طرائق السرد ومستويات التلقي:
قراءة جديدة في "المعذبون في الأرض"
لطه حسين

إعداد

د. أحمد شحاتة محمد علواني

الأستاذ المساعد بقسم اللغة العربية ، كلية الآداب ،

جامعة بنها، بنها، مصر.

طرائق السرد ومستويات التلقي:
قراءة جديدة في "المعذبون في الأرض" لطه حسين

أحمد شحاتة محمد علواني

قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة بنها، بنها، مصر.

البريد الإلكتروني: ahmed.alouani@fart.bu.edu.eg

الملخص:

يهدف البحث إلى تقديم قراءة جديدة لطبيعة السرد ومستويات التلقي في (المعذبون في الأرض) وهي مجموعة قصصية لـ "طه حسين"، وفيهايمارس القص تارة ويتحدثإلى القارئ حديثًا مطولاً تارات كثيرة؛ محاولاً توجيه القارئ والسيطرة عليه، حيث يتخيل ردود فعل القارئ المحتملة، ويُعد نفسه للرد على التساؤلات التي تدور في ذهن المتلقي، الذي يبدو ـ في نظر المؤلف ـ عاجزًا عن فهم القص، فلا يسترسل في بث حكيه، ومن ثم ينقطع البث ويتوقف الحكي، ويتشظى النص. ومنهجية البحث وخطته تنطلق من نظريات القراءة والتلقي محاولين رصد مستويات التلقي في قصة صالح بوصفها نموذجًا لبقية المجموعة. ولقد نتج عن بحث طرائق السرد ومستويات التلقي في المعذبون في الأرض أنه ليس من ضمن أدوار الكاتب/ السارد أن يكشف عن تفاصيل المواقف، أو يُبرر أفعال الشخوص، أو يبين تفاصيل سير الوقائع، فهذا دور القارئ/المسرود له الذي يعول عليه في إدراك النص وملء فراغاته، وهذا يُسهم في تطوير ملكات القارئ الإدراكية والتفسيرية معًا.

الكلمات المفتاحية: طرائق السرد، مستويات التلقي، المؤلف الضمني، استجابة القارئ، السرديات.

Narrative Modalities and Levels of Reception: A New Reading in "The Wretched of the Earth" by Taha Hussein

Ahmed Shehata Mohammed Alwany
Department of Arabic Language, Faculty of Arts, Benha University, Egypt.
Email: ahmed.alouani@fart.bu.edu.eg

Abstract:
This study aims to provide a new reading of the narrative modalities and levels of reception in (The Wretched of the Earth). It is a collection of short stories for "Taha Hussein", in which sometimes he narrates, and other times he talks to the reader in a prolonged speech, in an effort to direct and control the reader's thoughts. He tries to imagine the reader's potential reactions, and prepares himself to answer his thoughts and questions, whom he, the author, believes him unable to understand his narration. Thus, he discontinues his narrations, and the text then seems abrupt. The approach of this study is based on reading and reception theories, as we try to observe the levels of reception in the story of "Saleh", as an example of the whole collection. They study of (The Wretched of the Earth) reaches to the conclusion that it's not part of the author/narrator's role to disclose the details of the situations, or to justify the reactions of the characters or even explains the details of story itself. This role is saved to the reader, as he should understand the text and fill in the gaps within it, in order to improve his perceptive and interpretative abilities.

Keywords: Narrative modalities, levels of reception, implicit author, reader response, narratives.

تساؤلات مشروعة:

صدرت "المعذبون في الأرض" . مجتمعة . سنة ١٩٥٨، وذلك في أول طبعة لها عن نادي القصة بالقاهرة، واصطلح جمهور المتلقين من القُرّاء والنقاد . آنذاك . على كونها مجموعة قصصية، في حين حرص "طه حسين" على وصفها بأنها "أحاديث" جمعها بين دفتي "كتاب" وليست "مجموعة قصصية". ولعل هذا الوصف . أحاديث . يفرض مجموعة من الأسئلة المشروعة:

هل اختلط الأمر على نادي القصة فنشر كتابًا فكريًا لـ "طه حسين" وليس عملاً قصصيًا؟ وهل اختلط الأمر . أيضًا . على الهيئة المصرية العامة لدار الكتب والوثائق القومية أثناء إعداد الفهرسة[١] فصنفت الكتاب خطأ ضمن: (القصص العربية القصيرة) وطبعت منه ثلاث عشرة طبعة دون تغيير لهذا الخطأ؟ وكذا هل اختلط الأمر على مكتبة الأسرة بمصر حينما نشرت العمل ضمن سلسلة الأعمال الإبداعية لا الفكرية؟

فإذا كان "طه حسين" لا يرى أن ما كتبه عملاً قصصيًا فلماذا سمح بنشره تحت اسم القصص لا الأحاديث؟ ولماذا وضع لمعظمها عناوين بأسماء أعلام، مثل: "صالح"، "قاسم"، "خديجة"...؟ ولماذا عندما نقرأ "صالحًا" . مثلاً . بوصفه حديثًا نجده بطلاً لقصة سُميت باسمه؟ وأيضًا عندما يحدثنا "طه حسين" عن شخصية "صالح" وكيف رسمها فلِم يستشهد بما كان يفعله الروائي الفرنسي "ديديرو" في رسم شخصياته السردية؟

(١) النسخة المعتمدة في الدراسة، هي النسخة الصادرة عن دار المعارف بالقاهرة . الطبعة الثالثة عشرة . ٢٠٠٨. يُنظر: المعذبون في الأرض . ص٢.

فهل أخفق "طه حسين" في القص، وفطن لذلك ومن ثَمَّ حرص على كتابة مقدمة نظرية واصفًا عمله فيها بأنه أحاديث؟ وإن صح ذلك فهل تسمية الأحاديث تنفي عن العمل جوهر القص؟ أم أن الأحاديث . بحسب ظن الكاتب . لها طابع يختلف عن القص؟.. لعلها تساؤلات مشروعة تحتاج منّا إلى ضرورة الكشف عنها.

خلفيات كتابة النَّص:

المعذبون في الأرض[١] .. بدأ طه حسين كتابتها عام ١٩٤٦، وبلغ عدد أحاديثه . بحسب تسميته لها . أحد عشر، حملت الستة الأولى أسماء أعلام هم أبطال الأحاديث/القصص، فجاءت الأسماء كالآتي: (صالح . قاسم . خديجة . المعتزلة . رفيق . صفاء) ونشرت بمجلة الكاتب المصري على فترات متقطعة في أعوام ١٩٤٦ و١٩٤٧ و١٩٤٨... أما الأحاديث الخمسة الأخيرة؛ فثلاثة لها طابع تاريخي إسلامي، وهم: (تضامن . ثقل الغنى . سخاء)، واثنتان في صورة المقالة السردية وهما: (خطر ومصر المريضة).

ولم يتمكن "طه حسين" من نشر سرده جملة واحدة إلا بعد انتهاء الحكم الملكي وقيام ثورة يوليو ١٩٥٢ ضد الملكية والإقطاعية المنفردة بالمال والسلطة، وقد أدت هذه الإقطاعية إلى بروز طبقتين في المجتمع المصري، الطبقة الأولى: فئة قليلة من الإقطاعيين أو ملاك الأراضي من الأغنياء، وذلك في مقابل الطبقة الثانية أو الجمهور العريض من المصريين الفقراء المعدمين، وهم الفلاحون أو المعذبون في الأرض؛ لأنهم يكدون

(١) ومن الجدير أن نشير إلى أن أول صدور لهذه المجموعة القصصية مجتمعة في كتاب كان في العدد السادس من سلسلة الكتاب الفضي لسنة ١٩٥٨، وهي سلسلة شهرية تصدر عن نادي القصة بالقاهرة. وقبل صدور المجموعة كان من المحظور نشرها بمصر، حيث منعت السلطات الملكية نشرها . آنذاك . لما رأته فيها من تقريع لاذع لطبقة الأثرياء وتحريض مباشر لطبقة الفقراء على الثورة؛ ولذا حُظر نشرها بمصر، وهنا لجأ طه حسين إلى نشرها بلبنان سنة ١٩٤٩. ولم يتمكن من نشرها مجتمعة في مصر إلا بعد قيام ثورة يوليو ١٩٥٢.

ويعملون في الحقول كأجراء لا يملكون شيئًا ولا يجنون من ثمار عرقهم إلا البؤس والشقاء.

طبيعة السرد:

يطرح "طه حسين" في نصوصه السردية قضايا إنسانية واجتماعية وتاريخية، مع جعل المعاناة الإنسانية مرتكزًا بارزًا في حديثه. ففي قصة **(صالح)**[١] يجسد الكاتب لنا الفقر والمعاناة لأبناء الريف المصري، ولم تتبدل هذه المعاناة إلى الراحة الحياتية بل تكون النهاية مأساوية، للبطل الذي يدهمه قطار المحطة فيموت ويتلاشى.

أما في قصة **(قاسم)**[٢] فيصور الكاتب المعاناة الجسدية للبطل في طلب رزقه من صيد النهر، ولا يقتصر الأمر على المعاناة الجسدية؛ إذ يعتمل على البطل معاناة نفسية، عندما يتدنس شرفه بسبب ابنته وفعلها الآثم مع زوج عمتها، وتكون نهايته مأساوية وغائمة عندما يذهب إلى النهر بلا رجعة.

وينتقل "طه حسين" في قصة **(خديجة)**[٣] إلى قضية القهر الأنثوي، عندما يتم إكراه خديجة/البطلة على الزواج، وتنتهي حياتها بالدنس، فتُلقي بنفسها في النهر لتموت غريقة.

وإذا انتقلنا إلى قصة **(المعتزلة)**[٤] سنجد الكاتب يركز الضوء على أسرة بائسة، يدفعها البؤس إلى العزلة، فهم معزولون عن الناس، تعتمل

(١) المعذبون في الأرض . ص ص١٤/٤٢.
(٢) السابق نفسه: ص ص٤٢/٦٥.
(٣) السابق نفسه: ص ص ٦٥/٨٠.
(٤) السابق نفسه: ص ص٨٠/١٠١.

عليهم الأوبئة الطاحنة، وتُعدُّ "أم تمام" هي الشخصية المركزية في القصة، فهي عِماد الأسرة، ولكن هذا العِماد ينمحي عندما يموت ولديها بالوباء وهنا ترى "الأم" أن تُغرق نفسها وابنتها في النهر، فتموت الأم وتبقى البنت.

ويأخذ "طه حسين" قصة **(رفيق)**[١] من الواقع؛ إذ يُصرح بأن قصته هذه المرة هي قصة واقعية لزميل له، من زملاء الكُتّاب، أهلكته حمى التيفوئيد، وقد ترك موته حزنًا ولوعة في نفس الكاتب.

وفي قصة **(صفاء)**[٢] يطرح الكاتب قضية الحب من منظور مختلف؛ إذ يحكي لنا عن فتاة مسيحية أحبت «عبد السيد»، لكن يتلاشى الحب مع الفقر، فليس من حق الفقير أن يحب، فقد تزوجت صفاء من رجل غني إكراهًا، فيؤثر الفتى المحب أن يحتز القطار رأسه احتزازًا، وتختار الفتاة أن تفصم عُرى زواجها بالموت.

ومن الملحوظ أن نهايات أبطال القصص هي نهايات مأساوية، فيكون الموت في حادث قطار أو الموت بمرض وبائي أو الانتحار بطرق مختلفة... حيث تأتي هذه النهايات عندما تعجز الشخصيات عن التعايش مع الفقر والقهر والمرض، ولعل الغالب هو لجوء أبطال القصص السابقة إلى الانتحار وبه تنفك العقدة التي نسجها الكاتب في كل قصة.

ويتحول "طه حسين" بقارئه من القصص ذات الغايات الإنسانية والاجتماعية إلى مستوى آخر هو سرد مجموعة من الأحداث التاريخية عبر ثلاث قصص:

---

(١) السابق نفسه: ص ص١٠٢/١٢٠.

(٢) السابق نفسه: ص ص١٢١/١٤٩.

الأولى هي قصة **(تضامن)**[١] ويصور فيها عام الرمادة سنة ثماني عشرة للهجرة، وما حلّ بالمسلمين من أهل الحجاز ونجد وتهامة خاصة في هذا العام الأسود من قحط وجوع، وفيما أتيح لهم من الصبر على الشدائد، وشعور التعاطف والتآلف والتضامن الاجتماعي حينما جاءت الإمدادات والمعونات من مصر والشام والعراق حتى تجاوز المسلمون هذه المحنة.

أما الثانية فهي قصة **(ثقل الغنى)**[٢] وفيها تحدث "الكاتب" عن عبد الرحمن بن عوف ـ رضي الله عنه ـ وكيف أن النبي ـ صلى الله عليه وسلم ـ أخبره أنه من الأغنياء ولن يدخل الجنة إلا زحفًا، وأمره أن يُقرض الله قرضًا حسنًا؛ كي تنطلق قدماه على الصراط يوم القيامة. فكان عبد الرحمن بن عوف ـ رضي الله عنه ـ لا يكف عن إضافة الضيف وإطعام المسكين وإعطاء السائل ليطهّر ماله تطهيرًا، فكان من أكبر المسلمين تصدقًا بماله.

والثالثة هي قصة **(سخاء)**[٣] وفيها تحدث "الكاتب" عن طلحة بن عبد الله ـ رضي الله عنه ـ وكيف كان يهتم عندما يأتيه مال كثير، ولا يستقبل يومه سعيدًا إلا حينما ينفق ماله كله.

ويتحول "طه حسين" من القص التاريخي إلى مستوى الخطاب التحذيري المباشر، وذلك الغالب على قصة **(خطر)**[٤] وفيها يحذر من قيام

(١) السابق نفسه: ص ص١٥٦/١٦٤.
(٢) السابق نفسه: ص ص١٦٥/١٧٢.
(٣) السابق نفسه: ص ص١٧٣/١٨٢.
(٤) السابق نفسه: ص ص١٥٠/١٥٦.

ثورة ضد النظام القائم وكأنه يتنبأ بثورة ضد الملكية، وقد تحققت توقعاته بالفعل بعد سنوات قليلة من كتابة مجموعته.

ثم يتحول الكاتب من الحديث عن بؤس الفلاح في الريف المصري إلى الحديث عن بؤس الموظف في المدينة فيصفه وكأنه: «قبر متحرك يحيا حياة ظاهرة ولكن قلبه ميت، قد أماته البؤس والشقاء والهم. فأعجب لدولة يخدمها موظفون تحيا أجسامهم وتموت نفوسهم، وانتظر بعد ذلك من هذه الدولة أن تسلك بالشعب طريقة إلى العزة والكرامة والاستقلال»(١).

ونلحظ أن الكاتب يضع نفسه موضع المُصلح الاجتماعي بنظرة لا تخلو من الموضوعية، ويرى أن الإصلاح الاجتماعي لابد أن يسبقه إصلاح سياسي.

وبعد رصد "الكاتب" للريف المصري والتاريخ والدولة بمواطنيها، يختم مجموعته القصصية بحديثه عن **(مصر المريضة)**(٢) ولا يعني مرض الكوليرا الذي ألّم بهذا البلد فحسب؛ ولكنه يقصد مرض الطبقة المثقفة التي أصابها المرض والإحباط والحزن؛ ويصل إلى رؤية شمولية للمصريين، فهم: «ماضون في حياتهم كما تعودوا أن يمضوا: ألسنة طوال وعقول قصار وقلوب قاسية كالحجارة بل أشد قسوة»(٣).

ثم يُنهي حديثه بنتيجة حتمية هي طريق الخروج من الأزمة؛ فيرى أن أمام مصر والمصريين: «إما أن يمضوا في حياتهم كما ألفوها، لا يحفلون إلا بأنفسهم ولذاتهم ومنافعهم، وإذًا فليثقوا بأنها الكارثة الساحقة

(١) السابق نفسه: ص١٥٦.
(٢) السابق نفسه: ص ص١٨١/١٩٢.
(٣) السابق نفسه: ص١٩١.

الماحقة التي لا تبقي ولا تذر، وإما أن يستأنفوا حياة جديدة.. قوامها التضامن والتعاون وإلغاء المسافات والآماد بين الأقوياء والضعفاء وبين الأغنياء والفقراء، وبين الأصحاء والمرضى»(١).

تتسم "المعذبون في الأرض" بأسلوب رصين، وبلغة فصحى، حتى الحوار الذي دار بين شخصيات من الأميين والبسطاء لم تشبه كلمات دارجة من العامية المصرية . والقصص غنية بالتعبيرات المؤثرة والتراكيب الثرية. وواضح تأثر الكاتب بالقرآن الكريم، وحبه للإطناب أو الإسهاب في السرد.

ومن الملحوظ أن "طه حسين" ينتقي مجموعة كبيرة من المفردات والتراكيب الخاصة بكل فريق، ففريق الفقراء وهو فريق الكثرة والأغلبية، له معجمه اللغوي الخاص، مقارنة بفريق الأغنياء. فقد أكثر "الكاتب" من ترديد كلمات مثل: (البؤس، الشقاء، الحرمان، ضيق سعة اليد، البأساء والضراء، الآفات والأمراض، الجهل، الجوع، العُرّي، العلل، الذل، الهوان، الكد، الهم، الخضوع والعسر). وردت كل هذه المفردات التي تصحب وتلازم فريق الفقراء، فهذه الأوصاف من فقر ومرض وجهل و... إلخ تلتصق بهم في سعيهم في الأرض، وتصحبهم إلى مساكنهم ودورهم، فهي تسكن معهم، لا تفارقهم كظلهم.

لقد أخذت كل هذه المفردات وما تحمله من صفات . في مجملها . سيئة وضارة ترتبط بالفقراء، وتتكالب عليهم أو تحيط بهم، فلا يستطيعون أن يهربوا منها، ولن يتمكنوا من التغلب عليها، ولا يجدوا

(١) السابق نفسه: ص١٩٢.

أمامهم إلا انتظار العدل الذي لم يتحقق إلا بالثورة. في حين أن فريق الأغنياء وهم القلة القليلة يصفهم الكاتب بـ (اليسر، البلوغ، الحُمق، الغرور، الراحة، السعادة، النعيم والترف).

مستويات التلقي:

يلجأ السارد إلى ترك فجوات داخل نصه القصصي، ويتعين على القارئ أن يقوم بملء هذه الفجوات، ولقد وصف "فولفجانج إيزر" هذه العملية بـ (حلبة الصراع)، وهو وصف استعاره في سياق حديثه عن طبيعة النص القصصي، ولا سيما طبيعة العلاقة بين المؤلف والقارئ، فذكر أن «هناك ما يشبه "حلبة صراع" يشترك فيها القارئ والمؤلف في لعبة الخيال؛ فإذا مُنح القارئ القصة كلها ولم يُترك له ما يفعله، فإن خياله لن يدخل الحلبة أبدًا وستكون النتيجة الحتمية هي السأم، وذلك عندما نُمنح الأشياء كاملة.»(١) ولكن "حلبة المصارعة" في "المعذبون في الأرض" كانت مفقودة، فقد دخل "طه حسين" الحلبة دون خصم يصارعه؛ إذ لم يترك فجوات نصية للقارئ؛ ليفكر فيها أو يُعمل خياله في محاولة لملء الفراغات المتروكة، حيث قام المؤلف نفسه بهذه المهمة، وهذا ربما جعل القص مدعاة لسأم القارئ وملله.

النص السردي شأنه شأن أي نص أدبي «يكتسب روعته من تأثيره، ومن ثم يظل باقيًا بمدى تأثيراته في عواطف الجمهور، وقد لاحظ "أرسطو" أن المأساة لها تأثيرٌ رائع على المشاهدين؛ لأن الجمهور يدرك مأساة البطل ويشعر بنفس مشاعر الخوف والألم أو اليأس، وتتجلى عبقرية الكاتب الفذ

(١) ڤولفجانج إيزر: عمليات القراءة (مقاربة ظاهراتية) ترجمة: على عفيفي . فصول مجلة النقد الأدبي . الهيئة المصرية العامة للكتاب . المجلد السادس عشر . العدد الرابع . الجزء الثاني . ربيع ١٩٩٨ . ص٣٤٥.

في خلق هذا التفاعل النفسي والعاطفي بين العمل والجمهور؛ لأن هذا يُحدث جوًا من الجمال والانسجام بين النص والقُرّاء»[١]

والطرح السابق يجعلنا نتحاور مع نص "طه حسين" من منظور تأثيره في القارئ، فإذا بدأ القارئ في مطالعة نص "طه حسين" سيلحظ أن المفتتح الاستهلالي جاء في صورة مقدمة مؤثرة، صاغها المؤلف في صورة إهداء، وهي مقدمة تكتنز بالدلالات والإيحاءات، تخاطب عقل المتلقي قبل خياله، حيث يوضح الكاتب أسباب كتابة أحاديثه على وجه التحديد، وإلى من سيتوجه بحديثه فيها، فيقول في نص رصين، حرص على كتابته بصيغتين متتاليتين، على النحو الآتي:

«إلى الذين يحرقهم الشوق إلى العدل،
وإلى الذين يؤرقهم الخوف من العدل،
إلى أولئك وهؤلاء جميعًا،
أسوق هذا الحديث

* * *

إلى الذين يجدون ما لا ينفقون،
وإلى الذين لا يجدون ما ينفقون،
يُساق هذا الحديث»[٢].

(1) Julie Rivkin and Michael Ryan (ed): Literary theory an anthology, published by Blackwell, USA, Second published, 2004. p128.

(٢) طه حسين: المعذبون في الأرض ص٥.

إذًا جاء النص الاستهلالي بصيغة الإهداء، رغم أن المؤلف لم يضع عنوانًا يدل على ذلك؛ ولكنه يصرح فيما يلي، فنقرأ: «لا أجد لتصوير الحياة في مصر أثناء الأعوام الأخيرة من العهد الماضي أدق من هذين الإهدائين اللذين يقرؤهما كل من تناول هذا الكتاب»(١).

ولقد ورد الإهداءان في شكل مقطعين يفصل بينهما بنجوم ثلاث كما نلحظ فيما سبق. وفيما يلي يمكن تحليل المقطعين لكشف ما بهما من دلالات:

في المقطع الأول من النص ترد عبارة: (إلى الذين يحرقهم الشوق إلى العدل) وهذه العبارة تعبر عن الشريحة الكبرى أو الطبقة العريضة من المجتمع، إنهم المظلومون؛ ولذا فهم يحترقون شوقًا ولوعة إلى العدل. ثم ترد عبارة لاحقة، تأتي معطوفة على العبارة السابقة وهي: (وإلى الذين يؤرقهم الخوف من العدل)، وهذه العبارة تعبر عن الشريحة الصغرى أو الفئة القليلة وهم الظالمون. ويؤكد المؤلف على ذلك بعبارة أخيرة: (إلى أولئك وهؤلاء جميعًا، أسوق هذا الحديث).

يؤكد المؤلف للقارئ أن حديثه إلى (أولئك) وهي إشارة للبعيد، إنهم الفقراء فهم المظلومون أو المهمشون أو المبعدون عن الحياة الكريمة؛ ولذا وصفهم بالمعذبين في الأرض. كما أن المؤلف يؤكد أن حديثه إلى (هؤلاء) وهي إشارة للقريب، إنهم الأغنياء، فهم الإقطاعيون أو المنعمون في الأرض.

ولا يترك المؤلف القضية الأساسية التي سيشرع في معالجتها سردًا؛ إذ لم يكتفِ بمقطع واحد؛ بل أخذ يؤكد على قضيته ويلح عليها في المقطع

(١) السابق نفسه: ص٥.

الثاني: (إلى الذين يجدون ما لا ينفقون، وإلى الذين لا يجدون ما ينفقون، يُساق هذا الحديث).

يأتي هذا المقطع تاليًا للمقطع الأول، ومما لا شك فيه أن هذا الاستطراد يأتي من أجل زيادة التأكيد على القضية الأساسية التي سيدور الحديث حولها.

إذًا، الإهداءان يتوجهان إلى فريقين من المصريين؛ لأن المصريين في الأعوام الأخيرة من عهد الملكية فريقان. أحدهما: الأغلبية والآخر: الأقلية، فالأغلبية من الفقراء والبؤساء الذين يحترقون شوقًا إلى العدل؛ لأنهم لا يجدوا ما ينفقونه. والأقلية: يؤرقهم ويقلقهم أن يتحقق هذا العدل؛ لخوفهم على نقص ما بين أيديهم من مال وطيبات وأطيان وثروات ينعمون بها، ويحيون حياة مترفة ومنعمة في ظلها.

والمهم أن "طه حسين" ـ بوصفه مؤلفًا ـ لا يشغله إلا المتلقي أو القارئ منذ المقدمة والإهداء، وفي الإهداء يحرص على أن يوجه عناية القارئ إلى أن حديثه موجه إلى فئتين من الناس أو إلى طبقتين من طبقات المجتمع بينهما فرق شاسع، إنه فرق بين السماء والأرض.

وكما أكدنا ـ سابقًا ـ لم يشأ "طه حسين" أن يصنف أحاديثه كمجموعة قصصية، فهو يتحدث، ويحرص على وصفها بالأحاديث، ففي المقطع الأول من الإهداء يقول: (أسوق هذا الحديث)، وفي المقطع الثاني من الإهداء يؤكد، قائلاً: (يُساق هذا الحديث)، ويُعقب على الإهدائين مبينًا أن عمله ليس مجموعة قصصية وإنما: (كتاب)؛ ولكنه كتاب يأخذ شكل السرد؛ ليتحدث المؤلف متخذًا من الطبيعة السردية لنصه وسيلة فنية يحاور بها القارئ، ومن ثم فالعمل هنا هو نصٌ أدبيٌ، كتبه "طه حسين" ليجسد مأساة

المصريين في قالب سردي، فيطرح "الكاتب" قضاياه وما يعتمل داخله من أفكار دون الالتزام بالخطاب التقريري المباشر الذي يؤدي إلى السأم والملل؛ بل يمزج بين الخطاب والقص، فتارة يقص وأخرى يتحدث.

ولعل هذا المزج جعل الكاتب يخرج عن القص ليبث خطابًا مُباشرًا لتنبيه القارئ إلى القضية الأساسية للنص حتى لا يتماهى القارئ بخياله مع القص فينسى الغاية الأساسية، ولعل هذه الغاية جعلت الكاتب لا يلتزم بقوانين القص فيخرج عن الأصول الفنية المتبعة للقص، ويتمرد عليها عن عمد؛ لأنه لا يقص قصًا فنيًا، وإنما يتحدث حديثًا إنسانيًا مباشرًا.

يقوم أي نص على قطبين أساسيين؛ «القطب الأول: هو قطب فنيّ إبداعي ويعود الفضل إلى المؤلف في صناعته، أما القطب الثاني: فهو قطب جمالي إدراكي، وسيتحقق من قِبل القارئ/المتلقي»[1]. ولقد عبر "طه حسين" عن أفكاره وعواطفه وما يجول بخاطره في صورة سرد، فقد أخذت أحاديثه قالبًا سرديًا؛ إذ يجد القارئ عناصر السرد مجتمعة في كل حديث يقرأه، فثمة شخصيات مُتخيلة، وأحداث منسوجة، يؤطرها بإطار زمكاني.

صالح نموذجًا:

تتشابه "المعذبون في الأرض" في تقنياتها السردية القارة والثابتة وحرصًا على الإيجاز وعدم التكرار سنعمل على تحليل طبيعة السرد في "صالح" كنموذج دال على البقية، ولنبدأ بالشخصيات، على النحو الآتي:

(1) M. A. R. Habib: A History of Literary Criticism From: Plato to the Present, First published by Blackwell Publishing, 350 Main Street, Malden, USA, 2005, p724.

(صالح) هذا الشخص هو محور السرد، فقد رسم "طه حسين" شخصية **(صالح)** واهتم اهتمامًا بالغًا بوصف المظهر الخارجي له، فأعطى أهمية كبيرة لملابسه، التي تحدث عنها ووصفها في أكثر من موضع، فالصبي "أمين" ينظر إلى ملابس رفيقه "صالح" وقد «راعه ثوبه الممزق قد ظهر منه صدره أكثر مما ينبغي، وقد انشق عن كتفه فظهرتا منه نابيتين، والثوب على ذلك رث قذر يُظهر من جسم الصبي أكثر مما يخفى، كأنه أسمال قد وصل بعضها ببعض وصلاً ما، لتستر منه ما تستطيع، وليُقال إن صاحبه لا يمضي به متجردًا عريانًا»(١). كما يصف "أمين" لوالدته ملابس "صالح" قائلاً: «لو رأيت ثوبه وقد بدا منه صدره وظهره وكتفاه!»(٢).

وشخصية "صالح" هذه ما هي إلا نموذج يجسد شريحة كبيرة وليس فردًا بعينه، فهذا النموذج ربما تراه . آنذاك . في كل مكان يملأ القرى والمدن المصرية.

(أمين).. لم يكن أمين شخصًا أنانيًا يفكر في نفسه، فعلى الرغم من صغر سنه إلا أنه يؤثر صالحًا على نفسه، ويقدم له ما بين يديه، ويستبقيه على العشاء، ويهتم بشأنه، ويُكثر من الحديث عنه مع أمه، يريد منها أن يعرف قضيته، واقفًا على أسباب فقره وعوزه. يُلح "أمين" على طرح الأسئلة، فيسأل أمه:

لماذا صالح لم يأكل في داره؟

لماذا لا يجد العشاء؟

(١) المعذبون في الأرض . ص١٧.

(٢) السابق نفسه: ص٢٠.

ولقد أجابت الأم عن تساؤلات الابن، الذي استنتج سبب فقر صالح بفقر والده: وتؤكد الأم على هذا الاستنتاج: «لأن أباك ميسر عليه في الرزق، وقد قتر في الرزق على أبي صالح". قال الصبي: "ولماذا؟" قالت أمه: "إنك لمِكثار"»(١).

إن الأم لم تجب عن سؤال أمين؛ لأنها لا تملك إجابة حول سبب التيسير في الرزق على شخص في حين التقطير على شخص آخر؛ ومن ثم وصفت "أمين" بالمِكثار، وهكذا يتضح لنا أن ظهور شخصية أمين من أجل أن تقوم مقام المُحلل السوسيولوجي الذي يبحث عن أسباب فقر الفقراء وهم الكثرة، وأسباب غنى الأغنياء وهم القلة.

(الأم).. جاءت والدة الصبي أمين رمزًا لشخصية الأم الحنون، فهي ربة منزل تهتم بشؤون بيتها، تجمع بناتها حولها، تتحدث إليهن، تعلمهن فنون الطهي، وتتسم شخصية الأم بالحنان وطيبة القلب والشفقة على المحتاجين ولا سيما إن كانوا في سن ولدها "أمين"، فعندما تعلم بوجود صالح تطلب من ولدها أن ينادي عليه وتستبقيه؛ ليأكل معه، وعندما يصف لها ابنها ما رآه من حال صالح وملابسه المهترِئة تطلب منه أن يُحضره معه في الغد عقب الانتهاء من الكُتاب؛ لتكسوه ثيابًا، كما أنها تبث في نفس ولدها أمين حب الآخرين والشفقة على المحتاجين وإكرام الضيف. وشخصية الأم في القصة تجسيد للحنان والعطاء والعطف والرحمة.

(الأب).. هو والد الصبي أمين، ولم يذكر "طه حسين" اسمه، ولكن لقّبهُ بـ (الشيخ)، ولم يصف لنا شكله أو مظهره، وترك **للقارئ** أن يستنتج من

(١) السابق نفسه: ص٢١.

خلال السرد أنه شخص ميسور الحال، يحافظ على الصلاة، يستقبل الضيف ويُحسن إكرامه، كما أنه يحرص على خصوصية أهل داره، فعندما تتأخر زوجه عن تقديم طعام العشاء لا يُنادي عليها باسمها ولكن ينبهها بضرب إحدى كفيه بالأخرى، والمهم أنه يصون اسمها ولا يصرح به، بل يكني عنها بـ (أهل الدار) فقد ورد في القصة أن الشيخ: «همّ غير مرة أن يضرب إحدى يديه بالأخرى ليُعلم أهل الدار أن الضيف ينتظرون؛ ولكنه استحيا وكره أن يظن به تنبيه أهل الدار، وأن يُظنَّ بأهل الدار غفلة أو إهمال»[1].

(العريف).. هو شخصية مساعدة، يساعد محفظ القرآن الضرير في بعض الأمور. فهو عينه التي ترى؛ يراقب الصبيان، ويساعد الشيخ أو سيدنا ـ كما سماه الكاتب ـ في تأديب الصبيان بالضرب إذا لزم الأمر، كما يضع العريّف على أجسادهم الأختام أو العلامات ويتفقدها كل يوم؛ فإذا لم يجد العلامة سليمة على جسد الغلام، هنا لزم عليه أن يُعلم أن الصبي قد نزل الترعة أو استحم بها فزال عنه الختم أو العلامة.

ولقد صور الكاتب هذا العريف بأنه رمز الرشوة والفساد، فهو عينٌ غير أمينة فيما ترى وتنقل، كما أن يده فاسدة تمتد لتأخذ من الصبيان بعض المال، وهو بذلك مرتشٍ فاسد، فإذا زال الختم عن جسد صبي ما إثر نزوله ليسبح بالنهر أو بقناة الماء، فما عليه إلا أن يُعطي العريف رشوة فلا يُخبر عنه سيدنا، وبذلك ينجو الصبي من العقاب والضرب بالسوط.

(١) السابق نفسه: ص ص ١٥ . ١٦.

(سيدنا).. هو الشيخ الضرير، صاحب الكُتّاب، أو مُحفظ القرآن أو معلم الصبيان ومؤدبهم، ومن أدواته المُعينة على ذلك السوط الذي جاء رمزًا للضرب والعقاب.

(الرِفاق).. هم زملاء "صالح وأمين" بالكُتّاب، وهم الرفاق لهما في اللهو واللعب ولا سيما الاستحمام في القناة والمشاركة في سباق السباحة.

(الحاج علي).. هو والد الصبي صالح، وهو شخص طيب القلب، سليم النفس، يحب الدعة والهدوء، لم يُطلق أم صالح جورًا وظلمًا ولكن سوء طباعها دفعته لطلاقها، ولم يستطع أن يقوم بتربية ابنه والسعي على كسب قوت يومه في آنٍ واحد، وهنا اضطر للزواج؛ ليوفر من تقوم برعاية ابنه. وفى ظل زواجه من امرأة أخرى صار يحب ابنه سرًا، ويخشى من الجهر بهذا الحب؛ خوفًا من زوجه التي صارت بمثابة الضُرة لصالح.

(القاضي).. ظهرت شخصية القاضي على هامش السرد بوصفها شخصية ثانوية، وقد جاء القاضي مرتشيًا فاسدًا، فقد حكم "للحاج علي" بضم "صالح" إليه، ومنعه عن أمه خديجة رغم أحقيتها بحضانة ابنها لصغر سنه، ولقد نجح "الحاج علي" أن يدفع إليه ببعض أرطال من اللبن فحكم له.

(خديجة).. هي والدة الصبي صالح، وقد وصفها الكاتب بأنها: شاذة الخلق، سيئة العشرة، كثيرة الكلام، شديدة الصيّاح، لم يستطع الحاج علي . والد صالح . أن يتحملها فطلقها. تزوجت من رجل آخر وأنجبت منه؛ ولكنه فارقها أيضًا لسوء طِباعها، ومن ثم زهد الأزواج فيها، وثقلت عليها الحياة فباعت الفجل والترمس، ثم أصابها الجنون وسمّاها الناس "خديجة المعفرتة" وعاشت على إحسان المحسنين إليها، أو من صدقة المتصدقين عليها.

(زوج الأب).. هي السيدة التي تزوجها الحاج علي والد صالح، وفى بداية زواجها أو . على وجه التحديد . قبل إنجابها البنين والبنات كانت تُبدي حبًا وعطفًا تجاه صالح، ثم رُزقت بالبنين والبنات فأخذت تُظهر البغض له والضيق منه؛ ولهذا كانت تفضل أبناءها عليه، وعندما رأت صالحًا يرتدي ثوبًا جديدًا نزعته عنه وألبسته لولدها.

ثمة علاقة وثيقة بين السرد والخلفيات التاريخية والاجتماعية والثقافية التي تؤطره، ومن ثمَّ «تتشكل عملية القراءة بناء على قدرة القارئ الإدراكية وتمييزه للأحداث التاريخية، مع قدرته على ربط النصوص الأدبية بسياقها الاجتماعي والثقافي»[1]. ولقد كتب "طه حسين" مجموعته في أواخر الأربعينيات سنة ١٩٤٦ تقريبًا، أي قبل قيام ثورة ١٩٥٢. وهى فترة من فترات الشقاء التي كان يحياها الفقراء ولا سيما أبناء الريف.

ومن الملحوظ أنه صور القلوب الطيبة في الريف من أمثال أسرة الصبي أمين، وعلى الرغم من وجود أصحاب هذه القلوب الرحيمة إلا أنهم قلة، ومن ثمَّ فلا تأثير لهم أمام التيارات الإقطاعية التي تمثل القوة والأكثرية.

وتدور أحداث القصة في قرية من قرى الريف المصري، فلم يحدد المؤلف للقارئ اسم القرية؛ لأن الأحداث القصصية من الممكن أن تتكرر في قرى كثيرة. وإذا كانت القرية هي المكان الرئيس للسرد، فثمة أماكن فرعية مثل: (منزل أسرة الصبي أمين . الكُتّاب . الترعة . منزل الصبي صالح . السكة الحديد).

(1) Julie Rivkin and Michael Ryan (ed): Literary theory an anthology, OP. Cit, p129.

ولقد جاء تخطيط "طه حسن" للقصة تخطيطًا خطيًّا. بمعنى أن الأحداث تنمو تدريجيًا، ونلحظ بطء الحركة الدرامية، وتطور الحدث تطورًا وئيدًا في إيقاع بطيء، ورغم ذلك تأتي النهاية مُفاجِئة دون تمهيد مُسبق، أو توقع من القارئ. فقد بدأت قصة "صالح" بالحوار الذي ينشأ بين أم وابنها؛ إذ تطلب منه أن يُراقب حجرة الضيوف، الذين وفدوا عليهم محملين بالطرف والهدايا، ولقد اشترطت الأم على ابنها إذا سمِع الشيخ يرفع صوته بالتكبيرة الأخيرة، فهنا يجب عليه أن يُسرع إليها ليُخبرها بذلك، حتى تتمكن من تجهيز المائدة ووضع الطعام الذي هيأته للضيوف، وحتى يشرع الابن في تنفيذ أمر الأم تدس في يده قطعة من السكر، وتعده بقطعة أخرى قبل النوم بشرط أن يقوم بفعل ما أمرت به، فيأتي لإخبارها. وينصاعُ الصبي لأمر الأم، ويخرج إلى فناء الدار، فيُراقب حجرة الضيوف، مستمعًا لصلاتهم، عازمًا أنه بمجرد سماع التكبيرة الأخيرة سينسل سريعًا إلى داخل الدار ليُخبر أمه بالنبأ؛ لكن الصبي لم يُخبر أمه بشيء. فقد فرغ الشيخ من صلاته، وتبادل الحديث مع ضيفه، وأخذ ينتظر إحضار الطعام الذي تأخر عليهم، وهمَّ أن يضرب بكفيه لتنبيه أهل الدار بأن الضيف في انتظار إحضار الطعام؛ لكنه تراجع عن ذلك حتى لا يُنسب إلى أهله الغفلة والإهمال، وواصل حديثه إلى ضيفه ورفع من صوته، فمرت من وراء الدار إحدى بناته، فسمعت الصوت وعلمت انتهائهم من الصلاة وأسرعت لإخبار الأم، وحضر الطعام وأخذ الجمع يأكلون ويتحدثون؛ **ولكن لماذا لم يُخبر الصبي أمه وما الذي ألهاه عن سماع التكبيرة الأخيرة؟**

لقد انشغل الصبي برفيقه صالح الذي حضر إليه وفي يده قبضة من زهر الحقول يقدمها إليه فأخذها منه، ثم أعطى "أمين" لـ"صالح" بقايا قطعة السكر وواصلا الصبيان حديثهما ولعبهما معًا.

وبذلك تتحول أحداث السرد لتُلقي الضوء على شخصية "صالح"، فهي الشخصية المحورية التي تتمركز حولها الأحداث، فـ "صالح" هو محور السرد؛ لأنه يُمثل طبقة عريضة من أبناء الشعب المصري في الأربعينيات وقبل اندلاع ثورة يوليو ١٩٥٢.

ومن ثمَّ يهتم الكاتب بشخصية "صالح"، منذ ظهورها، حيث يصف لنا هيئتها وخاصة ملابسها. فثوب صالح ممزق يُظهر صدره ويُبرز كتفيه، كما أن الثوب قذر ورث، فهذا ليس ثوبًا بل هو أسمال باليه مُهترِئة. وينتقل الكاتب من وصف الملبس إلى وصف الجسد، فالجسم ضئيل ونحيل، والوجه شاحب وبائس، والابتسامة مليئة بالحزن، والصوت خافت حزين.

يدخل "أمين" إلى أمه وفي يده زهرات الحقول فتسأله: عمن حملها إليه؟ فيُخبرها بأنه صالح فتطلب منه أن يأتي به ليتعشى معه؛ لأن هذه الزهرات ما هي إلا وسيلة حملها "صالح" ليبلغ غاية، ويُسرع الصبي "أمين" ليلحق بـ صالح طالبًا منه أن يبقى ليأكل فيُجب "صالح" الدعوة ولم ينطق بشيء؛ بل سار في أثره هادئًا مُطرقًا رأسه ناظرًا إلى الأرض.

لقد تناول "صالح" وجبة العشاء، ثم انصرف، وهنا بدأ "أمين" يحكي لأمه ما رآه من "صالح" واصفًا لها ثوبه الذي بدا منه صدره وظهره وكتفاه، وهنا تطلب الأم من ابنها أن يُحضر صالحًا معه بعد خروجهما من الكُتاب؛ لأنها ستكسوه ثوبًا بدلاً من ثوبه البالي.

وفي الصباح يذهب "أمين" إلى الكُتاب وهناك يرى صالحًا ويأمر سيدنا العريف بأن يتفقد الأختام التي على أجساد الصبيان ليعرف من نزل النهر أو القناة فزالت علامة الختم من عليه، وسيُخبر العريف بأن الوحيد الذي زالت علامته من على جسده هو "صالح"، ويأمر سيدنا أن يؤخذ الصبي إلى الفلقة ليُضرب على قدميه، ولكن صديقه "أمين" صاح بأعلى صوته ليُخبر سيدنا بأن "العريف" لم يقل الحقيقة فكل الصبيان فقدوا أختامهم وذهبوا إلى القناة أو إلى النهر ليبتردوا من قيظ الصيف وحرارته، و"العريف" لم يخبر بذلك؛ لأنهم يرشونه، في حين أن صالحًا لا يملك ما يدفعه رشوة للعريف فيخبر عنه، ولم تفلح شجاعة "أمين" وصراحته في دفع العقاب عن "صالح" بل شاركه فيما لاقاه من ضرب، فقد «أديرت الفلقة على ساقي صالح وعمل السوط في رجليه حتى دميتا، ثم أديرت الفلقة على ساق أمين ومس السوط رجليه مسًّا خفيفًا لم يدمها»(١).

ولقد عاد "صالح" مع "أمين" إلى داره ووجد هناك تسلية وتعزية، فقد رقت "أم أمين" لحاله وآثرته ببعض الخير ثم أعطته ثوبًا فرح به فرحًا شديدًا أنساه ما حدث له من ضرب؛ ولكن فرحته ستتحول إلى حزن وألم فما لبث أن ارتدى هذا الثوب إلا وخلعه عنوة وبالقوة فقد طمعت فيه زوج أبيه ونزعته عن صالح لتُلبسه لأحد أبنائها. ولم يتوقف مصير "صالح" على النحو السابق فقد ضربه والده وحبسه لعدة أيام، ثم عاد "صالح" إلى الكُتاب بثوبه القديم البالي ودمعه على خده، وفى المساء كان "صالح" في طريقه إلى المنزل فأكله القطار.

(١) المعذبون في الأرض: ص ص ١٥ . ١٦.

تشظي السرد/مخاطبة المتلقي:

يرى "جيرالد برنس" أنه «إذا كان السرد مكتوبًا فالقارئ هو المروي عليه»[١] وفي المجموعة لا نجد راويًا ومرويًا له بالمعنى الفني للسرد، فالراوي هو المؤلف نفسه، الذي يتجلى بسفور موجهًا حديثه للقارئ، دون مراعاة الأصول المتعارف عليها للقص، وهذا أدى إلى تشظي القص بفعل رفض "طه حسين" تطبيق القواعد القصصية، وقد صرح بذلك للقارئ، قائلاً:

«لم أحاول أن أضع قصة فأُخضعها لما ينبغي أن تخضع له القصة من أصول الفن كما رسمها كبار النقاد، فقد يجب لتستجيب القصة أن يحدد الزمان والمكان وتستبين شخصية الناس الذين تحدث لهم هذه الحوادث أو الذين يحدثون هذه الحوادث، الذين تعرض لهم الخطوب أو الذين يبتكرون هذه الخطوب. لا أحاول أن أضع قصة فأخضعها لأصول الفن. ولو كنت أضع قصة لما التزمت إخضاعها لهذه الأصول؛ لأني لا أؤمن بها ولا أذعن لها ولا أعترف بأن للنقاد مهما يكونوا أن يرسموا لي القواعد والقوانين مهما تكن، ولا أقبل من القارئ مهما ترتفع منزلته أن يدخل بيني وبين ما أحب أن أسوق من الحديث، وإنما هو كلام يخطر لي فأمليه ثم أذيعه، فمن شاء أن يقرأه فليقرأه، ومن ضاق بقراءته فلينصرف

(١) جيرالد برنس: مقدمة لدراسة المروي عليه . دراسة ضمن كتاب: نقد استجابة القارئ من الشكلانية إلي ما بعد البنيوية . تحرير: جين ب . تومبكنز . ترجمة: حسن ناظم وعلي حاكم . مراجعة: محمد جواد . المجلس الأعلى للثقافة . المشروع القومي للترجمة . العدد (٧٣) . ١٩٩٩ . ص٦٩.

عنه، ومن شاء أن يرضى عنه بعد فليرض مشكورًا ، ومن شاء أن يسخط عليه بعد القراءة فليسخط مشكورًا أيضًا»[١].

ففي النص السابق ينكر "طه حسين" أنه يكتب قصة؛ بل هو يتحدث حديثًا أدبيًا له طبيعة سردية استرسالية شفاهية دون قيود قصصية أو التزامات فنية، وقد غاب عن الكاتب أنه يكتب أدبًا و«من المؤكد أن الأدب حتى يكون فعالاً وناجحًا ومؤثرًا لابد أن يُقرأ؛ لأنه . بلا شك . مكتوب لجمهور، فالقُرّاء يلعبون دورًا كبيرًا في تشكيل العمل، وفك رموزه، وقد تختلف الاستجابة من قارئ لآخر بحسب التأثير ورد الفعل والتفسير»[٢] ولكن "طه حسين" لا يعنيه القارئ، حيث يظهر **مُتعاليًا على قارئه،** حتى وإن رضخ القارئ واستكان لهذا الكاتب المُتعالي، فسيظل دور القارئ دورًا سلبيًا؛ لأنه سيظل واقفًا خارج (حلبة الصراع)..

تمثل عملية تلقي النص الأدبي «فعلاً استجماميًا جماليًا، فعملية القراءة/التلقي تجعل القارئ يُقّرر، أو يغير قرارات سابقة، أو يكون توقعات لاحقة؛ إذ يفكر، يقبل، يرفض.. وبذلك تصبح عملية القراءة عملية دينامية تفاعلية»[٣]. وعلى الرغم من ذلك لا يسمح "طه حسين" لقارئه أن يُشبع رغبته المتعلقة بالتوحد مع شخوص القصة وتخيل أحوالهم وردود أفعالهم، حيث يتسلط "الكاتب" على القارئ تسلطًا مستمرًا، فلا يدعه يستمتع بقراءة

---

(١) المعذبون في الأرض . ص٢٢.

(2) Julie Rivkin and Michael Ryan (ed): Literary theory an anthology, OP. Cit, p128.

(3) M. A. R. Habib: A History of Literary Criticism From: Plato to the Present, OP. Cit, p726.

النص والتعايش معه بخياله في هدوء وسكينة؛ إذ يقتحم خلوته، مُعكرًا صفوه، فالكاتب عينه على القارئ، لا على سرده، فينخلع من السرد، ليحاور القارئ على هذا النحو:

«يرتفع رأس القارئ وقد ظهرت على وجهه ابتسامة ساخرة، وبرقت عيناه بريق الانتصار والفوز، يسألني في صوت فاتر ساحر: لقد أردت أن تتجنب الإطالة بالإجابة على أسئلتنا، فهل أنت إلا ممعن في الإطالة بهذا الكلام الكثير الذي لا يعنى ولا يفيد؟!

معذرة يا سيدي القارئ الكريم! بل أن هذا الكلام الكثير يُغني كل الغناء ويفيد كل الفائدة. فأنت تلقى في كل يوم ألف صالح وصالح دون أن تحس لواحد منهم خِطرًا أو تعرف له وجودًا. قد كثر لقاؤك لهم واتصلت معاشرتك إياهم حتى أصبحت الحياة بينهم شيئًا يسيرًا مألوفًا لا يحفل به ولا يُلتفت إليه، وحتى أصبحت معاشرة البؤس والشقاء والحرمان شيئًا تطمئن إليه كما تطمئن إلى الصحة والعافية، ولا تلتفت إليه كما. أنك لا تلتفت إلى الهواء الذي تتنفسه والنور الذي تهتدي به. وترى أمينًا أو أمينين أو أمناء بين حين وحين فيملأ كل واحد منهم قلبك وعقلك ويشغل همك وعنايتك. فأيهما خير: أن ألفتك إلى صالح هذا البائس المسكين الذي ملأ مصر نعمة وخيرًا، وملأت مصر حياته شقاء وبؤسًا، أما أن أحدثك عن أمين وموطنه وبيئته وأسرته لتستقيم القصة وتستوي رائعة بارعة ملائمة لأصول الفن التي رسمها النقاد؟

أما أنا فأوثر إلى أن أتحدث إلى قلبك وما يضطرب فيه من عاطفة وما يشيع فيه من شعور، على أن أتحدث إلى عقلك وذوقك وما يثيران في نفسك من تهالك على النقد وحب للاستطلاع»(١).

فمن الملحوظ أن "طه حسين" يسرد تارة ويتحدث حديثًا مطولاً إلى القارئ تارات كثيرة، محاولاً توجيه القارئ والسيطرة عليه، فيتخيل ردود فعل القارئ المُحتملة، ويُعد نفسه للرد على التساؤلات التي تدور في ذهن القارئ، الذي يبدو عاجزًا عن فهم قصة صالح، فلا يسترسل المؤلف في بث حكيه عن "صالح"، فالبث ينقطع والحكي يتوقف، والسرد يتشظى. ولعل هذا ألقى بظلاله الوخيمة على النص، فالنص الأدبي . ولا سيما السردي . كي يتسم بالبراعة والفنية والفاعلية لابد أن ينجح كاتبه في تصميمه وتنظيمه بطرائق تحرك ذهن القارئ وتناوره مناورة فنية، وهنا يمكن أن تتحول قراءة القارئ للنص من قراءة عادية إلى قراءة تأويلية، تكشف عن براعته الاستيعابية وقدراته الإدراكية التي تتجلى خلال ترتيب بنية النص وتوقعات أحداثه، وتخمين المسكوت عنه، والتوصل إلى الرسالة المبثوثة في تضاعيفه.

وإذا عدنا إلى "صالح" سنلحظ خلو السرد من الراوي الفني؛ بمعنى أن المؤلف لا يظهر متماهيًا مع راويه، حيث يخلع "طه حسين" عباءة الراوي، ليرتدي عباءة الناقد، الذي يحاور القارئ، ويتحول القص إلى حديث بين المؤلف والقارئ:

«حدثني أيها القارئ العزيز أكان من الخير أن أعرض عليك تفصيل هذا كله، في أول هذا الحديث فتضيق بي وبصالح وبأمين وبالسِّفر

(١) المعذبون في الأرض: ص ص٢٥ . ٢٦.

الذي يحمل إليك هذا الحديث، أم كان الخير أن أذهب إلى المذهب اليسير الذي اخترته، وأن أحدثك بكل شيء حين يحين التحدث إليك؟ أنا أعرف أنك ستعاند وستماري، وستذهب في عنادك ومُرائك مذاهب مختلفة، فأنت وما تشاء. أما أنا فقد ذهبت المذهب الذي اخترته، وحدثتك بالأمر على النحو الذي آثرته»(١).

فالمؤلف وضع نفسه موضع القارئ، وأخذ يتخيل ردود فعل القارئ المحتملة، وتساؤلاته الضمنيّة، ومن ثم كلف نفسه طرح تساؤلات مُتخيّلة للقُرّاء، والإجابة عنها. وكأن المؤلف يُلقن القارئ درسًا تعليميًا في آليات القراءة وحسن الفهم والتلقي، أو كيفية قراءة النص وتدبره والتفاعل معه، وذلك رغم بساطة القصة وسهولة فهمها.

إذًا لا حاجة أن يترك طه حسين/المؤلف وظيفته السردية ويدخل إلى النص ليمارس وظيفة نقدية تفسيرية، وكان الأجدر به أن يواصل سرده تاركًا القارئ يتلقاه ويملأ فراغاته ويفك تشابك خيوطه، مستمتعًا به، هائمًا بخياله، معيدًا اكتشافه من جديد.

للسرد وظيفتان؛ وظيفة إمتاعية وأخرى انتفاعية، والقارئ يفطن لهاتين الوظيفتين، ويعلم أن القاص لا يسرد له قصة بغرض التسلية والترفيه أو قطع وقت الفراغ؛ بل ثمة غاية وهدف يكتشفه القارئ بنفسه، ولكن "طه حسين" لم يمنح القارئ متعة الاستكشاف، فينبه القارئ قائلاً:

(١) السابق نفسه: ص٣٨.

«وأنا أزعم أن قارئ هذا الحديث مهما يكن لا يستطيع أن يقضي يومًا من دهره أو ساعة من يومه دون أن يرى صالحًا هذا الذي لا يجد ما ينفق»(١).

وكأن "الكاتب" يخشى من الوظيفة الإمتاعية للقص أن تستهوي القارئ فيتعايش مع المتعة الخيالية، وينسى القضايا الاجتماعية والنماذج الإنسانية المطروحة في القص، ومن ثم أخذ الكاتب في تنبيه قارئه إلى حقيقة السرد والغرض الحقيقي المقصود من أحاديثه، فصرّح بالصلة القوية بين بطل القصة/صالح ونماذجه الواقعية التي يراها القارئ يوميًا.

ولعلنا نلحظ أن "طه حسين" يتعالى على قارئه/متلقيه ويستخف به، فيحكم عليه بقصور الإدراك، وهذا لا يحل التناقض الموجود بالنص؛ بل يضيف للكاتب جناية الجهل بقارئه، وكأنه يكتب لقارئ بليد الذهن، عاجز عن الفهم؛ بل غير بارع حتى في مسألة القراءة العادية لنص، لا مسألة التحليل والتأويل.

وهذا القارئ العاجز جعل الكاتب يُجهد نفسه مرتين؛ مرة في الكتابة والتأليف وأخرى في الشرح والتفسير، وهذا دفع الكاتب إلى ذكر تفصيلات أدت إلى إرباك النص وتشظي السرد وإرباك المتلقي.

كان من الممكن أن يضع الكاتب هامشًا لتفسير ما ظن أنه سيتحول لموضع سؤال أو استشكال على القارئ، وذلك دون أن يُقحم المتن بتقديم تفصيلات وتفسيرات وحوارات بينه وبين القارئ، فلا نعرف أين توقف السرد؟!

(١) السابق نفسه: ص٢٤.

إن طه حسين حشد حشودًا كلامية كان من الممكن أن يتفاداها، ومنها قصة الأختام، وحتى يبرر شرحه، يتخيل أن القارئ سيسأل، فتقرأ: «وهنا يسأل القارئ ـ وما أكثر ما يسألني القُرّاء كما كانوا يسألون الكاتب الفرنسي الذي ذكرته آنفًا(*) ـ هنا يسأل القارئ عن هذه الأختام ما هي؟ وماذا يمكن أن تكون؟ ولابد من أن أجيبهم، فأكثرهم من أبناء هذا الجيل الذين لم يذهبوا إلى الكُتّاب ولم يعرفوا الأختام والماء، وقليل منهم قد بعد عهده الكُتاب وما كان يحدث من خطوب»(١).

(*) يقصد الكاتب الفرنسي "ديديرو" حيث كان يجيب قراءه حين يخيل إليه أنهم يسألونه أو يهمون أن يسألوه عن بعض الأمر من قصصه.

(١) المعذبون في الأرض . ص٢٨.

ختامًا:

ليس دور الكاتب أن يكشف عن تفاصيل المواقف، أو يُبرر أفعال الشخوص، أو يبين تفاصيل سير الوقائع، فهذا دور القارئ الذي يعول عليه في إدراك النص وملء فراغاته، وهذا يُسهم في تطوير ملكات القارئ الإدراكية والتفسيرية معًا.

إنَّ فعل القراءة يجعل القُرّاء في حالة صيرورة وانسجام، فإذا كان النص سرديًا صار القارئ متماهيًا مع شخوص القصة، ومُنصهرًا معهم في علاقات تفاعلية إنسانية. وربما تجلت لدى القارئ عواطف وجدانية تجاه الشخصيات، فأخذ يتعاطف مع المقهور، ويكره قاهره؛ ولكن تدخلات الكاتب في النص تؤدي إلى تشويش القارئ، وتؤثر سلبًا على وظيفة التأثير الجمالي للنص الأدبي، فصار من المؤكد ألا يترك النص القصصي أثره في نفس القارئ، وذلك بفعل رقابة الكاتب على نصه وقارئه في الآن ذاته، واستحواذه على مهام: (التأليف والسرد والشرح والتفسير)؛ إذ لم يترك فراغات في النص بل أدى إلى تشظي السرد وغياب متعة التلقي.

المراجع:

١. طـه حسـين: المعـذبون فـي الأرض . دار المعـارف . القـاهرة . الطبعـة الثالثة عشرة . ٢٠٠٨.

٢. ڤولفجانج إيزر: عمليات القراءة (مقاربة ظاهراتية) ترجمة: على عفيفي . فصـول مجلـة النقـد الأدبـي . الهيئـة المصـرية العامـة للكتـاب . المجلـد السادس عشر . العدد الرابع . الجزء الثاني . ربيع ١٩٩٨.

3. M. A. R. Habib: A History of Literary Criticism From: Plato to the Present, First published by Blackwell Publishing, USA, 2005.

4. Julie Rivkin and Michael Ryan (ed): Literary theory an anthology, published by Blackwell, USA, Second published, 2004.

References:

1. Taha Hussein, *Al-Muazaboun fi Al-Ard (The Wretched of the Earth)*, Dar Al-Maref, Cairo, 13th edition, 2008 AD.

2. Volvgang Easer, *Amaliyyat Al-Qiraah (Muqarabah Zaherateyah)* Translation: Ali Afifi, General Egyptian Book Authority, Literary Criticism Magazine, Volume 16, issue 4, 1998.

3. M. A. R. Habib: *A History of Literary Criticism From: Plato to the Present*, First published by Blackwell Publishing, USA, 2005.

4. Julie Rivkin and Michael Ryan (ed): *Literary theory an anthology*, published by Blackwell, USA, Second published, 2004.