إشكالية المؤلف ـ الراوي ـ البطل في رواية "الجبل" لفتحي غانم

نبيل حداد*

* حصل على الدكتوراه في الأدب العربي من جامعة عين شمس ـ القاهرة عام ١٩٨٠.
يعمل أستاذاً مساعداً بقسم اللغة العربية وآدابها، جامعة اليرموك ـ الأردن .

الملخص

تثير رواية «الجبل» لفتحي غانم عددا من القضايا المتعلقة بالفن الروائي وعلاقته ببعض ضروب الكتابة الأخرى. وتتسم هذه الرواية بكون مؤلفها وراويها وبطلها شخصا واحداً مما يستوجب معه الوقوف عند بعض الإشكالات الفنية والفكرية ومناقشتها وبيان وشائجها مع الرؤية المذهبية للمؤلف وموقفه الفكري وانعكاس ذلك على البناء الفني لهذا العمل. لذا فإن البحث قد تفرغ لمناقشة العلاقة بين التجربة الشخصية والعمل الروائي من واقع وجهة النظر السائدة، ثم تعرض لأبعاد الحدث ومستوياته، كما تناول البحث رحلة التطور التي طرأت على الشخصية الرئيسة من حيث جوانبها الفكرية والثقافية والنفسية، ومن حيث موقفها الحضاري، وبعد ذلك نوقش المذهب الفني للكاتب من خلال المضامين والأدوات.

حين أصدر «فتحي غانم» رواية «زينب والعرش» سنة ١٩٧٧ كتب لها تصديرا يرجو فيه القارىء ألا يربط بين شخصيات الرواية وشخصيات أخرى في المجتمع الخارجي (غانم ، ١٩٧٧) . وهذا يشير إلى أن جهود هذا الكاتب ولا سيّما الروائية منها كانت تثير على الدوام تعليقات شتى حول مدى علاقة الأحداث والشخصيات بالواقع الخارجي . وظلت كثير من شخصياته الرئيسة تقرن بشخصيات معروفة أغلبها من الوسط الصحفي .

ولا بد من التسليم هنا بأن لقراء فتحي غانم ودارسي أدبه عذرهم المشروع في تلك الإحالات . ويعود ذلك إلى عدد من الأسباب، أولها أن فتحي غانم يختار موضوعاته وشخصياته من البيئة التي أمضى جل حياته فيها، أي بيئة العمل الصحفي ، وهي ناحية تغري القارىء بالإحالة سيما أن فتحي غانم ـ كسبب ثان ـ صاحب رؤية واقعية ذات أداة كادت ـ في بعض مراحل نتاجه ـ أن تعتمد ضربا من الواقعية التسجيلية، التي تتعامل مع الوقائع ببساطة متناهية، وصدق فني قادر على استحضار أكبر قدر من عناصر الإقناع والإيهام . ويضاف إلى ما سبق أن هذا المؤلف لم يبذل جهدا كبيرا ليخفي العلاقة المباشرة بينه وبين أعماله، بمعنى أنه شجع ـ في بعض أعماله على الأقل ـ على هذا الاعتقاد. وهو في الرواية موضع الدراسة يقرر بوضوح أنه يقدم تجربة حقيقية، عاشها بكل جزئياتها وحرص على تسجيلها كما وقعت وبالأسماء نفسها دون أية زيادة أو نقصان إلا ما تقتضيه عوامل العزل والاختيار التي تفصل شكل العمل الفني عن سواه من أشكال الحياة الخارجية. وعلى هذا تعد رواية «الجبل» أنصع مثال على هذا البعد في أدب فتحي غانم .

يجمع فتحي غانم في «الجبل» بين صفات ثلاث تكون صوتا فنيا واحدا، وهي صفاته كمؤلف وبطل وراو. ومن الصعب أن نفصل بين هذه الصفات والحديث عن الواحدة منها بمعزل عن الأخرى. ولكن يمكن الإشارة بدءا إلى أن الرواية تجربة شخصية يقوم بها المؤلف باسمه الحقيقي، وتؤلف هذه التجربة العصب الرئيس للأحداث، مما يجعل المؤلف الشخصية الرئيسة التي تتجمع حولها الأحداث في مستواها الأساسي. ثم إن البطل يتولى بنفسه سرد الأحداث من خلال ضمير الأنا فيقوم بوظيفة تنسيقية تأخذ على عاتقها التنظيم الداخلي للخطاب القصصي من خلال الربط بين الأحداث وتوفير التآلف بينها، كما يقوم الراوي بنشاط تفسيري وتأويلي. ولا يخلو دور الراوي من محاولات إفهامية أو تأثيرية يحاول بها إدماج القارىء في عالم مغامرته ومحاولة إقناعه بوجهة نظره. والراوي في «الجبل» يتبوأ مكانة مركزية، ويعبر عن أفكاره ومشاعره الخاصة من خلال السرد والتعليق (المرزوقي ، ١٩٨٦ : ١٠٠ ـ ١٠٦) .

ولا نريد أن نذهب بما سبق، في أي حال من الأحوال، إلى أن «الجبل» من روايات الترجمة الشخصية الكاملة التي يرسم فيها الكاتب حياته رسما دقيقا لا ينسى فيه البيئة والوسط والظروف الخارجية (ضيف ، ١٩٧٠ : ١٠ ـ ١١) . بل إننا نذهب إلى أن هذا العمل ينتسب إلى رواية التجربة الشخصية. والفرق بين النوعين أن الأول يصور حياة الكاتب بالكامل، في حين تكتفي رواية التجربة الشخصية بجانب واحد، أو مرحلة معينة، وربما بحادث واحد في حياة الكاتب يبني عليه عمله. وعلى

هذا الأساس فإن رواية التجربة الشخصية تستحوذ على خصائص فنية تنأى بها عن مجال التأريخ ، وتبقيها ـ ضمن شرط الرؤية الفنية ـ في مجال الأدب الخالص . ولعل أبرز هذه الخصائص هو أن «الإطار» في هذا النوع من الروايات أكثر تحديدا وانضباطا وخضوعا لعناصر العزل والاختيار. ولقد ظل «الإطار» واحدا من أوضح الفوارق بين العمل الفني بعامة والموضوع الخارجي أو الطبيعي . فالفنان يضع لعمله حدودا غير أن الطبيعة لا تضع «إطارا» لمناظرها الريفية أو خلجانها البحرية أو تكويناتها السحابية[١] ، كما أن الحياة بدورها (وهي المادة الخام للعمل الروائي) غير خاضعة لمثل هذه الحدود. على أن كلا هذين الضربين من السرد القصصي يلتقيان في العلاقة التي بين الكاتب وموضوعه . وهي علاقة تتحد منذ البداية، وتتسم بالذاتية المفرطة، وبالصلة الشديدة. ومن الطبيعي أن كاتبي السيرة الذاتية ورواية التجربة الشخصية ـ معا ـ يختلفان بذلك عن الكاتب الذي يدون سيرة رسمية أو يكتب لتخليد ذكرى أحد الناس، فقد ينغمس هذا بموضوعه وقد لا ينغمس . وعلى العموم فإن الكاتب الأول يتحدث عن نفسه، في حين يتحدث الآخر عن غيره لدوافع معينة قد تكون الاعجاب ، أو الاستغراب، أو الامتاع أو أية أسباب أخرى [٢] .

ويمكن أن نضيف إلى ما سبق أن هذه الذاتية تحفظ للعمل الأدبي قيمته . فالمؤلف الذي يكتفي بتسجيل الأحداث يظل واقفا خارج كتابه وبعيدا عنه فإن قيمة كبيرة ستهدر، كما أن النشاط الذي يقوم به ذهنه سوف يتغير ولن يعود عنصرا له دوره في التأثير الذي يحدثه العمل كما يجب. وإذا كان هذا التأثير ينسحب بهذا الشكل على العمل، فإنه عندئذ سيؤدي مهمتين: سيعزز الصورة ويزيد من جمالها. وسيضفي متعة فريدة بالإضافة إلى ذلك (لوبوك، ١٩٨١ : ١٢٠) . والحقيقة أن ذاتية «فتحي غانم» قد بثت في «الجبل» حرارة كان العمل بدونها سيكون أقرب إلى التحقيق الصحفي Investigative Report بأسلوب المتكلم First person Approach ، بل إن بداية الرواية في الفصل الأول تذكر بالمغامرات الصحفية التي يكون فيها الصحفي جزءا من الأحداث، وينقلها من خلال رؤيته ووجهة نظره .

ولقد أصبح بدهيا التسليم ـ من كثير من الوجوه ـ بأن التجارب الشخصية تدخل بالضرورة في نسيج العمل القصصي، وأن جزئيات هذا العمل هي في مجموعها شخصية المؤلف. ومع هذا فإن تناول تجربة واحدة في حياة الأديب كعمل روائي متكامل والتصريح بذلك أمر نادر الحدوث في أدبنا المعاصر، نعم نستطيع أن نتحدث عن «سارة» و «إبراهيم الكاتب» وبعض أعمال جيل الرواد الروائية المبكرة كثمرة من ثمار التجارب الشخصية، لكن أحدا من مؤلفي هذه الأعمال لم يقرّ بصراحة بالإحالة الكاملة، كما أن أحداً منهم لم يستخدم الأسماء الحقيقية والوقائع الخارجية بحذافيرها بالقدر الذي صنعه مؤلف «الجبل» .

يلتزم فتحي غانم بتجربة واحدة. . ولا يكاد يتعرض لأي جانب من شخصيته بعيد عن هذه التجربة . فنحن لا نكاد نعرف شيئا عن الراوي سوى أنه مفتش آثار، وهذه ناحية أساسية في شخصية البطل بالنسبة للأحداث، إذ أنه بهذه الصفة يبدأ مهمته التي تشكل عصب الرواية الرئيس، وحين

يتعرض لإحدى حقائق حياته الأساسية ، كونه غير متزوج مثلا ، فإن ذلك يتم لأن مهمته التي تقوم عليها الأحداث لا يصلح لها من وجهة صاحب القرار بشأنها سوى من كان عزبا . وهكذا فالراوي ـ المؤلف ـ البطل لا يدع القارىء يعرف شيئا آخر عنه يتصل بشؤون حياته، لكن الرواية ـ من جهة أخرى ـ تكشف عن آفاق نفسية وفكرية واسعة في شخصية البطل كما سيتضح في حينه . وهو بذلك يقيم موازنة دقيقة بين وضعه بطلا وراويا في الوقت نفسه من جهة، وبين حياته الشخصية وأحداث الرواية من جهة أخرى، ولا شك بأنه يحقق بذلك ـ كما سيتضح ـ كثيرا من الشروط الموضوعية للعمل الروائي، ويعي جيدا أنه وإن كان يتحدث عن تجربة عاشها، فإنه لا يقدم عملا من أعمال الترجمة الذاتية أو من أعمال التحقيق الصحفي .

ولئن حاول الراوي أن يعزل جوانب من حياته عن خط سير الأحداث بحيث ظلت تلك الجوانب خفية على القارىء، فإن الوقائع تدخل في صميم حياة المؤلف وتعيد تشكيل شخصيته بالقدر الذي يسبغه عليها من تأثيرات، إن لم يكن أكثر. على أن الراوي حين ينخرط في الأحداث أو في المغامرة ـ إن شئت ـ فإنه يحتل مركزها، كما أنه راو نشط، إن جاز القول، فهو لا يكتفي بسرد الأحداث والوقائع من الخارج بل يعلق عليها وعلى ما يتصل بها من بعيد أو قريب، وهو يفسرها ويقيمها محققا بذلك معظم وظائف الراوي الرئيسة . إن وجهة نظر الراوي تسهم في تشكيل صورة الحدث، إذ أن وعيه يتدخل في رسم صورة الأحداث والمشاهد: «وفي الجامع شرح لي المهندس مساقط الضوء وكيف تنسجم مع خطوط البناء وحركات المصلين . . كأنهم لن يصلوا بل سيرقصون باليه على مسرح حديث الإضاءة» (غانم ، ١٩٦٥ : ٣٧) .

وواضح من النص التهكمي السابق أن الراوي لا يزعم لنفسه السرد الموضوعي ولا يحرص عليه، ولا شك أن ضمير المتكلم يزوده بالشرعة المطلوبة، إذ أن هذا الأسلوب يجعل من الراوي صاحب امتياز بإقحام وجهة نظره، في حين يعجز أسلوب الغائب ـ في الغالب ـ عن إضفاء مثل هذه الشرعة، وتتضح هذه الناحية في أدب فتحي غانم بالذات ، فهو حريص على موضوعية الراوي في أعماله التي يستخدم ضمير الغائب مثل «تلك الأيام» (١٩٧٢) و «زينب والعرش» (١٩٧٧) . وفي رباعية «الرجل الذي فقد ظله» (١٩٦٣) كان فتحي غانم أشد حرصا على عدم تحكم وجهة النظر الواحدة في هذه الرواية، على الرغم من أنها تسرد من خلال ضمير المتكلم، ولكن من خلال أربع وجهات نظر تتناوب الحديث عن الشخصية الواحدة والحدث الواحد. لكن الوضع في رواية «الجبل» مختلف، إذ أنه لولا وجهة نظر المؤلف لخلت الرواية من «الرؤية الذاتية» التي أضفت عليها مغزاها العام وأبعادها الاجتماعية والإنسانية. فمثلا تبدأ صلة الراوي بأهل الجبل بلقاء عاصف مع حارس العمدة ثم مع العمدة نفسه. إن الشكل الذي جاء عليه اللقاء نتيجة طبيعية لموقفين متباينين لمجموعتين منفصلتين من الناس غذت الانفصال بينهما عوامل اجتماعية وحضارية تراكمت عبر مئات السنين، ومن ثم لا بد أن يكون اللقاء الأول بين أبناء الجبل وابن المدينة متوترا . ولكنه توتر صريح لا يستطيع أهل الجبل التحكم فيه وإخفاءه. وهنا نستطيع أن نزعم بأن الراوي قد حقق لنفسه شخصية نامية تتطور مع الأحداث وتستجيب لها وتتصرف بما لا يمكن التنبؤ به ، فهو يبدأ المهمة برما واضعا نصب عينيه أنه سيبنيها بتقرير إداري روتيني، لكن توجهاته لا تلبث أن تتطور باتجاه فهم إنساني عميق لمشكلة أهل

الجبل. ويبدأ موقفه بالتحول من اللاإكتراث إلى قدر متنام من الاهتمام، بحيث ينتهي به الأمر إلى شكل من أشكال التوحد النفسي مع هموم أهل الجبل.

- ٢ -

تبدأ الرواية بداية قص تقليدية: «حدث منذ أكثر من سبع سنوات (غانم، ١٩٦٥ : ٧). وبذا يضعنا الراوي ضمن سياق زمني ذي بعد تاريخي لا يخلو من تحرز في تعبير «منذ أكثر»، وهو تحرز لا يخلو من هدف سياسي. فهو يريد أن يشير إلى أن أحداث الرواية (التي تدين حقبة بعينها) لم تقع في العهد الذي صدرت فيه بل في العهد الذي سبقه.

ومن الجدير بالملاحظة أن الفترة التي كتبت خلالها الرواية (١٩٥٧) شهدت حملة صحفية ضارية ضد العهد السابق في مصر. والرواية في كثير من طروحاتها ليست خلوا من مؤثرات الحقبة التي كتبت فيها، لا سيما أن مؤلفها صحفي ذو رؤية سياسية مطابقة للموقف السياسي الرسمي في تلك الحقبة.

ينهض الحدث الروائي في مستواه العام على مهمة يقوم بها الراوي ـ البطل ـ المؤلف فيها الكثير من عناصر القصة البوليسية، سواء في سير الأحداث أو في إدخار حل العقدة إلى المرحلة النهائية من العمل. يقع اختيار إدارة التحقيقات في وزارة المعارف، وكانت آنذاك هي الجهة المسؤولة عن الآثار، على المفتش «فتحي غانم» للتحقيق ميدانيا في شكوى تلقتها من أحد المواطنين من قرية «القرنة» المنحوتة في الجبل في البر الغربي من «الأقصر» مفادها أن اختلاسات وسرقات قد وقعت أثناء عملية بناء القرية النموذجية في البر الشرقي، هي القرية التي أشرف على بنائها واحد من أكفأ المهندسين المصريين في تاريخ العمارة المصرية الحديثة، وأريد بها إسكان أهالي «القرنة» الذين اعتادوا على التنقيب غير المشروع عن الآثار وبيعها للأجانب.

منذ بداية الرحلة تتضح توجهات البطل الاجتماعية التي تكسب فيما بعد التطور الدرامي للأحداث صبغتها الخاصة. أول ما تتبدى من ذلك صورتان متباينتان لعالمين مختلفين داخل المجتمع نفسه. إن عين الراوي ترصد المشهد الآتي: «وكانت العربة مزدحمة بنساء أنيقات يتكلمن بالفرنسية واللهجة الصعيدية.. ولا فرق بين نعومة اللغتين.. إن اللهجة الصعيدية على لسان المرأة الصعيدية تصبح ممطوطة مرنة ناعمة» (غانم، ١٩٦٥ : ٤١).

وسرعان ما تسبغ رؤية الراوي على هذا المشهد مفارقة أوسع تمس قضية الفروق السياسية والاجتماعية بين الشمال والجنوب، سواء على مستوى الوطن وخارجه، أو داخل الوطن نفسه، شماله وجنوبه، يضيف الراوي: «وقالت الصعيدية الشقراء للرجل الأسمر بفرنسية عذبة:

ـ متى تصل إلى باريس ؟

وأجابها الرجل :

ـ أصلها بعد غد

. . ثم انطلقت الشقراء تقول بالصعيدية فجأة :

ـ متنساش تجفل البيبان والشبابيك مليح . . وتشيل خلجاتك في الدولاب جبل ما تمشي . . وتجفل الدولاب . . أوعه تنسى كوبس النور . . يعمل حريجة بعدين . . نبقى نقولو يا ريت ما ينفعش» (غانم ، ١٩٦٥ : ١٥) .

مثل هذه المشاهد التي يستعرضها الراوي في بداية الرحلة، دون أن يظهر أن لها علاقة مباشرة بالأحداث الأساسية تشكل إرهاصا أوليا وإيماءة مبدئية لإحدى القضايا التي يثيرها هذا العمل الروائي، قضية العلاقة مع الأجانب بما تثيره من إشكالات سياسية واجتماعية وحضارية .

والحدث في «الجبل» مركب، فهو يقوم على مستوى أساسي دعائمه رحلة الراوي إلى الصعيد للتحقيق في الشكوى. هذا المستوى يوفر مظلة عليا لمستويات فرعية أخرى تنبثق عنه، والمستويات الفرعية تأتي أحيانا في صورة أحداث جانبية تتفرع عن المستوى الأساسي، وتأتي أحيانا أخرى على شكل قصص ثانوية مرتبطة ببعض الشخصيات، وكل هذه المستويات تؤلف أرضية مناسبة وثرية للوقائع الأساسية للحدث الأصلي، وتضفي على هذا الحدث أبعادا درامية ما كانت الرواية ـ بدونها ـ لتخرج عن نطاق قصة المغامرات البوليسية العادية .

في المستوى الأول الراوي هو البطل، وهو صانع الأحداث، وفي المستويات الأخرى هو راو فحسب، لكنه لا يكتفي بإيراد الأحداث وإنما يفسرها ويعلق عليها، بل إنه حين يتلقف القصة الفرعية من إحدى الشخصيات يعيد صياغتها بطريقة مختلفة بحيث يروي الحدث لا على لسان الشخصية بضمير الأنا بل على لسان الراوي بضمير الغائب، والراوي هنا يقوم بدور «المرشح أو المصفي» للحدث، وهو بذلك يلجأ إلى وسيلة استخدمها «هنري جيمس» في رواية السفراء بخاصة. وتلخص «أنجيل بطرس» (سمعان ، ١٩٨٢ : ١٠٥) هذه الطريقة «بأنها تلك التي تُحكى فيها القصة كما لو كانت إحدى الشخصيات هي التي تحكيها، ولكن بضمير الغائب، فيرى القارىء الحدث كما ينعكس على وعي شخصية مشاركة في الحدث، أي أنه يراه مباشرة كما يقع على ذلك الوعي، وبذلك يتفادى الروائي دفع الحدث إلى الخلف بالمسافة التي يستلزمها السرد الاسترجاعي بأسلوب ضمير المتكلم. والفرق بين الطريقتين هو أنه بدلا من التلقي «الموجز» لما حدث، نرى الحدث في أثناء وقوعه، ونرى الوعي يستقبل الحدث أي في حركته الأصلية، وهو بصدد التفكير والحكم» (سمعان ، ١٩٨٢ : ١٠٥) . ويبدو أن فتحي غانم على وعي كامل بهذه المزايا التي تحققها طريقة السرد من خلال إحدى الشخصيات ولكن بضمير الغائب، ومع أنه بدأ الرواية بإشارة زمنية عامة إلى الحقبة التي جرت فيها الأحداث حين قال: «حدث منذ أكثر من سبع سنوات» فإنه لم يدع هذه الجملة تتحكم في بناء السرد لتجعل منه استرجاعيا دأبه التلخيص ، بل لقد استطاع الأسلوب الروائي أن يجعلنا نرى حقا الحدث في حركته الأصلية. وقد اتضح هذا التكنيك بصورة أكثر جلاء أثناء سرد القصص الفرعية التي كان بعض الشخصيات يفضي بها إلى الراوي ليعيد من ثم صياغتها في ضمير الغائب. والراوي لا يقع في مصيدة إيراد الوقائع عن الآخرين دون إيراد عزوها لكنه يمضي أحيانا في السرد صفحات وصفحات دون أن يشير (سوى في المرة الأولى) إلى مصدر معلوماته عن الأحداث التي تفصل بينها وبين المستوى

الأساسي فجوة زمنية ، لكن الراوي يلغي هذه الفجوة من خلال اللجوء إلى استخدام ضمير الغائب إضافة إلى استخدامه صيغة الفعل المضارع، وبذلك يربط الماضي بالحاضر ويحقق أقصى قدر من الإحساس بالحالية نحو الحدث المسرود . وهكذا يروي المهندس قصة بناء القرية النموذجية للبطل، لكن البطل ـ الراوي يتلقفها منه ليقدمها إلينا من خلال ضمير الغائب ، ولكن برؤية الراوي ، لأن صوته لم يكن مستترا بالمرة ، لأن توجه القصة الفرعية ومغزاها يتفق مع رؤية المؤلف وموقفه الفكري. على أن الوضع ينعكس في قصة فرعية أخرى يسمعها من العمدة الذي يتعاطف معه وينتهي به الأمر بتأييد موقفه وموقف جماعته على عدم موافقتهم على سكنى القرية النموذجية . فنحن هنا نستمع إلى وجهة نظر العمدة دون أن تناقضها وجهة نظر الراوي . إن الراوي في القصص التي تخالف وجهة نظره يلجأ إلى «المفارقة» وهي شكل من أشكال القول، يساق فيه معنى ما ، في حين يقصد منه معنى آخر، وهي تشتمل على أكثر من عنصر منها ما يتعلق بالمغزى وهو مقصد القائل، ومنها ما يشتمل على عنصر لغوي أو بلاغي هو عملية عكس الدلالة . وعلى هذا الأساس تقوم المفارقة على الغموض والازدواجية (قاسم ، ١٩٨٢ : ١٤٤). ونحن لا نريد أن نذهب إلى تطبيق هذه المقولات على رواية فتحي غانم التي تنتمي أصلا إلى المذهب الواقعي الذي يقوم أساسا على محاكاة الواقع واستيحائه ، ولكن حسبنا أن نشير إلى أن تداخل صوت الراوي مع الأصوات الأخرى التي تتوافق أو تتعارض معه قد أدى إلى شكل من أشكال المفارقة التي تكرست ـ في المقام الأول ـ في أعمال الروائيين من جيل الستينيات (قاسم ، ١٩٨٢ : ١٤٣) . فالمهندس يروي قصته للبطل، لكن الراوي يوردها بأسلوب يجسد فيه مفارقة من نوع ما ، تنجم عن تعارض وجهتي النظر. إن المهندس يكتفي بإيراد حقائق ووقائع معينة حول رفض الأهالي السكنى في القرية النموذجية، وحول تصرفاتهم أثناء بنائها، حيث كانوا يعملون فترة ويتوقفون فترة لانشغالهم في البحث عن الآثار. والراوي وإن أورد كلام المهندس كما هو ، بحرفيته ، لكنه ، من ناحية أخرى ، يدخله في سياق درامي يستحضر فيه كل مقومات التجسيد الفني فيعطي صورة للناس ومشاعرهم وأقوالهم كما هي (بالعامية) . وقد انطوى هذا على مغزى مغاير لما كان يرمي إليه المهندس ، فهو لم يفلح في إقناع الراوي، لكن الراوي بدوره يفلح في إقناع القارىء من خلال أدواته الفنية بوجهة النظر المعاكسة. على أننا لا نستطيع أن نزعم بأن المفارقة يطرحها الموقف بشكل خفي كما هو الأمر في بعض النماذج من نتاج جيل الستينيات ، إن الراوي هنا يعلن عن وجهة نظره بصراحة، بل إنه يتعجل فيقدم تلك الصور القلمية Features قبل الأوان. إنه يبنيها على مشاهد لم تكن عناصرها متاحة له في تلك المرحلة المبكرة من السرد. إذ أنه لم يكن قد بدأ بالتعامل مع الأهالي بعد حتى يخبرهم ويحكم من ثم على عدالة قضيتهم . ومما يجعلنا نسجل على الراوي التعجل بدفع رؤاه أنه بدأ السرد بتقديم الشخصيات على أساس أنه لا يعرف شيئا عنها أو عن قادم الأحداث ، تاركا أمر إعلام القارىء بالحقائق إلى المدى الذي تسمح به حركة الموقف التي بدت كأنها تسير بشكل متدرج. وهكذا نلاحظ بأنه لم يكشف أبعاد شخصية المهندس دفعة واحدة، لكنه، أي الراوي، يكشف موقفه هو دفعة واحدة، وكذلك الأمر بالنسبة لشخصية العمدة التي بدا واضحا وبعد انقضاء وقت قصير على اللقاء الأول مدى تعاطف الراوي مع قضيتها .

والحقيقة أن وضع «الخوجاية» الفرنسية التي تعيش بين أبناء الجبل ظل الوضع الوحيد الذي أقام

فيه المؤلف توازنا ما بين الحدث وموقف الشخصية الرئيسة، بمعنى أن هذا الموقف كان يتطور تبعا لحركة الحدث ولم تتضح معالمه إلا بعد أن تكشفت ـ تدريجيا ـ حقيقة «الخوجاية» . ويأتي التوازن أيضا من زاوية أخرى، فالقارىء نفسه لا يعلم إلا ما يعلمه الراوي. فالمؤلف ـ إن جاز أن نفصل وضعه عن وضع الراوي ـ لا يعطي لأحدهما ميزة العلم بشيء عن «الخوجاية» إلا معا .

وفي أكثر القصص الفرعية اتساعا «قصة حسين علي» يسود شكل من أشكال التوحد بين الراوي الرئيس (فتحي غانم) والراوي الفرعي (حسين علي). إن الصوتين يندغمان هنا ضمن موقف فكري وشعوري واحد. تغطي قصة حسين علي جميع أوجه قضية أهل الجبل، فهي تشرح أبعاد أزمتهم مع القرية النموذجية (غانم ، ١٩٦٥ : ١٠٦) . إن الطرح المشترك للراوي وحسين علي يقود إلى الاعتقاد بأن لا مجال لحياة شريفة ومنتجة خارج الجبل . لا أمل لهؤلاء في الحياة إلا مع السواح فهم مصدر رزقهم كما أنهم ـ أي الأهالي ـ ليسوا مهيأين لأي نوع آخر من الأعمال. والأهالي إن طوعاً وإن جبراً واقعون تحت وطأة الاستغلال، فهم طوعا عرضة للاستغلال من الأجانب حين يشتري هؤلاء كنوز بلادهم بأبخس الأثمان ، أما الاستغلال الأنكى فيمارسه أناس منهم مثل مقاول الأنفار الذي يفرض أتاوة على كل من يريد أن يعمل في القرية النموذجية .

وهكذا تستحوذ قصة حسين علي للراوي ، على وجهة النظر الخاصة للراوي وتتوحد معها، وفي الوقت نفسه تكوّن وجهة النظر العامة للعمل كله، فهو أي حسين علي، يمثل أنبل ما لدى أهل الجبل، وهو ضميرهم النابض بهمومهم وتطلعاتهم، وفي حياته تتبلور أزمتهم بكل أبعادها. إن مأساة أبيه وشقيقته اللذين راحا ضحية التنقيب اللامجدي ، وعلاقته مع «الخوجاية» يلخصان قضية أهل «القرية» بجوانبها كافة .

يروي حسين علي لفتحي غانم قصتهم مع الأمل الكبير. الوصول إلى مقبرة سليمة. . وتطول صفحات هذه القصة لتجاوز نصف حجم الرواية. . ومع أنه لا يوجد دور مباشر للراوي في الأحداث فإن دوره كبير في وجهة النظر، في التوجه العام للعمل أو مغزاه، وذلك من خلال اختيار زوايا الرؤى، والتدخل بالتفسير والتعليق ، بل من خلال تصميم تكنيك القصة الفرعية نفسها، فالقصة لا ترد على لسان حسين علي بضمير الأنا ، وإنما تروى بضمير الغائب، وكأن الراوي بذلك يخلي مسؤولية حسين علي من مهمة تصميم السرد ، ويجعل من ثم لنفسه مبررا فنيا لإعادة بناء القصة بالشكل الذي يراه. وعلى هذا الأساس استطاع أن يسبغ الأبعاد الفكرية التي أراد، كما استطاع أن يوفر لها عناصر الإثارة والإيقاع السريع، فحديث حسين علي يحكي قصة أهل الجبل من بدايتها حتى مجيء الراوي. . «الكحت» كان مهنة الجد الأكبر للأهالي وتبعه الأبناء والأحفاد ومن جملتهم والد حسين الذي كان مرشد الأهالي إلى مكامن الكنوز. يروي حسين كيف أنه فتح عينيه على الدنيا ووالده يسعى وراء «مقبرة بكر» . . وتطول رحلة البحث. . ويطول معها انتظار القارىء، ويدخر الراوي ما يعلمه عن نتيجة البحث إلى آخر الرواية ، وعند هذه الناحية نستطيع القول إن المؤلف يلجأ إلى كثير من وسائل القصة البوليسية في إثارة القارىء وجعله يلهث وراء حل اللغز حتى آخر القصة . ولو أردنا أن نستخدم عبارات تقليدية من قبيل «العقدة» لقلنا إن المؤلف قد هيأ الأحداث كلها من بدء رحلته حتى لقائه

المفاجىء بحسين في طريق عودته من الجبل لذروة تبلغ مداها في هذا اللقاء المفاجىء، ثم يبدأ الراوي بحل العقدة تدريجيا من خلال قصة حسين التي تنطوي على كثير من المفاجآت تساعد على حل العقدة. فنحن نفهم من حسين سر الشكوى التي جاء المفتش للتحقيق فيها، كما نعرف مصير البحث المتواصل عن الكنـوز الـذي لا يسفـر إلا عن خيبة الأمل والفواجع، كما يخبر حسين الراوي سر «الخوجاية» ومصيرها وما آلت إليه القرية النموذجية، وكل هذه الأمور كانت خيوطا متناثرة هنا وهناك، وبعضها كان مجرد هواجس عند الراوي. وحين تبدأ قصة حسين علي تكون قد بلغت حقا ذروة التشتت وما أن ينتهي هذا من قصته حتى تكون هذه الخيوط قد تآلفت ومن ثم يجمعها الراوي في نهاية التقت عندها كل هذه الخيوط.

- ٣ -

ما من شك في أن الرؤية الفكرية تلقي بظلالها على «الجبل» أسلوبا ومضمونا، فمن الناحية الأولى نجـد أن فتحي غانم يلجأ إلى أدوات المذهب الواقعي، وهي ناحية سنناقشها لاحقا، ومن الناحية الثانية (المضمون) أو معنى المعنى، نجد أن الرؤية الفكرية تملي موقفا محددا للراوي البطل في انتقاء الوقائع وطريقة تقديمها بصورة لا يخفى فيها على القارىء موقفه الفكري واتجاهه.

يكشف الراوي عن انحيازه إلى الطبقة الشعبية، وهو يبرز مواقفها بقدر كبير من التعاطف، ويتخـذ في الـوقت نفسه موقفا سلبيا من طبقة النبلاء التي بيدها كل الأمور. ويتجسد هذا الموقف الاجتماعي في مشهد تتابع فيه أذن الراوي حوارا بين مراكبي وعامل حول إحدى الأميرات التي كانت تحل آنذاك زائرة في الأقصر:

«وشعرت براحة نفسية غامرة وأنا أستمع لكلام العامل، حطم الرجل بكلماته البسيطة المعبرة تلك الرهبة التي شعرت بها عندما ران علينا الصمت، وهي تمر أمامنا في بهو فندق ونتر بالاس في الليلة الماضية» كانت الأميرة مجرد امرأة (غانم، ١٩٦٥ : ٢٦ - ٢٧).

لم نستـطع أن نورد الكلمات التي جعلت الراوي يشعر براحة نفسية غامرة، وذلك لما تضمنه الموقف من ابتذال مسند إلى الأميرة لا نظن أن آداب النشر تبيح نشره في دورية علمية. كما أن هذا الحوار غير بريء من الافتعال والمبالغة بصورة تجعله أقرب إلى أدب الصحافة الصفراء منه إلى أدب الرواية[٣]. وليت الراوي اكتفى بتسجيل الحوار لكنه علق عليه مبديا انبهاره به. لا نظن أن من حق الإديولوجيا أن تورط الكاتب - فنيا - إلى هذا المدى.

وفي أجـزاء الاسترجاع الفني يخضع الراوي كذلك لأصفاد الإديولوجيا السياسية، بل يكاد - أحيانا - يتخطى شروطا فنية وأطرا اجتماعية تحكم الأدب بمواضعات متفق عليها في كل زمان ومكان ولا يمكن الخروج عليها إلا لضرورات فنية ضمن تعبير لا يجاوز الايماء البعيد، وفي كل الظروف ينبغي مراعاة شرطين على الأقل: أولهما ألا يتحول العمل إلى مجرد تكأة يبث صاحبه موقفه الإديولوجي من

خلالها، وثانيهما ألا يمس الموقف أشخاصا لهم وجودهم التاريخي المعاصر مسا هو أقرب للقذف منه إلى التصوير الفني. إن التعامل مع الأشخاص (لا الشخصيات) يجعل من مثل هذه المواقف خاضعة لأحكام قوانين النشر لا لأحكام الأدب، مثال ذلك الموقف الذي شخصه الكاتب حول الاحتفال الذي جرى برعاية الأميرة لانتهاء العمل في القرية النموذجية، وهو موقف أقرب ما يكون إلى المعالجات الصحفية المنتشرة حول ممارسات مجتمع الطبقة النبيلة إبان العهد السابق في مصر، وهي معالجات انتشرت كثيرا في بعض الصحف والمجلات المصرية في الخمسينيات ثم توقفت، لتعود الآن ـ كعادة رائجة ـ في بعض المجلات العربية الفنية. ومما يؤخذ على هذا الموقف ـ فنيا ـ أن عين الراوي لم تشهده بل سمع عنه من العمدة وغيره بحيث بات هذا الحدث رواية يتسلى بها أهل الجبل، ليست دقة تفصيلاتها مؤكدة، لكن الراوي يتلقفها حقيقة قاطعة ويقدمها بأسلوب مشهدي ووصف درامي من خلال وجهة نظر الراوي نفسه التي أصبحت ووجهة نظر الأهالي شيئا واحدا.

لا يلبث تعاطف البطل مع أهالي «القرنة» أن يتحول إلى أزمة يعيشها، لها عناصرها ودلالاتها النفسية والاجتماعية، فهو يقع فريسة لما يطلق عليه الصراع بين العاطفة والواجب، أو بكلمة أخرى بين ما تمليه عليه معتقداته كمثقف ذي موقف اجتماعي وبين ما يطالبه به واجبه كموظف حكومي يقوم بمهمة رسمية يتوجب عليه إنهاؤها حسب إجراءات روتينية محددة. لقد كان عليه ـ موظفاً ـ أن يكتفي بتقرير سريع يرفعه إلى مديره في الجهة التي أوفدته، لكنه شعر بأن مثل هذا التقرير على النحو الذي يطابق اللوائح معناه تزوير مشاعر ومشكلات أهل الجبل. معناه تجاهل القضية الأساسية وهي متاعبهم وفقرهم وأملهم الذي يبحثون عنه في بطن الجبل (غانم، ١٩٦٥ : ٧٩). لقد تخيل «سيناريو» لما يمكن توقعه فيما لو كتب حسبما يمليه عليه ضميره، حينئذ سيتهمه مديره بأنه شيوعي، وسيقضي حياته في السجن. «وسأشعر بعد ذلك رائحة عفن تتصاعد من داخلي: رائحة ضمير ميت» (غانم، ١٩٦٥ : ٨٠). لم يكن تعاطفا من طرف واحد.. لقد سرت أحاسيسه إلى أهل الجبل.. لقد أخذوا هم يتعاطفون معه، وبدوا وكأنهم يحسون بأزمته: «وخرجت من أفكاري على صوت العمدة يقول لي في صوت أبوي: مالك يا ابني.. أنت تعبان «الشمس غابت ولا كلتش لجمة» (غانم، ١٩٦٥ : ٨٠).

والواقع أن شيئا ما كان يشد الراوي إلى أهل الجبل، وهكذا فسرعان ما تحول التعاطف المتبادل إلى اندغام سلوكي: «وأكلت مع العمدة العدس والجبن والبرتقال.. أكلت في نهم، دون أن أفكر في قذارة الطعام، أو في الصدأ الذي يلصق الصحون» (غانم، ١٩٦٥ : ٨٠). ولا يقف الأمر بالراوي عند هذا الحد بل بدا أنه يعتقد بأن تقييم هؤلاء البسطاء للناس والأمور أكثر عمقا ودقة وإنسانية من تقييم الموظفين المثقفين؛ فالعمدة مثلا يقسم الناس إلى غرباء وأصدقاء. أعداء وأقارب. ناس يكرههم وآخرين يحبهم.. عواطفه ومشاعره مدربة على التعامل مع البشر لا الموظفين (غانم، ١٩٦٥ : ٨١). أما هو (الراوي) فإنه ما زال أعجز من أن يبادر لبدء مهمته. إذ ليست لديه القدرة لأن يتصرف كالعمدة. كما أنه لا يريد أن يظهر بمظهر «مفتش التحقيقات».. لقد تاه بين وضعه الرسمي وعلاقته الجديدة مع أهل الجبل ببعدها الإنساني.

وهكـذا فقد تحولت أزمة المهمة التي جاء من أجلها إلى أزمة ضمير منشؤها صراع بين الدور الرسمي الخانق والدور الإنساني الرحب. إنه صراع بين الواقع والمثال. فالراوي يتشوق إلى نقل إنسانية أهل الجبل إلى حضارة أهل المدن لا مجرد العكس. يتساءل: «كيف نحتفظ بتطور أهل المدن وتقدمهم دون أن تصاب أعماقهم بالفراغ، فيتحولون إلى نفوس خاوية فارغة ؟» (غانم ، ١٩٦٥ : ٩٥) .

لقـد تضخمت المسـألـة كثيرا. . إنه ينشد الخلاص لأهل الجبل ولنفسه وللإنسانية الصادقة الساذجة الحائرة التي تتصادم بمدنية ناجحة سطحية قلقة (غانم، ١٩٦٥ : ٩٥) .

ويبدو أن الراوي يريد أن يبدأ بنفسه : «ورفعت رأسي في كبرياء تعلمتها من حسين علي ومن العمدة وأهل الجبل» ولم أعرف لها مثيلا في حياتي من قبل، «وقلت له : . . .» (غانم، ١٩٦٥ : ٩٢) .

إن الراوي مثقف ذو وجهة نظر، وفي حدود دوره الذي ترسمه له مهمته يحاول حقا أن يصنع شيئا. ولكن ماذا يستطيع أن يصنع إزاء وضع كهذا؟ إن هذا الوضع جزء من واقع عام. من نظام شامل. . نظام سياسي اجتماعي اقتصادي، وهو مجرد فرد لا يملك أكثر من الالتزام بما يؤمن، وإن لم يرق هذا إلى مستوى الموقف الإيجابي المكتمل فإنه ليس موقفا سلبيا. . لقد كشف الراوي عن منزع إنساني فطري لدى أهل «القرنة» لا يقوى على التنبه إليه والاكتراث له إلا من كان ذا موقف، فهو، مثلا، يقف عند بعض ما سمعه لدى هؤلاء القوم ويضعه في سياق روحي رحب مضفيا ـ في ذلك ـ على أزمة أهل الجبل بعداً إنسانيا واجتماعيا ينأى بها عن إطارها الإداري ذي وجهة النظر الأحادية، التي لا تخلو ـ بكل المقاييس ـ من ظلم . يسمع إحدى نساء الجبل تنتقد بناء بيوت القرية النموذجية لأن لها قبابا تذكّر بمرأى المقابر، فيعلق: «إن المساكن لا تفرض على أصحابها وإلا تحولت إلى سجون، وهي لم ترتكب ذنبا أو إثما حتى يحكم عليها بالسجن» (غانم ، ١٩٦٥ : ٦٧). بذا يدخل الراوي هذه المسألة المؤطرة بحيز زماني ومكاني محدد إلى آفاق القضايا الكبرى على مستوى الإنسانية . . إنها قضية إدخال المدنية إلى المجتمعات التقليدية ، هل من حق المجتمع المتقدم ـ ماديا ـ فرض نمط الحياة الذي يريد على مجتمع يعوزه التقدم ؟ ربما يكمن الجواب في مفهوم الثقافة Culture ذاته بوصفه شاملا لمجموع الإنجـازات والتراكمات المدنية والقيم الروحية لشعب من الشعوب. وتدخل في الثقافة عناصر كثيرة متشعبة داخلية وخارجية تضفي على أصحابها خصائص معينة وتمنحهم شخصيتهم الخاصة . وعلى الرغم من أن أهل «القرنة» مصريون فما من شك أنه في ظروف عزلتهم النسبية عن غيرهم من أبناء جلدتهم (مع كثرة اتصالهم بالأجانب من السواح ضمن نمط تعاملي ثابت) قد تكونت لديهم خصائص ثقافية خاصة بهم من حقهم مقاومة اختراقها إذا جاء هذا من الخارج. . . بل إن اختراقها على النحو الذي صورته الرواية أمر يتنافى مع الأعراف الإنسانية والقيم الحضارية، لأن أبسط مبادىء الانتقال الحضاري ضرورة إنجازه بالإقناع لا بالقسر والقهر. إن سيدات المدينة ممن حضرن إلى الأقصر لحضور الاحتفـالات بمنـاسبة إنجاز القرية النموذجية تسوؤهن ملابس أهل الجبل القذرة مما لا يتلاءم مع احتفالات ترعاها «الأميرة» ومن ثم أمرن رجال الشرطة بأن يقبضوا على بعض القادمين من أهل الجبل،

ويدخلوهم في حمام أعد لهم حيث قاموا بغسلهم بالماء والصابون كما تغسل الجياد، ثم ألبسوهم جلاليب جديدة ذات لون واحد هو اللون الأبيض «حتى أصبح الرجال وكأنهم فرقة أخرى من فرق العساكر ترتدي الجلاليب» (غانم ، ١٩٦٥ : ٧٠) .

وبمثل الفهم السابق للأمور لدى الراوي فإن الوقائع تخضع لمنظور نسبي يجعلها قابلة لأكثر من حكم، ويمكن النظر إليها من خلال أكثر من زاوية، فمشروع القرية النموذجية يحل مشكلة إسكان الأهالي، لكنه من ناحية أخرى مظهر لواقع زائف ، فالقضية ليست سكنى الأهالي فحسب بل سبل عيشهم. فالقرية سكنى بلا عمل، في حين يمنحهم الجبل السكنى (ولو بالكهوف) وسبل الحياة. ويطرح الراوي هذه الناحية بالذات (سبل الحياة) بمنظور نسبي يحتمل أكثر من حكم أخلاقي : فما يبدو أنه خديعة من وجهة نظر ما، يُنظر إليه على أنه تصرف إيجابي من وجهة نظر أخرى، يروي المهندس لفتحي غانم كيف يقدم بعض أهالي الجبل على خداع السياح، لكن فتحي غانم يأخذ الواقعة من فم المهندس ثم يخاطب القارىء بنفسه : «ويتلفت السائح المليونير حوله، ثم يهمس في أذن عالم الآثار : ـ اليوم وأنا أشاهد الآثار تقدم مني أحد الأهالي، وأبرز لي من جيبه خفية تمثالا فرعونيا حقيقيا. . إنهم يسرقون الآثار بمنتهى البساطة. . . وساومت الرجل، حتى استطعت أن أشتريه منه بثمن رخيص جدا. . . دفعت فيه مائتي دولار. . إن متحف المتروبوليتان في نيويورك يشتريه مني بربع مليون دولار» .

« . . . وسرعان ما يصفر وجهه (السائح)، وهو يسمع عالم الآثار يقول له في سخرية ممزوجة بالشفقة، إن التمثال مقلد، وإنه من صناعة أهل الجبل يصنعونه بالعشرات في اليوم الواحد. . » .

«ويثور السائح، ويزأر كالضحية المجروحة، ولكنه يتكتم في النهاية الفضيحة التي لحقت به. . فقد هزأ أحد الأهالي البسطاء بذكائه وثقافته وأخذ منه ثروة لا يستطيع أن يطالب بها أمام البوليس» (غانم، ١٩٦٥ : ٤٢) .

إن المهندس يعد مثل التصرف السابق مهددا لسمعة البلاد بالضياع، ومن ثم يرى أن إزاحة هؤلاء الأهالي من مكانهم أمر يتوقف عليه مستقبل البلاد وسمعتها الدولية (غانم، ١٩٦٥ : ٤٢). لكن وجهة نظر الراوي والرواية بعامة تشير بصراحة إلى الوجه الآخر للقضية. فهناك قضية أساسية أخرى لا تتعلق بأهالي الجبل فحسب بل تتعلق بالسائح (الشاري) ؛ إن السائح نفسه يرتكب في حق البلد المضيف ما هو أنكى مما يصنعه المواطن الذي يبيعه التمثال المزيف. والسؤال الآن هل سيكون هذا المواطن أكثر شرفا، وهل مستقبل بلده وسمعته ستكون بمنأى عن هذا التهديد فيما لو كان التمثال أصليا لا مزيفا؟ المسألة إذن ليست «وطنية» بالقدر الذي يراه المهندس، وإنما هي اهتمام بـ «عيون الآخرين» أكثر منها أي شيء آخر، فالقرية النموذجية منظر سياحي في حقيقة الأمر. أكثر من ذلك فإن الأهالي هم جزء متمم للديكور المطلوب. حين يصمم أهالي الجبل على مقاطعة حفل يقيمه المهندس للأميرة في موقع القرية النموذجية، لم يجد هذا حلا سوى جلب فلاحين من شمال الأقصر ليغنوا ويرقصوا

أمام الأميرة وضيوفها الأجانب. في حين يظل السكان الذين من المفروض أن الاحتفال يقام لهم وبهم قابعين في كهوفهم .

هكذا يكشف الحدث الروائي عن تحول كبير أصابته شخصية الراوي البطل، فقد انتقل من وقع اللااكتراث إلى الاكتراث الإيجابي بحيث تخطت إدانته الموقف الفكري إلى الممارسة العملية من خلال دوره الوظيفي. ولقد استطاع ضمير الراوي أن يصل إلى جوانب لم تكن مكشوفة أبدا بدون هذا الاكتراث .

- ٤ -

لئن انطلق فتحي غانم من موقف إديولوجي معين فهو يصدر أيضا عن رؤية فنية محددة هي الرؤية الواقعية النقدية الممزوجة بأكثر من عنصر من عناصر الواقعية الاشتراكية. بل نستطيع أن نذهب خطوة أخرى إلى أمام لنقول إن «الجبل» كانت معادلا جماليا لما يعتنقه فتحي غانم من أفكار حول العدل الاجتماعي. ويمكن القول إن فتحي غانم استند هنا إلى رؤية الواقعية الجديدة التي تقوم على المواجهة والتحدي والتغيير بدلا من الانطواء والاستسلام واللامبالاة. بل يمكن أن نزعم أن هذه الرواية تأرجحت في صياغتها الجمالية ـ شأن أعمال الواقعية الجديدة ـ بين أسلوب اليوتوبيا وأسلوب التحقيق الصحفي[٤] . وقد تمثلت عناصر اليوتوبيا في «الجبل» في نزعات الراوي وشخصيته بعامة ، أما عناصر التحقيق الصحفي فتمثلت بطبيعة المغامرة وأسلوب عرضها .

وإذا كانت الواقعية الاشتراكية حسبما ذكره سيمونوف للدكتور مندور لا تلزم الكاتب ـ لكي يوصف عمله بالصدق ـ أن يقص ما حدث فعلا، بل يكفيه أن يقص ما يمكن حدوثه (مندور ، ١٩٧٤ : ١٠٣) ، فإن فتحي غانم لم يكتف بذلك بل التزم بالوقائع بصورة تقرب عمله قليلا من الجهود الصحفية، وإن لم ينل ذلك من فنية العمل على اعتبار أن من أهم دعائم هذه الجهود المباشرة والوضوح وهما ناحيتان مقبولتان في معظم اتجاهات الواقعية .

إن وجهة النظر في «الجبل» تكتسب من بداية الرواية بعدا اجتماعيا لا يخلو من السخط على الواقع السائد والتحريض ضده ـ كما تصوره الرواية ـ فهو واقع طبقي فاسد ، فلا هيبة ولا أهمية لمفتش التحقيقات ـ حتى في نظر السعاة ـ إلا إذا ثبت أنه مرافق للأميرة : «فلا أحد في هذا المكان من كبير المفتشين إلى أصغر السعاة، سيهتم بمحقق مثلي، ولا حتى بوزير المعارف ولا رئيس الوزراء ما دامت هناك صلة بينهم وبين الأميرة» (غانم ، ١٩٦٥ : ٢٤) .

وفي المقابل يبرز تعاطف البطل مع الأهالي الفقراء بصورة لا يرى فيهم إلا كل ما هو منطقي وجميل. إن شاعريته تصور له صبية منهم تصويرا لا نفهم منه مبعث إعجابه بهذه الصبية إلا على أساس طوبائي : «كان جمال الصبية مثيرا، لا أستطيع أن أصف هذه الصبية بأنها جميلة كالقمر أو رقيقة كنسمة

الربيع. أصدق ما توصف به: أنها حنونة كالأرض الخضراء، فائرة كشمس الصيف، نبيلة كملكة فرعونية» (غانم، ١٩٦٥: ٦٦).

ولئن استحوذ الراوي على مركز الصدارة في مغامرة «فتحي غانم» واستقطبت شخصيته الأحداث، فإنه في مستويات الحدث المتولدة حول الشخصيات الأخرى يقدم نماذج يمكن أن تعد ناضجة لبطل الواقعية الجديدة المعاصر، ونستطيع في هذا الصدد أن نشير إلى شخصيته «حسين علي» التي تمثل عذابات البطل الواقعي الذي يسعى نحو تغيير واقعه دون أن يمكنه هذا الواقع من فعل شيء، لكنه يتمرد ويحسب أن سبل الخلاص في العلم والمتعلمين: يقول حسين للراوي: «أنت راجل متعلم ومتنور، جولي أعمل إيه ؟» (غانم، ١٩٦٥: ١٣٤). لكن الراوي ـ بعلمه ـ لا يملك شيئا سحريا... يقرر الراوي أن العلم الذي يتحدث عنه حسين علي هو الذي أفضى إلى العلاج الأحمق للمشكلة، بناء قرية نموذجية يعيشون فيها كأن الرزق سيسقط عليهم من السماء. ولكن هل المسؤولية على العلم؟ هل الذنب ذنب العلم أم ذنب المعلمين والمتعلمين ؟

تريد الرواية أن تذهب إلى أن واقعنا المعيش لا يبيح التعامل مع العلم لذاته كترف سياحي. فالعلم إن لم يرتبط مباشرة بسبل الإنتاج لا قيمة له. إن واقعنا لا يقوى على احتمال أن يسير العلم في اتجاه وتسير الحياة في اتجاه آخر. إن الإدانة إذن ليست للعلم في ذاته بل هي إدانة لواقع يقبل تجزيء القيم بحيث لا يأخذ العلم فيه دوره الصحيح. لذا فإن هذا الواقع ـ والبطل جزء منه ـ لا يقدم لحسين شيئا، فلا يجد هذا أمامه سوى أحد سبيلين: إما الانسلاخ الكامل عن بيئته كما صنع زوج شقيقته نصف المتعلم الشيخ طلباوي الذي ترك الجبل وعثر على مصدر للرزق بعيد عنه، وإما الانزراع مع أهله والبقاء معهم ضمن رحلة الشقاء في سراديب الجبل حيث الأمل والموت لا ينفصلان لحظة واحدة.

وربما بدت أبعاد صورة حسين علي أكثر وضوحا واكتمالا حين نضع إزاءها شخصية أخرى تناقضها في التكوين الفكري والنفسي وتعطي النقيض أيضا لموقفها من قضية أهلها. ومن خلال هذه الشخصية كذلك يتبدى موقف مناقض للراوي لموقفه من حسين علي. إن الشيخ الطلباوي هو الوحيد المتعلم نسبيا من أهل الجبل. فقد أتيحت له فرصة التعلم لكنه اختار الحياة بعيدا عن أهله شمالا في أسيوط. وقد حاول هذا منذ البداية الإيقاع بزوج شقيقته حسين علي حين مهر شكوى أهل الجبل بتوقيع حسين علي هادفا إلى الزج به في السجن حتى تضطر زوجة حسين (شقيقته) للالتحاق به لتخدم زوجته. لا يخفي الراوي منذ البداية تقززه منه ومعاملته له كمسخ انتهازي. فهو يستخف به حين يحدثه عن نفسه ـ بالفصحى ـ وعن تملقه لأصحاب السلطة والمال. فقد لاحظ الراوي موقفين في الجبل، موقفا يمثله حسين علي والعمدة يحاول مساعدة قومه من خلال المتاح، وموقفا آخر يمثله منطق طلباوي الذي يرى ضرورة تغيير نمط حياتهم إلى نمط ليس أفضل من الحالي إن لم يكن أسوأ. فهو يرى أن يعتمدوا على الإحسان أو أن يعملوا خدما (غانم، ١٩٦٥: ٨٨).

والراوي يضع النموذجين في مواجهة مباشرة، إما على صعيد باطني بينه وبين نفسه، وإما على صعيد خارجي حقيقي. فحين كان يستمع إلى هذا المتعلم وهو يصف تملقه وتهافته في بيوت الأغنياء

كانت تقفز إلى ذهنه صورة «الأمي» من أهل الجبل : «وشعرت بحنين جارف إلى العمدة، وأنا أستمع إلى الشيخ طلباوي . . كان يثير في نفسي التقزز» (غانم، ١٩٦٥ : ٨٨)، وفي الوقت نفسه يهبط عليهم حسين كالصاعقة ليصرخ في وجه الراوي الذي يبحث عنه: «جلت للعمدة . . أنا مستخباش زي النسوان» (غانم، ١٩٦٥ : ٩١)، ويكون شعور الراوي هنا مختلفا: «وغمرني إحساس قوي، يشبه اليقين، أن حسين علي له شأن في كل أحداث الجبل . . صوته القوي ونظراته الثابتة . . وكبرياؤه . . كل هذا يكاد يثبت أنه الرجل الذي قلب «التروللي» وحرق الشونة في القرية النموذجية . .

«وتملكتني رغبة في تحدي حسين علي . . كبرياؤه كانت تثيرني ورجولته تستفزني رغما عني وتطالبني بامتحانها . .

كنت أريد امتحان رجولته، لأني أريد أن ألمسها، وأراها واضحة جلية أمامي . . إن هذا النوع من الرجولة نفتقده في حياتنا في القاهرة . . هذه الصراحة المباشرة، لا نعرفها ولا نقابلها، هذه القدرة الخارقة على المواجهة وتبادل الثقة بسرعة وبمجرد ترديد قسم أو عهد . . شيء لا نتعامل به في حياتنا ومن الصعب علينا تصديق وجوده . .» (غانم، ١٩٦٥ : ٩١) .

إن الفقرات السابقة تجسد تطلع الراوي وتصوره للبطل المنقذ لا في مجتمع الجبل فحسب بل في المجتمع المصري بعامة . إنه ـ وهو المثقف ـ يتخذه مثلا أعلى ويتمنى أن يصبح مثله : «ورفعت رأسي في كبرياء تعلمتها من حسين علي ومن العمدة وأهل الجبل . . ولم أعرف لها مثيلا في حياتي . .» (غانم، ١٩٦٥ : ٩٣) .

وحين يبدأ حسين علي يردد أغاني «بهية وياسين» يصبح واضحا «البعد العام» الذي تضفيه الرواية على شخصيته وموقفه . فهو تجسيد لمأساة الأغلبية الساحقة من شعبه بأبعادها السياسية والاجتماعية، السياسية مع النفوذ الأجنبي والاجتماعية مع الاستغلال المحلي .

وحين يروي حسين علي «القصة كلها» فإنه يكون ضمير قومه . يروي قصتهم جميعا . يعطي الراوي حسين علي الصوت الأقوى حجة، ويندمج صوتاهما معا أثناء رحلة القص الطويلة، وأثناء ذلك تبرز في السرد نبرة تنم عن امتزاج مذهبي بين الأدوات الواقعية والرؤى الرومانسية . فقد اتضح مما سبق أن شخصية الراوي بعامة لم تكن تخلو من منزع رومانسي في مثاليتها وشاعريتها وثورتها الدائمة ضد كل مظاهر الظلم . وعلى العموم فقد ظلت النزعة الرومانسية على الدوام مكونا أساسيا في الواقعية بعامة، وهي الرؤية التي يصدر عنها فتحي غانم، والرومانسية هنا ـ كما يراها بعض المنظرين ـ تختلف عن الرومانسية البرجوازية، فهذه الأخيرة تنبعث من السخط على الحياة دون أن يصحبه برنامج لإعادة صياغتها ودون أمل في مكافحتها . ومن هنا فإنها تتخذ طابع الفن الخالص أو التجريدات الصوفية، أو الكوابيس الفاجعة، لذا، فحين لا يرضى الفنان عن الحاضر تأتي صلته بالرومانسية، لكنه إلى جانب عدم رضاه عن الواقع يرغب في تغييره (لوناتشارسكي، ١٩٧٦ : ٥٥ ـ ٥٦) . ويمكن أن نضيف إلى ذلك عنصرا آخر يتمثل في المنبت والنشأة البرجوازيين لمعظم كتّاب الواقعية بشتى مناهجها واتجاهاتها .

وقد انعكس هذا بصورة من الصور على ما أبدعوه من أدب وفن . . أي أن الأدب الواقعي في مجمله تأثر غاية التأثر بالإبداع البرجوازي (غالي، ١٩٧١ : ١٢٦) .

وهكـذا يمكن القول إن الراوي ـ المؤلف قد تمثل حقا ما يدعو إليه «إيليا أهرنبيرج»(فضل، ١٩٧٨ : ٨٩)، من خصائص للعمل الأدبي الواقعي :

* لقد سادت في الرواية طريقة اتضح فيها الاندماج العاطفي الحار. وقد بلغ هذا الاندماج بين الراوي ـ الكاتب والقضية التي يؤمن بها مدى جعله ينسى وظيفته كمحقق محايد ويندفع بكل ما يملكه من شعـور إلى تبني قضية أهل الجبل: «إن شاء الله مش حتنزلوا البنايات وتفضلوا هنا زي ما انتم عايزين» (غانم ، ١٩٦٥ : ٦٨). وها هو يندفع أكثر في التبرير والتحريض: «ماذا أمام أهل الجبل غير الكحت؟ إنهم ما كادوا يبتعدون عن الجبل حتى اتجهوا إلى مقاول يسرق منهم النقود. .».

« وهناك القرية الجديدة، تنتظرهم بقبابها وكأنها قبور جديدة سيدفنون فيها أحياء. . لا عمل لهم فيها، ولا أرض يزرعونها، ولا مصدر رزق يكسبون منه قوتهم».

«لا بد أن يبقوا في الجبل. . والبقاء في الجبل معناه استمرار الكحت. .» «الكحت، هو الخيال الوحيد. . الأمل الوحيد. . لكل من يسكن الجبل. .» (غانم، ١٩٦٥ : ١٠٩) .

* ثم إن «الجبل» وصفت الإنسان الواقعي الذي يجوز عليه الخطأ والصواب، كما مست وجوها للتطور والصراع بصورة لم تكن مألوفة كثيرا وقت صدور الرواية في الأدب المصري بعامة والرواية المصرية بشكل خاص.

* وإذا افترضنا أن هذا العمل كتب في النصف الثاني من الخمسينيات فإن موضوعه الرئيس وهو تغيير نمط حياة مجتمع تقليدي بالقوة لأهداف مثالية قاصرة ، يمكن أن يكون موضوعا غير ماثل في وعي الناس في حينه.

* أضف إلى ما سبق أن فتحي غانم قد كشف في هذا العمل آفاقا جديدة من ناحية الشكل الفني، من أبـرزها طريقته في تعدد الأصوات، وإتاحة الفرصة لأكثر من وجهة نظر لعرض موقفها إزاء الحـدث أو الواقعية الواحدة، ثم قدرته الملحوظة على تخطي إسار السيرة الذاتية ومجاوزة مباشرة الجهود الصحفية في مادة وموضوع كان من السهل أن ينزلقا بصاحب العمل إلى أسلوب قريب من هذه المعالجات .

وتنعكس مذهبية المنهج الواقعي في أدوات الكاتب ولا سيما في السرد والحوار. ومما يلفت النظر في السرد القدرة على استحضار الصورة وتجسيدها تجسيدا واقعيا ضمن مضمون من حياة عامة الناس ومشكلاتهم. ولنتأمل في هذا الوصف الذي يسوقه الراوي لغرفة صديقه وكيل النيابة: «وكان مسكنه

مجردا أيضا من كل شيء، حجرة ليس فيها غير سرير «سفري» كسرير المستشفى، اتسع لنا بصعوبة، ومسمار مثبت في الحائط علق عليه كل ملابسه المتسخة، ومقعد خشبي قاعدته مكسورة لا يصلح للجلوس، فاستعمله كدولاب يضع فوقه ملابسه النظيفة المكوية . .

وهناك حجرة أخرى خاوية، كدست فيها كتب القانون، وملفات القضايا على الأرض المتربة، وفي أحد أركانها مائدة خشبية، فوقها وابور جاز، وصحون فيها بقايا طعام تعفن، ورباط عنق وقع على الأرض ونسيه في مكانه لعدة أيام» (غانم، ١٩٦٥ : ٢٢) .

ويتبع الراوي الوصف السابق بتقديم صورة أخرى ذات دلالة على الواقع الاجتماعي المتناقض، واقع المثقفين بصفة خاصة الذي يتوزعه أسلوبان متباينان في الحياة: «وفاجأني بزجاجة كولونيا «آتكينسون» و بـ «بريانين» فاخر ورأيته يعتني بحلاقة ذقنه، ويسكب الكولونيا بغزارة على وجهه ويعطر بها منديله، واختار من فوق الكرسي الخشبي بدلة فاخرة ارتداها وهو يقول لي انها «صوف انجليزي ممتاز. . ماركة دورمي»، ولمع حذاءه «الكنج» الذي اشتراه من القاهرة بخمسة جنيهات، وتحول فجأة إلى رجل أنيق، ووضع الطربوش فوق رأسه، فأصبح وقورا وتغيرت ملامح وجهه، كأنه لم يكن منذ دقائق يصنع الشاي فوق وابور الجاز وهو «بالفانلة واللباس» (غانم، ١٩٦٥ : ٢٣) .

كما تنعكس المذهبية الواقعية في لغة السرد والحوار. إن لغة السرد تتسم بالمباشرة والبساطة، ولئن لاحظنا بعض العناصر الرومانسية لدى شخصية الراوي من حيث موقفه، فإن مثل هذه العناصر لم تمتد لتؤثر على لغة السرد فظلت أداة للتشكيل الجمالي بعيدة كل البعد عن جموح الخيال وشطحات العاطفة. والملاحظ أن الكاتب يستعين بمستويين من الأداء اللغوي. فهو ـ كراوٍ ـ حين يتحدث مباشرة إلى القارىء ـ بالسرد ـ يتحدث بالفصحى بطبيعة الحال. لكنه حين يتحدث مع الشخصيات الأخرى يتحدث بالعامية. وهي مفارقة تسمح بها تقاليد ومقومات السرد القصصي. إذ أن كثيرا من كتاب الواقعية (العرب) اختاروا العامية لغة للحوار رغبة في تحقيق أكبر قدر من الإيهام بواقعية الحدث. وعلى العموم فإن الكتابة بالعامية تحتاج إلى بصر وذوق لا يقلان نفاذا وحساسية عن بصر من يكتب بالفصحى وذوقه، إذا أراد الكاتب بالعامية أن يستقيم له أسلوب فني محدد المعاني والألفاظ رشيق الدلالة، بعيد عن الفجاجة والابتذال (حقي، ١٩٧٦ : ٢١٦) . ولقد استطاع فتحي غانم أن يحقق هذه المطالب الفنية حين جعل العامية لغة للحوار، وهو بالإضافة إلى ذلك فإنه يوظف استخدام الحوار بين الفصحى والعامية للدلالة على نوع الشخصية ومكوناتها الفكرية والنفسية بل والخلقية كذلك. فهو يستخدم الحوار بالفصحى في «الجبل» في ثلاثة مواضع: الأول حين تتحدث الشخصية بلغة أجنبية (كالفرنسية مثلا)[٥] كما أنه يلجأ للفصحى حين يكون الحوار بين شخصيتين مثقفتين كما هو الأمر حين يتحاور الراوي ووكيل النيابة أو المهندس، لكن الملاحظ أنه لا يلتزم دائما بالفصحى في الحوار مع هاتين الشخصيتين إذ يلجأ إلى الحوار بالعامية في مواضع أخرى[٦] ، ومن الطبيعي، كوضع ثالث، أن الكاتب يلتزم بالفصحى إذا كانت الشخصية نفسها تحرص على استخدامه كما هو الأمر عند الشيخ الطلباوي. وفيما عدا ذلك فإن الراوي يلتزم بنقل كلام الشخصيات كما تنطق به بالضبط، ومعظمه بالعامية القاهرية أو العامية الصعيدية .

وهكذا يمكن القول إن فتحي غانم التزم بنوع من الواقعية الفنية تمليه الرغبة في تحقيق أكبر قدر من عناصر الإيهام بالواقع. على أنه ـ من ناحية أخرى ـ يمكن أن نستهدي بالحوار كمؤشر على موقف الراوي من الشخصيات. إذ من الواضح أن العامية عنده ترادف الصدق والعفوية، كما أن الفحصى (في هذه الناحية فقط) تشير إلى مسافة ما تفصل الشخصية التي تلتزم بها عن الصدق والعفوية كذلك. فكأن الراوي يريد أن يقول إن أولئك المتحذلقين لا يتكلمون لغة الشعب، ومن ثم فإنهم لا يفهمونه ولا يكترثون لهمومه، وهكذا تتحول الفصحى (بجلال قدرها المجرد) إلى قوالب لفظية محفوظة يضعونها على ألسنتهم وهي خالية من الشحنات الشعورية الصادقة، ومن ثم نفهم أن الراوي يستخدم الحوار كمؤشر على نظرته للشخصية وكدلالة كذلك على تعاطفه أو عدم تعاطفه معها. فالملاحظ أن الراوي يقسو كثيرا على الشخصيات التي ينطقها بالفصحى، في حين يأخذ دائما جانب الشخصيات الأخرى التي ينطقها بالعامية.

ويتضح ذلك في موقفه من صديقه وكيل النيابة، والمهندس، وطلباوي، فلقد حرص على أن يجعل لغتهم أقرب إلى الفصحى، وكان حرصه في هذا التوجه يتزايد حين كانت كلماتهم تنطوي على إدانتهم (ص ١٩ ـ ٢٣، ٣٦ ـ ٣٧، ٨٦ ـ ٨٧).

ومن ناحية أخرى فإن حرصه كان شديدا كذلك في اختيار الكلمات العامية التي تستخدمها الشخصيات التي يتعاطف معها، فهو ينقلها نقلا حرفيا ويحرص حرصا شديدا على أن تخاطب هذه العبارات أذن القارىء لا مجرد عينه، فنراه يختار أقرب أشكال الكتابة لاستحضارها، كأن يختار مثلا الجيم القاهرية لتصور القاف الصعيدية، ويضع السين عوضا عن الشين في كلام الصعايدة... الخ.

وتبقى ناحية أخيرة جديرة بالتنويه وهي تتعلق باستخدام الأفعال في السرد والحوار، فالملاحظ أن المؤلف يتقن استخدام الأفعال للدلالة على ما يمكن أن نسميه «ازدواج الأزمان» في الحكايات الفرعية بخاصة. وما نعنيه بازدواج الأزمان هو إضفاء عنصر الحالية أو الجدة newleness على الأحداث الماضية، بمعنى أن يعيد الراوي إعادة صياغة الحكاية الفرعية باستخدام المضارع بدل الماضي، فيتجنب تحويل عملية الاسترجاع ـ من ثم ـ إلى قص تقليدي يعتمد على الفعل الماضي الساكن بل يبث فيها الحياة والمعاصرة من خلال الإكثار من صيغ المضارعة وللدلالة على ذلك نذكر أنه أثناء عملية الاسترجاع الفني لقصة البحث عن الكنز، يحشد المؤلف ما يزيد على ثلاثين فعلا مضارعا في صفحة متوسطة غير مكتظة (ص ٤٠)، مما أدى حقا إلى إضفاء مزيد من الحركة على الأحداث وإدخالها في صميم الزمن الروائي للعمل، وهو لا يقصر استخدام المضارع على أفعال الأسناد فحسب، بل يدخلها إلى الجمل والعبارات الحوارية.

الهوامش

(١) للاستزادة عن فكرة «الإطار الفني» أنظر: جيروم ستوليتز: النقد الفني ـ دراسة جمالية وفلسفية، ترجمة الدكتور فؤاد زكريا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٨١، ص ٦٤ ـ ٦٥.

(٢) انظر: أنجيل بطرس سمعان : وجهة النظر في الرواية المصرية، مجلة فصول، المجلد الثاني، العدد الثاني، القاهرة، ١٩٨٢، ص ١٠٥، وقد اعتمدت الكاتبة في هذا العرض لطريقة ووجهة نظر جيمس على كتاب بيرسي لوبوك (صنعة الرواية) فصل: هنري جيمس ورواية السفراء، والكتاب ضمن قائمة المراجع.

(٣) انظر: نص هذا الحوار في «الجبل»، روايات الهلال، العدد ١٩٩، القاهرة، ١٩٦٥، ص ٢٦ .

(٤) للاستزادة انظر: غالي شكري: صراع الأجيال في الأدب المعاصر، سلسلة «اقرأ»، دار المعارف بمصر، ١٩٧١، ص ١٢٧ .

(٥) انظر على سبيل المثال الحوار بين الراوي والسائحتين، الجبل: ص ٣١.

(٦) انظر على سبيل المثال : الجبل: ص ١٨ - ٣٤ .

المراجع العربية

أدل ، ليـــون — **فن السيرة الأدبية**، القاهرة : مؤسسة الحلبي وشركاه ، ١٩٧٣ .

حقي ، يحيـــى — **خطوات في النقد** ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٦ .

ستوليتز ، جيـــروم — **النقد الفني**، ترجمة الدكتور فؤاد زكريا ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الثانية، ١٩٨١م .

سمعان ، إنجيل بطرس — «وجهة النظر في الرواية المصرية»، **مجلة فصول**، المجلد الثاني، العدد الثاني، القاهرة: ١٩٨٢م .

شكري ، غالـــي — **صراع الأجيال في الأدب المعاصر** ، سلسلة اقرأ ، مصر: دار المعارف ، ١٩٧١م .

ضيف ، شوقـي — **الترجمة الشخصية** ، مصر : دار المعارف ، الطبعة الثانية ، ١٩٧٠م .

غانم ، فتحـــي — - **الجبـل** ، القاهرة : روايات الهلال، ١٩٦٥م.

- **زينب والعرش** ، القاهرة : مكتبة روز اليوسف ، ١٩٧٧م .

فضل ، صـــلاح — **منهج الواقعية في الإبداع الأدبي** ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٨م

قاسم ، سيـــزا — «المفارقة في النص العربي المعاصر» ، **مجلة فصول** ، المجلد الثاني، العدد الثاني، القاهرة : ١٩٨٢م .

لوبوك ، بيرســـي — **صنعة الرواية** ، ترجمة عبد الستار جواد ، بغداد : منشورات وزارة الثقافة والإعلام ، ١٩٨١ .

لوكاتش ، جـــورج — **معنى الواقعية المعاصرة**، ترجمة الدكتور أمين العيوطي، مصر: دار المعارف، ١٩٧١م

المرزوقي ، سمير (ورفيقه) — **مدخل إلى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا** . مشروع النشر المشترك : بغداد ، (آفاق عربية) ، تونس : (الدار التونسية للنشر) ١٩٨٦م .

مصطفى ، محمد مستجير — **الواقعية الاشتراكية في الأدب والفن** ، (مجموعة مقالات) القاهرة : دار الثقافة الجديدة ، ١٩٧٦م .

مندور ، محمـــد — **الأدب ومذاهبه** ، القاهرة: دار نهضة مصر للطبع والنشر ١٩٧٤م .