إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الثامنة ـ العدد الثانی والثلاثون ـ شتاء ۱۳۹۷ش/ كانون الأول ۲۰۱۸م
صص ۱۳۰ ـ ۱۰۷

فضاء المقهى فی الروايتين الفارسية والعربية؛ أحمد محمود وعبدالرحمن منيف نموذجاً

يدالله ملايری (الكاتب المسؤول)*
مجتبی عمرانی پور**

الملخص

تحاول هذه الدراسة إلقاء الضوء على فضاء المقهى فی روايات أحمد محمود وعبدالرحمن منيف. وإذا كان الفضاء بشكل عام محايثاً للعالم تنتظم فيه الكائنات والأشياء والأفعال، ومن ثمّ معياراً لقياس الوعی والعلائق الوجودية والاجتماعية والثقافية، فيتميّز المقهى فی النصوص المدروسة بكونه "مختزلاً" لهذا التحايث والمعيارية، وهذا ما يبرّر اختياره لدراسة مقارنة تهدف إلى فتح نافذة للحوار بين المجتمعين الإيرانی والعربی بغية ترسيخ قيم الانفتاح والتعايش والتعددية، كما يبرر اختيار الكاتبين بوصفهما مهتماً بهذا الفضاء النصی، وكذلک مهتماً بتلک القيم التی تؤمن بها الدراسة. ويهتمّ الروائيان بالمقهى اهتماماً بالغاً، خاصة فی روايات "الجيران" (همسايه ها) و"قصة مدينة" (داستان يک شهر) و"الأرض المحروقة" (زمين سوخته) لأحمد محمود، وخماسية "مدن الملح" ورواية "أرض السواد" لعبدالرحمن منيف. وتعتمد الدراسة إنجازات المدرستين الأميركية، والسلافية للدراسات المقارنة اللتين تركّزان على نقاط التشابه والاختلاف بين الأعمال الأدبيّة من ناحية، وعلى العلاقة بين الأدب وميادين المعرفة الأخرى من ناحية أخرى. وقسّمنا الدراسة إلى: ۱) موقع المقهى ودوره النصّی. ۲) المقهى والتراث. ۳) المقهى والتاريخ. وقد تراءى لنا من خلال الدراسة أنّ المقهى يضطلع بدور فنّی ومعرفیّ بامتياز، إذ نستطيع القول بأنّه من أهمّ المكوّنات الروائيّة التی تساعد الكاتبين فی إيصال رسالتهما الجماليّة والمعرفيّة إلى المتلّقی من خلال موقعه الطوبوغرافی أوّلاً و علاقته بالتراث والتاريخ.

الكلمات الدليلية: أحمد محمود، عبدالرحمن منيف، الفضاء، المقهى، الرواية الفارسية، الرواية العربية.

---

*. أستاذ مساعد فی الأدب العربی بجامعة طهران، كلية فارابی للكليات، قم، إيران.
Malayeri75@ut.ac.ir
**. أستاذ مساعد فی الأدب العربی بجامعة طهران، كلية فارابی للكليات، قم، إيران.
emranipour@ut.ac.ir

تاريخ الاستلام: ۱۳۹۷/٦/۱۸ش تاريخ القبول: ۱۳۹۷/۱۰/۲۰ش

المقدمة

إنّ الروايــة الحديثة، خاصة منذ بالزاک، قد جعلت مــن المكان أو الفضاء الروائى مكوناً حكائياً بالمعنى الدقيق للكلمة، وفى هذا الاتجاه ســارت الشعرية الجديدة للفضاء الســردى. إن الفضاء الســردى، مثل مكونات الســرد الأخرى، لا يوجد إلا من خلال اللغة، فهو فضاء لفظى أو ورقى بامتياز، إذا استعرنا مصطلح رولان بارت عن الشخصية بقوله عنها "كائنات ورقية". ويختلف الفضاء الســردى بشــكل عــام والفضاء الروائى بشــكل خاص عن الفضاءات الخاصة بالســينما والمســرح، أى عن كل الأماكن التى ندركها بالبصر أو السمع، إنه فضاء لا يوجد سوى من خلال الكلمات المطبوعة، ولذلک فهو يتشــكل موضوعاً للفكر الذى يخلقه الروائى بجميــع أجزائه، ويحمّله طابعاً مطابقاً لطبيعة الفنون الجميلة ولمبدأ المكان نفسه. (بحراوى، ١٩٩٠م: ٢٧)

وإذا كان الفضاء بشــكل عام «محايثاً للعالم تنتظم فيه الكائنات والأشياء والأفعال، معيــاراً لقياس الوعــى والعلائق والترتيبات الوجودية والاجتماعيــة والثقافية» (نجم، ٢٠٠٠م: ٥)، فيتميز المقهى فى النصوص الروائية بكونه "مختزلاً" لهذا التحايث والمعيارية، بالإضافة إلى ذلک، فإنّ الطابع المفارق للمقهى يخوّله أداء دور مهم فى النص الروائى، وهو النص التحدى/المفارقة منذ نشوئها، والرواية هى الشكل الأدبى الذى يعكس تماماً التوجه الفردانى والمجدّد، أما الأشــكال الأدبية الســابقة فقد عكســت النزعة السائدة لثقافاتهــا واعتبرت الانســجام مع الممارســة التقليدية أعظم محــک للحقيقة. (واط، ١٩٩٧م: ١٨) والطابع المفارق للمقهى كأحد الأمكنة التراثية فى الثقافة الشــرقية، فيعبّر عنه الدكتور حسن بحراوى فى مجال حديثه عن فضاء المقهى فى الرواية المغربية بقوله عن الوظيفــة الأصلية لهذا الفضاء، «من حيث هو مكان لتصريف الفراغ وإمداد الفرد بمزيد مــن قوة الاحتمال لمواجهة رتابة الحياة اليومية. ومن هنا أيضاً يمكن أن نفسّــر حرص بعــض الكتّاب على تصوير المقهى من جوانب وزوايــا معيّنة للتأكيد على ذلک الطابع المفــارق الذى يجعل منها فضاء تخيّم عليه عناصر متناقضة لا يمكنها أن تأتلف أو تجتمع خارج دائرة المقهى.» (بحراوى، ١٩٩٠م: ٩٣)

وتســعى هذه الدراسة إلى تســليط الضوء على فضاء المقهى فى روايتى "مدن الملح"

(١٩٨٤ ـ ١٩٨٩) و"أرض السواد" (١٩٩٩) للروائى العربى عبدالرحمن منيف، وروايات "الجيران" (١٩٧٤) و"قصّة مدينة" (١٩٨١) و"الأرض المحروقة" (١٩٨٢) للروائى الإيرانى أحمد محمود. واخترنا هذه الروايات بعد مسح شاملٍ لأعمال الكاتبين الروائية تمخّضت عنه المحاورُ الثلاثة لهذه الدراسة، والتى هى: (١) "موقع المقهى ودوره النصّى"، (٢) "المقهى والتراث"، (٣) "المقهى والتاريخ". ويرجع سببُ اختيار المقهى موضوعاً للدراسة إلى الموقعين الجمالىّ والمعرفىّ لهذا المكان الروائى فى الروايات المدروسة، فيتميّز المقهى فى هذه النصوص بكونه "مختزلاً" للتحايث والمعيارية التى تحدث عنهما الدكتور حسن نجمى فى مجال علاقة الفضاء المتخيّل بالمعيش، وهذا ما يبرّر اختياره لدراسة مقارنة تهدف إلى فتح نافذة للحوار بين المجتمعين الإيرانى والعربى بغية ترسيخ قيم الانفتاح والتعايش والتعددية فى منطقة تعانى من الانغلاق والتقاتل والاستبداد، كما يبرر اختيار الكاتبين بوصفهما مهتماً بهذا الفضاء النصى، وكذلك مهتماً بتلك القيم التى تؤمن الدراسة بها ساعية إلى ترسيخها. وبإمكاننا ـ لو ضممنا صوتنا إلى صوت المفكّر العربى فيصل دراج، فعمّمنا كلمة يقولها عن منيف ـ أن نقول إنّ الكاتبين أرادا أن يكونا مثقفين يدافعان عن «قيم عادلة أزلية فى أزمنة متحوّلة، مرتكناً إلى سلاح بسيط قوامه الكلمات، والمتخيل المرن المراوغ»، (جماعة من الباحثين، ٢٠٠٩م: ١٤) ومن دوافع اختيار الكاتبين أيضاً حياتُهما فى فترةٍ زمنيةٍ واحدةٍ (بداية ثلاثينيات القرن الماضى حتى ٢٠٠٤ تاريخ وفاتهما)، وموقعُهما الهامّ على خارطتى الروايتين الفارسية[١] والعربية، مما يرشّحهما لتمثيل الروايتين فى هذه الدراسة المقارنة.

وقد اعتمدت الدراسة إنجازات المدرستين الأميركية والسلافية للدراسات المقارنة اللتين تركّزان على نقاط التشابه والاختلاف بين الأعمال الأدبيّة من ناحية، وعلى

١. عن موقع (أحمد محمود) على خارطة الرواية الفارسية تكفينا الإشارة إلى أنّ ثلاثا من رواياته، وهى "الجيران" و"مدار درجة الصفر" و"شجرة تين المعابد"، اختيرت ـ فى المهرجانات المختلفة ـ كأفضل روايات فارسية فى أعوام ١٩٧٤ و١٩٩٥ و ٢٠٠١م. (للمزيد انظر: أحمد محمود، " گفتگو با احمد محمود نويسنده رمان مدار صفر درجه بهترين رمان ايرانى سال ١٣٧٢"، گردون، س ٥، ش ٤١، مرداد ماه ١٣٧٣، وأيضاً: وترانه صانعى، "گزارشى از مراسم به خاک سپارى احمد محمود"، چيستا، س ٢٠، ش ٢ و٣، ش رديف ١٩٢ و١٩٣، آبان وآذر ١٣٨١)

العلاقة بين الأدب وميادين المعرفة الأخرى من ناحية أخرى، كما تقرّبان الدرس المقارن من الدراسة النقدية عبر تحويله إلى منهج للتذوّق الأدبي (السيد، ٢٠٠١م: ٢٨-٣٣؛ جيرمونسكي، ٢٠٠٤م: ١١) ويتراءى لنا أنّ استخدام هذا المنهج في الدراسات الأدبية المقارنة يسهم في ترسيخ الحوار الذي يجب أن يتأسّس على التعددية المبنية على الاعتراف بالآخر، بكيانه المستقل وخصوصياته الفكرية والثقافية؛ ولا شّك في أنّ لمعرفة نقاط التشابه والاختلاف بين "الذات" و"الآخر" ـ التي هي من المرتكزات الأساسية للمدرستين الأميركية والسلافية في الأدب المقارن ـ دوراً أساسياً في الإجابة عن سؤال الهوية الملحّ وفي الاعتراف بالآخر، الذي عبر العلاقة به تتعيّن هوية الذات. (غليون، ٢٠٠٠م: ٤٨)

أسئلة البحث

تحاول هذه الدراسة الإجابة عن الأسئلة الآتية:

ـ كيف رسم الكاتبان أحمد محمود وعبدالرحمن منيف المقهى في رواياتهما المدروسة؟

ـ ما هي نقاط الالتقاء والافتراق في رسمهما للمقهى بوصفه فضاء روائياً مهماً في نصوصهما السردية؟

فرضيات البحث

إذا أخذنا بموقف جوليا كريستيفا عن الفضاء الجغرافي حين ترفض جعل الفضاء منفصلاً عن دلالته الحضارية (لحميداني، ١٩٩٣: ٥٤)، فستطيع الافتراض بأن المقهى، وهو من أهم الأفضية في النصين المحمودي والمنيفي، سوف يقوم بوصفه مكوناً أساسياً للنص السردي بدور مصيري في هيكلة النصوص المدروسة، وتَبنْيُنها، ومن ثمّ ربط الجمالي السردي الروائي فيها بالمعرفي السياسي الاجتماعي. كما نتوقع أن يكون الكاتبان قد استخدما هذا الفضاء ببنيته المنبعثة من تزاوج ثقافات مختلفة مكاناً لائقاً للحوار، وكذلك للتعبير عما يعاني منه المجتمعان الإيراني والعربي من هموم وهواجس يشتركان فيها أو يختلفان، كما يشترك في رسمها الكاتبان أو يختلفان.

خلفية البحث

حسب معلومات الباحثَين، إنّ هذه الدراسة هى أوّل دراسة مقارنة تتناول المقهى فى الروايتين الفارسية والعربية، بيد أن هناك دراسة للناقد العراقى ياسين النصير، معنونة بـ"فضاء المقهى والناس" تشمل دراسة معرفية جمالية للمقهى بشكل عام والمقاهى العراقية بشكل خاصّ، كما أنّ هناك مقالاً للناقدة السورية ماجدة حمود بعنوان "جماليات المكان فى رواية عبد الرحمن منيف: أرض السواد"، يتناول المكان فى رواية أرض السواد دون التركيز على المقهى، كما أن هناك، كتاباً لأحد الباحثين صدر عام ٢٠١٦م عن منشورات دار الطليعة ببيروت، عنوانُه "الجيران فى شرق المتوسط"، والكتاب لا يشمل هذا البحث، مع أنه يدرس عالم الكاتبين الروائى درساً مقارناً.

موجز عن حياة الكاتبين

قبل الولوج فى صلب الموضوع نشير بإيجاز إلى حياة الكاتبين وأهمّ أعمالهما:

وُلد الروائى الإيرانى (أحمد محمود) فى مدينة (أهواز) جنوب غربىّ (إيران) عام ١٩٣١م وعاش فى هذه المدينة حتى عام ١٩٦٥م حيث غادرها إلى (طهران)؛ وأقام فى العاصمة الإيرانية إلى أن أسلم الروح عام ٢٠٠٤م. لـ(محمود) عدّة مجموعات قصصية وعدد من السيناريوهات، أما رواياته، فهى: "الجيران"(١٩٧٤م) و"قصّة مدينة" (١٩٨١م) و"الأرض المحروقة" (١٩٨٢م) و"مدار درجة الصفر" (١٩٩٤م) و "الإنسان الحى" (١٩٩٨م) و"العودة" (٢٠٠٣م) و"شجرة تين المعابد" (٢٠٠٤م).

وأبصر (منيف) النور عام ١٩٣٣م فى (عَمّان) من والدة بغدادية ووالد نجدىّ، وبقى فى هذه المدينة حتى عام ١٩٥٣م عندما أنهى دراسته الثانوية. وتنقّل الكاتب بين عدّة دول عربية وغير عربية حتى وافته المنيّة عام ٢٠٠٤م فى (دمشق). من أهمّ أعمال (منيف) غير الروائية "الكاتب والمنفى" و"الديمقراطية أولاً..الديمقراطية دائماً" و"لوعة الغياب" و"رحلة الضوء" و"سيرة مدينة: عمّان فى الأربعينات"، أما رواياته، فهى "الأشجار واغتيال مرزوق" (١٩٧٣م) و"قصة حب مجوسية" (١٩٧٤م) و"شرق المتوسط" (١٩٧٥م) و"حين تركنا الجسر" (١٩٧٦م) و"النهايات" (١٩٧٧م) و"سباق المسافات الطويلة"

(١٩٧٩م) وخماسية "مدن الملح" (١٩٨٤م ـ ١٩٨٩م) و"الآن.. هنا أو شرق المتوسط مرة أخرى" (١٩٩١م) و"أرض السواد" (١٩٩٩م) و"أم النذور" (٢٠٠٥م)، كما كتب رواية "عالم بلا خرائط" (١٩٨٢م) بالاشتراك مع (جبرا إبراهيم جبرا)، وللكاتب عدد من المجموعات القصصية.[١]

فضاء المقهى

تندرج دراسة المقهى ضمن إطار دراسة المكان أو الفضاء، والمكان ركيزة من الركائز الأساسيّة لنظرية الأدب، فهو لم يعد مجـّرد خلفيّة تقع فيها الأحداث الدراميّة، كما لم يعد معادلاً كنائياً للشخصيات الروائية (جماعة من الباحثين، ١٩٨٨م: ٣)، إنّها عنصر فنّى ودلالىّ من عناصر الخطاب الروائى. وإنّ المقهى من الأمكنة التى تسـّميها الباحثة (سلمى مبارک) بـ"المكان اليومى"، وتعرّفه بـ «المكان الذى يتطرق إليه السّردُ مخاطباً تجربة القارئ أو المتفرج وخبرته بالمكان المعيش، معتمدا على تلك الخبرة بشكل من الأشكال كقاعدة لخلق حساسية مشتركة بين الشخصية الفنية والمتلقى.» (مبارک، ٢٠٠٢م: ٣٠٦) ويقوم المقهى فى بعض الروايات ـ حسب قول بحراوى ـ بتأطير لحظات العطالة والممارسة المشبوهة التى تنغمس فيها الشخصيات الروائية، كلما وجدت نفسها على هامش الحياة الاجتماعية الهادرة، ويصبح مسرحاً للعديد من الممارسات المنحرفة، سواء كانت دعارة أم قماراً أم تجارة مخدرات أم مجرد عطالة فكرية مزمنة (بحراوى، ١٩٩٠م: ٩١)، لكنّ المقهى فى روايات أحمد محمود وعبدالرحمن منيف يـؤدّى إلى جانب دوره الفنّى دوراً معرفيّاً مهمّاً، يخالف الدور الذى أشار إليه بحراوى، فنستطيع القول إنّه يقترب من المقهى الذى يقول عنه الروائى المصرى جمال الغيطانى: «إنّ المقهى نموذج مصغّر لعالمنا الذى يضجّ بكل ما تحتويه دنيانا» (جيرار، ١٩٩١م: ١٦)، ذلک أنّ المقاهى المنيفية والمحمودية منابر سياسية ـ ثقافية بامتياز، تعادل أهميتُها الرسالتين التنويريتين اللتين تريد روايات الكاتبين إيصالها إلى المتلقى.

وسوف تحاول هذه الدراسة رصدَ دلالات المقهى والدور الذى يضطلع به فى

١. صدرت رواية "أم النذور" ومجموعات الكاتب القصصية بعد وفاته.

الروايات المدروسة، فقسّمت الدراسة، انطلاقاً من الدور الفنّى والمعرفىّ الذى يضطلع به المقهى، إلى الفقرات التالية:

أولاً ـ المقهى بين الموقع والدور النصّى:

تكشف لنا نظرة متأنيّة إلى موقع المقهى أو طوبوغرافيته فى روايات الكاتبين العلاقة الوطيدةَ بين موقع هذا المكان والدور الجمالىّ والمعرفىّ الذى يضطلع به على مستوى الخطاب الروائى، كأنّ هناك إرادة واعية فى اختيار هذا المكان للتعبير الفنىّ عن واقع المجتمعين العربى والإيرانى؛ ويبدو هذا اختياراً سليماً برأينا، فالمقهى رمز "المدينة الشرقية" ونبضها، كما نفهم من كلام (منيف) عن بغداد التى أصبحت رمز الحضارتين الشرقية والإسلامية فى عصور ازدهارهما وانحطاطهما وسقوطهما، يقول (منيف): «المقاهى فى بغداد مدارس وأحزاب، أدب وطرب، مستويات وطقوس ... بكلمة واحدة: بغداد هى المقاهى» (بغدادى، ١٩٩٨م: ١٢-١٣)، وتتجلى رمزية المقهى أكثر فأكثر فى روايات الكاتبين، سواء أكان المقهى بقوة ماضيه أم لا، هذا لا يهمّنا، فالمهمّ أنّ هذا الرمز سوف يبقى شامخاً فى أذهاننا بفعل الخيال الأدبى، كما سنتلمّس فى الروايات المدروسة.

ونعايش فى رواية "الجيران" لـ (محمود) أجواء النضال السلمى للشعب الإيرانى من أجل تأميم النفط بزعامة الدكتور مصدّق فى أوائل خمسينيات القرن العشرين. ويعدّ "مقهى أمان آقا" المكانَ الرئيسَ لتغطية أحداث هذه الحركة فى الرواية، ونرى المكان الذى يقع فيه هذا المقهى يناسب الدور الذى يضطلع به فى النصّ، فهذا المقهى فى مفرق البندر، والمفرق قريب من المضخّة الثالثة، (محمود، ١٣٥٧ش: ١٠٥) فيستطيع المتلقى أن يرى مع الراوى ـ الشخصيّة من خلف نافذة المقهى حقلاً من حقول النفط المهمّة: «... السماء ظاهرة من خلف نافذة المقهى. ملأت الغيومُ المتقطّعة السماء ... أصبح اليوم بارداً جدّاً. للبرد حرقة الشتاء. يتمنّى المرء أن يذهب إلى مقربة شُعَل الغاز، التى تبدو وكأنّها انفجرت من باطن الأرض، وتلتفّ كالتنين زئرة.» (المصدر السابق: ٩١)

إنّ قرابة المقهى من الحقل النفطى وتموقعه فى الطريق المنتهى إلى إحدى أهمّ المرافئ النفطية فى جنوب غرب (إيران)، تمكّنان هذا المكانَ والراويَ المتواجد فيه أغلب

الأحيان من تغطية أحداث مهمة متعلقة بحركة تأميم النفط الإيرانى، الذى أصبح الشغل الشاغل للشارع الإيرانى فى أربعينيات القرن المنصرم (موحد، ١٣٧٨ش: ٧٤)، فلا شكّ أنّ هذا الموقع يشدّ من أزر المقهى فى قيامه بمهمّته النصّية التى أخذها على عاتقه، وهى تغطية أحداث التأميم، ونضال الشعب الإيرانى بقيادة المفكّر الإصلاحى (الدكتور محمد مصدّق) معمار تأميم النفط الإيرانى ورمز الوطنية الإيرانية فى العصر الحديث.

وتسرد رواية "قصّة مدينة" لـ(أحمد محمود) قصّة (إيران) بعد الانقلاب العسكرى عام ١٩٥٣م، والذى أطاح بحكومة (الدكتور مصدّق) الديمقراطية. ويعرض لنا الراوى فى هذه الرواية عبر المقهى ركودَ مدينة نائيةٍ (سليمانى، ١٣٨١ش: ٦٩) مدينة (لنگه)؛ ويمثّل هذا الركودُ حالة (إيران) بعد ذلك الانقلاب. نرى فى المقبوس الآتى أنّ موقع المقهى الجغرافى ينسجم ودوره النصّى فى الرواية: «...امتدّ ضوءُ مصابيح (مقهى آهَنْ)، التى أُشعِلتْ أخيراً، إلى سفح التلّ. نتسلّق الطريقَ المتعرّج والترابى للتلّ ... تأتى ريح ناعمة من جانب البحر ... البحر واضحٌ من أعلى التلّ. جثمت المدينة فى ظلمة الغروب الشاحبة...»(محمود، ١٣٨٢ش: ٨٢) ونفهم من المقبوس أنّ (مقهى آهن)، الذى يعرف أيضاً بـ"مقهى التلّ" لوقوعه على تلٍّ، مشرفٌ على البحر والمدينة. وتكمن أهميّة هذا الإشراف فى كون البحر والمدينة من أهمّ الأمكنة التى تضطلع بدور هامٍّ فى صياغة نصّ "قصّة مدينة"، فتشهد المدينة (لنگه) أحداثاً كبيرة وصغيرة كثيرة، كما أنّ البحر هو المكان الذى تُرمَى (شريفة) فيه ليُرجعها إلى الشاطئ، بعد أن يقتلها شقيقها (على) فيما يسمّى بـ"جريمة شرف"، كما أنّ المهرّبين الذين قتلوا (على) جاؤوا من البحر، بعد أن استفزّهم كثيراً نتيجة تدهوره النفسى الناتج عن اقترافه جريمة قتل شقيقته، وهاتان الشخصيتان من أهمّ شخصيّات الرواية، ومدينة (لنگه) و(على) و(شريفة) رموزٌ تكشف للمتلقى مدى القمع الذى يمارسه المجتمع المتخلف والسلطة المستبدّة ضدّ الإنسان.

وحين ننتقل إلى النصّ المنيفىّ نتلمّس أيضاً رمزيةَ المقهى وعلاقة موقعه بدوره النصّى، فموقع "قهوة الشطّ" فى "أرض السواد" يمكّنها من أن تكون من أكثر الأمكنة حضوراً وتأثيراً فى الرواية (حمود، ٢٠٠٤م: ١٤١): «قد يكون صوب الكرخ أكثر ارتفاعاً من الرصافة، وهو بالتأكيد كذلك، لكن الأكثر أهمية، أن قهوة الشط هى الأكثر ارتفاعاً

مــن كل ما حولها... وربما تبدو لكثيرين أنها تماثل الســراى والباليوز وقصر الوالى...» (منيــف، ٢٠٠٢م، ج١: ٢٩١) ومهّــد (منيف) بقوله إنّ صوب الكــرخ أكثر ارتفاعاً من صوب الرصافة التى فيها الســراى (قصر الوالى) والباليوز (قنصلية بريطانيا) لأن يقول إنّ "قهــوة الشــط" يماثلهما فى القــوة، وهذا ما نراه فى النصّ، حيث إنّ وقوف الشــعب المتمثّل فى رواد "قهوة الشّــط" إلى جانب الوالى (داود باشا) يمكّنه من الوقوف فى وجه الإنكليز ودحرهم، إذن يناســب موقعُ المقهى الدورَ الذى يعلّقه الروائى على الوجدان الشــعبى والحكمة المتوارثة، التى تجســد الماضى والحاضر، وتستطيع أن تصنع المستقبل (حمود، ٢٠٠٤م: ١٤١) ؛ فـ"قهوة الشــط" رمزُ قوة الشعب العراقى، ورمز نضاله الوطنى ضدّ الاستعمار!

أمّا "مقهى زيدان" فى "مدن الملح" فهو مأوى معارضى "السلطنة الهديبيّة"، من أمثال (شمران العتيبى) وأبنائه و(صالح الرشــدان)، ومنبرٌ لهم، ويقترب هذا المكان من "ســوق الحــلال" الذى يمثّل "مكاناً أليفاً"، بقدر ما يبتعد عن القصور التى تعدّها الشــخصياتُ "أمكنة معادية". (باشــلار، ٢٠٠٦م: ٣٠-٣١) ونكتشــف من خــلال المقبوس الآتى أنّ موقع هذا المقهى يعبّر بوضوح عن كونه مقرّاً لمعارضى السلطة المستبدّة التى تسعى إلى تزويــر التاريــخ والجغرافيا فى (موران): «وبقدر ما كان مقهــى زيدان قريباً من المكان الذى كان فيه سوق الحلال، كان بعيداً عن قصر الروض ثم عن قصر الغدير، لأن شمران يعتبر أن العوج من الثور الكبير ولذلك لا يريد أن يرى السلطان أو أن يسمع أخباره، وكأنه بهذه الطريقة من التجاهل يعبّر عن احتقاره، أو يريد أن يعاقبه، فهو السبب فى هذا البلاء الذى حل بموران!» (منيف، ٢٠٠٣م، ج٢: ٣٧٥) ونلاحظ تبلورَ موقف الشخصية الشعبية المعارضة (شمران) من السلطة المستبدّة من خلال اختيارها للمقهى الذى يقابل الأماكن الســلطوية فى النصّ المنيفى، ولا تكتفى الشــخصية بذلك بل تختار مقهى بعيداً عن تلك الأماكن المعادية، احتقاراً وعقاباً لصاحبها!

ويتبيّن لنا اتفاقُ الكاتبين على جعل طوبوغرافية المقهى مدخلاً للموقع النصّى الذى يحتلــه هذا المكان على مســتوى الخطاب الروائى، مع اختلافهمــا فى أنّ (محمود) يقدّم جغرافيا المقهى بطريقة لا يكتشف المتلقى أهميّته فى النصّ ومدى ملاءمته مع بنية الخطاب

إلاّ بعد الإلمام بالرواية ككلّ، فى حين أنّ (منيف) خاصّة فى "مقهى زيدان" و"قهوة الشط" يقدّم المقهى بطريقةٍ نكتشف من خلال الوصف وحده دورَ هذا المكان فى النصّ، خاصّة حين يكون معارضاً للسلطة (مقهى زيدان) أو مشابهاً لها فى الجبروت والقوة (قهوة الشط). ويرجع هذا الاختلافُ إلى أهميّةِ المكان بوصفه مكاناً لدى (محمود)، وبوصفه إناءً للفكرة لدى (منيف) من ناحيةٍ، كما يرجع إلى علاقة (منيف) بالفنّ التشكيلى، خاصّة الرسم، وعلاقة (محمود) بالفن السابع[١] من ناحية أخرى، فكأنّ (منيف) يقدّم دفعة واحدة لوحة كاملة للمقهى، فى حين نتلمّس فى النصّ المحمودى وكأنّ الكاتبَ يقدّم للمتلقى ـ طيلة عملية السرد ـ شريطاً سينمائياً عن المقهى، فنرى أنّ هذا المكان يتشكل بصفته كلّا منسجما عبر عملية التلقى ومن خلال الفعل ((action والحوار اللذين هما من أهمّ مكوّنات العمل السينمائى.[٢]

ثانياً. المقهى والتراث:

يرى الناقد العراقى (ياسين النصير)، فى دراسته عن المقهى، أنّه من «الأماكن القديمة التى لا تفقد الصلة بمكوناتها ولا تقف حائلاً دون الجديد» (النصير، ٢٠٠٠م: ١٧٨)؛ فليس مستغرباً أن يختار الروائيان العربىّ والإيرانى هذا المكان للحوار بين القديم والجديد،

١. للمزيد عن علاقة (منيف) بالفنّ التشكيلى راجع مقدمة الفنان التشكيلى (مروان قصاب باشى) على كتاب (عبد الرحمن منيف، سيرة مدينة: عَمّان فى الأربعينات، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات و النشر والدار البيضاء: المركز الثقافى العربى، ط ٣، ٢٠٠٦)، وللاطلاع على علاقة (محمود) بفنّ السينما راجع: (خسرو باقرى، "گفت وگويى با احمد محمود"، چيستا، س ٢٠، ش ٤ و٥، ش رديف ١٩٤ و١٩٥، دى وبهمن ١٣٨١)، كما يذكر أنّ الكاتب الإيرانى كتب مجموعة من السيناريوهات ومن أهمّها "الساحة الترابية" (ميدان خاكى) و "الأوّلاد الكرام" (پسران والا) اللتان تعالجان هموماً سياسية للمجتمع الإيرانى عبر لغةٍ ساخرةٍ جدّاً.

٢. للاطلاع على تقنيات فنّى السينما و الرسم راجع: (هنرى آجيل، علم جمال السينما، ترجمة: إبراهيم العريس، دمشق: منشورات وزارة الثقافة ـ المؤسسة العامة للسينما، سلسلة الفن السّابع، ع ٨٦، ٢٠٠٥)، و(ليندا سيجر، القواعد العلمية والفنية لكتابة النصوص الدرامية السينمائية والتلفزيونية والمسرحية، ترجمة: أديب خضور، دمشق: سلسلة المكتبة الإعلامية، ع ٣٤، ٢٠٠٨)، و(مولر، جى . إى وفرانک ايلغر، مئة عام من الرسم الحديث، ترجمة: فخرى خليل، مراجعة: جبرا ابراهيم جبرا، بغداد: دار المأمون، د.ط، ١٩٨٨)، و(الآن باونيس، الفنّ الأوربى الحديث، ترجمة: فخرى خليل، بغداد: دار المأمون،[د. ط]، ١٩٩٠)

ليمسى المقهى رمزاً لعملية الحوار التى من المطلوب أن تلتقى حول طاولتها المستديرة جميعُ مكوّنات التراث الحضارى الشرقى بالإنجازات الحضارية الحديثة، وتتحقق هذه العملية ـ هنا ـ فى حوار الرواية مع المكوّنات التراثيّة للحضارة الشرقيّة. وبما أنّ هذه الدراسة لا تسعى إلى الإلمام بكلّ جوانب استلهام التراث، الذى هو "مجموعة من الأشكال الكلامية أو السلوكية انحدرت إلينا من الأجيال السابقة" (العروى، ٢٠٠٩م: ١٥٦)، فحاولنا أن نتوقّف عند جانبين مهمّين يشترک فيهما الكاتبان (محمود) و(منيف)، وهما المثلُ الشعبى والفنّ التراثى، ومن خلال هذين المكوّنين التراثيين نرى حوار "الجديد" الذى هو الرواية مع "القديم" الذى هو الموروث.

المثل الشعبى

يستخدم الكاتبان كثيراً المثلَ الشعبى فى مقاهيهما التى هى نبض الشارع فى النصّ من أجل خلق مناخ شعبىٍّ مستمدّ من التراث؛ لأنّ المثل "أحد العناصر الأساسية التى تعكس النفسية أو النظرة إلى الحياة" (منيف، ٢٠٠١م: ٢١٥)، فإنّه ـ حسب قول الباحثة (نبيلة إبراهيم) ـ قولٌ قصيرٌ مشبعٌ بالذكاء والحكمة يهدف إلى ربط الأفكار ربطاً قوياً متماسكاً، ممّا يجعله قادراً على تصوير مفارقات الحياة، (أبوالليل، ٢٠٠٨م: ٣٤٤) التى أصبح المقهى نبضها فى الروايات المدروسة.

فى "مدن الملح"، تقطع حكومة الانقلاب التى يرأسها (فنر) يد (صالح الرشدان) اليمنى، وتسجن أبناء (شمران العتيبى) المكنّى بـ(أبو نمر). ويتعاطف الثانى فى "مقهى زيدان" مع الأوّل بإيراد المثل الشعبى الشهير الذى يقول:"إذا عمّت المصيبة هانت"، ثمّ يعلّق على قمع السلطة النفطيّة بمثل شعبى آخر متكهّناً بنهاية سلطة تنتهج سبيل القمع فى التعامل مع المعارضة:

« ـــ ومثل جعفر الطيار، يا أبو نمر، إذا راحت اليمنى الثانية متينة وتدق زين!

رد شمران بيأس:

ـ إذا عمّت المصيبة هانت، يا صالح.

ـ وبعد قليل وكأنه يخاطب نفسه:

ـ أول الغضب جنون وآخره ندم، ونعيش ونشوف وبعدها نسولف، أو اللى يجون عقبنا يسولفون!» (منيف، ٢٠٠٣م، ج٢: ٥٩٩)

ونعايش عبر المقبوس تكهّن الشخصيّةِ بنهاية السلطة المستبدة التى ترى فى القمع آلية فاعلة للتعامل مع معارضيها، فترى هذه الشخصية فى ذلک القمع "غضباً" يؤدّى فى النهاية إلى "الجنون" و"الندم"، كما يقول المثل، فتستنتج من خلال المثل حتمية انهيار السلطة التى تعتمد أسباب الجنون بدلاً من تتبّيها آليات التفكير العقلانى . أمّا فى "قهوة الشط" فى رواية "أرض السواد"، فيعبّر (عبد الله غبيشان) عن شوقه لمجىء (داود باشا) إلى الحُكم من خلال المثل المشهور الذى هو "لا حياة لمن..."؛ «أصواتنا انبحّت واحنا نصيح داود، لكن لا حياة لمن تنادى...» (منف،٢٠٠٢م، ج١: ٩٠) ونتلمّس عبر المقبوسين السابقين صيرورة المقهى رمزاً للمنبر النقدى الذى يدين الروائىُ من خلاله السلطة المستبدّة التى لا تهمّها مصالح شعبها، كما يرّحب بالحاكم الذى يهمّه مصالح هذا الشعب، كما نرى لدى (داود باشا) فى النصّ المنيفى. ويتراءى لنا نجاحُ الكاتب فى اختيار هذا المكان/الرمز، فينسجم المقهى، وهو مكان شعبى بامتياز، مع عملية نقدية تهدف إلى الدفاع عن الشعب، كما أنّ المثل الشعبى يناسب هذه العملية وذلک المكان الشعبى!

وحين ننتقل إلى النصّ المحمودى نرى أنّ الشخصيّات الروائيّة فى المقاهى تستخدم فى كلامها الكثير من الأمثال الشعبيّة، وإن بدا لنا أنّ استخدام هذه "الأقوال الموجزة الحكيمة" (أبو الليل، ٢٠٠٨م: ٣٤٤) فى المقاهى المنيفية أكثر من استخدامها فى المقاهى المحمودية، ولعل مردّ هذا الاختلاف بين الكاتبين إلى أنّ روايتى (منيف) المدروستين تحكيان عن أحداث أقدم من الأحداث التى تسردها روايات (محمود)؛ فإنّ "أرض السواد" تحفر فى تاريخ القرن التاسع عشر و"مدن الملح" تحفر فى تاريخ النصف الأوّل من القرن العشرين، فى حين أنّ (محمود) يتناول تاريخ (إيران) منذ منتصف القرن العشرين.

ونرى فى "مقهى أمان آقا" فى "الجيران" لـ (محمود) أنّ (ناصر دَوانى)، الذى رجع من الكويت، يقول لـ (الأسطة حداد) الذى يريد أن يغادر إلى الكويت للعمل: «...

بعد وصولک اذهب مباشـــرة إلى مقهى الشط... هو معروف مثل بقرة جبهتها بيضاء...» (محمود، ١٣٥٧ش: ٦٤) ويدلّ المثل "معروفة مِثل بقرة جبهتها بيضاء" على أنّ كلّ الناس يعرفون مكان "مقهى الشـــط"، لأنّه مكان مشـــهور جدّاً، فـ"البقرة ذات الجبهة البيضاء" رمز الشـــهرة القريبة من العُرى والانكشـــاف فى الثقافة الفارسية. كما نرى فى "الأرض المحروقة"، التى تحكى أحداث الأشـــهر الأولى من الحرب الإيرانية ـ العراقية، استخدامَ بائع يستغلّ ظروف الحرب ويرفع الأسعار للمثل الشعبى "وَضَعَ تاجَ الورد على رأسى"، وذلـــک حين تســـتدعيه لجنة من "اللجـــان الثوريّة"، ليعبّر عن تذمّره لهذا الاســـتدعاء، ويستخدم هذا المثل حين يريد أحد أن يقول ساخراً: إنّ فلاناً قدّم لى خدمة جليلة!

«ـ لا شىء أخى، وضعتْ على رأسى تاج الورد!

ـ ماذا يعنى، يا (كَلْ شعبان)، وضعتْ على رأسک تاج الورد؟...

ـ أخذتْ علىّ عهداً، كى لا أرفع الأسعار مرّة أخرى!» (محمود، ١٣٨٢ش: ٢١٣)

ونتلمّس عبر المقبوســـات الســـابقة مســـعى الكاتبين إلى جعل شـــخصياتهما تعبّرـ بإيجـــازـ عمّا يجول فى صدرها من خلال المثل الشـــعبى الذى يحتوى على معنى يتناول التجربـــة والفكرة فى الصميـــم، ويرجع إلى اهتمام روحى واحـــد. (أبوالليل، ٢٠٠٨م : ٣٤٤)

الفنّ التراثى

المقصود بالفنّ التراثى ـ هناـ الفنّ الذى يستند إلى مرجعيّة تراثيّة. ويقدّم الكاتبان فى المقاهى فنّاً تشـــكيلياً يستلهم التراث الشرقى، ويناســـب هذا الفنّ التراثىُ الرسالةَ التى يريد النصّان إيصالها إلى المتلقى. ونرى فى رواية "أرض السواد" أنّ النحّات (ذنون الحاج حســـين) يتحدّث عن طريقته فى صنع تماثيل «تحاكى الـــتى كان يُعثر عليها أثناء التنقيب، خاصة فى أور.» (منيف، ٢٠٠٢م: ج٢: ١٣١) ويقول (ذنون) فى "قهوة الشّـــط": «... من الفجر إلى أن تغيب الشـــمس، اشـــتغل بالطين، بالخشـــب، بالحجر. والأشـــكال التى طلعت من بين إيدى ما يســـويها بشـــر. چبيرة، زغيرة، شى مفخور وشى ملون، أما الخشـــب يا أبو حقى، فصار بين إيدى يحكى ويبكى... وإذا تعبت من الخشـــب، أشوف

الحجـر بوجهى يناديني، يقول لى: إنت وين؟ أريد أشـتعل، أريد أطير، وما أفشـله ولا أخليه ينتظر، أقع به دق، وكل دقة يا جماعة الخير كأنها العتابا، وحدها تغنى وترقص... .» (المصدر السابق، ج٣: ١٤٠)

ونرى أنّ الشخصيّة تتحدّث عن أسلوبها فى النحت، وعلاقتها بأعمالها النحتيّة ذات المرجـع التراثىّ، الذى هو اللقى الأثريّة المكتشـفة فى (أور)، حسـب النصّ الروائىّ. ويـبرز هذا اللـونُ من الفنّ التراثى بـروزاً لافتاً فى"أرض السـواد"، فيترجم الكاتب علاقته بالفنّ التشـكيلى من خلال خلق شـخصية (دنون الحاج حسين). وأبرز أعمال (دنون) النحتية ـ على مسـتوى النصّ ـ ذلك الذى يُهديه النحات لـ (سـيفو المحمود) إحدى أهمّ الشخصيّات الروائية التى لها علاقات حميمة مع عائلة (الحاج صالح العلو) التى تصبح ـ بعد أن استشـهد ابنه (بدرى) نتيجة اتخاذه موقفاً سياسـياً مستقلاً ـ محورَ ما يمكن تسـميّته "جبهة شـعبيّة" لمؤازرة (داود باشـا) فى حركته الإصلاحية المناهضة للاسـتعمار. ويصف الراوى كلى المعرفة التمثالَ المذكور بأنّه «عبارة عن شـخص يرفع يده اليسـرى فـوق جبينه، فى محاولة لاتقاء الشـمس، وكأنه يحدّق إلـى نقطة بعيدة فى الأفق.» (المصدر السـابق، ج٣: ١٣٩) ويمكن القـول إنّ هذا التمثال يرمز إلى مواجهة الاستعمار الإنكليزى، كما يرمز إلى نظرة طموح للمستقبل. وكان الإنكليز يفتخرون بأنّ الشمس لا تغرب فى إمبراطوريتهم، فلعل الشمس هنا تشير إلى الاستعمار الإنكليزى، كما ترمز محاولة اتقائها إلى محاولة اتقاء الإنكليز، أمّا التحديق فى نقطةٍ بعيدةٍ فى الأفق، فيمكن أن يدلّ على نظرة متأمّلة تطمح إلى المستقبل، كما أنّ صنع التماثيل ـ ومن بينها التمثال المذكور ـ من "غضار دجلة" يدلّ على وطنيّة حركة (داود باشـا) الإصلاحية فى العراق.

وحـين ننتقل إلى النـصّ المحمودى، فنجد أنّ الراوى ـ الشـخصيّة فى "قصّة مدينة" يقـدّم لنا ثلاث لوحاتٍ تحاور تراث الحضارتين الإسـلامية والفارسـية، ويمسّ جميعُها القمعَ السياسى والاجتماعى الذى عاناه الشعب الإيرانى وخاصّة مثقفوه بعد الانقلاب العسـكرى عام ١٩٥٣م. إنّ هذه اللوحات معلّقة فى المقهى الذى توقفت عنده شـاحنة عسـكرية تنقل الراوى (خالد) ورفاقه المناضلين المعتقلين إلى مَنْفاهُم فى مدينة (لنگه)

النائيــة، جنوب (إيران). أول هــذه اللوحات "لوحة مجنون". (محمود، ١٣٨٢ش: ٥٧٤) وإذا كانت قصّة (ليلى ومجنون) فى التراث الإسلامى تعبيراً عن الظلم الاجتماعى الذى يمارسه نظامٌ قبلى قديم ضدّ العاشقين، فإنّ استخدام هذه اللوحة التشكيليّة التى أعادت خلق تلك القصّة القديمة فى ســياق جديد، تعبّر عن الظلم السياســى الذى مُورس ضدّ المثقفين المعارضين للاســتبداد والاســتعمار، خاصّة الطاقات الشابّة التى يرمز الراوى إلى وأدها من خلال اســتعانته بأســطورة إيرانية قديمة، هى أسطورة "مصارعة (رُسْتَمْ) و(سُهْرابْ)". (المصدر السابق: ٥٧٥) أعاد الكاتب خلق هذه اللوحة روائياً ليرسم قتل المشروع الإيرانى الشابّ المتمثل فى حركة (مصدّق) الوطنيّة على يدى مشروع سلطوى "أبــوىّ". أمّا اللوحة الثالثة التى يطلعنا عليها الراوى فى المقهى نفســه هى لوحة "خيام كربلاء أو اغتراب الحســين" (المصدر الســابق: ٥٥٧) ويُســجَّل للروائى أنّه تمكّن من خلال اللوحات الثلاث الســابقة أن يُظهر للمتلقى روحَ الثقافة الإيرانية بعد الإســلام، والتى تتكوّن من التراثين الإيرانى والإســلامى، كما تمكّن من رســم المثلّث المحرّم فى الشــرق، وهو مثلّث الجنس و الدين والسياســة، كما رســم القمعَ الذى يُذيقه المجتمعُ والســلطة الشرقيان لكلّ من تقرّب من هذا المثلّث، وفى كلتا الحالتين تبرز أهمية المقهى ورمزيته كحاضنةٍ لتلك الدلالات.

ويشــترك الكاتبان فى اســتلهام التراث من أجل تقديم فنّ يربط الماضى بالحاضر والمستقبل عبر المقهى، هذا المكان الذى نرى فيه هذه الأزمنة الثلاثة (النصير، ٢٠٠٠م: ١٦٤)، ويختلفــان فى أنّ (محمــود) الذى يولى تفاصيل الأمكنــة أهميّة كبيرة ـ إذ «يخلق عالماً كاملاً فى فضاء محدود»(اســفندیارى، ١٣٧٢ش: ٤٣) ـ يقدّم لنا المقهى باللوحات المعلّقــة على جدرانه، وهذه من ميزات المقاهى الشــعبيّة الشــرقيّة، فى حين أنّ (منيف) الذى لا يهمّه المكان الجغرافى وتحديده ـ إذ يغيّب المكان فى كثير من رواياته أو يشفّره ـ فإنّه يقدّم لنا الفنّ التراثى من خلال استقدام النحات (ذنون) إلى "قهوة الشط"، فنسمع فى المقهى كلام الشــخصيّة عــن طريقتها فى النحت. إذن يصبــح المقهى ـ هنا ـ نموذجاً لطريقة خلق الكاتبين الفضاءَ الروائى فى رواياتهما.

ثالثاً ـ المقهى والتاريخ:

إنّ العلاقة بين الكتابتين التاريخيّة والروائيّة علاقة فى غاية التعقيد، ومردّ هذا التعقيد إلى تطوّر دائم لهذين النوعين من الكتابة السرديّة، الأمرُ الذى مهّد لتغيّر الحدود بينهما على الدوام. (Nunning, 1998: 848) وتأخذ هذه العلاقة منحى خاصّاً، عندما يأخذ التاريخ طابعاً سلطوياً، وذلك حين يرتكن إلى مقولتين سلطويتين، هما الانتصار والهزيمة، ففى هذه الحالة يُنْتَج التاريخُ «ويُعاد إنتاجه فى مؤسسات سلطوية، لا تقتصر فى الرقابة حاذفة ما لا تريد ومبررة ما تشاء وترغب. وبداهة، فإن ثنائية النصر والهزيمة، وهى سلطوية المنظور والغايات، تقضى، لزوماً، إلى تاريخيْن متعالقيْن متنافييْن، يحدّث أحدهما عن منتصر جدير بنصره ويسرد ثانيهما سيرة مهزوم لا يليق النصر به.» (دراج، ٢٠٠٤م: ٨٢)، وهنا يبرز دورُ الرواية والروائيين فى مجتمعات مثل المجتمعين العربى والإيرانى، اللذين يرى مثقفُهما ـ والروائى مثقفٌ بامتياز ـ نفسَه فى مصافّ المهزومين، بل المسحوقين.

ومن هذا المنطلق يعظم دورُ النصّ الأدبى فى إنتاج حقيقةٍ لم يستطع التاريخ الرسمى الكشف عنها بسبب انخراطه فى المجرى المؤسّسى للسلطة.[١] (رشيد، ٢٠٠٥م: ١٨٥) وهذا ما يراه المتأمّل فى مسيرتى (محمود) و(منيف) الروائيتين، فقد سعى الكاتبان إلى الكشف عما لم يستطع التاريخ استخراجه (المرجع السابق: ١٥٣) ـ حسب قول (ريكور) ـ فيحاول (منيف) كتابة «تاريخ الذين لا تاريخ لهم، تاريخ الفقراء والمسحوقين، والذين يحلمون بعالم أفضل» (منيف، ٢٠٠١م: ٤٥) فى حين يسعى (محمود) إلى إعطاء وجهة نظره فى التاريخ الإيرانى المعاصر من خلال منح التضاريس الاجتماعية لهذا التاريخ قالباً شعرياً. (سليمانى، ١٣٨١ش: ٧٠) وما يساعد الكاتبين فى أطروحتيهما التاريخيتين هو اختيار المقهى، لكونه المنبر الأصلى للتاريخ الموازى للتاريخ الرسمى فى النصّ الشرقىّ

١. أمينة رشيد، "سردية التاريخ وتاريخية النص الأدبى"، فصول، ع ٦٧، صيف ـ خريف ٢٠٠٥، ص١٨٥، بتصرّف. للمزيد عن علاقة الرواية بالتاريخ، بالإضافة إلى المراجع المعتمدة فى هذه الدراسة، راجع) فرانسوا ريفاز، "كتابة التاريخ بين فن السرد والعلوم الدقيقة"، ترجمة: باتسى جمال الدين، فصول، ع ٦٧، صيف ـ خريف ٢٠٠٥)، و(كاترينا ميليتش، "تغييرات التاريخ أو كتاب الضحك والنسيان"، ترجمة: أمل الصبان، فصول، ع ٦٧، صيف ـ خريف ٢٠٠٥).

الشعبيّ المتمثّل فى السير والحكايات الشعبيّة بشكل عامّ، إذ كانت المقاهى الشعبيّة بمدن المشـرق الكبيرة تشـكّل المقر الرئيس لرواة السير الشعبيّة، التى لا تختلف جوهرياً عن كتابة الأحداث التاريخية بواسـطة "العلماء" و"النخبة"، مع أنّ "النخبة" نظروا إلى هذه الملاحم والأسـاطير الشعبية ـ لفترة طويلة ـ نظرة الرفض والتحقير باعتبارها مجموعة من "الاختلاقات" التى تشوّه "الحقيقة التاريخية" (هرتزوج، ٢٠٠٥م: ٢٤٢ و ٢٤٣)، هذا من ناحية، أمّا من ناحية أخرى، فإذا قبلنا أنّ الشـارع هو نهرُ المدينة الذى تجرى فيه سـفن الحياة اليومية محملة بأشياء الماضى، والمكانُ الذى تتجاذب فيه الآراء والمواقف والأهواء، كما هـو المكان الذى تجتمع فيه أزمنة المدينة وتواريخها وصراعاتها، فعندئذٍ يجب أن نعترف بأنّ المقهى، وهو أحد النوافذ الراسـية على الضفاف والمشـرعة أبوابه على الشـارع، مـن أكثر الأمكنة تأثراً بما يحدث فى المدينـة. (النصير، ٢٠٠٠م: ١٦٤-١٦٥) من هنا تأتى أهميّة اختيار الكاتبين لهذا المكان ليكون المنبر الذى يُسـاءَل عبره التاريخُ لطرح قراءة جديدة عنه.

وتتحوّل "مقهى أمان آقا" فى رواية "الجيران" إلى مركز مهمٍّ لأنصار التأميم، خاصّة شاغلى قطاع النفط، الذين أضربوا عن العمل ضغطاً على الشركة الإنكليزية التى كانت لها نصيب الأسـد من النفط الإيرانى لإجبارها على التمكـين لما يريده أنصار التأميم: «حـين يُفتح البابُ تهجم الرياحُ على المقهـى مثل الكرابيج. لم أر لليوم أن يفتح البابُ ويغلق بهذه الكثرة. وصلت الآن الشاحنة الحادية عشرة. يختلف اليوم كثيراً عن الأيام الأخرى. لا يريد السـائقون المغادرة أبداً. قد جاؤوا وجلسـوا واستقرّوا وهم يشربون الشاى والنراجيل ويدخّنون السجائر ... على صدور السائقين ومساعديهم جميعاً أشرطة بيضاء: نعم لتأميم النفط.» (محمود، ١٣٥٧ش: ١٣١) ونعايش عبر المقبوس مشـهداً من مشـاهد النضال الوطنى الإيرانى بقيادة (الدكتور مصدّق) ـ حسب الرواية ـ من أجل تأميم النفط، وتحاول الرواية عبر مثل هذه المشاهد، وبالأخصّ عبر المقهى، التركيز على الدور الأساسى لـ (مصدّق) وأنصاره "الوطنيين"[١] فى التأميم، الأمر الذى حاول التاريخ

١. يطلق وصفُ "الوطنى" ـ وأيضاً "الوطنى ـ المذهبى" ـ على أنصار (د. محمد مصدّق).

الرسمى التقليل من شأنه أو انتسابه إلى الآخرين، بعد انقلاب آب ١٩٥٣ العسكرى.[١]

كما نتلمّس فى "مقهى التلّ" فى "قصّة مدينة" عبر لغة الرمز خضوعَ (إيران) أمام العسكريين المتحالفين مع الأجانب، نتيجة غفلة شعبها وجهلهم: «إنّ أضلاع النقيب (مرادى) عريضة جداً. شَمّر ثوبه عن ساعديه. على ساعده الأيمن، وُشّمتْ حيّة كبيرة باللون الأحمر. التفّت الحيّة على بقرة ضخمة. فم البقرة مفتوح، وقد انثنت ركبتها.» (محمود، ١٣٨٢ش: ١١٤) ويكشف لنا الكاتب من خلال وصفه لـ(مرادى)، رمز العسكرى الفاسد فى الرواية، عن غياب الوطنيّة لدى بعض العسكريين ودورهم الآثم فى انقلاب آب، كما يشير إلى جهل الناس الذين خضعوا لسلطة العسكريين والأجانب، بتعبير آخر إنّ الأضلاع العريضة تدلّ، فى العرف الفارسى، إلى افتقار الحميّة، وهذا ما حدث لشريحة من الجيش الإيرانى حين انقلبت بدعم أجنبى على حكومة (مصدّق) الوطنيّة الديمقراطيّة. بالإضافة إلى دور العسكريين فى الانقلاب العسكرى الذى أشير إليها ـ فى المقبوس ـ بـ "الحيّة الحمراء"، فلم تفت الكاتبَ الإشارةُ المشّفرة إلى دور الجهل المستشرى فى البلاد فى نجاح ذلك الانقلاب، وهذا ما ترمز إليه "البقرةُ الضخمة المهزومة" التى تدلّ ـ فى إحدى دلالاتها ـ فى الثقافة الإيرانية على الجهل، فالبقرة هنا رمزٌ لبلد شَلّ الجهلُ الكثيرَ من طاقاته وأفشل الكثيرَ من حركاته الإصلاحيّة والتغييرية، وهذا كلام يؤيّده كلام شخصيّة عسكريّة أخرى فى الرواية ذاتها حين يخاطب الراويَ المناضلَ المنفىَ قائلاً: «...أنت تظنّ أنّ الناس يفهمون؟ هل يليق بهذا الشعب أن يدمّر الإنسانُ حياته من أجله؟» (المصدر السابق: ١١٢)

وترسم رواية "الأرض المحروقة" لـ(محمود) الأشهر الأولى من الحرب التى فرضت على البلدين الجارين (إيران) و(العراق)، كما ترسم الشعبين الإيرانى والعراقى ضحيّتين لتلك الحرب على حدّ سواء. (محمود، ١٣٨٢ش: ١٩٩-٢٠٠) ويصبح "مقهى مهدى

١. للمزيد عن حركة تأميم النفط الإيرانى راجع (محمد على موحد، خواب آشفته نفت: دكتر مصدق ونهضت ملى ايران، تهران: نشر كارنامه، ١٣٧٨)، و(يرواند آبراهاميان، ايران بين دو انقلاب، ترجمة: كاظم فيروزمند وديگران، تهران: نشر مركز، چ٨، ١٣٨٣) و(محمد بسته نگار، "دشمنان مصدق يا مخالفان حاكميت ملت ايران"، نامه، ش ٢٥، مرداد ١٣٨٢)، و(دكتر پرويز ورجاوند، "مصدق، جبهه ملى مبارزه جبهه اى"، نامه، ش ٢٥، نيمه مرداد ١٣٨٢).

پاپَتی" Papati فى هذه الرواية أهمَّ موقع للراوى لسرد أحداث الحرب والأحداث التى تقع فى مدينة (أهواز) وما حولها. ونرى فى المقبوس الآتى كيف يمسى هذا المقهى مركزاً إعلاميّاً يُخبر المتلقىَ بكيفية بدء الحرب: «.. ثمّ يبدأ أحد المسؤولين الحكوميين الحديث بهدوء... يطلب أحد الشبّان من (مهدى پاپتى) أن يرفع صوت المذياع... يقول المسؤول الحكومى إنّ العراق انتهك اتفاقية الجزائر، واليوم ... هاجمت الطائرات العراقيّة وطننا وقصفت مطارات (تبريز) و(همدان) و(دِزْفول) و(أهواز) وأيضاً مطار (مِهْرْآباد) فى (طهران).» (المصدر السابق: ٢٠) ويبدو لنا من خلال اعتماد الراوى على نشرة الأخبار الرسمية للإذاعة الحكومية ثقة (محمود) ـ ولو كانت هذه الثقة نسبية كما نرى فى الرواية ـ بالحكومة الإيرانية فى بداية الحرب، التى هى زمن الحكاية والسرد. ونرى مثل هذه الثقة بالحكومة والإعلام التابع لها لدى الكاتب حين يعيد خلق المراحل التاريخية المعروفة باتساع رقعة الحريات مثل فترة حكم (مصدّق) كما نرى فى "الجيران"، كما تتجلى ثقة رواد المقهى بذلك الإعلام، وهذا واضح من طلبهم رفع صوت المذياع! ولا شّك أنّ منح هذه الثقة من جانب الكاتب لمراحل تاريخية نادرة فيها هامش نسبى للحريات، ينطوى على نقدٍ ضمنى لغيرها من المراحل التاريخية!

وحين ننتقل إلى "مقهى أبو سعد الحلوانى" فى"مدن الملح"، نرى أنّ هذا المقهى المنيفى يشبه كثيراً "مقهى أمان آقا" فى "الجيران"، فيصبح الأول ـ مثل الثانى الذى أصبح معقلاً للمضربين عن العمل ـ مأوى ومركزاً للعمّال العرب الذين أضربوا عن العمل فى شركة النفط الأميركية، وذلک حين سَرّحت هذه الشركة بعض العمّال، ونرى فى المقبوس أنّ صاحب المقهى "أسبت"، مثل الكثيرين من أهل (حران)، تضامناً مع العمال المضربين: «ـ صار لى خمس .. ست سنين أسقى أهل حران، واليوم، إذا أراد أهل حران أن يشربوا فهذه هى العدة: كل شىء موجود: الشاى، السكر، القهوة... المهم أن يشمر كم واحد منكم، لأن أبو سعد اليوم مُسبت، أى بالعربى: مضرب.» (منيف، ٢٠٠٣م، ج١: ٥٨٦) وأصبح المقهى فى المشهد وفى الرواية ككلّ رمزاً للاحتجاج على "التغيير السلبى" الذى اجتاح الصحراء العربية باكتشاف النفط؛ فهناک انسجام تامّ بين دور المقهى ورسالة النصّ المنيفى فى "مدن الملح"، التى هى صرخة فضح ورفض وتنديد لهذا التغيير.

كما وقف "مقهى أبو سعد" إلى جانب العمّال المعارضين لسياسات الأمريكيين وعملائهم في "مدن الملح"، دعمت "قهوة الشط" في "أرض السواد" الوالي (داود باشا) في وقفته الشجاعة في وجه الاستعمار الإنكليزي، وهذا ما يعبّر عنه (الأسطة عواد)، صاحب "قهوة الشط"، حين يعلن من خلال المقبوس الآتي عن تضامن هذا المقهى مع جنود الباشا الذين استقرّوا مع "طوبهم" في الكرخ حيث تقع "قهوة الشط"، وحصل ذلك حين أمر (داود باشا) بنقل أحد المدافع إلى جانب الكرخ ووضعه مقابل الباليوز تماماً (منيف، ٢٠٠٢م، ج٣: ٢٧٥)، ردّاً على توجيه مدافع الباليوز نحو السراي، ويقول (الأسطة عواد) لجنود الوالي (داود باشا): «قهوتكم والشاي حسابها واصل، والجماعة في قهوة الشط يقولون: هذا أضعف الإيمان...» (المصدر السابق، ج٣: ٢٨٠)

إذن اتخذ الكاتبان المقاهي منابر لـ"اكتشاف تاريخية النصّ الأدبي"(رشيد،٢٠٠٥م: ١٥٣) -حسب قول (هنري ميتران) ـ فتمكنا من جعل رواياتهما الحافرة في التاريخ صورةً حقيقة للمجتمعين الإيراني والعربي في واقعهما التاريخي، ونجحا في ذلك حين اختارا المقاهي الشعبيّة، التي هي نبض المجتمع، لصياغة تاريخ ينقض التاريخ الرسمي أو يوازيه، مُتيحيْن للمتلقي إمكانيّة قراءة مختلفة عمّا يقرؤه في التواريخ الرسميّة.

النتيجة

ونستنتج في ضوء ما تقدّم أنّ المقهى ليس مجرّد خلفيّة لأحداث الروايات المدروسة أو مسرحاً لعرض شخصيّاتها، إنّه مكوّن أساسيّ من مكوّنات هذه الروايات، ليس فقط لأنّه يساعد المكوّنات الأخرى على الظهور والتجلّي ـ وهذا شيء مهمّ ـ بل لأنّه يصبح الأمّ التي تحتضن توأم "الجمالي" و"المعرفي" في الرواية، وترضعهما مقوّمات الشكل والمضمون اللذين بفضلهما تستطيع الكتابة أن تحلّق في سماء الرواية ونقدها. وعايشنا فتحَ هذه الأمّ / المقهى حضنها لكلّ المقوّمات الجماليّة والمعرفيّة في روايات (عبدالرحمن منيف) و(أحمد محمود). وصار المقهى موجِّهاً للخطاب الروائي بموقعه الجغرافي، كما أصبح مأوى للتراث المتمثّل ـ في الدراسة ـ في المثل الشعبي والفنّ التراثي من ناحيّة، وأمسى منبراً لطرح قضايا معرفيّة جليلة مثل التاريخ والعلاقة بالآخر الغربي من ناحيّة

أخرى، فطرح الكاتبان المهجوسان بهموم المجتمعين الإيرانى والعربى ـ هذين الجزأين الأساسيين من الحضارتين الشرقيّة والإسلاميّة ـ رؤيتهما الخاصّة عن التاريخ والآخر الغربى المستعمر من خلال المقهى، هذا المكان الذى يمثِّل المنبر الأصلى الشعبىّ الموازى للمنابر الرسميّة فى النصّ الشرقىّ.

ونسجّل للكاتبين، فى نهاية المطاف، اختيارهما للمقهى لطرح بعض القضايا السياسيّة والاجتماعيّة التى عانت منها ـ وما تزال ـ المجتمعات الشرقيّة بشكل عامّ والمجتمعين العربى والإيرانى بشكل خاصّ. وأتاح لنا هذا الاختيار الفنّى الرائع فتحَ أفق جديد للحوار بين المجتمعين فى يوم نشعر فيه بأنّ الشرخ يزداد بينهما رغم جميع المشتركات الدينية والثقافية والتاريخية والجغرافية التى من المفترض أن تبنى جسراً بينهما!

المصادر والمراجع

الكتب:

آبراهاميان، يرواند. (١٣٨٣ش). ايران بين دو انقلاب. ترجمة: كاظم فيروزمند وديگران. چ٨. تهران: نشر مركز.

آجيل، هنرى. (٢٠٠٥م). علم جمال السينما. ترجمة: إبراهيم العريس. دمشق: وزارة الثقافة ـ المؤسسة العامة للسينما. سلسلة الفن السّابع. ع ٨٦.

باشلار، غاستون. (٢٠٠٦م). جماليات المكان. ترجمة: غالب هلسا. ط٦. بيروت: مجد (المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع).

باونيس، الآن. (١٩٩٠م). الفنّ الأوربى الحديث. ترجمة: فخرى خليل. د.ط. بغداد: دار المأمون.

بحراوى، حسن. (١٩٩٠م). بنية الشكل الروائى. ط١. بيروت والدار البيضاء: المركز الثقافى العربى.

بغدادى، عباس. (١٩٩٨م). بغداد فى العشرينات. ط١. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

جماعة من الباحثين. (١٩٨٨م). جماليات المكان. ط٢. الدار البيضاء: عيون المقالات.

جماعة من الباحثين. (٢٠٠٩م). عبدالرحمن منيف٢٠٠٨. ط١. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، والمركز الثقافى العربى.

جورج ليمير، جيرار. (١٩٩١م). مقاهى الشرق. تقديم: جمال الغيطانى. ترجمة: محمد عبد المنعم جلال. القاهرة: مؤسسة أخبار اليوم، سلسلة كتاب اليوم، ع ٣٢٠.

جيرمونسكى، فيكتور مكسيموفيتش. (۲۰۰٤م). علم الأدب المقارن شرق غرب. ترجمة: غسان مرتضى. ط۱. حمص: لانا.
حجازى، مصطفى. (۱۹۸٦م). التخلف الاجتماعى: مدخل إلى سيكولوجية الإنسان المقهور. ط٤. بيروت: معهد الإنماء العربى.
دراج، فيصل. (۲۰۰٤م). الرواية وتأويل التاريخ: نظرية الرواية والرواية العربية. ط۱. الدار البيضاء: المركز الثقافى العربى.
خاتمى، محمد.(۲۰۰۱م). الدين والفكر فى فخ الاستبداد. تعريب : ثريا محمد على وعلاء عبدالعزيز السباعى. القاهرة: مكتبة الشرق، ط ۱، ۲۰۰۱.
الخطيب، محمد كامل. (۱۹۹۹م). قضية المرأة. دمشق: وزارة الثقافة.
سيجر، لينـدا. (۲۰۰۸م). القواعد العلمية والفنية لكتابة النصوص الدرامية السينمائية والتلفزيونية والمسرحية. ترجمة: أديب خضور. دمشق: سلسلة المكتبة الإعلامية، ع ۳٤.
السيّد، غسّان. (۲۰۰۱م). الحرية الوجودية بين الفكر والواقع. ط۲. دمشق: دار الرحاب.
لحمدانى حميد. (۱۹۹۳م). بنية النص السردى. ط۲. بيروت والدار البيضاء: المركز الثقافى العربى.
محمود، احمد. (۱۳۸۲شa). داستان يک شهر. چ٦. تهران: معين.
محمود، احمد.(۱۳۸۲شb). زمين سوخته. چ ٦. تهران: معين .
محمود، احمد. (۱۳۷۵ش). همسايه ها. چ ۳. تهران: امير كبير.
منيف، عبدالرحمن. (۲۰۰۲م). أرض السواد (ثلاثة أجزاء). ط۳. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر والدار البيضاء: المركز الثقافى العربى.
منيف، عبدالرحمن. (۲۰۰۳م). مدن الملح (خماسية). ط۱۰. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر والدار البيضاء: المركز الثقافى العربى.
منيف، عبد الرحمن. (۲۰۰۱م). الكاتب والمنفى. ط۳. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، والدار البيضاء: المركز الثقافى العربى.
مهاجرانى، عطاء الله. (۱۳۸٦ش). اسلام وغرب. تهران: اطلاعات.
موحد، محمد على. (۱۳۷۸ش). خواب آشفته نفت: دكتر مصدق ونهضت ملى ايران. چ۱. تهران: نشر كارنامه.
مولر، جى . إى وفرانک ايلغر. (۱۹۸۸م). مئة عام من الرسم الحديث. ترجمة: فخرى خليل. بغداد: دارالمأمون.
نجمى، حسن. (۲۰۰۰م). شعرية الفضاء السردى. ط۱. بيروت والدار البيضاء: المركز الثقافى العربى.

هلسا، غالب. (١٩٨٩م). المكان فى الرواية العربية. ط١. دمشق: دار ابن هانئ.
واط، إيان. (١٩٩٧م). نشوء الرواية. ترجمة: ثائر ديب. ط١. القاهرة: دار شرقيات.
بـ الدوريات:
أبو الليل، خالد. (٢٠٠٨م). «نبيلة إبراهيم ودراسة الأدب الشعبى». مجلة فصول، العدد ٧٢. صص ١٣٤-١٤٥.
اسفندیاری، هاله. (١٣٧٢ش).«احمد محمود واین همه دنیا!». ترجمه: برزو نایت. مجله کلک. ش ٣٩.صص ٤٠-٤٥.
بستهنگار، محمد. (١٣٨٢ش). «دشمنان مصدق یا مخالفان حاکمیت ملت ایران». نامه، ش ٢٥. صص ٢٥-٣٠.
حمود، ماجدة. (٢٠٠٤م). «جماليات المكان فى رواية عبدالرحمن منيف أرض السواد». المعرفة. السنة ٤٣. العدد ٤٩٠. صص ١٢٨-١٥٠.
رشيد، أمينة. (٢٠٠٥م). «سردية التاريخ وتاريخية النص الأدبى». مجلة فصول. العدد ٦٧. صص ١٨٠-٢٠٠.
ريفاز، فرانسوا.(٢٠٠٥م). «كتابة التاريخ بين فن السرد والعلوم الدقيقة». ترجمة: باتسى جمال الدين. فصول. العدد ٦٧.
سلیمانی، بلقیس. (١٣٨١ش). «در حضور تاریخ». کتاب ماه ادبیات وفلسفه. سال ٦. شماره ٣. پیاپی ٦٣ ـ ٦٤. صص ٦٨-٧٥.
صانعی، ترانه. (١٣٨١ش). «گزارشی از مراسم به خاک سپاری احمد محمود». مجله چیستا. سال ٢٠. شماره ٢ و٣.
العروى، عبد الله. (٢٠٠٩م). «قضية التراث والانبعاث الحضارى فى الوطن العربى». الحداثة. السنة ١٦. العدد ١١٩ ـ ١٢٠. صص ١٥٠-١٦٠.
مبارک، سلمى. (٢٠٠٢م). «فى شاعرية المكان: المدينة فى الأدب والسينما». مجلة فصول. العدد ٥٩ . صص ٣٠٦-٣١٥.
محمود، احمد. (١٣٧٣ش). «گفتگو با احمد محمود نویسنده رمان مدار صفر درجه بهترین رمان ایرانی سال ١٣٧٢». مجله گردون. سال ٥. شماره ٤١.
ميليتش، كاتارينا. (٢٠٠٥م). «تغييرات التاريخ أو كتاب الضحک والنسيان». ترجمة: أمل الصبان. مجلة فصول. العدد ٦٧.
النصير، ياسين.(٢٠٠٠م). «فضاء المقهى والناس». مجلة أبواب. العدد ٢٦. صص ١٦١-١٨٦.
هرتزوج، توماس. (٢٠٠٥م). «السير الشعبية العربية بين كتابة التاريخ والرواية». ترجمة: باتسى جمال الدين. مجلة فصول. العدد ٦٧. صص ٢٤٠-٢٥٧.

ورجاوند، پرویز. (۱۳۸۲ش). «مصدق. جبهه ملی مبارزه جبهه ای». مجله نامه. شماره ۲۵.

المراجع الأجنبية:

Schellinger, Paul [Editor] (1998). Encyclopedia of THE NOVEL, Volume 1, Chicago, London: FD.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی