السّراب وأهزوجة النّـور

" دارسات نقديّة في الأدب المعاصر "

أ. د . سناء شعلان (بنت نعيمة)

السّراب وأهزوجة النور

" دراسات نقديّة في الأدب المعاصر"

Book Title: The Mirage and song of light: Critical Studies in Contempoeary Literature	عنوان الكتاب: السّراب وأهزوجة النّور: دراسات نقديّة في الأدب المعاصر
first edition:2023	الطبعة الأولى:٢٠٢٣
Author:Sanaa Shalan (bint Na،imeh) Dr.	المؤلف:أ. د. سناء شعلان (بنت نعيمة)
Book type:Critical Studies	نوع الكتاب:كتاب نقديّ
Number of pages: 312	عدد الصفحات: ٣١٢
Filing number : 1953 / 4 /2019	رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية **ر.أ: (٢٠١٩/٤/١٩٥٣)**
ISBN: 978-9957-545-37-6	الرقم المعياري الدولي (ISBN) 978-9957-545-37-6
Literary criticism // Arabic literary literature // Literary forms // Literary studies	الواصفات: النّقد الأدبيّ // الأدب العربيّ الأدبيّ // الأشكال الأدبيّة // الدّراسات الأدبيّة
All rights reserved to the author: Dr.Sanaa Shalan	جميع الحقوق محفوظة للمؤلفة: أ. د. سناء شعلان (بنت نعيمة)
Author's address: Dr. Sanaa Shalan Jordan، Amman، Post code: 11942 P.O. Box 1351 Mobile، WhatsApp and Viber: 00962795336609 selenapollo@hotmai.com Facebook: Sanaa Shalan	عنوان المؤلّف: أ. د. سناء شعلان الأردن- عمان- الرمز البريديّ: ١١٩٤٢ ص. ب١٣١٨٦ خلوي+ واتس+ فايبر ٠٠٩٦٢٧٩٥٣٣٦٦٠٩ selenapollo@hotmail.com Facebook: Sanaa Shalan
Publisher: Al tnoor Kulttuurinkeskusry Väinölänkatu 19B38 33500 Tampere Finland Hassan Abbas.Dakhel 00358456606168 altnoor62@gmail.com	بيانات النّاشر: مركز التّنور الثقافي فنلندا- تامبرة ٣٣٥٠٠ عباس داخل حسن ٠٠٣٥٨٤٥٦٦٠٦١٦٨ altnoor62@gmail.com
Cover design: Asma Jaradat - Asma Office for Design and Directing	تصميم الغلاف: أسمى جرادات- مكتب أسمى للتصميم والإخراج

- **يتحمّل المؤلّف كامل المسؤوليّة القانونية عن محتوى مصنفه ولا يعبّر هذا المصنف عن رأي دائرة المكتبة الوطنيّة أو أي جهة حكوميّة أخرى.**
- **تم إعداد بيانات الفهرسة والتّصنيف الأولية من قبل دائرة المكتبة الوطنية**
- **جميع حقوق الملكيّة الأدبيّة محفوظة للمؤلّفة أ. د. سناء شعلان (بنت نعيمة)، ويُحظر طبع أو تصوير أو ترجمة هذا الكتاب أو أي جزء منه أو إدخاله على الكمبيوتر أو ترجمته على أسطوانات ضوئية إلّا بموافقة خطيّة منها.**

- The author bears the full legal responsibility for the contents of this publication.This publication does not reflect the views of the National Library Department or any other government department.
- The primary indexing and classification data was prepared by the Department of National Library.
- All rights reserved to the author Dr.Sanaa Shalan (bint Na،imeh). No Part of this book may be reprinted، photocopied، translated or entered into a computer or translated into a disk without the permission of the author.

السّراب وأهزوجة النور

"دراسات نقديّة في الأدب المعاصر"

أ. د. سناء شعلان

(بنت نعيمة)

الطّبعة الأولى

٢٠٢٢

الفِهْرستْ

العنوان	رقم الصّفحة
الفِهْرست	٥
إطلالة تمهيديّة	٩
الفصل الأوّل:	١١
تشكيل الحبّ بين الرّجل والمرأة في المنجز الإبداعيّ عند غسّان كنفاني: القصّة القصيرة والمسرحيّات والأعمال الدّراميّة نماذج.	
الفصل الثّاني:	٤٧
تشييء البطل في الرّواية العربيّة المعاصرة روايات: "العين المعتمة" و"معذّبتي" و"حارس المدينة الضّائعة" و"الشّقّة" و"خوارم العشق السّبعة" نماذج.	
الفصل الثّالث:	٨٥
تشكيل الحارة في روايات نجيب محفوظ: رواية "ملحمة الحرافيش" أُنموذجاً.	
الفصل الرّابع:	١٠٩
السّخرية عند علي الدّوعاجيّ وساسي حمام.	
الفصل الخامس:	١٣٩
الفنتازيّا رداء للتّثوير في التّجربة القصصيّة عند محيي الدّين زنكنه.	

الفصل السّادس:	١٥٩
تشكيل المعنى بتجليّات الماء في الشّعر المعاصر قراءة أسطوريّة ورمزيّة في ديوان "ما أقلّ حبيبتي" لراشد عيسى أنموذجاً.	
الفصل السّابع:	٢١٣
توظيف ألف ليلة وليلة في مسرحيّة "الملك هو الملك" لسعد الله ونّوس.	
الفصل الثّامن:	٢٣٥
ملامح البطل الهامشيّ في قصص زياد أبو لبن في مجموعتي "هذيان ميّت" و"أبي والشّيخ".	
الفصل التّاسع:	٢٦٥
جدليّة الاتّصال والانفصال في الحبّ رواية "الشّيء الآخر: من قتل ليلى الحايك؟" أنموذجاً.	
الفصل العاشر:	٢٨٩
قصيدة "إرادة الحياة" لأبي القاسم الشّابيّ: دراسة سرديّة.	

قد نكتبنا عندما نكتب الآخر.

أ. د. سناء شعلان

(بنت نعيمة)

إطلالة تمهيدية

هذا الكتاب هو سِفْر لدراسات متنوّعة في سياحة انتقائيّة تطوافيّة في الأدب الحديث العربيّ والقديم وفي الأدب العالميّ في عوالم الرّواية والقصّة القصيرة والشّعر والمسرح والرّواية والأعمال الدّراميّة، وهو ينتقي مناهجه ورؤاه الخاصّة في التّناول عبر الانطلاق من ثورة الإنسان المبدع على المعطيات المحيطة به أكانت تلك المعطيات واقعاً أم تحدّيات أم أزمات أم علاقات قلقة مع الآخر الحبيب أو العدوّ، لترسم بذلك ملامح هذه الثّورة التي صنعت الأثر الإبداعيّ المدروس في النّصوص هدف دراسات هذا الكتاب مشكّلة ترنيمة/ صوت الأديب في منجزه الإبداعيّ في إزاء الثّورة الدّاخليّة المشكّلة التي دفعته إلى صنعه.

لحمة هذه الدّراسات هي التّتبّع النّقديّ لهذا الصّوت الإبداعيّ في حاضنته التّشكيليّة عبر أدواته المختلفة دون أن تكون هناك أيّ وحدة موضوعيّة بين هذه الدّراسات المستقلّة الواحدة عن الأخرى في خطوطها الدّاخليّة؛ إذ هي نصوص إبداعيّة انتقائيّة راقتْ لي، وتصدّيتُ لكلّ منها بالدّراسة بشكل مستقلّ في رحلة نقديّة وراء ثورة الصّدى للمبدع التي شكّلت هذه التّرنيمات الإبداعيّة الرّائقة.

الفصل الأوّل

تشكيل الحبّ بين الرّجل والمرأة في المنجز الإبداعيّ عند غسّان كنفاني: القصّة القصيرة والمسرحيّات والأعمال الدّراميّة نماذج

الملخّص:

هذه الدّراسة تنطلق من فرضيّة أنّ الحبّ بين الرّجل والمرأة في المنجز الإبداعيّ عند الأديب الفلسطينيّ الرّاحل غسّان كنفاني* له تشكيله الخاصّ الذي ينبع من علاقات داخليّة وخارجيّة في هذا المنجز مع مبدعه ومع المتلقّين له على حدّ سواء، وهذا الحبّ الذي كان في الغالب مكرّساً لصالح الحبّ الأكبر في حياة غسّان كنفاني، وهو حبّ فلسطين، يمتدّ عبر منجزه الإبداعيّ كاملاً مشكّلاً نسقاً خاصّاً له محدّداته وأشكاله وغايات استدعائه، فهو ليس فقط توصيف لسلوك بشريّ إن جاز التّعبير، بل هو امتداد طبيعيّ في جغرافيا قلب غسّان كنفاني وصولاً إلى أعماق فكره وإبداعه ووعيه وضميره لتجسيد حبّه الأكبر/ فلسطين.

هذه الدّراسة تنطلق أساساً من أنّ غسّان كنفاني إنّما يقدّم عبر تشكيل الحبّ بين الرّجل والمرأة صورة من صور نضال الفلسطينيّ، كما هو محمّل بمشاهد حياته وعذابه ومأساته، وهو بذلك ينطلق من انتصاره الكامل على سؤال: هل أنت كاتب أم مناضل؟ فظلّ هذا السّؤال يسكنه، و"بقي غسّان كنفاني مطارداً بهذا السّؤال إلى أن بلغ الشّهادة، فهزم السّؤال، وانتصرت كتابة غسّان". (١)

فهذه الدّراسة تجيب بثقة بأنّ غسّان كنفاني كان الكاتب المناضل والمناضل الكاتب في آن، بعدما أدرك "أنّ موقف المقاومة لم يكن اختياراً سهلاً بل كان معركة يوميّة مع عدوّ خبيث يعتبره مسألة حياة أو موت". (٢)

لقد امتدّتْ هذه الدّراسة لتطول إبداع غسّان كنفاني كاملاً في حقول: القصّة القصيرة والمسرح والعمل الدّراميّ، كما رصدتْ لبنات المعمار السّرديّ واللّغويّ المشكّل لحالة الحبّ بين الرّجل والمرأة في أنساق مكتوبة تنقل هذه الدّفقات الإبداعيّة من حالة وجدانيّة معيشة إلى حالة كتابيّة تسجيليّة انفعاليّة منزاحة في عوالم التّخييل الفرديّ الخلاّق المناضل الثّائر النّابت من تجربة جمعيّة تكاد تكون ممتدّة في كافّة تجارب الشّعب الفلسطينيّ عبر تاريخ قضيّته الكبرى، وهي النّضال والتّحرير.

مفاتيح الدّراسة: حبّ/ المرأة والرّجل/ إبداع غسّان كنفاني/ القصّة القصيرة والمسرح والعمل الدّراميّ.

أوّلاً: تشكيل الحبّ بين الرّجل والمرأة في القصّة القصيرة عند غسّان كنفاني:

(١)

ثيمة الحرمان ومأساويّة النّهايات

القصّة القصيرة عند غسّان كنفاني تجنح إلى "التزام الواقعيّة إلى درجة يتعذّر فيها الفصل أحياناً بين الواقع الحضاريّ والواقع الفنّيّ" [٣]، ومن هذا الجنوح نراه يضطلع برسم ثيمة الحرمان التي يكابدها العاشقون كلّهم في قصصه القصيرة جميعاً، وهي تقودهم إلى نهايات مأساويّة مشؤومة لا تذيقهم معنى السّعادة أو الفرح، فليس في عالم الفلسطينيّ حيث القتل والنّكبات والنّكسات والمخيمات والشّتات والموت والتّهجير والتّعذيب والمعتقلات والنّفي إلا عذابات الحرمان بمستوياتها جميعاً.

ففي قصّة "شيء لا يذهب" في مجموعته القصصيّة "موت سرير رقم ١٢" نجد المرّأة البطلة/ ليلى التي دافعتْ عن حيفا بالسّلاح إلى أن أُستشهدتْ على أرضها في حين أنّ حبيبها خيري رفض أن يحمل السّلاح، ورفض أن يدافع عن مدينته وعن وطنه [٤]، بل إنّها كانت على الرّغم من رقّتها وجمالها، فقد قامتْ بعمليّات فدائيّة ضدّ العدوّ الصّهيونيّ إلى أن وقعتْ في يديه، فقام بتعذيبها واغتصابها مراراً، وعندما خرجتْ من المعتقل كسيرة حزينة على عذريتها التي فقدتها في المعتقل تركها خيري محزونة بعد أن قالتْ له: "يحسن بكَ أن تتركني، أنا امرأة مهترئة" [٥]، وذلك بدل أن يتمسّك بها، ويصمّم على أن يقف إلى جانبها بعد محنتها في المعتقل الصّيهونيّ، لكن فكره الضّعيف المهزوم انتصر على حبّه، فهو فشل في أن يرى شرف حبيبته في سلوكها وبطولتها، ورآه محصوراً فقط بين فخذيها، ونسي أنّه سُلب منها قهراً لكسر بطولتها، لا هي من ضيّعته مختارة في طريق الشّهوات والسّقوط.

لكن يبدو أنّ خيري قد سيطر عليه مفهوم العذريّة البطركيّة حيث "العذريّة مسألة تخصّ الرّجال، وتلعب فيها النّساء دور الوسطاء الصّامتين... وتعتبر تمظهراً لهاجس ذكوريّ

محض في المجتمعات التي يعمل فيها غياب العدالة على حرمان المجتمع ككلّ من الثّقة بالنّفس." (٦)

لقد كان الحرمان من الحبّ ومن الوطن هو المصير الذي لاقاه العاشقان/ ليلى وخيري بعد أن حرمتْ ليلى من عذريتها ومن حياتها على أيدي الصّهاينة، وعلى الرّغم من هذه التّجربة المريرة إلا أنّ خيري يعترف بأنّ ليلى لم تستطع أن تغيّره (٧)، بالتّأكيد يعني أنّها لم تستطع أن تغيّره نحو الأفضل، وكانت النّهاية المأساويّة تتلخّص في قول خيري: "لقد مضى زمن طويل على اليوم خرجتْ فيه من حيفا، وأشعر اليوم أنّني لم أكن أستحقّ ليلى مطلقاً، بل لم أكن استحقّ حيفا نفسها، لماذا اهتمّتْ هذه الإنسانة النّبيلة بإنسان جبان مثلي." (٨)

لقد أحبّت ليلى خيري بصدق، كما أحبّت وطنها فلسطين ومدينتها حيفا بإخلاص، بل إنّها قد وهبته قلبها على الرّغم من أنّ رأيها فيه أنّه إنسان متواضع الصّفات "قالت لي ليلى بعد أن تعرّفت عليها جيّداً: أنت رجل مائع يا خيري، ولكنّك لست هكذا في حقيقتكَ، ولهذا أعتقد أنّني سأحبّك"(٩)، لكن الحقيقة أنّ خيري كان رجلاً مهزوماً من داخله؛ لذلك فقد خسر حبيبته كما خسر وطنه بعد أن خذلهما، وفرّ بعيداً حيث المال والأمن.

خلف ألم الحرمان والفراق الذي يعشه بطلا هذه القصّة هناك غسّان الإنسان الثّائر الذي يلمز الضّعف والتّخاذل ممثّلاً في شخصيّة خيري الذي فضّل الهرب ومتع الحياة على حبيبته وعلى وطنه! غسّان كنفاني في هذه القصّة مثّل حقيقته حيث يجنح إلى الثّورة على الجبناء وتصوير عارهم، ويتبرّأ منهم، ويرجمهم بأدبه؛ "فغسّان كنفاني كان ثوريّاً صادقاً، أنا لا أتكلّم عن نوعه، هذا النّوع النّادر من الرّجال، وحتى بين الثّوريين النّقي نقاء الضّمير، المخلص إلى آخر مدى." (١٠)

في قصّة "في جنازتي" في المجموعة القصصيّة "موت سرير قم ١٢" يواجه الحبيب المرض المفاجئ الذي يهدم أحلامه جميعها، ويقرّر أن يلعب دور البطولة مع حبيبته، وأن يتركها كي تنعم بحياتها مع زوجها معافىً بدل أن تمضي حياتها منكودة في خدمته وتمريضه،

ويزمع أمره على أن يخبرها بقرارها قائلاً لنفسه بافتخار وإصرار: "قرّرتُ أن أتركها تبحث عن طريق آخر لحياة سعيدة، هي تعرف كم أحبّها، ولو لم تستطع أن تفهم عظيم تضحيتي الآن، فلسوف تعرفها في المستقبل" [١١]، لكن الحبيبة حرمته من هذا الموقف البطوليّ المزعوم، وفاجأته بأنّ أعلنتْ له أنّها قد قرّرتْ أن تهجره لتعيش مع رجل آخر، فحرمته بذلك من أن يسعد بشعور البطولة الذي أن يعيشه في مرضه وفي خسرانه لحبيبته التي لطالما حلم بزواجها منها "أنتِ لا تعرفين كم حرمتني من وسيلتي الوحيدة التي كنتُ أريد فيها أن أقنع نفسي بأنّني مازلتُ أستطيع أن أكون شجاعاً" [١٢]، وهكذا يعيش هذا الرّجل المريض تجربة الحرمان من حبيبته بسبب مرضه كما حُرمها سابقاً بسبب فقره وضعف إمكانياته الماديّة.

أمّا في قصّة "الأرجوحة" في المجموعة القصصيّة "موت سرير رقم ١٢"، فبطلها يعلق في الخسارة والنّدم عندما يقرّر أن يصارح خطيبته غيداء بوجود ماضٍ له مع امرأة اسمها ندى، كما يقرّر في الوقت نفسه أن يعلم حبيبته السّابقة غيداء بأنّه قد توقّف عن حبّها، ويريد أن يقطع علاقته معها بشكل كامل؛ كي يستأنف حياته بشكل طبيعيّ ومخلص مع خطيبته غيداء، لكنّه يجد نفسه يقطع فريسة مفارقة تقوده إلى خسارة خطيبته غيداء، في حين أنّه قد خسر ندى منذ زمن طويل عندما توقّف عن حبّها، وتوقّفت عن حبّه وعن احترام مشاعره أو احترام مواعيدها معه؛ فعندما يذهب إلى غيداء ليصارحها بحقيقة ماضيه مع ندى يجدها ترفض اعترافه هذا، وتصفه بالرّجل اللّعوب، ثم تهجره بعد أن تقول له بحدّة: "أرجو أن لا تعتبر نفسك فارساً تترامى البنات على قدميه، أنت لستَ إلا صفحة بيضاء كذّابة. أنتَ كذّاب" [١٣]، وعندما يذهب إلى حبيبته السّابقة ندى كي يعلمها بأنّه يعشق امرأة أخرى غيرها لا تأخذ كلامه على محمل الجدّ، وتصمّم على أنّه يقول كلامه هذا نكاية بها؛ لأنّها لم تأتِ إلى موعدهما الأخير، وتقول له: "أنت لا تثير غيرتي. فتّش عن كذبة أخرى." [١٤]

إنّها النّهاية المأساويّة ذاتها القائمة على ثيمة الحرمان التي تنتظم علاقة الحبّ بين الرّجل والمرأة في قصص غسّان كنفاني جميعها دون استثناء، وكأنّه ينوح بنبل على مصير الفلسطينيّ الذي يسير دائماً نحو الحرمان والفقد مهما بذل جهده المخلص للهروب من

هذا المصير الأسود، وغسّان يتوسّل بإبراز هذا المصير عبر صور ورموز واتّجاهات سرديّة مختلفة، لكنّها جميعاً تقود إلى مآل واحد، حتى وكان الهدف هو مثل هذه بطل قصّة "الأرجوحة" الذي أراد أن يكون صادقاً مع خطيبته غيداء، فأخبرها عن ماضيه مع حبيبته السّابقة ندى، فخسر خطيبته الحبيبة غيداء إلى الأبد بعد أن خسر ثقتها فيه.

هذا المآل المأساويّ يتكرّر من جديد مع محمد علي أكبر ومع حبيبته في قصّة "موت سرير رقم ١٢" في المجموعة القصصيّة التي تحمل اسم القصّة ذاته، فبطل القصّة محمد علي أكبر العمانيّ الأصل الذي يعمل سقّاء في الحيّ الغربيّ في قرية أبها يقع في حبّ فتاة كان ينقل الماء إلى بيت أهلها، وأرسل أخته سبيكة لتخطبها، وكاد يظفر بها، لكن القدر كان له في المرصاد عبر مصادفة قاتلة؛ فوالد الفتاة التي وقع في عشقها قد وقع في ذهنه لبس، فظنّ أنّه محمد عليّ الشّقي الذي يعيش على سرقة الخراف على طريق الجبل، ويتّجر بسرقاته مع الأجانب، ولم يلتفت أنّ الحبيب اسمه محمد علي أكبر لا محمد علي فقط؛ وهكذا رفض أن يزوّج ابنته له، ومات وهو يوصي أهله بعدم تزويجها لمحمد علي أكبر العاشق الذي جاءها خاطباً.

هكذا حُرم هذا العاشق المسكين من حبيبته بسبب لبس صغير في اسمه، وأُصيب بعقدة من تفكيك اسمه، "ومن ذلك اليوم بدأ يرفض إلا أن يُنادى باسمه الكامل محمد علي أكبر دفعة واحدة، وكان يرفض أن يجيب على أيّ إنسان يناديه بمحمد فقط أو بمحمد علي فقط". (١٥)

في قصّة "الصّقر" في المجموعة القصصيّة التي تحمل اسم "عالم ليس لنا" وقع جدعان البدويّ في حبّ فتاة عصريّة من المدينة ذات شعر أحمر جميل، وهي أحبّته كذلك، وطلّق زوجته كي يتزوّجها، لكنّها رفضت أن تتزوّجه لأنّه بدويّ، وغادرت الصّحراء التي جاءت إليها في رحلة صيد لمطاردة الغزلان، وعادت إلى المدينة، و"حينما غادرت صار كالمجنون" (١٦)، يعاني توجّدات عشق لامرأة لم تبالِ بقلبه الطّيب المخلص لها.

أمّا في قصّة "القطّ" من المجموعة القصصيّة "موت سرير رقم ١٢"، فيسعى بطل القصّة إلى مصير الحرمان الماديّ والمعنويّ من سميرة تلك المرأة التي كان يعتقد أنّه يحبّها، لكنّه

اكتشف أنّه لا يحبّها، وإنّما يذهب إلى سميرة لأنّه ليس ثمّة مكان يذهب إليه سوى الذّهاب إليها"[١٧]، ويكتشف الحقيقة الفاجعة، وهو أنّه لم يحبّها في يوم ما، بل كان يسعى بقليل المال للوصول إلى المتعة الجسديّة معها كما يسعى غيره إليها، وأخيراً شعر بالقرف منها، وكفر بحبّه لها، وأدرك حقيقة الأشياء، وسمّاها بأسمائها، فهي ليست إلا بغيّ رخيصة، وهو رجل يبحث عن متعة الجسد بأرخص الأثمان، والآن هو يشعر بالقرف منها ومن نفسه؛ لذلك يقرّر في لحظة انتصار على شهواته أن يهجرها دون عودة، بعد أن "وضع النّقود على الطّاولة، وخرج إلى الزّقاق الكئيب". [١٨]

ثانياً: تشكيل الحبّ بين الرّجل والمرأة في مسرحيّات غسّان كنفاني:

(١)

انتصار الحبّ والحياة على الموت وعلى قبح الحياة

نشر غسّان كنفاني مسرحيّته الثّانيّة "القبّعة والنّبي" في مجلّة "شؤون فلسطينيّة" في عام ١٩٧٣ بعد أن نشر مسرحيته الأولى "الباب" في عام ١٩٦٤، ويبدو أنّه كان يريد أن يسمّي مسرحيته "القبّعة والنّبي" باسم "الشّيء"، لكنّه عاد، وعدل عن رغبته هذه، وأبقى على اسمها الذي عرفت به، وهو "القبّعة والنّبي"، وقد ذكر غسّان كنفانيّ في رسائله لغادة السّمّان أنّه يكتب هذه المسرحيّة بالتّحديد من أجلها [١٩]، وقال كذلك أنّه اختار لها عنوان "القبّعة والنّبي" على "أساس أنّ القبّعة تستر رأس الرّجل من الخارج، والنّبي يستره من الدّاخل."[٢٠]

انطلاقاً من هذه الرّسالة بالتّحديد نستطيع أن نفهم الاتّجاه العامّ لهذه المسرحيّة بل، وأن نفهم مراميها ومغازيها، لاسيما أنّها في ظاهرها معقدّة ملبسة مغرقة في التّعميّة والإلغاز، فهذه المسرحيّة تؤرّخ لفترة كان غسّان كنفاني يعيش فيها في انفصام بين "وجوديّة عقلانيّة تعبّر عن المسرحيّة، وبين وجوديّة حياتيّة تعبّر عن الرّسائل: أيّ رسائله إلى غادة السّمّان [٢١]، ومن هذا المنطلق أستطيع أن أضمّ صوتي إلى صوت جبرا إبراهيم جبرا عندما رأى أنّ غسّان كنفاني أراد أن يجعل من هذه المسرحيّة أداة لقهر الموت[٢٢]، لاسيما أنّ الموت هو هاجس الفلسطينيين الأكبر في ظلّ نضالهم، وبناء على ذلك نستطيع أن نزعم أنّ بطل هذه المسرحيّة الذي لا نعرف اسمه إنّما هو فلسطينيّ دون أن يُصرّح بذلك صراحة "إنّه فلسطينيّ منفيّ يعيش في ظروف آلاف المثقّفين الفلسطينيين الذين يعيشون في منفى لا يستطيعون فيه إلا أن يساهموا في الكشف الإنسانيّ مهما تعرّضوا للأذى، ومهما عرفوا من غضب." [٢٣]

فمنذ أوّل وهلة من المسرحيّة نصّطدم بقرار رقم ١ ورقم ٢ اللّذين قاما بشكل سريّ وذاتيّ بمحاكمة بطل المسرحيّة/ المتّهم بتهمة ما، ويوشكان أن يصدرا حكماً ما في حقّه "رقم ١ وكأنّه يكمل حديثاً: أمّا وقد انتهينا من المحاكمة فسأصدر الحكم الآن. قف كي تسمعه كما ينبغي؟" [٢٤]، وعندما يحتجّ المتّهم على محاكمته بهذه الطّريقة يجد أنّ قرار شنقه

قد صدر دون سماع أقواله أو محاكمته محاكمة عادلة "رقم ٢: لننتـه مـن الموضـوع بسـرعة، دعنا نشنقه هما والآن" [٢٥]، ثم ندرك بالتّدريج أنّ بطل المسرحيّة متّهم بقتل كـائن غريـب لا توصيف له، كان قد سقط على شرفة بيتـه وصـديقه في خـلال مهمّـة اسـتطلاعيّة لهـم بواسطة مركبتهما الفضائيّة.

في الوقت ذاته يجرّم المتّهم رقم ١ ورقم ٢، ويتّهمهما بقتل هذا الشّيء الغريـب، ولنـا أن نفترض أنّ هذا الشّيء لم يكن إلا وافر الأشياء والقيم والمبادئ والأحاسيس الجميلـة الـتي قتلتها ظروف المتّهم حيث الحياة الصّعبة، كما قتلها رقم ١ ورقم ٢ بما يمـثّلان مـن رمـوز السّلطة الفاتكة بعد أن طاردا المتّهم في كلّ مكان، وحرمـاه مـن فرصـه الطّبيعيّـة في الحيـاة بتفاصيلها الاعتياديّة كاملة، بما فيها من حقوق طبيعيّـة مـن زواج وإنجـاب ومعيشـة آمنـة كريمة.

فهو بذلك يجرّم السّـلطات العربيّـة الـتي أفرغـت الإنسـان العربـيّ مـن سـعادته ومعـاني وجوده، وجعلته يعيش حياة ضنكا نكـدة، كمـا سـاهمتْ في تشـريد الفلسـطينيّ وتعذيبـه والتّضيق عليه في منافيه كافّة بدل أن تحتضنه، وتدعمه وتدعم قضيّته كما ينبغي.

إنّه باختصار يجرّم كلّ شخص وظرف وحال أدّى إلى أن يعـيش حيـاة فقـر وضـياع، فـلا يستطيع حتى أن يتزوّج حبيبته السّيّدة كي يمنعها من أن تجهض حملها منه، فهذه السّـلطات العربيّة لم تعذّبه فقط، بل سرقت منه حتى حقّه في ممارسة الحبّ والتّنعّم به.

في الوقت ذاته كانت السّبب في أن يجد معطياته حياتها كلّها ضدّه، تهـدّده وتخوّفـه "المـتّهم: كلّ النّاس، كلّ شيء، صاخب البيت والخّباز واللّحام والطّبيبة الغربة والوحشـة والمـرض والوحدة والشّـقاء... العمـل والبطالـة، الانتظـار والوصـول، الانكسـار والفشـل، طعـم الانتصار التّافه... غياب الشّمس وغياب الصّديق وغياب الدّهشة". [٢٦]

تضطلع السّيّدة في المسرحيّة بدور الحبيبة التي خذلت حبيبها كما خذلته الظّـروف جميعهـا، فهي حامل من حبيبها المتّهم، لكـن بسـبب ظروفـه الماديّـة المتعثّـرة تريـد أن تجهـض هـذا الجنين، وتطلب من المتّهم أن يشارك في أجور هذا الإجهاض "السّيّدة: نقتله بالمناصفة: مئـة ليرة منك ومئة منّي" [٢٧]، لكن المتّهم يرفض أن يشارك في هذه الجريمة، ويطلب من حبيبتـه أن تتزوّجه، لكنّها ترفض للأسباب ذاتها التي تريد أن تجهض جنينها لأجلها.

أمّا أمّها فهي صورة أخرى من صور الاستلاب التي يواجهها المتّهم في حياته، وهي تضغط باتّجاه إجهاض الجنين مهدّدة المتّهم بكلّ شرّ "أستطيع أن أرفع عليك دعوى. أستطيع أن أرسل لكَ أخاها فيذبحك ويغسل عار العائلة. أستطيع أن أنهال عليك ضرباً الآن. أستطيع أن أروي القصّة لخال السّيّدة، فيضعك في السّجن حتى تموت." (٢٨)

المتّهم يعيش ألماً نفسيّاً رهيباً لأنّ السّيّدة تريد أن تهجره، وأن تجهض حملها منه "المتّهم: لقد أحببتها حقّاً، ولكن لم يكن باليدّ حيله، أعتقد أنّها قصّة تحدثّ في كلّ يوم مع كلّ شخص، ولكن هل يعني ذلك أنّها غير مهمّة؟ انظروا كيف صارت حالتي" (٢٩)

في خضمّ هذا الألم النّفسيّ الشّديد الذي يعاني المتّهم منه يظهر الشّيء في حياته، وغسّان كنفاني يوصّفه في ملاحظاته حول الرّواية بـ"شيء لا يمتّ بصلة لشكل يشبه الإنسان أو الحيوان أو النّبات الشّائع، لونه أسود وبالوسع إدخال اللّون البنفسجيّ، ذو مظهر أقرب للقماش أو المطّاط وتكوينه يتميّز بفروع مثل أوراق الشّجر العريضة فوق قبّة... ينبغي أن لا يوحي بأيّ علاقة مع أيّ تكوين شائع." (٣٠)

نستطيع أن نخمّن إنّ هذا الشّيء هو المحرّك الدّفين والسّريّ للأحداث والمشاعر كلّها في مشهد المسرحيّة الذي يوازي مشهد الحياة التي يعيشها غسّان كنفاني بوصفه واحد من أفراد الشّعب الفلسطينيّ الذي يعيش مأساة موصولة لا تنتهي، لنا أن نعدّ هذا الشّيء هو المبتغى الضّائع، قد يكون الحبّ، قد يكون الضّمير، قد يكون الجمال، قد يكون الخير، قد يكون الثّورة، هو باختصار كلّ قابلٌ لأن يُختزل في أيّ فكرة جميلة منشودة، أو كينونة مفرحة عادلة.

إنّه ليس كائناً بالمعنى الطّبيعيّ لهذه الكلمة "المتّهم: إنّه شيء لا يوجد فيه دمّ، لا يتنفّس، لا يأكل، ليس من المعروف إذا كان ذكراً أم أنثى، لقد تفحّصته بنفسي، ليس فيه شيء يمكن أن نسمّيه عضواً تناسليّاً" (٣١)، إنّه باختصار قيمة أخلاقيّة وجماليّة قادرة بحقّ على تحريك القيم الجميلة الرّاكدة في نفس المتّهم الذي كاد يخسر ذاكرته حول نفسه في خضم الحياة الصّعبة التي يعيشها، وفي خضم محاكمته الجائرة على جريمة لم يقترفها من غرباء مجحفين اعتادوا على إلصاق التّهم بالضّعاف.

يشرع يذكّره بكلّ جميل كان يعتمل في نفسه، فهو لا يعرف أيّ شيء عن الحبّ أو الجنس أو المرأة، ويبدأ يسأل عن معنى هذه الأشياء التي لا وجود لها في عالمه بمعناه الأرضيّ، وعلى رأسها المرأة، فيعرّفها المتّهم له قائلاً: "المرأة... إنّها شيء جميل"[٣٢]، "المتّهم: أنت لم تجرّب لذّة أن تلتصق بدفء المرأة عاريين، لا تعرف تلك الغيبوبة الرّاجفة كيف تهطل في العروق"[٣٣]، "المتّهم: دعني أوجز لكَ الأمر: أن تخرج ذات يوم مع امرأة تحبّها وتحبّك فتغتسلان بحرارة الشّمس وتأكلان وأن تعودا بعد ذلك للفراش فتنجبا الأولاد. الأطفال! أنت لا تعرف هذه السّعادة أيضاً. فكيف تريد أن نتفاهم". [٣٤]

المفارقة السّاخرة في هذه المسرحيّة أنّ السّيّدة تدفع حبيبها المتّهم إلى بيع الشّيء على أمل أن يدرّ بيعه عليهما ثروة قد تبدّل حياتهما من بؤس إلى سعادة وخير وفرح، وهي لا تعلم أنّ الشّيء هو الذي يقوم بتفعيل حبّهما بعد ركوده، وهو من سوف يبعثه من جديد، وهو من سوف يعطيه الحياة بعد أن يرفض المتّهم أن يبيع الشّيء قائلاً "المتّهم: لن أبيعه، إنّه صديقي، إنّه في الواقع عالمي كلّه"[٣٥]؛ فهو فعليّاً من يمثّل قيم الجمال والخير والانتصار على الموت بالحياة والحبّ والجمال؛ لذلك يغدو التّمسّك به هو تمسّك بالحياة ذاتها.

من يعود إلى قراءة رسائل غسّان كنفاني إلى غادة السّمّان حيث يخبرها أنّه قد كتب هذه المسرحيّة لأجلها هي بالتّحديد يستطيع أن يدرك أنّ المتّهم بعذاباته كلّها ليس إلا غسّان كنفاني، وأنّ السّيّدة الحبيبة هي غادة السّمّان، وأنّ أمّها والرّقم ١ والرّقم ٢ هما القوى الضّاغطة جميعها عليهما بكلّ ما فيها من إكراهات وقسريّات وظلّم وتجبّر، والجنين والشّيء هما انتصار الحبّ والحياة على الموت والكره والأحقاد والعذاب.

هذه المسرحيّة هي رسالة أخرى إلى غادة كي لا تفرّط بحبّهما الذي يشكّل طوق نجاتهما من الحياة القاسية، كما هي رسالة إلى كلّ فلسطينيّ كي يستأنف رحلة الكفاح والنّضال لأجل تحرير الوطن المغتصب المقهور.

من هذا المنطلق التّفاؤليّ الثّائر الذي يشدّد على قيمة التّحدي والتّمسك بالحياة يصنع غسّان كنفاني من الشّيء الذي وقع بين يديه/ الحبّ طريقاً لنجاة البشريّة بعد نجاة نفسه،

فهو يرى أنّ هذا الشّيء هو طريقه نحو فتح عوالم جديدة ليكون هو النّبي الذي يستر دواخل الإنسان في حين أنّ الشّيء هو القبّعة التي تستر خارجه "المتّهم: أنت لا تستطيع أن تفهم! لا تستطيع أن تفهم... إنّني ها هنا أفتح مصاريع عالم يُولد لأوّل مرّة، مليء بالدّهشة، أكتشفه حبّة حبّة مثلما يكتشف الطّفل أصابعه إصبعاً إصبعاً. دونكِ سيرتدّ هذا العالم إلى الغبار والصّدأ، وسيتداعى من جديد ركاماً متعفّناً وراء بكارة مزّقها جيش من الرّواد. إنّك من حيث لا تدري تمنحني النّبوّة." (٣٦)

في هذه المسرحيّة يقود المتّهم والشّيء عمليّة استعادة الحياة عبر الحبّ في حين أنّ السّيّدة ذات موقف سلبيّ؛ فهي قد نسيت الحبّ الذي جمعها مع من تحبّ، وغدت أولويّاتها تنحصر في إقناع المتّهم ببيع الشّيء من أجل الإثراء كي تستطيع أن تدفع أجور إجهاض جنينها، وهي تتشفّع بالمشاعر والحبّ لأجل أن تصل إلى هدفها هذا، "السّيّدة: إنّني لا أستطيع أن أشطب عواطفي بهذه السّهولة، ثم إنّني أمّ طفلكَ، وهذا كلّه يمنحني حقوقاً، عشرة آلاف ليرة ثمن نصّف ساعة من حياتك! إنّ عمرك كلّه لم يصل سعره أبداً إلى نصّف هذا المبلغ." (٣٧)

المتّهم يطلب من الشّيء/ الحبّ أن يهبه الجنّة "المتّهم: عدني الجنّة التي أريدها"(٣٨)، في حين أنّ أمّ حبيبته التي حصلت على الشّيء الثّاني رفيق الشّيء الأوّل الذي كان جاء معه في المركبة الفضائيّة ذاتها تتاجر به/ تتاجر بالحبّ، وتنتفع منه، وتبيعه لغيرها من النّساء، ليصبح سلعة تنتقل من يد إلى أخرى.

"المتّهم: يجب أن تحاكموا حماتي لأنّها أحبطت منطقكم وأحبطت منطقيّ في وقت واحد.

"- رقم ١: أين حماتك؟

- المتّهم: باعت قبّعتها.

- رقم ١: لمن؟

- المتّهم: لامرأة أخرى.

- رقم ١: من هي؟

- المتّهم: باعتها بدورها لامرأة أخرى.

- رقم ١: والآن؟

- المتّهم: ما تزال تُباع بسرعة كبيرة، بسرعة معها على بطل العالم في الرّكض أن يلحق بها". (٣٩)

في حين أنّ المتّهم يرفض أن يبيع الشّيء لكثير من الجّهات النّفعيّة والاستثماريّة التي تدفع المال الوفير مقابل الحصول عليه، ويقسم له أنّه لن يبيعه مقابل أيّ مبلغ "المتّهم: ومع ذلك فأنا لن أتخلّى عنكَ أيّها الصّديق. أقسم لكَ بكلّ شيء. بكلّ قبّعات الدّنيا" (٤٠)، لكنّ المتّهم ينشغل عن الشّيء بالعروض الباذخة التي تقدّم لشرائه حتى يموت عطشاً، وهو مشغول بمطالعة عروض الشّرّاء التي تصل إليه عبر يد ساعي البريد.

هنا تقع مفارقة خطيرة، فالرّقم ١ والرّقم ٢ اللّذان يمثّلان السّلطة، ويطاردان المتّهم منذ بداية أوّل مشهد في المسرحيّة بتهمة قتل الشّيء، يكفّان فجأة عن التّحقيق معه في هذه التّهمة فور تأكّدهما من موت الشّيء، ويقرّران أن يسحبا القضيّة كاملة "إنّ المحكمة تسحب اتّهامها لكم بارتكاب جريمة قتل لعدم توفّر الأدلّة المتعلّقة بالقاتل والمقتول وأداة الجريمة المزعومة. براءة". (٤١)

بذلك يقول غسّان بملء فمه إنّ الأنظمة القمعيّة لا تتركنا إلا عندما تحرق كلّ جميل في دواخلنا؛ لذلك يصمّم المتّهم على أن ينال عقابه مقابل إهماله بالعناية بالشّيء بعدم تقديم الماء له حتى تسبّب بموته عطشاً "المتّهم: لا أيّها السّادة! أتوسّل إليكم بكلّ قوانين الأرض، يجب أن تجدوا طريقة ما لمحاكمتي" (٤٢)، لكن رقم ١ ورقم ٢ يتركانه وشأنه مع عذاباته الجديدة، بعد أن يدرك المتّهم أنّ قتل الشّيء هو تفويت لفرصته في أن يعبر إلى الحياة والسّعادة "المتّهم: لقد جعلكَ تكتشف من جديد عالمكَ الذي تعرفه، فكيف لو تركته يكشف لكَ عالمه الذي لا تعرفه؟" (٤٣)، فيتمسّك بصديقه الشّيء الذي تُبعث الحياة

فيه من جديد، ويقـرّر أن يرافقـه دون فـراق، ويخرجـان مـن المكـان سـويّاً "هيـا بنـا أيّهـا الصّديق، ليس أمامنا إلا أن نخرج معاً. (٤٤)

هكذا ينتصر الحبّ بمعانيه كلّها المجسّدة في الشّيء على الموت والانهزام، ويستأنف المـتّهم حياته بحريّة وإصرار على الحياة بعد أن أدرك أنّ لا نصّـر ولا حيـاة إلا بالحـبّ، ولاشـيء غير الحبّ؟

ثالثاً: تشكيل الحبّ بين الرّجل والمرأة في الأعمال الدّراميّة عند غسّان كنفاني:

(١)

الحبّ المخلّص القدريّ

ليس هناك عمل دراميّ لغسّان كنفاني أكان إذاعيّ أم تلفزيونيّ أم سينمائيّ قد وُجد نصّه مكتوباً بشكل كامل إلا عمله الإذاعيّ الدّراميّ الوحيد "جسر إلى الأبد"، وهو عمل منشور اعتباطاً ضمن مجلّد الأعمال المسرحيّة/ المجلّد الثّالث للآثار الكاملة لغسّان كنفاني، وإنّما هو حقيقة الأمر عمل دراميّ إذاعيّ يقع في عشر حلقات وخاتمة تصلح أن تكون الحلقة الحادية عشرة أو أن تكون ضمن الحلقة العاشرة منه؛ إذ إنّها أقصر من الحلقات جميعاً، وأيّاً كان الأمر فهذا العمل وفق ما يقوله جبرا إبراهيم جبرا في مقدّمة مجلّد الأعمال المسرحيّة لم يُذاع كما كان مُتفقاً مع إحدى الإذاعات العربيّة التي اتّفقت مع غسّان على إذاعة هذا العمل لأسباب لا تتعلّق بالعمل، بل تتعلّق بالإذاعة نفسها، فضلاً عن أنّه لم يفكّر في نشر العمل ورقيّاً طوال حياته. (٤٥)

يمكن الولوج إلى العلاقة العاطفيّة بين الرّجل والمرأة في هذا العمل من بوّابة المخلّص القدريّ الذي ترسله الأقدار في لعبة لقاء محكمة كي يقوم بإنقاذ البطل من شرّ يطارد، ويكاد يقضي عليه، وهو شرّ في الغالب خارج قدرات البطل؛ لذلك يستوجب الأمر تدخّل إرادات عليا جبّارة لأجل إنقاذه من مصيره المنكود.

ففي هذه الدّراما الإذاعيّة يُسند غسّان كنفانيّ دور البطل المخلّص إلى المرأة/ رجاء التي يجعل من اسمها رمزاً لدورها المخلّص لفارس الذي يطارده غضب قدريّ يقوده إلى صراع معه بسبب جريمة نكراء مزعومة اقترفها البطل/ فارس الذي قام بقتل أمّه، لذلك يبدأ صراعه مع الأقدار ومع القوى الغيبيّة التي تصارعه للانتقام منه بسبب هذه الفعل الشّائن، فهو يرى قصّة معاناته تتلخّص في: "الخطيئة والعقاب، هذه هي القصّة كلّها". (٤٦)

التّاريخ المثيولوجيّ لفكرة الصّراع مع القوى الغيبيّة لاسيما مع الآلهة يحدّثنا عن الكثير من صور الصّراع بين الآلهة، وبين الآلهة وإنصاف الآلهة في كثير من الأساطير، فإله الظّلمة عند اليونان قد خلع أباه عن الحكم، وحكم بدلاً عنه [٤٧]، والإلهان (أورانس) و(جيا) اليونانيان طردا الإلهين (ايثر) و(هيرميدا)، واستوليا على عرشيهما، وكذلك (كرونوس) نحّى والده (أورانس) عن رئاسة الآلهة، وسار ابنه (زيوس) على هديه، إذ سرعان ما عزل والده، وأخذ مكانه إلى الأبد. [٤٨]

كذلك (بروميثيوس) تحدّى (زيوس) كبير آلهة الإغريق، وسرق النّار من السّماء، وأهداها للبشر، ونال عقاباً مهولاً على ذلك؛ إذ سلّط (زيوس) عليه نسراً ينهش كبده الذي كلما فني تجدّد بعد أن ربطه في أعلى قمة جبل في القوقاز. [٤٩]

كذلك قتل الإله (ست) أخاه (أوزيريس) حسداً وظلماً، وقطّع جسده، ونثره في أقاليم مصر [٥٠]، ثم جاء الإله (حورس) ابن الإله (أوزيريس)، وخاض صراعاً عظيماً مع عمّه، فقد (حورس) فيه إحدى عينيه، بينما فقد ست خصيته، ولم تهدأ الحرب إلا بتدخّل (تحوت) [٥١]، كذلك اعتاد الثّعبان (أبو فيس) أن يهدّد كلّ إله الشّمس في كلّ صباح ومساء، وهو ممثّل لقوى الشّرّ والظّلام، وبذلك تساوى (أبو فيس) بالإله (ست) عدوّ الآلهة عندما كان يخوض معركة دامية مع إله الشّمس، فيُهزم، وتصطبغ السّماء باللون الأحمر، وهو لون دم (أبو فيس) المهزوم. [٥٢]

الانتقام في هذا العمل الدّراميّ يكتسب صفة القداسة؛ لأنّه انتقام من إنسان اقترف جرماً لا يُغتفر، وهو قتل الأمّ مع سبق الإصرار والتّرصّد؛ فالأمّ تقول لابنها "كما تشاء يا فارس، اترك أمّكَ تموت وحدها، اتركها، اقتلها الآن إذ شئت، اقتلها" [٥٣]، لكن الابن يصمّم على أن ينتصر لمستقبله وفرصه في سبيل ذلك، ويعدّ العدّة، ويسافر دون أن تعلم الأمّ بذلك، بل يكذب عليها، ويقول لها إنّه ذاهب للبحث عن عمل، ويغادر البلاد مسافراً، ولا يعود، ويبتعد جرياً وراء حلمه، ويترك أمّه الوحيدة الكسحاء، أو التي تعتقد أنّها سوف تصبح كسحاء مع تقدّم سنّها.

عندما يعود الابن إلى البيت بعد شهرين من الزّمن لا يجد أمّه، فيحدس أنّها قد ماتتْ بعده "لا شكّ أنّها سقطت في مكان ما من هذه المدينة الكبيرة، وسحقتها الحياة، وهي تمشي من حولها بجنون ماتت ودفنت كالجيفة، لا أحد يعرف أين ولا متى ولا كيف. امرأة

عجوز وجدت ميّتة في الشّارع لا اسم ولا علامة ولا شاهد يقول من هي، فدُفنت كما يدفن آلاف المجهولين في هذا الكون القاحل الأحمق" (٥٤)، وهنا يظهر شبح يبدأ في مطاردته بعقاب الموت على جريمته، ويقول له إنّه سيموت في غضون ستّة أيام ثلاثاء فقط، ويستسلم فارس لهذا العقاب الذي يراه انتقاماً مقدّساً عادلاً على جريمته الشّوهاء "لأنّكَ قتلتَ أمّكَ يا فارس، لأنّكَ قتلتَ أمّكَ" (٥٥)، وكأنّه ينظر إلى هذا الانتقام بنظرة الرّضا والقداسة، وهي نظرة منطلقة ابتداء من شعوره الأكيد بفظاعة فعله "ربما كان الموت جزاء عادلاً لجريمتي" (٥٦) ومن إرثه الفكريّ ذي الجذور الأسطوريّة التي تنظر إلى الانتقام في كثير من الأحوال نظرة التّقديس، وهي بذلك تجعله فعلاً يجب القيام به؛ لدوره الحيويّ أحياناً في ردّ الأمور إلى نصّابها، وفي إحقاق الحقّ، وإن كان للانتقام الأسطوريّ أحياناً صفة الاستبداد والظّلم، (فزيوس) كبير الآلهة في الأولمب يغضب على (بروميثيوس)؛ لأنّه سرق الشّعلة من السّماء، ووهبها للبشر في الأرض، ليستعينوا بها على مجابهة أخطار الطّبيعة، عندها يقرّر أن ينتقم منه شرّ انتقام، فيعلّقه على أعلى صخرة في قمة جبل في القوقاز، ويسند إلى نسر نهش كبده حتى إذا ما انتهتْ تجدّدتْ، فيعود النّسر إلى سيرته في نهشها، ويبقى (بروميثيوس) في ذلك العذاب الأليم حتى ينقذه (هرقل) مما هو فيه (٥٧).

كذلك كان الانتقام في أسطورة (أورست) مقدّساً، فهو انتقام من الأمّ الخائنة (كليتمنسترا) التي قتلت الأب المحارب البطل (آجاممنون)، فكان لزاماً على (أورست) أن يقتلها، وأن يثأر لأبيه المغدور؛ لذلك فقد كانت الآلهة رفيقة به، إذ برّأته من جرمه، بعد أن رجّح صوت الآلهة (أثينا) ذلك. (٥٨)

في الأساطير المصريّة القديمة لعب الانتقام دوراً في دفع عجلة الحياة والموت؛ لذلك فقد أخذ صفة القدسيّ؛ (فحورس) ابن (أوزيريس) قد حمل عبء الانتقام لأبيه القتيل شرّ قتلة على يدي عمّه الظّالم (ست)، وشنّ حرباً عليه لم تتوقّف إلا بتدخّل الإله (تحوت)، بعد أن اختار (أوزيريس) أن يغادر العالم الأرضيّ؛ ليصبح ملكاً على الأموات في العالم السّفلي(١٨٦)، وفي هذه الحرب الشّعواء على العمّ الظّالم فقَد (حورس) إحدى عينيه، في حين فقد (ست) خصيته (٥٩)، وقد كان الانتقام من العمّ انتصاراً لدورة الحياة، فقد عاد (أوزيريس) للحياة، وهو الممثّل للرّبيع والخصوبة، ودارتْ

عجلة الحياة من جديد، إلا أنّ (ست) نجح في النّهاية بسرقة عين (حورس) والتهمها، وهي ترمز إلى اختفاء القمر، ثم استطاع (حورس) أن يستعيد عينه المسروقة، وأن ينتقم من عمّه من جديد بمساعدة بعض الآلهة، إذ قام بنزع عينه، وإخراج أحشائه (٦٠)، وفي كثير من الأساطير تغادر عين الإله (رع) جسده لتنفيذ بعض أوامره، وللانتقام من أعدائه، فيكون عملها مقدّساً. (٦١)

تتدخّل الأقدار من جديد لأجل أن تقدّم العون لفارس الذي لم يقترف حقيقة الجريمة التي يعتقد أنّه قد قام بها، ويأتي الخلاص على يدي الحبّ، فهو يقابل رجاء صدفة عندما تكاد تدهسه، وهو يقطع الشّارع من أمامها بتهوّر، وتقع في حبّه دون الكثير من المقدّمات عندما تسمع قصّته المأساويّة، وترى بأمّ عينيها شبح الانتقام يطارده، ويتوعّده بالموت القريب، فتصارحه بحبّها له "أنا أحبّك يافارس، أحبّك" (٦٢)، وتقرّر أن تقف إلى جانبه، وأن تخلّصه من مصيره المشؤوم، بل هي تراه كذلك مخلّصاً قدريّاً لها من حياتها "ربما كنتَ أنتَ الذي وضعته الأقدار المرتبة في طريقي ليصبح لدي في الحياة ما هو أكثر من التّفاهات التي نعيش فيها دون وعي". (٦٣)

دور المخلّص هو دور عريق في الفكر الإنسانيّ، فلطالما بزغ لنا من الفكر الأسطوريّ ابتداءً، بل وفي كثير من الدّيانات السّماويّة وغير السّماويّة وفي بعض المذاهب الفكريّة والدّينيّة (٦٤)، وعلى الرّغم من تنوّع وتفاوت صورة المخلّص في السّرديّات كلّها، إلا أنّه يضطلع بمهمّة واحدة لا غير، وهي ملء الأرض عدلاً بعد أن مُلئتْ جوراً، وإقامة حكم الله ودولته في الأرض، ومحق الظّلم والاستغلال والاستبداد (٦٥)، وهو بذلك يخلّص الرّوح والجسد، ويمنح الأمل بالآخرة وبالخلاص النّهائيّ (٦٦)، وهذا الرّمز كثيراً ما يظهر عند الشّعوب التي تقاسي من الظّلم، وترزح تحت نير الطّغيان سواء من حكّامها أم من غزاة أجانب. (٦٧)

في هذا العمل الدّراميّ الإذاعيّ يهب غسّان دور البطولة كاملاً للمرأة العاشقّة/ للأنوثة المقدّسة، ويجعل من قوّة حبّها الصّادق المخلص أداة للخلاص والسّعادة والعودة إلى الحياة، ولعلّه ينطلق من فكرة الأنوثة المقدّسة التي تهب المرأة مكانة خاصّة في الفكر الإنسانيّ؛ فالمرأة كانت من أوائل من ولّد الأسطورة الأولى في وعي الرّجل، فقد كانت موضع حبّه ورغبته، وموضع خوفه ورهبته؛ فمن جسدها تنشأ حياة جديدة، ومن

صدرها ينبع حليب الحياة، ودورتها الشّهريّة المنتظمة في ثمانيّة أو تسعة وعشرين يوماً تتبع دورة القمر، "لقد كانت المرأة سرّاً أصغر مرتبطاً بسرّ أكبر، سرّ كامن خلف التّبديلات كلّها في الطّبيعة والأكوان [٦٨]؛ لذا فقد كانت المعبود الأوّل الذي عبده الرّجل، وقدّسه، وأسلمه زمام القيادة، وكنّ له التّقدير كلّه [٦٩]؛ "إذ كانت المرأة رمزاً لعمليّة الخلق ومنح الحياة" [٧٠]؛ لذلك كلّه عبد الرّجل المرأة منذ عصور موغلة في القدم، وكانت في نظره هي "الكاهنة الأولى والعرّافة والسّاحرة الأولى [٧١]، وذلك كلّه لما تحلّت به من قوى خلاّقة، وإيقاع جسديّ متوافق مع الطّبيعة. [٧٢]

تتجلّى مسوّغات هذه العبوديّة في دور المرأة المتكيء على الواقع وعلى دورها الحيويّ في الأسرة والإنجاب والتّربية [٧٣]، فالأمومة هي الأساس في المجتمع الأموميّ الأكبر (٧٤)، كما أنّ علاقة الأمّ بأبنائها كانت المركز في خلق الأجواء الأسريّة، فضلاً عن أنّ الأمّ هي من اضطلعتْ بدور المنظم لعلاقة الأفراد في الأسرة، وحبّ المرأة لأبنائها كان "النّموذج الأساسيّ للعلاقات السّائدة بين أفراد ينظرون لبعضهم على أنّهم أخوة في أسرة كبيرة تتّسع لتشمل المجتمع الأموميّ صغيراً كان أم كبيراً، ومعاملة المرأة لأطفالها دون تمييز قائم على خصائص معينة أو قدرات وقابليّات ومنجزات هي التي أسّست لروح العدل والمساواة الاجتماعيّة القائمة في الجماعة الأموميّة، وابتعاد سيكيولوجيّة المرأة -في الغالب- عن كلّ ميل نحو التّسلّط والاستبداد، هو الذي أعطى هواء الحرّيّة الذي تنفّسته الجماعات الأموميّة طوال عهدها. [٧٥]

لقد قامت الحبيبة رجاء بدور المخلّص على خير وجه؛ فقد رفضتْ أن تستسلم لنبوءة الشّبح، ورفضت عقابه القدريّ للرّجل الذي تحبّه، وقرّرت أن تبدأ من حيث انتهت القصّة، فقامت بالبحث عن أمّ فارس المختفية، وبذلت الكثير من الجهد والتّعب في سبيل ذلك، وثم أخيراً وصلت إلى الحقيقة بعد أن طوّفت عليها في المدينة كلّها تبحث عنها في الشّوارع والمستشفيات والمراكز الأمنيّة، واكتشفت أنّ فارس لم يقتل أمّه، بل إنّها قد ماتت ميتة طبيعيّة دون أن تكون غاضبة عليه "ليست هناك أيّ علاقة بين غيابك وبين موتها، هل تتصوّر ذلك يا فارس؟ هل تتصوّر؟ لقد كانتْ في غاية الاكتفاء حين ماتتْ لم تكن غاضبة منك ولا حزينة، والحادث كان يمكن أن يحصل لو كنتَ هنا. أنت لا علاقة لكَ به". [٧٦]

بذلك لا يكون فارس قد قتل أمّه بأيّ شكل من الأشكال، وهنا تعلن رجاء لحبيبها أنّه بريء من جريمته المزعومة، وتهبه القوّة لينتصر على شبحه الجائر الذي لعلّه كان صوت ضميره لا غير، ويقرّران أن ينتصرا للحياة، وأنّ يهزما خوفهما من الشّبح، كما يقرّران أن يبصقا في وجهه إن عاد إليها من جديد "اللّيلة إذا ما أتى الشّبح سأبصق في وجهه، وسوف أقول له كاذب كاذب كاذب". (٧٧)

عانتْ رجاء المخلّصة العاشقّة من الكثير من المصاعب لأجل أن تقوم بتخليص حبيبها، فوالدها رأى تمسّكها بحبيبها فارس صاحب رواية الشّبح المنتقم هو مرض نفسيّ أو ضرب من الجنون قد ألمّ بها "مسكينة... يجب أن أفعل شيئاً، لا يمكن ترك الأمور تسير بهذا الشّكل، يجب أن أستشير طبيباً"(٧٨)، والنّاس قد لفظوها جميعاً هم الذين طردوك من عالمهمّ، تذكّري ذلك جيّداً" (٧٩)، بعد أن وصفوها بالجنون، وقذفوها بأسوأ التّهم المخلّة بشرفها "إنّ الفتاة المذكورة تركت بيت والدها بعد أن أُصيبتْ بانهيار عصبيّ وهي تعيش في شقّة عازب ما زال مجهولاً" (٨٠)، وقد لعبتْ باقتدار دور المتمرّد إلى جانب لعبها لدور المخلّص؛ فهي قد تمرّدتْ على مجتمعها وأعرافه وعلى أسرتها ورغباتها من أجل أن تكون إلى جانب حبيبها فارس، وهذا التّمرد كان وليد مشاعر الحبّ الصّادقة الجيّاشة، في حين أنّ تمرّد الإرادة البشريّة الواعية والمثقّفة إنّما هو وليد الفكر المتبصّر، وهو شرط من شروط التّغيير والإصلاح، وأشهر أسطورة من أساطير التّمرّد هي وليدة هذا الفكر، فـ (بروميثيوس) قد تمرّد على كبير آلهة الإغريق (زيوس)، وتبنّى قضيّة الإنسان ضدّ الآلهة، فسرق النّار من السّماء بقصبة، وأعادها إلى النّاس في الأرض؛ ليستطيعوا أن يجابهوا بها أخطار الطّبيعة، فغضب (زيوس) كبير آلهة الإغريق، وطلب من (هيفيستوس) أن يصنع (باندورا) عقاباً للإنسان، وكبّل (زيوس) (بروميثيوس) على صخرة في أعلى قمة جبل في القوقاز، وكلّف نسر بانتهاش كبده حتى إذا ما انتهت تجدّدت، وعاد النّسر إلى نهشها. (٨١)

لكن أقدار رجاء كانت أفضل من أقدار (بروميثيوس) وغيره من المتمرّدين، فقد استطاعت أن تنتصر على أحزانها وتعبها، وأن تهزم قدر حبيبها المشؤوم، وأن تحصل على الحقيقة التي تجعلها تقول بكلّ ثقة: "لقد انتصرنا يا فارس انتصرنا" (٨٢)، بل إنّ قدر فارس كان قدراً كريماً متسامحاً معه عطوفاً عليه إذ وهبه رجاء المحبّة التي وقفت إلى جانبه،

ودعمته، في حين تخلّى هو ذاته عن نفسه، واستسلم لقدره وللموت الذي ينتظره بعد ستّة أيام ثلاثاء لا غير كما يقول الشّبح "سوف تعيش لتشهد ستّة أيام ثلاثاء، ولكنّك لن تشهد السّابع". (٨٣)

غسّان كنفانيّ في سعيه وراء إنقاذ بطله من مصيره قد شكّل هذا الحبّ بصدفة قدريّة جائزة الحدوث، لكنّها لا تقدّم تسويغاً مقنعاً للوقوع في الحبّ، فرجاء التي تصدم فارس بسيارته صدفة، تتكلّم معه لبعض الوقت، وتعرف حقيقة معاناته، ثم تقع في حبّه خبط عشواء دون مقدّمات أو مبرّرات لذلك، وإن كان الحبّ لا يحتاج مسوّغات أو مبرّرات، لكنّه يحتاج -دون شكّ- إلى سياق منطقيّ مقنع، وهو سياق لم يفلح غسّان كنفاني في تقديمه في هذه العمل الدّراميّ؛ حيث كان مسوقاً إلى مهمّة إنقاذ بطله من مصيره الأسود بأيّ شكل من الأشكال، ولإيمانه بعظمة الحبّ وقوّته، فإنّه يسند له دور المخلّص، وبه يقول للعالم بجمعه: النّصر والخلاص والسّعادة لا تكون إلا بالحبّ.

إنّها رسالة غسّان كنفاني في هذا العمل الدّراميّ، دون أن نغضّ الطّرف عن رسالة ضمنيّة يسرّبها إلينا في هذا العمل، وهي أنّ الإنسان يجب أن لا يستسلم لظنونه ومخاوفه، وعليه أن يستمرّ في دفاعه عن نفسه في مواجهة مخاوفه المبنية على الوهم والخيال والتّصوّر السّلبيّ المغلوط.

لنا أن ندرك أنّ رسالة غسّان كنفاني هي رسالة موجّهة بشكل خاصّ إلى الفلسطينيّ الذي يعاني دون انقطاع، فـ"فارس فلسطينيّ ينمّ كلامه على أنّه قد خرج للتّو من مخيم اللاّجئين في بلد عربيّ ما: لا يكاد يستقرّ له قدم حتى تطارده الأشباح وتهدّده بالموت" (٨٤)، فهو يصمّم على أن يتمسّك الفلسطينيّ بالأمل، وأن يؤمن بالقادم الأجمل، وأن يرفض أيّ تهمة جائزة توجّه له أو لقضيّته، وأن يؤمن بعمق بأنّ الفرج قادم بأشكاله جميعها.

المعمار السّرديّ واللّغويّ في تشكيل الحبّ بين الرّجل والمرأة في المنجز الإبداعيّ عند غسّان كنفاني: القصّة القصيرة والمسرحيّات والأعمال الدّراميّة نماذج

(١)

يلجأ غسّان كنفاني في بعض سرديّات عشقه إلى أن يوظّف تقنيّة "الإشارات المكتوبة" فيرهص بها إلى النّهايات والأحوال، ويشير صراحة أو ضمناً إلى ما يريد أن يوصله إلى الملتقّي؛ وهي تقنيّة تتيح للقارئ أن يستمتع بلعبة الحدوس والتّوقّعات من خلف مرامي هذه الإشارات التي يمكن أن تقوده إلى توقّع المقبل من الأحداث في الحالة السّرديّة؛ ففي قصّة "شيء لا يذهب" في مجموعته القصصيّة "موت سرير رقم ١٢" نجد هذه القصّة تزخر بهذه الإشارات المكتوبة؛ فالحبيبة ليلى تكتب لخيري ذات يوم على الصّفحة الأولى من كتاب رباعيّات الخيّام: "آه أيّها الحبّ، لو أستطيع أنا وأنت أن نتفق مع القدر كي ندمّر هذا الطّابع الوحيد للعالم... إلى قطع صغيرة، ثم نعيد بناءه من جديد"[٨٥]، فهذه الجملة الإشاريّة تحمل الكثير من الإحالات إلى القادم، فالحبّ هو الأمل لتحقيق الحلم، لكنّه يظلّ مربوطاً بما لا يحدث، فخيري بطل القصّة لا يكون على قدر البطولة والحبّ؛ فيتخلّى عن حبيبته ليلى بعد أن خرجتْ من المعتقل الصّهيونيّ، كما يتخلّى عن وطنه، ولا يدافع عنه، ويكتفي بالهرب إلى بلد آخر.

لقد ظلّتْ هذه الجملة الإشارة المكتوبة في كتاب الرّباعيات تطارد خيري في كلّ وقته، وتذكّره بأنّه قد فشل في أن يكون رجلاً حقيقيّاً؛ لذلك لا ينفكّ يقول لنفسه بمرارة: "لم تستطيع ليلى أن تغيّرني." [٨٦]

في قصّة "في جنازتي" في مجموعته القصصيّة "موت سرير قم ١٢"، تكتب الحبيبة لحبيبها في دفتر مذكّراته "لو تبدّلت أفكاركَ سأتركَ، المهمّ سوف يكون فراق، أتفهم أنتَ معنى هذا الرّعب؟"[٨٧]، وهذه الجملة هي إرهاصة حقيقيّة بسير الأحداث فيها، فالحبيبة معجبة بشجاعة حبيبها وقوته وشدّة بأسه، لكن عندما يمرض، ويستسلم للهزيمة تتركه، وتركض إلى رجل يتمتّع بصحّة وافرة كي لا تكون مجرّد زوجة ممرّضة.

(٢)

يلعب غسّان كنفاني على الضّمائر بكلّ تملّك وأريحيّة؛ فهو يتناوب على استخدامها في لعبة لغويّة تنقل إلينا تفاصيل الحالة النّفسيّة للبطل السّارد، في حين ليس للبطلة في هذه السّرديّات سوى أن تخضع للعبة الضّمائر هذه، فهو يلجأ في قصّة "في جنازتي" في مجموعته القصصيّة "موت سرير قم ١٢" إلى إجراء القصّة كاملة بضمير المخاطبة، في حين كان الأولى به أن يستخدم ضمير الغائبة أو ضمير المتحدّث، لكنّه يصمّم على أن يحدّث الحبيبة البعيدة الجاهلة بحاله وبمعاناته بحبّها بلغة القريبة العارفة بحبّه لها؛ لقربها النّفسيّ من ذاته.

فهي بعيدة لا تسمعه أبداً، لكّنه يقول لها: "أأقول لكِ كما يقول أيّ إنسان سويّ أنّ حبّكِ يجري في دمي كطوفان يجري في شراييني شيئاً ذا قيمة، ولكنّني في الحقيقة إنسان مريض." (٨٨)

(٣)

المفارقة هي لعبة غسّان في تجسيد عالمه القصصيّ الذي يمتح من عوالم حقيقيّة تغرق الإنسان في أعقد المواقف وأكثرها تناقضاً وغرابة، فتكون المفارقة هي طريقه نحو تمثيل هذا التّناقض وهذه الغرابة، بل هي تدفعنا أحياناً إلى الضّحك ونحن نحتاج البكاء، فنحن نضحك بشدة من متناقضات عصرنا ووجودنا، لكن هذا الضّحك لا يواجه الرّعب الموجود في العالم، بل يؤكّده، فالذي يشعر بالرّعب، ويضحك منه، يؤكّد شعوره به (٨٩)، وذلك ضمن توليفة لغويّة وسرديّة متماسكة، تستفيد من معطيات هذه الحياة التي تقوم على المفارقة التي "تقول شيئاً وتقصد العكس" (٩٠)، و"تجسّد التّضاد بين المظهر وواقع الحال" (٩١)، ضمن خليط من الهجاء والسّخرية والعبث والغريب (٩٢)، وصولاً إلى الميزة الأساسيّة في المفارقة، وهي "التّباين بين الحقيقة والمظهر (٩٣)، فالمفارقة تطرح أمراً جديداً كلّ الجدّة في إطار عادي مألوف، وتقول شيئاً، وهي تقصد العكس." (٩٤)

هذه المفارقة كثيراً ما تدفعنا إلى الضّحك والسّخريّة إزاء مشاعر الحزن التي تعتمل في دواخلنا [٩٥]، كما أنّها وثيقة الصّلة بالاستحالة؛ لأنّ عنصّر المبالغة والتّهويل مضافاً إلى التّنافر يخرج بالموقف كلّه إلى عالم آخر، وهو عالم الاستحالة. [٩٦]

ففي قصّة "في جنازتي" في المجموعة القصصيّة "موت سرير رقم ١٢" تكون المفارقة في الإصرار على لعب لعبة الشّجاعة والتّضحية؛ فبطل القصّة يصاحب بمرض عضال، ويعلم أنّه أصبح غير قادر على ممارسة حياته الطّبيعيّة؛ لذلك يقرّر أن يترك حبيبته كي تستمتع في حياتها بعيداً عنه وعن مرضه أيّتها العزيزة لقد تبدّل دمي، تبدّل كلّ شيء، وأخاف أن أقف أمام عيونك" [٩٧]، لكن المفارقة تحضر بمفاجأتها وضحكها المبكي عندما تسارع الحبيبة في التّخلي عن حبيبها، وتهجره مضيّعة عليه فرصة أن يكون بطلاً لآخر مرّة في حياته!

(٤)

أبطال غسّان كنفاني في تشكيل معمار الحبّ بين الرّجل والمرأة في إبداعه كاملاً هم فلسطينيون في الوطن وفي المنفى وفي الشّتات، إنّهم يعيشون القضيّة الفلسطينيّة بتفاصيلها كلّها، كما أنّهم يعانون مكابداتها بأشكالها جميعاً؛ أدبه هو مساحة نابضة بالحياة تقدّم صورة صادقة وأمينة للفلسطينيّ الذي كُتب عليه أن يحفر وجوده وبقاءه ونضاله في صخر صلد لا يرحم؛ فهو كان الأقدر –كما يقول إحسان عبّاس– على أن يحوّل قضيّة الشّعب الفلسطينيّ إلى مادّة خالدة الحياة عبر شخوصها الذين يخلقهم من جسد هذا الشّعب. [٩٨]

هذا الأمر نجده كذلك في مسرحيّة "القبّعة والنّبي" أو في العمل الدّراميّ الإذاعيّ "جسر إلى الأبد" حيث يكتفي غسّان كنفاني بإخبارنا بأسماء البطلين في العمل الدّراميّ الإذاعيّ فارس/ رجاء، كما يكتفي بإطلاق صفة سيّدة ومتّهم على بطلي مسرحيّة "القبّعة والنّبي" دون تحديد للجغرافيا الفلسطينيّة أو التّوقّف المباشر عند قضيتها، غير أنّ "المنطوى الفلسطينيّ قائم بقوّة من البداية حتى النّهاية على نحو رمزيّ أحياناً، وتجريدي أحياناً أخرى. ومهما يصعب تعيين المتوازيات بين المعاني الظّاهرة والدّلائل الضّمنيّة هنا، فإنّ

الوحي الفلسطينيّ هو الوحي الدّائب اللّحوح في كلّ التّضاعيف، سواء أبرزت المعاني أم خفيت". (٩٩)

(٤)

اللّغة وحدها دون مفردات عالم غسّان وفكره وقضيّته وحياته ومشاعره؛ فهي من كانت تهادنه، وتسالمه، وتنقاد له طيّعة مرنة مسخّرة، فمن يقرأ أدبه كاملاً لا يجد لغة متكلّفة مصنوعة، بل يجد أنّه أمام لغة طيّعة سهلة تفيض بالمشاعر والأحاسيس، كما أنّها تقدّم أسرارها الإدراكيّة والتّوأصليّة بكلّ إخلاص لكلّ من اقترب منها قارئاً لأدب غسّان كنفاني أو باحثاً فيه أو دارساً له.

هذه اللّغة تقدّم نفسها في أدبه بمنطق السّهل الممتنع، فهي لغة بسيطة تكتفي بواضح التّراكيب وقريب التّصويرات وقليل التّهويمات، لكن من يستطيع أن يكتب بمثل هذه اللّغة الشّيقة الجميلة التي تنسكب في النّفس والإدراك بكلّ يسر وقبول؟ قليل هم مَنْ يستطيعون ذلك أمثال غسّان كنفاني، بل نستطيع الزّعم أنّ الدّارس والملتقيّ الفطن يستطيع بعد مجاورة بعض أدب غسّان كنفاني أن يميّزه عن غيره حتى ولو لم يكن هذا الأدب ممهوراً باسمه لبصمته اللّغويّة الخاصّة.

من هذه اللّغة اللّينة القريبة من التّناول نستطيع القول إنّ البعض قد يظنّ أنّه يكتب أحياناً بلغة عاميّة لقرب بنائه اللّغويّ من معتاد لغة الاستعمال اليوميّ، وهنا تكمن عبقريّة اللّغة عند غسّان كنفانيّ؛ فهو يكتب بالعربيّة الفصحى بعد أن ينتقيها في أقرب استخداماتها من العاميّة، ليقطع الوحشة مع اللّغة، ويقترب من المتلقّي حدّ الهمس في روحه وفي قلبه وفي أعماقه.

فنحن نسمع بقلمه المرأة الفلسطينيّة تتكلّم لهجتها الفلسطينيّة المعتادة، لكن عندما ندقّق فيما نقرأ نجد أنّ غسّان كنفاني قد أنطقها لهجتها المحليّة الخاصّة لكن دون أن ينزلق في استخدام أيّ كلمة عاميّة، فتقول أمّ سعد في رواية "أمّ سعد" بلغة عربيّة فصيحة مشبعة بالنّفس اللّغويّ الشّعبيّ الفلسطينيّ: "هذا جرح عتيق من أيّام فلسطين، سرق الواوي دجاجة فسحبته من تحت سلك شائك وطقتْ له رقبته، جرحني السّلك يومها" (١٠٠)،

ويقول سعد ابنها في موقعين آخرين من الرّواية "أنا سعد، يا **يمّا**، أنا جوعان" (١٠١)، "يسلموا ايديكي يمّا". (١٠٢)

أمّا الحوارات في لغة غسّان كنفاني فهي أداته للدّخول في الشّخصيّة بشكل أفقيّ ورأسيّ؛ فبها نعرف هذه الشّخصيّات، ونحلّل مشاعرها، وندخل إلى عوالمها وأحلامها وثقافاتها وصراعاتها وإكراهاتها وقدراتها وكوابيسها ورغباتها وحاجاتها، وهذه اللّغة الحواريّة إنّ كانت هي ضرورة شكليّة وشرطيّة في الكتابة المسرحيّة والدّراميّة، إلا أنّها عنده تنزلق في اللّغة السّرديّة الحكائيّة لتقودنا بكلّ وضوح وسهولة نحو الشّخصيّات، كما تقرّبنا حدّ الالتصاق من الأحداث بسيرورتها المتداخلة المتدافعة المتلاحقة.

"– قبل أن أعرفك كان لي علاقة بإنسانة اسمها ندى.

– كنتَ تحبّها؟

– نعم، ولكنّني كففتُ عن حبّها.

– كففت عن حبّها؟ كيف؟ أغلقت درجها في الخزانة؟

– أيّة خزانة؟

– قلبك". (١٠٣)

في حين أنّ هذه اللّغة الحواريّة في المسرحيّات والأعمال الدّراميّة عند غسّان كنفاني قادرة بكلّ سهولة على حمل ثقل الجدال العقليّ والمران الجدليّ الذي تخوضه الشّخصيّات، فنشعر أنّنا أمام حوار مسلّ يشغلنا به عنه، ولا يدركنا الألم في إزاء تدافع فكريّ يحتاج إلى وافر الانتباه وكامل الاستيعاب والحضور النّفسيّ والعقليّ والإدراكيّ، بل قد نجد أنفسنا أحياناً نتورّط نفسيّاً بما نقرأ من حوارات الشّخصيّات عند غسّان كنفاني:

– "المتّهم: أمّا نحن فنعم، نعم تعساء حقّاً.

– الشّيء: تعساء لأنّنا لا نتألّم ولا نموت؟

– المتّهم: نعم.

وبعد مزيد من الحوار يسأل الشّيء: أنتم سعداء إذن؟

- المتّهم: بالطّبع.

- الشّيء: جدّاً؟

- المتّهم: كفاية، ولكن بصورة لا نستطيع إدراكها". (١٠٤)

إنّ لغة غسّان كنفاني بكلّ ما فيها من ليونة وبساطة ووضوح قادرة على أن تحمل القلق الإنسانيّ، وأن تنقل شكوكه وتصوّراته وصراعاته بكلّ بساطة، حتى ولو تطلّب الأمر الدّخول إلى عوالمه الدّاخليّة والتّنصّت على حواراته الذاتيّة مع نفسه: "طيّب، لنقل إنّ لصّاً ما كان في تلك الأثناء يحاول سرقة البيت، وفوجئ بليلى فطعنها، وكان ينوي حقّاً السّرقة، وليس أيّ أمر آخر، وقد سرق المجوهرات، لنقل أنّ سرقة المجوهرات ليست إلا تمويهاً، ألا يبدو ذلك منطقيّاً لو...." (١٠٥)

غسّان كنفاني كثيراً ما يشحن لغته عندما تتعلّق بالحبّ بين الرّجل والمرأة بحكمه التي تلخّص تجربته الشّخصيّة في الحبّ والحياة، ويرغب بكلّ صدق في أن يقدّمها لغيره من البشر لعلّها تكون تعويذتهم في سبيل أن لا يعانوا ممّا عانى هو منه من ألم وقهر وظلم وحرمان:

١- "أعرف عادة أنّ الكلمات المكتوبة تخفي عادة حقيقة الأشياء خصوصاً إذا كانت تُعاش وتحسّ وتنزف". (١٠٦)

٢- "أنت في جلدي، وأحسّك مثلما أحسّ فلسطين: ضياعها كارثة بلا أي بديل". (١٠٧)

٣- "إنّ المصادفة أيّها السّادة هي قيمة واقعيّة في حياتنا". (١٠٨)

٤- "إنّ الزّواج هو مصادفة نعطيها معناها بقرار، ولكن النّوم مع امرأة أخرى هو قرار تعطيه المصادفة معناه وواقعه". (١٠٩)

٥-آه أيّها الحبّ، لو أستطيع أنا وأنت أن نتفق مع القدر كي ندمّر هذا الطّابع الوحيد للعالم... إلى قطع صغيرة، ثم نعيد بناءه من جديد". (١١٠)

٦-"هل هناك ما هو أكثر رعباً في حياة إنسان كأن يخبئ الحبّ في جيبه كسلاح أخير للدّفاع عن نفسه". (١١١)

غسّان كنفاني يجيد أن يجعل اللّغة قادرة على تمثّل التّناقضات جميعها وفق توليفة متضامنة مع التّشكيل الإخراجيّ المفترض للعمل الإبداعيّ لاسيما المسرحيّ منه؛ فهو في مسرحيّة "القبّعة والنّبي" يضع ملاحظات إخراجيّة مفترضة، ويطلب أن تكون هناك طاولة على خشبة المسرح بقواطع حديدية في وسطها ما يشبه قفص اتّهام على أن تكون هذه القواطع متحرّكة كي تسمح بحركة منها أن تجعل رقم (١) ورقم (٢) اللّذين يلعبان دور المحقّق مع بطل المسرحيّة المتّهم بجريمة لم يقم بها، متّهمين أيضاً بجريمة القتل ذاتها(١١٢) في لعبة دائريّة تسمح للمتّهم بأن يكون بريئاً وللمحقّق بأن يكون متّهماً ما دامت الحقائق غائمة والمعاناة قائمة.

- "يتقدّم الشّرّطيّ بهدوء ويحرّك ضلع الحاجز المواجه للجّمهور وينقله على محوره إلى الجّهة المقابلة فيبدو القاضيان الآن في القفص والمتّهم دونه.

- رقم ١: مخاطباً رقم ٢: قلّ له ما هو.

- رقم ٢: قل له أنت.

- المتّهم: إنّه شيء لا يوجد فيه دم.

- رقم ١: ولكنّه كان يحكي يا سيدي.

- رقم٢: وكان يشرب أيضاً.

- المتّهم: إنّ الإسطوانة تحكي، وشجرة الصّبار تشر، هذا لا يكفي، هل ليدكم إثباتات أخرى "القبّعة والنّبي". (١١٣)

كلمة ختاميّة:

لنا أن نجرؤ على أن نقول إنّ غسّان كنفاني كان يعيش الحبّ الأصغر/ حبّه للمرأة ضمن توليفة الحبّ الأكبر، وهو حبّه لفلسطين؛ لذلك طغى الحبّ الأكبر على الحبّ الأصغر ليس فقط في قلبه، بل في إبداعه كاملاً، وهذا الأمر الذي يفسّر قلّة عدد أدوار الحبّ بين الرّجل والمرأة في منجزه الإبداعيّ الذي كان مشغولاً برصد القضيّة الفلسطينيّة

ونقلها بصدق وشرف إلى عالم إبداعه، بل إنّه استثمر علاقة الحبّ بين الرّجل والمرأة في تشكيل تصوير فريد لعوالم الفلسطينيين في الدّاخل والشّتات عبر منظومة عملاقة من النّضال والتّحدّيات والآلام والإكراهات.

بناء على ما سبق؛ مَنْ أراد أن يدخل إلى عوالم الحبّ بين الرّجل والمرأة في إبداع غسّان كنفاني عليه أن يمرّ إلى تلك العوالم عبر القضيّة الفلسطينيّة ليستطيع تفكيك عوالم هذا الإبداع الفريد الذي ترك بصمته في المشهد الإبداعيّ العربيّ كلّه، وكان بحقّ صوت المبدع الحقيقيّ الملتزم بقضيّته التي دفع عمره ثمناً لنضاله من أجلها بالكلمة.

هذا يقودنا إلى الدّخول في لعبة استكشاف لذيذة ومشوّقة لعوالم الحبّ في أدب غسّان عبر تفكيك معمارها اللّغويّ والسّرديّ الذي بناه بحرفيّة عالية لا يملكها إلا مبدع يملك قامة سامقة تأتي بكلّ بعيد منفرد غير مدرك بسهولة، فقلم غسّان كنفاني كما يقول محمود درويش هو من يهب كتابة نادرة "تصلح للقراءة بعد العودة من جنازة كاتبها. وتاريخ تبلور النّثر الفلسطينيّ الجديد يبدأ من غسّان كنفانيّ". (١١٤)

الإحالات:

*غسّان كنفاني: أديب ومناضل ومفكّر وصحفي فلسطينيّ، وُلد في عكا عام ١٩٣٦، وتُوفّي في بيروت عام ١٩٧٢، تمّ اغتياله على يدّ جهاز المخابرات الإسرائيليّة/ الصّهيونيّة (الموساد) عندما كان عمره ٣٦ عاماً بتفجير سيارته في منطقة الحازميّة قرب بيروت.

كتب بشكل أساسيّ في مواضيع التّحرّر الفلسطينيّ، وهو عضو المكتب السّياسيّ في الجبهة الشّعبيّة لتحرير فلسطين. عمل رئيس تحرير في جريدة "المحرّر" اللّبنانيّة، كما عمل قبل ذلك في عضوية تحرير المجلّات التّالية "الرّأي" في دمشق، و"الحرّيّة" في بيروت، وأصدر فيها "ملحق فلسطين"، ثم انتقل للعمل في جريد "الأنوار" اللّبنانيّة، وحين تأسّست الجبهة الشّعبيّة لتحرير فلسطين عام ١٩٦٧ قام بتأسيس مجلّة ناطقة باسمها حملت اسم "مجلّة الهدف".

تزوّج من سيّدة دنماركيّة، ورُزق منها بولدين، وهما فايز وليلى. أُصيب بمرض السّكري والنّقرس، وعانى منهما آلاماً مبرحة.

له الكثير من الإبداعات القصصيّة والروّائيّة والمسرحيّة والدّراميّة، إلى جانب الكثير من الدّراسات النقديّة والمقالات الفكريّة، وقد جُمعت بعد موته في أربعة مجلّدات ضخمة .

نال من الجّوائز، مثل: جائزة أصدقاء الكتاب في لبنان عن روايته "ما تبقّى لكم" عام ١٩٦٦، وجائزة منظّمة الصّحفيين العالميّة عام ١٩٧٤، وجائزة اللّوتس عام ١٩٧٥، ووسام القدس للثّقافة والفنون عام ١٩٩٠.

١- غسّان كنفاني: الأعمال الكاملة: الدّراسات الأدبيّة، مجلّد ٤، ط٢، مؤسسّة الأبحاث العربيّة، المقدّمة بعنوان: غزال يبشّر بزلزال، بقلم محمود درويش، بيروت، لبنان، عام ٢٠١٠، ص١٧
٢- غسّان كنفاني: الأعمال الكاملة: الدّراسات الأدبيّة، ص٥٤
٣- غسّان كنفاني: الأعمال الكاملة: الرّوايات، مجلّد ١، ط٧، تقديم بعنوان: المبنى الرّمزيّ في قصص غسّان، إحسان عبّاس، مؤسسّة الأبحاث العربيّة، ص١٢
٤- غسّان كنفاني: الأعمال الكاملة: القصص القصيرة، مجلّد ٢، ط٤، مؤسسّة الأبحاث العربيّة، موت سرير٢، شيء لا يذهب، بيروت، لبنان، عام ٢٠٠٩، ص٦٥
٥- نفسه: ص٦٤
٦- بينار ايلكاركان: المرأة والجنسانيّة في المجتمعات الإسلاميّة، ترجمة معين الإمام، ط١، العذرية والبطركيّة: فاطمة المرنيسيّ، دار المدى للثّقافة والنّشر، دمشق، بيروت، بغداد، ٢٠٠٤، ص٢٤١
٧- غسّان كنفاني: الأعمال الكاملة: القصص القصيرة، موت سرير ٢، شيء لا يذهب، ص٦٧
٩- نفسه: ص٦٦
١٠- نفسه: ص٦٠

١١- غسّان كنفاني: الأعمال الكاملة: الرّوايات، تقديم بعنوان: المبنى الرّمزيّ في قصص غسّان، إحسان عبّاس، ص٢٧
١٢- غسّان كنفاني: الأعمال الكاملة: القصص القصيرة، موت سرير ٢، في جنازتي، ص١٠٨
١٣- نفسه: ص١١٠-١١١
١٤- غسّان كنفاني: الأعمال الكاملة: القصص القصيرة، مجلّد ٢، موت سرير ٢، ص١٢٠
١٥- نفسه: ص١٢١
١٦- غسّان كنفاني: الأعمال الكاملة: القصص القصيرة، مجلّد ٢، موت سرير ٢، ص١٣٨
١٧- غسّان كنفاني: الأعمال الكاملة: القصص القصيرة، مجلّد ٢، عالم ليس لنا، الصّقر، ص٤٢٨
١٨- غسّان كنفاني: الأعمال الكاملة: القصص القصيرة، مجلّد ٢، موت سرير رقم ١٢، القطّ، ص٢٤٩
١٩-نفسه: ص٢٥٦
٢٠- غسّان كنفاني: رسائل غسّان كنفاني إلى غادة السّمّان، ص٥٨.
٢١- نفسه: ص٥٨
٢٢- غسّان كنفاني: رسائل غسّان كنفاني إلى غادة السّمّان: ملحق مقتطفات من آراء نقديّة في الكتاب، إلياس خوري "نقلاً عن ملحق جريدة النّهار البيروتيّة، ٢٥/ ٧/ ١٩٩٢، ص ١١٥
٢٣- غسّان كنفاني: الأعمال الكاملة: المسرحيّات، مجلّد ٣، ط٤، مؤسسّة الأبحاث العربيّة، المقدّمة بعنوان: هواجس النّقيضين في مسرحيّات غسّان كنفاني، بقلم جبرا إبراهيم جبرا، بيروت، لبنان، عام ٢٠٠٧، ص٢٥
٢٤- نفسه: ص٢٦
٢٥- غسّان كنفاني: الأعمال الكاملة: المسرحيّات، القبّعة والنّبي، ص١١٣
٢٦- نفسه: ص١١٣
٢٧- نفسه: ص١٢٥
٢٨- نفسه: ص١٢١
٢٩- نفسه: ص١٤٣
٣٠- نفسه: ص١٢٢
٣١٧- نفسه: ص ١١٠- ١١١
٣٢- نفسه: ص ١١٧
٣٣- نفسه: ص١٣٣
٣٤- نفسه: ص١٣٧
٣٥- نفسه: ص١٣٧
٣٦- نفسه: ص١٤٧
٣٧- نفسه: ص١٤٣

٣٨- نفسه: ص١٥٧
٣٩- نفسه: ص١٦٩
٤٠- نفسه: ص١٧٥-١٧٦
٤١- نفسه: ص١٨١
٤٢- نفسه: ص١٦٨
٤٣- نفسه: ص١٩١
٤٤- نفسه: ص١٩٤
٤٥- نفسه: ص١٩٤
٤٦- غسّان كنفاني: الأعمال الكاملة: المسرحيّات، المقدّمة بعنوان: هواجس النّقيضين في مسرحيّات غسّان كنفاني، بقلم جبرا إبراهيم جبرا، ص٩
٤٧- غسّان كنفاني: الأعمال الكاملة: المسرحيّات، جسر إلى الأبد، ص٢١٣
٤٨- هـ. أ. غيربر: أساطير الإغريق والرّومان، ترجمة حسني فريز، ط١، دائرة الثّقافة والفنون، عمان، ص٤
٤٩- نفسه: ص ٨
٥٠- ماكس. اس. شابيرو: معجم الأساطير، ترجمة حنّا عبّود، ط١، منشورات دار علاء الدّين، دمشق، سوريا، ١٩٩٩، ص٢٠٩؛ طلال حرب: معجم أعلام الأساطير والخرافات في المعتقدات القديمة، ط١، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، ١٩٩٩، ص١٠٣؛ طاهر باذنجكيّ: قاموس الخرافات والأساطير، ط١؛ جروس يرس، بيروت، لبنان، ١٩٩٦، ص٨
٥١- طاهر باذنجكيّ: قاموس الخرافات والأساطير، ص١٣٩؛ مانفرد لوركر: معجم المعبودات والرّموز في مصر القديمة، ترجمة صلاح الدّين رمضان، ط١، مكتبة مدبولي، القاهرة، مصر، ٢٠٠٠، ص١٥٠-١٥١
٥٢- مانفرد لوركر: معجم المعبودات والرّموز في مصر القديمة، ص ١٥١
٥٣- نفسه: ص٧
٥٤- غسّان كنفاني: الأعمال الكاملة: المسرحيّات، جسر إلى الأبد، ص٢٤٧
٥٥- نفسه: ص٢٥٣
٥٦- نفسه: ص٢١٩
٥٧- نفسه: ص٢٢٢
٥٨- ماكس. اس. شابيرو: معجم الأساطير، ترجمة حنّا عبّود، ط١، منشورات دار علاء الدّين، دمشق، سوريا، ١٩٩٩، ص ٢٠٩؛ طلال حرب: معجم أعلام الأساطير والخرافات في المعتقدات القديمة، ص ١٠٣؛ طاهر باذنجكيّ: قاموس الخرافات والأساطير، ص ١١

٥٩- طاهر باذنجكيّ: قاموس الخرافات والأساطير، ص ١٥؛ هـ. أ. غيربر: أساطير الإغريق والرّومان، ص ٣٢٥-٣٣١
٦٠- طاهر باذنجكيّ: قاموس الخرافات والأساطير، ص ١٣٩، ٥٢، ١٠٦؛ مانفرد لوركر: معجم المعبودات والرّموز في مصر القديمة، ص ١٥٠-١٥١، ٦٣، ص ١١٩
٦١- مانفرد لوركر: معجم المعبودات والرّموز في مصر القديمة، ص ١٥١
٦٢- غسّان كنفاني: الأعمال الكاملة: المسرحيّات، جسر إلى الأبد، ص٢٥٦
٦٣- نفسه: ص٢٠٧
٦٤- عبد الرّحمن بسيسو: استلهام الينبوع: المأثورات الشّعبيّة وأثرها في البناء الفنّيّ للرّواية الفلسطينيّة، ط١، دار سنابل، بيروت، لبنان، ١٩٨٣، ص٤١٠
٦٥- نفسه: ص٤١١
٦٦- الموسوعة العربيّة: ج٢، ص٢٩٣
٦٧- عبد الرّحمن بسيسو: استلهام الينبوع، ص ٤١١
٦٨- فراس السّواح: لغز عشتار الألوهيّة المؤنّثة وأصل الدّين والأسطورة، ط١، دار سومر، قبرص، ١٩٨٥، ص٢٥
٦٩- نفسه: ص٣٠-٣٦
٧٠- نفسه: ص٣٠-٣٦
٧١- علي الشّوك: جولة في أقاليم اللّغة والأسطورة، ص١٠
٧٢- فراس السّواح: لغز عشتار الألوهة المؤنّثة وأصل الدّين والأسطورة، ص ٣١
٧٣- نفسه: ص٣٢
٧٤- فراس السّواح: لغز عشتار الألوهة المؤنّثة وأصل الدّين والأسطورة، ص ٣٢
٧٥- نفسه: ص٣٣
٧٦- غسّان كنفاني: الأعمال الكاملة: المسرحيّات، جسر إلى الأبد، ص٢٦٩
٧٧- نفسه: ص ٢٧٠
٧٨- نفسه: ص٢٢٣
٧٩- نفسه: ص٢٥٨
٨٠- نفسه: ص٢٦٠
٨١- ماكس. أس. شابيرو: معجم الأساطير، ص٢٠٩؛ طلال حرب: معجم أعلام الأساطير والخرافات في المعتقدات القديمة، ص١٠٣؛ طاهر باذنجكيّ: قاموس الخرافات والأساطير، ص٧١
٨٢- غسّان كنفاني: الأعمال الكاملة: المسرحيّات، جسر إلى الأبد، ص٢٧٠
٨٣- نفسه: ص٢٠٩

٨٤- غسّان كنفاني: الأعمال الكاملة: المسرحيّات، المقدّمة بعنوان: هواجس النّقيضين في مسرحيّات غسّان كنفاني، بقلم جبرا إبراهيم جبرا، ص٢٦
٨٥- غسّان كنفاني: الأعمال الكاملة: القصص القصيرة، موت سرير ٢، شيء لا يذهب، ص٨٥
٨٦- نفسه: ص٦٧
٨٧- غسّان كنفاني: الأعمال الكاملة: القصص القصيرة، موت سرير ٢، في جنازتي، ص١٠٨
٨٨- نفسه: ص١٠١
٨٩- شاكر عبد الحميد: الفكاهة والضّحك، ط١، المجلس الوطنيّ للثّقافة والفنون، الكويت، ٢٠٠٣، ص ٣٣٨
٩٠- عبد الواحد لؤلؤة: موسوعة المصطلح النّقديّ ط١، جزء٤، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت، لبنان، ١٩٩٣، ص١٨
٩١- نفسه: ص٢
٩٢- نبيلة إبراهيم: المفارقة، مجلّة فصول، مجلّد ٧، العدد (٣-٤)، القاهرة، مصر، ١٩٨٧، ص ١٣٢
٩٣- عبد الواحد لؤلؤة: موسوعة المصطلح النّقديّ، جزء٤، ص١٦٣
٩٤- نفسه: جزء٤، ص١٨
٩٥- سناء شعلان: السّرد السّرد الغرائبيّ والعجائبيّ، ط٢، نادي الجسرة الثّقافيّ والاجتماعيّ، الدّوحة، قطر، ٢٠٠٦، ص١٦٧
٩٦- زكريا إبراهيم: سيكولوجيّة الفكاهة والضّحك، ط١، مكتبة مصر، القاهرة، -١٩٦، ص١٧
٩٧- غسّان كنفاني: الأعمال الكاملة: القصص القصيرة، موت سرير ٢، في جنازتي، ص١٠٦
٩٨- غسّان كنفاني: الأعمال الكاملة: الرّوايات، تقديم بعنوان: المبنى الرّمزيّ في قصص غسّان، إحسان عبّاس، ص٢٣
٩٩- نفسه: ص٩
١٠٠- غسّان كنفاني: الأعمال الكاملة: الرّوايات، أمّ سعد، ص٢٧٨
١٠١-نفسه: ص٢٣٦
١٠٢- نفسه: ص٢٨٦
١٠٣- غسّان كنفاني: الأعمال الكاملة: القصص القصيرة، موت سرير ٢، الأرجوحة، ص١١٧
١٠٤- غسّان كنفاني: الأعمال الكاملة: المسرحيّات، القبّعة والنّبي، ص١٣٦
١٠٥- غسّان كنفاني: الأعمال الكاملة: الرّوايات، الشّيء الآخر/ من قتل ليلى الحايك، ص٧٥٠
١٠٦- غسّان كنفاني: رسائل غسّان كنفاني إلى غادة السّمّان، ص١٤
١٠٧- نفسه: ص٦٥
١٠٨- غسّان كنفاني: الأعمال الكاملة: الرّوايات، الشّيء الآخر/ من قتل ليلى الحايك، ص٦٥٦
١٠٩- نفسه: ص٦٥٦

١١٠- غسّان كنفاني: الأعمال الكاملة: القصص القصيرة، موت سرير ٢، شيء لا يذهب، ص٥٨
١١١- غسّان كنفاني: الأعمال الكاملة: المسرحيّات، القبّعة والنّبي، ص١٢٥
١١٢-نفسه: ص١٠٩
١١٣- نفسه: ص١١٧
١١٤- غسّان كنفاني: الأعمال الكاملة: الدّراسات الأدبيّة، المقدّمة بعنوان: غزال يبشّر بزلزال، بقلم محمود درويش، ص١٣

الفصل الثّاني

تشييء البطل في الرّواية العربيّة المعاصرة

روايات: "العين المعتمة" و"معذّبتي" و"حارس المدينة الضّائعة" و"الشّقّة" و"خوارم العشق السّبعة" نماذج

الملخّص:

جنحت الكثير من الرّوايات العربيّة في الأدب المعاصر إلى إسناد دور البطولة إلى شيء ما بدل أن يكون هذا الدّور مسنداً إلى إنسان ما كما هو واقع الحال في الرّواية الكلاسيكيّة، وهو ضرب من الاستسلام إلى إلحاح الفكرة على المبدع؛ فحين يغدو الشّيء الذي قد يكون حدثاً أو شعوراً أو موقفاً أو ذاتاً غير بشريّة أو جماداً هو محور التّحريك في الرّواية وهدفه نجد المبدع ينصّبه بطلاً يحرّك الأحداث، ويقودها بدل أن يكون جزءاً متأثّراً بها، أو مؤثّراً فيها كما هو دور البطل الكلاسيكيّ.

من هذا المنطلق غدا "تشييء" البطل، أيّ إسناد دور البطولة في الرّواية العربيّة إلى شيء بدل إسناده إلى إنسان ظاهرة لها ما يبرّرها في الكثير من الرّوايات العربيّة المعاصرة.

في هذه الدّراسة اخترنا نماذج خمس من عدّة دول عربيّة (فلسطين والمغرب والأردن والسّعوديّة) لتمثيل هذه الظّاهرة، وهي رواية "العين المعتمة" للروائيّ الفلسطينيّ زكريا محمد، ورواية "معذّبتي" للروائيّ المغربيّ بنسالم حميّش، ورواية "حارس المدينة الضّائعة" للروائيّ الأردنيّ إبراهيم نصّر الله، ورواية "الشّقّة" للروائيّ السّعوديّ غازي القصيبيّ، ورواية "خوارم العشق السّبعة" للروائيّ المغربيّ جمال بوطيّب.

الكلمات المفتاحيّة للبحث: رواية عربيّة، بطل، التّشييء، التّشييء هو البطل.

تشييء البطل في الرّواية العربيّة المعاصرة:

نستطيع أن نرصد ظاهرة تشييء البطل في الرّواية العربيّة بشكل واضح وملموس، وهي ظاهرة تزداد تمثّلاً عند الروّائيّين العرب مع تقدّم الوقت، وهي ظاهرة نستطيع أن نعزوها إلى جملة من البواعث الفنيّة والفكريّة والسّياسيّة والاجتماعيّة التي تنطلق جميعها من الإيمان بضرورة تكوين شكل فنّي قادر على أن يحمل فكرة الروّائيّ، وأن يقدّمها بشكل جديد يضمن لها حظوظاً أفضل من الاستقبال والاستدخال والتّأثّر، لاسيما أنّ الرّواية تتمتّع بقوّة أدبيّة لا نظير لها [1]، وهي تشكّل عالماً متميّزاً معنىً وشكلاً، نحن نرتاده كما يرتادنا بدوره، لكنّه على الرّغم من ذلك عالم متّصل ومعقّد، ولا يمكن أن نفهمه أو أن نربطه بواقعنا إلا من خلال الأشكال التي تؤلّفه، وتبني نسيجه الدّاخليّ والخارجيّ، وهذا

العالم اللّغويّ يتفيّأ في ظلال الواقع المعيش وإن خالفه في الطّرح والشّكل، "فنحن لا نستطيع كتابة رواية ما لم يكن لدينا الإحساس بالواقع". [٢]

هذا الواقع كثيراً ما يتفلّت أو يتجاوز حدوده محقّقاً تجلّياته التي تحتكم إلى ما هو تخيليّ [٣]، وهذا الخيال كثيراً ما يطرح أشكالاً روائيّة جديدة تتمتّع بقوّة استيعاب كبرى تلعب دوراً ثلاثيّاً بالنّسبة لمفهومنا للواقع بما فيه من "إيضاح وارتياد وتطبيق" [٤] في سبيل تشكيل خصوصيّة إبداعيّة ورؤيويّة للخطابات الأدبيّة في الثّقافة العربيّة الحديثة.

الدّمج بين التّشكيل التّقليديّ والتّشكيل الابتكاريّ في بنية الخطّاب الروّائيّ خاصّية من أهمّ مظاهر الخصوصيّة الإبداعيّة والرّؤيويّة في النّتاجات العربيّة عامّة، والنّتاجات الروّائيّة خاصّة التي شهدت منذ ثلاثة عقود انزياحاً عن التّقاليد الروّائيّة، وارتياداً لعالم حداثيّ يتحدّى قيود النّوع وأعراف الواقعيّة، وينتج سرداً يتوافر على إمكانات تصويريّة وتخيّليّة وتعبيريّة وإيحائيّة لا يمكن التّقليل من شأنها، إلى جانب التّمثّل السّرديّ للمرجعيّات التّاريخيّة والاجتماعيّة والأسطوريّة والحكائيّة التي تستحضر موروثاً غرائيّاً متجذّراً في الموروث الشّعبيّ والوطنيّ والقوميّ والعربيّ بشكل أو بآخر.

في ظلّ هذا النّزوع الحداثيّ نرى البطل الإنسان يتوارى على استحياء في الرّواية العربيّة، في حين يُسند دور البطل إلى شيء ما، والأمثلة في هذا الصّدد يكاد يضيق المقام على حصرها، ونذكر منها على سبيل الذّكر لا الحصر: لويس عوض في روايته (العنقاء أو تاريخ حسن مفتاح)، وشكيب الجابريّ في روايته (وداعاً يا أفاميه)، وحليم بركات في روايته (عودة الطّائر إلى البحر)، ووليد إخلاصيّ في روايته (أحضان السّيّدة الجميلة)، وحيدر حيدر في روايته (الفهد)، ومحمد البسطاميّ في روايته (التّاجر والنقّاش)، وليد إخلاصيّ في روايته (الحنظل الأليف)، والطّاهر وطّار في روايته (الحوّات والقصر)، وطائر الحوك في روايته (طائر الحوك)، وفاضل الرّبيعيّ في روايته (ممرات الصّمت)، وعبد الخالق الرّكابيّ في روايته (أيام الخلق السّبعة)، ويحيى حقّي (السّلحفاة تطير)، وعبد الخالق الرّكابيّ في روايته (الرّاووق)، وسليم بركات في روايته (فقهاء الظّلام)، وإدوار خرّاط في رواياته (الزّمن الآخر) و(رامه و التّنين) و(حجارة بوبيللو) و(يقين العطش)، ومحمد برّاده في روايته (لعبة النّسيان)، ومحمود طرشونه في روايته (المعجزة)، ومحمد الهراديّ في روايته (أحلام بقرة)، والميلوديّ شغموم في روايته (الضّلع والجزيرة)، ومحمد

عز الدّين التّازيّ في روايتيه (أبراج المدينة) و(رحيل البحر)، وأحمد المدينيّ في روايتيه (الجنازة)، و(زمن بين الولادة والحلّم)، وإبراهيم الكونيّ في رواياته (البئر)، و(الواحة)، و(واو الكبرى)، و(واو الصّغرى)، و(نداء الوقواق)، و(المجوس)، و(السّحرة)، و(الفمّ)، وجمال الغيطانيّ في روايته (وقائع حارة الزّعفران)، وصنع الله إبراهيم في روايته (اللّجنة)، وخيري عبد الجواد في روايته (السّحليّة)، ويحيى الطّاهر عبد الله في روايته (الكائن اللّيليّ)، ومحمد زفزاف في روايته (بيضة الدّيك).

في هذه الدّراسة نتوقّف عند أمثلة مختارة من الرّوايات العربيّة التي جنحت إلى هذا الاتّجاه، وهي نماذج مختارة من دول عربيّة مختلفة للاستدلال على هذه الظّاهرة، وتفكيك محتواها، وهذه الرّوايات هدف الدّراسة هي: رواية "العين المعتمة" للروائيّ الفلسطينيّ زكريا محمد، ورواية "معذّبتي" للروائيّ المغربيّ بنسالم حميّش، ورواية "حارس المدينة الضّائعة" للروائيّ الأردنيّ إبراهيم نصّر الله، ورواية "الشّقّة" للروائيّ السّعوديّ غازي القصيبيّ، ورواية "خوارم العشق السّبعة" للروائيّ المغربيّ جمال بوطيّب.

تشييء البطل مدخل إلى الكابوسيّة:

"لم تعد الرّواية أداة لتفسير العالم وفهمه وربما تغييره، بل أصبحت وسيلة تعبير وتصوير، وشاهدة على ما جرى ويجري من تفكيك واضطراب واهتزاز للثّوابت والأيديولوجيّات والأبنية الاجتماعيّة والاقتصاديّة والسّياسيّة"[٥]، وعندما يسند الروّائيّ العربيّ دور البطولة لشيء ما، وينزعه من الإنسان، فهذا يقودنا إلى عوالم كابوسيّة حيث الشّيء هو الرّعب والخوف والفكرة المسيطرة التي تغدو شبحاً يطارد عالم الرّواية، وينقل المتلقّي إلى عوالم الرّعب والخوف والقلق والانكسار.

لقد ظهر الأدب الكابوسيّ (أدب الرّعب) في العصر الحديث، وأصحاب هذا الأدب يجعلون من التّرهيب وزرع الخوف والشّك أداة في سبيل وصف العالم، حيث يتجلىّ ذلك أمام المتلقّي عالماً غريباً عجيباً مخيفاً، الأحداث كلّها تؤول فيه إلى مصير شنيع.

هذا الأدب ينطلق من الواقع ليرسم ما هو فنتازيّ؛ إذ إنّ الرّواية أو القصّة عندما لا تحقّق اللاّواقع أو الواقع الذي لم يعدّ موجوداً فإنّها تصف شيئاً حقيقيّاً ومعيشاً، وهذا الواقع يثير بعض القرّاء، بينما يصدم البعض الآخر نظراً لغرابة وسائله. [٦]

هذا الواقعيّأو اللاّواقعيّ ليس لـه الصّـفة الإشـراقيّة، وإنّمـا لـه صـفة الكـابوس، وهـو كابوس نهاريّ؛ لأنّه شيء تقتضيه الحيـاة نفسـها أو تحتمـل حدوثـه" [٧]، فـنحن نلتقـي بـه وجهاً لوجه في هذه الحياة، وهذا الأدب "لا يمثّل كارثة عارضة أو حدثاً اسـتثنائيّاً، بـل هـو واقع الوجود الإنسانيّ ذاته الذي ليس لرعبه بدايـة أو نهايـة"، فـالأدب الكابوسـيّ/ أدب الرّعب يمثّل "الهمّ الرّازح على صدر الحياة والجاثم على أنفسنا [٨] نقابله كـلّ يـوم دون أن نشعر به، لكن عندما نكتشفه يدفعنا نحو الخوف. [٩]

إن كان الحلّم اللّيليّ يمثل الكبت والخوف والحرمـان، فـإنّ هـذا النّـوع مـن الأدب يمثّـل التّعبير عن الكبت والخوف من خلال إجبار المتلقّي على الوقوف وجهاً لوجه أمـام حياتـه بما فيها من تناقض ومخاوف وحرمـان يسـترجع مـرة واحـدة مخاوفـه ونكسـاته وإحباطـه، ويتقؤها في عوالم غريبة ومجاهل مرعبة.

يتعـالق الأدب الكابوسـيّ (أدب الرّعـب) بعلاقـات جدليّـة بنائيّـة مـع السّـرد الغـرائبيّ والعجائبيّ؛ فهو من ناحية يُعدّ الوارث المشهور لأدب الشّياطين والجنّ والعفاريـت وسـائر القوى غير المسمّاة، ومن ناحية أخـرى يمثّـل ذلـك التّـردّد الـذي يشـعر بـه الإنسـان إزاء حادثة غريبة تخيفه، و يجهل تفسيرها، ويبحث لها عن تفسير ضمن العلل الطّبيعيّة أو فـوق الطّبيعيّة [١٠]، وعندما يحسم القارئ اختيـاره آخـذاً بعـين الاعتبـار مسـار الأحـداث فإنّـه ينـزلق في العجائبيّة إذا قرّر إنّه ينبغي قبول قوانين جديدة للطّبيعة، يمكن أنّ تكون المفسـرة لما يحدث، أمّا إذا قرر أنّ قوانين الواقع لم تمسّ، وأنهـا تسـمح بتفسـير الظّـواهر الموصـوفة [١١] كان الأثر ينتمي إلى الغريب. [١٢]

أولاً: الخوف هو البطل في رواية "العين المعتمة" لزكريا محمد: [١٣]

الخوف هو من يلعـب دور البطولـة في روايـة "العـين المعتمـة" حيـث يلقـي بظلالـه علـى الأشياء أمام حيرة العقل في تدبّر مخرج ما، فيؤسـطرها رابطـاً بـين الكـوارث واختراقـات الإنسان للتّابوات "المحرّمات"، مازجاً هذا الرّبط بالخيال الذي يبلور كلّ مـا حولـه، ويكسـبه هالة خاصّة به، ويفسّره في ضوء قناعات تقدّم له الرّاحة والطّمأنينـة، وهـذا يفسّـر بعـض معتقدات الأمم السّابقة التي ربطت بين الكوارث الطّبيعيّة وبين الآلهـة المفترضـة، فعبـدت

عناصر الطّبيعة كفّاً لشرّها عنها، وقدّمت القرابين البشريّة وغير البشريّة لهذه العناصر الطّبيعيّة "الآلهة". (١٤)

كما أنّ الرّواية تقدّم صورة ذلك الرّعب الذي يعيشه الإنسان المعاصر أمام الطّغيان، إذ إنّ "طغيان الأغلبيّة منذ البداية ولايزال مؤسّساً على الرّعب". (١٥)

الرّواية تؤطّر للمتن الحكائيّ بأطر أسطوريّة وخرافيّة تحاكي الموروث الشّعبيّ والإدراك اللاّواقعيّ لشخوص الحكاية، والبطل الفنّيّ في هذه الرّواية هو السّارد العجائبيّ نفسه المُقدّم من خلال الأنا الرّواي غير المشارك في الأحداث الذي يعتمد صيغة الخطّاب المنقول المباشر وغير المباشر الذي يقدّمه المتن السّرديّ في معظم الوقت بواسطة "الفعل/ كان" ومشتقّاته، أمّا الرّواي المؤلّف، فإنّنا لا نجده إلا بعد القرّاءة من خلال مصاحبات ما بعد النّصّ من عنوان وتاريخ كتابة النّصّ.

السّرد العجائبيّ في هذه الرّواية يختزل مفهوم البطل/ الخوف، ويقدّمه مكثّفاً في قالب أسطوريّ خرافيّ يقارب بين أماكن وأزمنة مختلفة، بهدف خلق قرابة حقيقيّة للخوف في النّسيج البشريّ كلّه في كلّ مكان وكلّ زمان. (١٦)

تدور أحداث الرّواية في قرية تعيش حياة رتيبة، وتتعرّض لهجمات شرسة من الضّباع، وهذه الهجمات تأتي مع اكتمال القمر بدراً، وتجوس الضّباع القرية تأكل كلّ حيّ في طريقها، وتخلق رعباً كبيراً، وتغادر القرية مع الصّباح تاركة الخسارات الفادحة التي أحدثتها لأهل القرية من قتل المواشي، والفتك بها، وهذه حال القرية في ليالي اكتمال القمر، وأحداث الرّواية تدور في عدّة ليالٍ من هذه اللّيالي.

اقتران الشّرّ باكتمال القمر فكرة لها صداها في الفكر الإنسانيّ الذي كثيراً ما اعتقد بأنّ الشّرّ ينشط مع اكتمال دورة القمر، ويصبح الشّرّيرون قادرين على التّحوّل والامتساخ؛ لذا كثيراً ما يتحوّل الشّرّيرون إلى ذئاب في اللّيالي المقمرة، ويُسمّون (المستذئبون).

تُصعّد مسيرة الأحداث العجائبيّة مدفوعة بالأحداث والأشخاص العجائبيين ذوي الأنساب العجيبة والعلاقات الاستثنائيّة الذين يشيعون جوّاً عجائبيّاً يتطلّب درجة خاصّة من التّأويل، وشخصيّات الرّواية خارجة عن المألوف والعادة بالمقاييس كلّها، ومتجاوزة

لقوانين الطّبيعة في عالمنا، وهذه الشّخصيّات يجمعها جامع واحد، وهو العيش في ظلّ الخوف إلى جانب الملامح العجائبيّة لحياتها وسلوكها.

فبشير الأعور وهو من الشّخصيّات الملبسة في الرّواية، وهي تتدثر بدثار الحدث العجائبيّ المتكئ على الخرافة الشّعبيّة يخلق متناً حكائيّاً ذا سياقات دلاليّة رمزيّة غنيّة، فهو قد أقام علاقة جنسيّة مع الغولة التي اغتصبته عنوة، "كانت غلمتها وصلت إلى ذروتها، فأوقفت حطبها على المنحدر، وطرحت بشيراً أرضاً، وضاجعته وهي تتلفّت في عينه المعتمة، وعلى الصّخرة سال دم عذريّتها الأزرق حافراً حفرة ما زال الدّم الأزرق يلوّنها... فقرّرت أنّ بشيراً لها، وأنّها ستهبط به إلى الأعماق، وتجعله ملكاً على شجرها الذي لا يحدّ، وأنّها ستلد له أولاداً يقدح البرق من أعقابهم"[١٧]، وهذا ما فعلته إذ صحبته إلى دنياها الجهنّميّة في باطن الأرض، تلك الدّنيا الخارجة على إيقاع الزّمان والمكان، والمتداخلة في الأزمنة كلّها والأمكنة جميعها في دوّامة لا تنتهي، والشّبيهة بالوجود واللاّوجود، بالغياب والحضور.

يمضي بشير الأعور ثلاث سنين في الأعماق، ثمّ يهرب من جحيمه بعد أن يسرق طفله الذي أنجبته الغولة، ويصعد به إلى السّطح، حاملاً معه الكوارث واللّعنة وابن الخطّيئة.

لقد سعت الغولة دائبة كي تستعيد ابنها الذي أودعه بشير الأعور عند أخته "أمّ عواد"، وعندما فشلت الغولة في ذلك، افترست الطّفل الصّغير"عوّاد" ذا السّنوات الخمس، ولم تبق منه سوى لحمة عضوه الذّكري. [١٨]

الغولة كائن خرافيّ يفوق الإنسان في قوّته وقدرته، ووجود الكائنات فوق الطّبيعيّة الأقوى من الجنس البشريّ أحد ثوابت الأدب العجائبيّ [١٩]، والغول تشكّل من تشكّلات الجنّ [٢٠]، وهي إذا لم تتغوّل سمّيت السعّلاة [٢١]. وقد ملأتْ قصص الغولة التّراث الشّعبيّ، وغدت مصدراً للرّعب في القصص الشّعبيّة، كما أنّ كتب الأدب والخرافات تزخر بقصص الحبّ والزّواج التي حدثت بين الإنس والغول [٢٢]، وتجلّي الغولة في هذه الرّواية استئناف مرموز للخوف المرافق لقصص هذا الكائن.

الخوف من الضّباع وفتكها هو المحور الرّئيس للبناء السّرديّ في هذه الرّواية، وهذا المحور يتجاوز عالم الأموات، كما يتجاوز عالم الغولة؛ فخضرة تفتح عينيها بعد معركة طويلة مع

مرض السّلّ لتجد نفسها في مملكة الموت، تلك المملكة السّوداء التي ظنّ اليونان القدماء بأنّ هاديس (هاديز/ بلوتو) الإله الشّاحب يحكمها، ويسيّر أمورها [٢٣]، وسرعان ما تدرك خضرة أنّها ميّتة، ودليلها على ذلك هو عدم شعورها بالرّعب؛ فالميتون يتركون الرّعب وراءهم. [٢٤]

في حياة البرزخ تعيش خضرة حياة تقارب حياة الأحياء، فهي في قبرها تحتفظ بجسد كامل دون أن يتحلّل، أو أن يتفسّخ، وتحمل مغزلاً، وتغزل دون ملل [٢٥]، وقبرها العجيب يحتضن الزّوابع المخروطيّة التي تغادره عندما تفتح الضّباع القبر، وتحوّل الزّوبعة القاضية إلى دمار يفتك ببيوت القرية.

في مكان آخر تحترف الضّباع الصّغيرة هواية الحفر تحت عتبات البيوت، حيث اعتادت النّساء على دفن أجنتهنّ المجهضة، ومن ثمّ أكلها جميعاً، والقضاء على أمل الأجنّة الميّتة الحيّة في أن تعود إلى أرحام أمّهاتها في دورة أخرى للحياة [٢٦]؛ فعتبات البيوت في هذه الرّواية تتحوّل إلى مسؤول مقدّس يحتضن دورة تناسخ الأرواح، وانتقالها من الأجنّة الميّتة إلى النّطف الحيّة في أرحام النّساء.

أمّا مقبرة القرية، فتتحوّل إلى لعنة غاضبة، فترفض أن تحتفظ بآخر من دُفن فيها، وتلفظهم خارجها دون رحمة [٢٧]، والموت يتشكّل على شكل إنسان، ويزور البدوية "أمّ نور"، ويهمس في أذنها قائلاً: "هيّا بنا، لقد انتهى الوقت! فوافقته إلى حيث يريد دون أدنى كلمة". [٢٨]

في هذه الرّواية تُقدّم تفسيرات اجتماعيّة عجائبيّة لظواهر طبيعيّة بعينها، فهجوم الضّباع يُفسّر بحرارة الدّم الذي تتسرّب إلى أنوفها ممزوجة بحرارة الجنس، وحزام الصّخر النّاتئ الذي يطوّق الجبل المسمّى بـ"جبل الصّرخة" يفسّر بصرخة حمدان عندما هاجمته الضّباع [٢٩]، وسواد الصّخور يفسّر بأنّه طريق الغولة، وهي تحترق بعد أن صبّ بشر عليها الزّيت الحارق. [٣٠]

هذه الظّواهر العجائبيّة كلّها جاءتْ وليدة مخاض الخوف حتى الأشخاص الذين تجاوزوا نطاق الخوف، فُسرت قدراتهم بتفسيرات عجيبة، فابن الغولة تخشاه الضّباع، وتبتعد عنه؛ لأنّه ابن الغولة، ويحمل دماً أزرق ملعوناً، ويلمع البرق في عقبه [٣١]، وبلقيس لا تخشى

الضّباع؛ لأنّها رضعتْ من أبيها الذي تحوّل إلى أنثى بثديين؛ ليرضع وحيدته بلقيس التي أحبّها بجنون، فكانتْ بلقيس رضيعة رجولة أبيها وأنوثة أمّها [٣٢]، أمّا ضبعة، فلا رجل يقترب منها؛ لأنّها مختونة. [٣٣]

رواية "العين المعتمة" تلامس الخوف دون أن تخبرنا فيما يكمن تماماً، أو من أين جاء؟ ولماذا جاء؟ كلّ ما نعرفه عن الخوف أنّه يرافق تلك الضّباع الغريبة التي جاءت من المجهول تشتهي اللّحم، وتحاكي الكوابيس، في مقدّمة رأسها مثلّث أبيض وحلقة رماديّة حول البطن والظّهر [٣٤]، وإدراك هذا الخوف المرتبط بهذه الضّباع الشّرّسة يحتاج إلى قدرة جيّدة في فهم الرّموز، فهذه الضّباع تتحوّل إلى حيوانات جبانة أمام منزل الدّكتورة التي تصدّت للضّباع وطردتها. [٣٥]

من هذه النّقطة بالذّات –أعني جبن الضّباع– نستطيع فكّ رمز "العين المعتمة" التي توجّه اتّهاماً إلى أولئك السّذج الذين يركعون أمام خوفهم، ويقبلون بالتّأويل القائل: إنّ الكارثة "الضّباع" جاءتْ نتيجة دخول الخطّيئة في عين بشر المعتمة، بخلاف الحقيقة التي تقول: إنّ الكارثة تأتي من الضّعف ومن الحسابات الخاطئة، ومن يدرك هذه الحقيقة أمثال: بشير، وابن بشير، ووردة وبلقيس، والدّكتورة يُكتب لهم تجاوز العين المعتمة، وما يتعلّق بها من خيالات تسيطر على أفكار السّذّج، وتقدح في همتّهم وألمحيتهم، وتسمح لهم بأن يروا الحقيقة بالعين الحقيقيّة "غير المعتمة"، كما تسمح لهم بالتّعالي على الخيال والضّعف والاستكانة التي تسكن عقول السّذج والجهلاء.

إنّ الجهلة هم من يصنعون خوفهم، ويعلون أسواره، ويسجنون أنفسهم داخله، وتساعد السّلطة الدّكتاتوريّة على ذلك، "فشليق" يسجن نفسه في عليّته، ولا يقدّم العون لأهل قريته الذين يحتاجونه، وماذا يكون الحلّ عنده؟ يخبر العامّة أنّ الحلّ الأمثل لجلب الماء للقرية العطشى هو ختان النّساء؛ لأنّ وردة المختونة لا تخاف الضّباع، ويصدّق النّاس هذا التّصوّر الأسطوريّ السّخيف، وتدفع النّساء بأجسادهنّ إلى الختان [٣٦]، ويصبح الخوف مصير الرّجال دون النّساء المختونات، وتبقى الضّباع مصدر خوف وتهديد للرّجال باستثناء أولئك الذين خدمتّهم الصّدفة في تجاوز خوفهم، فـ"رفعت المجنون" يرفض أن تشترك زوجته وابنته في حفل الختان الملعون، ويتصدّى للضّباع التي تهاجمه، ويصدّها، ويكشف عن جبنها، و"نور" ابن البدويّة الذي احتفظ بعظام أمّه الميتة، ولم يدفنها آخذاً

بنصيّحة الهدهد [٣٧] الذي قال له: "عليك أن تحمل أمّك الميّتة على رأسك، كما أفعل أنا [٣٨]"، غضب عندما داست الضّباع عظام أمّه، وجندل خمسة منها في ليلة واحدة.

لكنّ الجهلة يصمّمون على جهلهم، ويقتلون بشير الأعور، ويمثّلون بجثّته أملاً في التّخلّص من لعنته ومن خطيئة العين المعتمة "عين بشير الأعور". [٣٩]

لكن هل تنتهي اللّعنة بهذا التّصرّف الأحمق الهمجيّ؟ الجهلة يظّنون ذلك، والضّباع توقف هجومها عند بزوغ الفجر، لكن القمر سيكتمل مرّة أخرى، والهدنة ستنتهي، وماذا سيحدث عندها؟ بالتّأكيد ستستأنف الحرب من جديد. ويبقى السّؤال: متى يوضع حدّ لهذه الضّباع الغريبة ذات المثلّث الأبيض على الجباه؟

خطاب الرّواية يشفّ بوضوح عن الطّريقة النّاجعة لصدّ هجمات الضّباع الغريبة والتّصدّي لها، الضّباع لا تأكل إلا الذي يخافها، ومن لا يخشاها تُكتب له السّلامة والرّاحة، فالموت فقط للجهلة والضّعفاء الذين يُطعمون للموت في غياب المؤسّسات الدّينيّة والسّياسيّة والاجتماعيّة والفكريّة التي يجب أن ترعاهم، وأن تقدّم لهم الدّواء السّرّي للشّجاعة، ألا وهو العلم والحقيقة، وفي انتظار الحول على هذا الدّواء المنشود فإنّ الموت هو قدر الضّعفاء من ضباع القرية = ضباع القرن العشرين.

ثانياً: الألم هو البطل في رواية "معذّبتي" لبنسالم حميّش: [٤٠]

ابتداء من عنوان رواية "معذّبتي" يقودنا العنوان إلى مفارقة واضحة؛ فللوهلة الأولى يعتقد المتلقّي أنّ هذه الرّواية هي رواية عشق، لكن الحقيقة هي رواية للألم والانسحاق والاستلام الذي يولّد في النّفس ذلك الإحساس التّطهيريّ الذي تفترعه المأساة التي تجنح إلى تكريس المصائر القاسية لأفراد نخبويين لا يستحقّون هذا المصير القدريّ الأسود، فنركن إلى الحزن والتّأوّه والتفجّع راجين بقوّة أن لا نكون ضحايا أقدار سوداء مشابهة.

يبدو أنّ بنسالم حميّش قد قصد أن يلعب على هذه المفارقة [٤١] في العنوان، لينقلنا إلى عوالمه في صدمة تكسر المتوقّع، فعنوان الرّواية، وهو"معذّبتي" يحيلنا إلى المتعة والألم في آن، فهو إمّا أن يكون بالمعنى الذي عناه الروّائيّ في روايته، وهو الألم والعذاب، أو أنّه يحيل إلى نقيضه في مفارقة واضحة، فنحن نظّن ابتداء من العنوان أنّ معذّبتي هي صفة للحبيبة التي تسعد المحبّ بحبّها، وتقوده إلى ألم العشق، ولعلّه ألذّ الم قد يجرّبه الإنسان.

لكن عندما نكتشف أنّ المعذّبة هنا صفة حقيقيّة لا تصوير عشقيّ نكتشف أنّنا أمام فاجعة كبيرة، وهي التّعذيب والتّنكيل بالإنسان على يدي قوى الظّلم والفساد والقهر دون ذنب أو جريرة؛ فهذا الرّواية هي رواية البطولة الكاملة للألم الرّهيب الذي يمتح من فنيّات أدب السّجون، ويخلص للواقع الافتراضيّ أو الزّمن الماضي التّاريخيّ المفترض.

لقد اعتدنا –في الغالب– أن نقرأ أدب سجون [٤٢] ينطلق أساساً من تجربة ذاتيّة سيريّة أو شبه سيريّة ليمثّل فاجعة السّجن، وملابسات تجربتها، وتجليّات واقعها، وهي تجارب تخطّ في الغالب بأيدي أبطالها الحقيقيّين الذين يعدوّن أبطالاً ورقيين يمسكون بخيوط السّرد وتقنيّات الحكي في المنجز الإبداعيّ أكان شعراً أم نثراً.

لكن تجربة بنسالم حميّش هي تجربة مختلفة؛ إذ هي مقاربة افتراضيّة لتاريخ بائد حاضر، يتشكّل في التّجربة الجمعيّة، ويتوافر على أحداث حقيقيّة تتقاسمها الذّاكرة الجمعيّة المغربيّة، سواء عاشتها حقيقيّة أم عاصرتها أم سمعت عنها، وهي تجربة مكرورة لا في الضّمير المغربيّ المحكوم بضوابط زمنيّة معلومة، بل هي تجربة متوالدة متناسلة، لها امتدادها وأزمانها وأماكنها وشخوصها في الضّمير الإنسانيّ كلّه، لاسيما في هذا الوقت الحرج الذي ورّط العالم كلّه في فتنة الإرهاب والتّرهيب والتّعذيب والملاحقة والتّصفية، إذ غدا كلّ إنسان معرّضاً لأن يحمل لقب إرهابيّ إنْ شاءتْ جهة سلطويّة ما أن تسحقه دون معين له أو منقذ في ظلّ تهمته المزعومة التي لا تغتفر.

الألم [٤٣] في هذه الرّواية هو البطل الحقيقيّ للتّجربة السّرديّة فيه، وإن جاز لنا أن نصوغ الألم بوتقة عملاقة تحتوي في برزخها أصناف التّوقّع الإنسانيّ كلّها، والمحنة الذاتيّة، والمعاناة الجسديّة والرّوحيّة والنّفسيّة والفكريّة والشّعوريّة، فإنّنا نستطيع الزّعم بأنّ الألم هو الحقيقة المطلقة في هذه الرّواية التي تنتظم الجميع في دائرة جهنميّة تدور على الجميع، وتنحاز لنفسها ضدّ الكلّ من أجل تحقيق أهداف قوى الشّرّ، وتنفيذ استلابات الجهات الظّلاميّة التي تصوّغ لنفسها أن تدوس البشر أينما كانوا لتحقيق مآربها وأغراضها وأطماعها.

يقدّم بنسالم حميّش هذا البطل الموجع –أعني الألم– في توليفة سرديّة تتكئ على تقنيّة الاسترجاع أحداث الرّواية جميعها في زمن دائريّ يبدأ برسالة نعيمة لحمودة، وهي رسالة الخلاص له، وينتهي بها؛ فحمودة الذي قضى أكثر من ست سنوات في معتقل مجهول

المكان، يستطيع أن يخرج منه بادّعاء مزعوم بأنّه مريض بالسّلّ، فيُخشى من أن يتفشّى مرضه في صفوف الموجودين في المعتقل لاسيما صفوف المعتقلين غير الأكارم الذين يهلعون من أيّ بادرة مرض أو ضعف، ويطيرون إلى الخارج لتلقّي العلاج عند أيّ بادرة مرض أو عدوّى أو إصابة.

هو يتوصّل إلى هذا المنجى الاستثنائيّ بنصائح مكتوبة من نعيمة التي تعمل موظفة في المعتقل، وتشفق على ما لحق به من صنوف العذاب، وترحم أواصر الانتماء المكانيّ التي تربطها به، ولو بخيوط واهية، فتنتصر له ضدّ الخوف، وتدسّ في يده على عجل ورقة نصح يفلح إذ يعمل بما فيها، وهي دستور يتبنّاه حميّش للتّعامل مع قوى الظّلام التي ليس في الإمكان التّصدّي لها مباشرة، لكن من غير المقبول التّردّي في أحضانها، والتّعاون معها؛ لذلك من الحكمة الثّورة عليها ضمن الممكن من المعطيات، والمقدّر من الأسباب والأدوات.

هذا الدّستور الاستراتيجيّ الخطّير –إن جاز التّوصيف– يصدر من امرأة مسحوقة مثل نعيمة، تعتاش مكرهة على دم أبناء وطنها، إذ الفقر والضّعف والحاجة تتآمر جميعاً عليها لتغتال إنسانيتها وكرامتها وشرفها اللّحظة تلو الأخرى.

تقول نعيمة لحمودة في رسالتها السّرية له: "عزيزي حمودة، إذ شقّ عليك أن تصير خديم أعتاب الطّغاة وخططهم الجهنميّة، جاسوساً مخترقاً، عميلاً مزدوجاً، قاتلاً أجيراً، فعليك بمراودة حلّ قد ينجيك لو أتقنته: أن تتحامق، وتتمارض، دوّخ مستنطقيك بأعتى كلام الحمقى والمجانين، هدّد معذّبيك بسعالك وعدوّى مرضك، لعلّ وعسى أن ييأسوا منك، فيعيدوك إلى موطنك، أو قريباً منه مخدّراً بأفيون تصحو منه، وأنت مراقب بدمليج إلكترونيّ ومستهدف برصاصة في الرّأس، تصيبك، ولا تخطئ، إذا ما رويت قصّتك من حولك أو رفعت في شأنها شكاية ضدّ مجهول." (٤٤)

يحسن حمودة العمل بهذه النّصيحة النّفيسة، ويحسن التّمارض بالسّلّ، وتخدمه الصُّدف إذ لا طبيب يُعنّي نفسه بالتّأكّد من حقيقة إصابته بالمرض بحقّ، ويجد نفسه من جديد دون سابق إنذار مقتاداً إلى المجهول، مغمّى العينين، حوله حرس وكلاب، يحقن بالمنوّم، وعندما يستيقظ يجد نفسه مرمياً في الصّحراء حرّاً طليقاً، تماماً كما وجد نفسه قبل سنوات على حين غرّة في معتقل دون جناية أو جريمة أو سبب.

بنسالم حميّش لا يجنح إلى الإيغال في الإيهام والإلغاز والتّعمية، بل من السّهل أن نفكّ رموز روايته، وأن ندرك ملامح أبطالها وشخوصها الذين يتّخذون من أقنعتهم أدوات لفضحهم، ويعرّون واقعهم في تقنيّات سرديّة غير معقّدة، وهذا أمر تأويله سهل، فبنسالم يفضح جهاراً هذه المنظومة الإرهابيّة المتجسّدة في شخصيّة أمّنا الغولة العالميّة، أعني أمريكا التي تتفنّن في تعذيب الشّعوب، كما تجيد التّنكيل بكلّ من يقف في وجه أطماعها وشهواتها ورغباتها، وتجنّد الإنسان ضدّ أخيه الإنسان ليقترف في حقّه شتّى أنواع الجرائم البشعة التي لا تغتفر بأيّ حال من الأحوال.

إن سلّمنا أنّ شخصيّة أمّنا الغولة هي أمريكا، فإنّنا نخلص إلى أنّ أعوانها ورجالها في المعتقل الذين يتحدّثون أكثر من لغة، ويظهرون في أكثر من سحنة هم أنصارها في كلّ مكان، في حين أنّ المعتقلين -وإن كان معظمهم من المغاربة الأحرار، أو من المغاربة الغافلين عن قضايا السّياسة والسّلطة والاقتتال في شأنهما- فإنّ كثير منهم هم من جاليات عربيّة أخرى قادتهم أقدارهم المشؤومة إلى أتون العذاب، ومرجل التّحريق.

إذن فهذا المعتقل الذي نجهل اسمه أو مكانه بالتّحديد، وإن كنّا نستطيع أن نقرّبه إلى معتقل صحراويّ مغربيّ من بعض الإشارات والإحالات هو مثال لاغير على كلّ بؤر الظّلم والتّعذيب في العالم التي تُدار لحساب أمريكا مهما اختلفت المسمّيات، وتباينت الأماكن والأزمان، وتعدّدت الأسماء والأسباب والأحوال، فأمريكا متورّطة حدّ الفضيحة في مهزلة عالميّة، وهي أبشع مؤامرة كونيّة ضدّ تحرّر الشّعوب، وحقوق الإنسان في أصغر أشكالها وضروبها، وهي مؤامرة لن يغفرها لها التّاريخ الإنسانيّ أبداً.

بنسالم حميّش يقدّم اتّهاماته وتنديداته كلّها في حلّة روائيّة يختزلها في اسم "معذّبتي"، وهي معذّبة الجميع، وينحاز مكرهاً إلى بطل مهيمن قبيح ينتظم الأحداث والأفعال والشّخصيّات والمصائر كلّها، وهو الألم، وهذا الألم يتّسع ليشمل الجميع بمعنى ما، ويتعدّد ليختزل الكلّ فيه، لاسيما المعتقلين.

فحمودة الرّجل المغربيّ الطّيب الذي يأكل لقمته بالحلال، ويعيش منقطعاً على القرّاءة والصّلاة والعبادة، ويكفي النّاس شرّ إعالته وخدمته، يجد نفسه دون مقدّمات معتقلاً في قطعة من جهنم بتهمة العمل مع خلايا إرهابيّة يعمل فيها أو يتزعّمها كما يزعم معذّبه ابن خالته الحسين المصموديّ على أيدي جهات مجهولة في جبال الأوراس.

هناك يتناوب على أصناف العذاب الجسديّ والنّفسيّ والرّوحيّ كلّها لسنوات تزيد عن السّت، ويتعرّض لأبشع أنواع الاعتداء على جسده وعقله وكرامته وإنسانيته؛ إذ يعاني من الجوع والحبس والتّعذيب الانفراديّ والبرد والحرّ والعطش والعمل الشّاق والاغتصاب والتّعذيب الجنسيّ والتّلاعب بأفكاره وأحواله والتّعذيب الجسديّ المباشر بأعتى الصّور على يدي أمّنا الغولة تلك المرأة المسخ التي تجمع نواقص الإنسانيّة جميعها، ومثالب البشريّة كافّة، وتمثّل القبح بعينه، والوحشيّة بذاتها لتصبّ جامّ قسوتها -بكلّ ما تفتّقت عنه من صنوف العذاب، وأشكال التّنكيل- على المعذّبين في المعتقل.

حمودة يفرد الرّواية كلّها في فصول تستعرض بالتّفصيل ما تعرّض له وغيره من تعذيب يعجز الإنسان عن أن يصدّق أنّ هناك أشخاصاً يستطيعون أن يقترفوه في حقّ غيرهم من البشر مهما بلغت جناياتهم، وعظمت جريرتهم، فحتى الإعدام، وهو أقسى حكم على أعظم جناية، يهون أمام هذا التّعذيب الموصول الذي لا يعرف نهاية أو رحمة.

فمَنْ تتولّى أمر التّنكيل بالمعتقلين هي أمّنا الغولة، تمتح من رصيد فنتازيّ من القبح والتّوحّش والبشاعة، وهي ابتداء تتكىء على الموروث الشّعبيّ لتشكّل صورة المرأة المتوحّشة القبيحة على شكل الكائن الخرافيّ المسمّى بالغولة.

لقد ملأتْ قصص الغولة التّراث الشّعبيّ، وغدتْ مصدراً للرّعب في القصص الشّعبيّة، كما أنّ كتب الأدب والخرافات تزخر بقصص الحبّ والزّواج التي شجرتْ بين الإنس والغول. (٤٥)

أمّنا الغولة تقدّم صورة المرأة الشّبقة (٤٦) جنسيّاً التي تتفنّن في جعل الجنس أداة لتعذيب المعتقلين، وتقدّم في أشكال جنسيّة مبتكرة أبشع أدوات التّعذيب والتّنكيل والتّحقير للإنسان (٤٧)، وهي تقدّم بذلك سلوكاً غرائبيّاً وعجائبيّاً (٤٨) يمتح من نفسها الشّرّيرة التّائقة إلى النّيل من إنسانيّة الإنسان بسطو قوّتها وتوحّشها.

كلّ ما يتفرّع ويتوالد في هذه الرّواية من شخوص أو أحداث ينتظم في هذا الخطّ المحوريّ الوحيد في الرّواية، وهو الألم؛ فحمودة يعيش الألم في لحظاته كلّها، وعندما يحقّق معه، فهو يستعدي ذكريات ألمه كاملة في حياته السّابقة لاسيما فيما يخصّ آلامه الأسريّة، ومكابدته الفقر في جلّ أيام حياته، والمعتقلون المجهولون أو الذي يتعرّف عليهم حمودة

طوعاً أو إجباراً بحكم الزّمالة القسريّة هم معذّبون جسديّاً ونفسيّاً، حتى المحقّقون والمحقّقات هم متورّطون في الألم، فهم من جهة ينتجون فعل الألم، كما أنّهم من جهة أخرى يتلقّون الفعل ذاته أرادوا أم أبوا، إذ إنّهم يفقدون إنسانيّتهم ببشاعة جزاء وفاقاً على ما تقترفه أياديهم، كما أنّهم يتلقّون التّعذيب الجسديّ والنّفسيّ بأشكال عدّة، فالنّساء المعذّبات متورّطات قسراً في أعمال الدّعارة لإرضاء سادتهم، فضلاً عن العمل الموصول المجهد، والرّجال يتناوبون على فعل التّعذيب المعذّب، والأقوى منهم ينكّل بالأضعف، وإن كان البعض منهم يثور على واقعه المشؤوم كما يفعل الخادم الأسود العملاق في نهاية الرّواية، إذ ينتصر لنفسه ضدّ أمّنا الغولة التي تحترف إذلاله وتعذيبه وتحقيره شأنه شأن سائر خدمها وحرّاسها ومعاونيها أمثال القزم، فيقتلها شرّ قتله أمام الجميع، غير آبه بالرّصاصات التي تخترق جسده، وترديه قتيلاً.

بل إنّ أمّنا الغولة، وهي تتمثّل قوى الظّلام والشّرّ كلّها في الرّواية، تعاني عذاباً نفسيّاً وجسديّاً خاصّاً بها؛ فهي من ناحية منزوعة الجمال والاتّساق والأنوثة، مكروهة الشّكل، مقزّزة التّفاصيل؛ لذلك هي مسجونة في عذاب جسديّ موصول تعيشه متنقّلة بين آهات المعذّبين وكره المحيطين بها، وتحصيل حاجاتها الأساسيّة من أكل وشرب وجنس بطرق خسيسة تعافها حتى الكلاب المسعورة.

حتى عندما تعذّب فهي تكون جزءاً من عمليّة العذاب، كما هي جزء من عمليّة التّعذيب، فهي تنال قسطها من العذاب عندما تشارك في فنتازيا الألم والتّعذيب في أشكالها المستحدثة للتّعذيب، مثل مباريات تعذيب المعتقلين [٤٩]، والتّعذيب الجنسيّ لهم [٥٠]، ومهازل سهرات الملهى الفاجر السّري التّابع للمعتقل. [٥١]

هي معذّبة من ناحية أخرى بفكرة تأمين حاجات أسرتها التي لا تراها تنقضي أو تستقيم أمورها إلا باعترافات المعذّبين أكانت صحيحة أم مزعومة لينجوا ممّا هم فيه من تنكيل، وكثيراً ماتنهار أمام معذّبيها في مشهد ساخر مقزّز، إذ تغدو هي المعذّبة التي ترجوهم أن يسعفوها باعترافاتهم؛ لتسعد بمعلومات تكتبها في تقارير تحقيقاتها، فيرضى عنها سادتها، فتنال عطاءهم الموصول لتعيل أسرتها المتغوّلة التي تقتات لحم الشّعوب، وتشرب دماءهم، ثم لا تشبع أو ترتوي.

لعلّ الروّائيّ عندما يسوق هذه الأحوال لرصد سلوك الغولة المعذّبة فإنّه لا يحاول أن يبرّر عنفها من منطلق "من الممكن تبرير العنف، لكنّه لن يكون مشروعاً أبداً." (٥٢)

يخرج حمودة من السّجن حاملاً معه قدراً عملاقاً لاينفد من الألم المتربع على رصيد من المعاناة التي تتوالد، وتتكاثر في نفسه، فهو يخرج مهزوز النّفسيّة يشكّ في كلّ من حوله، لا يخرج إلا ليلاً، ولا يختلط مع بشر إلا ما ندر، ويلبس خوذة وصدريّة واقية من الرّصاص (٥٣)، ناهيك عن خروجه من السّجن محطّم الجسد مريضه، شعره أشيب، وفمه دون أسنان، وكبير السّن، لا مال له أو زوجة أو ولد أو عمل أو مستقبل أو صديق، ويشكّ في أنّه يحمل مرضاً جنسيّاً ما بسبب التّعذيب الجنسيّ الذي تعرّض له في المعتقل.

يجد حمودة أنّ خلاصه من عذابه النّفسيّ بعد خلاصه من عذابه الجسديّ بعد الإفراج عنه يتمثّل حيناً في اعتزال النّاس، وأحياناً في أن يسجّل سيرته العذابيّة الكاملة في مخطوطة جريئة ينكبّ عليها زمناً طويلاً، ويقسّمها على ٢٦ فصلاً تؤرّخ بدقّة لعذاباته كلّها، وهي ذاتها فصول الرّواية.

حين يفرغ حمودة من كتابة مخطوطته، يتحقّق له العلاج النّفسيّ المتمثّل في فعل الكتابة المخلّدة لعذاباته والمنفّسة عن المكبوت الهائل منها، ويحاول أن ينشرها ليفضح ما يكابده البشر من ظلم واستبداد، وعندما يخفق في ذلك يلجأ إلى الدّواء الأخير، فيهرع إلى العمل وإلى استئناف الحياة، فيركّب طقم أسنان جديد، ويستردّ صحته النّفسيّة والجسديّة، ويجد إرثاً ينظره من ابن خالته المتوفّى، وهو بيت كبير، ويتأكّد من أنّه ليس مصاباً بأيّ مرض جنسيّ أو غير جنسيّ، فيتزوّج، وينجب، ويسلم وجهه للعمل في الأرض قبلة الحياة، وسرّ العطاء والاستمرار الأزليّ، ويترك لنا سؤالاً ملحّاً لاهثاً حارقاً، وهو: هل سنثور على أمّنا الغولة أم سنبقى مستضعفين خائرين؟ وتبقى الإجابة معلّقة، وحمودة يختم روايته بجملته الرّمز قائلاً: "إنّ غداً لناظره قريب." (٥٤)

ثالثاً: الاختفاء هو البطل في رواية "حارس المدينة الضّائعة" لإبراهيم نصّر الله: (٥٥)

رواية "حارس المدينة الضّائعة" للروائيّ إبراهيم نصّر الله تقدّم توليفة كابوسيّة لشخصيّة سلبيّة مهمّشة تطحنها الحياة اليوميّة في عمان، وتقف في موازاة الواقع، ضمن ثيمات تخيليّة فنتازيّة لمواطن أردنيّ يستيقظ ليجد مدينة عمان قد باتت قفراً من أهلها، ومنذ هذه

اللّحظة يغدو الاختفاء هو البطل في هذه الرّواية، لا الشّخصيّة الرّئيسيّة فيها، وهي شخصيّة سعد.

في هذه الرّواية "حارس المدينة الضّائعة" يستيقظ سعيد الذي لم نعرف اسمه إلا عندما عرفنا فيما بعد أنّ ابن أخته سُمّي سعيداً على اسمه، وهو يعمل مدققّاً بسيطاً في إحدى الصّحف اليوميّة (الرّأي)، ويتجه إلى عمله سيراً على دأبه في كل يوم ... يقف ساعة ينتظر الحافلة التي تنقله من مكان سكناه (وادي الرّمم) إلى مكان عمله، يطول انتظاره دون فائدة ... وسرعان ما يدرك الحقيقة المروّعة أنّ "ثمّة شيئاً يحدث، شيئاً غريباً لا ينتمي لعالم المصادفات" [٥٦]، فما يحدث "لا ينتمي لفئة الأحداث اليوميّة التي يعيشها أو تعيشه." [٥٧]

الشّوارع خالية من البشر "يخيّم عليها صمت القبور" [٥٨]، المواقف قد هجرتها العربات وسيارات السّرفيس وسيارات الأجرة (التّاكسي)، واحتمال "تحويل حركة السّير تماماً" [٥٩] لم يعد مقبولاً، والسّير على القدمين وصولاً إلى العمل هو الطّريقة الوحيدة لذلك في الشّوارع التي أصبحت ملكاً له وحده، على الرّغم من أنّه قد حافظ على السّير على الأرصفة والعبور من الأماكن المحدّدة لذلك تحسبّاً لما قد يحدث.

كشك أبو علي للصّحف مفتوح مثل غيره من الأكشاك، دفع عشرة قروش، وقرأ جرائد اليوم، لا معلومة عن اختفاء سكّان مدينة عمّان، "والعناوين اليوميّة نفسها". [٦٠]

تجوّل "سعيد" في المدينة التي اختفى سكّانها كلّهم دون تعليل، ودون فائدة أصبح أمله الوحيد أن يجد كائناً واحداً ولو كان "حيواناً وحيد الخلية" [٦١]، ثم بات سعيد مقتنعاً أنّه النّاجي الوحيد من أهالي عمّان "لم أنجُ لألحق بهم، نجوت لأنّ قدراً يريد لي أن أنجو" [٦٢]، إذن "فعمان أصبحت أمانة في عنقي" (٦٣)، "وعليه أن يحافظ عليها لحين عودة أهلها" [٦٤]؛ فالقدّر حمّله ما لا يستطيع تحمّله بسهولة، ووضع في عنقه مسؤوليّة العثور على مليون ونصّف المليون من المواطنين الذين اختفوا فجأة، وتركوه هائماً في برية غيابهم". [٦٥]

في المساء وصل "سعيد" إلى عمله في جريدة (الرّأي)، أسرع نحو غرفة أجهزة استقبال أخبار وكالات الأنباء الأجنبيّة والعربيّة، ليجد لا شيء حول اختفاء أهل عمّان الذي يؤمن في قرارة نفسه أنّهم "يستحقون أكثر من مجرد اختفاء؛ لأنّهم أقلّ جمالاً من مدينتهم." [٦٦]

يقضي ساعات دوامه المقرّرة، وكأنّ شيئاً غريباً لا يحدث، وفي الثّامنة والنّصّف مساء يغادر المكان، ويختم بطاقة الدّوام لتكون "الدّليل الأكبر على أنّني كنتُ هنا في هذا العالم حين اختفى الآخرون" (٦٧)، ثم يصل إلى بيته بهدوء دون مبالاة، ويأوي إلى سريره، وينام قرير العين، وكأنّ شيئاً لم يحدث.

في الصّباح يستيقظ على جلبة أهالي عمّان، يذهب كما اعتاد في كلّ يوم إلى عمله، يقف في الطّابور الطّويل في كل مكان كما اعتاد، ويرضى بالصّفع مقابل اختصار وقوفه في هذا الطّابور: "فبدلاً من محاولة فهم ما حدث، أي حالة التّغيب هذه، تفاجأ بنظام جديد لمباشرة كلّ إنسان عمله، أي حياته اليوميّة، وهو ما يمكن أن نطلق عليه: نظام الصّفع، أي تصفعُ ثم تذهب لمزاولة عملك ! وكأنّ نصّف قرن من الإذلال لا يكفي" (٦٨)، ويتعامل بكلّ أريحيّة مع ذلك، وينسى أمر اختفاء سكان عمّان لمدة يوم بعد أن قرّر قائلاً: "إن لم يتحدّثوا فيه، فلن أتحدّث". (٦٩)

من الجائز أن يتردّد القارئ أمام هذا السّرد، وهل اختفاء سكان المدينة حقيقيّ أم لا ؟ أم هو مجرد تعبير عن"عمق إحساس البطل بالعزلة؟"(٧٠)، فقد يكون النّاس موجودين فعلاً، لكن البطل لا يراهم، وهنا يصبح الاختفاء رمزاً أو مؤشراً لشدّة العزلة التي يعانيها الإنسان المعاصر في المدينة وضياعه (٧١)، أم ما حدث مع سعيد هو حلم، "وكلّ الصّور السّرديّة والحواريّة المتخيّلة والواقعيّة عبارة عن ومضات ولقطات حلمية". (٧٢)

أيّاً كانت الإجابة، فهي إجابة تتفسّر في ضوء قوانين العالم الثّابتة على حالتها، مع التّحفّظ على قلّة حدوثها، فنحن إذن أمام سرد غرائبيّ ذي أحداث غريبة تبعث الشّكّ والرّهبة والخوف في نفس البطل والمتلقّي، ضمن بناء حلميّ يعمل على إعدام المسافة بين الواقع والخيال، وهذا البناء "يصوّر عالماً واقعيّاً، لكن واقعيّته هي ضرب من الأحلام التي لا تتطّلب تعليلاً عقلانيّاً، بمعنى أنّه ليس من الضّروريّ وجود تفسير لكلّ شيء، فالحلم رغم كلّ التّفسيرات، شأنه شأن الأساطير والميثولوجيّات، يظل مفتوحاً لكلّ الاحتمالات الدّلاليّة". (٧٣)

لقد استثمر إبراهيم نصّر الله تقنيّات التّفكّيك المتعمّد للحدث، ولعبة التّماهي ودلالات ترتيب العناوين ونقل القارئ من العالم المتخيّل إلى العالم الواقعيّ، وتعدّد التّدخلات

والتّعليقات المباشرة في إبقاء القارئ منغمساً في عالمه المعيشيّ لا منغمساً في عالم الفنّ [٧٤] في إطار من الأحلام التي "تؤطّر كلّ الصّور السّرديّة والوصفيّة والحواريّة".[٧٥]

في هذه الرّواية حيث الاختفاء هو البطل الحقيقيّ والمحرّك الوحيد للأحداث كلّها يقرّر "سعيد" أن يكون الحارس الأمين للمدينة (عمّان) في غيبة أهلها، وينتدب نفسه لهذه المهمّة الجليلة. وماذا يفعل لأجل ذلك؟ لا شيء، ويكتفي بالانتظار حتى يعود أهل المدينة الذين لا يعنيّ نفسه بالبحث عنهم، بل يعتقد أنّهم يستحقّون ما وصلوا إليه، دون أن يعرف ماذا حدث لهم، ويصبح بين ليلة وضحاها حسب قوله الموكّل بالبحث "عن مليون ونصّف المليون من المواطنين الذين اختفوا فجأة وتركوه هائماً في برية غيابهم" [٧٦]، بل يصل الحدّ بسعيد إلى الاعتقاد بأنّ ثمّة رجالاً صالحين ووحيدين مثله يجوبون شوارع مدن وعواصم أخرى لحمايتها، في هذه اللّحظات، إذا ما كانت وقائع يوميّة الغريب تتعدّى حدود عمّان، وهذا اعتقاد مصدره الشّعور بتضخّم الذّات بشكل مفاجئ لشخص لم يعرف نفسه إلا نكرة مجهولة، ونحن -القرّاء- لا نملك إلا أن نضحك والدّموع تملأ عيوننا من هذا المشهد الفنتازيّ العجيب.

الاختفاء الذي لعب دور البطولة في هذه الرّواية قد نجح في أن يقدّم رواية ترتكز على السّرد الغرائبيّ، وتحسن توظيف معطياته في بناء سرديّ يقدّم ذاته في بوتقة فكريّة جديدة "تعبّر عن الواقع بغير الواقع" [٧٧]، و"تكشف التّحطيم وعدم فهم نفسيّة الشّخصيّة العربيّة الواقعة تحت تأثير أنظمة سلطة متعسّفة، فشلتْ في مواجهة الأعداء الحقيقيّين، وتحوّلت ضدّ شعبها مقلّلة من شأنهم ومن عزّتهم كي تفرض سلطتها عليهم، وتسكتْ أيّ صوت معارض يمكن أن يواجهها". [٧٨]

كما أنّ هذا البطل/ الاختفاء قد نجح في إبراز ذلك الفراغ وتلك الغربة التي يعيشها المواطنون البسطاء في عمّان، فتنتظمهم في سعيرها، وتحوّلهم إلى مجرد دواب تتحرّك، وتكدح كي تحصل على لقمة العيش المغموسة بالذّل والإهانة (باللّطم)، وفي النّهاية يصبح الإنسان كأنّه يعيش في عالم قد هجره سكّانه كلّهم؛ لشدة عزلته فيه، أو لنقل: إنّه أصبح نكرة لا يدركها أحد في عالم معزول ومغلق دون البسطاء والكادحين.

رابعاً: الشّقّة هي البطل في رواية "الشّقّة" لغازي القصيبيّ: [٧٩]

هذه الرّواية تجعل من الشّقّة بطلاً أوحداً يخلق مصائر الذين يسكنونها في توليفة رمزيّة تجسّد العواصف الفكريّة والسّياسيّة والاجتماعيّة التي عصفت بالأمّة العربيّة إبّان تلك الفترة، لتفتح أبواب الرّواية السّعوديّة على كثير من القضايا التي كانت موضوع تحرّج وحساسيّة وسكوت.

لنا أن نقول إنّنا نرى في هذه الرّواية بنية الرّمز التي تحمل الرّواية كلّها على بنية تأويل أنّ شقّة الحرّيّة ليستْ إلا لوحة فنيّة، فيها ما فيها من التّجريب والانعتاق من ضوابط المدارس التّقليديّة في سبيل رسم صورة للواقع العربيّ وللأمّة العربيّة إبّان الفترة الزّمنيّة الممتدّة بين ١٩٥٦ إلى ١٩٦١، ومن هذا المنطلق هذه الرّواية هي إسقاط لتجربة الفرد على واقع الجماعة؛ إذ ما يحدث معه انبثاق عن هذه التّجربة الجمعيّة.

الشّقّة البطل تحتضن في محورها العامّ السّطحيّ والمباشر أربعة أصدقاء بحرينيين جاؤوا للدّراسة الجامعيّة الأولى في القاهرة التي كانت في تلك الفترة قبلة العلم ومنارته في الوطن العربيّ [٨٠]، ويتّفق أولئك الأصدقاء على أن يتساكنوا في شقّة واحدة، وفعلاً يستأجرون شقّة تكون حاضنة لهم على امتداد سنوات دراستهم، حيث يعاينون عدداً عملاقاً من التّجارب والأحداث والمصائر إلى أن ينتهي بهم الحال إلى أن يكملوا دراستهم الجامعيّة الأولى، ويشرعون يسيرون كلّ في طريقه في هذه الحياة.

الشّقّة البطل والبدايات الرّمزيّة:

تبدأ أحداث الرّواية عندما يذهب بطل الرّواية الطّالب البحرينيّ الشّيعيّ فؤاد الطّارف لدراسة التّوجيهيّة في القاهرة، تمهيداً للدّراسة في إحدى جامعاتها، وهناك يقابل بعد بحث قصير أصدقاءه أيام الدّراسة، وهم بحرينيون، وقد سبقوه إلى الوصول إلى القاهرة بأسابيع قليلة، ويغدو هدفهم جميعاً أن يحصلوا على شهادات جامعيّة، وعلى علاقات مع فتيات. [٨١]

القصيبيّ يختار أن تبدأ روايته إبّان ذلك المدّ القوميّ العملاق الذي تزعّمه آنذاك الزّعيم المصريّ الرّاحل جمال عبد النّاصر، في ذلك الوقت كانت الأزمان مرهونة بالأحلام

والآمال وأفكار الحرّيّة والإخاء والرّخاء المزعومة التي زرعها القادة في دنيا الأوهام، وأقنعوا بها الشّعوب الطّامحة لغد يحمل الجديد، ثم كانت الصّدمة، وكان الخذلان.

قدم فؤاد الطّارف إلى القاهرة، وهو يحمل في صدره صورة جمال عبد النّاصر شأنه شأن كلّ طلاب البحرين وشباب العرب في تلك الفترة، حيث كانوا يرون فيه المخلّص الذي سيقود الأمّة نحو عصرها الذّهبيّ الجديد، وهي ذات الفترة التي شهدت الوحدة الوطنيّة بين سوريا ومصر في دولة عربيّة كبرى تحمل بذور الوحدة العربيّة العملاقة، وفي تلك الفترة تضخّم الحلم العربيّ، وبات حلم الانتصار على العدوّ الصّهيوني، وتحرير فلسطين قريباً، يراود الأفكار، ويداعب الأمنيات.

هذه الفترة هي المفتاح الذي يقدّمه القصيبيّ لفهم ما كان قبلها وفيها وبعدها من تداعيات وظروف وتحدّيات عملاقة انتهت بدمار أمل الوحدة، والانفصال النّهائيّ بين سوريا ومصر؛ لذلك اختار القصيبيّ هذه الفترة لتكون بداية روايته، بما تحمل من إرهاصات وتفسيرات لكلّ ما حدث ويحدث، هناك في القاهرة، أو هنا في أيّ بلد عربيّ.

بطولة الشّقّة/ الحقيقة والضدّيّة والكابوسيّة:

تبدأ بطولة الشّقّة عندما يقرّر بطل الرّواية فؤاد الطّارف وأصدقاؤه أن ينتقلوا إليها من شقّة خيريّة التي اختارها لهم الأستاذ شريف الذي كان يقوم برعايتهم بتوصية من آبائهم كي يحصلوا على الحرّيّة الكاملة في شقّة بعيدة عن مراقبة الأستاذ شريف، وعن محرّمات خيريّة، ويفلحون في إقناع الأستاذ شريف بقرارهم، وينتقلون إلى الشّقّة المنشودة رقم ٦ في الدّور الثّالث في منتصف شارع الدّريّ، ويسمّون شقّتهم باسم "شقّة الحرّيّة"؛ لأنّهم سيمارسون فيها حريتهم التي جاؤوا من أجلها. (٨٢)

يبدو أنّ هذا الاسم له رمزيّة مخصّبة بالدّلالات، فهو من ناحية يعبّر عن رغبة الأفراد في البحث عن ذواتهم بعيداً عن القوالب الجاهزة التي أعدّها المجتمع لهم، كما أنّه يفضح تلك الأوهام التي تتجسّد فيها الحرّيّة عند البعض، فالأصدقاء يعتقدون بداية أنّ الحرّيّة قد تتمثّل في ممارسة كلّ ما يشتهون من ممارسة الجنس، وشرب الخمر والمخدرات، واعتناق الأفكار الإباحيّة، والانضمام إلى لواء الأحزاب السّياسيّة.

لكنّهم يكتشفون في نهاية المطاف أنّ الحرّيّة الحقيقيّة تكمن في احترام القواعد، ودراسة المعطيات، وتحصين النّفس بالقيم والرّؤى، لا في ممارسة السّلوكيّات كلّها بحيوانيّة وشهوانيّة دون ضوابط، وهي بذلك تقدّم صورة للصّراع الذي تشهده المجتمعات في تنظيم الغريزة الجنسيّة؛ إذ تنقسم المجتمعات الإنسانيّة إلى جماعات "تفرض احترام القواعد الجنسيّة من خلال تذويت المحظورات، أيّ جعلها جزءاً من الذّات... أمّا الجماعات الثّانيّة، فتفرض ذلك الاحترام عبر إجراءات احترازيّة برّانيّة، مثل قواعد تجنّب وتفادي المحرّمات". (٨٣)

"شقّة الحرّيّة" تشرع تلفظ كلّ من يجنح إلى الفساد بحجّة الحرّيّة، فالأصدقاء يرفضون فساد يعقوب، ويهدّدون بطرده، كما يرفضون أوهام عبد الكريم، واستسلامه لأفكار الأرواح والتّواصل معهم؛ وبذلك يكتسب اسم الشّقّة المعنى وضدّه، فتتحوّل دلالة "شقّة الحرّيّة" من الإباحيّة والبوهيميّة إلى المطالبة بتحقيق القيم الإنسانيّة العليا من حريّة وإخاء وعدم والتزام، وهذه سيرة البطولة فيها على امتداد الرّواية.

إنّ هذه الشّقّة قد أثبتت النّظريّة التي تقول "إنّ الحرّيّة هي الدّافع العميق الذي يكمن خلف عمليّة التّطوّر التي تشمل كافّة مظاهر الوجود والحياة" (٨٤)، لكنّها في الوقت نفسه رسمتْ حدوداً لهذه الحرّيّة، وضبطتها بمحدّدات أخلاقيّة وفكريّة.

رواية الشّقّة تُعدّ مثالاً للإبداع العربيّ الذي كان محاطاً "بمظاهر الصّراع الاجتماعيّ من أجل الحداثة، وفي عصرنا فإنّ الفنّ يعتبر قوّة مضادّة في صراع مع بلادة وسخافة العصر، وبصيغ كلاميّة دفاعيّة توضّح شرعيّة الفنّ الحديث". (٨٥)

الشّقّة البطل تحتضن التّجارب ذات البُعد التّرميزيّ:

يمرّ كلّ من الأصدقاء القاطنين في "شقّة الحرّيّة" وأصدقاؤهم الذين يتعرّفون عليهم في تجربتهم الدّراسيّة والمعيشيّة في القاهرة بجملة من التّجارب التي تقود زمام أقدارهم وأفكارهم وآرائهم، وهذه التّجارب تُعاين على أنّها تجارب فرديّة ذاتيّة، هذا هو المستوى السّطحيّ الذي يقدّمه غازي القصيبيّ، لكنّه يومئ بذكاء إلى أنّ هذه التّجربة ليستْ تجربة بطل فرد من أبطال روايته، بل هي تجربة قطاع عملاق من الشّباب العربيّ في تلك الفترة؛ لذلك هو يطعّم روايته بالأحداث السّياسيّة والاجتماعيّة والفكريّة والدّينيّة والتّفاصيل

الدّقيقة والصّغيرة التي تسمح له بأن ينقل إلينا ملامح حقبة كاملة في تاريخ الأمّة، ولعلّها هي الحقبة الأخطر –وفق وجهة نظره– في التّاريخ المعاصر للأمة؛ لذلك قد اختار أن يجعلها مسرحاً لأحداث روايته، لاسيما أنّه كان في تلك الفترة يعاين المشهد عن كثب، وهو يعيش في القاهرة، وإن كان يذكر صراحة وبوضوح إنّ كلّ ما ورد في الرّواية هو نسج خيال (مقدّمة الرّواية)، ويرفض ضمناً أن يُغمز بأنّ هذه الرّواية هي سيرته الشّخصيّة، إلا أنّه يفتح الرّواية بهذا الشّكل على فكرة الرّمز لا التّاريخ الجامد، فهذه الرّواية أن لم تكن حكاية تاريخيّة لأبطال حقيقيين عاينوا تجربة واقعيّة، فهي إذن رواية رمز لكلّ الجيل العربيّ في تلك الفترة في كلّ عاصمة عربيّة، وفي كلّ بلد عربيّ، وفي مختلف الظّروف، تحت قاسم مشترك، وهو المحنة والتحدّي والأزمة، والطّريق المجهول.

الشّقّة البطل المُحتضن للأحداث والشّخصيّات:

الشّقّة البطل تحتضن الأحداث كاملة، وتوزّعها وفق أقدارها، وتكون الشّاهد عليها جميعاً، كما تكون مآل الأحداث فيها، وتوزّع الأحداث على الشّخصيّات وفق رؤية المؤلّف للمشهد العربيّ الذي يرصده تاريخيّاً واجتماعيّاً في زمن الرّواية، وهذه الشّخصيّات هي:

أ- فؤاد الطّارف بين الإبداع وفتات الحلم:

بطل الرّواية فؤاد الطّارف هو من أسرة شيعيّة بحرينيّة، والده تاجر مجوهرات متوسّط الحال، وفكره يراوح بين الاعتدال والثّورة من حين إلى آخر على قوى الاستلاب والظّلم، ويملك موهبة قصصيّة عاينها في كتابة القصص القصيرة والمقالات في صحف بلاده منذ كان في المرحلة المدرسيّة.

يأتي إلى القاهرة، وهاجسه أن يتعرّف على فتاة ما، ويستطيع أن يفعل ذلك بصعوبة بعد عام كامل وبالصدّفة، فيحبّ سعاد وزّان الطّالبة السّوريّة، ومع أوّل قبلة معها يدخل الحزب البعثيّ إرضاء لها، ثم ينسحب من حزبها ومن حبّها، ثم يعيش قصّة حبّ جارفة من طرف واحد مع شاهيناز شاكر المصريّة الشّقراء الحسناء، لكنّها تتخلّى عنه ركضاً وراء حلمها في الغناء والنّجوميّة، ثم يخوض تجربة إشباع الجسد مع مديحة مظهر رشوان الثّريّة المطلّقة، ثم يعيش تجربة العشق مع ليلى الخزينيّ الشّاعرة الكويتيّة المتحرّرة، وفي النّهاية

يسلمه الفشل في الحبّ المرّة تلو الأخرى إلى أن يجسّد معاناته وأفكاره في الأدب، فيكتب مجموعة قصصيّة بالشّرّاكة مع صديقة عبد الرّؤوف، فتلاقي المجموعة النّجاح، وتتيح له أن يتعرّف على أشهر أدباء مصر ومفكريّنها ونقّادها في تلك الفترة.

لكنّه يبقى مشتّتاً، لا يجيد أن يقيم تصالحاً بين الإسلام والأفكار القوميّة التي يتفكّر فيها، بعد أن كفر بالبعثيّة، وعاين حركة القوميين العرب التي حاولت أن تستميله، وفي النّهاية يؤمن بكفره بالأحزاب ديناً جديداً، ويمزّق آخر ورقة تربطه بحركة القوميين العرب، ويسافر إلى أمريكا ليكمل دراسته العليا في الحقوق، وليتابع مسيرته في اكتشاف نفسه وفي اكتشاف الآخرين.

يقدّم القصيبيّ تجربة فؤاد الطّارف مطعّمة بالقصّة وفنّ الرّسالة، فكثيراً ما تبدأ الأحداث التي تخصّه بقصّة من قصصه، كذلك كثيراً ما تتمخّض تجربته أو معاناته النّفسيّة عن قصّة ينشرها في مجموعته القصصيّة، فضلاً عن تلك الرّسائل الفنيّة الرّفيعة التي كان يتبادلها مع كلّ من حبيباته: سعاد وزّان، وشاهيناز شاكر، وليلى الخريجيّ.

ب- عبد الكريم وقيد المحافظة:

عبد الكريم ينحدر من أسرة شيعيّة متديّنة عريقة، تربيته الدّينيّة جعلته يميل إلى المسالمة والهدوء، إلا أنّها أعطته رغبة كامنة في التّمرّد والعصيان؛ لذلك فقد صمّم على دراسة القانون على الرّغم من معارضة والده لأن يدرس القوانين الوضعيّة التي يرفضها، ويتمسّك في مقابلها بالقوانين السّماويّة. (٨٦)

هو أسير أفكار أسرته الشّيعيّة، كما هو أسير قرارتها ورغباتها. يقع في عشق زميلته المصريّة السّنيّة فريدة، وعندما يقّرر الزّواج بها، ترفض أسرته ذلك؛ لأنّها سنيّة مصريّة، وتصمّم على أن يتزوّج من ابنة خاله البحرينيّة الشّيعيّة. يحاول أن يتمرّد على تقاليد أسرته، لكن تخذله فريدة عندما تتزوج بضغط من أسرتها من رجل عسكريّ مصريّ.

فيقع فريسة المرض الجسديّ والنّفسيّ، ثم ينزلق في التّجارب الجسديّة الجنسيّة، وأخيراً يعشق ريري بائعة الهوى، ويكاد يتزوّجها، لكن الموت يخطفها منه بعد انفجار زائدتها الدّوديّة، ويعود من جديد أسيراً لأزماته النّفسيّة، ولضغوطاته العاطفيّة إلى أن يتمرّد على

أسرته من جديد، ويتزوّج حبيبته فريدة التي تعود إليه بعد أن طلّقها زوجها الذي كان يستعبدها.

ج- يعقوب: الثّورة منهجاً:

أمّا يعقوب فهو ينحدر من عائلة فقيرة عانت الكثير في البداية؛ لذلك فقد شحنه هذا الفقر وهذه المعاناة بطاقة عملاقة من الغضب والثّورة والرّغبة العارمة في نسف المجتمع كلّه، وكان إلى جانب ذلك مثقّفاً، لايملّ القرّاءة، ولا يملّ اعتناق المذاهب والآراء والاتّجاهات بحماس وانحياز إليها، حتى يتركها إلى غيرها. (٨٧)

هو يخلص لفعل الثّورة والتّمرّد والعصيان في الرّواية كلّها، فيدرس علم الاجتماع، ليفهم منظومة الشّعوب، ويتطوّع ليكون في المقاومة الشّعبيّة المصريّة في مواجهة العدوّان الثّلاثيّ على مصر، ثم يتحوّل إلى ثائر بنظريّة، فيعتنق الماركسيّة الفرويديّة، ثم يصبح وجودياً، فيغرق في الملذّات والجنس والمخدرات حتى يصاب بمرض السّيلان، فيغيّر من منهجه، ونهاية يصبح شيوعيّاً ثائراً على الماركسيّة، وينتهي الأمر به في السّجن، ثم الطّرد من القاهرة والبحرين، ثم عودته إلى الدّراسة في القاهرة بوساطة أصدقاء شخصيين لجمال عبد النّاصر، ثم يجد نفسه أمام حقيقة الثّورة لأجل الثّورة، والتّمرّد لأجل التمرّد، ولا شيء يتغيّر حقيقة في الحياة.

د- قاسم: وثنائيّة البرجوازيّة والاستغلال:

في حين أنّ قاسم هو نقيض يعقوب، يعيش حياة الثّراء والرّفاهيّة، فهو من أسرة تنتمي إلى البورجوازيين الجدد، إذ انتهى المطاف بأبيه الرّجل العامّل الفقير ليصبح مليونيراً كبيراً، وهو يرى العالم ينقسم حتميّاً إلى فقراء وأغنياء، وليس من حقّ أحد أن يحاول أن يحتال على هذا التّقسيم، أو أن يحاول تغييره بغية الإصلاح وإحقاق العدل والمساواة الإنسانيّة الأصل في الوجود. (٨٨)

أهدافه في الحياة تتلخّص في تحقيق المال والحصول على النّساء، ولا تعنيه أيّ تجارب بشريّة، أو قضايا وطنيّة أو قوميّة أو حزبيّة، وكلّ ما يكدّره مشكلة عجزه الجنسيّ الذي يتخلّص منه أخيراً بعد أن يمرّ في تجارب متباينة ابتداء من العلاقة مع بائعات الهوى، انتهاء بالعلاقات الغريبة، مثل العلاقة مع الأمّ وابنتها.

الشّقّة البطل والنّهايات الرّمزيّة:

تنتهي الرّواية بتحطّم آمال العرب بالوحدة، إذ ينهار الاتحاد بين سوريا ومصر، ويذعن جمال عبد النّاصر لهذا الانفصال، ويُصدم فؤاد بهذه التّغيّرات التي حطمت آماله في الحرّيّة والقوّة، كما حطّمت صورة جمال عبد النّاصر في عينيه، ويسافر إلى أمريكا لمتابعة دراسته، ويمزّق آخر ورقة يملكها عن حركة القوميين العرب في إشارة رمزيّة واضحة إلى أنّه قد تنكّر تماماً لفكرة الأحزاب بعد أن اكتشف زيفها وتهافتها، وحلّق في البعيد نحو أفق جديد لعلّه يجد نفسه وحقيقته فيه [٨٩]، وبذلك تقدّم النّماذج الإنسانيّة المقدّمة في هذه الرّواية مشهداً للمكوّن الإنسانيّ في المجتمع العربيّ إبّان زمن كتابة هذه الرّواية انطلاقاً من الفرضيّة التي تقول: "لقد كانت النّمذجة –و مازالت– الأداة الأنجع بيد الكاتب الواقعيّ لتجسيد رؤاه وتمثيل تصوّراته وتشخيص وعيه المناهض للظّلم الاجتماعيّ والسّاعي وراء حقّ الإنسان في كينونة مكتملة يحقّق بها شروط الحياة الإنسانيّة". [٩٠]

خامساً: العشق هو البطل في رواية "خوارم العشق السّبعة" لجمال بوطيّب: [٩١]

الانتصار الكامل للتّجريب عبر التّشييء:

هذه الرّواية هي رواية الانتصار الكامل للتّجريب الحداثيّ بكلّ ما في ذلك من كلمة، وذلك من خلال استثمار البطل الشّيء الذي يسيطر على الرّواية، ويمدّ جناحيه على أجوائها، وهو بذلك يسمح لنا أن نسأل لماذا التّجريب في الرّواية العربيّة، والإجابة تكمن في أنّ الرّواية التّجريبيّة "جاءت لتفتح الباب على مصراعيه لرفض الأشكال الجاهزة للفكر أو لطرق التّعبير عنه" [٩٢]، "وتغرق في الضّبابيّة والصّعوبة والتّعقيد" [٩٣]، كما أنّها "تبالغ، وتمسرح، وتتقصّى المشكلات، وتصوّر رؤية النّاس لها تحت ضغط الإجراءات اليائسة أو الحلول الرّهيبة أحياناً". [٩٤]

لقد عبّرت الروايات التّجريبيّة عن اللاّمعقول والغرابة من خلال الفنتازيّا [٩٥]، ومن هنا ضاع منها كلّ ما هو منطقيّ، و"صارت خليطاً من أشياء متنافرة، هي مزيج من تلاحم الذّهن بالذّاكرة، وبالتّالي سيطر عليها الغموض". [٩٦]

لا شكّ في أنّ الرّواية التّجريبيّة تنطلق من منطلقات الحداثة التي تؤمن بكلّ جديد، ذلك الجديد القلق الذي لا يكاد يولد حتى يصبح قديماً، ويبحث عن شكل يستولد منه؛ ليقوم

على أنقاضه، فالحداثة "وليدة الوعي بضرورة التّفسير، والخروج من النّمطية" [٩٧] واستمرار تطوّر الأنواع .

هي لا ترتبط بالزّمن فقط إذ "لا يمكن اختيار مؤلّفين من القرن العشرين كي يتمّ التّأكّد من حداثة فكرهم؛ ففي كلّ لحظة زمانيّة تتعايش لحظات من الماضي القريب أو البعيد، مع الحاضر وحتى مع المستقبل" [٩٨]، فالحداثة فكر وأدب "قيميّ لا زمنيّ". [٩٩]

القصّ الحداثيّ يعني عند مالكم برادبري "التّحليل والتأمّل و الهروب والخيال وإطلاق العنان للأحلام" [١٠٠]، مثلما يعني "الفنّ الذي حوّل الواقع إلى خيال نسبيّ" [١٠١]، وهو قصّ يصوّر "عوالم تكتنفها المخاطر والكوابيس والموت" [١٠٢] متوسلاً إلى ذلك "بالشّكل التّجريديّ والخيال المكثّف" [١٠٣] الذي يعلق على نفسه بتراكيب رمزيّة وتخيليّة [١٠٤]، والقصّ الحداثيّ ينبع من مشكلة "أنّ عالم الواقع ليس وحده الذي أصبح غريباً عن ذات الإنسان، بل إنّ الذّات نفسها أصبحت مشكلة بالنّسبة لذاتها". [١٠٥]

كثيراً ما يغرق قصّ الحداثة في الأسطورة، وهو مجال يخلقه الكاتب متعمّداً ليستوعب فائض التّجربة في الواقع المحدّد الذي أصبح من الضّيق بحيث لم يعد يتّسع لتجربة الذّات العريضة الممتدّة. [١٠٦]

فالحداثة إعادة نظر في المرجعيّات والقيم والمعايير، وهي رؤيا جديدة [١٠٧]، وتعبّر عن المقلق والفنتازيّ والمثير وهي تجديد للغة، وتحرير للمخيّلة، وتجاوز للحدود الوهميّة التي تفصل الواقع عن اللاّواقع، وهذه الحداثة تستوجب حساسيّة جديدة تجاه هذا العصر. [١٠٨]

الحساسيّة الجديدة تعبّر عن وعي خاصّ تجاه الأشياء سواء في الشّكل أم في المضمون، وهذا الوعي يقوم على تقنيّات كسر التّرتيب السّرديّ، وتجاوز العقدة التّقليديّة، والغوص إلى الدّاخل، والتّعلّق بالظّاهر، وتوسيع دلالة الواقع كي يعود إليها الحلم والأسطورة والشّعر [١٠٩]، ووضع المعجز والخارق موضع الحقيقة المسلّم بها دون دهشة [١١٠]، والانفتاح على عوالم وأكوان ما تحت الوعي، أمّا الزّمن فقد أصبح مهمشّاً ومحطّماً ضمن توافق نادر عند بعض المبدعين. [١١١]

التّشييء وغياب السّرد الروّائيّ:

رواية "خوارم العشق السّبعة" للروائيّ المغربيّ جمال بوطيّب تنتصر للبطل الشّيء، وهو العشق، وتنشغل به، وتحطّم الشّكل السّرديّ كاملاً لأجله؛ لذلك لا نستطيع أن نجد في هذه الرّواية الشّكل السّرديّ الروّائيّ بأيّ شكل من الأشكال، بل نستطيع أن نقول بكلّ جرأة أنّ عناصر الرّواية بشكلها الاعتياديّ من أحداث وسرد وعقده وشخصيّات وتأزم تكاد تكون مختفية تماماً من هذه الرّواية التي لا نجد فيها إلا وصفات على شكل لافتات وفتات من الرّسائل، فلا نعرف من هذه الرّواية إلا أنّنا أمام قصّتي عشق متداخلتين في علاقة خفيّة لا نستطيع تبيّنها أبداً، وأقطابها هم العاشقون: تركيّة صدوعي ولبنانة الرّبيعيّ وعبد الرّحيم الدّباشيّ وآدم إبراهيميّ، ولا نجد سرداً في الرّواية يقودنا إلى تلك العلاقة العشقيّة التي جمعت بين هؤلاء العاشقين، إنّما نعرف أنّهم يكابدون الحبّ، ويدركون خوارمه، كما يدركون كيفيّة قتله، وبخلاف ذلك لا سرد أو أحداث بأيّ شكل من هذه الأشكال، إنّما يهيمن البطل الشّيء على فكرة الرّواية، ولا يتجاوزه الروّائيّ إلى غيره، بل هو معنيّ به، في حين يغفل العناصر الأخرى في شكلها التّلقيدي، ويقدّمها لنا في فرضيّة التّوقّع التي تلقي على كاهل القارئ بمهمّة توقّع الأحداث، واختراع نسق ما للأحداث والأسباب والنّهايات.

هذه الرّواية تقدّم تصوّراً جديداً للرّواية ذات السّيرة الذاتيّة المفترضة، فهذه الرّواية هي سيرة مفترضة للعشق الذي يلعب دور البطولة في هذه الرّواية حيث النّصّوص فيها تمزج بين "السّيريّ بالروّائيّ، وتتوغّل في استكشاف مناطق الذّات المسكوت عنها خاصّة فيما يتّصل بالجنس والعلاق العائليّة وأصقاع الغربة المقلقة المفضية إلى تعدّد الذّات وانقساماتها وإلى أسئلة الوجود والكينونة". (١١٢)

هي تبني عالماً قائماً على فكرة واحدة، وهي فكرة الحبّ من منطلق أنّ "رواية قصّة ما تفترض بناء عالم، ويستحبّ أن يكون هذا العالم كثيفاً في أبسط جزئياتّه" (١١٣)، والجزئيّات البسيطة المسيطرة في هذه الرّواية هي جزئيّات العشق وسلوكيّات الحبّ، وذلك في شكل روائيّ خاصّ يؤمن بأنّ "المعنى الذي يقدّمه أيّ عمل فنّيّ هو خاصّ بهذا العمل بالذّات، وبالشّكل الخاصّ الذي جاء عليه". (١١٤)

هذه الرّواية تتكوّن من قسمين، القسم الأوّل من سبعة عناوين كلّ منها يقدّم واحدة من خوارم العشق المفترضة، في حين أنّ الجزء الثّاني من هذه الرّواية، وهو يمثّل الجزء الأكبر من حجم الروّائيّ إذ يتربّع على نحو ثلثي مساحة الرّواية، فيعقده المؤلّف تحت عنوان "وصفة لقتل الحبّ".

ففي الجزء الأوّل من الرّواية نجد لافتات وصفيّة تحت خوارق العشق، وما يليها هو تنظير في الحبّ دون الالتفات إلى أيّ سرد روائيّ، أو تقديم أيّ تصوّر تخيليّ للعلاقة العشقيّة التي نحن في صدد قراءة خوارم العشق فيها، وبذلك يقودنا الروّائيّ نحو البطل الشّيء، وهو العشق، ويضرب صفحاً عمّا سوى ذلك، وهذه الخوارم العشقيّة السّبعة، ويذكر منها اثنتين في الجزء الأوّل من الرّواية على لسان عبد الرّحيم الدّباشيّ وحبيبته لبانة الرّبيعيّ، وهي:

١. تكسر قارورة عطر أهداك إيّاها الحبيب وأنت تتزينين بها، معناه أنّك كنت تتعطّرين لغيره". (١١٥)

٢. حين يرنّ هاتفك مرّات ومرّات، ولا تردّ، معناه أنّك منشغل عنّي بأخرى". (١١٦)

أمّا في هذا الجزء من الرّواية فترد الخوارم الخمسة الأخرى، وهي مشفوعة برسائل متبادلة بين تركيّة صدوعي وحبيبها آدم إبراهيميّ، وهذه الرّسائل تتراوح بين جمل قصيرة لا تتجاوز سطر وبين عدّة سطور لا غير، وجميعها دون استثناء تقدّم فلسفات وتنظيرات في العشق من منطلق "إنّ كلام المرأة هو إحضار لها، ولو تكلّمت فهذا يعني أنّها حضرت، وصارت كائناً حيّاً محسوساً" (١١٧)، وهذه الرّسائل لا تقدّم أيّ أحداث أو تفاصيل، فلا نعرف شيئاً عن العاشقين سوى أنّهما يعيشان حالة الحبّ، وكلّ منهما يعاتب الآخر لتقصيره في أدائه في السّلوك العشقيّ، لذلك تأتي هذه الرّواية لأجل أن ترصد بعض ملامح انكسارات العشق التي تجملها فيما يلي:

٣. "عسرة إلى مياسرة، وعلى القائظ أن يشرب جرعات احتماليّة إضافيّة". (١١٨)

٤. "حين تتّهمك أنثى بالخيانة، فكّر أنّها تخفي خيانتها لا غير". (١١٩)

٥. "شيئان اثنان يدمّران الحبّ، وصفة تركيّة صدوعيّ أو بخور يأتيك به الحبيب، وتتبخّر به بإرادتك وفي غيابه". (١٢٠)

٦. "حين تقرأ رسالتي ولا تردّ، أعرف أنّك تستصغرها وتؤكّد بها وفاءك لأخرى". (١٢١)

٧. "حين تؤذيني أنا من يحبّك حدّ العمى، فأسامحك توقّعي أنّ حبّي سيخفت حدّ القبس". (١٢٢)

يختم الروّائيّ روايته بخاتمة بعنوان "اعتراف"، ويعترف بأنّه قدّم رواية دون أيّ خيط سرديّ كان، وفي ذلك يقول: "اندفعتُ وراء تداعيات تركيّة وآدم، عفواً لبنانة وعبد الرّحيم، وانفرط منّي خيط السّرد، فلم أنجح في تلخيص الرّواية، لذلك عودوا إلى الصّفحة ١٣، واقرؤوا الرّواية كاملة غير منقوصة". (١٢٣)

يبدو أنّ الروّائيّ في هذه الرّواية في إغفاله للسّرد ينطلق من إيمانه النّقديّ التّنظيريّ حيث يقول: "إذا كان الحكي هو كلّ خطاب شفويّ أو كتابيّ مقدّم لقصّة ما، فإنّ السّرد هو الفعل الذي ينتج هذا الحكي، بهذا المعنى نجد سرداً في كلّ التّراث الإبداعيّ العربيّ: نقوشات القبائل العربيّة القديمة وأخبارهم الميثولوجيّة وصنعهم لأصنام وعبادتها". (١٢٤)

من الواضح أنّ الروّائيّ في هذه الرّواية عندما جعل الشّيء/ العشق بطلاً فقد تعامل معه بمنطق الجسد الآدميّ الذي يخوض تجاربه الخاصّة، ويجد له صيغة وجوديّة، فكما أنّ الجسد البشريّ يُعدّ "فاعلاً يعانق بدنيّاً محيطه ثم يتملّكه بعد أنسنته، ويجعله عالمه المألوف والمفهوم المليء بالمعاني والقيم والذي يستطيع أن يتقاسمه كتجربة مع أيّ فاعل آخر يكون هو أيضاً مندمجاً في المرجعيّات الثّقافيّة" (١٢٥)، فإنّ الجسد الروّائيّ يغدو في سيرورة حياتيّة خاصّة عندما يدخل في علاقات خاصّة منبثقة من مرجعيّات ثقافيّة ليقدم فكرة ما، والفكرة المسيطرة في هذه الرّواية كانت فكرة العشق الذي لعب دور البطولة المطلقة، وتسوّد على الحالة السّرديّة كاملة.

وبعد؛

يبدو أنّ الروّائيّ العربيّ في هذه الرّوايات الخمس هدف هذه الدّراسة قد جنح إلى تشييء البطل ليخلص بذلك إلى تجسيد الفكرة التي تطارده فيما يكتبُ؛ فهو في رواية "العين المعتمة" للروائيّ الفلسطينيّ زكريا محمد، ورواية "معذّبتي" لبنسالم حميّش، ورواية "حارس المدينة الضّائعة" لإبراهيم نصّر الله، ورواية "الشّقّة" للروائيّ السّعوديّ غازي القصيبيّ، ورواية "خوارم العشق السّبعة" للروائيّ المغربيّ جمال بوطيّب قد أراد أن يبرز

تلك الحياة الكابوسيّة التي يعيشها الإنسان العربيّ المعاصر في مجتمعات أسيرة للخوف والألم والإرهاب والتّعسّف والاستلاب والإكراه، وهو وجد من إسناد دور البطولة لمخاوفه سبيلاً إلى تعرية ذاته وتعرية الآخر الذي يتهمه علانيّة وصراحة بتشويه حياته وتبديد راحته وسعادته، كما وجد في التّوسّل بالبطل الشّيء أداة طيّعة للحديث عن عوالمه الدّاخليّة والخارجيّة بكلّ صراحة وجرأة دون تابوات أو مخاوف، وبما يسمح له بأن يمرّر أيّ فكرة أو اعتقاد أو قناعة أو دعوة دون وزر أو عقاب أو ملاحقة.

الإحالات:

١- ميشال بوتور: بحوث في الرّواية الجديدة، ترجمة فريد أنطونيوس، ط١، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ١٩٧١، ص١٢
٢- ماجد السّامرّائيّ، تجليّات الحداثة - قراءة في الإبداع العربيّ المعاصر، ط١، الأهالي، دمشق، سوريا، ص١٣٥
٣- نفسه: ص٧٧
٤- ميشال بوتور: بحوث في الرّواية الجديدة، ص٨
٥- شكري عزيز الماضي: أنماط الرّواية العربيّة الجديدة، سلسلة عالم المعرفة، ط١، العدد٣٥٥، المجلس الوطنيّ للثّقافة والفنون والآداب، الكويت، ٢٠٠٨، ص٢٠٨
٦ – عابد خزندار: حديث الحداثة، ط١، الكتب المصريّ الحديث، القاهرة، مصر، ١٩٩٠، ص١١٧
٧- محمد خلاف: النّصّ الخراطيّ تأسيس الواقع النّفسانيّ، الفكر العربيّ المعاصر، ع ٤٢، ١٩٨٦، ص٩٢
٨- نفسه: ص٩٢
٩- سجموند فرويد: محاضرات تمهيديّة في التّحليل النّفسيّ، ترجمة عزت راجح، ط١، مكتبة مصر، القاهرة، مصر، مصر، - ١٩٥، ص١٧
١٠- نفسه: ص١٧- ١٨
١١- تزفيتان تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبيّ، ترجمة الصّديق بوعلاّم، ط١، دار شرقيّات، القاهرة، مصر، ص٥٧
١٢- نفسه: ص٥٧
١٣- زكريا محمد: شاعر وروائيّ فلسطينيّ معاصر، وُلد عام ١٩٥١، درس الأدب العربيّ في جامعة بغداد في العراق، عمل صحفيّاً في بيروت وعمان ودمشق حيث رأس تحرير العديد من المجلّات السّياسيّة والأدبيّة.
١٤- اعتقد القدامى بأنّ الآلهة تأخذ صورة الظّواهر الطّبيعيّة، فالشّمس إله، والقمر إله، والبحر إله... إلخ، وعبدوها تبعاً لهذا الاعتقاد.
١٥- جون ستيوارت ميل: عن الحرّيّة، ترجمة هيثم الزّبيديّ، ط١، وزارة الثّقافة الأردنيّة، عمان، الأردن، ٢٠٠٩، ص١٢
١٦- فاروق خورشيد: أديب الأسطورة عند العرب –جذور التّفكير وأصالة الإبداع، ط١، المجلس الوطنيّ للثّقافة والآداب، الكويت، ٢٠٠٢، ص١٩
١٧- زكريّا محمد: العين المعتمة، ط١، وزارة الثّقافة، عمان، الأردن، ١٩٩٦، ص١٠
١٨- نفسه: ص٨٦
١٩- تزفيتان تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبيّ، ص١٠٩
٢٠- الجاحظ، الحيوان، ط١، تحقيق عبد السّلام هارون، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، ١٩٩٨، جزء ٦، ص٢٦- ٤٧
٢١- نفسه: جزء ١، ص٢٠٣
٢٢- محمد عجينة: موسوعة أساطير العرب عن الجاهليّة ودلالاتها، ط١، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ١٩٩٤، ص٤١- ٤٤

٢٣- انظر كلام هـ. أ. غيربر في كتابه: أساطير الإغريق والرّومان"، ترجمة حسني فريز، منشورات دار الثّقافة والفنون، ١٩٧٦، ص١١، عن هاديس/ بلوتو: "بلوتو حصته صولجان تارتاروس والعالم الثّاني عالم الأموات حيث لا ينفذ شعاع من أشعّة الشّمس".

٢٤- زكريا محمد: العين المعتمة، ص٥٦

٢٥- نفسه: ص ٥٣

٢٦ – نفسه: ص ٥٣

٢٧- نفسه: ص ٥٥

٢٨- نفسه: ص ٩٣

٢٩ – نفسه: ص٦٠

٣٠- نفسه: ص ٨٧

٣١- نفسه: ص ٢٥، ١٠٤، ٣١

٣٢ – نفسه: ص ٣٤

٣٣- نفسه: ص ٨٠

٣٤- نفسه: ص ٩٠

٣٥- نفسه: ص ١٢٠

٣٦ - يقول الجاحظ في كتابه الحيوان: "وأمّا القول في الهدهد، فإنّ العرب والأعراب كانوا يزعمون أنّ القنزعة التي على رأسه ثواب من الله تعالى على ما كان من برّه لأمّه؛ لأنّ أمّه لمّا ماتت، جعل قبرها على رأسه، فهذه القنزعة عوض عن تلك". جزء٣، ص٢٤٩

٣٧- زكريا محمد: العين المعتمة، ص٩٤

٣٨- نفسه: ص١٠٢- ١٠٤

٣٩ – نفسه: ص١٠٥

٤٠- بنسالم حميّش: أديب وشاعر ومفكر مغربيّ معاصر، وُلد عام ١٩٤٩ في المغرب، وقد عمل وزيراً للثّقافة في حكومة عباس الفاسي، له الكثير من الأعمال الروّائيّة والمؤلّفات الفكريّة والدّواوين الشّعريّة، كما له مؤلّفات باللّغة الفرنسيّة. حصل على جائزة النّاقد وجائزة الأطلس، كما وصلتْ روايته الأخيرة "معدّبتي" إلى المرحلة النّهائيّة من جائزة البوكر العربيّة.

٤١ - انظر المفارقة وأنواعها: نبيلة إبراهيم: المفارقة، فصول، مج٧، عدد٣- ٤، القاهرة، ١٩٨٧؛ سيزا القاسم: المفارقة في القصّ العربيّ المعاصر، مجلّة فصول، ١٩٨٢، مج٢، ع٢

٤٢- انظر أدب السّجون: واضح الصّمد: السّجون وأثرها في الآداب العربيّة من العصر الجاهليّ حتى نهاية العصر الأمويّ، ط١، المؤسّسة الجامعيّة للدّراسات والنّشر والتّوزيع، بيروت، لبنان، ١٩٩٥؛ نزيه أبو نضال: أدب السّجون، ط١، دار الحداثة، بيروت، لبنان، ١٩٨١؛ يحيى الشّيخ صالح: أدب السّجون والمنافي في الجزائر في فترة الاحتلال الفرنسيّ ١٨٣٠- ١٩٦٢، رسالة دكتوراه، جامعة الجزائر، معهد اللّغة والأدب العربيّ، إشراف عبد المالك مرتاض، ١٩٩٣

٤٣- انظر الألم: أحمد خورشيد النّورة جي: مفاهيم في الفلسفة والاجتماع، ط١، دار الشّؤون الثّقافيّة العامّة، بغداد، العراق، ١٩٩٠، ص٤٢- ٤٣

٤٤- بنسالم حميّش: معذّبتي، ط١، دار الشّرّوق، القاهرة، ٢٠١٠، ص٩
٤٥- الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، ت ٥٥ هـ: الحيوان، ط١، ج١، تحقيق عبد السّلام هارون، مكتبة مصطفى البابي وأولاده، القاهرة، ١٩٣٨، ص٢٠٣
٤٦ - انظر الشّبق: أحمد خورشيد النّورة جي: مفاهيم في الفلسفة والاجتماع، ص١٥٥
٤٧- انظر تعذيبها الجنسيّ لبطل الرّواية: بنسالم حميّش: معذّبتي، ص٢١٠- ٢٢١
٤٨- انظر الجنس والغرائبيّة والعجائبيّة: سناء شعلان: السّرد الغرائبيّ والعجائبيّ، ط٢، نادي الجسرة الثّقافيّ والاجتماعيّ، الدّوحة، قطر، ٢٠٠٦، ص٦٢؛ كولن ولسن: المعقول واللاّمعقول في الأدب الحديث، ترجمة أنيس زكي حسن، ط٢، دار الآداب، بيروت، لبنان، ١٩٧٢، ص٢٠٤
٤٩- بنسالم حميّش: معذّبتي، ص٨٨- ٩٤
٥٠- نفسه: ص٩٤- ١١١، وص٢١٠- ٢٢١
٥١ - نفسه: ص٢٢٧ -٢٤١
٥٢- عزّ الدّين الخطابيّ: السّلطة والعنف، ط١، مقاربات: مجلّة العلوم الإنسانيّة، آسفي، المغرب، ٢٠٠٩، ص٥
٥٣- بنسالم حميّش: معذّبتي، ص١١
٥٤- نفسه: ص١٥٨
٥٥- إبراهيم نصّر الله: روائيّ وشاعر وفنّان تشكيليّ أردنيّ، وُلد عام ١٩٤٥ في عمان، عمل مستشاراً ثقافيّاً في كثير من المؤسّسات الأردنيّة، له الكثير من الرّوايات والدّواوين الشّعريّة المنشورة.
٥٦- إبراهيم نصّر الله: حارس المدينة الضّائعة، ط١، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، عمان، الأردن، ١٩٩٨، ص١١
٥٧- نفسه: ص١١
٥٨- نفسه: ص٢
٥٩- نفسه: ص٩
٦٠- نفسه: ص١٣٠
٦١- نفسه: ص١٦٢
٦٢- نفسه: ص ١٣٩
٦٣- نفسه: ص١٢٧
٦٤- نفسه: ص١٣٣
٦٥- نفسه: ص٤٧
٦٦- نفسه: ص٢١٤
٦٧- نفسه: ص٣٤١
٦٨- طراد الكبيسيّ: قراءات نصّيّة في روايات أردنيّة، ط١، أمانة عمان الكبرى، عمان، الأردن، ٢٠٠٠، ص٦٤
٦٩- إبراهيم نصّر الله: حارس المدينة الضّائعة، ص٦٤
٧٠- طراد الكبيسيّ: قراءات نصّيّة في روايات أردنيّة، ص١٥
٧١- نفسه: ص٦٥
٧٢- شكري ماضي وهند أبو الشّعر: الرّواية في الأردن، ط١، جامعة آل البيت، المفرق، الأردن، ٢٠٠١، ص٩٥

٧٣- طراد الكبيسيّ: قراءات نصّيّة في روايات أردنيّة، ص٦٤
٧٤- شكري ماضي وهند أبو الشّعر: الرّواية في الأردن، ص٩٩
٧٥- نفسه: ص١٠٠
٧٦- نفسه: ص٤٧
٧٧- شكري ماضي وهند أبو الشّعر: الرّواية في الأردن، ص١٠٢
٨٣- نفسه: ص١٠٣
٧٩- غازي بن عبد الرّحمن القصيبيّ: شاعر وأديب وسفير ودبلوماسيّ ووزير سعوديّ، وُلد عام ١٩٥١، وتُوفّي عام ٢٠١٠، يحمل درجة الدّكتوراه في العلاقات الدّوليّة، شغل الكثير من المناصب الدّبلوماسيّة والحكوميّة، له الكثير من الرّوايات والقصص القصيرة والدّواوين الشّعريّة، يُعدّ من الروّائيّين السّعوديين الرّواد، وقد نال الكثير من الجوائز والأوسمة، وهو صاحب فكرة تأسيس جمعيّة الأطفال المعاقين في المملكة العربيّة السّعوديّة، وكان لآخر ثلاثين سنة من عمره يحوّل راتبه كاملاً لصالح هذه الجمعيّة.
٨٠- غازي القصيبيّ: شقّة الحرّيّة، ط٢، رياض الرّيس للكتب والنّشر، بيروت، لبنان، ١٩٩٤، ص١٨
٨١- نفسه: ص١٠٤
٨٢- نفسه: ص٣٥
٨٣- بينار إيلكاركان: المرأة والجنسانيّة في المجتمعات الإسلاميّة، ترجمة معين الإمام، مقالة بقلم فاطمة المرنيسيّ بعنوان: المفهوم الإسلاميّ حول الجنسانيّة الأنثويّة الفاعلة، ط١، دار المدى للثّقافة والنّشر، بغداد، العراق، ٢٠٠٤، ص٣٣؛ فايز محمود: مشكلة الحبّ العناء الإنسانيّ دون جدوى، ط١، دار النّسر، عمان، الأردن، ٢٠١١، ص٤٢
٨٤- غازي القصيبيّ: شقّة الحرّيّة، ص٩٤
٨٥- محمد عبيد الله: أوراق مختارة من ملتقى السّرد العربيّ، ورقة بحثيّة بقلم سليم النّجار: الرّواية العربيّة إشكاليّة الدّيمقراطيّة بين الوعي والتّكريس، ط١، منشورات رابطة الكتّاب الأردنيين بدعم من وزارة الثّقافة الأردنيّة، عمان، الأردن، ٢٠١١، ص١٦٧
٨٦- غازي القصيبيّ: شقّة الحرّيّة، ص٢٠٩
٨٧- نفسه: ص٣٥-٣٦
٨٨- نفسه: ص٤٦٣
٨٩- نفسه: ص٤٦٤
٩٠- نبيل حدّاد: بهجة السّرد الروّائيّ، ط١، عالم الكتب الحديث بدعم من أمانة عمّان الكبرى، عمان، الأردن، ٢٠١٠، ص٢٤٤
٩١- جمال بوطيب: أديب وناقد وأستاذ جامعيّ مغربيّ، وُلد في عام، ١٩٦٨، وهو عضو في جمعيّات وهيئات وطنيّة وعربيّة مختلفة، له مؤلّفات عديدة.
حاصل على الدّكتوراه في الأدب الحديث تخصّص الرّواية والنّقد والمسرح، يعمل أستاذاً جامعيّاً في كليّة الآداب في مدينة فاس، يتوزّع إنتاجه بين الكتابة السّرديّة والشّعريّة والنقديّة.
٩٢- شكري الماضي وهند أبو الشّعر: الرّواية في الأردن، ص٢٢٧

٩٣- مالكم برادبري وجيمس ماكفارين: الحداثة، ترجمة مؤيد حسن، ط١، جزء١، دار المأمون، بغداد، العراق، ١٩٨٧، ص٢٦
٩٤- نفسه: ص٢٣١
٩٥- نفسه: ص١٢٢
٩٦- منى محمد محيلان: حركة التّجريب في الرّواية العربيّة الأردنيّة١٩٦٠- ١٩٩٤، ط١، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، الأردن، عمان، ٢٠٠٠، ص ١٢٢
٩٧- خيرة حمر العين: جدل الحداثة في نقد الشّعر العربيّ، ط١، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، سوريا، ١٩٩٦، ص٣٩
٩٨- تزفيتان تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبيّ، ص ٤٦
٩٩- تزفيتان تودوروف: نقد النّقد رواية تعلّم، ترجمة سامي سويدان، ط١، مركز الإنماء القوميّ، بيروت، لبنان، ١٩٨٦، ص١٩
١٠٠- إدوارد خرّاط: أصوات الحداثة اتّجاهات حداثيّة في النّصّ العربيّ، ط١، دار الآداب، بيروت، لبنان، ١٩٩٩، ص٢٠٣
١٠١- مالكم برادبري وجيمس ماكفارلن: الحداثة، جزء ١، ص٧١
١٠٢- نفسه: جزء ١، ص٢٧
١٠٣- نفسه: جزء١، ص٢٧
١٠٤- نبيلة إبراهيم: قصّ الحداثة، مجلّة فصول، مجلّد ١٦٧، مصر، القاهرة، ١٩٨٦، ص ٩٦
١٠٥- نفسه: ص١٠٠
١٠٦- نبيلة إبراهيم: قصّ الحداثة، ص٩٩
١٠٧- نفسه: ص١٠٥
١٠٨- خالدة سعيد: الملامح الفكريّة للحداثة، مجلّة فصول، مجلّد ٤، ع ٣، القاهرة، مصر، ١٩٨٤، ص٢٦
١٠٩- نفسه: ص٢٢
١١٠- إدوار خرّاط: الحساسيّة الجديدة مقالات في الظّاهرة القصصيّة، ط١، دار الآداب، بيروت، لبنان، ١٩٩٣، ص١١
١١١- نفسه: ص٣٠٥
١١٢- محمد برادة: الرّواية العربيّة بين المحليّة والعالميّة: الرّواية العربيّة الكونيّة أفقاً، بحث من كتاب الرّواية العربيّة ممكنات السّرد، أعمال النّدوة الرّئيسيّة لمهرجان القرين الثّقافيّ الحادي عشر، الكويت، ٢٠٠٨، ص٢٧
١١٣- أمبرتو إيكو: آليّات الكتابة السّرديّة، ترجمة سعيد بنكراد، ط١، دار الحوار للنّشر والتّوزيع، اللاّذقيّة، سوريا، ٢٠٠٩، ص٣٣
١١٤- كين روبنسون: صناعة العقل دور الثّقافة والتّعليم في تشكيل عقلك المبدع، ترجمة رامة موصللي، ط١، وزارة الثّقافة الأردنيّة، عمان، الأردن، ٢٠٠٩، ص١٣٨
١١٥- جمال بوطيّب: خوارم العشق السّبعة، ط١، مجلّة مقاربات: مجلّة العلوم الإنسانيّة، ط١، فاس، المغرب، ٢٠٠٩، ص١٥
١١٦- نفسه: ص٢٧

١١٧- عبد الله الغذّامي: ثقافة الوهم: مقاربات حول المرأة والجسد واللّغة، ط١، المركز الثّقافيّ العربيّ، بيروت، لبنان، ص٤٠
١١٨- جمال بوطيّب: خوارم العشق السّبعة، ص٣٦
١١٩- نفسه: ص٧١
١٢٠- نفسه: ص٨١
١٢١- نفسه: ص٨٧
١٢٢- نفسه: ص١١١
١٢٣- نفسه: ص١١٩
١٢٤- جمال بوطيّب: الجسد السّرديّ: أحاديّة الدّال وتعدّد المرجع، ط١، IMBH للطّباعة والنّشر، أسفي، المغرب، ٢٠٠٦، ص١٠
١٢٥- دافيد لو بروتون: سوسيولوجيا الجسد، ترجمة إدريس المحمديّ، ط١، روافد للنّشر والتّوزيع، القاهرة، مصر، ٢٠١٣، ص١٧

الفصل الثّالث

تشكيل الحارة في روايات نجيب محفوظ:
رواية "ملحمة الحرافيش" أنموذجاً

الملخّص:

هذا البحث يسعى لعرض ملامح تشكيل الحارة عند نجيب محفوظ في روايته "ملحمة الحرافيش" بوصفها رواية قدّمت منجزاً استثنائيّاً في رسم صورة الحارة المصريّة بكلّ ما فيها من إحالات ورموز.

هذا البحث يفترض أنّ الحارة في هذه الرّواية شكّلت عالماً كاملاً ضمن رؤية محفوظ لها؛ لذلك فهي تُفهم بإسقاطها على العالم المعيش عبر فكّ رموزها وتحديد إسقاطاتها، وقد شكّلها محفوظ عبر تضافر من البناءات والأنسجة، وقد تجلّى ذلك في: الحارة حاضنة الملحميّة، وتشكيل الحيز المكانيّ في الرّواية، وتشكيل الإنسان في الحارة، وتشكيل الزّمن في الحارة، وتشكيل مفردات الخيال في الحارة.

هذه القطاعات هي المكوّنة لشكل الحارة كما ابتغاها محفوظ، وسعى إليها، ليحمّلها بكلّ ما يبغي من رموز وأفكار ورؤى، وهي قطاعات سمحت له بأن يقفز بسهولة في مساحات غير محدودة من الأماكن والأزمان والأحداث وسلوكيّات الشّخصيّات دون قيود الحقيقة والخيال وحدودهما؛ إذ سمح بالانسياح بينهما عبر تحطيمه للحدود بين العوالم الحقيقيّة والخياليّة.

الكلمات المفتاحيّة للبحث: رواية عربيّة، رواية نجيب محفوظ، ملحمة الحرافيش، الحارة، تشكيل الحارة.

تشكيل الحارة في روايات نجيب محفوظ:

لحارة بتفاصيلها وشخوصها وأسرارها هي المكان الأكثر أثراً عند محفوظ في تشكيل الحيز المكانيّ في منجزه الروّائيّ، وذلك انطلاقاً من ذاكرة الحارة التي تعيش في أعماقه، ويختزلها في ذاكرته ووجدانه ممثّلة في الحارة التي وُلد ونشأ فيها، لتكون منهله الذي نهل منه، وصبغ مخياله السّرديّ به، وذلك بعد أن عاش في حيّ الجماليّة في القاهرة لمدّة اثني عشر عاماً "ظلّ مشدوداً إليها حتى بعد أن رحل إلى العباسيّة، فقد بقيت الحواري والأزقّة والأقبية تعيش في داخله"[1]، "فكان للحارة حضور طاغٍ في عالم الروّائيّ"[2]، بل إنّ كثيراً

من رواياته أخذت أسماء بعض أحياء الجماليّة التي أحبّها جداً، مثل "خان الخليليّ"، و"زقاق المدقّ"، و"بين القصرين"، و"قصر الشّوق"، و"السّكريّة"، وغيرها.

فالمكان الذي "يكتب الإنسان عمّا يعايش فيه" [٣] جعل محفوظاً يعيد صياغة مقوّماته وأحداثه بكلّ ما فيها من شخوص وصراعات وآمال وانكسارات، والحارة كانت هي المكان الأعظم حضوراً في أعماق محفوظ، فبدتْ الحارة عنده رمزاً للحياة، وسمح لنفسه بالتّحليق بشخوصها، وتحميلهم من الرّموز والحالات والأقنعة بما يجعلهم يلتقون مع أبطال نخبويين في حارة يبدو المكان فيها استثنائيّاً، فيحمل العجائب والمعجزات والكرامات والاستثناءات والأحداث الغريبة، ويعيد صياغة الأسطورة ضمن معطياته وحاجاته وترميزاته، "دون أنّ يضيع نكهة الحارة المصريّة وخصوصيتها الشّعبيّة، فقد ظلّت الحارة حلم حياته المُرتجى، وفردوسه المفقود، فحاول أنّ يعيشها ثانيّة، وأن يحقّق من خلال الأدب ما عجز عن تحقيقه في الواقع". [٤]

لعلّ محفوظ قد رأى في بيئة الحارة أنسب البيئات لإبراز أفكاره ومعتقداته التي تبنّاها، مثل: العدالة الاجتماعيّة والحرّيّة الشّخصيّة والحقائق العليا [٥]، ومن يريد أنّ يفهم مضامين رواياته عليه أنّ يتعرّف أولاً على الحارة التي وُلد فيها ضمن استخدامه لها على مستويين: الأول واقعيّ يكاد يشابه الواقع، والثّاني رمزيّ، مثل أعماله: "أولاد حارتنا"، و"الحرافيش"، و"حكايات حارتنا"؛ فالحارة هي "التي شكّلت طبيعة نجيب محفوظ ونشأته وثقافته، واتّجاهه في التّفكير، وفي النّظر إلى الأمور" [٦] الأمر الذي تدخّل في اختيار أدواته الفنيّة، وأملى عليه طرق تشكيله لأفكاره ومراميه.

تشكيل الحارة في "ملحمة الحرافيش":

لقد سعى محفوظ إلى خلق شكل الحارة في روايته "ملحمة الحرافيش" انطلاقاً من أنّها رواية "تكرّس ذاتها بوصفها مغامرة" [٧]، وصنع الشّكل "فيها يماثل تجربته في رحلة سرديّة في عالمه الدّاخليّ" [٨]، وبذلك قدّم أنموذجه الإبداعيّ الخاصّ طارحاً أسئلة الوجود الكبر [٩]، وهذا التّشكيل قد استدعى عنده أن تكون الحارة وفق البناءات التّالية:

الحارة حاضنة للملحميّة:

الحارة في هذه الرّواية هي حاضنة الملحميّة التي يُعلن عنها محفوظ ابتداءً من عنوان الرّواية، وذلك انطلاقاً من أنّ "العنوان يتضمّن العمل الأدبيّ بأكمله، على أنّه لا يحكي النّصّ، بل على العكس، يظهر ويعلن فيه نيّة النّصّ، ولهذا الإعلان أهميّة خاصّة في تشكيل مظاهر التّناسق الحكائيّ المعيّن لخصوصيّة وأشكال صوغ الكتابة وعوالمها الممكنة" [١٠]، وهذا يسمح لنا أن نحدس أنّنا في صدد الانتقال إلى عوالم فنتازيّة تحتمل الكثير من الأحداث الخارقة والمفارقة للمعتاد، وذلك دون أن نخرج من الحارة التي اتّسعت موضوعيّاً، لتحتضن هذا الزّخم من الأحداث في مستويين متداخلين من الحقيقة الخاصّة والمزيج من الواقع والحلم في بُعد شموليّ متكوّن من المعطيات كلّها. [١١]

اختيار لفظ "ملحمة" يقودنا إلى تمجيد الحارة حاضنة الملحمة، لا سيما أنّ الفعل الملحميّ هو ترميز مباشر إلى تمجيد الأفعال والشّخوص التي تصارع في سبيل تجسيد مآثر الأفعال [١٢]، وهي ذات مغزى واضح [١٣]، وتتضمّن أفعالاً عجيبة وحوادث خارقة للعادة. [١٤]

هذا الحيّز الملحميّ يسدر في "أنغام الأناشيد البهيجة الغامضة" [١٥]، وهو محمّل بالغموض "وسحر البطولة وسحر الأسطورة وغموض الأجواء التي فرضتها حتميّة تعاقب الأجيال، فكلّ الأفعال والأحداث مرهونة بكلّ جيل جديد قادم، فكأنّ المجهول محرك مستمر من محركات التّطوّر والتّغير، سلباً كان أم إيجاباً، فيما تشهده الحارة من أحداث". [١٦]

رجال الحارة الفتوّات هم من صنعوا الحدث الملحميّ فيها، وهم كذلك من خلقوا الحركة الدّاخليّة فيها [١٧]، وذلك عبر الدّوران في سرديّة معقّدة تصنع حركتين رئيسيتين في الرّواية، وهما حركة الحارة مع داخلها ومع خارجها، وهما حركتان تأججان صراعاً طاحناً في هذه الرّواية [١٨]، وبذا تغدو الحارة بطلة رئيسيّة ثابتة في أحداث الرّواية جميعها، في حين يكون الباقون رموزاً عابرة متغيّرة فيها. [١٩]

يمكن القول إنّ محفوظ قد أسدل على الحارة رداء الملحميّة كي يلقي عليها بنور القداسة والتّفرّد، بعد أنه جعلها الحاضن الأمين لرموزه الفلسفيّة ولتهويمات فكره، واختزل الحياة والنّاس فيها وفي أناسها الذين بدوا أحياناً خياليّين، من منطلق أنّ "الأشخاص الخياليّين

في بعض الأعمال الروّائيّة يملأون فراغاً في واقعنا، ويضيئون لنا بعض جوانب حياتنا". [٢٠]

أهمّ ملامح هذه التشّكيل الملحميّ أنّه استفاد من أهمّ خصائص الملحمة التي تجعلها معادلاً موضوعيّاً للوجود والحياة وسلوكيّات البشر وأفعال الوجود وفرضيّات الرّؤى [٢١]، إذ بذلك تجاوزتْ الحارة المساحة الاجتماعيّة لتصبح أفقاً كونيّاً وإنسانيّاً استطاع أن يحضن التّجربة الإنسانيّة كاملة، ليستطيع محفوظ عبر شخوصه أن يغدو حالماً بقيم العدل، شاجباً قوى الظّلم والطّغيان، ومستعرضاً دوائر الصّراع الكبرى والمفصليّة في تاريخ البشريّة جمعاء.

الحارة في هذه الرّواية هي معادل موضوعيّ لعالمنا الحقيقيّ المعيش بشكل أو بآخر، وأهلها هم صورة عن النّاس أجمعين، وحكاياتها هي حكايات البشريّة بكلّ ما فيها من صراع وآمال وانتكاسات وإكراهات، إذن فروايته سِفْر للبشريّة، وحلقات من صراعه الحقيقيّ، لا حكاية مكان ما في زمان ما وحسب.

تشكيل الحيّز المكانيّ في الحارة:

الحيزّ المكانيّ في الرّواية يتشكّل من الحارة ومن خارجها، ففي الحيّز الأوّل هناك مفردات الحارة من بيوت وزقاق وحوانيت وشوارع وأماكن عامّة وأسواق ومعالم مكانيّة استثنائيّة، على رأسها قصر"البنان" ذي "سقف عال جداً لا تبلغه رؤوس الجانّ، في وسطه نجفة مثل قبة الغوريّ، ومن أركانه تتدلّى القناديل، على جوانبه أرائك مغطّاة بالسّجاجيد المزركشة، كما تغطّى جدرانه بالحصر وأُطر الآيات المذهّبة". [٢٢]

في الحيز الثّاني الخارج عن الحارة ثمّة مفردات ترتبط بها بشكل أو بآخر، مثل الخلاء والصّحراء والأفق والقبور والمقبرة والجبال والكهف والسّماء، وكلّ منها له شكله الخاصّ المميز، فالخلاء متوحّش "يلتهم الأشياء" [٢٣]، "وتشيع فيه أناشيد غامضة مجهولة المعنى" [٢٤]، والقبور تضجّ بالأشباح، ولا تزورها إلا النّساء الباكيات الحزينات [٢٥]، و"الصّحراء تسكنها الجنّ في صحراء المماليك الوحشيّة المترامية لاح الرّجال كحفنة من رجال الأرض الهاربين، وقطّاع الطّرق، مأوى الجنّ والزّواحف، مقبرة العظام المطمورة". [٢٦]

أمّا التّكيّة فهي ذات معنى فلسفيّ كبير لهذا العالم؛ إذ روح الإنسان تتجرّد من الباطل والشّرّ، وتتّصل بالمعاني السّامية والقيم الرّفيعة، فهي لذلك عالم روحيّ يعجّ بالأغاني والأناشيد والمسرّات والملذّات الرّوحيّة [٢٧]، بذلك فالتّكيّة "غموضاً حافزاً لسحر سكونها بما يسمح للخيال بأن ينسج حولها، وفي داخلها، ما يثبت أنّ ثمّة حياة بداخلها، لا يمكن انكسارها" [٢٨]، فهي مكان يختلط فيه الواقع بالحقيقة، ويكتنف الأسرار جميعها، فله بوّابة عظيمة [٢٩]، ويغرق في الأناشيد الغامضة المعنى واللّغة [٣٠]، ويسكنه الدّراويش "بعباءاتهم الفضفاضة وخطواتهم الخفيفة" [٣١] تحيط به الأشجار الرّشيقة التي تسكنها العصافير [٣٢]، وتحيط به الأسوار [٣٣]، وهذه التّكيّة لها قدرة على استدعاء البشر [٣٤]، إضافة إلى أنّ للتكيّة أبواباً لمن يريد أن يدخل منها. [٣٥]

أمّا الأفق فهو الحاضن الأمين للمصائر والأقدار التي تتجمّع فيه [٣٦]، والجبل مكان يتوسّط عوالم عجيبة متداخلة، تكشف عن عوالم من السّماء والأرض [٣٧]، ونجوم السّماء تعطي الأوامر الصّارمة للنّاس [٣٨]، وتربط الأحياء بأحبّتهم الأموات، ففي نظراتها ما يشبه الخطّاب المجهول منهم. [٣٩]

تشكيل الإنسان في الحارة:

الحارة في هذه الرّواية تقسّم بطولتها على أبطالها الكثر عبر دوائر زمنيّة وفق الأجيال التي ينتمون إليها، وبذلك يغدو كلّ منهم مسؤول عن خلق جزء من شكلها، ودفع حركة السّرد فيها، فنجد "جلال النّاجي" ابن "زهيرة النّاجي" يبني مئذنة غريبة لتهبه خلوداً منشوداً وفق ما أخبره به السّاحر"شاور" [٤٠]، لكن هذه المئذنة لم تهبه الخلود، وأصبحت موئلاً للعفاريت والأشباح والأرواح الشّرّيرة، فتحاشى الجميع الاقتراب منها. [٤١]

ليغدو بذلك صورة من صور شخوص الحارة التي تسير بها نحو تحدّي القوى العظمى في الطّبيعة، وعلى رأسها الموت، وتخسر رهان الحياة؛ لأنّها انقطعت على ذاتها، ونسيت دورها الأكبر في الحياة، وهو البذل والعطاء، لذلك نجد "جلال النّاجي" في آخر المطاف يخسر الخلود بعد أن نفّذ شروط السّاحر "شاور"، وذلك آخر يوم من العامّ المكتوب حيث "استقبل شعاع شمس مغسولاً برطوبة الشّتاء" [٤٢]، إذ دسّت "زينات" خليلته العاشقّة له

السمّ في طعامه انتقاماً لنفسها من إهماله لها، وزفّته إلى الموت، وهي تقول "قتلتكَ لأقتل حياة العذاب" (٤٣)

فـ"جلال" يمثّل ذلك القلق الإنسانيّ حيال الموت الذي هو في نظر محفوظ "يعطي قيمة لحياتنا، ودافعاً للعمل والخير ولتجديد الإنسان" (٤٤)، كما أنّه سلطة قهريّة يحاول الكثيرون الانتصار عليها حتى وإن آل الأمر إلى أن يصبحوا أسرى لهذه السّلطة المتجبّرة "يقدّسون الموت، ويعبدونه، فيشجّعونه حتى صار حقيقة خالدة". (٤٥)

القاسم الأكبر في ديناميكيّة أبطال الحارة هو انصياعها جميعاً إلى حتميّة الزّمن الدّائريّ الذي يشكّل خاصّية تعاقب الفتوات على الحارة في تكرار حدثيّ نسقيّ متشابه، فلو "استعرضنا قائمة الفتوّات الذين تعاقبوا على الحارة لوجدنا أنّ الحركة الدّاخليّة متشابهة ومتكرّرة" (٤٦)، ذلك ضمن حركة صراع عنيف ينتظم الأفراد جميعهم في أجيال متتابعة، وهو "عنف غريب حقاً، إنّه عنف موروث، يرثه الأبناء عن أبائهم، والآباء قبلهم عن أجدادهم" (٤٧)، وفي إزاء هذا العنف تتكرّر أحداث الغضب والنّقمة، فأهل الحارة يصابون بوباء مستشرٍ يفتك بالكثير، و"عاشور النّاجي" يردّ ذلك إلى غضب الله، ليكون النّاجي الوحيد من هذا الغضب السّاحق.

كذلك نجد أن الشّخصيّات الأبطال في هذه الرّواية تُشكّل على أساس أنّها نماذج كبرى لقطاعات بشريّة عملاقة، والنّموذج الأعلى القائد الملهم هو نموذج يطغى على روح الرّواية، وهو ملهم بلبوس شعبيّ، و"عاشور النّاجي" هو من يمثّل البطل الشّعبيّ للطّبقات المسحوقة المهمّشة، وهو ينمو في ظروف غامضة كما هم أبطال الأساطير (٤٨)، انسجاماً مع الفكرة القائلة بأنّ "الآلهة مولودة مع مفاهيمنا العادية، فالآلهة العظيمة لدى اليونان خالدة لا تموت، ولكنّها ليست موجودة بغير ولادة" (٤٩)، وكان ظهور "عاشور النّاجي" مرتبط بلحظات انبثاق شعاع الصّباح المقدّس عند المصريين (٥٠)، والتقطه الشّيخ "عفرة زيدان" الذي كان يقصد المسجد؛ "لأداء صلاة الفجر العاشقّة" (٥١)، ثم رقّ له، وقرّر أن يتبنّاه، وأن يهبه اسم والد زوجته على أمل أن "يشمله الله ببركاته ورضوانه" (٥٢)، إذ هو رجل عابد صالح.

هذا البطل الشّعبيّ يتوافر على صفات الصّدارة والقيادة؛ فهو قويّ الجسد من ناحية "نما نمواً هائلاً مثل بوّابة التّكيّة، طوله فارع، عرضه منبسط، ساعده حجر من أحجار السّور

العتيق، ساقه جذع شجرة توت، رأسه ضخم نبيل، قسماته وافية التّقطيع، غليظة مترعة بماء الحياة [٥٣]، ويكاد "عاشور" يشبه الحيوانات لعظم قوّته، فهو "عملاق له فكا حيوان مفترس، وشارب مثل قرن الكبش" [٥٤]، ويملك رؤية الخالدين وآمالهم من جهة ثانيّة "يريد أن يتسلّق شعاع الشّمس، أو أن يذوب في قطرة النّدى، أو أن يمتطي الرّيح المزمجرة في القبو" [٥٥]، ومن جهة ثالثة يرفض الانخراط في أعمال الشّرّ والإيذاء [٥٦]، ويعيش في كنف الفضيلة إلى أن يدلف إلى سنّ الأربعين متمتّعاً بصحّة خارقة "كان يحمل فوق كاهله أربعين عاماً، وكأنّها هي التي تحمله في رشاقة الخالدين" [٥٧]، وهو يتمتّع بشباب عجيب حتى وهو في سنّ السّتين، ومرّ في محن كبرى كما يمرّ بها الأبطال الشّعبيون جميعهم دون أن ينال ذلك من "حبّ النّاس له أو احترامهم، بل لعلّه خلق منه أسطورة أغنى بالبطولة والجود" [٥٨]، ليسيّد العدل، ويشيع الخير بين النّاس، وينصف المستضعفين.

ينتهي وجود "عاشور النّاجي" باختفاء غريب، يهبه حضوراً دائماً، وبطولة دائمة، ويظلّ أمل المنكودين المنتظرين لمخلّص لهم، بعد أن يغدو "اختفائه هو أداة فكريّة للبحث عن الجذور، والحنين إلى المطلق" [٥٩] الذي يمثّله الابن "شمس الدّين" الذي يرث عدالة والده، كما يرث جسده عبر كرامات خارقة تسمح له بأن ينتصر على أعدائه وهو عجوز تالف "عُدّت صلابته البطوليّة أسطورة وكرامة من كرامات الأولياء حتى سُمّي بقاهر الشّيخوخة والمرض [٦٠]، ثم يأكله الموت، لتمتدّ جذوته الخارقة في سليله "وحيد بن سماحة النّاجي" الذي يكتسب قوته من طاقة سحريّة طارئة. [٦١]

على نقيض شخصيّة البطل الشّعبيّ في الحارة تبرز شخصيّة "وحيد" الجانح في رغبته الجنسيّة الشّاذّة الذي "أحاط نفسه بفتية مثل المماليك، يتناوب معهم على اللّواط" [٦٢]، مشابهاً بذلك الآلهة القديمة المزدوجة الجنس، وإن كانت ازدواجيتها "رمزاً للطّبيعة المطلقة للخالق الذي لم يكن محدّداً بأحد الجنسيّن ولم يحتج مع ذلك إلى شريك". [٦٣]

بذلك يومئ محفوظ إلى تردّي قيم المجتمع، وتفسّخ نماذجه العليا، ومأساويّة مآل الأمور الكبيرة إلى صغار النّاس وأرذلهم وأقلهم كفاءة وعلماً وخلقاً، وفي ظلّ هذا التّردي تظهر شخصيّات مثل "ضياء" أرملة "خضر النّاجي" التي تنفر من البشر، وتوصلها الأزمات إلى التّوحد والانعزال، فقد "جفلت من عالم الإنس، ولُقنتْ لغة الجماد والطّير، واحتمتْ من نصّال الألم بكهف الأشباح، صارت شيخة، الحلم رؤيتها، والفنجان نافذتها،

والنّبوءة الغامضة ترجمانها، وعشقت الجلباب الأبيض، والخمار الأخضر، والمبخرة النّحاسيّة، تتهادى عند الأصيل بين السّاحة والميدان، تنفث الدّخان المعطّر، وتلوذ بالصّمت، تتبعها جارية، تحدّق بها الأعين" [٦٤]، ليغدو الحلم مرشدها في الحياة "الحلم أسطوريّاً يقوم مقام الرّؤيا، فالأسطورة استخدمته كإحدى أدوات السّيطرة على الإنسان [٦٥]، "فالحلم الأسطوريّ ليس شيئاً نفسيّاً متوالداً من اللاّوعي الفرديّ أو الجماعيّ، بل هو وسيلة أخرى من وسائل الاتّصال بين الإنسان والغيب". [٦٦]

الحارة تخلق نموذجها الخارق المنشود من صورة البطل الشّعبيّ الذي تُعقد الآمال عليه بوصفه صورة من صور الخلاص لجماعته، لذلك يُحاط بهالة من الاستثنائيّة التي تبرزه بطلاً في عيون أهل الحارة انطلاقاً من صورة المخلّص المنقذ التي شغلت المخيال الشّعبيّ والدّينيّ على اختلاف الثّقافات والعصور والأمم، لا سيما في ظلّ طغيان الظّلم واستفحال الاستبداد، وذلك ليقوم بدوره المنشود، وهو إحقاق العدل، وإنصاف المظلومين وصولاً إلى تحرير الرّوح والجسد والفعل.

يعدّ "عاشور النّاجي" هو مثال البطل المخلّص في "ملحمة الحرافيش"، إذ اضطلع بتقديم صورة المنصف الذي أقام العدل في حياته، ثم بعد اختفائه ظلّ الجميع في انتظاره ليقودهم إلى الخلاص والنّجاة من العذابات التي يعيشونها؛ ففي ظلّ حياة "عاشور النّاجي" "كان راعي الفقراء، يتصدّق عليهم، ولم يقنع بذلك، بل كان يشتري الحمير، ويُسرّح العاطلين بها، أو يبتاع لمن يريد عملاً السّلال والمقاطف وعربات اليد، حتى أنّه لم يبق عاطل واحد في الحارة عدا العجزة والمجاذيب، الحق أنّه لم يعرف ذلك عن وجيه من قبل لذلك رفعوه إلى مرتبة الأولياء، وقيل أنّه بسبب بذلك نجّاه الله من دون الآخرين [٦٧]، كما أنّه أقام الفتوّة على أصولها "فلم يفرض أتاوة إلا على الأعيان والقادرين لينفقها على الفقراء والعاجزين" [٦٨]؛ لذلك غدا رمزاً لإنصاف كلّ مظلوم، وإغاثة كلّ ملهوف، ومن هنا ظلّ الحرافيش ينتظرون خروجه من السّجن "انتظر الحرافيش على لهف يوم عودته، وعمل آخرون لذلك اليوم ألف حساب [٦٩]، ليُستقبل عند خروجه من السّجن استقبال الملوك الفاتحين، وعندما اختفى دون سابق إنذار ظلّ الجميع في انتظاره قائلين "إنّه غائب، وسيعود يوماً.عاشور لم يمت، عاشور سيرجع قبل بزوغ الهلال" [٧٠]، "وأصرّ النّاس رغم يأسهم على أنّه سيرجع ذات يوم هازئاً من كافة الظّنون، ومن شدّة الحزن تصوّر

آخرون أنّ اختفاءه كرامة من كرامات الأولياء" [٧١]، وظلّ الجميع ينتظرون عودته من غيابه الغريب مردّدين "لو بُعث عاشور حقّاً لجاءكم بالطّعام". [٧٢]

لا يفوت محفوظ أن يرسم صورة للبطل المتمرّد عند رسمه لصورة الإنسان في الحارة، وهو يسند لهذا البطل عبر شخصيّات مختلفة دور المحرّك الفّعال، وصاحب الفعل الإيجابيّ في الثّورة على قوى الظّلام والاستبداد؛ "ففتح الباب شمس الدّين جلال النّاجي" كان يسرق من مخازن التّاجر"سماحة النّاجي" الجشع، ويوزّع ما يسرقه منه على الفقراء الذين يسألونه بلهفة ورجاء وتمنٍ "أأنت عاشور النّاجي" [٧٣]، فيجيبهم على عجل قبل أن يهرب ويختفي" جئت لأنقذ أرواحاً من الموت" [٧٤]، وذلك سيراً على سيرة جدّة "عاشور النّاجي" في الإحسان للفقراء، إلى أن اكتشف المعلّم "سماحة" فعلته، وقرّر أن ينزل به أشدّ العقاب تنكيلاً به "ستُعلّق من قدميك في السّقف يا معلّم عاشور حتى تصفّى روحكَ نقطة بعد نقطة" [٧٥]، لكن الحرافيش في الحارة هاجموا مكان سجنه، وأنقذوه من عذابه، ونهبوا كلّ ما يمكن نهبه من مخزن الغلال.

المرأة في "ملحمة الحرافيش" تتشكّل على هيئة مقدّسة حيث هي مآل التّعظيم انطلاقاً من أنّ المرأة ظلّت قوّة عظمى يُعزى إليّها أنّها "خلف كلّ التّبديلات في الطّبيعة والأكوان" (٧٦)، وهي تأخذ الصّورة العليا لتلك التي هي مكان للإعلاء؛ لأنّها كما رأى الإنسان "رمز لعمليّة الخلق ومنح الحياة" [٧٧]؛ "فزهيرة النّاجي" تُعامل على أنّها ربّة الجمال والفتنة في الحارة، وزوجها الأوّل "عبد ربّه" يحبّها إلى درجة العبادة "في الأعماق هو رجلها، وهي معبودته" [٧٨]، امتداداً لفكرة العشق التي انبثقت من أنّ المرأة هي"الكاهنة الأولى والعرّافة والسّاحرة الأولى" [٧٩]؛ ذلك لما تضطلع به من سمات الإنتاج والاستمرار وتوليد الحياة والبشر [٨٠]، وأهمّ ملمح من ملامح قدسيّة "زهيرة" هي أمومتها، إذ أنجبت جلال "أنجبت له جلالاً، فسرى رحيق الأمومة في أعطافها، وتلقّت سعادة جديدة" [٨١]، لا سيما أنّ الأمومة هي جوهر القداسة والسّلطة في المجتمع الأموميّ الأوّل [٨٢]، ومنبثق الحرّيّة الذي ينبع من علاقة المساواة التي تشيعها الأمّ في مجتمعها عبر معاملتها لأبنائها. [٨٣]

هذا فضلاً عن تقديم "زهيرة" في رداء التّقديس بسبب جمالها الأسطوريّ؛ فهي ذات "قوام رشيق لا يتأتّى لراقصة، وصفاء بشرة لا يحظى به بشر وفتنة عينين مسكرة مخدّرة، وإنّها روح الجمال الفتّان" [٨٤]، وهي تستغلّ جمالها هذا المحرّك الأكبر للجنس في الارتقاء في

السّلم الاجتماعيّ في حارتها عبر الزّواج من الأغنياء الذين يخضعون لسحرها، ويبغون إشباع حواسهم الجنسيّة منها، بعد أن طلّقت زوجها الفرّان الذي تعشقه ويعشقها، لكّنها ضحّت بحبّها له في سبيل الحصول على المال والسّلطة والنّفوذ.

محفوظ يقدّم الجنس في صورته المجرّدة، انطلاقاً من فكره العميق بقدسيّة الجنس التي أضفاها الإنسان عبر وجوده على قيمة معاشه الجنسيّ؛ إذ الجنس هو استجابة لنداء التّكامل الكونيّ الشّامل [٨٥]، ومحفوظ لا يستدعي الجنس لرسم صورة الحارة فقط، وإنّما يقدّم سقوطه ليدعو إلى التّعاظم على صغائره، وصولاً إلى تكريس السّمو الإنسانيّ [٨٦]، من خلال فنّ لا يسقط في فخّ السّعار الجنسيّ [٨٧]، إنّما يقدّمه في سياقاته الحياتيّة والفكريّة.

تشكيل الزّمن في الحارة:

الزّمن في رواية "ملحمة الحرافيش" هو زمن قلق مغلق مكرور، يكتسب صفاته هذه من دائريته، وهذا الزّمن الدّائريّ المغلق التّكراريّ يغدو كابوساً قدريّاً مطبقاً عندما يظهر في زمن ابتداء الرّواية إلى انتهائها، حيث الرّواية تتكوّن من عشر حكايات، والعشرة هي جماع الأعداد كلّها من الصّفر وحتى التّسعة. [٨٨]

الزّمن فيها يأخذ دائرتيه من فكرة القدامى عن الزّمن حيث يبدأ من الفجر، وينهي دورته في المساء، وكذلك كان الزّمن في الرّواية، إذ ابتدأ من الفجر حيث هو رمز الطّهارة والنّقاء والصّفاء والخير والبدايات الجديدة الخيّرة وفق المعتقد المصريّ القديم [٨٩] "فعاشور النّاجي" يهرب فجراً مع زوجته "فلّة" من الوباء الذي أصاب الحارة الفجر [٩٠]، في حين أنّ الأفعال الشّرّيرة كثيراً ما كانت تقع في الرّواية في اللّيل حيث الشّرّ والرّذيلة.

كما أنّ تعاقبيّة اللّيل والنّهار ضمن تناقضيّة المضامين تحيل إلى حتميّة الصّراع بين قوى الخير والشّرّ، وتغدّي صفة الدّوران حول المحور، والعودة إليه، والمحور هنا هو "عاشور النّاجي" الجدّ.

لقد تمظهرتْ دائريّة الزّمن التّكراريّ في الحارة في امتدادها على مساحة عشر حكايات أمّ انبثقت عنها قصص الحارة جميعها عبر ثلاثة أجيال؛ فقد بدأتْ "بعاشور" الجدّ، وانتهتْ "بعاشور" الحفيد؛ "فعاشور النّاجي الأوّل" ظهر في زمن الحارة على حين ظلمة الفجر

العاشقّة، حيث طُرحت مناجاة متجسدة للمعاناة والمسرّات الموعودة للحارة، و"عاشور" الحفيد أغلق الزّمن الدّائريّ في الحارة حين عاد بعدله إلى الحارة ليعيد عدل جدّه "إلى دنيا النّجوم والأناشيد واللّيل والسّور العتيق". (٩١)

لقد شكل محفوظ زمن الحارة الدّائريّ بشكل ترتيبيّ متعاقب دوريّ دون قطع، بما يتيح بأن يصبح هذا الزّمن مساحة لصراعات فرديّة تحيل إلى صراعات البشريّة بكلّ ما فيها من تناقضات (٩٢)، وهو زمن يراوح بين الاستعراض لدقائق التّفاصيل، وما يرتبط بذلك من تداعٍ في الأفكار والذّكريات (٩٣)، وبين تكوين دوائر زمنيّة عملاقة تبتلع سنين طويلة ذات قفزات زمنيّة، مثل قفزه عن الفترة الزّمنيّة التي هرب فيها "سماحة النّاجي" من أولاده وزوجته (٩٤)، أو مثل قفزه عن فترة انتشار الوباء في الحارة حتى لا يبقى أحد على قيد الحياة، ويقوم بهذه القفزات بعباراته السّرديّة المألوفة "وتمضي الأيام" (٩٥)، ونظيراتها مسرّعاً عجلة السّرد بما يهب مساحات كافية لخلق الأسئلة والأجوبة في مخيال القارئ. (٩٦)

زمن الحارة الدّائريّ توافر على عناصر التّشويق، وقام بدور حيويّ في ضبط تزامن الماضي والحاضر والمستقبل (٩٧)، مع محافظته على أن يكون الانبثاق من القصّة الأمّ، وهي قصّة "عاشور النّاجي" الجدّ الذي غدت سيرته منارة الأفكار والشّخوص والأحداث، ومرجعيتها الكبرى، مع السّماح بأن تحمل كلّ حكاية اسم شخصيّة من شخصيّات الرّواية بما يشبه المواسم الزّمنيّة. (٩٨)

يمكن القول إنّ الزّمن الدّائريّ للحارة استدعى ما يشبه نقاط العلو والهبوط على المدرّج البيانيّ للزّمن؛ فالبعض كان نقطة علو وأوج، مثل حكاية "عاشور النّاجي"، في حين أنّ البعض الآخر كان نقطة هبوط، مثل حكاية "شمس الدّين" بما يشكّل في مجموعه الكامل نقاط تدور حول محور واحد صفة الدّائريّة والتّكرار. (٩٩)

الزّمن الدّائريّ المغلق الذي صنعه محفوظ في هذه الرّواية كان أداته الخاصّة لتمرير قضيته والإلحاح عليها، وهي "قضيّة السّلطة والعدل الاجتماعيّ وآليّة العلاقة بين الحاكم والمحكوم، واستحالة الفصل بين القضيتين أو صعوبته، كما عمل على الكشف عن آليات الشّرّ القابعة في الإنسان، وعن طبيعة العلاقة المعقّدة بين الخير والشّرّ، والتّرابط المستمر بين عمليّات الغواية المختلفة من جنس وسلطة ومال وبين الحنين إلى فردوس مفقود تتحقّق الحرّيّة فيه، وعلى أهميّة دور الوعي ودور الشّعب ومبادرته للسّيطرة على

مقدّراته وحراسة حقوقه"[١٠٠]، وصولاً إلى عرض ثيمة معقّدة من العلاقات الشّائكة بين قوى السّلطة الرّسميّة وقوى السّلطة الشّعبيّة، مروراً بسلطة الفرد المستبدّ القاهر لجماعته، ونضال الجماعة التي تبغي تحقيق معاني العدالة والإخاء والإصلاح.[١٠١]

تشكيل مفردات الخيال في الحارة:

الحارة التي يشكّلها محفوظ في "ملحمة الحرافيش" هي مساحة متفرّدة تعجّ بلبنات فنتازيّة تتيح للمخيال أن يرسم صورة استثنائيّة لها، وهي فرادة لا تقطعها عن الواقع، بل تحيلها إليه مباشرة عبر مساحة التّوتر والصّدمة التي تحدثها مفردات الخيال في التّنبيه على أنّنا أمام حارة مختلفة في شكلها الخارجيّ من حيث مساحات المخيال، ولكنّها بالتأكيد تذكّرنا بعوالم التي نحياها بما فيها من تناقض وغرابة من منطلق أنّ "الحقيقة أغرب من الخيال".

الملائكة والشّياطين من أوّل مفردات الخيال في الحارة، وهي تسكن في القبو "الظّلام مرة أخرى، يتجسّد في القبو، يغطي المتسولين والصّعاليك، فينطق بلغة صامتة، يحتضن الملائكة والشّياطين، فيه يختفي المرهق من ذاته، ليغرق في ذاته، وإن قدر الخوف على أن ينفذ من الجدران، فالنّجاة عبث"[١٠٢]، في حين أنّ الجنّ يسكنون الصّحراء، ويستوطنون فيها إلى جانب الزّواحف والعظام المطمورة "في صحراء المماليك الموحشة المترامية لاح الرّجال كحفنة من رمال أرض الهاربين وقطّاع الطرق، مأوى الجنّ والزواحف، مقبرة العظام المطمورة".[١٠٣]

هذه المفردات ليس لها دور حيويّ ورئيسيّ في دفع عجلة الأحداث، والتّوافر على المشاركة الفعّالة في خلق شبكة الأفعال والأزمات والعقد، إلا أنّها تستوفي معطيات المشهد التّخيليّ في رسم الحارة، وتشكيل هيئتها، حتى ولو فارقت تلك المفردات/ الكائنات صورتها النّمطيّة؛ فنجد الملائكة ذات الدّور الشّهير في القصّ الدّينيّ، تشارك فرحة مترنّمة في عرس "شمس الدّين بن عاشور النّاجي" الذي باركه "عاشور النّاجي"، وهو يمتطي مهراً أخضر، وهزجت له الملائكة فوق قطع السّحاب، وانفتح باب التّكيّة، وتدفّق منه اللّحن الملكيّ، وثمار التّوت.[١٠٤]

بعض الموتى في الحارة يتحوّلون إلى أشباح تطارد الأحياء، أو تعيش عالقة في دنيا القلق والتّشرّد حتى بعد موتها، فـ"جلال الدّين" ظلّ أسيراً لأشباح تطارده وتأسره حتى في لحظة

مماته، وهذه الأشباح كانت "تتجلّى له على شكل وحش له مائه عين، وله قوّة خارقة بمقدار ألف قبضة لرجل قويّ" [١٠٥]، وفي لحظة موته تحوّل هو ذاته إلى شبح كما تحوّل غيره إلى أشباح من منطلق فكرّة تسيطر على محفوظ، وتتلخّص في أنّ كثيراً من العلاقات والأفكار قد تصبح في حيواتنا مجرّد أشباح تطاردنا، ومن هذا الفهم أطلق محفوظ اسم "الأشباح" على الحكاية الثّامنة من روايته.

أمّا الكائنات الحيّة في هذه الحارة فهي تظهر بردائها الفنتازيّ المنتزع من المخيال الشّعبيّ؛ فالنّسر هو صورة للأفكار المحمومة التي تطارد أصحابها "وتجسّدت الأفكار المحمومة في صورة نسر محلّق ذي صرير يدكّ الأبنية" [١٠٧]، وتصبح قدّرهم الملازم الذي لا يفنى، وكأنّه خالد مثل النّسور الخالدة في أسطورة لقمان ذي النّسور السّبعة التي طلب أن يعيش بمقدار أعمارها جميعاً، وكان آخرها النّسر"لُبد" الذي قالت العرب فيه "طال الأبد على لُبد" [١٠٨]، وكلّ منها يعيش خمسمائة سنة كما زعمت العرب في محفوظها السّرديّ، ومن هنا قالت "أعمر من نسر" [١٠٩] لمن طال عمره.

في حين أنّ الغراب لا يظهر في الرّواية إلا في أفق النّدم ودفن الخطّايا ضمن صورته التّاريخيّة المشؤومة حيث كان معلّم الإنسان القاتل في موارة جثّة أخيه المقتول، إذ قال متندّماً على فعلته ﴿ قال يا ويلتي أعجزتُ أن أكون مثل هذا الغراب﴾ [١١٠]، وهذا الغراب هو من يحضر، وينعق في أجواء صحراء المماليك كي يستشرف أفق المقبل المشؤوم أمام الفتوة "غسّان" والفتوّة "دهشان" اللّذين يقفان مع جموع من المشاهدين، وينويان على الاقتتال الذي قد يزجّ الحارة في حمام من الدّم والخراب. [١١١]

أمّا الثّور فيلازم صورته الفنتازيّة المعروفة المنتزعة من الأساطير، إذ هو يحمل السّماء على قرنيه وفق ما يزعمه "جلال النّاجي": "لعلّه الثّور الذي يحمل الدّنيا على قرنيه" [١١٢]، وهو تصوّر ينتزعه محفوظ من اعتقاد المصريين القدامى الذين زعموا أنّ ثور الإله "رع" ذا القرون الأربعة كان يحرس طُرق السّماء، وقد حمل كلّ من الشّمس والقمر لقب "ثور السّماء"، واتّخذت مقاطعات مصر السّفلى العجل رمزاً لها، وكان الثّور مخصّباً بقوّة الحياة، ويحمل ماءها، وكان يصوّر الحاكم على صورة ثور يلقى أعداءه أرضاً بقرونه. [١١٣]

إلى جانب الكائنات ذات البُعد التّخيليّ تحافظ الموجودات على سمتها التّخيليّ، وتخصّب السّرد به، وتخلع عليه خلعها القشيبة؛ فالنّار تحضر ببعدها المقدّس لتصبح شعلة في صدر

أصحاب الحقّ والتّحرير أمثال "عاشور النّاجي" "لا يفهم عاشور إلا مَنْ اشتعل قلبه بالشّرّارة المقدّسة" [١١٤]، وهي دون شكّ نار التّمرّد والثّورة؛ إذ لطالما كانت" النّار رمزاً من رموز الثّائريين والأبطال، وهي المثقلة "بالمعاني والدّلالات" [١١٥]، فمن يطفئ النّار عند العرب هو بطل، وهم لا يضرمون النّار إلا لأمور جلل، مثل الحلف وإعلان الحرب [١١٦]، في حين أنّ اليونان القدامى قرنت بطولة "بروميثيوس" بسرقته للنّار من قمة جبل الأولمب حيث يحكم كبير الآلهة "زيوس" [١١٧]، أمّا المصريون فهم عدوّا الشّعلة المقدّسة رمزاً للتّطهير، وإبعاد الأرواح الشّرّيرة؛ لأنّها أقصتْ قوّة "ست"، وأبادتْ الشّرّ [١١٨]، كما أنّ الآلهة الذين يحملون علامة النّار فوق رؤوسهم أو على أجنحتهم يلتهمون أعداء إله الشّمس." [١١٩]

لا يفوت محفوظ أن يفسح مساحة كبيرة للسّحر في الحارة؛ حتى يغدو السّحر هو الشّبكة الخفيّة التي تفسّر المجهول والمرموز في علاقات الأشخاص وسيرورة الأحداث؛ فكثير من أهل الحارة يؤمنون بالسّحر وقوّته وأثره، لاسيما النّساء المأسورات لإرث فكريّ منطلق من تاريخهنّ الأسطوريّ الذي يحوّل نشاطات حيواتهنّ إلى طقوس سحريّة [١٢٠]، لكن سرعان ما حقّق الرّجل انقلاباً تاريخيّاً في السّيطرة، ووضع يديه على نشاطات السّحر، وجرّد المرأة من سطوة هذه القوّة الغيبيّة. [١٢١]

لكن محفوظ لم يقع أبداً أسير سلطة السّحر، بل أورده في روايته كي يسخر مرّة تلو الأخرى من ضعفه وعجزه وسخف عقل من يؤمن به؛ فـ"جلال النّاجي ابن زهيرة" الذي تمسّك بالسّحر وصولاً إلى بغيته في الخلود، لم يحصد من ذلك سوى القلق والمرض والجنون ثم الموت، والآخرون في الحارة كانوا يتمسّكون بالسّحر الذي لا يقدّم لهم سوى الوهم والخذلان.

تشكيل الحارة في صورتها الخياليّة عند محفوظ يستدعي بعض الشّخصيّات الرّمزيّة أو الفنتازيّة، مثل شخصيّة "الخضر" صاحب الشّهرة الكبيرة في بعث الحياة في الجفاف، ليكون صورة مشرقة تفاؤليّة كلّما اشتدّت الظّلمة، وهو معروف بوصفه نبياً أو صالحاً أو وليّاً من أولياء الله [١٢٢]، وإنّما سُمّي خضراً؛ لأنّه جلس على فروة بيضاء فاهتزت تحته خضراء [١٢٣]، ويُروى أنّه حصّل الخلود من شربه من عين الحياة [١٢٤]، وهو رمز للتّقوى ونصرة الخير، وصاحب النّيران والأنوار [١٢٥]، ويرتدي "الخضر" عادة ملابس شديدة

الاخضرار أو ناصعة البياض، ويعلو رأسه تاج مرصّع يعكس أنواراً ساطعة، وبيده علم الخضر [١٢٦]، وهو يتجلّى "لعاشور النّاجي" ليرشده إلى طريق الهروب من الوباء الذي يجتاح الحارة، ويقنصّ أهلها "عاشور النّاجي يتفقّد الحارة الخالية، يقطع الحزن قلبه على الشّهداء، يعنّف الشُوطة، ويأخذ بتلابيبها، ثم يرقص رقصة النّصر، يتلاقى مع سيدنا الخضر في السّاحة، يسيران مشتبكي الذّراعين فوق شعاع كوكب مضيء. [١٢٧]

من جديد يظهر "الخضر" ليكون صديقاً "لسماحة النّاجي" في حياته الصّعبة حين يعتدي عليه رجال "الفولّلي"، ويعجز عن البوح بأصله لزوجته وأبنائه "وأسف على أنّه لا يستطيع أن يلقّن الأبناء حكايات "عاشور" و"شمس الدّين"، فينشئوا جاهلين لأصلهم المبارك، لبركة الحلم، وصداقة سيدنا الخضر". [١٢٨]

أمّا "جلال النّاجي" فكان يستر ما اعتلى أصله من خمول وعار، وما أصابه من فقر وعجز جسد، بعلاقته "بالخضر" "لم يكن فتوة مثل سمكة العلاج، ولكنّه كان وليّاً وصديقاً للخضر." [١٢٩]

المساحات الخياليّة الشّاسعة في الحارة التي يصنعها محفوظ في رواية "ملحمش الحرافيش" تسمح بأن ينزاح هذا العالم مع عوالم أخرى خياليّة مفترضة بوصفها عوالم موازية لعالمنا المعيش، ومتداخلة معه، ولعلّ عالم الحلم هو العالم الأبرز استدعاء في هذه الحارة، ليكون محرّضاً ومفسّراً لكثير من أفعال شخصيّات الحارة، والحلم في فضاءات الخيال في الحارة يغدو عند محفوظ مكوّناً ملغزاً يحمل في طياته قوىً تنبؤيّة ليحيلنا إلى مساحات رمزيّة من منطلق "أنّ الحلم هو رسالة ذات معنى يستطيع المرء أن يفهمها إن كان لديه المفتاح لحلّ لغزها، وهي ذات مدلول؛ لأنّنا لا نحلم بشيء ثانويّ حتى لو عبّر عن ذاته بلغة تخفي الشّيء المهمّ لرسالة الحلم وراء واجهة لا مضمون لها ولا معنى". [١٣٠]

الحلم يقدّم إرهاصة إلى القادم المستشرف انطلاقاً ممّا يسمى بـ" المصادفات ذات المعنى" [١٣١]، فهو يومئ إلى طريق الخلاص برمز عرضيّ يتشكّل من "لا علاقة بين الرّمز والرّموز، ويظهر من خلال تجربة ذاتيّة تنعكس على الشّخص" [١٣٢]، فالشّيخ "عفرة" يقود "عاشور النّاجي" إلى الخلاص من الوباء عبر حلم يبيّن له الدّرب فيه إلى الجبل والخلاء، فيحاول أن يرشد أسرته وأهل الحارة إلى درب الخلاص هذا، لكنّهم جميعاً يصدّون عن نصيحته المنبثقة من حلمه، فيقول له ابنه"حسب الله": "عفواً يا أبي، نحن باقون، ولتكن

مشيئة الله" [١٣٣]، وشيخ الحارة يمنع "عاشور" من الحديث عن حلمه قائلاً: "حذار أن تعطل الأرزاق وتنشر الفوضى" [١٣٤]، وهكذا تُكتب النّجاة من الوباء "لعاشور النّاجي"، في حين تهلك الحارة جميعها إلا زوجته الشّابة "فلّة" التي أزمعت أن ترافق زوجها في إطاعته للحلم بعد أن قالت له "لا أحد لي سواك، سوف أتبعك". [١٣٥]

كان "عاشور النّاجي" قد اختار "فلّة" زوجة له بعد أن قاده إليه الشّيخ "عفرة" في حلم ما من أحلامه؛ إذ رآه في الحلم يقوده إلى "فلّة"، فأيقن أنّ هذه مباركة منه لزواجه بها، ولانتشالها من الوحل الذي تكاد تغوص في قذارته. [١٣٦]

كثيراً ما نجد شخصيّات الحارة يعلمون بموت أقاربهم وأحبّتهم من أحلام تهاجم عوالم نومهم، وهي في العادة تتمثّل في خسرانهم لسنّ ما، أو انخلاع ضرس، "فسماحة النّاجي" يعرف عن موت والده عندما يحلم بأنّ ضرسه الأكبر قد انخلع. [١٣٧]

اللّون في عالم الحارة في "ملحمة الحرافيش" يؤنّث المخيال فيها، ويحيلها إلى عوالم الرّموز والإشارات والعتبات المغرقة في الذّاكرة الجمعيّة للجماعة، وانطلاقاً من ذلك يوصف الجنس في الرّواية بالأحمر؛ لأنّ الجنس هو رمز الحياة والدّيمومة والانتصار على الموت، كما أنّ اللّون الأحمر هو لون الحياة والانتصار والتّأثير عند قدامى المصريين [١٣٨]، وهو كذلك في المخيال العربيّ نزوعاً من أنّه لون الدّم [١٣٩]، والدّم هو سرّ الحياة، ومشكّل القربى والعلاقات في المجتمع العربيّ.

في الوقت ذاته يأخذ الأحمر دلالات مناقضة؛ إذ هو أيضاً لون الشّؤم عند العرب، وهو كذلك لون بحيرة تعذيب الخاطئين عند قدامى المصريين، كما هو لون الغضب والحقد والعذاب عندهم؛ لذلك كانت مئذنة البناء الذي بناه "جلال الدّين النّاجي" حمراء اللّون؛ لأنّها حملت الشّؤم والموت له.

في حين أنّ اللّون الأخضر لا يقدّمه محفوظ إلا بوصفه لوناً إيجابيّاً انطلاقاً من فكر وريث يراه لون الجنّة وأهلها [١٤٠]، كما هو لون العبادة والتقّوى عند المسلمين [١٤١]، أمّا المصريون القدامى فيرونه لون الخير والعطاء لأنّه لون الخضرة والنّباتات؛ لذلك لقّبوا "أوزيريس" إله الخضرة والخصب بالأخضر العظيم [١٤٢]، و"الخضر" كان يسوق الخضرة والحياة إلى كلّ مكان يذهب إليه. [١٤٣]

أمّا اللّونان الأبيض والأسود فهما يدوران في فلك ثابت في مخيال الفكر العربيّ من تناقض الدّلالات؛ إذ إنّ الأبيض هو لون الخير والنّقاء والطّهارة والوضوح [١٤٤]، وهو عند قدامى المصريين لون الفرح [١٤٥]؛ لذلك يطرحه محفوظ على ملابس العابدين في التّكيّات والخلاء، أمّا الأسود فهو لون نقيض الدّلالة للأبيض عند العرب وقدامى المصريين؛ ولذلك فهو لون الشّرّ والسّوء والغموض؛ لذلك يلبس محفوظ الأسود للحزانى في حارته وللثّكالى وأصحاب الحظوظ المنكودة التّعسة.

الإحالات:

١- جمال الغيطانيّ: نجيب محفوظ يتذكّر، ط١، أخبار اليوم، القاهرة، مصر، ١٩٨٧، ص١٠- ١٨
٢- نفسه: ص١٩
٣- محمود فوزي: نجيب محفوظ زعيم الحرافيش، ط١، بيروت، لبنان، ١٩٨٩، ص٧٤
٤- حسين عيد، نجيبيب محفوظ سيرة ذاتيّة وأدبيّة، ط١، الدّار المصريّة اللّبنانيّة، القاهرة، مصر، ١٩٩٧، ص٧٨
٥- يوسف أبو العدوس: نجيب محفوظ: الرّؤية والموقف، ط١، دار جرير، عمان، الأردن، ٢٠٠٥، ص١٣٦
٦- فاطمة الزّهراء محمد سعيد: الرّمزيّة في أدب نجيب محفوظ، ط١، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت، لبنان، ١٩٨١، ص٧
٧- أحمد المديني: الخطّاب الروّائيّ العربيّ: الخطّاب المستحيل، مجلّة الطّريق، بيروت، لبنان، مج٤٠، ع٣+٤، ١٩٨١، ص٧٨
٨- نبيلة نبيلة: أشكال التّعبير في الأدب الشّعبيّ، ط١، دار نهضة مصر، القاهرة، مصر، ١٩٧٠، ص١٢
٩- ليلى الجهنيّ: الأسطورة والأدب، ورقة عمل قُدّمت في ورشة العمل التي عُقدت على هامش جائزة الشّارقة للإبداع العربيّ، ط١، دائرة الثّقافة والإعلام، الشّارقة، الإمارات العربيّة المتّحدة، ١٩٩٨، ص٢٢٨
١٠- عبد الفتاح الحجمريّ: عتبات النّصّ: البنية والدّلالة، ط١، منشورات الرّابطة، المغرب، ١٩٩٦، ص١٧- ١٨
١١- نفسه: ص١٨
١٢- مجدي وهبة وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربيّة في اللّغة والآداب، ط٢، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، ١٩٨٤، ص٣٨٣
١٣- أحمد أبو زيد: الملاحم كتاريخ وثقافة، مجلّة عالم الفكر، الكويت، مجلّد١٦، عدد ١، ١٩٨٥، ص٤
١٤- محمد غنيميّ هلال: الأدب المقارن، ط١، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، مصر، د. ت، ص١٤٤
١٥- نجيب محفوظ: ملحمة الحرافيش، ط١، مكتبة مصر، القاهرة، مصر، ١٩٧٧، ص١٠
١٦- مريم جبر فريحات: التجليّات الملحميّة في رواية الأجيال العربيّة، ط١، وزارة الثّقافة، عمان، الأردن، ٢٠٠٦، ص٣٢٦
١٧- جمال شحّيد: المكان في الحرافيش، من أوراق النّدوة الدّوليّة التي عُقدت تحت عنوان نجيب محفوظ والرّواية العربيّة، ط١، كليّة الآداب، جامعة القاهرة، ١٩٩٠، ص ١٢
١٨- نفسه: ص١٢
١٩- نفسه: ص١٥
٢٠- مالكلوم برادبري، مالكلوم: الرّواية اليوم، ط١، ترجمة شاهين، أحمد عمر، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، مصر، ١٩٩٦، ص٤٦
٢١- نفسه: ص٤٦
٢٢- نجيب محفوظ: ملحمة الحرافيش، ص٢١١
٢٣- نفسه: ص١٣
٢٤- نفسه: ص١٥
٢٥- نفسه: ص٢٧
٢٦- نفسه: ص٩٣
٢٧- نفسه: ص٢٨
٢٨- يحيى الرّخاويّ: في ملحمة الحرافيش: حركيّة الموت ضدّ الخلود العدم، مجلّة الهلال، العامّ الرّابع عشر بعد المائة، ع١٢، ٢٠٠٥، القاهرة، مصر، ص١١٦
٢٩- نجيب محفوظ: ملحمة الحرافيش، ص١٢

٣٠- نفسه: ص١٠
٣١- نفسه: ص٢٠
٣٢- نفسه: ص١٥
٣٣- نفسه: ص٢٠
٣٤- نفسه: ص٤٤
٣٥- نفسه: ص٢٥٤
٣٦- نفسه: ص٦٢
٣٧- نفسه: ص٥٧
٣٨- نفسه: ص١٦
٣٩- نفسه: ص٤٢١
٤٠- نفسه: ص٤٤١
٤١- نفسه: ص٤٢٨
٤٢- نفسه: ص٤٣٨
٤٣- نفسه: ص٤٣٨
٤٤- إبراهيم عبد العزيز: حوار مع نجيب محفوظ، مجلّة دبي الثّقافيّة، ع٧، دبي، الإمارات العربيّة المتّحدة، ٢٠٠٥، ص١٧
٤٥- نجيب محفوظ: ملحمة الحرافيش، ص٤٠٠
٤٦- جمال شحّيد: المكان في الحرافيش، ص١٢
٤٧- طاهر عبد مسلم علوان: إشكاليّة العُنف في الرّواية العربيّة: الحرافيش، مجلّة الرّافد، ع٩٩، الشّارقة، الإمارات العربيّة المتّحدة، ٢٠٠٥، ص٨٠
٤٨- ليلى الجهنيّ: الأسطورة والأدب، ص٢٢٩
٤٩- إريك هورنونج: ديانة مصر الفرعونيّة: الوحدانيّة والتّعدّد، ترجمة محمد ماهر طه، ط١، مكتبة مدبولي، القاهرة، مصر، د. ت، ص١٤٥
٥٠- نجيب محفوظ: ملحمة الحرافيش، ص٥
٥١- نفسه: ص٥
٥٢- نفسه: ص٩
٥٣- نفسه: ص١٢
٥٤- نفسه: ص١٣
٥٥- نفسه: ص١٣
٥٦- نفسه: ص١٩
٥٧- نفسه: ص٢٩
٥٨- يحيى الرّخاويّ: في ملحمة الحرافيش: حركيّة الموت ضدّ الخلود والعدم، ص٧
٥٩- نفسه: ص٧
٦٠- نجيب محفوظ: ملحمة الحرافيش، ص١٤٦
٦١- نفسه: ص٢٦٩
٦٢- نفسه: ص٢٦٩
٦٣- مانفرد لوركر: معجم المعبودات والرّموز في مصر القديمة، ترجمة صلاح الدّين رمضان، ط١، مكتبة مدبولي، القاهرة، مصر، ٢٠٠٠، ص٩٨
٦٤- يحيى الرّخاويّ: في ملحمة الحرافيش: حركيّة الموت ضدّ الخلود والعدم، ص٢٦٤

٦٥- أحمد خليل خليل: مضمون الأسطورة في الفكر العربيّ، ط، ٢، دار الطّليعة، بيروت، لبنان، ١٩٨٠، ص١١٦
٦٦- عبد الرّحمن بسيسو: استلهام الينبوع: المأثورات الشّعبيّة وأثرها في البناء الفنّيّ للرّواية الفلسطينيّة، ط١، دار سنابل، بيروت، لبنان، ١٩٨٣، ص٤١٠
٦٧- نجيب محفوظ: ملحمة الحرافيش، ص٤١١
٦٨- نفسه: ص٧٤
٦٩- نفسه: ص٨٨
٧٠- نفسه: ص٨٦
٧١- نفسه: ص٨٧
٧٢- نفسه: ص٢٢٢
٧٣- نفسه: ص٩٦
٧٤- نفسه: ص٤٩٨
٧٥- نفسه: ص ٤٩٨
٧٦- فراس السّواح: لغز عشتار الألوهة المؤنّثة وأصل الدّين والأسطورة، ط١، دار سومر، قبرص: ١٩٨٥، ص٢٥
٧٧- علي الشّوك: جولة في أقاليم اللّغة والأسطورة، ط١، دار المدى، دمشق، سوريا، ١٩٩٤، ص١٠
٧٨- نجيب محفوظ: الحرافيش، ص٣٢٨
٧٩- فراس السّواح: لغز عشتار الألوهة المؤنّثة وأصل الدّين والأسطورة، ص٣١
٨٠- نفسه: ص٣٢
٨١- نجيب محفوظ: ملحمة الحرافيش، ص٣٢٨
٨٢- فراس السّواح، : لغز عشتار الألوهة المؤنّثة وأصل الدّين والأسطورة، ص٣٢
٨٣- نفسه: ص٣٣
٨٤- نجيب محفوظ: ملحمة الحرافيش، ص٣٢٣
٨٥- أحمد أبو كفّ: المرأة والجنس في أدب نجيب محفوظ، مجلّة الهلال، ع١٩، القاهرة، مصر، ١٩٧٠، ص١٩٤
٨٦- نفسه: ص١٩٤
٨٧- مانفرد لوكر: معجم المعبودات والرّموز في مصر القديمة، ص١٤٧
٨٨- مريم جبر فريحات: التجليّات الملحميّة في رواية الأجيال العربيّة، ص٣١١
٨٩- نجيب محفوظ: ملحمة الحرافيش، ص٤٠١
٩٠- نفسه: ص٢٥٥- ٢٥٦
٩١- نفسه: ص٦٣، ٧١، ٩٢
٩٢- مريم جبر فريحات: التّجليّات الملحميّة في رواية الأجيال العربيّة، ص٣١٦
٩٣- سيزا قاسم قاسم: بناء الرّواية، ط١، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، مصر١٩٨٤، ص٢٧
٩٤- برنار فاليط: الفنّ الروّائيّ تقنيّات ومناهج، ترجمة رشيد نجدّو، ط١، منشورات Nathan، باريس، فرنسا، ١٩٩٢، ص ٨٦
٩٥- مصطفى عبد الغني: نجيب محفوظ: الثّورة والتّصوّف، ط١، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، مصر، ١٩٩٤، ص٨١-٨٩
٩٦- مريم جبر فريحات: التّجليّات الملحميّة في رواية الأجيال العربيّة، ص٣١٣
٩٧- نفسه: ص٣٢٥
٩٨- محمود قاسم: الخيال العلميّ أدب القرن العشرين، ص١٢
٩٩- محمد عجينة: موسوعة أساطير العرب عن الجاهليّة ودلالاتها، جزء٢، ط١، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ١٩٩٤، ص٥٦

١٠٠- مريم جبر فريحات: التجليّات الملحميّة في رواية الأجيال العربيّة، ص٣١٣
١٠١- نفسه: ص٣١٤
١٠٢- نجيب محفوظ: ملحمة الحرافيش، ص١٠٠
١٠٣- نفسه: ص١٠١
١٠٤- نفسه: ص١٠١
١٠٥- نفسه: ص١٠١
١٠٦- نفسه: ص١٠٢
١٠٧- نفسه: ص١٠٢
١٠٨- أبو الفضل أحمد بن محمد بن أحمد بن إبراهيم النّيسابوريّ الميدانيّ، ت٥١٨هـ، مجمع الأمثال، تحقيق محيي الدّين عبد الحميد، جزء٢، ط١، المحمديّة، القاهرة، مصر، ١٩٥٥، ص٥٠
١٠٩- نفسه: ص٥٠
١١٠- المائدة: آية ٣١
١١١- نجيب محفوظ: ملحمة الحرافيش، ص١٠٠
١١٢- نفسه: ص٤٣٧
١١٣- مانفرد لوكر: معجم المعبودات والرّموز في مصر القديمة، ص٩٨-٩٩
١١٤- نجيب محفوظ: ملحمة الحرافيش، ص١٥٨
١١٥- محمد عجينة: موسوعة أساطير العرب عن الجاهليّة ودلالاتها، جزء٢، ص٢٦٣
١١٦- نفسه: جزء٢، ص٢٦٥
١١٧- ماكس.اس شابيرو: معجم الأساطير، ترجمة حنّا عبّود، ط١، منشورات دار علاء الدّين، دمشق، سوريا، ١٩٩٩، ص ٩؛ طلال حرب: معجم أعلام الأساطير والخرافات في المعتقدات القديمة، ط١، دار الكتب العلميّة- بيروت، لبنان، ١٩٩، ص١٠٢
١١٨- انظر: مانفرد لوركر: معجم المعبودات في مصر القديمة، ص٢٣١
١١٩- نفسه: ص٢٣١
١٢٠- فراس السّواح: لغز عشتار الألوهة المؤنّثة وأصل الدّين والأسطورة، دار سومر، قبرص، ١٩٨٥، ص٢٥٧
١٢١- نفسه: ص٢٥٧
١٢٢- نجيب محفوظ: ملحمة الحرافيش، ص٤٣٦- ٣٣٩
١٢٣-ابن كثير، الإمام الجاحظ عماد الدّين أبو الفداء إسماعيل بن كثير القرشيّ الدّمشقيّ ت(٧٧٤): قصص الأنبياء، ج١، ط١، دار الفكر، بيروت، لبنان، ١٩١٣، ص٥٢٩-٥٥٠
١٢٤- نفسه: ص٥٣٢
١٢٥- محمد عجينة: موسوعة أساطير العرب عن الجاهليّة ودلالتها، جزء٢، ص٢٠٠-٢٠١
١٢٦- لطفي خوري: معجم الأساطير، ج٢، ط١، دار الشّؤون الثّقافيّة العامّة، بغداد، العراق، ١٩٩٠، ص٥
١٢٧- نجيب محفظوظ: ملحمة الحرافيش، ص٢٢٢
١٢٨- نفسه: ص٢٣٧
١٢٩- نفسه: ص٣٨٧
١٣٠- إريش فروم: الحكايات والأساطير والأحلام، ترجمة حاكم صلاح، ط١، دار الحوار، اللاّذقيّة، سوريا، ١٩٩٠، ص٢٧
١٣١- فرانك جوزيف: التّزامنيّة مفتاح القدر، ترجمة رلى أبو نصّار صالح، مجلّة الثّقافة العالميّة، المجلس الوطنيّ للثّقافة والفنون والآداب، الكويت، ع١٣٥، ٢٠٠٦، ص١٥٤
١٣٢- إريش فروم: الحكايات والأساطير والأحلام، ص ١٩- ٢٠

١٣٣- نجيب محفوظ: ملحمة الحرافيش، ص٦٠
١٣٤- نفسه: ص٦١
١٣٥- نفسه: ص٥٩
١٣٦- نفسه: ص٤٥
١٣٧- نفسه: ص٣١٥
١٣٨- مانفرد لوركر: معجم المعبودات في مصر القديمة، ص٣٩
١٣٩- محمد عجينة: موسوعة أساطير العرب عن الجاهليّة ودلالاتها، جزء٢، ص١٠١
١٤٠- نفسه: جزء٢، ص٢٠٠
١٤١- نفسه: جزء٢، ص٤٧
١٤٢- مانفرد لوركر: معجم المعبودات في مصر القديمة، ص٣٩
١٤٣- محمد عجينة: موسوعة أساطير العرب عن الجاهليّة ودلالاتها، جزء٢، ص٢٠١
١٤٤- مانفرد لوركر: معجم المعبودات في مصر القديمة، ص٣٥
١٤٥- نفسه: ص٣٦

الفصل الرّابع

السّخرية عند علي الدّوعاجّي وساسي حمام

الملخّص:

عندما نتحدّث عن السّخرية في الأدب التونسيّ المعاصر فإنّنا لابدّ أن نتوقّف عند تجربتين مهمّتين في هذا الشّأن، وهما تجربتا علي الدّوعاجيّ* من الرّعيل الأوّل من المبدعين، وتجربة ساسي حمام** من الرّعيل الثّاني؛ إذ إنّهما تشتركان بقيامهما على عنصّر السّخرية، وتكريسهما كلّ منتجهما لبلورة هذا العنصّر بما يتسع لتصوير واقعهما المعيش بكلّ ما فيه من أزمات وعيوب وأوجاع في قالب ذكي يجيد أن يرسم الابتسامة على الوجوه، وهو يعني إبراز الدّموع في العيون.

الأمر الذي جعل السّخرية صفة لصيقة بأدبهما بشكل خاصّ في المشهد الإبداعيّ التونسيّ الحديث لاسيما في حقل القصّة القصيرة.

هذه الدّراسة تبحث عنصّر السّخرية في الإنتاج القصصيّ لهما؛ فتدرسه في المجموعة القصصيّة الوحيدة لعلي الدّوعاجيّ، وهي مجموعة"سهرت منه اللّيالي" المنجزة قبل عام ١٩٤٩م، والمنشورة بشكل متفرّق في صحيفته"السّرور"، والصّادرة في طبعتها الأولى عام ١٩٩٦م، كما تتصدّى الدّراسة للسّخرية في الإنتاج القصصيّ لساسي حمام، والمتمثّل في ثلاثة مجموعات قصصيّة أصدرها عبر مشواره الإبداعيّ، وهي: "لاهثون معي" عام ١٩٨٢، و" قطع غيار" عام ١٩٩٤م، و"البطاقة" عام ٢٠٠٩م

السّخرية عند علي الدّوعاجيّ أداة للحياة والرّؤية والتّعبير والتّشكيل:

هل نستطيع القول إنّ علياً الدّوعاجيّ كان ساخراً؛ لأنّه هو الذي رأى [1] فعرف وأدرك وتألّم فسخر؟ أمّ أنّه رأى لأنّه كان يملك هذه الرّوح القادرة على الضّحك والسّخرية حتى في أحلك الأوقات، وأصعب الأزمات، وأسوء المواقف، فكان الإنسان العملاق الرّوح الذي يجيد الحياة؛ لأنّه يجيد السّخرية منها، والتّعاظم على حرمانها وظلمها؟ فكانت الرّؤية عنده قدر مسيرته الاستثنائيّة التي ربطته بالمعرفة وبأسطورة الاكتشاف التي أطلقها الإنسان الأوّل زفرة من زفرات المعرفة، فكانت عنوان البحث والوصول إلى الحقيقة؟ أيّاً كانت الإجابة –التي لا تملكها أدواتي التكهنيّة أو الأكاديميّة والنقديّة بشكل

جازم- فهي تحيلنا إلى مبدع يتقن السّخرية، ويتحايل بها وعليها؛ ليصنع الأمل، ويستهين بالطّغيان، ويتسامى نحو الحقيقة والتمرّد ورفض الانصّياع للذّلّ والتخاذل والفشل.

فيقدّم فكاهة سوداء تُبكي بقدر ما تضحك [٢] بمزيج مركب من القبول والرّفض لهذا العالم [٣] ضمن بنية لغوية "تفرز السّخرية والمرارة في آن". [٤]

لا شكّ في أنّ الحديث عن علي الدّوعاجيّ وعن سخريته يفتح الأبواب على كثير من الاحتمالات والتّفريعات والاستدراكات، وهي كثيرة ومتشعبة ومتداخلة إلى حدّ يضيق فيها مقام هذا الورقة البحثية المقتضبة، ولكن يكفي الإشارة إلى أنّ دراسة السّخرية عند علي الدّوعاجيّ تقودنا بكلّ هوادة وطواعية إلى الكثير من التّعليلات لهذه النّزعة البنائيّة والأسلوبية والفنيّة بل والذاتيّة في شخصيّة علي الدّوعاجيّ وفنه على اختلاف تنويعاته؛ فعلي الدّوعاجيّ خرج بهذا الخليط من شخصيته الفريدة التي تتقن السّخرية من كلّ شيء حتى من نفسها إن دعت الحاجة إلى ذلك، فهو "السّاخر من الآخرين ومن نفسه" [٥]، والمفطور في الوقت نفسه على الظّرف واللّهو والنّكتة وحبّ الضّحك وحسن المعشر. [٦]

فهو ربيب البرجوازيّة والثّراء واليتم المدلّل في أحضان أم راعية حامية إلى أن هبط في الفقر والحاجة بسبب إفراطه وتفريطه، وهو المعتدّ بنفسه وذاته وثقافته، أوليس هو من يصفه الهادي العبيدي بقوله: "متحف فني يمشي على رجلين من الثّقافة والاعتداد" (٧)، وهو المشرف على الأنفس والتجارب الإنسانيّة والأنماط الاجتماعيّة عبر عمله في التجارة وبيع القماش، وهو المثقّف لنفسه دون مدرس النّاهل من العلم الساخر الذي يهواه حدّ الثمالة، الثّائر على التّعليم الرّتيب المقيد بالمدارس والمعلّمين، والمتّخذ من عمله في الصحافة، ومن صحبته للأدباء والمثقّفين والمبدعين لاسيما أنصّار التحرّر والحرّيّة من روّاد مقهى السّور ومريديه محرّضاً على السّخرية من الواقع ومن مواده ومعطياته وشخوصه وظروفه التي تهبط بالتونسيّ دون ما يستحق من حياة فضلى بسبب تقاعصه عن القيام بدوره التّنويريّ والتّثويريّ والحضاريّ.

باختصار علي الدّوعاجيّ هو إنسان مبدع وساخر بامتياز؛ لأنّه يعرّي دمامة كلّ شيء دون خوف أو خجل، حتى وإنّ قاده ذلك إلى أن يعرّي نفسه، وأن يسخر من سلوكه، ومن سقوطه في تعاطي المخدرات، وهدر ثروته. [٨]

علي الدّوعاجيّ قدّم السّخرية طبقاً مستساغاً وخفيفاً وقريباً من أنفس العامّة في زمن تعالم فيه الكثير من الجهلة، ونصّبوا أنفسهم رموزاً للسّياسة ولنقدها ولتفنيدها، وضحك وأضحك الدّنيا على نخبة مثقّفة لم تكن "تستسيغ كتاباته لما فيها من هزل وفذلكة تصل به أحياناً إلى الإباحة المفرطة". (٩)

فعلي الدّوعاجيّ أو "قَلْفَة" كما كان يسمّى نفسه على الرّغم من عبقريته وريادته وتميّزه في باب الدّعابة كان مسكوناً بالنّكتة التي كانتْ تجعل منه شخصاً خفيف الظّل، مُرحّباً به في كلّ المجالس، مسعداً لكلّ من حوله، حتى وهو يهدّد بالغناء، وهو من لا يملك حنجرة مغرّدة إن أراد أن يفرمن الصّمت من رفاقه بطريقته الاستثنائيّة قائلاً: "هيّا تسكتوا وإلا توّا نغنّي". (١٠)

في هذا المقام يجب التّنويه إلى أنّ علياً الدّوعاجيّ الموزّع بين فنونه ومواهبه المتعدّدة إذ كان موهوباً في كثير من المجالات الأدبيّة والفنيّة؛ فهو الكاتب الصّحفيّ القاصّ الروّائيّ النّاقد المؤلّف المسرحيّ شاعر الأغنيّة الشّعبيّة الزّجال المصوّر الكاريكاتوريّ الخطّاط، وقضاياه الكثيرة التي ما يكاد يخلص لإحداها حتى ينفذ إلى أخرى ما كانت السّخرية فيها إلا رداء شفافاً وقناعاً ذكياً يخفي وراءه عقلاً رصيناً مليئاً حكيماً، يستخفّ بالظّلم، ولا يملك إلا أن يتقطّع حزناً تجاه كلّ معاناة أو ألم"(١١)، لاسيما أنّ "علياً الدّوعاجيّ ينتقد دون خوف أو رهبة وهو من كتب في عهد كاد المستعمر فيه أن يكتم أنفاس الجماعة ويعدّها عليهم". (١٢)

اتّجاهات السّخرية عند علي الدّوعاجيّ:

بالمجمل نستطيع القول إنّ السّخرية عند علي الدّوعاجيّ تأخذ اتّجاهات، نستطيع أن نجملها في:

أولاً: السّخرية من الأشكال البشريّة بغية السّخرية من أنماطها الإنسانيّة.

هذه السّخرية ترافقه حتى في حديثه وخوضه في أكثر الأمور حساسيّة وجدية، فهو في معرض حديثه عن حقوق المرأة، يصف واحدة ثقيلة الظلّ في قصّة "في شاطئ حمام الأنف": "كانت العربة مكتظة بجسم امرأة من الوزن الثقيل والثقيل جداً وممّا زادها ثقلاً أنّها كانت ترتدي ثوباً أحمر، وتلبس شفاهاً وأظافر من نفس اللّون". (١٣)

في موقع آخر يصف عجوزاً متصابيّة بقوله: "زانت هذا الوجه العتيق بحاجبين مدهونين بصباغ أسود في غلظ البنصّر يمتدان أفقياً من الصّدغ إلى الصّدغ ملتصقين، ووضعت دائرتين من اللّون الأحمر على وجنتيها، أضافت إلى كلّ هذا فماً واسعاً قصيرة أسنانه الاصطناعيّة، غليظة شفتاه الاصطناعيتين، وبشرة لا تصلح إلا لعالم أثريّ أو طاوي آبار، ولولا خصلتان من الشّعر الأسود الحالك تستران صدغي "الأم ددّو" وهي أحسن خصالها، وتعطيان هذا القناع الصيني إطاراً جوياً يحبس الضّحكة في حنجرة الهازئ لفضحني الضّحك من هذه الغاسلة المتصابيّة". (١٤)

في قصّة "سهرت منه اللّيالي" يعلن علي الدّوعاجيّ عن سخريته من زكية الزوجة المظلومة من زوجها الذي يضربها ويزدريها، وبدل أن تثور عليه، وتخرج على طاعته، وتمنعه من امتهانها نجدها تطلب من خالتها أن تخفض صوتها في حديثها كي لا تزعجه في نومه، فهو سهر طويلاً اللّيلة الماضية، وفي ماذا سهر؟ الجواب السّاخر الذي تكشف القصّة لنا عنه أنّه كان ساهراً في صور تعذيب الزّوجة، وتنغيص عيشها.

ثانياً: السّخرية من المتعلّمين والمتأدبيّن والمؤدّبين:

لا بدّ أن عقليّة علي الدّعاجي المتفتحة السّابقة لزمنه، والرّافضة لأشكال التّعنّت كلّها والتطرّف والأساليب القسريّة التي تحجر في الغالب على العقل الفنان النابه، وتأسره بأغلال الحفظ والتكرار فضلاً عن تركه الدّراسة مبكراً، وعكفه على تعليم نفسه بنفسه دون أن يصبر على دخول امتحان الشّهادة الابتدائية اعتزازاً بكرامته وشممه جعلته يسخر فيما بعد من كلّ المتعلمين، فيقول: "نحن لم نقطّع سراويلنا على مقاعد الكليّات" (١٥)، كأنّ هناك ما يعيب في السّعي لطلب العلم في المدارس والكليّات وعلى أيدي المعلّمين، بل إنّه يتمنّى صراحة في السّبسي السّادس أن "يتولّى وزارة المعارف، ويصدر أمره ببناء خمسين مدرسة من طراز المدرسة الصّادقية، ويشنق المؤدبين الثقلاء". (١٦)

هو يصرّح بكرهه للنّخبة المثقّفة، بالتّحديد يجاهر بكرهه للجماعة التي تدّعي الثّقافة والمتطفّلة عليها، ويسخر منها علانيّة، فيقول منتقداً الصحف التونسيّة في زمنه قائلاً: "واحدة اختصّت بنشرها ما يقع في الشّرق، وما سيقع، وأخرى تنقل أخبار الغرب وثقافته، وثالثة تنتقد العمال والحكام وأصحاب المصانع والمتاجر، ورابعة نصّبت نفسها

للوعظ والإرشاد، وليس بين هذه الجرائد واحدة خُصصت لخدمة الشّعب بلسانه، وأكثرهم يميلون إلى الجدّ. ويرون في الفكاهة غضاضة وحقارة وعملاً ينزل بهم إلى المستوى الشّعبيّ الذي لا يلائم ثقافتهم الأرستقراطية". (١٧)

هو يسخر من الذين يحولون القصّة القصيرة بسبب جهلهم، وكفرهم بها، وتسميتهم لها بالخرافة إلى ميدان لدراسة مطولة مملة، أو بحث علميّ، متجاوزين عن شروطها الفنيّة، ومحدّدتها الشّكليّة. (١٨)

في هذا المقام يسخر من الأدباء المغرقين في خصوصيّة الغرب، المتجاهلين لخصوصيّة الشّرق لاسيما الكتّاب التّونسيين الذين لا يخلصون لأصالتهم ومحليّتهم فيما يكتبون، فيقول في هذا الصّدد: "لو أبدلنا أسماءهم الشّرقية بأسماء غربية لانطبقت انطباقاً كليّاً عليها، والتي لا تصف لنا من القاهرة ودمشق وبغداد إلا ما يصفه الكاتب الأوروبيّ لو زار هذه المدن". (١٩)

ثالثاً: السّخرية من بعض العادات الاجتماعيّة السّائدة في المجتمع التونسيّ:

سخرية علي الدّوعاجيّ متعاظمة عملاقة تطال يداها كلّ سائد مقبول ذائع، ولو كان عادات أثيرة أليفة قريبة من نفوس أصحابها، فهو يسخر بشدّة من العادات التونسيّة التي تسمح بتزويج التونسيّات من الغرباء الذين لا يحسنون في الغالب معاملتهنّ، وهي في الوقت نفسه يسخر من بعض عادات الزّواج التي تقلب الفرح أو ما يفترض أنّه كذلك إلى نواح وبكاء تتورّط فيه العروس مجبرة أحياناً أو مدفوعة إلى ذلك بحكم الجو العامّ، لتزفّ إلى زوجها "بوجهها المنتفخ، وأنفها المحمرّ المورّم، وخليط ألوانها "تواليتها"...". (٢٠)

يلحق بهذه السّخرية سخريته من الموسيقى الحزينة والأغاني الباكية والكلمات الموجوعة المكلومة التي تسود في الأفراح، وكأنّها أتراح، فيقول: "فعلى هذه النغمات البكائية التي تثير الشجن، نقيم كلّ حفلاتنا، وعليها أيضاً نستقبل أبناءنا في دنيا وجودهم، ولو فهم المولد الصّغير، وهو يدخل عالمنا هذه الأنغام التي تحدّثه عن شقائه المقبل لرجع على عقبيه إلى العالم المظلم الذي خرج منه، لو كان ثمّة طريق للرّجوع" (٢١)، بذلك تغدو الموسيقى التونسيّة على الرّغم من غناها بالأنغام والمقامات والأصوات الجميلة عاجزة عن بعث السّعادة والبهجة في الأنفس في ليالي الفرح. (٢٢)

سخرية علي الدّوعاجيّ من بعض العادات التي تحتاج إلى إعادة نظر فيها لا تعني أنّه متنكّر لحضارته، مزدري لها، بل هو على عكس ذلك، يفتخر بما يستحق الافتخار به منها، ويتمسّك به، فهو مثلاً ينعى ساخراً على صديقه في قصّة "نزهة زائفة" -على سبيل المثال- أن يغرق في تقليد الحياة الأوروبيّة في شتى مناحي حياته. (٢٣)

رابعاً: السّخرية من السّلوك الاجتماعيّ الفاسد:

عاش علي الدّوعاجيّ إبّان زمن الاستعمار الذي أغرق المواطن التونسيّ في القهر والضّياع والعسرة والظّروف القاسية، وأتاح له المخدرات كي تقتله على مهل وهون، وها هوعليّ الدعاجي يسأل بسخرية إن كان تدخين التّكروري مباحاً للفرنسيين، بل ويندّد بالمنافقين بكلّ عنف وإن كان – للأسف- في طليعتهم.

في إزاء ذلك يسخر بنقمة من التونسيّ الذي يعبّ دون ارتواء من السّهرات الماجنة واللّيالي الحمراء التي تزيده فقراً على فقر، وبؤساً على بؤس، وشقاء على شقاء، وليس له إلا التفاخر بهذه اللّيالي والأفعال الشّائنة (٢٤) أمام عدوّ فرنسيّ أو إيطاليّ أو يهوديّ ينعته شأن غيره من التّونسيين بالحيوانات المفترسة، ويقول بصفاقة: "لاراب-يعني العرب- ماعندوش كمنباصو في رأسها". (٢٥)

خامساً: السّخرية من القائمين على الأمور:

جرأة علي الدّوعاجيّ تطال كلَّ مفسد، ولو كان من أهل الأمر، فنراه يسخر من الأعضاء البلديين الذين يتكفلون بحالة المدينة، ويتهمهم بوضوح بالانحياز إلى الفرنسيّين ضدّ المواطن التونسيّ، وضدّ مصالحه وحاجاته، فهم يهتمون بإضاءة المدينة الأوروبية، بينما كانت المدينة العربيّة تغرق في ظلام يجعلها صيداً سهلاً لكلّ لصوص الظّلام، فيقول باستهزاء: " البلدية تكيل بكيلين، وتنظر بمنظارين، فلقد قررت إنارة الشوارع الرّئيسيّة، ووجدت بالمدينة الأوروبية كلّ الشوارع رئيسية، فأنارتها، ووجدت بالمدينة العربيّة كلَّ الشوارع لا رئيسية، فتركتها تحت سلطان الظّلام وفرسان الظّلام". (٢٦)

هو يسخر في مواقف أخرى من موظفي التموين والتقسيط وتجّار الحرب والإعلانات المضللة غير المسؤولة أو الصّادقة التي تقدّمها الدّولة للشعب التونسيّ أثناء الاحتفالات

الدّينيّة، فيقول: "وجدتُ ديوان القموح قد ضرب حاتم الطّائي على عينيه[٢٧]، وأسند إلينا ملعقتين من العصيد، وله الشّكر". [٢٨]

سادساً: السّخرية من الأصدقاء:

لا يُؤمن لسان علي الدّوعاجيّ، ولا يُؤمن جانب قلمه، ولا يُركن بالاطمئنان إلى نقده اللاذع، وسخريته المرّة حتى في إزاء الأصدقاء إذا ما حقّقوا شروط استحقاق السّخريّة، وهي السّقوط، والخروج عن جادة السّبيل. فنراه يقول في صديق له: "وإذا قلنا ع٢ عدوّ الحظّ، فهو حقّ، والحقّ ما شهدت به الزّملاء، ولكن بجانب ذلك أنّه يساعد حظّه بكلّ قواه على أن يكون سيئاً، وهذا حمق آخر، فهو يعمل لأنّه يريد أن يعمل، وقلما يفكّر في الفائدة التي يمكن أن تنجز له أعماله، وأن كان في إمكانه أن يستفيد، لكن هو لا يحفل بذلك، وهو الذي علّمنا أن لا نعمل لغاية.ع ٢ يعمل بكلّ نشاطات في المؤسّسات، ويضحّي بإنتاجه وأوقاته وتعليقاته مادامت تلك المؤسسات عقيماً لا ترجى منها فائدة مادية، أمّا إذا نجحت، وأتت أكلها، وأعانتها الحكومة، وأقبل عليها الشّعب، تركها، وذهب يفتش عن جمعيّة أخرى". [٢٩]

سابعاً: السّخرية من النّفس والأهل:

من جديد نقول إنّ علياً الدّوعاجيّ متى رأى الخطّأ تكلّم فأبدع، فنقد، فاستراح، وأتعب الآخرين، فلا غرو إذن أن نجده يسخر من نفسه، ومن أهله متى استدعى الأمر ذلك في تقديره، فيقول في نفسه: "إنّ كل أفكاري تكون محصورة في أنّي عائش، وأنّ القنبلة لم تقع علينا، ويجب إلا تقول شيئاً إلاّ: الحمد لله على السّلامة في هذه المرة على الأقلّ". (٣٠)

يقول في المقام نفسه عن أمّه: "شجاعتي هذه لا تمنع ابن امرأة جبانة رعديدة ككلّ امرأة تحترم أنوثتها، أو ما بقي من أنوثتها، ومن جبنها أنّها تنزل بأقدامها المرتعشة، وظهرها المقوّس معي إلى السّاباط متمتمة: لا أريد أن أموت، لا أريد أن أموت، مترجمة هذه الكلمات بيالطيف، يالطيف". [٣١]

السّخرية عند ساسي حمام أداة لفضح الواقع:

مَنْ يقرأ في مجموعتيّ القاص التونسيّ ساسي حمام "لاهثون معي" سنة١٩٨٢م و"قطع غيار" سنة ١٩٩٤م، و"البطاقة" سنة ٢٠٠٩ لن يحتاج الكثير من الوقت ليعرف سبب إقلاله في الإنتاج، إذ إنّه عبر أربعين سنة لم ينشر مجموعات قصصيّة غيرهما، ولا غرو في ذلك؛ فهو قاص ينسج ما يكتب بهدوء وروية، دون انتقاص أو إخلال، ولخصلة صمته الطويل التي عزاها الناقد محمد بن مفتاح في مقالة له إلى العمق والتّسامي عن الصّغائر والانغماس في القضايا الفكريّة أثر في ما يكتب [٣٢]، فما يكتبه وليد تفكير طويل وتأمل عميق، والطّريف في الأمر أنّ ساسي حمام الرّقيق بطبعه لمن عرفه الذي يترفّع عن أيّ تجريح لغيره أو نقد مؤلم نجده ساخر لاذع السّخرية فيما يكتب في مجموعته القصصيّة الثّانيّة "قطع غيار"، وهي سخرية تمتدّ إلى بناه السّرديّة، فتكوّن البطل المنكود في لوحة واقعيّة حزينة تؤرّخ لمعاناة الإنسان المعاصر دون تحديد لمكانه أو اسمه أو خصوصيّة معاناته، فالمعاناة هي بحدّ ذاتها هوية خاصّة تحمل السّخرية بصمة لها، وهذا لا ينفي حقيقة أنّ ساسي حمام يعمل بحقّ على "انتقاء مواضيعه اللاهثة بحق والمتوغّلة في هموم الإنسان وقضاياه بوعي وتعاطف معها" [٣٣]، وهي في الوقت نفسه كما يقول حسن عثمان "توفّر نكهة ومتعة إذا ما باشرها القارئ بوعي جمالي ومعرفي واكتشف اللامعقول فيها، وما تبطّنه في تلافيف لغتها". [٣٤]

السّخرية في مجموعة"قطع غيار":

يلجأ ساسي حمام في قصّة "قطع غيار" إلى السّخرية من بطل قصّته الذي يستسلم لاستلابه وانهزامه، مقدّماً بتلك السّخرية شكلاً ذكياً من أجل انتقاد تساقطه، وجلد استلابه الذي لا يمكّنه من الوصول إلى تقبل الآخر والرّضا به والاعتراف بوجوده بل الاعتراف -على الأقلّ- بحقّه في أن يحبّ، ويعيش بالقرب ممن يحبّ، ويسلك طريقاً عجائبيّاً فنتازيّاً في سبيل ذلك، ولعلّه بهذا الانزياح عن قوانين الطّبيعة، والتّواطؤ مع قوانين العالم العجائبيّ يكرّس دون شكّ حقائق العالم المعيش بكلّ ما فيه من تناقضات وسلبيّات، فهذا الخروج عن قوانين الطّبيعة والنّزوع إلى العجائبيّ [٣٥] قد يكون شكلاً من أشكال تأكيد القاعدة التي خرج عنها، وخرقها؛ لأنّ الخروج يسترعي الانتباه إليها، ويبرزها بكلّ جلاء. [٣٦]

ففي هذه القصّة نجد بطل القصّة الذي يتولّى السّرد يقع في عشق امرأة أوروبيّة، وفي رحلة نهريّة على نهر الرّاين يتفجّر ضعفه أمامها، ورفضها له، لا لشيء إلا لأنّه إنسان عربيّ، فتقول له: "إنّ شعرك الأسود وبشرتك السّمراء يفصلانني عنك، نحن قطبان لا يلتقيان، نتكلم لسانين مختلفين، نفكر بعقلين مختلفين، نسمع بأذنين مختلفتين، نرى بعيون مختلفة". (٣٧)

لأنّ ساسي حمام يعرف من أعماقه أنّ محاولة التّغيير مستحيلة؛ فهو يصمّم على أن يخوض التّجربة حدّ الجنون، فبطل القصّة يقرّر أن يُرضي حبيبته الأوروبية التي ترفضه بأيّ شكل، وهي التي تنعى عليه عروبته وحبّه لعالمه، وتنصّحه بأن يتزوج من عربيّة مثله: "أنتَ خلقت لغيري، قدرك أن تحبّ فتاة في لون بشرتك، تخضّب رجليها ويديها بالحناء، هاك جسديّ خذ منه ما تشاء، اعبث به كما تريد، ولكنّي لن أحبّك". (٣٨)

يقرّر بطل القصّة أن يغيّر رأسه بآخر أوروبيّ، أليس في بلاد قطع الغيار؟ التي تغيّر كلّ شيء حتى أجساد البشر، ولا تعترف بالحبّ، وإنّما يريد أن يغير رأسه ليصبح منهم، أيّ أوروبي" سأغير رأسي وأصبح واحداً منهم". (٣٩)

يغير البطل رأسه، ويصبح برأس أشقر وبعينين زرقاوين، ويطير إلى حبيبته التي ترفضه تماماً من جديد، وتكاد تصرخ طالبة النجدة، فماذا تكون النّهاية؟ الأوروبيّة رفضته رغم تغيره لرأسه، فخسر بذلك حبّها المأمول، وخسر رأسه، وخسر نفسه، وأصبح فقيد قومه الذين يبحثون عنه دون توقّف، ويعلنون عن فقده في نشرات الأخبار.إذن لا فائدة من التقارب مع الآخر؛ لأنّه يرفض ذلك بكلّ الأشكال، فلماذا نخسر أنفسنا في سبيل ذلك؟

ما بين السّؤال والجواب الوحيد تكمن السّخرية من الأحمق الذي خسر نفسه في رحلة إرضاء حبيبته، فلو كان يملك القليل من الحكمة لعرف أنّ المحبّ بحقّ لا يطلب قائمة من التّغيرات من حبيبه، بل يحبّه على علّاته، وعقاباً للعربيّ على جهله، وعلى لهاثه المحموم والسّخيف وراء إرضاء الآخر كان عليه أن يخسر رأسه، ويخسر معه سعادته وحبّه وكرامته، أليست هذه سخرية كافية لهدير من الدّموع والأحزان والنّدم الذي يلوّح ساسي به في آخر القصّة لبطلها المأزوم.

أمّا في قصّة "زمن الجراح" من المجموعة نفسها فنجد العالم وما فيه من سحق للضّعفاء والمنكودين لصالح الأغنياء يختزل كلّه في مأساة قتل ماسح الأحذية الطّيب المسكين الذي قُتل في ظروف مجهولة، وأصابع الاتهام تشير إلى الأغنياء الذين بدأ بمزاولة مهنته في حيهم الفاره، فكرهوا وجوده بفقره وبمهنته المتواضعة بينهم، وحاكوا مؤامرة للتخلّص منه، أليستْ هذه مهزلة جديرة بكلّ سخرية واستنكار، فمتى كانتْ النفوس ترخص إلى حدّ إزهاقها لأنّ أصحابها يملكون مهناً حقيرة في أعين السّادة والأغنياء؟

لكن هذا ما كان، ولا أحد يجرؤ على الإدلاء بشهادة خوفاً من السّادة، فيكون مصير ماسح الأحذية أن يُطلّ دمه، في وسط ضباب غريب يلفّ الأشياء، ويخفي الحقيقة، ويخيف النّاس، ويسكن السّجون التي امتلأتْ ظلماً بالمتّهمين والنّزلاء على ذمّة التّحقيق الذي لم يسفر عن أيّ نتيجة حقيقيّة.

أمّا في قصّة "ثلج... النّار" فالخوف والضياع والتّشظّي في عالم مهوس بالجنون والخوف تسمح لبطل القصّة بأن يخرج هو الآخر عن قوانين عالمه، ويبدأ بحثاً عجيباً عن نفسه التي تنفصل عنه لتحاكي انفصام عالمه، وتغادره، فيبحث عنها دون فائدة: "وأبحث عن نفسي بين هذه المكعبات المتربعة على حافة الشّوارع، على صفحات الوجوه التي تعترضني، على أكداس المزابل، فلا أجدها". (٤٠)

فالواقع المحموم بالضّيق والمآسي يسمح بسخرية مخيفة للأنفس أن تفارق أصحابها، لتبتعد بعيداً، ويكون لزاماً على أصحابها أن يطاردوها من مكان إلى آخر كي يستردوها، ويعيدوها إلى حظائر أجسادهم المعذبة.

يعود النّفس التّهكميّ الغرائبيّ إلى التّعالي في قصّة "على أهداب الشّمس" فبطل القصّة يعاني من مرض النّوم الذي يهاجمه في كلّ مكان، ويفسد عليه حياته، ويعجز عن أن يجد له علاجاً، وفي ليلة استيقاظ واحدة نعرف سبب هذا المرض الذي يغدو مفراً وحيداً للبطل من واقعه المدان بكلّ البشاعة والجرائم الذي يتهالك على المتع الحرام، ويغرق في الوحل والنّقائص (٤١) التي يعجز البطل عن تجّرعها لليلة واحدة، فيجد مفراً آخر من حياته، ألا وهو الموت وحيداً حزيناً مجهولاً على قارعة الطّريق، لا أحد يعرف من يكون.

في قصّة "الرّحيل إلى مدائن الشّمس" تختفي الشّمس لسبب مجهول تاركة الدّنيا في ظلام، والأحوال من سيء إلى أسوأ؛ إذ يستغل الجشعون غيابها ليزيد ثرائهم على حساب الفقراء والمنكودين الذين يزدادون بؤساً بغيابها، لكن بطل القصّة الثائر الصّامت يبقى مؤمناً بأن الشّمس ستعود يوماً "بقيت وحيداً لأنّي كنت موقناً بأنّ الشّمس ستظهر في سمائنا الزّرقاء الصّافية كما ظهرت أوّل مرة حمراء قانيّة ملتهبة، فتملأ القرية حركة ونشاطاً وحرارة، وترجع إلينا حقولنا ومزارعنا". (٤٢)

يصدق حدس البطل، وتظهر من جديد، وحينما يسرقها الملك، ويسجنها في قصره ليكتمل جماله عملاً بنصّيحة عجوز القرية التي كانت تهدف إلى أهلاكه تتجلّى السّخرية في أبشع صورها، فالشّمس ما كانت لتغيب لولا ظلم السّلطان وجوره، وفي اللّحظة التي ظهرتْ فيها من جديد معلنة ولادة جديدة لحق، يستولي عليها السّلطان من جديد، ويسجنها في قصره كي تكون مكرّسة فقط لمتعته وسعادته ولاستكمال جماليّات قصره، في حين يّحرم منها الشّعب الذين تمثّل الشّمس لهم شكلاً من أشكال استمراريّة حياتهم الطّبيعيّة، ودونها فسوف يكون الموت هو مصيرهم، لكن الشّعب يثور أخيراً على سلطانه الجائر، ويفتك به، ويقتله، ويستعيد الشّمس، ويعلّقها في ساحة القرية، لتصبح هاجس البطل المتمرد على واقعه من أجل البقاء في القرب من الشّمس.

في حين يخفت صوت الاحتجاج في قصّة "العائد" ليهمز من بعيد العلاقات الاجتماعيّة الواهية في حياة المدينة التي يجهل الكثير من البعيدين عنها برودتها وقسوتها، فيتمنّونها لجهلهم، وهم لا يدرون ما يدور فيها من تساقط، وإهمال لإنسانيّة الإنسان، حتى أن هذه المدينة بوقعها السّريع قد لا تلتفت، ولا تنتبه لبطل القصّة الذي تشبّ النّار فيه، وتحرقه حدّ التفحّم، فلا يجد من ينتصر له، ويهبّ لنجدته، حتى يغدو كتلة من الرّماد الأسود. (٤٣)

السّخرية هي قوّة بنائية في النّسيج السّرديّ عند ساسي حمام في سبيل تجريد عيوب واقعه من أيّ وقار مزعوم تتحلّى به، وهو بذلك يعرّيها أمام المتلقّي الذي لا يتردّد في أن يضحك ملء شدقيه ليصطدم بالمرارة الفاجعة التي تجعل لزاماً عليه أن يعترف سريعاً ببشاعة الواقع في بعض تفاصيله، وينحاز إلى إنسانيته، ويغرق في بكاء مرير يجعله يدرك

أن ساسي كان يبكي، وهو يكتب، وما ضحكه وسخريته إلا نوبات من الحزن المؤجّل، وطريقة استعراضيّة تجميليّة لأحزان مشوهة، فساسي يدسّ الفجيعة في ضحكنا كما يدسّها في سخريته، وهذا ما نراه في قصّة "السّباق"، فالبطل المجهول الاسم، وصفته الأساسيّة والأهمّ هي أنّه عداء عتيد، وذلك ليس وفق رأيه أو إمكانيّاته، بل وفق ما قرره المسؤولون في قومه، اعتماداً على تاريخ مجيد من عدائي عائلته الذين هم ثروة البطل الوحيدة "وقفزت إلى ذهني صور أجدادي وآبائي التي علّقتها على جدران البيت، وبالغت في حفظها والميداليات الذّهبية المتنوعة التي وضعتها في صناديق من البلور، وأحكمت إغلاقها خوفاً عليها من الغبار واللّصوص". (٤٤)

أمّا الكفاءة المطلوبة والقدرة المرجوة والتّدريب المستمر، وجميعها عماد للتّميز في رياضة عمادها اللّياقة والتّدريب الدّؤوب، فهي أمور كانت مهملة عند البطل، على الرّغم من أنّه طالب بها، لكن الجهات الحكوميّة تحججّت بالرّفض بحجّة ضعف الإمكانيّات الماديّة (٤٥)، وشجّعته على السّفر لاغتنامه للتّسلية والسّياحة والمتعة، فماذا كانت النّتيجة المضحكة المبكية؟

لقد خسر البطل في مسابقة الجري، وعاد يحمل الخزي بعد أن حاول أن يكسب بالاحتيال، فكشف، ولطّخ تاريخ الأجداد بالهزيمة. إذن ساسي يقول لنا بسخريته البارعة: لا يكفي تاريخ الأجداد، وإن كان ماجداً، للتفوّق في الحياة المعاصرة دون عمل واجتهاد.

هذا النّفس السّاخر يتكرّر من جديد في قصّة "الخوذة والكسوة"، فالعائد من المعركة يتلف وقته ووقت القرية باستعراض بطولاته المجيدة في المعركة، وكي يستحضر تلك البطولات بتجليّاتها كلّها لا يخلع بذلته العسكريّة أبداً، وتكون المفاجأة عندما يضطر لذبح ديك لوالدته، فيسقط مغشياً على الأرض عند رؤيته للدّم، ويفتضح أمر كذبه، فيغادر القرية دون رجعة.

يعلو صوت السّخرية المزوج بالحرمان والمرض والانتظار في قصّة "النّائب"، ففي هذا القصّة يُختار نائبٌ للقرية بإرادة حكوميّة خفيّة، ولا أحد من القرية يعرفه، "التجؤوا إلى

شيوخ القرية فعرفوا أنّ أباه كان يسكن هذه القرية، وأنّه قد باع أملاكه، ورحل منذ مدة طويلة، وهو مستقرّ الآن بالعاصمة". (٤٦)

يؤمّل النّائب أهل القرية ببناء مستوصف طبيّ، ويطول الانتظار، ويختفي النّائب زمناً طويلاً، ثم يعود على حين غرّة، ويقوم بجولة في المكان، ويتنفّس الجميع الصّعداء أملاً في تحقّق حلم المستوصف، وتتجلّى الحقيقة السّاخرة من أحلام المرضى والمنتظرين عندما يعرفون أنّ النّائب في صدد اختيار مكاناً على الشّاطئ لبناء قصرٍ له.

السّخرية عند ساسي حمام ترتبط بتاريخ الأحزان والنّكبات، ففي قصّة "الزّيارة" يُبّلغ أهالي القرية بزيارة مرتقبة للأمير لتفقّد أحوالهم، ويأملون أن تحمل الزّيارة الخير لهم، وتخفّف من وطأة فقرهم، لكن شيخ البلد يجبرهم على التّبرّع الجائر المرهق لميزانياتهم لتجميل القرية كي لا تؤذي مشاهد الفقر الأمير، ويُجبروا كذلك على الاصطفاف لاستقبال الأمير وهم متعبون وجياع وحفاة (٤٧)، وعندما لا يهلّلون لدراهم السّلطان القليلة التي تختزل مأساتهم في الزّهيد الحقير يصبّ الأمير العذاب عليهم بدلاً من أن يكون اليد الحنون التي تمتدّ لتنتشلهم من بؤسهم، ويقود الكثير منهم إلى سجونه الرّهيبة، ويؤرخ بزيارته المشؤومة سطراً جديداً في سِفْر شقاء القرية، أليست النّهاية ساخرة إلى حدّ الفجيعة؟

السّخرية أداة المهمّشين في مجموعة" البطاقة" للأديب ساسي حمام:

يقدّم لنا الأديب التونسيّ ساسي حمام مجموعة قصصيّة بعنوان "البطاقة"، وهي مجموعة حداثيّة ذات مغامرة تجريبيّة جريئة وواضحة على مستويي الشّكل والمضمون، مبرزة لنا تجربة ناضجة ومحفورة في الوقت نفسه في الصّخر، لتهبنا قصصاً لا تجاور الحياة وتشبهها أو تعيد تشكيلها، بل تنقلها بحرفية خطيرة، وإبداع بنكهة خاصّة إلى قصصه التي لا عجب أنّ نجد فيها الحياة نابضة بكامل تفاصيلها ودقائقها وحوادثها واختباراتها وانكساراتها وأفراحها المؤجّلة وانزلاقاتها وصراعاتها وبداياتها ونهاياتها.

هذه المجموعة تفتح لنا الأبواب والنّوافذ والمدارك والفهوم على عالم قصصيّ منحاز إلى الإنسان الهامشيّ الذي لا يحتلّ مركز الصّدارة في قلب المجتمع، ولا يدير المشهد العامّ، أو يصنع القرار المصيريّ، لكنّه يتصدّر قلب المشهد الحياتيّ اليوميّ، ويصوّر حالة العموم

والأكثريّة في المجتمع، حيث تقبع الأحداث، وتتشكّل المواقف، وتكون المصائر والأفراح والأحزان والمتناقضات.

فالأبطال عند ساسي حمام في هذه المجموعة هامشيون [٤٨]، ليسوا من الصّفوة والأغنياء وكبار التجّار والملاك والمترفين والمبرزين والمشهورين والمتنفّذين والسّاسة وأعضاء مراكز السّلطة والقرار وكبار الفنّانين ورجال الدّين المتنفّذين، بل هم أبطال مُنتقون من الشّرائح الاجتماعيّة المتوسطة ودون المتوسطة والمسحوقة أمثال النّساء والأطفال والعجزة والمرضى وأصحاب العقد والأزمات النّفسيّة والمنسيين والمدقّعين فقراً من متسوّلين و لصوص ومتشرّدين و بائعين متجوّلين و صغار الموظفين والفلاحين وأصحاب الحرف المتواضعة والأعمال الموسميّة والعاطلين عن العمل وأصحاب السوابق ومجهولي النّسب حيث حياة الكدح والتّعب، والتّمركز على حافة التّشكيل الاجتماعيّ الذي يحتلّ أهل الصّفوة مركزه، ويديرون عجلته، ويشكلون أدباً خاصّاً يسجّل حياة ترفهم، وقضايا مشهدهم المختلف تماماً عن المشهد الحياتيّ اليوميّ عند الأناس الهامشيين في المجتمع الذين يشكّلون في الغالب المشهد العريض للحياة الاجتماعيّة في التّوليفة الحقيقيّة غير المفترضة أو المنتقاة لشرائح أو أمثلة مفترضة من المجتمع.

تجاه هذه الشّريحة الهامشيّة المطحونة يصوغ ساسي حمام حساسيّة خاصّة تضطلع بدور إضاءة المواقف الصّغيرة التي تحتضن روح الأحداث، وتكشف عن خصوصيّة حياة الأفراد، وترثي لأحزانهم وآمالهم وأوجاعهم وانكساراتهم، وتؤرّخ بأحداثهم الصّغيرة لسير حياتهم بما فيها من تفاصيل وخصوصيّات وإحداثيّات ونقاط مركز وأفلاك هوامش.

لذلك نجد مجموعة "البطاقة" تنحاز إلى المواقف الصّغيرة التي قلما نتوقف عندها في سعي حياتنا المشدود الدّائم إلى مرجل السّرعة والتّوتر والفوضى حيث لا مكان ولا زمن ولا فرصة للتّوقّف عند المواقف الصّغيرة والأحاسيس الخافتة رغم أنفها تحت نير المواقف الكبيرة والأحداث الملحّة التي تبتلع أوقاتنا واهتماماتنا، وتحتل صدارة سيرورة حياتنا اليوميّة .

هذه القدرة على التقاط المواقف الصّغيرة تعكس بكلّ تأكيد قدرة ساسي حمام على الخلوص إلى صميم إنسانيتنا التي تختنق بصمت في مشهد حياتي مأزوم، باتْ لا يجد وقتاً

حتى للتوقف عند أكثر التّفاصيل حميميّة وإنسانيّة، ومن يعرف ساسي حمام الإنسان يستطيع أن يفهمه مبدعاً عبر توليفة جامعة مشتركة بين إبداعه وطبيعته، وهي توليفة الإنسانيّة والرّقة ودماثة الأخلاق والحكمة التي تهبه صمتاً طويلاً، وعبارة ذكيّة متسعة على الرّغم من اقتصادها في الحروف والكلمات.

في هذا الشّأن نستطيع أن نفهم سبب تعاطي هذه المجموعة لشكل القصّة القصيرة جداً التي تضرب مثلاً جريئاً وجميلاً لقصّة الومضة التي تنحاز إلى مقولة النّفري الشّهيرة التي ترى العبارة تضيق كلّما اتّسعت الفكرة؛ فساسي حمام يرصد الحدث الصّغير في بنية قصصيّة قصيرة جداً، لكنّه على الرّغم من ذلك الاقتصاد الشّكليّ المزعوم إلا أنّه يحمّل قصصه بكلّ العبء النّفسيّ والحدثيّ المثقل بكلّ تابوات المجتمع الذي يكبت الفرد في الغالب، ويتواطأ على تجريعه النّكد والألم دون رحمة.

إذن فساسي حمام باختصار هو السّاعي نحو فضح الواقع وتعريته لا بريح صرصر عاتية، بل بنسمة قادرة على رفع الدثار عن تشوهات أرواحنا وأجسادنا ومخازينا وانحرافاتنا وعيوبنا، فطوبى لكلمات ساسي ولنسائمه التي تعانق الحقيقة، وتعيش لها.

من ناحية أخرى يشيد ساسي حمام قصصه على نقط فاصلة بين الدّمعة والضّحكة والدهشة، فيورثنا بقصديّة كبيرة شعوراً بالارتباك يمثّل قلقنا ومخاوفنا في لحظة ترتكز على لعبة المفارقة التي تقدّم لنا اللّحظة مشحونة بالمتناقضات كلّها المشرعة على الأسئلة والإجابات والرّفض والفكرة والمواقف المشابهة التي تجعل شفاهنا تفترّ عن ابتسامة باهتة ساخرة تقول باستمرار: أنا أعرف هذا الموقف، أنا عشت تجربة مشابهة، أنا قابلت من قبل شخصيّة مشابهة، أو عاينت أزمة مماثلة لما هو في هذه القصّة... الخ.ولذلك لا حاجة عند ساسي حمام لتعين أسماء، أو تحديد أماكن، أو تأريخ مناسبات، أو تجريم مواقف بعينها، أو أحداث بذاتها، ما دام الجميع شركاء في صنع الموقف، ومتشابهون في شكل الألم، ويحملون أسماء شتّى تتشابه في المصير والمعاناة والصّمت.

إذن يبقى القول بأنّ قصص ساسي حمام تجعلنا نعترف بصدق ساذج بأنّنا متواطئون في لعبة الصّمت إزاء عيوب واقعنا، ومثالب صفاتنا، وسلبية مواقفنا، وعجز ردود أفعالنا.

ففي قصّة "البطاقة" التي تحمل المجموعة اسمها، نجد بطل القصّة قد فاز بانتخابات ما، دون أن نعرف من يكون، أو ما هي طبيعة الانتخابات، أو ما هو الأمر الذي تجري الانتخابات لإدارته، أو حتى دون أن نعرف كيفية فوز البطل بهذه الانتخابات المسكوت عن تفاصيلها، ولا غرو في ذلك ما دامت التّفاصيل متشابهة في كلّ الانتخابات، وما بعدها، حتى أن سلوك المنتخبين الفائزين متشابه؛ لذلك يشكّل ساسي حمام قصّته هذه لينعى على الفائزين سلوكهم الذي يمتاز في الغالب بنكران الجميل، والتّراجع المخزي عن الوعود، والنّكوص عن البرامج الانتخابيّة المعلنة، والخطّط المنشودة، والاصلاحات المنتظرة.

فبطل القصّة بعد فوزه "أخيراً... تنفس الصّعداء... أخيراً... شعر بالارتياح... أخيراً... خرج من القاعة المملوءة دخاناً... توجه نحو المشرب... اتكأ على حافته ... طلب كأساً من الماء البارد... شربه دفعة واحدة... شعر أنّ الماء أطفأ حرائق اشتعلت داخله منذ مدة... انبلجتْ ابتسامة على وجهه... أخيراً... أرجع اليوم إلى منزلي باكراً... أنام نوماً عميقاً... أشرب كثيرا حتى أنسى ما عانيته هذه الأيام... لقد كانتْ أياماً صعبة حقاً... أجبرت على أن أكلم الجميع... أن أصافح الجميع... أن أبتسم للجميع... أخيراً... أوزع الهدايا... رأى وجوها تخرج من القاعة... فرحة... حزينة... مكفهرة... مندهشة... ضاحكة... انتهتْ عمليّة فرز الأصوات... اتّجه أغلبهم نحوه... انهالوا عليه ضمّاً وتقبيلاً... طلب من النّادل أن يلبّي طلباتهم... كلّ طلباتهم... لن أدفع شيئاً من جيبي... شربوا أكلوا... تحدّثوا". (٤٩)

بعد هذه الوقفة الوداعيّة التّقليديّة مع كلّ مع من دعموه وانتخبوه، وبدل أن يشرع في خدمتّهم، وتحقيق وعوده، سرعان ما يطير إلى أقرب مطبعة في المدينة، ويقرّر أن يغيّر عناوينه وهواتفه تمهيداً لتملّصه من كلّ وعوده ومشجعيه ومنتخبيه آن للمترشّح أن يستريح... نظر الى ساعته... توجه نحو المدينة... وقف أمام إحدى المطابع... دفع الباب وتهالك على مقعد... رحب به صاحب المطبعة وسأله عن حاجته.ــ أريد طبع بطاقة زيارة... ـولكن ... ألم تطبع واحدة منذ أسبوع تقريبا؟ نعم ... صحيح ... لايهم ... لقد جد جديد...." (٥٠)

هذا الموقف السّلبيّ الانهزاميّ هو وليد المجتمع ذاته في قصّة "الضجيج" حيث يعيش بطل القصّة الغريب السّلوك حياة غامضة، تتصف بالعزلة والوحدة والمعاناة الفردية دون أنّ يعنّي أحد من الجيران نفسه في الانحياز إلى ألمه، والسّؤال عن كنه ألمه، وتفاصيل وحدته، وألغاز سلوكه، والجيران لا يملكون إلا نفس السّلوك المتلخّص في ديمومة حكاية: "يظهر الرّجل في مدخل الحي فتفزع النّساء الجالسات أمام الأبواب ويرمين ما بأيديهن ويتركن البراد والكانون ويدخلن الى منازلهن ويبقين وراء الأبواب ينظرن من الثقوب ينتظرن اختفاءه. وتقف الكرة في مكانها ويتجمد الاطفال وتنحبس الأنفاس." (٥١)

يستمر الرّجل في المرور في الحي دون ابتسامة أو كلمة أو تواصل ثم: "يمرّ وقت قصير ويرتفع صياح الرّجل وتنتشر ضجة الأواني المعدنيّة وهي ترمى على الجدران والصّحون، وهي تتحطم على الأرض وبعد مدة تطول أو تقصر يعود الهدوء من جديد إلى البيت ويسوده صمت المقابر." (٥٢)

تمرّ الأيام والشّهور والسّنون، والكلّ يتواطأ على لعبة الصّمت التي تورّط الجميع في إثم احتراق البعض دون أن يثير ذلك في نفوس النّاس أيّ بادرة تعاطف أو رغبة في مساعدة أو حلّ لغز "ويكبر الأطفال وتهجر بعض النّساء الحلقات ويغادر البعض الحي ويبقى الرّجل هو نفسه لا يتغيّر... وحيد يدخل إلى المنزل... وحيد يخرج من المنزل... لم يغير عاداته... صياح وضجيج وأصوات متباينة... وحدها الأسئلة تنمو وتكبر وتتكاثر..." (٥٣)

في قصّة "العادة" نشارك مع البطلة أرقها اللّيليّ بحضور، وحاجتها الخفيّة الحاضرة الملحّة فيزوجها في هذا اللّيلة بالذّات، والزّوج الأنانيّ، يضرب عن حاجتها الطّبيعيّة، ورغبتها المداهمة عرض الحائط، ويتجاهلها، وينام ويتركها تتحرّق في نيران رغبتها المكبوتة الحارقة التي تحرمها من النّوم، فيشركنا ساسي حمام في أرق ليلتها، ومواجع حرمانها من رجل واجبه الإنسانيّ والأدبيّ يحتم عليه أن يشبع حاجاتها الجسديّة والجنسيّة شأن كلّ الحاجات الأخرى التي من المفروض أو المتوقّع أن يشبعها لها، فنذقُ معها مرارة السّهر، وملل البحث عن تسلية، ونشاركها في أحلامها "... استلقتْ على ظهرها... علقتْ عينيها في السقف وشرعت في التنقل عبر محطات حياتها تتوقف عند محطة معينة فتكثر من التّفاصيل... تستعرض ملامح الوجوه ... تسمع بعض الأصوات التي أحبّتها... أو التي

كرهتها... انتقلتْ عبر جميع المحطات، ولكـن النـوم لم يكحـل جفنيهـا... رمـتْ نفسـها في الأيام والسّنوات القادمة... أسلمت نفسها لأمواجها وتياراتها فـرأت منـازل وقصـوراً... داعبتها أنوار متنوعة الألوان... تأملت زرابي وثريات وتحفا ثمينـة... تنزهـت في حـدائق وبساتين... قطفتْ ثماراً تعرفها وأخرى لا تعرفها... ملأت سلالاً وصناديق وأكياسـاً ... وزّعتْ علـى الأقـارب والأصـدقاء والأحبـاب والجـيران... تجولـت في مـدن عديـدة .. اشترت ملابس وأثاثاً... ولكن النّوم جفا عينيها". (٥٤)

أمّا في قصّة "درس التّصوير" فيعمد ساسي حمام إلى المفارقة (٥٥) كي يحمّلها سخريته (٥٦) مـن مجتمع متناقض، يطالب بالشّيء ونقيضه في اللّحظة ذاتها، وذلك كلّـه لأنّـه أسـير تـابوات حمقاء تطالبه بأن يعدم حواسه ومعارفه وحقائقه إن اقتضى الأمر من أجل إعلاء سـلطتها، وإشهار سيف قوتها.ولذلك نجد معلم درس التّصوير "يلفـت نظـره رسـم أحـدهم يجلـس بجانب النافذة ... يتوجه نحوه بسرعة ويقف بجانبـه ... يتأمـل المشـهد فـاغر الفم...يفـرك عينيه وينحني قليلا ليتأمل هذا المشهد الفظيع الذي اختاره هذا التّلميذ". (٥٧)

في لحظة يتراجع المعلّم عن طلبه بأن يرسم الطّلبة ما يشاهدون، "ويخطف الورقة من يدي التّلميذ ويمزقها قطعا صغيرة ثم يضغط عليها بعنف، ويرميهـا في سـلة المهمّـلات... احمّـر وجه التّلميذ وارتعشت أطرافه خوفاً وفزعاً، ويتكوّر حول نفسه، ويقول بصـوت لا يكـاد يسمع... سيدي لقد قلتم صوّروا ما تشاهدونه... انظروا من النّافذة!

ينظر المعلّم... تمتد الرّؤوس... يخاف المعلّم أن يرى بقية التّلاميـذ المشـهد فيصـيح آمـرا أغلقوا هذه النّوافذ بسرعة .. أغلقوا النّوافذ بسرعة... هيا... بسرعة. (٥٨)

إذن الحلّ الذي يختاره المعلّم هو خيار المجتمع في الأعمّ الأغلب إلا من رحم ربـي، وهـو خيار الصّمت والهرب والتّراجع، وإقفـال النّوافـذ، بـدل مواجهـة الموقـف، والحـديث في الأمور التي تستحقّ الوقوف عندها، بدل النّكوص حتـى أمـام موقـف طبيعـيّ قـد يكـون موقف جنسيّ قابل للحدوث في كلّ مكـان وزمـان، ومـا هـو إلا حقيقـة لا فضـيحة ولا عيب يجب التواري عن الاعتراف بأهميّته وبوجوده ابتداءً.

للهامشيين طرائفهم وملحهم، ولعبهم على أوتارنا الإنسـانيّة المشـدودة دائمـاً إلى أعـواد الحياة، وترنيمات الأمل، فهـذا بطـل قصّـة "الكـفّ والطّريـق" يكفـر بـالنّبوءات، ويصـفها

بالسّخافات [٥٩]، ويصرّح بذلك للرّاكب إلى جانبه في الحافلة التي يستقلانها مع آخرين في رحلة طويلة، لكنّ جاره الذّكي يثبت له في لعبة سريعة وذكية أنّه مثل معظم البشر قد يؤمن بالسّخافات، ويخشى النّبوءات إن حملتْ له أطياف محن، وحرمته من لذيذ الأمل، فيصرخ في وجه الجارّ الذي يدّعي أنّه عارف بقراءة الكفّ، ويقول له بعد أن ينبأه بكوارث وقصر حياته، وبشاعة المقبل: "أنت كذّاب... دجال... تدعي كذبا قراءة الكفّ... لماذا أغلقت في وجهي جميع الأبواب ؟ أوصدت جميع المنافذ... وأدّت جميع الآمال... دفنتْ جميع الأحلام... [٦٠]. فيضحك الرّجل، ويقول له فاضحاً زيف ادعاءاته: "لماذا كل هذا الانفعال؟ ألم تقل أنّك لا تؤمن بهذه السّخافات؟ [٦١]

هذه القصّة تقودنا إلى قصّة "الكنز" التي تقوم على المفارقة المبنية على زيف مزاعم النّاس، وكذبهم، وسوء تقديرهم للأمور، وانغماسهم في عالم المادة حيث لا مكان حقيقيّ للعلم إلا إذا كان طريقاً نحو الثّراء الفاحش، والسّلطة الغاشمة، فبطل القصّة يملك كنزاً عملاقاً كما يصفه كلّ من يراه قوامه الكتب والمجلّات ونفائس المخطوطات، فمكتبته هي الكنز الأثمن عنده: "هذه هي المكتبة... لم أعتز في حياتي بشيء مثل اعتزازي بهذه المكتبة، ولم أفتخر في حياتي بشيء مثل افتخاري بهذه المكتبة وما احتوته من كتب ومخطوطات ومجلّات وجرائد ومجلّدات وخرائط وصور... أغضب كل أقربائي لأنّي أبخل عليهم، ولا أمنحهم إلا القليل من الأموال لشراء حاجياتهم وأصرف دون حساب وأبذل الغالي والنفيس من أجل مخطوط سمعت عنه أو من أجل كتاب نادر قرأت عنه... كلّهم يتساءلون عن سبب ولعي بهذه الكتب التي أكدسها وهذه الأوراق التي أرصفها ومتى سأقرؤها وما الفائدة منها".

هذا الكنز كلّفه إغضاب الكثير من الأصدقاء والمعارف والجيران نظير رفضه أن يعيرهم أيّ كتاب منه، لكنّه يضطر إلى أن يتخلّى عن جزء من مكتبته لأنّ بيته ماعاد يتسع لها بأيّ شكل من الأشكال، فيقوم بوضع مجموعة عملاقة من الكتب في صناديق في الشارع أمام بيته كي يأخذ الجيران منها ما يشاؤون، لكن المفاجأة أن لا أحد يهتمّ بهذه الكتب التي تؤول إلى التّلف، ومن ثم إلى مصير الحرق على أيدي الجيران الذين ضاقوا ذرعاً بوجودها في المكان، وهم من كانوا يخاصّمونه في الماضي من أجل الحصول على بعضها مدعين الرغبة في العلم. [٦٢]

بذلك يقول ساسي حمام مباشرة للكاذبين المدعين كلّهم: أنتم كاذبون ومنافقون وماديون ساقطون تلهثون فقط وراء الملموسات، أمّا أمثالي من البشر، فقسمتّهم أن يشاهدوا حرائق الحقائق والمثل والجماليات على أيادي أمثالكم من البشر.

أمّا في قصّة "ذات ليلة" فينحى ساسي حمام منحى السّخرية اللاّذعة من كثير من المظاهر الاجتماعيّة التي تتحول إلى كرنفالات للنّفاق والمزايدة والكذب والارتسام والادّعاء، وبذلك تصبح مفرغة من وظيفتها التّوأصليّة والإنسانيّة، ولذلك نجد عزاءً لجدّ البطل في القصّة يتحوّل إلى كرنفال لكّل الكاذبين والمدعين وسط سلوكيّات مكرورة ومهترئة إلى حدّ القرف، وهي جميعاً لا تمتّ بصلة إلى مشاعر الحزن والفقد الحقيقيّة التي يملكها البطل تجاه جده، فلا يجد مهرباً لنفسه المعذبة المتعالية على النّفاق الاجتماعيّ إلا الانتحار، فيقدم عليه في لحظة حزن مجنونة وسط جماهير المعزّين، ليصبح حدث انتحاره مناسبة جديدة للمزيد من النّفاق والسلوكيّات المفرغة من الرّوح: "شعرت بالخوف والرّهبة، فدخلت بيتنا، وانزويت في ركن من أركانه... لم يلتفت إلي أحد، ولم يكلمني أحد... أهملني الجميع رجال ونساء... ثقلت علي الوحشة وأرهقتني الوحدة... بكيت بصوت مرتفع... لم يسمعني أحد... وقفت... جريت نحو الباب... خرجت من البيت ...وقفت بجانب الباب في البرد القارص... لم يخرج أحد ورائي... أو يسألني عن سبب وقوفي في هذا المكان... في هذه الساعة.... في هذا البرد.. رجعت إلى البيت... نظرت أمامي فرأيت على أحد الرفوف قارورة البنزين التي اشتريتها منذ أيام لوضعه في الولاعة... ختطفتها وفتحتها على عجل وشربت ما فيها أمامهن". (٦٣)

لكن ساسي حمام على الرّغم من ذلك لا ينفكّ يهبنا شعلة الأمل، فمن حقّنا بشراً أن نتذوّق الحميمة والرّحمة وسط عالمنا المنكود، فنجد بطل قصّة "غرف ونوافذ" يسارع إلى السّؤال عن صديقه عندما يعرف بمحنة بيعه لكتبه الأثيرة، فيزور بيته، ويطّلع بجلاء على أزمته المختصرة في المرض"... الأشعة... غلاء الأدوية... قلّة الإمكانيّات... اليأس من الحياة ومن النّاس..." (٦٤) ثم يمدّه بما يستطيع من المال والكثير من الدّعم النّفسيّ، راسماً بذلك صورة صغيرة، لكن جملة وبرّاقة وحلوة التّفاصيل لمعاني الصّداقة والدّعم والعون.

أمّا في قصّة "السّيّارة" فنتورط في تواطؤ مضحك مبكي في آن معاً. فنجد أنفسنا أمام فكاهة سوداء تبكي بقدر ما تضحك [٦٥] بمزيج مركب من القبول والرّفض لهذا العالم[٦٦] ضمن بنية لغوية "تفرز السّخرية والمرارة في آن"[٦٧]، فلا نملك إلا أن نتورط دون أن ندري مع حيرة ذلك البطل الهامشيّ الغارق في دموعه وحيرته بعد ليلة سكر مع الأصدقاء يبحث عن سيارته التي نسي أين وضعها، يساعده الأصدقاء في البحث عنها في ذاكرته، لكن دون فائدة، فهو لا يتذكّر أبداً أين ركنها، وعندما يقترح عليه الأصدقاء العودة إلى البيت دونها يفجّر قنبلة أمامهم وأمامنا ويقول: "لكنني لن أستطيع الرّجوع إلى منزلي إلا إذا ركبتها...إنّها هي التي ستقودني إليه... أعرفتم الآن لماذا لا أستطيع الرّجوع إلى منزلي راجلاً؟". [٦٨]

ساسي حمام يقدّم لنا أزمة هامشيّة قابلة لإسقاطها على أكبر مشاكل عالمنا وأزماته؛ إذ تغدو الأمور البديهيّة قابلة للتّحوّل إلى أزمات كبرى في ظلّ ظروف التّقاعص والضّعف والهروب من القيام بالواجبات المقدّسة، والغرق في مستنقع اللّهو المنقطع عن المسؤوليّة والإرادة والإنجاز.

أليس ساسي حمام قادراً على أن يعرّي العيوب جميعها دون أن تمتدّ يداه إليها؟ فهو السّاحر البارع في كلّ فعل بفعل قوى حكاياه، ودموع أبطاله، وانزلاقاتهم في وحل الحياة.

من جديد نقف في مواجهة مباشرة مع حاجات الآخرين وحاجاتنا المسكوت عنها تحت ثقل التّابوات التي نقبع بصمت تحت ثقلها السّاحق، فنصّمت، ولا تصمت حاجاتنا، لتفضحنا متى أُتيح لها ذلك، فنحار في قصّة "الصّقيع" مع بطل القصّة، فهل نقبل النّقود التي وضعتها المرأة في أيدينا بعد معاشرة جنسيّة شبقيّة وسريعة على شرف أحداث فيلم إباحّي جنسيّ تشاركا في متابعته دون سابق إنذار، أم نغضب من هذا الفعل؟ أم نصّمت؟ أم نبكي في أسوأ الاحتمالات؟

ردود الأفعال كلّها تبدو مقبولة ومتوقّعة، لكن ساسي يختار أن يصمت بطله، ويدس النّقود في جيبه، ويخرج ضامّاً حزنه على هذه المفاجأة المؤلمة التي هبطت به إلى حدود البغاء، فجعلته يأخذ مقابل سعادة جنسيّة عابرة حصل عليها بانفعال ودون أن يقصد مع

امرأة تجلس مجاورة لكرسيه في السّينما حيث يعرض فيلم إباحيّ يتشاركان في سرقة لحظات انفعاله لتكون بديلاً عن خواء وحرمان يعيشانه في عالمهمّا الواقعيّ.

فنجد البطل يعيش كلّ لحظة من الشّهوة مستغرقاً فيها، وكأنّها ملكه وله: "... انتقل البطل وصديقته الى البيت... شربا بعض الكؤوس... ارتفعت الحرارة... نزعا ثيابهما... اشتدت الحرارة ظهرت حبات العرق على جسديّهما... نزعت معطفي ووضعته على ركبتي... تركت المرأة لحافها... وضعت مرفقهاعلى حافة الكرسي ... ابعدت مرفقي... وضعت يدها على فخذي.... التحما البطلان... صار للجسد فحيح... وشهيق... وزفير... وتصاعد اللّهاث... وارتفع الصياح... اشعر بالنيران تجتاحني ... اقتربت المرأة ... لصقتني ... مررت يدها... فتحت... مسكت... يتمرغ البطلان على السّرير الواسع ذي الشّرّاشف الورديّة... أخذت يدي ووضعتها بين... أصوات وصياح وتأوهات... ضغطت على يدي... تسارعت حركاتها... فتحت معطفها... كانتْ عارية تماماً... ارتميت عليها اقبلها و... كتمت صياحاً... خنقت آهات... تسارعت حركاتها... صارت قطعة مني... اشتد لهاثها.. ضمتني بقوّة. (٦٩)

أمام صمت بطل القصّة الهامشيّ المسحوق تحت وطأة حرمانه، لا نستطيع إلا أن ندّد بالحرمان الذي يعوز المرء لتعاطي السّعادة الوهميّة في حين يعاين الحرمان كلّ يوم في حياته، ويقبل كسيراً بأن يعيش إنساناً من الدّرجة العشرين في هذا العالم الذي يحرمه حتى من أبسط حقوقه الإنسانيّة، مثل حقّ ممارسة الجنس مع شريك ضمن مظلّة الأسرة التي ماعاد من السّهل تكوينها في ظلّ الظّروف الاقتصاديّة الصّعبة، والمطالب الماديّة المتضخّمة، بل من غير المستبعد أن نتواطأ مع معاناة هذا البطل، ونشرع نتحسّس مكامن الحرمان والجوع والظّمأ في أنفسنا، ليصبح العالم كلّه عندئذ صقيعاً لافحاً كما يراه، ويسميه ساسي في هذه القصّة التي تجرّد أرواحنا بحزن وقسوة أمام حرمانها البارد الملمس اللاّهب الإحراق.

هذه المجموعة القصصيّة الحداثيّة الشّكل والطّرح تتغلغل إلى قطاعات الصّمت والأحلام والأمنيات بل والفهوم الخاطئة لترصد بذكاء خاصّ وحساسيّة متّقدة تلك المساحات التي تشكل عوالمنا الدّاخليّة، وتشفّ عن كلّ ضعفنا ومزالقنا وأمنياتنا المؤجّلة، حتى ولو كانتْ

تلك الأمنيّة تنحصر في أن نلفت انتباه فتاة جميلة في حافلة، أو أن تدعونا تلك الفتاة دعوة خفيّة للاقتراب منها.

ساسي حمام في هذا الشّأن يقدّم بامتياز قصصاً ذات عدسة سينمائيّة عميقة تستطيع أن تلتقط بفضول ودهاء مساحات دقيقة من الأبعاد كلّها، مكبرة إيّاها إلى الحدّ الذي يسمح لنا بأن نراها بأدقّ تفاصيلها بما تحمل من متناقضات المشاعر وغرائبها كلّها.

بهذه الكاميرا التّصويريّة نستطيع أن ندرك، وأن نرى، وأن نتحسّس مشاعر بطل قصّة "المقعد" الذي يركب المترو شأنه في كلّ يوم، لتلفت انتباهه فتاة تلمح له بحركات يفهمها على أنّها دعوة له بشكل أو بآخر، فيقترب منها، لتكون المفاجأة الصّاعقة التي تجرحه، وتلكزه من حيث كان يتمنّى أن تسعده في لحظة نسي فيها عمره، وشرع يحدّث نفسها فيه بأماني المراهقين والشّباب الطائشين، ليكتشف أنّ دعوة الفتاة له ليستْ كما ذهبت به الظّنون، بل هي شكل من أشكال الحسّ الإنسانيّ الرّاقي، فهي تدعوه إلى الجلوس مكانها، إذ راعت كبر عمره، ورأت أنّ من الواجب أن تفسح له المكان: "على إحداهن ...فحصها جيداً... نظرت إليه... التقت النّظرات ...ابتسمتْ... خفق قلبه... تسارعت دقاته... ابتسم فرحاً... أشارت له... فهم قصدها... تقدم نحوها... وصل إليها بصعوبة... وقف بجانبها... قالت له: يا حاج ... يا حاج... تفضل...اجلس...لا بدّ أنّك تعبت من الوقوف". (٧٠)

نتوقع ردّ فعل من البطل، فلا نحظى منه إلا بالصّمت الذي يشرعه على نهاية القصّة، وعلى نهاية المجموعة القصصيّة التي تجعل من النّهاية المفتوحة بوّابة على الاحتمالات والتّأويلات كلّها التي تنفتح على فوضى الواقع وتناقضاته، وتومىء إلى ذلك العالم الذي يعيشه المهمّشون بسيرهم الخاصّة، وأفعالهم المتباينة، وظروفهم المختلفة، فيصبح الصّمت في نهاية هذه المجموعة معادلاً موضوعيّاً للصّخب والفوضى التي بدأتْ بها المجموعة القصصيّة حيث نجد بطل إحدى قصصه يؤمّل نفسه بالهدوء، بعد أن نال مبتغاه بعد معركة انتخابيّة شرسة: "أخيراً... تنفّس الصّعداء... أخيراً... شعر بالارتياح... أخيراً...

خرج من القاعة المملوءة دخاناً... توجه نحو المشرب... اتّكأ على حافته... طلب كأساً من الماء البارد... شربه دفعة واحدة... شعر أن الماء أطفأ حرائق اشتعلت داخله منذ مدّة... انبلجت ابتسامة على وجهه... أخيراً... أرجع اليوم إلى منزلي باكراً... أنام نوما عميقاً... أشرب كثيرا حتى أنسى ما عانيته هذه الأيام... لقد كانت أياماً صعبة حقّاً... أجبرت على أن أكلّم الجميع... أن أصافح الجميع... أن ابتسم للجميع... أخيراً... أوزّع الهدايا ... رأى وجوها تخرج من القاعة... فرحة... حزينة... مكفهرة... مندهشة... ضاحكة... انتهت عمليّة فرز الأصوات... اتّجه أغلبهم نحوه... انهالوا عليه ضمّاً وتقبيلاً... طلب من النادلذ أن يلبي طلباتهم... كلّ طلباتهم... لن أدفع شيئاً من جيبي ...شربوا أكلوا... تحدثوا ...." (٧١)

الخاتمة:

علي الدّوعاجيّ عرف كيف يجعل من الألم ابتسامة، ومن الجرح ضحكة، وأتقن بعبقريّة وضع إصبعه على الجرح، حتى وإن نكأه، فكان بحقّ المخلص بالكلمة لها، وبالدّمعة لها، وبالابتسامة لها، حتى أنّه زيّن الكثير من أعماله بروحه النّاقدة السّاخرة اللاّذعة حدّ الحرقة، فنرى السّخرية تنزّ في غالب الأحيان من العنوان قبيل الولوج إلى النّصّ نفسه أكان مقالة أم قصّة أم شعراً، فيورب الباب لنا بقصديّة عالية ماهرة على سخريته ومراميها، فيضع عناوين مثل: التّقسيط، والحيرة، وفي المقهى، والتّهاون بأقوات المرضى، وكيف كتب أعضاء المجلس الكبير تلغرافهم، وجا يطبّها عماها، وفونة تتفلسف.

فيقودنا مباشرة إلى عوالم سخريته حيث يعرّي لنا عيوبنا وعيوبه لتكون أكثر إيلاماً وأشدّ لكزاً وهمزاً، لعلّها توقظ فينا النّائم المأمول الاستيقاظ من أجل غدٍ مشرق، فطوبى لعلي الدّوعاجيّ الذي حملت نفسه كلّ المرارة وكلّ القدرة على تحويلها إلى حلاوة ولو إلى حين، فهو القائل بمرارة:

إذا أنـــت في نفســـك تاعـــب ومـــا مـــالقيش في الـــدنيا صـــاحب

آش بـــاش تعمـــل الله غالـــب ابقـــى دايمـــه ضـــاحك لاعـــب

ابقى ديمه ضاحك باشش مايسالش

إذا أنـــت اللـــي تحبـــو خانـــك زاد نغمـــه علـــى هـــمّ زمانـــك

لاتقلـــق لا تطبـــق إيمانـــك ابقـــى ديمـــه في غيوانـــك

ابقى ديمه ضاحك باشش مايسالش [٧٢]

أمّا السّخرية عند ساسي حمام نافذته المتعالية على الجراح، فعبرها يرى السّقوط والتّهافت، فيوهم المتلقّي بأنّه يقصد السّرد البريء المحايد الذي ينتصر للضحك والتسلية، في حين إنّه يورط المتلقّي بمهارة سردية رفيعة في معضلته، ويجبره على التعاطي مع واقعه بكلّ مافيه من مرارة وصراع وانكسارات، ويضعه أمام تحدياته مباشرة، ويحمّله وزر الصّمت والتّواطؤ والضّعف، ساسي حمام يلعب بالسّخرية، ويقدّمها بديلاً حقيقيّاً للبكاء، ويجهلها محرّضاً حقيقيّاً ضدّ قوى الظّلم، دون أن يكلّف نفسه عبء الاصطدام المباشر بها.

الإحالات:

* علي الدّوعاجيّ: أديب تونسيّ معاصر، يُعدّ من جيل الرّواد في الأدب الحديث في تونس، وُلد في حضرة تونس عام ١٩٠٩م، وتُوفي بمرض السّلّ في تونس في عام١٩٤٩م، جمع الكثير من المواهب؛ فقد كان كاتباً وشاعراً ورسّاماً وزجّالاً وإعلاميّاً ورائد الأدب الفكاهي في تونس دون منازع.
كانتْ أسرته تنتمي للطّبقة البرجوازيّة الصّغيرة، غير أنه فقد والده وهو في سنّ الثّالثة، وقد تعلّم العربيّة والفرنسيّة في المدرسة العرفانيّة القرآنيّة، غير أنّه انقطع عن الدّارسة وهو في سن الثّانيّة عشرة، وواصل تكوين نفسه بنفسه عن طريق المطالعة، وانتمى إلى جماعة تحت السّور الأدبيّة، إلى جانب عدد كبير من الأدباء والشّعراء والصّحافيين وغيرهم. وأصدر جريدة السّرور التي عُرفت بمقالاتها ورسومها السّياسيّة السّاخرة التي تعبّر عن الواقع الذي تحياه الطّبقات المسحوقة.
ألف علي الدّوعاجيّ في مختلف صنوف الأدب؛ فقد تجاوز عدد التّمثيليّات الإذاعيّة التي ألفها المائة تمثيليّة، وتجاوز عدد الأزجال الخمسمائة، كما ألف العديد من الأغاني التي كان لحنها وأداها عدد من أبرز الموسيقيين والمطربين .
كذلك صدرتْ له مجموعة قصصيّة بعنوان "سهرت منه اللّيالي، وجولة بين حانات البحر المتوسّط، وهي عبارة عن رحلة حول بعض المدن المتوسطيّة، ومجموعة "تحت السّور"، وهي مجموعة النّصّوص الصّحافيّة التي نشرها الدّوعاجيّ في جريدته "السّرور".
** ساسي حمام: أديب تونسيّ معاصر، مولود في منطقة منزل تميم في تونس عام ١٩٤٧م، حاصل على شهادة ختم الدّروس التّرشيحيّة سنة ١٩٦٧، اشتغل في التّدريس الثانويّ إلى أن أُحيل إلى المعاش سنة ٢٠٠٣م، حاصل على جائزة الدّولة التّونسيّة التّشجيعيّة في القصّة القصيرة سنة ١٩٨٣م، عضو نادي القصّة أبو القاسم بالورديّة، وعضو اتّحاد الكتّاب التّونسيين منذ سنة ١٩٨٢م، وعضو سابق لأكثر من مرّة في هيئتها الإداريّة، صدر له ثلاث مجموعات قصصيّة بعنوان "لاهثون معي" عام ١٩٨٢، ومجموعة قصصيّة بعنوان "قطع غيار" عام ١٩٩٤م، ومجموعة قصصيّة ثالثة بعنوان "البطاقة" عام ٢٠٠٩م
١- تناصّ مع الجملة المشهورة "هو الذي رأى" التي بدأت بها ألواح ملحمة جلجامش، والتي تسند فعل الرّؤية الموازي للمعرفة والوصول إلى الحقيقة: فراس السّواح: جلجامش ملحمة الرّافدين الخالدة، ط١، منشورات علاء الدّين، دمشق، ١٩٩٦، ص١٠٧
٢- انظر: سناء شعلان: السّرد الغرائبيّ والعجائبيّ، ط٢، نادي الجسرة الثّقافيّ والاجتماعيّ، الدّوحة، قطر، ٢٠٠٧، ص٦٢-٦٤
٣- دانييل جولمان: الذّكاء العاطفيّ، ترجمة ليلى الجباليّ، ط١، المجلس الوطنيّ للثّقافة والفنون والآداب، الكويت، الكويت، ٢٠٠٠، ص٣٠٧
٤- زكريا إبراهيم: سيكولوجيّة الفكاهة والضّحك، ط١، مكتبة مصر، القاهرة، -١٩٦، ص: ٨٨؛ شاكر عبد الحميد، الفكاهة والضّحك، ط١، المجلس الوطنيّ للثّقافة والفنون، الكويت، الكويت، ٢٠٠٣، ص٤٥٦
٥-هذا الكلام لعز الدّين المدنيّ في معرض تقديمه لكتاب درّة المشّاط: علي الدّوعاجيّ، حياته، ص١١
٦- انظر: رشيد الذّواديّ: جماعة تحت السّور، ط١، الشّرّكة التونسيّة لفنون الرّسم، تونس، ١٩٧٥، ص٤٣٥؛ السّنوسيّ (زين العابدين)، من ضحايا النّبوغ الباكر، النّدوة، أفريل، ١٩٥٣
٧- الهادي العبيدي: بالرّيشة والقلم، ط١، السّرور، ٣٠ أوت، ١٩٣٦
٨-انظر تفاصيل حياته: درّة المشّاط: علي الدّوعاجيّ، حياته، ص ٢٨-٤٣
٩- درّة المشّاط: علي الدّوعاجيّ، حياته، ص١٨
١٠- مصطفى خريف: علي الدّوعاجيّ شجون من حديثه، الفكر، ماي ١٩٥٨، ص٢٨
١١- درّة المشّاط: علي الدّوعاجيّ، حياته، ص٦٨

١٢-نفسه، ص ١٧
١٣- علي الدّوعاجيّ: في شاطىء حمام الأنف: سهرتُ منه اللّيالي، ط١، سراس للنّشر، تونس، ١٩٩٦، ص٧
١٤- علي الدّوعاجيّ: نزهة رائقة، سهرتُ منه اللّيالي، ط١، سراس للنّشر، تونس، ١٩٩٦، ص: ٨
١٥- علي الدّوعاجيّ: قلاديميه، ط١، السّرور، ٣٠ أوت، ١٩٣٦
١٦- علي الدّوعاجيّ: مجلس التّكروريّ، ط١، السّرور، ٣٠ أوت ١٩٣٦
١٧- علي الدّوعاجيّ: قلاديميه، السّرور، ط١، ٣٠ أوت ١٩٣٦
١٨- علي الدّوعاجيّ: القصّة في الأدب المغربيّ الحديث، ط١، الثّريا، ماي، ١٩٤٦
١٩- علي الدّوعاجيّ: القصّة في الأدب المغربيّ الحديث، ط١، الثّريا، ماي، ١٩٤٦
٢٠- علي الدّوعاجيّ: نواح في الأفراح، ط١، المباحث، أكتوبر، ١٩٤٤
٢١- علي الدّوعاجيّ: نواح في الأفراح، المباحث، ط١، أكتوبر، ١٩٤٤
٢٢- علي الدّوعاجيّ: نواح في الأفراح، المباحث، ط١، أكتوبر، ١٩٤٤
٢٣- علي الدّوعاجيّ: نزهة رائقة، سهرت منه اللّيالي، ط١، سراس للنّشر، تونس، ١٩٩٦، ص٧٠-٨٦
٢٤- درّة المشّاط: علي الدّوعاجيّ، حياته، ص٩٤
٢٥- أيّ أنّ العرب ليس لهم عقول بلهجة الإيطاليين القاطنين في تونس إبّان استعمارهم لها.
٢٦- علي الدّوعاجيّ: فرسان الظّلام، ط١، الزّهرة، ٢٣ فيفري ١٩٤٥
٢٧- درّة المشّاط: علي الدّوعاجيّ، حياته، ص٩٣
٢٨- علي الدّوعاجيّ: التّقسيط، ط١، الزّهرة، ٢٧ فيفري ١٩٤٥
٢٩- درّة المشّاط: علي الدّوعاجيّ، أعماله، ص١١٩
٣٠- درّة المشّاط: علي الدّوعاجيّ، أعماله، ص١٦٣
٣١- درّة المشّاط: علي الدّوعاجيّ، أعماله، ص١٦٣
٣٢- محمد بن مفتاح: ساسي حمام القصّاص الحكيم، مجلّة الملاحظ، تونس، العدد ٧٤١، ٢٠٠٧م، ص٩-١١
٣٣- أحمد لحباشة: مقدّمة المجموعة القصصيّة "لاهثون معي" لساسي حمام، ط١، الدّار العربيّة للكتاب، تونس، ١٩٨٢، ١,٣٤-حسن بن عثمان: من خاتمة المجموعة القصصيّة "قطع غيار" لساسي حمام، ط١، الدّار العربيّة للكتاب، تونس، ٢٠٠٠، ص ١٠٢
٣٥- انظر مصطلح العجائبيّة: سناء شعلان: السّرد الغرائبيّ والعجائبيّ في الرّواية والقصّة القصيرة في الأردن، ط٢، نادي الجسرة، قطر، ٢٠٠٦، ص ١٣-٦٣
٣٦- عبد الفتاح كليطو: الأدب والغرابة: دراسات بنيويّة في الأدب العربيّ، ط٢، دار الطّليعة، بيروت، ١٩٨٣، ص ٣٦
٣٧- ساسي حمام: قطع غيار، ص٨
٣٨- نفسه: ص٧
٣٩- نفسه: ص٩
٤٠- نفسه: ص٢١
٤١- نفسه: ص٢٥-٢٧
٤٢- نفسه: ص٤١
٤٣- نفسه: ص٤٨
٤٤- نفسه: ص٥٠
٤٥- نفسه: ص٥٠
٤٦- نفسه: ص٦٧

٤٧- نفسه: ص٧٧
٤٨- انظر تعريف الشّخصيّة الهامشيّة عند توفيق بكار وآخرون: القطاع الهامشيّ في السّرد العربيّ، ط١، دار البيرونيّ، تونس، د. ت
٤٩- ساسي حمام: البطاقة، ط١، المؤلّف هو النّاشر، تونس، تونس العاصمة، ٢٠٠٩
٥٠- القصّة نفسها.
٥١- قصّة "الضجيج".
٥٢- القصّة نفسها.
٥٣- القصّة نفسها.
٥٤- قصّة "العادة".
٥٥- انظر: نبيلة إبراهيم، المفارقة، مجلّة فصول، مج٧، ع٣و٤
٥٦- انظر سيزا القاسم: المفارقة في القصّ العربيّ المعاصر، مجلّة فصول، مج٢، ع٢
٥٧- قصّة "درس التّصوير".
٥٨- القصّة نفسه.
٥٩- قصّة "الكفّ والطّريق".
٦٠- نفسه.
٦١- نفسه.
٦٢- قصّة "الكنز".
٦٣- نفسه.
٦٤- قصّة "ذات ليلة".
٦٥- قصّة "غرف ونوافذ".
٦٦- انظر: سناء شعلان: السّرد الغرائبيّ والعجائبيّ، ص٦٢-٦٤
٦٧- الذّكاء العاطفيّ: دانييل جولمان، ترجمة ليلى الجباليّ، ص٣٠٧ ٦٨- زكريا إبراهيم: سيكولوجيّة الفكاهة والضّحك، ط١، مكتبة مصر، القاهرة، -١٩٦، ص: ٨٨؛ شاكر عبد الحميد، الفكاهة والضّحك، ط١، المجلس الوطنيّ للثّقافة والفنون، الكويت، ٢٠٠٣، ص٤٥٦
٦٩- قصّة "السّيّارة".
٧٠- قصّة "الصّقيع".
٧١- قصّة "المقعد".
٧٢- علي الدّوعاجيّ: درة المشّاط، علي الدّوعاجيّ أعماله، أغنيّة "ما يسالش"، ط١، الدّار المغاربيّة للنّشر والتّوزيع، تونس، ٢٠٠١، ص١٩١

الفصل الخامس

الفنتازيّا رداء للتّثوير في التّجربة القصصيّة عند محيي الدّين زنكنه

تمهيد:

يقدّم المبدع محيي الدّين زنكنه في مسيرته القصصيّة الطّويلة تجربة إبداعيّة مفتوحة على رصيد عملاق من التّأويلات والانزياحات والرّؤى التي تؤسس لطرح إشكالات فكريّة تستفزّ مخيال المبدع والمتلقّي، وتتمخّض عن رؤية قصصيّة تدين لمعطيات واقع زنكنه، ولتجربته الإنسانيّة الخاصّة التي تنبثق من ذاته، لتصبح امتداداً لواقع الجماعة المعاش لعدد من عقود العذاب والحرمان والاستبداد.

الدّعوة إلى الثّورة على قوى الظّلم والاستبداد والشّرّ والطّغيان كلّها هي من أهمّ الثّيمات الكبرى التي تنتظم وفقها تجربة زنكنه القصصيّة الذي يتدثّر بالسّرد الفنتازيّ بشقيّه الغرائبيّ والعجائبيّ من أجل الاضطلاع بعمليّة التّنوير التّثوير بغية الكشف عن سقوط الظّلم وتهاويه وزيفه في إزاء عدالة البحث عن واقع ينبض بالحرّيّة والإخاء والعدل الذي يقدّم الصّورة المنشودة للوجود البشريّ في المعمورة.

هو يصرّح في معرض حديثه عن ملابسات نشر قصّته "اللّات والعزّى" عن اتّجاهه للدعوة إلى الثّورة، ومجافة الصّمت شأنه شأن الكثير من الكتّاب العراقيين الذين لم يصمتوا على الرّغم من صرامة الظّروف التي حاصرتهم إبّان عدّة عقود في العراق، إذ يقول في تعليله لنشر قصّته بعد حبسها زمناً طويلاً عن النّشر: "فإنّني لا أفعل ذلك حبّاً في نشرها حسب، وإنّما أيضاً دليلاً ووثيقة على أنّ الأقلام العراقيّة، وبالرّغم من القسوة التي أحاطت بكلّ شيء لم تركن إلى السّكون، ولم تختبئ." (١)

إطلالة على الفنتازيّا:

عندما نتكلّم عن الفنتازيّا في الأدبيّات السّرديّة؛ فإنّنا نتكلم ابتداءً عن حضور السّرديّن العجائبيّ والغرائبيّ في هذه الأنساق الإبداعيّة أكانت شفويّة أم كتابيّة، وسواء أكانت ذات طابع ديني أو أدبيّ خالص.

وقفة سريعة على المعاجم العربيّة تقودنا إلى أنّ من تلك العلائق التي يؤسّسها المعجم بين كلمتي (الغريب والعجيب)، وما يحاذي مدار فلكهما من كلمات مثل الخارق والمعجز والتّردّد والشّكّ والخوف، تؤسّس هاتان الكلمتان شبكة دلاليّة واحدة تنبثق من الخروج عن المألوف والقاعدة، واتّباع الاستثنائيّ والشّاذّ في بنية تلوّح إلى امتصاصهما من صيغة

اللّفظة المفردة والجملة، وإفرازهما من جديد في بنية النّصّ المتكامل، والحدث الذي يلد أحداثاً من جلدته. (٢)

يشبّه فورستر رواية الخوارق في بعدها عن الواقع بالطّائر وظلّه؛ فكلّما ارتفع الطّائر إلى الأعلى قلّ الشّبه بينه وبين ظلّه، كذلك مؤلّف الرّواية، كلّما أفرط في الابتعاد عن الحقيقة، والإفراط في الخيال، قلّ التّشابه بين ما يرويه وبين الواقع. (٣)

الفرق بين رواية عاديّة وأخرى غرائبيّة أنّ الروّائيّ –من النّوع الأوّل– يكتب روايته ولسان حاله يقول: "ها هو ذا شيء قد يحدث في حياتكم، في حين أنّ كاتب النّوع الثّاني يكتب، وكأنّه يقول: هذا شيء لا يمكن أن يحدث، ومع ذلك فهو يتوقّع من القرّاء أن يتقبّلوا كتابه، ويستقبلوه، حتى لو تضمّن أشياءً مستحيلة، من نوع تأخّر ميلاد طفل عدداً من الأشهر، أو مشاركة الأشباح للشّخوص، أو ظهور ملاك بين الشّخصيّات، أو أي شيء آخر. (٤)

هذا التّضمين للأشياء المستحيلة يخلّ بالعناصر الأساسيّة التّقليديّة المكوّنة للرّواية أو القصّة القصيرة، فيخرجها إلى جنس آخر وهو (العجائبيّ والغرائبيّ)، وهذا الإخراج يعدّ حسب الثّقافات والعصور تقصيراً مذموماً أو فضيلة يرحب بها (٥)، وإن كان البعض يراه تأكيداً للقاعدة التي خرقها، وخرج عليها؛ لأنّ ذلك الخروج يستدعي الانتباه إليها، ويبرزها بكلّ جلاء، ويضع الإصبع عليها. (٦)

لقد تسلّل هذا النّزوع إلى فنون الإنسان جمعاء من نحت ورسم وأساطير وحكايات، أمّا الرّواية فقد غدا الخيال بها إلى عوالم أخرى، "فهناك في الرّواية أكثر من الزّمن أو الأشخاص أو المنطق أو أي من مشتقّاتها وحتى أكثر من القدر.

بعبارة أدّق لا أعني شيئاً يستثني هذه العوامل، ولا حتى يضمها، أو يحويها، بل شيء يقطعها مثل شعاع الضّوء الذي يرتبط معها في مكان واحد وبصبر يلغي مشاكلهم كلّها، وفي مكان آخر يقطعهم. شعاع الضّوء هذا هو الخيال". (٧)

هذا الخيال يكاد لا يبرح أي عمل أدبيّ إذ إنّ أي عمل أدبيّ هو بناء خياليّ وإن اكتسب معطياته من الواقع، لكن هذا الخيال ينزع إلى أيّ نوع آخر عندما يفكّ العُرى بين الواقع

واللّاواقع، ويشكّل عالماً مغايراً أو مفارقاً للعالم الذي نعرفه، عالماً عجائبيّاً أو غرائبيّاً أو مزيجاً مثيراً من العالمين.

هو من بداية القصّة يتخلّى عن عالمه الواقعيّ، ويدخل في عالمٍ مسلمٍ بقوانينه ومنطقه؛ ففي حكايات الجنّ لا يثير حضور الجني وعمله وطاعته لمالك القمقم استغراب شخصيّات القصّة ولا قرّائها؛ بسبب تواطؤ القارئ مع من يخالف منطقه، وتخلّيه مؤقّتاً عن حسّه النّقديّ، وقبوله بدخول اللّعبة الفنيّة، ممّا يساعد على هذا التّواطؤ أنّ القارئ يستسيغ العودة إلى تصوّرات الطّفولة التي سبقت اكتساب التّفكير العقلانيّ. (٨)

فجنس العجيب أو العجائبيّ يتحدّد إذا قرّر القارئ أنّه ينبغي قبول قوانين جديدة للطّبيعة، يمكن تفسير الظّواهر بها (٩)؛ "فالعجائبيّ هو التّردّد الذي يحسّ به كائن لا يعرف غير قوانين الطّبيعة فيما يواجه حدثاً غير طبيعيّ حسب الظّاهر" (١٠)، أمّا جنس الغريب أو الغرائبيّ: فيكون إذا قرّر القارئ أنّ قوانين الواقع (الطّبيعة) تظلّ سليمة، وتسمح بتفسير الظّواهر الموصوفة. (١١)

فعندما يقرأ القارئ رواية تتعامل مع أشباح تنتهك حياة النّاس، وتحوّلها إلى شقاء؛ فهو يشعر بالخوف، والخوف "مبدأ القصص الخارقة، ومن الدّارسين من لا يحكم على القصّة الخارقة من خلال مقاصد كاتبها ونسيج حبكتها بل من خلال قوّة الانفعال التي تثيرها في قارئها؛ فالقصّة تكون خارقة إذا ولّدت لدينا الإحساس بالخوف العميق". (١٢)

عندئذٍ يتردّد: أيقبل هذا العالم الذي لا يشبه عالم الواقع أم يرفضه؟ فإذا تبنّى ذلك فقد دخل في العجيب أو العجائبيّ. أمّا إذا قرّر أنّ هذه الأحداث مع الأشباح لم تقع فعلاً، كأن تكون ثمرة تخيلات غير منضبطة: أحلام، عارض نفسيّ، هلوسة، أو أنّ وقوعها تم نتيجة صدفة أو خدعة أو سرّ مكتوم أو ظاهرة قابلة للتّفسير العلميّ، فإنّه يكون دون شكّ قد دخل في الغريب أو الغرائبيّ. (١٣)

فطالما قرّر القارئ أنّ قوانين الواقع غير ممسوسة، وتسمح بتفسير الظّواهر الموصوفة، قلنا إنّ الأثر ينتمي إلى جنس: الغريب، وبالعكس إذا قرّر أنّه ينبغي قبول قوانين جديدة للطّبيعة مفسّرة من خلالها، دخلنا عندئذ في جنس العجيب. (١٤)

فالتردّد بين تفسير طبيعيّ وآخر فوق طبيعيّ في تفسير ظاهرة غريبة هو ما يخلق الفعل العجائبيّ [١٥]، ويخلق حضوراً لشيء نسميه الجوّ العجائبيّ، واللّغة العجائبيّة، ... وغيرها، وكلّها تتطلّب التّأويل ما دام الأدب –بطبيعته– معطى للتّأويل على الدّوام [١٦]؛ فالعجائبيّ كلّه قطيعة أو تصدع للنّظام المعترف به، واقتحام من اللّامقبول لصميم الشّرّعيّة اليّوميّة التي لا تتبدّل. [١٧]

الفنتازيّا والثّورة في قصص محيي الدّين زنكنه:

الثّورة عند زنكنه شريفة مقدّسة لا تعرف النّفاق أو المداهنة؛ لذلك قد يثور المرء على نفسه إن وجد فيها ظلماً وإفساد، فنجد العمّ إبراهيم في قصّة "القوقعة" يثور على نفسه، ويقرف منها بعد أن تورّط في قتل فرهاد وسفين؛ لأنّ أحدهما أحبّ الآخر(١٨)، وخرجا عن رغبة الأب الطّاغية في منع هذا الزّواج، وهذا العشق المقدّس الذي انتهى بالزّواج بعد الهرب بعيداً عن الأسرة.

فبعد أن عاش العمّ إبراهيم سنيناً طويلة متورّطاً بالقتل والفتك والنّهب لصالح سيده ووليّ نعمته آغا القرية التي لجأ إليها بعد أن جاءها هارباً من قريته الكرديّة المحاذية للحدود التّركيّة [١٩]، أيقن في لحظة استيقاظ ضمير أنّه خائف من أعماله الشّرّيرة كلّها [٢٠]، ومن نبوءة خورشيد أفندي الذي قال له في يوم: "ستموت أنت الآخر يوماً ما، والأرجح سوف يقتلك أحدهم، فالدّماء التي تسفكها، والأرواح التي تغدر بها، لن تذهب هدراً، وإذ ذاك لن يجديك الآغا ولا نفوذه ولا أمواله فتيلاً". [٢١]

في لحظة مكاشفة نفس، وتطهّر من خطايا النّفس عبر الاعتراف، يقول العمّ إبراهيم لربيبه حسن ابن الآغا: "يخيّل إليّ أنّه ليس ثمّة بقعة في الأرض، إلا وبين طياتها ضحيّة من ضحاياي، آه لقد أسرفت، أسرفت وتماديت، كثيراً كثيراً جداً" [٢٢]، ومن ثم ينحاز للتّوبة والتّطهّر من الخطّايا، فيلقي سلاحه، ويهجر سيرته الدّمويّة، ويركن إلى نهاية غرائبيّة تكسر حاجز المتوقّع، إذ ينهي مسيرة الدّم بالدّم، ويستسلم لنبوءة خورشيد أفندي إذ ينتهي قتيلاً، ولكن على يديه، فيضع حدّاً لحياته بإطلاق الرّصاص على نفسه. [٢٣]

هذه الثّورة على النّفس التي تنحاز إلى السّلوك الغرائبيّ تختلف عن تلك النّهاية المتوقّعة للسّدّ في قصّة "السّدّ يتحطم ثانيّة"؛فمختار القرية الذي يتآمر مع الغريب من أجل إرواء

مزارعهما وحرمان مزارع أهل القرية من حقّها بالماء والإرواء [٢٤] يخفق في أن يسكت ثورة أهل القرية على ظلمه، ويهزم أمام إرادة أهل القرية التي أزالت السّدّ المانع للمياه عن مزارعهم، وهو رمز ظلمهم وقهرهم، "فاندفعت المياه، لتغمر المزارع كلّها". [٢٥]

أمّا في في قصّة "الجراد" فيكون المسخ هو عقاب كلّ من يستسلم للاستلاب ولقوى الظّلم والاستبداد، ويخون الثّورة، فالجراد يهاجم أهل القرية، ويحاصر أهلها، ويجبر أفرادها على أن يتنكّروا لآدميتهم، وأن يقولوا أنّهم جراد، فمن يقع في فخّ الألم والضّعف يتحوّل إلى جراد متوحّش مسجون داخل حالته المسخ (٢٦)، أمّا من يرفض ذلك فإنّه يموت على يدي معذبيه الجراد، ليصبح نوراً متعالياً نحو السّماء، بوجوه جميلة مضيئة. [٢٧]

يصبح حال الجماعة هو حال روناك التي تقول متحدّية الجراد والامتساخ: "لا تكن جراداً، مت، ولا تكن جراداً، لا تدع أيّاً منا يصبح جراداً، لنمت، لنمت كلّنا" [٢٨]، ثم "لم يلبث أن استحال الصّوت المنفرد الآتي من كلّ الجهات أصواتاً جماعيّة هادرة منبثقة من كلّ مكان". [٢٩]

بذلك يضعنا محيي الدّين زنكنه أمام خيارين لا ثالث لهما في الحياة في قصّته المرعبة، فإمّا أن نختار أن نستسلم للقهر، ونصّبح جراداً حقيراً، وإمّا أن نقول لا، ونرفض الظّلم، ونكون أحراراً سعداء أو شهداء أبرار مكانهم جنان الخلد.

الثّورة هي من تمدّ بطل قصّة"سبب للموت، سبب للحياة" بالفعل العجائبيّ المتمّرد على قوى الظّلم، كما هو متمرّد على قوى الطّبيعة ونواميسها، فبطل القصّة يثور على الضّعف، ويقرّر حقيقة تغيّره بقوله: " لن يظلّ الإنسان رخيصاً وتافهاً طوال عمره" [٣٠]، ويواجه معذبيه وجلاديه بحقيقتهم المظلمة فيقول: "لكنّكم يا سادتي قد ذبحتم مافيه الكفاية، لقد امتلأت كلّ القدور والأواني والبراميل والأحواض بالدّماء" [٣١]، ويهدّدهم بالثّورة القادمة على أيدي الأحرار وباغي شمس العدل الذي يشبهه بالطّوفان"، سيحدث الطّوفان الذي سيجرفكم أو يخنقكم في عقر دوركم" [٣٢]، ويلتزم بصمته وتستره على رفيقه في الكفاح والنّضال غير آبهٍ بتعذيبه أو قتله في سبيل ذلك، ويعيش تجربة موته، وتجربة مابعد موته بفعل عجائبيّ موهوب له بسلطة استشهاده ونضاله، فجلّاده يقرّر قتله، وهو لايبالي بموته، وينتصر على الموت، ويصنع موقفه حتى بعد ذبحه، ويفخر بأنّه يموت مقابل ما يستحقّ ذلك، وهو الحرّيّة، ضغط على المدية بقوّة، أحسستُ بالجلد يتمزّق،

والدّم يتدفّق، لملمت شفتي؛ لأجعلهما تبدوان على شكل ابتسامة، وابتسمت فعلاً، فقد كنتُ سعيداً حقّاً، لقد أصبح عندي، أنا الآخر ما أموت من أجله، أنا الذي كنتُ أستكثر على نفسي الموت المجاني، وأخاف من أجل لا شيء". (٣٣)

محيي الدّين زنكنه ثائر مبدع على واقعه وعلى فساد مجتمعه ومعطيات واقعه، ولعلّه هو ذاته هو بطل قصّة "الرّجل الذي امتهن دراسة الكائنات البشريّة"، وإن كان يروي القصّة بضمير الغائب، لا بضمير البطل الذّات عبر ضمير المتكلم الذي يدمج شخصيّة البطل في شخصيّة الرّواي بشخصيّة الروّائيّ أو القاص في كثير من الأحيان، وهو إن كان يستخدم ضمير الرّواي الغائب لإبعاد نفسه عن عالم قصصه الموشّاة بالتّحريض على الثّورة، إلا أنّه يتورّط في هذا التّحريض طواعيّة عبر ذلك الإيحاء الملغز لجدوى دراسة الكائنات البشريّة التي يمتهنها بطل القصّة، وهي وظيفة تقبل بأن تأوّل بالكتابة عن الكائنات البشريّة وسلوكها الإنسانيّ التي يمتهنها زنكنه في تعريته للزّيف الإنسانيّ، وتنديده بالظّلم الذي يجاهر برفضه في كلّ قصصه، ولا سيما في قصّته هذه.

من هذا المنطلق نستطيع أنّ نفهم إسقاطات اليد اليمنى في هذه القصّة، فهي يد محيي الدّين زنكنه التي هي امتداد لكلّ يد مبدعة تكتب الثّورة والتّحريض ضدّ الظّلم، ولاغرو أن نجد هذه اليد تقوم بفعل عجائبي، إذ هي تغادر يد صاحبها بطل القصّة، وتسقط في الأجساد النّخرة، وترفض أن تعود إليه في لحظة مقاومته لأسراب الغربان المتوحّشة التي تصمّم على أن تلتهم البطل، (٣٤) وحتى عندما يناجيها البطل قائلاً لها باستعطاف: "ياعزيزتي، أنت جزء مني، لقد ولدت معي، وقدمت لي خدمات كثيرة في مجالات مختلفة.وإنّ فراقك الآن يؤلمني، فلماذا تتخلّين عني؟! تعالي ياعزيزتي، تعالي". (٣٥)

إنّها تصّر على خيانته، وتصرّ على خذلانه، عند ذلك يواجهها برفضه لها أيضاً إذ يقول: "آه يا يدي اليمنى الحقيرة، أبداً لم أدرك أنّك بهذا القدر من القذارة" (٣٦)، ويتراجع مقرّراً أن يهجر مدينة الظّلم التي يغدو أناسها أمواتاً بأجساد نخرة مستسلمة ذليلة، مهدّداً بالعودة عندما تستوي عنده أدوات الثّورة وآلاتها ومقوّماتها "بيد أنّي سأعود، حين يحين الوقت لأدرس كلّ الكائنات البشريّة، وانسحب حتى توارى تماماً، وفي أعماقه، يتعملق تصميم وإصرار بالعودة". (٣٧)

إذن محيي الدّين زنكنه يضع خطة بديلة للمواجهة المباشرة مع العدوّ= الغربان في حالة الضّعف، فهو يرفض الاستسلام جملة وتفصيلاً، لكنّه يقبل بالانسحاب المؤقّت المدروس إلى حين استكمال أدوات الثّورة والنّضال، والعودة من جديد إلى ساحة المقاومة، ورفض القبح أيّاً كان شكله أو نوعه أو سببه، ليخلص إلى هدفه الأسمى في الحياة، وهو الثّورة التي يجعل من مهنة دراسة الكائنات البشريّة معادلاً موضوعيّاً لها.

يتمثّل الظّلم في أكثر صوره جلاء في قصص محيي الدّين زنكنه في سلطة الملوك الغاشمة التي تستبدّ، وتستعبد البشر، فيكتسب الملك صورة خرافيّة فنتازيّة تمزج بين موروثات المخيال الشّعبيّ حيث صور الوحوش والغيلان [٣٨] والكائنات المتوحّشة، وبين أفعال الشّرّ والطّغيان التي يمارسها الملك تجاه شعبه، خارقاً بذلك بغية وجوده ومصوّغه، وهو إحقاق العدل، وسياسة الرّعية بما فيه خيرها وحسن معاشها، وتحقيق سعادتها.

ففي قصّة "حيث النّاس يعيشون كالهواء" يتلبّس الملك الغاشم صورة فنتازيّة مخيفة تماثل شرّه وسوء سيرته مع الرّعية، "ووجود الكائنات فوق الطّبيعة الأقوى من الجنس البشريّ أحد ثوابت الأدب العجائبيّ"[٣٩]؛ فعجائبيّة الملك تتجسّد في أنفاسه الكريهة، وأسنانه الصّفراء، ووجهه الموبوء بالدمامل، ورأسه الكبير ذي القرون التي تناطح السّحاب" [٤٠]، وهو يعاقب كلّ من يخرج على طاعته بابتلاعه، وحبسه في بطنه قروناً وقروناً [٤١]، في حين يعيش حياة تضجّ بالمعصية والفساد؛ فهو يأكل لحم الفطيسة، ويشرب الخمر، ويلفق الآيات، ويكذّب على الله ورسوله، ويسرق الشّعر من شعرائه ليضعه تاجاً على رأسه.[٤٢]

جريمة الرّعية في عيني الملك وتقديره أنّهم يحلمون، ويفكّرون، ويتحدّثون عن مدينة الأحلام الفاضلة حيث البشر يعيشون أحراراً كالهواء (٤٣)، و"الملك منع الحديث عنها".[٤٤]

لقد وصل الكثير من الرّعية إلى تلك المدينة الفاضلة التي تعجّ بمعطيات السّعادة الفنتازيّة التي تؤسّس لمفردات الحياة اليوتوبية حيث العدل والسّعادة وحلم البشريّة الدّائم بإنزال نموذج الجنّة على الأرض، فعاشوا فيها "حياة هانئة طيبة ذات رائحة عطرة خالية من الملوك وأنفاسهم القذرة؛ لأنّهم قد لفظوها لفظ النّواة، وداسوا عليهم بالأقدام، منذ أكثر من نصّف قرن". [٤٥]

حديث محيي الدّين زنكنه عن هذه المدينة الفاضلة يقودنا إلى الحديث عن سبب ظهور هذا النّوع من الأدب، وهو البحث عن الفردوس والسّعادة المطلقة والحياة المثاليّة عبر تاريخ الأدب الإنسانيّ، مضافاً إلى ذلك "اعتراف مؤلّفيها بقلقهم على مصير كوكبنا الأرضي"(٤٦)؛ فاليوتوبيّات (٤٧) في أكثر الأحيان هي خطط ومشروعات لمجتمعات تعمل بشكل آليّ ومؤسّسات تصوّرها اقتصاديون وسياسيون وأخلاقيون "لكنّها كانت الأحلام الحية للشّعراء".. (٤٨)

اليوتوبيا هي حلم الإنسان بالمكان المثالي، ولعلّها حلمه الأزلي منذ خرج من الجنة، وعلى النقيض "نشأت اليوتوبيا الضدّ في شكل الجحيم الذي هو مصير للشرير الذي انحرف عن تعاليم الجماعة في أثنـــــاء الحياة الأرضيّة". (٤٩)

لكن على الرّغم من بشاعة الملك، وسطوته الأسطوريّة التي تكاد لا تخرق، ولا تهزم، وهو مَنْ يتحالف مع قوى الشّرّ الملكية الأخرى مثل "ملك الملوك الذي وفد من وراء البحار"(٥٠)، فإنّ محيي الدّين زنكنه يرسم المستقبل والأمل بخطوط الثّورة والرّفض والإصرار على التحرّر، فالملك يزداد بطشاً، فيقتل، ويسكن الجماجم، ويقلع العيون، ويأكل الألسن، ويشرب الدّماء (٥١) والثّوار يزدادون مقاومة، ويصلون قمة الجبل حيث المدينة الفاضلة في انتظارهم، فيصبح الاستشهاد الذي يحوّلهم إلى قوى نورانيّة شفافة هو المعادل الموضوعي للتحرّر والانتصار، بل ولقيادة الثّورة كذلك، فهم الحداة نحو أمل الحرّيّة والبناء، وهم قصّة النّضال المستمرة التي لا تنتهي، وتحمل بشرى الأمل والحياة الكريمة العادلة لكلّ الكرد في كلّ مكان بعد تاريخ طويل من المعاناة والحيف والنّضال والمقاومة، فأرواح الآباء المناضلين الذين قضوا شهداء في سبيل حريّة الكرد في كلّ مكان هي من تختم القصّة بروح الثّورة المعلنة والجريئة في وجه كلّ ملوك الأرض العتاة" ظهر الأب ممسكاً بيد الثّالث بحنان أبوي عارم.تكلّم الأب لأوّل مرة منذ ابتلع الملك لسانه.

الأب يتكلّم بلسان كرديّ، ولغة كردية مشرقة فصيحة: لقد عدنا يا أولادي، عدنا إليكم، لنقصّ عليكم حكاية المدينة التي يعيش أهلها كالهواء.وأضاف الثّالث: وكي نعمل معاً على تأسيس مدينتنا على غرارها.فقد عرفنا أصولها، وطريقة خلقها". (٥٢)

هذا النّفس الثّوري الذي يطغى على القصّة يقود محيي الدّين زنكنه إلى أن يصرخ جهاراً بصوت أحد أبطال قصّته ليقول: " بإمكان الملك أن يخنق رغباتنا، ويغتال، أو يذبح، على

مرأى منا طموحاتنا، فيما لو كنا ما نزال أحجاراً صماء، أو حتى غير صماء تقوم عليها أركان قصره وحكمه، أمّا الآن، وقد استعدنا بعزمنا وتصميمنا، وقبل أن يجهز عليها أو يشوّها. فلا بدّ أن نحقّق الأمل الذي ألقاه حبّ الحياة في رحم رغباتنا وطموحاتنا، وخلق فينا القوّة الفولاذية التي صهرتنا في وحدة عملاقة، جعلتنا ملوك أنفسنا في القول والتفكير والفعل". (٥٣)

يتخلّى محيي الدّين زنكنه عن نَفَسِه الفنتازيّ في تشكيله لصور الثّورة وأشكالها لصالح استدعاء التّاريخ المفترض الذي يوازي التّاريخ الحقيقيّ من أجل إبراز الصّورة القاتمة للبشرية عندما تذعن للخوف ولقوى السّلطة، فتغدو ريشة في مهبّ الرّيح، لاتملك تقريراً لمصيرها، حتى أنّها لا تملك أن تسأل أو أن تبحث عن إجابة.

فالحرّ بن شمس العلام بطل قصّة "اللات والعزّى" الذي يعيش في زمن موغلٍ في القدم والوثنيّة في ساحق أزمان الجزيرة العربيّة، ويعاصر أزمان الحجّ الوثني، ويعيش في أكناف الكعبة، وفي أجواء القبائل العربيّة، يُقتاد إلى السّجن من قبل جنود الظّلم شأنه شأن الكثير من المظلومين الذين يقادون دون ذنب معلوم إلى المجهول حيث العذاب والموت دون أن يجرؤ أيّ لسان على أن يسأل عن مصيرهم؛ "فقد غدا أمراً مألوفاً أن تقع العين أو العيون على إنسان معروف بالطّيبة والنزاهة والكرم والإيثار والشجاعة يحيط به رجلان أو أكثر، تقدح عيونهم شرراً". (٥٤)

يعرض محيي الدّين زنكنه مفارقة محزنة تقوم على الفجيعة (٥٥) فالحرّ بن شمس العلاّم رجل ضارب بنصّيب عملاق من الأخلاق والكرم والشهامة، وقد "صار قلبه محجّ قوافل الحجيج، ماقصده قط أحد في حاجة وخيبه، ولا جاءه في طلب أمر وردّه خائباً"(٥٦)؛ لذلك "تشهد له الجزيرة كلّها بالاستقامة والرّصانة"(٥٧)، وعلى الرّغم من ذلك تقتاده قوى الظّلام إلى المجهول لتذيقه العذاب والمهانة، مرسّخة بذلك حقيقة أنّه "لم يعد في الجزيرة ثمّة أمان لأحد" (٥٨)، وعلى الرّغم من ذلك لا يجد رجلاً أو امرأة يجرؤ على أن يتساءل عن سبب اعتقاله فضلاً عن الاحتجاج على هذا السّلوك غير المبرّر.

فذاق الحرّ بن شمس العلاّم مرارة الخذلان مضاعفة وهو يرى وجوه الرّجال تدور بعيداً عنه، متجاهلةً مصيره الأسود في المجهول الذي ينتظره.

عندئذٍ تمتم بقرفٍ من جبن النّاس وتخاذلهم: "الخوف دودة شرهة نهمة، لا تقطع أوردة القلب وشرايينه حسب، إذ تسكنه، وإنّما تقرض وتأكل كلّ ما يشدّه إلى الآخرين من وشائج وذكريات وآمال وتاريخ ووجود". (٥٩)

يصبح القسم باللات والعزّى رمزاً من رموز الصّمت والجبن والإصرار على التمرّغ في الذّل والإهانة والظّلم، كما كان القسم بها في الذّاكرة الدّينيّة الإسلاميّة رمزاً من رموز المكابرة والكفر ومعاندة الحقيقة المتمثّلة في وحدانيّة الله، وضلالة الكفر والشّرك والوثنيّة .فالقليل من الذين ملكوا الجرأة والقوّة أمثال عون بن سعفان ليسألوا سؤالهم المشروع عن سبب اعتقال الحرّ بن شمس العلام، كانوا يقابلون دائماً بالإجابة نفسها: "واللات والعزّى لا أدري". (٦٠)

عندما أصرّ على أن يعرف مصير صديقه كانت النّصيحة التي تلقّاها من جمع المتخاذلين الجبناء الصّاغرين: "انصرف لشؤونك الخاصّة، وعد من حيث أتيت، فما من عاقل يركب المخاطر من أجل أحد، وإنّي أخاف عليك زاللات والعزّى". (٦١)

هم يعللون نصيحتهم المقيتة بقولهم: "إذا كان لا المجلس قد رآه كلّه، فلماذا لا يفتح أحدٌ منهم فاه عداك، بل بل لماذا لا تغلق أنت فاك، حالهم حالهم". (٦٢)

يفتح محيي الدّين زنكنه شرفة واسعة على حقيقة أسباب اعتقال بطل قصتنا لمن أراد أن يواجه الحقيقة، ولا يهرب منها، أو من الاضطهاد الذي يتبع المطالبة بها أمثال شخصيّة السمان أبو يوسف الفهدي الذي هجر مكة المكرمة بحثاً عن الحرّيّة (٦٣)، واتّخذ له حياة في البحر"يغوص أعماقه، يصارع أمواجه، يقاوم تياراته، ويتوغّل عميقاً ليعود بما يلتقطه من الأصداف". (٦٤)

نعرف من رسالة سرّية طويلة تركها بطل القصّة لصديقه اللدود السلمان أبو يوسف الفهدي قبل أن يُقاد بعيداً أنّه كان يعالج الثّورة في نفسه، ويفكّر فيها كلّ يوم، ويلعن الخوف، ويفكر في هجر مكة المكرمة رمز الطّغيان والاستبداد، ليلجأ إلى البحر رمز الحرّيّة وتقرير المصير في القصّة، إذ يقول فيها: "سأقهر الخوف الذي أقعدني وأنحره، وإذ يأتي الصباح، يأتيني ببحر من الأسئلة تتقاذفني أمواجه، تلكمني تياراته، وكلّها تنبع وتستقي من

مستنقع واحد لتصب في مستنقع آخر، أشدّ منه نتانة؛ مستنقع الذّل والخوف من التغيير." (٦٥)

تنتهي القصّة بغرائبية مفزعة تنقلنا إلى أجواء الأدب الكابوسي (٦٦)، إذ تقلب كلّ موازيين العدل في هذه الدّنيا، ويقبل الجميع المصير المأساوي الذي ينتظره بطل قصتنا، منصّاعين إلى واقعهم السّاحق لإنسانيتهم، ومتعاطين مع أزماتهم بكلّ عار الصّمت والجبن.

من بعيد تبقى الثّورة تلحّ على الأفق، وتحمل لنا إرهاصات الأفضل حتى ولو زارتنا برداء عجائبي مأسور للخوف والرّعب يشفّ عن الأمل في قول الحرّ بن شمس العلاّم: "ستتغيّر الدّنيا، لابدّ أن تتغيّر، ويعود إلى الأشياء جمالها، بعدما يزول عنها قبحها الذي فرضته عليها الظّروف الحاليّة... بيد أنّها لن تتغيّر من تلقاء نفسها، لا بدّ أن تتغيّر بفعل فاعل." (١٥١).

والثّورة عند محيي الدّين زنكنه قد تخسر قدسيتها وشرفها وريادتها عندما تخسر أولويّاتها، وأهم أسباب وجودها، وهي إحقاق الحق، وتكريس الحقوق، وتوفير الحياة الأفضل للجميع على حدّ سواء.

عندئذٍ تصبح الثّورة ضرباً من أعمال الإجرام والعصابات التي تخفق في تحقيق أيّ هدف سام، خلا أن تغوص في الملذات والترف المبني على دماء الأبرياء؛ ففي قصّة " الكلب العجوز، مغمض العينين "تغيّر ثورة الكلاب المشروعة دربها من الثّورة على المجاعة وعلى أسبابها، إلى محاولة تحقيق أسباب الشبع بعيداً عن حلّ أسبابها، فبدل أن تثور الكلاب فضلاً عن البشر على من جوّعهم، وظلمهم، تقرّر الكلاب بقيادة الكلب الأسود الشّرّير في لحظة جوع مداهم أن تأكل أيّ بريء في طريق تشرذمها هنا وهناك، ويجد الكلب العجوز الساذج نفسه أمام خيارين لا ثالث لهما، إمّا أن تأكله الكلاب الجائعة، وإمّا أن يرشدهم إلى سيده البشريّ الطيّب الذي رعاه وأحسن إليه منذ كان جرواً صغيراً ضعيفاً، يكاد يهلك فأنقذه وعالجه وآواه (٦٨)، فيقترح على الكلاب أن تأكل سيده بحجة أنّه "أكثر لحماً، ويكفينا كلّنا". (٦٩)

في مصير غرائبي مخيف، نجد الكلب رمز الإخلاص، يتحوّل إلى خائن رعديد، يقبل بأمر الكلب الأسود الشّرّير زعيم الكلاب: "أنت من تدخل، وأنت من تهجم، وإن تلكّأت هجمنا عليك" [٧٠]، ويقوم بمهمته الدّموية بكلّ نجاح وانصّياع، وسرعان ما نسي أنّ فريسته هو سيده الطّيب الذي لطالما أحسن له، "وبسرعة خارقة أبعد عن ذهنه صورة سيده التي تشعره بالإثم والخيانة، وراح يضرب بشدقيه المفتوحين وأنيابه الحادة، هنا وهناك، يقتطع قطعاً من اللّحم، كيفما اتّفق". [٧١]

أمام هذه الفوضى السّلوكية التي تدفع بالثّورة إلى مستنقع الخيانة والخطّيئة، يقع الكلب ميتاً بعد أن شبع من لحم سيده؟

فهل يريد محيي الدّين زنكنه أن يقول إنّه قد مات لأنّه لا يستحق الحياة بعد خيانته؟ أم أراد أن يقول إنّ هذا هو مآل الخائنين؟ أم لعلّه أراد أن يقول إنّ الشّبع من لحم الشّعب لن يمنعك أن تموت جوعاً حتى ومعدتك عامرة باللحم والدّماء؟ تبقى الإجابة مفتوحة على التّأويلات في ضوء بشاعة الخيانة، وقبح من يحوّلون الثّورة من نار مقدّسة إلى آتون حارق متلف لايبقى، ولايذر.

ويجنح محيي الدّين زنكنه إلى الفكاهة السّوداء التي تشكّل كفاية اجتماعية تمثّل كيفية تعبير الإنسان عن مشاعره [٧٢]، فهي مركّب من القبول والرفض لهذا العالم [٧٣] الذي يستجيب فيه كلّ إنسان وفقاً لسجله العاطفيّ الإيجابيّ والسّلبيّ، ضمن بنية لغوية متماسكة "تفرز السخرية والمرارة في آن". [٧٤]

ففي قصّته السّاخرة "فكاهة" يمتدّ بالثّورة إلى كلّ مناحي الحياة حيث السّذاجة، لتومىء هذه القصص الصّغيرة إلى ذلك الكبير الخطّير المفقود من الحرّيّة في كلّ أشكالها ومستوياتها.ففي هذه القصّة يبلغ التعنت والتجبّر غايته بالسّلطان الذي يقضي في فرمان ملزم أن يحلق رجال السلطنة شعور رؤوسهم، لا لسبب حقيقيّ على الرّغم من حججه المعلنة إلا لأنّه أصلع، ويريد أن يتقرّب من قلب ابنة قاضي الولاية (جميلة)، وعندما سخرت من صلعه، قرّر أن ينتقم من كلّ الرّجال أصحاب الشّعور الطويلة، فأمر بجزّها كما تجزّ أصواف الأغنام؟ [٧٥]

لقد نزل كلّ رجال السلطنة على أمر السّلطان، لا طاعة له، ولا تعاطفاً مع قضيّته الخاسرة، لكن طمعاً في المال الذي يغدقه على كلّ من يقصّ شعر رأسه، ورائدهم في ذلك قول القائل: "قد آن لنا وبفضل قرار الوالي الحكيم أن نبيعها بأضعاف سعرها بالأمس". (٧٦)

لكن السّلطان لم يعدم ثائرين على فرمانه الجائر الاستبدادي الذي يمثّل طغيانه وجبن الرّعية خير تمثيل، فسعيد حبيب جميلة قد رفض أن يذعن لهذا الفرمان العشوائي، وقبل أن يسمّى بالمجنون نظير رفضه، وعندما قدّم للمحاكمة على فعله الثّائر الرّافض، لم يجد في نفسه خوفاً يمنعه من أن يبصق في وجه السّلطان الجائر أمام الرّعية المحتشدة، ليسير إلى عقابه الموت حرقاً دون خوف أو تراجع أو توسّل طلباً للمغفرة أو الصّفح. (٧٧)

فهل انتهت الثّورة في نظر محيي الدّين زنكنه بإحراق الثّائر الوحيد على فرمان السّلطان؟ بالتأكيد لا؛ فلحظة حرقه تزامنت مع مولد طفل ثائر جديد مكتسي بالشّعر على الرّغم من أنف السّلطان، وإذا أخذت نورهان تشمّ رائحة اللحم المحروق، أطلقتْ صرخة هائلة، التفت إليها الكلّ مبهوتين، فصعقهم منظر رأس صغيرة، تدلّت من بين ساقيها، تغطّيها غلالة رقيقة من شعر ناعم، أحمر، بلون الفجر الوليد". (٧٨)

الإحالات:

* أ. د. سناء الشعلان (بنت نعيمة) الملقّبة بشمس الأدب العربيّ، وسيّدة القصّة القصيرة العربيّة، وأيقونة الأدب العربيّ، هي أديبة وأكاديميّة وإعلاميّة أردنيّة من أصول فلسطينيّة، وكاتبة سيناريو، ومراسلة صحفيّة لبعض المجلّات العربيّة، وناشطة في قضايا حقوق الإنسان والمرأة والطّفولة والعدالة الاجتماعيّة، تعمل أستاذة دكتورة للأدب الحديث في الجامعة الأردنية/ الأردن، حاصلة على درجة الدّكتوراه في الأدب الحديث ونقده بدرجة امتياز، عضو في كثير من المحافل الأدبية والأكاديميّة والإعلاميّة والجهات البحثيّة والحقوقيّة المحليّة والعربيّة والعالميّة.

هي الرّئيس الفخري لمنظّمة السّلام والصّداقة الدّوليّة، منظّمة السّلام والصّداقة الدّوليّة، الدّنمارك والسّويد للعامين ٢٠٢٣-٢٠٢٤

حاصلة على نحو٦٦ جائزة دوليّة وعربيّة ومحليّة وإقليميّة في حقول الرّواية والقصّة القصيرة وأدب الأطفال والبحث العلميّ والمسرح وأدب الرّحلات والأدب المقارن والإعلام، كما تمّ تمثيل الكثير من مسرحيّاتها على مسارح محليّة وعربيّة.

لها ٧٥ مؤلفاً منشوراً بين كتاب نقديّ متخصّص ورواية ومجموعة قصصيّة وقصّة أطفال ونصّ مسرحيّ ورحلة مع رصيد كبير من الأعمال المخطوطة التي لم تُنشر بعد، إلى جانب المئات من الدّراسات والمقالات والأبحاث المنشورة، فضلاً عن الكثير من الأعمدة الثابتة في كثير من الصّحف والدّوريات المحليّة والعربيّة والعالميّة، وسيناريوهات المسلسلات والأفلام.

لها مشاركات واسعة في مؤتمرات محلّية وعربيّة وعالميّة في قضايا الأدب والنّقد وحقوق الإنسان والبيئة والعدالة الاجتماعيّة والتّراث العربيّ والحضارة الإنسانيّة والآدابِ المقارنة، إلى جانب عضويتها في لجانها العلميّة والتّحكيميّة والإعلاميّة.

هي ممثّلة لكثير من المؤسّسات والجهات الثقافيّة والحقوقيّة، كما أنّها شريكة في الكثير من المشاريع العربيّة والعالميّة الثّقافيّة والفكريّة.

تُرجمت أعمالها إلى الكثير من اللّغات، ونالت الكثير من التّكريمات والدّروع والألقاب الفخريّة والتّمثيلات الثقافيّة والمجتمعيّة والحقوقيّة.

مشروعها الإبداعيّ حقل للكثير من الدّراسات النقدية والبحثيّة ورسائل الدّكتوراه والماجستير في الأردن والوطن العربيّ والعالم.

١- محيي الدّين زنكنه: الأعمال القصصيّة، المجلّد الأوّل، ط١، مطبعة الشهيد آزاد هورامي، كركوك، العراق، ٢٠٠٧، ص١٤٧

٢- سناء شعلان: السّرد الغرائبيّ والعجائبيّ، ط٢، نادي الجسرة الثّقافيّ والاجتماعيّ، قطر، ٢٠٠٦، ص١٥-٦٦

٣- فورستر: أركان القصّة، ترجمة كمال عياد جاد، ط١، دار الكرنك، القاهرة، مصر، ١٩٦٠، ص١٣٠

٤- نفسه: ص١٣١- ١٣٢

٥- عبد الفتاح كليطو: الأدب والغرابة دراسات بنيوية في الأدب العربيّ، ط٢، دار الطّليعة، بيروت، لبنان، ١٩٨٣، ٣٦

٦- نفسه: ص٣٨

٧- Foreste، Aspects of the Novel and related writing- E.M. 1- Arnold، First edition. London، 1927، 1974، P 74

٨- لطيف زيتونيّ: معجم مصطلحات نقد الرّوايـة، ط١، مكتبـة لبنـان ودار النهـار، بـيروت، لبنـان، ٢٠٠٢، ص٨٧

٩- تزفيتان تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبيّ، ترجمة الصّديق بوعلام، ط١، دار شرقيّات، القاهرة، مصـر، ١٩٩٤، ص٤٩

١٠- نفسه: ص٤٤

١١- نفسه: ص٤٩

١٢- نفسه: ص٨٧

١٣- نفسه : ص٨٨

١٤- نفسه: ص٥٧

١٥- نفسه: ص٨٧

١٦- نفسه: ص٢٢

١٧- نفسه: ص٤٥

١٨- محيي الدّين زنكنه: الأعمال القصصيّة، المجلّد الأوّل: ص٩

١٩- نفسه: ص٨- ٩

٢٠- نفسه: ص١١

٢١- نفسه: ص١٢

٢٢- نفسه: ص١٦

٢٣- نفسه: ص١٧

٢٤- نفسه: ص٢٣- ٢٤

٢٥- نفسه: ص٢٤

٢٦- نفسه: ص٤١

٢٧- نفسه: ص٣٧

٢٨- نفسه: ص٣٩

٢٩- نفسه: ص٤٣

٣٠- نفسه: ص٥٤

٣١- نفسه: ص٥٢

٣٢- نفسه: ص٥٢

٣٣- نفسه: ص٥٦

٣٤- نفسه: ص٥٧- ٥٨

٣٥- نفسه: ص٥٩

٣٦- نفسه: ص٦٠

٣٧- نفسه: ص٦١

٣٨- الغول كائن خرافيّ يفوق الإنسان في قوّته وقدرته، والغول تشكّل من تشكّلات الجنّ، وهي إذا لم تتغوّل سمّيت السّعلاة. والغول اسم لكلّ شيء من الجنّ يعرض للسفّار، ويتكوّن في ضروب الصّور والثّياب، ذكراً كان أم أنثى، إلا أنّ أكثر كلامهم على أنّه أنثى: انظر: الجاحظ: الحيوان، أبو عثمان عمرو بن بحر، ت (٥٥ هـ): الحيوان، ط١، ج٦، تحقيق عبد السّلام هارون، دار الجيل، بيروت، لبنان، ١٩٨٨، ص٢٠٣

٣٩- تزفيتان تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبيّ، ص٤٩

٤٠- محيي الدّين زنكنه: الأعمال القصصيّة، المجلّد الأوّل، ص٦٤

٤١- نفسه: ص٦٤

٤٢- نفسه: ص٦٤

٤٣- نفسه: ص٦٦- ٦٩

٤٤- نفسه: ص٦٠

٤٥- نفسه: ص٦٤

٤٦- ماريا لويزا برنيري: المدينة الفاضلة عبر التّاريخ، ترجمة عطيّات أبو السّعود، ط١،المجلس الوطنيّ للثّقافة والفنون والآداب، الكويت، الكويت، ١٩٩٧، ص٩: كان توماس مور هو أوّل من صاغ كلّمة يوتوبيا أو أوتوبيا في نطقها اليوناني، وقد اشتقها من الكلّمتين اليونانيتين ou بمعنى (لا) وTopes بمعنى مكان، وتعني الكلمة في مجموعها: ليس في مكان.

٤٧- يوسف الشّارونيّ: يوتوبيا الخيال العلميّ في الرّواية العربيّة المعاصرة، مجلّة عالم الفكر، مجلّد ٢٩، العدد١، الكويت، الكويت، ٢٠٠٠، ص٢٠٩

٤٨- ماريا لويزا برنيري: المدينة الفاضلة عبر التّاريخ، ص٤٥٥

٤٩- يوسف الشّارونيّ: يوتوبيا الخيال العلميّ في الرّواية العربيّة المعاصرة، ص١٨٦

٥٠- محيي الدّين زنكنه: الأعمال القصصيّة، المجلّد الأوّل، ص٦٤

٥١- نفسه: ص٧٠

٥٢- نفسه: ص٧١

٥٣- نفسه: ص٦٣

٥٤- نفسه: ص١٤٧

٥٥- انظر تعريف مفارقة التّناقض في: سيزا القاسم، مجلّة فصول، المفارقة في القصّ العربيّ المعاصر، القاهرة، مصر، مج٢، ع٢، ص٥٧؛ نبيلة إبراهيم: المفارقة، مجلّة فصول، القاهرة، مصر، مج٧، ع٣و٤

٥٧- محيي الدّين زنكنه: الأعمال القصصيّة، المجلّد الأوّل، ص١٥٠

٥٨- نفسه: ص١٤٩

٥٩- نفسه: ص١٥٠

٦٠- نفسه: ص١٥٣

٦١- نفسه: ص١٥٢

٦٢- نفسه: ص١٥٢

٦٣- نفسه: ص١٥٦

٦٤- نفسه: ص١٥٢
٦٥- نفسه: ص١٥٦
٦٦- لقد ظهر الأدب الكابوسي (أدب الرّعب) في العصر الحديث، وأصحاب هذا الأدب يجعلون من التّرهيب وزرع الخوف والشّك أداة في سبيل وصف العالم، يتجلىّ أمام المتلقّي عالماً غريباً عجيباً مخيفاً، الأحداث كلّها تؤول فيه إلى مصير شنيع.
هذا الأدب ينطلق من الواقع ليرسم ما هو غريب أو عجيب؛ إذ إنّ الرّواية أو القصّة عندما لا تحقّق اللاّواقع أو الواقع الذي لم يعدّ موجوداً؛ فهي تصف شيئاً حقيقيّاً ومعيشاً، وهذا الواقع يثير بعض القرّاء، بينما يصدم البعض الآخر نظراً لغرابة وسائله: انظر: عابد خزندار: حديث الحداثة، ط١، الكتب المصريّ الحديث، القاهرة، مصر، ١٩٩٠، ص١١٧
٦٧- محيي الدّين زنكنه: الأعمال القصصيّة، المجلّد الأوّل، ص١٥١
٦٨- نفسه: ص١٧٦- ١٧٧
٦٩- نفسه: ص١٧٥
٧٠- نفسه: ص١٧٦
٧١- نفسه: ص١٧٩
٧٢- دانييل جولمان: الذّكاء العاطفيّ، ترجمة ليلى الجباليّ، ط١، المجلس الوطنيّ للثّقافة والفنون والآداب، الكويت، الكويت، ٢٠٠٠، ص١٦٦
٧٣- زكريا إبراهيم: سيكولوجيّة الفكاهة والضّحك، ط١، مكتبة مصر، القاهرة، مصر، - ١٩٦
٧٤- دانييل جولمان: الذّكاء العاطفيّ، ص٣٠٧
٧٥- محيي الدّين زنكنه: الأعمال القصصيّة، المجلّد الأوّل، ص٢٥٤- ٢٥٥
٧٦- نفسه: ص٢٦٠
٧٧- نفسه: ص٢٦٢- ٢٦٣
٧٨- نفسه: ص٢٦٣

الفصل السّادس

تشكيل المعنىٰ بتجليّات الماء في الشّعر المعاصر:قراءة أسطوريّة ورمزيّة في ديوان "ما أقلّ حبيبتي" لراشد عيسىٰ أنموذجًا

الملخّص:

تسعى هذه الدّراسة إلى رصد تشكيل المعنى في ديوان "ما أقلّ حبيبتي" لراشد عيسى عبر تتبّع تجليّات الماء في الدّيوان، وتحليل العلاقات المعنويّة والشّعوريّة والذّوقيّة والفكريّة التي تشكّلها في إلحاحها على الظّهور، وعلى السّيطرة على منظومة المعانى والدّلالات في الدّيوان، لاسيما أنّ هذا الدّيوان يشكّل -فيما أرى-مثالاً بارزاً على استثمار الماء وتجليّاته في التّجربة الشّعريّة عند راشد عيسى.

الدّراسة تتقصّى الظّاهرة إحصائيّاً في بدايتها، ثم تطلّ على التّجربة الحياتيّة والشّعريّة لراشد عيسى، وترصد صورة مانا المرأة الأسطوريّة المائيّة، والعتبة المائيّة لاسمها، وتعرض تشعّب معنى الماء، كما تتوقّف عند الجنوح الزّمنيّ نحو الماء، والتباس المكان به، وحضوره في غيابه.

تخلص الدّراسة إلى أنّ راشد عيسى استثمر تجليّات الماء في تشكيل معانيه، وفي توليد صوره، وفي التّعبير عن حالتها الشّعوريّة بكيفيّة فيها من الجدّة والتّنوّع ما أحسبه إضافة نوعيّة لبنية القصيدة الحديثة.

الكلمات المفتاحيّة للبحث: شعر عربيّ حديث، شعر راشد عيسى، ديوان "ما أقلّ حبيبتي"، تشكيل المعنى، تجليّات الماء.

إطلالة على تجليّات الماء في ديوان راشد عيسى "ما أقلّ حبيبتي":

ينحاز راشد عيسى [1] في شعره إلى توظيف الماء عبر تجليّاته المختلفة، وحضوره المتنوّع، فنجده يلحّ في دواوينه كلّها على توظيف الماء، والموج، واللّجة، والنّهر، والمطر، والغيم، والغدير، والنّبع، والنّدى، والقطرة، والبئر، والبكاء، والدّموع، والطّوفان، والعرق، والأماكن المائيّة، والكائنات المائيّة، والموجودات المائيّة، والعمل المائيّ، والأفعال والصّفات والمصادر والأسماء ذات العلاقات المباشرة بالماء.

هذا الانحياز يظهر بجلاء في ديوانه الخامس "ما أقلّ حبيبتي" الصّادر في عام ٢٠٠٢؛ إذ يبلغ معدّل ورود الماء بتجليّاته مرتين في كلّ صفحة، وهو أعلى معدّل يبلغه في شعر راشد عيسى في حين نجد تذبذباً واضحاً لتوظيف الماء في الدّواوين الأخرى؛ ففي ديوان

"شهادات حبّ" ورد الماء بمعدّل مرة في كلّ صفحتين، وفي ديوان "امرأة فوق حدود المعقول" ورد بمعدّل مرّة في كلّ ست صفحات، في حين ارتفعتْ هذه النّسبة في ديوان "بكائيّة قمر الشّتاء" لتصبح مرّة كلّ خمس صفحات وربع، وواصلتْ ارتفاعها في ديوان "وعليه أوقّع" لتكون مرّة في كلّ صفحتين، وصولاً إلى أوجها في ديوان "ما أقلّ حبيبتي"، لتستأنف الانخفاض في الورود من جديد في ديواني "حفيد الجنّ" وديوان "يرقات" لتبلغ مرة في كلّ صفحة ونصّف، ومرة في كلّ ثلاث صفحات في ديوانه الأخير صدوراً "عرف الدّيك".

بذلك يكون ديوان "ما أقلّ حبيبتي" هو الدّيوان المرشّح في هذه الدّراسة لعرض ظاهرة تجليّات الماء في شعر راشد عيسى؛ إذ هو المستثمر لها في أعرض قطاع لها من ناحية الكمّ والنّوع، لاسيما أنّه من أكبر دواوين راشد عيسى حجماً، وجاء بعد فترة انقطاع دامتْ نحو خمس سنوات بعد صدور ديوان "وعليه أوقّع" ليستثمر الماء، ويقدّم تجربة مختلفة فيه تصوغ رؤيته الجديدة للحياة بتجاربها ومتناقضاتها كلّها، قبل أن يدخل في تجربة السّيرة الذاتيّة الشّعريّة في ديوانه "حفيد الجنّ"، ويمارس التّجريب الشّكليّ في قصيدة الومضة في ديوان "يرقات"؛ إذ حضر الماء مختزلاً شكلاً شأنه شأن المضامين كلّها بخلاف حضوره الواضح والبنائيّ والرّئيسيّ والمتكرّر في ديوان "ما أقلّ حبيبتي". (انظر الجداول الآتية التي توضّح مواطن استخدام الماء في الدّيوان).

يعزّ علينا أن نجزم بسبب قاطع يعلّل ذلك الاتّجاه عند راشد عيسى في توظيف الماء بكثرة في ديوانه الهدف في هذه الدّراسة، لكنّنا نستطيع أن نضع فرضية لهذا النّزوع نلخّصها في رغبته في البحث عن توليفة جديدة من التّعبيرات المحمّلة بالدّلالات والرّموز والمعاني.

لعلّه وجد هذه التوليفة الجديدة في استثمار الماء الذي يتوافر في ثقافته الذاتيّة والجمعيّة على رصيد عملاق من الرّموز والدّلالات والإحالات القادرة على الدّخول في علاقات رمزيّة ذات محمول تأويليّ كبير يستطيع أن يضطلع بمهمّة توصيف حالته الشّعوريّة والفكريّة التي يختزلها في قصيدته.

جدول رقم (١)

تكرار كلمة "ماء" في الدّيوان:

الرّقم	العبارة الشّعريّة	الصفحة
١	قال لي ماؤها	١٣
٢	يجلب الماء إن عطشت	٢٣
٣	أنتِ ماء الحلم	٤٢
٤	أجرع الماء خمراً	٨٠
٥	أمنع عنك الماء	١٠١
٦	عشقتُ الماء	١٣٠
٧	لم يعد للماء جدوى	١٦٠
٨	أنتِ مائي	١٦١
٩	نبحث مثل ظباء الصّحراء عن الماء	١٦١
١٠	تحت الماء وحدي	١٦٤
١١	يا كتاب الماء	١٦٥
١٢	ولا ماء يليق	١٦٧
١٣	جمر ناري مع الهوى سلسبيل	١٧١

جدول رقم (٢)

تكرار كلمة "بحر" في الدّيوان:

الرّقم	العبارة الشّعريّة	الصفحة
١	ثورة البحر في خصرها	١٠
٢	مانا وأنت البحر حين عبرته	٢٦
٣	لأحرث في الصّخر وفي البحر	٣٦
٤	مساء البحر	٤١
٥	ماحاجتي لثورة البحار؟	٥٠
٦	ياملیكة على البحار والنّساء	٥٣
٧	أعوم على بحر بروحك	١٠٨
٨	يشكّك البحّار في أسماكها	١١٥
٩	لا يغمر بحرك كلّ يباسي	١٠١
١٠	كنتُ السّفينة في لجة البحر	١٢٢
١١	وتحكي لجنيّة البحر أسرارها	١٢٢
١٢	جرحي على صدرك البحر	١٢٣
١٣	كلانا إذن بحر	١٢٣
١٤	أبحر فيك	١٢٣
١٥	اعذريني إن قسا البحر	١٢٨
١٦	عبرت البحر	١٢٨
١٧	ليس بين البحر والبحر عتاب	١٢٩
١٨	فكلا البحرين في الحبّ بليغ	١٢٩
١٩	اعتاد البحار	١٣٠
٢٠	لك بحري	١٣٦

جدول رقم (٣)

تكرار كلمتي "الموج واللّجة" في الدّيوان:

الرّقم	العبارة الشّعريّة	الصفحة
١	يخطف الموج الجميل مراكبي	٢٧
٢	تغوي مع الموج	١٢٢
٣	ومع الموج لا تجد البوصلة	١٢٢
٤	كنتُ أبني في عباب الموج أكواخاً	١٢٨
٥	وأساهي غفلة الموج	١٢٨
٦	أعشق الموج	١٢٩
٧	ألقاك على الموج	١٢٩
٨	الشطّ يشرب أحزانه المائجة	١٣٧

جدول رقم (٤)

تكرار كلمة "النّهر" في الدّيوان:

الرّقم	العبارة الشّعريّة	الصفحة
١	أنا هنا سمكة تسبح في نهر مرتبك	٥
٢	النّهر عند المصبّ	١١
٣	ما الذي دلّه ليوقظ نهراً؟	٧٧
٤	لاتسبح أسماكك في نهري	١٠٠
٥	وكلّ له بحر	١٠٦
٦	النّهر في مزاجه	١١٥
٧	بصوتك النّهري	١٥١
٨	يلتقي النّهران	١٥٣
٩	لا أتخلّى عن طبع النّهر	١٥٩
١٠	نهر الرّؤيا	١٦٢
١١	وما كنت إلا النّهر	١٨٢

جدول رقم (٥)

تكرار كلمة "مطر" في الدّيوان:

الرّقم	العبارة الشّعريّة	الصفحة
١	المرأة الماطرة	١٢
٢	أسقيتها مطراً	٣٢
٣	مزاج المطر الصّيفيّ	٣٨
٤	نزق الأمطار	٥٠
٥	شهوة المطر	١١٥
٦	غيمة بلا مطر	١١٨

جدول رقم (٦)

تكرار كلمة "غيم" في الدّيوان:

الرّقم	العبارة الشّعريّة	الصفحة
١	مرّ غيم ببالي	١٨
٢	وغيوم قلبي أدمع	٣٠
٣	غائمة بلا سبب	٤٥
٤	أحبّ فيك غيمة الحنان	٥٦
٥	وبقيت كما الغيم	٦١
٦	غيمة بلا مطر	١١٨

جدول رقم(٧)

تكرار كلمتي"غدير ونبع" في الدّيوان:

الرّقم	العبارة الشّعريّة	الصفحة
١	من غدير المجرّة	٣٢
٢	وحيثما أصبّ أنبعي	٤٧
٣	وفجّري منابعي	٤٨
٤	كلّ الرّجال ينابيع	١٤٧

جدول رقم (٨)

تكرار كلمة "النّدى" في الدّيوان:

الرّقم	العبارة الشّعريّة	الصفحة
١	فوجهك يامانا النّدى	٨٤
٢	تحمّمت أوراقه بنداك	٢٩
٣	همسك المبلول بالنّدى	١٥١

جدول رقم (٩)

تكرار كلمة" قطرة" في الدّيوان:

الرّقم	العبارة الشّعريّة	الصفحة
١	الصّحراء ترجو قطرة لقلبها	١٥٣
٢	فلأنت أعذب قطرة	١٥٧

جدول رقم (١٠)

تكرار كلمة "بئر" في الدّيوان:

الرّقم	العبارة الشّعريّة	الصفحة
١	من لهفة البئر	١١

جدول رقم (١١)

تكرار كلمتي "بكاء ودموع" في الدّيوان:

الرّقم	العبارة الشّعريّة	الصفحة
١	قلت ذات دمعة	٥
٢	وحين أفقت من غيبوبته بكيت عليه	٦

٣	دموع المحبّة في عين أمّي	١٠
٤	وغيوم قلبي أدمع	٣٠
٥	أنا المشظّى في الغناء الباكي	٣١
٦	أحبّ في عينيك دمعة الشّواطئ	٥٥
٧	تنزّ دموع القلب من مقلة المنى	١٠٨
٨	الدّمع يذرف	١٠٩
٩	بلا دمعة	١٢٣
١٠	وتاريخ دمعي العريق	١٣٢
١١	دمعة حزني السّعيد	١٣٨
١٢	تقيني بكائي	١٧٤
١٣	ليس سوى أدمعي أمامي	١٧٧

جدول رقم (١٢)

تكرار كلمة "الطّوفان" في الدّيوان:

الرّقم	العبارة الشّعريّة	الصفحة
١	يا أوّل طوفان أغرقني	١٠٣
٢	يعدل الطّوفان عن قراره	١٢١

جدول رقم (١٣)

تكرار كلمة "العرق":

الرّقم	العبارة الشّعريّة	الصفحة
١	صبّبته عرقاً	٢٩

جدول رقم (١٤)

تكرار ذكر الأماكن المائيّة في الدّيوان:

الرّقم	العبارة الشّعريّة	الصفحة
١	في وجهك الميناء	٥٣
٢	أحبّ في عينيك دمعة الشّواطئ الحزينة	٥٥
٣	أسكن جزر الهذيان	٦١
٤	خطاه صخور الشّواطئ	١٢٢
٥	رأيت الموانئ أجمل مما أظنّ	١٢٣
٦	وقلبك مينائي وصدرك زورقي	١٠٨
٧	منارة عينيك بريقي	١٢٤
٨	فسيري معي إلى مرفأ لم تزره السّفن	١٧٣
٩	يشكك البحّار في أسماكها	١٥٥

١٠	وأبني على ضفتيك منازل قلبي	١٣١
١١	تعبرين دمي مثلما يشرب الشّط أحزانه	١٣٧
١٢	ماجلست العمر بين شطآن التمنّي	١٦٥
١٣	يهدّ منارات المنى	١٧٨

جدول رقم (١٥)

تكرار ذكر الكائنات المائيّة والموجودات المائيّة في الدّيوان:

الرّقم	العبارة الشّعريّة	الصفحة
١	أنا هنا سمكة	٥
٢	اللآلىء تكسر أصدافها	١٣
٣	ما كنت أحسب أن يصيد شباكي	٢٧
٤	تتوه المراكب بين الأسماك	٢٧
٥	حتى النوارس إن رأتك تراقصت	٢٨
٦	يختنق اللؤلؤ المكنون في محاره	١٢١
٧	فسيري معي إلى مرفأ لم تزره السّفن	١٧٣
٨	نورس ضيّعته المنافي	١٢٢
٩	لمحت صواريك تدنو إليّ	١٢٢

١٠	ودّعتُ حزني لأرسي سفينة جرحي على صدرك البحر	١٢٣
١١	كلانا سفينة	١٢٣
١٢	تبني النّوارس أعشاشها	١٢٣
١٣	ببحرك تسبح أسماكي	١٢٦
١٤	قسا البحر على المركب	١٢٨
١٥	أستجدي المحار	١٢٨
١٦	تصير طيوراً مائيّة	١٦٠
١٧	هرّبت للأسماك أشعاري الجديدة	١٦٥
١٨	فسيري معي إلى مرفأ لم تزره السّفن	١٧٣

جدول رقم (١٦)

تكرار ذكر الأعمال المائيّة:

الرّقم	العبارة الشّعريّة	الصفحة
١	أيّها الملاّح	١٣٦

جدول رقم (١٧)

تكرار ذكر أفعال وصفات ومصادر وأسماء لها علاقة بالماء:

الرّقم	العبارة الشّعريّة	الصفحة
١	تحمّمت أوراقه بنداك	٢٩
٢	أعرفني ولداً يشرب ماء الصّحراء	٣٧
٣	أشربك يدور الرّأس	٣٩
٤	لا آتيه كي أشرب	٤٢
٥	لا آتيه كي أسبح	٤٣
٦	أرى قلباً شهيداً عاشقاً يغرق	٤٣
٧	حيثما أصبّ أنبعي	٤٧
٨	أشرب من كأس لا أرتوي	٦٠
٩	رسالة شوق أسرب حبرك منها	٦٣
١٠	يا أيقونة عطشي	١٠٢
١١	لأهتدي لسرّ من شربت روحها	١١٧
١٢	أبحر فيك	١٢٣
١٤	ببحرك تسبح أسماكي	١٢٦
	تصاريح سباحة	١٢٩

١٥	تعبرين دمي مثلما الشّط يشرب أحزانه	١٣٧
١٦	المواعيد غارقة في السّبات	١٣١
١٧	صوتك النّهري يغسل انفعالك	١٥١
١٨	همسك المبلول بالنّدى	١٥١
١٩	النّهر يغسل لوعتي	١٨٢

فضلاً عن ذلك، لم أعثر-في حدود اطلاعي- على دراسة تصدّت لتحليل أثر تجليّات الماء في تشكيل المعنى عند راشد عيسى لاسيما في ديوانه "ما أقلّ حبيبتي" الذي يعدّه في معرض تمهيده للدّيوان خلاصة تجربته الوجدانيّة، وأنّه سيرة غنائيّة موسيقيّة "لصديق أهوج ملتبس على نفسه" قلبي"بطيبته الزائدة". (٢)

من هذا المنطلق نستطيع التّخمين أنّ دراستنا لهذا الدّيوان بالتّحديد بما يتضمّنه من خصوصيّة متفرّدة تكاد تكون سيرة ذاتيّة وجدانيّة شبه معلنة تقودنا إلى تحليل بنية المعنى المتأثّرة بتجليّات الماء. (٣)

تجتهد هذه الدّراسة في التقاط المفردات والتّراكيب والصّيغ التي توظّف دلالات الماء في تشكيل المعنى والصّور والانفعالات في ديوان "ما أقلّ حبيبتي"، ثم بيان أثر هذا التّجلّي المائيّ في تشكيل معمار القصيدة، وتبيان مدى استثمار الشّاعر لدلالات جديدة غير مسبوقة للماء؛ عليه فإنّ الدّراسة تسعى إلى استخدام المنهج الأسطوريّ في رصد الظّاهرة عبر حضورها الغني في صفحات الدّيوان.

الماء أعظم الاحتياجات البشريّة منذ كان الإنسان، فأنّى وُجد الماء استقرّ النّاس، وقد ظهر الماء جليّاً في الأساطير القديمة على اختلاف مَنْشئِها، فديانا إلاهة المطر في الأسطورة الرّومانيّة والإغريقيّة القديمة (٤)، وإنانا إلاهة الخصب والولادة في الأساطير البابليّة والسّومريّة (٥).

لعلّ الآية الكريمة "وجعلنا من الماء كلَّ شيء حيّ(٦) تلخّص القيم الماديّة والمعنويّة العظيمة لأهميّة الماء في صناعة الحياة واستمرارها.

لقد انتبه الدّارسون إلى رمز الماء في الشّعر على غرار رسالة الماجستير "الماء في الشّعر الجاهليّ" لإحسان خضر الدّيك [٧] ورسالة الدّكتوراة "رمز الماء في الأدب الجاهليّ" لإبراهيم خليفة [٨] ورسالة الماجستير "دلالة الماء في الشّعر الجاهليّ" لحاتم حسين البصيص.

نستطيع أن نجد الكثير من الشّعراء المعاصرين الذين يستثمرون الماء عبر توليفة معاني مختلفة في قصائدهم، فهذا بدر شاكر السّياب –على سبيل المثال- قد أعطى الماء دلالات جديدة في قصيدته "أنشودة المطر"، وذهب رمز المطر عنده إلى التّغيير والبعث الجديد(مطر... مطر... مطر).

كما تناول شعراء آخرون رموزاً متعدّدة للماء، فالتفت الدّارسون إلى هذه الظّاهرة على نحو دراسة لآمال موسى بعنوان "دلالات الماء: ذئب الحواس وماء الله في زلّة أخرى لجريس سماويّ"، إذ قالتْ فيها: "يشكّل عنصّر الماء مدارات معنويّة مختلفة، الشّيء الذي يجعل من الماء قيمة طاغية في المتن الشّعريّ". [٩]

الشّعر العربيّ المعاصر في هذا الشّأن ينزع إلى ما نزع إليه الشّعر العربيّ الجاهليّ الذي استثمر الماء في بناء الكثير من معماره المعنويّ والنّفسيّ والدّلاليّ في ضوء علاقة الجاهليّ لا سيما الأعرابي بالماء الذي يشكّل الكلمة الفيصل في استمرار حياته، وقد يحارب من أجله، أو يرحل طلباً له [١٠]، الأمر الذي جعل القاموس الشّعريّ الجاهليّ يحفل باستثمار الماء في تجليّاته كلّها؛ "فقد حفل الشّعر الجاهليّ بوصف مظاهره، فكان لكلّ ظاهرة تشترك في خلق الماء تلك الأهميّة التي كانتْ للماء ذاته، ولاسيما في المشاهد المائيّة الطّويلة التي يُعنى الشّاعر برسم ملامحها، فيسوق هذه المظاهر مجتمعة بين ثنايا مشهده، على الرّغم من تفرّدها في بعض الأحيان حين يذكرها الشّاعر عرضاً في تشبيهاته وصوره"[١١]، وما أكثر ما نجد ظاهرة البرق والرّعد والسّحاب والرّياح والمطر والسّيل تدور في قصائد الشّعراء الجاهليّين. [١٢]

لقد ارتبط الماء عند الشّاعر الجاهليّ بذات المنظومة الدّلاليّة الاجتماعيّة والنّفسيّة التي ارتبط بها عند الإنسان الجاهليّ؛ فجعلوا الشّجاعة تُنال في أرفع صورها عند ورود الماء الذي اقترن ضمنيّاً بالموت، فمن يرد الماء كأنّه ورد الموت، وفي ذلك يقول حاتم الطّائيّ:

يامَالِ، جاءتْ حياضُ الموتِ واردةً من بين غَمْزٍ فخضناه وضحضاحِ [١٣]

لذلك لا يشرب الماء الصّافي إلا السّادة الأحرار الشّجعان الأشاوس، وفي ذلك يقول الشّاعر:

ونشربُ إن وردنا الماء صفواً ويشرب غيرنا كدراً وطيناً [١٤]

كما ارتبط الماء عند العرب بالكرم والسّخاء والجود والعون والنّجدة، فالبعض قرن الماء بالعزّة والرفعة وسمو النّسب، وفي ذلك يقول عنترة بن شدّاد:

لا تسقني ماءَ الحياةِ بذلّةٍ بل فاسقني بالعزّ كأس الحنظلِ [١٥]

المعاني التي تكتمل أبعادها الرّمزيّة بتوظيف الماء كثيرة في الشّعر الجاهليّ؛ فالماء عندهم قد يرمز للشّرف والحمى [١٦]، كما يوظّف في مقامي الرّثاء والمدّح [١٧]، وهو أداة لوصف جمال الحبيبة في قصائد كثيرة. [١٨]

أمّا في عصر بني أميّة فنجد الشّعراء يذكرون الماء في شعرهم في تجليّاته المختلفة؛ لاسيما المطر والنّهر اللذين برعوا في وصفهما، وفي وصف أحوالهما.

كثيراً ما استثمروا الماء في مديحهم وغزلهم؛ فهذا الأخطل يصف نهراً مزبداً، ويقول إنّه حتى في فيضانه لا يصل إلى عظم كرم يزيد بن معاوية:

وما مزبدُ يَعلُو جزائِرَ حامِرٍ يَشُقُ إليها خيزُراناً وَغَرقَدا

بأجْودَ سَيْباً مِنْ يَزِيدَ إذا غَدَتْ بِهِ بُخْتُهُ يَحْمِلْنَ مُلكاً وسوددا [١٩]

ويتغزّل ذو الرُمّة بحبيبته مي التي يجد فمها أطيب من ماء النّهر:

وما ثَغَبٌ باتَتْ تُصَفّقُهُ الصَّبا قَرَارَةَ نِهْيِ أتأتْتْهُ الرّوائِحُ

بأطيبَ مِنَ فيها ولا طعْمُ قَرْقَفٍ برِمّانَ لم يَنْظُرْ بها الشّرق صابِحُ [٢٠]

في العصر العباسي تكرّرت المعاني ذاتها؛ فهذا البحتري يمدح أبا مسلم الكَجِّيّ بتشبيه كرمه بالوابل:

كَأَنَّكَ السَّيْف: حَدَّاه وَرَوْنَقُهُ، وَالغيْثُ: وابِلُهُ الدَّاني ورَيِّقُهُ (٢١)

في حين يشبّه المتنبي ريق حبيبته بماء الغمامة:

أريقُكِ أمْ ماءُ الغَمامةِ أمْ خَمْرُ بفيّ بَرُودٌ وهْوَ في كَبدي جَمْرُ (٢٢)

في العصر الأندلسيّ حضر الماء بقوّة في الشّعر لاضطلاعه بوصف مظاهر الطّبيعة والحضارة التي كانتْ تعجّ بالأنهار والبرك والسّواقي والثّلج والأمطار والحدائق والخلجان والغدران والبحار والرّياض، كما استدعاه الشّاعر في كلّ المواضيع. فهذا ابن زيدون يمدح الأمير الوليد بن جهور مشهبّاً إيّاه بالسّحاب:

أَغرُّ، إذا شِمْنا سَحائِبَ جودهِ تَهَلَّلَ وَجْهٌ، واسْتهَلَّتْ أنامِلُ

يُبَشِّرُنا بالنائل الغمْر خالُهُ وَقبْلَ الحَيَا ماتسْتطِيرُ المَخايلُ (٢٣)

في العصر الحديث نجد الكثير من الشّعراء قد وظّفوا الماء في شعرهم، بل إنّهم جعلوه أحياناً عنواناً رئيسيّاً لقصائدهم بعد أن حمّلوه بمشاعرهم وانطباعاتهم، فهذا ميخائيل نعيمة -على سبيل الذّكر لا الحصر- يكتب قصيدة "النّهر المتجمّد" فيتحدّث فيها عن مشاعر يأسه التي تتجسّد في قوله في ختامها:

"يا نهرُ!

ذا قلبي أراه

كما أراكَ

مكبَّلا

والفرقُ أنّك سوفَ تنشطُ من عقالِكَ، وهو لا". (٢٤)

يؤرّخ الشّاعر سميح القاسم حزنه وتجربة الفلسطينيين في الرّحيل الشّتات بقصيدته "أشدّ من الماء حزناً":

أشدُّ من الماء حزناً
تغرّبت في دهشة الموت عن هذه اليابسه
أشدُّ من الماء حزناً
وأعتى من الرّيح توقاً إلى لحظة ناعسه
وحيداً، ومزدحما بالملايين،
خلف شبابيكها الدّامسه". (٢٥)

كذلك يمزج نزار قبّاني تجربة العشق بالماء الذي يتوّجه سلطةً قادرةً على قهره والانتصار عليه؛ لذلك فهو يطلب وصال الحبيبة كي تنقذه من الهلاك عشقاً بقوله:

"إنّي أتنفس تحت الماء
إنّي أغرق
أغرق
أغرق". (٢٦)

كذلك نجد محمود درويش في قصيدته "كن لجيتارتي وتراً" يجعل من الماء ذاكرته التي يستدعيها كلّما احتاج إليها:

"كُن لجيتارتي وتراً أيّها الماء؛ فقد وصل الفاتحون

ومضى الفاتحون القدامى

من الصّعب أن أتذكّر وجهي

في المرايا. فكن أنتَ ذاكرتي كي أرى ما فقدتُ... (٢٧)

(مانا) المرأة الأسطورة المائيّة:

نستطيع أن نلمح الماء بتجليّاته كلّها في مجمل التّجربة الشّعريّة عند راشد عيسى؛ ففي ديوانه "بكائية قمر الشّتاء" نرى الدّمع يتكرّر ذكره مقروناً بالحزن لاسيما ذلك الحزن المرتبط بالبعاد عن الوطن، وبالرّثاء للحال الذي وصلتْ إليه الأمّة العربيّة: "تبكيك يا وطن العروبة أدمعي، أبكيك من يبكي معي". (٢٨)

أمّا في ديوان "وعليه أوقّع" فكثيراً ما يصف الشّاعر نفسه بالبحر في هذا الدّيوان: "بحرٌ أنا لا تخافي الموج سيدتي"[٢٩]، وفي المقابل نجده يكرّر وصف الحبيبة بالنّهر في ديوانه "امرأة فوق حدود المعقول" حيث يقول: "يا نهري الأوّل، يا شاهدتي الأولى"[٣٠]، في حين أنّ النّهر هو ذلك الجبّار الذي يفصله عن الوطن في ديوان "شهادات حبّ" إذ يكرّر الإشارة إلى هذه المعلومة في ديوانه، إذ يقول: "أحبائي وراء النّهر، صباح النّصر"[٣١]، لكنّنا نجده في ديوانيّ "حفيد الجنّ" و"يرقات" يجعل الماء إلهاً أسطورياً في يده أقدار البشر، فيقول: "قال إله الماء".[٣٢]

كما يغزو الماء بتجليّاته كلّها ديوان "ما أقلّ حبيبتي" الذي يتكوّن من ثلاثة أقسام، القسم الأوّل معقود تحت عنوان "مانا"، وفي هذا القسم يقدّم لنا الشّاعر امرأة يوهمنا بأنّها حقيقيّة، لكن يبدو أنّها "رمزٌ للمرأة المستحيلة التي يجسّد فيها عذابات لوعته تجاه المرأة الحقيقيّة التي رهن شعره بحبّها"[٣٣]، لاسيما أنّه يعلن صراحةً أنّ هذا الدّيوان هو ديوان لسيرة قلبه العاشق مع نسائه الكثر اللّواتي لطالما تورّط معهن في الوهم[٣٤]؛ لذلك فمانا هي سيرة كلّ النّساء الوهم منسوخة بسيرة امرأة أسطوريّة خالدة تستحقّ الحبّ والعشق؛ لذلك هي "امرأة فوق معنى النّساء" كما يقول[٣٥]، وهذا الدّيوان هو سيرة الحبّ للمرأة التي "تظلّ مغلّفة بأستار من المعاني والدّلالات الرّمزيّة التي تصنعها مجموعة كبيرة من الصّور الاستعاريّة والكنائيّة"[٣٦]، ولا يمكن أن تفتح مغالق رموزه بعيداً عن هذا الفهم.

ففي الجزئين الثّاني والثّالث من الدّيوان المعقودين تباعاً تحت عنواني: حواريات النّدى والنّار، ووثيقة جرح، يستأنف راشد استدعاءه للماء في كلّ قصائد الجزئين استكمالاً لصورته التي شكّلها في مانا في الجزء الأوّل من الدّيوان، وهي صور سنتوقّف عندها في هذا البحث بالتفصيل.

فضاءات الماء في الدّيوان تتنوّع وتتكاثر لتكوّن جديلة واحدة من الدّلالات التي تتّخذ "مانا" امرأة واحدة أسطوريّة غير متحقّقة، حتى لكأن الماء يعادل في معنى من معانيه "العطش". وهذه ذروة المفارقة والانزياح في رمزيّة الماء، لأنّ "مانا" حلم، وليس واقعاً حسب ما تنبئ به صيغ الماء في القصائد في الدّيوان نفسه، وفي غيره من دواوين الشّاعر، فيصبح صدر الحبيبة "ماء" يختزل معنى الأمومة والحنان كما في قوله:

أنا فجرٌ على ذراعيك يحبو ورضيعٌ في دفءِ حضنك يهرمْ

حســـب النّهـــر بـــين نهـــديك مـــاءً ربّمـــــا إن أتـــــاه يشـــــفى ويســـــلمْ

فتـــدانى ليشـــرب المـــاء لكـــن فُـــوجئ الطّفـــل باللـــهيب الملحّـــمْ [٣٧]

"مانا" التي يرسمها راشد بالماء ليست امرأة اعتياديّة، بل هي امرأة أسطوريّة ورمز جمالي لقيم الجمال والأنوثة والعطاء والبذل والطّمأنينة كلّها [٣٨]، بل لعلّها هي الحياة في رداء امرأة عنده، وهو منذ غلاف الدّيوان حيث العنوان يصيح بأعلى صوته "يالله ما أكثر النّساء، وما أقلّ حبيبتي" [٣٩]، وهذه القلّة تتأتّى من أنّها امرأة أسطورة لا تتكرّر؛ لذلك يربط وجوده بقدرتها الأسطوريّة على التفرّع والعطاء والنّماء؛ لتكون النّساء كلّها في امرأة واحدة، وهو حلم الرّجل المتجسّد في أن يملك امرأة واحدة فيها النّساء كلّها واكتمالهنّ وأنوثتهنّ، فراشد البجماليونيّ [٤٠] يصنع امرأته المائيّة بحرفيّة تربط فعله الوجوديّ الذّكوريّ بقدرته على استيعاب هذا التّكاثر في ذات واحدة،؛ لذلك يقول: "الدّونجوان ليس من يعيش كثرة النّساء في حياته، وإنّما الذي يعيش كثرة الحياة في امرأة." [٤١]

هذه المرأة تؤرّخ للبدايات البشريّة من أصلها المائيّ الذي خُلقت منه، فهي مخلوقة من الماء، وتحمل صفاته، وتتنقل فيه وعبره، فهي "المرأة الماطرة" [٤٢] كما يسميّها، وهي تحضر بصورة أسطوريّة حيث الحمام والأصداف واللآلئ والسنونو والماء في حضرتها:

"طار من برج عمري
حمامٌ وحطّ على غصنها
وهدل
وبلا رشده هبّ منها
الشّذا
واحتمى بدمي واحتفل
من هنا يستردّ السنونو
مداه
واللآلئ تكسر أصدافها
وتطيرْ

من هنا قال لي ماؤها
كلّ مالم يقله السّراب
الضّرير". (٤٣)

هذه الصّورة الأسطوريّة تذكّرنا بأفروديت ربّة الجمال والحبّ الخالدة التي خُلقت من زبد البحر في داخل صدفة، وكانتْ تظهرُ دائماً برفقةِ حمامةٍ ودلفين وسنونو وإوزة. (٤٤)

راشد لا يخلق حبيبته من الطّين شأن سائر البشر، بل يخلقها مثل أفروديت من الماء؛ لتكون معادلاً موضوعيّاً للشكل الأسطوريّ والدّينيّ للوجود كلّه، فهذا قوله تعالى في محكم تنزيله ﴿والله خلق كلَّ دابة من ماءٍ﴾ (٤٥)، والأساطير جميعاً تجمع على أنّ الخلق كلّه انبثق من الماء وبالماء.

"مانا" المائيّة تأخذ دور الأم الكونيّة التي تحتضن راشداً، لتصبح أمّاً له، تسعده، وتعيده إلى نفسه بعد ضياع روحي واضح:

"تلك مانا التي أخذتْ
دور أمّي، تخاف عليّ، إذا
نمتُ تَرْقي منامي إلى أن أنامْ
تروّد لي بهديل الحمامْ،
وقطن يديها وسادةْ
وإمّا صحوت أراني على صدر
مانا قلادة
تلك أمّ طريقي
ولا ريب أنّي أمير عذوبتها
وكفى أنّها أرجعتني إليّ
وطافت بريش الحنان عليّ". (٤٦)

لذلك فـ"مانا" هي امتداد لفكرة الأمّ الكونيّة التي تحتوي البشر في منظومة واحدة تقوم على الحياة والبقاء والتّناسل، وهذه فكرة راسخة في التّاريخ المثيولوجيّ للبشريّة [٤٧]، فلطالما كانت هناك أم كونيّة تشمل البشر جميعاً برعايتها، وتنتظم الكون بنواميسها وإرادتها. [٤٨]

إنّما يبدأ راشد هذا القسم من ديوانه بقصيدة "تلك سيّدتي وكفى" ليجعلها بمنزلة الميلاد أو البداية الأسطوريّة للوجود كلّه، فبولادة حبيبته كانت البداية لها وللكون، وبخلقها من الماء كانتْ انطلاقة الحياة، فالماء هنا هو رديف الوجود والبدايات والخلق؛ لذلك فقد توّج راشد حبيبته بلقب سيّدتي على المستوى السّطحيّ للتّرميز، وهو يقصد أن يقول إلهتي، لاسيما أنّ البعد المثيولوجيّ الأوّل للسّيادة هو العبوديّة للإله، لا للبشر [٤٩]، ثم انتقل هذا المعنى لتوصيف العلاقة بين البشر المالكين، والبشر المملوكين.

إذن "مانا" هي المرأة الأسطوريّة المائيّة، لا الحبيبة البشريّة، ولو كان الأمر كذلك، لقال تلك حبيبتي، بدلاً من قوله: تلك سيّدتي.

لذلك فـ"مانا" تضطلع بالخصائص والصّفات الأسطوريّة كلّها، فهي قادرة على أن تصدر بالهيئات كلّها، فقد تكون على هيئة زنبقة "ولها شكلُ زنبقةٍ، وحياء ملاك"[٥٠]، وقد تكون على شكل بحر "مانا وأنت البحر حين عبرته" [٥١]، أو على شكل ضوء مقدّس "أعترفُ بأنّك سيّدة الضّوء" [٥٢]، وهي مخلوقة بصفات أسطوريّة لا بشريّة:

"امرأة أولاها الرّب

عنايته القصوى

سَوْسَنها

زَعْتَرَ دمها

بهّرها بنبيذ الهمس". [٥٣]

كذلك هي قادرة على أن تقوم بالأفعال الأسطوريّة كلّها الموازية لأفعال الوجود والاستمرار والبعث:

"فإذا بكى بين العواصف

نورسٌ طفلٌ
فحضن أمانِهِ كفّاكِ
وإذا مررتِ عن الحصى
صبّبتهِ عرقاً
وأنبتت الحصى قدماكِ
وإذا لمستِ الشّوك
أزهر وانتشى
وتحمّمت أوراقه بنداكِ". (٥٤)

هذه القدرة الأسطوريّة تجعل راشداً يؤكد إيمانه بها المرّة تلو الأخرى، في حين يكفر بالنّساء كلّهنّ اللّواتي يراهنّ كذبة، فما هي قيمة امرأة بشرية فانية، إزاء "مانا" الأسطورة الخالدة؟

" لكنّني آمنتُ أنّك الحياة
أنّك الهواء والصّباح
وأنّك الحرّيّة الزّرقاء يا
حبيبتي
فبعدك النّساء كذبة
ملفقة". (٥٥)

فـ"مانا" هي المعنى والحقيقة، والنّساء الأخريات مجرد أوهام لا وجود لهنّ:

"ولو صُفّ لي كلّ النّساء
بمقلتي
لأعشق إحداهنّ
ما أنا صانع
لأنّك أحلاهنّ معنىً
وصورةً

فهنّ خيالاتٌ و طيفك
واقع". (٥٦)

لذلك كلّه فهذه المرأة الأسطوريّة المائيّة هي المثال الـذي يحلـم بـه الرّجـل منـذ خليقتـه، ويحلم راشد به أيضاً، إذ يقول "أنا كأيّ إنسان يتلظّى في البحث عـن امـرأة اسـتثنائيّة علـى قدّ حلمه"، هي السّبب الوحيد عنده لاحتمال هذه الحياة في انتظار وجودهـا الـذي يمضـي العمر ولا تكون.

"وحدها سببٌ لاحتمال الحياة". (٥٧)

بما أنّ دورة الحياة والوجود متمثّلة –وفق رؤية الشّاعر– في "مانا" الأسطوريّة التي بها تبـدأ الحياة، وتبدأ القصيدة في أوّل الدّيوان، وفيها يقول:

"أحبّ فيك غيمة الحنان

تفردينها على الحجرْ

فأنت أوّل الجنون والطّريق

والبلاد والسّماء

وأوّل النّساء". (٥٨)

"مانا" تُختم الحياة، وتختـم القصـيدة، ويكـون الرّحيـل عنهـا، هـو بمنزلـة المـوت القـدريّ والحتميّ الذي يجب أن تنتهي به الأشياء؛ لذلك يقول راشد في القصيدة الأخيرة مـن هـذا الجزء من الدّيوان "الرّسالة ما قبل الأخيرة":

"ميلي عليّ دقيقةً

وبدفء حضنك هدهديني

ثم اقرئي كتب الدّيانات

الثّلاث وأبّنيني

ولتحفري لي القبرَ في

أرضٍ من الرّمل الحنون
حتى أُحسّ بوقع
خطوك في الطّريق
فتوقظيني." (٥٩)

هذا المقطع بالتّحديد من القصيدة يكمل لنا دورة الحياة الأسطوريّة المتمثّلة ضمناً في "مانا"؛ ففي القصيدة الأولى تكون ولادتها، وفي القصيدة الأخيرة يكون موت الشّاعر، وهي القادرة -وفق رأيه- على بعثه حيّاً من جديد، فمانا قادرة على أن تبعثه من موته بقوتها الخلقيّة الأسطوريّة المتمثّلة في خطى قدميها (٦٠)؛ لذلك يسمي راشد القصيدة الأخيرة باسم "الرّسالة ما قبل الأخيرة"، وينتهي هذا الجزء من الدّيوان دون أن نعثر على القصيدة الأخيرة، وتأويل ذلك عندي أنّ القصيدة الأخيرة تحضر أو تكون عندما تأمر "مانا" بعودة الشّاعر الميّت إلى الحياة، فهل تفعل ذلك أم لا؟ هذا ما لا نستطيع أن نعرفه على وجه التّحديد.

إنّ راشداً في رسمه لصورة المرأة الأسطوريّة التي يعشقها ممثلة في "مانا" إنّما يهدم الصّور التّقليديّة الأسطوريّة للمرأة؛ ليعيد بناء هذه الصّورة في شكل أسطوريّ جديد مفترض، وهو شكل الحبيبة/ المرأة الأسطوريّة ضمن معطيات خياليّة وأمنياته، منحازاً بذلك إلى مفهوم أنّ الشّعر"لا ينقض البناء إلا ليعيد بناءه". (٦١)

العتبة المائيّة لاسم "مانا":

لا يطالعنا في الدّيوان اسم أنثى سوى اسم "مانا"، بل إنّ الجزء الأوّل منه معقود تحت هذا الاسم، وفي الجزئين الأخرين يتسلّل اسم "مانا" في طيّات القصائد، ليحيلنا إلى سؤال مهمّ، وهو: هل الحبيبة تحمل اسم "مانا" أم هو اسم مستعار؟

في ظنّي أنّ هذا الاسم هو اسم مستعار جامع للنّساء كلّها، فكما هو اسم حواء اسم لكلّ أنثى، فاسم "مانا" -عند راشد- هو اسم لكلّ امرأة أسطوريّة مخلوقة من الماء، فلا وجود لمانا المرأة الفرد الواحدة، بل هي كما ذكرنا آنفاً اسم جامع للنّساء كلّها؛ في امرأة أسطوريّة مفترضة لا وجود لها إلا في أمنيات الشّاعر وفي مخياله.

هذا الاسم لم يجرِ على لسان راشد اعتباطاً، بل هو عتبة مقصودة للذّات الأسطوريّة للمرأة التي يتحدّث عنها، وهي المخلوقة من الماء، فاسم "مانا" يمكن أن يؤوّل على (ماء+ نا)، ثم أُختصرت هذه البنية لفظيّاً في (ما+ نا)، ودُمجتْ في كلمة واحدة، فأصبحتْ "مانا"، إذن فالبنية الحقيقيّة للاسم هي ماؤنا، ولاعجب في ذلك؛ فهذه المرأة هي امرأة الجميع؛ لأنّها المرأة الكونيّة، وحلم الرّجال كلّها، كما هي أصل الوجود؛ فهي الماء الذي تُخلق منه الحياة؛ لذلك فاسم "مانا" هو عتبة الدّخول إلى عالم المرأة الأسطوريّة المخلوقة من الماء.

"مانا" ليست المرأة الحبيبة فقط، بل هي المرأة الكونيّة التي هي ابتداءً أم قبل أن تكون حبيبة، فالأمّ هي البداية في الكون، ثم تكون الذّات المنبثقة عنها، ثم تأتي الحبيبة المفترضة فكرة أو حقيقة، لاسيما أنّ الشّاعر يجاهر دائماً بافتقاده لحنان الأمّ، ويتوجع صراحة من حرمانه من هذا الشّعور اللّذيذ [٦٢]؛ فاسم "مانا" ليس بعيداً عن لفظ ماما، وإن كان يخجل الشّاعر من أن يقول ماما بصوت عالٍ، فإنّه يتوارى خلف اسم "مانا"، ليصرخ في أعماقه قائلاً: ماما.

هذا الاسم يتسرّب إلى نساء راشد في دواوينه الأخرى، ففي ديوان "حفيد الجنّ" على سبيل المثال نجد صورة المرأة الأسطورة تتكرّر في قصيدة " ميسا"، واسم "ميسا" ليس ببعيد عن "مانا"، والإلحاح على أن يبدأ اسم الأنثى بحرف ميم، وأن ينتهي بالألف، وأن يكون مكوّناً من أقل عدد ممكن من الحروف، يقودنا مباشرة إلى كلمة ماء التي تختزل فكرة الوجود والبدايات.

"ميسا" تضطلع كذلك بخصائص الوجود الأسطوريّة كلّها، ويلتبس خلقها بالماء، فعندما خلقها الرّب، أرسلها إلى أرض في موكب مائيّ على شكل غيم:

"الجدّة ميسا خُلقتْ

من ريق الشّمس

أنزلها الله إلى قريتنا مع

موكبِ غيمٍ يحرسها". [٦٣]

تشعّب معنى الماء:

للماء بُعد مقدّس في الموروث الإنسانيّ كلّه، فالأساطير والأديان والعلم يؤكدون جميعاً أنّ الماء هو أساس الحياة والخلق. (٦٤)

معنى الماء في ديوان" ما أقلّ حبيبتي" يتشتّت بصورة إبداعيّة قصديّة بغية تشكيل منظومة كاملة من المعاني المترادفة أو المتضادة التي تشكّل حساسيّة خاصّة تجاه الوجود والحياة، فنجد الماء رديفاً لكثير من المعاني والدّلالات التي يولّدها لتدرك وفق قدرة المتلقّي على فهم أبعاد الإيحاء فيها (٦٥)؛ فالماء ببعده الميتافزيقيّ هو بؤرة للوجود، وهو يتحوّل إلى ذات عارفة تحدّثه نيابة عن الحبيبة، لتجيب عن أسئلة رجولته:

"من هنا قال لي ماؤها

كلَّ مالم يقله السّراب

الضّرير". (٦٦)

لأنّ الماء هو معنى البقاء والحياة والوجود والاستمرار، فإنّ راشداً يرتقي بحبيبته إلى مصافي الماء، ويجعلها الماء ذاته في حياته: "أحبّك أنتِ ماء الحلم يا مانا" (٦٧)، ويقول في موضع آخر" أنتِ مائي" (٦٨)، وفي موضعٍ ثالثٍ يجعلها كتاباً أسطوريّاً للماء يحوي أسرار البحار كلّها؛ إذ يقول: "أنتِ كلِّ الكون عندي ياكتاب الماء ياسرّ البحار" (٦٩)، وللكتاب حضوره الأسطوريّ في الفكر الإنسانيّ الذي يستمدّ قوّته من تلك المادة المكتوبة فيه، إذ كان في الغالب هو الحاضن لما خطّه القدر فيه للبشر، ومن هنا كانت له أهميته الأسطوريّة التي ربطته بمعيشة النّاس وبأحوالهم.

كثير من الأساطير والدّيانات تعدّ الكتاب أوّل مخلوق في الدّنيا، وتسمّيه اللّوح المحفوظ، وتقول الأسطورة إنّ أوّل ما خطّ في اللوّح المحفوظ هو الصّبر على البلاء والرّضا بالحكم المقدور. (٧٠)

من ناحية أخرى يصبح الماء والحبيبة وجهين لعملة واحدة عند راشد؛ لذلك عندما يحترف عشق الماء، فإنّه يغدو عاشقاً يطارد المجهول في كلّ مكان دون خوف أو ضعف "ولأنّي مذ عشقتُ الماء يا ملاّح قلبي صرت أرتاد المجاهيل وأعتاد البحارا" (٧١)؛ لذلك

يطالب راشد الماء بأن يكون شريكه باحتفائه بالعشق وبالعاشقين: "يليقُ بأن يحتفي الماء بالعاشقين وتبني النّوارس أعشاشها دونما حذرٍ وارتيابٍ". (٧٢)

في ضوء هذه العلاقة الاقترانيّة بين الماء والعشق نفهم مغزى قول الشّاعر: "لم يعد للماء جدوى" (٧٣)، فالماء هنا= العشق، والمعنى العميق لهذه الجملة هو: لم يعد للعشق جدوى، وهذه نهاية محزنة ومفجعة تقود إلى الهزيمة والخذلان، وتجعلنا نرثي لذلك العاشق الذي كان قادراً على فعل المستحيل، مثل: جلب الماء للعاشقّة من النّدى ومن أغادير المجرّة:

"يجلب الماء إن عطشتِ

من نبيذ النّدى،

من غدير المجرّة

أتراني تماديت في قطف تفّاحها". (٧٤)

وقادراً كذلك على أن "أسمع النّبض من فؤادك موسيقى وأجرع الماء خمراً". (٧٥)

المعنى المقدّس للماء يحضر حتى في حالة غيابه، فراشد عيسى يقول في بداية ديوانه: "أعترف بأنّي منذ نعومة أحلامي حتى كهولتها، وأنا مجروح بالموسيقى، فلقد عمّدني بها أبي لحظة مولدي" (٧٦)، فالأب لم يعمّد ابنه بالماء شأن أيّ تعميد، بل عمّده بالموسيقى، واستعار قدسية الماء من ذاتها، وأضفاها على الموسيقى.

يستحضر راشد الماء بأشكاله المتعدّدة من أجل تقديم باقة دلاليّة من المعاني، مستثمراً الظّلال التّاريخيّة والنّفسيّة والاجتماعيّة والأسطوريّة لهذه الأشكال المائيّة، فيستحضر ابتداءً الطّوفان الذي تجمع الأديان السّماوية كلّها على وقوعه، وتجمع كذلك على أنّه عمّ الأرض جميعها، وأنّ الله نجّى منه نبيه (نوحاً) والصّالحين القلّة الذين اتبعوه. (٧٧)

هذا الحدث المفصليّ في تاريخ البشريّة قد تسرّب إلى الأساطير القديمة كلّها، ومثلما كان الطّوفان من أهم قصص الدّيانات السماوية، كذلك كان من أهمّ مرويّات الأساطير التي تعزوه لأسباب عدّة، وتروى فيه تفاصيل متباينة، لكنّها تلتقي جميعاً عند مأساة الغرق، ومحنة النّجاة. (٧٨)

راشد يستحضر الماء عندما يريد أن يجسّد به ذلك المقدار العظيم من العشق الذي يسكنه، وينبض في داخله "أخاف أن يعدل الطّوفان عن قراره ويخنق اللّؤلؤ المكنون في محارهِ"[٧٩]، وكيف لا يكون العشق طوفاناً وهو قد أغرقه في اللّوعة" يا أوّل طوفان أغرقني بمياه اللّوعة". [٨٠]

أخال أنّ راشداً يستخدم الطّوفان للتّعبير عن الحبّ؛ لأنّه أقوى أشكال الماء قدرة على الفتك والتّغيير والتّأثير، وهذا يحيلنا إلى مفهومه الخاصّ عن الحبّ الذي قد يتمثّل في شعره في القدرة على التّغيير والتّأثير، وهذا قد يكون شكل وعيه بالحبّ لاسيما أنّ طريقة الوعي بالأشياء طريقة أصيلة وخاصّة لإدراك العامّ. [٨١]

في حين أنّ البكاء يأتي عنده في تنويعات دلاليّة مغايرة؛ فهو فعل التّطهير من الذّنب عندما يقول: "وحين أفقت من غيبوبتي بكيت عليه لكثرة ما تورّط في الوهم" [٨٢]، وفعل سمو روحي" فأسمو بروحي كلّما الدّمع يذرف، إليك يصيرُ القلبُ عبداً وسيداً" [٨٣]، وهذا الفعل التّطهيريّ لا يتأتّى من فعل النّدم على الأمر فقط، بل يتأتّى من رمزيّة الماء أيضاً الذي يعدّ "رمزاً للتّطهير من الخطّايا والأرجاس والدّنس". [٨٤]

هو ذلك القوّة التي تدفعنا للحياة على الرّغم من قساوتها عندنا نشفق على آلام الآخرين، وفي ذلك يقول راشد عن طفولته "حين كنتُ أحسّ بالجوع أشفقُ على دمعة أميّ، فأذهب إلى الجبل وأقضم الحشائش والأعشاب الطّرية والجافة"[٨٥]؛ لذلك فقد كان دائم الابتسام، ومازال كذلك؛ لأنّه يشعر بموسيقى جميلة تعزف في داخله تساعده على مواجهة واقعه دون شكوى. [٨٦]

هو يتمنّى أن تلقاه حبيبته بمثل دموع محبة أمّه "مثلما تلتقيني على بعد عشرين عاماً دموع المحبة في عين أمّي" (٨٧)؛ لذلك هو منحاز بدمعته وابتسامته وفلسفته إلى الشّعر صديقه الوحيد". (٨٨)

كثيراً ما يتشظّى بين البكاء والغناء" وأنا المشظّى في الغناء الباكي" [٨٩]، وبين الحزن والسّعادة "أنتِ لغزُ المضامين والمفردات وإيقاع لفظي ودمعة حزني السّعيدة" [٩٠]، وينتظر الموعد الذي سيحرّره من دمعته "فكلّ المواعيد يوماً ستأتي وتنهزم الدّمعة السّاخرة". [٩١]

راشد ينصّب الدّمع تاريخاً له قبل أن يلتقي محبوبته؛ فهو يؤّرخ أحزانه بماء الدّمع، فيقول: "من قبل أن أراك كنتُ غيمة بلا مطر وشمعة تقيم في رواق وهمها تحترف الدّموع" (٩٢)، ويقول كذلك "قبلك العمر دمع نهر قديم خانه الماء والحصى والمجرى" (٩٣)، ويبحث بدأب عن عشقٍ دون دموع "أحبّك أبحرُ فيك بلا عودة وبلا دمعة وبلا صيغة للعتاب" (٩٤)، ليقيه من أحزانه كلّها "فجئت إليكَ تقيني بكائي" (٩٥)، وليكون تاريخاً جديداً له "أغسل دمعي بحروفك". (٩٦)

هو يقيم الغيم والمطر دلالات مختلفة على الرّغم من امتداد أحدهما في الآخر؛ فالغيم عند راشد مرتبط بذلك المجهول الذي لا يستطيع أن يفسّر معناه، وهو معنى منتزع دون شكّ من علاقتنا البشريّة مع الغيوم، فهي ترهص بالمطر، لكنّها لا تفي دائماً بوعدها، وتظلّ مجهولة ملغزة.

لذلك فراشد يعلّل وساوسه بتلك الغيمة التي مرّت به "مرّ غيم ببالي وطاف فراش الوسواس في خاطر السّوسنة (٩٧)، كما يرى حبيبته غيمة "ومن أنتِ أيّتها الغيمة الباسمة؟" (٩٨)، ويصف ذاته المشتتة بالغيمة "من قبل أن أراك كنتُ غيمة بلا مطر "(٩٩)، ويصف أحزان قلبه بالغيوم "وغيوم قلبي أدمعُ النّساك" (١٠٠)، ويرى حبيبته في بعض أطوارها الغامضة غيمة "مابكِ ياحبيبتي فاهية غائمة بلا سبب" (١٠١)، ويشهد أنّه يحبّ في امرأته غيمة حنانها التي تظلله، ولعلّه لا يفهمها جيداً، ولكنّه يحبّها "أحبّ فيك غيمة الحنان تفردينها على الحجر". (١٠٢)

الغيمة عند راشد تقدّم تجربته الذاتيّة حول مفهومها، إذ تغدو رمزاً من رموز الخفاء والتخفّي والتّعمية. وقد يكون له الحق في أن يركن إلى هذا التّوظيف ما دام "قانون اللّغة الشّعريّة يقوم على التّجربة الباطنيّة" (١٠٣)، وتجربته الذّاتيّة –على ما يبدو– ترى الغيمة لغزاً وقلقاً وشكّاً.

كذلك يلتزم بالمعنى التّقليديّ المرتبط بالمطر، وهو معنى الخير والعطاء والبركة والنّماء(١٠٤)، ولذلك يعدّ عشق المرأة التي يحبّ أمطاراً بستنت صحراءه "بستنتِ صحرائي، وقد أسقيتها مطراً تنزّى من بروق صباك" (١٠٥)، وهو يرى حبيبته أكثر بركة من المطر ذاته الذي قد يستغني عنه مقابل وجوده معها "مادمت يامانا معي ماحاجتي لثورة البحار؟ونزق

الأمطار"[١٠٦]، وهو قادر بهذا الحبّ على فعل المستحيل "لذا فإنّني مؤهّل لأن أعيد للسّماء شهوة المطر وللخيول كبرياءها".[١٠٧]

يتكرّر المعنى التّقليديّ للنّدى في الدّيوان، فكما يرى النّاس النّدى أداة خير وكرم وعطاء؛ فإنّ راشد يراه بركة تشمل حبيبته "وتحمّمت أوراقه بنداكِ"[١٠٨]، وتطال وجهها "فوجهك يامانا النّدى فوق زهرة"[١٠٩]، كما تطال كلّ من يعشقها "فمن أنتِ يا أنتِ حتّى ترفّي عليّ محمّلةً بالنّدى والصّباح؟"[١١٠]

الجنوح الزّمني نحو الماء:

في ديوان "ما أقلّ حبيبتي" نجد الزّمن يتخلّى عن ضوابطه الواقعيّة الصّارمة المتعارف عليها عند البشر كلّهم، ويجنح إلى أن يضبط نفسه بتجليّات الماء؛ بذلك لا ندرك الزّمن في الدّيوان إلا بمقدار تخميننا للقيمة الافتراضيّة له المنبثقة من الدّفقة الشّعوريّة عند راشد، "فالزّمن الخيطي الذي يشدّه الشّاعر على أوتار الشّعر هو زمن تاريخي له بعده الزّمنيّ".[١١١]

هذه الدّفقة تحيل تجربة الزّمن إلى بعدٍ أسطوريّ يحيلنا إلى الزّمن الذي نجده في شكل حقيقة أنثروبولوجيّة في الحضارات القديمة جميعها، والقائم على إمكانيّة تكرار الزّمان مع تكرار الأفعال النّموذجيّة المحاكية لفعل مقدّس أوّل.

لا يختلف هذا الزّمن عن الزّمن الأوّل زمن أساطير الخليقة؛ لأنّ أساطير الخليقة تنطوي على أنّ الخلق عمل متجدّد أبداً.[١١٢]

وللأسطورة فكرتها الخاصّة عن الزّمن، وهي فكرة تقابل الاستخدام الواقعيّ والفيزيائي والتّاريخي، فالمثيولوجيا تعاين الزّمن على أنّه سلسلة من الأحداث التي لا تنتهي، أيّ سياق زمن محدّد، وإنّما تقوم فكرة الزّمن الأسطوريّ على التجسيم (١١٣)، فالزّمن الأسطوريّ كما يراه (أرنست كاسرر) زمن "بيولوجي يراه البدائي سياقاً لمراحل حياتية متباينة الجوهر. فالظّواهر الزّمنيّة المتمثّلة في الطّبيعة كتعاقب الفصول وحركات الأجرام السماوية وغيرها تعدّ دلائل على خطة خياليّة مماثلة لخطة حياة الإنسان وحياة الطّبيعة.[١١٤]

والزّمن الأسطوريّ زمن مطلق قابل للاستعادة والتكرار والعودة إلى البداية عبر الطقوس، إذ إنّ القيام بالشعائر القديمة يسمو على الزمان، ويتجاوز التّاريخ، ويستعيد

الزمان الأسطوريّ الأوّل [١١٥]" فالزّمن الأسطوريّ هو زمن البدايات والعود السرمدي، وهو زمن مقدّس، لا يعترف بالحواجز [١١٦] ، ومن هنا تنشأ قدسية الزّمن الأسطوريّ، إذ إنّه يستعيد زمناً سحيقاً هو زمن البدايات الأولى، التي يعدّها أصحابها ذكريات خالدة، حاضرة دائماً، وهذا الاعتقاد يعطي لبعض الأيام والتواريخ صفة التقديس ،على الرّغم من أنّ تلك الأيام والتواريخ ليست مقدّسة بذاتها. [١١٧]

لعلّ مراقبة حركة النجوم، وتتابع الفصول، هو أوّل من أوحى للإنسان بأسطورية الزّمن وبأبديّته، وحفّز الإنسان على الارتقاء إلى ذلك العالم العلوي، الذي ينظّم هذه الحركات والتتابعات، ليعيش فيه، علاوة على أنّه ظل يحنّ إلى زمن التكوين الأوّل، الذي أعطاه صفة القدسية والأسطوريّة، وهو بالتأكيد ليس زمن النّاس الحاضر، بل هو زمن الخلق الأوّل الذي يتكرّر، وكأنّه زمن الحلم. [١١٨]

يصبح الزّمن المقرون بالماء زمناً مقدّساً عند راشد مادام يعبّر عن حالته الشّعوريّة والوجدانيّة، ولذلك نراه يؤرّخ الأحداث بالدّموع، فيقول: "قسماً إنّني قلت ذات دمعة"[١١٩]، كما أنّه يجعل الدّمع تاريخاً يحتوي كلّ تفاصيل حياته التي يغلب عليها الحزن والفجيعة، وإلا لما كان أرّخها بالدّمع" أعدني إليّ لأنّك جرّاحُ قلبي وتاريخ دمعي العريق." [١٢٠]

الشّاعر يلجأ إلى ضبط الزّمن من خلال ربطه بالماء وتجليّاته عبر استخدام أسلوبي الإضافة والنّعت في غالب الأحيان، وهو "استخدام شعري من خلال الاتكاء على الانزياح الدّلالي، أيّ في إحداث فجوة دلاليّة بين المضاف والمضاف إليه، أو المنعوت والنعت غير المتجانس، وإذا كان التجانس مطلوباً في لغة التّوصيل أو التّخاطب، فإنّ اللاتجانس هو سمة مرغوب فيها في اللّغة الشّعريّة" [١٢١]، فنجد الصّباح مقروناً بالنّهر، والمساء مقروناً بالبحر" صباح النّهر يامانا مساء البحر"[١٢٢]، كما أنّ زمن التفكّر والتأمّل مرتبط زمنيّاً بزمن مرور الغيم في بال الشّاعر، وهو زمنٌ غير مدرك عندنا، ولا نستطيع أن نخمّن متى كان، ولكنّه مضبوط ومدرك في نفس الشّاعر، وفي زمن تجربته الذاتيّة في الانفصال عن الحبيبة:

"مرّ شهر علينا كما لو كان

سنةْ

مرّ غيم ببالي وطاف

فَراش الوسواس في

خاطر السّوسنةْ

كلُّ من شهدوا حبّنا

ذاهلون". (١٢٣)

الزّمن عند الشّاعر مقسوم إلى فترتين: فترة ما قبل ظهور الحبيبة، وفترة ما بعد ظهور الحبيبة، وهو يشدّد على حالة العدم والضّياع التي كان يعيشها قبل أن يلتقي حبيبته، في حين يضمر الحديث عن الفترة الثّانيّة؛ لأنّها معلومة مسبقاً، فالعاشق يجد نفسه الضائعة عندما يجد العشق والمعشوقة، ولذلك يقول: "قبلك العمر دمع نهر قديم خانه الماء والحصى والمجرى" (١٢٤)، ويقول كذلك: "ودونكِ عشتُ كما نورس ضيّعته المنافي، وخانت خطاه صخور الشّواطىء لا موجةٌ تصطفيه لها لا فنارٌ يضيء على روحه الدّاهلة" (١٢٥)، ويؤكّد هذه الفكرة عندما يقول" وقبلكَ ياسيد القلب كنتُ السّفينة في لجة البحر تغوي مع الموج لا تجدُ البوصلة". (١٢٦)

التباس المكان بالماء:

لا نستطيع أن نعثر على مكان محدّد في ديوان" ما أقلّ حبيبتي"، بل المكان ملتبس إلى حدّ أسطرته، فهو مرتبط بالماء، ولايكون إلا على تخومه ومن منشآته، وهذه لعبة دلاليّة ذكية من الشّاعر الذي يريد أن يحيلنا إلى تجربته الشّعوريّة الملتبسة، وأن يقطع صلاتنا مع المعطيات الواقعيّة التي تورّطنا في البعد عن استيعاب تجربته، وهذا المكان الملتبس دائماً بالماء يكاد يكون مكاناً أسطوريّاً يضطلع بدور مهم في احتضان الحدث والشّخصيّات، وفيه يتمثّل الزّمن بأبعاده، ويجري وَفْق ميقاته. "والمكان الأصلي في المنظور الأسطوريّ للتكوّن القدسي، مكان مقدّس، ولكنّه يفقد من قدسيته الأصليّة بقدر تزمّنه خلال مسارات طويلة من التدنّس والحلال. فالمقدّس أسطورياً، ليس مقدّساً بذاته، إنّما يكتسب صفة القداسة من حدث أو من قدر معيّن". (١٢٧)

يختلف المكان الأسطوريّ عن المكان الحسّي بتدخّل إدراك الفرد/ الجماعة عاطفته/ وعواطفهم في رسم المكان؛ إذ إنّ التّجربة الجماعية لدى الشّعوب تضفي على المكان معاني خاصّة تردّ إلى عدم تجانس المكان، وإنّ كان لكلّ مكان قيمة في ذاته يستمدّها من صلته بالمقدّس أو غير المقدّس، بل له دلالة خاصّة وحياة أسطوريّة [١٢٨] ولذا فالمكان "مقسّم إلى مناطق ذات قيمة رمزية من قبيل القداسة والسّعد والنحس والشقاء والنعيم، وما إليها من دلالات ذات الصلة بشبكة من العلاقات والترابطات الرّمزية بين الكائنات على اختلافها. [١٢٩]

كما أنّ المكان المقدّس لا يعدوّ أن يمتلك اسماً مقدّساً، ولا تدخل قدسيته في عالم المحسوس وفي عالم الحقيقة ذات الارتباط التّاريخي وذات السّمات البيّنة [١٣٠]، وإن كانت الأسطورة في الغالب لا تضع اعتباراً للمكان، وتتجاوزه عبر بطل قادر على أن يتجاوز الزمان والمكان بقدراته الأسطوريّة، ويخضعها لرغبته على الأقل في الظّاهر، وإن كان ابتداءً حبيساً فيهما وفق منطق الأسطورة الخاصّ.

وراشد المولود في مخيم عين بيت الماء/ نابلس [١٣١] يظلّ أسير المكان المائيّ في شعره في هذا الدّيوان، وهو يربط المكان المائيّ بالحبيبة، إلى درجة أنّ ذلك المكان يصبح عضواً من أعضاء جسد حبيبته، وبذلك يلتبس المكان تماماً في أذهاننا، كما تتعدّد دلالاته، فيصبح المكان والماء والحبيبة كلمات مترادفة، الواحدة فيها تحيل إلى الأخرى؛ فوجه الحبيبة ميناء يؤول إليه الشّاعر "أريد أن أريح قاربي في وجهك الميناء" [١٣٢]، وقلبها ميناء له كذلك " قلبك ميناي وصدرك زورقي" [١٣٣]، وعيناها منارته التي تردّه من ضياعه إلى درب الأمان "منارة عينيك بريقي" [١٣٤]، وصدرها بحر يحلو الرّسو فيه" فودّعت حزني لأرسي سفينة جرحي على صدرك البحر" [١٣٥]، وعشقهما يملك مرافئ آمنة للعشق حيث يسكن الحبّ إليها بسعادة " كلانا إذن بحر صاحبه وكلانا سفينة" [١٣٦]، ويقول كذلك " أنتِ جمرة قلبي واشتعال دمي على مرافئ بحر الحبّ". [١٣٧]

فالمكان المائيّ هو معادلٌ موضوعي للاستقرار والأمن والخلوص إلى النّهايات السّعيدة؛ لذلك يدعو راشد حبيبته إلى أن تؤول معه إلى هذه المصائر المكانيّة، فيدعوها إلى أن ترافقه إلى مرفأ العشق "أحبّك لستُ أفكّر فيما سيأتي فسيري معي إلى مرفأ لم تزره السّفن" [١٣٨]، ويغريها بخوض هذه التّجربة بقوله: " رأيتُ الموانىء أجمل ممّا أظنّ ومما يريد ندائي" [١٣٩]،

ويعدها بأن يخلص لها" وأبني على ضفتيك منازل قلبي"[١٤٠]، وهي من تسكن دمه" تعبرين دمي مثلما الشّط يشرب أحزانه المائجة"[١٤١]، وحين يجنح راشد إلى اليأس، فإنّه يرى مكانه المائيّ ينهار ويتلاشى " رأيتُ زماني مثل لصٍّ يحيطني يهدّ منارات المنى."[١٤٢]

المكان المائيّ عند راشد يتموضع في: المنارة والشّط والميناء كما ورد سالفاً، كما يظهر بجلاء في البحر والنّهر والنّبع والبئر الذين يسندهم جميعاً إلى جغرافيات مجهولة، لا مكان لها، ولا وجود إلا في نفسه، وفي ظلال تجربته الخاصّة التي غالباً ما تكون تجربة عشقيّة.

البحر:

يرتبط البحر في الدّيوان بسياقات ذات علاقة بالتّجربة الإنسانيّة والذاتيّة للشّاعر مع البحر، ويمكن حصر هذه السّياقات في:

١- الغموض: "ماناً" وأنت البحر حين عبرته". [١٤٣]

٢- الجمال الشّديد: "ثورة البحرفي خصرها". [١٤٤]

٣- المجهول الجميل: "فودّعت حزني لأرسي سفينة جرحي على صدرك البحر". [١٤٥]

٤-الصّعوبة: "أعترف بأنّك سيدة الضّوء وأنّي بدويّ من عبس وصيّ أورثني جدّي محراث الصّبر لأحرث في الصّخر وفي البحر". [١٤٦]

٥- القوّة: "مادمتِ يامانا معي"ماحاجتي لثورة البحار؟". [١٤٧]

٦- المنهج والرّؤية الخاصّة في الحياة: "دُعيت بأنّي شاعرٌ متصوّفٌ فقلت دعوا العشّاق فيما يرونه وكلٌّ له بحر كما شاء". [١٤٨]

٧- الفيض الرّوحي: "أعوم على بحرٍ بروحك فائض". [١٤٩]

٨- السّفر الطّويل: "وعبرت البحر بحثاً عن دليل". [١٥٠]

٩- وصف الذّات: "لكَ بحري أيّها الملّاح". [١٥١]

١٠-وصف الحبيبة: "ليس بين البحر والبحر عتابٌ وتصاريح سباحة فكلا البحرين في الحبّ بليغٌ" [١٥٢]، "أنتِ كلّ الكون عندي ياكتاب الماء ياسرّ البحار". [١٥٣]

المكان المائيّ المتمثّل في البحر يستدعي عند راشد أن يؤثثه بمفردات: اللآلىء والأصداف والمحار، والموج، والسّمكة، والنّوارس، والسفينة، وعروس البحر، وهي جميعاً تتضامن لتثري تفاصيل التّجربة الذاتيّة؛ فاللآلىء والأصداف والمحار ترد في مواقع التّحريض على الثّورة "من هنا يستردّ السّنونو مداه واللآلىء تكسر أصدافها وتطير" (١٥٤)، والانعتاق من القهر" أخاف بعد نصّف ساعةٍ أخاف أن يعدل الطّوفان عن قراره ويخنق اللؤلؤ المكنون في محارهِ" (١٥٥)، والبحث عن الكامن من العشق الصامت" وأساهي غفلة الموج لأستجدي المحارا". (١٥٦)

في حين أنّ الموج هو قناع لفعل البحر القوي القادر على فعل كلّ الأشياء، "ما كنتُ أحسب أن يصيد شباكي أو يخطف الموج الجميل مراكبي فتتوه بين مواكب الأسماك" (١٥٧)، كما هو المكان الجمالي المفترض للعشق حيث التحرّر والانعتاق " فاعشق الموج كما شئتِ لأنّي سوف ألقاكَ على الموج كثيراً". (١٥٨)

يستعير راشد السّمكة لتكون نفسه أو حبيبته أو الجماعة؛ فهو يرى نفسه سمكة نزقة تعيش مأساة الضّياع " أنا هنا سمكة نزقة تسبح في نهر مرتبك ضيّع مجراه" (١٥٩)، ويراها ممثلة لعشقه " وببحرك تسبح أسماكي" (١٦٠)، كما يعدّ فعل حبّ المحبوبة هو أسماك تعيش في مائه"مابكِ لاتسبح أسماكك في نهري" (١٦١)، ويجسّد الجماعة على شكل أسماك "ماكنتُ أحسب أن يصيد شباكي أو يخطف الموج الجميل مراكبي فتتوه بين مواكب الأسماك" (١٦٢)، وهي أسماك قد تحفل بأشعار العشق"إنّني لولاكِ ما أحببت طعم الملح في البحر ولا هرّبت للأسماك أشعاري الجديدة" (١٦٣)، وقد تُريب البحار من أمرها " أعترفُ الآن بأنّ طير الرّوح كان زائغاً عن عشّه... عن أفقهِ وفي مدى سديمه يحترف الطّيران يشكّك البحار في أسماكها". (١٦٤)

النّوارس آهلة الشواطىء وصديقة البحار هي –وفق رأيّ راشد– مَنْ يحقّ لها أن تسجّل إعجابها بالحبيبة الجميلة "حتى النّوارس إنْ رأتك تراقصت ومشت تزفّ إلى الصّباح خطاكِ" (١٦٥)، وهي كذلك من تعيش مرارة البعد عن البحر إن قُسرت عليه " ودونك عشتُ كما نورسٍ ضيّعته المنافي" (١٦٦)؛ لذلك يتتبّع راشد رحيلها وحزنها في ديوانه.

أما السّفينة فليستْ إلا ذات الشّاعر وذات حبيبته اللّتين تجيدان السّير في بحر العشق" كلانا إذن بحر صاحبه وكلانا سفينة" [١٦٧]، وإن أعاقتهما بعض العوائق أحياناً "اعذريني إن قسا البحر على المركب يوماً". [١٦٨]

هذه السّفينة تعاين تجارب متعددة، أبرزها الحكي لجنيّة البحرٌكنتُ السّفينة في لجّة البحر تغوي مع الموج لا تجدُ البوصلة، وتحكي لجنيّة البحر أسرارها" [١٦٩]، وهذا يعيدنا من جديد إلى المرأة الماء التي تتجلّى في أشكال مائيّة مختلفة؛ فهي في مانا المرأة الماء المثال التي يرسمها راشد وفق أحلامه؛ لتكون سعادته في الحياة، أمّا المرأة الجنيّة، فهي امرأة مستحيلة التحقّق حتى في الأحلام، لكّنها تحمل رصيداً كاملاً من القصص التي تُروى لها. [١٧٠]

لعلّ راشد يختار أن يمثّل نفسه وحبيبته على شكل سفينة لما لها من رموز عميقة، فهي رمز لاستمراريّة الحياة هروباً من الموت المحتوم في محنة سخط الرّب الممثّل في الطوفان، وهي رمز لاحتضان تنوّع الحياة، كما هي رمز للرّحيل والنّجاة والبحث عن حياة جديدة[١٧١] وهذه قواسم مشتركة تربطها بالرّجل والمرأة اللذين يمكن أن يكونا رموزاً للرحيل والنّجاة والبحث عن حياة جديدة في نظر الآخر.

بناءً على ذلك نستطيع القول إنّ البحر يرتبط عند الشّاعر بحقل دلاليّ واحد، وهو القوّة؛ أكانت ماديّة أم معنويّة، رمزيّة أم حقيقيّة؛ فالغموض والجمال والمجهول والصعوبة والفيض الرّوحي والسّفر جميعها تتقاطع في معنى القوّة، حتى أنّه عندما يريد أن يصف نفسه في موقع الاعتزاز بها، فإنّه يصفها بالبحر، تماماً كما يفعل عندما يصف الحبيبة، فهو يصفها بالبحر، وأمّا عندما يهاجمه الضّعف، فإنّه يصف نفسه بالسّمكة أو بالسّفينة التي تعيش في هذا البحر القوي، وتعاين تجاربه.

النّهر:

يربط راشد الأشياء المجهولة بالنّهر؛ فالنّهر عنده يرتبط بتلك السيرورة والدأب والحركة التي تُظهر الوضوح، وتُخفي في باطنها الأسرار والأسباب والحقائق، وعندما يفشل راشد في فهم تعقيدات الحياة يسمّيها نهراً "أنا هنا سمكة نزقة تسبح في نهر مرتبك ضيّع مجراه" [١٧٢]، وعندما يريد أن يتحدّث عن لغة مغلقة على الفهم يسميها لغة النّهر" كان ماكان من لغة النّهر عند المصبّ" [١٧٣]، وعندما يريد أن يصف لنا صوت حبيبته المزيج من أشياء

مجهولة يسميّه صوتاً نهرياً صوتك النّهري يغسل انفعالك المهيب" [١٧٤]، وعندما يريد أن يصف طباعه التي لا نعرفها يسميها طباع النّهر" لكنّني لا أتخلّى عن طبع النّهر" [١٧٥]، وعندما يريد أن يخلص إلى الحقيقة فلا بدّ أن يكون ذلك عبر مكان أسطوريّ مجهول هو نهر الرّؤيا"ومشينا في لهف الأطفال إلى نهر الرّؤيا" [١٧٦]، وعندما يريد أن يصف حالة حبّه ينعتها بالنّهر" كيف حين يلتقي النّهران يكون أوّل اللقاء آخر الوداع" [١٧٧]، وعندما يريد أن يصف حبيبته يصفها بالنّهر"وماكنتِ إلا النّهر يغسل لوعتي". [١٧٨]

إذن فالنّهر عند الشّاعر هو المعنى المرادف للغموض الذي يقوده دائماً إلى حالة نفسيّة واحدة، وهي القلق الذي ينقله إلينا في شعره، ويقودنا دائماً إلى تلك الحيرة التي يعيشها تجاه اللّغة التي لا يفهمها، أعني لغة النّهر، والطبّاع التي تنهكه، أعني طباعه، والأماكن الأسطوريّة التي لا وجود لها، وهي نهر الرّؤيا.

البئر والنّبع:

يتناوب البئر والنّبع على تأدية وظيفة دلاليّة واحدة في الدّيوان، وهي وظيفة الإخفاء والتعمية والتّرميز؛ فكلاهما يأتي بمعنى المجهول، فنحن لا نعرف كيف تكون لهفة البئر للشمس " لهفة البئر للشمس لمّا يجيء الصّباح" [١٧٩]، ولا نعرف كذلك كيف يصبّ الشّاعر أنبعه"وحينما أصبّ انبعي" [١٨٠]، أو ماهي ينابيعه" وفجّري منابعي" [١٨١]، ولا نعرف كذلك كيف يكون " كلّ الرّجال ينابيع". [١٨٢]

يمكن القول إنّ الشّاعر يطالب الحبيبة بأن تنبع، وتعطي، وتهب، لاسيما أنّ البئر والنبع يرتبطان بالعطاء، وهو معنيٌّ بحثّها على أن تعطيه الحبّ، وتبادله التّواصل.وهذه التّأويلات جميعاً غارقة في نفس راشد، وقابلة للتأويل في نفس المتلقّي.ويبدو أنّ راشد مولع بدفن المعاني في بطون الينابيع، إذ هو معتاد على أن يصف كلّ كلمة محمّلة بالدّلالات بالنّبع. [١٨٣]

البئر والنّبع يثيران في نفس الشّاعر معاني الغموض والتّعمية والخفاء، وهي معاني شعوريّة تنبثق من نفس الشّاعر، وتمتح من تجربته الخاصّة، وليس من الضّروريّ أن يكون لها علاقة بالمعنى المفهومي لتلك الكلمتين، وهو بذلك ينقل إلينا البعد الشّعوريّ من

تجربته الذاتيّة في هذه الاستعارة منقاداً إلى مبدأ الاستعارة التي هي" انتقال من المعنى المفهومي إلى المعنى الانفعاليّ". [١٨٤]

الحضور في الغياب:

عندما يحضر الماء مع اللّوعة، فهو يوحي لنا بأنّه عابر غير مقيم، ولكن عندما يعلن راشد أنّ النيران قد حاكت له قمصان اللوعة" تحوك لي النّيران قمصان لوعتي كأنّي نبات من دم الجمر طالع" [١٨٥] ندرك أنّه يتحدّث عن تجربة ألم رهيب، تتجاوز مجرد الزّيارة العابرة، لتكون حالاً مقيماً في كلّ الأوقات والظّروف.

ولكنّه على الرّغم من هذه الضدّيّة المقصودة إلا أنّه يحن إلى الماء، ويطلبه ولو على استحياء، فهو يطلب الحبيبة لتُظلّ عطشه" حسبي أنّك دالية الوقت تعرّش فوق حجارة عطشي" [١٨٦]، ويذكر صوت الحبيبة المبلول في لحظة احتراقه" ما زلتُ أذكر احتفال النّار والخجل، إذ كنتَ جانبي بهمسك المبلول بالنّدى" [١٨٧]، ويذكّرها بحاجته إلى قطرة مائها= حبّها" وأنتَ هل سألت كيف رملة الصّحراء ترجو قطرةً لقلبها" [١٨٨]، وهي مَنْ" بستنتِ صحرائي وقد أسقيتها مطراً تنزّى من بروق صباك" [١٨٩]، وهي من تعرف "كيف يصبح الصّقيع جمرةً" [١٩٠].

يعلن راشد صراحةً أنّه لا يخشى أبداً العدوّ في صحراء الوهم"لم يعد يقلقني أنّني أرهقت خيلي وهي تعدوّ في صحارى الوهم من منفى لمنفى" [١٩١]، لكن المعنى العميق يقول: إنّه يخشاها خشية عظيمة.

هذه الضدّيّة تصبح احترافاً قصديّاً للعشق، عندما يضرب راشد عن الماء بعد أن أخلص له في معظم قصائد الدّيوان، ويحيل العشق كلّه إلى ضدّية الماء؛ ليعبّر عنه بأعمق الدّلالات، ولذلك يطلب من الحبيبة أن تبالغ في عشقها له حدّ إحراقه" أشعليني فقد عشقتكِ جمراً" [١٩٢]، ويفخر بأنّه مخلص لتجربة الاحتراق" وتجوّلت على كلّ روابيك بجمري" [١٩٣]، وبأنّه يحرق النّساء بقصائده" أشعلتُ في شجر النّساء قصائدي" [١٩٤]، وهو يجعل الاحتراق خلاصة العشق الذي يرضى بأن يقدّم كلّ التنازلات له" أحبّك حتى لو حرقت سنابلي" [١٩٥]، ويرى أنّه المتفوّق في الاحتراق في نيران العشق" نيرانك من بعض حريقي" [١٩٦] بل إنّه يحتجّ على الحبيبة إن لم تحسن أن تحرقه، فالماء وحده ماعاد يلبي

احتياجات هذا العشق" ما بكِ لا تسبح أسماكك في نهري لا يحترق رذاذك بمواقد شعري" [١٩٧]، وينعى على عقدها أن يحاول أن يطفئ احتراقه" فعقدك فوق الصّدر خصمٌ منازع، ويحاول إطفائي" [١٩٨]، وإخلاصاً لحالته الملتهبة، فهو على استعداد أن يلتقي الحبيبة لا في جنات عدن حيث الماء، بل وفي جهنّم إن استدعت الحاجة إلى ذلك "وليتنا يكون لنا لو في جهنّم موعد، وقفتُ عليكِ الحبَّ. [١٩٩]

يعلّل راشد صراحة سبب جنوحه عن الماء إلى النّار؛ إذ يقول "أمنعُ عنكِ الماء لكي لا تشرق بي" [٢٠٠] وفلسفته في ذلك قوله "عطشت ولا ماء يليق بغُلّتي" [٢٠١]، وهي لاشك فلسفة صوفيّة عميقة ترى الشّيء في منعه، والحضور في الغياب [٢٠٢].

إذن هو يجعل من الحبيبة أيقونة عطشه " يا أيقونة عطشي" [٢٠٣]، ما دامت لا تقدر على أن تكون أيقونة ارتوائه.

الخاتمة:

اتّجه الكثير من الشّعراء العرب منذ الجاهليّة حتى وقتنا الحاضر إلى استثمار الماء بتجليّاته في أشعارهم لأغراض شتى، وبصور متعدّدة، وفي العصر الحديث نلمح هذا الاتّجاه عند عدد من الشّعراء؛ وراشد عيسى من الشّعراء الذين نزعوا إلى استثمار الماء في بناء معمارهم الشّعريّ لاسيما في ديوانه "ما أقلّ حبيبتي" الذي يُعدّ ذروة استثماره للماء ولتجليّاته في بناء معماره الدلاليّ والرّمزيّ والأسطوريّ في تجربته الشّعريّة؛ لذلك فقد أخذت هذه الدّراسة على عاتقها أن تتصدّى بالرّصد والتحليل لهذه التجليّات في هذا الدّيوان هدف الدّراسة.

لقد جنح راشد عيسى إلى أسطرة الماء في ديوانه، مكوّناً بذلك أنساقه الخاصّة وفق هذا المنظور التشكيلي الشّعريّ الخاصّ؛ فجعل نساء العالم يتجمعن في امرأة أسطوريّة شكّلها بأدواته التخيليّة واللغويّة، فكانت امرأة فوق العادة، فهي تنتظم كلّ خوارق النّساء، وتستحضر آمال الرّجال في امرأة واحدة، وتكمل دورة الحياة الأزليّة التي لا تكون أبداً إلا بها.

لقد استفاد راشد من أساطير التكوين والخلق والأنوثة والجمال والعشق ليرسم صورة امرأته المفترضة "مانا" المخلوقة ابتداءً من الماء.

يتشعّب معنى الماء في الدّيوان ليصبح رديفاً لكلّ موجود ولكلّ مفقود عند الشّاعر؛ فهو البداية والنّهاية، والحقيقة والوهم، ولذلك نجده يقرن كلّ تجاربه النّفسيّة والعشقيّة والمعرفيّة والزّمنيّة والجسديّة به، بل ويؤرّخها بالماء بعد أن يجرّد الزّمن والمكان والبشر من محدداتهم الطّبيعيّة، ويكسبهم ملامح أسطوريّة خارقة بفعل تماسّهم معه؛ فالمرأة تغدو أسطوريّة؛ لمعاينتها تجارب الماء، فضلاً عن أنّها مخلوقة منه، والمكان يضبط، ويحدّد، ويبني علاقاته الدّاخليّة والخارجيّة مع محيطه ضمن أنساق مكان الماء، مثل البحر والنّهر والنّبع والمنارة.والزّمن في ديوانه مرتبطٌ بالماء، ولأجله وبه يُضبط، فلا زمن في ديوانه إلا مؤرّخاً بالماء= الدّمع، ولا وصف لحالته الشّعوريّة والإدراكيّة والسّلوكيّة إلا عبر ربط ذلك بالماء.

يتكئ راشد في ديوانه على فلسفته الصّوفيّة التي قد ترى الحضور في الغياب الذي يؤسطر الماء في غيابه بقدر ما يعظّمه في حالة وجوده؛ لذلك يستدعي الحرمان مقروناً دائماً بغياب الماء؛ ليعلن بصراحة حاجته إلى أن يتجاوز مرحلة الحرمان؛ ليدخل في تجربة الإشباع التي ينشدها.

الإحالات:

١- وُلد الشّاعر راشد عيسى في مدينة نابلس في مخيم عين بيت الماء في عام ١٩٥١ في كوخ صغير لأسرة كادحة تعاني من قسوة الحياة ومن فقرها، فقد كان والده يمتهن عدّة مهن متواضعة كي يعيل أسرته التي بقي راشد وحيدها مدة أربعة عشر عاماً، وعلى الرّغم من ذلك، فهو يصف حياته التي عاشها بالجميلة.

نال راشد اسمه بناءً على توصية العرّافة مسرودة التي جزمت بأنّ الوليد الصّغير سيصاب بالجنون إن لم يُسّمَّ راشد، فسمّاه الأب راشداً تفاؤلاً برشده وبعقله.

أتمّ راشد عيسى دراسته الثّانويّة في نابلس، ثم حصل على دبلوم في اللّغة العربيّة عام ١٩٧١، ثم حصل على البكالوريوس والماجستير وأخيراً الدّكتوراة في أدب الأطفال من الجامعة الأردنيّة في عام٢٠٠٣

عمل مدرساً في وزارة التّربية والتّعليم، ثم موظفاً، فرئيساً لقسم اللّغة العربيّة في مديرية المناهج في الوزارة ذاتها في الأردن، كما عمل معلّماً في وزارة المعارف السّعوديّة، فضلاً عن أنّه مارس الصّحافة الأدبيّة، والإعلام التّلفزيونيّ والإذاعيّ، ويعمل حاليّاً أستاذاً للأدب الحديث في جامعة البلقاء التّطبيقيّة في الأردن.

يُعدّ الشّاعر راشد عيسى من شعراء الثّمانينات البارزين في الأردن، وله العديد من المجموعات الشّعريّة، منها: "شهادات حبّ" ١٩٨٤، و"امرأة فوق حدود المعقول" ١٩٨٨، و"بكائيّة قمر الشّتاء" ١٩٩٢، و"وعليه أوقّع" ١٩٩٧، و"ما أقلّ حبيبتي" ٢٠٠٢، و"حفيد الجنّ" ٢٠٠٥، و"يرقات" ٢٠٠٨، ومختارات شعريّة "عرف الدّيك" ٢٠٠٨

كما أنّ له عدداً من المؤلّفات للأطفال، مثل: "يا وطن" قصائد للفتيان١٩٩١، و"سلومين" قصّة من الخيال العلميّ للأطفال ١٩٩١، و"أناشيد إلى الغدّ الجميل" ٢٠٠٩، و"رموز أردنيّة" ٢٠٠٩

شارك في مجموعة من المؤلّفات المشتركة في مجال الكتب المدرسيّة الأردنيّة. وقد نال راشد عيسى الكثير من الجوائز لاسيما في حقل أدب الأطفال عن إنتاجه الإبداعيّ، كان آخرها جائزة سعيد فيّاض التي نالها في عام ٢٠٠٨، وأصدر عدداً من الأغاني والأناشيد التي تُدرّس في عدد من الأقطار العربيّة فضلاً عن تدريسها في الأردن. كما شارك في عدد كبير من مهرجانات الشّعر، ومؤتمرات النّقد الشّعريّ المحليّة والعربيّة والعالميّة.

أصدر راشد عيسى عدداً من الدّراسات النقديّة، منها: "الخطّاب الصّوفيّ في الشّعر المعاصر"٢٠٠٥، و"شعر الأطفال في الأردن"٢٠٠٦ ، و"شاعريّة حسني فريز" ٢٠٠٩، و"قصيدة المرأة في المملكة العربيّة السّعوديّة"٢٠١٠، وصدر له مؤخّراً عمل روائيّ بعنوان "مفتاح الباب المخلوع"٢٠١٠: انظر سيرة راشد عيسى في: يوسف حمدان: أدباء أردنيّون كتبوا للأطفال، ط١، دار الينابيع، عمان، الأردن، ١٩٩٥، ص٣٠٣٠-٣٠٨؛ زياد أبو لبن: زياد: حوارات مع أدباء من فلسطين والأردن، ط١، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت، لبنان، ١٩٩٩، ص٧٥-٨٢؛ عبد العزيز البابطين وآخرون: معجم البابطين للشّعراء المعاصرين، ط١، المجلّد الثّاني مؤسّسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين، الكويت، الكويت، ١٩٩٥، ص٣٠٨؛ محمد المشايخ: الأدب والأدباء والكتّاب المعاصرون، ط١، مطابع الدّستور، عمان، الأردن، ١٩٨٩، ص١٥٠؛ راضي صدّوق: شعراء فلسطين في القرن العشرين، ط١، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت، لبنان، ٢٠٠٠، ص٢٤٦؛ رابطة الكتّاب الأردنيين: عروش الرّوح، شهادات إبداعيّة، ط١، وزارة الثّقافة، عمان، الأردن، ٢٠٠٣، ص١٠٤-١١٥؛ زياد العنانيّ زياد. ٢٠٠١ إثراء التّجربة الأدبيّة والفنيّة وانفتاح على فضاءات الإبداع دون قيود، صحيفة الرّأي، عمان، الأردن، عدد يوم١٦/ ٣/ ٢٠٠١، ص٦؛ راشد عيسى: ما أقلّ حبيبتي، ط١، بدعم من وزارة الثّقافة، عمان، الأردن، ٢٠٠٢، ص٣٢

٢- نفسه: ص٦
٣- انظر: جداول تجليّات الماء في ديوان "ما أقلّ حبيبتي" في أوّل البحث: راشد عيسى عيسى، ما أقلّ حبيبتي، ص٥- ١٣
٤- لطفي الخوريّ: معجم الأساطير معجم الأساطير، ط١، ج١+ج٢، دار الشّؤون الثّقافيّة، بغداد، العراق، ١٩٩٠، ص٢٤؛ مانفرد لوركر: معجم المعبودات والرّموز القديمة في مصر القديمة، ترجمة صلاح الدّين رمضان، ط١، مكتبة مدبولي، القاهرة، مصر، ٢٠٠٠، ص٩٥؛ انظر بداية الخلق من الماء في: م. ف، ألبيديل: سحر الأساطير: دراسة في الأسطورة والتّاريخ والحياة، ترجمة حسّان ميخائيل إسحاق، ط١، منشرات دار علاء الدّين، دمشق، سوريا، ٢٠٠٥، ص٣- ٣٤
٥- نفسه: ص٦٧
٦- القرآن الكريم: سورة الأنبياء، آية ٣٠
٧- إحسان خضر الدّيك: الماء في الشّعر الجاهليّ، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة عين شمس، القاهرة، مصر، ١٩٨٢، ص١٥-٧٥
خليفة، إبراهيم. ١٩٨٦ رمز الماء في الأدب الجاهليّ، أطروحة دكتوراة غير منشورة، جامعة عين شمس، القاهرة، مصر، ص١١-٤٢
٩- آمال موسى: دراسة في مجموعة زلّة أخرى للحكمة لجريس سماويّ، مجلّة نزوى، عُمان، العدد٤٩، ٥٥، ٢٠٠٤، ص٥٩
١٠- عبد الغني أحمد زيتونيّ، عبد الغني أحمد: الإنسان في الشّعر الجاهليّ، ط١، مركز زايد للتّراث والتّاريخ، العين، الإمارات العربيّة المتحدة، ٢٠٠٢، ص١٧-١٨
١١- حاتم حسين البصيص: دلالة الماء في الشّعر الجاهليّ، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة حلب، حلب، سوريا، ٢٠٠٥، ص٦
١٢- حاتم حسين البصيص: دلالة الماء في الشّعر الجاهليّ، ص٧-٢٠؛ ثناء أنس الوجود: رمز الماء في الأدب الجاهليّ، ط١، دار قباء للطباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة، مصر، ٢٠٠٠، ص١٢٩-١٥٥
١٣- حاتم الطّائي: ديوان شعره وأخباره، صنعة: يحيى بن مدرك الطّائي، رواية هشام بن محمد الكلبي، دراسة وتحقيق: عادل سليمان جمال، ط٢، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ١٩٩٠، ص٢٤٤
١٤- علي أبو زيد: شعراء تغلب في الجاهليّة، أخبارهم وأشعارهم، ط١، جزء٢، المجلس الوطنيّ للثّقافة والفنون والآداب، الكويت، الكويت، ١٩٨٩، ص٧٩
١٥- عنترة بن شدّاد: الدّيوان الشّعريّ، ط١، تحقيق كرم البستاني، دار بيروت ودار صادر للطّباعة والنّشر، بيروت، لبنان، ١٩٨٥، ص١٥٠
١٦- حاتم حسين البصيص: دلالة الماء في الشّعر الجاهليّ، ص٢٤
١٧- انظر: حاتم حسين البصيص: دلالة الماء في الشّعر الجاهليّ، ص٢٦؛ ثناء أنس الوجود: رمز الماء في الأدب الجاهليّ: ص١٨١- ٢١٧
١٨- حاتم حسين البصيص: دلالة الماء في الشّعر الجاهليّ، ص٢٦؛ ثناء أنس الوجود: رمز الماء في الأدب الجاهليّ، ص١٨١- ٢١٧
١٩- إيليا الحاوي: ديوان الأخطل التّغلبيّ، ط١، بيروت، لبنان، ١٩٦٨، ص٩١

٢٠- غيلان بن عقبة ذي الرّمة ت ١١٧هـ: الدّيوان الشّعريّ، تحقيق الدكتور عبد القدوس أبو صالح، ط١، ج٢، دمشق، سوريا، ١٩٧٣، ص٨٦٧

٢١- أبو عبادة الوليد بن عبيد الطائي البحتريّ ت٢٨٤هـ، الدّيوان الشّعريّ، تحقيق حسن كامل الصيرفي، ط١ طبعة دار المعارف، القاهرة، مصر، ١٩٦٣، ص٣

٢٢- أبو الطّيب أحمد بن الحسين المتنبّي ت٣٤هـ: الدّيوان الشّعريّ، تحقيق عبد الوهاب عزّام، ط١، منشورات لجنة التّأليف والتّرجمة، القاهرة، مصر، ١٩٤٤، ص٥٦

٢٣- أبو الوليد أحمد بن عبد الله بن أحمد بن غالب ابن زيدون ٤٦٣هـ، الدّيوان الشّعريّ، تحقيق علي عبد العظيم، ط١، مكتبة النهضة، مصر، ١٩٥٧، ص٣٩٢

٢٤- ميخائيل نعيمة: همس الجنون، ط١، دار صادر، بيروت، لبنان، ١٩٥٩، ص١٤

٢٥- سميح القاسم: ملك أتلانتس وسربيات أخرى، ط١، الدّار العربيّة للعلوم، بيروت، لبنان، ٢٠٠٥، ص٣٣

٢٦- نزار قبّاني: الأعمال الكاملة، ط١٥، منشورات نزار قبّانيّ، بيروت، لبنان، ٢٠٠١، ص٣١٩

٢٧- محمود درويش: أحد عشر كوكباً، ط٤، دار توبقال، المغرب، ٢٠٠٤، ص٢١

٢٨- راشد عيسى: ما أقلّ حبيبتي، ص٢٤

٢٩- نفسه: ص٥٨

٣٠- نفسه: ص٢٧

٣١- نفسه: ص٧

٣٢- نفسه: ص١٤

٣٣- عوني الفاعوريّ: دلالات الأزهار في ديوان "ما أقلّ حبيبتي" للشّاعر راشد عيسى، مجلّة جامعة دمشق، المجلّد ٢٢، العدد٣+٤، دمشق، ٢٠٠٦، ص١٧٥

٣٤- راشد عيسى: ما أقلّ حبيبتي، ص٦

٣٥- رابطة الكتّاب الأردنيين: عروش الرّوح، شهادات إبداعيّة، ص٤٣- ٤٨

٣٦- ضياء خضر: المرآة والكلمة، ط١، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت، لبنان، ٢٠٠١، ص٣٤؛ انظر في: راشد عيسى: الخطّاب الصّوفّي في الشّعر المعاصر، ط١، وزارة الثّقافة الأردنيّة، عمان، الأردن، ٢٠٠٦، ص٣٤

٣٧- راشد عيسى: ما أقلّ حبيبتي، ص٦١- ٦٢

٣٨- انظر دلالات المرأة عند راشد عيسى في: عمر أبو الهيجاء: لقاء مع راشد عيسى بعنوان: لستُ مشغولاً بضوئي انشغالي بزيت سراجي، صحيفة الدّستور، عمان، الأردن، عدد يوم ٢٧/ ١/ ٢٠٠٠، ص٢٧؛ خالدة خليل: المرأة متحوّلة من الطّرف إلى المركز، صحيفة الزّمان، لندن، بريطانيا، العدد ٢٧- ٣- ٢٠٠٨، ص٥؛ محمد سلّام جميعان: غيم وتراب، مكاشفات في الشّعر الأردنيّ الحديث، ط١، دار ورد للنّشر والتّوزيع، عمان، الأردن، ٢٠٠٨، ص١٥١- ١٧٢؛ انظر أيضاً المرأة الأسطوريّة في: نور صاحب شنوت: موسوعة الأساطير والقصص، ط١، دار دجلة، عمان، الأردن، ٢٠٠٨، ص١٨

٣٩- راشد عيسى: ما أقلّ حبيبتي، ص٦

٤٠- بجماليون ملك قبرصيّ أسطوريّ، نحت تمثالاً لمرأة فاتنة، أسماها جالاتيا، ووقع في غرامها، فابتهل إلى الآلهة أفروديت كي تحييها، فاستجابتْ لطلبه. انظر التّفاصيل في: طلال حرب: معجم أعلام الأساطير والخرافات في

المعتقدات القديمة، ط١، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، ١٩٩٩، ص١٢٢؛ هـ. أ. غيربر: أساطير الإغريق والرّومان، ترجمة حسني فريز، ط١، دائرة الثّقافة والفنون، عمان، الأردن، ١٩٧٦، ص٧٠

٤١- راشد عيسى: ما أقلّ حبيبتي، ص٣

٤٢- نفسه: ص٢١

٤٣- نفسه: ص١٣

٤٤- غيربر: أساطير الإغريق والرّومان، ص٦٥- ٦٩؛ لطفي الخوريّ: معجم الأساطير معجم الأساطير، ص٤٦- ٤٨

٤٥- القرآن الكريم: سورة النّور، آية ٤٥

٤٦- راشد عيسى: ما أقلّ حبيبتي، ص ١٤

٤٧- فراس السّواح: لغز عشتار الألوهة المؤنّثة وأصل الدّين والأسطورة، ط١، سومر للدّراسات والنّشر، نيقوسيا، قبرص، ١٩٨٥، ص٣١-٤١؛ علي الشّوك: جولة في أقاليم اللّغة والأسطورة، ط١، دار المدى للثّقافة والنّشر، دمشق، سوريا، ١٩٩٤، ص١٠-٢٠

٤٨- فراس السّواح: لغز عشتار الألوهة المؤنّثة وأصل الدّين والأسطورة ص٤١- ٦٩

٤٩- نفسه: ص١٣- ٣١

٥٠- راشد عيسى: ما أقلّ حبيبتي، ص٢١

٥١- نفسه: ص٢١

٥٢- نفسه: ص٣٥

٥٣- نفسه: ص٣٧

٥٤- نفسه: ص٢٩

٥٥- نفسه: ص٥٤

٥٦- نفسه: ص ٨٧

٥٧- نفسه: ص١٥

٥٨- نفسه: ص٥٦

٥٩- نفسه: ص٩٣

٦٠- هذا يذكّرنا بيوريديسي زوجة أورفيوس التي داستْ على أفعى، فماتتْ بلدغتها السامّة. سُمح لها بالعودة إلى الحياة، ومغادرة العالم السُفلي شريطة إلا ينظر أورفيوس إليها في طريق عودته، غير أنّه لم يستطع ذلك بعد أن شوّقه سماع خطواتها إلى رؤيتها، فبقيتْ في العالم السُفلي إلى الأبد.

٦١- جان كوهن: بنية اللّغة الشّعريّة، ترجمة محمد الولي ومحمد العمريّ، ط١، دار توبقال للنّشر، المغرب، ١٩٨٦، ص١٩٤

٦٢- انظر تجربة الشّاعر مع أمّه في سيرته الذاتيّة في: راشد عيسى: مفتاح الباب المخلوع، ط١، أزمنة للنّشر، عمان، الأردن، ٢٠١٠، ص١٣٤-١٨٠

٦٣- راشد عيسى: ما أقلّ حبيبتي، ص ١٦

٦٤- محمد عجينة: موسوعة أساطير العرب عن الجاهليّة ودلالاتها، ط١، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ١٩٩٤، ص ١٣٦- ١٤٢

٦٥- جان كوهن: بنية اللّغة الشّعريّة، ص١٩٦- ١٩٧
٦٦- راشد عيسى: ما أقلّ حبيبتي، ص١٣
٦٧- راشد عيسى: ما أقلّ حبيبتي، ص٤٢؛ انظر: قيس النّوريّ: أساطير الماء والحياة والموت، ط١، دار الكتب للطّباعة والنّشر، بغداد، العراق، ١٩٨١، ص٦٣- ٦٦
٦٨- قيس النّوريّ: أساطير الماء والحياة والموت؛ انظر: طقوس الماء في: راشد عيسى: ما أقلّ حبيبتي، ص١٠١- ١٠٥
٦٩- راشد عيسى: ما أقلّ حبيبتي، ص١٦٥
٧٠- محمد عجينة: موسوعة أساطير العرب عن الجاهليّة ودلالاتها، ط١، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ١٩٩٤، ص ١٣٦
٧١- نفسه: ص١٣٠
٧٢- نفسه: ص١٢٣
٧٣- نفسه: ص١٦٠
٧٤- نفسه: ص٢٣
٧٥- نفسه: ص٨٠
٧٦- نفسه: ص٤
٧٧- أبو الفداء إسماعيل ابن كثير ت ٧٧٤هـ: قصص الأنبياء، ط١، دار الفكر، بيروت، لبنان، ١٩١٣، ص١٠٨
٧٨- انظر تفاصيل الطّوفان في: ستيفاني دالي: أساطير من بلاد ما بين النّهرين، ترجمة نجوى نصّر، ط١، دار جامعة أكسفورد، أكسفورد، بريطانيا، ص٣٠-٦٠
٧٩- راشد عيسى: ما أقلّ حبيبتي، ص١٢١
٨٠- نفسه: ص١٠٣
٨١- جان كوهن: بنية اللّغة الشّعريّة، ص١٩٧
٨٢- نفسه: ص٦
٨٣- نفسه: ص١٠٩
٨٤- علي الشّوك: جولة في أقاليم اللّغة والأسطورة، ص١٣٩
٨٥- رابطة الكتّاب الأردنيين: عروش الرّوح، شهادات إبداعيّة، ص ١٠٦
٨٦- نفسه: ص١٠٧
٨٧- نفسه: ص١٠
٨٨- نفسه: ص١١٤
٨٩- نفسه: ص٣١
٩٠- نفسه: ص١٣٨
٩١- نفسه: ص١٦٣
٩٢- نفسه: ص١١٨
٩٣- نفسه: ص٧٦
٩٤- نفسه: ص١٢٣

٩٥- نفسه: ص١٧٤
٩٦- نفسه: ص٦٣
٩٧- نفسه: ص١٨
٩٨- نفسه: ص١١٢
٩٩- نفسه: ص١١٨
١٠٠- نفسه: ص٣٠
١٠١- نفسه: ص٤٥
١٠٢- نفسه: ص٥٦
١٠٣- جان كوهن: بنية اللّغة الشّعريّة، ص٢٠٢
١٠٤- علي الشّوك: جولة في أقاليم اللّغة والأسطورة، ص ١٣٧
١٠٥- راشد عيسى: ما أقلّ حبيبتي، ص٣٢
١٠٦- نفسه: ص٥٠
١٠٧- نفسه: ص١١٥
١٠٨- نفسه: ص٢٩
١٠٩- نفسه: ص٨٤
١١٠- نفسه: ص١١٢
١١١- محمد بن صالح الشّنطيّ: استشراف الرّؤية الشّعرية للدّكتور راشد عيسى، جريدة الرّياض، حائل، الرّياض، العدد١٢٩٦٩، ١٤٢٤ هـ، ص٥
١١٢- محمد عجينة: موسوعة أساطير العرب عن الجاهليّة ودلالاتها، ط١، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ١٩٩٤، ص١٩٤
١١٣- غلوم، إبراهيم عبد الله غلوم: التّوظيف الأسطوريّ في تجربة القصّة القصيرة في الإمارات العربيّة المتحدة، مجلّة فصول، مج١١،ع١، ١٩٩٢، ص٢٧٩
١١٤- نورثروب فراي وآخرون: الأسطورة والرّمز، دراسات نقديّة لخمسة عشر ناقداً، ترجمة حنّا عبود، ط١، دار المعارف، حمص، سوريا، ١٩٨٧، ص٣٦
١١٥- محمد عجينة: موسوعة أساطير العرب عن الجاهليّة ودلالاتها، ط١، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ١٩٩٤، ص١٩٤
١١٦- نفسه: ص١٩٥
١١٧- خليل أحمد خليل: مضمون الأسطورة في الفكر العربيّ، ط٢، دار الطّليعة، بيروت، ١٩٨٠، ص٧٣
١١٨- نفسه: ص٧٣
١١٩- راشد عيسى: ما أقلّ حبيبتي، ص٥
١٢٠- نفسه: ص١٣٢
١٢١- المجالي، طارق المجالي: التّشكيل الإيقاعيّ وأثره في الدّلالة في ديوان "وعليه أوقّع" لراشد عيسى، مجلّة مؤتة للبحوث والدّراسات، مؤتة، الأردن، المجلّد التّاسع عشر، العدد الثّامن، مؤتة، الأردن، ٢٠٠٤، ص٢١٩- ٢٢٠
١٢٢- راشد عيسى: ما أقلّ حبيبتي، ص٤١

١٢٣- نفسه: ص١٨
١٢٤- نفسه: ص٦٧
١٢٥- نفسه: ص١٢٢
١٢٦- نفسه: ص١٢٢
١٢٧- خليل أحمد خليل: مضمون الأسطورة في الفكر العربيّ، ص٦٨
١٢٨- محمد عجينة: موسوعة أساطير العرب عن الجاهليّة ودلالاتها، ط١، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ١٩٩٤، ص١٨٢
١٢٩- نفسه: ص١٨٢
١٣٠- خورشيد، فاروق خورشيد ومحمود ذهنيّ: فنّ كتابة السّيرة الشّعبيّة، ط٢، منشورات اقرأ، بيروت، لبنان،١٩٨٠، ص٢٣
١٣١- يوسف حمدان: أدباء أردنيّون كتبوا للأطفال، ص٣٠٣
١٣٢- راشد عيسى: ما أقلّ حبيبتي، ص٥٣
١٣٣- نفسه: ص١٠٨
١٣٤- نفسه: ص١٢٤
١٣٥- نفسه: ص١٢٣
١٣٦- نفسه: ص١٢٢
١٣٧- نفسه: ص١٤١
١٣٨- نفسه: ص١٧٣
١٣٩- نفسه: ص١٢٣
١٤١- نفسه: ص١٣١
١٤١- نفسه: ص١٣٧
١٤٢- نفسه: ص١٧٨
١٤٣- نفسه: ص٦
١٤٤- نفسه: ص١٠
١٤٥- نفسه: ص١٢٣
١٤٦- نفسه: ص٣٦
١٤٧- نفسه: ص٥٠
١٤٨- نفسه: ص١٠٦
١٤٩- نفسه: ص١٠٨
١٥٠- نفسه: ص١٠٨
١٥١- نفسه: ص١٣٦
١٥٢- نفسه: ص١٢٩
١٥٣- نفسه: ص١٦٥

١٥٤- راشد عيسى: ما أقلّ حبيبتي، ص١٣؛ وانظر عروس الماء في: عدنان بن ذريل: التّفسير الجدليّ للأسطورة، ط١، دمشق، سوريا، ١٩٧٣، ص٢٠- ٢١
١٥٥- نفسه: ص١٢١
١٥٦- نفسه: ص١٢٨
١٥٧- نفسه: ص٢٧
١٥٨- نفسه: ص١٢٩
١٥٩- نفسه: ص٥
١٦٠- نفسه: ص١٢٦
١٦١- نفسه: ص١٠٠
١٦٢- نفسه: ص٢٧
١٦٣- نفسه: ص١٦٥
١٦٤- نفسه: ص١١٥
١٦٥- نفسه: ص٢٨
١٦٦- نفسه: ص١٢٢
١٦٧- نفسه: ص١٣٢
١٦٨- نفسه: ص١٢٨
١٦٩- نفسه: ص١٢٢
١٧٠- جنّية البحر أو حوريّة البحر هي امرأة نصّفها السّفليّ على شكل سمكة، والأقوام السّلافيّة كانتْ تعتقد أنّ الفتاة التي تغرق في الماء تصبح حوريّة ماء، وكانت الآلهة الكنعانيّة أشيرة على شكل حورية ماء. انظر في: علي الشّوك: جولة في أقاليم اللّغة والأسطورة، ص١٣٤- ١٣٧
١٧١- محمد عجينة: موسوعة أساطير العرب عن الجاهليّة ودلالاتها، ط١، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ١٩٩٤، ص١٠٥- ١٠٩
١٧٢- راشد عيسى: ما أقلّ حبيبتي، ص٥
١٧٣- نفسه: ص١٢٠
١٧٤- نفسه: ص١٢٠
١٧٥- نفسه: ص١٥٩
١٧٦- نفسه: ص١٦٢
١٧٧- نفسه: ص١٥٣
١٧٨- نفسه: ص١٨٢
١٧٩- نفسه: ص١٢
١٨- نفسه: ص٤٧
١٨١- نفسه: ص٤٨
١٨٢- نفسه: ص١٤٧

١٨٣- انظر استخدام كلمة النّبع في: راشد عيسى: الشّاعر كائن بريّ من سلالة النّمور الوديعة، صحيفة الزّمان، لندن، العدد ١٧٧، ١٩٩٨، ص٣٥
١٨٤- كوهن، ١٩٨٦، ص٢٥.
١٨٥- راشد عيسى: ما أقلّ حبيبتي، ص٨١
١٨٦- نفسه: ص١٦٠
١٨٧- نفسه: ص١٥١
١٨٨- نفسه: ص١٥٣
١٨٩- نفسه: ص٣٢
١٩٠- نفسه: ص١٥٤
١٩١- نفسه: ص١٦٠
١٩٢- نفسه: ص٧٨
١٩٣- نفسه: ص٧١
١٩٤- نفسه: ص١٥٥
١٩٥- نفسه: ص٨٧
١٩٦- نفسه: ص١٢٤
١٩٧- نفسه: ص١٠٠
١٩٨- نفسه: ص٨٥
١٩٩- نفسه: ص١٨٨
١٠٠- نفسه: ص١٠١
٢٠١- نفسه: ص١٧٦
٢٠٢- انظر فلسفة الغياب عند راشد في لقاء مع: راشد عيسى: أراني أتدرّب خارج ذاتي بالشّعر على حياة لا تكفي، صحيفة الدّستور، عمان، العدد١٥١٩٣، ص١٥
٢٠٣- راشد عيسى: ما أقلّ حبيبتي، ص١٠٢

الفصل السّابع

توظيف ألف ليلة وليلة في مسرحيّة "الملك هو الملك" لسعد الله ونّوس

الملخّص:

يلجأ سعد الله ونوس فس مسرحيته" الملك هو الملك" إلى توظيف حكايات ألف ليلة وليلة في بناء مسرحيته، وذلك عبر رؤية حداثية، وفعل حداثي يتعامل مع الماضي والحاضر بمنظور جمالي قادر على أن يسقط الماضي على الحاضر، وأن يفضح عيوب الحاضر متخفّياً وراء عبرة الماضي.

هو بذلك يحيلنا عبر فعل درامي نشط إلى واقع سياسي واجتماعي معاصر يعاني من نفس اختناقات ومراهنات وأسئلة الماضي الحاضر فينا.

لقد قدم سعد الله ونّوس مسرحيته الملك هو الملك بمستويات ثلاث، وهي: الملك ووزيره وحاشيته ورجال دولته، وبيت أبي عزّة، و زاهد وعبيد ودورهما في اللّعبة. هذه الشّخصيّات جميعها خارجة من عالم ألف ليلة وليلة بشكل أو بآخر.

إطلالة:

يشكّل التّراث مصدراً أساسيّاً من مصادر الإبداع والنشاط الفكريّ والحضاري في الحياة الإنسانيّة؛ إذ لا يتحقق وجود فاعل لأمّة من الأمم دون أن تتواصل مع تراثها بشكل ما، قد تستغرق فيه أو تحاوره أو تجابهه أو حتى تثور عليه.

من الملاحظ أنّ التّراث هو القيمة الثابتة عند كلّ الأمم؛ لذلك ينهل المبدعون منه؛ ليعبّروا من خلاله عن وجودهم، وليقيموا الصلة بين الماضي والحاضر؛ لذا يعدّ التّراث مصدراً مهماً لكل أمة أجل الاتصال الخلاّق ببنائها الحضاري، ومن هذا المنطلق جاء اهتمام الشّعوب بتراثها، ولعلّ أخطر أشكال الاهتمام بالتّراث من حيث إحياؤه وتفعيله، هو الأدب عامة والمسرح بشكل خاصّ. [1]

لقد نهل المسرحيون العرب من التّراث منذ بدء تجاربهم الأولى، ويمكن القول إنّ التّعامل مع التّراث تمّ على عدة مستويات. [2]

المستوى الأول:

هذا المستوى يمثّله مرحلة الرّواد الأوائل الذين وعوا مزاج جمهورهم وميله للاستمتاع بحكايات عنترة وألف ليلة وليلة وغيرها، بما فيها من مغامرة وخيال، مثل مسرحيّة أبو

الحسن المغفّل: لمارون النقّاش، ومسرحيّة هارون الرشيد مع الأمير غانم، وقوت القلوب لأحمد أبي خليل القباني.

المستوى الثّاني:

في هذا المستوى يحاول الكاتب أن يتصرّف بوقائع التّراث بحيث يكون له دور في صياغة فكر المسرحيّة من الناحية الاجتماعيّة والفلسفية، ويمثّل الاتّجاه السّياسيّ مسرحيّة مسمار جحا لعلي أحمد بكثير، ومسرحيّة أهل الكهف ومسرحيّة شهرزاد لتوفيق الحكيم.

المستوى الثّالث:

في هذا المستوى يأتي التّعامل مع التّراث لتقديم نماذج متطورة في استخدام الأشكال والظّواهر التّراثية.

يقدّم لنا الدكتور إبراهيم السعافين في كتابه (المسرحيّة العربيّة والتّراث) مجموعة من المسرحيات التي تعاملت مع التّراث بشكل متميز، مثل مسرحيّة الزير سالم لألفرد فرج، ومسرحيّة شهرزاد لعزيز أباظة، ومسرحيّة حلاق بغداد لألفرد فرج. (٣)

التّراث المُستدعى في المسرح العربيّ الحديث يتنوع، فيُستدعى التّراث الدّيني والسيرة الشّعبيّة والحكاية الشّعبيّة... الخ.

لكنّه يسمن بشكل خاصّ على حساب التّراث الشّعبيّ، والتّراث الشّعبيّ "مصطلح شامل نطلقه لنعني به عالماً متشابكاً من الموروث الحضاري، والبقايا السّلوكية والقولية التي بقيت عبر التّاريخ، وعبر الانتقال من بيئة إلى بيئة، ومن مكان إلى مكان في الضمير العربيّ للإنسان الحاضر، وهو بهذا مصطلح يضمّ الفولكلور النفعي أو الفولكلور الممارس، وسواء ظلّ على لغته الفصحى، أم تحول إلى العامّيات المختلفة السائدة في كلّ بيئة من هذه البيئات". (٤)

يُلاحظ أنّ التّراث الشّعبيّ ليس قاصراً على طبقة العوام من الشّعب، كما يظن البعض، بل هو تعبير عن الشّعب بكلّ طبقاته وميوله الشّخصيّة؛ لذلك نجد أنّ كتّاب المسرح توجهوا نحو التّراث العربيّ، تراثه الشّعبيّ الذي يتمثّل روح الشّعب، ثم قاموا بصهره في قوالب جديدة تفسّره في ضوء وعيهم وفكرهم وقضاياهم المعاصرة. (٥)

"بذا تكون المحاولات الناجحة في استلهام وتوظيف التّراث الشّعب، هي تلك المحاولات التي تتسم بكثير من الموضوعية من حيث الالتزام بجوهر العناصر التّراثية ودلالاتها، وفي اكتساب هذه العناصر بعداً تفسيراً جديداً، يطرح من خلاله المبدع وجهة نظره في واقعه المعاش، ومعبراً عن أحلام وقضايا جماعته، دون المساس بجوهر ومصداقية العنصّر التّراثيّ." (٦)

توظيف ألف ليلة وليلة في المسرح العربيّ المعاصر ليس مجرد دعوة إلى التّراث، بل هو رؤية حداثية، وفعل حداثي يتعامل مع النّصّوص التّراثية بمنظور جمالي جديد (٧)، كما هو الحال في مسرحيات ألفريد فرج، عز الدّين المدني، صلاح عبد الصبور، وسعد الله ونّوس.

هذا التوظيف التّراثي في المسرح المعاصر يحيله إلى واقع سياسيّ واجتماعيّ معاصر، فإنْ كانت ألف ليلة وليلة في نسق حكائي وروائيّ مضى وانتهى، فإنّ في حكاياتها قيماً حضارية يمكن أن تطرح في المسرح المعاصر، ومن خلال هذه القيم يتمّ البحث عن بديل حضاريّ وإنسانيّ. (٨)

الكتّاب المسرحيون العرب لم ينجحوا في الغوص في أعماق نصّ ألف ليلة وليلة واستنباط مفاهيم إنسانيّة شاملة منه (٩) وفق قوانين البناء المسرحي الذي يتغذى ذاتياً من التّراث، بالطّريقة التي تفرضها قوانينه الخاصّة، فلا يقبل بأن يملى عليه التّراث مقدّمة أو نتيجة. (١٠)

"إنّ تطويع الموروث الأدبيّ والتّاريخي في نصّ معاصر -أيّا كان مسرحيّة أو رواية أو أي جنس آخر- يشكّل ركيزة الخلق الفنّيّ شريطة أن يكون هذا التطويع إبداعياً دون مسخ التّراث أو الدّلالات الرّمزية أو الأسطوريّة له.

إنّ الأشياء والحوادث التي نراها على المسرح ندرك أن من ورائها أشياء، أو هكذا ينبغي أن يكون الأمر، فالعامّل المسرحي يتمثّل في تحقيق هذين العنصّرين: العنصّر العملي والعنصّر الإدراكيّ." (١١)

مسرح سعد الله ونّوس والتّراث:

"يثير المسرح العربيّ الراهن جملة من الأسئلة الهامة عن موضوعات المسرحيّة العربيّة المعاصرة، وطرائق تناولها للمشكلات والأحداث التي تجرى في البناء الاجتماعيّ العربيّ داخل أنساقه الاجتماعيّة والسّياسيّة والثّقافيّة". (١٢)

"إنّ أهم ما يميز المسرح العربيّ الحديث أنه مسرح تجريبي بالمعنى العامّ، إذ ليس هناك صيغ شكليّة جاهزة أمام الكاتب، ومن هنا عليه أن يدخل في باب التجريب في سبيل صياغة تجربته" (١٣)، وقد أدرك سعد الله ونّوس أهميّة التّراث في بناء التّجربة المسرحيّة، وفي ذلك يقول الكاتب عمر الطّالب "لعلّ تجربة سعد الله ونّوس للإفادة من التّراث في المسرح تعدّ من أفضل هذه التجارب جميعاً". (١٤)

مسرحيّة الملك هو الملك من أبرز تجارب سعد الله ونّوس في توظيف التّراث الشّعبيّ في المسرح، وهي المسرحيّة الخامسة لسعد الله في مسيرته المسرحيّة، وقد أنجزها عام ١٩٧٨، ويقول علي الرّاعي "مسرحيّة الملك هو الملك تعتبر في رأيي أعذب ارتشافه ارتشفها كاتب مسرحي عربيّ من إرث ألف ليلة وليلة، وهي إلى هذا أحسن ما قدم حتى الآن لتطويع تراث ألف ليلة وليلة، وانتشاله من جمود الماضي إلى حيوية الحاضر أو سرعة اندفاعه ثم توظيفه من بعد لخدمة رسالة سياسية". (١٥)

يرى سعد الله ونّوس الحركة المسرحيّة أفقاً واسعاً للاختيار والتجريب، ويقول في هذا المجال مؤكداً أهميّة التّراث الشّعبيّ: "كما أنّ لديها إرثاً غنياً من الأشكال وأنماط التّعبير الشّعبيّة يمكنها الإفادة منها، وهي حتماً ستستفيد منها، وتوظفها بطريقة أجدى وأسلم من تلك التي يتبعها أولئك الذين يريدون أن يبنوا ثقافةً على الفلكلور، أو يعوضوا نقصاً ثقافياً وحضارياً بترميم الفلكلور، فالفلكلور في حركتنا له قيمة أخرى ووظيفة مختلفة، فبقدر ما يلتحم مع المضمون، ويحقّق بشكل أفضل وصول هذا المضمون إلى أذهان المتفرجين، يمكن الإفادة منه، وتوظيفه، أمّا استلهامه لدواع شكليّة وسطحية فذلك غير مقبول". (١٦)

لقد قال سعد الله ونّوس معبراً عن رأيه بخصوص التّعامل مع التّراث وتأصيل المسرح: "لا، لم تخطر ببالي مسألة تأصيل المسرح عبر اختيار حكاية شعبية، ربما خطر ببالي أن

أستلهم إحدى حكايات التّراث، وهذا واضح جداً في (الفيل يا ملك الزّمان)، فهذا يمكن أن يحقّق لي فرصة؛ كي يتأمّل الجمهور أمثولة يعرفها أكثر عمقاً، أي أنّه لا يؤخذ بصيرورة الحكاية؛ لأنه لا يعرفها مسبقاً، وإنّما يكون العرض بالنسبة له فرصة لتأمل الحكاية وتحديد العبرة المستخلصة منها". (١٧)

بين يدي المسرحيّة:

في مسرحيّة "الملك هو الملك" درس سياسيّ واضح؛ وهو أنّ تغير الأفراد لا يُغيّر الأنظمة، وإنّما على الأنظمة أن تغيّر من قواعدها، حتى تصحَ الجسوم، وتلمع الوجوه بالبشر كما كان النّاس في سابق الزمان.

فالمسرحيّة كما يقول ونّوس هي "لعبة تشخيصية لتحليل بنية السّلطة في أنظمة التنكر والملكية" (١٨) ويراد بأنظمة التنكر والملكية المجتمعات الطبقية لا سيما البرجوازيات المعاصرة عسكرية كانت أم لا. (١٩)

الحقيقة أنّ ونّوس من داخل هذا النّصّ ومن خارجه يفضح مساوئ النظام الطبقي، ويدين رموزه متأثراً بمقولة كارل ماركس الشّهيرة: "إنّ الرّأسماليّة تخلق حفّار قبرها بنفسها أو رغماً عنها، ولكنّها تحاول أن تثني المكلّف بهذه المهمّة التّاريخية عن عزمه، فتضع أمام البروليتاريا –الطّبقة العامّلة– نماذج من مجتمعات أسطورية لم توجد ولن توجد يوماً، بل هي مجرد أقنعة تضعها الرّأسماليّة على وجهها لتخفي نفسها، وتخدع الطبقة العامّلة بها". (٢٠)

إلا أنّ مسرحيّة الملك هو الملك لسعد الله ونّوس ليستْ مسرحاً سياسيّاً بحتاً، حتى إنْ حاولتْ تحليل بنية السّلطة، داخل أنظمة التّنكير الملكيّة، بل هي محاولة جادة لتطويع تراث ألف ليلة وليلة في المسرح المعاصر". (٢١)

المسرحيّة تبدأ، وثمّة تحاول تنظيم نفسها، وتؤكّد للمتفرج أنّ ما سوف يراه هو لعبة" عبيد: منادياً وسط الضوضاء: هي لعبة!

أبو عزّة: هي لعبة.

الملك: نحن نلعب". (٢٢)

يكون بين أفراد الجوقة –عدا شخصيّات المسرحيّة البارزة- شهبندر التّجار والشّيخ طه، وكلاهما يحمل بعض الدمى يحركها بخيوط.

المشهد إذن يبدأ مثل مسرحيّة عرائسيّة... ولا تلبث الجوقة أن تبدأ في اللعب، ويكتشف النّاس أنّ اللعب مسموح به، بينما يرد السيّاف بقوله: "بل ممنوع". (٢٣)

نعرف أنّ الحرب بين المسموح والممنوع قديمة قد الأزل، فلا الطّغاة يسمحون، ولا الدّهماء تكفّ عن الطلب، ونعرف أيضاً أنّ الخيال مسموح به، ومن هنا تبدأ اللّعبة التي تجذب إليها أبو عزّة والملك معاً، لعبة التذكر، وإدّعاء الامتياز.

تنتهي المسرحيّة كما بدأتْ، أفراد الجوقة مع الملك الجديد والشّيخ طه وشهبندر التّجار في الركن المقابل، والملك الأصلي يقول: "قولوا... كانتْ لعبة، والملك هو الملك، أنا هو، هو أنا. ويردّ الملك الجديد:

"لعبة؟ ربما كانت لعبة (لهجة إصدار الأوامر من الآن فصاعداً):

اللّعب ممنوع

والوهم ممنوع

والحلم ممنوع

زاهد: وحتى لو تغيّر الملك فإنّ الطّريق الوحيدة الممكنة أمام الملك هي الإرهاب والمزيد من الإرهاب.

عبيد: ينبغي أن نتواقت مع اللّحظة، لا نبكّر ولانتأخر.

عبيد: إنّها ليست بعيدة على كلّ حال" (٢٤)

هنا يخلع الممثّلون ملابسهم، ويوزعون على شكل كورس، يخاطب المتفرجين، ويحكي لهم حكاية الجماعة التي ضاقت بحياتها، واشتعل غضبها، فأكلتْ مليكها.

ألف ليلة وليلة في مسرحيّة "الملك هو الملك":

لقد استوحى سعد الله ونّوس مسرحيته من حكايتين من حكايات ألف ليلة وليلة، ومن المعروف أنّ هارون الرشيد في حكايات ألف ليلة وليلة يضجر، وأمام هذه الحالة إمّا أن

يدعو نديماً ليسامره، أو خليعاً ليسليه، وإمّا أن يخرج متنكراً في زي التجّار هو ووزيره جعفر البرمكي، وسيافه مسرور، وأحياناً نديمه أبو نوّاس. (٢٥)

لقد استفاد سعد الله ونّوس من بنية الخروج التنكرية هذه، ففي إحدى الحكايات يخرج هارون الرشيد مع وزيره جعفر متفقّداً الرّعية ليلاً، فيسمع رجلاً يقول: آه لو كنت ملكاً لأقمت العدل بين النّاس وفعلت كذا وكذا... (٢٦)، فيقرّر الخليفة أن يأخذه إلى قصره، وأن يجعل منه خليفة ليوم واحد إلى آخر الحكاية. وفي حكاية أخرى يخرج هارون الرشيد، ويتخذ لنفسه وزيراً وسيافاً، ويتقن الدور حتى ليحاور هارون الرشيد إن كان ما يراه هو نفسه. (٢٧)

حبكة المسرحيّة:

حكي المسرحيّة حكاية ملك ملول، يسمّى فخر الدّين المكين، وينزل مع وزيره متنكرين إلى أزقة المدينة؛ كي يروّح عن نفسه، ويجد تسلية كبيرة في زيارة رجل فقير مجنون يدعى أبو عزّة، يحلم بالملك والسّلطة؛ كي يثأر من شهبندر التجّار والشّيخ المتسببين في إفلاسه، بينما تناكده زوجته، ويسخر منه خادمه عرقوب، الطامع بوصال ابنته عزّة.

تخطر للملك فكرة ممتعة، ماذا لو خدّر ووزيره ذلك المغفّل، وألبساه ثياب الملك، ثم وضعاه في القصر حاكماً ليوم واحد؟ أية مهزلة مسلية، وأية دهشة صاعقة ستدبّ بين الحاشية حين يلحظون الغريب الأبله في زي الملك؟ ويفعل ووزيره ذلك بغية الضّحك.

لكن الأمور تنقلب عندما يستيقظ أبو عزّة ليجد نفسه ملكا، فيأخذ بالتّصرف، وكأنّه ملك منذ أن وُلد، ويضرب على يد الكلّ بيد من حديد، والغريب أن لا أحداً في القصر يلحظ أنّه ليس الملك الحقيقيّ، بل الكلّ يعامله باحترام حتى الملكة، ويجد الوزير بربير في الملك الزائف بديلاً أقوى من الملك الحقيقيّ، فيستعير من عرقوب بزته، ويخرجه صفر اليدين.

عندما تمثّل أمّ عزّة أمام زوجها وعزّة أمام أبيها لا يتعرف عليهما أبو عزّة، وبدلاً من أن ينصّرهما على الشهبندر والشّيخ، هو يدافع عن الظّالمين اللّذين أصبحا دعامتين لحكمة الباطل، وبذلك يكون أبو عزّة المغفل قد تنكر حتى لنفسه، ثم بعد ذلك يصدر حكمه على أبي العزّة الفقير بالتجريس علناً، وعلى ابنته عزّة بأن تصبح جارية في قصر الوزير.

هكذا تنتهي المسرحيّة بنتيجة مفادها: إنّ الرداء هو الذي يصنع الملك، وكلّ من يلبس الرداء مهما كان أصله الطبقي لا بدّ أن يتحوّل إلى طاغية.

"أعطني رداءً وتاجاً أعطك ملكاً لا. [٢٨]

الحركة المسرحيّة:

لقد قدم سعد الله ونّوس مسرحيته الملك هو الملك بمستويات ثلاث، وهي:

أ- الملك ووزيره وحاشيته ورجال دولته.

ب- بيت أبي عزّة.

ج- زاهد وعبيد ودورهما في اللّعبة.

لقد ربط الكاتب هذه المستويات الثلاث بطريقة غير مباشرة، إذ قُدمتْ على هيئة مشاهد بدتْ مستقلة، لكنّها ما لبثتْ أن تداخلتْ، إلى أن بدتْ لحمة واحدة.

يقول نديم محمد: "في مسرحيّة الملك هو الملك ليس هناك بناء درامي عقدة وحل وعلاقة سببية بين المشاهد، بل هناك بناء يقدم على مشاهد وفواصل لكلّ منها استقلاليته". [٢٩]

في حين يقول رياض عصمت: "إنّ بناء المسرحيّة كلاسيكي تماماً، إذ تنقسم إلى مقدّمة وخاتمة بينهما فصلان، كما إنّ المسرحيّة تحافظ على قانون الوحدات الثلاث: فزمانها لا يتجاوز ٢٤ ساعة، ومكانها منحصر بين بيت أبي عزّة والقصر، أمّا وحدة الفعل، فهي متحقّقة بشكل مثاليّ، فيما إذا حذفنا مشاهد زاهد وعبيد المقحمة". [٣٠]

أمّا أنا فأقول: إنّ المسرحيّة مع الاستقلاليّة في مشاهدها، فقد كانتْ تتميّز بالوحدة على مستوى البناء الكليّ، فكلّ مشهد أو فاصل له وظيفته في هذا البناء، وبدونه يصبح العمل مختلاً، كما أنّ هذه المسرحيات قد استفادتْ بشكل واضح من تقنيّات مسرح التّغريب، وفيها بعض من أجواء مسرح العبث.

المسرحيّة وتقنيّات التّغريب والعبث:

يرتبط مفهوم التّغريب عادة بمسرح بريشت (١٨٩٨-١٩٥٦)، مع أنه لم يخترعه، وإنما تبنّاه وطوّره، وأدخله إلى المحيط المسرحيّ بشكل فعّال، فقد كان بريشت يصرّ دائماً على أن

يجعل المتفرجين في حالة يقظة دائمة، بكسر الإبهام من خلال التّغريب، أي أنّه رفض إخفاء وسائل المحاكاة وتحقيق الإبهام لدى المتفرج [٣١]؛ لذلك فقد دعى بريخت إلى إزالة ما يسمى بالحائط الرّابع [٣٢]، وتحطيم كلّ ما يوحي بالايهام بواقعيّة ما يحدث؛ حتى يظلّ المتفرّج في حالة يقظة كاملة، ويشارك بعقله في القضيّة المطروحة أمامه. [٣٣]

لقد استخدم ونّوس وسيلتين بارزتين من وسائل التغريب وهما: فضح اللّعبة المسرحيّة، واستخدام اللافتة:

ففي الوسيلة الأولى يصرّح الممثّلون بأنّ ما سيشاهدونه ليس إلا تمثيلاً، ولعبة معدّة مسبقاً، وهم بذلك يمنعون المتفرج من الاستغراق في المشاهد، والتوهم في أنّ ما يحصل فوق الخشبة شيء حقيقيّ، وبذلك يستطيع ونّوس أن يوصل للمتفرج الفكرة التي أراد لها أن تصل. [٣٤]

أمّا في الوسيلة الثّانيّة فهي استخدام اللاّفتة فهو يكسر بها الوهم المسرحيّ، ويوقظ ملكة المحاكمة لدى المتفرج؛ لأنّ اللاّفتة غالباً ما توضّح ما سيحدث، أو تحلله بعبارة موجزة جداً، تدعو المتفرّج إلى التّفكير والمناقشة.

لقد لجأ إليها ونّوس في مسرحيته، فكان يُظهر لافتة تشرح مغزى الأحداث، وتثير ذهن المتفرّج.

"لافتة: الملك هو الملك.... والذي كان المواطن أبا عزّة ينسى خصومه [٣٥].

"لافتة: الملك هو الملك.... والطّريق الوحيدة المفتوحة أمام الملك هي الإرهاب والمزيد من الإرهاب. [٣٦]

العبث يُظهر في هذه المسرحيّة في سلوك الشّخصيّات، بل في الشّخصيّات نفسها، فنحن لا نرى في مسرحيته شخصيّات إنسانيّة مقنعة من لحم ودم، بل نرى ما تتطلبه اللّعبة: دمى تحركها الخيوط... خيوط في أيدي الشّيخ وشهبندر التجّار، أو خيوط في يدي المؤلّف نفسه. [٣٧]

الشّخصيّات تغدو شخصيّات فنتازية في موقف واقعيّ، وهي تعيش في أحداث كلّها سخرية وعبث "والإعداد الجيد (يسخر) الأحداث القديمة، ويضفي الموضوعية على

شمولية الشّخصيّات من خلال وحدة الحدث [٣٨]؛ فالملك يتخلّى طواعية عن ملكه، وأبو عزّة المخبول يصبح ملكاً، وبذا يستسلم كلّ إلى وضعه الجديد، الملك يصبح مخبولاً، والمخبول يصبح ملكاً، هذه هو جوهر العبث، أن يسري الجنون في كلّ مكان، في بيت أبي عزّة وفي قصر السلطان.

الشّخصيّات:

يمكن تتبُع شخصيّات المسرحيّة منطلقتين من مستوياتها الثلاثة:

أ- الملك، الوزير، قبل اللّعبة وبعدها.

ب- بيت أبي عزّة: أبو عزّة المغفل قبل اللّعبة وبعدها.

ج- زاهد وعبيد.

د- الشّيخ طه وشهبندر التجّار.

يبدو الملك في هذه المسرحيّة إنساناً ضجراً، تسيطر عليه حالة من السأم، وتكون تسليته الوحيدة في العبث بالبلاد والنّاس بدل مساعدتهم، لكنّه يصبح هو ضحيّة لهذا العبث، يقول الملك: "عندما أصغي إلى هموم النّاس الصّغيرة، وأراقب دورانهم حول الدرهم واللقمة، تغمرني متعة ماكرة، في حياتهم الزّنخة طرافة لا يستطيع أيّ مهرّج في القصر أن يبتكر مثلها". [٣٩]

الحقيقة أن شخصيّة الملك إلى جانب شخصيّة أبي عزّة هما الشّخصيتان النّاميتان في هذه المسرحيّة، لا سيما بعد أن يّلبس الملك أبا عزّة الرداء، ويسلّمه الصّولجان، ويصبح الثّاني ملكاً بدل الأول، إنّ الملك يصبح ضحية لعبة أرادها هو، فسارت الأمور عكس ما يشتهي، ويمكن تحديد المفارقة في أنّ الملك أراد أن يتسلّى بالآخرين، فأصبح مادة تسليتهم [٤٠]، وقد أدى فقدان الملك لعرشه إلى وصوله إلى حالة الجنون، ويمكن القول إنّه قد بدأ عابثاً، وانتهى مجنوناً.

الحقيقة أنّ هناك فروقاً بين ملك سعد الله ونّوس وبين ملك (خليفة) ألف ليلة وليلة؛ ففي حين يتفرج ملك سعد الله ونّوس بحثاً عن المتعة، وإن كانتْ بالآم النّاس، يخرج

هارون الرشيد؛ لينظر في مصالح النّاس ويتفقّد أحوالهم، "إنّ صدري ضيق ومرادي في هذه اللّيلة أن أتفرّج في شوارع بغداد، وأنظر في مصالح العباد". (٤١)

كما أنّ شخصيّة الملك في هذه المسرحيّة تختلف عنها في حكاية اللّيالي، الذي بدا قوياً متمكناً من كلّ مقاليد الحكم، فالتّسلية كانتْ عنده موظفّة في سبيل تحقيق العدل، كما أنّ التنكر كان يكشف مظالماً، فيعيد الحق إلى أصحابه، ويقتصّ من الظّالم، إضافة إلى أنّ الملك الحاكم في اللّيالي، يفشل في ممارسة واجبات الملك، مما يؤكد قدرة الملك على إعادة الأمور إلى نصّابها الصحيح.

أمّا الوزير فإنّه يعي دوره جيداً، لذلك نراه يبدي معارضته للعبة، وهو يحسّ أيضاً بأنّه قد خسر الوزارة حين خلع ملابسه، وبالتّالي فهو يحاول استعادتها من الملك الجديد، وينجح في ذلك. (٤٢)

تبرز في المستوى الثّاني للمسرحيّة شخصيّة أبو عزّة، فهو رجل ملتاث، غارق في الخمر والديون، بعد أن هُزم أمام منافسة الشهبندر.

إذا تأملنا شخصيّة أبي عزّة، وهي شخصيّة محورية، وجدنا أنّه يتحول، ولا يتطوّر، حتى مظاهر خبله تزول بسرعة مستحيلة، ليتلبس بإتقان دور الملك. (٤٣)

إنّ قطع أبي عزّة لصلته بالماضي لم يكن مبرراً من الناحية الإنسانيّة؛ إذ إنّ من المستحيل أن يكون أبو عزّة الحاكم هو نفسه أبو عزّة الملك، إذا عددنا أنّ الشّخصيّة عبارة عن مركب نفسيّ وفكريّ متراكم، وإلا كيف يقبل إنسان أن يحكم على نفسه بالتّجريس، وأن تكون ابنته جارية في بلاط الوزير؟!

لكن يمكن قبول الشّخصيّة منطقيّاً في إطار اللّعبة التي صاغ سعد الله ونّوس خيوطها التي تقول إنّ أبا عزّة الحالم المغفل، قد مات نهائياً، ووُلد منه إنسان لا صلة له بذلك. (٤٤)

الحقيقة إنّ شخصيّة أبي عزّة في مسرحيّة "الملك هو الملك" تختلف عن شخصيّة أبي الحسن في حكاية النّائم واليقظان، فقد كان أبو الحسن مغفلا فعلاً، وقد فشل في أن يحكم بعد أن حقق له الخليفة هارون الرشيد حلمه، فضلاً عن أن أبا الحسن لم يتمسك بالعرش الذي لم يكن بمستواه كما كان الحال مع أبي عزّة.

إذا بقينا في بيت أبي عزّة نجد صبية حالمة تحلم بفارس ينقذها مما هي فيه، وترى في عبيدٍ منقذاً لها، بل ولجميع المظلومين، لكن ما يحصل لها يكون مأساويّاً إذ تصبح جارية في قصر الوزير.

أمّا الأم والزّوجة أمّ عزّة، فهي صورة للأمّ التي تحاول أن تبحث عن مخرج لأزمة الأسرة، والمتمثّلة في استهتار الأب، وإغراقه في شرب الخمرة، وعدم اهتمامه بالمسؤوليّات الماديّة، كما أنّها تحلم بزوج مناسب لابنتها، وتحلم بخروج زوجها من أزمته، وترى في مقابلة الملك حلماً فيه بوادر لانفراج أزمتها، لكن الملك يردّ أمّ عزّة خائبة على عكس الشّائع في اللّيالي، إذ إنّ هارون الرشيد كان يحقّ الحقّ، وينصر المظلومين.

لعلّ شخصيّة أم عزّة تقترب من شخصيّة أمّ حسن في حكاية النّائم واليقظان، فأمّ حسن كانتْ تعاني من غفلة ابنها، وفي نهاية الحكاية تلقّت الضرب على يديه عندما كان يصرّ على أنّه الخليفة هارون الرشيد.

من الشّخصيّات المميّزة في بيت أبي عزّة الخادم عرقوب، وهو شخص مبتذل أخلاقياً وفكريّاً، وقد كان بقاؤه مع أبي عزّة بسبب طمعه بالزّواج من ابنته، وحين يُسند إليه تمثيل دور الوزير مع سيده، كي تكون اللّعبة محبوكة يفشل في دوره، ويخرج صفر اليدين ملوماً محسوراً، وهو يقول: "حتى النّقود التي بعت بها الوزارة تبين أنّها مزيفة... ضاعتْ التي حلمت بها زوجة، هي لعبة كنت فيها المشاهد والضّحية، ولكن هل تعلمت شيئاً؟ أخشى أن يكون قد فات الأوان، لم أعرف كيف ألتصق بالذين مثلي، ولم أعرف كيف أصل إلى الذين فوقي، وأخشى أن يكون الأوان قد فات". (٤٥)

المستوى الثّالث لشخصيّات المسرحيّة هما زاهد وعبيد، وهما يعبّران عن الثّورة وفكرها، وعلى الرّغم من أن زاهد وعبيد وجدا في زمن الحكاية ومكانها، وأنّهما مربوطان بها، إلا أنّهما ظهرا وكأنّهما من عالم مختلف في وعيهما السّياسيّ، وطريقة طرحهما للأمور... فهما يتبعان العمل السّريّ؛ في انتظار السّاعة المناسبة دون تقديم أو تأخير، "عبيد ينبغي أن تتواقت مع الساعة المناسبة لا يبكّر ولا تتأخر". (٤٦)

الغريب أنّ سعد الله ونّوس لم يدمج هاتين الشخصيتين في بناية الدّراميّ، عندما حرمهما من الصّلة مع حبكة الملك وأبي عزّة، وهذا مقتل المسرحيّة كما قال رياض عصمت (٤٧)،

ويعلل رياض عصمت ذلك قائلاً: "إذ إنّ ونّوس في محاولته للتّخفيف من النبرة التشاؤمية للمسرحيّة أمام الكوميديا السّوداء، سعى جاهداً لإتمام خطابيّة سرديّة قسريّة على لسان هاتين الشّخصيتين دون أن يكون لوجودهما مبرر درامي، ويكتفي ونّوس، عندما تعييه الحيل بالسّرد." (٤٨)

أمّا الشّيخ طه وشهبندر التجّار، فيمثّلان التّحالف القائم بين الدّين والقوى الاقتصاديّة المتحكمة في السّوق؛ لذلك فهما يمسكان بخيوط اللّعبة، وبمعنى آخر، هما من يحرك أمور السّياسة والاقتصاد معاً، وقد كان حضور الشّخصيتين ضعيفاً في الحكاية، على الرّغم من دورهما الكبير.

حالة الاستلاب تسيطر على معظم شخصيّات المسرحيّة، "وما يحدّد درجة استلاب الفرد هو قدرته على كشف التنكّر؛ فأمّ عزّة لا تستطيع أن تتعرّف على زوجها ولا على خادمها، بينما ترتعش ابنتها، وهي أكثر وعياً، إذ تكاد تتعرّف عليها، أمّا عرقوب الانتهازيّ، فإنّه يستلب نفسه بنفسه، لقد حاول أن يقفز فوق حقيقة الطبقية، أو أن يتحايل عليها، فخسر كلّ شيء، وحتى في النّهاية عندما يبيع رداء الوزير بعملة زائفة، يعجز عن استنتاج أنّ الرّداء هو الملك، وأنّ الرّداء هو الوزير أيضاً.

في الضّفة الأخرى يمثل ميمون والسّياف فرقة الإنشاد، وحتى الملكة التي لا تظهر. حالات استلاب خطيرة، أو يدعمون وضع الاستلاب بشكل عامّ، وسيحصد الإمام والشّهبندر ثمار هذا التّدعيم" (٤٩)، ويحذرانه بعبارة قاطعة ومطمئنة: "لقد أصبح –الملك–ملكاً أكثر. (٥٠)

يمثل أبو عزّة قمّة الاستلاب؛ فهو يتحوّل في ليلة وضحاها إلى رجل يجهل نفسه وتاريخه وابنته وزوجته، بل ويتنكّر لنفسه، ويحكم على نفسه بالتّجريس.

اللّغة:

يحاول سعد الله ونّوس في هذه المسرحيّة، أن ينوّع في أساليب العرض؛ ففي بداية المسرحيّة يبدأ بالسّرد، إذ يقوم الممثّلون برواية الحدث من خلال توجّههم المباشر للجمهور.

يستخدم الكاتب في هذه المسرحيّة بعض الظّواهر التّراثية، ويوظّفها توظيفاً يتلاءم مع طرحه السّياسيّ.

من هذه الظّواهر ظاهرة التّنكّر، فيجرّدها من مضمونها في الحكاية؛ لتصبح زمراً لتكريس الواقع الطّبقيّ.

من الظّواهر التي تميّز الحكاية في ألف ليلة وليلة تصوير ثراء هارون الرّشيد، وتصوير ما يعيش فيه من بذخ، وما في قصره من فخامة تبهر الأبصار، وقد أخذ سعد الله ونّوس هذه الظّاهرة؛ لتجريدها من مضمونها وإعطائها بعداً رمزياً جديداً.

يقول سعد الله ونّوس مثلاً واصفاً البلاط: "البلاط في قصر الملك مرقاة بمخمل ثمين، تنتهي إلى مصطبة يتربّع فوقها العرش، كرسي ضخم من الأبنوس والعاج مشبّك بالذّهب والمرجان، له ذراعان تنتهي كلّ منهما برأس تنين أرجواني الالسّنة، ما عدا ذلك ثمّة أبهة عادية أبهة باردة ومنفوخة في الفراغ. (٥١)

لو قارنّا صورة هذه الأبهة بما ورد في اللّيالي لوجدنا أنّها في اللّيالي ترمي إلى خلق حالة من الإعجاب والدّهشة والخيال عند القارئ، بينما هنا تفرغ من المعاني لتحتوي على معنىً واحد وهو الفراغ. (٥٢)

أمّا المشاهد التي صوّرتْ الحياة في بيت أبي عزّة أو الجمع بين زاهد وعبيد، أو مشهد الجمع بين الملك ووزيره فقد اتسمت بالانسجام بين الحدث والشّخصيّة، والرّسم الواقعيّ الذي يرتبط الحكاية بمضمونها، دون أن يكون هناك أيّ تغريب أو كسر للإيهام.

لقد انسجم الحوار في المسرحيّة مع المستويات المختلفة التي يعبر عنها؛ فقد كانت العبارات في بعض المواقع قصيرة وسريعة، وكان ذلك في لقاء زاهد وعبيد السّريع، والذي كان يجب أن يتم بسرعة حتى لا يُكشف أمرهما.

"عبيد: خفت أن تتوه ولا تعرف المكان.

زاهد: لن يعرفني وأولادي لو مررت بك في شارع عام لما عرفتك.

عبيد: المهمّ أن لا يعرفني عسس وجواسيس مقدم الأمن." (٥٣).

يختلف عن هذا الموقف الجلسات الطويلة لعبيد وعزّة، إذ كانتْ عزّة تستمتع بالإصغاء إلى عبيد، وهو يروي لها الحكايات الطويلة عن المجتمعات التّنكريّة، وقد تميّز أسلوب الحوار هنا بالرّوح القصصيّة التي تمتلئ بالتشويق.

لقد تباينت لغة الحوار في المسرحيّة حسب تباين الشّخصيّات والموقف، ففي المشاهد التي صوّرتْ حوار الملك مع وزيره، أو حوار أبي عزّة مع عرقوب، أو حتى مع زوجته وابنته؛ فقد كانتْ لغة روائيّة مسجوعة تشبه لغة ليالي ألف ليلة وليلة، بل اسم الملك ووزيره فيهما سجع، فخر الدّين المكين بربير الخطّير.

اللاّفت للنّظر في لغة أبي عزّة بشكل خاصّ، تحمّلها للكثافة وقوّة التّعبير في بعض المواقف، وانتقالها من المستوى السّجعي إلى اللّغة اليومية، وذلك بُعيد جلوسه على العرش، وهذه لغة لا تُبرّر نظراً لثقافة وحياة صاحبها، ويبدو أنّ هذه الملاحظة قد غابت عن ذهن سعد الله ونّوس.

يقول أبو عزّة وهو يصوّر ولادة الملك في داخله: "اجتاز أرضاً سبخة، وقدماي لا تغوصان ولا تبتلان، أمشي وكأنّي أنزلق على سطح من الجليد المتلألئ، وما ورائي تطويه ريح غضارية وتحمله بعيداً.... أأنا مسحور أم أصاب عقلي أمر من الأمور". (٥٤)

في الطّرف النّقيض نجد لغة زاهد وعبيد لغة حديثة، تخلو من السّجع؛ ذلك لاعتمادها على التّحليل السّياسيّ المعاصر، "عبيد هناك شعور بالخيبة والعسر، التّذمر يشتدّ، والنّاس يطحنهم البؤس، لكن التّناقضات لم تنضج بعد، أقول لك، وأرجع أن تبلغ الإخوان الذين تحفظوا (يحفظون) ما أقوله، أمام الملك الآن بطريقة وحيدة مفتوحة، هي الإرهاب والمزيد من الإرهاب". (٥٥)

كثيراً ما تنجح اللّغة في المسرحيّة إلى مصطلحات ومفردات العصر الحديث على الرّغم من أنّ سعد الله ونّوس يبدو حريصاً على أن يصبغ المسرحيّة بالصّبغة التّراثيّة، على شاكلة لغة ألف ليلة وليلة، فنجد كلمات مثل: التتويج، المرحلة القادمة، مبادرة منظمة، الاستقرار الملكي، الإجراءات الإصلاحية، الإرهاب، النظام، عناصر النظام، جهاز الأمن... وغيرها من الكلمات.

يتقن سعد الله ونّوس لعبة لغة ألف ليلة وليلة، فكثيراً ما نجد الجوقات تصدح بالأشعار المغناة؛ سيراً على هدي اللّيالي، التي كثيراً ما تتضمّن الأشعار في متن سردها، ففرقة الإنشاد تستقبل الملك بأشعار مغناة تقول فيها:

أنت مولانا الكريم سرت بالملك العظيم
فابق يا نسل الكرام في نعيم لا يرام
بالغاً كلّ المرام في صفا حسن الختام
البشر في جبينه والخير في يمينه
فاحفظه يا رب السما معززاً ومكرماً

إذن فهذا النّصّ المسرحيّ كثيراً ما استفاد من العناصر اللّغويّة الجماليّة التي يتناقض معها، كما أنّه قد استفاد من طاقات اللّغة الايجابيّة في اللّيالي على مستوى الحلم والتخيّل والاستنكار، ووظّف هذه الطّاقات في بنية الإيحاءات الرّمزية التي ركّز عليها.

كلمة أخيرة:

إنّ العمليّة المسرحيّة باعتبارها عملاً جماعياً متكاملاً ترتبط عناصرها بعضها بالبعض الآخر ارتباطاً عضويّاً، وقد جعلتْ هذه الخاصّية سعد الله ونّوس يبحث باستمرار عن أشكال فنيّة تغني تصوره لهذا المسرح الجديد، ومن هنا كانت الصّورة للتّراث، تشكل عنده إحدى هذه الأدوات الفنيّة التي تسهم في بناء مسرح ذي طابع شعبي.

كما أنّ سعد الله ونّوس لم يستغل هذا الشّكل التّراثي أو ذلك لمجرد أن يربط النّاس بمسرح يستمدّ مادته من صميم حياتهم وتراثهم الفكريّ فحسب، وإنّما ليقول من خلال ذلك ما يريد قوله، ضمن رؤية سياسيّة واجتماعيّة لعصر ملتهب مليء بالمتناقضات والهزائم.

على هذا النحو فإنّ مسرح سعد الله ونّوس تميّز بكشفه للسّلبيّات المتفشّية في واقعنا من خلال تقديمه للنّماذج السّلبيّة، لكنّه في الوقت نفسه قدّم نماذج ايجابيّة، مثل شخصيّة زاهد وعبيد في مسرحيّة "الملك هو الملك".

يُلاحظ أنّ أسعد الله ونّوس قد استطاع أن يجرد الظّاهرة التّراثيّة من رموزها، وأن يشحنها برموز جديدة تجعلها قادرة على التّعبير عن الواقع المعاصر، كما هو الحال في مسرحيّة "الملك هو الملك"؛ فحكاية اللّيالي لا تثير في القارئ سوى الدهشة والإعجاب والخدر في النّهاية، بينما سعد الله ونّوس قد أحالها إلى لوحة فنيّة تحفّز المتفرج إلى أن يعي عصره، ويدرك ما فيه من تناقضات، فيخرج من المسرح معبئا بالتّساؤلات أو المعرفة، أو محاولاً المفارقة والرّبط بين رموز المسرحيّة ورموز الواقع الذي يعيشه.

الإحالات:

١- زينب الملاح: مسرح سعد الله ونّوس والتّراث، أطروحة ماجستير، بإشراف إبراهيم السّعافين، جامعة اليرموك، إربد، الأردن، ١٩٩٠، ص٣
٢- نفسه: ص٣
٣- انظر: إبراهيم السّعافين: المسرحيّة العربيّة والتّراث، ط١، دار الشّرّوق، بيروت، لبنان، ١٩٩٢، ص١٠٥
٤- فاروق خورشيد: الموروث الشّعبيّ، ط١، دار الشّرّوق، القاهرة، مصر، ١٩٩٢، ص١٢
٥- سعيد علي اسماعيل: أثر التّراث العربيّ في المسرح العربيّ، ط١، ج٢، الأهالي للطّباعة، دمشق، سوريا، ص٢٣٧
٦- كمال الدّين سيف: التّراث الشّعبيّ في المسرح المصريّ الحديث، ط١، الدّار المصريّة اللّبنانيّة، القاهرة، مصر، ١٩٩٣، ص٣٠٨
٧- محمد عبد الرّحمن يونس: تأثير ألف ليلة وليلة في المسرح العربيّ المعاصر، ط١، دار الكنوز، بيروت، لبنان، ١٩٩٥، ص٤٦
٨- نفسه: ص٤٦
٩- إبراهيم السّعافين: المسرحيّة العربيّة والتّراث، ص٧٧
١٠- نفسه: ص٧٧
١١- محمد عبد الرّحمن يونس: تأثير ألف ليلة وليلة في المسرح العربيّ المعاصر، ص٨٦
١٢- حافظ أحمد أمين: أزمة المسرح العربيّ، ط١، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت، لبنان، ١٩٩٣، ص٨٩
١٣- زينب الفلاح: المسرح سعد الله ونّوس، أطروحة ماجستير، ص٨٠
١٤- عمر الطّالب: مسرح سعد الله ونّوس: الأقلام، العدد ٤/ ٣، وزارة الثّقافة والإعلام، بغداد، العراق، ١٩٨٧، ص٤٧
١٥- علي الرّاعي: المسرح في الوطن العربيّ، عالم المعرفة، المجلس الوطنيّ للثّقافة والفنون، الكويت، الكويت، ١٩٩٨، ص١٨٥
١٦- سعد الله ونّوس: بيانات لمسرح عربيّ جديد، ط١، ج٢، الأهالي للطّباعة والنّشر، دمشق، سوريا، ١٩٩٦، ص٢٥
١٧- نفسه: ص١١٨
١٨- سعد الله ونّوس: الملك هو الملك، الأعمال الكاملة، مجلّد ١٠، ط١، دار الأهالي للطّباعة والنّشر، دمشق، سوريا، ص٤٨١
١٩- نفسه: ص٥٧٥
٢٠- نيكولاي بيلنبكو: الرّأسماليّة والطّوباويّة الاجتماعيّة، ط١، دار الفارابيّ، بيروت، لبنان، ١٩٧٩، ص٥
٢١- محمد عبد الرّحمن يونس: تأثير ألف ليلة وليلة في المسرح العربيّ المعاصر الحديث، ص٥٨
٢٢- سعد الله ونّوس: الملك هو الملك، ص٤٨٢
٢٣- نفسه: ص٤٨٢

٢٤- نفسه: ص٤٨٢
٢٥- انظر: ألف ليلة وليلة، جزء ٢، ط٥، دار مكتبة التّربية، بيروت، لبنان، ص٢٦٢- ٢٩٣
٢٦- نفسه: جزء ١، اللّيلة، ص١٥٣
٢٧- نفسه: جزء ١، اللّيلة، ٣٢٦، حكاية هارون الرّشيد مع حمد علي الجوهريّ، ص٢٦٢
٢٨- سعد الله ونّوس: الملك هو الملك، ص٥٥٥
٢٩- نديم محمد: الجدران الأدبيّة دراسة تطبيقيّة في المسرح، ط١، وزارة الثّقافة، دمشق، سوريا، ١٩٨٠، ص٩٣
٣٠- رياض عصمت: المسرح العربيّ سقوط الأقنعة الاجتماعيّة، ط١، دمشق، سوريا، ١٩٩٥، ص٨٤
٣١- ماري إلياس: المعجم المسرحيّ، بيروت، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، ١٩٩٧، ص٩٤: "من عوامل كسر الانسجام في المسرح: استخدام عناصر مسرحيّة تعلن عن المسرحيّة، مثل: الأقنعة، واللّافتات المكتوبة، وإبراز التّقنيّات بدل إخفائها، ووجود مدير اللّعبة على الخشبة مع الممثّلين، إبراز الأعراف المسرحيّة، ومنها وجود الشّخصيّات النمطية؛ واستخدام تقنيّة المسرح داخل المسرح".
٣٢- الحائط الرّابع مفهوم من مفاهيم المسرح الكلاسيكيّ، يعني افتراض وجود حائط وهميّ ممتدّ على طول خط السّتارة الأماميّة، ومن هذا الحائط المتمثّل يشاهد المتفرجون الأحداث المتمثّلة على المسرح كما لو أنّها نسخة أصليّة من الحياة.
٣٣- فاطمة موسى محمود: قاموس المسرح، جزء ٥، ط١، الهيئة المصريّة العامّة للكتّاب، القاهرة، مصر، ١٩٩٦، ص ١٢٥
٣٤- غسّان غنيم: المسرح السّياسيّ في سورية ١٩٧٦- ١٩٩٠، ط١، دار علاء الدّين، دمشق، سوريا، ١٩٩٦، ص٢٨٢
٣٥- سعد الله ونّوس: الملك هو الملك، ص٥٤٣
٣٦- نفسه: ص٥٦٨
٣٧- رياض عصمت: المسرح العربيّ سقوط الأقنعة الاجتماعيّة، ص١٨
٣٨- محمود اسماعيل بدر: استلهام التّاريخ في المسرح الأدائيّ مرحلة التّسعينات، ط١، وزارة الثّقافة، عمان، الأردن، ٢٠٠٣، ص١٤٨
٣٩- سعد الله ونّوس: الملك هو الملك، ص٤٩٤
٤٠- المفارقة كما تقول نبيلة إبراهيم في مقاله بعنوان: "المفارقة" مجلّة فصول: العدد ٣-٤، مجلّد ٧، القاهرة، مصر، ١٩٨٧، ص١٣٣: "هي رفض للمعنى الحرفيّ للكلام لصالح المعنى الآخر، أو حدوث أمر في حين نتوقّع نقيضه، ولا يتمّ الوصول إلى المفارقة إلا من خلال إدراك التّناقض".
٤١- ألف ليلة وليلة، جزء ٢، ص٢٦١
٤٢- زينب الفلاح: مسرح سعد الله ونّوس والتّراث، أطروحة ماجستير، ص٨٦
٤٣- رياض عصمت: المسرح العربيّ سقوط الأقنعة الاجتماعيّة، ص٨٦
٤٤- زينب الفلاح: مسرح سعد الله ونّوس والتّراث، أطروحة ماجستير، ص٨٧
٤٥- سعد الله ونّوس: الملك هو الملك، ص٥٧٣
٤٦- نفسه: ص٥٧٣
٤٧- رياض عصمت: المسرح العربيّ سقوط الأقنعة الاجتماعيّة، ص٨٤

٤٨- نفسه: ص٨٤
٤٩- سعد الله ونّوس: الملك هو الملك، ص٥٨١
٥٠- نفسه: ص٥٧٠
٥١- نفسه: ص٤٨١
٥٢- زينب الفلاح: مسرح سعد الله ونّوس والتّراث، أطروحة ماجستير، ص٩٠
٥٣- سعد الله ونّوس: الملك هو الملك، ص٤٩٧
٥٤- نفسه: ص٥٣٦
٥٥- نفسه: ص٥٣٦
٥٦- نفسه: ص٤٩٠

الفصل الثّامن

ملامح البطل الهامشّي في قصص زياد أبو لبن في مجموعتي "هذيان ميّت" و"أبي والشّيخ".

الملخّص:

تسعى هذه الدّراسة إلى رصد ملامح صورة البطل الهامشيّ في قصص القاصّ الأردنيّ زياد أبو لبن [1] عبر مجموعتيه القصصيّتين "هذيان ميّت" و"أبي والشّيخ"، وصولاً إلى تشكيل صورة للبطل الهامشيّ الذي يضطلع عند زياد أبو لبن بدور المجسّد لكلّ الفئات المسحوقة، والمُؤتمن على نقل آلامها وأحلامها ومعاناتها وانكساراتها، في مشهد يتّهمه زياد أبو لبن بالكثير من الخطّيئة والتّدنيس والاستلاب.

يتّصف البطل الهامشيّ عنده بملامح جامعة مميزة له، وهي: مهجّر من وطنه ويعيش في المخيم، ويخوض صراعاً مع السّلطة ومع المجتمع، وفقير ومحروم، ومحبٌّ لأسرته، وحالم ومثقل بالذّكريات، ومتعلّم ومثقّف، وسليّ، وعنده مشكلة جسديّة، ويتعاطى الفعل العجائبيّ، ويُواجه بالخيانة.

لقد خلصت الدّراسة إلى أنّ هذه الملامح لبطل زياد أبو لبن هي مَنْ تقوم بدور الفاضح لمعاناة شريحة كبيرة من الشّرائح الأقل حظّاً في المجتمع.

الكلمات المفتاحيّة للبحث: قصّة قصيرة أردنيّة، قصص زياد أبو لبن، البطل الهامشيّ.

مقدّمة:

يسند زياد أو لبن دور البطل في قصصه في مجموعتي "هذيان ميّت" و"أبي والشّيخ" لأشخاصٍ هامشيين، ليسوا من الصّفوة والأغنياء وكبار التجّار والملاك والمترفين والمبرزين والمشهورين والمتنفّذين والسّاسة وأعضاء مراكز السّلطة والقرار وكبار الفنّانين ورجال الدّين المتنفّذين، بل هم أبطال مُنتقون من الشّرّائح الاجتماعيّة المتوسطة ودون المتوسطة والمسحوقة أمثال المنسيين والمدقّعين فقراً من متسوّلين ولصوص ومتشرّدين وبائعين متجوّلين وصغار الموظفين والفلاحين وأصحاب الحرف المتواضعة والأعمال الموسميّة والعاطلين عن العمل وأصحاب السوابق ومجهولي النّسب حيث حياة الكدح والتّعب، والتّمركز على حافة التشكيل الاجتماعيّ الذي يحتلّ أهل الصّفوة مركزه، ويديرون عجلته، ويشكلون أدباً خاصّاً يسجّل حياة ترفهم، وقضايا مشهدهم المختلف تماماً عن المشهد الحياتيّ اليوميّ عند الأناس الهامشيّين في المجتمع الذين يشكلون في الغالب المشهد

العريض للحياة الاجتماعيّة في التوليفة الحقيقيّة غير المفترضة أو المنتقاة لشرائح أو أمثلة مفترضة من المجتمع. [٢]

البطل الهامشيّ في قصص زياد أبو لبن يضطلع بوظائف فكريّة عديدة تعلّل وجوده الفنّيّ، وتضطلع بدوره البنائيّ بل والمعرفي والتّنويري فضلاً عن التّثويريّ في البناء السّرديّ دون تكلّف أو إدعاء، بل إنّ هذا البطل يقوم بوظيفته بسلاسة طبيعيّة، يؤهلّه لها شكله الاجتماعيّ، ومحدّداته الإنسانيّة ومعطياته الحياتيّة ضمن موقعه في السّلم الاجتماعيّ، الأمر الذي يتيح لزياد أبو لبن نظرة فاحصة ودارسة ومحلّلة وناقدة لجوانيّات المشهد الاجتماعيّ بمعطياته وظروفه كلّها، انزلاقاً إلى تشخيص الحالة الخارجيّة العامّة له.

يتميّز البطل الهامشيّ عنده بملامح متشابه في الظّروف والأحوال والرّؤى والإدراكات والمفاهيم والإرث الثّقافيّ والإنسانيّ والتّاريخيّ والسياقات الاجتماعيّة والسّياسيّة والنّفسيّة والبيئيّة والمعيشيّة المتشابهة بل وبردود الأفعال المتقاربة في غالب الأحيان، الأمر الذي يجمعه مع أفراد شريحته، ويجعله ينتمي إليهم بشكل أو بآخر، ويماثلهم في المعاناة والفجيعة والكدح.

هي ملامح يصرّ زياد أبو لبن على إسباغها على أبطاله. هذه الملامح الجامعة بين أبطال قصصه هي:

١- مهجّرٌ من وطنه، ويعيشُ في المخيم:

البطل في قصص زياد قد ذاق طعم الفجيعة والشّتات والطّرد من الوطن فلسطين، وهو محمّل بتفاصيل الهجرة، وعذابات الحياة في المخيم، وحياته وحياة أسرته بعد التهجير تتلخّص في المخيم وفي تداعيات الحياة القاسية فيه [٣]، وهو إن تركه لينتقل للعيش في الأحياء خارجه إلا أنّه يبقى مسجوناً في مشاكله وحيواته، وقد يسارع أحياناً إلى العودة إليه عندما يفشل في التواصل مع العالم خارجه أو يصطدم به، فيوسف في قصّة "قبل عشرين عاماً يقرّر مباشرة وبسرعة أن يعود إلى المخيم ليعيش فيه، "ويدفع عربة صغيرة، وينادي بأعلى صوته: شَعْر البنات سكر نبات" [٤]؛ إذ "تصبح الحركة السّريعة الانفعاليّة سمة معاشة تلوّن الإنسان والمكان" في هذه المجموعة [٥]، وذلك بعد أن فجع بخيانة صديقه أحمد لكلّ مبادئه وقيمه وتمرّده، وانضمّ إلى السّلطة؛ ليقمع الحريّات. [٦]

بطل قصّة "هذيان ميّت" يعيش في المخيم حياة فقر ووحدة، بعد أن مات والده من سنين، وترك له بيتاً صغيراً شبه مهدّم، فيه يعيش العزلة والفقر والحرمان؛ فهو لم يتزوّج، ولا يأكل اللّحم، ويعيش بعيداً عن النّاس، و يقطع أوقاته في القرّاءة، والكتابة التي لا ينشر منها شيئاً، وهوايته الوحيدة هي أن يراقب نباتات البيت" ويتأمّلها طويلاً، ويسري في نفسه حزن يكابده ليل نهار" [٧]، وعندما يسافر إلى الخليج للعمل، يبقى أسير أحزان المخيم، ووحدة بيته.

حسن بطل قصّة "عزلة الصّمت" كان من سكان المخيمات أيضاً، وسلاحه الوحيد المفترض للمستقبل هو العلم الذي يحصّله بصعوبة، أمّا بيته فتمتلكه وكالة الغوث الدّوليّة، والأرض قد تركها خلف النّهر مجبراً، وليس له في هذه الحياة إلا حبيبته لارا التي يحلم بالزّواج بها.

المفارقة تتدخّل لترسم شكلاً خاصّاً للأحداث في قصص زياد أبو لبن [٨]، فهي مفارقة محزنة مبكية [٩] في قصّة "المسافات" أنّ البطل سامر على الرّغم من رضاه بالعيش في بيت وضيع في المخيم، حيث يأوي إخوته الكثر الأيتام، ويجري عليهم ليل نهار كي يؤمّن لهم الكفاف الذي يجد صعوبة عملاقة في توفيره، إلا أنّ السّلطة تستكثر عليه هذا البيت البائس، وتقرّر هدمه لتوسيع الشّارع العامّ، ضاربة بمصير سامر وإخوته عرض الحائط، ولافظة إيّاهم من جديد في أحزان التهجير من غزّة حيث موطنهم وأرضهم وبيتهم المسلوب، ومتجاوزة بلا مبالاة عن سؤاله اللاهث الحارق: " هل الثلاثون عاماً التي عشتها في المخيم خطأ التّاريخ؟" [١٠]

خيانة المخيم، وخيانة قيم نضاله وصموده جرائم لا تُغتفر، فبطل قصّة" المشنقة" ينتصر لطمعه ولإغراءات العدوّ الصّهيوني الممثّلة في الثروة التي يقدّمها له صديقه المزعوم" مناحيم دان"، فيكون عين العدوّ على ثوّار المخيم، فيكون جزاؤه أن يقضي مشنوقاً " بحبل من علمٍ كان يرفعه أحد الصّبية عالياً، ويلقي بالحبل فوق عامود الكهرباء، ويجرّه ثلاثة شبّان أقوياء". [١١]

على الرّغم من ارتباط المخيّم بالمعاناة وبالرّحيل والضّياع في ذاكرة كلّ من عاش فيه، إلا أنّنا نجد بطل قصّة "عصف الذّكريات" يعود إلى المخيم بعد طول غياب عنه بعد أن" غادره

شابّاً ليسكن في أحد أحياء عمان" [١٢]؛ ليسترجع كلّ ذكرياته فيه حتى الحزينة والمؤلمة منها، فالمخيم على الرّغم من الفراق والبعاد لا يزال يعيش داخله بمعنىً أو بآخر.

٢- يخوض صراعاً مع السّلطة ومع المجتمع:

البطل الهامشيّ في قصص زياد يصطدم دائماً بالسّلطة [١٣]، ويعيش صراعاً معها يفسد حياته، وينكّد عيشه، وقد يفقده حياته أحياناً، وهذا الصّراع يكاد يكون السّمة الأبرز في علاقة البطل مع محيطه، حيث يغلب طابع الاحتراب والمقاومة والرّفض على هذه العلاقة. [١٤]

أحمد في قصّة "قبل عشرين عاماً قد أدمن منذ كان في الجامعة [١٥] على الخروج في المظاهرات الاحتجاجيّة ضدّ السّلطة، تماماً كما اعتاد على قمع السّلطة له عبر اضطهاده في المظاهرات بالضّرب والشتّم والإساءة [١٦] أو عبر اعتقاله المرة تلو الأخرى. [١٧]

الصّراع مع المجتمع قد يأخذ شكل الصّراع السّلبي مع منظومته التي تقهر البطل، وتجبره على ما تريد، وتحرمه ممّا يتمنّى، فلا يكون منه إلا أن يرضخ لها مستسلماً حاقداً، فبطل قصّة "الأوغاد أيضاً" قد درس في الجامعة مادة اللّغة العربيّة في حين كان يتمنّى دراسة الفيزياء؛ لأنّ أنظمة الجامعات تعتمد أنظمة تدين للعلامات لا غير، [١٨] وأحبّ فتاة وحرم منها؛ لأنّه كتب رأيه بكلّ وضوح وصدق وذاتيّة في صحيفة طلبة الجامعة في بعض قضايا المرأة الشّائكة [١٩]، ثم كان عليه أن ينزوي في الصّمت؛ لأنّه فقير، بالكاد يجد كفاف يومه [٢٠]، مختزناً في نفسه كلّ الحقد على مجتمعه وعلى حبيبته بل وعلى نفسه العاجزة المحرومة التي لا تملك إلا البصق على ذكرياتها وأوجاعها وماضيها وحاضرها.

قد يُفرض الصّراع مع السّلطة على البطل، على الرّغم من عدم سعيه إلى ذلك، فبطل قصّة "هذيان ميّت" يعيش بسلام وعزلة في عمله في الخليج، "يدرّس تلاميذ صغاراً، يراهم مثل أبنائه الذين لم ينجبهم في حياته" [٣٤]، ويقرّر أن يبقى في العطلة الصّيفيّة في منزله في العمل في الخليج، وأن لا يعود إلى المخيم، حيث لا أحد في انتظاره هناك، فترتاب السّلطة من عدم سفره، وبقائه في الأجازة الصّيفيّة في منزله، "فعزلته في غرفة تضيق بها الصّحراء، بقاؤه فوق الرّمل يثير شكوكاً" [٢١]، فتعتقله الشّرّطة على حين غرّة، وتستجوبه طويلاً، وتهدر كرامته التي ابتعد عن كلّ النّاس من أجل الحفاظ عليها، وزهد في سبيل ذلك بكلّ

متعة، فيعود حزيناً مكسوراً إلى بيته، وما يلبث أن يطلق الرّصاص على نفسه كي يتخلّص من حياته كلّها.

من جديد يفضح زياد أبو لبن أجهزة السّلطة الأمنيّة التي تغالي بتجريم المواطن، وتعيّشه في تاريخٍ مروّع من محاكم التفتيش بحجة الحفاظ على الأمن، ومطاردة بؤر الفساد والإفساد، فتسجنه وتحرمه من ممارسة حياته الطّبيعيّة، وتطعمه للنّسيان والشّيخوخة والمرض، حتى إنّها قد تسرق قواه العقليّة ورغبته في الحياة.

ففي قصّة "الصّعود إلى أسفل" يصل البطل إلى حالة مرضيّة محزنة بسبب سجنه الطّويل في المعتقل حتى لا يعود يعلم إن كان ميتاً أم حياً، ويمضي أوقاته سادراً في جنون وهذيان ومكابدات لا تنتهي في محاولة فهم حقيقة وجوده، والبحث دون جدوى عن طريقة للانتحار؛ ليرتاح من عذاب لا ينتهي على يد سلطة هي موجودة ولو افتراضياً واعتباريّاً من أجل الحفاظ على حقوق مواطنته وإنسانيتها لا سلبها كلّها دون وجه حق، والطّريف في الأمر أنّ زياداً يستثمر المفارقة من أجل تعميق فكرة الاستلاب، وفكرة التّناوب على لعب الأدوار، فالبطل الهامشيّ الذي يعيش مجنوناً، ويفكّر في الانتحار، ثم يجهل الطّريق إليه، ويحدّث نفسه قائلاً: "كيف أنتحر، وأنا ميت؟ أيمكن إذا انتحرت أن أعود للحياة مرّة ثانيّة، فالموت حياة، والحياة موت". (٢٢)

قد كان في الماضي من بنية السّلطة المستبدّة، وكان يملك وجهاً مثل وجوه القائمين على تعذيبه وسجنه في الوقت الرّاهن: "انشقّ ضوء من الجدار عن باب يفتح على مصراعيه، ويظهر منه شرطيّان مسلّحان لهما ملامح وجهه القديم". (٢٣)

أيحاول زياد أن يقول عبر هذه المفارقة الملبسة إنّ السّلطة المستبدّة كفيلة بتصفية نفسها؟ أم تراه يحاول القول إنّ البطل الهامشيّ قد يغدو صورةً من صور الاستلاب للسّلطة المستبدّة أو نتيجة لها؟

في حين أنّ لارا في قصّة "عزلة صمت" تصطدم بصراع عنيف مع المجتمع ومع السّلطة، فالسّلطة تختطف منها حبيبها حسن الذي "أمضت معه لحظات حبّ أنستها هموم الدّنيا ومتاعبها" (٢٤)، وتسلمه للموت بعد رحلة عذاب طويلة في المعتقل، ثم لا يلبث المجتمع أن يتكالب عليها، ففي العمل يطمع زملاؤها في نهش لحمها الأبيض، فقد "كانوا أشرس من

الكلاب الضّالة" (٢٥)، وعندما ترفض الرّضوخ لهم، يتأمرون عليها، وينهون خدماتها من العمل، لتجد نفسها فقيرة وحيدة دون عمل أو حبيب، فانتحرت، وبقيت "الكلاب تطارد فتيات الشّركة القابعة خلف ذاك الشّارع". (٢٦)

في قصّة "الطّريق" تتحالف قوّة السّلطة مع الفقر والأقدار واليتم ضدّ سامر الرّاعي الوحيد لإخوانه الأيتام، وعوضاً عن أن تدعمه أو توفّر لأمثاله الفقراء القائمين على رعاية الإخوة الأيتام في ظلّ فقر مدقع العون والدّعم، تصدر قراراً بهدم بيته في المخيم بحجة توسيع الشّارع العامّ على حساب بيته (٢٧)، وتلقي به وبإخوانه في الشّارع دون معين أو مشفق على حالهم، لتدفعهم إلى الضّياع والجريمة.

قد يفشل البطل الهامشيّ في التّصالح مع جماعته (٢٨) الهامشيّة التي تؤمّن له بعض الأمن والاستمرار والدّعم، وذلك عندما يخترق أو يتجاوز أو يهمل أهم تابواتها وخطوطها الحمراء، وفي هذه الحالة يخسر جماعته، ويصبح فرداً مغضوباً عليه حتى من قبل الجماعات التي من المفترض أن تقدّم له العون والمساعدة والحماية، وبهذه الخسارة الجسيمة قد يخسر حتى حياته، فبطل قصّة "المشنقة"، وهو من جماعة اللاجئين في المخيم، يخون جماعته، ويتعاون مع العدوّ الصّهيوني المحتلّ، ويكون عيناً له على المخيم، فيدفع عمره ثمناً لخيانته على أيدي شباب المخيم الأحرار. (٢٩)

السّلطة الغاشمة قادرة على اقتناص حرّية الإنسان في أيّ لحظة وبأيّ تهمة مفترضة كانت، فبطل قصّة "صوب الجدار" يفقد حبيبته التي يزوّجها أهلها مكرهة من رجل اختاره لها أخوها بقوّة أبويته السّلطويّة في مجتمع يخضع دائماً للقويّ الذّكر، ويدوس دون رحمة على الضّعفاء، ويخفق في أن يجعلها تصمد في رفضها وموقفها، ليتفاجأ بأنّه هو أيضاً عليه أن يواجه عصور الظّلام، ويدفع عمره ثمناً لإصراره على رفض الاعتراف بأيّ تهمة تسند إليه جزافاً واعتباطاً مثل تهمة الانتماء إلى أحزاب سياسيّة سرّية .وبعد تعذيب طويل لا يعرف نهاية، ولا خضوعاً من عادل أمام جبروت السّلطة واستلابها، أصبح "عادل" قطعة لحم مجمّدة. سار فيه رجال أخفى الظّلام ملامحهم، وأخوته يكتمون بكاءهم، ودموعهم تبلّل ملابسهم الرّثة، وأمّه تمزّق ثوبها، وتشدّ شعرها في خوف وانكسار". (٣٠)

هذا المصير المأساويّ يتكرّر مع أحمد في قصّة "فراق"، إذ أتى رجال الشّرّطة في اللّيل، وأخذوا أحمد، واختفوا به، فانقطعت أخباره، كأنّ الأرض انشقّتْ، وابتلعته، لنعرف فيما

بعد أنّه قد مات في أثناء التّحقيق دون أن تُعرف تهمته، أو فيما كان يحّقق معه، ولماذا قُتل. (٣١)

يبدو أنّ فكرة استلاب السّلطة للفرد، ومصادرتها في أيّ لحظة لحريّة الإنسان وحياته بأيّ حجة كانت، ولو كانت تهمة مزعومة ملفّقة تسيطر على زياد أبو لبن، فيقدّمها في قوالب قصصيّة مكرورة، فالبطل يتعرّض لنفس أزمة أحمد في قصّة " فراق" في قصتين هما" الدّوامة" و"الثّلاجة"؛ ففي القصّة الأولى ينتهي مصير البطل بعد تحقيق وحشيّ طويل إلى الموت (٢٣) في حين يُبقي الجلادون على حياة البطل في قصّة" الثّلاجة" بعد مسلسل عذاب يكاد لا يصدّقه العقل، ولا يقبله أيّ إنسان سويّ يعرف معنى احترام البشريّة، ليشهد تذبيح إخوته من البشر المُحقّق معهم، ليتحوّلوا في مشهد حزين إلى أكياس لحم مجمّدة لا تحمل غير أرقام، ولا شيء غير أرقام، يحصيها البطل باكياً حزيناً، وهو يهبط درجات المخيّم. (٣٣)

في قصّة "في يوم" يتلقّى الأب الضّرب والإهانة والاعتداء عليه وعلى أفراد أسرته بحجة أنّ ابنه أحمد إرهابيّ ومخرّب، وقد قبض عليه وهو يلقي زجاجات حارقة على سيارة جيب عسكريّة إسرائيليّة، ومن الطّبيعيّ في عرف العدوّ الصّهيونيّ أن يُعاقب الكلّ بتهمة وطنيّة أحد أفراد الأسرة (٣٤)، وإن كان هذا الظّلم يكاد يبرّر؛ لأنّه سلوك من عدوّ آثم لا يعترف بإنسانيّة أو بحق، فهو لا يجد مسوّغاً له أو تفسيراً غير الاستلاب والقهر عندما يكون سلوكاً من أبناء الوطن المنخرطين في السّلطة تجاه بعض أفراد مجتمعهم الذين هم دونهم سلطةً وسطوةً ونفوذاً، ففي قصّة "عيون الفتيات" تطيح المخابرات بالشّاب يوسف الفلسطينيّ الذي ذاق الرّحيل والعذب المرة تلو الأخرى، ليستقرّ المقام به في الأردن في مدينة الزّرقاء؛ لأنّه عبّر عن بعض آرائه السّياسيّة التي لا تمسّ احترام أيّ جهة أو سلطة، عندما قال: "ما أغرب الدّنيا أن يصبح تاريخنا ماقبل ومابعد، ماقبل الحرب الأولى وما بعدها، وماقبل الحرب الثّانيّة ومابعدها، وماقبل سقوط بغداد ومابعدها، ولا نعرف من يأتيه الدّور ماقبل ومابعد" (٣٥)، فكان مصيره الاعتقال والنّسيان في غياهب السّجن الذي يبتلع حياة إنسان لمجرّد أنّه قال رأيه.

٣- فقير ومحروم:

من الطّبيعيّ أن يكون البطل في قصص زياد في الغالب فقيراً، يعاني من ضنك الحياة، ويعيش كدحاً متصلاً بالكاد يلبي له حاجاته الأساسيّة، ولا عجب في ذلك، فقد جنح زياد منذ البداية إلى انتقاء أبطاله من هذه الفئات المحرومة؛ كي يكون لسانها النّاطق بألمها وشقائها ومعاناتها. وهذه المعاناة تأخذ أشكالاً متنوعة من صور الفقر والحاجة. ففي قصّة "بيت آخر" يفشل الأب في أن يوفّر مأوىً لأسرته المكوّنة من زوجة وثلاث أبناء على الرّغم من سعيه الدّائم في سبيل ذلك دون جدوى [٣٦]، ويكون الفقر دائماً له في المرصاد؛ ليحرمه من السّعادة المرجوة، حتى يسقط في فخّ احتقار نفسه، "فأنت لا تساوي إلا بمقدار ما تحمل من قروش في جيبك؛ علّمته الحياة أشياء غائبة عن حساباته طوال أربعين عاماً، أتعبته المسافات". [٣٧]

أمّا بطل قصّة "الأوغاد أيضاً" فيحرم من دراسة مادة الفيزياء التي يحبّ، ويحرم من حبيبته؛ لأنّه على حدّ تعبيرها مجرد وغد [٣٨] فقير، يخدم بطعام بطنه فقط وفقاً للمعنى الذي وجده لكلمة وغد بعد بحثٍ طويلٍ عن معناها في المعجم. [٢٨]

يتكّرر مشهد إدانة المجتمع، وتجريم صمته إزاء معاناة الكثير من أفراده، وهي معاناة قد تكون مركبة قاهرة ماحقة، تستدعي أسباب الضّيق كلّها، فالبطل في قصّة "هذيان ميّت" إنسان قد تجرّد من كثير من متع الحياة مجبراً، وإن ظنّ أنّه مختاراً لذلك، ومتأسياً بالشّاعر أبي العلاء المعرّي.

ففقره جعله يهجر اللّحوم، ليكون نباتيّاً، ويهجر الزّواج ليكون عازباً وحيداً، ويهجر النّاس، ليكون معتزلاً في بيته لا يغادره، ويهجر المخيم الذي قبع فيه مطروداً من وطنه ليعمل معلماً في إحدى دول الخليج، ويرضى بالقليل، ويبذل الكثير من العمل والإخلاص من أجل توفير لقمة عيشه، ويهجر العودة إلى المخيم ليبقى في الإجازة الصّيفيّة في عمله وفي خلوته الطّويلة مع كتبه صديقه الوحيد في الحياة؛ إذ لا أحد ينتظره من أهل أو أحبّة أو أصدقاء في المخيم [٣٩]، وفي النّهاية يجعله يقابل الاعتقال التفتيش والمهانة من شرطة البلاد التي يعمل فيها في الخليج بتهمة أنّ الصّحراء تضيق بغرفته وبعزلته، وبقائه فوق رمالها أمر يثير الشّكوك، ويستدعي التّحقيق. [٤٠]

حسن بطل قصّة "عزلة الصّمت" هو طالب فقير، يعيش في المخيم في ضنك، حيث أحلام الفقراء [٤١]، ويهرب من واقعه بالحديث عن مستقبل مأمول قد يكون.

أمّا بطل قصّة "الطّريق" فهو صورة حيّة وبائسة للفقر والحرمان، فقد وُلد ليجد نفسه في أسرة فقيرة كبيرة بالكاد تجد الكفاف، وتعيش في بيت شبه متداع في أطراف الصّحراء، وقد ورث الفقر والضنّك، وأورثه لبنيه من بعده، ؛ فوالدته ووالده سليلا الشقاء والكدّ، وقد عمل في كلّ المهن الوضيعة كي يؤمّن قوت أسرته، فقد عمل "عتّالاً في سوق السّكر، وزبّالاً ينبش عن بقايا الطّعام، وحارساً ليليّاً طيّر من عينيه النّوم ليالي، وكان يقول: "سبع صنايع والبخت ضايع" [٤٢]، ثم سرعان ما يزداد عوزاً وشقاءً عندما يموت والداه، ويتركان له خمسة من الأخوة الضّعاف المحتاجين للرّعاية، بعد أن يحترق بيتهم، فيصبح كلّ ما لهم في الحياة بعد اليتم والتشرّد والحاجة، فيضمّهم إليه، ويرحل بهم إلى المدينة، لعلّه يجد وإياهم طريقاً جديداً بعد أن ضاقت بهم السّبل.

سامر بطل قصّة "الطّريق" يحمل أيضاً عبء الأسرة الكبيرة الفقيرة، والأخوة الأيتام الذين يقوم على رعايته والإنفاق عليهم بالعمل النّشيط ليل نهار حتى تكاد قواه تخور، وهو الشّاب ذو البنية الجسديّة الضّعيفة والعمل الشّاق المرهق، ثم تتضاعف معاناته عندما تقرّر الدّولة أن تزيل بيته من المخيم لتوسيع الشّارع العامّ، وتدسّ في يديه زهيد المال الذي لا يكفي لشراء قنّ دجاج لا بيت لعائلة كبيرة، فيقع في محنة نفسيّة عملاقة تجعله يبحث عن الحلول المستحيلة، مثل العودة مباشرة إلى غزّة. [٤٣]

في قصّة "الوحل" يدخل زياد في صميم فقر البطل الهامشيّ، فهو يعيش في مكان قذر يغرق في الماء والمدر في الشّتاء، ويعود مبلّلاً إلى بيته الذي يضجّ بعائلة كبيرة في مساحة صغيرة، ويقتات في معظم أيام الشّتاء الطّويلة الخبز النّاشف المنقوع في حساء العدس متضجّراً من حياته، ومن نظامها المتقشّف الذي يزداد وطأة على نفسه بانهيار بيت جارتهم أم خليل على ابنتها الطّفلة زينب التي تقضي نحبها تحت أركانه المتداعيّة تحت وطأة المطر. [٤٤]

بطل قصّة "أبو شاكوش" يحوّله الفقر وقسوة المجتمع إلى مجرم يحمل يحمل الشّاكوش ليفتك بمن حوله بعد أن ذاق اليتم والفقر والحرمان، وانتقل من مصر إلى الأردن بحثاً عن لقمة

العيش التي لم يستطع تحصيلها إلا بمهانة وذلّ واستعباد له، فضجّ في نفسه الكره لكلّ المجتمع، وحقد على النّاس أجمعين، وطفق ينتقم منهم. (٤٥)

٤- محبٌّ لأسرته:

على الرّغم من قسوة الحياة على بطل زياد في قصصه، وعلى الرّغم من صراعه مع الكثير من قوى مجتمعه، وعلى الرّغم من حالة الهزيمة والظّلم والاستلاب التي يعيشها في الغالب، وعلى الرّغم من فقره، وضيق حياته، وقلّة حيلته، إلا أنّه يتمتّع في الغالب بحبٍّ كبير لأسرته، ولكلّ ما يتعلّق بها من جيران ومعارف وأصدقاء. فبطل قصّة "بيت آخر" قد عاش قصّة حبٍّ طويلة مع زوجته فاطمة قبل أن يتزوجها" ففاطمة أكبر الأشياء، حتى أنّها أكبر من الوجود الذي عرفه" (٤٦)، وقلبه كان مثقلاً بحبٍّ أولاده الثلاث منها، وعندما فشل في أن يوفّر لهم أساسيّات الحياة الكريمة لاسيما المنزل، أُسقط في يديه، ولم يتحمّل ألم العجز، فسارع إلى وضع حداً لحياته بالانتحار. (٤٧)

قصّة "صيد" تقوم على إبراز اللّحظات الجميلة والإنسانيّة القائمة على الحبّ بين زوجين، فالزّوجة الحامل تشتهي لحم الأرانب، والزّوج يحاول المرّة تلو الأخرى أن يصطاد لها أرنباً دون جدوى، فالإخفاق حليفه، والزّوجة تضاحك زوجها قائلة: "إذا لم تحضر لي أرنباً سألد لك طفلاً يشبهها". (٤٨)

يقرّر الزّوج أن يحتال على الأمر، ويشتري أرنباً حيّاً من بدوي يمرّ بالمكان، ويربطه في جذع شجرة، ويوهم زوجته بأنّه سيصطاد لها الأرنب، ويطلق "رصاصة مدوّية، تقطع الخيط الواهي، ويفرّ الأرنب بعيداً" (٤٩)، وتكون المفارقة المضحكة (٥٠) التي تدعو للضحك محصّلة هذه المحاولة الفاشلة لإرضاء الزّوجة الحامل.

أمّا بطل قصّة "الطّريق" فهو يفيض حبّاً لأسرته على الرّغم من رقّة حاله، فهو الأب الحاني على زوجته وأولاده، هو"لا يعرف في الدّنيا سوى أطفال صغار وزوجة تنتظره ساعات في باب البيت الطّيني الذي بناه بعرقه" (٥١)، وهو كذلك الابن البار بوالديه الذي يساعدهما في تحمّل أعباء الدّنيا التي تركت جراحها في طفولته التي لم تجد "في الحياة ما هو أبعد من طريق صحراوي يعمل فيه أبوه" (٥٢)، وهو أيضاً الأخ الكبير الراعي الحامي الذي ضمّ إليه إخوانه الخمسة الصّغار الأيتام بعد موت والديه، ورعاهما، واصطحبهم أينما ذهب.

يكاد يكون سامر في قصّة "المسافات" صورة عن بطل قصّة "الطّريق"، فهو أيضاً ربيب الفقر والمخيمات والضّياع، لم يرث عن والديه المتوفين غير أخوة كُثر يحتاجون لمن يرعاهم، ويقوم بهم، فيأخذ على عاتقه القيام بهذه المهمّة الشّاقة على الرّغم من ضعف بنيته الجسديّة، وعظم عبء مسؤولية رعاية إخوانه والإنفاق عليهم.

في قصّة "البئر" يغدو موت أحد أفراد الأسرة هو أزمة لا يمكن لأفراد العائلة تجاوزها بأيّ شكل من الأشكال، لاسيما عندما يتعلّق الأمر بوالدّين موتورين، وبابن طفل لا يتجاوز عمره الأربع سنوات قد قضى غريقاً في بئر حديقة البيت، فبطل القصّة بات مفصولاً عن حياته، موجوعاً يخزه ضميره دون انقطاع منذ غرق ابنه في البئر، ولطالما فكّر الأب بالانتحار كي يهرب من صوت ابنه الذي يطارده في أحلام يقظته ليل نهار. (٥٣)

أزمة الفقد تتكرّر في قصّة "عيون فاطمة" التي لم تستطع أن تتجاوز محنة موت أمها التي كانت لها بمثابة "أكبر الأسئلة، وأكبر الإجابات" (٥٤)، وقد عرفتْ فاطمة أنّ أمّها كانتْ مصابة بالسّرطان، وكانتْ على موعد مع الموت دون أن تدري بذلك، فاختزلتْ ألمها في صورة أمها التي لا تفارقها، وفي ذكرياتٍ لا تبارحها، ومآقٍ لا تجفّ على أمها الفقيدة. (٥٥)

٥- حالمٌ و مثقلٌ بالذّكريات:

من الطّبيعيّ أن يكون بطل زياد في ظلّ عجزه وفقره وحرمانه وضنكه وصراعه غير المتكافئ مع السّلطة والمجتمع حالماً، يجد متعته في أحلام اليقظة التي تعبّر عن حرمانه وكبته، وتصّور آماله ورغباته، وتنفّس عن عجزه وضعفه واستلابه. (٥٦).

هذه الأحلام تتباين، وتذهب في كلّ طريق، وتطالُ كلّ حرمان. فبطل قصّة "بيت آخر" يتلخّص حلم يقظته في "بيت حلم به منذ الصّغر، ورسمه عندما تلاقت يداه مع يد فاطمة" (٥٧)، ويسعى جادّاً إلى أن يجد بيتاً متواضعاً ضمن أقلّ شروط الرّفاهيّة لزوجته ولأبنائه الثّلاث، لكنّه يفشل المرة تلو الأخرى في ذلك، حتى يتحوّل حلمه إلى أداة قاتلة تدفعه إلى الانتحار.

البطل في قصّة "الأوغاد أيضاً" يحلم بالزّواج من زميلته في الجامعة ذات العينين الخضراوين، وتُشحن ذاكرته بالكثير من هذه تفاصيل هذا الحبّ، فيذكر دائماً: "مشيتها

وجلستها وكلامها، ويذكر تفاصيلها غيباً [٥٨]، لكنّه يخفق في أن يجعلها تحبّه، بل لا ينال منها إلا كلّ احتقار واستهانة، ليعترف بأنّه لم يحظَ إلا بحبٍّ من طرف واحد، وهو طرفه بالتّأكيد. [٥٩]

حلم بطل قصّة "هذيان ميّت" يوافق حرمانه وعزلته، فحياته في المخيم وحيداً ويتيماً، وفقره، وزهده في المتع كلّها، واشتغاله الدّائم بالقرّاءة للمعرّي ولغيره، وإنجازه للكثير من الكتابة التي لا ينشرها جعله يحلم بأن "صديقه الصّحافيّ الذي يزوره كلّ خميس من الأسبوع هو الذي سيحمل للعالم كتاباته بعد رحيله، أحلام كثيرة، وآمال تختفي بعد زوال شمس النّهار". [٦٠]

لكنّه سرعان ما يسقط في اليأس، ويرضخ للهزيمة أمام السّلطة، ويتبرّأ من كتاباته، ويعدمها جميعاً بالرّصاص الذي ما يلبث أن يطلقه على نفسه أيضاً. [٦١]

في قصّة "عزلة صمت" يعيش كلُّ أشخاصّ القصّة أحلاماً متشابكة متداخلة، تنهار إحداها تلو الأخرى مع اغتيال أوّل حلم، فالأب كان يحلم بأن يحصل ابنه حسن على الشّهادة؛ لينتشله وإخوانه من درك المخيم الذي يعجّ بالفقراء الحالمين. [٦٢]، وحسن كان يحلم بالسّياسة وبالغد الأفضل، ويتحدّث عن المستقبل، "ويهرب من الواقع" [٦٣]، ولارا كانت تحلم بالحياة الجميلة مع حبيبها حسن، لكنّ الأحلام جميعاً ذهبت هباءً، فحسن قد قضى على أيدي معذّبيه في المعتقل، ولم يحقّق حلم والده أو حبيبته التي لم تجد غير الموت مآلاً لتحطّم آمالها، وخيبة آمالها، وفشلها في الصّمود أمام سقوط المجتمع، وتردّي مُثلِه وقيمه.

قد تكون الأحلام بالثّراء والمتع طريقاً إلى الهلاك والموت إن كانتْ أحلاماً غاية لا وسيلة، فبطل قصّة "المشنقة" يحلم بالثّراء والمتع والنّفوذ والجاه، ويحقّق كلّ ذلك وأكثر، فيغدو ثرياً صاحب أملاك وتجارة كبيرة وأموال تصبّ في خزانته دون انقطاع، لكن ماذا يكون الثّمن؟

الثّمن دون شكّ باهظٌ، فهو يهدر كرامته واحترامه، ويخون شعبه، ويتعاون مع العدوّ ضدّ ثوّار المخيم الذين يشنقونه بكلّ قرف بالعلم الفلسطينيّ الذي خانه من أجل حلمه، في حين "الأصوات تهتف للوطن". [٦٤]

الحلم قد يتقزّم ليغدو لتواضعه ضرباً من ضروب السّخرية [٦٥]، ومدعاة للضّحك لاسيما إن رافقته مفارقة ما، فخليل في قصّة "عبث الأحلام" الموتور بجسده القصير الضئيل وفقره وتواضع منزلته بين النّاس كان يحلم بأن يسلّم على ملك بلده بأيّ ثمن؛ ليعلو بهذا السّلام المزعوم شأنه بين النّاس، ويجد ما يتفاخر به أمامه، وقد وجد الفرصة سانحة لتحقيق حلمه عندما سمع عن قرار الملك بالمرور من شارع منطقته، وقد بذل المستحيل ليحظى بمكان له بين المنتظرين لمرور الملك، لكنّه تفاجأ بتعديل خطة مسير الملك، ومروره من الطّريق السّريع: فلوّح بيده للفراغ، وهتف بصوت عال: يعيش الملك" [٦٦]، واكتفى بالتّخيّل بديلاً عن حلمه المرتجى وانتظاره الطّويل.

يطرح زياد فرضيّة تحتاج إلى نقاش طويل حول حلم المرء بعودة الماضي بكلّ معاناته ومكابداته، على ما في ذلك من خسارة لامتيازات الحاضر، مقابل استرجاع الزّمن الماضي بما فيه من أحبّة. فبطل قصّة" عصف الذّكريات" يعود إلى بيته في المخيم بعد أن هجره، وانتقل إلى العيش في أحد أحياء عمان الغربية [٦٧]، ويستذكر بفائض الودّ الكثير من تفاصيل الوجوه والأماكن والأحدث في المخيم، ويتحسّر على غيابها، فتسيل دمعته على رحيل كلّ الماضي، ورحيل كلّ الوجوه التي لم تعد موجودة " إلا في مقبرة الحيّ". [٧٨]

٦- متعلّمٌ ومثقّف:

إن كان البطل الهامشيّ في قصص زياد بعيداً عن مركزية السّلطة والتنفّذ والغنى، فهو ليس على هامش التّعلّم والثّقافة والوعي، بل هو واع ومثقّف ومتعلّم ومدرك لأزمته تماماً، وإنْ كان يخفق أحياناً في أن يجد حلاً لها يرضيه.

أحمد في قصّة "قبل عشرين عاماً" رجل متعلّم مثقّف عاش تجربة الدّراسة في الجامعة، وتجربة العمل الطّلابيّ الحزبيّ فيها، بل وأعتقل أكثر من مرّة من أجل أفكاره التّحرريّة التّنويريّة. [٦٩]

البطل كذلك في قصّة "الأوغاد أيضاً" بطل متعلّم، يدرس في الجامعة مادة اللّغة العربيّة، وإنْ كان يفضّل أن يدرس مادة الفيزياء التي يحبّ، ويملك أفكاراً خاصّة حول المرأة وتحرّرها، ويصيغها في مقالات ينشرها تباعاً في جريدة صوت الطّلبة الأسبوعية، ويتبيّن معاني الكلمات التي يسمع في المعجم. [٧٠]

البطل في قصّة "هذيان ميّت" متعلّم كذلك، ويعيش في وحدة اختياريّة بمعنىً ما، ويمضي أوقاته في القرّاءة، ويمشي على منهاج أبي العلاء المعرّي في الحياة، فهو قد "أحبّه كثيراً، ولم يترك من كتاباته كلمة إلا قرأها" (٧١)، ويمارس الكتابة، ولا ينشر شيئاً، ويعمل معلماً للأولاد في الخليج الذين "يراهم مثل أبنائه الذين لم ينجبهم في حياته." (٧٢)

أمّا حسن في قصّة "عزلة الصّمت" فيصمّم على أن ينساق خلف السّياسة أكثر من اهتمامه بالعلم، وهو الطّالب الجامعيّ، ويقف في اعتصام حاشد في ساحة كليّة الاقتصاد ليلقي قصيدة تحريضيّة، يدفع عمره ثمناً لها على أيدي رجال المخابرات الذين اقتادوه إلى حيث العذاب الذي لا يعرف نهاية إلا بالموت. (٧٣)

قد يكون العلم وتكون الثّقافة، بل ويكون الزّهد المزعوم والأخلاق المدّعاة أداة من أدوات الخديعة والنّفاق؛ ففي قصّة "مدير التحرير" البطل متعلّم ومثقّفٌ، يدّعي الزّهد، ويكرّر دون ملل: "الإنسان لا يملأ عينيه إلا التّراب" (٧٤)، ويشرع دون توقّف "في أحاديثه حول التّصوّف والمعتزلة والصائبة، وحول الشّعر والرّواية والمسرح والدّراما، لا يترك لفنون القول والحكاية منفذاً إلا سدّه بثرثراته" (٧٥)، وإنّما يخفي وراء ذلك جاسوساً حقيراً للمخابرات على زملائه وأصدقائه الذين يحلو له أن ينتقم منهم بتقرير كيدي كلّما غاظه منهم أمرٌ أو نجاحٌ أو تفوّق.

أمّا في قصّة "صوب الجدار" فثقافة عادل بطل القصّة تتجلّى في إصراره على أن تقاوم حبيبته استلابها من أهلها، الذين يريدون أن يزوجوها بمن لا تحبّ، ويقول لها: "عليك أن ترفضي كلّ من يتقدّم إليك. أنتِ لك حريتك ورأيك، ما عدنا في عصور الظّلام" (٧٦)، وأمره نفسه بالصّمود أمام تعذيب السّلطة الغاشمة التي تريد أن تكرهه على الاعتراف بما لم يفعل، بل إنّ ثقافته تظهر حتى في لحظات تعذيبه، فهو يرى في أحد من يعذّبوه صورة الشّاعر بشّار بن برد، "عندما كان يسدّ فضاء باب داره، وهو خارج يهجو أحدهم مرّ به... والرّجل الآخر أشبه بالملك فاروق وهو يغتصب حسناء جرّها كلابه إلى قصر السّلاملك في الإسكندريّة." (٧٧)

ثقافة يوسف بطل قصّة "عيون الفتيات" هي مَنْ فتحتْ عليه أبواب الجحيم، فقد كان عارفاً بالتّكنولوجيا، "يقرأ كثيراً، ويناقش في السّياسة حدّ الملل، وكانتْ مناقشاته ونشاطاته

سبباً في هروبه من الكويت مع أهله" [٧٨]، ثم جاء الأردن، وأعاد سيرته في التّكلّم في السّياسة حتى أُعتقل إلى غير رجعة.

٧- سلبيّ:

قليلاً ما يتحلّى البطل الهامشيّ بالشجاعة أو الايجابية تجاه أزماته ومشاكله وصراعاته في قصص زياد، بل هو في الغالب بفعل ضعفه وصراعه مع قوى أكبر منه، ووضعه الاجتماعيّ القلق والهشّ في المجتمع، وفقره وعوزه الحلقة الأضعف في القصّة، الأمر الذي يجعله ضعيفاً منكسراً سلبياً أمام أزماته التي لا يملك في الغالب تجاهها إلا البكاء والحزن والتفجّع والهروب والنّكوص بشكل أو بآخر، بدل التصّدي لمخاوفه، ومحاولة إيجاد حلول لمشاكله وأحزانه. [٧٩]

يوسف بطل قصّة "قبل عشرين عاماً يسارع إلى السّلبية والهروب من أزمة فجيعته بخيانة صديقه أحمد لمبادئهما التّحريريّة بالعودة إلى المخيم، وهجر السّياسة والمظاهرات، والالتجاء إلى مهنة بيع" شَعْر بنات سُكّر نبات" [٨٠].

أمّا بطل قصّة "بيت آخر" فسلبيته تصل به إلى حدّ الانتحار، والهروب من الحياة كلّها بعد أن يفشل في توفير بيت لأسرته المكوّنة من زوجته فاطمة وأبنائه الثّلاث [٨١]، فيتركهم يعانون العوز والحاجة، ويركن هو إلى الموت ليخلّصه من أزمته، بدل أن يجد لها حلاً بشكل أو بآخر، ملخّصاً كلّ إرثه لهم برسالة وداع لا قيمة لها [٨٢].

كذلك نجد الشّيخ أحمد في قصّة "عالم آخر" سلبيّاً لا يملك أن يواجه مجتمعه أو أسرته بقصّته العجيبة [٨٣] مع الجنّ الذين خطفوه من عالمه، وأخضعوه لمحاكمة عادلة في عالمهمّ، ثم أعادوه على عالم بعد أن بُرّئ من تهمته، ويكتفي بالبوح به لحفيده الذي يطلب منه أن يكتم سرّه قائلاً: "لا تخف يابنيّ، فأنتَ ما زلت صغيراً، وعندما تكبر سوف تعرف أنّ هناك عالماً ليس عالمنا! ومنذ تلك الحكاية لم يعد الجدّ يبوح بأسراره". [٨٤]

بطل قصّة الأوغاد أيضاً هو منهزم سلبيّ أمام أزمته، فهو يدرس في الجامعة تخصّصاً لا يحبّه، وعلى الرّغم من ذلك، لا يحاول أن يغيّر تخصّصه، ولا ينجح في أن يحبّ ما يدرس، وفي الوقت نفسه يحبّ زميلته في الدّراسة، لكنّه لا يحاول أن يعرّفها بحبّه، ولا يسعى إلى لفت نظرها أو كسب مشاعرها، ويكتفي بالصّمت، ولومها في سرّه على تجاهلها له " فهي

لم تهتمّ به ولو بطرفة عين خضراء" [٨٥]، حتى عندما أساء في مقالاته إلى المرأة، ونفرت زميلته منه، ونعتته بـ"وغد" [٨٦] لم يحاول أن يفسّر موقفه لها، أو يشرح وجهة نظرة، بل اكتفى بالصّمت وبابتلاع الإهانة.

في حين تهرب لارا من قسوة مجتمعها ومن تكالب الرّجال عليها الذين يريدون أن ينهشوا لحمها بالانتحار، فتمضي إلى الموت: "سعت إلى الموت بنفسها، وتصالحت معه عندما أطلقت على رأسها الرّصاص" [٨٧]، وبذلك تختار الموقف السّلبيّ الجبان في معركتها مع المجتمع، بدل أن تقاوم وتصمد، وتنتزع حقّها في البقاء والحياة الكريمة، بعد أن كانتْ قد استمرأت الجبن والنّكوص، فعندما اختفى حبيبها حسن الذي اعتقلته الشّرّطة على خلفية نشاطات طلابيّة سياسيّة، لم تحاول أن تبحث عنه، أو تعرف أخباره، أو مصيره، بل اكتفت بالصّمت والحزن والتألّم.

لكن بطل قصّة "الطّريق" يكسر الشّكل التّقليديّ للبطل الهامشيّ في قصص زياد، عندما يرفض أن ينصّاع لكلّ محبطات واقعه، ويرفض أن يسقط في العجز والحاجة والاستسلام، ويتعالى على جراحه واستلابه، ويضطلع بدوره الإنسانيّ الإيجابيّ، ويحارب فقره بالعمل النّشيط المتّصل الذي لا يقبل بالعيب أو بالعجز، فيعمل عتّالاً وزبّالاً وحارساً ليليّاً وجامع أحذية بلاستيكيّة، ويعيل والديه وزوجته وأولاده، وعندما يموت والداه، لا يتخلّى عن واجبه تجاه إخوانه الصّغار، ويضمهم إليه، ويرحل بهم إلى المدينة بحثاً عن حياة أخرى أفضل له ولهم. فبطل قصّة "الطّريق" هو مثال للبطل الهامشّ الإيجابيّ الذي تشحذه المصائب والمحن، لكنّها لا تهزمه أبداً، وهو المؤمن بالعمل والكفاح والصّمود شريعة في حياته.

إلا أنّ سامر بطل قصّة "المسافات" يتأرجح بين الايجابيّة والسّلبيّة، فهو يرث عن والديه إخوة صغاراً لا حول لهم ولا قوّة، ويشرع يعمل ليل نهار كي يطعمهم، "فأكوام اللّحم من إخوته تحتاج للتّعب، بل للانتحار، هكذا كان يصفهم بأطنان اللّحم" [٨٨]، ويكاد ينجح بالقيام بدوره الشّهم الكريم، لكنّه سرعان ما يرتدّ إلى الضّعف والبكاء والانهزام والنّكوص عندما "جاءه رجال الشّرّطة وجرّافة البلديّة تقتلع بيته في المخيم، فقد أخبروه أن بيته قد برز في الشّارع العامّ، وعليهم إزالته، وتعويضه بدنانير لا تكفي لشراء قنّ دجاج" [٩٨]، فيشرع يبكي، ويصرخ بأعلى صوته: "أعيدوني إلى غزّة، أعيدوني إلى غزّة". [٩٠]

في قصّة "هذيان ميّت" يبلغ البطل مداه في السّلبية، فهو فقير ابن مخيم، يعيش الكفاف، ويجد له متنفس عمل في الخليج، وعوضاً عن أن يحاول أن يغيّر أحواله، ويستعين بعمله على تغيّر ظروفه، يستسلم للعجز، ويحرّم على نفسه الزّواج وأكل اللّحم، ويلزم نفسه بالعزلة التي يقضيها قراءة وكتابة لما لا ينشره، بل يسجنه معه في صمته ووحدته، وعندما تعتقله المخابرات في البلد الخليجي الذي يعمل فيه، وتحقّق معه طويلاً عن سبب بقائه وعدم عودته في الإجازة الصّيفيّة إلى وطنه، فما يكون منه بعد أن حرم حتى من كرامته إلا أن يطلق الرّصاص على نفسه هاجراً حتى الحياة الضّيقة عليه وعلى أمثاله من المهمّشين المنكودين لا سيما أهل المخيمات الذين لم يعرفوا من حياتهم إلا الطّرد والرّحيل والانتظار والرّيبة وغرف التّحقيق.

تبلغ السّلبيّة مأزقاً خطيراً عندما تحيد بالبطل عن جادة الطّريق، وتقوده إلى الخيارات المدمّرة والنّهايات المأساويّة المخزية. فبطل قصّة "المشنقة" لم يتعاطف مع قضيّة شعبه المنسي في مخيم قذر، ولم يبذل أيّ جهد لعون ثوّاره أو ترويج عدالة قضيتهم، ولم يجنح حتى إلى الصّمت السّلبيّ، بل تعاون مع العدوّ الصّهيوني ضدّ شعبه، وعلى حساب قضيتهم العادلة، وغدا عميلاً رخيصاً يبيع المعلومات للعدوّ عبر صديقه "مناحيم دان"[٩١] بوافر المال، فأثرى سريعاً، وسمن على حساب دماء أبناء شعبه، ثم سقط في العقاب، ودفع عمره ثمناً رخيصاً لا يعبأ به أحد لسلبيّته المفرطة، وخروجه على جماعته، وخيانته لها.

٨- عنده مشكلة جسديّة:

البطل الهامشيّ في قصص زياد لا يعاني من ظروفه ومجتمعه وسطوة قوى السّلطة فقط، بل هو يعاني من جسده أيضاً الذي يورثه المزيد من الضّعف والمعاناة والحيرة والكبت إزاء قوّة مجتمع لا يرحم، ولا ينصف –في الغالب– ضعيفاً.

قد تبلغ المشكلة الجسديّة مبلغ العجائبيّ[٩٢]، فالشّيخ أحمد في قصّة "عالم آخر" يملك جرحاً عجائبياً؛ إذ هو جرح ينزف بقوّة دون توقّف ودون أن يكون له أثر أو شقٌّ في جسده، ممّا يثير عجب الطبيب: "تنزف دماً دون أثر لجرح... من فعل هذا ياشيخ؟"[٩٣]

لكنّ الشّيخ أحمد لا يجيب، ويكتم عنه حقيقة أنّ هذا الجرح قد أصيب به من جنّي غاضب عندما كان في زيارة عجائبية لدنيا الجنّ القابعة فوق هواء الكوة الأرضيّة.[٩٤]

بطل قصّة "الصّعود إلى أسفل" قد فقد عقله لسبب لا نستطيع تحديده بالضّبط، لعلّ ذلك مردّه إلى سجنه الطّويل الذي جعل الأمور تختلط عليه، فما عاد يدري إن كان حيّاً أم ميّتاً، وماعاد يعرف طريقة للانتحار؛ إذ يرى نفسه ميتاً منذ ألف عام (٩٥)، ويسعى للهروب من جنونه ومن سجنه ولو بالانتحار، لكن دون فائدة، فهو أسير جلاديه إلى أجل غير مسمّى، وقدره أن يبقى يردّد: "سأتخلّص منك أيّها السّافل الذي لم أعد أتذكرك." (٩٦)

أمّا سامر بطل قصّة "المسافات" فقد كانت بنيته الجسديّة الضّعيفة الضّئيلة علامة أخرى من علامات حرمانه، وعربوناً على شقائه، فهو الضّئيل الجسد ضعيفه كان المسؤول الأوّل والأخير عن الإنفاق على إخوانه الأيتام بعد موت والديه، "وأكوام اللّحم من إخوته تحتاج إلى التّعب" (٩٧)، وكان قد ورث هذه البنية كما ورث الشّقاء عن والده الذي كان بوزن الرّيشة، وكان سامر في طفولته كلّما أراد أن يصارع طفلاً يُضر له طفلاً بوزن الرّيشة بعد بحث طويل؛ "فأطفال الحارة سمان يعتاشون من وكالة الغوث." (٩٢)

قد تغدو المشكلة الجسديّة أمارة على الفساد كما هي أمارة على الشّقاء والتّعب، فبطل قصّة "المشنقة" ما عادتْ قدماه" تحمل مئة وعشرين كيلو غراماً من اللّحم الآدميّ، رأسه ينزلق بين كتفيه، وكرشه مندفع للأمام، ووجه كوجه كوبرا ناشبة فوق ذيلها" (٩٩)، وإنّما هو سمن من مال الخيانة، ومن دم الثّوار المراق بسبب خيانته وتجسّسه عليهم لصالح العدوّ الصّهيونيّ طمعاً في المال الذي حصّله وافراً، وتمتّع به إلى حين، وكدّسه في خزنته إلى أن جاءه الموت بأكفّ الثّوار الذين أخذوا رأسه ثمناً لخيانته العظمى للوطن.

ترافق المشكلة الجسديّة وضاعة النّفس وحقارتها عند رسم زياد لبطله في قصّة " قبور"، فالبطل عقيل مزيج طريف من الثّرثرة وادّعاء المعرفة والحمق والكيد والسّطو على منجزات الآخرين وخمول الموهبة والجبن، وهو في الوقت نفسه قد حظي بالكثير من عيوب الجسد التي تتناسب مع انحطاط مواهبه وملكاته وأخلاقه، " فطوله لا يزيد عن متر وعشرين سنتمتراً، فهو أقصر أقرانه في مثل سنّه الذي بلغ الثّلاثين من العمر... وعندما يفكّر في التكلّم يواجهك برذاذ تشمئزّ من رائحته" (١٠٠)، ويده مصابة بارتعاش ملازم نتيجة حالة نفسيّة، وجسده يرتعش دون إرادة إن ذكر الموت أمامه. (١٠١)

كما أنّ المشكلة الجسديّة هي شكل إيحائيّ يلمز خمول شأن البطل الهامشيّ، ويوافق مشهده الاجتماعيّ العامّ الذي يمكن أن نختصره في العيش على هامش الحياة والمتع والتّقدير والتّأثير.

خليل الإنسان المعدم المتواضع في كلّ شيء قد غُبن أيضاً في جسده، فقد كان يعرف أنّ "طوله أقصر من بقية أقرانه الصّغار، بل يكاد يشبه طفلاً معاقاً، وليس هو كذلك، بل حجمه يدفعه للتساؤل كثيراً عن قياسات الطّول والعرض... ولم يجد في يومٍ ما إجابة عن أسئلته، فارتضى بحاله دون أن يعيد الأسئلة التي أوجعت قلب أمّه، وهي تشرح له معلومات بديهي تعود في جملتها إلى علم الوراثة". (١٠٢)

في قصّة "أبي والشّيخ" يلحّ زياد على علاقة الحرمان الجسديّ بمشهد الحرمان الكلّي أو شبه الكلّي عند بطل قصّته الهامشيّ، فبطل قصّته الأعمى عاش محروماً من كثير من متع الحياة بسبب عاهته "فقد كان يسدّ الباب بجثته، ويتهدّل بطنه أمامه بارتخاء، كان يمنّي النّفس بامرأة تكشف عن قدرته بانتفاخ بطنها أمام أهل الحيّ، كانوا يقولون للشّيخ لك الجنّة وحورها، فيهزّ رأسه حزيناً منكسراً لا يبصر في عينيه سوى سواد النّهار". (١٠٣)

يبدو أنّ زياداً أراد أن يعوّض الشّيخ عن مأساته وحرمانه من نعمة البصر، بأن وهبه دون غيره فرصة البعث بعد الموت سليماً من كلّ نقص أو عيب، ليحلّ بشكل أو بآخر في ابن اخته الوحيدة.

٩- يتعاطى الفعل العجائبيّ:

البطل الهامشيّ عند زياد لا يتمرّد فقط على معطيات حياته، ويحلم بجديد مختلفٍ آتٍ، بل يتمرّد أيضاً على قوانين عالمه الطّبيعيّة، ويقبل بالحدث العجائبيّ الذي يخترق معقول وممكن عالمه، ويتدثّر بالفنتازيّا، ويقدّم قوانين جديدة لا تقبلها أبداً قوانين عالمه، ليرسم عوالم جديدة.ولعلّه بذلك يؤسّس وفق ملكاته التّخيليّة لعوالم بديلة عن عالمه الذي لا يهبه إلا القليل ممّا يتمنّى ويؤمّل.

الشّيخ أحمد في قصّة "عالم آخر" يدلف إلى عالم الجنّ عبر مارد من الجّان اسمه شختور(١٠٤) ينقله إلى هناك في رمشة عين، ليجد نفسه في مجلس" صفّت فيه مقاعد مذهّبة، يجلس عليها أشباه أناس، لهم رؤوس كبيرة وأجسام صغيرة، تنبو منها وجوه مشوهة، لا تتّفق ملامح

واحد مع الآخر، ولهم أرجل قصيرة، وأذرع طويلة، وتلمح عيوناً لامعة كعيون القطط في عتمة اللّيل، كان في غرفة واسعة ليست كبيوت البشر." [١٠٥]

هناك يواجه تهمة القتل العمد لابن الجني شحروت عبر وتد دقّه في جدار بيته، فشقّ به قلب الابن الجنّي [١٠٦]، ويخضع الشّيخ أحمد لمحاكمة عادلة تنتهي بحكم ملك الجان القائل: "نحن عالم الجنّ القابع فوق هواء الكرة الأرضيّة، السّاكن على أطراف الصّحراء، نبرّئ الشّيخ أحمد من التّهمة المنسوبة إليه بالقتل، ونأمر شختور بإعادته إلى حيث كان." [١٠٧]

هكذا يحقّق الشّيخ أحمد في عالمه العجائبيّ العدل الذي أخفق في أن يحّققه في عالم الحقيقيّ حيث الظّلم والفساد وقهر الضّعفاء.

هذه العوالم العجائبيّة التي يصنعها زياد في قصصه تسمح للشّيخ في قصّة "أبي والشّيخ" أن يقوم من موته حيّاً سالماً بعد أن أبلاه الموت، والتهمته ديدان الأرض ونملها، ويعود إلى بيته، ويقول لابن أخته: "أنا أنت، وأنت أنا" [١٠٨]، ثم يسقط ميّتاً من جديد.

الأحداث العجائبيّة تدرك الأماكن المقدّسة أيضاً، ففي قصّة "الثّقب" يحاول آثمون أن يهتكوا حرمة "مقام النّبي زكريا"، ويحضرون جرّافاتهم لهدم المقام، فتشلّ كرامة المقام [١٠٩] الجّرافات، وتعطلّ السّيارات، فيعود الآثمون وهم يجرّون خزيهم، "ونساء الحيّ تزغرد، والرّجال يهلّلون ويكبّرون، وقال أحدهم: للمقام رب يحميه" [١١٠]، كما أنّ زياد يحدّثنا في قصّة "المخيّم عن قصص بعض الأولياء والصّالحين [١١١] الذين كانت تطير نعوشهم من مقام النّبي زكريا، "والرّجال يهلّلون، والنّساء تبكي." [١١٢]

١٠- يُواجه بالخيانة:

البطل الهامشيّ عند زياد يصطدم بالخيانة التي تؤلمه وتوجعه، وقد تجعله ينكص ويهزم ويمرض نفسيّاً، وهذه الخيانة هي من نوع الخيانة للأفكار والقيم والمبادئ والوطن وأسس الحرّيّة والمساواة والإخاء، وهي خيانة تؤثّر دائماً على أقدار الأبطال، وتغيّر نظرتهم إلى الحياة.

في قصّة "قبل عشرين عاماً يفجع يوسف بخيانة صديقه أحمد لكلّ مبادئهما، إذ ينسحب من صفوف التمرّد والعمل الطّلابي، لينضمّ إلى صفوف رجال الشّرّطة الذين يقمعون

المظاهرات بكلّ وحشيّة وقسوة، [١١٣]، بل إنّ أحمد يدرك أنّ خيانة أحمد عمرها أطول من ذلك، فهو قد كان خائناً حتى لزملائه في الدّراسة الذين كان يشي بنشاطاتهم السّياسيّة والحزبيّة، ليكون مصيرهم الاعتقال والتّعذيب كما حدث مع أحمد نفسه. [١١٤]

قد تكون الخيانة من قوى السّلطة والإفساد لأحد أفرادها القدامى، لاسيما عندما ينفصل عنها لسبب أو لآخر، ويغدو بعيداً عن نفوذها وحمايتها، فالبطل في قصّة "صيد" قد تنكّر له رجال الشّرّطة الذين يملكون وجهاً كوجهه القديم، وألقوا به في السّجن ليكون فريسة للجنون والألم والهذيان دون منقذ أو مساعدٍ" عندها انشقّ ضوء من الجدار عن باب يفتح على مصراعيه، ويظهر منه شرطيان مسلّحان لهما ملامح وجه القديم". [١١٥]

تقع الكارثة الكبرى عندما يواجه البطل بخيانته لنفسه ولوطنه وقضيته في تهالك محموم غير مغتفر ولا مبرر أمام المال والمتع، عندها يلاقي وبالاً وندماً دون مغفرة، فبطل قصّة "المشنقة" قد غرف من المال والمتع حتى أزبد من مال الخيانة لصالح الصّهيونيّ، وما بالى بدم ثوّار المخيم، أو بمصير القضيّة الفلسطينيّة، فمصلحته كانت قبلته وعبادته، وما فطن لمصير الخائن إلا وهو يلفظ أنفاسه الأخيرة بحشرجات مخنوقة وهو يُعدم على أيدي ثوّار المخيم وبعلم فلسطينيٍّ. [١١٦]

تساهم السّلطة في تخوين أبطال زياد، وتحويلهم إلى جواسيس مرتوقة، ففي قصّة "مدير التّحرير" تضغط السّلطة بالتّعذيب والتّرغيب على مدير التّحرير لتحوّله من مدير تحرير نظيف أو يمكن أن يكون نظيفاً إلى كاتب تقارير سريّة للمخابرات عن أصدقائه وزملائه، ثم ليغدو سريعاً إنساناً مريضاً يحترف التجسّس على النّاس، ويستعذب الكيد لهم، والإساءة إليهم، ليتبوّأ في نهاية المطاف احتقار الجميع، ولقب "كلب". [١١٧]

وبعد؛

فقد استطاع زياد أبو لبن في قصصه في مجموعتي "هذيان ميّت" و"أبي والشّيخ" أن يسند دور البطولة إلى أشخاصٍ هامشيين في الحياة، ليجعلهم يضطلعون بأدواتهم السّرديّة ومعطياتهم الحياتيّة المتنوّعة وملامحهم المتشابه برسم خطوط معاناتهم، وإبراز نواحي

كفاحهم ونضالهم، وتشكيل اتّجاهاتهم ورؤاهم ومفاهيمهم وإدراكاتهم، وصولاً إلى تكوين صورة مشهدهم الحياتيّ بكلّ مايتضمّن من أحلام ونجاحات وإخفاقات وتحديات وإنزلاقات وأماني ومنجزات وسلوكيّات وانتكاسات تشكّل جميعها رؤية حقيقيّة وعميقة لجوانيات عوالم النّاس الهامشيّن في مجتمعات أبطال قصص مجموعتي "هذيان ميّت" و"أبي والشّيخ".

الإحالات:

١- زياد أبو لبن (١٩٦٢- ٠٠٠): هو قاصّ أردنيّ وناقد، من مواليد عام ١٩٦٢، يحمل درجة الدّكتوراة في اللّغة العربيّة وآدابها. عمل في التّدريس في وزارة التّربية والتّعليم، ومراسلاً لكثير من المجلّات الأردنيّة والعربيّة، وباحثاً ثم رئيساً لقسم دراسات وقسم النّشر في وزارة الثّقافة الأردنيّة، وسكرتيراً لمجلّة أفكار، وعضو تحرير في مجلتي أوراق وأفكار، ومديراً لمركز الأميرة سلمى للطّفولة، ومحاضراً غير متفرّغ في كثير من الجامعات، ثم مديراً لوحدة ثقافة المحافظات.

هو عضو في كثير من الهيئات الثّقافيّة الأردنيّة والعربيّة، كما له الكثير من المشاركات في الفعاليات والمؤتمرات والنشاطات العلميّة، والمسابقات الأردنيّة والعربيّة.

له ما يقارب الأربعين مؤلّفاً، منها: المونولوج الدّاخليّ عند نجيب محفوظ، والأطفال في قصص يوسف أبو ريّة، وخليل زقطان: الأعمال الشّعريّة غير المنشورة، وحوارات مع أدباء من الأردن وفلسطين، وعبد الفتّاح الكواملة: بين يدي النّجديات، وفضاء المتخيّل ورؤيا النّقد، وقراءات في شعر عبد الله رضوان ونقده، ورؤى نقديّة في القصّة القصيرة رؤى نقديّة في الرّواية في قضايا النّقد والأدب في قضايا النّقد والأدب، وغيرها.

٢- انظر تفصيل تعريف الهامشيّين: بكّار توفيق وآخرون: القطاع الهامشيّ في السّرد العربيّ، ط١، دار البيرونيّ، تونس، تونس، د. ت، ص٨-٢٨

٣- عبد السّتار ناصر: هذيان ميّت لزياد أبو لبن: سلطة المضمون، مجلّة أفكار، العدد١٦٣، عمّان، الأردن، ٢٠٠٦

٤- زياد أبو لبن: هذيان ميّت، ط١، دون دار نشر، ٢٠٠٥، ص١١

٥- ناجي، حسن عبد الفتّاح ناجي: غضب الحناجر ودفء الشّفاه: دراسات في الشّعر والقصّة، ط١، دار ينابيع، عمان، الأردن، ٢٠٠١، ص١٠٩

٦- زياد أبو لبن: هذيان ميّت، ط١، دون دار نشر، ص١٠-١١

٧- نفسه: ص٣٣

٨- أحمد النعيميّ: هذيان ميّت لزياد أبو لبن، مجلّة عمان، العدد ١٣٥، عمّان، الأردن، ٢٠٠٦ ، ص٤٢

٩- انظر: سيزا القاسم: المفارقة في القصّ العربيّ المعاصر، مجلّة فصول، القاهرة، مصر، مج٢، ع٢، ١٩٨٢، ص٥٧؛ نبيلة إبراهيم: المفارقة، مجلّة فصول، القاهرة، مصر، مجلّد٧، العدد٣+٤، ١٩٧٨

١٠- زياد أبو لبن: هذيان ميّت، ط١، دون دار نشر، ص٦٣

١١- نفسه: ص٦٩

١٢- نفسه: ص٨٧

١٣- انظر تعريف السّلطة: ميشيل فوكو: يجب الدّفاع عن المجتمع، ترجمة الزّواويّ بغوره، ط١، دار الطّليعة، بيروت، لبنان، ٢٠٠٣، ص٤٩-٦٤؛ فيصل عبّاس: الإنسان المعاصر في التّحليل النّفسيّ الفرويديّ، ط١، دار المنهل اللبناني للطباعة والنّشر، بيروت، لبنان، ٢٠٠٤، ص٤٥٧- ٤٥٧

١٤- شوكت علي درويش: القيم الثّقافيّة في مجموعة أبي والشّيخ للقاصّ زياد أبو لبن، ط١، دار فضاءات، عمان، الأردن، ٢٠٠٨، ص٥٠

١٥- زياد أبو لبن: هذيان ميّت، ط١، دون دار نشر، ص١٠-١١

١٦- نفسه: ص٩-١٠

١٧- نفسه: ص١١
١٨- نفسه: ص٢٨
١٩- نفسه: ص، ٢٨
٢٠- نفسه: ص٢٩
٢١- نفسه: ص٣٥
٢٢- نفسه: ص ٤١-٤٢
٢٣- نفسه: ص٤٢
٢٤- نفسه: ص٥٠
٢٥- نفسه: ص٤٩
٢٦- نفسه: ص٥١
٢٧- نفسه: ص٦٣
٢٨- مريم سليم وإلهام الشّعرانيّ: الشّامل في المدخل إلى علم النّفس، ط١، دار النّهضة العربيّة، بيروت، لبنان، ٢٠٠٦، ص٢٩٥-٢٩٧
٢٩- زياد أبو لبن: أبي والشّيخ، ط١، دار اليازوريّ، عمان، الأردن، ٢٠٠٧، ص٦٩
٣٠- نفسه: ص٢٦
٣١- نفسه: ص٣٩-٣٦
٣٢- نفسه: ص٢٥-٥٩
٣٣- نفسه: ص٦٣-٦٤
٣٤- نفسه: ص٩٤
٣٥- نفسه: ص١١٠-١١١
٣٦- زياد أبو لبن: هذيان ميّت، ص١٥-١٦
٣٧- نفسه: ص١٦-١٧
٣٨- نفسه: ص٢٩
٣٩- نفسه: ص٣٣-٣٥
٤٠- نفسه: ص٣٥
٤١- نفسه: ص٥٠
٤٢- نفسه: ص٥٥
٤٣- نفسه: ص٦٣
٤٤- زياد أبو لبن: أبي والشّيخ، ص ٤٦-٤٧
٤٥- نفسه: ص١٠٠-١٠١
٤٦- زياد أبو لبن: هذيان ميّت، ص١٦
٤٧- نفسه: ص١٧
٤٨- نفسه: ص٤٥
٤٩- نفسه: ص٤٦

٥٠- سيزا القاسم: المفارقة في القصّ العربيّ المعاصر، مجلّة فصول، القاهرة، مصر، مج٢، ع٢، ١٩٨٢، ص٥٧؛ نبيلة إبراهيم: المفارقة، مجلّة فصول، القاهرة، مصر، مجلّد ٧، العدد٣+٤، ١٩٧٨
٥١- زياد أبو لبن: هذيان ميّت، ص٥٥
٥٢- نفسه: ص٣٣
٥٣- نفسه: ص٣٣
٥٤- زياد أبو لبن: أبي والشّيخ، ص١٠٥
٥٥- نفسه: ص١٠٦
٥٦- مريم سليم وإلهام الشّعرانيّ: الشّامل في المدخل إلى علم النّفس، ط١، دار النّهضة العربيّة، بيروت، لبنان، ٢٠٠٦، ص٢٩٥-٢٩٧؛ النّوره جي، أحمد خورشيد النّوره جي: مفاهيم في الفلسفة والاجتماع، ط١، دار الشّؤون الثّقافيّة العامّة، بغداد، العراق، ١٩٩٠، ص١٨
٥٧- زياد أبو لبن: هذيان ميّت، ص١٥
٥٨- نفسه: ص٢٧
٥٩- نفسه: ص٢٧
٦٠- نفسه: ص٣٤
٦١- نفسه: ص ٣٦
٦٢- نفسه: ص٥٠
٦٣- نفسه: ص٥٠
٦٤- نفسه: ص٦٩
٦٥- عبد الحميد شاكر: الفكاهة والضّحك، سلسلة عالم المعرفة، ط١، مجلّد ٢٨٩، المجلس الوطنيّ للثّقافة والفنون والآداب، الكويت، الكويت، ٢٠٠٥، ص١٨-٢٣
٦٦- زياد أبو لبن: هذيان ميّت، ص٨١
٦٧- نفسه: ص ٨٧
٦٨- نفسه: ص٨٧
٦٩- نفسه: ص١٠-١١
٧٠- نفسه: ص٢٨
٧١- نفسه: ص٣٣
٧٢- نفسه: ص٣٤
٧٣- نفسه: ص٥٠
٧٤- نفسه: ص٩٨
٧٥- نفسه: ص٩٨
٧٦- نفسه: ص٤٣
٧٧- نفسه: ص٢٥-٢٦
٧٨- نفسه: ص ١١٠

٧٩- مريم سليم وإلهام الشّعرانيّ: الشّامل في المدخل إلى علم النّفس، ط١، دار النّهضة العربيّة، بيروت، لبنان، ٢٠٠٦، ص٣٧٧-٣٨٨؛ أحمد خورشيد النّوره جي: مفاهيم في الفلسفة والاجتماع، ط١، دار الشّؤون الثّقافيّة العامّة، بغداد، العراق، ١٩٩٠، ص١٥٢

٨٠- زياد أبو لبن: هذيان ميّت، ص١١

٨١- نفسه: ص١٥-١٦

٨٢- نفسه: ص ١٧

٨٣- العجيب أو العجائبيّ هو ذلك التردّد الذي يشعر به القارئ إزاء أفعال أو أشياء لا يمكن تفسيرها وفق القوانين الطّبيعيّة لعالمنا. انظر: سناء شعلان: السّرد الغرائبيّ والعجائبيّ في الرّواية والقصّة القصيرة في الأردن من عام١٩٧٠-٢٠٠٢، ط٢، نادي الجسرة، الدّوحة، قطر، ٢٠٠٧، ص٤٩-٥٦؛ أيتر، ت.ي. أيتر: أدب الفنتازيّا مدخل إلى الواقع، ترجمة صبّار سعدوّن السّعدوّن، ط١، دار المأمون، بغداد، العراق، ١٩٨٩، ص٢٠-٣٤؛ حليفي، شعيب حليفي: مكونات السّرد الفانتاستيكيّ، مجلّة فصول، مجلّد ١٢، العدد ١، القاهرة، مصر، ١٩٩٣

٨٤- زياد أبو لبن: هذيان ميّت، ص٢٣

٨٥- نفسه: ص٢٧

٨٦- نفسه: ص٢٩

٨٧- نفسه: ص٥١

٨٨- نفسه: ص٦٢

٨٩- نفسه: ص٦٣

٩٠- نفسه: ص٦٣

٩١- نفسه: ص٦٧-٦٩

٩٢- انظر العجائبيّ: سناء شعلان: السّرد الغرائبيّ والعجائبيّ في الرّواية والقصّة القصيرة في الأردن من عام١٩٧٠-٢٠٠٢، ط٢، نادي الجسرة، الدّوحة، قطر، ٢٠٠٧، ص٤٠-٥٦

٩٣- زياد أبو لبن: هذيان ميّت، ص٢٣

٩٤- نفسه: ص٢٣

٩٥- نفسه: ص٢٣

٩٦- نفسه: ص٤٢

٩٧- نفسه: ص٦٢

٩٨- نفسه: ص ٦٢

٩٩- نفسه: ص٧٦

١٠١- نفسه: ص١٠٣

١٠٢- نفسه: ص١٠٤

١٠٣- زياد أبو لبن: أبي والشّيخ، ص٨

١٠٤- المارد هو الجّان إذا كثر شرّه وقوّته وزادت سرعته، انظر أنواع الجنّ وخصائصهم: أبو عثمان عمرو بن بحر جاحظ ت: ٥٥هـ: الحيوان، تحقيق عبد السّلام هارون، ط١، مج٦، مكتبة مصطفى البابيّ وأولاده، القاهرة، مصر، ١٩٣٨، ص١٦٢-٢١٤

١٠٥- زياد أبو لبن: هذيان ميّت، ص٢١
١٠٦- نفسه: ص٢٢
١٠٧- نفسه: ص٢٣
١٠٨- زياد أبو لبن: أبي والشّيخ، ص٩
١٠٩- "الكرامة أمر خارق للعادة يجريه الله تعالى على يد عبد صالح، ولا يقترن بدعوى النّبوة، ولا هو مقدّمة له. انظر: عبد السّتار عزّ الدّين الرّواي: التّصوّف والباراسيكولوجي، ط١، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت، لبنان، ١٩٩٤، ص٢٨-٦٨؛ سليمان النّجار: الحاسّة السّادسة والطّاقة النّفسيّة، ط١، دار النّهار، بيروت، لبنان، ١٩٨١، ص١٨-٢٧
١١٠- زياد أبو لبن: أبي والشّيخ، ص٢٠
١١١- انظر أمثلة على بركات الصّالحين والأولياء في: عبد السّتار عزّ الدّين الرّاوي: التّصوّف والباراسيكولوجي، ط١، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت، لبنان، ١٩٩٤؛ شكيب روجيه خوري: سلسلة العلوم البارسيكولوجيّة، ط١، مج٩، دار ملفات، بيروت، لبنان، ١٩٩٦، ص٣٣٨-٣٤١؛ لطفي عيسى: أخبار المناقب في المعجزة والكرامة والتّاريخ، ط١، دار سيراس عزام، تونس، تونس، ١٩٩٣,
١١٢- زياد أبو لبن: أبي والشّيخ، ص٤١
١١٣- زياد أبو لبن: هذيان ميّت، ص١٠
١١٤- نفسه: ص١١
١١٥- نفسه: ص٤٢
١١٦- نفسه: ص٦٩
١١٧- نفسه: ص٩٩

الفصل التّاسع

جدليّة الاتّصال والانفصال في الحبّ

رواية "الشّيء الآخر: من قتل ليلىٰ الحايك؟" أنموذجًا

بحث مشترك بين د. عطا الله حجايا وأ. د. سناء شعلان (بنت نعيمة)

الملخّص:

تتوقّف هذه الدّراسة عند جدليّة الاتّصال والانفصال في الحبّ في روايـة "الشّـيء الآخـر/ من قتل ليلى الحايك؟" للرّاوئيّ الفلسـطينيّ غسّـان كنفـاني*، وهـي تفكّـك هـذه الجدّليّـة انطلاقاً من إشكاليّة مفادها أنّ صوت الحبّ في أدب غسّـان كنفـاني بمسـتواه الشّخصـيّ/ الرّجل والمرأة يختفي في حياة شخصـيّاته الروّائيّـة والقصصـيّة لصـالح القضـايا الكـبرى/ الحبّ الأكبر/ حبّ فلسطين.

تتناول هذه الدّراسة الرّواية في محورين أساسيّين، وهما: جدليّة الاتّصـال والانفصـال في الحبّ، وجدليّة الاتّصال والانفصال في الحجاج ولعبة الخيارات في الرّواية البوليسيّة، كمـا تلجأ إلى تفكيك المعمار اللّغويّ والسّرديّ لجدليّة الاتّصـال والانفصـال فيهـا وصـولاً إلى تكوين تصوّر عن الرّؤى والأفكار والقناعات والرّسائل التي تحملها، وتخرج بها من إطـار الفرديّة لتسقطها على القضيّة الفلسطينيّة كاملة؛ فالحبّ بـين الرّجـل والمـرأة عنـد كنفـاني أخذ شكله الخاصّ، وتأثر بفلسفته وتجربته ومعاناته وخبرته في الحياة، كما ارتـدى لبـوس أفكاره، ونطق باسمه وباسم معاناة الشّعب الفلسطينيّ كـاملاً، كمـا حقّـق صـور تجليّـات إنسانيته وإبداعه بمتطلباتها وأشكالها واستدعاءاتها وهيئاتها ورؤاها كاملة.

الكلمات المفتاحيّة للبحث: الاتّصال والانفصال، روايات غسّان كنفاني، رواية الشّيء الآخر/ "من قتل ليلى الحايك؟"

فلسطين الحبّ الأوحد في روايات غسّان كنفاني❖:

على الرّغم من أنّ غسّان كنفاني قد كتب الكثير من الرّوايات المهمّة التي نالتْ إعجاب المتلقّين، ولفتت أنظار النّقاد والباحثين والمهتمّين، وأصبح كثيرٌ منها علامة في درب الرّواية العربيّة لا سيما في الرّواية الفلسطينيّة المقاومة، كرّوايات: "رجال في الشّمس"، و"أم سعد"، و"عائد إلى حيفا" وغيرها، إلا أنّ من اللاّفت لنّظر الباحث المتفحّص أنّ هذا المنجز الروّائيّ يخلو تماماً من أيّ سرد لعلاقة حبّ بين الرّجل والمرأة، لعل مردّ ذلك- كما نعتقد- أنّ هذه الرّوايات كانت مشغولة بقضيّة واحدة هي قضيّة فلسطين التي شغلت وجدان غسّان كنفاني حتى آخر لحظة من عمره، بل قدّم عمره فداء لها، وهو من نذر نفسه وقلمه وموهبته لأجل الدّفاع عنها.

من هذا المنطلق لا نجد أيّ سرديّة حبّ بين رجل وامرأة على امتداد رواياته كلّها، فقد جعلها جميعاً سِفْراً للحبّ الأكبر، وهو حبّ أرض فلسطين بكلّ ما يستدعي ذلك من تضحية ومحبّة وفداء وبطولة، ورصد فيها سيرة العاشقين العظام الذين نذروا أنفسهم للدّفاع عن وطنهم فلسطين، وتحريره من عدوّه الغاشم المتسلّط، لا سيما أنّ رواياته جميعاً باستثناء روايته "الشّيء الآخر/ من قتل ليلى الحايك؟" تدور حول القضيّة الفلسطينيّة بصورها جميعاً وبأبطالها وضحاياها كافّة، وفي مساحة مشغولة إلى هذا الحدّ بالهمّ الوطنيّ المحموم يصعب أن تكون حكاية حبّ بين رجل وامرأة مهما بلغت من العظمة والجمال هي السّؤال الأوّل أمام أسئلة الوجود والحياة والانتصار والعدالة والحرّيّة والنّضال، على الرّغم من أنّ غسّان الإنسان كان قلبه يخفق بحبّ امرأة تسكنه حتى آخر لحظة من حياته، كما كانت المرأة حاضرة عنده بصور التّضحية والبطولة والقيادة والرّيادة، فضلا عن أنّه كثيراً ما أهدى أعماله إلى نساء عالمه اللّواتي أثّرن فيه؛ فقد أهدى روايته "أم سعد" إلى أم سعد التي عدّها شعباً ومدرسة [1]، كما أهدى مجموعته القصصيّة "موت سرير ١٢" إلى أخته فائزة [2]، في حين أهدى مجموعته القصصيّة "عالم ليس لنا" إلى أخته فائزة وإلى لميس.[3]

لم يأتِ على ذكر الرّجل والمرأة العاشقين إلا في موضعين اثنين لا غير في رواياته جميعها خلا رواية "الشّيء الآخر/ من قتل ليلى الحايك؟"؛ وذلك في روايته "رجال في الشّمس"؛ ففي الموضع الأوّل تقول خيزران إحدى شخصيّات الرّواية لمروان إنّ الرّجال" يكفّون عن

إرسال النّقود إلى عائلاتهم حين يتزوّجون أو يعشقون"[٤]، وعندما تساءل مروان عن سبب هذا السّلوك عند الرّجال – وأخوه قد قام به أيضاً، إذ انقطع عن إرسال النّقود إلى أمّه وإخوانه بعد أن تزوّج امرأة ما، – قال له "خيزران بثقة: " أنا مبسوط لأنّكَ ستذهب إلى الكويت لأنّكَ ستتعلّم هناك أشياء عديدة، أوّل شيء ستتعلّمه هو أنّ: القرش يأتي أوّلاً، ثم الأخلاق". [٥]

الموضع الثّاني لا يقلّ سوداويّة وبؤساً؛ فوالد مروان في هذه الرّواية يترك أطفاله الأربعة وزوجته المسكينة، ويهجرهم فقراء وحيدين من غير معيل لهم أو معين، ويذهب إلى حضن امرأة أخرى اسمها شفيقة ليتزوّجها، وليعيش إلى جانبها، ويترك أطفاله وزوجته فريسة للجوع والوحدة والضّياع. [٦]

لقد كانتْ تلك الزّوجة المعشوقة تملك بيتاً صغيراً تعيش فيه تعاني من الإعاقة بعد أن "طوّحت قنبلة مورتر بساقها فبترها الأطبّاء من أعلى الفخذ [٧]، وكان "وجهها جميلاً ولكنّه حادّ الملامح مثل وجوه كلّ أولئك المرضى الذين لا يُرجى لهم الشّفاء، وكانت شفتها السّفلى مقوّسة كأنّها على وشك أن تبكي". [٨]

الحبّ في رواية " الشّيء الآخر/ من قتل ليلى الحايك؟"

تدور أحداث الرّواية حول جريمة قتل ليلى الحايك، التي يتّهم بقتلها زوج صديقتها ليلى المحامي صالح الذي قرّر الصّمت ولم يدافع عن نفسه لينتهي به الأمر إلى حبل المشنقة.

تبدأ الرّواية برسالة يكتبها المحامي صالح إلى زوجته ديما، ومن خلالها يعود إلى الماضي، ليبين لنا كيف تعرّف على ليلى الحايك وزوجها سعيد، وكيف تطوّرت العلاقة إلى علاقةٍ سريّةٍ غير شرعيّةٍ بين صالح وليلى الحايك إلى أن تنتهي بمقتل ليلى، ولما كان صالح هو المتّهم الوحيد بالقتل، لوجود أدلّة تدينه، إن الأحداث تدور حول وقائع المحاكمة، بتفاصيلها وأقوال الشهود حيث تنتهي بالحكم على صالح بالإعدام .

تمثل شخصيّة صالح الرّواي للأحداث غير أنه التزم الصّمت ورضي بأن يقاد إلى حبل المشنقة، رغم أنه لم يرتكب الجريمة.ويظلُّ مصرّا على الصّمت أثناء المحاكمة حيث يكتفي

بالرّسالة التي سلّمها لحاميه لتقرأها زوجته بعد تنفيذ الحكم لتطّلع على علاقته بصديقتها ليلى وبهذا يكون صمته عقابا أخلاقيا فرضه على نفسه.

الرّواية هي رواية مركّبة من أكثر من مساحة فكريّة؛ فهي من جهة أولى رواية حبّ رباعيّة الأبعاد، وهي من ناحية ثانيّة مساحة فكريّة تقدم تصّوراً واضحاً وصريحاً لغسّان كنفاني حول الحبّ والجسد والجنس والإخلاص وطبائع الرّجال والنّساء، ومن ناحية ثالثة تمثل الرّواية مساحة لاستعراض قدرة غسّان في الحجاج والتّفكيك والتّركيب والسّرد، وهي من ناحية رابعة تجربة فريدة في المنجز الروّائيّ عند غسّان كنفاني في كتابة الرّواية البوليسّية.

هذه الأمور مجتمعة تعطي هذه الرّواية أهميّة خاصّة، وتجعلها تختلف شكلاً ومضموناً عن سائر روايات غسّان كنفاني، بل إنّ هذه المعطيات تجعل هذه الرّواية بالتّحديد من أنضج روايات غسّان كنفاني من حيث تكنيك السّرد، ونضوج الفكرة، والابتعاد عن الوقوع في شرك الفكرة المسيطرة لصالح كتابة عمل إبداعيّ نضاليّ لخدمة القضيّة الفلسطينيّة، وعرض معاناة الفلسطينيّ في كلّ زمان ومكان، وهذا أمر لا يفصله مطلقاً عن مشروعه الإبداعيّ الثّوريّ، كما أنّه لا يفصم علاقته الوثيقة بالتزامه بقضيّة شعبه، ولكنّ هذه التّجربة الروّائيّة بالتّحديد هي تجربة استعراضيّة –أعفويّة كانتْ أم مقصودة– يقدّم غسّان كنفاني فيها براعته الروّائيّة دون أن يتكئ على مشروع الدّفاع عن القضيّة الفلسطينيّة الذي يملك من القدسيّة والحصانة والاضطلاع بالأوليّة المطلقة ما يجعله قادراً على أن يرفع من قيمة أيّ إبداع مهما كانت فنياته متواضعة وموهبته محدودة ما دام دخل حماه، واندرج تحت خانة أدب المقاومة الفلسطينيّة ليسخر غسّان من الأدباء الذين يكتبون أدباً من هذا الصّنف؛ لأنّهم "يأتون إلى الكتابة بفضيلة القضيّة". (٩)

أ- جدليّة الاتّصال والانفصال في الحبّ والجنس:

المراد بالجدليّة لغايات هذه الدّراسة هي رصد التّناقض في العلاقات الإنسانيّة بين أبطال الرّواية ومحاولة تفسيرها وفهم الدّوال اللّغويّة المعبّرة عنها، حيث تميزت هذه العلاقات بالتّناقض إذ إن كل علاقة تحيل إلى نقيضها ولكنها لاتدفع به إلى أحد طرفي معادلة الاتصال والانفصال بل هي علاقة جدليّة متذبذبة؛ فصالح مثلاً، وهو الشّخصيّة الرّئيسة

في الرّواية يجتهد في التخلّص من هذا التّناقض القائم على حبّه لامرأتين، فيخلص قلبُه لزوجته، ويخلص جسده لعشيقته، وشخوص الرّواية كلّهم أحدهم يحبّ الآخر، كذلك أحدهم يخون الآخر، ويتآمر أحدهم ضدّ الآخر في جدليّة من الاتّصال والانفصال؛ إذ تتميّز الرّواية دون سائر المنجز الروّائيّ عند غسّان كنفاني بأنّ الحبّ بين الرّجل والمرأة هو محورها وعقدتها واتّجاه سردها وهدفها ومغزاها، بل هي الرّواية الوحيدة من بين رواياته كلّها التي يمكن أن نعدّها- مع التّحفظ على تصنيفها- رواية حبّ بين رجل وامرأة، وهي بذلك تكون روايته الوحيدة التي خرجتْ عن مفهوم حبّ الأرض والقضيّة الفلسطينيّة بشكل مباشر لتستغرق في موضوع الرّجل والمرّأة ولعبة الحبّ في الحياة، وهي الرّواية الوحيدة التي لا نجد فيها فلسطين والمقاومة والهجرة والشّتات والمعاناة والفدائيين بشكل مباشر وصريح، بل هي مساحة خصبة لأجل تقديم تصوّر خاصّ عن الحبّ والرّجل والمرأة والجنس والحياة والزّواج والمتعة وجملة من المفاهيم الأخرى بما يقبل أن يحمل ترميزات لرسالة وطنيّة في مستوىً ما.

هي تقوم على جدليّة الاتّصال والانفصال، وهذه الجدلية تبدو واضحة وبارزة في سردية الحبّ والجنس في هذه الرّواية، لاسيما أنّ الجنس من الموضوعات التي ألهبت المخيلة الإنسانيّة منذ طفولتها لما له من علاقة وثيقة بفطرة الإنسان، وبحلمه الأزليّ في الخلود المتمثّل في الذّريّة.

لقد أحاط بهذا الموضوع الكثير من الهالات والمبالغات لدرجة جعلتْ بعض الحضارات تقدّس الجنس. (١٠)

لقد كان للأدب نصّيب يذكر في هذا الموضوع؛ إذ إنّ الجنس دفع بالخيال نحو عوالم مدهشة ترسم بريشة عجيبة أسرار اللّقاءات الجسديّة، وتُغرق القارئ في عوالم من الهلوسات والنّشوة وفقدان الوعي، وتتردّى أحياناً في دنيا الشّذوذ والخروج عن المألوف الذي يحفّز الخيال على تجاوز ذاته نحو كلّ جديد إذ "استخدمت قوّة الحافز الجنسيّ كاستخدام البارود في الرّصاصة لدفع الخيال إلى مدارك جديدة" (١١)، كما أنّ الجنس قادر على تحريك ملكات الإنسان جميعها في اتّجاه درب الخيال والابتكار. (١٢)

لقد "قدّس الإنسان منذ الأزل الدّافع الجنسيّ، وعدّه قبساً إلهيّاً يربطه بالمستوى النّورانيّ الأسمى؛ ففي الفعل الجنسيّ يتجاوز الإنسان شرط الزّمانيّ والمكانيّ ليدخل في حال

هي أقرب ما تكون إلى الآن الأبديّ، فينطلق من ذاته المعزولة ليتّحد بقوّة كونيّة تسري في الوجود الحيّ، فيفتح مخزون الطّاقة الحبيسة لترجع إلى مصدرها الذي منه شعّت وفي أجساد الأحياء أُودعتْ. (١٣)

من هنا نستطيع أن نفهم لماذا احتلّ الجنس هذه المكانة في الفكر الأسطوريّ، ويبدو أنّ ذلك يُفهم عبر النّظر من الزّاوية ذاتها التي علّل الإنسان الأوّل بها الدّافع الجنسيّ (١٤)، فقد رأى أنّ الجنس نشاط صادر عن قوّة شاملة متمثّلة في الآلهة، تودعها في الأجساد ثم تستثيرها، وبذلك فالجنس ليس استجابة لغرض دنيويّ، وتحقيقاً لمتعة فرديّة، بل هو استجابة لنداء مبدأ كونيّ شامل. (١٥)

من هذا المنطلق نستطيع القول إنّ الجنس أسطوريّاً ليس نشاطاً جسديّاً تفريغيّاً هدفه المتعة، بل هو عمليّة انتظام والتصاق بناموس الحياة الأكبر، وانتماء عملي لدورة الحياة والطّبيعة والتجدّد.

غسّان كنفاني في روايته هذه يصدر من وعي يدرك أنّ توظيف الجنس لمجرد الإثارة هو خروج بالعمل عن دائرة الفنّ، إنّما يستقيم الأمر إن كان ذلك لوظيفة سيكيولوجيّة أو اجتماعية أو حتى فلسفيّة، وهذا أمر ندركه بسهولة في مجريات أحداث هذه الرّواية.

البنية التّركيبيّة الجدليّة في هذه الرّواية التي تعرض قصّة حبّ شائكة تقع بين المحامي صالح وليلى الحايك، وتمرّ في تجربة جنسيّة حارّة بينهما، إنّما لا تفهم إلا عبر توليفة رباعيّة تعيش مخاضات الاتّصال والانفصال بين صالح وزوجته ديما من جهة وحبيبته ليلى الحايك من جهة أخرى، وبين ليلى الحايك وزوجها سعيد الحايك من جهة أولى، وبينها وبين عشيقها صالح من جهة ثانيّة.

ففي المستوى الأوّل من الاتّصال والانفصال في علاقات الحبّ والجنس والجسد نجد صالح الحايك يحبّ زوجته ديما، ويصرّح بذلك في كلّ مناسبة "أقولها لك أنتِ، أقولها لكِ يا ديما الحبيبة الرّائعة" (١٦)، "كنتُ وما أزال الرّجل الذي يحبّها-يعني ديما- بصورة لا يمكن أن تفتر" (١٧)، بل حتى إنّه في آخر لحظة من حياته قبل إعدامه يصرّ على أن يودّع زوجته ديما بقوله: "ستجدين صعوبة في أن تفعلي، ولكن الكلمة الأخيرة التي سأظلّ أقولها لك هي أنّني أحبّكِ ياديما، أحبّكِ أحبّكِ". (١٨)

لكن المفارقة في هذه الرّواية تقع في علاقة الحبّ بالجسد والجنس، وهي علاقة تولّد علاقة اتّصال وانفصال مشروطة بالمغامرة وكسر روتين الملل والاعتياد والألفة؛ فصالح بطل هذه الرّواية يحبّ زوجته ديما حبّاً كبيراً، ولكنّه يعيش حال انفصال حقيقيّة مع هذا الحبّ ومع جسد زوجته، فهو يشعر بملل كبير سببه الرّتابة والاعتياد، لكنّ هذا الانفصال سريعاً ما يتغيّر، ويرحل، ويحلّ محلّه حالة اتّصال كاملة بالمشاعر والمتعة والجسد عندما يقيم علاقة غراميّة جسديّة مع صديقتها القديمة ليلى الحايك، وعندها يخرج من دائرة الرّتابة بفضل المتعة الجسديّة التي يحصّلها من علاقته مع ليلى الحايك "لقد تكشّفت لي هذه المرأة عن بئر من الاشتهاء لا يمكن سبر غورها ووجدتُ، معي، فرصتها التي لا يمكن أن تعوّض في الفراش مالا تستطيع تحقيقه في أيّ وقت ولا مع أيّ إنسان"[١٩]، إلى أن يتّصل من جديد مع زوجته ومع حبّها، ولا يعود أبداً إلى حالة الانفصال الجسديّ والنّفسيّ التي كان يعيشها معها في الماضي، ويظلّ يأخذ من شبقه في علاقته مع حبيبته ليلى لتمدّه بالحماس والرّغبة في علاقته الجنسيّة مع زوجته ديما "ليلى التي جعلتكِ دون أن تدري هي ولا أنت جسداً مثيراً وجديداً"[٢٠]، بل إنّه يحافظ على هذه الحالة من الاتّصال معها حتى عندما يدخل السّجن، ويُتّهم بقتل ليلى الحايك، ويفشل في الدّفاع عن نفسه، ويكون الإعدام هو مصيره المأساويّ.

صالح يصمّم على أن يحافظ على حالة الاتّصال العشقيّ مع زوجته، وذلك بإخفاء علاقته الخاصّة مع صديقتها القديمة ليلى الحايك، ولو عنى ذلك أن يهدر فرصاً محتملة لتكون هذه العلاقة أدّلة على براءته من قتلها" مثل هذا الاعتراف سيدمّر ديما والأطفال وأنا".[٢١]

أمّا علاقته مع ليلى الحايك فهي لعبة عكسيّة تماماً، فهو طوال علاقته الجسديّة كان يعيش معها حالة جسديّة متّصلة، فيستمتع بجسدها وبممارسة الجنس معها، لكنّ الحبّ كان غائباً عن هذه العلاقة الجسديّة المحمومة، فهو لم يكن هدفها، بل كانت المغامرة وكسر الرّوتين والاعتياد وكسب رهان الجسد هي أهداف هذه العلاقة "لقد انتقمت لنفسها من كلّ واقعها الذي أضحت تعدّه المسؤول الأوّل عن نوبات فتور كانت تتموّج في علاقاتها بزوجها بين الحين والآخر"[٢٢]، وما كان صالح يبغي أكثر من ذلك من هذه اللّعبة الجسديّة الممتعة، لكنّه الاتّصال الحقيقيّ مع ذات ليلى الحايك خلوصاً إلى الوقوع في

حبّها، وعدها عشيقة حقيقيّة بل حبيبة بعد موتها، وبعد انقطاع الاتّصال مع جسدها لإقامة علاقة روحانيّة أبديّة مع روحها، وهذه العلاقة متمثّلة في الإخلاص لذكرها، والتّكتّم على علاقته الخاصّة بها كي يحافظ على صورتها، ولا يشوّه ذكراها في وجدان زوجها سعيد الحايك وفي ذاكرة كلّ من عرفها أو سمع عن حكاية مقتلها.

بهذا نستطيع القول إنّ لعبة الانفصال والاتّصال في هذه الرّواية قامت أساساً كي تصل بنا إلى جملة من الأفكار التي يتبّناها غسّان كنفاني عن علاقة الرّجل بالمرّأة: الحبيبة والزّوجة، وعن قناعاته الخاصّة حول الحبّ والجنس والمتعة والألفة والملل والحياة وأحداثها. وهو في هذا الشّأن يعلن عن قناعاته المعبّرة عن رؤيته إذ:

١. "إنّ الحقيقة الوحيدة في هذا العالم، أيّها السّادة ليست القانون، ليست أيّ نوع من القانون، ولكنها النّساء". (٢٣)

٢. "إنّنا حين نعتاد زوجاتنا وعشيقاتنا، فإنّ كميّة الفراش في حبّنا لهنّ تصبح كميّة صغيرة". (٢٤)

٣. "نحن عندما نذهب إلى الفراش مع امرأة أخرى فإنّنا لا نعطيها حبّاً، ولكن نعطي أنفسنا اكتفاء من نوع لم يعد من اليسير الحصول عليه في فراش الزّوج والزّوجيّة". (٢٥)

٤. "إنّ الحبّ الذي ينمو بين الرّجل وزوجته هو حبّ، وبالطّبيعة، ويدفع الجنس من مغامرة إلى أخرى، ولكن الجنس هو في الأساس مغامرة متوهّجة، ولذلك تضحي أقلّ أهميّة من الحبّ، ولكنّها ضروريّة له في وقت واحد. (٢٦)

٥. " إنّ الزّوجة هي قيمة اجتماعيّة رائعة، ولكن كي تظلّ أنثى يتوجّب علينا أن نعرفها أقلّ، وكي نجعلها تتوقّد أكثر يجب أن نحوّلها، كلما مضت للفراش، إلى امرأة أخرى- امرأة ثانيّة". (٢٧)

٦. "إنّ كلّ زوج يطوي نفسه على قرار عميق بأن ينام مع كلّ نساء العالم إذا استطاع ذلك، ولكن ذلك القرار ينتظر المصادفة كي يصبح واقعاً". (٢٨)

٧. "إنّ الزّواج هو مصادفة نعطيها معناها بقرار، ولكن النّوم مع امرأة أخرى هو قرار تعطيه المصادفة معناه وواقعه". (٢٩)

٨. "لم تكن علاقتي مع ليلى إلا مصادفة توّجت قرارين اتّخذ كلّ منهما على انفراد في أعماقي وأعماقها، وربما دون وعي". (٣٠)

٩. "إنّ المصادفة أيّها السّادة هي قيمة واقعيّة في حياتنا". (٣١)

١٠. "لا أجد فرقاً بين العادة والحبّ...إنّ الفراش، حين لا يكون عادة، فهو شيء لا علاقة له بالحبّ، وأنّ الحبّ الحقيقيّ ليس فراشاً فقط". (٣٢)

أمّا في المستوى الثّاني في الاتّصال والانفصال في علاقات الحبّ والجنس والجسد في هذا الرّواية فنجد ليلى الحايك تعيش حالة انفصال روحيّ مع زوجها، لكنّ هذه العلاقة تبدأ بالاتّصال بمجرد دخولها في علاقة جسد مع حبيبها صالح، والمفترض أنّ علاقتها الاتّصاليّة مع زوجها تنفصل بمجرّد أن تدخل في علاقة جسديّة مع رجل آخر، لكن ما يحدث يكون خلاف ذلك؛ فهي تعيش حالة اتّصاليّة نادرة مع زوجها في خضم سيرورة علاقتها الجسديّة مع حبيبها صالح "كانتْ الآن تملك شيئاً لا يعرفه سعيد، ولا يمكن أن يعرفه: لقد ارتدّت الأنثى فيها إلى مواقعها الأولى الغامضة المليئة بالأسرار والغموض المثير، وصار سعيد بالنّسبة إليها رجلاً لا يعرفها تماماً، وبالتّالي أكثر جدارة بالحبّ" (٣٣)، "إنّ ما فعلته ليلى لم يكن في الواقع إلا دفاعاً عن أنوثتها أمام الرّجل الذي تحبّ حقّاً". (٣٤)

هذه العلاقة الاتّصاليّة لا تنفصم حتى بعد موتها؛ إذ يظلّ زوجها على عهده وحبّة لها، ويقرّر أن يقوم بتوزيع ميراثها من والدها وفق ما كانت تشتهي في حياتها، ويتخلّى عن نصّيبه من هذا الميراث إكراماً لرغبتها "يعلن للمحكمة ولي أنّه سيمنح نصّف الإرث لزوجتي- أيّ زوجة صالح-تعبيراً عن عطفه علي، وأنّه سيكتفي بمنح النّصّف الآخر للمشروع الخيريّ الذي أوصت به زوجته" (٣٥)، كما يرفض أن يصدّق أنّها كانت تخونه مع أيّ رجل سواه، بل يصمّم على أنّها ماتت مخلصة له ولرباطهما الزّوجيّ المقدّس، وهو مَنْ تورّط في التّآمر مع حبيبها صالح كي يحرمها أطول وقت ممكن من الوصول إلى ميراثها خشية أن تبعدها الثّروة عنه، وأن تحرمه من سعادته بالقرب منها.

هو بذلك الشّخصيّة الوحيدة التي تبدو ظاهريّاً أنّها كانتْ تعيش في حالة اتّصال دائمة مع الحبيبة الزّوجة في حياتها وبعد مماتها، فهو كان يحبّها طوال الوقت، ويشعر بالسّعادة بالقرب منها، ولم يخنها أبداً، ولم يحلم بامرأة سواها، ولم يعبّر عن ضجره من رتابة العلاقة معها.

لكن نستطيع القول إنّ من حقنا أن نفترض جدلاً أنّ سعيداً الحايك لم يكن يعيش حالة اتّصال دائم مع زوجته الحبيبة ليلى الحايك، ولو كان الأمر كذلك لما خشي أن تبدّلها الثّروة، وأن تجعلها تتخلّى عنه، وتتنكّر لماضيها معه "أنا أحبّ ليلى، لا أريدها أن ترث ذلك المال كي لا يفسد عليّ كلّ شيء"(٣٦)، وأخال أنّه على الرّغم من حالة الاتّصال الظّاهريّة التي أبداها طوال الرّواية حتى في لحظات محاكمة صالح، إلا أنّه عاش حالة انفصال محزنة مع حبيبته الزّوجة، وهذا الانفصال الإكراهيّ له مستويان، المستوى الأوّل هو حالة الانفصال الماديّ بموت زوجته، ورحيلها إلى عالم الموت، وحالة انفصال روحانيّ إذ إنّه ظلّ سجين سؤال من قتلها دون أن يصل إلى إجابة، وهذا يقوده إلى حالة قلق وشكّ مشروعين يجعلانه مجبراً على الانفصال عن حالة حبّه لها، وفي حال استطاع أن يعرف من قتلها، فهو سيعرف دون شكّ أنّها كانت تخونه مع صديقهما المشترك صالح، وفي هذه الحالة نقول بثقة كاملة إنّه كان يعيش معها حالة من الانفصال السّري منذ مدّة طويلة، حتى ولو لم تكن تعرف هي أو غيرها بهذه الحالة الانفصاليّة المشوبه بالكره والغضب وربما حبّ الانتقام منها إلى حدّ قتلها.

الملمح اللاّفت للنّظر في جدليّة الانفصال والاتّصال بين الرّباعيّ: صالح وزوجته ديما، وسعيد الحايك وزوجته ليلى الحايك أنّ صالحاً هو الوحيد في هذا الرّباعيّ الذي كان يدرك إشكاليّة جدليّة الانفصال والاتّصال في علاقته مع زوجته وحبيبته اللّتين يحبّهما بشكلين مختلفين؛ لذلك كان يشعر أنّ استمرار هذه العلاقة بهذا الشّكل أمر يكاد يكون مستحيلاً، وكان هناك في أعماقه قبول ما لموت ليلى الحايك كي تستقرّ عوالمه الدّاخليّة: "كنتُ قد أقنعتُ نفسي بأنّ الوسيلة الوحيدة التي تستطيع أن تنهي علاقتنا هي أن يموت أحدنا، وليس ثمّة فكاك آخر، ولأنّه كان من المستحيل أن أتصوّر نفسي ميّتاً فقد اعتدتُ على تصورّها كذلك. كنتُ أريدها أن تموت ليس لأنّني أكرهها، ولكن لأنّني أحبّ زوجتي، ولأنّني لم أكن أريد أن أترك أيّاً منهما. كنتُ أتصوّرها جثة لأنّ ذلك وحده فقط،

في تصوّري، كان الأمر الذي يجعلني جديراً بالاحتفاظ بزوجتي وبحبّ ليلى في وقت واحد". (٣٧)

في حين أنّ سعيداً ظلّ محتفظاً بإدراكاته كلّها، ولم يصرّح بها أبداً "لم يكن سعيد حتى على شكّ في علاقتنا، ذلك أنّ ليلى لم تكن تحبّ رجلاً آخر أمامه بل كانت تحبّه بصورة أكثر عمقاً وتمكّناً" (٣٨)، بخلاف خوفه من أن يفقد زوجته الحبيبة إن أصبحت ثريّة بسبب ميراث والدها، فهو كما يصفه صالح: "إنّه من نوع الرّجال الذي يعاني من شعور غامض بأنّه لم يمتلك حبيبته تماماً" (٣٩)؛ بذلك لنا أن نفترض أنّه كان يجهل معضلة جدليّة الانفصال والاتّصال التي يعيشها مع زوجته، أو التي تعيشها زوجته معه ومع حبيبها السّريّ صالح، لاسيما أنّه ليس هناك في الرّواية ما يجزم بأنّ سعيداً كان يعرف بحقيقة خيانة زوجته له، أو أنّه هو من قام بالتّخطيط لقتلها لسبب أو لآخر.

بذلك نقبل بالتّسليم بما يقوله صالح في توصيف علاقة سعيد بزوجته ليلى الحايك عندما يقول: "إنّ علاقة ليلى الحايك بزوجها علاقة تعسة، وبماذا يمكن أن توصّف علاقة يوميّة بين رجل وامرأة إلا بأنّها تعسة إذ كانت قيمتها كلّها في الفراش. (٤٠)

ب- الحجاج ولعبة الخيارات في الرّواية البوليسيّة:

لم يكن البطل الحقيقيّ في هذه الرّواية العشق أو الجنس، ولا الرّجل والمرّأة ولا حتى صالح الذي دفع عمره مقابل جريمة لم يقترفها، لكنّه لعبة الاتّصال والانفصال التي يلعبها غسّان الكنفاني بكلّ براعة، فهو من ناحية أولى يقدّم حجاجاً سرديّاً ممتعاً حول معطيات جريمة قتل ليلى الحايك، وهي معطيات تقود القصّة إلى جملة من المستويات الحكائيّة أو التّوليفات البنائيّة المقترحة للسّير في بناء الأحداث، ورسم لوحة سرديّة للحكايات المفترضة لجريمة القتل، فنحن عبر أحداث هذه الرّواية نعرف أنّ صالحاً لم يقتل ليلى الحايك، بل كان يعيش معها قصّة حبّ جنسيّة شبقة تُسعد الطّرفين، ولكنّه وجد نفسه قد وقع في شراك الاتّهام بهذه الجريمة، حتى إنّه في نهاية الرّواية يذهب إلى حبل المشنقة ليُعدم على جريمة لم يقترفها، وهذه القصّة بحدّ ذاتها تنطوي على حالتي الاتّصال والانفصال؛ ففي الشّق الأوّل من هذه الحكاية قبل مقتل ليلى الحايك، كان البطل يعيش حالة من الاتّصال مع حياته وسعادته وحبيبته، ويعيش حالة انفصال مع معرفة حقائق

تفاصيل قصّة إرثها من والدها، ولكن بعد مقتل ليلى الحايك واتّهامه بقتلها دخل في حالة انفصال مع عوالمه جميعاً بما فيها من سعادة في بيته ومع زوجته وأولاده ومتعته مع حبيبته ليلى الحايك ذات الجسد المثير ومع شهرته ونجاحه في عالم المحاماة، ليعيش تجربة اتّصال نادرة مع عوالمه الدّاخليّة ومع إيمانه بالقدر واستسلامه له استسلاماً سلبيّاً، يدفعه إلى الإصرار على الصّمت، وعدم الدّفاع عن نفسه حتى يجد نفسه أخيراً مقاداً إلى حبل المشنقة: "قرّرتُ أن أصمت، وأن أترك كلّ شيء يأخذ مجراه الذي سار فيه دون إرادتنا وسيظلّ يسير فيه بصرف النّظر عن إرداتنا". (٤١)

هذا القرار ينبع من قناعة بطل الرّواية "بأنّ الذي رتّب القصّة كلّها هو"شيء" أكبر من تسلسل الحوادث المنطقيّ، وأنّ البطل الوحيد فيها هو قوّة لا يستطيع القانون الاعتقاد بوجودها إلا إذا جاءت لتثبت بطلان شيء حدث وليس حين تكون هي ذاتها وراء شيء يحدث" (٤٢)

كما أنّ هناك حججاً بالأدلّة والقرائن والبراهين والتّداعي المنطقيّ والاستدلال على جملة الأفكار التي يطرحها غسّان كنفاني على لسان بطله صالح الذي يجعل من السّجن فرصة كي يتفكّر في أحواله، ويحلّل أوضاعه وظروفه، ويخلص إلى نظرياته وقناعاته ورؤاه الخاصّة التي يصوغها في رسالة مكتوبة يتركها لزوجته عند محاميه الخاصّ لتقرأها بعد أن يُنفّذ فيه حكم الإعدام، وهذه الأفكار تتمدّد لتطال العوالم الدّاخليّة لغسّان المفكّر والإنسان والقلق التي يجريها على لسان صالح بطل روايته هذه "هل يستطيع القانون أن يغضب؟ أن يغار؟ أن يشعر بمرارة الخيانة؟ أن يمزّقه الملل؟ أن يفهم منطق الخروج عن العادة؟ إنّه لا يستطيع ذلك لأنّه، كما نقول، ليس ذاتيّاً". (٤٣)

أمّا الشّقّ الثّاني من هذه الرّواية فهو يقدّم مجموعة حكايات مفترضة وغير صحيحة لحادثة مقتل ليلى الحايك، وهي قصص تقوم على جملة الوقائع والأحداث والأوراق الرّسميّة وشهادات الشّهود في هذه القضيّة، فمن ناحية أولى يقدّم المدّعي العامّ تصوّراً حكائيّاً يثبت أنّ صالحاً هو من قتل ليلى الحايك، وهو المستفيد من قتلها لسعيه لوضع يديه على إرثها، ويطالب بأن يُعدم "ستذهب إلى المشنقة يا أستاذ صالح صامتاً أم صائحاً"(٤٤)، وفي ناحية ثانيّة تقدّم المحكمة قصّة مفترضة لقتل ليلى الحايك، وتتهّم صالح بهذه الجريمة مستندة إلى جملة الوقائع التي توافرت عليها، وتعدّ إصرار صالح على

الصّمت وعلى عدم الدّفاع عن نفسه أكبر دليل على قيامه بهذه الجريمة البشعة "لماذا يتخلّى إنسان عن حقّ الإنسان الأوّل في الدّفاع عن نفسه إلا إذا كان شاعراً بأنّه ليس ثمّة ما يُقال أمام واحدة من أبشع الجّرائم." (٤٥)

في حين يقدّم محامي الدّفاع عدّة قصص مفترضة لبراءة موكّله صالح "ألا تستطيعون أيّها السّادة أن تسمعوا في صمت هذا الرّجل صراخ الرّجل البريء المغلوب على أمره؟" (٤٦)، ويسند هذه الجريمة إلى بطل مفترض غائب يسميه "الرّجل المجهول" الذي يعدّه المستفيد الوحيد من قتل ليلى الحايك، ومن يملك دافعاً لذلك، لكنّه يعجز عن إنزال هذه القصص منزلة الحقيقة في ظلّ صمت موكّله، ويفشل في أن يثبت براءته على الرّغم من اجتهاده وإخلاصه وبذله غاية جهده لأجل أن يفعل ذلك. بل إنّ صالحاً نفسه يلعب مع نفسه لعبة رسم القصص المفترضة للجريمة، ويتغاضى عن القصّة الحقيقيّة، ويحاول أن يرسم قصّة مفترضة لبراءته، لكنّه في النّهاية يعجز عن أنّ يجد الأدلّة المقنعة التي تجعل هذه القصّة المفترضة تتحوّل إلى حادثة حقيقيّة يمكن أن تقدّم أدّلة براءته إلى المحكمة.

الجامع الأصيل بين الرّوايات المفترضة جميعها التي قدّمها المدّعي العامّ والمحكمة والمحامي ونسجها خيال صالح هي قيامها على علاقة انفصال مع الواقع والحقيقة، وبذلك تفشل في أن تلعب الأدوار المطلوبة منها، وهي إبراز الحقيقة والكشف عن القاتل الحقيقيّ، وإنّما تقوم بإلصاق تهمة القتل بصالح البريء منها، وتقوده إلى مصير محزن غير عادل، فيستسلم صالح لهذا المصير الأسود مشدوهاً عاجزاً عن الدّفاع عن نفسه.

كما أنّ هذه القصص المفترضة لحالة القتل تعيش حالة اتّصال مع مفاهيم وتصوّرات وأفكار وفهوم من صنعوها، وقدّموها صورة مفترضة للحقيقة المطلقة، وهي جميعاً تقود بطل الرّواية إلى الإيمان بفرضيته التي تبّناها منذ أن قُبض عليه واتّهم بقتل حبيبته ليلى الحايك، وهي فرضيّة أنّ ما يحدث ليس إلا حدثاً قدريّاً لا يمكن الهروب منه، وأنّ كلّ ما يحدث ليس إلا ضمن حتميّات هذا القدر؛ لذلك لا جدوى من الصّراع معه مادام القدر لا يمكن دفعه؛ لذلك يخلص صالح إلى قرار نهائي، وهو ضرورة الاستسلام للقدر، والقبول بحكمه.

هو بذلك يخالف صورة البطل الأسطوريّ أو الشّعبيّ أو الحلم لكلّ إنسان وأمّة، إذ إن البطل في مخيالهم وسرديّاتهم يتصدّى لكلّ الأقدار القاهرة بعد صراعه معها، وهو بذلك

ليس إلا رمزاً أخرجته الجماعة ليخوض بدلاً عنها المعارك التي تعجز هي عن خوضها، ليحقق لها الانتصارات على القوى الخارقة، مما يحدث التكامل والتنفيس عند الجماعة كلّها [٤٧]، إذ لطالما كان الإنسان عبر تاريخه الطّويل في رحلة صراع مع الأقدار التي تصارعه، ولطالما حفلت سرديّاته لاسيما الأسطوريّة منها بقصص ترمي إلى "إظهار قوى غيبية غير موضوعية أو فعلية خارقة لمجموع قوى البشر، وتتجسّد في إرادة أو إرادات خارجة متجاوزة للشّرط البشريّ ولإمكانياته. [٤٨]

مجمل القول إنّ صالحاً كان ضحيّة صراع خفيّ بين معطيات الانفصال وممكنات الاتّصال، وهو قد عاش هذه التّناقضات كلّها التي أبرزت صراعاته واحتياجاته وإكراهاته، وقادته إلى مصير محتوم تعس.

هو في نهاية الرّواية يعيش حالة انفصال رهيبة مع واقعه كلّه بما فيه من أحداث وحقائق وشخوص، ويرحل عن هذا العالم لا يملك إلا حقيقة واحدة، وهي أنّه لم يقتل ليلى الحايك، ويعيش حالة اتّصال خفيّة مع حقيقة سرّية لا نستطيع أن نصّل إليها، ويسميّها "الشّيء الآخر" الذي يمكن أن يكون مفتوحاً على التّأويلات كلّها، وأن يحمل الفرضيّات جميعها، من غير أن يقدّم لنا حقيقة محدّدة، فنظلّ نعيش في حالة من القلق والتّساؤل الذي يبدأ بالاسم الثّاني للرّواية، وهو "من قتل ليلى الحايك"، وينتهي باسمها الأوّل، وهو "الشّيء الآخر" الذي نعجز عن أن ندرك حقيقته أو نفسّر معناه، إنّه شيء يقبل أن يكون جواباً عن أيّ سؤال مفترض، ولكنّه يعجز عن أن يقول لنا من قتل ليلى الحايك، وصالح سيءّ الحظّ بطل الرّواية يدفع ثمن هذا السّؤال الحائر اللاهث الذي لم يجد له جواباً، وأعتقد أنّ لا أحد قد يجد إجابة شافية له؛ فهو يشكّل مضمون جدليّة الاتّصال والانفصال، وهي جدليّة قلقة تفسّر سلوكاتنا ومشاعرنا واختياراتنا وإكراهاتنا، بل تفسّر أحياناً مغزى مصائرنا ومآل سعينا، إنّها باختصار كما أراد غسّان كنفاني لها أن تكون "الشّيء الآخر": "لقد كان صمتي إعلاناً راعداً عن شيء آخر في حياتنا عشنا دائماً في معزل عنه فإذا به، فجأة، أقوى ما في حياتنا". [٤٩]

لعبة الاتّصال والانفصال التي يزّجنا غسّان فيها في هذه الرّواية عبر جدليّة القصّة الحقيقة والقصص المفترضة الموازية للحقيقة التي تقودنا إلى فنيّات الرّواية البوليسيّة حيث السّرد المحمّل بتفاصيل مدهشة مباغتة غير متوقّعة عبر أسئلة قلقة عن الجريمة وحيثيّاتها، ولكن

غسّان يتخلّى عن عنصّر يُعدّ من أهمّ عناصر الرّواية البوليسيّة، فلا يفكّ لنا لغزّ جريمة قتل ليلى الحايك، ويبقينا معلّقين في سماء الاحتمالات، ونظلّ لا نعرف كيف جرت أحداث الجريمة، وما سببها، ومن قام بها، ولا نملك سوى قصص مفترضة لهذه الجريمة، ونحن ندرك تماماً أنّها جميعاً قصص غير صحيحة؛ لأنّنا نعلم علم اليقين أنّ صالحاً لم يقتل ليلى الحايك، بل كان يحبّها.

فهذه النّهاية التي اختارها غسّان كنفاني لروايته تقودنا إلى حتميّة الاستسلام أمام الأقدار، ورسمتْ لنا أشكالاً متباينة من جدليّات الصّراع بين الاتّصال والانفصال، وابتعدت بنا عن النّمط التّقليديّ للرّواية البوليسيّة التي ظهرت في القرن التّاسع عشر، لتحلّ محلّ قصّص الأشباح، وهي ابتداء – وفق ما قدّمه أعلامها أمثال جون ديكسون كار و أجاثا كريستي– ترتكز على عناصر السّرد الفنتازيّ [٥٠] بشقيّه الغرائبيّ والعجائبيّ، مثل الاختفاء والغرابة والغموض والسّريّة والرّعب [٥١] مع وجوب الإشارة إلى أنّ هناك اختلافاً رئيسيّاً بين الرّواية البوليسيّة والرّواية الفانتاستيكيّة، وهذا الاختلافات نجملها كما رصدها شعيب حليفي: [٥٢]

أ – يظهر (الفوق طبيعيّ) في الرّواية البوليسيّة كي يحذف، أمّا في الرّواية الفانتاستيكيّة، فثابتٌ فيها منذ البداية .

ب – التّعارض الثّاني يتجلّى في حرفيّة التّفسير والنّهاية .

ج – القيمة الأدبيّة للرّواية البوليسيّة أدنى من المحكي الغرائبيّ والعجائبيّ.

د – الرّواية البوليسيّة جنس أدبيّ شعبيّ وعام، فيما يتوجّه الأدب العجائبيّ الغرائبيّ إلى جمهور خاصّ.

المعمار اللّغويّ والسّرديّ لجدليّة الاتّصال والانفصال الرّواية

(١)

يُسند غسّان كنفاني دور البطولة –بشكل دائم– للرّجل في تشكيل الحبّ بين الرّجل والمرأة في منجزه الإبداعيّ، وهو بذلك يعطي دور السّارد العليم للرّجل الذي يوكل إليه مهمّة الحكي ودفع عجلة السّرد بشكل كامل، في حين أن المرأة عنده مشروع توصيف خارجي وداخليّ وفق ظنونه واجتهاداته، وهو بذلك يغيّب صوته الحقيقيّ، ويجعله ملكاً للرّجل، ولا يسمح لنا أن نسمع صوتها الخاصّ بكلّ ذاتيته وانغماسه في إشكالاته وهمومه، فغسّان المبدع الذي ينساح في الشّخصيّات الذّكوريّة في إبداعه إنّما يصادر صوت المرأة العاشقّة، ويسمح للرّجل العاشق أن يتحدّث بدلاً عنها، حتى في أدقّ أفعالها وأقوالها ومشاعرها ودواخلها وحاجاتها وفق صوته السّرديّ العليم بكلّ شيء حتى بكامل مكنون المرأة التي يحبّها .

كي يهرب من قلق الفعل المضارع فإنّه يذهب إلى حتميّة الفعل الماضي، فيسرد لنا دائماً ما يخصّ العشق بلغة الماضي، ولا يسمح للفعل المضارع بمستوييه: الحاضر والمستقبل أن يتغلغل إلى سرديّات قصص عشّاقه؛ كي يسيطر على الأقدار القصصيّة، ويمنع المرأة العاشقّة من أن تكون أكثر من متلقيّة للأحداث والنّتائج، بدل المشاركة الكاملة فيها بكلّ حريّة اختيار.

ففي رواية "الشّيء الآخر/ من قتل ليلى الحايك؟" يتدخّل الرّواي العليم المسند إلى صالح حتى بوصف أدقّ مشاعر ليلى الحايك في اللّحظة الحميمية، وبدل أن يترك لها أن تصف مشاعرها الخاصّة بهذه التّجربة الفريدة يضطلع هو بهذه المهمّة مهيمناً على مشاعر ليلى وعلى رغبتها وعلى انفعالات روحها وجسدها، فيقول: "حوّلتها أصابعي إلى نمرة، وأوقدت قبلي خزّان النّبيذ في أعماقها فالتهبت، وقد تمّ الأمر بلا طقوس، على ذلك المقعد الطّويل في غرفة الجلوس، وحين طحنتها اللّذة ألقت برأسها إلى الوراء وتصّورتها لوهلة جثة...وأعطيتها سيجارة فدخّنت لأوّل مرّة، وفجأة طلبت منّي أن أغادرها بهدوء... وأخذت تنظر إليّ وأنا ألبس ملابسي كأنّها هي التي تبقى وأنا الذي أمضي، ومضيتُ". (٥٣)

(٢)

المفارقة هي لعبة غسّان في تجسيد عالمه القصصيّ الـذي يمـتح مـن عـوالم حقيقيّـة تغـرق الإنسان في أعقد المواقف وأكثرها تناقضاً وغرابة، فتكون المفارقـة طريقـه نحـو تمثيـل هـذا التّناقض وهذه الغرابة، بـل تـدفعنا أحيانـاً إلى الضّـحك ونحـن نحتـاج إلى البكـاء، فـنحن نضحك بشدة من متناقضات عصـرنا ووجودنـا، لكـن هـذا الضّـحك لا يواجـه الرّعـب الموجود في العالم، بل يؤكّده، فالذي يشعر بالرّعب، ويضحك منه، يؤكّد شـعوره بـه [٥٤]، وذلك ضمن توليفة لغويّة وسرديّة متماسكة، تستفيد من معطيات هـذه الحيـاة الـتي تقـوم على المفارقة التي "تقول شيئاً وتقصد العكس" [٥٥]، و"تجسّد التّضاد بين المظهر وواقـع الحـال" [٥٦]، ضـمن خلـيطٍ مـن الهجـاء والسّـخرية والعبـث والغريـب [٥٧]، وصـولاً إلى الميـزة الأساسيّة في المفارقة، وهي "التّباين بين الحقيقة والمظهر [٥٨]، فالمفارقة تطرح أمراً جديداً كلّ الجدّة في إطار عادي مألوف، وتقول شيئاً وهي تقصد العكس". [٥٩]

هذه المفارقة كثيراً ما تدفعنا إلى الضّحك والسّـخريّة إزاء مشـاعر الحـزن الـتي تعتمـل في دواخلنا [٦٠]، كما أنّها وثيقة الصّلة بالاستحالة؛ لأنّ عنصّر المبالغة والتّهويـل مضـافاً إليـه التّنافر يخرج بالموقف كلّه إلى عالم آخر، وهو عالم الاستحالة. [٦١]

المفارقة المضحكة المبكية هي الجـوهر الخفـيّ في روايـة "الشّـيء الآخـر/ مـن قتـل ليلـى الحايك؟" فصالح يُحاكم على جريمة قتله لليلى الحايك، وهو لم يقتلها، يثبت الجـرم عليـه، وهو منه بريء، ويذهب إلى حبل المشنقة ظلماً وجوراً، ويعجز عن أن يـدافع عـن نفسـه، وهو المحامي الكبير الشّهير المقتدر، في حين أنّه يغتصب في الماضي خادمة الأسـرة، ويـنجح في الدّفاع عن نفسه، كما ينجح في تكذيبها أمام والديه اللّذين قامـا بطردهـا. ولكـن هـذه المفارقة لم تشعر بطل الرّواية بأنّه يتلقّى عقاباً ما على اغتصابه لتلك الخادمة المسـكينة "إنّـني لا أؤمن بأنّني أتلقّى الآن عقابي على ذلك الحادث، كلا. حياتنا ليسـت مرتّبـة علـى هـذه الصّورة: لقد برأت ضميري حين دأبتُ على مساعدة الفتـاة حتـى تزوّجـت، وقـد كنـتُ دائماً على علاقة جيّدة معها، وحين رُزقـت بـابن مضـيتُ أصـرف لـه مسـاعدة شـهريّة صامتة". [٦٢]

(٣)

أبطال غسّان كنفاني في تشكيل معمار الحبّ بين الرّجل والمرأة في إبداعه كاملاً هم فلسطينيون في الوطن وفي المنفى وفي الشّتات، إنّهم يعيشون القضيّة الفلسطينيّة بكلّ تفاصيلها، كما أنّهم يعانون مكابداتها بأشكالها جميعاً، أدبه هو مساحة نابضة بالحياة تقدّم صورة صادقة وأمينة للفلسطينيّ الذي كُتب عليه أن يحفر وجوده وبقاءه ونضاله في صخر صلد لا يرحم؛ فهو كان الأقدر –كما يقول إحسان عبّاس– على أن يحوّل قضيّة الشّعب الفلسطينيّ إلى مادة خالدة الحياة عبر شخوصها الذين يخلقهم من جسد هذا الشّعب". (٦٣)

حتى عندما لا يعلن أنّ أبطال أعماله ليسوا فلسطينيين، فهو يومئ لنا بذلك حتى ولو لم يذكره صراحة، وإنّما يجعل من التّغمية أسلوباً للإيحاء الذي يتسع ليمتد بالقضيّة الفلسطينيّة في أعماق التّجربة الإنسانيّة في كلّ زمان ومكان.

غسّان كنفاني يختار أن يكون أبطاله أحياناً دون ربط بجغرافيا فلسطين أو قضيتها على نحو مباشر، ولكنّنا ندرك من ترميزات عمله أنّنا تماماً في مواجهة القضيّة الفلسطينيّة ، فهو لا يذكر في رواية "الشّيء الآخر/ من قتل ليلى الحايك؟ أسماء أماكن فلسطينيّة، كما لا يذكر بالضّرورة أسماء أماكن جغرافيّة أخرى، ولا يقول لنا إنّ أيّاً من صالح أو ديما أو ليلى الحايك أو سعيد الحايك أو غيرهم هم فلسطينيون، ولكن عندما تحدث المأساة الإنسانيّة في هذه الرّواية ندرك أنّنا في واقع موازٍ ومشابه للواقع الفلسطينيّ.

الإحالات:

* غسّان كنفاني: أديب ومناضل ومفكّر وصحفي فلسطينيّ، وُلد في عكا عام ١٩٣٦، وتُوفّي في بيروت عام ١٩٧٢، تمّ اغتياله على يدّ جهاز المخابرات الإسرائيليّة الصّهيونيّة (الموساد) عندما كان عمره ٣٦ عاماً بتفجير سيّارته في منطقة الحازميّة قرب بيروت.

كتب بشكل أساسيّ في مواضيع التّحرّر الفلسطينيّ، وهو عضو المكتب السّياسيّ في الجبهة الشّعبيّة لتحرير فلسطين.عمل رئيس تحرير في جريدة (المحرّر) اللّبنانيّة، كما عمل قبل ذلك في عضوية تحرير مجلّات)الرّأي) في دمشق، و(الحرّيّة) في بيروت، وأصدر فيها (ملحق فلسطين)، ثم انتقل للعمل في جريد الأنوار اللّبنانيّة، وحين تأسّست الجبهة الشّعبيّة لتحرير فلسطين عام ١٩٦٧ قام بتأسيس مجلّة ناطقة باسمها حملتْ اسم "مجلّة الهدف". تزوّج من سيّدة دنماركيّة، ورزق منها بولدين، وهما فايز وليلى.

له الكثير من الإبداعات القصصيّة والروّائيّة والمسرحيّة والدّراميّة إلى جانب الكثير من الدّراسات النقديّة والمقالات الفكريّة، وقد جُمعتْ بعد موته في أربعة مجلّدات ضخمة.

نال الكثير من الجّوائز؛ منها: جائزة أصدقاء الكتاب في لبنان عن روايته "ما تبقّى لكم" عام ١٩٦٦، وجائزة منظّمة الصّحفيين العالميّة عام ١٩٧٤، وجائزة اللّوتس عام ١٩٧٥، ووسام القدس للثّقافة والفنون عام ١٩٩٠.

١- غسّان كنفاني: الأعمال الكاملة: الرّوايات، مجلّد١، ط٧، مؤسسّة الأبحاث العربيّة، رواية (أمّ سعد)، بيروت، لبنان، عام ٢٠٠٩، ص٢٣٩

٢- غسّان كنفاني: الأعمال الكاملة: القصص القصيرة، مجلّد٢، ط٤، مؤسسّة الأبحاث العربيّة، موت سرير٢، بيروت، لبنان، عام ٢٠٠٩، ص٢٣٩

٣- غسّان كنفاني: الأعمال الكاملة: القصص القصيرة، (عالم ليس لنا)، و(أمّ سعد)، ص٤٠٣

٤- غسّان كنفاني: الأعمال الكاملة: الرّوايات، (رجال في الشّمس)، ص٨٣

٥- نفسه: ص٨٤

٦- نفسه: ص٧٩

٧- نفسه: ص١٣٠

٨- نفسه: ص٨٦

٩- غسّان كنفاني: الدّراسات الأدبيّة، المقدّمة بعنوان: غزال يبشّر بزلزال، بقلم محمود درويش، ص١٣

١٠- فراس السّوّاح: لغز عشتار الألوهيّة المؤنثة وأصل الدّين والأسطورة ، ط١، دار سومر، قبرص، ١٩٨٥، ص١٧٧ – ١٩٧

١١- كولن ولسن: المعقول واللاّمعقول، ترجمة أنيس زكي حسن، ط٢، دار الآداب، بيروت، لبنان،١٩٧٢، ص٢٠٤

١٢- نوال السّعداويّ: المرأة والجنس، ط١، مكتبة مدبولي، القاهرة، مصر، ٢٠٠٥، ص٥٩

١٣- فراس السّوّاح: لغز عشتار الألوهة المؤنّثة وأصل الدّين والأسطورة، ص١٧٨

١٤- نفسه: ص١٥

١٥- نفسه: ص١٨٠

١٦- غسّان كنفاني: الأعمال الكاملة: الرّوايات، الشّيء الآخر/ من قتل ليلى الحايك، ص٦١٧

١٧- نفسه: ص٦٥٨
١٨- نفسه:ص٧٦١
١٩- نفسه: ص٦٥٧
٢٠- نفسه: ص٧٠٦
٢١- نفسه: ص٦٦٧
٢٢- نفسه: ص٦٥٧
٢٣- نفسه: ص٦٥٤
٢٤- نفسه: ص٦٥٤
٢٥- نفسه: ص٦٥٤
٢٦- نفسه: ص٦٥٥
٢٧ - نفسه: ص٦٥٥
٢٨ - نفسه: ص٦٥٥
٢٩- نفسه: ص٦٥٦
٣٠- نفسه: ص٦٥٦
٣١- نفسه: ص٦٥٦
٣٢- نفسه: ص٦٥٨
٣٣- نفسه: ص٦٥٣
٣٤ - نفسه: ص٦٥٣
٣٥- نفسه: ص٦٥٣
٣٦- نفسه: ص٦٤٠
٣٧- نفسه: ص٦٢٤
٣٨- نفسه: ص٦٥٧
٣٩- نفسه: ص٦٣٢
٤٠- نفسه: ص٦٥٤
٤١- نفسه: ص٦٢٠
٤٢- نفسه: ص٦٢٠
٤٣- نفسه: ص٦٧٩
٤٤- نفسه: ص٧١٢
٤٥- نفسه: ص٦٨٩
٤٦- نفسه: ص٧١٥
٤٧- فاروق خورشيد: أديب الأسطورة عند العرب: حدود التّفكير وأصالة الإبداع، ط١،المجلس الوطنيّ للثّقافة والفنون والآداب، الكويت، الكويت، ٢٠٠٢، ص١٩٢
٤٨- خليل أحمد خليل: مضمون الأسطورة في الفكر العربيّ، ط٢، دار الطّليعة، بيروت، لبنان، ص٨٦
٤٩- غسّان كنفاني: الأعمال الكاملة: الرّوايات،الشّيء الآخر/ من قتل ليلى الحايك، ص٦١٩

٥٠- انظر: الفنتازيا/ الغرائبيّ والعجائبيّ: سناء شعلان: السّرد الغرائبيّ والعجائبيّ، ط٢، نادي الجسرة الثّقافيّ والاجتماعيّ، الدّوحة، قطر،٢٠٠٦، ص٦٢؛ كولن ولسن: المعقول واللاّمعقول في الأدب الحديث، ص٢٠٤
٥١- شعيب حليفي: شعرية الرّواية الفانتستيكيّة، ط١، المجلس الأعلى للثّقافة، المغرب، ١٩٩٧، ص٦٣
٥٢- نفسه: ص٦٣
٥٣- غسّان كنفاني: الأعمال الكاملة: الرّوايات، الشّيء الآخر/ من قتل ليلى الحايك، ص٦٥٢
٥٤- شاكر عبد الحميد: الفكاهة والضّحك، ط١، المجلس الوطنيّ للثّقافة والفنون، الكويت، الكويت، ٢٠٠٣، ص ٣٣٨
٥٥ - عبد الواحد لؤلؤة: موسوعة المصطلح النّقديّ، ط١، جزء٤، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت، لبنان، ١٩٩٣، ص١٨
٥٦- نفسه: ص٢
٥٧- نبيلة إبراهيم: المفارقة، مجلّة فصول، مجلّد ٧ ، العدد (٣-٤)، القاهرة، مصر ١٩٨٧، ص ١٣٢
٥٨- عبد الواحد لؤلؤة: موسوعة المصطلح النّقديّ، جزء٤، ص١٦٣
٥٨- نفسه: جزء٤، ص١٨
٥٩- سناء شعلان: السّرد السّرد الغرائبيّ والعجائبيّ، ص١٦٧
٦١- زكريا إبراهيم: سيكولوجية الفكاهة والضّحك، ط١، مكتبة مصر، القاهرة، مصر، -١٩٦، ص١٧
٦٢- غسّان كنفاني: الأعمال الكاملة: الرّوايات، الشّيء الآخر/ من قتل ليلى الحايك، ص٧٤١
٦٣- غسّان كنفاني: الأعمال الكاملة: الرّوايات، تقديم بعنوان: المبنى الرّمزيّ في قصص غسّان، إحسان عبّاس، ص٢٣

الفصل العاشر

قصيدة "إرادة الحياة" لأبي القاسم الشّابّي: دراسة سرديّة

بحث مشترك بين د. نعيم عموريّ و أ. د. سناء شعلان (بنت نعيمة)

الملخّص:

تطوّرت الدّراسات الحديثة في الأدب العربيّ المعاصر حيث صَدَرَت هذه الدّراسات مِن رافدين أساسَين، الرّافد الأوّل: التّراث اللّغويّ والأدبيّ العربيّ، والرّافد الثّاني الدّراسات والمدارس الغربيّة، وكما نعلم فالدراسة السّرديّة والحكائيّة تدرس في مجال الشّعر أو في القصّة؛ لكن الشّعر القصصيّ أو الحكائيّ الذي يضمُّ بين دفتيه عناصر قصصيّة خفية يُريد الشّاعر بها تطوّر سير أحداثه الشعريّة.

في هذا البحث درسنا قصيدة "إرادة الحياة" لأبي القاسم الشّابيّ الشّاعر التّونسيّ الشّهير، ولاحظنا في هذه القصيدة خيوطاً لحوارات قصصيّة؛ لكن هذه الخيوط ضئيلة جداً؛ حيث درسنا بنية العنوان السّرديّ وبنية العرض والتّكرار، كما درسنا عنصري الزّمان والمكان السّرديّين الذين عبّرنا عنهما بعنصري الزّمان والمكان الأدبيين، وفي عنصر المكان درسنا ثلاثة من الأمكنة؛ وهي: المكان النّفسيّ والرّمزيّ واللاّمتناهي، عبر البحث بأدوات المنهج الوصفيّ والتّحليليّ.

مِن ضمن نتائج البحث أنّ الشّاعر وَافَقَ بين بنية العنوان والعرض السّرديّ، وكان استخدام المكان اللاّمتناهي أكثر من الأمكنة السّرديّة الأخري.

الكلمات المفتاحيّة للبحث: الشّعر، أبو القاسم الشّابيّ، إرادة الحياة، السّرد.

مقدّمة:

تطرّق الباحثون إلي السّرد والسّردانيّة ضمن الدّراسات الحديثة؛ حيث نلحظ أنّ بعض التّجارب الشعريّة اتّجهت إلى زَخّ نظامها الشّعريّ ببنيات سرديّة، في محاولة لتوسيع الدّلالة وتجميل سير أحداث القصيدة الشعريّة، دراسة البنى السّرديّة في القصيدة الشعريّة التي تقترب من التّجربة الحكائيّة، تُزوّد القصيدة السّرديّة بالرّؤى الإيديولوجيّة والعوالم المتخيّلة من الحوادث والشّخصيّات وعلاقاتها المتبادلة، والزّمان وتقنيّاته، والمكان وأنواعه، وانتهاء بتعالقات الراوي والمروي له، وغيرها من العناصر؛ إذ درسنا في هذا البحث بنية العنوان والعرض السّرديّ والزّمان السّرديّ والمكان السّرديّ والتّكرار السّرديّ، كما تطرقنا إلي حياة أبي القاسم الشّابيّ، كما قدّمنا عرضاً تنظيريّاً حول السّرد وآلياته وهدف دراسة البنى السّرديّة في قصيدة (إرادة الحياة) التي كشفنا عن الخيوط الضّئيلة من الحكايات في هذه القصيدة، أما سؤال البحث فهو حول الآليات السّرديّة المهمّة في قصيدة (إرادة الحياة).

يفرض البحث أنّ الآليات السّرديّة في هذه القصيدة عديدة، وأهمّها بنية العنوان السّرديّ وبنية العرض السّرديّ والتّكرار السّرد والزّمان والمكان السّرديّان وخاصة الأمكنة التّالية المكان النّفسيّ والمكان الرّمزيّ، والمكان اللّامتناهي.

هناك دراسات سابقة متعدّدة في السّرد، منها ما درس الشّعر، ومنها ما درس النّثر، مثل: مقالة "تشكّلات البُنى الاجتماعيّة والتّقابلات والأنساق السّرديّة في رواية "الذّباب والزّمرد" [1] التي عرضت الأنساق السّرديّة، في حين مقالة "البنية السّرديّة في الخطاب الشّعريّ قصيدة عذاب الحلّاج للبياتيّ نموذجاً" [2] إذ تطرّقت الكاتبة فيها إلي الخطاب الشّعريّ في قصيدة البياتيّ، وهناك مقالة "الشّعر والسّرد والتّاريخ: دراسة في شعر الّسيد الحمير" التي درس فيها شعر الحميريّ، وتطرّق فيها إلى السّرد القديم، ومقالة منطلقات المكون السّرديّ في مقامات بديع الزّمان الهمذانيّ: مقاربة في ضوء المعطي السّوسيو- ثقافيّ. [3]

تطرّق الباحث إلي سرد المقامات وفق نظرية دي سوسير، ومقالة "تشكيل البناء السّرديّ في قصيدة "عصا الخرنوب"، للشّاعر حبيب السامر، [4] في هذه المقالة تطرّق الكاتب إلي البنية السّرديّة في الشّعر المنثور في قصيدة عصا الخرنوب"، وتطرّق فيهامن خلال رؤية

حداثويّة في المكونات الزّمنيّة للسّرد من استرجاع واستباق؛ ففيها رؤيـة جديـدة في دراسـة السّرد.

مقالة بنية السّرد الروّائيّ وتقنيّاته في الرسالة البغدادية [٥] تطرّقتْ إلي البنـاء السّـرديّ في الـرّاوي والمـروي والزّمـان والمكـان والأحـداث، وتطرّقـتْ إلي أسـلوب أبـي حيـان التّوحيديّ. إلا أنّ هذه البحوث السّرديّة دميعها لم تتطرّق إلي قصيدة (إرادة الحياة).

أولاً: أبو القاسم الشّابيّ:

هو شاعر تونس والأمّة العربيّـة (١٩٠٩-١٩٣٤)، نشـأ، وعـاش فـى تـونس شخصـيّة بسيطة وشاعريّة قويّة ونفس أنهكها الضّعف والمرض ونوائب العصر؛ بيد أنّها ظلّتْ قويّـة بشعره الذي انتشر في أرجاء الوطن تونس والوطن العربيّ الكبير.

كان أبو القاسم الشّابيّ نحيـف الجسـم، سـريع البديهـة، قـويّ الانفعـال، حـادّ الـذّهن، تكفكف رقة طبعه على غرب عاطفته وحدة ذهنـه، يـراه أصـدقاؤه بشوشـا ًكريمـاً وديعـاً متأنّقاً طروباً لمجال الأدب يحبّ الفكاهة الأدبيّة.

خلف لنا خلال حقبة حياته القصيرة ديوانه من أغاني الحياة، وقد رتبه بنفسه وخطّ أكثـره بيده الطّاهرة، بيد أنّ المنية عاجلته، وحالتْ دون إتمامه.

نشأ أبو القاسم الشّابيّ في كنف والده، الشّيخ محمـد بـن بالقاسـم الشّـابيّ؛ حيـث كـان يقتبس من علمه وآدابه، كان رحمه الله صادقاً، قويّ العقيدة، لا يخشى في الحقّ لومة لائـم، له غيرة على شؤون المسـلمين والإسـلام، تتفاعـل نفسـه مـع يجـري آنـذاك مـن أحـداث بالشّرق العربيّ. [٦]

في عام ١٩٢٨م تخرج الشّابيّ من جامع الزّيتونة، والتحق بكليّـة الحقـوق، وقـد جاشـتْ قريحته الشّاعريّة، وجادتْ عليه بالشّعر، واتّجـه نحـو الرّومانسـيّة، تعلّـق قلبـه بحـبّ فتـاة، وسرعان ما تُوفّيت، فراد الشّاعر ألماً، وفي عام ١٩٢٩م تُـوفي والـده، فتـأثّر الشّـاعر تـأثّراً شديداً، بعد ذلك تدهورتْ حالته، لا سيما أنّه كان يتعب كـثيراً في سـبيل أسـرته؛ إذ كـان هو المعيل الوحيد لها، إلي أن توفّاه الله عام١٩٣٤م بعد مرض طويل. [٧]

من آثاره العلميّة: الخيال الشّعريّ عند العرب -مذكراته -جميل بثينة-السّكّير (مسرحيّة)- الهجرة المحمديّة- ديوان أغاني الحياة.

ثانياً: قراءة في قصيدة (إرادة الحياة):

هذه القصيدة الاستنهاضية للشّاعر الرّومانسي الشّابيّ هي من ضمن القصائد الشّهيرة في الأدب العربيّ المعاصر، وفيها الأعاجيب؛ إذ استطاع شاعر رومانسيّ أن يوظّف الطّبيعة في شعر استنهاضيّ قوميّ وحدويّ، وبدأ بتوظيف الأرض وأسماها أمّاً؛ لأنّها تضم أولادها الشّهداء في الدّفاع عن الوطن والقضيّة، ثم عرّج علي الشّهداء، وعلي الذين يتقاعسون عن الدّفاع عن مقدّساتهم، ثم استخدم عنصر مراعاة النّظير في جمع المتناسبات الطّبيعيّة، مثل: الأرض والغابة والنّخيل والزّهر والضّباب، والسّحر واللّيل والسّماء والنّجوم؛ إذ يحوك قصّة الثّائر والمتقاعس، وينتقل إلي مآسي نفسه المعذّبة، ويحكي مع الأرض تارة ومع ضياء النّجوم والشّتاء والدّجي، ولكلّ حكاية رمزيّة معقودة بسيمياء ذاك الاسم، فمثلاً الأرض التي يعبّر عنها بالأُمّ هي التي تضم الشّهداء، والدجي يعني الظّلام والظّلم.

حَبَك في هذه القصص الاستنهاضيّة آلامه الذّاتيّة من بحث للوجود، فيقول ظمئتُ إلي الكون أين الوجود؟

نلاحظ أنّه يبحث عن الذّات وعن الحقيقة، وفي نهاية القصيدة يشير إلي أنّ الإنسان إذا بحث عن الحياة وعن الكرامة والحريّة لا بدّ للقدر أن يستجيب.

السّرد لغة واصطلاحاً:

عرّف ابن فارس السّرد في كتابه مقاييس اللّغة، فقال: "إنّ كلمة (سرد) تدلّ علي توالي أشياء كثيرة يتّصل بعضها ببعض، من ذلك السّرد اسم جامع للدّروع، وما أشبهها من عمل الحلق، قال الله تعالي في شأن داوود عليه السّلام: ﴿وَ قَدِّرْ فِي السَّرْدِ﴾، قالوا: معناه ليكن ذلك مقدّراً، لا يكون الثّقب ضيقاً والمسمار غليظاً، ولا يكون المسمار دقيقاً والثّقب واسعاً، بل يكون علي التّقدير"[٨]، أما علم السّرد فهو: "العلم الذي يقبل صياغة النّصوص السّرديّة في بنيتها السّرديّة.

أمّا السّرديّة فهي "هي الأسلوب أو الطّريقة التي تفكّ بها شفرات النّص" [٩]، في الواقع السّرد هو: "العلم الّذي يعني بدراسة الخطاب السّرديّ أسلوباً وبناء ودلالة، ويقوم على دراسة تمظهر عناصر الخطاب واتّساقها في نظام يكشف العلاقات الّتي تربط الأجزاء بعضها ببعض" [١٠]، فدراسة القصّ واستنباط الأسس التي يقوم عليها، وما يتعلّق بذلك من نظم تحكم نتاجه وتلاقيه [١١]، فالسّرديّة وسيلة لاستكشاف مكونات العمل السّرديّ ومقومات بنائه. [١٢]

الخطاب المسرود:

يُعدّ هذا النّمط الأكثر شيوعاً وانتشاراً في النّصّوص السّرديّة قياساً بالصّيغ السّرديّة الأخري، وأبعدها مسافة عموماً يمكن أن نعدّه حكي أفكار أو خطاب داخليّ مسرود، ويتميّز هذا النّمط بارتباطه بالعنصر الزّمنيّ ارتباطاً وثيقاً [١٣]، فمرات القصيدة ذات الوحدة العضويّة والمتماسكة تحمل في طياتها قصّة أو قصص قصيرة يُريد بها الشّاعر إيصال فكرته، كما فعل الشّابيّ في قصيدته (إرادة الحياة)؛ إذ يؤدي الشّاعر فكرة عامّة، خلاصةً لتجاربه وتأمّلاته في الحريّة والكرامة الإنسانيّة، وهو يعارض الذين يعتقدون أنّ الإنسان مسيّر، وإنّما هو مخيّر، وأنّ مصير بيده إذا ما عَزَمَ وَصَمَدَ، فإنّ الحياة، ستخضع له، فالشّعب المُستعبد المهزوم، تكون عبوديّته وهزيمته بيده وبنفسه، وهو لا ينتصر بقوّة السّلاح فقط، إنّما ينتصر كذلك بقوّة الإرادة والرّفض والصّبر، وهذه المقاومة النفسيّة لا بدّ وأن تنتصر في النّهاية.

الحياة تشتاق إلى المتحرّكين الفاعلين، والويل لمن عاش خاملاً، فإنّه سيموت، ويزول دون ذكر يذكر، فالشّعوب الخاملة يطويها التّاريخ؛ أما المنتصرون فهم الذين يعانقون الحياة، ويتخذونها مطيّة للتّحدي والانتصار؛ إذ يقول:

إذَا الشّعبُ يَومَاً أَرَادَ الحَيَاةَ ... فَلَا بُدَّ أَن يَستَجِيبَ القَدَر

وَلَا بُدَّ لِلَّيلِ أَن يَنجَلِي ... وَلَا بُدَّ لِلقَيدِ أَن يَنكسر

وَمَنْ لَم يُعانِقهُ شَوقُ الحَيَاةِ ... تَبَخّرَ فِي جَوِّهَا وَاندَثَر

فَوَيلٌ لِمَن لَم تَشُقهُ الحَيَاةَ ... مِن صَفعَةِ العَدَمِ المُنتَصِر

كـــذَلِك قَالَـــت لِـــي الكائِنَـــاتُ وَحَـــدَّثَنِي رُوحُهَـــا المُســـتَتِر [١٤]

الخطاب المسرود والسّرد الحكائيّ المتمثّل في الأبيات الأوّلي من القصيدة ينظّم لنا إطاراً مميزاً لقصّة يرويها الشّاعر؛ لكن خطابه المسرود لا يأتي مباشرة بل عكس الخطاب القصصيّ، فكما نعلم في القصّة والرّواية والحكاية يتقدّم فعل القول علي الأحداث، لكن الخطاب الحكائيّ المسرود في هذه القصيدة أتي بعد أن سرد الأحداث، وفي البيت الخامس يتبيّن لنا أنّ الكائنات هي التي قالتْ للشّابيّ ما سرده في أبياته، فالسّرد القصصيّ يتخذ من اللّغة وسيلة له؛ فهو يعبّر بوساطتها عن السّلوك الإنسانيّ والحركات والأفعال والأماكن، وهي أدوات عالميّة الدّلالة؛ ومن ثمّ فإن تحويل التّجربة إلى حكي معناه إخراجها فنياً إلى حيز اللّغة الإنسانيّة الشّاملة بخلاف ما لو صيغتْ على هيئة تأمّلات أو تقارير محليّة، ولا يخفى هاهنا أهميّة إدراك كيفيّة تشكّل فعل السّرد ونضجه الفنّيّ عبر آليّاته الماثلة في جسد النّصّ؛ [١٥]؛ إذ كان همّ الشّاعر في الحالات جميعها اقتناص الحالة الشّعوريّة، وهي حالة نشاط، ووضعها في إطار فنّي، ولم يكن همّه التّأليف المنطقي بين جزئيّاتها، إذ يجعل منها كياناً مكوّناً من بداية ووسط و نهاية أو من أسباب ومسبّبات أو من مقدّمات ونتائج [١٦]؛ لذلك استخدم الشّاعر فعلين لسرده الروّائيّ، وهما: (قالتْ) و(حدّثني) وذلك بعد أن أتي بخطابه التّحريضيّ للشّعب المهان؛ الشّعب الذي يريد أن يحيي يجب أن يُضحّي بكل غالٍ، وهذه هي سيرة الحياة ولا تغيير لسنة الحياة.

بنية العنوان السّرديّة:

يُؤدي العنوان دوراً أساسيّاً في الدّراسات السّرديّة نثراً أو شعراً؛ لأنّ الوحدة الموضوعيّة الموجودة في الشّعر وعلي وجه التّحديد الشّعر القصصيّ أو الشّعر الذي يحتوي علي أقصوصة في طياته، يمكننا من دراسته وفِق آليات السّرد.

يُعَدُّ العنوان أحد أهمّ الوسائل الجماليّة والدّلاليّة في بناء النّصّ من جهة، فهو يؤّدي دوراً فعالاً في العمليّة الأدبيّة إبداعاً؛ إذ يحرص المبدع على الدّقة في اختياره لإدراكه حساسيّة ارتباطه بالنّصّ، والأهميّة التّفاعليّة بينهما، وبيانه لهوية النّصّ، فهو: "رسالة لغوية تعرّف بتلك الهويّة، وتحدّد مضمونها، وتجذب القارئ إليها، وتغريه بقراءتها، وهو الظّاهر

الذي يدلّ على باطن النّصّ ومحتواه" [١٧]، وبالعنوان تبدأ عمليّة التّواصل مع العمل الأدبيّ، فـ: (إرادة الحياة) لها دلالات عديدة أولها أنّ العنوان واقعيّ مع أنّ الشّاعر رومانسيّ، وفيها إيحاءات واقعيّة، وليست بعيدة، ولا غريبة عن الذّهن، والمتلقي يتشوّق أكثر فأكثر لمحمولات فحوي القصيدة؛ فالعنوان يمتاز سيميائيّاً بعلاقة ارتباطيّة عضويّة مع النّصّ، مُشكّلاً بنية تعادليّة كبرى تتألّف من محورين أساسيين في العمليّة الإبداعية هما: العنوان أو النّصّ [١٨]؛ ففي عنوان إرادة الحياة نلاحظ كثرة تكرار لفظة (الحياة) في هذه القصيدة:

إذا الشّعْبُ يَوْمَاً أرَادَ الْحَيَاةَ ... فَلا بُدّ أنْ يَسْتَجِيبَ القَدَر

وَلا بُدّ لِلَّيْلِ أنْ يَنْجَلِي ... وَلا بُدّ للقَيْدِ أنْ يَنْكَسِر

وَمَنْ لَمْ يُعَانِقْهُ شَوْقُ الْحَيَاةِ ... تَبَخّرَ في جَوّهَا وَانْدَثَر

فَوَيْلٌ لِمَنْ لَمْ تَشُقْهُ الْحَيَاةُ ... مِنْ صَفْعَةِ العَدَم الْمُنْتَصِر [١٩]

فإلى آخر القصيدة يستذكر مفردة الحياة والإرادة مما يشير هذا العنوان إلى واقعيّة القصيدة.

السّرد التّكراريّ:

يُعَدُّ التّكرار من الظّواهر الأسلوبيّة التي تستخدم لفهم النّصّ الأدبيّ، وهو مصطلح عربيّ كان له حضوره عند البلاغيين العرب القدامى؛ فهو في اللّغة من الكرّ بمعنى الرّجوع، ويأتي بمعنى الإعادة والعطف يقول الجوهريّ: "الكرّ الرّجوع، يقال: كرّه وكرَّ بنفسه يتعدّى، ولا يتعدّى، وكرّرت الشّيء تكريراً وتكراراً)؛ [٢٠] أمّا في الاصطلاح فهو تكرار الكلمة أو اللّفظة أكثر من مرّة في سياق واحد لنكتة؛ إمّا للتّوكيد أو لزيادة التّنبيه أو التّهويل أو للتّعظيم أو للتّلذذ بذكر المُكرّر. [٢١]

التّكرار لا يقوم فقط على مجرد تكرار اللّفظة في السّياق الشّعريّ، وإنّما ما تتركه هذه اللّفظة من أثر انفعاليّ في نفس المتلقّي، وبذلك فإنّه يعكس جانباً من الموقف النّفسيّ والانفعاليّ، ومثل هذا الجانب لا يمكن فهمه إلا من خلال دراسة التّكرار داخل النّصّ الشّعريّ الذي ورد فيه، فكلّ تكرار يحمل في ثناياه دلالات نفسيّة وانفعاليّة مختلفة

تفرضها طبيعة السّياق الشّعريّ، ولو لم يكن له ذلك لكان تكراراً لجملة من الأشياء التي لا تؤدّي إلى معنى أو وظيفة في البناء الشّعريّ؛ لأنّ التّكرار إحدى الأدوات الجماليّة التي تساعد الشّاعر على تشكيل موقفه وتصويره، ولا بدّ أن يعتمد التّكرار بعد الكلمة المتكرّرة حتى لا يصبح التّكرار مجرد حشو، فالشّاعر إذا كرر عكس أهميّة ما يكرّره مع الاهتمام بما يعده حتى تتجدّد العلاقات، وتثرى الدّلالات، وينمو البناء الشّعريّ، (٢٢) وتتشكّل ظاهرة التّكرار في الشّعر العربيّ بأشكال مختلفة متنوعة؛ فهي تبدأ من الحرف، وتمتدّ إلى الكلمة وإلى العبارة وإلى بيت الشّعر، وكلّ شكل من هذه الأشكال يعمل على إبراز جانب تأثيريّ خاصّ للتّكرار.

تجدر الإشارة إلى أنّ الجانب الإيقاعيّ في الشّعر قائم على التّكرار، فبحور الشّعر العربيّ تتكوّن من مقاطع متساوية، والسّرّ في ذلك يعود إلى أنّ التّفعيلات العروضيّة متكرّرة في الأبيات، هذا فضلاً عن أنّ التّفعيلة نفسها تقوم على تكرار مقاطع متساوية.

إنّ هذا التّكرار المتماثل أو المتساوي يخلق جوّاً موسيقيّاً متناسقاً، فالإيقاع ما هو إلا أصوات مكرّرة، وهذه الأصوات المكرّرة تثير في النّفس انفعالاً ما؛ إذ للشّعر نواحٍ عدّة للجمال، أسرعها إلى نفوسنا ما فيه من جرس الألفاظ، وانسجام توالي المقاطع، وتردّد بعضها بقدر معين. وهذا كلّه ما نسميه بموسيقى الشّعر، ومِن التّكرار السّرديّ ما جاء في قصيدة (إرادة الحياة).

كُررت كلمة (شتاء) في (ب ٢٤) في أربعة مواضع، واحد منها جاء على هيئة تكرار مركب (يأتي الشّتاء شتاء)، والتّكرار الثّاني ارتبطتْ به كلمة شتاء على جهة الإضافة بالضّباب، فقال: (شتاء الضّباب)، وكذا في الثّالث (شتاء الثلوج)، وفي الرّابع (شتاء المطر)، وواضح أنّ ثمّة تدرّجاً يشي به التّكرار هنا برز بقدوم الشّتاء الذي يبدأ وفق التّسلسل الزّمنيّ مع الضّباب، والضّباب هنا مضادّ للوضوح وللرّؤية؛ لكن الطّبيعة بحسب وعي الشّاعر لا تقوم على الغموض حتى مع مجيء شتائها، فلا تلبث أن تأتي الثّلوج لتكشف ما نجم عن الضّباب من غموض، وأخيراً ينهل المطر ليبشر بالخصوبة والنّماء والخير، ومن الواضح أن تقلّب حالات الشّتاء لا تدعو إلى شيء من القلق؛ لأنّ الضّباب يعقبه انكشاف ووضوح، ومن ثم يعمّ الخير، وتنهمر الأمطار، وهذه الدّورة الطّبيعيّة يعقبها سحر وجمال وخصوبة؛ لهذا عمد في (بيتي ٢٥ و ٢٦) إلى تكرار كلمة

(السّحر) في عدّة مواضع متّبعاً الصّنيع نفسه؛ إذ يذكر السّحر بصور تكرار مركب (السّحر سحر الغصون)، ثم يذكر في الموضع الثّاني (سحر الزّهور)، وفي الثّالث (سحر الثّمر)، وفي الرّابع (سحر المساء)، وفي الخامس (سحر المروج) على جهة الإضافة ليعبّر عن تكامل دورة الفصول بين شتاء وربيع، ثم يضمّ إلى ذلك كلّه سحر المساء لتكتمل لديه اللّوحة الطّبيعة الزّاهية بعناصر النّماء والخصوبة والعطاء والجمال، وبذلك يتم له السّحر بمعناه الرّومانسيّ الذي يضفي على الوجود روعة وبهاء. (٢٣)

التّكرار في القصيدة أكثر مما أحصيناه في هذا البحث، وليس الهدف إحصاء التّكرار، إنّما الهدف هو بيان الفائدة السّرديّة من التّكرار، كما رأينا في القصيدة أنّ الشّاعر يسرد قصصاً حكائيّة مع الطّبيعة تارةً يتحدّث مع الأرض، وأخري يناجي ضوء القمر والدّجي، وبهذا الأسلوب يأخذنا من أقصوصة شعريّة إلي أقصوصة أخري رامزاً فيها إلي العنوان المحكي معها من عناصر الطّبيعة، ففي هذا النّوع من الحكي الروّائيّ تتكرّر عناصر الجاذبيّة في السّماع، فتعتاد الأذن عند سماع تكرار كلمة (الحياة أو أراد أو الشّتاء أو المطر مثلاً)، هذا فضلاً عن الرّنين الموسيقائيّ الموجود في حرف (الرّاء)، فلو أحصينا تكرار هذا الحرف في هذه القصيدة لوجدناه يتجاوز عدد تكراره من القافية.

العرض السّرديّ:

السّارد هو الذي يتلاعب بطريقة الحكي أو السّرد في قصيدته أو كتابته؛ إذ يمكن تقسيم السّرد إلي ثلاثة أشكال: الأوّل استعمال الضّمير الغائب، فهو أكثر تداولاً بين السُراد، وأيسره استقبالاً لدي المتقبّلين (٢٤)، فتقديم الكاتب أو الشّاعر بالضّمير (هو) أعزل من تقنيات السّرد وفنيته، يصبح العمل السّرديّ أحياناً مجرّد إخبار أو نقل حوادث أو سرد حكاية تفتقر إلي المصداقية التي يولدها الفّن حتي في واقعيته (٢٥)، يتقلّب الشّاعر في توظيف زاوية العرض، ويستخدم الأشكال الثّلاثة؛ لأنّ الشّاعر في القصيدة القصصيّة أو التي تتداخل فيها الحكايات أو الأقصوصات السّرديّة، فهو ينتقل من نقل مباشر إلي مونولوج داخليّ يسرد الأحداث، وكثيراً ما يستخدم عنصر الحوار أو المسائلة، وكان همّ الشّاعر في الحالات جميعها اقتناص الحالة الشعورية، وهي حالة نشاط، ووضعها في إطار فنّيّ، ولم يكن همّه التّأليف المنطقيّ بين جزئياتها؛ إذ يجعل منها كياناً مكوّناً من بداية ووسط ونهاية أو من أسباب ومسبّبات أو من مقدمات و نتائج. (٢٦)

فمثلاً حينما بدأ الشّابيّ بأبيات القصيدة يردف قائلاً هكذا قالتْ لي الكائنات، فكأنّه يسرد لنا قصّة وبعد أبيات قليلة يضيف:

وَقَالَتْ لِيَ الأَرْضُ - لَمّا سَأَلْتُ: أَيَا أُمُّ هَلْ تَكْرَهِينَ البَشَر؟ (٢٧)

ثم هكذا يستطرد في سرد القصص/ الحكايات المليئة بالحوار:

سَأَلْتُ الدّجى: هَلْ تُعِيدُ الْحَيَاةُ لِمَا أَدْبَلَتْهُ رَبِيعَ العُمُر؟ (٢٨)

وأبيات أخر يسرد بعدها حكايات سرديّة:

سَأَلْتُ الدّجى: هَلْ تُعِيدُ الْحَيَاةُ لِمَا أَدْبَلَتْهُ رَبِيعَ العُمُر؟ (٢٩)

المراد بهذا إبراز ما يدور في قلب الشّاعر إلي المتلقّي؛ إذ يصبّه في إطار قصصيّ سرديّ حتي تكتمل فكرة القصيدة التي أنشدها الشّاعر.

السّرد الزّمنيّ:

الزّمن من التّقنيات التي تساعد الشّاعر أو الكاتب علي الدّيمومة في سرد أغراضه الأدبيّة، وهذا هو الزّمن الأدبيّ؛ إذ "نقصد من خلال تعرّضنا لعنصر الزّمن، الزّمن الأدبيّ، وهو يختلف تماماً عن الزّمن الحقيقيّ، زمن السّاعة، من حيث إنّ هذا الأخير يخضع للتّسلسل المنطقيّ.

كما أنّ الزّمن الأدبيّ يختلف أيضاً عن الزّمن الرّياضيّ، والزّمن الفيزيائيّ الذي يُقاس بالوحدات الدّوليّة المعروفة). (٣٠)

يُعدّ جيرار جينيت (Gerart Genette) من المنظّرين الشّهيرين في عالم السّرد، ولكتابه خطاب الحكاية أهميّة بالغة في تطوّر السّرد في العصر الحديث.

تحدّث جينيت في هذا الأثر النّقديّ عن ثلاث مقولات لدراسة الخطاب القصصيّ، وهذه المقولات الثّلاثة هي، علي التّوالي: مقولة زمن القصّ، ومقولة هيئة القصّ، ومقولة نمط القصّ.

تتمثّل مقولة زمن القصّ في ثلاثة مؤشّرات، هي: التّرتيب، والمدّة، والتّواتر؛ يقول جينيت في خطابه حول هذه القضايا: "سندرس العلاقة بين زمن القصّة وزمن الحكاية (الكاذب) طبقاً لما يبدو لي ضمن تحديدات أساسيّة ثلاثة، هي: الصّلات بين التّرتيب الزّمنيّ لتتابع الأحداث في القصّة، والتّرتيب الزّمنيّ الكاذب لتنظيمها في الحكاية أعني صلات السّرعة، وأخيراً صلات التّواتر، أيّ بعبارة تقريبيّة فقط، العلاقات بين قدرات تكرار القصّة وقدرات تكرار الحكاية) [٣١].

لقد طرح جيرار جينيت مسألة ادغام الزّمن؛ حيث فرّق بين زمنين في الحكاية أو القصّة؛ أولهما زمن الشّيء المرويّ والآخر زمن الحكاية اللّذين يتداخلان ليُحدثا الالتواءات الزّمنيّة؛ فـ: "الحكاية أو القصّة مقطوعة زمنيّة مرّتين، فهناك زمن الشّيء المرويّ وزمن الحكاية "زمن المدلول وزمن الدّال".

هذه الثّنائيّة لا تجعل الالتواءات الزّمنيّة كلّها –التي من المبتذل بيانها في الحكايات– ممكنة حسب، بل الأهمّ أنّها تدعونا إلي ملاحظة أنّ إحدي وظائف الحكاية هي ادغام زمن في زمن آخر). [٣٢]

لقد ميّزت يمنى العيد ثلاثة أنواع من العلاقات التي تربط بين الزّمنيّن المذكورين أعلاه؛ إذ تقول: "في ضوء هذا المفهوم لزمن النّصّ القصصيّ الذي بلوره النّقد الحديث، جري دراسة زمن العمل القصصيّ في ثلاث علاقات تقوم كعلاقات بين زمنين: زمن الوقائع الذي يميز لنفسه مستوي في النّصّ وزمن القول الذي يميّز لنفسه مستوي آخر في النّصّ. تخصّ هذه العلاقات الثّلاثة أموراً ثلاثة. هي: التّرتيب أو النّظام، المدّة، التّواتر". [٣٣]

هناك اختلاف بين زمن القصّ وزمن الخطاب؛ زمن القصّ هو ما يسمّيه مرتاض بـ: "الزّمن الكونيّ أو السّرمديّ المنصرف إلي أن يكون العالم وامتداد عمره وانتهاء مساره حتماً إلي الفناء، وهو زمن طوليّ متواصل أبديّ، لكن حركته ذات ابتداء، وذات انتهاء". [٣٤]

ففي الشّعر الحكائيّ أو الشّعر القريب إلي الشّعر القصصيّ مثلما نلاحظ في قصيدة إرادة الحياة للشّابيّ، في قصيدته أدمج ضمن الحوار أقصوصات غير مكشوفة إلا بعد تأمّلٍ دقيق، فمثلاً حينما ينشد الشّابيّ:

وَقَـــالَ لِـــيَ الْغَـــابُ في رِقَّـــةٍ ... مُحَبّبَـــةٍ مِثْـــلَ خَفْـــقِ الْوَتَـــر
يَجِـــيءُ الشّـــتاء ، شِـــتَاءُ الضّـــباب ... شِـــتَاءُ الثُّلُـــوجِ ، شِـــتَاءُ الْمَطَـــر
فَيَنْطَفِـيء السّـحر ، سِـحْرُ الغُصُـونِ ... وَسِـــحْرُ الزّهـــور وَسِـــحْرُ الثّمـــر
وَسِـــحْرُ الْمَسَـــاءِ الشّـــجِيّ الوَدِيـــعِ ... وَسِـــحْرُ الْمُـــرُوجِ الشّـــهِيّ العَطِـــر
وَتَهْـــوِي الْغُصُـــونُ وَأَوْرَاقُـــهَا ... وَأَزْهَـــارُ عَهْـــدٍ حَبِيـــبٍ نَضِـــر
وَتَلْهُـــو بِهَـــا الـــرّيحُ في كُـــلّ وَادٍ ... وَيَدْفنُـــهَا السّيْـــلُ أَنّـــى عَـــبَر
وَيَفْنَـــى الجَمِيـــعُ كَحُلْـــمٍ بَدِيـــعٍ ... تَأَلّـــقَ في مُهْجَـــةٍ وَانْدَثَـــر
وَتَبْقَـــى البُـــذُورُ الـــتِي حُمّلَـــتْ ... ذَخِيـــرَةَ عُمْـــرٍ جَمِـــيلٍ غَـــبَر
وَذِكْـــرَى فُصُـــول، وَرُؤْيَـــا حَيَـــاةٍ ... وَأَشْـــبَاح دُنْيَـــا تَلاشَـــتْ زُمَـــر [٣٥]

في هذا النّصّ الشّعريّ في سرد أحداثه نلاحظ الزّمن الأدبيّ، إذ يقصُّ علينا الغاب أحداث الشّتاء، وما يرويه لنا من مجيء الشّتاء والضّباب والثلوج والمطر، ثم يستمرّ الشّاعر في زمن الحكاية (زمن الدّال والمدلول)، ويربط الأحداث بحرف الواو في بداية الأبيات كما نلاحظ؛ ذلك للتّوسيع في زمن الوقائع الذي يميز لنفسه مستوي في النّصّ، وزمن القول الذي يميّز لنفسه مستوي آخر في النّصّ؛ إذ تخصّ هذه العلاقات أموراً ثلاثة، هي: التّرتيب أو النّظام، والمدّة، والتّواتر، فيحكي ما قاله الغابُ بأنّ هذه الأمة التي تحيا خريف عمرها سيأتي عليها شتاء قاسٍ، فيحكمها كثر وتختلط الأمور فيها، وتتداخل، فيصبح من الصّعب التّمييز بين الحقّ والباطل، وفي تكراره لكلمة الشّتاء يعطي إيقاعاً موسيقيّاً يوحي بشدّة الأمر، وشدّة ما ستواجهه الأمّة، وكأنّه في تعريفه للشّتاء الأوّلي يعني الاستعمار الذي كانت تعيشه البلاد، فهو معروف لديه، وفي تنكيره للشّتاء بعد ذلك يحذر مما قد يأتي بعد ذلك علي البلاد [٣٦]، فقد بيّن هذين الزّمنيّن؛ زمن الّدال والمدلول الذي نكتشف منهما السّرّ الزّمنيّ الذي يُعبّر عنه بالزّمن الأدبيّ.

المكان السّرديّ:

المكان السّرديّ يختلف عن المكان في معناه المحدّد، بل "المكان صورة أوليّة ترجع إلى قوّة الحساسيّة الظّاهرة التي تشمل حواسنا الخمس" (٣٧)، فعليه فإنّ المكان يُعدّ عنصراً من عناصر العمل الأدبيّ، وله دور فعّال في نصّ العمل الأدبيّ؛ إذ قد يتحوّل من مجرّد خلفيّة تقع عليها أحداث العمل الأدبيّ إلى عنصر تشكيليّ من عناصر العمل الأدبيّ.

المكان له دورٌ مكمّل لدور الزّمان في تحديد دلالة العمل الأدبيّ، كما أنّ له أهميّة كبرى في تأطير المادّة الحكائيّة وتنظيم الأحداث (٣٨)، وله أنواع متعدّدة أهمّها المكان النّفسيّ والرّمزيّ واللامتناهي؛ فالمكان النّفسيّ هو مكان يأخذ اكتماله من مشاعر الشّخصية وحالتها النّفسية، ليتحوّل إلي مكان جديد، "إنّه المكان المصوّر من خلجات النّفس وتجلياتها، وما يحيط بها من أحداث ووقائع" (٣٩)، فالخلجات النّفسيّة هي التي تدلّ علي المكان النّفسيّ دون غيره:

وَمَنْ لَمْ يُعَانِقْهُ شَوْقُ الْحَيَاةِ ... تَبَخّرَ في جَوّهَا وَانْدَثَر (٤٠)

يقصد الشّاعر من الحياة، الحريّة ثم في تعبير (جوّها) لا يقصد المكان الأعلي في السّماء، بل هذا المكان نفسيّ استشرفه الشّاعر من خلجات نفسه يقصد الحياة الحرّة الكريمة، ولا يقصد السّماء ولا الجوّ؛ أما المكان الرّمزيّ فيوظّفه الشّاعر بغية الإحالة إلي أمكنة أخري، والغرض من ذلك ترك إيحاءات رمزية في النّصّ، على سبيل محاولة لإعطاء أكثر من صورة للمكان الواحد، فهو المكان الذي يرمز به لمكان آخر (٤١)، كما نلاحظ في أشعار الشّابيّ:

وَدَمدَمَتِ الرّيحُ بَيْنَ الفِجَاجِ ... وَفَوْقَ الجِبَال وَتَحْتَ الشّجَر

إذَا مَا طَمَحْتُ إِلَى غَايَةٍ ... رَكِبْتُ الْمُنَى وَنَسِيتُ الحَذَر

وَلَمْ أَتَجَنّبْ وُعُورَ الشّعَابِ ... وَلا كُبّةَ اللّهَبِ الْمُسْتَعِر

وَمَنْ لا يُحِبّ صُعُودَ الجِبَالِ ... يَعِشْ أَبَدَ الدّهْرِ بَيْنَ الحُفَر (٤٢)

نموذجاً للدّراسة في هذه المقطوعة الشّعريّة عندنا أمكنة رمزيّة متعدّدة، منها: الفجاج وفوق الجبال وتحت الشّجر ووعور الشّعاب، وصعود الجبال وبين الحفر؛ فكلّ هذه الأمكنة لها رمزيّة تتعلق بها؛ فيقصد بالفجاج الشّعب بأكمله، كما نقول الشّارع العام، فالفجاج الطّريق الواسع، وأراد به الشّاعر النّاس، وفي الوهلة الأوّلي أراد الجبل في فوق الجبال؛ أيّ فوق الصّعاب، وأراد من تحت الشّجر بعض المشكلات التي هي أهون من الجبال؛ وأما المكان اللاّمتناهيّ فهو المكان الذي يكون هذا المكان عادة ما يكون "خالياً من النّاس، فهو الأرض التي لا تخضع لأحد مثل الصّحراء أو المحيطات أو الجبال الشّوامخ، هذه الأمكنة لا يملكها أحد) [٤٣] فالمكان اللاّمتناهيّ في السّرد الأدبيّ يُوسّع من فكرة القصيدة، وتتراكم الأفعال والحركات المتعدّدة في هذا المكان الواسع؛ إذ لا حدود تحدّه كما يقول الشّابيّ:

فصدّعت الأرض من فوقها ... وأبصرت الكون عذب الصور

فميدي كما شئتِ فوق الحقول ... بحلو الثمار وغض الزهر

وناجي النسيم وناجي الغيوم ... وناجي النجوم وناجي القمر

وناجي الحياة وأشواقها ... وفتنة هذا الوجود الأغر [٤٤]

ففي مختلف أبياته يأتي الشّاعر بنماذج من أمكنةٍ لا متناهيةٍ؛ إذ يشير إلي الأرض والكون، ويُعبّر عنه بالحياة والوجود، فهذه أمكنة لا متناهيّة، وتعابير مثل هذه: فوق الجبال/ الغيوم/ النجوم، ففي هذه الأمكنة اللاّمتناهيّة التي تخلو من الوجود الإنسانيّ استطاع الشّاعر أن يسرد الأحداث الرّمزيّة المكوّنة في شعره التي تساعده علي الحكي وفساحة المكان اللاّمتناهيّ يُطوّر من الرّؤية التّكامليّة للحدث السّرديّ في الشّعر.

هذه الأمكنة كلّها تتعلق بالنّفس؛ نفس الكاتب ونفس المتلقي؛ إذ "يشتدّ علي النّفس البشريّة بما تحمل من نوازع وعواطف، فيعمد إلي تتبّعها، والكشف عنها في مواقف الصّراع المختلفة" [٤٥]، فبتعدد الأمكنة تتعدّد نفسيّة المتلقي، ويرنو إلي متابعة سير الأحداث.

الخاتمة

ت َوَصَّلَ الباحثان في نهاية المطاف إلي النّتائج الآتية:

هذه القصيدة الرّومانسيّة احتوت علي أقصوصات حكائيّة كثيرة، وأنّ الشّاعر استخدم الطّبيعة في حكاياته وحواراته، وممّا جاء في القصيدة "قالت لي الكائنات/ قال لي الغاب"، ففي كلّ حوار خفي يكمن سرد الأحداث الشّعريّة.

بنية العنوان السّرديّة في هذه القصيدة جاءتْ وِفق نفسيّة الشّاعر الرّومانسيّ المعذّب؛ إذ أدمج الطّبيعة ووظّفها بأروع صورة ممكنة، ووفق متطلّبات عصره ومجتمعه، فالشّاعر لم يغفل الأوضاع الاجتماعيّة التي تطلب منه أن ينادي إذا الشعب أراد الحياة، فهذا المزجُ بين رومانسيّة الشّاعر وأوجاع الشّعب وهمومه سبّب انسجاماً تامّاً في بنية العنوان؛ إذ أسماها (إرادة الحياة).

التّكرار السّرديّ في هذه القصيدة تجلّي في مفردة (الحياة) و(الإرادة) ومشتقاتهما ممّا ينطبق مع بنية العنوان السّرديّة.

العرض والزّمن السّرديّ في هذه القصيدة تنوّعا تنوعاً كثيراً؛ إذ تطرّقنا إلى الزّمن الأدبيّ وزمن الحكاية؛ زمن المدلول وزمن الدّال، وقد مزج الشّاعر بين الزّمن الحالي والزّمن المنشود في: إذا الشعبُ أَرَادَ الحياة، وفي كلّ بيت مِن أبيات القصيدة.

تطرّق الشّاعر إلي المكان السّرديّ في شتّي أنواعه في قصيدته؛ إذ تطرّق إلي المكان النّفسيّ والرّمزيّ واللاّمتناهّي، أكثر مِن باقي أنواع الأمكنة السّرديّة.

الإحالات:

١- سلمان كاصد حالوب: تشكّلات البُنى الاجتماعيّة والتّقابلات والأنساق السّرديّة في رواية الذّباب والزّمرد، مجلّة أبحاث البصرة، العلوم الإنسانيّة، **٢٠١٦**، البصرة، العراق، ص١٨

٢- هدى الصّحناويّ: اللّون ودلالته في الشّعر العربيّ السوري الحديث، مجلّة جامعة دمشق، مجلّد ٢٩، دمشق، سوريا، ٢٠١٣، ص٢٣

٣- بركة ناصر: منطلقات المكون السّرديّ في مقامات بديع الزّمان الهمذانيّ: مقاربة في ضوء المعطي السّوسيو-ثقافيّ، مجلّة الآداب واللّغات، جامعة محمد البشير الابراهيميّ، الجزائر، ٢٠١٦، ٥٦

٤- رسول بلاويّ: تشكيل البناء السّرديّ في قصيدة "عصا الخرنوب" للشّاعر حبيب السّامر، مجلّة أدب عرب، جامعة طهران، السّنة التّاسعة، طهران، إيران، ١٣٩٦، ص١٠٠

٥- فرامرز ميرزائي ومريم رحمتي تركاشوند: بنية السّرد الروّائيّ وتقنياته في الرّسالة البغدادية، مجلّة اللّغة العربيّة وآدابها، مجلّد ١٣، العدد٣، برديس، قم، ٢٠١٧، ص٢٢٢

٦- محمد أمين الشّابيّ: مقدمة ديوان الشّاعر (أغاني الحياة)، الدّار التّونسيّة، تونس، د. ت، ص١٠٩

٧- زين العابدين سنوسيّ: الشّابيّ: حياته وشعره، دار الكتب الشّرقيّة، تونس، ١٩٥٦، ص١٨

٨- أحمد بن فارس: معجم مقاييس اللّغة؛ تحقيق: عبدالسلام محمد هارون، جزء ٣، دار الجليل، بيروت، لبنان، ١٩٩١، ص١٥٧

٩- رمضان عمر: السّرديّة في شعر محمود درويش: لماذا تركت الحصان وحيداً أنموذجاً (Harran Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi، Yıl: ١٩، Sayı ٣٢ Temmuz–Aralık ٢٠١٢، ص ١٩٠

١٠- يوسف حطينيّ: في سرديّة القصيدة الحكائيّة: محمود درويش نموذجاً، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، سوريا، ٢٠١٠، ص١١١

١١- الرّويليّ ميجان وغيره: دليل النّاقد العربيّ لأكثر من سبعين مصطلحاً، المركز الثقافيّ، الدّار البيضاء، المغرب، ٢٠٠٢،، ص١٧٢

١٢- آمنة يوسف: تقنيّات السّرد في النّظريّة والتّطبيق،دار الحوار، دمشق، سوريا، ١٩٩٧، ص٧٨

١٣- نفلة حسن أحمد العزيّ: تقنيات السّرد وآليّات تشكيله الفنّيّ، دار غيداء، عمّان، الأردن، ٢٠١١، ص١٢٧

١٤- محمد الأمين الشّابيّ: مقدّمة ديوان الشّاعر (أغاني الحياة)، ص١٥٢

١٥- عبد الرّحيم الكرديّ: البنية السّرديّة للقصّة القصيرة، ط٣، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، ٢٠٠٥، ص١٣

١٦- محمود الرّبيعيّ: قراءة قصيدة الأطلال لإبراهيم ناجي، مجلّة كلية دار العلوم، جامعة القاهرة، العدد٢، القاهرة، مصر،١٩٧٢م، ص٩٩

١٧- رشيد يحياويّ: دراسة في المنجز النّصّيّ، الدّار البيضاء، بيروت، لبنان، ١٩٩٨، ص١١٧

١٨- ناصر يعقوب: اللّغة الشعريّة، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت، لبنان، ٢٠٠٢، ص١٠٠

١٩- محمد الأمين الشّابيّ: مقدمة ديوان الشّاعر (أغاني الحياة)، ص١٥٥

٢٠- إسماعيل بن حماد الجوهريّ: تاج اللّغة وصحاح العربيّة، تحقيق: أحمد عبدالغفار عطار، الشّركة اللّبنانيّة للموسوعات العربيّة، بيروت، لبنان، ١٩٧٩م، ص٢٧

٢١- علي صدر الدّين بن معصوم المدنيّ: أنوار الرّبيع في أنواع البديع، تحقيق: شاكر هادي شكر، مطبعة النّعمان، النّجف، العراق، ١٩٦٩، ص٩٦
٢٢- مدحت سعيد الجيّار: الصّورة الشعريّة عند أبي القاسم الشّابيّ الدّار العربيّة للكتّاب والمؤسّسة الوطنيّة للكتّاب، طرابلس، ليبيا، ١٩٨٤، ص٤٧
٢٣- أحمد علي محمد: التّكرار وعلامات الأسلوب في قصيدة (نشيد الحياة) للشّابيّ: دراسة أسلوبيّة إحصائيّة، مجلّة جامعة دمشق، مجلّد ٥٦، العدد ١، ٢٠٢٠، ص٥٠-٥١
٢٤- عبدالملك مرتاض: في نظريّة الرّواية: بحث في تقنيّات السّرد، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، الكويت، ١٩٩٨، ص١٥٣
٢٥- محمد عزّام: شعرية الخطاب السّرديّ، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، سوريا، ٢٠٠٥، ص٩٠
٢٦- محمود الرّبيعيّ: قراءة قصيدة الأطلال لإبراهيم ناجي"، مجلّة كلية دار العلوم، جامعة القاهرة، العدد ٤، ١٩٧٢، ص٩٩
٢٧- محمد الأمين الشّابيّ: مقدّمة ديوان الشّاعر (أغاني الحياة)، ص١٥٥
٢٨- المرجع نفسه
٢٩- نفسه: ص١٥٦
٣٠- نعيمة فرطاس: نظام الزّمن السّرديّ في رواية "الولي الطّاهر يعود إلى مقامه الزّكي" لطاهر وطّار، جامعة الجزائر، الجزائر، ٢٠١٠، ص١٢
٣١- جيرار جينيت: خطاب الحكاية: بحث في منهج، ط٢، الهيئة العامّة للمطابع الأميريّة، القاهرة، مصر، ١٩٩٧، ص٤٧
٣٢- المرجع السابق، ص ٤٥
٣٣- يُمنى العيد: الرّاوي الموقع والشّكل، مؤسّسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ١٩٨٦، ص١١١
٣٤- عبد الملك مرتاض: في نظرية الرّواية: بحث في تقنيّات السّرد، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، الكويت، ١٩٩٨، ص٢١٤
٣٥- محمد الأمين الشّابيّ: مقدّمة ديوان الشّاعر (أغاني الحياة)، ص١٥٦
٣٦- آلاء داود محمد ناجي: شعر أبي القاسم الشّابيّ علي ضوء نظريّة التّلقّي، رسالة ماجستير، جامعة الشّرق الأوسط، عمّان، الأردن، ٢٠١٢، ص٨٤
٣٧- آلاء داود محمد ناجي: شعر أبي القاسم الشّابيّ علي ضوء نظريّة التّلقّي، رسالة ماجستير، ص٨٢
٣٨- يوسف كرم: تاريخ الفلسفة الحديثة، ط٥، دار المعارف، القاهرة، مصر، ١٩٨٦، ص٢٢٢
٣٩- حسن بحراويّ: بنية الشّكل الروّائيّ: الفضاء، الزّمن، الشّخصية، ط١، المركز الثقافيّ العربيّ، الدّار البيضاء، المغرب، ١٩٩٠، ص٢٠
٤٠- شاكر النّابلسيّ: جماليات المكان في الرّواية العربية، ط١، المؤسّسة العربية للدّراسات والنّشر، عمّان، الأردن، ١٩٩٤، ص١٦
٤١- محمد الأمين الشّابيّ: مقدّمة ديوان الشّاعر (أغاني الحياة)، ص١٥٧
٤٢- شاكر النّابلسيّ: جماليات المكان في الرّواية العربية، ص١٥
٤٣- محمد الأمين، مقدّمة ديوان الشّاعر (أغاني الحياة)، ص١٥٧

٤٤- شاكر النّابلسيّ: جماليات المكان في الرّواية العربية، ص٢٤
٤٥- محمد الأمين الشّابيّ: مقدّمة ديوان الشّاعر (أغاني الحياة)، ص ١٥٧
٤٦- أزهار علي عاصي ورؤي فليح خضير: السّرد في رواية شتاء العائلة، مجلّة أبحاث البصرة العلوم الإنسـانيّة، مجلّد ٢، العدد ٤١، ٢٠١٦، ص٧٢

المراجع:

‘Ali، MoÍammad ’aÍmad، *al-TikrÉr Wa ‘alÉmÉt al-’uslub Fi QaÎidah (Nashid al-×aiyÉt): Dirasah ’uslubiyyah ’iÍÎÉ’iyyah، Majallah JÉmi‘ah Damascus*، Mujallad: 26، ‘adad: 1-2، 2010.

‘AÎiy، ’azhÉr ‘ali، Wa Rw’É FliÍ KhiÌaiyr، al-Sard Fi RiwÉiyah shitÉ’ al-‘Éilah، *Majallah ’abÍÉth al-BaÎrah Li al-‘ulum al-InsÉniyyah*، Mujallad: 2، ‘adad 41، 2016.

‘zzÉm، MoÍammad، *Shi‘riyyah al-KhiÏÉb al-Sardiy*، (Damascus: ’ittiÍÉ al-KuttÉb al-‘arab، 2005).

×uÏiyniy، Yosuf، *Fi Sardiyyah al-QaÎidah al-×akÉ’iyyah MaÍmud Darwish namuzagan*، (Damascus: ManshurÉt ’ittiÍÉ al-KuttÉb al-‘arab، 2010).

Al-‘iyd، YumnÉ، *al-RÉwiy al-Mawqi‘ Wa al-Shakel*، (Beirut: Mu’asasah al-’abÍÉth al-‘arabiyyah، 1986).

Al-Ghaziy، Naflah ×asan ’aÍmad، *TaqniyÉt al-Sard Wa ’Éliyyat tashkileh al-Faniy*، (Amman: DÉr GhaiydÉ’، 2011).

Al-JaiyyÉr، MadÍat Sa‘id، *al-Øurah al-Shi‘riyyah ‘inda ’abi al-QÉsem al-ShÉbbiy*، (Tripoli: al-DÉr al-‘arabiyyah Li al-KitÉb Wa al-Mu’asasah al-WaÏaniyyah Li al-Kitab، 1984).

Al-Jawhari، IsmÉ‘il Bin ×ammÉd، *TÉj al-Lughah Wa ØiÍÉÍ al-‘arabiyyah*، TaÍqiq: ’aÍmad ‘abd al-GhaffÉr ‘aÏÏÉr، (Beirut: al-Sharikah al-LibnÉniyyah Li al-Mausu‘Ét al-‘arabiyyah، 1979).

Al-Kurdiy، ‘abd al-RaÍim، *al-Buniyah al-Sardiyyah Li al-QiÎah al-QaÎirah*، 3rd Edition، (Cairo: Maktabah al-’ÉdÉb، 2005).

Al-Nabulsiy، ShÉker، *GamÉliyyat al-MakÉn Fi al-RiwÉiyah al-‘arabiyyah*، 1st Edition، (Amman: al-Mu’asasah al-‘arabiyyah Li al-DirÉsÉt Wa al-Nasher، 1994).

Al-Rabi‘iy، MaÍmud، QirÉ’ah QaÎidah al-’aÏlÉl Li IbrÉhim NÉjiy، *Majallah Kuliyyah DÉr al-‘ulum JÉmi‘ah al-QÉherah*، ‘adad 4، 1972.

Al-Ruailiy، MigÉn، Wa Ghairuh، *Dalil al-NÉqid al-‘arabi Li ’akthar Min sab‘in muÎalah*، (Morocco: al-Markaz al-ThaqÉfiy Li al-DÉr al-BaiÌÉ’، 2002).

Al-ShÉbiy، Abu aI-QÉsim، *DiwÉn 'abi al-QÉsim Wa rasÉ'iluh*، ÖabÏ Wa sharÍ: MoÍmmad Nabil Ùuraifiy، (Beirut: al-Maktabah al-'aÎriyyah، 2004).

BaÍrÉwiy، ×asan، *Buniyah al-Shakel al-RiwÉ'iy، al-FaÌÉ'، al-Zaman، al-ShakhÎiyyah*، 1st Edition، (Casablanca: al-Markaz al-ThaqÉfi al-'arabi، 1990).

FerÏÉs، Na'imah، *NizÉm al-zazn al-Sardiy Fi RiwÉiyyah "al-Waliy al-ÙÉher ya'ud 'ilÉ maqÉmeh al-Zaki" Li ÙÉhir WaÏÉr*، (Algeria: JÉmi'ah al-JazÉ'iriyyah، 2010).

Gaiynt، GirÉr، *KiÏÉb al-×ikÉiyah al-Shi'riyyah: baÍth Fi manhaj*، 2nd Edition، (Cairo: al-Hai'ah al'Émmah Li al-MaÏÉbi' al-'amiriyyah، 1997).

Ibn FÉres، 'aÍmad، *MaqÉiyys al-Lughah*، TaÍqiq: 'abd al-SalÉm MoÍammad HÉrËn، (Beirut: DÉr al-Jeel، 1991).

Ibn Ma'Îum، 'ali Øader al-Din، *'anwÉr al-Rabi' Fi 'anwÉ'val-Badiy'*، TaÍqiq: ShÉker HÉdiy Shukur، (Najaf: MaÏba'ah al-Nu'mÉn، 1969).

Karam، Yosuf، *TÉrikh al-Falsafah al-×adithah*، 5th Edition، (Cairo: DÉr al-Ma'Éref، 1986).

MoÍammad، Najiy، 'ÉllÉ Daod، *She'r 'abi al-QÉsem al-ShÉbiy 'alÉ Ìaw' naÐariyyah al-Talaqiy*، (RisÉlah MÉjster، Jame'ah al-Sharq al-'awsaÏ، 2012).

MurÏÉÌ، 'abd al-Malik، *Fi naÐariyyah al-RiwÉiyah: BaÍth Fi tiqniyÉt al-Sard*، (Kuwait: 'Élam al-Ma'rifah، 1998).

Sinusiy، Zain al-'Ébdin، *al-ShÉbiy ÍaiyÉtuh Wa shi'ruh*، (Tunis: DÉr al-Kutub al-Sharqiyyah، 1956).

Ya'qub، NÉÎer، *al-Lughah al-She'riyyah*، (Beirut: al-Mu'asasah al-'arabiyyah Li al-DirasÉt Wa al-Nasher، 2004).

YaÍyÉwiy، Rashid، *al-Shi'r al-'arabi al-×adith: DirÉsah Fi al-Munjaz al-NaÎÎiy*، (Beirut: al-DÉr al-BaiÌÉ'، 1998).

Yosuf، 'Émnah، QaiynÉt al-Sard Fi al-NaÐariyyah Wa al-TaÏbiq، (Damascus: DÉr al-×iwÉr، 1997).

أ. د. سناء شعلان (بنت نعيمة) في سطور

أ. د. سناء شعلان (بنت نعيمة) الملقّبة بشمس الأدب العربيّ، وسيّدة القصّة القصيرة العربيّة، وأيقونة الأدب العربيّ، هي أديبة وأكاديميّة وإعلاميّة أردنيّة من أصول فلسطينيّة، وكاتبة سيناريو، ومراسلة صحفيّة لبعض المجلّات العربيّة، وناشطة في قضايا حقوق الإنسان والمرأة والطّفولة والعدالة الاجتماعيّة، تعمل أستاذة للأدب الحديث في الجامعة الأردنية/ الأردن، حاصلة على درجة الدّكتوراه في الأدب الحديث ونقده بدرجة امتياز، عضو في كثير من المحافل الأدبية والأكاديميّة والإعلاميّة والجهات البحثيّة والحقوقيّة المحليّة والعربيّة والعالميّة.

هي الرّئيس الفخري لمنظّمة السّلام والصّداقة الدّوليّة، منظّمة السّلام والصّداقة الدّوليّة، الدّنمارك والسّويد للعامين ٢٠٢٣-٢٠٢٤

حاصلة على نحو٦٥ جائزة دوليّة وعربيّة ومحليّة وإقليميّة في حقول الرّواية والقصّة القصيرة وأدب الأطفال والبحث العلميّ والمسرح وأدب الرّحلات والأدب المقارن والإعلام، كما تمّ تمثيل الكثير من مسرحيّاتها على مسارح محليّة وعربيّة.

لها ٧٥ مؤلفاً منشوراً بين كتاب نقديّ متخصّص ورواية ومجموعة قصصيّة وقصّة أطفال ونصّ مسرحيّ ورحلة مع رصيد كبير من الأعمال المخطوطة التي لم تُنشر بعد، إلى جانب المئات من الدّراسات والمقالات والأبحاث المنشورة، فضلاً عن الكثير من الأعمدة الثابتة في كثير من الصّحف والدّوريات المحليّة والعربيّة والعالميّة، وسيناريوهات المسلسلات والأفلام.

لها مشاركات واسعة في مؤتمرات محلّية وعربيّة وعالميّة في قضايا الأدب والنّقد وحقوق الإنسان والبيئة والعدالة الاجتماعيّة والتّراث العربيّ والحضارة الإنسانيّة والآدابِ المقارنة، إلى جانب عضويتها في لجانها العلميّة والتّحكيميّة والإعلاميّة.

هي ممثّلة لكثير من المؤسّسات والجهات الثقافيّة والحقوقيّة، كما أنّها شريكة في الكثير من المشاريع العربيّة والعالميّة الثّقافيّة والفكريّة.

تُرجمت أعمالها إلى الكثير من اللّغات، ونالت الكثير من التّكريمات والدّروع والألقاب الفخريّة والتّمثيلات الثقافيّة والمجتمعيّة والحقوقيّة.

مشروعها الإبداعيّ حقل للكثير من الدّراسات النقدية والبحثيّة ورسائل الدّكتوراه والماجستير في الأردن والوطن العربيّ والعالم.

عنوان المؤلّفة: د. سناء شعلان (بنت نعيمة)

الأردن – عمان– الرّمز البريدي ١١٩٤٢

ص. ب ١٣١٨٦

خلوي وواتس وفايبر: ٠٠٩٦٢٧٩٥٣٣٦٦٠٩

البريد الالكتروني

Selenapollo@hotmail.com

العنوان على الفيس بوك

Facebook: Sanaa Shalan

9789957545376

ALTNOOR
النور
Culture and Art للثقافة والفنون