الرّؤية والظّلّ

"دراسات نقديّة"

أ. د. سناء شعلان (بنت نعيمة)
أ. د. منى ميلان
د. معاذ الزعبي

الرّؤية والظّلّ

"دراسات نقديّة"

Book Title:Vision and Shadow: Critical Studies	عنوان الكتاب: الرّؤية والظلّ دراسات نقديّة
First Edition:2023	الطبعة الأولى:٢٠٢٣
Authors: Dr. Sanaa Shalan (bint Na,imeh) Dr. Muna Muhilan Dr. Moath AL-Zu'bi	المؤلفون: أ. د. سناء شعلان (بنت نعيمة) أ. د. منى محيلان د. معاذ الزعبي
Book type: Studies in Criticism	نوع الكتاب: دراسات نقديّة
Number of pages:214	عدد الصّفحات:٢١٤
Filing number: (2023 /6 /3339) 813,9	رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنيّة: (٢٠٢٣ /٦ /٣٣٣٩) ٩,٨١٣
ISBN:978-9957-545-55-0	الرقم المعياري الدولي: ٠-٥٥-٥٤٥-٩٩٥٧-٩٧٨
Descriptors: Arabic stories// literary criticism/ Arabic literature	الواصفات: القصص العربيّة// النّقد الأدبي/ الأدب العربيّ
All rights reserved to the authors: Dr. Sanaa Shalan (bint Na,imeh) Dr. Muna Muhilan Dr. Moath AL-Zu'bi	جميع الحقوق محفوظة للمؤلفين: أ. د. سناء شعلان (بنت نعيمة) أ. د. منى محيلان د. معاذ الزعبي
Publisher:Al tnoor Kulttuurinkeskus ry Väinölänkatu 19B38 33500 TampereFinland Hassan Abbas.Dakhel	بيانات الناشر: مركز التّنور الثقافي فنلندا- تامبرة ٣٣٥٠٠ عبّاس داخل حسن

يتحمل المؤلف كامل المسؤولية القانونية عن محتوى مصنفه ولا يعبّر هذا المصنف عن رأي دائرة المكتبة الوطنيّة أو أي جهة حكومية أخرى.

تم إعداد بيانات الفهرسة والتّصنيف الأولية من قبل دائرة المكتبة الوطنيّة

جميع حقوق الملكيّة الأدبيّة محفوظة للمؤلفين، ويُحظر طبع أو تصوير أو ترجمة هذا الكتاب أو أي جزء منه أو إدخاله على الكمبيوتر أو ترجمته على أسطوانات ضوئية إلاّ 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 authors. 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.

الرّؤية والظّلّ

"دراسات نقديّة"

أ. د. سناء شعلان (بنت نعيمة)

أ. د. منى محيلان

د. معاذ الزعبي

الطّبعة الأولى

٢٠٢٣

الفِهْرست

اسم البحث	الصفحة
الفِهْرست	٥
إطلالة تمهيديّة.	٧
الفصل الأوّل:	٩
صورة المجتمع الأردنيّ عند أحمد حسن الزّعبيّ في كتاباته السّاخرة. بقلم: أ. د. سناء شعلان (بنت نعيمة) أ. د. منى محيلان	
الفصل الثّاني:	٥٣
الاستلاب السّياسيّ في القصّة القصيرة الأردنيّة: نماذج مختارة. بقلم: أ. د. سناء شعلان (بنت نعيمة) أ. د. منى محيلان د. معاذ الزعبي	
الفصل الثّالث:	٨٣
أسطرة البطل في (ملحمة جلجامش). بقلم: أ. د. سناء شعلان (بنت نعيمة) أ. د. منى محيلان د. معاذ الزعبي	

الفصل الرّابع:	١٢١
مآلات الفزع ومحمولاته عند الرّوائيّ أحمد منصور الزّعبيّ: في رواية (صمّ.. بكم.. عمي). بقلم: أ. د. سناء شعلان (بنت نعيمة) أ. د. منى محيلان	
الفصل الخامس:	١٤٦
تشكيل الخوف وترميزاته في روايتي (العُنّة) و(وراء الضّبع) لأحمد منصور الزّعبيّ. بقلم: أ. د. سناء شعلان (بنت نعيمة) أ. د. منى محيلان	
الفصل السّادس:	١٧٥
تقنيّات المعمار السّرديّ في رواية (أَدْرَكَهَا النّسيان) لسناء شعلان. بقلم: أ. د. منى محيلان	

إطلالة تمهيديّة

هذا الكتاب هو سِفْر لدراسات متنوّعة في سياحة انتقائيّة تطوافيّة في الأدب الحديث والقديم في عوالم المقالات والرّواية والقصّة القصيرة والملحمة، 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 لنا، وتصدّينا لكلّ منها بالدّراسة بشكل مستقلّ في رحلة نقديّة وراء ثورة الصّدى للمبدع التي شكّلت هذه التّرنيمات الإبداعيّة الرّائقة.

الفصل الأوّل

صورة المجتمع الأردنيّ

عند أحمد حسن الزّعبيّ في كتاباته السّاخرة

أ. د. سناء شعلان (بنت نعيمة)

أ. د. منى محيلان

صورة المجتمع الأردنيّ
عند أحمد حسن الزّعبيّ في كتاباته السّاخرة

الملخّص:

هذا البحث يقدّم صورة المجتمع الأردنيّ عند الكاتب الأردنيّ المعاصر السّاخر أحمد حسن الزّعبيّ في كتبه السّاخرة: "أوجاع وطن" ٢٠٠١، و"سواليف" ٢٠٠٨، و"نزف منفرد" ٢٠١٣، وهذه الصّورة تمّ تشكيلها من مجموع خمس صور، وهي: الصّورة الاجتماعيّة، والصّورة السّياسيّة، والصّورة الفكريّة والفنيّة، والصّورة الدّينيّة، والصّورة الاقتصاديّة عبر تفكيك هذه الصّور إلى مكوّناتها الموضوعيّة الدّاخليّة، ومحاولة رصد هذه المكوّنات بما يشكّل صورة للمجتمع الأردنيّ الذي كان محوراً وهدفاً لكتابات أحمد حسن الزّعبيّ الذي اجتهد كي يقدّم صورة واقعيّة لمجتمعه بعيداً عن الكذب والتّجميل والمبالغات والمغالطات والإنكار، بما فيه من استلاب وظلم وقهر وحرمان، كما لمز قوى الظّلم والاستلاب والقهر فيه.

كما وقفت الدّراسة عند تجربة الكتابة السّاخرة عند أحمد حسن الزّعبيّ مع محاولة تفسير سبب جنوحه إلى هذه الكتابة، وتفسير محمولاتها ورموزها وأهدافها ومراميها.

الكلمات المفتاحيّة: صورة المجتمع الأردنيّ/ أحمد حسن الزّعبيّ/ كتابات ساخرة/ سخرية.

إطلالة على الكتابة السّاخرة عند أحمد حسن الزّعبيّ:

يُعدّ الكاتب الأردنيّ أحمد حسن الزّعبيّ [1] من الأسماء الأردنيّة المعاصرة الشّهيرة في الكتابة السّاخرة في الأردن، إنْ لم يتصدّرها جميعاً بموادّه السّاخرة المكتوبة عبر مقالاته المنشورة في الصّحف والمجلات والمجموعات المستقلّة والمتلفزة عبر الحلقات الدّراميّة التي يمثّل فيها التي بثّها في (اليوتيوب) تحت اسم "من سفّ بلدي

مع أحمد حسن الزّعبيّ من إنتاج التلفزيون العربيّ [٢]، وتحت اسم "خليّها على اللّه مع موسى حجازين وأحمد حسن الزّعبيّ من إنتاج روتانا راديو الأردن [٣]، وعلى شكل أفلام كرتون متحرّك جسّدته وجسّدت الممثّل الأردنيّ موسى حجازين، وكانتْ بصوتهما، ومن كتابة أحمد حسن الزّعبيّ وأفكاره، وأشهرها برنامج "شوفة عينك" من إنتاج شركة تقارب [٤]، إلاّ أنّ هذا البحث سوف يتصدّى فقط للجانب المكتوب منها الصّادر في كتب منشورة على شكل مجاميع كتابيّة نشرها بنفسه من مقالات ساخرة مختلفة كتبها في أزمان مختلفة، ونشرها في جهات متعدّدة، كما نشرها كذلك في مساحات الفضاء الإلكترونيّ بعد انتشار سطوة المواقع الإلكترونيّة على المساحة الإعلاميّة الأردنيّة والعربيّة والعالميّة، وبشكل خاصّ في الموقع الإلكترونيّ الشّهير سواليف (http://sawaleif.com) [٥] الذي أسّسه أحمد حسن الزّعبيّ ليكون منبراً لسخريته ولسخرية الكثير من الكتّاب الجدد الأردنيين الذين نزعوا إلى ما نزع إليه من كتابة ساخرة؛ ليغدو بذلك هذا الموقع الإلكترونيّ من أشهر المواقع السّاخرة الأردنيّة والعربيّة.

لقد شهدت السّاحة الأردنيّة مشاركات ساخرة لأدباء أردنيين كثر، أمثال: مؤنس الرّزازّ، وفخري قعوار، وموسى حوامدة، ويوسف غيشان، وطلعت شناعة، وأحمد أبو خليل، ومحمد طمّليه، وكامل النصيرات، وهند خليفات، وباسل طلوزيّ، وماجد الخواجا، وسامي الشّريف، وهشام إبراهيم الأخرس، وحسام الدّين عودات.

إلاّ أنّ هذه الدّراسة قد تصدّتْ لرصد صورة المجتمع الأردنيّ في كتابات أحمد حسن الزّعبيّ السّاخرة، وقد قامت الدّراسة بتقسيمها إلى أكثر من مستوى يمثّل

صوراً مختلفة تمثّل الصّورة الكليّة للمجتمع الأردنيّ التي رسمها أحمد حسن الـزّعبيّ في كتاباته عبر قلمه الجريء، وهذه المستويات هي:

أوّلاً: الصّورة الاجتماعيّة للمجتمع الأردنـيّ عنـد أحمـد حسـن الـزّعبيّ في كتاباته السّاخرة.

ثانياً: الصّورة السّياسيّة للمجتمع الأردنيّ عند أحمد حسن الزّعبيّ في كتاباته السّاخرة.

ثالثاً: الصّورة الفكريّة للمجتمع الأردنيّ عند أحمد حسن الزّعبيّ في كتاباتـه السّاخرة.

رابعاً: الصّورة الدّينيّة للمجتمع الأردنيّ عند أحمد حسن الـزّعبيّ في كتاباتـه السّاخرة.

خامساً: الصّورة الاقتصاديّة للمجتمع الأردنيّ عند أحمد حسـن الـزّعبيّ في كتاباته السّاخرة:

لكن هذا التّقسيم لا يعني أبداً أنّه تقسيم شافٍ مانع، بل هـو محاولـة تصـنيفيّة تعجز عن أن ترسم حدوداً واضحاً وصارماً بين الصّور لتـداخل الواحـدة منهـا في الأخرى؛ لأنّها في مجموعها تشكّل صورة مجتمعيّة واحدة، كلّ جـزء منهـا يـؤثّر في الآخر، ويمثّله، كما يتأثّر به بطبيعة الحال، ويندغم به بشـكل أو بـآخر، لاسـيما أنّ أحمد حسن الزّعبيّ قد كان مسكوناً بقضايا مجتمعه الأردنيّ، وهـي قضـايا تتـداخل الواحد فيها في الأخرى، وهو مَنْ يحاول أنّ يكون صوتها وضميرها ومرآتها في آن؛ فهو يكتب من رحم المعاناة، وبصوت الشّعب بوصفه فرداً فيه، يحـاول أن يتصـدّى

لقضاياه جميعها، ويتغلغل فيها للوصول إلى مراده من فضح كلّ مَنْ يسيء إلى هذا المجتمع، ويحاول هدمه، أو تقويض أمنه واستقراره.

من هذا المنطلق يهدي أحمد حسن الزّعبيّ كتابه "عزف منفرد" إلى وطنه، ويقول: "نزفي المتّقد ... وطنيّ [٦]"، ليصرّح بذلك بقضيّته، وهي وطنه الأردن، كما يصرّح بقصديّته ووعيه لهذه القضيّة، نافياً عن كتاباته السّاخرة أن تكون دفقات انفعاليّة فارغة من الرّؤية والهدف والغاية، وفي ذلك يقول صراحة: "وقفتُ طويلاً أمام نصوص هذا الكتاب، بعضها ظلّ يرافقني من مطار الحقيبة إلى ميناء الحقيقة، وبعضها الآخر نمتُ على ركبتيه ذات اغتراب، هناك منها ما نفض عنّي غبار الهزيمة ذات انسحاب، وهناك ما كتبني غباشاً بحبر الضّباب، من تلك النّصوص ما بد حبيبة لقتني قبل أن ألقاها، ومنها ما مشّط صوتي المبحوح ونفث قي ناي الرّوح موسيقاه." [٧]

لماذا يكتب أحمد حسن الزّعبيّ كتاباته السّاخرة؟

لنا الحقّ في تأويل هذه الإجابة وفق ما نراه في كتابات أحمد حسن الزّعبيّ؛ بوصفنا ندرس هذه الأعمال من زاوية نقديّة فاحصة تمتلك حقّ التّأويل ما دامتْ تستطيع تفسير تأويلها هذا، إلاّ أنّ أحمد حسن الزّعبيّ يصمّم على أن يجيب بنفسه عن هذا السّؤال، فيقول: "نسخر عندما يصبح تشكيل الحكومات مثل سحب اليانصيب الخيريّ... لماذا نسخر؟ لأنّ بواسير الفساد وفالج التّوريث والتهابات النّفاق وضغط الواسطة وتورّم الطبقيّة وفتاق الضّمير الوطنيّ وديسك الجهويّة وإيدز المصلحة المتنقل من الحكومة إلى النّواب هي أوجاع وطن... لماذا نسخر؟ لأنّ عللنا مزمنة والآمنا عميقة، وحروفنا من الدّرجة الأولى، وما في أيدينا سوى مرهم سخريتنا الذي يبرئ قليلاً جلد كرامتنا." [٨]

إذن يعلن أحمد حسن الزّعبيّ صراحة أنّه يكتب إبداعه السّاخر ليفضح الفساد والسّقوط، وليندّد به، وليشارك في رفضه، بدل السّكوت عنه، والقبول الذّليل له؛ فالسّخرية عنده هي أداة للنّقد والرّفض والتّمرّد، لا مجرّد بوحاً ضاحكاً يفضي إلى لا شيء، بل هو همز ولمز وتثوير في سبيل الرّفض والتّمرّد والثّورة لأجل تصويب الأوضاع الفاسدة النّخزة، وهو يقوم بذلك دون أن يخشى لومة لائم، فهو يهب مَنْ يخاطبه غضباً ضاحكاً يدعوه إلى الرّفض؛ فالضّحك في كتاباته ثمنّه المعرفة والتّوجّع والغضب والألم وصولاً إلى الرّفض والتّمرّد والثّورة.

انطلاقاً من هذا كلّه نحن أمام تجربة إبداعيّة ذكيّة توظّف الضّحك الذي يستطيع أن يتغلغل في كلّ مكان، وأن يخاطب الشّرائح الاجتماعيّة جميعها بلغة الضّحك من أجل أن يوصل رسائله المهمّة الذّكيّة التي تتجاوز أسوار السّلطة وجبروت أزلامها وقمعهم، وتصل إلى الشّرائح المسحوقة التي تخشى عصا السّلطة، كما تحتاج إلى أقنعة في خطابها كي تتعاطى مع ما تتلقّاه بيسر ودون خوف.

أحمد حسن الزّعبيّ يقدّم طريقته الخاصّة في الغضب والاحتجاج والتّثوير، وهي طريقة الكتابة السّاخرة التي يظهر خارجيّاً أنّها مجرّد تهريج لا هدف له سوى الضّحك والإضحاك، إلاّ أنّها في واقع الحال وثيقة تاريخيّة وجماليّة وأخلاقيّة تؤرّخ للمعاناة والفساد ورفض ذلك كلّه، كما أنّه يعلن أنّ قلمه هو أداته الشّرعيّة والمقدّسة في حربه الموصولة ضدّ الفساد والقبح والانحطاط والمخازي، في خضم رفضه لأن يكون فرداً صامتاً في مجتمع احترف الصّمت والذّل والقبول باستلابه.

من هذا المنطلق لنا أن نزعم أنّ الأدب السّاخر عند أحمد حسن الزّعبيّ هو نوع من أنواع الآداب المقاومة التي ترفض الاستلاب والانسحاق والذّلّ، وهذه الأداة السّاخرة هي ذات منهج وقرار وطريقة ورؤية وهدف واحتراف وفنيّات، لا مجرّد

أداة رفض وضحك كيفما اتّفق على غير هدىً، إنّما هي أداة ذكيّة ولمّاحة فضفاضة ومرنة قادرة على مخاطبة أكبر قطاع من الشّرائح الاجتماعيّة.

لقد قدّم أحمد حسن الزّعبيّ فكاهة سوداء تُبكي بقدر ما تُضحك في تجربة للتّعبير عن الذّات [٩] بمزيج مركب من القبول والرّفض لهذا العالم [١٠] ضمن بنية لغويّة "تفرز السّخرية والمرارة في آن" [١١] وهي تنطلق من خلطة سحريّة تجمع بين الضّحك والخوف من منطلق أنّ "الخوف هو الوجه الآخر للضّحك" [١٢]، فعندما يضحك الملتقّي بأدبه فهو سرعان ما يشعر بالخوف المتولّد من متناقضات الحالة، فالضّحك في حالة الخوف يؤكّد الخوف، ويعمّق الشّعور به [١٣]، انطلاقاً من أنّ المفارقة "تقول شيئاً، وتقصد العكس" (١٤)، و"تجسّد التّضادّ بين المظهر وواقع الحال" (١٥)، ضمن خليط من الهجاء والسّخرية والعبث والغريب [١٦]، وصولاً إلى الميزة الأساسيّة في المفارقة، وهي "التّباين بين الحقيقة والمظهر". [١٧]

لقد بنى أحمد حسن الزّعبيّ سخريته من منطلق "تسلّيط الضّوء على عدم الاستقرار والتّناقض أو حتى اللاّعقلانيّة التي ينطوي عليها المألوف (١٨)، وهذا المألوف ليس من مستوى المقبول، بل هو من مستوى الممجوج والمرفوض، إلاّ أنّه مألوف وموجود وحقيقة واقعة مهما أنكرها المنكرون، مجسّداً بذلك حالة السّقوط الأخلاقيّ المرتبط أساساً بالسّخرية والضّحك اللّذين لهما "علاقة بالقيم المنهارة في المجتمع من جهة، وبالقيم المقدّسة التي تحيطها الجماعة بالإجلال والاحترام من جهة أخرى". [١٩]

لقد حاول أحمد حسن الزّعبيّ أن يوهم الجميع بأنّه يكتب أدبه السّاخر إخلاصاً للفكاهة الصّرف التي "تقوم بدور الفيلسوف السّاخر الذي يلقي جلائل الأمور بروح الهزل والاستخفاف أو بروح الاستهانة وعدم الاكتراث" [٢٠]، إلاّ أنّه بغى من

ذلك أن يخلق انطباع الغضب والرّفض لهذا الواقع، وبنى هذا الانطباع من حقيقة أنّ الفكاهة والسّخرية تقومان معاً "بالتّأليف بين عناصر متباعدة في الواقع أو المزج بين حقائق متباينة بطبعها". (٢١)

اللاّفت للنّظر في كتابات أحمد حسن الزّعبيّ السّاخرة أنّها كثيراً ما جنحتْ إلى الفنتازيا في رسم عوالمها، وهي مَنْ تستطيع إخفاء ذاتها في عوالم تعجّ بقوانين المحرّمات والرّقابة وإرهاب القوى الضّاغطة؛ فالفنتازيا أداة مناسبة للكشف عن ذوات الشّخصيّات واهتماماتها وعواطفها بحريّة مواربة ضمن مجتمعات تحكمها ضوابط عرفيّة واجتماعيّة صارمة (٢٢)، كما هي فرصة للهروب من قيود الواقع وقسوته "لكن الهدف والغاية من الهروب يتراوح بين تحقيق الأمنية والإثارة ومجرد الاستمتاع" (٢٣) ؛ فالفنتازيا وسيلة "للتّخلص من التّصورات والمفاهيم المعتادة بيد أنّ الغرض من وراء هذا الهروب هو تبيان الضّيق وكبت الأنفاس والرّعب الذي يسم عالمنا الإنسانيّ". (٢٤)

كذلك إنّ الفنتازيا تملك قدرة على اختراق البنى والخطابات المهيمنة على الوعي الاجتماعيّ (٢٥)، مع الحفاظ على مسافة أمان مع هذه البُنى بعد اختراقها دون مواجهتها مباشرة بما في ذلك من خطر على المبدع ذاته، فهو يستحضر عوالم ما يمرّ فيها مروراً سريعاً، ويقصد عالماً آخر. (٢٦)

لقد قدّم أحمد حسن الزّعبيّ الفنتازيّ الغرائبيّ بذكاء سرديّ متميّز، وانطلق في ذلك من أنّ الغرائبيّ يتحقّق إذا قرّر القارئ أنّ قوانين الواقع الطّبيعة تظلّ سليمة، وتسمح بتفسير الظّواهر الموصوفة. (٢٧)

لنا أن نعتقد أنّ أحمد حسن الزّعبيّ انطلق إلى السّخرية لتكون أداة له للكتابة والتّعبير والاحتجاج والثّورة والاعتراض وتحقير الآخر وإذلاله انطلاقاً ممّا انطلق

إليه من الكتّاب السّاخرين المعاصرين الأردنيين والعرب والعالميين الذين يلتقون جميعاً عن نقاط رئيسة جامعة لهم في جنسهم الإبداعيّ هذا، وهي أنّهم أرادوا جميعاً بأدبهم هذا أن يعلنوا عن رفضهم للواقع، وأن يسجّلوا احتجاجهم عليه، وأن يتحدّوا الظّلم والاستلاب والقهر والذّل، وأن يتهكّموا على مَنْ صنع هذا الواقع، بل وبغوا أن يسعوا بقوّة إلى إذلاله وتحقيره وفضح مغازيه، عبر الضّحك الذي يرفض الذّل والاستلاب والحزن واليأس والاستسلام.

الأدب السّاخر يقدّم نفسه على أنّه جمع بين الهزل والفكاهة والمفارقة والغموض [٢٨]، وهو طريقة للتّعبير عن السّلوك المعوّج والأخطاء بطريقة يختارها فنّان حصيف لتتحوّل بيديه إلى سلاحاً مميتاً [٢٩]، كما هو "الهزء بشيء ما لا ينسجم مع القناعة العقلية، ولا يستقيم مع المفاهيم المنتظمة في عرف الفرد والجماعة، إنّه موقف متعالٍ، مزدرٍ لما هو شاذ، غريب منقطع عن المألوف" [٣٠]، وهو "طريقة في الكلام يعبّر بها الكاتب عن عكس ما يقصده بالفعل" [٣١]، كما أنّه ضارب في عمق ثقافة الشّعوب التي عرفت الصّور الضّاحكة والسّاخرة من القدم [٣٢]، فضلاً عن أنّ الشّعوب كلّها قد عرفتْ شكلاً أو آخر من أشكال السّخرية. [٣٣]

لا يفوت أحمد حسن الزّعبيّ أن يوظّف المفارقة في رسم سخريته من المنافقين الجبناء في المجتمع الأردنيّ الذين يصل الجبن والنّفاق بهم إلى حدّ أن يرسلوا رسالة مباركة لمديرهم الفاسد الذي اشتري كرسي بمبلغ (١٥٠٠) دينار ليجلس عليها، في حين هم من سنوات طويلة لا يحظون بكراسي للجلوس عليها، فما يكون منهم إلاّ أن ينساقوا خلف النّفاق الاجتماعيّ، فيباركون للرّئيس المستلب لهم على الكرسي الذي اشتراه، فيما يستمرّ حالهم في الوقوف والذّلّ الموصول، وينقل أحمد حسن الزّعبيّ روايتهم هذه قائلاً: "هنا قاطعه الزّميل الأول، وقال: لحظة، مم يتكون

الكرسي؟ هنا من المفيد السّخرية والتهكّم على قرار الشّراء... أنا أفضّل أن تسأله: ترى ممّ تتكوّن "..." الثّمينة حتى استحقّتْ هذا الكرسي؟ لما يفيد الرّفعة والتّبجيل، وهذه وافرة ومرغوبة هذه الأيام. هزّ الثّاني رأسه موافقاً، ثم شرع بإقفال النّصّ حسب الأصول الإداريّة... آملين لها مزيداً من التكوّر والرّفعة والغلظة أيضاً. (٣٤)

لقد بنى أحمد حسن الزّعبيّ هذه الحكاية السّاخرة على مفارقة واضحة؛ فالمواطن المظلوم المحروم بدل أن يثور على مديره، ويطالبه بكرسي للجلوس عليه، يقوم بتهنئة المدير على الكرسي الذي حظي به بمبلغ كبير، وبذلك يساهم في استلاب نفسه فضلاً عن استلاب مديره له انطلاقاً من أنّ المفارقة دائماً تقول الشّيء، وتقصد عكسه، وتجسّد التّضاد بين المظهر وواقع الحال، فهي تقوم أساساً على التّباين بين الحقيقة والمظهر. (٣٥)

من هذا المنطلق قالت الحكاية التي أوردها أحمد حسن الزّعبيّ في قصّة "الكرسي" ما قالته عن الاستلاب والاستسلام والنّفاق والجبن، في حين هي توحي بما تريد أن توحي به، وللقارئ أن يتلقط ما يريد من هذه الإيحاءات.

أوّلاً: الصّورة الاجتماعيّة للمجتمع الأردنيّ عند أحمد حسن الزّعبيّ في كتاباته السّاخرة:

لا تظهر عندنا الصّور الإيجابيّة للمجتمع الأردنيّ في جانبها الاجتماعيّ في الكتابات السّاخرة عند أحمد حسن الزّعبيّ؛ لأنّه غير معني بالدّراسة الاجتماعيّة الإحصائيّة أو الوصفيّة أو التّحليليّة أو التّعليميّة أو حتى التّأريخيّة للمجتمع، إنّما هو يقدّم موقفه من العيوب والأخطاء والسّقوط والفساد الذي فيه، وهو مَنْ يعمل على توثيقه ونقده نقداً لاذعاً موجوعاً يتوارى خلف السّخرية التي لا تفارقه، ولا يفارقها.

يمكن أن نجمل أهمّ القضايا الاجتماعيّة التي توقّف أحمد حسن الزّعبيّ عندها بسخريته وسخطه وعدم رضاه في:

أ- أسماء المواطنين الأردنيين:

يصنع أحمد حسن الزّعبيّ إسقاطات كبيرة على أسماء المواطنين الأردنيين، ويقترح ساخراً بمرارة أن تُختار أسمائهم وفق معاناتهم؛ لذلك على النّاس أن تؤجّل تسمية أبنائهم إلى حين يكبرون، ويعاينون ظروفهم وحياتهم، فيختارون أسماء بناء على هذه المعطيات: "لو أنّ الأهالي يعطوننا أرقاماً بدلاً من الأسماء لحين بلوغ سنّ الرّشد أو سنّ التّقاعد، لنختار بعدها ما يناسب قاماتنا وجيوبنا ومكاتيب السّعادة والعمر". (٣٦)

في مقام آخر يلتقط أحمد حسن الزّعبيّ مفارقة جليّة بين أسماء المواطنين الأردنيين، وبين أقدارهم وظروف حيواتهم وواقع معاشهم، فيقول في ذلك: "بعض الأسماء، قفزت إلى النّقيض من حالة المسمّى، وقطعتْ أيّ صلة تربطها به. أعرف شخصاً سائق تكسي في كلّ رحلة إلى عمّان "ينشر"، وكلّ عودة من عمّان "ينشر"، في الذّهاب يصطاده الرّادار، وفي الإياب يصطاده الرّادار، وفي كلّ أسبوع يزور كراجاً أو محكمة، يرميها شمالاً تأتي يميناً، ويرميها يميناً تأتي شمالاً، ومع كلّ هذا اسمه "موفّق". (٣٧)

واضح بجلاء أنّ أحمد حسن الزّعبيّ أراد أن يلتقط بهذه المفارقة بين الاسم وواقع حياة ذلك المواطن الأردنيّ الذي يعمل سائق تكسي، فيمثّل بذلك ما يعيشه الأردنيّ من قهر واستلاب ومعاناة يوميّة تمتدّ إلى أصغر تفاصيل يومه؛ فهو يحمل اسماً إيجابيّاً (موفّق)، في حين ظروفه في العمل كلّها مثبطه، وعلى رأسها أنّه "ينشر" في رحلة عمله في كلّ يوم.

ب- الأحوال الاجتماعيّة العامّة:

تظهر الصّورة الاجتماعيّة للمجتمع الأردنيّ عند أحمد حسن الزّعبيّ في كتاباته ابتداء من عنوان أعماله السّاخرة؛ إذ تشكّل هذه العناوين عتبات لهذه الصّورة، وهي تتعلّق بالمشكّل الصّوريّ والكتابيّ والماديّ للكتاب قبل الدّخول إلى متنه الكتابيّ؛ فتشمل العنوان والمقدّمة وصورة الغلاف والخلفيّة والخطوط وطريقة الكتابة ونوع الخط، وكلّ ما يتعلّق بهذه البنية (٣٨)، وهي جميعاً تضطلع بدور الكشف عن هويّة الكاتب والكتاب وهدفهما، كما هي مادّة لإغراء المتلقّي بالقراءة، وتدفعه إلى القراءة والاكتشاف في عوالم المادّة المكتوبة.

لقد عمد أحمد حسن الزّعبيّ إلى الدّقّة في اختيار عناوين كتاباته السّاخرة انطلاقاً من مقولة إنّ العنوان هو العتبة الأولى للنّصّ التي تنبثق من الرّؤية التي يحملها العمل للعالم (٣٩)؛ لذلك فقد اختار -على سبيل الذّكر لا الحصر- "سواليف" عنواناً لأحد كتبه السّاخرة؛ ليكون موحياً بأنّ ما أورد فيها ليس إلاّ قصصاً لأجل التّسلية والتّرفيه وقتل الوقت، إلاّ أنّ هذا العنوان فيه الكثير من الإيهام الخادع، إذ هو في حقيقة الحال يقدّم ما هو عكس ذلك؛ فهو يضع اليد على جراح الإنسان والوطن كاملاً، كذلك عنوان كتابه السّاخر "مَنْ سَفَّ بلدي" يحيل مباشرة إلى فعل النّهم والاستغلال الذي يمارسه المسؤول الأردنيّ في سلوكه الاستغلاليّ لوطنه، وهو سلوك مرفوض ومستهجن من قَبَل أحمد حسن الزّعبيّ، وهو يعلن عن موقفه هذا منذ عنوان عمله السّاخر.

كذلك عنوان كتابه "الممعوط" يشير بصراحة إلى حال المواطن الأردنيّ الذي يغدو مثل طائر قد قُلعت ريشاته من مكانها، فعجز عن الطّيران، وهو تمثيل لحاله المستلب وسط حكومات داستْ عليه، وجرّدته من اللّقمة، واستغلّته أيّما استغلال،

فأصبح "ممعوطاً دون ريش يساعده على الطّيران، وهذا توصيف شائع عند الأردنيين لوصف حالة الفقر والحرمان والعوز وضيق ذات اليدّ.

كذلك عنوان كتاب "أوجاع وطن" هو تلاعب دلاليّ ذكيّ بكلمة "أوجاع" التي يمكن أن تتكوّن من (أو) التي تعبّر عن صوت الوجع، كما أنّ كلمة (جاع) وحدها تدلّ على حالة الحرمان والبأس والعوز التي يعيشها المواطن الأردنيّ في ظلّ قوى استلابيّة ساحقة له.

جملة القول إنّ العناوين التي استخدمها أحمد حسن الزّعبيّ لكتاباته السّاخرة قد كانتْ عتبة مغرية للقارئ كي تلفتْ انتباهه المشتّت، وتشدّه إلى العمل، وتنبّه من البداية إلى هدفه من كتاباته هذه.

يسخر أحمد حسن الزّعبيّ من سائر أحوال المواطنين الأردنيين الذين يراهم يتعثّرون في حياة اجتماعيّة قاسية قائمة على الظّلم والتّمييز العنصريّ والنّفعيّة والشّلليّة والمحسوبيّات والواسطات، وهو يلخّص هذا الحال المزري المحزن في كلمة أردنيّة شهيرة، وهي كلمة "داحل" التي يستخدمها الأردنيون لوصف أحوالهم التي لا ترضيهم، وتسير وفق ما لا يشتهون. (٤٠)

الطّريف في الأمر أنّه يرى في هذه الكلمة توحيداً للأردنيين في أجوبتهم وشكواهم وأطعمتهم وساعات نومهم ورنّات استيقاظهم وطوابيرهم وصاجاتهم (٤١)، وهو توحيد يحمل ما يحمل من بؤس وقهر وحرمان ووجع وتعثّر أحوال؛ لذلك يصنع منها توصيفاً ساخراً جامعاً لحالة المعاناة التي يعيشها الأردنيون، وهم ينزلقون من حالة إلى حالة أسوأ منها: "والدّحل يشير بالعادة إلى نزول إلى انحدار، أو الرّجوع إلى الوراء، فلا نستطيع أن ندحل شيئاً باتّجاه الأعلى... لذا فجميع

"الدّاحلين" أعلاه هم في وضع انحدار، وفي وضع "طفي"، آملين من هذه "الدّحلة" طويلة الأجل أن تحدث "نتعة" أو "تعشيقة" يعودون فيها إلى التّشغيل المفقود." (٤٢)

من ناحية أخرى يطرح أحمد حسن الزّعبيّ قضيّة الإفراط في الإنجاب في الأردن بما يسبّب ذلك من مشاكل اجتماعيّة لا تخفى على أحدّ، ويعرض هذه المشكلة بسخرية لاذعة مطالباً الحكومة الأردنيّة أن تجد تسلية ليليّة للمواطن الأردنيّ بدل انشغاله بالنّكاح الذي يفضي إلى تكرّر حالات الإنجاب دون أن يطرح أيّ حلول حقيقيّة أو اقتراحات تصويبيّة لهذه المشكلة الاجتماعيّة التي تعقّد نظام المعيشة والإنفاق، وتعرقل النّماء في الأردن، فيقول أحمد حسن الزّعبيّ: "المواطن بحاجة إلى وسائل تسلية أخرى غير "الخلفلة" و"الطّرنيب" يبقى الوسيلة الوحيدة التي ستجعله يقضي ليله "يسدّ غلوبه"، بدلاً من التّفكير بالإنجاب." (٤٣)

هو في هذه السّخرية يلمح إلى أنّ هذه الظّاهرة في الأردن/ الإنجاب بكثرة هي تعبير من تعبيرات الأردني عن انكساراته وخسائره وانهزاماته الحياتيّة والإنسانيّة والفكريّة والوجوديّة، وهي طريقة تمثّل انهزامه وخساراته، لا تمثّل فحولته وانتصاره وردّه لحالات فشله المكرور في مضمار الحياة اليوميّة.

في مقالة أخرى يسخر أحمد حسن الزّعبيّ من وضع المواصلات في الأردن، ويلوّح بتردّي أحواله لا سيما فيما يخصّ آداب القيادة وانتظام أحوالها، فيصف حال المواصلات في الأردن بما يحمل من كوارث وحوادث قائلاً: "على مستخدم المواصلات في بلدنا أن يتحلّى بمواصفات تفوق أيّ مستخدم آخر في الدّنيا، كالثّقافة والصّبر والرّشاقة ومهارة القفز بالزّانة، وتحمّل الألم على الطّريقة الصّوفيّة، وبعد فترة من استخدام الباصات، سيتفاجأ "الرّاكب" بقدرته على إدخال الشّيش في الخاصرة، وإدخال "جير" الباص في عظم الفخذ." (٤٤)

كذلك لا يفوت أحمد حسن الزّعبيّ أن يسخر من أيّ طقوس اجتماعيّة تكرّس مفاهيم الاستلاب والظّلم والقهر؛ فيعرض مثالاً ساخراً لذلك عبر الرّحلات المدرسيّة للأطفال التي يرى فيها الكثير من السّلوكيّات القهريّة التي تكبت الطّالب، وتذلّه، وتحزنه، بدل أن تفرحه، وأن ترفّه عنه، وأن تكسبه طاقة إيجابيّة جديدة؛ لذلك فهي تأول إلى الخراب والحزن "وفي نهاية الرّحلة يشتري السّائق قلادة ورد أصفر يعلّقها على واجهة الباص، ليرجع معنا ٨٠ قرشاً، باقي المصروف المخصّص، نعود مع آذان المغرب منهكين محبطين جائعين، يسألنا أهالينا وقتها" شلون ها الرّحلة" فنرد بصوت يشبه الأنين: "كيفيّة" (٤٥)

ذلك بعد أن يستعرض أحمد حسن الزّعبيّ مراحل ومحطّات لإذلال الطّالب في هذه الرّحلة المنكودة، وهي مراحل لا تختلف كثيراً عمّا يكابده المواطن الأردنيّ في وطنه الأردنيّ من إذلال، وهذه المراحل تبدأ من إجبار المعلمين للطّلبة على الذّهاب إلى الرّحلة "، وهذا التّهديد هو الذي بذر الرّهبة في عقولنا، وربط فكرة الرّحلة بالخوف من الوعيد " (٤٦)، مروراً بنصّ الموافقة على الرّحلة الذي يجب أن يكون قهراً وفق نصّ واحد تقرّه المدرسة، وتوزّعه على أولياء الأمور لتوقيعه متنازلين عن أيّ حقّ من حقوقهم وحقوق أبنائهم في حال وقع أيّ حادث مشؤوم للرّحلة والمرتحلين من الطّلبة الأبرياء، وهو:" أنا ولي أمر الطالب فلان لا مانع لدي من ذهاب ابني فلان في الرّحلة المدرسيّة كذا،وكلّ ما يحدث له قضاء وقدر" (٤٧)، وصولاً إلى تفاصيل قهريّة شتّى، مثل: شركاء الرّحلة، واختيار الأماكن وطرق التّنزّه، وفرض موسيقى محدّدة على الطّلبة، وإجبارهم على الرّضوخ لرغبات السّائق والمعلّمين المشرفين على الرّحلة.

بعد هذه التّفاصيل القهريّة طبيعيّ أن تكون النّتيجة أن يكره الطّلبة الأردنيون الرّحلات المدرسيّة، كما كرهها أحمد حسن الزّعبيّ ذاته الذي يقول في معرض الحديث عن الرّحلات: "أنا بطبعي أكره الرّحلات، وأكره فكرة التّرويح عن النّفس، وأمتعض عندما يقترح أحدهم ضرورة تغيير الجوّ". (٤٨)

ج- الهيمنة العشائريّة على المجتمع الأردنيّ:

يهيمن التّنظيم العشائريّ على المجتمع الأردنيّ في تفاصيله كاملة من أصغر التّشكيلات الاجتماعيّة إلى تشكيل هرم الحكومة مروراً برفد المجتمع بأفراده وطبقاته وفئاته (٤٩)، وهو تنظيم له الكثير من سلبيّاته على المجتمع والعدالة الاجتماعيّة، فيما يخصّ اضطراب الأمن واستلاب المواطن وتضييع الحقوق الاجتماعيّة لكثير من الأطراف لصالح العشيرة والمتنفّعين منها.

هذا الحال يثير امتعاض الكثير من المفكّرين والمبدعين والمصلحين والمنظرين للعدالة الاجتماعيّة والإصلاح الإداريّ في الدّولة، كما يثير امتعاض أحمد حسن الزّعبيّ الذي يرى في هذا النّظام سبباً في تقاعس المواطن الأردنيّ الذي ينتمي إلى عشيرة ما عن القيام بواجباته واقترافه الكثير من التّجاوزات بسبب احتمائه بعشيرته، في إزاء نموذج الفردانيّة المنتجة الذي يعتنقه العالم الغربيّ، ويعلّل نجاح مجتمعاته وتميّز أفراده، ويفسّر التزامهم بالعمل والوطنيّة والقانون، الأمر الذي يجعل ولاءهم للمجتمع قائم على العمل والإخلاص والنّظام والالتزام بروح القانون، بعيداً عن فزعات الانتماءات العشائريّة التي تكرّس دعم أفرادها في أحوالهم وسلوكيّاتهم جميعاً، ولو كان ذلك على حساب القانون والعادلة والحقّ والإنصاف: "العشيرة اليابانيّة هي منشأة العمل، ولا دخل للنّسب أو الدّم فيها لا من بعيد ولا من قريب، فاليابانيّ يبقى من غير عشيرة حتى يلتحق بالعمل في إحدى المنشآت

الاقتصاديّة، هناك يخدم بها طوال حياته، وإذا ما بلغ سنّ التّقاعد، وتراجعت إنتاجيته، لا يستغنون عنه أبداً، فالمنشأة تلتزم بأن تجد له عملاً "على قدّه" داخل أسوارها، وإذ عجز تماماً، تظلّ تُقدّم له المساعدة إلى أن يتوكّل، ويغادرها، لذا فليس من المستغرب أن تسأل يابانيّاً مثلاً عن اسمه، فيقول: "كينوتومي تويوتا"، أو "جماها سوزوكي"، أو "محمد علي المتسوبيشي". (٥٠)

يبدو هذا النّصّ في مستواه الخارجيّ السّاذج نصّاً ضاحكاً، إلاّ أنّه نصّ يعلي من قيم الفردانيّة المنتجة، ويسخر من العشائريّة الاتّكاليّة الاستغلاليّة التي لا تنتج إلاّ أفراداً سلبيين لا يعرفون معنى حبّ الأوطان وخدمتها بعيداً عن التّنفّع والاستغلال والاستلاب.

د- العادات والتّقاليد الاجتماعيّة:

أحمد حسن الزّعبيّ متحرّر من قيود الكثير من العادات والتّقاليد الاجتماعيّة الأردنيّة، ولا يجدّ في نفسه غضاضة من أن ينتقدها بكلّ قوّة وصراحة ما دام يرى فيها تخلّفاً ورجعيّة واتّكاليّة وسلبيّة وانتهازيّة، فينتقد –على سبيل الذّكر لا الحصر– عادة إطلاق العيارات النّاريّة في الأعراس والمناسبات الاجتماعيّة، ويرى في ذلك مماحكات اجتماعيّة لا معنى لها، ويطالب المجتمع والأفراد بإعادة النّظر في هذه العادة القاتلة الرّجعيّة المتخلّفة التي تفسّح أواصر المجتمع الأردنيّ دون حاجة إلى ذلك كلّه، بل إنّها حقيقة تزرع الحقد والمشاحنات وروح الانتقام في المجتمع، فيقول: "حتى صرنا أصحاب طرق وإبداع في "إفقار" أنفسنا، وتفريغ أفراحنا من جمالها وبساطتها، فنحن مَنْ يحفر بيديه خنادق الطّفر، ونحن أنفسنا من يقوم بتعميق جيوب الفقر ولعانة الحرسي". (٥١)

كذلك هو يسخر من عادة الرّحلات الأسريّة الجماعيّة في الأردن التي يرى فيها تكريساً للنّكد والعزلة، بدل أن تكون تجسيداً للرّوح الأسريّة الجماعيّة التي تتشارك الرّحلات كي تفرح بها، وتسعد نفسها وأفرادها، ومردّ ذلك إلى تفاصيل سلوك الفرد الأردنيّ، فضلاً عن معطيات المجتمع الأردنيّ وعاداته في هذا الشّأن، وفي ذلك يقول: "في كلّ رحلة نفكّك واجهات الإسمنت، ونحملها على ظهورنا، نبحث عن مكان بعيد، وعن شجرة ضخمة تلوذ بها العائلة، وتختبئ بها النّساء، نبحث عن مكان ليس فيه عقارب مراعاة للصّغار، وليس فيه زعران مراعاة للحريم، ولا عورة فيه مراعاة لكبار السّنّ، مكان فيه عشب كثيف لقضاء الحاجة، نبحث عن غرفتين وصالون وسجادة "موكيت" من العشب لنتمكّن من الشّواء، نعود قبيل العصر إلى منازلنا التي أخذناها معنا، نصف الأطفال نيام، ونصفهم الآخر جياع، وكشرة تقفز حواجب المتنزّهين". (٥٢)

ثانياً: الصّورة السّياسيّة للمجتمع الأردنيّ عند أحمد حسن الزّعبيّ في كتاباته السّاخرة:

نعود، ونكرّر أنّ الصّور عند أحمد حسن الزّعبيّ –شأنه شأن الكتّاب السّاخرين في الأردن– تتداخل فيما بينها، وفي كثير من الأحيان تصبح الصّورة الواحدة خليطاً من الصّور جميعها موضوع هذه الدّراسة؛ ذلك لأنّ الصّورة المجتمعيّة هي في حدّ ذاتها خيوط متداخلة في نسيج واحد يشكّل المجتمع الأردنيّ كلّه، إلاّ أنّنا نستطيع أن نلمح بكلّ وضوح انحياز أحمد حسن الزّعبيّ إلى النّقد السّياسيّ في كتاباته؛ وهو أمر يفسّر الكثير من الصّور والظّواهر الأخرى، وعلى رأسها الظّواهر الاجتماعيّة والفكريّة؛ إذ السّياسة هي شكل إدارة مناحي الحياة جميعها في المجتمع الأردنيّ، شأنه في ذلك شأن المجتمعات الإنسانيّة كاملة.

إنّ الصّور السّياسيّة في كتابات أحمد حسن الزّعبيّ تفسّر الكثير من الأمور في المجتمع الأردنيّ؛ لذلك يكتب فيها بكلّ إلحاح ومرارة وسخرية، ويضع أصبعه على الوجع والجرح مرّة تلو أخرى.

يبدو الموضوع السّياسيّ عند أحمد حسن الزّعبيّ جليّاً واضحاً، إلاّ أنّه يستعين بالتّمويه والمراوغة والإلغاز عند الدّخول إليه لما فيه من محاذير وأخطار؛ لذلك يستعير كلمة (الغرض) المجهولة التّأويل كي يصف الحالة السّياسيّة، وكي يجسّد موقفه النّفسيّ والفكريّ والشّعوريّ من واقعه السّياسيّ الذي يعيشه بتفاصيلها الخانقة، ويعرّف القارئ بكلمة (الغرض) قائلاً: "يُستخدم لفظ "الغرض" في السّياسة أيضاً. مثال: في جلسة ما، وبوجود شخص مريب يحاول التقاط ذبذبات الهمس بين المتحدّثين، يسأل أحد الحاضرين صديقه: شلون شايفلي الغرض؟ ليقول الثاني: "بعد ما بيّن خيره من شرّه؟". والغرض هنا يمكن أن يكون أيّ شيء: سياسة أو مؤسّسة معروفة أو حتى الشّخص المتنصّت". (٥٣)

من الجليّ الواضح أنّ أحمد حسن الزّعبيّ يتوارى خلف كلمة (الغرض) ليهرب من أيّ مطبّ سياسيّ قد يواجهه بسبب آرائه التي يسجّلها في كتاباته، ويعترف بأنّه يستخدم هذه الكلمة كي يدخل لعبة المراوغة والإشارة والإدانة وهو سالم آمن من المساءلة القانونيّة أو السّياسيّة، فيقول في ذلك: "ويمكن أن يكون البتاع هنا": الإصلاح، أو قناة الجزيرة أو البطيخ أو هيفاء وهبي. خلاصة الكلام في الأوضاع السّياسة "المقبّعة" أفضل مصطلحين للحديث بهما دون رقابة أو تحنيش هما: "الغرض" و"الوضع". (٥٤)

هذا التّواري خلف الكلمات المموهة قد نجح حتى هذه اللّحظة في حماية أحمد حسن الزّعبيّ من مواجهة مباشرة مع قوى السّلطة في الأردن، فهل سينجح في ذلك

طوال الوقت؟ أم ستطوله يد البطش والإدانة بشكل أو آخر ليخنق قلمه وكلماته إلى الأبد؟

أ- الواقع السّياسيّ العربيّ:

الواقع السّياسيّ العربيّ كلّه محلّ سخرية أحمد حسن الزّعبيّ، وأشدّ ما يسخر منه هو تجريد الإنسان العربيّ من قيمته وإرادته وقدرته على التّغيير، واستلابه إلى حدّ التّقزيم الذي يجعل منه رقماً لا قيمة حقيقيّة له، وهذا يدفع أحمد حسن الزّعبيّ للسّخرية المرّة من هذا الواقع الذي ينغمس فيه، كما ينغمس فيه كلّ عربيّ في أصقاع الوطن العربيّ دون استثناء، وفي ذلك يقول: "بالمناسبة هناك ٣٠٠ مليون عربيّ "شروا من عندي"، لهم أفواه ليأكلوا، وليس لهم أفواه ليتكلّموا". (٥٥)

في موضع آخر عندما يتعلّق الأمر بقضايا سياسيّة عربيّة مثل القمّة العربيّة، فإنّ أحمد حسن الزّعبيّ يقدّم نصائحه للمؤتمرين بكلّ سخرية واستهتار من السّياسيين العرب انطلاقاً من المعيش السّياسيّ العربيّ القاتل، ومن تجربته الذّاتيّة الطّويلة في هذا الشّأن، فينصحهم قائلاً: "في القمّة العربيّة القادمة، على الدّول العربيّة التي لا ترغب أن تكون "مطبّة" أن تبحث عن "فريال" بنت خالة أميركا المتزوّجة مع ابن عمّة نسيب ابن عمّة أبونا قحطان، وتصل الرّحم بعد ذلك راحتها". (٥٦)

هذه النّصيحة السّاخرة التي لا قيمة سياسيّة لها على المستوى المباشر هي منطلقة من تجربته الشّخصيّة في طفولته حيث كان يواجه الاستلاب والاحتقار والإرهاب والضّرب من أقوى طالب في صفّه، وعندما لا يجدّ أيّ طريقة للهروب من هذا الطّالب القويّ الظّالم الذي يبرحه ضرباً دون يجد له منقذاً من ذلك، يخلص إلى طريقة اجتماعيّة غاية في السّخافة، إلاّ أنّها متغلغة في النّسيج الاجتماعيّ الأردنيّ، وهي وجوب البحث عن علاقات قرابة أو نسب كي ينجو المواطن، أو

يأخذ شيئاً من حقّه في مجتمع عشائريّ لا يعترف إلاّ بالعلاقات العشائريّة؛ لذلك يزعم أنّ هناك علاقة قرابة مزعومة تربطه بذلك الطّالب القويّ كي لا يضربه، أو يهينه، ويكتفي بأنّ يأخذ منه مصروفه كاملاً بالقوّة متستّراً خلف صلة الرّحم، ومن هذا المنطلق ينصح السّياسيين العرب في قمّتهم أن يجدوا علاقة قرابة ما مع المشهد السّياسيّ الأمريكيّ لعلّ هذا النّظام القويّ الغاشم يتوقّف عن ضربهم وسلب الخيرات الوطنيّة منهم: "صحيح! أليست بنت خالتك فريال متزوجة مع ابن عمّة نسيب ابن عمّة أبوي" يقول الأزعر "صحيح".. فأقول له:" خذ مصروفي إذن من باب صلة الرّحم". (٥٧)

كذلك يسخر أحمد حسن الزّعبيّ من عقليّة المناضلين العرب التي تصوّر لهم أنّ القيادات العربيّة الحاكمة القامعة قد تخرجهم من معتقلاتهم القهريّة، دون أن يدروا أنّهم ضحيّة مؤامرات استغلاليّة انتهازيّة كبرى حاكتها القيادات العربيّة والتّكتلات الحزبيّة لمنافعها الشّخصيّة، في حين صدّقوا هم بهذه القيادات الخائنة، ووثقوا فيها، وباتوا ينتظرون أن تنقذهم من معتقلاتهم بعد مفاوضات طويلة مزوّرة، دون أن يعرفوا أنّها لا تبالي بهم؛ فهي غارقة في البذخ والسّكر والمتعة والمكاسب الماديّة الذّاتيّة "اليوم هو يوم الأسير الفلسطينيّ، وقبل أيّام كان يوم الطّفل الفلسطينيّ، سبقهما يوم الأرض، أعياد كثيرة وفرح قليل، في فلسطين كلّها لا أحد يستطيع أن ينفخ على الشّمعة في عيده... قال أحد الجالسين على سرير فوقيّ:" لن يتركونا هكذا، أنا متأكّد، فالمفاوضات على أشدّها كما أسمع، يُقال أنّهم يقضون ساعات طويلات على طاولة المفاوضات مع العدوّ، بأيديهم شوكة وسكّين، وأمامهم زجاجات حارقة، إنّهم يناضلون أيضاً، صبراً جميلاً، فالجماعة لن يتركونا أبداً، نحن ورقتهم الرّابحة". (٥٨)

ب- العلاقة مع الحكومة:

يجسّد أحمد حسن الزّعبيّ العلاقة السّيئة –وفق رأيه- التي تربط المواطن الأردنيّ مع حكومته التي تضلّله في جلّ الأحوال والظّروف، وهي حكومة تتغاضى عن حاجة المواطن، وتتلاعب حتى بلقمه عيشه؛ لذلك يحذّرها أحمد حسن الزّعبيّ من مغبّة ذلك، ويخوّفها من الاقتراب من قوت المواطن الأردنيّ، ويرى في ذلك هلاكاً وخراباً ينتظر الجميع، وينبئ بثورة وشيكة على هذه الأوضاع المزرية التي يعيشها المواطن الأردنيّ، وتحاربه حتى في لقمة عيشه المعجونة بالذّل والمعانة "لم تزل البندورة لقمتنا الميسرة، ومطعومنا الأخير من الرّضا بالعيش، وكبسولة مسكّنة لأوجاع الفقر، ومضاداً حيويّاً للجوع، والحصن الأخير من "السّتيرة"، وهي ورقة التّوت التي تخفي عورة "العوز"، وهي "زر" الصّمود، فلا تمسّوها فتندموا، فإنّ لها لون الدّم". (٥٩)

ج- الانتخابات البرلمانيّة:

الانتخابات البرلمانيّة في الأردن تحظى بنصيب كبير من سخرية أحمد حسن الزّعبيّ؛ لأنّه تقوم –في الغالب- على الكذب والشّعارات الفارغة والذّاتيّة والفزعات العشائريّة والانتماءات الضّيقة والمصالح الشّخصيّة، ولا تنطلق من أرضيّة فكريّة قائمة على العمل الحرّ الواعي الذي يختار البرلمانيّ الممثّل للشّعب على أساس الكفاءة والجدارة والقدرة والصّدق والإخلاص والوطنيّة المشهود لها بالعمل لا بالشّعارات الكاذبة.

هذا المشهد البرلمانيّ المتعثّر المحبط يلخّصه أحمد حسن الزّعبيّ في مرشّحين أداتهم الفاعلة وبرنامجهم الانتخابيّ قائم على توزيع حلوى "الكنافة" على شعب قاصر الإدراك يجد في "الكنافة" مبرّراً لانتخاب شخص ما للجلوس على كرسي

برلمانيّ، وفي ذلك يقول أحمد حسن الزّعبيّ "أكثر شيء يقنع هو الكنافة" (٦٠)، وبهذه القوة الإقناعيّة القاصرة الواهية يسقط المواطن الأردنيّ في جريمة اختياره لأفراد انتهازيين لا يمكن أن يكونوا خياراً موفّقاً بدل النّخب الحقيقيّة الواعية القادرة على العمل والإنجاز، وبذلك يغدو المواطن ذاته شريكاً في مهزلة اللّعبة الانتخابيّة المتورّطة في معظم الأوقات في إيصال مَنْ لا يستحقّون إلى مقاعد البرلمان الأردنيّ، ليجني الشّعب الأردنيّ كاملاً نتيجة هذا الفعل الطّائش المتهاون في حقّ المواطن الأردنيّ في أن يمثّله في البرلمان مَنْ هو كفؤ لذلك.

إيغالاً من أحمد حسن الزّعبيّ في السّخرية من المشهد الانتخابيّ الأردنيّ فهو يقوم بإسقاط الانتخابات الأردنيّة على الانتخابات الأمريكيّة في لوحة فنتازيّة غرائبيّة تجيد السّخرية من الواقع الأردنيّ، ولا يمكن تجسيد هذه السّخرية بشكلها الحقيقيّ إلاّ عندما تلبس لبوس الغرائبيّ الفنتازيّ، عندها نرى بشاعة المشهد الانتخابيّ الأردنيّ عندما نسقطه على مشهد مغاير تماماً، وهو المشهد الانتخابيّ الأمريكيّ الذي فيه مقدار مقبول من الحريّة والصّدق واختيار الكفاءات.

لقد أراد أحمد حسن الزّعبيّ أن يطعّم سخريته بالفنتازيا الغرائبيّة كي يجعلها تخترق محدّدات الزّمان والمكان في المقاييس الطّبيعيّة التي يعرفها البشر في حياتهم على كوكب الأرض (٦١)، وهي قادرة على تضخيم الإحساس سواء كان هذا الإحساس إيجابياً، مثل الشّعور بالمتعة، أم كان سلبيّاً، مثل الشّعور بالخوف (٦٢)، كما أنّ الفنتازيا تستخدم تداعيات أقرب إلى التّداعيات المزاجيّة التي قد تبدو غرابتها في أوّل الأمر غير متساوقة؛ لذلك إمّا أنّ تكون جامدة من حيث الإيحاء أو تبعث خيوطاً متقلّبة وغير محدودة منه". (٦٣)

إنّ الفنتازيا قادرة على أن "تسقط الحدود ضمن شطحات الخيال والاستيهامات المظفورة أحياناً بنسيج الواقع" [٦٤]، منطلقاً في ذلك من الفرضيّة التي لا ترى بوناً شاسعاً بين الحقيقة والخيال في الأدب، بل تعتقد أنّ هذه الحقيقة المرصودة إنّما تتكوّن من جذاذات وكسر هذا العالم الذي نعيشه" [٦٥]؛ فالفنتازيا لا تضادّ الواقعيّ، لكنّها تخلع عليه قيماً رمزيّة ودلاليّة.

يبدو أنّ أحمد حسن الزّعبيّ قد اختار الهيئة الفنتازيّة في كتاباته السّاخرة ليعبّر عمّا في عالمه من تناقضات وصراعات يعجز الإنسان عن حسمها لصالحه، فيشرع يزحزح تعبيره عن ذلك إلى عوالم خياليّة قادرة على أن تفسح المجال له للتّأمّل والتّدبّر فيها [٦٦]، وهذا كلّه في محاولة تصدر عن "يأس عميق عن اكتناه جوهر الواقع، والإلمام بالتّحوّلات السّيكولوجيّة المحزنة التي يعيشها الإنسان". [٦٧]

السّخرية من المشهد الانتخابيّ الأردنيّ التي قدّمها أحمد حسن الزّعبيّ بخصوص الانتخابات الأردنيّة تجلّت في إسقاط الانتخابات الأردنيّة على الانتخابات الأمريكيّة بشكل فنتازيّ ساخر ندركه في كلّ جزئيّة من جزئيّات اللّوحة السّرديّة التي رسمها لنا عن هذه الانتخابات، وصنع تفاصيلها على النّحو التّالي: "وفي عشيّة الانتخابات تخرج جميع "بكمات" الدّيانا والدّاتسون والتّراكتورات فاردة، وعلى زامور واحد من أوّل المدينة إلى آخرها مروراً بخيمة الجمهوريين، وهناك مراهقين يعتلون البكمات، وقد خلعوا فانيلاتهم ملوّحين بها "تنتخبوا مين ...كيري"، بينما يطاردهم مراهقو آل بو بالحجارة وأعقاب العرنوس، ثم يتدخّل بوش الأب طالباً منهم عدم الانزلاق بهوشة عشائريّة قد تؤثّر على ولده "جورج دبليو"، يأمرهم بإحضار الكنافة النّابلسيّة وتوزيعها على الحضور". [٦٨]

ثالثاً: الصّورة الفكريّة والفنيّة للمجتمع الأردنيّ عند أحمد حسن الزّعبيّ في كتاباته السّاخرة:

أ- البرامج التّلفزيونيّة الفنيّة:

أحمد حسن الزّعبيّ هو فنّان في المستوى الإبداعيّ الكتابيّ، وهو يوظّف موهبته هذه لتصوير المشهد الفكريّ والفنّيّ في الأردن وفي العالم العربيّ، وينقده بكلّ جرأة وسخرية، فيتوقّف عند الكثير من التّهاوي في هذا المشهد، ويفنّده جزءاً تلو جزء بسخرية لاذعة، ويبدأ بالسّخريّة من البرنامج التّلفزيونيّ الفنّي الشّهير "ستار أكاديميّ" الذي يرى فيه سقطه فنيّة وفكريّة وأخلاقيّة وجماليّة، ويتحدّث عنه قائلاً: "فاتني قطار"ستار أكاديميّ" هذا العام، مع أنّي تحمّستُ للاشتراك به منذ العام الماضي، عندما رأيتُ أنّ الأمورة "شوربة" هناك في الأكاديميّة، وتابعت جميع القصص "الطّرمة" [٦٩] ..."مرّة أخرى هم محظوظون، فلو كنتُ من ضمنهم، و"انقردت" اللّجنة، واختارتني من بين "النيمونية"، وقتها سيظهر العقل "المنضب"، وسأريكم ماذا سأفعل بأحمد الكويتي "الزّنخ أبو طاقيّة". [٧٠]

ب- القهر الفكريّ:

أحمد حسن الزّعبيّ يسخر باستمرار من حالة التّبعيّة الفكريّة والاستلاب الطّوعيّ التي يعيشها المواطن في المجتمع الأردنيّ، فتجرّده من أيّ إرادة أو قدرة على الرّفض أو تبنّي أيّ موقف مغاير لمواقف السّلطة المتسلّطة التي تفتك بشكل آو بآخر بمن يعارضها ولو بجذاذات القانون الذي تصيغه على شاكلة هذا الهدف.

هذه التّبعيّة الفكريّة والاستلاب الطّوعيّ هي حالة مستشرية بين المواطنين من أقلّهم مكانة وتأثيراً في المجتمع وصولاً إلى أصحاب أرفع الأماكن والمواقع

الاجتماعيّة والقياديّة، وفي ذلك يقول: "دخل دخلوا، جلس جلسوا، التفت التفتوا، ابتسم ابتسموا، سعل سعلوا، عطس عطسوا، انتفض انتفضوا، انزعج انزعجوا، أصرّ أصرّوا، انحنى انحنوا، شتم شتموا، توعّد توعّدوا، شجب شجبوا، أكّد أكّدوا، وعد وعدوا، قام قاموا، نام ناموا، مشى ركضوا... وفي آخر النّهار فركوا أياديهم نادمين أمام الزّعيم: نسألك وأنت في جبروتك وقوّتك، ألا يفسد الاختلاف للودّ قضيّة؟". (٧١)

في كلّ ما يكتبه أحمد حسن الزّعبيّ عن الوعي الفكريّ في المشهد الأردنيّ يلحّ على فكرة رئيسة، وهي أنّ الوعي المجتمعيّ في الأردن يقابله دائماً حالة من القهر والقمع التي تكبّل المواطن الأردنيّ، وتتغلّغل إلى أعماق ذاته وذاكرته ووجدانه، وتتجلّى في أصغر تفاصيل حياته، حتى أنّها تحوّل الأفراح والسّعادة والفرح المزعوم إلى أشكال موصولة من القهر، فمثلاً: رحلة صفيّة للأطفال والصّبية يجب أن تكون مدعاة للفرح والأريحيّة والرّفاهيّة، لكنّها تنقلب إلى ذكرى قاسية ومؤلمة؛ لأنّها ترتبط بتفاصيل قمع وإرهاب نفسيّ وجسديّ لا نهاية لها، ابتداء من مدرّس الصّفّ انتهاء بالتّفاصيل كلّها: "كان مربّي الصّف يهدّد كلّ مَنْ يستنكف عن الرّحلة أو يختلق عذراً لعدم الذّهاب، وهذا التّهديد هو الذي بذر الرّهبة في عقولنا، وربط فكرة الرّحلة بالخوف من الوعيد". (٧٢)

رابعاً: الصّورة الدّينيّة للمجتمع الأردنيّ عند أحمد حسن الزّعبيّ في كتاباته السّاخرة:

١- المناسك الدّينيّة:

أحمد حسن الزّعبيّ يدرك تماماً بوصفه مسلم مثقّف واعٍ متحضّر أنّ مناسك الإسلام الدّينيّة جميعها ذات بُعد روحانيّ عميق، وعند تفريغ أيّ منسك إسلاميّ

من بُعده الرّوحانيّ فهو يغدو سلوكاً مكروراً مُعتاداً لا قيمة له؛ لذلك يسخر ممّن يقومون بالمناسك الإسلاميّة مفرغة من روحانيّاتها، ويهتمّون بالقشور الاجتماعيّة الخارجيّة، وينسون المغزى والهدف العميق منها، والحج هي من تلك المناسك المقدّسة التي خطفها السّلوك الاجتماعيّ عند الكثير من الحجّاج من فكرها الرّوحانيّ العميق، وفي ذلك يقول معلّقاً على هذه الحالة "بعد العودة، وبعد توزيع الهدايا بأكياس صغيرة، وترتيب حرامات "جلد النّمر" في الخزائن، يبدأ الحجّاج المتعبون بالشّكوى من بُعد السّكن عن الحرم، والتّكدّس بالغرف والتّشخير العالي، ونزق الحجّاج "وهوشاتهم"، مشيرين إلى أنّهم لم يحصلوا على قرص "ريفانين" واحد من البعثة الطّبيّة، وأنّ المقوّم تركهم، وسكن بعيداً، وأنّ المرشدين المؤهّلين خربطوا في الطّواف، وإذا ما سألهم أحد الأبناء عن وقوفهم في عرفات، يقول الأب:" أيّ جبل؟ ما شفناش جبل. أخذونا وحدنا إلى جبل (فاضي)، فالمقوّم- الله يجزاه الخير- قال: كلّه بسدّ". (٧٣)

خامساً: الصّورة الاقتصاديّة للمجتمع الأردنيّ عند أحمد حسن الزّعبيّ في كتاباته السّاخرة:

أ- الفقر:

يلحّ أحمد حسن الزّعبيّ مراراً وتكراراً على قضيّة الفقر التي تؤرّقه، وهي مشكلة متفشيّة في المجتمع الأردنيّ الذي يغور يوماً تلو يوم في المزيد من الفاقة والعوز والقهر؛ لذلك هو يتصدّى لهذه الظّاهرة المجتمعيّة الخطيرة مرّة تلو أخرى دون أن يملّ من الكتابة في هذا الشّأن، فيتحدّث عن أوجاع هذه الظّاهرة، ويدين مَنْ يصنعون هذا الفقر، ويصرّون عن تجويع الشّعب، فيقول: "نحن نضحك على الرّغم من الجوع، فنراه يسخر من فقره قائلاً:" أحمد الحسن الزّعبيّ يملك ٢٢ مليون "قشل"

بصباحه" [٧٣]، وفي موضع آخر يقول: "منذ شهرين وأنا أدرج على موازنتي الشّخصيّة بند شراء "بنطلون" وقميص مخطّط شبيه بقميص النّائب اللّبنانيّ "مروان حمادة"، وأعرضه على مجلس الدّار بصفة الاستعجال، ثم أفاجأ بتحويله إلى اللّجنة القانونيّة، ليتمّ مناقشته بتوسّع، ثم التّصويت عليه، ومن ثم أفاجأ برفضه". [٧٤]

عندما يصف أحمد حسن الزّعبيّ الوضع الاقتصاديّ للأردنيّ فهو يصفه بتعبير "جفت" الذي يقصد به "زفت"؛ ليشير بذلك إلى أنّ الكلمتين تشيران إلى وصف واحد، وهو وضع تردّي اقتصاديّ وضائقة وعسرة كبيرة تحاصر الأردنيين في معظم شرائحه، فتسحقهم "تماماً هذا ما حدث معي عندما شاهدتُ أحد "الطفرانين القدامى" يساوم على شراء صوّبة تعمل على "الجفت"، فقلتُ له بعفويّة ودون قصد: "مبيّن وضعك (جفت) العادة". [٧٥]

يصرّ أحمد حسن الزّعبيّ على السّخريّة عند توصيفه للحال الاقتصاديّ الأردنيّ، فيربط بين مشتقات النّفط وبين سعادة المواطن الأردنيّ "وصف اتّزاننا النّفسيّ، ووضعنا الماديّ، وسلوكنا الشّخصيّ، واندهاشنا، ومدى سعادتنا أو تعاستنا". [٧٦]

في موضع آخر يتحدّث عن الضّنك الماليّ الذي يعيشه الأردنيّ في ظلّ ارتفاع أسعار مصادر الطّاقة، فيضطر إلى أن يستخدم جفت الزّيتون مصدراً للتّدفئة، ويصف حاله كلّه بكلمة "جفت"، مشيراً إلى أنّ حاله قد وصل إلى أسوأ مراحله التي تتلخّص في الكلمة الأردنيّة الشّهيرة "زفت"، ويسوق ذلك كلّه في قصّة يقول فيها: "أخبرني صديق أن أولى بواكير هذا المصطلحات بدأتْ بالظّهور بعد أن سأله ابنه: "ها يابا، إن شاء الله زبّطت بالامتحان"، فردّ الولد "لا والله يابا. جفّتت"، وتأتي هذه الكلمة، كما تلاحظون، كبديل لكلمة زفّتت". [٧٧]

عند أحمد حسن الزّعبيّ الرّغيف هو رمز فقر الأردنيّ، كما هو رمز معاناته، لا سيما في ظرف أصبح هذا الرّغيف هو حلم بعيد على الأكف الأردنيّة الفقيرة؛ إذ لا يستطيع الكثيرون من الأردنيين الحصول عليه في حياة فقيرة ساحقة للفقراء والأقلّ حظّاً في المجتمع؛ لذلك يقوم أحمد حسن الزّعبيّ بتصوير هذا العوز الشّديد بطريقة ساخرة تمثّل الألم والحرمان الذي يعيشه المواطن الأردنيّ الذي لا يستطيع توفير أدنى احتياجاته اليوميّة المتمثّلة في رغيف يأكله في ظلّ حرمانه من باقي احتياجاته الأساسيّة الأخرى، فيقول الزّعبيّ في لوحة سخرية كاملة تسجّد الألم والضّنك والاستلاب "وأخيراً صار للخبز شهداء، وللمخابز جبهات، سلاح الحفاة يتقدّم مدعوماً بالغطاء الجويّ، والرّماة يتمترسون خلف شوالات الطّحين، وفي خنادق الجوع بانتظار العبور. وأخيراً صارت فرشة الخبز تابوتاً، واللّقمة رصاصة، والعيش قتالاً، والخبز مرّاً، والوطن تجويعاً". (٧٨)

هذا المشهد المأساويّ الذي يصدم المتلقّي يسير نحو مشهد مأساويّ آخر غارق في السّخرية الموجعة، فمَنْ يستطيع أن يحصل على رغيف خبز دون أن يدفع عمره ثمناً له، يعود إلى بيته مسروراً وسط ابتهاج النّاس بهذا المنجز البسيط الذي أصبح عظيماً ونادراً بسبب الفقر والعوز "النّاجون من الحي يتقبّلون التّهاني، تعلّق لأجلهم زينة باب الدّار، وتوزّع ابتهاجاً بحياتهم الشّربات، وتطوف فوق رؤوسهم المباخر، وتعزف لهم الفرق الشّعبيّة، ويحضر المعازيم، وتتمّ مباركة واسعة في مقهى الحيّ، ويصدح فريد الأطرش من مسجّل قديم على نافذة عالية "يا عوازل فلفلوا". (٧٩)

ب- البطالة:

ينتقد أحمد حسن الزّعبيّ البطالة التي يعاني الأردنيون منها، كما ينتقد كذلك طرق الحصول على الوظيفة في المجتمع الأردنيّ، ففي أغلب الحالات لا يمكن

الحصول على وظيفة في الأردن إلاّ بمنطق الواسطات والعلاقات الشّخصيّة التي تُوظّف عديمي الاستحقاق للوظيفة، في حين تقصي المبدعين والكفاءات الحقيقيّة، فلا يكون أمام الباحث عن عمل إلاّ أن يبحث عن واسطة كي يجد وظيفة تؤمّن له لقمة العيش الكريم: "ومنها تعلّمت أن الذي يريد أن يصل لا بدّ له من "واسطة" نقل". (٨٠)

هنا يصرخ أحمد حسن الزّعبيّ في ضمائرنا التي أخرسها الصّمت والخذلان في مجتمع يعلي من قيم المصالح الشّخصيّة، ويحطّ من قيمة التّنافس الشّريف، ويقول بكلّ استسلام وقهر: "أمّا الماشي دغري عمره ما بصل". (٨١)

ج- الواقع الاقتصاديّ المتردّي:

رؤية أحمد حسن الزّعبيّ للواقع الاقتصاديّ الأردنيّ تنطلق أساساً من الأزمات الكبيرة التي يمرّ فيها، وهذا الحال يدفعه إلى التّصريح بعدم ثقته في الاقتصاديين الأردنيين الذين يجدهم عاجزين عن أن يقدّموا أيّ حلول حقيقيّة ومخلصة للاقتصاد الأردنيّ، ويضع حلولاً له بدلاً منهم، وهي حلول ساخرة تمثّل الوجع الذي يعيشه الأردنيّ، لا سيما أنّ أداء الاقتصاديين الأردنيين هو أداء ضعيف غير مرضٍ.

الحلّ الذي يقترحه أحمد حسن الزّعبيّ هو حلّ بمثابة وصفة شعبيّة لا يمكن أن تشفي الاقتصاد الأردنيّ العليل، إلاّ أنّه يمثّل سخريّته من هذا الوضع المتردّي الذي يضع الجميع في مأزق اقتصاديّ خانق "اقتصاد بلدنا لم يعد يثق بأطباء الاقتصاد وخبرائه الآتين والرّائحين، فقد عجز الطّب والدّواء كما يقال، ولا شيء يعيد إليه حيويته وشبابه كما كان إلاّ الطّبّ الشّعبيّ، فما عاد على اقتصادنا سوى أن يأتي بملعقتين "سمن نباتيّ"، وملعقتين عسل، ويطحنهنّ مع ثلاث حبّات "كاشو"، ويخلطهنّ مع "قزحة"، "تايصيرن زي الدّبس، ويؤخذهن على "الرّيق"... ويالله يالله". (٨٢)

يصوّر أحمد حسن الزّعبيّ الواقع الاقتصاديّ المتردّي الذي يعيشه الأردنيّ، ويعاني من آثاره على شتّى مناحي حياته، ويزيدها صعوبة وتعقيداً، ويحلم بأيّ بصيص أمل قد ينقذه من هذا الواقع الضّيق المحاصر له، ويحلم بأن تظهر أيّ ثروات طبيعيّة في الأردن، شأنه شأن أيّ أردنيّ يحلم بذلك كي تتحسّن الأوضاع الاقتصاديّة المعيشيّة للأردنيين.

من الأحلام الاقتصاديّة عند أحمد حسن الزّعبيّ وعند الأردنيين هو اكتشاف البترول واكتشاف الصّخر الزّيتيّ، وهو يستعجل هذا الاكتشاف، بل ويرغب في أن يقوم به بشكل شخصيّ "غداً بالتّحديد سأحمل فأسي ومجرفتي، وأتوّجه إلى محاجر النّفط، ومحاجر الزّيت، وسأحفر وأحفر ما حييت ،إمّا أن أقبر فقري، وإمّا أن أقبر حلمي، لكنّي لن أعود بأحدهما منفرداً! قولوا "يا الله"! (٨٣)

هذا الإصرار على استخراج البترول والزّيت الصّخريّ في الأردن يعكس رغبة الأردنيين وأحلامهم في تحقيق البحبوحة الاقتصاديّة بأيّ شكل من الأشكال، والإثراء السّريع والمفاجئ على غرار الإثراء الخليجيّ البتروليّ، وهي أحلام تنبع من الفقر والعوز والقهر وسذاجة الأحلام، ولا علاقة لها بأيّ شكل من الأشكال بالوعي القوميّ والخطّة الحضاريّة الوطنيّة الشّاملة؛ فأزمة الأردنيّ وحاجته وحرمانه هي ما تفسّر أحلامه ورغباته، فيحلم أحمد حسن الزّعبيّ أحلاماً تمثّل أمنياته المؤجّلة، كما تمثّل أحلام الشّعب الأردنيّ كلّه الذي يعاني من الحرمان والعوز، فيكون حلمه وفق التّالي: "عندي أحلام مؤجّلة ورثتها عن الجدّ الخامس، ما تزال مخبّأة جنباً إلى جنب مع قواشين الأراضي... أحلام سأخرجها لتتشمّس في آخر العمر، سأشتري سارة جيمس، ودزّينة دشاديش... وسأنجب دزينة أولاد...

وسأكون المغني الأوّل بدعايات الحليب والأرز ومعجون الأسنان والبامبرز وسيارات الشفروليه". (٨٤)

لا شكّ أنّ هذه الأحلام التي يرصدها أحمد حسن الزّعبيّ في نصّه هذه هي تمثّل حرمان الأردنيّ من جهة، كما تمثّل شكلاً من أشكال السّقوط الاستهلاكيّ الذي يعيشه الواقع العربيّ الاستهلاكيّ الذي ينغمس في الإنفاق العشوائيّ الغرائزيّ المستهتر بعيداً عن الخطط التّنمويّة الحضاريّة بعيدة المدى، فيسخر أحمد حسن الزّعبيّ من هذا الواقع الاقتصاديّ النّفطيّ الذي بنى سعادته ورفاهيّته على حساب الواقع العربيّ المعدّب بفقره وحرمانه.

يمعن أحمد حسن الزّعبيّ في السّخرية من الواقع الاقتصاديّ الأردنيّ والعربيّ، ويرسم أحلاماً وخططاً ساخرة بشكل كامل من هذا الواقع، وهذا التّخبّط، وهذه العشوائيّة، ويلخّص خطّته الاقتصاديّة وفق الآتي: "لو تزبط معنا قصّة الصّخر الزّيتيّ، سنغيّر قوانين الإنتاج والبيع والتّصدير في العالم، لن نبني مصافي بترول، ولن نشتري بوارج أو ناقلات، ولن نمدّ الأنابيب، بل سنبني معاصر بترول كبديل لمصافي البترول ما دام بترولنا مخبّأ بقشوره، وسيكون هناك مزراب يخرج النّفط البكر". (٨٥)

القلم السّاخر لأحمد حسن الزّعبيّ يصل إلى المشاريع الاقتصاديّة المتعثّرة التي تشغل ذهن الأردنيين، وهم يشاهدون فشلها وتعثّرها، مثل مشروع (جرّ مياة الدّيسيّ) المتعثّر بسبب البحث عن شريك استراتيجيّ كما تزعم الحكومة أوقفت المشروع في خضم نقاشات ومباحثات طويلة معقّدة غير واضحة، فيتدخّل أحمد حسن الزّعبيّ في هذا الوضع، ويعبّر عن سخريته من هذا المشروع الاقتصاديّ المهمّ المتعثّر بسبب تقصير الحكومة وعجز كفاءتها "ما أزال أشعر بنشفان الرّيق كلما قرأت خبراً عن إحالة عطاء المشروع إلى جهة جديدة، أو تأسيس شرطة وطنية،

بينما أعراض "أبو صفار" قد ظهرت على إنجاز حلمنا، وتحقيق ارتوائنا، ولم تف بوعدها، وكلّ ما أخشاه أن أصاب بـ "الميّه البيضة" و "الميّة الزّرقاء" قبل أن أرى "ميّة الدّيسي". (٨٦)

يضع أحمد حسن الزّعبيّ حلّاً ساخراً لمشكلة الدّيسيّ؛ إذ يكتب رسالة إلى المسؤولين الأردنيين، يقترح فيها جرّ عمّان إلى منطقة الدّيسيّ ما دام أمر جرّ مياه الدّيسيّ إلى عمّان قد تعثّر تماماً، وهو حلّ مستحيل وعبثيّ يمثّل سخرية أحمد حسن الزّعبيّ وسخرية الشّعب الأردنيّ المنكود من هذا الحال المزري، إذ يقول في رسالته "السّادة أصحاب القرار، تحيّة طيبة وبعد؛ قبل أن نعطش أكثر، وتتحوّل ألسنتنا إلى ألسنة أجراس، وقبل أن نضطر للوضوء بـ "البيبسي"، أمامكم عام واحد فقط، إمّا أن تجرّوا مياة الديسي إلى عمّان، أو تجرّوا عمّان إلى مياه الدّيسي". (٨٧)

شكل السّخرية عند أحمد حسن الزّعبيّ في تصويره للمجتمع الأردنيّ:

لم يقدّم أحمد حسن الزّعبيّ تجربة عشوائيّة في السّخرية في كتاباته، بل كانت تجربة واضحة ومنظّمة وملتزمة بمعطيات كثيرة جعلتْ منها تجربة تتجاوز المألوف والمتعاد؛ لتجعل من الحزن والغضب والرّفض أداة للرّؤية والتّعبير لا سيما أنّ "أنَّ الخطاب السّاخر خطاب متعدّد الدّلالة، ينزع نحو التقاط الشّاذ، وتصوير الهامشيّ، والطّبقات المختلفة من المجتمع". (٨٨)

فالسّخرية قبل أن تلبس لبوس الأدب، وتتشكّل على هيئته هي في حقيقة الحال "انفعال نفسيّ يتشكّل في وجدان الإنسان، وحالة قلبيّة تظهر مشاعر المُنفعل، وتتبلور على شكل حركات في وجهه، أو جوارحه، أو تتجسّد كلمات وجملاً على لسانه". (٨٩)

من هذا المنطلق اختار أحمد حسن الزّعبيّ أن يقدّم سخريته عبر الإنسان الهامشيّ الذي يعيش مأساة الواقع، بتجلّياتها كلّها؛ لذلك نرى في كتاباته شخصيّات يوميّة هامشيّة تعاني من قسوة الحياة عليها، وتعيش تفاصيل مرارة ذلك، وتوكل للسّاخر الأديب المتمثّل في أحمد حسن الزّعبيّ مهمّة رسم صورة المجتمع الذي تعيش فيه، وتعاني من تفاصيله، فيلعب النّاس الهامشيّون [٩٠] دور البطولة في رسم المعاناة المجتمعيّة التي يعيشها الإنسان الهامشيّ في أكثر من مستوى؛ فالسّخرية "تعطي السّاخر صفة المتحدّث الرّسميّ للمجتمع، وتمنحه الضّوء الأخضر ليشرع سهامه في نقد من يميلون عن الجادّة، إذ يمكن أن نقول أنّ السّخرية خير مرآة تنعكس عليها أحوال المجتمع وأحوال الواقع" [٩١]، كما أنّ السّخرية تقدّم نوعاً من الثّورة السّلبيّة التي لا تستطيع المواجهة مباشرة، فتلتفّ التفافاً على الحالة، وتقدّم موقفها الرّافض بطريقتها الأقلّ جرأة من التّصدّي المباشر. [٩٢]

لقد قدّم سخريته بلغة فصيحة بسيطة جدّاً، قريبة من متناول العامّة قبل الخاصّة؛ فالعامّة هم هدف كتاباته؛ لذلك بنى لغته على مستواهم، وانتزع تعابيرهم وكلماتهم ليعبّر فيها عن سخريته؛ فامتلأتْ نصوصه بكلمات دارجة في العاميّة الأردنيّة، مثل: كلمة "داحل" التي يستخدمها الأردنيون لوصف أحوالهم التي لا ترضيهم، وتسير وفق ما لا يشتهون [٩٣]، وكلمة "ينشر" أي يثقب إطار السّيارة [٩٤]، وكلمة "سواليف" أيّ أحاديث، وكلمة "طفى" بمعنى لا يعمل، وكلمة "تعشيقة" بمعنى تحفيز السّيارة على العمل [٩٥]، وكلمة "كيفيّة" بمعنى مقبول ومرضٍ [٩٦]، وكلمة "لعانة الحرسي" بمعنى سيء وغير جيّد ومنهك وغير مرضٍ عنه [٩٦]، وكلمة "شلون" بمعنى كيف [٩٧]، وكلمة "مقبّعة" أيّ أوضاع سيئة [٩٨]، وكلمة "مطبّة" التي تعني ضعيفاً يضربه الجميع [٩٩]، وكلمة "السّتيرة" التي تعني السّتر [١٠٠]، وكلمة "فانيلاتهم" التي تعني

ملابسهم الدّاخليّة [١٠١]، وكلمة "انقردتُ" بمعنى قمتُ بسلوك سيء أو مشؤوم أو غير مناسب أو غير نافع [١٠٢]، أو كلمة "الزّنخ" التي تعني ثقيل الدّم [١٠٣]، وكلمة "هوشة" التي تعني مشاجرة جماعيّة [١٠٤]، وكلمة "قشل" بمعنى لا شيء [١٠٥]، وكلمة "طفران" أيّ لا يملك مالاً. [١٠٦]

نستطيع القول إنّ البنية المشكّلة للسّخرية عنده هي مزيج اللّغة العربيّة المطعّمة بالعاميّة أو الدّارجة عند الأردنيين، كما لها التقاطاتها الخاصّة التي تنطلق من الفكرة لتغدو خاطرة ثم بعد ذلك تصبح مقالة مستقلّة تحوي مزيجاً من ذلك كلّه في خلطة خاصّة تشكّل بصمة خاصّة لكتابات أحمد حسن الزّعبيّ، حتى ليسهل على كلّ مَنْ يقرأ نصّاً له أن يعرف أنّه مكتوب بقلمه؛ فهي بصمته الكتابيّة والتّعبيريّة الخاصّة.

كما أنّ الطّابع القصصيّ يغلب على كثير من كتاباته السّاخرة، فهو يجعل من شخصيّاته الهامشيّة أبطالاً تعيش تفاصيل يوميّة قاسية، وتمرّ في أزماتها التي تعلق فيها، ثم تؤول إلى المزيد من الحزن والمعاناة، في حين ترصد القصّة هذه التّفاصيل الصّغيرة اليوميّة؛ فالسّخرية "تعتبر من الفنون الواقعيّة التي لا تعرف التّجرّد ولا تعيش في الأبراج العاجية". [١٠٧]

في هذه البنية القصصيّة تظهر الشّخصيّة الأردنيّة في زمان الأحداث في التّاريخ والواقع الأردنيّ، وفي تفاصيل المكان الأردنيّ، والحدث يتشكّل من معاناة هذا الإنسان، وممّا تحدث معه من تفاصيل، وأحياناً يكون البطل هو الرّاوي ذاته والكتاب نفسه، فيسرد أحمد حسن الزّعبيّ أحداثاً تخصّه في الظّاهر، لكنّها تصف أحوال أردنيين غيره كذلك، فهو يكره الرّحلات؛ لأنّها لا تحمل الفرح المأمول، ويعلن ذلك قائلاً: "أنا بطبعي أكره الرّحلات، وأكره فكرة التّرويح عن النّفس، وأمتعض عندما يقترح أحدهم ضرورة تغيير الجوّ". [١٠٨]

كما هو يصف حالة البلطجة والاستلاب التي يعاني الأردنيون منها عندما يصف معاناته في طفولته مع الطّالب القويّ الذي كان يضربه، ويأخذ طعامه منه، ويذله، ويهينه أمام الجميع، فما يكون منه إلاّ أن يقبل بهذه المهانة، ويبحث عن صلة قرابة تربطه به ليبرّر بها قبوله لهذا الوضع المهين: "أليست بنت خالتك فريال متزوجة مع ابن عمّة نسيب ابن عمّة أبوي" يقول الأزعر "صحيح".. فأقول له:" خذ مصروفي إذن من باب صلة الرّحم". (١٠٩)

هو بذلك يسخر من الواقع المعيش الذي لا يختلف عن هذه القصّة التي يرويها أحمد حسن الزّعبيّ عن طفولته؛ فالمواطن الأردنيّ يتعرّض للإذلال والمعاناة على أيدي قوى الضّغط في مجتمعه، ولا يكون منه سوى قبول ذلك واستساغته.

هو يسرد ذلك بلسان الرّاوي العليم الذي يشرف على المشهد الأردنيّ، ويصفه بكلّ صدق وجرأة، ويقدّم ذلك في بنية تستخدم الرّمز والتّكثيف والتّناقض والتّشويه والكاريكاتوريّة والحكائيّة والمفارقة والمخيال والمخزون الشّعبيّ، مثل: الأمثال والتّعبيرات المجتمعيّة الدّارجة في المجتمع، بل حتى أنّه يستخدم طريقة التّعمية ذاتها التي يستخدمها الأردنيّ عندما يريد أن يتهرّب من المساءلة والقمع، فيطلق اسم "الغرض" على كلّ شيء يريد أن يتكلّم عنه بالتّرميز المفهوم في داخل الجماعة التي يخاطبها، أيّ المجتمع الأردنيّ كلّه يُستخدم لفظ "الغرض" في السّياسة أيضاً. مثال: في جلسة ما، وبوجود شخص مريب يحاول التقاط ذبذبات الهمس بين المتحدّثين، يسأل أحد الحاضرين صديقه: شلون شايفلي الغرض؟ ليقول الثاني: "بعد ما بيّن خيره من شرّه؟".

الغرض هنا يمكن أن يكون أيّ شيء: سياسة أو مؤسّسة معروفة أو حتى الشّخص المتنصّت"[١١٠]، بذلك يحقّق أهداف السّخرية المتمثّلة في "أن تهاجم، وتعتدي، وتفضح، وترمي هدفاً". [١١١]

كما أنّ التّجربة السّاخرة عند أحمد حسن الزّعبيّ تبدأ منذ الغلاف قبل أن تدخل إلى المتن؛ فهو يجعل من العنوان الذي يعتمده للعمل وسيلة لأجل إرسال الرّسالة المقصودة في المتن؛ فالعنوان هو حقيقة العتبة الأولى من عتبات النّصّ، مثل العناوين والصّياغات المحدّدة للتّمهيد والاختتام. [١١٢]

لقد انتبه إلى أهميّة العنوان التي منحت العنوان دلالات تصارع النّص، وتقدّم مفاتيح النّصّ وشيفرة لمحمّلاته بعد تجربة الكتابة، ليكون العنوان بذلك "لى محطّات الصّراع الحجاجيّة للنّصّ، كما أنّه من أهمّ العناصر التي يتمّ من خلالها تهيئة القارئ للطّرح القادم". [١١٣]

باختصار شديد؛ أحمد حسن الزّعبيّ قد جسّد معتقاداته وأفكاره وقناعاته وغضبه وعدم رضاه في مداد سخرية قلمه الذي يفيض بذلك بأداء لغويّ وبناء سرديّ ممتع مضحك، يضحكنا من أحوالنا المتردّية حتى نغرق في بكاء الاستلاب والهزيمة والقهر الذي نعاينه في تفاصيل حياتنا اليوميّة.

الإحالات:

١- أحمد حسن الزّعبيّ، كاتب أردنيّ معاصر ساخر، وُلد في مدينة الرّمثا في الأردن في عام ١٩٧٥، عانى في طفولته من صدمات قاسية، كانتْ وفاة والده هي أهمّها، حصل على درجة بكالوريوس محاسبة من جامعة جرش الأهليّة، بدأ حياته العمليّة في العمل في شركة مبيعات في الإمارات العربيّة المتّحدة، ثم توجّه إلى الكتابة الصّحفيّة في مجلّة إماراتيّة، وبعد ذلك عاد إلى الأردن، وبدأ في العمل في صحيفة الرّأي تحت عمود ساخر باسم "سواليف"، ثم بعد ذلك في عام ٢٠٠٨ أطلق موقعه الإلكترونيّ الخاصّ على شبكة الانترنت الذي أطلق عليه اسم "سواليف" أيضاً الذي أخذ بنشر مقالاته المحظورة فيه، كما نشر فيه أعمال الكتاب الهواة الأردنيين، بعد ذلك كتب مسرحيته "الآن فهمتكم"، ثم أنتج مع شركة "خرابيش" الكثير من أعماله الممنوعة.

من مؤلّفاته: "كتاب سواليف"، وكتاب "المعوط"، وكتاب "أوجاع وطن"، و"نزيف منفرد"، و"من سفّ بلدي".

من مسرحيّاته "الآن فهمتكم" بطولة الفنان موسى حجازين، ومن مسلسلاته التّلفزيونيّة الكرتونيّة: "شوفة عينك" ج١ من إنتاج التّلفزيون الأردنيّ، و"شوفة عينك" ج٢ من إنتاج المركز العربيّ، وآخر سمعة"، و"من سفّ بلدي مع أحمد حسن الزّعبيّ" من إنتاج التلفزيون العربيّ، و"خليّها على اللّه مع موسى حجازين وأحمد حسن الزّعبيّ" من إنتاج روتانا راديو الأردن.

للمزيد عن حياته انظر: محمد المشايخ: دليل الكاتب الأردنيّ، ط١، رابطة الكتّاب الأردنيين، عمّان، الأردن، ٢٠١١، ص٣٧-٣٨؛ باسم الزّعبي وآخرون: معجم الأدباء الأردنيين في العصر الحديث، ط١، جزء١، وزارة الثّقافة الأردنيّة، عمّان، الأردن، ٢٠١٤، ص١٦-١٧

٢- اليوتيوب (You Tube): "من سفّ بلدي مع أحمد حسن الزّعبيّ" من إنتاج التلفزيون العربيّ.

٣- اليوتيوب (You Tube): "خليّها على اللّه مع موسى حجازين وأحمد حسن الزّعبيّ" من إنتاج روتانا راديو الأردن.

٤- اليوتيوب (You Tube): "شوفة عينك" من إنتاج شركة تقارب.

٥- الموقع الإلكترونيّ سواليف (http://sawaleif.com)

٦- أحمد حسن الزّعبيّ: نزف منفرد، ط١، عمّان، الأردن، ٢٠١٣، ص١

٧- نفسه: ص٢

٨- أحمد حسن الزّعبيّ: أوجاع وطن، ط١، دار ورد للنّشر والتّوزيع، عمّان، الأردن، ٢٠٠١، ص١١-١٢

٩- انظر: سناء شعلان: السّرد الغرائبيّ والعجائبيّ، نادي الجسرة الثّقافيّ والاجتماعيّ، الدّوحة، قطر،٢٠٠٧، ص٦٢-٦٤

١٠- دانييل جولمان: الذّكاء العاطفي، ترجمة ليلى الجباليّ، المجلس الوطنيّ للثّقافة والفنون والآداب، الكويت، الكويت،٢٠٠٠، ص٣٠٧

١١- زكريا إبراهيم: سيكولوجيّة الفكاهة والضّحك، مكتبة مصر، القاهرة، مصر،-١٩٦، ص: ٨٨؛ شاكر عبد الحميد: الفكاهة والضّحك، المجلس الوطنيّ للثّقافة والفنون، الكويت، الكويت،٢٠٠٣، ص٤٥٦

١٢- نفسه: ص٣١٠

١٣- نفسه: ص٣٣٨

١٤- عبد الواحد لؤلؤة: موسوعة المصطلح النّقديّ، ط١، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت، لبنان، جزء ٤، ص١٨

١٥- نفسه: ص٢

١٦- نبيلة إبراهيم: المفارقة، فصول، مجلّد ٧، العدد (٣-٤)، القاهرة، مصر، ١٩٨٧، ص١٣٢؛ سيزا القاسم: المفارقة في القصّ العربيّ المعاصر، مجلّة فصول، مجلّد ٢، عدد٢، الهيئة المصريّة للكتاب، القاهرة، مصر.

١٧- عبد الواحد لؤلؤة: موسوعة المصطلح النّقديّ، جزء ٤، ص١٦٣

١٨- ت. ي. أيتر: أدب الفنتازيا مدخل إلى الواقع، ترجمة صبّار سعدون السّعدون، ط١، دار المأمون، بغداد، العراق، ١٩٨٩، ص١٩١

١٩- زكريا إبراهيم: سيكولوجيّة الفكاهة والضّحك، ص٩٦

٢٠- نفسه: ص١٥٤

٢١- نفسه: ص١٥٤

٢٢- ت. ي. أيتر: أدب الفنتازيا مدخل إلى الواقع، ترجمة صبّار سعدون السّعدون، ط١، دار المأمون، بغداد، العراق، ١٩٨٩، ص١٢

٢٣- نفسه: ص١٢

٢٤- نفسه: ص٢٠

٢٥- فاضل تامر: جدل الواعي والغرائبيّ في القصّة القصيرة في الأردن، أوراق ملتقى عمّان الثّقافيّ الثّاني، عمّان، الأردن، ١٩٩٣، ص١٠٤

٢٦- عوني صبحي الفاعوريّ: إبراهيم الكونيّ روائيّاً، أطروحة دكتوراه، الجامعة الأردنية، عمّان، الأردن ١٩٩٨، ص١٨٧

٢٧- نفسه: ص٤٩

٢٨- محمد العمريّ:البلاغة الجديدة بين التّخييل والتّداول، أفريقيا الشّرق، الدّار البيضاء، المغرب، ط٢، ٢٠١٢، ص٨٤

٢٩- نعمّان محمد أمين طه: السّخرية في الأدب العربيّ، ط١، دار التّوفيقيّة للطّباعة، القاهرة، مصر، ١٩٧٩، ص١٢

٣٠- سوزان عكاريّ: السّخرية في مسرح أنطوان غندور، ط١، المؤسسّة الحديثة للكتاب، طرابلس، لبنان، ١٩٩٤، ص٢٤

٣١- جبّور عبد النّور: المعجم الأدبيّ، ط١، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ١٩٧٩، ص١٣٨

٣٢- نعمّان محمد أمين طه: السّخرية في الأدب العربيّ، ص٥٣

٣٣- نفسه: ص٥٣

٣٤- أحمد حسن الزّعبيّ: أوجاع وطن، ص٩٥

٣٥- انظر: عبد الواحد لؤلؤة: موسوعة المصطلح النّقديّ، ط١، جزء٤، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت، لبنان، ١٩٩٣، ص١٨؛ نبيلة إبراهيم: قصّ الحداثة، مجلّة فصول، مجلّد١٦٧، العدد٤، القاهرة، مصر، ١٩٨٦، ص١٣٢؛ انظر المفارقة: نبيلة إبراهيم، مجلّة فصول، المفارقة في القصّ العربيّ المعاصر، مجلّد، العدد٢، ص٥٧

٣٦- أحمد حسن الزّعبيّ: سواليف، ط١، وزارة الثّقافة، عمّان، الأردن، ٢٠٠٨، ص١٠

٣٧- نفسه: ص١٠

٣٨- جميل حمداويّ: السّيميوطيقا والعنونة، مجلّة عالم الفكر، المجلّد ٢٥، العدد٣، ١٩٩٧، المجلس الوطنيّ للثّقافة والفنون والآداب، الكويت، الكويت ص ٩٨

٣٩- نفسه: ص١٠٠

٤٠- أحمد حسن الزّعبيّ: سواليف، ص٢٥

٤١- نفسه: ص٢٥

٤٢- نفسه: ص٢٦

٤٣- نفسه: ص١١٠

٤٤- نفسه: ص٧١

٤٥- نفسه: ص١٢

٤٦- نفسه: ص١١

٤٧- نفسه: ص١١

٤٨- نفسه: ص١١

٤٩- انظر العشائريّة والنّظام العشائريّ في الأردن في: علي محافظة وآخرون: التّربيـة الوطنيّـة، ط٢، دار الجليل، عمّان، الأردن، ٢٠٠٦؛ زياد مخامرة وآخرون: جغرافيّة الأردن، ط٣، دار وائل للنّشر والتّوزيع، عمّان، الأردن، ٢٠١٥

٥٠- أحمد حسن الزّعبيّ: سواليف، ص٤٩

٥١- نفسه: ص٧٩

٥٢- نفسه: ص٥٤

٥٣- نفسه: ص٣٠

٥٤- نفسه: ص٣١

٥٥- نفسه: ص٥٦

٥٦- نفسه: ص٦٢

٥٧- نفسه: ص٦٢

٥٨- أحمد حسن الزّعبيّ: نزف منفرد، ص١٧١

٥٩- أحمد حسن الزّعبيّ: سواليف، ص٦٤

٦٠- نفسه: ص٣٤

٦١- شعيب حليفي: شعريّة الرّواية الفانتاستيكيّة، ط١، المجلس الأعلى للثّقافة، القاهرة، مصر، ١٩٩٧، ص٥٢

٦٢- تزفيتـان تـودوروف: مـدخل إلى الأدب العجـائبيّ، ترجمـة الصّـديق بـوعلاّم، ط١، دار شـرقيّات، القاهرة، مصر، ١٩٩٤، ص١٦٧

٦٣- شعيب حليفي: شعرية الرّواية الفانتاستيكية، ص٤٦

٦٤- إدوارد خرّاط: أصوات الحداثة اتّجاهـات حداثيّـة في الـنّصّ العربـيّ، ط١، دار الآداب، بـيروت، لبنان، ١٩٩٠، ص٢٩

٦٥- صلاح فضل: أشكال التّخييل من فتات الأدب والنّقد، ط١، مكتبة لبنان، بيروت، لبنـان، ١٩٩٦، ص٣٨

٦٦- نبيلة إبراهيم: خصوصيّات الإبداع الشّعبيّ، مجلّـة فصـول، العـدد ٣-٤، القـاهرة، مصـر، ١٩٩٢، ص٧٧

٦٧- حسين جمعة: سرديّات الموجة الجديدة ، مجلّة أفكار، العدد ١٧١، عمّان، الأردن، ٢٠٠٣، ص٤٨
٦٨- أحمد حسن الزّعبيّ: سواليف، ص٣٤
٦٩- نفسه: ص٥٧
٧٠- نفسه: ص٥٩
٧١- أحمد حسن الزّعبيّ: أوجاع وطن، ص٥٣
٧٢- أحمد حسن الزّعبيّ: سواليف، ص١١
٧٣- نفسه: ص٤٠
٧٤- نفسه: ص١٠٥
٧٥- نفسه: ص١٦
٧٦- نفسه: ص١٥
٧٧- نفسه: ص١٦
٧٨- أحمد حسن الزّعبيّ: أوجاع الوطن، ص٣٧
٧٩- نفسه: ص٣٨
٨٠- أحمد حسن الزّعبيّ: سواليف، ص٢٠
٨١- نفسه: ص٢٠
٨٢- نفسه: ص٥٢
٨٣- نفسه: ص١٨
٨٤- نفسه: ص١٦
٨٥- نفسه: ص١٨
٨٦- نفسه: ص٧٣
٨٧- نفسه: ص٧٤
٨٨- سليمان الطّاليّ: بلاغة النّادرة في الأدب العربيّ، ط١، دار كنوز المعرفة العلميّة للنّشر والتّوزيع، عمّان، الأردن، ٢٠١٥، ص١٠٦
٨٩- هنري برجسون: الضّحك، ترجمة سامي الدّروبيّ، ط١، دار اليقظة العربيّة، دمشق، سوريا، ١٩٦٤، ص١٣
٩٠- انظر تعريف الهامشيين: توفيق بكّار وآخرون: القطاع الهامشيّ في السّرد العربيّ، ط١، دار البيرونيّ، تونس، تونس، د.ت، ص٨-٢٨
٩١- زكريا إبراهيم: سيكولوجيّة الفكاهة والضّحك، ص١٨٠

٩٢- مريم سليم وإلهام الشّعرانيّ: الشّامل في المدخل إلى علم النّفس، ط١، دار النّهضة العربيّة، بيروت، لبنان، ٢٠٠٦، ص٣٧٧- ٣٨٨
٩٣- أحمد حسن الزّعبيّ: سواليف، ص٢٥
٩٤- نفسه: ص١٠
٩٥- نفسه: ص٢٦
٩٦- نفسه: ص١٢
٩٧- نفسه: ص٣٠
٩٨- نفسه: ص٦٢
٩٩- نفسه: ص٦٢
١٠٠- نفسه: ص٦٤
١٠١- نفسه: ص٣٤
١٠٢- نفسه: ص٥٩
١٠٣- نفسه: ص٥٩
١٠٤- نفسه: ص٤٠
١٠٥- نفسه: ص١٦
١٠٦- نفسه: ص١٦
١٠٧- محمود العقّاد: أدب الفكاهة: ط١، مكتبة مصر، القاهرة، مصر، ١٩٨٧، ص١٢
١٠٨- أحمد حسن الزّعبيّ: سواليف، ص١١
١٠٩- نفسه: ص٦٢
١١٠- نفسه: ٣٠
١١١- أحمد صابر وآخرون: أبحاث في الفكاهة والسّخرية، ط١، دار أبي رقراق للطّباعة والنّشر، الرّباط، المغرب، ٢٠٠٨ ، ص٥
١١٢- كلاوس برينكر: التّحليل اللّغويّ للنّصّ مدخل إلى المفاهيم الأساسيّة، ترجمة سعيد بحيريّ، ط١، مؤسّسة المختار للنّشر والتّوزيع، القاهرة، مصر، ٢٠٠٥، ص ٦٣
١١٣- محمد طبلة: مستويات اللّغة في السّرد العربيّ المعاصر، ط١، دار الانتشار العربيّ، بيروت، لبنان، ٢٠٠٨، ص٤٢

الفصل الثّاني

(٢)

الاستلاب السّياسيّ في القصّة القصيرة الأردنيّة: نماذج مختارة

أ. د. سناء شعلان (بنت نعيمة)

أ. د. منى محيلان

د. معاذ الزعبي

الاستلاب السّياسيّ في القصّة القصيرة الأردنيّة
نماذج مختارة

الملخّص:

هذه الدّراسة تتوقّف عند موضوع الاستلاب السّياسيّ في القصّة القصيرة الأردنيّة عبر نماذج مختارة لقصص قاصّين أردنيين وقاصّات أردنيّات أرادوا أن يبرزوا صور هذا الاستلاب وتجلّياته، وأن يدينوا مَنْ يقوم به، وأن يرصدوا مواقفهم ومواقف المجتمع المتباينة منهم، كما أنّهم أوردوا نماذج وصوراً لهذا الاستلاب، كما توقّفوا عند ردود أفعال الأفراد تجاه ذلك.

ابتدأت الدّراسة بتعريف لمصطلح الاستلاب، وصولاً إلى معنى الاستلاب السّياسيّ الذي قد يعيشه الإنسان في إزاء منظومة سياسيّة قامعة غير ديمقراطيّة.

الكلمات المفتاحيّة: الاستلاب/ الاستلاب السّياسيّ/ القصّة القصيرة/ الأردن.

مدخل إلى الاستلاب السّياسيّ في القصّة القصيرة الأردنيّة:

قدّمت القصّة القصيرة الأردنيّة بصمتها الخاصّة في مغامرة القصّة القصيرة في مساعدة القارئ على إدراك الحقيقة في هذه العالم(١)، وفي سبيل ذلك شكلّتْ بناها السّرديّة الخاصّة في مخاض التّعبير عن الحرّيّة والوعي.[٢]

لعلّ قضيّة الاستلاب السّياسيّ هي من القضايا التي ألحّتْ على مخيال القاصّ الأردنيّ، وهو يسجّل تجربته وموقفه من الحرّيّات في مُشكّل سياسيّ ضاغط عليه بكثير من المقاييس، وصولاً إلى فضح ما يُمارس عليه من أنواع الاستلاب وأشكاله في أطر قصصيّة تقبل أشكال الحداثة والتّطوير ما دام القارئ ذاته على استعداد لتقبّل هذه الأشكال الجديدة.[٣]

يمكن القول إنّ القاصّ الأردنيّ حاول أن يصّور الاستلاب السّياسيّ في قصصه القصيرة بأنساق متداخلة عبر تصوير أجزاء من الحياة، لا عبر تصوير الحياة كاملة؛ ولا عجب في ذلك؛ فالقصّة القصيرة –بشكل عامّ– معنيّة بتصوير أجزاء من الحياة، لا تصوير الحياة كلّها في آن في سبيل سَبْر الغور، وتعرية المستور. (٤)

الاستلاب لغة عند العرب كما يذكر ابن منظور في كتابه (لسان العرب) تحت باب الباء فصل السّين: سَلَبَه الشّيءَ يَسْلُبُه سَلْباً وسَلَباً، واسْتَلَبَه إِياه. وسَلَبُوتٌ، فَعَلُوتٌ: مِنه. وقال اللّحيانيّ: رجل سَلَبوتٌ، وامرأَةٌ سَلَبوتٌ كالرجل؛ وكذلك رجلٌ سَلاَّبةٌ، بالهاءِ، والأُنثى سَلاَّبة أَيضاً. والاسْتِلابُ: الاختِلاس. والسَّلَب: ما يُسْلَبُ؛ وفي التّهذيب: ما يُسْلَبُ به، والجمع أَسلابٌ". (٥)

مقولات الاستلاب في الخطاب الإنسانيّ المعاصر تدور حول مفاهيم الاغتراب التي نقاشها كبار الفلسفة والمنظّرون، وانتقلوا بها من الاستلاب الاقتصاديّ إلى الاجتماعيّ فالثّقافيّ فالسّياسيّ، ليظلّ المصطلح يتأرجح في فضاءات الاستغلال وحرمان الإنسان من المشاعر والحركات والقرارات والأفعال أو الإنتاج أو الرّفض لصالح جهات أو أفراد أقوى منه، أو مهيمنين عليه لسبب أو لآخر، بما يؤول به إلى انقطاع التّواصل بينه وبين الآخرين، أو بينه وبين ذاته، ومن ثم يهرب من الواقع إلى الوهم، ويستسلم لما يعاني من هوان، أو يؤمن بضرورة الثّورة والتّغيير". (٦)

القصّة الأردنيّة ترسم الاستلاب من منطلق أنّها "تقدّم الصّورة، أو تقدّم نقيضها: يمكنها أن تصوّر الواقع الاجتماعيّ، أو أن تتوقّف عند الحالات الفرديّة، ويمكنها أن تتصدّى للتّقاليد والعقائد الدّينيّة والسّياسيّة، أو أن تدافع عنها، وأن

ترفض ميزان القوى الاجتماعيّ والاقتصاديّ، أو أن تبرّره، وأن تعارض الأفكار التّربويّة والعلاقات الأسريّة أو تسايرها". (٧)

هذا الاستلاب يتضخّم أحياناً في أعماق الإنسان ليقدّم صوراً من بشاعة الاستلاب الذّاتيّ أو الاختياريّ الذي يمارسه الإنسان على ذاته تحت قوى الضّغط التي تسحقه دون رحمة بخوفٍ ملازم لوجوده وحياته وفكره "هكذا لا ينتهي الخوف الذي عادة ما تثيره التباسات الموقف الأخلاقيّ والتباسات الخيارات الأخلاقيّة، بل العكس هو الصّحيح تماماً؛ فعادة ما يتضخّم الخوف؛ لأنّه ينتقل بعيداً من مواجهة مباشرة". (٨)

هذا الخوف هو ذاته الذي يستلب حرّيّة الإنسان في السّلوك الإنسانيّ الاجتماعيّ إلى حدّ قد يصل به إلى الانعزاليّة من منطلق أنّ "المفكّر يجد أنّ الانعزال المقدّس هو الطّريقة الفضلى للتّعبير عن قدر من التّضامن تجاه البؤساء والتّعساء". (٩)

هذا سلوك انهزاميّ يتمثّل في الانطواء والانعزال بدل المجابهة، وفي ذلك يقول زيجمونت باومان: "الخطوة الوحيدة نحو العلاج من الخوف المتزايد التّعجيزيّ هو الكشف عن جذوره؛ لأنّ الطّريقة الوحيدة الواعدة نحو الاستمرار تتطلّب القدرة على استئصال تلك الجذور". (١٠)

في قصص قصيرة أردنيّة نرى روح الكفاح والنّضال هي مَنْ تنتصر في نهاية الأمر على الاستلاب، وتحاول هدم أركانه بدافع الإيمان العميق والثّقة بـ "بحتميّة التّغيير وبضرورة الكفاح التي تدفع القوى التي تشعر بالاستلاب إلى الثّورة". (١١)

باختصار شديد جدّاً نستطيع أنّ نقول إنّ مصطلح الاستلاب شهد تبايناً وتنوّعاً في ميادين الوعي والسّياسة والاقتصاد والسّوسيولوجيا وعلم النّفس وعلم

التّاريخ والفلسفة واللّاهوت، وامتدّ هذا المصطلح من الحرمان من الملكيّة إلى العمل القسريّ إلى عبادة المال والأمراض النّفسيّة وصولاً إلى القلق والسّلبيّة السّياسيّة والتّمرّد وضعف الإيمان، وغربة الفرد عن المجتمع، وانسحاق الفرد بإزاء الأشياء، أو انسحاق الذّات إزاء الموضوعيّة، أو انفلات منتجات النّشاط البشريّ من سيطرة البشر، أو استلاب ماهيّة الإنسان..." [١٢]

في الوقت ذاته نستطيع أنّ نعرّف الاستلاب السّياسيّ على أنّه ذلك الاستلاب والقهر والاضطهاد والظّلم الذي تمارسه السّلطة ممثّلة في سلوك فرديّ أو جمعيّ منها لغاية سلب إرادة الفرد/ المواطن، وقمع حرّياته، وانتقاص حقوقه ومكتسباته، وجبره على ما هو خارج عن المصلحة العامّة (١٣)؛ الأمر الذي يؤدّي بالدّرجة الأولى إلى اغتراب الفرد عن مجتمعه بل وعن نفسه أحياناً، وشعوره كذلك باغتراب عن النّظام السّياسيّ الذي يحكمه، بل قد يقود ذلك إلى العنف. [١٤]

الاستلاب السّياسيّ في القصّة القصيرة الأردنيّة:

في قصّة (فراس الصّابيّ) [١٥] لجمال أبو حمدان نقابل البطل الذي حار في أيّ الطّرق يصرّف عشقه وعبادته إلى أن وجّهه المطر إلى الأرض، "كانتْ الأرض دافئة، فأراح خدّه عليها، وراح يعبّ من حنوها، وأسبل أجفانه". [١٦]

أحبّ فراس الأرض، وشعر فيها بالأمن وبالطّمأنينة "كان الدّفء والحنان يغمرانه، وتراءتْ له عينا أمّه المسبلتان، وأحسّ بأنّه ينزلق عبرهما بيسر، فأغمض عينيه". [١٧]

لكنّ الاستلاب السّياسيّ كان في انتظاره؛ فقد اقتيد إلى زنزانة ضيّقة، ووجد "نفسه مشبوحاً على آلة خشبيّة معقّدة التّركيب، وأنّه مقيّد الأطراف إليها" [١٨]، ثمّ عُذّب طويلاً ليعترف بجريمته.

عندما سأل عن جريمته، قيل له: "اعترف بأنّك كنتَ تعتدي على أرض السّلطان"[١٩]، قال فراس ذاهلاً: "لم أعتدِ، إنّني أحبّها وأعشقها"، قال الآخر: "هكذا أيّها المتشرّد... عدوان على العرض.. إذن عدوان على العرض.. على حريم السّلطان... الأرض من حريم السّلطان أيّها المعتدي".[٢٠]

رفض فراس أن يُعدّ حبّه المشروع لأرضه اغتصاباً واعتداءً، وقال: "لستُ أعتدي، هي لي، أنا الذي أعشقها"[٢١]، وبدأ الآخر فصلاً جديداً في تعذيبه لاقترافه ذنباً عظيماً وفق وجهة نظره، وهو ذنب حبّه لأرضه، ولعلّ هذا الحبّ يصبح جريمة نكراء عندما تنقلب الموازين، ويصبح الإنسان غريباً عن أرضه، ويغدو من عبيد الأرض الذين تسيطر عليهم سلطة قهريّة تتسلّح بالقوّة والآلات المتقدّمة، وهي السّلطة السّياسيّة التي تستلبهم، عندها –فقط– لا عجب أن يحاكم ألف فراس وفراس؛ لأنّهم يعشقون الأرض، ويزُجّون في السّجون بتهمة الاعتداء عليها؛ لأنّها أرض السّلطان؛ فالضّعفاء لا يحقّ لهم أبداً أن يعشقوا بمنطق قوّة الاستلاب السّياسيّ، هذا هو منطق القوّة الغريب الذي يتجاوز المقبول ليصرّح عن نفسه بكلّ وقاحة واستهتار بالآخر الضّعيف، وجمال أبو حمدان حريص على أن يدين هذا المنطق الغاشم موظّفاً سرده القصصيّ في فضح التّجبّر والتسلّط والقمع الذي يصادر أبسط حقوق الإنسان؛ وهو حقّه في أن يحبّ، وأن يتعلّق بأرض الوطن.

قد تمتدّ يد الاستلاب السّياسيّ لتجعل من الإنسان مستسلم لأقداره دون أن يواجهها، بل هو أحياناً يحارب مَنْ يحاول أن يخلّصه من استلابه، وكأنّه راق له، واعتاد عليه، وهذا إمعان حقيقيّ في ذلّه وانهزامه واستسلامه.

في قصّة (المرضى) لأحمد الزّعبيّ[٢٢] يحدث في إحدى قاعات المستشفيات أن تجمّع عدد كبير من المرضى بين عاجز ومشلول ومغشي عليه، وكلّهم ينتظرون

العلاج، ولا يقدرون على الحراك، وبالكاد يقدرون على الكلام، ومن مكان ما من المستشفى يأتي شاب مفتول العضلات قويّ البنية، ويفتح النّافذة، فيندفع الهواء البارد إلى الدّاخل، فيعترض المرضى على هذا السّلوك، لكنّهم لا يجدون لهم عنده أذناً صاغية.

فجأة يحدث أمر غريب؛ فروح الغضب والرّفض تتسلّل إلى المرضى، فتولّد فيهم قوّة غريبة؛ فالمرضى قد تشافوا فجأة، والمشلولون وقفوا منتصبين على أقدامهم التي كانتْ تعاني من العجز والخوار، والغارقون في غيبوبة استيقظوا، وتجمع أصحاب الشّفاء السّحريّ، وأحاطوا بالشّاب القويّ، وأوهنوه ضرباً حتى فقد الوعي.

لكنّ الأمور عادتْ في لحظة إلى سابق عهدها عندما جاء الأطباء، وخلّصوا المريض من الموت ضرباً، فعاد المشلول إلى كرسيه، وقفزت الأمراض مرّة أخرى إلى الأجساد التي غادرتها، وعاد المرضى الآخرون إلى دنيا اللاّوعي والغيبوبة، كأنّ قوّة سحريّة لم تكن في أجسادهم قبل دقائق.

بذلك سجّل أحمد الزّعبيّ أشدّ حالات سخريته واحتجاجه على أولئك الخانعين الذين لم يثوروا إلاّ فقط على الشّاب الذي حاول أن يعتقهم من الذّل والشّلل، ويدفعهم إلى الثّورة والانتصار على أمراضهم وضعفهم واستسلامهم، فما كاد منهم إلاّ أن اعتدوا عليه بالضّرب المبرّح، وعادوا من جديد إلى ضعفهم واستسلامهم المخزي المشين.

في ذلك مفارقة حقيقيّة كامنة في استسلامهم المهين، وإصرارهم على الذّل والضّعف ورفضهم لأيّ ثورة أو انتصار على خوفهم وأمراضهم التي تقعدهم أرضاً بذلّ كبير، انطلاقاً من أنّ المفارقة "تقول شيئاً، وتقصد العكس"[٢٣]، و"تجسّد التّضادّ بين المظهر وواقع الحال"[٢٤]، ضمن خليط من الهجاء والسّخرية والعبث

والغريب [٢٥]، وصولاً إلى الميزة الأساسيّة في المفارقة، وهي "التّباين بين الحقيقة والمظهر." [٢٦]

نستطيع القول إنّ أحمد الزّعبيّ في هذه القصّة قد صنع مفارقته من منطلق "تسلّيط الضّوء على عدم الاستقرار والتّناقض أو حتى اللاّعقلانيّة التي ينطوي عليها المألوف [٢٧]، وهذا المألوف ليس من مستوى المقبول، بل هو من مستوى الممجوج والمرفوض، إلاّ أنّه مألوف وموجود وحقيقة واقعة معيشة مهما أنكرها المنكرون، ورفضها الرّافضون، كذلك هو رسم سخرية من هذا الواقع الذي يعيش مفارقات غريبة، ليشكّل بذلك صورة للسّقوط الأخلاقيّ المرتبط أساساً بالسّخرية والضّحك اللّذين لهما "علاقة بالقيم المنهارة في المجتمع من جهة، وبالقيم المقدّسة التي تحيطها الجماعة بالإجلال والاحترام من جهة أخرى" (٢٨)، من منطلق الفكاهة التي "تقوم بدور الفيلسوف السّاخر الذي يلقي جلائل الأمور بروح الهزل والاستخفاف أو بروح الاستهانة وعدم الاكتراث" (٢٩)، كما أنّ الفكاهة والسّخرية تقوم "بالتّأليف بين عناصر متباعدة في الواقع أو المزج بين حقائق متباينة بطبعها" (٣٠)، بهدف خلق انطباع حادّ تجاه ما يجري، وهذا ما أراده أحمد الزّعبيّ تماماً في قصّته هذه؛ أيّ بغى أن يخلق انطباعاً حادّاً لدى المتلقّي لقصّته تجاه ما يحدث في الواقع من استلاب سياسيّ قاهر، واستسلام إنسانيّ له إلى حدّ الاستلاب الذّاتيّ، أيّ أن يستلب الإنسان ذاته بذاته إرضاءً لقوى الضّغط السّياسيّة، وهذه أقسى صور الاستلاب إلى حدّ أن يرفض المرضى أن يتعافوا، وأن يثوروا على مَنْ يحرّضهم على ذلك، ويضربونه ضرباً مبرّحاً؛ كي يمنعوا أيّ قوّة ثورة من تغيير وضعهم، وإخراجهم من الذّل إلى الكرامة، ومن المرض إلى الشّفاء.

من جديد تلعب المفارقة دور فضح الاستلاب السّياسيّ عندما تبدأ أوّل خيوطها في الظّهور في قصّة (النّمرود) لمؤنس الرزّاز؛ إذ تقرّر القوّة السّياسيّة التي

كانتْ تستلب حريّة (نمرود) -بطل القصّة- أن تطلق سراحه بعد سجن طويل مذلّ، فينتظره الأهل والأقارب أمام السّجن احتفاءً بخروجه، لكنّ انتظارهم له يطول، ولا يخرج (نمرود) الذي يرفض الإفراج عنه، وعندما سُئل عن سبب ذلك، يقول: "إنّه الجدار"[٣١]؛ فـ(نمرود) يرفض أن يغادر حائط السّجن الذي كتب عليه لسنوات طويلة ذكرياته وقصائده وشتائمه، كما يرفض أن تصادر هذه الذّكريات الباقي الوحيد له من عمره الذي ذهب هدراً أدراج الرّياح.

فما يكون من ضابط السّجن إلاّ أن يعده بأن يزوّده بنسخة عمّا هو مكتوب عليها إنْ هو وافق على الخروج من السّجن، لكنّ (نمرود) يرفض ذلك، ويصمّم على أخذ الأصل (حائط السّجن)، فلا يجد الضّابط حلّاً لهذه المشكلة سوى أن يحتال على والد (نمرود) وعلى (نمرود) ذاته، ويعدهما بإرسال الحائط إليهما في أقرب وقت، فيقبل (نمرود) عندها بأن يخرج من السّجن على مضض وتردّد وعدم ارتياح.[٣٢]

تتجلّى المفارقة مرّة ثانية عندما يعود (نمرود) إلى بيته الذي يتوقّع كلّ مَنْ يسكنه أنّه جبّار قويّ صلب لا يقهر، ولا يبكي، ولا يعرف الضّعف إليه سبيلاً بوصفه (نمرود) الجبّار، فيماشيهم في ظنّهم الخادع هذا، ويظلّ محافظاً على صلابته وقوّته، إلى أن يخلو بنفسه في الحمّام، وهناك ينهار ساجداً ضارباً رأسه بالجدار، مستسلماً لبكاء طويل مقهور.[٣٣]

هنا يمارس (نمرود) الاستلاب على نفسه أيضاً؛ ففضلاً عن أنّ السّلطة قد قمعته، واستلبتْ حياته وشبابه وسعادته وعمره، فهو رفض أيضاً أن يغادر السّجن الذي يمثّل له استلاباً ذاتيّاً أيضاً؛ إذ جعل من جداره أداة لاستلابه وتأكيد استسلامه للقوى الضّاغطة عليه، وجعله سجّلاً لذكرياته، ورفض أن يفارقه، وطالب بأن

يظلّ مسجوناً ليبقى قريباً من هذا الجدار، مشكّلاً بذلك شكلاً آخر من الاستلاب السّياسيّ الذي وقع عليه، وهو استلابه هو ذاته لنفسه، فكأنّ "السّجن الذي أُخترع لمعاقبة المسيء –في رأي القانون– لم ينجح في اقتلاع الماضي من نفس السّجين، فهو يخرج منه أكثر إصراراً ممّا كان عليه قبل الاعتقال" (٣٤)؛ فإذن يمكن القول إنّ هذا الاستلاب السّياسيّ الذّاتيّ الذي يمارسه (نمرود) على نفسه هو نوع خفيّ من المقاومة والرّفض والإنكار لبشاعة ما وقع عليه من استلاب لحريّته وحقّه في حياة طبيعيّة منطلقة.

من زاوية أخرى قد تلجأ القاصّة الأردنيّة إلى تقديم الاستلاب السّياسيّ في لبوس من البناء الرّمزيّ الذي ينتقد الحال بصوت موارب خوفاً من المواجهة الخاسرة مع قوى السّلطة في معظم الأحيان؛ ففي قصّة (عراة) في المجموعة القصصيّة (جدران تمتصّ الصّوت) [٣٥] للقاصّة سامية عطعوط تقدّم "بناءً رمزيّاً بما يخدم القضيّة المركزيّة، وهي الإنسان بما هو كائن محاط بأضّداده" [٣٦]؛ فبطل القصّة يحاول أن يجاري السّلطة السّياسيّة، وأن يماشيها بأيّ شكل من الأشكال مهما كلّفه ذلك من تنازلات تصل إلى حدّ خسارته لهويّته الذّاتيّة، فهو يعتقد اعتقاداً ساذجاً مفاده أنّ الصّفعات كانتْ تنهال على وجهه وعلى وجه صديقيه جحا وبهلول منذ الصّغر.

هذه الصّفعات المهينة كان سببها أنّه ثلاثتهم لا يملكون عباءات مثل السّادة الذين اعتادوا على أن يجلسوا على أبواب مجالسهم؛ لذا قرّر البطل أن يبيع أتانه العزيزة عليه (سعدى)، وأن يشتري بثمنها عباءة له لعلّه يبتاع بها السّيادة والاحترام اللّذين افتقدهما طوال حياته في عالم لا يحترم إلاّ العباءات بغض النّظر عمّن يلبسها!

يصدق حدس البطل؛ فما يكاد يلبس العباءة التي اشتراها حتى أصبح سيّداً يجلس في صدر المجلس، أليستْ له عباءة جميلة تمكّنه من بلوغ هذا المكان الرّفيع؟

عندها يظنّ البطل أنّه بذلك قد حقّق مبتغاه في الحياة، وأنّه قد ضبط إيقاعه على إيقاع السّرب، لكن الأولويّات تتداخل مرة أخرى؛ ففي القرية المجاورة يُمنع من دخول المجلس مثل سائر السّادة؛ لأنه يلبس عباءة؛ فالقوانين عندهم لا تسمح بالدّخول إلى المجالس إلاّ للعراة!

مرة أخرى يجد البطل نفسه مستلباً مسحوقاً أمام سلطة سياسيّة تتعنّتْ بالإصرار على أصغر التّفاصيل التّافهة من أجل إذلال الإنسان واستلابه، وتجبره على الرّكوع لمتطلباتها مرّة تلو الأخرى وهو صاغر ذليل؛ ففي المرّة الأولى باع أتانه التي يحبّها ليشتري عباءة، وهذه المرة هو مضطر إلى أن يعرض جسده عارياً ليدخل المجلس، ويعود إلى صفوف السّادة.

يتردّد بطل القصّة قليلاً في إزاء القرار الذي يجب عليه أن يتخذه كي يظلّ على علاقة وفاق مع السّلطة السّياسيّة التي تصمّم على إذلاله وامتهانه بشتّى السّبل، لكنّه سرعان ما يفهم شروط اللّعبة، ويقول لصديقيه جحا وبهلول: "اخلعا ما ترتديان من ثياب، واتبعاني." (٣٧)

عندها يُسمح لهم بدخول المجلس الذي فيه الصّدارة للعراة الذين يلقون بثيابهم بعيداً، ولعلّهم يلقون معها الكثير من مبادئهم في واقع باتْ مرهوناً بضوابط غريبة وغير معلنة.

"إذا كان الواقع معطىً كاملاً وشاملاً، فإنّ عمليّة إدراكنا له ليستْ كذلك، وإنّما تتكامل، وتتسع مع كلّ إبداع، وبعد كلّ ممارسة"، (٣٨) هذا الإبداع وهذه

الممارسة يصبح لهما وقع آخر عندما يمتزجان بالغرابة والسّخريّة والدّهشة والصّدمة التي قدّمتها القاصّة سامية عطعوط في قصّة (عراة) كي تصوّر لنا بطش السّلطة السّياسيّة، وتصميمها على سحق الإنسان/ المواطن، واستلابه حتى في أدقّ تفاصيل حياته اليوميّة المعيشة.

في إزاء هذه السّلطة السّياسيّة القامعة قد يحتال القاصّ الأردنيّ على طريقة رفضه لها؛ فيقدّم رفضاً غرائبيّاً لها في لبوس متواري خلق أصغر التّفاصيل التي تبدو تفاصيل صغيرة غريبة مربكة، إلاّ أنّها في حقيقة الحال هي محمّلة بالرّموز والإحالات والأفكار والإسقاطات؛ فحدث غرائبيّ [٣٩] مثلما هو في قصّة (الملعون) للقاصّ الأردنيّ بدر عبد الحقّ [٤٠] هو في حقيقة الحال إسقاط لفعل غرائبيّ على واقع معيش يعاني منه الإنسان/ المواطن دون أن يجرؤ على أن ينتقده صراحة، لكنّه يكتفي بالإحالات والإسقاطات، وللمتلقّي/ القارئ أن يحلّل جوهر الرّسالة ورموزها كما يشاء، وكما يسمح وعيه له به.

في قصّة (الملعون) يدخل بطل القصّة إلى مطعم المدينة الوحيد ليأكل، ويطلب ما لذّ وطاب من الطّعام، وعندما يقبل على طعامه، يصطدم بقانون قد استنّه صاحب المحلّ، وهو: "لا تأكل رغيفاً مقسوماً، ولا تقسم رغيفاً كاملاً". [٤١]

يرفض البطل هذا القانون الجائر، ويصمّم على أن يأكل في هذا المطعم الغريب الذي تخالف قوانينه قوانين مطاعم الدّنيا جميعها، وعلى الرّغم من معرفته بأنّ العقوبة جزاء رفضّه ستكون خلع ملابسه وإلقاءه عارياً في الشّارع، إلاّ أنّه يأكل البطل وخدم المطعم يحدّقون فيه بدهشة لجرأته على التّحدّي والأكل كما يشاء على الرّغم ممّا ينتظره من عقاب، وعلامات الجوع بادية على وجوههم الشّاحبة؛ فلا أحد يجرؤ على الأكل وتجاوز أوامر صاحب المطعم الذي يفكّر عنهم، ويلغي

وجودهم حتى لو عنى ذلك أن يظلّوا جياعاً والطّعام الشّهيّ الطيّب مصفوفاً أمامهم، وهم لا يستطيعون مدّ يد إليه.

على الرّغم من أنّ البطل يعد بدفع ثمن الطعام، إلاّ أنّ صاحب المطعم يوبّخه بشدّة، ويهدّده بعقاب كبير؛ لأنّه تناول الطّعام، ولم يبقَ جائعاً مثل سائر الخدم والزبائن معلّلاً غضبه بقوله: "فكلّهم جياع، ولكنّهم لم يخالفوا التّعليمات". (٤٢)

يلاقي البطل المتمرّد على الجوع وعلى صاحب المطعم مصيراً لا يقلّ غرابة عن غرابة المطعم وصاحب المطعم وقوانينه، فيُلقى به في الشّارع عارياً؛ حيث يُقابل باحتقار واشمئزاز الكلّ.

بذا، يغدو العري رمزاً لتعسّف صاحب المطعم وظلمه، وينجح السّرد الغرائبيّ السّاخر في بناء مجموعة من العلاقات الرّمزيّة التي تستثمر كسر المتوقّع لأجل رسم صورة رمزيّة لسلوك الاستلاب السّياسيّ الذي تمثّله السّلطة التي تتحكّم بالمصائر والأشخاص، وهي رمزيّة شفّافة تعطي نفسها بسهولة لكلّ مَنْ يبغي أن يفكّ رموزها، ليصل سريعاً ودون جهد أو طويل تأويل وتفسير إلى أنّ صاحب المطعم هو رمز للحاكم الظّالم أو القوّة السّياسيّة الظّالمة التي تستلب الإنسان/ المواطن بشتّى السُبل، وأنّ المطعم هو الوطن، وأنّ الزّبون هو المواطن العادي البسيط الذي يواجه قسوة صاحب المطعم، وأنّ الخدم هم أتباع النّظام الاستبداديّ الذي يرفضه الزّبون البسيط/ المواطن المُستضعف، ويستمرّ في مواجهته حتى بعد طرده من المطعم؛ فالبطل يواصل دورانه حول المطعم، ويشرع يلقي الحجارة عليه أملاً في أن يصيب رأس السيّد الكبير (صاحب المطعم) إصابة قاتلة(٤٣)، وهو بذلك يمثّل رفضاً رمزيّاً للسّلطة السّياسيّة التي تستلبه، بل هو في تأويلي يدعو دعوة صريحة إلى مواجهتها والانضمام إلى صفّه في رفضها ومواجهتها ومحاولة تقويضها ولو بضربة حجر غاضب رافض للاستسلام.

في قصّة أخرى للقاصّ بدر عبد الحقّ بعنوان (رجل بلا عورة) في مجموعته القصصيّة (الملعون) يتمثّل شكلاً آخر من أشكال رفض الاستلاب السّياسيّ، وهو شكل رفض سياسة الاحتلال الصّهيونيّ الذي طرده من وطنه فلسطين، وألقى به ضعيفاً كسيراً في خيمة لجوء ما؛ فـ (أبو حطب) بطل هذه القصّة قد خسر بيته الجميل الهادئ الوادع وخسر كرامته ومعنى وجوده عندما اقتحمته البساطير واللّحى التّوارتيّة، كما خسر السّعادة بموت زوجته الحنون، ثم خسر فحولته عندما ركله بسطار ضخم بين فخديه [٤٤]، فكان احتجاجه على ذلك هو العري وإبراز عورته في محاولة استلاب ذاتيّة جديدة من أجل التّنديد بالاستلاب السّياسيّ الذي وقع عليه وعلى وطنه وعلى جسده، وكأنّه فضح عري السّياسة وظلمها واستلابها عبر عريّه الشّخصيّ؛ فكان يرفع ثيابه، ويتبوّل، ويتبرّز أمام الكلّ دون أدنى خجل أو تردّد، فهدّده رجال المخيّم بالعقاب القاسي إن لم يتوقف عن سلوكه المشين هذا؛ وقال له أحدهم في محاولة تصبير فاشلة: "ها هي الخيام توشك أن تصل، وسيصبح لأسرتك ولكلّ أسرة خيمة جميلة، وستكون الأمور كلّها عال العال". [٤٥]

كان موقف (أبو حطب) هو أن رفض هذا المأمول القادم التّعس الذي يُختصر في خيمة بدل وطن؛ فهذا برأيه هو مزيد من العار والعري والعجز والفضيحة، فردّ على ذلك كلّه بالمزيد من العري والفضيحة بأن بالغ في كشف عورته والتبوّل أمام النّاس أصحاب الكرامات المهدورة في هذا المخيم الصّحراويّ معلناً رفضّه للاحتلال ورفضه لفقد الكرامة والوطن بطريقتّه الخاصّة الممثّلة في العري.

يتكرّر مشهد التّنازلات المريعة في إزاء الصّدام مع السّلطة السّياسيّة إلى حدّ دفع أجزاء من الجسد مقابل إلغاء هذا الصّدام واتّقاء شرّه؛ وهذا غير عجيب؛ فالتّخلّي عن أجزاء من الجسد لا يقلّ بشاعة عن حالة الاستلاب الكليّ التي

يعيشها الإنسان في إزاء سلطة سياسيّة مستبدّة تستقوي على ضعف الإنسان/ المواطن، وتعطيه أقلّ حقوقه، مثل: الطّعام مقابل أثمان باهظة تصل إلى أن يستغنى عن أجزاء من جسده، بل عن أجزاء تمثّل رجولته وفحولته وضمان استمرار نسله في الحياة في نسق يقدّم تغيّر أولويّات القيمة "بصورة تدعو إلى السّخرية". (٤٦)

هي سخرية ممزوجة بالفكاهة السّوداء التي تُبكي بقدر ما تضحك؛ (٤٧) فهي بمزيج مركب من القبول والرّفض لهذا العالم (٤٨) ضمن بنية لغويّة "تفرز السّخرية والمرارة في آن"، (٤٩) بل إنّ هذه السّخرية قد تصل بنا إلى حدّ الخوف من منطلق أنّ "الخوف هو الوجه الآخر للضّحك" (٥٠)؛ لأنّها لا تعكس حالة من الأريحيّة والرّضا والانسجام كما هو ظاهر الحال والمقام، بل هي تؤكّد حقيقة أنّ من يشعر بالرّعب، ويضحك منه ساخراً إنّما يؤكّد شعوره به. (٥١)

لذلك عندما نضحك ساخرين من بطل قصّة (القلعة) لسليم المعاني، فنحن نرتعد خوفاً في الوقت ذاته، ونشعر بالمرارة التي يعيشها ذلك الرّجل واقفاً على باب القلعة التي يعيش فيها الكثير من النّاس مرتاحين ومترفين، ويجادل لدخولها، لكن الدّخول إليها له ثمنه كبير؛ فكلّ مَنْ يريد أن يدخلها عليه أن يقدّم فحولته ثمناً لذلك، فيتردّد البطل في دفع هذا الثّمن المريع، لكنّ حارس القلعة يقنعه بذلك قائلاً: "ماذا تجديك رجولتكَ... وما حاجتك إليها، وهل أنتَ أفضل من كلّ الذين ولجوا القلعة بعد خصيهم؟؟" (٥٢)

يبدأ البطل بالتّراجع عن فروسيته المشهورة وعزّة نفسه، ويصبح همّه أن لا يتألّم في عمليّة الخصي هذه بعد أن تجاوز عمّا فيها من إذلال واستلاب لأصغر حقوقه الإنسانيّة في ممارسة الجنس وفي صنع الذّريّة، ويطمئنه الحارس قائلاً: "إننا نقوم بعمليّة الخصي بواسطة أشعّة اللّيزر، فهي لا تأخذ وقتاً ألبتّه، ولا تشعر بأيّ

ألمْ (٥٣)، فيوافق البطل المنكود على خصيه تحت إلحاح الحاجة والفقر، ويعود إلى بيته محمّلاً بالفواكه، وقد سدّد ديونه، وفقد رجولته مقابل ذلك، فتلعنه الزّوجة لأنّ قَبَل بهذا الإخصاء الذي جعله من رعايا القلعة، أيّ مستلباً لقوى السّلطة السّياسيّة.

لقد قبل الرّجل بهذه العرض المؤلم الذي يصوّر واقعاً غرائبيّاً يصرخ ضدّ المسخ والتّشويه والتّدجين، وضدّ استلاب الإرادة الإنسانيّة والحريّة الفرديّة، ويفضح مظاهر القسوة والعنف التي يتعرّض لها الفرد في المجتمع المعاصر (٥٤)، فالتّفريق ما بين الخيال والواقع في هذا الواقع الغرائبيّ مرتبط بعدم قدرة المرء على التّعويل على إدراكه للواقع [٥٥]، وإنْ سعى إلى الكشف عن الانحطاط وكبت الأنفاس والرّعب الذي يتميّز به عالمنا الإنسانيّ. [٥٦]

فهل هناك انحطاط أكثر من أن يبيع الرّجل فحولته بفعل الاستلاب السّياسيّ له المتمثّل في السّلطة الغاشمة التي تحرمه حتى الطّعام إلى أن يركع لها، ويوافق على إذلالها المستمرّ له مرّة تلو الأخرى، فما يكون له بعد ذلك سوى الحزن ولعن الجميع له، وعلى رأسهم زوجته، وهو مَنْ يستحقّ في الحقيقة الرّثاء لحاله المحزن، إلاّ أنّه فقد عدالة قضيّته وصراعه، عندما استسلم للاستلاب، وخضع له، ورفض فكرة مقاومته حتى ولو عنى أن يدفع حياته ثمناً لذلك؛ فذلك أشرف من أن يدفع فحولته ثمناً للقمة طعام سرعان ما تفنى، وتتجدّد حاجته من جديد إلى الطّعام. فماذا سيدفع حينها ثمناً للقمة جديدة؟ وهو قد دفع أغلى ما يملك ثمناً للّقمة الفائتة.

لكن هذا الاستسلام لا يعني أنّه الحلّ الوحيد المطروح في إزاء معركة الاستلاب السّياسيّ للفرد والجماعات، بل هناك حلول أخرى تتمثّل في التّصدّي لهذا

الاستلاب مهما كان ثمن ذلك؛ وهـذا حـلّ تطرحـه قصّـتي (هما خيـاران فقـط) للقاصّة منيرة شريح، و(النّمل) للقاصّة مريم جبر؛ ففي القصّة الأولى (هما خياران فقط) للقاصّة منيرة شريح ندخل إلى عالم يختلط به الوعي باللاّوعي والعقل بالجنون والمنطق باللاّمنطق؛ فبطل القصة يُتهم بقتل الرّأس الكبير، والبطل يعـترف بـذلك، لكنّه يجزم بأنّ الرّأس الكبير هو السّبب في إقدامه على هذه الجريمة؛ فالرأس الكـبير قد امتهن إذلال الرّأس الصغير (البطـل)؛ إذ جعلـه ميـداناً للتّجـارب؛ فيهينـه ثـمّ يرصد ردّ أفعاله بالموجات الكهرومغناطيسيّة، ويقيس ذبذبات الكرامة والعزة عنده.

بالقوّة وبالتّهديد سامح البطل الرّأس الكبير المرّة تلـو الأخـرى؛ لأنّـه يملـك أسلحة فتّاكة يهدّده بها باستمرار، لكن الأمور وصلتْ إلى حدّ المذلّة الـتي لا تطـاق عندما طلب الرّأس الكبير من الرأس الصغير أن يعطيه رأسه؛ لأنّه يناسبه أكثر على حدّ تعبيره، عندها لمعتْ في رأس البطل إشـارة تحذيريّـة "إنّهمـا خيـاران فقـط، ولا ثالث لهما، إمّا أن يموت الرّأس الكبير أو أموت أنا" (٥٧)، وقد قرّر البطـل أن يمـوت الرّأس الكبير الذي داس كرامته المرة تلو الأخرى، ووصـلتْ بـه الصّـفاقة إلى حـد السّطو على رؤوس الآخرين المستضعفين، وبذلك انتصرتْ إرادة الرّجـل وكرامتـه على قوى الاستلاب السّياسيّة التي تمثّلها شخصيّة الرأس الكبير التي تشي تماماً بمـا ترمز إليه، ذلك ضمن حدث غرائبيّ بامتياز يتمثّل في رغبة الرّأس الكـبير في انتـزاع رأس الرّأس الصّغير؛ فالغرائبيّ الاستلابيّ في هذه القصّة مرآة مكبّـرة لواقـع يمـتهن المواطن ويدوسه، ويسخر من وجوده، وعلى هذا الواقع المـتهم والمـدان أن يتوقّـع رصاصة في الرّأس الكبير في يوم ما مـن مـواطن مـا سـيرفض بإصـرار أن يُسـلب رأسه.

أمّا في قصّة (النّمل) للقاصّة مريم جبر فيأخذ رفض الاستسـلام للاسـتلاب السّياسيّ شكلاً آخر؛ إذ يتلقّى بطل القصّة تحذيراً من أحد لأصدقاء بعدم الخـروج

للشّارع بحجّة أنّ "النّمل يملأ الشّوارع، ويقضم أقدام المارّة بصورة عجيبة" [٥٨]، لكن البطل الذي يقوم بعمليّة السّرد يسخر من كلام هذا الصّديق، ويخرج إلى الشّارع غير آبهٍ بتحذير صديقه له، فلا يرى أيّ أثر للنّمل، يتوجّه إلى عمله، وهناك تقع المفاجأة عندما يرى "أسراباً من النّمل تتراكض تجاهي... أحجامها كبيرة وغريبة تتسرّب من مختلف الزّوايا، وتغطّي أرض الغرفة". [٥٩]

الغريب أن لا أحد يرى هذه الظّاهرة الغريبة من أسراب النّمل هذه إلاّ البطل، عندها يخرج من العمل "باحثاً عن ذلك الصّديق فهو وحده الذي يمكن أن يصدّق ما أقوله له الآن". [٦٠]

فهل شكّل هذا الصّديق الوعي للأزمة؟ إلاّ أنّه كان سلبيّاً تجاهها عندما نصحه بسلوك سلبيّ؛ وهو البقاء في البيت وعدم مواجهة أسراب النّمل؟ أم هو في حقيقة الأمر ذراع من أذرع الاستلاب السّياسيّ التي تنشر الرّعب والخوف والهزيمة في أنفس النّاس/ المواطنين كي لا يفكّر أحد منهم في الثّورة عن الاستعباد والظّلم ونكد الحياة والمعاش؟

لا يقف خيال القاصّ الأردنيّ أو قلمه عند هذا الحدّ في تصوير المعركة مع الاستلاب في واقعه المعيش أو الإنسانيّ العامّ، بل يتخطّى ذلك إلى حدود فنتازيّة مرعبة؛ ففي قصّة (حفل شواء) للقاصّ يوسف غيشان تطالب أسرة البطل بحفلة شواء بسبب استلامه لمبلغ الشّهر الثّالث عشر، ويوافق البطل على هذه الحفلة المقترحة مكرهاً، ويتجه إلى السّوق ليشتري الذّبيحة المطلوبة التي نتفاجأ بأنّها ليستْ إلاّ لحم طفل آدميّ.

الأنكى من ذلك أنّ بطل القصّة قد توّجه إلى سوق اللّحم الآدميّ وكلّه رغبة في التهام لحم الطّفل، وفي متجر اللّحوم تتكوّم صناديق تحتوي على بشرٍ عراةٍ من

أعمار مختلفة يُدجنون منذ الولادة لأجل هذه اللّحظة الرّهيبة، والأسعار حسب العمر.

في انتظار الموت المرعب يقبع الآدميّون في صناديقهم مشتغلين بصنع قطع يدويّة تباع في الأسواق، بينما البعض الآخر يقبع في غرف داخليّة ليقوم بعمليّة التّناسل الكافية لرفد السوق بالمنتجات المطلوبة.

الأشدّ بشاعة من ذلك أنّ هذه التّجارة المرعبة ليستْ مخالفة لأيّ شرع كان، وفق ما يقول أحد العاملين في المتجر: "نحصل على ما نريد بأسهل وأيسر السّبل، وبشكل جماعيّ... شرعيّ تماماً، فلم يرد أيّ تحريم لأكل لحم الإنسان في أيّ ديانة"[٦١]، "نحن نذبح وبشكل شرعيّ".[٦٢]

إذن، فالذبح للإنسان وزجّه في الجحيم يحمل صفة شرعيّة في هذه القصّة المروّعة إذا قام القويّ بهذه السّلوكيّات المجرمة المتوحّشة، واستحلّ فعله، وهذه التّجارة الشرعيّة المزعومة تستفيد غاية الاستفادة من الإنسان المذبوح؛ فتبيع لحمه وأعضاءه التّناسليّة ودمه في الأسواق التي تدفع ثمن ذلك.

هذا السّلوك الغرائبيّ الاستلابيّ البشع الموظّف ببنية رمزيّة لا يتجاوز كثيراً الموجود المعيش حيث الإنسان يُستباح، ويُقتل، ويهان، ويجرّد من إنسانيّته، ويتعرّض لأبشع أنواع التّعذيب والاستغلال والامتهان دون أن يجد مَنْ يدافع عنه، بل حتى دون أن يجد في نفسه بعض الجرأة ليدافع هو عن نفسه؛ فيستسلم لواقعه المرير، وينشغل بالعمل والتّناسل لأجل غاية واحدة، وهي استلابه واستغلاله.

يغدو الإنسان عندها ذبيحة تُباع وتشترى في ظلّ أنظمة استبداديّة جائرة تحلّ ذبح مواطنيها ومواطني غيرها من الدّول الضّعيفة، ليغدو قتل الشّعوب وامتهان كرامتها والمتاجرة بمستقبلها ضرباً من ضروب هذا الذّبح الشّرعيّ المتوحّش.

إنْ أردنا أن نصف هذا الواقع المتوحّش فلنا أن نصفه بأنّه حافلة مسرعة تسير نحو الهاوية دون سائق واعٍ ماهر يجيد أن يقودها إلى أن يصل بها وبمَنْ فيها من ركّابها إلى مبتغاهم دون أن يدفعهم إلى التّهلكة، وهذا تماماً ما جسّده القاصّ محمود الرّيماويّ في قصّة (الحافلة تسير) [٦٣]؛ إذ نقف أمام تجربة تكاد تكون واقعيّة في مظهرها ولا سيما في ظلّ استخدام الرّاوي لضمير المتكلّم الذي يتحدّث عن تجربة ذاتيّة ممّا يمنح السّرد وثوقيّة وإقناعاً.

لكن الجوهر الحقيقيّ للقصّة يتشكّل في رؤيا حلميّة لا تتأسّس على أرضيّة واقعيّة؛ ففي الحلم يرى البطل نفسه يقود حافلة غريبة؛ فكرسي القيادة يبتعد مسافة كبيرة عن الزّجاج الأماميّ، وفي طريق القيادة يسحق البطل الكثير من البشر تحت عجلات الحافلة، وعندما يفشل في القيادة، يلقي بنفسه خارج الحافلة، ويترك الرّكاب المشغولين بالثّرثرة يلاقون مصيرهم الأسود، بعد أن اكتشف أنّ القيادة شرطها أن تكون دون رؤية.

هذا الكابوس –كابوس القيادة دون رؤية– يلاحق الرّاوي الذي يرى نفسه يجتاز نفقاً طويلاً معتماً في سيّارة صغيرة دون إضاءة أو مصابيح.

هذا الفعل الحلميّ يزحزح السّرد الواقعيّ، ويدفعه إلى منطقة السّرد الحلميّ الغرائبيّ، ويفتح النّصّ على فضاءات تأويليّة لاحقة؛ "فالابتعاد عن الواقع من حيث هو مرجع موثوقيّة للنّصّ والاقتراب من الغرائبيّة تحيل أعمال الكاتب من قصص تقول ما تريده إلى قصص تعبّر وتوحي تاركة للقارئ مساحات للتّأمّل." [٦٤]

في ضوء هذا السّرد الغرائبي الذي يقدّم الاستلاب بصورة متأمّلة يفهم الملتقّي أنّ كابوس القيادة دون رؤية ولا مصابيح ولا إضاءة هو رمزيّة للشّعوب التي تقودها قوة سياسيّة استلابيّة تنقصها الخبرة والرّؤية بوضوح، وهي تقود الجميع/

الشّعوب إلى الهاوية، وهم مشغولون بالثّرثرة، ولا يدركون إلى أين تأخذهم الحافلة التي تسير وحدها دون سائق أمين عليها.

هذا الواقع المقلق يجعل من السّلطة السّياسيّة هاجساً يقلق الإنسان، ويرعب المبدع، ويزجّ به في كوابيس نهاريّة وليليّة لا تنتهي؛ ففي قصّة (دم بارد) [٦٥] للقاصّة جميلة عمايرة تعاني بطلة القصّة من حلم كابوسيّ له قوّة تفضي إلى الموت، ويمكن أن نرى في هذا الكابوس صدىً للقوى السّياسيّة التي تستلب الإنسان، وتحوّل حياته إلى جحيم موصول، لكن الكاتبة تقرّر أن تواجه هذا الخوف الذي يحيط بها؛ فتعكس فعل الموت باتّجاه الآخر الرّجل المحمول على فاعليّة الحلم (٦٦)؛ فبطلة القصّة التي تُسرد لنا بضمير المؤنّث الحاضر ترزح تحت وطأة كابوس يعاودها في كلّ ليلة، تماماً كما تحاصرها السّلطة السّياسيّة في كلّ مكان وزمان، وتسحقها دون رحمة.

تقول بطلة القصّة: "إنّ رجلاً يطاردني بقدمين من نار، ويدين طويلتين حادّتين يحمل بهما شيئاً ما لم أستطع أن أتبيّنه جيّداً" [٦٧]، في النّهار ولسبب مجهول تبحث البطلة عن ذلك الرّجل الذي ينتهك أحلامها في كلّ ليلة، وفي جولتها في السّوق تلاحظ حقيقة أو تخيّلاً أنّ رجلاً ما يتبعها من دون سبب؛ فتستدرجه إلى إحدى الزّوايا المعزولة، وتقوم بتصفية غريبة للحساب معه، وتقرّر أن تؤدّب رجل كوابيسها في رجل آخر، فتسحب مسدّسها، وتطلق عليه ثلاث رصاصات "تجندل إثر ذلك باركاً في بحيرة دمه على الأرض" (٦٨)، ثم تغادر المكان مطمئنّة راضية دون أن تعلم أنّ الرّعب الحقيقيّ سيبدأ الآن، وأنّه لم ينته كما ظنّتْ، بل إنّها قد صنعتْ للتّو لعنة جديدة تطاردها؛ فنقلتْ كوابيسها من دون أن تدري إلى الواقع؛ إذ محاولتها لقتل السّلطة لن تنجح بهذا القتل الاعتباطيّ لشخص آخر، وتستكشف

من جديد وسريعاً أنّ كابوس سيطرة السّلطة السّياسيّة ما زال يطاردها، لا سيما أنّها جابهته بطريقة عبثيّة؛ إذ قتلتْ شخصاً آخر في حين الرّجل المخيف الذي يطاردها، ويمثّل استلاب السّلطة السّياسيّة ما زال حيّاً وقويّاً وقادراً على مطاردتها في كلّ مكان.

لذلك لا غرو أنّ نجد أنّ هذا الخوف من شبح مطاردة القوى السّياسيّة للمواطن قد ينتصر عليه في كثير من الأحيان، ويقتله، وهذا ما نراه في قصّة (فوضى الأشياء) (٦٩) للكاتبة جميلة عمايرة ذاتها التي كتبتْ قصّة (دم بارد)؛ ففي هذه القصّة يجافي الحظّ البطلة؛ فالرجل ذو النّظارة الّسوداء الذي تراه في أحلامها، فجأة يظهر من المجهول، ومن دون سبب يوجّه رصاصته إلى صدر البطلة، فتقع صريعة.

بذا، يغدو السّرد الغرائبيّ الذي يرتكز على فكرة الاستلاب هو المسيطر في تصعيد واضح للخوف منه ومن المجهول المرتبط به الذي يوازي في الأحلام خطّ الحياة في اليقظة، ويتداخل معه، ويصبح نبوءة سرعان ما تتحقّق في الواقع لتؤكّد مخاوف البطلة من واقع استلابيّ قادر على هزيمتها في أيّ لحظة كانتْ مهما بذلتْ من جهود في المقاومة، بذلك يغدو أمر المقاومة والنّضال من أجل الحرّيّة ضرباً من العبث الذي لا طائل منه.

في واقع مدان كهذا من المتوقّع أن يفرز أفراداً سلبيين لا يستطيعون أن يجزموا إن كانوا أحياء أم أمواتاً، وترتبط غرائبيته مباشرة بالواقع النّفسيّ للإنسان الذي لا يقدر أن يعوّل على إدراكه للواقع [٧٠]؛ ففي قصّة (موت الرّجل الميت) [٧١] للقاصّ جمال أبو حمدان لا يعرف بطل القصّة إن كان حيّاً أو ميّتاً، لكنّه يميل إلى تصديق خبر موته عندما تقول له زوجته: "أنت إنسان ميّت". [٧٢]

يسلّم البطل بحقيقة موته، ويقرّر أن يبحث له عن قبر ليُدفن فيه، ويمضي يومين في البحث عنه، وزوجته تشجّعه على الانتقال إلى المقبرة؛ لأنّ هذا يناسبه أكثر، وتطلب منه أن يلتزم خلال ذلك بالابتهاج والانشراح حتى عندما يأتي الأصدقاء للتّعزية.

أخيراً يجد البطل القبر المناسب له، وهو محفور وجاهز وفي انتظاره، نزل فيه، وتمدّد على أرضه، وأغمض عينيه، وأحدهم أهال التّراب عليه، هناك شعر -لأوّل مرّة في حياته- بالحرّيّة؛ "أحسستُ بنشوة طلقة؛ لأنّني أخيراً متّ موتاً حقيقيّاً وكاملاً".(٧٣)

في المناسبات كانت الزّوجة تأتي إلى القبر مع الأبناء، وتؤكّد للأبناء الأيتام أنّ الأبّ ما زال حيّاً مع أنّه ميّت، في حين كانتْ تراه في السّابق ميّتاً مع أنّه حيّ.

الإنسان في واقع جمال أبو حمدان القصصيّ يبدو مسلوباً إلى درجة تثير استغرابنا كما تثير سخطنا، وتدعنا نسأل بإلحاح: أيُعقل ما يحدث في هذا العالم؟ فتكون الإجابة أنّ هذا يحدث بكلّ بشاعة في واقع سلطويّ تقوم السّلطة السّياسيّة باستلاب الإنسان/ المواطن بشتّى الأشكال.

الخاتمة والخلاصة:

رَصْد القصص الأردنيّة التي توقّفتْ عند قضيّة الاستلاب السّياسيّ للإنسان/ المواطن تحتاج حيّزاً عملاقاً لإدراجها لكثرتها ولتنوّعها، وإنّما تطرّقت الدّراسة إلى ذلك عبر تطوافٍ سريع وعشوائيّ في عالم القصّة الأردنيّة مشيرة إلى هذا الملمح، متوقّفة عند بعض تفاصيله الدّالّة، منبّهة إلى شكلٍ أدبيّ قصصيّ رصد نفسه لأجل أن يصوّر معركته مع الاستلاب السّياسيّ.

أما المزيد من التّطواف في عالم القصّة القصيرة الأردنيّة فسوف يقود إلى كثير من الأمثلة المشابهة عند كثير من القاصّين الأردنيين والقاصّات الأردنيّات.

نذكر على سبيل الإشارة لا الحصر الأمثلة التّالية منها التي لم تتناولها الدّراسة بسبب حيّز المكان، إلاّ أنّها أمثلة أخرى على ما طرحته الدّراسة من فكرة حضور الاستلاب السّياسيّ في القصّة القصيرة الأردنيّة، وهي: قصّة (البقرة) لأحمد الزّعبيّ، و(الفضيحة) و(السّهم المريش) و(بلا ملامح) ليحيى عبابنة، و(عامل الحانوتيّ) و(مسكن الصّلصال) لسحر ملص، و(قصّة شهريار) لغسّان عبد الخالق، و(الدّبابة) لمفلح العدوان، و(الميّت الذي دفنني حيّاً) و(صديقي المتوفّى تقريباً) لإبراهيم زعرور، و(هواية غريبة) لسامية عطعوط، و(قبر مفروش للإيجار) لجمال أبو حمدان، و(طقوس الزّيارة) أحمد النّعيميّ، و(يوم غير مألوف) لخليل قنديل، و(عورة) لسعود قبيلات، و(هنديّ أحمر) لتيسير السّبول، و(شجرة معرفة الخير والشّرّ) لفخري قعوار، و(اليقظة) لخليل السّواحريّ، و(الآلة/ الصّندوق) و(الرّجم) لعبد الله الشّحام، و(المدينة) لمحمد طمليه، و(تحقيق) لفخري قعوار، و(المنذور) لجمال ناجي، و(المحروس) لجمعة شنب، و(القرنان) لنايف نوايسة، و(النّباح) لإبراهيم جابر إبراهيم، و(الدّيناصور الصّغير) لمؤنس الرزّاز، و(العدوّ) لصبحي فحماويّ، و(عودة الرّوح) لعقلة حدّاد، و(الدّئب) ليوسف ضمرة... وغيرها الكثير من الامثلة الدّالة على مضمون هذه الدّراسة.

الإحالات:

١- ميشال بوتور: بحوث في الرّواية الجديدة، ترجمة فريد أنطونيوس، ط١، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ١٩٧١، ص ٥٠

٢- هاشم غرايبة: المخفي أعظم قراءات ورؤى، ط١، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، ط١، بيروت، لبنان، ٢٠٠٢، ص١٢٩

٣- أحمد زياد محبك: دراسات نقديّة من الأسطورة إلى القصّة القصيرة، ط١، منشورات دار علاء الدين، دمشق، سوريا، ٢٠٠١، ص٢٢٩

٤- نفسه: ص٢٢٩

٥- ابن منظور، أبو الفضل جمال الدّين محمد بن مكرم (ت٧١١هـ): لسان العرب، ط٣، دار إحياء التّراث العربيّ، بيروت، لبنان، ١٩٩٣، باب الباء.

٦- انظر المزيد عن الاستلاب في: فالح عبد الجبّار: الاستلاب، ط١، دار الفارابيّ، بيروت، لبنان، ٢٠١٨، ص١١-٢٠ وص ١٦٥-١٦٩؛ لطيف زيتونيّ: معجم مصطلحات نقد الرّواية، ط١، مكتبة لبنان ودار النّهار، بيروت، لبنان، ٢٠٠٢، ص٢٢

٧- لطيف زيتونيّ: معجم مصطلحات نقد الرّواية، ص٢٢

٨- زيجمونت باومان: الخوف السّائل، ترجمة حجّاج أبو جبر، ط١، الشّبكة العربيّة للأبحاث والنّشر، بيروت، لبنان، ٢٠١٧، ص١٢٧

٩- زيجمونت باومان: الخوف السّائل، ترجمة حجّاج أبو جبر، ط١، الشّبكة العربيّة للأبحاث والنّشر، بيروت، لبنان، ٢٠١٧، ص٢٣٠

١٠- نفسه: ص٢٣٠

١١- لطيف زيتونيّ: معجم مصطلحات نقد الرّواية، ص٢٢

١٢- انظر المزيد عن الاستلاب في: فالح عبد الجبّار: الاستلاب، ص١١-٢٠، وص ١٦٥-١٦٩

١٣- انظر المزيد في: فالح عبد الجبّار: الاستلاب، ص١١-٢٠، وص١٦٥- ١٦٩

١٤- انظر المزيد عن الاغتراب السّياسيّ في: محمد خضر عبد المختار، الاغتراب والتطرّف نحو العنف: دراسة نفسيّة اجتماعيّة، ط١، دار غريب، القاهرة، مصر، ١٩٩٨؛ عطيّات أبو العينين: شبابنا بين غربة واغتراب: دراسة نفسيّة للمشكلات المعاصرة، ط١، الهيئة المصريّة

العامّة للكتاب، القاهرة، مصر، ٢٠٠٨؛ ريتشارد شاخت: الاغتراب، ترجمة كامل يوسف حسين، ط١، مؤسّسة العربيّ للدّراسات والنّشر، بيروت، لبنان، ١٩٨٠

١٥- نُشرتْ هذه القصة لأوّل مرة عام ١٩٧٠

١٦- جمال أبو حمدان: أحزان كثيرة وثلاثة غزلان، ط٢، مكتبة برهومة للنّشر والتّوزيع، عمّان، الأردن، ١٩٩٥، ص٦٤

١٧- نفسه: ص ٦٥

١٨- نفسه: ص٦٥

١٩- نفسه: ص٦٦- ٦٧

٢٠- نفسه: ص٦٧

٢١- نفسه: ص٦٧

٢٢- أحمد الزّعبيّ: عود كبريت، ط١، مكتبة عمّان، عمّان، الأردن، ١٩٨٠، ص ٢٦

٢٣- عبد الواحد لؤلؤة: موسوعة المصطلح النّقديّ، ط١، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت، لبنان، جزء ٤، ص١٨

٢٤- نفسه: ص٢

٢٥- نبيلة إبراهيم: المفارقة، فصول، مجلّد ٧، العدد (٣-٤)، القاهرة، مصر، ١٩٨٧، ص١٣٢

٢٦- عبد الواحد لؤلؤة: موسوعة المصطلح النّقديّ، جزء ٤، ص١٦٣

٢٧- ت. ي. أيتر: أدب الفنتازيا مدخل إلى الواقع، ترجمة صبّار سعدون السّعدون، ط١، دار المأمون، بغداد، العراق، ١٩٨٩، ص١٩١

٢٨- زكريا إبراهيم: سيكولوجيّة الفكاهة والضّحك، ط١، مكتبة مصر، القاهرة، -١٩٦، ص١٥٤

٢٩- نفسه: ص ١٥٤

٣٠- نفسه: ص١٥٤

٣١- مؤنس الرزّاز: النّمرود، ط١، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت، لبنان، ١٩٨١، ص ٨

٣٢- نفسه: ص٧

٣٣- نفسه: ص٨

٣٤- إبراهيم خليل: المفارقة في قصص مؤنس الرزّاز، مجلّة عمّان، عدد ٩٢، عمّان، الأردن، ٢٠٠٣، ص ١٩

٣٥- سامية عطعوط: جدران تمتصّ الصّوت، ط١، شركة الشّرق الأوسط للطّباعة، عمّان، الأردن، ١٩٨٦ ص ٤٤

٣٦- حكمت النّوايسة: المآل، ط١، دار أزمنة، عمّان، الأردن، ٢٠٠٢، ص٢٩

٣٧- سامية عطعوط: جدران تمتصّ الصّوت، ص٤٤

٣٨- ميخائيل عيد: أسئلة الحداثة بين الواقع والشّطح، ط١، اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، سوريا، ١٩٩٨، ص١١٩

٣٩- يتحدّد الفعل الغرائبيّ عندما يقرّر القارئ أنّ قوانين الواقع الطّبيعة تظلّ سليمة، وتسمح بتفسير الظّواهر الموصوفة. انظر المزيد: تزفيتان تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبيّ، ترجمة الصّديق بوعلاّم، ط١، دار شرقيّات، القاهرة، مصر، ١٩٩٤، ص٤٩

٤٠- بدر عبد الحق: الملعون، ط١، مكتبة عمّان، عمّان، الأردن، ١٩٩٠

٤١- نفسه: ص٢٣

٤٢- نفسه: ص٢٣

٤٣- إبراهيم خليل: القصّة القصيرة في الأردن وبحوث أخرى في الأدب الحديث، ط١، رابطة الكتّاب الأردنيين، عمّان، الأردن، ١٩٩٤، ص٢٦

٤٤- بدر عبد الحق: قصّة (رجل بلا عورة) من المجموعة القصصيّة (الملعون)، ص ٨٣

٤٥- نفسه: ص٨٠

٤٦- ت. ي. أيتر: أدب الفنتازيا مدخل إلى الواقع، ترجمة صبّار سعدون السّعدون، ط١، دار المأمون، بغداد، العراق، ١٩٨٩، ص١٤٦

٤٧- انظر: سناء شعلان: السّرد الغرائبيّ والعجائبيّ، نادي الجسرة الثّقافيّ والاجتماعيّ، ط٢، الدّوحة، قطر،٢٠٠٧، ص٦٢-٦٤

٤٨- دانييل جولمان: الذّكاء العاطفي، ترجمة ليلى الجباليّ، المجلس الوطنيّ للثّقافة والفنون والآداب، ط١، الكويت، الكويت،٢٠٠٠، ص٣٠٧

٤٩- زكريا إبراهيم: سيكولوجيّة الفكاهة والضّحك، ص٤٥٦

٥٠- شاكر عبد الحميد: الفكاهة والضّحك، المجلس الوطنيّ للثقافة والفنون، ط١، الكويت، الكويت،٢٠٠٣، ص٣١٠

٥١- نفسه: ص٣٣٨

٥٢- سليم ساكت المعاني: القلعة، ضمن مجموعة مختارات من القصّة القصيرة في الأردن، ط١، وزارة الثّقافة، عمّان، الأردن، ١٩٩٢، ص٨٠

٥٣- نفسه: ص٨٠

٥٤- فاضل ثامر: جدل الواعي والغرائبيّ، في القصّة القصيرة في الأردن، أوراق ملتقى عمّان الثّقافيّ الثانيّ، عمّان، الأردن، ١٩٩٣، ص١٢٢

٥٥- ت. ي. أيتر: أدب الفنتازيا مدخل إلى الواقع، ص٧٨

٥٦- نفسه: ص ٢٠

٥٧- منيرة شريح: ضمن مختارات من القصّة القصيرة في الأردن، ص١٧٤

٥٨- نُشرتْ هذه القصّة ضمن (مختارات من القصّة القصيرة في الأردن) عام ١٩٩٢

٥٩- مريم جبر: طمي، ط١، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت، لبنان، ٢٠٠٠، ص٦٤

٦٠- نفسه: ص٧٠

٦١- يوسف غيشان: حفل شواء، ضمن مجموعة مختارات من القصّة القصيرة في الأردن، ص٢٠٧

٦٢- نفسه: ص٢٠٧

٦٣- هذه القصة من مجموعة (غرباء) التي نشرت لأوّل مرّة عام ١٩٩٣

٦٤- إبراهيم خليل: الأعمال القصصيّة لمحمود الرّيماويّ بين التّجريب والسّرد الغرائبيّ، مجلّة عمّان، عدد ٩٠، عمّان، الأردن، ٢٠٠٢، ص١٨

٦٥- نُشرت الطبّعة الأولى من هذه القصّة عام ١٩٩٣

٦٦- غسان عبد الخالق: الغاية والأسلوب، ط١، أمانة عمّان الكبرى، عمّان، الأردن، ٢٠٠٠، ص١٤٧

٦٧- جميلة عمايرة: صرخة البياض، ط٢، دار أزمنة، عمّان، الأردن، ١٩٩٣، ص٢١

٦٨- نفسه: ص٢٤

٦٩- من مجموعة جميلة عمايرة (صرخة البياض).

٧٠- تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبيّ، ص ١٧٨

٧١- القصّة نشرت لأوّل مرّة في الملحق الثّقافيّ لصحيفة الرّأي، عـدد ٩٠٣٦، في ٢٦/ ٥/ ١٩٩٥، عمّان، الأردن.

٧٢- جمال أبو حمدان: كتاب الأيّام والأنام، ط١، الهيئة العامّة لقصـور الثّقافـة، القـاهرة، مصـر،، ١٩٩٩، ص٩٦

٧٣- نفسه: ص١٠١

الفصل الثّالث

أسطرة البطل في (ملحمة جلجامش)

أ. د. سناء شعلان (بنت نعيمة)

أ. د. منى محيلان

د. معاذ الزعبي

أسطرة البطل في (ملحمة جلجامش)

الملخّص:

هذه الدّراسة تتوقّف عند أسطرة البطل في (ملحمة جلجامش) بما يجعل من هذه الملحمة المتكئة على التّاريخ القديم بناء أسطوريّاً يؤسطر الشّخصيّات لأجل بناء معماره.

انطلقت الدّراسة من إطلالة على (ملحمة جلجامش) وعلى المسافة بين تاريخيّة هذه شخصيّة البطل وأسطوريّتها، ثم تناولت المواضيع التّالية التي شكّلت أسطرة البطل في (ملحمة جلجامش)، وهي: أسطرة شخصيّة (جلجامش) في (ملحمة جلجامش)، وأسطرة الشّخصيّات المجاورة لشخصيّة (جلجامش)، والكائنات الأسطوريّة في (ملحمة جلجامش)، والأماكن الأسطوريّة في (ملحمة جلجامش).

الكلمات المفتاحيّة: أسطرة/ البطل/ ملحمة/ جلجامش.

إطلالة على (ملحمة جلجامش):

(ملحمة جلجامش) هي أطول وأكمل ملحمة عرفتها حضارات العالم القديم، أي أنّها الأسبق في الزّمن لجميع ما يضاهيها من الملاحم المشهورة؛ فقد دوّنت قبل ٤٠٠٠ عام؛ لذا يُحق لها أن تُسمّى "بأوديسّة العراق".

هي ملحمة ذات بناء أسطوريّ؛ انطلاقاً من أنّ هناك فرقاً أساسيّاً بين الأسطورة والملحمة؛ فشخوص الأسطورة يكونون عادة من الآلهة، وأحداث الأسطورة تدور في الغالب حول أمور الخليقة والكون وصراع قوى الخير والشّرّ والمعتقدات الدّينيّة، أمّا الملحمة فهي تدور حول فرد من البشر، وتهتم بمنجزاته ومآثره وبطولاته.

في هذا الشّأن يقول فاضل عبد الواحد علي: "لكن علينا أن نوضّح أنّ هذا التّمييز بين الأسطورة والملحمة مسألة شكليّة، وأنّ الحدود قد لا تُراعى في كثير من الأحيان بحيث تصبح الأسطورة ملحمة والملحمة أسطورة. السّبب في ذلك يرجع بشكل رئيسيّ إلى أن كثيراً من الأساطير التي قلنا إنّ أبطالها من الآلهة، يقومون بأعمال ومغامرات بطوليّة ممّا يحمل الباحث على تجاوز الحدود المتعارف عليها، فتسمّي مثل هذه الأساطير بالملاحم". [١]

اعتماداً على ما سبق يصنّف هذا العمل بالملحميّ؛ لأنّه يبرز مغامرات بطوليّة يقوم بها شخص جنباً إلى جنب مع آلهة يشاركون أحياناً في أحداث القصّة، ويديرون غالباً شؤون البشر الفانيين؛ مع ذلك يتكوّن لدينا انطباع عن حرية الإرادة عند الإنسان التي باستطاعتها رسم قدره وأحيانا إحباط الرّغبات السّماويّة. [٢]

لقد وصلتْ هذه الملحمة الشّهيرة مدوّنة على اثني عشر لوحاً، وقد جرتْ عادة البابليين والأكاديين في مثل هذه المجاميع الأدبية على أن يعنونها بأوّل عبارة أو شطر من الشّعر فيها، فمثلاً عنونوا (ملحمة جلجامش) بـِ: شار نقبا أمورو رأى، وتعني هو الذي رأى كلّ شيء، وهذه هي أوّل جملة يبدأ بها اللّوح الأول من (ملحمة جلجامش). [٣]

لقد كُتب هذا العمل الطّويل بالأكديّة المساريّة، وهو يروي حكاية بحث بطوليّ عن الشّهرة والخلود.

لقد كان أوّل ناشر لما عُثر عليه في البداية من مخطوطات الملحّمة هو (باول هاوبت)، وقد نُشر ذلك في العدد الثّالث من مجلّة (المكتبة الآشورية) عام ١٨٨٤م تحت عنوان (ملحمة النّمرود البابليّة)، ثم تلا ذلك نشر بعض أجزاء متفرّقة أخرى قام بنشرها (باول هاوبت) و(ألفيرد يريميز).

بعد أن تمّ نشر المخطوطات المتفرّقة ومقارنتها بعضها بالبعض الآخر، إلى أن تمكّن الباحث (ب. ينش) من نشر الملحمة نشراً كاملاً. [٤]

كما يوجد ما يشير إلى أنّ (ملحمة جلجامش) قد عُرضت على مسرحٍ ما، أو تمّتْ تلاوتها بوصفها جزءاً من احتفال ما أو طقوس محدّد، فمسألة تحديد الهدف من نظمها مسألة صعبة جداً، لكن السّبب في وجودها هو وجود القصص المكوّنة لها في التّراث الرّوائيّ الشّفهيّ قد يكون لمجرد التّرفيه في بلاطات الملوك أو المساكن الخاصّة، أو حول نار المخيم لقوافل الصّحراء، أو في الرّحلات الطّويلة بين الهندوس، ورأس الخليج العربي". [٥]

تشير مصادر بلاد ما بين النّهرين إلى أن مؤلّف النّصّ الذي يعود إلى القرن السّابع الذي عُثر عليه في نينوي يدُعى (سن – لت – أونيني)، وهو كاتب رئيسيّ وراهب تعاويذ من العهد الكشّيّ" [٦]، ويبدو ملائماً أن نقبل بهذا الاعتقاد دون شكٍّ مبرّر، لكنّنا ربما لن نعرف أبداً إلى أيّ مدى اعتمد هذا الكاتب على نصّ روائيّ شفهيّ جاهز.

كذلك لا شيء يجزم إن كانتْ الملحمة قد وصلتْ كاملة أم منقوصة، إلاّ أنّنا في هذا الصّدد نشير إلى خاصيّة (استباق الأحداث) أو (استباق النّتائج) كما يسمّيها طه باقر، أيّ استباق ما ستتمخّض عنه الرّواية أو القصّة والتّلميح بالحلّ والنّهاية[٧]؛ فتبدأ (ملحمة جلجامش) بديباجة التّعريف ببطل الرّواية والتّغنّي بأمجاده، وتلمح أيضاً إلى خاتمتها؛ والمرجّح أن يكون تفسير هذا في تحريك السّامع وتشويقه إلى أحداث الرّواية.

يمكن تشبيه هذا الأسلوب من الفنّ القصصيّ القديم أو الشّعريّ القديم بأساليب العرض السّينمائيّة الحديثة؛ إذ يبدأ بعض الأفلام بلقطة من خاتمة الرّواية

أو من أهمّ أحداثها، ثم تبدأ حوادث الرّواية بالتّسلسل، وتنتهي بالمشهد الذي بدأتْ منه.

استناداً إلى هذه الظّاهرة فإنّ حقيقة كون بداية (ملحمة جلجامش) أو ديباجتها مضاهية لخاتمتها دليل على أنّ النّصوص التي وصلت إلينا منها تمثّل الملحمة كاملة تقريباً.

لكن لا يُعرف أبداً إلى أيّ مدى اعتمد هذا الكاتب على نصّ روائيّ شفهيّ جاهز قسّمه إلى أحد عشر لوحاً. ولقد أُضيف مُلحقاً إلى اللّوح الثّاني عشر الذي يصف زيارة (أنكيدو) إلى العالم السّفليّ، بعد أن أُضيفت المقدّمة إليه.

الملحمة هي ملحمة شعريّة المكتوبة بالأكاديّة البابليّة تروي حياة الملك (جلجامش) ملك (أوروك) وأعماله بطريقة يمتزج فيها التّاريخ بالأسطورة، وقد وُجدت الألواح في مكتبة (آشور بانيبال) تحت أنقاض القصر الملكيّ في العاصمة نينوى، ويُدعى نص نينوى بالنّصّ الأسّاسيّ أو المعياريّ؛ لأنّه الشّكل الأدبيّ الأخير الذي اتّخذته الملحمة بعد فترة طويلة من التّطوّر والتّغير دامتْ قرابة الألف عام.

يتميّز هذا النّصّ الأساسيّ عن بقيّة النّصوص السّابقة عليه بأنّ ألواحه الفخاريّة خرجتْ سليمة نسبيّاً، وفي حالة تسمح بقراءة متسلسلة، على الرّغم من الكسور الحاصلة في بعضها والتّشوهات التي اعترتُ الكثير من سطورها.

لقد نالتْ هذه الملحمة اهتماماً كبيراً بسبب إنسانيّتها، والمقصود بإنسانيتها أنّ الإنسان محور الارتكاز فيها؛ إذ نجد معالجة شاملة لقضاياه الأساسيّة، ولعلاقاته بالآلهة والمخلوقات والطّبيعة بشكل عامّ، ومواقفه من الحياة والموت ومن الخير

والشّرّ، وتفكيره في مصيره في الوجود إلى غير ذلك من الموضوعات التي يمكن أن تكون في مجموعها فلسفة إنسانيّة". [٨]

لعلّ إنسانيّة هذه الملحمة هي من أهمّ أسباب انتشارها، إلى جانب تمجيد هذه الملحمة للإنسان البطل، وليس البطل الإله أو مجموعة من الآلهة، كما أنّ هذه الملحمة استطاعتْ بشكل فريد أن تصيغ المشاعر المختلفة بل والمتناقضة في قالب أدبيّ قصصيّ شعريّ جعل لها جاذبيّتها الخاصّة وتأثيرها الشّديد؛ لهذا فقد وصفها بعض الدّارسين بأنّها نموذج للإبداع الأدبيّ في بلاد النّهرين في أحسن حالاته.

أسطرة شخصيّة (جلجامش) في (ملحمة جلجامش):

من النّاحية التّاريخيّة الموثّقة فإنّ (جلجامش) هو شخصيّة تاريخيّة حقيقيّة؛ فهو أحد ملوك بلاد النّهرين في العصر السّومريّ [٥]، وليس شخصيّة أسطوريّة من صنع الخيال الأسطوريّ لشعب بلاد النّهرين، هذا وقد أثبتت الحفريات الحديثة وجود ملك لـ(أوروك) يُدعى (جلجامش) عاش في حوالي منتصف الألف الثّالث قبل الميلاد، ويحتل هذا الملك مكانة في قائمة ملوك سومر؛ إذ تذكر قائمة الملوك (جلجامش) إنّه أحد الملوك البارزين، وقد سبقه في الحكم ملوك سومر، وهم: (مسكياج جاشر)، وابنه (انمركر)، و(لوجالبندا)، و(درموزي).

بذلك يكون (جلجامش) الملك الخامس في قائمة ملوك سومر، لكنّه فاق الجميع شهرة، وأصبح البطل المطلق للأسطورة السّومرية؛ فنُظمتْ فيه القصائد العديدة، وكُتبتْ عنه الملاحم التي تمجّد أعماله البطوليّة، ومن دراسة هذه الأخبار القليلة الواردة عن (جلجامش) حدّد بعض المؤرخين وجود (جلجامش) التّاريخيّ حوالي عام ٢٦٠٠ ق. م، ويؤرّخون لعمليّة تأليهه فيما بعد بأنّها قد تمّتْ حوالي عام ٢٥٠٠ ق. م

نستطيع القول إنّ (جلجامش) هي الشّخصيّة الرّئيسيّة الأولى في الملحمة التي تحمل اسم شخصيّة واقعيّة ذات بعد تاريخيّ موثّق، وهو يُرسم في الملحمة على النّحو التّالي: "سيّد المدينة المطلق، يهيمن على سكانّها، قوّته لا مثيل لها، ينحدر من أصل إلهيّ"؛ لذلك تبدو شخصيّة (جلجامش) شخصيّة أسطوريّة وليستْ حقيقة. (٩)

إلاّ أنّ هذه الشّخصيّة قد تمّت أسطرتها بشكل كبير، وحُمّلت بالكثير من المحمولات الأسطوريّة التي نقلتها من حيّز التّاريخ الموثّق إلى حيّز الأسطورة ومحمولاتها، ولا شكّ أنّ (ملحمة جلجامش) هي من لعبتْ الدّور الأكبر في هذه الأسطرة، وجعلته يضطلع بدور البطولة الذي يمثّل في العادة ضمير الجماعة في التّعبير عن آمالهم ومخاوفهم وطقوسهم ومعتقداتهم، قبل أن يكون ذلك تعبيراً عن ذاته بوصفه فرداً متخيّراً، وإن كان هناك تمجيد له ولخصائصه الأسطوريّة، فإنّما تلك خصائص قد طرحتها عليه الجماعة، لا هو من صنعها بنفسه، وإن أجاد تقمّصها. (١٠)

تذكر الملحمة أنّ (جلجامش) هو مزيج بين الإله وغير الإله؛ فثلثاه إله، وثلث منه فقط هو بشر، وهو من جانب الإلوهيّة ابن البقرة المهوب (ننسون)، وهو تمثيل للثّور المقدّس في الحضارات القديمة، وهو يملك جسداً عملاقاً قويّاً يليق بألوهيّته حتى ولو كانت منقوصة لأنّ ثلثه بشر، وفي ذلك تقول ألواح الملحمة:

"ابن أوروك، الثّور النّطوح

الذي يمضي في المقدّمة كما يليق بالقائد

نسل لوجال بندا، جلجامش الكامل القوّة

ابن البقرة المهوب (١١) "ننسون" (١٢)

"ثلثاه إله، وثلثه بشر

ما لهيئة جسمه من نظير

"فاتح ممرات الجبال

ناقب الآبار في سفوح المرتفعات" (١٣)

ـ(جلجامش) وفق ما تذكر الملحمة هو مزيج من البشر والإله، فأبوه من البشر، وهو (لوجال بندا)، وهو الملك الثّالث لأوروك في سلالة أوروك الأولى التي حكمتْ بعد الطّوفان، أمّا أمّه فهي (ننسون)، وهي إلهة ثانويّة في مجمع الآلهة، وقد سمّيتْ بالبقرة، ولقب البقرة هو لقب من الألقاب الإلهيّة في المشرق القديم؛ إذ إنّ البقرة في تلك الثّقافات رمز للعطاء والحياة.

(نينسون) أمّ (جلجامش) هي زوجة الإله (لوجالبندا)، (١٤) وهو ليس أباً لـ(جلجامش)، لكنّه زوج أمّه فقط؛ أمّا أبوه فهو إنسان مجهول على الرّغم من أنّ قائمة الملوك السّومريّة تُطلق عليه لقب الكاهن الأعلى لـ(كولاب).

في ذلك يقول فاضل علي: "لقد كان أبوه (lillu)، وتستعمل كلمة (lillu) للدلالة على نوع من الشّياطين أو المردة (١٥)؛ لهذا اعتقد بعض الباحثين أنّ والد (جلجامش) كان من الجنّ، وأنّه قد تزوّج من (نينسون)، فأولدها (جلجامش) الذي حمل في ثلثين منه صفات إلهيّة خارقة عن أبيه، كما نستخدم الكلمة (lillu) أيضاً كصفة، بمعنى مجنون، أو أحمق". (١٦)

من الواضح أنّ أهل (أوروك) أرادوا رفع ملكهم (جلجامش) من رتبة الملوك البشر إلى منزلة الآلهة شأنهم في ذلك شأن الكثير من السّومريين والبابليين والشّعوب الوثنيّة التي رفعتْ أسيادها وملوكها إلى مصافي الآلهة وأنصاف الآلهة.

منذ اللّوح الأوّل من الملحمة تتجلّى مآثر (جلجامش) التي تليق بأسطوريّته المتمثّلة في أنّه ثلثا إله؛ فهو مَنْ رأى الدّنيا، واكتشفها، وعرف الأسرار الخفيّة فيها، ومضى في سفر طويل، وهو مَنْ رفع الأسوار المنيعة لمدينته (أوروك) التي يحكمها، وفي ذلك تقول ألواح الملحمة:

"هو الذي رأى كلّ شيء إلى تخوم الدّنيا

هو الذي عرف كلّ شيء، وتضلّع بكلّ شيء

رأى أسرار خافية، وكشف أموراً خبيئة

مضى في سفر طويل، وحلّ به الضّنى والإعياء

ونقش في لوح من الجرّ كلّ أسفاره

رفع الأسوار لأورك المنيعة

ومعبد إيانا المقدّس، العنبر المبارك" (١٧)

هذا النّصّ هو مطلع الملحمة، وهو يتكلّم عن (جلجامش) الذي يصفه النّص بصاحب الرّؤية الكاملة والمعرفة التّامّة (١٨)، وهو بذلك يكون كليّ المعرفة، أو شبه كليّ المعرفة، وبذلك يكون إلهاً في نظر مَنْ كتب هذه الألواح؛ إذ إنّ المعرفة الكليّة هي صفة من صفات الآلهة لا البشر الذين يتّصفون بمحدوديّة المعرفة وقصورها.

لقد بنى (جلجامش) في مدينة (أوروك) معبداً مهيباً لأجل (إيانا)، ومدينة (أوروك) هي واحدة من المدن ذات الأهميّة التّاريخيّة والحضاريّة في منطقة بلاد

النّهرين؛ فهي واحدة من المراكز الحضاريّة الأولى في المنطقة، وما تزال المدينة موجودة إلى وقتنا الحالي، وهي تحمل (دسم الوركاء)، وتقع أطلالها الآن قرب (خضر الدّراجيّ) في محافظة المثنى متمثلة أطلالها في تلال ورور والوصواص وحمد الوركي.

مدينة (أوروك) هي الآن (ورقا) التي تقع عند مجرى الفرات الأدنى بعيداً عن شاطئه، فهي التي دُثرت في العهد القديم تحت اسم (إرك)، وكانتْ في قديم الزّمان تقع على مجرى الفرات الأدنى، ثم تغيّر مجرى النّهر على مّر الزّمن، فتزحزح إلى الغرب تاركاً البلدة ورقاً بعيدة عنه. (١٩)

يقول فراس السّوّاح: "البيّنات الأركيولوجيّة الرّاهنة تدلّ على أنّ (أوروك) كانت أكبر المدن السّومريّة في مطلع عصر الأسرات، وأنّها قد بلغتْ مرحلة المدينة الحقيقة قبل غيرها من المراكز الحضرية في وادي الرّافدين الجنوبيّ". (٢٠)

هذه المدينة قد عرفت الكثير من التّطوّر والحضارة العمرانيّة؛ فقد بنى (جلجامش) سورها العظيم حوالي عام ٢٦٠٠ ق. م

مدينة (أوروك) أو (إرك) هي ذاتها مدينة (الوركاء) الواقعة على بعد ٢٢٠ كم جنوبيّ بغداد، واسمها السّومريّ هو (unng) يعني المستوطن. أمّا البابليون فسمّوها (uruk)، وكانت الوركاء تتكوّن من جسمين رئيسيين: الأول يُسمّى (eanna)،وهو الذي كان يضمّ منطقة (الزّقورة) والمعبد الخاصّ بالآلهة (أنانا) أيّ (عشتار) التي كانت (الوركاء) مركز عبادتها الرّئيسيّ، (٢١)، أمّا القسم الثّاني فيُعرف باسم (kullab)، وكثيراً ما لُقبّ (جلجامش) بلقب سيد (كوللاب)، ويقع في هذا القسم المعبد المخصّص للإله آنو" ، وهو المعبد المعروف باسم (آنو- أنتو). (٢٢)

(إيانا) التي بنى (جلجامش) معبداً لها في (أوروك) هي ذاتها الآلهة الشّهيرة (عشتار)، وهي بالّسومريّة (إنين، إنينا، إنانا)، وهي إلهة الحبّ والحرب، وسيّدة (أوروك) و(آربيل)، والدها هو الإله (آنو) في تقاليد (أوروك)، وفي سواها هو الإله (سِن) إله القمر، وهي شقيقه (أريشكيكال)، ومن مشتقّات اسمها لفظ إلهة، وله أيضاً صيغة الجمع. رمزها نجمة الصّباح، ونجمة المساء، وشكل الوردة". [٢٣]

لقد عُدّتْ (عشتار) دون غيرها إلهة لـ(أوروك) وفق ما تذكر الأساطير البابليّة القديمة؛ لأنّها هي مَنْ نقلت فنون الحضارة من (أريدو) إلى (أوروك)، وجعلتْ الثّانية مركزاً للحضارة السّومريّة، وحملتْ عندها اسم (أنانا). [٢٤]

كما واهبة العلم والثّقافة لـ(أوروك)، وواهبة الحماية لهذه المدينة؛ لذلك حُقّ لها أن تُسمّى باسمها، إلاّ أنّها –وإنْ كانتْ حاميتها وناقلة المعرفة إليها- لا تتوانى عن الغضب عليها غضباً شديداً والمكر بها عندما تغضب على ملكها (جلجامش) الذي يرفض طلبها للزّواج منه، وترسل على (أوروك) ثوراً يرهقهم قتلاً وموتاً، ويعيث في الأرض فساداً وتدميراً وترويعاً للنّاس.

"هبط ثور السّماء

في خواره الأوّل قتل مائة رجل

مائتين أيضاً

في خواره الثّاني قتل مائة رجل

زيادة على ذلك

في خواره الثّالث .... [٢٥] انقض على أنكيدو". [٢٦]

في هذا المقام من الملحمة نستحضر حواراً مثيراً دار بين الإله (آنو)، وهو والد (عشتار)، وإله السّماء، وبين ابنته (عشتار) الغاضبة التي تطالب أباها بثور لتنتقم به من (جلجامش) الذي حطم كبرياءها برفضه الزّواج منها، وعندما تأنس الرّفض في نفس أبيها، تهدّده بإطلاق موتى الأرض، ليعيثوا فساداً ويسبّبوا المجاعات على الأرض، فيذعن والدها لطلبها، ويهبها الثّور الأسطوريّ الذي تريده كي تنفّذ رغبتها به؛ وهي تدمير مدينة (أوروك) التي يحكمها (جلجامش) انتقاماً منه، وفي ذلك تورد الألواح هذا التّهديد الصّريح من (عشتار) لأبيها (آنو):

"فإنْ لم تجعل لي ثور السّماء

أحطّم بوابة العالم الأسفل، أنزع رتاجها

أترك أبوابه مفتوحة على مصراعيها

وأجعل الموتى يصعدون ويأكلون مثل الأحياء ..." (٢٧)

تأتي علاقة (عشتار) آلهة الحبّ بمملكة الموت والموتى عبر علاقتها بـ(أريشكيجال)، وهي أخت (عشتار)، وتلفظ أيضاً (أريشيجنجال) وهي ملكة الأراضي العظيمة، وسيّدة الأرض، وزوجة (نركال) والدة (نينازو)، وهي آلهة الموت. (٢٨)

يعتقد الكثيرون من المتخصّصين في الأسطورة والمثيولوجيا أنّها المتنفّذة الوحيدة في عالم الموتى، لكن من الواضح أنّ (عشتار) كانتْ ذات سلطة على ذلك العالم أيضاً، وإلاّ لما هدّدت بإطلاق الموتى.

إلاّ أنّ سلطتها قد انحسرتْ بالعالم الأعلى، أيّ عالم الأحياء، لكن أثر تلك السّلطة الأولى بقي في مخيلة وذاكرة (الأوروكيّ)، وفي ذلك يقول فراس السّوّاح في معرض حديثه عن (عشتار): "كانتْ تعين أختها أريشكيجال على ملء جهنم من النّاس". (٢٩)

"في بعض النّصوص تبدو ذات سلطة على العالم الأسفل تعادل سلطة أختها (أريشكيجال) نفسها، الأمر الذي يؤكد تفسيراتنا السّابقة حول الوحدة للإلهتين، وتحدّرهما معاً من أصل مشترك لم تكن الأسطورة قد نسيته في تلك الأيام". (٣٠)

من ناحية أخرى اختارتْ (عشتار) الثّور لتحقيق مهمّة الانتقام لها من مدينة (أوروك) ومن ملكها (جلجامش) انطلاقاً من أسطوريّة الثّور في الفكر في الشّرق القديم؛ فهو عند المصريين القدامى ذو صلة بالسّماء؛ إذ إنّ ثور الإله (رع) ذا القرون الأربعة كان يحرس طُرق السّماء، وقد حمل كلٌّ من الشّمس والقمر لقب (ثور السّماء)، واتّخذتْ مقاطعات مصر السّفلى العجل رمزاً لها، وكان الثّور مخصّباً بقوة الحياة، ويحمل ماءها، ثم تطوّر مفهوم الثّور المقدّس؛ فحمل ملوك الدّولة الحديثة من العائلات المصريّة القديمة لقب (الثّور العظيم)، أو (ثور حورس) القويّ، وكان يصوّر الحاكم على صورة ثور يلقى أعداءه أرضاً بقرونه. (٣١)

كان السّومريون يعتقدون بأنّ ثور السّماء هو من يحرق بأنفاسه الحرب (٣٢)، وكان (إيل) كبير آلهة الفنيقيين المسيطر على جميع بلاد كنعان يلقّب بالثور؛ إذ كان الكنعانيون يرمزون بالثّور إلى القوة والقدرة. (٣٣)

هو المسؤول عن خصوبة الأرض ونمو الزّروع، كما هو المسؤول عن خصوبة النّساء؛ إذ ترتبط الدّورة الشّهريّة عند المرأة بدورة القمر، وفي ضوء ذلك تفاءل الإنسان الأوّل بالقمر بعد أن عبده، وكان الثّور رمزاً للقمر المعبود عند قدامى

المصريين [٣٤]، كما أنّ العرب عبدت القمر في الجاهلية، وكان إله عرب الجنوب، وسُمّوا باسمه، وقد عبدته حمير وكلب بدومة الجندل وبنو عبد ودّ بنو عامر، وكان الثّور رمزاً للقمر عندهم، وكانت الحيّة كذلك رمزاً من رموز القمر؛ فكلاهما يقترن بمعنى التّجدّد والخصوبة.

لكن سرعان ما طغت عبادة الشّمس على عبادة القمر، وعلى عبادة الكواكب الأخرى كلّها، وغدت دورة الشّمس هي الدّورة المقدّسة وهي رمز الحياة (٣٥)، وغدا (رع) عند المصريين القدامى إلهاً للشّمس، وأصبح الثّور المقدّس رمزاً للشمس فضلاً عن أنّه رمز للقمر [٣٦]، كما اتّخذت الشّمس شكلاً خاصاً لكلّ ساعة من رحلتها اليوميّة، ففي السّاعتين الأولى والثّانية كانت طفلاً، وفي السّاعة السّابعة كانت على هيئة قرد يصوّب سهماً، أيّ يرسل شعاعاً من الضّوء، وفي السّاعتين الحادية عشرة والثانية عشرة كانت على هيئة رجل مسنّ صُوّر برأس كبش ينحني على عُكّاز. [٣٧]

عودة إلى (جلجامش) نجد أنّ أسطوريّته تمثّلتْ كذلك في أنّه قد لعب دور المخلّص والمتمرّد بما يحمل هذان الدّوران من رموز أسطوريّة؛ فهو من ناحية المخلّص كان يبغي أن يخلّص نفسه والإنسانيّة من الموت الذي رآه ينهش من حوله ابتداء بصديقه (إنكيدو) الذي فُجع بموته، ومن ناحيّة المتمرّد؛ فهو من تمرّد على الموت ذاته، وأراد أن يهزمه، كما تمرّد من قبل على الإلهة (عشتار) التي رفض أن يتزوّجها، فوقع فريسة لغضبها وانتقامها البشع منه ومن (أوروك) كلّها.

المخلّص عادة هو رمز يلحّ على مخيال الأساطير القديمة، بل وعلى كثير من الدّيانات السّماويّة وغير السّماوية وعلى بعض المذاهب أحيانا. [٣٨]

على الرّغم من تنوّع وتفاوت صورة المخلّص في السّرديات كلّها، إلاّ أنّها تضطلع بمّهمة رئيسيّة واحدة، وهي ملء الأرض عدلاً بعد أن مُلئتْ جوراً، وإقامة حكم الله ودولته في الأرض، ومحق الظّلم والاستغلال والاستبداد [٣٩]، وهو بذلك يخلّص الرّوح والجسد، ويمنح الأمل بالآخرة وبالخلاص النّهائيّ [٤٠]، وهذا الرّمز كثيراً ما يظهر عند الشّعوب التي تقاسي من الظّلم، وترزح تحت نير الطّغيان سواء من حكّامها أم من غزاة أجانب. [٤١]

أمّا رمز المتمرّد الذي يكسب (جلجامش) ظلالاً أخرى من الأسطوريّة، فهو يبزغ أساساً من فكرة تمرّد الإرادة البشرية الواعية والمثقّفة وليدة الفكر المتبصّر، الذي يجعله فكرياً توارثته الإنسانية تعبيراً عن رفضها لقوى الاستبداد والاستلاب.

الأساطير القديمة تعجّ بالتّمرّد، لا سيما على الآلهة [٤٢]، ولعلّ تمرّد (بروميثيوس) على كبير آلهة الإغريق (زيوس) هو الأشهر في هذا الصّدد؛ فهو – وفق ما تقول الأسطورة الإغريقيّة- قد خلق الإنسان من طين وماء، ثم تبنّى قضية الإنسان ضدّ الآلهة، فسرق النّار من السّماء بقصبة، وأعادها إلى النّاس في الأرض؛ ليستطيعوا أن يجابهوا بها أخطار الطّبيعة، فغضب (زيوس) كبير آلهة الإغريق عليه، 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 انتهتْ تجدّدت، وعاد النّسر إلى نهشها. [٤٣]

إن كان (بروميثيوس) قد تمرّد على (زيوس) كبير الآلهة؛ فـ(جلجامش) قد تمرّد على الإلهة (عشتار)، ورفض عرضها للزّواج، كما سعى بكلّ قوّته إلى أن يتمرّد على الموت، وأن يحصل على عشبة الحياة والخلود، وقد حصل عليها فعلاً، وقد

كاد يأكلها، ويحصّل الخلود بعد أن أعطاه (أوتانبشتم) النّاجي من الطّوفان عشبة الخلود بعد رحلة طويلة في أقاليم أسطوريّة واجتيازه لامتحانات مستحيلة وتحدّيات مهلكة، إلاّ أنّ أفعى شريرة اختلستها، وحقّقت الخلود لذاتها عندما أكلتها، وأصبحتْ رمزاً للخلود والحياة التي لا تفنى، ثم اقترنت بالقمر لأنّ كليهما شريك في الاستمرار والبقاء عبر الانتقال من دورة إلى أخرى. (٤٤)

في حين عاد (جلجامش) إلى موطنه حزيناً وحيداً منكوداً إذ اكتشف هناك أنّ الخلود قد لا يكون فقط بالحياة الأبديّة، بل يكون في تحقيق الإعمار والإبداع والإنجاز، فشرع يبني (أوروك)، ويقيم النّهضة والحضارة فيها، حتى عُدّ بحقّ من أعظم ملوكها المؤسّسين البانين.

بذلك حلّ معضلة الخلود والإنسان، فعلى الرّغم من أنّ الملحمة قد انتهتْ نهاية محزنة ومخيبة لآمال (جلجامش) ولآمال بني البشر قاطبة، إلاّ أنّها قد قدّمت البديل لخيبة الأمل هذه، وإن كان دون البديل طموحات (جلجامش)، لكنّه بديل يبدو منطقيّاً على أيّ حال؛ فإذا كان الخلود مستحيلاً للإنسان؛ لأنّ الآلهة استأثرتْ به منذ اللحّظات الأولى للخليقة، فباستطاعة (جلجامش) وأيّ إنسان آخر، أن يخلد بأعماله ومآثره، فيبقى ذكره ما بقي الدّهر.

يُوصف (جلجامش) أسطوريّاً بأنّه إله العالم السّفليّ الذي يحكم ذلك العالم حكماً عادلاً، كما لُقّب أيضاً بقاضي الموت. كما أنّ الملحمة قد رصدت أربع مراحل قدّ مرّ بها، وقد لخّصها فراس السّوّاح في ما يلي: (٤٥)

١. الطّور الأوّل: (الفرديّة والحرّيّة المطلقة): كان (جلجامش) الفرد الحّر الوحيد في مجتمعه، كان ملكاً مطلق السّلطان، أقوى الرّجال جسداً وأكثرهم ملاحة وذكاء، مفعماً بالحيويّة والنّشاط الدّائب، لا تهدأ حركته ليل نهار.

٢. الطّور الثّاني: (الالتزام): ذلك عندما توثّقت الصّداقة بين (جلجامش) و(إنكيدو)، ونمتْ بين الطّرفين محبّة عميقة غيّرتْ مجرى حياتهما.

٣. الطّور الثّالث: (تفكّك الواقع والبحث في المستحيل): عندما يغادر(جلجامش) مدينة (أوروك) وحيداً حزيناً، باحثاً عن (أوتنابشتيم) الحكيم، في بحثه عن الموت والحياة.

٤. الطّور الرّابع: (إعادة تركيب الواقع): في هذا الطّور ينتهي بحث (جلجامش) عن الخلود، ليعود مخذولاً بعد أن سُرقتْ منه نبتة الخلود، وأخذ يوجه كلّ جهد له إلى خدمة شعبه وتطوير أحواله.

أسطرة الشّخصيّات المجاورة لشخصيّة (جلجامش):

تتجلّى أسطوريّة شخصيّة (جلجامش) بمجاورتها لشخصيّات أسطوريّة أخرى، والطّريف في هذه الشّخصيّات الأسطوريّة جميعها المذكورة في الملحمة أنّها جميعها شخصيّات متخيّلة وهميّة لا أساس تاريخيّ لها، إلاّ شخصيّة (جلجامش) التي سلف الذّكر أعلاه في هذه الدّراسة عند الحديث عن حقيقته التّاريخيّة.

إلاّ أنّ وجود هذه الشّخصيّات الأسطوريّة في الملحمة يدعم كيان أسطوريّة شخصيّة (جلجامش)، ومن أبرز هذه الشّخصيّات الأسطوريّة الواردة في هذه الملحمة هي:

أ- الشّخصيّة الأسطوريّة لحكماء (أوروك):

تقول الملحمة في بعض حديثها عن أسوار أوروك المنيعة التي يعود لـ(جلجامش) الفضل في بنائها:

"أعلِ سور آوردك، امش عليه،

المس ما عدته، تفحّص صنعة آجره

أليستْ لبناته من أجر مشوي؟

والحكماء السّبعة من أرسى له الأساس؟

شارٌ واحد للمدينة، وشارٌ للبساتين، وآخر

للمروج، والبقية أرض بلا زرع أو بناء لمعبد عشتار

ثلاث شارات والأرض غير المزروعة، هي مدينة أوروك.

ابلغْ صندوق الرّقيم، النّحاسيّ

حُلّ رتاجه البرونزيّ

خذ الرّقيم اللاّزورديّ وأقتله.

بصوتٍ عالٍ

عن جلجامش الذي مضى عبر جميع الصّعاب". (٤٦)

هذا النّصّ يشير إلى أسوار عظيمة تحيط بمدينة (أوروك)، وتشير إلى أنّ الحكماء السّبعة لهذه المدينة هم مَن أرسوا أساس الأسوار، وهم ليسوا شخصيّات حقيقيّة أبداً؛ إذ لا وجود لهم في التّاريخ الحقيقيّ للمدينة، إلاّ أنّ التّقاليد المسماريّة تذكر أنّ "سبعة حكماء سماويين مقدسيين، أرسلهم الإله إيا لتعليم البشر فنون الحضارة.

هؤلاء الحكماء هم: أدابا وأواندوكا، وإنميدوكا، وإنميكلما، وإنميبكا، وآن، إنليلدا، وأوتوأبسو، كما يعرف كلّ واحد منهم بأسماء وألقاب أخرى." (٤٧)

هؤلاء الحكماء يسّمون (مونتالكو)، أيّ: المستشارون، ويُعزى إليهم فضل بناء المدن المسوّرة، ولعلّ الأسطورة تقصد بذلك أنّهم هم مَنْ علّموا البشر تقنية بناء الأسوار حول المدينة؛ فمن الطّبيعيّ إذن إنّ تعزي الأسطورة الفضل لهم في وضع أساس أسوار مدينة (أوروك)، مع العلم بأنّ هذا البناء يتضمّن معنى الإعلاء من شأن عمارة الأسوار والإشادة بفنيتها، وعلو حضانتها.

الحكماء ليسوا مهندسين أو معماريين أو حتى حرفيين كما يحلو لبعض المصادر تسميتهم، بل هم مجرّد أشخاص أسطوريين ينهضون بعبء تعليم البشر فنيّة بناء أسوار المدن، والآلهة هي من بنت هذه المدينة، ومعبدها تهبط الآلهة فيه.

إذا كان الحكماء أسطوريين لا وجود لهم، فقد يسأل سائل: ما هي قصّة الصّندوق النّحاسيّ؟ وما علاقته بـ(جلجامش)؟ بل ماعلاقته بـ(ملحمة جلجامش)؟

للإجابة عن هذا السّؤال لا بدّ من أن نتطرق إلى ذكر عادة عن قدماء السّومريين والبابليين الذين كان من عادتهم دفن وثائقهم ومخطوطاتهم المنقوشة على الألواح في صناديق في أساسات الأبنية الضّخمة، ولا يعلم سبب اختيارهم الأساسات بالتّحديد للدّفن فيها، لعلهم فعلوا ذلك لأنّها أكثر الأماكن بعداً وحصانة، أو لعلّهم كانوا يعتقدون بقدرة سحريّة لهذه الأماكن في حفظ وثائقهم.

أيّا كان السّبب لهذا السّلوك فنحن نستطيع أن نفهم أنّهم قد خطوا هذه الملحمة في ألواح ودفنوها مع صناديقها في أسوار مدينة (أوروك) وفي غيرها من مدن سومر.[٤٨]

ب- الشّخصيّة الأسطوريّة للبغي المقدّسة:

تظهر البغي المقدّسة في أكثر من مكان في (ملحمة جلجامش) مضطلعة بدورها الأسطوريّ العريق في الأساطير القديمة التي نظرتْ للبغي المقدّسة نظرة إجلال وإكبار، وأسندتْ لها أهمّ الأدوار وأخطرها في الحفاظ على دورة الحياة وإكمالها.

البغي المقدّسة تفهم وَفْق نظرة الأسطورة للجنس، إذ تراه حلقة من حلقات الوجود والحياة، ولولاها ما كانتْ هناك حياة، فالبغي المقدّسة إنّما هي السّبب في اكتمال حلقة الوجود، عبر الحمل والولادة والإرضاع، ولولا الجنس لبادتْ البشرية؛ لذلك "فقد قدّس الإنسان الدّافع الجنسيّ، واعتبره قبساً إلهيّاً يربطه بالمستوى النّورانيّ الأسمى"(٤٩)، وعدّ الفعل الجنسيّ تجاوزاً للشّرط الزّمانيّ والمكانيّ، والتحاماً بدورة الحياة، وبقواها الكونيّة التي تسري في الوجود الحيّ (٥٠)؛ ففي البدء تحرّك السّالب والموجب في رحم (الأوروبورس) الأعظم، وتناكحا، فأنجبا، وفي البدء كذلك وُلد جبل السّماء والأرض من رحم المياه الأولى، وسرتْ بين قُطبيه الرّغبة، فاتّحدا، وتباعدا، ونشأ عنهما الكون، وفي البدء وقعت الرّيح في حبّ مبدئها، فكانتْ كتلة المادّة الأولى، وفي البدء كان روح الإله المذكّر يرفّ فوق المياه المؤنّثة، وفي الأزمان الأولى خلقت (عشتار) من نفسها زوجاً، واتّحدتْ به.

في ضوء الاعتقاد بأنّ الجنس نشاط صادر عن قوة شاملة تنتظم الكون كلّه، ظهر البغاء المقدّس الذي كان شائعاً في حضارات الشّرق القديم، إذ كان يجمع بين أطراف، لا يجمعها رابط شخصيّ، ولا تحرّكها دوافع محدّدة، تتعلّق بالتّوق لشخص بعينه، بل هو ممارسة جنسيّة مكرّسة لمنبع الطّاقة الكونيّة، مستسلمة له، متفعّلة به؛ لذلك كان البغاء المقدّس على مستوى الأسطورة تعبيراً عن نشاط كونيّ لا

يهدأ، وإنّما في سكونه هموده لعالم الحياة؛ لذلك سُمّيتْ (عشتار) بالبغي المقدّسة [٥١]، "وكان انهماكها في الجنس الذي تأخذه الأسطورة الذّكريّة عليها هو عين فضيلتها" [٥٢]، وكثيراً ما مارستْ النّساء البغاء المقدّس في معابد الأمّ الكبرى، ورصدن ريعه للمعبد، وللإله الحامي له. [٥٣]

لقد ظهرت البغيّ بأدوار متعدّدة في (ملحمة جلجامش)؛ ففي بداية الملحمة ظهرت البغي التي قامتْ بإغراء (أنكيدو)، ثم دفعته في طريق (جلجامش) ليصبح صديقاً له بعد ذلك، بعد أن استخدمها أحد الصّيادين للإيقاع بـ(إنكيدو) الذي كان يفسد شباكه، ويحطّم مصائده التي يرصدها للفرائس، وقد ورد ذلك في ألواح الملحمة:

"اذهبْ، يمم وجهك شطر أوروك

انقل لجلجامش خبر هذا الرّجل الجبّار

وليعطيك كاهنة حبّ تصحبها معك

دعها تكسر شكيمته، بقوّة تفوق قوّته

فعندما يرد الماء يسقي الحيوان،

دعها تنضو ثيابها وتكشف مفاتنها،

فإنهّ مقاربها إذا رآها،

متنكرة لمقاربها اذا رآها". [٥٤]

في موقع آخر تذكر الألواح مقطع اللّقاء بين البغيّ و(أنكيدو) بالنّصّ التّالي:

"رجل البداءة الآتي من أعماق البراري

فتاة البهجة حرّرت ثدييها، عرّت صدرها

فقطف ثمارها

لم تخجل، أخذت إليها دفأه

طرحت ثوبها انبطح عليها،

وها هو واقع في حبها". (٥٥)

في مكان آخر من الملحمة تظهر بغايا المعبد المقدّسات اللّواتي يخدمن المعبد، ويشاركن الجميع في أحزانهم؛ فعندما أقدم (جلجامش) و(أنكيدو) على قتل ثور السّماء الأسطوريّ المقدّس الذي أرسلته (عشتار) إلى (أوروك) للانتقام من أهلها وملكها؛ وليعيث فيها فساداً اجتمعتْ (عشتار) ببغايا المعبد اللّواتي شاركنها البكاء على ذلك الثّور القتيل:

"فجمعتْ عشتار البنات المنذورات

نساء المعبد وبغاياه

وعلى فخد الثّور السّماويّ أقامت مناحة". (٥٦)

نحن إذن أمام تعامل آخر مع الجنس نكاد لا نعرفه في مجتمعاتنا الحاليّة ليس بسلوكه، بل بمقصده ومغزاه وفلسفته؛ فالجنس المقدّس ارتبط بالمرأة (الأنثى) عندما كانتْ عبادتها طاغية على عبادة الرّجل؛ لأنّها هي مَنْ تلد، وتحافظ على استمرار

الجنس البشريّ؛ ولأنّ دورها في العمليّة الاقتصادية لم يكن دون دور الرّجل، بل يفوقه في معظم الأوقات.

منذ بداية الحضارات رأى الإنسان القديم في الدّافع الجنسيّ منشّطاً لحركة الحياة، ودفعاً بها إلى الأمام، ورأى أنّها جزء صادر عن قوّة جنسيّة متمثّلة في الآلهة (عشتار) التي تودع هذه الطّاقة والقوّة في الأجساد ثم تستثيرها فتطلقها، ولم يُرَ في الفعل الجنسيّ استجابة لغرض دنيويّ وتحقيقاً لمتعة فرديّة، بل هو استجابة لنداء كونيّ شامل؛ لذلك فقد ارتبط الجنس بالطّقس والعبادة، وكان الاحتفال الدّينيّ في بعض مظاهره الجنسيّة طقساً وعبادة. (٥٧)

في ضوء ذلك نستطيع فهم معنى البغاء المقدّس الذي كان شائعاً في الشّرق القديم؛ "فالبغاء المقدّس هو ممارس الجنس بين أطراف لا يجمعهم رابط شخصيّ، ولا تحركهم دوافع محددة تتعلّق بالتّوق الفرديّ لشخص بعينه، أو تتعلّق بالإنجاب وتكوين الأسرة، بل هو ممارسة جنسيّة مكرّسة لمنبع الطّاقة الكونيّة متسلمة له، منفعلة به، ذائبة فيه، كالأنهار التي تصدر من المحيط وإلى المحيط تعود". (٥٨)

"كانت عشتار هي البغي المقدّسة؛ لأنها مركز الطّاقة الجنسيّة الشّاملة التي لا ترتبط بموضوع محدّد، وليس انغماسها في الفعل الجنسيّ الدّائم إلا تعبيراً، على مستوى الأسطورة، عن نشاط تلك الطّاقة الذي لا يهدأ؛ لأنّ في سكونه جمود لعالم الحياة". (٥٩)

يرى د. علي الشّوك "أنّ اسم عشتار مشتق من الكلمة السّومريّة tarr–ush التي تفيد معنى (الرّحم) ذلك أن (tur'–shay) السّومرية تعني (رحم، يرقة)، وتقابلها كلمة (شاترّو) الأكديّة، ومنها أيضاً: عشتارتو الأكدية، وتعني بغيّ مقدسة". (٦٠)

الجنس إذن هو جزء من الحركة الكونيّة الدّائبة، وهو لب ما تُمدح به (عشتار)، والسّلوك الجنسيّ مجال للفخر، ولا مجال فيه للخجل أو النّكوص، بل هو أرض للتّقدّم والإبلاء، كيف لا وهو جزء من طقوس الحياة والبقاء، "فقد عثر على لُقى كثيرة تصوّر عضو التّأنيث، وعضو الذّكورة، الأمر الذي يورث انطباعاً بأنّ الجنس كان موضوع تقديس وعبادة، ليس انطلاقاً من مفهوم الإثارة، بل انطلاقاً من أنّه رمزٌ للخصوبة والتّكاثر." (٦١)

في هذا المجال يجب أن نوضح أمراً قد يقع اللّبس فيه، وهو آليّة تنظيم العلاقة الجنسيّة في الماضي في الشّرق القديم. فقد كانت أنماط الجنس هي:

أ- الممارسة الجنسيّة الفراديّة: هي التي تقع ضمن مؤسّسة الزّواج، أو ضمن السّلوكيّات الفرديّة.

ب- طقوس الجنس الجماعيّ: هي تلك الطّقوس التي كانت تقوم على ممارسة الجنس بشكل جماعيّ في الأعياد.

ج- البغاء المقدّس: هو الشّكل الذي أشرنا له آنفاً، وهذا البغاء المقدّس سارٍ في شكلين، وهما: الشّكل الأوّل: البغاء المقدّس المؤقت: هو البغاء الذي تقوم به النّساء جميعهنّ لمرة واحدة، أو لفترة قد تطول أو تقصر، ومن بعد تتزوّج المرأة، وتخلص لزوجها، بعد أن تكون قد زنتْ بأوّل غريب يطلبها لذلك، وأخذتْ ما أخذتْ منه هبة لمعبد (عشتار)؛ فالمرأة تقوم بهذا البغاء مقابل إعطاء كلّ جمالها وفتنتها لرجل واحد فيما بعد، وهو زوج المستقبل.

أمّا الشّكل الثّاني: فهو البغاء المقدّس الدّائم (الكاهنة المقدّسة): "كان في معابد عشتار كاهناتها الدّائمات المكرّسات على الدّوام لإبقاء جذوة الجنس متّقدة لا يخبو

لها أوار، تماماً كشعلة النّار التي كانتْ دائمة الاتقاد في هياكلها، وكن يحظين باحترام المجتمع وتقديره". (٦٢)

من هنا نستطيع أن نفهم معنى البغي المقدّس في (ملحمة جلجامش)، ونستطيع أن ندرك معنى الرّبط الذي قد يكون ربطاً بين متناقضين بين البغاء والقدسية؛ لتنقذ إلى معادلة أخرى تقول: بغاء + رغبة دينيّة= قدسية؛ فالجنس في الشّرق الأقصى قوّة في جسد الكون المستمرّ، والقيام به حلقة في جسد هذه القوّة، فالجنس في تلك الشّعوب سلوك جسديّ دينيّ لا يختلف عن أيّ سلوك دينيّ آخر؛ فهو سلوك يرقى بالجسد والرّوح إلى مصافي الآلهة أحياناً.

كاهنة الحب في (ملحمة جلجامش)، تعتقد أنّ ممارسة (إنكيدو) للجنس قد جعلتْ منه شبه إله، وفق ما هو مذكور في إحدى ألواح الملحمة:

"وقالت لإنكيدو: انظر إليك إنكيدو، أراك شبه الآلهة

فلماذا مع الحيوان

تهيم على وجهك في البراري؟

تعال فإنّي لآخذةً بيدك

إلى أوروك ذات الأسواق". (٦٣)

هذا الاعتقاد ليس ابتكار خاصّ لتلك الكاهنة، بل هو ابتكار للجماعة وتمثيل لروحها واعتقادها الذي ترفع من قيمة الجنس، وتعليه فوق الكثير من العبادات المقدّسة.

ج- الشّخصيّة الأسطوريّة لـ (إنكيدو) صديق (جلجامش):

البنية الأسطوريّة لشخصيّة (إنكيدو) في (ملحمة جلجامش) بنية مركّبة معقّدة، وهي أكثر شخصيّات الملحمة أسطوريّة؛ فإنّ كان (جلجامش) قد جمع في شخصيّته بين الصّفات الإنسانيّة والإلهيّة، فإنّ (إنكيدو) قد أُضيفتْ إلى شخصيّته صفة ثالثة، وهي صفة الحيوانيّة، فأصبح يجمع في شخصه بين الحيوانيّة والإنسانيّة، بالإضافة إلى وصف الملحمة له في بعض المواضع بأنّه إله؛ وبذلك تصبح شخصيّته أكثر اتّصالاً بالنّماذج الأسطوريّة من غيرها في الملحمة.

من أهمّ ملامح الأسطرة في شخصيّته هي:

١. عمليّة خلق (إنكيدو)؛ فقد خلقته الآلهة استجابة للبشر، ولقد خلقته من جوهر الإله (آنو)، ومنحه إله الحرب صفة النّبل والفضيلة والحرب.

٢. عمليّة أنسنة (إنكيدو): تعطينا الملحمة وصفاً دقيقاً لحيوانيّة (إنكيدو) الذي يأكل العشب، ويتدافع مع الوحوش البريّة إلى موارد المياه، وقد تّم تحويل (إنكيدو) إلى إنسان اجتماعيّ بواسطة المرأة أو الجنس.

٣. علاقات (إنكيدو) الإلهيّة: خُلق (إنكيدو) لتغليب الخير على الشّرّ، ومع ذلك لم تكن الآلهة كلّها على علاقة طيبة مع (إنكيدو)؛ فقد اتّخذتْ (عشتار) موقفاً معادياً له، الأمر الذي أدّى فيما بعد إلى إصدار الحكم الإلهيّ عليه بالموت.

لقاسم المقداد رأي طريف في هذا الأمر في كتابه (هندسة المعنى في السّرد الأسطوريّ)؛ فهو يرى تشابهاً ما بين عمليّة ولادة (إنكيدو) وما بين عمليّة ولادة الكائن البشريّ، فيقول: "قيام الآلهة تينورتا بالنفخ في حفنة الطّين، هو فعل يشبه

الفعل الجنسيّ، أو دخول الحيوان المنويّ للرّجل في بويضة المرأة، ووضع (إنكيدو) في الطّبيعة (السّهل) يقابل وضع الطّفل قبل الدّخول في الحياة الاجتماعيّة". (٦٤)

د- الشّخصيّة الأسطوريّة لـ (أوتونبشتم):

(أوتونبشتم) هو الشّخصيّة الثّالثة المهمّة في الملحمة؛ لذلك تستحقّ توضيح الصّفة الأسطوريّة فيها، فهو الإنسان الوحيد الذي حصل على الخلود بعد الطّوفان كما تزعم الملحمة، كما أنّ الظّروف التي مكّنته من الحصول على الخلود هي أيضاً أسطوريّة، والطّريق الذي قصده (جلجامش) إليه هو طريق أسطوريّ مملوء بالعوالم الأسطورية؛ فـ(أوتونبشتم) أو (شوروباك) كما يسمّى أحياناً قد أمره الإله بأن يبني سفينة يأخذ فيها من كلّ زوج، وذلك لما غضبت الآلهة من البشر بسبب صخبهم، وقررتْ إهلاكهم؛ لذلك قصده (جلجامش) كي يرشده إلى عشبة الخلود التي يريدها، وقد ساعده في ذلك بعد رحلة أسطوريّة مستحيلة.

من السّهل أن يدرك المرء مدى قرب هذه الشّخصية من شخصيّة النّبي نوح عليه السّلام، وهذا يؤكّد أنّ هذا الجزء من الملحمة كان متأثّراً بهذه القصّة.

الكائنات الأسطوريّة في (ملحمة جلجامش):

لا تتمثّل الكائنات الأسطورية في تلك التي رسمها المخيال الإنسانيّ، أو في تلك الكائنات التي تتنازعها عوالم خارقة خارجة عن الطّبيعة، بل قد تتمثّل في كائنات من عالمنا الواقع أُضفيتْ عليها صفات خارقة أو استثنائيّة أو تقديسيّة، معلّلة أو غير معلّلة، وهذه الصّفات التي قد ترتدّ إلى تصوّرات أسطوريّة أو إلى ما يمثّل مظهراً من مظاهر استكمال أدوات العالم الأسطوريّ ومفرداته وكائناته.

لقد ضمّت (ملحمة جلجامش) كائنات أسطوريّة متنوّعة، وهي كائنات من عالم الحيوان أو الجّن يدخل معها (جلجامش) و(إنكيدو) في قتال مرير. وقد أعطت

الملحمة لهذه الكائنات أوصافاً خرافيّة، سواء في وصف شكلها الوحشيّ أم في معرض الحديث عن قوّتها الهائلة وعن الرّعب الذي تثيره في النّفس.

من هذه المخلوقات الأسطوريّة الواردة في الملحمة:

١. خمبابا المارد: خمبابا هو المارد أو العفريت الذي عينه الآلهة (إنليل) لحراسة غابة الأرز، ويُوصف في الملحمة بالمحارب المولع بالقتال، وهذا المارد عندما يزأر يكون صوته مثل هدير العاصفة، وأنفاسه مثل النّار، وأنيابه هي الموت بعينه، وهو يحرس أشجار الأرز جيداً حتى أنّه يسمع الدّابة إذا تحرّكتْ في الغابة، وإن بعدتْ عنه ستين فرسخاً.

٢. الثّور السّماويّ: هذا الثّور قد خلقه الإله (آنو)، وأنزله إلى السّماء استجابة لطلب الآلهة (عشتار) في الانتقام من (جلجامش) الذي رفض ودّها، ورفض عرضها للزّواج به. وهذا الثّور ضخم كبير يثير الرّعب في نفس كل من يراه.

٣. الرّجال العقارب: الرّجال العقارب مخلوقات أسطوريّة مركّبة من الإنسان والعقرب، أو تجمع بين الشّكل الإنسانيّ والعقرب، ووظيفتهم حراسة جبل (ماشو) الأسطوريّ بما يبعثونه من رعب وهلع.

الأماكن الأسطوريّة في (ملحمة جلجامش):

يضطلع المكان الأسطوريّ بدور مهمّ في احتضان الحدث والشّخصيّات، وفيه يتمثّل الزّمن بأبعاده، ويجري وَفْق ميقاته "المكان الأصليّ في المنظور الأسطوريّ للتكوّن القدسيّ، مكان مقدّس، لكنّه يفقد من قدسيّته الأصليّة بقدر تزمّنه خلال مسارات طويلة من التّدنّس والحلال؛ فالمقدّس أسطوريّاً، ليس مقدّساً بذاته، إنّما يكتسب صفة القداسة من حدث أو من قدر معيّن." (٦٥)

يختلف المكان الأسطوريّ عن المكان الحسّي بتدخّل إدراك الفرد/ الجماعة عاطفته/ وعواطفهم في رسم المكان؛ إذ إنّ التّجربة الجماعيةّ 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 وله دلالة خاصّة وحياة أسطوريّة [٦٦]؛ لذلك فالمكان "مقسّم إلى مناطق ذات قيمة رمزيّة من قبيل القداسة والسّعد والنّحس والشّقاء والنّعيم، وما إليها من دلالات ذات الصّلة بشبكة من العلاقات والتّرابطات الرّمزيّة بين الكائنات على اختلافها". [٦٧]

كما أنّ المكان المقدّس لا يعدو أن يمتلك اسماً مقدّساً، ولا تدخل قدسيّته في عالم المحسوس وفي عالم الحقيقة ذات الارتباط التّاريخيّ وذات السّمات البيّنة [٦٨]، وإنْ كانت الأسطورة في الغالب لا تضع اعتباراً للمكان، وتتجاوزه عبر بطل قادر على أن يتجاوز الزّمان والمكان بقدراته الأسطوريّة، ويخضعها لرغبته على الأقلّ في الظّاهر، وإن كان ابتداءً حبيس فيهما وفق منطق الأسطورة الخاصّ.

يبدو أنّ بعض الأساطير قد ارتبطتْ بالمكان، وقد اعتمد نسيجها الحكائيّ على المكان نفسه، وعلى تقديسه، ومن ثم على أسطوريّته. [٦٩]

لقد بدأتْ ملحمة (جلجماش) في مدينة (أوروك)، كما انتهتْ فيها، لكنّها مرّتْ في الكثير من الأماكن الأسطوريّة التي لا مكان لها إلا في مخيلة مؤلّف الملحمة.

من هذه الأماكن:

١- غابة الأرز: يُطلق عليها أحياناً أرض الأحياء، وربما ذلك إشارة إلى أنّها الأرض التي يعيش فيها الخالدون، والمكان الذي يمكن للإنسان الفاني أن يحصل فيه على الخلود.

هذه الغابة أرض دون حدود جغرافيّة واضحة، ودون معالم حقيقة تدّل عليها، كما أنّها ليستْ منسوبة إلى زمان معين، أو عصر بعينه، وهي المكان الذي لم تطأه قدم بشريّة، ولم يترك أحد فيه أثراً إلى وقت زيارة (جلجامش) له.

كما هي أرض هي غابة الإله (أنليل) الذي عيّن عليها الوحش الأسطوريّ (خمبابا) حارساً لها؛ لإثارة الرّعب بين النّاس حتى لا يفكر أحد في اختراقها.

٢- جبل ماشو: من الأماكن الأسطورية في الملحمة، ذلك الجبل المسمّى بـ (ماشو) أو جبل الشّمس، ويعدّ هذا الجبل سور السّماء وبوابة جهنم.

لقد وصل (جلجامش) إلى هذا الجبل بعد أن قرّر البحث عن (أوتنبشتم) الإنسان الوحيد الحاصل على الخلود. فقد كان هذا الجبل واحد من العقبات التي كان على (جلجامش) أن يتخطّاها حتى يدرك (أوتونبشتم)، وقد توفّرتْ مجموعة من العناصر التي جعلت من جبل (ماشو) جبلاً أسطوريّاً في مواصفاته؛ فهو جبل محفوف بالمخاطر، ولم يتمكّن إنسان من الوصول إليه، كما أنّ حرّاس هذا الجبل هم رجال عقارب أشكالهم مرعبة.

٣ - حديقة الإله: يتمخّض المجهود الشّاق لـ(جلجامش) في عبور جبل الظّلمات عن ظهور ما يُسمّى بحديقة الإلهة. والحقيقة أن هذه الحديقة على اختلاف مسميّاتها في بمثابة صورة أسطوريّة جديدة، ورائعة من الصّور الأسطوريّة في الملحمة، فهي جنة عجيبة بمناظرها العجيبة وألوانها الزّاهية، وهي تنقل المشاهد أو القارئ نقلة أسطوريّة من هذا الجوّ الكئيب الذي عاشه مع (جلجامش) في رحلة عبور الجبل إلى جوّ من الإشراق والبهجة.

٤- بحر الموت: ينتقل (جلجامش) من حديقة الإله إلى موقع أسطوريّ آخر، وهذا هو البحر المحيط الذي تقع حديقة الآلهة عن شاطئه. وهو يعطي في الملحمة تسمية أسطوريّة مثيرة للرّعب والهلع، إذ يُسمّى أحيانا ببحر الموت، وأحياناً أخرى مياه الموت.

لقد اعتقد السّومريون بأنّ هذا المحيط يقع في مكان ما وراء الخليج العربيّ، ويصل (جلجامش) إلى هذا البحر بعد أن ينجح في عبور جبل (ماشو) حيث يصل إلى حديقة الآلهة، ويقع هذا البحر عند نهاية الحديقة، وقد سُمّي هذا البحر ببحر الموت؛ لأنّ من يلمس ماءه يموت، ومن هنا كانت أيضاً التّسمية الأخرى ماء الموت.

في هذا المكان الأسطوريّ التقى (جلجامش) بصاحبة الحانة الأسطوريّة وبـ(أورشانابي) الملاّح.

٥ - مصبّ الأنهار: هذا المكان لم يرد باسم خاصّ، لكنّه المكان الذي يقع عند فمّ الأنهار، وهو مكان غير معروف، وليس له دلالة جغرافيّة محدّدة.

٦ - البحيرة: وهي البحيرة التي غاص فيها (جلجامش) طلباً لنبتة الخلود.

٧ - أرض دلمون: تقع بالقرب من موقع المحيط، أيّ من مكان ما وراء الخليج العربيّ، وقد ورد ذكرها في مصادر أخرى من بلاد النّهرين لا سيما في لوح عُثر عليه في (نيبور)، وهي أرض لا يسمع فيها نعيب، وتعيش الحيوانات فيها آمنة، ولا توجد فيها أرملة، ولا ينتشر فيها مرض، ولا تعرف فيها الشّيخوخة، ولا يحدث فيها بكاء أو نحيب.

٨- عالم الآلهة: تعطي الملحمة تصوّراً عميقاً لعالم الآلهة التي عرُفتْ في منطقة بلاد النّهرين، فقد وردتْ مجموعة من قصص الآلهة التي تعطي صورة واضحة وعمليّة لحياة الآلهة من خلال أنشطتها المختلفة التي تظهر في طبيعة الآلهة، وما يكتنف هذه الطّبيعة من تناقض ظاهر وتظهر وظائف الآلهة، وما ينجم عن تداخل هذه الوظائف من تعارض بين الآلهة وصراع وتوتر، ويظهر أيضاً في علاقات الآلهة في مناسبات عديدة.

الحقيقة أنّ عالم الآلهة مرتبط في واقعه بالحياة الدّينيّة في بلاد ما بين النّهرين وبالطّقوس والشّعائر التي تطوّرتْ هناك.

٩- عالم الموتى: يرد ذكر هذا العالم كثيراً في الأساطير القديمة، وهو عالم تحكمه الآلهة، وقد ورد ذكر هذا العالم في اللّوح الثّاني عشر من الملحمة الذي يختصّ بنزول (إنكيدو) إلى العالم السّفليّ، وهذا العالم عالم مخيف رهيب، يعيش فيه الإنسان حياة صعبة.

يوصف العالم السّفليّ بأنّه (عالم الظّلام) و(وبيت التّراب) و(البيت الذي لا يرجع من دخله) و(والطّريق الذي لا رجعة لسالكه) و(البيت الذي حرم ساكنوه من النّور).

الإحالات:

٧٤- فاضل عبد الواحد علي: سومر أسطورة وملحمة، ط١، الأهالي للطّباعة والنّشر، دمشق، سوريا، ١٩٩٩، ص١٦١

٧٥- نفسه: ص١٦١

٧٦- طه باقر: مقدّمة في أدب العراق القديم، ط١، جامعة بغداد، بغداد، العراق، ١٩٧٦، ص٤٨

٧٧- نفسه: ص٥٠

٧٨- نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبيّ، ط١، دار النّهضة، القاهرة، مصر، ١٩٧٠، ص٢٣

٧٩- ستيفاني دالي: أساطير من بلاد ما بين النهّرين، ترجمة نجوى نصر، ط١، دار جامعة أكسفورد للنّشر، نيويورك، أمريكا، ١٩٩١، ص٦٥-٦٦

٨٠- طه باقر: مقدّمة في أدب العراق القديم، مرجع سابق، ص٤٥- ٤٦

٨١- محمد أحمد: الأسطورة والتّاريخ في التّراث الشّرقيّ القديم، ط١، دار آفاق عربيّة، بغداد، العراق، ١٩٨٨، ص٣٠

٨٢- قاسم المقداد: هندسة المعنى في السّرد الأسطوريّ الملحميّ جلجامش، ط١، دار السّؤال، دمشق، سوريا، ١٩٨٤، ص١٢١

٨٣- فاروق خورشيد ومحمود ذهنيّ: فن كتابة السّيرة الشّعبيّة، ط١، منشورات اقرأ، بيروت، لبنان، ١٩٨٠، ص٢٢

٨٤- أيّ: مهيبة، ولقب البقرة من الألقاب الإلهيّة في ثقافات الشّرق القديم.

٨٥- فراس السّوّاح: جلجامش ملحمة الرّافدين الخالدة، اللّوح الأوّل، ط١، منشورات دار علاء الدّين، دمشق، سوريا، ١٩٩٦، ص١٠٩

٨٦- نفسه: ص١١٠

٨٧- ننسون سيّدة البقرة الوحشيّة، إلهة سومريّة من ألقابها (حكيمة) و(بقرة وحشيّة)، واسمها الشّخصيّ هو (ريمات - ننسون). انظر: ستيفاني دالي: أساطير من بلاد ما بين النّهرين، ص٣٨٤

٨٨- فاضل عبد الواحد علي: سومر أسطورة وملحمة، ص١٩٥

٨٩- نفسه: ص١٩٥

٩٠- فراس السّوّاح: جلجامش ملحمة الرّافدين الخالدة، ص١٠٨

٩١- نفسه: ص١٠٨

٩٢- انظر: فراس السّواح: جلجامش ملحمة الرّافدين الخالدة، ص٣١؛ فاضل عبد الواحد علي: سومر أسطورة وملحمة، ص١٩٦-١٩٧؛ محمد حسن محمد: الأسطورة والتّاريخ في التّراث الشّرقيّ القديم، ط١، دار آفاق الأدبيّة، بغداد، العراق، ١٩٨٨، ص٤٠-٤٢

٩٣- فراس السّواح: جلجامش ملحمة الرّافدين الخالدة، ص٣١

٩٤- تذكر الأسطورة أنّ (أنانا) هي مَنْ نقلت فنون الحضارة من (أريدو) إلى (أوروك)، وقد جعلتها مركزاً للحضارة السّومريّة. انظر: صموئيل نوح كريمر: الأساطير السّومريّة، ترجمة يوسف عبد القادر، ط١، مطبعة المعارف، بغداد، العراق، ١٩٧١، ص١٠٧-١١٣

٩٥- آنو: معناها السّماء، هو آلهة أوروك، زوج آنتو، وهو الد عشتار، ورئيس جيل الآلهة القدماء. انظر: ستيفاني دالي: أساطير بلاد ما بين النّهرين، ص٣٧٢

٩٦- ستيفاني دالي: أساطير بلاد ما بين النّهرين، ص٨٣

٩٧- انظر: صموئيل نوح كريمر: الأساطير السّومريّة، ترجمة يوسف عبد القادر، ط١، مطبعة المعارف، بغداد، العراق، ١٩٧١، ص١٠٧- ١١٣

٩٨- هذه الإشارة [.....] تعني أنّ النّصّ مطموس، ويستعصي على القراءة؛ لذا يورد الكاتب النّصّ مبتوراً على هذا الشّكل.

٩٩- فراس السّواح: جلجامش ملحمة الرّافدين الخالدة، ص١٦٩

١٠٠- نفسه: ص١٦٩

١٠١- ستيفاني دالي: أساطير بلاد ما بين النّهرين، ص٣٧٧

١٠٢- فراس السّوّاح: لغز عشتار الألوهيّة المؤنّثة وأصل الدّين والأسطورة، ط١، سومر للدّراسات والنّشر، قبرص، ١٩٨٥، ص ٢١٣

١٠٣- نفسه: ص٢١٣

١٠٤- انظر: مانفرد لوركر: معجم المعبودات والرّموز في مصر القديمة، ترجمة صلاح الدّين رمضان، ط١، مكتبة مدبولي، القاهرة، مصر، ٢٠٠٠، ص٩٨-٩٩

١٠٥- ستين لويد: فنّ الشّرق الأدنى القديم، ترجمة محمد درويش، ط١، دار المأمون، بغداد، العراق، ١٩٨٨، ص٩٠

١٠٦- لطفي خوري: معجم الأساطير, ط١، ج١، دار الشّؤون الثّقافيّة العامّة، بغداد، العراق، ١٩٩٠، ص١٠٦

١٠٧- نفسه: ص ٨٢-٨٣

١٠٨- مانفرد لوركر: معجم المعبودات والرّموز في مصر القديمة، ص٩٨

١٠٩- نفسه: ص٣٣

١١٠- نفسه: ص٩٨

١١١- عبد الرّحمن بسيسو: استلهام الينبوع: المأثورات الشّعبيّة وأثرها في البناء الفنّيّ للرّواية الفلسطينيّة، ط١، دار سنابل، بيروت، لبنان، ١٩٨٣، ص٤١٠

١١٢- نفسه: ص٤١١

١١٣- الموسوعة العربية: ج٢، ط٢، هيئة الموسوعة العربيّة، دار الجيل، القاهرة، مصر، ٢٠٠٠، ص٣٨٢

١١٤- عبد الرّحمن بسيسو: استلهام الينبوع، ص٤١١

١١٥- انظر: طاهر باذنجكيّ: قاموس الخرافات والأساطير، ط١، جرّوس يرس، بيروت، لبنان، ١٩٩٦، ص٩٩؛ طلال حرب: معجم أعلام الأساطير والخرافات في المعتقدات القديمة، ط١، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، ١٩٩٩، ص١٥٣؛ فراس السوّاح: جلجامش ملحمة الرّافدين الخالدة، ط١، دار علاء الدّين، دمشق، سوريا، ١٩٩٦، ص٩٣

١١٦- ماكس. أس. شابيرو: معجم الأساطير، ترجمة حنّا عبّود، ط١، دمشق، منشورات دار علاء الدّين، ١٩٩٩، ص٢٠٩؛ طلال حرب: معجم أعلام الأساطير والخرافات في المعتقدات القديمة، ١٠٣؛ طاهر باذنجكيّ: قاموس الخرافات والأساطير، ص٧١؛ الموسوعة العربيّة: ج٢، ٢٩٢

١١٧- مانفرد لوركر: معجم المعبودات والرّموز في مصر القديمة، ص ٩٨

١١٨- فراس السّوّاح: لغز عشتار الألوهيّة المؤنّثة وأصل الدّين والأسطورة، ص٢٤٠- ٢٦٦

١١٩- فراس السّواح: جلجامش ملحمة الرّافدين الخالدة، ص١٠٨

١٢٠- ستيفاني دالي: أساطير بلاد ما بين النّهرين، ص٣٨٦

١٢١- فراس السّواح: جلجامش ملحمة الرّافدين الخالدة، ص١٠٨

١٢٢- فراس السّوّاح: لغز عشتار الألوهيّة المؤنّثة وأصل الدّين والأسطورة، ص١٧٧

١٢٣- نفسه: ص١٧٧-١٧٨

١٢٤- نفسه: ص١٨٠-١٨١

١٢٥- نفسه: ص١٨٣

١٢٦- نفسه: ص١٨٦

١٢٧- ستيفاني دالي: أساطير بلاد ما بين النّهرين، ص١١٧-١١٨

١٢٨- فراس السّواح: جلجامش ملحمة الرّافدين الخالدة، ص١٧٢

١٢٩- نفسه: ص١٧٢

١٣٠- فراس السّوّاح: لغز عشتار الألوهيّة المؤنّثة وأصل الدّين والأسطورة، ص١٧٧- ١٨١

١٣١- نفسه: ص١٧٧

١٣٢- فراس السّوّاح: لغز عشتار الألوهيّة المؤنّثة وأصل الدّين والأسطورة، ص١٧٧- ١٨١

١٣٣- علي الشّوك: جولة في أقاليم اللّغة الأسطورة، ط١، دار المدى للثّقافة والنّشر، بيروت، لبنان، ١٩٩٤، ص ١٢

١٣٤- نفسه: ص١٠

١٣٥- فراس السّوّاح: لغز عشتار الألوهيّة المؤنّثة وأصل الدّين والأسطورة، ص١٩١٩

١٣٦- فراس السّواح: جلجامش ملحمة الرّافدين الخالدة، ص١٦٢

١٣٧- قاسم المقداد: هندسة المعنى في السّرد الأسطوريّ الملحميّ جلجامش، ص٨٤-٨٥

١٣٨- خليل أحمد خليل: مضمون الأسطورة في الفكر العربيّ، ط١، دار الطّليعة، بيروت، لبنان، ١٩٧٣، ص ٦٨

١٣٩- محمد عجينة: موسوعة أساطير العرب عن الجاهليّة ودلالاتها، ج٢، ط١، دار الفارابيّ، بيروت، لبنان، ١٩٩٤، ص١٨٢

١٤٠- فاروق خورشيد ومحمود ذهنيّ: فنّ كتابة السّيرة الشّعبيّة، ص٢٣

١٤١- خليل أحمد خليل: مضمون الأسطورة في الفكر العربيّ، ص٦٨

١٤٢- فاروق خورشيد ومحمود ذهنيّ: فنّ كتابة السّيرة الشّعبيّة، ص٦٩

الفصل الرّابع

مآلات الفزع ومحمولاته عند الرّوائيّ أحمد منصور الزّعبيّ

في رواية (صمّ.. بكم.. عمي)

أ. د. سناء شعلان (بنت نعيمة)

أ. د. منى محيلان

مآلات الفزع ومحمولاته عند الرّوائيّ أحمد منصور الزّعبيّ

في رواية (صمّ.. بكم.. عمي)

الملخّص:

هذه الدّراسة تدرس مآلات الفزع ونتائجها ونهاياتها عند الرّوائيّ الأردنيّ أحمد منصور الزّعبيّ [1]، كما يتوقّف عند محمولات هذا الفزع من قيم وأفكار وسلوكيّات وأفعال ورؤى يسجّلها الزّعبيّ حول الفرد والمجتمع وتداخل علاقتهما في المجتمع الذي يكوّنه داخل روايته، ويسقطه على العوالم المفترضة، وذلك عبر دراسة رواية (صمّ.. بكم..عمي) ١٩٩٠ التي تمثّلتْ قضيّة الفزع في بنائها، وانطلقتْ منه في تشكيل عوالمها، وتكوين البنى الدّاخليّة فيها، وهي قائمة على فكرة الفزع الذي يولّد الاستلاب في الفرد والجماعة، ومآلات الفزع والاستلاب في هذه الرّواية، والبُنى التّحريضيّة التي تقدمها للثّورة والتّمرّد على الفزع والاستلاب.

كما تصدّر الدّراسة مدخل إلى الفزع وكيفيّة استثماره في الأدب، فضلاً عن دراسة أداة الفزع عند الزّعبيّ بوصفها طريقة رؤية وتشكيل وتحميل وتفسير وتثوير، إلى جانب تفسير مآلاتها ونتائجها ومحمّلاتها ورموزها وإحالاتها وأهدافها ومراميها.

الكلمات المفتاحيّة: مآلات الفزع/ الزّعبيّ/ رواية/ صمّ.. بكم.. عمي.

مدخل إلى الفزع واستثماره في الأدب:

الفزع لغة عند العرب كما يذكر ابن منظور في كتابه (لسان العرب) تحت باب العين فصل الفاء: الفَزَعُ: الفَرَقُ والذُّعْرُ من الشّيء، وهو في الأَصل مصدرٌ. فَزِعَ منه وفَزَعَ فَزَعاً وفَزْعاً وفِزْعاً وأَفْزَعه وفَزَّعَه: أَخافَه ورَوَّعَه، فهو فَزِعٌ. [2]

الفزع هو حالة متقدّمة وشديدة من الخوف أو الهلع أو الذّعر أو الرّعب، ويدور حيث تدور الكلمات الدّالة على ذلك في الحقل الدّلاليّ ذاته الدّال على أيّ حالة شعوريّة تدلّ على الخوف ومستوياته وانفعالاته ودرجاته، وهي مستويات كثيرة ومتفاوتة في الشّدّة والشّعور والانفعال وردود الأفعال والتّسلسل من ردّة الفعل الطّبيعيّة إلى الحالة المرضيّة النّفسيّة التي تستوجب التّدخل العلاجيّ النّفسيّ والمراقبة الطّبيّة أو حتى التّعديل السّلوكيّ، إلاّ أنّه يقدّم حالة شعوريّة متقدّمة عليه، وهو بذلك يقبل أن يتطّور، وأن يعظم في النّفس إلى درجة يغدو فيها مرضاً نفسيّاً على شاكلة تُسمّى بالرّهاب أو الهلع أو الخوف النّفسيّ الذي يعرّفه أحمد خورشيد النّوره جي بقوله: "خوف مبالغ فيه ومرضي من نوع المثيرات والأوضاع، وأنواعه كثيرة، ومن أمثلته الخوف من الفأر والخوف من الأماكن العالية وسواهما، وهو في كلّ الأحوال خوف غير معقول وغير مبرّر". (٣)

في الشّأن ذاته يرد تعريف الخوف في (معجم علم النّفس والتّحليل النّفسيّ): "إنّ الخوف هو غريزة الهرب باعتباره انفعالاً أوّليّاً نتيجة لمثير خطر، ويكون نزوعه الهرب، كما شاع استخدام الخوف وجداول الخوف كتعبير عن المخاوف الشّائعة في مجتمع من المجتمعات أو لدى أفراد هذا المجتمع، أو الخوف من هذا الشّيء أو ذاك عموماً". (٤)

نستطيع القول إنّ الخوف قد انتشر في الأدب في قديمه وحديثه، إلاّ أنّه في العصر الحديث قد أخذ من الفزع/ الرّعب/ الخوف أداة لتشكيل صورة هذا العالم الذي يتمظهر في مظهر العالم الغريب المتوحّش المخيف المغلق على الفهم والإدراك والاستيعاب والقدرة على تحمّله والتّعامل معه، وهو يقدّم ذاته محمّلاً بالواقعيّ

واللاّ واقعيّ الذي يخلق في ذات الإنسان والمبدع والمتلقّي صدمة من هذا العالم القائم على الغرابة في الوسائل والمواضيع. (٥)

في عالم مثل هذا العالم المخيف تغدو التّفاصيل كابوسيّة بامتياز، وهي كوابيس نهاريّة معيشة، لا كوابيس ليليّة وهميّة لا علاقة لها بالواقع، بل هي الواقع بعينه، ومن هنا تكتسب كابوسيتها الموصولة؛ إذ هي من خضم أشياء تقتضيها الحياة، أو تحتمل حدوثها. (٦)

يمكن القول إنّ الأدب الذي يمثّل هذا الواقع هو أدب ينزع إلى الخوف والقلق والارتياب والشّك والتّخبّط والغرابة في السّلوك والفهم من منطلق أنّه أدب "لا يمثّل كارثة عارضة أو حدثاً استثنائيّاً، بل هو واقع الوجود الإنسانيّ ذاته الذي ليس لرعبه بداية أو نهاية" (٧)؛ فهو يمثّل "الهمّ الرّازح على صدر الحياة والجاثم على أنفسنا" (٨)، نقابله كلّ يوم دون أن نشعر به، لكن عندما يُكتشف يدفعنا نحو الخوف والاشمئزاز الكبير. (٩)

كما أنّه يمثّل تعبيراً عن الكبت والخوف؛ لأنّه يجبر الملتقّي -كما أجبر المبدع- على أن يقف في مواجهة تفاصيل التّناقض والخوف والحرمان والرّعب والقسوة والظلّم والإحباط والانكسار في حياته، فيزاد شعوره بالوحدة والخوف، ويضطرب، ويسقط في المزيد من القلق والتّوتّر. (١٠)

اللاّفت للنّظر في الأدب الحديث الذي يؤسسّ وجوده على الفزع الكبير من العالم وممّا يحدث فيه أنّه في كثير من الأحيان يقدّم فزعه في سخريّة أو فكاهة سوداء من منطلق أنّ الفكاهة السّوداء كفاية اجتماعيّة تمثّل كيفية تعبير الإنسان عن مشاعره (١١) ؛ فهي مركّب من القبول والرّفض لهذا العالم الذي يستجيب فيه كلّ إنسان وفقاً لسجله العاطفيّ الإيجابيّ والسّلبيّ، ضمن بنية لغويّة متماسكة (تفرز

السّخرية والمرارة في آن) [١٢]، انطلاقاً من فلسفة أنّ الفكاهة في ضوء التصّوّرات الحديثة هي استجابة قائمة على أساس الانفعال الذي يفوق الشّعور بالشّفقة والانزلاق نحو المرض النفسيّ. [١٣]

كما أنهّا تعبّر عن المتناقضات في المعنى أو المواقف والسّلوكيّات والفهوم بصفة عامّة، إلى حدٍّ يشعر الإنسان فيه "برغبة في الخروج من دائرة الأشكال ذات الأنظمة المغلقة إلى دائرة اللّعب بالنّظام [١٤]؛ لإنتاج بنىً تحمل التّناقض والضحك الأسود معاً؛ فنضحك بعمق لأنّنا نريد أن نبكي دون توقّف من شدّة الفزع من هذا العالم المخيف الملبس. [١٥]

من هنا يتولّد جنس أدب الفزع المتدثّر بالضّحك الأسود من منطلق أنّ "الرّعب هو الوجه الآخر المكمّل للضّحك" [١٦]، مع الملاحظة أنّ هذا الضّحك لا ينفي الرّعب، أو يخفيه، أو يبعده، بل هو يؤكّده بكلّ ما في الكلمة من معنى؛ لأنّ من يشعر بالرّعب أو الفزع، ويضحك هو يؤكّد شعوره بالخوف. [١٧]

لقد أتقن الكثير من المبدعين العالميين والعرب تقديم هذا الفزع الشّديد في أعمالهم الإبداعيّة ضمن توليفات لغويّة وسرديّة متماسكة تنطق بمشاعر مؤلّفيها، وتجسّد ما يكتنفهم من خوف وقلق، وتستفيد من المفارقة الصّارخة التي تقوم الحياة عليها حيث المفارقة "تقول شيئاً، وتقصد العكس"، [١٨] و"تجسّد التّضادّ بين المظهر وواقع الحال" [١٩]، ضمن خليط من الهجاء والسّخرية والعبث والغريب [٢٠]، وصولاً إلى الميزة الأساسيّة في المفارقة، وهي "التّباين بين الحقيقة والمظهر". [٢١]

المفارقة وثيقة الصّلة بالاستحالة؛ لأنّ عنصّر المبالغة والتّهويل مضافاً إلى التّنافر يخرج بالموقف كلّه إلى عالم آخر، وهو عالم الاستحالة الذي تتشكّل عوالمه ضمن الفوق- طبيعيّ [٢٢]، وهذا السّلوك يشعرنا بالخوف والفزع الكبير، الأمر

الذي يعطي المبدع مساحة رحبة من تراكم الوصف المفصّل في وثيقته الأدبيّة، في إزاء عالم مألوف تكفي فيه الإشارة والتّلميح. (٢٣)

الفزع أداة أدبيّة عن الرّوائيّ أحمد منصور الزّعبيّ:

يمكن القول إنّ الفزع والخوف والقلق هم المحرّكات الكبرى في إنتاج الشّكل الإبداعيّ عند الزّعبيّ، وهو يجسّد هذا الفزع في تنويعات وتنميطات مختلفة تجتمع عند نقطة واحدة، وهي الخوف الشّديد إلى حدّ ملبس وغريب، يضع القارئ أمام ارتباك شديد سرعان ما ينتقل إليه؛ لأنّه يوازي قلقاً مشابهاً دفيناً في أعماقه.

كما هو يشابه ذلك القلق الأدبيّ والإنسانيّ المنتشر في القطاعات الإنسانيّة في الوقت الحاضر بفعل قوى ضاغطة – إنْ لم أقلْ ساحقة- استولدتها الظّروف، وفرضتها على الإنسان المعاصر ضمن خصوصيّة حياته ومعاشه وفكره ووقته وتجربته الإنسانيّة المختلفة، فشكلّتْ بذلك وعياً فزعاً مرعوباً موجوعاً من الحاضر، الأمر الذي ولّد شكلاً إبداعيّاً فزعاً عند الزّعبيّ، بعد أن صقله بموهبته الخاصّة به، وشحنه بروافده الإبداعيّة وبتجاربه الحياتيّة.

فضلاً عن أنّ المتأمّل في أعمال الزّعبيّ الرّوائيّة الثّلاث هدف هذه الدّراسة يجد أنّه يقدّم سرداً يعبّر عمّا في واقعه من تناقضات وصراعات قد عجز أبطال أعماله الإبداعيّة عن مواجهتها، كما عجزوا عن التّصدّي للصّراعات والمتناقضات في حيواتهم، فانتهى الأمر بهم إلى خسارة المعركة، وعدم قدرتهم لحسمها لصالحهم بأيّ شكل من الأشكال، ففزعوا، واستسلموا لسلوكيّات استلابيّة مهزومة، بعد أنْ استطاع أن يخلق من هذه الصّراعات والمآلات مادّة لتأمّل القارئ وتدبّره كما يكون مآل كلّ أدب يخرج من رحم الوعي الجمعيّ للمعاناة الإنسانيّة، (٢٤)، وهي معاناة

تصدر عن "يأس عميق عن اكتناه جوهر الواقع، والإلمام بالتّحوّلات السّيكولوجية المحزنة التي يعيشها الإنسان". (٢٥)

هذه البينّة الإبداعيّة التي يقدّمها الزّعبيّ في رواياته موضوع هذه الدّراسة هي بينة سرديّة فضفاضة تتّسع للكثير من الفنتازيا والمفارقات والتّشظّي والألم والصّدمة وكسر المتوقّع في سبيل تحقيق ما يحقّقه استحضار هذه البنى المشابهة، وهو إخفاء رفضنا الصّريح وإخفاء ذواتنا الرّافضة بخوف لضغط القوانين والمحرّمات كافّة دون مواجهة علنيّة صريحة معها، وصولاً إلى طريقة كاشفة بذكاء وتصريح خافت عن اهتمامات شخصيّات أبطاله وعن عواطفها التي يمكن أن تتخفّى، وأن تتناوب على التّستّر خلف أقنعة مختلفة في بنيات صارمة يحكمها العرف، كما تحكمها الضّوابط الاجتماعيّة. (٢٦)

لقد قدّم الزّعبيّ تجربة ذات خصوصيّة في المزاوجة بين الفزع والفنتازيا وتركيب الحدث الصّادم بما أتاح خيالاً مجنّحاً يسمح بالهروب من الواقع، لكن الهدف والغاية من هذا الهروب يتراوح بين تحقيق الأمنية والإثارة ومجرد الاستماع؛ ذلك لأنّ هذا الشّكل السّرديّ الذي يعتمده، ويبني عليه إنّما هو "وسيلة للتّخلص من التّصورات والمفاهيم المعتادة، بيد أنّ الغرض من وراء هذا الهروب هو تبيان الضّيق وكبت الأنفاس والرّعب التي يتميز بها عالمنا الإنسانيّ". (٢٧)

إنّه باختصار قد قدّم سرداً يخلط بين الواقع واللاّ واقع بتركيبة ذكيّة تسمح للاّواقعيّ أن "يقوّض البُنى والخطابات والنّظم السّياسيّة الضّاغطة والمستلِبة -التي تمثّل الآخر- عن طريق اختراقها فنيّاً ورؤيويّاً وعدم الاستسلام لسلطانها المهيمن على الوعي الاجتماعي" (٢٨)، بغية فضح المستور، وتعرية الاستلاب والظّلم بطريقة متوارية خلف حجب تسمح له بأن يحمي نفسه من فتك السّلطة المستبدّة التي

ينتقدها دون أن يسير بنفسه إلى التّهلكة ما دام أنّه قد أتقن لعبة السّرد والحياة في آن، وهي لعبة المواربة، ولعبة القفز بين عوالم الحقيقة وعوالم الخيال.

من ثم يتستّر وراء أقنعته اللاّواقعية من أجل حماية نفسه وحماية إبداعه من فتك السّلطة التي تصعب مواجهتها مباشرة، لكن قد يسهل خداعها إذا تمكّن الأديب من إتقان لعبة القفز بين عالمي الحقيقة والخيال.

هذا التّوجه السّرديّ الإبداعيّ الذي يقدّم المعيش الذي ينطلق المبدع منه هو الذي اختار من الفزع حالة شعوريّة وفكريّة وفلسفيّة وإنسانيّة عند الزّعيّ في بناء تصوّره للعالم حوله، وهو الذي عبّر عنه باستولاد شكل سرديّ خاصّ يعبّر فيه عن الحقيقة التي يتخيّلها ضمن توليفة سرديّة يخمّن أنّها قادرة عن نقل شعوره بالواقع دون طبعه بجزيئاته كلّها، بل يترك هامشاً عريضاً لخياله من أجل الانعتاق من عبوديّة المتوقّع والمألوف وأغلال الأطر الإبداعيّة والفكريّة والاجتماعيّة والسّياسيّة، ويقدّم الواقع بانكساره، وبما فيه من استثناءات في حوادثه، بعيداً عن تقزيمه في متواليات موازية ومناظرة للمعتاد، ضمن رؤية جريئة تتيح له أن يصرح بأنّني خائف وفزع من هذا العالم المرعب، بل إنّ أبطال أعمالي السّرديّة هم فزعون وخائفون مثلي؛ لذلك يقومون بتصرّفات غريبة، لا تقلّ غرابة عمّا أراه في هذا العالم من جنون وقهر وظلم وخوف.

في هذه الدّراسة المكثّفة نقف عند أعمال روائيّة ثلاثة تمثّل جميعها الفزع عند الفرد والجماعة في مجتمعات استلابيّة قاهرة، وما يؤول إليه الأفراد والجماعات عندما يواجهون الفزع، ويعيش في دواخلهم، ويتعرّضون لضغوطات الاستلاب التي تصادر حرّيتهم وكرامتهم وسعادتهم وحقوقهم الطّبيعيّة في الحياة، وهذه الأعمال الرّوائيّة الثّلاثة هدف هذه الدّراسة هي: (صمّ بكم عمي) ١٩٩٠،

و(العُنّة) ١٩٩٢، و(وراء الضّبع) ١٩٩٣، وقد صدرتْ تباعاً في ثلاثة أعوام متتالية مشكّلة ثلاثيّة فكريّة رؤيويّة واحدة تخرج من رحم الفزع والاستلاب، وتؤسّس لـه في ثلاث حكايات مختلفة تلتقي جميعها عند أزمة بطل يواجه قوى الفـزع الخارجيّـة والدّاخليّة، ويعاني الاستلاب الخارجيّ والدّاخليّ، ويتعامل مع ذلك وفق معطيات تكوينه وفكره وتجربته.

مآلات الفزع ومحمولاته في رواية (صمّ..بكم.. عمي):[٢٩]

في هذه الرّواية نجد نموذجاً إنسانيّاً فريداً يطغى الفـزع عليـه في حياتـه كلّهـا، حتى ينزاح به إلى حالة من الهوس أو الهيستيريا الـتي يصـفها المتخصصّـون في علـم النّفس والفلسفة بأنّها "مصـطلح عـامّ يسـتعمل للدّلالـة علـى اضـطرابات وظيفيّـة تتّصف بالقلق دون وجود مبرّرات كافية، كما يـدلّ علـى بعـض أشـكال التّفكـك والانحلال..."[٣٠]، بل إنّ الشّخصيّة في هذه الرّواية تقدّم نموذجاً حيّاً لإنسان طبيعيّ تحوّل إلى شخصيّة عصابيّة بامتياز بدافع الفزع الدّائم الذي أصـابه بعـد أن تعـرّض لعمليّة وحشيّة تتمثّل في بتر يده بحجّة إقامة الحدّ عليه في جناية لا نعرف مـا تكـون إلاّ أنّ الرّواية تبدأ من هذه الحادثة بالتّحديد بجملة "أُقيم عليّ الحدّ بقطع يـدي"[٣١]، عندها وجد البطل نفسه أمام معضلة دائمة لخّصها بقوله :"ولما كانـت اليـد المبتـورة هي اليمنى التي أعتمد عليها في معظم الأشياء، فقد تعبتُ، وتعـذّبتُ طـويلاً حتـى استطعتُ أن أعتاد على استخدام يدي اليسرى، وجعلها تتقن، وتنجز ما كانت بـه اليد الأخرى."[٣٢]

إلى هنا تبدو الحالة محزنة والتّجربة مؤلمة وموجعة، لكـن بطـل الرّوايـة يحـوّل التّجربة كلّها إلى تجربة صادمة بل وعصابيّة عندما يقرّر قراراً عصابيّاً يمثّل فزعه ممّـا حدث ليده، فيجد أنّ الحادثة التي وقعتْ له قد وهبتـه درسـاً مهمّـاً لخّصـه في "إنّـي

خرجتُ بدرس ذي فائدة من هذه التّجربة الشّاقة، هو أنّه على المرء أن يحتاط لكلّ شيء مسبقاً، وأن يستعدّ لمفاجآت الأيّام قبل وقوعها". [٣٣]

يبدو هذا الدّرس حتى الآن مقنعاً ومتوقّعاً، لكن ما يحدث من أحداث وأفعال في الرّواية بناء على هذا الدّرس تجعلنا نجزم بأنّ بطل الرّواية قد تحوّل إلى إنسان عصابيّ بامتياز بفعل عمليّة الفزع التي يعيشها، وتلازمه، وذلك انطلاقاً من أنّ العصاب "كلمة تُستخدم في الطّبّ النّفسيّ لوصف حالة اضطراب تشمل القلق الذي يتمّ التّعبير عنه مباشرة أو من خلال آليّات دفاعيّة في صورة أعراض الوساوس أو المخاوف أو الاضطرابات السّلوكيّة". [٣٤]

هذه الحالة النّفسيّة والشّعوريّة والسّلوكيّة تقوده إلى أن يكون إنسان عصابيّ "الذي يعاني من خلل وظيفيّ في السّلوك". [٣٥]

لا يذكر لنا الزّعيّ سبب إقامة حدّ قطع اليد على بطل الرّواية، ولا يذكر لنا إن كان هذا الحكم الصارم قد أُوقع في حقّه بحقّ أم بظلم، وكأنّ الزّعيّ يريد أن يضعنا منذ بداية الرّواية في حالة الفزع الذي نعيشها جميعاً في معظم الحالات والأوقات دون أن يكون عندنا علم يقينيّ حول الأسباب والدّوافع والمبرّرات لذلك، إلاّ أنّه يؤكّد لنا أنّ هذا واقع قد يعيشه أيّ إنسان، أو يواجه أيّ شخص أكان بريئاً أم صاحب جناية مثلما واجهه بطل الرّواية الذي لا نعرف له اسماً أو تاريخاً أو موطناً أو أيّ إحداثيّات مكانيّة أو زمانيّة سوى انطلاقه من حادثة قطع يده وما تداعى من أحداث بسببها، وصولاً إلى إصابته بفزع ملازم آل به إلى سلوكيّات عصابيّة رافقته طوال أحداث الرّواية.

فقد قرّر أن يستغني عن حواسّه كلّها وعن مشاعره الإنسانيّة الحانية وعن علاقته وعن دينامكيّة حياته ومعيشته ومحيطه وعلاقاته، وهو يلحّ طوال الرّواية

على هذه الاستغناءات الكثيرة ضمن سلوك غريب مدهش يمكن تفسيره عند (فرويد) بأنّه سلوك يتلخّص في الاضطراب في الإدراك المميّز للوضع، وبداية شعور بفقدان الشّخصيّة [٣٦]، ضمن غرابة مطلقة في السّلوك تحدث فقدان الإحساس بالألفة. [٣٧]

سلوك البطل في هذه الرّواية، وقراراته بالاستغناءات المستمرّة يقودنا إلى شعور بالخوف والفزع الحقيقيّ ممّا يفعل، وممّا قد نفعل مثله لو كنّا قد خضنا تجربته القاسية المؤلمة؛ فهذا السّلوك الغريب "ينتمي إلى تلك المجموعة من الأشياء المفزعة والتي تعيدنا ثانية إلى شيء سبق أن خبرناه أو شعرنا به من قبل" [٣٨]. لعلّ رسم هذا العالم الغريب من التصرّفات يعطي الكاتب ميداناً فسيحاً للوصف المفصّل، بينما في العالم المألوف تكفي الإشارة والتّلميح. [٣٩]

يقوم الزّعبيّ منذ بداية الرّواية حتى نهايتها بالتّلاعب السّرديّ الذّكي والموصول بآفاق الاحتمال والعُرف والمتوقّع، وهي جميعاً عناصر فاعلة في اللّعبة السّرديّة (٤٠)، ذلك بغية نقلنا إلى التّجربة الشّعوريّة التي عاشها قبل كتابة الرّواية وأثناء ذلك، عبر إسقاط ذلك على تجربة البطل الفاصلة في انبثاق الأحداث المتمثّلة في قطع يده اليمنى، دون أن نعرف عن ماضيه أيّ شيء كان؛ وكأنّ الزّعبيّ يريد أن يحبسنا في نقطة واحدة مفزعة لا غير، وهي خسارة البطل ليده اليمنى بسبب إقامة حدّ ما عليه، ومن هذا الفزع يتولّد ألم المعاناة للبطل الذي يعلمنا بأنّه قد خرج بدرس ما من هذه التّجربة الأليمة يتمثّل في "على المرء أن يحتاط لكلّ شيء مسبقاً، وأن يستعدّ لمفاجآت الأيّام قبل وقوعها، لكي لا تربكه متغيّرات الأحوال إن حدثت، فيتعذّب عندئذٍ" [٤١]، ويستنتج بعد تدبّر مع رحلة الألم والمعاناة والعجز ومن ثم الألم أنّ من الممكن أن تتكرّر تجربة فقده من جديد، وأنّ من الممكن له أن

يخسر أيّ عضو من أعضائه في أيّ لحظة، وأنّ عليه أن يحتاط بالتّدابير المناسبة لأيّ تجربة مشابهة إنْ تعرّض لها مستقبلاً، وأن يعوّد جسمه على تبادل الأدوار والوظائف للقيام بالأعمال الضّروريّة بمهارة متساوية بين الأعضاء كلّها مهما كانت الخسارة فيها.

هذا الفزع الذي ولّد هذا القرار العصابيّ يقودنا في رحلة عصابيّة موجعة وغريبة، ويصحّ أن نقول إنّها رحلة استلابية بامتياز طالما أنّها تؤسّس للفقد والقطيعة والاغتراب في تجسيد إبداعيّ لأهمّ مقولات الاستلاب أو الاغتراب التي نقاشها كبار الفلسفة والمنظّرون، وانتقلوا بها من الاستلاب الاقتصاديّ إلى الاجتماعيّ فالثّقافيّ فالسّياسيّ، ليظلّ المصطلح يتأرجح في فضاءات الاستغلال وحرمان الإنسان من المشاعر والحركات والقرارات والأفعال أو الإنتاج أو الرّفض لصالح جهات أو أفراد أقوى منه، أو مهيمنين عليه لسبب أو لآخر، بما يؤول به إلى انقطاع التّواصل بينه وبين الآخرين، أو بينه وبين ذاته، ومن ثم يهرب من الواقع إلى الوهم، ويستسلم لما يعاني من هوان، أو يؤمن بضرورة الثّورة والتّغيير." (٤٢)

الزّعبيّ يقدّم هذا الاستلاب في روايته (صمّ.. بكم.. عمي) بطريقته الخاصّة التي يبدو أنّه اختارها لأجل التّثوير ومهاجمة الاستسلام والضّعف، ومهاجمة نقائص المجتمع ورذائله، وهو بذلك اختار صورة الفرد/ البطل لتكون أدته التّرميزيّة للمجتمع كلّه، وهو كذلك اختار أن يعمّق شعور الاستلاب عند القارئ بغية الانقضاض عليه، والثّورة على امتصاصه للإنسان، وذلك انطلاقاً من رؤية العمل الرّوائيّ للاستلاب، وفي ذلك يقول لطيف زيتونيّ في (معجم مصطلحات نقد الرّواية): "الرّواية تقدّم الصّورة، أو تقدّم نقيضها: يمكنها أن تصوّر الواقع الاجتماعيّ، أو أن تتوقّف عند الحالات الفرديّة، ويمكنها أن تتصدّى للتّقاليد

والعقائد الدّينيّة والسّياسيّة، أو أن تدافع عنها، وأن ترفض ميزان القوى الاجتماعيّ والاقتصاديّ أو تبرّره، وأن تعارض الأفكار التّربويّة والعلاقات الأسريّة أو تسايرها". (٤٣)

يبدأ الاستلاب في الرّواية من لحظة قرار البطل بأن يستسلم لمشروع الاستلاب المتمثّل في خسارته لأعضائه وعلاقاته ومشاعره ومبادئه؛ فيبدأ رحلته الاستلابيّة الذّاتيّة بأن يتعوّد على الرّؤية دون عينين، إلى أن أتقن ذلك أيّما إتقان، وتساوى عنده الإبصار مع حالة العمى، وشرع يمارس طقوس حياته دون استخدام بصره بعد أن عطّل عينيه بشكل اختياريّ "وغدا الفرق بين الإبصار والعمى معدوماً فعلاً". (٤٤)

عندما انتهى من هذه الخطوة الاستلابيّة شرع في خطوة استلابيّة أخرى في خطّته الاستلابيّة لذاته؛ فهذا النّوع ما هو إلا استلاب اختياريّ ذاتيّ يوقعه الفرد على ذاته لأسباب مجهولة أو معلومة؛ ففي حالتنا هذه يبدو الاستلاب هنا اختياريّاً أوقعه البطل على نفسه كي يبعد عنها أيّ ألم مقبل أو متوقّع في حال عجزه عن ردّه عن نفسه، كما حدث في المرّة الأولى عندما عجز عن ردّ الاستلاب الجسديّ عن نفسه، وخسر يده التي قطعها الذين أقاموا الحدّ عليه، وتركوه يعاني من الألم الجسديّ والنّفسيّ والعجز الوظيفيّ بسبب هذه الخسارة.

كما هي في جزء منها استلاب بسبب ظلم وقع عليه، ولم يستطع أن يردّه عن نفسه، فاستسلم للتّجربة كاملة، وأخذ يشارك في عمليّة الاستلاب هذه؛ بأنّ أصبح مستلباً لنفسه وظالماً لها، بقدر ما استلبه غيره، واعتدى عليه بالظّلم.

إذن لنا أن نقول إنّ هذا الاستلاب الذي اختاره البطل مآلاً لفزعه وخوف ووجعه وضعفه ووحدته هو إمّا أن يكون استسلاماً من البطل لواقعه، وإمعاناً في

ذلك إلى حدّ أن يصبح ذاته مستلباً لنفسه كذلك، وإمّا أنّه احتجاج سلبيّ على ما حدث له، بتكرار ذلك مرّة تلو الأخرى للفت النّظر إلى بشاعة من حدث له، وفي الأمرين يكون الزّعبيّ قد نجح في أن يحوّل الاستلاب السّلطويّ إلى استلاب ذاتيّ يمارسه الإنسان على نفسه في ظلّ قوى ضاغطة عليه، لا تسمح له بالثّورة على حاله وأوضاعه والممارسات الغاشمة في حقّه، وهذا قد يحيلنا إلى تفسير نفسيّ جريء يفترض أنّ الزّعبيّ ذاته يعاني من حالة من اليأس وخيبات الأمل المكرورة التي تؤول جميعاً إلى الاستسلام والخنوع حدّ الانسحاق، وإن لم نعدم في روايته هذه سخرية شديدة من أفعال البطل الاستلابيّة في حقّ نفسه، فضلاً عن السّخرية من أفعال المجتمع الاستلابيّة في حقّ البطل وفي حقّ أمثاله من البشر، وهنا يُطلّ سؤالا الثّورة أو الخنوع بوصفهما خيارين مطروحين معلّقاً أمام المتلقّي، وهو مَنْ له أن يختار الإجابة التي يريدها.

بعد ذلك بدأ البطل المستلب رحلته في التّعوّد على الصّمم؛ في البداية كان الأمر صعباً، لكن فيما بعد أصبح يميل للصّمم، ويرتاح له، ثمّ قرنه مع فقدان البصر، وأصبح لا يسمع ولا يرى بالرّغم من اعتراض من حوله على سلوكه الغريب هذا، واختلافهم في تفسير ما يحدث معه.

حتى يختار القارئ ما يريد من مآلات للفزع الذي يعيشه في حياته المعيشة المعقّدة، يستمرّ بطل الرّواية في رحلة استلابه لذاته؛ فيعوّد نفسه بمران جادّ صارم على يعيش أخرس دون أن ينبس ببنت شفة، ويعتمد في تواصله على الإشارات والإيماءات والحركات الموحية، ثم ألحق السّمع بالنّطق، وبدا بعد فترة من المران والدّربة أخرس أطرش أعمى بإصرار كامل على ذلك، وهو في كامل سعادته؛ لأنّه –وفق رأيه المخبول– قد استطاع أن ينفّذ خطّته في الاحتياط لأيّ مفاجآت غير

سارة، ولو حدث ذلك دون أن يتمرّن على ذلك لوصل به الحال إلى حافّة الجنون أو الانتحار.[٤٥]

لقد شرع البطل يعيش تجربة في الاستلاب وصولاً إلى حالة من الانعزال الاختياريّ عن المجتمع، كأنّ الزّعيّ قد اختار هذا الفعل لبطله في الرّواية من منطلق الفلسفة التي ترى "أنّ المفكّر يجد أنّ الانعزال المقدّس هو الطّريقة الفضلى للتّعبير عن قدر من التّضامن تجاه البؤساء والتّعساء".[٤٦]

هذا الحال يقودنا إلى سؤال مشروع، وهو مَنْ قطع يد البطل؟ وسلبه عزيزه ليتحوّل إلى عصابيّ يستلب ذاته ما دام لا يستطيع أن يدافع عنها؟

يبدو هذا السّؤال مباغتاً لكلّ مَنْ استسلم لجهل هذه المعلومة منذ بداية الرّواية، وسار في ركب التّسليم بها، وقَبِل بالفزع من كلّ شيء واقعاً معيشاً للبطل في حياته الخياليّة على ورق الرّواية، أو لحياة أفراد البشريّة في الحقيقة، فنسي الجميع أنّ أوّل مراحل التّشافي من الخوف هو في الكشف عن جذوره وأسبابه، وصولاً لمحاربتها؛ ففي ذلك يكون أوّل التّصدّي للفزع بدل الهرب منه، وفي ذلك يقول زيجمونت باومان: "الخطوة الوحيدة نحو العلاج من الخوف المتزايد التّعجيزيّ هو الكشف عن جذوره؛ لأنّ الطّريقة الوحيدة الواعدة نحو الاستمرار تتطلّب القدرة على استئصال تلك الجذور".[٤٧]

لقد بدأ البطل يشعر بسعادة مزعومة؛ لأنّه بدأ ينتصر على شعور الفزع عبر الاستلاب الذّاتيّ الذي يمارسه على نفسه خشية المعاناة من الفقد من جديد، وظنّ أنّ هذا السّلوك هو مَنْ سوف يقتل الفزع الذي استقرّ في ذاته، كما استقرّ في أعماق الكثير من أفراد البشريّة، لكنّه ما درى أنّ الحقيقة هي العكس تماماً؛ "وهكذا لا ينتهي الخوف الذي عادة ما تثيره التباسات الموقف الأخلاقيّ والتباسات الخيارات

الأخلاقيّة، بل العكس هو الصّحيح تماماً؛ فعادة ما يتضخّم الخوف؛ لأنّه ينتقل بعيداً من مواجهة مباشرة". (٤٨)

لكنّ بطل الرّواية لم يبالِ بذلك كلّه، ولم يدرْ بالاً له، وظلّ مستمرّاً في خطّته الاستلابيّة، حتى غدت قصّته مثاراً للعجب والقيل والتّندّر لكلّ من حوله، لكنّه غضّ الطّرف عمّا يدور حوله من لغط، واستمرّ يتدرّب على فقد حواسه، إلى أن اعتاد على فقد قدميّه؛ لأنّه يفترض ابتداء أنّه قد يخسرهما في حادث جلل ما، فجلس في كرسي متحرّك بعد أن استأجر موظّفاً ليدفعه بالكرسي المتحرّك؛ لأنّه مصمّم على أن يعيش حالة الصّمم والبكم والخرس والشّلل في القدمين.

تمادى البطل أكثر في حالته الاستلابيّة هذه؛ فحلق شعر رأسه احتياطاً من الصّلع أو الشّيب، وبعد أن أفرح زمناً بهذه المرحلة الجديدة التي وصل إليها في لعبة الاستغناءات الماديّة، فكّر في أن يدخل في مرحلة أعمق منها؛ فقرّر أن يخوض تجربة الاستغناءات المعنويّة؛ فقد قرّر أن لا يكرّر تجربة الألم من الفقد المعنويّ التي عانى منها في الماضي؛ لا سيما أنّه عاش أقسى تجارب الفقد والحرمان المعنويّ عندما رحل والده في صغره، وتركه وحيداً في الحياة؛ فقرّر أن يبدأ رحلة في التّدرّب على ذلك منطلقاً من حقيقة "أنّ الحياة رحلة وكلّنا راحلون من ناحية". (٤٩)

بدأ هذه الرّحلة بالتّخلّي عن أغلى أفراد أسرته على نفسه، وهي أمّه؛ لأنّ فقده لها كان سيؤلمه كثيراً لو حدث بغتة في أيّ وقت؛ لذلك فقد اختارها كي تكون أوّل من يعوّد نفسه طوعيّاً على فقدها؛ فأقنع نفسه بعدم وجودها، وأقنع نفسه بأنّه لا يراها أبداً وإن كانت أمامه تماماً، ثم انقطع عن زيارتها بشكل قطعيّ، حتى نسيها بشكل كامل، وما عاد يتذكّرها أبداً، بعد أن شطبها تماماً من حياته.

عند نجاح هذه التّجربة الاستلابيّة الجديدة شعر براحة أكبر، وهو يحذف عنصراً محتملاً لألمه في المستقبل، وهو ألمه من فقد أمّه لو حدث ذلك، ثم بعد ذلك شرع يطبّق هذه التّجربة على أفراد أسرته جميعهم، حتى حذفهم جميعاً من حياته لسنوات طويلة دون أيّ بارقة ندم على ذلك، أو اشتياق لهم، أو احتياج لرؤية أيّ منهم، ثم وسّع هذه التّجربة فحذف من وجوده أصدقائه ورفاقه وزملائه ومعارفه وجيرانه وكلّ مَنْ صادفه يوماً في درب ما، بل إنّه وسّع التّجربة لتشكل أعلاماً وأسماء في الأدب والسّياسة والدّين والأخلاق والرّياضة والفنّ والتّاريخ ممّن كانوا يشكّلون له قدوة في الحياة، أو يحرّكون أيّ شعور أو فكر داخله تجاههم.

بعد أن أنهى هذه المرحلة بنجاح واقتدار قرّر أن ينتقل إلى مرحلة أكثر تحدّياً في الاستلاب والاستغناء والإقصاء؛ فبدأ في التّخلّي عن المشاعر والقيم والأحاسيس والمبادئ والمُثل والمفاهيم العليا في الحياة، فنجح في ذلك نجاحاً باهراً زاد من رضاه عن تجربته وقراراته، وعمّق شعوره بأنّه يبتعد أكثر وأكثر عن الفزع والألم، ما دام يبتعد عن الامتلاك لما قد يُفقد، ويُنتزع منه قهر إرادته، وكأنّه ينطلق من فلسفة صوفيّة تُختصر في "مَنْ ترك فقد ملك".

لقد استطاع البطل أن ينفصل تماماً عن ذاته، كما استطاع أن ينفصل عن واقعه ومحيطه بكلّ ما فيه من أفراد وأحداث وتفاعل وتعايش، إضافة إلى أنّه استطاع أن يخلع عنه أفكاره ومبادئه وأخلاقه، فعاش لسنوات مفرغاً من الدّاخل والخارج، فغدا مجرّد كتلة لحميّة كسولة بليدة مهجورة عاجزة، بعد أن فقدتْ معالمها وخصائصها وصفاتها ووظائفها وتفاعلاتها كلّها، وبات يعيش في فراغ كامل يحسب أن لا فزع فيه؛ بعد أن أعدم هذه الفكرة بتخلّيه عن كلّ شيء يمكن أن يخسره، وبذلك عاش تجربة الاستلاب الذّاتيّ، بدل أن ينتظر قسوتها من أحد آخر

أقوى منه يجبره على تجرّع ألمها لحظة تلو الأخرى، دون أن يؤمن بالدّافع الأكبر لثورة الإنسان على الفزع وعلى أيّ قوّة تحاول أن تستلبه، أو أن تنتقص من مكتسباته، وهو دافع الإيمان "والثّقة بحتميّة التّغيير وبضرورة الكفاح التي تدفع القوى التي تشعر بالاستلاب إلى الثّورة". (٥٠)

لكنّ بطل الرّواية لم يفكّر في أيّ ثورة كانت، بل استسلم للاستلاب، وتجرّد من كلّ شيء، وأخذ ينتظر المصائب المحتملة التي يخشاها، ويفزع من مجرّد التّفكير بها، انتظر قدومها لسنوات طويلة قضاها في العزلة والوحدة والعجز والفراغ والسّلبيّة، لكنّ المصائب لم تأتِ، ولم تطرق بابه، ولم تبالِ به، فزاد شعوره بالوحدة والفراغ والملل، وقرّر أنْ يعيد بعضاً من علاقاته، وأن يستأنف عمل بعض حواسّه المعطلّة منذ سنين، وهو مَنْ لم يحتجّ إليها أبداً؛ فقد ترقّى في عمله دونها، وبلغ أرفع المناصب الإداريّة فيه وهو مجرّد منها، ومن ثمّ انتدبته دولته التي نجهل اسمها أو مَنْ تكون ليمثّلها في الخارج وهو فاقد لكامل حواسه.

من الواضح أنّ في هذه الحالة لمز واضح من الزّعيّ لواقع الحال في أوطان فاسدة كثيرة تتعاطى مع معطّلي الحواس والمواهب والمشاعر والأخلاق والمبادئ، وتسند إليهم أرفع المناصب، في حين تستبعد أهل الكفاءات أصحاب العلم والقدرة والإيجابيّة والمبادئ، في إعلان صريح بأنّ الأفضليّة للأقلّ موهبة وملكات وأخلاق، وأنّ الاستلاب سيّد الموقف، وأنّ الظّفر هو من حظّ قاعدي المواهب والكفاءات والأخلاق؛ وبذلك يبدو موقف بطل الرّواية مفسّراً في ظلّ واقع مأزوم فاسد يعجّ بالخوف، ويجبر النّاس على الرّكوع للفاسدين والظّروف القاهرة، والفوز فيه لمن ينبطح أمام هذا الواقع المرير، وقد اختار بطل الرّواية أن يستلب ذاته بذاته كي يسير في قافلة المستسلمين، وهذا ما كان.

إلاّ أنّ البطل في لحظة ظاهرها الملل من وحدته الطّويلة، وباطنها –وفق اعتقادي المتواضع– لحظة محاسبة ذاته ونكوص عن الاستلاب ورغبة في الانعتاق من السّحق والفزع، قد قرّر أن يعود إلى استئناف بعض علاقته المقطوعة منذ سنين، لكن أحداً لم يقبل بذلك، ورفض الجميع أن يعيدوا أيّ علاقة معه، فحاول أن يعود إلى علاقته مع والدته، لكنّها رفضتْ ذلك، وأنكرت أنّ له ابناً، أو أنّه ابنها، وقالتْ له بقسوة: "امضِ أيّها الغريب ولا تعكّر صفو أحلامي القديمة، ولا تنغّص عليّ لحظات لقاء ربّي في أيّامي الأخيرة"[٥١]، وقلّدها الجميع في موقفها هذا، وتتالى الرّفض له، ثم اقترن هذا الوضع اليائس بأن بدأ فعلاً يفقد بصره وسمعه ونطقه، وبدأ يجد صعوبة في السّير، وأدرك أنّ هذا الألم كلّه هو نهايته السّوداء التي صنعها بنفسه، وبإصرار منه "فقد كلّ شيء فقداً تامّاً، وأنّه يستحيل استرداد أيّ شيء تعوّد إهماله ودفنه والعيش دونه"[٥٢]، وأصبح بعد تجربته الاستلابيّة الاغترابيّة الغريبة "جثّة عمياء صمّاء بكماء مشلولة تنتظر تراباً يواريها أو ريحاً تدفعها إلى أيّ أرض نائية مجهولة". [٥٣]

نستطيع القول إلى هذا الحدّ من الرّواية أنّ هذه النّهاية المأساوية للبطل تبدو منطقيّة بعد أن استلب نفسه فضلاً عن استلاب القوى الضّاغطة في مجتمعه له، ولو أنّه حاول أن يثور على واقعه، وأن ينتزع حقّه، وأن يظفر بحياة عادلة لكان قد غيّر من هذا القدر المشؤوم الذي آل إليه، كما آل من قبل إلى ضعف الفزع والاستسلام له، بدل أن يتمرّد عليه، ويطرده من قلبه وحياته مهما كانت تجربته الحياتيّة قاسية ومؤلمة وسلبيّة.

لكن المفاجأة الكبرى لنا تكون عندما لا تتوقّف نهاية البطل عندما يصبح على هامش الحياة والإيجابيّة والفعل المنتج عندما يرفضه مجتمعه، وبعد أن يشعر بالوحدة

والعجز في جسده بحكم الاعتياد والإهمال للنّشاط والاستخدام له، بل عندما نجد دولته الاستلابيّة الفاسدة ترشّحه لأن يكون وزيراً في خطوة أولى ليتولّى منصب رئاسة الوزراء فيما بعد! وهي من أقامة عليه الحدّ في الماضي، وقطعت يده وفق ما نفترض.

عندها يجزم البطل أنّ فزعه قد تبخّر إلى الأبد، وأنّ تدابيره الاستلابيّة قد آتتْ أُكلها، وأنّه قد خطّ لذاته الدّرب الصّحيح القويم الذي لا يختاره إلاّ كلّ لبيب مثله يؤمن بجدوى الاستسلام، ويكفر بمعاني الثّورة والتّمرّد، ويدعوننا جميعاً بشكل خفيّ لنسير على خطى دربه الميمون المثمر طالما أنّ نتائجه باهرة النّجاح.

أعتقد أنّ الرّاوي قد أبدع بحقّ في اختيار هذه النّهاية التي ختم الرّواية بها على لسان بطلها الذي يقول بافتخار "وخفّ قلقي، وأدركتُ أنّ قراري لم يكن خاطئاً وأنّ تجاربي على الرّغم من كلّ شيء قد تكلّلتْ بالنّجاح المذهل" (٥٤)؛ فهذه النّهاية هي التي تُشرع الأبواب على متناقضات الواقع، وتفضح الاستلاب والفزع، وتعرّي الأكاذيب، وتبيّن طريقة عمل دولة الفساد التي تنتصر للإنسان الأسوأ وعديم الكفاءة والإيجابيّة والإخلاص والأخلاق، في حين تقصي المبدع العامل المخلص؛ بذلك نستطيع أن نتنبأ بالقادم الذي يمكن تلخيصه في المزيد من الفزع والاستلاب في ظلّ أناس سلبيّة معلقّة بين الحياة والموت صمّ عمي بكم على حدّ تعبير بطل الرّواية. (٥٥)

هذا الوضع المزري يفتح أبواب أسئلة كبرى حول جدوى الحياة والعمل والاجتهاد في إزاء خيبات الأمل واليأس والاستلاب وتحالف قوى الشّرّ على الأشراف والمبدعين والعاملين بجدّ، كما يطرح سؤالاً خطيراً، وهو: هل يجب أن

نكون صمّ عميّ بكم معلّقين بين الحياة والموت في أحوال مقيتة حتى نحظى بأماكن في أوطاننا التي نخرها في الفساد؟

أيّاً كانت الإجابة فلا شكّ أنّ الزّعيّ قد علّق الجرس باقتدار سرديّ رشيق ساخر غريب، وترك لنا أن نختار ما يناسبنا من مآلات، ورسم لنا الخيارات والمعطيات، وأشرع لنا الأبواب على البدائل والاحتمالات، وترك لنا أن نختار نهاياتنا كما اختار بطل الرّواية نهايته التي أجملها في عنوان الرّواية "صمّ.. بكم.. عمي"، وأرانا بوضوح مآل الفزع والاستلاب، وهو الانسحاق والوضاعة والتّجرّد من الإنسانيّة حتى وأن ظفر صاحبها بمنصب رئاسة وزراء في بلد متهاوٍ عديم الأخلاق والمبادئ.

نتائج البحث ومناقشتها:

١. الخوف في روايتي (العُنّة) و(وراء الضّبع) ليستا فقط وحدة موضوعيّة بينهما، بل هي في حقيقة الحال محمول فكريّ ونقديّ له بُعد في التّحليل الاجتماعيّ، وقد استخدمه الرّوائيّ بكلّ ذكاء وحريّة ليدين مجتمعه الذي تسقط فيه الحريّات، ويأنّ الإنسان فيه تحت تراكمات الاستلاب والقهر.

٢. استخدم الرّوائيّ في هاتين الرّوايتين أدوات التّهويل والمبالغ التي تصل أحياناً بالقارئ أو المتلقّي إلى حدّ الإنكار أو حتى إلى الصّدمة الشّديدة والدّهشة من الأحداث؛ ذلك بغيّة تعرية الخوف وفضح، وفضح كلّ مَنْ يستخدمه أداة للتّعذيب أو الاستلاب أو ذريعة للجبن والاستكانة وقبول الذّل.

٣. من خلال التّرميزات التي حملها الخوف في روايتي (العُنّة) و(وراء الضّبع) كشف لنا الرّوائيّ بكلّ شجاعة وصراحة عن الصّورة المجتمعيّة للمجتمع الذي ينتقده، كما كشف صورة الفرد وسلوكه في هذا المجتمع.

٤. اختار الرّوائيّ مصيراً واحداً لكلّ مَنْ يقبل بالخوف والـذّل والمهانـة في روايـتي (العُنّة) و(ووراء الضّبع)، وهو مصير الاستلاب والاحتقار والسّقوط في الظّل حيث الإهمال والاحتقار والتّهميش.

٥. على الرّغم من سوداويّة مآلات الأفراد ونهايـاتهم في روايـتي (العُنّـة) و(وراء الضّبع) بسبب خوف الأفراد وجبنهم واستلابهم، إلاّ أنّ الرّوائيّ يشـعل فتيـل الأمل الذي يربطه بجيل الشّباب الذي يراه قادراً على التّحرّر والتّغـيير إنْ أراد ذلك، بعد أن يملك الوعي والإرادة المتمثّلين ابتداء في العلم والثّقافة والتّنـوير، وبذلك بشير الرّوائيّ صراحة إلى وجود بصيص أمل في التّغيير، وهـو بصـيص مرتبط بالشّباب الواعي المدرك القادر على التّضحية والنّضال من أجل قناعاته التي يؤمن بها.

الإحالات:

١- أحمد منصور الزّعبيّ: هو أحمد محمد منصور الزّعبيّ، من مواليد الرّمثا في الأردن في عام ١٩٤٩، قاصّ وروائيّ وناقد وأكاديميّ أردنيّ، حصل على درجة الدّكتوراة في الأدب العربيّ من جامعة ميتشيغان عن أطروحته (الموت في الرّواية العربية المعاصرة)، عمل أستاذاً للأدب الحديث ونقده في جامعات في الأردن وفي الإمارات العربيّة المتّحدة، كما أنّه عضو في رابطة الكتّاب الأردنيين، وفي اتّحاد الكتاب العرب، وجمعيّة النّقّاد الأردنيين، وجمعيّة حماية اللّغة العربيّة، وله عدد كبير من الإصدارات الرّوائيّة والمجموعات القصصيّة، فضلاً عن الكتب النّقديّة المتخصّصة في الأدب الحديث ونقده.

من أعماله الرّوائيّة: (مقدّمات إلى الحقد)، و(لعنات شاكر)، و(نعاس فارس)، و(اختفاء شاعر)، و(صمّ.. بكم.. عميّ)، و(قبل الإعدام)، و(العُنّة)، و(وراء الضّبع)، و(يحيي العظام وهي رميم).

انظر المزيد عن حياته ومؤلّفاته: محمد المشايخ: الأدب والأدباء والكتّاب المعاصرون في الأردن، ط١، مطابع الدّستور، عمّان، الأردن، ١٩٨٩، ص١٠٧؛ محمد المشايخ: دليل الكاتب الأردنيّ، ط١، رابطة الكتّاب الأردنيين، عمّان، الأردن، ٢٠١١، ص٣٨- ٤٠؛ باسم الزّعبيّ وآخرون: معجم الأدباء الأردنيين في العصر الحديث، ط١، جزء١، وزارة الثّقافة الأردنيّة، عمّان، الأردن، ٢٠١٤، ص١٧-١٨

٢- ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم (ت١٧٥هـ): لسان العرب، ط٣، دار إحياء التّراث العربيّ، بيروت، لبنان، ١٩٩٣، باب العين.

٣- أحمد خورشيد النّوره جي: مفاهيم في الفلسفة والاجتماع، ط١، وزارة الثّقافة والإعلام، دار الشّؤون الثّقافيّة العامّة، بغداد، العراق، ١٩٩٠، ص١٤٥

٤- فرج عبد القادر طه وآخرون: معجم علم النّفس والتّحليل النّفسيّ، ط١، دار النّهضة العربيّة للطّباعة والنّشر، بيروت، لبنان، ١٩٨٦، ص١٩٠

٥- عابد خزندار: حديث الحداثة، ط١، الكتاب المصريّ الحديث، القاهرة، مصر ١٩٩٠، ص١١٧

٦- محمد خلاف: النّصّ الخرّاطيّ تأسيس الواقع النّفسانيّ، مجلّة الفكر العربيّ المعاصر، مركز الإنماء القوميّ، بيروت، لبنان، ع ٤٢، ١٩٨٦، ص٩٢

٧- نفسه: ص٩٢

٨- نفسه: ص٩٢

٩- سيجموند فرويد: محاضرات تمهيديّة في التّحليل النّفسيّ، ترجمة عزت راجح، ط١، مكتبة مصر، القاهرة، مصر، -١٩٥
١٠- تزفيتان تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبيّ، ترجمة الصّديق بوعلام، ط١، دار شرقيّات، القاهرة، مصر، ١٩٩٤، ص٤٤
١١- دانييل جولمان: الذّكاء العاطفيّ، ترجمة ليلى الجباليّ، ط١، المجلس الوطنيّ للثّقافة والفنون والآداب، الكويت، الكويت، ٢٠٠٠، ص١٦٦
١٢- زكريا إبراهيم: سيكولوجيّة الفكاهة والضّحك، ط١، مكتبة مصر، القاهرة، مصر، -١٩٦، ص١٨٨
١٣- شاكر عبد الحميد: الفكاهة والضّحك، ط١، المجلس الوطنيّ للثّقافة والفنون، الكويت، الكويت، ٢٠٠٣، ص٤٥٦
١٤- نبيلة إبراهيم: المفارقة، مجلّة فصول، القاهرة، مصر، المجلّد ٧، العدد ٣-٤، ١٩٨٧، ص٨٠
١٤- نفسه: ص٨٠
١٥- نفسه: ص٨٠
١٦- شاكر عبد الحميد: الفكاهة والضّحك، ص٣٣٨
١٧- نفسه: ص٣٣٨
١٨- عبد الواحد لؤلؤة: موسوعة المصطلح النّقديّ، ط١، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت، لبنان، ١٩٩٣، جزء٤، ص١٨
١٩- نفسه: جزء٤، ص٢
٢٠- نبيلة إبراهيم: المفارقة، مجلّة فصول، القاهرة، مصر، المجلّد ٧، العدد ٣-٤، ١٩٨٧، ص١٣٢
٢١- عبد الواحد لؤلؤة: موسوعة المصطلح النّقديّ، ط١، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت، لبنان، ١٩٩٣، جزء٤، ص١٦٣
٢٢- زكريا إبراهيم: سيكولوجيّة الفكاهة والضّحك، ط١، مكتبة مصر، القاهرة، مصر، -١٩٦، ص١٩٤
٢٣- نفسه: ص٦٧
٢٤- نبيلة إبراهيم: خصوصيّات الإبداع الشّعبيّ، مجلّة فصول، القاهرة، مصر، العدد٣-٤، ١٩٩٢، ص٧٥
٢٥- حسين جمعة: سرديّات الموجة الجديدة، مجلّة أفكار، عمّان، الأردن، العدد ١٧١، ٢٠٠٣ ، ص ٤٨

٢٦- ت. ي. أيتر: أدب الفنتازيا مدخل إلى الواقع، ترجمة صبّار سعدون السّعدون، ط١، دار المأمون، بغداد، العراق، ١٩٨٩، ص١٢

٢٧- ت. ي. أيتر: أدب الفنتازيا مدخل إلى الواقع، ص٢٠

٢٨- فاضل تامر: جدل الواعي والغرائبيّ في القصة القصيرة في الأردن، أوراق ملتقى عمّان الثّقافيّ الثّاني، عمّان، الأردن، ١٩٩٣، ص١٠٤

٢٩- أحمد منصور الزّعبيّ: صمّ.. بكم.. عمي، ط١، مكتبة الكتّاني، إربد، الأردن، ١٩٩٠

٣٠- أحمد خورشيد النّوره جي: مفاهيم في الفلسفة والاجتماع، ط١، وزارة الثّقافة والإعلام، دار الشؤون الثّقافيّة العامّة، بغداد، العراق، ١٩٩٠، ص٢٤٦

٣١- أحمد منصور الزّعبيّ: صمّ.. بكم.. عمي، ص٤١

٣٢- نفسه: ص٤١

٣٣- نفسه: ص٤١

٣٤- لطفي الشّربينيّ: معجم مصطلحات الطّبّ النّفسيّ، ط١، مؤسسّة الكويت للتّقدّم العلميّ ومركز تعريب العلوم الصّحيّة، الكويت، الكويت، ٢٠٠٦، ص١٢٢؛ أحمد خورشيد النّوره جي: مفاهيم في الفلسفة والاجتماع، ص٢٤٦

٣٥- أحمد خورشيد النّوره جي: مفاهيم في الفلسفة والاجتماع، ص١٧٩

٣٦- دولان دوروف وفرنسواز بارو: موسوعة علم النّفس، ترجمة فؤاد شاهين، جزء ١، ط١، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ١٩٩٧، ص٤٣٧

٣٧- نفسه: جزء ١، ص٤٣٧

٣٨- ت. ي. أيتر: أدب الفنتازيا مدخل إلى الواقع، ص٧٧

٣٩- نفسه: ص٦٧

٤٠- عبد الفتاح كليطو: الأدب والغرابة دراسات بنيويّة في الأدب العربيّ، ط٢، دار الطّليعة، بيروت، لبنان، ١٩٨٣، ص٣٨

٤١- أحمد منصور الزّعبيّ: صمّ.. بكم.. عمي، ص٤١

٤٢- انظر المزيد عن الاستلاب في: فالح عبد الجبّار: الاستلاب، ط١، دار الفارابيّ، بيروت، لبنان، ٢٠١٨، ص١١-٢٠ وص ١٦٥-١٦٩؛ لطيف زيتونيّ: معجم مصطلحات نقد الرّواية، ط١، مكتبة لبنان ودار النّهار، بيروت، لبنان، ٢٠٠٢، ص٢٢

٤٣- لطيف زيتونيّ: معجم مصطلحات نقد الرّواية، ص٢٢

٤٤- أحمد منصور الزّعبيّ: صمّ.. بكم.. عمي، ص٤١

٤٥- نفسه: ص٤٧

٤٦- زيجمونت باومان: الخوف السّائل، ترجمة حجّاج أبو جبر، ط١، الشّبكة العربيّة للأبحاث والنّشر، بيروت، لبنان، ٢٠١٧، ص٢٢٥

٤٧- نفسه: ص٢٣٠

٤٨- نفسه: ص١٢٧

٤٩- أحمد منصور الزّعبيّ: صمّ.. بكم.. عمي، ص٥١

٥٠- لطيف زيتونيّ: معجم مصطلحات نقد الرّواية، ص٢٢

٥١- أحمد منصور الزّعبيّ: صمّ.. بكم.. عمي، ص٥٨

٥٢- نفسه: ص٦٠

٥٣- نفسه: ص٦٢

٥٤- نفسه: ص٦٣

٥٥- نفسه: ص٦٢

الفصل الخامس

تشكيل الخوف وترميزاته في روايتي (العُنّة) و(وراء الضّبع) لأحمد منصور الزّعبيّ

أ. د. سناء شعلان (بنت نعيمة)

أ. د. منى محيلان

تشكيل الخوف وترميزاته في روايتي (العُنّة)
و(وراء الضّبع)
لأحمد منصور الزّعبيّ

الملخّص:

هـذه الدّراسـة تـدرس تشـكيل الخـوف في روايـتي (العُنّـة) ١٩٩٢، و(وراء الضّبع) ١٩٩٣ للرّوائيّ الأردنيّ أحمد منصور الزّعبيّ [١]، كما يتوقّف عند ترميزات هذا الخوف بما يحمل من قيم وأفكار وسلوكيّات وأفعال ورؤى يسجّلها الـزّعبيّ في منظومة رؤيته حول الإنسان والمجتمع الذي يتأمّله، ويسجّل مواقفه الصّريحة تجاهه.

هاتان الرّوايتان تتمثّلان وحدة الموضوع والفكرة والمولّدات الدّاخليّة والفكرة المسيطرة، وهي فكرة الخوف الذي يولّد رموزه الخاصّة بالفرد والجماعة، كما يقـدّم رؤيته الخاصّة في رسم صورة متوارية للتّحريض علـى الثّـورة والغضـب والـرّفض للخوف أيّاً كان شكله وسببه.

الكلمات المفتاحيّة: الخوف/ الرّواية/ العُنّة/ وراء الضّبع.

أهـداف الـدّراسـة:

تهدف هذه الدّراسة إلى تسليط الضّوء علـى الجوانـب السّياسـيّة والاجتماعيّـة المخفيّة خلف المجاز الأدبيّ في رواية (العنّة) ورواية (وراء الضّبع).

على حدّ علم الباحثين يوجد دراسات قليلـة جـدّاً في العـالم العربـيّ عـن هـذا الموضوع، وقد يكون السّبب وراء ذلك يعود إلى قوّة الرّقابة السّياسـيّة الموجـودة في العالم العربيّ، وتحفّظ العديد من الباحثين على التّطرّق لهذه المواضيع سواء مباشـرة أم عبر المجاز الأدبيّ المُعبّر عنه في الرّوايات.

لقد نالتْ روايتا (العُنّة) و(وراء الضّبع) اهتمام الباحثتين لدراستهما للأسـباب التّالية:

١. هاتان الرّوايتان تشكّلان نمطاً إبداعيّاً وفكريّاً لفكرة الخوف التي تسيطر على المجتمعات العربيّة، ويحاول الرّوائيّ الأردنيّ أن يمثّلها في رموز بعيدة عن السّلطة الحاكمة ليعبّر عن قهره واستلابه دون أن يصطدم بالسّلطة التي تشكّل القوّة.

٢. كما أنّ هاتين الرّوايتين تشكّلان نسقاً تجريبيّاً جرئياً من حيث الشّكل الذي يخلط بين السّخرية والمرارة والكوميديا السّوداء والمفارقة والسّرد المباشر بلسان الرّاوي العليم لأجل رسم محدّدات قلق الإنسان الأردنيّ في مجتمعه القلق.

٣. كذلك هاتان الرّوايتان تشكّلان سبقاً في الرّواية الأردنيّة المعاصرة من حيث بناء الرّواية القصيرة نسبيّاً من أجل بناء معمار فكرته واحدة لا غير، وهي الخوف الذي يشعر به بطل واحد للرّواية لا غير، وهو البطل الذي يروي الأحداث بلسانه مباشرة، وكأنّه يحدّث نفسه، لا يحدّث قارئ آخر يشاركه التّجربة الشّعوريّة والإنسانيّة.

أوّلاً: الخوف وترميزاته في رواية (العُنّة):[٢]

يظهر الخوف بوصفة ثيمة أساسيّة تقوم عليها رواية (العُنّة) [٣] التي تظهر بجلاء الخوف من العجز الجنسيّ الذي يصلح أن يكون أمثولة لكلّ عجز يعاني الفرد منه في مجتمعات قهريّة، لا سيما إن كان هذا العجز قهريّاً، ويقع على الإنسان بفعل العنف، لا بفعل قدراته الجسديّة الخاصّة.

لعلّ الزّعبيّ قد اختار هذه الموضوع الجنسيّ الحسّاس ليقدّم الخوف والاستلاب عبره؛ لأن الجنس موضوع ضارب في أعماق الفكر الإنسانيّ، كما يمثّل

نسقاً عملاقاً من أنساق الوجود البشريّ وغير البشري حتّى بما يخصّ الحيوانات كذلك؛ إذ هو تكريس للنّوع وإثبات للقدرة وحفظ للنّسل والامتداد البشريّ، وبه ترتبط الرّجولة والفحولة، كما به ترتبط الأنوثة، وعلى عاتقه يقع تشكيل منظومة العلاقات الإنسانيّة في المجتمع، بل إنّ الوجود البشريّ كلّه مرتبط بالجنس الذي يهب ذرية من صلب الآباء والأمّهات.

لطالما ألهب الجنس المخيال البشريّ عبر وجود البشريّة منذ الخليقة؛ إذ "استخدمتْ قوة الحافز الجنسيّ كاستخدام البارود في الرّصاصة، لدفع الخيال إلى مدارك جديدة". [٤]، وكان للبشريّة رحلة طويلة مع موضوع الجنس إلى حدّ أنّ بعض الحضارات قد قدّست الجنس، وقدّست الأعضاء الجنسيّة [٥]، بل إنّ الكثير من المباني المقدّسة كانت تُبنى على شكل الأعضاء الجنسيّة لتحلّ فيها البركة والخصوبة [٦]؛ ليس انطلاقاً من مفهوم الإثارة بل انطلاقاً من أنّ هذه الأعضاء الجنسيّة هي رموز للخصوبة والتّكاثر [٧]، وهي تقترن عند الأقدمين بعمليّة الخلق [٨]، وهذا الفهم الخاصّ للجنس يسوّغ مفهوم البغاء المقدّس الذي كان شائعاً في حضارات الشّرق القديمة؛ فالبغاء المقدّس هو ممارسة الجنس بين أطراف لا يجمعهم رابط شخصيّ، ولا تحرّكهم دوافع محدّدة، بل هو ممارسة جنسيّة مكرّسة لمنبع الطّاقة الكونيّة، مستسلمة له، منفعلة به، ذائبة فيه [٩]، وهذا كلّه يفسّر ارتباط أسماء الآلهة أمثال عشتار بصفة البغيّ المقدّسة. [١٠]

لقد اختار الزّعبيّ العُنّة من عالم الجنس عنواناً لروايته وموضوعاً لها ليحمّلها بمقدار عملاق من الخوف والاستلاب الذي يلحّ على بطل الرّواية وعلى كلّ مَنْ وقع في شراك العجز الجنسيّ، لينسج من هذه العُنّة الإجباريّة أحياناً، والطّوعيّة في أحيان أخرى صورة عن الواقع المخيف القلق السّاحق الذي يمكن أن يحدث فيه أيّ

شيء غريب وغير متوقّع، كما يمكن أن يتعرّض أيّ إنسان فيه لأبشع أنواع الاستلاب، بل حتى يمكن للإنسان المنكود أنّ يشارك بذاته في هذا الاستلاب لنفسه في سلسلة لا تنتهي من الاستلابات.

تبدأ رواية (العُنّة) مع أولى خطوات بطل الرّواية في الحياة العمليّة له بعد أن أنهى بتفوّق دراسته الجامعيّة الأولى في كليّة الإعلام التي أحبّها، وأحبّ الدّراسة فيها، لكنّه سرعان ما يرتطم بكمّ مهول من الفساد والأكاذيب والفساد، ويعيش واقع البطالة بسبب إصراره لبعض الوقت على النّزاهة، لكن سرعان ما يتنازل عن مبادئه وشرفه المهنيّ والأخلاقيّ، ويدرك كنه لعبة الفساد، ويتحالف معه، وينساق في دربه، ويلقي بمبادئه أرضاً ويدوس عليها. (١١)

عندها يجد عملاً مغرياً في إحدى الشّركات الكبيرة، ويمارس فيها أفكاره الجديدة عن السّقوط والنّفاق وتحقيق المصالح بأيّ شكل من الأشكال، فيعلو نجمه، ويغدو سريعاً رئيس قسم الإعلام في الشّركة، ومن ثمّ يترقّى من جديد، فيحوز منصب النّاطق الإعلاميّ للشّركة وفروعها، وبذلك يتخلّص البطل من فزع البطالة والفقر والعوز والفشل، ويجد له مكاناً مرموقاً في المجتمع عبر وظيفته هذه، ويظنّ بذلك أنّه قد انتصر على الخوف والاستلاب المعيشيّ له عبر هذه الوظيفة الرّفيعة التي حظي بها، وما يزال يرتقي ترقية تلو الأخرى فيها.

لكن يبدأ الخوف يغزو الرّواية من جديد، كما يغزو حياة بطلها وحياة الكثير من شخوص الرّواية عندما تقوم إحدى العصابات المجهولة الهويّة باختطاف مدير الشّركة، فيعلن الخوف عن وجوده بقوّة في الرّواية لا سيما أنّ هذا الاختطاف هو نوع صريح من العنف/ الخوف الذي هو "من النّاحية السّوسيولوجيّة ظاهرة اجتماعيّة عامّة وشاملة، وتوجد كلّما كان هناك ظلم وقمع واستبداد وتسّلط،

يقابله خضوع وعجز عن مواجهته؛ ولهذا فالعنف هو التّعبير الماديّ للتّعارض والخلاف والاختلاف الذي يُولّد الصّراع والتّنازع، وليس التّعاون والتّفاهم والحوار". [١٢]

من هذا الخوف في الرّواية تتولّد أنواع أخرى من الخوف فيها، دون أن نعرف هويّة هذه العصابة التي خطفت المدير، أو ما سبب خطفها له، وما هي الجناية التي قام بها ليستحقّ هذا العقاب، كلّ ما نعرفه أنّ العصابة تطلب طلباً واحداً لا غير، وتُصرّ على تنفيذه، وهو أن تعقد محاكمة علنيّة للمدير تنقل على الهواء مباشرة عبر محطّات الإذاعة والتّلفزيون، وإذا لم يتمّ الاستجابة لرغبتها سوف تقوم بقتل المدير المخطوف. [١٣]

يبدو الأمر لنا أنّه سلوك ثوريّ بشكل ما، وسعي يائس لتحقيق عدالة ما من جانب العصابة، وإظهار حقائق بالقوّة بعد أن عجزت عن إظهارها بالسّلم والتّفاهم الفّعال، وكأنّ ما يحدث ليس جريمة اختطاف بقدر ما هو إحقاق للحقّ بالقوّة، ووضع الأمور في مسارها الحقيقيّ، ولو كان ذلك بطريقة العنف العلنيّ والمباشر. [١٤]

توافق الجهات المعنيّة على طلب العصابة الخاطفة أملاً في إنقاذ حياة المدير المخطوف، وفي يوم المحاكمة العلنيّة يقرّر زعيم المختطفين: "أنّ على مديركم أن يشعر بالإذلال والمهانة قبل أن تبدأ المحاكمة الفعليّة"[١٥]، وبمجرّد أن ينطق بقراره هذا على الهواء أمام الجماهير يُقطع البثّ، وتتدخّل الشّرطة لإنهاء هذا الوضع المتمرّد، وتقتل المختطفين جميعهم دون أن نعرف هويتهم، أو نعرف طبيعة الحقيقة التي أرادوا كشفها أمام الملأ، وتنقذ الشّرطة المدير الذي يعود إلى العمل فرحاً بنجاته من خاطفيه، ويستقبله النّاس بالهتاف دون أن نعرف ماذا فعلت العصابة لإذلال المدير

المُختطف، ودون أن نعرف سبباً لهتاف النّاس به، وهو لم يفعل شيئاً يستحقّ ذلك؛ فهو لم يكن سوى مخطوف لسبب مجهول من جهة مجهولة، وقد تمّ تحريره من خاطفيه دون أن تظهر الحقائقّ جليّة للجميع.

يمارس البطل أدواره المزوّرة في تلميع صورة المدير في أذهان النّاس ليجعلهم يكفّوا عن الحديث في قصّة اختطافه، وكي يتوقّفوا عن التّكهنات التي تمسّ نزاهته، وتخدش صورته أمام الجميع في ظلّ التّعتيم الذي يرافق حكاية اختطافه من أوّلها إلى آخرها، وينجح البطل في إضفاء صورة الإنسان الشّريف المستهدف على مديره الذي كان مختطفاً عبر أكاذيب كثيرة يختلقها في سبيل ذلك، ويعتقد أنّ الاستلاب له سيتوقّف عند هذا الحدّ الاختياريّ منه، لكن التّنازلات الاستلابيّة تتوالى بعد ذلك.

يعود المدير إلى عمله فرحاً متغطرساً منتصراً فيما يبدو من ظاهر الأمر، ويدعو سريعاً رؤساء الأقسام في شركته إلى اجتماع عاجل وخطير على حدّ تعبيره، ثم يعلن على الملأ أنّه قد تعرّض أثناء اختطافه إلى حادث أليم مخز؛ إذ فقد خصيتيه على يد كبير العصابة [١٦]، ويقترح بوقاحة بالغة وابتزاز واستلاب لرؤساء الأقسام الذين يعملون تحت أمرته في الشّركة أن يتبرّع بعضهم أو كلّهم بالخصاء من أجله "فكلّما كان المتبرّعون أكثر كان الاختيار أفضل وأنسب". [١٧]

الطّلب مخيف بحقّ، وتنفيذه لا بدّ أن يكون تحت خانة الاستلاب؛ فهو طلب من القويّ إلى الأضعف منه، وفي رفضه من جانب الأضعف -الذي يمثّله المدراء والموظّفون- خسائر كبيرة قد تصل بهم إلى حدّ الطّرد من العمل والجوع والتّشرّد، وفي القبول به مصالح وفوائد مجتلبة لهم على حدّ تفكيرهم ووفق تقديراتهم الضّيقة.

يفكّر الجميع في الأمر سريعاً، ثم يقرّر أغلبيّة الحضور أن يهبوا خصاءهم لمديرهم العنين عادّين ذلك تضحية قد نالوا شرفها، وهم يقولون بزهو وفخر: "غالي والطّلب رخيص... نفتديك بما نملك وما لا نملك"[١٨] ممثّلين بذلك أشدّ أنواع الاستلاب والضّعف والهزيمة والانحطاط والتّنازل على أخصّ ملكيّات الإنسان التي تمثّل وجوده، وتضمن استمرار نوعه في الحياة، وتعطيه امتداداً في البشريّة عبر الأبناء.

يتعامل المدير بمنطق القويّ المستلب الذي لا يكتفي بالحصول على خصاء موظفيه التّعساء الضّعفاء الذي وافق جلّهم على استلاب رمز كرامتهم ورجولتهم نظير مصالح ومكاسب مأمولة، بل إنّه يأمر بحفظ الخصاء المُتبرّع بها لوقت حاجته إليها من منطق المساواة بين الموظّفين، ويقول في هذا الصّدد "إنّنا راعينا العدل والمساواة فيما بينكم درءاً للفتن والخلافات التي قد تنجم فيما لو قبل متبرّع ورفض آخر."[١٩]

لا شكّ أنّ هذه العدالة المزعومة هي سلوك استلابيّ أيضاً؛ فأين المساواة في الاستلاب سوى إن كان في ذلك جعل الاستلاب حالة جبريّة على الجميع ومقبولة منهم كلّهم، أمّا مَنْ يرفضون هذا الاستلاب فإنّ القوة المستلبة أو السّلطة الظّالمة ستحاول أن تقهره لكسر رفضه، وإجباره على الخضوع لها، وهذا ما حدث مع أحد مدراء الشّركات الذي رفض وهب خصيتيه لمديره المستبدّ، عندها أُحضر مقيّداً إلى غرفة العمليّات، وهو يصيح رافضاً خلع خصيتيه من جسده، لكن أحداً لم يبالِ برفضه هذا، وتكالب الجميع عليه من ممرّضين وممرّضات وأطبّاء وطبيبات محاولين انتزاع خصيتيه من مكانهما بمعونة المخدّر، لكن المدير الأبيّ هذا وسط حشود الضّعفاء الأنذال المستلبين قد صمّم على رفضه، وأبى أن يستسلم للمهاجمين له،

وظلّ يقاوم بإصرار وشراسة، ويدافع عن نفسه، ويرفض الاستمرار لمفعول المخدّر الذي حُقن به، وأخيراً انتصر في معركته، وخرج من غرفة العمليّات أبيّاً رغم الجراح دون أن يخسر خصيتيه، وهو يشعر بالفخر بنفسه، أخذ يضمّد جراحه، وسخر من الذين هاجموه بشراسة، وافتخر بنفسه، وغادر المكان بعد صراع جسديّ مرير غير متكافئ بين أطبّاء وممرّضين وممرّضات بكامل صحتهم وقوّتهم، وبين شخص واحد أعزل المخدّر يجري في دمائه، بعد أن أُحضر إلى المكان مقيّداً مقهوراً؛ فقد خسر في هذه المعركة غير العادلة ذراعيه وأنفه وأسنانه وتقطّع جسده إرباً، لكنّه "بقي محافظاً على عضوه ضامّاً فخذيه بشدّة وإصرار". (٢٠)

لقد انتصر هذا المدير الأبي على الخوف، كما انتصر على المصالح؛ لذلك صمّم على أن يرفض الاستلاب بأشكاله كلّها، كما رفض منطق الاستعداد الدّائم للذّل والهوان الذي يحمله زملاؤه في الشّركة شعاراً لهم "نحن مستعدّين [مستعدون] لتقديم كلّ شيء كما وعدنا سابقاً، فضلاً عن أنّنا سرنا في الطّريق الذي لا يمكن الرّجوع فيه، حتّى لو فكّرنا مجرّد التّفكير في ذلك". (٢١)

بذلك انتصر المدير الأبيّ لنفسه، واحتفظ بخصيتيه، ورفض الذّل والمهانة والعُنّة ومن ثم انقطاع الذّريّة، وخرج من غرفة العمليّات بكامل كرامته وانتصاره، وبذلك انتصر على الخوف والاستلاب، وبقي للأبد خارج لعبة العُنّة بإصراره على الحياة بكرامة وعزّ وأعضاء كاملة دون أن يتنازل عن أيّ من ذلك تحت أيّ ضغط مهما كان قويّاً وظالماً وله أعوان كثر.

في المقابل كان بطل الرّواية يتمرّغ في وحل الخوف والاستلاب والمهانة، ويبذل قصارى جهده ليستلب نفسه، وليحطّ من مكانتها، وليستخدم مهارته في اللّغة كي يخفي الحقائق، ويظهر الباطل حقيقة، ويضلّل النّاس أجمعين، وهو يدرك من أعماقه

أنّ ما يفعله لا يتجاوز أن يكون زنا باللّغة والكلمات "أدرك أنّني أزني باللّغة، لكنّه يحبّ هذا الزّنى" [٢٢]، وقد استطاع فعلاً أن يقلب الحقائق رأساً على عقب، وأن يلمّع صورة المدير الفاسد انطلاقاً من قناعته وفلسفته التي تقول: "الصّيت خير من الغنى، فما حاجتك إلى الحقيقة؟ السّمعة أقوى من الحقيقة". [٢٣]

لقد استمرأ الدّل والمهانة والكذب وتزوير الحقائق، كما استساغ استلابه مرّة تلو الأخرى من قِبَل المدير أوّلاً الذي أعطاه فحولته عندما تبرّع له بخصيتيه، ومن ثم عندما مارس المزيد من الاستلاب بأن وهب كلماته لأجل أن يصنع من مديرين آخرين فحولاً وأبطالاً "وامتدّتْ حملتي إلى مدراء آخرين، وصنعتُ منهم فحولاً، وزوّجتهم عشرات النّساء، وأنجبتُ لهم أبناء وبنات، وبنيتُ لهم صروحاً في أذهان النّاس وأساطير تناقلتها الألسنة، وأغرقتُ الدّنيا بأمجادهم وتضحياتهم وإنجازاتهم... وتلتهب الأجواء بالأعلام والأمجاد والبطولات". [٢٤]

باختصار كان البطل مثالاً لُمسْتَلَب الرّجولة الذي تمّ خصيّه في مستشفى الشّركة ليصبح عبداً مطيعاً لسيده المدير الذي يسخّر له كلّ ما يملك ليرضى عنه؛ فيهبه طاعته وحذاقته وموهبته في اللّغة بعد أن سلبه رمز فحولته، وهذا طبع كلّ رجل خسر عضو ذكورته، وفي ذلك يقول الجاحظ في باب (ذكر ما يعتري الإنسان بعد الإخصاء وكيف كان قبل الخصاء): "إنّه متى خُصي أحدهما خرج الخصيّ منهما أجود خدمة، وأفطن لأبواب المعاطاة والمناولة، وهو لها أتقن وبها أليق، وتجده أيضاً أذكى عقلاً عند المخاطبة، فيُخصّ بذلك كلّه". [٢٥]

هذا كلّه –وفق رأينا المتواضع– ما هو إلاّ تعبير عن الاستلاب والخضوع والمهادنة بعد أن نُزعتْ صفة الفحولة عن الخصيّ، كما نُزعت في رواية (العُنّة) عن

بطل الرّواية وعن الموظّفين جميعاً الذين قبلوا أن تُنزع خصاؤهم إرضاء لمديرهم الذي طلب ذلك.

فيما بعد قام المدير الأكبر بتغيير المدير العنين، وعيّن مديراً آخر في مكانه، لكن بطل الرّواية ظلّ على إصراره بأن يظلّ عبداً لسّيده المدير الجديد راضياً باستلابه على اعتبار أنّه متورّط في سلوك لا يمكنه الخروج منه، وأنّ كلّ ما يملكه من نفسه هو المزيد من الذّل والمهانة "وقد تزايد قلقنا كثيراً، فما الذي يمكن أن نتبرّع به هذه المرّة، لكنّنا كنّا مستعدّين لتقديم كلّ شيء كما وعدنا مسبقاً، فضلاً عن أنّنا سرنا في الطّريق الذي لا يمكن الرّجوع فيه، حتى لو فكّرنا مجرّد التّفكير في ذلك". (٢٦)

إذن بطل الرّواية مصمّم على الانصياع للذّل، كما هو مصمّم على عدم الثّورة أو التّمرّد على حاله على الرّغم من تتالي رموز السّلطة ممثّلين في المدير العامّ تلو المدير في الشّركة التي لا نعرف عنها سوى أنّها شركة سلطويّة مستبدّة، تصلح لأن تكون مثالاً للسّلطة في كلّ مكان، وعلى رأسها سلطة الدّولة التي تمتسخ الإنسان، وتستعبده في معظم الأحوال، وفي العموم فإنّ "سلطة الدّولة هي حسب الكثير من الرّوائيين والشّخصيّات الرّوائيّة على حدّ سواء، هي جزء لا يتجزّأ من بنيان سلطيّ متكامل ومتداخل يساعد على صياغة السّلطة السّياسيّة التي تقوم بدورها بإعادة صياغة ذلك البنيان وقولبته". (٢٧)

في نهاية المطاف في الرّواية خسر البطل خصيتيه، كما خسر كرامته ورجولته وفحولته على أمل أن يحظى بموقع أرفع في الشّركة، وعلى أمل أن يجني غنائم جديدة نظير خسارته لخصيتيه لصالح مديره العنين، فما حصّل من ذلك كلّه سوى الذّل والمهانة في كلّ مكان؛ ففي الشّركة فَقَد وظيفته فيها بحجّة أنّ الشّركة تبغي الحصول على دماء جديدة من موظفين جدد على الرّغم ممّا بذله من تضحيات

وأكاذيب لصالح مدراء الشّركة "لكن أنّى له أن يجد زانياً أخبر منّي وطبلة أكثر منّي قرعاً" [٢٨]، لكنّه على الرّغم من ذلك ظلّ مستعدّاً لتقديم المزيد من التّنازلات دون أدنى تفكير أو اعتراض أو احتجاج أو رفض "ثم عدتُ إلى البيت مطرقاً قلقاً منتظراً، وكنتُ أتحسّس جسدي، إذ ما الذي سأفقده في المرّة القادمة". [٢٩]

أمّا في بيته فقد اكتشف أنّ زوجته تخونه مع رجل آخر لإرواء حاجتها الجنسيّة، وأنّ أولاده قد اكتشفوا ذلك، لكنّه لا يعترض على ذلك، ولا يرفضه، ولا يمنع زوجته من ممارسته بعد أن فقد فحولته؛ إذ هو قد كرامته وغيرته ونخوته وشرفه كذلك، إلاّ أنّ الزّوجة ذاتها تقرف منه، وتقرّر أن تنفصل عنه قائلة "لا حلّ آخر، كلّ يمضي في طريقه، فقد فات الأوان لإصلاح أيّ شيء". [٣٠]

في حين أنّ أولاده يخشون أن يرثوا العُنّة والعجز من والدهم العاجز المستلب، ويتساءلون بقلق حول الأمر "هل يرث الأبناء العُنّة؟" [٣١]، لكن الأمّ تطمئنهم قائلة: "لا يرثها الأبناء، إذ حدثتْ للأبّ طوعاً واختياراً بعد أن يكبر". [٣٢] عندها يرتاح بال الأبناء، ولا يبالون بوجود والدهم، ويتركونه، ويذهبون إلى غرفهم ضاحكين، بعد أن أدركوا أنّهم خارج لعبة العُنّة حتى هذه اللّحظة بعد أن انتشرت العُنّة في عام العُنّة الذي سألوا الوالد عن تاريخه، فقال لهم: "بداية التّسعينات تجلّى المرض وشاع، أمّا بداياته فهي قديمة، أمّا معنى العُنّة لغة فهو عجز الرّجل عن الجماع والإنجاب". [٣٣]

تنتهي الرّواية على حال البطل وحال الكثير أمثاله من الموظّفين والمدراء والمدير العام والمدير الأكبر الذين يعانون جميعهم من العُنّة، ويقبلون بذلك شأنهم شأن كثير من الذين قبلوا بذلك منذ الأزل ومنذ عام العُنّة في بداية التّسعينات من القرن الماضي، ويشكّلون بذلك الأغلبية الذّليلة المستلبة في جمهور الشّركة المستبدّة، ويبقى

الحال على ما هو عليه في غياب ثورة فرديّة أو جماعيّة على ذلك، في حين يظفر بنفسه وكرامته ورجولته فئة قليلة من الموظّفين، مثل المدير الأبيّ الذي رفض استلاب خصيتيه، ورفض أن تنزعا من جسده، وقاوم لأجلهما حتى آخر لحظة، وخرج من حربه منتصراً على الرّغم من كثرة الأوجاع والآلام والخسائر الجسديّة بعيداً عن كرامته وخصيتيه رمز رجولته وفحولته.

تنتهي الرّواية على هذين الخيارين الذين لا ثالث لهما؛ إمّا خيار الخنوع والخسارة والذّل ممثّلاً في بطل الرّواية الذي قاده الخوف إلى هذا الدّرب المشين، أو خيار الثّورة والرّفض والكرامة والحياة العزيزة الذي اختاره المدير الأبيّ، ولكلّ إنسان أن يختار الدّرب الذي يريده من هذين الدّربين الأوحدين، إلاّ أنّ الكثيرين يختارون درب العُنّة كما حدث في عام العُنّة في الرّواية منذ بداية التّسعينات كما ذكر الزّعبيّ، ولنا أن نتخيّل ما لهذه الإشارة الزّمنيّة من إسقاطات سياسيّة وفكريّة ومجتمعيّة وثقافيّة في المنطقة العربيّة لا سيما الشّرق أوسطيّة في هذه الفترة ابتداء من حرب الخليج حتى هذه اللّحظة، وما رافق ذلك من أحداث جسام وتناقضات ومعطيات وانقلابات بنيويّة في كلّ شيء، وما رافق ذلك من استلاب للرّموز والأفراد والمجتمعات.

ثانياً: الخوف وترميزاته في رواية (وراء الضّبع):[٣٤]

يعود الزّعبيّ من جديد في روايته الثّالثة (وراء الضّبع) ليلعب على ثيمة الخوف؛ لكنّه نوع من نوع جديد؛ فهو ليس خوفاً من الظّلم والفقد والاعتداء الجسديّ كما هو في رواية (صمّ.. بكم.. عميّ)، وليس خوفاً من العُنّة كما في رواية (العُنّة)، لكنّه خوف من حيوان الضّبع الذي يسيطر على عقل مَنْ يضبعه (أيّ يستسلم له)، ثم يجرّه إلى وجاره (جحره)، وبعد ذلك يفتك به، وقد تحوّل هذا

الخوف إلى حالة استلاب وخوف وعجز، تجعل بطل الرّواية يهرب من مكان إلى آخر خائفاً من الضّبع الذي يستقوي عليه مرّة تلو الأخرى، دون أن يفكّر في مواجهته، والتّصدّي له بدل الهرب المحموم منه.

هذه الرّواية تقدّم رمزيّة عالية للخوف الذي يتولّد عنه استلاب كامل على مستوى الفعل الخارجيّ المتمثّل في حالة الاستضباع ذاتها، وعلى الفعل الدّاخليّ المتمثّل في الاقتناع بوجود هذه الحالة، أي الاستضباع، والرّضوخ لسلطة الضّبع واستلابه للإنسان في إشارة رمزيّة واضحة لدلالة هذه السّلطة القويّة ظاهريّاً وجسدياً واستلابها للآخر الأضعف الممثّل في بطل الرّواية "فتحويل ما يبدو – واقعاً- إلى رمز، واستنفاد واستجلاب إيحاءات من حركة الواقع نفسه، هو محاولة تخطّي الاستحالات"[٣٥] في سبيل رصد الواقع الخارجيّ المسيطر.

تقوم رمزيّة الخوف في هذه الرّواية على اعتقاد شعبيّ شائع يزعم أنّ حيوان الضّبع يملك قوّة خارقة في بوله، وأنّه يستخدم هذه القوّة في الحصول على فريسة؛ إذ يتبوّل في وجه فريسته المنشودة، فتلحق به إلى وجاره (جحره)، وهي تناديه باسم أبي، إلى أن يفترسها هناك.

من هذه الحكاية في المخيال الشّعبيّ تنبثق الحكاية التي تقوم عليها رواية (وراء الضّبع) من منطلق أنّ "الخيال الشّعبيّ قد تعود على أن يجسّد مخاوفه من المجهول على شكل مخلوقات عجيبة"[٣٦]، تعيش معنا في عالم الواقع، وتمارس علينا سلطتها الغريبة، ولا عجب في ذلك، "فالتّعبير الشّعبيّ قادر على أن يخرج الواقع واللاوّاقع في بنية واحدة؛ فالواقع لا يُدرك إلا من خلال الخيال."[٣٧]

تدور رواية (وراء الضّبع) في حلقات من الخوف الذي يولّد الاستلاب؛ ففي الحلقة الأولى من الخوف يقع بطل الرّواية في الخوف ليتورّط فيما بعد في هذا

الشّعور المرعب الذي يسيطر عليه طوال أحداث الرّواية؛ فهو قد قبل مكرهاً بوظيفة تعليميّة في إحدى المناطق البدويّة النّائيّة كي يعيل أسرته التي تعاني من ضنك الحياة وقسوة الفقر والعوز، فيعيش في تلك المنطقة النّائية مع أسرته لمدّة ثلاث سنوات راضياً معهم بأن يتكيّفوا في ظروفها الصّعبة عليهم، وهم مَنْ ألفوا الحياة في المدن الكبيرة الجميلة، إلا أن يقطع ضبع متوحّش جائع دربه، ويصفعه بذيله المبلّل ببوله السّحريّ الجاذب لكلّ من يلمسه، عندها يسير الضّبع إلى جحره، ويسير البطل خلفه إلى الجحر ليلقى هناك مصيره منهوشاً بأنياب الضّبع بعد أن أصابته حالة (الاستضباع)، إلاّ أنّ العناية السّماوية تتدخّل في اللّحظة المناسبة، وترسل حارساً شجاعاً يصدف أن يكون مارّاً في المكان في اللّحظة ذاتها، فيرى البطل يسير خلف الضّبع فاقد الوعي والإرادة، عندها يضرب جبهة البطل بحجر، فتنفلق، وتُراق دماؤها، فيستيقظ البطل من حالة الذّهول والسّير القهريّ (الاستضباع) وراء الضّبع الذي ضبعه بالتّبوّل عليه؛ إذ إنّ الحكاية الشّعبيّة تزعم أنّ من يبول الضّبع عليه لا يمكن أن يستيقظ من سحره إلاّ أن سال الدّم من جبهته، وكأنّ المخيال الشّعبيّ قد ربط الخلاص والحريّة والانتصار على الذّل بإراقة الدّماء؛ فلا حرّية دون دماء، أي أن الخلاص لا يتمّ دون تضحية". (٣٨)

بهذه الدّماء المراقة من جبهة البطل تنتهي الحلقة الأولى من الخوف، دون أن يفكّر البطل في أن يتصدّى للضّبع، وأن يقتله انتقاماً منه على فعلته به، مسجّلاً بذلك أوّل حلقة من حلقات الاستيلاب أمام الضّبع الذي سلبه شجاعته، وجعله يخشاه، ويكتفي بالهروب منه فقط، لكن سرعان ما تأتي الحلقة الثّانية من الخوف عندما يترصّد الضّبع للابن الأكبر للبطل، ويفترسه دون أن يترك لوالده أيّ شيء من جسده الذي يبحث "عن بقية باقية من الابن المأكول ... عن عظمة عافها الضّبع فتركها ... عن بقعة دم ... عن شعرة.. عن عين ... عن ظفر.. قلب.. رئة ... عن

قصة ... كلمة.. عن بول"[٣٩]، لكنّه لا يجد أيّ شيء من جسده، عندها يتحطّم قلب البطل الأب حزناً، ويأخذ أسرته، ويهرب من البادية خوفاً على نفسه وعلى أسرته، مسجّلاً استلاباً جديداً أمام الضّبع الذي لم يفكّر بالتّصدّي له، وقتله انتقاماً لابنه القتيل منه، بل آثر الهرب والسّلامة فزعاً من المواجهة والتّصدّي.

يهرب البطل بأسرته إلى جغرافيا جديدة يعتقد أنّها بعيدة عن الضّبع الذي يعيش في مجاهيل صحراء الباديّة، والخوف يسكنه، ويستقرّ في القرية، فيجد أنّ الحياة فيها أشدّ تعقيداً ممّا هو الحال في البادية، ويدرك أنّ المطر هو القادر على إسعاد الفلاّحين أو إشقائهم لارتباط مواسم الزّراعة والحصاد به.

يلتحق الابن الأوسط للبطل بالجيش ليعمل فيه، وتندلع الحرب، فيشارك بها مجبراً بوصفه فرداً من أفراد الجيش، ويخشى الأب وأسرته أن يقضي الابن الأوسط نحبه في هذه المعركة، لكن الابن الأوسط ينجو من المعركة، ولا يموت فيها، ثم ينتقل إلى الصّحراء لأجل من المزيد العسكريّ فيها، عندها يرقبه الضّبع، ويتربّص به، وسرعان ما يفتك به أيضاً، كما فتك بأخيه الأكبر من قبل، وفي المكان ذاته "مرة أخرى وضبع آخر ... جنون آخر، مرةً أخرى لم يبق لي الضّبع الآخر شيئاً من ابني الآخر.. لم يبقِ لي شيئاً حتى الشّهادة استكثرت عليه ... يا لهذه الضّباع المتناثرة في كلّ الطّرق والشّعاب والخلاء ... أين أخبئ آخر الأبناء من أسنانها الحادّة وبطشها الشرس وافتراسها الدّامي ؟!!"[٤٠]

بالتّأكيد لم يدافع الابن الأوسط عن نفسه أمام الضّبع، بل استسلم له لينهشه، ويقطعّه إرباً، ويأكله، تماماً كما استسلم له أخوه الكبير من قبل، وكأنّ الزّعبيّ أراد أن يجعل الموت نصيب كلّ مَنْ يستسلم لخرافة الضّعف والانسياق خلف المستلب أيّاً كان مجسّداً في الضّبع في الرّواية، لكن ذلك يحيل إلى رموز أكبر في الحياة؛ فالحياة

فيها الكثير من المستلبين الأشرس والأشد بشاعة وفتكاً من الضّبع، وهم يستولون على حيوات النّاس ومقدّراتهم، ويعتدون عليهم، ويسلبونهم الإرادة بحكم الخوف والاستلاب، وبعد ذلك يقضون عليهم دون رحمة؛ لأنّ الضّحايا بكلّ بساطة رضوا بالخوف والهزيمة والاستسلام، وقبلوا باستلاب الضّبع لهم بحجّة أنّ بوله يسحرهم، وساروا خلفه في درب الموت، ولو أنّهم رفضوا الاستسلام لهذا الوهم، ورفضوا أن يستسلموا للضّبع، وقاوموه، لنجوا بأنفسهم، وظلّوا أحياء أعزّاء، بدل أن ينتهوا أمواتاً ممزّقين الأجساد بعد أن ينهشهم الضّبع المفترس.

لكنّ الابن الأكبر لم يستطع أن ينتصر على خوفه هذا، واستسلم لاستلاب الضّبع له، كذلك الابن الأوسط استسلم لهذا الاستلاب أيضاً بعد أن سيطر عليه الخوف من الضّبع، والأب استسلم للضّبع مرّة تلو الأخرى، ولم يفكّر أبداً في أن يقاوم الوهم والخوف، وأن ينتصر على خوفه، وأن يتصدّى للضّبع ليفتك به، قبل أن يفترسه أبناءه الواحد تلو الآخر.

مرّة جديدة يدخل البطل في الحلقة الثّالثة من الخوف، ويتسلم له، ويحزم نفسه وأسرته، ويهرب من القرية باتّجاه المدينة طلباً للنّجاة له ولأسرته ولابنه الصّغير الباقي الأخير من أبنائه، وينسى أمر الضّبع المفترس، وينشغل ابنه الأصغر بحياة المدينة بما فيها من صخب وتنافس وصراع وانعدام للأخلاق، وينخرط في العمل في التّجارة انطلاقاً من إيمانه "بأنّ التّاجر النّاجح سياسيّ ماهر، والسّياسيّ النّاجح تاجرٌ ماهر هذه تسند تلك وتلك تسند هذه"[٤١]، وهو مَنْ يخطّط للحصول على مواقع رفيعة في عالمي السّياسة والتّجارة.

يتقن الابن الأصغر لعبة الحياة في المدينة بما تنطوي عليه ذلك –في كثير من الأحيان– من تنازلات عن المبادئ والأخلاق، وينساق خلف المكاسب دون إرادة،

تماماً كما انقاد أخواه من قبل خلف الضّبع، وكأنّ الرّاوي يلمح إلى أنّ كلّ من يسير خلف الفساد هو كمن يسير خلف ضبع متوحّش؛ فالضّبع ليس حيواناً موجوداً في الصّحراء فقط، بل هو أيضاً موجود في كلّ مكان على شكل مصالح مشبوهة وعلاقات فاسدة؛ وبذلك يصبح الضّبع "هو الرمز المجسّد لكلّ هذه الآثام بما يجعله وسيلة قدرية لمعاقبة النّاس". (٤٢)

أعمال الفساد تقود الابن الأصغر إلى الصّحراء ليبرم هناك صفقة مشبوهة مع عصابة أجنبيّة، عندها يظهر له الضّبع المتوّحش، ويستلبه كما استلب أخويه من قبل بسحر بوله، ويفترسه بعد أن يستسلم له بشكل كامل، ولا يقاومه، كما استسلم من قبل للفساد والمصالح المشبوهة، وعمل في التّجارة الفاسدة، وفي العمل السّياسيّ الفاسد.

بذلك يقضي الابن الثّالث نحبه فريسة من فرائس الضّبع موغلاً في لعبة الخوف والاستسلام له، وفي الوقت ذاته يستسلم الأب البطل في الرّواية لهذا القدر للمرّة الثّالثة، ويقبل بأن يأكل الضّبع ابنه الثّالث والأخير، ولا يفكّر مجرّد تفكير في التّصدّي له، والانتقام لأبنائه الثّلاثة منه، وبذلك يدخل الحلقة الرّابعة من الخوف والاستلاب الذي يجبره مرّة تلو الأخرى على الخنوع والاستسلام والضّعف، دون أن يقرّر أن يقاوم ذلك كلّه ولو لمرّة واحدة، شأنه في ذلك شأن سائر الضّعفاء الخائفين المستسلمين في الحياة الذين يصمّمون على الخوف والاستسلام والضّعف، ويموتون الواحد تلو الآخر أمام ضباع الحياة، وهم مأسورون لخرافات الخوف والهزيمة والضّعف.

البطل الأب يعيش مذعوراً في دائرة الخوف، ويتساءل دون توقّف "أترك في الطّريق ورائي ضبعاً.. وأفرّ. أبتعد.. لأجد أمامي ضبعاً آخر ... أشدّ وأقسى. هل

تلد هذه العجوز المكومة هناك أولاداً لهذه الوحوش المفترسة في الصّحراء والقرية والمدينة"[٤٣]، وزوجته الثّكلى بأولادها الثّلاثة تشارك زوجها الخوف والاستلاب والضّعف، وتقول: "كأنه كُتب علي أن ألد أبناءً للضّباع"[٤٤]، ولا أحد يفكّر أبداً في التّصدّي للضّبع وقتله!

يظلّ حدث اقتناص الضّباع للأبناء واحداً تلو الآخر يتكرّر مرّة تلو الأخرى في صورة كابوسيّة غريبة ينطبق عليها رأي (فرويد) في السّلوك الغريب أو الحدث الغريب إذ يقول في ذلك: "الغريب تكرار شيء مألوف جداً، إلاّ أنّه مكبوت أو بعيد عن الاهتمام" (٤٥)، وهنا نصبح في حيرة في تفسير ما نحن في مواجهته من أحداث غريبة تكتسب جزاء من غرائبيتها "من الافتنان الذي مصدره الحيرة أو الشّك".[٤٦]

هذه الغرابة في الأحداث هي التي تجعل الجميع يستلمون للضّبع دون أدنى مقاومة تقودنا إلى لحظة تأمّل فيما يحدث، وهذا التّأمّل قد يقودنا إلى تفكيك الرّواية، وإعادة تركيبها على النّحو الصّحيح استرشاداً بالرّموز التي فيها.

عندها يظهر الضّبع رمزاً للسّلطة المتجبّرة المتسلّطة، ويظهر الأب والأبناء رموزاً للمواطنين المستلبين الخائفين الضّعفاء الذين لا يفكّرون للحظة في الثّورة، وبذلك تصبح الصّحراء والقرية والمدينة المجهولة الأسماء هي أماكن بعينها نعرفها، وندركها، ونعيش فيها، ونعرف معاناتها وقهرها، تماماً كما يعرف القارئ تماماً أسماء الأماكن الحقيقيّة في رواية (العُنّة) التي لم تصرّح بأسماء الأماكن، لكن تركت الباب مواراباً على التّأويل بعد التّمويه في أسماء الأماكن والأشخاص؛ لأنّ ذلك "يدخل العمل كلّه في دائرة الفكرة الرّمزيّة"[٤٧] التي تقودنا إلى الأسئلة المشروعة التي تعد بإجابات شافية في حال التّفكّر بشكل صحيح في الرّموز والإحالات والمحمولات.

هذه التّأويلات المشروعة كلّها تقودنا إلى سؤال منطقيّ ومتوقّع، وهو: أليس هناك بين جموع المستلبين الخائفين متمرّد واحد يرفض الذّل، ويدافع عن حرّيته وكرامته ووجوده؟

الإجابة عن ذلك هي: بلى، هناك أشراف أحرار يدافعون عن أنفسهم، ويرفضون الذّلّ، ويرسمون الدّرب نحو الحريّة والانعتاق؛ ففي رواية (العُنّة) انتفض مدير واحد على قدر العُنّة، ورفض أن يتخلّى عن خصيتيه لصالح أيّ مسؤول كان، وتمسّك بهما، وقاتل دونهما حتى انتصر في نهاية الأمر، وخرج من المعركة بكرامته وفحولته، على عكس باقي المديرين والموظّفين الذي استكانوا للسّلطة ممثّلة في المدير، وتنازلوا على فحولاتهم نظير مكاسب دنيويّة زائلة.

نتائج البحث ومناقشتها:

١. الخوف في روايتي (العُنّة) و(وراء الضّبع) ليستا فقط وحدة موضوعيّة بينهما، بل هي في حقيقة الحال محمول فكريّ ونقديّ له بُعد في التّحليل الاجتماعيّ، وقد استخدمه الرّوائيّ بكلّ ذكاء وحريّة ليدين مجتمعه الذي تسقط فيه الحريّات، ويأنّ الإنسان فيه تحت تراكمات الاستلاب والقهر.

٢. استخدم الرّوائيّ في هاتين الرّوايتين أدوات التّهويل والمبالغ التي تصل أحياناً بالقارئ أو المتلقّي إلى الإنكار أو حتى إلى الصّدمة الشّديدة والدّهشة من الأحداث؛ وذلك بغيّة تعرية الخوف وفضح، وفضح كلّ مَنْ يستخدمه أداة للتّعذيب أو الاستلاب أو ذريعة للجبن والاستكانة وقبول الذّل.

٣. من خلال التّرميزات التي حملها الخوف في روايتي (العُنّة) و(وراء الضّبع) كشف لنا الرّوائيّ بكلّ شجاعة وصراحة عن الصّورة المجتمعيّة للمجتمع الذي ينتقده، كما كشف صورة الفرد وسلوكه في هذا المجتمع.

٤. اختار الرّوائيّ مصيراً واحداً لكلّ مَنْ يقبل بالخوف والذّل والمهانة في روايتي (العُنّة) و(ووراء الضّبع)، وهو مصير الاستلاب والاحتقار والسّقوط في الظّل حيث الإهمال والاحتقار والتّهميش.

٥. على الرّغم من سوداويّة مآلات الأفراد ونهاياتهم في روايتي (العُنّة) و(وراء الضّبع) بسبب خوف الأفراد وجبنهم واستلابهم، إلاّ أنّ الرّوائيّ يشعل فتيل الأمل الذي يربطه بجيل الشّباب الذي يراه قادراً على التّحرّر والتّغيير إنْ أراد ذلك، بعد أن يملك الوعي والإرادة المتمثّلين ابتداء في العلم والثّقافة والتّنوير، وبذلك بشير الرّوائيّ صراحة إلى وجود بصيص أمل في التّغيير، وهو بصيص مرتبط بالشّباب الواعي المدرك القادر على التّضحية والنّضال من أجل قناعاته التي يؤمن بها.

استنتاج:

أمّا في رواية (وراء الضّبع) فهناك مَنْ يرفض أن يسير موهوماً خلف الضّبع بحيلة البول السّحريّ، وهو الطّفل الصّغير حفيد الأب من ابنه الثّالث القتيل؛ فهو يخرج عن دوائر الخوف والاستلاب التي أسرتْ جدّه وجدّته وعمّيه وأباه من قبل، ويقرّر أن يقتل الضّبع انتقاماً لعميه وأبيه، ويضع خطّة حصيفة لأجل ذلك تتلخّص في أن يربط سيفاً على جسده، وبمجرّد أن يبتلعه الضّبع الذي يسلم نفسه له طواعية، ينفّذ خطّته بأن ينشب السّيف في حلقه، ويخترق قلبه ليقتله، وهذا ما كان؛ فقد افترس الضّبع الحفيد الطّفل الشّجاع الذي قرّر أن يكون انتحاريّاً فدائيّاً في

سبيل قضيّته الممثّلة في الانتقام من الضّبع والثّأر لوالده وتخليص البشريّة من هذا الضّبع المتوحّش، ومات الطّفل الشّجاع بعد أن حقّق الأمل، وقتل الضّبع، وانتصر عليه، ثم جاء الجدّ الجبان، وشقّ بطن الضّبع القتيل، وأخرج جثّة حفيده الطّفل الميّت، ودفنه في التّراب في حفل مهيب يليق بشجاعته.

هكذا استطاع الطّفل الصّغير الوحيد الضّعيف أن ينتصر على الضّبع القويّ المستلب؛ لأنّه امتلك الوعي لهذا الانتصار المتمثّل في إرادة التحرّر وفي فعل التّحرّر، ونجح في أن يكسر دوائر الخوف والاستلاب، وأن يصرخ في وجه الجبناء المتخاذلين بأنّ الحريّة حقّ لمن يطلبها بإصرار، ولو كانت الحياة هي ثمن لذلك.

يبدو أنّ في اختيار الزّعبيّ للطّفل الصّغير ليقوم بفعل الثّورة إشارة رمزيّة واضحة إلى أنّ التغيير نحو الأفضل وأن الثّورة هي جميعها آمال مربوطة بالشّباب الأبي إن ملك الوعي والتّحفيز والإعداد لذلك.

الإحالات:

١- أحمد منصور الزّعبيّ: هو أحمد محمد منصور الزّعبيّ، من مواليد الرّمثا في الأردن في عام ١٩٤٩، قاصّ وروائيّ وناقد أردنيّ، حصل على درجة الدّكتوراة في الأدب العربيّ من جامعة ميتشيغان عن أطروحته (الموت في الرّواية العربية المعاصرة)، عمل أستاذاً للأدب الحديث ونقده في جامعات في الأردن وفي الإمارات العربيّة المتّحدة، كما أنّه عضو في رابطة الكتّاب الأردنيين، وفي اتّحاد الكتاب العرب، وجمعيّة النّقّاد الأردنيين، وجمعيّة حماية اللّغة العربيّة، وله عدد كبير من الإصدارات الرّوائيّة والمجموعات القصصيّة، فضلاً عن الكتب النّقديّة المتخصّصة في الأدب الحديث ونقده.
من أعماله الرّوائيّة: (مقدّمات إلى الحقد)، و(لعنات شاكر)، و(نعاس فارس)، و(اختفاء شاعر)، و(صمّ.. بكم.. عميّ)، و(قبل الإعدام)، و(العُنّة)، و(وراء الضّبع)، و(يحيي العظام وهي رميم).
انظر المزيد عن حياته ومؤلّفاته: محمد المشايخ: الأدب والأدباء والكتّاب المعاصرون في الأردن، ط١، مطابع الدّستور، عمّان، الأردن، ١٩٨٩، ص١٠٧؛ محمد المشايخ: دليل الكاتب الأردنيّ، ط١، رابطة الكتّاب الأردنيين، عمّان، الأردن، ٢٠١١، ص٣٨- ٤٠؛ باسم الزّعبيّ وآخرون: معجم الأدباء الأردنيين في العصر الحديث، ط١، جزء١، وزارة الثّقافة الأردنيّة، عمّان، الأردن، ٢٠١٤، ص١٧-١٨

٢- العُنّة: شكل من أشكال الضّعف الجنسيّ عند الرّجال. انظر: عبد الحسين بيرم: الموسوعة الجنسيّة، ط١، الأهليّة للنّشر والتّوزيع، عمّان، الأردن، ص ١٩٦-١٩٩؛ يوسف حسن حمد الدّليميّ: أحكام العنين في الشّريعة الإسلاميّة، مجلّة العلوم الإسلاميّة، تكريت، العراق، العدد التّاسع، ٢٠١١، ص ٣١٤-٣٥٩

٣- أحمد منصور الزّعبيّ: العُنّة، ط١، مؤسّسة حمادة للخدمات الأكاديميّة، إربد، الأردن، ١٩٩٢

٤- كولن ولسن: المعقول واللاّمعقول في الأدب الحديث، ترجمة أنيس زكي حسن، ط٢، دار الآداب، بيروت، لبنان، ١٩٧٢، ص٢٠٤؛ انظرْ أيضاً المزيد عن الموضوع في: شعيب حليفي: مكوّنات السّرد الفانتاستيكيّ، مجلّة فصول، مجلّد١٢، عدد١، القاهرة، مصر، ١٩٩٣، ص ٦٧؛ تزفيتان تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبيّ، ترجمة الصّديق بوعلام، ط١، دار شرقيّات، القاهرة، مصر، ١٩٩٤، ص١٠٩

شعيب حليفي: شعريّة الرّواية الفانتستيكيّة، ط١، المجلس الأعلى للثّقافة، القاهرة، مصر،١٩٩٧، ص ٦٣-٦٧؛ محمد الجزائريّ: تخصيب النّص، الأسطورة والسّير الشّعبيّة والرّمز، ط١، أمانة عمّان الكبرى، عمّان، الأردن، ٢٠٠٠، ص١٠١-١٣٠

٥- فراس السّوّاح: لغز عشتار الألوهة المؤنثة وأصل الدّين والأسطورة، ط١، سومر للدّراسات والنّشر، قبرص، ١٩٨٥، ص ١٧٧-١٩٧؛ علي الشّوك: جولة في أقاليم اللّغة والأسطورة، ط١، دار

المدى، بيروت، لبنان، ١٩٩٤، ص١٠؛ أحمد كمال زكي: الأساطير: دراسة حضاريّة مقارنة, ط١، دار العودة، بيروت، لبنان، ١٩٧٩، ص٢٨٦-٢٨٩

٦- فراس السّوّاح: لغز عشتار الألوهة المؤنثة وأصل الدّين والأسطورة، ص١٧٩؛ انظر المزيد في: هـ. أ. غيربر: أساطير الإغريق والرّومان، ترجمة حسني فريز، ط١، منشورات دار الثّقافة والفنون، عمّان، الأردن، ١٩٧٦، ٣٢٥-٣٣١؛ طاهر باذنجكيّ: قاموس الخرافات والأساطير، ط١، مكتبة جروس برس، بيروت، لبنان،١٩٩٦، ص٧٧-٧٨

٧- علي الشّوك: جولة في أقاليم اللّغة والأسطورة، ١٩٩٤، ص١٠

٨- نفسه: ص١٢

٩- نفسه: ص١٨١

١٠- فراس السّوّاح: لغز عشتار الألوهة المؤنثة وأصل الدّين والأسطورة، ص١٧٧

١١- أحمد منصور الزّعبيّ: العُنّة، ص٧

١٢- إبراهيم الحيدريّ: سوسيولوجيا العنف والإرهاب، ط١، دار السّاقي، بيروت، لبنان، ٢٠١٥، ص١٢

١٣- أحمد منصور الزّعبيّ: العُنّة، ص١٣

١٤- العنف هو: كلّ أذى مادّي أو معنويّ يلحق بالأشخاص أو الهيئات أو الممتلكات: محمود عبد الله خوالدة: علم نفس الإرهاب، ط١، دار الشّروق، عمّان، الأردن، ٢٠٠١، ص٤٤

١٥- أحمد منصور الزّعبيّ: العُنّة، ص١٦

١٦- نفسه: ص٢١

١٧- نفسه: ص٢٢

١٨- نفسه: ص٢٤

١٩- نفسه: ص٢٦

٢٠- نفسه: ص٣٣

٢١- نفسه: ص٣٨

٢٢- نفسه: ص٣٨

٢٣- نفسه: ص٣٧

٢٤- نفسه: ص٣٨

٢٥- الجاحظ، عمرو بن بحر، (ت ٢٥٥هـ): الحيوان، تحقيق عبد السّلام هارون، ج١، ط١، طبعة البابي الحلبيّ، القاهرة، ١٩٦٥، ص١٦٦

٢٦- أحمد منصور الزّعبيّ: العُنّة، ص٣٩

٢٧- نبيل سليمان: الإرهاب في الخطاب الرّوائيّ العربيّ، مجلّة فصول، القاهرة، مصر، الهيئة المصريّة العامّة للكتّاب، العدد ٥١، ٢٠٠١، ص٢٠٩
٢٨- أحمد منصور الزّعبيّ: العُنّة، ص٣٩
٢٩- نفسه: ص٣٩
٣٠- نفسه: ص٤١
٣١- نفسه: ص٤١
٣٢- نفسه: ص٤٢
٣٣- نفسه: ص٤١
٣٤- أحمد منصور الزّعبيّ: وراء الضّبع، ط١، مكتبة كتانيّ، إربد، الأردن، ١٩٩٣، ص١٤
٣٥- دريد يحيى الخواجة: تخامر الواقع والحلم في بنية القصة القصيرة العربيّة، ط١، دار المعارف، حمص، سوريا، ١٩٩٣، ص١٢٠
٣٦- فاروق خورشيد: أديب الأسطورة عند العرب جذور التفكير وأصالة الإبداع، ط١، المجلس الوطنيّ للثقافة والآداب، الكويت، الكويت، ٢٠٠٢، ص١٢٩
٣٧- نبيلة إبراهيم: خصوصيّات الإبداع الشّعبيّ، مجلّة فصول، القاهرة، مصر، العدد٣-٤، ١٩٩٢، ص٧٥
٣٨- نزيه أبو نضال: علامات على طريق الرّواية في الأردن، ط١، دار أزمنة، عمّان، الأردن، ١٩٩٦، ص٢٣٤
٣٩- أحمد منصور الزّعبيّ: وراء الضّبع، ص١٤
٤٠- نفسه: ص٢٩
٤١- نفسه: ص٣٤
٤٢- نزيه أبو نضال: علامات على طريق الرّواية في الأردن، ص ٢٣٦
٤٣- نفسه: ص٢٩
٤٤- نفسه: ص٣٠
٤٥- ت.ي. أيثر: أدب الفنتازيا مدخل إلى الواقع، ترجمة صبّار سعدون السّعدون، ط١، دار المأمون، بغداد، العراق، ١٩٨٩، ص٦٧
٤٦- نفسه: ص٨٠
٤٧- نزيه أبو نضال: علامات على طريق الرّواية في الأردن، ص٢٣٦

الفصل السّادس

تقنيّات المعمار السّرديّ في رواية (أَدْرَكَهَا النّسيان) لسناء شعلان

أ. د. منى محيلان

تقنيّات المعمار السّرديّ في رواية (أَدْرَكَهَا النّسيان) لسناء شعلان

الملخّص:

تقوم هذه الدّراسة على تفكيك البناء السّرديّ في رواية (أَدْرَكَهَا النّسيان) للرّوائيّة الأردنيّة المعاصرة سناء شعلان، وذلك عبر تفتيت التّقنيات المشكّلة لهذا المعمار السّرديّ، والتّوقّف عند كيفيّة استثمار هذه التّقنيّات في إشادة المعمار السّرديّ ضمن توليفة تنهض بالكلّ المشكّل للرّواية، وتسير به نحو إنجاز الرّواية من بدايتها إلى نهايتها.

لقد اتّخذت سناء شعلان تقنيّات أساسيّة في إشادة هذا المعمار السّرديّ، وهي: تقنيّة التّلويح بالنّهاية وسرديّة الحكاية، وتقنيّة صراع التّذكّر والنّسيان في مبنى الرّواية، وتقنيّة تجاور المتون وتركيب السّرد، وتقنيّة اللّقطة السّينمائيّة، وتقنيّة المتعاليات النّصيّة، وتقنيّة إحالة الخارج الورقيّ إلى الدّاخل السّرديّ، وتقنيّة تدوير الزّمن.

الكلمات المفتاحيّة: رواية عربيّة/ رواية أَدْرَكَهَا النّسيان/ سناء شعلان/ المعمار السّرديّ/ التّقنيّات.

١- تقنيّة التّلويح بالنّهاية وسرديّة الحكاية:

هذه الرّواية لوحّت بمشهد النّهاية منذ بداية الرّواية، وهي تقنيّة استخدمتها الرّوائيّة في مشهد يحبس الأنفاس، ويحرّك المشاعر الإنسانيّة؛ فبطلة الرّواية (بهاء) لطالما راودها أمل كي تطير إلى حبيبها (الضّحّاك)، وكي ترتمي في حضنه الدّافئة الحنونة، كما فعلتْ بطلة فيلم شاهدته في طفولتها؛ إذ تعود البطلة في ذلك الفيلم لتموت في حضن الرّجل الثّريّ المتنفّذ الذي يعشقها، لكن (بهاء) تيأس من تحقّق هذا الحلم؛ لأنّها تخشى من أن يرفضها، أو يجهل من تكون لكنّني أشعر بالجبن

المتغوّل على روحي، فأضنّ بنفسي على المزيد من الحزن الذي سأتجرّعه لو رفضني، أو أنكرني، أو تجاهلني" (٣)؛ ومردّ ذلك أنّها ترى نفسها في مكانة أقلّ منه بسبب انغماسها في حياة الرّذيلة والسّقوط "لكنّني لم أتخيّل في يوم ما أن يكون الضّحّاك قد طار في سماوات علياء المجد حيث لا أستطيع أن أدركه، أو أن أطير إليه، وأنا المتمرّغة – رغم أنفي- في وحل الخطايا والخيبات والآلام والمفجّع من الأقدار". (٤)

قد يعتقد القارئ في هذا الجزء من الرّواية أنّ هذا النّهاية للفيلم ليستْ سوى حشوة سرديّة، إلاّ أنّه يدرك في نهاية الرّواية أنّ نهاية الفيلم هذه هي تلويح بنهاية من النّهايات المفترضة للرّواية؛ إذ نجد (بهاء) و(الضّحّاك)، يؤولان إلى ما آلتْ إليه نهاية الفيلم، فتنتهي الرّواية على ذلك المشهد الرّومانسيّ التي لطالما تاقت نفس (بهاء) إليه منذ طفولتها البريئة "في أفق بحريّ ما كان هناك ظلّان يركضان نحو الرّحب فرحين بالعشق الذي لا يموت، ولا أحد كان يعرف لهما اسماً أو ذكريات أو تاريخاً، والشّمس التي تغرق في أفق البحر الدّامي بها تحوّلهما إلى خيالين أسودين يلتحمان طويلاً في جسد قبلة عميقة". (٥)

ما بين نهاية الفيلم ونهاية رواية (أَدْرَكَهَا النّسيان) تمتدّ حكاية الرّواية في مساراتها السّرديّة المختلفة؛ فنعرف قصّة بطلة الرّواية (بهاء) التي تتربّى في ميتم متوحّش يسلبها كرامتها وبراءتها وعذريّتها وفضيلتها، ويلقي بها في الشّارع الذي يهصرها، ويعذّبها، ويسوقها في دروب الانحراف على الرّغم من محاولاتها البائسة كي تعيش حياة الفضيلة، لكن الرّذيلة تنتصر على رغباتها؛ لأنّها وحيدة ويتيمة وضعيفة وجميلة أكثر ممّا يجب؛ فتغدو مطمعاً لكلّ طامع، حتى ينتصر مرض السّرطان على جسدها، ويبدأ يأكله جزءاً تلو جزء، ومن ثم ينتقل إلى ذاكرتها التي

ينهشها، بعد أن يصيبها بعدّة إعاقات جسديّة، فتخسر ثروتها في سبيل علاجها الذي غدا مستحيلاً بسبب استفحال المرض في جسدها.

في هذه المرحلة بالذّات عندما تصل إلى آخر السّتين من عمرها الحزين المضني تقابل بالصّدفة حبيب طفولتها (الضّحّاك) الذي تتعرّف عليه على الرّغم من نسيانها لنفسها ولماضيها وحاضرها، وتتذكر تماماً من يكون، وتهتف قائلة: "أنتَ الضّحّاك سليم. أنا أعرفكَ. أنا أعشقكَ"(٦)، تقابله في منتجع صحيّ في غابة اسكندنافيّة في فصل الشّتاء برفقة صديقتها الوحيدة المخلصة لها (هدى) بعد أن هدمها المرض، ومسح ذاكرتها، فيأخذها (الضّحّاك) لتعيش معه في بيته في إحدى مدن الثّلج، فتدخل في غيبوبة طويلة لمدّة عامين كاملين يجزم الأطبّاء المعالجون لها بأنّها غيبوبة الموت، ويجب أن يستسلم (الضّحّاك) لهذه الحقيقة، وأن يقبل بفصل أجهزة التّنفّس والأغذية عنها، لكنّه يرفض ذلك، ويتمسّك بالأمل، ويتفرّغ لرعاية (بهاء) وخدمتها، فيما يقضي الوقت يقرأ في مخطوطة الرّواية التي كتبتها (بهاء) التي تضمّ اعترافات كاملة لها بسائر خطاياها وعذاباتها، فيكتشف أنّها قد عاشتْ حياة معذّبة قاسيّة جعلتْ منها مومساً حزينة محطّمة، فيما حالفه الحظّ ليعيش في الغرب المتحضّر حيث درس وكبر وأبدع وأثرى وأصبح روائيّاً شهيراً، بفضل عمّه الذي تبنّاه في طفولته.

يقرّر (الضّحّاك) أن يحرق مخطوطة رواية (بهاء) ليعدم ماضيها المؤلم، ويصنع لها بدل ذلك تاريخاً مشرقاً فرحاً يسجّله في رواية عشقيّة يُطلق عليها اسم (أَدْرَكَهَا النّسيان) لتكون تاريخاً سعيداً مفترضاً لحبيبته بدل تاريخها الحزين المأساويّ.

تأتي المفاجأة في الرّواية عندما تستيقظ (بهاء) من غيبوبتها على عكس توقّعات الأطبّاء، وترتدّ في ذاكرتها ووعيها إلى طفلة صغيرة بريئة تبغي أن تعيش حياتها

بفرح، بعد أن نسيت تماماً كلّ ما عانتْ منه في الماضي من مآسي ومكابدات، فيقرّر (الضّحّاك) أن يتنازل عن حاضره، وأن يعيش طفولته من جديد مع حبيبته، فيستقيل من عمله، ويلغي مشاريعه كلّها، ويشرع يعيش معها حياة سعيدة، بعد أن يصدّر رواية مشتركة باسمه واسمها، يطلق عليها اسم (أَدْرَكَهَا النّسيان)، فتحقّق الرّواية شهرة عالميّة كبيرة، وتكرّس حياتهما العشقيّة السّعيدة التي يعيشانها بعد أن تجاوزا سنّ السّبعين عاماً.

٢- تقنيّة صراع التّذكّر والنّسيان في مبنى الرّواية:

ليس هناك تحديد لعنصري المكان والزّمان في هذه الرّواية، إنّما هما يلعبان أدوار البطولة المقنّعة دون الإفصاح عن حقيقتهما في لعبة من الرّوائيّة في سبيل إدغام تجربة بطلي الرّواية في التّجربة الإنسانيّة المماثلة في كلّ مكان وزمان بعد امتدادها على زمن سبعة عقود متتالية.

صراع الأحداث في توليفة المكان والزّمان ضمن بوتقة الأحداث المتسلسلة هو تجسيد لصراع عميق وعنيف بين ثيمتي التّذكّر والنّسيان اللّتين تمثّلان تاريخاً كاملاً لحياة بطلي الرّواية؛ فعبر التّذكر الذي يكمن في ذاكرة (الضّحّاك) من جهة وبين ما هو المدوّن في مخطوطة (بهاء) من اعترافات نكتشف بشاعة العالم الذي يقسو على طفلين يتيمين، ويسحقهما تماماً، كما نرى مثالب هذا العالم، ونتعرّف على صور من صور فساده ممثّلة في شخصيّات الرّواية التي تناوبتْ على تعذيب بطلي الرّواية والإساءة إليهما؛ لأنّهما ضعيفان ووحيدان، ولا يجدان من يدافع عنهما.

أمّا التّذكّر فهو مَنْ يحمل اعترافاً كاملاً بوحشيّة الماضي والواقع، ويحاول تسجيله وتوثيقه ليكون ذلك تأسيساً للرّفض له، كما هو محمّل بأحمال نفسيّة خطيرة تشي بحياة الأبطال وأزماتهم في أوطانهم.[٧]

هذه اللّعبة السّرديّة بين التّذكّر والنّسيان هي التي تسمح لنا بأن نرى المسافة بين الحقائق والأكاذيب، وهي مَنْ تنقلنا إلى جوّانيّات النّفس الإنسانيّة لبطلي الرّواية (بهاء) و(الضّحّاك)، كما ترصد لنا أفعالها بكلّ ما فيها من تناقضات موجعة.

بطلا الرّواية (بهاء) و(الضّحّاك) يعيشان صراعاً مريراً مع التّذكّر والنّسيان؛ فـ (بهاء) تقرّر أن تكتب سيرتها لتكون تذكّراً واعترافاً لحبيبها بما حدث معها في حياتها القاسية، وفي الوقت ذاته هي تشعر بالرّاحة لأنّ النّسيان قد أصابها بسبب سرطان الدّماغ؛ لأنّ هذا المرض يخلصّها من تذكّر عذابات ما حدث لها في الماضي[٨]، في حين يعيش (الضّحّاك) هذا الصّراع المرير عندما يبدأ في قراءة مخطوطة (بهاء) الغارقة لعامين في غيبوبة عميقة، ثم يقرر كلاهما أن ينسى الماضي بطريقته الخاصّة؛ فبهاء تستيقظ من غيبوبتها بمعجزة مذهلة، لكنّها تنسى عمرها وماضيها، وتعيش طفولتها مرّة أخرى، بعد أن تقرّر أن تعيش طفولة سعيدة، و(الضّحّاك) كذلك يقرّر أن ينسى الماضي كلّه، فيحرق مخطوطة (بهاء) في نيران مدفأة بيته، ويدخل معها في لعبة النّسيان، فيستقيل من عمله، ويهجر مشاريعه وأعماله، ويرتدّ إلى طفولته بقرار حاسم منه، ويشرع يعيش مع حبيبته طفولة جديدة وهما مَنْ تجاوزان سنّ السّبعين؛ لينعما في شيخوختهما بطفولة سعيدة لم يحظيا بها في طفولتهما المعذّبة القاسية ليعيش معها أجمل تفاصيل السّعادة والفرح والحرّية والبحبوحة؛ فيسير معها تحت المطر، ويجري معها في الطّرقات الصّغيرة بين البيوت القديمة، ويقرعان أجراس البيوت، ويوليان هاربين وهما مغرقان في الضّحك، ويشربان المرّطبات الباردة في زيارتهما لمدينة الألعاب، ويحضنها إلى صدره وهي تخشى الأشباح في مدينة الخوف، وينفقان النّقود بسخاء على شراء الألعاب المسلّية والحلويّات والسّكاكر والمرطّبات والمثلّجات، ويتشاركان في أخذ دروس في التّمثيل المسرحيّ والعزف على البيانو والرّقص الذي كان محرّماً عليهما حرمة كاملة في

الميتم، كما كانت محرّمة عليهما المباهج والأفراح والأمل المهرّب إليهما من أيّ مكان كان." [٩]

هذه الرّواية تنتصر للتّذكر الكامل عبر ألعوبة النّسيان الكامل؛ فظاهر الرّواية هو الانتصار للنّسيان، وهو ما يبدو ظاهريّاً خياراً مخلّصاً لبطلي الرّواية، إلاّ أن هذا النّسيان هو في حقيقة الحال تكريس للتّذكّر بشكل كامل، بل ورصده، وتسجيله، وتوثيقه عبر منجز سرديّ كامل، يوثّق الماضي والأحداث والذّكريات على الورق بشكل أبديّ، ويراوغ عندما يزعم كذباً أنّه يقدّم انتصاراً مزعوماً للنّسيان.

بهذه المراوغة السّرديّة الذّكيّة يتّجه السّرد في اتّجاه انعطافه مفاجئة؛ إذ يرتدّ بطلا الرّواية إلى عمر طفولتهما على الرّغم من أنّهما في سنّ السّبعين، بما في هذا العمر من مباهج الطّفولة والفرح والبراءة، لكن السّرد يتشعّب، وينفلت من اتّجاه الخطّ المستقيم، عندما تصل الرّواية إلى الفصل الأخير منها المعقود تحت عنوان (الماضي)؛ إذ نحتار عندها في تمييز الحقيقيّ من الكذب في سرديّة الأحداث؛ فوجود عدّة نهايات مفترضة للرّواية، يجعل القارئ يحار إن كانت الروايّة هي سرد لصراع (بهاء) مع غيبوبة النّسيان والمرض والموت، أم أنّ هذا السّرد يتعلّق بقصة (الضّحّاك) مع هذا الصّراع المتعدّد المستويات، أم أنّ هذه الرّواية هي سرديّة إبداعيّة كتبتها السّكرتيرة (باربرا)؟

أمام هذه الحيرة التي تصنعها الرّواية بإتقان وحرفيّة لا نستطيع أن نجزم إلاّ بحقيقة واحدة لا ثانيّ لها؛ وهي أنّ (بهاء) و(الضّحّاك) قد انتصارا للنّسيان، وطفقا يعيشان طفولتهما من جديد ليحظيا بسعادة ورفاهيّة لم يحظيا بها في طفولتهما المأساويّة في ميتم متوحّش كئيب في الشّرق المحترق على حدّ تعبير الرّواية. [١٠]

هذه الرّواية تقدّم مواربة خطيرة في المواقف؛ فهي تزعم أنّها تـدعو إلى النّسـيان بوصفه ينقذ صاحبه من تذكّر فظاعة الماضي، إلاّ أنّها في حقيقة الحال تلمز النّسيان، وتستحضر التّذكّر بشكل كامل؛ فـ (بهاء) لم تبغِ نسيان الماضي كما زعمتْ، بـدليل أنّها قد دوّنته كي تخلّده إلى الأبد، أمّا (الضّحّاك) فقد صنع تـذكّراً جديـداً لـه ولـ (بهاء) عبر أكاذيبه التي صنعها ليزيّن واقعه وواقعها بها "لقد أتقن كذباته التي زوّرها كما يشتهي؛ فأخبر الجميع في عوالم الثّلج والصّقيع أنّـه سـليل أمـراء الشّـرق، وأنّ جدّه الأكبر كان يملك آبار نفطيّة قبل أن يخسرها على طاولة القمار، وأنّ والده كان من أعاجيب دهره لأنّه وُلد بأسنان بعد أن حملت أمّه به لعامين كاملين، وأنّـه طـار نحو نجم في السّماء في ليلة قدر، واختفى هناك إلى الأبد.

لقد ظلّ يكذب على الجميع حتى تحوّل إلى الكذب على الورق لينسى أوجاعـه جميعها، فنجح في ذلك، وأصبح روائيّاً شهيراً؛ لأنّه يجيد أن ينقل الألم من الصّدر إلى الورق". (١١)

لكن (الضّحّاك) ظلّ حبيس ذكرياته وآلامه "اللّيلة لا يريد أن يتلـوَ علـى نفسـه سوى أحزانه التي اسمها ذكرياته والاغتصابات المكرورة لإنسانيته في الميتم والشّارع والمعتقل، ولا يريد أن يحلم بأيّ امرأة سوى حمرائه الفاتنة النّائمـة حتـى ولـو كـان عارياً في حضن هذه العاشقة الشّقراء التي قضـمته، وقرقشـت عظامـه، ونامـتْ في جلده، وزكمتْ أنفه برائحتها المنتنة". (١٢)

في بداية الرّواية أراد (الضّحّاك) أن يبعـث التّـذكّر في ذاكـر (بهـاء) لعـلّ ذلـك ينقذها من الموت؛ لذلك شرع يقرأ عليها ما كتبتْ من مذكّرات في مخطوطتها، لكنّه عدل على سلوكه هذا عندما اكتشف فظاعة ما هو موجود في هـذه المخطوطـة مـن أحداث، فأحرق مخطوطتها، وكتب لها رواية بديلة عنها، وشرع يخترع لهـا أكاذيـب

مفرحة بثّها في روايته (أَدْرَكَهَا النّسيان)، بعد أن وصل إلى نقطة الإفلاس والضّعف التي وصلت إليها (بهاء) في الماضي عندما كتبتْ في مخطوطتها "هذا المرض عندما يلتهم ذاكرتي سوف يقضي على كلّ ما فيها من ألم وتوجّع وتمزّق وتهافت، وأخيراً سوف يدركني مدرك، وينقذني منقذ، إنّه النّسيان من سوف يدركني، وينقذني من ذاكرتي المشحونة بالألم، وأنا من كنتُ أحلم أيّها "الضّحّاك" بأنّ تدركني ، وأن تنقذني من أحزاني وضياعي وأوهامي، ولكنّ المرض قد سبقكَ إليّ، وقرّر أن يستأثر بي استئثاراً كاملاً". (١٣)

المفارقة الكبرى في جدليّة التّذكّر والنّسيان في هذه الرّواية أنّ (بهاء) لم تستيقظ من غيبوبتها إلاّ عندما تحقّق لها النّسيان الكامل بعد أن أحرق (الضّحّاك) مخطوطتها الكارثيّة، وكتب لها تاريخاً بديلاً في روايته، فاستأنفتْ حياتها بذاكرة بيضاء خالية من أيّ تفاصيل، بعد أن عادتْ من جديد إلى زمن الطّفولة المسروقة منها، فانحاز (الضّحّاك) إلى هذا الزّمن المستردّ، وانضمّ إليها ليعيشا من جديد تجربة الطّفولة وهما عجوزان أشيبا الشّعر مجعّدا البشرة "هو يعيش معها بجسد رجل على أبواب السّبعينيّات من عمره، وبروح طفله الصّغير المتواري في أعماقه الذي استطاع بعد عقود طويلة أن يبرّ بوعده لحبيبته الصّغيرة، وأن يهرّبها من سجنها في الميتم، وأن يهرب بها نحو البعيد؛ ليعيش معها أجمل تفاصيل السّعادة والفرح والحرّيّة والبحبوحة؛ فيسير معها تحت المطر، ويجري معها في الطّرقات الصّغيرة بين البيوت القديمة، ويقرعان أجراس البيوت، ويوليان هاربين وهما مغرقان في الضّحك، ويشربان المرّطبات الباردة في زيارتهما لمدينة الألعاب، ويحضنها إلى صدره، وهي تخشى الأشباح في مدينة الخوف، وينفقان النّقود بسخاء على شراء الألعاب المسلّية والحلويّات والسّكاكر والمرطّبات والمثلّجات، ويتشاركان في أخذ دروس في التّمثيل المسرحيّ والعزف على "البيانو" والرّقص الذي كان محرّماً عليهما

حرمة كاملة في الميتم، كما كانت محرّمة عليهما المباهج والأفراح والأمل المهرّب إليهما من أيّ مكان كان". (١٤)

الطّريف في الأمر أنّ بطلي الرّواية اختار أن يحتفظا باسميهما فقط من ذاكرة الماضي، في حين قرّرا أن ينسيا كلّ شيء آخر دون ذلك "لكنّها صمّمتْ على أن يظلّ اسمها بهاء، وأن يظلّ اسمه الضّحّاك نفسه". (١٥)

لكن الرّوائيّة سناء شعلان لم تسمح بأن تكون خيارات التّذكّر والنّسيان في الرّواية سهلة ومتاحة، بل صعّبتها بلعبة النّهايات المتعدّدة المتاحة التي تركتْ للقارئ أن يختار منها وفق قناعاته ورؤيته الشّخصيّة، فيما انحازتْ هي إلى خيار الحبّ والعشق الذي ينتصر في النّهاية على الموت، ويصنع من النّسيان حياة جديدة، مفترضة أنّ الحبّ هو الخلاص الأخير للإنسان (١٦)، وهو خيار قد يشفيه من آلامه ومعاناته "في أفق بحريّ ما كان هناك ظلّان يركضان نحو الرّحب فرحين بالعشق الذي لا يموت، ولا أحد كان يعرف لهما اسماً أو ذكريات أو تاريخاً، والشّمس التي تغرق في أفق البحر الدّامي بها تحوّلهما إلى خيالين أسودين يلتحمان طويلاً في جسد قبلة عميقة". (١٧)

لقد بنت سناء شعلان روايتها على ثلاثين نسياناً تمثّل ثلاثين فصلاً، تمثّل هي في حقيقة الحال ثلاثين تذكّراً؛ فقد حاولت أن تنسى كلّ ما حمل لها من ألم ووجع واستعباد ومهانة واستلاب، لكنّها في طبيعة الحال كانتْ تذكّر نفسها بذلك كلّه، وتذكّرنا بما تحاول أن تنساه دون أن تنجح في ذلك.

النّتيجة الحتميّة التي تمخضّتْ عن هذا الصّراع بين النّسيان والتّذكر في الرّواية كانت تجسيد كابوسيّ مفزع لمجتمع متشظٍ ومتهاوٍ في الرّذيلة والسّقوط، وهو مجتمع يمثّل المجتمعات العربيّة بامتياز، كما يمثّل أيّ مجتمع إنسانيّ في أيّ مكان وزمان

عندما يعيش تجربة السّقوط، وهذا ما لخصّته الرّواية في مقولات ظهرتْ منفصلة في بداية الرّواية، إلاّ أنّها في حقيقة الحال عتبات للدّخول إلى الرّواية ولفهم مراميها "إنّه الميتم في كلّ مكان" [١٨]، "عندما تحترق الأوطان يصبح العشق محرّماً" [١٩] نفسه: ص٤ ؛ وبذلك يغدو الوجع وثيقة تأصيليّة تفسيريّة لهذا المعالم المعيش المفزع المخيف المتوحّش "مَنْ عشقْ حُجّة على مَنْ لم يعشقْ، ومَنْ تألّمْ حُجّة على مَنْ لم يتألّمْ". [٢٠]

أمام هذا الرّعب كلّه لا يجد بطلا الرّواية منجاة لهما من الألم سوى النّسيان الذي يعيشان فيه، ولأجله؛ فيحقّقان به بعض الفرح والأمن والسّعادة، ويعيشان أجمل التّفاصيل الصّغيرة المفرحة "طفلته الصّغيرة العاشقة له بشكل جنونيّ؛ فهي ترفض أن تفارقه ولو للحظة واحدة، وتشاركه تفاصيل حياته جميعها حتى تفاصيل استحمامه وقصّه لشعر رأسه، وتهذيبه لأطراف لحيته وشاربه، ونومه حيث تندسّ في حضنه، وتتعلّق برقبته". [٢١]

لكن هذا السّعادة المتحقّقة بصعوبة بسبب النّسيان لا تغيّر من حقيقة أنّ العالم في رواية (أَدْرَكَهَا النّسيان) هو عالم كابوسيّ، لا يمكن التّعبير أدبيّاً عنه إلاّ عبر توظيف الأدب الكابوسيّ الذي "لا يمثّل كارثة عارضة أو حدثاً استثنائياً بل هو واقع الوجود الإنسانيّ ذاته الذي ليس لرعبه بداية أو نهاية" [٢٢]؛ فهو يمثّل "الهمّ الرّازح على صدر الحياة والجاثم على أنفسنا" [٢٣]، نقابله كلّ يوم دون أن نشعر به، لكن عندما يكتشف يدفعنا نحو الخوف. [٢٤]

أمام هذا الكمّ العملاق من الألم لم تجد الرّوائيّة مخرجاً منه سوى النّسيان؛ فأعطت كلّ فصل اسم نسيان يحمل رقماً من واحد إلى ثلاثين، وجعلته مرتبطاً بنسيان ما، فنسيت البطلة (بهاء) كلّ شيء يوجعها عبر امتداد الفصول، وفي النّسيان الأخير من الرّواية، وهو الفصل الثّلاثين منها، جاء آخر نسيان، وهو

(نسيان الماضي) الذي لم يقترن بنسيان ماضي (بهاء)، بل مارس (الضّحّاك) أيضاً لعبة النّسيان، ونسي ماضيه كاملاً بأوجاعه، وقرّر أن يعيش حياة جديدة ليس فيها إلاّ السّعادة والفرح والطّفولة التي حُرم منها في الماضي، ليصبح طفلاً في السّبعين من عمره، كما أصبحتْ "بهاء طفلة على أبواب السّبعين من عمرها، الضّحّاك هجر التّدريس في الجامعة بشكل نهائيّ، وقدّم استقالته منها بعد إجازته الطّويلة، وغادرها دون رجعة، وقدّم مكتبة الضّحّاك سليم هدية لدائرة المكتبات القوميّة كي تديرها، وتقوم على شؤونها، وتفرّغ للكتابة الرّوائيّة وعيش تفاصيل السّعادة لحظة تلو لحظة مع بهاء طفلته الصّغيرة العاشقة له بشكل جنونيّ؛ فهي ترفض أن تفارقه ولو للحظة واحدة، وتشاركه تفاصيل حياته جميعها حتى تفاصيل استحمامه وقصّه لشعر رأسه، وتهذيبه لأطراف لحيته وشاربه، ونومه حيث تندسّ في حضنه، وتتعلّق برقبته". (٢٥)

في إزاء هذه الحياة الجديدة التي حصل عليها بطلا الرّواية (بهاء) و(الضّحّاك) بثمن باهظ، وهو النّسيان الكامل، فقد حصلا على زمن جديد، وحياة جديدة؛ لذلك نجد الرّوائيّة سناء شعلان تختم الرّواية بعبارة (البداية) (٢٦)، بدل أن تختمها بعبارة (النّهاية)؛ إذ إنّها تعطي أبطال روايتها فرصة جديدة للحياة والأمل والفرح بفضل انتصار واحد في الحياة لا ثاني له، وهو انتصار الحبّ على قبح العالم، وهذه رسالة واضحة تحمل معانيها ودلالاتها وتحريضاتها.

العالم الكابوس يتجلّى في هذه الرّواية في الحيّز الذي تعيشه (بهاء)، وعاشه (الضّحّاك) من قبل في طفولته التّعيسة، وهو حيّز مكانيّ يشي بصراحة إلى الشّرق العربيّ المحترق، وإن لم يتمّ التّصريح بذلك، في المقابل يبدو العالم المتجمّد في مدن

الثّلج حيث يعيش (الضّحّاك) أقلّ توحّشاً مع مواطنيه، وإن ظلّت الكابوسيّة ترمز لكلّ مكان فيه ظلم وقسوة وحرمان واستعباد واستلاب في أيّ زمان أو مكان.

هذا المكان الكابوسيّ الممتّد يغدو ميتماً كبيراً وفق نظر (بهاء)؛ لذلك ترفض أن تبالي به، كما لا تأبه بمصائره، وتشعر فيه بالخسارة المستمرّة "لا تعنيني خسارات التّاريخ والنّاس أجمعين؛ فمنذ زمن طويل أصبحتُ بفعل الحزن والوحدة والمعاناة كائناً لا ينتمي إلاّ لنفسه ولذاته ولمعاناته، ولا يحرّكه أيّ صوت في الخارج أيّاً كان، ولذلك لم يعد يشكّل فارقاً عندي إلى من أنتمي، وأين أسكن، وما اسم جماعتي أو حضارتي، ما دمتُ نكرة مضيّعة فيهم، إلى حدّ أنّني لا أعرف لي اسماً أو نسباً. أنا في هذا العالم ممّن ليس لهم بواكٍ أو ناعون، ولذلك لا أجيد أن أبكي على أيّ أحد." (٢٧)

بل إنّها تنهال بالسّخرية على كلّ من يدّعون الوطنيّة في هذه الأوطان المحترقة، "وهو كان خير من يتكلّم عن الوطن والوطنيّة، إذ كانت تعني عنده التّنفّع والاستغلال بأشكاله المتاحة له بحكم وظيفته الإداريّة الحسّاسة في المدينة. أمّا إن كانت الوطنيّة تعني البذل والعطاء والتّضحية، فهو كان يلقي بها في وجه المساكين والمستضعفين من أبناء الوطن ليدفعوا ثمن وطنيتهم بالإجبار؛ فالقسمة عنده وعند أمثاله من المزورين كانت واضحة تماماً؛ فالوطن لهم، والوطنيّة للفقراء والمنكودين والمستضعفين والشّرفاء وأصحاب الضّمائر الحيّة والذمّم النّظيفة التي لا تُباع ولا تشترى." (٢٨)

الوطن عند (بهاء) ليس أكثر من ميتم يسير نحو الخراب، ولا أمل فيه أو له، في حين الوطن عند (الضّحّاك) الذي يعيش في إحدى مدن الثّلج، أيّ إحدى الدّول الغربيّة هو وطن حقيقيّ يستحقّ المحبّة والولاء ما دام يقدّم لمواطنيه الأمن والحماية،

في حين بصق على وطنه الأوّل المشرقيّ الذي لا يساوي عنده أيّ شيء "يشرب كأساً وراء كأس نخباً لوطنه الحنون عليه، ويبصق مرّة تلو الأخرى على وطنه الماضي كلّما تذكّر يتمه ووحدته وحياته الضّالة فيه حيث عاش فيه حياة قطّ أعور حزين مقطوع الذّنب مهترئ الحظّ" [٢٩]، وعندما وجد حبيبته طار بها إلى وطنه الثّلجيّ، ولم يخطر في باله أن يعود بها إلى جحيم الشّرق الذي حالفه الحظّ كي يهرب منه في طفولته الشّقيّة "لقد قرّر أن يعود بها إلى وطنه الحقيقيّ، ولا وطن له سوى بيته الذي اشتراه وأثّثه وجهّزه للقائها، هناك سوف يعيشان بسعادة حتى يرحلا عن هذا العالم الكئيب". [٣٠]

٣- تقنيّة تجاور المتون وتركيب السّرد:

تقدّم هذه الرّواية لعبة تجريبيّة خاصّة من حيث توظيف تقنيّة تجاور المتون وتركيب السّرد فيها؛ فهي تتكوّن في حقيقة الحال من خمسّة متون تدور ضمن توليفة سرديّة مركّبة واحدة، أيّ أنّها تحتوي على خمس روايات متداخلة تكوّن الجسم السّرديّ الكامل للرّواية الأمّ التي يجدها القارئ بين دفّتي الرّواية الورقيّة، وتحمل اسم (أَدْرَكَهَا النّسيان)، ولا يمكن بأيّ شكل من الأشكال فصل أيّ رواية من تلك الرّوايات الخمسة عن باقي الرّوايات داخل الجسد الورقيّ للرّواية الأمّ؛ فجميعها تشكّل هذه الرّواية على الرّغم من لعبة الكيانات السّرديّة المتداخلة.

لقد قدّمت الرّوائية سناء شعلان مغامرة سرديّة تجريبيّة مثيرة وناجحة وجريئة في هذه الرّواية عندما وزّعت الأحداث السّرديّة على مدارات داخليّة عبر خمس روايات داخليّة مفترضة تشكّل الرّواية الأمّ بقدرة فائقة على الإمساك بالخيط السّرديّ دون أن ينفلت منها، وذلك في مغامرة تجريبيّة تحيل إلى قلق سناء شعلان تجاه التّجريب الذي جاء من أجل أن يفتح "الباب على مصراعيه لرفض الأشكال

الجاهزة للفكر أو لطرق التّعبير عنه" [٣١] التي "تغرق في الضّبابيّة والصّعوبة والتّعقيد" [٣٢]، كما أنها "تبالغ، وتمسرح، وتتقصّى المشكلات وتصوّر رؤية النّاس لها تحت ضغط الإجراءات اليائسة أو الحلول الرّهيبة أحياناً" [٣٣]، كما أنّ هذا التّجريب يعبّر في الرّوايات التّجريبيّة عن اللاّمعقول والغرابة من خلال الفنتازيا [٣٤]، ومن هنا ضاع منها كلّ ما هو منطقيّ، و"صارتْ خليطاً من أشياء متنافرة، هي مزيج من تلاحم الذّهن بالذّاكرة، وبالتّالي سيطر عليها الغموض". [٣٥]

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 شكلّ يستولد منه؛ ليقوم على أنقاضه، فالحداثة "وليدة الوعي بضرورة التّفسير، والخروج من النّمطيّة" واستمرار تطوّر الأنواع [٣٦]، وهي 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" [٣٧]؛ فالحداثة فكر وأدب "قيميّ لا زمنيّ". [٣٨]

فالحداثة إعادة نظر في المرجعيّات والقيم والمعايير، وهي رؤيا جديدة [٣٩]، وتعبّر عن المقلق والفنتازيّ والمثير، وهي تجديد للّغة كذلك، وتحرير للمخيّلة، وتجاوز للحدود الوهميّة التي تفصل الواقع عن اللاّواقع، وهذه الحداثة تستوجب حساسيّة جديدة تجاه هذا العصر. [٤٠]

الحساسيّة الجديدة تعبّر عن وعي خاصّ تجاه الأشياء سواء في الشّكلّ أم في المضمون، وهذا الوعي يقوم على تقنيّات كسر التّرتيب السّرديّ، وتجاوز العقدة التّقليديّة، والغوص إلى الدّاخل، والتعلّقّ بالظّاهر، وتوسيع دلالة الواقع لكي يعود إليها الحلم والأسطورة والشّعر[٤١]، ووضع المُعجز والخارق موضع الحقيقة المسلّم

بها دون دهشة [٤٢]، والانفتاح على عوالم وأكوان ما تحت الوعي، أمّا الزمن فقد أصبح مهمشاً ومحطّماً ضمن توافق نادر عند بعض المبدعين. [٤٣]

لقد قدّمتْ سناء شعلان عالمها الرّوائيّ في هذه الرّواية عبر خمسة متون روائيّة متداخلة إلى حدّ الاندغام، وهذه الرّواية الخمس هي:

١. الرّواية الورقيّة الأصل التي تحمل اسم (أَدْرَكَهَا النّسيان)، ولها جسد ورقيّ وغلاف مكتوب عليه اسم المؤلّفة سناء شعلان، وهي تتكوّن من ثلاثين فصلاً متتالياً تحمل أسماء مختلفة، وتبدأ جميعها بشكل واحد، وهو شكل يستهلّ كلّ فصل بمتعاليات نصيّة تتكوّن من سبعة جمل تحيل إلى الأحداث في هذا الفصل، وهذه الرّواية هي الرّواية الأمّ التي تحتضن باقي الرّوايات الأربع المتداخلة.

٢. الرّواية المخطوطة التي تمتدّ داخل الرّواية الأمّ على شكل مخطوطة اعترافيّة كتبتها (بهاء) لحبيبها (الضّحّاك) بعد أن دوّنتْ فيها كلّ ما حدث معها عبر سبعة عقود من حياتها.

هذه الرّواية في حقيقة الحال هي متن الرّواية بشكل شبه كامل، وهي مخطوطة سيريّة عملاقة، وهي مَنْ تشكّل جسم الرّواية الأمّ، بل هي في حقيقة الحال الرّواية كاملة باستثناء مقاطع الأحداث الحاضرة التي تجري في المنتجع العلاجيّ وفي بيت (الضّحّاك) وفي المستشفى في مدينة (الضّحّاك).

هذه الرّواية هي سِفْر كامل من الأحزان والأوجاع والاعترافات، كما هي الخطّ الذي يجمع بين الحاضر والماضي والمستقبل في الرّواية، وقد انتهتْ سرديّاً عندما انتهت بطلتها السّاردة الدّاخليّة (العاشقة) من قصّ سيرة حياة (بهاء)، وقد اختفتْ هذه الرّواية من الوجود الماديّ الافتراضيّ عندما أقدم (الضّحّاك)

على إحراقها في مدفأة بيته، لكنّ في حقيقة الحال هي موجودة ضمنيّاً في متن الرّواية.

لقد أقدم (الضّحّاك) على حرقها في مدفأة بيته من أجل أن يدفن الماضي المؤلم "عندما تبخّرت بعض دموعه من أوار النّار المتعالي في المدفأة، أطعمها دفعة واحدة الرّواية المخطوطة الخاصّة بجميلته الحمراء النّائمة، ووقف يستمتع بتشفٍ وهو يرقب ألسنة النّار تأكل المخطوطة بشهوة ملتهبة، لتحوّلها إلى جمرة ثم إلى رماد في دقائق". (٤٤)

إحراق (الضّحّاك) لهذه الرّواية المفترضة هو تجسيد لرغبته الشّخصيّة في أن ينسى الماضي، كما يحاول أن يحتال على (بهاء) كي تنساه؛ في سبيل أن يهديها حاضراً مختلفاً لا يذكّرها بأوجاعها ومعاناتها "هذه المخطوطة هي مخطّط لروايةِ أنتِ من كتبها، وأنتِ من رسم شخصيّاتها، كما أنتِ من رسم شخصيّة بطلتها التي أسميتها "العاشقة"، هي رواية جميلة دون شكّ، لكن لا علاقة لكِ بها، فحياتكِ كانتْ مختلفة تماماً، ولعلّها كانت نقيضاً لحياة البطلة التّعسة الحزينة التي حلّ بها مرض نادر أصابها بالنّسيان". (٤٥)

٣. رواية (أَدْرَكَهَا النّسيان) التي كتبها (الضّحّاك) لحبيبته (بهاء)؛ لتكون تاريخاً مفترضاً لحبيبته عندما تستيقظ من غيبوبتها؛ كي يوهمها أنّها قد عاشتْ حياة سعيدة طاهرة، فتنسى بذلك حياتها الماضية الكئيبة "لقد قرأ كلّ ما كتبته "بهاء" من ذكريات عن حياتها البائسة في روايتها، ثم مزّق كلّ ما كتبتْ، واختطّ لها ذكريات جديدة ذات بهاء يشبه بهاء جمالها الأحمر في روايتهما (أَدْرَكَهَا النّسيان)، لكنّها لم تعبأ بأقدارها الجديدة التي حاكها لها في روايتهما الأسطورة، وهجرتْ هذا العالم دون عودة". (٤٦)

لا أحد يعرف ماذا كتب (الضّحّاك) في هذه الرّواية، لكنّنا نعرف أنّه قد تعمّد أن يملأها بالفرح والسّعادة "سأكتبُ لكِ أجمل الحكايات، وسأسمّي روايتنا هذه (أَدْرَكَهَا النّسيان)، وسأكتب اسمي واسمكِ عليها، ولذلك لن أكتبَ فيها إلاّ ما تشتهين أن يكون في حياتكِ، وسوف أدفن في صدري أيّ حقيقة لم تريدي أن تبوحي بها إلاّ لي. سأقرأ بتقديس سيرة خطاياكِ وأخطائكِ وزلّاتكِ، وسوف أدفنها في صدري، ولن تزيدكِ زلّاتكِ في عيني إلاّ عظمة وقدسيّة ونقاء، سأكتب لكِ بدلاً عنها أجمل تفاصيل الفضيلة والنّبل والسّمو، سوف تكون روايتنا لنا ولحبّنا، أمّا العابرون فينا، فسوف أنفيهم من روايتنا، لن يكون لنا من التّذكر سوف ما نشتهي. بعد الآن لن تكوني مجرّد امرأة أَدْرَكَهَا النّسيان، بل سوف أتوّجكَ ملكة على قلبي وعلى جبين الخلود على الرّغم من أنف المرض والنّسيان والألم". (٤٧)

لقد حاول (الضّحّاك) أن يجعل من هذه الرّواية ورقة ضغط على (بهاء) كي تستيقظ من غيبوبتها العميقة، وطبع الرّواية، وملأ حجرة نومها حيث ترقد بنسخ منها، وشرع ينتظر أن تستيقظ من غيبوبتها "صديقاه الاثنان كانا يقفان إلى يمناه يتأملان وجهه الحزين الكسيف الموزّع النّظرات بين وجه "بهاء" وأكوام نسخ رواية "أَدْرَكَهَا النّسيان" التي نشرها في كلّ مكان في حجرتها في انتظار أن تستيقظ، وتحتفل معه بصدور طبعتها الأولى". (٤٨)

لقد غابت تفاصيل هذه الرّواية عن سرديّة الأحداث في الرّواية الأمّ، لكنّها ارتبطتْ بنهاية الأحداث وخاتمة الرّواية والأحداث السّعيدة فيها؛ إذ تمّ إشهار هذه الرّواية في حفلة مشتركة بين (الضّحّاك) و(بهاء)، ونالت شهرة عالميّة كبيرة، وحقّقتْ أرباحاً كبيرة، وخلدّت قصّة حبّهما العظيم.

على الرّغم من غياب نصّ هذه الرّواية عن سرديّات الأحداث، إلاّ أنّها تتصدّر الأحداث السّعيدة في نهاية الرّواية الورقيّة، ويتمّ نشرها، وتلاقي نجاحاً منقطع النّظير، وتُترجم إلى عدّة لغات دون أن نعرف ما هو مكتوب فيها على وجد الدّقّة "رواية أَدْرَكَهَا النّسيان طبّقت الآفاق شهرة وحضوراً، وحقّقت مبيعات هائلة أغرت النّاشر بترجمتها إلى أكثر من لغة، وأكثر من جهة إعلاميّة وأكاديميّة وثقافيّة عقدتْ جلسات حواريّة ونقاشيّة حولها، وتلقّت أكثر من عرضٍ مغرٍ لتحويلها إلى أفلام سينمائيّة. لقد بات العالم كلّه يعرف قصّة العاشقين: الضّحّاك وبهاء اللّذين انتصرا على الموت والنّسيان والفراق بقوّة حبّهما الخالد". (٤٩)

٤. هناك روايات متناقضة مفترضة في الفصل الأخير من الرّواية الذي يحمل اسم (النّسيان الثّلاثين)، وفي هذه النّهايات المفترضة المفاجئة للقارئ نرى الكثير من المفاجآت السّرديّة التي تقلب الرّواية رأساً على عقب، حتى أنّها تهدم الاتّجاه الرّئيس في الرّواية عبر ٢٩ فصلاً سابقاً، وتقترح علينا روايات جديدة مناقضة للرّواية الأمّ؛ فبعض هذه الرّوايات تفترض أنّ المخطوطة لم يتمّ إحراقها، وأنّ (بهاء) لم تجد (الضّحّاك)؛ لذلك اخترعتْ حبيباً آخر، وظلّت تهذي باسمه إلى أن آلتْ لتكون مجرّد جثّة مجهولة في مشرحة كليّة الطّبّ في جامعة العاصمة؛ "لأنّ لا أحد أبدى أيّ رغبة في استلام جثّتها من المستشفى، ودفنها على حسابه الخاصّ في أيّ بقعة من بقاع الأرض جميعها". (٥٠)

كما تحوي هذه النّهايات نهاية أخرى مفترضة، وهي مفجعة كذلك، ولا تقلّ بؤساً وكابوسيّة عن الرّواية السّابقة؛ إذ تفترض أنّ أحداث الرّواية الأمّ لم تحدث أبداً، وأنّ (بهاء) و(الضّحّاك) تمّ قتلهما في الميتم في طفولتهما، ودُفنا في

قبوه، ولم يكبرا، وبالتّالي لم يعيشا متن الرّواية الأمّ التي تحمل أحداث حكايتهما "في رواية مخيفة يتناقلها أطفال الميتم عن الشّبحين اللّذين يعيشان في القبو يذكرون أنّ هناك طفلة حمراء ملعونة وطفلاً عاشقاً لها مدفونان في تراب القبو بعد أن حبستهما مديرة الميتم في القبو إلى أنْ ماتا جوعاً". (٥١)

٥. أمّا الرّواية الخامسة في الرّوايات المتداخلة، فهي تمتدّ في مساحة فقرة واحدة لا غير، وهو متن يكسر كلّ ما قبله، ويقدّم زاوية أخرى للرّواية؛ إذ تفترض هذه الرّواية أنّ السّرد كلّه ما هو إلاّ رواية كتبتها السّكرتيرة (باربرا) عن عاشقين مشرقيين "هذا ما كتبته (باربرا) في روايتها الشّهيرة الأكثر مبيعاً في بلاد الثّلج والصّقيع التي تحمل عنوان (أَدْرَكَهُمَا النّسيانُ). (٥٢)

٤- تقنيّة اللّقطة السّينمائيّة:

معلوم أنّ الرّوائيّة سناء شعلان من المشتغلين في كتابة السّيناريوهات للأفلام والمسلسلات والأعمال الدّراميّة (٥٣)، وهذا انعكس بشكل واضح في رواية (أَدْرَكَهَا النّسيان) أكان ذلك مقصوداً أم جاء عفو الخاطر عبر الدّربة على كتابة السّيناريو، وأبرز مثال على ذلك هو استثمار اللّقطة السّينمائيّة في هذه الرّواية، الأمر الذي جعل الفعل الدّراميّ مكثّفاً وسريعاً ومقتضباً بعيداً عن المشاهد الطّويلة والوصوفات الفضفاضة والحوارات المتعدّدة، بل إنّ هذه الرّواية قائمة على اللّقطة البصريّة ذات المشهد الواحد المختصر تماماً مثل اللّقطة السّينمائيّة بالكاميرا الخاصّة بها. (٥٤)

لقد ساهمتْ هذه التّقنيّة في تكثيف الحدث السّرديّ الذي يتمتدّ في الرّواية لسبعين عاماً، ولولا ذلك لتعملق حجم الرّواية إلى حدّ كبير، وفي تعليل هذا الجنوح من سناء شعلان نحو اللّقطة السّينمائيّة يقول د. أورنك زيب الأعظميّ:

"يبدو أنّ هناك أكثر من تفسير لذلك؛ فمن ناحية أولى الأديبة سناء شعلان مهتمّة بكتابة السيّناريو، ولها تجاربها النّاجحة في ذلك، ومن ناحية ثانية هي -بالتّأكيد- تبحث عن شكل جديد في مغامرة تجريبيّة خاصّة، ومن ناحية ثالثة هي منحازة بشكل واضح إلى سرعة السّرد كي تنقذ القارئ من الملل المفترض في رواية كبيرة الحجم، وتشحن المتلقّي بالقلق الذي يجعله متوثّباً لمعرفة المقبل من الأحداث دون أن يستطيع أن يضيّع أيّ مشهد من مشاهد الرّواية، وأقول مشهداً انطلاقاً من تقسيمات السّيناريو السّينمائيّ، ولا أقول اللّوحة السّرديّة انطلاقاً من تشكيلات التّكوين الرّوائيّ". (٥٥)

يبدو أنّ سناء شعلان واجهتْ مشكلة في استثمار اللّقطة السّينمائيّة من مشهد إلى آخر، ووجدتْ أنّ أفضل حلّ لذلك هو توظيف تقنيّة النّقاط المتقطّعة لتفصل فصلاً عن آخر، حتى أنّها تفصل فقرة عن أخرى في بعض الأحيان إنْ انتهت اللّقطة سريعاً، وهذا سمح بأن تكون وتيرة الأحداث سريعة وجاذبة ومشوّقة دون التّعرقل بالتّفاصيل المملّة التي تفسد متعة اكتشاف النّصّ ومواجهة الأحداث المباغتة.

٥- تقنيّة المتعاليات النّصيّة:

أقامتْ سناء شعلان البناء السّرديّ لروايتها على سُبعاية استهلاليّة ثابتة في فصول الرّواية الثّلاثين الذي تكوّن كلّ منها من نسيان ما، وإن كان هو بطبيعة الحال تذكّر لا نسيان؛ بدليل أنّه نقل المعلومة من حيّز جهلنا بها إلى حيّز معرفتنا به؛ إذن هو تذكّر وتذكير لا نسيان ومحاولة نسيان.

في بداية كلّ فصل من فصول النّسيان الثّلاثين هناك سبعة متعاليات استهلاليّة للنّصّ بمثابة عتبة للدّخول إلى الفصل، ومفتاح له، وهي متعاليات تكاد تكون

شذرات ذات أبعاد إنسانيّة وبوحيّة، وهي مستدعاة على شكل نجوم أوريغامي [٥٦]، وهي أوراق مطويّة على شكل نجوم اعتقد (الضّحّاك) أنّ (بهاء) قد طلبتْ من صديقتها (لين بدران) أن تعدّها لها لتهديها له عندما تلتقي به "يخمّن أنّ بهاء أعدّت هذه النّجوم من أجله، وهذا يفسّر له سبب حملها لهذه النّجوم الأوراق في رحلة علاجها؛ فلابدّ أنّها كانت الأغلى على نفسها؛ لأنّها كانت سوف تهديها لي عندما تلتقي بي ذات صدفة". [٥٧]

لكنّه اكتشف فيما بعد أنّها قد أعدّتْ تلك النّجوم الورقيّة الملوّنة المكتوب عليه كي تهديها لرجل سواه "دّستها لترسلها إلى رجل سواه، ولولا أنّ المرض عاجلها بضربات موجعة في ذاكرتها، فأردى عدداً مهولاً من ذكرياتها في هوّة العدم، لكانتْ قد أرسلت تلك النّجوم إلى حبيبها الأخير في سلسلة عشّاقها". [٥٨]

لقد اختارت الرّوائيّة أن تجعل عدد نجوم الأريغامي في كلّ فصل هو سبعة نجوم؛ مستدعية بذلك عدد أيّام الأسبوع، فيما كان عدد نجوم الأوريغامي في الرّواية كلّها هو ٣٦٥ نجمة، أيّ بعدد أيّام السّنة، في داخل ثلاثين فصلاً، وهو عدد أيّام السّنة، وبذلك تشكّل تقنيّة المتعاليات النّصيّة في بداية كلّ فصل هي تشكيل لمفهوم الزّمن الإنسانيّ الذي يتمظهر في أيّام الأسبوع والشّهر والسّنة، وهذا طريقة روائيّة ابتكاريّة لسناء شعلان دون غيرها في خلق زمن داخليّ للرواية من خلال عدّ نجوم الأريغامي لا من خلال العدّ التّقليديّ للأيّام والشّهور والسّنين.

هي تطرح هذا الزّمن الدّاخليّ الابتكاريّ بديلاً عن الإحالة إلى الزّمن الخارجيّ الذي يعجز عن أن يرصد العوالم الدّاخليّة للبطلة وللصّراعات التي تدور في أعماقها، في حين يستطيع هذا الزّمن الدّاخليّ أن يقوم بهذه المهمّة الحسّاسة، إلى جانب أنّ هذا الزّمن الأوريغامي –إنْ جاز لنا التّعبير– هو زمن يشير بوضوح

وجلاء إلى أفعال الألم التي تعتمل في أعماق بطلي الرّواية نيابة عن آلام البشريّة كاملة.

لقد خلقت الرّوائيّة معماراً خاصّاً عبر تقنيّات المتعاليات؛ إذ خلقت منها سطوة للتّذكّر وسط النّسيان الذي يبدأ كلّ فصل به عبر الجمل التي كتبتها بطلة الرّواية (بهاء) في داخل أوراق الأوريغامي التي دأب (الضّحّاك) على أن يقرأها عليها في غيبوبتها الطّويلة في محاولاته المستميتة من أجل إيقاظها من سباتها، على أنّ هذه التّوليفة من المتعاليات هي من تضادّ النّسيان بالتّذكّر، وتؤكّد على أنّ من واجب البطلين أن يتذكّرا كلّ شيء إنْ أراد الحصول على فضيلة النّسيان الكامل الذي يأتي ابتداء على شكل اعتراف وبوح يقدّم تطهّراً لبطلي الرّواية من آلامهما ومعاناتهما، وهذا ما تعلنه (بهاء) صراحة في بداية روايتها؛ إذ تقول فيها: "قرّرتُ اليوم أنْ أكتب مذكراتي لتكون رواية اعتراف لـ (الضّحّاك) الذي عليه أن يعرف الحقيقة الكاملة عنّي، وعن ضياعي في دروب الدّنيا قبل أن أنسى الدّروب والطّريق والمعالم؛ لقد كانت رحلة العمر دونه مضنية ومذلّة وخاسرة بالمقاييس جميعها، إلى حدّ أنّني ضيّعت حقّي في أن أحلم بأن أسير في دربه". (٥٩)

لقد أكّدت الرّواية في أكثر من موقع على أنّ الكتابة فعل طهارة؛ لذلك فقد هاجمتْ بشراسة من يبيعون أقلامهم، ووصفتهم بأبشع الصّفات، ورأتْ في فعلهم هذا دعارة قذرة، وساوتْ بين أن تبيع (بهاء) جسدها، أو تبيع جسدها، وساوت بينهما في الخسّة والسّقوط: "هي اعتادتْ على أن تبيع لهم كلماتها كي تعتاش بها، بعد أن ضاقت ذرعاً بزبائنها الذين كانوا يشترون جسدها مقابل نقودهم النّجسة، وضاقوا بشبابها الذي غادرها بعد طول تلدّذهم به، فأخذتْ تتاجر بكلماتها، وتمارس دعارة القلم بدل دعارة الجسد" (٦٠)، بل إنّ بهاء ذاتها كانتْ ترى في بيع

القلم منقصة لا تقلّ عن بيع الجسد: "كنتُ أعتقد أنّ أكبر انتصار حقّقته لنفسي الوطن كان عندما قرّرتُ بحزم أن أوقف الاتّجار بنفسي وعرضي، وحصرتُ البيع والشّراء في كلماتي وإبداعي بعيداً عن جسدي، بعد أن أقنعتُ نفسي بأنّ بيع الكلمات والمواقف أقلّ من بيع الأجساد والأعراض، وأوهمتُ نفسي بأنّني مقتنعة بهذه المفاضلة بين بيعين رخيصين لا يمكن أن نفضّل أحدهما على الآخر في التّنخيس والتّسليع". (٦١)

في الطّرف المقابل عندما أراد (الضّحّاك) و(بهاء) أن يتطهّرا؛ فقد وجدا سبيلهما إلى ذلك في الكتابة؛ فكتبتْ (بهاء) مخطوطتها البوحيّة الاعترافيّة السّيريّة، في حين كتب (الضّحّاك) روايته (أَدْرَكَهَا النّسيان) من أجل أن يصنع منها تاريخاً بديلاً لحبيبته المنكودة الغارقة في سبات غيبوبة لمدّة عامين كاملين، وفي نهاية الرّواية عندما جمعت الأقدار بين الحبيبين في نهاية سعيدة اختارا أن يكتبا رواية مشتركة بينهما "بهاء والضّحّاك يكتبان الآن روايتهما الجديدة المشتركة التي ستتحدّث عن رجل عاشق اسمه (الضّحّاك) الذي لم يستطع أن يخرج حبيبته (بهاء) من غيبوبتها الأزليّة بسبب إصابتها بسرطان الدّماغ، فدخل في غيبوبة مماثلة لغيبوبتها ليلقاها هناك في عوالم العدم والمجهول حيث هي مسجونة هناك قهر إرادتها". (٦٢)

المتعاليات النّصيّة في الرّواية لم تتجسّد فقط في نجوم الأوريغامي، بل امتدّتْ كذلك إلى تمثيلات نصيّة أخرى وظّفتها سناء شعلان لإيصال رسائل ترميزيّة في الرّواية، ومتعالية العنوان هي من أبرز الأمثلة على ذلك؛ إذ قامتْ بوضع جملة "حكاية امرأة أنقذها النّسيان من التّذكّر"، وكان يمكن أن تظلّ هذه الجملة على المستوى الخارجيّ للرّواية بوصفها جزء افتراضيّ من عنوان الرّواية، لكن سناء شعلان أوغلتْ في لعبة التّنكير التي تلعبها، وقامت بكتابة هذه الجملة ذاتها في متن

الرّواية، وجعلتْ ناشر رواية (أَدْرَكَهَا النّسيان) التي كتبها (الضّحّاك) ي كتبها على غلاف الرّواية قبل أن يقوم بطبعها بعد أن استأذن (الضّحّاك) في أن يقوم بذلك [٦٤]، دون أن ندري سبب قيامه بذلك، إلاّ أنّ هذا الأمر نقل عنوان الرّواية إلى مستوى واضح من التّفسير، كما عمّق رموز الرّواية، وربط المتعاليّة النّصيّة بوظائف جماليّة وفكريّة وإبداعيّة.

كما نستطيع أن نزعم أنّ سناء شعلان قد استثمرتْ هذه المتعالية النّصيّة دون جرائر التّأويل والتّرميز والتّفسير؛ إذ تمسّكتْ ظاهريّاً بعنوان الرّواية، لتكون رواية عن امرأة أصابها سرطان الدّماغ، فدفعها إلى عوالم النّسيان، في حين أنّ المتعالية النّصيّة "حكاية امرأة أنقذها النّسيان من التّذكّر" هي ومضةُ اختزالٍ لفكرة الرّواية أو ثيمتِها الكبرى [٦٥]، كما هي من تحمل التّأويلات الكاملة والعميقة للأحداث والسّرد والشّخوص والتّرميزات التي تقفز بالرّواية من كونها رواية عن امرأة مطحونة أصابها مرض السّرطان بعد حياة تزخر بالمعاناة إلى ملحمة سرديّة تنتظم الشّعوب والأفراد في كلّ زمان ومكان. [٦٦]

كذلك تقدّم متعالية "أراك" التي تبدأ الرّواية بها [٦٧]، كما تنتهي بها كذلك مقترنة بكلمة (البداية) [٦٨] تجسيداً لحالة الوجد والإحساس والحبّ التي تتلبّس بطلي الرّواية (بهاء) و(الضّحّاك) اللّذين يمثّلا الأفراد المسحوقين في المجتمعات المتوحّشة، لكنّهما على الرّغم من ذلك وجدا في الحبّ طريقاً نحو الخلاص والتّطهّر والظّفر بفرصة جديدة وأخيرة للحياة والفرح والسّعادة.

يقول د. فاضل عبود التّميميّ عن متعالية (إنّني أراك): "فهذا السّواد في بياضه المكثّف نطقٌ صامتٌ عن حال الضّحّاك... في الصّفحة الأخيرة من الرّواية بتكرار لازمة (إنّني أراكِ) التي كان مكانها الاستهلال مع تغاير في شكل الخطاب بوصفها

نطقاً صامتاً عن حال بهاء، وهذا يعطي فكرة عن دوران المتن حول نفسه في حركة سرد مؤسطرة تنتهي فيها الأحداث في نقطة ما، ثمّ تعود في شكل دائريّ يسترعي الانتباه والتّلقّي. (٦٩)

أمّا نهاية الرّواية فقد انتهت بمتعاليّة نصيّة مهمّة خُتمت الرّواية بها، وهي كلمة (البداية) التي شكّلتْ جملة من الإيحاءات التي تشي بأنّ دورة الزّمن الدّائريّ قد بدأت دورتها من جديد نحو البداية، وفي هذه الرّواية هذه البداية تشكّلتْ في عودة البطلين إلى عمر الطّفولة ليستردّا ما سُرق منهما في هذا العمر من فرح وسعادة.(٧٠)

٦- تقنيّة إحالة الخارج الورقيّ إلى الدّاخل السّرديّ:

مارستْ سناء شعلان التّجريب في الكثير من تقنيّات التّجريب التي استخدمتها في المعماريّ السّرديّ في هذه الرّواية (٧١)، لكنّها حافظتْ في الوقت نفسه على كلّ ما من شأنه أن "يؤسّس، ويومض، ويوحي، وابتعدتْ عن كلّ ما يربك، ويعرقل مسيرة الدّلالة". (٧٢)

من تقنيّات التّجريب التي استخدمتها أنّها قامت بإحالة الفضاء الخارجيّ المعيش الواقعيّ الكامن خارج المعمار السّرديّ إلى داخل المعمار السّرديّ ذاته في لعبة تشكيليّة مثيرة للانتباه والاهتمام كاسرة بذلك أفق التّوقّع عند القارئ، وخالقة دهشة حقيقيّة تجيّر لصالح السّرد، وتفتح النّصّ على أسئلة كثيرة محتملة.

هذه التّقنيّة مارستها عندما تلاعبتْ بقضيّة الإهداء الذي تبدأ روايتها به في صفحة (٧٣)؛ إذ أهدتْ روايتها إلى الأديب العراقيّ المعاصر المهجريّ عبّاس داخل

حسن عبّاس داخل حسن [٧٤]، وكتبتْ في الإهداء: "إلى الأديب عبّاس داخل حسن المصلوب تحت سماء القطب كنجمة الفينيقيين؛ إنسان دافئ في زمن الصّقيع الأكبر، ورجل أسطوريّ يعيش في مساحة المستحيل، وفي انتظار ما بعده انتظار، ويخلص للتّذكّر رغم مواجعه، ويرسم دفئاً على الصّمت البارد." [٧٥]

كان يمكن للأمر أن يظّل اعتياديّاً سيراً على عادة الأدباء والباحثين والكتّاب والفنّانين والدّارسين الذي يهدون أعمالهم الإبداعيّة والبحثيّة والفنيّة والدّراسيّة لمن ساندهم في منجزاتهم هذا، أو قدّم العون لهم فيها، وهو إهداء بمثابة شكر يكون في الصّفحات الورقيّة الأولى من العمل الإبداعيّ، لكنّه يظلّ خارج سرديّة العمل ذاته، ولا يحيل إليه بأيّ شكل من الأشكال.

إلاّ أنّ الحال مختلف في رواية (أَدْرَكَهَا النّسيان)؛ إذ أحال الإهداء الخارج عن متن الرّواية الموجود في صفحاتها الأولى إلى داخل الرّواية مباشرة (٧٦)؛ إذ انتزعتْ سناء شعلان إهداءها الشّخصيّ من أوّل الرّواية، وجعلته داخل سرديّة النّصّ؛ فقام (الضّحّاك) بإهداء عمله البحثيّ العملاق المكوّن من سبعة أجزاء، ويحمل عنوان (مزامير العشّاق في دنيا الأشواق) إلى حبيبته (بهاء)، فقال في هذا الإهداء: "إلى بهاء المصلوبة تحت سماء القطب كنجمة الفينيقيين؛ إنسانة دافئة في زمن الصّقيع الأكبر، وامرأة أسطوريّة تعيش في مساحة المستحيل، وفي انتظار ما بعده انتظار، وتخلص للتّذكّر رغم مواجعه، وترسم دفئاً على الصّمت البارد." [٧٧]

من الواضح أنّ نصّ الإهداء هذا هو ذاته التي كتبته سناء شعلان في أوّل الرّواية لمعاصرها الأديب العراقيّ المهجريّ عبّاس داخل حسن، وهذا يحيلنا إلى غابة من الأسئلة المباحة والمشروعة؛ فهل أرادتْ سناء شعلان أن تلوّح لنا بأنّ

عبّاس داخل حسن هو (الضّحّاك) ذاته؟ أم أرادتْ أن تحيل الخارج إلى الدّاخل، أو تقوم بالعكس لأجل دغم الرّواية في الواقع؟ أم هي تقوم بلعبة التّجريب حسب؟ أم تراه اتّخذتْ من هذه التّقنيّة أداة لها لأجل ربط خياليّة الرّواية بواقعيّة الإسقاطات؟ أم أرادتْ أن تتلاعب بالقارئ بشكل عبثيّ دون أهداف سرديّة مبرّرة؟

أيّاً كانت الإجابة فإنّ سناء شعلان استطاعتْ أن تخلخل رتابة السّرد، وكسرتْ حدود الخارج والدّاخل فيه، وجرّت الدّاخل إلى الخارج، كما جرّت الخارج إلى الدّاخل، وفتحتْ التّخوم على بعضها، وقالتْ بجرأة واقتدار وثقة ومجاهرة: أنا أراكم، كما قالت في بداية الرّواية "إنّني أراك" (٧٨)، وردّدت العبارة ذاتها في آخر الرّواية عندما ختمتها بجملتها الملبسة "إنّني أراك." (٧٩)

٧- تقنيّة تدوير الزّمن:

تمتاز رواية (أَدْرَكَهَا النّسيان) بأنّها ذات معمار زمنيّ فريد يستند على حرفيّة سرديّة عالية؛ إذ إنّ هذه الرّواية تتكوّن من ثلاثين فصلاً، وهي بطبيعة الحال مرتّبة تسلسليّاً من واحد إلى ثلاثين، وهو أمر معتاد فيما يخصّ التّرتيب التّسلسليّ، لكن الأمر الاستثنائيّ في هذه الرّواية أنّ تغير مكان أيّ فصل، ووضعه في مكان آخر لا يخلخل الرّواية، أو يهدمها، بل الأمر سيان، وهذه الخاصّية الفريدة تأتّتْ للرّواية عبر تقنيّة الاسترجاع السّرديّ الذي يسير على سير السّرد فيها، وطالما الأمر كذلك، فيمكن التقاط حبل التّذكّر من أيّ مكان دون أن يؤثّر ذلك على تراتبيّة الخطّ السّرديّ، وقد ساهمتْ تقنيّة تدوير الزّمن في ذلك، أيّ جعل الزّمن دائريّ، أيّ يبدأ

من حيث ينتهي، وينتهي من حيث يبدأ، وكأنّه في دائرة مغلقة لا تنتهي أبداً، وهـذا النّوع من الزّمن الدّائريّ هو ما يمكن أن نسبغ عليه على صفة زمن أسطوريّ؛ لأنّه غير قابل للانتهاء، أو حتى لتحديـد البدايـة، بـل هـو يتكـرّر مـرّة تلـو الأخـرى، ونستطيع أن نرصد ذلك في الرّواية عبر نظـام الفصـول الـثّلاثين في الرّوايـة الـذي أُطلق على كلّ منها اسم نسيان، فلو قمنا بتغيير مكـان أيّ منهـا، ووضـعناه مكـان آخر، أو لو قمنا –مثلاً- بوضع فصل النّهاية مكان فصل البداية ما أثّر ذلـك علـى وقع السّرد في الرّواية؛ لأنّها تعتمد على الاسـترجاع الحـرّ للـذّكريات والأحـداث دون تقييد زمنيّ تعاقبيّ.

في هذا الشّأن يقول النّاقد عبّاس داخل حسن: "النّجاح الباهر الذي يُـذكر لهـذه الرّواية أنّها مكتوبة بنمط السّرد المتقطّع من دون الاعتماد علـى التّسلسـل المنطقـيّ للأحداث؛ فبدأ السّارد القصّة من نهايتها، وجعل البداية هـي الخاتمـة، هـذا مظهـر عبقريّ بحقّ في التّشكيل السّرديّ للرّواية؛ فلو غيرّنـا ترتيـب الفصـول لمـا انهـارت البنية السّرديّة للرّواية، وهذا التّشظي جاء متناغماً مع بنية النّشـاط السّـرديّ نفسـه وبوعي وقصديّة وفق تخيّل سردّي بارع؛ لتـدع القـارئ يشـارك في تركيـب العمـل الرّوائيّ من جديد،وينتج نصّه المؤول بوصفه قارئـاً ضـمنيّاً يشـكّل رؤيتـه وهويتـه الرّوائيّة. "[٨٠]

يمكن القول إنّ الزّمن الأسطوريّ هو من الزّمن الدّوريّ الذي نجـده في شـكل حقيقة انثروبولوجيّة في الحضارات القديمة كلّهـا، وهـو قـائم علـى إمكانيّـة تكـرار الزّمان مع تكرار الأفعال النّموذجيّة المحاكيـة لفعـل مقـدّس أوّل، ولا يختلـف هـذا

الزّمن عن الزّمن الأوّل زمن أساطير الخليقة؛ لأنّ أساطير الخليقة تنطوي على أنّ الخلق عمل متجدّد أبداً [٨١]؛ فالزّمن الأسطوريّ كما يراه أرنست كاسرر زمن "بيولوجيّ يراه البدائيّ سياقاً لمراحل حياتيّة متباينة الجوهر، فالظواهر الزّمنيّة المتمثّلة في الطّبيعة كتعاقب الفصول وحركات الأجرام السّماويّة وغيرها تعدّ دلائل على خطّة خياليّة مماثلة لخطة حياة الإنسان وحياة الطّبيعة" [٨٢]، كما أنّ الزّمن الأسطوريّ زمن مطلق قابل للاستعادة والتّكرار والعودة إلى البداية؛ فهو زمن البدايات والعود السّرمديّ. [٨٣]

لقد استطاعت سناء شعلان أن تجعل الزّمن الدّائريّ عبر ثلاثين فصلاً = ثلاثين نسياناً من خلال تقنيّة الاسترجاع التي تقسّمتْ على مدارات الرّوايات الخمسة الدّاخليّة عبر ثلاثين فصلاً، وهي تساوي ثلاثين يوماً، وعبر سبعة نجوم أوريغاميّ في بداية كلّ فصل، وهي تساوي أيّام الأسبوع السّبع، وعبر ٣٦٥ نجمة أوريغامي مبثوثة في داخل جسم الرّواية، وهي تساوي أيّام السّنة، وبذلك تكوّن هذه التّقسيمات الزّمن الدّاخليّ للرّواية، وهو زمن مطابق لتقسيم الزّمن خارج الرّواية، إلاّ أنّه يتّصف بالدّائريّة الأسطوريّة؛ أيّ أنّه يبدأ من حيث ينتهي، وينتهي من حيث يبدأ.

هذا الزّمن الدّائريّ هو المسيطر على رواية (أَدْرَكَهَا النّسيان)، في حين يظهر في المستوى السّطحيّ أنّ زمن الرّواية مفرغ من الزّمن سوى زمن التّذكّر والاسترجاع على امتداد عامين،لا سيما في المستوى الأوّل للزّمن في الرّواية، إلاّ أنّ الزّمن حقيقة في الرّواية يمتدّ عبر سبعين عاماً من معاناة البطلين ومن معاناة الأوطان والشّعوب أيضاً. [٨٤]

(بهاء) عندما تؤرّخ حكايتها لا تذكر أزماناً بعينها، بل تربط حكايتها بأحداث المعاناة والحزن والوجع، كما تجعل من الأزمان المضمرة أزماناً مفترضة غير معلن عنها طالما هي تمثّل أزمان المعاناة والألم والمعاناة للبشريّة في أيّ زمان أو مكان.

الخاتمة:

يمكن القول إنّ سناء شعلان استثمرت تقنيّات متعدّدة اتّجهتْ بها نحو التّجريب الرّوائيّ في سبيل نقل تجربتها الرّوائيّة هذه من مجرّد رواية عشقيّة تنتصر للحبّ بوصفه أملاً للخلاص والحياة، إلى مستوى الحدث الملحميّ الذي يجسّد معاناة الشّعوب كاملة في درب الاستلاب والقهر والظّلم، وتصلح لأن تكون صورة لكلّ مضطهد مسحوق في عالم قاسٍ متجبّر لا يمكن وصفه إلاّ بالميتم الكبير على حدّ تعبير (بهاء) التي رأتْ نفسها مجرّد يتيمة ضائعة مضيّعة في عالم متوحّش ظالم، لا ينصف الضّعفاء والمنكودين والمضطهدين.

الإحالات والمصادر والمراجع

١- صدرت الرّواية في طبعتها الأولى في شهر كانون الأوّل من العام ٢٠١٨، عن دار أمواج للنّشر والتّوزيع، عمّان، الأردن.

٢- انظر: سيرة حياة الأديبة د. سناء شعلان في: الكثافة الشّعريّة وتفاصيل السّرد في أدب سناء شعلان (بنت نعيمة)، ط١، مركز التّنور الثّقافيّ، تامبرة، فنلندا، ٢٠٢٣، ص١٢-٤٥؛ محمد صوالحة ومحمد فتحي المقداد: دليل آفاق حرّة للأدباء والكتّاب العرب، ط١، ج١ عمّان، الأردن،٢٠٢٠، ص١٠٠-١٠٥؛ محمد المشايخ: معجم القاصّين والرّوائيين الأردنيين، ط١، عمّان، الأردن، ٢٠١٩، ص١٠٢-١٠٣؛ محمد المشايخ: دليل الكاتب الأردنيّ، ط١، رابطة الكتّاب الأردنيين، عمّان، الأردن، ٢٠١١، ص٣٥١-٣٥٣؛ محمد المشايخ: معجم أديبات الأردن وكاتباته، ط١، عمّان الأردن، ٢٠١٢، ص١٠٤-١٠٧؛ باسم الزّعبي وآخرون، معجم الأدباء الأردنيين في العصر الحديث، ط١، جزء١، وزارة الثّقافة الأردنيّة، عمّان، الأردن، ٢٠١٤، ص١٤٠-١٤١: 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.

٣- سناء شعلان: أَدْرَكَهَا النّسيان، ط١، أمواج للنشر والتّوزيع، عمّان، الأردن، ٢٠١٨، ص٥٧-٥٨

٤- نفسه: ص٥٨

٥- نفسه: ص٣١٤

٦- نفسه: ص٢٨

٧- سفيان صائب المعاضيدي: التّحليل النّفسيّ لرواية (أَدْرَكَهَا النّسيان) للرّوائيّة الدكتورة سناء شعلان، موقع الإعلام الحقيقيّ، الرّابط الإلكترونيّ:

https://prealmedia.info/ar/post/٢٨٣١٤/%D٨٪.A٧٪.D٩٪.٨٤٪.D٨٪.AA%D٨٪.AD%D٩٪.٨٤%D٩٪.٨A%D٩٪.٨٤-%D٨٪.A٧٪.D٩٪.٨٤٪.D٩٪.٨٦٪.D٩٪.٨١٪.D٨٪.B٣٪.D٩٪.٨A-%D٩٪.٨٤٪.D٨٪.B١٪.D٩٪.٨٨٪.D٨٪.A٧٪.D٩٪.٨A%D٨٪.A٩-%D٨٪.A٣٪.D٨٪.AF%D٨٪.B١٪.D٩٪.٨٣٪.D٩٪.٨٧٪.D٨٪.A٧-%D٨٪.A٧٪.D٩٪.٨٤٪.D٩٪.٨٦٪.D٨٪.B٣٪.D٩٪.٨A%D٨٪.A٧٪.D٩٪.٨٦-%D٩٪.٨٤٪.D٩٪.٨٤٪.D٨٪.B١٪.D٩٪.٨٨٪.D٨٪.A٧٪.D٨٪.A٦٪.D٩٪.٨A%D٨٪.A٩-%D٨٪.A٧٪.D٩٪.٨٤٪.D٨٪.AF%D٩٪.٨٣٪.D٨٪.AA%D٩٪.٨٨٪.D٨٪.B١٪.D٨٪.A٩-%D٨٪.B٣٪.D٩٪.٨٦٪.D٨٪.A٧٪.D٨٪.A١-%D٨٪.A٧٪.D٩٪.٨٤٪.D٨٪.B٤٪.D٨٪.B٩٪.D٩٪.٨٤٪.D٨٪.A٧٪.D٩٪.٨٦

٨- سناء شعلان: أَدْرَكَهَا النّسيان، ص٢٨

٩- نفسه: ص٣٤٥- ٣٤٦

١٠- نفسه: ص١١٢

١١- نفسه: ص٣٠١

١٢- نفسه: ص٣٠٢

١٣- نفسه: ص٤٧

١٤- نفسه: ص٣٠٨

١٥- نفسه: ص٣١٢

١٦- انظر: نزار حسين راشد: أَدْرَكَهَا النّسيان لسناء شعلان وغواية الحبّ والخلاص، موقع مصرس، ٢٨/ ٥/ ٢٠١٩، الرّابط الإلكترونيّ:
https://www.masress.com/alzaman/١١٩٨١٣

١٧- سناء شعلان: أَدْرَكَهَا النّسيان، ص٣١٤

١٨- نفسه: ص١٨

١٩- نفسه: ص٤

٢٠- نفسه: ص٤

٢١- نفسه: ص٣٠٧

٢٢- محمد خلاف: النّصّ الخراطيّ تأسيس الواقع النّفسانيّ، مجلّة الفكر العربي المعاصر، ع ٤٢، ١٩٨٦، ص٩٢

٢٣- نفسه: ص٩٢

٢٤- سيجموند فرويد: محاضرات تمهيديّة جديدة في التّحليل النّفسيّ، ترجمة عزت راجح، مكتبة مصر، القاهرة، -١٩٥، ص١٧

٢٥- سناء شعلان: أَدْرَكَهَا النّسيان، ص٣١٤

٢٦- نفسه: ص٣١٤

٢٧- نفسه: ص١٨٦

٢٨- نفسه: ص١٨٩

٢٩- نفسه: ص٧٦

٣٠- نفسه: ص٣٤

٣١- شكري الماضي وهند أبو الشّعر: الرّواية في الأردن، ط١، جامعة آل البيت، المفرق، الأردن، ٢٠٠١، ص٢٢٧

٣٢- مالكم برادبري وجيمس ماكفارين: الحداثة، ترجمة مؤيّد حسن، ط١، جزء١، دار المأمون، بغداد، العراق، ١٩٨٧، ص٢٦

٣٣- نفسه: ص٢٣١

٣٤- نفسه: ص١٢٢

٣٥- منى محمد محيلان: حركة التّجريب في الرّواية العربية الأردنيّة١٩٦٠-١٩٩٤، ط١، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، عمّان، الأردن، ٢٠٠٠، ص١٢٢
٣٦- خيرة حمر العين: جدل الحداثة في نقد الشّعر العربيّ، ط١، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، سوريا، ١٩٩٦، ص٣٩
٣٧- تزفيتان تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبيّ، ترجمة الصّديق بوعلاّم، ط١، دار شرقيّات، القاهرة، مصر، ١٩٩٤، ص.٤٦
٣٨- تزفيتان تودوروف: نقد النقد رواية تعلّم، ترجمة سامي سويدان، ط١، مركز الإنماء القوميّ، بيروت، لبنان، ١٩٨٦، ص١٩
٣٩- إدوارد خرّاط: أصوات الحداثة اتّجاهات حداثيّة في النّصّ العربيّ، ط١، دار الآداب، بيروت، لبنان، ١٩٩٩، ص٢٠٣
٤٠- مالكم برادبري وجيمس ماكفارلن: الحداثة ، جزء١، ص٧١
٤١- نفسه: جزء ١، ص٢٧
٤٢- نفسه: جزء١، ص٢٧
٤٣- نبيلة إبراهيم: قصّ الحداثة، مجلّة فصول، مجلّد ١٦٧، مصر، القاهرة ، ١٩٨٦، ص ٩٦
٤٤- سناء شعلان: أَدْرَكَهَا النّسيان، ص٢٧٧
٤٥- نفسه: ص٥٨
٤٦- نفسه: ص ص٢٩٩
٤٧- نفسه: ص٥٦
٤٨- نفسه: ص٢٨١
٤٩- نفسه: ص٣٠٦
٥٠- نفسه: ص٣١٣-٣١٤
٥١- نفسه: ص٣١٤
٥٢- نفسه: ص٣١٣
٥٣- انظر: سيرتها في توثيق الهامش (١)
٥٤- انظر: اللّقطة السّينمائيّة في: فرانك هارو: فنّ كتابة السّيناريو، ترجمة رانيا قرداحي، ط١، منشورات وزارة الثّقافة، المؤسّسة العامّة للسّينما، دمشق، سوريا، ٢٠٠٣
٥٥- أورنك زيب الأعظميّ: لعبة النّسيان والتّذكّر وآليّات التّشكيل والرّؤية في رواية (أَدْرَكَهَا النّسيانُ)، موقع أنباء الوطن،١٩/ ٥/ ٢٠١٩، الرّابط الإلكترونيّ:

https://www.anbaalwatan.com/%D٩٪٨٥٪D٩٪٨٦٪D٩٪٨٨٪D٨٪B٩٪D٨٪A٧%D٨٪AA/٣٠٦٨٤٣-%D٩٪٨٤٪D٨٪B٩٪D٨٪AA٪D٨٪A٩-%D٨٪A٧٪D٩٪٨٤٪D٩٪٨٦٪D٩٪٩١٪D٨٪B٣٪D٩٪٨A%D٨٪A٧٪D٩٪٨٦-%D٩٪٨٨٪D٨٪A٧٪D٩٪٨٤٪D٨٪AA%D٩٪٩١٪D٨٪B٠٪D٩٪٨٣٪D٩٪٩١٪D٨٪B١-%D٩٪٨٨٪D٨٪A٢٪D٩٪٨٤٪D٩٪٨A%D٩٪٩١٪D٨٪A٧٪D٨٪AA-%D٨٪A٧٪D٩٪٨٤٪D٨٪AA%D٩٪٩١٪D٨٪B٤٪D٩٪٨٣٪D٩٪٨A%D٩٪٨٤-%D٩٪٨٨٪D٨٪A٧٪D٩٪٨٤٪D٨%B١٪D٩٪٩١٪D٨٪A٤٪D٩٪٨A%D٨٪A٩-%D٩٪٨١٪D٩٪٨A-%D٨٪B١٪D٩٪٨٨٪D٨٪A٧٪D٩٪٨A%D٨٪A٩-%D٨٪A٣٪D٩٪٨E%D٨٪AF%D٩٪٩٢٪D٨٪B١٪D٩٪٨E%D٩٪٨٣٪D٩٪٨E%D٩٪٨٧٪D٩٪٨E%D٨٪A٧-%D٨٪A٧٪D٩٪٨٤٪D٩٪٨٦٪D٩٪٩١٪D٨٪B٣٪D٩٪٨A%D٨٪A٧٪D٩٪٨٦٪D٩٪٨F-%D٨٪AC%D٨٪B٢٪D٨٪A١-٢.html

٥٦- الأوريغاميّ أو الأوريجامي باليابانيّة: هو فنّ طيّ الورق، وتتكوّن الكلمة من أوري/ Ori ومعناه (الطّي) والغامي/ kami، ومعناه الورق، هو فنّ طي الورق الذي يرتبط بالثّقافة اليابانيّة. الاستخدام الحديث لكلمة (أوريجامي): هو مصطلح شامل لممارسات الطّي بغض النّظر عن ثقافتها الأصليّة، والهدف منها هو تحويل ورقة مسطّحة إلى الشّكل النّهائيّ من خلال تقنيّات النّحت والطيّ. الرّابط التّالي:

https: //ar. wikipedia. org/wiki/%D٨٪A٣٪D٩٪٨٨٪D٨٪B١٪D٩٪٨A%D٨٪BA%D٨٪A٧٪D٩٪٨٥٪(D٩٪٨A

٥٧- سناء شعلان: أَدْرَكَهَا النّسيان، ص٤٧

٥٨- نفسه: ص١٤٨

٥٩- نفسه: ص٤٧

٦٠- نفسه: ص ٦١- ٦٢

٦١- نفسه: ص١٩٠

٦٢- نفسه: ص ص١١٢

٦٣- نفسه: ص٣

٦٤- نفسه: ص٢٧٨

٦٥- منى محيلان: الإنسان في رواية د. سناء شعلان (أَدْرَكَهَا النّسيان): ما بين العتبة ودهشة الختام، موقع الخيام الإلكترونيّ، ٢٣/ ٨/ ٢٠١٩، الرّابط الإلكترونيّ:
http://٤٦,١٠١,٢١٢,٢٠٤/news/article.php?articleID=٣٢٩٣١

٦٦- انظر: عطا الله الحجايا: رواية (أَدْرَكَهَا النّسيان) ملحمة الشّعوب والأوطان والمهمّشين والخراب، موقع وكالة رم الإخباريّة، ١٩/ ٤/ ٢٠٢٠، الرّابط الإلكترونيّ:
http://www.rumonline.net/index.php?page=article&id=٥١١٠٣٤

٦٧- سناء شعلان: أَدْرَكَهَا النّسيان، ص٢

٦٨- نفسه: ص٣٥٥

٦٩- فاضل عبود التّميميّ: عتبات الأردنيّة سناء شعلان في رواية (أدركَها النسيانُ)، صحيفة القدس العربيّ، ٨ يناير ٢٠٢٠، الرّابط الإلكترونيّ:
https://www.alquds.co.uk/%D٨٪B٩٪D٨٪AA%D٨٪A٨٪D٨٪A٧٪D٨٪AA-%D٨٪A٧٪D٩٪٨٤٪D٨٪A٣٪D٨٪B١٪D٨٪AF%D٩٪٨٦٪D٩٪٨A%D٨٪A٩-%D٨٪B٣٪D٩٪٨٦٪D٨٪A٧٪D٨٪A١-%D٨٪B٤٪D٨%B٩٪D٩٪٨٤٪D٨٪A٧٪D٩٪٨٦-%D٩٪٨١٪D٩٪٨A-%D٨٪B١٪D٩٪٨٨٪D٨٪A٧٪D٩٪٨A%D٨٪A٩-%D٨٪A٣٪D٨٪AF /

٧٠- فضيلة قريب: الرّؤية والتّشكيل السّرديّ في رواية أدركها النّسيان لسناء شعلان أنموذجاً، رسالة ماجستير، بإشراف الدّكتور بولرباح عثماني، كليّة الآداب واللّغات، قسم اللّغة والأدب العربيّ، جامعة عمار ثليجي، الأغواط، الجزائر، ٧/ ٧/ ٢٠٢٠، ص٨١

٧١- سليم النّجّار: التّجريب في روايـة (أَدْرَكَهَا النّسيان) للرّوائيّة سناء شعلان، مجلّة مدارات الإلكترونيّة، العدد ١٠٢، السّنة الثّالثة، تمّوز، ٢٠١٩، ص٨٣-٣٩

٧٢- سمير أيوب: رواية "أَدْرَكَهَا النّسيان" لشعلان وصدامها مع المجتمع، موقع طلبة نيوز، ٣/ ٩/ ٢٠١٩، الرّابط الإلكترونيّ:
https://www.talabanews.net/ar/%D٨٪B١٪D٩٪٨٨٪D٨٪A٧٪D٩٪٨A%D٨٪A٩-%D٨٪A٣٪D٩٪٨E%D٨٪AF%D٩٪٩٢٪D٨٪B١٪D٩٪٨E%D٩٪٨٣٪D٩٪٨E%D٩٪٨٧٪D٩٪٨E%D٨٪A٧-%D٨٪A٧٪D٩٪٨٤٪D٩٪٨٦٪D٩٪٩١٪D٨٪B٣٪D٩٪٨A%D٨٪A٧٪D٩٪٨٦-%D٩٪٨٤٪D٩٪٨٤٪D٨٪B٤٪D٩٪٩١٪D٨٪B٩٪D٩٪٨٤٪D٨٪A٧٪D٩٪٨٦-%D٩٪٨٨٪D٨٪B٥٪D٨٪AF%D٨٪A٧٪D٩٪٨٥٪D٩٪٨٧٪D٨٪A٧-%D٩٪٨٥٪D٨٪B٩-%D٨٪A٧٪D٩٪٨٤٪D٩٪٨٥٪D٨٪AC%D٨٪AA%D٩٪٨٥٪D٨٪B٩.X٥٣g٦٤gzbIU

٧٣- سناء شعلان: أَدْرَكَهَا النّسيان، ص٥

٧٤- عبّاس داخل حسن: أديب عراقيّ مهجريّ معاصر، من مواليد ١٩٦٢، مقيم من ثلاثة عقود في فنلندا، صدر له خطى فراشة، وألق الحكاية، وسقوط السّماء في خان الشّابندر، ومزامير يوميّة.

٧٥- سناء شعلان: أَدْرَكَهَا النّسيان، ص٥

٧٦- نفسه: ص٥

٧٧- نفسه: ص١٨٠

٧٨- نفسه: ص٥

٧٩- نفسه: ص٣٥٥

٨٠- عبّاس داخل حسن: انطباعات أوليّة عن رواية (أَدْرَكَهَا النّسيان) للدّكتورة سناء شعلان، صحيفة الحقيقة، العدد١٤٤٢، ١٠/ ٤/ ٢٠١٩، بغداد، العراق، ص٩

٨١- محمد عجينة: موسوعة أساطير العرب عن الجاهليّة ودلالاتها، ج٢، ط١، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ١٩٩٤، ص١٩٤

٨٢- نورثروب فراي وآخرون: الأسطورة والرّمز، دراسات نقديّة لخمسة عشر ناقداً، ط٢، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، ط٢، بيروت، لبنان، ١٩٨٠، ص٣٦

٨٣- محمد عجينة: موسوعة أساطير العرب عن الجاهليّة ودلالاتها، ج٢ ، ص١٩٤

٨٤- انظر: منذر اللاّلا: صورة الوطن في رواية (أَدْرَكَهَا النّسيان) للدّكتورة سناء شعلان، صحيفة الدّستور الأردنيّة، الإثنين ٢٣ آذار ٢٠٢٠، الرّابط الإلكترونيّ:

https://www.addustour.com/articles/١١٤٠٨٣٢-%D٨٪.B٥٪.D٩٪.٨٨٪.D٨٪.B١٪.D٨٪.A٩-%D٨٪.A٧٪.D٩٪.٨٤٪.D٩٪.٨٨٪.D٨٪.B٧٪.D٩٪.٨٦-%D٩٪.٨١٪.D٩٪.٨A-%D٨٪.B١٪.D٩٪.٨٨٪.D٨٪.A٧٪.D٩٪.٨A%D٨٪.A٩-%C٢٪.AB%D٨%A٣٪.D٨٪.AF%D٨٪.B١٪.D٩٪.٨٣٪.D٩٪.٨٧٪.D٨٪.A٧-%D٨٪.A٧٪.D٩٪.٨٤٪.D٩٪.٨٦٪.D٨٪.B٣٪.D٩٪.٨A%D٨٪.A٧٪.D٩٪.٨٦٪.C٢٪.BB-%D٩٪.٨٤٪.D٨٪.B٣٪.D٩٪.٨٦٪.D٨٪.A٧٪.D٨٪.A١-%D٨٪.A٧٪.D٩٪.٨٤٪.D٨٪.B٤٪.D٨٪.B٩٪.D٩٪.٨٤٪.D٨٪.A٧٪.D٩٪.٨٦

أ. د. سناء شعلان

أ. د. منى محيلان

د. معاذ الزعبي

9 789957 545550

ALTNOOR
النور
Culture and Art للثقافة والفنون