# ترنّم الصّوت وثورة الصّدى

## دراسات نقديّة في إبداعات معاصرة

د. سنـــاء شعـلان

أمواج للطباعة والنشر والتوزيع

# ترنّم الصّوت وثورة الصّدى

## "دراسات نقديّة في إبداعات معاصرة"

**الطبعة الأولى**
**٢٠٢٠**
**جميع الحقوق محفوظة للمؤلفة**

| | |
|---|---|
| المؤلّف ومن هو في حكمه | : د. سناء شعلان |
| عنوان الكتاب | : ترنّم الصّوت وثورة الصّدى |
| بيانات الناشر | : أمواج للنشر والتّوزيع، عمان – الأردن |
| عدد صفحات الكتاب | : ٢٣٢ |
| رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنيّة | : ر.أ (٦٢٩٤/ ١٢/ ٢٠١٩) |
| الرّقم المعياري الدولي (ISBN) | : ٩٧٨-٩٩٥٧-٥٤٥-٤٤-٤ |
| الواصفات | : الأدب العربيّ / / النّقد الأدبيّ/ / الدّراسات الأدبيّة |

- يتحمل المؤلّف كامل المسؤولية القانونيّة عن محتوى مصنفه ولا يعبّر هذا المصنف عن رأي دائرة المكتبة الوطنيّة أو أي جهة حكومية أخرى.
- تم إعداد بيانات الفهرسة والتصنيف الأولية من قبل دائرة المكتبة الوطنيّة

جميع حقوق الملكية الأدبيّة محفوظة للمؤلّفة د. سناء شعلان ويحظر طبع أو تصوير أو ترجمة هذا الكتاب أو أي جزء منه أو إدخاله على الكمبيوتر أو ترجمته على اسطوانات ضوئية إلا بموافقة خطيّة منها.

أمـــــواج للطباعة والنشر والتوزيع
المملكـــة الأردنية الهاشميـــة ـ عمـــــان
تلفاكس: ٠٠٩٦٢٦٤٨٨٨٣٦١/ ٠٠٩٦٢٦٤٨٨٩٦٥١

amwajpub@yahoo. com
www. amwaj-pub. com

**دراسات نقديّة**

# ترنّم الصّوت وثورة الصّدى

## "دراسات نقديّة في إبداعات معاصرة"

د. سنـــاء شعـلان

الطّبعة الأولى

٢٠٢٠

عندما يترنّم الصّوت، يحقّ للصدّىٰ أن يثور.

د. سناء شعلان

## الفِهْرستْ


| العنوان | رقم الصّفحة |
|---|---|
| إطلالة تمهيدية | ٩ |
| الفصل الأوّل: | ١١ |
| الفجيعة عند علي السّباعيّ في مجموعته القصصيّة "إيقاعات الزّمن الرّاقص". | |
| الفصل الثّاني: | ٣٥ |
| الرّؤية والتّشكيل عبر الومضة الشّعريّة في قصيدة "سبعون نافذة متجوّلة" للشّاعر الكرديّ شيركو بيكس. | |
| الفصل الثّالث: | ٥٧ |
| تجربة الحبّ عند بابلو نيرودا ونزار قبّانيّ: دراسة مقارنة بين ديواني "عشرون قصيدة حبّ وأغنية يائسة" و"مئة رسالة حبّ". | |
| الفصل الرّابع: | ٨٥ |
| الإنتاج النّصيّ والفنّيّ للمرأة: دراسة مقارنة بين المبدعة في أمريكا اللاّتينيّة والمرأة العربيّة: الذّات والآخر والصّراع: مقارنة بين سيرة فدوى طوقان "رحلة جبليّة رحلة صعبة" وسيرة إيزابيل اللّينديّ "باولا" أنموذجاً. | |
| الفصل الخامس: | ١٢١ |
| مقاربة مقارنة في تشكيل الحبّ في الرّسائل الغراميّة عند غسّان كنفانيّ و"سيمون بوليفار". | |
| الفصل السّادس: | ١٦٥ |
| تأثير رواية "دون كيخوته" في الرّواية العربيّة المعاصرة رواية "المتشائل" لإميل حبيبي أنموذجاً. | |

# إطلالة تمهيدية

هذا الكتاب هو سِفْر لدراسات متنوّعة في سياحة انتقائيّة تطوافيّة في الأدب الحديث العربيّ والعالميّ في عوالم الرّواية والقصّة القصيرة والشّعر والسّيرة الذّاتيّة وأدب الرّسائل، 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.

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

# الفصل الأوّل

## الفجيعة عند علي السّباعيّ في مجموعته القصصيّة "إيقاعات الزّمن الرّاقص"

يبدو أنّ علي السّباعيّ يقودنا منذ عتبة العنوان في مجموعته القصصيّة "إيقاعات الزّمن الرّاقص" إلى توليفة مضمونيّة قابلة لأن تكون مفتوحة على جدليّة التّأويل التي تقود العمل الإبداعيّ إلى التّخصيب والإثراء والتّفريع الذي يكفل له حياته واستمراره ونماءه وخلوده مع كلّ قراءة جديدة له، وهو منذ البداية يضعنا مباشرة أمام إيقاعات لا أمام إيقاع واحد في مجموعته التي يُفترض أنّها تأرّخ لزمن راقص، وهي تسمية تقودنا ابتداء إلى البهجة والفرح،؛ فالزّمن الرّاقص يستحضر معطيات الفرح والابتهاج والأريحيّة والانسجام التي تسبق عادة فعل الرّقص، ثم تلازمه، لكن تبدأ المفارقة عند القرن بين الزّمن والرّقص، فما هو مدلول الزّمن الرّاقص؟ ومتى يكون الزّمن راقصاً؟ وكيف يُتعامل مع هذا الزّمن الرّاقص؟ وهذه الأسئلة تقودنا إلى سؤال أكبر، وهو: ما مفهوم الزّمن الرّاقص؟ ومن هو المؤّهل للرّقص في هذا الزّمن؟ وما هي إيقاعات هذا الزّمن الرّاقص؟

تبقى الأسئلة جميعاً مفتوحة على التّأويلات كلّها التي تنساح في هذه المجموعة القصصيّة الخصبة الولود. ولنا أن نختار إيقاعاً بعينه لنرقص عليه ما دامت المجموعة منذ عتبة العنوان تجيز لنا الاختيار؛ إذ هي تقدّم توليفة كاملة غير معلنة، وإنّما مفتوحة على التّوقع والتّخيّر والتّعاطي والتّفاعل.

لعلّ من أهمّ خصائص هذه المجموعة القصصيّة- في رأينا المتواضع- أنّها تقوم على مجموعة من الثّيمات الكبرى التي تنتظم القصص جميعاً في وحدة موضوعيّة تتباين وفق وجهة النّظر، وزاوية التّلقّي، ومنظومة الأدوات والافتراضات وعينات الدّراسة، لكنّها تصبّ أخيراً في حقيقة واحدة، وهي أنّ هذه المجموعة قائمة على وحدة موضوعيّة ما.

الفجيعة هي الثّيمة الكبرى التي تنتظم هذه المجموعة في وحدة ظاهرة تقدّم حالاً واحداً يختصر أحوال أبطال قصص المجموعة جميعهم، ويوصّف ظـروفهم، ويحلّل أزماتهم النّفسيّة والمعيشيّة التي تقودهم جميعاً دون استثناء إلى نقطة واحدة محوريّة وبؤرة في القصص كلّها، وهي بؤرة الألم الـذي يصـبح بطـلاً إجباريّـاً في حيواتهم، ليشكّل مصائرهم وأقدارهم، ويسوّغ أفعالهم وأقوالهم ومشاعرهم، بل وانكساراتهم وسلبيتهم في كثير من الأحوال.

بذلك تصبح الفجيعة إيقاعاً من الإيقاعات التي يوصّف بها هـذا الـزّمن الرّاقص حيث لا استقرار أو أمان؛ ففي قصّة "عرس في المقبرة" نُفجع ابتـداءً مـن المفارقة[١] التي تحملها عتبة العنوان؛ فكيف يكون العـرس في المقـبرة؟ والعـرس هو رمز لفعل الحياة والاستمرار والنّماء، في حين أنّ المقبرة هي رمز لفعل الموت والانتهاء والعجز، وتفاصيل القصّة هي من تجعل الجميع شـركاء في تجـرّع هـذه الفجيعة؛ فحارس المقبرة يعيش تجربة عزلة موحشة، تحرمه من أن يعيش تفاصيل حياته كلّها بشكلها الطّبيعيّ "كنتُ أحسب أنّني أعيش في عزلة موحشة، كلّ ما فيَّ ينتمي إلى الماضي، حتى أنفاسي، فإنّها تصدر عن الوحـدة المتفـردة بـداخلي"[٢]، ويبحث بأيّ شكل عن مؤنس له في المقبرة حيث يقطع أيامه يحرس المـوتى مـن اللّصوص، ويسوق له القدر"ناجية" المرأة الأربعينية التي يجدها بين القبور، وعندما يسألها عن سرّ وجودها في المكان، تصدمه بأنّها تدّعي أنّهـا عروسـه، وأنّهـا قـد جاءت لتعيش معه تفاصيل زفافها إليه، وتقول له: "عملت لـك سـرير الزّوجيّـة فوق أحد قبور أثرياء مدينتنا". [٣]

يحاول الحارس عندها أن يستوعب ما يجري، لكنّه يصطدم بفعل غـرائبيّ[٤] يثير الخوف والقلق في نفسه حيث يجد "العديد من الهياكل العظميّة تصطف على

شكل أزواج، العشرات من الجماجم موزّعة على مواضع منتخبة بإتقان وقد رتّبت على شكل أزواج فوق القبور"[٥]، ويزداد الوضع غرائبيّة عندما تزعم المرأة أنّه قد خطبها منذ زمن، وتسدر في بكاء طويل، فيحاول أن يرتّب فهمه للموقف بأن يسألها عن سبب بكائها في هذا الجوّ الغرائبيّ الذي تصنعه في المقبرة في طقوس زواج مزعوم، فتعترف له بأنّها "وحيدة أبكي كلّ شيء في حياتي، فحياتي بكاء في مأتم"[٦]، يتعاطف معها الحارس أكثر عندما يشعر بأنّه وحيدة مثله في هذا المكان، لكنّه ينعتها بالجنون عندما يعلم أنّها تعيش حياة فنتازيّة بتفاصيل غرائبيّة عزّ أن نقابلها في كلّ يوم، إذ تقول له: "في أعماقي تسكن امرأة... أنثى بانسدال ستائر اللّيل تتفجر بركاناً من الشّهوة: فأعيش زفافاً كلّ ليلة... ينتهي بنشوة عامرة مع أحد العابرين. حينها أنام نوماً عميقاً... عميقاً جداً". [٧]

يحاول أن يتخلّص منها بالوعود الكاذبة، لكنّها تضعه في مواجهة مباشرة مع فجيعتها عندما تخبره بسرّها المحزن: "لقد زوّجني أهلي عنوة، وأنا بعد بنت في الرّابعة عشرة من عمري، لشخص يدّعي بأنه: تاجر! أنجبت له خمس بنات، باعهنّ زوجي لأحد بيوت الدّعارة هه.. لقد كان: قواداً". [٨]

هذا الاعتراف يقود القصّة إلى المزيد من الأفعال الغرائبيّة، فنجد الحارس ينحاز إلى عالم المرأة بما فيه من جنون وسلوك شاذ، ويتواطأ معها في فعل الزّواج الذي تشهده المقبرة في كلّ ليلة، ويخرج عن أدبيّات عمله، وعن ضوابط عالمه، وينساح في جنون يشابه جنون المرأة، وبدل أن يحاول أن يعيدها إلى عالم الاتزان، يفقد هو الآخر اتّزانه، ويطفق يكرّر أفعالها الغريبة التي كان يستنكرها عليها "قبل لحظات رحت أطوف صارخاً بغابة القبور الصّماء، أصرخ محفزاً كلّ الموتى على

–النّهوض– من سباتهم الأزليّ، تشاركني (تاجية) الصّراخ والطّواف بين القبور تبكي بناتها، حظّها، وألمها الذي زعزع كياني، مزق يقيني بالحياة، أمسكتها من يدها مهدئاً، داهمني منظر الدّموع السّابحة في الكحل الأسود، قلت لها:

– "اجلبي طبولك، دقي، اقرعي عليها إيقاعاً يوقظ الموتى، فهم أصدقاء اليوم.. دعي أصابعك تضاجع طبول الفرحة". (٩)

يمضي حارس المقبرة ليلة زواج غرائبيّة ماجنة تعجّ بالجنس في المقبرة بين القبور وعلى عظام الميتين، منحازاً بذلك إلى عالم الجنون مادام عالم العقل لم يملك أن ينصف ناجية وبناتها من ظلم زوجها القوّاد، مشاركاً إيّاها الفجيعة المشترك التي يعيشها في مجتمع ظالم يجعل مصير المرأة –في كثير من الأحوال– معلّقاً بين يدي زوج أظلم أم عدل.

هكذا تصبح الفجيعة عند علي السّباعيّ في هذه القصّة مسوّغاً مقبولاً للجنون وللجنوح إلى الانحلال والغرائبيّة ما دامت الشّخصيّة تعيش تحت ظلم اجتماعيّ صارم، وهو بذلك يقدّم حلاً استلابيّاً سلبيّاً، فبدل أن تثور "ناجية" على واقعها، وتحاول أن تنقذ بناتها من مصيرهن المشؤوم، تهرب إلى عالم المقابر، وتمارس الدّعارة بالمجان مع كلّ عابر سبيل يمرّ بها، وهي بذلك تنتقم من الدّعارة بممارسة الدّعارة! وهذا يجعلنا نسخر من هذا السّلوك الذي تقوم به، تماماً كما نسخر من موقف حارس المقبرة الذي هاله ما سمعه من قصّة ناجية وبناتها مع زوجها القوّاد، وبدل أن يثور هو الآخر على هذا السّلوك، أو على الأقلّ أن يلزم الحياد إزاءه، نراه ينصر "ناجية" على ظلمها، بأن يمارس عليها المزيد من الظّلم! ولأنّه يغضب من إجبار بناتها على الدّعارة، فهو يمارس معها الزّنى في المقبرة كي يريح أعصابها ويلبّي رغباتها!

يبدو أنّ علي السّباعيّ قد قدّم في هذا القصّة حلولاً لا تقل مأساويّة عن أقدار الشّخصيّات، فهل الحلّ لامرأة هاربة من الدّعارة هو أن تمارسها بالمجان في المقبرة مع العابرين الغرباء؟ وهل الطّريقة المثلى للانتصار لها هو مشاركتها العبث والانحلال الجنسيّ في المقبرة فوق رفات الميتين؟

يبقى السّؤال في هذه القصّة: هل هذه الخاتمة هي نهاية فاجعة لا تقلّ قسوة عن حيوات شخصيات القصّة؟ أم هي حلّ مقترح للتّعاطي مع الواقع بمنطق المزيد من الجنون والعنف في مقابل الكثير منه؟ أيّاً كانت الإجابة، فنحن لا نملك إلاّ أن نشعر بالأسى من فجيعة "ناجية" وحارس المقبرة في حياتهما التي تبدو إيقاعاً حزيناً من إيقاعات أخرى في زمن علي السّباعيّ في هذه المجموعة القصصيّة.

أمّا في قصّة "الخيول المتعبة لم تصل بعد" فالفجيعة تتوالد عندما يعجّ الزّمن بالأشرار الذين يتكاثرون بسرعة، فالدّنيا في زمن هذه القصّة كلّها مرارٌ بوجود هارون رشيد واحد، فكيف عندما يعجّ بملايين الرّجال أمثال هارون "تغيّر هارون، ظهر بدلاً عنه ملايين الرّجال الذين يدعون بـ (هارون) "الذين يعيشون في زمن الدّم والقتل". (١٠)

هارون الرّشيد يعيش فجيعته عبر معاناته الخاصّة في عالمه المتغيّر ضدّ إرادته "ليس هارون وحده الذي تغيّر، بل كلّ التّقاليد والعهود، الأحاسيس والإنسان الشّجر والأغصان، السّحابة والمطر، السّجان والسّجين. آه... كلّ العواطف تغيّرت، حتى البحر تغير. والرّشيد وسط ذلك كلّه يقف على السّاحل وحيداً بلا مركب، بعد أن رحلت كلّ المراكب". (١١)

جاريته دموع تعيش فجيعتها في إخفاقها في أن تجذبه إلى عالمها حيث الحبّ والأمن والسّلام بعيداً عن القتل والفتن والحروب، وتزداد تعاستها عندما يواجهها الأمير الزّائر ببشاعة حياتها، ويستنكر عليها أن تعيش في ظل هارون حيث القتل، ولا شيء غير القتل: "دموع! كيف يعيش الإنسان وسط أنهار الدّم وبرك القتل؟ كيف؟"(١٢)

الأمير الزّائر الذي يتنكرّ بزّي المتسوّل، يهدّد بالثّورة والعصيان: "ما زالت كلّ براكين الأرض خامدة لا تستعر. لكن بإمكان شرارة صغيرة أن تجعل الأرض تتنفس بعمق فتزفر جهنم إلى الخارج، بهذا تغرق الأرض في بحر من الحمم المستعرة"(١٣) ويحرّض الجارية "دموع" على التّمرّد على هارون الرّشيد، والانتصار للحياة بعيداً عنه، وبعيداً عن القتل" دموع! إنّ الإنسان يهرب من تعاسته بالقتل. لكن الطّيور بإمكانها الهرب من كلّ شيء دونما اللّجوء إلى القتل، حياتنا لو كانت ثمناً لراحة العالم، سنمنحها لهم، وهذا غير جائز معك يا أميرة.. فمثلك شفّافة، حلوة، تشبهين التّفاحة النّضرة، صعب أن تمنح حياتك من أجل... آه... حياة الآخرين". (١٤)

عندما لا يجد تجاوباً من "دموع" ولا أذناً صاغية من هارون الرّشيد يعلن حقيقته ومواقفه دون خوف "أنا من تقرّحت قدماه من السّير فوق خرائط الدّم، أنا عبد الأمير الشّحّاذ، أرتدي الأسمال البالية؛ لأنهّا زي كلّ الفقراء يا مولاتي. أحمل الأكياس الثّلاثة معبّأة بالأواني الفارغة، والقناني؛ لأنّها عدّة كلّ أمير لحفلاته، الذي أضعه على أنفي قطعة من القماش تجعلني استنشق هواء نقيّاً؛ لأن هواء الدّنيا كلّها يزكم أنفي لما فيه من نتانة يا ملكتي". فيكون مصيره الفاجع أن يأمر هارون الرّشيد بإطاحة رأسه". (١٥)

تلبس الفجيعة في قصّة "هكذا وجدتُ نفسي" رداء الفنتازيا المرتكز على المفارقة العكسيّة(١٦)؛ فالعنوان يوحي بأنّ بطل القصّة قد وجد نفسه، وهذا فعل إيجابيّ، لكن عندما نقرأ القصّة نتفاجأ بأنّ البطل قد ضيّع نفسه، ولم يجدها، بل إنّ حالة الالتباس عنده قد وصلت إلى حدّ أنّه قد اندغم في الحالة الحمار، وما بات يدرك حقيقة أنّه إنسان، وشرع ينهق في آخر القصّة عوضاً عن أن يتكلّم "راح يحرك رأسه للأعلى والأسفل كما يفعل الحمار، حينها شرع ينهق بقوة... بقوة...." [١٧]

هي مفارقة تستثمر الفعل العجائبيّ[١٨] لتقودنا إلى أصدق توصيف لحالة البطل في هذه القصّة، وهي حالة الفجيعة؛ إذ أنّه يعيش فصول الوحدة والعزيمة واليأس وحده بعد أن جرب الأمل مرة تلو مرة، دون أن ينجح في الوصول إلى مساعيه، ليجد نفسه في آخر المطاف وحيداً يعيش مع حماره الذي يضطلع بملكات عجائبيّة؛ فهو قادر على الحديث مثل البشر، وقادر على أن يحاور صاحبه، وأن يشاركه همومه ويأسه.

يتوافر الحوار العجائبيّ على رصيد كبير من التّفاؤل على عكس صاحبه الذي بلغ اليأس منه منتهاه، فينصحه بالعمل والإصرار على الحصول على السّعادة "سنحصل على كل شيء بعزيمة الورود وهي تشقّ رمال الصحراء طرباً بهطول المطر". [١٩]

لكن تذهب نصائحه أدراج الرّياح في نفس صاحبه الذي انتصرت الهزيمة واليأس عليه، فيضرب الحائط بما يسمع، ويغرق في غربته عن نفسه التي تبلغ به أن ينسى ذاته، ويتقمّص دور الحمار، ويسرع ينهق دون أن يتفكّر في كلام حماره الذي ينصحه قائلاً "تستطيع أن تربط كلّ أجزاء جسمك الممزّقة

بأوتار من أوجاعك القديمة، تجد قلبك، أرجلك، أذرعك، وجسدك كلّه قد اكتمل نسجه بفعل أوتار الحياة التي خاطها حزنك الدّائم، وكما قالت محبوبتك "تستطيع صنع قدرك الجيد بالإرادة". (٢٠)

بذلك يستسلم بطل القصّة "وجع" لقدره الموجع، دون أن يحاول أن ينتصر لنفسه ولو لمرة أخيرة، وكأنّ علي السّباعيّ قد قدّر لبطله أن يكون مهزوماً لا يملك بارقة أمل، ولا غرو في ذلك، وهو من اسماه ابتداءً "وجع" ليكون اسمه قدراً ملازماً لمصيره.

هذا يدعونا إلى أن نتساءل هل علي السّباعيّ يصمّم على أن يقفل أبواب الأمل في وجوه أبطاله؟ أم أنّ حالة الإحباط الذّاتيّة التي نفترض وجودها عنده ولا نجزم بذلك قد انتقلت عدواها إلى قصصه؟ أم تراه يندّد بالتّخاذل واليأس عبر تكريسه قبحه في قصصه؟ أم هي طريقة فنيّة منه للتّلويح بالامتساخ عقاباً لكلّ من تسوّل له نفسه بأن يتنازل عن حقّه الطّبيعيّ والمشروع في الحلم بغدٍ أجمل؟

في رأيي المتواضع إنّ هذه القصّة مفتوحة على التّأويلات كلّها المطروحة الآن والمفترضة آنفاً، ولكلّ أن يضبط تأويله وفق الإيقاع الذي يسمعه من هذه القصّة.

من جديد تطالعنا الفجيعة بإيقاع جديد في قصّة "قطار اسمه: غاندي"، إذ تأخذ شكل الانفصام(٢١)، فبطل القصّة غاندي الذي يعمل سائق قطار يعاني الكثير من الآلام النّفسيّة التي تصل به إلى حالة الفصام الذي يجعله يعتقد بأنّه اثنين، هو وخياله/ ظلّه الذي يشاركه أحزانه، وينصحه بأن يهرب منها بالسّكر

بحجة أنّ الألم "على شكل قطار ممتلئ بالألم يجرُّ وراءه مقطورات من الوجع المزمن فوق سكّة الخيبة بداخلك، عندها تعمل على إخراج ألمك بتنهيدة متقطّعة، فإنّك بهذا تعمل على إخراج وجعك عربة... عربة". (٢٢)

لكن غاندي يكتشف أنّ ألمه أكبر من السّكر، وأقوى من أن يزول بطريقة خياله/ ظلّه بالنّسيان، كذلك يكتشف أنّ الفجيعة الكبرى في حياته وفي حياة البشر أجمعين تتمثّل في الكذب الذي يمقته، عندها يسقط في أشدّ حالته ضعفاً، وينتحر غير آبه بالحياة: "يغرس عنق الزّجاج بذراع خياله، تفتّق جرح من دماء تتدفّق، كأنّها احتضار الأنهار عند حبسها بسدود، يعالج خياله بضربة تجعل النّهار يحتضر، وهو ينتظر ولادة المساء.

يسقط غاندي على الأرض، وهو يصرخ:

- الكلّ يكذب". (٢٣)

من جديد يحاصرنا علي السّباعيّ بفجيعته المستلبة التي تطرح على أبطالها كلّهم شتّى أنواع الهزيمة والضّعف والتّخاذل، فنجد بطله قصته "غاندي" يهرب ابتداء إلى المرض النّفسيّ، مروراً بالسّكر، انتهاء بالانتحار، دون أن يحاول ولو محاولة واحدة جادة أن يوجّه أحزانه في درب التحدّي والصّمود والعمل، ودون أن يقرّر أن ينتصر لنفسه، ولقوة الحياة التي من الأفضل أن تنتصر في أنفسنا، بدل أن ننكسر دونها، ونترك الحياة مهزومين موجوعين وحيدين! فما هو الحزن الذي يستحقّ أن نترك الحياة هرباً منه؟!

أمّا في قصّتي "ورقة" و "دم أخضر" فيقوم استدعاء الفجيعة فيهما على عناصر التّكثيف والتّصريح والتّرميز لاسيما أنّ القصّتين هما من جنس القصّة القصيرة جدًا حيث يعتمد هذا النّوع من القصص على التّكثيف والتّرميز.

إن كانت الفجيعة في القصّة الأولى "ورقة" تتمثّل في الاستسلام والتّخاذل اللّذين يمنعان البطل حتى من أن ينتصر لورقة ضعيفة في مهبّ الرّيح "تجمّدت، تركتها تحركها الريح"[٢٤]، فهي تتمثّل في قصّة "دم أخضر" في ذلك الجبن الذي يسكن نفس بطل الذي يمنعه من أيّ ردّة فعل إزاء قتل الشّيخ للعجوز أمام عياله ونسائه لحجج مفتراة، مثل النّظر إلى زوجة الشّيخ الصّغرى باشتهاء كما زعمت[٢٥]، بل إنّ الجبن يمنعه حتى من أن يهرب من وجه الشّيخ الظّالم، ويظلّ يرزح تحت نيره، ويصرّح بكلّ خزي بأنّه "جبان يا امرأة...! جبان!!"[٢٦]

على إيقاع آخر يحاصرنا علي السّباعيّ بالفجيعة متمثّلة في السّبب وفي النّتيجة؛ فالأب في قصّة آخر رغيف "يضرب ابنه الصّغير على أذنه، فيخرق طبلتها، ويفقده السّمع، وهذا لا شكّ فعل فاجع بشع، فكيف إن وقع من الأب على ابنه، ألا يكون هذا الفعل عندها فعل مركب للقبح والوحشيّة والقسوة؟! لكن هذه القسوة تُشفع بسبب لا يقلّ قسوة على النّفس من الفعل، فالأب ضرب ابنه لأنّه أكل رغيف أخيه"[٢٧]، وهو الرّغيف الأخير الذي تملكه هذه الأسرة المعدمة.

لا شكّ أنّ الفقر فعل بشريّ وحشيّ يقع على أفراد بسبب جشع أفراد آخرين، وفي النّهاية تكون الفجيعة المتوالدة في كلّ مشهد فقر نعاينه في حياتنا، ويختزله علي السّباعيّ في صفعة على إذن طفل جائع بيد والده، فيفقد السّمع بدل أن يقدّم له رغيف آخر ليأكل حتى يشبع! أليس علي السّباعيّ في هذه

القصّة يضعنا جميعاً أمام بشاعة واقع كهذا؟! إنّه في هذه القصّة يعلّق الجرس، ويحدّق في العيون بكلّ تحدٍ، ويمضي؛ إذ لا يتوقّع الكثير من بشر قليلاً منهم من يبالي بطفل جائع ما دامت معدته متخمة آمنة من جوع.

في قصّة "رجل أنيق" يقدّم علي السّباعيّ صورة أخرى للفقر والجوع والحرمان الذي يفجع كلّ من يعاني منه؛ فالرّجل الأنيق الذي يختفي وراء بذلة تبدو أنيقة، يعيش واقعاً مخالفاً لشكله الخارجيّ الأنيق الخادع، فهو فقير لا يملك شيئاً، وعندما يقرص الجوع معدته يلوذ إلى مكان القمامة يبحث فيها عن لقمة تسدّ رمقه، وهناك يتصارع مع كلاب الطّريق الجائعة مثله، وعندما يعجز عن الانتصار عليها، يشرع ينبح مثلها، لعلّها تخاف، وتهرب، فيفوز بلقمة أو لقيمات من القمامة! منحازاً إلى سلوك غرائبيّ، قلّما يسلكه بشر، وهو النّباح والتّصارع مع الكلاب من أجل لقمة في مكبّ للنّفايات! وهو مشهد ظالم يدين كلّ من يجلس على وليمة عامرة شبعان ريّان، والكثير من البشر بالكاد يجدون لقيمات مسروقة من أفواه الكلاب الضّالة في مكبّ النّفايات.

تتمثّل المرأة في قصّة "مظلومة" نوعاً آخر من الفجيعة المولودة من رحم عادات المجتمع العربيّ الشّرقيّ الذّكوريّ الذي يعاقب الأضعف، وهي المرأة في الغالب، في حين يترك الأقوى، وهو الرّجل في غالب الأحيان، يقترف جرائمه دون حسيب أو رقيب.

فالمرأة في هذه القصّة تتوارى خلف نقابها إجباراً كي تهرب من جريمة وقعت في حقها، ففي حين سامح المجتمع الذّكوريّ المجرم الذّكر على فعلته البشعة في حقّها، وسلبها نفيسها؛ فقد فرض عليها عقاباً أبديّاً في التّخفّي خلف نقابها، وكأنّها المجرمة لا الضّحية، وسمح لنفسه بأن يشمّ جسدها بكلمة

"مظلومة"[٢٨]، وكأنّها دابّة أو أقلّ "وشم بحروف كبيرة فوق ساعدها الأيمن بلون أخضر مزرق... (المظلومة)"[٢٩] وتركها حزينة محزونة لا تملك إلاّ أن تبكي حظّها العاثر بقولها "أنا امرأة خرقتها أصابع آثمة!"[٣٠]، وأن تعيش في كلّ يوم كلّ معاني الفجيعة والألم والحرمان والقسوة والظّلم في مجتمع لا يتقن إلاّ أن يعاقب المرأة، في حين يغفر للرّجل جرائمه كلّها بسبب ذكورته لا غير! وكأنّ الذّكورة فعل شرف، والأنوثة فعل انتقاص ومذلّة.

تتكّرر صورة المرأة المظلومة في قصّة "ورود الغابة" لفضح نظام سلطويّ كامل بمباشرة وبوضوح؛ فالأمير في القصّة، بدل أن يقوم بواجبه الطّبيعيّ والأخلاقيّ والدّستوريّ والإنسانيّ بحفظ أرواح المواطنين فضلاً عن حفظ ممتلكاتهم وحرّيّاتهم وحقوقهم، نراه يسقط في درن القذارة، ويسرق زوجة من زوجها؛ لأنّها اشتهى جسدها الجميل، وعندما ترفض أن تكون خليلة له، وتتمسّك بشرفها، وبالإخلاص لزوجها الذي تحبّه يقدّمها الأمير طعاماً سائغاً لنمره المتوحّش ليقطّعها إرباً، وهو يرقب هذا المشهد الوحشيّ بمتعة وتشفٍ، يرافقه جنوده ومساعدوه الذي يقيدون الزّوج المهزوم المغلوب على أمره "قعقعت ضحكة الأمير مستهترة صاخبة، عيناه تبرقان بالشّرّ لرؤيتها امتزاج الدّم بثوب العسل، وعباءتها السّوداء سحبتها مويجات مشيعات معزيات زوج الشّهيدة"[٣١]

لاشكّ أنّ جريمة كهذه هي فجيعة مركبة؛ فمن ناحية هي جريمة وحشيّة لا يمكن أن تُغتفر لا في حقّ البشريّة ولا في حقّ الحبّ الذي هدر على أبواب الأمير، لأنّه شاء ذلك في لحظة شهوة لجسد امرأة رجل غيره، ومن ناحية أخرى هي فضح لسقوط رموز السّلطة في سائر أشكال الرّذائل والصّغائر في حين

تتمنّى الرّعية أن تعيش في سلام وحبّ بعيداً عن خارطة المصالح والغنائم، وفي نهاية المطاف تُحرم من هذه الأمنية المشروعة.

من جديد يجنح علي السّباعيّ إلى السّرد العجائبيّ، فيرسم لنا في قصّة "مملكة الغضب" صورة لمكان عجائبيّ لا وجود له في عالم البشر حيث مهمة سكّانه من النّساء أن يستدرجن الرّجال للولوج إليه، وهناك يشرعن يذقنهم أبشع أنواع العذاب، وهذا المكان اسمه "مملكة الفجيعة "أنت الآن في مملكة الفجيعة، برحاب الفناء، لا حياة لك! "[٣٢]، وهو الطّريق نحو الموت.

هذه المملكة العجائبيّة التي تزخر بأنواع العذاب الجسديّ كلّها فضلاً عن شتّى أنواع العذاب النّفسيّ هي في رأي بطل القصّة امتداد لذلك العذاب الذي عاينه وغيره من البشر في حياتهم الزّاخرة بخيبات الأمل "نحن جيل الخوف يا هذه... بذار نساء الرّعب... أيام الخوف أرضعتنا... وأصابع الشّقاء الحديدية فطمتنا"، ولقد عشتُ أزمنة الخوف، البؤس، الغربة، وما أجمل أن أعيش لحظات الموت". [٣٣]

لعلّ هذه المملكة العجائبيّة بكلّ ما فيها من ظلم وقسوة وتعذيب هي امتداد لصورة الواقع في نفس علي السّباعيّ حيث يعيش البشر تجارب نفسيّة قاسية، ويمرّون في تجارب نفسيّة وجسديّة وحياتيّة لا تقلّ قسوة عن التّعذيب حتى الموت على أيدي نساء مملكة الفجيعة دون سبب أو جناية، ليصل الإنسان في نهاية هذه التّجربة إلى أنّه يعيش مجبراً في الوهم، ولا شيء غير الوهم الذي قد يقوده دون أن يدري إلى مملكة الفجيعة حيث العذاب، وتهمة الأوهام التي تلصقها نساء المملكة بكلّ من يشرعن يعذبنه: "اقتربتْ صاحبة الفم الشّيطانيّ، لتقول بمرارة: إنّك تحيا بالأوهام... فهي زادكم يا بشر". [٣٤]

تكون النّجاة من هذه المملكة الجهنميّة ومن هذا العذاب الموصول بـأن يقرأ البطل آية الكرسي دون توقّف على معذباته اللّواتي احترقـن حتـى المـوت "أغفى وهو يكررها"[٣٥]، ويبقى السّـؤال الحـائر اللاّهـث الـذي تورثـه لنـا هـذه القصّة: كيف لنا النّجاة من عذابات مملكة الحياة التي نعيش إكراهاتهـا وقسـوتها وتناقضاتها جميعها؟

في حين نجد أنّ النّجاة من قسوة الحياة ومرارة الفجيعة فيها تنهـزم أمـام حرارة الحبّ في قصّة "بندقية الحاجّ مغني"؛ فالأب الذي جاوز السّبعين من عمـره قد وقع في عشـق بائعـة الهـوى "بنـت النّـاس رمّـان"، وتزوجهـا، وأخلـص لهـا، وأخلصت له، لكن أبناءه ضنّوا عليه بهذه السّعادة؛ لأنّهـا امـرأة سـيئة التّـاريخ والسّمعة، فخطفوها من والدهم على أمل أن ينزعوها إلى الأبد من حياته، لكن الوالد المفجوع بعقوق أولاده كما هو مفجوع بحرمانه مـن المـرأة الـتي يعشـقها، يرفض أن يستسـلم لقهـر أولاده، ويسـعى إلـيهم حـاملاً بندقيتـه كـي يسـتعيد زوجته، وعندها كانت مفاجأته الكبرى بردّ فعل أولاده تجاهه "وبينما هـو سـادر في عزمه لمقاتلة أولاده، انطلقت صليّات متتالية من الرّصاص فوق رأس (الحاجّ مغني) من رشاش ابنه البكر، بعدما تموضعوا بساتر ترابي أمام دارهم، فلم يأبـه بصليّاتهم، وكأنّها أسراب من البعوض، مما دفع ابنه إلى معاودة إطلاق صـليّات متعدّدة، متعاقبة، غرضها ثني والده عن عزمه. قال الحاجّ مغني بصوته الهادر:

- اضربوا ما استطعتم! فأنا قادم.

قال ابنه الأوسط لأخيه:

- تنح جانباً لكي أكسر ساقيه بقناصتي هذه.

فشل في إصابة أبيه، وبدلاً من إصابته بساقيه، فإذا بالرّصاصات تترك ثقوباً في ثوب أبيهم بعدما ألقته على الأرض، وبهذا استمرّت رشقات بنادق أولاده، فاض قلبه في فمه، تمنّى لو كان صقراً لحلق في الفضاء هارباً من مقاتلة أبنائه". [٣٦]

تنتهي فجيعة الحاجّ مغني بانتصاره على أبنائه، وباستعادته لزوجته التي يحبّها، ويفضّلها على كلّ عالمه بما فيه من أولاد وزوجات وحفدة وأصدقاء، اقترب منها، وقال لها: "شعرت بمتعة لا حدود لها، وأنا أستردّك، وحينما لمستك ولدت فيّ ملايين الخلايا، حينها أحسست بأن دماء الشّباب تجري في عروقي.

أشاحت بوجهها، لتقول بغنج:

- افتقدتك يا حاج لأنّك رجلي، واشتقت إليك لكونك أثمن مشاعري على الإطلاق.

ردّ قائلاً:

- لن يخيب أملك فيّ أبداً. أبداً. [٣٧]

أمّا فجيعة المرأة الطّائر في قصّة "الأيادي المتعبة"، فتأبى أن تغادرها، وتعجز عن أن تتخلّص منها، فهي تعيش في ازدواجيّة مؤلمة، تجعلها مزيجاً أسطوريّاً من امرأة طائر؛ فلا هي طائر خالص، ولا امرأة صرف، إنّما هي عالقة في هذه الحالة المسخ التي تشبه حياتها المفصومة التي تعيشها في واقعها الحياتيّ، عندها تطلب من بطل القصّة وصديقه أن يحرّراها ممّا هي فيه "حرّراني من ازدواجيتي! فأنا منكودة الطّالع"[٣٨]، لكنّهما يفشلان في ذلك، فتبقى عالقة في حالتها المربكة

المحزنة، وتحلّق نحو البعيد محمّلة بفجيعتها في عدم قدرتها على الانعتاق ممّا هي فيه.

يختم علي السّباعيّ مجموعته القصصيّة بقصّة "المدينة"، وهي قصّة تشابه في تشكيلها المدينة؛ إذ هي شبكة من القصص القصيرة المتوالدة عن بعض في لحمة موضوعيّة هي المدينة، وبالتّحديد حكايات أهل المدينة الذين يجمعهم رابط واحد، وهو الفجيعة التي تأخذهم إلى أشكال الحزن والألم كلّها؛ ففي قصّة "الصّراخ" نجد الفجيعة قد ارتدت رداء الكوميديا السّوداء التي تعدّ كفاية اجتماعيّة تمثّل كيفيّة تعبير الإنسان عن مشاعره[٣٩]، فهي مركّب من القبول والرّفض لهذا العالم[٤٠] الذي يستجيب فيه كلّ إنسان وفقاً لسجله العاطفيّ الإيجابيّ والسّلبيّ، ضمن بنية لغويّة متماسكة "تفرز السّخرية والمرارة في آن"[٤١]؛ فالمتسوّلون الذين يطلبون الصّدقات من المارة، لا يطلبونها بالطّريقة الاعتياديّة بما فيها من ذلّ واستجداء وإلحاح، بل يستخدمون عبارات صريحة تعرّي حقيقة من يسألونهم الصّدقات، فيقولون: "لله يا سماسرة... لله يا سماسرة، وحدة شفيعكم يا سماسرة"[٤٢]، و"من كروشكم المباركة تصدقوا بلقمة على جائعة... لله يا أصحاب الكروش المباركة... الله!"[٤٣]

تتكرّر هذه الكوميديا السّوداء في قصّة "الأكفان" إذ نجد الأغنياء يتنافسون في مزاد علني على شراء أكفان لهم ومن أجود أنواع الأقمشة، وبأغلى الأثمان، ومسوّغهم في ذلك أنّهم يريدون أن يذهبوا إلى "جهنم بأبهى كفن"[٤٤]، والمنادي ينادي على بضاعته بكلّ صراحة قائلاً: "أكفان، أكفان للمزاد من يزايد؟ أكفان للسماسرة بتشكيلات متعدّدة."[٤٥]

فقد وصل أولئك الأغنياء اللّصوص إلى حدّ مأساويّ من اللاّمبالاة بمصيرهم الدّنيويّ أو الآخرويّ ما داموا يحصلون على أعزّ غاياتهم، وهو المال، وجهلوا أنّهم يعيشون في مشهد فاجع من اختصار إنسانيتهم ووجودهم في فعل جمع المال، ولا شيء غير المال، وانحازوا ضدّ الأشياء الجميلة كلّها، بل ضدّ غاية وجودهم، وجوهر كينونتهم لأجل هدفهم الوحيد المشترك، وهو جمع المال، ولو أوصلهم ذلك إلى جهنم التي يشترون استعداداً لدخولها أكفاناً باهظة الثّمن!

يبلغ علي السّباعيّ مبتغاه في السّخرية في قصّة "الرّاية" عندما يحرّض أبطال قصّته من متسولين وفقراء ومنكودين على أن يحاولوا أن يبحثوا عن حظّهم الغائب في جيوب السّحرة والمشعوذين، فيجدون حظهم الغائب مسروقاً، ومدفوناً في جيوب السّماسرة "الحظّ... الحظّ موجود في كروش السّماسرة". (٤٦)

في قصّة "الطّعنة" تتجلّى الفجيعة في حادث مأساويّ إذ يقتل الابن أباه في عشية استقبال شهر رمضان؛ وذلك لأنّه اشترى الخمر بالمال الذي وفّرته العائلة بشقّ الأنفس بعد أن باعت جزءاً من أغطيتها الشّتويّة من أجل أن تؤمّن بعضاً من احتياجاتها من أرز وبقوليّات وسكر، وبذلك ترك الأسرة الفقيرة التي لا معيل لها بعد أن غرق الزّوج في عالم السّكر والعربدة دون طعام أو أغطية شتاء! فحقّ عليه في عُرف الفجيعة والحاجّة والفقر أن يُقتل على يدي ابنه الذي ذاق ذرعاً بجوعه وبجوع أسرته، وباستهتار أبيه. وما بالى النّاس كثيراً بهذا الحادث الفاجع، وشرعوا ينتظرون شهر رمضان، وكأنّهم ألفوا الفجيعة، واعتادوا مفاجآتها، وما عادوا يبالون بصروفها ونوائبها.

فعلي السّباعيّ في هذه المجموعة القصصيّة ينحاز علانيّة إلى الإنسانيّة في سائر ملامح تجربتها، لذلك هو ينحاز إلى الإنسان الذي يعايشه في حياته اليوميّة،

ويرصد مفردات حاجاته ورغباته ومعاناته وانكساراته وخيبات أمله، كما يتوقّف مليّاً عند فجيعته المكرورة في تفاصيل سيرته اليوميّة، وهي فجيعة تشكّل في الغالب حياته وسلوكه وردود أفعاله وأحاسيسه ومشاعره، كما تشكّل بكلّ صدق صراعه مع الحرمان، وانهزامه أمام معطيات حياته.

هو ينقل لنا الفجيعة كما يراها، ويدركها، ويفهمها؛ لذلك هي تأخذ الكثير من الأشكال وفق مفهومه، وزوايا نظره؛ فتارة نراها فجيعة واقعيّة مؤسفة، وتارة أخرى نراها فجيعة في ثوب فنتازيّ مغرق في الدّهشة والإلغاز، وتارة ثالثة نراها مقدّمة في شبكة معقدّة من التّكثيف والترميز التي تتحايل على الإنسان حتى في لحظات صفوه وضحكه، وتتسلّل إلى قهقهاته، وتسلبها لونها وطعمها وصوتها، وتهبه سوداويّة مفرطة في الكآبة والإحباط.

علي السّباعيّ -باختصار- يرى الإنسان في هذه المجموعة من زاوية الفجيعة؛ فهي في رأيه -على ما يبدو- نافذة حقيقيّة على جوّانيّات الإنسان فضلاً عن برّانياته، إلى جانب أنّها تُعدّ مساحة مكشوفة دون أسوار أمام من يريد أن يواجه الواقع دون عمليّات تجميل لملامحه- أعني الواقع- القبيحة التي لا تعرف إلاّ التّبرّم الدّائم في وجه البشر المنكودين الذي يزدادون عدداً وعذاباً ومعاناة في الأرض بسبب انخفاض مستوى الإنسانيّة في إخوانهم العاقّين من البشر.

## الإحالات:

١. انظر المفارقة: نبيلة إبراهيم، مجلّة فصول، المفارقة في القصّ العربيّ المعاصر، مج٢، ع٢، ص٥٧
٢. علي السّباعيّ: إيقاعات الزّمن الرّاقص، ط١، اتّحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ٢٠٠٢، ص١٣
٣. نفسه: ص١٤
٤. جنس الغريب أو الغرائبيّ يكون إذا قرّر القارئ أنّ قوانين الواقع/ الطّبيعة تظلّ سليمة، وتسمح بتفسير الظّواهر الموصوفة، لكنّه أمام حالة غير مألوفة، والغرائبيّ ليس جنساً واضح الحدود، وبتعبير أدقّ إنّه ليس محدوداً إلاّ من جانب واحد، وهو التّفسير على وفق معطيات عالمنا الحقيقيّ؛ فالغرائبيّ يتنوع، وينهض الفهم الخاصّ والمعارف المشتركة، والثّقافة الخاصّة، والزّمن، والمكان، والحالة النّفسيّة، والإحالات الذّاتيّة بدور في تقييمه ورسم خطوطه وأبعاده. انظر المزيد عن الغرائبيّ: سناء شعلان: السّرد الغرائبيّ والعجائبيّ، ط٢، نادي الجسرة الثّقافيّ والاجتماعيّ، الدّوحة، قطر، ٢٠٠٦، ص٦١؛ تزفيتان تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبيّ، ترجمة الصّديق بوعلام، ط١، دار شرقيّات، القاهرة، مصر، ١٩٩٤، ص ٤٩؛ لطيف زيتونيّ- معجم مصطلحات نقد الرّواية، ط١، مكتبة لبنان ودار النّهار، بيروت، لبنان، ٢٠٠٢، ص٨٧
٥. علي السّباعيّ: إيقاعات الزّمن الرّاقص، ص١٤
٦. نفسه: ص١٦
٧. نفسه: ص١٨
٨. نفسه: ص٢٠
٩. نفسه: ص٢٠
١٠. نفسه: ص٢٤
١١. نفسه: ص٢٥
١٢. نفسه: ص٢٧
١٣. نفسه: ص٢٧
١٤. نفسه: ص٢٨
١٥. نفسه: ص٢٩

١٦. انظر المفارقة العكسيّة: نبيلة إبراهيم، مجلّة فصول، المفارقة في القصّ العربيّ المعاصر، مج٢، ع٢، ص٥٧

١٧. علي السّباعيّ: إيقاعات الزّمن الرّاقص، ص٣٤

١٨. جنس العجيب أو العجائبيّ: يتحدّد إذا قرّر القارئ أنّه ينبغي قبول قوانين جديدة للطّبيعة، يمكن تفسير الظّواهر بها. انظر المزيد في: سناء شعلان: السّرد الغرائبيّ والعجائبيّ، ص١٥-٦٣؛ تزفيتان تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبيّ، ص ٤٩؛ لطيف زيتونيّ: معجم مصطلحات نقد الرّواية، ص٨٧

١٩. علي السّباعيّ: إيقاعات الزّمن الرّاقص، ص٣٣

٢٠. نفس: ص٣٤

٢١. انظر الفصام عند سيجموند فرويد: محاضرات تمهيدية في التّحليل النّفسيّ، ترجمة عزت راجح، مكتبة مصر، القاهرة، -١٩٥؛ فرج عبد القادر طه: موسوعة علم النّفس والتّحليل النّفسيّ، ط٢، دار غريب، القاهرة، مصر، ٢٠٠٣

٢٢. علي السّباعيّ: إيقاعات الزّمن الرّاقص، ص٤٣

٢٣. نفسه: ص٤٤

٢٤. نفسه: ص٤٦

٢٥. نفسه: ص٤٨

٢٦. نفسه: ص٤٨

٢٧. نفسه: ص٥٠

٢٨. نفسه: ص٥٤

٢٩. نفسه: ص٥٤

٣٠. نفسه: ص٥٥

٣١. نفسه: ص٦٥

٣٢. نفسه: ص٧٢

٣٣. نفسه: ص٧١

٣٤. نفسه: ص٧٢

٣٥. نفسه: ص٧٤

٣٦. نفسه: ص٧٨

٣٧. نفسه: ص٨٣

٣٨. نفسه: ص٩٤

٣٩. دانييل جولمان: الذّكاء العاطفيّ، ترجمة ليلى الجباليّ، ط١، المجلس الوطنيّ للثّقافة والفنـون والآداب، الكويت، الكويت، ٢٠٠٠، ص٣٠٧

٤٠. نفسه: ص١٦٦

٤١. زكريا إبراهيم: سيكولوجية الفكاهـة والضّـحك، ط١، مكتبـة مصـر، القـاهرة، مصـر، – ١٩٦، ص٨٨

٤٢. نفسه: ص١٠٨

٤٣. نفسه: ص١٠٨

٤٤. نفسه: ص١١٤

٤٥. نفسه: ص١١٤

٤٦. نفسه: ص١١٥

# الفصل الثّاني

## الرّؤية والتّشكيل عبر الومضة الشّعريّة في قصيدة "سبعون نافذة متجوّلة " للشّاعر الكرديّ شيركو بيكس❖

**ملخّص:**

هذا البحث يتوقّف عند قصيدة "سبعون نافذة متجوّلة" للشّاعر العراقيّ المعاصر المنحدر من أصول كرديّة شيركو بيكس، ويدرسها شكلاً وموضوعاً عبر تقنيّة الومضة الشّعريّة التي تقدّم الدّفقات الشّعريّة في مقاطع صغيرة مختزلة تقوم على التّكثيف من أجل تقديم تصوّر الشّاعر للكون بمعطياته كلّها بما فيها من متشابهات ومتناقضات، وهو يرتكز على المفارقة بشكل واضح في قصيدته من أجل إحداث الدّهشة المطلوبة لاستمراريّة حياة النّص الشّعريّ، وذلك وفق زمن دائريّ غير قابل للانتهاء لينتصر أخيراً للمرأة ضدّ سلطة الاضطهاد التي تواجهها.

كما يتّخذ من القصيدة معادلاً موضوعيّاً لوجوده، ومن ثم يقودنا عبرها إلى الوقوف على خلاصة تجربته الحياتيّة عبر رؤيته الخاصّة للحياة والوجود والإنسان.

الكلمات المفتاحيّة: شعر كرديّ حديث، شعر الومضة، شيركو بيكس، قصيدة "سبعون نافذة متجوّلة".

## قصيدة الومضة بناء معماريّ يختزل الكون:

يقدّم شيركو بيكس في قصيدته "سبعون نافذة متجوّلة" رؤيته للحياة والإنسان والصّراع والوجود من خلال توليفة معماريّة شعريّة تُختزل في لعبة الشّكل عبر قصيدة الومضة التي تبني معمارها من خلال قطع فسيفسائيّة تقدّم كلّ واحدة منها إضاءة على مشهد من مشاهد الحياة ليخلص إلى تقديم تصّوره

الكامل عن هذه الحياة بما فيها من إشكالات ومعضلات, وهو بذلك يستطيع بمهارة نادرة أن يخلق من الأجزاء كلاً متماسكاً، وأن يصنع من المتنافر متشابهاً قابلاً للقسمة على الأجزاء كلّها، وهو في الوقت نفسه يقدّم مغامرة شكليّة تقدّم الفكرة الملحميّة عبر تقنيّة جديدة، وهي شكل القصيدة الومضة التي تفصّل لتجمل، وتختصر لتسهب، وترمّز لتفهم، وهذه التّشكيلات تبلغ سبعين ومضة شعريّة مفتوحة على المشاهد الحياتيّة والكونيّة والجماليّة والفكريّة كلّها التي يعاينها شيركو في قصيدته، ولعلّ الرّقم سبعون هو البوّابة لفكّ ترميزات هذه القصيدة، فسبعون هي امتداد للرّقم سبعة، وهو رقم يستدعيه شيركو ليستثمر ظلاله الأسطوريّة والفكريّة والدّينيّة؛ فالعدد سبعة من أهمّ الأعداد في المعتقدات والأساطير، وله علاقة وثيقة بطلاسم السّحر؛ لأنّ هذا العدد كان عدد التّمام.

الكثير من مظاهر الكون وطقوس العبادة سبعة، فالسّموات سبع، والأرضون سبع، والجبال سبع، والبحار سبع، وعمر الدّنيا سبعة آلاف، والأيام سبعة، والكواكب سبعة، وهي السيّارة، والطّواف بالبيت سبعة أشواط، والسّعي بين الصّفا والمروة سبعة أشواط، ورمي الجمار سبعة، وأبواب جهنم سبعة، ودركاتها سبعة، وامتحان (يوسف) عليه السّلام في السّجن سبع سنين، وتفسيره لحلم ملك مصر، كان سبع سنين "وقال الملكُ إنّي أرى سبع بقراتٍ سمان"[٢]، وكرامة النّبي (محمد) كانت في سبع مثانٍ "ولقد آتيناك سبعاً من المثاني والقُرآن العظيم"[٣] وعن "رقم سبعة يتفرّع رقم خمسة عشر وهو عدد السّموات السّبع والأرضين السّبع مع المركز، وعدد أيام الشّهر القمريّ سبعة مضروبة في أربعة، ومدّة الحمل أربعون أسبوعاً، وكذا من الأرقام سبعون وسبعمائة وسبعة آلاف، وقديماً قالوا "الدّنيا سبعة أيام كلّ يوم ألف سنة". [٤]

من هذا المنظور الأسطوريّ للرّقم سبعة، نستطيع أن نزعم أنّ النّوافذ السّبعين هي مساحة فكريّة ونفسيّة ووجوديّة وجغرافيّة تتسع للكون كلّه، وتعرضه عبر ومضات مختارة؛ إذ إنّ البلاغة في هذا الموقف تكون بالإيجاز والتّكثيف والتلميح؛ لأنّ التّفصيل والبوح يتعذّران في هذا المقام المتّسع للرّؤية والتّأويلات والفهوم، وبذلك يترك لذاته ابتداء وللمتلقّيّ ثانياً أن يحلّق في التّأويل والإسقاط ليكوّن تصوّره الخاصّ إزاء هذا العالم الملبس المكتظّ بالرّؤى والتّشكيلات والفهوم والتّجاورات، ومن ثم التّأويلات.

## المفارقة أداة للدّهشة:

منذ عتبة العنوان يدهشنا شيركو بتلك المفارقة التي تسكن عنوان القصيدة لتمتدّ في باقي جسدها؛ فالنّافذة تلك الكائن الصّامت الجامد، تتحوّل إلى فعل حركيّ تجسيدي قادر على أن يتحدّى الصّمت والجمود، وأن يتجوّل في أصقاع الدّنيا، ليرى ما لا يراه الجامدون، ويتلصّص على الفعل الإنسانيّ في حين يتعذّر الأمر على الكثير من البشر، وكأنّ النّافذة غدت معادلاً موضوعيّاً للفهم والإدراك والاكتشاف، وبذلك يدهشنا شيركو بهذا التّجسيد الفنّيّ الذي يتيح للنّافذة أن تصبح ذاتاً عارفة قادرة على أن تتنقّل من مكان إلى آخر، ومن زمن إلى زمن، لتكون أداة للكشف والحقيقة والمعرفة بأكثر من مستوى.

فما فعل التّجوّل الموصوفة النّافذة به، أيّ نافذة القصيدة، ما هو إلاّ فعل الحرّيّة بتجليّاته التّوضيحيّة والبوحيّة والخبراتيّة كلّها، وللمتلقّيّ أن يحمّلها بما يريد من التّأويلات إذا قدر على تسويغ هذه التّأويلات.

المفارقة هي من تعطي التّجربة والحكمة في هذه القصيدة، فالثلج لا يرى في ذوبانه انتهاء له كما هو معلوم، بل يرى في قدرته على العطاء امتداداً لحياتـه، وهذا ما يطالب الشّاعر به بطريقة التّلميح، أيّ أن نكـون جميعنـا قـادرين علـى الاحتذاء بالثّلج، فنعطي، ونخلق من العدم فلسفة معرفة:

"قال الثّلج

اكتب بوضوح، كما أنا

وفي الذّوبان كن مثلي

وأسبر الأغوار عميقاً

لتصنع الأنهار والبحار كما أنا". (٦)

في حين يتوه الجميع في البحث عن المـراد في الأرض، يجـده الشّـاعر بـين ثديي الحبيبة، وفي حين تكون المصابيح كلّها مضاءة يكون بيته مظلمـاً؛ لأنّ بيتـه دون حبيبة، لكن عندما تعود الحبيبة إليه يصبح بيته مضاء بحقّ، فالمفارقة هنا هي من تحدّد قيمة الكشف والحقيقة التي تتجلّى في أنّ السّعادة تتعلّق بالأحبّة، وليس بالأزمان أو الأماكن:

" في هذه اللّيلة المصابيح كلّها مشتعلة

لن منزلي لم يزل مظلماً

لم لا تعودين...لم؟

في هذه اللّيلة جميع المصابيح مطفأة

لكن منزلي مضاء

ترى هل عدتِ؟" (٧)

المفارقة كذلك هي من توضّح ثمن المعرفة؛ ففي حين يقترن الصّمت والسّكون بالجهل، يقترن فعل الاكتشاف بالمتاعب والمشاكل:

"حتى الزّوبعة

تكتب القصائد

أحياناً تكتب سهولاً بأكملها

لكن حينما تبدأ بقراءتها

تعميك الغبار

وتغطيك الحشائش والتّراب". (٨)

في حين تتباهى الكائنات بأفعالها الفطريّة، ولو كانت شريرة، نجد أنّ فعل الحياة يقترن دائماً بمن يعمل على دفع عجلة الحياة؛ فهو من يكتب له الخلود دون أن يسعى إليه؛ فالخلود دائماً هو مكسب العاملين بصدق:

"ولكن جاء بعدهما طائر لا قوّة له ولا مخالب

حمل بمنقاره بذرة

زرعها عند الشّجرة المغتالة

وبدأ يغنّي للحظات

أغنية حزينة

من أجل الغزالة

دون أن يتباهى

أو يتفاخر بطيبته أبداً. (٩)

الشّاعر قادر على أن يجد الحقائق في لعبة مفارقاته المتعدّدة، ففي حين يستطيع أن يلخّص الكون بمساحاته في حفنة تراب، فهو يلخّص العالم كلّه في عيني حبيبته:

"وفي حفنة تراب صغيرة

أرى الأرض بكّل اتساعها

وفي عينيك أنتِ

أرى السّماء برمّتها". (١٠)

## الزّمن الدّائريّ في القصيدة:

يستخدم شيركو الزّمن في أبعاده الماضية والحاضرة والمستقبليّة، لكنّه في ذلك كلّه يفتح الزّمن على امتداده، فهو يقول اليوم والبارحة والمستقبل وذات مرّة، ويعني الأزمان كلّها، وبذلك يقدّم زمناً أسطوريّاً دائريّاً لا يعرف نهاية، وهو زمن دوريّ نجده على شكل حقيقة أنثروبولوجيّة في الحضارات القديمة

جميعها، ويقوم على إمكانيّة تكرار الزّمان مع تكرار الأفعال النّموذجيّة المحاكية لفعل مقدّس أوّل. ولا يختلف هذا الزّمن عن الزّمن الأوّل زمن أساطير الخليقة؛ لأنّ أساطير الخليقة تنطوي على أنّ الخلق عمل متجدّد أبداً. (١١)

للأسطورة فكرتها الخاصّة عن الزّمن، وهي فكرة تقابل الاستخدام الواقعيّ والفيزيائيّ والتّاريخيّ، فالميثولوجيا تعاين الزّمن على أنّه سلسلة من الأحداث التي لا تنتهي، أيّ سياق زمن محدّد، وإنّما تقوم فكرة الزّمن الأسطوريّ على التّجسيم(١٢)، فالزّمن الأسطوريّ كما يراه أرنست كاسرر زمن "بيولوجيّ يراه البدائيّ سياقاً لمراحل حياتيّة متباينة الجوهر. فالظّواهر الزّمنيّة المتمثّلة في الطّبيعة مثل تعاقب الفصول وحركات الأجرام السّماويّة وغيرها تعدّ دلائل على خطّة خياليّة مماثلة لخطّة حياة الإنسان وحياة الطّبيعة". (١٣)

الزّمن الأسطوريّ زمن مطلق قابل للاستعادة والتّكرار والعودة إلى البداية عبر الطّقوس؛ إذ إنّ القيام بالشّعائر القديمة يسمو على الزّمان، ويتجاوز التّاريخ، ويستعيد الزّمان الأسطوريّ الأوّل(١٤)، "فالزّمن الأسطوريّ هو زمن البدايات والعود السّرمديّ، وهو زمن مقدّس، لا يعترف بالحواجز". (١٥)

من هنا تنشأ قدسيّة الزّمن الأسطوريّ؛ إذ إنّه يستعيد زمناً سحيقاً هو زمن البدايات الأولى التي يعدّها أصحابها ذكريات خالدة، حاضرة دائماً، وهذا الاعتقاد يعطي لبعض الأيام والتّواريخ صفة التّقديس، على الرّغم من أنّ تلك الأيام والتّواريخ ليست مقدّسة بذاتها. (١٦)

لعلّ مراقبة حركة النّجوم، وتتابع الفصول، هي أوّل ما أوحى للإنسان بأسطوريّة الزّمن وبأبديّته، وحفّز الإنسان على الارتقاء إلى ذلك العالم العلويّ

الذي ينظّم هذه الحركات والتّتابعات؛ ليعيش فيه، علاوة على أنّه ظلّ يحنّ إلى زمن التّكوين الأوّل الذي أعطاه صفة القدسيّة والأسطوريّة، وهو بالتأكيد ليس زمن النّاس الحاضر، بل هو زمن الخلق الأوّل الذي يتكرّر، وكأنّه زمن الحلم. (١٧)

فعندما يحدّد شيركو الزّمن بقوله:

"اليوم وفي هذه المدينة، اليوم

ثمّة غيمة فتاة

رمت بنفسها قبل هطولها،

من فوق شرفة خضراء." (١٨)

فهو يومئ إلى الأزمان المفترضة كلّها التي تتشابه عندما تقوم بالفعل الجرميّ ذاته الذي يدفع غيمة بأن تلقي بنفسها من السّماء؛ لأنّ السّماء على غير عادتها أغلقت أبوابها في وجه هذه المسكينة، وبذلك يغدو الفعل الشّكليّ للمطر ما هو إلاّ امتداد لفعل الظّلم الذي يدفع الكائن إلى الانتحار احتجاجاً على هذا السّلوك تجاهه، والزّمن هنا هو الحامل المستمرّ لهذا السّلوك الذي يتجلّى قبحه في أن تدوس أقدام المارّة هذا المطر المقدّس الهابط من السّماء لينبت زهوراً حمراء.

ألا يشبه هذا السّلوك أفعال الظّلم كلّها التي تنتهك كلّ مقدّس، وتفسد كلّ جميل؟ وبذلك يكون الزّمن هو الحامل المستمرّ لهذا الفعل الآثم.

وعندما يقول:

"كانت ليلة وضاءة فضيّة

انقطعت قلادتها على حين غرّة

كنا نبحث جميعاً تحت الموائد." (١٩)

فهو يقصد أن يقول إنّ اللّيالي كلّها التي ترتبط بفعل المعرفة هي ليالي فضيّة قابلة لأن تنفتح على المعرفة الحقيقيّة للأشياء بعيداً عن النّمطي من المعرفة والحقيقة، ففي حين يتوه الموجودون في البحث عن خرزات لا قيمة لها، يشرع الشّاعر بالبحث عن أجمل خرزة تملكها الحبيبة، وهي الخرزة "النّائمة بين نهديها." (٢٠)

عندما يستخدم شيركو الزّمن الخارج عن التّحديد، فهو يقرنه بالحدث، ليقول إنّه زمن متكرّر متجدّد قابل للتّحقّق في كلّ لحظة، ففي:

"ذات مرة

في درب دفتر أشعاري

التقت إحدى قصائدي السّياسيّة

بأخرى غزليّة

كنتُ أرى الأولى حين تتحدّث يخرج من فمها اللّهيب

أمّا الثّانية فيخرج من فمها

شلالات شهر عسل." (٢١)

فذات مرّة قابلة لأن تكون ذات المرّات كلّها التي يكتشف فيها الإنسان أنّ السّياسة عذاب وجحيم، وأنّ العشق هو الفسحة الأجمل للوجود؛ ففعل الزّمن أيّاً كان زمنه في هذه القصيدة إنّما يشير إلى ديمومة حياتيّة مقترنة بحكمة الشّاعر إزاء الحياة؛ فحينما "يلتقي الرّافدان كلّ يوم يكتشفان نفس الحقيقة"[٢٢]، و"حين أسمع كذبة أريد أم أصمّ أذني على الدّوام"[٢٣]، "وحين يموت عزيز أغدو ضريراً وأبكم رغماً عنّي." [٢٤]

الشّاعر يستسلم في النّهاية لسلطة الزّمن القادر على تحديد الأقدار والمصائر، وهو بذلك يرسم مصائر قدريّة للأشياء كلّها وفق قناعاته الشّخصيّة:

"سلّة من الأغاني والفراشات
كومة من الأحزان وضوء القمر
سرب من القبلات المرتعشة
غرفة مليئة بالانتقاد
وضعت كلّ ذلك أمام هذا الزّمن
فمنح الزّمن
السّلة للأطفال
والثّانية للأطفال
والثّالثة للعشّاق
والرّابعة للسّاسة." [٢٥]

## الانتصار للمرأة ضدّ سلطة الاضطهاد:

ينتقد الشّاعر السّلطة المجتمعيّة التي تضطهد المرأة لا سيما في الشّرق، وهو يرى أنّ الذّكورة هي المسؤولة الأولى عن استلاب المرأة وقهرها، وهي كثيراً ما تختبئ وراء السّلطة الوهميّة للدّين من أجل أن تصادر حرّيّة المرأة وسعادتها:

"في هذا الشّرق

حاولت جاهداً أن أضع

كلمتي الحرّيّة والمرأة

فوق كرسيين بجوار بعضهما

أمام إحدى المرايا، لكن دون جدوى

ففي كلّ مرّة

كانت كلمة المجتمع

يأتي بشاربه الكثّ

متأبّطاً سجادة الصّلاة

ويجلس بدل المرأة على الكرسي". (٢٦)

فالرّجل وفق رأي شيركو هو المسؤول الأوّل والأخير عن تعنيف المرأة وظلمها:

"شجرة الصّفصاف امرأة

ركلها رجل من الوراء

شدّ الرّجل شعرها

ركب الرّجل عنقها

لذلك تراها منحنية الظّهر." (٢٧)

أمّا هو فيتبرّأ من سائر مظالم الرّجل للمرأة، ويهرب من احتقارهم السّخيف لها، ليرى العالم كلّه في امرأته:

"وفي عينيكِ أنتِ

أرى السّماء برمّتها"....

ويرى أنّ حبّه للمرأة هو من يهبه كلّ قوة وجديد:

" ترى ما هو حبّكِ؟

لا أعرف عنه شيئاً سوى أنّه

بؤبؤتان إضافيتان

وأذنان وساعدان آخران." (٢٨)

بل إنّ شيركو يقدّم المرأة معادلاً موضوعيّاً للحياة والمعرفة والخلود، وهو بذلك ينزلها في مكانها السّامي حيث المساواة بين أفراد البشريّة بعيداً عن العنصريّة الجندريّة:

"لو لم أعرف هذه الظّلمات

لما استحلت مصباحاً قطّ

لكن الطّريق والمصباح

يتجسّدان الآن في عينيكِ". (٢٩)

## الشّعر وفعل الوجود:

يقدّم شيركو الشّعر معادلاً موضوعيّاً لوجوده وأهمّيته وعطائه، بل هو القصيدة ذاتها:

"إنّني الآن خارج المواسم

إنّني الآن قصيدة

يدوّنني الشّفق والغروب معاً". (٣٠)

كذلك يقول:

"حين أراها من بعيد

أستحيل أنامل قصيدة نحيفة". (٣١)

الشّعر عنده خلاصة التّجارب والمعارف، فمن خلال العشق عرف الشّعر "عن طريق العشق حظيتُ بلقاء الشّعر". (٣٢)

بل إنّ الشّعر عند شيركو هو أداته للتطّهر من الآثام والصّغائر كلّها:

"لكي أفنّد الضّغينة

لا أملك شيئاً في الوقت الحاضر

سوى الشّعر

أفرشه درباً للتّسامح والمحبّة". (٣٣)

## تكثيف القصّ لصالح الحكمة:

يلجأ شيركو في قصيدته هذه إلى لعبة القصّ الشّعريّة المكثّفة في حكايات صغيرة تجنح جميعها إلى بلورة حكمة يؤمن بها، ويريد أنّ يمدّ المتلقي بها، وهو يتوارى كثيراً وراء الرّمز المبني على شكل قفلة للقصص الشّعريّة كلّها التي يقدّمها في فواصل رقميّة صغيرة على شكل ومضات، وهو يقدّم هذه القصص على مستويات مختلفة: شخصيّة وطبيعيّة ورمزيّة؛ فنراه يمدّنا بتجربته مع هدية الحبيبة في قصّته:

"كانت هديتك ربطة عنق

وإذا ما صادف أن أزعجتك

وأغضبت أثناء الحديث

فإنّك تبقين ساكنة صامتة

لكن ربطة العنق هذه

بدلاً من يديك

تتشنّج وتكاد تختفي". (٣٤)

وكذلك الحديقة لها حكايتها:

"حينما تسمع الحديقة

حفيف الأوراق المتساقطة تحتها

تبدأ تدمدم

وتسرد ربيع الذّكريات، وهي محدّبة". (٣٥)

أمّا الحكايات الرّمزيّة، فهي تقدّم عبر قصص الحيوان التي نستطيع أن نسقطها بكلّ سهولة على ذوات إنسانيّة احترفت التّعاطي الخطأ مع حقائق هذا الوجود، كما نجد ذلك في قصّة الفيل والأسد والطّائر التي يعرضها شيركو في قصّته الشّعريّة المختزلة:

"تباهى الفيل بقوّته

إذ اقتلع بخرطومه شجرة من الجذور

تفاخر الأسد بمخالبه وبراثنه

إذ انقضّ على غزالة

ولكن جاء بعدهما طائر لا قوّة له ولا مخالب

حمل بمنقاره بذرة

زرعها عند الشّجرة المغتالة

وبدأ يغني للحظات

أغنية حزينة

من أجل الغزالة

دون أن يتباهى

أو يتفاخر بطيبته أبداً. (٣٦)

إذن؛

شيركو يجعلنا في مواجهة حقيقيّة مع شعره القصصيّ أو قصصه الشّعريّة، ويمضي تاركاً لنا خيار التّلقّي لإيمانه العميق بأنّ الأديب يقدّم الخيارات، ولا يمليها، ويصنع الحقيقة، ويترك للبشريّة خيار الطّريق، فهذا هو الفنّ الذي تتلخّص رسالته في أن يضيء الدّرب لمن بحث عن الهدى والحقيقة والعدل.

## الإحالات:

* الشّاعر شيركو بيكس هو شاعر كرديّ معاصر، ولد الشّاعر في مدينة السّليمانيّة، كردستان العراق في عام ١٩٤٠. من أعماله الإبداعيّة التي تتجاوز الـ(٣٥) مجموعة شعريّة، نذكر: شعاع القصائد (١٩٦٨)، هودج البكاء (١٩٦٩)، باللّهيب أرتوي (١٩٧٣)، الشّفق (١٩٧٦)، الهجرة (١٩٨٤)، مرايا صغيرة (١٩٨٦)، الصّقر (١٩٨٧)، مضيق الفراشات (١٩٩١)، مقبرة الفوانيس، فتاة هي وطني (٢٠١١)، إلخ.

تُرجمت منتخبات من قصائده إلى عدّة لغات عالميّة، منها: السّويدية، الانكليزيّة، الفرنسيّة، الألمانيّة، الرّومانيّة، البولونيّة، الإيطاليّة، التّركيّة، والعربيّة، وغيرها من اللّغات.

تحقّقت للشّاعر شهرة عالميّة، قلّما تحقّقت لغيره، وحصل على جوائز عالميّة عديدة، من بينها جائزة "توخولسكي" السّويدية عام ١٩٨٧، وجائزة "بيره ميرد"، وجائزة "العنقاء الذّهبية" العراقيّة.

ممّا يسترعي الانتباه في شعره، أنّ هاجسه خلق الأشياء الجميلة من خلال أناقة اللّغة ورشاقة المفردات، وبذلك أحدث ثورة واعية في الشّعر الكرديّ المعاصر، جعلته يحتل مكاناً ومكانة متميّزين في قلب الشّارع الكرديّ.

١. اعتمدتُ في هذه البحث على ترجمة قصيدة "سبعون نافذة متجوّلة" للشّاعر شيركو بيكس من كتاب "نصوص كرديّة حديثة" ترجمة وتقديم نوزاد أحمد أسود، ط١، سلسلة خاصّة بمهرجان كه لا ويز الثّالث عشر، السّليمانيّة، إقليم كردستان العراق، العراق، ٢٠٠٩، ص١٥-٢٥

٢. يوسف: آية ٤٦

٣. الحجر: آية ٨٧

٤. محمد عجينة: موسوعة أساطير العرب عن الجاهليّة ودلالاتها، ج٢، ط١، دار الفارابيّ، بيروت، لبنان، ١٩٩٤، ص١٩٨

٥. انظر المفارقة في: نبيلة إبراهيم: المفارقة، فصول، مجلّد ٧، العـدد ٣٤/ ٤ ، القـاهرة، مصـر، ١٩٨٧، ص١٣٢

٦. نصوص كرديّة حديثة: نوزاد أحمد أسود، ص١٥

٧. نفسه: ص١٦

٨. نفسه: ص١٨

٩. نفسه: ص٢١

١٠. نفسه: ص٢٣-٢٤

١١. محمد عجينة، موسوعة أساطير العرب عن الجاهليّة ودلالاتها، ج٢، ص١٩٤

١٢. إبراهيم عبد الله غلوم: التّوظيف الأسطوريّ في تجربة القصّة القصيرة في الإمارات العربيّـة المتّحدة، فصول، مج١١، ع١، القاهرة، مصر،١٩٩٢، ص٢٧٩

١٣. نورثروب فراي وآخرون: الأسطورة والرّمز، دراسـات نقديّـة لخمسـة عشـر ناقـداً، ط٢، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، المؤسّسة العربيّـة للدّراسـات والنّشـر، بـيروت، لبنـان، ١٩٨٠، ص٣٦

١٤. محمد عجينة: موسوعة أساطير العرب عن الجاهليّة ودلالاتها، ج٢، ص١٩٤

١٥. نفسه: ج٢ ، ص١٩٥

١٦. خليل أحمد خليل: مضمون الأسطورة في الفكر العربيّ، ط٢، دار الطّليعة، بيروت، لبنـان، ١٩٨٠، ص٧٣

١٧. نفسه: ص٧٤

١٨. نصوص كرديّة حديثة: نوزاد أحمد أسود، ص١٥

١٩. نفسه: ص١٥-١٦

٢٠. نفسه: ص١٦

٢١. نفسه: ص١٦

٢٢. نفسه: ص١٩

٢٣. نفسه: ص٢٣

٢٤. نفسه: ص٢٣

٢٥. نفسه: ص٢٥

٢٦. نفسه: ص٢٢

٢٧. نفسه: ص٢٣-٢٤

٢٨. نفسه: ص٢٤

٢٩. نفسه: ص٢٤

٣٠. نفسه: ص١٩

٣١. نفسه: ص٢٣

٣٢. نفسه: ص٢٢

٣٣. نفسه: ص٢٥

٣٤. نفسه: ص١٨

٣٥. نفسه: ص٢٢

٣٦. نفسه: ص٢١

# الفصل الثّالث

## تجربة الحبّ عند بابلو نيرودا ونزار قبّانيّ [1]: دراسة مقارنة بين ديواني "عشرون قصيدة حبّ وأغنية يائسة" و"مئة رسالة حبّ"

**ملخّص:**

هذه الدّراسة هي مقارنة بين ديوان "عشرون قصيدة حبّ وأغنية يائسة" للشّاعر الشّيليّ بابلو نيرودا وديوان "مئة رسالة حب" للشّاعر العربيّ نزار قبّانيّ، وهي دراسة تتصدّى لعرض ملامح التّشابه والاختلاف في تشكيل تجربة الحبّ في الدّيوانين بكلّ ما تحمل هاتان التّجربتان من مشاعر وأحاسيس وإسقاطات على الآخر والمجتمع.

هي تجربة تتماثل في كثير من تفاصيلها لاسيما في عرض مشاعر الحزن والفقد والحرمان، مروراً بالتّمسّك بالحبّ، انتهاء بموت هذا الحبّ، وتفضيل الرّحيل عن الحياة التي تخلق الكثير من الحزن والكآبة في نفسي الشّاعرين.

هذه الدّراسة انطلقت من بنية التّشابه بين هذين الشّاعرين في رسم الحبّ في الدّيوانين هدف هذه الدّراسة، وهي دراسة مقارنة بين شاعرين من فترتين زمنيتين معاصرتين، ومن لغتين مختلفتين، ومن ظروف مختلفة، ومن ثقافتين مختلفتين.

لقد استوت الدّراسة في تمهيد وعشرة محاور، وهي: الرّسالة والقصيدة وفحوى الفكرة، الحبّ وجسد المرأة، الحبيبة معادل موضوعيّ للوطن، الحبّ والطّبيعة والمناجاة، الحبّ واليأس، الحبّ والحرمان، انتصار الحبّ، الحبّ والصّمت، مآلات الحبّ، الحبّ والزّمن.

**الكلمات المفتاحيّة**: شعر حديث، شعر إسبانيّ، شعر عربيّ، تجربة حبّ، بابلو نيرودا، نزار قبّانيّ.

## تمهيد:

في عام ١٩٢٤ قدم الشّاعر التّشيليّ بابلو نيرودا للعالم ديوانه الأشهر"عشرون قصيدة حبّ وأغنية يائسة"، ليشغل النّاس والنّقاد به، ويغدو علامة فارقة له في عوالم الحبّ والشّعر الصّادر باللّغة الإسبانيّة؛ إذ بيع من الدّيوان نحو مليوني نسخة في أمريكا اللاّتينيّة وحدها، ثم جاء الشّاعر العربيّ نزار قبّانيّ الذي لا يقلّ وزناً شعريّاً وأهمّيّة في الأدب العربيّ عن نظيره بابلو نيرودا في الأدب الإسبانيّ، ليقدم للأدب العربيّ ديوانه الشّهير "مئة رسالة حبّ" في عام ١٩٧٠، ليشغل النّاس والنّقاد به كذلك، ويقدّم ترنيمة جديدة على ترنيمة بابلو نيرودا في تقديم تجربة الحبّ، وما تحمل هذه التّجربة من مشاعر وأفكار ورؤى وإحالات.

من الغريب أنّ هاتين التّجربتين المتجاورتين فكريّاً ورؤيويّاً وزمنيّاً وشعوريّاً إلى حدّ ما في مقياس عمر الفنون والآداب لم يلتفت أحد إليهما في ميزان المقارنة من منطلق أنّهما تجربتان شعريّتان مقصورتان على تجربة الحبّ من قبل شاعرين معاصرين كبيرين في أدبهما وأثرهما وإرثهما، لاسيما أنّ التّجربتين الشّعريتين قد نالتا نجاحاً باهراً، وأصبحتا علامتين من علامات تسجيل الحبّ شعريّاً في العصر الحديث، إلى جانب التّشابه الكثير في ملامح حياة الشّاعرين وإبداعهما؛ فكلاهما شاعران معاصران، وكلّ منهما غدا مدرسة شعريّة خاصّة، وكلاهما عمل في السّلك الدّبلوماسيّ، وكلاهما كتب في قضايا الحبّ والإنسان والمجتمع، إلى جانب أنّ كليهما قد عاش تجربة المعاناة الاجتماعيّة والعراك السّياسيّ الشّرس في خضم الأفكار الذّاتيّة الخاصّة.

من هذا المنطلق نجنح إلى هذه المقارنة عبر دراسة دقيقة للدّيوانين، انطلاقاً من تحدّي المقولة المشهورة لـ"هارولد بلووم" الذي قال: "لا يمكن مقارنة أيّ من شعراء الغرب بهذا الشّاعر الذي سبق عصره"، ومحاولتنا لمقارنة الشّاعر العربيّ الكبير نزار قبّانيّ بتجربته الشّعريّة المتميّزة في ديوانه "مئة رسالة حبّ" بتجربة الشّاعر التّشيليّ بابلو نيرودا في ديوانه "عشرون قصيدة حبّ وأغنية يائسة"، انطلاقاً من مقولة الرّوائيّ غابريل غارثيا ماركيز "بابلو نيرودا من أفضل شعراء القرن العشرين في لغات العالم جميعها"، ومقولة د. عبد العزيز المقالح الذي قال عن شعريّة نزار قبّانيّ: "نزار قبّانيّ يمتاز بحساسيّة شعريّة خارقة تجاه اللّغة التي يكتب بها، وتجاه المفردات التي يتعامل معها قبل أن يضعها في إطارها الموسوق الجميل". [١]

## الرّسالة والقصيدة وفحوى الفكرة:

نستطيع أنّ نعدّ عنوان الدّيوانين علامتين سيميائيتين واضحتين على نوع الفكرتين ومرماهما، وهذا يقودنا حقيقة إلى تقارب فكرة التّشكيل بين الدّيوانين؛ فعندما قدّم بابلو ديوانه على شكل قصائد إنّما كان يقدّم رسالته للبشريّة جمعاء حول رؤيته عن الحبّ والحياة ورفضه "للظّلم والذّل والمهانة"[٢]، فقصائده هي رسائل عشقيّة أثّرت في جيل كامل، وتركت أثراً لا ينسى فيه، إلى درجة أنّه قد تعجّب من هذا الأثر الذي ما توقّع حجمه، وقال في إحدى اللّقاءات التي أُجريت معه: "لماذا لا يزال النّاس يقرأون الكتاب الذي يحتوي حزن الحبّ ووجعه، لاسيما جيل الشّباب، بكلّ صراحة، لا أستطيع فهم ذلك، ربما يمثّل طرحاً شابّاً للعديد من الألغاز، وربما يجاوب عليها، هو كتاب حزين، لكن جاذبيته لا تهدأ". [٣]

أمّا رسائل نزار في ديوانه، فهي في واقع الحال قصائد شعريّة تجسّد رؤيته عن الحبّ، وهي أداته الجميلة للحرّيّة والبوح والصّدق والانعتاق، إذ يقول في مقدّمة ديوانه التي كتبها بنفسه على شكل توضيح: "ثم إنّي أعتقد أنّ الكاتب لا يكون في ذروة حريّته إلاّ في مراسلاته الخاصّة، أيّ عندما يقف أمام المرآة متجرّداً من أقنعة وثيابه المسرحيّة التي يفرض المجتمع عليه أن يرتديها.

فالرّسائل هي الأرض المثاليّة التي يركض الكاتب عليها مثل طفل حافي القدمين، يمارس فيها طفولته بكلّ ما فيها من براءة وحرارة صدق، إنّها اللّحظات الصّافية التي يشعر فيها الكاتب أنّه غير مراقب، وغير خاضع للإقامة الجبريّة". (٤)

## الحبّ وجسد المرأة:

جسد المرأة عند بابلو في قصيدته الأولى في الدّيوان هو -في نظره- معادل موضوعيّ للعالم(٥)، إذ يقول "جسد امرأة ربىً بيض، فخذان أبيضان"(٦)، وهو يصنع من هذا الجسد أداة للحياة والثّورة على الذّل والألم الذي يهصر الإنسانيّة "وكي أنجو بنفسي صنعتُ منكِ سلاحاً"(٧)، وهو على الرّغم من هذا الألم يعشق هذا المرأة التي تعادل العالم عنده، ويستمر عناؤه في هذا العشق الذي يكون الحلقة الأضعف فيه "يا عطشي/ اشتياقاً لا ينتهي، يا طريقي الحائر، دروب مياه مظلمة، حيث العطش الأبديّ يستمرّ، والعناء يستمر، والألم لا نهاية له". (٨)

هذا الجسد يصبح وطناً وأرضاً وحياة عند نزار "يوم وصلت إلى مدينة فمك، خرجت المدينة كلّها لترشّني بماء الورد، وتفرش تحت موكبي السّجاد الأحمر، وتبايعني خليفة عليها"(٩)، وهو بذلك يعلن شبقه الجنسيّ، ويشي بتجاربه

الجنسيّة بكلّ صراحة بعد أن "وجد في البيئة الاجتماعيّة العربيّة المكبوتة إلى حدّ النّخاع فرصته التي يستطيع اللّعب فيها لعبته العاطفيّة بكلّ جرأة وشجاعة". (١٠)

بابلو له علاقته الخاصّة مع حبيبتها وجسدها؛ فهو مستعد لهجر أيّ امرأة لأجل حبيبته بمجرّد سماعه لدعوة منها، إذن هي معادل موضوعيّ عنده للوطن الذي يُهجر لأجله أيّ مكان آخر، ويُضحّى لأجله بالغالي والنّفيس "جاءني صوتكِ بعد الظّهر متوهجاً كسبيكة الذّهب، كان عندي امرأة، كلّمتكَ من بين نهديها، قفزتُ إليكِ من فوق جثتها، من فوق أجساد جميع النّساء، أقفزُ إليكَ، وأتركهنّ في الظّل، وأذهبُ معكِ"(١١)؛ فهو ملك كامل لهذه الحبيبة المؤلمة/ الوطن المؤلم: "في زمن الحرب أريد أن أقول: إنّني أحبّكِ وحدكِ وأتكمّش بكِ كما تتكمّش قشّرة الرّمانة بالرّمانة، والدّمعة بالعين، والسّكين بالجرح"(١٢) تماماً كما يتمسّك بابلو بحبيبته: "أتشبّث بنعماكِ". (١٣)

## الحبيبة معادل موضوعيّ للوطن:

في قصيدة "يلفّك الضّوء" يقدّم بابلو ألمه وخوفه وقلقه وحلمه على شكل ثالوث من الرّموز المدمجة؛ حيث يغدو الوطن والحبيبة والذّات مسميّات لشيء واحد، وهو ذاته، وهو بذلك يمزج بين الإنسان والطّبيعة، "إذ يحاول بذلك إقامة نظرة شموليّة للكون"(١٤)، والحبيبة هي الرّمز المعلن لمعاني الحياة جميعها "تعود لتنطلق الأشياء التي تختبئ فيكِ، فجأة من روحكِ، وكأنّ شعباً واهناً وحزيناً ولد لتوّه منكِ ينهل غذاءه"(١٥)، وهو يخلع على حبيبته صيغ الأمومة والقوّة والبطش والاقتدار والعظمة "أيّتها المملوكة العظيمة الخصبة والسّاحرة من الدّورة التي تتوالي بالأسود والذّهبي"(١٦)؛ لذلك يسألها بتضرّع أن تعيد خلقه بعظمتها

"أقدمي وأنجزي، منتصبة، مخلوقاً تضجّ فيه الحياة إلى المدى الذي تهلك فيه أزهاره، ويمتلئ بالحزن" [١٧]، إذن هو يطالبها بأن تكون ربّته وسيدته حتى يذبل، ويأتي الحزن الأكبر، وهو الموت، إذن هي ستكون حياته إلى أن يهبط الموت عليه، ويأخذه إليه.

نستطيع أن نرى هذه الثّيمات تتكرّر عند نزار قبّانيّ في رسائله المئة منذ مقدّمتها، حيث رأى أنّ حبّه يمثّل الوطن كلّه، وأنّ حبيبته صورة لنساء الكوكب كلّهنّ "عشق الفنان ليس عشقه وحده، لكنّه عشق الدّنيا كلّها، ورسائله إلى حبيبته مكتوبة إلى كلّ نساء العالم" [١٨]، كما يرى أنّ هذه المرأة ذات خصائص فوق خصائص نساء الأرض جميعهنّ "حين وزّع الله النّساء على الرّجال، وأعطاني إيّاك، شعرتُ أنّه انحاز بصورة مكشوفة إليّ، وخالف كلّ الكتب السّماويّة التي ألّفها، فأعطاني النّبيذ، وأعطاهم الحنطة" [١٩]، وهذه المرأة الاستثناء تُشعر نزار بأنّه رجل يفوق الرّجال أجمعين "لم أكن يوماً ملكاً، ولم أنحدر من سلالات الملوك، غير أنّ الإحساس بأنكِ لي، يعطيني الشّعور بأنّني أبسط سلطتي على القارات الخمس" [٢٠]

بذلك يشابه بابلو عندما يهب حياته كلّها لحبيبته "أبايعكِ أمام جميع المواطنين، وعلى أنغام الموسيقى ورنين الأجراس أميرة مدى الحياة". [٢١]

## الحبّ والطّبيعة والمناجاة:

في قصيدة آه يا اتّساع غابات الصّنوبر" يستطيع "بابلو" أن يقيم بيننا من دون إدراك منّا" [٢٢]، ويصبح صوت المناجاة الإنسانيّة كاملة، إذ يناجي الطّبيعة مجسّدة في غابات الصّنوبر آه يا اتّساع غابات الصّنوبر، وشوشات موجات تتكسّر،

أضواء كسلى، جرس وجرس وحيد"[٢٣]، وهو يكرسّ هذه النّجوى لأجل التّبتّل في محراب حبّه حيث سعادته وراحته "وعندكِ، بين ذراعيكِ ترتاح قبلاتي، ويعشعش اشتياقي النّدي"[٢٤]، فهو يغدو "مثالاً للعشق، ونستدين كلماته عاشقاً ومعشوقاً، مسحوقاً أو مزهواً في حلبة الافتتان"[٢٥]، وبذلك نردّد معه آه يا صوتكِ الغامض الذي يخضّبه الحبّ، ويردّد صداه في المساء، ويتلاشى، هكذا في ساعات عميقة فوق الحقول، رأيتُ السّنابل يطويها فمّ الرّيح"[٢٦]، وهو بذلك "هو يستدرجنا بلغته الشّعريّة المرهفة إلى التّحليق إلى الحلم، إلى حيث الحبّ على حاله، عصيّاً على الالتئام ليصير أكثر صعوبة وتالياً أكثر استحقاقاً". [٢٧]

نزار قبّانيّ يعيش تجربة حبّه الموازية لهذه التّجربة حيث النّجوى والحبّ العظيم، ويكرّس أشعاره لأجل تمجيد هذا الحبّ "أريد أن أكتب لكِ كلاماً لا يشبه الكلام، وأخترع لغة لكِ وحدكِ، أفصّلها على مقاييس جسدكِ، ومساحة حبيّ"[٢٨]، بل يريد أن يجعل حبيبته هي لغته "أريد أن أجعلكِ اللّغة"[٢٩]، وهو يرى هذا الحبّ امتداداً لمنظومة العشق الإلهيّ "فالله -كما قالوا لي- لا يستلم إلاّ رسائل الحبّ، ولا يجاوب إلاّ عليها". [٣٠]

## الحبّ واليأس:

بابلو في قصيدة "إنّه الصّباح الذي تملؤه العاصفة" يحاول أن يهب الأمل لنفسه عبر الحبّ، ويستعير من الطّبيعة آمالها كي يستولد الأمل في نفسه، والحبّ هو أعظم ما يهبه الأمل، ليصنع من خوفه وحزنه غناء عاماً لكلّ البشر[٣١] فالصّباح الذي تملؤه العاصفة يحمل كذلك قلوباً تخفق بالعشق، وهي تعصف بهذا الحبّ "تعصف بين الأشجار، شجيّة إلهيّة، مثل لغة مليئة بالحروب وبالغناء،

ريح تخطف الأوراق المتساقطة"[٣٢]، ونزار قبّانيّ يصمّم على أن ينتزع الحياة والأمل من الحبّ، لذلك يعود إليه بعد هجر ليحتمي به بعد أن يصونه، ويحميه "نهار دخلتِ عليّ في صبيحة يوم من أيام آذار كقصيدة جميلة تمشي على قدميها، دخلت الشّمس معكِ، ودخل الرّبيع معك"[٣٣]، وهو على أتمّ الاستعداد للتّضحية بأيّ شيء مقابل استرداد هذه الحبيبة "عندما قررتُ أن أقتل آخر الخلفاء، وأعلن قيام دولة للحبّ تكونين أنتِ مليكتها، كنتُ أعرف أنّ العصافير وحدها ستعلن الثّورة معي". [٣٤]

## الحبّ والحرمان:

في قصيدة "لكي تسمعينني" يرتفع صوت بابلو محتجاً على الحرمان الذي عانى منه طوال حياته، وهو حرمان يمتدّ "من حرمانه من أمّه، ثم حرمانه من ابنته الوحيدة التي عانت من الشّلل إلى أن فارقت الحياة، مروراً بزيجاته المتعدّدة وكبواته العاطفيّة والسّياسيّة"[٣٥]، وهي معاناة قد امتزجت بمداد قلمه، إذ لم يستطع أن يتخلّص منها، "وظلّت بادية في أشعاره وطباعه وشخصيّته"[٣٦].

في هذه القصيدة يصمّم على أن لا يقبل فكرة الحرمان من حبيبته، ويرفع صوته منادياً بحبّها: "لكي تسمعينني ترقّ كلماتي مثل آثار طيور النّورس على رمال الشّطآن"[٣٧]، وفي ندائه لمن يحبّ يتفجّع من الوحدة الكبيرة التي كان يعيشها قبل أن يعثر على الحبّ، أو يعثر الحبّ عليه "قبلكِ استوطنت وحدتي التي تحتلّينها، وتعودت أكثر منكِ أحزاني"[٣٨]، إذن حبيبته قد غدتْ الامتلاء له، وغيابها هو المعادل الموضوعيّ للفراغ والوحدة والخوف ومن ثم الألم.

كذلك عاش نزار قبّانيّ تجارب مؤلمة في الحرمان؛ فهو قد أخفق في الزّواج لمرّة، ثم فقد زوجته في تفجير إرهابيّ، كما كانتْ طفولته شاهداً على انتحار أخته بسبب الحبّ، إلى جانب أنّه قد عانى طويلاً من الحرمان من وطنه بسبب السّفر والتّغرّب فضلاً عن آلامه القوميّة تجاه ما يخسره الوطن العربيّ من أجزائه العزيزة التي انتزعها الاحتلال الصّهيونيّ، انتهاء بالنّقد اللاّذع الذي يوجّه له الحاسدون والكائدون له. (٣٩)

إلاّ أنّه في الحبّ أكثر إيجابيّة من نيرودا؛ فهو لا يستسلم للخوف والوحدة والحرمان، بل يشارك الجميع في حبّه ليؤمّن الحياة له "علّمتُ أطفال العالم كيف يهجّون اسمكِ، فتحوّلت شفاههم إلى أشجار توت، أصبحتِ يا حبيبتي في كتب القراءة، وأكياس الحلوى"(٤٠)؛ فحبيبته في نظره هي المعادل الموضوعيّ للجمال والخير والسّعادة "من أنتِ يا امرأة؟ أيّتها الدّاخلة كالخنجر في تاريخي، أيّتها الطّيبة كعيون الأرانب، والنّاعمة كوبر الخوخة"(٤١)؛ لذلك غدت الحبيبة حياته وأزمانه "لم يعدْ لي زمن خصوصي، أصبحتِ أنتِ الزّمن"(٤٢)، تماماً كما غدت الحبيبة هي عالم بابلو كلّه "أنتِ التي تحتلّين كلّ شيء، تحتلّين كلّ شي، سأصنع منها جميعاً قلادة لا نهاية لها ليديكِ البيضاوين النّاعمتين مثل حبّات العنب". (٤٣)

## انتصار الحبّ:

في قصائد "كأنّه خارج السّماء"، و"من أجل قلبي"، و"مضيت واسماً بصلبان من نار"، و"تلعبين كلّ الأيّام"، و"في سمائي عند الشّفق" يبدو أنّ بابلو ينتصر على الزّمن والبعاد والفقد بلعبة الطّاقة العملاقة للحبّ، إنّه يفعل ذلك في أعماقه، ويسمح له بأن يتضخّم، وأن يكبر، ليغدو عملاقاً يحرّك أقداره، فهذه هي حبيبته قد

جاءت من البعيد لتملأ قلبه حبّاً لها "صبيّة جاءت من بعيد، جيء بها من بعيد...تعبر فوق قلبي، ولا تتوقّف"[٤٤]، وهي من تهبه الطّاقة والإرادة والرّغبة من أجل مواصلة المسير في الحياة آه أيّها المسير في الطّريق الذي يبتعد عن كلّ شيء، عن الحزن، والموت، والشّتاء، مع عينيها المشرقتين وسط النّدى"(٤٥)، وهي من تهبه الأمل الحقيقيّ "فيكِ أمل كلّ يوم"[٤٦]، وذلك يمتلئ بحبّه لها "هو مرفأ فيه عشتُ، وفيه أحببتكِ"[٤٧]، وهي في نظره وإحساسه امرأة تختلف عن نساء العالم كلّهن "لا تشبهين أحداً منذ أحببتكِ"(٤٨)، وهو يعلن مرّة تلو الأخرى عشقه لها "أحبّكِ، وفرحي يغمر فمكِ الذي يشبه البرقوق"[٤٩]، وهو يعدها بأن يهب لها كلّ جميل "سأجلب لك من الجبال زهوراً فرحة"[٥٠]، ويتمسّك بها، ويعلن أنّها له" أنتِ لي، أنتِ لي، سأصرخ مع نسيم المساء". [٥١]

نزار يملك الرّغبة ذاتها تجاه حبيبته التي يريد أن يهديها الكنوز "أريد أن أهديكِ كنوزاً من الكلمات لم تهدَ لامرأة من قبلكِ، ولن تُهدى لامرأة بعدكِ"[٥٢]، وهي من يحبّها وحدها دون نساء العالمين "لماذا؟ أحبّكِ أنتِ بالذّات"[٥٣]، وهو يعلن المرّة تلو الأخرى أنّه يحبّها "إنّي أحبّكِ، ولا ألعب معكِ لعبة الحبّ"[٥٤]، وهو يحمل حبّها له إلى كلّ مكان يذهب إليه "أحملكُ كالوشم على ذراع بدويّ"[٥٥]، وهو يتبتّل في محراب جمالها السّاحر "جميلة أنتِ إلى درجة أنّني حين أفكّر بروعتكِ، ألهثُ، تلهثُ لغتي."[٥٦]

## الحبّ والصّمت:

عندما يملّ بابلو من صمت حبيبته في قصائده: "تعجبينني حين تصمتين"، ومتفكّراً أصطاد ظلالاً"، و"هنا أحبّك"، وأيّتها الصّبيّة السّمراء الرّشيقة"، فإنّه

يستخدم السّخرية أداة للانتقام من تجاهلها له، فيعلن أنّه معجب بصمتها "تعجبينني حيت تصمتين لأنّك تكونين كالغائبة"[٥٧]، وهو بذلك يقهقه أمامها ليغيظها عبر فكاهة سوداء تمثّل تعبيره عن مشاعره [٥٨]، فهي مركّب من القبول والرّفض لهذا العالم [٥٩]؛ فالإنسان يستجيب للسّخرية وفقاً لسجله العاطفيّ الإيجابيّ والسّلبيّ، ضمن بنية لغويّة متماسكة "تفرز السّخرية والمرارة في آن"[٦٠]، وهو بذلك يقدّم رعبه الخاصّ من صمتها في قالب ضاحك مكرّراً "تعجبينني حين تصمتين وأنتِ كالبعيدة" [٦١]، وذلك انطلاقاً من أنّ "الرّعب هو الوجه الآخر المكمّل للضّحك"[٦٢]، فنحن نضحك بشدّة من متناقضات عصرنا ووجودنا، لكن هذا الضّحك لا يواجه الرّعب الموجود في العالم، بل يؤكّده، فالذي يشعر بالرّعب، ويضحك منه، إنّما يؤكّد شعوره بالرّعب[٦٣]، ضمن توليفة لغويّة وسرديّة متماسكة تستفيد من معطيات هذه الحياة التي تقوم على المفارقة التي "تقول شيئاً، وتقصد عكسه"[٦٤]، و"تجسّد التّضاد بين المظهر وواقع الحال"[٦٥]، ضمن خليط من الهجاء والسّخرية والعبث والغريب [٦٦]، وصولاً إلى الميّزة الأساسيّة في المفارقة، وهي "التّباين بين الحقيقة والمظهر". [٦٧]

إذن المفارقة تكمن في شعره في أنّه مغتاظ من صمتها، ويكرهه، لكنّه يعلن أنّه معجب بهذا الصّمت، ويطالبها بالمزيد منه، ويقرّر أن يكلّمها صامتاً ليشابه حالها "دعيني أكلّمكِ أيضاً مع صمتكِ" في مفارقة ثانية، إذ كيف يكون الكلام بالصّمت؟[٦٨]، ولنا أن نزعم أنّ غضب بابلو من صمت حبيبته ينسحب على غضبه من الصّمت العالميّ تجاه الظّلم والممارسات غير العادلة. [٦٩]

وإمعاناً في غضب بابلو من صمت حبيبته فهو يعلن أنّ حضورها لا يعنيه "حضوركِ لا يعنيني، غريب عنّي"[٧٠]، ويصفها بأنّها لا شيء في حياته "أنتِ يا ما

امرأة ماذا كنتِ هناك، أيّ خط، أيّ أثر من هذه اللّوحة الهائلة؟ كنتِ بعيدة مثل الآن" [٧١].

لكنّه لا يستطيع أن يصمد طويلاً في مكابرته هذه، وسرعان ما ينهار أمام حبيبته، ويعلن أنّه يحبّها "هنا أحبّكِ وعبثاً يحجبكِ الأفق، ما وزلتُ أحبّكِ بين هذه الأشياء الباردة، تذهب قبلاتي في المراكب الثّقيلة" [٧٢]، ويظلّ يتألّم عندما يدرك أنّ الأقدار تبعده عمّن يحبّها "أيّتها الصّبيّة السّمراء والرّشيقة، لاشيء يقرّبني منكِ، كلّ شيء يبعدني عنكِ، وعن منتصف النّهار، أنتِ هذيان النّحلة الفتيّة، نشوة الموجة، قوّة السّنبلة" [٧٣]، لكنّه على الرّغم من هذه الأقدار المحاربة لعشقه إلاّ أنّ العشق هو من ينتصر في نفسه "مع كلّ هذا، يبحث عنكِ قلبي المكفهر، وأحبّ جسدك الفرح، وصوتك المنسرح والرّقيق". [٧٤]

أمّا نزار قبّانيّ، فهو يلعب لعبة مضادّة لصمت حبيبته، فيسبقها إلى الصّمت، ويجيد لعبته، ويطالبها بأن تقبل به "أرجوكِ أن تحترمي صمتي، إنّ أقوى أسلحتي هو الصّمت، هل شعرتِ ببلاغتي عندما أسكتُ؟ هل شعرتِ بروعة الأشياء التي أقولها؟ عندما لا أقول شيئاً." [٧٥]، وهو يتظاهر بأنّه لا يعبأ ببعادها، بل يطالبها به "ابتعدي قليلاً عن حدقتي عيني حتى أميّز بين الألوان، انهضي عن أصابعي الخمسة حتى أعرف حجم الكون" [٧٦]، وهو يتحدّى حبيبته بأنّ لا حياة لها خارج حبّه لها "ليس لكِ زمان حقيقيّ خارج لهفتي، أنا زمانك" [٧٧]، في حين يرى هذا الحبّ سبباً لسعادته "كلما طال شعركِ طال عمري" [٧٨]، و"كلما رأيتكِ أيأس من قصائدي، إنّني لا أيأس من قصائدي إلاّ حين أكون معكِ" [٧٩]، وهو يعيش مسترجعاً ذكرياته مع حبيبته "أتغرغرُ بذكرياتكِ الصّغيرة الملوّنة كما يتغرغر عصفور بأغنية" [٨٠]، وفي نهاية المطاف يصرخ مثل بابلو معلناً حبّه لمن

يحبّها مرّة تلو الأخرى"؛ لأنّني أحبّكِ يحدث شيء غير عادي في تقاليد السّماء، يصبح الملائكة أحراراً في ممارسة الحبّ، ويتزوّج الله حبيبته". [٨١]

## مآلات الحبّ:

يفاجئنا بابلو عندما ينتصر الحزن عليه في نهاية المطاف في قصيدة "أستطيع أن أكتب الأشعار، وقصيدة "أغنية يائسة"، فيعلن أنّه سوف يعتكف لأجل الحزن، وكتابة أحزانه "أستطيع أن أكتب الأشعار الأكثر حزناً هذه اللّيلة، أن أفكّر بأنّها ليست لي، أن أشعر بأنّي فقدتها"[٨٢]، ويعلن صراحة أنّ هذا الحزن ينتصر عليه لحرمانه ممّن يحبّها "قلبي يبحث عنها، وهي ليست معي"[٨٣]، ويعلن صراحة أنّه سيتوقّف عن كتابة الأشعار لمن يحبّها "وهذه هي آخر الأشعار التي أكتبها لها"[٨٤]؛ لذلك يختم ديوانه بقصيدة حزينة يسميها "أغنية يائسة"، ويعلن أن يأسه كلّه مردّه إلى أنّ حبيبته قد هجرته "مهجورة مثل الأرصفة وقت السّحر، إنّها ساعة الرّحيل، أيّها المهجور"[٨٥]، وبذا يختم ديوانه بمقطوعة يائسة صادمة إذ يقرّر الرّحيل عن هذا العالم تعبيراً عن ألمه وحزنه وخذلانه "إنّها ساعة الرّحيل، السّاعة القاسية والباردة التي يخضعها اللّيل لكلّ المواعيد، حزام البحر الصّاخب يطوّق الشّاطئ"[٨٦]، "إنّها ساعة الرّحيل أيّها المهجور". [٨٧]

من النّاحية الأخرى نجد نزاراً يقف رافضاً الانتقاص منه في حبّه؛ لذلك يسأل حبيبته سؤالاً حازماً "هل وصلنا بحبّنا إلى نقطة اللاّرجوع"[٨٨]، ويطالب حبيبته بأن توقف مهزلة الحبّ التي يسميها مذبحة "أوقفي هذه المذبحة يا سيدتي، فشراييني كلّها مقطوعة، وأعصابي كلّها مقطوعة، ربما لا يزال صوتك بنفسجيّاً، كما كان من قبل، لكنّني- للأسف- لا أراه؛ لأنّني مصاب بعمى الألوان"[٨٩]، ثم

يطلب من حبيبته أن تخرج من حياته "اخرجي من فرشاة أسناني، اخرجي من كلّ أشيائي الصّغيرة"[٩٠]، ويعلن أنّ حبّه لها قد توقّف "انتهى يومنا البحريّ، ذهبتِ أنتِ، وظلّتْ رغوة البحر تزحف على جبيني"[٩١]، وأخيراً يقفل رسائله المئة برسالته الأخيرة الفاجعة إذ يعلن لحبيبته أنّ هذه هي رسالته الأخيرة لها "هذه هي رسالتي الأخيرة، ولن يكون بعدها رسائل، هذه آخر غيمة رماديّة، تمطر عليكِ، ولن تعرفي بعدها المطر، هذا آخر النّبيذ في إنائي وبعده". [٩٢]

إذن الحبّ عند نزار ينتهي بالقطيعة والقلق والحرمان ليشابه عنده تصوّره للشّعر ذاته الذي يقول فيه "قد تكون الرّحلة متعبة، وقد تحرمكم النّوم والطّمأنينة، لكن من قال إنّ وظيفة الشّعر هي أن يحمل لأجفانكم النّوم، ولقلوبكم الطّمأنينة، إنّ وظيفة الشّعر هي أنْ يغتال الطّمأنينة". [٩٣]

## الحبّ والزّمن:

في قصائد "أتذكّرك مثلما كنتِ"، و"مطرقاً في الأمسيات"، و"أيّتها النّحلة البيضاء"، و"ثملٌ من ضوع الصّنوبر"، و"لقد فقدنا حتى هذا الشّفق" يغدو الزّمن الرّفيق الجبريّ عند بابلو في تجربته العشقيّة؛ فهو من يحمل التّفاصيل والذّكرى والأحداث والألم، وهو بذلك يسكنه، ولا يغادره لاسيما فيما يخصّ تفاصيله مع الحبيبة [٩٤]؛ لذلك يهبه ذاكرة ملحاحة عليه بتفاصيلها جميعها "أتذكّركِ مثلما كنتِ في الخريف الفائت...متشبثة بذراعي مثل نبتة متسلّقة"[٩٥].

أمّا نزار قبّانيّ فهو يقف حائراً أمام معشوقته التي غيّرت صيغ الأزمان في حياته: "لماذا؟ تشطبين كلّ الأزمنة، وتوقفين حركة العصور، وتغتالين في داخلي جميع نساء العشيرة، واحدة واحدة، ولا أعترض"[٩٦]، إنّ هذا الحبّ عند نزار قد

جعل زمانه يتغيّر تماماً "وأنا قاعد على حقائبي، أنتظر قطار الأيام، نسيت القطار، ونسيتُ الأيام، وسافرتُ معكِ إلى أرض الدّهشة"[٩٧]، وهي مساحة خياليّة عاشقة تشبه المساحة الزّمنيّة التي فرّ إليها بابلو مع حبّه "هناكَ أبعد من عينيكِ، تحترق الأمسيات". [٩٨]

لكن الوحدة تظلّ تلحّ على بابلو، وتصطاده في لحظات بعاد الحبيبة "مطرقاً في الأمسيات ألقي بشباكي الحزينة إلى عينيكِ المحيطتين، هناك تطبق وحدتي، ويستعر لهيبها، وتلوح بذراعيها مثل غريق"[٩٩]؛ لذلك يصيبه اليأس الشّديد "أنا اليأس، الكلمة بلا أصداء الذي فقد كلّ شيء، وكان لديه كلّ شيء"[١٠٠]، وهو يثور على صمت حبيبته التي تحرمه من كلماتها وتواصلها، لكنّها على الرّغم من ذلك تأسر أعماقه آه أيّتها الصّامتة، هنا الوحدة حيث تغيبين، إنّها تمطر، حافية تمشي المياه عبر الدّروب الرّطبة... أيّتها النّحلة البيضاء الغائبة، وما تزالين تحومين داخل روحي، وتستمرّين مع الأيام رقيقة صامتة، آه أيّتها الصّامتة"[١٠١]، وعندما ييأس من صمت حبيبته يستسلم لأحزانه "أبحر مع موجتي الوحيدة، تملؤني قسوة الشّغف، قمر، شمس، حرّ وبردٌ، تأتي كلّها فجأة"[١٠٢]، فيسقط ضحيّة توحّد مؤلم مع ذاته "مثل سمكة التصقتُ بروحي إلى الأبد"[١٠٣]، هكذا "عاش بابلو حياته تدفعه طاقة الحبّ وإحساسه بالوحدة والألم، وهو من وُلد للحياة والأرض والشّعر والمطر". [١٠٤]

نزار قبّانيّ يشارك بابلو تجربة الوحدة في غياب الحبيبة، فهي عندما تبتعد يضيق العالم عليه "عندما تذهبين إلى الجبل، تصبح بيروت قارة غير مسكونة، تصبح أرملة" [١٠٥]، إنّه يعاين الألم والفقد عندما تغيب الحبيبة "كلما سافرتِ طالبني عطركِ بكِ، كما يطالب الطّفل بعودة أمّه، تصوّري حتى العطور تعرف

الغربة، وتعرف النّفي"[١٠٦]، لكنّه لا يستسلم لقدر البعاد مثل بابلو؛ لذلك يفكّر كثيراً في أن يخطف حبيبته، ليستأثر بها "خطر لي ذات مرة أن أخطفك على طريقة الشّراكسة"[١٠٧]، وهو يصمّم على أن يعيش معها طقوس الحبّ كاملة "أريد أن أركبَ معكِ ولو لمرة واحدة قطار الجنون...أريد أن تلبسي ولو لمرة واحدة، وتقابليني في محطة الجنون"[١٠٨]، وهو يثور على صمتها وعلى طريقتها في التّعاطي مع حبّهما "المتعاملِ معكِ كالمتعامل مع طيارة ورق... لم أشعر معكِ في يوم من الأيام بأنّني أقف على شيء ثابت"[١٠٩].

وفي نهاية المطاف يقرّر نزار أنّ حبيبته ستكون معه رغم أنفها ورغم أنف الغياب "أحمق أنا، حين ظننتُ أنّي مسافر وحدي، ففي كلّ مطار نزلت فيه، عثروا عليكِ في حقيبة يدي". [١١٠]

إنّ نزار يتمسّك بالحبيبة وبهذا الحبّ؛ لأنّه يملأ أعماقه بما يسعده، تماماً كما تملأ الحبيبة نفس بابلو بالحبّ لها "لماذا يداهمني كلّ هذا الحبّ عندما أشعر بالحزن، وأشعر بكِ بعيدة؟"[١١١]، وعندما يهدّده البعاد يشعر بالفقد والألم والضّياع "لقد فقدنا حتّى هذا الشّفق"[١١٢]، وتتّسع تجربة الحزن عنده، فتغدو فقداً للوطن وبحثاً عن درب يقود إليه". [١١٣]

الملاحظ أنّ زمن الحبّ عند بابلو ونزار قد اتّخذ صفة الدّائريّة؛ وهي صفة منتزعة من القداسة بالدّرجة الأولى، فالزّمن المقدّس هو زمن دائريّ، والعكس صحيح، والدّائريّة هي من تعطيه صفة الخلود والاستمراريّة، فالزّمن الدّائريّ الذي نجده في شكل حقيقة أنثروبولوجيّة في الحضارات القديمة جميعها، وهو القائم على إمكانيّة تكرار الزّمان مع تكرار الأفعال النّموذجيّة المحاكية لفعل مقدّس أوّل.

لا يختلف هذا الزّمن عن الزّمن الأوّل زمن أساطير الخليقة؛ لأنّ أساطير الخليقة تنطوي على أنّ الخلق عمل متجدّد دائماً[١١٤]، فالزّمن الدّائريّ زمن "بيولوجيّ يراه البدائيّ سياقاً لمراحل حياتيّة متباينة الجوهر، فالظّواهر الزّمنيّة المتمثّلة في الطّبيعة كتعاقب الفصول وحركات الأجرام السّماويّة وغيرها تعدّ دلائل على خطّة خياليّة مماثلة لخطّة حياة الإنسان وحياة الطّبيعة، كما أنّه زمن مطلق قابل للاستعادة والتّكرار والعودة إلى البداية عبر الطّقوس، إذ إنّ القيام بالشّعائر القديمة يسمو على الزّمان، ويتجاوز التّاريخ، ويستعيد الزّمان الأسطوريّ الأوّل؛ فالزّمن الدّائريّ هو زمن البدايات". [١١٥]

فالحبّ يبدأ عند بابلو ونزار من التّعلّق والاحتياج والاشتياق، ثم يكون المدّ والجزر بين القطيعة والوصل، ثم تأتي القطيعة، ثم من جديد يكون الوصل المضمر في نيّة المستقبل، حتى وإن زعم الحبيب أنّها قطيعة لا لقاء بعدها، معلنين بداية جديدة للحبّ، فهذا نزار يقول: "وأنا -رغم كلّ حماقاتك وكلّ إساءاتك الماضية- لا أزال أحبّك، وها أنذا قد جئت لكي أحملكِ كقطة صغيرة على كتفي، وأخرج بكِ"[١١٦]، في حين يقول بابلو "كلمة واحدة حينئذ، ابتسامة واحدة، تكفيان، وأنا أفرح، أفرح بأنّ هذا غير صحيح"[١١٧]، ويناقش نفسه بقرار عدم الحبّ، ويرجّح أنّه لا يزال يحبّ حبيبته "لم أعد أحبّها، صحيح، لكن ربما أحبّها، كم هو قصير الحبّ، وكم هو طويل اللّسان". [١١٨]

## الإحالات:

١. نزار قبّانيّ: (١٩٢٣-١٩٩٨)، شاعر عربيّ شهير معاصر من أصول سوريّة، عمل في السّلك الدّبلوماسيّ، أسس دار نشر خاصّة به، له ٣٥ ديواناً شعريّاً، وقد حقّقت هذه الدّواوين الشّعريّة نجاحاً باهراً، وحفرت اسمه في تاريخ الأدب العربيّ، وجعلته مدرسة خاصّة في الشّعر العربيّ الحديث لاسيما في الشّعر الحرّ.

اشتهر بأنّه شاعر رومانسيّ، لكنّه مال إلى الشّعر السّياسيّ في قصائده الأخيرة. وقد عرفتْ حياته على الصّعيد الشّخصيّ الكثير من المآسي، كان على رأسها انتحار أخته، ومقتل زوجته بلقيس في تفجير إرهابيّ، وموت ابنه توفيق.

٢. عبد العزيز المقالح: ومضات نزار قبّانيّ في نثره المموسق الجميل في الذّكرى العاشرة لرحيله، موقع نزار قبّانيّ، الرّابط الإلكترونيّ: https: //www.nizariat.com/poetry.php?id=113

٣. غيث حمّور: عشرون قصيدة حبّ وأغنية يائسة: المجموعة الأكثر شهرة للشّاعر التّشيليّ بابلو نيرودا، مجلّة المسافر الأدبيّة، الرّابط الإلكترونيّ:

https: //mdoroob.wordpress.com/2015/05/31/%D8%B9%D8%B4%D8%B1%D9%88%D9%86-%D9%82%D8%B5%D9%8A%D8%AF%D8%A9-%D8%AD%D8%A8-%D9%88%D8%A3%D8%BA%D9%86%D9%8A%D8%A9-%D8%A8%D8%A7%D8%A6%D8%B3%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D9%85%D8%AC%D9%85%D9%88%D8%B9%D8%A9-%D8%A7/

٤. ريتا غويبرت: حوار مع بابلو نيرودا، منقول عن مجلّة باريس، يناير ١٩٧٠، منشور بترجمة عربيّة في موقع الكتاب تحت عنوان "بابلو نيرودا بين الأدب والسّياسة"، الرّابط الإلكترونيّ:

http: //inkitab.me/%D8%A7%D9%84%D9%85%D8%AF%D9%88%D9%86%D8%A9/%D8%A8%D8%A7%D8%A8%D9%84%D9%88-%D9%86%D9%8A%D8%B1%D9%88%D8%AF%D8%A7-%D8%A8%D9%8A%D9%86-%D8%A7%D9%84%D8%A3%D8%AF%D8%A8-

%D9%88%D8%A7%D9%84%D8%B3%D9%8A%D8%A7%D8%B3%D8%A9-3

٥. نزار قبّانيّ: الأعمال الشّعريّة الكاملة، ديوان "مئة رسالة للحبّ"، ط ١٥، منشورات نزار قبّانيّ، بيروت/ باريس، لبنان/ فرنسا، ٢٠٠١، ص٤٩٧

٦. غيث حمّور: عشرون قصيدة حبّ وأغنية يائسة: المجموعة الأكثر شهرة للشّاعر التّشيليّ بابلو نيرودا.

٧. بابلو نيرودا: عشرون قصيدة حبّ وأغنية يائسة، ترجمة مروان حداد، ط١، الهيئة العامة السّوريّة للكتاب، دمشق، سوريا، ص١٣

٨. نفسه: ص١٣

٩. نفسه: ص١٣

١٠. نزار قبّانيّ: مئة رسالة للحبّ، الرّسالة٦٠، ص٥٣٢

١١. سيار الجميل: الشّاعر نزار قبّانيّ، شاعر ظلّ يرسم عالمه والحياة بالكلمات، موقع نزار قبّانيّ، الرّابط الإلكترونيّ:

https: //www.nizariat.com/poetry.php?id=115

١٢. نزار قبّانيّ: مئة رسالة للحبّ، الرّسالة ٨٤، ص٥٩-٥٥٠

١٣. نفسه: الرّسالة ٨٧، ص٥٥٤

١٤. بابلو نيرودا: عشرون قصيدة حبّ وأغنية يائسة، ص١٣

١٥. محمد الخطابيّ: في الذّكرى ٤٢ لرحيل الشّاعر التّشيليّ بابلو نيرودا صوت جماعيّ مترسّخ عميقاً في تراث الإنسانيّة، القدس العربيّ، عدد ١٧/ ١٠/ ٢٠١٥، الرّابط الإلكترونيّ:

http: //www.alquds.co.uk/?p=419967

١٦. بابلو نيرودا: عشرون قصيدة حبّ وأغنية يائسة، ص١٥

١٧. نفسه: ص١٥

١٨. نفسه: ص١٣-١٨

١٩. نزار قبّانيّ: مئة رسالة للحبّ، ص٤٩٨

٢٠. نفسه: الرّسالة ٤، ص٥٠٤

٢١. ٢١- نفسه: الرّسالة ٥، ص٥٠٥

٢٢. ٢٢- نفسه: الرّسالة ٦، ص٥٠٧

٢٣. ٢٣- رلى راشد: ٢١ قصيدة لنيرودا: قاتم هو ليل العالم من دونك، صحيفة قاب قوسين، الرّابط الإلكترونيّ:

http: //www.qabaqaosayn.com/content/21-%D9%82%D8%B5%D9%8A%D8%AF%D8%A9-%D8%BA%D9%8A%D8%B1-%D9%85%D9%86%D8%B4%D9%88%D8%B1%D8%A9-%D9%84%D9%86%D9%8A%D8%B1%D9%88%D8%AF%D8%A7-%D9%82%D8%A7%D8%AA%D9%85-%D9%87%D9%88-%D9%84%D9%8A%D9%84-%D8%A7%D9%84%D8%B9%D8%A7%D9%84%D9%85-%D9%85%D9%86-%D8%AF%D9%88%D9%86%D9%90%D9%83

٢٤. بابلو نيرودا: عشرون قصيدة حبّ وأغنية يائسة، ص١٦

٢٥. نفسه: ص١٦

٢٦. رلى راشد: ٢١ قصيدة لنيرودا: قاتم هو ليل العالم من دونكَ، صحيفة قاب قوسين.

٢٧. بابلو نيرودا: عشرون قصيدة حبّ وأغنية يائسة، ص١٦

٢٨. رلى راشد: ٢١ قصيدة لنيرودا: قاتم هو ليل العالم من دونك، صحيفة قاب قوسين.

٢٩. نزار قبّانيّ: مئة رسالة للحبّ، الرّسالة١، ص٤٩٩

٣٠. نفسه: الرّسالة١، ص٥٠٠

٣١. نفسه: الرّسالة٤، ص٤٠٥

٣٢. محمد الخطابيّ: في الذّكرى ٤٢ لرحيل الشّاعر التّشيليّ بابلو نيرودا صوت جماعيّ مترسّخ عميقاً في تراث الإنسانيّة، القدس العربيّ، عدد ١٧/ ١٠/ ٢٠١٥، الرّابط الإلكترونيّ:

http: //www.alquds.co.uk/?p=419967

٣٣. بابلو نيرودا: عشرون قصيدة حبّ وأغنية يائسة، ص١٧

٣٤. نفسه: الرّسالة٢، ص٥٠١

٣٥. نفسه: الرّسالة٣، ص٥٠٣

٣٦. محمد حماس: الشّاعر والدّبلوماسيّ العاشق، مجلّة أتارغاتيس، الرّابط الإلكترونيّ:

http: //atargatismag.com/blog/%D9%86%D9%8A%D8%B1%D9%88%D8%AF%D8%A7-%D8%A7%D9%84%D8%B4%D8%A7%D8%B9%D8%B1-%D8%A7%D9%84%D8%AF%D8%A8%D9%84%D9%88%D9%85%D8%A7%D8%B3%D9%8A-%D8%A7%D9%84%D8%B9%D8%A7%D8%B4%D9%82-/%D9%85%D8%AD%D9%85

٣٧. محمد حماس: الشّاعر والدّبلوماسيّ العاشق، مجلّة أتارغاتيس.

٣٨. بابلو نيرودا: عشرون قصيدة حبّ وأغنية يائسة، ص١٧

٣٩. نفسه: ص١٨

٤٠. سميرة سليمان: ذكرى نزار قبّانيّ شاعر المحبّين، موقع نزار قبّانيّ، الرّابط الإلكترونيّ:

https: //www.nizariat.com/poetry.php?id=571

٤١. نزار قبّانيّ، مئة رسالة للحبّ، الرّسالة٧، ص٥٠٧

٤٢. نفسه: الرّسالة ٨، ص٥٠٨

٤٣. نفسه: الرّسالة ١٢، ص٥١١

٤٤. بابلو نيرودا: عشرون قصيدة حبّ وأغنية يائسة، ص١٩

٤٥. نفسه: ص٢٩

٤٦. نفسه: ص٣٠

٤٧. نفسه: ص٣١

٤٨. نفسه: ص٣٣

٤٩. نفسه: ص٣٥

٥٠. نفسه: ص٣٦

٥١. نفسه: ص٣٧

٥٢. نفسه: ص٤١

٥٣. نزار قبّانيّ: مئة رسالة للحبّ، الرّسالة١، ص٥٠٠

٥٤. نفسه: الرّسالة ٦، ص٥٠٦

٥٥. نفسه: الرّسالة ٩، ص٥٠٩

٥٦. نفسه: الرّسالة ١١، ص٥١٠

٥٧. نفسه: الرّسالة ١٧، ص٥١٥

٥٨. بابلو نيرودا: عشرون قصيدة حبّ وأغنية يائسة، ص٣٩

٥٩. دانييل جولمان: الذّكاء العاطفيّ، ترجمة ليلى الجباليّ، ط١، المجلس الوطنيّ للثّقافة والفنون والآداب، الكويت، الكويت، ٢٠٠، ص١٦٦

٦٠. زكريا إبراهيم: سيكولوجيّة الفكاهة والضّحك، ط١، مكتبة مصر، القاهرة، مصر، -١٩٦، ص٨٨

٦١. دانييل جولمان: الذّكاء العاطفيّ، ص٣٠٧

٦٢. بابلو نيرودا: عشرون قصيدة حبّ وأغنية يائسة، ص٣٩

٦٣. دانييل جولمان: الذّكاء العاطفيّ، ص٣٣٦

٦٤. شاكر عبد الحميد: الفكاهة والضّحك، ط١، المجلس الوطنيّ للثّقافة والفنون، الكويت، الكويت، ٢٠٠٣، ص٣٣٨

٦٥. عبد الواحد لؤلؤة: موسوعة المصطلح النّقديّ، جزء٤، ط١، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت، لبنان، ١٩٩٣، ص١٨

٦٦. نفسه: ص٢

٦٧. نبيلة إبراهيم: المفارقة، مجلّة فصول، مجلد٧، عدد(٣-٤)، القاهرة، مصر، ١٩٨٧، ص١٣٢

٦٨. عبد الواحد لؤلؤة: موسوعة المصطلح النّقديّ، جزء ٤، ص١٦٣

٦٩. بابلو نيرودا: عشرون قصيدة حبّ وأغنية يائسة، ص٣٩

٧٠. غيث حمّور: عشرون قصيدة حبّ وأغنية يائسة: المجموعة الأكثر شهرة للشّاعر التّشيليّ بابلو نيرودا.

٧١. بابلو نيرودا: عشرون قصيدة حبّ وأغنية يائسة، ص٤٣

٧٢. نفسه: ص٤٣

٧٣. نفسه: ص٤٥

٧٤. نفسه: ص٤٧

٧٥. نفسه: ص٤٧

٧٦. نزار قبّانيّ: مئة رسالة للحبّ نفسه، الرّسالة ٥٢، ص٥٢٧

٧٧. نفسه: الرّسالة ٥٢، ص٤٢٣

٧٨. نفسه: الرّسالة، ١٣، ص٥١٢

٧٩. نفسه: الرّسالة ١٥، ص٥١٤

٨٠. نفسه: الرّسالة ١٧، ص٥١٥

٨١. نفسه: الرّسالة ٢٢، ص٥١٨

٨٢. نفسه: الرّسالة٢٠، ص٥١٨

٨٣. بابلو نيرودا: عشرون قصيدة حبّ وأغنية يائسة، ص٤٩

٨٤. نفسه: ص٥٠

٨٥. نفسه: ص٥١

٨٦. نفسه: ص٥٥

٨٧. نفسه، ص٥٥

٨٨. نفسه: ص٥٩

٨٩. نزار قبّانيّ: مئة رسالة للحبّ نفسه، الرّسالة ٨٩، ص٥٥٦

٩٠. نفسه: الرّسالة ٨٨، ص٥٥٦

٩١. نفسه: الرّسالة ٨، ص٥٠٨

٩٢. نفسه: الرّسالة٩٣، ص٥٦٤

٩٣. نفسه: الرّسالة ١٠٠، ص٥٧١

٩٤. نزار قبّانيّ: الأعمال النّثريّة الكاملة، المجلد الثامن، ط١، منشورات نزار قبّانيّ، بيروت/ باريس، لبنان/ فرنسا، ١٩٩٣، ص٢٣٠

٩٥. ملك مصطفى: استيقظ بابلو نيرودا، موقع جهة الشّعر، الرّابط الإلكترونيّ:
http: //www.jehat.com/ar/Sha3er/Pages/bablow.aspx

٩٦. بابلو نيرودا: عشرون قصيدة حبّ وأغنية يائسة، ص٢٠

٩٧. نزار قبّانيّ: مئة رسالة للحبّ نفسه، الرّسالة ٦، ص٥٠٦

٩٨. نفسه: الرّسالة١٠، ص٥١٠

٩٩. بابلو نيرودا: عشرون قصيدة حبّ وأغنية يائسة، ص٢٠

١٠٠. نفسه: ص٢٠

١٠١. نفسه: ص٢٣

١٠٢. نفسه: ص٢٤

١٠٣. نفسه: ص٢٥

١٠٤. نفسه: ص٢٦

١٠٥. محمد فرج: وُلد للحياة والأرض والشّعر والمطر، مجلّة رايدكال الفكريّة، الرّابط الإلكترونيّ:
http: //radicaly.net/%D8%A8%D8%A7%D8%A8%D9%84%D9%88-%D9%86%D9%8A%D8%B1%D9%88%D8%AF%D8%A7-%D9%88%D9%84%D8%AF-%D9%84%D9%84%D8%AD%D9%8A%D8%A7%D8%A9-%D9%88%D8%A7%D9%84%D8%A3%D8%B1%D8%B6-/%D9%88%D8%A7%D9%84%D8%B4%D8%B9%D8%B1

١٠٦. نزار قبّانيّ: مئة رسالة للحبّ نفسه، الرّسالة ٢٦، ص٥٢٣

١٠٧. نفسه: الرّسالة ٤٧، ص٥٢٦

١٠٨. نفسه: الرّسالة ٤٢، ص٥٢٤

١٠٩. نفسه: الرّسالة ٤٥، ص٥٢٥

١١٠. نفسه: الرّسالة ٥٦، ص٥٢٩

١١١. نفسه: الرّسالة ٥٩، ص٥٣١

١١٢. بابلو نيرودا: عشرون قصيدة حبّ وأغنية يائسة، ص٢٧

١١٣. نفسه: ص٢٧

١١٤. غيث حمّور: عشرون قصيدة حبّ وأغنية يائسة: المجموعة الأكثر شهرة للشّاعر التّشيليّ بابلو نيرودا.

١١٥. محمد عجينة: موسوعة أساطير العرب عن الجاهليّة ودلالاتها، ج٢، ط١، دار الفارابيّ، بيروت، ١٩٩٤، ص١٩٤

١١٦. نفسه: ج٢، ص١٩٤

١١٧. نزار قبّانيّ: مئة رسالة للحبّ نفسه، الرّسالة ٦، ص٤٩٥

١١٨. بابلو نيرودا: عشرون قصيدة حبّ وأغنية يائسة، ص٤٠

١١٩. نفسه: ص٥٠

# الفصل الرّابع

## الإنتاج النّصيّ والفنّيّ للمرأة: دراسة مقارنة بين المبدعة في أمريكا اللاّتينيّة والمرأة العربيّة: الذّات والآخر والصّراع"

## مقارنة بين سيرة فدوى طوقان "رحلة جبليّة رحلة صعبة" وسيرة إيزابيل اللّيندي "باولا" أنموذجاً

**ملخّص:**

تتميّز التّجربة الإبداعيّة النّسويّة في العالم بتعاطيها مع خصوصيّات مرحلتها وذوات مبدعاتها فضلاً عن تمثيل المعطيات الخاصّة المكوّنة لتلك التّجربة متضمّنة أشكال التّقليد والتّجديد جميعها.

وهي تجربة تتماثل من ناحية استحضارها للذّات والآخر والصّراع في مكوّناتها كلّها، وتختلف من ناحية التّعبير عن هذه المفردات وأدواته، والسّيرة الأدبيّة النّسويّة حقل من حقول هذا التّعبير، بل لعلّها من أخصبها، والمبدعة الأمريكو-لاتينيّة والعربيّة حلقة من حلقات هذا الحقل الإبداعيّ، ولهما تجربة تُذكر في هذا الشّأن.

هذه الدّراسة تقارن بين تجربتي العربيّة فدوى طوقان* في سيرتها "رحلة جبليّة رحلة صعبة" والكاتبة الأمريكو-لاتينيّة إيزابيل اللّينديّ* في سيرتها "باولا" من حيث طرح الذّات والآخر والصّراع، وهما تجربتان متشابهتان من حيث أنّهما سير نسويّة ذاتيّة أولى لمبدعتين لهما حضورهما في مشهديهما المحليّ والعالميّ، كما أنّهما تركتا بصمة في حقل إبداعيهما، إلى جانب تقارب زمن صدور العملين اللّذين لاقيا ترحيباً واهتماماً نقديّاً وجماهيريّاً جعلهما من السّير النّسويّة الإبداعيّة المهمّة على مستوى تاريخ الأدب المعاصر العربيّ والعالميّ.

**الذّات:**

تعلن فدوى في سيرتها إنّها لم تعش وجودها إلاّ قليلاً في هذه الحياة[1] في حين كانت حياتها في طوال الوقت مرهونة بأيدي من حولها من بشر، حيث

لعبوا أدوارهم في حياتها ثم غابوا[٢]، لـذلك تقـول: "لم أكـن يومـاً براضـية عـن حياتي أو سعيدة بها، فشجرة حياتي لم تثمر إلاّ القليل، وظلّت روحي تتـوق إلى إنجازات أفضل وآفاق أرحب"[٣].

وهذا يقودنا إلى ملامح ذاتها التي أنتجتها حياتها المعيشة بما فيها من قسـوة، وهي من ترى أنّ "قوى الشّر سواء أكانت غيبيّـة أم اجتماعيّـة أم سياسـيّة تقـف دائماً ضدّ الإنسان، وتعمل على تحطيمه، لكن الإنسان يقف أمـام هـذه القـوى بكبرياء وعناد بالرّغم من ضعفه". [٤]

وهي في الوقت نفسه تعلن إنّها سوف تحتفظ بكثير مـن الأسـرار الـتي لـن تبوح بها في هذه السّيرة لخصوصيتها، وصوناً للنّفس من الابتذال. [٥]

أهمّ ملامـح الـذّات المعلنـة والمضـمرة في سـيرتها إصـرارها علـى العمـلّ والإنجاز على الرّغم مـن معاناتهـا مـن القيـود المفروضـة عليهـا مـن مجتمعهـا وأسـرتها، "لاسـيما أنّ التّربيـة والقـيم السّـائدة تمـنح الرّجـال حرّيّـات جنسـيّة وسياسيّة واجتماعيّة أوسع من النّساء"[٦]، وهـي قيـود تصـفها جميعـاً بالسّـخافة والتّفاهة[٧]، بالإضافة إلى طبيعتها الفطريّة الـتي تـتلّخص في عـدم القـدرة علـى التّمرّد المباشر؛ إذ لم يكن التّمرّد والجموح من مكوّنات شخصيّتها[٨]، وهذا أمـر طبيعيّ في مجتمع ذكوريّ لا يمكن أن يعطي المرأة حقّها بسهولة حتـى في التّمـرّد والجموح[٩]؛ لذلك فقد كانت دائمة التّفكير في الهـرب بحثـاً عـن الخـلاص مـن العذاب والألم، وفيما بعد جعلت الإبداع الشّعريّ طريقها الوحيد نحو التّخلّص من سائر رموز القهر في حياتهـا: الأسـرة والأب والأقـارب ومـن ثـم السّـلطة السّياسيّة الجائرة والحكـم الظّـالم في مؤسّسـات المجتمـع الفلسـطينيّ بـل العربـيّ

كاملة[١٠]، فهي –على ما يبدو– كانت تعيش غربة في عالمها، و"الغربة عند النّساء أشد" كما تقول نوال السّعداويّ. [١١]

منذ طفولة فدوى كانت ضعيفة أمام المواجهة المباشرة بفعل تربيتها الأسريّة الأبويّة الصّارمة في مدينة نابلس*** حيث القوانين الاجتماعيّة القامعة للمرأة [١٢]، بل كانت تعجز عن الدّفاع عن نفسها، ولو بكلمة أمام أيّ ظلم في أسرتها[١٣]، ممّا قادها إلى اللاّمبالاة كما يقول الآخرون عنها(١٤)، واستمرّ هذا السّلوك معها في مراحل حياتها كلّها.

أشدّ ما كان يؤلمها في هذه الأسرة أنّها كانت تفتقد المحبّة فيها[١٥] بكلّ أشكالها، والمحبّة هي الكفيلة بإزالة شعور الغربة والظّلم من النّفس[١٦] كما تفتقد تلبية حاجاتها الطّفوليّة البسيطة، مثل شراء دمية أو قرط ذهبيّ[١٧]، على الرّغم من ثراء أسرتها التي كانت تتجاهل رغباتها كلّها، وتتعامل معها بمنطق الشّيء لا الإنسان، بجريمة أنّها امرأة.

أمّا شخصيّة إيزابيل في "باولا"، فهي مزيج نفسيّ مشابه للمزيج النّفسيّ الذي تتكوّن منه نفسيّة فدوى طوقان مع الأخذ بعين الاعتبار اختلاف الظّروف المشكّلة والتجليّات السّلوكيّة؛ فكلتاهما مزيج من عدم الانتماء للجماعة والأسرة والضّياع في الوحدة والانغماس فيها، لكن توفّرت لإيزابيل ظروف ومعطيات وقوّة شخصيّة سمحت لها بأن تتجاوز معطياتها النّفسيّة والاجتماعيّة لتبني نفسها على الشّكل الذي تريده بحيث تفخر بشخصيّتها، وتقول: "إنّني اليوم غير مستعدّة لاستبدال شخصيتي بأيّ واحد منهم"[١٨]، وهو اتّجاه واضح عند بعض كتّاب أمريكا اللاّتينيّة بما فيهم الكاتبات لتوكيد الذّات بشكل أكبر. [١٩]

لم تكن أمّ إيزابيل مستعدة لحملها بابنتها ولا للأمومة تماماً مثل أمّ فدوى، لكنّها شعرت منذ اللّحظة الأولى بأنّها تحمل فتاة، وقد أسعدها ذلك، وشرعت تحاورها في رحمها دون توقّف، وكرّست كامل اهتمامها للطفّلة المنتظرة التي تكبر في أحشائها.[٢٠]

تقول إيزابيل إنّها كانت في طفولتها وحيدة ومسعورة، تعيش في بيت جدّها، وتحلم بأن تعيش بطولات، وترى نفسها مختلفة عن سائرّ أخوتها وأترابها، وتشعر بأنّها تملك طاقات ذهنيّة استشرافيّة تقودها إلى عزلة حادّة استمرّت معها إلى فترات طويلة من حياتها[٢١]، وهي بذلك تشابه طفولة فدوى، لكنّها استطاعت أن تخرج من عزلتها، وإن تندمج مع عوالمها، وأن تدخل في شراكات وتجارب مختلفة، وتخلص لنفسها، دون شعور بالوضاعة أو القهر؛ لذلك تتكلّم بكلّ صراحة وصدق وجرأة عن أدقّ تفاصيل حياتها العاطفيّة والجنسيّة التي قد تصل إلى رصد أدقّ خصوصيّاتها التي ما كانت فدوى لتجرؤ على طرحها، ولو من بعيد، واكتفت بأن تصمت عنها للأبد.

لذلك كانت إيزابيل قادرة في معظم الأحيان على إصلاح ما يفسد من حياتها ونفسها التي تسميها "صندوق باندورا"[٢٢]، حتى أنّها استطاعت أن تتجاوز محنة مرض ابنتها لعام كامل، ثم موتها في وقت استسلمت فيه لهذه الفكرة، وأعلنت "أيّتها الأرض استقبلي ابنتي وضمّيها"[٢٣]، في حين ظلّت فدوى عاجزة عن إصلاح حياتها وفق ما تشتهي حتى آخر لحظة في حياتها.

إن كانت فدوى قد كانت في علاقة سلبيّة مع عالمها لا سيما الأسرة، فإنّ إيزابيل قد استطاعت أن تجد صيغة تصالحيّة مع عالمها؛ فلم تعد ترى أسرتها المفكّكة عبئاً عليها، بل هي تحفل "بنساء مميّزات ورجال يملكون سواعد قوية

وقلوباً رومانسيّة"[٢٤]، ولم تستسلم لأيّ شعور من مشاعر الإثم أو اليأس أو النّدم؛ لذلك نراها تعاين الحياة بكلّ جرأة، وتمارس النّجاح والفشل، وتنتقل من مرحلة إلى أخرى بكلّ ثقة؛ لذلك تحظى بالسّعادة والفرص، وتسامح نفسها على أخطائها كلّها، وتتجاوب مع حاجاتها جميعها بما فيها الجنسيّة، في حين أنّ فدوى عالقة في شعورها الدّائم بالإثم –بسبب مجتمعها– حتى أن تشعر بالأثم الكبير من شعور الحبّ البريء؛ لذلك نرى سيرتها تخلو من أيّ رجل أو عشق أو تجربة جسديّة مرّت بها، وهذا أمر مستحيل على المستوى الحياتيّ، في حين نرى إيزابيل تتحدّث عن تجاربها العشقيّة والجسديّة بكلّ صدق وأريحيّة. [٢٥]

## الذّات المنبثقة من الذّوات الأخرى:

في سيرة فدوى نعرف محدّدات ذاتها الأنثى المقهورة في فلسطين من رصدها ضمن سياق جماعة النّساء في بيتها وأسرتها ومدينتها، وهي ذات تتلخّص في الرّضوخ للقهر المستمر، والاستسلام للحزن الموصول "لقد أصبح الحزن هو العنصر الأساسيّ في حياتي"[٢٦]، فالمرأة تعيش في "قمقم حريميّ مذلّ"[٢٧] ؛ فهي محرومة من أيّ شكل من أشكال الخصوصيّة[٢٨]، ومفروض عليها الأميّة والحرمان من التّعليم[٢٩]، ولا تخرج من البيت إلاّ قليلاً وبمرافقة ذكر ما، ولا يكون خروجها إلاّ إلى زيارات نسويّة محدّدة[٣٠]، وكأنّ الذّكر هو طريقتها الوحيدة للخروج إلى خارج البيت، حيث عالم الرّجل[٣١] ولا حقّ لها في أن تقول له لا، حتى أدمنتْ كلمة نعم[٣٢]، حتى زوجها يُختار لها من أفراد الأسرة، لتعيش قعيدة الدّار يغطّي شعرها المنديل الأبيض[٣٣]، انطلاقاً من قمعيّة القبيلة الذّكريّة التي لا تسمح بزواج المرأة إلاّ من أحد أفرادها[٣٤]، وإلاّ فإنها ستبقى عذراء محبوسة في بيتها حتى تموت؛ فالعذريّة الجبريّة نوع من أنواع سلطة الرّجل

الشّرقيّ على نسائه[٣٥]، وليس لها حياة خاصّة أو صديقات أو فعاليّات سوى خدمة الرّجل وإطاعته حتى تشيخ، وهي في العشرينات من عمرها. [٣٦]

لم تكن ذات فدوى في حياتها إلاّ ذاتاً مقهورة في بيتها ومحبوسة فيه بشكل قهريّ(٣٧)، لتصبح صورة من صور الطّابع الواحد المفروض على إناث عائلتها(٣٨)، وإلاّ فستواجه القمع والضّرب والإهانة[٣٩]، وهذا السّجن الحريميّ الجبريّ قادها إلى الانعزال والفرديّة والغربة والانكماش في قمقم ذاتي مغلق(٤٠) في مجتمع "برجوازيّ يراها مخلوقة شاذّة غير اجتماعيّة"[٤١]، محرّم عليها أن تلبس ملابس قصيرة، أو أن تعزف الموسيقى، أو أن تغنّي، أو أن تضحك، أو حتى أن تفرح.

باختصار إنّ قمعها بهذا الشّكل هو تمثيل لقهر المرأة بوصفه جزءاً من الصّراع الفكريّ والانفصام الذي يعيشه الرّجل في المجتمع الشّرقيّ. [٤٢]

أمّا إيزابيل في "باولا"، فهي كما تصف ذاتها هي امتداد لذوات أهل الجنوب من تشيلي الذين تلخّصهم في الشّعور القلق الدّائم من الكوارث الجيولوجيّة والسّياسيّة، وعدم الاستقرار، والمشي الحذر في منطقة الغبش، وتفضيل المفاوضات على المواجهات، والظّروف السّيئة قادرة على إيقاظ الأسوأ في أنفس التّشيليين، في حين أنّهم متقشّفون، وحذرون، ويحترمون الأعراف في الأوقات الاعتياديّة. [٤٣]

هذه التّوليفة من الأخلاق والطّبائع هي من خلقتْ شخصيّة إيزابيل التي تختصرها بقولها: "لاشيء إلاّ النّدبات التي تسمني، وتعرّف بي، وماضيّ قليل المعنى، ولا أرى فيه نظاماً، ولا وضوحاً، ولا أهدافاً ولا طرقاً، لاشيء إلاّ رحلة

قضيتها خبط عشواء، تقودني غريزتي وأحداث لا يمكن السّيطرة عليها، لم يكن هناك أيّ حساب بل مجرّد نوايا طيّبة، والحدس الغامض بأنّ قدراً ما سيحدّد مسيرتي." (٤٤)

إن كانت الذّوات التي تنبثق فدوى عنها هي ذوات تكرّس استلابها، وتموضع شكل مأساتها وقمعها، فالأمر مختلف تماماً عند إيزابيل، فهي تعرض صورة صادقة لشكل المرأة في مجتمعها في مستويات مختلفة، وبأشكال شتّى دون أن تجمّلها أو تشوّهها، ثم ترسم لنا بكلّ صدق حدودها في هذه الصّورة، وتتمسّك بأن تكون ذاتاً مستقلّة عن هذه الذّوات، وليست واقعة في إسارها، وهي من تقول عن نفسها "أشعر بنفسي مختلفة... لم يكن بوسعي أن أرى العالم كما يراه الجميع." (٤٥)

هي تنتقد النّظام الاجتماعيّ التّشيليّ الذي يقمع المرأة البارزة والمجدّدة والمتحرّرة بالقانون الاجتماعيّ ثم بالقانون الدّينيّ. (٤٦)

لكنّها في الوقت نفسه ترسم ذاتها باستقلاليّة بعيداً عن تأثيرات الصّورة الجمعيّة للنّساء في مجتمعها، فهي تصمّم على أن تكون متحرّرة مستقلّة منتجة خلاّقة تدخل في قضايا الحياة كلّها، وتحيط نفسها بمؤيدي النّسويّة والبوهيميين والفنّانين والمثقّفين(٤٧)، وترفض أن تستبدل شخصيّتها بشخصيّة أيّ بشر(٤٨)، حتى وإن كانت النّساء في مجتمعها يحملن صورة التّسلطيّة(٤٩)، ولا يستطعن أن يجاهرن المجتمع بقضايا حول الجنس والواقي الذّكريّ والطّلاق والإجهاض والانتحار، ويرضخن لكثير من ضغوطاته. (٥٠)

من ناحية أخرى تتداخل ذات إيزابيل مع ذات ابنتها في بـ"باولا"، وتتـولّى عمليّة السّرد توجيه هذا التّداخل؛ فهذه السّيرة ليست تجسيداً لحياة إيزابيل فقط، بل هي سيرة موازية لحياة "باولا" عبر ذاكرة أمّها ومفاهيمها، وهي توهمنـا بسـرد ذكي بأنّها تستعير من ذاكرة "باولا" كثيراً من تفاصيل حياتها، لكن تبقـى إيزابيـل هي الذّاكرة الحقيقة والوحيدة في هذا النّص الإبداعيّ، وإن كانـت أحيانـاً تلجـأ إلى ذاكرة أرنستو زوج "باولا" من أجل استكمال تفاصيل الذّاكرة المفترضة حـول حيـاة ابنتهـا مثـل تفاصـيل حياتهـا الجنسـيّة أو العاطفيّـة أو المسـلكيّة مـع مـن تعشق.[٥١]

تكتشف إيزابيل نفسها من خلال مرض ابنتها، وتصـل إلى أمـاكن بعيـدة من ذاتها ما كانت لتدركها إلاّ بذات ابنتها "لقد أعطتني ابنتي الفرصـة لأنظـر إلى نفسي، واكتشف هذه الفضـاءات الفارغـة والمظلمـة والهادئـة هـدوءاً غريبـاً إلى درجة أنّي لم أستكشفها من قبل". [٥٢]

كما أنّ هذه التّجربة سمحت لها بأن تنظر إلى نفسها، وأن تكتشـف فيهـا الفضاءات الدّاخليّة الفارغة والمظلمة. [٥٣]

## الذّات القامعة:

تتولّد الذّات الجمعيّة في سيرة فدوى عن ذوات قامعـة لـذاتها ولجنسـها؛ فالغريب أنّنا لا نجد المرأة في عالم فدوى تناصر المرأة، وتشفق علـى ظلمهـا، بـل تتحوّل هي الأخرى إلى ذات أبويّة تجلد المرأة، وتجلد نفسها، وتنتصر للرّجـل في كلّ أمره؛ فأمّ فدوى تتنكّر لفدوى، وتحرمها من حنـان أمومتهـا؛ لأنّهـا لم تكـن تريد أن تنجبها أساساً، وعملت على إجهاضـها[٥٤]، وتتشـاءم منهـا؛ لأنّ نفـي

والدها خارج البلاد تزامن مع ولادتها[٥٥]، ولا تتذكّر أيّ معلومة تخصّها من تفاصيل طفولتها حتى تاريخ ميلادها لا تعرفه[٥٦]، وتساهم في حرمانها من الذّهاب إلى المدرسة لمجرّد أنّها قد حصلتْ على وردة من شاب صغير في الحيّ، ولا تحاول أبداً أن تساعدها في الخروج من سجنها البيت، على الرّغم من معاناتها الشّخصيّة من هذا الحصار الدّائم الذي كان مفروضاً عليها مثل سائر نساء الأسرة. [٢٧]

من جهة أخرى نرى العمّة "شيخة" تلعب دور البوليس السرّي في العائلة، فتراقب النّساء بمنطق الرّجال، وتنقل التّقارير السّريّة للرّجال عن سلوك نساء الأسرة[٥٨]، وتحرّض على قمعهنّ لاسيما قمع فدوى التي تغار من اهتمام أخيها إبراهيم بشاعريّتها، وهي من تحمل شعاراً عنصريّاً ضدّ النّساء جميعهنّ يتلخّص في "كلّما طلع للبنت قرن اكسره"[٥٩]، وتثور على فكرة أن تكتب امرأة الشّعر مثل الرّجال.

في السّياق نفسه نجد "شهيرة" ابنة العمّ وأمّها ونساء الأسرة يناصبن فدوى العداء؛ لأنّها تكتب الشّعر، بل إنّ معلّماتها غير القارئات أو المثقّفات كُنّ يلقينها بروح عدائيّة، ويجرحن شعورها في كلّ فرصة مواتية[٦٠]، إذ عندما تقرّر المرأة أن تكتب، أيّ أن تنتج الثّقافة فلا بدّ أنّها ستخلق سلطة لها، وهذه السّلطة مثل أيّ سلطة "تخلق خصومها من داخلها، وتغذّي معارضتها بقدر ما تكبحها". [٦١]

إنّ خيانة المرأة للمرأة، ووقوفها ضدّها لصالح الرّجل إنّما هي امتداد لنظام ثقافيّ موروث وإجباريّ يضع المرأة ضدّ المرأة[٦٢]، وذلك في صراع منافسة طويل تحكمها "قواعد الرّجل وشروطه". [٦٣]

أمّا في "باولا"، فالذّات تنشطر لتصبح ذاتاً قامعة ومقموعة في الوقت نفسه؛ فالابنة "باولا" المريضة تعاني بصمت من غيبوبة تأول بها إلى الموت بعد عذاب طويل، في حين تمارس قهراً دون إرادتها دور القامعة لأمّها، فهي تعذبها بصمتها وغيبوبتها دون أن تقدر على أن تغيّر هذا القدر المشؤوم الذي قادها إليه مرض البورفيريّة.

الأمّ إيزابيل تلعب دوراً مماثلاً من القمع؛ فهي من جهة تعاني من حالة قمعيّة مؤلمة بسبب مرض ابنتها، وهي من جهة أخرى تقمع ضعفها وخوفها بلعبة السّرد الشّهرزاديّة التي تعطي ابنتها سبباً مستمرّاً للحياة، والاستمرار في متعة السّماع، وعدم الاستسلام للتّيه والنّسيان في الغيبوبة ومن ثم الموت.

كذلك يصبح الموت ذاتاً قامعة عندما يكون في معركة سجال طويلة مع "باولا" وأمّها، فمن ناحية هما تتمسّكان بالحياة، ومن ناحية أخرى الموت لا ينفك يحاول أن يسرق "باولا"، وأن يمضي بها إلى العالم الآخر، وإيزابيل ترصد سلوك هذه الذّات القامعة، وتكتبها لابنتها "يوم الاثنين ألمّ بك الموت. أتى. ولوّح. لكنّه وجد أمّك وجدّتك في طريقه فأحجم هذه المرّة، لكنّه لا يُهزم، إنّي أشعر به يطوف حولك متربّصاً، ويزمجر محرّكاً شفراته ومطقطقاً عظامه". (٦٤)

أمّا على المستوى الاجتماعيّ التّواصليّ، فإيزابيل لم تصطدم بذاتها أو بذات أنثويّة تكون قامعة لها؛ فلطالما كانت قادرة على أن تخوض تجاربها النّفسيّة والفكريّة والجسديّة بكلّ جرأة، بل وأن تتكلّم عنها بصدق بكلّ ثقة، فتتكلّم عن أخطائها عيوبها أحلامها تجاربها دون أن تخشى أحداً، وتمارس الجنس، وتتعرض للتّحرّش الجنسيّ في طفولتها، وتبحث عن أقراص لمنع الحمل. (٦٥)

عندما شرعتْ في تجربة الكتابة والبوح لم تبالِ بغضب جدّها المتحفّظ على نشر أسرار أسرته[٦٦]، ولم تبالِ برغبة أمّها بعدم التّشهير بوالدها، بل استطاعتْ بفضل قوّة إقناعها أن تجعل أمّها المصحّحة الدّائمة لكتبها ما دامت قادرة على عونها بخلق قصص جديدة. [٦٧]

هذه المساحات النّفسيّة الرّحبة جعلت إيزابيل تنأى عن أن تكون ذاتاً قامعة لأيّ أحد، لاسيما لجنسها من النّساء؛ فكانت الصّديقة الحميمة لابنتها "باولا"، وساعدتها في أن تمرّ بكلّ تجاربها الإنسانيّة دون خوف أو كذب، بل ساعدتها على أن تحصل على حبوب منع الحمل في سنّ السّادسة عشرة من عمرها[٦٨]، وشجّعتها دائماً على أن تنتصر لنفسها ولخياراتها في الحياة.

هي في الوقت نفسه لا تسمح لنفسها بأن تكون مقطوعة عن سياقها الاجتماعيّ في أيّ عملية قمعيّة لذاتها، وتنخرط مع عوالمها كلّها، وتنفذ من خلالها إلى نفسها، لذلك نجد سيرتها "باولا" سفراً خليطاً من سيرة ذاتيّة ووثيقة تاريخيّة اجتماعيّة نفسيّة جنسيّة لزمنها ولجغرافيّتها، في حين تنكفئ فدوى على نفسها، وتلامس الحياة عن بعد، وتصرّح بأنها غير قادرة على التّواصل أو الاندماج مع مجتمعها بأيّ شكل من الأشكال. [٦٩]

لكن هذا لا يمنع إيزابيل من أن تدرك أنّ هناك ذواتاً أنثويّة تكرّس نفسها لتقمع ذاتها، ولقمع بنات جنسها في لعبة اجتماعيّة سخيفة، وتحمّل تلكم النّسوة مسؤوليّة الحسّ الذّكوريّ القامع للمرأة، فتقول: "الخطأ الذي لا يغتفر هو أنّ الأمّهات هنّ من ينشرن هذا النّظام، ويثبّتنه بتربية أبناء متغطرسين وبنات خاضعات، ولو أنّهن اتّفقن على التّصرّف بطريقة مختلفة لألغين هذه الذّكوريّة خلال جيل واحد". [٧٠]

في "رحلة جبليّة رحلة صعبة" يبرز الآخر في مستويين: البناء والهدم، وذلك في مفارقة محزنة وصادمة؛ فمن نتوقّع منه إنسانيّاً أن يدعم فدوى، هو ذاته من يعمل على تحطيمها، ووالدها أبرز نموذج على الآخر السّلبيّ والهادم في حياتها؛ فلطالما رفضها[٧١]، وهو من كان يرغب في أن تكون ذكراً نزولاً على الثّقافة الذّكوريّة العربيّة التي تريد إنجاب الذّكور لا الإناث[٧٢]، وهو لا يتحدّث معها أو يلاطفها أو يفتقدها، بل يبلغ به أن يتجاهل وجودها كاملاً، ويخاطبها بصيغة الغائب حتى ولو كانت حاضرة، وتنظر في عينيه، ويراها لا تصلح لشيء، ويكفر بشاعريّتها زمناً طويلاً[٧٣]، وعندما يموت أخوها إبراهيم يفرض وصايته على شاعريّتها، ويطالبها بأن تكتب الشّعر السّياسيّ الدّاعم للقضيّة الفلسطينيّة، لتكون امتداداً للذّكر الابن/ إبراهيم الذي مات، لا أن تكون صورة لنفسها[٧٤] فتعجز فدوى عن ذلك، وتتوقّف عن كتابة الشّعر إلى حين موت والدها[٧٥]، عندئذ تعود إلى كتابة الشّعر على الرّغم من بروز سلطة قمعيّة جديدة لها، وهي سلطة الاحتلال الصّهيونيّ لفلسطين؛ لكن هذه السّلطة بالنّسبة لها هي أقل سلطويّة عليها من سلطة والدها.

وفي حياة فدوى طوقان هناك ابن العمّ الذي يقمعها، ويمزّق ثوبها؛ لأنّه جميل، ويحرمها من تعلّم الإنجليزيّة[٧٦]، وأخوها يوسف الذي ضربها، وحرمها من الذّهاب إلى المدرسة، بل ومن الخروج من البيت لسنوات طويلة؛ لأنّ شاباً في الحيّ أهداها زهرة[٧٧]، وهو بذلك عاقبها بالموت البطيء بدل الموت المباشر الذي قد يقدم عليه بحجة الدّفاع عن شرف العائلة في أيّ لحظة يريدها مادام ذلك وارداً، وقد يكون مقبولاً في ثقافة المجتمع الفلسطينيّ التّقليدي. [٧٨]

في المقابل نجد فدوى تلجأ إلى عمليّة استبداليّة للآخر الهادم في حياتها، لتحصل على حاجتها من المحبّة والدّعم من مستويات بنّاءة في حياتها، ويضطلع عمّها وثم أخوها إبراهيم فأخوها نمر بهذه المهمة الحيويّة؛ فالعمّ يغدق عليها بحنانه[٧٩]، ويكون نموذجها الأعلى في البطولة الوطنيّة[٨٠]، وأخوها إبراهيم يصبح الأب الرّوحيّ لها[٨١]، ويدعم موهبتها الشّعريّة، ويساهم في نشر شعرها[٨٢]، في حين أنّ أخاها نمر يلعب في حياتها دور الصّديق والرّفيق والحبيب. [٨٣]

أمّا الآخر الرّجل الحبيب، فمنذ طفولتها قد أُجبرت على التّعامل مع الحبّ على أنّه خطيئة وجريمة، ولم يكن عالم الرّجل إلاّ مجرد أحلام وعشق ساذج لأبطال القصص، وشعراء الماضي[٨٤]. وهذا القمع لعواطفها ولجسدها إنّما هو امتداد للنّظام الأبويّ الذي "يجعل من التّحكّم بجنسانيّة المرأة الأداة الأقوى لقمعها". [٨٥]

في "باولا" يتكرّر ظهور الآخر بالمستويين ذاتهما المتّمثلين في "رحلة جبليّة رحلة صعبة"؛ إذ هناك الآخر البنّاء، والآخر الهادم؛ ومن جديد يلعب الأب دور الآخر الهادم في حياة إيزابيل؛ فهو "الغائب الأكبر"[٨٦] في حياتها، فقد ذهب وغاب منذ زمن طويل؛ لذلك هي لا تحتفظ بأيّ ذكرى عنه[٨٧]، أحياناً كانت تعتقد أنّه مجرم أو شاذّ جنسيّاً، وفيما بعد كانت تكسو صورته المفترضة في ذهنها بأسوأ أنواع الصّور من باب الاحتقار له[٨٨]، وتصفه بالوغد[٨٩]، ولا تكاد تتذكّر شكله الخارجيّ.

في حين يلعب الجدّ دور الحامي للأسرة بعد غياب الأب، ويأويها في بيته، ويقدّم لها ما استطاع من رعاية ومحبّة، فتراه إلهاً من آلهات جبل الأولمب[٩٠].

أمّا العمّ رامون، فهو من قام بدور الأب الحامي والمحبّ لإيزابيل ولأخوتها مدفوعاً إلى ذلك بالحبّ الكبير الذي يحمله لأمّها منذ رآها لأوّل مرّة في حياته، فهو الرّجل الخيّر في حياتها؛ إذ ربّاها بيد صلبة وبمزاج حسن، وقبل خصوصيّاتها، وقدّم لها كامل الرّعاية المرجوة (٩١)، وهو من كان له التّأثير الكبير على تكوين طباعها. (٩٢)

أمّا الآخر الحبيب، فهو دائماً على قدر الأمنية والعشق، يأتي حقيقة، لا مجرد فكرة وأمنية وخيال مسروق بسريّة كما هو في حياة فدوى؛ فالحبّ يسقط قدريّاً مثل الإعصار على نساء عائلة إيزابيل؛ فرامون يعشق أمّها، وويللي يعشقها، وأرنستو يعشق ابنتها "باولا".

المميّز في شكل الآخر في "باولا" إنّه غير ممتدّ التّأثير وغير دائم الحضور لا على المستوى النّفسيّ ولا على المستويين الجغرافيّ ولا التّاريخيّ؛ فالذين كانوا عوناً وعامل بناء في حياة إيزابيل مثل جدّها وزوج أمّها وبعض أصدقائها وزوجيها مايكل وويللي أو الذين كانوا عوامل هدم مثل والدها جميعاً امتازوا بانحصار تأثيرهم على فترة التّواصل المباشر معهم، وبقيت إيزابيل مخلصة لذاتها في الأحوال جميعها.

كذلك نرى أنّ الآخر الدّاعم قد لعب دوراً أحياناً في هدم إبداعها، فالجدّ وقف ضدّ نشرها لكثير من إبداعاتها؛ لأنّها تفضح أسرار العائلة، وكذلك كثيراً ما كان يلقي مقالاتها في سلّة المهملات؛ لأنّ حرّيتها فيها لا تعجبه(٩٣)، وهذا بخلاف ما نراه في تجربة فدوى التي ظلّت أسيرة الآخر ومستلبة أمام تجربتها مع الآخر الذّكر، فما استطاعت أن تتشافى من جراحها من إهمال والدها على

سبيل المثال، ولا استطاعت أن تتجاوز محنة فقدها لأخويها إبراهيم ونمر طوال حياتها.

باختصار نستطيع القول إنّ فدوى وإيزابيل تشتركان في ملمح الاتّجاه إلى الذّات أكثر من الاتّجاه إلى الآخر؛ فهما معنيتان بتفاصيل ذاتيهما أكثر من التّصدّي لملامح الآخر؛ وهذا يفسّر غياب الحديث عن الآخر العدو أو البطل أو السّياسيّ في تجربتهما فيما يخصّ التّجربة الوطنيّة لبلديهما فلسطين وتشيلي على الرّغم من حيويّة القضيتين إلاّ ما كان مروراً عابراً يسند الحديث عن ذاتيهما، وليس من الصّعب تفسير ذلك ما دمنا في صدد الحديث عن ملامح تجربة ذاتيّة في إطار روائيّ.

هي تجربة تتوجّه للحديث عن الذّات، وهذا من جوانب نجاحها -في رأيي الخاصّ المتواضع- "لأنّ الرّوايات الجيدة توضّح الأشياء كما هي"[٩٤]، وهاتان الرّوايتان توضّحان جانب الذّات كما هو.

## الذّات والآخر والمكان:

المكان عند فدوى في سيرتها ليس إلاّ وعاء جغرافيّاً محسوساً ممتدّاً بين الذّات والآخر، ويجسّدهما بكلّ ما فيهما من معطيات؛ فالذّات ابتداء هي مسجونة في المكان/ البيت، وهو يشكّل السّجن لفدوى[٩٥]، وهو المسؤول عن سائر آلام ذاتها، وإخفاقاتها، ومآسيها، وفيه تُعاني من التّهميش والظّلم والقمع وعدم الخصوصيّة[٩٦]، على الرّغم من أنّه بيت لأسرة ثريّة، إلاّ أنّه مكان لعدم الحريّة وعدم التّمتّع بالفرح والسّعادة[٩٧]، فلا يوجد فيه إلاّ النّفاق الاجتماعيّ والدّينيّ[٩٨]، هذا البيت مكان قمع ذكوريّ للمرأة، ولا يُذكّر إلاّ "بقصور الحريم

والحرمان[٩٩]، وهُندس بحيث يتلاءم وضرورات النّظام الإقطاعيّ[١٠٠]، وهو يكفر بشاعريّتها كما يكفر بإنسانيتها[١٠١]، ويعجّ بالكراهيّة[١٠٢]؛ لذلك تلتزم الحياد تجاه كلّ ما يخصّ أفراده من باب اللاّمبالاة بهم[١٠٣]، وتجد ذاتها في التّخلّص من الذّات المكان، وتحلم بالخروج من هذا المكان إلى الأبد، وتتصارع مع معظم قيمه ومفاهيمه القائمة في الغالب على الاستعلاء والاحتقار للفقراء والمستضعفين والغرباء. [١٠٤]

في بيت كهذا تعيش المرأة العربيّة شعوراً مزدوجاً بالغربة داخل البيت وخارجه في العالم الذّكوريّ الممتدّ شرقاً وغرباً[١٠٥]، ويمكن أن يكون هذا البيت القامع للمرأة امتداد للخوف الأزليّ عند الرّجل من أن تسترد المرأة حقّها الطّبيعيّ المسلوب في المساواة بالرّجل. [١٠٦]

أمّا الآخر المكان، فهو على خلاف الآخر الإنسان؛ إذ هو المعادل الموضوعيّ لذاتها، والامتداد الطّبيعيّ لانعتاقها من ظلم الآخر الإنسان، ومن ضيق سجن الآخر المكان، وهو يتجسّد بشكل عام في كلّ مكان خارج بيتها، وفي بريطانيا بشكل خاصّ، فقد عاشت فدوى عامين هناك تصفهما بالسّعادة "في إنكلترا عرفت الفرح الصّافي... كان منبع الفرح تجربة رائعة حلوة، تقطر عسلاً، تجربة غنيّة كأنّما انفلتت من حدود الزّمن وحواجزه لتصبح دقات القلب فيها هي المقياس الحقيقيّ للزّمن". [١٠٧]

ففي هذا الآخر المكان وجدتْ نجوى نفسها الضّائعة في الذّات المكان، فأصبحت بريطانيا المعادل الموضوعيّ عندها للحرّيّة والإشباع في حين كان بيتها المعادل الموضوعيّ للقمع والحرمان؛ فقد حصلت في بريطانيا على التّعليم والحرّيّة والتّنزّه في الغابات وحضور المسرحيّات والتّنقّل بأريحيّة والتّواصل مع

الثّقافة والفنون، وخرجت مع عزلتها، وعاينت تجارب البشر، وحظيت بصداقات حقيقيّة امتدّت معها حتى آخر أيّام حياتها، وعرفتْ بحقّ معنى التّحرّر والاستقلال. (١٠٨)

لكن المكان في "باولا" يصبح نقطة لانبثاق الذّكريات والأحداث وتبعثرها زمنيّاً ثم تمركزها في نقطة واحدة، وهي غرفة "باولا" في المستشفى، ولهدف واحد، وهو إعطائها استمراراً ولو وهميّاً في الحياة انطلاقاً من أنّها المستقبل الدّائم والوحيد لسرد أمّها لأحداث الماضي كلّها، وهذا الحيّز يعجّ بالنّاس والمرضى الذين يتناوبون على الموت والحياة والسّرد "بعضهم يخرج إلى الحياة، وبعضهم الآخر يخرج مغطّى بملاءة". (١٠٩)

هذا المكان يحتضن الذّات والآخر في آن في صراع مرير مع الماضي الآفل، والمستقبل المرتجى، والحاضر القلق؛ فإيزابيل عبر لعبتها السّرديّة تستحضر المكان والزّمان في صراع بين الذّات والآخر في حيّز واحد، وهو حيّز غرفة ابنتها، في حين تسمح للأماكن والأزمان بالتّراخي عبر توليفة سرديّة تستعرض حياتها منذ لحظة خلقها إلى لحظتها الحاليّة عبر جولة عملاقة في جغرافيا مكانيّة عريضة تمتدّ عبر تشيلي وبوليفيا وبيروت وسانتياغو وبروكسل وأوروبا وفنزويلا وكاليفورنيا، وتحتضن الصّراع الطّويل بين الذّات والآخر.

تتناوب إيزابيل على وصف تفاصيل المكان في حياتها حيث الألم والسّعادة والخوف والاكتشاف والحنين والكره والتّذكّر والنّسيان، أمّا حيز غرفة "باولا" في المستشفى، فهو الحيّز الحزين الذي يفجّر ألمها وفقدها، ويظلّ واقفاً بها على باب الانتظار.

هي تملأ هذا الحيّز بسردين متوازيين؛ وهما سرد سيرة حياتها، وسرد سيرة حياة ابنتها "باولا"، وتحشو هذين السّرديّن بقصص متفرّعة عن القصّة الأمّ/ الرّواية؛ وهي قصص المرضى والممرّضات والزّوار الذين تكون على تواصل مباشر معهم في المستشفى حيث ترقد ابنتها. (١١٠)

إن كانت غرفة "باولا" في المستشفى هي المعادل الموضوعيّ لاستمرار الحياة المشروط باستمرار السّرد، فإنّ القبو في بيت الجدّ يمثّل المعادل الموضوعيّ للمعرفة والارتقاء الرّوحيّ والتّسامي على الجهل والمادّة والضّياع؛ فهناك حصلتْ إيزابيل على المعرفة والعلم والأدب عبر قراءة ما فيها من كتب بشكل سرّي. (١١١)

في حين يمثّل المكان الجغرافيّ الممتدّ عبر الوطن تشيلي مساحة من الكوارث التي تشعل الصّراع بين الذّات والآخر في مساحة متجدّدة من الكوارث الطّبيعيّة والعزلة والفقر التي تمدّ إيزابيل برصيد متجدّد من المآسي المؤلمة.

إن كان المكان هو مساحة للضّيق والحزن والاستلاب في تجربة فدوى، وهو مختزل في البيت الذي تسميه سجنها، فهو عند إيزابيل فضاء متّسع يشمل العالم بأسره، ويتكثّف في وطنها تشيلي الذي حلمت دائماً في العودة إليه، والاستقرار فيه(١١٢)؛ فهي على علاقة تصالح مع هذا المكان، في حين تظلّ فدوى حتى آخر سطر من سيرتها على علاقة انفصال مع هذا المكوّن الجغرافيّ.

لكن ذلك لا يعني أنّ المكان/ الوطن/ البيت كان مسالماً مطواعاً في سيرة إيزابيل، لكّنه يعني أنّها استطاعتْ أن تخرج في علاقتها معه بأقلّ الخسائر، فحتى

عندما بدأت الحركات النّسويّة بالتحدّث بكلّ صراحة عن قضايا نسويّة حارّة، استطاعت إيزابيل أن تنجو من الخسائر على المستوى الاجتماعيّ؛ لأنّها كانت متزوّجة من رجل متفتّح نسبيّاً، في حين أنّ كثيراً من النّساء المعاصرات لها في الحركة النّسويّة قد تعرّضن للاضطهاد والطّلاق[١١٣]، ولطالما قال الجدّ لها إنّها محظوظة؛ لأنّها حصلت على رجل عنده مقدار كبير من التّسامح، ويحبّ شهرتها بوصفها داعية نسويّة.[١١٤]

## الصّراع:

سيرة "رحلة جبليّة رحلة صعبة" هي كما يقول الشّاعر الفلسطينيّ سميح القاسم عنها "شاهد ثقة على الانشطار الهائل بين الحلم الجامح من جهة والواقع المُقعد من جهة أخرى"[١١٥]، وهي تجسيد لهموم المرأة عبر إبراز همومها بكلّ صدق وصراحة وفق كلام رجاء النّقاش[١١٦]، وهي تجسيد لإيمان فدوى بأنّ الكفاح/ الصّراع ما يُعطي للحياة قيمة ومعنى[١١٧].

والمسافة بين الذّات والآخر هي من تخلق الصّراع، وتصنع أشكاله وأدواته، وهذه السّيرة من أشكال هذا الصّراع؛ "فالأدب يرتكز في مضمونه على الصّراع، سواء انتهى هذا الصّراع بالفشل أم بالنّجاح".[١١٨]

لقد برزت في سيرة "رحلة جبليّة رحلة صعبة" الكثير من مستويات الصّراع، وهي:

١. الصّراع مع الذّات: "إنّ الشّيء الأكثر أهمّيّة هو ما يحدث فينا لا ما يحدث لنا"[١١٩]، هذا ما تؤمن فدوى به؛ لذلك تشرع تصارع ذاتها المثقلة بالحزن

والكآبة والهزيمة بسبب سجنها في بيتها، وتحاول أن تهرب من وحدتها التي غدت جزءاً من طبيعتها. [١٢٠]

٢. الصّراع مع الأسرة ومع ميراثها الفكريّ[١٢١] ،بما فيه من احتقار للمرأة وقمع لها، واستعلاء على عامة البشر[١٢٢]، وضدّية لها، ومحاولة لزعزعة ثقتها بنفسها[١٢٣]، وتجريحها بسبب شكلها غير الجميل في نظر أسرتها.[١٢٤]

٣. الصّراع مع المجتمع الفلسطينيّ في مدينة نابلس في الثّلاثينّات والأربعينّات والخمسينّات والسّتينّات من القرن الماضي، بما فيه من قيم انغلاق وخرافات وأبويّة مطلقة. [١٢٥]

٤. الصّراع مع الموت، فهو من كان يضرب سعادة فدوى في كلّ مرّة [١٢٦]؛ لذلك فقد سيطر عليها بشكل دائم، وهو من حرمها ممّن أحّبت، وكانوا أنصارها في الحياة، وعلى رأسهم عمّها وأخوها إبراهيم وأخوها نمر، وأورثها شعوراً دائماً بالهزيمة والضّعف أمامه[١٢٧]، وهي من تراه آخر حلقات الفقد التي الإنسان منه في حياته. [١٢٨]

أمّا سيرة "باولا" فتقوم على ثيمة صراعيّة معلنة وكبيرة، وهي:

١. ثيمة الصّراع مع الموت؛ فإيزابيل تكتب هذه السّيرة، وهي إلى جانب ابنتها الرّاقدة في غيبوبة لإيمانها بأنّ ما ترويه على ابنتها سوف يعصمها من أن تكون تائهة عندما تستيقظ، وهي المهدّدة بأن تخسر جزءاً من ذاكرتها عندنا تغادر غيبوبتها [١٢٩]، وهي في الوقت نفسه تجعل من هذه السّيرة أداة تنتصر بها على الموت الذي يهدّد بأن يخطف ابنتها في أيّ لحظة، وتؤمن لهما امتداداً

في الحياة والأمل والتمسّك بالحياة عبر استعراض سيرة حياة تعجّ بالانتصار للحياة على الموت.

وهذا الصّراع يصبح القاسم المشترك بين تفاصيل حياة إيزابيل بما فيها من كفاح؛ فهي تسترجع على نفسها وعلى ابنتها الرّاقدة في الصّمت تفاصيل مرضها ومن ثم دخولها في غيبوبة الموت، وتحشو تلك التّفاصيل بسيرة حياتها الشّخصيّة.

٢. الصّراع مع الظّروف العائليّة؛ إذ هي قد وجدت نفسها منذ طفولتها في مهبّ الضّياع والفقر والتّرحال برفقة أمّها وأخوتها بسبب اختفاء والدها، وعندئذ وجدت نفسها عالقة في بيت جدّها الذيّ يعجّ بالأقارب غريبي الأطوار والطّرق التّربويّة الغريبة القائمة على التّخبّط، وتعذيب الأطفال بحجّة أنّ هذه التّجارب القاسية تزيد من قدرتهم على احتمال صعوبات الحياة. (١٣٠)

٣. الصّراع مع خيبات الأمل، وهي تبدأ بالأب الذي هجر أسرته بشكل كامل لسبب مجهول(١٣١)، مروراً بحياة تضجّ بالفوضى والتّرحال والانعطافات الكبيرة، انتهاء برحيل ابنتها إلى العالم الآخر بعد رحلة صراع طويلة مع الغيبوبة.

٤. الصّراع مع الاختلاف الحضاريّ في المجتمعات المختلفة التي اضطرّت إيزابيل للعيش فيها لفترات من حياتها، بما فيها ذلك من ضرورة للتّكيّف بأسرع وقت مع هذه المجتمعات، ولعلّ تجربتها في التّكيّف مع المجتمع العربيّ في لبنان إبّان طفولتها كانت من أصعب هذه التّجارب(١٣٢)؛ بسبب الاختلافات الحضاريّة الكبيرة بين شعب لبنان وشعبها. (١٣٣)

٥. الصّراع مع ظروف بلادها السّياسيّة التي أجبرتها على أن تعيش في خارج بلادها أكثر من مرّة، وملأت نفسها بالعذاب إلى حدّ أنّها وصفت فترة إقامتها في المنفى الاختياريّ في فنزويلا بالـ"الوضاعة". (١٣٤)

٦. الصّراع مع القرار الذي كان يجب أن تتخذه دائماً في حياتها لتسير في مشروعها الإنسانيّ والإبداعيّ والوظيفيّ، وهو صراع كان يتطلّب منها الكثير من الشّجاعة والقوة والتّماسك والتّضحيات، لكنّها كانت في كلّ مرّة تبدو راضية وسعيدة بقرارها، وكان قرارها بأن تستسلم لفكرة رحيل ابنتها هو القرار الأصعب في حلقات صراعاتها، لكنّها في نهاية "باولا" تقتنع بأنّ الموت هو الخيار الأمثل لابنتها، وتكفّ عن التمسّك ببقائها في الحياة، وتطلب من روح جدّتها أن تأخذها إليها "تعالي يا غراني، تعالي، وخذي حفيدتك". (١٣٥)

## الانتصار والتّحرّر بفعل الكتابة:

تُعلن فدوى أنّ فعل الكتابة/ نظم الشّعر هو فعل حرّيتها وانتصارها على كلّ ضعفها ومعاناتها، فهو كما تقول: "أصبح الشّعر شغلي الشّاغل في يقظتي ونومي في وجداني وضميري، أصبح حبّي الذي ظلّ طيلة حياتي حبّاً صوفيّاً، ليس بالمعنى الدّينيّ، بل بما في هذا الحبّ من شدّة، وبما يبعثه في أعماقي من نشوة باهرة"(١٣٦)، وهي من ترى التّحرّر فيه وبه طريقها إلى شتّى أشكال الحرّيّة(١٣٧)، وفيه تمارس كلّ ما حُرمت منه في الحياة لاسيما الحبّ والرّجل؛ لذلك كانت تختار رجالها العشّاق من الشّعراء العرب القدامى، وتحاول أن تنسج الشّعر على منوالهم بشكله التّقليدي الرّصين(١٣٨)، وبه استطاعت أن تخرج من

وحدتها، وأن تتواصل مع الجماهير في فلسطين وفي العالم كلّه[١٣٩]، وإن كان الخروج على السّلطة يحتاج إلى ابتكار طريقة له. [١٤٠]

فيما بعد تحوّلت الكتابة عندها إلى فعل تسامح؛ فقد شعرتْ بالامتنان لكلّ من خنقها، وعاملها بقسوة، فأجّج بسلوكه مشاعرها، وفجّر شاعريّتها، وجعلها تتشبّث بمطمحها الأدبيّ[١٤١]، وإن بقيت تتألم بشدّة من كلّ لسان يحاربها بزعمه إنّ أخاها الشّاعر إبراهيم هو من يكتب الشّعر لها، ويذيّله باسمها[١٤٢].

وهذا أمر غير غريب في مجتمع ذكوريّ يرى الفحولة الإبداعيّة ترتبط بالرّجل وبعيدة عن المرأة[١٤٣]، وإذا كتبت المرأة فمن المؤكد أنّ الرّجل هو من يكتب لها.

بذلك غدا الشّعر هو موقفها تجاه الحياة، فعندما تتأجج الظّروف السّياسيّة والوطنيّة تتأجّج شاعريّتها[١٤٤]، وعندما يهزم الوطن تدافع عنه بالكلمة[١٤٥]، وهي ترى استمراريتها في الحياة لا تكون إلاّ من خلال استمرارها في فعل الكتابة الذي يساوي عندها فعل الحياة والانتصار؛ لذلك تختم سيرتها بالجملة القراريّة التّالية: "سأكتب، سأكتب كثيراً، أحسّ أنّني أعيش كلّ دقيقة من زمان المسرحيّة، ويهزّني كلّ فصل من فصولها، فإذا بي أنا نفسي قصيدة ملتاعة، كئيبة، تتطلّع إلى ما وراء الأفق". [١٤٦]

بذلك ينقذها الشّعر من السّقوط في التّطرّف والخرافات الذي وقعت عمتها "الشّيخة" فيها[١٤٧]، أو من الهروب إلى عوالم أحلام النّوم واليقظة للتّنفيس عن كبتها[١٤٨]، أو من السّلبيّة واللامبالاة إزاء أسرتها ومجتمعها[١٤٩]، أو الاستسلام للمزيد من البكاء والوحدة والغربة والهروب، وكره النّفس

واحتقارها[١٥٠]، أو تحقيق أحلامها بسريّة وتكتّم، مثل تعلّم الرّقص والغناء والعزف[١٥١]، والتّستّر خلف أسماء مستعارة للتّعبير عن رأيها[١٥٢]، أو اللّجوء إلى الانتحار للهرب من الواقع المرير[١٥٣].

من ناحية أخرى نجد إيزابيل تعلن أنّها تتنصر بالكتابة على الرّعب الذي يملأها من مرض ابنتها "إنّي أندفع لكتابة هذه الصّفحات يحدوني أمل- لاعقلانيّ- بالتّغلّب على رعبي"[١٥٤]، جازمة بثقة بأنّ هذه الكتابة سوف تساعد ابنتها "باولا" المريضة على الشّفاء، والخروج من غيبوبتها[١٥٥]، وهي كذلك وسيلتها من أجل الحديث معها في ظلّ تعذّر الحديث الطّبيعيّ بينهما؛ لذلك هي تكتب لها إلى حين استيقاظها. [١٥٦]

هي تنجح في ذلك نجاحاً حقيقيّاً، وتنتصر بالكتابة على عام كامل من الحزن والإخفاق ومرض ابنتها، بل وتجعله طريقها من أجل عدم الوقوع في إسار الخيالات والأمنيات المستحيلة، وأخيراً تجعله طريقها لتقبّل فكرة موت ابنتها في نهاية الأمر، وتخطّ في نهاية سيرتها وداعها لابنتها بقولها "وداعاً ا باولا المرأة، وأهلاً يا باولا الرّوح". [١٥٧]

إيزابيل ترى إنّ الكتابة عملية استبطان كبرى، وإنّها سفر في أكثر تعرّجات اللاّوعي غموضاً، وبالتّالي هي انتصار على كامل مناحي الجهل والضّعف.[١٥٨]

كذلك تشكّل الكتابة عندها محاولة دائمة من أجل الوصول إلى إجابات للأسئلة كلّها التي تنمو داخلها دون توقّف(١٥٩)، فضلاً عن دعمها نفسيّاً لتجاوز فاجعة الكوارث والمصائب التي تحيط بوطنها تشيلي في كثير من

الأحيان[١٦٠]، وذلك تمثيل لأطروحة أنّ الإبداع أو الخلق الفنّيّ يساعد الإنسان على مزيد من الوعي الذّاتي والاجتماعيّ والنّفسيّ. [١٦١]

## الخاتمة:

الملاحظ على إيزابيل أنّها ظلّت زمناً طويلاً لا تعترف بأنّها كاتبة، وترى مساحة بينها وبين الكتابة إلى أن أصبحت في سنّ الأربعين، ونشرت ثلاث روايات، [١٦٢] وتصف كتابة القصص بـ"الرّذيلة التي لابراء منها"[١٦٣]، وبذلك يبدو أنّها تأخّرت في إدراك أنّ الكتابة هي طريقتها إلى الانتصار في صراعها، أو لعلّها اختارت هذه الطّريق متأخّرة إلى جانب طرق أخرى اختارتها مسبقاً مثل الانخراط في حقول عمل مختلفة والتّنقّل بين كثير من البلدان، وذلك مسوّغ في ضوء استقلاليّة شخصيّتها، ومعطيات ظروفها، وطبيعة عمل الكتابة القصصيّة الذي يحتاج إلى هدوء وتوازن وخبرة حياتيّة، وهي من ترى أنّ "الرّواية مشروع طويل النّفس ولابدّ أن يتمتّع الكاتب بالصّمود والانضباط"[١٦٤]، وهذا وعي ينطلق من إدراك أنّ الأدب مهنة منضبطة من أجل البحث والإدراك[١٦٥]، بخلاف تجربة فدوى حيث اكتشفت الشّعر فيها منذ طفولتها، وهربت إليه من الدّنيا كلّها، فقد كانت شخصيّتها وظروفها تقودها إلى ذلك، إلى جانب أنّ الخاصّية الأهمّ للشعر أنّه انفعاليّ وتدفّقي ومرهون باللّحظة؛ لذلك عليه أن يتزامن مع التّجربة الشّعوريّة، ولا يتخلّف عنها زمنيّاً، مثل النّثر القصصيّ أو الرّوائيّ.

## الإحالات:

* فدوى طوقان (١٩١٧-٢٠٠٣): من أهمّ شاعرات فلسطين في القرن العشرين، لُقّبت بشاعرة فلسطين، حيث مثّل شعرها أساساً قويّاً للتّجارب الأنثوية في الحبّ والثّورة واحتجاج المرأة على المجتمع، وكُتب على قبرها قصيدتها المشهورة بناء على رغبتها: "كفاني أموت عليها، وأدفن فيها".

من أعمالها النّثريّة: أخي إبراهيم، ورحلة صعبة- رحلة جبليّة (سيرة ذاتيّة) ١٩٨٥م، والرّحلة الأصعب (سيرة ذاتيّة). من دواوينها الشّعريّة: وحدي مع الأيام، وجدتها، أعطني حبّاً، أمام الباب المغلق، اللّيل والفرسان، على قمة الدّنيا وحيداً، وتموز والشّيء الآخر، اللّحن الأخير.

** إيزابيل اللّينديّ: هي إيزابيل أيندي يونا، روائيّة تشيليّة، وُلدت في عام ١٩٤٢، وحاصلة على العديد من الجوائز الأدبيّة المهمّة، ومرشّحة لأكثر من مرّة للحصول على جائزة نوبل، تُصف كتاباتها في إطار الواقعيّة السّحريّة. من رواياتها: بيت الأرواح، إيفالونا، باولا، صورة عتيقة، ابنة الحظّ، زورو، بلدي المخترع، وغيرها.

١. فدوى طوقان: رحلة جبليّة رحلة صعبة، ط٤، دار الشّروق للنّشر والتّوزيع، عمان، الأردن، ٢٠٠٩، ص٩
٢. نفسه: ص٧
٣. نفسه: ص٩
٤. نفسه: ص١٠
٥. نفسه: ص١٠
٦. نوال السّعداويّ: قضايا المرأة، ط١، مكتبة مدبولي، القاهرة، مصر، ٢٠٠٧، ص٢٤
٧. فدوى طوقان: رحلة جبليّة رحلة صعبة، ص١٠
٨. نفسه: ص١٢٩
٩. نوال السّعداويّ: توأم السّلطة والجنس، ط١، مكتبة مدبولي، القاهرة، مصر، ٢٠٠٦، ص٢٤١
١٠. فدوى طوقان: رحلة جبليّة رحلة صعبة، ص١١

١١. نوال السّعداويّ: المرأة والغربة: ط١، مكتبة مدبولي، القاهرة، مصر، ٢٠٠٥، ص٦٦

٢. *** نابلس إحدى أكبر المدن الفلسطينيّة سكانًا وأهمّها موقعاً، هي عاصمة فلسطين الاقتصاديّة ومقرّ أكبر الجامعات الفلسطينيّة، تُعرف أيضا بأسماء متعدّدة، مثل: جبل النّار، ودمشق الصّغرى، وعشّ العلماء، وملكة فلسطين غير المتوّجة.

١. فدوى طوقان: رحلة جبليّة رحلة صعبة، ص١١٤

٢. نفسه: ص١٩

٣. نفسه: ص١٤

٤. نفسه: ص٢٠

٥. نوال السّعداويّ: المرأة والغربة: ص٦٦

٦. فدوى طوقان: رحلة جبليّة رحلة صعبة، ص٢١

٧. إيزابيل اللّينديّ: باولا، ترجمة عدنان محمد، ط١، ورد للطّباعة والنّشر، دمشق، سوريا، ٢٠٠٩، ص١٧٩

٨. روبرت ج إلكسندر: أمريكا اللاّتينيّة اليوم، ترجمة رمزي يس، ط١، مؤسّسة سجلّ العرب، القاهرة، مصر، ١٩٦٥، ص٢٣٩

٩. إيزابيل اللّينديّ: باولا، ص٢٠

١٠. نفسه: ص٣٤٠-٣٤١

١١. نفسه: ص٣٤١

١٢. نفسه: ص٤٠٤

١٣. نفسه: ص٩

١٤. نفسه: ص١٢٨-١٣٠+٣٧٠

١٥. فدوى طوقان: رحلة جبليّة رحلة صعبة، ص١٢٨

١٦. نفسه: ص١٢٩

١٧. نفسه: ص١٣٠

١٨. نفسه: ص١١٥

١٩. نفسه: ص١١٤

٢٠. فاطمة المرنيسيّ: ما وراء الحجاب الجنس كهندسة اجتماعيّة، ترجمة فاطمة الزّهراء أزرويل، ط٥، المركز الثّقافيّ العربيّ، الدّار البيضاء، المغرب، ٢٠٠٩، ص١٥٧

٢١. فدوى طوقان: رحلة جبليّة رحلة صعبة، ص٤٠

٢٢. نفسه: ص١٢٩

٢٣. إيفلين عقاد: الجنسانيّة والسّياسة الجنسيّة: المرأة والجنسانيّة في المجتمعات الإسلاميّة، ترجمة معين الإمام، ط٢، دار المدى، دمشق، سوريا، ٢٠٠٤، ص٦١

٢٤. فاطمة المرنيسيّ: العذريّة والبطركيّة: المرأة والجنسانيّة في المجتمعات الإسلاميّة، ص٢٤١-٢٤٤

٢٥. فدوى طوقان: رحلة جبليّة رحلة صعبة، ص١٣٠

٢٦. نفسه: ص٢٥

٢٧. نفسه: ص١٢٩

٢٨. نفسه: ص٤٠

٢٩. نفسه: ص١٣٤

٣٠. نفسه: ص١١٧

٣١. روبينا سايغول: العسكريّة والأمة والجندر: جسد المرأة كميدان للصّراع السّياسيّ: المرأة والجنسانيّة في المجتمعات الإسلاميّة، ص١٣٥

٣٢. إيزابيل اللّيندي: باولا، ص٢٢-٢٣

٣٣. نفسه: ص٣٣-٣٤

٣٤. نفسه: ص٣٤٠

٣٥. نفسه: ص١٧٦

٣٦. نفسه: ص١٨٦

٣٧. نفسه: ص١٧٩

٣٨. نفسه: ص١٧٦

٣٩. نفسه: ص١٧٨

٤٠. نفسه: ص٩٩-١٠٠

٤١. نفسه: ص٣٣٩

٤٢. نفسه: ص٣٣٩

٤٣. فدوى طوقان: رحلة جبليّة رحلة صعبة، ص١٣

٤٤. نفسه: ص٢٠

٤٥. نفسه: ص ١٢

٤٦. نفسه: ص٢٧

٤٧. نفسه: ص٣٢

٤٨. نفسه: ص٣٨

٤٩. نفسه: ص١١٦

٥٠. عبد الله الغذّاميّ: ثقافة الوهم، ط٢، المركز الثّقافيّ العربيّ، الدّار البيضاء، المغرب، ٢٠٠٦، ص١١٦

٥١. Jill Barber and Rita E.Watson: Watson: Sisterhood Detrayed,Martins press,New York,1991,80.

٥٢. عبد الله الغذّاميّ: المرأة واللّغة، ط٣، المركز الثّقافيّ العربيّ، ط٣، الدّار البيضاء، المغرب، ٢٠٠٦، ص١٧٢

٥٣. إيزابيل اللّينديّ: باولا، ص١١٨

٥٤. نفسه: ص١٢٨

٥٥. نفسه: ص ٣٤٥

٥٦. نفسه: ص٣٤٦

٥٧. نفسه: ص١٣٠

٥٨. نفسه: ص١١٧

٥٩. نفسه: ص١٧٦

٦٠. فدوى طوقان: رحلة جبليّة رحلة صعبة، ص١٠

٦١. سعد بن خلف العفنان: مسيرة المرأة العربيّة، ط١، الكويت، ١٩٩٣، ص ١٧٦

٦٢. فدوى طوقان: رحلة جبليّة رحلة صعبة، ص١٠

٦٣. نفسه: ص١١٣

٦٤. نفسه: ص١٣٧

٦٥. نفسه: ص٩٥

٦٦. نفسه: ص٩٦

٦٧. سوزان روغي تحويل الشّرف إلى سلعة في الجنسانيّة الأنثويـة؛ جـرائم الشّـرف في فلسـطين: المرأة والجنسانيّة في المجتمعات الإسلاميّة، ص ٤٣٣-٤٣٥

٦٨. فدوى طوقان: رحلة جبليّة رحلة صعبة، ص٢٩

٦٩. نفسه: ص٢٨

٧٠. نفسه: ص٦٠

٧١. نفسه: ص٨٠

٧٢. نفسه: ص٢٠٩

٧٣. نفسه: ص٧٦

٧٤. بينار إيلكاركان: المرأة والجنسانيّة في المجتمعات الإسلاميّة، ص١١

٧٥. إيزابيل اللّينديّ: باولا، ص٢٣

٧٦. نفسه: ص٢٣

٧٧. نفسه: ص٢٥

٧٨. نفسه: ص٢٦

٧٩. نفسه: ص٥٣

٨٠. نفسه: ص٦٤

٨١. نفسه: ص٦٨

٨٢. نفسه: ص١٨٢

٨٣. د.ب غالغر: أدب أمريكا اللاّتينيّة، ترجمة محمد جعفر داود، ط٢، دار الشّؤون الثّقافيّة العامة، بغداد، العراق، ١٩٨٦، ص١١٥

٨٤. فدوى طوقان: رحلة جبليّة رحلة صعبة، ص١٠

٨٥. نفسه: ص١٣٠

٨٦. نفسه: ص٢٤

٨٧. نفسه: ص٢٦

٨٨. نفسه: ص٤٠

٨٩. نفسه: ص٤٠

٩٠. نفسه: ص٩٨

٩١. نفسه: ص٩٥

٩٢. نفسه: ص٢٦

٩٣. نفسه: ص٩٨

٩٤. نوال السّعداويّ: المرأة والغربة، ص٦٩

٩٥. نوال السّعداويّ: عن المرأة، ط٢، مكتبة مدبولي، القاهرة، مصر، ٢٠٠٦، ص١٠١

٩٦. فدوى طوقان: رحلة جبليّة رحلة صعبة، ص٢٠١

٩٧. نفسه: ص١٩٣

٩٨. إيزابيل اللّيندي: باولا، ص٦٦

٩٩. نفسه: ص١٦١-١٦٨

١٠٠. نفسه: ص٦٧

١٠١. نفسه: ص٣٥٧

١٠٢. نفسه: ص١٧٨

١٠٣. نفسه: ص١٨٢

١٠٤. فدوى طوقان: رحلة جبليّة رحلة صعبة، ص٥

١٠٥. نفسه: ص٢٤٠

١٠٦. نفسه: ص٩

١٠٧. نوال السّعداويّ: عن المرأة، ص١٠١

١٠٨. فدوى طوقان: رحلة جبليّة رحلة صعبة، ص١٢٨

١٠٩. نفسه: ص١٠٣

١١٠. انظر: الصّراع في الأسرة العربيّة: المرأة العربيّة والفكر الحديث، ط١، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ٢٠٠٠، ص١٦٣-١٦٩

١١١. فدوى طوقان: رحلة جبليّة رحلة صعبة، ص٩٩

١١٢. نفسه: ص٩٩

١١٣. نفسه: ص١٨-١٩

١١٤. نفسه: ص٤٢

١١٥. نفسه: ص٢٠٧

١١٦. نفسه: ص٢١٧

١١٧. نفسه: ص٣

١١٨. إيزابيل اللّينديّ: باولا، ص٩

١١٩. نفسه: ص٤٣

١٢٠. نفسه: ص٢٥

١٢١. نفسه: ص١٠٦-١٨٠

١٢٢. داود سلوم: الشّخصيّة العربيّة في روايات أمريكا اللاّتينيّة، ط١، دار الجيل، بيروت، لبنان، ١٩٩٥، ص٣٠

١٢٣. إيزابيل اللّيندي: باولا، ص٣٤١

١٢٤. نفسه: ص٤٠٢

١٢٥. فدوى طوقان: رحلة جبليّة رحلة صعبة، ص٧٦

١٢٦. نفسه: ص٩٢

١٢٧. نفسه: ص٧٧

١٢٨. نفسه: ص١٠٩

١٢٩. عزّ الدين الخطابيّ: السّلطة والعنف، ط١، مجلّة مقاربات، المغرب، ٢٠٠٩، ص٢٤

١٣٠. فدوى طوقان: رحلة جبليّة رحلة صعبة، ص١٠٠

١٣١. نفسه: ص١١٦

١٣٢. عبد الله الغذّاميّ: المرأة واللّغة، ص١٨٠

١٣٣. فدوى طوقان: رحلة جبليّة رحلة صعبة، ص١٠٣

١٣٤. نفسه: ص١٠٤

١٣٥. نفسه: ص٢٣٧

١٣٦. نفسه: ص٣١

١٣٧. نفسه: ص٥٢- ٥٥

١٣٨. نفسه: ص١٣٦

١٣٩. نفسه: ص٩٥

١٤٠. نفسه: ص٩٥

١٤١. نفسه: ص٨٩

١٤٢. نفسه: ص١٣٥

١٤٣. نفسه: ص١٦

١٤٤. إيزابيل اللّيندي: باولا، ص١٧

١٤٥. نفسه: ص٩٥

١٤٦. نفسه: ص٤١٣

١٤٧. نفسه: ص١٦

١٤٨. نفسه: ص٦٧

١٤٩. نفسه: ص٧٠

١٥٠. نوال السّعداويّ: عن المرأة، ص٥٣

١٥١. إيزابيل اللّينديّ: باولا، ص٣٤٤

١٥٢. نفسه: ص١٦

١٥٣. نفسه: ص ٣٨٤

١٥٤. سيزار فرناندث مورينو: أدب أمريكا اللاّتينيّة، ترجمة أحمد حسّان عبد الواحد، ط١، ج١، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطنيّ للثّقافة والفنون والآداب، الصّفاة، الكويت، ١٩٨٧، ص٣٤٥

# الفصل الخامس

## مقاربة مقارنة في تشكيل الحبّ في الرّسائل الغراميّة عند غسّان كنفانيّ❖ و"سيمون بوليفار"❖❖

**ملخّص:**

تقدّم هذه الدّراسة مقاربة مقارنة في تشكيل الحبّ في الرّسائل الغراميّة عند غسّان كنفانيّ وّسيمون بوليفار" بقاسم الاشتراك في عمل الكفاح الوطنيّ من أجل تحرير الوطن من الاحتلال والوقوع في الحبّ وكتابة الرّسائل الغراميّة إلى الحبيبة.

وكلاهما قد وصلت رسائله أو بعضها –على الأقلّ- إلى النّشر، وأصبحت ملكاً للقرّاء أجمعين، كما أصبحت نافذة للتّعرّف عبرها على هذين البطلين المناضلين والعاشقين الكبيرين.

قدّمت الدّراسة إطلالة على العاشقين، ثم قدّمت الذّات العاشقة عندهما عبر ملامح عدّة، وهي: العاشق الذي يعترف بالحبّ بكلّ صدق وجرأة، والعاشق الذي يدرك أنّ المرأة التي يعشقها هي قبلة غيره من الرّجال، والعاشق الذي يبكي بسبب الحبّ، ويتعذّب به، والعاشق الذي يرى حبيبته في منزلة أرفع من منزلته، والعاشق الشّبق.

كذلك رصدت مسافة الرّفض بين الحبّ والبوح والكتابة في هذه الرّسائل الغراميّة، مروراً بفرضيّة أنّ الكتابة عندهما هي معادل موضوعيّ للحبّ، انتهاء برصد الحبّ بوصفه زمناً للتّاريخ، وتبيّن ملامح الصّراع بين الوعي والواقع في ظلّ الحبّ.

**كلمات مفتاحيّة: رسائل غراميّة/ سيمون بوليفار وغسّان كنفانيّ/ مقارنة/ تشكيل الحبّ.**

## إطلالة على العاشقين:

جاءت هذه الدّراسة وليدة ذلك التّشابه الوجدانيّ بين الأديب الفلسطينيّ الكبير "غسّان كنفانيّ" والمناضل البطل "سيمون بوليفار"، وقد توقّفت الدّراسة عند ملمح مهمّ عندهما، وهو ملمح كتابة الرّسائل العشقيّة للحبيبة؛ فغسّان كنفانيّ كتب رسائله إلى حبيبته الأديبة السّوريّة غادة السّمّان، في حين كتاب "سيمون بوليفار" موجّه إلى حبيبته "مانويلا ساينز"، وهي رسائل عشقيّة تلفت النّظر إليها من حيث أنّها ذات مضامين شعوريّة متشابهة إلى حدّ كبير، كما أنّها قد كُتبت بيدي بطلين مقدّرين في التّاريخ؛ فغسّان كنفانيّ قضى حياته مدافعاً بقلمه وموهبته في الكتابة والإعلام عن قضيّة فلسطين، وفي هذا الشّأن عندما نتوقّف عند "سيمون بوليفار" فنحن أمام بطل قوميّ ومحرّر كبير ونادر على امتداد قارة أمريكا الجنّوبيّة وعلى امتداد التّاريخ الإنسانيّ كلّه.

لا يفوتنا أن نشير إلى أن كلّاً من هذين العاشقين قد حُرم من المرأة التي كتب رسائله العشقيّة لها، ولم يستطع أن يحظى بحياة مستقرّة سعيدة معها، وظلّ كلّ منهما يقاتل في سبيل قضيّته حتى أُستشهد الأوّل منهما بعبّوة ناسفة وضعتها الاستخبارات الإسرائيليّة الصّهيونيّة في سيارته، بينما توفّي الثّاني منهما على سرير المرض وحيداً حزيناً مكتئباً.

فالقضيّة والوطن وحلم التّحرير لم تمنع كلّاً من هذين العاشقين: غسّان كنفانيّ و"سيمون بوليفار" من أن يحملا السّلاح في يد، وأن يكتبا رسائل الحبّ

والعشق بيد أخرى دون أن يؤثّر ذلك على إخلاصهما لحبّهما الأعظم، وهو الوطن: فلسطين عند غسّان كنفانيّ، وأمريكا الجنوبيّة عند "سيمون بوليفار".

فغسّان كنفانيّ "يرتفع في العشق حيثُ تختلط الحبيبة بالثّورة بالقضية بالأرض بالأهل"[١]، ويدخل في إشكاليّة مهمّة في أدبه، وهي إشكاليّة أن يختفي صوت الحبّ بمستواه الشّخصيّ/ الرّجل والمرأة في حياة شخصيّات الرّوايات والقصص لصالح القضايا الكبرى/ الحبّ الأكبر/ حبّ فلسطين"[٢] وقد انطلق من انتصاره الكامل على سؤال: هل أنت كاتب أم مناضل؟ فظلّ هذا السّؤال يسكنه، و"بقي غسّان كنفانيّ مطارداً بهذا السّؤال إلى أن بلغ الشّهادة، فهُزم السّؤال، وانتصرت كتابة غسّان". [٣]

فهذه الدّراسة تتوقّف عند غسّان كنفانيّ المناضل والكاتب والعاشق في آن الذي أدرك "أنّ موقف المقاومة لم يكن اختياراً سهلاً، بل كان معركة يوميّة مع عدوّ خبيث يعتبره مسألة حياة أو موت". [٤]

"سيمون بوليفار" هو العاشق الرّقيق المخلص، وفي الوقت ذاته هو "الحسّاس، الخارق، المتحمّس، العادل، باختصار ثوريّ حقيقيّ الذي كان لإصراره وشجاعته وكرمه وموهبة قيادته الجريئة الحالمة، التي لا هوادة فيها، الفضل في تحرير وتكوين دول وعقليّات في قارة طغى عليها الاضطهاد والتّشرّد على مدى ثلاثة قرون"[٥]، وهو وإن كان "يحبّ الرّقص، وكان مغازلاً ومدمناً كليّاً على النّساء"[٦]، إلاّ أنّه دائماً يملك "الحسّ الوطنيّ والذّوق السّليم بعدم تقديم نفسه كرمز للقوّة ومجد الوطن، بل على العكس من ذلك، كان ينسب إلى الوطنّ كلّ هذه الأمور". [٧]

## (١)

## الذّات العاشقة في "رسائل غسّان كنفانيّ إلى غادة السّمّان"، وفي رسائل "سيمون بوليفار" إلى "مانويلا ساينز":

قام "غوستافو بيريرا" بنشر كتاب باسم "سيمون بوليفار كتابات مناهضة للاستعمار" الذي يتضمّن الكثير من رسائل "سيمون بوليفار" إلى الكثير من الأشخاص، وقد تضمّن سبع رسائل كان قد أرسلها إلى حبيبته "مانويلا ساينز" في الفترة الممتدّة بين ٢٠ إبريل ١٨٢٥ إلى ١١ مايو ١٨٣٠، وقد تُرجم هذا الكتاب إلى اللّغة العربيّة في عام ٢٠١١[٨]، حيث قام د.عدنان عبد الحميد كاظم بهذه التّرجمة، وصدر الكتاب عن دار العين للنّشر في القاهرة/ مصر بدعم من سفارة الجمهوريّة البوليفاريّة في الإمارات العربيّة المتّحدة .

لقد لقي هذا الكتاب عند ترجمته إلى اللّغة العربيّة إعجاب المشهد الإبداعيّ والفكريّ العربيّ وتقديره، كما لفتت الرّسائل العاطفيّة فيه نظر القارئين الذين رأوا في الاطّلاع عليها زاوية جميلة للتّعرّف على "سيمون بوليفار" الإنسان والرّجل العاشق، وقد أشار مترجم الكتاب إلى العربيّة الدّكتور عدنان عبد الحميد كاظم إلى هذا الأمر[٩]، كما قال فيه: "غوستاف بيريرا": "يجب على الإنسان الاستثنائيّ أن يكون استثنائيّاً في جميع جوانب حياته الأساسيّة".

كتب "بوليفار" بصفته الأخّ والصّديق والعشيق والرّفيق والمعلّم والخصم أو البطل، ينبض، يرتجف، يضطرب، يلين، يُثار، يُغرم، يتمايل، يُحدس، يتوقّع، يُدرك، يُدلي برأيه، يواسي، يوادد، يحلّ، يقرّر: تتناول كلماته بصورة متساوية، شفافيّة روحه وغموضها، إشراقاته ونفحاته، لحظاته وخلوده"[١٠].

وهو يرى أنّ هذه الرّسائل "تكشف الكثير ممّا تمّ إخفاؤه أو وضع القناع عليه، خاصّة الرّسائل الحميمة"[١١] كما أنّها شأنها شأن الأحداث "تكشف لنا جوانب جديدة من ضمائر وشخصيّات، لتكن هي إذن من تتحدّث". [١٢]

نستطيع القول إنّ نشر هذه الرّسائل الحميمة التي أرسلها "سيمون بوليفار" إلى حبيبته "مانويلا ساينز" لم تكسبه إلاّ المزيد من الاحترام والإعجاب "لقد رسم لنا بوليفار سبيل مواصلة المهمّة التّحرّريّة، من خلال فكره الذي هو معقل معنويّ يمكّننا من أن نُطالب العالم بأخلاقيّات جديدة، استناداً إلى مبادئ الدّيمقراطيّة والمساواة والعدالة التي ينبغي أن توجّه العلاقات بين الدّول، حيث لا تهيمن الإمبراطوريّات". [١٣]

في المقابل نجد أنّ الأديبة العربيّة السّوريّة غادة السّمّان قد قامت بخطوة جريئة في المشهد الأدبيّ العربيّ عندما أقدمت على نشر رسائل غسّان كنفانيّ إليها، وهي تبلغ إحدى عشرة رسالة، وهي رسائل عشقيّة كتبها لها بخطّ يده، وهي الباقية من كثير غيرها قد احترق في حريق منزلها في بيروت في مطلع عام ١٩٧٦، وإنّما النّاجي منها قد نجا لأنّ غادة السّمّان قد احتفظت به صدفة في منزلها في لندن[١٤]، وعلى الرّغم من الرّدود الكثير والمتباينة حول هذه الخطوة إلاّ أنّ غادة السّمّان ظلّت متمسّكة بصواب قرارها بنشر هذه الرّسائل التي خرجت –حتى العام ٢٠١٣م– في ست طبعات مرفق بها ملحق بمقتطفات من آراء نقديّة لـ٢٢٠ كاتبة وكاتب، وهي مصمّمة على أنّ هذه الرّسائل هي جزء من مجمل إنتاج غسّان كنفانيّ، وبذلك لا يجوز قتلها، ودفنها في السّر، وبنشرها لهذه الرّسائل لا تسيء له، بل تخلص له إنسانيّاً وإبداعيّاً على الرّغم من عاصفة الانتقادات التي رافقت نشر هذه الرّسائل التي عدّها البعض خطوة جريئة لم

تشوّه صورة غسّان كنفانيّ المبدع: "وما محاولة اغتيال غسّان كنفانيّ على أيدي الذين فهموا رسائله على أنّها مادّة متفجّرة جديدة ستنثر موقعه في ذاكرتنا المفجوعة لن تكون إلاّ إعادة بناء لمقدّماته التي وضعها في ثقافة المقاومة على أمل إيجاد مشروعيّة القدرة على التّصديّ الوطنيّ الشّعبيّ والابتعاد عن مشاريع الرّد البربريّ للقطاع الشّعبيّ ضدّ قطاع السّماسرة ورعاة البقر وأشباه الدّيناصورات"[١٥]، ويذهب الكثير من النّقاد والكتّاب إلى أنّ هذه الرّسائل إرث إبداعيّ، وهو ملك للآخرين، ولا يجوز التّستّر عليه، أو القيام بإخفائه. [١٦]

أمّا رسائل "سيمون بوليفار"، فهي قد نُشرت على يدي الشّاعر "غوستافو بيريرا" دون أن نعرف بالتّحديد كيف وصلت هذه الرّسائل إلى يد الشّاعر "غوستافو"، ودون أن نعرف إن كانت "مانويلا ساينز" كانت سترغب في نشر هذه الرّسائل أم لا، في حين نعلم أنّ "سيمون بوليفار" كان لا يرغب في نشر أيّ من رسائله أكانت رسائل خاصّة إلى أصدقائه أم رسائل عشقيّة إلى حبيبته، وقد كتب ذلك صراحة إلى سانتندير في يوم ٨ أكتوبر ١٨٢٦ : "لا يعجّبني أبداً أن تُعطى مراسلاتي للجمهور... أعتقد أنّ ذلك يشكّل انتهاكاً للإيمان بالصّداقة. هذا يعتبر جريمة في أوروربا". [١٧]

## (٢)

## ملامح الرّجل العاشق في الرّسائل الغراميّة عند غسّان كنفانيّ و"سيمون بوليفار" بعيداً عن الصّورة النّمطيّة للرّجل المناضل الثّائر القويّ:

في كتاب رسائل غسّان كنفانيّ إلى غادة السّمّان "لا نرى الصّورة النّمطيّة للرّجل المناضل الثّائر القويّ حيث النّفس الرّابطة الجّأش التي لا تسمح له بأن يعترف بضعفه أمام الحبّ الذي يتمثّل في امرأة يعشقها، ولعلّ هذا الأمر بالتّحديد هو من أهمّ المحرّكات التي دفعت الكثير من النّقاد والكتّاب والإعلاميين إلى مهاجمة غادة السّمّان عندما نشرت هذه الرّسائل، وعدّوا هذه الخطوة هي خطّة مقصودة من غادة السّمّان لدافع مشبوه للانتقاص من قيمة هذا المناضل الثّائر، وتشويه صورته أمام الجميع، حيث هناك الكثير من الأقلام التي كانت ضدّ نشرها لهذه الرّسائل بأيّ شكل من الأشكال، أمثال: د. إحسان عبّاس، وأحمد بزون، وأحمد عبد المجيد، وإلياس خوري، وإلياس العطرونيّ، وأميمة النّاصر، وبسّام فتيتي، وبلال الحسن، وتغريد شملاويّ، وحسب الله يحيى، وحسن حميد، وحسناء مكداش، وحسيب كياليّ، وحنان الشّيخ، وحياة الرّايس، وخالد الحليّ، وخليل السّواحريّ، وغيرهم.

كما كانت هناك أقلام أخرى تنتصر لهذا النّشر، أمثال: إبراهيم العريس، وأحمد الأشقر، وأحمد الصّفهانيّ، وأحمد سعيد نجم، وأحمد عسّاف، وأديب عزّت، وإسماعيل مروة، وأشرف توفيق، وانتصار عبد المنعم، وأنطوان خليل، وأنور الخطيب، وآمال مختار، وإنعام كجه جي، وإيفانا مرشليان، وبدري عبد الملك، وبسّام الحجّار، وبوشخار حمو، وبيار شلهوب، وجمال الدين، وجهاد

فاضل، وجواهر الرّفايعة، وجورج طرابيشيّ، وحسين دعسة، وحمديّة خلف، وحمزة رستناويّ، وحميد سعيد، وحنان بيروتيّ، وحنان خير بك خدّام، وحياة الحويك عطيّة، وغيرهم، وتبدي تأييدها له من منطلق أنّ هذه الرّسائل هي جزء من مجمل الإنتاج الإبداعيّ لغسّان كنفانيّ، وهي ملك لغادة السّمّان، ولها أن تفعل بها ما تشاء، في إزاء موقف الرّافضين لنشر هذه الرّسائل الذين يرون أنّ الرّسائل الشّخصيّة ليست جزءاً حقيقيّاً من الإنتاج الإبداعيّ لأيّ مبدع كان.(١٨)

لكن غادة السّمّان تدافع عن صورة غسّان كنفانيّ الإنسان، وترى أنّ الصّورة النّمطيّة التّقليدية المعروفة للمناضل هي قيد لا معنى له، وأنّ صورة غسّان كنفانيّ الإنسان هي صورة الإنسان البطل بحقّ عندما تقول في وصفه: "لم يكن فيه من الخارج ما يشبه صورة البطل التّقليدية: قامة فارعة، صوت جهوريّ زجاجيّ، لا مبالاة بالنّساء إلى آخر عدّة النّضال؛ لأنّه كان ببساطة بطلاً حقيقيّاً، والأبطال الحقيقيون يشبهون الرّجال العاديين رقّة وحزناً لا نجوم السّينما الهوليوودية الملحميّة". (١٩)

نستطيع أن نرسم ملامح غسّان الكنفانيّ في هذه الرّسائل عبر جملة من الصّور والمشاعر والأحاسيس والبوح الذي خطّه بكلّ صدق وصراحة وجرأة فيها، والغريب اللاّفت للنّظر في هذه الملامح أنّها في جلّها ملامح بعيدة عن ملامح الرّجل المناضل الثّائر، بل إنّ بعض هذه الملامح تغاير الملامح المتوقّعة والرّتيبة لملامح صورة الرّجل المناضل الثّائر كما هي عالقة في المخيال الجّمعيّ والسّرديّات التّاريخيّة والتّصويريّة والحكائيّة بمتونها جميعاً أكانت شفاهيّة أم كتابيّة، وهي ملامح تنبع من حقيقة دواخل غسّان كنفانيّ بكلّ ما فيها من ضعف وقوّة وانهزام أمام الحبّ، إنّها باختصار دواخل الرّجل الإنسان بصدق

وجرأة، دون تصنّع أو كذب أو خجل أو مراوغة، وليس أمام المتلقّي إلاّ أن يتعامل مع هذه الملامح وفق أفق التّقبّل؛ لأنّ هذه المتون النّصيّة على شكل رسائل شخصيّة ليست إلاّ حقيقة نابضة من شخصيّة غسّان كنفانيّ وحياته، ولا يمكن أن نسقطها من حساباتنا، وأن نتعامل معها وكأنّها لم تكن، فهي حقيقة واقعة، وليس لنا أمام هذه الحقيقة إلاّ أن نتعامل معها بأدوات المتلقّي الذي من حقّه أن يحلّل، وأن يركّب، وأن يخرج بتصوّراته غير الملزمة لغيره ما لم يستطع أن يقدّم لها تخريجات مقنعة؛ فنحن نستطيع أن نفهم الحبّ في حياة غسّان كنفانيّ من مبدأ إثبات الوجود في حياته ورفض الموت والاندثار انطلاقاً من مقولة القائل: "إنّ الإنسان يدرك أنّه حيّ عندما يحبّ". (٢٠)

هذا الأمر ينطبق على رسائل "سيمون بوليفار" إلى حبيبته "مانويلا ساينز"؛ فهذه الرّسائل تظهر الكثير من حقائق صورة الرّجل العاشق في "سيمون بوليفار"(٢١)، كما أنّها تقدّم كشفاً عن جوانب جديدة في حياته. (٢٢)

هذه الملامح نجملها فيما يلي:

**أ- العاشق الذي يعترف بالحبّ بكلّ صدق وجرأة:**

بعيداً عن شخصيّة غسّان الكنفانيّ المعروفة بالقوّة والتّجلد والإصرار على المواقف انتصاراً لكبريائه وأفكاره وقناعاته، فإنّنا نجده في هذه الرّسائل ينتصر على قوّته بالضّعف، ويعلن مرّة تلو الأخرى حبّه بين يدي غادة السّمّان، فيقول لها: "إنّني أحبّك: أحسّها الآن والألم الذي تكرهينه -ليس أقلّ ولا أكثر ممّا أمقته أنا- ينخر كلّ عظامي"(٢٣)، "إنّني أحبّك إلى حدّ أستطيع أن أغيب فيه"(٢٤)،

"إنّني أحبّكِ أيّها الشّقيّة كما لم أعرف الحبّ في حياتي"[٢٥]، "أعرف أنّني أحبّكِ، وأعرف أنّني إذا فقدتكِ، فقد فقدتُ أثمن ما لدي، وإلى الأبد". [٢٦]

لكنّه في إزاء هذا الإصرار على البوح بحبّه، يتعالى على ضعفه، ويقول لغادة السّمّان: "أنا لا أريد منكِ شيئاً، ولا أريد -بنفس المقدار- أبداً أن أفقدكِ"[٢٧]، وإن كان يعود ويطلب من غادة السّمّان أن تعود إليه: "مأساتي ومأساتك أنّني أحبّكِ بصورة أكبر من أن أخفيها وأعمق من أن تطمريها. أترك في نفس المكان؟ إذن يا للمأساة التي لن تنتهي! أقول لكِ: تعالي، ودعينا نهدم الجدران جميعاً، إنّ حياتنا أصغر من أن نهدرها في الشّطارة. أعترف". [٢٨]

هذا العاشق الفريد من نوعه الذي يملأ الدّنيا برسائل حبّه لا يخجل من أن يقبل بالذّل من المرأة التي يحبّها: "يخيّل لي أحياناً أنّها أمام النّاس تحاول إذلالي. إنّ ذلك لا يغضبني، نعم، فقد وصلتُ إلى هذا الحدّ، لكن لماذا؟ ما الذي يدفع إنساناً ما إلى تمزيق إنسان آخر يحبّه بهذه القوّة؟" [٢٩]

لقد رأى الكثير من النّقاد في هذا الملمح من شخصيّة غسّان كنفانيّ الإنسان ملمح جمال وعظمة، وإن بدا في الظّاهر الخادع أنّ فيه انتقاصاً من شخصيّته النّضاليّة المتوقّع منها أن تكون فوق أيّ ضعف كان لا سيما أمام ضعف القلب، وكأنّه ليس من جنس البشر، بل من جنس الشّخصيّات الورقيّة التي نرسمها وفق أهوائنا لا وفق الحقائق، وفي ذلك يقول حسين سرمك حسن: "لقد احتجّ الكثيرون على نشر هذه الرّسائل بحجّة أنّها تسيء إلى صورة بطلنا، وأنا أعتقد أنّ هذا الاحتجاج بالإضافة إلى أنّه مرتبط بمقاوماتنا الشّعوريّة التي تحاول السّيطرة على دوافعنا المتململة تحت قبضة الكبت، فعظمة بطلنا تكمن في أنّه لم يكن يخجل من تلك الدّوافع، وأعلنها بجرأة. وقد تبع بطلنا صوت قلبه

حتى النّهاية، وكان حقيقيّاً ورائعاً في لحظات ضعفه، وكان كبيراً حتى في تناقضاته". [٣٠]

أمّا" سيمون بوليفار" فهو يكرّر اعترافه أمام حبيبته بحبّه الكبير لها "أنا أحبّك بثبات"[٣١]، وهو يذكر أنّه كلّما حاول اقتلاعها من قلبه تضاعف حبّه لها "باقتلاعي من حبّك ومن ملكيّتكِ، تضاعف إحساسي بكلّ مفاتن روحكِ وقلبكِ الرّبانيّ، ذلك القلب الذي لا مثيل له"[٣٢]، حتى أنّ الحرمان منها يزيده حبّاً لها "كنتُ أحبّكِ لعبقريتكِ الفاتنة أكثر منه لمفاتنكِ الرّقيقة؛ لكن يبدو لي أنّ خلوداً يفصل بيننا"[٣٣]، وهي من يرى أنّها جعلت منه عبداً لحبّها "أنتِ حوّلتني إلى وثنيّ للبشريّة الجميلة، أو لمانويلا". [٣٤]

هو يطلب من حبيبته أن تنتظره مهما طال غيابه عنها "انتظريني مهما كلّف الأمر؛ هل سمعتِ؟ هل فهمتِ؟ إن لم تفعلي، فأنتِ ناكرة جميل وخائنة، وأكثر من ذلك حتى، فأنت عدوّ"[٣٥]، مؤكداً لها إنّها في قلبه "إنّني لكِ من القلب"[٣٦]، وإنّه دائماً يحبّها "صدقيني، إنّني أحبّكِ، وسأحبّكِ وحدكِ، ولا أحد غيركِ". [٣٧]

**ب- العاشق الذي يدرك أنّ المرأة التي يعشقها هي قِبْلة غيره من الرّجال:**

على الرّغم من الأنفة والكبرياء المعروفة في غسّان كنفانيّ، وهي ثوابت وصفات عنده لا تقبل النّقاش فيها أو التّشكيك بها، إلاّ أنّنا نجد أنّ الحبّ يدفع هذا البطل إلى أن يقبل بحقيقة أنّ المرأة التي يعشقها هي قِبْلة غيره من الرّجال، وهو يقبل –في موقف غير متوقّع منه– أن يكون واحداً من المتنافسين على قلب هذه المرأة، فهو يقول لغادة السّمّان في إحدى رسائله: "أعرف أنّ الكثيرين كتبوا

لك..."[٣٨]، وهو على الرّغم من إدراكه لهذه الحقيقة، إلاّ أنّه يصمّم على أن يقامر بقلبه على طاولة عشقّه للمرأة التي اختارها قلبه.

في الوقت ذاته هو يؤمن إيماناً عميقاً بأنّ غادة هي فوق الشّبهات كلّها على الرّغم من أنّ الكثير من الرّجال حولها يطمعون فيها: "إنّني أعرفك إنسانة رائعة، وذات عقل لا يصدّق، وبوسعك أن تعرفي ما أقصد... كنتُ أحسّكِ أكبر منهم بما لا يُقاس، ولم أكن أخشى منهم أن يأخذوا منك قلامة ظفركِ"[٣٩]، وإن كان يخشى في كثير من الأحيان أن تتركه، وأن تذهب إلى رجل غيره: "ماذا تراكِ تفعلين الآن؟ أعوّضتِ غسّانكِ التّعيس؟ هل وُفّقتِ في استبدال سذاجته وحدّته وضيق أفقه وسخافاته (واستقامته الطّفلة) بشيء أكثر جدوى؟"[٤٠]، لاسيما أنّه يؤمن بأنّ غادة السّمّان قد تعذّبت كثيراً في حياتها، وهي وحيدة، و"لا تستطيع أن تردم الهوّة بينها وبين العالم إلاّ بالرّجال". [٤١]

في بعض حالات الخصام بين غسّان كنفانيّ وغادة لا يمتنع غسّان عن التّشكيك بإخلاصها له: "أنتِ صبيّة وفاتنة وموهوبة، وبسهولة تستطيعين أن تدرجي اسمي في قائمة التّافهين، وتدوسي عليه وأنتِ تصعدين إلى ما تريدين، لكنّني أقبل، إنّني أقبل حتى هذه النّهاية التّعسة". [٤٢]

أمّا "سيمون بوليفار"، فهو يعلم أنّ حبيبته "مانويلا ساينز" تحبّه، وتخلص له، ولا مكان في قلبها إلاّ له على الرّغم من أنّها متزوّجة من رجل غيره، لكنّه يدرك أنّ قلبها على الرّغم من ذلك هو ملك له "أنّ من موقف رهيب من أجلكِ؛ يجب عليكِ أن تتصالحي مع من لم تكوني تحبّينه؛ ويجب عليّ أن أنفصل عمّن أعبدها من دون الله! فاليوم أعبدكِ أكثر من أيّ وقت مضى على الإطلاق". [٤٣]

في الوقت ذاته يدرك "سيمون بوليفار" أنّ فراقه عن حبيبته بسبب وجود الزّوج سيكون سبباً لمجدهما كما أنّه سيكون سبباً لوحدتهما ولحزنهما "في المستقبل سوف تكونين وحيدة، رغم وجودك بجانب زوجكِ؛ وإنّني سوف أكون وحيداً وسط العالم؛ وإنّ مجد انتصارنا على أنفسنا، وحده فقط، سيكون عزاءنا؛ والواجب يخبرنا بأنّنا لم نعد مذنبين! سوف لن نكون مذنبين بعد اليوم". (٤٤)

**ج- العاشق الذي يبكي بسبب الحبّ، ويتعذّب به :**

من باب أنّ "الحبّ ليس حكراً على أولئك الخانعين، ولا يُمكن أن يُعاب على مناضل حبّه لامرأة" كما يقول أحمد الأشقر(٤٥)، فإنّ غسّان كنفانيّ يعترف في هذه الرّسائل بأنّ الحبّ قد غلبه، وأنّه يقوده إلى البكاء، إذ يقول: "أنا الذي قاومتُ الدّموع ذات يوم وزجرتها حين كنتُ أُجلد أبكي"(٤٦)، بل إنّه يعترف بأنّ هذا الحبّ يعذّبه عذاباً عظيما لاسيما في غياب غادة السّمّان التي لا تتواصل معه بالقدر الذي يتمنّاه، ولا تكتب الرّسائل له، وهو من يلحّ عليها أن تكتب الرّسائل له ردّاً على ما يصل إليها من رسائل منه: "صدقيني يا غادة أنّني تعذّبتُ خلال الأيّام الماضية عذاباً أشكّ في أنّ أحداً يستطيع احتماله". (٤٧)

هو يرجو حبيبته أن تسمح له بأن يبقى إلى جانبها: "أرجوكِ، دعيني معكِ، دعيني أراكِ، إنّكِ تعنين لي أكثر ممّا أعني لكِ، وأنا أعرف ذلك، لكن ما العمل؟ "(٤٨)، بل إنّه يرجو من حبيبته أن تهبه حبّها ما دام لا يستطيع أن يكرهها "إنّني لا أستطيع أن أكرهكِ، لذلك فأنا أطلب حبّكِ". (٤٩)

كثيراً ما يضع غسّان كنفانيّ شكواه وألمه بين يدي غادة السّمّان، ويشتكي من قسوتها عليه: "لماذا أنتِ معي هكذا؟ أنتِ تعرفين أنّني أتعذّب، وأنّني لا

أعرف ماذا أريد. تعرفين أنّني أغار، وأحترق، وأشتهي، وأتعذّب. تعرفين أنّني حائر، وأنّني غارق في ألف شوكة بريّة، تعرفين، ورغم ذلك فأنتِ فوق ذلك كلّه تحولينني أحياناً إلى مجرّد تافه آخر، تصغّرين ذلك النّبض القاتل الذي يهزّني كالقصبة، معك وبدونك". (٥٠)

غسّان في الإطار ذاته يتكلّم بصدق عن مشاعره إزاء ما يسمعه من إشاعات تدور حول علاقته بغادة السّمّان إذ يقول: "يقولون هذه الأيام في بيروت وربما في أماكن أخرى، أنّ علاقتنا هي علاقة من طرف واحد، وأنّني ساقط في الخيبة، قيل إنّني سأتعب ذات يوم من لعق حذائكِ البعيد، يُقال إنّك لا تكترثين بي، وأنّكِ حاولتِ أن تتخلّصي مني، لكنّني كنتُ ملحاحاً كالعلق، يشفقون عليّ أمامي، ويسخرون مني ورائي". (٥١)

لكن على الرّغم من عذابات غسّان كنفانيّ في هذا الحبّ إلاّ أنه يصمّم على انتظار المرأة التي يحبّها مهما كلّفه الأمر: "أنتظركِ، انتظركِ، أنتظركِ، وأفتقدكِ أكثر ممّا في توق رجل واحد أن يفتقد امرأة واحدة، وأحبّك، ولن أترك أبداً سمائي التي تحدّثت عنها "تفجّر الثّلج"، إنّني فخور بآثار خطواتنا، ولا أريد لشيء حتى السّماء أن تكنسها". (٥٢).

هو في آخر المطاف يُعلن بصراحة قوله: "دونكِ أنا في عبث، أعترفُ لكِ مثلما يعترف المحكوم أخيراً بجريمة لم يرتكبها وهو في طوق المشنقة كي يبرّر لنفسه نهاية لا يريدها"(٥٣)، وشأنه في رسائله جميعها أنّه لا يخجل من الحزن والبكاء بين يدي الحبيبة، ولا ضير في ذلك كما تقول إنعام كجه جي: "إنّ الرّجال لا يبكون هي عبارة لا وجود لها إلاّ في قواميس الجلادين والتّماسيح، وغسّان كان أديباً يعيش بالحبّ وللحبّ. (٥٤)

غسّان كنفانيّ يساوي بين حبّه لغادة السّمّان وحبّه لفلسطين من حيث الشّعور بهما في وجدانه: "أنتِ في جلدي، وأحسّكِ مثلما أحسّ فلسطين: ضياعها كارثة بلا أيّ بديل، وحبّي شيء في صلب لحمي ودمي، وغيابها دموع تستحيل معها لعبة الاحتيال"[٥٥]

الألم العظيم الذي يسيطر على غسّان كنفانيّ في رسائله هو شعوره بالنّدم والحزن لفقده لغادة السّمّان: "لكن كيف تركتكِ تذهبين؟ ...ليس عندي، أيّتها الطّليقة، يا خبزي ومائي وهوائي، إلاّ النّدم، وبعيداً في قراره توجد بذرة للشّجرة القادمة". [٥٦]

"سيمون بوليفار" يعاني كذلك من ألم الحبّ، ويتعذّب به "يسرّني أن أبلغكِ بأنّني في حال جيّدة جدّاً، مليء بالحزن والأسى اللّذين أشعر بهما بسبب انفصالنا؛ حبيبتي، إنّني أحبّك أكثر، إذ تحلّيتِ الآن بالحكمة أكثر من أيّ وقت مضى؛ احذري ممّا تفعلين، وإلاّ ستضيّعيننا معاً، بإضاعتكِ لنفسكِ"[٥٦].

ألم "سيمون بوليفار" هو بسبب فراقه عن حبيبته "تصميمي أنا، قد وضعني في العذاب لاقتلاعي من حبّك"[٥٧]؛ فأكثر ما يعذّبه أنّ حبيبته متزوّجة، وأنّ وقوعها في حبّه وهي متزوّجة يسيء إلى صورتها الفاضلة "لا أستطيع أن أتحمّل فكرة أن أكون سارق القلب الذي كان فاضلاً، ولم يعد كذلك بسبب غلطتي؛ لا أعرف ماذا أفعل للتّوفيق بين سعادتي وسعادتكِ، وواجبكِ وواجبي". [٥٨]

بسبب ذلك يقرّر العاشقان في لحظة تهوّر أن يفترقا، وهنا يبدأ الألم والخوف من الوحدة "في المستقبل سوف تكونين وحيدة، رغم وجودك بجانب زوجكِ؛ وإنّني سوف أكون وحيداً وسط العالم؛ وإنّ مجد انتصارنا على أنفسنا،

وحده فقط، سيكون عزاءنا؛ والواجب يخبرنا بأنّنا لم نعد مذنبين! سوف لن نكون مذنبين بعد اليوم". (٥٩)

**د- العاشق الذي يرى حبيبته في منزلة أرفع من منزلته :**

غسّان كنفانيّ الرّجل المناضل الثّائر والمبدع الجريء القويّ الذي ينطلق من تقيم عالٍ لنفسه، ينقلب في هذه الرّسائل إلى رجل يرى نفسه في منزلة دون منزلة حبيبته التي يراها في منزلة عليا؛ لذلك يعتقد أنّه لا يستحقّها، فيقول: "أعرف في أعماقي أنّني لا أستحقكِ، ليس لأنّني لا أستطيع أن أعطيك حبّات عيني، لكن لأنّني لا أستطيع الاحتفاظ بكِ إلى الأبد"(٦٠)، "أعرف أنّني لا أستحقّكِ". (٦١)

لعلّ غسّان يرى حبيبته في هذه المنزلة العليا انطلاقاً من الفلسفة التي تقول: "من الحمق واللاّجدوى أن يُقال للمحبّ إنّ موضوع حبّه ليس جميلاً؛ لأنّ جوهر الحبّ قائم في العجز عن رؤية الموضوع "غير جميل"... وعلى هذه الظّاهرة يتأسّس الحبّ إلى الحدّ الذي يدفعنا إليه القول إنّ المحبّ يرى لا الإنسان الواقعيّ، لا المحبوب بعينه الذي ينظر إليه الجميع ولا يجدون فيه شيئاً مميّزاً، إنّما جانبه الملائكيّ، شبهه، نظيره السّماويّ الأجمل". (٦٢)

"سيمون بوليفار" يرى حبيبته في أعلى المراتب، وهي من تدهشه بتحمّلها الألم لأجله "لا أدري ما الذي يدهشني أكثر؛ سوء المعاملة التي تتلقّينها بسببي، أو قوّة مشاعرك التي تثير إعجابي وشفقتي في الوقت نفسه"(٦٣)؛ لذلك فهو يخاطبها في رسائله بقوله "إلى المرأة الفريدة كما تناديني أنت بهذه الصّفة"(٦٤)، وهو يرى أنّ مكانة حبيبته تزعزعت بسبب حبّه لها وهي امرأة متزوّجة، ولا يجوز لها أنّ تحبّ رجلاً غير زوجها "إنّني أودّ أن أراكِ حرّة بريئة معاً، لأنّني لا أستطيع تحمّل

فطرة أن أكون سارق القلب الذي كان فاضلاً"[٦٥]، هذا الحال يجعله ييأس من أن يجتمع بحبيبته "لا أرى أيّ شيء في العالم، يمكن أن يجمعنا تحت رعاية البراءة والشّرف؛ أرى ذلك جيّداً، وأئنّ من موقف رهيب من أجلك"[٦٦]، وهو يرى حالها مع زوجها في أشدّ حالات الوجع "ما تخبرينني به عن زوجكِ، هو مؤلم ومضحك في آن واحد"[٦٧]، لكنّه لا يرى مهرباً من الافتراق عن حبيبته "الأمر ليس موضوع سيف أو قوّة، بل هو موضوع حبّ عذريّ، وحبّ مذنب، وواجب ومخالفة؛ باختصار، موضوع حبّي مع مانويلا الجميلة". [٦٨]

إن كان "سيمون بوليفار" لا يستسلم للهزيمة أو الضّعف أو اليأس في الحياة وفي الحرب، إلاّ أنّه يستسلم لليأس والفراق عن حبيبته "مانويلا ساينز، ويقرّر أن يتركها حتى ولو آله ذلك ألماً عظيماً "في المستقبل سوف تكونين وحيدة، رغم وجودك بجانب زوجكِ؛ وإنّني سوف أكون وحيداً وسط العالم؛ وإن مجد انتصارنا على أنفسنا، وحده فقط، سيكون عزاءنا؛ والواجب يخبرنا بأنّنا لم نعد مذنبين! سوف لن نكون مذنبين بعد اليوم". [٦٩]

## هـ- العاشق الشّبق(٧٠) :

في هذه الرّسائل يتنكّر غسّان كنفانيّ لصورة المناضل في لبوسها التّقليديّ، وهو لبوس تسخر غادة السّمّان منه علانيّة إذ تقول في محاولة تقديمها لهذا الكتاب "صورة البطل التّقليدية: ... لا مبالاة بالنّساء"[٧١]. فهذه الصّورة دون شكّ هي صورة غير حقيقيّة؛ لأنّها بكلّ بساطة تسلخ الإنسان عن احتياج حقيقيّ ومركزيّ في وجوده الإنسانيّ بل وفي استمراره نسله، وهو احتياج الرّجل للمرأة واحتياج المرأة للرّجل.

غسّان كنفانيّ في هذه الرّسائل هو شبق بمستوى ما، وأيّاً كان مستوى هـذا الشّكل وحقيقته، فإنّه قد مارسه بطريقته الخاصّة، ولنا أن نفهمـه مـن منطـق أنّ "جميعنا منازل صغيرة دائمة للشّبق، ولدينا باستمرار أفكار شغف. هـذه الأفكـار ليست دائماً عن الجنس، لكنّها دائماً عن الرّغبة، ابتغاء الأشياء، القوّة، الجـنس، الانتصار، كلّ شيء وأيّ شيء يجعلك تشعر بالرّغبة والشّبق". (٧٢)

إنّ غسّان كنفانيّ عندما يكتب عن شبقه الجنسيّ بغادة السّمّان إنّما تكـون كتابته امتداداً لما هو في التّراث العربيّ القديم "الذي تناول موضوع الجسد أو كان له صلة به، وهو واسع ومتنوّع، غير مكتشف بالنّسبة للقسم الأعظم منه، وذلك فيما يتعلّق بكيفيّة مفهوميّته للجسد، ولدى المواد المكتوبة مـن الحقـب التّاريخيّـة المبكّرة الكثير مما يمكن أن تقدّمه لمثل هـذا الاستكشـاف، بمـا في ذلـك مجموعـة معتبرة من الشّرعيّة الجنسيّة الذي ألف معظمه الرّجال ونظم من الشّعر الجنسيّ، وكمّ وافر من الأدب الإباحيّ، إضافة على مجموعة كبيرة مـن الأعمـال الطّبيّـة التي تعود إلى العصور الوسطى وما قبلها"(٧٣)، لاسيما أنّ الجنس هو "اللّعبة الأروع التي تشدّ الحياة من الجذور"(٧٤) في خضمّ أنّ "الجسد هـو محـور العلاقـات بالعـالم بالمكان والزّمان"(٧٥)، والمبدع عندما يوثّق شبقه الجنسيّ، إنّمـا هـو "يقـبض علـى اللّحظات المنصرمة التي لا يودّ أن يقذف بها إلى النّسيان". (٧٦)

غسّان كنفانيّ عندما يكتب صرخات الجسد، فهو يكتب سفراً يسجّل "أقدم لغات الدّنيا: هي لغة الجسد لغة الجنس، لقد كانت وما زالت الأقدر مـن اللّغـة المنطوقة على توصيل المشاعر والأحاسيس بكلّ صدق وبدون نفاق أو مواربـة، إنّها لغة صريحة وجريئة، ولا نستطيع تزييفها حتى ولو أردنـا ذلـك"(٧٧)، وذلـك من منطلق أنّ "هناك فضاء رحباً وفسيحاً يقوم فيما بين الجسديّن المذكّر والمؤنّث،

فالجسد المذكّر يمثّل اللّغة والتّاريخ، أمّا الجسد المؤنّث فهو قيمة ذهنيّة معلّقة في فضاء اللّغة وفضاء التّاريخ"[٧٨]، ونستطيع القول إنّ غسّان كنفانيّ عندما كتب هذه الرّسائل كان ينطلق من نظريّة تقول: "يجب أن نقيّد أنفسنا بإكراهات لكي نبدع بحرّيّة"[٧٩]، وهذه الإكراهات هي إكراهات اجتماعيّة وثقافيّة، لكنّه ثار عليها مقرّراً "أنّ الإبداع يدعو دائماً إلى الانفتاح والتّمازج المستمرّ بين الثّقافات المختلفة"[٨٠]، و"الإحساس هو ما يكشف الجمال لنا، ويجعلنا نعيش تجربته حين يثير في نفوسنا العاطفة الفنيّة التي تستولي علينا كلّما عنّ لنا شيء يسلب عقولنا بروعة صورته"[٨١]، فإكراهات المجتمع وتابواته تحرّم على غسّان كنفانيّ أنّ يصرّح بثورة جسده وشبقه واحتياجاته، لكنّه يثور على هذه التّحريمات المتساقطة في نظره، ويكتب ما يشاء لحبيبته غادة، وهو يدرك دون شكّ أنّه يتحدّى سلطة مجتمعيّة، وأنّ "الصّراع بين الحرّيّة والسّلطة هو أحد الصّفات الأكثر وضوحاً في أجزاء التّاريخ المألوفة لدينا منذ القدم"[٨٢]، كما أنّه يدرك في الوقت نفسه أنّ ثورته على هذه السّلطة عبر رسائله إنّما تعتمد على طاقته الثّوريّة؛ إذ إنّ "القدرة أو الاقتدار مرتبطة بخصائص الفرد، فهي ملك لشيء أو لشخص وتشكّل جزءاً من طبيعته"[٨٣]، وهو عندما يكتب عن شبقه الجنسيّ في مجتمع صفته العامّة هي المحافظة إنّما يولّد حالة حداثة خاصّة لاسيما أنّ "كلّ الاتّجاهات الأدبيّة التي ظهرت في القرن الماضي وبدايات القرن الحالي كانت محاطة عموماً بمظاهر الصّراع الاجتماعيّ من أجل الحداثة، وفي عصرنا فإنّ الفنّ يعتبر قوّة مضادّة في صراع مع بلادة وسخافة العصر، وبصيغ كلاميّة دفاعيّة توضّح شرعيّة الفنّ الحديث"[٨٤].

غسّان كنفانيّ يتقمّص بحقّ دور المثقّف الذي "يمارس دوره في تفكيك المنظومة السّائدة وتفحّص مقوّماتها ومناقبها ومثالبها، والعمل في الوقت ذاته على تأسيس منظومة مجتمعيّة صالحة للارتقاء بمجتمعه، فهو يتحمّل مسؤوليتين كبيرتين: المسؤوليّة الثّقافيّة من خلال استيعاب ثقافة الأمّة وتمحيص غثّها من سمينها، وتجاوز ذلك بتحديث الثّقافة... والمسؤوليّة الاجتماعيّة من خلال تفعيل الطّاقات المجتمعيّة تجاه أفكاره، والتّعبير عن ضمير المجتمع، وتقريب المسافة بين المنشود والموجود". (٨٥)

غسّان كنفانيّ يكتب إلى حبيبته كما يكتب الرّجل العاشق إلى المرأة المعشوقة، فيتغزّل بها، ويشتاق لجسدها، ويبدي لها شبقه الجنسيّ المستعر، ولا يرى في ذلك انتقاصاً من قيمته ورجولته، بل قد يكون حال الأمر على عكس ذلك؛ فيكتب لها إنّه يشتهي شفتيها، وأنّه يشتهيها: "سأترك شعري مبتلاً حتى أجفّفه على شفتيك"(٨٦)، "أحسّ نحوك هذه الأيّام –أعترف– بشهوة لا مثيل لها"(٨٧)، "سأترك بيادر القشّ تلتهب في صدري وجسدي، حتى يأتي ذات يوم فتطفؤها فيه راحتاكِ"(٨٨)، وهو يعلن المرّة تلو الأخرى أنّه يريد الحصول على جسدها: "إنّني أريدكِ وأحبّكِ وأشتهيكِ". (٨٩)

يقول لها كذلك: "أقول لكِ دون أن أغمض عيني ودون أن أرتجف: إنّني أنام إلى جوارك كلّ ليلة، وأتحسّس لحمكِ، وأسمع لهاثكِ، وأسبح في بحر العتمة مع جسدكِ وصوتكِ وروحكِ ورأسكِ، وأقول وأنا على عتبة نشيج: يا غادة يا غادة يا غادة". (٩٠)

هو يملك الجرأة ليهتف بأعلى صوته إنّه يشتهي غادة السّمّان: "إنّني أشتهيكِ، ولا أستحي لأنّكِ صرتِ الشّيء الوحيد الذي أخفق له. هل سأراك

حين تعودين؟ أم تفضّلين الكفر بتلك السّاعات التي جبلت في لحمنا حتى القرار". (٩١)

"سيمون بوليفار" يتحرّق شبقاً بحبيبته "مانويلا ساينز"، ويقول لها: "أودّ أن أراك، وألمسك، وأشعر بك، وأتذوّقك، وأضمّكِ إليّ بكلّ أنواع الاتّصال"(٩٢)، وهو في رسائله إليها يبدي مدى رغبته الجسديّة فيها "أهتمّ بهذه الحمّى اللاّهبة التي تلتهمنا مثل طفلين، أنا العجوز، أعاني الشّر الذي ينبغي أن أكون قد نسيته؛ فأنتِ وحدكِ توصلينني إلى هذا الحدّ". (٩٣)

لقد غدت الحبيبة "مانويلا ساينز" عند "سيمون بوليفار" بمثابة إله يقدّسه، وهو يقول في ذلك: "إنّ المذبح الذي تسكنينه، سوف لن يُدنّس من قبل وثن آخر...أنتِ حولتني إلى وثنيّ للبشريّة الجميلة". (٩٤)

هذا التّقديس للحبيبة هو ملمح مشترك عند "سيمون بوليفار" و"غسّان كنفانيّ"، وهما يصدران من أنّ الجنس من الموضوعات التي ألهبت المخيلة الإنسانيّة منذ طفولتها لما له من علاقة وثيقة بفطرة الإنسان، وبحلمه الأزليّ في الخلود المتمثّل في الذّريّة. وقد أحاط بهذا الموضوع الكثير من الهالات والمبالغات لدرجة جعلت بعض الحضارات تقدّس الجنس والأعضاء الجنسيّة(٩٥).

وقد كان للأدب نصيب يذكر في هذا الموضوع؛ إذ إنّ الجنس دفع بالخيال نحو عوالم مدهشة ترسم بريشة عجيبة أسرار اللّقاءات الجسديّة، وتُغرق القارئ في عوالم من الهلوسات والنّشوة وفقدان الوعي، وتتردّى أحياناً في دنيا الشّذوذ والخروج عن المألوف الذي يحفّز الخيال على تجاوز ذاته نحو كلّ جديد إذ "استخدمت قوة الحافز الجنسيّ كاستخدام البارود في الرّصاصة لدفع الخيال إلى

مدارك جديدة[٩٦]، كما أنّ الجنس قادر على تحريك ملكات الإنسان جميعها في اتّجاه درب الخيال والابتكار. [٩٧]

لقد ٌقدّس الإنسان منذ الأزل الدّافع الجنسيّ، وعدّه قبساً إلهيّاً يربطه بالمستوى النّورانيّ الأسمى، ففي الفعل الجنسيّ يتجاوز الإنسان شرط الزّمانيّ والمكانيّ ليدخل في حال هي أقرب ما تكون إلى الآن الأبديّ، فينطلق من ذاته المعزولة؛ ليتّحد بقوّة كونيّة تسري في الوجود الحيّ، فيفتح مخزون الطّاقة الحبّيسة لترجع إلى مصدرها الذي منه شعّت وفي أجساد الأحياء أُودعتْ. [٩٨]

من هنا نستطيع أن نفهم لماذا عُدّ عضو الجنس رمزاً للخلق ولمنح الحياة، ولماذا كانت الأعضاء التناسلية تُقدّس، ويُنظر إليها باحترام واهتمام[٩٩]، ولماذا للجنس هذه المكانة في الفكر الأسطوريّ، ويبدو أنّ ذلك يُفهم عبر النّظر من الزّاوية ذاتها التي علّل الإنسان الأوّل الدّافع الجنسيّ بها، فقد رأى أنّ الجنس نشاط صادر عن قوّة شاملة متمثّلة في الآلهة، تودعها في الأجساد ثم تستثيرها، وبذلك فالجنس ليس استجابة لغرض دنيويّ، وتحقيقاً لمتعة فرديّة، بل هو استجابة لنداء كونيّ شامل. [١٠٠]

من هذا المنطلق نستطيع القول إنّ الجنس أسطوريّاً ليس نشاطاً جسديّاً تفريغيّاً هدفه المتعة، بل هو عملية انتظام والتصاق بناموس الحياة الأكبر، وانتماء عمليّ لدورة الحياة والطّبيعة والتّجدّد.

## (٣)

## مسافة الرّفض بين الحبّ والبوح والكتابة:

يحمل غسّان كنفانيّ في هذه الرّسائل إصراراً على عدم كتابة قصّة حبّة لغادة السّمّان، وذلك عندما يعلن ذلك صراحة عندما يقول: "إنّ قصتنا لا تُكتب، وسأحتقر نفسي لو حاولتُ ذات يوم أن أفعل"(١٠١)، وكأنّه في هذا الشّأن يرهص بهذا الرّفض لما ستقوم به غادة السّمّان من نشر رسائله إليها بعد موته، فهو كان يضع عشقه ورسائله في مسافة واضحة من الرّفض لنشر بوحه الذي خصّ حبيبته غادة به، ولا يبدو أنّه كان يرغب في أن تُنشر علانيّة، وأن تكون مشاعاً بين العامّة والخاصّة، وهذا النّص الصّريح في هذا الشّأن يخالف ما تذكره غادة السّمّان في محاولة تقديمها لهذه الرّسائل عندما تزعم أنّها وغسّان قد تعاهدا منذ زمن على نشر هذه الرّسائل بعد موتهما قائلة: "لم يدر بخلدي يومئذ أنّني سأكون الأمينة على تنفيذ تلك الرّغبة الكنفانيّة – السّمّانيّة المشتركة". (١٠٢)

هي ترى أن نشر هذه الرّسائل سيفرح غسّان كنفانيّ في قبره؛ لأنّ في نشرها إحياء لذكر شهيد نقيّ يستحقّ من ذاكرتنا حيزاً أكبر من الذي رصدناه له. (١٠٣)

ويمكن القول إن غادة لم تحترم رغبة غسّان في عدم نشر رسائله على الرّغم من إدعائها أنّه كان يرغب في نشرها، في حين يرى الكثير من النّقاد أنّه يستحيل أن يكون غسّان كنفانيّ قد أذن لها بنشر هذه الرّسائل الشّخصيّة كما يقول أحمد بزون. (١٠٤)

لكنّ غادة السّمّان ترى في نشر هذه الرّسائل اكتمالاً لحالته الإبداعيّة لما في هذه الرّسائل من قيمة فنيّة عالية كانت ستموت في النّسيان لو لم تنشرها، وأبقتها مدفونة في خزانة أسرارها ومساحات ذاكرتها: "الوفاء ليس فقط لعاطفتي الغابرة المتجدّدة أبداً نحوه، بل وفاء لرجل مبدع من بلادي اكتمل بالموت؛ لأنّه كان أكثر صدقاً من أن يسمح له عدوّه بالحياة والكتابة والاكتمال بالعطاء". [١٠٥]

هي تشير في الوقت نفسه إلى رغبتها الحقيقيّة في نشر رسائلها إليه –التي تقدّم إثراء لمنتج غسّان كنفانيّ الإبداعيّ[١٠٦]– لاسيما أنّ الكثير من الأقلام قد ندّدت بموقف غادة السّمّان التي نشرت رسائل غسّان إليها، ولم تنشر رسائلها إليه، وعدّوا ذلك نوعاً من الكذب والتّضليل كما قال د. إحسان عبّاس "فهذا الكتاب كان يجب أن يضمّ كلّ رسالة وجوابها؛ لذلك فهو في شكله الحالي يمثّل نصف الحقيقة الذي يكون أشدّ تضليلاً من الكذب". [١٠٧]

لكن غادة السّمّان تقول إنّ ما يمنعها من نشر رسائل غسّان كنفانيّ له أنّها ليست في حوزتها، بل في حوزة أحد ما قد ورثها بعد استشهاد غسّان كنفانيّ، وهي تعدّ هذه الرّسائل حقّ للقارئ العربيّ؛ لذلك توجّه نداء إلى من يملك أو تملك تلك الرّسائل أن يمدّها بها كي تنشرها بدورها ليكتمل المشهد العاطفيّ الإبداعيّ في هذه الرّسائل المتبادلة بينهما معلنة أنّها تتصدّى لسلطة المجتمع كي تعيش حرّيتها دون خوف من تابواته من منطلق أنّ "الصّراع بين الحرّيّة والسّلطة هو أحد الصّفات الأكثر وضوحاً في أجزاء التّاريخ المألوفة لدينا منذ القدم". [١٠٨]

"سيمون بوليفار" يجنح كذلك إلى رفض فكرة نشر رسائله، فهو يقول صراحة: "لا يعجّبني أبداً أن تُعطى مراسلاتي للجمهور... أعتقد أنّ ذلك يشكّل انتهاكاً للإيمان بالصّداقة. هذا يعتبر جريمة في أوروربا". [١٠٩]

الطّريف في الأمر أنّ الشّاعر "غوستافو بيريرا" قد قام بنشر رسائل "سيمون بوليفار" جميعها أكانت موجّهة لأصدقائه أم لحبيبته على الرّغم من أنّه كان يعلم علم اليقين حقيقة موقف "سيمون بوليفار" من نشرها إذ كان كتب في مقدّمة كتاب "سيمون بوليفار كتابات مناهضة للاستعمار" المعقودة تحت عنوان "بوليفار المناهض للاستعمار: "رسائله في المقام الأوّل، لم تُصغ أبداً لكي يقرأها أحد غير متلقّيها". [١١٠]

يبدو أنّ "غوستافو بيريرا" قد انطلق من منطلق أنّ هذه الرّسائل جميعها تشكّل ملامح نضال "سيمون بوليفار" وحياته؛ لذلك رأى أنّها ملك للجميع، ويجب أن تنشر حتى وإن خالف هذا الأمر رغبة "سيمون بوليفار"، وانساق في اتّجاه مختلف عمّا أراد، لا سيما أنّه يرى "إنّ في إرث سيمون بوليفار لا تكمن الشّجاعة والبطولة التي ألهمت شعبنا إلى المحاربة بضراوة من أجل الاستقلال والدّفاع عن السّيادة، بل هناك مجموعة من الأفكار، عقيدة بأكملها، والتي سعت إلى توطيد حياة دولنا النّاشئة من خلال إحلال السّلام والعدالة والحرّيّة". [١١١]

## (٤)

## الكتابة معادل موضوعيّ للحبّ:

في كتاب "رسائل غسّان كنفانيّ إلى غادة السّمّان" يصنع غسّان كنفانيّ من كتابة الرّسائل لغسّان كنفانيّ معادلاً موضعيّاً للحبّ عنده، فهو يصرّح بأنّ الكتابة لغادة هي حبّ لها بشكل آخر، لذلك ما دام يحبّها، فهو مستمرّ في الكتابة لها؛ لذلك كلّما أراد أن يعاهدها على ديمومة حبّه لها فإنّه يعدها باستمرار الكتابة لها: "سأكتب لك أطول وأكثر"[١١٢]، "سأكتبُ لكِ وأنا أعرف أنّني قد أصل قبل رسالتي القادمة، فسأغادر القاهرة يوم ٥ كانون وتأكّدي: لا شيء يشوّقني غيرك"[١١٣]، وهو يربط هذه الكتابة بأفعال الحياة كلّها؛ لأنّ حبّه لغادة السّمّان مرتبط بفعاليّات حياته جميعها: "أريد أن أكتب لكِ، أن أكتب لك كلّ لحظة، ليل نهار: في الشّمس التي بدأت تشرق بحياء، تحت سياط الصّقيع، في الصّباح البارد والمساء والعتمة، في ضياعي وجنوني وموتي." [١١٤]

من هذا المنطلق للمعادل الموضوعيّ يطلب غسّان الكنفانيّ من غادة أن تكتب الرّسائل له؛ لأنّه يعدّ كتابتها لها هي استمرار في فعل حبّها له: "حاولي أن تكبتي لي... فسيكون أحلى ما يمكن أن يلقاني حين عودتي رسالة منكِ؛ لأنّني أعرف أنّك لن تأتي"[١١٥]، "اكتبي لي...أحتاج إلى حروفكِ لأفرش أمامها راحتي التّواقتين لك!"[١١٦]، "اكتبي لي هذه اللّحظة، وقولي: سأظلّ معكَ وسنظلّ معاً؟"[١١٧]، ويسألها دائماً متى ستكتب له، وكأنّه يسألها متى ستحبّه بصدق: "متى ستكتبين لي حقّاً؟ متى ستشعرين أنّني أستحقّكِ؟"[١١٨]، "أرجوكِ: اكتبي لي"[١١٩].

وهو يتألّم لأنّها تضنّ عليه بكتابة الرّسائل؛ فهو يرى في ذلك أنّها تضنّ عليه بحبّها ما دامت كتابة الرّسائل عنده هي معادل موضوعيّ للحبّ: "لقد آلمتني رسالتك. ضننتِ عليّ بكلمة حارة واحدة، واستطعتِ أن تظليّ أسبوعاً أو أكثر دون أن أخطر على بالكِ! يا للخيبة". (١٢٠)

عندما تجود غادة السّمّان برسالة عليه، وهو من ينتظرها منذ زمن طويل، يشعر بسعادة غامرة تجتاحه، ويدمع، ويكاد يبكي: "لقد كانت رسالتكِ فوق الكون كلّه، وقالتْ لي: صباح الخير! أقول لكِ: دمعتُ"(١٢١)، فرسائلها إليه هي من تسعده وتفرح روحه: "وصلتني رسالتاك، فيهما قصاصات من الأوراق الخاصّة. بحركة صغيرة، شحطة فوق نهايات الحروف أعدتِ إلى عالمي المعنى والتّوهّج"(١٢٢)، "نزلت عليّ رسالتكِ كما المطر على أرض أعتصرها اليباس، مكانكِ لا يملأ، كلماتكِ وحدها التي لها صوت يغطس في أعماقي". (١٢٣)

حتى عندما يكون غسّان كنفانيّ في أشدّ حالاته بؤساً ووحدة وحزناً فهو يصمّم على الكتابة لغادة السّمّان؛ ففعل الكتابة في نظره هو فعل الحبّ بأجمل أشكاله: "سأظلّ أكتبُ لكِ، سأظلّ، وسأظلّ أكتب أحبّكِ، وستظلّين بعيدة، ... أنتِ تسكنين فيّ.أنتِ، وليس كلماتكِ، كما كتبتِ أنتِ". (١٢٤)

التّعامل مع منجز الكتابة هو سلوك محبّة في نظر غسّان كنفانيّ؛ لذلك نجده يحمل معه كتب غادة السّمّان إلى كثير من الأماكن التي يذهب إليها، ويقوم بتوزيعها على المهتمّين من الصّفوة من المبدعين والنّقاد والإعلاميين، ويعرّف بها "وزّعت كتبكِ، تحدّثتُ عنكِ كثيراً، فكّرتُ بكِ، بك وحدكِ". (١٢٥)

كذلك نجد أنّ "سيمون بوليفار" يطالب حبيبته باستمرار بأن تكتب الرّسائل له "أجيبي عن ما كتبته لك في يوم مضى بطريقة أستطيع من خلالها أن أعرف قرارك على وجه اليقين"[١٢٦]، يكتب لها أنّ رسائلها تفرحه كثيراً "تعرفين أنّني سررتُ كثيراً لرسالتكِ الجميلة! هي لطيفة جدّاً، تلك التي سلّمها لي سالازار؛ إنّ أسلوبها جدير بأن يجعلكِ معشوقة من خلال روحكِ الرّائعة"[١٢٧]، كما يسرّه أن تخبره بمشاعر حبّها له "تسرّني كثيراً رسائلكِ الكريمة، والتّعبير عن عواطفكِ هو متعتي في خضم الغياب". [١٢٨]

الطّريف في الأمر أنّ "سيمون بوليفار" عندما يكون منزعجاً فإنّه يصبّ جامّ غضبه على الرّسائل الغراميّة، ويتوقّف عن كتابتها لحبيبته "مانويلا ساينز": "لقد تعبتُ من السّفر، ومن كلّ شكاوي بلدك، لذلك، فليس لديّ الوقت لكتابة رسائل طويلة وبحروف صغيرة جدّاً مثلما تحبّين، لكن في المقابل، إن لم أُصلّ، فإنّي أقوم ليل نهار بتأمّلات لا نهاية لها، في محاسنكِ، ومقدار حبّي لكِ، وفي عودتي، وما ستفعلين، وما سأفعل أنا، عندما نلتقي مرّة أخرى، إنّ يدي لا تعطيني المزيد؛ إنّني لا أستطيع الكتابة". [١٢٩]

ويبدو أنّ الانزعاج والانشغال كان يمنعه في الكثير من الأوقات من الكتابة لحبيبته "كان يكتب قليلاً جدّاً بيده، فقط لأفراد عائلته أو لبعض الأصدقاء المقرّبين، لكن عندما كان يوقّع ما كان يملي، كان يضيف، في أغلب الأحيان سطراً أو سطرين بخطّ يده"[١٣٠]. وكثيراً ما كان "سيمون بوليفار" يعتذر لحبيبته لأنّه لا يكتب لها بخطّ يده "سامحيني أنّني لم أكتب لكِ بخطّ يدي، أنتِ تعرفين هذا الخطّ". [١٣١]

## (٥)

## الحبّ زمناً للتّاريخ:

يُقدّم التّاريخ عبر كتاب "رسائل غسّان كنفانيّ إلى غادة السّمّان" بهذه الرّسائل، فيغدو التّاريخ هو صورة زمنيّة لا قيمة لها خارج إطار هذه الرّسائل، فهي ليست محرّكاً بقدر ما هي إطار شكليّ يؤطّر هذه الرّسائل في ظلّ الزّمن الحقيقيّ في هذه الرّسائل، وهو الحبّ؛ ففي إحدى الرّسائل نعرف أنّ غسّان كنفانيّ سوف يذهب إلى مؤتمر عام ١٩٦٦ في يوم ٣٠/ ١١/ ١٩٦٦ إذ يقول لها: "لقد أجّلوا المؤتمر إلى ٣٠، لكنّهم سيسفّروننا غداً الأحد إلى غزّة كي نشترك بمآتم التّقسيم. يا للهول". (١٣٢)

نعرف من رسالته المؤرّخة بتاريخ ٤/ ٢/ ١٩٦٧ أنّ منظّمة التّحرير قرّرت فجأة خلال وجود غسّان الكنفانيّ في القاهرة أن تقاطع المؤتمر السّياسيّ لاتّحاد الصّحفيين العرب حيث كان مُنتدباً لتمثيل فلسطين في هذا المؤتمر(١٣٣)، وهو يعلّق على هذا الأمر بقوله: "هكذا وجدتني فجأة بلا عمل، وجعلني هذا الوضع أكثر استعداداً لأن أسقط في المرض الذي كنتُ أترقّبه بجزع". (١٣٤)

في الوقت الذي يكتب فيه رسالة إليها بتاريخ ٣ نيسان ١٩٦٧ حول مشاركته في مؤتمر الكتّاب الأفروأسيويّ، تكون غادة عندئذ بعيدة، ولا تشارك في المؤتمر على الرّغم من وجود اسمها في قائمة الكتّاب الذين يمثّلون سوريا، وهو يتذكّر جملتها دون توقّف: "إنّ ما يدور مفجع حقّاً". (١٣٥)

أمّا في رسائل "سيمون بوليفار" لحبيبته "مانويلا ساينز" فلا نجد التّاريخ والزّمن والأحداث والتّفاصيل الحربيّة أو القوميّة أو الوطنيّة أو حتى الفكريّة تظهر فيها؛ وهذه مرّده دون شكّ إلى ضيق وقت "سيمون بوليفار" الذي لا يسمح له بكتابة هذه التّفاصيل في رسائله الغراميّة التي يكتفي بأن يجعلها مساحة للبوح بحبّه ومشاعره واشتياقه، وهذا أمر طبيعيّ ليس فقط عند قائد عاشق، بل نجده عند مجمل الأمريكيين اللاّتينيين في تلك الفترة حيث انشغلوا جميعاً بحروب التّحرير[١٣٦]، حتى أنّ ما أبدعوه في تلك الفترة من إبداع كان مزيجاً الدّعوة إلى النضّال والجنوح في قليل من الحالات نحو الرومانسيّة التي تدعو الأدباء إلى الاهتمام بالعواطف وتصوير نفوذها في حياة البشر. [١٣٧]

## (٦)

## صراع الوعي والواقع في ظلّ الحبّ:

على الرّغم من استغراق غسّان كنفانيّ في حبّه لغادة السّمّان في هذه الرّسائل إلاّ أنّ هذا الاستغراق لا يستطيع أن يتعالى على حقيقة أنّ المناضل المفكّر المبدع الواعي في هذا الفنّان الفلسطينيّ لم يمنعه من أن يدرك ذلك الصّراع الذي يعيشه بين طرفي الوعي والواقع؛ لذلك يدرك تماماً المساحة الحقيقيّة بين النّضال بالكلمة والنّضال بالنّفس، ويرى نفسه متواضع العطاء في إزاء أولئك الأبطال الذين يحملون السّلاح، ويدافعون عن وطنهم فلسطين بكلّ جرأة وبطولة دون أن يملكوا سلاح الكلمة مثله، وهو يسجّل لنا هذا الإدراك في إحدى رسائله لغادة السّمّان عندما يقول لها: "إنّني معروف هنا -يعني غزّة في ٢٩/ ١١/ ١٩٦٦م- وأكاد أقول "محبوب" أكثر ممّا كنتُ أتوقّع، أكثر بكثير، وهذا شيء في العادة يذلّني؛ لأنّني أعرف بأنّه لن يتاح لي الوقت لأكون عند حسن ظّن النّاس، وأنّني في كلّ الحالات سأعجز عن أن أكون مثلما يتوقّعون منّي. طوال النّهار واللّيل أستقبل النّاس، وفي الدّكاكين يكاد الباعة يعطونني ما أريده مجاناً، وفي كلّ مكان أذهب إليه أُستقبل بحرارة تزيد شعوري ببرودة أطرافي ورأسي وقصر رحلتي إلى هؤلاء النّاس وإلى نفسي. إنّني أشعر أكثر من أيّ وقت مضى أنّ كلّ قيمة كلماتي كانت في أنّها تعويض صفيق وتافه لغياب السّلاح وأنّها تنحدر الآن أمام شروق الرّجال الحقيقيين الذين يموتون كلّ يوم في سبيل شيء أحترمه، وذلك كلّه يشعرني بغربة تشبه الموت وبسعادة المحتضر بعد طول إيمان وعذاب، لكن أيضاً بذل من طراز صاعق." (١٣٨)

إذن غسّان كنفانيّ المبدع الكبير كان يعتقد أحياناً –تحت تأثير إعجابه بالمناضل الفلسطينيّ– أنّ الدّفاع عن قضيّته بقوة الكلمة هو أقلّ بكثير من الدّفاع عنها بقوّة السّلاح الذي يحمله الرّجال الذين يصفهم بالحقيقيين، لكنّه كان –في جلّ أوقاته– يؤمن بعمق بأنّ "الشّكل الثّقافيّ في المقاومة يطرح أهمّيّة قصوى ليست أبداً أقلّ قيمة من المقاومة المسلّحة ذاتها، وبالتّالي فإنّ رصدها واستقصاءها وكشف أعماقها تظلّ ضرورة لا غنى عنها لفهم الأرض التي ترتكز عليها بنادق الكفاح المسلّح". (١٣٩)

## الإحالات:

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

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

تزوّج من سيّدة دنماركيّة، ورُزق منها بولدين، وهما فايز وليلى. أُصيب بمرض السّكري والنّقرس، وعانى منهما آلاماً مبرحة. له الكثير من الإبداعات القصصيّة والرّوائيّة والمسرحيّة والدّراميّة إلى جانب الكثير من الدّراسات النّقديّة والمقالات الفكريّة، وقد جُمعت بعد موته في أربعة مجلّدات ضخمة.

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

** سيمون بوليفار: هوسيمون خوريه أنطونيو دي لا سانتيسيما ترينيداد بوليفار أي بالاسيوس (٢٤ يوليو ١٧٨٣ – ١٧ ديسمبر ١٨٣٠ م)، محارب وطنيّ من أمريكا الجنوبيّة، وهو مؤسّس كولومبيا الكبرى ورئيسها.

قام بدور مهمّ في تحرير الكثير من دول أمريكا اللاّتينيّةكولومبيا وفنزويلا وأكوادور وبيروووبوليفيا التي كانت آنذاك تحت الحكم الإسبانيّ منذ القرن السّادس عشر، وكان بوليفار في شبابه قد زار أوروبا، وتأثّر بالثّقافة الأوروبيّة وبغزوات نابليون في إسبانيا، وعندما أطاح نابليون بالحكومة الإسبانيّة كان هذا الأمر مشجعّاً له على أن يفعل الشّيء نفسه مع الإسبان في أمريكا الجنوبيّة، وأقسم على أن يحرّر بلاده من الاستعمار الإسبانيّ، وأصبح بوليفار ضابطًا في جيش الثّورة، وبعد

سلسلة حروب طويلة انتصر بوليفار على الإسبان، ونالت تلك الدّول استقلالها، واشتهر بوليفار بوصفه محرّراً عظيماً، ولاقى الاحترام في كلّ مكان، وإن لاقى معارضة شديدة تخلّلت أيامه الأخيرة عندما هدف إلى توحيد أمريكا الجنوبيّة كلّها تحت سلطته، وسُميّت دولة بوليفيا باسمه.

١. غسّان كنفانيّ: رسائل غسّان كنفانيّ إلى غادة السّمّان، قّدمت لها غادة السّمان، ط٦، ملحق مقتطفات من آراء نقديّة في الكتاب، بدري عبد الملك، نقلاً عن مجلّة الحسام٢٥/ ١٠/ ١٩٩٢، دار الطّليعة للطّباعة والنّشر، بيروت، لبنان، ٢٠١٣، ص١٣٩

٢. غسّان كنفانيّ: رسائل غسّان كنفانيّ إلى غادة السّمّان: ملحق مقتطفات من آراء نقديّة في الكتاب، إلياس خوري، نقلاً عن ملحق جريدة النّهار البيروتيّة، ٢٥/ ٧/ ١٩٩٢، ص١١٥

٣. غسّان كنفانيّ: الأعمال الكاملة: الدّراسات الأدبيّة، مجلد ٤، ط٢، مؤسّسة الأبحاث العربيّة، المقدّمة بعنوان: غزال يبشّر بزلزال، بقلم محمود درويش، بيروت، لبنان، عام ٢٠١٠، ص١٧

٤. غسّان كنفانيّ: الأعمال الكاملة: الدّراسات الأدبيّة، ص٥٤

٥. غوستافو بيريرا: سيمون بوليفار كتابات مناهضة للاستعمار، ترجمة د. عدنان عبد الحميد كاظم، ط١، دار العين للنّشر، القاهرة، مصر، ٢٠١١: غوستافو بيريرا، مقالة بعنوان "بوليفار المناهض للاستعمار"، ص٢٤

٦. نفسه: غوستافو بيريرا، مقالة بعنوان "بوليفار المناهض للاستعمار"، نقلاً عن بايز، ص٢٩

٧. إنريكي أوريبي وايت، أيقونة المحرّر، بوغوتا، طبعة ليرنر، ١٩٦٧، ص١٩

٨. غوستافو بيريرا: سيمون بوليفار كتابات مناهضة للاستعمار، ترجمة د.عدنان عبد الحميد كاظم، ط١، دار العين للنّشر، القاهرة، مصر، ٢٠١١

٩. نفسه: ملاحظات المترجم، ص١٥

١٠. نفسه: غوستافو بيريرا، مقالة بعنوان "بوليفار المناهض للاستعمار"، ص٣٣

١١. نفسه: ص٣٥

١٢. نفسه: ص٣٥

١٣. نفسه: تيمير بوراس بونسيليون، مقالة بعنوان "بوليفار الحركة المناهضة للاستعمار"، ص١٣

١٤. غسّان كنفانيّ: رسائل غسّان كنفانيّ إلى غادة السّمّان، محاولة تقديم وفاء لعهد قطعناه، ص١٤

١٥. غسّان كنفانيّ: رسائل غسّان كنفانيّ إلى غادة السّمّان، ملحق مقتطفات من آراء نقديّة في الكتاب، جمال الدّين الخضور، نقلاً عن مجلّة الهدف، ١٨/ ١٠/ ١٩٩٢، ص١٢٠

١٦. نفسه: ملحق مقتطفات من آراء نقديّة في الكتاب، خليل السّواحريّ، نقلاً عن جريدة الرّأي الأردنيّة، ١١/ ٩/ ١٩٩٢، ص١٢٨

١٧. غوستافو بيريرا، مقالة بعنوان "بوليفار المناهض للاستعمار، ص٣٤

١٨. غسّان كنفانيّ: رسائل غسّان كنفانيّ إلى غادة السّمّان، ملحق مقتطفات من آراء نقديّة في الكتاب، إيفان مرشيليان، نقلاً عن مجلّة الدّوليّة، ٢٤/ ٢/ ١٩٩٣، ص١١٧

١٩. غسّان كنفانيّ: رسائل غسّان كنفانيّ إلى غادة السّمّان، محاولة تقديم وفاء لعهد قطعناه، ص٥

٢٠. هيثم صعب: فلسفة الحبّ، جزء ١، ط١، مقالة بعنوان الحبّ، الإبداع، فكر القلب: ف. د. غوبين، دار المدى للثّقافة والنّشر، بغداد/ دمشق/ بيروت، ٢٠١٠، ص٢٠٥

٢١. غوستافو بيريرا: سيمون بوليفار كتابات مناهضة للاستعمار، مقالة بعنوان "بوليفار المناهض للاستعمار"، ص٣٣

٢٢. نفسه: ص٣٥

٢٣. غسّان كنفانيّ: رسائل غسّان كنفانيّ إلى غادة السّمّان، ص١٥

٢٤. نفسه: ص١٦

٢٥. نفسه: ص١٧

٢٦. نفسه: ص٢٨

٢٧. نفسه: ص٢٩

٢٨. نفسه: ص١٧

٢٩. نفسه: ص٩٠

٣٠. غسّان كنفانيّ: رسائل غسّان كنفانيّ إلى غادة السّمّان، ملحق مقتطفات من آراء نقديّة في الكتاب، حسين سرمك حسن، نقلاً عن مجلّة دراسات عربيّة، شباط/ فبراير١٩٩٩، ص١٢٥

٣١. غوستافو بيريرا: سيمون بوليفار كتابات مناهضة للاستعمار، ص٢٩٦

٣٢. نفسه: ص٢٩٢

٣٣. نفسه: ص٢٩٢

٣٤. نفسه: ص٢٩٧

٣٥. نفسه: ص٢٩٥

٣٦. نفسه: ص٢٩٣

٣٧. نفسه: ص٢٩٧

٣٨. غسّان كنفانيّ: رسائل غسّان كنفانيّ إلى غادة السّمّان، ص١٥

٣٩. نفسه: ص١٧

٤٠. نفسه: ص ٤٨

٤١. نفسه: ص ٨٩

٤٢. نفسه: ص٢٩٢

٤٣. نفسه: ص٢٩٩

٤٤. نفسه: ص٢٩٢

٤٥. غسّان كنفانيّ: رسائل غسّان كنفانيّ إلى غادة السّمّان، ملحق مقتطفات من آراء نقديّة في الكتاب، أحمد الأشقر، نقلاً عن جريدة الصّوت، ٢٩/ ١٠/ ٢٠١١، ص١١١

٤٦. غسّان كنفانيّ: رسائل غسّان كنفانيّ إلى غادة السّمّان، ص١٦

٤٧. نفسه: ص١٦

٤٨. نفسه: ص٢٨

٤٩. نفسه: ٢٩

٥٠. نفسه: ص٢٧

٥١. نفسه: ٣٨

٥٢. نفسه: ص٣٩

٥٣. نفسه: ص٥٩

٥٤. غسّان كنفانيّ: رسائل غسّان كنفانيّ إلى غادة السّمّان، ملحق مقتطفات من آراء نقديّة في الكتاب، إحسان عبّاس، نقلاً عن مجلّة الحصاد، قبرص، ٩/ ١٠/ ١٩٩٢، ص١١٧

٥٥. غسّان كنفانيّ: رسائل غسّان كنفانيّ إلى غادة السّمّان، ص٥٩

٥٦. نفسه: ص٨٠

٥٧. نفسه: ص٢٩٢

٥٨. نفسه: ص٢٩٤

٥٩. نفسه: ص٢٩٤

٦٠. غسّان كنفانيّ: رسائل غسّان كنفانيّ إلى غادة السّمّان، ص١٦

٦١. نفسه: ص٢٤

٦٢. هيثم صعب: فلسفة الحبّ، جزء ٢، ط١، مقالة بعنوان أعمار الحبّ: فاسيلي فاسيليفتش روزانوف، دار المدى للثّقافة والنّشر، بغداد/ دمشق/ بيروت، ٢٠١٠، ص٣٠٠

٦٣. غوستافو بيريرا: سيمون بوليفار كتابات مناهضة للاستعمار، ص٢٩٣

٦٤. نفسه: ص٢٩٦

٦٥. نفسه: ص٢٩٤

٦٦. نفسه: ص٢٩٢

٦٧. نفسه: ص٢٩٤

٦٨. نفسه: ص٢٩٤

٦٩. نفسه: ص٢٩٢

٧٠. الشّبق هو لذّة الاستمتاع الجنسيّ أو استعداد المرء الذي يدفعه للاهتمام بالمسائل الجنسيّة والتّلذّذ بالتّجربة الجنسيّة أكثر من أيّ شخص عادي: أحمد خورشيد النّورجيّ: مفاهيم في الفلسفة والاجتماع، ط١، وزارة الثّقافة والإعلام، بغداد، العراق، ١٩٩٠، ص١٥٥

٧١. غسّان كنفانيّ: رسائل غسّان كنفانيّ إلى غادة السّمّان، محاولة تقديم وفاء لعهد قطعناه، ص٥

٧٢. أماندا لوي: التّفكير المثير جنسيّاً، ط١، الانتشار العربيّ، بيروت، لبنان، ٢٠١١، ص٥٧

٧٣. بينار إيلكاركان: المرأة والجنسانيّة في المجتمعات الإسلاميّة، ترجمة معين الإمام، مقالة بقلم ليلى أحمد بعنوان: الثّقافة العربيّة والكتابة حول جسد المرأة، ط١، دار المدى للثّقافة والنّشر، بغداد، العراق، ٢٠٠٤، ص٦٥

٧٤. فايز محمود: مشكلة الحبّ العناء الإنسانيّ دون جدوى، ط١، دار النّسر، عمان، الأردن، ٢٠٠١، ص٤٢

٧٥. دافيد لو بروتون: سوسيولوجيا الجسد، ترجمة إدريس المحمدي، ط١، روافد للنّشر والتّوزيع، القاهرة، مصر، ٢٠١٣، ص١٦

٧٦. فايز محمود: مشكلة الحبّ العناء الإنسانيّ دون جدوى، ط١، دار النّسر، عمان، الأردن، ٢٠٠١، ص٤٢

٧٧. خالد منتصر: الحبّ والجسد، ط١، دار الخيال، القاهرة، مصر، ١٩٩٦، ص٩

٧٨. عبد الله الغذّاميّ: ثقافة الوهم: مقاربات حول المرأة والجسد واللّغة، ط١، المركز الثّقافيّ العربيّ، بيروت، لبنان، ص٣٨

٧٩. أمبرتو إيكو: آليّات الكتابة السّرديّة، ترجمة سعيد بنكراد، ط١، دار الحوار للنّشر والتّوزيع، اللاّذقية، سوريا، ٢٠٠٩، ص٣٥

٨٠. كين روبنسون: صناعة العقل دور الثّقافة والتّعليم في تشكيل عقلك المبدع، ترجمة رامة موصللي، ط١، وزارة الثّقافة الأردنيّة، عمان، الأردن، ٢٠٠٩، ص١٩١

٨١. حفناوي بعلي: مسارات النّقد ومدارات ما بعد الحداثة، ط١، منشورات أمانة عمان، عمان، الأردن، ٢٠٠٧، ص٢٣

٨٢. جون ستيوارت ميل: عن الحرّيّة، ترجمة هيثم الزّبيدي، ط١، وزارة الثّقافة الأردنيّة، عمان، الأردن، ٢٠٠٩، ص٧

٨٣. عزّ الدين الخطابيّ: السّلطة والعنف، ط١، مقاربات: مجلّة العلوم الإنسانيّة، آسفي، المغرب، ٢٠٠٩، ص١٢

٨٤. محمد عبيد الله: أوراق مختارة من ملتقى السّرد العربيّ، ورقة بحثيّة بقلم سليم النّجار: الرّواية العربيّة إشكاليّة الدّيمقراطيّة بين الوعي والتّكريس، ط١، منشورات رابطة الكتاب الأردنيين بدعم من وزارة الثّقافة الأردنيّة، عمان، الأردن، ٢٠١١، ص١٦٧

٨٥. رائد جميل عكاشة: الخطاب الثّقافيّ متغيّرات الواقع العربيّ الجديد، من كتاب مؤتمر الثّقافة الوطنيّ الثّقافة والمتغيّرات، ط١، وزارة الثّقافة الأردنيّة، عمان، الأردن، ٢٠١٣، ص١٤١

٨٦. غسّان كنفانيّ: رسائل غسّان كنفانيّ إلى غادة السّمّان، ص٤٢

٨٧. نفسه: ص٤٢

٨٨. نفسه: ص٤٨

٨٩. نفسه: ص٥٩

٩٠. نفسه: ص٦٦

٩١. نفسه: ص٧٨

٩٢. غوستافو بيريرا: سيمون بوليفار كتابات مناهضة للاستعمار، ص٢٩٦

٩٣. نفسه: ص٢٩٦

٩٤. نفسه: ص٢٩٧

٩٥. فراس السوّاح: لغز عشتار الألوهية المؤنثة وأصل الدين والأسطورة، ط١، دار سومر، قبرص، ١٩٨٥، ص١٧٧ – ١٩٧

٩٦. كولن ولسن: المعقول واللاّمعقول، ترجمة أنيس زكي حسن، ط٢، دار الآداب، بيروت، ١٩٧٢، ص٢٠٤

٩٧. نوال السّعداويّ: المرأة والجنس، ط١، مكتبة مدبولي، القاهرة، عمان، ٢٠٠٥، ص٥٩

٩٨. فراس السّواح: لغز عشتار الألوهة المؤنثة وأصل الدّين والأسطورة، ص١٧٨

٩٩. علي الشّوك: جولة في أقاليم اللّغة والأسطورة، ط١، دار المدى، دمشق/ بغداد/ بيروت، ١٩٩٤، ص١٠

١٠٠. نفسه: ص١٨٠

١٠١. غسّان كنفانيّ: رسائل غسّان كنفانيّ إلى غادة السّمّان، ص١٦

١٠٢. غسّان كنفانيّ: رسائل غسّان كنفانيّ إلى غادة السّمّان، محاولة تقديم وفاء لعهد قطعناه، ص٩

١٠٣. نفسه: ص١٠

١٠٤. غسّان كنفانيّ: رسائل غسّان كنفانيّ إلى غادة السّمّان، ملحق مقتطفات من آراء نقديّة في الكتاب، أحمد بزّون، نقلاً عن جريدة السّفير البيروتيّة، ٢٠/ ٨/ ١٩٩٢، ص١١١

١٠٥. غسّان كنفانيّ: رسائل غسّان كنفانيّ إلى غادة السّمّان، محاولة تقديم وفاء لعهد قطعناه، ص٦

١٠٦. غسّان كنفانيّ: رسائل غسّان كنفانيّ إلى غادة السّمّان، ملحق مقتطفات من آراء نقديّة في الكتاب، أحمد الأشقر، نقلاً عن جريدة الصّوت، ٢٩/ ١٠/ ٢٠١١، ص١١١

١٠٧. غسّان كنفانيّ: رسائل غسّان كنفانيّ إلى غادة السّمّان، ملحق مقتطفات من آراء نقديّة في الكتاب، إحسان عبّاس، نقلاً عن مجلّة الحصاد، قبرص، ٩/ ١٠/ ١٩٩٢، ص١١٠

١٠٨. جون ستيوارت ميل: عن الحرّيّة، ترجمة هيثم الزّبيدي، ط١، وزارة الثّقافة الأردنيّة، عمان، الأردن، ٢٠٠٩، ص٧

١٠٩. غوستافو بيريرا: سيمون بوليفار كتابات مناهضة للاستعمار، مقالة بعنوان "بوليفار المناهض للاستعمار"، ص٣٤

١١٠. نفسه: ص٣٤

١١١. غوستافو بيريرا: سيمون بوليفار كتابات مناهضة للاستعمار، تيمير بوراس بونسيليون مقالة بعنوان "بوليفار الحركة المناهضة للاستعمار"، ص١٢

١١٢. غسّان كنفانيّ: رسائل غسّان كنفانيّ إلى غادة السّمّان، ص٢٤ نفسه: ص٢٩

١١٣. نفسه: ص٣٨

١١٤. نفسه: ص٢٥

١١٥. نفسه: ص٤٣

١١٦. نفسه: ص٥٤

١١٧. نفسه: ص٣٣

١١٨. نفسه: ص٦٨

١١٩. نفسه: ص٣٣

١٢٠. نفسه: ص٣٢

١٢١. نفسه: ص٤٢

١٢٢. نفسه: ص٧٧

١٢٣. نفسه: ص١٦

١٢٤. نفسه: ص٢٥

١٢٥. غوستافو بيريرا: سيمون بوليفار كتابات مناهضة للاستعمار، ص٢٩٦

١٢٦. نفسه: ص٢٩٤

١٢٧. نفسه: ص٢٩٥

١٢٨. نفسه: ص٢٩٧

١٢٩. غوستافو بيريرا: سيمون بوليفار كتابات مناهضة للاستعمار، مقالة بعنوان "بوليفار المناهض للاستعمار"، ص٢٦

١٣٠. غوستافو بيريرا: سيمون بوليفار كتابات مناهضة للاستعمار، ص٢٩٣

١٣١. غسّان كنفانيّ: رسائل غسّان كنفانيّ إلى غادة السّمّان، ص١٢٤

١٣٢. نفسه: ص١٢٥

١٣٣. نفسه: ص١٢٦

١٣٤. نفسه: ص١٢٧

١٣٥. نفسه: ص١٢٨

١٣٦. نفسه: ص١٢٩

١٣٧. محمود علي مكّيّ: الفـنّ القصصـيّ في أدب أمريكـا اللاّتينيّـة، ط١، المجلّـة، س٨، ع٩٣، الهيئة المصريّة العامّة للتّأليف والنّشر، القاهرة، مصر، ١٩٦٤، ص٧٣

١٣٨. نفسه: ص١٢٩

# الفصل السّادس

## تأثير رواية "دون كيخوته" في الرّواية العربيّة المعاصرة:

## رواية "المتشائل" لإميل حبيبي أنموذجاً

**ملخّص:**

هذا الدّارسة تنطلق من فرضيّة أنّ الأدب الرّوائيّ العربيّ المعاصر قد تأثّر تأثّراً واضحاً بالرّواية العالميّة الخالدة "دون كيخوته" لمبدعها "ميجيل دي ثربانتس سابدرا"، وتتصّدى لدراسة رواية "الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبيّ النّحس المتشائل"[1] للرّوائي الفلسطينيّ إميل حبيبي[2] أنموذجاً على هذا التأثّر الذي تفترض الدّراسة أنه تأثّر واضح وبيّن، ويسهل تتبّعه، ويشمل الأنساق الشّكليّة والفكرية والرّؤيويّة في الرّوايتين.

لقد استوت الدّراسة في المحاور البحثيّة التّالية: الأزمة والأداة والرّواية العلامة، والسّخرية والمفارقة ومأساويّة المآلات، وسخرية الموقف وسخرية السّياق اللّغويّ، وسيميائيّة عتبة الدّخول وجماليّة التّلويح بهدف السّرد، والتّجاور في بناء الشّخصيّات، والمكوّن الغرائبيّ والعجائبيّ في الرّوايتين، والتّشابه في البناء السّرديّ.

خلصت الدّراسة في نهاية الأمر إلى أنّ تأثّر إميل حبيبي في روايته "المتشائل" برواية "دون كيخوته" هو تأثّر بيّن وواضح، ومن السّهل حصر ملامحه وتفسيره وفق ثيمات جماليّة وفكريّة وموضوعيّة وغائية، وهو في الوقت ذاته يشكّل حالة خاصّة من التّناص مع رواية "دون كيخوته" واستدعائها في عمل إبداعيّ جديد وفق محدّدات إبداعيّة جديدة تمتح من البنية الأساسيّة ذاتها.

**الكلمات المفتاحيّة: رواية "دون كيخوته"، رواية "الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبيّ النّحس"، رواية عالميّة، رواية عربيّة، تأثّر، رواية.**

## مدخل تقديميّ:

تأثّرت الرّواية العربيّة المعاصرة بالرّواية الأوروبية، كما تأثّرت بها الرّواية الفلسطينيّة بشكل واضح وكبير، ورواية "دون كيخوته" لـ"ميجيل دي ثربانتس سابدرا" لها نصيب كبير في التّأثير على الرّواية العربيّة، وهذا التّأثّر له مستوياته وأشكاله، ويضيق المقام على التّفصيل فيه، لكنّنا في هذه الدّراسة سوف نتوقف عند تأثير هذه الرّواية على رواية "المتشائل" للرّوائيّ الفلسطينيّ المعاصر إميل حبيبي[٣]، وهي رواية خرجت بامتياز من معطف "دون كيخوته".[٤]

لقد قال إميل حبيبي في الكثير من المقابلات التي أُجريت معه أنّه قد تأثّر في روايته "المتشائل" برواية "دون كيخوته": "أنا متأثّر برواية "دون كيخوته" لـ"ثربانتس"[٥]، كما ذكر أنّه تأثّر كذلك بالرّوايات الأوروبيّة المتأثّرة برواية "دون كيخوته"[٦]، مثل رواية "كانديد" لفولتير.[٧]

## الأزمة والأداة والرّواية العلامة:

نستطيع القول إنّ رواية "دون كيخوته" ورواية "المتشائل" كانتا أداتي التّعبير عن الأزمة بأشكالها جميعها عند المبدعين؛ فكلاهما قد جسّد في روايته أزمته وأزمة عصره، وفضح معطيات واقعه وتساقط الكثير من رموزه، وترك بصمة غضبه وسخطه في سجل الإبداع؛ فـ"ثربانتس" عندما كتب "دون كيخوته"، وزعم ظاهريّاً أنّه يريد فيها أن يسخر من قصص الفروسيّة التي انتشرت انتشاراً هائلاً في إسبانيا في عصره[٨]، إنّما أراد حقيقة أن ينتقد عصره، وأن يسخر من الإدعاءات الزّائفة في الآداب والأخلاق، وأن يذمّ الفاسدين والمجرمين والمنافقين والمتعالمين وغيرهم ممن يكرّسون القبح والفساد والظّلم، وينتقضون بناء الخير

والمحبة والجمال والعدل والمساواة[٩]، وعلى هذا الأساس قامت روايته كاملة بتفاصيلها المشهورة حيث ابتدأت بخروج "دون كيخوته" من بيته، وهو من الطّبقة المتوسطة بين النّبالة الحقيقيّة وعامة النّاس، بحثاً عن مغامرات بعد أن عيّن نفسه فارساً جوّالاً برفقة تابعه وخادمه "سنشو"، وكان يقصد أن يحمي المستضعفين، وأن يعاقب المجرمين، وأن يصحّح الأخطاء، وأن ينتصر للعدالة، لكنه لم يحّقق هدفه، ووقع فريسة خياله وأوهامه، ومرّ في مغامرات تثير الضّحك والشّفقة في آن، ثم عاد إلى بيته حزيناً وحيداً حتى مات.

لكنّه على الرّغم من ذلك قد "هاجم النّاس أجمعين بسخرية لاذعة وتهكّم قاتل... هاجم البلديّات، وعقليّتها الضّيقة، وهاجم الأديرة وأنظمتها الزّائفة الكاذبة، وهاجم التّفتيش بجبروته وطغيانه ومظالمه التي لم تشهد لها الإنسانيّة مثيلاً في تاريخها الحافل مع ذلك بالمظالم، وسخر من أدعياء الشّجاعة، وأدعياء الحكمة، وأدعياء التّقوى، وتهكّم على النّقابات بسلوكها النّفعيّ وسخر من الجماعات الأدبيّة وما يسودها من حسد ووضاعة، وما يصدر عن الشّعراء والكتّاب الوضعاء من مهازل أدبيّة وتملّق ورياء وما يلجأون إليه من كسب وضيع عند أقدام الأقوياء، وتغامز على رجال العدالة، ورجال الدّين، ونبلاء الأقاليم. وبالجملة فإنّه لم يدع طبقة ولا طائفة ولا جماعة إلاّ وسلقها بألسنة التّهكّم النّافذ والسّخرية الجارحة". [١٠]

إميل حبيبي قد انطلق من أزمته الخاصّ، واستعار رواية "دون كيخوته" ليفرغها من عصرها وميّزاتها المحليّة الخاصّة، ثم يسكب أزمته فيها عبر "دون كيخوته" جديد وعصريّ اسمه "سعيد أبي النّحس" الذي قرّر أن يخوض معركة دونكشوتيّة فاشلة مع أوهامه التي تفترض أنّ من الممكن للفلسطينيّ أن يعيش

مواطناً آمناً ومحترماً وكريماً في داخل جسد الكيان الصّهيونيّ، لقد خاض مغامرات طويلة في هذا الشّأن، ثم خلص إلى أنّه مخدوع كبير، وعليه أن يؤمن أنّ الطّريق الوحيد أمام الفلسطينيّ هو طريق الكفاح المسلّح لأجل تحرير وطنه فلسطين من كلّ غاصب.

كلٌّ من "دون كيخوته" وسعيد انتهيا مهزومين حزينين، دون أن يغيّراً شيئاً من الواقع الفاسد المؤلم القاسي عليهما وعلى أمثالهما من البشر، لكنّهما في الوقت ذاته رسما بذكاء صورة المجتمع والواقع التي ثارا عليها، وجعلانا نصل إلى ما وصلا إليه، بعد أن قادانا في رحلة ساخرة مؤلمة عرّجت على شتّى مكامن الحزن والخيبة والفساد في عالمهما.

فإميل حبيبي في روايته التي كتبها في حيفا عام ١٩٧٤ يتصدّى للفترة الزّمنيّة من ١٩٤٨-١٩٧٢ من عمر القضية الفلسطينيّة، وقد صوّر في روايته حياة الفلسطينيين على مدى عشرين عاماً في ظلّ الاحتلال الصّهيونيّ.

وهي تمثّل وثيقة اجتماعيّة تاريخيّة تسرد قصّة شعب أُقتلع من وطنه، لتغدو هذه الرّواية ملحمة فلسطينيّة. وهي تتكونّ من ثلاثة كتب تقع في مجلد واحد. وهي رواية ذات "رؤية عقل ناضج عليم، كما أنها نتاج سنوات عدّة من التّجربة". (١١)

هذه الرّواية تغطي فترة عشرين سنة من القضيّة الفلسطينيّة، وحربين تاريخيتين هما: حرب عام ١٩٤٨، وحرب عام ١٩٦٧، وتستعرض حياة العرب الفلسطينيين الذين ظلّوا تحت حكم الكيان الصّهيونيّ بعد التّهجير القسريّ الجماعيّ للفلسطينيين العزّل الذي جاء بعد هاتين الحربين.

وإميل حبيبي يلجأ إلى شخصيّة سعيد الفارس المنكـود المتغـابي الـواهم كي يضعنا أمام حوادث التّاريخ المعاصر، ويقدم لنا بدقّة بعض التّفصيلات عـن الوضع الصّعب للعرب الفلسطينيين، وما يلاقونه من مهانـة في ظـل الاحـتلال الصّهيونيّ، وعن نضال العرب الفلسطينيين لمجابهة هذا الاحتلال.

لقد اختار إميل حبيبي أن يحمل "دون كيخوتـه" الخـاصّ بـه اسمـاً طريفـاً وغريباً مثل اسم "دون كيخوته"، إذ يسميّه "سعيد المتشائل"، وهو يقوم برحلة طويلة ومؤلمة من داخل فلسطين إلى لبنان بعد احتلال فلسطين من قبل اليهود الصّهاينة في عام ١٩٤٨، ثم يعود إليها مواطناً من الدّرجة الثّانيـة في الكيـان الصّـهيونيّ، وهناك يعمل في وظيفة ولاء لعدوّه الصّهيونيّ علـى أمـل أن يصـبح جـزءاً مـن جسد هذا العدوّ، لكنّه يخفق في ذلك على الرّغم من إخلاصه الشّديد لهم.

لقد اختار سعيد الفارس المتغابي المعروف بذعره وحماقته كـي ينـدمج في مجتمع الكيان الصّهيونيّ، ولقد ذاق الذّل في سـبيل ذلـك، إلى أن دخـل المعتقـل الصّهيونيّ بعد عام ١٩٦٧ بسبب خطأ اقترفه، وكان دوره عندئذ أن يتابع لعـب دور الجاسوسيّة على أبناء شعبه من المقاتلين داخل المعتقـل، لكنّـه هنـاك التقـى بأحد مقاتلي المقاومة الفلسطينيّة، وهـذا اللّقـاء قلـب حيـاة سـعيد وشخصـيّته ومواقفه وأفكاره.

بعد خروجه من السّجن يجد نفسه غير قادر على التّعـاون مـع الأعـداء، فيدخل المعتقل الإسرائيليّ الصّـهّيونيّ مـراراً حيـث يُهـان ويعـذّب، وفي نهايـة المطاف يعجز عن الالتحاق بالمقاومة الفلسطينيّة، ويجد نفسه في مأزق لا حلّ له، وهو الجلوس فوق خازوق. (١٢)

لقد سخر "ثربانتس" في روايته "دون كيخوته" من عصره كاملاً، وإميل حبيبي استعار طريقته بشكل كامل في روايته "المتشائل" لأجل أن يسخر ممّا أراد أن يسخر منه، وحين سئل عن السّخرية في الأدب؟ أجاب "ما من أدب عريق لأمة عريقة خلا من السّخرية، وحين سُئل ممن يسخر، أجاب إنّه يسخر من الدّولة العبريّة، من الظّالمين فيها، فحين لا يقوى على الحصول على سلاح يوازي سلاح الآخر، فثمّة سلاح السّخرية الذي يقول للظّالم إنّه بغيّه يردي نفسه، وإنّ الضّعيف يمكن أن يجابه عدوه بهذا السّلاح. وأجاب إميل إنّه يسخر أيضاً من أبناء شعبه الذين لهم من العيوب ما لهم، وهو يأمل بسخريته أن يعالج هذه العيوب وتلك الآفات. (١٣)

رواية "المتشائل" قد استعارت من "دون كيخوته" قدرتها على أن تكون جنساً أدبيّاً ديموقراطيّاً، وهي بذلك تبحث عن واقع آخر خلف الذي تعيشه، إنّها باختصار ترفض الواقع، وتهزأ منه، وترسم العالم الواقع الحاضر، وهي تشير إلى عالم آخر منشود، وبذلك تكرّس ديموقراطيّة الرّواية عندما "ترى الواقع المعيش واقعاً آخر، وترى الواقع المعيش متبدّلاً متحوّلاً قابلاً للاستبدال لآخر... حيث أنّ الرّوائيّ يعلّم شخصيّاته، ويتعلّم منها، ويضع على لسانها كلاماً أراده، وتلقّنه كلاماً مغايراً حين تشاء". (١٤)

لقد كانت السّخرية عند إميل حبيبي هي طريقته كي يحمي ذاته الهشّة، وهي أداته للتّعبير عن مأساة لا تستطيع الذّاكرة احتمال تفاصيلها(١٥)، ولعلّها كانت كذلك عند "ثربانتس" في "دون كيخوته". وبناء على ذلك نستطيع القول إنّ مأساة سعيد بوصفه فرداً تأخذ الأسبقيّة على مأساة الجماعة. (١٦)

هكذا نرى أنّ "المتشائل" هو درس في النّضال صاغه إميل حبيبي في شكل جديد فرضته رؤيته الخاصّة، فهو يحاول تأريخ قضيّة شعبه عبر مراحل القضية وتشابكها، ويضع يده على مادّة وافرة من حياة الجماهير الفلسطينيّة المثقلة بالجراح والنّكبات.

في مجمل ما نقرأه في "المتشائل" يقف المغزى المهمّ الذي يدعونا للبحث عن ذواتنا واكتشاف القدرات الكامنة فيها، مع ضرورة المراجعة الواسعة مع الذّات والحوار الطّويل مع النّفس في محاولة لاستيعاب ما حدث وتفحص وترقّب لما سيحدث. (١٧)

في ذلك يقول إميل حبيبي في لقاء صحفيّ معه: "إنّني لا أستطيع أن أتخلّص من ماضي السّياسة. والسّبب الأساسيّ الثّاني، هو أنّني أقنع نفسي بأنّني أعالج سياسة طالما حلمت بها. وأشعر بمسؤوليّتي الشّخصيّة عن مستقبل هذه السّياسة. يعني لما جاءت السّياسة التي حلمت بها أتخلّى عنها؟ أنا مش عارف! أنا عموماً لا ألتجئ إلى العمل الأدبيّ إلا حين أشعر بالاختناق." (١٨)

إنّ "تمحور هذا البعد الموقفيّ لهذه الرّواية حول صورة الشّعب الفلسطينيّ داخل الأرض المحتلّة في مواجهة الأعداء إضافة إلى محاولة الكاتب جمع تاريخ فلسطين داخل حزمة واحدة ليؤكّد على تواصل الزّمن التّاريخيّ لهذه الأرض، ويؤكّد على ذاته المتأصّلة من جهة أخرى." (١٩)

## السّخرية والمفارقة ومأساويّة المالآت:

رواية "دون كيخوته" هي رواية السّخرية والتّهكّم بامتياز كما يقول عبد الرّحمن بدويّ[٢٠]، وهي رواية تبغي ابتداء أن تسخر من قصص الفروسيّة التي انتشرت انتشاراً هائلاً في إسبانيا في القرن السّادس عشر، لكن لا نستطيع أبداً أن نغفل الهدف الأقوى لولادة هذه الرّواية، وهو رغبة المؤلّف في السّخرية من عصره حيث سادت البطولة الزّائفة والعدالة المنقوصة والفساد الاجتماعيّ والنّفاق والمظالم، فرفعت أقدار العاجزين الكسالى الخاملين الفاسدين، وظلمت المبدعين وأصحاب الحقوق، وأعطت الامتيازات للوضعاء واللّصوص والمتسلّقين[٢١].

فكان هذا الحال محرّضاً لـ"ثربانتس" الذي عاش ظروفاً قاسية من الفقر والسّجن والإهانات والفضائح والتّهميش والعداء له كي يخلق رواية "دون كيخوته" كي تكون "مرآة للعصر بكلّ مخازيه الاجتماعيّة والسّياسيّة والإداريّة، وما يعجّ فيه من رذائل ونفاق ودعاوي زائفة في الأدب والأخلاق. وقد تناول هذا كلّه بسخرية ليست حزينة، بل مبهجة، تنظر إلى العيوب بأفق، وتتردّد بين البسمات والعبرات". [٢٢]

لقد طبع إميل حبيبي روايته بالسّخرية على غرار رواية "دون كيخوته" من منطلق أنّ السّخرية تمثّل كيفيّة تعبير الإنسان عن مشاعره[٢٣]؛ فهي مركّب من القبول والرّفض لهذا العالم[٢٤] الذي يستجيب فيه كلّ إنسان وفقاً لسجلّه العاطفيّ الإيجابيّ والسّلبيّ، ضمن بنية لغويّة متماسكة "تفرز السّخرية والمرارة في آن". [٢٥]

فهذه الرّواية تقوم برصد شبكة معقّدة من مقوّمات الضّحك والخوف والحزن في آن. والسّخرية في ضوء التّصوّرات الحديثة هي استجابة قائمة على أساس الانفعال الذي يفوق الشّعور بالشّفقة والانزلاق نحو المرض النّفسيّ[٢٦]، كما أنّها تعبّر عن المتناقضات في المعنى أو الموقف بصفة عامّة إلى حدّ يشعر الإنسان فيه "برغبة في الخروج من دائرة الأشكال ذات الأنظمة[٢٧] المغلقة إلى دائرة اللّعب بالنّظام"[٢٨] وإنتاج بنىً تحمل التّناقض والضّحك الأسود معاً، فنحن نضحك أحياناً لأنّنا نرغب بصدق في البكاء .

إنّ إميل حبيبي يلجأ في "المتشائل" إلى النّبرة الحادّة في التّنديد بالاحتلال وتمجيد المقاومة، ويقوم بذلك بسخرية محترفة ذكية[٢٩]، فعلى سبيل المثال نرى السّخرية في قصّة الإرهاب الهمجيّ التي يصف فيها سعيد مجموعة من الحرّاس الصّهاينة الذين تحلّقوا حوله يسومونه شتّى أنواع التّعذيب فيقول: "رأيتني واقفاً في وسط حلقة من السّجانين العراض الطّوال، كلّ سجّان بعينين ناعستين اثنتين، وبساعدين مشمّرتين، وبفخذين غليظتين اثنتين، وبفم واحد مفتر عن ابتسامة كشراء كأنما صبت جميعها في قالب واحد". [٣٠]

في هذه الرّواية نجد أنّ إميل حبيبي قد استعار أدوات "ثربانتس" في رواية "دون كيخوته"، وعمل على تفعيلها في روايته، فقام بتجسيد اللاّواقع، وانحرف عن المنطق، وكسر المتوقّع، وضخّم الأشياء من منطلق أنّ السّخرية فيها "خيال في النّظر إلى الأشياء، بحيث نقابل الواقعيّ على أنّه لا واقعيّ، ونقابل اللاّواقعيّ على أنّه واقعيّ"[٣١]، والانزلاق في التّناقض الذي يمكن أن يكون مسليّاً أو مخيفاً أو مسليّاً ومخيفاً معاً. [٣٢]

فـإميل حبيبي في روايته يسخر من ذلك السّعي الفاشـل للفلسـطينيّ النّـذل الذي يحاول أن يندمج في الدّولة الصّـهيونيّة العنصـريّة، ويسـند هـذه السّـخرية لبطل روايته سعيد الذي يحاول في الكتاب الأوّل من الرّواية أن يقدّم التّنازلات كلّها لهذه الدّولة لأجل ضمان حياته وأمنه، وهو يقدّم هـذه التّنـازلات بطريقـة ساخرة مخزية، ثم في الكتاب الثّاني يقف ممزّقاً في ازدواجيته المنشودة، وهو خائن لوطنه وابنه يحمل السّلاح ضدّ هذه الدّولـة العنصـريّة الـتي يواليهـا، ويلجـأ إلى الجبال والكهوف، وفي الكتـاب الثّالـث يصـل سـعيد إلى حقيقـة ضـرورة حمـل السّلاح ضدّ عدوّ بلده بدل مسالمته، وينتهي به الأمر إلى أن يجلس على الخازوق بعد أن أيقن أنّ تنازلاته للعدوّ لم تجرّ عليه وعلـى أمثالـه سـوى المهانـة والـذّل، لكنّه ظلّ بعيداً عن الانتصار لوطنـه علـى الـرّغم مـن مشـاركة أبنـاء وطنـه في نضالهم ضدّ عدوّهم "وجدّتني مرّة أخرى متربّعاً وحيداً على رأس ذلك الخازوق الذي بلا رأس"[٣٣]، "وحدي، مرّة أخرى، وفوق هذا الخازوق أنظر إلى خلـق الله من علوّه الشّاهق". [٣٤]

لقد آل سعيد إلى نهاية محزنة؛ لأنّه صمّم على أن يختفي في الظّـل، وآثـر الجبن على الشّجاعة، واكتفى بأن يكون النّذل الذي قدّم التنازلات كلّها للدوّلة الصّهيونيّة كي تقبل به مواطناً فيها، وفشل في ذلك فشلاً ذريعـاً، فكـان مصـيره الهروب والاختفاء، إذ استنجد بصديقه الكـائن الفضـائيّ، فأخـذه نحـو العـدم، وأخفاه إلى الأبد[٣٥]، وبذلك أراحه وأراح النّاس منه؛ فلا جدوى لفلسـطينيّ في أرضه إن لم يدافع عنه، وهو يختم هذا المشهد بالسّخرية من ذاته، فهو يحلّـق مـع كائنـه الفضـائيّ في السّـماء، وزوجتـه يعـاد ترفـع رأسـها، وتقـول لمـن حولهـا

مستبشرة، وهي تشير لسعد وصديقه الفضائيّ "حين تمضي هذه الغيمة تشرق الشّمس." [٣٦]

بهذه الخاتمة يعلو صوت المفارقة في هذه الرّواية؛ فسعيد لم يكن سعيداً بنفسه أو بغيره، وما سعد أحد به، وكانت خاتمته تجسيد للمفارقة في حياته واسمه وسلوكه وأحلامه، وهي مفارقة مضحكة مبكية من منطلق أنّنا نضحك بشدة من متناقضات عصرنا ووجودنا، لكن هذا الضّحك لا يواجه الرّعب الموجود في العالم، بل يؤكّده، فالذي يشعر بالرّعب، ويضحك منه، يؤكّد شعوره به[٣٧] ضمن توليفة لغويّة وسرديّة متماسكة تستفيد من معطيات هذه الحياة التي تقوم على المفارقة التي "تقول شيئاً وتقصد العكس"[٣٨]، و"تجسّد التّضاد بين المظهر وواقع الحال"[٣٩]، ضمن خليط من الهجاء والسّخرية والعبث والغريب[٤٠]، وصولاً إلى الميزة الأساسيّة في المفارقة وهي "التّباين بين الحقيقة والمظهر." [٤١]

إنّ المفارقة تشيع جوّاً من الفكاهة في مواضع تستدعي البكاء، فهي "تقوم بدور الفيلسوف السّاخر الذي يلاقي جلائل الأمور بروح الهزل والاستخفاف أو بروح الاستهانة وعدم الاكتراث"[٤٢]، كما تقوم "بالتّأليف بين عناصر متباعدة في الواقع أو المزج بين حقائق متباينة بطبعها بهدف خلق انطباع حادّ تجاه ما يجري حولنا.

يبدو أنّ المفارقة المغلّفة بالسّخرية والضّحك لها "علاقة بالقيم المنهارة في المجتمع من جهة، والقيم المقدّسة التي تحيط بها الجماعة بالإجلال والاحترام من جهة أخرى." [٤٣]

في المقابل نجد "دون كيخوته" رمزاً من "رموز النّبالة السّاعية في خير الإنسانيّة، لكن وسائلها العاجزة لا تستطيع تحقيق أمانيها، رمز للمثل الأعلى الإنسانيّ الذي دائماً يصطدم بالواقع الكالح فينتهي بالإخفاق"[٤٤]، ويموت مهزوماً متعذّباً من خيبته بعد أن أدرك أنّ كلّ ما سعى له كان دون معنى أو طائل.

لقد عاش "دون كيخوته" وسعيد حياتين متشابهتين من حيث السّعي الفاشل والأدوات المتخلّفة عن الواقع، وعدم مناسبة الأداة للفكرة، وإغراقهما في المعارك الفاشلة والأعداء الوهميّين، والتّسلّح بالسّخرية لمحاربة واقع بشع يعجّ بالقبح والظّلم والخوف والاستلاب، فكلاهما خاضا حروباً وهميّة لم تورثهما إلاّ الألم والضّياع والخسارة، وتركا العدوّ الحقيقيّ لكلّ منهما دون حساب أو مجابهة، وقد آل كلّ منهما إلى المآل نفسه، وهو الفشل والموت والانتهاء، لكن التّفاصيل والهدف وضعت كلاً منهما في مقام مختلف؛ فسعيد لم يكن أكثر من نذل وضيع سقط من حسابات شعبه كما سقط من حسابات عدوه الصّهيونيّ؛ لأنّه آثر الجبن والتّقاعس على الدّفاع عن وطنه، لكن "دون كيخوته" ظلّ على الرّغم من فشله وإخفاقه وانهزامه "القطب الهادي دائماً إلى مزيد من السّمو الإنسانيّ الدّاعي إلى المزيد من العدالة والإنصاف وتقرير الحقوق، إنّه صوت العدالة العليا تصرخ في عالم حافل بالمظالم"[٤٥]، وهو كذلك ظلّ رمزاً للحلم "الذي يتكشّف وهماً، والوهم الذي يستدعي نهاية غير مرغوبة، والنّهاية التي تعبّر عن هشاشة الإنسان وعبث الوجود." [٤٦]

فالموضوع الأساسيّ في رواية "دون كيخوته" هو التّعارض في أحوال المجتمع وأفكار الرّجل النّبيل "دون كيخوته" الذي أراد أن يصبح فارساً جوّالاً لأجل أن

يحمي المستضعفين ويعاقب المجرمين، ويقضي على الجرائم، ويردّ الحقوق السّليبة إلى أهلها عبر الفصل بين المنازعات لصالح العدالة والانتصاف للمظلومين.

في حين أنّ سعيداً قد دخل معركة طويلة مع نفسه ومع مجتمعه المزيج من أبناء وطنه الذين لم يكن إلى جانبهم، ومن أعدائه المحتلّين الذي حاول أن ينتمي إليهم، وأن يهادنهم عبر درب طويل من الاستلاب واحتقار الذّات، وآل بعد ذلك كلّه إلى الفشل والخزي والعار والموت المتمثّل في الاختفاء.

## سخرية الموقف وسخرية السّياق اللّغويّ:

يشترك كلّ من "ثربانتس" في "دون كيخوته" وإميل حبيبي في "المتشائل" في عرض السّخرية في روايتهما عبر نسقين؛ فالنّسق الأوّل المسيطر هو سخرية الموقف التي تتحصّل من رسم الموقف كاملاً، وهذا النّسق هو النّسق المسيطر على الرّوايتين، لاسيما أنّ هذا النّمط هو الذي يصنع السّخرية الرّاقية، في حين نلتفت إلى النّسق الثّاني من السّخرية، وهو نسق السّياق اللّغويّ حين يسود في جمل محمّلة بكلمات وعبارات تصفع البلادة، وتضعنا مواجهة أمام المراد والهدف المتواري من القصّ والسّرد.

الحقيقة إنّ الأمثلة على النّسقين تمتدّ عبر الرّوايتين، وتتداخل في بنية سرديّة واحدة متفاعلة مع تفاصيلها تفاعلاً كاملاً، فنجد أنّ سخرية المشهد تسيطر على رسم شخصيّة "دون كيخوته" من حيث حياته وثقافته وأحلامه ثم انطلاقه نحو مغامرته السّاخرة بعد استعداده لها بشكل طريف ومضحك ثم اتّخاذه الحصان والحبيبة والتّابع بشكل فنتازيّ.[٤٧]

ونجد في المقابل النسّق اللّغويّ السّاخر يظهر بوضوح –على سبيل المثال– عندما يختار اسماً مضحكاً لحبيبته ولحصانه بل ولنفسه ولكثير ممّن حوله، فيخلع الأسماء التي يعتقد أنّها نبيلة حتى على العاهرات اللّواتي يقابلهن في رحلته، ويعتقد أنّهن سيّدات نبيلات، كذلك إذ يقول: "ولما أعطى فرسه هذا الاسم الذي وافق مزاجه، ودّ أن يعطي لنفسه اسماً، فأنفق ثمانية أيّام أخرى في هذا الأمر، في نهايتها توصّل إلى أن يسمّي نفسه باسم "دون كيخوته"، ومن هنا وقع لبعض النّاس الذين ألفوا هذا التّاريخ الحقيقيّ أن يقولوا أنّ اسمه الحقيقيّ يجب من غير شكّ أن يكون "كيخادا" لا "كيسادا"، كما حلا لآخرين أن يلقّبوه.

وهنالك تذكر أنّ الشّجاع "أماديس" لم يقنع بأن يُلقّب باسم "أماديس" فحسب، بل أضاف إلى اسمه اسم بلده ليشتهر، ولهذا تلقّب بلقب "أماديس" الغالي، فشاء أيضاً، شأنه شأن كلّ فارس حقيقيّ، أن يضيف اسم بلده إلى اسمه، ولهذا تسمّى باسم "دون كيخوته دلامنتشا"، وخُيّل إليه أنّه دلّ بوضوح على جنسه ووطنه، وأنّه شرّف وطنه بأن اتّخذ نسبة إليه"[٤٨]؛ كما يقول في موضع آخر ساخراً: "فتفضلي يا سيدتي بتذكّر هذا القلب، قلب عبدك الذي برحت به الآلام حبّاً لك. ثم أضاف إلى هذه التّرهات مئات أخرى كلّها على غرار ما لقنته كتبه، محاكياً لغتها قدر المستطاع". [٤٩]

أمّا عندما نلتفت إلى رواية "المتشائل"، فإنّنا نجد إميل حبيبي يقيم روايته على سخرية الموقف التي تمتدّ عبر روايته، وتدفع أحداثها السّرديّة في اتّجاه مآلاتها، ابتداء منذ البداية حيث سعيد يتوقّف بنا عند تسميته وعند تاريخ أسرته بما في ذلك من سخرية واضحة، إذ يقول على سبيل المثال: "ووالدتي من عائلة المتشائل أيضاً. وكان أخي البكر يعمل في ميناء حيفا. فهبّت عاصفة اقتلعت

الونش الذي كان يقوده، وألقته معه في البحر فوق الصّخور، فلمّوه، وأعادوه إلينا إرباً إرباً، لا رأس ولا أحشاء. وكان عروساً ابن شهره. فقعدت عروسه تولول وتندب حظّها. وقعدت والدتي تبكي معها صمتاً. ثم إذا بوالدتي تستشيط، وتضرب كفّاً بكف وتبحّ قائلة: مليح إن صار هكذا، وما صار غير شكل! فما دُهل أحد سوى العروس التي لم تكن من العائلة فلا تعي الحكم."[٥٠]

بعد ذلك نسير عبر مواقف معقّدة من السّخرية ونحن نعايش تفاصيل محاولات سعيد للاندماج في جسد الكيان الصّهيونيّ بكلّ ما يحمل ذلك من إخفاقات مضحكة مبكية انتهاء بدخوله المعتقل الصّهيونيّ ليخرج منه، وقد اكتشف أنّه كان مخدوعاً ومضللاً وأحمق طوال الوقت، لينتهي به السّرد إلى قمّة سخريّة الموقف حيث يجد نفسه جالساً فوق خازوق لا يعلم ما عليه أن يفعل "وحدي مرّة أخرى فوق هذا الخازوق أنظر إلى خلق الله من فوق علوه الشّاهق."[٥١]

هذا السّرد المعتمد على سخرية الموقف يطعّم أحياناً بسخرية النّسق اللّغويّ كما نجده في قوله: "إنّني أدرك حطّتي، وأنّني لست زعيماً فيحسّ بي الزّعماء، لكن يا محترم أنا هو النّذل[٥٢]؛ "كانت البداية حين وُلدت مرّة أخرى بفضل حمار...غير أنّني أراني إنساناً فذّاً[٥٣]؛ "قلتَ إنّكَ لم تحسّ بي أبداً، ذلك أنّك بليد الحسّ يا محترم"[٥٤]؛ "إنّ اسمي، وهو سعيد أبو النّحس المتشائل، يطابق رسمي مخلقاً منطقاً. [٥٥]

## سيميائيّة عتبة الدّخول وجماليّة التّلويح بهدف السّرد:

نستطيع القول إنّ "ثربانتس" قد جعل من مقدّمة روايته -التي عقدها تحت عنوان(استهلال)، وأوهمنا ظاهريّاً أنّها رسالة ما موّجه لجمهوره من قرّاء هذه الرّواية- عتبة ذات علامة سيميائيّة ذكيّة للدّخول إلى الرّواية عبر السّير في سرداب هدفها، وهو الذي يعلنه على لسان صديقه إذ يقول عن روايته صراحة: "إنّ كتابك هذا ... من أوله إلى آخره ليس إلاّ هجاء لكتب الفروسيّة"(٥٦)، و"ما دام القصد من كتابك ليس إلاّ كبح بل تحطيم ما لكتب الفروسيّة من تأثير وسلطان عند عامّة النّاس"(٥٧)، و"تتطلّع ببصركَ إلى تحطيم هذه الآلة الفاسدة المؤلّفة من كتب الفروسيّة، ممّا يعفي بعض النّاس، ويثني عليه أكثرهم". (٥٨)

تبدأ رواية "دون كيخوته" باستهلال بقلم المؤلّف نفسه تحت عنوان (استهلال)، وهو في هذه البداية التي يتحدّث بها مباشرة مع القارئ يواجهه مباشرة وبصراحة ذلك النّقد الذي يتوقّعه ضدّ روايته لاسيما فيما يخصّ بطلها "دون كيخوته" الذي يسميّه ابنه، ويرفض أن يتوسّل المغفرة له من القرّاء قائلا: "لا أضرع إليك أيّها القارئ العزيز جدّاً، كما يفعل غيري فالتمس منك، وكأّن في عيني عبرة أن تغتفر أو تغضي عمّا عسى أن ترى في ابني هذا من أخطاء". (٥٩)

هو ينطلق من هذه الفقرة بالتّحديد ليدخل في لعبة السّخرية والتّعرية والانتقاد التي سوف يلعبها باحتراف طوال روايته، ويستحضر صديقاً وهميّاً لا ندري من يكون ليحاوره في شأن الكتابة والاقتباس والأمانة العلميّة والثّقافة. وهو يقوده إلى هذا الحوار عبر لعبة الإسقاط؛ إذ يزعم أنّ عمله الرّوائيّ "دون كيخوته" هو عمل ضعيف ساذج، ويصفه بقوله: "معي أسطورة جافّة جفاف عود

الغاب، فقيرة من الإبداع، هزيلة الأسلوب، عارية من الأفكار، يعوزها التّحصيل العلميّ والمذهب، خالية من الحواشي ومن الشّروح في الآخر، بينما أرى كتباً أخرى... حافلة بكلمات أرسطو وأفلاطون وزمرتهما من الفلاسفة على نحو يجعلها مصدر إعجاب القرّاء فيرون في مؤلفيها علماء محقّقين وفصحاء محصّلين". (٦٠)

لكنّه حقيقة يريد أن يسقط هذا الحكم على الكثير من كتّاب عصره الذين احترفوا الكذب والغشّ والسّرقات الأدبيّة وسط جمهور جاهل تبهره الزّخارف اللّغويّة والكلمات الغريبة المنسوبة لأسماء شهيرة من الفلاسفة والأدباء والّنقاد دون أن يكون عندهم إلمام بها، وما يسوّغ اتّجاهنا إلى افتراض هذا الإسقاط السّاخر أنّ هذا الصّديق المجهول الذي يصفه "ثربانتس" بـ"صديق ذكي لطيف"(٦١) يقّدم لـ"ثربانتس" جملة من الوصايا التي تشكّل في ذاتها نقاداً لاذعاً للإبداع والمبدعين والجمهور عندما يكون العمل خالياً من الإبداع والمبدع والباحث سارق والجمهور جاهلاً أسيراً لسلطة الشّكل التّقليدي للإبداع، حتى ولو كان ذلك على حساب مستوى الإبداع ذاته، فهو ينصحه بأن يؤّلف الشّعر بنفسه، وينحله لمن شاء من الشّعراء(٦٢)، وأن يتلاعب بالهوامش والأسانيد والمنقول كما يشاء دون أمانة علميّة(٦٣)، وأن يملأ روايته بالسّير والمعلومات الكاذبة والاستشهادات المنحولة(٦٤)، وأن يسند إلى نفسه فضيلة الاطّلاع على الكثير من الكتب دون أن يطلع عليها، بل إنّه يكتفي بسرقة أسمائها من كتاب ما اقتبس منها. (٦٥)

عبر هذه العتبة الاستهلاليّة التي تدخل بنا إلى الرّواية يقف "دون كيخوته" ساخراً إذ يقول لنا: "لا أبالغ في تمجيد الخدمة التي أصطنعها بتعريفي إيّاك بفارس

نبيل شريف كهذا؛ غير أنّي أودّ أن تحمد لي تعريفي إيّاك بسنتشوينثا حامل سلاحه، وفيه سترى فيما أعتقد، كلّ مناقب المهنة مجتمعة بعد أن كانت مشتتّة في هذا الحشد الهائل من كتب الفروسيّة". (٦٦)

إميل حبيبي يبدأ روايته من عتبة مشابهة، إذ يصنعها من عنوان جانب وتمهيد يسميّه الكتاب الأوّل، ويعقده تحت عنوان (يُعاد)، فالعنوان الجانبيّ قبل التّمهيد يسميّه بـ(مسك الختام)، وهو ينقل عبره مقطوعة شعريّة لشاعر فلسطينيّ معاصر له من شعراء المقاومة الفلسطينيّة اسمه سميح القاسم(٦٧)، وهو يختم هذا العنوان بقول الشّاعر: "اخلعوا ثياب نومكم، واكتبوا إلى أنفسكم، رسائلكم التي تشتهون"(٦٨).

وهو عبر هذه المقطوعة يقدّم عتبة سيميائيّة تقودنا إلى أن نقول إنّ إميل حبيبي يعترف ضدّ نفسه، وهو اعتراف زائف يريد أن يدين عصراً كاملاً، ويفضح معاناة الشّعب الفلسطينيّ في محنة احتلال وطنه؛ فهو يعترف بخطيئته، ويلصقها بنفسه ظاهريّاً، لكنّه حقيقة يريد أن يسقطها على الآخر، تماماً كما فعل "ثربانتس" في بداية روايته، فذاك وصف روايته بالضّعف والتّهافت ليسقط ذلك على كتابات عصره، وإميل حبيبي يتّهم نفسه بالنّذالة، وإنّما يريد حقيقة أن يسقط هذه الصّفة البشعة على كلّ من قصّر في الدّفاع عن فلسطين، أو تآمر عليها مع الصّهاينة.

فعتبة الرّواية عنده ما هي إلا تصريح بهدف الرّواية، وهو سبّ كلّ خائن، وتجريمه، وتعريته أمام العصر، تماماً كما أراد "ثربانتس" أن يعرّي عصره في روايته الخالدة "دون كيخوته".

كما أورد "ثربانتس" في بداية روايته شخصيّة الصّديق المجهول ليساعده بالتّلويح بهدف كتابته لروايته بجماليّة خاصّة، فإنّ إميل حبيبي قام باستدعاء صديق مجهول، وجعله في الكتاب الأوّل المعقود تحت اسم (يُعاد)، وهو يزعم أنّ رسالة ما قد جاءت إليه من بطل الرّواية سعيد أبو النّحس المتشائل، وهو يزعم فيها أنّ مخلوقات فضائيّة قد اختطفته، واختارته؛ لأنّه قد اختارها"[٦٩]، وهو يصرخ معرّفاً بذاته" أنا النّذل"[٧٠]، وهذه الصّرخة هي التي تقودنا نحو الرّواية حيث النّذل سعيد أبو النّحس المتشائل وسيرة حياته التي تعرّي أمثاله من البشر، وترسم ملامح حقبة من المعاناة والألم والفجيعة.

## التّجاور في بناء الشّخصيّات:

### أولاً: "دون كيخوته" وسعيد المتشائل وشخصيّة المؤلّفين:

من يعاين بطلي روايتي "ثربانتس" وإميل حبيبي، أعني "دون كيخوته" وسعيد المتشائل يستطيع أن يدرك قرب التّجاور في بناء الشّخصيتين، وأنّهما رُسمتا بنفس واحد ورؤية انبثقت ثانيتها عن أولاها، كما يدرك أنّ إميل حبيبي كان في محراب شخصيّة "دون كيخوته" عندما رسم شخصيّة سعيد؛ فالبطلان ابتداء يحملان اسمين ساخرين؛ فاسم "دون كيخوته" كما يقول عبد الرّحمن بدويّ مترجم الرّواية إلى العربيّة هو اسم له ظلال مضحكة وفقاً للهجة القشتاليّة[٧١]، وهو من حيث المظهر والأحوال يثير الضّحك والسّخرية والشّفقة؛ فهو رجل نحيف طويل ناهز الخمسين من عمره، متوسطّ الحال، يعيش أعزبَ في إحدى القرى الإسبانيّة إبّان القرن السّادس عشر[٧٢]، وقد أنفق عمره، وأهمل إدارة أمواله في قراءة كتب الفروسيّة التي ملأت رأسه بالأوهام والشّطحات

والخيالات، فملأت رأسه هوساً إلى حدّ أنّه قد قرّر أن يستأنف أدوار بطولة الفرسان الجوّالين ليضرب في الأرض، ويبحث عن المغامرات في حرب ضدّ الظّلم والفساد، ويدافع عن الحقّ أنّى ذهب[٧٣]، ويحمل سلاحاً قديماً متآكلاً، ويتخذ خوذة من الورق المقوّى المبطّن بالقضبان الحديديّة، ويركب حصاناً أعجف هزيلاً، ثم يتّخذ لنفسه حبيبه وهميّة، ويختارها فتاة مليحة الوجه اسمها "ألدونثا لورنثو"، ويجعل منها سيدته الحبيبة التي أطلق عليها اسم "دلثينا دل توبوسو" إذ كان يحسب أنّ الفارس الجوال بغير عشق مثله مثل الشّجرة بغير أوراق أو ثمار"[٧٤]، ثم تذكّر وهو سائر في طريقه أنّه في حاجة إلى تابع مخلص أمين، فاتّخذ "سنشو بانزا" تابعاً له بعد أن وعده أن يهبه إحدى الجزر عندما يحقّق انتصاراته المأمولة، وطفق بعدها ينخرط في مغامراته المضحكة المبكية حيث يصارع طواحين الهواء لتوهّمه أنّها شياطين ذات أذرع هائلة، ودخل في معركة مع الأغنام، وتنقّل من معركة إلى أخرى يحصد الفشل والإهانة والضّرب والذّل إلى أن تبرّأ في نهاية رحلته من أوهامه التي أصابته بسبب قراءته لكتب الفروسيّة[٧٥]، وندم على أنّه لم يقرأ كتباً من شأنها أن تنير روحه[٧٦]، ليموت على فراشه في بيته بعيداً عن ساحات المعارك ومصائر الفرسان[٧٧]، وقد استردّ اسمه الحقيقيّ، وهو "ألونسو كيخانو" الملقّب بالطّيّب. [٧٨]

لا شكّ في أنّ "ثربانتس" قد بنى شخصيّة "دون كيخوته" على ملامح فنتازيّة كي تؤدي الدّور الذي سيسنده إليها بكلّ نجاح، فشخصيّة بهذه الملامح الفنتازيّة قادرة على أن تسخر من الواقع والذّات والآخر دون أن تتحمّل وزر أفعالها وأفكارها وطروحاتها، لقد سخر "ثربانتس" من كلّ من أراد السّخرية منه دون أن

يتحمّل وزر ذلك لاسيما أنّه كان الفقير المنكود الضّعيف غير المتنفّذ في مجتمع مترف يعجّ بالنّبلاء والأثرياء وأصحاب النّفوذ.

لقد مدّ هذه الشّخصيّة الفنتازيّة بالعجائبيّة والغرائبيّة كي تمتدّ على وافر مساحات التّخييل وفق حقيقة أنّ جنس العجيب أو العجائبيّ: يتحدّد إذا قرّر القارئ أنّه ينبغي قبول قوانين جديدة للطّبيعة، يمكن تفسير الظّواهر بها[٧٩]، فالعجائبيّ "هو التّردّد الذي يحسّ به كائن لا يعرف غير قوانين الطّبيعة فيما يواجه حدثاً غير طبيعيّ حسب الظّاهر"[٨٠]. أمّا جنس الغريب أو الغرائبيّ، فيتحدّد إذا قرّر القارئ أنّ قوانين الواقع الطّبيعة تظلّ سليمة، وتسمح بتفسير الظّواهر الموصوفة[٨١]. بل إنّ "دون كيخوته" لم يخرج أبداً من عوالمه الفنتازيّة طوال الرّواية إلاّ عندما اضطر إلى أن يستسلم للحقيقة والهزيمة في آخر الرّواية، ويكفر بأوهام مغامرات الفرسان، ليخضع أخيراً للواقع وحقائقه.

على الرّغم من الإيغال في هذه الفنتازيّة إلاّ أنّ "ثربانتس" لم يُغفل عن أنّ تظلّ هذه الغرائبيّة بمنأى عن تجريد "دون كيخوته" من نبالته وقيمه الرّفيعة وجمال أهدافه؛ لذلك كان بطلاً في فكره وأهدافه وأحلامه، وإن لم يكن كذلك في واقعه وحروبه، "إنّ "دون كيخوته" رمز النّبالة السّاعيّة في خير الإنسانيّة، لكن وسائلها العاجزة لا تستطيع تحقيق أمانيها، فهي رمز للمثل الأعلى الإنسانيّ الذي دائماً يصطدم بالواقع الكالح، فينتهي بالإخفاق... إنّه القطب الهادي دائماً إلى المزيد من السّمو الإنسانيّ". [٨٢]

لنا أن نزعم أنّ "ثربانتس" قد خلع الكثير من مأساته وشخصيّته وحياته على شخصيّة "دون كيخوته" الذي كان وليد معاناته، وله أسند دور البطولة والألم والإخفاق واليأس والهزيمة في مجتمع منافق كاذب، لقد سمح للعالم كلّه بأن يرى

جانباً من روحه وذاته وإبداعه عندما خلق شخصيّة "دون كيخوته" من بنات أفكاره ومعاناته، وأطلقها تسعى في رائعته الخالدة، وفي الوقت نفسه قد خلع إميل حبيبي شخصيّته على سعيد المتشائل، وهذا ما اعترف به صراحة في لقاء أُجري معه قبل رحيله عن الحياة، إذ قال: "كنتُ أكذب، وأقول في الماضي إنّ شخصيّة سعيد أبي النّحس هي عكس شخصيتي، لكنّني صرتُ في عمر لا أحتاج فيه إلى الكذب، كنتُ أتحدّثُ في المتشائل -إلى حدّ كبير- عن نفسي".

نستطيع القول إنّ إميل حبيبي قد سعى من خلال بناء نفسه في هذه الشّخصيّة إلى إبراز قلقه الوجوديّ، والتّطهّر من تاريخه الأسود في خدمة العدوّ الصّهيونيّ، والتّعاطف معه ضدّ وطنه فلسطين بحكم أنّه مواطن فلسطينيّ في داخل الكيان الصّهيونيّ. (٨٣)

"إنّ إميل حبيبي هو المتشائل نفسه، وهو البطل الممزّق، وصاحب الشّخصيّة المنقسمة الذي لم يتمكّن من إعادة الوحدة والانسجام إلى ذاته المشطورة، لذلك راح يعلي من شأن خياراته السّياسيّة، ويشدّد على أنّ البقاء في فلسطين ولو تحت نير الاحتلال هو أجدى للفلسطينيّ". (٨٤)

هذا يفسّر لماذا كانت شخصيّة سعيد المتشائل شخصيّة معقّدة وإشكاليّة كما هي شخصيّة "دون كيخوته"، وإن بدت الشّخصيتان ساذجتين ومسطّحتين دون عمق، إلاّ أنّهما في الحقيقة على عكس ذلك تماماً، فسعيد كان شخصيّة فنتازيّة تكشف عن عوالم كابوسيّة يعيشها الفلسطينيّ في أرضه بعد قيام دولة فلسطين، وفي ذلك محاولة منه "للتّعبير عن عالم شديد الغرابة يعيشه الفلسطينيّ في أرضه المحتلّة... وذلك عبر شكل روائيّ غنيّ فيه مزج بين أساليب سرديّة مختلفة". (٨٥)

من هذا الواقع الغرائبيّ جاءت شخصيّة سعيد المليئة بالتّناقضات التي تثير الكثير من السّخرية مثلما تثير الكثير من النّقد، فليس من اليسير التّعامل مع أدب حبيبي بتلك البساطة والسّذاجة، "فتلك السّخرية هي سخريّة مُرّة. إن أردتم: تلك الأعمال المثقلة بالتّناصّ، لا تجعل أعماله موغلة في العمق فحسب، بل نجعلها غنية بالدّلالات ومعيناً لا ينضب من التّساؤلات لنقل رسالته السّياسيّة بدهاء الفنان الأصيل ومكره." (٨٦)

على غرار اسم "دون كيخوته" السّاخر الغريب كان اسم سعيد؛ فهو قائم على المفارقة ابتداء، إذ اسمه سعيد، لكنّه تعيس مثل شعبه الفلسطينيّ، وكنية سعيد هي أبو النّحس، والنّحس اقترن به؛ لأنّ بلاده أُحتلتْ في عام ١٩٤٨، واقتران اسم سعيد بكنية أبي النّحس تأكيد على شعوره بالنّحس الذي أصاب الشّعب الفلسطينيّ عندما سقطت عليه الصّهيونيّة من المجهول لتحتلّ وطنه، وتنازعه عليه، ثم بعد هذا النّحس المقيم وهذا السّعد غير الموجود يأتي اسم العائلة، وهو الأغرب في هذا التّكوين الاسميّ؛ إذ هو حالة وسطى بين التّفاؤل والتّشاؤم، وهذا هو معنى اسم المتشائل، وهو "اسم غير مألوف في التّراث العربيّ الإسلاميّ، فهو غريب ينعدم له الشّبيه" (٨٧). ويبدو أنّ "كلمة المتشائل قد صيغت من كلمتي المتفائل والمتشائم لإظهار التّناقض الواضح في نوايا المقاومة العربيّة في التّحرّر والعدوان الإسرائيليّ في الاستبداد والتّسلّط." (٨٨)

"ثم يأتي التّناقضُ في بقية الاسم جامعاً بين السّعادة "سعيد" ونقيضها التّعاسة "أبو النّحْس" والوَصْف الذي يوصف به منحوت من كلمتين، هما: متفائل ومتشائم، وهما كلمتان مُتنافرتان، وتحيلان إلى مستوى ثقافيّ آخر هو النّفس والشّعور الذي له تأثيره القويّ في تصرّفات بطل الحكاية.

وذلك يشفعُ للقارئ توقّعه شيئاً من الغرائبيّة في الحكاية التي وُصِفت مسبقاً بصفة "الغريبة" وهذا يحيلنا إلى مستوىً ثقافيّ آخر، وهو السّرد الغرائبيّ الذي عرفنا نماذج منه في السّرديّات القديمة، كألف ليلة وليلة، و سيرة الملك سيف بن ذي يزن، والتّوابع والزّوابع، وغيرها من سِيَر". (٨٩)

يقول سعيد في الرّواية عن اسمه: "هذه هي شيمة عائلتنا، لذلك سمّيت بعائلة المتشائل، فالمتشائل هي نحت كلمتين اختلطتا على جميع أفراد عائلتنا...وهاتان الكلمتان هما المتشائم والمتفائل... خذني أنا مثلاً، فإنّني لا أميّز التّشاؤم عن التّفاؤل، فأسأل نفسي: من أنا؟ أمتشائم أنا أم متفائل؟ أقوم في الصّباح من نومي فأحمده على أنّه لم يقبضني في المنام، فإذا أصابني مكروه في يومي أحمده على أنّ الأكره منه لم يقع، فأيّهما أنا؟ المتشائم أم المتفائل؟"(٩٠)

هذه الشّخصيّة الفنتازيّة تأخذنا في مغامرة مع ألمها ومحاولاتها الفاشلة في الاندغام في المجتمع الصّهيونيّ الذي يرفضه على الرّغم من ولائه الشّديد له في سلسلة من الأحداث الغرائبيّة المضحكة المبكيّة إلى أن يؤول سعيد إلى قناعة أكيدة، إذ يكتشف أنّ الصّهيونيّ لن يقبله أبداً، وأنّه سيظلّ في عينه الفلسطينيّ صاحب الحقّ الذي يقضّ مضجعه، وفي الوقت ذاته يفشل في أن يصبح الفلسطينيّ المدافع عن وطنه، فيجد نفسه عالقاً في مأساة أبدية فنتازيّة تتجسّد في أن يجد نفسه فوق خازوق لا يستطيع أن ينزل عنه شأن الكثير من أمثاله الخونة الذين أضاعوا حاضرهم وماضيهم ومستقبلهم طمعاً في ساقط المكاسب: "وجدتني مرّة أخرى متربّعاً وحيداً على رأس ذلك الخازوق الذي بلا رأس". (٩١)

لقد انتهى سعيد كما انتهى إميل حبيبي نفسه نادماً على تاريخه السّياسيّ وأفعاله وأقواله في إزاء قضيته الفلسطينيّة التي لم يناصرها كما يجب شأن

الآخرين من الأحرار الأبطال من أبناء شعبه، و"دون كيخوته" انتهى مؤمناً بأنّه عاش أوهاماً كثيرة في مقارعة أعداء وهميين، وآمن بأنّه قد ضلّ طريق السّعادة والنّصر، ولم يقدّم لنفسه ما تستحقّه، وما تنفعه.

لقد جمعت السّخرية بين "دون كيخوته" وسعيد المتشائل، كما جمع النّدم والحزن والإحباط والفشل بين "ثربانتس" وإميل حبيبي.

**ثانياً: الحبيبية والغائيّة السّرديّة لوجودها:**

عندما قرأ إميل حبيبي "دون كيخوته" أدرك أنّ الحبيبة في هذه الرّواية ذات غائيّة سرديّة محدّدة تتوافر على أدوار متواضعة، إذ هي لم تكن أكثر من أبعاد إجباريّة لصورة كلاسيكيّة للفارس الذي يعيش "دون كيخوته" أسير صورته الوهميّة، وهذه الهيئة الكلاسيكيّة تستوجب أن يكون للفارس اسماً مميزاً، وأن يحمل سلاحه أنّى ذهب، وأن يلبس دروعه، وأن يتخذ حصاناً مناسباً لمهمّاته، وأن تكون له حبيبه ليجد خصومه من يركعون أمامها عندما ينتصر عليهم "لو قدر لي -بسبب خطاياي، أو بالأحرى لحسن حظّي- أن أصداف في تجوالي مارداً من المردة كما يقع عادة للفرسان الجوالين وأن أجندله من أوّل لقاء أو أشقّه نصفين، أو أنتصر عليه أخيراً وأضطرّه إلى التّسليم، أفلا يكون من الخير أن يكون لدي من أرسله إليه، ليدخل، ويركع أمام سيدتي الحلوة". (٩٢)

بناء على ذلك اتّخذ "دون كيخوته" حبيبة تنتمي لطائفة أحلامه وتهويماته وخيالاته؛ فهي امرأة قرويّة متواضعة، تسكن في قرية مجاورة لقريته، وكان يتعشّقها في الماضي، وما كانت تعرف شيئاً عن حبّه لها، ولا يعنيها أمره بأيّ شكل من الأشكال.

تخيّلها سيّدة عظيمة نبيلة، وأسماها "دلثينا دل توبوسو"، وتوّجها أميرة على قلبه دون أن تعرف بحبّه؛ لذلك كان دورها ينحصر فيما تشحذ به همّته الغارقة في حلم البطولة على اعتبار أنّها الحبيبة الجميلة الملهمة التي يليق بها التّعشق والتّعلق، والحقيقة هي أنّ الحبيبة "دلثنيا دل توبوسو" التي تلقّب من باب السّخرية منها باسم "لورنثو" ليست أكثر من مسترجلة شرسة ذكوريّة الصّوت والهيئة والتّصرف، شعوريّة الجسد، ماجنة الطّباع، تضحك في المناسبات جميعها مع أيّ شخص كان. (٩٣)

لكن إميل حبيبي عندما أراد أن يهب الحبيبة لسعيد المتشائل، فإنّه رسمها على قدر غائيّة سرديّة تنبع من دورها المهمّ والحيويّ والأساسيّ في الدّفاع عن فلسطين، وتربية الأبناء وشحن الأزواج في سبيل تحرير الوطن مهما غلا الثّمن؛ لذلك كانت الحبيبة في رواية "المتشائل" حبيبة تخالف أوهام "دون كيخوته" وسعيد المتشائل؛ فهي امرأة الحقيقة التي تعيش في التّاريخ والوجدان وفي قلب الصّراع، وتنتصر على الألم والحزن والاستبداد؛ فهي لم تسقط في الوهم والاستلاب والأحلام، كما حدث مع سعيد المتشائل، بل كانت المنتصرة والقويّة في هذه الرّواية.

فإميل حبيبي يستدعي في روايته ثلاث حبيبات، وقد سمّى كلّ واحد من الأجزاء الثّلاثة من روايته باسم واحدة من تلكم الحبيبات، وهذا الاختيار لم يأتِ عبثاً؛ "فيُعاد الحفاويّة(٩٤) تمثّل المرحلة السّابقة على النّكبة الفلسطينيّة عام ١٩٤٨، أمّا باقية الطّنطوريّة(٩٥)، فتمثّل روح المقاومة والتشبّث بالأرض والهويّة العربيّة في وجه محاولات الاقتلاع والتّرحيل بعد النّكبة حتى وقوع بقية الأراضي الفلسطينيّة في الأسر مع هزيمة عام ١٩٦٧، أمّا يُعاد الثّانية، ابنة يُعاد

الأولى، فإنّها تجسّد المرحلة الجديدة من الوعي الفلسطينيّ الذي تبلور بعد نكسة عام ١٩٦٧، وانطلاق الثّورة الفلسطينيّة". [٩٦]

الحبيبات الثّلاث ناضلن ضدّ العدو الصّهيونيّ، ورفضن أن يستسلمن له مثلما فعل سعيد، ورفضن فكرة الذّوبان في الكيان الصّهيونيّ، ودعين إلى فكرة واحدة، وهي الكفاح المسلّح لتحرير الوطن، وكان لهنّ دور نضاليّ وفعل ثوريّ، وحملن عبء قضيتهنّ، وشاركن بالدّفاع عن وطنهنّ، وحرّضن على ذلك.

لقد انطلق إميل في تصويرهن من اتّجاه واضح عند الكتّاب الفلسطينيين الذين غالباً ما ينظرون إلى المرأة الثّورة نظرة تقدير واحترام؛ لأنّها ثائرة أكثر من الثّورة. [٩٧]

"فإن كان الرّجل العربيّ ثائراً على الاحتلال، وعلى ما يمثّله من قهر قوميّ وعلى علاقات الإنتاج، وما يمثّله من قهر اقتصاديّ واجتماعيّ، فالمرأة العربيّة (الفلسطينيّة) ثائرة مثله على القهرين كليهما، كما أنّها ثائرة على واقعها الاجتماعيّ الذي يكبّلها، وثائرة على أنوثتها التّقليديّة، وعلى ما تتمتّع به المرأة العربيّة عادة من حياة رغدة كسولة"(٩٨). وكانت هذه الثّورة تُرسم ضمن صحّة وصدق من التّفاصيل التي تحيط بالشّخصيّات النّسويّة. (٩٩)

"أمّا الدّور الذي تجلّى للمرأة في هذه الرّواية، فأقلّ ما يقالُ فيه أنه خرق للمألوف والسّائد في تصوير المرأة في الأدب، فهي -هنا- تضطلع بدور غير هامشيّ، فعلى خلاف العادة هي التي تحاول إنقاذ الرّجل البطل من محنته، وهي التي تحاول اكتشاف الكنز، وتزويد المقاوم بالسّلاح، وهي التي ترفع راية الصّمود

والعصيان في وجه الاحتلال والجلادين، وتتخطّى في ذهابها وقدومها ما هو ممكن، وتتجشّم ما لا يمكن، مؤكّدة بذلك أنّ البنية الظّاهرة في الرّواية تخفي وراءها بنية أخرى، فالجيل المهزوم المتهاوي لا يحول دون أن ينبثق منه جيل آخر يقول للنّكبة وللنّكسة: لا، وللأعداء أنْ يقفوا حيث هم، فقد كسر حاجز الخوف، وولى زمن العملاء إلى غير رجعة". (١٠٠)

إن كان اسم حبيبة "دون كيخوته" هو اسم اعتباطيّ يناسب نسق السّخرية والاعتباطيّة الذي نهجه "ثربانتس" في اختيارات "دون كيخوته"، فإنّ اسم الحبيبة في رواية "المتشائل" ينطلق من رمزيتها في الرّواية؛ فالحبيبة الأولى اسمها (يُعاد)؛ وذلك رمز لأنّها ستعود إلى وطنها فلسطين بعد أن أصبحتْ لاجئة خارجة بعد نكبة عام ١٩٨٤، والحبيبة الثّانية اسمها (باقية)، وهي رمز للمرأة الفلسطينيّة التي تتشبّث بالبقاء في وطنها، وترفض الخروج منه أيّاً كانت الأسباب والإكراهات، أمّا الحبيبة الثّالثة، فاسمها (يُعاد) الثّانية، وهي رمز لعودة الفلسطينيين جميعهم إلى وطنهم مهما طال زمن الشّتات والبعاد.

نستطيع القول إنّ المرأة الحبيبة عند إميل حبيبي كانت صوت الحقيقة وصوت الضّمير ومؤشّر بوصلة الدّرب الصحيح، لكن سعيد صمّم شأنه شأن "دون كيخوته" على أن يعيش أوهام العشق، وأن يتخيّل نفسه فارس قصّة عشق كبيرة، وأن عليه أن ينذر لحبيبته بطولاته المزعومة التي لم تكن إلاّ سقوطاً خلف سقوط.

## المكوّن الغرائبيّ والعجائبيّ في الرّوايتين:

يتشكّل المكوّن الغرائبيّ والعجائبيّ في الرّوايتين من ذلك النّسيج السّرديّ الذي ينبثق أساساً من الشّخصيّات، ويكوّن ملامح المكان، ويضفي صفاته على الأحداث التي تضطلع بدفع عجلة السّرد في الرّوايتين ضمن نسق فكريّ وجماليّ ورؤيويّ خاصّ.

### أوّلاً: غرائبيّة "دون كيخوته" وعجائبيّة سعيد المتشائل:

كلّ من "دون كيخوته" وسعيد المتشائل هو مزيج من الغرائبيّة والعجائبيّة، لكن الأحداث هي من تميل بأحدهما إلى تصنيف وحال أكثر من الحال الآخر؛ فـ"دون كيخوته" هو شخصيّة غرائبيّة بشكل واضح؛ فهو غريب في أفكاره وحياته وجموحه وأوهامه، وهو غريب عندما يقرّر أن يخوض مغامرات فروسيّة على شكل فارس جوّال، فيختار اسماً غريباً له ولحصانه ولحبيبته، كما يختار طريقة غريبة لاصطياد رفيق له، كما يسلّح فارساً بطريقة غريبة كذلك، ليقوم بمغامرات مضحكة لأجل حبيبة لا تعرف شيئاً عن حبّه، ولم تطلب منه أيّ تضحية أو فروسيّة من أجلها، بل هي في الحقيقة على خلاف صفات الجمل والشّرف والنّبالة التي يتخيّل أنّها تتحلّى بها وفقاً لخيالاته المريضة[١٠١]، ثم يقوم بتسمية نفسه باسم "الفارس الحزين الطّلعة"؛ ليناسب اسمه هيأته التي علتها الإصابات الجسديّة جرّاء دخوله في حروب حمقاء غير متكافئة في مغامراته المزعومة[١٠٢]، ثم يستقرّ به الحال في آخر الرّواية ليسمّى نفسه وهو على فراش الموت باسم "ألونسو كيخانو الملقّب بالطّيّب". [١٠٣]

هو في الوقت ذاته يعيش في أوهام غريبة؛ فهو "يظنّ أنّ كلّ ما يقع له وما يراه أو يفكّر فيه إنّما يقع على غرار ما قرأ"[١٠٤]، ويرى الأشياء على خلاف حقيقتها؛ فيظنّ أنّ فندقاً ما هو قصر له أربعة أبراج، ويرى صاحب الفندق قائد حصن ما"(١٠٥)، ويرى عاهرتين آنستين جميلتين أو سيدتين رشيقتين تسترفهان(١٠٦)، ويرى طواحين الهواء مردة متجبّرة[١٠٧]، ويرى الرّهبان سحرة يسرقون أميرة من الأميرات التي سبوها. [١٠٨]

في ظلّ هذه الأوهام يخوض مغامرات خاسرة لا يجني منها سوى الإهانة والضّرب والألم والسّقوط، لكنّه يظلّ على الرّغم من ذلك مقتنعاً بأوهامه، معتقداً أنّه قد خاض غمار معركة مع طرف جبّار شرير، ويطفق أحياناً يروي الحكايات ويتغنّى بالشّعر في غيبوبة ألمه وهزيمته.

هو أحياناً يجنح إلى العجائبيّة عندما يصدّق بوجود الكائنات الخارقة العجائبيّة؛ فهو يصدّق بوجود العفاريت التي تعيش في الحصون[١٠٩]، ويعتقد كذلك أنّ السّحرة يمكن أن يرسلوا على متن السّحاب والهواء فتاة أو عفريتاً معه قنينة فيها شراب إذا ما شربوا منه بضع قطرات شفوا من جراحهم في الحال، وكأنّهم لم يصابوا بها أبداً. [١١٠]

في المقابل نستطيع أنّ نقول إنّ سعيد المتشائل هو شخصيّة غرائبيّة منذ اسمها حتى ظروف أسرتها وظروف حياتها المتمثّلة بالدّرجة الأولى في إصراره المخزي على أن يكون مواطناً آمناً في بلد عدوه الصّهيونيّ المغتصب بدل أن يكون في الصّف الأوّل في مواجهته شأنه شأن سائر أشراف وطنه من الفدائيين والفدائيّات، انتهاء بمصيره المشؤوم حيث هو منبوذ من عدوه منقطع عن أبناء شعبه.

هو ينتقل إلى العجائبيّة في مصيره الغريب حيث يؤول إلى الجلوس على خازوق، ثم يستنجد بصديقه الفضائيّ لينقذه ممّا هو فيه، ويطير به إلى مكان مجهول وإلى مصير مجهول لا نعرف ما يكون.

لقد نال العجائبيّة من علاقته مع الفضائيين الذين اختاروه بعد أن اختارهم على حدّ قوله: "كيف اختاروني؟ لأنّني اخترتهم، ظللتُ طوال العمر أبحثُ عنهم، وأنتظرهم، وأعوذ بهم." (١١١)

**ثانياً: غرائبيّة "سنشو" وعجائبيّة الصّديق الفضائيّ:**

كلّ من "ثربانتس" وإميل حبيبي قد خلق شخصيّة مرافق وصديق ومعاون لبطل روايته؛ فكان "سنشو بنثا" هو رفيق "دون كيخوته"، وقد وفّر إميل حبيبي صديقاً لبطله سعيد في روايته بعد أن حوّر في هذه الشّخصيّة لتخدم أهدافه الرّوائيّة.

"سنشو" شخصيّة غرائبيّة بامتياز من منطلق أنّه يظلّ محكوماً بقوانين الطّبيعة (١١٢)؛ فهو فلاّح فقير طائش أميّ، لا يجيد القراءة والكتابة وغير مثقّف، ولا يدّعي ذلك(١١٤)، وقد أقنعه "دون كيخوته" بمرافقته في مغامراته على أن يعيّنه حاكماً على جزيرة ما عندما يستولي عليها في لحظة ما، وقد وافق "سنشو" على هذا العرض، وبدأ رحلته معه، وهو يركب حماره. (١١٥)

ظلّ "سنشو" إلى جانب "دون كيخوته" في مغامراته جميعها تقريباً، يحمل له سلاحه، ويعينه متى أحتاج العون، وقد ظلّ مخلصاً محبّاً له طوال الوقت، وإن كان لم يدخل معه في لعبة الخيالات، وظلّ يعيش في مساحة الوعي الكامل، ويرى الأشياء على حقيقتها، ويخبر سيّده "دون كيخوته" بحقيقتها دون أن يخرجه

ذلك من عوالم شطحاته وخيالاته، وبذلك ظلّ "سنشو" بمثابة الرّفيق الأصيل للرّوح الذي يمثّل بدن الإنسان كما يقول عبد الرّحمن بدويّ في مقدّمة ترجمته لرواية "دون كيخوته" "نستطيع القول إنّ "سنشو" كان الجسد والواقع العينيّ، في حين كان "دون كيخوته" هو الرّوح المحلّقة التّائقة إلى عوالم سامية، وهو الأفكار المجنّحة والخيالات الهائمة". (١١٦)

في الوقت ذاته نال "سنشو" غرائبيّته من علاقته بـ"دون كيخوته" ومرافقته له في رحلته، ولولا ذلك لظلّ شخصيّة نمطيّة لا جدال فيها، أمّا برفقته لـ"دون كيخوته" فقد أصبح شخصيّة تقوم أخلاقها على التّعارض كما يقول "سلفادور دي مدرياجا"، ويعلّق على ذلك قائلاً: "إنّ "سنشو" يعالج الأفكار المتجسّدة في أجسام ماديّة بثقة، لكن عقله يصيبه الشّلل حين يدخل عالم الأفكار المجرّدة والأشباح والتّهويل، وهي أمور يضعها كلّها عقله المختلط في باب واحد". (١١٧)

نستطيع القول إنّ "ثربانتس" قد بنى روايته على أساس الاختلاف في شخصيتي "دون كيخوته" و"سنشو"؛ إذ" استولد فارساً رومانسيّاً ملامحه شديدة الوضوح، فهو الطّويل الأعجف المتكئ على رمحه، ووضع مقابله تابعاً قصير القامة لا تنقصه السّمنة، كما لو كان تباين هيئة الطّرفين يزيدهما وضوحاً؛ فالتّباين هو الطّريق المستقيم إلى التّعرّف على اختلاف الفارس عن تابعه، وهو منظور يرى وجود البشر في اختلافهم". (١١٨)

أمّا شخصيّة المخلوق الفضائيّ صديق سعيد، فقد كانت شخصيّة عجائبيّة من منطلق أنّ العجائبيّ يتحدّد عند خروجه عن قوانين الطّبيعة(١١٩). ولعلّ إميل حبيبي قد صنعها على هذه الشّاكلة لتكون وجهاً من وجوه تلك الأحداث العجائبيّة والغرائبيّة التي عاشها الفلسطينيون في رحلة شقائهم ومعاناتهم في

مجابهة الاحتلال الصّهيونيّ لفلسطين منذ عام ١٩٤٨ إلى هذه اللّحظة، فأحداث قاسية بهذا الشّكل قد تسوّغ ظهور شخصيّة الصّديق الفضائيّ لا سيما أن لا أحداً يستطيع أن يقدّم مساعدة مستحيلة لسعيد في معضلته سوى شخصيّة ذات قدرات خارقة مثل صديقه الفضائيّ الملغز في الإيهام والخفاء، ولا نعرف من أين أتى أو لِمَ أتى أو حتى لما يساعد سعيد دون غيره، وهو حقيقة ليس أكثر من خائن لشعبه ولقضيّته، ولا يستحقّ أيّ مساعدة.

لعلّ إميل حبيبي أراد أن يقول إنّ من يخون شعبه لا يمكن أن يجد بشراً ليساعده، وعليه أن يبحث دون جدوى عن مساعد مجهول ما يرفق بحاله.

هذا ما كان فعلاً؛ إذ إنّ الصّديق الفضائيّ قد ساعد سعيداً على الاختفاء والهرب من واقعه المأزوم، وهو يقول في سبب اختياره من قبل الفضائيين: "أمّا كيف اختاروني من دون خلق الله أجمعين، فلستُ متيقّناً أنّني الوحيد الذي التقاهم. وحين استنصحهم في اطلاعك على ما وقع لي كي يعلم العالم، تبسّموا، وقالوا: لا بأس. لكن العالم لن يعلم. وصاحبك لن يصدّقك، فليس كلّ ما يهبط من السّماء وحياً. وهذه من عجائبكم." (١٢٠)

اللاّفت للنّظر أنّ إميل حبيبي كان يمكن أن يجعل من صديقه الخفيّ الذي استلم رسالة منه في أوّل الرّواية صديقاً له يرافقه طوال الرّواية، لكنّه عدل عن ذلك، واكتفى بأن يرسل له رسالة، وأن يطلب منه إن ينقل رسالته للنّاس دون أن نعرف من يكون، ولماذا اختاره لهذه المهمّة، واكتفى بأن قال له: "أنتَ أيضاً يا معلّم أصبحت مختاراً، فأنا اخترتك لتروي عنّي أعجب عجيبة. فتمطّ عجباً!"(١٢١)

لكن إميل حبيبي قرّر أن يختار الفضائيّ صديقاً له، وهو من توسّل إليه في آخر الرّواية كي يساعده قائلاً له: "سيدي شيخ الفضائيين ليس لي غيرك"[١٢٢]، وفعلاً قد ساعد الفضائيّ سعيداً للهروب من واقعه، وهرب به محمولاً على ظهره بعد أن قرّعه قائلاً: "هذا شأنكم حين لا تطيقون احتمال واقعكم التّعس، ولا تطيقون دفع ثمن اللاّزم لتغيير، تلتجئون إليّ".[١٢٣]

## ثالثاً: تداخل العجائبيّ والغرائبيّ:

السّمة الواضحة والمشتركة في الرّوايتين هي تداخل المستويات السّرديّة؛ فنجد السّرديّن الغرائبيّ والعجائبيّ يتداخلان تداخلاً يصعب أحياناً التّميّز بين تخومهما، ويقودنا ذلك بكلّ يسر إلى أن ندخل في حالة من القلق والدّهشة والدّخول في لعبة الإيهام باستسلام كامل، وإنّما تجنح الرّوايتان إلى هذا الاتّجاه انطلاقاً من رؤيتهما التي تحاول أن ترسم العوالم المنشودة فيهما إلى جانب الاحتجاج على تفاصيل هذين العالمين.

تداخل الغرائبيّ والعجائبيّ إنّما يقودنا إلى الاندغام في أزمة الكاتبين وتوضيح تناقض العوالم التي يرسمانها مع إبراز أزمة الإنسان والذّات فيهما؛ فـ"دون كيخوته" يعيش تجربة تخيليّة وهميّة مرضيّة في تفاصيلها جميعاً، وليس لنا إلاّ أن نقبل بمعطيات هذا العالم الذي يرسمه كي نخلص معه للسّخرية منه وفضح مغازيه ومعايبه وتقريع من يتورّط في فساده عبر تقنيّات التّضخيم والمبالغة والتّهويل والفكاهة السّوداء والتّرهيب التي يتشكّل منها الغرائبيّ والعجائبيّ في آن.

فنحن لا نستطيع التّميز بسهولة بين تخوم العوالم الحقيقة الممكنة والعجائبيّة المستحيلة إلاّ أن قرّرنا أن نخرج من لعبة الإيهام في هذه الرّواية، وننصّب ذواتنا في موقع الحكم والتّمييز.

هذه التّخوم المتداخلة هي من تشكّل عالم رواية "المتشائل" مع ميل واضح إلى اعتماد العوالم الغرائبيّة التي تقودنا في النّهاية إلى الانزلاق في عالم عجائبيّ مجنون لا يمكن أن يكون إلاّ في تجربة حياتيّة معقّدة وصعبة مثل حياة الفلسطينيّ في ظلّ احتلال صهيونيّ قهر الإنسان الفلسطينيّ، وجعله يعيش في عوالم مجنونه وأزمات متواصلة يكاد العقل لا يستطيع أن يحتملها، أو أن يفهمها.

فبطل الرّواية سعيد المتشائل يعيش ظروفاً معقّدة طوال روايته، وهي ظروف غرائبيّة يعيشها الفلسطينيّ في أزمة كبيرة لا تنتهي، وأزمته الذّاتيّة هي أزمة الخائن الذي حاول أن يتنكّر لقضيّته الفلسطينيّة لينصهر في المجتمع الصّهيونيّ عبر سلسلة من الإكراهات والتّنازلات، لكنّه في النّهاية يجد أنّه فاشل منبوذ حقير، لا تعترف به أيّ جهة كانت، بعد أن خسر احترامه لنفسه، وظلّ عالقاً فوق خازوق.

في ظلّ هذه الغرائبيّة تطلّ أحداث عجائبيّة تخلخل الثّوابت الطّبيعيّة لعالمنا لتدفعنا إلى التّسليم بأنّ القضية الفلسطينيّة تعيش في ظروف عجائبيّة يكاد العقل لا يحتملها، أو يقبل بها، وهي لا تقلّ عجباً عن اغتصاب اليهود الصّهاينة لأرض فلسطين، وقتل أهلها، وتهجيرهم على امتداد سبعة عقود متتالية.

لكن "ممّا لا شكّ فيه أنّ إميل حبيبي في روايته هذه يدحض الفكر الصّهيونيّ القائم على التّعالي والاستخفاف بالآخرين." (١٢٤)

## التّشابه في البناء السّرديّ:

المتأمّل للبناء السّرديّ في راويتي "دون كيخوته" و"المتشائل" يسهل عليه أن يدرك أنّ إميل حبيبي لم يتأثّر برواية "دون كيخوته" من حيث الفكرة وأداة الطّرح وبواعث الإبداع فقط، بل إنّه قام بطريقة واعية أو غير واعية باستدخال البناء السّرديّ في رواية "دون كيخوته"، ثم قام ببناء روايته على هدي ذلك البناء السّرديّ.

فـ"ثربانتس" في رواية "دون كيخوته" قد اعتمد أساساً في بنائها على السّرد على لسان الرّواي العليم الذي يذكرنا بالسّرد الشّفويّ حيث كان يسرد القدامى والحكواتيّة ورواة مسارح الظّل والجدّات والقصّ الشّعبيّ قصص الأبطال والملاحم وسير العظماء والمحاربين والنّبلاء والأشراف، وهذا النّفس السّرديّ يرافق الرّواية على امتدادها كاملاً، ومنذ أوّل لحظة يأخذ زمام السّرد، وكأنّه يسرد قصّة "دون كيخوته" على جمهور من المستمعين تماماً، كما كانت سير الفرسان تُسرد أحياناً مشافهة، فيقول في مطلع روايته على غرار بدايات السّرد الحكائيّ الشّفويّ: "في ناحية من نواحي إقليم المنتشا، لا أريد أن أذكر لها اسماً، ومن غير زمن بعيد كان يعيش نبيل ممّن في مسلحتهم رمح..."[١٢٥]

في بعض الفصول يغيب السّارد العليم المجهول الاسم المرتفع الصّوت ليظهر سارد وهميّ آخر اسمه الحكيم سيدي حامد بن الأيل المؤلّف العربيّ المنتشاويّ الذي يبدو من اسمه أنّه مؤرّخ عربيّ وهميّ[١٢٦]؛ وإنّما استعاره "ثربانتس" لأجل أن يدخلنا في لعبة الإيهام، فنعتقد أنّنا أمام أحداث حقيقيّة يؤرّخ لها عالم جليل متخصّص في هذا الضّرب من السّير والأحداث.

ويجوز لنا أن نفترض أنّ هذا الرّاوي الوهميّ هو صوت سرّي للرّوائيّ "ثربانتس"، وهو أراد بهذا الصّوت أن يلعب على تقنيّة الأقنعة السّرديّة التي تتيح له أن يروي من أكثر من زاوية، وبأكثر من رؤية ومستوى خطابيّ ليهب أكثر من مستوى من التّلقّي للقارئ.

يؤيّد عبد الرّحمن بدويّ هذه الفرضيّة نقلاً عن المستشرق "خوسيه أنطونيو كونده"؛ فكلاهما يرى أنّ اسم الحكيم سيدي حامد بن الأيل هو ترجمة عربيّة لاسم "ثربانتس" نفسه(١٢٧)، وهذا يؤيّد اعتقادنا بأنّ شخصيّة الرّاوي الحكيم سيدي حامد بن الأيل ما هي إلاّ شخصيّة "ثرباتنس" ذاته، وهو يلعب معنا لعبة الخفاء والتّجلّي.

لنا أن نفترض أنّه شخصيّة حقيقيّة، وأنّه صوت الرّوائيّ الذي كتب الرّواية حقيقة، وهذا طبعاً سيقودنا إلى موضوع آخر للبحث والدّراسة لسنا هنا في صدد الوقوف عليه.

هناك آراء نقديّة ترى أنّ رواية "دون كيخوته" ما هي إلاّ لمبدع عربيّ مسلم، في ظلّ فرضيّات كثيرة تعلّل كيف أصبحت الرّواية لأديب إسبانيّ، ومنها: أنّ "ثربانتس" قد سرق العمل من أديب مسلم عربيّ قابله غالباً في السّجن، وهناك فرضيّة أخرى تفترض أنّ "ثربانتس" هو اسم مستعار لأديب عربيّ مسلم خاف على نفسه. في حين أنّ هناك آراء نقديّة أخرى تستنكر أن يكون كاتب الرّواية عربيّ، وترى أنّ ما يقوله "ثربانتس" حول عربيّة روايته هو محض ادّعاء وتشويق لا أكثر. (١٢٨)

من الملاحظ كذلك أنّ إيميل حبيبي قد استعار المعمار الشّكليّ لروايته من "دون كيخوته"؛ فابتداء هناك راويان في الرّواية؛ فعندنا صوت الرّاوي العليم الذي يروي بمعرفة كليّة، وهناك صوت الرّاوي الذي لا نعرفه عنه شيئاً سوى أنّ سعيد المتشائل قد أرسل إليه رسالة يطلب فيه أن يسرد قصّته، وأن يخبر النّاس أنّه قد اختفى، لكنّه لم يمت[١٢٩]، وهو يتولّى مهمّة الرّاوي السّارد في بعض الفصول من الرّواية.

الطّريف في الأمر أنّ الرّاوي العليم الأصغر في الرّوايتين -إن جاز التّعبير- هو من يأخذ على عاتقه أن يقفل السّرد في النّهايتين؛ ففي رواية "دون كيخوته" ينهي الحكيم سيدي حامد بن الأيل الرّواية برسالة يوجّهها إلى قلمه يذكر فيها أنّه خلق شخصيّة "دون كيخوته" بقلمه لأجل أن يستهزئ من قصص الفرسان الجوّالة. [١٣٠]

شبيه هذا السّارد موجود في رواية "المتشائل" حيث هو راوٍ "حاضر من أجواء القصّ الشّعبي العربيّ حيث يتنكّر إميل حبيبي في زيّ حكواتيّ يتلو حكاية في إحدى المقاهي، أو في أحد البيوت، حيث القوم يسهرون، ويتسامرون"[١٣١]؛ ففي سرده لحكاية الاسم والنّسب يرجع بنا إلى زمن تيمورلنك، وأبجر بن أبجر، ولا بأس في أنْ يورد شاهداً شعريّاً من الشّواهد على طريقة الإخباريين في مدوّناتهم: "يا أبجرَ بنَ أبجرٍ، يا أنْتا أنتَ الذي طلّقتَ يوْمَ جُعتا". [١٣٢]

في رواية "المتشائل" يقوم الرّاوي الأصغر المجهول الاسم والذّات بمحاولة يائسة لأجل أن يعرف من يكون سعيد أبو النّحس المتشائل، لكن مساعيه تبوء بالفشّل، ويختم الرّواية بقوله: "فكيف ستعثرون عليه يا سادة يا كرام دون أن تتعثّروا به". [١٣٣]

كما أنّ إميل حبيبي قد بنى روايته على غرار الشّكل السّرديّ ذاته في رواية "دون كيخوته"؛ إذ هي تتكوّن من فصول، وكلّ فصل يبدأ بجملة وصفيّة سرديّة طويلة تشبه تلك الأسماء والجمل التي كان الرّواة الشّعبيون يستهلّون لياليهم بها، فنجد إميل حبيبي يسمّي بعض فصوله على سبيل المثال: "سعيد يدّعي التقاء مخلوقات من الفضاء السّحيق"[١٣٤]، و"سعيد يعلن أنّ حياته في إسرائيل كانت فضلة حمار!"[١٣٥]، و"كيف شارك سعيد في حرب الاستقلال لأوّل مرّة"[١٣٦]، و"كيف اضطرّ سعيد إلى الإمساك عن الكتابة لأسباب أمنيّة."[١٣٧]

هذه الطّريقة لافتتاح الفصول أو افتتاح القفزات السّرديّة نجدها ذاتها في رواية "دون كيخوته"، مثل: "في الأحداث الغريبة التي وقعت في الفندق"(١٣٨)، و"قصّة البغّال الشّاب وأحداث أخرى غريبة وقعت في الفندق"[١٣٩]، و"في مغامرة الرّمة الفريدة وغضبة فارسنا الطّيب "دون كيخوته" غضبة عظيمة"[١٤٠]، و"في الطّريقة الظّريفة التي بها سلّح "دون كيخوته" فارساً"[١٤١]، و"فيما جرى لصاحبنا الفارس حينما غادر الفندق."[١٤٢]

لنا أنّ نقول إنّ هذا المعمار السّرديّ الموجود في الرّوايتين هو شبيه للشّكل السّرديّ الموجود في ألف ليلة وليلة التي نجد عناوينها على هذا الشّكل، مثل: "الخيّاط والأحدب واليهوديّ والنّصرانيّ فيما وقع بينهم"[١٤٣]، و"التّاجر أيوب وابنه غانم وبنته فتنة"[١٤٤]، و"الملك عمر النّعمان وولديه شركان وضوء المكان."[١٤٥]

كما أنّ كلاً من الرّوايتين تعتمد على فنيّة القصّة الكبرى التي تتناسل منها قصص صغرى تتفرّع بالسّرد، وتقوده إلى دوائر حكائيّة صغرى، ثم تعود هذه

الدّوائر الحكائيّة لتصبّ من جديد في بوتقة القصّة الكبرى التي هي قصّة البطل في الرّواية.

لا نعلم إنّ كان إميل حبيبي قد تأثّر بهذا البناء السّرديّ بشكل مباشر من رواية "دون كيخوته"، أم تأثّر به عبر علاقته بألف ليلة وليلة التي أطلع عليها في مسيرة ثقافته شأن أيّ أديب عربيّ؟ إلاّ أنّ الحقيقة الثّابتة أنّ هذا الشّكل جاء ابتداء في رواية "دون كيخوته"، واستدعاه إميل حبيبي في رواية "المتشائل".

وهو شكل نفترض أنّه قد تفشّى في الأشكال السّرديّة الشّهيرة، لا سيما في ظلّ حقيقة أنّ "ثربانتس" قد تعلّم شيئاً من العربيّة خلال أسره في الجزائر لمدة خمس سنوات، واطّلّع على أدب العرب لاسيما أنّه ابن القرن السّادس عشر، وهو بذلك قريب من حيث التّاريخ والجغرافيا من الأندلس العربيّة التي سقطت آخر قلاعها في غرناطة عام ١٤٩٢م [١٤٦]، إلى جانب أنّه قد درس في مدينة بلد الوليد، كما درس في "مدرسة الجماعة" في إشبيلية[١٤٧]، ولا بدّ أنّه اطّلع بحكم واقع الحال على الأدب العربيّ بشكل أو بآخر أكان ذلك بشكل مباشر أم بشكل غير مباشر وغير مقصود.

ليس أدلّ على ذلك من أنّه يذكر الكثير من أدب العرب وقصصهم وشخوصهم في طي روايته؛ فهو يذكر على سبيل المثال القصّة التي رواها الأسير من بني سرّاج -وهو عربيّ- لـ"رودوريّجو دي نرفانت"[١٤٨] بن إدريس العربيّ[١٤٩]، كذلك يذكر بطولات بعض الإسبان أمثال "فرجاس الخنّاق" الذي أخذ اسمه من كثرة من خنق من المسلمين[١٥٠]، بل إنّه يستدعي الكثير من قصص العرب ورجالاتها ونسائها في روايته هذه في سياقات مختلفة وقصص داخليّة منفصلة؛ ونجد حكاية إدريس المراكشيّ العربيّ ترد في الرّواية[١٥١]، كما

نجد عربيّاً متنصّراً يقرأ خطاباً ما في رواية "دون كيخوته"[١٥٢]، ونرى الحكيم سيدي حامد بن الأيل يروي عدّة فصول من هذه الرّواية متداخلاً بذلك في بنية السّرد ومعلّقاً على الكثير من القضايا والأحداث.

فضلاً عن أنّه يستخدم التّعابير والمفاهيم العربيّة في روايته؛ فالعملة المستخدمة في روايته هي عملة (المرابطيّ)[١٥٣]، نسبة إلى المرابطين العرب المسلمين، والأسواق الصّغيرة في إسبانيا تُسمّى(سويقة)، تصغير كلمة سوق في اللّغة العربيّة[١٥٤]، وهناك تماثيل سيدنا محمد صلّى الله عليه وسلّم المصنوعة من الذّهب الخالص. [١٥٥]

في رواية "دون كيخوته" هناك امتداد للأجناس الإبداعيّة التّراثيّة؛ فـ"ثربانتس" يستحضر الكثير من الأشكال الإبداعيّة ليلقّح روايته بها؛ فهو يستحضر سرديّات الفروسيّة الشّائعة في عصره، ويتكئ عليها في بناء سرده، فيأمل "دون كيخوته" ساخراً أن يغدو بطلاً من أبطال الفروسيّة لينقل الرّاوي عنه سيرته ليُقال عنه كما كان يقول عن غيره:" وبينما كان صاحبنا المغامر الجديد يتحدّث إلى نفسه قائلاً: "من ذا الذي سيشكّ في الأجيال المقبلة حينما تُذاع قصّة مغامراتي الحقيقيّة... إنّ الحكيم الذي سيكتبها لن يصف خرجتي الأولى هذه بقوله: "لم يكد أبولو الأشقر ينشر ذوائبه الذّهبيّة من شعره الجميل على وجه البسيطة الفسيح، ولم تكد الطّيور الصّغار ذات الأصباغ الرّائعة تحيي بقيثارات ألسنتها وبأنغام أعذب من الشّهد مقدّم الفجر الورديّ وقد غادر فراشه الوثير حيث ترقد عروسه الغيور، وتبدي للأحياء من أطياف الأفق المنتشاويّ، حتى غادر الفارس الشّهير "دون كيخوته دلامنتشا" حشايا الكسل، وامتطى صهوة فرسه الشّهير روثينانته، وسلك سبيله خلال سهل مونتييل القديم الذّائع الصّيت". [١٥٦]

يخلع "ثربانتس" على "دون كيخوته" لغة الفرسان ناقلاً إلينا متونهم اللّغويّة والتّعبيريّة: "لا تُراعا يا صاحبتي العصمة، ولا تهربا؛ فإنّ نظام الفروسيّة الذي أنتسب إليه يقضي بعدم إهانة أحد"[١٥٧].

كما يمتح في روايته من المتون الشّعريّة المختلفة التي تتوافر ثقافته عليها، فهّو ينقل أحياناً من متون شعريّة موثّقة ومعروفة، مثل قصيدة رومانيّة قديمة يقول الشّاعر في مطلعها: "السّيف كلّ عتادي وراحتي في جهادي"[١٥٨]، وفي أحيان كثيرة يجري الشّعر على ألسنة أبطال روايته دون أن نعرف لمن تعود هذه الأشعار، ويبدو أنّها من نظمه الخاصّ، لاسيما أنّه قد كانت هناك تجارب شعريّة عديدة لـ"ثربانتس"، لكنّها لم تحقّق النّجاح الذي حقّقته قصصه. وهو في الوقت ذلك يستدعي مخزونه الدّينيّ؛ فنرى خادماً صغيراً يستذكر ما وقع للقدّيس "برثلميوس" الذي سُلخ حيّاً[١٥٩]، ويقسم بالقدّيس "روك". [١٦٠]

ذاكرة المكان تحضر بقوّة في الرّوايتين؛ فـ"ثربانتس" يأخذنا في جغرافيا المكان في إسبانيا حيث جزائر ريارن وأشبيلية وشقوبية وبلنسية وغرناطة وسان لوقار وقرطبة وطليطة وغيرها، وفي الوقت ذاته نجد إميل حبيبي في روايته "المتشائل" يستدعي أسماء القرى والمدن الفلسطينيّة التي لا يفتأ يذكرها في روايته، مثل: الرّويس، والحَدَثة، والدامون، والمزرعة، وشعَبَ، والبرْوة، وميعار، ووَعْرة السّريس، والزّيب، والبصّة، وحيفا، والطّنطورة، ووادي النّسناس، واللّد، والكابري، وإقرث، فضلاً عن ذكر أسماءَ الشّوارع والأحياء في عكا وحيفا، ومعالم مشهورة فيهما، مثل جامع الجزار، وساحة الحناطير، والفيْنري.

هذا من صميم الثّقافة الشّعبيّة الفلسطينيّة، لأنّ أكثر هذه القرى جرى تدميرها، وتمّ محوها، فذكر السّارد لهذه الأسماء يستدعي الكثير ممّا وقع، وجرى،

في تلك القرى الفلسطينيّة المنكوبة، ويثبّتها في سجل الوقائع والمواقع، لاسيما أنّ طابع الرّحلة الأدبيّة هو أحد الأشكال الفنيّة التي تهيمن على هذا النّص، مثلما تهيمن على الخطاب السّرديّ فيه، إذ من المعروف أنّ ابن جُبَيْر -الرّحالة- قد زار عكا في العام ١١٥٨م، فتحدّث عنها، وعمّا تتعرّض له من رياح تهبّ من جهات عدّة. (١٦١)

كما يستحضر "ثربانتس" الكثير من القصص والحكايات الشّهيرة في موروثه الثّقافيّ، مثل قصّة قالدوفينوس ومركيز منتوا(١٦٢)، وبعض القصص من كتاب "ديانا" تصنيف خورخه دي مونتمايرو(١٦٣)، بل حتى أنّه يستحضر بغض الأغاني الشّهيرة المعروفة في عصره (١٦٤)، ولا يفوته أن يتوقّف عند بعض علوم عصره، مثل علم النّجوم والكواكب الذي يسميّه "علم اسطرولوخيا"(١٦٥)، كم يعرّج على فنون مختلفة شائعة في عصره، مثل نظم الأغاني وتأليف المسرحيات وتمثيلها على المسرح مفتعلاً قصص عشق على غرار قصص العشق التي سادت مرافقة لقصص الفروسيّة والشّجاعة والتّضحية، مع التّعريج على بعض القصص التّاريخيّة، مثل قصّة الملك آرثر وحكايته مع طريقة الفرسان المسّماة بالدّائرة المستديرة. (١٦٦)

كما يستحضر الكثير من عناوين مؤلّفات عصره وما سبقها لاسيما في موضوع الفروسيّة وقصص الفرسان، مثل كتاب "رابوع أمادس الغالي"، و"مرآة الفروسيّة"، و"بلمارين دي أوليفا"، و"بلمارين دي إنجلترا"، و"كنز الأشعار"، و"دموع أنجليكا"، و"دواء الغيرة"، و"حوريّات هينارس"، كما لا يفوته أن يجري على لسان "دون كيخوته" وشخوص الرّواية الكثير من النّقاشات الفكريّة حول الكثير من المواضيع.

هذا ذاته ما نراه في رواية "المتشائل" حيث يستحضر إميل حبيبي قصص مصباح علاء الدّين والعفريت الذي ينبري له صائحاً "شبيك لبيك عبدك بين يديك". (١٦٧)

وفي سياق أحداث الرّواية هناك استدعاء لقصّة عباس بن فرناس، واستحضار لحكاية شيخ الصّوفيّة محيي الدّين ابن عربيّ، كما هناك ذكر لحكاية امرئ القيس بن حجر الشّاعر الذي مضى إلى قيصر الرّوم طمعاً في استعادة ملك أبيه من بني أسد الذين قتلوه.

فقد رأى نفسه – وقد تاهَ في أحد السّجون بعكا "الدّياميس"- يبحث لنفسه عن مخرج مثل امرئ القيس الذي هُرعَ لقيصر، ولسان حاله يقول مع صاحبه: "نحاول ملكاً أو نموت فنعذرا".

رواية "دون كيخوته" تقدّم كذلك خليطاً من السّرديّات المختلفة؛ فهي تقدّم سرديّة الأمثال التي تجري على ألسنة بعض الشّخصيّات، مثل: "لا تطلب بالرّضا ما تستطيع أن تأخذه بالقوّة"(١٦٨)؛ و"ثوب الأسوار ولا رجاء الأخيار"، و"الإحسان للأشرار كرمي الماء في البحار". (١٦٩)

كما تعجّ بسرديّة الرّسائل بمستوياتها المختلفة، مثل: العاطفيّة والإخوانيّة والرّسميّة، إلى جانب بروز سرديّة الوصايا التي تقدّم لبعض شخصيّات الرّواية، وفي كثير من الأحيان يخلّط "ثربانتس" هذه السّرديّات بالسّخرية التي لا ينفكّ يستحضرها، ولاسيما في مجال سرديّة الحكم التي تكون في الغالب حصيلة موقف فكاهيّ وأحداث مضحكة مبكية.

المتأمّل للرّوايتين يدرك مقدار التّشابه الكبير في نسج النّسق الـدّاخليّ لهمـا على منوال واحد، فكلاهما يوهمان القارئ بأنّهما تكتبـان الأخبـار والتّـواريخ والأحداث الحقيقيّـة، إلاّ أنّهمـا تسـوقان القـارئ إلى عـوالم عجائبيّـة وغرائبيّـة مدهشة يختلط فيها الممكن بالمستحيل في عوالم يرى الكاتبان أنّها قد باتت تخلـط الواقع بالمستحيل؛ ففنتازيا "ثربانتس" في هذه الرّواية هي فنتازيا تمتح من واقع يهزأ منه بشدّة، والفنتازيا في رواية إميل حبيبي تمتح من واقعيّـة تاريخيّـة قائمـة علـى أحداث وقعت في فلسطين، وهي في رأيه أغرب من الخيال.

الرّوايتان تقدّمان عملين فيهما تداخل أجناس كثيرة؛ فهما ليسا روايـة أو قصّة أو سيرة ذاتيّة، بل هما عملان فيهما اختلاط لهذه الأجناس كلّها ولغيرهـا من الأجناس التي تمتح من أجناس التّراث العربيّ بشكل خاصّ، كما نجد فيهما اللّغة الكلاسيكيّة إلى جانب اللّغة الشّعبيّة واللّغة الفلسفيّة واللّغـة الحجاجيّـة إلى جانب لغة ألف ليلة وليلة ولغة الكتب الدّينيّة ولغة السّخرية السّوداء إلى جانب تلك اللّغة الموتّرة المشدودة المحمّلة بسخرة لا تنتهي. "وبالمختصر إنّ راوية "المتشائل" قد خرجت من معطف "دون كيخوته" ومعطف التّراث العربيّ من بخلاء الجاحظ ومقامات بديع الزّمان وكتب أدب الرّحلات والأمثال". [١٧٠]

ففي رواية "المتشائل" أسّس إميل حبيبي عملاً يعمل على اسـتلهام التّـراث الفلسطينيّ للوصول في نهاية الرّواية إلى حتميّة الفـداء والمقاومـة المسـلّحة ضـدّ الاحتلال الصّهيونيّ، وذلك ضمن فضاء سرديّ يتسع لمقدار كبير من التّعليقات الجانبيّة والحكايات الصّغيرة والتّفصيلات الثّانويّة والتأمّلات الدّاخليّة.[١٧١].

وهذا الأمر ذاته نراه في رواية "دون كيخوته" بنهكة تمتح ظاهريّاً مـن المجتمـع الإسبانيّ بمعطيات ومشكّلات ثقافته لاسيما الثّقافة العربيّة والإسلاميّة.

الجدير بالذّكر أنّ رواية "المتشائل" على الرّغم من تأثرها الواضح والكامل برواية "دون كيخوته"، إلاّ أنّها حافظت على ديمقراطيّة هذا التّأثّر من منطلق أنّ العمل الأدبي الدّيموقراطيّ هو عمل "حاور أعمالاً كثيرة قبله، وانتهى إلى بنية خاصّة به تحاورها أعمال لاحقه ترفض الانغلاق. لا شيء في الأدب يُعطى كاملاً، لا الفكرة ولا التّقنيّة ولا مطالع الكلام، لو حصل ذلك لانتهى الأدب". (١٧٢)

لقد أدرك إميل حبيبي أنّ العمل العربيّ الأصيل يقوم بتقليد الأدب الغربيّ بشكل استلابيّ، بل هو الذي يقوم على تهيجن الرّواية العربيّة بالرّواية الغربيّة(١٧٣)؛ ومن هذا المنطلق نرى رواية "دون كيخوته" تحيا في رواية "المتشائل"، وفي الوقت نفسه يستحضر إميل حبيبي النّصوص العربيّة، مثل استحضار بعض آيات من القرآن الكريم، والأحاديث النّبويّة، وأبيات شعريّة من التّراث، وكتابات الجاحظ وابن المقفّع والمقامات، وكتاب أبي الفرج الأصفهانيّ ورحلات ابن جبير وعدد آخر من النّصوص العربيّة الكلاسيكيّة فضلاً عن النّصوص الشّعبيّة، مثل: ألف ليلة وليلة والأحاجي والألغاز.

## الخاتمة:

لقد عزف "ثربانتس" على أيقونة السّرديّات الإنسانيّة عندما ألّف روايته "دون كيخوته" التي استوعبت بشكل طريف الفنون السّرديّة السّابقة لها، وقدّمت شكلاً قصصيّاً جديداً يستدعي القصّة عبر تاريخها السّرديّ، ويعبر بها نحو عالم الرّواية في أنضج أشكالها، وهو بذلك قد توافر على معطيات ثقافيّة وجذور فنيّة وسرديّة وتراثيّة سمحت له بأن يكون من آباء الرّواية دون منازع، وبذلك أصبح

عمله قِبْلة للمبدعين أمثال إميل حبيبي الذي استوعب هذا العمل الرّوائيّ الملحميّ، ثم أعاد أنتاجه من جديد في روايته "المتشائل" في شكل غرائبيّ عجائبيّ يمثّل وجهاً من وجوه المعاناة الفلسطينيّة في مواجهة العدوّ الصّهيونيّ المتوّحش.

لقد شقّ "سرفتيس" بروايته "دون كيخوته" درباً نحو الخلود، فسار فيه من سار، وتعثّر فيه من تعثّر، وإميل حبيبي في روايته "المتشائل" –التي تُعدّ من أهمّ الرّوايات العربيّة المعاصرة كما تُعدّ كذلك من أهمّ الروايات الفلسطينيّة على الإطلاق– قد استطاع أن يجعل من روايته ترنيمة من ترنيمات "دون كيخوته" بأجواء ومعاناة ووقع فلسطينيّ بحت.

## الإحالات:

١. سأشير دائماً إلى رواية "الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبيّ النّحس المتشائل" باسم "المتشائل" اختصاراً للاسم وفق ما هو شائع باستخدامه اسماً لهذه الرّواية.

٢. إميل حبيبي: أديب فلسطينيّ معاصر، وُلد في حيفا عام ١٩٢١، أتمّ دراسته الثّانوية فيها، وفي عكا، واشتغل عامل بناء زمناً، ثم انتقل للعمل مذيعاً في إذاعة القدس، بعد ذلك استقال منها ليعمل موظفاً في معسكرات جيش الانتداب، ثم محرّراً في جريدة "الاتّحاد"، وأصدر مجلّة "المهماز" في حيفا عام١٩٤٦، وناضل نضالاً متّصلاً ضدّ الانتداب البريطانيّ، ثم ضدّ ممارسات الدّولة الصّهيونيّة بعد قيامها.

اختاره المواطنون العرب ضمن من يمثّلونهم في الكنيست، وبقي عضواً فيه حتى عام ١٩٧٢ حين قدم استقالته ليتفرغ للكتابة.

في عام ١٩٩٠ أهدته منظمة التّحرير الفلسطينيّة "وسام القدس"، وهو أرفع وسام فلسطينيّ. وفي عام ١٩٩٢ منحه الكيان الصّهيونيّ جائزة الإبداع، فارتفعت الأصوات تطالبه برفضها، لكنّه قبل الجائزة، ثم أعلن تبرعه بقيمتها الماديّة لجمعية "المقاصد الإسلاميّة" التي تتولّى علاج جرحى الانتفاضة.

في العام الأخير من حياته انشغل بإصدار مجلّة أدبية أسماها "مشارف"، ورحل إميل في مايو/ أيار عام ١٩٩٦، وأوصى بأن يُكتب على قبره هذه الكلمات: "باقٍ في حيفا".

أعماله الأدبيّة تُعدّ بصمات خالدة في الرّواية العربيّة، مثل: سداسيّة الأيام السّتة، الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد بن أبي النّحس المتشائل، لكع بن لكع، خرافيّة سرايا بنت الغول.

٣. إميل حبيبي: الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النّحس المتشائل، دار الشّروق للنّشر والتّوزيع، عمان، الأردن، ٢٠٠٦

٤. عادل الأسطة: كافر سبت، المنتدى التّنويريّ الثّقافيّ الفلسطينيّ، عدد ٢٨/ ٨/ ٢٠١٢

٥. مجلّة مشارف الحيفاويّة، حيفا، فلسطين، العدد ٩ حزيران ١٩٩٦، ص١٥

٦. انظر المزيد من الرّوايات العالميّة المتأثّرة برواية دون كيخوته: مانويل دوران وفاي ر. روج: مصارعة طواحين الهواء: لقاءات مع دون كيشوت، ط١، جامعة ييل، ٢٠٠٦، ص١٧

٧. فيصل درّاج: أثر دون كيخوته في الأدب، صحيفة الحياة اللّندنيّة، ٢٧/ ٧/ ٢٠٠٧؛ محمد بكر البوجيّ: إميل حبيبي بين السّياسة والإبداع الأدبيّ، غزة، فلسطين، ٢٠٠٠، ص١٠١

٨. عبد الرّحمن بدويّ من تصدير عامّ من ميجيل دي ثربانتس سابدرا: دون كيخوته، دار المدى للثّقافة والنّشر، دمشق، سوريا، ١٩٩٨، ج١، ص١١-١٢

٩. نفسه: ج١، ص١٧-١٩

١٠. نفسه: ج١، ص١٦

١١. تريفول لي غاسيك: الفلسطينيّ المنكود الطالع، مجلّة الشّرق الأوسط، المجموعة السّعوديّة للأبحاث والتّسويق، المجلد ٣٤، العدد٢، سنة ١٩٨٠، لندن، بريطانيا، ص٧٠

١٢. الخازوق: هو وسيلة إعدام وتعذيب في الوقت ذاته، ذاع صيته أيام الدّولة العثمانيّة، وهو يمثّل إحدى أشنع وسائل الإعدام؛ إذ يتم اختراق جسد الضحيّة بعصا طويلة وحادّة من ناحية، وإخراجها من النّاحية الأخرى؛ إذ إدخال الخازوق من فم الضّحية أحياناً، وفي الأعمّ الأغلب من فتحة الشّرج بعد يتم تثبيت الخازوق في الأرض، ويترك الضّحية معلّقاً حتى الموت. في معظم الأحيان يتم إدخال الخازوق بطريقة تمنع الموت الفوريّ، ويستخدم الخازوق نفسه وسيلة لمنع نزف الدّم، وبالتّالي إطالة معاناة الضّحيّة لأطول فترة ممكنة تصل إلى عدّة ساعات، وإذا كان الجّلاد ماهراً فإنّها تصل إلى يوم كامل.

١٣. عادل الأسطة: كافر سبت، المنتدى التّنويريّ الثّقافيّ الفلسطينيّ، عدد ٢٨/ أغسطس/ ٢٠١٢، الرّابط:

http://www.tanwer.org/tanwer/news/2031.html

١٤. فيصل درّاج: أثر دون كيخوته في الأدب، صحيفة الحياة اللّندنيّة، لندن، بريطانيا، ٢٧/ ٧/ ٢٠٠٧

١٥. صقر أبو فخر: إميل حبيبي: انشطار الهوية وقلق المبدع، موقع صوت الذين لا صوت لهم، كانون الثّاني ٢٠١٣، الرّابط:

http://palestine.assafir.com/Article.aspx?ArticleID=2440

١٦. المصطفى نجّار: المأساة الجماعيّة والهمّ الفرديّ في أعمال فلسطينيّة، موقع صحيفة الشّرق الأوسط، الرّابط:

/http://aawsat.com/home/article/239031

١٧. حبيب بولس: إضافات اميل حبيبي للجانر القصصيّ، موقع رابطة أدباء الشّام، الرّابط:
http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=223030&r=0

١٨. مشارف الحيفاويّة، حيفا، فلسطين، العدد ٩، حزيران ١٩٩٦، ص٢٣

١٩. سعيد محمد الفيوميّ: جدليّة الأنا والآخر في رواية المتشائل أنموذجاً، مجلّة الجامعة الإسلاميّة، المجلد١٩، العدد١، ٢٠١١، ص٨٦٨

٢٠. عبد الرّحمن بدويّ من تصدير عام من ميجيل دي "ثربانتس" سابدرا: دون كيخوته، ج١، ص٥

٢١. نفسه: جزء١، ص٥

٢٢. نفسه: جزء١، ص١٧

٢٣. دانييل جولمان: الذّكاء العاطفيّ، ترجمة ليلى الجباليّ، ط١، المجلس الوطنيّ للثّقافة والفنون والآداب، الكويت، الكويت، ص١٦٦

٢٤. زكريا إبراهيم: سيكولوجية الفكاهة والضّحك، ط١، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٦-، ص٨٨

٢٥. دانييل جولمان: الذّكاء العاطفيّ، ٣٠٧

٢٦. شاكر عبد الحميد: الفكاهة والضّحك، ط١، المجلس الوطنيّ للثّقافة والفنون، الكويت، ٢٠٠٣، ص٤٥٦

٢٧. نفسه: ص٣١٠

٢٨. نبيلة إبراهيم: المفارقة، فصول، مج ٧، ع ( ٣-٤ )، مصر، القاهرة، ١٩٨٧، ص٨٠

٢٩. سليمى محجوب: قراءة في رواية المتشائل للرّوائيّ الفلسطينيّ إميل حبيبي، منديات ستار تايمز، الرّابط:
http://www.startimes.com/f.aspx?t=15139578

٣٠. إميل حبيبي: الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النّحس المتشائل، ص١٨١

٣١. زكريا إبراهيم: سيكولوجية الفكاهة والضّحك، ص١٨٠

٣٢. شاكر عبد الحميد: الفكاهة والضّحك، ص١٨٠

٣٣. إميل حبيبي: الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النّحس المتشائل، ص٢١٩

٣٤. نفسه: ص٢٢٠

٣٥. نفسه: ص ٢٢١

٣٦. نفسه: ص٢٢٣

٣٧. شاكر عبد الحميد: الفكاهة والضّحك، ص ٣٣٨

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

٣٩. نفسه: ص٢

٤٠. نبيلة إبراهيم: المفارقة، ص١٣٢

٤١. عبد الواحد لؤلؤة: موسوعة المصطلح النّقديّ، جزء ٤، ص١٦٣

٤٢. زكريّا إبراهيم: سيكولوجيّة الفكاهة والضّحك، ص١٥٤

٤٣. نفسه: ص٩٦

٤٤. عبد الرّحمن بدويّ من تصدير عام من ميجيل دي "ثربانتس" سابدرا: دون كيخوته، ج١، ص٥

٤٥. نفسه: جزء١، ص٢١

٤٦. فيصل درّاج: أثر دون كيخوته في الأدب، موقع الجبهة، ٢٧/ ٧/ ٢٠٠٧، الرّابط: http://www.aljabha.org/index.asp?i=28378

٤٧. ميجيل دي "ثربانتس" سابدرا: دون كيخوته، دار المدى للثّقافة والنّشر، دمشق، سوريا، ١٩٩٨، ج١، ص٣٣-٣٩

٤٨. نفسه: جزء١، ص٣٧

٤٩. نفسه: جزء١، ص٤٠

٥٠. إميل حبيبي: الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النّحس المتشائل، ص٢٠

٥١. نفسه: ص٢٢٠

٥٢. نفسه: ص٩

٥٣. نفسه: ص١٣

٥٤. نفسه: ص١٥

٥٥. نفسه: ص١٥

٥٦. ميجيل دي "ثربانتس" سابدرا: دون كيخوته، جزء١، ص٣٠

٥٧. نفسه: جزء١، ص٣٠

٥٨. نفسه: جزء١، ص٣٠

٥٩. نفسه: جزء١، ص٢٥

٦٠. نفسه: جزء ١، ص٢٦

٦١. نفسه: جزء١، ص٢٦

٦٢. نفسه: جزء١، ص٢٧

٦٣. نفسه: جزء١، ص٢٧

٦٤. نفسه: جزء ١، ص٢٨-٢٩

٦٥. نفسه: جزء١، ص٢٩

٦٦. نفسه: جزء١، ص٣٠

٦٧. سميح القاسم أحد أشهر الشّعراء العرب والفلسطينيين المعاصرين الذين ارتبط اسمهم بشعر الثّورة والمقاومة الفلسطينيّة، عضو سابق في الحزب الشّيوعيّ.

٦٨. وُلد لعائلة درزيّة في مدينة الزّرقاء في عام ١٩٣٩، وتعلّم في مدارس الرّامة والنّاصرة في فلسطين، وعلّم في إحدى المدارس، ثم انصرف بعدها إلى نشاطه السّياسيّ في الحزب الشّيوعيّ قبل أن يترك الحزب ليتفرغ لعمله الأدبيّ.

٦٩. له الكثير من الدّواوين، منها: أشدّ من الماء حزناً، قصائد مختارة وجديدة، والأعمال الكاملة للشّاعر سميح القاسم.

٧٠. إميل حبيبي: الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النّحس المتشائل، ص٧

٧١. نفسه: ص١٠

٧٢. نفسه: ص٩

٧٣. نفسه: ج١، ص٣٧، هامش ٢

٧٤. نفسه: جزء١، ص٣٣

٧٥. نفسه: جزء١، ص٣٤

٧٦. نفسه: جزء١، ص٣٧

٧٧. نفسه: جزء٢، ص٦٣٤

٧٨. نفسه: جزء٢، ٦٣٤

٧٩. نفسه: جزء٢، ص٦٩

٨٠. نفسه: جزء٧٨، ص٦٣٤

٨١. تزفيتان تودروف: مدخل إلى الأدب العجائبيّ، ترجمة الصّديق بوعلام، ط١، دار شرقيّات، القاهرة، مصر، ص٤٩

٨٢. نفسه: ص٤٤

٨٣. نفسه: ص٤٩

٨٤. عبد الرّحمن بدويّ من تصدير عام من ميجيل دي ثربانتس سابدرا: دون كيخوته، ج١، ص٢١

٨٥. خضر محجز: إميل حبيبي: الوهم والحقيقة، ط١، قدمس للنّشر والتّوزيع، دمشق، سوريا، ٢٠٠٦؛ جهاد فاضل: متاعب إميل حبيبي/ المتشائل هل كان يهودياً بالولاء؟ صحيفة الرّياض، الرّياض، السّعوديّة، العدد١٤١٣٦، ٨ مارس ٢٠٠٧

٨٦. صقر أبو فخر: إميل حبيبي: انشطار الهويّة وقلق المبدع، موقع صوت الذين لا صوت لهم، كانون الثّاني ٢٠١٣ الرّابط:

http://palestine.assafir.com/Article.aspx?ArticleID=2440

٨٧. فخري صالح: إميل حبيبي سيل الحكايات، موقع أنفاس نت، الرّابط:

http://anfasse.org/index.php/2010-12-30-15-40-11/2010-12-30-15-36-49/5229-2014-01-26-16-04-26

٨٨. عادل الأسطة: كافر سبت، المنتدى التّنويريّ الثّقافيّ الفلسطينيّ، عدد ٢٨/ أغسطس/ ٢٠١٢

٨٩. صابر عمري: دراسة في رواية الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النّحس المتشائل، جريدة الصّباح، تونس، ٢١/ ٤/ ٢٠١٢

٩٠. سليمى محجوب: قراءة في رواية المتشائل للرّوائي الفلسطينيّ إميل حبيبي، منديات ستار تايمز، الرّابط:

http://www.startimes.com/f.aspx?t=15139578

٩١. إبراهيم خليل: رائعة إميل حبيبي "الوقائع الغريبة" في ضوء التّحليل الثّقافيّ، موقع قاب قوسين، ١٢/ ٥/ ٢٠١١، الرّابط: www.qabaqaosayn.com

٩٢. إميل حبيبي: الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النّحس المتشائل، ص١٩-٢٠

٩٣. نفسه: ص٢٠

٩٤. نفسه: ص٢١٩

٩٥. ميجيل دي "ثربانتس" سابدرا: دون كيخوته، جزء١، ص٣٨

٩٦. نفسه: جزء١، ص٢٤١

٩٧. حيفا: مدينة ساحليّة فلسطينيّة، تقع على ساحل البحر الأبيض المتوسّط.

٩٨. الطّنطورة: قرية فلسطينيّة تقع جنوب مدينة حيفا، وقد قامت المنظّمات الصّهيونيّة المسلّحة بهدم القرية، وتشريد أهلها في عام ١٩٤٨

٩٩. وفاء زيادي:المرأة الفلسطينيّة بين اللّجوء والعودة في رواية الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النّحس المتشائل لإميل حبيبي، ط١، مركز بديل، بيت لحم، فلسطين، ٢٠١١، ص١٩

١٠٠. حسّان الشّاميّ: المرأة في الرّواية الفلسطينيّة ١٩٦٥-١٩٨٥، ط١، اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، سوريا، ١٩٩٨، ص١٩١

١٠١. أحمد أبو مطر: الرّواية العربيّة في الأدب الفلسطينيّ ١٩٥٠-١٩٧٥، ط١، المؤسّسة العربيّة للدّراسات، بيروت، لبنان، ١٩٨٠، ص٣٨٦

١٠٢. ماجدو حمودة: المرأة في روايات سحر خليفة، المعرفة، ع٣٧٣، ١٩٩٤، دشق، سوريا، ص١٩٦

١٠٣. إبراهيم خليل: رائعة إميل حبيبي "الوقائع الغريبة" في ضوء التّحليل الثّقافيّ، موقع قاب قوسين، ١٢/ ٥/ ٢٠١١، الرّابط:www.qabaqaosayn.com

١٠٤. ميجيل دي "ثربانتس" سابدرا: دون كيخوته، جزء١، ص٢٤١

١٠٥. نفسه: جزء١، ص١٧٤

١٠٦. نفسه: جزء٢، ص٦٣٤

١٠٧. نفسه: جزء١، ص٤١

١٠٨. نفسه: جزء١، ص١٧٤

١٠٩. نفسه: جزء١، ص٤١

١١٠. نفسه: جزء١، ص٦٢

١١١. نفسه: جزء١، ص٨٧

١١٢. نفسه: جزء١، ص٤١

١١٣. نفسه: جزء١، ص٤٩

١١٤. إميل حبيبي: الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النّحس المتشائل، ص١٢

١١٥. تودروف: مدخل إلى الأدب العجائبيّ، ص٤٤

١١٦. ميجيل دي "ثربانتس" سابدرا: دون كيخوته، جزء١، ص٨١

١١٧. نفسه: جزء١، ص٩٩

١١٨. نفسه: جزء١، ص٨١

١١٩. نفسه: جزء١، ص٥

١٢٠. نقلاً عن عبد الرّحمن بدويّ من تصدير عام من ميجيل دي "ثربانتس" سابدرا: دون كيخوته، ج١، ص٢١

١٢١. فيصل درّاج: أثر "دون كيخوته" في الأدب، صحيفة الحياة اللّندنيّة، لندن، بريطانيا، ٢٧/ ٧/ ٢٠٠٧

١٢٢. تودروف: مدخل إلى الأدب العجائبيّ، ص٤٤

١٢٣. إميل حبيبي: الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النّحس المتشائل، ص١١

١٢٤. نفسه: ص١١

١٢٥. نفسه: ص٢٢٢

١٢٦. نفسه: ص٢٢٢

١٢٧. عادل الأسطة: إميل حبيبي أديباً ومفكراً، مؤتمر أدباء ومفكرون، جامعة البتراء، عمّان، الأردن، ٢٠٠٩، ص٣

١٢٨. ميجيل دي "ثربانتس" سابدرا: دون كيخوته، جزء١، ص٣٣

١٢٩. لقد أُسند السّرد بشكل كامل في كثير من الفصول إلى هذا الرّاوي، مثل الفصول: رقم١٥+٢٤+٢٧+٢٨+٤٠+٤٤+٥٠+٧٣

١٣٠. ميجيل دي "ثربانتس" سابدرا: دون كيخوته، جزء١، ص٩٥، هامش١

١٣١. للمزيد انظر: صبحي فحماويّ: دون كيخوته هل هي رواية عربيّة أندلسيّة؟ صحيفة الرّأي، عمان، الأردن، عدد بتاريخ الجمعة ٢٥/ ٤/ ٢٠١٤؛ جهاد فاضل: سرفانتس وفنون القصّ العربيّ، صحيفة الرّاية، الدّوحة، قطر، عدد تاريخ٨/ ٦/ ٢٠١٣

١٣٢. إميل حبيبي: الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النّحس المتشائل، ص٩

١٣٣. ميجيل دي "ثربانتس" سابدرا: دون كيخوته، جزء٢، ص٦٤٠

١٣٤. إبراهيم خليل: رائعة إميل حبيبي "الوقائع الغريبة" في ضوء التّحليل الثّقافيّ، موقع قاب قوسين، ١٢/ ٥/ ٢٠١١، الرّابط:www.qabaqaosayn.com

١٣٥. إميل حبيبي: الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النّحس المتشائل، ص١٣

١٣٦. نفسه: ص٢٢٦

١٣٧. نفسه: ص٩

١٣٨. نفسه: ص١٣

١٣٩. نفسه: ص٢٢

١٤٠. نفسه: ص٩٧

١٤١. ميجيل دي "ثربانتس" سابدرا: دون كيخوته، جزء٢، ص٤١

١٤٢. نفسه: ج٢، ص٩٧

١٤٣. نفسه: جزء٢، ص١١٧

١٤٤. نفسه: جزء١، ص٤٥

١٤٥. نفسه: جزء١، ص٥٣

١٤٦. ألف ليلة وليلة: ط٥، مكتبة التّربية، بيروت، لبنان، ١٩٨٧، ألف ليلة وليلة: ط٥، جزء ١، ص١١٤

١٤٧. نفسه: جزء١، ص١٩٢

١٤٨. نفسه: جزء١، ص٢١٤

١٤٩. جهاد فاضل: سرفانتس وفنون القصّ العربيّ، صحيفة الرّاية، الدّوحة، قطر، تاريخ٨/ ٦/ ٢٠١٣

١٥٠. عبد الرّحمن بدويّ من تصدير عام من ميجيل دي "ثربانتس" سابدرا: دون كيخوته، ج١، ص٧

١٥١. ميجيل دي "ثربانتس" سابدرا: دون كيخوته، ج١، ص٦٣

١٥٢. نفسه: ج١، ص٦٤

١٥٣. نفسه: ج١، ص٨٥

١٥٤. نفسه: ج١، ص٦٣

١٥٥. نفسه: ج١، ص٩٥

١٥٦. نفسه: ج١، ص٢٧

١٥٧. نفسه: ج١، ص٤٦

١٥٨. نفسه: ج١، ص٣٥

١٥٩. نفسه: جزء١، ص٣٩-٤٠

١٦٠. نفسه: جزء١، ص٤١

١٦١. نفسه: جزء١، ص٤٢

١٦٢. نفسه: جزء١، ص٥٥

١٦٣. نفسه: جزء١، ص٥٦

١٦٤. إبراهيم خليل: رائعة إميل حبيبي "الوقائع الغريبة" في ضوء التّحليل الثّقافيّ، موقع قاب قوسين، ١٢/ ٥/ ٢٠١١، الرّابط:www.qabaqaosayn.com

١٦٥. ميجيل دي "ثربانتس" سابدرا: دون كيخوته، ج١، ص٦٠

١٦٦. نفسه: جزء١، ص٦٣

١٦٧. نفسه: جزء١، ص١٠٨

١٦٨. نفسه: جزء١، ص١١٢

١٦٩. نفسه: جزء١، ص١١٨

١٧٠. إميل حبيبي: الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النّحس المتشائل، ص٣٥

١٧١. ميجيل دي "ثربانتس" سابدرا: دون كيخوته، ج١، ص١٩٥

١٧٢. نفسه: جزء١، ص٢١٠

١٧٣. عادل الأسطة: كافر سبت، المنتدى التنويري الثّقافيّ الفلسطينيّ، عدد ٢٨/ أغسطس/ ٢٠١٢، الرّابط:

http://www.tanwer.org/tanwer/news/2031.html

١٧٤. سليمى محجوب: قراءة في رواية المتشائل للرّوائي الفلسطينيّ إميل حبيبي، منديات ستار تايمز، الرّابط: http://www.startimes.com/f.aspx?t=15139578

١٧٥. فيصل درّاج: أثر دون كيشوت في الأدب، صحيفة الحياة اللّندنيّة، ٢٧/ ٧/ ٢٠٠٧

١٧٦. فخري صالح: الرّواية العربيّة والأدب العالميّ، موقع القنطرة، الرّابط:

http://ar.qantara.de/content/lrwy-lrby-wldb-llmy-fy-dw-nsh-lrwy-lrbyd-nzr-fy-mfhwm-ldb-llmy

## د. سناء شعلان

أديبة وأكاديميّة وإعلاميّة ومراسلة صحفيّة لبعض المجلات العربيّة، وناشطة في قضايا حقوق الإنسان والمرأة والطّفولة والعدالة الاجتماعيّة، تعمل أستاذة للأدب الحديث في الجامعة الأردنية/ الأردن، حاصلة على درجة الدّكتوراه في الأدب الحديث ونقده بدرجة امتياز، عضو في كثير من المحافل الأدبية والأكاديميّة والإعلاميّة والجهات البحثيّة والحقوقيّة المحليّة والعربيّة والعالميّة.

حاصلة على نحو٦٣ جائزة دوليّة وعربيّة ومحليّة في حقول الرّواية والقصّة القصيرة وأدب الأطفال والبحث العلميّ والمسرح، كما تمّ تمثيل الكثير من مسرحيّاتها على مسارح محليّة وعربيّة.

لها نحو ٦٥ مؤلفاً منشوراً بين كتاب نقديّ متخصّص ورواية ومجموعة قصصيّة وقصّة أطفال ونصّ مسرحيّ مع رصيد كبير من الأعمال المخطوطة التي لم تُنشر بعد، إلى جانب المئات من الدّراسات والمقالات والأبحاث المنشورة، فضلاً عن الكثير من الأعمدة الثّابتة في كثير من الصّحف والدّوريات المحليّة والعربيّة.

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

هي ممثّلة لكثير من المؤسّسات والجهات الثّقافيّة 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 النّقديّة والبحثيّة ورسائل الدّكتوراه والماجستير في الأردن والوطن العربيّ والعالم.

من أعمالها المنشورة:

١- الرّوايات:

١. أعشقني.
٢. السّقوط في الشّمس.
٣. أدركها النّسيان.

٢- روايات الفتيان:

١. أصدقاء ديمة.

٣- المجموعات القصصيّة:

١. قافلة العطش.
٢. تراتيل الماء.
٣. الجدار الزّجاجيّ.
٤. حدث ذات جدار.
٥. الذي سرق نجمة.
٦. تقاسيم الفلسطينيّ.
٧. عام النّمل.
٨. رسالة إلى الإله.
٩. أرض الحكايا.
١٠. مقامات الاحتراق.
١١. ناسك الصومعة.

١٢. قافلة العطش.

١٣. الكابوس.

١٤. الهروب إلى آخر الدّنيا.

١٥. مذكّرات رضيعة.

١٦. أكاذيب النّساء.

١٧. الأعمال القصصيّة الكاملة، جزء١

١٨. الأعمال القصصيّة الكاملة، جزء٢

١٩. الأعمال القصصيّة الكاملة، جزء٣

٤- مجموعات قصصيّة مشتركة مع أدباء عرب وعالميين:

١. مجموعة قصصيّة مشتركة مع قاصّين أردنيين بعنوان "القصّة في الأردن: نصوص ودراسات".

٢. مجموعة قصصيّة مشتركة مع قاصّين عرب بعنوان "الضّياع في عيني رجل الجبل".

٣. مجموعة قصصيّة مشتركة مع قاصّين عرب بعنوان "في العشق".

٤. مجموعة قصصيّة مشتركة مع قاصّين أردنيين بعنوان "مختارات من القصّة الأردنيّة".

٥. مجموعة قصصية مشتركة مع قاصّين مصريين بعنوان "مجموعة نجوم القلم الحرّ في سماء الإبداع".

٥- مسرحيّات للكبار:

١. دعوة على شرف اللّون الأحمر.

٢. "سيلفي" مع البحر.

٣. وجه واحد لاثنين ماطرين.

٤. محاكمة الاسم (×).

٥. السّلطان لا ينام.

٦. خُرّافيّة سعديّة أمّ الحظوظ.

٦- مسرحيّات للفتيان والفتيات:

١. اليوم يأتي العيد.

٢. رحلة مع المعلّمة فرحة.

٧- قصص أطفال:

١. قصّة للأطفال بعنوان "زرياب: معلّم الناس والمروءة".

٢. قصّة للأطفال بعنوان "هارون الرّشيد: الخليفة العابد المجاهد".

٣. قصّة للأطفال بعنوان "الخليل بن أحمد الفراهيدي: أبو العروض والنّحو العربيّ".

٤. قصّة للأطفال بعنوان "ابن تيمية: شيخ الإسلام ومحيي السّنّة".

٥. قصّة للأطفال بعنوان "اللّيث بن سعد: الإمام المتصدّق".

٦. قصّة للأطفال بعنوان "العزّ بن عبد السّلام: سلطان العلماء وبائع الملوك".

٧. قصّة للأطفال بعنوان "عبّاس بن فرناس: حكيم الأندلس".

٨. قصّة للأطفال بعنوان "زرياب: معلّم النّاس والمروءة".

٩. قصّة للأطفال بعنوان "صاحب القلب الذّهبيّ".

١٠. مئات القصص المصورة للأطفال المبثوثة والمنشورة في مجلاّت الأطفال المحليّة والعربيّة.

٨- المقالات والنّصوص النّثريّة:

١. أبي سيّد الكلمات.
٢. الذين لا ينامون.
٣. قالت النّساء.
٤. غصون وتخوم.
٥. الدّرب إليهم.
٦. الأعمال النّثريّة الكاملة.

٩ – لقاءات حواريّة:

١. الهدهد والخاتم: لقاءات مع مبدعين عراقيين، سلسلة حوارات إبداعيّة وفكريّة (١)
٢. العرّافة والجبل: لقاءات مع مبدعين عرب، سلسلة حوارات إبداعيّة وفكريّة (٢)
٣. لقاءات حواريّة: لقاءات مع مبدعين عالميين، سلسلة حوارات إبداعيّة وفكريّة (٣)

١٠ - كتب نقديّة متخصّصة:

١. الأسطورة في روايات نجيب محفوظ.
٢. السّرد الغرائبيّ والعجائبيّ في الرّواية والقصّة القصيرة في الأردن١٩٧٠- ٢٠٠٢م
٣. دور جلالة الملك في مكافحة الإرهاب: تفجيرات عمان في قصص بالشّراكة مع المؤلّف وائل الفاعوريّ.
٤. الدّواني والغواني: غصون في الأدب المعاصر ونقده.
٥. السّراب وأهزوجة النّور: دراسات نقديّة في الأدب المعاصر.
٦. ترنّم الصّوت وثورة الصّدى: دراسات نقديّة في إبداعات معاصرة.
٧. So Close, Much Farther: Studies in Criticism

١١- المشاركة في فصول نقديّة في كتب نقديّة محكّمة متخصّصة:

١. المشاركة بفصل بعنوان "السّرد الجميل لتأثيث عالم قبيح" في كتاب بعنوان "حنون مجيد في منجزه القصصيّ"، جمع وإعداد وتحرير د. سمير الخليل.

٢. مشاركة بفصل بعنوان "لقاء مع العلامة علي القاسميّ: أبو المعاجم العربية الحديثة" في كتاب "الدّكتور علي القاسميّ سيرة ومسيرة: مجموعة بحوث ودراسات مهداة إليه بمناسبة عيد ميلاده الخامس والسّبعين"، جمع وإعداد د. منتصر أمين عبد الرّحيم.

٣. المشاركة بفصل بعنوان "عبد الكريم غرايبة العملاق الذي يُنير الدّرب للجميع" في كتاب "عبد الكريم غرايبة مؤرّخاً عربيّاً".

٤. المشاركة بفصل بعنوان "مساحة التّوتّر بين الانتظار والخيبة عند القاصّ العراقيّ فرج ياسين في مجموعته القصصيّة "واجهات برّاقة" في كتاب" في آفاق النّص القصصيّ: مقاربات في الهويّة والنّص والتّشكيل عند فرج ياسين".

٥. المشاركة بفصل بعنوان "البطل في قصص زياد أبو لبن" في كتاب "القصّة القصيرة في الوقت الرّاهن".

٦. المشاركة بفصل بعنوان "الذين لا يموتون" في كتاب "المبدع الرّاحل محيي الدّين زنكنه بأقلام أصدقائه".

٧. المشاركة بفصل بعنوان "الفنتازيا رداء للتّنوير في التّجربة القصصيّة عند محيي الدّين زنكنة" في كتاب نقديّ بعنوان "نظرات نقديّة في عالم محيي الدّين زنكنه الإبداعيّ".

٨. المشاركة بفصل بعنوان "شهادة إبداعيّة للأديبة الأردنيّة سناء شعلان" في كتاب "دراسات نقديّة عن الأدب الكرديّ".

١٢- الكتب المنهجيّة:

١. كتاب بعنوان "تعليم اللّغة العربيّة للنّاطقين بغيرها: المستوى الخامس"، كتاب مشترك مع مجموعة من المؤلّفين الأكاديميين.

عنوان المؤلّفة: د. سناء شعلان

الأردن – عمان– الرّمز البريدي١١٩٤٢

ص. ب ١٣١٨٦

خلوي وواتس وفايبر: ٠٠٩٦٢٧٩٥٣٣٦٦٠٩

البريد الالكتروني

Selenapollo@hotmail. com

العنوان على الفيس بوك

Sanaa shalan

9 789957 545444