الدّواني والغواني

(غصون في الأدب المعاصر ونقده)

د. سناء شعلان

أمواج للطباعة والنشر والتوزيع

الدّواني والغواني

(غصون في الأدب المعاصر ونقده)

الطبعة الأولى
٢٠٢٠
جميع الحقوق محفوظة للمؤلفة

المؤلّف ومن هو في حكمه	**: د. سناء شعلان**
عنوان الكتاب	**: الدّواني والغواني: غصون في الأدب المعاصر ونقده**
بيانات الناشر	**: أمـواج للنّشـر والتّوزيـع، عمّـان – الأردن**
عدد صفحات الكتاب	**: ٣٦٨**
رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنيّة	**: ر.أ (٢٠١٩/٢/٨١٦)**
الرّقم المعياري الدّوليّ (ISBN)	**: ٩٧٨-٩٩٥٧-٥٤٥-٣١-٤**
الواصفات	**: النّقد الأدبيّ/ / الأدب العربيّ /**

- **يتحمل المؤلّف كامل المسؤوليّة القانونية 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 الهاشمية ـ عمان
تلفاكس: ٠٠٩٦٢٦٤٨٨٨٣٦١ / ٠٠٩٦٢٦٤٨٨٩٦٥١
amwajpub@yahoo. com
www. amwaj-pub. com

دراسات نقديّة

الدّواني والغواني

غصون في الأدب المعاصر ونقده

د. سناء شعلان

الطّبعة الأولى

٢٠٢٠

الفِهْرستْ

إطلالة: الاتّجاهات المعاصرة في الأدب العربيّ الحديث ٩

أوّلاً: غصون روائيّة.....٢٧

١- العوالم الفنتازيّة في رواية "أهرميان" للرّوائيّ الأردنيّ غسّان العلي ٢٩

٢ - السّرد الفنتازيّ في التّشكيل الرّوائيّ عند الأديبة الأردنيّة سميحة خريس: روايتي "القرميّة" و"خشخاش" أنموذجاً.....٥٣

٣- رواية "ذهب الرّقيم" للدّكتور عبد العزيز طاهر اللّبديّ بين إسقاطات التّاريخ وفضاءات الجغرافيا ٧٩

٤- رواية "كيلاً" لأسعد العزّونيّ ونبوءة الانهيار الدّاخليّ للكيان الصّهيونيّ ٨٩

ثانياً: غصون قصصيّة ١٠٣

١- المحرّك الجنسيّ أداة لتجريم المرأة مقاربة بين "حكاية مكر النّساء وأنّ كيدهنّ عظيم" في ألف ليلة وليلة وحكايات الفابليو ١٠٥

٢- مساحة التّوتّر بين الانتظار والخيبة عند القاصّ العراقيّ فرج ياسين في مجموعته القصصيّة "واجهات برّاقة" ١٣٣

٣- دوائر الألم ومقطوعات الحزن في "سيمفونيّة الرّماد" لمحمد رشيد ١٥٥

٤- الأديب نضال البزم في مجموعته القصصيّة "بيت من قماش" القلق والسّؤال وهجاء الواقع ١٦٧

٥- مزامير عبّاس داخل حسن ومساحات الألم اليوميّ ١٧٣

٦- "اليوم الثّالث" الذي سرق مصطفى صالح كريم الصّحافة عندما تسرق الأديب من إبداعه القصصيّ ١٨١

٧- لماذا يرحل الطّيبون دائماً دون وداع يا فلك الدّين كاكه يي؟! ١٩٣
٨- الهروب من الرّجل إليه في قصّة "عيناكَ قدري" لغادة السّمّان ٢١١
٩- صورة الرّجل في القصّة القصيرة النّسويّة الأردنيّة: نماذج مختارة ٢٢١
١٠- العالم الأنثى والرّحيل المرأة في المجموعة القصصيّة في "حكاوى الرّحيل" للأديب د.
سمير أيوب ٢٤١
١١- أربعينيّة العشق والحياة والتّجربة وجدليّاتها في المجموعة القصصيّة "وفي حوار معها"
لسمير أيوب ٢٥٣
ثالثاً: غصون شعريّة ٢٦٣
١- تصويف العشق ومقولة الحبّ في ديوان "على راحة قلبي" للشّاعر علي السّتراويّ.... ٢٦٥
٢- الانتصار لجمال الرّحلة والطّريق عند شيركو بيكه س ٢٨٥
٣- قصيدة "عوض" للشّاعر زين العابدين الشّيخ ملحمة الوجود والأقدار والأفعال..... ٣٠٣
٤- "مصر تتحدّث" تجليّات الوطن والتّاريخ في قصيدة واحدة للشّاعر زين العابدين الشّيخ
..... ٣١٧
رابعاً: غصون نقديّة ٣٢٧
١- الوظيفة التّعليميّة والذّوقيّة لأدب الأطفال ٣٢٩
٢- محمد ثناء الله النّدويّ في كتابه "الاتّجاهات الوجوديّة في الشّعر العربيّ الحديث"..... ٣٣٩
٣- الفارسُ يبدّل سلاحه ويحارب الظّلم بإنسانيته قراءة في كتاب "ثورة كردستان ومتغيّرات
العصر" لملّا بختيار..... ٣٥١

غصن دائم الخضرة

أجمل الأغصان هي التي تهبّ ثمار الأدب والإبداع

د. سناء شعلان

إطلالة

الاتّجاهات المعاصرة في الأدب العربيّ الحديث

ليس هناك كلمة أخيرة في المنظور الإنسانيّ تجاه عالمه المتغيّر، إذن إنّ الحقيقة الكبرى أنّ الإنسان هو المتغيّر الحقيقيّ، وأنّ العالم هو الثّابت بمعنى ما، أيّ أنّ الحقّائق هي ثابتة، والرّؤى هي المتغيّرة، ومن هذا المنطلق لنا أن نطلّ على أهمّ ملامح الاتّجاهات المعاصرة في الأدب العربيّ الحديثة، ونحن نسلّم بأنّ الرّؤية هي تشكّل خاصّ للوعيّ، وأنّ زاوية النّظر تحكم المنظور، وأنّ اختلاف وجهات النّظر هو من يشكّل القيمة الحقيقيّة للجدال الفكريّ والتّواصل الإنسانيّ، وأهمّ ملامح الاتّجاهات المعاصرة في الأدب العربيّ وفق رصدي للمشهد العربيّ الحديث بكلّ ما فيه من معطيات وإبداعات وتجلّيات يمكن حصرها فيما يلي:

أولاً: التّجريب والحساسيّة الجديدة وأزمة الشّكل وبنائيّات المعمار الإبداعيّ.

لعلّ حركة التّجريب التي يشهدها المشهد الإبداعيّ العربيّ هي الاتّجاه الأبرز والأهمّ في الوقت الحاضر، ويشهد الإبداع العربيّ حركة تجريب كبيرة على مستويي الشّكل والمضمون، وهذا الاتّجاه له حضوره الواضح الذي تميّز بخصائصه وأشكاله، كما كان له مبرّرات توظيفه، وقد استخدم لغة خاصّة وسرديّات محدّدة تتناسب مع هذا الاتّجاه الذي طغى حتى على الاتّجاه الواقعيّ والكلاسيكيّ، واخترق منظومتهما، انطلاقاً من أنّ التّجريب جاء ليفتح الباب على مصراعيه لرفض الأشكال الجاهزة للتّعبير عن للفكر والأدب والتّجربة الإنسانيّة.

فالتّجريب يقدّم تصوّراً خاصّاً للواقع يمتح ابتداء من أرض الحدث، ويستعين بمعطيات التّراث والتّاريخ وشواذ الأحداث في بناء توليفة سرديّة تتمخّض عن بنية سرديّة لا تخترق الحقيقيّ والواقعيّ، بل توازيهما، وتلتقط مواقف خاصّة منهما بذكاء وانتقائيّة فنّية وفكريّة، وتضخّمها أو تزيحهما إلى حيث الضّوء لتشرّح الواقع اليوميّ، وتعرّي مواقفهما، وتجعلنا أمامهما وجهاً لوجه.

لا شكّ أنّ هذا التيّار ينطلق من منطلقات الحداثة التي تؤمن بكلّ جديد، ذلك الجديد القلق الذي لا يكاد يُولد حتى يصبح قديماً، ثم يبحث عن شكل يستولد منه؛ ليقوم على أنقاضه؛ فالحداثة هي تمثيل للوعي الذي يقوم على فكرة إلزاميّة التّفسير، وأهميّة الخروج على النّمطيّة، مع ضرورة تطوّر الأنواع، وهي من ناحية ثانية لا ترتبط بالزّمن فقط، بل ترتبط بالشّكل والتّمثيل والنّمط؛ وبذلك يبدو الأدب الحداثيّ هو أدب قيميّ لا زمنيّ فقط.

الأدب الحداثيّ يعني عند "مالكم برادبري" هو التّحليل والتّأمّل والهروب والخيال وإطلاق العنان للأحلام، كما يعني الفنّ عنده تحويل الواقع إلى خيال نسبيّ، وهو قصّ يصوّر عوالم تكتنفها المخاطر والكوابيس والموت، متوسلاً إلى ذلك بالشّكل التّجريدي والخيال المكثّف الذي يعلّق على نفسه بتراكيب رمزيّة وتخيليّة، والقصّ الحداثيّ ينبع من مشكلة أنّ عالم الواقع ليس وحده الذي أصبح غريباً عن ذات الإنسان، بل إنّ الذّات الإنسانيّة نفسها أصبحت مشكلة بالنّسبة لذاتها.

فالحداثة هي إعادة نظر في المرجعيّات والقيم والمعايير، وهي رؤيا جديدة لذلك كلّه، وتعبّر عن المقلق والمثير، وهي تجديد للّغة، وتحرير للمخيّلة، وتجاوز

للحدود الوهميّة التي تفصل الواقع عن اللاّواقع، وهذه الحداثة تستوجب حساسيّة جديدة تجاه هذا العصر.

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

هذا التّجريب وهذه الحساسيّة وهذا البحث الموصول والمبرّر والمحموم عن شكل جديد جعل الكثيرين من الباحثين عن الشّهرة والتّفرّد يتهافتون على تجاوز تابوات مجتمعاتهم لأجل أن يجدوا لهم مكاناً وسط الزّحام، ولأجل أن يلفتوا النّظر إليهم، وإن قادهم ذلك إلى الإسفاف أو الاصطدام بمنظوماتهم، أو الدّخول في عداء علنيّ معها، إلى جانب أنّ الكثير منهم ينزعون إلى التّخريب والتّهديم بحجّة التّجديد والحداثة وما بعدها، وهؤلاء سرعان ما يسقطون في الظّلّ والعدم؛ لأنّهم باختصار ليسوا مبدعين أبداً.

كما أنّ هذه اللّعبة قد تروق للكثيرين للدّخول في حقل الأدب، وهم ليسوا أهلاً لذلك لمجرّد اعتقادهم بأنّهم يملكون من الحيل الشّكليّة والمضمونيّة والاستفزازيّة -إن جاز التّعبير- ممّا يجعلهم قادرين على الدّخول في صفوف المبدعين.

ثانياً : الغوص في مجتمعيّة الأدب وتحطيم الحدود التّقليديّة للواقعيّات المختلفة فيه.

لقد اختفت الأشكال التّقليديّة للواقعيّات الأدبيّة، مثل: التّسجيليّة والاشتراكيّة والسّحريّة بحدودها الصّارمة وتلاميذها المخلصين لها المتشبّثين بها، وظهر في إزاء ذلك أدب جديد يخرج من رحم الظّروف الاجتماعيّة والسّياسيّة القلقة التي يعيشها الإنسان العربيّ في إحداثيّات نفسيّة وتفاعليّة قلقة جدّاً؛ لذلك بات الاتّجاه واضحاً نحو الغوص في اتّجاه مجتمعيّة الأدب، حيث المجتمع هو البطل الحقيقيّ فيها الذي تخرج من عباءته الأحداث والوقائع ومصائر النّاس ومالآت صراعاتهم، وهذا الشّكل قام على بناء معمار خاصّ وق لق من تشظّي شطحات الخيال والاستيهامات المظفّرة أحياناً بنسيج الواقع، وهي واقعيّة خاصّة ترصد عالمها المتخيّل من جذاذات هذا العالم الذي نعيشه ومن كسر تفاصيله، وتتحدّى الأعراف السّرديّة السّائدة فيه.

هذا الاتّجاه يعبّر عن الواقع بما فيه من تناقضات وصراعات يعجز الإنسان عن مواجهتها وحسمها لصالحه، ويضعها موضع تأمّل وتدبّر من قبل المتلقّي في محاولة تصدر عن يأس عميق بسبب العجز عن اكتناه جوهر الواقع، والإلمام بتحوّلاته وانكساراته وإخفاقاته وآمالاه وإكراهاته.

هذه البنية السّرديّة تتّسع لتصبح جلباباً فضفاضاً قادراً على إخفاء ذواتنا وأهدافها ومغازيها المحاصرة بضغط القوانين والمحرّمات وأنواع الرّقابة كافّة، وتقوّض البنى والخطابات والنّظم السّياسيّة الضّاغطة والمستلِبة التي تمثّل الآخر عن طريق اختراقها فنيّاً ورؤيويّاً وعدم الاستسلام لسلطانها المهيمن على الوعي الاجتماعيّ.

ثالثاً: استدعاء الموروث الإنسانيّ والاتّكاء عليه في استيلاد الشّكل الإبداعيّ الجديد.

يستلهم الموروث الإنسانيّ كاملاً في ضوء ثقافة المبدع العربيّ ومعطيات موهبته ومجريات أحداث واقعه ليضطلع بمهمّة تشكيل عالم كامل يجسّد وعياً خاصّاً وإدراكاً جديداً تهيمن الفكرة عليه، وتجسّده لغة تأخذ على عاتقها رسم هذا العالم، وتترك الباب موارباً لدخول القارئ والمتلقّي الواعي الذي لا يعدم وسيلة لإعادة ترتيب هذا العالم الإبداعيّ وفق صورة حقيقيّة لعالمه الذي يحياه، ويعيش واقعه.

فنجد المبدع يستحضر من ذاكرته الشّخصيّة المنبثقة من ذاكرة جمعيّة مفردات موروثه العربيّ والإنسانيّ بل والإنسانيّ كذلك إن دعت الحاجّة إلى ذلك، فنجد استحضار العوالم الصّوفيّة ولغة القرآن الكريم والأحاديث النّبويّة والمقامات والأمثال والحكم والمقولات المأثورة ونصوص الأغاني والأهازيج والرّسائل والخيالات والأوهام والوصايا والقصص الشّعبيّة وسير الأبطال والنّخب والأخبار والمغازي والسّير والمقامات والأسفار والكتب المقدّسة والملاحم وحكايات التّكوين والوجود والنّهايات والملاحم والفتن والملل والنّحل، كما يستثمّر التّهويم والشّطحات المعهودة في الأحلام والكوابيس والمنامات، ويجنح أحياناً إلى الاعترافات واليوميّات والمذكّرات، إلى جانب توظيف لغة الأسلوب الصّحفيّ عبر التّقارير والإعلانات والخواطر والمقالات بعد المرور بقصص العشق والفرسان وحكايات ألف ليلة وليلة ومغامرات الشّطار والعيّارين واللّصوص والظّرفاء والحمقى والمتحامقين والمؤدّبين والعلماء

والصّالحين والأشرار والفجّار والرّواة والنّساك والزّهاد والرّحالة والمكتشفين والعشّاق والمجانين، وغيرهم الكثير.

نستطيع القول إنّ الكثير من الإبداعات التي تستدعي التّراث إنّما توظّفه لتستثمر أجواءه ونجاحاته وإحالاته، وتستظلّ بحضور رموزه ومعاني دلالته الغارقة في الوعي الجمعيّ والذّاكرة العامّة، وهي في الوقت ذاته تجرّب حظوظها في تقديم نصّ على نص، يبرّر وجوده بأدواته ونسقه وإبداعه ومسوّغات حياته، بقدر ما ينقل الماضي إلى الحاضر، ويقول مقولته في الحاضر بصوت الماضي الذي قد يكون أعلى صوتاً في الوجدان الإنسانيّ من الصّوت الحاضر؛ لارتباطه بمعاني الأكاديّة والموثوقيّة.

رابعاً: تداخل الأجناس وتلاقح الأشكال وفوضى التّجنيس.

يشهد الأدب العربيّ في اتّجاه واضح وبارز جنوح الكثير من مبدعيه إلى تداخل الأجناس فيما ينتجون، وهو جنوح مدروس عند الكثير من المبدعين الذين يرونه حرّيّة إبداعيّة وإنتاجاً جديداً يخترق الموجود، وقد يسبقه، أو يتفوّق عليه، كما يرونه انسياقاً خلف مناخات تحرّريّة وبيئات فكريّة وأدوات ثقافيّة في معظم الأحيان، ولعلّ الرّواية بالتّحديد هي الأرض الأرحب لهذا التّداخل؛ لأنّها الأكثر تحرّراً، والأوسع أفقاً، والمترامية الضّفاف، والقابلة للاستيعاب والتّجديد بفعل خصائص توليدها وآليّات بنائها، وهي بذلك مستمرّة في التّطوّر، ولم تكتمل ملامحها بشكل حازم بعد؛ لأنّ القوى التي تشكّله ما تزال فاعلة ومؤثّرة، وما تزال تتجاذبه في سيرورة من التّحوّل والنّماء والتّغير المطّرد.

هذا التّداخل هو مساحة للجدل؛ فالبعض يبغي أن يلغي الحدود الفاصلة بين الأجناس السّرديّة داعياً علانيّة إلى انسياح غير مشروط في بنى متداخلة لا تعرف حدوداً أو تخوماً أو علامات فارقة، في حين يرفض آخرون عدّ وجود السّمات المشتركة بين جنس أو آخر تداخلاً إلى الحدّ الذي ينتج جنساً هجيناً يحمل صفات مشتركة من الأجناس التي انتزع بعض صفاته منها.

هؤلاء ينطلقون في رفضهم هذا من خوفهم العميق من أن تستمر متوالية التّلاقحات والتّداخلات إلى حدّ ظهور غير محدود من الأجناس الهجينة التي توافرات على التّهجين لأكثر مرّة لتخرج أشكالاً إبداعيّة مسوخاً تعلن صراحة حالة الفوضى والخلل والفراغ التجنيسيّ، ومن ثمّ التّهريج والخروج خارج دائرة الإبداع.

أيّاً كانت المواقف أوّ الآراء، فلا أحد يستطيع أن ينكر أنّ هناك دفق من الأعمال الإبداعيّة التي انبثقت من رحم التّلقّيح والتّداخل، وأنّها قّدمت تجربة خاصّة من تداخل فنون مختلفة في مساحات مجاورة لمساحاتها الأصليّة، هذا إن سلّمنا بنظريّة الأجناس الأدبيّة، وقبلنا بفكرة وجود حدود فاصلة وواضحة ومحدّدة بين الفنون.

هذه الأعمال قد ضربت عرض الحائط بنظريّة الأجناس الأدبيّة وتقاليد أنواعها؛ انطلاقاً من تأثّرها بأجواء التّحرّر الفكريّ والثّورة، ورفض التّقليد والاستلاب والأسر والنّموذج الواحد المفروض، وانصياعاً لحسّها الخاصّ بحرّيّة الدّفقة الإبداعيّة طالما أنّها تعبير عن ذات مبدعها، وانبثاق من وعيه وفكره وظروفه وحقائقه ومالآته، وهم بذلك أعلنوا صراحة أنّ فكرة الأنواع الأدبيّة ما

هي إلاّ وهم من صنيعة النّاقد والمبدع والمتلقّي على حدّ سواء، وتجاوزها لا يحتاج أكثر من نسيانها، والانطلاق نحو الحرّيّة في الإبداع.

تداخل الأجناس في الوقت الحاضر هو تجاوز كامل عن التّوجّه الأرسطيّ الذي قسّم الأجناس الإبداعيّة ضمن خانات ثلاث فيما يسمّى بنقاء الأجناس، وهو انسجام مع ثورة الرّومانسيّة على الكلاسيكيّة التي توجّها النّاقد "موريس بلانشو" بنفيه للأجناس، وهو انتصار حقيقيّ لفكر "بنديتو كروتشه" الذي أعلن صراحة عن موت الأجناس، وبشّر علانيّة بعصر جديد متحرّر من قيود أيّ تحديد لجنس أدبيّ ما.

هذا الاتّجاه ينطلق من أنّ هناك تناقصّ جدليّ ومنطقيّ وعقليّ بين الإبداع والتّجنيس؛ إذ إنّ الإبداع هو عمل منطلق من حرّيّة التّعبير عن الذّات وعلاقتها بذاتها وبالآخر وبالكون وبالزّمن، بينما التّجنيس هو عمليّة استلابيّة مسبقة تصادر هذه الحرّيّة قبل أن تعيش ذاتها في ظلّ ثبات شكليّ مفترض لهذه الدّفقات الذّاتيّة، ومن هذا المنطلق يعدّ "رولان بارت" أنّ الإبداع هو خلخلة للأشكال السّابقة، وليس محاولة للتّوفيق بينها.

لقد ظهر تداخل الأجناس عند العرب عندما وضع الصّراع أوزاره في الغرب بعد التّفجّر المعرفيّ والتّقنيّ والفكريّ هناك، وعندما وصل هذا التّفجّر إلى العالم العربيّ وجد لصوته ملبّين كثر عبر المستشرقين والتّرجمات والأدباء المهجرين، وظهر -في المقابل- المدافعون بشراسة عن المثاليّة المزعومة للشّكل التّقليديّ.

لكن الكثير من المجرّبين لتداخل الأجناس قد حقّقوا انتصاراتهم الإبداعيّة ليفتحوا باب هذا الاتّجاه بكلّ قوّة وحضور تعبيراً عن حاجة المبدع

لأن يطوّع أدواته الفنّيّة لأجل أن تمثّل عوالمه الدّاخليّة، وتنسجم معه، ومع واقعه المعيش، رافضين خلع صفة القداسة على الشّكل الأدبيّ التّقليديّ، ومنادين بسلطة الدّفقة الإبداعيّة أيّاً كان شكلها دون أن يقلقهم تسمية ما يبدعون ما داموا يؤمنون به، ويرونه امتداداً لهم، تاركين للنّقّاد الكلاسيكيين أن يعيشوا قلقهم الخاصّ في إزاء تصنيف النّصّ على أسس كثيرة متضاربة النّتيجة، فلا يدري عندها أين يصنّف نصّه الخاصّ.

خامساً: الأدب الرّقميّ أو التّفاعليّ أو الإلكترونيّ ومتاهة الإبداع.

الأدب الرّقميّ التّفاعليّ -وفق تعريف النّاقدة الإماراتيّة فاطمة البريكيّ التي درسته باستفاضة- هو مجموعة الإبداعات التي تولّدت مع توظيف الحاسوب والتّكنولوجيات الحديثة، وهو جنس أدبيّ جديد ظهر على السّاحة الأدبيّة، ليقدّم أدباً جديداً يجمع بين الأدبيّة والتّكنولوجيّة.

وتضيف فاطمة البريكيّ: إن من غير الممكن لهذا النّوع من الكتابة الأدبيّة أن يتأتّى لمتلقّيه إلا عبر الوسيط الإلكترونيّ، من خلال الشّاشة الزّرقاء المتّصلة بشبكة الانترنيت العالميّة، ويكتسب هذا النّوع من الكتابة الأدبيّة صفة التّفاعليّة بناء على المساحة التي يمنحها للمتلقّي التي يجب أن تعادل أو تزيد عن مساحة المبدع الأصليّ للنّص، ممّا يعني قدرة المتلقّي على التّفاعل مع النّصّ بكلّ حرّيّة وإبداعيّة؛ لأنّه يكون في مواجهة مباشرة مع النّصّ عن طريق الرّوابط التي تتيح للمتلقّي العديد من الخيارات في عمليّة التّلقّي أو الإبداع، فهو يبدع نصاً جديداً ومختلفاً، كلّما اختار رابطاً مختلفاً يتحكّم بمساراته القرائيّة؛ إذ لم يعد المتلقّي في إطار الأدب التّفاعليّ مجبراً على اتّخاذ بداية موحّدة بينه وبين مجموع المتلقّين الآخرين؛ لأنّ البدايات غير موحّدة، وكذلك النّهايات.

تتّصف نصوص الأدب التّفاعليّ بعدد من الصّفات التي تميّزها عن نظيرتها التّقليديّة كما توردها النّاقدة الإماراتية فاطمة البريكيّ:

١. إنّ الأدب التّفاعليّ يقدّم نصّاً مفتوحاً، نصّاً دون حدود، إذ يمكن أن ينشئ المبدع -أيّاً كان نوع إبداعه- نصّاً، ويلقي به في أحد المواقع على الشّبكة العنكبوتيّة، ويترك للقرّاء والمستخدمين حرّيّة إكمال النّصّ كما يشاؤون.

٢. إنّ الأدب التّفاعليّ يمنح المتلقّي أو المستخدم فرصة الإحساس بأنّه مالك لكلّ ما يقدم على الشّبكة، أيّ أنّه يُعلي من شأن المتلقّي الذي أهمل لسنين طويلة من قبل النّقّاد والمهتمّين بالنّصّ الأدبيّ الذين اهتمّوا أولا بالمبدع، ثمّ بالنّصّ، والتفتوا مؤخّراً إلى المتلقّي.

٣. لا يعترف الأدب التّفاعليّ بالمبدع الوحيد للنّص، وهذا يجعل المتلقّين والمستخدمين للنّص التّفاعليّ مشاركين فيه، ومالكين لحقّ الإضافة والتّعديل في النّصّ الأصليّ.

٤. البدايات غير محدّدة في بعض نصوص الأدب التّفاعليّ؛ إذ يمكن للمتلقّي أن يختار نقطة البدء التي يرغب بأن يبدأ دخول عالم النّصّ من خلالها، ويكون هذا باختيار المبدع الذي ينشئ النّصّ أولاً، إذ يبني نصّه على أساس ألا تكون له بداية واحدة، والاختلاف في اختيار البدايات من متلقٍ لآخر يجب أن يؤدّي إلى اختلاف سيرورة الأحداث (في النّصّ الرّوائيّ، أو المسرحيّ، على سبيل المثال) من متلقٍ لآخر أيضاً، وكذلك فيما يمكن أن يصل إليه كلّ متلقٍ من نتائج.

٥. النّهايات غير موحّدة في معظم نصوص الأدب التّفاعليّ، فتعدّد المسارات يعني تعدّد الخيارات المتاحة أمام المتلقّي/ المستخدم، وهذا يؤدي إلى أن

يسير كلّ منهم في اتّجاه يختلف عن الاتّجاه الذي يسير فيه الآخر، ويترتّب على ذلك اختلاف المراحل التي سيمر بها كلّ منهم، ممّا يعني اختلاف النّهايات، أو على الأقلّ، اختلاف الظّروف المؤدّية إلى تلك النّهايات، وإن تشابهتْ، أو توحدتْ.

٦. يتيح الأدب التّفاعليّ للمتلقّين/ المستخدمين فرصة الحوار الحي والمباشر، وذلك من خلال المواقع ذاتها التي تقدم النّصّ التّفاعليّ، رواية كان، أم قصيدة، أم مسرحية؛ إذ بإمكان هؤلاء المتلقّين/ المستخدمين أن يتناقشوا حول النّصّ، وحول التّطوّرات التي حدثت في قراءة كلّ منهم له، وهي تختلف غالباً عن قراءة الآخرين لها.

٧. إنّ المزايا جميعها تتضافر لتتيح هذه الميزة، وهي أنّ درجة التّفاعليّة في الأدب التّفاعليّ، تزيد كثيراً عنها في الأدب التّقليديّ المقدّم على الوسيط الورقيّ.

٨. في الأدب التّفاعليّ تتعدّد صور التّفاعل، بسبب تعدّد الصّور التي يقدّم بها النّصّ الأدبيّ نفسه إلى المتلقّي/ المستخدم.

أمّا النّاقد المغربيّ سعيد يقطين فيعرّف الأدب التّفاعليّ على أنّه مجموع الإبداعات والأدب من أبرزها التي تولّدت مع توظيف الحاسوب، ولم تكن موجودة قبل ذلك، أو تطوّرت من أشكال قديمة، لكنّها اتّخذت مع الحاسوب صوراً جديدة في الإنتاج والتّلقّي.

أمّا النّاقدة المغربيّة زهور كرام التي اختارت تسميته بالأدب الرّقميّ، فترى أنّه التّعبير الرّقميّ عن تطور النّصّ الأدبيّ الذي يشهد شكّلاً جديداً من التّجلّي الرّمزيّ باعتماد تقنيّات التّكنولوجيا الحديثة والوسائط الإلكترونيّة، فالأدب الرّقميّ أو المترابط أو التّفاعليّ يتمّ في علاقة وظيفيّة مع التّكنولوجيا

الحديثة، ويقترح رؤى جديدة في إدراك العالم، كما أنّه يعبّر عن حالة انتقاليّة لمعنى الوجود ومنطق التّفكير.

ما يفهم من مصطلح الأدب التّفاعليّ –وفق ما تقول زهور كرّام– هو أنّه الأدب الذي يقوم على تقنيّة النّصّ المترابط، وأنّه كتابة وقراءة معلوماتيّة غير خطيّة للنّص الأدبيّ الذي يدخل عصراً جديداً بإيقاع تكنولوجيّ رقميّ وبأدوات إبداعيّة تواكب مجريات العصر (الحاسوب المتّصل بشبكة الانترنت) والإفادة من عناصر (الميلتميديا) التي لم تعد فيه الكلمة سوى جزء من عناصر متعدّدة، كالصّوت والصّورة والموسيقى والألوان، ويفتح هذا النّمط من الكتابة الرّقميّة فضاء واسعاً من التّداخل والتّفاعل بين الكتاب والقرّاء المتلقّين الذين يتحوّلون بدورهم إلى مبدعين في النّصّ التّفاعليّ الذي لا يعترف بالمبدع الوحيد للنّص، ويفتح المجال واسعاً أمام المتلقّي ليشارك في العمليّة الإبداعيّة، ويسهم عبر قراءته التّفاعليّة الرّقميّة في خلق نصوص جديدة ولا نهائيّة.

يقدم الأدب التّفاعليّ –وفق ما يقول محمد إسليم– معايير جماليّة جديدة وخصائص لم تكن متاحة من قبل في النّصّ الورقي، مثل: خاصّية تعدّد المبدع والتّأليف الجماعيّ للنّص الرّقميّ وتعدّد الرّوابط التي تؤدّي بدورها إلى تعدّد النّصّوص حسب اختيارات المتلقّين، بعكس الأدب الورقيّ الذي تكون البداية موحّدة والنّهايات محدودة، إضافة إلى صعوبة الحصول على الكتاب الورقيّ مقارنة بنظيره الرّقميّ الذي يسهل حمله وتحميله من خلال الحاسوب؛ لذلك فمن الطّبيعيّ أن يعرف هذا الأدب في المستقبل القريب انتشاراً واسعاً ورواجاً كبيراً في الأوساط الأدبيّة ليحلّ محلّ الأدب الورقيّ المطبوع، سواء أكان هذا الإحلال كليّاً أم جزئيّاً، فإنّ هناك عمليّة إحلال متسارعة تتّسع، وتستحكم

باستحكام التّكنولوجيا ومدى توظيفها في الحياة اليوميّة، وهذا لا يعني أن الصّيغ التّقليديّة للإبداع الورقيّ مهدّدة بالزّوال، وإنّما هي قادرة على الصّمود والاستمرار من خلال تعايش الإبداعين معاً.

لي أن أقول، أيّاً كانت الآراء والمواقف من هذا الأدب إلاّ أنّه أدب يحكم على نفسه بالموات والاندثار بمجرّد انقطاع الكهرباء، وتعطّل الحواسيب عن العمل، إنّه جنس أدبيّ خُلق لأجل التّكنولوجيا فقط، وينام بنومها، ويموت بموتها، وهذا أمر لا ينسحب على الفنون الإبداعيّة الأخرى التي عاشت آلاف السّنين على الرّغم من تبدّل الأزمان وتغيّرها.

سادساً: استيقاظ الذّاتيّة وسبات الخيال العلميّ.

في الوقت الذي تستيقظ الذّاتيّة فيه عند المبدع العربيّ انطلاقاً من إحساسه بذاته وسط أجواء تكابد لأجل الحرّيّات وتأثّره بقوى التّحرّر العالميّة ومجاورته لكثير من الثّورات وانخراطه في العلوم والمعرفة وانفتاحه على العالم، وانطلاقه – في كثير من الأحيان- من القوميّات والأقليّات والأثينيّات والعرقيّات التي استيقظت، وإغراقه في المحليّة والإقليميّة في كثير من إنتاجه، نجد أنّ أدب الخيال العلميّ عند العرب في تراجع مستمر، وهذا لا يعني أنّه حصّل أوجاً سابقاً، بل يعني هذا الكلام أنّه من اضمحلال إلى آخر، وذلك بغض النّظر عن بعض الإبداعات النّقديّة القليلة عند بعض الكتاب أمثال: نهاد شريف، وطالب عمران، والعشريّ، وغيرهم، وتفسير ذلك أنّ هذا النّوع من الكتابة يحتاج إلى تقدّم علميّ يوازيه، وفي ظلّ الرّدة العلميّة التي تعيشها الحضارة العربيّة يصعب أن نتوقّع الكثير في هذا الشّأن الإبداعيّ وواقع حالنا هو ما يقوله العالم المصريّ أحمد زويل: "إنّ حياتنا العلميّة فقيرة للغاية، وتقترب من الصّفر، فالموارد الماليّة

التي تخصّص للمعاهد والمراكز العلميّة على مستوى الوطن العربيّ، أقلّ ممّا يُقدّم إلى معهد واحد أو جامعة واحد في إسرائيل على سبيل المثال".

هذا القول لا يمنع أن يرى بعض النّقّاد أنّ هذا الاتّجاه يفرض نفسه، وأن يلجأ بعض الكتاب المتميّزين في فنّ القصّة والرّواية إلى الاستعانة بالعلماء لكتابة رواية أو قصّة من الأدب العلميّ، حتى لا يُساء إلى هذا الأدب، وحتى يتميّز العمل الأدبيّ بمنطقيّته العلميّة الضّروريّة.

كما توجّه الخيال العلميّ مؤخّراً إلى الأطفال؛ إذ تخصّص بعض الكتاب بكتابة أدب الخيال العلميّ الموجّه للطّفل، وقصّة الخيال العلميّ قد تكون البديل الحقيقيّ لهذا الرّكام كلّه المطروح على الطّفل بطريقة فجّة لإدخال العلم بقوالب جامدة إلى رأسه الذي لا يتقبّل حشر المعلومات العلميّة؛ ممّا قد يؤدي إلى انصرافه عن العلم أو عدم الاهتمام به، على الرّغم من أنّ العلم -كما هو معروف- هو لغة العصر، والدّور الحضاريّ لأيّ أمّة من الأمم لا يكون إلا بالعلم وإبداعاته في مختلف جوانب الحياة.

من الإنصاف القول إنّ التّجارب القليلة في الكتابة في هذا الاتّجاه امتازت بميّزات جماليّة وتوجّهات فكريّة خاصّة مدّت الرّواية العربيّة بنوع أدبيّ جديد من خلال استيعاب آخر المنجزات والتّطوّرات العلميّة الأخيرة؛ وبذلك شكّلت هذه الرّاويات وسائل معيّنة للقرّاء على فهم العالم واستشراف المجهول منه، وزيادة الوعي بالتّاريخ والحضارة في عصر حقّق العلم فيه نتائج وتطوّرات مدهشة.

سابعاً: غزو أدعياء الأدب للمشهد الإبداعيّ عبر الشّبكة العنكبوتيّة.

إن جاز لي التّعبير أن أقول أنّ هذا البند هو ظاهرة، وليس اتّجاهاً؛ فكلمة الاتّجاه تحمل بعض معاني التّكريس والاعتراف به، والحقيقة -وفق المتواضع- عكس ذلك تماماً؛ فهذه الظّاهرة ليس أكثر من حالة فراغ فرضت نفسها على المشهد الإبداعيّ العربيّ بسلطة الشّبكة العنكبوتيّة التي عمّت المشهد التّواصليّ، وسمحت للجميع -على حدّ- سواء باختراقه، وأعطتهم حقّاً متساوياً في استثمار هذه الفضاء بما يريدون ويرغبون؛ لذلك وجدنا الكثير من الأدعياء يصنّفون أنفسهم في خانات المبدعين، ويشرعون في نشر إنتاجاتهم التي تصلح لأن تكون أيّ شيء إلاّ أدباً؛ فهؤلاء يعيشون أوهام الإبداع، ويتعاطون تواصله، ويخرقون أصوله، ويخرجون عن سلطة الرّقيب والنّقد والتّوجيه الأكاديميّ، وينطلقون يقيّمون أنفسهم بأنفسهم عبر المساحات الإلكترونيّة ظنّاً منهم أنّهم قد أصبحوا بذلك مبدعين حقيقيين بمجرّد نشرهم لأعمالهم على صفحاتهم أو مدوناتهم، وحصدهم للكثير من(اللايكات)!

هؤلاء هم وزن إضافيّ وعبء حقيقيّ على كاهل الإبداع والمبدعين، وهم في المجمل يشوّهون المشهد الإبداعيّ، ويقدّمون تجارب لا ترتقي إلى الحياة، فتسقط في الظّلّ، إنّهم يعيشون أوهام الكتابة في مساحات إلكترونيّة لا يتابعها إلاّ القلّة من أصدقائهم وأهاليهم وأقربائهم والمهتمين بهم، أو من يفرضون أنفسهم عليهم.

الحقيقة أنّ هؤلاء لا يدخلون أبداً في حسبة الإبداع والمبدعين، وحيواتهم الإبداعيّة المزعومة لا تتجاوز حيوات صفحاتهم على الشّبكة العنكبوتيّة.

كلامي هذا لا ينسحب أبداً على المبدعين الحقيقيّين الذين لا يملكون أثمان الطّباعة والنّشر، فيهربون إلى العالم الافتراضيّ كي ينشروا إبداعاتهم، ويقدّمونها للمجتمع.

وختاماً:

لا بدّ من الإشارة إلى ملامح مهمّة في المشهد العربيّ الحديث في خضم اتّجاهاته الكبرى في التّشكيل والرّؤية:

١. المشهد العربيّ الحاليّ تضمحل فيه ظاهرة المبدع النّجم؛ لذلك لم نعد نرى الشّاعر النّجم، أو الرّوائيّ النّجم، بل أدوار النّجوميّة موزّعة بالتّفاوت على الجميع، وما عاد هناك عمالقة وآباء، كما شهد المشهد العربيّ في القرن المنصرم.

٢. كثرة الأشكال الوليدة والهجينة في المشهد العربيّ نتيجة سعار استيلاد الشّكل الجديد، ولعلّ الفنون الومضات والفنون التّفاعليّة والمونودراميّة هي الأشهر في هذا الصّدد.

٣. جنوح الكثير من مدّعي الإبداع إلى التّخريب والتّشويه والتّهريج تحت غطاء الحداثة والتّجريب.

٤. اتّجاه الكثيرين من المبدعين إلى الكتابة في أكثر من جنس دون أن يحقّقوا نجاحاً باهراً في أيّ منها، أو يحقّقوا النّجاح في أقلّ درجاته في جنس واحد على حساب الإخفاق في الأجناس الأخرى.

٥. شيوع أوهام الموت والتّجديد والحياة والبعث في مسيرة الكثير من الفنون والأجناس؛ فالحقيقة أنّه ليس هناك عصر الرّواية أو الشّعر أو أيّ فن آخر،

وليس هناك زمن أفول لأيّ منها، بل هذا العصر مثل العصور جميعها؛ فهو عصر الحياة والخلود للعمل المتميّز، كما هي الأزمان جميعها هي أزمان الخلود للأعمال الإبداعيّة المتميّزة.

٦. معاقرة الكثير من النّقّاد لكتابة الفنون التي يتفرّغون لنقدها من منطلق ظنّهم المغلوط أنّ من يقيّم العمل الإبداعيّ يستطيع أن ينتج مثله، أو على غراره، أو حتى أفضل منه، وهذه التّجارب في غالبيتها السّاحقة تبوء بالفشل الذّريع؛ فالنّقد عمليّة تختلف في خصائصها وأدواتها وملكاتها عن عمليّة الإبداع الخالصة.

٧. الكثير من المتخصّصين الذين يملكون أدوات إبداعيّة ينطلقون من تخصّصاتهم ومعارفهم النّقديّة النّقديّة أو التّخصصيّة في إنجاز إبداعاتهم، فتكون صورة تطبيقيّة لما يعرفون، ويشتغلون عليه، وهذا يؤثّر في الغالب على جودة العمل الفنّيّ، وإن كان في بعض الحالات يكون لصالحه.

ويبقى القول،

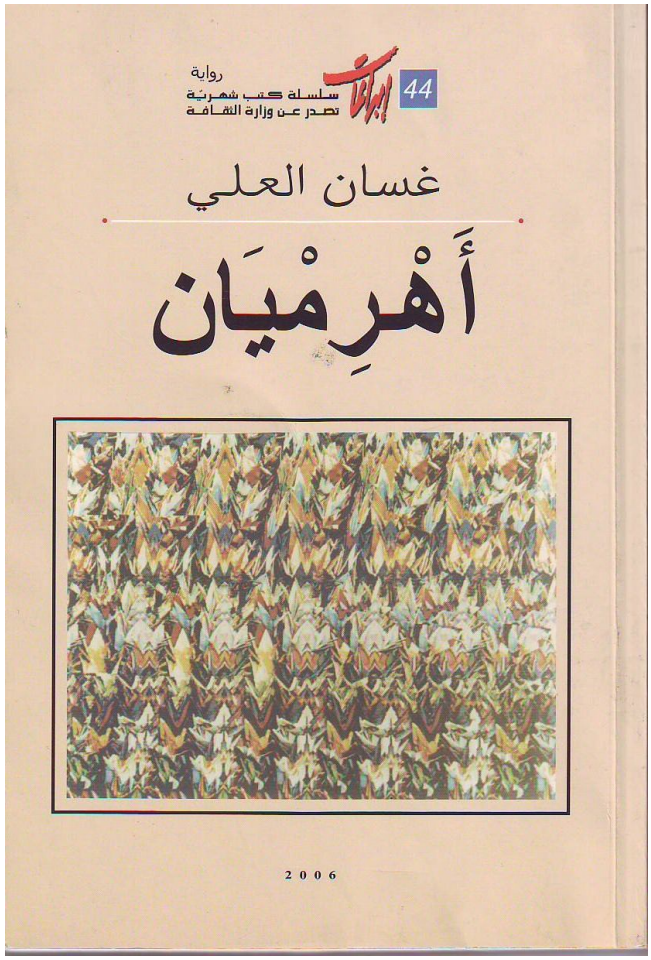
إنّ العمل الإبداعيّ الجميل هو من يفرض نفسه، ويكتب لذاته الخلود والحياة، في حين يوهب الظّلّ مجاناً للأعمال العارية من الإبداع؛ فالخلود للجمال هو الحقيقة الكبرى في هذه الحياة، شاء من شاء، وأبى من أبى.

أوّلاً: غصون روائيّة

(١)

العوالم الفنتازيّة

في رواية "أهرميان" للرّوائيّ الأردنيّ غسّان العلي



ملخّص:

الحساسيّة الفنتازيّة[1] عند الرّوائيّ الأردنيّ غسّان العلي [2] في روايته "أهرميان" [3] تسقط الحدود بين شطحات الخيال والاستيهامات ونسيج الواقع، و ترصد عالمها المتخيّل من جذاذات وكسر هذا العالم الذي نعيشه، وتدمجُ الواقع باللاّواقع متحدّية الأعرافَ السّرديّة السّائدة مكتسبة سحرها من أنّها نتاج الخيال، لا نتاج الملاحظة الواعية وحدها، انطلاقاً من أنّ تخيّل الأشياء يدلّ على قوّة لا يمكن تفسيرها، وهذا الخيال المجنّح الذي يدخلنا في عوالم غير طبيعيّة يستفيد من خيالات الوهم وتهويمات التّفسير؛ وبذلك يخترع واقعاً جديداً بمعنى أو بآخر لكن في ظلال سحريّة خياليّة.

ما يعني هذه الدّراسة هو توظيف هذه التّجديدات للسّرد الفنتازيّ عند العلي، وتفكيكها لإعادة بنائها ضمن سرديّاتها المختلفة، وتوليدها لعوامل أخرى وشخصيّات غير نمطيّة، وعلاقات سرديّة وبنائيّة تتخطّى التّقليديّ، وتكسّر الرّتابة.

لا يقدّم العلي في فنتازيّة روايته "أهرميان" هروباً من عالمه الحقيقيّ، إنّما يقدّم شكلاً يقدّم نفسه على أنّه وسيلة للتّخلّص من التّصوّرات المعتادة والمفاهيم المتوقّعة الرّتيبة لرسم خفيّ لعالم ملعون بالكبت والرّعب والقسوة والحرمان التي تقوم بحرق أرواح البشر.

يبدو أنّ الفنتازيّة عند غسّان العلي تملك ذكاء سرديّاً خاصّاً يجعلها قادرة على تقويض البنى والخطابات والنّظم السّياسيّة الضّاغطة والمستلِبة التي تمثّل الآخر، عن طريق اختراقها فنيّاً ورؤيوياً وعدم الاستسلام لسلطانها المهيمن على الوعي الاجتماعيّ، فهو يلجأ إلى عوالم الأحلام والقرين والجنّ والمخلوقات

العجيبة كي يعبّر عن هذا العالم، وكأنّه يمرّ في هـذه الحيـاة مـروراً سـريعاً، لكـن الأجمل هو العالم الآخر، معتمداً في ذلك على تضخيم الإحساس سواء كان هذا الإحساس إيجابياً أم سلبيّاً، وتوقيف العمل بالمعاني الاعتياديّة، والنّزوع إلى كـلّ ما هو غريب وعجيب وخارق وقلـق وحـالم ومشـوّش ومنغلـق علـى التّفسـير المنطقيّ أو التّراتبيّ الذي يدين لقوانين هذا العالم الـذي كفـر بعقلـه، وانحـاز إلى الجنون، فحقّ للعلي -شأنه شأن الكثير من الأدباء- أن يعبّر عن جنونـه بجنـون مضادّ، وأن يندّد به وبسطوته الغاشمة.

الكلمات المفتاحيّة: السّرد الفنتازيّ، غسّان العليّ، رواية "أهرميان"

غلاف الرّواية بوابة للفنتازيّا:

العلي يزجّ بنا في عوالم فنتازيّة روايته ابتداء من غلاف روايته الـذي يجعلـه لوحة قائمة على استثمار ملكة" ستيروبسي "(٤)، ومن يدقّق في اللّوحة من خلال استثمار هذه الملكة سيرى نجمة خماسيّة، وهـي رمـز مـن رمـوز الشّـيطان، وإن زيدت زاوية، فستصبح سداسيّة، وهي رمز لقوى الشّرّ العنصريّة الصّهيونيّة التي تشكل هي الأخرى أداة مـن أدوات قتـل الحيـاة، وقتـل القمـح وتحريمـه علـى الأرض العربيّة مزروعاً ومخزوناً، وتجعل زراعته حكراً عليها.

فلا عجب إذن أن تحمل اللّوحة رقم ١٣، وهو رقم الشّـؤوم المثيولـوجيّ؛ فتجاور أرقام مقدّسة قد يهب عدد نحس وشؤم، فالعدد واحـد، والعـدد ثلاثـة أرقام مقدّسة، فالعدد واحد رمز للبداية [٤]، كـذلك الـرّقم ثلاثـة هـو جـامع الأعداد جميعها[٥]، لكـن تجـاورهما مكونيّن العدد ١٣ يجعلـهما رقـم نحـس،

وهذا الرّقم هو رمز الشّرّ والخراب، ما دام ينفتح على سرّ الخراب، وسبب البلوى.

هو بذلك يدعونا بصراحة إلى التّأمّل في لوحة الغلاف التي يذكر غسّان العليّ في روايته أنّ أحد أبطال الرّواية استطاع أن يرى البُعد الرّابع عندما تأمّلها حيث يقول معلّقاً على ذلك "إنّ طريقة النّظر إلى الأشياء لا تقلّ أهميّة عن الأشياء ذاتها. أتعهّد أمام عيونكم النّبيلة بتقنيّة سهلة ومتاحة يبوح بها النّصّ أن تشاهدوا في لوحاته أبعاداً أخرى. أحد أبطال هذه الرّواية استطاع أن يرى البُعد الرّابع"[٦]

في اللّوحة الغلاف التي تحمل اسم (المناب) في الرّواية، وتفتن كلّ من يراها في معرض الفنان (صارييل أهرميان) يكمن لغز الرّواية ومفتاحها وهدفها الأساس الذي يتجلّى بكلّ وضوح في إهداء العلي لروايته، إذ يهدي الرّواية لابنه ولجيله الذي يتمنّى أن يستطيعوا أن يجدوا الكنز المدفون في تراب الوطن[٧]، ونختار ما هو هذا الكنز المقصود، وندخل في رحلة روائيّة طويلة مع (جابر المتروك) و(سعد الخيشان) الحالمين بالكنز المدفون في الأرض اللّذين يخوضان تجربة مريرة ومعنّاة من أجل فكّ رصده، والوصول إليه، ويقبلان بشرط الشّيخ الطيّب (مقدّس السّفر) بحمل أكياس القمح الثّلاث مقابل أن يأخذهما في رحلة مخترقة الزّمن من أجل الوصول إلى الكنز، وذلك مطاردة لحلم جدّ (سعد) في الزّمن الغابر الذي كان يعرف أنّ هناك كنزاً ما في أرضه، ثمّ يكتشف الحالمان الكنز، وماذا يكون؟

دون شكّ الكنز المقصود في هذه الرّواية هو القمح الذي تُزرع الأرض به، فتنبت خيراً وبركة تضمن ديمومة دورة الحياة والنّماء، وتبدّد الموت المتمثّل في

موت (ديمة جابر المتروك) التي قتلها والدها دون قصد عندما احترف تجارة الموت، أعني تجارة المخدرات بدل أن يعكف على زراعة أرضه، وإطعام شعبه، وإفادة أمته.

هذا المدخل الفنتازيّ هو الخيط الفنتازيّ الذي يشكّل محاور السّرد كلّها في الرّواية، ويشدّها إلى بعضها في لُحم مشظّاة تشير إلى الضّياع والفقد والقلق بالقدر نفسه الذي تسم الواقع بالنقص والهزيمة والخراب به، وإن كانت تشي في الوقت نفسه بلحمة داخليّة قائمة على التّفتيت والتّشظّي والتّكسير في الأزمان والتّسلسل الطّبيعيّ لها من أجل استدعاء العامّ والشّامل والكونيّ في تجربة إنسانيّة عربيّة تقول بصراحة إنّ البلاء يكمن في هجر الأرض، وفي البحث عن الثّراء والرّفاه المصّنوع من رفات خير الوطن وإنمائه وتحصينه بمنتجاته ومحصّلاته ومقدّراته.

اللّوحات الفنتازيّة وتقنيّة التّشظّي وبناء الحدث في الرّواية:

تُقدّم الرّواية عبر لوحات فنتازيّة مشظّاة تُعرض تباعاً في معرض الفنان "أهرميان"، وهي لوحات للوهلة الأولى تعرض لعباً وخدعاً بصريّة وحيل ضوئيّة للقارئ أو المشاهد السّريع العابر على عجالة، لكنّها في الحقيقة ليست إلاّ لوحات "ستيروبسي"، تعطي الحقيقة كاملة لمن يدقّق النّظر في البعد الثّالث، ولعلّه بُعد الحقيقة، فيرى المشاهد واقع عالمه المهزوم المقموع الواهن القائم على شفا حفرة نار مقابل لوحات الحصاد، وهي لوحات الحقيقة والحياة التي لا تريد بُعداً ثالثاً للرّؤية، ولا تحتاج إلى مهارة "ستيروبسي" أو خدع البصر والظّلال.

لذلك يقول العلي في مشهد البداية في الفصل الأخير من روايته "التّفاصيل كلّها هنا، في لوحاته المعلّقة على الجدران"[٨] مؤكّداً أنّ الحقيقة تسكن في لوحات القمح، وهي لوحات الحياة التي جُسّدت مشاهد الحصاد فيها عبر مراحلها المختلفة، وهي مراحل نسيها الجيل الجديد أو كاد؛ لذلك ضاع، وأصبح منسيّاً.

ذلك في إزاء لوحات البداية التي ما هي إلاّ لوحات الخراب والضّياع والجوع والهزيمة، وهي إن كانت حقيقة، إلاّ أنّها سراب أو خيال ممجوج ملعون، يمكن التّعاظم عليه ومحوه عبر تبنّي لوحات الحياة في الفصل الأخير من الرّواية، وهي لوحات القمح.

"أهرميان" ولعبة المفارقة المفارقة:

رواية "أهرميان" تتبنّى منذ البداية لعبة المفارقة[٩] والمخالفة أساساً فنتازيّاً حالماً ومقلوباً للحقائق، فالعلي يسمّي روايته "أهرميان" نسبة إلى من كان سبباً للخراب والدّمار والضّياع في الرّواية، ولو في بُعد رمزيّ؛ فهذا الشّخص هو المسؤول بشكل أو بآخر عن سرقة الكنز من جدّ (سعد)، والاختفاء به، وحرمان الجدّ وحفدته من حقهم الطّبيعيّ فيه؛ لذلك هو لوحة الخراب، وما دام الخراب قائماً فالأولى أن يسمّى به، وهو خراب يمكن أن يسكن كلّ نفس لا تعرف وظيفتها ودورها في الحياة، مثل (جابر المتروك).

لا عجب عندئذ أن يكون (جابراً) هو صورة أخرى (لأهرميان)، أو بعبارة أخرى (أهرميان) هو الصّورة السّلبيّة والشّرّيرة المفترضة أو الحقيقيّة لجابر ما دام لا يزرع أرضه، ويتاجر بالمخّدرات، ويقتل أبناء وطنه عبر بقتله لابنته (ديمة)

دون قصد، وهي من بات رحيلها رمزاً لرحيل للأمل، وقتلاً لمستقبل الأمّة كاملة.

أمّا إنْ تعاظم (جابر) وجيله على الهزيمة، وعرفوا أنّ الكنز الموعود في الأرض، عندها فقط، سيصبح الاسم المفترض البديل للرّواية هو (جابر المتروك) الذي يجبر المكسور، ويغدو تاركاً للانكسار لا متروكاً، ويحقّ له أن يحظى بفرصة جديدة، وبميلاد جديد لنسله، فيوهب (ديمة) من جديد من المرأة الأسطوريّة (عيشه) التي تسكن حكايات الجدّة (ذيبة السّلمان) التي يقترن بزوغها في أغاني الأطفال بنزول المطر، حيث تحمل الحياة للأرض والزّرع، فتلد له (ديمة) من جديد التي يستقبلها بيديه، ويزفّها إلى الحياة بقطع حبلها السّرّيّ بمنجله رمز الزّراعة والحياة والأمل والتّعالي على الانكسار والتّشظّي الذي ينحلّ وينكسر في نهاية الرّواية على عكس بدايتها، ليغدو التّماسك والوضوح صفتين للنّهاية المأمولة إن أجاد الجيل الاختيار في مقابل التّشظّي والانكسار والتّيه وضياع الطّريق في لوحات بداية الرّواية حيث الخيار الخطأ للجيل العربيّ المسروق من أهدافه السّامية ومن قيمه الأخلاقيّة والوجوديّة المبتغاة لغد أفضل.

الشّخصيّة الفنتازيّة في الرّواية:

العالم المشروخ في رواية العلي يستسلم طائعاً أو مكرهاً لضوابط عالم فنتازيّ يتفلّت من ضوابط العالم الواقعيّ، وينفتح على كلّ غرائبيّ[١٠] وعجائبيّ[١١] وحلم وأسطورة وخرافة ووهم وخيال، ليقبل بمحدّدات عالم مجنون، سمته الفوضى والقلق ما دام قد قَبل منذ البداية بالنّكوص والتّخاذل والغبن؛ لذلك تنفرج الرّواية على الفعل "تاه" الذي يتكرّر في الرّواية حاملاً معنى "يتوه"، ما دام زمن القصّ بمستوياته الثّلاثة لا يملك إلاّ أن ينكسر أمام الهزيمة

والبحث اللاّهث المجنون عن كنز أسطوريّ لا يكون إلاّ في عقول السّخفاء وباغي رفاه الفراغ والكسل والدّعة المنعّمة.

هذا التّائه هو البطل المفترض للأحداث السّرديّة الحكائيّة التي تتناوب الجدّة (ذيبة السّلمان) أمّ (جابر المتروك) على روايتها (لجابر) ولجيله، لعلّها تملك الحقيقة عبر القصّ، وتملك لها ولأبنائها ولأبناء الأمّة جمعاء الاستمراريّة وأمل الحياة عبر قصصها التي تؤرّخ للأمل، وتذكّر بالنّور والرّفض، وتعد بالجمال والنّماء والمستقبل الجميل ما دام هناك فرسان يتقنون القصّ والتّذكّر والحلم ومن ثمّ العمل؛ لذلك نرى هذا التّائه يكرّر في الرّواية "نحن لا ننطفئ، لا نموت، نخبو قليلاً ثمّ نشتعل"[١٢]

بطل حكايات الجدّة أمّ (جابر المتروك) بطل خالد لا يموت، من فنائه يصنع الحياة، ومن فعله تكون البدايات، فهو من شقّ بسكينه يقطينة سحريّة[١٣]، فخرجت منها مدن وأناس وحياة مدينة زائفة سرقت الجميع من الأرض، وهو من قاوم الموت والتّزيف الدّامي، ونزع حياته من براثن الموت اللّئيم، وهو من سكب روحه في سلالة (جابر المتروك) التي غدت سلالة خالدة لا تموت[١٤]، وهو قادر على البقاء على قيد الحياة تائهاً في الصّحراء بالاكتفاء بأكل الشّوك الصّحراويّ[١٥]

في إزاء شخصيته الفنتازيّة الموغلة في أسطوريّة الواهب للحياة، تظهر الشّخصيّة اللّغز في الرّواية، وهي شخصيّة (أهرميان) التي لا نستطيع أن نفهما إلاّ في ظلال رموز لوحات معرضه[١٦]، وهي لوحات الموت والضّياع والخديعة والألم والشّرّ، مقابل لوحات الحياة والقمح والخير والنّماء في الفصل الأخير من الرّواية حيث مشاهد الزّراعة والحصاد والخير، وهذه اللّوحات من مشاهد

الموت في البداية والحياة في النّهاية هي من تصنع زمناً فنتازيّاً أسطوريّاً دائريّاً مقفلاً، يبدأ من حيث ينتهي، وينتهي من حيث يبدأ راسماً دورة الحياة والموت، ومؤكّداً صراع الخير والشّرّ، وانتصار الخير والحياة حقائق حتميّة لجماليّات الحياة ومعاني وجود البشريّة؛ فالزّمن الدّائريّ هو من يضبط تزامن الماضي والحاضر والمستقبل[١٧]، في حين غدا الزّمن الدّائريّ هو الشّرّط الأسطوريّ الذي كان ينقل الأحداث من وتيرة الزّمان الواقع إلى الزّمن الأسطوريّ الذي يحيل إلى أزمان وأحداث وشخصيّات أخرى، لكنّه يوميء بذكاء وصراحة إلى الواقع، ويهمزه بمهماز النّقد، ويفضح مخازيه، ويؤسّس حلماً بالانعتاق من قيود الظّلم والاستعباد كلّها، ويرنو إلى مستقبل منتظر فيه العدل والحقّ وقيم الإخاء والعمل والجدّ جميعاً؛ فالزّمن الدّائريّ وإن أحال في الظّاهر إلى زمن الأسطورة واللاّحقيقة، واللاّموجود، فهو يحيل في البنية العميقة منه إلى الزّمن الحاضر والى الواقع المعاش.

(أهرميان) في الرّواية يستولي على رصيد كبير من الإلغاز والإيهام والفنتازيّا، فهو جنّ عمره كبير، خالد لا يموت[١٨]، يتقن الانتقال بين الأزمان، قيل أنّه جاء من الماضي هارباً إلى المستقبل[١٩]، ويجيد السّرقة والاختباء، له طباع غريبة، يختفي شهراً في كلّ عام، لا يعرف أحد أين يذهب، يعيش حياة سريّة كئيبة، ويملك موهبة عملاقة في الرّسم، تجعل لوحاته مقصد كلّ قاصد، ويعيش في الزّمن المستقبل من عمره ومن زمن الرّواية، وإن كان في حقيقته يعيش الحاضر، ويؤرّخ للماضي، والكثير من القصص تدور حوله، كما تدور حول من يدورون في فلكه، أو من يدورون في فلك صورته الآدميّة الخيّرة المؤجلّة حتى عزمه على ذلك، أيّ جابر المتروك.

تتوسط الجدّة (ذيبة السّلمان) والشّيخ (مقدّس السّفر) فانتازيّة شخصيّات الرّواية، فالحاجّة (ذيبة) المخلوقة من حجر قويّ صلد هي كاهنة الحكايات وراعيتها التي لا تتقن في الحياة غيرها، وتجعلها معيناً روحيّاً وأخلاقيّاً وتربويّاً لأبنائها، فهي" تتقلّد مفاتيح الحكايات، مفاتيح كثيرة تتدلّى في عبّها بخيط من الصّوف"(٢٠)، في حين أنّ الشّيخ (مقدّس السّفر) هو من يملك قوّة سحريّة عجيبة تجعله قادراً على السّفر من زمن إلى آخر، وهو كذلك القائد لرحلة الجيل الممثّلة في رحلة (جابر) و(سعد) من الظّلام إلى النّور، ومن الغيّ إلى الرّشد، ومن الجهل إلى المعرفة، ومن الفقر إلى الغنى، وهو من يشترط عليهما أن ينقلا له ثلاثة أكياس من القمح عبر الأزمان على أن يصحبّهما في رحلتهما، وبذلك يكون السّبب في أن يزرع (جابر) و(سعد) الأرض، ويكتشفان أخيراً أنّ الكنز موجود في الأرض، ولا شيء غير الأرض، وما هو الذّهب والجوهر، بل هو الزّرع وبركته.

لذلك يهب العلي الحياة لرحلته المباركة، كما وهبه مسبقاً اسم (مقدّس السّفر) في إشارة واضحة وذكيّة إلى مآل الرّحلة وجمال الاكتشاف وقدسيّة الأهداف وسمو النّتائج؛ وبذلك تُوهب له الحياةُ والبعث من جديد في كلّ موسم دون كلل أو تعب أو شقاء أو ألم.

أمّا (ناهد) البدويّة السّمراء الجميلة، فقد خُلقت من حجر أسود راكد في الصّحراء، ثمّ انتقلت لتعيش داخل لوحة من لوحات (أهرميان) حزينة وحيدة[٢١]، في حين أنّ الشّيخ (مقدّس السّقر) يستطيع أن يقفز بين الأزمان، ويدعو أصدقاءه إلى السّفر معه في هذه الرّحلة الفنتازيّة النّادرة(٢٢)، وعيناه مثل

بيضتين مسلوقتين، وله لحية بيضاء يكنس بها الأرض طولها يمتدّ لعدّة كيلو مترات[٢٣]

مطلّقة (صاريل أهرميان) هي من الجنّ كذلك، وكثيراً ما تقترن الشّخصيّة الأسطوريّة بالجنّ أو تكون منهم[٢٤]، وهي بارعة في العزف على العود[٢٥]؛ وسبب ذلك أنّها تستخدم ذيلها كأصبع سادس في العزف؛ لذلك تتقن العزف على الأوتار السّتة للعود[٢٦]، وعودها العجيب قد أهداه الملاك جبريل عليه السّلام لها، وهي تملك ثلاثة آباء، لا أبّاً واحداً فقط، وهي خالدة، لكن إن قبّلها أحد من جبينها فهي تموت، وأثداؤها ليس فيها حليب بل زمن ذائب، ومن يشرب منه يشيخ، وعندما تتكلّم يمضي الزّمن سريعاً[٢٧]، وهذه الصّورة للمرأة الجنّ هي صورة مجاورة لصورة الغول عند العرب القدامى[٢٨]

كذلك أمّ (صفيّة) هي غول تعيش في القرية بسلام، تحمل كيساً كلّه أصابع أطفال وجلود كلاب مسلوخة، وهي تعالج مرضى القرية من مرض الدّفتيريا بوشم المرضى في صدورهم بنار مسمارها الحديديّ المتوهّج[٢٩]، وهي قد أرضعت بعضاً من أطفال القرية، عيونها حمراء دون أجفان، شعر رأسها خشن، ولها ثديان كبيران، كلّ ثدي بثلاث حلمات، وتستطيع أن تطير على زوبعة متوسطة الحجم[٣٠]

أمّا (ابن حاديراش) فهو شيطان رجيم، يعيش بين البشر، ويعرف كلّ شيء عن صناعة الجرار، بحفنة واحدة وبأصبع واحد يصنع تحفة فنيّة، له لحيتان من الشّعر تتدلّيان من إبطيه، ويستخدم ذيله في الرّسم، وليس بين منخريه وتيرة للأنف[٣١]

الطّفلة (ديمة) هي أيضاً طفلة عجائبيّة؛ فهي خليط من البشر والإنس؛ لها ثلاثة عيون في وجهها، في اللّيل تكون إنسيّة، وفي الصّباح تغدو من إناث الجنّ، وتمضي أوقاتها بمطاردة الفراشات[٣٢]

بئر ماء الحياة في القرية يحرسه عفريت ضخم[٣٣]، ويحرم أهل القرية من الحصول على جرعة ماء واحدة منها، وكلّما شعر بالحرارة نزل إلى البئر، واستحمّ في مائها الباردة[٣٤]

في هذا العالم الفنتازيّ تنحازّ الشّخصيّات والأحداث كلّها إلى الفنتازيّا التي تؤسّس عالماً خارجاً عن ضوابط عالمنا، فيقبل الأشخاص أصحاب الملكات الخارقة والمواهب العجيبة والحيوات الحالمة والبدايات الأسطوريّة والنّهايات الملحميّة، كما يقبل التّلاعب بالأزمان، والقفز بينها بيسر، واسترجاعها بشرائها من بقّال، أو مقايضتها بأحمال في السّوق، ويستسلم لإرادات الفاعلين وأعمال المجدين، فيهب الحياة لهم المرة تلو الأخرى، ويهبهم البعث الجميل المكترّر والخلود المنشود، ما داموا يستحقّونه بعملهم وريادتهم وسعيهم المحمود.

العوالم الفنتازيّة في الرّواية:

١- العالم في حبّة يقطين:

يقدّم غسّان العلي في روايته عالماً قلقاً، يتشكل بطريقة فنتازيّة عجائبيّة، لا تخضع لقوانين الواقع، فالعالم في هذه الرّواية وفق حكاية الجدّة (ذيبة السّلمان) قد تشكّل من حبة يقطين، حيث تقول: "ترجّل الخيّال، وقطع حبّة اليقطين إلى نصفين، قطعها بسكينه، وجد في حبّة اليقطين مدينة، شوارع وبيوت وحارات، وأراجيح وباعة متجولون"[٣٥]

٢- عمّان [٣٦] في عام ٢٠١٩م:

يمارس بطل القصّة (أهرميان) ملكاته الفنتازيّة بالانتقال بين العوالم بأن ينتقل إلى عالم افتراضيّ مستقبليّ، فهو يرحل إلى مدينة عمّان عاصمة الأردن في عام ٢٠١٩، وهو يراها عندئذ غارقة في الإسمنت، وتحتفل بإزالة آخر إشارة ضوئيّة من شوارعها[٣٧]

٣- بئر ماء الحياة:

في القرية هناك بئر عجائبيّ ينتمي إلى العالم الفنتازيّ لهذه الرّواية، فهذا البئر يطفح بماء الحياة القادر على بثّ الحياة في الميت، وجعل الحروق تطيب، والأوصال المقطعة تلتئم، ولا أحد يستطيع أن يصل إلى هذا البئر لأنّ عفريتاً يحرسه، ويستحمّ فيه كلّما شعر بالحرارة تلفحه[٣٨]

الحدث الفنتازيّ في الرّواية:

يضطلع الحدث الفنتازيّ في رواية "أهرميان" بوظيفة التّأصيل، وبربط الحدث المتكرّر بالحدث الأوّل الذي يرتبط بالبدايات[٣٩]، ويركبّ العلي روايته عبر جملة من الأحداث الفنتازيّة، فمنذ البداية يمشي بطل حكاية الجدّة، ويدخل إلى عالم حبّة اليقطين، ظلّ يمشي، ويتفرّج، أحجم بغله الذي يركبه عن المسير، انحنى الخيّال وتناول كتلة تراب يابسة، ضرب بها رأس الدّيك، انفلقت كتلة التّراب إلى سبع موارس (مزارع)، فيها رجال حفاة يحرثون الأرض، ويبذرون السّمسم، كان المحصول يكفي لإطعام الطّيور والبشر والقوارض، لكن نملتين راحتا تتنازعان على حبّة السّمسم، هذه تشدّ، وتلك تشدّ حتى انعصرت حبّة السّمسم، صارت تسيل في وادي صغير من الزّيت، ظلّ الوادي يتدفّق بالزّيت[٤٠]

١- المسخ:

تزوّد الفنتازيّا المعتقدين بها بسلاح رهيب جدّاً؛ إذ إنّها تبشّر بقدرة الغيب على العقاب المباشر؛ فالمسخ –مثلاً- يرمز إلى القدرة على تحويل الإنسان من وضع أدنى[٤١]، وهكذا تحويل قد يصيب الأشياء كذلك، فيحوّلها من حال إلى حال.

كثيراً ما تحدّثت الأساطير والمعتقدات والقصص الشّعبيّة عن المسخ، وهذا المسخ قد تسلّطه قوى خيّرة، مثل الآلهة أو ساحر طيب، وقد تسلّطه قوى شريرة، مثل ساحر شرير أو جان كافر، وقد يُستهدف به إنسان يستحق العقاب، أو إنسان مجني عليه، ويبقى السّحر معلّقاً إلى أن يأتي من يفكّ أثره.

يظهر الحدث الفنتازيّ في رواية "أهرميان" في المسخ، وهو مسخ غير مبرّر، ودون هدف معلن، فالبطل التّائه في حكاية الجدّة يضرب حصانه، فيمسخ الحصان ديكاً دون أن نعرف معنى هذا المسخ أو غايته[٤٢]، كذلك هناك رجل عجوز يمسخ، ويصبح أفعى "ويحرس الذّهب المخبوء في الأرض"[٤٣]

هنا يبدو هذا الامتساخ معلّلاً؛ ففي المثيولوجيا العربيّة القديمة إنّ الأفاعي تملك قدرة خاصّة على حماية الكنوز المخبّأة، كما هي تملك قدرة على الخلود تجعلها الخيار الأمثل للحراسة، لاسيما حراسة الخلود[٤٤]

في الرّواية بائع عجائبيّ يبيع تعاويذاً سحريّة يستطيع من يشتريها إن يتحوّل إلى "سحالي وأقلام وورود صينيّة وفق ماهو مكتوب عليها"[٤٥]، والغريب أنّ سكّان مدينة العاصمة الأردنيّة عمّان يشترون هذه التّعاويذ العجيبة، ويمتسخون إلى كائنات وأشياء لاحاجة لها.

من هنا نستطيع القول إنّ الرّوائيّ ينتقد سكّان عمّان بشكل مباشر، ويراهم قد فقدوا إنسانيتهم، وتحوّلوا إلى حيوانات وجمادات بناء على رغباتهم وقراراتهم الجائزة في حقّ أنفسهم.

٢- الانتقال بين الأزمان:

لا شكّ أن الزّمن في العوالم الفنتازيّة هو زمن يقابل الاستخدام الواقعيّ والفيزيائيّ والتّاريخيّ، فهو زمن رخو يقبل الخروج عن قوانينه الصّارمة كلّها لصالح الحدث والسّبب والغاية.

فإن كان الزّمن الأسطوريّ يقوم على التّجسيم[٤٦]، فإنّ الزّمن الفنتازيّ يقوم على التّفلّت وفقدانه القدرة على المحافظة على قوانينه.

فـ"أهرميان" يملك قدرة خارقة على الانتقال بين الأزمان، وهو يجعل هذه القدرة أداته للهرب ممّا يزعجه، فعندما لم يفهم أحد موهبة الرّسم الخاصّة به فرّ من الماضي إلى المستقبل[٤٧]، وكذلك الشّيخ (مقدّس السّفر) يستطيع أن يتنقّل بين الأزمان، بل يستطيع أن يأخذ من يريد في رحلة بين الأزمان، وينصح من يريد ذلك أن لا يخاف، وأن يجعل هذا الخوف طريقه نحو المستقبل[٤٨]، ويقول كذلك "الانتقال إلى الماضي أسهل، لكنّه أكثر مرارة، الماضي على مرمى حجر، غير أنّه مُرّ... أمّا الرّحيل إلى المستقبل فدبق، كلّ شيء فيه بارد ودبق"[٤٩]

٣- التّمتمة بالكلمات السّحريّة:

(جابر المتروك) في الرّواية يتجّه إلى مغارة تكون موضع اللّقاء المنشود، وفي طريقه تعترضه أعمدة دخان مجهولة، ويستطيع أن يتغلّب على هذه الأعمدة

التي تحاول أن تصدّه عن طريقه بكلمات سحرّيّة قادرة على أن تنجيه من كلّ أزمة، وهي: "نحن لا ننطفىء، لا نموت، نخبو قليلاً، ثمّ نشتعل"[٥٠]

يبدو أنّ استدعاء الكلمات السّحرّيّة من قبل (جابر المتورك) ينطلق من فلسفة الإنسان لحاجته للسّحر منذ فجر التّاريخ، فجابر المتروك يحتاج السّحر كي ينجو من أزماته، والإنسان منذ فجر التّاريخ حاول الحصول على القوّة من خلال السّحر لأجل السّيطرة على أزماته، وكانت الطّبيعة وجموحها أكبر أزماته.

فاستقرار الإنسان وحاجته للسّيطرة على عوامل الطّبيعة هو ما أظهر حاجته إلى السّحر[٥١] الذي رافق الفكر الإنسانيّ منذ الخليقة[٥٢]، ومن هنا اكتسب السّحر قيمته وارتباطه بالفعاليّات العقديّة الرّوحيّة كلّها[٥٣]

٤- شراء الزّمن:

في هذه الرّواية يستطيع شخوصها أن يشتروا الأزمان عندما يحتاجون إليها؛ فـ(سعد الخيشان) يشتري بضعة أيام مستعملة من أجل أن يبحث فيها عمّا فقده من كنز في الماضي(٥٤)، وهو بذلك يقدّم حلاً فنتازيّاً للزّمن الضّائع المهدور الذي من الممكن استعادته في الرّواية على عكس الحقيقة في الواقع.

٥- البحث عن الخلود:

أبطال الرّواية من الجنّ استطاعوا أن يطوّروا أدوات وطرق لمكافحة الموت، والاستمرار في الحياة حدّ الخلود(٥٥)، والبحث عن الخلود قضيّة مدعاة للأحداث الفنتازيّة؛ لأنّه لا يدرك في الحقيقة، لكنّه يرسم حلماً في الفنتازيّا، وهو من أوائل القضايا التي أرّقت البشريّة، وما إحساس الإنسان بمسار الزّمن اللاّارتجاعي إلاّ تعبير عن إدراكه لحقيقة موته، وما إيمانه بالآخرة سوى محاولة

التفاف على هذه الحقيقة اللاّ ارتجاعيّة للزّمن، ومحاولة التفاف على الموت، وهي فكرة ذات مغزى عظيم؛ لأنّ الإنسان استطاع من خلالها أن يتقبّل الموت بوصفه محطة ليست نهائيّة في حياته، وبذلك أعطى لحياته هدفاً ومعنى(٥٦)

وبعد؛

فرواية "أهرميان" للرّوائيّ الأردنيّ غسّان العلي هي تجربة ناضجة، وتستحق الوقوف عندها طويلاً بما توافرت عليه من أدوات تجريبيّة ذكيّة استطاعت أن تجعل الفنتازيّا أداة مطواعة لفهم الواقع بتناقضه وجموحه وانكساراته وأسئلته كلّها، مفترضة حلاً جريئاً وواحداً وأكيداً للخروج من عنق الزّجاجة، وهو العودة إلى الأرض، وإلى الزّراعة فيها.

الإحالات:

١- الفنتازيا هي احتمال تقديم الأسطورة والميثولوجيا والفولكولور والقصص الطّوبويّة ورؤى الأحلام ومقاطع السّرياليّة والخيال العلميّ وقصص الرّعب، وكلّ ما يقارب هذه الأنواع، وله علاقة بالبشر.

في هذا الشّأن نعدّ الفعل الغرائبيّ والعجائبيّ ضمن الفنتازيّا؛ فأعمال التّخييل كلّها تندرج تحت الفنتازيّا بشكل ما. انظر: تزفيتان تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبيّ، ترجمة الصّديق بوعلام، ط١، دار شرقيّات، القاهرة، مصر، ١٩٩٤، ص٩٥؛ ت. ي. أيتر: أدب الفنتازيّا مدخل إلى الواقع، ترجمة صبّار سعدون السّعدون، ط١، دار المأمون، بغداد، العراق، ١٩٨٩، ص٨٠؛ محمود قاسم: الخيال العلميّ أدب القرن العشرين، ط١، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، مصر، ١٩٩٣، ص١٥٤؛ شعيب حليفي: شعريّة الرّواية الفانتاستيكيّة، ط١، المجلس الأعلى للثّقافة، الرّباط، المغرب، ١٩٩٧، ص٥٢

٢- غسّان العلي، طبيب وروائيّ أردنيّ معاصر، (١٩٥٨- ...)، درس الطبّ والفنون الجميلة في بوخارست، يجيد كثيراً من اللّغات: منها العربيّة والإنجليزيّة والبولنديّة والفارسيّة والصّربيّة والعبريّة والرّوسيّة والأندونيسيّة والإسبيرانتو، عمل في بداية حياته في مهنة الطّب في القطاع العسكريّ الأردنيّ، وبعد تقاعده منه تفرّغ للكتابة الإبداعيّة في مجال الرّواية، ومن رواياته: "البئر الغربيّة"، و"الذّئب"، وأهرميان"، و"تغريد".

٣- أهرميان: غسّان العلي، ط١، من منشورات وزارة الثّقافة الأردنيّة، عمان، الأردن، ٢٠٠٦.

٤- ستيروبسي: هي ملكة طبيعيّة يملكها كلّ إنسان، إذ يستطيع أن يدرك عبر إحكام مهارتها في الرّؤية أن يرى البعد الثّالث للأشياء من خلال بعدين، وذلك بعد مران طبيعيّ يستثمّر ليونة العين لاسيما عند الأطفال، ليجعلنا نخلص إلى رؤية أعمق وأصدق، وأبعد من النّظرة السّطحيّة للأشياء التي توفّرها لنا النّظرة السّريعة ذات البعدين. انظر:

روجيه شكيب الخوري: سلسلة العلوم البارسيكولوجيّة، ط١، دار ملفات، بيروت، لبنان، ١٩٩٦، ص١٧

٥- مانفرد لوركر: معجم المعبودات والرّموز في مصر القديمة، ترجمة صلاح الدّين رمضان، ط١، مكتبة مدبولي، القاهرة، مصر، ٢٠٠٠، ص ٤٧

٦- غسّان العلي: أهرميان، ص٩

٧- نفسه: ص٧

٨- نفسه: ص ١٥٧

٩- المفارقة دائماً تقول الشّيء، وتقصد عكسه، وتجسّد التّضاد بين المظهر وواقع الحال، فهي تقوم أساساً على التّباين بين الحقيقة والمظهر. انظر: عبد الواحد لؤلؤة: موسوعة المصطلح النّقديّ، ط١، جزء٤، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت، لبنان، ١٩٩٣، ص١٨؛ نبيلة إبراهيم: قصّ الحداثة، مجلّة فصول، مج١٦٧، عدد٤، القاهرة، مصر، ١٩٨٦، ص١٣٢

١٠- الغرائبيّ: جنس الغريب أو الغرائبيّ يكون إذا قرّر القارئ أنّ قوانين الواقع الطّبيعة تظلّ سليمة، وتسمح بتفسير الظّواهر الموصوفة. انظر: تودروف: مدخل إلى الأدب العجائبيّ، ص٤٩

١١- العجائبيّ: جنس العجيب أو العجائبيّ يتحدّد إذا قرّر القارئ أنّه ينبغي قبول قوانين جديدة للطّبيعة، يمكن تفسير الظّواهر بها. انظر تودروف: مدخل إلى الأدب العجائبيّ، ص٤٩

١٢- غسّان العلي: أهرميان، ص١٩

١٣- نفسه: ص١١

١٤- نفسه: ص١٢

١٥- نفسه: ص١٧

١٦- هذه اللّوحات تمتدّ في فصول الرّواية كاملة من ص ٣ إلى ص٨٠

١٧- سيزا قاسم: بناء الرّواية، ط١، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، مصر، ١٩٨٤، ص ٢٧

١٨- غسّان العلي: أهرميان، ص١٥

١٩- نفسه: ص ١٨

٢٠- نفسه: ص٧٥

٢١- نفسه: ص٣- ٤

٢٢- نفسه: ص٢١

٢٣- نفسه: ص٢٤

٢٤- أحمد كمال زكي: الأساطير دراسة حضاريّة مقارنة، ط٢، دار العودة، بيروت، لبنان، ص٥٣

٢٥- العود آلة وتريّة شرقيّة موغلة في القدم، له خمسة أوتار، ويمكن إضافة وتر سادس إليها، ويعدّ آلة رئيسيّة في التّخت الموسيقيّ الشّرّقيّ.

٢٦- غسّان العلي: أهرميان، ص٥٦

٢٧- نفسه: ص ٦٠

٢٨- "الغول اسم لكلّ شيء من الجنّ يعرض للسَّفّار، ويتلوّن في ضروب الصّور والثّياب، ذكراً كان أم أنثى، إلاّ أنّ أكثر كلامهمّ على أنّه أنثى"، والسِّعلاة اسم الواحدة من نساء الجنّ إذا لم تتغوّل لتفتن السُّفار، وقالوا إنّما هذا منها على العبث، أو لعلّها تفزع إنسان، فتغيّر عقله، فتداخله من ذلك". انظر: الجاحظ، أبو عثمّان عمرو بن بحر، ت (٥٥ هـ)، الحيوان، ط١، ج٦، تحقيق عبد السّلام هارون، مكتبة مصطفى البابيّ وأولاده، القاهرة، مصر، ١٩٣٨، ص ١٥٨- ١٦١

٢٩- غسّان العلي: أهرميان، ص١٣٠

٣٠- غسّان العلي: أهرميان: ص١٣٠- ١٣١؛ صورة الغول عند العرب أن تكون رِجلها رجلَ حمار، وشقّ عينها بالطّول، ذلك وفق ما ذكره الجاحظ في كتابه الحيوان، تحقيق عبد السّلام هارون، ط١، ج٦، ص١٤٢

٣١- غسّان العلي: أهرميان، ص٨٣- ٨٤

٣٢- نفسه: ص٨٦

٣٣- العفريت هو الجنّ القويّ السّريع الانتقال.

٣٤- غسّان العلي: أهرميان، ص١٣٣- ١٣٤

٣٥- نفسه: ص١١

٣٦- عمّان هي عاصمة المملكة الأردنيّة الهاشميّة.

٣٧- غسّان العلي: أهرميان، ص١٩

٣٨- نفسه: ص١٣٣- ١٣٤

٣٩- خليل أحمد خليل: مضمون الأسطورة في الفكر العربيّ، ط٢، دار الطّليعة، بيروت، لبنان، ١٩٨٠، ص١٦٧

٤٠- غسّان العلي: أهرميان، ص١٢

٤١- خليل أحمد خليل: مضمون الأسطورة في الفكر العربيّ، ص٩٤

٤٢- غسّان العلي: أهرميان، ص١١

٤٣- نفسه: ص٢٦

٤٤- انظر صورة الأفعى وخلودها ووظيفتها في حراسة الكنوز في: محمد عجينة: موسوعة أساطير العرب عن الجاهليّة ودلالاتها، ج١، ص ١٩٥- ٢٠٠؛ علي الشّوك: جولة في

أقاليم اللّغة والأسطورة، ط١، دار المدى، بيروت، لبنان، ١٩٩٤، ص٣١؛ مانفرد لوركر: معجم المعبودات والرّموز في مصر القديمة، ٣٣

٤٥- غسّان العلي: أهرميان، ص٤٢

٤٦- إبراهيم عبد الله: التّوظيف الأسطوريّ في تجربة القصّة القصيرة في الإمارات العربيّة المتّحدة، مجلّة فصول، مج١١، ع١، القاهرة، مصر، ١٩٩٢، ص٢٧٩

٤٧- غسّان العلي: أهرميان، ص١٨

٤٨- نفسه: ص ٢١

٤٩- نفسه: ص ٣٦

٥٠- نفسه: ص ٦٣- ٦٤

٥١- خزعل الماجديّ: أديان ومعتقدات ما قبل التّاريخ، ، ط١، دار الشّرّوق، عمّان، الأردن، ١٩٩٧، ص ٣٧

٥٢- شكري عيّاد: البطل في الأدب والأساطير، ط٢، دار المعرفة، القاهرة، مصر، ١٩٧١، ص ٧٦

٥٣- انظر: قيس النّوريّ، الأساطير وعلم الأجناس، ط١، جامعة بغداد، بغداد، العراق، ١٩٨١، ص ١٧٧- ١٨٠

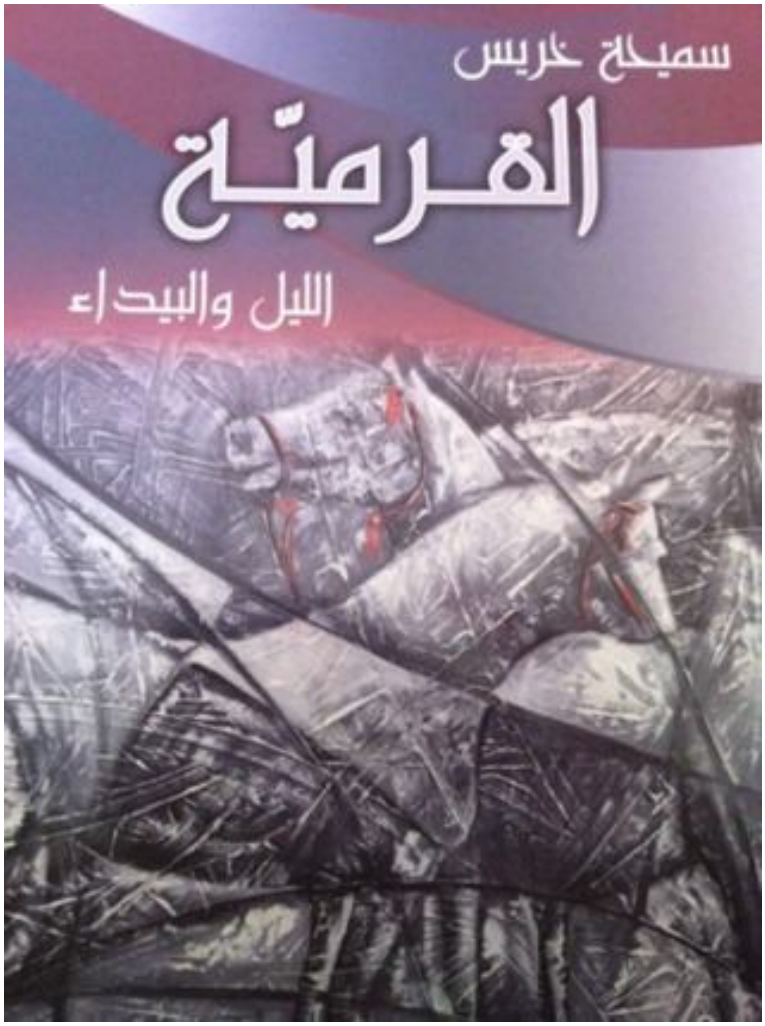
٥٤- غسّان العلي: أهرميان، ص ٤٧- ٤٨

٥٥- نفسه: ص ٩٩

٥٦- علي الشّوك: جولة في أقاليم اللّغة والأسطورة، ص ١٨٤

(٢)

السّرد الفنتازيّ في التّشكيل الرّوائيّ عند الأديبة الأردنيّة سميحة خريس: روايتي "القرميّة" و"خشخاش" أنموذجاً



ملخّص:

هذه الدّراسة تتوقّف عند السّرد الفنتازيّ في التّشكيل الرّوائيّ عند الأديبة الأردنيّة سميحة خريس[1]، وذلك عبر التّصدّي لرصد هذه السّرديّة وتحليلها في روايتي "القرميّة"[2] وخشخاش"[3]، وهي تفترض أنّ هذا السّرد الفنتازيّ في هاتين الرّوايتين قد كان على مستويي الشّكل والمضمون، كما أنّ له مبرّرات لتوظيفه واستدعائه، وقد استخدم في هاتين الرّاويتين لغة خاصّة ومرجعيّات متعدّدة لتخترق منظومتهما.

الكلمات المفتاحيّة: السّرد الفنتازيّ، سميحة خريس، رواية "القرميّة"، رواية "خشخاش".

السّرد الفنتازيّ عند سميحة خريس: الاتّجاه والغاية والتّشكيل:

من يتصدّى للتّجربة الرّوائيّة عند سميحة خريس يجد أنّ روايتي "القرميّة" و"خشخاش" قد تشكّلتا بالسّرد الفنتازيّ، وهذا ضمن حساسيّة روائيّة تستسلم للعجائبيّ والغرائبيّ، حيث تسقط الحدود ضمن شطحات الخيال والاستيهامات المظفورة أحياناً بنسيج الواقع"[4]، "إذ ليس الهدف والغاية في الخيال الأدبيّ بالضّرورة مختلفاً عن ذلك الموجود في الواقع، وما يسمّى حقيقة في الأدب غالباً ما يكون فرضياً"[5]، وهذه الواقعيّة "ترصد عالمها المتخيّل من جذاذات وكسر هذا العالم الذي نعيشه"[6]، وتدمج الفنتازيّا الواقع بالسّحر متحدّية الأعراف السّرديّة السّائدة.[7]

لعلّ كتّاب أمريكا اللاّتينيّة أكثر من أسهم في هذا التّيار في القرن العشرين، حتى أصبحوا روّاد هذه الواقعيّة التي تكتسب سحرها لأنّها نتاج الخيال، لا

الملاحظة الواعية وحدها[٨]، انطلاقاً من أنّ تخيّل الأشياء يدلّ على قوّة سحريّة لا يمكن تفسيرها[٩]، وهذا الخيال المجنّح الذي يدخلنا في عوالم غير طبيعيّة يستفيد من خيالات العمى والجنون والشّيخوخة؛ فالفنتازيّا تخترع واقعاً بمعنى أو بآخر، لكن في ظلال سحريّة خياليّة.

علاوة على أنّ هذا السّرد تعبير عما في الواقع من تناقضات وصراعات يعجز الإنسان عن مواجهتها وحسمها لصالحه، عندئذ يزحزح في تعبيره الأدبيّ هذه الصّراعات والمتناقضات إلى عالم الخيال ليضعها موضع تأمّل وتدبّر من قبل المتلقّي[١٠]، في محاولة تصدر عن "يأس عميق عن اكتناه جوهر الواقع، والإلمام بالتّحوّلات السّيكولوجيّة المحزنة التي يعيشها الإنسان"[١١]

هذه البنية السّرديّة تتّسع لتصبح جلباباً فضفاضاً قادراً على إخفاء ذواتنا وأهدافها ومغازيها المحاصرة بضغط القوانين والمحرّمات وأنواع الرّقابة كافّة؛ لذا تعدّ الأجواء الفنتازيّة وسيلة عمليّة وناجعة للكشف عن اهتمامات الشّخصيّات وعواطفها التي يمكن أنّ تتستّر، وتتبدّل في بنيات يحكم فيها العرف أو الضّوابط الاجتماعيّة[١٢]

الأدب الفنتازيّ بما يقدّم من خيال مجنّح يمنح فرصة للهروب من الواقع، "لكن الهدف والغاية من الهروب يتراوح بين تحقيق الأمنية والإثارة ومجرّد الاستماع"[١٣]؛ "فهو وسيلة للتّخلّص من التّصوّرات والمفاهيم المعتادة بيد أنّ الغرض من وراء هذا الهروب هو تبيان الضّيق وكبت الأنفاس والرّعب الذي يغزو عالمنا الإنسانيّ"[١٤]

يملك العجائبيّ والغرائبيّ ذكاء سرديّاً خاصّاً يجعله "يقوّض البنى والخطابات والنّظم السّياسيّة الضّاغطة والمستلِبة التي تمثّل الآخر عن طريق اختراقها فنيّاً

ورؤيويّاً وعدم الاستسلام لسلطانها المهيمن على الوعي الاجتماعي"[١٥]، ومن ثمّ يتستّر وراء أقنعته اللّاواقعيّة من أجل حماية نفسه وحماية مبدعه من فتك السّلطة التي تصعب مواجهتها مباشرة، لكن قد يسهل خداعها إذا تمكّن الأديب من إتقان لعبة القفز بين عالمي الحقيقة والخيال؛ "فالكاتب يلجأ إلى عالم الأحلام والقرين والجنّ والمخلوقات العجيبة كي يعبّر عن هذا العالم، وكأنّه يمرّ في هذه الحياة مروراً سريعاً، ولكن الأجمل هو العالم الآخر"[١٦]

الأديب في سعيه إلى رسم واقعه بكلمات غير التي عهدناها، وبعوالم لم نعرفها إنّما يهدف أيضاً عن سبق إصرار إلى "تكسير الرّتابة التي هيمنت على ذاتيّة القارئ طويلاً، بخلق غرابة مقلقة والنّفاذ إلى الشّعور والذّاكرة وتفتيتها إلى ذرات مرتبكة"[١٧]؛ "فالكلّ يركض وراء الجديد، ويتطلّع نحو المستقبل، ويكره أن يقلّد من سبقوه"[١٨]، مستخدماً عجينة الفنتازيّ التي تنتج كلّ جديد ومبتكر لمن يملك مفتاح الخيال والتّرميز؛ فالقصّة والرّواية يجب أنّ تكون مميزة بدرجة تكفي لتسويغ سردها؛ فلا أحد له الحقّ بإيقاف المارّة المسرعين في الحياة ما لم يكن لديه الغير عادي من التّجربة[١٩]، ومن يملك العجيب أو الغريب لا بد أنّه يملك هذا الجديد المنشود.

إذن نستطيع القول إنّ الفنتازيّ يمثّل تلك اللّذة التي يجدها القارئ والمبدع عندما يفلت من إسار تكاليف واقعه الصّارمة، وما هي عليه من جفوة، ويستسلم لفتنة غير المعقول.[٢٠]

الفنتازيّ ولعبة التّجريب في روايتي "القرميّة" و"خشخاش":

لا شكّ أنّ سميحة خريس قد استثمّرت السّرد الغرائبيّ في هاتين الرّاويتين لأجل أن تدخل لعبة التّجريب في الرّواية التي جاءت لتفتح الباب على مصراعيه لرفض الأشكال الجاهزة للفكر أو لطرق التّعبير عنه[٢١]، "وتغرق في الضّبابيّة والصّعوبة والتّعقيد"[٢٢]، كما أنّها "تبالغ، وتمسرح، وتتقصّى المشكلات وتصوّر رؤية النّاس لها تحت ضغط الإجراءات اليائسة أو الحلول الرّهيبة أحياناً".[٢٣]

لقد عبّرت الرّاويات التّجريبيّة عن اللاّمعقول والغرابة من خلال الفنتازيّا[٢٤]؛ ومن هنا ضاع منها كلّ ما هو منطقيّ، و"صارت خليطاً من أشياء متنافرة، هي مزيج من تلاحم الدّهن بالذّاكرة، وبالتّالي سيطر عليها الغموض"[٢٥]

لا شكّ في أنّ الرّواية التّجريبيّة تنطلق من منطلقات الحداثة التي تؤمن بكلّ جديد، ذلك الجديد القلق الذي لا يكاد يولد حتى يصبح قديماً، ويبحث عن شكل يستولد منه؛ ليقوم على أنقاضه؛ فالحداثة"وليدة الوعي بضرورة التّفسير، والخروج من النّمطيّة"[٢٦] واستمرار تطوّر الأنواع.

هي لا ترتبط بالزّمن فقط إذ "لا يمكن اختيار مؤلّفين من القرن العشرين كي يتمّ التّأكّد من حداثة فكرهم؛ ففي كلّ لحظة زمانيّة تتعايش لحظات من الماضي القريب أو البعيد، مع الحاضر وحتى مع المستقبل"[٢٧]؛ فالحداثة فكر وأدب "قيميّ لا زمنيّ".[٢٨]

فالحداثة إعادة نظر في المرجعيّات والقيم والمعايير وهي رؤيا جديدة[٢٩]، وتعبّر عن المقلق والفنتازيّ والمثير، وهي تجديد للّغة، وتحرير للمخيّلة، وتجاوز

للحدود الوهميّة التي تفصل الواقع عن اللاّواقع، وهذه الحداثة تستوجب حساسيّة جديدة تجاه هذا العصر.[٣٠]

الحساسيّة الجديدة تعبّر عن وعي خاصّ تجاه الأشياء سواء كان ذلك في الشّكل أم في المضمون، وهذا الوعي يقوم على تقنيّات كسر التّرتيب السّرديّ، وتجاوز العقدة التّقليديّة، والغوص إلى الدّاخل، والتّعلّق بالظّاهر، وتوسيع دلالة الواقع لكي يعود إليها الحلم والأسطورة والشّعر[٣١]، ووضع المعجز والخارق موضع الحقيقة المسلّم بها دون دهشة[٣٢]، والانفتاح على عوالم وأكوان ما تحت الوعي، أمّا الزّمن فقد أصبح مهمّشاً ومحطّماً ضمن توافق نادر عند بعض المبدعين.[٣٣]

السّرد الفنتازيّ في رواية ""القرميّة" ١٩٩٩م لسميحة خريس:

في رواية "القرميّة" للرّوائيّة سميحة خريس يتداخل عالما الواقع والخيال حتّى ليصعب الفصل بينهما في كثير من المواضع، وفي رأي نبيلة إبراهيم "التّداخل الشّديد بين عالم الواقع وعالم الخيال يكمن في كونهما معاً يعزفان معاً على وتر واحد هو حلم الشّعب"[٣٤]، هذا الحلم الذي ترصده الرّواية هو حلم الوحدة العربيّة الكبرى، والتّحرّر من الاحتلال التّركي.

على الرّغم من واقعيّة البنية الأساسيّة للرّواية، إلاّ أنّها تنهض فيما بعد على أكتاف السّرد العجائبيّ الذي يُغني الحدث، ويعمّق الإحساس به، ويهبه وقعاً خاصّاً ابتداءً من الحكيم الذي يملك قوّة عجائبيّة تجعل الأشباح تهرب مرعوبة منه، وهو يسكن الكهف وحيداً لسنوات دون سبب معلوم، وتطارده

النّساء رغبة في أن يبارك أجنّتها بما يملك من قوّة خارقة تمهّد لولادة فارس[٣٥]، ويبقى الحكيم أسير كهف "هذا بعلم الله يبغي له معجزة"(٣٦) إلى أن تحدث.

بعض الباعة المتجوّلين في صحراء البدو يعودون، وهم يحملون طفلاً صغيراً، ويقسمون على أنّهم قد وجدوه في قشور بيضة صقر ضخمة.

في هذه القصّة إحالة واضحة إلى أسطورة العنقاء؛ ذلك الطّائر الأسطورة الذي لا وجود له ذو البيضة الضّخمة التي تفقس عن فرخ صغير، لكنّها هذه المرّة تفقس عن طفل آدميّ، وهذه الولادة سيكون لها توظيفها الدّلاليّ الأسطوريّ والرّمزيّ في الرّواية؛ فالطّفل المولود سيكون كالعنقاء، وهي كما تقول الأسطورة تعيش وحيدة لمدّة خمسة قرون، ثمّ تحرق نفسها، ومن رمادها تنشأ دودة تصبح فيما بعد العنقاء الوحيدة في العالم، وهكذا دواليك[٣٧]

الطّفل الأسطوريّ له كرامة خاصّة؛ فطوال الطّريق إلى المضارب ظلّلته ومن معه غمامة، وعندما نزل في أوّل قبيلة، أمطرتهم الغيمة. عجائبيّة هذا الحدث تتعالق بشكل واضح مع كرامات الأنبياء والصّالحين.

في القبيلة تتجدّد الكرامات؛ فالطّفل يرضع من معظم نساء القبيلة، فقد "درّت أثداء كانت قد جفّت زمناً"[٣٨]، ويعيش الطّفل ربيباً للحكيم الذي يغدق عليه حبّه ولطفه، ويسمّيه (عقاب).

تتجدّد كرامات عقاب مرّة أخرى، ففي إحدى المرّات تتعسّر ولادة إحدى نساء القبيلة، وتعجز (الدّاية) عن مساعدة الأمّ، فجأة يتسلّل عقاب حيث تلد المرأة، ويمرّر كفّه اللّيّنة على بطنها، فتشتدّ تقلّصاته، وتلد المرأة سريعاً بعد لمساته السّحريّة[٣٩]، وعند هذا الحدث يظهر حدث غريب؛ فالمرأة تضع أنثى، ثمّ تموت، وترفض الرّضيعة المرضعات كلّهنّ، ولا تقبل إلا بحليب غزالة كانت

تربّيها إحدى نساء القبيلة، فتنمو الطّفلة على حليب الغزالة، كما أرضعت الغزالة قبل ذلك حيّ بن يقظان[٤٠]، وسيف بن ذي يزن الحميريّ.

يكبر الصّبيّان عقاب ومزنة "رضيعة الغزالة"[٤١]، ويتحابّان، ويتزوّجان، وفي أثناء ذلك تندلع الثّورة العربيّة الكبرى في الحجاز، وسرعان ما تمتدّ أذرعها في الجزيرة العربيّة وبلاد الشّام كافّة، ويشارك أبناء القبيلة ومعهم عقاب في هذه الثّورة المقدّسة.

في هذه الأجواء الثّوريّة تولّد أجواء فنتازيّة تلقي على السّرد رداءً عجائبيّاً؛ فـ(عليا)، وهي إحدى نساء القبيلة عند زيارتها لمدينة البتراء تصبح ذات قدرة خارقة تجعلها تتفتح على الأزمان، وتتجاوز عصرها، لتخترق حائط الزّمان، وتجد نفسها في أجواء تاريخيّة قديمة؛ حيث الملك النّبطي (الحارث) يقف في ملابسه المزركشة، ويسمع شكوى شعبه الذي يقول: "يا حارث، عطشنا، جعنا، ومملكة يهوذا يرفعون السّيف، فهل نرفعه؟"[٤٢]، فيدعوهم الملك إلى القتال والصّمود وعدم الرّكوع، أمّا ابنة الحارث الجميلة، فتجعل من نفسها عروساً لمن يبقر الصّخور، ويستولد منها الماء، "أما من رجل يضرب الأرض، فتخرج ماء؟ أكون له حبيبته وحليلة... أمنحه نور وجهي وشوق جسدي، أما من رجل"[٤٣]

من يضع نصب عينيه الظّروف التي كان يعاني العرب منها في تلك الفترة إلى جانب أطماع اليهود التي بدأت تُفتضح، يعرف أيّ أداء سرديّ استدعى هذا الزّمن وهذا الموقف بالذّات في أجواء الرّواية.

في مكان آخر من الرّواية يتجاوز الحكيم الزّمان والمكان، فيكون في البادية الأردنيّة، وفي الوقت نفسه يتجسّد للمقاتلين ولعقاب في القرب من نهر الأردنّ، يتقدّم طيفه، ويقول: "في النّهر القادم من الشّمال تعمّد المسيح، وما زالت خطايا

البشر ترتع في بحيرة الموت"[٤٤]، ثمّ يعود ليختزل ذاته، ويختفي في العدم مرّة أخرى متجاوزاً عنصري المكان والزّمان، وملغياً قوانينهما الصّارمة الثّابتة كلّها، وهذا التّجاوز العجائبيّ يتجاوز كذلك نواميس السّماء؛ فعقاب المريض، تفتّحت أمامه أبواب السّماء، ورأى هناك كهفًا مذهباً يرعاه النبيّان موسى وهارون الذي يحمل ملامح الحكيم، ثمّ نزلت روح القدس مثل حمامة، واغترف من ماء طهور، وأراق قطرته الصّافية فوق رأس عقاب فابترد[٤٥].

هذا الحدث العجائبيّ وغيره من أحداث الرّواية قد استفاد بشكل واضح من التّراث الأسطوريّ والرّمزيّ والشّعبيّ، كما أنّه أفرد في سرديّته الكثير من مفردات القرآن الكريم والإنجيل؛ ففي ولادة مزنة لطفلها تعيد سميحة خريس بناء هذا السّرد في ضوء السّرد القرآنيّ لولادة المسيح ابن مريم.

الدّاية تهمس في أذنها قائلة: "لا تحزني قد جعل ربّك تحتك سريّا"[٤٦]، ثمّ تخرج من ردنها شمروخ نخل، وتلقّمها بعض حبّاته، فتتناول حبّات التّمر ذات الفعل السّحريّ.

كما أنّ التّمرّد ذو دلالة رمزيّة ميثولوجيّة؛ فالنّخل شجرة مقدّسة عند المصريين والبابليين والفينيقيّين وعرب الجاهليّة، وفي العقائد الشّعبيّة أنّ النّخلة عمّة بني آدم[٤٧]، وببركة هذه الثّمرة تشعر مزنة بقرب قدوم مولودها.

تستدير الدّاية، وتقول لها: "تلدين بدون أحد معك، ما تكلّمين إنس ولا طير ولا جانّ، تطعمين الرّطب لحين ما تتكحّل عيونك بشوفته، أبيض الوجه والجبين، وجهه قنديل، مشقوق الصّدر مطهر الصّدر من كلّ سواد وعيب، حامل الأمانة أبد الدّهر"[٤٨].

تلد مزنة طفلها، لتنهي سميحة بهذه الولادة ملحمتها الوطنيّة العجائبيّة التي توظّف فيها معطيات اللاّواقع واللاّ ممكن جنباً إلى جنب مع واقع الثّورة العربيّة الكبرى في سبيل رصد أحداثها وفق رؤية خاصّة، تضطلع موهبة سميحة خريس في الإفصاح عنها.

السّرد الفنتازيّ في رواية "خشخاش" ٢٠٠٠م لسميحة خريس:

"نحن لا نستطيع كتابة رواية ما لم يكن لدينا الإحساس بالواقع"[٤٩]، وهذا الإحساس يُعبرّ عنه بأنماط عديدة ومختلفة، ولعلّ أبرز هذه الأنماط هو نمط توظيف الخيال المجنّح في العمل؛ "إذ إنّ تقديم الخيال يولّد تأثيراً خاصّاً، يفرح بعض القرّاء، ويكتئب آخرون؛ لأنّ ذلك يقتضي ضبطاً إضافيّاً بسبب غرابة طريقته أو مادّة موضوعة".[٥٠]

رواية "خشخاش" تقوم على استثمار تقنيّات روائيّة حداثيّة قد باتتْ معنية بإيجاد ذائقة جديدة للأدب تنهل من الفنتازيّا والأساطير والمخزون النّفسيّ للذّاكرة الجمعيّة للإنسانيّة".

الرّواية في خطّها العامّ تقوم على حدث رئيس يتمثّل بشراء البطلة السّاردة لعدد من نباتات الزّينة الخضراء، ومن ثمّ حصلت على نبتة ذات زهرة ليلكيّة هديّة مجانيّة من المحل، قدّمها عامل المحل لها؛ فكان أن وضعتها ربّة المنزل على أحد نوافذ البيت، ونسيت أمرها، بل أهملتها لأيام.

حتى الآن سارت الأحداث وَفْق مألوف قوانين الطّبيعة، لكن الحدث سرعان ما توتّر عندما انبعث ضوء أخضر حاد من قلب النّبتة، واستطالتْ أوراقها، وافترشت مساحة مضاعفة في الفضاء، ثمّ انبثق من قلب الزّهرة امرأة

عارية صغيرة "لم يتجاوز حجمها كف يدّ مقبوضة"، "وهذا التّصوير العجائبيّ يلتقي مع المخزون الموروث للحكايات الشّعبيّة حيث الشّخوص بأحجام صغيرة كعقلة الإصبع وقبضة اليدّ ونص نصيص"[٥١]

تحار الرّواية السّاردة في تصديق ما ترى، وتتساءل: إن كان ما تراه مجرّد خداع للحواس، وعليها أن تقرّر حسب قول تودوروف "إمّا أنّ الأمر يتعلقّ بخداع الحواس، وناتج عن الخيال، فتبقى قوانين العالم على حالها، وإمّا أنّ الحدث وقع حقاً، فهو جزء مدمج في الواقع، غير أنّ هذا الواقع محكوم بقوانين مجهولة من طرفنا"[٥٢]، وتقرّر الرّواية السّاردة أن ما تراه حقيقة، وليس خيالاً "فليس منطقيّاً أن تخونني عيناي وأذناي معاً"[٥٣].

هذا الحدث العجائبيّ –أيّ مولد امرأة من زهرة– يمكّن الإنسانيّة من الرّؤيا بشكل جديد؛ من رؤية أشياء أخرى، الرّؤية القديمة تموت أو تتهمّش، والإنسان يكتشف عالماً جديداً[٥٤]، والتّعجّب يولّد حيويّة تستولي على الإنسان عندما يعجز عن إدراك دوافع الأشياء أو كيفية التّأثير فيها[٥٥]؛ فتعتقد السّاردة أنّ "أوهام الكتابة التي خاصّمتني زمناً، تتجسّد بمثل هذه القسوة الجهنميّة"[٥٦]

تمزج سميحة خريس بفنيّة نادرة ما بين الواقع والحدث العجائبيّ ولعبة الإيهام؛ فهي توهمنا أولاً بوجود "مسافة بين المؤلّفة والرّاوي من خلال غيرة الرّواية من المؤلّفة التي بثّ التّلفزيون لقاء معها، تحدّثت فيه عن روايتها شجرة النّمور"[٥٧]، ثمّ توهمنا بأنّها غير قادرة على كتابة رواية إلاّ "من خلال هذه المرأة التي تسعفها في رصد الاعترافات تباعاً؛ وهي الاعترافات الضّروريّة للتّخلّص من ذلك الخوف والعتمة اللّذين مورسا تجاهها"[٥٨]

يتوالى تجلّي المرأة الزّهرة في حياة الرّواية؛ فهي "ما عادت جسداً عارياً بحجم الكفّ، بل أصبحت امرأة مكتملة"[٥٩]، تتشكّل على هيئة حورية ماء، كالتي ألفناها في الموروث الحكائيّ والأسطوريّ والخيال الشّعبيّ، تعيش في البحار وتفتن البّحارة، إذ "إنّ أهمّ عالم حظي بالقدر الأكبر من إبداعات الخيال الشّعبيّ كان عالم البحار"[٦٠]، والحوريّات أبرز أساطير هذه العوالم، وعند الأقوام السّلافيّة، تغدو الفتاة التي تغرق جنيّة ماء[٦١]، والعلاقة بين الماء والقمر والمرأة معروفة في الميثولوجيا، وهذا هو سرّ اعتقاد النّاس منذ قديم الزّمن وحتى يومنا هذا بحوريّات الماء أو جنيّات البحر.

كانت الإلهة الكنّعانيّة أشيرة زوجة إيل [٦٢]، تمشي على وجه البحر، وطرفها الأسفل جسم سمكة غائص في الماء، وأما طرفها الأعلى، ففتاة بارعة الجمال، ومثلها أفروديت التي خرجت من زبد البحر[٦٣]، وأخذت ترقص على الأمواج؛ لهذا كانت معظم معابدها على شواطئ البحر"[٦٤]، "والانتماء إلى الماء موضوع يتواتر ذكره في العديد من الأساطير القديمة"[٦٥]

كعادة الأساطير خرجت الحوريّة إلى اليابسة لتبحث عن حبيبها الآدميّ، وهي مستعدّة لخسارة صوتها مقابل الحصول عليه، وعندما سبحت عارية، واعترفت له بوجود نصفها السّمكيّ، اتّهمها الكلّ بالجنون، ولم يسجّلوا الأمر في التّقرير؛ لأنّهم خافوا أن يُتّهموا بالجنون[٦٦]

تستمر هذه الحوريّة في تجليّاتها التّحوّليّة أو المسخيّة إن جاز التّعبير، فهي في حين تكون سحليّة مربوطة بسلسلة، وهي في حين آخر تكون قادرة على مطّ أذنيها على "شكل حبل طويل مرعب... وهي تضحك"[٦٧]، والسّاردة أمام هذا

كلّه تشعر بالارتباك "انتظري ... تربكينني، أعني، أنت مرة سحليّة، مرة سمكة، كيف أصفك، أحتاج إلى صفات"[٦٨]

فماذا يكون جواب الحوريّة، تحاول أن تدخل في اللّعبة، لعبة العجائبيّ، وتدفع الرّاوية إلى الظّنّ أنّها ليست إلاّ مجرّد نقطة أو خطّ قلم، وليست شيئاً حقيقيّاً "أنتِ لم تسألي نفسك، أليس محتملاً أنّك مجرّد نقطة أو خطّ من قلم؟ أليس محتملاً أنّك مثلي، وأنّ هناك روائيّاً يلعب فينا نحن الاثنتين، كخيطين بين أنامله، يحرّكهما وراء السّتارة، وما نحن إلا ظّل كلماته... أنا وأنتِ."[٦٩]

الحوريّة تتغلغل في حياة السّاردة، وتحوّل عالمها الرّتيب العادي إلى عالم مختلف وقلق، تتناوشه الأحلام الفنتازيّا والخيالات المتكئة على الموروث الإنسانيّ الحكائيّ الأسطوريّ، وتتداخل فيه العوالم بشكل استثنائيّ؛ فالحوريّة قادرة على النّفاذ إلى عالم أحلام السّاردة، والتّجسّس على أحلامها بالطّيران، كما أنّها قادرة على الخروج من جسدها، والحلول في جسد قطّة سوداء، تذكر برعب حكايات الجانّ، أو بعقيدة التّناسخ عند الهندوس. وهذا ليس غريباً عن السّرد العجائبيّ؛ إذ يرى محمد أركون أنّ للبعد العجائبيّ وظيفة معرفيّة بارزة مرتبطة بالوعي العقائدي[٧٠]، كما أنّ الحوريّة قادرة على الاحتجاب عن عيون النّاس على الرّغم من أنّها تقف بينهم، وتشارك الحوريّة السّاردة في أخصّ خصوصيتها، فتشاركها طقسها السّحريّ، طقس التّطهّر بالماء والبكاء، لماذا؟ لأنّ الطّفلة أفزعتها عيون ذئب في الظّلام، واغتصبتْ قبلة منها، تطير إلى الحمام، لتمارس بكاءها، وتكمل تطهّرها بالماء.

الماء أُستعمل لأغراض دينيّة وسحريّة، وبالنّظر لأهمّيته كمنظّف أصبح رمزاً للتّطهير أيضاً من الخطايا والأنجاس والدّنس، ويتخذ الماء بُعداً تطهيريّاً ميتافيزيقيّاً إلى جانب فاعليّته الفيزيقيّة كمطهّر أو منظّف[٧١].

لكن على الرّغم من هذه المحنة والتّدنيس؛ فالسّاردة ما زالت تحلم بمؤول لغرائزها في مسارها الطّبيعيّ، ويفهم هذا الحلم ضمن أطره الأسطوريّة. تقول البطلة: "أقصد أن أتحوّل تلك اللّحظة إلى رمّانة يشقّها الوجد، فتسيل عسلاً، أنفرط كرمّانة وأفيض"[٧٢] وفي موضع آخر تقول: "لا يتسنّى لمثلك أن تدرك معنى نضج الرّمّان أن ينفرط، لأنّك في إعجابك تخافين"[٧٣]، ولاستثمار الرّمّان في هذه المقاطع السّرديّة وظيفة محملة بالدّلالات الرّمزيّة الغرائزيّة التي تتدفقّ من أسطورة الرّمان؛ فالرّمّان من الأشجار التي قدّسها السّاميون(٧٤)، وكانت الإلهة الإغريقيّة ديميتر غالباً ما تظهر مع الرمّان أو الخشخاش أو كليهما، وكلاهما أحمر بلون الدّم[٧٤]، والرمّان كان فاكهة الحبّ[٧٥]

أسطورة الرّمّان تقودنا نحو معاني الخصوبة وحفظ النّوع واستمراريّة الحياة برموزها وطقوسها وتجليّاتها كاملة، بل إنّ هذا الجوّ الأسطوريّ الخصوبيّ ينسحب أيضاً على الحوريّة التي تتنقّل عارية في بيت السّاردة مذكرّة إيّانا بتماثيل فينوس العارية التي تكشف جسدها، ولا سيما عضو التّأنيث "الأمر الذي يورث انطباعاً بأنّ الرّموز الجنسيّة كانت موضع تقديس وعبادة، ليس انطلاقاً من مفهوم الإثارة بل رمز للخصوبة والتّكاثر"[٧٦]

يسيطر الجوّ الكابوسيّ على بعض الأحداث، فالسّاردة تعود إلى البحث عن المكان الذي اشترت النّباتات منه، لكن لا أثر لذلك المكان، بل لا أثر للرّجل الذي اشترت النّباتات منه، وهذا الجو الكابوسيّ يمتدّ إلى النّبتة ذاتها،

فهي نبات لا تموت بذوره، وهو قادر على تجديد دورة حياته في أيّ مكان جديد، وإعادة إنتاج الحوريّات والرّعب في مكانٍ آخر.

عندها تقرّر السّاردة أنّ تضع حدّاً للرّعب الذي تعيشه، وأن تمزّق مسّودة الرّواية، وأن تتخلّص من الحوريّة العجيبة، لكن عندما تزور أحد المعارض تجد لوحة رسمها فنان لنفسه بريشته، والرّجل هو ذاته الذي أهداها نبتة الخشخاش.

الكابوس يسيطر على حياة السّاردة، فلا تجد أمامها إلا الهرب للإفلات من كابوس اللّحظة "سأركض حتى آخر الصّفحات.سأجتاز الغلاف وأختفي، سأنتهي من هذه الرّواية، سأنتهي"(٧٧)

السّرد الفنتازيّ واللّغة في روايتي "القرميّة" و"خشخاش":

تشكّل السّرد في هاتين الرّاويتين عبر أربعة أشكال:

١. السّرد اللاّحق: هو يهتمّ برواية أحداث ماضية، سواء في الزّمن البعيد أم الزّمن القريب، وغالباً ما يكون هذا السّرد مشفوعاً بتقنيّات "تكسير" إطلاقيّة الماضي، تتيح له تجاوز الحاضر والمستقبل، فالسّرد في الماضي هو صورة منعكسة عن الرّاهن المفعم بتناقضاته.

٢. السّرد المتقدّم: هو نوع يملأ الحيز الرّوائيّ بأخبار عن أحداث تقع في المستقبل، وهي لم تزل في باب المغيب والمحجوب، فيكون الرّوائيّ بهذا النّوع قد دخل عالماً من المفروض أنّه مستعصٍ عليه، وبدّد بعض الغموض النّاتج عن الحيرة والدّهشة التي يشعر بها المتلقّي.

٣. السّرد المتزامن: هذا النّوع يقصد به إيهام المتلقّي بتزامن الحدث وفعل السرد فكأنهّما يحدثان في الوقت نفسه، فعنصر الإيهام هو خاصّية تحكم هذا التّزامن، بقصد الرّفع من حدّة التّوتّر لدى المتلقّي الغارق في الاندهاش والحيرة.

٤. السّرد المدرّج: يقوم السّرد المدرج مع السّرد اللاّحق على خلق نواة سرديّة واحدة تسوق التّنويع إلى مدارات تجريبيّة، تخصب الحكي، وتعطي للتّطوّر وضوحاً وجلاء يعكسان ما يريد النّصّ قوله [٧٨]

السّرد الفنتازيّ عند سميحة خريس في روايتي "القرميّة" و"خشخاش" يخرج إلى الوجود عبر المعجم اللّغويّ الفنتازيّ الذي هو في الغالب ثريّ بالصّور التّخييليّة، ويقارب اللّغة الشّعريّة في بعض الأحيان، كما أنّه يتوافر على رصيد كبير من التّناصّات مع نثريّات وشعريّات الموروث والأدب، فضلاً عن تأثّره ببنائيّة اللّغة في النّماذج الخياليّة المشهورة، مثل ألف ليلة وليلة وغيرها.

تسهم اللّغة الشّعريّة في تعميق الحدث الفنتازيّ الذي يدفع بالسّرد إلى عوالم الخيال، لاسيما أنّ حضور العناصر الفنتازيّة يتيح تنظيماً مكثّفاً للحبّكة بصورة خاصّة.

كما أنّ الوصف هو بطل الموقف في النّصّ الفنتازيّ؛ إذ يسمح بوصف تفاصيل العالم الفنتازيّ، وهذا العالم ليس له مع ذلك حقيقة موجودة خارج اللّغة، فالوصف والموصوف ليسا من طبيعتين متباينتين[٧٩]؛ "فالغرابة في العمل الفنتازيّ تبدو في اللّغة أوّلاً، ثمّ في الأحداث غير المتوقّعة وغير المنطقيّة ثانياً"[٨٠]

تقوم اللّغة على "استلال احتمالات التّداعي المخزونة في اللّغة العامرة بالمفارقات، وإقحامها في الواقع المتداعي، علاوة على كسر الحجاب الحاجز بين

المعقول واللاّ معقول؛ بحيث يتناول الاثنان مهمّة ملء الفراغات في كلّ من العالمين»[٨١]

نستطيع القول إنّ اللّغة في هاتين الرّاويتين تملك ذكاء خاصّاً يجعلها قادرة على الامتداد والمرونة كي تحصّل مبتغاها من التّعبير والتّشكيل والإيحاء والتّصريح والتأثير والإقناع والتّصوير؛ فنجد اللّغة العاميّة تتسرّب إلى الفصيحة عندما تكون قادرة على حمل المشهد التّصويريّ وتفعيل الحدث ونقل المشاعر.

لغة سميحة خريس في هاتين الرّاويتين تستقرض من الموروث اللّغويّ في بناء معمارها الفنتازيّ الذي يتنامى، ويشكّل مساحاته من استحضار اللّغة الصّوفيّة ولغة القرآن الكريم والأحاديث النّبويّة والمقامات، وتوظيف الأمثال والحكم والمقولات المأثورة ونصوص الأغاني والأهازيج، كما يستثمّر لغة التّهويم والشّطحات المعهودة في الأحلام والكوابيس والمنامات، ويجنح أحياناً إلى لغة الاعترافات واليوميّات والمذكّرات، إلى جانب توظيف لغة الأسلوب الصّحفيّ عبر التّقارير والإعلانات والخواطر والمقالات.

وبعد؛

فالسّرد الفنتازيّ عند سميحة خريس في روايتي "القرميّة" و"خشخاش" يستلهم الموروث الإنسانيّ كاملاً في ضوء ثقافة المبدع ومعطيات موهبته ومجريات أحداث واقعه ليضطلع بمهمّة تشكيل عالم كامل في أرضيّة فنتازيّة وأدوات فنتازيّة تسند على الحدث الخياليّ، وتنقله من أدب متخيّل سائب إلى وعي خاصّ وإدراك تهيمن الفكرة عليه، وتجسّده لغة تحمل على عاتقها رسم هذا العالم وترك الباب مواراباً لدخول القارئ والمتلقّي الواعي الذي لا يعدم وسيلة

لإعادة ترتيب هذا العالم الفنتازيّ وفق صورة حقيقيّة لعالمه الذي يحياه، ويعيش واقعه.

فالسّرد الفنتازيّ فيهما قد أثبتْ مقدرته على تجاوز عالمه المغلق دون عالمنا، وبرهن على أنّ سميحة خريس قادرة بموهبتها وأدواتها الفنّيّة وإدراكها الواعي لواقعها أن تعزف على قيثارة الفنتازيّ أنغاماً لا تختلف عن أنغام الواقعيّ؛ وبذا أصبح عالمها الفنتازيّ عالماً موازياً لعالمنا؛ يتيح لنا أن نرقبه بكلّ سهولة، وأن نستمتع بتلقّي أدبها الذي يحرّرنا من أغلال الحدث الجاهز، والفكرة المباشرة، ويعطينا زمام التّلقّي المبدع والإدراك الذّاتي ضمن وعي كليّ يمتح من موثوقيّة انعكاس هذا الفنتازيّ عن الواقع المعيش.

فالسّرد الفنتازيّ في هاتين الرّاويتين يقدّم تصوّراً خاصّاً للواقع يمتح ابتداء من أرض الحدث، ويستعين بمعطيات التّراث والتّاريخ وشواذ الأحداث في بناء توليفة سرديّة تتمخّض عن بنية سرديّة لا تخترق الحقيقيّ والواقعيّ، بل توازيه، وتلتقط بذكاء وانتقائيّة فنّية وفكريّة مواقف خاصّة منه، وتضخّمها أو تزيحها إلى حيث الضّوء لتشرّح الواقع اليوميّ، وتعرّي مواقفه، وتجعلنا أمامه وجهاً لوجه.

نستطيع القول إنّ هاتين الرّاويتين تعملان على استعادة الدّهشة وفتنة القصّ والسّرد، وترتادان في سبيل ذلك عوالم غير طبيعيّة ولا واقعيّة، وتوظّفان ما أمكنها من الموروث الأسطوريّ والعقائديّ والحكائيّ، وتمتحان من العوالم النّفسيّة الخفيّة للإنسان والوعي الجمعيّ له، وتعيدان تشكيل موضوعهما في بناء سرديّ عجائبيّ يكسر المتوقّع، ويخالف المألوف، ويقيم عالماً خاصّاً له ذا أجواء دلاليّة ورمزيّة وإيحائيّة.

الإحالات:

١- سميحة خريس: من مواليد عمّان في ١٩٥٦م، حاصلة على ليسانس علم اجتماع من جامعة القاهرة عام ١٩٧٨م، كانت صحفيّة في جريدة الرّأي الأردنيّة، وقد عملت في عدّة صحف أخرى في الأردن وفي الإمارات، حصلت على عدّة جوائز محليّة وعربيّة، منها: جائزة الدّولة التّشجيعيّة، وجائزة أبو القاسم الشّابيّ، وجائزة الإبداع الأدبيّ، وجائزة كتارا للرّواية العربيّة.

من إصداراتها: "مع الأرض" مجموعة قصصيّة، و"المدّ" رواية، و"شجرة الفهود" رواية، و"القرميّة" رواية، و"خشخاش" رواية، و"شجرة الفهود رواية، و"أوركسترا" مجموعة قصصيّة، و"دفاتر الطّوفان" رواية، و"الصّحن" رواية، و"فستق عبيد" رواية، و"دومينو" مجموعة قصصيّة، و"الرّقصّ مع الشّيطان" رواية: انظر المزيد: عبد الله رضوان ومحمد المشايخ: أنطولوجيا عمّان الأدبيّة، ط١، أمانة عمّان الكبرى، عمّان، الأردن، ص١٩٩٩

٢- سميحة خريس: القرميّة، ط١، منشورات أمانة عمّان الكبرى، عمّان، الأردن، ١٩٩٩

٣- سميحة خريس: خشخاش، ط١، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت، لبنان، ٢٠٠٠

٤- إدوار خرّاط: الحساسيّة الجديدة مقالات في الظّاهرة القصصيّة، ط١، دار الآداب، بيروت، لبنان، ١٩٩٣، ص٣٥٥

٥- إدوارد خرّاط: أصوات الحداثة: اتّجاهات حداثيّة في النّصّ العربيّ، ط١، دار الآداب، بيروت، لبنان، ١٩٩٩، ص٢٩

٦ – Clareson,Thoma D- SF: The Other Side of Realism, Bowling Green University Popular Press,P١

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

٨- فاضل ثامر: جدل الواقعيّ والغرائبيّ في القصّة القصيرة في الأردن، أوراق ملتقى عمّان الثّقافيّ الثّاني، عمّان، الأردن، ١٩٩٣، ص١٠٤

٩ - د.ب. غالغر: أدب أمريكا اللاّتينيّة، ترجمة محمد جعفر داود، ط٢، دار الشّؤون الثّقافيّة، بغداد، العراق، ١٩٨٦، ص١٠٠-٢٠٠

١٠ - نفسه: ص١٩٨

١١ - نبيلة إبراهيم: قصّ الحداثة، فصول، مج ١٦٧، ع، القاهرة، مصر، ١٩٨٦، ص٧٥

١٢ - حسين جمعة: سرديّات الموجة الجديدة، مجلّة أفكار، العدد ١٧١، عمّان، الأردن، ٢٠٠٣، ص٤٨

١٣- ت. ي. أيتر: أدب الفنتازيّا مدخل إلى الواقع، ترجمة صبّار سعدون السّعدون، ط١، دار المأمون، بغداد، العراق، ١٩٨٩، ص٣٢

١٤ – Clareson,Thoma D- SF: The Other Side of Realism, Bowling Green University Popular Press,P٩

١٥ - أيتر: أدب الفنتازيّا مدخل إلى الواقع، ص٢٠

١٦ - فاضل ثامر: جدل الواقعيّ والغرائبيّ في القصّة القصيرة في الأردن، ص١٠٤

١٧ - عوني صبحي الفاعوريّ: إبراهيم الكونيّ روائيّاً، أطروحة دكتوراة، الجامعة الأردنيّة، عمّان، الأردن، ١٩٩٨، ص١٨٧

١٨ - نفسه: ص ١٨٧

١٩ - شعيب حليفي: شعريّة الرّواية الفانتاستيكيّة، ط١، المجلس الأعلى للثّقافة، الرّباط، المغرب، ١٩٩٧، ص١٠٣

٢٠ - عبد الفتاح كليطو: الأدب والغرابة دراسات بنيويّة في الأدب العربيّ، ط٢، دار الطّليعة، بيروت، لبنان، ١٩٨٣، ص، ٦٧

٢١ - شكري الماضي وهند أبو الشّعر: الرّواية في الأردن، ط١، جامعة آل البيت، المفرق، الأردن، ٢٠٠١، ص٢٢٧

٢٢ - مالكم برادبري وجيمس ماكفارين: الحداثة، ترجمة مؤيّد حسن، ط١، جزء١، دار المأمون، بغداد، العراق، ١٩٨٧، ص٢٦

٢٣ - نفسه: ص٢٣١

٢٤ – نفسه: ص١٢٢

٢٥ - منى محمد محيلان: حركة التّجريب في الرّواية العربيّة الأردنيّة١٩٦٠-١٩٩٤، ط١، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، عمّان، الأردن، ٢٠٠٠، ص ٢٦-١٢٢؛ خيرة حمر العين: جدل الحداثة في نقد الشّعر العربيّ، ط١، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، سوريا، ١٩٩٦، ص٣٩

٢٧ - تزفيتان تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبيّ، ترجمة الصّديق بوعلام، ط١، دار شرقيّات، القاهرة، مصر، ١٩٩٤، ص٤٦

٢٨- تزفيتان تودوروف: نقد النّقد رواية تعلم، ترجمة سامي سويدان، ط١، مركز الإنماء القوميّ، بيروت، لبنان، ١٩٨٦، ص١٩

٢٩ - نبيلة إبراهيم: قصّ الحداثة، ص١٠٥

٣٠- خالدة سعيد: الملامح الفكريّة للحداثة، فصول، مجلّد ٤، ع ٣، القاهرة، مصر، ١٩٨٤، ص ٢٦

٣١ - نفسه: ص٢٢

٣٢ - إدوار خرّاط: الحساسيّة الجديدة مقالات في الظّاهرة القصصيّة، ط١، دار الآداب، بيروت، لبنان، ١٩٩٣، ص٣٥٥

٣٣ – نفسه: ص٣٠٥

٣٤ - نبيلة إبراهيم: خصوصيّات الإبداع الشّعبيّ، ص ٧٥

٣٥ - سميحة خريس: القرميّة، ص، ١٠

٣٦ – نفسه: ص١٠

٣٧- علي الشّوك: جولة في أقاليم اللّغة والأسطورة، ، ط١، دار المدى، بيروت، لبنان، ١٩٩٤، ص٤٤

٣٨ - سميحة خريس: القرميّة، ص، ١٧

٣٩ – نفسه: ص٢٩

٤٠- ابن طفيل: ابن طفيل- حي بن يقظان، ط٥، تحقيق فاروق سعد، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ١٩٩٢، ص١٢٧- ١٢٩

٤١- سميحة خريس: القرميّة، ص٣٠

٤٢ – نفسه: ص٥٢

٤٣- نفسه: ص٥٢

٤٤- نفسه: ص١٦٠

٤٥- نفسه: ص ١٦٤-١٦٥

٤٦- تناصّ مع الآية الكريمة "فناداها من تحتها ألاّ تحزني قد جعل ربّك تحتك سريّا" سورة مريم، الآية ٢٤

٤٧ - علي الشّوك: جولة في أقاليم اللّغة والأسطورة، ص ٤٠

٤٨ - سميحة خريس: القرميّة، ص ٢٠٦

٤٩ - ماجد السّامرائيّ: تجليّات الحداثة قراءة في الإبداع العربيّ المعاصر، ط١، الأهالي، دمشق، سوريا، ١٩٩٥، ص١٣٥

٥٠ - فورستر: أركان الرّواية، ترجمة موسى عاصي، ط١، جروس برس، طرابلس، لبنان، ١٩٩٤، ص٨٢

٥١- رفقة دودين: رواية النّصّ وتوظيف العجائبيّ: خشخاش أنموذجاً، ص ١٤٣

٥٢- سميحة خريس: خشخاش، ص١٨

٥٣- رفقة دودين: رواية النّصّ وتوظيف العجائبيّ خشخاش أنموذجاً، ص١٤٥

٥٤ - تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبيّ، ص٤٤

٥٥ - سميحة خريس: خشخاش، ص١٩

٥٦ - المصطفى الشّاذليّ: إشكاليّة تلقّي العجائبيّ، آفاق مجلّة اتّحاد كتّاب المغرب، ع ٥٥، الرّباط، المغرب، ١٩٩٤، ص٥٧

٥٧- نفسه: ص٥٨

٥٨- سميحة خريس: خشخاش، ص١٨

٥٩- حكمت النّوايسة: سميحة خريس في رواية خشخاش، أفكار، ع ١٥١، عمّان، الأردن، ٢٠٠١، ص ٤٠

٦٠ –نفسه: ص٤

٦١- نفسه: ص ٣١

٦٢- أشيرة/ أشيرة: وتسمّى كذلك عشيرة، ويرد اسمها أثيرة إلهة أوغريت، زوجة إيل ووالدة أبنائه السّبعين، ومن ألقابها خالقة الآلهة أو أم الآلهة أو الرّبّة أو سيّدة البحر، وحين احتل بعل مكانة إيل، أصبحت خليفة له، وغدت عشيرة زوجة له: انظر: طاهر باذنجكي: قاموس الخرافات والأساطير، ط١، مكتبة جروس برس، بيروت، لبنان، ١٩٩٦، ص٣٤

٦٣ - ربّة الحبّ والجمال عند اليونانيين، وإحدى الآلهات العشر اللّواتي عشن في قمّة الأولمب، وهي ابنة زيوس، وقيل: إنّها وُلدت من زبد البحر بعد أن لقّحه دم أورانوس الذي خصاه كرونس. لم تكن أفروديت إلهة الحبّ والجمال فحسب، بل كانت أيضاً آلهة الحياة الكونيّة وحامية البحّارة الذين عبدوها. وُصفت بأنّها ذهبيّة جميلة عاشقة، لها سلطان على الآلهة والبشر على حدّ السّواء: انظر: طاهر باذنجكي: قاموس الخرافات والأساطير، ص: ٣٥؛ انظر: هـ. أ. غيربر: أساطير الإغريق والرّومان، ترجمة حسني فريز، منشورات دار الثّقافة والفنون، ١٩٧٦، ص ٦٥-٧٩

٦٤- علي الشّوك: جولة في أقاليم اللّغة والأسطورة، ص ١٣٥

٦٥- نفسه: ص١٣٦

٦٦- سميحة خريس: خشخاش، ص٥٦-٥٧

٦٧- نفسه: ص ٥٧

٦٨- نفسه: ص٥٨

٦٩- نفسه: ص٨٥

٧٠- المصطفى الشّاذليّ: إشكاليّة تلقّي العجائبيّ، ص٥٩

٧١- علي الشّوك: جولة في أقاليم اللّغة والأسطورة، ص ١٣٩

٧٢- سميحة خريس: خشخاش، ص٧٩

٧٣- نفسه: ص٨٠

٧٤- علي الشّوك: جولة في أقاليم اللّغة والأسطورة، ص٤٠

٧٥-نفسه: ٦٧؛ وانظر: غيربر: أساطير الإغريق والرّومان، ص١١٧-١٢٩

٧٦ - علي الشّوك: جولة في أقاليم اللّغة والأسطورة، ص ١٠

٧٨ - سميحة خريس: خشخاش، ص١٠٧

٧٩ – شعيب حليفي: مكوّنات السّرد الفانتاستيكيّ، فصول، مج ١٢، ع ١، القاهرة، مصر، ١٩٩٣، ص٦٨- ٦٩

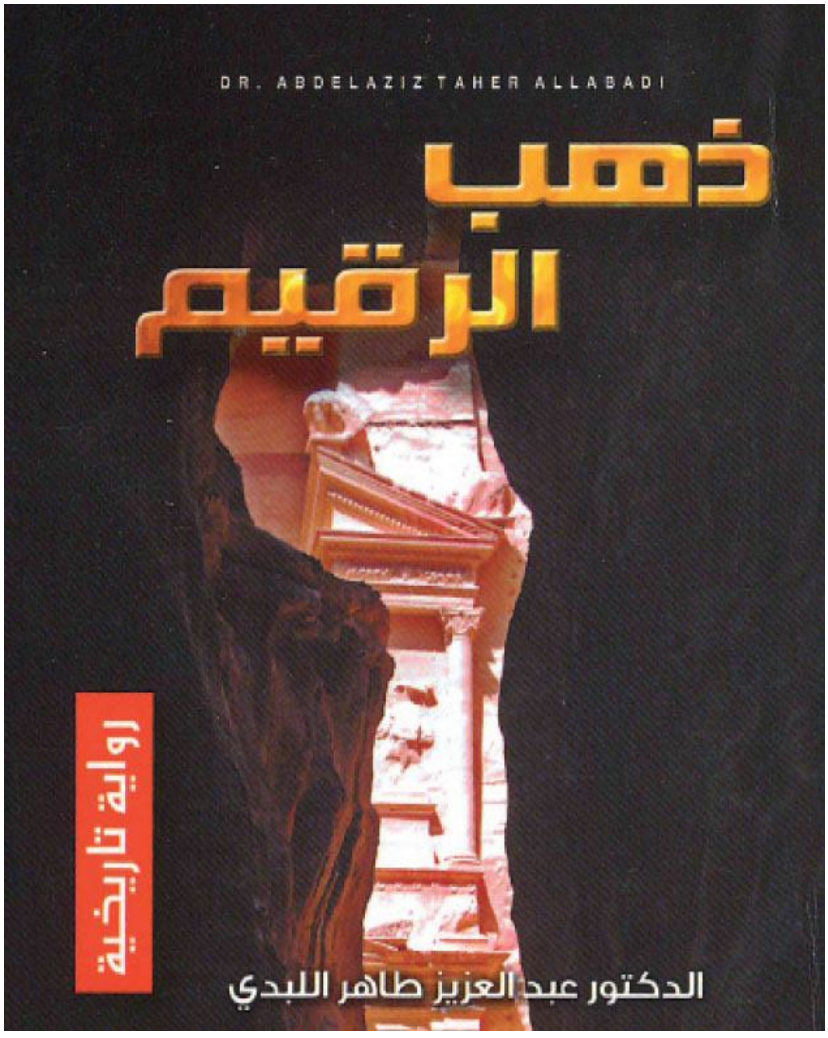
٨٠ - تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبيّ، ص٩٥

٨١- غسّان إسماعيل عبد الخالق: الغاية والأسلوب، ط١، أمانة عمّان الكبرى، عمّان، الأردن، ٢٠٠٠، ص٦٣

(٣)

رواية "ذهب الرّقيم" للدّكتور عبد العزيز طاهر اللّبديّ

بين إسقاطات التّاريخ وفضاءات الجغرافيا



منذ غلاف رواية "ذهب الرّقيم" يحبسنا مؤلفها الرّوائيّ الدّكتور عبد العزيز اللّبديّ [1] في حيز المساحات التّاريخيّة عندما يسجّل على الغلاف أنّها رواية تاريخيّة، وبذلك يعلن بصراحة أنّنا أمام أداة سرديّة هدفها الأوّل والأخير هو التّاريخ، فهو مبتغاه الأعلى وفق حقائقه المثبتة في إزاء دحض الأكاذيب، وبذلك يمنعنا من تفلّتات المخيال، ويربطنا قهراً بسلطته السّرديّة بوصفه الرّاوي العليم في مساحات تاريخيّة شاسعة، ولنا عندها أن نقوم بإسقاطاتنا من منطلق هذا التّاريخ الذي يخلّصه ممّا علق به من أكاذيب وافتراءات صهيونيّة، إلاّ أنّه لا يطيق صمتاً، فيصرّح لنا علانيّة في نهاية روايته عن بغيته قائلاً: "لقد حاولت أن لا أتأثّر بالنّظرة والتّفسير التّاريخيّ للعلماء الأوربيين، والذي اعتمد على التّفسير التّوراتيّ وموائمة تاريخ المنطقة العربيّة مع التّاريخ التّوراتيّ الذي لا يستند لحقائق تاريخيّة، بل أساطير دينيّة، يحاول من خلالها تكييف المنطقة لتلائم اليهود" [2]

هو من يستعير في بداية الرّواية جملة محمود درويش القائلة آن أن نصحّح تاريخنا كي نضاهي الحضارات قولاً وفعلاً" [3]، وقلقه إزاء تصحيح هذا التّاريخ يجعله لا يلهث وراء الشّكل الحداثيّ للرّواية، بل يرتدّ بها إلى ما قبل الحداثة حيث الشّكل الكلاسيكيّ الرّتيب، ليجعل منها متناً ضمن متون تاريخيّة أو بحث زمنيّ تراكميّ؛ لذلك يمهرها بمقدّمة تاريخيّة حول علاقته كراوٍ بتاريخيّة السّرد الذي يصنعه في الرّواية في قصّة بطل الرّواية "كرمل"، ويستعرض جهوده البحثيّة في بناء أرضيتها التّأصيليّة والتّوثيقيّة، ويختم الرّواية بملحق تاريخيّ عقده تحت عنوان "عن الأنباط" [4] في نحو ستٍ وعشرين صفحة كي يزجّ فيه بأرثه التّاريخيّ الذي يخشى أن يتفلّت من وعي المتلقّي، وهو يقرأ عمله هذا، أو يغيب عنه، أو

يكون جاهلاً به بشكل أو بآخر، وعلى الرّغم من أنّ هذا السّلوك التّوثيقيّ قد يُعدّ تشويهاً للبعد السّرديّ الرّوائيّ بوصفه نسقاً كاملاً لا يجوز أن يفسّر في وجود جسد سرديّ آخر خارج عنه، وهو بذلك يهزم النّصّ في معركة التّجريب وسعار ابتكار الأشكال السّرديّة الجديدة القادرة على كسب رهان الإيهام والتّخييل والإدهاش ولفت الانتباه والاهتمام، إلاّ أنّه يُفسّر، ويُسوّغ ضمن هدف الرّوائيّ من هذا العمل الذي يحرص على تاريخيّته أكثر من حرصه على فنيّات السّرد ومستجدّاتها وفنونها وأفانينها وانزياحاتها ومحمّلاتها وإمكاناتها، إلى جانب أنّه سلوك تفسيريّ وتوضيحيّ لجأ إليه الكثير من كتّاب الرّاويات التّاريخيّة إن جاز التّعبير، أو الذين يرهنون أعمالهم السّرديّة لصالح التّاريخ.

من هنا يغدو هذا العمل الرّوائيّ الضّخم سجلاً تاريخيّاً جديداً للجغرافيا التي تؤرّخ الرّواية لها، وهي منطقة الرّقيم، وذلك في غائيّة واضحة ومعلنة، وهي انتصار التّاريخ والجغرافيا للنّضال العربيّ الفلسطينيّ في إزاء أكاذيب الصّهيونيّة وافتراءاتها، إذن هذا العمل هو انتصار تارجغرافيّ (تاريخيّ جغرافيّ) للإنسان العربيّ على عدوه الصّهيونيّ الذي يُعمل عدوانه وخبثه في سبيل تزييف التّاريخ وتشويه نضال الإنسان العربيّ، وتقزيم قضيّته.

من هنا تغدو هذه الرّواية وثيقة جماليّة سرديّة في لعبة من تداخل النّصّوص السّرديّة والبصريّة والسّمعيّة والحركيّة في سبيل تقديم رؤية الرّوائيّ بطريقته الخاصّة، والرّوائيّ في هذه الرّواية انتصر للتّاريخ، وانتصر به، وقدّم ذلك عبر وثيقة زمنيّة تدور أحداثها في ضوء استحضار لكامل تاريخ المنطقة عبر قرون عديدة تمتدّ إلى ما قبل التّاريخ، بوعي كامل بأنّ الرّواية التّاريخيّة تقوم بإعادة بناءات السّرديّات عبر منظور تاريخيّ خاصّ يستدعي الماضي ليفسّر

الحاضر، ويغادر الحاضر ليفكّك الماضي، ولكن لماذا ذلك كلّه؟ إنّه لهدف سامٍ وملح وحاضر في ذهن كلّ من المبدع والمتلقّي والنّاقد في آن، وهو تفكيك معاني الإسقاطات، وتفسير الحاضر بوعي من منطلقات الماضي، وتشكيل الرّؤية للحقّ وأدواته وغاياته وكيفيّة تحصيله عبر تفنيد الحوادث، وتحليل الحقّائق، وردّ الشّبه، وتهشيم الأكاذيب.

لا يستطيع من يقرأ هذا العمل الرّوائيّ إلاّ أن يتساءل عن حياة مؤلفه وفكره ونضاله، والإجابة عن هذه الأسئلة ستكون مفسّرة لسبب ولادة العمل، وإلحاحه في اتكائه على التّاريخ الذي هو لغز الصّراع ومغزاه في قضيّة العدالة والعرب والمسلمين، أعني طبعاً القضيّة الفلسطينيّة.

الرّواية التّاريخيّة هي في خلاصة الأمر عمل فنّي له آليته الخاصّة، فما كانت البدايات التّاريخيّة للسّرد التّاريخيّ مثل سير الأبطال وأيام العرب والحكايات الشّعبيّة ضرباً من التّسليّة حسب، بل هي آلة من آلات التّربية والتّحفيز والتّذكير وإلهاب المشاعر والضّمائر وإلهام الهمم، ثمّ استوت الرّواية التّاريخيّة في القرن الماضي لتغدو هي حياة جديدة للعبة الحكي والسّرد والحوادث، وذريعة للإسقاطات، وتفسيراً ذاتيّاً للحاضر والمستقبل فضلاً عن الماضي في ظلّ حقائق تاريخيّة جمعيّة يتشاركها الرّوائيّ مع المتلقّي ليقرّر كلّ منهما بطريقته الإبداعيّة الخاصّة ماذا يريد الرّوائيّ أن يقول؟ وماذا يفهم المتلقّي منه؟ والدّكتور عبد العزيز اللّبديّ في هذه الرّواية لا يرهقنا في فكّ إسقاطاته، بل هو يصرّح بها قبل الدّخول في المتن الرّوائيّ، أيّ منذ المقدّمة التي جعلها في بداية الجسم الورقيّ لمتنه الرّوائيّ، إنّه يتخذ دور الملقّن والمصحّح التّاريخيّ، ويجعل من نفسه سادناً على

الزّمن الذي لا يسمح بأن يُشوّه أو يُسمّم أيّاً كانت المؤامرات والخطط الشّيطانيّة ضدّه.

إنّنا أمام جهد تاريخيّ عملاق لا يخفى على خافٍ، ويشي بشخصيّة الرّوائيّ المغرق في الجدل الفكريّ والمتوافر على ثقافة لا يُستهان بها، وهو سرد تاريخيّ يمتدّ من زمن الحارث الأوّل إلى زمن الحارث الثّاني حيث يولد "كرمل" بطل الرّواية، أيّ أنّ هذه الرّواية تمتدّ عبر جيلين، لكنّها فعليّاً تضيء أحداثاً تاريخيّة عبر قرون عديدة، وهذا العمل هو تاريخ يتخفّى في رواية لما للرّواية من تأثير وسحر ومريدون وجمهور نقديّ وبحثيّ لا يُستهان به؛ لذلك لا نخالف الحقيقة إن قلنا إنّ هذه الرّواية هي تاريخ احتوى على سرد قصصيّ، أكثر من أنّها رواية فيها متون تاريخيّة؛ فالرّوائيّ الذي أوهمنا كثيراً بأنّنا أمام عمل روائيّ خالص يتكئ على التّاريخ، إلاّ أنّه في كثير من مواطن الرّواية، يغدو تاريخاً صرفاً لا علاقة سرديّة حقيقيّة للرّواية به، إنّه يتحوّل في كثير من الصّفحات إلى تاريخ صرف لا علاقة له بالرّواية، ولو قمنا بقطع تلك الصّفحات من الرّواية لما أثّرت على مجراها أو تماسكها أبداً، هذا طبعاً في غالب الأحوال.

هو في هذه الحالة لا يستطيع إلاّ أن يُقدّم نفسه إلاّ على اعتبار أنّه نص سرديّ لا غير، ولا علاقة له بالرّواية، حتى وإن حاول الرّوائيّ أن يحيل التّاريخ إلى متون وهوامش مرفقة ومرفوعة إلى مصادرها وقائليها، إلاّ أنّ النّصّ يظلّ تاريخاً صرفاً لا يبذل أيّ جهد لإثبات وجوده في دفع السّرد في الرّواية، بل هو حقيقة الأمر يعطّله في كثير من المواضع.

لكن في مواضع الأخرى ينساح التّاريخ بشكل ذكي في الرّواية، ويغدو جزءاً منها عندما ينجح الرّوائيّ في نسجه في متون الرّواية ومرجعيّاتها

وسرديّاتها لا سيما عندما يتحدّث عن القبائل والصّحراء وأهلها وتاريخها وكلّ ما ينتمي إليها من حيوان وطبيعة وحيوات وصناعات وتجارات ومهارات وحرف وحكايا وأساطير، ثمّ ينتقل إلى الحديث عن الكثير من بؤر الحضارات ومدن التّقدّم في حضاراتنا البائدة، إلى جانب استحضار تفاصيل الحياة فيها وسلوكيّاتها المعاش فيها، وطبائع حيواناتها ومرجعيّاتها المثيولوجيّة بما يخصّ موروثها من الآلهات والمعبودات والإغراق في التّاريخيّة قاد اللّبديّ وجوباً إلى الدّخول في فضاءات الجغرافية التي يصحّ أن ندرجها تحت مساحات المكان السّرديّ، أو الفضاء السّرديّ، أو الحيّز السّرديّ، أو المكان السّرديّ، أو أي مصطلح يشير إلى عنصر المكان في الرّواية، مهما تعدّدت التّسميات، وتباينت المصطلحات، وعلا جدل النّقّاد في تصنيفها وتبويبها، إلاّ أنّها تتفق جميعاً على أنّها مصطلح يشير إلى الحيز المكانيّ الذي يحتضن عناصر الزّمن والحدث والشّخوص والصّراع مهما تعقّد تشكيل التّداخل بها أو سهل؛ فهذه ليست هي القضيّة.

المكان في هذه الرّواية هو الرّقيم في الإعلان الظّاهريّ السّطحيّ، لكنّه فعليّاً مكان قابل للإسقاط على كلّ مكان عربيّ، وهو في الوقت ذاته مكان ينساح في تاريخيّته، ويأخذ حدوده الجغرافيّة من المحمول التّاريخيّ الذي يستحضره الرّوائيّ؛ وبذلك تتمدّد تخوم هذا المكان لتغدو أماكن مركّبة بفعل تراكم الحدث التّاريخيّ فيها، فالمكان الواحد هو عدد غير متناهٍ من الأماكن بفعل احتضانه للتّاريخ العابر فيه، ومن هنا تبرز قدسيته وأصالته؛ فهو مكان يحمل تاريخ النّضال، والانتصار على الأعداء، ودحرهم المرة تلو الأخرى، ولعلّ هذه الخاصيّة بالتّحديد هي من ينهض عليها المحرّك الدّاخليّ في الرّواية كي تستحضر الجغرافيا التّاريخ، وتعيد دفع عجلة التّاريخ ليعيد نفسه، فيطرد العرب أعداءهم الطّامعين في أوطانهم مهما استطال الشّرّ، وعظمت قوته.

المكان في هذه الرّواية يتبأر في الرّقيم، لكنّه يمتد عبر جغرافيا عملاقة تغطي حضارات المنطقة وممّالكها ومدنياتها، ثمّ تنتظم جميعها في عقد الأصالة والعروبة مقابل الوجوه الغريبة التي تأتي إلى المنطقة طامعة، ثمّ تُدحر على أيدي أبنائها الأشاوس، وذلك عبر استعراض طويل النّفس لتّاريخ هذه الجغرافيا بما اشتمل عليه من حضارات وشعوب وقبائل وأمم وممّالك وساسة، وأبطال الرّواية وشخوصها يُدشنون إلى هذه الجغرافيا، ويعيشون تفاصيل تاريخها، ويتأثّرون بها، وينحتون حيواتهم من حيوات هذه الحضارات، وجميعهم يؤكّدون حقيقة واحدة ناصعة بلجاء، وهي أنّ هذه الأوطان هي أوطاننا نحن العرب، ولا مكان فيها للغرباء الغازين، ولا لأيّ أكاذيب مقحمة على التّاريخ، مثل أكاذيب الصّهاينة بأحقيّتهم بفلسطين.

هذه الرّواية تقول ظاهراً بنفس ممتد عبر نحو مئتين وثمّانين صفحة هذا هو الرّقيم، وهذا تاريخ الأنباط العظماء، هذا هو الرّقيم حيث الحضارة وازدحام الأمم، وصنع أبجديّة الكتابة العربيّة، وأسرار الذّهب، وتكدّس البشر فيه حيث امتزاج الحضارات والثّقافات والأعراق، لكنّ هذا الظّاهر هو ما يبطّن المقصد الدّاخليّ السّامي الذي يقصده من هذه الرّواية، وهو أنّ هذه أوطاننا وحضاراتنا وتاريخنا، فمن أنتم أيّها الغرباء؟ الرّوائيّ عبد العزيز اللّبديّ يسأل هذا السّؤال الملحّ للغرباء عبر رواية عملاقة تقول بأسانيد تاريخيّة ثابتة: هذه أوطاننا نحن العرب، ولا مكان فيها للغرباء.

نحن نقول ما قاله د. عبد العزيز اللّبديّ في روايته هذا، ونتساءل معه التّساؤل ذاته: من أنتم أيّها الغرباء؟ هذه هي أوطاننا.

خلاصة القول إنّ الرّوائيّ عبد العزيز اللّبديّ قد قال كلمته صادقة صريحة، وسجّلها بشرف في سِفْر إبداعه. فطوبى له.

الإحالات:

١- الدّكتور عبد العزيز طاهر اللّبديّ، روائي أردنيّ من أصول فلسطينيّة من اليامون، وهو طبيب جراحة، درس الطّب في بون/ ألمانيا، وتخرّج فيها عام ١٩٧٤، تخصّص في الجراحة العامّة، ثمّ حصل على شهادة الدّكتوراة في الطبّ من أكاديميّة الدّراسات العلية من برلين عام ١٩٨٤، وهو مؤسّس أكبر موقع طبيّ عربيّ، كان من كوادر العمل السّياسيّ في حركة فتح الفلسطينيّة، وعمل في الهلال الفلسطينيّ منذ تخرّجه حيث عاش مأساة مجازر مخيّم تلّ الزّعتر عام ١٩٧٦، وعاش فصول صموده وكبريائه، وأُنتخب عضواً في المكتب التّنفيذيّ من عام ١٩٧٨ إلى عام ١٩٩٤، حاز على جائزة الطّب العربيّة من اتّحاد الأطباء العرب والرّئيس الجزائريّ، عمل في جامعة القدس في فلسطين المحتلة.

من مؤلّفاته: أوراق تلّ الزّعتر، الهلال الأحمر الفلسطينيّ، الأوضاع الصّحيّة والاجتماعيّة في فلسطين من ١٩٨٢- ١٩٨٦، تاريخ الجراحة عند العرب، القاموس الطّبي العربيّ، وردة كنعان.

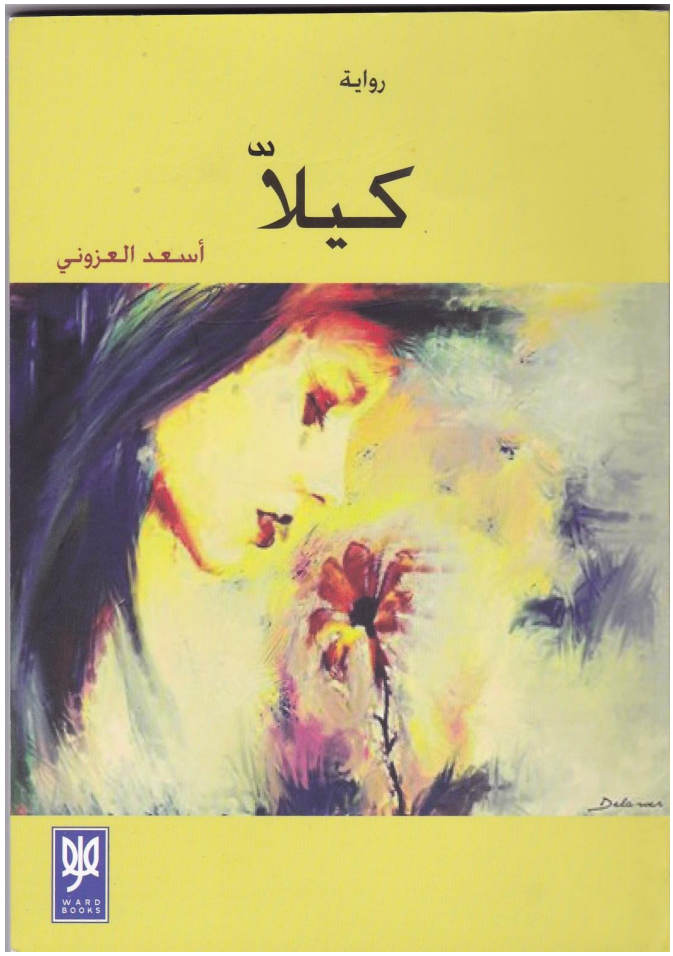
١- عبد العزيز طاهر اللّبديّ: ذهب الرّقيم، ط١، دار الشّرّوق، عمّان، الأردن، ٢٠١٤، ص٢٦٨

٢- نفسه: ص١١

٣- نفسه: ص ٢٥٢- ٢٨٠

(٤)

رواية "كيلاّ" لأسعد العزّونيّ ونبوءة الانهيار الدّاخليّ للكيان الصّهيونيّ



صدرتْ في العام ٢٠١٤ رواية بعنوان "كيلاّ" للأديب والإعلاميّ الأردنيّ من أصول فلسطينيّة أسعد العزّونيّ [١]، وهي رواية تعاين حقيقة المشهد الدّاخليّ للكيان الصّهيونيّ المغتصب، وتعلن نبوءة انهيار الكيان الصّهيونيّ من الدّاخل قبل أن يقول التّاريخ والأبطال المجاهدون كلمتهم في هذا الشّأن، ليؤول الكيان الصّهيونيّ إلى نهايته الطّبيعيّة شأنه شأن أيّ غاصب معتدٍ، وهي الزّوال والإبادة والطّرد، وردّ الأرض الفلسطينيّة إلى الشّعب الفلسطينيّ.

هذه الرّواية ترصد ذلك التّداعي الانتكاسيّ نحو الهاوية الذي يعيشه المجتمع الصّهيونيّ من داخله، ويجسّد أسعد العزونيّ هذا الواقع في مستدمرة[٢] رواية "كيلاّ" - وأرفض أن أقول مستعمرة- وهي مستدمرة "تقرّر بناؤها في هضبة الجولان السّوريّة عشيّة مؤتمر مدريد"[٣]

يستحضر على هذا الانتكاس والخراب أمثلة داخليّة من مجتمع الكيان الصّهيونيّ بفئاته جميعها؛ بدءاً بالمهاجرين الصّهاينة الذين يستوطنون حديثاً في فلسطين المحتلّة، مروراً بالمهاجرين الصّهاينة الأوائل، انتهاء برموز سلطة الكيان الصّهيونيّ، وهم جميعاً في هذه الرّواية يعيشون تجربة الخراب والخديعة والهزيمة النّفسيّة بتجليّاتها جميعها.

لقد استطاع أسعد العزونيّ في روايته هذه أن يرينا مجتمع الكيان الصّهيونيّ بعيوبه وشخوصه وملابساته التّداخليّة وفضاءاته الضّيقة ومزالقه المميتة، لنرى أخيراً أنّ قدر هذا الكيان الغاشم هو الاندثار ما دام قد قام على الاعتداء والظّلم والخديعة.

هو بذلك -وفق رأيي الخاصّ- يأبى علينا عرباً ومسلمين وبشراً عادلين أن ننتظر أن يفنى الكيان الصّهيونيّ وحده بفعل تقادم الوقت بفعل تسمّمها

الدّاخليّ دون أن نقود بواجبنا المقدّس في الجهاد والدّفاع عن فلسطين، وإنّما أراه يبغي أن يفضح هذا المجتمع القائم على الخديعة والكره والبغضاء والعنصريّة، وأن يعرّيه أمام العالم كلّه، بل حتى أمام اليهود في العالم بأسره، حيث يُخدعون، ويستجيبون لدعاوي الهجرة إلى فلسطين، تدعوهم إلى ذلك وسائل الإعلام والضّغط والمؤامرة الصّهيونيّة في كلّ مكان حتى في أوطانهم الأصليّة البعيدة عن أرض فلسطين، ثمّ يكتشفون بعد ذلك أنّهم ليسوا إلاّ مخدوعين وأكباش فداء لأطماع الكيان الصّهيونيّ الذي يريد أن يُثري، وأن يقوى، وأن يتسلّط، وأن يستبدّ ولو كان ذلك على حسان الدّم اليهوديّ ذاته.

في النّهاية يكتشف ذلك اليهوديّ المهاجر إلى أرض فلسطين أنّه قد خُدع، وأنّه قد غُرّر به، وأنّه قد جاء ليعيش في مزبلة كبرى اسمها الكيان الصّهيونيّ، فيصرخ سرّاً وجهراً غاضباً ممّن خدعوه، كما يصرخ أحد المستوطنين اليهود في مستدمرة "كيلاّ" في وجه المسؤول عنها (جونين)، وهو من المهاجرين اليهود السّوفييت: "ما هذا يا سيّد جونين؟! أين العسل واللّبن؟ "[٤]؛ "ويقول آخر: "بدل العسل واللّبن الذي وعدنا فيه ها نحن نتجرّع السمّ الزّعاف"[٥]

ذلك في خضمّ غضب داخليّ من قبل سكّان المستدمرين (المستعمرين) سكّان المستدمرة الذين اكتشفوا أنّهم قد خُدعوا، وسلخوا عن أوطانهم الحقيقيّة لُيزّج بهم في مستدمرات قذرة ليعيشوا في أوضاع معيشيّة سيّئة بدعوى زائفة اسمها العودة إلى أرض صهيون، وحقّ اليهود في أرض فلسطين.

عندما يكتشف أولئك اليهود المهاجرون المخدعون حقيقة الوجه الصّهيونيّ يكون الرّد الوحيد الذي يحصلون جميعهم عليه في إزاء غضبهم وتشاؤمهمّ واكتشافهم المتأخّر لحقيقة خديعتهم وسحبّهم كالخراف الحمقاء إلى

أرض لا حقّ لهم فيها ولا حياة ولا قضيّة عادلة يملكون فيها (أرض فلسطين) هو ما ردّت عليهم به (نيشكا) الصّهيونيّة العنصريّة المجنّدة في الموساد الصّهيونيّ: "اسمعوا أيّها المهاجرون! عليكم أن لا تتوقّعوا أنّ الطّريق أمامكم مفروشة بالورد! عليكم التّسلّح بالأمل، فهناك بصيص في نهاية السّرداب المظلم، وربما تصعب رؤيته في الوقت الحاضر"[٦]

هكذا يُسقط في أيديهم، ويكتشفون أنّهم ضحيّة مؤامرة عالميّة صهيونيّة حطّمت أوطانهم الحقيقيّة التي كانوا يعيشون فيها، وضيّقت عليهم الحياة فيها، واضطرّتهم إلى الهجرة إلى الكيان الصّهيونيّ بعد أن أغلقت الأبواب في وجوههم في أيّ درب آخر.

تظلّ هذه المستدمرات في رواية "كيلاّ" تغلي بما فيها من غضب وعنصريّة وتناقض وصولاً إلى النّهاية النّبوءة، إذ تنتهي الرّواية، وقد التهمت النّيران مستدمرة "كيلاّ"، في حين أنّ النّجاة تكون من نصيب اليهوديّ العادل الذي يدرك كذبة الصّهونيّة، ويؤمن بعدالة القضيّة الفلسطينيّة، ويعلم أنّه ضحيّة لعبة صهيونيّة عالميّة، فيقرّر النّجاة من هذه المحرقة التّاريخيّة التي اسمها الكيان الصّهيونيّ، فيفرّ منها بالخديعة والمكر نحو بلاد أخرى تاركاً وراءه هذا الكيان النّخر المتداعي يهوي في النّيران.

هذا ما يفعله بطل رواية "كيلاّ"، واسمه (جونين)، إذ تنتهي الرّواية بمشهد يصوّره هارباً بالطّائرة نحو أمريكا، ليبتعد عن الكيان الصّهيونيّ، ليعيش في أمريكا مع أخويه بعد أن دبّر خطّة كي يحظى بهذه الفرصة.

في الوقت الذي تلتهم النّيران فيه مستدمرة "كيلاّ" بمن فيها من مستدمرين، يركب هو الطّائرة فرحاً بنجاته من جهنم الأرض التي اسمها الكيان الصّهيونيّ،

ليشعر بالرّاحة والرّضا، وفي أوّل مطار تهبط به طائرته على أراضي الولايات المتّحدة الأمريكيّة يكتب رسالة ساخرة لـ(نيشكا) العميلة في الموساد الصّهيونيّ ولرئيسها الأعلى في العمل (بنيامين) الذي سهّل له أمر السّفر إلى أمريكا لأجل تحقيق مصالحه الاستعماريّة والاستغلاليّة، ويصفعهما بقراره بعدم العودة إلى الكيان الصّهيونيّ، ليقول لهما بها ساخراً من حمقهما وجهلهما: "لنيشكا! شكراً لبنيامين! شكراً لإسرائيل! لن أعود إليكم: جونين!"[٧]

ليس (جونين) وحده من يتنبّه إلى خديعته، فيسارع إلى النّجاة بنفسه منها، بل الكثيرون من اليهود المهاجرين إلى فلسطين يدركون هذه الحقيقة، ويكرهون الحياة في المستدمرات الصّهيونيّة، ويحنّون إلى أوطانهم الحقيقيّة، أمثال (هانيا) و(مولا) القادمة من رومانيا التي تتذمّر من سياسة الكيان الصّهويني قائلة: "إنّهم لا يعاملوننا على أنّنا بشر مثلهم"[٨]؛ لذلك تعلن أنّها تنوي الرّحيل بعيداً عن أرض المحرقة الصّهيونيّة.

كذلك الكثير من المهاجرات اليهوديّات إلى أرض فلسطين يقرّرن أن يرحلن بعيداً عن أرض فلسطين، وقد قابل (جونين) الكثير منهنّ في جولته مع (نيشكا) في المستدمرات الصّهيونيّة، وفي النّهاية نجد بعضهنّ يملكن الجرأة والشّجاعة والحظّ ليأخذن قرار الهرب والابتعاد، أمثال (سانتا) التي وجدها (جانين) على متن الطّائرة التي استقلّها هرباً إلى الولايات المتّحدة الأمريكيّة، ليبتعد كلاهما عن الكيان الصّهيونيّ الآيل للسّقوط والاندثار.

فـ(جونين) الذي عمل لمدّة عشرين عاماً في المخابرات الرّوسيّة (كي. جي. بي)، وأُجبر على الهجرة من الاتّحاد السّوفيتي باتّجاه الكيان الصّهيونيّ، قد رسم خطّة للهروب من المستدمرة التي زُجّ فيها ليذهب إلى أمريكا حتى يعيش

مع أخويه: "فجلّ طموحه هو الالتحاق بأخويه الثّريين اللّذين تمكّنا من الخرزج مبكّراً من الاتّحاد السّوفيتيّ بعد أن هرّبا أموالهما وثرواتهما الطّائلة بطريقة معيّنة عن طريق إحدى المجموعات اليهوديّة الأمريكيّة، لكنّه شخصيّاً فشل في ذلك عندما فتحت الهجرة أبوابها على مصراعيها"[٩]

فيجد طريقه للهروب عبر استغلال عمليّة الموساد (نيشكا) التي يزرعها الموساد في دربه كي تنقل لهم أخباره وأخبار سائر المهاجرين الجدد في المستدمرات، وتقنعه بفكرة دفع أخويه الثّريين إلى الهجرة إلى الكيان الصّهيونيّ ليستثمرا ثرواتهما فيه، فيوهمها بأنّه قد وقع في شرك حبّها، وأنّه بات أسير الأفكار الصّهيونيّة العنصريّة إلى حين حصوله على جواز سفر وتذكرة سفر إلى أمريكا.

ما يكاد يحصل على جواز السّفر وتذكرة السّفر إلى أمريكا حتى يطير إليها دون عودة إلى مستدمرة "كيلاّ" أو إلى الكيان الصّهيونيّ الذي اكتشف خداعه وعنصريته وتوحّشه؛ ففي الوقت الذي يذهب العرب فيه إلى مدريد للتّفاوض مع الصّهيونيين للتّفاوض للحصول على السّلام واسترداد أرضهم، يرفض الصّهاينة هذه السّلام وهذا التّفاوض، ويصممون على قتل الفلسطينيين، ويستمرّون في سرقة أراضيهم الأرض تلو الأخرى، ويخرجونهم من وطنهم بدعوى أنّها أرض الميعاد.

فـ(جونين) يعاين عن قرب عنصريّة وهمجيّة ووحشيّة الكيان الصّهيونيّ الذي يطالب بقتل الفلسطينيين وقتلهم، فيصرخ قائلاً: "هاهم العرب جميعاً موافقون على وجودكم بينهم!"[١٠]، ويندّد بالعنصريّة الصّهيونيّة قائلاً: "اليهود يسيطرون على كلّ المراكز الحسّاسة في العالم وجلّهم صانع قرار! واليهود في

بعض الولايات المتّحدة يسيطرون عليها، ويمنعون الطلاب المسيحيين من الصّلاة وتلاوة الانجيل أيام الآحاد! "[١١]، ويعرّي الخداع الصّهيونيّ الذي يرفع الشّعارات العنصريّة جيمعها، فيقول: "بوش! لن تستطيع فرض الاستسلام على إسرائيل... والقدس عاصمة إسرائيل الأبديّة... والمستوطنات حقّ من حقوقنا في أرضنا... والعرب مكانهم الطّبيعيّ في الصّحراء العربيّة"[١٢]

لا يفوت أسعد العزونيّ أن يفضح العقليّة العسكريّة الصّهيونيّة المجسّدة في (نيشكا) التي تطرب لسماع صوت الطّائرات الصّهيونيّة التي تقصّف المدنيين العرب العزّل في لبنان، وتقول بوحشيّة مخزية: "هذه هي اللّغة التي يفهمها العرب! وهذه هي طريقة التّفاوض التي تليق بهم"[١٣]، ويفنّد أكاذيب الصّهونية على لسان(جونين): "لقد قال شامير بأنّ اليهود ملاحقون في كلّ أنحاء العالم! وهذا غير صحيح! وقال أيضاً وهو متجهّم الوجه إنّ كلّ الدّول التي حطّ فيها اليهود كانت مجرّد محطّات مؤقّتة يتوقّفون فيها ثمّ ينتقلون منها إلى إسرائيل، وهذا أيضاً زيف واضح. وهذا أيضاً إنّ مقولة لن أنساك يا إسرائيل لم تفارق ذهن أيّ يهوديّ، وهذا أيضاً يحتاج إلى تصحيح. لا أخفي عليك يا حياتي أنّ شاميركم هذا يعتبر أنّ الزّمن قد توقّف عند حدود مملكتي داوود وسليمان اللّتين قامتا قبل أكثر من ألفي عام كما تدعون، ولم تعمّرا أكثر من سبعين عاماً إثر الحرب الأهليّة بينهما حيث اندثرتا"[١٤]

من داخل مجتمع الكيان الصّهيونيّ نرى ذلك الانهيار الأخلاقيّ والإفلاس الإنسانيّ الذي يعيشه الصّهيونيّ المستدمر، ويعبّر عن انحطاطه الأخلاقيّ وخسارته لرهانات البقاء والحضارة، فليس مجتمع الكيان الصّهيونيّ سوى مبغى كبير، يُباع الجميع فيه باسم أرض صهيون؛ فاليهود جميعاً يمارسون

الرّذيلة والسّقوط فيه باسم الوطن الصّهيونيّ؛ فـ(نيشكا) تمارس الدّعارة الجاسوسيّة باسم الصّهيونيّة، وما هي في حقيقة الأمر إلاّ عاهرة باغية مال، ورئيسها في الموساد (بنيامين) يمارس القوادة بشكل علنيّ تحت الاسم ذاته لحساب غاياته النّفعيّة، ويدفع (نيشكا) في طريق (جونين) الذي يستغلّها للوصول إلى هدفه، وهو الحصول على جواز سفر للهروب إلى أمريكا، ويقول لها ولرئيسها (جونين) ليوقعهما في شباك خديعته: "قالت إنّ أخواي ثريّان وأنّي قادر على أقناعهما ليس بالمساهمة فقط بل بالحضور إلى هنا وجلب كلّ ثروتهما الهائلة. فهما النّسخة الثّانية من عائلتي روتشليد وروكفلر... غاب عنها أنّني كنتُ مسؤولاً كبيراً في الكي. جي. بي، وعندي مخزن هائل من المعلومات عن أثرياء اليهود السّوفييت ويهود أوروبا الشّرّقيّة ولدي القدرة على إقناع الكثير منهم بفعل الشّيء الكثير لأرضنا العزيزة إسرائيل"[١٥]

المخزي في مجتمع الكيان الصّهيونيّ أنّ الحاخام الذي يدّعي التّدين والوقار يمارس الزّنى على مسامع الحاضرين دون خجل أو استحياء، والمهاجرات اليهوديّات يعانين من ضنك الحياة، ويمارسن الدّعارة لأجل توفير لقمة العيش لهنّ.

فالزّنى والشّذوذ الجنسيّ ومشاهد العهر ولوحات الفجور هي المشاهد الثّابتة والمتكرّرة في تفاصيل الحياة اليوميّة في المجتمع الصّهيونيّ، فيعانيها (جونين)، وينخرط فيها بكلّ رضا، إذ يمارس الزّنى مع عشيقته (نيشكا)، وفي الوقت ذاته يدسّ المنوّم لها كي يتفرّغ في ليله لممّارسة الزّنى مع كلّ يهوديّة يلقاها في طريقه، وتبغي المتعة الجسديّة معه، أمثال: (مولا)، و(هانيا)، و(سانتا)، و(صوني).

المال الصّهيونيّ يُنفق خبط عشواء على العهر والدّعارة واللّيالي الحمراء بمجرّد أن يصرف مسؤول صهيونيّ بطاقة إنفاق مفتوحة السّقف لعاهرة صهيونيّة تمارس الدّعارة لأجل الوصول إلى أهدافها النّفعيّة قائلاً لها: "أرجوكِ أن تقبلي هذا هدية منّي! كلّ مصاريف رحلتكما على حساب الموساد! لا تبخلي على السّيّد جونين! خذيه إلى كافّة الملاهي والمراقصّ في إسرائيل، ادخلي معه أفخم المطاعم والفنادق! فقط قدّمي هذا الكرت!"[١٦]، في حين يعاني المستدمرون الصّهاينة في المستدمرات الصّهيونيّة من الحياة القاسية.

(جونين) يُصدم عندما يقابل العربيّ الفلسطينيّ وجهاً لوجه على أرض فلسطين، فيجده طيباً مسالماً محبّاً، لا يمانع في أن يقدّم الاستقبال والمحبّة والعون دون انتظار مقابل حتى لليهوديّ المحتلّ لوطنه، فيقول أحد كبار السّن الفلسطينيين له: "نريد السّلام معكم، وذهبنا وجلسنا معكم في مدريد، وما يزال وفدنا في واشنطن ينتظر وفدكم ومازلتم تخافون منّا"[١٧]، في حين أنّ الصّهيونيّ العنصريّ المتجنّي يصفهم بالتّوحّش والغدر، فتحذّره (نيشكا) من العرب الفلسطينيين قائلة: "جونين إنّني أحذّرك مرّة أخرى من الاحتكاك بالسكّان العرب فهم خطرون وغدّارون"[١٨]

فيكفر (جونين) بالكيان الصّهيونيّ عندما يرى جنوده يقتلون الفلسطينيين الأبرياء، ويطردونهم من بيوتهم، ويقولون بكلّ كذب ووقاحة: "لقد استولى العرب على أرض إسرائيل، وها نحن نحرّرها منهم"[١٩]، ويرفضون أيّ فرصة للسّلام شبه العادل للفلسطينيين.

(جونين) يعجب من أيّ موقف عربيّ أو إسلاميّ متخاذل في إزاء القضيّة الفلسطينيّة، فيسخر من مؤتمر داكار الإسلاميّ الذي حذف بكلّ خزي وعار

كلمة الجهاد ضدّ الكيان الصّهيونيّ، ويقول في نفسه بامتعاض: "عجيب أمرهم! مليار مسلم في العالم هكذا حالهم! واليهود لا يتعدّون العشرة ملايين، ويفعلون بهم ما يشاؤون"[٢٠]

(جونين) في نهاية المطاف يستسلم لحقيقة أنّ لا وجود لخرافة اسمها (أرض صهيون)، ويدرك أنّ فلسطين لأهلها العرب، فيقرّر بناء على هذه القناعات الرّاسخة في نفسه أن يهرب بعيداً تاركاً الصّهاينة الواهمين يترنّمون بحمق وجهل وعنصريّة على أغنيّة: "أورشليم! أورشليم! شلّت يميني يا عاصمة الزّهور ومدينة السّعادة ستبقين إلى الأبد إلى الأبد"[٢١]

مجمل القول بعد تفصيله أنّ الرّوائيّ أسعد العزونيّ في روايته "كيلاً" قد عرّى مجتمع الكيان الصّهيونيّ، وتنبّأ بانهياره من الدّاخل قبل أن يواجه مصيره المحتوم الذي لا بدّ أن يلاقيه كلّ معتدٍ آثمّ؛ فهذه سيرة الحقّ منذ بدء الخليقة، وهي أنّ الحقّ يعود إلى أهله مهما طال الزّمن ما داموا يطالبون به.

الإحالات:

١- أسعد العزّوني، هو الأديب والإعلاميّ الأردنيّ أسعد علي حسين، من قرية عـزّون مـن قلقلية في فلسطين، من مواليد عام ١٩٥٢، حاصـل علـى درجـة البكـالويوس في الأدب الإنجليزيّ من الجامعة المستنصريّة من بغداد.

له الكثير من المؤلّفات، منها: "العقرب" رواية، و"الشّيخ الملثّم" رواية، و"ريـاح السّـموم" روايـة، و"الزّواج المرّ" رواية، و"البحث عن زوج رجل" رواية، و"كيلاّ" روايـة، و"الأرض لنـا" مجموعـة قصصيّة، و"زفرات متألّمة" مجموعة قصص قصيرة جدّاً، و"أنفـاق الهيكـل" دراسـة سياسـيّة، و"العداء اليهوديّ للمسيح والمسيحيّة" دراسة تاريخيّة سياسيّة.

٢- المستعمرة تحمل معنى العمار، أمّا ما يبنيه الكيان الصّهيونيّ على أرض فلسـطين ليـأوي المهاجرين الصّهاينة المرتزقة فيه هـو لـيس أكثـر مـن مسـتدمرة تـدمّر الأرض والشّـعب الفلسطينيّ بعد أن تسرق الأرض الفلسطينيّة من أهلها بقوّة القهر والظّلم، ثمّ بعـد ذلـك تفسد كلّ شيء؛ إذن فهي مستدمرة لا مستعمرة.

٣- كيلاّ: أسعد العزّونيّ، ط١، دار ورد للنّشر والتّوزيع، عمّان، الأردن، ٢٠١٤، ص٧

٤- نفسه: ص١٢٥

٥- نفسه: ص٤٣

٦- نفسه: ص١٢٥

٧- نفسه: ص١٢٧

٨- نفسه: ص٩٨

٩- نفسه: ص١٥

١٠- نفسه: ص١٨

١١- نفسه: ص٢٧

١٢- نفسه: ص٦٧

١٣- نفسه: ص٢٩

١٤- نفسه: ص٢٧

١٥- نفسه: ص٦١

١٦- نفسه: ص٦٤

١٧- نفسه: ص٨٥

١٨- نفسه: ص٨١

١٩- نفسه: ص٩٠

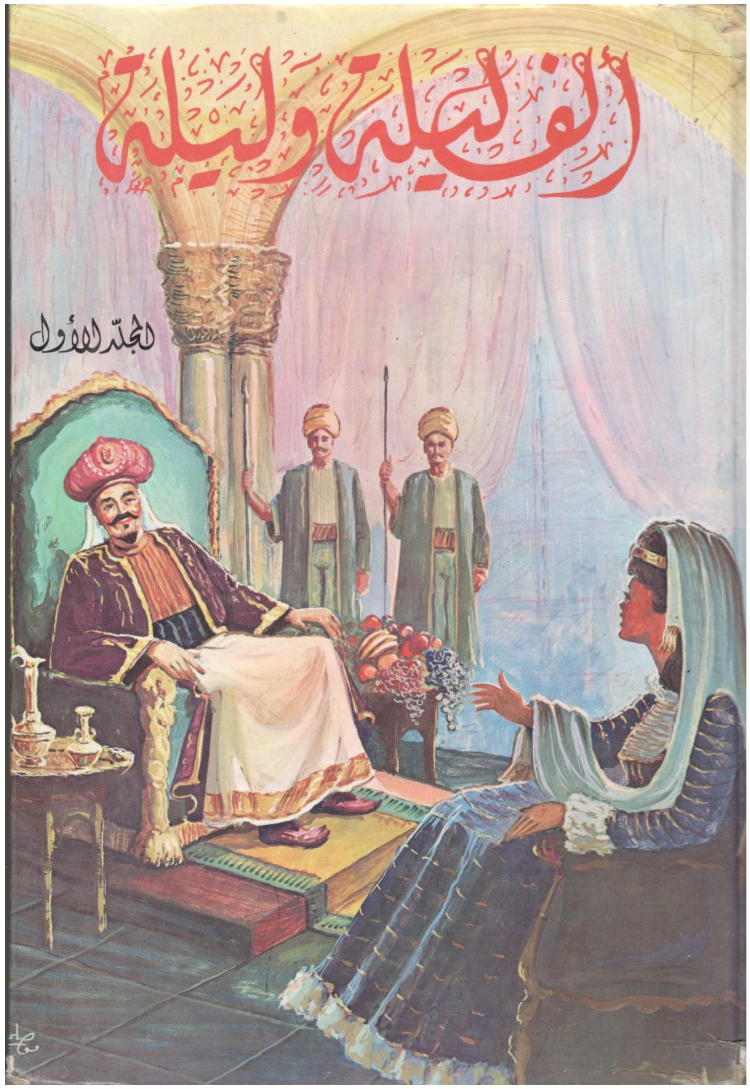
٢٠- نفسه: ص١٠٥

٢١- نفسه: ص١٠٤

ثانياً: غصون قصصيّة

(١)

المحرّك الجنسيّ أداة لتجريم المرأة مقاربة بين "حكاية مكر النّساء وأنّ كيدهنّ عظيم" في ألف ليلة وليلة وحكايات الفابليو



ملخّص:

تتناول السّرديّات الإنسانيّة في كثير من الأحيان المحرّك الجنسيّ للمرأة بتنويعات مختلفة تتكئ على منظومة فكريّة وحضاريّة وإنسانيّة متباينة، وعند التّصدّي للمقاربة بين هذه المحرّك الجنسيّ للمرأة في السّرديّات العربيّة والفرنسيّة في دارسة مقارنة تُأرّخ للعصور الوسطى يجوز لنا أن نسأل هل هذا المحرّك هو أداة إيجابيّة لتكوين الصّورة للمرأة ؟ أم هو خلاف ذلك.

هذه الدّراسة تطرح فرضيّة أنّ المحرّك الجنسيّ هو أداة لتجريم [١] المرأة في حكايات ألف ليلة وليلة [٢] وحكايات الفابليو [٣] في ضوء تسليط الضّوء على الخصوصيّة الاجتماعيّة والحضاريّة لتفاصيل تلك الحكايات؛ فالجسد الأنثويّ في هذه الحكايات يُسلب من حقّه الطّبيعيّ في إرسال إشارات عاقلة، ويُحصر بشكل قاطع في جسد يحمل إشارات شبقيّة لاغير[٤] وتُعرض هذه الفرضيّة عبر حكاية "مكر النّساء وأنّ كيدهنّ عظيم" بما تتضمنّه من مجموعة قصص داخليّة متوالدة فيها عبر اللّيالي الممتدّة من اللّيلة (٥٧٤) إلى اللّيلة (٦٠٨)[٥]، في حين تتخيّر الحكايات التّالية من حكايات الفابليو للدّراسة: الزّوجة التي أقنعت زوجها بأنّه كان يحلم، وقصيدة أرسطو، والسّيّد هانو والسّيّدة آنيوز، والحجلتان.

اختراق فضاء المحظور الجنسيّ: شبق المرأة سبب للخسارة التي لا تعوّض:

يجوز لنا أنّ نزعم أنّ قصّة "الأمنيات الأربع للقدّيس مارتن"[٦] وقصّة "الرّجل صاحب الأمنيات الثّلاث" الواقعة في ختام ليلة (٥٩٢) من ليالي ألف ليلة وليلة[٧] هما القصّة ذاتها بعد تشبيعهما بالتّفاصيل الحياتيّة الخاصّة بمجتمع كلّ منهما؛ ففي قصّة الأمنيات الأربع للقدّيس مارتن "يحصل القدّيس على هبة

سماويّة مسيحيّة تكريميّة تتمثّل في الحصول على أربع أمنيات قابلة للتّحقيق، وهو يحصل عليها بعد أن تقترح زوجته بأن يطلبها، في حين نجد في قصّة ألف ليلة وليلة أنّ الرّجل يحصل على هبة سماويّة إسلاميّة حين يدرك ليلة القدر[٧]، فيرى الملائكة وأبواب السّماء مفتوحة، وكلّ شيء ساجد لله، فيطلب من الله ثلاث دعوات مُستجابات، ويشاور زوجته في الأمر، فتقترح عليه أن يطلب من الله أن يكبّر ذكره، فيفعل ذلك، فيصير ذكره بحجم القرعة الكبيرة، فتبدأ زوجته بالهروب منه خوفاً من مضاجعته، وتطالبه بأن يدعو الله بأن يخلّصه من هذا الذّكر، فيختفي عندئذ تماماً، "وقال اللّهم انقذني من هذا الأمر، وخلّصني منه، فصار الرّجل ممسوحاً ليس له ذكر"[٨]، ويغدو الرّجل دون ذكر، عندها ينفق أمنيته الأخيرة في أن يعود ذكره إلى سابق عهده، وبذلك يضيّع الرّجل أمنياته كلّها بسبب شهوة زوجته دون أن يستفيد منها في خيرات الدّنيا أو الآخرة.

أمّا في قصّة "الأمنيات الأربع للقدّيس مارتن"[٩]، فتصّر الزّوجة على أن تأخذ أمنية من الأمنيات الأربعة، وعندما تحصل عليها؛ تطلب من الله أن يملأ جسدها بالأعضاء الجنسيّة الأنثويّة، وأن يملأ جسد زوجها بالأعضاء الجنسيّة الذّكريّة، وعندما تتحقّق أمنيتها، يصبح الأمر كابوساً، كما يصبح التّعايش في ضوء هذا الحال مستحيلاً، وتظلّ الأمنيات تتهاوى في هذا الشّأن الجنسيّ إلى أن تكون الأمنية الأخيرة هي أن يعودا إلى سابق عهدهما الجسديّ والجنسيّ دون أيّ تغييرات.

من الواضح أنّ القصّتين هما قصّة واحدة، وهما تتفقان على البداية والنّهاية، كما تتفّقان كذلك على المغزى منهما، وهو كما تقول ألف ليلة بصراحة "فهذا بسبب سوء تدبير المرأة"[١٠]، ويكمن الاختلاف في القصّتين في

تفاصيل الحياة؛ ففي حين نجد بطل القصّة الفرنسيّة هو رجل دين مسيحيّ صالح، نجد بطل قصّة ألف ليلة وليلة رجل مسلم صالح حظي بأن شهد ألف ليلة وليلة، ونال أمنيات ثلاث مستجابة، وفي خلاف ذلك فإنّ التّفاصيل لا تقود إلاّ إلى النّهاية المحزنة المضحكة في أنّ من أراد أن يحصل على المتعة الجنسيّة كاملة يخسرها تماماً.

المرأة هي المتّهم الأوّل في الخسارة في هاتين القصّتين؛ فلولا شبقها، وتهالكها على المتع الجنسيّة، وإصرارها على أن تستثمر الأمنيات في مضاعفة متعتها الجنسيّة دون دراسة دقيقة للأمر، لما جعلت زوجها يخسر الأمنيات كلّها دون أن يحقّقا حتى المتعة الجنسيّة المنشودة.

إذن هي المجرّمة في هذه الخسارة التي لا تعوّض؛ لأنّها في هذه القصّة دون عقل أو فهم أو إرادة هي مجرّد جسد أحمق يبحث عن إشباع رغباته الجنسيّة مهما كان الثّمن[١١]، وهكذا تكون هذه القصّة تأكيداً لهذا النّوع من الفكر الكتابيّ حول جسد المرأة[١٢]

الملفت للنّظر في القصّتين أنّ الزّوج هو رجل دين أكان مسلماً أم مسيحيّاً، وهذا يجيز لنا أن ننظر إلى الأمر من زاوية جديدة، فنرى الرّاوي قد فشل في أن يبرّأ الرّجل من تهمة الاستسلام للشّهوات التي يريد أن يلصقها بالمرأة بامتياز، فقد تسلّل إلى بناء القصّة ذلك السّلوك السّائد لدى المجتمعين الغربيّ والشّرّقي إبّان العصور الوسطى بانزلاق رجال الدّين في الملذّات والجنس، ويكفي في هذا الصّدد أن نشير إلى سلوك رجال الكنيسة والدّولة في إبّان الحروب الصّليبية حيث راجت تجارة المومسات، وخرجن في الحروب لإرضاء شهوات الجنود بما فيهم رجال الدّين الذين أسبغوا ثوباً دينيّاً مقدّساً على كافّة الانحرافات الجنسيّة

والخيانات والاتّصال بالمومسات، وفي الوقت الذي انتشر فيها حزام العفّة في أوروبا زاد الفسق بين الرّجال وانتشرت الدّعارة، وذلك كلّه بموافقة من رجال الدّين في الكنيسة![١٣]

إذن كما يقول "كولن ولسون": "إنّ الجانب الجسديّ من الجنس سهل التّعلّم، ولكن الجناب العقليّ منه هو الأكثر تعقيداً وعمقاً"[١٤]؛ لذلك نرى أنّ لعبة الجنس والجسد والتّجريم في هذه الحكاية انطلقت من دائرة المرأة الشّبقة لتصبح تجريماً لكلّ المجتمع الغارق في الفساد والملذّات.

الحيلة أداة للتّهرّب من الجرم الجنسيّ:

تستخدم الزّوجة البرجوازيّة في قصّة "الزّوجة التي أقنعت زوجها بأن كان يحلم"[١٥] حيلة الإيهام بالحلم كي تنجو من جرمها الجنسيّ المتمثّل في الزّنا وخيانة الزّوج في فراش الزّوجيّة من خلال حيلة خبيثة سهل أن تطلي على الزّوج المخلوع؛ فهي لا تكتفي فقط بأن تعاشر عشيقها في فراش زوجها في الظّلام الدّامس، وزوجها في الفراش نفسه، بل تستطيع بعد ذلك أن تهرّب عشيقها من السّرير، وتبدله بعجل سمين، ثمّ تهجر بيتها لبعض الوقت لتكمل عبثها مع عشيقها، ثمّ تتعاون مع صديقتها لكي تحتال معها على الزّوج بأن تقنعه بأنّها زوجته، وبعد أن يضربها في الظّلام، ويقصّ جديلة شعرها الشّقراء، تهرب من البيت دون أن يميّز الزّوج أنّها ليست زوجته، فيما بعد تعود الزّوجة معافاة من أيّ ضرب، وبجديلة شعر شقراء غير مقصّوصة، فتقنع الزّوج بأنّ كلّ ما حدث ليس إلاّ أضغاث أحلام، وهو ما كشف خيانتها أو ضربها أو قصّ شعرها، فيُسقط في يدي الزّوج، ويصدّق أنّه كان يحلم، ويشرع يعتذر لها: "يا سيدتي، باسم الله كنتُ أعتقد في الحقيقة بأنّني قد شنّعتُ بك للأبد عندما

قصصتُ شعرك حتى النّهاية، لكنّني كنتُ أرى بأنّ هذا لم يكن سوى حلم كاذب لم يحدث"[١٦]

نرى المحدّد الاقتصاديّ الطّبقيّ هو المميّز للزّوجة والزّوج في هذه القصّة؛ فهما يوصفان في كلّ القصّة بلقب برجوازيّ وبرجوازيّة، وهي ألقاب لصيقة بتلك الفترة التي كُتبت فيها هذه القصص، وتؤرّخ لتركيب الشّخصيّة من النّاحية الاجتماعيّة والسّياسيّة والاجتماعيّة، دون أن نعرف في أيّ الأماكن الجغرافيّة وقعت هذه القصّة بالتّحديد.

من المثير للانتباه أنّ ثيمات الخداع والخيانة والمكر هي من الثّيم التي وُجدت بكثرة في أدب العصور الوسطى في أوروبا بشكل عامّ، وهذا ملمح واضح لاسيما في الأدب الشّعبيّ بأشكاله كلّها[١٧]، وهذا يقودنا إلى التّساؤل المشروع عن سبب هذا الظّاهرة، أو عن سبب ظهورها في ذلك الوقت بالتّحديد؟

لعلّ فساد الحياة الاجتماعيّة في القرون الوسطى وما شابها من انحلال جنسيّ يقودنا إلى تأويل مقبول يربط قصص الخيانة والانحطاط الجنسيّ بطبقة النّبلاء ورجال الدّولة بشكل خاصّ، فقد انغمسوا في غالب الأحيان في درك الحياة الجنسيّة حيث الزّنى والخيانة والدّعارة والسّفاح والشّذوذ، ولا بدّ أنّ هذا السّلوك كان يثير سخط الشّعب، ويشحنه ضدّ هذه الطّبقة اللاّهية العابثة[١٨]

أمّا في إحدى قصص "حكاية مكر النّساء وأنّ كيدهنّ عظيم" نجد محدّدات اقتصاديّة واجتماعيّة أخرى تقودنا إلى مجتمع آخر؛ فبطل القصّة هو تاجر كبير، وزوجته تعيش في مجتمع محافظ الأصل فيه عدم الاختلاط بين الرّجال والنّساء،[١٩]

لكن الزّوجة تسمح لغلام بالدّخول إلى بيتها ومضاجعتها بعد أن تعلّقت به، وعشقته، ويُفتضح أمرها علي لسان الطّائر النّاطق الذي جعله زوجها رقيباً عليها، واسمه الدّرة"، عندئذ تقرّر الخروج من مشكلتها عبر الحيلة، فتنتظر خروج زوجها من الدّار "فلما كان اللّيل عمدت زوجة الرّجل إلى قطعة نطع غطّت به قفص الدّرة وجعلت ترشّ على ذلك النّطع شيئاً من الماء وتروح عليه بمروحة وتقرب إليها السّراج على صورة لمعان البرق وصارت تدير الرّحى إلى أن أصبح الصّباح"[٢٠]، فاعتقدت الدّرة أنّ الشّتاء قد داهم المكان، ولّما سألها سيدها عمّا رأته، قالت لا شيء بسبب المطر والرّيح والرّعد، فظّن أنّها كاذبة، وما عاد يصدّقها، ثمّ ذبحها عقاباً لها على كذبها وفق طلب زوجته التي ما قبلت أن يسترضيها إلاّ بهذا الشّرّط، لتنجو من جريمتها بحيلتها.

الإصرار على أن تكون الحيلة هي المخرج للمرأة من مأزقها في هاتين القصّتين هو امتداد لذلك التّشكيل النّمطيّ الاستلابيّ لعلاقة الرّجل بالمرأة؛ ففي حين يوصف الرّجل بالصّفات الإيجابيّة، مثل الجرأة والإقدام والكرم والصّدق، تُوصف المرأة لزاماً بالحيلة والتقلّب والمرواغة والحسد والانفعال؛ لتوريطها في فعل الاستلاب، وكأنّ هذه العيوب هي حتميّات طبيعيّة على المرأة، والحقيقة العلميّة هي أنّ المجتمع هو من يكسب الفرد هذه الصّفات وغيرها، والإصرار على طرحها على المرأة ما هو إلاّ شكل من أشكال السّلطويّة الذّكوريّة الاستعلائيّة تجاه المرأة، والغريب في الأمر على الرّغم من أنّ كافة المجتمعات الإنسانيّة "يديرها الرّجال، وهذا أمر ترضى عنه معظم النّساء وبعض الرّجال"[٢١] إلاّ أنّ الرّجل ما يزالاً مصممّاً على تصوير المرأة على صفات سلبية هادمة على الرّغم من أنّها شريكته في المعمار الإنسانيّ أشاء أم أبى[٢٢]

الفعل المضاد والشّرّاكة في الجُرم الجنسيّ:

يتجه السّرد في حكاية" قصيدة أرسطو"[٢٣] إلى استثمار الفعل الضّاد، انطلاقاً من أنّ التّجريم للمرأة هو عنف ضدّها؛ لذلك "ما يوجد عنف حتى يوجد عنف مضاد"[٢٤]، وذلك في محاولة لجعل الرّجل شريك رئيسيّ في الجريمة الجنسيّة للمرأة، وهي جريمة تقودهما إلى أنواع الخطايا والتّجاوزات جميعها، وهو اتّجاه يوازن سرديّاً ومنطقيّاً بين الشّريكين الطّبيعيّين في الفعل الجنسيّ، وهما الرّجل والمرأة [٢٥]؛ ففي ليلة (٥٨٩) من حكايات ألف ليلة وليلة تطلّ علينا امرأة حسناء فاتنة الجمال، تعشق أحد أولاد التّجار، على الرّغم من زواجها من آخر، ويتعكّر صفو عشقهما عندما يدخل عشيقها السّجن بسبب شكاية رجل ضدّه، فتقرّر عندها أن تساعده، وتذهب إلى والي المدينة من أجل أن يُطلق صراح أخيها بحجّة أنّه أخوها، وليس لها معيلاً غيره، لكنّ شبق الوالي يتحرّك تجاهها، ويرفض أن يساعدها إلاّ بعد أن تسمح له بمضاجعتها، فتحاول أن تتوجّه بالشّكوى إلى قاضي البلد، فالوزير فالملك، ولكن جميعهم يحرّضونها على الزّنا معهم مقابل أن يطلقوا سراح عشيقها، عندئذ تلجأ إلى توريطهم في حيله، فتجمعهم جميعاً في بيتها مع النّجار الذي صنع لها خزائن خشبيّة، وتسجنهم جميعاً فيها بالحيلة، بعد أن تجرّدهم من ملابسهم الثّمينة، وتأخذ منهم ورقة رسميّة بإطلاق سراح عشيقها، وتتركهم أسرى الخزائن الخشبيّة، وتفرّ هاربة إلى الأبد من مدينتهم مع عشيقها، وبذلك تقلب الفعل الجرميّ، ليصبح الرّجل شريكاً في الجريمة [٢٦]، فليست هي فقط الخائنة والزّانية، بل هم جميعاً -أعني الرّجال- متورطون في الفعل، وشركاء فيه، ومحرّضون عليه، بل ويقومون باستغلال جنسيّ صارخ لتلك المرأة بحكم نفوذهم ومناصبهم.

في هذه القصّة نستطيع أن نخمّن أنّ الأحداث تقع في إحدى الحواضر العربيّة إبّان العصور الوسطى عبر توليفة المشهد السّياسيّ والاقتصاديّ؛ فهذه التّوليفة المتكوّنة من طبقة التّجار الأغنياء المسيطرة والولاة والقضاة والوزراء والملوك لم تتوافر كاملة بمسمّياتها هذه إلاّ في هذا الفترة الزّمنيّة، إلى جانب بعض التّفاصيل الاجتماعيّة الخاصّة بهذه البنية الحضاريّة حيث نجد النّاس يقرأون القرآن في كلّ حالة خوف، كما فعل القاضي في هذه القصّة عندما بدأ يقرأ القرآن في الخزانة التي حُبس فيها كي لا يظنّ النّاس أنّه من الجنّ [٢٧]، كذلك رجال القصّة كلّهم يلبسون لباساً عربيّاً يتكوّن من العباءة والعمامة.

في قصّة "قصيدة أرسطو" تسعى المرأة العاشقة إلى توريط الحكيم "أرسطو" في جرُم الاشتهاء الجنسيّ لها، والخضوع لسطوة جسدها، انتقاماً منه؛ لأنّه حاول أن يحرّض حبيبها الملك الإسكندر على البعد عنها بحجّة الاهتمام بشؤون ملكه ورعيته، عندها أعلنت عن نيتها بالانتقام منه، وتوريط هذا العجوز الحكيم في جرم الاشتهاء لجسدها لكي تفضح ضعف الإنسان مهما بلغ من الحكمة والشّيخوخة أمام محرّكاته الجنسيّة ونزواته الشّخصيّة "إنّ حيلتي ودهائي لم يخذلاني أبداً، لسوف أنتقم من أرسطو، وستستطيع حينها أن توبّخه وتؤنّبه بصفته مذنباً أكثر منك" [٢٨]، وعندما تنجح المرأة في إخضاع أرسطو لاشتهائه لها، بل وتنجح في أن تقنعه بأن تركب ظهره، يكون الملك له في المرصاد، ويلومه، ويقرّعه على ضعفه أمام سلطان شهوته.

في هذه القصّة نلمح بوضوح محدّدات هذا الزّمان، عبر تصريح الكاتب باسم البطل، وهو ملك اليونان الإسكندر، وباسم معلّمه، وهو الفيلسوف

أرسطو، وبمكان وجودهما إبّان حدوث هذه القصّة، وذلك في ولاية الشّمباني في الهند.

الصّراع على السّطوة، والانتصار للأقوى جنسيَاً أو جسديّاً:

تنتصر الدّنماء في ليالي ألف ليلة وليلة (اللّيالي ٥٩٤- ٥٩٧) على بهرام ابن ملك العجم بسلطة جمالها، لا بسلطة فروسيّتها كما كانت تنشد في السّابق؛ فهذا الأمير الذي يدخل حومة المعركة مبارزاً لها يكاد ينتصر عليها، وعندما تشعر بقرب انتصاره تكشف عن وجهها الجميل، فتأخذ بعقله وتركيزه، وتنتصر عليه، وتهزمه هزيمة نكراء أمام الجميع، وترفض الزّواج منه، وهي بذلك تنتصر عليه بقوّة جنسيّة، وهي قوّة جمالها المثير لحواسه، ولكوامن رغباته، عندها يقرّر أن ينتصر عليها بذات سلاحها الذي انتصرت به، أيّ بقوّة الجنس، فيحتال عليها، حتى يغتصبها، ويفضّ بكارتها، فلا تجد مهرباً من الفضيحة غير الرّضوخ له، والزّواج به.

هذه القصّة مثقلة بالرّموز الاجتماعيّة والحضاريّة الخاصّة بحقبتها الزّمانيّة والمكانيّة، فنحن نجد الأميرة الدّنماء تلبس نقاباً مثل كثير من النّساء المسلمات في ذلك الوقت، كما أنّها عذراء بكر، وتحاول جاهدة إلاّ تفقد بكارتها إلاّ على يدي زوج كما هو شائع في الثّقافة العربيّة، فضلاً عن أنّ الأمير بهرام هو ابن ملك من ملوك العجم، والأعجميّ هو كلّ شخص ليس عربيّاً، وهو مصطلح كان شائعاً عند العرب في العصور الوسطى، وحلّ محلّه الآن مصطلح أجنبيّ، كذلك نرى الأمير والأميرة في القصّة يملكان الجواري والعبيد، وهم شريحة اجتماعيّة كانت موجودة لظروف كثيرة في ذلك الوقت.

لا عجب أن نجد المرأة في هذه الحقّبة تتوسّل للوصول إلى السّلطة عبر جسدها؛ فالمرأة -لاسيما في مجتمعات العالم الإسلاميّ- بسبب حرمانها من السّلطة المباشرة، فهي تلجأ إلى استراتيجيّات يعدّها الرّجال الذين لا يفتقرون إلى السّلطة المباشرة مخادعة وماكرة[٢٩]، ومن هذا المنطلق يجوز القول إنّ المرأة ماكرة بطبيعتها ما دامت تمثّل الضّعف الإنسانيّ أمام هيمنة الرّجل، وهو قول يمتدّ ليقبل بمقولة مكيافيلي الشّهيرة "الإنسان ماكر بطبعه" ما دام هو أيضاً في موقف ضعف وتوسلّ للحصول على رغباته، ومنها السّلطة.

من ناحية أخرى نجد الزّوجان: السّيّد هان والسّيّدة آنيوز يتشاجران على من سوف يحصل على سروال الزّوج، وهو رمز للسّطوة على البيت، وإدارة الأسرة، ولكي يفكّا الخصام حول هذا الأمر يدخلان في صراع جسديّ مرير، ينتصر الزّوج فيه أخيراً على الزّوجة بحكم قوّة جسده، ويفرض سلطته الكاملة وبشكل نهائيّ على زوجته وعلى بيته.

هذه القصّة تحمل إشارات دينيّة كثيرة تشير إلى البيئة المسحيّة المحافظة دون التقيّد بمكان معيّن؛ فنجد القسم يتكرّر بالقدّيسيين: سير، وكليمنص، ولوب، وجيرمان، وفورسي، غريغوار، فضلاً عن الحديث عن جنّة بيرتران، والعرّاب والعرّابة.

تصميم "حكاية مكر النّساء وأنّ كيدهنّ عظيم" على تجريم المرأة جنسيّاً:

الغريب في حكاية "مكر النّساء وأنّ كيدهنّ عظيم" أنّها تصمّم على أن تجرّم المرأة جنسيّاً، حتى وإن كانت الحكاية دليل على عفّتها وشرفها وإخلاصها لزوجها[٣٠] وهي تقول لا، حتى للملك القاهر القويّ، ففي إحدى حكايات

هذه الحكاية الأمّ، في اللّيلة (٥٧٤) يراود الملك جارية وزيره عن نفسها، لكّنها تخرج من هذه المشكلة بالحيلة؛ إذ تصنع للملك تسعين طبقاً تعطي طعماً واحداً؛ كي تقول للملك إنّ النّساء جميعاً مهما اختلفت أشكالهنّ لهنّ طعم واحد، ثمّ تضع بين يديه كتاباً فيه مواعظ تردع عن الزّنى وتخوف من عواقبه، فيرتدع الملك، ويستحي من طلبه، ويخرج من بيت الجارية دون أن يمسسها[٣١]

هذه القصّة تعزّز المفهوم الثّقافيّ الذي يجنح إلى تأويل الفعل المؤنّث، وتحويله دائماً وقسراً إلى فعل جرميّ كيدي، حتى ولو كان المتن دليلاً على عكس ذلك[٣٢]

نحن نستطيع أن نفهم هذا الإصرار على التّجريم في ضوء كثير من المفاهيم الإنسانيّة الموروثة التي تربط التّجريم والإحساس بالذّنب الجسد أيّ بالجنس، في حين تربط فكرة النّقاء والسّمو بالرّوح، أيّ في أبعد مسافة عن الجسد الذي تراه مدنّساً؛ لذلك تجيد الحكاية إغراق المرأة في التّعاطي الجنسيّ مع الجسد، لأجل أن تجعلها مجرمة في الحالات كلّها[٣٣]

لكّننا نجد في قصّة "الحجلتان"[٣٤] تجريم المرأة بفعلها الكيديّ دون التّصميم على أن يكون هذا التّجريم في سياق الشّبق الجنسيّ المحموم؛ ففي هذه القصّة تقوم المرأة بحيلة لتقنع زوجها أنّ الضّيف الكاهن هو من أكل الحجلتان المطبوختان لا هي، وتنجح في هذه الحيلة، وتظفر بأكلها للحجلتين دون زوجها أو الضّيف.

كما أنّ راوي القصّة لا يفوته في نهاية القصّة أن ينهيها بجملة "تبيّن لنا القصّة كيف أنّ المرأة خُلقت لتخدع"، وبذلك لا يبرّأها أبداً من التّجريم مهما كانت صفته[٣٥]

الفضاء الزّمكانيّ لفعل التّجريم:

إذا كان الفضاء الزّمكاني (الزّمان+المكان) يتسع لمحدّدات المعرفة والتّواصل والتّكوين والتّشكيل كلّها، فنحن نستطيع القول إنّ آفاقه تتفاوت في الحكايا المدروسة، ويجنح في الغالب إلى أن يكون الحاضن لفعل التّجريم للمرأة عبر فعلها الجنسيّ في حدود تميل في الغالب إلى عدم تقيد الزّمان والمكان، والتّوجّه إلى مرونة تحديدهما؛ ففي قصّتي الأمنيات، لا نجد مكاناً محدّداً للحدث، فلا نعرف أبداً اسم المكان الذي حدثت القصّة فيه، إنّما نعلم أنّ حدوثهما كان ذات زمن تحقّقت فيه الأمنية؛ فالقدّيس مارتن تحقّقت أمنيته، والرّجل المسلم تحقّقت أمنيته في ليلة القدر دون أن نعرف متى كان ذلك؛ ولعلّ هذا الخلو من التّحديد الدّقيق للزّمان والمكان يكثّف التّجريم للمرأة، فلا أهمّية لتحديد الزّمكان؛ فالقصّة تركّز على قبح الفعل، وعُظم الخطأ، وهو ابتداءً خطأ المرأة التي تلحق دون توقّف بغرائزها الجنسيّة.

كذلك نرى الأمر نفسه في قصّة "الزّوجة التي أقنعت زوجها بأنّه كان يحلم"؛ فنحن لا نعرف زمكان الحدث، لكّننا نعرف أنّها فقط من الطّبقة البرجوازيّة، وفي الوقت نفسه قامت بجرائم الزّنا والخيانة والكذب والخداع، ثمّ نجت من عقابها بسبب خبثها وحيلها.

هذا الأمر نفسه يتكرّر في قصّة الرّجل التّاجر الذي يملك طائر الدّرة، فنحن لا نعرف زمكان الحدث، لكّننا نتوقف عن تفاصيل خيانة المرأة ثمّ مكيدتها البشعة للخلاص من خيانتها لزوجها، ثمّ خداعه بذكائها الشّرّير، لتدفع الدّرة ثمّن هذا الذّكاء، ليكون هذا الفعل تأكيداً على تجريمها.

أمّا في قصّة المرأة العاشقة التي يراودها الرّجال عن نفسها في ألف ليلة وليلة كي يطلقوا سراح عشيقها، فلا نستطيع أن نحدّد المكان الذي تجري فيه الأحداث على وجه دقيق، لكنّنا نجزم بأنّه حاضرة من حواضر الدّولة الإسلاميّة؛ حيث هي المكان المفترض الوحيد الذي يجمع ولاة وقضاة ووزراء وملك وطبقة تجّار، دون أن نستطيع أن نحدّد ذلك الملك على وجه التّحديد، أو نعيّن اسم المكان خلا الاعتقاد بأنّ الأحداث تقع في العصور الوسطى من التّاريخ الإسلاميّ حيث تتوافر هذه التّوليفات السّياسيّة.

لكن في قصّة "قصيدة أرسطو" نجد تحديداً واضحاً للمكان والزّمان فضلاً عن الجهر بالأسماء الحقيقيّة لأبطال القصّة؛ فالقصّة تحدث في ولاية الشّمباني في الهند إبّان غزو اليونان لها بقيادة ملكهم الإسكندر الأكبر، ولعلّ هذا التصّريح يعدّ جزءاً من ترسيخ مفاهيم هذه القصّة القائمة على انتصار الرّغبة الجنسيّة والعشق على كلّ شيء عند النّاس أجمعين، ولو كان السّلطان الإسكندر وحكيمه الفيلسوف الشّهير أرسطو أحدهم.

في قصّة الأميرة الدّنماء في ألف ليلة وليلة نستطيع أن نخلص من الإشارات الحضاريّة، مثل: ملك العرب، ملك العجم، الجواري والعبيد، العتق، الخيل، السّيوف والرّماح والسّهام، والنّقاب، إلى أنّنا نتكلم عن حاضرة من حواضر الدّولة العربيّة الإسلاميّة في العصور الوسطى دون تحديدها على وجه الدّقة.

الأمر نفسه يتكرّر في قصّة الجارية التي تخلّصت من مراودة الملك لها عبر حيله التّسعين طبق من الطّعام ذي النّكهة المتشابهة، فنرى معطيات الزّمكان

ذاتها في القصّة السّابقة الذّكر؛ فتتردّد كلمات الملك والجارية والوزير، والمحظيّات، والقصّور الملكيّة، وقاضي العسكر لتدلّ على البيئة نفسها.

في المقابل نجد في قصّة "السّيّد هان والسّيّدة آنيوز" أنّ الإشارات جميعها تقودنا إلى البيئة المسيحيّة، مثل الإشارة إلى القدّيسين، والقسم بهم، وذكر العرّابين وجنّة بيرتران دون ضبط هذا الإيقاع بمكان أو زمان محدّدين، وهذا الأمر يتكرّر كذلك في قصّة "الحجلتان"؛ إذ نجد بطل القصّة هو كاهن مسيحيّ مدعو على طعام الغداء من قبل قروي من منطقته.

التّركيب السّرديّ للقصص:

تتشابه قصص ألف ليلة وليلة الهدف في هذه الدّراسة مع نظيراتها من قصص الفابليو في تشابه البناء السّرديّ فيها إلى الحدّ الذي يمكن أن يسوّغ فكرة أنّ كليهما امتداد للقصص ذاتها؛ فهذه بجملتها مصاغة من لغة متواضعة الفصاحة أقرب ما تكون من اللّغة الدّارجة، لتكون بعيدة عن الحبّك اللّغويّ الرّصين الموغل في الفصاحة، مثل: "كان رجل يتمنّى في عمره"(٣٦)، و"قل اللّهم كبّر لي ذكري"(٣٧)، و"فقال لها الرّجل كيف العمل؟"(٣٨)

كذلك السّرد في هذه القصص يتجه نحو تسريع السّرد عبر استخدام تقنيّة الاختصار والاختزال والقفز عن الأزمان من أجل تكثيف السّرد في أصغر مساحات جُمليّة؛ لذلك تتالى الأفعال سريعاً في السّرد؛ لتسريعه، مثل: "عندما شعر بأنّه مقبوض عليه بدأ يرتجف خوفاً، وأحسّ بأنّ ساعته قد حانت، أمسكه البرجوازيّ من رقبته، ورفعه، وقذف به في دست كبير"(٣٩)

القصص تنتهي دائماً بجملة تلخّص موقف الرّاوي من القصّة التي عرضها، فمثلاً في قصّة الرّجل صاحب الأمنيات في اللّيلة (٥٩٢) من ألف ليلة وليلة تنتهي القصّة بـ"كان هذا أيها الملك بسبب سوء تدبير المرأة، وإنّما ذكرت ذلك لتحقيق غفلة النّساء وسخافة عقولهنّ وسوء تدبيرهن"[٤٠]، وفي قصّة "قصيدة أرسطو" تنتهي القصّة بجملة: "ونستطيع أن نتعلّم من هذا المثال أنّه لا يجب علينا أن نلوم أو نوبّخ الأصدقاء أو العشّاق"[٤١]، في حين تنتهي قصّة "السّيّد هان والسّيّدة آنيوز "بجملة "إذا كانت زوجتك غبيّة جداً لدرجة إرادتها لبس السّروال، لا تكن غبيّاً لكي تسمح لها لفترة طويلة دون أن تضع لها حدّاً"[٤٢]

الأمر الخطير في هذه الجمل التّلخيص للقصص إنّها عادة ما ترسّخ فكرة تنطلق من الحالات الفرديّة لتعممها على الحالات كلّها لا سيما النّساء، فنجد الرّاوي يجعل النّساء كلّهن سواء في البحث عن المتعة الجسديّة مهما كان الثّمن[٤٣]، وهو دائماً يُسند مهمّة الإقناع بهذا التّعميم إلى الشّخصيّة ذات وجهة النّظر في الحكاية، وبذلك نثق بكلّ ما تقوله أو تعتقده هذه الشّخصيّة" فيمكن أن نشير إلى الأشياء التي حولها كحقائق، وبدون أيّ تفسيرات ملموسة"[٤٤]

القصص في ألف ليلة تدأب على التّناسل من قصّة أمّ جامعة، فهي تنطلق من السّرد الأنثويّ حيث الانحياز التّوالد والتّكاثر من ذات مؤنّثة[٤٥]، ولا شكّ أنّ هذا الشّكل التّوالديّ للقصّة هو ورقة رابحة في يدي شهرزاد السّاردة إذ يتوافر على الامتداد والاستمرار[٤٦]

القصّة الأمّ في هذه الحكاية، أعني حكاية "مكر النّساء وأنّ كيدهنّ عظيم"، وهي قصّة الملك مع الجارية التي زعمت كاذبة بأنّ ابنه الأمير قد رادوها عن نفسها، في حين أنّ مجموعة الفابليو لا تقوم على هذا التّركيب التّوالديّ، بل إنّ

كل قصّة مستقلّة عّما قبلها أو بعدها، من ناحية أخرى نجد حكايات ألـف ليلـة وليلة كلّها تُسرد جميعاً على لسان الرّاوي الرّئيسيّ في الحكايات، وهـي شـهرزاد التي تبدأ الحكايات كلّها في اللّيالي بالجملة الشّهيرة "بلغني أيّها الملـك السّـعيد ذو الرّأي الرّشيد أنّ..."، في حين تـترك السّـرد الـدّاخليّ في اللّيـالي للـرّواة أبطـال القصص، وأخيراً تنتهي اللّيالي كلّها بجملة لازمة خاتمة، وهـي "وأدرك شـهرزاد الصّباح، فسكتت عن الكلام المباح".

لكن في قصص الفـابليو نجـد أنّ الشّـكل القصصـيّ السّـرديّ يلجـأ إلى أشكال مختلفة؛ فالقصّة قد تلجأ إلى ذكر اسم راوٍ غير معروف، مثل اسم "قـارانّ" في قصّة "الزّوجة التي أقنعت زوجها بأنّه كان يحلم"، أو اسم هوج بيوسل في قصّـة "السّيّد هان والسّيّدة آنيوز"، او اسم هنري داندلي في قصّة "قصـيدة أرسـطو"، كمـا نجد صوتاً راوياً آخر غير الرّاوي المذكور في أوّل القصّة، يعلّق على القصّـة قبـل سردها، ويقول: "ليس من الواجب علينا أن نعيد كتابتها، أو نحوّر بها شيئاً، لقـد وضع بها فخراً وعطراً من زمانه"[٤٧]، ثمّ يأمرنا بعد ذلك بأن نسمع القصّة[٤٨]

التكرّار للازمة بعينها كثير الحدوث في قصص الدّراسة من حكايات ألف ليلة؛ وذلك بسبب قيام بعض القصص على تكرار الحدث، كمـا نجـده في قصّـة المرأة العاشقة التي يراودها الوالي والقاضي والوزير والملك والنّجّار عن نفسها، فتكيد لهم، ولخمس مرّات تختم قصصها كلّها عن الرّجال العشّاق لها بـ: "فبينمـا هم في الكلام وإذا بطارق يطرق الباب، فقال لها: من هذا؟ فقالت لـه: زوجـي، فقال لها: كيف التّدبير؟ فقالت: قم، وادخل هذه الخزانة حتى أصـرف زوجـي، وأعود إليك، ولا تخفّ"[٤٩]

في إزاء هذه الظّاهرة التّكراريّة اللاّزمة في هذه القصّة من ألف ليلة وليلة، لا نجدها في نهاية قصص الفابليو هدف هذه الدّراسة.

من الجدير بالذّكر في صدد الحديث عن الشّكل السّرديّ في القصص هدف الدّراسة الإشارة إلى أنّ القصص كلّها دون استثناء قد اعتمدت على تقنيّة السّرد في اتّجاه أفقيّ تقليديّ، دون الاعتماد على أيّ من تقنيّات السّرد الأخرى، مثل الاسترجاع أو الاستشراف؛ ذلك لأنّ هذا النّوع من السّرد يناسب النّقل الشّفويّ الذي يكون الحامل الرّئيسيّ في أغلب الأحيان لمثل هذا النّوع من القصص.

أزمة التّأويل والمعنى في عنوان قصّة "حكاية مكر النّساء وأنّ كيدهنّ عظيم":

هذه الحكاية الأمّ بما يتوالد عنها من قصص تقوم أساساً على حكاية الملك مع الجارية التي زعمت كاذبة أنّ ابنه الأمير قد رادوها عن نفسها، وشرعت تسرد القصص لتؤكّد جريمة ابنه، وتحضّه على الانتقام منه، في حين شرع وزراؤه المخلصون في سرد القصص التي تؤكّد على كذب النّساء وعظيم كيدهنّ من أجل تخليص الأمير من هذه المكيدة.

الحكاية تقوم مسبقاً على التّناصّ مع القرآن الكريم في الآية الكريمة "فلما رءا قميصه قُدّ من دبر قال إنّه من كيدهنّ إنّ كيدكنّ عظيم"[٥٠]، وتستثمرها استثماراً جائراً قائماً على تأويل ينزع إلى الخطأ المتعمّد من حيث تعميم الحالة المفردة على الجامعة؛ فهذه الآية كريمة إنّما كانت تصف بالكيد العظيم سلوك زوجة العزيز التي أرادت أن تنتقم من سيدنا يوسف عندما رفض مراودتها له عن نفسه، ولا تصف النّساء كلّهنّ، لكنّ النّصّ التّراثيّ مثل ألف ليلة وليلة،

وكثير من الأقوال الأخرى تنزع إلى أن تعمّم هذا المعنى مستشهدة بالآية القرآنيّة الكريمة مقطوعة عن سياقها الحدثيّ، وتعطيها تأويلاً قمعيّاً مسقطاً عليها من خارج النّصّ، في حين نجد علماء المسلمون يذهبون إلى حصر الكيد في هذه الآية بزوجة العزيز لا في النّساء كلّهنّ[٥١]، وهو نزوع ينمو في بيئة فكريّة تصمّم على أن تعتقل المعنى في سجون ضيّقة من التّأويل، وهذا ما نجده في تأويل كثير من الآيات القرآنيّة التي تخصّ المرأة في القرآن الكريم، حيث يصمّم بعض المسلمين وغيرهم من غير المسلمين على تأويل هذه الآيات بما يخدم أبويّة الذّكر في المجتمعات الشّرّقية؛ ففي الآية الكريمة حول تعدّد الزّوجات في الإسلام "فانكحوا ما طاب لكم من النّساء مثنى وثلاث وربع فإن خفتم إلاّ تعدلوا فواحدة أو ما ملكت أيمانكم ذلك أدنى ألاّ تعولوا"[٥٢]، يربط الإسلام التّعدّد الزّوجات بشرط القدرة على العدل بينهنّ في المجالات كلّها، وهذا أمر مستحيل تقريباً، وبذلك هو يحرّم ضمنيّاً التّعدّد ما دام شرط العدل مفقوداً، ولا يمكن أن يكون خلاف ذلك، لكن البعض يصمّم على أن يجعل على أن يجعل هذه الآية جواز سفره إلى المتع والملذّات وأجساد النّساء تحت ستار الزّواج[٥٣]

تتكرّر أزمة التّأويل في قوله تعالى "فإن لم يكونا رجلين فرجل وامرأتان ممّن ترضون من الشّهداء أن تضلّ إحداهما فتذكّر إحداهما الأخرى"[٥٤] فالبعض يرى أنّ هذه الآية دليل على أنّ المرأة ناقصة عقل، وعلى أنّ الإسلام قد عاملها على أساس أنّها نصف الإنسان، وهذا غير صحيح، فعلماء المسلمين يذهبون إلى أنّ الآية الشّرّيفة مربوطة ببحث تحمّل الشّهادة لا أدائها، وذلك بمعنى أنه في مقام حمل الشّهادة يلزم وجود امرأتين، وذلك بسبب احتمال النّسيان في النّساء، ذلك أنهنّ ينسين غالباً، أمّا عند أداء الشّهادة فإنّ المرأة الواحدة تكون كافية، ووجود امرأة أخرى إنّما يكون للحيلولة دون حصول اشتباه، وعندما لا يحصل

اشتباه، ولا يطرأ النّسيان، وتكون الشّاهدة امرأة حافظة ملتفتة متنبّهة للجزئيّات التي تحتاجها المحكمة، وتستجوبها فيها، فإنّ شهادتها تكون كافية حينئذ[٥٥]

في آية "يوصيكم الله في أولادكم للذّكر مثل حظّ الأنثيين"[٥٦]، يكون الحظّ الأكبر من الإرث للرّجل ليس لأنّه أفضل من المرأة، بل لأنّ واجب الإنفاق للمرأة في الإسلام دائماً على الرّجل، ومن هنا يخّصص له مقدار ماليّ أكبر منه كي يقوم بواجباته كاملة تجاهها[٥٧]

بناء على ذلك نرى عنوان القصّة "حكاية مكر النّساء وأنّ كيدهنّ عظيم" ينزع من البداية إلى تجريم المرأة حتى قبل استعراض أدلّة ذلك، وكأنّه يعطي مسبقاً حكماً قطعيّاً لا استئناف فيه، وهو أنّ المرأة مجرمة.

اختلال الإدراك الجنسيّ عند المرأة في "حكاية مكر النّساء وأنّ كيدهنّ عظيم":

المرأة في قصص "حكاية مكر النّساء وأنّ كيدهنّ عظيم" تعاني من اضطراب في إدراك المفهوم الجنسيّ؛ فالجنس عندها يخرج عن قيمه الإنسانيّة والتواصليّة والتّفاعليّة والنّمائيّة التي وُجد من أجلها[٥٨]، ليغدو آلة شرّ تجسّد جهل المرأة، وميلها الغريزيّ المفترض إلى الإفساد؛ وهو أداة عندها للانتقام أو السّلطة أو الإثراء أو المتعة الحيوانيّة البعيدة عن أيّ منظومة من منظومات الأخلاق وضوابط المجتمعات.

هذا يقودنا إلى افتراض مفاده أنّ هذه الحكاية شأنها شأن ألف ليلة وليلة تعكس تصوّراً جمعيّاً لصورة المرأة في المجتمع العربيّ ومن ثمّ الإسلاميّ[٥٩]؛ ففي تلك الفترة التي أرّخت لها، وهي صورة مزيج من التّفاصيل والأشكال والأحوال كلّها، وصورة المرأة التي يتلخّص الجنس عندها في متعة الجسد وتحقيق

المآرب الشّخصيّة بعيداً عن منظومة المجتمع التي تدفع في اتّجاه الفضيلة ولو على المستوى الشّكليّ هي من أهمّ مميّزات هذه الصّورة.

هذا التّصوّر الجمعيّ لصورة المرأة في المجتمع يشكّل شريحة عملاقة من المجتمع الغارق في الشّهوات والملذّات لاسيما الجنسيّة منها، ولا يصوّر بأيّ شكل من الأشكال الصّورة الحقيقيّة للجنس في الإسلام الذي "لا يراه رجساً من عمل الشّيطان ولا قذارة أو دنساً، بل هو أمر مشروع، وواجب الإشباع بالطّريقة الحلال، وهي الزّواج"[٦٠]

الملبس في هذه الحكاية أنّها تقدّم المرأة دائماً بموازة الخطيئة فقط؛ لأنّها رمز الجنس والجسد؛ لذلك هي صاحبة خطيئة حتى ولو كانت مخلصة لزوجها، وترفض أن تخونه، لذلك لا يمكن للمرأة وفق هذا التّصور أن تكون طاهرة بريئة إلاّ عبر "نكران جسدها، أيّ نكران طبيعتها"[٦١]

الإحالات:

١- الجريمة هي ظاهرة اجتماعيّة تنشأ عن اتّجاهات وميول وعقد نفسيّة وعن التأثّر بالبيئة الفاسدة، كما قد تنشأ عن نقص جسميّ أو ضعف عقليّ أو انفعاليّ: أحمد خورشيد النّوره جي: مفاهيم في الفلسفة والاجتماع، ط١، ط١، دار الشّؤون الثّقافيّة العامّة، بغداد، العراق، ١٩٩٠، ص١٠٨- ١٠٩

٢- ألف ليلة وليلة، مجلّد ٣، ط٥، دار مكتبة التّربية، بيروت، لبنان، ١٩٨٧، ص١٨٨- ٢٤٣

٣- قصص الفابليو: هي قصص أو حكايات تقع في عدة مئات من الأبيات ما بين ثلاثمائة إلى أربعمائة، ازدهرتْ في فرنسا من سنة ألف ومائة وخمسين إلى ألف وأربعمائة من الميلاد، وإن كانتْ قد عُرفت فيما يبدو من قبل هذا الوقت، وهي حكايات مفحشة في كثير من الأحيان، وتوجّه كثيراً من سهام السّخرية إلى رجال الدّين المسيحيين في تلك المجتمعات، كما تهزأ من مواقفهم من النّساء بشكل نقد لاذع.

٤- عبدالله الغذّاميّ: ثقافة الوهم مقاربات حول المرأة والجسد واللّغة، ط١، المركز الثّقافيّ العربيّ، الدّار البيضاء، المغرب، ص٨٣

٥- ألف ليلة وليلة، مجلّد ٥، ص١٨٨- ٢٤٣

٦- *Fabliaux,* édition de Gilbert Rouger, Gallimard, Folio, ١٩٧٨

ألف ليلة وليلة، ج٣، ص٢٢٢

٧- ليلة القدر: ليلة مقدّسة عند المسلمين، تكون في الآحاد من الأيام العشر الآواخر في هذا الشّهر، ولها بركات وفضل كبير عندهم.

٨- ألف ليلة وليلة، ج٣، ص٢٢٤

٩- *Fabliaux,* édition de Gilbert Rouger, Gallimard, Folio, ١٩٧٨

١٠- ألف ليلة وليلة، ج٣، ص٢٢٣

١١- انظر: عبدالله الغذّاميّ: ثقافة الوهم مقاربات حول المرأة والجسد واللّغة، ص١٦

١٢- انظر: ليلى أحمد: الثّقافة العربيّة والكتابة حول الجسد، فصل من كتاب المرأة والجنسانيّة في المجتمعات الإسلاميّة، بينار إيكلكاركان، ترجمة معين الإمام، ط١، دار المدى للثّقافة، دمشق، سوريا، ٢٠٠٤، ص٧١- ٨٨؛ رضوى عاشور: الوجه المخفي لحواء، ط١، دار زد، لندن، بريطانيا،١٩٨٠، ص١٥- ٢٢

١٣- نوال السّعداويّ: الرّجل والجنس، ط١، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، القاهرة، مصر، ١٩٧٥، ص١٥- ٤٧؛ إ. س: الجنس والثّقافة، ترجمة منير شحود، ط٢، دار الحوار، اللّاذقية، سوريا، ٢٠١١، ص١٩٩- ١١٠

١٤- كولن ولسون: الجنس والشّباب الذّكي، ترجمة أحمد عمر شاهين، ط١، دار الحداثة، بيروت، لبنان، ٢٠٠٠، ص٧٧

١٥- Fabliaux, édition de Gilbert Rouger, Gallimard, Folio, ١٩٧٨

١٦- نفسه.

١٧- إرفن جميل شك: الاستشراق جنسيّاً، ترجمة عدنان حسن، ط١، دار قدمس للنّشر والتّوزيع، بيروت، لبنان، ٢٠٠٣، ص٣٢٦

١٨- نوال السّعداويّ: الرّجل والجنس، ص٢٠- ٢٧

١٩- انظر فاطمة المرنيسيّ: ما وراء الحجاب الجنس كهندسة اجتماعيّة، ط٥، المركز الثّقافيّ العربيّ، الدّار البيضاء، المغرب، ٢٠٠٩، ص١٣- ١٧

٢٠- ألف ليلة وليلة، ج٣، ص ١٩٢

٢١- ن. ج. بيريل: الجنس وطبيعة الأشياء، ترجمة نور الدّين البهلول، ط١، دار الكلمة، دمشق، سوريا، ٢٠٠٠، ص٩٧

٢٢- سليم دولة: الثّقافة الجنسويّة الثّقافيّة: الذّكر والأنثى ولعبة المهد، ط١، مركز الإنماء الحضاريّ، حلب، سوريا، ١٩٩٩، ص٩٧- ٩٨

٢٣- Fabliaux, édition de Gilbert Rouger, Gallimard, Folio, ١٩٧٨

٢٤- السّلطة والعنف: عزّ الدّين الخطابيّ، ط١، مجلّة مقاربات، المغرب، فاس، ٢٠٠٩، ص٢٤.

٢٥- انظر فصل: علم الجنس المحظور: إبراهيم محمود: المتعة المحظورة، ط١، دار رياض الرّيس للنّشر والطّبع، بيروت، لبنان، ٢٠٠٠، ص١٩- ٤٥؛ وانظر فصل: التّنشئة والتّمييز النّوعيّ: مها محمد حسين: العذريّة والثّقافة دراسة في إنثربولوجيا الجسد، ط١، دال للنّشر والتّوزيع، دمشق، سوريا، ٢٠١٠، ص١٥٣- ١٦٧

٢٦- منتصر: الحبّ والجسد، ط١، دار الخيّال، القاهرة، مصر، ١٩٩٦، ص٨٧- ١٢٣

٢٧- ألف ليلة وليلة، ج٣، ص٢٢٢

٢٨- Fabliaux, édition de Gilbert Rouger, Gallimard, Folio, ١٩٧٨

٢٩- إرفن. جميل شك: الاستشراق جنسيّاً، ترجمة عدنان حسن، ط١، دار قدمس للنّشر والتّوزيع، بيروت، لبنان، ٢٠٠٣، ص٣٢٦

٣٠- انظر سيكولوجية الإخلاص الجنسيّ للرّجل في كتاب: يوسف مراد: سيكولوجيّة الجنس، ط٣، دار المعارف، القاهرة، مصر، ٢٠٠٦، ص١٣١

٣١- ألف ليلة وليلة، ج٣، ص١٨٩- ١٩٠

٣٢- عبدالله الغذّاميّ: ثقافة الوهم مقاربات حول المرأة والجسد واللّغة، ص٨١

٣٣- نوال السّعداويّ: الرّجل والجنس، ص١٥- ٤٧

٣٤- Fabliaux, édition de Gilbert Rouger, Gallimard, Folio, ١٩٧٨

٣٥- Fabliaux, édition de Gilbert Rouger, Gallimard, Folio, ١٩٧٨

٣٦- ألف ليلة وليلة، ج٣، ص٢٢٢

٣٧- نفسه: ص٢١٨

٣٨- نفسه: ص٢١٩

٣٩- قصّة الزّوجة التي أقنعت زوجها بأنّه كان يحلم، ص١٩

٤٠- ألف ليلة وليلة، ج٣، ص١٢٣

٤١- قصّة "قصيدة أرسطو"، ص ٢٠

٤٢- قصّة "السّيّد هان والسّيّدة آنيوز"، ص٥٠

٤٣- عبدالله الغذّاميّ: ثقافة الوهم مقاربات حول المرأة والجسد واللّغة، ص٧٧

٤٤- ليزا توتلي: فنّ كتابة الفنتازيّا والخيال العلميّ، ترجمة كمال الدّين حسين، ط١، الدّار المصريّة اللّبنانيّة، القاهرة، مصر، ٢٠٠٨، ص١٠١

٤٥- عبد الله الغذّاميّ: المرأة واللّغة، ط٣، المركز الثّقافيّ العربيّ، الدّار البيضاء، المغرب، ٢٠٠٦، ص٥٩- ٦٠

٤٦- جمال بوطيب: الجسد السرديّ أحداثيّة الدّال وتعدّد المرجع، ط١، IMBH للطّباعة والنّشر، المنغرب، وجدّة، ٢٠٠٦، ص٣٣

٤٧- Fabliaux, édition de Gilbert Rouger, Gallimard, Folio, ١٩٧٨

٤٨- توثيق في قصّة "الزّوجة التي أقنعت زوجها بأنّه كان يحلم، ص١٩

٤٩- ألف ليلة وليلة، ج٣، ص٢٢٠

٥٠- القرآن الكريم: سورة يوسف، آية رقم ٢٨

٥١ - انظر تفسير الآية في: ابن كثير: تفسير القرآن العظيم، الإمام الحافظ أبي الفداء إسماعيل ابن كثير القرشيّ الدّمشقيّ، توفي ٧٧٤ هـ، ط٢، جزء ٢، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ٢٤٩٣؛ سيد قطب: في ظلال القرآن الكريم، ط١، جزء١٠، دار إحياء الكتب العربيّة، القاهرة، مصر، ١٩٥٣، ص٧١٨- ٧٣٤

٥٢- القرآن الكريم: سورة النّساء، آية رقم ٣

٥٣- انظر تفسير الآية في: ابن كثير: تفسير القرآن العظيم، الإمام الحافظ أبي الفداء إسماعيل ابن كثير القرشيّ الدّمشقيّ، توفي ٧٧٤ هـ، ط٢، جزء ١، ص ٤٥٩- ٤٦١؛ سيد قطب: في ظلال القرآن الكريم، ط١، جزء٢، ص٢٣٥- ٤٤٤

٥٤- القرآن الكريم: سورة البقرة، آية رقم ٢٨٢

٥٥- انظر: فخر الدّين الصّانعيّ: شهادة المرأة في الإسلام، ط١، منشورات فقه الثّقلين، السّعوديّة، ٢٠٠٨

٥٦- القرآن الكريم: سورة النّساء، آية رقم ٧٨

٥٧- انظر تفسير الآية في: ابن كثير: تفسير القرآن العظيم، الإمام الحافظ أبي الفداء إسماعيل ابن كثير القرشيّ الدّمشقيّ، توفي ٧٧٤ هـ، ط٢، جزء ١، ص٤٦٧- ٤٧٠؛ سيد قطب: في ظلال القرآن الكريم، ط١، جزء٢، ص٢٤٤- ٤٥٦

٥٨- انظر الإدراك الجنسيّ: سعدون المشهدانيّ: الجنس في الأديان السّماويّة الثّلاثة، ط١، دار ورد للنّشر، عمّان، الأردن، ٢٠٠٨، ص٢٧٠- ٢٧٢

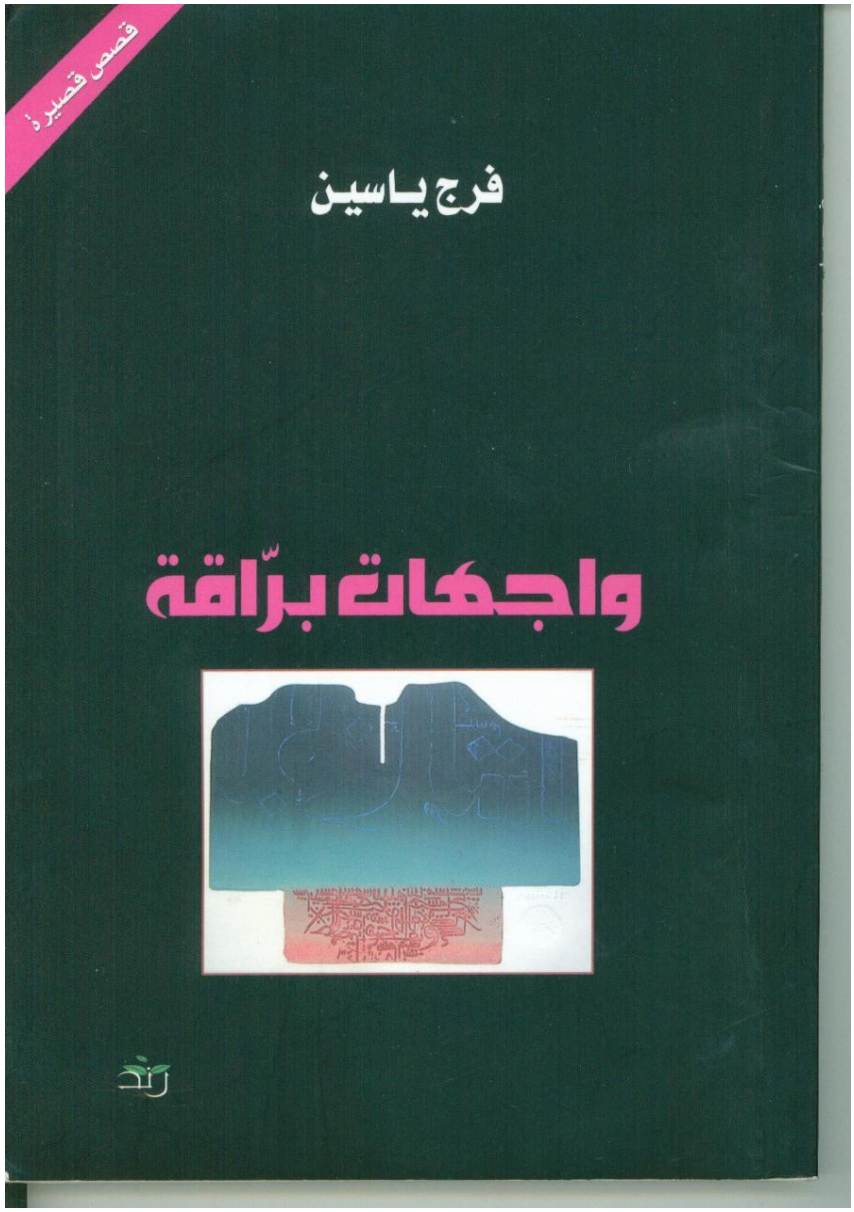
٥٩- انظر ملامح الجنس في العصر العربيّ والإسلاميّ: كامل العجلونيّ: الجنس في اليهوديّة والمسيحيّة والإسلام، ط١، منشورات عمادة البحث العلميّ، الجامعة الأردنيّة، عمّان، الأردن، ٢٠٠٧، ص٤٩٢- ٤٩٥

٦٠- غسّان الزّهيري: الحياة الجنسيّة بين الرّجل والمرأة، ط٢، مؤسّسة يحسون، بيروت، لبنان، ٢٠٠٠، ص٢٨٣

٦١- نوال السّعداويّ: الرّجل والجنس، ص٣١

(٢)

مساحة التّوتّر بين الانتظار والخيبة عند القاصّ العراقيّ فرج ياسين في مجموعته القصصيّة "واجهات برّاقة"



ملخّص:

تتناوب المجموعة القصصيّة "واجهات برّاقة" للقاصّ العراقيّ فـرج ياسـين [1] على مساحات من التّوتّر المشدودة إلى قطبي الانتظار والخيبة بحرفيّة عالية تعكس قدرته على جعل اللّغة بطلاً كما هـي أداة وغايـة مـن أجـل عـرض جملـة مـن القضايا الإنسانيّة التي تؤرّقه، وتلحّ عليه لتخرج على شكل إيقاعات سرديّة تعبّر بقلم الفرد عن معاناة الجماعة ببتجليّاتها ومآزقها وأزماتها كلّها.

المجموعة الصّادرة في طبعتها الأولى في عام ١٩٩٥، وفي طبعتها الثّانيـة في عام ٢٠١٠ تتموضع في ثلاثة فواصل عدديّة كبرى يضعها القاصّ فـرج ياسـين تخوماً بين قصصه، ففي الفاصلة رقم (١) ورقم (٢) يُدرج خمـس عشـرة قصّـة قصيرة، في حين يُدرج تحت الفاصلة رقم (٣) خمس عشرة قصّـة قصـيرة جـداً، معلناً بذلك صراحة أنّه يخلّط بين القصّة القصيرة والقصّة القصيرة جداً من أجل تقـديم مسـاحات سـرديّة تعبّـر عـن أفكـاره وأحاسيسـه وآرائـه في جملـة مـن التّناقضات والمكابدات والإكراهات في بنيـة قلقـة تتعـارك فيهـا قـوى الانتظـار ومعاول الهدم في خيبات الأمل.

مساحة التّوتّر الطّفوليّة المتلبّسة بالغرائبيّة والعجائبيّة:

تمتدّ الطّفولة في مجموعة "واجهات برّاقة" لاسيما في الفاصل رقم (١) الـذي يحتوي على تسع قصص، لتكون مساحة سرديّة ملبّدة بـالتّوتّر الـذي يشـدّنا إلى مساحات وقوى متباينة، وهذه المساحة الشّاسعة في نفس فرج ياسين الذي يبدو أنّ الطفّولة ما تزال تسكنه روحاً ونبضاً وتجربة ومعاناة قادرة على أن تبتلع كافّة هموم عوالم الكبار، وتقدّمها في رؤية بريئة موجعة، لكن صـريحة بالقـدر الـذي

يسمح لها بتمرير زوافر النّقد والتّجريم الذي يشين الكثير من سلوكيّات الأفراد والجماعات في المنظومة البشريّة التي يقدّمها فرج ياسين في قصصه.

ففي هذه المجموعة يضطلع البطل الطّفل بدور البطولة أو يشارك فيها على أقلّ تقدير، وبذلك تكون مساحة البطل الطّفل هي مساحة استثنائيّة من مساحات التّوتّر التي تكوّن حاضنة للمشهد الإنسانيّ، وزاوية من زوايا الإطلال على النّفس الإنسانيّ عبر مساحات نفسيّة تمتاز بالرّقة والشفافيّة والنّقاء في أغلب الأحيان.

ففي قصّة "تمرين" ننزع إلى التّوتّر عندما نرى كلمة مجهولة يكتبها صبيّ في دفتره تصبح محوراً للنّزاع والنّقاش بينهما؛ فالوالد يريد أن يكفّ ابنه عن كتابة هذه الكلمة بحجّة أنّها "كلمة قاسية، انظر إلى حروفها"[٢]، والابن لا يبالي برأي أبيه في هذه الكلمة، ويستمرّ في كتابتها، فيحاول الأبّ أن يشغل ابنه عن كلمته اللّغز بقوله: آه يا لك من شيطان، تعال وكُلْ شيئاً"[٣]، لكن الابن يصمّم على أن يستمرَّ في كتابة كلمته اللّغز، ويشرع في سلوك غرائبيّ[٤] يكرّس فيه رغبته في الانتصار لكلمته على إرادة والده القاسرة له، فيشرع يكتب كلمته على كلّ مكان في البيت "بعد ساعة واحدة، كانت الجداران والأبواب والزّوايا التي تصل إليها يداه قد اصطبغت كلّها بتلك الكلمة. حروف طوال مفلطحة تفتقر إلى الاستقامة، تعرض وتستدقّ فوق طلاء الجدران الخضر"[٥]

إن كان الانتظار في هذه القصّة يتمثّل في انتصار الصّبي لفعل الكتابة لكلمته اللّغز، فإنّه يستمرّ في هذا الفعل الانتصاريّ عندما يجنح إلى سلوك عجائبيّ[٦]، ويستسلم لقوّة فعل الكتابة، إلى حدّ أنّ جسده يبدأ بالتّلاشي أمام الكلمات التي كتبها في كلّ مكان "وفي غرة النّوم، وجده أخيراً، يقف أمام مرآة

الزّينة، يراقب مأخوذاً تلاشي جسده شيئاً فشيئاً وراء ذلك المدّ الأهوج الذي تصنعه يداه"[٧]

في إزاء ذلك يرث الأب خيبة الأمل من ابنه الذي خرج على رغبته وإرادته، وانصاع لقوّة الكلمة في نفسه، وشرع يركض خلفها، حتى تلاشى واختفى. وبذلك ينتصر الانتظار على خيبة الأمل في هذه القصّة، وهذا يدعونا إلى أن نتساءل ماذا كانت هذه الكلمة اللّغز التي أشعلت هذا الصّراع الكبير؟

يجوز لنا أن نأوّلها بالحرّيّة التي ينشدها الابن بإلحاح، وهي رمز للطّبقات المسحوقة أمام الأبّ الذي يمثّلأ القوّة الأبويّة السّلطويّة التي تحاول أن تفرض هيمنتها ما استطاعت على الابن/ الطّبقات المسحوقة، وتستثمر في سبيل ذلك قدراتها وطاقاتها وأدواتها كاملة، وفي إبّان ذلك قد لا يجد الابن حلاً لذلك سوى أن يستعين بالفعل العجائبيّ، وهو التّحوّل والامتساخ في هذه القصّة لينتصر على ضعفه واستلابه.

في قصّة "تمرين" يحاول عليّ الذي يلقّبه والده دائما بالطّويل من باب المفارقة[٨] وهو في الحقيقة "فتى قصيراً قميئاً"[٩] أن يسير على منوال أبيه في درب البطولة المزعومة، ويكون الخلاص عنده في أن يكون بطلاً حقيقيّاً، لابطلاً مزعوماً مثل أبيه المهزلة الذي يدّعي البطولة والفارسيّة، لكنّه في الحقيقة ضعيف ومهزوم في معاركه وشجاراته كلّها، وكان "قلقاً، وأنّه يلبس للكدر لبوس المزاح، ليس بوصفه طاقيّة إخفاء، بل قارب نجاة"[١٠]

ينشأ التّوتّر في هذه القصّة في مساحة المأمول المحذور؛ فعليّ يحاول أن يصبح بطلاً حقيقيّاً، ويظنّ أنّ الطّريق إلى ذلك هو عبر صنعه لمسدس يدويّ يبغي أن يحصل على البارود من أجل أن يصبح قاتلاً فاتكاً، وهذا المأمول عنده

يوتّر الوالد تماماً الذي يدرك أنّ المحذور كلّه في ما يتمنّى ابنه، ويعرف تماماً أن القوّة لا تكون في هذا الشّكل المشوّه الذي صنعه لابنه عبر قصص بطولته المزعومة عندها يرفض تماماً أن يوافق ابنه على فعله، ويكسر أفق انتظار البطولة عنده بخيبة أمله بنفسه وبحقيقته وبمصير ابنه المنتظر، ويخطف المسدس من يد ابنه، ويهبّ واقفاً، وفحّ زاعقاً: إيّاكَ ياعليّ[١١]

أمّا في قصّة "واجهات برّاقة" فتمتدّ مساحات التّوتّر بين الآمال المتناقضة بين الأب وابنه؛ فالأب يرى الماضي والحاضر والمستقبل متلخّصاً في مجموعة من الموروثات الأسريّة، في حين يراها الابن الطّفل مجسّدة في أن يقتني لعبة رآها في السّوق منذ أيام.

بين هاتين الرّؤيتين المختلفتين تنبتُ خيبة الأمل جليّة مؤلمة، فالأبّ يريد أن يقدّر ابنه الصّغير جملة من الخردوات التي باتت دون قيمة إلاّ في نفسه وفي تقديره، وهي جملة من الصّور ومنديل وعصا ذات مقبض عاجيّ وسيف وبندقيّة وساعة، في حين أنّ الابن يلحّ على الأبّ كي يشتري له تلك اللّعبة التي رآها معروضة في واجهة من تلك الواجهات البرّاقة التي يعيب الأبّ على ابنه أن يتعلّق بها[١٢]

في النّهاية تنتصر خيبة الألم على الانتظار، فالابن لا يحصل على اللّعبة التي يحلم بها، والأب يخيب أمله بابنه الذي يلاقيه بالبرود وعدم الاهتمام، وهو يقول له: "هب أنّك أصبحت رجلاً، ما عساك تقول لجدّك وجدّ جدّك؟ كلّ تلك السّلسلة العريقة من الأسلاف العظام. صحيح بعضهم لم يترك لنا إلاّ اسمه، ولكنّها أسماء كبيرة؟ أمّا البندقيّة والسّيف والسّاعة، فهذه هي الأشياء التي يجب أن تعيش لأجلها"[١٣]

في جوٍّ من الغرائبيّة والصّمت والإلغاز نجد الأبّ وابنه يصبحان شريكين في عمليّة الانتقام من خيبة الأمل لسببين متباينين؛ فالابن يريد أن يسعد والده عبر مساعدته له في الوصول إلى الحزمة المخبّأة في جدار البيت، أمّا الأبّ فيرى سعادته متمثّلة في إحراق كلّ ما يراه سبباً في خيبة أمله؛ لذلك يشرع في إحراق أوراقه كلّها في محرقة أعدّها أمام بيته من "نصف برميل مثقب الجوانب في خطوط متوازية شديدة القرب من بعضها، تنفث الدّخان موجات رصاصيّة سريعة، تحت ربوة متأرجحة من اللّهب المستمرّ"[١٤]

هذا الطّقس العامّ من الانتقام من خيبات الأمل يشحن القصّة بالتّوتّر والقلق والانهزام أمام الانتظار، وفي حين ينجح الابن ظاهريّاً في أن يحقّق أمله بإسعاد والده بالحصول على الأوراق المخبّأة في جدار المنزل بعد هدمه، نجد الأبّ على الرّغم من أنّه قام بإحراق الأوراق كلّها التي كانت تسبّب الألم له إلاّ أنّنا نستطيع أن نجزم بأنّ انتصاره وهميّ، وما هو إلاّ امتداد طبيعيّ لهزيمته؛ فمن يحرق "كلّ الكلمات التي أحبّها، وأعتنقها ذات يوم، والتي خاب بها أيضاً"[١٥] إنّما يحرق جزءاً جميلاً من ذاته ومن ذاكرته ومن حقيقته.

من جديد يتورّط الابن مع أبيه في لعبة الانتظار والأمل في قصّة "وثن"، ونجدهما عالقين في بحث غرائبيّ عن وثن مجهول الهويّة والغاية؛ فالأب يبحث عن وثن يسمّيه "الكرة"، وهذا البحث يستغرق كامل وقته واهتمامه ومشاعره، وهو ينقل هذا الهاجس إلى ابنه الوحيد الذي يورّطه معه في البحث عن هذه "الكرة".

يبدأ الابن في مقصده الشّريف في مساعدة والده في البحث عن الكرة المنشودة في كلّ مكان، لكنّهما يخفقان في ذلك إخفاقاً ذريعاً، وعندما يسأل أبيه

عن حقيقة هذه الكرة يردّ عليه بقوله: "لقد صنعتُ ذلك بنفسي، أحضرت كتلة من الحجر تشبه الكرة، وجلست في البيت قائلاً لنفسي سوف أصنع من هذه الكتلة الصّماء وجهاً لفتاة صغيرة شعرها جميل، وعيناها واسعتان، ومضت أيام عديدة، ثمّ تمّ لي ذلك"[١٦]

أخيراً يسقط الأبّ والابن في فخّ خيبة الأمل، ولا يجدان الكرة الغرائبيّة الهدف التي تملأ فضاء القصّة بقلق وبتوتر يقودنا إلى التّساؤل المشروع عن حقيقة هذه الكرة.

هل هي وهم منفلت من عقال عقل الأبّ؟ أم هي رمز لذلك البحث البشريّ المحموم عن سعادة مأمولة في البعيد في حين السّعادة الحقيقيّة موجودة في أقرب نقطة منّا، لكن طبيعة البشر الجاهلة هي التي تجعل النّاس يعتقدون أنّ السّعادة متحقّقة في البعيد؛ لذلك نجد الأبّ يبحث عن كرة قد تكون سعادة له، بعد أن صنعها على شكل امرأة أو فتاة يحلم بها، وغرق في أوهامه، ونسي أنّ وثنه الحقيقيّ المتمثّل في زوجته التي يهملها وفي ابنته "الصّغرى التي لا يطيق ضجيجها"[١٧] أمامه في الأوقات كلّها، ويمكن أن يسعد به حقيقة بدل أن يقضي حياته يركض لاهثاً حزيناً وراء وهم لا يتحقّق، فيغرق في حزنٍ دائم.

أخال أنّ هذه القصّة تقودنا مباشرة إلى حقيقة صادمة، وهي أنّ أحلامنا وسعادتنا موجودة فيما نملك، لا فيما نجري وراءه.

أمّا في قصّة "الخال" فيصبح التّهويم والتّخييّل أداة عجائبيّة لأجل تحقيق الأشياء الجميلة، ولو عبر عمليّة التّذكّر؛ فسارة التي تجهل أين اختفى المفتاح الذي يدير لعبتها من أجل أن تعمل، تطير في فعل عجائبيّ من غرفة الصّف، بعد أن تقول معلمتها: "إنّنا نضع الأشياء التي لا نريد أن نفقدها في الحقّائب"[١٨]،

وتستحضر بفعل تخييليّ ذلك الرّجل الغائب عن حياتها بعد سلسلة من تداعيات التّذكّر الماضية حيث السّعادة وذلك الرّجل الذي يداعبها دون توقّف، ثمّ تستدعي بفعل عجائبيّ آخر كلّ من كان في الصّف من معلمة وطالبات ولوح للكتابة عليه، ليكونوا جميعاً شاهدين على الشّبح الذي جاء من خيالها وأعماق ذكرياتها ليفتح تلك الحقيبة التي تقبع منذ زمن فوق خزانة الملابس، ويجد مفتاح لعبتها الضّائع فيها، ثمّ "وضع المفتاح في الثّقب، وجعل يديره بتؤدة وصبر، وهي تنظر إلى أصابعه سارحة مع حركة دوران زعنفة المفتاح المخرّمة"[١٩]

هكذا تحقّق سارة حلمها عبر فعل تخيليّ مزروع في عوالم فنتازيّة، لا نستطيع إلاّ أن نسلّم بحقيقتها وبصدق حدوثها ما دام هذا الأمر يقود بطلة القصّة إلى النّجاة من مزالق خيبات الأمل بعد انتظار طويل لتحقيق أملها في بنية سرديّة مرصّعة بالقلق والتّوتّر النّاتج عندنا عن قبولنا لهذه الأحداث، فالتّوتّر هو من يغذّي الفعل العجائبيّ بالحياة، وعندما نسلّم بأنّ الفعل لا يمكن أن يحدث ضمن القوانين الطّبيعيّة لعالمنا نكون قد دخلنا في جنس الأدب العجائبيّ[٢٠]

لكن في قصّة "ثوب بنفسجيّ قصير الأكمام" نجد الأمّ عالقة في خيبة أملها في إزاء الحقيقة التي تعرفها تماماً، وتخفيها عن وحيدها الصّغير الذي ينام كلّ ليلة على أمل أن يعود أبوه الجنديّ من الحرب، فيسعده، ويسعد به، وهو لا يعلم أنّ والده قد أُستشهد، ولن يعود أبداً مهما طال انتظاره، لكن أمّه في كلّ ليلة تقول له: "اسمع يا عليّ، سوف يعود، أجل، بابا سوف يعود، غداً أو بعد غد، ربما سيطرق علينا الباب، فلا ينبغي أن تأخذنا سنة أو نكلّ من الانتظار"[٢١]

بدل أن تقول الأمّ الحقيقة لابنها، تظلّ حبيسة معه في داخل كذبة عودة الأبّ الغائب التي لن تتحقّق أبداً، وتمدّ أفق الانتظار إلى غايات التّمنّي التي لن

تدرك غير خيبات الأمل، وتشعل مساحات الانتظار بتوتر موصول ومتجدّد عبر ثوب بنفسجيّ قصير الأكمام، وتعدّه لذلك اللّقاء الذي لن يكون، وفي كلّ ليلة تنشره أمامها، فتعبق الغرفة برائحة العطر الذي تغزوه، وتغرق الأمّ في حزن موصول دامع تجلد نفسها به ليل نهار شأنها شأن الملايين من النّساء العراقيّات الأرامل والثّكالى اللّواتي أورثتهن الحروب إرثاً محزناً من الفقد والانتظار وخيبات الأمل.

تنتصر خيبة الأمل من جديد على الرّجل الأعمى في قصّة "سدوم"؛ فهو يعود بعد سنين من الغربة ليبحث عن أصدقائه وحياته السّابقة في مدينته التي هجرها منذ زمن بشكل قسريّ، وفي صحبته ابنه الذي يقوده في طريقه بعد أن فقد نعمة البصر، ويؤمّل نفسه وابنه بلقاء سعيد ذي تفاصيل مبهجة غارقة في الاستقبال والحفاوة والسّعادة بعودته بعد زمن طويل من الغياب، لكنّه يفاجأ بأنّ معالم المدينة قد تغيّرت تماماً، وأنّ الوجوه التي يعرفها ماعاد لها وجود، فينكره الجميع، ويجهله الموجودون، فيعود أدراجه حزيناً مكسوراً خائباً، وهو يرفض الحقيقة، ويقول لابنه: "لا تقلْ لنفسكَ أبداً إنّنا تجوّلنا في مدينة معينة، ولكنّنا لم نعثر عليها"[٢٢]

بذلك يبدأ من جديد فصل آخر من الانتظار الذي يرفض أن يستغني عنه حتى بعد تجربة مريرة من القلق والتّوتّر التي امتدّت زمانيّاً ومكانيّاً وحدثيّاً في سرديّات البحث عن أصدقائه في فضاء المدينة التي أنكرته، وتنكّرت له، وضاقت عليه حتى ألجأته إلى هجرها من جديد.

مساحة التّوتّر المنحازة لأوجاع المشهد الحياتيّ اليوميّ:

يبدأ فرج ياسين الفاصل رقم (٢) من قصص مجموعته التي يبلغ عددها في هذا الجزء من المجموعة ستاً بالمقولة الشّعريّة التّالية:

"تُسمّي ماكان يولولُ في الأسحار غناءٍ؟!

أتناجي مجمرةً تحت عريشٍميت، تحسب أنّك تلقى قمراً؟"[٢٣]

هي عتبة غير مجانيّة لقصص هذا الفاصل؛ فهي تعدّ لافتة دلاليّة لما تضمّ هذه القصص من ثيمة كبرى تتصارع في فضائها السّرديّ، فهذه القصص تلحّ على جدليّة الانتظار وخيبة الأمل التي تهيمن على أجواء القصّة، وتشكّل سيرورتها، وهي من ناحية أخرى تشي لنا بذلك المصير المأساويّ الذي ينتظر أبطال القصص الذين ينقادون إلى خيبة الأمل على الرّغم من سعيهم الحثيث خلف السّعادة المأمولة والمنتظرة في حيواتهم التي سرعان ما تُجهض على مذبحة الواقع المجترح لأنواع الجرائم كلّها في حقّ الإنسانيّة.

ففي قصّة "أمام الستائر المسدلة" ندخل في فضاء رومانسيّ متكوّن من رجل وامرأة يرتادان مرقصاً جميلاً يضجّ بالموسيقى والرّاقصين، ونلمح في حوارهما رغبتهما في أن يرقصا، ونعرف من خلال الحوار الخارجيّ بينهما أنّهما قد جاءا إلى هذا المكان بعد سلسلة من خيبات الأمل والحرمان؛ فهي حُرمت منه، وتزوّجت من آخر سرعان ما ذهب إلى المعركة، ولم يعد، ليتركها عروساً وحيدة دون زوج أو ولد، وهو أُقتيد إلى الحرب التي تحرق دون رحمة أجمل أيام عمره، وبعد حرمان طال بهما التقيا في هذا المكان لعلّه يتواطأ معهما على دفن الماضي المؤلم، ومن أجل المزيد من الإيغال في ذكريات الفرح يتذكّران ذلك المطعم الذي

كانا يحلمان بأن يزوراه قبل أن يفترقا، فيعدها بأن يأخذها إليه على الرّغم من أنّه يعلم أنّه لم يعد موجوداً "وخشي أن يقول لها أنّه ذهب للبحث عنه، فلم يجده في مكانه ثمّ جدّ في البحث عن اسمه في الواجهات والألواح البرونزية، وخلف بريق لافتات النيون في العمارات الشّاهقة. غير أنّه لم يعثر على الاسم. ماعادت الأشياء تسكن أسماءها"[٢٤]

نظلّ ننتظر تلك اللّحظة التي سوف يراقص فيها البطل حبيبته التي باتت زوجة له بعد أن غدت أرملة لغيره، ونسمعه يقول لها: "كنا سنأتي إلى مثل هذا المكان ذات يوم"[٢٥]، وتناجيه قائلة: "مرّة عرض عليّ الذّهاب إلى مطعم السّمك، ولكنّني رفضت، هل تذكر؟ أما كنّا سنذهب إلى ذلك المكان بعينه، أنا وأنت؟"[٢٦]

ترتفع حدّة التّوتّر، ونحن ننتظر تلك اللّحظة التي سيأخذها فيها من يديها ليراقصها، وهو يفكّر في نفسه "قبل حفنة من السّنين كانت ستكون إلى جانبه فتية مرحة وفاتنة"[٢٧]، وينتبه عندها إلى أنّها لم تشرب ولا قطرة من العصير شأنه هو لأنّ "ما في حلقه من المرارة لا تفنيه رشفة عابرة، فكيف بها"[٢٨]، ثمّ يقرّر أخيراً أن يأخذها من يدها، ويقوم بمخاصرتها أمام الجميع، وفي أعلى لحظات توّتر الحدث، تأتي المفارقة الصّادمة؛ فالبطل الذي اجتمع أخيراً مع حبيبته بعد فراق طويل، الآن يجلس إليها في مرقص، ويتمنّى أن يراقصها كما تتمنّى هي، لكنّه لا يستطيع ذلك؛ لأنّ قدمه قد تناثرت في أرض المعركة.

بذلك يأتي المشهد الواقعيّ المبنيّ على المفارقة الفاجعة ليكسر لحظة انتظارنا المبنية على انتظار بطلي القصّة لهذه اللّحظة منذ سنوات طويلة، وليورّطنا مع بطلي القصّة في بشاعة المشهد الحياتيّ اليوميّ الذي يقهر الإنسان، ويبدّد أكثر أحلامه صغراً، مثل أن يراقص من يحبّ ولو لدقائق، ويجرّمه دون

جرم، ويحرمه من أعضائه بعد أن يورطه في حروب بشعة تأكل شبابه وأحلامه وصحّته، فيكون الجميع ضحيّة لواقع يجيد أن يسلم الأفراد لخيبات أمل مكرورة.

بل إنّ خيبة الأمل تنتصر حتى على رغبة الإنسان الطّبيعيّة والمشروعة في البقاء على قيد الحياة؛ ففي قصّة "أعشاش القطا" يهجر القوم مضاربهم هروباً من وجه قطّاع الطّرق الذين يفنون كلّ ما يهاجمون من بشر وماشية وزرع، ويفرّون على غير هدى في الصّحراء جائعين يعانون الخوف والعطش والتّعب والنّعاس، متناسين "أطفالهم الرّضع الذين دُفنوا، دون صلاة أو دموع في أيام الرّحلة اللاّهبة، وقد آلت كثبان قبورهم الصّغيرة -وقد أُلقيت عليها مزق من ثيابهم- إلى علامات فوق الدّروب المعقّدة التي سلكتها قافلتهم"[٢٩]

يعرض فرج ياسين هروب القوم بأرواحهم عبر لوحة بانوراميّة دراميّة مترعة بالخوف والتّعب والقلق، ونكاد نلمح الحياة تنتظر أبطال القصّة في نهاية المطاف، ونزفر زفرات راحة عندما يضع القوم رحال السّفر، ويتخذون من مكان قصّي مساكنهم، لكنّ خيبة الأمل تكون في المرصاد، ويقفل فرج ياسين القصّة بصورة تعبيريّة دراميّة نرى فيها الخيل أوّل من يدرك وصول قطّاع الطّرق إلى المكان، فتحاول أن تيقظ أهلها عبر الطّرق على الأرض بحوافرها، لكن القوم لا يستيقظون، وتقفل القصّة على هذه النّهاية المفتوحة التي لا تُبشّر إلاّ بالموت، ولا تقودنا إلاّ إلى الاعتقاد بأنّ القوم قد فنوا عن بكرة أبيهم على أيدي قطاع الطّرق الذين -دون شكّ- قد ذبحوهم، وهم نيام غافلون.

أمّا في قصّة "الخروج" فيغدو الانتظار بطل الجميع في كلّ زمان ومكان، ونجد بطل القصّة يقضي ستة عشر عاماً من عمره يحلم بأن يخرج الإمام

السّيفانيّ من قبره لسبب لا نعرفه، ولا يفصح هو عنه، ويلازم الضّريح المقدّس للسّيفانيّ، ونكاد ننسى انتظاره لولا إلحاحه عليه، وفجأة ودون توقّع نلفي بطل القصّة وجهاً لوجه مع الإمام السّيفانيّ الذي خرج من ضريحه، وهجر موته، وقابل بطلنا، وعاجله بالسّؤال عن سبب تأخّره في الخروج؟ وبذلك يضعنا أمام لبس كبير، فلا نعود ندري ماهي حدود الحقيقة، وماهي حدود الخيال، كذلك لا ندري أنحن أمام الإمام السّيفانيّ الحيّ الذي ينتظر خروج بطل القصّة من قبره حيّاً؟ أم نحن أمام بطل القصّة الذي ينتظر السّيفاني أن يخرج حيّاً؟ أم أنّنا ابتداء أمام تهويمات وشطحات خيال لا أكثر؟ وتبقى الأسئلة معلّقة كما يبقى الانتظار معلّقاً كذلك عبر سرديّة فنتازيّة تنحاز إلى الخيال ما دام ذلك يقودنا إلى عوالم قابلة للتحقّق، وما دام انتظارنا موصول لأناس لا نعرف حتى لماذا ننتظرهم! فعلى الرّغم من خروج السّيفانيّ من قبره، وعلى الرّغم من لقاء بطل القصّة به، فنحن لا نعلم ما المغزى من هذا الانتظار الذي طال ببطل القصّة لمدّة ستة عشر عاماً، بل إنّ بطل القصّة لم يحصل على أيّ شيء، أو يطلب أيّ شيء بعد هذا الانتظار، واكتفى بهبة الإمام التي كانت مجرّد حمامتين وضعهما في كفي يديه، فطارتا نحو البعيد بسعادة وفرح وهما "تشكران ذكرى خروجهما لآخر مرة من القفص"[٣٠]

لعلّ هذه الجملة القفلة للقصّة هي الجملة المحور وحلّ اللّغز في القصّة؛ فهل كان هدف الانتظار، وهدف البعث في القصّة هو الحرّيّة التي طال غيابها؟ وما هي دلالات رمز الحمامتين في هذه القصّة؟ ولماذا قُرن خروجهما بعبارة "لآخر مرّة"؟ لاشكّ أنّ إجابات حاسمة لهذه الأسئلة بعيداً عن التّأويل غير القاطع بالإجابات قد يقودنا إلى إدراك كنه الانتظار في المكون الفكريّ والنّفسيّ والدّلاليّ والجماليّ عند فرج ياسين لاسيما أنّ هذه القصّة تمثّل -على خلاف

النّسق العامّ في المجموعة القصصيّة- الاتّجاه نحو انتصار الانتظار على خيبة الأمل؛ فبطل القصّة لم يذهب انتظاره هباء منثوراً، وعمراً مهدوراً، بل تحّقق مسعاه، ونال ما تمنّى، وقابل الإمام السّيفاني في توليفة عجائبيّة لا يمكن أن تتحقّق في الواقع، مؤسّساً بذلك اختراقاً لقوانين الطّبيعة كلّها وانتصاراً لعظمة الانتظار ولقدسيته، لاسيما إن كان ذلك في سبيل أمر عظيم مثل الحرّيّة.

في قصّة "المدثّر" تتضاعف خيبة الأمل من مجرّد عدم القدرة على الإنجاب عند الزّوجة[٣١]، لتصبح سمة لفعاليّات الحياة كلّها؛ فبطل القصّة يشعر بالرّتابة القاتلة التي تحيل حياته إلى جملة من خيبات الأمل التي اعتاد على الانصياع إليها دون نقاش أو جدال، فيمارس طقوس حياته كلّها؛ لأنّه واجبّ عليه أن يمارسه، حتى لعبة الجسد والجنس يقوم بها غير مختار، بل منصاعاً لرغبة زوجته، لكنّه في لحظة استثنائيّة غير مبرّرة فنيّاً أو سياقيّاً أو منطقيّاً يفاجئنا بطل القصّة بقراره بالانتصار على خيبات الأمل دون مبرّر أو سبب، وعلى حين غرّة يثور على جسد زوجته، ويرفض أن يدخل معها في لعبة الشّهوة والإشباع، ويقرّر أن يخلص فقط للثّورة على اعتياديّة الأشياء التي جعلته آلة مستسلمة لكلّ شيء، حتى لخيبات الأمل، ونجد في نهاية القصّة أفقاً مشرقاً يحمل دلالات موغلة بالتّجديد والأمل على الرّغم من أنّ القصّة لم تشفع ذلك بمعطيات مقنعة أو آمال معلّقة أو أفكار رائدة في هذا الشّأن، وتقفل القصّة على المشهد التّالي: "أخيراً لبس الانفصال الجسد الذي كان له، وأسفرت النّبوءة عن كلمتها! ودون أن تضع شيئاً فوق قميص النّوم قفزت خارج الحجرات، فوخزت أنسام الحديقة عري جوارحها الشّائخة. وكانت كلّ شجرة قد أتّمت صلاتها، وانحنت ترضع براعمها الجديدة. وما رأت الصّورة التي كانت تراها كلّ يوم"[٣٢]

يُحسب للقاصّ فرج ياسين أنّه عندما يطرح جدليّة الانتظار وخيبة الأمل في هذه المجموعة القصصيّة عبر صور سرديّة شتّى، فهو يسهب في تصوير خيبة الأمل، ويبدع في رصد أشكالها وظلالها وانكساراتها، كما يروح يفسّر المشهد الإنسانيّ والسّلوكيّات البشريّة وفق معطيات هذا العامل السّلبيّ الذي يكسر جمال الأشياء، ويعكّر صفو الحياة، ولا عجب في ذلك؛ فخيبة الأمل ثيمة مدمّرة توصّف الأشياء والمعطيات والظّروف بل ونفسيّات البشر بالاستلاب والخراب والمعاناة والألم؛ لذلك نرى صوراً للألم والعذاب تتعدّد بتعدّد خائبي الأمل، أمّا الانتصار بعد الانتظار، وتحقيق الأمنيات، والانحياز للنّجاح والتحقّق والسّعادة، فهو أمر لا يحتاج –في رأيي المتواضع– إلى الكثير من الوقوف عنده؛ لأنّ السّعادة ذات مذاق واحد عند كلّ البشر، وحدها التّعاسة ذات مذاقات قبيحة لا تعرف إحصاء أو نهاية.

لذلك نجد فرج ياسين في قصّة "الزّوان" يتوقّف عند جزئيّات صغيرة من جزئيّات الخيبة التي تتغلغل في المشهد الحياتيّ بتفاصيله كلّها، فنقف عند ذلك الرّجل الذي أعدّ كلمته من أجل أن يلقيها في مناسبة ما، ثمّ يتفاجأ بسحب هذه المهمّة المسندة إليه بعد أن استعدّ لها طويلاً، "فتراجع إلى الخلف، فمسّ مسند الكرسي بظهره، ثمّ أرخى أطراه، وأسبل عينيه، وتكوّر مهيناً مثل خرقة، غائباً في قمقم الدّخان والعرق"[٣٣]

تكثيف التّوتّر في القصص القصيرة جداً:

في الجزء الأخير من المجموعة القصصيّة "واجهات برّاقة" الذي يحمل الرّقم [٣] تقع خمس عشرة قصّة قصيرة جداً تتناوب على التّكثيف في اللّغة والفكرة والحجم من أجل الخلوص إلى التّشكيل الرّؤيويّ للقاصّ، وكذلك يجنح في

الوقت نفسه إلى تكثيف ثيمتي الانتظار وخيبة الأمل في هذه القصص؛ ففي قصّة "أعقاب" نرى القرويين الثّلاثة يأتون إلى موظف الاستقبال يحدوهم الانتظار والأمل بتحقيق أمر ما، ويقودنا السّرد إلى الاعتقاد بأنّهم في صدد تحقيق أمر مهمّ وملحّ، ونجد موظّف الاستقبال يتعاطف مع مظهرهم، ويساعدهم فيما قد جاءوا لأجله "لقد كان يفكّر أنّهم بحاجة ماسّة إلى المساعدة، لاسيما بعد أن قلّب في رأسه آخر لقطة اختزنها لقاماتهم النّحيفة المقوسة، ومشيتهم المتردّدة الكسول، لقد كانت دشاديشهم بالغة القصر، وسترهم فضفاضة متهدّلة، ولم يرتد أيّ منهم جوراباً تحت حذائه المصنوع من المطّاط والخالي من الأربطة"[٣٤]، ونركن إلى الاطمئنان إلى أنّ الأمور تسير على مايرام، إلاّ أنّنا نصعق عندما نعلم أنّ حاجة القرويين الثّلاثة لم تعدوا أنّ تكون الرّغبة في الدّخول إلى صالة خمر، ليخرجوا من المكان مترنحين سكارى، يحملون كوفياتهم بأيديهم، محقّقين أملهم المرتجى القزم الذي لا يعدو أن يكون السّكر، مخيبين آمالنا بهم، مضيّعين تعاطفنا معهم بشكل كامل.

أمّا في قصّة "أفواه" فيتلخّص الصّراع بين الانتظار وخيبة الأمل في عودة الأبّ إلى بيته بطعام لأطفاله بعد انتظار، وعندما يخفق في أن يؤمّن الطّعام لهم، يشعر بحزن كبير، ويحاول أن يشغلهم عن جوعهم بالغناء الذي يحبّونه، "ظلّ يصفّر محتملاً وخزات الزّفير الجافّ لشفتيه وباطن حلقه، بيد أنّ أحداً لم يفتح فمه. لقد سدّ اللّعاب الصّمغي المتخثّر مسالك الصّوت، وقلحت أسنانهم بالعصارة الصّفراء المتحلّبة عن تهوّع الأمعاء الخاوية"[٣٥]

هكذا تنتصر خيبة الأمل على الأطفال فضلاً عن أبيهم، ويبيتون ليلتهم جياعاً حزانى، أمّا حين ينتصر الانتظار على خيبة الأمل في قصّة "الحصان" يأخذ

السّرد نفساً عجائبيّاً، ونجد صاحب الحصان الفخور بحصانه السّبب في شهرته وثرائه، يمسّد عليه بكلّ فخر ورضا، حينها ينطق الحصان مثل البشر، ويسأل صاحبه إن كان راضياً عنه؟ "فأفرغ الرّجل شعاعاً من عينيه الحائرتين في غرّة الحصان وفغر فاه دهشة"[٣٦]، وعندما أراد أن يردّ وجد نفسه يفقد صوته، ويشرع يحمحم مثل الحصان!

في قصّة "أجيال" يجلس الجدّ والحفيد والصّديق بالقرب من النّهر في انتظار اصطياد سمكة، وعندما يشرعان في جدال طويل حول طريقة صيد السّمك، تظهر سمكة في القرب، فينسرب الصّديق خلفها في النّهر سابحاً محاولاً أن يصطادها بدل أن يهدر هذه الفرصة التي فاتت فرصة اقتناصها على الجدّ والحفيد الغارقين في جدال عميق لايمكن أن يصيد سمكة.

تتزاحم خيبات الأمل في تواتر سريع في القصص التي تجنح نحو التّكثيف بشكل مطّرد يقدّم التّوتّر في أشدّ صوره وأكثرها اختزالاً ضمن تنويعات وإيقاعات شتّى على محاور الزّمان والمكان والحدث؛ ففي قصّة "النّاس الطّيبين يخيب أمل خليل الطّيب مرّة تلو أخرى من النّاس، وفي قصّة "رأس" يخيب أمل بطلة القصّة في الإنسانيّة عندما تحزّ المدية الرّأس دون أدنى حزن أو ندم أو خوف، في حين يخيب أمل الطّفل الصّغير من عودة جدّه إلى الحياة من جديد بعد رحيله، وذلك في قصّة "فراق"، أمّا في قصّة "ثوّار" فيفقد الرّجال الثّائرون الأمل في إنصافهم من بقعة الضّوء الضّعيفة التي تقاومهم، كذلك تفقد الزّوجة في قصّة "أدران" الأمل في التّوصّل مع زوجها لتسويّة تسمح له بأن يفهم أولوياتها، ويتعاطى مع قضاياها بما تستحقّ من الاهتمام، كذلك ييأس الرّجل الأربعينيّ في قصّة "سراب" من عودة شبابه بعد أن أفل، وفي قصّة "القوقعة" ييأس الأصدقاء من

تواصل أحدهم مع الآخر بالشّكل الذي يجب، وأخـيراً يعجـز الـزّوج في قصّـة "الآن" عن أن يجد صيغة للتّواصل مع زوجته، كما تشعر هي بخيبة الأمل لعجزها عن أن تجد صيغة للتّواصل مع أولويات زوجها المتجدّدة.

الإحالات:

١- فرج ياسين: هو أديب وأكاديميّ عراقيّ، يحمل درجة الدّكتوراه في الأدب الحديث والنّقد، من مواليد عام ١٩٤٥، وقد عمل في كليّة التّربية في جامعة تكريت، وهو عضو اتّحاد الأدباء العراقيين، ومؤسّس لاتّحاد الأدباء فرع صلاح الدّين، وأوّل رئيس له، وهو عضو اتّحاد الأدباء والكتّاب العرب، وعضو الهيئة الاستشاريّة للتّأليف والتّرجمة والنّشر في وزارة الثّقافة العراقيّة، ورئيس الهيئة الاستشاريّة لقصر الثّقافة والفنون في محافظة صلاح الدّين.

من مؤلّفاته: "حوار آخر"، و"عربة بطيئة"، و"عربة بطيئة"، وواجهات برّاقة"، و"رماد الأقاويل"، و"ذهاب الجعل إلى بيته"، و"توظيف الأسطورة في القصّة العراقيّة"، و"أنماط الشّخصيّة المؤسطرة في القصّة العراقيّة"، و"كتابات في التّجربة القصصيّة"، والكثير من المقالات والدّراسات المنشورة في الصّحف والمجلّات.

٢- فرج ياسين: واجهات برّاقة، ط٢، رند للطّباعة والنّشر والتّوزيع، دمشق، سوريا، ٢٠١٠، ص٧

٣- نفسه: ص٨

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 أدق إنّه ليس محدوداً إلاّ من جانب واحد، وهو التّفسير على وفق معطيات عالمنا الحقيقيّ؛ فالغرائبيّ يتنوّع، 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- فرج ياسين: واجهات برّاقة، ص٨

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

٧- فرج ياسين: واجهات برّاقة، ص٩

٨- انظر المفارقة: نبيلة إبراهيم، مجلّة فصول، المفارقة في القصّ العربيّ المعاصر، مج٢، ع٢، القاهرة، مصر، ١٩٨٦، ص٥٧

٩- فرج ياسين: واجهات برّاقة، ص١١

١٠- نفسه: ص١٢

١١- نفسه: ص١٢

١٢- نفسه: ص١٥

١٣- نفسه: ص١٥

١٤- نفسه: ص١٧

١٥- نفسه: ص١٩- ٢٠

١٦- نفسه: ص٢٤

١٧- نفسه: ص٢٢

١٨- نفسه: ص٢٧

١٩- نفسه: ص٣١

٢٠- تزفيتان تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبيّ، ص ٨٧

٢١- فرج ياسين: واجهات برّاقة، ص٣٨

٢٢- نفسه: ص٤٦

٢٣- نفسه: ص٤٩

٢٤- نفسه: ص٥٤

٢٥- نفسه: ص ٥٢

٢٦- نفسه: ص٥٣

٢٧- نفسه: ص٥٤

٢٨- نفسه: ص٥٥

٢٩- نفسه: ص٥٧

٣٠- نفسه: ص٦٦

٣١- نفسه: ص٧٧

٣٢- نفسه: ص٨٠

٣٣- نفسه: ص٨٤

٣٤- نفسه: ص٩٨-٩٠

٣٥- نفسه: ص٩٢

٣٦- نفسه: ص٩٣

(٣)

دوائر الألم ومقطوعات الحزن في "سيمفونيّة الرّماد" لمحمد رشيد

لا يسمح لنا القاصّ العراقيّ محمد رشيد [1] بأن نخمّن بواعث السّرد ومحفّزات الكتابة عنده في قصّة "سيفمونيّة الرّماد"[2]، بل يقودنا مباشرة إلى ألمه الأكبر الذي يولّد الحالة السّرديّة في هذه القصّة، وهي الحرب التي يدينها، ويحمّلها أوزار ألمه، إذ يقول في مطلع قصّته "نادراً ما أقتنص لحظات حُلمي، وأمتطيها صوب الواقع لأعيشها، لكنّ مأساتي هي أنّ مخالب الحرب غالباً ما تطال هذه اللّحظات، وتقبّل من أحبّ بعنف لأصحو بعدها متوّجاً بإنكساراتي"[3]، وهو بذلك يرهص بالوجع إلى النّهاية الموجعة التي يؤول حلمه إليها، وهي الألم والفجيعة والحرمان، فهو يقول إنّ الحرب تسبقه دائماً لتقبيل لحظاته الجميلة بعنف، ولا يمكن أن تكون قبلة الحرب إلاّ هي قبلة الموت، وإن كانت أجمل لحظات بطل القصّة هي لحظات لقاء الحبيبة، فإنّ محمد رشيد يرهص لنا بالنّهاية المفجعة لهذا اللّقاء، وهي قبلة الموت، وهي المعادل الموضوعيّ عنده للموت.

هذه الإرهاصة تصبح حقيقة عندما نتفاجأ في آخر القصّة بأنّ بطل القصّة يجد الحبيبة المشتهاة ميّتة: "حينما شاهدت حشداً من المارّة ملتفين من حوله، اقتربت منه، دنوت أكثر حتى اشرأب عنقي من بين الأكتاف المتلاصقة، سمعت البعض منهم: خطية... مسكينة... كانت تحبّه... ظلّت مخلصة له... كانت تنتظره هنا يوميّاً، وبلا كلل... هذه الكلمات راحت تثقبني حينما سمعتها، شاهدتها مسجّاة فوق الأرض تعلوها قطعة من القماش ملطّخة ببقع من الدّم، اقتربت أكثر، جثوت على ركبتي، وأزحت من على وجهها تلك القماشة ببطيء"[3]

فالموت يُقدّم بنكهته الخاصّة في هذه القصّة، لتصل إلى هدفها المنشود، وهو إدانة الحرب، وفي ذلك يقول النّاقد جاسم عاصي: "إنّ قصّة سمفونيّة الرّماد للقاصّ محمد رشيد ترتكز في تشكلها الموضوعيّ على الانسياب الذّهنيّ، بمعنى استطلاع الذّاكرة ومكوّناتها، وتداخل ذلك مع مفردات الواقع، لكن على نحو مخيلاتي أيضاً، مؤسّساً فيه نصّه على نمط سيكولوجيّ، يخضع إلى الكشف عن طريق التّصورّ والاحتمال، مع إحالة بنية الواقع وصيرورته إلى بؤر يشيدها الخيال الذي يقترب من الأسطرة، أيّ إحالة الموضوع الذي هو تقليديّ، مثل موت تقليديّ إلى موت أسطوريّ، خاصّة عند تثبيت المشهد المتّصل عن القصّة، والمثبت في نهايتها. حيث يشكّل تلخيصاً وتثبيتاً إلى مرجعيّة تأسيس نصّ، تكاد تكون مستلّة من الموروث، أو هي مؤسطرة نسجها عقل المنتج الباطن، واعتمدتها مخيّلته وذهن القاصّ.

إنّ القصّة ترتقي بأحداث الحرب وانعكاساتها إلى درجة الإدانة عن طريق ذكي، مع إحالة كل ما هو حادث إلى ما هو متخيّل، وكلّ ما هو متخيّل إلى حادث فعلاً، بمعنى عدم الابتعاد عن حركة الماضي الذي يشكّله عالم الحرب"[٤]

من هنا نستطيع القول إنّ قصّة "سيموفنيّة الرّماد" تقدّم رؤيتها الخاصّة في علاقة الذّات بالفرد والجماعة والمجتمع، وعلاقته بأهمّ قضاياه، والقضيّة الملحّة هنا هي قضيّة علاقة الإنسان العراقيّ بالحرب التي تدور على أرضه، وتطحنه دون رحمة، وفي ذلك يقول النّاقد إياد النّصيريّ: "قصة "سيمفونيّة الرّماد" للقاصّ العراقيّ محمد رشيد عمل فنّيّ تجريبيّ يسهم في الانتقال من كتابة اللّقطة والحالة والصّورة الخاطفة إلى استكشاف الكليّة المركّبة والإشكاليّة المشخّصة للعلاقات

النّثريّة العميقة بين الذّات والمجتمع والوجود، أيّ بين الحبّ والحرب وما بينهما الموت والبقاء والانبعاث من جديد، وفيها نلمس ما مدى عمق السّرد للحدث، وذلك من خلال تشييد عالم حكائيّ متميّز في نمط خطابه وصيغة تلفظه وطبيعة ارتباطاته بالمتخيّل الاجتماعيّ والرّؤية الرّوحيّة وأحلامه"[٥]

هنا ندخل في تساؤلات كبيرة حول مساحة الحرب في ذات الإنسان الذي رسمه القاصّ محمد رشيد في هذه القصّة، أيّ بطل القصّة الذي عاد من الحرب ليعيش في كوابيس مهولة، وهذا التّصوير في حدّ ذاته مادّة للنّقاش، والأخذ والرّد، وفي ذلك يقول النّاقد سمير الشّيخ: "أما كون بطل "سيمفونيّة الرّماد" رجلاً يخرج من الحرب لا يبرر تلك الكوابيس المرعبة التي يقضّ جعجعته في كلّ مكان، ثمّ أنّنا نجهل تاريخ هذه الحرب والتّأثيرات التي مارستها على نفسيّة البطل، وليس هناك من عقدة نفسيّة يعاني منها بطل "سيمفونيّة الرّماد" أنّ القصيدة كما يؤكّد "اوكونور" تتمحور حول شخصيّة واحدة تبدو معزولة عن عالمها، أو هي على تناقض فجائعيّ مع المعايير الاجتماعيّة، وبهذا المعنى فإنّ القصص القصيرة يمكن أن تسمّى رومانسيّة، أضف الى ذلك أن يمكن تسميتها بالرّومانسيّة بقدر صلتها بأعمال "وردزورث وكوليردج"، "وبايرون"، و"ونرفال" وآخرون، إذ فيما يتحرّك الجوّالون والحالمون والمنفيّون"(٧)

منذ بداية القصّة نسمع مقطوعات من الحزن والألم والفجيعة التي يعيشها بطل القصّة، ولنا أن نقول إنّها معادل موضوعيّ لتلك السّيمفونيّة الحزينة التي كانت الحبيبة تعزفها له، فهي كانت بمعنى ما تعزف ألمه وألمها وألم شعبهما، وكانت تجيد تصوير ذلك الألم في موسيقاها؛ لذلك أسمت السّيمفونيّة "سيمفونيّة الرّماد" لتجسّد بها ذلك الاحتراق الذي يعيشه الجميع قهراً في أتون الحرب،

فهذه السّيمفونيّة ليست أكثر من تعبير عـن مأسـاة الإنسـان العراقـيّ في مشـهد الحرب والموت والدّمار الذي يطارده في كلّ مكان، ونهاية القصّـة تتناسـب مـع هذه السّيمفونيّة، فماذا يمكن أن يكون في نهاية هـذه السّـميفونيّة حيـث الرّمـاد والاحتراق غير الموت والخراب؛ لذلك اختار محمد رشيد لبطلة القصّة أن تموت على وقع سيمفونيتها التي يسمعها بطل القصّة تنبعـث مـن مكانهـا حيـث هـي مسجّاة على الأرض: "اقتربت أكثر، جثـوت علـى ركـبتي، وأزحـت مـن علـى وجهها تلك القماشـــة ببطيء، فوجئت بتطاير ذلك الرّيش (الذي فقده الطّائر) إلى السّماء يتراقص مع نوتات تلـك السّـيمفونيّة "سـيمفونية الرّمـاد" الـتي كانـت تعزفها لي ... ارتعدت حينها، وتضبّبت الرّؤيـا مـن حـولي، ولم أحـس سـوى ظلاماً راح يطبق على الأرض ورأسي راح يتوسّد ذراع الرّصيف"[٧]

فهذه القصّة لا يمكن أن تُقرأ إلاّ في خلفيّـة مفترضـة ومتخيّلـة لسـيمفونيّة أحزان اختار محمد رشيد أن يعزفها جهراً لحزنه المقيم في نفسه، وإن كـان يـزعم فنيّاً وسرديّاً أن حبيبته كانت صاحبة هذه السّيفمونيّة، وهي من كانت تعزفها له، وتسميها "سيمفونيّة الرّماد" التي كانت تعزفها لي (...)"[٨]، إلاّ أنّه في الحقيقة كـان عازفاً من عازفين هذا المقطوعة الحزينة التي يعزفها كلّ عراقيّ بطريقتـه الخاصّـة وفق أحزانه وتفاصيل حياته؛ لذلك لنا أن نعدّ أنّ الفقرة الأولى من القصّـة هـي المقطع الأوّل في هذه السّيمفونيّة، وهي تعلـو بشـكلها الأعلـى صـوتاً في خاتمـة القصّة عندما تموت الحبيبة، وتمطرها القلوب بالحزن والشّفقة، وهي مـن ظلّـت مخلصة لحبّها حتى آخر لحظة من حياتها "خطية... مسكينة... كانت تحبّه... ظلّت مخلصة له... كانت تنتظره هنا يوميّاً، وبلا كلل "[٩]، فيتحطّم بطل القصّة، ويهرب نحو الاستسلام والحزن الذي يرافقه في حياتها كلّها: "ارتعدتُ حينهـا، وتضـبّبت

الرّؤيا من حولي، ولم أحسّ سوى ظلاماً راح يطبق على الأرض، ورأسي راح يتوسّد ذراع الرّصيف"[١٠]

بين مقطوعة الحزن الافتتاحيّة ومقطوعة الحزن النّهائيّة في هذه القصّة نجد مقاطع حزن متعدّدة، أو نغمات ألم متباينة، فهناك الخوف الذي يسكن أعماق البطل، ويمنعه من تحقيق فكرة زيارة تلك المدينة التي يقصدها حيث الأحمر يقلقه، وتفاصيل الشّارع والحياة والتّدافع تغذّي قلقه وحزنه "كانت فكرة التّوجّه إلى تلك المدينة تنمو في دواخلي منذ أعوام لكن الضّوء الأحمر لا يزال متمترساً ناشراً عباءاته على كلّ الفصول، المركبات يقلقني خصامها الأزليّ مع التّكنولوجيا"[١١]

حتى أنّ المناظر الطّبيعيّة التي من المفترض أن تبعث الفرح والغبطة والتّفاؤل في نفس البطل، تفشل في أن تقوم بتحفيزها المفترض، وتتحوّل إلى شكل من أشكال حزنه ما دامت تذكّره بالحرب: "الطّريق الطّويل يغرز في دواخلي السّأم لأنّه لا يزال يجهل فنّ التّغزّل بخضرة الطّبيعة ليدنيها منه لكن لا بدّ من التّوجّه اليها لتنعش ذاكرتي لتخلع ما تبقّى من ثيابي التي نسجت برائحة البارود والمثقبة بمخالب الحرب، لأغتسل بدموعها، لأغفو فوق تلَييها الحنونين، لتغطيني بشلاّلات شعرها الذي يمطر علي أزهاراً أثمّل بأريجها وفراشات، أتدفأ بألوان أجنحتها لتعزف على ما تبقى من أوتار قلبي بأناملها (قلوب النّخيل) سيمفونيّاتها الكونيّة التي تذوّبني في طقوس خاصّة تفر منها الكلمات خجلى؛ لأنّها لم تستطع ان تصفها. المركبة راحت تلتهم إسفلت الشّارع بأقدامها الدّائريّة، وما أن يلتصق نظري على زجاجة المركبة الأماميّة حتى تتحوّل الى

شاشة تعرض لي ذكريات قديمة، وتنبؤات مستقبليّة غالباً ما تـوقعني في مطبّـات حالما أوشي بها لغيري"[١٢]

تتحوّل ذاكرة بطل القصّة إلى ساحة من الألم أو دائرة مـن دوائـره، كمـا تشكّل تنغيمه من سيمفونيّة ألمه حيث لا شيء هناك سوى الرّماد؛ فذاكرة بطـل القصّة هي مساحة مسكونة بالوجع، ومشهد يرهص بالمزيد من الألم ما دام هـو المعطى الوحيد "أقدام المركبة مـا زالـت تـدور وتـدور، وأنـا في انـدماج روحـي متصاعد وإنشداد ميكانيكيّ مع مسند الكرسي وتلك الأحداث التي تصدره لـي تلك الشّاشة من أيام طفولتي إلى آخر الانكسارات المخبئة لي"[١٣]

مشهد الاستدعاء الحرّ لكوامن ذاكرته ينـدمج مـع المشـهد الحاضـر، وهـو مشهد ارتطام بسيارة الأجرة التي يركبها، فيغدو هذا المشهد هو ناقوس ألم جديد ومقطوعة حزن جديدة في سيمفونيّة الرّماد: "الأقدام الدّائريّة ظلت تدور وتـدور حتى دوى ارتطام في الشّاشة من الخارج حيث كان الصّوت غير عادي بـالمرّة لم تحتضنه أذني بقدر ما طعن قلبي الـذي بـدأ ينـكمش تـدريجيّاً، وقتهـا اغتسـلت الشّاشة بالقاني من الدّماء، وتقدد لحـم ذلـك الطّـائر المسـكين بحافّـات تصـدع الشّاشة، وبات المشهد موضع تفرّس من قبل الجميع"[١٤]

هذه التّنغيمة من تنغيمات الحزن لا تستوقف السّائق أو الرّكاب إلاّ بقدر رغبتهم في تجاوز المشهد لمواصلة مسـيرهم، وكـأنّهم اعتـادوا علـى الألم والقهـر ومشاهد الموت، فما عاد الألم والموت يوقف أحداً عن سعيه الموصول المكروب: "توقّف السّائق عن القيادة، وراح يتمتم، و يتململ، وراح يحضر دلـواً مـن المـاء ليزيح ما تبقّى من ذلك الطّائر، لحظتها راودني فضول لمعرفة جنس ذلك الطّائر، بحثت عن ريشه فلم أجده، نقبت عنه مجدّداً في كلّ مكـان، فلـم أعثـر علـى أيّ

شـيء منـه ممّـا اضـطر عـدداً مـن المسـافرين لمنـاداتي بأصـوات شـابها التّـوتّر والانزعاج؛ لأنني على ما يبدو أضفت لرصيدهم تأخيراً آخر"(١٥)

محمد رشيد يعمد إلى قرن هذه التّنغيمة من تنغيمات سيمفونيّة حزنه بسـرد فانتازيّ يقودنا إلى المزيد من القلق والخوف والألم، فبطـل القصّـة لا يجـد ريـش الطّائر الميت كما لا يستطيع أن يحدّد نوعـه، وكأنّـه يريـد أن يجعـل مـن توليفـة الغرابة والإلغاز هذه شكلاً من أشكال تعميم المعاناة العراقيّة التي تحرّق الجميـع في أتونها، وهذا يسوّغ له أن يجد الرّيش المفقـود مـن الطّـائر يتطـاير مـن تحـت القماش الذي غُطّي به وجه الحبيبة المسجّاة ميتة على الأرض: "من على وجههـا تلك القماشـــة ببطيء، فوجئت بتطاير ذلـك الـرّيش (الـذي فقـده الطّـائر) إلى السّماء يتراقصّ مع نوتات تلك السّيمفونيّة (سيمفونيّة الرّماد) التي كانت تعزفها لي"(١٦)

وبعد؛

في رأيـي الخـاصّ لقـد نجـح محمـد رشـيد في أن يأخـذنا إلى حزنـه بهـذه السيمفونيّة الرّماديّة التي يعزف على أوتار ألمها أمـام معبـد المـوت، مـا دام هـو النّهاية القهريّة للإنسان العراقـيّ الـذي يحاصـره الألم والحـزن وخيبـات الألم في وطنه العراق، بدل أن ينعم فيه بحقّه الطّبيعيّ في الحياة والسّعادة والنّماء والحرّيّـة والعدالة.

نستطيع القول إنّ "سيمفونيّة الرّماد" هي رقصّة حزن عراقيّة على أرض مـن الألم والخذلان والمؤامرة الكبرى على هذا الشّعب العظيم، إنّها صوت لا يفارق الفضاء ما دام الحزن قائماً.

لكن محمد رشيد في الوقت نفسه ينتصر للأمل الـذي لا يسـمح لـه بـأن يفارق روحه، فهو إن كان يعزف سيمفونيّة الرّمـاد" إلاّ أنّـه يـؤمن بـأنّ الإنسـان العراقيّ ليس إلاّ طائر فينيق أسطوريّ لا بدّ أن يستيقظ من الرّماد، ليعيش حياة جديدة بعد أن يُبعث من رماده، لينتصر للحلـم المرجـوّ: "كـل الـذين احتشـدوا حولهما اندهشوا عندما شاهدوا طائرا بلون الشّمس ولامع كالـذّهب خصوصـاً عند الرّقبة وباقي جسمه أرجوانيّ وذيله لازورديّ تشوبه ريشات بلون القرنفل، يزيّن رأسه عرف رائع وريش لطيف، تنتصب عليه قنزعه وريش طويـل يضـوع بشذا البنفسج أنبعث من مكان النّبض لذلك الغريـب، وراح يحلّـق عاليّـاً يتبـع ذلك الرّيش والنّوتات بخطوات راقصّة إلى فضاء لا منتهي"[١٧]

الإحالات:

١- محمد رشيد: هو محمد رشيد عبد المجيد، أديب عراقيّ وتربويّ وناشط في حقوق الإنسان والعدالة الاجتماعيّة والتّنميّة الذّاتيّة والعمل التّطوّعيّ، وقد صدرت له الكثير من المجموعات القصصيّة، منها: "أ في ٩٨"، و"موت المؤلّف"، و"ساعة الصّفر"، و"للنّهر مرايا مهشّمة"، و"زوج الدّبّة"، فضلاً عن دراسة نقديّة بعنوان "القصّة العراقيّة في رحاب ميسان"، والكثير من المقالات والدّراسات.

حصل على الكثير من الجوائز، مثل: جائزة سموّ الشّيخ عيسى بن علي آل خليفة للعمل التّطوعيّ، ووسام الثّقافة العراقيّة في هولندا، وجائزة ولقب سفير شعبيّ لثقافة وحقوق الطّفل، وجائزة ولقب سفير نادي ثقافة وحقوق الأطفال الأيتام في العراق، وجائزة الدّفاع عن حقوق الطّفل، وجائزة الثّقافة من وزارة الثّقافة العراقيّة، ووسام الثّقافة، والجائزة الأولى على مستوى العراق في القصّة القصيرة عن قصته "ساعة الصّفر" عام ١٩٩٥ التي أقامتها رابطة الصّحفيين الشّباب.

هو عضو في الكثير من الجهات والمؤسّسات والاتّحادات العراقيّة والعربيّة والعالميّة، مثل: اتّحاد الادباء والكتّاب العرب، واتّحاد الادباء والكتاب في العراق، والمنظمة العربيّة لحقوق الانسان في القاهرة، والشّبكة العربيّة للتّسامح، والأمانة العامة للبرلمان العربيّ، والمجلس العربيّ للطّفولة والتّنمية، فضلاً عن أنّه قد أسّس الكثير من المجلّات والجوائز، مثل: مجلّة طبّ وثقافة، ودار القصّة العراقيّة، وجائزة العنقاء الذّهبيّة الدّوليّة، ويوم المثقّف العربيّ، وغيرها.

٢- سيمفونيّة الرّماد هي القصّة الأولى في المجموعة القصصّة "للنّهر مرايا مهشّمة": محمد رشيد، ط١، منشورات الزّمن، بغداد، العراق، ٢٠٠٢، ص ٣-١٥

٣- نفسه: ص ٣- ١٥

٤- جاسم عاصي: سيمفونيّة الرّماد: تداخل الحلم بالواقع، مقال نقديّ منشور في موقع مركز النّور الإلكترونيّ بتاريخ ١٤/ ٦/ ٢٠٠٧، على الرّابط الإلكترونيّ: http://www.alnoor.se/article.asp?id=٦٧٩٨

٥- إياد النّصيريّ: سيمفونيّة الرّماد: البنية السّرديّة والدّلالات الحسيّة، مقال نقديّ منشور في الموقع الإلكترونيّ لمجلة دار العرب الثّقافيّة، بتاريخ ٣٠/ ٩/ ٢٠١٨، على الرّابط الإلكترونيّ: https://daralarab٢.blogspot.com/٢٠١٨/٠٩/blog-post_٤٥٤.html

٦- سمير الشّيخ: مقتل طائر غرّد: الخطيئة والتّكفير: دراسة دلاليّة في (سيمفونيّة الرّماد) للقاصّ محمد رشيد، مقال نقديّ منشور في موقع صحيفة المثقّف، في العدد ١٨٧٤، بتاريخ ٩/ ٩/ ٢٠١١، على الرّابط الإلكترونيّ: http://www.almothaqaf.com/qadayaama/qadayama-٠٩/٥٤٣٣٩

٧- سيمفونيّة الرّماد: للنّهر مرايا مهشّمة: محمد رشيد، ص ٣-١٥

٨- نفسه: ص ٣-١٥

٩- نفسه: ص ٣-١٥

١٠- نفسه: ص ٣-١٥

١١- نفسه: ص ٣-١٥

١٢- نفسه: ص ٣-١٥

١٣- نفسه: ص ٣-١٥

١٤- نفسه: ص ٣-١٥

١٥- نفسه: ص ٣-١٥

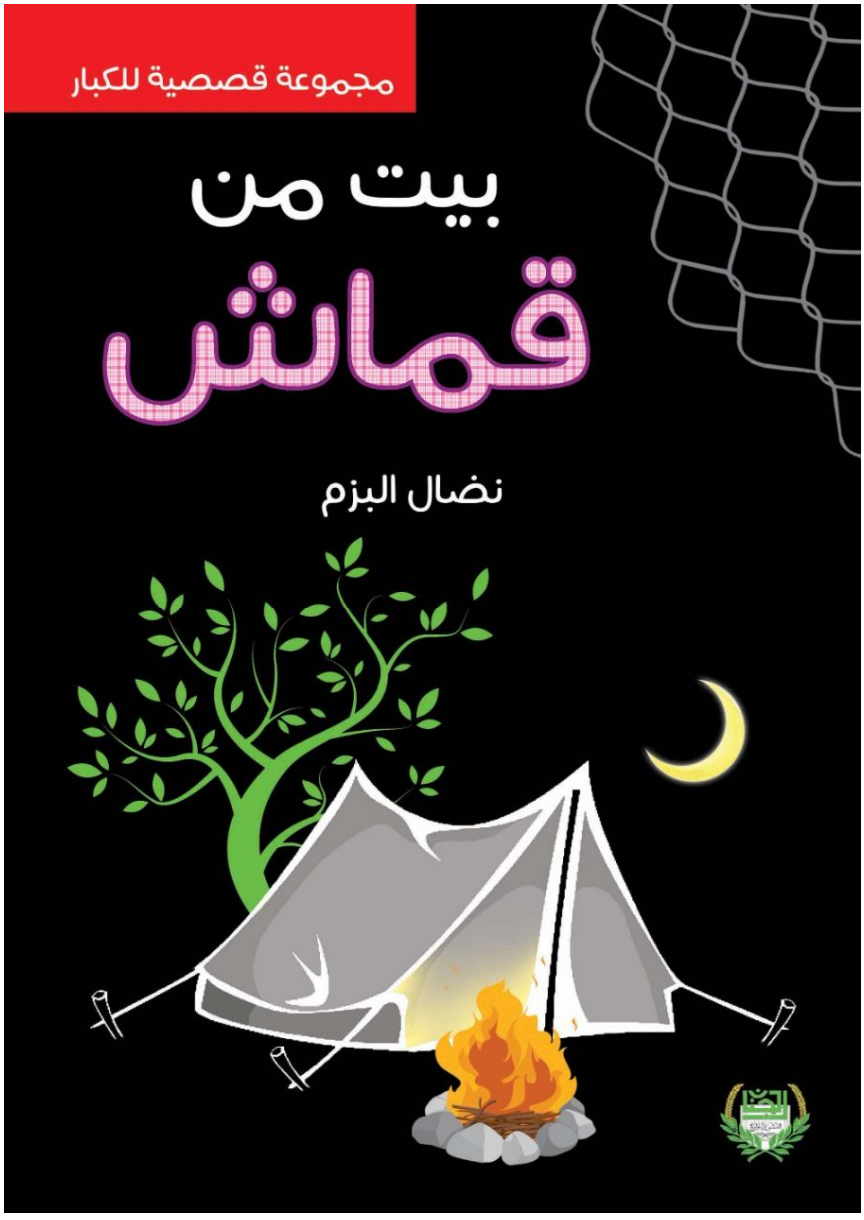
١٦- نفسه: ص ٣-١٥

١٧- نفسه: ص ٣-١٥

(٤)

الأديب نضال البزم في مجموعته القصصيّة

"بيت من قماش" القلق والسّؤال وهجاء الواقع



هذه المجموعة القصصيّة "بيت من قماش"[1] للأديب الأردنيّ نضال البزم [2] هي رشفة من العيار المرّ الموجع من ترياق القلق والسّؤال وهجاء الواقع، وفيها حراك حقيقيّ بقوّة تأثير هذا التّرياق، وهو بذلك يقدّم طريقته السّرديّة الخاصّة في سبر أزمات الواقع ومآزقه وإكراهاته ومباغتاته الخانقة؛ ليشرك المتلقّي في نسيج سرديّ جميل بمعطيات واقعه الذي يربأ به على أن يكون صوراً هلاميّة مشوشة لا يُدرك كنه تفاصيلها؛ ولا غرو في ذلك إذ إنّ المتلقّي العربيّ هو المتأثّر -شئنا أم أبينا- بواقع هذه التّفاصيل، وقد يكون -في حقيقة الحال- أشدّ المتأثرين بمخاضاته لا سيما على المستوى الاجتماعيّ والسّياسيّ بإفرازاتهما جميعها من معطيات وأحداث وإكراهات ونتائج.

منذ البداية يواجهنا نضال البزم في قصّة "ربيع أسود" بقلق الأسئلة حول ما يسمّى باالرّبيع العربيّ، ويهجو صراحة المعطيات والجهات التي أفرزت هذا الرّبيع المزعوم بما حمل من كوارث وويلات ومعاناة وخسائر على المنطقة وعلى الإنسان العربيّ، مخيباً آماله بما كان يُرتجى ويأمل وينشد من هذا االرّبيع.

هو يحمّل هذا القلق والهجاء وتواتر الأسئلة دون إجابات حاسمة مانعة للطّفل الصّغير "أحمد، ويشركه - بشكل مأساويّ محبط- في تحمّل جزء من ذاكرة هذا الظّرف القلق الذي مرّ على المنطقة، ليقع ضحيّة من ضحاياه، وينجو من الموت بأعجوبة في خضمّ اضطراباته.

أمّا في قصّة "الصّديق الافتراضيّ" فهو يضعنا مباشرة أمام ذلك التّخبط والضّياع الإلكترونيّ الذي انزلق الكثيرون فيه، كما انزلقت فيه "سلمى" بطلة قصّته؛ إذ خسرت الكثير من قيمها ومبادئها وسعادتها الأسريّة وراحة بالها

وضميرها أمام حفنة من الأوهام التي يقدّمها لها العالم الافتراضيّ بما يسيح فيه من دجّالين وكذّابين ومجرمين.

وهو الحال ذاته الذي آل إليه "فراس" في قصّة "إرهاب إلكتروني"؛ إذ قاده الفضاء الإلكترونيّ إلى عوالم الجريمة والإرهاب وخيانة الذّات والوطن؛ لأنّه انزلق في هذا العالم دون أن يتسلّح بالوعي والحذر والتّمسّك بالفطنة والتيقّظ والمبادئ.

نضال البزم يشهر سلاح السّخرية اللّاذعة للمواطن العربيّ الذي سرقته المسلسلات المدبلجة من واقعه وظروفه وواجباته بل وإنسانتيه أحياناً؛ فنجد أن بطلة قصّة "ساعة الموت" لا تعير عائلتها أو زوجها أو نفسها اهتماماً بسبب انشغالها بمتابعة هذه المسلسلات المدبلجة التي لا يفلح أيّ أمر جلل في استدرار انتباهها في خضم انشغالها بها، ولا تدرك قدر الخراب الذي يدور حولها إلاّ عندما يصفعها مرض زوجها بالسّرطان، ويشدّ انتباهها إلى مدارات معاناته بعيداً عن أوهامها السّادرة في عوالم المسلسلات المدبلجة التي تقطّع أزمانها في متابعة حلقاتها.

أسئلة الواقع ورصد تفاصيله لا تتوقّف عند نضال البزم في رصف مجموعته القصصيّة بحجارة صغيرة تمثّل درب الواقع في المشهد الحياتيّ المعاصر للإنسان العربيّ، بل هي تتسامى لتطير إلى عنان أكبر قضاياها عدالة، مثل القضيّة الفلسطينيّة، حيث الصّمود والإصرار على التّمسّك بالوطن والنّضال كما نراه في واقع حال أبطال قصّة "بيت من قماش"؛ إذ يتحوّل قماش خيمة مبنيّة فوق ركام بيت فلسطينيّ إلى رمز من رموز النّضال والصّمود ومقارعة العدوّ الصّهيونيّ بكلّ جلد واقتدار وإباء وتأبّي على الرّكوع له، فبيت القماش في هذه

القصّة يتحوّل -في مفارقة صارخة- إلى قوّة عملاقة لا يستطيع غاصب أن يمزّقها أو يفتك بها؛ إذ يتحوّل إلى معادل موضوعيّ لقيم الرّفض والتّفاني والإصرار على التّمسّك بالحقّ.

في إزاء هذه القضايا الكبرى يكمل نضال البزم المشهد الحياتيّ العربيّ في مجموعته القصصيّة بقصص سرديّة تكمل فسيفساء هذا المشهد بكلّ ما فيه من جماليّات وقبح وتناقضات ومعطيات؛ ففي قصّة "مكافأة سخيّة" هناك العطف والمحبّة والإنسانيّة وحفظ الجميل وردّه على خير وجه، وفي المقابل هناك قبح الخيانة وسوء مآل الخائن والخائنة في قصّتي "أخي ليس خائناً" وقصّة "فنجان قهوة"، وفي قصّة "سكرتيرة المدير" هناك تعرية للواقع وفضح الذّئاب فيه؛ حيث التّطاول على أعراض النّساء الغافلات المسحوقات تحت ثقل ضنك الفقر ممّن دفعتهنّ الحاجّة إلى البحث عن لقمة العيش في سوق العمل الذي يعج بالمتصيّدين والمتربّصين من الذّئاب، وهناك حسن عاقبة حفظ الأمانة في قصّة "بائع العلكة"، وردّ الإحسان بالإحسان في قصّة "ثمّن رغيف الخبز"، في إزاء هجاء شديد للواسطات والفساد في المجتمع في قصّة "مستشفى خمس نجوم"؛ إذ إنّ المريض لا يلقى الرّعاية الصّحيّة المرتجاة في مستشفى حكوميّ ما إلاّ إن كان له فيه واسطة ما من أيّ عيار كانت.

هناك صوت الفجيعة والضّياع يعلو في قصّة "الوداع الأخير"؛ إذ الغربة تسرق "هاني"، وتقوده نحو الانحلال والضّياع والتنكّر لمبادئه وإيمانياته ومبادئه وأسرته ومسؤولياته، لينتهي به الحال مريضاً بمرض الإيدز.

صوت هذه الفجيعة يتردّد في أجواء قصّة "أمين المستودع" حيث حكاية حبّ "يزيد" و"أميرة"؛ إذ تفرّق الظّروف الماديّة بينهما، وتعين الأقدار "أميرة" على الظّفر بالنّجاح والتّوفيق، في حين يكون نصيب "يزيد" هو الخذلان والفشل والانكسار.

في حين أنّ الأمّ في قصّة "الجوكر" هي من تخلق أجواء الفجيعة عندما تشجّع ابنها "سمير"على الانسياق في التّجاوزات الصّحيّة إلى أن يغدو مدمناً على المخدرات.

لنا القول في نهاية هذا التّطواف العاجل على هذه المجموعة القصصيّة التي تكوّنت من خمس عشرة قصّة قصيرة إنّ الأديب نضال البزم يبدو فيها منغمساً في التّجربة الإنسانيّة، ومنصاعاً لبساطة التّركيب وسهولة اللّغة ومباشرة النّسق في سبيل توصيف الحالة، وتجسيد المعطيات، دون الجري في دروب التّعقيد اللّغويّ أو الانسياق لاشتراطات البناءات الجديدة في القصّة في عوالم التّجريب والحداثة وما بعدها، إنّه مبدع يشكّل حساسيته الخاصّة تجاه مجتمعه وفق منظومته الإبداعيّة التي تجسّد الواقع بأدواته المباشرة دون الالتفات حوله للوصول نهاية إليه، إنّه –باختصار شديد- يصوّر الواقع بأدواته المباشرة ليقف بنا مباشرة عند تخومه وجدله وقلقه؛ فهو يطرح الأسئلة، ويتسربل بالقلق، ويشاركنا الفجيعة والتّوجّع والحيرة.

الإحالات:

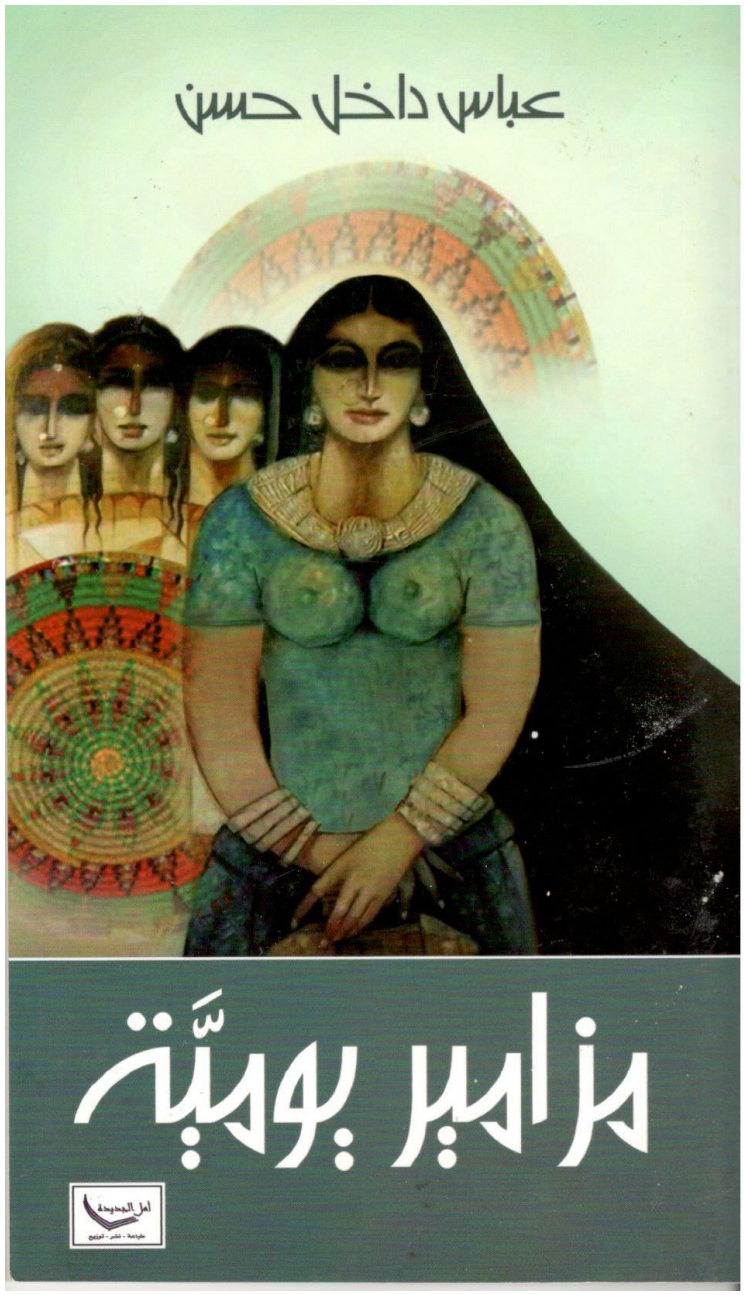
١- هذه المجموعة القصصيّة مخطوطة، ولم تُنشر بعد، إلاّ أنّها على نيّة النّشر.

٢- نضال البزم: أديب أردنيّ، عملّ مصمّماً لـ"جرافك ديزاين" للعديد من دور النّشر الأردنيّة، وهو مصمّم ومخرج صحفيّ لمجلة "الشّرطيّ الصّغير" للأطفال التّابعة لمديريّة الأمن العامّ الأردنيّ، وهو كاتب ورسّام لقصص للأطفال في "مجلّة وسام" للأطفال الصّادرة عن وزارة الثّقافة الأردنيّة، وهو عضو رابطة رسّامي الكاريكاتير.

من مؤلّفاته القصصيّة للأطفال: "حياتنا الجميلة"، و"حكايات عمّو نادر"، و"سلاسل قصص مصوّرة للأطفال"، و"سلسلة مكتبة الطّفل"، و"أبطال الغابة"، و"سلسلة قصص للأطفال"، و"قصص القرآن الكريم"، و"أبطال الدّيجتال"، وقصص للأطفال"، و"السّيرة النّبويّة للأطفال"، و"أجمل قصص المغامرات الخياليّة".

(٥)

مزامير عبّاس داخل حسن ومساحات الألم اليوميّ



لا نستطيع أن ندخل إلى عوالم المجموعة القصصيّة" مزامير يوميّة"[1] للأديب العراقيّ عبّاس داخل حسن[2] إلاّ من مساحة الإنسانيّة الطّاغية المثقلة بحياة تعجّ بتفاصيل الألم والعجز والخيبة والانكسارات، وتمتح من ذاكرة تفيض بالحسرة على أزمان مسروقة ووطن منهوب على أيدي اللّصوص، والتفجّع من دروب ملعونة سرقته من وطنه وشعبه وذكرياته، كما سرقت الأزمان الجميلة من وطنه العراق، ولفظته هناك بعيداً في منافي الأرض حيث البرد والحزن والوحدة والحنين إلى وطن بعيد، وأزمان لا تعود.

أخال أنّ عبّاس داخل حسن قد اختار المزامير لتكون جزءاً من عنوان مجموعته كي يكسر متوقّع القداسة المتوهّم من الاسم، إذ إنّه يصدمنا من واقع دنس، وأفعال نجسة، بدل أن نعيش في جوّ مأمول من الطّهر والنّقاء، وهو يأخذ من تكراريّة الفعل المزموريّ -إنْ جاز التّعبير- كي يحيلنا إلى تراكميّة واستمراريّة أثر هذه التّرنيمات اليوميّة التي تمثّل مقطعاً واحداً لا غير من الحياة، وهو مقطع خيبة الألم وانكسار الرّوح وألم القلب؛ فهذه المزامير تتكرّر جبراً في حياتنا لصالح شيء واحد لا غير، وهو خرطنا قهراً وقسراً في ألمنا وإكراهاتنا وعوالمنا المستلبة.

لقد بدأ عباس داخل حسن المزامير بعزف ترنيمات حزنه، واستدعاء مفردات ذاكرته بما فيها من أشخاص وأماكن وأفعال، وهي جميعها ترتبط مباشرة أو ترميزاً بوطنه العراق الذي يعيش فيه، وإن يعيش في مكان بعيد عنه.

هو ينطلق من ذاكرة المكان والزّمان التي تحتلّ وجدانه لينقلنا بسرعة إلى أحزان وطنه ومعاناة شعبه، فهو يقدّم قصصه في هذه المجموعة لاعباً على مفردة الوطن الإنسان والإنسان الوطن، فعندما يتحدّث عن نفسه، فهو يروي قصص

الوطن الحزين، وعندما يتحدّث عن الوطن الحزين، فهو يعني بذلك كلّ إنسان في وطنه.

هو يراوح في مجوعته بين القصّة القصيرة جدّاً والقصّة الومضة، ويطعّم فسيفساء هذا العمل بأحجار فنيّة مختلفة لبناء فضاءه السّرديّ المفتوح على تأويلات كثيرة ومساحات شاسعة منهكة من التوقّعات؛ فهو يستدعي المفارقة محركاً للحدث، وشكلاً للقفلة السّرديّة، كما أنّه ينطلق من توظيف الموروث السّرديّ في قصصه، وهذا الموروث السّرديّ قد يكون وليد التّاريخ، أو من شذرات القصّ الشّعبيّ أو من فتات التّراث القصصيّ العربيّ، ويجعل من القفلة القصصيّة نقطة مركزيّة لفهم القصّة واكتمال ذروتها، وتفكيك رموزها ورؤاها، كما يستسلم لتيار تداعي الذّكريات والحوار الدّاخليّ المختزل والإغراق في البوح الذي يكون على حساب حجم الحدث في بعض القصص، وهو مدفوع إلى ذلك بقوّة الانفعال الشّخصيّ وظلال المعاناة الذّاتيّة ومحصّلة خبراته الإنسانيّة، إلى جانب أنّه يستعير الشّكل المتوالد في القصص الموروثة المنبثقة من قصّة أمّ أو محوريّة، ليجعل هذا النّمط السّرديّ المتوالد هو تفريعات على حدث واحد وفكرة جامعة، بما يمكن أن نسميّه بوحدة الموضوع في بعض القصص المتوالدة في هذه المجموعة القصصيّة.

أيّاً كان المعمار الشّكليّ للسّرد في هذه القصّة، فإنّه ينطلق جميعاً من فلسفة الإضاءة على بعض الوجع، في حين المقصود هو الألم كلّه؛ لذلك عندما يقتطف عباس داخل حسن ثمرة من الألم، فهو يومئ بكلّ تأكيد إلى الشّجرة كلّها، وبذلك هو يتوقّف عن مواقف صغيرة في مساحات حرفيّة قليلة، لكنّه

يترك لنا أن نخمّن بحدسنا الخاصّ وبتجاربنا ومعارفنا وخبراتنا وثقافاتنا إلى أيّ مدى يمكن أن نسقط هذه القصص على واقعنا، وإلى أيّ حدّ نعيش في ظلّها.

إن فرض سؤال متوقّع نفسه علينا، وألحّ بمعرفة أسباب اختزال العامّ في الخاصّ والكلّ في البعض في هذه المجموعة القصصيّة، فقد تكون الإجابة متمثّلة بصراحة ووضوح في أنّ الألم والوجع والحزن أكبر وأعظم من أن يُحاط بها في سرد ما مهما بلغ وتغوّل وشمل؛ لذلك جاء الاختزال في القصص على حساب الحجم لا على حساب الفكرة أو التّأويل أو الرّؤى أو المرامي.

من هذه الخاصّية بالذّات نستطيع أن ندرك أنّ هذه المجموعة القصصيّة هي تجربة إنسانيّة عامّة، حتى وإن لبست لبوس الشّخصيّ والخاصّ والمحدّد في بعض المواضع، فهي تحمل فلسفة تجاوز الألم الشّخصيّ بافتراض أنّ الآخر يتألّم كذلك، وإن تأوّه الإنسان الواحد، هو تأوّه للبشريّة جمعاء بمعنى ما.

بذلك نستطيع أن نفهم مغزى الحكمة في هذه المجموعة، فهي مثقلة بثمار الحكمة في جلّ مواضعها، فعبّاس يلتقط الثّمرة، ويضعها في حجر المتلقّي، ويترك له أن يتذوّقها على مهل، ومن يفوته أن يحزر الطَّعم، وأن يميّز الحكمة، وأن يستخلص الفكرة، فهو عندئذ لا يستحقّ هبة السّرد، ولا جدوى من قراءته للمجموعة سوى تحقيق متعة آنيّة محتملة الحدوث، أمّا المغزى الحقيقيّ من القصص فلا يدركه إلاّ من وعى الألم، وجرّب الحزن، وقرأ هذه المجموعة بقلبه ووعيه وضميره ووجدانه؛ فهذه مجموعة قصصيّة تصلح لأن تكون صرخة إنسانيّة وتأوه قلب في إزاء مشهد إنسانيّ مؤلم، وليست حقلاً سرديّاً يقطف المتعة، ويبغي التّسليّة وتزجية الوقت، أو أرضاً حالمة هانئة يقصدها المترفون المتخفّفون من الألم والمعاناة والقهر والكبت.

لي أن أزعم أنّ الأديب عبّاس داخل الإنسانيّة باذخ الحضور الإنسانيّ، ألمحي الضّمير، وافر الألم، ولولا هذا الثّالوث الاشتراطيّ لحالته الإبداعيّة في هذه المجموعة القصصيّة لما كانت بهذا الجمال، وهذه الحساسيّة والرّقة والألمحيّة والقدرة على التقاط أصغر المواقف الإنسانيّة للوقوف على بوابة التّجربة الإنسانيّة بتجليّاتها جميعاً؛ فهو يملك بامتياز حالة مفرطة من الحساسيّة والقدرة على الالتقاط التي تجعله مرشّحاً أكثر من غيره للألم والحنين والتوّجع والانكسار والحياة حبّيس ذكرياته، وهذه الحالة هي من تملّكه قدرة استثنائيّة على بناء قصّه من شذرات الألم ومن تشظّي الوجع، وذلك دون أن يسقط في فخّ الذّاتيّة، ودون أن يغفل الإنسانيّة جمعاء في درسه الخاصّ عنها عبر ذاته.

لي أن أعلن صراحة وبثقة كاملة أنّني أعيش حالة انسجام لذيذ مع هذه المجموعة القصصيّة التي لا نستطيع أن نقرأها دون التّوافر على رصيد إنسانيّ ووجدانيّ يسمحان لنا بأن ندخل إلى جوّانياتها، ونتماهى مع دواخلها، ونحيل خاصّها إلى عامّ، وعامّها إلى خاصّ، إنّها لعبة الاختفاء في الذّات، والضّياع في الخارج، وبينهما يسكن الأجمل المفقود، وهو الفرح والسّعادة والخير، وعبّاس داخل حسن يصمّم على أن يحلم بالأجمل، وأن يلعن القبح حتى يتجلّى الجمال وافراً أمامه في عالم أرحب للبشريّة بعيداً عن تطاحنها وقبحها ومآلاتها المأساويّة، وحتى يتحقّق الحلم، ويرحل القبح، يظلّ عبّاس في رحلة مع الكلمة والقصّ إلى أن ينتصر الرّفض على الألم، ويقبر الفرح الحزن والانكسار.

"مزامير يوميّة" هي إحالة إلى جمعيّة التّجربة الإنسانيّة بكلّ ما فيها من خصوصيّة الفرديّة، هي حالة معيشة يحياها الكثيرون، وهي وجع يوميّ يكابده المكابدون، وهي وثيقة تجريم بحقّ كلّ من أساء إلى الأوطان، وخان ضميره،

وضيّع إنسانيته وهويته، إنّها باختصار يوميّات إنسان وافر الألم والبؤس وخيبات الأمل في هذا الكوكب الذي يعجّ بـالألم والقـبح وترّهـات الصـدف وتحالفـات الشّرّ، هي -اختصار شديد- حلمنا الباقي الأثير بأن تأتي السّـعادة مهمـا طـال انتظارها.

الإحالات:

١- عباس داخل حسن: مزامير يوميّة، ط١، دار الأمل الجديدة، ط١، دمشق، سوريا، ٢٠١٨

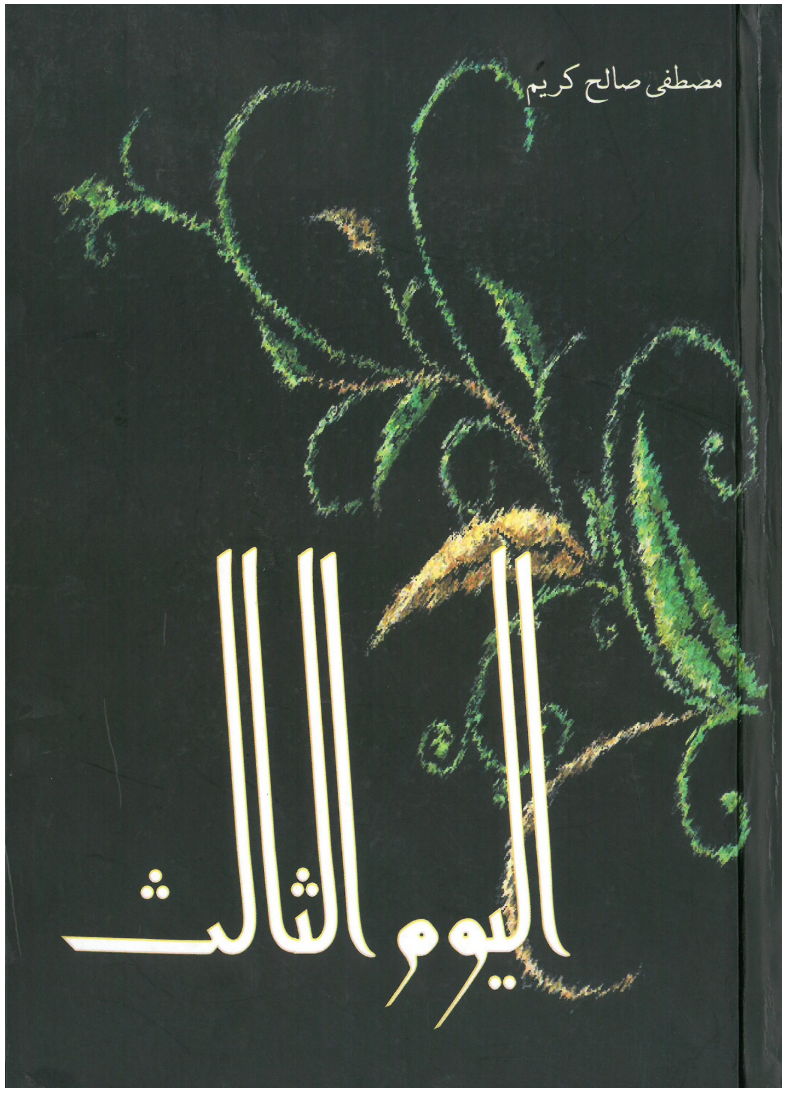
٢- عبّاس داخل حسن: هو كاتب مقال وناقد عراقيّ وناشط سياسيّ مستقلّ، وُلد في العراق في عام ١٩٦٢م، مستقرّ منذ أكثر من ربع قرن في فنلندا، وهو عضو الاتّحاد العامّ للكتاب والأدباء في العراق، وعضو النّقابة الوطنيّة للصّحفيين العراقيين، ومراسل جريدة بانوراما الاستراليّة في اسكندنافيا، وهو مهتمّ بالدّراسات السّرديّة والرّواية وحقوق الملكيّة الفكريّة، إضافة إلى كتابة المقالات السّياسيّة والسّاخرة، وعمل محرّراً في عدد من المجلّات، مثل: مجلّة "لارسا"، ومجلّة "هويّة"، ومجلّة "رواية".

نشر في بداياته في مجلّة فنون العراقيّة مجموعة من المقالات النّقديّة عن المسرح، وعن بعض فناني العراق، نشر أولى قصصه في عام ١٩٨١ في مجلة الطّليعة الأدبيّة العراقيّة، كما نشر العديد من القصص والمقالات المتنوعّة، ونشر في الصّحف والمجلّات العربيّة والعراقيّة في داخل العراق وفي المهجر مثل: جريدة العالم، والزّمان، وطريق الشّعب، والطّريق الثّقافيّ، والدّستور، وبعض الصّحف المصريّة واليمنيّة، إلى جانب النّشر في معظم المواقع الإلكترونيّة المتخصّصة والعامّة.

صدر له من المؤلّفات: "خطى فراشة" مجموعة قصصيّة، و"ألق الحكاية: ورقة استشرافيّة عن القصّة القصيرة جدّاً"، و"سقوط السّماء في خان الشّابندر"، و"مزامير يوميّة" مجموعة قصصيّة، و"حوارات مع شمس الأدب العربيّ سناء شعلان" في جزأين.

(٦)

"اليوم الثّالث" الذي سرق مصطفى صالح كريم
الصّحافة عندما تسرق الأديب من إبداعه القصصيّ



جميعنا نعرف أنّ مصطفى صالح كريم [1] هو أسطون من أساطين الصّحافة العربيّة والكرديّة، كما يعرفه الجميع بدماثته وجمال معشره وحبّه العذب للنّاس والحياة، ولكن القليل من النّاس ممّن يعشقون قلمه يعرفون أنّ الصّحافة قد سرقته بإصرار وسبق ترصّد من الأدب على الرّغم من أنّه قد أثبت طول باعه في حقل كتابة القصّة القصيرة، ولعلّه استجاب لهذه السّرقة المشروعة ما دامت هي من قدّمت قلمه للمجتمع بالشّكل الذي ابتغاه، وحملت قضايا الثّوريّة والوطنيّة والإنسانيّة والمجتمعيّة.

لكن هذا لا يعني أنّه قد استسلم لهذا القدر، وهجر الأدب الذي يعيش في أعماقه، بل هو قد احتال بذكاء على أقداره كي يرفد الأدب الذي يهواه بحياة جديدة في جسد العمل الصّحفيّ الذي يحترمه.

منذ عدّة سنوات صدر كتاب "اليوم الثّالث" الذي جمع مصطفى صالح كريم فيه مقالاته التي كان يكتبها في عاموده الأسبوعيّ تحت عنوان "اليوم الثّالث" [2]، ولا شكّ أنّ الوقوف عند هذه المقالات التي كتبها مبدعها تباعاً عبر سنوات تشكّل مادة تاريخيّة وإعلاميّة غنيّة وأرضاً خصبة لكثير من المواضيع والدّراسات والمصادر المعرفيّة المهمّة، ولعلّ البُعد التّوثيقيّ التّاريخيّ فيها هو من أهمّ ملامحها التي يجعلها مصدراً تاريخيّاً يوثّق لأهمّ الأحداث التّاريخيّة في المنطقة الشّرّق أوسطيّة لاسيما فيما يخصّ القضيّة الكرديّة.

هذا أمر مفروغ منه بما يخصّ اهتمام قلم إعلاميّ كبير، مثل مصطفى صالح كريم، فهو يمثّل مرقاباً محلّلاً وراصداً ذكيّاً وشجاعاً لقضيّته وأولوياته الفكريّة والإنسانيّة، لكن هذا الكلام كلّه من نافلة القول من وجهة نظري في هذا الدّرب من الرّؤية.

ما يلفت نظري بشكل كبير في هذا الكتاب "اليوم الثّالث" أنّه قد سرق مبدعه من عالم الأدب وجيّره لصالح الصّحافة، لكن مصطفى صالح كريم استطاع أن يطعّم الصّحافة بالأدب، وأن يؤرّخ بنكهة الأدب، فهذا السّفر الإعلاميّ هو منجز أدبيّ بامتياز، ولنا أن ندرسه من منطلق المنجز السّرديّ الذي لا يمكن أن يُصنّف بعيداً عن سرديّات إبداعيّة تقوم على أعمدة القصّ.

لي أن أقول بثقة أنّ كتاب "اليوم الثّالث" هو منجز سرديّ قصصيّ بامتياز، وأنّه عمل إبداعيّ من منظور تجنيسيّ إن سلّمنا بنظريّة تداخل الأجناس الأدبيّة في ظلّ أنّه بات من الطّبيعيّ في الوقت الحاضر أن نجد العمل الفنّيّ مزيجاً من أكثر من جنس إبداعيّ في إزاء ندرة العمل الفنّيّ الخالص التّجنيس.

لي في الشّأن نفسه أن أقول أنّ مصطفى صالح كريم هو أديب بامتياز قبل أن يكون صحفيّاً، وإن كان "اليوم الثّالث" يجسّد انتصار الصّحافة على الأدب في حياة مبدعه، فهو يمثّل كذلك انتصار الأدب على الصّحافة في قلم مبدعه ونفسه حتى وإن لم يقصد ذلك، وطغى هذا الأمر على إبداعه قصّراً عن إرادته ما دام الإبداع ينتصر دائماً على مبدعه، ويتفلّت منه مهما حرص على خنقه لسبب أو لآخر.

"اليوم الثّالث" هو حالة سرديّة فضفاضة تأخذ من تقنيّات ألف ليلة وليلة وتقنيّات السّرد الشّعبيّ الملحميّ الذي يحمل ميراث أمّة كاملة لتتموضع هذه التّقنيّات في قصص قصيرة كلّ منها يستقلّ في شكله العامّ، إلاّ أنّه في النّهاية ينبثق من قصّة كبرى، ويعود إليها بعد أن يعرّج على تفاصيل يوميّة وحياتيّة ونضاليّة يعيشها المشهد الكرديّ بشكل خاصّ والمشهد العربيّ بشكل عام، وهو

بذلك يلعب دور الحكواتيّ الذي يداعب الخيال، ويخاطب المنطق، ويرسم له معالم المشهد الذي يعيشه.

الكثير من مقالات هذا الكتاب تبدأ أساساً بثيمة قصصيّة مستقلّة تشكّل عتبة للدّخول إلى النّصّ، وهي غالباً ما تكون قصّة من إرث المبدع أكان إرثاً جمعيّاً أم فرديّاً، فنراه يقول في مطلع مقالة "زفّة عراقيّة، وعيون يملأها الأمل": "حين كنّا صغاراً كانت أمهاتنا يقمن في ليالي العيد بصبغ أكفّنا بالحناء ويقلن أنّه مبارك عليكم جميعاً أن تتبرّكوا به" في الثّلاثين من كانون الثّاني الماضي تذكّرنا حكاياتنا مع حنّاء العيد وكلّ منا يرفع أصبعه المخضّب بحناء العرس العراقيّ"[٣]

من تقنيّات القصّ الواضحة في هذا الكتاب أن يلجأ مبدعه إلى أن يحشد سلسلة من القصص القصيرة جدّاً بأسلوب توثيق الحكايات الشّفويّة الشّعبيّة السّائرة على ألسنة العامّة والعائشة في مخيال الأمّة الكرديّة ليحرّض قرّاءه على تبنّي فكرته أيّاً كانت، وهو كثيراً ما يسرد هذه الحكايا بأسلوب التّعداد المباشر كي يقودنا إلى أن نستسلم بطواعيّة وإيمان إلى الفكرة التي يطرحها، وهو يبدأ كلّ قصّة بإسنادها إلى بطلها، فيذكر-على سبيل المثال- كلّ من القصص التّالية: "قصّة المرأة البطلة[٤]، وقصّة الشّرّطي العراقيّ[٥]، وقصّة الشّيخ الكبير[٦]، وقصّة المرأة الحامل[٧]، وقصّة بابا علي محي[٨]، وغيرها الكثير من الأمثلة.

المفارقة والسّخرية هما من أدوات السّرد البارزة في "اليوم الثّالث"، فنجد مبدعه يقول في مقالة بعنوان "الانتخابات حوار مع العقل": "حين كانت عقول الحكّام المتسلّطين على رقاب الشّعب في إجازة، وحين كان الحوار مع الشّعب والسّلطة ممنوعاً من الصّرف..."[٩]، وهو في موضوع آخر يقول متهكّماً: "وإشارته إلى تولّي الكرد مناصب متعدّدة وحقائب دبلوماسيّة في حكومة الدّكتور علاويّ

لا ندري هل يعتبره منّة أو صدقة"[١٠]، في حين يصف البعثيّ بقوله السّاخر: "كان الرّجل بعثيّاً عيار حقة ١٦ حسب مصطلح البغداديين، أمّا أنّه كان بعثيّاً مصطلحيّاً أو مبدئيّاً حسب إدعاءاتهم الجوفاء"[١١]

جلّ سخرية المبدع في كتاب "اليوم الثّالث" تتجلّى عندما يحقّر أعداءه، ويبرز صغائرهم وتهافتهم، وفي ذلك يقول في معرض سخريته من الرّبيعيّ: "من يقرأ الكلمات النّاريّة للرّبيعيّ يتصوّر أنّه سيلحق بإرهابيي العراق، ولا بدّ أنّه سيشارك مع عصابات الزّرقاويّ في تفخيخ السّيّارات وتفجير المدارس والمعاهد والأسواق والمساجد، ولكن الظّاهر أنّه لا يريد الموت لنفسه، بل يحرّض الآخرين فقط"[١٢]

هو يضطر في كثير من الأحيان إلى أن يخرج من لعبة السّرد بكلّ ما فيها من إيهام ومخيال وتواطؤ على الدّخول في أبجديّات الانسياح في الخيال لأجل أن ينتصر للفكرة التي يعمل على إبرازها، فيقول مباشرة –على سبيل المثال– لدعم سلوك الانتخاب: "فحضور النّاخب إلى صناديق الاقتراع تقدّم للعراقيين وانحسار لظلال الإرهابيين، نحن الآن أمام حوار داخليّ مع ضمائرنا وعقولنا وعلينا أن نكون منصفين مع أنفسنا، وأن نتّخذ القرار الجريء دون تأثير من أيّ جهة كانت"[١٣]

من أهمّ خصائص السّرد القصصيّ في كتاب "اليوم الثّالث" أنّه يقدّم قصّة بلغة سهلة وواضحة وبنية غير معقّدة وذات تسلسل سرديّ تواتريّ تاريخيّ بعيد عن الكسر الزّمنيّ أو التّقنيّات الزّمنيّة التي تربك تلقّي القارئ أو تضعه أمام متاهة سرديّة يصعب عليه أن يستوعبها؛ ومن السّهل أنّ نعلّل جنوح مصطفى صالح كريم إلى هذه التّقنيّة ما دام هو صاحب قضيّة وفكرة ملحّة يريد أن

يطرحها متبنّياً لها، فهو براغماتيّ ثوريّ في أدبه، وليس في صدد الانتصار على فكرة الشّكل القصصيّ، وفرض نمط معقّد يقوده إلى ريادة شكليّة هو في غنى عنها ما دام مخلصاً للرّسالة التي يحملها في أدبه، وهي رسالة خدمة القضيّة الكرديّة.

هذه الخاصّية في فنّه السّرديّ تجعل قصصه قادرة على أن تقوم بوظيفتها الجماليّة والتّنويريّة والثّورية مهما كانت ثقافة المتلقّي وشريحته المعرفيّة انبثاقاً من قناعته الشّخصيّة التي لنا أن نفترض أنّها تخاطب الجميع، ولا تستثني أحداً في صدد الدّفاع عن قضيّته الكرديّة، وعرضها على الضّمير البشريّ في كلّ مكان وزمان.

الطّريف في الأمر أنّه كثيراً ما يبدأ اللّعبة السّرديّة من ذاته التي يتوجّها سارداً وراوياً ومشاركاً في الحدث الرّئيسيّ، حتى إذا ما اندمجنا معه في اللّعبة السّرديّة قادنا سريعاً إلى القصّة الهدف في مقالته، فنراه في مقالة "كان يوماً حزيناً" يبدأ السّرد من طفولته إذ يقول: "حين أستعيد صفحات من ذكرياتي معه التي ستظلّ ذكراها عبقة دائماً أتذكّر ذلك الرّجل العالم المتواضع الذي كرّس حياته وقلمه وفكره..."(١٤)

كما أنّه لم يستطع التّحرّر من سطوة العنوان القصصيّ على مقالاته، فكثيراً من عناوين مقالاته يجنح إلى التّركيب القصصيّ، ويصلح بامتياز أن يكون عتبات عنوانيّة لقصص قصيرة، وليس أدّل على ذلك من استعراض عناوين مقالاته، مثل: "كان يوماً حزيناً"، و"قافلة بلا نهاية"، و"الدّواء المفقود"، و"هواء في شبك"، و"لمن تُقرع الأجراس"، وغيرها الكثير من العناوين القصصيّة الدّالة على التّوليفة السّرديّة، وتقودنا إلى القصّة أكثر ممّا توحي بأنّها مقالة.

إن كان "اليوم الثّالث" هو كتاب يعلن صاحبه صراحة في مقدّمته أنّه مجموعة مقالات كتبها على امتداد سنوات في عاموده الثّابت "اليوم الثّالث"، وهو بذلك يصمّم على تجنيسه تحت فنّ المقالة، إلاّ أنّ الكتاب يبوح بغير ما يقوله صاحبه، ويصنّف ذاته تحت أجناس أدبيّة مختلفة، فهو مقالة سياسيّة أو اجتماعيّة أو فكريّة في بعض الأوقات، وهو قصّة قصيرة في معظم الأوقات إلى جانب أنّه سِفْر مختلط من التّوثيق التّاريخيّ والتّسجيليّ والسّيرة الذّاتيّة والنّصّ الوعظيّ والخطبة المتوارية والمراثي السّرديّة واللّوحات الكاريكاتيريّة والملهاة السّوداء التي تتداخل في لوحات تشكيليّة وبصريّة تقوم على فسيفساء الكلمات والأفكار والمعاني والإشارات.

لعلّ السّيرة الذّاتيّة التي تلبس لبوس القصّة القصيرة في هذه المقالات هي من أهمّ ملامح البناء القصصيّ فيها، إذ نجد المبدع يكتب بعضاً من سيرته الذّاتيّة، ويستدعيها في كثير من الأوقات لتكون بوابة نحو الحدث الأبرز والهدف فيما يكتب، فينطلق من سيرته الذّاتيّة وذاكرته الشّخصيّة ليقول في مطلع مقالة بعنوان "قافلة بلا نهاية": "هذا الجثمّان الذي استقبلناه بدموعنا يوم الجمعة... ما زلت لا أصدّق نفسي بأنّ الرّجل الذي عشت معه في المنفى وفي غرفة واحدة لثلاث سنوات متتالية ولي معه العديد من الذّكريات بحلوها ومرّها"[١٥]

يحاول مصطفى صالح كريم أن يخنق القاصّ في ذاته لحساب الصّحفيّ الذي يشتدّ احتلاله له تلبية لصوت ضميره وواجبه وعمله، لكنّه يخفق في ذلك مرّة تلو الأخرى، ودائماً ينتصر القاصّ الذي يسكنه، ويهيمن على السّرد، فنجد أنفسنا في دنيا قصصه بكلّ ما فيها من تفاصيل وجماليّات، وهو من يصرخ فينا قائلاً إنّه يكتب مقالة، ونحن نصرخ فيه قائلين: لكن ما تكتبه هو قصّة قصيرة،

فيبتسم ويأخذنا إلى مقالته القصّة أو قصّته المقالة إذ يقول في مقالة "أربعون عاماً وعام": "بشوق بالغ دخلت محراب الموسيقى في قاعة الثّقافة بمدينة السّليمانيّة... تذكّرت عازف الكمان (يوها نزكارلسكي) بطل رواية (الكمان الأسود) للرّوائي الفرنسي المبدع (ماكسنيس فيرمين) ولقائه صانع الكمان (ايراسموس) وعشقهما المشترك لأوتار الكمان وللعزف الملائكي"[١٦]

قليل هم الذين يُسرقون بإرادتهم، ومصطفى صالح كريم وافق بطواعيّة على أن تسرقه الصّحافة من الأدب/ القصّة القصيرة، لكّنه خدعنا جميعاً؛ إذ ألبس القصّة لبوس الصّحافة، وأطلقها تسعى فينا.

لن أقول أنّ هذا السّلوك هو سلوك عفويّ اعتباطيّ، ولو كان الأمر كذلك، لفقد الأدب عنده أهمّ خاصيّة تحدّده، وهي خاصّية القصديّة، فالإبداع ليس من يفرض نفسه على المبدع كما يزعم بعض منظري الإبداع، لكنّ المبدع هو من يختار أدبه وأداته وهدفه، وهو من يتلاعب بها جميعاً، وينسج له منها صوتاً وقلباً ونبضاً وخطىً على الطّريق.

لقد أخلص للقصّة وإن هجرها ظاهريّاً، لقد ولدها في قلمه الصّحفيّ، وأرسلها في مقالاته، فأبدع في ذلك، وأستطاع أن يخلق له شكله الصّحفيّ الإبداعيّ الخاصّ الذي ميّزه، فكان بصمته المميّزة ليجعله أباً من آباء الصّحافة المعاصرة.

نظلّ نؤمّل النّفس بأن يفاجئنا في القريب بمجموعة قصصيّة مستقلّة على الرّغم من انغماسه في مشاغله الوظيفيّة التي تحبسه بعيداً عن الانغماس في عالم القصّة القصيرة، وحتى ذلك الوقت يظلّ مصطفى صالح كريم أسيراً جميلاً لمقولته الجميلة العميقة: "الفنّ الأصيل لا يخضع لسلطان، من هنا يكون الفرق

واضحاً بين الفنّانين المبدعين وبين المحسوبين على الفنّ من الطّارئين والمتـاجرين بالفنّ الذين لا مكان لهم في ساحات الإبداع حتـى ولـو حظـوا برعايـة متميّـزة"[١٧]، ونظلّ ننتظر أنّ يطلّ علينا بفيض جديد من قصصه. فهل يطـول بنـا هـذا الانتظار حتى يصدر مجموعة قصصيّة جديدة له؟[١٨]

الإحالات:

١- مصطفى صالح كريم: قاص ومترجم وصحفيّ وإعلاميّ كرديّ، شغل الكثير من المناصب الصّحفيّة، آخرها موقع نائب رئيس تحرير صحيفة (الاتّحاد) الكرديّة، كما شغل سابقاً منصب نائب نقيب صحفيي كردستان.

له الكثير من المؤلّفات، منها: "رنين السّلاسل"، و"شهداء قلعة دمدم"، و"متّشحة بالسّواد"، و"فنّ كتابة القصّة"، و"الرّداء الأبيض"، و"أمّ الأحرار"، و"حديقة من الكلمات"، و"رحلة إلى بلاد الرّاين".

٢- اليوم الثّالث: مصطفى صالح كريم، ط١، مطبعة حة مدى، السّليمانيّة، إقليم كردستان العراق، العراق، ٢٠٠٩

٣- نفسه: ص١٠

٤- نفسه: ص١١

٥- نفسه: ص١١

٦- نفسه: ص١١

٧- نفسه: ص١١

٨- نفسه: ص١١

٩- نفسه: ص١٤

١٠- نفسه: ص٢٩

١١- نفسه: ص٤٠

١٢- نفسه: ص٨

١٣- نفسه: ص٢٦

١٤- نفسه: ص٤٤

١٥- نفسه: ص٣٨٢

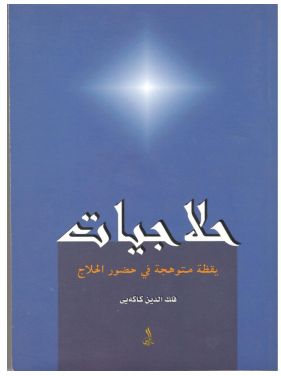
١٦- نفسه: ص٣٨٣

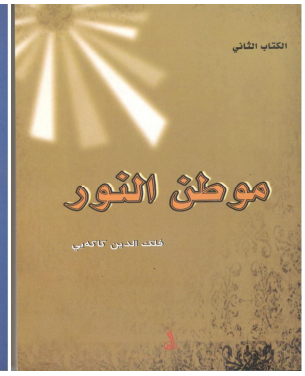
١٧- نفسه: ص٣٨٤

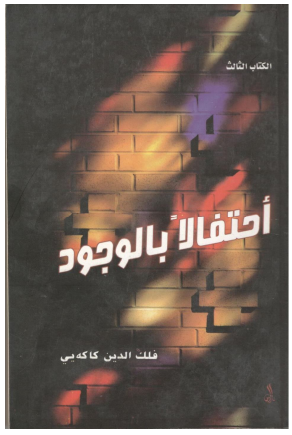
١٨- توفّي الأديب الصّحفيّ مصطفى صالح كريم في مدينة السّليمانيّة في إقليم كرستان العراق في ١٦/ ١٢/ ٢٠١٨ بعد صراع مع المرض دون أن يصدر المجموعة القصصيّة الجديدة التي انتظر الجميع أن يصدرها.

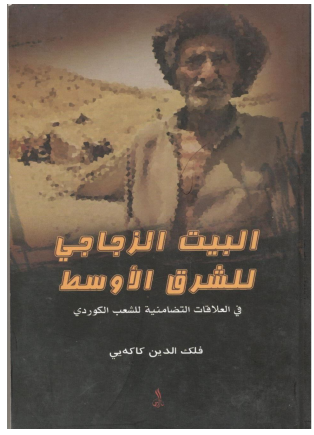
(٧)

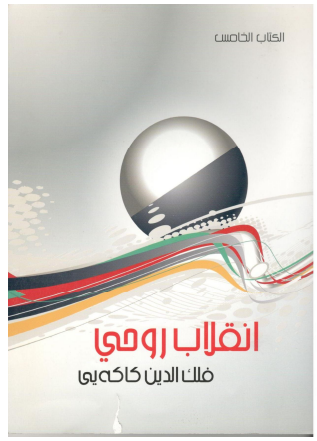
لماذا يرحل الطّيبون دائماً دون وداع يا فلك الدّين كاكه يي؟!











"لماذا يرحل الطّيبون دائماً دون وداع"؟! سؤال يقترن بنفسي برحيل الصّديق السّامي والمناضل والمفكّر والفيلسوف والسّياسيّ والمتصوّف الكرديّ فلك الدّين كاكه يي[1]

لكن قدر هذا السّؤال أن يظلّ معلّقاً في الصّمت دون أن يجيب عنه فلك الدّين على غير عادته المتدفّقة بالعطاء والمعرفة والتّواصل المتواضع الحنون الرّؤوم الذي يشبه قسمات وجهه الطّيب الذي لا أعتقد أنّه يعرف كرهاً أو حقداً أو غيرة أو حسداً.

إنّه الموت هو من خطف هذا الرّجل البديع الإنسانيّة، وهرب به بعيداً نحو أرضه السّريّة، كانت آخر كلماته لي هي في دورة العام ٢٠١٢ لمهرجان كلاويز الثّقافيّ السّنويّ(١٢)، حيث أثنى على كلمتي باسم الوفود العربيّة المشاركة في المهرجان، وسألني إن كنتُ قرأت كتابه الأخير "انقلاب روحيّ" الذي أهداه إليّ في زيارتي الأخيرة إلى أربيل، وما رأيي فيه؟ ثمّ غادر المكان على عجل يبدو فيه أثر الإعياء والتّعب والمرض الذي ما سمح له أن يمنعه من المشاركة في الفعاليّات الثّقافيّة والمعرفيّة والإنسانيّة والوطنيّة، لكنّه عاد، وتعملق، واستقوى عليه، وأجبره على مغادرة المهرجان قبل انتهاء فعاليّاته الصّباحيّة في ذلك اليوم.

كنتُ أعتقد حينها أنّني سأراه في يوم آخر من أيام المهرجان، أو أنّني سألتقيه كعادتي كلّما زرت كردستان في فسحة من الوقت، فأنهل من جمال روحه، وأتفيّأ في ظلال ثقافته وفلسفته وزهده، وأسمع جديد أفكاره وعميق نظرياته، وأحظى بنسخة موقّعة من آخر كتبه، لكن هذا لم يكن في هذه الزّيارة، وغاب فلك الدّين كاكه يي، ثمّ أوغل في الغياب بأن رحل إلى العالم الآخر دون وداع، وهذا لم يكن من طبعه، فهو الصّديق الطّيب المتواضع الذي لا يمكن أن

يترك المكان دون وداع، لكنّه هذه المرّة قد رحل دون وداع! وكأنّ الطّيبين لا يطيقون الوداع الموجع قبل الرّحيل الأبديّ، ويفضّلون الرّحيل بصمت دون جلبة، لعلّها فلسفته الزّاهدة التي امتدّت حتى إلى طقوس موته ورحيله هي من تفسّر هذا كلّه.

بعد اليوم لن يكتب هذا الإنسان جميل الرّوح والعقل والقلب والفكر تحت اسم "الحلاّج" كما اعتاد على أن يفعل في الأيام الخوالي من تاريخه الفكريّ، ولن يدافع بحماس عن الحّلاج الذي يراه شهيداً لدفاعه عن فقراء بغداد الذي شجّعهم على أوّل مظاهرة في شوارع المدينة احتجاجاً على الفقر والجوع والحرمان والاستبداد؛ لذلك قتلته الأسباب الاجتماعيّة والسّياسيّة، لا الأسباب الدّينيّة أو المذهبيّة كما حاول أعداؤه أن يلبسوا إعدامه بلبوس الزّندقة والكفر والتّطاول على الذّات الإلهيّة، ولن تتسرّب معاناة الشّعب الكرديّ في "حلاّجيّاته" المنشورة تباعاً في جريدة التّآخي.

بعد اليوم لن يكتب عاموده الشّهير في جريدة التّآخي المعروف بـ" أ. برشنك"، الذي كان يصله بالجمهور الكرديّ، ويهبه صدى واسعاً من التّقدير والاحترام والمحبّة عند كلّ من يتابعه، وما أكثر متابعيه! وسيترك زاويته اليوميّة "من كلّ زهرة ذرة" التي كتب منها ١٠١ حلقة دون ونيس قابعة في الذّاكرة والفقد، وسيورث عاموده "لكلّ حديث عنوان" لليتم والهجران، ولن يكتب مقالة جديدة فيه.

بعد اليوم لن يقسّم قلبه وعقله ووقته وروحه وهواه بين واجباته السّياسيّة والوطنيّة وبين العلم والثّقافة والفلسفة التي قادته إلى أرفع مراتب السّمو الإنسانيّ، وجعلته الزّاهد دائماً في الحياة والمناصب والمراتب، ليهرب مرّة تلو

الأخرى منها، ويخلص إلى حبّه الحقيقيّ والأكيد، وهو حبّه للأدب والثّقافة والفلسفة، بعد اليوم لن يكتب قلمه سطراً واحداً جديداً، وعلى المكتبة الإنسانيّة أن تستكفي حزينة بكتبه المؤلّفة بالعربيّة "العلويون الذي قدّم له"، و"موطن النّور"، و"احتفالاً بالوجود"، و"حلاّجيّات"، و"البيت الزّجاجيّ للشّرق الأوسط"، و"لمن تتفتّح الأزهار"، و"الحكمة لحظة"، ورواية "ورقة يانصيب"، و"القذافيّ والقضيّة الكرديّة"، و"انقلاب روحيّ"، وبكتبه المؤلّفة باللّغة الكرديّة: "بيدارى"، و"روناهي زردشت"، إلى جانب المئات من المقالات والدراسات والبحوث.

بعد اليوم لن يتصارع مع الفيلسوف الذي كبر في داخله، ويشكو منه قائلاً: "كبر في الإنسان الفيلسوف، وملك حياتي، كم صارعتُ الفيلسوف في نفسي كي أكون إنساناً عادياً يرضخ عفويّاً للحياة بلا هدف، فما أفلحت حتى أغلب في الفيلسوف"[٣]

لأنّني أعرف تماماً كما يعرف كلّ من عرف فلك الدّين كاكه يي عن قرب كم كان إنساناً متواضعاً، يهمل التّفاخر بنفسه، وقلّما يتكلّم عن منجزه وإبداعه وبصماته، فإنّني سأتجاوز عن الوقوف عند هذا الخط العريض والمهمّ والمشرّف في حياة هذا الصّديق الذي رحل بصمت وسريعاً دون أن أجيبه عن سؤاله الأخير عن كتابه "انقلاب روحيّ" الذي قلب الكثير من مفاهيمي حول الحياة الفكر والدّين والجمال والحقّ والعدل، والذي أعدّه بحق من أجمل ما كُتب بلغة جميلة مبسّطة في الفلسفة الحديثة، وهو كتاب يقصد أن يخاطب الجميع دون أن يتحيّز للنّخبة، ويترك الدّهماء في عماء وجهل، هو كتاب يمثّل كاتبه؛ أعني أنّه كتاب يتدثّر بالبساطة والسّهولة ليخفي عمقاً سحيقاً؛ ليخاطب العقول والأفئدة والأرواح جميعها، هو دعوة حقيقيّة من فلك الدّين كاكه يي للبشر

أجمعين كي يعيشوا تجربة الخلاص الحقيقيّ، وهو وفق ما يـرى" انقـلاب روحـيّ عظيم يشمل سكّان الأرض كلّهم دون استثناء، فيوقظهم مـن الغفلـة والغـرور والجشع اللاّ محدود، فيعيدهم إلى الأصل إلى الطّبيعة"[٤]

أعني أنّني لن أتوقّف عند الحديث عن دوره المشرّف في دفاعـه عـن قضـيّته الكرديّة، وعن مساهمته في البيشمركة وتجربته النّضاليّة الطّويلة الزّاخرة، فضـلاً عن تجربته العمليّة الرّسمية وزيراً للثّقافة في إقليم كردسـتان لمـرحلتين، ودعمـه للكتّاب أكراداً كانوا أم عرباً، وهو المتحرّر مـن العصـبيّات والعنصـريّات كلّهـا، ولن أكرّر رأي كلّ كرديّ شريف يؤمن بأنّ فلك الدّين كاكه يي مناضل كـرديّ شريف وهب حياته ويراعه لقضيّة الكرد، وقضى حياته مناضلاً في سبيل قضيّته وشعبه وأفكاره ومبادئه وتصوّفه الذي لم يفارقه أبـداً طـوال حياتـه، فظـلّ الأخ الأكبر للجميع؛ فهذه أمور غنيّة عن الذّكر، ومعروفة عنـد الجميـع، ولا جديـد مدهش في ذكرها لمن له إطلالة على المشهد الحضاريّ الكرديّ.

لا أسلّم بأنّ فلك الدّين كاكه يي بموته قد رحل عـن عالمنـا، وانقطـع عنـه بشكل كامل، فتراثه الإبداعيّ والثّقافيّ والنّقديّ حيٌّ لا يموت في الخلود، وروحه العصيّة على الفناء لا تقبل بذلك، لكنّني أخمّن أنّ روحه الآن هائمة بحرّيّة وأمان في فضاءات كردستان التي عشقها، أو مزهـرة مـع زهـرة نـرجس في الجبـال، أو مترنّمة مع نغمة آلة "البُزق" التي كان يحبّها، أخيراً تحقّق له حلمه الملازم، "وهـو أن يمشي بيوم مطمئنّاً"[٥]

الآن اكتملت سعادته ورضاه عن تجربته وحياته إذ لطالما قال: "يسعدني أنّني كنتُ قادراً طوال أكثر من أربعين عاماً على الدّفاع عـن حرّيّـة أيّ شـعب وأيّ إنسان في أيّ مكان بالقدر المتاح لي للتّعبير، وأنّني كنتُ أستغلُ أيّ فرصة متاحة

تعزيز هذه الفكرة، وهي أنّ الحرّيّة هي هي في كلّ مكان وزمان، وحقوق الإنسان كذلك شاملة للجميع"[٦]

على الرّغم من قسوة الحياة والتّجربة والنّضال في حياة فلك الدّين كاكي يي إلاّ أنّه استطاع أن يعيش حياته وفق فلسفته الخاصّة التي يراها في "اقتناص لحظات اللّذة في أمور صغيرة مثل رعاية الأزهار ومشاهدة حركات الطّبيعة والاستماع إلى الموسيقى التي أهواها، ومتابعة المعرفة والعلم"[٧]

لكنّني سأتوقّف عن ملامح إنسانيّة هذا الفيلسوف الزّاهد ومنارات فكره، وهي ملامح معروفة للعامّة والخاصّة ممّن عرفوه أو جايلوه أو تعاملوا معه، ولا تحتاج إلى الكثير من النّباهة والإلمحيّة لرصدها؛ إذ هي وافرة الوضوح، جهرية التّجلّي، لكنّها ملامح جعلته صديقاً عزيزاً على قلبي، أفخر بأنّني قابلته في درب الحياة، وأسعد بأنّني ذقت جمال صحبته، ولو لقصير الوقت، وأشعر في الوقت نفسه بمرارة رحيله؛ فأنا أشعر بخسارة فادحة لا تعوّض بخسارتي الشّخصيّة بموت فلك الدّين كاكي يي الذي يُعدّ مكسباً لكلّ إنسان عرفه، ورحيله يفقدني سنداً في درب الحياة؛ إذ الطّيبون سنداً لبعضهم في معترك هذا العالم المتوحّش.

الآن قد رحل صديقي الفيلسوف الزّاهد المتصوّف إلى "موطن النّور"[٨] وفق تعبيره، وسيدخل في تجربة برزخيّة فريدة تضاف إلى رصيده الفلسفيّ، وستظلّ آراؤه وكلماته عالقة في وجداني وذاكرتي، وهو من يرى التّصوّف نزعة فطريّة عند الإنسان، وهي من تحرّره من القيود، وتقوده إلى الحرّيّة، ومن ثمّ إلى العشق الإلهيّ، الآن سترتوي نفسه العطشى التي لطالما ناجاها قائلا: "إيه يا روحي العطشى المثقلة بالهموم، وضباب أوهام الأيام، يا روحي المعذبة احترقي

في لهيب الحبّ العنيف، وافني في الحقّ، كي ينجلي لك الحقّ ساطعاً في ضباب هذا الفجر المظلم، حيث السّماء تغطّيها الغيوم الدّاكنات"[٩]

عزائي برحيله دون وداعي أنّني أسخر معه من الموت الذي لم يأته على أيدي الجلادين والمعذّبين في دكك الاعتراف في زنزانات الصّراخ والقهر والعذاب كما كان يتوقّع دائماً، بل جاءه ناعماً هادئاً في بيته وسط أهله، لم يدهشه الموت، أو يباغته؛ فهو كان يقول دائماً "ليست هذه هي المرة الأولى التي أعيش فيها مشاعر على عتبة الموت، عشت دائماً عند حافة القبر، فكّرت أكثر من عشرات المرات في الموت، وناديته بإلحاح، وبعد كلّ تجربة كانت الحياة تبدو لي أحلى وأبهى وأجمل"[١٠]

الموت لم يخدع صديقي فلك الدّين كاكي يي، بل هو من خدعه دون شكّ، أعرف الآن أنّه سعيد الآن بهذه الخديعة المشروعة، وكلماته تصكّ أذني وهو يقول: "ما أسعدني إذ أموت؛ لا بدّ أنّني أظلّ أشعر بما يدور حولي بعد موتي أيضاً، ها أنذا تحت ألواح التّابوت أرى النّاس يتبعونني وينتحبون، وهم يتأسّفون ويتأفّفون، وما أدراهم أنّ سفرتي رائعة وسعيدة، لا يدرون كم يلذّ لي هذا الرّحيل... ما أعذب الموت! ما أسعدني حين يحملني النّاس إلى موطني الأوّل والحقيقيّ والخالد، ورأيتني أحنّ حنيناً حارّاً طاغياً، وأضحى حنيني يتعاظم، ويبدو لي أن حنيني حقيقيّ إلى موطني الحقيقيّ"[١١]

قابلته لأوّل مرة في فعاليّات مهرجان دهوك الثّقافيّ في حضور عملاق ومشاركة كبيرة امتدّت لمشاركة ١٤٠ شخصيّة ثقافيّة وأدبيّة من أنحاء العالم جميعها، بالصّدفة جلستُ إلى جانبه، لم أكن أعرفه حينها، ولم يقدّمه أحدٌ إليّ، أو يعرّفه بي، لكنّ إنسانيته هي من قاربت بيننا، كانت جلّ المشاركات باللّغة

الكرديّة، وقد أدرك بحسّه المرهف أنّني أجلس دون أن أفهم بسبب عدم اتقاني للّغة الكرديّة، وأتوق إلى أن أعرف ما يدور حولي، وعندها تبرّع بأن يترجم لي ما يُقال، كان يترجم لي بمحبّة وكرم، ويهمس لي بما يدور، ويعقّب، ويفسّر ما أجهله، واستمر الأمر لأكثر من ساعتين حتى ظهر الجهد عليه، وبعد انتهاء الفعاليّات الصّباحيّة كانت المفاجأة الكبرى لي، فهذا الرّجل الوقور الذي كان يُترجم لي بتبرّع شخصي منه، ويعرّفني بكلّ متحدّث، ويفسّر لي ما أغلق على فهمي لا سيما في التّراث الكرديّ وخصوصيّة لهجاته، وتفاصيل تاريخه ونضاله هو وزير الثّقافة الكرديّ الأسبق، ومثقّف مشهور، وإعلاميّ مؤثّر، ومناضل كبير، هكذا قدّمه لي الأديب حسن سليفاني، وعجبت كيف لرجل من هذا العيار الثّقيل أن يملك هذا المقدار من التوّاضع والتّسامح والمحبّة للنّاس. وكانت أيام المهرجان التي استمرّ فلك الدّين كاكه يي يكرمني فيها بأن يترجم لي كلّ ما يدور فيها.

عبر الكثير من الجلسات الأدبيّة التي رافقت مآدب الغداء والعشاء والتجوّل في دهوك وسلاف وقرى الجبال حظيتُ بسماع هذا الهرم الفلسفيّ وهو يحدّثني عن الكثير من قضايا الكون والرّب والإنسان والنّضال والجمال.

أبرز أحاديثنا كانت عن العشق الإلهيّ بعد أن قدّمت مشاركتي في المهرجان بعنوان "نفس أمّارة بالعشق"، وهي مشاركة أثارت جدلاً كبيراً بين الحضور، وفتحت عاصفة من الأسئلة عليّ صددتها بقولي: "ليس لكم أن تسألوا أين أنا في هذا النّصّ، أهي قصّتي أم قصّة الآخرين، أنا في هذا النّصّ، وليس في غيره، وأنا لستُ فيه أيضاً".

في اليوم الثّاني عاد يحمل إليّ بنفسه نسخة من كتبه كلّها الصّادرة باستثناء كتابه الأخير "انقلاب روحيّ" الذي لم يكن قد صدر بعد حينئذ، كتب إهداء لي بخطّه الهادئ الواضح على كلّ نسخة من كتبه، وأهداها لي واحدة تلو الأخرى، وطفقنا نتناقش في دلالات عناوين كتبه التي رأيتها مثيرة للاهتمام، وأدركت أخيراً أنّ هذا الرّجل المتواضع يحبّ الكلمة، ويعشق الحرف، وقد وهب نفسه للثّقافة والقلم والكتابة والملاحظة والتّأمّل، وفي ذلك كان يقول دائماً: "كلمتي وحدها تدري ذلك، وهي تزور بيوتاً لم أزرها، تقتحم أسواراً عجيبة، وتطير، وتطير، لتحطّ على مكتب أنيق أو في جيب سترة، فتصافح وجوهاً طيبة وديعة طالما أحببتها، وتضاحك عيوناً شتّى... ثمّ تقبّل بواطن أكفّ حنون وخواتم وأسورة "موطن النّور"[١٢]

في هذه المجاورة الأدبيّة والإنسانيّة لفلك الدّين كاكي يي، وهي مجاورة لذيذة قدرية وهبتها الصّدف لي، ونعم المجاورة كانت هي، رأيتُ كيف يكون الإنسان عملاقاً في تواضعه ومحبته، رأيت كيف يتجرّد من ألقابه الرّسميّة، ويزهد بأعلى المراتب، ويتحدّث بتواضع، ويسمع كلّ من حوله باهتمام، وكأنّه أقلّ النّاس مكانة وعلماً وحضوراً ومنزلة وثقافة، وتكون المفاجأة أنّ هذا الصّامت هو بحر هادر إن تحدّث، وكنز معرفيّ لمن أراد أن يقترب منه، وأن يغرف منه بكلّ أريحيّة حتى يرتوي، رأيته دون غيره من المسؤولين يكتفي بمرافق واحد وسائق، ولا يبالي حتى وإن جاء إلى الفعاليّات ماشياً دون مرافق دون أيّ رفاهيّة أو بهرجة أو أبّهة، وهو يلبس لباسه الكرديّ الذي يعتزّ به في كلّ مكان، ويدعو الجيل الجديد إلى لبسه والتّمسّك به.

رأيته كيف يعامل الجميع كباراً وصغاراً ضيوفاً وأهلاً عرباً وكـرداً بمحبّـة واحترام وتقدير، وذاكرته المشحونة بالأسماء والكتـب والـذّكريات والتّفاصـيل تجعله يدير حديثاً مهما مع كلّ من حوله من أناس، وعندما يكون ضـيفاً في أيّ زيارة أو دعوة كدعوة السّيّد حسين سليفاني لبعض ضـيوف المهرجـان إلى بيتـه الجبلي بمعيّته يكون الضّيف الأكثر لطفاً، والأخـفّ ظـلاًّ، والأقـرب إلى نفـوس الجميع بحديثه العذب، وذكرياته المشحونة بالنّضال وألم الشّعب الكرديّ، وعندما يحين دور الضّحك والمزاح فهو صاحب أصدق ضحكة تجلجل في المكان، وتمتـدّ من عرض وجهه لتصل إلى كلّ قلـب مـن قلـوب الحاضـرين لتدغـدغ الجميـع بالحنان الصّادق والودّ الوافر والأنس الكامل.

رافقنا بكـلّ تواضـع إلى نزهـة جماعيّـة للوفـود والضّـيوف المشـاركين في المهرجان إلى "كهف آينشكي" في قرية "آينشكي" العالقة هناك في أجمل جبـال إقلـيم كردستان، جلس معنا بكلّ تواضع، كان آخر من أكل اهتماماً بالضّيوف، وطفق بعدها يعرّفنا بالمكان، ويسـرد علينـا تاريخـه النّضـاليّ حيـث كـان هـذا المكـان مستشفى لجرحى أبطال البيشمركة، وكان في فترة ما قبلها ملجأً للأرمن الهاربين من مذابح العثمانيين لهم، ثمّ طوّف معنا في أنحـاء الكهـف، يعرّفنـا علـى تلـك الفتحة العلويّة في سقف المغارة التي أحدثها مقاتلو البيشمركة ليوصلوا الـذّخيّرة والمؤنة إلى المقاتلين الجرحى، كذلك استعرض معنا الحيوانات المحنّطة في جنبـات الكهف بجانب الألبسة الفلكلوريّة الكرديّة، وتوقّـف طـويلاً عنـد مـاعز جبليّـة ضخمة، وقال ضاحكاً: إنّه يفضّـل المـاعز الجبلـي علـى سـائر الحيوانـات لأنّـه يرفض أن يعيش إلاّ في رؤوس الجبال؛ فهو في طبيعتـه وتركيبتـه النّفسـيّة مـاعز تحبّ الجبال والحرّيّة والانعتاق.

عند انتهاء هذه الجولة الجبليّة الجميلة ودّعنا فرداً فرداً، ثـمّ ذهـب بعيـداً مع سائقه من رجال البيشمركة الذي يضاحكه، ويحدّثه كأخ أو صديق له.

وجاد القدر عليّ بالكثير من الزّيارات الأدبيّة والثّقافيّة الرّسميـة إلى إقلـيم كردستان، وفي كلّ مرة كنتُ أحظى بمقابلة هذا الصّديق الحميم الذي وهبني كتبه كلّها المكتوبة بالعربيّة، وكان يدخل معي في حوارات طويلّة في شأن مـا يكتـب، وما أكتب.

أكثر ما أدهشني بعد أن قرأت كتبـه أنّـه يملـك لغـة عربيّـة جزلـة جميلـة مطواعة لها لاستيعاب أفكاره وتصوّفه وفلسـفته، ودائمـاً كنـتُ أقـول إنّ ذلـك الرّجل حتى في الحديث عن قدرته اللّغويّة يتحدّث بتواضع، لكن مـن يقـرأ مـا يكتب يُدهش من امتلاكه لناصية اللّغة العربيّة، ودائماً كنتُ أريد أن أسأله أنّـى له هذه الفصاحة في اللّغة العربيّة، لكنّني كنتُ أنسى هذا السّؤال في كلّ مرة ألقاه فيها.

لغته أقرب ما تكون في كثير مـن الأحيـان إلى الشّـعر، ولا يكتـبُ بلغـة اعتياديّة، بل يستثمّر وافر ثقافته العملاقة في سبيل بناء الشّكل اللّغويّ لكتاباتـه، وفي ذلك يقول أحمد محمد أمين: "يستقدم كاكه يـي النّصّـوص المقدّسـة لا علـى سبيل الاستعارة والنّقل، بل يلامس روحها ومضامينها الإنسانيّة والفلسفيّة"[١٣]

هو في لغته يلجأ إلى الشّطحات التي يجسّدها في مقالات أو نصوص يسميّها غالباً لوحات، "وهـذه الشّـطحات هـي محاولـة لتمزيـق أغـلال الكلمـة واللّغـة والتّقاليد والواقع، وهي تعبير عن رغبة داخليّة عارمة في التّحرّر من كـلّ شـيء والخروج عارياً أمام الكون والشّمس"[١٤]

من يعرف حياة فلك الدّين كاكه يي، ومقدار معاناته فيها، وهي معاناة تجسّد معاناة الكرديّ في إحقاق حقّه الذي طال اغتصابه يعرف أنّ لغته هي امتداد حقيقيّ لهذه التّجربة، كما يدرك أنّ "عبارات مقالاته هي خلاصات موقفه من الحياة والمعاني والأشياء والموجودات، لكنّها خلاصات تستند إلى قلق واغتراب للذّات والرّوح المشحونتين بطاقة البحث التّأمّليّ والوجوديّ"[١٥]

بعد أيام من عودتي إلى الأردن بعد انقضاء فعاليّات مهرجان دهوك أرسل لي مقالة كتبها ونشرها في جريدة التّآخي ضمن عاموده المسمّى "لكلّ حديث عنوان" حول مشاركتي في مهرجان دهوك، وقال فيها ممّا قال تحت عنوان: "الطّبيعة الأمّارة بالعشق": "النّفس الأمّارة بالعشق" عبارة سمعتها للمرّة الأولى من الأديبة الأردنيّة المبدعة د. سناء كامل شعلان، قدّمتها كقصّة قصيرة في مهرجان دهوك، استهلّت تلك العبارة الموحية لأكتب عن الطّبيعة الأمّارة بالعشق، تحدّثت الأديبة الأردنيّة عن حالات العشق وتحولاتها وانقلاباتها الداهمة، وقالت الكثير من التّفاصيل العلنيّة والسّرّيّة ما بين السّطور عن العشق، إلاّ أنّها قالت في نهاية القصّة إنّها لم تعشق أبداً، ولا تعرف مذاق العشق، وقالت إنّها قد لا تحصل على العشق، فإذا ما توقّفت يوماً عن الكتابة فاعلموا أنّني أصبحت عاشقة. لم يصدّقها كثيرون منّا، نحن الحاضرون في المهرجان، ولم يفهمها الكثيرون، ولا أزعم أنّني فهمتها، واختصرت رأيي عنها أنّها عاشقة للوجود، وقالت في نفسي: هي تريد التّمتّع عميقاً بكلّ لحظات الوجود، فهي تعيش حالة استثنائية من العشق الأبديّ. ولا أزعم ثانية أنّني فهمتها، فهي قالت: اعتبروها قصّة، أيّ قصّة، أو سيرة ذاتيّة، أو حكايتي أو أيّ شيء آخر، هي عصيّة على الفهم والإدراك. وتلك بدايات العشق الملتهب؛ فهي ذات نفس أمّارة بالعشق، وليس بالسّوء أو أيّ خصلة أخرى، ولماذا الإمارة بالعشق فلأنّها تريد أو تتمنّى من

أغوار نفسها ووعيها أن يكون كيانها غارقاً في العشق الأبديّ. وهذه الطّبيعة التي كنتُ أراها أمّارة بالعشق لي أنا الإنسان، ونحن البشر، إذ بها تجفل وتتمرد على ذاتها، وعلينا يتسرّب منها العشق، وتتركنا دون حبّ وعشق ووجود.

كنّا ننام على سرائر من خيالات مطمئنة بأنّ الطّبيعة تظلّ مأوى للعشق، ولن تخذلنا، ترى هل نحن الذين خذلناها فتخلّت هي عنّا؟ هل ابتعدنا عن جوهرنا الحقيقيّ، واستسلمنا للأعراض والمظاهر الخادعة فتركتنا هي نواصل السّبات على هدهدة الأحلام السّابقة، وكيف تتخلّى الطّبيعة الأمّارة بالعشق عن هذا الحبّ العارم"[١٦]

هذه المقالة القصيرة كانت فاتحة حديث طويل بيننا في لقاءاتنا الأدبيّة كلّها حول العشق الإلهيّ الذي كان يرى أنّه عنصر من عناصر الطّبيعة بعد الماء والتّراب والهواء والنّار، نقلاً عمّا يقوله الفيلسوف الكرديّ الملا الجزيريّ، وهما يريان أنّ هذا العشق بمثابة الجاذبيّة التي تحفظ تماسك العناصر الطّبيعيّة مع بعضها[١٧]

هذا الحديث قادني إلى أن أقرأ بشكل مقتضب عن الكاكائيّة التي يتبعها فلك الدّين كاكه يي، وهي المسّماة بـ"أهل الحقّ" أو الـ"يارسان"، وهي من الطّوائف الدّينيّة العريقة في كردستان، وقرأتُ أكثر عن الصّوفيّة لأكون في أقرب نقاط الفهم ممّا كتب في كتبه لاسيما في كتابه الأخير الذي أعدّه رائعته" انقلاب روحيّ"، وأدركتُ أنّ هذا الصّوفي المسالم الخيّر كابد تجارب روحيّة كبيرة ومتعدّدة في درب روحانيّاته، وفي ذلك قال: "لستُ أدري كيف ومتى ولماذا وجدت نفسي مجذوباً انجذاب المجانين والعشاق نحو الاستغراق في هذا الطّريق فإذا بي أرى

ملايين النّاس ومئات الحكماء المبدعين ساروا عبر التّاريخ ويسيرون في نفس الطّريق "موطن النّور"[١٨]

ثمّ وجدت نفسي أؤمن بـ "العنصر الخامس"، وهو عنصر العشق الإلهيّ، وأتأثّر به جدّاً، وأؤمن بطاقته، وأولّد منه فكرة طاقة البعد الخامس، وهي طاقة الحبّ، وأجعلها محور روايتي في الخيال العلميّ "أعشقني".

لقد نالت هذه الرّواية عدّة جوائز، وطارت إلى كلّ مكان، ووصلت إلى أيدي معظم أصدقائي في أصقاع شتّى في الدّنيا، إلاّ نسخة فلك الدّين كاكه يي، فقد ظلّت قابعة في درج مكتبي تنتظر أقرب فرصة لتصل إليه، وهي موقّعة مني تحت عبارة "إلى المفكّر الكبير والصّديق العزيز فلك الدّين كاكه يي..."، على أمل لقاء قريب به، لكن انتظارها هذه المرّة سيطول؛ فاللّقاء القادم به لن يتمّ إلاّ في أرض النّور والحقّ عندما يشاء خالقنا ذو الجلالة والإكرام ذلك[١٩]، وحتى ذلك الوقت سأشتاق دائماً إلى صديقي الفيلسوف الطّيب فلك الدّين كاكي، وأتساءل دون إجابة: لماذا يرحل الطّيبون دائماً دون وداع؟! وأقرأ هذه اللّيلة على روحه كتابه "حلاّجيّات يقظة متوهّجة في حضور الحلاّج"؛ فأنا أعرف أنّ روحه حبيسة هذا الكتاب، وأنّ خلاصه لا يكون إلاّ بنصوصه.

أمّا أنا فعندما أقرأ هذا الكتاب أحسّ بروحه الطّاهرة ترفرف على المكان، وتبتسم لي من مكان علي بعيد مشرق، وأكفّ عن سؤالي المعاتب العاجز: "لماذا يرحل الطّيبون دائماً دون وداع؟! وأترك نفسي تتمتّع بضحكاته النّابعة من أعماق وجدانه وهو يقول: "الإنسان عظيم وقوي عظمة خياله وقوته فبقدر ما يصله الخيال من عمق وخصب تتوسّع وتزدهر طاقات الإنسان"[٢٠]، وقد كان صديقي الصّوفي الطّيب فلك الدّين كاكه يي عظيماً بحقّ.

الإحالات:

١- فلك الدّين كاكه يي: (١٩٤٣- ٢٠١٣)، هو سياسيّ وأديب ومفكّر وإعلاميّ كرديّ عراقيّ، وُلد في مدينة كركوك العراقيّة في عام ١٩٤٣، التحق في بداية حياته السّياسيّة بالحزب الشّيوعيّ العراقيّ، وبعد أن ترك الحزب الشّيوعيّ انضمّ إلى الحزب الدّيمقراطيّ الكردستانيّ، وعمل ضمن كوادر البيشمركة الكرديّة.

شغل منصب وزير الثّقافة في حكومة إقليم كردستان العراق، ومنصب مستشار رئيس الإقليم مسعود البرزانيّ، كما شغل الكثير من المناصب البرلمانيّة، وكان يتركها في كلّ مرّة زهداً بالمناصب والأضواء والسّلطة.

من مؤلّفاته: "موطن النّور"، و"روناهي زردشت" (بالكرديّة)، و"بيدارى" (بالكرديّة)، و"العلويون" الذي قدّم له، وانقلاب روحيّ"، و"احتفال بالوجود"، و"حلاّجيّات"، و"البيت الزّجاجيّ للشّرق الأوسط"، و"لمن تتفتّح الزّهور"، و"الحكمة لحظة"، ورواية "ورقة يانصيب"، و"القذافيّ والقضيّة الكرديّة"، إلى جانب المئات من المقالات والدراسات والبحوث.

٢- مهرجان كلاويز هو مهرجان ثقافيّ فكريّ فنّي سنويّ يُعقد بشكل سنويّ منذ عقدين من الزّمان، يُقام في مدينة السّليمانيّة، إقليم كردستان العراق، ويقوم على عقده مركز كلاويز الثّقافيّ والإبداعيّ.

٣- حلاّجيّات: بقلم فلك الدّين كاكه يي، جريدة التّآخي، العدد ١٣٠ الجمعة ٨ أيلول ١٩٦٧؛ وانظر: حلاّجيّات يقظة متوهجة في حضور الحلاّج: فلك الدّين كاكه يي، ط١، دار آراس للطّباعة والنّشر، أربيل، إقليم كردستان العراق، العراق، ١٩٩٨

٤- انقلاب روحيّ: فلك الدّين كاكه يي، ط١، روكسانا، أربيل، كردستان العراق، العراق،٢٠١١، ص٥٣

٥- نفسه: ص٥٣

٦- نفسه: ص٦٣

٧- نفسه: ص٤٨

٨- انظر مقدّمة كتاب: موطن النّور: فلك الدّين كاكه يي، ط٢، دار ئاراس للطّباعة والنّشر، أربيل، كردستان العراق، ٢٠١٠، ص٦

٩- حلاّجيّات: بقلم فلك الدّين كاكه يي، جريدة التّآخي، العدد ١٤٩ الأربعاء٢٧ أيلول ١٩٦٧؛ وانظر: حلاّجيّات يقظة متوهجة في حضور الحلاّج: فلك الدّين كاكه يي.

١٠- حلاّجيّات: بقلم فلك الدّين كاكه يي، جريدة التّآخي، العدد ١٥١ الجمعة ٢٩ أيلول ١٩٦٧؛ وانظر: حلاّجيّات يقظة متوهجة في حضور الحلاّج: فلك الدّين كاكه يي.

١١- حلاّجيّات: بقلم فلك الدّين كاكه يي، جريدة التّآخي، العدد ١٥٠ الخميس٢٨ أيلول ؛ ١٩٦٧؛ وانظر: حلاّجيّات يقظة متوهجة في حضور الحلاّج: فلك الدّين كاكه يي.

١٢- موطن النّور: فلك الدّين كاكه يي، ط٢، دار ئاراس للطّباعة والنّشر، أربيل، كردستان العراق، العراق، ٢٠١٠، ص٢٧٧

١٣- قراءة في كتاب موطن النّور: أحمد محمد أمين، ط١، مطبعة روزهه لات، أربيل، إقليم كردستان، العراق، ص٣٠

١٤- انظر: تقديم الطّبعة الأولى من كتاب "موطن النّور": فلك الدّين كاكه يي، ٢٠٠٩، بقلم فهمي كاكه يي.

١٥- موطن النّور لكاكائي: عن اللّون الذي لا لون له، جمال كريم، المدى الثّقافيّ، جريدة المدى اليوميّة، بغداد، العراق.

١٦- لكلّ حديث عنوان: الطّبيعة الأمّارة بالعشق: بقلم فلك الدّين كاكه يي، جريدة التّآخي، الأربعاء ١١آب ٢٠١٠

١٧- انظر المزيد من آرائه حول هذا الأمر في كتابه: انقلاب روحيّ: فلك الدّين كاكه يي، ط١، روكسانا، أربيل، كردستان العراق، ٢٠١١، ص٢٩

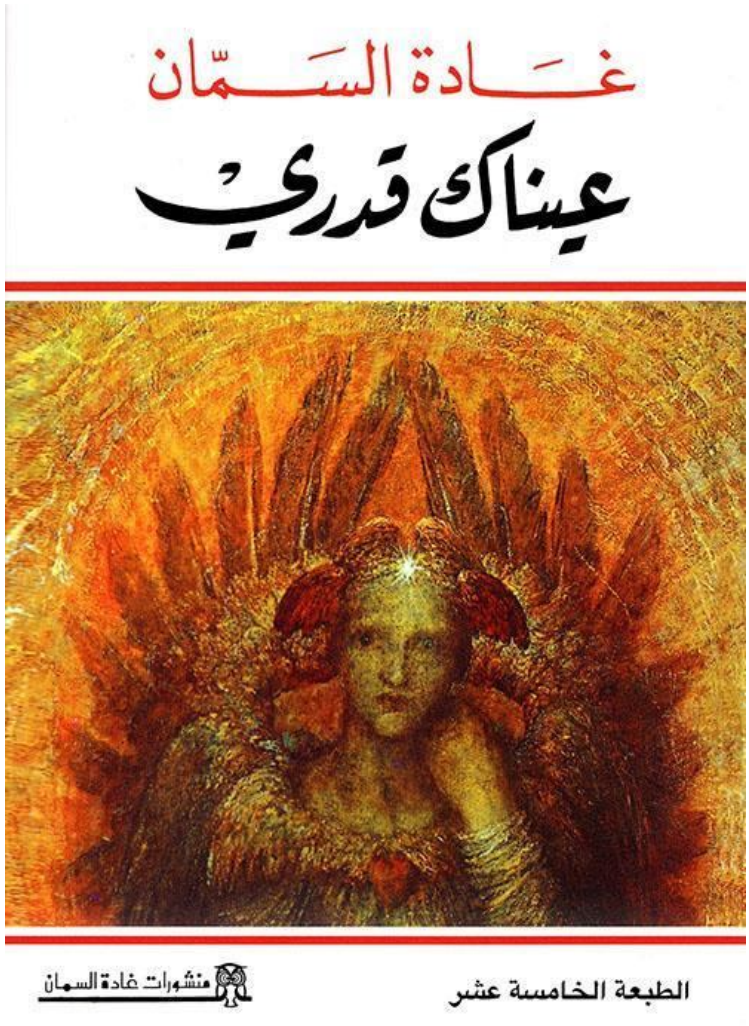
١٨- موطن النّور: فلك الدّين كاكه يي، ط٢، دار ئاراس للطّباعة والنّشر، أربيل، كردستان العراق، العراق، ٢٠١٠، ص١٥

١٩- تُوفّي فلك الدّين كاكه يي في ٤ آب عام ٢٠١٣

٢٠- حلاّجيّات: بقلم فلك الدّين كاكه يي، جريدة التّآخي، العدد ١٩٨ الأربعاء١٥ تشرين الثّاني ١٩٦٧؛ وانظر: حلاّجيّات يقظة متوهجة في حضور الحلاّج: فلك الدّين كاكه يي.

(٨)

الهروب من الرّجل إليه في قصّة "عيناكَ قدري" لغادة السّمّان



للقصّة القصيرة في الوقت الحاضر رسالتها الخاصّة التّي تعبّر عنها بطريقتها السّرديّة الخاصّة مقدّمة بذلك خطابها الخاصّ وفق منظومة بنائيّة قادرة على حمل الرّسائل والخطابات. [١]

الكاتبة العربيّة لها مشاركتها الواسعة في عالم القصّة القصيرة مقدّمة بذلك طريقتها الإبداعيّة الذّاتيّة في رسم منجز سرديّ قادر على حمل رسائل الأنوثة في إزاء محمّلات الذّكورة في الأدب الذي ينتجه المبدع الرّجل، ومن هنا تظهر الأنوثة كأنّها مصطلح يحاول أن يرسي قواعده أمام مصطلح الذّكورة. [٢]

لكن غادة السّمّان في قصّتها "عيناكَ قدري" تقع في شرك الفكر الذّكوريّ؛ على الرّغم من أنّها أنثى، تزعم أنّها تكتب باسم الأنثى، وتدافع عنها، لكنّها تكتب بلغة الرّجل، لتسقط من جديد في فخّ ذكورة الكتابة حتى ولو كانت الكاتبة امرأة تحاول أن تجعل من أدبها منصّة تصرخ منها مطالبة بحقوق المرأة وحرّيّتها. [٣]

هذه القصّة القصيرة لغادة السّمّان تدور أحداثها حول المرأة "طلعت" التي تفيض بالأنوثة والرّقة، لكنّها عاشت في أسرتها ومجتمعها على أنّها ذكر صلب شديد الشّكيمة قويّ البأس، وذلك بسبب أسرتها، وبالتّحديد بسبب والدها الذي أرادها أن تكون ذكراً على الرّغم من أنّها قد وُلدت أنثى، لتصبح بعد ذلك مسخاً مزيجاً بين الرّجل والمرأة، ويُطلق الجميع عليها اسم "أستاذ طلعت".

"طلعت" هي البنت الخامسة لأبويها، عندما كانت والدتها حامل بها توعّدها زوجها بكلّ شرّ إن لم تلد له ذكراً يخلّد اسمه في العالمين، هذا الوعيد أرعب الأمّ، وعيشّها في قلق قاتل، وبذلت جهدها كي تلد ذكراً لزوجها المتوثّب، لكنّها ولدت له بنتاً خامسة، فغضب الأبّ غضباً جنونيّاً حتى أنّه هجم

على سرير الأمّ حديثة الولادة، وأراد أن يشقّ بطنها بسكين، كي يردّ ابنتهما الوليدة إلى رحمها الذي خرجت منه للتّو رفضاً لها، وكرهاً بمقدمها غير المحمود على دنياه حيث بيته يعجّ بالنّساء؛ أيّ زوجته وبناته الأربع.

يصمّم الأبّ على أن تكون ابنته الخامسة ولداً على الرّغم من أنّها قد وُلدت أنثى، ويُطلق عليها اسماً مذكّراً، وهو اسم "طلعت"؛ لتكون جسداً مؤّنثاً يحمل علامة مذكرّة[٤]، وتستسلم "طلعت" لرغبة والدها، وتتحوّل بالتّدريج إلى رجل بكلّ ما في الكلمة من معنى من أحاسيس وأفكار ذكوريّة استبلابيّة للمرأة.

في ظلّ هذه الذّكورة المفتعلة التي تتلبّسها "طلعت" بقرار اجتماعيّ جائر من والدها الذّكوريّ القاسي تشعر بالحرّية، وتظلّ تقول في نفسها وجهرها أنا حرّ سعيدة[٥]؛ انطلاقاً من فكرها الذّكوريّ الذي لا يرى السّعادة والذّكورة إلاّ في حرّيّة الرّجل وسلطته [٦]، حتّى أنّها صُدمت عندما قال عماد ذات مرّة: "عندما نكون سعداء فعلاً لا يخطر لنا نتساءل إن كنّا كذلك أم لا؛ السّعادة تصبح جزءاً بنا، نحن نتحسسّ الأشياء عندما نشكّ بوجودها[٧]؛ فهي من تفكّر أنّها تملك الحرّية كاملة لأنّها ذكر قهر أنف الطّبيعة التي خلقتها أنثى.

هي بذلك تعيش فكراً مشوّشاً فاسداً عن السّعادة؛ فهي تقبل بفكرة السّعادة المطلقة في الذّكورة من رجل أجبرها على أن تكون رجلاً، وهو والدها الغارق في التّحرّش بالجارات، ثم تستسلم له مرّة تلو الأخرى عندما يحاول هدم دواخلها، ويسفّه حتى مشروعها القاتل بأن تصبح رجلاً إرضاءً له، وتظلّ أسيرة هذا الضّياع الموجع الذي يتلخّص في امرأة تحاول قتل كينونتها لأجل إرضاء رجل لا يستحقّ ذلك، وهو والدها: "تصبح رجلاً" ولكن قضيّتك كانت فاشلة

منذ البداية. كنت تحاربين الشّمس، تريدين أن تشرق من الغرب، أن تخرس الأمواج، أن يضلّ اللّيل طريقه إلى دروب المدنية"[٨]

لكن "طلعت" تفشل في أن تحقّق حلمها العجيب لتكون رجلاً في جسد امرأة كي ترضي والدها، وترضي مجتمعها الذّكوريّ، وترضي نفسها بالنّهاية؛ نفسها التي تريد أن تخلع أنوثتها بحكم القوى الضّاغطة عليها، لتكون رجلاً بكامل حضوره وسلطته وحرّيته وهيمنته؛ فهي "تريد أن يشعر (والدها) بأنّها تساويه، تريد أن يحبّها؛ لأنّه يحترمها، لا لأنّه ينفق عليها كما ينفق على إخوتها وعلى أمّها"[٩]

ترسم غادة السّمان بطلة القصّة "طلعت" بصورة ذكوريّة غارقة في الذّكورة، واحتقار المرأة، بل إنّ "طلعت" تحتقر الأنثى، وتراها لا تستحقّ الاحترام، وتتعامل في بيتها ومع أسرتها على أنّها رجل، وترى الدّرب نحو احترام ذكورتها بالحصول على الشّهادات العلميّة الواحدة تلو الأخرى لترى نفسها أكبر في عيني والدها، وعيون رجال المجتمع الذّكوريّ فضلاً عن نسائه[١٠]

من المنطلق المريض الشّاذّ الذي يقول بأنّ "الكاتبة لا تكون كاتبة إلاّ إذا تذكّرتْ (استرجلت)"[١١]، تنطلق الأستاذة "طلعت" المسترجلة في خطّتها لإنكار ذاتها الأنثى، فتعيش رجلاً في جسد امرأة، وتتعامل على هذا الأساس، وتحصد الاحترام والتّقدير من والدها من هذا المنطلق، حتى ولو عنى ذلك أن تتعامل في أسرتها كأنّها رجل، فتلتصق بوالدها، وتخدّم أمّها وأخواتها لها ولوالدها السّلطويّ الذّكوريّ، والأمّ المسكينة تُسحق تحت قسوة زوج مأفون وابنته مسترجلة، وتخدمهما بصمت وذلّ ورضا، فيما "طلعت" تجلس في مجلس الرّجال مع والدها، وتسامره، وتحادثه، وكأنّها ابن ذكر، لا ابنة أنثى[١٢]

تعيش "طلعت" حياتها المسخ المشوّهة التي خلقتها من رجولته المزعومة، وكأنّها تؤكّد أنوثتها بإنكارها، وتستقدمها في إصرارها على نفيها، في محاولة يائسة فاشلة للحصول على الاحترام والحبّ بوصفها رجلاً، في حين فقدتْ ذلك من والدها لأنّها وُلدت أنثى[١٣]؛ فتسير في الشّارع كأنّها رجلاً مستنمر، وتحمل للرّجل الذي استلبها "الهدوء الصّامت في غمرة الإحساس القائم"[١٤]

"طلعت" الملقّبة بـ "الأستاذ طلعت" تحظى بهذا الاحترام المشّوة جبراً في أسرتها وفي عملها الذي تتعامل فيه بجديّة، "وكلّما وقفتْ لتتكلّم بصراحتها المعروفة، ينصت الجميع بإجلال وإكبار"[١٥]

"من الواضح أنّ الحكاية تنطوي على بعد رمزيّ يكشف عن حالة انتقال المرأة من عالم الأنوثة التّقليديّ حيث الدّار والخدر إلى عالم جديد مارست فيه المرأة أنماطاً من السّلوك لم تكن من تقاليد النّساء ومن وظائفهن"[١٦]

لكن غادة السّمّان لم تحسن اللّعب على معطيات هذا الانتقال، فبدل أن تجد "طلعت" ذاتها الأنثى من خلال تحقّقها، وإدراكها أنّ أنوثتها سرّ عظمتها، تقودها إلى المزيد من الاستلاب، فتقرّ بسردها القصصيّ بأنّ المرأة لا تكون امرأة إلاّ من خلال تكريس الرّجل لذلك بعد أن تقع "طلعت" في الحبّ، وتشعر بـ"جوع ونهم، وحنين وحرمان تختلط فيهما مع ظلال خمر لكاهنة شهوانية نُذرت عروساً لإله من رُخام"[١٧]، لتؤكّد غادة أنّ جسد المرأة ليس قيمة إنسانيّة للمرأة، وشكل ماديّ لوجودها، بل هو مجرّد وعاء لمتعة الرّجل، ولا يستيقظ إلاّ بمداعبة شهوات ذكر ما له!

"طلعت" المسترجلة" تقع في حبّ عماد، ويأخذها الحبّ إلى أحلام الشّهوة والجسد، وتشرع تحلم بلمساته المثيرة، وعندها تتمنّى لو أنّها ماتت ولم تعش[١٨]،

وذلك بعد أن أدركت أسرار جسدها ومتطلّباته، كما أدركت كم هو جميل ومؤلم أن تكون امرأة، وهذا هو قدرها [١٩]، لتستسلم "طلعت" أخيراً لأقدارها، وتعلن فشل قضيّتها في الاسترجال، وتقتنع بأنّ فشل المرأة هو الرّجل الذي تبغي أن ينقذها من فشلها في أن تكون رجلاً، وهي من خُلقتْ لتكون امرأة، ولا شيء غير امرأة [٢٠]

تقتنع "طلعت" بأنّ الرّجل هو من سينقذها من مأساة فشلها، وتختار عماد ليكون منقذها، بل وتكون عيناه قدرها المحتوم وفق عنوان القصّة الذي يحيلنا إلى هذه النّهاية من عتبة العنوان، وتتمنّى أن يفرض عماد سيطرته الكاملة عليها "وتتمنّى أن تفنى عند جذوره ليمتصها قطرة قطرة" [٢١]

تكون نهاية القصّة منسجمة مع العنوان؛ فـ"طلعت" تستسلم لأنوثتها المستعبدة من الرّجل التي لا ترى لوجودها معنىً دون ذكر يهصر مفاتن جسدها، وتشرع تشعر "بحاجة مجنونة إلى أن تركض وراء ذلك الرّجل المجهول وتسير بجانبه ويحميها ويدفئها بصوته القويّ الخشن... مخلوق رائع هو ذلك الرّجل" [٢٢]

تطير "طلعت" راكضة نحو رجلها المعشوق عماد، وترتمي في حضنه قائلة: "عيناكَ قدري، لا أستطيع أن أهرب منهما، أنا أرسمهما في كلّ مكان، وأرى الأشياء خلالهما... عيناك قدري.. لا أحد يهرب من قدره يا عماد... أنا سعيدة... سعيدة بين أبخرة غيمة الدّفء" [٢٣]

بذلك تعود "طلعت" إلى حضن الرّجل صاغرة ضائعة دونه، وتستسلم له من جديد بعد رحلة استرجالها الغريبة، وبذلك تعلن غادة السّمّان في قصّتها هذه أنّ

المرأة لا تستطيع أن تجد ذاتها وسعادتها بعيداً عن الرّجل الواهب الشّرعيّ الوحيد للمرأة في الكون!

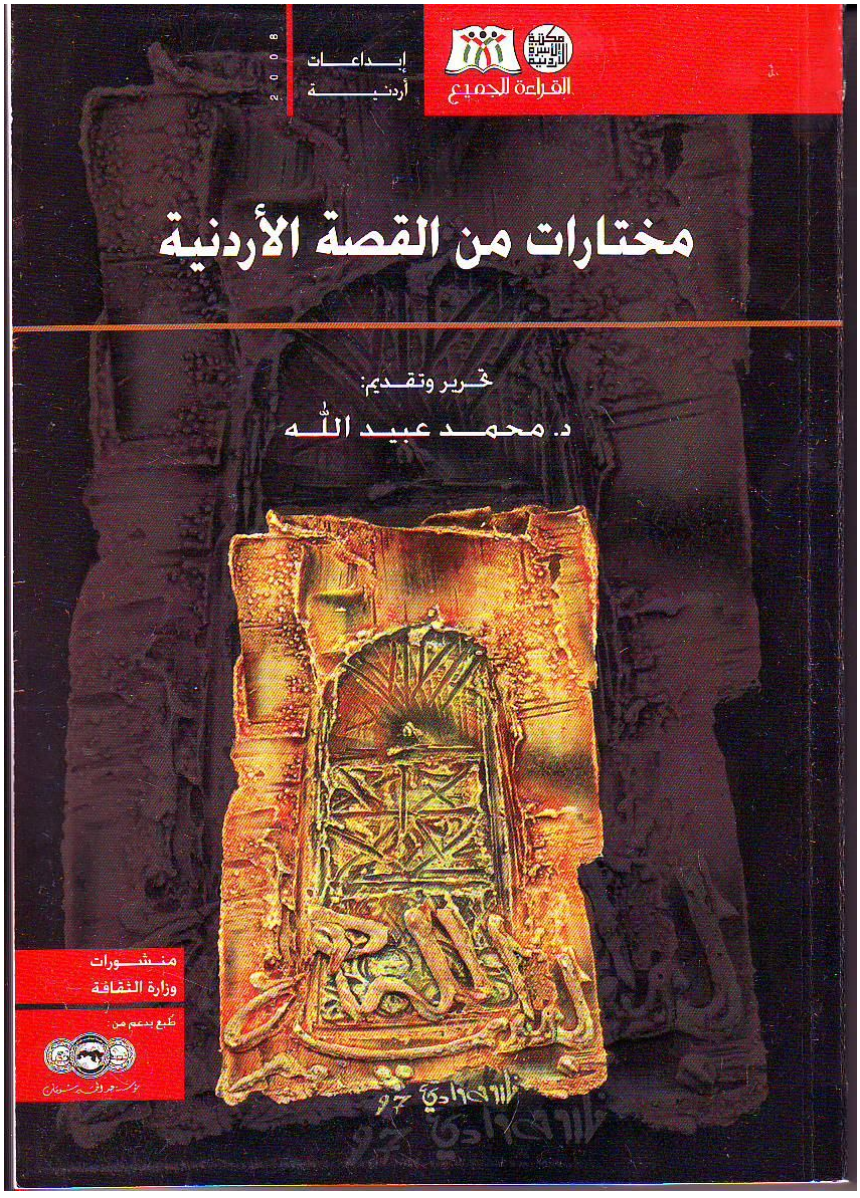
هكذا فشل الأنموذج النّسويّ الذي قدّمته غادة السّمّان في هذه القصّة، ومن جديد عادت المرأة ضعيفة مهزومة، لا تملك شيئاً حتى سعادتها بعيداً عن الرّجل الذي عليها أن تتمسّح به، ليرضى عنها، ويقبل بها في حياته، ويراها بعينيه اللّتين تراهما غادّة السّمّان و"طلعت" بطلة قصّتها قدر المرأة ومصيرها ومآلها القدريّ مهما حاولت أن تنكر ذلك، أو أن تتكبّر عليه.

الإحالات:

١- عصام نجيب: الأسس النّفسيّة للخطاب العربيّ، من كتاب تحليل الخطاب العربيّ، جامعة فيلادلفيا، عمان، الأردن، ١٩٩٧، ص ٧٧
٢- عبد الله الغذّاميّ: اللّغة والمرأة، ط٢، المركز الثّقافيّ العربيّ، بيروت، لبنان،١٩٩٧، ص٥٥
٣- نفسه: ص ١٦٦
٤- نفسه، ص ١٦٠
٥- غادة السّمّان: عيناكَ قدري، ط٢، منشورات غادة السّمّان، بيروت، لبنان، ١٩٩٣، ص٨
٦- نفسه: ص ٨
٧- نفسه: ص ٨
٨- نفسه: ص٨
٩- نفسه: ص ٨
١٠- نفسه: ص ١٠
١١- عبد الله الغذّاميّ: المرأة واللّغة، ص ١٦٦
١٢- غادة السّمّان: عيناكَ قدري، ص ١٠
١٣- نفسه: ص ٩
١٤- نفسه: ص ٩
١٥- نفسه: ص ١٤
١٦- عبد الله الغذّاميّ: المرأة واللّغة، ص١٦١
١٧- غادة السّمّان: عيناكَ قدري، ص ١١
١٨- نفسه: ص ٩
١٩- نفسه: ص ١٢
٢٠- نفسه: ص ١٤
٢٢- نفسه: ص ١٦
٢٣- نفسه: ص ١٧
٢٤- نفسه: ص ٢٠

(٩)

صورة الرّجل في القصّة القصيرة النّسويّة الأردنيّة : نماذج مختارة



القصّة القصيرة شأنها شأن الرّواية أو أيّ عمل أدبيّ آخر تتجاوز حقل الأدب بمساعدتها لنا على إدراك الحقيقة [1]، وهذا الإدراك قد يحتاج إلى تجاوزات في البنى السّرديّة، وايجاد صيغ جديدة للقول، عندها يصير التّغيير في شكل البنى السّرديّة تعبيراً عن"الحرّيّة أو الوعي"[2] الذي يعوّل عليه في بناء نسق سرديّ يتمتع بالحيويّة والاستيعاب وأدوات الخطاب غير المكرورة التي تشحذ الإدراك، وتعلي من قيمة الخيال الذي ينتقد الواقع، ويتهم زيفه.

القصّة القصيرة النّسويّة في الأردن نالتْ نصيباً كبيراً من التّجديد على مستوى الشّكل والمضمون، ومن أبرز أشكال التغيير على مستوى الشّكل: التّجاوز التّقليديّ للبنى السّرديّة التّقليديّة.

لقد ساعدتْ على هذا التّجديد مجموعة من العوامل على رأسها نضوج مواهب إبداعيّة أخذت على عاتقها مهمّة التّجديد، فضلاً عن استعداد القارئ "لقبول أشكال الحداثة والتّجديد والتّطوير مهما بالغتْ، أو تطرّفتْ في القصّة القصيرة"[3]

تظهر صورة الرّجل السّلبيّة ثيمة واضحة في البنية السّرديّة القصصيّة في مقدّمة التّجارب التي تعيد بناء هيكل الشّكل والسّرد على حساب السّرديّات التّقليديّة التي ترمي إلى تجاوزها سعياً لتأسيس وعي خاصّ.

لقد بدأت صورة الرّجل السّلبيّة في البنية السّرديّة تتسرّب إلى القصّة القصيرة النّسويّة في الأردن تسرّباً ملحوظاً منذ السّبعينات.

وهي صورة لها تشكّلات مختلفة وفق طروحات المرأة الأردنيّة القاصّة التي تقدّم هذه الصّورة وفق رؤيتها وتجربتها وآفاقها ومنطلقاتها وخبرتها وتداعياتها.

ففي قصّة "جدران تمتصّ الصّوت" من مجموعة قصصيّة تحمل الاسم ذاته للقاصّة الأردنيّة سامية عطعوط [٤] يظهر الرّجل خائفاً تعساً، وهذا الرّجل كثيراً ما يُسحق دون رحمة في مجتمع يغيّر مفاهيمه وأولويّاته من وقت إلى آخر دون مرجعيّة ثقافيّة محدّدة، وفي محاولة تتبّع هذه الأولويّات والعزف على أوتارها يصبح الإنسان عازفاً شاذّاً في جوقة كبيرة.

"القيمة المركزيّة عند القاصّة الأردنيّة سامية عطعوط هي أنّ القصص مبنيّة بناء حلميّاً رمزيّاً بما يخدم القضيّة المركزيّة، وهي قضيّة الإنسان بما هو كائن محاط بأضداده"[٥]؛ فالرّجل في قصّة "عراة" من المجموعة نفسها يكتشف أنّ الصّفعات كانت تنهال عليه وعلى جحا وبهلول منذ الصغر؛ لأنهم لا يملكون عباءة مثل السّادة الذين اعتادوا على أن يجلسوا على أبواب مجالسهم؛ لذا قرّر الرّجل أن يبيع أتانه "سعدى"، ويشتري بثمّنها عباءة لعلّه يبتاع بها السّيادة والاحترام اللّذين افتقدهما طوال حياته في عالم لا يحترم إلاّ العباءات بغض النّظر عمّن يلبسها، ويصدق حدس البطل فما يكاد يلبس العباءة حتى أصبح سيّداً يجلس في صدر المجلس، أليستْ له عباءة جميلة تهبه هذا المكان الرّفيع؟

يظنّ الرّجل أنّه بذلك قد حقّق مبتغاه في الحياة، وأنّه قد ضبط إيقاعه على إيقاع السّرب، لكن الأولويّات تتداخل مرة أخرى؛ ففي القرية المجاورة يمنع من دخول المجلس مثل غيره من السّادة؛ لأنه يلبس عباءة، والقوانين لا تسمح بالدّخول إلاّ للعراة.

مرة أخرى يجد البطل نفسه مستلباً مسحوقاً؛ المرة الأولى باع أتانه التي يحبّها ليشتري عباءة، وهذه المرة هو مضطر إلى أن يعرض جسده عارياً ليدخل المجلس، ويعود إلى صفوف السّادة. يتردّد قليلاً، ثمّ يفهم اللّعبة، ويقول لجحا وبهلول: "اخلعا ما ترتديان من ثياب، واتبعاني"[٦]، ودخلوا المجلس، وهناك كانت الصّدارة للعراة، والذين يلقون بثيابهم بعيداً، ولعلّهم يلقون معها الكثير من مبادئهم في واقع بات مرهوناً بضوابط غريبة وغير معلنة.

قد تصل الأزمة والمعاناة بالرّجل إلى أن يصل إلى مستشفى المجانين، وهناك يعيش في عوالم كابوسيّة مرعبة فيها العنف والجريمة واللاّ مألوف أو معتاد؛ ففي قصّة "ثلاثيّة الذّاكرة المفقودة"[٧] لسامية عطعوط يشعر نزلاء مستشفى المجانين بالجوع الّشديد، ويقرنون لسبب ما بين العقل وأكل اللّحم، "لازم نأكل لحمة حتى نعقل"[٨]، وعندما يعدمون الوسيلة لأكل اللّحم، يذبحون الممرّضة "سلوى"، ويطهونها، ويمضون في ازدرادها، والطّبيب المسؤول عن المستشفى يُصعق من هذا السّلوك البشريّ المتوحّش، ويغمى عليه، عندما يستيقظ، يدرك أنّ الجنون هو التيّار الجديد، ويجتاحه الجنون الجمعيّ الذي يلقي بظلاله على المكان، ومن منطلق "إذا جنّ قومك، لاينفعك عقلك" يلقي بعقله بعيداً، ويلبس مريول المجانين، وينضمّ إلى المجانين ليشاركهم وجبتهم الآدميّة المرعبة.

هذا السّلوك الشّاذ يصبح منطقاً لعالم الرّجل الذي يمثّل فعليّاً العالم الإنسانيّ، وفي هذا العالم ينسحب سلوك المجانين الرّجال على عوالم العقلاء الرّجال؛ فيدفعهم إلى حافّة الجنون عندما تغدو كوابيسهم حقيقة.

ففي قصّة "المطايا" يحلم البطل بأنّ خنزيراً يمتطي ظهره، وعندما يستيقظ، ويذهب إلى السّوق، يلمح خنزيراً على واجهة إحدى المحلاّت، فيتعلّق في رقبته،

ويمتطيه، وعندما يلتفت حوله، فماذا يجد؟ يجد "كلّ من المارّة يحمل خنزيراً على ظهره، ودون مبالاة يتابع سيره، ويمضي"[٩]. وبذا، يصبح الكابوس واقعاً، أو يصبح الواقع كابوساً.

صورة الرّجل تقدّم تناقضاتها كاملة لأجل أن توضيح صورة الانحطاط في المجتمع الإنسانيّ؛ فالرّجل هنا في حقيقة الحال صورة للرّجل والمرأة في آن في مجتمع مضطرب قاسٍ؛ ففي قصّة "هما خياران فقط" لمنيرة شريح (١٠) ندخل إلى عالم يختلط به الوعي واللاّوعي والعقل والجنون والمنطق واللاّمنطق؛ فبطل القصّة يُتهم بقتل الرّأس الكبير، والبطل يعترف بذلك، لكنّه يجزم بأنّ الرّأس الكبير هو السّبب في ذلك؛ فالرّأس الكبير قد امتهن إذلال الرّأس الصّغير (البطل)؛ فقد جعله ميداناً للتّجارب؛ فيهينه، ثمّ يرصد ردّ أفعاله بالموجات الكهرومغناطيسيّة، ويقيس ذبذبات الكرامة والعزة.

بالقوّة وبالتهّديد سامح البطل الرّأس الكبير المرّة تلو الأخرى؛ لأنّه يملك أسلحة فتّاكة يهدّد بها باستمرار، لكن الأمور تصل إلى حدّ السّخرية التي لا تطاق عندما يطلب الرّأس الكبير من الرّأس الصّغير أن يعطيه رأسه؛ لأنه يناسبه أكثر، عندها لمعت في رأس البطل إشارة تحذيريّة "إنّهما خياران فقط، ولا ثالث لهما، إمّا أن يموت الرّأس الكبير أو أموت أنا"(١١)، وقد قرّر البطل أن يموت الرّأس الكبير الذي داس كرامته المرة تلو الأخرى، ووصلت به الصّفاقة إلى حدّ السّطو على رؤوس الآخرين المستضعفين؛ فمآل الرّجل في هذه القصّة هو مرآة مكبّرة لواقع يمتهن المواطن/ الرّجل والمرأة، ويدوسه، ويسخر من وجوده، وعلى هذا الواقع المتّهم والمدان أن يتوقّع رصاصة في الرّأس من رجل أبيّ ما

سيرفض أن يُسلب رأسه؛ فهذا الرّجل يصبح حالة رفض وتمرّد استثناء وسط غابة من الاستلاب التي يعيش الرّجال في مجتمع مضطهد قهريّ.

في هذا المجتمع القهريّ يحدث أن تطغى الأحداث غير المفسّرة وغير الطّبيعيّة والغريبة على الأحداث حيث لا يفهم الرّجل ما يحدث معه، بل هو في حقيقة الحالة يعيش في عزلة فكريّة وحدثيّة تجعله يعيش في تفاصيل استلابيّة يظهر في العلن أنّها لا تحدث إلاّ معه، لكنّها في طبيعة الحال تمثّل حالة من الخواء والعزلة التي يعيشها الإنسان أرجلاً كان أم امرأة؛ ففي قصّة "النّمل" لمريم جبر[١٢] يتلقّى البطل تحذيراً من أحد لأصدقاء بعدم الخروج للشّارع؛ لأنّ "النّمل يملأ الشّوارع، ويقضم أقدام المارّة بصورة عجيبة"[١٣]، لكن البطل الذي يقوم بعمليّة السّرد يسخر من الصّديق، ويخرج إلى الشّارع، فلا يرى أيّ أثر للنّمل، يتوجّه إلى عمله، وهناك تقع المفاجأة عندما يرى "أسراباً من النّمل تتراكض تجاهي... أحجامها كبيرة وغريبة تتسرّب من مختلف الزّوايا، وتغطّي أرض الغرفة"[١٤]

الغريب أن لا أحد يرى هذه الظّاهرة الغريبة إلاّ البطل، عندها يخرج من العمل "باحثاً عن ذلك الصّديق فهو وحده الذي يمكن أن يصدّق ما أقوله له الآن"[١٥]

وقد يُقدّم الرّجل بوصفه جزءاً من صورة الاستلاب الكابوسيّة التي تعيشها المرأة، ففي هذه الحالة يصبح الرّجل عند القاصّة الأردنيّة جميلة عمايرة معادلاً موضوعيّاً لقهر المجتمع وكابوسيته، وكأنّها في ذلك تلقي باللّوم على الرّجل في كثير من مآسي المرأة وتداعي مجتمعها عليها في منظومة قهريّة؛ ففي قصّة "دم بارد" [١٦] لجميلة عمايرة [١٧]، فالحلم الكابوسيّ له قوّة تفضي إلى الموت؛ إذ إنّ الكاتبة قامت بعكس فعل الموت باتّجاه الآخر الرّجل المحمول على فاعليّة الحلم [١٨]،

فبطلة القصّة التي تُسرد لنا بضمير المؤنّث الحاضر ترزح تحت وطأة كابوس يعاودها في كلّ ليلة، وتقول: "إنّ رجلاً يطاردنيّ بقدمين من نار، ويدين طويلتين حادّتين يحمل بهما شيئاً ما لم أستطع أن أتبيّنه جيّداً"[١٩]

في النّهار ولسبب مجهول تبحث البطلة عن ذلك الرّجل الذي ينتهك أحلامها في كلّ ليلة، وفي جولتها في السّوق تلاحظ حقيقة أو تخيّلاً أنّ رجلاً ما يتبعها من دون سبب؛ فتستدرجه إلى إحدى الزّوايا المعزولة، وتقوم بتصفية غريبة للحساب، وتقرّر أن تؤدّب رجل كوابيسها في رجل آخر، فتسحب مسدّسها، وتطلق عليه ثلاث رصاصات "تجندل إثر ذلك باركاً في بحيرة دمه على الأرض"[٢٠]، أمّا البطلة التي سوّت حسابها مع رجل آخر غريب لا ذنب له، فقد غادرتْ المكان مطمئنّة راضية دون أن تعلم أنّ الرّعب سيبدأ الآن، وأنّه لم ينته كما ظنّت، بل إنّها قد صنعت للتّو لعنة جديدة؛ فنقلت كوابيسها من دون أن تدري إلى الواقع.

هذا الكابوس هو نفسه الذي يتكرّر في قصّة "فوضى الأشياء"[٢١]، لكن الحظّ هذه المرّة يجافي البطلة المرأة؛ فالرّجل ذو النظارة السّوداء الذي تراه في أحلامها، فجأة يظهر من المجهول، ومن دون سبب يوجّه رصاصته إلى البطلة، فتقع أرضاً صريعة.

وبذا، يغدو السّرد الغرائبيّ تصعيداً لذلك الخوف من المجهول الذي يوازي في الأحلام خطّ الحياة في اليقظة، ويتداخل معه، ويصبح نبوءة سرعان ما تتحقّق في الواقع لتؤكّد مخاوف البطل، وهذا الحلم يمكن أن يشبه بقرني استشعار يدرك الإنسان واقعه بهما، ويتلمّس بواسطتهما مواطن الهلاك والشّقاء.

إلاّ أنّ بعض القاصّات الأردنيّات ينحزن إلى الرّجل بوصفه ضحيّة للمجتمع كما هي المرأة تماماً، وفي هذا الحالة تتعاطف معه، وتقدّمه بوصفه صورة من صور معاناة الإنسان المطحون والمسكون بحمّى تأمين لقمة العيش يغدو له سلوك غريب في حياته؛ فالبطل في قصّة "عامل الحانوتيّ" للقاصّة الأردنيّة سحر ملص [٢٢] يقبل بمهنة عامل حانوتيّ على الرّغم من خوفه من الموتى: "ومع أنّني كنت أخاف كثيراً من رؤية ميّت إلاّ أنّ الجوع جعلنيّ أقبل العمل هنا"[٢٣].

في أحد الأيام يفاجأ البطل من ورود ميّت يشبهه تماماً، ويردّد في نفسه قائلاً: "لو كان لي توأماً لما كنّا متماثلين بالشّكل هكذا"[٢٤]، ويشرع البطل في تجهيز الميّت للدّفن، يتأمّل الملابس الجميلة والعطور والتّابوت النّفيس المهيء له، ويتساءل في نفسه ضاحكاً: "ماذا لو كان هو الميت؟ وكان هذا المهرجان الضّخم الذي سيقام غداً له؟ واحسرتاه أمّي ماتت بلا قبر"[٢٥]

قرّر البطل قراراً مجنوناً، قرر أن يجرّب شعور الأغنياء ولو في حالة الموت، عرّى نفسه، ودهن جسده بالزّعفران، وتمدّد في التّابوت، وتوسّد وسادة حريريّة وسحب الغطاء، وراح في نوم عميق أبديّ.

في الصّباح كانت المهزلة المحزنة المضحكة؛ إذ إنّ جثة الرّجل الغنيّ قد دُفنت على أنّها جثة عامل الحانوت الفقير، أمّا عامل الحانوت، فقد قُوبل جثمانه بالأبواق الحزينة والحشد الكبير من المشيّعين، وبذا، أعطى الموت للبطل ما لم تعطه الحياة كلّها.

القاصّة الأردنيّة سحر ملص تقدّم صورة الرّجل المطحون في سرديّة تلمز الواقع، وتهجو قسوته التي تحرم الإنسان الفقير من قبر وجنازة، وتجعله يقايض حياته، ويهجر الحياة في سبيل الحصول على قبر وجنازة وتابوت نفيس.

وهذا الواقع الذي دفع بعامل الحانوتيّ إلى الموت لا يختلف عن واقع بطلة قصّة "مسكن الصّلصال" لسحر ملص؛ فبطلة القصّة تعيش فراغاً روحيّاً، وتعاني من الإهمال والتّهميش في حياتها بعد أن هجرها زوجها، وغدا يهب نفسه ووقته وجهده لتماثيل الصّلصال التي يصنعها ثمّ يخفيها، وفي إحدى اللّيالي تحاول البطلة أن تحلّ لغز نفور زوجها منها، تجد في حديقة البيت قبواً لم تكن تعلم بوجوده من قبل، وفي داخله تجد العشرات من التّماثيل هنا وهناك، وفي داخل القبو تابوت المغلق، تفتحه، فتجد فيه تمثالاً من الصّلصال قد صنعه زوجها، وهو يشبهها تماماً، منظر الوجه المتعفّن يخيفها، وتشعر بأنّها ميّتة تماماً مثل التّمثال الذي يشبهها، بل تشكّ في أنّها ميّتة منذ زمن طويل، تسلم نفسها للموت، تلقي بجسدها في داخل التّابوت، وتغرق في الظّلام والموت.

الواقع القاسي يجعل الإنسان يحار في جدوى وجوده وحقيقته، ويفكّ العرى بينه وبين رغبته في الحياة، ليغدو فريسة سهلة للموت وللتّلاشي الماديّ والمعنويّ، والسّرد النّسويّ يجيد رسم هذا الواقع، ويلعن هيمنته، ويفضح عيوبه، ويرثي لأولئك المطحونين والمهمّشين.

تقدّم القاصّة الأردنيّة سميحة عطعوط الرّجل ضعيفاً مهزوماً متورّط في استلابه وسحقه دون أن يبذل جهداً ما في التّمرّد على مصيره الأسود الذي يرضى به دون أدنى اعتراض؛ ففي قصّة "هواية غريبة" لسامية عطعوط يسمع الرّجل أنّ الدّيدان تأكل الأموات بعد موتهم بات يحترف هواية غريبة؛ فقد نذر معظم أوقات يومه لجمع الدّيدان الأرضيّة من الحدائق والشّوارع والبيوت المجاورة، وسجنها في أوعية زجاجيّة، وأطعمها حتى التّخمة، وكتب في وصيّته الغريبة: "أرجو دفن ديداني معي"[٢٦]؛ إذ كانت خطّته الغريبة تقتضي أن يدفن مع

ديدان ممتلئة شبعاً؛ ليضمن عدم مساسها به، وهو ميّت، لكن لم يكتب لهذه الخطة الكابوسيّة أن تنفّذ؛ لأنّ البطل لم يخرج من بيته منذ أن اندفعت الدّيدان بالآلاف جائعة مهتاجة بعد أن قام صبي شقيّ بفتح الأوعية الزّجاجيّة جميعها.

هذه القصّة الغرائبيّة تلحّ بطريقتها الخاصّة على المصير الحتميّ الذي ينتظر البشر وهو الموت، وهو مصير أملى على البشر عباداتهم ومخاوفهم، كما أملى على الرّجل/ بطل القصّة ذلك السّلوك الغريب في مواجهة خاسرة أمام جبروت الموت الذي يفتك بالأجساد دون رحمة.

في قصّة أخرى بعنوان "ابتسامة جوكر" للقاصّة الأردنيّة سامية عطعوط تجعل الرّجل والمرأة شريكين في فعل الاستلاب الذّاتي؛ فهما لا يكتفيان فقط بقبول ما يقع عليهم من المجتمع من استلاب وقهر وكبت، بل يتحوّلان إلى أداة من أدوات القمع في أوّل فرصة مواتية لذلك؛ فيقرر الرّجل والمرّأة في هذه القصّة -التي يلعبان دور الزّوجين فيها- أن ينجبا طفلاً بمساعدة مركز الإنجاب الدّوليّ بعد أن تأخّر الحمل شهراً بعد الزّواج.

هذا السّلوك يبدو مقبولاً حتى الآن، ونستطيع كذلك أن نتجاوز عن موضوع هندسة جينات الطّفل وتكوينه وفق الطّلب والرّغبات، لكن يغدو الموقف مضحكاً ومخيفاً عندما تتمخّض خلافات الزّوجين عن مواصفات مسخيّة لطفلهم المتوقّع؛ فهو مزيج من الذّكورة والأنوثة، ومزيج من الشّقرة والسّمرة، ومزيج من القصر والطّول، ومزيج من السّمنة والنّحافة، ومزيج من الغباء والعبقريّة، ومزيج من الشّعر الأملس والشّعر المجعّد.بعد جلسة تحديد صفات الطّفل يخرج الزّوجان من مركز الإخصاب فخورين بالابن القادم. [٢٧]

فهل أرادت سامية عطعوط بتبنّيها لهذا الحدث الغريب أن تدين تلك الشّطحات الطّبيّة التي تزعم بأنّها سوف تتحكّم بخريطة الجينات البشريّة في القريب العاجل، وستصنع بشراً حسب الطّلب؟ أم أرادت أن تنحت موقفاً مرعباً يضعنا في مواجهة المسخ الذي يترصّد الانقسام في الرّأي والتّنازع في القرار؟ أم أنّها أرادت أن تندّد بتسلّط الآباء والأمهات الذي قد يصل إلى حدّ اللاّ معقول؟

لعلّها أرادتْ ذلك كلّه، وحاكته بخيوط السّرد الغرائبيّ الذي يجيد اقتناص ذلك المرعب في التّجربة الإنسانيّة.

قد يصبح الرّجل كائناً عجائبياً عندما يخرق طبائعه وقدرته كما في القصّة السّابقة وكما في قصّة "الطّاغية" لسامية عطعوط؛ فالطّاغية الذي يروي قصّة طفولته، يصدمنا بحدث يتحدّى قوانين الطّبيعة في عالمنا؛ فالطّفل الطّاغية يحلّق فوق السّحاب، ويسكنه، "أغمضت عيني عمّا سيحدث، شعرت بأكفّهم الخشنة تمتدّ إليّ تسندني من إليتي، وتساعدني على جلوس مستقرّ فوق السحابة"[٢٨]

لعلّ هذا التّحليق رمزٌ لتساميه فوق الآخرين، وتسهم اللّغة الشّعريّة في تعميق هذا الحدث العجائبيّ الذي يدفع بالقصّة إلى عوالم الخيال.

في هذه القصّة تحرص الكاتبة على أن تقدّم الرّجل في نسق سلوكيّ عجائبيّ يعمل على توظيف الفعل العجائبيّ ليفضح مثالب الإنسان ومثالب مجتمعه المتهاوي، ذلك انطلاقاً من أنّ هذا النّسق العجائبيّ من السّرد في القصّة القصيرة النّسويّة الأردنيّة عند الحديث عن الرّجل يمنح القصّة القصيرة قوّة حالمة ودلالات قادرة على استيلاد الواقع والحقيقة بأكثر من شكل دون الوقوف على الشّكل التّقليديّ، وهو الوقوف المرعب أمام حقيقة عارية شوهاء.

كما أنّ السّرد العجائبيّ يملك مرونة تعزّ في السّرد التّقليديّ تمكّنه من حمل الكثير من المغازي وصهر الأسطوريّ والحكائيّ والخرافيّ في بنية جديدة تعرض الحقيقة كما يراها الكاتب، أو كما يشعر بها، أو كما تلقّاها، لا كما وقعت.

إنّ هذا السّرد العجائبيّ يسوقنا إلى الاعتقاد بأنّه قد وُظّف في بنية كابوسيّة مستحيلة وفي استدراج ذكيّ لاستيراتيجيّات سرديّة مميّزة تحيل القارئ إلى واقعه المشؤوم الذي يشطره ألف مرّة في اليوم، ويباعد ما بين جسده وروحه وأحلامه، ثمّ يطلبه بالتّماسك والعطاء حدّ الموت. فأنّى يكون ذلك؟!

هذا الشّقاء اليوميّ الذي يحياه الإنسان يتضافر مع مخاوفه وهواجسه، ليصبح كابوساً نهاريّاً يطارد الإنسان دون رحمة؛ فبطلة قصّة "قطط السّيّد" للكاتبة سامية عطعوط تخشى القطط، وفجأة يُمسخ كلّ من حولها إلى قطط شرسة تطاردها في كلّ مكان، فترتعب، وتهرب، ولكن إلى أين المفرّ في واقع كلّ ما فيه ممسوخ؟ إذن لا مفرّ من اللّحاق بالرّكب، وعندها تركع البطلة "على أطرافها الأربعة، وتصرخ مع الصّارخين: مياو. . مياو"[٢٩]

أمّا في قصّة "الأحجية" لجميلة عمايرة، فمدينة عمّان تصبح ذات ليلة مدينة ملعونة تلفظ سكّانها، وتمارس معهم أبشع أنواع الإرهاب، وتصبح كما قال الرّجل والد بطلة القصّة: "لم تعد هذه المدينة لأمثالنا"[٣٠]

هذا الوعي الخاصّ ينسحب كذلك على مظاهر الطّبيعة التي تخوّلها الأزمة كي تفارق طبيعتها، وتتكلّم مثل البشر؛ فزهرة الياسمين ترجو البطلة أن تقطفها كي تموت، وتستريح، والشّارع يتنكّر لنفسه، ويعلن أنه ما عاد شارعاً، بل أصبح مسرحاً.

في حين أنّ قصّة الرّعب العمّانية تبدأ منذ أن قرّرت البطلة السّاردة بضمير الذّات أن تذهب مع الأصدقاء وأخوها محمود لتناول الطعام في أحد المطاعم التي ألفوها، وهناك كلّ شيء كان عجيباً؛ فالنّادل يملك وجهاً بملامح غير ملامحه المعهودة، والعشاء يختفي فجأة عن الطّاولة، وعند العودة إلى البيت يبدو الأمر ملبساً؛ فأمّا أنّ البطلة قد اخترقت أزماناً مستقبليّة، وأشرفتْ على زمان آخر لنفس المكان، فبدا كلّ شيء قد كبر ومات، أو أنّ اللّعنة قد امتدّت إلى المكان، فأفسدته، ودثرّت ملامحه كلّها، وفي الحالتين فإنّ البطلة وأخاها محمود يهربان إلى الشّارع، وتقول البطلة: "لنفترش هذا الشّارع مأوى لنا في هذه اللّيلة العجيبة"[٣١]، لكنّ الشّارع العجائبيّ صاحب اللّعنة يتحرّك بقوّة، ويلفظهم بعيداً، ويصبح السّؤال المرعب إلى أين المهرب؟ ويعاظم السّرد العجائبيّ من وقع سؤال (إلى أين) على النّفس الإنسانيّة، ويكون الجواب الذي يؤكّده السّرد العجائبيّ الذي طوّع أدوات الطّبيعة كلّها ليصل إليه: لا مفرّ.

في قصّة مشابهة إلى حدّ ما لجميلة عمايرة بعنوان "زيارة" تقرّر البطلة أن تخرج من قبرها، وأن تزور عالم الأحياء، لا سيما وأنّها قد تركت وراءها بعض الأمور المعلّقة، وعندما تغادر القبر تحار من تزور؟ تفكر بالأصدقاء والأقارب والزّملاء، لكنّها تتراجع عن فكرتها؛ لأنّها تخشى إخافتهم كما تخشى إيلامهم. تفكر قائلة: "ولكن لماذا أراهم دون غيرهم في هذا الوقت الذي وهب لي؟ لقد كانت تجربتي معهم سيّئة حقّاً، فماذا تبقّى بعد؟"[٣٢]

أخيراً تتوجّه لزيارة البستانيّ العجوز في البستان المجاور لبيتها، فقد ألفت أن يعطيها زهرة في كلّ صباح، لكنّها لا تجده. تدرك الميتة أنّه لم يبق لها شيء في عالم الأحياء، فتشعر بحزن شديد، وتعود إلى قبرها "خلعتُ حذائي، أزحتْ

البلاطة الحجريّة الأولى، فالثّانية، ورحلتْ لأرقد بهدوء بعد أن أعدتُ كلّ شيء كما كان. ثانية غمرتني السّكينة وحلّ السّلام من جديد"[٣٣]

هذه القطيعة ما بين عالم الأحياء والأموات التي تشعر البطلة بوطأتها ومرارتها، لا تختلف كثيراً عن تلك القطيعة التي عاشتها في حياتها، كما لا تختلف عن تلك القطيعة وذلك الحرمان الذي يعيشه الرّجل والمرأة بعد أن يُجرّدا من راحة باله وأحلام قلبه، ويغدوا مربوطين في عجلة الحياة؛ وبذا لا يعود هناك فرق كبير بين سكّان القبور وسكّان الموت إذا استثنينا السّكينة والسّلام التي يعيشها الميت فيهما، بينما يعاني الأحياء من الاحتياج إليهما.

وبعد؛

فصورة الرّجل في القصّة القصيرة الأردنيّة هي صورة سلبيّة متهاوية في معظم الأوقات، لتكون بذلك ثيمة صوريّة تتداخل مع البنى السّرديّة في القصّة القصيرة، بل يكون البنية الوحيدة في كثير من القصص، وسبيله إلى ذلك اقتناص المواقف الاعتياديّة التي تضجّ بذلك الغريب المضحك قليلاً والمحزن غالباً، ومن ثمّ تسلّط الضّوء عليها ضمن بؤرة حدثيّة مكثّفة تنتخب أفراداً كسروا المعتاد، واستحلّوا انتهاك الشّرّيعة اليوميّة المألوفة، وفضحوا بذلك واقعهم الذي كثيراً ما يصبح وحشاً يطحن أفراده الضّعفاء، ولا يبالي بأحزانهم، ويقتات مستقبلهم وأحلامهم.

ففي هذه الحالة تصبح صورة الرّجل هي أداة تلمز الواقع، وتفضح عورته، وتعرّي جسده البغيض أمام القارئ بشرط أن يمتلك ذائقيّة إدراكيّة تجيز له تجاوز النّصّ الموجود، والبحث عن النّصّ المفقود فيما يقرأ، عندها فقط يملك

القارئ زمام السّرد، ويصبح قارئاً مبدعاً يعيد إنتاج ما يقرأ، لا مجرّد قارئ متلقٍّ وحسب.

هنا يبرز سؤال كبير في هذا القصّ النّسويّ الأردنيّ المعاصر، وهو هل صورة الرّجل السّلبيّة في الغالب في القصّة القصيرة الأردنيّة هي صدى لكيفيّة رؤية المرأة للرّجل؟ وهي صورة فيها استخفاف به، واستياء من مواقفه السّلبيّة؟ أم هي في حقيقة الحال تصوير لتساقط المجتمع، وتنديد به عبر تقديم صورة الرّجل المحمّلة بمفردات الاستسلام والاستلاب والقهر في إزاء قوى اجتماعيّة ساحقة للرّجل والمرأة في آن؟

في هذه الحالة لا تغدو صورة الرّجل في القصّة القصيرة الأردنيّة النّسويّة هي تجريم للرّجل وانتقاد له، بقدر ما هي في الحقيقة تجريم للمجتمع الذي يسحق الإنسان أكان رجلاً أم امرأة، ويقهره، ويستلبه، ويحرمه من حظوظه الطّبيعيّة في الكرامة والأمن والحياة الكريمة.

الإحالات:

١- ميشال بوتور: بحوث في الرّواية الجديدة، ط١، ترجمة فريد أنطونيوس، ط١، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ١٩٧١، ص٥٠

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

٣- أحمد زياد محبّك: دراسات نقديّة من الأسطورة إلى القصّة القصيرة، ط١، منشورات دار علاء الدّين، دمشق، سوريا، ٢٠٠١، ص ٢٢٩

٤- سامية عطعوط: قاصّة أردنيّة معاصرة، من مواليد نابلس عام ١٩٥٧م، حاصلة على بكالوريوس في رياضيّات معاصرة من الجامعة المستنصريّة (بغداد) عام ١٩٧٩م، تعمل في الحقّل المصرفيّ (البنك العربيّ)، ومن إصداراتها: جدران تمتص الصّوت (مجموعة قصصيّة)، وطقوس أنثى (مجموعة قصصيّة)، وطربوش موزارت (مجموعة قصصيّة)

٥- حكمت النّوايسة: المآل، ط١، دار أزمنة، عمّان، الأردن، ٢٠٠٢ ص ٢٩

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

٧- القصّة من مجموعة طقوس أنثى: سامية عطعوط، ط١، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، مصر، ١٩٩٠، ص٥٠-٥٤

٨- نفسه: ص ٥٢

٩- سامية عطعوط: طقوس أنثى، ط١، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، مصر، ١٩٩٠ص ٦٦

١٠- منيرة شريح: قاصّة أردنيّة، من مواليد حلب عام ١٩٥٤م، عملت معلّمة للأطفال، وهي عضو في هيئة تحرير مجلّة مواقف، وعضو رابطة الكتاب الأردنيين، لها مقالات

منشورة في الصّحف المحليّة، تعالج فيها قضايا المرأة العربيّة، أُقيمتْ لها ندوات عديدة في عمّان والزّرقاء، وعرضت مسرحيّتها "بيسان" على مسرح دائرة الثّقافة والفنون، ومن إصداراتها: "عروبة"، و"يزن" مسرحيّتان للأطفال، و"لحظة انتباه" مجموعة قصصيّة للكبار، و"نورة والحقّل" مجموعة قصصيّة للأطفال.

١١- منيرة شريح: ضمن مختارات من القصّة القصيرة في الأردن، ص ١٧٤

١٢- مريم جبر: أكاديميّة وقاصّة أردنيّة، من مواليد عجلون عام ١٩٦٢م، تحمل دبلوم مكتبات وتوثيق، ودكتوراه أدب حديث، لها مجموعة قصص منشورة في الصّحف والمجلّات الأردنيّة، ومن إصداراتها: "طمي" مجموعة قصصيّة.

١٣- نُشرتْ هذه القصّة ضمن (مختارات من القصّة القصيرة في الأردن)، ط١، وزارة الثّقافة، عمّان، الأردن، ١٩٩٢

١٤- مريم جبر: طمي، ط١، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت، لبنان، ٢٠٠٠، ص ٦٤

١٥- نفسه: ص ٧٠

١٦- نشرت الطّبعة الأولى من هذه القصّة في عام ١٩٩٣

١٧- جميلة عمايرة: قاصّة أردنيّة معاصرة، من مواليد زيّ/ السّلط عام ١٩٦٣م، حاصلة على دبلوم صحافة، وتعمل في وزارة التّربية والتّعليم الأردنيّة، قسم المطبوعات، عضو تحرير مجلّة تايكي، صدرت لها مجموعتان قصصيّتان هما: "صرخة البياض"، و"سيّدة الخريف".

١٨- غسّان عبد الخالق: الغاية والأسلوب، ط١، أمانة عمّان الكبرى، عمّان، الأردن، ٢٠٠٠، ص١٤٧

١٩- جميلة عمايرة: صرخة البياض، ط٢، دار أزمنة، عمّان، الأردن، ١٩٩٥، ص٢١

٢٠ - نفسه: ص ٢٤

٢١- صرخة البياض: جميلة عمايرة.

٢٢- سحر ملص: أديبة أردنيّة معاصرة، من مواليد دمشق عام ١٩٥٨م، حاصلة على بكالوريوس صيدلة من جامعة دمشق عام ١٩٨٠م، ودبلوم تربية من الجامعة الأردنيّة عام ١٩٨٧، عملت رئيسة قسم المهن الطّبيّة في كليّة المجتمع الأردنيّ ومدرّسة لعلم الصّيدلة في الكليّة الوطنيّة، وتمتلك حاليّاً صيدلّة في ضاحية الرّشيد، ومن إصداراتها: "علم العقاقير"دراسة طبّيّة، و"شقائق النّعمان" مجموعة قصصيّة، و"إكليل الجبل" قصّة طويلة، و"ضجعة النّورس" مجموعة قصصيّة، و"مسكن الصّلصال" مجموعة قصصيّة، و"الوجه المكتمل" مجموعة قصصيّة.

٢٣- سحر ملص: مسكن الصّلصال، ط١، دار البشير، عمّان، الأردن، ١٩٩٥، ص ٣٧

٢٤- نفسه: ص ٣٧

٢٥- نفسه: ص ٣٨

٢٦- سامية عطعوط: طربوش موزارت، ط١، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت، لبنان، ١٩٩٨، ص ١٢

٢٧- سامية عطعوط: سروال الفتنة، ط١، وزارة الثّقافة، عمّان، الأردن، ٢٠٠٢، ص ٢٥

٢٨- سامية عطعوط، الطّاغية، ضمن مجموعة مختارات من القصّة القصيرة في الأردن، ص ٧١

٢٩- نفسه: ص٤٠

٣٠- نفسه: ص ٤٠

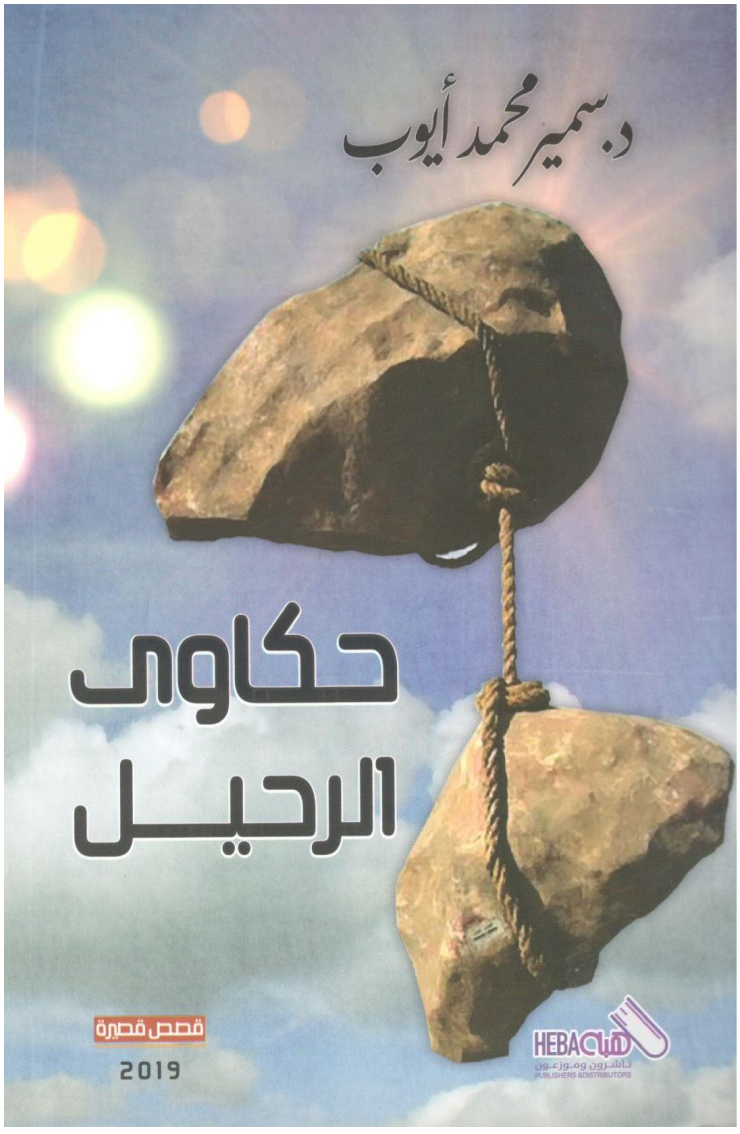
٣١- نفسه: ص ٧٠

٣٢- جميلة عمايرة، زيارة، مجلّة أفكار، ع ١٥٢، عمّان، الأردن، ٢٠٠١، ص٩٥

٣٣- نفسه: ص ٩٦

(١٠)

العالم الأنثى والرّحيل المرأة في المجموعة القصصيّة في "حكاوى الرّحيل" للأديب د. سمير أيوب



لا أستطيع أن أدلف إلى عوالم هذا المنجز السّرديّ "حكاوى الرّحيل" للدّكتور الأديب سمير أيوب [1] دون أن أتذكر ذلك اللّقاء الفنتازيّ الغريب الذي جمعني به في هذه الحياة؛ فقد التقيته وهو يدرّج بهدوء وبابتسامة عميقة، وهو حبّيس استثنائيّ في مقعد رماديّ متحرّك، كان عندها يزور حجرات المرضى في مستشفى الأردن في العاصمة الأردنيّة عمّان متعاظماً على مرضه، ومصمّماً على أن يكون البلسم الجميل للمرضى الذين صاحبهم جميعاً، وغدا زائرهم اليوميّ الثّابت، وبات يتناوب على زيارتهم والاطمئنان عليه، وعلى مرافقتهم طوعاً ولطفاً في درب المرض والوجع حتى يتشافوا، ويغادروا المشفى، ناسياً أو متناسياً ببراعة عظامه المحطّمة في جسده بسبب حادث سير قاصم هاجمه، ولاكه، وكسّر عظامه، وكاد يجرّه إلى دنيا الظّلام حيث الموت.

عندما قابلته لفت نظري أمران في هذا الرّجل؛ أوّلاً ابتسامته العملاقة على الرّغم من الألم، وثانياً قدرته على القصّ والسّرد والاستدعاء إلى درجة أنّني نسيت يومها المريض الذي كنتُ قد أتيت إلى المستشفى لزيارته، ونسيت كذلك مواعيدي وارتباطاتي، وظللت أتفيّأ في ظلّ ابتسامته وسرده لساعات طويلة حتى جاء المساء، وشرع موظفو الأمن في المستشفى يطلبون من الجميع مغادرة المستشفى لانتهاء السّاعات المخصّصة لزيارة المرضى.

فيما بعد انضممتُ إلى عوالم د. سمير أيوب حيث هناك متّسع للبشريّة جمعاء؛ فهو بمعنى ما نقطة كونيّة قادرة على ابتلاع مجرّات وأفلاك؛ فمن يعرفه يدرك تماماً ما يتوافر عليه من ثقافة وحسّ وتجارب وخبرات، وهو في الوقت ذاته قادر على استيعاب أصغر البشر حجوماً فكريّة وثقافيّة، والتّعامل معهم بمنطق الرّحمة والاستدراج.

إنّه باختصار رجل يحبّ النّاس، والنّاس لا تملك إلاّ أنّ تحبّه، وهو حاوٍ مدهش؛ فمن جرابه يخرج سرداً شيقاً لا ينضب؛ لذلك هو من القلّة من البشر الذين لا يعرف من يحادثهم معنى الملّل أو الزّمن؛ هو باختصار ملك لحظته بكلّ ما في الكلمة من معنى.

الشّاهد في كلّ ما رويت لكم عن علاقتي بعوالم د. سمير أيوب أنّ هذه العلاقة والمعرفة تقودني جبراً إلى أن آخذكم إلى رؤية خاصّة في سرده في هذه المجموعة القصصيّة البوحيّة -إنْ جاز التّعبير- وهي رؤية النّظرة الأنثى في أدبه التي تنتظمها حشود من نسائه الحقيقيّات والمفترضات اللّواتي يتوزّعن على مدارات لا حصر لها في حياته من مدارات التّأثير والتّأثّر والإحساس والإرسال والاستقبال.

قليل هم الرّجال المبدعون الذين يصرّحون بتشكّل هويتهم السّرديّة والإنسانيّة والفكريّة من ذات تعلي من الأنوثة، وتنتصر لها، وتصدر عنها، وتضعها في مكانها الطّبيعيّ في الكون؛ ولعلّ د. سمير من القلّة من البشر المبدعين الذين تحضر المرأة عندهم في المدارج العليا من الذّات والإحساس والحضور حيث العقل والفكر والحبّ والجدل بعيداً عن المدارات السّفلى حيث لا توجد إلاّ الأعضاء الجنسيّة والغرائز الحيوانيّة المفرغة من أيّ حسّ فكريّ أو حضاريّ أو تواصليّ سوى انفعال اللّحظة وشعور الرّغبة العابرة.

المرأة ثمّ المرأة ثمّ المرأة هي صوت د. سمير من الغلاف إلى الغلاف ومن الغياب إلى الحاضرات الغائبات؛ معظم قارئات إبداعه من النّساء، ومن قدّمت لهذا الكتاب هي امرأة، وهي الأستاذة الدّكتورة العراقيّة بشرى البستانيّ التي حرّضته على الكتابة من جديد هي امرأة وفق ما ذكر في "كلمة لا بدّ منها"[٢]

التي وعدها بـأن يسـتمرّ بنشـر كتاباتـه تباعـاً هـي امـرأة، وهـي السّـيّدة نـوال الفاعوريّ، وطبعاً من تقدّم قراءة نقديّة في عمله هذا هي امرأة، أعني نفسي.

عندما يقرأ د. سمير أيوب كلامـي هـذا سـوف يبتسـم تلـك الابتسـامة الشّهيّة الملغزة التي تشي أنّه يقول في دواخله: "الله يخرب بيتك يـا دكتـورة سـناء الشّعلان، خربتِ بيتي، وكشفتِ المستور".

لكن ذلك لن يمنعني من أن أسجّل دهشتي الخاصّة تجاه هـذا العمـل الـذي استطاع أن يدجّن اللّغة الثّائرة القلقة لتصبح لغة حنونة فيّاضة بالمشاعر المتناقضة الجيّاشة، كما استطاع أن ينحـت مـن فكـرة الرّحيـل والغيـاب والفقـد معـادلاً موضوعيّاً للحضور في الذّات وعميق التّأثر وملحميّة التّجربة، والتّأسيس لسـرد سيرة ذاتيّة عبر تاريخ نسويّ تشاطر حياته وتجاربه وأعماقه وذاكرتـه، أو خـالق حالة عليا من البوح حيث يغدو ذلك البوح سِفْراً من أسفار التّبجيل والتّقديس للمرأة المشكّل العملاق للحضارة والوجود جنباً إلى جنب شريكها الأزليّ، وهو الرّجل.

د. سمير أيوب في هذه المجموعة يتلاعب بوعينا، ويحتال -مع سبق الإصرار والتّرصّد- على دهشـتنا، ويوهمنـا بأنّـه يسـرد قصصـاً أو يؤنّـث سـيرة ذاتيّـة بفسيفساء نسائيّة، إلاّ أنّه في أعماقه يقدّم سرداً ذكوريّاً فريداً لا سـيما في السّـرد العربيّ الذي تتغوّل الذّكورة فيـه علـى الأنوثـة، فيكـون الرّجـل هـو الجاذبيّـة الكونيّة القهريّة التي يجب أن تدور المرأة في فلكها شـاءت ذلـك أم أبـت، إلاّ أنّ تجربة د. سمير في حكاياته هذه تقدّم انطلاقة من المرأة ومروراً بها وانتهاءً إليها؛ المرأة عنده هي الحكاية والحدث والرّحيـل والألم والفـرح في آن؛ لـذلك هـو في

هذه المجموعة القصصيّة يؤرّخ الزّمن والتّجربة والحدث بنساء يعقد لهنّ قصصاً خاصّة، وبذلك ينتقل السّرد عنده من سريّة البوح إلى علانيّة التّجربة.

منذ العنوان هناك انتصار للمرأة؛ فالدّكتور سمير يتعمّد أن يتبنّى الجمع الخاطئ "حكاوى" انتصاراً لسرديّة النّساء المورثات للّغة حيث جداتنا الفلسطينيّات اللّواتي يجمعن كلمة "حكاية" على "حكاوى"، ويدخرن في هذا الجمع أسرار السّرد والقصّ والحكي؛ ود. سمير ينصاع لجموعهنّ المغلوطة تواطئاً معهنّ على نقل تجربة الرّحيل بما تحمل من ألم وفقد وتوجّع وتوجّد ورحيل عن اللّغة؛ وبذلك ينحاز من جديد إليهنّ، في حين يجبرنا على الانزياح من معنى الرّحيل عن الوطن إلى الرّحيل عن المرأة؛ وبذلك هو يلوّح لنا بالحقيقة الكبرى في اعتقاده، وهو أنّ الوجود امرأة، وأنّ الرّجل هو حكاية امرأة، وأنّه لن يكتب الحياة إلاّ بالمرأة ومع المرأة ولأجل المرأة.

الأهمّ من ذلك كلّه إنّه يجعل من الرّحيل عن المرأة معادلاً موضوعيّاً للرّحيل عن الوطن الذي شغله فكراً ونضالاً طوال حياته انطلاقاً من سيرة حياته التي كرّسها للنّضال في سبيل القضيّة الفلسطينيّة؛ وبذلك نستطيع القول إنّ المرأة عند د. سمير أيوب في هذه المجموعة القصصيّة هي الأرض والوطن والتّاريخ والفقد والألم والحلم والسّعادة وسبب الحياة، بل وسبب الموت إن لزم الأمر.

هذا يقودنا إلى سؤال كبير ومشروع وملحّ، وهو لماذا اختار د. سمير أن يجعل من الرّحيل عن المرأة معادلاً موضوعيّاً للرّحيل عن الوطن؟ وما هي القواسم المشتركة بين الرّحيلين في تجربته الخاصّة؟ وما هي مصوّغات هذه الإزاحة عنده من الوطن إلى المرأة ؟

هذه أسئلة جميعها تحليلنا إلى أنّ سمير أيوب ما كان ليسرد أو يحكي أو ربما يعيش لولا النّساء، ولولا النّساء ما كان هناك هذا الحشد المختمر بنسائه القائمات القائمات حتى ولو كنّ راحلات أو غائبات أو عابرات في الحياة أو التّجربة أو الذّاكرة؛ ففي المجموعة القصصيّة "حكاوى الرّحيل" لا وجود إلاّ للمرأة؛ وللرّجل الذي يتقن كتابة هذه المرأة، وهو د. سمير أيوب.

علينا أن ندرك حقيقة مهمّة وملبسة في هذه المجموعة القصصيّة؛ وهي أنّ العنوان فيه ما فيه من إلغاز وتمويه وتضليل للقارئ؛ فدكتور سمير يوهمنا بأنّ هذه قصص رحيل، أيّ أنّ من مرّوا فيها قد رحلوا، وانتهوا، وكان ما كان، لكن الحقيقة أنّ العنوان الغائب لهذه المجموعة هو "حكاوى الحضور"؛ لأنّ النّساء اللّواتي مررن في نفس د. سمير، وتربّعن على حكايات هذه المجموعة هنّ في حقيقة الأمر باقيات حاضرات لا رحيل يلغيهنّ؛ لذلك عمد الكاتب إلى أن يخلّدهنّ بهذا العمل، وأن يعلن صراحة أنّ تلكم الجميلات هنّ نساؤه اللّواتي كوّنّ وعيه ووجدانه، كما كوّنّ ألمه ومرارته.

هذه المجموعة القصصيّة تتكوّن من أربعين امرأة متوارية خلف أربعين قصّة قصيرة مكتوبة بلغة شعريّة فائقة الحساسيّة وسلسة السّرد الذي يستحضر الماضي، ويجعله حاضراً معيشاً لا يرحل؛ وبذلك يجعل من التّجربة ملحميّة الإلحاح في نفس المتلقّي؛ فهو لا يقدّم مجرّد قصص تزدحم في الذّاكرة، ولا ينقل تجربة عالقة في النّفس، لكنّه يلحّ على أن يجعل من قصّته المرأة أو نسائه القصص أو تجاربه مع النّساء سجلاً لتجربته الإنسانيّة من منطلق إنسانيّ وتربويّ وفكريّ وثقافيّ وديني؛ ولن أقول أنّ السّبب في ذلك أنّه رجل ثائر ومفكّر ومربٍ بطبيعته؛ فهذا كلام سطحيّ بامتياز، لكن تأويل ذلك عندي أنّه فخور بنسائه إلى

درجة أنّه يريد أن يجعل منهنّ علاماتٍ ودروساً وعبراً وتاريخاً خالداً لا يموت، لا مجرّد تفاصيل وأحداث قابلة للموت والنّسيان.

من هذا التّفسير والتّأويل نستطيع أن نفهم خياراته للنّساء اللّواتي سمح لهنّ بالتّسلل والخروج من ذاكرته ونفسه وحياته إلى حيّز الورق في إزاء جموع من النّساء اللّواتي دفنهنّ –دون شكّ– في مقبرة الصّمت في صدره وذاكرته؛ لقد قرّر أن يهب القصّ والبوح والحياة ولو عبر الرّحيل الموجع للنّساء الفخر في حياته؛ لذلك فقد بدأ مجموعته القصصيّة بجوهرة فخره، وهي أمّه في قصّة "أوّل النّساء فخر النّساء" التي شكّلت بالنّسبة له مفهوم المرأة المقدّسة؛ لذلك فقد رسم تفصيلها الرّوحيّة والنّفسيّة والفكريّة بدقّة متناهية تحافظ على خطّ سرديّ واحد، وهو خطّ تجسيد الطّهارة والقداسة والدّفء.

لذلك أعلن لنا صراحة أنّه قد ميّزها سرداً وكمّاً وتقديماً في قافلة نسائه، وترك لنا أن نخمّن أنّها اختزال لنساء العالمين في إحساسه ومشاعره: "فألتمس العذر لقلبي، إنّ ميّزها بهذا النّوع والكمّ من الحبّ. كانت تنجح في ترميم بوصلاتي. حتى حزني كان يفرح في حضرتها. لا يصمد ولا يشاكس. يستجيب لنسائم عينيها. يخلي السّاح ويتبدّد. كثيراً ما كنتُ أتّجه إليها، وأيّم وجهي شطر حكمتها. فتنجح في نقل قلقي من ضفاف الهواجس إلى برّ الأمان"(٣)

هي امرأة ذات أبعاد أسطوريّة بامتياز، بل هي امرأة أسطورة في مستوى ربّات الأنوثة والخصب والحياة في مخيال العقل البدائيّ حيث المرأة هي بداية الكون والمسؤولة عن فعل الحياة وديمومتها، وفي ذلك يقول د. سمير في وصفها: "لم تكن نطفة في رحم المستحيل، بل مطراً أنيقاً، حلالاً صافياً كقطر النّدى، ولم تكن أسمى من كلّ النّساء، بل امرأة لا تشبه إلاّ فخر النّساء، اللّواتي يثيرين

بتنوعهنّ مواسم الأمومة. ممتلئة كبرياء وأنفة وإباء بلا عبث، وعنفواناً إيجابيّاً، وحقّاً قطعيّ الصّدق، وعدلاً محايداً لا يتأتّى ولا يعبث. احتوت الحياة بالحمد السّاعي. وقاومت ضنك العيش، بلا آه شاكية، فعرفها التّسبيح والسّجود والصّبر الجميل جيداً, وكانت بعد كلّ هذا، تبقى في قلبها شيئاً، لا يعلمه إلاّ الله"(٤)

هذه الأم الرّبة الأسطوريّة هي من علّمتْ د. سمير أيوب الدّرس الأهمّ في حياته، وهو السّعي الدّؤوب وراء تحقيق الحلم دون كلل أو ملل أو يأس " كلّما تعبتُ من الوقوف وحدي، تزودني بأجنحة طليقة وهي تقول: إيّاك يا ولدي أن تكون واقعيّاً فقط، احلم واحلم بلا كلل وبلا ملل. فالحياة يا ولدي حلم. تعلّم كيف تحقّقه، بلا خوف وبلا تخاذل"(٥)

يختار د. سمير أخطر مشهد للفقد تعرفه الإنسانيّة، وهو فقد الموت حيث يفرد له مشهداً قصصيّاً خاصّاً عندما يصف لحظة تسجيتها ميّتة في انتظار الدّفن، وهو من يعتصر ألماً في وداعها في هذه المحطّة الأخيرة قبل الرّحيل، وهو من يعاتبها على رحيلها المحتوم بعيداً عنه: "كالملائكة كانت ممدّدة بثوبها الأبيض. غافية فوق بلاط المغتسل بلا نوم، حين أدخلوني إليها، سلّمت واقتربت..."(٦)، وهي قد تركته وحيداً يشعر بالبرد، ويكابد الفقد والألم: "خفتُ من وجعي، وأصابتني قشعريّرة باردة، وكنّا في آب اللّهاب. فقلتُ لها: بردان يا غالية. سأحنّ فيما أحنّ إلى دفئكِ وخبزكِ وقهوتكِ"(٧)

يبدو أنّ إلحاح فكرة الفقد المرتبطة بفقدان أمّ د. سمير جعلته يخلط سرديّاً بين القصّة الأولى في المجموعة "أوّل النّساء"، والقصّة الثّانية فيها "لها وجد الفقد مستدام"؛ إذ لا حدث سرديّ جديد في القصّة الثّانية، بل هي استمرار لتداعي

داخليّ من السّرد الاستذكاريّ للأمّ، وتصوير متفنّن لألم فقدها؛ لذلك كان من الممكن دمج القصّتين في قصّة واحدة دون أن يخلّ ذلك ببناء أيّ من القصّتين حيث الشّعور هو العقدة والأزمة لا الحدث؛ فمن أيّ زمن بدأت القصّتين فلهما نفس العقدة والأزمة، وهي فقد الأمّ، لكن من الواضح أنّ د. سمير أراد أن يقدّم لأمّه ما يليق بها من ألم الفقد والحزن؛ لذلك أفرد لها قصّتين في المجموعة تليقان بمكانتها في نفسه، وهو من يبدأ هذه المكانة منذ كان نطفة في رحمها: "منذ أقمتُ نطفة فعلقة فمضغة، معززاً مكرّماً في رحمها، حتى رحيلها إلى رحم مثواها الأخير في مقبرة تحاذي طريق عبوري اليوميّ، أكثر من حبل سرّة يربطنا"[٨]

في آخر هذه القصّة ينحرف د. سمير من السّرد إلى الخطاب المباشر؛ إذ يقفل القصّة بثلاث فقرات من الخطاب المباشر لروح أمّه كاسراً بذلك خطّ السّرد، ومستسلماً لألمه وفقده، إذ يقول: "أمّيّ هرمت، وتغيّر الكثير... وقد أتعبتنا قسوتك، أسألك ملحّاً: متى تغفو يا وجع؟"[٩]

برحيل الأمّ نتنقل إلى المرأة الثّانية منزلة في نفس د. سمير، وهي عمّته التي صنع لها القصّة الثّالثة في المجموعة "امرأة من زمان مضى"، وهي امرأة ربطها بشكل مباشر مع قيم الجمال جميعها: "عمّتي يرحمها الله، كيف لا تكون جميلة؟ وهي في كلّ شيء أنيقة في فقرها، وفي وجعها وفي حزنها"[١٠]، وهي امرأة تحمل معاني الصّبر والقوّة والجلد، وهو يراها تؤأم الوجود لأمّه" لا يصحّ الحديث عن الأمّ الوالدة- لا يكتمل ولا يجوز، إلاّ بالحديث عن توأمها الأمّ- العمّة"[١١]

اللّافت للنّظر أنّ منزلة عمّته في نفس الكاتب لا تتكوّن إلاّ في ضوء منزلة أمّه في نفسه، وليس في القصّة البوحيّة ما يشير إلى سبب تشكّل هذه العلاقة التّناظريّة بين الأمّ والعمّة في نفسه، إلاّ أنّها تشير صراحة إلى أنّ ألم الفقد

لهما شكّل ألماً خالداً في نفسه "أميّ عمّتي، عمتي أمّي، كم أنصت لكلّ ما صمتن عن قوله أو البوح به، بعد رحيلكما، هرمنا أيتاماً، وغاب الخصب الحلال، تعبنا من الوقوف وفي قلوبنا ألف حكاية وحكاية"[١٢]

بعد ذلك يتوالى ظهور النّساء في هذه المجموعة، فيقفزن جميعاً من ذاكرة د. سمير أيوب، ويصنعن لهنّ خلوداً على الورق، ويشاطرنه أزمة الرّحيل والحرمان، ويتلقّفن منه أسرار الحياة والوجود، ثمّ يقبعن في أرض النّور حيث الكلمة.

لقد سمح د. سمير للنّساء أن يبحن بما في نفسه من كلام، كما باح هو أيضاً بما يعتمل في أعماق وجدانه دون قلق أو وجل، وترك لنا جميعاً أن ندخل إلى عوالمه وسيرته وقصصه، كما سمح لنا أن نشاركه نساءه الياسمينات اللّواتي يتضوّعن أريجاً وجمالاً وحضوراً وتأثيراً؛ فهو لم ينتقِ لنا إلاّ بتلات الزّهور؛ لذلك لنا نقول له: شكراً لك د. سمير على هذا الاحتفاء الجميل بالمرأة الخلود.

في ترحال د. سمير في عوالم نسائه يجعل القفلة في تلك القصص جميعها هي قفلة رحلة الحياة حيث السّكون والوقوف استعداداً لرحلة جديدة في عوالم ما بعد الحياة؛ ولعلّ تفسير ذلك أنّ الرّحلة مع المرأة في حياته، هي تمثيل حقيقيّ للرّحلة مع الحياة؛ ففي الحكاية الأربعين التي تحمل عنوان "ويسألونك" نرى بطل القصّة، وهو ذاته د. سمير الذي يروي حكايته مع امرأة ما يستسلم إلى الرّحلة والرّاحة فيها: "سمعتُ صهيل القطار يقترب حثيثاً من البعيد. نهضتُ مستعدّاً، انحنيتُ، وقبّلتُ من مُحدّثي الجبين، وقبل أن أدلف عرب القطار، لامستْ أصابعي أصابعه، ومن شبّاك مقعدي تابعت عيناي وجهه. أقسم أنّ حزناً مبتسماً كان يشرق منه، ما إن ابتعد بما القطار، أغمضتُ عيني كما التقيته، علنيّ..."[١٣]

الإحالات:

١- سمير أيوب: هو د. سمير محمد أيوب، أستاذ جامعيّ متقاعد، حاصل على شهادة الدّكتوراة في علم الاجتماع الاقتصاديّ وعلم الاجتماع السّياسيّ بمرتبة الشّرّف الأولى، عمل في التّدريس الجامعيّ في جامعة بيروت العربيّة وجامعة الإمام الأوزاعي للدّراسات الإسلاميّة في لبنان، له ١٣ مؤلّفاً مطبوعاً ومنشوراً في مواضيع عدّة، وقد أسّس في لبنان عام ١٩٧٣ الجهاز المركزيّ للإعلام والعلاقات العامّة وشؤون المتطوّعين في جمعيّة الهلال الأحمر الفلسطينيّ، كما أسّس مجلّة بلسم، ورأس تحريرها في لبنان لعدّة سنوات.

رأس تحرير عدّة مجلاّت وصحف في الأردن، منها: مجلّة "المقاول الأردنيّ"، وجريدة "بناة الوطن وغرفة صناعة الأردن"، ومجلّة "بيارق أردنيّة".

هو عضو هيئة تحرير في مجلّة "صامد الاقتصاديّ"، ومجلّة "الحنّونة"، ومجلّة "الإمام"، وهو إعلاميّ ومعدّ ومقدّم برنامج تلفزيونيّة وأسبوعيّة على قناة "كيف" في عمّان، بعنوان: بلسم الصّحة والجمال.

هو عضو في كثير من المحافل الأدبيّة والسّياسيّة المحليّة والعربيّة، وله مشاركات واسعة في مؤتمرات ومنتديات محليّة وعربيّة ودوليّة في قضايا متعدّدة.

٢- سمير محمد أيوب: حكاوى الرّحيل، ط١، هبة ناشرون وموزعون، عمّان، الأردن، ٢٠١٨، ص ١٣

٣- نفسه: ص١٥

٤- نفسه: ص١٦

٥- نفسه: ص١٨

٦- نفسه: ص١٦

٧- نفسه: ص١٧

٨- نفسه: ص١٩

٩- نفسه: ص٢٢

١٠- نفسه: ص٢٣

١١- نفسه: ص ٢٦

١٢- نفسه: ص٢٧

١٣- نفسه: ص١٦١

(١١)

أربعينيّة العشق والحياة والتّجربة وجدليّاتها في المجموعة القصصيّة "وفي حوار معها" لسمير أيوب

من جديد يتحفنا الأديب د. سمير أيوب [1] بعمل إبداعيّ جديد في سلسلة أعماله الإبداعيّة التي يحافظ فيها على خطّ العمل الإنسانيّ الفكريّ التّفكّريّ؛ إذ هو معنيٌّ بالمنجز الشّعوريّ والخبراتيّ في الفعل الإنسانيّ.

في مجموعته القصصيّة "في حوار معها" [2] يتداخل الشّكل السّرديّ والأداة اللّغويّة للوصول إلى الفكرة عبر توليفة سرديّة متداخل الأجناس في البنيّة الواحدة؛ فكتابه هذا، أو حواراته هذه هي شكل سرديّ أنيق منسوج بحرفيّة جميلة من فنيّات الحوار والمقالة والسّيرة الذّاتيّة والسّيرة الغيريّة والقصّة القصيرة والقصّة القصيرة جدّاً والخاطرة.

لقد دوّن د. سمير أيّوب في كتابه هذا أربعينيّة نصّيّة تقدّم خلاصات خبراتيّة في الحياة مع انحياز كامل إلى قيم الجمال والحياة والسّعادة والفرح والطّهارة، وهي تتلخّص جميعاً في ترنيمة الحبّ التي تشدو في كلّ مقطع من المقاطع السّرديّة في هذه الأربعينيّة.

في هذه السّرديّات المتداخلة ينصّب د. سمير تجربته الشّخصيّة صوتاً ثابتاً فيها؛ ويلبس أكثر من لبوس، أبرزها لبوس الشّيخ الجليل الذي خبر الحياة، وجالدها، وانتصرتْ عليه، وانتصر عليها إلى أن ظفر منها بالخبرة وحفنات من حقائقها المتوارية، وراح ينثرها في هذه السّرديّة بسخاء حرفيّ يقدّم عبره رؤيته في الحياة دون أن يصادر حقّ الآخر في عرض رؤيته، والتّهميش عليها، وسبر مساحاتها.

د. سمير أيوب في هذه السّرديّة الحواريّة المرهفة يتكئ على حزمة جماليّة وظيفيّة للبناء اللّغويّ فيها؛ فهو يملك فنيّات الحوار بما فيها من توريط للمتلقّي في شعاب هذا الزّحام الرّؤيوي، ويستخدم لغة شعريّة مفعمة بالرّومانسيّة

والمشاعر المرهفة، كما يلعب بسرعة السّرد؛ فهو عند الحديث عن المشاعر والأحاسيس والانفعالات يتوقّف عندها مليّاً، أمّا عندما ينتقل إلى بينة الفعل الدّراميّ؛ فهو يسرّعه لأجل الوصول إلى بغيته في أقلّ بناء حدثيّ ممكن؛ كي يعود سريعاً إلى المعمار الشّعريّ الشّعوريّ الرّومانسيّ الذي تنتصر الحوارات له.

هذه الحوارات ليست مماحكات فكريّة وإنسانيّة فقط، بل هي كذلك نوع من البوح الجمعيّ باسم الرّجل والمرأة في آن؛ إذ إنّ د. سمير في هذه المجموعة ينطلق من إنسانيّته الغامرة ليبحث بصدق وجرأة في الكثير من القضايا الشّعوريّة التي تتوارى في الصّمت، ويتحاشى الكثيرون الحديث عنها في العلن بسبب "تابوات" المجتمع الخانقة، لكنّه يتعاظم على هذه "التّابوات"، ويتكلّم عنها بجرأة وصدق طارحاً وجهة نظره ووجهات نظر غيره من الرّجال والنّساء.

لقد توارى د. سمير أيوب الإنسان والأديب والمفكّر والمجرّب خلف شخصيّة "شيخنا" الذي يجمع بين الخبرة العمريّة والعلميّة والخبراتيّة، ويقدّم تجربته للإنسان السّائل بكلّ جرأة وصدق، والمرأة هي التي تدخل في التّجربة الحواريّة معه؛ وهكذا تكتمل دائرة البشريّة وحلقة أقطاب جذبها؛ فهناك الرّجل الذي يمثّله شيخنا، وهناك المرأة التي تدخل في حوار معه، وهناك أسئلة مشتركة بينهما، يلعب الشّيخ فيها دور المجيب عن أسئلة الطّرف السّائل، وهو المرأة، وخلاصة هذه الحواريّات هناك التّجربة الإنسانيّة بكلّ قلقها وأسئلتها وتخومها وجبالها وسهولها وفيافيها ومسافاتها كاملة.

يصدف في هذه الحوارات أن يتوارى شيخنا، ويعطي دوره السّرديّ والتّنظيريّ لضمير المتكلّم الذي يتفتّتْ عند التّلقّي بين أن يكون صوتاً لراوٍ

عليم، لكنّنا لا نعرف هويّته الحقيقيّة، وبين أن يكون ضمير الكاتب الذي يتوارى د. سمير خلفه.

في الحالتين ينقلنا هذا الضّمير وهذا الصّوت من تقنيّات الحواريّات المباشرة إلى تخوم أجناس أدبيّة مجاورة، مثل القصّة القصيرة والخاطرة، بل يصبح أحياناً قطعاً نثريّة مطعّمة بالشّعر والشّعريّة في صلوات للإله ودعاء له، أو ترانيم في محراب الحبّ، أو مقطوعات مقدّسة للتّعبّد والتّسامي، وقد يختزل أحياناً بعض سرديّاته القصيرة لتكون إشارات تصلح لأن تكون إشارات صوفيّة إلى مرامي قريبة بعيدة، وللمتلقّي أن يلتقطها، ويفسّرها وفق فهمه وشعوره وملكاته.

هذه الحواريّات الأربعون ليستْ محض جدال أو تدافع لفظيّ في مساحة زمنيّة، بل هي ظلّ للوجود الإنسانيّ وفكره في إحداثيّات الزّمان والمكان، وهذا يجعلها موازية للوجود الإنسانيّ الذي هو في حدّ ذاته مقدّس، واستدعاء الرّقم أربعين هو تمثيل لهذه القدسيّة، وإسقاط لقدسيّته على الفعل الحواريّ؛ إذ لطالما حظي الرّقم أربعون بالقدسيّة؛ فهو يتكوّن من الرّقم عشرة والرّقم أربعة، وكلاهما مقدّس في الموروث الإنسانيّ؛ فالرّقم عشرة هو جماع الأعداد كلّها من الصّفر إلى تسعة [٣]، لذلك هو رمز للبدايّة والنّهاية الرّقميّة، كما هو رمز يحتوي على رقمين، وما بينهما تتوالد الأرقام جميعها؛ وبذلك يكون رمزاً للتّوالد والتّكاثر والنّماء، وهو كذلك يتحمّل التّناقص؛ لذلك يُعدّ رقماً يحمل المتناقضات والأرقام جميعها، وهذا تمثيل كامل للحياة والطّبيعة والوجود ومآلات البشريّة، وهذا كلّه قد وهبه القدسيّة.

أمّا الرّقم أربعة؛ فقد أخذ قدسيته من اقترانه مرّة بالرّقم عشرة، ومرّة من بذاته؛ إذ رقم أربعة هو رقم مقدّس كذلك؛ وتتأتّى قدسيته من تناظره مع كثير من مظاهر الحياة، مثل: الفصول الأربعة والجهات الأربعة والرّياح الأربعة والأركان أو الأقطاب الأربعة "النّار والنّار والماء والتّراب،"، والأخلاط أربعة "المرّة والسّوداء والبلغم والدّم".

كذلك أيّ شكل هندسيّ يأخذ شكل مرّبع له بعد مقدّس؛ إذ هو شكل دائريّ، والدّائرة رمز الاستمرار الأسطوريّ، كذلك له أركان هندسيّة واضحة، وهذا رمز للثّبات؛ لذلك المربّع مقدّس؛ وهذا كلّه يفسّر لماذا الكعبة والكثير من مباني العبادة هي مربّعة [٤]

الشّيعة كذلك تضفي بُعداً مقدّساً على الرّقم أربعة؛ لأنّ عدد حروف كلمة الله أربعة، لكن عدد أحرف هذه الكلمة خمسة لا أربعة، ويقابلونها بالينابيع الأربعة التي جرت من وحدة الله، ولتلك الينابيع مقابلات في الفكر الدّينيّ الإسلاميّ، إذ إنّ أنهار الجنّة أربعة، وهي سيحان وجيحان والنّيل والفرات، وسفينة نوح التي سمّرت فيها مسامير أربعة كُتب عليها أسماء الخلفاء الرّاشدين فيما يزعمون[٥]

عند المصريين القُدامى ارتبط العدد أربعة بعقيدة الشّمس في (هليوبوليس)؛ إذ أُقيمتْ موائد ذات أربعة جوانب طبقاً للجهات الأصليّة الأربع. كذلك كوّن ازدواج العدد أربعة ثامون هرموبوليس (الأشمونين) الذي يتكوّن من أربعة أزواج من المعبودات الأزليّة[٦]

العدد أربعون يأخذ قدسيّة ورمزيّة من ارتباطه بالحداد، إذ عِدّة الحداد أربعون يوماً، وهو لا شكّ يرتبط بقدسية الرّقم أربعة؛ إذ هو لفظ العقود منه، كما أنّه يحيلنا إلى رمزيّة العقود؛

إذ إنّ الرّقم أربعين كان له رمزيّة تقديسيّة خاصّة، إذ ارتبط بشعائر التّحنيط، وطقوس الموت، والاستعداد لرحلة الآخرة عند المصريين القُدامى، إذ كان التّحنيط يستوجب أن تبقى الجثة المحنّطة في مادة النّطرون أربعين يوماً[٧]

الشّاهد في هذا الحديث عن الرّقم الأربعين هو ظلاله القدسيّة في هذه الحواريّات، إذ لم تكن الحوارات بعدد أربعين لولا ذلك، بغضّ النّظر إن كان الأمر كان بقصديّة متعمّدة من د. سمير أيّوب، أم تأتّى له من خلال رواسب فكريّة في عميق وجدانه الذي يتّصل بالموروث الجمعيّ أأعترف بذلك أم أبى الاعتراف به.

في الأحوال جميعها نستطيع أن نخلص إلى أنّ د. سمير قد جعل من هذه المدوّنة الحواريّة مادّة قدسيّة بمعنى ما من مسوّغ أنّها تنطلق من طهارة المشاعر، وتنتهي إليها، وفي درب هذه المشاعر هناك التّجارب جميعها والخبرات كلّها بما يحمل ذلك من متناقضات المواقف والأحاسيس والنّتائج.

ممّا يُحسب للكاتب في هذه الأربعينيّة أنّه قام بالبوح باسمه واسم الرّجال واسم النّساء كذلك؛ فهو يتكلّم باسم الجميع، ويكشف مناطق مسكوت عنها، ويقول للجميع: تكلّموا بصراحة؛ فجميعنا نملك قلوباً تضجّ بالحياة، وما هناك من حكمة في خنق مشاعرنا، أو شلّ قرع قلوبنا؛ لأنّنا أحياء، والأحياء يحملون المشاعر، ويعيشون بها، ولها.

قد يتساءل متسائل: هل هذه الحوارات قد كانت في الحقيقة؟ هل أبطالها هم من باحوا بتفاصيلها؟ هل أحداثها حدثتْ على أرض الواقع؟ هل د. سمير بطلها أم أحد أبطالها؟ أم هو مجرّد راوية لها؟ وما هي تخوم الحقيقة والخيال فيها؟

هذه الأسئلة جميعها سوف تكرّس قدرة هذه الحواريّات على استفزاز مشاعر المتلقّي، وهي نقطة تحسب لها، لكنّها جميعاً سوف تظلّ بإجابات معلّقة؛ إذ الإجابة الوحيدة الممكنة هي: عليكَ أو عليكِ أن تجدا الإجابات عن أسئلتكما بنفسيكما؛ فلا أسئلة ستحظى بإجابات بعد هطل الإجابات في هذه الحواريّات مع نساء بأعينهنّ نيابة عن الجنس الأنثويّ في الوجود الإنسانيّ كاملاً.

إحالات:

١- سمير أيوب: هو د. سمير محمد أيوب، أستاذ جامعيّ متقاعد، حاصل على شهادة الدّكتوراة في علم الاجتماع الاقتصاديّ وعلم الاجتماع السّياسيّ بمرتبة الشّرّف الأولى، عمل في التّدريس الجامعيّ في جامعة بيروت العربيّة وجامعة الإمام الأوزاعي للدّراسات الإسلاميّة في لبنان، له ١٣ مؤلّفاً مطبوعاً ومنشوراً في مواضيع عدّة، وقد أسّس في لبنان عام ١٩٧٣ الجهاز المركزيّ للإعلام والعلاقات العامّة وشؤون المتطوّعين في جمعيّة الهلال الأحمر الفلسطينيّ، كما أسّس مجلّة بلسم، ورأس تحريرها في لبنان لعدّة سنوات.

رأس تحرير عدّة مجلاّت وصحف في الأردن، منها: مجلّة "المقاول الأردنيّ"، وجريدة "بناة الوطن وغرفة صناعة الأردن"، ومجلّة "بيارق أردنيّة".

هو عضو هيئة تحرير في مجلّة "صامد الاقتصاديّ"، ومجلّة "الحنّونة"، ومجلّة "الإمام"، وهو إعلاميّ ومعدّ ومقدّم برنامج تلفزيونيّة وأسبوعيّة على قناة "كيف" في عمّان، بعنوان: بلسم الصّحة والجمال.

هو عضو في كثير من المحافل الأدبيّة والسّياسيّة المحليّة والعربيّة، وله مشاركات واسعة في مؤتمرات ومنتديات محليّة وعربيّة ودوليّة في قضايا متعدّدة.

٢- سمير محمد أيوب: وفي حوار معها، ط١، صامد للطّباعة والنّشر والتّوزيع، وهبة ناشرون وموزّعون، عمان، الأردن، ٢٠٢٠

٣- مانفرد لوركر: معجم المعبودات والرّموز في مصر القديمة، ط١، ترجمة صلاح الدّين رمضان، مكتبة مدبولي، القاهرة، مصر، ص ٤٧

٤- محمد عجينة: موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، ج٢، ط١، دار الفارابيّ، بيروت، لبنان، ١٩٩٤، ص١٩٦

٥- نفسه: ص ١٩٦- ١٩٧

٦- مانفرد لوركر: معجم المعبودات والرّموز في مصر القديمة، ص٤٧

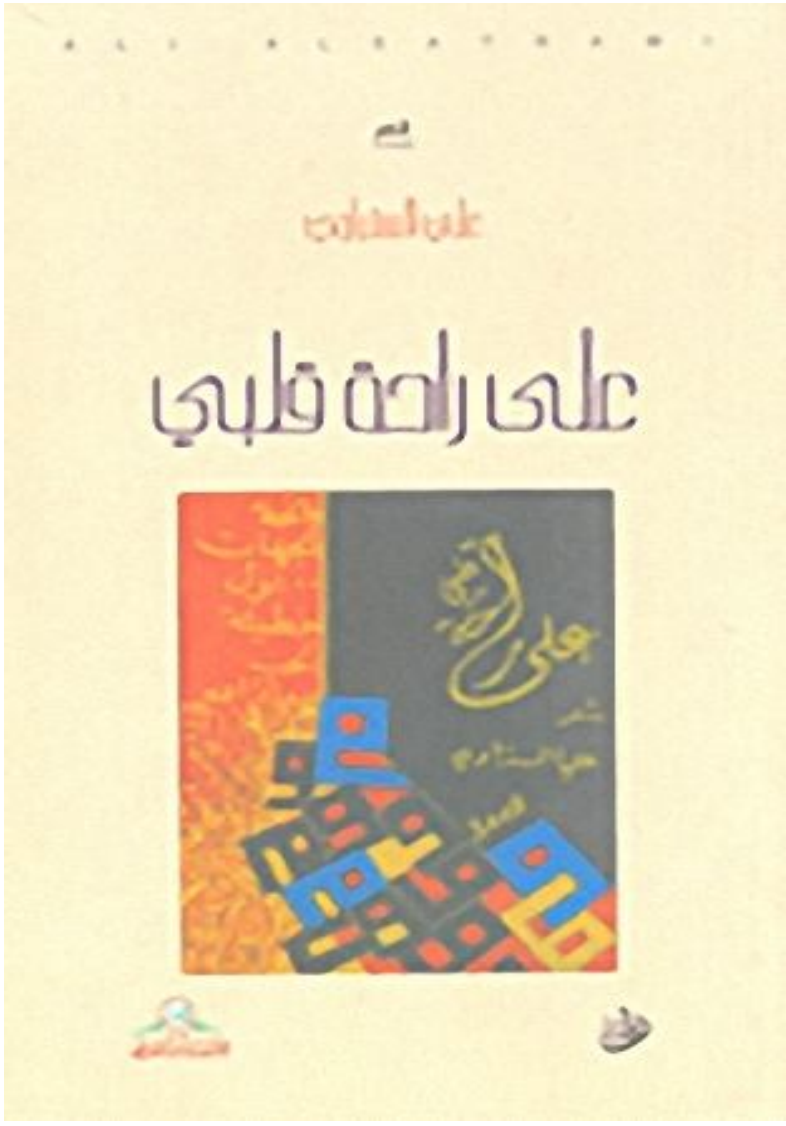
٧- خزعل الماجديّ: الدين المصريّ، ط١، دار الشّروق، عمان، الأردن، ١٩٩٩، ص ٢٣٩

ثالثاً: غصون شعريّة

(١)

تصويف العشق ومقولة الحبّ في ديوان

"على راحة قلبي" للشّاعر علي السّتراويّ



مرّة أخرى يدهشنا الشّاعر البحريني علي السّتراويّ [1] بحالته الشّعريّة في ديوانه "على راحة قلبي" الذي يقدّم فيه أنموذجاً شعريّاً ذا نكهة خاصّة نحو تكوين تصوّر خاصّ لتصويف العشق من منطلق إحساسه وفكره وتجريده الفلسفيّ لمعاني الحبّ ليقدّم لنا مقولته الخاصّة في الحبّ، ليكون ديوانه بذلك منذ عتبة عنوانه هو مفتاح للدّخول إلى عوالم العشق في نفسه، أيّ في نفس علي السّتراويّ.

أوّل تكوين لهذا العشق الصّوفيّ قائم على حالة نقاء وصفاء وتقبّل كامل للآخر، إذ يقول:

"ولعلّك عرفتِ حدود شغفي

لعلك رضيتِ بسمائي دون زيفٍ

وحول دارنا التحفت نبضي" [2]

العشق عند السّتراويّ يصوغ حالته الصّوفيّة الخاصّة من علاقته بالمكان والماضي والذّكريات، ويكتسب الطّهارة والتّقديس بمقدار رصيده الإيجابيّ في وجدان الشّاعر، فلا غرو أن نجده يخلع على والده وعلى نخلة بيته خُلعاً صوفيّة، فيقول:

"كان لأبي سرّ العارفين به

وكان لنخلتنا الواقفة في حوش بيتنا القديم

حكاية الجموع" [3]

عندما يخلص السّتراويّ لهذه الحالة العاشقة يصبح ذاتـاً ينشـغل الوجـود بها، كما ينشغل الوجود بعوالمه ورؤاه:

"ينشغل بي مالم أدركه من الكائنات

وأنا أعالج عافيتي

أدخل في حيزوم الحروف

أنتقيك من بين وجع الحروف

مينائي الذي أستريح على هدوئه"(٤)

ويشرع حينئذٍ يفيض بطقوسه الصّوفيّة:

"من خارطة الرّوح تفيض الرّؤى

ومنك أيّتها الخارجة من الجسد الأرض

يقظة السّاحرات ترقب الوقت

ولغة العصافير يذبحها الوقت

أدري أنّك على حافّة السّكين تعالجين الضّوء

وأنّك على صارية السّفن تنشرين ثوبك المطرّز

أحباب الدّار مساحتهم سعة النّبض

وأفراحهم أهازيج المدينة"(٥)

له لغة خاصّة في التّلقّي والتّأويل وإعادة إنتاج الرّؤية:

"ولي في ذاكرة الصّكوك

صكّ قد ختم النّبض بالشّوق

فكنّا معاً لغة أخرى لتأويل الأحاديث

وأسرار المدينة![٦]

كما للصّوفي أسئلته القلقة وإجاباته الملغزة، فلعلي السّترايويّ أسئلته القلقة كذلك، إذ يتجلّى لنا في هذا الدّيوان صوفيّاً عتيداً يغرق في عتمة الإجابات:

فما عادت لنا أجوبة

سقط البوح في الصّمت. فما عدنا كما كنّا[٧]

ذلك في زمن دائريّ مغلق لا انفلات فيه، ولا خروج منه، ومحرّكه الأوحد هو العشق الذي يمدّ الصّوفيّ بوجوده ومعنى فكره وتوالد فكره وطاقاته:

ينشغل الوقت بالوقت

والشّوق بالشّوق

وينام القطا على سلّم النّبض[٨]

وكما هو العشق باعث الصّوفيّة، فهو محرّك علي السّترايويّ لينضوي تحت لوائه، فيكفر بالأقاويل جميعها، ويؤمن بشيء واحد، وهو الحبّ، ولا شيء غيره:

لن أقول: ما قالته القبيلة

ولن أنطوي في الوله الخوف

سأنتظر النّجم

وسأسافر في عينيك رسالة

لأنّي أحبّك

وليس لي في سواك نبض"[٩]

هو بذلك يعلن صراحة أنّ هذا العشق هو شوقه المقيم فيه:

"يشغلني الشّوق

لكنّني لن أغادر"[١٠]

هذا العشق هو ما يمدّ السّتراويّ بمفردات وجوده ومبرّرات حياتـه، ويملـي عليه طقوس حبّه، ويقـوده إلى أن يـدخل طقسـاً خاصّـاً مـن طقـوس صـوفيّته الخاصّة، حيث هو طقس"الدّهشة" بكلّ ما تحمله الكلمـة مـن معـاني وتـأويلات وتوليدات وإشارات:

"هو الحنوّ في مرابعه نتعلّم الهمس

وعلى عتباته نقرأ الشّعر

حيث ينحدر من أعلى شجرة في البيت

نحو سرب الحمام

نحو قطر الأرض الدّامي

ونحو عرس فضولي الحنين

كلّما انشغل القلب به

انشغلنا معاً في خارطة الدّهشة"[١١]

بل إنّ هذا العشق هو من يهبه فضيلة الجدال وتذوّق الجماليّات جميعها:

"أفتح نافذة تلو أخرى

أقلّب حروفاً عصريّة الوقت

ومع "ابن عربيّ"

أجادل النّهارات

أصلي جهة بغداد

وأهمّس للشّرق بصحوة الورد

يدي بإبرة المداد تسيح"[١٢]

الانشغال بالفكرة والعمل هو ما يعطي شعر السّتراويّ ديمومة القلق والحياة والتّطلع، ويدخل به إلى صوفيّة الفكر والعمل هي الانشغال والإخلاص له والانطلاق منه إليه، وهذا الانشغال عند السّتراويّ يأخذ صورة الوعي الإنسانيّ بمأساة الإنسان ومعاناته، ولا ينطلق نحو أفق ما وراء الحدث، بل هو جنين الحدث ومعطاه الأوحد:

"مشغول بالمدينة الفاضلة

بوجع الأمّهات

بكدح الرّجال

وبطفولة مشرّدة

مشغول بالنّهار الموحش

وبالصّباحات المنتمية للشّجر"[١٣]

هو يدغم حالة القلق الوجوديّ في حالة العشق الذي يتلبّس روحه إذ يقول:

"تسكننا وحشة الخوف

فتكونيّن أنتِ الشّاردة من الحزن

القادمة على ساعدين مطهمين بالرّكض

هنا موقع الجدل

هنا يكتحل المداد بالمطر"[١٤]

...

ونهار تفتّق الجروح نحو المكتظين بالأسئلة

كذا سيدتي ينكشف الجوع

ونضيع في انشغالات الصّمت![١٥]

يصمّم السّتراويّ على أن يصنع من حبّه حالة عشقه الصّوفيّ، إذ يغدو هذا الحبّ هو الانشغال الحقيقيّ الذي يملك وجوده وحواسه، ويحرّك فعله وقراره:

"لم أكن

ولم تكونيّ

لكّنه النّهار ينشغل بك

يحملني على راحة قلبي

وفي مسامات عينيك

عبر انشغالات لا تهدأ"[١٦]

هذا الحبّ هو الاختيار الأعظم في نفس الشّاعر؛ فهو صوره لإرادته وفعله الذّاتي بعيداً عن الجبريّة أو القدريّة:

"معاً نختار في جهاتنا الأخرى

معاً ننشغل بالحبّ" (١٧)

هذا الانشغال الاختياريّ هو ما يخلق حالة الانعتاق من القلق والخوف إذ يقول:

"ينطوي القلي على حصيرة

وينطوي نهاري بك

فلم تغادر الرّوح سماءها

بل غادرتنا لحظات القلق

هنا سكن القلب" (١٨)

وإن كان الانشغال هو الفعل الصّوفيّ الخالص عند السّتراويّ، فهو يجعل من اللّغة أداة لهذا الفعل، وهو يخصّ اللّغة الشّعريّة بهذا الأمر:

"الشّعر يا سيدتي نافذتنا الباقية

والحديث عن فضّة الشّعر

بكارة الخوف في الذّاكرة العربيّة" (١٩)

هو يقول كذلك:

"لتسكنّا وهج اللّغة

ولتسكننا ملائكة الظّلّ

لعلّنا في خولتنا نفجّر الدّار بالمطر"[٢٠]

الحبيبة هي من تصبح معادلاً موضعيّاً للّغة والفعل عند السّتراويّ:

"أنت لغة ظلّي

وأوّل صباح العصافير

حينما ينام النّاس تلدين العافية"[٢١]

في حين تصبح اللّغة هي أداة الاعتراف والتّكفير في آن:

"وقد تكون قصائدنا شاهد على زلّتنا

لكنّنا نلتحف وجه القاضي بعلو قامتنا

نقوله ما لم يقله الصّمت"[٢٢]

يقفل السّتراويّ ديوانه بتراتيل العشق الصّوفيّ الذي لا يعرف نفاداً أو انتهاء، إذ يقول:

"وتضيق بي السّبل

أحملك زوادتي الأخرى

ونحو بلاد الله أشرع صدري للبرق

امرأة في سلالمها يلد الحلم

وفي حنّيتها تهدأ الرّوح"[٢٣]

يصرخ فينا وفي الأزمان معلناً أنّه يحتاج حبيبته:

"أحتاجك

يختلط البوح بالخوف

والحكايات بالصّمت

أحتاجك وكفى"[٢٤]

تتلخّص الحياة والأفعال والفكر والأزمان في حبيبته التي تشاركه اللّغة في شقاء مكابدة ألمه من فراقها:

"هكذا تحيّرني القصيدة

وتظلّ أشياؤك

تشاغب مكتبي بصريرها الحنون

هكذا أعرفك

وطن

يهجع على بحره الصّمت"[٢٥]

هو يدرك تماماً أنّ المرأة التي يعشقها تعرف مقدار تيمه بها:

"هي تعلم

أنّني كالفراشة يقودني الضّوء نحو النّار

لكنّها تتجاسر في وحشتها

تنوس على شجرة الرّيح

تغلق دوني

ما لقلبي من صرير"[٢٦]

لذلك يحرّضها على أن تنطلق معه في لعبة الحبّ:

"شرّعي قلبك للرّيح مرّة أخرى

الفضاء أوسع من أن يضيق بنا"[٢٧]

هو من يرى فيها عالم من الحبّ:

"قلبك دالية من جمال الفردوس

يخطو مثقلاً بالحنين

له الحبّ

والشّوق المجازف"[٢٨]

ويسمو بالاعتراف بوجعه وألمه:

"وأنا المفضوح بوجعي

أهدد البكاء

أمسح على شعر حاضنتي

أغفو

وفي لعبة الصّغار أتدحرج بهمّي

بيتي في المرايا طائر يرتّب الأشياء"[٢٩]

مقولة الحبّ وذاكرة السّرد:

يزاوج السّترايّ بين مقولته في الحبّ وبين أداء شعريّ يركن إلى السّرد القصصيّ ليؤنّث عوالم تشكيل مقولته، ويربط تجربته الخاصّة ومكابداته الذّاتيّة بتكوينه الشّعريّ لمقولة الحبّ، وهو بذلك ينطلق من يقين العشق ليكون أرضاً لسرده الشّعريّ، فالقصّة عنده تبدأ حيث وُلد الحبّ إذ يقول:

"معاذ الله

ما كان للشّكّ ظلّ

وما كنت تلعبين النّرد في شغف الشّهب

أحببتك

وتركت للآخرين ما حولي"(٣٠)

هذه القصّة تتّسع لتصبح حالة وجوديّة لا مجرّد حكاية حبّ بين رجل وامرأة؛ فالعشق عند السّترايّ يتسع ليصبح ذاكرة تستحضر الماضي والأهل وبيت العائلة حتى أنّها تستحضر الكبد والمعاناة لتكوّن مجموعاً كاملاً من العشق الذي لا يغادر قلبه، ويقفز بين الماضي إلى الحاضر ليملك عليه مشاعره وأحاسيسه ووجدانه:

"والماء يكره أن يغسل خطيئتنا

ويعطي ما لجدّي لجدّي

وما لأبي للآخرين

كتاب يشغلنا الحبّ فيه

لكنّنا نعجز أن نغادر عتبة البيت

نستأنس الظّمأ

ويضنّ الشّتاء

محتبساً بالمطر

آه لدارٍ لم يغادرها الزّائرون"[٣١]

فيتأتّى له عندئذ أن يشكّل أبجديّات مقولته في الحبّ، أو يمطرنا بمقولته إن جاز التّعبير، وأوّل مقولاته في الحبّ أنّ حبيبته هي فرحته وفرحه للكون كلّه، وهي من تصنع التّيه اللّذيذ:

"وأنت فرح الفراشات

حينما أحاول الإمساك بها

أتيه"[٣٢]

بل هي في نظره مالكة المستحيل؛ إذ النّهار بين راحتيها:

"النّهار بين راحتيكِ

صباح الطّيور العاشقة

فدعيني أنقر النّبض

لأنّ عينيك وطنٌ

أحبّ ألمه!"[٣٣]

هذا التّشكيل الصّوفي عند السّتراويّ هو من يخرجه من تيه الوحدة، ويقوده نحو كنه الجدل الذي يلخّص حالة الانعتاق من العزلة، ويفسّر الدّخول في حالة الاندغام مع العشق:

"كنتُ وحدي

أحايل الخوف

أفترش مرآة مقعرة الاضطراب

أبحث عن حصيرة النّبض

ومع الجمع

أظلّل الشّمس بالبهجة والعنفوان" (٣٤)

مرّة أخرى يقدّم السّتراويّ مقولته بالحبّ مشبعة بتفاصيل الحياة إذ يقول:

"أعرف أنّ الوطن حينما يسكن الشّوق تفيض المقل

وأعرف أنّ الدّار حينما تضيق بأهلها يتوحّش القلب

وأعرف أنّ ما لبيت العنكبوت من خيوط أوهنها صعب

أعرف أنّك لم تهادني الخوف، ولم تتركي باحة الدّار

أعرف كلّ هذا الحبّ

لكنّني أصمت لحظة العشق" (٣٥)

فمقولات الحياة كلّها تصبّ في عُرف السّتراويّ في مقولة الحبّ الكبرى التي تذكي نار الحقيقة والقلق في نفسه في آن، ليصل إلى حقيقته الكبرى إذ يقول:

"امرأة من نار

تسمو بذاكرة النّهار

حينما ينحدر القلق"[٣٦]

وهي من تهبه يقينه كلّه:

"أوّل كتاب العرّافين بمواطن الحنين

علّمتنا

أنّ عتبات السّلم الأوليّ

بدء أوّل النّهارات

آخر المتسوّلين عند اشتداد العواصف

وعند أوّل خصام

يخرجنا من العتبة

كانت هي"[٣٧]

إنّ العشق هو من يخلق حالة الاندغام في الآخر، ويطلق روحهما نحو الحرّيّة والحياة:

"تكونيّن أنتِ

أو أكون أنا

أو نكون نحن في الجهات الواسعة

هكذا هي صورتنا

وهكذا تمرّ عجلات البرق في الجسد

فمن يعرف الشّوق

يعرف من أين تبدأ لعبتنا القادمة

وفي أيّ الجهات تهذي[٣٨]

الإحالات:

١- علي السّتراويّ: شاعر وأديب وإعلاميّ من مملكة البحرين، يرأس القسم الثّقافيّ في جريدة "أخبار الخليج البحرينيّة"، ويعمل في الصّحافة الثّقافيّة، يكتب الشّعر العاميّ والفصيح والمقالة النّقديّة وقصص الطّفل، وما يتعلّق بالتّراث الشّعبيّ والنّقد الثّقافيّ.

عضو أسرة الأدباء والكتّاب، وأمين سرّ سابق لها، وعضو جمعيّة الصّحفيين، وعضو الملتقى الأهليّ الثّقافيّ، وعضو مؤسّس لمسرح الرّيف الثّقافيّ، وعضو لجمعيّة الشّعر الشّعبيّ.

من مؤلّفاته: "المرافئ المتعبة" ديوان شعريّ، و"فضاء" ديوان شعريّ، و"على راحة قلبي" ديوان شعريّ، و"امرأة في ضيافة القلب" ديوان شعريّ، و"فصول لسيرة واحدة" ديوان شعريّ، و"النّديد" رواية.

٢- علي السّتراويّ: على راحة قلبي "ديوان شعريّ"، ط١، وزارة الإعلام، مملكة البحرين، الانتشار العربيّ، بيروت، لبنان، ٢٠٠٨، ص٩

٣- نفسه: ص١١

٤- نفسه: ص١٣

٥- نفسه: ص١٧

٦- نفسه: ص١٨

٧- نفسه: ص٢٣

٨- نفسه: ص٢٣

٩- نفسه: ص٢٤

١٠- نفسه: ص٢٥

١١- نفسه: ص٢٨

١٢- نفسه: ص٣١

١٣- نفسه: ص ٣٤

١٤- نفسه: ص٣٦

١٥- نفسه: ص٣٧

١٦- نفسه: ص٣٩

١٧- نفسه: ص٤٠

١٨- نفسه: ص٤١

١٩- نفسه: ص٤٠

٢٠- نفسه: ص٤١

٢١- نفسه: ص٥٧

٢٢- نفسه: ص٤٧

٢٣- نفسه: ص٤٩

٢٤- نفسه: ص٥٠

٢٥- نفسه: ص٥١

٢٦- نفسه: ص٥٥

٢٧- نفسه: ص٥٦

٢٨- نفسه: ص٦٠

٢٩- نفسه: ص٦٣

٣٠- نفسه: ص٩

٣١- نفسه: ص٣٠

٣٢- نفسه: ص١٤

٣٣- نفسه: ص١٥

٣٤- نفسه: ص٣١

٣٥- نفسه: ص٤٥

٣٦- نفسه: ص٤٦

٣٧- نفسه: ص٦٢

٣٨- نفسه: ص٦٥

(٢)

الانتصار لجمال الرّحلة والطّريق عند شيركو بيكه س

أكاد أجزم أنّ شيركو بيكه س [1] قد مضى مع الموت إلى عالمه المجهول بسعادة غامرة؛ لأنّه استطاع أن يصنع من الموت قصيدة جميلة، وأن يرى في رحيله حلولاً أبديّاً في الذّاكرة والوجود والفكرة، ولا بدّ أنّه قد صنع من مرضه مع السّرطان أيقونة جميلة في روحه وفي قصيدته، وما كان استسلامه لهذا المرض الخبيث إلاّ مناورة وجوديّة منه في سبيل بناء ترنيمة فرح في تجربته الزّاخرة بالحزن الذي اعتاد أن يتعاظم عليه، وأن يقهره بحبّه للحياة وبإيمانه بعدالة قضاياه، هكذا هو شيركو بيكه س؛ فهو رجل سيرته وقصيدته تقولان بأعلى صوتهما الخالد إنّه رجل استطاع أن يغزل من الحزن رداء فرح كونيّ حنون، وإنّه اعتاد على أن ينتصر للجمال على هزائم الحياة وعلى قبائح الوجود، وعلى شرور البشر.

هو فنان أخلص لفنّه ولقصيدته التي وهبته الخلود، وحفرتْ اسمه في سِفْر العظماء، ولخّصت رحلته الطّويلة من المهد إلى القصيدة إلى الثّورة وصولاً إلى الجمال الأبديّ في كلمتي: الثّورة والجمال.

لا أستطيع أن أزعم بأنّ معرفتي بهذا الجبل الكرديّ العتيد المسمّى شيركو بيكه س قائمة على معرفة قريبة ومعاينة مباشرة أو مجايلة أدبيّة أو مزاملة في درب الثّورة، وليت الأمر كان ذلك، لكن الحقيقة أنّني لم أحظَ بمقابلة هذا العملاق الشّعريّ والإنسانيّ سوى ثلاثة مرّات في حياتي، كان آخرها في فعاليّات مهرجان كلاويز السّادس عشر للعام ٢٠١٢ في السّليمانية حيث انتفض كصقر مزهو، وهو يقرأ على جمهور المهرجان آخر قصائده الحداثيّة المبنيّة على سرديّة الومضة، كان المتحدّث بضمير الشّعب الكرديّ، النّابض بحسّه، المحمّل بتجربته ومعاناته، الموغل في الإيمان بقضيّته، عندما يتحدّث بالمفرد يقصد

الكلّ، وعندما يبتعد يكون في أقرب حالاته من القرب، وعندما يلغز يكون مجاهراً مواجهاً متحدّياً، وكان لي شرف الوقوف في مضماره، وإلقاء كلمة الوفود العربيّة المشاركة في المهرجان الذي ترنّم على كلماته، وحلّق مع أشعاره.

إذن معرفتي الحقيقيّة والأصيلة به كانت عبر كلماته وأشعاره ودواوينه، هي علاقة بدأت بسلسلة دراسات عن تجربته الشّعريّة، كان آخرها دراسة نقديّة لي بعنوان "الرّؤية والتّشكيل عبر الومضة الشّعريّة في قصيدة" سبعون نافذة متجوّلة"، وانتهيتُ إلى تكوين قناعة نقديّة مكرورة ومسبوقة من جيل نقديّ كامل يؤمن بأنّ شيركو بيكه س هو مدرسة خاصّة في تاريخ الشّعر الكرديّ والتّاريخ النّضاليّ المؤمن بعدالة قضيّته، فضلاً عن أنّه علامة في الشّعر الكرديّ الحديث، إلاّ أنّه ظلّ مخلصاً للغته القوميّة، وكتب جلّ دواوينه التي بلغت ٣٥ ديواناً باللّغة الكرديّة، وإنّما ما وصل من شعره إلى المتلقّي العربيّ كان مترجماً من الكرديّة إلى العربيّة، تماماً كما وصل شعره إلى الدّنيا كلّها بالتّرجمة التي طارت به إلى كلّ مكان، وأنزلته مكانه الذي يستحقّه في ضمير العالم ووجدانه وذاكرته، وجعلته علامة في تاريخ الإبداع الإنسانيّ، وأهّلته لأن يحصل على كثير من الجوائز العريقة، مثل: جائزة "توخولسكي"، وجائزة "بيره ميرد"، وجائزة العنقاء، حتى أنّه قد تمّ تداول اسمه للحصول على جائزة نوبل التي حُرم منها لاعتبارات سياسيّة معلومة للجميع.

غني عن الذّكر أنّ شاعراً بهذه القامة يجعلنا أمام تجربة هي معين لا ينضب للباحث والدّارس والمتلقّي، وهي تجربة غير منتهية الظّلال والرّؤى والزّوايا والمرامي، والمئات من الدّراسات في هذا الشّأن خير دليل على أن تجربة بيكس تجربة عريضة ضنينة على الانحسار أو الاختزال أو الإحاطة، ولعلّ الانتصار

للجمال هو القاسم المشترك الأكبر في هذه التّجربة، وهو أداة التّشكيل السّحريّة التي بعثت الحياة في شاعريّة بيكس، وقدّرت الخلود لقصائده وكلماته، فكان الجمال هو الهدف والغاية والطّريق والأداة في التّجربة الشّعريّة عنده، بل لعلّه كان المحرّك الحقيقيّ لحياته ومعاشه وتجربته وقراراته ودربه ونهجه، وهذا الجمال يتسع ليصبح إيماناً راسخاً بمعاني العدل والإخاء والمحبّة والسّعادة والإبداع كلّها، وعدالة قضيّته الكرديّة كانت الأتوان الذي انبثقت عنه هذه الرّؤية للحياة، فانساق يدافع عن حقّه، وعن حقّ شعبه في الأرض والعدالة والاحترام، وانخرط في العمل السّياسيّ في الحركة الكرديّة منذ منتصف السّتينات من القرن الماضي، ثمّ بعد انهيار الاتّفاق المعروف باتفاق ١١ آذار التحق بثورة الجبل، وعمل في إعلامها، ومتح من معاناة شعبه في خلق أجمل القصائد الشّعريّة الرّافضة للظّلم، والمجسّدة للاستبداد والقهر الذي تعرّض له الشّعب الكرديّ، ولعلّ قصيدته "رسالة إلى الرّب" التي كتبها عن القصّف الكيماويّ الغاشم الذي تعرّضت له مدينة حلبجة عام ١٩٨٨ هي أبرز الأمثلة على شعره الوطنيّ الذي كرّسه لسنين طويلة ممتدّة لكرديّته المظلومة المُعتدى عليها، وديوانه "مقبرة القناديل" الذي وُلد من رحم جريمة الأنفال هو مثال شعريّ يتكلّم بلسان كلّ كرديّ تجرّع الظّلم، ليقول:

"يا لون الموت

انتظرني في نقطة مندهشة

كاندهاش بلادي أمام تاريخ السّكاكين"[٢]

نستطيع القول إنّ شيركو بيكه س استطاع على الرّغم من معاناة شعبه ومعاناته الشّخصيّة التي تمثّلت في المقاومة في الجبال والمطاردة والإقامة الجبريّة

والمضايقة التي أجبرته على طلب اللّجوء السّياسيّ من السّويد أن يظلّ مسكوناً بحلم خلق الأشياء الجميلة، والانتصار لها رغم الإكراهات الحياتيّة والواقعيّة؛ لذلك قد تبنّى اللّغة الاستثنائيّة الرّقيقة الموحية الأنيقة ذات المعجم الدّلاليّ الخاصّ من أجل الوصول إلى هاجسه الفكريّ الإنسانيّ، وهو الجمال في أشكاله كلّها ابتداء من الوطن مروراً بالإنسان انتهاء بالأشياء والجمادات والصّور والرّؤى والقناعات؛ لذلك كان انتصاره ابتداء للحداثة في الشّعر الكرديّ الذي رأى فيها طوق نجاة من الرّتابة والقيود، وجواز سفر له نحو إنسانيته وأفكاره وأحلامه، وذلك منذ أن أصدر في مطلع السّبعينات من القرن الماضي مع عدد من الأدباء الكرد بياناً متبنّياً للحداثة حمل اسم "بيان روانكه" الذي بشّر بفتح آفاق أرحب للإبداع الكرديّ في فضاءات جديدة.

شعر شيركو بيكه س ينطق بفلسفته الحياتيّة والجماليّة والفنّيّة التي أجملها في قوله: "لنكن دائماً أصدقاء للمحبّة الشّعريّة، ولنكن دائماً بجانب الشّعوب المضطهدة، وأن نكتب بدمائنا وأرواحنا؛ فالإبداع لا يأتي من فراغ، والأشياء الجميلة قليلة، وأنا أعتبر نفسي أحد الشّعراء في هذا العالم وأريد أن أتواصل بحبّي مع الآخرين خارج المألوف، وبنفس الوقت أعتبر نفسي مسؤولاً عمّا يجري في هذا العالم"[٣]

من هذا المنطلق الفلسفيّ للحقائق والجمال يرسمنا لنا عوالم شعره إذ يقول:

"لا مَثيلَ لِلَوحَتي...

فَقَدْ رسمتُ الحريرَ... لا المَوجة

رسمتُ هيبةَ الجبلِ... لا الجَبَلْ

ابتسامة الطّفل... لا الطّفل

بُكاء الخُبزِ... لا الخُبزْ

صُراخ الحجرِ... لا الحجرْ

رسمتُ حُب حبّيبتي

وليس حبّيبتي![٤]

هو يؤنّث تفاصيل حياته كلّها وتجربته بالجمال الذي يراه جزءاً من حبيبتـه الوطن التي رافقته في كلّ مراحل حياته، وكانت إلهامه المستمرّ في درب حياته:

"هذا الخريف روائيّ عبثيّ

كل مرة حين ينهي فصلاً أو فصلين أو ثلاثة

من روايته

ينفعل فجأة في منتصف ليلة ما

ويرمي بها بعيداً

ثمّ يمزقها صفحةً صفحة

ويطلقها للرّيح

انظر إلى ذاك السّهل

إلى الخيال المنثال

وأوراق الكلمات المرتعشة

وصفحات الأنفاس الممزقة

ومقاطع الظّلّ

والعبارات المجمَّدة

كلها ذاوية ومتساقطة

أنظر إلى ذاك السّهل

الوقفة الأخيرة: اقتفيتُ آثار خطى الكلمة

فبلغتُ قِمّة الخيال

اقتفيتُ آثار خطى الخيال

فارتقيت سماء الشّعر

اقتفيتُ آثار خطى الشّعر

فوصلتُ سِحر الجمال

ولما اقتفيتُ آثار خطى الجمال

سكنني جمالكِ

فمكثتُ هناك![٥]

يظلّ يحلم بالنّهايات الجميلة واللّحظات الحنونة على الرّغم من كلّ قسوة الحياة، فيقول في ومضته الشّعريّة "الزّواج ببحيرة أرملة":

"بعد الحربِ

وعلى صهوة غيمةٍ بيضاء

سافرَ لحنٌ وشعرٌ وقصّة معاً

لزيارة بُحيرةٍ أرملة

نزلوا بخيوط المطرِ فوقها

تمشَّوا مع الرّيح حتى جدائلِ البُحيرة

صنع اللحنُ من الحبّ سماءً جديدة

صارت القصّة طائراً بجناحين كبيرين

وطارت في السّماء الجديدة

صار الشّعر أُفُقاً فتياً

وفي أولِ أيام نوروز

تزوجَ من البُحيرة الأرملة"[٦]

الانتصار للجمال يفرض على بيكس أن يلعن المجرمين بحقه كلّما نزلوا في ساحة الشّعب المضطهد، ويسميهم اللّصوص دون وجل أو مواربة:

"على مرأى من السّماء

سرقوا الغيم

على مرأى من الغيم

سرقوا الرّيح

على مرأى من الرّيح

سرقوا المطر المدرار

وعلى مرأى من المطر

سرقوا الثّرى

وفي الثّرى

دفنوا العيون التي شهدت اللّصوص"[٧]

هو يندّد بكلّ مجرم بنى وجوده واستمراره على دماء الأبريـاء، فيقـول في ومضة "ضابط عاديّ":

"عندما منحوه كوكبة واحدة
كان قد قتل كوكباً
وعندما صارتا اثنتين
صارت يداه حبال مشانق
وعندما صارت ثلاث كواكب
ثمّ تاجاً وما فوق
استيقظ التّاريخ
فوجد البلاد
مملكة أرامل !"[٨]

لا بدّ أنّه يجعل القضيّة الكرديّة وصمة عار في جبين التّاريخ والإنسانيّة التي تغضّ الطّرف عن معاناة الكرديّ في وطنه وعلى أرضه:

"جاء التّاريخ
وقاس قامته بقامة أحزانك
كانت أحزانك أطول
وعندما أراد البحر
أن يقيس عمق جراحاته
مع جراحاتك

صرخ

لأنه كاد أن يغرق فيك"(٩)

عندما تحار كلماته فهو يـترك للقصـيدة أن تصـبح عمـلاً وجـدانيّاً جمعيّـاً، ويسمح للمتلقّي أن يصبح معادله الموضوعيّ، وينتج ما تعذّر عليه أن ينتجه:

"وفي هذه اللّحظة
حائرة هي كلماتي
أتكمل هذه القصيدة؟
أم تتركها لكم؟
فلأتركها لكم"(١٠)

يظلّ بيكس يحمل في جنباته سرّ الجمال الأعظم على الرّغم مـن حيرتـه في هذا العالم المتوحّش القاسي، وهو الحبّ بمعانيه وتجليّاته كلّها التي تتّسـع لتصـبح صيغة حياتيّة كاملة، فيقول في "احتراق":

"على سلالم الخوف
كان الظّلام ينزلق كلصّ بهدوء
إلى أعماقي
ولما وصل إلى السّويداء رام شيئا ما
وعلى حين غرّة
أشعلت حبّك
فاحترق الخوف، والظّلام فيه"(١١)

نعم هو الحبّ الذي يراه بيكس سرّ الأسرار، ومنقذ الأرواح:

"تدخل روحي، ولستُ شعاعاً
تدخل جسدي، ولست دماً
تدخل عيني، ولست لوناً
تدخل أذني، ولست صوتاً
إنّما...
أنت سرّ الحبّ [١٢]

الحبّ الأعظم في عرفه وتقديره هو حبّ الحرّيّة التي تسمح للإنسان بـأن يعيش إنسانيته بكلّ كرامة واستحقاق:

"وضعت أذني على قلب الأرض
حدثني عن حبّه للمطر
وضعت أذني على قلب الماء
حدثّني عن حبّه للينابيع
وضعت أذني على قلب الشّجر
حدّثني عن حبّه للأوراق
وعندما وضعت أذني على قلب حبّيبتي
حدّثني عن الحرّيّة"[١٣]

من يحارب الحقّ، ويتجنّى على البشر، ويحـرمهمّ حقـوقهم الطّبيعيّـة في أن يعيشوا في أرضهم، فهو لا بدّ أن يواجه الشّرّور والمآلات السّوداء كلّها:

"عندما تعطش جدولاً
تجرح قلب النّهر
عندما تأسر شعاعا

تثير غضب الشّمس
عندما تجرح الشّمس
تجعل الدّم عدوا لك
ومن يصبح الدّم المضيء عدوا له
يقتله الظّلام"[١٤]

إذن الحكمة المنشودة عند بيكس هي الجمال بتجليّاته كلّها؛ فالبحث عن الحقيقة يصبح جمالاً، والعدل هو جمال أيضاً، والحبيبة هي جمال، والرّبيع في الوطن هو جمال، والدّفاع عن الوطن هو جمال، والحلم بغدٍ أحلى هو جمال، ومن يخطئ الطّريق إلى الجمال فقد تاه عن معنى وجوده، وابتعد نحو الموت:

"بحث فم الشّاة الصّغير عن الحكمة فلم يجدها
بحثت الشّاة الصّغيرة عن القطيع فلم تجده
آه، وضيعّت طريق العودة إلى النّبع أيضاً"[١٥]

بهذا الجمال ينتصر حتى على الموت الذي يهزأ منه، ويراه صغيراً أمام العطاء، وأمام عظمة الشّعر:

"لا تحزني أيّتها الفراشة
لعمرك القصير
لأنّك وفي الغمضة تلك
منحت طولاً لعُمر الشّعر
لم يعطه حتى نوح
فلا تحزني، أيّتها الفراشة"[١٦]

بهذا الإيمان بجمال الشّعر وعظمته يغادر بيكس سريره في مستشفى في العاصمة السّويديّة ستوكهولم، ويمضي في يوم ٤ آب الموافق للعام ٢٠١٣ مع الموت بكلّ رضا واستسلام وسكينة بعد صراع طويل مع مرض السّرطان الذي سمح له بأن ينتصر عليه راضياً مرضيّاً ليدخل في برزخ الحقّائق، ويخلّد في سدرة الملهمين، ويضع ألف زهرة وزهرة على قبره بخلاف ذلك النّساج الذي كان يرثي لمصيره وحتفه دون زهرة:

"قصّة رجل

نسج النّساج
إلى ممّاته
نسج السّجاد ونسج الورود
ولكنّه في النّهاية
لم يملك لنفسه سجّادة
ولم يضع احد
على قبره
وردة"[١٧]

ولأنّه يحبّ الحرّيّة والأرض وكردستان والفضاءات الجميلة الحرّة المزهرة فقد طلب في وصيّته أن يُدفن في حديقة "باركي ئازادي/ ساحة الحرّيّة" إحدى المتنزّهات الكبيرة وسط السّليمانيّة، لتظلّ روحه تلهو في أرضه التي أحبّها، وتتغنّى بقوله:

"يا لورا لا تنسي كوردستان لا تنسي كوردستان يا لورا"

الإحالات:

١- شيركو بيكه: شاعر كرديّ معاصر شهير كرديّاً وعالميّاً، وُلد في مدينة السّليمانيّة، في كردستان العراق في عام ١٩٤٠.

له نحو ٣٥ ديوان شعريّ، منها: "شعاع القصائد"، "هودج البكاء"، و"باللّهيب أرتوي"، و"الشّفق"، و"الهجرة"، و"مرايا صغيرة"، و"الصّقر"، و"مضيق الفراشات"، و"مقبرة الفوانيس"، و"فتاة هي وطني".

تُرجمت منتخبات من قصائده إلى عدّة لغات عالميّة، منها: السّويديّة، والانكليزيّة، والفرنسيّة، والألمانيّة، والرّومانيّة، والبولونيّة، والإيطاليّة، والتّركيّة، والعربيّة، وغيرها من اللّغات.

تحقّقت له شهرة عالميّة قلّما تتحقق لغيره، وحصل على جوائز عالميّة عديدة، مثل: جائزة "توخولسكي" السّويديّة، وجائزة "بيره ميرد"، وجائزة "العنقاء الذّهبيّة" العراقيّة، وغيرها الكثير من الجوائز.

٢- مقبرة القناديل: شيركو بيكه س.

٣- انظر مقالة بعنوان: الشّاعر الكرديّ الكبير شيركو بيكه س لا نستطيع أن نقارن بين أكبر قصيدة ونقطة دمّ لطفل بريء في حمص أو في عامودا: لقمان محمود، جريدة التّآخي، المنشورة بتاريخ ٢٦/ ٤/ ٢٠١٣، على الرّابط الالكترونيّ:

http://altaakhipress.com/viewart.php?art=١٢١٦٠

٤- انظر التّرجمة المنشورة في موقع جيرون، على الرّابط الالكترونيّ:

https://geiroon.net/archives/٦٨٤٢٩

٤- هذه المقطوعة الشّعريّة ترجمة شاهو سعيد وآزاد برزنجيّ، انظر التّرجمة المنشورة في موقع كتّاب العراق، على الرّابط الالكترونيّ:

http://www.iraqiwriters.com/inp/view.asp?ID=١٤٦٣

٦- انظر التّرجمة المنشورة في موقع حزب الإرادة الشّعبيّة، على الرّابط الالكترونيّ:

https://kassioun.org/more-categories/art-and-culture/item/٢٢١٧٠-٢٠١٧-١٠-١٤-٠٩-١٥-١٩

٧- انظر التّرجمة المنشورة في موقع كوليك، على الرّابط الالكترونيّ:

http://kulilk.com/portal/node/١٥٣٥٦

٨- انظر التّرجمة المنشورة في موقع أكاديميّ (سوري)، على الرّابط الالكترونيّ:

http://shikmos.blogspot.com/٢٠١٣/٠٩/blog-post_١٠٧٧.html

٩- انظر التّرجمة المنشورة في موقع باسنيوز، على الرّابط الالكترونيّ:

http://www.basnews.com/ar/babat/٥٧٣٧٥٥

١٠- انظر التّرجمة المنشورة في موقع صحيفة المدى، على الرّابط الالكترونيّ:

http://almadasupplements.net/news.php?action=view&id=٨٤٤٩#sthash.HTY٥hX٠K.dpbs

١١- انظر التّرجمة المنشورة في موقع كوليك، على الرّابط الالكترونيّ:

http://kulilk.com/portal/node/١٥٣٥٦

١٢- انظر التّرجمة المنشورة في موقع جهة الشّعر، على الرّابط الالكترونيّ:

http://www.jehat.com/ar/KheyanatThahabeya/text/Pages/salmtok.html

١٣- انظر التّرجمة المنشورة في موقع صحيفة المدى، على الرّابط الالكترونيّ:

http://almadasupplements.net/news.php?action=view&id=٨٤٤٩#sthash.HTY٥hX٠K.dpbs

١٤- انظر التّرجمة المنشورة في موقع باسنيوز، على الرّابط الالكترونيّ:

http://www.basnews.com/ar/babat/٥٧٣٧٥٥

١٥- انظر التّرجمة المنشورة في موقع كوليك، على الرّابط الالكترونيّ:

http://kulilk.com/portal/node/١٥٣٥٦

١٦- انظر التّرجمة المنشورة في موقع العرب، على الرّابط الالكترونيّ:

https://alarab.co.uk/%D٨٪.B٤٪.D٩٪.٨A%D٨٪.B١٪.D٩٪.٨٣٪.D٩٪.٨٨-%D٨٪.A٨٪.D٩٪.٨A%D٩٪.٨٣٪.D٨٪.B٣-%D٨٪.A٧٪.D٩٪.٨٤٪.D٩٪.٨٣٪.D٨٪.B١٪.D٨٪.AF%D٩٪.٨A-%D٨٪.A٧٪.D٩٪.٨٤٪.D٨٪.B١٪.D٩٪.٨٢٪.D٩٪.٨A%D٩٪.٨٢

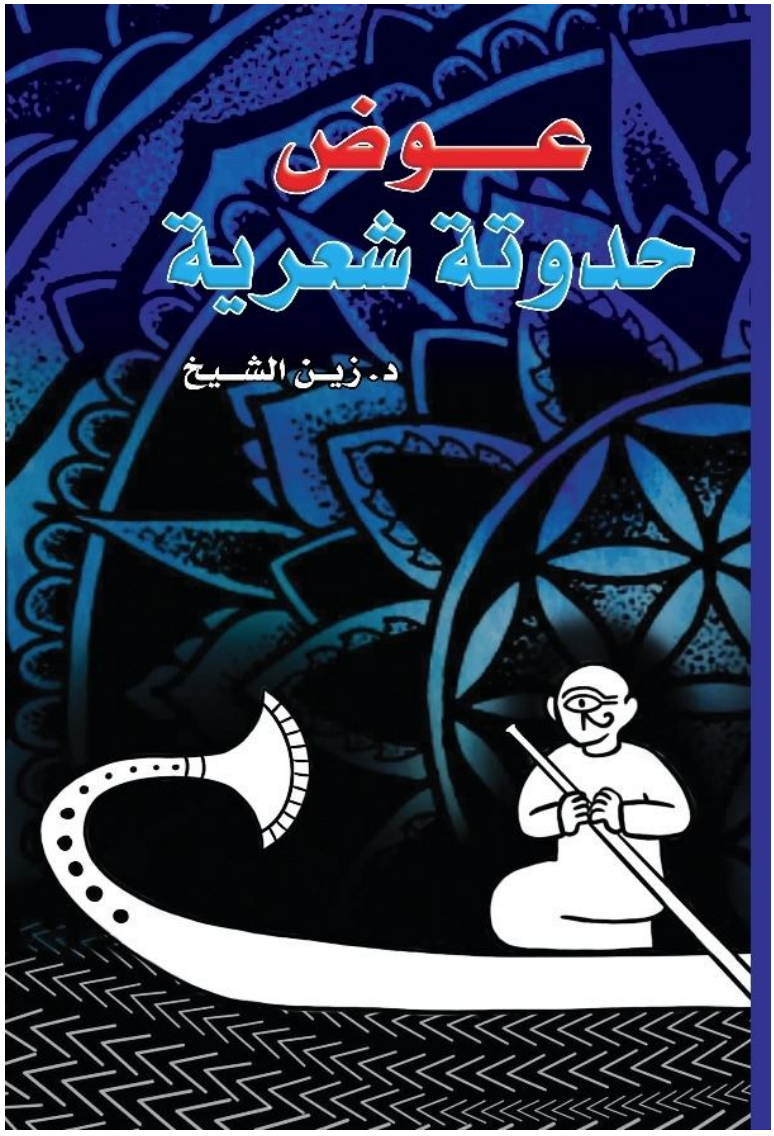
١٧- انظر التّرجمة المنشورة في موقع الحوار المتمدّن، على الرّابط الالكترونيّ:

http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=٣٧١٨٤٦&r=٠

(٣)

قصيدة "عوض" للشّاعر زين العابدين الشّيخ

ملحمة الوجود والأقدار والأفعال



أعترفُ بأنّني تفاجأت تماماً عندما أطلعني المبدع د. زين العابدين الشّيخ [1] على منجزه الإبداعيّ الشّعريّ الوليد "عوض"؛ إذ شكّل عندي صدمة في التّلقّي بسبب طرافة الفكرة والشّكل، وجرأة الطّرح الفنّيّ؛ فهو يقدّم مسلّة شعريّة مطوّلة تقدّم ملحمة كاملة في النّظر إلى الوجود والأقدار والأفعال.

لقد صمّم على أن يجنّسها تحت جنس قصّة شعريّة، ورفض أن أُطلق عليها اسم قصيدة شعريّة طويلة؛ وأخال أنّني قد استطعتُ –متأخّرة– أن أنفذ عبر تصميمه هذا إلى مبتغاه من عمله هذا؛ إذ هو ملحمة شعريّة بشكل حداثيّ يوظّف الشّعر الشّعبيّ المصريّ؛ لينفذ إلى ضمير كلّ مصريّ ووجدانه، ويغدو عمله هذا –في الوقت نفسه– ملحمة شعريّة محفوظة على مسلّة الأقدار المصريّة؛ إذ هو سليل حضارة اعتادتْ على أن تحفظ أفكارها وتجاربها وآمالها وتاريخها وعلمها وآدابها وإمانيّاتها في مسلّات ومدوّنات ومصنّفات تصارع الموت، وتبغي الخلود.

ليس في هذه الملحمة الشّعريّة الشّعبيّة المصريّة سوى فقرة نثريّة واحدة، وهي التي كانت مطلع الملحمة، إذ مكتوب فيها: "عجلة حظ كبيرة جداً مكتوب عليها مليارات الأسامي، والنّاحية التانية عليها أسامى مليارات الأجنة، وتحركها يد عملاقة جبّارة قويّة في لعبة قدر يديرها منظم الكون العظيم"[2]

هي مفتاح النّصّ كاملاً؛ إذ هي إحالة مباشرة إلى داخل النّصّ حيث سيرورة الفعل الإنسانيّ، وتدخّل الأقدار السّماويّة، وتحكّمها، وسلطتها، وبين الفعلين ليس هناك إلاّ سعي الإنسان وفكره ومنطلقاته ورؤاه.

في هذه المساحة بالذّات تتجلّى فلسفة هذا العمل الذي يحمل اسم "عوض" الذي يكون معادلاً موضوعيّاً للعطاء والنّجاح والتّوفيق في حال أَحسَنَ الإنسان

العمل المنطلق من توكّل مخلص صادق، وعمل مجتهد، عندها سيكون العوض موفوراً للفرد والمجتمع والأمّة والإنسانيّة.

هذا العوض لا يمكن إلاّ أن يكون –وفق رأي د. زين العابدين الشّيخ– إلاّ بالعطاء المرهون بالعلم والعمل؛ فهما المنجاة، وهما الدّرب، وهما الطّريق نحو العوض الذي يأمله من كلّ مصريّ؛ لذلك يختم ملحمته الشّعريّة بمقطوعة تعلن ذلك صراحة؛ إذ يقول فيها:

"نقول كمان وكمان

العلم والعمل هما طوق النّجاة

هما بداية الطّريق، وهما منتهاه

المشوار طويل محتاج كفاح صبر وأناة

وطولة البال بمشية الله تبلّغ الأمل"[٣]

لا أستطيع أن أجزم على وجه الدّقّة بالمنطلق التّجنيسيّ أو التّشكيليّ الذي كان د. زين العابدين يبغي أن ينطلق منه، ولا أعرف إن كان هذا العمل هو دفقة شعوريّة ملحّة أملتْ نفسها عليه وفق مخزونه وأحاسيسه وتراثه الفكريّ والإبداعيّ، لاسيما الشّعبيّ منه، إلاّ أنّني أكاد أحدس أنّه تأثّر بمحرّكات التّشكيل والانفعال والتّعبير في مجتمعه المصريّ، وسمح لنفسه بأن يقدّم تجربته ورؤيته وفكره بطريقة "أبناء البلد المصريين الجدعان" الذين لا يتكلّمون إلاّ الكلام الموزون الصّادر عن تجربة ناضجة، ورؤية عميقة، وحميّة مخلصة تجاه الإنسان والوطن والمقدّرات الفرديّة والجمعيّة كاملة.

انطلاقاً من ذلك حضرتْ روح الحكواتيّ المصريّ الـذي اعتـاد علـى أن يذرع الدّروب المصريّة والزّقاق والحـواري، وأن يكـون محـور اهتمـام حلقـات الجماهير، فيبثّ لهم قصصه الشّعريّة التي تلعب علـى أوتـار التّلقّـي والانفعـال والشّعور والتّجاوب، وتظلّ محفورة في وجدان من يسمعها؛ فالإنسـان المصـريّ يحتفظ بشدّة بخاصيّة الإنسان الفطريّ الـذي يحـبّ السّـرد والحكـي والرّاويـات المنقولة.

ويبقى السّؤال قائماً، وهو: ما هي حكاية المبـدع في هـذه الوثيقـة الشّـعريّة ذات الحسّ السّرديّ المتّصل الذي ينتظم من أوّل سطر من أشعارها، ولا يتوقّف تدفقّه إلاّ في آخر سطر منها؟

من يقرأ هذه الوثيقة الشّعريّة سيجد الإجابة حاضرة تقـدّم نفسـها طيّعـة ظاهرة مباشرة، انطلاقاً من فلسفة كاتبها الـذي يريـد أن يـؤثّر، وأن يغيّـر، وأن يربّي، وأن يرشد، لا أن يروي حسب.

من المنطلق الغائيّ هذا للمبـدع نـرى رحلـة الإنسـان الـتي تبـدأ مختزلـة مختصرة مكثّفة في أوّل مقطوعة من الملحمة؛ إذ تقول:

"تدور العجلة وتلّف

ده يتولد، و ده يتخطف

الميلاد قبل الممّات لازم نعترف

وبين الاثنين لعبة اسمها حياة

بدايتها ميلاد وآخرتها وفاة

لغز الميلاد والممّات فى إيد ربّ العباد

وحد اللى لا يغفل ولا ينام

وصلى على خير الأنام"[٤]

الإنسان يعيش تفاصيل الدّوران الجبريّ لهذه العجلة التي تدور بسيرورة الوجود البشريّ وأفعاله، أمّا د. زين العابدين الشّيخ، فهو يقف على قارعة الحياة وقفة المتأمّل الذي أفضى به التّأمّل إلى الحكمة التي تستطيع أن تختزل الحياة والإنسان والأفعال في صورها الحقيقيّة، ويقدّم حكمته حيال ذلك كلّه، كما ينقل تفصيل الإنسان المصريّ، ويستحضر معطيات حياته وتاريخه وفكره وظروفه، ويقدّم صوراً شعريّة/ فوتوشعريّة للحياة المصريّة عبر عرض تاريخيّ ثقافيّ فكريّ لها على امتداد تاريخها الموغل في الحضارة، والمترنّح بين أفضل الأوضاع وأشدّها سوءاً.

من جماليّات هذا النّصّ أنّه يقدّم الفعل السّرديّ بالسّيرورة الشّعريّة الرّشيقة الرّقيقة التي تزاوج بين جمال التّعبير وصدقه، وبين الحفاظ على التّدفّق السّرديّ، وكأنّ من يسمع هذه الملحمة، أو يقرأها يشاهد صورة ملحميّة مشحونة بالأفعال والأحاسيس والمشاعر التي تحبس الأنفاس، وتنقل الحدث بتفاصيله؛ ففي مشهد ذهاب عوض إلى المقبرة بعد أن عرف بموت صديقه حسن نرى مشهداً كاملاً، وكأنّه مشهد مصوّر بكاميرا سينمائيّة، حيث يقول:

"مشيت لا دارى بخطوتى ولا سكتى

الوقت تاه منى واللى بقيت دمعتى

مالت الشّمس ومعاها زادت وحدتى

نور النّهار اختفى واللّيل ضامم ضلمته على ضلمتى

القلب حزين مجروح

وجع الجسد يهون

جنب الوجع اللى بيدمى الرّوح

فجأة لقيتنى بين المقابر

لا كنت قاصد ولا نويت ليها أكون زاير

مين اللى جابنى هنا وأيه يكون ساير

غفلت غصب عنى عنيه

وهاجمتنى أفكار ياما وخواطر

وشفت نفسى مش أنا

أنا ابن ناس تانية

أبّ وأمّ وعيلة مبسوطة وغنيّة

وعايش دنيا غير الدّنيا

حلم لطيف حتى لو عمره ما يجيبش كام ثانية

فقت من حلمى ومارجعتش لسكتى تانى

مشيت على غير هدى حسب ما رجلية واخدانى

السّكة القديمة مش عاوزها ولا هى عاوزانى

مشيت كتير أد أيه معرفش

لقيتنى قصّاد بحر وشط

ما دريتشى بنفسى من تعبى دخت وقعت"[٥]

عوض وقصّته صورتان من صورة الإنسان المصريّ، وصور وطنه، كما هما رحلة في وجدانيّات هذه الإنسان وأفكاره وأحاسيسه وأسئلته الصّغرى والكبرى، وهي أسئلة تحيل جميعها إلى المبدع د. زين الشّيخ الذي يتوارى وراء هذه الشّخصيّة وغيرها من الشّخصيّات التي يستحضرها في ملحمته ليمرّر لنا ما يريد تمريره بكلّ ذكاء ممزوج بالحياديّة المصنوعة، ويتركنا حيارى مشدوهين أمام أسئلته وتساؤلاته وقلقه الوجوديّ ومشاعره الفيّاضة وأفكاره الفيّاضة.

لي أن أقول بصدق أنّ هذا العمل في عميقه هو سياحة ناسك متأمّل في أرض اللّه وخلقه، وهو نقاش عميق لأسئلة الوجود والحياة، وهو وقفة قلقة حائرة أمام تلك الأسئلة، وهو تطواف وراء أفكار مضينة تلحّ بقهريتها على السّؤال الإنسانيّ المشروع والمكرور.

"وناقش مع البحر فريضة الصوم

و لو كان حكمته إحساس بجوع الفقير

ليه انكتب على فقير محروم

و مش أحسن لو فطر الغنى

و أطعم كام مسكين وأتصدق على المعدوم

وفين العدل فى الدّنيا

و أيه ذنبه اللى أتولد بعاهه أو مريض مجذوم

وليه ساكتين عن قول كلمة حقّ

وماحدش بينصف المظلوم

نقاشهم أغلبه باللّيل على ضى القمر

مراكب الصّيد والسّمك فى الشّبك

و طيور البحر بتغنى وترفرف فى نظام معتبر

بيحس فى الميه إنه أمير أو ملك

ساعات كمان كان بيتحاور مع المركب

ويشكرها

بيته وحصن أمانه فى مرساها ومجراها

ومالوش سكن غيرها

هى بترعاه وهو كمان بيحبّها وبيصونها ويرعاها

خبير فى ملامح وجوه البشر

لف كل المواني وزار بلاد ياما

بعد كل رحلة صيد

ينزل على شطّ أقربها بلد

يبيع حصيلة الصيد لتجار السمك

ويكمل سهرته على هواه بحرّيّة

كإنه للكون امتلك

قابل ناس كتير من كل صنف ولون

زار..جوامع كتيرة وشاف ياما كنايس

زار أضرحة ودعا فى مقامات الأوليا

سمع موسيقى وقرا كتب كتير وحفظ أشعار

بلاد فقيرة و بلاد غنيّة

وعاش أوقات حرب وكوارث

أتكلم كتير مع النّاس على قهاوي و ع الكورنيش

حاور الغنى و الفقير والنّصّاب والدرويش

وأصحاب النّفوذ والمغلوب على أمره

حضر أفراح وميتم

وعمره ماخاف نفوذ سلطان ولاحاكم

سليم بقى زى البحر صعب تعرف هيعمل أيه"[٦]

تأمّلات عوض ترجعه دائماً من حيث بدأ، أيّ من الوطن الذي يكنّ لـه المحبّة الكبرى، كما تقدّم لنا تصويراً لواقعه، وتحليلاً بعين خبيرة لما يحدث فيه من أحداث مؤلمة وموجعة.

"عوض فى رحلة رجوعه

نفس السّكة اللى منها هرب

رجله من غير ما يدري ساقته على الترب

قرا قرآن لحسن ودعاله

سرح و افتكر أيّام طفولته اللى عاشها هنا

و الذكريات كلها مرت على باله

هو أنا عوض ذاته اللى كان هنا من عشرين سنة

ومين يوميها اللى اتخلى عن التانى

الوطن هو اللى هجرنى ولا اللى هجرته أنا

عمره ما لحظة غاب عن بالى ووجدانى

حبّه كان دايما مالى روحى وكيانى

قلبى عاش مفطور طول مانا بعيد عنه

الوطن هو الأمومة

عمرك شفت سعادة فى عين اللى هاجر أو هجرته أمه

الأم بتحزن لو ضناها غاب عنها

و الوطن أكيد بيحزن لو قرر الرحيل ابنه

إحنا مش ساكنين فى الوطن

الوطن هو اللى فينا ساكن

ماحدش له فضل عليه ولا جميله

هو اللى بعزه و خيره مغطينا[٧]

من يرافق عوضاً في رحلته الملحميّة هذه يقابل الكثير من الوجوه المصريّة، ويسمع حكاياتها وأحلامها وآمالها وانكساراتها، ويناقش الكثير من

قضايا الإنسان والوطن المصريّ، ويأخذ نصيبه من همومه، ويدرس مكوّناته وأفراده، ويحلّل مشاكله ومعطياته وحاجاته وقدراته، ويعاني من بؤر الفساد والإفساد والضّعف والإضعفاف فيه، ويجادل أفكاره وأفكار غيره، ويوازن بينها، ويتدارس اختلافاتها ومعطياتها.

أخيراً ينتصر للإنسان والوطن، ويجزم بأنّ هناك درب واحد نحو المستقبل والخير والفرج، وهو درب العلم والعمل، وبهما تُختم هذه الملحمة التي تغدو خاتمتها أيقونة للوجود والحياة، وهي أيقونة: اعلمْ واعملْ

"نقول كمان وكمان

العلم والعمل هما طوق النّجاة

هما بداية الطّريق، وهما منتهاه

المشوار طويل محتاج كفاح صبر وأناة

وطولة البال بمشية الله تبلّغ الأمل"[٨]

ملحمّة التّبصّر هذه تؤول بالرّؤى جميعها إلى حقيقة واحدة، وهي أنّ البناء للإنسان والأوطان لا يكون إلاّ ببناء العلم المنتج الإيجابيّ الذي يخلق عملاً بناءً مبدعاً.

الإحالات:

١- زين العابدين متولّي الشّيخ: أكاديميّ وأديب مصريّ، يحمل درجة الـدّكتوراه في الأدب الحديث في تخصّص الأدب العبريّ، تنقّـل في الكـثير مـن المناصـب الحكوميّـة المصـريّة والأدبيّة والدّبلوماسيّة، آخرها منصب الأمين العامّ للمجلس المصريّ للشّؤون المصريّة.

من مؤلّفاته: "الصّراع العربيّ الإسرائيليّ في الشّعر العبريّ المعاصر" كتاب نقديّ، و"مصـر تتحدّث" ديوان شعريّ، و"عوض" ديوان شعريّ، و"سنوات التّيه الأربعون والسّـبع سـنون" سيرة ذاتيّة.

٢- عوض: د. زين العابدين الشّيخ، ط١، مصر، القاهرة، ٢٠٢٠

٣- نفسه: ص٤

٤- نفسه: ص١٦

٥- نفسه: ص٣٠

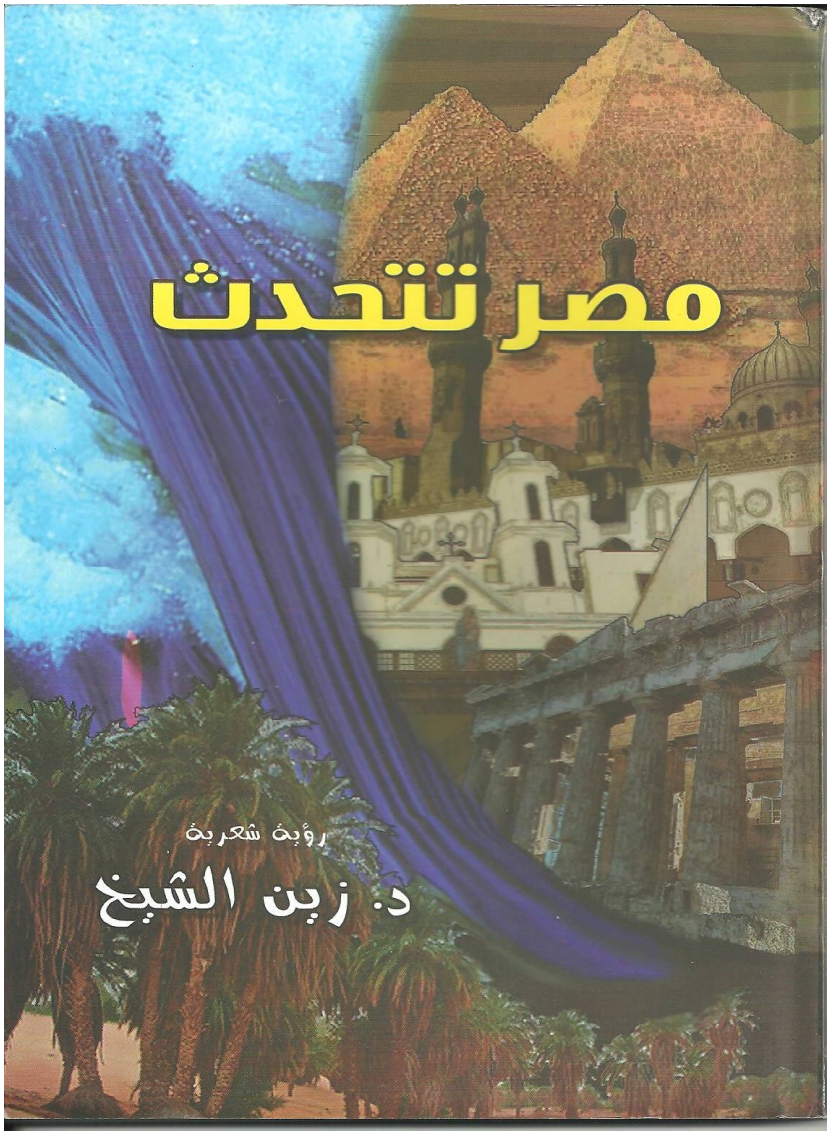
٦- نفسه: ص١٠٠

٧- نفسه: ص١٠٧

٨- نفسه: ص ١١٥

(٤)

"مصر تتحدّث" تجليّات الوطن والتّاريخ في قصيدة واحدة للشّاعر زين العابدين الشّيخ



صدر في العام ٢٠١٣ العمل الإبداعي الشّعريّ "مصر تتحدّث" للشّاعر المصريّ د. زين العابدين الشّيخ [١] وقد قيّد الشّيخ عمله هذا تحت اسم "رؤية شعريّة"، ونحن إن كنّا نحترم هذا التّجنيس لعمله الذي اختاره له وفق نظرته الخاصّة ورؤيته النّقديّة المتولّدة من تخصّصه بالأدب الحديث، لكنّنا نحتفظ بحقّنا النّقديّ بأنّ نرى هذا المنجز الشّعريّ ملحمة شعريّة وطنيّة ترسم الوطن المصريّ في لوحات شعريّة تستثمر الشّعر الشّعبيّ المصريّ المشهور أداة لأجل التّواصل مع المشهد المصريّ كاملاً، وكأنّ د. زين العابدين أراد أن يتنازل عن لغته النّخبويّة الفصيحة الموغلة في الثّقافة والاصطلاحيّة الأكاديميّة والرّسميّة والدّبلوماسيّة من أجل أن ينتصر للإنسان المصريّ في كلّ مكان، ويخاطبه بلهجته اليوميّة؛ ليكون في أقرب الحالات الشّعوريّة والنّفسيّة والتّفاعليّة منه.

هو بذلك يبهرنا أمام قدرته الشّعريّة المرنة القادرة على أن تستوعب حضارة غنيّة منساحة عبر آلاف السّنين، وفي ذلك يقول كمال جاب الله/ نائب رئيس تحرير الأهرام: "اكتشفتُ في هذا الرّجل ميزة إضافيّة وموهبة شاعريّة متوثّبة تتمثّل في هذه القدرة الهائلة والفيّاضة للتّعبير عن نفسه بأسلوب رشيق وغير إنشائيّ وثريّ بالمعلومات والمعاني القيّمة، وعن حبّ لبلد لا يمكن أن يبوح بما يفيض به من مشاعر إلاّ إذا كان متيماً وعاشقاً لتراب مصر" [٢]

هذا العمل الفريد يأتي في وقت عصيب من تاريخ مصر بل من تاريخ الأمّة العربيّة والإسلاميّة قاطبة، فهو قبلة محبّة على جبين مصر في وقت أزمة، وهو تذكرة ملهمة متفائلة بأنّ مصر ذات الحضارة والتّاريخ والمدنيّة والنّضال والإبداع والعلم والفنّ والرّيادة ستنتصر لنفسها -بإذن الله- وسوف تستردّ نفسها في أقرب وقت، وستسير على عادتها الحميدة بأن تظلّ خالدة منتصرة

معطاءة مهما اشتدّت الأزمات، وأحاط بها الأعداء؛ فهي الرّهان الكاسب في أيّ مضمار.

من يريد أن يتذكّر من هي مصر، إن نسي ذلك جهلاً أو تآمراً أو ضعفاً أو حمقاً أو جبناً أو غيرة فعليه أن يقرأ الملحمة الشّعريّة "مصر تتحدّث"؛ ليؤمن بأنّ الحياة والنّصر والحضارة هي قدر مصر المحتوم، وعلينا أن نرضى بأقدارنا وأقدار الآخرين؛ فهذا العمل كما يقول د. محمود كارم/ الأمين العام للمجلس القوميّ لحقوق الإنسان: "رسالة للأجيال القادمة لا نجدها في كتب التّاريخ بهذا الشّكل الأنيق"[٣]

الدّكتور زين العابدين الشّيخ ينسج في هذا الدّيوان ملحمة وطنيّة مصريّة إنسانيّة تنساح عبر آلاف السينين، وتحتضن التّاريخ والجغرافيا والإنسان والمنجز والتّحدّي والمعاناة عبر توليفة لغويّة تنتصر على الرّتابة والتّعقيد، وتنحاز للإنسان المصريّ في حياته اليوميّة، وتشكّل سِفْراً شعريّاً مقدّساً لمصر الخالدة ولشعبها المعطاء، وإنّما العنوان هو بوابة هذا العمل الذي يوحي لنا أنّنا في إزاء الوقوف على تاريخ مصر وحضارتها، وإنّما وصف الدّكتور زين العابدين للعمل بأنّه رؤية شعريّة هو إشارة واضحة إلى أنّ هذا العمل هو حالة تأمليّة جماليّة هدفها الواضح النّبيل فضلاً عن تسجيل الانتماء والفخر بالوطن هو كما يقول الدّكتور سعيد عطيّة/ عميد كليّة اللّغات والتّرجمة من جامعة الأزهر:"إعادة الثّقة والبسمة والتّفاؤل والطّموح للمواطن المصريّ"[٤]

هذا عمل شعريّ ذكي يصلح لأن يكون بديلاً تعليميّاً تربويّاً لتدريس تاريخ مصر للنّاشئة عبر رؤية جديدة تعتمد التّربية والتّعليم عبر الفنّ الذي يجعل من التّعلّم والتّجاوب عمليّة ممتعة لصيقة بطبيعة النّفس في حالاتها البدائيّة

الفطريّة التي تميل إلى الغنائيّة أكثر من ميلها إلى التّلقنيّة وإلى النّصوص التّاريخيّة المثقلة بالتّواريخ والتّفاصيل والأحداث والشّخوص والإشكاليّات.

فلو تعرّف الطّالب المدرسيّ المصريّ على مصر بطريقة ديوان "مصر تتحدّث" لحفظ التّاريخ المصريّ عبر امتداده الألفيّ في لوحات فنّية خالدة؛ فقد قسّم الدّكتور زين العابدين عمله في لوحات شعريّة تاريخيّة وحدثيّة وتفاعليّة فاصلة في تاريخ مصر؛ ففي لوحة "البداية" يقدّم بطاقة هويّة شخصيّة لمصر حيث يقول في صدارة هذه اللّوحة:

"أنا مصري يا ولادي

أمّكم

اسمي من الأزل معروف

أيام الفراعنة قالوا "هاك إك بتاح"

وإيجيبت سمّاها أهل اليونان

بلد بتعزف للدنيا أعذب الألحان"(٥)

في اللّوحة الثّانية "المكان والجغرافيا: أرض مصر" يقدّم الدّكتور زين العابدين مسحاً للجغرافيا في القطر المصريّ عبر التّوقّف في فواصل شعريّة عند أهمّ المدن المصريّة وأبعاد الحدود مروراً بالجبال والبحار والصّحارى والواحات والأنهار والعادات والمأكل والملبس والمشرب، وتبدأ هذه اللّوحة بقوله:

"مليون كيلو مربّع وزيادة

متسنترين في قلب الدّنيا يا سادة

دولة عابرة للقارات

ملتقى القارّات ووصلتها

الشّرق ويا الغرب بي موصولين

ومين غيري ربنا وهبه

عبقرية جغرافيا ووأأمنها مكان"[٦]

أمّا اللّوحة الثّالثة "الزّمان- التّاريخ: تاريخك يا مصر"، فتبدأ بقوله:

"تاريخ مكتوب

تاج أحمر رمز مملكة الشّمال

وتاج أبيض

رمز الجنوب"[٧]

لقد استهلّ هذه اللّوحة بالفرعون مينا موحّد القطرين، ثم مرّ بعظماء الفراعنة البانين والمؤسّسين قارناً ذلك بمنجزهم الحضاريّ العملاق في جوانب الحياة والمعرفة والفنون والإبداع والمدنيّة كلّها، كما توقّف عند الأعداء الغازين كلّهم الذين مرّوا في تاريخ مصر، ثم سقطوا في الظّلّ والنّسيان بعد أن هزمهم المصريون، وطردوهم من بلادهم.

في اللّوحة الرّابعة "البشر المصريّ: شعبك يا مصر" التي بدأها بقوله:

"شعب مبدع من طبيعة مبدعة سمحة

لولادي دم خفيف وظلتهم لها فرحة

وقت الشّدايد تلقاهم أسود

نسور جارحة

بروحه ودمه عشان ترابى

ابني يا ما قام صحّى"[٨]

يسجّل الدّكتور زين العابدين بطاقة إعجاب بشعبه المصريّ الذي يفخر به مستعرضاً الكثير من رموزه الإنسانيّة البنّاءة في شتّى حقول المنجز الإنسانيّ أمثال: ملوك الفراعنة مينا وخوفو ورمسيس وأحمس وإخناتون وتوت وحتشبسوت، والملوك: كيلوبترا وصلاح الدّين ومحمد علي وعبد النّاصر وأحمد عرابيّ ومصطفى كامل ومحمد فريد، وسعد باشا، وهدى شعراويّ ومحمد عبده والكثير الكثير من كبار الفنّانين والمصلحين والشّعراء والمربّين والأكاديميين والعلماء والمخترعين والمفكّرين والقادة والأحرار والأبطال.

في حين أنّ اللّوحة الخامسة "قبل الختام" هي تأكيد على وحدة الوطن المصريّ ومتحه من أقوى ينابيع الوحدة والتّضامن والتّكافل وأمتنها:

"لمصر يا ولادي رباط عجيب وفريد

مع الدّين والعبادة والتّوحيد

مهد الدّيانات كلّها على أرضي

حقيقة لاهي تخمين ولا اجتهاد فرضي"[٩]

تأتي اللّوحة السّادسة "الختام" لتكون تقريراً فنيّاً إنسانيّاً فكريّاً عن الثّورة المصريّة التي اندلعت في ٢٥ يناير، فيقول عنها بافتخار:

"ثورتكو يا حبايبي مضرب الأمثال

في الميدان ثاروا شباب أبطال

ومن شمالها لجنوبها صرختوا ياولادي

سلميّة شعار من نار

والشّعب يريد إشقاط النّظام"[١٠]

يفرد الشّاعر هذه اللّوحة للتّوقّف عند مشاهد هذه الثّورة ومراميها وملابسات اندلاعها وأحلامها التي تصوّر وجدان المصريّ الذي يرنو إلى غد عادل منصف، ثم ينهي ملحمته الشّعريّة بدعائه ودعاء كلّ عربيّ شريف وإنسان يؤمن بقوى العدل والحريّة والمساواة في كلّ مكان في العالم بعيداً عن التّعنصر للعرق أو المذهب أو اللّون أو الجنس أو اللّغة أو الجغرافيا:

"يا للى بعظمتك

على أرضي وبأمرك وقدرتك

بداية التّوحيد ومهبط الأديان

بحق موسى وعيسى ومحمد

يرجع لي مجد زمان

وتفضّل مصر أرض الخير

وبعد العسر ييجي اليسر

سبحانك يامعطي يا منّان"[١١]

بهذه القفلة الشّعريّة تنتهي هذه الملحة الشّعريّة التي تستدعي عظمة الرّب في حفظ مصر الذي يواجه تحدياً مصيريّاً من شأنه أن يغير تاريخ المنطقة قاطبة للأبد، ولمصر أن تتحدّث، وأن تقول كلمتها التّاريخيّة المنشودة التي تليق بها، وهي قلب الأمّة ووجدانها النّابض المؤثّر الذي يعطي بكلّ صدق إشارات الحياة أو الموت أو البعث للمرأة العربيّة الإسلاميّة قاطبة.

الإحالات:

١- زين العابدين متولّي الشّيخ: أكاديميّ وأديب مصريّ، يحمل درجة الدّكتوراه في الأدب الحديث في تخصّص الأدب العبريّ، تنقّل في الكثير من المناصب الحكوميّة المصريّة والأدبيّة والدّبلوماسيّة، آخرها منصب الأمين العامّ للمجلس المصريّ للشؤون المصريّة.

من مؤلّفاته: "الصّراع العربيّ الإسرائيليّ في الشّعر العبريّ المعاصر" كتاب نقديّ، و"مصر تتحدّث" ديوان شعريّ، و"عوض" ديوان شعريّ، و"سنوات التّيه الأربعون والسّبع سنون" سيرة ذاتيّة.

٢- الومضة النّقديّة بقلم كمال جاب الله على الغلاف الخلفيّ من ديوان: زين الشّيخ: مصر تتحدّث، ط١، القاهرة، مصر، دون دار نشر، ٢٠١٢.

٣- نفسه: الغلاف الخلفيّ للدّيوان.

٤- نفسه: ص٣- ٤

٥- نفسه: ص٥

٦- نفسه: ص٨

٧- نفسه: ص٢٦

٨- نفسه: ص٦٦

٩- نفسه: ص٧٤

١٠- نفسه: ص٨٢

١١- نفسه: ص ١٠٠- ١٠١

رابعاً: غصون نقديّة

(١)

الوظيفة التّعليميّة والذّوقيّة لأدب الأطفال

السّؤال التّقليديّ المطروح في الغالب في صدد الحديث عن أدب الأطفال هو: هل أدب الأطفال للتّرفيه أم للتّعليم أم لكليهما؟ وهذا السّؤال يقودنا مباشرة إلى تعريف أدب الأطفال، فاعتماد تعريف يقودنا ابتداءً إلى شكل هذا الأدب وصولاً إلى غايته، ولعلّ تعريف هادي الهيتي يتمثّل ما نذهب إليه، فهو يعرّف أدب الأطفال على أنّه: "فرع جديد من فروع الأدب الرّفيعة، يمتلك خصائص تميّزه عن أدب الكبار رغم أنّ كلاً منهما يمثّل آثاراً فنية يتّحد فيها الشّكل والمضمون... أدب الأطفال في مجموعه هو الآثار الفنّيّة التي تصوّر أفكاراً وإحساسات وأخيلة تتفق ومدارك الأطفال، وتتّخذ أشكال القصّة والشّعر والمسرحية والمقالة والأغنيّة"[1]

بناء على ذلك فإنّ أدب الطّفل ينتقل إليه عبر مسارب ناقله متعدّدة وفق الحاجّة والظّروف المعطيات، فنجد القصّة القصيرة والرّواية والمسرح والكتب العلميّة التّعليميّة والمتاحف والقصائد والأناشيد ومجلات الأطفال والبرامج الإلكترونيّة والأفلام الكرتونيّة والدّعايات والنّشرات والرّقصات الشّعبيّة والحكايا الشّعبيّة والمعاجم المتخصّصة[2]

هي جميعاً نواقل طبيعيّة تعكس اهتمام الشّعوب بالطّفل وبأدبه بمستويات متباينة تعكس وعي الأمم، وتقدّم معارفها، وتطّور أدواتها وخبراتها، كما تعكس من جانب آخر القيم التّعليميّة والذّوقيّة التي تسعى إلى بلورتها في نفس الطّفل انبثاقاً من معطيات دينه ومجتمعه وواقعه وظروفه وتحدياته وآماله[3]

تتباين محمولات هذه النّواقل؛ لذلك تتفاوت درجات الاستفادة منها، وفي هذا الشّأن نؤكّد مربّين وأهلين وقيادين ووطنيين بل وإنسانيين على أهمّيّة البعد التّربويّ في أدب الطّفل الذي إن كان صورة للتّرفيه، ولتمضية الوقت، ولتزجية

السّاعات، ولترويج البضائع فقط، فإنّه بالتّأكيد سوف يكون أداة مدمّرة للطّفل، إذ إنّه في هذه الحالة يقدّم له ما نراه يقدّمه الآن في كثير من الأحوال من أدب مفرغ من الأدب، ومن القيم الإنسانيّة والتّربويّة والدّينية والوطنيّة، منزوع الفكرة الرّاقية، مطعّم بقيم العنصرية والعنف والإقصّاء للآخر ونزعة الانتقام والفردية والانتهازية، وبذلك يحرّض الطّفل على السّلبيّة والانهزاميّة بدل أن يحرّضه على قيم العمل والإبداع والإنتاج والأعمار التي ما خلق إلاّ من أجل أن يقوم بها.

فأدب الأطفال ليس اعطباطيّاً، ولا ينبغي أن يكون كذلك، وإنّما يجب أن يكون مدروساً واضح المعالم والغايات لاسيما فيما يخصّ بعده التّربويّ، فهو أداة تربية، لكنّه ليس التّربية ذاتها، وأداة تعليم، لكنّه ليس التّعليم ذاته؛ لذلك يجب أن يقوم أدب الأطفال على ركيزة من المضامين الوطنيّة والاجتماعيّة والإنسانيّة والتّربويّة التي تقوم على أمرين: البناء الذي يكفل له أن يقوم بواجبه خير قيام ليضطلع بدوره الطّبيعيّ في الأسرة والمجتمع، والحماية التي تؤهّله لحماية فطرته البريئة من كلّ ما يحيط به من مخاطر ومفاسد وانحرافات[٤]

يتجلّى الهدف التّعليميّ بوضوح في أدب الأطفال؛ لأنّه في هذه الحالة هدفاً معلناً يتقبّله الطّفل مباشرة وبقصديّة عالية عبر الأسرة أو المنظومة التّعليميّة وإن قدم بشكل جميل ومسلٍّ يروق له، ففي مثل هذا النّوع من الأدب يكتسب الطّفل معلومات علميّة وثقافيّة تسهم في بناء شخصيته، ذلك عبر تزويده بمعلومات عن معطيات ذاته وواقعه وعالمه وجماعته وماضيه وحاضره ومستقبله.

يكون الطّفل في هذه الحالة يمارس التّعلّم من خلال التّسليّة واللّعب أحياناً، وكلّما ارتفع رصيد الأدب من الاتقان والجودة وجمال الطّرح ومخزون المعرفة زادت قيمته التّعليميّة والتّربويّة، وأصبح مقصد الأهل والمعلمّين والمربين، بل والأطفال ذاتهم إن كان يقدّم بالشّكل الذي يشدّهم.

من الضّروريّ في هذا النّوع من أدب الأطفال أن يراعي مبدعه ملائمته للفئة العمريّة للطّفل، لتتناسب المعلومات وطريقة تقديمها طردياً مع قدرة الطّفل الفكريّة والشّعورية والنّفسيّة بل والجسديّة أحياناً في التّلقّي والفهم والإدراك؛ لذلك غالباً ما تتوزّع هذه الإبداعات على محاور عمريّة محدّدة، وهي [٥]: المحور الواقعيّ المحدود بالبيئة: وهو من سن الثّالثة إلى الخامسة، ومحور الخيال الحرّ، وهو من الخامسة إلى الثّامنة، ومحور المغامرات والبطولة، وهو من الثّامنة إلى الثّانية عشرة، ومحور الغرام، وهو من الثّانية عشرة إلى الثّامنة عشرة تقريباً.

البعد التّعليميّ لا يقدّم في أدب الأطفال بشكل علميّ معرفيّ ثقافيّ بحت، بل قلّما يكون كذلك حتى في أكثر المواضيع علميّة بحتة، مثل: علوم الأحياء والفيزياء والكيمياء، بل الاتّجاه الحديث في التّربية والتّعليم يجنح إلى تجربة القدامى في هذا الشّأن، وهي تجربة التّعليم من خلال طرق غير مباشرة؛ فهي تكون في الغالب أنجع وأكثر تأثيراً؛ لذلك نجد القيم التّعليميّة تأخذ اتّجاه شعبيّ عبر تلك القصص الموروثة التي تتداولها الجماعة عبر مخيال شعبيّ جمعيّ[٦]، أو عبر الاتّجاه التّاريخيّ الذي يسجّل لحياة الإنسان ولعواطفه وانفعالاته في إطار تاريخيّ، أو عبر الاتّجاه الأسطوريّ، أو عبر الاتّجاه الرّمزيّ الذي ينطق الحيوانات والجمادات والكائنات من أجل أن تقوم بدور تعليميّ فعّال ومؤثّر.

المواد المعرفيّة والتّعليميّة المتحصّلة من أدب الأطفال عليها أن تقترن بمجموعة من المكتسبات والقرائن التّربويّة التي تضمن أن يستفيد الطّفل والجماعة والمجتمع ممّا تعلّمه واكتسبه من معرفة أوليّة من أدب الأطفال الذي تسنّى له أن يطلع عليه، وهذه المكتسبات التّربويّة نجملها في[٧]: أن يدرك الطّفل واقعه، ويتطلّع إلى مستقبله ضمن جماعته، ويحترم تاريخه وماضيه، ويأخذ العبرة منه، وأن يدرك أنّ قيمة الإنسان تتجلّى في قدرته على صنع حضارته ومجتمعه وسعادته، وتقوية الانتماء إلى الوطن المحليّ والعربيّ، وتقوية الانتماء إلى المجتمع الإنسانيّ، وتنمية التّعاون وتقديره من أجل بناء الحضارة الإنسانيّة، وتنمية الاتّجاهات الكفيلة بتحقيق التّفاهم العالميّ، وإثارة التّفكير وتنميته.

بهذا الشّكل يستطيع أدب الأطفال أن يحقّق سويّة عالية للطّفل على المستويات الفردية الاجتماعيّة والقوميّة والإنسانيّة والعمليّة في آن.

جدير بالقول في هذا المقام أنّ الآمال المنشودة كلّها من أدب الأطفال لا يمكن تحقيقها كما يجب بعيداً عن اهتمامنا بالقالب اللّغويّ الفصيح الرّشيق؛ فاللّغة هي الحامل الحقيقيّ للمعرفة، ودونها يتعسّر التّواصل، وتتعطّل المعرفة، وتضطرب المعلومات؛ لذلك علينا أن نولي البعد اللّغويّ ما يستحقه من اهتمام في مضمار أدب الأطفال، فضلاً عن ميادين الحياة كلّها، فيجب أن تقدّم المعرفة للطّفل حتى في شكلها الأدبيّ والتّرفيهيّ أحياناً بلغة فصيحة، مضبوطة الحروف، مشكولة الأواخر، وتعتمد أسلوب تقديم معجم مفسّر للكلمات الجديدة المستخدمة؛ بغية إثراء معجم الطّفل، وتعريفه بالكلمات.

بناء على ذلك فإنّ إجراء البحوث الخاصّة للتعرّف على مدركات الأطفال ومحاصيلهم اللّغويّة يعدّ أساساً لابدّ منه؛ فكلّما نمت قدرة الأطفال على القرّاءة

وعلى إدراك المعاني المجرّدة، زادت مقدرته على التّعلّم والفهم، والتّقـدّم خطـوة في الاكتساب والتّواصل والبناء[٨]

باختصار ليس هناك عمليّة تعليميّـة تربويّـة تواصـليّة معرفيّـة دون لغـة؛ لذلك من الواجب أن يمتلك المربّون والمبدعون أدوات المعرفة اللّغويّة ليستطيعوا أن ينقلوا عبرها أهدافهم ورؤاهم وغاياتهم، ناهيك عن أنّ اللّغة في الأدب هـي أداة وغاية في الوقت ذاته؛ لذلك لا يمكن أن يفهم الطّالب اللّغة بغير اللّغة، وإلاّ كانت معضلته دون حلّ، وعيّه دون نهاية.

ويبقـى السّـؤال: مـن أيـن يسـتقي المبـدع أولوياتـه ومعلوماتـه التّعليميّـة والتّربويّة؟ وهنا نعود إلى الحلقة الدّائريّة المفرغة التي تستوجب تحقّـق المعطيـات جميعها من أجل الوصول إلى الهدف، فالمبدع عليه أن يكون ملمّاً حقيقيّاً بالمعرفـة بأبعادها العلميّة والتّعليمـة والعمليّـة والنّفسـيّة والفكريّـة والخلقيّـة والجماليّـة، وبغير ذلك سيكون وبالاً على نفسه، وعلى الطّفل بمـا يقدّمـه مـن أدب مشـوهٍ ممجوج، ولا داعي في هذا المقام إلى ذكر أمثلة بعينها؛ فكلنا على معرفة بكثير من المواد السّامّة المبثوثة هنا وهناك، وتسمى أدب أطفال، في حين أنّهـا لا تعـدو أن تكون مواد منزوعة الرّوح والإبداع لأشخاص لا يدركون خطورة مـا يقدّمونـه للأطفال فيما ينتجون.

لذلك نحن نطالب بأدب أطفال يقوم على أكتاف مواهـب عربيّـة وبـأقلام مؤمنة بدورها في إيقاظ الأمّة، وتحفيزها على استعادة دورها الإنسانيّ الرّيـاديّ، أملاً في تقديم أدب للطّفل المسلم، يراعي ذوقـه، ويحـترم مزاجـه وخصوصـيته، ويسمح لخياله بالتّحليق دون أن يقطعه عن تاريخه أو حضارته أو دينـه أو أمتـه، أو أن يعيشه في خيال مضلّل مبنيّ على الجهل والمغالطـات والأخطـاء، بـل هـو

أدب يُقدّم للطّفل ليربط ماضيه بحاضره، ويوقظ داخله مشاعر الاعتزاز بأمّته، ويحثّه على استنهاض روح العمل والاقتداء بالآباء والسّلف من العلماء والمبدعين الذين أعلوا بناء صروح الحضارة الإسلاميّة.

حديثنا عن أهمّية البعد التّربويّ في أدب الأطفال لا يعني أبداً أنّنا نهمل قيمة البعد الشّكليّ والاعتباريّ للقيمة الفنّيّة، بل على العكس تماماً، فمن أجل تقديم فكرة راقية، ومؤثّرة، ومربّية، ومعلّمة يجب أن يُقدم ذلك عبر وسيط يلتزم بالقواعد الفنّيّة للنّاقل أكان قصّة أم مسرحية أم أنشودة أم أغنيّة أم رواية أم فيلم كرتونيّ أم فيلم وثائقيّ، "ولا تغني الموهبة كاتب القصّة مثلاً عن الدّراسة، ولا تحلّ معرفته بأصول التّربية وعلم النّفس محلّ علمه بالأصول الفنّيّة لكتابة القصّة؛ فقصص الأطفال مثلاً تحتاج إلى فكرة وإلى رسم شخصيّات مع تشويق وهيكلة وبناء سليم، وهذه الاعتبارات الأدبيّة يجب أن تتفق مع مستوى الأطفال الذين نكتب لهم، ودرجة نموهم الأدبيّ، ومدى ما وصلوا إليه من النّضج الأدبي"(٩)

هذا من شأنه أن يرفع من ذائقيّة الطّفل في الانتقاء، وتخيّر الأفضل، والتّعرّف على قيم الجمال الشّكليّ، مثل: الرّسم واللّون والنّحت والرّقصّ والصّوت والإضاءة والتّناسق في الأبعاد والأحجام، وعقلنة المشاهد، فضلاً عن إطلاق قوى التّخييل في البناء والجمال والتّوسعة، لا جعلها أدوات تقطع الطّفل عن واقعه، وتجرّم مفاهيمه، وتأسره في معطيات خياليّة لا وجود لها، ليكون أسير تهويماتها وجنونها.

هذا فضلاً عن أنّ الطّفل في هذه المرحلة يكون قد حصّل قيماً ذائقيّة عليا في اختيار مواد القرّاءة والمتابعة والمشاهدة من حيث المضمون أيضاً، بعد أن كوّن

له الأهل والمربّون والمبدعون اتّجاهات معرفيّة وفكريّة وأخلاقيّة وتربويّة تكفل له نماء سويّاً، واندماجاً محموداً في جماعته، وتواصلاً مع إنسانيته على أرضيّة ثابتة من القيم والمعارف والمحدّدات والأولويّات.

في هذا الشّأن يجب مراعاة الاعتبارات الفنّيّة والتّقنيّة المتعلّقة بنوع الوسيط "فالوسيط الذي ينقل أدب الأطفال إليهم قد يكون كتاباً أو مسرحية أو أيّ وسيط آخر من وسائل الإعلام، ولكلّ وسيط من هؤلاء الوسطاء ظروفه وإمكاناته الخاصّة التي يجب أن يراعيها الكاتب، فتقديم قصّة إذا كان الوسيط كتاباً يختلف عن تقديم هذه القصّة نفسها إذا كان الوسيط فلماً أو برنامج إذاعة"[١٠]

الإحالات:

١- هادي نعمان الهيتي: أدب الأطفال فلسفته وفنونه، وسائطه، ط١، الهيئة العامّة للكتّاب، القاهرة، مصر، ١٩٩٧، ص ٧١- ٧٢

٢- انظر: رشدي أحمد طعيمة: أدب الأطفال في المرحلة الابتدائيّة، ط١، القاهرة، مصر، ١٩٩٨، ص: ٢٤- ٢٥؛ موفّق رياض مقداديّ: القصّة في أدب الأطفال في الأردن، ط١، الرّوزنا، عمان، الأردن، ٢٠٠٠، ص ١٣- ١٥

٣- انظر تاريخ تطور أدب الأطفال: موفّق رياض مقداديّ، القصّة في أدب الأطفال في الأردن، ط١، عمّان، الأردن، ص ١٤- ١٦؛ ذكاء الحرّ: الطّفل العربيّ وثقافة المجتمع، ط١، دار الحداثة، بيروت، لبنان، ١٩٨٤، ص٢٣؛ علي الحديديّ: في أدب الأطفال، ط٣، مكتبة الأنجلو المصريّة، القاهرة، مصر، ١٩٨٢، ص٢٤٢

٤- انظر: محمد حسن بريغش: أدب الأطفال تربية ومسؤوليّة، ط١، دار الفواء، المنصورة، مصر، ١٩٩٢، ص٩٢

٥- انظر: عبد العزيز عبد المجيد: القصّة في التّربية، ط١، دار المعارف، القاهرة، مصر، د. ت، ص ١٥- ١٩

٦- انظر: عبد الحميد يونس: الحكاية الشّعبيّة، ط١، دار الشّؤون الثّقافيّة العامّة، الهيئة العامّة للكتّاب، القاهرة، مصر، ١٩٦٨، ص ١١- ١٢

٧- انظر هيفاء شرايحة: كتابة التّاريخ للأطفال، ط١، منشورات أمانة عمّان الكبرى، عمّان، الأردن، ٢٠٠١، ص ٤٠- ٥٢

٨- هيفاء شرايحة: كتابة التّاريخ للأطفال،٢٠٠١، ص ٦٧

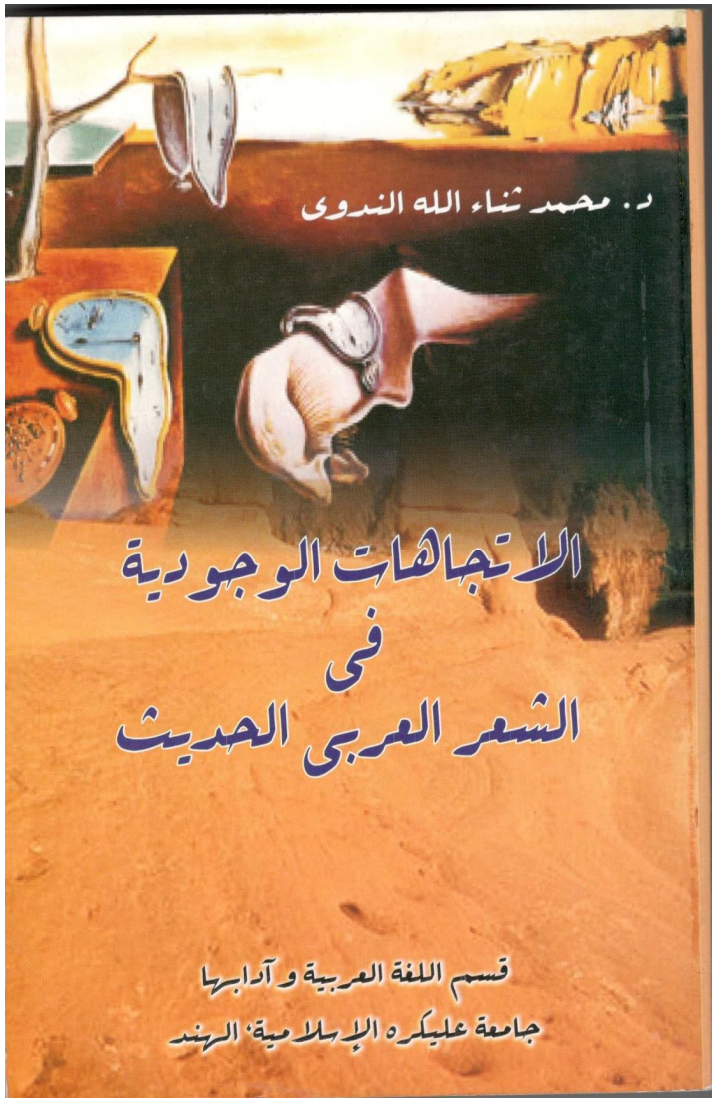
٩- موفّق رياض مقداديّ: القصّة في أدب الأطفال في الأردن، ص ٢٥

١٠- موفّق رياض مقداديّ: القصّة في أدب الأطفال في الأردن، ص ٢٦

(٢)

محمد ثناء الله النّدويّ في كتابه

"الاتّجاهات الوجوديّة في الشّعر العربيّ الحديث"



من له باع طويل ويد عليا في قراءة المذاهب الفكريّة الحديثة لا سيما الوجوديّة منها، وله إطلالته المشرفة بحقّ على الأدب العربيّ الحديث لا سيما الشّعريّ منه، يستطيع أن يحسن تثمين كتاب "الاتّجاهات الوجوديّة في الشّعر العربيّ الحديث" للدّكتور الهنديّ محمد ثناء الله النّدويّ [1]، وهو كتاب يعدّ علامة من علامات نقد الشّعر العربيّ الحديث من منظور الفكر الوجوديّ.

من السّهل علينا عند الاطّلاع على هذا الكتاب أن نخمّن مقدار الجهد الفكريّ والبحثيّ والاستقصّائيّ الذي بُذل فيه حتى استوى على الشّكل الذي قبله له مؤلّفه النّدويّ، وهو جهد لعلّه استمرّ لسنوات، ليتشبّع -بوضوح- بثقافة مؤلفه وبفكره وبآرائه ونظرته للتّأثّر والتّأثير، وفلسفته البحثيّة الرّصينة في رصد تجلّى المؤثّر في الأثر، أعني -هنا- تجلّي الاتّجاه الوجوديّ في الشّعر العربيّ الحديث.

هذا الكتاب صدر عن قسم اللّغة العربيّة في جامعة عليكره الإسلاميّة الهنديّة، وهو يقع في ٣٥٧ صفحة من القطع المتوسّط، ويتكوّن من اثني عشرة فصلاً مرهونة بمقدّمة تسبقها، وخاتمة تنهيها، وتجمعها في تبئير تلخيصيّ ختاميّ.

لعلّ الكتاب يبدأ فعلاً من صفحة الإهداء، لا من صفحة المقدّمة، إذ يعبّر الدّكتور النّدويّ في هذه الصّفحة عن الرّوح التي تملّكته، وهو يقوم بهذا البحث العميق المطوّل المتأنّي، إذ يقول في الإهداء: "إهداء آخرين هم الفردوس، من وقفوا في وجه حيرتي وضياعي: أبي (أكرم مثواه) وأمّي (طال بقائها) وأساتذتي، فجزاهم الله خيراً"[2]، وكأنّ الدّكتور النّدويّ يبدأ رحلة الحيرة من نفسه عبر رحلته الأولى مع العلم والسّؤال والمعرفة، ثمّ ينتقل بهذه الرّحلة بما فيها من أسئلة وجود وحيرة وشكّ ويقين إلى تجارب غيره من الحائرين في

محورين: الأوّل: التّشكيل الفكريّ الممثّل في التّنظير للمدرسة الوجوديّة، والثّاني التّشكيل الإبداعيّ المتأثّر بالتّشكيل الفكريّ ممثلاً في الشّعر العربيّ الحديث المتأثّر بالوجوديّة.

تمهيداً لذلك كلّه يرصد النّدويّ مقدّمة كتابه لتكون إطلالة سريعة على الفكر الوجوديّ عبر مشكلاته ومحرّضات وجوده وتمثّلات أفكاره في ضوء المعطيات التّاريخيّة والثّقافيّة التي هيّأت لولادته، أو سوّغت وجوده، وهو يجعلها توطئة ذكيّة ومقنعة للمقبل من كتابه حيث يقول في ختامها: "ويجب أن أشير –في نهاية هذه البداية– إلى أنّني قمتُ في هذا الكتاب بإحاطة التّنظير الفلسفيّ والأدبيّ والشّعريّ للوجوديّة الأوربيّة العربيّة الحديثة، وتقميش المعلومات حوله ودراسة الشّعر الوجوديّ في غرب آسيا بما يجعل القارئ يشاهد صرح الوجوديّة يسمع صرختها، والمؤلّف هو المسؤول عن التّحرّي الموضوعيّ والاستدلال العلميّ وإيراد النّصّوص والاستنتاج: قوّة وضعفاً، رداً وقبولاً، على كلّ فالمجال متسع في موضوع مثل فلسفة الوجوديّة وانعكاساتها في الشّعر العربيّ الحديث"[٣]

بعد هذه المساحة الشّاسعة من الجدل والمناظرة التي يطرحها النّدويّ أمامنا ينتقل إلى مدخل كتابه الذي يعقده تحت عنوان "فلسفة الوجوديّة: تنظيرها الأنطولوجيّ وتقميصها الاجتماعيّ والرّوحيّ"، حيث يتصدّى في هذا الفصل للمحدّدات الزّمنيّة والمكانيّة والظّرفيّة التي خلقت أرضاً محفّزة لمخاض الفكر الوجوديّ، ثمّ دراسة للقاعدة الفكريّة للوجوديّة ابتداء من ولادتها بوصفها حركة فلسفيّة، مروراً بأشهر أعلام الوجوديين الأوربيين باستعراض مشبع لنظرياتهم الوجوديّة انطلاقاً من مناهجهم على اختلاف تشكيلاتها ومعطياتها ومكوّناتها على مستويي التّنظير والسّلوك، انتهاء بالتّوقّف المتأمّل والطّويل عند

مساحات التّلاقي والتّشابه والتّداخل والتّنافر بين الفكر الوجوديّ والفلسفات الأخرى لاسيما الفلسفة الإسلاميّة والغنوصيّة الإسلاميّة في ظلّ تنظير موجز حول التّصوّف الوجوديّ والأدب الوجوديّ الأوروبيّ، وقوفاً على عجالة عند تعريف الشّعر الوجوديّ، وهو تعريف يستثمّره النّدويّ في اختياره للنّماذج الشّعريّة العربيّة التي يختارها مادة تطبيقيّة لكتابه هذا.

لقد نظّم النّدويّ هذه الأحفورات المعرفيّة في عناوين داخليّة، وهي: مدخل، وأسلاف الوجوديين، وظهور الحركة الوجوديّة كحركة، والقضايا المنهجيّة في الوجوديّة، والتّنظير الأنطولوجيّ ومقولاته، والوجود، والعدم، والحرّيّة، والاختيار، والالتزام والمسؤوليّة، ووجود الآخرين، ووجود الله، ومقولات العاطفة والإرادة، والأحوال العاطفيّة، ومعطيات الوجوديّة في الأخلاق والسّلوكيّات، وأوجه التّلاقي بين الوجوديّة والفلسفة الإسلاميّة، والإنسان الكامل والرّجل الأوحد، والقلق، والملامتية والقلندريّة من وجهة نظر وجوديّة، والتّصوّف الوجوديّ.

أمّا الفصل الثّاني المعقود تحت عنوان "التّنظير الوجوديّ للأدب"، فهو يرصده لعرض يمثّل الفكر الوجوديّ في الأدب متمثّلاً ذلك في رصد دقيق ومستوف لأهمّ أدباء الوجوديّة وإبداعاتهم ضمن تسلسل زمنيّ دقيق ومثبت، وقوفاً عند ملامح هذا الأدب الوليد وأهمّ قضاياه وتجليّاته وتشكّلاته وتلقّي الجماهير له في ضوء الظّروف الفكريّة والسّياسيّة الاجتماعيّة التي عايشت تلك الولادات الإبداعيّة في حضن الفكر الوجوديّ.

في حين أنّ الفصل الثّالث من كتابه كان توقّفاً ببلوغرافيّاً عند أهمّ الأعمال الوجوديّة التي تُرجمت إلى العربيّة، وذلك في فصل معقود تحت عنوان

"ترجمة الأعمال الوجوديّة إلى العربيّة"، مع التّوقّف عند بعض مواقف مفكّري الوجوديّة وأدبائها التي جعلت لهم موطأ وجود واحترام وتقدير في المشهد الأدبيّ الفكريّ إبّان فيض التّرجمات من أدبهم إلى العربيّة، وهي مواقف جعلت الكثيرين يرغبون بالاطّلاع على إبداعاتهم، وقد رأى النّدويّ في هذا الفصلّ أنّ الوجوديّة قد حظيت بتربة خصبة في البيئة العربيّة بعد الحرب الثّانية للأسباب التّالية: "البعثات العلميّة التي أمّت أوروبا في الرّبع الثّالث من هذا القرن، والمثقّفون الذين كانوا يتقنون اللّغات الأجنبيّة، ويقرأون التّراث العلميّ والفلسفيّ في اللّغات الفرنسيّة والألمانيّة والانجليزيّة وسواها، ويحتكّون بأساتذة الجامعات الغربيّة والمثقّفين من الغرب، والتّرجمات التي نقلت من خلالها إلى العربيّة أعمال الوجوديين وشروحها والتّعليقات عليها"[٤]، مشيراً إلى أنّ العرب قد ركزوا في التّرجمات الوجوديّة إلى العربيّة على الوجوديّة الفرنسيّة، لا سيما أعمال سارتر وكامو وسيمون دي بوفوار.

انتقل الدّكتور النّدويّ في الفصل الرّابع المعقود تحت عنوان "مراجعات وتعقيبات عربيّة للفكر الوجوديّ" إلى رصد مواقف أشهر المفكّرين والأدباء والنّقّاد والفلاسفة والأكاديميين العرب الذين كتبوا كتباً أو دراسات أو أبحاث أو مقالات حول الوجوديّة، وهي مواقف ومؤلّفات تراوحت بين العرض إلى التّبني والإعجاب إلى النّبذ والرّفض والتّفنيد والإقصاء، وفي ذلك يقول النّدويّ: "لا نجد مؤلفاً شهيراً أو كاتباً قديراً أو مثقّفاً يُشار إليه بالبنان من العرب إلاّ وتناول الوجوديّة والوجوديّين موقفاً هجائيّاً، ومنهم من دافع عن الوجوديّة وفلسفتها وأدبها، ومن أشهر من تناول الوجوديّة دفاعاً أو هجوماً على السّاحة العربيّة: عباس محمود العقاد، وطه حسين، وسلامه موسى ويوسف إدريس وحسين مؤنس ولويس عوض وأحمد بهاء الدّين وأنور الجنديّ ومحمد لبيب البوهي"[٥]

أمّا في فصل "توأمّة الحداثة والوجوديّة على السّاحة العربيّة"، فقد قدّم النّدويّ رؤيته الخاصّة حول حدود التّداخل والاستدعاء والاستعارة والاستنهاض في تخوم الحداثة والوجوديّة في السّاحة الإبداعيّة العربيّة المحدثة؛ إذ يرى النّدويّ أنّ الحداثة تتضمّن عناصر عدّة، وتستلزم الأخذ بعناصر عدّة، وواجهت صعوبات عديدة منذ نشأتها في أوساط الأدب العربيّ الحديث لا سيما الشّعريّ منه، وهي جميعها تقودنا إلى الاستدراك على تأثر الأدب العربيّ بالوجوديّة لاسيما أنّ الحداثة واجهت رفضاً كما واجهت الوجوديّة، وفي ذلك يقول النّدويّ مفسّراً: "في رأيي أنّ هذه المعاناة الذّهنيّة وليدة العقل؛ لأنّ العالم الحديث الذي يتحدّث عنه المحدّثون يعنون به العالم الأمريكيّ والأوروبيّ، وليس العالم الوطنيّ الحديث الذي وُلد ونشأ فيه الأديب العربيّ، وهذا يجعل الحداثة الشّعريّة لدى الشّعراء والنّقّاد المحدّثين، وكأنّها جسم غريب مستعار"[٦]، وفي هذا الصّدد توقّف النّدويّ عند مسألة الوزن والقافية، والنّثر الشّعريّ والشّعر المنثور، والقصيدة الحديثة، واللّغة الشّعريّة الحديثة.

في حين وقف النّدويّ الفصل السّادس من كتابه ليكون بعنوان "الوجوديّة في الشّعر العربيّ الحديث"، وفيه يتوقّف على حلول الوجوديّة في المبنى الشّعريّ العربيّ، وفي ذلك يقول: "الوجوديّة نوع من الحداثة الفكريّة في الشّعر العربيّ الحديث، ولا يخفى على الباحث أنّ الشّعر العربيّ الحديث شهد ألواناً من معطيات فكريّة وتجارب شعريّة في العصر الحديث... لقد حمل الفكر الوجوديّ إلى المجتمع العربيّ معطيات إيجابيّة ومعطيات سلبيّة في آن واحد..."[٧]

لقد توقّف عند أهمّ الصّفات التي تتميّز بها النّقطة الوجوديّة المليئة بالمعاني، وهي: الجزع، والقلق، إلى جانب الوقوف عند أداوت التّعبير وما

اعتراها من تغيير على مستويات الألفاظ والصّور والوزن في ظلّ الوجوديّة، وصولاً إلى الوقوف عند موضوعات التّعبير التي يقول النّدويّ في عنها: "موضوعات التّعبير غير محدودة في الشّعر الوجوديّ، وللشّاعر الوجوديّ أن يطرق أيّ موضوع شاء، لكن بشرط أن يكون في هذا الموضوع ما يرتفع به إلى إبداع عالم من الإمكان في نطاق الذّاتيّة، وهو لهذا لا يضيّق حدود إلهامه بشيء ممّا يتصل بطبيعة الموضوع المعالج"[٨]

شكليّاً الفصول السّت الأولى من هذا الكتاب هي حقل تنظيريّ ومنجز عملاق من البلوغرافيا والرّصد الزّمنيّ والتّجذير التّاريخيّ والفكريّ والجماليّ لما يعرضه النّدويّ من أنساق فكريّة واستدعاءات فكريّة وسلوكيّة وفنيّة، في إزاء الموقف البحثيّ الصّارم الذي يصدر عنه في تجليّاته وانتقاءاته وتشكيلاته الفكريّة والجماليّة، وهو موقف يرصد بحياديّة تحليليّة، تسمح للملتقّي بتشكيل رؤيته وموقفه دون دفعه إلى تبنّي موقف بحدّ ذاته خارج عن حقّه في حرّيّة تلقي الحالة الجماليّة التي هو بصددها وفق معرفته بالأرضيّة التّاريخيّة للفكر الوجوديّ.

أمّا الفصول السّتة الأخيرة من هذا الكتاب فهي تشكّل الجزء التّطبيقيّ من هذه الدّراسة حيث تنعقد في سبعة فصول تحمل على التّوالي العناوين التّالية: "شعراء وجوديون"، و"خليل الحاوي: ترتيل ناي وريح ورماد"، و"بين قافية الحياة وقافية الشّعر: انعكاسات بدويّ في مرآة نفسه"، و"حطام الفراغ وشموخ الحرّيّة: أدونيس وأغانيه"، و"البيّاتيّ وإدماء سيزيف"، و"بقايا رجاء في بقايا رجل: المأساويّ المتفائل في صلاح عبد الصّبور".

في هذه الفصول يبتدأ النّدويّ دراسته التّطبيقيّة بتقعيد أهمّ ملامح الوجوديّة في الشّعر العربيّ المعاصر حيث يقول في ذلك: "الشّعر الوجوديّ يكثر

من استخدام الصّور في التّعبير قدر المستطاع، بحيث لـو قـدر أن يجعـل تعبيراتـه كلّها معرضاً مستمرّاً لصور متواليـة لكـان مـن الـذّروة العليـا مـن الإبـداع في الأداء"[٩]، والشّعر الوجوديّ يطرق أيّ موضوع شـاء بشـرط أن يكـون في هـذا الموضوع ما يرتفع به إلى إبداع عالم من الإمكـان في نطـاق الذّاتيّـة"[١٠]، والشّـعر الوجوديّ العربيّ يمثّل المعطيات السّلبيّة والمعطيات الإيجابيّة لفلسفة الوجوديّة في آن معاً، فمن المعطيات السّلبيّة ما امتلأ به الفكر الوجوديّ مـن معـاني التّمـزّق واليأس والعبث والاستسلام والقرف والغربة والقلق والتّـوتّر والملـل والضّـياع والغثيان والتّنكّر لقيم الأخلاق والعيش في دوّامة الحيرة والتّناقض والانسـحاق ومسرحيّاتها، أمّا الجوانب الوجوديّة الايجابيّة من الفكر الوجوديّ، فهـي تتمثّـل في مبدأ اعتبار الإنسان أصلاً في الوجود، وتوكيد الذّات الفرديّة والحرّيّة الـتي لا يقيّدها شيء والتي تتحقّق بالعمل والإبداع وتغيير الحاضر وبناء المسـتقبل، هـذه الحرّيّة تجعل الإنسان مسؤولاً عن هذا الاختيار، وبالتّالي عن هـذا العـالم كلّـه، فالحرّيّة والالتزام الكلّي أفضل مـا منحتنـا فلسـفة الوجوديّـة وأفضـل مـا تبّنـاه الشّعر"[١١]، "الوجوديّ ينبذ كلّ ما هو وراء المـادّة وكـلّ مـا هـو خـارج الوجـود الإنسانيّ، إنّه يبدع إنجيله من تراتيله، ويولـد في كـلّ غـدّ مـن جديـد، وهـو في اختياره لهجة البرق والصّاعقة قديس بربريّ وساحر الغبـار وفـارس الكلمـات الغريبة، والأرض له سرير وزوجة والعالم انحناء، ويصعد الإله من أعماقـه، إنّـه يبحث عن عالم يبدأ في طرف العالم"[١٢]

بعد أن يحدّد النّدويّ المعاني التي تسـكن الوجوديّـة، وتتجلّـى في الشّـعر العربيّ الحديث ينطلق إلى رصدها في الأمثلة التّطبيقيّـة الخمسـة الـتي اختارهـا؛ ويتوقّف عندها جميعاً بالتّعريف بالأديـب صـاحبّ الـنّصّ المسـتدعى وبعلاقتـه بالوجوديّة وروافدها الفكريّة، وما قيل عنه في هـذا الصّـدد، ثـمّ يتخيّـر العمـل

الذي يراه أنموذجاً لحلول الوجوديّة في فكر شعره، ثـمّ يشـرع يفكّكـه، ويُعمِـل مبضعه فيه بخفّة متمرّسة، فيخلع عن الصّمت رداءه، ويرينا وجـه الوجوديّـة في خفاء المسكوت عنه في تلـك النّمـاذج المتخيّـرة، ثـمّ يـترك لنـا أن نقـيّم العمـل الإبداعيّ الذي شرّحه لنا، بعد أن وضعه في أحضاننا مخلّياً بيننا وبينـه، لنـتلمّس فيه ملامح الوجوديّة وفق فهمنا لها، وتعاطينا مع ملامحها وأفكارها وطروحاتها.

خليل الحاوي هو أوّل مـن يسـتدعيه النّـدويّ أنموذجـاً للشّـعر العربـيّ الوجوديّ؛ إذ يدرس بعض قصائد ديواني "نهر الرّماد" و"النّاي والرّيح" ليصل بنـا إلى أنّ هـذين الـدّيوانين يشـكّلان ذروة الشّـعر الوجـوديّ الرّصـين في الأدب العربيّ، كما يمثّلان تجربة حضاريّة تتصدّى للقلق والتّمزّق اللّذين يثيران الحـيرة واللّبس"[١٣]، ثمّ يرحل إلى الدّكتور عبـد الـرّحمن بـدويّ في ديوانـه "مـرآة نفسـي" حيث يستعرض في قصائده ملامح كثيرة ومتعدّدة ومتكـرّرة للوجوديّـة في أكثـر صورها جلاء، ثمّ بعد ذلك يعرّج على الشّاعر أدونيس في ديوانه "أغـاني مهيـار الدّمشقيّ" الذي يتكوّن من سبعة فصول جميعهـا تحتـوي علـى عناصـر وجوديـة بشكل ظاهر ومسيطر على أجواء القصيدة، ثمّ يطيل وقوفه في الفصـل الحـادي عشر عند الشّاعر عبد الوهاب البياتيّ، حيث يدرس قصائد مختارة مـن دواوينـه الشّعريّة التي تعجّ بالوجوديّة، مثل: "أبـاريق مهشـمة" و"النّـار والكلمـات"، و"سـفر الفقر والثّورة" وغيرها، وذلك في إطـار خلـيط بـين الماركسـيّة والقوميّـة العربيّـة والوجوديّة "بما تقوم عليه من مفاهيم الحرّيّة ومعاناة الوجود الإنسانيّ من أزماته ومشكلاته وقضايا الذّات الفرديّة والجماعيّة، والتزام ذلك طوعاً واختيـاراً مـن خلال المفهوم الحقيقيّ للحرّيّة الوجوديّة"[١٤]، ثمّ ينتهي عند صـلاح عبـد الـدّين عبد الصّبور في ديوانه "النّاس في بلادي" الذي بدأ تجاربه الشّعريّة واقعيّاً اشتراكيّاً، ثمّ انتهى وجوديّاً بامتياز في ديوانه "النّاس في بلادي" الـذي يقـول النّـدويّ عنـه:

"صلاح الحائر القلق السّاخط الرّاضي يمثّل جيلاً صاعداً في كفره وإيمانه، في نجاحه وإخفاقه، ولكنّه لا يؤمن بالهزيمة، لأنّها تدمير، وهو يحبّ البناء، وهو على استعداد تام لمواجهة الحياة العابثة والهادفة على حدّ سواء"[١٥]

ينهي النّدويّ كتابه بتأكيده أنّ دراسة تجلّي الوجوديّة في الشّعر العربيّ المعاصر هي حالة وعي بحالة جماليّة لها مسوّغاتها الفكريّة والاجتماعيّة والسّياقيّة، وليست مجرّد طفرة أو حيلة استعراضيّة أو استدعاء أعمى هدفه التّقليد لا غير، وبذلك يقول: "يجب التّأكّد من حقيقة هي أنّ جوهر التّنظير والتّطبيق في كلّ من فلسفة الوجوديّة وغزوها للعالم العربيّ وأوساط الثّقافة والأدب العربيّة، وظلالها وأضواءها ومخلفاتها في المجتمع العربيّ وانعكاساتها في الشّعر العربيّ الحديث يجب أن لا يتراءى تزويقاً أو تسويغاً بأيّ نوع كان، وإنّما هو بلورة واقع كينونيّ بأبعاده البراجماتيّة والوظيفيّة والجماليّة"[١٦]

الإحالات :

١- د. محمد ثناء الله النّدويّ: من علماء العربيّة في الهند في العصر الحديث، هو برفيسور في اللّغة العربيّة، يعمل في جامعة "علي جراه" في الهند، نال جائزة رئيس الجمهوريّة الهنديّة في عام ٢٠٠٦؛ لكتاباته العربيّة عن مدلولات التّواصل والتّفاعل بين المعارف الإسلاميّة والرّصيد الفلسفيّ الهنديّ القديم.
له عشرات المؤلّفات باللّغة العربيّة عن الأدب العربيّ، فضلاً عن عشرات الكتب الأخرى باللّغة الإنجليزيّة والهنديّة في موضوعات أدبيّة وفكريّة شتّى، إلى جانب مئتي بحث ومقالة منشورة ومحكّمة في موضوعات اللّغة العربيّة والحوسبة والأدب والفلسفة نشرتها مجلات إقليميّة ودوليّة عربيّة وإنجليزيّة.

٢- محمد ثناء الله النّدويّ: الاتّجاهات الوجوديّة في الشّعر العربيّ المعاصر، ط١، منشورات قسم اللّغة العربيّة وآدابها، جامعة عليكره الإسلاميّة، عليكره، الهند، ص صفر.

٣- نفسه: ص ٧١

٤- نفسه: ص١٠٠

٥- نفسه: ص١٢٨

٦- نفسه: ص١٤٦

٧- نفسه: ص١٧٠

٨- نفسه: ص١٨٣

٩- نفسه: ص١٩٣

١٠- نفسه: ص١٩٣

١١- نفسه: ص١٩٤

١٢- نفسه: ص١٩٤- ١٩٥

١٣- نفسه: ص٢١٣

١٤- نفسه: ص٢٧٧

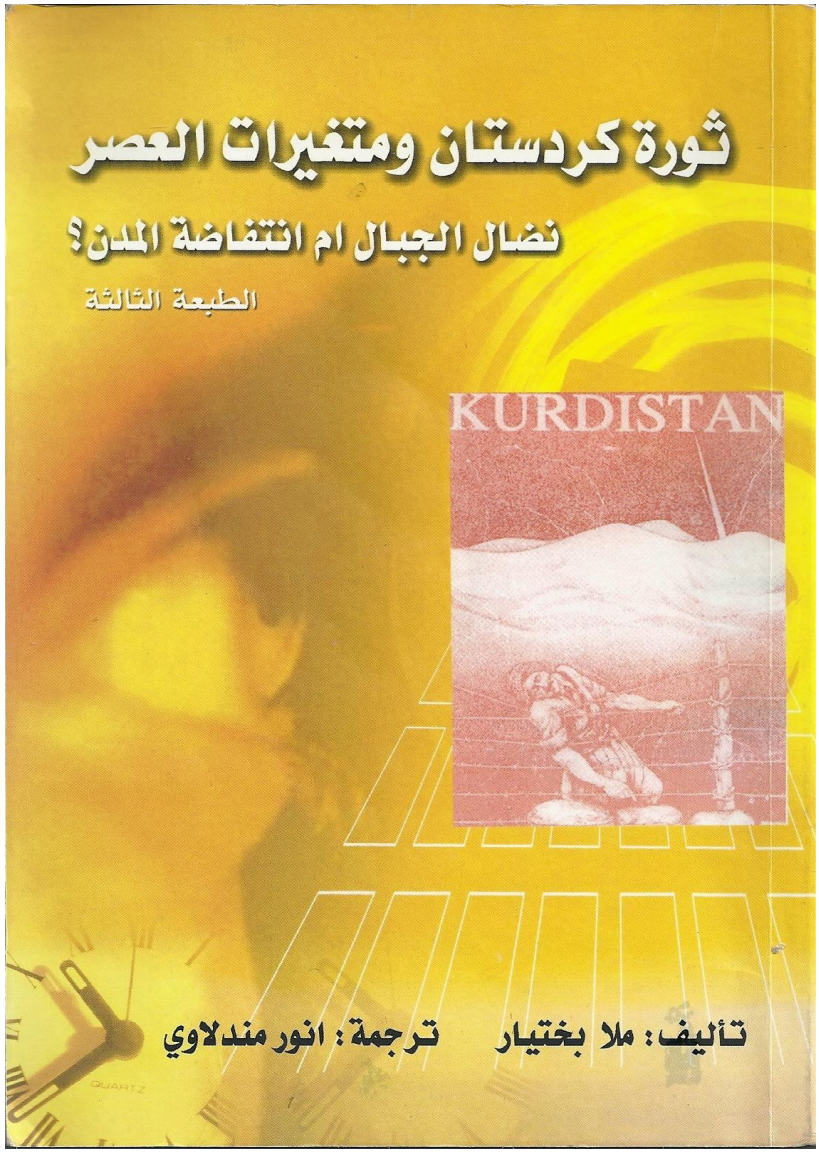
١٥- نفسه: ص٣٢٤

١٦- نفسه: ص٣٣٤

(٣)

الفارسُ يبدّل سلاحه ويحارب الظّلم بإنسانيته

قراءة في كتاب "ثورة كردستان ومتغيّرات العصر" لملّا بختيار



لستُ منظّرة سياسيّة بأيّ حال من الأحوال، ولا يضيرني ذلك، فلي وجهة نظري الخاصّة في شأن السّياسة، لكنّني أخجلُ بارتباكٍ عندما أعترف بمصداقيّة جريئة بأنّني من جيل عربيّ غُيّب بقصد وسبق إصرار وترصّد عن القضيّة الكرديّة، وضُلّل بكثير من الأكاذيب التّاريخيّة الخطيرة التي سرقتني وجيلي – غالباً – من أن ندرك حجم المعاناة الكرديّة في إزاء ممّارسات قمعيّة وحشيّة حرمت هذه الأمّة من يسير حقوقها الطّبيعيّة التي من الإنصاف أن يحصل الإنسان عليها ضمن حقوق مواطنته دون أن يبذل حياته –في كثير من الأحوال– ثمّناً لها.

لولا الأقدار الكريمة التي قادتني نحو حقيقة نضال الشّعب الكرديّ، لبقيتُ مثل سائر أبناء جيلي من العرب ومن غيرهم لا أعرف شيئاً عن حقيقة عدالة القضيّة الكرديّة، وأتواطأ مع الظّلم بالصّمت الظّالم، تماماً كما يجهل الكثيرون جلّ الحقّائق حول الكثير من القضايا العادلة في هذا العالم، وعلى رأسها عدالة القضيّة الفلسطينيّة.

أمّا قلبي وإدراكي، فأزعم أنّهما الأكثر حساسيّة تجاه الحقّائق والجمال والقلوب الكبيرة والتّجارب العظيمة والبشر الأبطال النّادرين المجبولين بالبذل والعطاء المصنوعين من ماء الثّورة والإباء والتّعاظم على الظّلم والاستبداد والاستلاب، ومن هذا المنطلق أجد نفسي راغبة في تقديم قراءتي الخاصّة لكتاب "ثورة كردستان ومتغيّرات العصر[1]/ شورشي كوردستان وكورانكاريه كاني سه رده م" للكاتب ملّا بختيار [2]، وهي قراءة أحرص بالدّرجة الأولى على أن أطلع القارئ العربيّ عليها؛ فهو في حاجة حقيقيّة إلى أن يعرف الكثير من الحقّائق عن عدالة القضيّة الكرديّة، وأن يسمعني، وأن يسمع من مناضلي الأمّة الكرديّة بقلبه

وعقله وروحه بعيداً عن الأكاذيب العنصريّة الشّوفينيّة المقيتة التي نفثت في فكره ووجدانه، وفي ظلّ ذلك أفخر بأن يطّلع القارئ الكرديّ على قراءتي الخاصّة هذه التي أعدّها إطلالة على الكتاب من زاوية خاصّة، وهي زاوية الإنسانيّة والعمل الجّاد في سبيل الظّفر الإنسانيّ العادل بالحقّ بعيداً عن التّضحيّة بالبشر دون طائل.

الكُرد ليسوا في حاجة إلى أنّ أعرّفهم بملّا بختيار؛ فهم يعرفونه أكثر مني، ويحفظون مسيرة كفاحه، وكثيراً ما سمعتهم ينعتونه بـ"السّبع" عندما يودّون تلخيص مسيرته ونضاله وخصائصه النّفسيّة، لكن القارئ العربيّ الذي يثق في قلم سناء الشّعلان وحياديته، فأقول له إنّه إنسان يتشرّف المرء بتجربته وبنضاله، ولا يستطيع إلاّ أن يحترمه، ويثق في عدالة قلمه عندما يتتبّع نضاله الطّويل الذي قدّم شبابه كاملاً ثمّناً له ليغدو رمزاً من رموز الثّورة الكرديّة التي تحتاج إلى أسفار عملاقة لتسجيل تضحيتها والتّوقّف عند ملامح نضالها وأعلامها وعمالقة مبدعيها ومفكريّها وعلمائها.

يظلّ الوقوف عند هذا الكتاب هو لحظة انتصار للإنسانيّة في إزاء عالم ظالم، وقضيّة عادلة ملحّة، وتجربة ثرّة غنيّة تفرض على صاحبها أن يفيض على الحركة النّضاليّة الكرديّة والإنسانيّة بخلاصة حكمته، ورائق ما توصّل إليه من حقائق بعد مسيرة قاسية في سبيل البحث عن الحقّ في دروب وعرة شائكة تخلو من خصم رحيم شريف.

أُتيح لي أن أطّلع على الطّبعة الرّابعة المنقّحة من الكتاب الذي يقع في ٣٩٢ صفحة من القطع المتوسط، ويتكّون من تسعة فصول وثمّانية ملاحق مثيرة للتّفرّس فيها، والتّوقّف مليّاً عندها، وهذه الفصول مقسّمة على مباحث

ومحاور عدّة، وهي: كوردو الشّجاع، والشّرّوط الموضوعيّة والذّاتيّة، والطّرائق المختلفة في حرب الأنصار، وثورة كردستان وخصائص العصر، وتشويه الثّورة، وتوطئة في الإصلاح، والنّتائج والمستقبل، والثّورة بين نهجين، والإعداد لثورة كردستان.

فضلاً عن احتواء الكتاب على تقديم ووقفة عند تجربة المؤلّف والمترجم في خضّم التّجربة النّضاليّة تحت عنوان "المؤلّف و ذُكريات نضاليّة"، إلى جانب مقالتين لـ"رجائي فايد" و"علواني مغيب" يتناولان فيهما الكتاب من جانب فكريّ وتنظيريّ.

يبدأ الكتاب بسؤال محيّر يقوم برمّته على جدليّته، وهو: ما هو الطّريق الأمثل للنّضال الكرديّ في خضم الظّروف المعاصرة؟ أهو ثورة الجبال المسلّحة [٣] أم انتفاضة المدن؟[٤] والكتاب يراوغنا بقدر ما نراوغه، ويقدّم لنا الإجابات كلّها قبل أن نطرح الأسئلة، فعندما تغرينا الفكرة التي يطرحها بالجدال والتّشكيك يحاصرنا بالأرقام عبر ملاحق ثمانية أثبتها في آخر الكتاب تحت عناوين: الحركات المسلّحة المنتصرة بعد سنوات الحرب العالميّة الثّانية، والحركات المسلّحة المستمرّة، والحركات المسلّحة المنتكسة، والدّول التي قامت فيها حركات مسلّحة في قارة آسيا بعد الحرب العالميّة الثّانية، والدّول التي قامت فيها حركات مسلّحة في قارة أفريقيا بعد الحرب العالميّة الثّانية، والدّول التي قامت فيها حركات مسلّحة في أمريكا الوسطى بعد الحرب العالميّة الثّانية، والدّول التي قامت فيها الحركات المسلّحة في أمريكا الجنوبيّة بعد الحرب العالميّة الثّانية، وملخّص إحصائي بالحركات المسلّحة في القارّات والمناطق الحيويّة في العالم بعد الحرب العالميّة الثّانية.

فنجد أنفسنا مسلّمين بالفرضيّة التي تنتصر لانتفاضة المدن والخارجة على ثورة الجبال بعد سنين من انخراطه فيها بعد أن قدّم لنا الدّليل والبرهان المبين عبر المقارنات والإحصاءات الرّقميّة الدّقيقة الكاشفة لاتّجاه الثّورات المسلّحة والانتفاضات في العالم في التّاريخ الحديث.

هذا الكتاب يقدّم عرضاً مستفيضاً للثّورات المسلّحة في العصر الحديث بتعالق واضح مع التّحليل والمقارنة والمفاضلة والتّفصيل والشّرّح والتّوضيح لرسم ملامح الفضاءات المستقبليّة للانتفاضات والثّورات وحروب التّحرير من أجل رسم شكل مفترض للثّورة الكرديّة في خضم معطيات راهنة لا يمكن إهمالها أو تجاهلها، وفي حال حدث ذلك، فستكون النّتيجة كارثيّة تنحرف بالثّورة والأمّة نحو الفشل والخسارة واليأس.

هو في هذا الشّأن يسخر بحكمة العارف المجرّب من أيّ أصوات تتجاهل ملامح الواقع، وتنادي بثورة مسلّحة طويلة الأمد، ويعدّها نوعاً من الانتحار في ضوء تغيير الشّرّوط الموضوعيّة التي تعني استحالة انتصار الثّورة على نظام يفوقها اقتداراً ماليّاً وعسكريّاً، فهو لا يرى الثّورة مناطحة رؤوس، بل هي وفق تعبيره "تأجيج نيران الغضب المقدّس للجماهير المضطهدة من أجل صهر الرّأس الحديديّ لسلطة العدو"[٥]

اللّافت للنّظر في هذا الكتاب قدرة مؤلّفه على الكتابة بجرأة ضد السّائد، وهو يختار طريقاً مغايراً نحو النّضال، ويحوّل دربه في هذا الهدف، وهو نضال انتفاضة المدن؛ فالتّصريح بهذا الأمر هو بمثابة اختيار فضاء آخر مواتٍ للطّيران بخلاف ما يختاره السّرب، وهو اتّجاه ليس بالأمر الهيّن، وقد استلزم منه الكثير من البراهين والحجج والمقارنات والإحصاءات لإقناع القارئ بهذا الاتّجاه.

الكاتب باختصار يبدّل سلاحه أنّى شاء ما دام هدفه هو متابعة النّضال والكفاح والمطالبة بحقّه، لكن لا يفرض علينا رؤيته وخلاصة تجربته، بل يترك لنا حرّيّة الاختيار.

الكتاب يستعرض الثّورات المعاصرة استعراضاً مستفيضاً، ويوازن بين ظروفها ومعطياتها وخصائصها، ويحاول تشخيص أسباب انتصار بعضها، وهزيمة الكثير منها، ثمّ يقودنا إلى دراسة معطيات الثّورة الكرديّة عبر استعراض ملامحها وخصائصها وظروفها وتحدّياتها، ويقف مليّاً عند الثّورة المسلّحة الكورديّة بما لها وعليها، ثمّ يقف بنا عند ملامح معطيات المشهد الكرديّ المعاصر، ويلحّ على أنّه ليس من الحكمة والإنصاف والذّكاء الدّخول في نضال جبال مسلّح يفني الكثير من الأبرياء في إزاء تبديد فرص أخرى من النّضال مثل انتفاضة المدن، وهي فرص غدت أكثر ملائمة لروح العصر والمعطيات والإمكانات والآمال.

لقد كتب المؤلّف كتابه هذا –كما يذكر– بعد أن عاين تجربة نفسيّة مريرة إثر النّكسة العسكريّة التي واجهت الثّورة الكرديّة في العقد الأخير من القرن العشرين(١٩٨٨-١٩٨٩)، ثمّ تدارس الموقف والمعطيات طويلاً، واستغرق مليّاً في دراسة الثّورة الكرديّة في ضوء الثّورات المسلّحة التي خاضها العالم في تاريخه المعاصر بعد الحربين العالميّتين، وبذلك تمخّض هذا الاعتكاف الفكريّ والتّدارسيّ عن جملة من القناعات والأفكار التي رسم بها درباً جديدة إلى تحصيل الحقّ الكرديّ عبر نوع جديد مقترح من النّضال.

هو بهذا الرّأي لا يقلّل من قيمة النّضال الكرديّ المسلّح الذي قاتل تحت رايته لمدّة ١٤ عاماً، وحقّق الكثير من الانتصارات المشرّفة والصّمود المجيد، لكنّه

لم يحقّق غايته كاملة، فقد وجد نفسه الآن أمام تحدّيات كبيرة ومهام مختلفة ومتطلّبات ملحّة تستوجب منه تغيير شكله وآلته ووسائله.

من يقرأ الكتاب يصل إلى أنّ مؤلّفه يحترم الثّورة المسلّحة في الجبال، لكن في ضوء التّواجد في المدينة الآن هو ينادي بالقتال بسلاح مختلف تماماً يتناسب مع المدينة ومعطياتها، ويلعب معنا لعبة المفاضلة العقليّة الجدليّة التي تختار بعد الدّراسة والمفاضلة والإقصاء والتّنحية الأفضل والأصلح والأقوى.

من الملامح الجميلة في هذا الكتاب توقّفه عند نضال الشّعوب وثوراتها بكلّ محبّة وتقدير، فدراسته لهذه الثّورات ليست فقط من جانب الاستفادة من هذه التّجارب لاستثمارها الممكن لخدمة القضيّة الكرديّة، بل الكتاب متحمّس لكلّ نضال في سبيل إحقاق الحقّ، وإنصاف المظلوم، وتحقيق قيم العدل والإخاء والمساواة والمحبّة، وفي هذا الشّأن أسجّل لهذا الكتاب موقفه الحياديّ العادل المنصف والجريء والصّادق من القضيّة الفلسطينيّة التي أشاد بانتفاضتها المستمرّة التي استطاعت عبر استنهاض الهمّم الشّعبيّة أن تغيّر مجرى الأحداث، وتركّع العدوّ الصّهيونيّ، وتجبره على القبول بحكومة فلسطينيّة.

الكتاب عندما يقودنا إلى الثّورات كلّها التي طرحها إنّما يقدّم لنا دروساً إنسانيّة حيّة عن النّجاح والفشل والألم والفرح والخوف والأمل، وهو يأخذنا في مغامرة بشريّة نحو حقّ الإنسان في الثّورة على الظّلم، وهو حقّ بشري مقدّس وثابت.

في هذه الرّحلة الممتدّة في مشوار البشريّة الثّوريّ في العصر الحديث يراوح الكتاب بين التّفصيل والإيجاز ليدفعنا لاستيلاد العبر والدّروس من هذا المشوار بغية استثمارها في تركيب المشهد المتغيّر عالميّاً وكرديّاً؛ فيتحدّث بتفصيل

مدروس مقصود عن فشل التّجربة السّتالينيّة التي ركضت بالاتّحاد السّوفيتيّ نحو الخلف حيث التّخلّف والجمود العقائديّ والدّكتاتوريّة والقهر، فأثّر ذلك سلبيّاً على ثورات الشّعوب في المنطقة، وعرّج على الثّورة الصّينيّة بظروفها الذّاتيّة والموضوعيّة وصولاً إلى انحرافها عن مسارها ووقوعها في شرك الدّكتاتوريّة، كذلك توقّف طويلاً تارة وقصيراً تارات عند كثير من الثّورات المسلّحة والانتفاضات التي آل بعضها إلى الانتصار، وانحدر معظمها إلى الفشل، وما زال كثير منها لا يتحرّك من مكانه.

الكتاب يتحدّث صراحة عن أهميّة إنجاز كتب عن المعارك والحروب والنّضال الكرديّ، ويحتجّ صراحة وعلانيّة على غياب هذا المنجز عن المشهد الكرديّ، في حين هناك تطرّق إلى الكتابة في سائر الموضوعات، مثل: مخطوطات الملالي، والشّيوخ القدامى في زوايا المساجد، وأركان الجوامع، وتكايا المتصوّفة.

الشّعور الأكيد الذي يهيمن عليّ بعد قراءة هذا الكتاب هو توقي الشّديد إلى أن يُستكمل المؤلّف هذا المشروع في جزء جديد/ كتاب ثانٍ يرسم ملامح المستقبل البديل المقترح للثّورات والنّضال الإنسانيّ مع رصد الخطّة المفترضة بتجليّاتها كلّها لأجل استكمال هذا الكيان في ضوء المعطيات العالميّة والشّرّق أوسطيّة المتسارعة والمربكة والمباغتة.

أيّاً كانت قناعتنا المتكوّنة بعد معاينة هذا الكتاب، وأيّاً كان انحيازنا إلى ثورة الجبال أم إلى انتفاضة المدن، فإنّنا لا بدّ أن نضّم أصواتنا إلى صوت الكاتب الذي يختم كتابه بجملة قدريّة تحكم المآلات والصّراعات كلّها في كوكب الأرض، وهي: "لا بدّ أن تتحرّر الشّعوب مهما طال زمن الظّلم والاستبداد، والعبرة في البحث عن الطّريقة المثلى لذلك"[٦]

الإحالات:

١- اسم الكتاب بالكرديّ هو: شورشي كوردستان وكورانكاريه كاني سه رده م؛ وهو صدر باللّغة الكرديّة واللّغة العربيّة في أكثر من طبعة.

٢- ملّا بختيار: هو حكمت محمد كريم، سياسيّ وكاتب كرديّ، من المعارضين ومثقّفي الكرد، ومن الكتاب النّاشطين في السّياسيّة والكفاح المسلّح والنّشاط الجماهيريّ، وُلد في خانقين، وانضمّ إلى صفوف العصبة الماركسيّة اللّينينيّة الكردستانيّة في عام ١٩٧٠، وشارك بتمرّد عام ١٩٧٤، كما شغل الكثير من المناصب الحزبيّة في الاتّحاد الوطنيّ الكردستانيّ في كردستان العراق، مثل: عضو قيادة عصبة كادحي كردستان، وعضو قيادة الاتّحاد الوطنيّ الكردستانيّ، وقائد المنطقة الإقليميّة في حلبجة، ورئيس مركز تنظيمات السّليمانيّة للاتّحاد الوطنيّ الكردستانيّ، ورئيس مكتب المنظّمات الدّيقراطيّة في الاتّحاد الوطنيّ الكردستانيّ، ورئيس اللّجنة الأولمبيّة في كردستان، وعضو برلمان كردستان في عام ١٩٩٥، ومشرف على الإعلام المركزيّ في الاتّحاد الوطنيّ الكردستانيّ، وعضو في المكتب السّياسيّ للاتّحاد الوطنيّ الكردستاني، ومسؤول الهيئة للمكتب السّياسيّ للاتّحاد الوطنيّ الكردستانيّ.

من مؤلّفاته: "ثورة كردستان ومتغيّرات العصر"، و"كتاب التّمرّد على التّاريخ"، و"حزمة مواضيع مختارة، و"الدّيقراطيّة بين الحداثة وما بعد الحداثة"، و"الدّيقراطيّة بعد الحرب الباردة"، و"في خدمة الأدب"، و"حريّة العقل والمجتمع المدنيّ"، و"الخبير في كوردولوجي"، و"روسيا والأكراد"، و"الدّيقراطيّة وأعداؤها".

٣- ملّا بختيار: ثورة كوردستان ومتغيّرات العصر: نضال الجبال أم ثورة المدن، ترجمة بندر علي المدولاويّ، ط٤، مؤسّسة ئاراس للطّباعة والنّشر، السّليمانيّة، إقليم كردستان العراق، العراق، دون سنة طبع، ص٢٤٨

٤- نفسه: ص٢٥٩

٥- نفسه: ص٢٥٠

٦- نفسه: ص٣٨٣

د. سناء شعلان

أديبة وأكاديميّة وإعلاميّة أردنيّة من أصول فلسطينيّة، 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 ٥٩ مؤلفاً منشوراً بين كتاب نقديّ متخصّص ورواية ومجموعة قصصيّة وقصّة أطفال ونصّ مسرحيّ مع رصيد كبير من الأعمال المخطوطة التي لم تنشر 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.

تُرجمت أعمالها إلى الكثير من اللّغات، ونالت الكثير من التّكريمات والدّروع والألقاب الفخريّة والتّمثيلات الثّقافيّة 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

٤- مجموعات قصصيّة مشتركة مع أدباء عرب وعالميين:

١- مجموعة قصصيّة مشتركة مع قاصّين أردنيين بعنوان "القصّة في الأردن: نصوص ودراسات".

٢- مجموعة قصصيّة بعنوان "الضّياع في عيني رجل الجبل".

٣- مجموعة قصصيّة مشتركة مع قاصّين عرب بعنوان "في العشق".

٤- مجموعة قصصيّة مشتركة مع قاصين أردنيين بعنوان "مختارات من القصّة الأردنيّة".

٥- مجموعة قصصية مشتركة مع أدباء مصريين 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- مسرّحيات 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 الفراهيديّ: 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 تجسيد الذّات والآخر في الأدب المعاصر.

٦- ترنّم الصّوت وثورة الصّدى: دراسات في إبداعات معاصرة.

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 العلاّمة 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 ينير 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 "الفنتازيّا رداء للتّثوير 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 545314