نظرات في الرواية والشعر

قراءة في نماذج عربية مختارة

نظرات في الرواية والشعر (قراءة في نماذج عربية مختارة)

د. خولة شخاترة

الطبعة العربية الأولى 2022.

© حقوق الطبع محفوظة بموجب عقد 2022.

الآن ناشرون وموزعون

المدير العام: د. باسم الزعبي

الأردن، عمّان، شارع الملكة رانيا، بجانب صحيفة «الرأي»، مجمع المفلح التجاري(87)، ط1.

هاتف: 797162720، 65620722 (962+)

alaan. publish@gmail. com

www. alaanpublish. com

تصميم الغلاف: م. سجود العناسوة

All rights reserved. No part of this book may be reproduced ،stored in a retrieval system or transmitted in any form or by any means without prior permission in writing of the publisher.

جميع الحقوق محفوظة. لا يسمح بإعادة إصدار هذا الكتاب أو أيّ جزء منه أو تخزينه في نطاق استعادة المعلومات أو نقله بأيّ شكل من الأشكال، دون إذن خطّي مسبق من الناشر.

ISBN:978-9923-13-489-4

المملكة الأردنية الهاشمية

رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية

(1501/3/2022)

813.03

شخاترة، خولة خليل

نظرات في الرواية والشعر: قراءة في نماذج عربية مختارة/ خولة خليل شخاترة. عمان: الآن ناشرون وموزعون، 2022

(300) ص

ر. إ: 1501/3/2022

الواصفات: النقد الأدبي/ / الدراسات الأدبية/ / الأعمال الأدبية/ / الشعر العربي/ / الرواية العربية/ / الأدب العربي

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

طُبع بدعم من وزارة الثقافة

2022

الآراء الواردة في الكتاب لا تعبّر بالضرورة عن رأي الجهة الداعمة

د. خولة شخاترة

نظرات في الرواية والشعر

قراءة في نماذج عربية مختارة

شوقي بزيع

ربيع جابر

عبود الجابري

هاشم غرايبة

محمد نايل عبيدات

حبيب الزيودي

زياد محافظة

مهدي نصير

أحمد الطراونة

المقدمة

هذا الكتاب نتاج جهد ا ستغرق سنوات، بدأ بمحا ضرات عامة أو ندوات شـــار كت بها في رابطة الكتاب الأردنيين– فرع إر بد– وفي جامعة اليرموك، و جامعة جدارا وانتهى بعضـــها بحثًا محكمًا في مجلات أردنية أوعربية محكمة، والبعض الآخر ظل محتفظًا بشـكله الأقرب إلى المقالة. إلا البحث الخاص بدراســة قصــيدة للشــاعر مهدي فكان نتاج حوار مشــترك بيني وبين زميل لي بجامعة جدارا مع الشـاعر فاقترح هذا الزميل ان نكتب عن تجربة الشـاعر مهدي نصـير، وكان من المفترض أن يشاركني الزميل الكتابة، لكن الظروف شاءت أن أكتبه بطريقة، مغايرة عما أراده.

بالصـدفة اكتشـفت أن المكان العربي حاضـر في عدد من الأعمال التي تناولته بالدرس في هذا الكتاب، أبرزها إربد مسقط رأس عدد من الكتـاب ليس إربـد المـدينـة، ولكن قرى إربـد، وهي على التوالي: حوارة قرية هاشـــم غرايبة، وكفرســـوم قرية محمد نايل عبيدات، وكفرجايز قرية زياد محافظة، والحصـــن قرية مهدي نصـــير، وتُقْبِل قريتي. فكانت إربد وحوارة حاضـــرتان في رواية القط الذي علمني الطيران لهاشـــم غرايبة، وكفر ســـوم في رواية تغريبة قرية لمحمد نايل عبيدات، وإن لم يذكرها بالاسم، والكرك فهي مكان الحدث في وادي

الصفصافة، أما الأردن بكل تفاصيلة حاضر في قصائد الراحل حبيب الزيودي، في حين كانت مدينة صور عنوانًا لقصيدة شوقي بزيع. يضم هذا الكتاب ستة بحوث وأربعة مقالات مرتبة ترتيبًا زمنيًا حسب سنة نشرها أو قبولها للنشر، وكل بحث أو مقالة يدرس المادة الروائية أو الشعرية من منظور يختلف عن البحث الآخر، وهذا الاختلاف فرضه النص؛ فهذا الأخير كان منطلق الدراسة والأساس الذي اعتمدت عليه. فهي دراسات تلقي الضوء على جوانب معينة من كل نص مدروس.

فحاولت استنطاق قصيدة صور من ديوان «أغنيات حب على نهر الليطاني» للشاعر شوقي بزيع ، ودرست صورة الأب في نصين شعريين للشاعر عبود الجابري، كما توقفت عند دراسة النص التراثي في رواية سيد العتمة لربيع جابر، ثم انتقلت إلى دراسة وجهة النظر والمكان في رواية القط الذي علمني الطيران لهاشم غرايبة التي تروي تجربة السجن، أما رواية تغريبة قرية لمحمد نايل عبيدات فقد درست فيها المفارقة، وانتقلت بعدها إلى شعر حبيب الزيودي فتوقت عند ثيمة الغناء وثيمة الشعر، ودرست في رواية يوم خذلتني الفراشات الاستباق فيها، أما الشاعر مهدي نصير فقد اخترت ديوانه تحولات أبي رغال الثقفي وانتقيت منه قصيدة مطولة بعنوان «أغاني الفارس المهزوم» فدرستها، ثم ختمت الكتاب بالرواية فكانت رواية وادي

الصـفصـافة التي تتحدث عن ثورة الكرك سـنة 1910 ضـد الأتراك العثمانيين.

د. خولة شخاترة

تقبل 4/ 9/ 2021

قراءة في قصيدة «صور» لشوقي بزيع

إطلالة

يعد هذا التحليل محاولة لقراءة قصيدة «صور» لشوقي بزيع آخذاً بعين الاعتبار أن القصيدة لم تكن تعبيراً مباشراً عن مجموعة أحداث أو عن حدث معين – عملية اللطياني 14-15 آذار 1978- وإنما كتبت بعد ما يزيد عن سنتين عن تلك العملية. وهي مدة كافية أتاحت للشاعر فرصة التأمل والمراجعة، ومن ثم التعبير عن موقفه تجاه الحدث، أو من الغزو بشكل عام. مع الإشارة إلى أن عملية الليطاني كانت واحدة من النذرالأولى للاجتياح الإسرائيلي فيما بعد للبنان عام 1982.

ورد في بداية القصيدة ما يشير إلى أن الوقت قد حان لكتابة مرثية للمدينة، إضافة إلى القرائن الزمنية التي تشير إلى أن المدة الزمنية الفاصلة بين الحدث وكتابة القصيدة[1] حيث ذيلت بعبارة: صور- حزيران1980- شباط 19811؛ إذ افتتح قصيدته قائلا:

والآن يا صور،
أيتها الطعنة الأبدية في جسد البحر
والسقطة المستفيمة

(1) نشرت قصيدة «صور» في مجلة الأداب، العدد 5-6/ 1981، ص2-6.

نحو
الفراغ
الذي يملأ الروح،
آن الأوان لكي أكتب لك الأغنية
مستعيرا جميع المراثي التي كتبت في رثاء
المدن[1]

والإشارة إلى الحد الزمني بين الحدث والكتابة، سواء أكانت هذه الإشارة من خارج النص أم من داخله، تدعو إلى القول: إن القصيدة قد تجاوزت الحدث التاريخي في بعده الزمني المحدد إلى مجالات أوسع، فيتحول الحدث بعد تمثله من مجرد سرد لتفاصيل متعلقة به إلى فضاءات أخرى تتعلق برؤية الشاعر الخاصة للمكان والحدث والتاريخ. فالقصيدة تقوم على قراءة المكان في الماضي والحاضر، من خلال حوار بين الشاعر والمكان، بالإتكاء في كثير من الأحيان على مرويات تاريخية، أو إشارات وردت في العهد القديم.

يعلن الشاعر منذ البداية عن انتهاء زمن الحياد والصمت، وأن الآوان قد حان لرثاء صور، وأن هذا الرثاء لن يكون عادياً، وإنما سيستعير كل

(1) أغنيات حب على نهر الليطاني، شوقي بزيع، دار الآداب، بيروت، 1985، ص9، في الصفحات التالية سنذكر الديوان اختصاراً.

المراثي التي كتبت في رثاء المدن، ويعلن أيضـا أنه على الرغم من نجاته من المجزرة بالمعنى الحرفي للفظة، إلا أنه سـيعود للمواجهة من جديد، وسـيدخل المعركة من باب آخر، هو باب الكتابة أو (الشـعر)، سـيما أن الكتابة ميدانه الحقيقي، لارتباطها بالتخليد والبقاء من جهة، ولأنها نوع من المواجهـة- مواجهـة الموت وبشـاعة الحرب وردا عليهـا من جهة أخرى.

أنا الشاعر المتهدم
اسمع قرقعة الطبل تحت فناء البيوت
وتهويمة العنكبوت على الجسد الآدامي
وأعلن:
أني نجوت من المجزرة
لادخلها من جديد على صهوة الحبر[1]

والإشارة إلى لجوء الشاعر إلى الكتابة، عن قصدية واضحة، تستدعي للأذهان، وإن كانت بصورة مغايرة، مرثاة صور للنبي حزقيال، التي كتبت بتكليف من الرب بعد ان أمر الرب بدمارها! فقد ورد في العهد القديم: «لذلك هكذا قال السـيد الرب هأ نذا عليك يا صـور فأصـعد عليك أمما كثيرة كما يعلي البحر أمواجه، فيخربون أسـوار صـور ويهدمون أبراجها

(1) **الديوان**، ص11.

وأسحي ترابها عنها وأصيرها ضح الصخر»[1]، ويرد أيضا «وأنت يا بن أدم- والكلام موجه إلى النبي حزقيال - فارفع على صور مرثاة، وقل لصور أيتها الساكنة عند مداخل البحر تاجرة الشعوب إلى جزائر كثيرة هكذا قال السيد الرب»[2].

يقف الشاعر في قراءته لمدينة صور موقف المتأمل في تاريخ هذه المدينة المأساوي، وهو لا يجد تفسيراً منطقياً أو معقولاً لتوالي هذه المأسي، لذا نجده يعمد إلى المقابلة بين حدثين تاريخيين: الأول مغرق في القدم، ويضم مجموعة من الاحداث التي مرت على صور، من مثل: حصار نبوخذ نصر، وحصار الأسكندر المقدوني، وإن لم يشر إليهما صراحة، والغزو الإسرائيلي للمدينة، علهُ يجد تفسيراً لما يحدث، والمقابلة بين الحدثين تشير إلى المساواة بينهما من حيث دلالتهما على الدمار الشامل الذي لحق بالمدينة، وإلى انطفاء دورها الحضاري كذلك.

وبوحي من وطأة الحاضر المتمثل بدمار صور، ووقوفها وحيدة في هذا الزمن، وغياب دورها الحضاري الذي كانت تتمتع به فيما مضى، حين كانت عاصمة فينيقيا وزهرتها، والثريا التي زينت شاطئ المتوسط ذات مساء، يقول:

(1) العهد القديم، سفر حزقيال، 26: 3-4.

(2) العهد القديم، سفر حزقيال، 26: 3.

أغني لزهرة فينيقيا المطفأة
واثريا التي زينت شاطئ المتوسط ذات
مساء وأسقطها
طائر العتمة الهائلة[1]
أو
أغني
لطفلة هذا الزمان الوحيدة
لصور التي لم تعد عاصمة
لصور التي لم تعد قائمة[2]

فمثل هذا الأحســاس دفعه إلى الانتقال إلى الزمن الماضــي، الذي بدأت فيه قصة خلق صور وتكوينها الأول- إن جاز التعبير- أو إلى لحظة ولادتها:

كان ذلك في الصمت
لا الزيت كان دليلا على الشمعدان
ولا الماء يفضي إلى الفضة الساكنة
كان لحم الجبال كزغب العصافير

(1) الديوان، ص9-10.
(2) نفسه، ص10.

والأرجوان دم يتقدم بين الملوك
وبين كلاب الملوك
حين لم يكن البحر شيخا
ولم تكن الأرض أكثر من لوحة يتقاذفها الموج،
مد الصباح يديه إلى الأرض
وافتتح المهرجان بأغنية اسمها:
صور
من الحجر المتفدم في السن جاءت
ومن لغط الجن في عتمة الليل قدن مراكبها
وكان يصوبها الله نحو المياه
فيسمع للموج في شاطئيها دوي
كما لم يدو انفجار على الأرض
ومن ذلك الزبد ابتدأت آسيا بالبكاء
وقامت على حدق الدمع عين السكينة
وقال لها الله: يا صور كوني مدينة
فكانت... [1]

(1) أغنيات حب على نهر الليطاني، ص13-15.

اللافت للنظر أن الشاعر في السطور الشعرية السابقة التي تصف حدث ولادة المدينة، لا يقدم وصفـًا تاريخيـًا لما حدث، وإنما يعمد إلى أسطرة الحدث نفسه، فيبدو حدث الولادة حدثـًا خارقـًا، وإنما يتم بمشهد احتفالي، إذ يفتح المشهد على المكان الذي يستعد للإعلان عن نبأ الولادة؛ فيظهر الصباح وهو على أتم استعداد للبدء بالاحتفال لهذا الحدث الكوني – الأسطوري، فنراه على رأس القائمين على المهرجان، وبإشارة من يديه إلى الأرض يتم الإعلان عن ظهور صور. كان هذا في زمن مغاير للزمن الحاضر؛ في زمن كانت عناية الله تتولى حراسة المدينة – والكلام للشاعر – وتصوب مراكبها في البحر، في زمن حدثت فيه إزاحة للفواصل المكانية، فلم يعد للمسافات وأبعادها قيمة تذكر عند أصحاب المدينة بفعل الرحلات المتكررة في أرجاء العالم؛ فلم تكن الأرض بالنسبة إليهم أكثر من لوحة يتقاذفها الموج. «ففي جرأة وصبر لا ينفد عبروا – الفينقيون – البحار وبلغوا بقاعـًا لم يجرؤ أحد من قبلهم على أن يغامر بالارتحال إليها»[1]. وبعد المشهد الاحتفالي المهيب الذي شهد ولادة صور، الذي حدث بصمت – ربما لقلة المواد المكتوبة التي تروي تلك التفصيلات، وربما كان ذلك الصمت يشير إلى مهابة الحدث وجلاله، وإلى الأجواء الأسطورية التي رافقته فتفرض على المرء

(1) إيفار ليستر، الماضي الحي، حضارة تمتد سبعة آلاف سنة، ترجمة: شاكر إبراهيم سعد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1981، ص 104.

الصمت. بعد ذلك يقدم الشاعر مجموعة من الصور التي تشير إلى قدم المدينة وعراقة حضارتها من خلال الإشارة إلى المصنوعات التي اشتهرت فيها، كمادة الصباغة الأرجوانية مثلاً[1]، ومن خلال الإشارة إلى الملاحة التي أصبحت رمزاً للمدينة، أو رمزاً من رموز حضارتها[2]؛ لذا نجده يؤكد القدرة الخارقة لأصحاب المدينة في صناعة المراكب. وهي قدرة مستمدة من قدرات الجن غير المحدودة فتذكر بجن سليمان الذين نقلوا عرش بلقيس من سبأ إلى القدس في لمح البصر. فقد ورد في القرآن الكريم (قال عفريت من الجن أنا آتيك به قبل أن تقوم من مقامك. وإني عليه لقوي أمين قال، الذي عنده علم من الكتاب أنا آتيك به قبل أن يرتد إليك طرفك)[3].

واللافت للنظر أن الشاعر في إشارته إلى قدرتهم الخارقة في صنع المراكب يستخدم لفظة «لغط الجن» أي الكلام فيشير من خلالها إلى دور الكلمة في عملية الخلق، لا سيما أنه سيشير فيما بعد إلى صيغة تطابق تلك

---

(1) أورد صاحب الماضي الحي أن Phoinix كلمة يونانية مأخوذة من Phoinos ومعناه الأحمر، فربما لقيهم اليونانيون بهذا الاسم نسبة إلى بشرتهم التي تميل إلى اللون الأحمر القائم، كما تحتمل أن يكون هذا الاسم مشتقاً من الأقمشة المصبوغة بصيغة الأرجوان التي اشتهر بها الفنيقيون، ص 104.

(2) إيفار ليستر، مرجع سابق مذكور، ص 105.

(3) سورة النمل، الآية 38-39.

الصـيغة التي ترد في سـياق قصـة الخلق والتكوين، كما وردت في العهد القديم:

وقال لها الله:

يا صور كوني مدينة

فكانت...[1].

فبعد ورود الصـيغة الدالة على الخلق والتكوين، يتابع هذا الصـوت تقديم مراحل تكون المدينة، وتتضـمن عملية التقديم الإشـارة إلى المرا حل التي مرت بها، فيبدأ بمرحلة المجتمع الأمومي للمدينة حين يكتفي بالإشـارة إلى عنصـر الأنوثة الذي يملأ هواء المدينة، ويسـتبعد العنصر الذكوري، مع ما في هذه الإشارة من دلالة على الخصب، لا سيما أنها ترد في سـياق يدل على تفجر المدينة بالحياة والحركة، في غياب تام للشرائع أو التشريعات التي تأمر وتنهى، وقد ترتب على هذا الغياب غياب آخر، هو غياب العقوبات، وغياب للأدوات التي تنفذ بها العقوبات:

وقال لها الله

يا صور كوني مدينة

فكانت...

وجئنا لها بهواء ملأناه أبنية ونساء

(1) الديوان، ص15.

وأرصفة داكنه

لا حصى كان بعد لكي نرجم الزوجة الخائنة

ولا شوك كي نتبرأ من وخزة البحر[1]

ويقدم بعدها مجموعة من الصور تشير إلى الحياة الاجتماعية في المدينة، وصور من حياتها اليومية، وعن أحلامها وطموحاتها. والحديث عن الأحلام والطموحات دعاه للحديث عن المقاومة والوسائل التي يدافع بها أصحاب المدينة عن مدينتهم أمام الغزاة، فيتماهى صوت الشاعر بصوت فتيات صور، فنسمع لنشيدهن الذي يرددنه أثناء حصار الإسكندر للمدينة:

«جدائلي قصصتها

ضفائري عفرتها

جواهري قد بعتها

من أجلك يا صور»[2]

وعدا عن كون النشيد يشير إلى مرحلة من مراحل تاريخ صور الدموي، إلا إنه يشير إلى مسألة غاية في الأهمية؛ وهي الرغبة في المقاومة والصمود- اعتماداً على الذات- أمام العدو مهما كانت الظروف، فهو

(1) الديوان، ص15.

(2) الديوان، ص17.

بهذا التوظيف للنشـيد يتجاوز مجرد الإشـارة إلى الأناشـيد التي ترافق الطقوس المقدمة للآلهة، إلى التصميم على المقاومة والصمود، فقد ورد في معرض الحديث عن آلهة الفينيقين «وكان على وصيفات إستارت في بيبلوس أن يضحين بخصلات شعرهن الطويل للآلهة، وأن يلبين رغبة أي غريب يمر بهن في فناء معبدها تماماً كما كانت تفعل عذارى عشتاروت في بابل كذلك كان لديهم الإله مولوخ المرعب الذي كان الفنيقيون يقدمون له أطفالهم أحياء لتحرق كقرابين له. وعندما حوصرت قرطاجة في 204 ق. م، قدم سكانها مائة ولد من أصل نبيل على مذبح مولوخ في محاولة يائسة منهم؛ لاستعطاف الإله حتى يرفع عنها الحصار[1]. وإذا كان الحاضر في السطور الشعرية السابقة قد دفع الشاعر إلى الانتقال إلى الماضي، فإننا نجد أن الحاضر نفسه بجروحه وتمزقاته يضغط على الماضي كذلك، ويقطع سيرورته، فيتم الانتقال من نشيد فتيات صور إلى صور كما يراها في الحاضر، فأقام صورتها على أساس من المقابلة والتحول بين صورتها في الماضي حين كانت العناية الإلهية تتولى حفظها ورعايتها، وصورتها في الحاضر، وهي تتساءل عن العناية الإلهية في هذه المرحلة الحرجة من تاريخها[2]، فيشعر المرء أن يد الله قد ارتفعت عن المدينة، لدرجة أن الهواء الذي ملىء فيما مضى بالأبنية والنساء قد

(1) إيفار ليستر، مرجع سابق مذكور، ص107.

(2) الديوان، ص20.

تحول إلى هواء كسيح، وقد خنقته الحقيقة في الأوج[1]، ومع ذلك نجد صورة المدينة المقدمة تتأرجح بين الثبات؛ صور هي الحجر الضد في قلب هذا الزمان البخيل [2]، والتلاشي: صور الزبد [3]، وبين صورة امرأة تختزن في ذاكرتها تاريخ صور الحضاري، وفتاة تغني بصوت حزين. بين التفرد في الصمود، على الرغم من الضعف العام والتشرذم: وصور هي الصرخة المستحيلة في اللاأحد، ووقوفها وحيدة أمام عدو مشترك وهي تدفع ضريبة أحلامها:

من غير صور التي نعقت فوقها بومة المرحلة

من غير صور التي تتضرج كل مساء

بأحلامها الموحلة[4]

لقد صنع تاريخ صور بالدم، فليس غريباً أن نجد في القصيدة إشارات كثيرة تدل وتشدد على المقاومة والنهوض من جديد:

والموج لا يتقدم إلا ليرتد

والعمر لا يتهدم إلا ليشتد[5]

---

(1) نفسه، ص17.

(2) نفسه، ص 18.

(3) نفسه، ص 17.

(4) الديوان، ص19-20.

(5) نفسه، ص17.

وثمة صــوت آخر في القصــيدة يعبر عن فكرة الركون إلى قوة الزمن التدميرية، التي يرجع إليها كثير من الناس الســبب في دمار الأمم وزوالها، وتتبدى هذه الفكرة من خلال الأسطر الشعرية التي اختصرت تاريخ صور الطويل بكلمات لا تتجاوز أصابع اليد الواحدة وهي: التملك، والضحك، والهلاك، والتحلل:

هنا ملكوا، ضحكوا، هلكوا

واستحالوا إلى أتربة[1]

وكأن ما يحدث لصــور في الوقت الراهن، من وجهة نظرهم، هو نتيجة طبيعية لسـلطة الزمن. فيظهر صـوت الشـاعر معلنـًا عن عدم تسـليمه بهذه المقولة تفســيراً للواقع المتردي، يتبدى موقفه هذا حين تكبر المدينة في وعيه فتتحول إلى كل شــيء فلا يحدها إطار مكاني ولا آخر زماني، ويتخذ الحديث عنها مساحة واسعة من النص من مثل:

هنا صورة

أكثر من قرية

وأقل من البحر

أكثر من رجل عابر،

وأقل من الدهر[2]

---

(1) نفسه، ص12.

(2) الديوان، ص22.

فتغدو رمزاً للبســاطة، والأمان المفقود، والتاريخ الممتد. ثم نجد في غمرة حديثه عنها اســتدعاء للطفولة؛ فنســمع صــوت أمه وهي تودعه بالوصايا التي تتضمن الحذر والانتباه :

بني انتبه... [1]

ولكن أنى له الحذر في ظل الزلزال الذي يحدث في المدينة. ثم يعاود الحديث عن صــور؛ فتتحول من مجرد رقعة مكانية ينتمي إليها مجموعة من الناس في إطار زمني إلى الجنة، وإلى الحلم وإلى الحياة ذاتها:

كل ما نراه نسميه صور

الطيور التي لا تطير على هذه الأرض

والرغبات الدفينة

والفتيات اللواتي نراهن في الحلم[2]

يبدو أن إحســاســه بالخوف من فقدان المكان وضــياعه، دفعه إلى أن تصبح صور في وعيه كل شيء جميل:

القباب،

المكان الذي يبدأ منه الشعر[3]

---

(1) نفسه، ص23.

(2) الديوان، ص 25.

(3) نفسه، ص24.

وبعد أن يحاور المكان بكل أبعاده يصبح الحديث أكثر خصوصية حين ينتقل إلى قريته «زبقين» فيسألها عن الإنسان في المدينة، فما مصيره؟ ثم يعود إلى المقابلة الساخرة بين الحدثين التاريخين اللذين مر ذكرهما. فيستحضر دمار صور في الزمن القديم، وما تسبب عنه من غياب للعنصر البشري. فدفعه هذا الغياب إلى سؤال البحر عن أصحاب المدينة:

أين هم

أين هديل قراهم

وأين أنين بيادرهم

ورنين مقابرهم[1]

ويقول أيضا:

ثم غابوا

ولم يتركوا ما يدل على روحهم

غير أغنية يابسة

أين هم أيها البحر،

هل أبصرت جمعهم عينك الحارسة؟[2]

-ويظهر البحر- وقد أصبح عدواً في زمن التحول- بكل جبروته فيقدم تفسيراً لما حدث، مع العلم أنه لا يتوقف عند التفصيلات شأنه شأن

(1) نفسه، ص26.

(2) الديوان، ص27.

الجبابرة و صناع الحرب. وحين يشرع البحر في بيان الدافع الذي دفعه إلى هلاك المدينة وما فيها، لا نجده يشير إلى ذنب ارتكبوه، سوى أنهم أحبوا الحياة وأقاموا الأسوار، وبحثوا عن الذهب:

أنا البحر،

لا أتنصت إلا لموجة روحي ولا أتوقف عند التفاصيل

شاهدتهم يهبطون إلى السفح مثل طبول خرافيه ويدفعون فوق جدار المدينة،

شاهدتهم يهدمون القرى ليقيموا على الموج

أسوارها العالية

وشاهدتهم يحملون الغرابيل بحثًا عن الذهب

الأزلي الذي طمرته المدينة في الرمل

قبل قرون

فأغرقتهم

واحداً

واحداً[1]

ثم يقول:

ثم لطمت المدينة

(1) الديوان، ص27-28.

حتى تداعت على ساكينها

لأني أنا البحر

أمد يدي للشموس وأشوى عليها الملوك

وأرفع كفي وأصفع أقفية الأنبياء

أنا البحر سيد هذا الفراغ العظيم[1]

إن أحلام أصحاب صور وطموحاتهم بالحياة الكريمة كانت سببًا في هلاكهم، فلطم البحر المدينة فتداعت على أهلها ولم ينج منها أحد لا النساء، ولا الملوك، ولا صُنّاع الخزف، ولا المزيفون، والحديث عن إقامة الأسوار العالية والبحث عن الذهب اللذين كانا سببًا في غضب البحر على صور وأهلها، يستدعي إلى الذهن ما ورد في العهد القديم عن السبب في دمار صور، وهي محاولة رئيس صور التشبه بالآلهة «يا بن آدم والكلام موجه إلى النبي حزقيال- قال لرئيس صور هكذا قال السيد الرب من أجل أنه قد ارتفع قلبك وقلت: أنا إله في مجلس الآلهة أجلس قلب البحار. وأنت إنسان لا إله وإن جعلت قلبك كقلب الآلهة، ها أنت أحكم من دانيال، سر ولا يخفي عليك، وبحكمتك وبفهمك حصلت لنفسك ثروة، وحصلت الذهب والفضة في خزائنك بكثرة حكمتك في تجارتك كثرت ثروتك، فارتفع قلبك بسبب غناك، فلذلك هكذا، قال السيد الرب،

(1) نفسه، ص 29.

من أجل أنك جعلت قلبك كقلب الآلهة لذلك هأنذا أجلب عليك غرباء، عتاة الأمم فيجردون سيوفهم على بهجة حكمتك ويدنسون جمالك. ينزلونك إلى الحفرة فتموت موت القتلى في قلب البحار. هل تقول قولاً أمام قاتلك: أنا إله وأنت إنسان، لا إله في يد طاعنك، موت الغلف تموت بيد الغرباء؛ لأني أنا تكلمت، يقول السيد الرب» [1]. لذا نجد الشاعر يكرر هذه اللازمة: «أنا البحر؛ لأني أنا البحر، وأنا البحر سيد هذا الفراغ العظيم»، وهي توازي الصيغة المتكررة في سفر حزقيال: «هكذا قال السيد الرب..

و«أني أنا السيد الرب» أما قوله:

لأني أنا البحر

أمد يدي للشموس وأشوي عليها الملوك

وأرفع كفي وأصفع أقفية الأنبياء[2]

يحيل إلى ما ورد على ألسنة القصاص من أن «عوج بن عناق رجل من العمالقة الذين قاتلهم بنو اسرائيل في الشام، زعموا أنه كان لطوله يتناول السمك من البحر ويشويه إلى الشموس [3]، لكن هذه الإحالة ترد في سياق مغاير لما ورد على ألسنة القصاص لما فيها من دلالة على الجبروت

(1) العهد القديم، سفر حزقيال، 28:10-2.

(2) الديوان، ص29.

(3) ابن خلدون، المقدمة، دار القلم، بيروت لبنان، ط6، 1981، ص 177.

والبطش. ويتقدم الشـــاعر بعد ذلك فيرى الدمار الذي حل بالمدينة، فتخلط الأمور بعضـها ببعض، وينعدم التمييز بين الأشـياء، فتظهر أسـماك القرش والتماسـيح [1] وتخلو الأماكن المكتظة من روادها فتكون النتيجة مزيداً من التهجير والعويل [2]. ويمعن الشـاعرة الإشـارة إلى سـوء حظ المدينة حين يشـير إلى ظهور المذنب [3] فيزيد الطين بلة وكأن المرحلة لا ينقصـها إلا مزيد من النحس وسـوء الحظ... ولا يجد المرء أفضـل من عبارته التي يلخص فيها ما حل المدينة «سـقطت حرمة الأمكنة[4]. وأمام الموت الذي يعم المدينة يتسـاءل الشـاعر عن حجر يسـند به مدينته، ويستنجد بالشعر؛ ليرثي خرائب المدينة، ويظـل صـوت الشاعر يرتفع فيتحدث عن أناس يعرفهم، وأصدقاء له في المدرسة... فيتساءل عنهم:

مضى أجمل الأصدقاء

ولم يتركوا غير ضحكاتهم في فراغ المدينة

زاهي الذي غادر الثانوية ذات صباح

تاركًا خلفه جملة ناقصة

---

(1) الديوان، ص 21.

(2) نفسه، ص 31-30.

(3) نفسه، ص 32.

(4) نفسه، ص 33.

وعبداللطيف الذي أطفأت روحه

نسمة من حنين

وكسرت الريح نظارتيه

فظل يهوم خلف سواد كثيف، ولا يجد الأرض[1]

لا يطلب الشـاعر بعد ذلك المسـتحيل، فهو لا يريد إعادة الحياة إلى الذين ماتوا، ولا إعادة البيوت التي تهدمت.. ولا إعادة الأعضـاء التي فقدت من أجساد الأطفال واختلطت بالتراب أو الحديد[2]... إنه لا يطلب المستحيل، إنه بحاجة إلى هدنة تتيح له إعادة النظر في هذا الحطام الممتد.

ولكن على الرغم من الضعف العام والحطام المنتشر نجد صوته يتحد مع صـوت الجماعة في الدعوة إلى المقاومة والصـمود بالاعتماد على الذات، مستبعداً فكرة مجيء النصر من الخارج:

في خندق اسمه الأرض نصمد

أو أي مدى أصفر يصنع البرتقالة والنبض

نصمد

---

(1) الديوان، ص39.

(2) نفسه ص 40-41.

تحت المدينة[1]

ويقول:

فوق سطح الخريف الذي اغتالها

ونجمع أوصالها كطيور خرافية

ثم نطلقها عبر هذا الخراب

نصمد[2]

ويقول:

ونصمد في ملجأ الروح

أوي بيوت التنك

وتلقي شباكًا على الطائرات

ونسحبها... كالسمك[3]

أو

وسنوقف هذا العجوز الذي اسمه الانتصار

على قدم واحدة

---

(1) نفسه، ص45.

(2) الديوان، ص45-46.

(3) نفسه، 46.

ولو بقيت من منازلنا فسحة باردة

ولو بقيت من مراكب موجة عائدة

ولو بقيت من مقابرنا لوحة شاهدة[1]

ملاحظة: كل الكلمات التي تنتهي بالتاء المربوطة في المقاطع الشـعرية وردت في الديوان بالهاء وقد صححتها كما ورد في المتن.

(1) نفسه، ص47.

المصادر والمراجع

1. أغنيات حب على نهر الليطاني، شــوقي بزيع، دار الآداب، بيروت، 1985.
2. العهد القديم.
3. الماضي الحي، حضارة تمتد سبعة آلاف سنة، إيفار ليستر، شاكر إبراهيم سعد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1981.
4. مقدمة ابن خلدون، دار القلم، بيروت، لبنان، 1981.

النص التراثي
في «سيد العتمة» لربيع جابر

المقدمة

سـيد العتمة هي باكورة إنتاج ربيع جابر صـدرت عام 1992 ونالت جائزة النقاد للرواية وهي من الروايات العربية اللافتة؛ لذا توقفت عندها يمنى العيد وتناولت جانبا هاما فيها هو «هدم الحكاية»[1]، كما أشـارت فاطمة بدر إلى هذه الرواية في مقال عن «محاكاة واقعية ماركيز السحرية في ثلاث روايات عربية»[2].

وربيع جابر كاتب لبناني صـاحب إنتاج روائي غزير ومتميز صـدر له ما يزيد على عشر روايات، منها؛ شاي أسود عام 1995 ويوسف الإنجليزي 1999 ورحلـة الغـرنـاطي 2000 وثـلاثيـة بيـروت 2003-2007 والاعترافات 2008 وأمريكا 2009.

وهو صـاحب مشـروع كتابي يسـتفيد من التاريخ والوثيقة، ويوظفهما لبناء نص روائي؛ ظهر هذا في غير رواية أشهرها: الرواية المدروسة ورالف

---

(1) يمنى العيد، فن الرواية العربية بين خصـوصـية الحكاية وتميز الخطاب، بيروت: دار الآداب، 1998، ص 123 – 127.

(2) فاطمة بدر، محاكاة واقعية ماركيز السـحرية في ثلاث روايات عربية، رحلة غاندي الصغير وسيد العتمة ومواء، جامعة البحرين:مجلة العلوم الإنسانية، ع4/ 2007، باب قراءات ومراجعات.

رزق الله وثلاثية بيروت التي صـــدر ها بـــــ(52) مرجع عربيـًا وأجنيـًا ومخطوطة.

تدور أحداث هذه الرواية في قرية لبنانية إبان الحكم التركي، فتستحضر أحداثـًا وشـخصـياتٍ، إلا أنها تدور فعليـًا حول سـيد العتمة الشـخصـية الرئيسـة، وتكرار ميتاته الغريبة والخادعة، التي تجعل المتلقي لا يسـتطيع الجزم بحقيقة سـيد العتمة، مما يدفع المتلقي للتسـاؤل عن حقيقته: أهو صـاحب البيت الكبير وما قام به من أعمال قمع ونهب ثم حظى بعفو من سلطان الآستانة فخلع عليه؟ أم ما يرويه عن نفسه ويشيعه أنه العابد «الذي وطن نفسـه على التنسـك والعبادة»[1] صـاحب الكرامات الذي نجح في إبعاد الأذى عن القرية؟ أم سيد العتمة الذي «يجوب جبال الليل كي ينتقم لنا، ويمزق عنا غيم المجاعة في ترحال خفي لا يهدأ»[2]؟ ولا تنال الدولة منه على الرغم من الحرب المعلنة ضـده، فقد «أعلن مقتله عشـرات المرات، وجد حصانه ميتا في سبع قرى محروقا بالقطران الرمادي، ممزقـًا بالخناجر الهندية، مشـنوقـًا بسـلاسـل نحاسـية، مسـممـًا بمبيدات الجرذان غارقـًا في نهر الدامور ثم في نهر الليطاني»[3]

(1) ربيع جابر، سيد العتمة، لندن: رياض الريس، 1992، ص65.

(2) نفسه، ص 122.

(3) نفسه، ص 20.

لعل الدولة تفعل ذلك كي تبعد المريدين من حوله فتكون» الميتات المعلن عنها في أضـــخم المناســـبات والاعراس خدعة هائلة لتجريده من المؤيدين وجعلهم أعداء له»[1]، أم هو عدو للدولة يخرج عليها كي يحقق الأمان والاطمئنان لأبناء قريته؟ في حين تزعم الدولة أنه «كان زعيما من زعماء قاطعي الطرق، ولكنه أيضـــا ســـيد العتمة»[2]: كان يغير على قوافل القمح[3] «كي لا نموت»[4] كما – تقول أمه– كي يوفر ما يضمن لهم البقاء على قيد الحياة، على الرغم من المحاولات المتكررة لاغتياله.

إن الرواية بمعنى أخر تروي حدثـًا فوق طبيعي» [5] الأمر الذي يجعل الباحث يلقي الضوء على بعض الملامح البنائية لهذا النص في محاولة منه لفهمه وفك الرموز التي أحاطت به، وتمهيدا لتحليل الجانب الأساسي في البحث، النص التراثي وتوظيفه.

ملامح بنائية في سيد العتمة

تقوم رواية **سيد العتمة** أساســاً على هدم مفهوم الحكاية بوصـفها بنية متماســكة، يوهم تماســكها بالحقيقي، وهي– بهدم بنية الحكاية– تســعى

(1) سيد العتمة، ص 10.

(2) نفسه، ص10.

(3) نفسه، ص 60.

(4) نفسه، ص 21.

(5) نفسه، ص 11.

إلى هدم الإيهام الفني الذي تولده»[1]، فالحوادث التي تقع في الواقع، والأفعال التي يقوم بها البشر، لا تنقل -في الرواية عموما- كما هي في الواقع، بل لا بد أن تدمج ضمن صيغة سردية «الحبكة» التي يقصد بها أحيانا الحكاية»[2]، وهذه الصيغة هي التي تجعل الحكاية كاملة وتامة»[3].

تبدو الرواية للوهلة الأولى أنها نص يهدم البناء التقليدي لفن الرواية: السرد والحكاية والتسلسل المنطقي في بناء الحدث، أو مجموعة الأحداث وصولا إلى الذروة – أو ما اصطلح عليه بالحبكة – وتحليل الشخصيات، وتنظيم الزمكان ومعالجتهما... الخ.

لكن القراءة المتأنية توضح تقنية عالية انتهجها الكاتب لتوظيف المضامين التي لا تتوافق والنمط التقليدي لبناء الرواية، الذي قد لا تتوافق مع فكر الكاتب نفسه في رؤيته للأشياء. أقول ربما انتهج الكاتب هذه التقنية التي تبتعد عن المباشرة وتعمد إلى توظيف التراث والوثيقة التاريخية لبناء نص روائي مغاير. وبما أنني لست بصدد تشريح النص أو تفكيكه بنائيا، أرى من المناسب الإشارة إلى أهم التقنيات في بناء الرواية.

---

(1) محاكمة واقعية ماركيز السحرية ، مرجع سابق، باب قراءات ومراجعات.

(2) فن الرواية العربية، مرجع سابق، 1998، ص125.

(3) أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، بيروت: دار الثقافة، ص23.

1. اختزال الزمن وغلق الحدث:

يبدأ الكاتب روايته التي تقوم على سرد متقطع لأحداث مختلفة من حيث انتهت، ويبدأ باسترجاع الأحداث والأمكنة؛ وجاءت البداية من حيث النهاية، لتحقق دورة الزمن المتآكل في أعماق الكاتب – كما سنرى- على لسان غير شخصية وهذه الشخصيات لا تتفق ولا تنسجم، لكنه يجعل منها توليفة متناقضة، تعيش في مكان واحد وتصب اهتمامها على شخصية سيد العتمة، مما يفضي إلى دلالة معينة أو مجموعة دلالات مختزلة في البنية العميقة للكاتب.

فأحد الرواة- وهم كثر- يروي خبر عودة سيد العتمة الحدث الأهم في الرواية، تبدأ الرواية بـ «مساء عودته إلى البيت الكبيرعدنا لنتذكره فعبرنا حقول القمح البائدة دون أن نعير حفيف الأيام المولية انتباها»[1]، آثم يكمل هذا الخبر بعد صفحتين «عاد مع تسعة أكياس قمح ودزينة رجال. وتركناها تجرنا من حيرتنا إلى بهو الاستقبال، عبر باب المطبخ... قالت: إنها لنا كي لا نموت»[2]. ثم يعود ليكمل الحدث -الذي لا يكتمل- بحسب البناء التقليدي للرواية، لا سيما أن الحدث لا يتنامى بسبب كثرة

(1) نادر كاظم، الرواية وإعادة تحبيك التاريخ قراءة في التنور والبرزخ لفريد رمضان البحرين: مجلة البحرين الثقافية ع 41/ 2005، ص 10.

(2) سيد العتمة، مصدر سابق، ص 9.

التقطيعات والاسترجاعات، والملمح الواضح هو الانتقال من مشهد إلى آخر.

فاختزال الزمن والبدء من لحظة النهاية ربما يفسر لنا، أو يعطينا مفاتيح لحل رموز الشخصيات المتعددة مع أنه يحاول غلق الحدث والشخصية في آن «فلقد عاد حقا يلفه الظلام، اقترب من باب القبو، ترك حصانه مربوطا بعمود التعريشة، وسار نحو المدخل الرئيسي... فدخل الدار سبعة رجال خلفهم البغال محملة بأكياس قمح»[1]. اما الخبر الذي تلا عودته فقد جاء على النحو الآتي «كيف سيعود، وهو الذي أعلن مقتله عشرات المرات، وجد حصانه ميتاً في سبع قرى محروقا بالقطران الرمادي»[2] ثم ما يلبث أن يقول: «كل تلك الميتات المعلن عنها في أضخم المناسبات والأعراس خدعة هائلة لتجريده من المؤيدين وجعلهم أعداء له، فيظهر إذ يظهر كمحتال يبغي رغيفا ساخنا»[3] وفي نهاية الرواية «وعندئذ أدركنا إننا نعيش مساء عودته إلى البيت الكبير وذلك المساء فقط»[4].

(1) سيد العتمة، ص11

(2) نفسه، ص 41 – 44.

(3) نفسه، ص 10.

(4) نفسه، ص10.

2. النسق اللغوي وتوظيفه:

اختار ربيع جابر لغة ذات بنية متماسكة، تكاد تشكل بطلاً آخر للنص، من خلال ترتيب النسق اللغوي، أو مجموعة الأنساق اللغوية، من خلال تسريعها تارة، وتبطيئها تارة أخرى. وقد ساعدته هذه اللغة على ترميز مضامينه، وجعلت منها لغة قابلة للتعدد والتأويل، مطلقا للملتقي عنوانا «فسر واربط ما شئت» إن صح التعبير.

فالرواية كما ذكرنا سابقا تروي حدثا فوق طبيعي، إلا أنها تمنع تنامي هذا الحدث، وتعمل على تأجيله. فالراوي يعرف ثم يعلن أنه لا يعرف، وتؤكد الرواية ما يذكره في الحالتين، وتشير أيضا إلى كذب ما يروى على لسان أحد الرواة: «تدفعنا كالأولاد نحو حكايته وهو أملنا للأبد وتروي لنا التهابات ليله السحري، وكنا نصدقها لأننا كنا واثقين أنه كان من المستحيل أن تكون حكايته مع هذا الكم الهائل من الأخبار الحقيقية»[1]، وفي موضع آخر «وهكذا فإن الجثة التي عثرنا عليها بينما بدأت سحابات الجراد تبتعد لم تكن إلا جثته ولكن ذلك كان جنديًا تركيًا أنا رأيته»[2]، ثم يشكك بهوية الجثة ويشير إلى أنها له – أي لسيد العتمة– وإمعانا في التمويه ألبسها رجال البيك بزة جندي تركي، وحين يشكك البعض بهذا

(1) سيد العتمة، ص 133.

(2) نفسه، ص25.

الأمر، كون الرصاصة اخترقت البزة من البطن»[1]، أي أنه كان يلبسها قبل موته.

ويشير في موضع آخر «إذ توهمنا أنه عاد»[2]، أما من هو سيد العتمة؟ فتشير إلى «أنه كان زعيما من زعماء قاطعي الطرق، ولكنه أيضا سيد العتمة»[3]، وأنه منذ «غادر البيت الكبير، بدأ يعمر الخلوة. فالحرز على صدره كان الدليل على كراماته»[4]، وهو الذي بالغ سلطان الآستانة في إكرامه والاحتفاء به «فخلع عليه خلعة سنية»[5]، وعاش معه ست سنين حتى أصبح أقرب الندماء إلى قلبه»[6]، بعد أن كان من أعدائه، كما اخبرهم – فيما بعد– حين هرب من الانكشارية»[7]، وهو صاحب البيت الكبير الذي ورثه بقرار من أمه»[8]، فاليقين أو الوثوقية هي آخر ما تسعى إليه الرواية، في ظاهر بنائها اللغوي، فلا تسعى إلى اقناعنا بحقيقة سيد العتمة،

(1) نفسه، ص32.

(2) سيد العتمة، ص32.

(3) نفسه، ص10.

(4) نفسه، ص60.

(5) نفسه، ص132.

(6) نفسه، ص127.

(7) نفسه، ص92، وانظر، ص93.

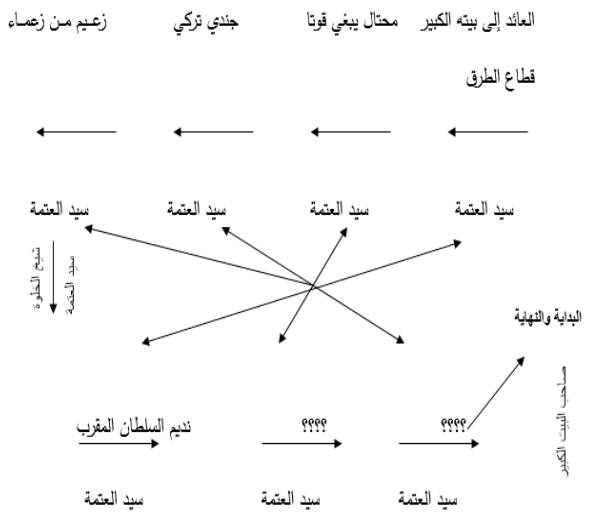
(8) نفسه، ص109.

وكأنها تشـــكك في قدرة المتخيل الحكائي على أن يكون حقيقيـًا بذاته أو بعلاقته مع الواقعي. إن تعدد وجوه الشـخصـية يجعلها قابلة للتعدد بتعدد المرايا والرواة»[1] فهو بطل ألف معركة ومعركة، باني الخلوة، رافع لواء الحكمة»[2].

فبهذا البناء اللغوي الذي اختاره الكاتب بوعي في رسـم شـخصـية سـيد العتمة، فإنه يسـمها بسـمة القيادة سـلبا أو إيجابا فتعددت وجوهها، وهذا التعدد في البناء أو التشـظي يدل على غنى الشـخصـية التي نسـجت من شخصيات المجتمع المتعددة والمتناقضة في الآن ذاته. وصهرت في بوتقة واحدة، وكأنه يطرح شـرائح المجتمع في حقبه زمنية معينة، العهد العثماني في مراحله الأخيرة، وما مارسه من ظلم على المجتمع العربي خاصة، كما في الرسم التوضيحي للشخصية:

(1) سيد العتمة، ص54.

(2) نفسه، ص42.



3. الحلم وتوظيفه:

تستعين الرواية بالحلم وتستغله لتفسير بعض الأحداث ؛ لأن الحلم يساعد في فهم الكائن الحي، مع الأخذ بعين الاعتبار أن» طبيعة الحدث داخل العمل الروائي يفرض التفسير»[1] **وسيد العتمة** تتوسل بالمنام أو الحلم وتستعين به في مواطن مختلفة.

(1) محاكمة واقعية ماركيز السحرية، مرجع سابق، باب قراءات ومراجعات.

فيسرد الراوي حادثة ما ثم يشير أنها مجرد حلم. إن «تفسير حدث فوق طبيعي بالحلم تفسير عقلي لأنه يستنجد باللاوعي الذي يحتوي على فجوات مظلمة وخارقة أحيانا، فيختلط الواقعي بالمتخيل»[1]، فتروي أمه حادثة ما «فكأني أحلم، كانت تقول لنا، فكنا نقاوم الصداع في محاولة فهم ما تقول إذ إننا كنا ندرك جيداً أنها لم تكن تهذي لأن ليس يوجد هذيان محطم بهذا الشكل»[2] أو فهذه الحكاية لا تخرج من ذلك الحلم»[3]، وفي سياق آخر «لقد خيل إلينا أننا سمعنا حوافر أحصنة قوية.. وأصغينا جيداً لندرك أن ذلك كان مجرد وهم أيضا، فالأرض كانت موحلة وعزف الريح يصم الليل... أي أننا كنا نعيش حلماً فقط، وأنه كان حلماً خاطفاً وحافلاً بالقمح»[4]، فالحلم المشار إليه ليس حلما بالمعنى المتعارف عليه، وإنما محاولة لتفسير ما روته الأم –حادثة– إحضار القمح إلى الناس، على الرغم من خطورة هذه المغامرة، وهو في الوقت ذاته يشير إلى الرغبة المدفونة لدى أهل القرية بتصديقها؛ لأنها ستكون سببا في بقائهم على قيد الحياة، أخيراً ساعد الحلم على رسم صورة مثالية متخيلة لسيد

(1) شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، القاهرة:المجلس الأعلى للثقافة، 1997، انظر 94-95.

(2) سيد العتمة، ص126.

(3) نفسه، ص 95.

(4) سيد العتمة، ص 24.

العتمة فجعلت منه مخلَصـــاً من الظلم مما زاد في غموض شـــخصـــيته وضبابيتها.

وفي موضع آخر ورد ما يأتي «اكتشفنا ان الطالع من الصخرة كان جنيـاً، وأن القتيل مبعوج البطن يطفو مع النهر في الهوة..... هوهو. وكي نفهم أن أمه لم تكن يوما أمه إذ أنه لم يكن أبداً فكيف تكون؟! وان أباه لم يكن، فكيف يكون[1]، هكذا يتحول الحلم إلى أداة بنائية ذات مســتوى عالٍ من التكنيك الفني للرواية، ففي ظل صـــمت العالم الخارجي لعالم الكاتب، جاء الحلم في عالمه الداخلي ليكشف جدلية الصراع بين العالمين.

إن لفظة الاكتشـــاف في- الاقتباس الروائي الســـابق- تبشـــر المتلقي في بداية الأمر بالحصـــول على أجوبة شـــافية عن تســـاؤلاته حول سـيد العتمة اللغز ومعرفة حقيقته، وربما تشـــير إلى أن المتلقي ســـيحظى بتوضـــيح تســـاؤلاته كلها، ومن ثم معرفة الحقيقة، أو قرب الوصـــول إليها، إلا أن ما يرويه- فيما بعد- يوقع المتلقي في حيرة، إذ من الصـــعب، معرفة الحقيقة (حقيقته) لا سـيما أنه يشـير في مقام آخر «فقرأ جده الكتاب بعد الكتاب... وأعلن أنه مات، ثم بعث حيا»[2] أم أنه «لم يوجد على الإطلاق وأنه من

(1) نفسه، ص127.

(2) سيد العتمة، ص12.

نسج خيال أمه واسعة الخيال»[1]، كل هذا أوقع المتلقي في الشك والحيرة والتردد، فلا يعرف من فعل هذا؟ ولم؟ ومن روى؟ ولمن؟

4. الإيقاع:

إذا تعمقنا البنية الداخلية لبناء النص نلحظ أن الإيقاع يضبط حركة الحدث والمكان والزمان والشخصيات وينظمها ويكسبها معنى جديدا عند كل تكرار، هذا التكرار شكل إيقاعاً منتظماً كونه قد وظف بدقة وإحكام، وحمل إيحاءً جدياً مختلفاً بسبب الأثر الذي يتركه في كل مرة.

الإيقاع في نص «سيد العتمة» يرصد عالمين: الخارجي أو المرئي الظاهري للشخصية والحدث والمكان... وهذا يفسر تمظهرات الشخصية في أدوار مختلفة متناقضة، والداخلي الخفي في الشخصية نفسها والحدث نفسه.. فتتداخل وتنفصل وتلتقي مع حركة العالم الخارجي وتشكل ايقاعاً معينا وعلاقة ما بين دواخل الشخصية وخارجها، فحركة العالم الخارجي لصاحب الخلوة تختلف عن حركة العالم الخارجي لنديم السلطان.. لكنهما تلتقيان في معنى داخلي واحد، ربما يعود هذا إلى نظرة الكاتب العاجزة، ربما، عن تفسير ما حدث أو يحدث، وإنما يحاول جهده أن يقارب الحدث أو يقترب منه، وربما يعود إلى رفضه لذلك أساسا.

---

(1) نفسه، ص 49.

فالعالم الخارجي للشخصية في نص سيد العتمة يؤثر ويغير عالم الشخصية الداخلي، هذا التغير يعود مرة فيؤثر في العالم الخارجي ويغير جزءا منه، وهكذا تصبح العلاقة الجدلية بين واقع الإنسان الخارجي ومفهومه وتصوره الداخلي في حركة مستمرة إلى مالا نهاية من التأثر والتأثير، الأمر الذي يفسر انتقاء الكاتب النصوص التراثية وتوظيفها في **سيد العتمة**.

قراءة التراث والتفاعل معه

شغل المثقفون العرب منذ عصر النهضة ولغاية الان، وقد تعددت طرائق النظر إليه فقد بين محمد عابد الجابري أن القراءات السائدة للتراث هي قراءات سلفية؛ لأنها أُسست على طريقة واحدة في التفكير سماها العرب قياس الغائب على الشاهد. أما رؤيته لكيفية التعامل مع التراث فأنها تبدأ بنقد علمي للعقل العربي بهدف التحرر من الرواسب التراثية في عملية الفهم؛ كي نضمن إستمرارية التراث وعودته إلينا بصورة جديدة وعلاقات معاصرة. والقراءات السائدة هي:

أ- قراءة السلفية[1]: التي دعت إلى التمسك بالجذور والحفاظ على الهوية، لا من أجل تأكيد الذات وانما بهدف قراءة المستقبل

(1) محمد عابد الجابري، نحن والتراث، قراءات معاصرة في تراثنا الفلسفي، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 1985، ص 12 – 13.

بواسطة الماضي ليس الذي مضى وأنما الذي ينبغي أن يكون، لذا فقد عنيت بإحياء التراث واستثماره وهي قراءة قائمة على العاطفة والمغالطة؛ لأن أصحابها يجعلون الهوية القومية مرادفة للتراث المكتوب، والتراث من وجهة نظر علي أومليل[1] ليس المكتوب فقط لأنه له طابع جزئي ولأن المشتغلين بهذا التراث قلة وكانت تعيد إنتاج التعبير الرسمي.

ب- قراءة الليبرلية العربية: التي قرأت التراث قراءة استشراقية تتوخى الموضوعية وتلتزم الحياد – كما تزعم- وتحدد دور العرب في هذه القراءة ذات المرجعية الأوروبية، بأنهم واسطة بين الحضارة اليونانية والحضارة الحديثة الأوروبية. فهي تصدر بحسب الجابري عن استلاب للذات لا بوصفها حاضراً متخلفاً وإنما تاريخاً وحضارة[2]، إنها قراءة لا جدوى منها تعيد قراءة المستشرقين الذي عملوا مع المستعمر على إخراجنا من التاريخ وإدخالنا نهائياً في التراث[3].

(1) علي أومليل، في التراث والتجاوز، بيروت: المركز الثقافي العربي، ط1: 1990، ص 15-16.

(2) نحن والتراث، مرجع سابق، 1985، ص 14- 15.

(3) في التراث والتجاوز، مرجع سابق، 1990، ص 17- 18.

ج- قراءة اليسار: الذي حاول أن يعيد بناء التراث كي يعينه على إنجاز الثورة[1] وهي قراءة إيديولوجية لا تبدأ من تصفية الحساب مع وعيها التراثي[2].

وقد توقف عند القراءات السابقة جورج طرابيشي[3] بصورة أو بأخرى وحاول أن يطبق المنهج النفسي لتعليل سبب إهتمام العرب بالتراث. فقد بين أن هزيمة 1967م شكلت رضة إلى الوعي الجمعي العربي وأصابه بالعصاب وعقدة التثبيت على الماضي. في حين أرجع برهان غليون[4] سبب هذا الاهتمام إلى الخوف من السيطرة الاجنبية، فأصبح الوعي بالخطر يحكم حركة الإصلاح، لذا فقد عمد إلى دراسة مواقف الجيل الأول من الإ صلاح التي تمثلت بتخليص الفكر العربي من الشوائب التي اعاقت الابداع، وتحقيق ديمقراطية كاملة أو نسبية وردم هوة التقدم التقني والصناعي.

أما في مجال الرواية العربية فقد استفادت من النص التراثي ووظفته في بنيتها، في سياق ثقافي وفكري وإجتماعي يتأسس فيه الحاضر وهو مسكون

---

(1) نحن والتراث، مرجع سابق، 1985، ص 16- 33.

(2) في التراث والتجاوز ، مرجع سابق، 1990، ص 17- 18.

(3) جورج طرابيشي، المثقفون العرب والتراث، التحليل النفسي لعصاب جماعي، لندن: دار الريس، 1991، ص 9- 19.

(4) برهان غليون، الوعي الذاتي، بيروت: المؤ سسة العربية للدرا سات والنشر، ط2: 1992، ص 6، 56 – 75.

بالتراث في مواجهة المستقبل[1]. تبرز خصوصية الرواية ضمن مستويات عدة لعل أهمها في قدرتها على احتواء واستيعاب ومحاورة ومعارضة أنواع –أدبية– وبطرائق عدة»[2] وتنوعت طرق توظيف التراث؛ فهي إما «انطلقت من نوع سردي قديم كشكل، واعتماده منطلقا لإنجاز مادة روائية، وظفت فيه بعض أشكال السرد القديم وأنواعه وطرائقه، فكانت المقامة والرسالة والرحلة لما لها من حضور فاعل في هذه النصوص كما في رسالة في الصبابة والوجد لجمال الغيطاني، وتغريبة بني حتحوت لمجيد طوبيا»[3]، و«إما انطلقت من نص سردي قديم محدد الكاتب والهوية عبر التفاعل النصي معه لإنتاج دلالة جديدة، لها صلة بالزمن الجديد الذي ظهر فيه النص[4]، كما في الزيني بركات لجمال الغيطاني الذي تفاعل مع بدائع الزهور لابن إياس. وهو ما يسمى التعالق النصي[5]

(1) سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، من أجل وعي جديد للتراث، بيروت: المركز الثقافي العربي، 1992، ص 126 – 127.

(2) الرواية والتراث السردي، مرجع سابق ص31.

(3) نفسه، ص 5.

(4) نفسه، ص 5– 6.

(5) لمزيد من التفاصيل انظر: عمر عبد الواحد، مقامات الحريري نموذجا، المنيا: دار الهدى للنشر والتوزيع، 2003، ص 37– 84.جيرار جنيت، طروس، الادب على الادب، ترجمة محمد خير البقاعي، ضمن كتاب (آفاق التناصية المفهوم والمنظور)، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1: 1998.حسن محمد حماد، تداخل النصوص في الرواية العربية، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1997، ص17– 49.

Hypertexualite ويعني فيما يعنيه «أن يشتق نص من نص أخر بطريقة المحاكاة أو التحويل»[1]، ويتم هذا التعالق بوعي لان الكاتب ينتقي النص التي يتعالق معه. فالغيطاني في الزيني بركات اختار بدائع الزهور لابن إياس كي يتعالق معه، وأرد أن «يقيم موازاة نصية من خلال معارضة شكلية لغوية للنص التاريخي»[2].

وهو بهذه الموازاة يكشف عن التشابه الذي يجمع بين حقبتين تاريخيتن مختلفتين هما: مصر تحت الحكم المملوكي في زمن الفتح العثماني، ومصر زمن الهزيمة 1967م[3]، وربما أراد من هذا التوازي إدانة الدور المصري في الماضي مما مكن العثمانيين من الهيمنة على الشرق، وإدانة مصر الناصرية في الحاضر مما جعل من الاحتلال واقعاً مريراً للشرق العربي ومغربه.

تنتمي رواية سيد العتمة إلى نوع أخر من التفاعل النصي وهو التناص الذي يعني «مجموع العلاقات التي تربط نصاً ما بمجموع من النصوص الأخرى وتتجلى من خلاله»[4]؛ لأن الرواية تستحضر مجموعة من

(1) طروس، مرجع سابق، ط1، 1998، ص 139- 140.

(2) سيزا قاسم، المفارقة في القص العربي، القاهرة: مجلة فصول، مج 2/ ع2/ 1982، ص 144.

(3) نفسه، ص 144.

(4) مارك دوبيازي، نظرية التناص، ترجمة: المختار حسني، جدة: مجلة علامات، مج 10/ ع 34/ 1977، ص 248.

النصـوص المختلفة القصـيرة حينـاً والطويلة في أحيان أخرى. إنه لا يعمد إلى عمل تراثي محدد ويقيم معه تعالقـاً نصـيـاً كما في الزيني بركات الذي تعالق مع بدائع الزهور. إنما يقتطع نصـوصـاً من الموروث؛ كي يعطي الإيهام الروائي فرصـة أمثل ويتيح للمخيلة الروائية مجالاً رحبـاً، للتقطيع أو الزيادة من النص الذي يتفاعل معه وفي المكان المحدد من الرواية.

النص التراثي في سيد العتمة

سـيد العتمة تنتمي إلى السـياق الثقافي الذي ظهرت فيه؛ فقد سـبقتها روايات وظفت النص التراثي، مثل: الوقائع الغريبة في اختفاء سـعيد ابي النحس المتشـائل التي صـدرت1973 حدث أبو هريرة قال لمحمود المسـعدي التي صـدرت، 1974والزيني بركات لجمال الغيطاني التي صدرت عام، 1975 وليون الافريقي لامين معلوف التي صدرت، 1990 وتزامن معها –سـيد العتمة– بالصـدور تغريبة بني حتحوت لمجيد طوبيا التي صدرت عام 1992م.

تتضـمن الروايـة المـدروسـة مجموعـة من النصـوص تنتمي إلى المصـنفات العربية القديمة التي تضـم في ثناياها مرويات سـردية لعل أشهرها كتاب ألف ليلة وليلة الذي «تولدت وتتولد عنه نصوص عديدة في الثقافة العربية وغيرها»[1]. يضـاف إلى ما سـبق فقد انفتحت رواية سـيد

(1) الرواية والتراث السردي، مرجع سابق، 1992، ص 34.

العتمة على موروث قصصي في مؤلفات أخرى، مثل مروج الذهب، والشعر والشعراء، والأغاني، والفرج بعد الشدة.. الخ.

تصنيف النصوص التراثية

يُصدر ربيع جابر روايته بصفحة تضم مجموعة من الأقوال ومقطوعة شعرية، ثم يذيل هذه الصفحة بملاحظة بخط أصغر يقول فيها «تدخل في هذا العمل بعض الجمل أو المقاطع المقتبسة من كتب تراثية، فيشار إليها عبر النص وبشكل مبطن لأسباب محض فنية»[1] وقد صنفت هذه النصوص بهدي من التصدير السابق إلى مقاطع مقتبسة، وجمل مقتبسة.

1. مقاطع مقتبسة

إن سعي ربيع جابر إلى كتابة روائية تدعي نمطًا روائيا يتحدد بشكل أساسي بالخطاب.. وتحاول أن تجنح إلى الأسطوري»[2] ربما لتحقيق واقعية سحرية كما تسميها فاطمة بد[3] دفعته إلى أن يقتطع مقاطع تراثية من سياقاتها التي وردت فيها، ويوظفها في سياق روايته لتصبح مكونًا من مكونات نسيجها الروائي بحيث يصعب في كثير من الأحيان الفصل بين النص الروائي والنص التراثي فالكاتب» لا ينطلق من نوع سردي قديم

(1) سيد العتمة، التصدير.

(2) فن الرواية العربية، مرجع سابق، 1998، ص 125.

(3)محاكمة واقعية ماركيز السحرية ، مرجع سابق، باب قراءات ومراجعات.

كشكل واعتماده منطلقا لإنجاز مادة روائية[1]، كما في النصوص الروائية التي درسها سعيد يقطين، وإنما ينتقي من الموروث – الذي يتخفى داخل المتن الروائي بهدف اكتشاف طرائق جديدة للتعبير والإيهام وربما التجريب لا سيما أن سيد العتمة نتاج ربيع جابر الروائي الأول – ما يعينه على بناء روايته، فزوجة البيك، وهي صورة عن الأم أو الخادمة، أو التي تتخذ دور الأم تشير – وهي تهذي – إلى مرور ثمان وأربعين بعد المائة ليلة على فرار سيد العتمة[2]، وفي هذه الأثناء يطلب منها البيك تفسيرا لحلم رأى فيه الكواكب كلها.

فتتصدى باقتدار وكفاءة إلى هذه المهمة فتقول: «أما الكواكب فسبعة هي الشمس، القمر، عطارد، الزهرة، المريخ، المشتري، وزحل. فالشمس حارة يابسة قاسية بالمقارنة، تمكث في كل برج ثلاثين يوما والقمر بارد رطب سعيد، يمكث في كل برج يومين وثلث يوم، الزهرة معتدلة، سعيدة تمكث في كل برج من البروج خمسة وعشرين يوما»[3].

إن التفصيلات التي ذكرتها زوجة البيك عن الكواكب ونشاطها، يدفع المتلقي للتساؤل عن مرجعيتها في هذا الأمر، لا سيما أنها بدت وكأنها عالمة بدقائق الأمور في هذا المجال. وبعد قراءة متأنية وإشارتها إلى الليلة

(1) السرد العربي، 1992، ص 5.

(2) سيد العتمة، ص 46.

(3) سيد العتمة، ص 45.

الثامنة والأربعين بعد المئة على فرار سيد العتمة التي تعد قرينة زمنية في الرواية لكنها تخفي أن الليلة المذكورة تشكل مكوناً بنيوياً من مكونات ألف ليلة وليلة، لذا نجد أن حديثها عن الأبراج ورد بالكامل في ألف ليلة وليلة على لسان الجارية تودد التي ناظرت كبار العلماء في الفقه واللغة ورواية الشعر وعلم الكلام والفلك والطب والشطرنج والموسيقى فنقرأ «أما الكواكب فسبعة هي الشمس، القمر، عطارد، المريخ، المشتري، وزحل. فالشمس حارة يابسة نحيسة بالمقارنة، تمكث في كل برج ثلاثين يوما والقمر بارد رطب سعيد، يمكث في كل برج يومين وثلث يوم، والزهرة معتدلة، سعيدة تمكث في كل برج من البروج خمسة وعشرين يوما»[1].

لم يكن الهدف من حكاية الجارية تودد في ألف ليلة وليلة «إثبات علمها الواسع في كل فرع من فروع العلم والمعرفة»[2]، بل تقديم آخر للحكاية الإطار، حكاية شهرزاد و شهريار، لأن شهرزاد ا ستطاعت بعلمها الوا سع أن تجعل شهريار يستسلم لها أو بالأحرى لعالمها، فنالت الحياة الحرة الكريمة البعيدة عن كل تهديد»[3]، لا سيما أن الليالي وصفت الجارية

(1) ألف ليلة وليلة، بيروت: المكتبة الثقافية، 2: 115.

(2) نبيلة ابراهيم، فن القص في النظرية والتطبيق، القاهرة: مكتبة غريب، د.ت، ص99.

(3) نفسه، ص99.

بالعلم والاطلاع الواسع، «فقد قرأت الكتب والتواريخ وسير الملوك المتقدمين وأخبار الأمم الماضين»[1].

أما التفصيلات التي ذكرتها زوجة البيك عن الأبراج فكان الهدف منها إقناعه بقدرتها على التنبؤ، فتصبح ذات مصداقية عنده، فتفسر مجريات الأحداث وفق رؤية خاصة بها لا يعلمها أحد سواها.

إن «الرؤيا في حقيقتها هي فعل باطني، مجموعة من الأحداث المتخيلة في النوم، لا يمكن أن تستنبط دلالتها أو تنكشف إلا حين تتحول إلى سرد يقوم به الرائي ويتواصل به قصيا أو حكيا مع طرف آخر. وحين تتحول الأحداث المتخيلة إلى سياق سردي قصصي، يصبح التأويل ممكنا»[2]. لهذا كله كان الحلم حافزا لإبراز مواهبها في تعبير الرؤيا، وكما كان السجن فرصة لإبراز قدرات يوسف التنبؤية في تأويل الأحاديث.. كانت الرؤيا – رؤيا العزيز – وما ترتب عليها هي الحافز السردي الذي فتح المجال لتبرئة يوسف وتمكينه أمينا على خزائن الأرض[3]، فإن حلم البيك كان فرصة لإبراز مواهب الجارية في هذا المجال، إذ يعد المرئي»ر سالة رمزية تتراءى للرائي في المنام، والمؤول هو وحده القادر على فك شفرة هذه الرسالة

(1) ألف ليلة وليلة، 1: 10.

(2) نصر حامد أبو زيد، الرؤيا في النص السردي العربي، حافز سردي أم وحدة دلالية، القاهرة: فصول مج 13/ ع 3/ 1994، ص 108.

(3) الرؤيا في النص السردي، مرجع سابق، ص111.

والكاشـف عن محتواها التبشـيري أو الإنذاري الذي يتوخى تغيير سـلوك الرائي أو المؤول له، ونقله من حال إلى آخر»[1].

ويتعزز هذا الرأي حين تخص البيك بالسـؤال عن المريخ «هل رأيت المريخ يا حبيبي؟»[2] فيشير تأويلها لرؤيا المريخ حين رأت نفسها تهذي في الليلة الثامنة والأربعين والأربعمائة منذ فراره»[3]– سـواء أكان البيك على يقين من رؤيا المريخ أم لا– يشـير إلى أنه « يدل على موت كبار الناس وكثرة الفناء وإراقة الدماء والغلاء من الحب وقلة الأمطار.. وفيها يفلح الشـعير دون سـائر الحبوب، ويكثر القتال بين الملوك، وكثرة الموت بالدم...»[4] الذي يطابق ما ورد في الليلة الثامنة والأربعين والأربعمائة في ألف ليلة وليلة «قالت: هو المريخ ويدل ذلك على موت كبار الناس وكثرة الفناء وإراقة الدماء والغلاء من الحب وقلة الأمطار، وفيها يفلح الشـعير، ويكثر القتال بين الملوك ويكثر الموت بالدم»[5] فهي تبغي من وراء هذا التأويل، توجيه رسالة إلى البيك تحذره من أشياء وتثير حفيظته من أشياء ثانية، وتلفت نظره إلى أشياء أخيرة وربما توجه رسالة للقارئ كي يتوقف

(1) سـعيد يقطين، السـرد العربي، مفاهيم وتجليات، القاهرة: رؤيا للنشـر والتوزيع، 2006، ص 238.

(2) سيد العتمة، ص 45.

(3) نفسه، ص 46.

(4) نفسه، ص 46.

(5) ألف ليلة وليلة، 6:3.

عند شـخصـية البيك، ويعيد النظر فيها مرة أخرى مع الإشـارة إلى أن- الزوجة- كانت تتواطأ معه في كثير من الأحيان لتحقيق مآربه.

إن التأويل السـابق يشـير إلى إدراكها أن تلقي الحلم يتمثل في «القدرة على تبديد الحيرة وتحويلها إلى (خطاب) يضع حدا لها بوساطة التأويل. فالتلقي إذن (قدرة)، والتأويل (انجاز)، ولما كان الرائي ليس مسؤولا عن مرئيه، من جهة لإنتاج القصد، فإنه يظل عاجزاً عن فهم ما جرى تماما كما يحدث لمن يتلقى رسالة يعجز عن فهم محتواها»[1]. إن العجز عن تأويل الرؤيا دفع البيك إلى اللجوء إلى الجارية- العالمة بالتأويل- طلبا لتعبير الرؤيا مما كرسها في الظاهر مرجعية له لا يستطيع الاستغناء عنها ولا يجرؤ على الخلاص من تأثير آرائها. والسـؤال: هل يطمئن سـيد العتمة - كما أظهرته الرواية - لمثل هذه التأويلات؟

إلا أن الرواية لا تمنح المتلقي فرصـة الثقة بهذه التي تملك القدرة على التنبؤ بما سيحصل في المستقبل، وبقدرتها على فهم محتوى رسالة الحلم وفك رموزها، بل تعاود التشـكيك في كل ما ترويه، لا سـيما أنها تحاول - الرواية- في مواضـع أخرى التأكيد على أنها من سـلالة واسـعة الخيال وجدتها من بغداد، وربما اخترعت كل الحكاية»[2] جريا على عادة الرواية في التشـكيك بما يروي وعدم وثوقيته إن تأويلها السـابق للرؤيا ليس إلا

(1) السرد العربي، مرجع سابق، 2006، ص 238.
(2) سيد العتمة، ص46.

وجها من وجوهها أو مواهبها المتعددة، لعل أبرزها قدرتها على الحكي واختراع الحكايات وهذه القدرة شكلت حافزا للحكي وسرد حكايات مختلفة.

إن الرواية بمعنى آخر تبتعد عن كل محاولات الإيهام بحقيقة ما يروي بل تجعل الشك شعوراً يلازم القارئ. إن قدرة زوجة البيك ذات الوجوه المتعددة على التنبؤ، لا تقل ربما عن قدرتها الهائلة في رواية الحكايات الخرافية. فقد روت أمه وفي السابق كانت زوجته وهي واسعة الخيال أيضا حكاية العابد الذي «كان يتعبد في الجبال وكان يأوي إلى ذلك الجبل زوجان من الحمام، ودعا العابد لهما بكثرة النسل فكثر نسلهما، وكان السبب في اجتماع الحمام بالعابد كثرة تسبيح الحمام»[1] وهي ذات الحكاية التي ورد ذكرها في الليلة التاسعة والسبعين بعد المئة في ألف ليلة «بلغني أيها الملك السعيد أن العابد قسم قوته نصفين وجعل نصفه لنفسه ونصفه لذلك الزوج من الحمام ودعا العابد لهما بكثرة النسل فكثر نسله،.. وكان السبب في اجتماع الحمام بالعابد كثرة تسبيح الحمام»[2].

إن رحلة سيد العتمة أو جده أوصلته إلى العابد الذي كان يتعبد في الجبال، والعجيب أن الجد في رحلته نحو الجبل وجد كيسه الجلدي أمام

(1) نفسه، ص81.

(2) ألف ليلة وليلة 47:2.

عينيه فقرأ ما فيه «وأخذ يصرخ أنا السراج أنا السراج»[1] التي تعادل ما كان يروى عن الحلاج من كلام يشير إلى الكشف بالمفهوم الصوفي. بعدها فتح على سيد العتمة أو جده وأصبح من أصحاب الكرامات «غدا يمشي فوق الفجر يسير كأنه يطير وكأن الفجر سجادة تحت قدميه...»[2] فالكاتب يلمح إلى مفهوم الكشف والفتح بالتصور الصوفي، وكأنه يلمح إلى شدة حاجته اليهما.

إن العابد لم يصدق في بداية الأمر كرامات سيد العتمة، إلا أنه حين شاهدها «شهق ومات وتحول زوجا الحمام إلى زوجي خيول، مرقا في الخلاء كالبرق»[3]، ثم ما يلبث المتلقي أن يقرأ؛ فأي المجانين حكى؟»[4] إلى أن يصل الأمر»بطائر يرى جثة إنسان ظهر فيها ضرب السيف، وطعن الرمح... حتى رأى نسوراً وعقبانًا أحاطت بتلك الجيفة، وأخذت تمزق عباءتهاٱعباءة جده بل عباءته بل عباءة العابد لأنه لما رآه ظن نفسه ينظر في صفحة النهر بل عباءة واحدة والأمر واحد»[5] وحين نسمع في الرواية من يقول إنه حكاية كاذبة «حلفت خالته بدمه أنها رأت ذلك قبل المنام، وأن

(1) سيد العتمة، ص 82.
(2) نفسه، ص82.
(3) نفسه، ص82.
(4) نفسه، ص82.
(5) سيد العتمة، ص82.

حكاية كهذه لا يمكن أن تكون كاذبة»[1]! أي أن الأم أو الجارية أو واسعة الخيال تقتطع من ألف ليلة وليلة حكاية العابد فتستحضر شخصية هذا الأخير وتجعل منه شخصية حية تقابل سيد العتمة، ولا تكتفي بهذا، وإنما يصبح العابد هو نفسه سيد العتمة، وهذا ليس بالأمر الغريب في بعض التصورات الصوفية. فالرواية لا تعنيها هذه التصورات وما لها من دلالات وإنما تعمل على توظيفها وتجعل منها تقنية روائية، لاسيما أن الرواية تشيرالى أن سيد العتمة يشيع عن نفسه أنه العابد <لقد أراد الكاتب أن تكون المفارقة واضحة في بناء شخصية العابد الذي يحرص على أرواح الطيور ولو كلفه نصف قوته وسيد العتمة الذي لا يتوانى عن التورط بجرائم قتل.

إن التحول من جنس إلى آخر هو بلا شك ملمح واضح في ألف ليلة وليلة مثل تحول البشر إلى فراش وتحول الطير إلى بشر»[2]، إلا أن ما يميز سيد العتمة عن ألف ليلة وليلة أنها تجعل التحول من جنس إلى آخر من كرامات الولي أو العابد وهو في الوقت نفسه سيد العتمة، أي أن الكاتب يلمح إلى شريحة سلبية في المجتمع المتحدث عنه، التي لا تملك الوعي الكافي لتدرك الوجه القبيح للبيك الذي يستغل معتقدات الناس وإيمانهم بالغيبيات؛ ليحقق مآربه الشخصية ويشير أيضا إلى وجه من وجوه سيد

(1) نفسه، ص82.

(2) ألف ليلة وليلة، 3: 438.

العتمة المتعددة والغامضة في الآن ذاته التي تجعل منه شخصية روائية بامتياز.

وفي سياق آخر يقتطع مقطعين من **مروج الذهب ومعادن الجوهر**، الأول يأتي في سياق ما يروى عن موت سيد العتمة «حكاية موته أثر شذوذه المقيت... شذوذ الاستسلام»[1]. فكيف يحدث الاستسلام وما يروى عنه يكذب استسلامه، وهو الذي تحدى السلطة كي يخلص القرية من الموت مرارا، بعدها تسترسل الأم في رواية كيفية موته، إلا أن الرواية تعود للإشارة في موضع آخر إلى أنه حين كان محموما كان يطالب أمه بحكاية، هذه الأم تشبه شهريار في المطالبة بحكاية وفي نزواته «إذ جعلت ليلها ليل فجور وشراب وكأنه دم العبيد، أشهر من الصبح، أسرع من البرق..»[2]. وهو قلب للحكاية الإطار في ألف ليلة وليلة، صحيح أنها تبقي الأم راوية مثل شهرزاد، إلا أنها تتماهى مع شخصية شهريار في السلوك المتهور الماجن. شهدت السنة التي أشيع فيها عن موت سيد العتمة الكثير من المتناقضات -كما تقول العمة وهي وجه من وجوه الأم أو الزوجة- بين موت سيد العتمة واستسلامه، وفراره الذي كان تحدياً للإمبراطورية العثمانية، «رمت الآستانة بالسل، ضربت الدردنيل بالخبل»[3] وتكرار ميتة سيد

(1) سيد العتمة، ص 101.
(2) نفسه، ص102.
(3) سيد العتمة، ص 60.

العتمة أو البيك وولادته في الرواية التي حاكى فيها ربيع جابر ماركيز في رواية خريف البطريرك»[1].

هذه السنة شهدت ظهور شخص في صور مختلفة للبيك فتارة كان «يظهر في صورة راهب ذي لحية بيضاء وعليه لباس الرهبان، وتارة ثانية يظهر بيده سيف مسلول، فكانت الأبواب تؤخذ وتغلق، فيظهر أين كان في بيت أو صحن أو غيره، فأكثرنا القول في ذلك، متناسين هتاف عمته بينما نبتعد.. إنه يسكن بين السنابل في **مروج الذهب**»[2] ففي الوقت الذي تماهى فيه النص الروائي بالنص التراثي وشكل النص التراثي المقتبس من» مروج الذهب» مكونا بنيويا من مكوناتها وخيطا في نسيجها، ظهر هذا حين أشار إلى صعوبة القبض على الشخص الذي يظهر للبيك وربما استحالته، كونه يسكن بين السنابل في مروج الذهب، في إشارة خفية إلى المرجع الذي أقتبس منه. فإن دلالة اختياره لهذا المقطع بالذات، تكمن في دلالة النص المقتبس، الذي يشير إلى هذا الشخص في صور مختلفة وفي أماكن مختلفة، سواء أكان هذا شخصاً متخيلاً؟ أم شبحاً؟ أم شخصاً يملك قدرات تفوق قدرة البشر؟ تجعله يتحدى الأبواب المغلقة ويخترقها.

هذا الاختيار يشير إلى قدرة الأم بصورها المختلفة على سرد الأخبار العجيبة وروايتها، ظهر هذا في غيرموضع من الرواية؛ أنها من سلالة واسعة

(1) فن الرواية العربية، مرجع سابق، ص127.
(2) سيد العتمة، ص 102.

الخيال وجدتها عن بغداد، وما مطالبة البيك الدائمة لها بسرد حكايات له إلا دليل على ذلك فاتخذت دور شهرزاد. يضاف إلى ما سبق أن النص يشير إلى معرفة الأم الواسعة عن طريق السماع أوالقراءة، حين ذيل النص: فأكثرنا القول من ذلك واستفاض الأمر، أي أن جانبا هاما من ثقافتها ثقافة شفاهية كون الحادثة ليست سرا فقد شاعت وانتشرت فسمعتها وروتها وكانت ربما آخر من روى هذه الحادثة.... وربما يشير إلى أن البيك أشاع عن نفسه هذا الأمر؛ كي يزيد من غموض شخصيته كما أشاع عن موته مرارا؛ لبيان ربما قدراته الخارقة لكسب تعاطف الناس، هذا الشخص فيه من ملامح سيد العتمة الذي يظهر ويختفي ولا يعلم متى؟وكيف؟ ولا تتمكن السلطة من إلقاء القبض عليه.

إن صورة الشخص السابقة هي نفسها صورة الشبح الذي كان يظهر للخليفة المعتضد، وقد أشار إليه المسعودي في «مروج الذهب ومعادن الجوهر «وهو يؤرخ لسنوات حكم الخليفة المعتضد العباسي «ظهر للمعتضد شخص في صور مختلفة في داره، فكان تارة يظهر في صورة راهب ذي لحية بيضاء وعليه لباس الرهبان... وتارة يظهر بيده سيف مسلول، فكانت الأبواب تؤخذ وتغلق فيظهر له أين كان في بيت أو صحن أو غيره، واستفاض الأمر، واشتهر...»[1].

(1) علي بن الحسين المسعودي، مروج الذهب ومعادن الجوهر عني بطبعة: بربيه دي مينار وبا فيه دي كرتاي، بيروت: منشورات الجامعة اللبنانية، 1973، 5:161-162.

إن إلحاح البيك على مطالبة أمه بحكاية، يعني فيما يعنيه أولا أهمية الحكاية ظهر هذا جليا في نهاية الرواية، حين صرخت خالته وكذلك عمته في وجه والدته «أنت لا تخبرينا حكايته بل تخبرينه حكايتنا لأنه متى كف عن السماع، كف عن الحياة»[1] الذي يوازي ربما القص يساوي الحياة وان الفراغ يساوي الموت كما في حكاية «وزير الملك يونان والحكيم رويان»[2] فالقدرة على السرد منح شهرزاد الحياة، أما القدرة على سماع الحكاية كان شرطا ضروريا لاستمرار سيد العتمة على قيد الحياة.

أخيراً، فإن الكاتب يسلط الضوء على وجه آخر من وجوه سيد العتمة المتعددة الذي يختصر العائلة كلها، كما ورد على لسان عمته «يجب أن تصدقوني، مثل البيك، السلطان، والوزراء والحريم وامرأة البيك والخادمة، وتقسم إنه المنام ذاته... منام واسعة الخيال أيضا.. جدته أيضا، و سنسمع صوتا لن يكون إلا صوته، لأنه يتمدد على ظهره ويغمض عينيه ويرانا جميعاً.... لأنه وحده يرفرف من كل صوب، فلا يصدر عن الواحد إلا واحد»[3].

إن هذا الوجه يتمثل في كونه قد عاش مع السلطان ست سنوات، فأصبح أقرب الندماء إلى قلبه، فاتخذ في هذه المرحلة دور الحكيم (وربما

(1) سيد العتمة، ص 133.
(2) ألف ليلة وليلة 1:23-38.
(3) سيد العتمة، ص114.

أشاع عن نفسه هذا الدور وكرّسه)بصورة تذكر بالفيلسوف بيدبا الذي تطوع للقاء دبشليم الملك كي ينصحه، ويبين له سوء عاقبة سياسته.

فظهر سيد العتمة بصورة الحكيم الذي يذكر السلطان بعدم الاغترار بالحياة الدنيا، لانها فانية والسلطة لا تدوم، ولكي يقنعه بذلك اختار نصاً من مروج الذهب يبين فيه سلوك أبناء سرنديب تجاه الملك حين توافيه المنية، لانه أدرك أن هذا النص أن أقدر على إيصال الفكرة. فيبدأ بكلامه: «أقول لك من معادن الجوهر»[1] كي يخفي ا سم المرجع الذي اقتبس منه، ويشير إلى قيمة كلامه التي تضاهي قيمة الجوهر الحقيقي، لاسيما أنه رأى ذلك رؤية العيان فلا مجال للشك فيه. يقول: «إني رأيت في بلاد سرنديب، أن الملك من ملوكهم إذا مات صير على عجلة قريبة من الأرض، صغيرة البكرة، وشعره ينجر على الأرض، وامرأة بيدها مكنسة تحثو التراب على رأسه، وتنادي: أيها الناس، هذا ملككم وجاز فيكم حكمه، صار إلى ما ترون من ترك الدنيا وقبض روحه ملك الموت، والحي القديم الذي لا يموت، فلا تغتروا بالحياة بعده، ويطاف به في شوارع المدينة، ثم يفصل أربع قطع وقد هيئ له الصندل والكافور، فيحرق بالنار ويذر رماده في الرياح»[2].

(1) نفسه، ص 109.

(2) سيد العتمة، ص109.

وفي مروج الذهب للمسعودي: «ورأيت في سرنديب وهي، أن الملك من ملوكهم إذا مات صير إلى عجلة قريبة من الأرض، وشعره ينجر على الأرض وامرأة بيدها مكنسة تحثو التراب على رأسه وتنادي: أيها الناس، هذا ملككم بالأمس قد ملككم وجاز فيكم حكمه قد صار أمره إلى ما ترون من ترك الدنيا، وقبض روحه ملك الموت والحي الذي لا يموت فلا تغتروا بالحياة بعده.. ويطاف به في جميع شوارع المدينة ثم يفصل أربع قطع، وقد هيئ له الصندل والكافور، فيحرق بالنار ويذر رماده في الرياح»[1].

إن النصين السابقين يذكران بالمشهد الطقسي للتتويج المازح، الذي شاع في احتفالات روما القديمة بعيد الإله شاتورون Saturnalia الكرنفالية، ثم انتشر في الكرنفال الأوروبي وفي عيد الحمقى»[2] إذ ينزع عن المطاح به عن العرش أرديته الملكية، وينزعون عنه التاج، ويسحبون منه الرموز الأخرى للسلطة، ويستهزئون به ويضربونه.

يرى باختين «أن في المشهد الطقسي لتتويج الملك، ونزع التاج عنه تكون نواة الموقف الكرنفالي من العالم نفسه: مغزى التناوب والتبديل،

(1) مروج الذهب ومعادن الجوهر 1: 84-86

(2) ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، ترجمة: جميل نصيف التكريتي، الدار البيضاء: دار توبقال، 1986، ص 81.

الموت والتجدد»[1]. إن الوجوه المتعددة لسيد العتمة وأدوارهه المختلفة والمتناقضة تدفعنا إلى التأكيد أن «الدور في الرواية يأخذ مكان الشخصية»[2]، فلا يعنى بتحديد ملامحها الخارجية، وتتبع سلوكها أو نمط حياتها، وأنما تعنى بما تجسده من أدوار وما تمثله من مواقف. ففي الوقت الذي يمارس سيد العتمة ظلمه على الآخرين ويكرس نفسه مخلصا ومنقذا يلعب دور الحكيم المصلح أمام سلطان الأستانة ويسرد له عاقبة كل ملك في بلاد سرنديب وهي عاقبة تدفع المرء إلى الزهد بالحياة الدنيا، وما تمثلها من سلطة وقوة ومباهج حياة، وقد يكون الهدف من استحضارها أنها تشكل حافزاً سرديًا لسرد ما يحدث للملوك بعد وفاتهم، فيصبحون عبرة للآخرين، فقد عاش هؤلا حياة مترفة متعالية بعيدة عن الضنك، وكل ما يشدهم إلى الطبقى السفلى فإذا حانت منيتهم جردوا من كل امتياز وأذاقهم من صنوف الاهانة ما يذكر الآخرين ويطبع في أذهانهم صور لا تنسى عن حياتين مختلفين.

2. جمل مقتبسة

تتغلغل جمل مقتبسة من كتب تراثية في ثنايا الرواية ومفرداتها بصورة لا يُشعر المتلقي في كثير من الأحيان بانقطاع أو اجتزاء، بل تتضافر هذه

(1) شعرية دوستويفسكي ، ص 182
(2) فن الرواية العربية، 1998، ص 125.

الجمل داخل النص لتنسج عملا روائيا متكاملا، وقد اقتطعناها من سياقها الروائي للدراسة فقط. فتارة تستحضر الجمل مواقف دالة لشخصيات تراثية، فحين خلع السلطان على سيد العتمة الجد «أفرد له الجناح الشرقي في قصر حريمه مما يعني مساواة جده بالحضرة السلطانية.. ثم أنه أقسم في سره ألا يفتح علبة واحدة من الهدايا السلطانية، ووطن نفسه على الهرب، متذكرا حكاية شاعر قديم»[1]، وهذا الأخير هو طرفة بن العبد الذي رفض أن يفتح صحيفة الملك التي أعطيت له، وتحمل قرار قتله وعرفت بكتب التراث بصحيفة المتلمس»[2]، بعبارة أخرى إنه كان يحمل كتاب موته بيده وهو يظن أنه يحمل جائزة سنية، إلا أن ما يميز سيد العتمة عن الشاعر القديم أنه كان يعي ما يدبر ضده. فقد قرر الهرب، لأن حكاية طرفة شكلت عبرة له وعظة ليحذر غدر السلطان، فالمعرفة شكلت وعي سيد العتمة ومنحته درعا احتمى به من مخاطر القرب من السلطان. فالمعرفة كانت سببا في خلاصه من الموت.

وفي موضع آخر يماهي بين سلوك سيد العتمة العابث حين «كان يلحق بفتيات حي الكروم إلى صخرة الغدير، فلما ينزلن الماء يخرج من خلف

(1) سيد العتمة، ص110.

(2) عبد الله بن مسلم، ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تح: أحمد شاكر، القاهرة: دار المعارف مصر، 1966، 181-182.

الصخرة ويلم ثيابهن[1] الذي يذكر بما كان يفعله امرؤالقيس مع صاحباته حين كان يغافل النساء ويأخذ ثيابهن»[2]وتارة ثانية يستحضر ردة فعل شخصية تاريخية تجاه حدث ما فيستحضر ما قيل في تلك الحادثة، فالسلطان مثلاً- هكذا يروي- حين سمع عن سيد العتمة وما قام به من أعمال أقضت مضاجع الدولة العليا قال «إذا كان وهماً فلنقتل هذا المدعو وهماً ولننه المهزلة[3]، وهي تشبه إلى حد بعيد ردة فعل الوليد بن عبد الملك كما تورده بعض كتب التراث- حين علم بأن زوجته تخفي وضاح اليمن في صندوق من صناديقها، فأمر بدفن الصندوق وما فيه «وقال يا هذا إنه بلغنا شيء إن كان حقاً فقد كفناك ودفناك ودفنا ذكرك وقطعنا أثرك إلى آخر الدهر، وإن كان باطلاً فإنا دفنا الخشب، وما أهون ذلك»[4].

وتارة ثالثة تستحضر الجمل بعضاً من المعتقدات، فالعابد الذي عاش في الخلوة «ولم يكن يعرف عنه إن كان ميتاً أو حياً منذ نسينا وجوده في

(1) سيد العتمة، ص106.

(2) يحيى بن علي، الخطيب التبريزي، شرح القصائد العشر، فخري قباوة، بيروت: دار الأفاق الجديدة، 1980، ص 38.

(3) سيد العتمة، ص88.

(4) علي بن الحسين، أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، بيروت: دار الفكر، د.ت، 238:6

الخلوة مع قدوم الجراد»[1]، فكانت ردة الفعل حيال هذا الأمر، «لا بد أن الوحوش أكلته فرد البعض بالقول؛ «الحيوان لا يأكل الولي»[2] فالقول السابق يشكل جزءا من عقيدة الشيعة التي تعتقد بحرمة لحوم أبناء فاطمة رضي الله عنها على السباع «ومن أكلته فهو دعي»[3] كما ورد في حكاية زينب الكذابة التي ادعت نسبا علويا فأكلتها السباع.

وكان العابد كما تشير رواية **سيد العتمة** يعيش في خلوته، يصلي دون نوم أو شراب ويترك بابه مفتوحا على مر السنين فتزوره الذئاب ووحوش الغابة والضباع كي تأكل من يديه حتى يسرحها في الفجر»[4] فتذكر بما ورد عن علي بن موسى الرضا رضي الله عنهما الذي «كان يمسح على رأس سبع في بركة السباع ولا تؤذيه»[5] وتشير ربما إلى أنس الوجود كما صورته ألف ليلة وليلة الذي خادع الأسد بالكلام «فلما سمع الأسد كلامه أو مقالته تأخر عنه وجلس مقعيا على ذنبه ورفع رأسه إليه»[6]. وورد في مواضع مختلفة من الرواية إشارات كثيرة تشير إلى الأكياس الجلدية التي

(1) سيد العتمة، ص40.

(2) نفسه، ص40.

(3) المحسن التنوخي، الفرج بعد الشدة، تح: عبود الشالجي، بيروت: دار صادر، 1978، 4:172.

(4) سيد العتمة، ص40.

(5) الفرج بعد الشدة، مرجع سابق، 1978، 4: 173.

(6) ألف ليلة وليلة، 2:438.

كان يحملها الولي أو العابد وكانت مخبأة في أرض الخلوة»[1]. فقد كان «يعيد رسم خرائطه، يغير حروف أوراقه، يجلد الرسائل رزمة رزمة»[2]. إن الإشارة المتكررة إلى الأكياس الجلدية لسيد العتمة تعيد إلى الأذهان ما ورد في كتاب التشوف الذي ورد فيه ترجمة لأبي سهل القرشي المتصوف، الذي دخل المغرب من بلاد المشرق على قدميه وعلى عاتقه مخلاته فقال له جمله: «يا أبا سهل اجعل مخلاتك علي لتستريح من حملها»[3].

إن الكرامة في النص السابق لا تتمثل في حديث الحيوان أو نطقه لأن الكرامة مرتبطة بخرق العادة، فقد ذكر عن رجل «كان أقطع اليدين من الكتفين ومع ذلك كان يكتب في خلوة ولا يدري كيف يكتب»[4] وإنما تتمثل في إدراك الجمل وعلمه أن تعب الولي ليس من المشي على القدمين، وإنما من حمل مخلاته. فهو لم يطلب منه أن يحمله وإنما يحمل مخلاته، لأن هذه الأخيرة لا تحتوي إلا على الكتب، فالشقاء يكمن فيها، والراحة هي إزاحة المخلاة عن العاتق والتخلص من

(1) سيد العتمة، ص83.

(2) نفسه، ص99.

(3) ابن الزيات، التشوف إلى رجال التصوف، تح: أحمد التوفيق، الرباط: منشورات كلية الآداب، 1984، ص208، نقلا عن عبد الفتاح كيليطو، الحكاية والتأويل، الدار البيضاء: دار توبقال، 1988، ص 66.

(4) نفسه، ص62.

الكتب»[1]، فالكيس الجلدي الذي يحمله الولي أو العابد أو سيد العتمة ويخفيه في أماكن مختلفة، كان سببا في بقائه واستمراريته وكأن الكيس الجلدي هو القوة التي تمنحه الحياة سواء أكان معارضا أم مواليا؟، حقيقة أم وهما؟

وتارة رابعة نجد في الرواية جملا مقتبسة ترد على ألسنة شخصيات لها مرجعيات مختلفة، فنجد مثلا «حتى جاء هادم اللذات ومفرق الجماعات»[2] التي تشير إلى التبدل والتغير التي وردت كثيرا في ألف ليلة وليلة[3]، وتارة خامسة أن أمه كانت تتمنى أن تعيش بين رعية ملك غيور فتخبره حكاية فيتعجب منها غاية العجب ويأمر أن يكتبوها بماء الذهب»[4] فتصبح موضع إعجاب الكثيرين ويكون لها دور بارز في التغيير، التي نجد ما يماثلها عن هارون الرشيد حين أمر بكتابة قصة دليلة المحتالة وزينب النصابة وزريق السماك، وأن يجعلوها في خزانة الملك ويكتبوا جميع ما وقع له وجعلوه من جملة السير لأمه خير البشر ﷺ»[5].

(1) التشوف، ص66.
(2) سيد العتمة، ص56.
(3) ألف ليلة وليلة، 439:3.
(4) سيد العتمة، ص19.
(5) ألف ليلة وليلة، 401:3.

وتارة سادسة الإشارة إلى بعض التواريخ الهامة؛ فقد كان سيد العتمة يشيع عن نفسه أن هروبه كان في السابع عشر من رمضان»[1] وهو اليوم الذي وقعت فيه معركة بدر، وكانت تحولا في التاريخ العربي الإسلامي، وشكلت مفصلاً حقيقياً لهذه الأمة وكأنه يجعل من هروبه تاريخاً يستحق أن يسجل فقد شكل تحولاً في مجتمعه وفي تاريخ السلطنة. ثم يشير في موضع آخر «إلى» أكياس مخططاته المشؤومة التي لو منحها الزمن الروح القرمطية لغيرت وجه إمبراطورية أقفلت على الحضرة السلطانية داخل مقابر البو سفور الكلسية»[2]، في إشارة منه إلى ثورة القرامطة التي أقضت مضاجع الخلافة العباسية، وكبدتها خسائر كثيرة جعلت الخلافة في تيقظ دائم وغيرت ملامحها.

(1) سيد العتمة، ص17.

(2) نفسه، ص 101

الخاتمة

إن الاقتباسات السابقة رسمت ملامح مختلفة لسيد العتمة تتراوح بين الجد والعبث، بين التواكل والتخطيط لكل خطوة يخطوها، بين الحذر من السلطان والعمل على إرضائه. لقد توسلت الرواية بالنص التراثي ووظفته بقصدية واضحة، فشكلت النصوص التراثية -المنتقاة بعناية من كتب التراث العربي- مع المكونات الأخرى للرواية نسيجا متكاملا، وأصبحت هذه النصوص مكونا بنيويا من مكوناتها إلى جانب المكونات الأخرى، كون الرواية تتغيا كتابة تتحدد بالخطاب، فلم يكن الحدث مثلا عنصراً محدداً للحكاية أو المكان أو الزمان أو الشخصية وإنما تجاوزته إلى معنى عام هو القمع -الذي أشارك فيه رأي يمنى العيد»[1]- القمع الذي كان وسيبقى؛ فالذي يتغير كيفية ممارسته ووسائله والأشخاص الذين ينفذونه؛ لهذا كله اختار الكاتب عن وعي هذه البنية المختلفة.

(1) فن الرواية العربية، مرجع سابق، ص125.

المصادر والمراجع

1. أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، بيروت: دار الثقافة.
2. برهان غليون، الوعي الذاتي، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2: 1992.
3. جورج طرابيشي، المثقفون العرب والتراث، التحليل النفسي لعصاب جماعي، لندن: دار الريس، 1991.
4. جيرار جنيت، طروس، الأدب على الأدب، ترجمة محمد خير البقاعي، ضمن كتاب (آفاق التناصية المفهوم والمنظور)، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1: 1998.
5. دون مؤلف، ألف ليلة وليلة، بيروت: المكتبة الثقافية، 1997، 4ج
6. ربيع جابر، سيد العتمة، لندن: رياض الريس، 1992.
7. سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، من أجل وعي جديد بالتراث، بيروت: المركز الثقافي العربي، 1992.
8. سعيد يقطين، السرد العربي، مفاهيم وتجليات، القاهرة:رؤيا للنشر والتوزيع، 2006.
9. سيزا قاسم، المفارقة في القص العربي، القاهرة: مجلة فصول، مج2/ ع2/ 1982.
10. شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 1997.

11. عبد الفتاح كيليطو، الحكاية والتأويل، الدار البيضـــاء:دار توبقال، 1988.

12. عبد الله بن مسلم، ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تحقيق:أحمد شاكر، مصر: دار المعارف، 1966.

13. علي أومليل، في التراث والتجاوز، بيروت: المركز الثقافي العربي، ط1: 1990.

14. علي بن الحسين المسعودي، مروج الذهب ومعادن الجوهر، عني بطبعه بربيه دي مينار وبافيه دي كرتاي، بيروت: منشـورات الجامعة اللبنانية، 1973 وطبعة أخرى بتحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، بيروت: المكتبة العصرية، 1988.

15. علي بن الحسين، ابو الفرج الأصفهاني، الأغاني، بيروت: دار الفكر، د. ت

16. فاطمة بدر، محاكاة واقعية ماركيز السحرية في ثلاث روايات عربية، رحلة غاندي الصغير وسيد العتمة ومواء، جامعة البحرين: مجلة العلوم الإنسانية، ع4/ 2007، باب قراءات ومراجعات.

17. مارك دوبيازي، نظرية التناص، ترجمة: المختار حسني، جدة: مجلة علامات، مج 10/ ع 34/ 1977.

18. المحسن التنوخي، الفرج بعد الشدة، تح: عبود الشالجي، بيروت: دار صادر، 1978.

19. محمد عابد الجابري، نحن والتراث، قراءات معاصرة في تراثنا الفلسفي، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 1985.
20. ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، ترجمة: جميل نصيف التكريتي، الدار البيضاء: دار توبقال، 1986.
21. نادر كاظم، الرواية وإعادة تحبيك التاريخ قراءة في التنور والبرزخ، فريد رمضان، البحرين: مجلة البحرين الثقافية، ع 41، 2005.
22. نبيلة إبراهيم، فن القص في النظرية والتطبيق، القاهرة، مكتبة غريب، د. ت
23. نصر حامد أبو زيد، الرؤيا في النص السردي العربي، حافز سردي أم وحدة دلالية؟، القاهرة: مجلة فصول مج13/ ع3/ 1994، ص108
24. يحيى بن علي، الخطيب التبريزي، شرح القصائد العشر، فخري قباوة، بيروت: دار الآفاق الجديدة، ط2: 1980.
25. يمنى العيد، فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب، بيروت: دار الآداب، 1998.

«صورة الأب» و«أفول» للشاعر عبود الجابري
بين سطوة الماضي وخيبة الحاضر

يراوح الشاعر العراقي عبود الجابري في دواوينه الثلاث التي تشكل مشروعه الشعري بين العام والخاص، بين الذاتي في بحثه الدائم عن الحلم بتفصيلاته المتنوعة؛ محاولاً بذلك مقاربة التجربة الانسانية المشبعة بالخصوصية لدرجة تكاد تنز منها، وبين الموضوعي الذي لا يغيب عنه الاهتمام بالعام.

يلحظ المتلقي اهتمام الجابري بعنوانات الدواوين التي انتقاها بعناية واختارها عنوانًا لها. فقد اختار مثلاً «يتوكأ على عماه» عنوانً لديوانه الثاني الصادر عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر سنة 2009؛ لأنه أراد وأقصد الأنا الشاعرة، وربما المتلقي أيضا أن يقول: إن حالة العجز التي وصل إليها دعته إلى الاكتفاء بالعمى دليلاً ثم هاديًا، ومرشداً. لكن السؤال: لم اختار العمى؟ ربما لأن حاسة البصر لا تكفي لفهم ما يحدث في هذا العالم واستيعابه، فاستعاض عنها بالبصيرة، بالرؤية العقلية أو القلبية. فكتب ما لا يراه الناس من وحي عماه.

واذا كان موسى عليه السلام قد اختار العصا وسيلة يتوكأ عليها، ويهش بها على غنمه، وله فيها مآرب أخرى. فإن شاعرنا وإن كانت لا تخفى عليه الدلالة القرآني، إلا أنه اختار العمى ليتوكأ عليه، ويتخذه ركيزة للفهم.. وإن صدق فهمي بأنه اتخذ من العمى هاديًا، ومن الرؤية العقلية وسيلة

للفهم، فإن هذا يذكرنا بالشاعر الروماني فرجيل الذي اتخذه دانتي؛ ليكون رسوله في الكوميديا الإلهية، فكان رمزاً للحكمة الانسانية. يضاف إلى ما سبق فإن الشاعر فيرجيل اكتوى بنيران الحرب، وتركت هذه الأخيرة ندوبها عليه، وكان يعتمد على قواه العقلية في الاختيار. فهو يعتقد أن الغاية من العقل الذي منحه الله للإنسان أن تظهر آثاره في قدرة هذا الأخيرعلى الاختيار.

إنه بمعنى آخر يدعو إلى تبني الخيارات بعقلانية، لكن يبقى السؤال: هل يمكن للعقل- في ظل ما حدث ويحدث الأن - أن يختار؟ إن كان الجواب نعم.. كيف؟ وهل بات العقل وسيلة ملائمة للفهم؟ وهل العقل الانساني مؤهل حقا للوصول إلى فهم صحيح أو لفهم ما يحدث أو مقاربته؟ أو لمواكبة التغيرات؟

من هنا نفهم سر اختيار عبود الجابري العنوان لديوانه.. فنقرأ في هذا الديوان مثلا:

«ونام عند العتبة
ينتظر من لا يفتح»[1]

ويقول أيضا:

«كن مثل خطوات الغريب
يتوكأ على صور المدن في الخارطة العتيقة

(1) يتوكأ على عماه، ص78.

ويتعثر بمسقط رأسه»[1]

إن السخرية المرة، والمفارقة العجيبة أو اللاذعة هي الخيط الذي يربط هذا «يتوكأ على عماه» بما يليه «متحف النوم «الصادر 2012 وقد ا ستعاد فيه الكثير من الأحلام، والذكريات في العراق. لا بل لقد اســتحضــرها، وأعاد الحياة إليها، فما يحدث في العراق من قتل على الهوية تحت ذرائع كثيرة: مرة باسـم الحزب، ومرة باسـم الطائفة، ومرة باسـم العشـيرة.. كان حاضـرا في الديوان،ثم التفت إلى دورالمثقف في ما حدث ويحدث، سـيما أن المثقف يحضر حيث يحضر الوطن.

هذا الوطن المثقل بالتاريخ، والجغرافيا، والعقائد الدينية وقد طفا على سطحه أناس لا يجيدون الحوار إلا بالرصاص، فطغت لغة القتل والموت على لغة الحوار. في ظل هذا الواقع لايبرأ المثقف مما حدث، بل يحمله المســؤولية في بعض الأحيان. فكثيرا ما بنى الطغاة مجدهم على ما قدمه المثقف، فكان المثقف مدماكا في بناء الطغاة؛ فســاعد على بقاء الطغيان تارة وكان بوقًا له تارة أخرى.. لكن هل يدوم الطغيان؟ لا لن يدوم، إذ نجد تفاؤلاً عند الشاعر، ربما مصدره ما حدث بميدان التحرير إبان الثورة المصرية – حين بشرنا أن إلى زواله فهو «كرغوة الصابون».

لم متحف النوم؟ المتحف يفرّ إليـه الأموات خوفـا من النسـيـان، أو التجاهل، أو التهميش، وهو فرصة للبقاء، والتخليد.. لكنه يخلد الأموات

(1) يتوكأ على عماه ، ص18.

والماضي ويستوقف الزمن. وربما وجد فيه الأموات فرصة للبقاء والحياة مرة أخرى.

إن الإحساس بالعجز عن التغيير، عجز القصيدة والشعر عن تفسير ما يحدث وتغييره، عجز الإنسان عن فهم ما يحدث أو تغييره.. دفعه إلى الصراخ ربما في ما بعد:

«أية حياة ناقصة
تلك التي تشبه قفصا
مفتوح الأبواب
تفرمنه العصافير الكسيحة
كلما رحت
أنفض يدي مما علق بهما..
من تراب»

ستتوقف هذه العجالة عند قصيدتين اثنتين هما «صورة الأب» من ديوان «فهرس الأخطاء» الصادر عن دار أزمنة، عمان 2007. وقصيدة «أفول» من ديوانه الأخير «متحف النوم «الصادر عن دار فضاءات، عمان، 2012؛ لما فيهما من تقاطعات، وأصداء. فأجواء القصيدة الأخيرة تتردد في القصيدة التي سبقتها، ربما رأى الشاعر أن قصيدة واحدة لاتكفي فعاد بعد سنوات لاستكمال الحديث، وربما تعميقه، وربما الحاجة إلى الاستفاضة حوله، وإلى التوسع في رسم تفاصيل المشهد، والتوقف عند تفصيلاته الدقيقة.

اللافت في هاتين القصيدتين مو ضوعة التبدل، والتغيير، وربما التحول الذي يطرأ على الأشـياء، أوعلى البشـر، أوعلى حيواتهم، والانتقال من حالة إلى آخرى. ربما كان هذا التحول والتبدل والتغيير، أوالانتقال مهما اختلفت المصـطلحات ليس طارئـًا، ربما كان سـمة للحياة التي تفرض علينا قوانينها؛ فننصـاع لها وفق قانون مسـلط على رقاب الجميع.. إلا من رحم ربي وأراد البقاء أو رغب فيه بطريقة أو طرق أخرى. لهذا كله توقف الشـاعر عند هذه الموضـوعة بشـيء من المرارة، حينا والمفارقة اللاذعة التي تشي بشيء من الاحتجاج على ما يحدث حيانا أخر.

لعل النص الأول (صـورة الأب) وصـل إلى نتيجة محددة هي نهاية حتمية (الموت) حين احتضـن صـورته... ومات، وما اللقطة الأخيرة إلا نهاية منطقية لسـلسـلة طويلة من التغييرات. لكننا لا نجد إجابات قطعية في قصـيدة «أفول» فاليقين الذي انتهى به النص الأول لا نجده في قصـيدة «أفول «وإن كنا نتوقعها بين لحظة وأخرى لكنه يفسـح المجال لمخيلتنا بطرح الأسئلة، لذا نجده يبادر إلى طرحها معنا. فالنص يبدأ بطرح الأسئلة وينتهي بها، وهذه ميزة للنص الذي يطرح الأسئلة ويثيرها.

ولو حاولنا تتبع سـلسـلة تحولات الأب أو المراحل التي مرت بها صـورته – سـيما أن القصـيدة تبدأ بالحديث عن الصـورة وتنتهي بها – لوجدنا ما يأتي:

1. «تلك هي صورة الأب»
2. أب بكامل هيبته

3. غير أنه أب
4. هو بكامل هيبته
5. أب قديم جدا
6. ولكنه على أية حال أب
7. أب يغزو الظلام مفاصله فيحضن صورته ويموت.

أما القصيدة الأخرى «أفول»

1. أين ستذهب هذه الحمامة؟
2. هل تلوذ بالمرايا؟
3. كيف ستعتذر.. ؟
4. كيف لها أن تتهادى؟
5. هل ستفتش عن ولد صالح... أو عاشق قديم...
6. أين تذهب هذه الحمامة؟

يلحظ المتلقي تكرار لفظة الأب سواء أكان بالتعريف أم بالتنكير؟ وتكرار الفعل المضارع.. مما يعني فيما يعنيه، أن الأب كان فاعلا في السلب وفاعلا في الماضي، وقد تضافرت عدة عوامل على إزالة الأب عن مكانته، وسلبت منه فاعليته. فكان التحول من الوفاء إلى الخيانة من التألق إلى الأفول، أما في قصيدة «أفول» فلا تذكر لفظة الحمامة صراحة إلا مرتين الحمامة.

فقد كانت الصورة «صورة الأب» تقبع في غرفة الخزين بإطارها الذهبي، هذه الغرفة – ربما – كانت مُعدّة للاحتفاظ بالأشياء الثمينة،

الأشـياء التي تسـتحق أن تخزن.. لكن الألوان الحائلة للصـورة، وربما لإطارها الذهبي تجعلنا ندرك أن غرفة الخزين هذه معدة لاستقبال الأشياء الزائدة عن الحاجة، وربما البالية وتكديسها، وتنفي اعتقادنا السابق.

لقد استقرت صورة الأب في غرفة الخزين، لكن الشاعر ما زال يتساءل عن مصـير الحمامة حين تشـيخ: أين سـتذهب؟ وهي مخيرة بين خيارين جاءا عبر الاسـتفهام وهما: 1- إما أن تلوذ بمرايا العصـافير الفتية، فتكون النتيجة السقوط في الوهم ؛لأنها لن تجاري هذه العصافير، وربما لن تقبل بها وترفضـها، ربما سـتشـعر بالغربة معها. 2- وإما أن تلوذ بنافذة صـماء تمنحها فرصـة للغناء. وفي هذا الخيار مفارقة عجيبة ماذا سـتفعل بهذه النافذة وهي لا تسـمع؟ ثم تبدأ صـورة غرفة الخزين التي تقبع فيها صـورة الأب بالاتضـاح، ويتضـح معها تحول صـورة الأب ومكانته حين يقول «أب» بالتنكير بكامل هيئته لكنه يفجؤنا بهذا (الكامل الهيئة) حين نجد أن الذباب باض على قميصـه، أي كمال هذا؟ وأيه هيبة؟ وربطة عنقه التي تغفو تحت سـاق مروحة عرجاء. فهذه الأخيرة لا تصـلح للاسـتعمال وغرفة الخزين أولى بها. ثم يتابع ونصف الابتسامة أتى ما تبقى عليها عفن الجدار.

ثم تتضاءل هذه الصورة غير أنه «أب».. بكامل موته يحمل صولجانه، وصـورته لكن المفارقة: إلى أين يحمل الصـولجان، وهو رمز السـلطة، والجبروت؟ إنه يحمله إلى مسـكنه الجديد «غرفة الخزين» وقد أثثت بما تنازل عنه الأبناء البررة! والدليل على هذا البر: أنه أصبح جزءاً من مسكن

يؤثث بمدفأة فارغة، وبضع قنان فارغة، وملابس ضاقت بأجساد الأبناء، وكيس من الكتب المدرسية القديمة. هي أشياء لا قيمة له، وبالية؛ لذا فقد وجدت طريقًا إلى غرفة الخزين، وقد استغنى أصحابها عنها. إنها سخرية ما بعدها سخرية من الواقع المر. في حين نراه في حالة مماثلة يستفهم: هل ستفتش الحمامة عن ولد صالح يطحن لها حبة القمح؟ أو عاشق قديم ربما يطارحها ما تقادم من وله؟ وهذا يشي بكثرة عشاقها في ما مضى من الزمن. هذا العاشق يذكربالزوجة التي لا تذكر الأب إلا كلما عضها وجع التذكر، كما سيأتي لاحقًا، ولم يتوقف التغير عند هذا الحد بل طال التغيير الاسم فصار يتحدث عنه بضمير الغائب؛ لندرك أنه محمول على مضض.. صحيح أنه يجلس بكامل هيئه، لكنه صامت يسمع صدى الأفعال تتناهى إلى مسامعه، صدى الأفعال دون أن يكون له دورفاعل، لا في القرار، ولا في التغيير. فهاهو يسمع صوت نعالهم ربما بعد أن تركوه في غرفة الخزين، وهو استحضار لما ورد في الأثر: إن الميت يسمع قرع نعال أهله حين يغادرونه، وقد وضع في قبره، ويسمع الأب تأوهات الزوجات، والماء المنسكب في الحمام... ويشتم رائحة الطعام. أي أن حياتهم مستمرة كما هي بلا تغيير ولا تبديل. أما في أفول فإن الشاعر يتساءل كيف ستعتذر لسائح حين يفر السرب عنها، وتترك وحيدة: كيف لها أن تتهادى في الساحة؟ أو تتمادى في إغواء العشب؟ ثم يصل بها الأمر إلى امتهان النواح في مآتم الطيور، بدل الهديل الذي سأل الشاعر عنه في بداية النص: حين يشيخ منها الهديل.

ثم ما يلبث النص إلى التصـريح بمكنونات الأبناء إلى أن يصـل إلى التصـريح «أب قديم جدا «لقد تجاوزه الزمن، نموذج انتهى لايصـلح لهذا العصر، لامن حيث القناعات، ولا من حيث الطرح.. جيل يخجل منه. ثم يمعن في الإشارة إلى قدم هذا الأب، حين يتوقف عند ناحيتين: الأولى أنه لايصلح لزيارة ذوى القربى أو للأنفاق، الذي يذكر بالحمامة التي ستفتش عن ولد صالح.

إنه العجز المادي لهذا الأب الذي حدد مصـيره بعد كان أصـلاً، وقوة مادية، صار الأن فرعـًا، وهذا الفرع يقررعنه، ويتجاوزه. مع أن الأب وهذه الحمامة اعتقدوا أن الأبناء وسـيلة للتخليد وقد توسـموا فيهم خيراً، لكن الأبناء سـاروا إلى إنهاء الأصـل.. ثم يسـتدرك وظيفة للأب لم تخطر على بال القارئ: ربما يصلح لشيء لكننا نعجب حين يقول: يصلح لشتم ذريته حين ينام!. ثم يصـل إلى القول لكنه «على أية حال أبٌ» يقبع في غرفة الخزين الرطبة. ليتأكد المتلقي أن صـورة الأب معزولة لا بل مغيبة في مكان كي لا يراه أحد؛ إذ أصـبح الأبناء يخجلون منه، ولا يذكرونه إلا في الأعياد، ولا تتذكره زوجته الا في لحظات التذكر. وهي صـورة من صـور النفاق الاجتماعي.. فتكون النتيجة أن يحضـن صـورته ويموت؛ لأن الظلام غزى مفاصـله فلم يعد يطيق هذا الأمر وارتضـى هذا المصـير – الموت– على البقاء في غرفة الخزين الرطبة. في حين سـتذهب الحمامة إلى القفص المعدني الذي سيقيد حريتها، وصـوتها أيضـا، ربما سيمنحها الشـجر في المستقبل عُشّـًا خفيضـًا، وقد كانت في الماضي تسكن أعالي

الشـــجر، وتختار المكان بنفســـها، لا يفرض عليها، ولا يمنح منحة. فقد كانت تختار جيرانها لا كالجيران الجدد الذين لا يحفلون بتأريخها.

ربما النص يتجاوز الأب ويتجاوز الحمامة بالمعنى المتعارف عليهما؛ لأن النص تحول إلى تجربة عامة قد تنطبق على المبدع بعد خفوت أضواء الشـهرة. أين مصـيره؟ وما الذي سـيحل به؟ ومن الذي سـيبقي على عهده به؟ وما المكان الذي سيأول إليه؟

القصـــيدتان صـــرخة بوجه التغير والتبدل، صـــرخة بوجه التحول من الوفاء إلى الخيانة، من التألق إلى الأفول، من المودة والرحمة، إلى التنكر لكل ما هو جميل، وإنســاني. التغيير ســنة الكون وفيه من القســوة ما فيه.. لكن علينا أن نخفف من وطأة هذه القسوة؛ لأننا سنصل إلى هذا يوما ما.

المصادر

عبود الجابري:

1. فهرس الأخطاء، دار أزمنة، عمان، 2007
2. متحف النوم، دار فضاءات، عمان، 2011.
3. يتوكأ على عماه، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2009.

واحدية المكان وتعدد وجهات النظر
«القط الذي علمني الطيران» نموذجا

إضاءة

هاشم غرايبة صاحب إنتاج روائي متنوع؛ إذ قدم مجموعة من الروايات شكلت كل واحدة منها تجربة بحد ذاتها، انتقل فيها من مرحلة إلى أخرى. ولعل الإشارة إلى رواية المقامة الرملية[1]، ورواية الشهبندر[2]-على سبيل المثال- لا الحصر يشير إلى هذا الانتقال، لا بل يؤشر على تطور تجربته الروائية؛ فإذا كانت المقامة الرملية مثالا على التجريب، تندرج تحت ما يسميه مصطفى الكيلاني كتابة التجريب استطاع أن: «يرحل في اللغة والذاكرة والتاريخ والوجود، ويتجاذب هذه الرحلة الأمل واليأس، الحلم والواقع، والتاريخ والوجود، الحقيقة والوهم، أو ما يمكن عده الوجه الآخر للحقيقة أو الرمز»[3]. فإنّ رواية الشهبندر تروي قصة عمان بين عامي 1937-1938رغبة منه في إعادة الحياة إلى عمان وبعثها، كونها تختزن في ذاكرتها حضارات متعددة ومتنوعة، سيما أن

(1) المقامة الرملية، هاشم غرايبة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر: عمان، 1982.

(2) الشهبندر، هاشم غرايبة، دار الآداب: بيروت، 2003.

(3) زمن الرواية العربية، كتابة التجريب، مصطفى الكيلاني، دار المعارف للطباعة والنشر: سوسة، تونس، ص122.

الحاضر هو نتاج للماضي. مع التذكير أن الرواية لاتوثق حياة عمان توثيقاً تاريخياً، ولا تدعي هذا، صحيح أن الرواية تشير إلى دفتر قديم للشهبندر، دون فيه يوميات أو ما يمكن أن نسميه يوميات عن عمان وسكانها، دون فيه بعض الأحداث التي كان لها أثر واضح فيما على هذه المدينة، وربما كانت نتيجة لها.

على الرغم من الإشارة إلى هذا الدفتر – اليوميات إن جاز التعبير إلا أننا نعلم إنّ هذه الا حيلة روائية يتبعها الروائي لايهام المتلقى بحقيقة ما يروى.

أما رواية القط الذي علمني الطيران[1] موضوع هذه الدراسة، فهي وجه آخر لرواية الشهبندر، وتتقاطع معها في بعض الأحيان، على الرغم من التباعد في التجربة بين الروايتين، فإذا كانت الشهبندر تمثل في وجه من وجوهها سيرة مدينة عمان، فكان الما ضي فيها زمنا روائيا بو صفه عنصرا فاعلا في الحاضر ومؤثرا فيه، إضافة إلى رصدها التحولات الاجتماعية في المدينة، فإن رواية «القط الذي علمني الطيران» تراهن على المستقبل وترسم في وجه من وجوهها صورة مدينة إربد، كون تاريخ هذه الأخيرة يندغم في التاريخ الشخصي للروائي وللبطل معا كما ظهر في الرواية؛ فأعاد تشكيل فضاءاتها وفق رؤية خاصة به، وبما يخدم البناء الروائي.

(1) القط الذي علمني الطيران، هاشم غرايبة، دار فضاءات: عمان، ط2، 2011.

تجلى رهان الرواية على المستقبل من الإهداء «إلى روح محمد بوعزيزي، وللإرداة الحرة»[1] الذي صدر به روايته والذي يعد عتبة من عتبات النص، وأول ما يواجه المتلقي؛ إذ يتضمن رغبة حقيقية بالتغيير ويعبر عنها؛ لإنّ بقاء الحال من المحال كما يقال، ويعبر أيضا عن الاحتفاء بالحرية التي لا تصنعها إلا الإرداة الحرة.

هذه الرغبة دفعت الروائي إلى إعادة النظر بمرحلة سابقة قد تكون بعيدة لكنها كانت خطوة لتأسيس مستقبل مختلف، قد نختلف حول هذه التجربة أو نتفق في مدى تأثيرها لكنّها كانت تطمح إلى التغيير عبر محاولات عدّة.

تندرج هذه الرواية وفق تقسيم محمد برادة للرواية العربية الذي قسّمها تقسيما موضوعاتيا؛ تحت ثيمة القمع واحتقار المواطن، التي ظهرت في روايات كثيرة، لعل أبرزها: شرق المتوسط، والمتوسط الآن لعبدالرحمن منيف، ووليمة لأعشاب البحر لحيدر حيدر، واعترافات كاتم صوت لمؤنس الرزاز... الخ. «وميزة هذه الروايات أنها لا تفصل ثيمة القمع والاحتقار عن بقية مكونات المجتمع وموروثاته، ولا تتوانى عن انتقاد التسلط حتى عندما ينحدر من ممارسة قوى تعتبر نفسها «تقدمية» ساعية للتغيير»[2].

(1) القط الذي علمني الطيران، ص5.

(2) فضاءات روائية، محمد برادة، منشورات وزراة الثقافة: الرباط المملكة المغربية، 2003، ص64.

وقد بين برادة «أن الغالب على موضـوعات الروايات وما يتفرع عنها من ثيمات، له علا قة بقضـا يا المجتمع وتحولا ته و بالفرد، وأسـئلته، وتمزقاته... ضـمن مجال الصـراع الأبدي بين الفرد، والمؤسـسـات السيا سية، والدينية والايديولوجية»[1] خاصة إذا علمنا أنّ هذا الفرد مثقف يحمل سمات الرفض؛ والرفض وسيلة من وسائل التعبير عن الثورة.

وعلى الرغم من هذا الرفض إلا أنّ الفرد في روا ية القط ا لذي علمني الطيران لا يدعي البطولة، ولا يريد أنْ يصبح بطلا «تعيس هو الوطن الذي يحتاج أبطالا»[2]كما ورد في مسـرحية غاليلو لبرتولد برخت التي أشـارت الروا ية إليها في الهامش من حوار بين التلميذ و غاليلو، «يقول التلميذ: ويلتاه على الوطن الذي لا ينجب أبطالاً. يرد عليه غاليليو: لا، قل يا ويلتاه على الوطن الذي يحتاج إلى أبطال»[3]، وفي موضـع أخر يقول: «أريد أن أظل إنسـانا عاديا»[4]. فالخوف، وخذلان الجسـد عند التعذيب، وحالات الضعف الإنساني، وافتقاد الأهل وتفصيلات حميمية أخرى من حياة هذا الفرد الذي لا يدعي البطولة، كل هذه التفصـيلات تجلّت في هذه الرواية وأظهرتها؛ وعلّة هذا الحنين والافتقاد أنّ الفرد يبدأ حياة مختلفة في السجن «فما أن تطأ أقدام النزيل عتبة السـجن مخلفا وراءه عالم الحرية حتى تبدأ

(1) نفسه ، ص61-62.
(2) القط الذي علمني الطيران، ص45.
(3) المصدر نفسه، ص 46.
(4) المصدر نفسه، 94.

سـلسـلة العذابات التي لن تنتهي إلا بالأفراج عنه»[1]، لكن في هذه الرواية انتهت بالهرب من السجن.

وجهة النظر اصطلاحاً

اللافت للانتباه في هذه الرواية تعدد وجهات النظر، والحضـور الطاغي للمكان، واللايقين المتمثل بالتسـاؤل عن جدوى ما نفعل ولم؟ وكيف؟ ولماذا؟. الخ التي تضافرت مع مكونات الرواية الأخرى في البناء الروائي، وما الفصل الذي نقوم به الا لأجل الدراسة فقط.

وجهة النظر[2] في هذه الورقة لا تعنى بما قدمه هنري جيمس، حين طالب القاص بمسـرحة القص[3]، ولا ما قدمه الشـكلاني الروسـي توماشفسكي من تمييز بين نمطين من السرد: هما السرد الموضوعي الذي يعطي للقارئ حرية تفسـيرما يحكى وتأويله، والسـرد الذاتي الذي طالب فيه الراوي بالكشـف عن الطريقة التي عرف بها الحدث[4]: كيف؟ ومتى؟

---

(1) بنية الشـكل الروائي، حسـن بحرواي، المركز الثقافي العربي: بيروت، 1990، ص55.

(2) لمزيد من التفاصيل، انظر:قاموس السرديات، جيرالد برنس، ترجمة: السيد إمام، ميريت: القاهرة، 2003، ص151-154.

(3) عالم الرواية، رولان بورنوف وريال اوئيله، ترجمة: نهاد التكرلي، دار الشـؤون الثقافية العامة، بغداد، 1991، ص77.

(4) نظرية المنهج الشـكلي، نصـوص الشـكلانيين الروس، مجموعة باحثين، ترجمة: إبراهيم الخطيب مؤسسة الأبحاث العربية: بيروت، 1982، ص189.

وأين؟ ولا ما حدده بيرسي لوبوك من تمييز بين القص والعرض وجعله معيارا لتقييم الرواية[1]. ولا ما عناه إياث بوث عن زاوية الرؤية أنّها «مسألة تقنية ووسيلة من الوسائل لبلوغ غايات طموحة»[2] لا ما ذكره أخيرا تودوروف من زوايا الرؤية السردية[3].

إنّ الآراء المختلفة حول وجهة النظر تدفع إلى تبني وجهة النظر القائلة: «ببطلان كل حكم تقويمي يطلق بصورة قبلية على هذه الطريقة في النص أو تلك «إن ما نسميه «العلم بكل شيء أو الواقعية الذاتية ليس بحد ذاته رديئتين أو متفرقين، بل هما وسيلتان للتعبير عن رؤيتين مختلفتين للعالم»[4].

إنّ وجهة النظر التي أعنيها هي الموقف ورؤية للعالم، والحياة، والإنسان، إنّها «الطريقة التي إعتبر بها الراوي الأحداث عند تقديمها»[5]، فالرؤية بهذا المعنى تخضع لإرادة الراوي، وموقفه الفكري.

(1) عالم الرواية، مرجع سابق، ص77.

(2) بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي، حميد لحمداني، المركز الثقافي العربي: بيروت، 1991، ص46.

(3) الشعرية، تزفيطان طودروف، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر: الدار البيضاء، ط2، 1990، ص50 وما بعدها.

(4) عالم الرواية، مرجع سابق، ص87.

(5)البنية القصصية في ر سالة الغفران لأبي العلاء المعري، حسين الواد، الدار العربية للكتاب: تونس، 1972، ص64.

وجهة النظر في الرواية

تضمنت رواية القط الذي علمني الطيران وجهات نظر متعددة ومتباينة تبعا لاختلاف الأشخاص، وتباين المواقف: فتارة يظهر عماد – الشخصية المحوريّة في الرواية– موقفه السلبي من البالغين غير مرة تصل حد إتخاذ موقف منهم «لا أحد من كبار السن سيفهم»[1] على الرغم من إدعائهم المعرفة، وامتلاك الحقيقة، إلا أنّهم بحاجة دائما للشروحات «وإعطاء الشروحات يتعب الصغار»[2]، ولكن المفارقة أنّ والده فهم على الرغم من كبر سنه، كما سيتضح فيما بعد.

يضاف إلى وجهة نظره السابقة موقفه من بعض الأحزاب، فقد عبر عن وجهة نظره تجاه الحزب التحريري بعبارة وحيدة وهي: «ردّ التحريري بنجابة جاءت في غير وقتها»[3] والتحريري هذا كان زميل عماد في الزنزانة لمدة قصيرة، وقد جاء رده على المحقق الذي طلب منه أن ينصح عماد بالتخلي عن الشيوعية، التي إتخذتها روسيا والصين نظاما للحكم. فرد التحريري: «خذوا الجينز والعلكة والخبز كمان. مقابل أنتمي لأمة عظيمة، ذات صاحبة قرار!»[4] وعلى الرغم من موقف عماد السابق إلا أن التحريري حول الزنزانة «قاعة للمناظرت، وملعبا للشطرنج، والقطار،

(1) القط الذي علمني الطيران، ص12.
(2) المصدر نفسه، ص12.
(3) نفسه، ص12.
(4) ، القط الذي علمني الطيران ص12.

والغولف، وساحة للرهان على عدد النملات في الغرفة، ومكونات فطور الغد، وشكل الخفير المناوب... وصار يعاملونه معاملة حسنة حتى ظن أنه سيفرج عنه»[1]، مع التذكير بأن هذا التغيير إلى الأفضل، قد حدث لسبب لا علاقة له بتحريرية شريكه - إن جاز التعبير-لأنّ هذا الأخير خلصه من وحدة السجن الإنفرادي؛ لذا تحولت الزنزانة إلى الصورة المتخيلة السابقة للخلاص من واقع المعاناة.

إنّ عبارة التحريري السابقة كانت سببا في عذابه وإعادته إلى الإنفرادي مرة أخرى، وكأن موقفه يشير إلى أنّ أعضاء الحزب الذي ينتمي إليه التحريري لم يكونوا نجباء يوما، وحين أرادوا هذا كانوا سببا في مأساته، وربما كان موقفه هذا بوحي من سوء عاقبة عبارة زميله، بمعنى آخر إنّ نجابتهم طارئة ليست متجذرة فيهم أو عندهم، وربما فيه إشارة إلى طريقة تفكيرهم، ونظرتهم إلى الأشياء!وكأنّ لسان حاله يقول: ليس لديهم القدرة على تقدير الموقف فما بالك بالحكم؟ !

أما وجهة نظره بالحزب الذي ينتمي إليه الذي نصب من نفسه في لحظة ما، حارسا على القيم الأخلاقية وقيما عليها، ظهر هذاحين منع الحزب زيارة مها – الفتاة التي أحبها عماد – له في السجن، والحزب بهذا القرار لا يختلف كثيرا عن الحكومة، وقد سبق هذا القرار تساؤلات كثيرة زلزلت «يقينه المتفائل أبدا بتحرير فلسطين، ووحدة العرب والعدالة، وعن

(1) نفسه، ص11.

اندفاعه الحار بالترويج لحق الناس في حرية التعبير وحرية التغيير!»[1]، وكأنّ ما كان يطمح بالوصول إليه عن طريق الحزب قد تلاشى أمام رغبة الفرد بتحقيق أدنى حقوقه الإنسانية وأدناها، وهي حريته بزيارة من يحب، أو ربما الاستمتاع بكأس شاي مع الأصدقاء، لقد كان قبل السجن يمدح الاشتراكية، وفاته إطراء الفتيات الجميلات[2]، فشُغِل بالمدح ظنا منه أن هذا المدح يحقق أهدافه التي سجن لأجلها.

فإذا كان الهدف من نضال الأفراد والجماعات هو الحصول على حياة أفضل، فلم يسعى هؤلاء إلى قتل كل ما يراه الفرد شيئا مهما في حياته؟ لهذا فقد كرر العبارة – الشتيمة – ذاتها التي قالها والده حين شتم الحكومة التي سجنت شاباً عشرينياً هو عماد، واشترطت – الحكومة – توقيع ورقة استنكار للأفراج عنه – يستنكر فيها الانتماء إلى حزبه – لكنه رفض التوقيع. فالحكومة مجنونة من وجهة نظر الشاب؛ لأنّها سجنته وهو في العشرين من عمره، وهو مجنون من وجهة نظر الوالد؛ لأنه رفض توقيع هذه الورقة مقابل الافراج، فشتم الوالد الحكومة بعبارة دلت على موقفه من هذه الأخيرة

والملاحظ أنّ العقلية التي تتحكم بالفرد وتحكم عليه هي عقلية واحدة، وقد نصّبت من نفسها سلطة أبوية سواء أكانت حكومة أم حزبا؟ في حين كان وعي الوالد سابقا على وعي الحكومة، وعلى وعي الشاب

(1) القط الذي علمني الطيران، ص30

(2)نفسه، ص31.

أيضـــا، فكانت ردة فعله على اتهام الحكومة لابنه بالكفر والشـــيوعية ردا واضحا لا لُبس فيه، يمثل وجهة نظره في انتماء هذا الابن.

إنّه يفصـــل بين الاعتقاد الديني ومرده إلى الله، وهو الذي يحكم على الناس بالكفر أو الايمان، ولا تملك أي ســـلطة أو جهة ادعاء هذا الحق الألهي، والانتماء للحزب الشـيوعي سياسـة يحددها القانون أو توجهات كل دولة. إنّه بمعنى آخر يفصـــل بين الاعتقاد الديني أو العلاقة التي تربط الفرد بالذات الآلهية، وطريقة الحكم التي يرتضـــيها الفرد أو الجماعة، وهي ردة فعل عقلانيـة على الرغم من أنـه يمثل ســـلطـة أبويـة، في حين عجزت الحكومـة التي تـدعي حمـايـة المجتمع من الخطر الشـــيوعي، وسجنت الشاب باسم هذا الحق عن حوار هؤلاء الناس أو إقناعهم.

إنها العقلية ذاتها التي صـــادرت المكتبة وما فيها من كتب مهما كان موضـوعها سياسـيا كان أم ثقافيا؟ فحكم على هذه الكتب وفق مرجعيات صـاحبها، وثقافته، وانتمائه؛ فغدا لكل كتاب دلالة مختلفة تسـم صـاحب المكتبة، وتضعه في خانة محددة وفق تقييم جاهز يصل ربما حد التهمة.

وفي مرحلة ما يصـل الشـقاء مداه حين يسـاوي بين الحزب والحكومة، وفق تسـاؤلات كثيرة ومتعددة، ومحاولات للفهم، واسـتيعاب ما يحدث، فالحزب – الذي رســخ لدى عماد اعتقاد بأنه «فاعل في هذا الكون، وأنه جزء من مشـــروع إنســـاني يوحده مع أحرار العالم في كل مكان»[1] ســـعيد

(1) القط الذي علمني الطيران، ص31.

بثبات عماد على موقفه كونه لم يشي بزملائه، لكن - عماد- معتقل وحريته مقيدة، والحكومة سعيدة لأنّها ستربي به جامعة اليرموك الوليدة؛ وستحمي – من وجهة نظرها - المجتمع من خطره ومن أفكاره الهدامة، لكن الوطن الذي يدعي الرفاق حبه والحكومة كذلك غير سعيد بسجن أبنائه، وأمه –وهي وجه من وجوه الوطن - غير سعيدة بسجن ابنها، لا بل إنها شقية شقاء حد التمزق، هذه المفارقة تشقيه وتكاد تطير صوابه وتدفعه إلى طرح السؤال الذي أجله مرارا: من أنا؟[1].

وتجيب الرواية عن السؤال السابق: إنّه قارئ جيد، وحالم، وله محاولات في الرسم، يحترم حزبه ويحب رفاقه، وهذه من مكاسبه الذاتية، لكن خسارته العامة أنه لا يحفل أحد بارائه في السجن[2]، لذا فإن وجهة نظره –وهو السجين السياسي المثقف الذي ينتمي إلى حزب تقدمي– بزملاء السجن وهم من مجرمي الحق العام قد تأثرت بثقافته وبانتمائه الحزبي؛ لأنّ حزبه كان يدافع عن أنبل فكرة وأصعبها[3]، لكنه أن هذه العصبة من البشر الخطائين تمتلك القدرة على التضامن والصمود أكثر من النخب المثقفة والأحزاب، فهو يتحرر من حكم القيمة التي تحكم نظرة المجتمع إلى أفراد هذه العصبة، وتصنفهم في خانة الإجرام. وتأتي وجهة نظره هذه- ربما- بعد انفصاله عن عالم وأصبح جزءا من عالم

(1) نفسه، ص98.
(2) القط الذي علمني الطيران ، ص48.
(3) نفسه، ص18.

مختلف، إضـــافة إلى ثقافته وانتمائه الحزبي، لعل هذه الفئة التي تصـــمد وتتضامن في أوقلت الشدّة تذكرنا بمن عُرِفوا في تاريخنا العربي الاسلامي بالعيارين، الذين نبذهم المجتمع، وخرجوا على قوانين الدولة، وكان ينظر إليهم نظرة دونية، لكنّهم كانوا من أوائل المدافعين عن بغداد حين انســحبت الســلطة منها، وفُقِد الأمان فيها أيام الصــراع على الخلافة بين الأمين والمأمون.

وحكم القيمة هذا الذي تحرر منه عماد ما زال يحكم بعض أفراد المجتمع والحكومة ويســيطر عليها، فهذا الحكم وضــع ســجين الرأي بخانة وحيدة هي شــيوعي، بمعنى أنّه كافر، ولايدين بشــرع ولا بأخلاق، فليس للقيم الأخلاقية عنده وزن، لكن المفارقة أنّه عُرِف بالرفيق وســط هذه العصبة من البشر الخطائين.

إنّ المجتمع والســلطة اللذان يدعيان حماية القيم الأخلاقية، ويعدان نفسيهما سدنة لها تتهمه بالكفر والفجور، في حين كَسب احترام أصحاب السوابق، ونظروا إليه بوصفه سجينا سياسيا فكانوا لا ينادونه إلا «الرفيق»؛ لذا فقد حافظوا عليه من السقوط في دنس السجن، فأحاطوه بالرعاية؛ لأنّه أصــبح فيما بعد الضــمير الحي، من وجهة نظرهم، ويمثل النقاء الذي لا دنس فيه.

أخيرا فقد تشـكل للسـجن صـورة من وجهة نظر ابن طالب الثانوية في الرواية، وهي الصــورة المتخيلة له «فهو مبنى رمادي فيه كائنات متمردة

خلف القضبان تُزمجر محاولة كسر أن تكسر أقفا صها، أو تقبع في الزوايا متظاهرة بالانصياع فيما تفكر بالهرب»[1].

واحدية المكان

إن وجهات النظر السابقة لم يكن لها أن تظهر أو تقدم، لولا محدودية المكان الذي قيدت حرية الشخصية الرئيسة؛ فلا يُسمَح له بالحركة، أو التنقل، أو بتمديد ساقيه في بعض الأحيان، وجعلته يفتقد أشياء لا يفطن لها الناس في حياتهم، فلولا السجن الذي قيد حركته لما شغل نفسه بوجهات النظر المتعددة.

لعله من المناسب الإشارة إلى ما يعنيه المكان في الرواية أو الفضاء، سيما أن البعض يرى أن الفضاء يعادل المكان، «ويتولد عن طريق الحكي ذا ته، إ نه الفضاء ا لذي يتحرك فيه الأبطال، أو يفترض أنهم يتحركون فيه»[2].

فانشغل باستحضار المكان، ووصفه، ولم يكن حضوره حضورا اعتباطيا، بل وُظِف داخل الرواية، فكان جزءا من بنائها، فتضافر وصفه

(1) هذه العبارة كانت تشير إلى بذور التمرد عنده، وبدايات التفكير بالهرب روائيا...وبالتالي فإن الهرب لم يكن لا مفاجئا ولا اعتباطيا بل عن وعي روائي..كما عبرت عنه الرواية، القط الذي علمني الطيران، ص8

(2) بنية النص السردي، مرجع سابق، ص62.راجع أيضا: عالم الرواية، مرجع سابق، 92.

للمكان مع مكونات الرواية الأخرى بما يخدم وجهات النظر المتعددة.

فتارة يستحضر تاريخ المكان «السرايا» الذي صار سجنا، ويشير إلى الغاية من بنائه، ومتى صـــار هذا المكان آهلا بالناس؟ وما علاقة أهل الســجين «الرفيق» به؟حســب رواية الختيار- زميله في الســجن- له «هون نام أجدادك قبل ما يسكنوا حوارة... آه كان الحكم للبدو، وما حدا يسكن الســهل. بتعرف ليش؟ كانوا يحصــدون محاصــيلهم ويضــبوها بالمغر والبيار، ويطلعوا ع الجبل، وفي الليل يشــيلوا مونتهم منها أول بأول..»[1]، ثم يشــير، من خلال مبنى ســرايا إربد إلى كيفية تحويل الأماكن من قلاع للحماية إلى أماكن سجن وتقييد للحريات: «مبنى السرايا فيعود إلى العهد المملوكي، حين كان يتم فرز قوالب الثلج القادم من جبل حرمون وإعادة تغليفها، وإرســالها إلى مصــر، ولما جاء العثمانيون إلى البلاد، أعادوا بناء «دار السرايا «في زمن سليمان القانوني، وفقا لمخططات سنان باشا المتوفى 1580م، وصار رمز سلطتهم...»[2]، ولم يتحول المكان إلى سجن وتقييد للحريات فقط، بل يشــير إلى أن الســجن يبتلع الناس كما يبتلع طعم الأشياء[3]. وفي هذا إدانة للعقلية التي تحول المشاريع البناءة الضخمة التي تعود بالنفع على الناس إلى مشاريع قمع !

(1) القط الذي علمني الطيران، ص27

(2) نفسه، ص87.

(3) نفسه، ص105.

وتارة ثانية يشغل نفسه بالوصف الدقيق للسجن: مداخله، ومخارجه، وكيفية تصميمه، وممراته... الخ، «القاووش ليس فيه ميزات تذكر سوى باب عريض، أما في الداخل فالأرضية كلها مفروشة بالنزلاء.. السقف ينبعج إلى الأعلى، وحجارة قباب السقف الصغيرة مكشوفة، ويتدلى من بين مفاصله جدائل أسلاك كهربائية عشوائية، وحزم أمتعة، ودلاء بلاستيكية، وملابس، وأدوات طبخ مشحبرة»[1]، ويتابع في موضع آخر «صعد الدرج الخارجي المفضي إلى غرف الإدارة فوق السجن، درج حجري مكشوف بلا بسطات يقود إلى الإدارة دون المرور ببواية السجن»[2]. ربما كان الفضول حافزه للوصف، وربما لمعرفة هذا المكان اللغز الذي كان في مخيلته يشبه حديقة الحيوان، وربما ليهتدي إلى طريقة للهرب.

لكن اللافت للانتباه وصفه لأكشاك الحراسة التي» بالكاد تحمي الخفير الضَجِر من المطر أو سطوة الشمس... قباب حراسة مهترئة، أسوار قديمة متهالكة، أسلاك صدئة، وحرّاس يأكلهم الملل... ولكن أين المفر!»[3] لكنّ على الرغم من هشاشة هذه الأكشاك من وجهة نظره، إلا أنها كانت كافيه للتقييد، والحجز، والمنع.

(1) القط الذي علمني الطيران، ص14.
(2) القط الذي علمني الطيران ، ص34.
(3) نفسه، ص35.

وثالثة حين يكون الوصف لتحقيق غاية أخرى، أو حافزا لوصف مكان أخر كما في ملاحظته الدقيقة «أصص مصفوفة على الدرابزين غير أنه لا وجود لنباتات أو أزهار»[1] على درج السجن، مما جعله يحن، ويستحضر مداخل بيوت إربد وما فيها من أصص مليئة بالأزهار والنباتات «حيث تجلس في عمقها النساء على المصاطب، والبرندات المزدانة بأصص الريحان، وأحواض البنفسج، ومكنسة الجنة، وزهور فم السمكة، ونباتات السجادة ذات الأوراق المخملية متعددة الألوان»[2].

يمكن التوقف عند مكانين أثيرين لديه، أحدهما جزء من الأخر، وهما: جامعة اليرموك، ومدينة إربد. هذا الحضور للمكانيين له دلالات متعددة، فما أن تحضر صورة جامعة اليرموك إلا ويحضر معها معاني الطيران، والحرية، والانطلاق؛ فيأتي على ذكر التفصيلات التي تشكل مشهد اليرموك وإن كان على شكل إشارات عابرة، أو لمحات من مثل وجبة الغداء على المسطح الأخضر، وشرب الشاي، والمحاضرات. «شعر أنه حر كطائر يحلق فوق جامعة اليرموك، يتذكر زملاءه وزميلاته، ووجبة الغداء على المسطح الأخضر»[3].

(1) نفسه، 35.

(2) نفسه ، ص35.

(3) القط الذي علمني الطيران ، ص30.

إنّ حضـور جامعة اليرموك يلازمه التفكير بالإفراج، والحرية، وتفاؤله بتحرير فلسـطين، وحق الناس بالحرية، والتعبير[1]؛ لذا فإنّه يسـتحضـرها، ويحوم حولها، ويطير فوقها، وغالبا ما يراها من الأعلى، ويسـتخدم تقنية عين الصـقر في الوصـف، فقد اسـتحضـر اليرموك حين أصـبح العصـيان فرضا[2]، حاول من خلاله تحقيق بعض مطالب المساجين.

في حين تلازم مدينة إربد مشاعر الحنين فهي صنو الأم؛ إذ يظهر حنينه إلى إربد لحظات الشـقاء، سـيما أنّه ظل مرتبطا بالعالم الخارجي، العالم الذي يفتقده، وأصـبح يعيش في مكان لا يليق ببني البشـر- السـجن- مما دفعه إلى اسـتحضـار عالم آخر هو مدينته إربد وما فيها؛ فقدم صـورة إربد كما يراها القط – زميله في السـجن- في منامه «ياه ما أحلى إربد تحيط بها قرى القصـبة كالقلادة: حدائق معلقة، سـطوح أقحوان، سـناسـلها تين وزيتون، بحرهـا قمح... هواء نقي، غيم ونـدى، وخضـرة على مـد النظر...»[3].

وعلى الرغم من هذا الحنين لمدينته، وقراها إلا أنّ هذا الوصـف لم يكن وصـفا مقصـودا لذاته، بل كان القط يحضـر خطة للهرب وهو يتأمل مشهد الغروب يوميا عند الباب الخارجي. بعدها فهم عماد أنّ هذا الحنين لإربد والقصيلة ليس بريئا «ضحك القط – وهو الشخصية التي وجد فيها

(1) نفسه، ص52، 30.
(2) نفسه، ص69.
(3) القط الذي علمني الطيران ، ص69.

عماد خير معين له على تحمل السجن، وهو الذي زرع فيه فكرة الهرب ونفذها معه – كل القصة وما فيها؛ لما يتعودوا يشوفوني هناك ببطلوا ينزلوني ع القبو، ولما يتعودوا يشوفني هناك يبطلوا ينتبهوا، ولما ما ينتبهوا؟ سأله عماد أجاب: هيك، شي ليلة برد وشتا بمزط من الباب لني بالشارع»[1].

وتحضر إربد في اللحظات الحميمية واسترجاع الماضي بالتذكر، فارتبطت إربد بصورة الأم، وهذه الأم وجه من وجوه إربد، لا بل وجه من وجوه الوطن، تجلى هذا في خرير الماء، ورائحة القهوه، ورائحة الخبز، وكل ما يمت إلى طقوس العيد في القرى الأردنية بصلة؛ لذا يصفها أحيانا مستخدما حاسة السمع من خلال الباعة المتجولين، وأصوات المزاريب، وحاسة الشم تمثلت برائحة الياسمين، والخبز، والقهوة، عدا عن الصور البصرية الأخرى التي رسمت صورة لإربد المنتشرة في ثنايا الرواية[2].

تقدم الرواية تفاصيل إربد ومكوناتها كما يراها القط في المنام «شفت في المنام غزلان الندى شايلة مع ضو الفجر، سألتني: وين يا مسهل؟ قلت ع القصيلة، أخذتني معها، صحينا الدحنون الغافي، وصبحنا ع وادي الغفر، وطرطشنا شتلات الدفلى بالندى..»[3] –والقصيلة ووادي الغفر أماكن في إربد– ويشير في موضع آخر إلى مدى شوقه لهذه التفاصيل،

(1) نفسه، ص75.

(2) لمزيد من التفاصيل، راجع من الرواية: ص 104، 116– 120.

(3) القط الذي علمني الطيران، ص48.

وهذا الشـوق ينبع من افتقاده لهذه الأماكن، يروي مثلا بضـمير الغائب «يشتاق مساءات إربد غيومها الشفيفة، ولسعة برد الصباح، وغبرة الظهيرة وهي ترتفع زوابع مع ضجيج المدينة إلى ظهر الليل»[1].

إنّ الو صف في الرواية ليس بالضرورة بصريا محضا، بل غالبا مايمزج بين الحواس، رغم صعوبة وصف ما يتصل بالشم، والسمع، والذوق، واللمس، إلا أننا نجد نصوصا كثيرة تجمع بين عدة حواس في الوصف. وقد يكون نموذج «بحثا عن الزمن الضائع: للوصف المعتمد على أكثر من حاسة، خاصة ما هو متصل بالموسيقى، والرسم، والذوق»[2]، وأحيانا يكون الاعتماد على ا لذاكرة التي تحرر الصور البِدْئية المنبجسة من الطفولة، وتستسلم للو صف السردي؛ لتقود خطواتنا ونحن نرتاد حميمية الأنا العميقة»[3]

إنّ الحافز في الوصف السابق رائحة الياسمين التي يستحلبها في كثير من الأحيان فتحضر بقوة في لحظات الفرح، والتحر، والرغبة بالحياة، والثبات على الموقف، في حين تغيب هذه الرائحة حين يسيطر عليه الخوف، واليأس، والتساؤلات التي تشقيه، قد يكون سبب الحضور

(1) نفسه، 104.

(2) فضاءات روائية، مرجع سابق، ص43، وانظر: القط الذي علمني الطيران (الألم المزبوط يتحلب من الذاكرة، ويكوي الروح بأثر راجع.كأنّه هناك كان غارقا بالتفاصيل التي كانت مجهولة له... أما الآن: يشعر انّ الألم الحقيقي يأتي من استرجاع الشريط كاملا) ص165.

(3) فضاءات روائية، مرجع سابق، ص165.

الطاغي للياسمين وقدرتها على التأثير عليه؛ لأن آخر ما بقي متشبثا به- وهو في طريقه إلى السجن- من العالم الخارجي هو غصن الياسمين الذي ظل حبيسًا في يده، حين احتمى من الاعتقال بهذه الشجيرة؛ إذ كانت ملاذه الأخير «لما جاء زوار الفجر لاعتقاله قاومهم بقبضته وركلات قدميه.. خرجت أمه مذهولة منفولة الشعر، وحضنته تتلقى عنه اللكمات، جروه من حضنها بعنف، فتشبث بشجيرة الياسمين التي على باب الدار»[1]، إلا أنها لم تتمكن من الدفاع عنه، أو حمايته لكن ظلت رائحتها عالقة في ذاكرته قبل أنفه، طالما أنّ لكل مكان رائحة، كما ذكر غير مرة في الرواية، فكثيرا ما نجد عبارات مثل: »... فاح عطر الياسمين، وسرح يفكر بالإفراج»[2]، ويفتقد رائحة الياسمين، حين يفكر بجناحين للطيران بعيدا عن خليط الروائح المنتنة في هذه المغارة الكئيبة، لذا تبرز في حالات التفكير بالتحرر والطيران»[3]؛ لهذا كله شعر عماد بغصن الياسمين يمد جذوره في صدره، ورأى حاجز العتبة على باب السجن يرتفع إلى مستوى حزامه»[4] وكأن مجرد التوقيع على ورقة الاستنكار فيه خيانة للياسمين.

أخيراً يكون تأثيث المكان أحيانًا، ووصفه له يُلمّحُ إلى وجهة نظر ما، ويعبر عن موقف معين. فحين يصف البسّطات المحيطة بالسجن -

(1) القط الذي علمني الطيران، ص39.
(2) نفسه، ص30.
(3) نفسه، ص47.
(4) نفسه، ص50.

السـرايا- وسـط البلد التي لابد من المرور منها بعد عودته من المحاكمة؛ فيتوقف عند مشـهد الشـاويش وهو يتذوق حزم الحمص، أو زميله الذي يأخذ كمشـة توت» هبط من البوكس فبهرته شـمس الضـحى. فرك عينيه بيديه المكلبشتين إلى الأمام. مشى محاطا بحراسه، مروا ببائعات البصل الأخضر، والخبيزة، وسلال العكوب، وصواني التوت.. توقف الشاويش حيدر عند حزم الحمص الأخضـر يتذوقها، وهبش يونس كمشـة توت أبيض»[1] التي توحي باستغلال السلطة مهما كانت ضعيفة، لكنّ سلطة هؤلاء لا تقاس بأصـحاب المقامات العليا أو نزلاء الدار البيضـا -وهم ممن اسـتغلوا وظائفهم لمصـالحهم الشـخصـية - بهدف تحقيق بعض المكاسـب -. لكنها تشـير في الوقت ذاته إلى أن هؤلاء -الحراس - لا يختلفون من حيث مسـتوى المعيشـة، والمعاناة عن السـجناء والناس العاديين، إذ يعيشون الظروف ذاتها.

محاولة تركيب

هل نجحت الرواية في تقديم وجهات النظر المتعددة وفي وصـف المكان وفي طرح الاسئلة؟

لقد حاولت أن تكون مقنعة باسـتخدام تقنيات متعددة منها: الاعتماد على تعدد الحواس لوصـف المكان مثلا، لكن لعل من أكثر التقنيات

(1) القط الذي علمني الطيران ، ص34.

اللافتة في هذه الرواية: استحضاره لنصوص ذات مرجعيات دينية، أو أسطورية، سواء أكانت قصا شعبيا أم عبارات دالة مقدودة من نصوص مقدسة، أو من عبارت شعبية، أو من مواقف مختلفة، وتوظيفها في بناء الرواية؛ للتعبير عن موقف أو وصف لحادثة... الخ. أو استحضار لشخصيات كان لها أدوار فاعلة في التاريخ الإنساني.

فكان ينتقي جانبًا محدداً من الحكاية لا بهدف إعادة سردها، أو توثيقها، إنّما يتوقف عند وجه من وجوهها المتعددة، ويستبعد الجوانب الأخرى، لا بل يسلط الضوء على جانب غير مألوف من هذه الحكاية أو الشخصية، مثل شخصية حديدوان التي تحمل في طياتها سمات السخرية، والفكاهة، والرفض، والبطولة، لكنه استبعد الجانب الساخر منها، وهو الجانب الشائع والمتداول بين الناس، وانتقى جانبا محددا -ربما لا يعرفه الكثيرون - هو البطولة والرفض اللذان أصبحا معادلاً موضوعيا للرفيق، إذا جاز التعبير.

يلحظ المتلقي جوانب من الاتفاق بين الشخصيتن -عماد وحديدوان- والافتراق: حديدوان أراد الخير لأبناء القرية، وعزم على التخلص من الغولة، وكان يملك وعيا هداه إلى التخلص من سيطرتها، بعد أن عرف نقطة ضعفها، وهي الخوف من النار فحمل مشعلا من النار؛ لإخافتها وإبعادها عن القرية. هذا الاستحضار يذكره بحكايا أمه، وما يحيط بسردها لهذه الحكايا من طقوس يفتقدها في السجن، وحديدوان

رمز للبطولة؛ لأنّه لا يخاف، لكنّ عماد يحب الناس، ويريد الخير لهم بالتحرر وتحقيق العدالة، ورأى في حزبه وسيلة للتحرر، وتحقيق العدالة، لكنّه يخاف ولا يريد أن يصبح بطلا[1].

يضاف إلى ما سبق توظيف قصة الأمير الصغير التي استحضرها في التحقيق في حين غابت تعاليم الحزب من ذاكرته، وهي قصة الطفل الذي يرسم فتتحول الرسومات إلى حقيقة، فإذا رسم ثعبانا فإنه يتحول إلى ثعبان، فيترك الرسم ويصبح طيارا، فتتعطل طائرته فيلتقى بالأمير الصغير الذي ينتمي إلى كوكب مغاير لكوكب الأرض، مما يعني أنه يختلف عن البشر العاديين، فهو إن مات يموت بجسده تبقى روحه، وكأن هذا ما كان يعزي عماد الذي كان يرى أن سجنه لن يقضي على مبادئه؛ لذا كثيرا ما كان يستحضر حكاية الأمير الصغير في التحقيق وتغيب تعاليم الحزب[2].

أما العبارات التي استحضرها فيمكن أن تصنف إلى عبارات، أو مقاطع، أو جمل، أو شخصيات فاعلة في التاريخ، مثل: (يُقلّب وجهه في السماء)[3] التي تُذكّر بالنص القرآني ﴿**قَدْ نَرَى تَقَلُّبَ وَجْهِكَ فِي السَّمَاءِ فَلَنُوَلِّيَنَّكَ قِبْلَةً تَرْضَاهَا فَوَلِّ وَجْهَكَ شَطْرَ الْمَسْجِدِ الْحَرَامِ وَحَيْثُ مَا كُنتُمْ فَوَلُّوا وُجُوهَكُمْ شَطْرَهُ وَإِنَّ الَّذِينَ أُوتُوا الْكِتَابَ لَيَعْلَمُونَ أَنَّهُ الْحَقُّ مِنْ رَبِّهِمْ**

(1) لمزيد من التفاصيل، انظر: الرواية، ص43- 45.
(2) لمزيد من التفاصيل، انظر الرواية في الصفحات الآتية: 48، 42، 17، 10.
(3) المصدر السابق، ص51.

﴿وَمَا اللهُ بِغَافِلٍ عَمَّا يَعْمَلُونَ﴾[1] التي تشير إلى انتظار سيدنا محمد- ﷺ - للأمر الآلهي بتغيير القبلة، وهي من اللحظات التي كان الرسول - ﷺ - ينتظرها بفارغ الصبر، أما في الرواية فقد استحضرها في مقام صراعه الداخلي الذي أخذ وقتا طويلا بين القبول والرفض حول توقيع ورقة الاستنكار[2].

وأحيانا يستحضر بعض العبارات المنتزعة من نصوص دينية، مثل الحديث النبوي الشريف التي تصف ما فيه من عذاب، فيجد فيها ضالته، وتعبر خير تعبير عن معاناته في العزل، السجن الانفرادي، فيقول: «الوحدة صحراء تزحف إلى لب الروح، في العزل يطير الطائر ما بين المنكبين أربعين خريفا لا يصل»[3]، التي تناظر ما ورد في الأثر: «فقراء أمتي يدخلون الجنة قبل أغنيائهم بأربعين خريفا»[4]؛ للإشارة إلى سرعة دخول الفقراء الجنة، وتأخر الأغنياء، أو لتفسير كلمة: «وَيْلٌ: وَادٍ فِي جَهَنَّمَ يَهْوِي فِيهِ الْكَافِرُ أَرْبَعِينَ خَرِيفًا قَبْلَ أَنْ يَبْلُغَ قَعْرَهُ، وَالصَّعُودُ جَبَلٌ مِنْ نَارٍ يَتَصَعَّدُ فِيهِ سَبْعِينَ خَرِيفًا، ثُمَّ يَهْوِي بِهِ كَذَلِكَ أَبَدًا»[5]؛للدلالة على طول العذاب

(1) سورة البقرة، آية، 144.

(2) القط الذي علمني الطيران، ص50.

(3) نفسه، ص10.

(4) جمع الجوامع (الجامع الكبير)، جلال الدين السّيوطي، تخريج وتعليق خالد عبد الفتاح شبل، دار الكتب العلمية، بيروت، مج 2/ 319، رقم الحديث 5989.

(5) لسان العرب، ابن منظور المصري، دار الحديث، القاهرة، 2003، مادة: ويل.

وشدته كما في تفسير كلمة ويل، بمعنى أنّ لفظة (أربعين خريفا) وردت في سياق الترغيب بالجنة والترهيب من النار.

أما عبارة: ليلة في العزل كألف مماتعدون[1] التي تناظر ما ورد في القرآن الكريم «وإن يوماً عند ربك كألف سنة مما تعدون»[2] فقد وردت للدلالة على معاناته، ومدى ما تعرض له من ألم واضطهاد، في حين كانت عبارة ما هي إلا ورقة أوعبارة «سجنه بيده... راس مالها ورقة» المقصود بها أن يُوقّع ورقة يستنكر فيها مبادئ الحزب، ويرفض تعاليمه.

إن العبارة السابقة تذكر بمسرحية الحسين ثائرا شهيدا، سيما في المشهد الذي طلب فيه ابن مروان من الحسين بن علي -رضي الله عنه- أن يقول كلمته في البيعة، فما عليه إلا أن يقول: « بايعت «فكان جواب الحسين:

كبُرَت كلمة

وهل البيعة إلا كلمة

وما دين المرء سوى كلمة

وما شرف الله سوى كلمة[3].

(1) القط الذي علمني الطيران، ص10

(2) سورة الحج، آية: 47.

(3) مسرحية الحسين ثائرا وشهيدا، عبد الرحمن شرقاوي، العصر الحديث للنشر، بيروت، ط2، 1985، ص42- 44، 349.

إنّها مجرد كلمة ما أيسرها من وجهة نظر الخصم، لكنّها تجسد موقفا ثابتا لدى صاحب المبدأ، يدافع عنه بما يملك ولو أدى إلى التضحية بالغالي والرخيص، ولعل استشهاد الحسين خير دليل على قناعته بقوة الكلمة وتأثيرها. يضاف إليما سبق فقد وردت عبارة «ابصم... لا ابصم.. ابصم.. ؟! ما أنا بباصم[1] التي تشير إلى استحضار حادثة الوحي، وتكرار عبارة «اقرأ»، ويرد رسول الله - ﷺ -: ما أنا بقارئ؛ والهدف من هذا الاستحضار هو الموقف الصعب الذي وضع فيه، ولابد من اتخاذ قرار حاسم ومصيري.

أخيرا فقد استحضر - عماد - شخصية الإمام الغائب، والإمام المنتظر لحظة هروبه من السجن، فوجد في حادثة غياب الإمام- الذي دخل السرداب في القرن الثالث الهجري ولم يعد، وفي حال عودته سيملأ الأرض عدلا كما مُلِئت جورا - بغيته، وعودة الإمام الغائب أو المهدي المنتظر تشكل عقيدة عند كثير من المسلمين، عدا عن كونها فكرة تبعث الأمل في المستقبل، فهذا المستقبل فيه من الأمل الذي يبعث على الرغبة في الحياة والتغيير، هذه الشخصية وبهذا العمل عبرت عن حادثة الهرب خير تعبير.

إنّه لا يعمد إلى سرد هذه الحكايات، وإنّما وظّف جانبا محددا، فرأى

(1) القط الذي علمني الطيران، ص37.

أنّه الأقدر على إقناع القارئ المشـارك في العملية الابدعية، وقد اختار هذه التقنية – ربما – كي يوثق علاقته بهذا المتلقي؛ لأنّ فقدان الثقة بينهما يدمر البناء السردي، والهدف من السرد والرواية.

المصادر والمراجع

1. بنية الشكل الروائي، حسن بحرواي، المركز الثقافي العربي: بيروت، 1990.
2. البنية القصصية في رسالة الغفران لأبي العلاء المعري، حسين الواد، الدار العربية للكتاب: تونس، 1972.
3. بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي، جميد لحمداني، المركز الثقافي الغربي: بيروت، 1991.
4. جمع الجوامع (الجامع الكبير)، جلال الدين السّيوطي، تخريج وتعليق خالد عبد الفتاح شبل، دار الكتب العلمية: بيروت.
5. زمن الرواية العربية، كتابة التجريب، مصطفى الكيلاني، دار المعارف للطباعة والنشر: سوسة، تونس.
6. الشعرية، تزفيطان طودروف، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر الدار البيضاء، ط2، 1990.
7. الشهبندر، هاشم غرايبة، دار الآداب: بيروت، 2003.
8. عالم الرواية، رولان بورنوف وريال اوئيله، ترجمة: نهاد التكرلي، دار الشؤون الثقافية العامة: بغداد، 1991.
9. فضاءات روائية، محمد برادة، منشورات وزراة الثقافة: الرباط المملكة المغربية، 2003.
10. قاموس السرديات، جيرالد برنس، ترجمة: السيد إمام، ميريت: القاهرة، 2003.

11. القط الذي علمني الطيران، هاشم غرايبة، دار فضاءات: عمان، ط2، 2011.
12. لسان العرب، ابن منظور المصري، دار الحديث: القاهرة، 2003.
13. المقامة الرملية، هاشم غرايبة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر: عمان، 1982.
14. مسرحية الحسين ثائرا وشهيدا، عبد الرحمن شرقاوي، العصر الحديث للنشر: بيروت، ط2، 1985.
15. نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، مجموعة باحثين، ترجمة: إبراهيم الخطيب مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1982.

المفارقة في «تغريبة قرية» لمحمد نايل عبيدات حين يتسلل التاريخ إلى الرواية

تمهيد

تدور رواية» تغريبة قرية» لمحمد نايل عبيدات –التي صدرت عن دار ورد الأردنية عام 2010– حول محنة قرية كفرسوم شمال الأردن، التي تمثلت بما عرف آنذاك بـ«سنة الطوق»[1] أو«سنة الأحداث»[2].

سنة الطوق

كانت هذه السنة عقابا للقرية التي خرجت تنشد الحرية ذات يوم، وكانت تملك وعيًا سياسيًا مبكراً، فأغلب سكان القرية ينتمون إلى حزب إما إسلامي، وإما قومي[3]. وربما تجتمع انتماءات حزبية كثيرة داخل البيت الواحد، أو أفراد العائلة الواحدة فتجد الأخ قومي والأب إسلامي، وهكذا. فكانت سنة الطوق – وهو طوق بشري من العسكر أحاط بالقرية، وهو مصطلح جديد دخل عقول أبناء القرية خاصة الأطفال منهم – عقابًا للقرية بسبب رفضها لحلف بغداد فكانت مظاهراتها اليومية تجوب القرية

(1) محمد نايل عبيدات، تغريبة قرية، دار ورد، عمان:الأردن، 2010، ص16.
(2) نفسه، ص58
(3) نفسه، ص11.

تنـدد بـالحلف، والنقطـة الرابعـة، وفي بعض الأحيـان كـان المتظـاهرون يغادرون القرية، وينضمون إلى المظاهرات في المدن.

ثم توج هذا الرفض بحرق الغربالة[1] التي أقامها الأمريكان بقرية سـمر الأردنية المحاذية إلى قرية كفرسـوم، وكانت الغربالة تمثل رمزاً لمصـالح أمريكا بالأردن، وقد شـاركهم بالحرق أبناء القرى الأخرى، لكنهم دفعوا الثمن وحدهم، ودفعوا الدية لأمريكا[2].

فألقى القبض على كل رجل دون مراعاة لصـغير أو كبير طالما أنه تجاوز الخامسـة عشـرة من العمر. فمن حالفه الحظ هرب خارج الأردن كما فعل عبدالله الذي استقبل العسكر وهم له منكرون ثم تسلل هاربا[3]، أو اختبأ يتحين فرصـة الهرب مثل عدنان؛ إذ نجحت والدة عبدالله بتهيئة مخبأ له في بيتها الذي تحول إلى مقر للعسكر. فقسم البيت قسمين شبيها بتقسم ألمانيا إلى دولتين شرقية وغربية: واحد لأهل البيت وآخر للعسكر والأوسـط فيه عدنان[4]. مع الإشـارة إلى أن عدنان كان يخالف عبدالله بالانتماء الحزبي، أما من بقي فيها من الرجال فقد جمعوا في المدرسـة وحولت إلى معتقل يسـام فيها الرجال شـتى أنواع العذاب، وألوان من الإهانة؛ يبيتون على أرض إسـمنتية في فصـل الشـتاء البارد بلا تدفئة، ولا

(1) تغريبة قرية، ص12، 24.
(2) نفسه، ص24.
(3) نفسه، ص15.
(4) نفسه، ص20-21.

أغطية، إلا بقية من ملابس تمزقت إثر الاعتقال والتعذيب[1]، وحين أعلن الحاكم العسكري افتتاح العام الدراسي، وليس مفتش المعارف استغرب الصغار وتساءلوا عن السر، ولم يسألوا كبارا فلم يكن هناك كبار[2].

سنة الأحداث

سنة الأحداث[3] كانت عقابا للقرية بعد أن دعت أحزابها إلى الانضمام لدولة الوحدة –سوريا ومصر– وهو مطلب كثير من الأحزاب القومية في الأردن، ولو أدى هذا الأمر إلى المواجهة المسلحة مع السلطة، فتدخل الجيش واحتل القرية، فهو احتلال من وجهة نظر أهل القرية؛ إذ حولت المدرسة إلى معتقل مؤقتا مرة أخرى[4]، وكأن قدر مدرسة القرية أن تجهض كل محاولة لممارسة دورها الحقيقي بتقديم المعرفة، والعلم إلى أبنائها أو تنويرهم، وبعد انسحاب الجيش صارت المدرسة إسطبلا لخيول الفرسان.

لعله من المفيد الإشارة إلى بعض الآثار المدمرة على القرية وأهلها: فقد صودرت أراضي البعض، ومنع البعض الآخر من الذهاب إليها، أما ما تبقى منها فلم يتمكنوا من زراعتها، أما من زرع قبل هذه الأحداث لم

(1) تغريبة قرية، ص19، 18.
(2) نفسه، ص22.
(3) نفسه، ص87.
(4) نفسه، ص42.

يتمكن من جمع محصوله، كما صودرت ثروتهم الحيوانية، أما ما سلم منها فقد كان طعاما للفرسان، كما منع الناس من إيقاد النار للتدفئة[1]، أو صنع الخبز كأنهم آل جساس، مع أنهم لم يغدروا كما غدر جساس. فتذكر الرواية مثلا أن والد عدنان والد المطلوب الأول للدولة ومفلح كانا يملكان ثلث بيادر القرية فصار إنتاجهما لا يكفيهما؛ لأنهما انحدرا درجة في نظام الحراثة. فقد كانا يحرثان على الثيران لكن مصادرة الثيران دفعهما إلى الاعتماد على الحمير.

تغريبة قرية والذاكرة الشعبية

تغريبة قرية تروي حكاية أغلب القرى الأردنية، وبعض مدنها في ذلك الوقت، لا بل تروي حكاية الكثير من المدن العربية التي ابتليت بالاستعمار كما ورد في مفتتح الرواية، وفي هذا ربما إجابة عن تساؤل المتلقي لم اختار المؤلف عدم ذكر اسم القرية وهي قريته؟ مع أن هذه الأحداث من الأهمية بمكان أنها غيرت وجه القرية، ومستقبلها لا بل غيرت مستقبل الأردن. فهي سنوات الجمر والرصاص الخاص بالأردن، مع أن المصطلح يطلق على الفترة بين ستينات وثمانينات القرن الماضي في المغرب.

(1) تغريبة قرية، ص15، 40.

وعلى الرغم من أهمية هذه الأحداث إلا أنها بقيت مغيبة، لا تأتي على ذكرها كتب التاريخ الرسمي؛ إذ تم تهميشها وتغييبها، وبقيت طي النسيان إلا في الذاكرة الشعبية. وقد تسربت هذه الأحداث إلى الأغاني الشعبية التي عبرت عنها خير تعبير.

وأصبح علينا الطوق من كل لركان
ولطوقونا جنود وفرسان
ملوا الأراضي وسهلها مع الوديان
وفاضوا علينا تقول نهر الفرات
واستحلون الجيش كل العماير
صادرون القمحات ومن الكواير
رز ولحم وخرفان والسمن ياسر
والبن والسكر خذونه شوالات[1].

فكما يروي الأدب ما غفل عنه التاريخ أو تغافل عنه بوعي، أو دون وعي، فإن هذه الأحداث وجدت مستقرا لها في الأغاني الشعبية إلى أن جدت طريقها لهذه الرواية.

(1) تغريبة قرية، ص26.

ملامح القرية الأردنية في الرواية

تغريبة قرية ترسم لنا صورة القرية الأردنية بكل تفصيلاتها في تلك المرحلة، فيما يشبه التوثيق الدقيق لملامح القرية الأردنية في تلك الفترة، وتشابك علاقتها الاجتماعية، والاقتصادية، والإنسانية. فالمواسم الزراعية مثلا حاضرة في الرواية مثل موسم حصاد القمح، وقطاف الذرة والسمسم، والطقوس المتعلقة بكل موسم. مثلا يتوقف مطولا عند قطاف الذرة التي «تتم بعد العصر، وبمنجل ذي عصا طويلة بعكس منجل القمح ذي العصا القصيرة، والتي تشكل مقبضا فقط، ويلبس قاطف الذرة لباسا خاصا من الخيش له جراب كبير كجراب الكنغر الذي يضع ولده فيه، وتقطف عرانيس الذرة وتوضع في الجراب لتكوم في الحقل، ثم تنقل إلى البيدر ليتم تجهيزها، فتستعمل العرانيس التي استخرج منها حبها مكانس لأفران الخبز، ولم يكن لها بديل في متناول اليد، فضرورة الذرة ليس لأنها طعاما للماشية فقط، أو أنها في أيام المحل يعمل منها خبز يسمى كراديش، يأكلها الناس، بل لضرورة عمل مكانس الأفران أيضا»[1].

ولا تغفل الرواية الإشارة إلى نظام العمارة الذي تبنى على أساسه البيوت الريفية وتصمم، فتبنى غرف متلاصقة خاصة لأهل البيت، وأماكن لتخزين الحبوب، وثالثة لتربية الحيوانات، كما يخصص مكان لمخلفات الحيوانات، إضافة إلى الفرن(الطابون)، كما تتم الإشارة المطبخ الأردني

(1) تغريبة قرية، ص34.

الذي يعتمد اعتمادا كاملا على ما تنتجه القرية من محاصيل أو ما يربيه أهلها من الحيوانات، والدواجن. ويتابع مثلا عن الخبز المصنوع من الذرة» وتفننت النساء بعمل الكراديش، حيث يوضع على وجهها زعتر، أو بندورة، أو بصل، أو خليط من كل ذلك، فكأن صناع «البيتزا» نقلوا هذه الوصفة عنهن، وهي تؤكل ساخنة واذا بردت فأنها تصبح جافة صلبة تسبب غصة في كل لقمة»[1]. إضافة إلى عاداتهم في الزواج والتقاليد المتبعة في التحضيرات للعرس من طعام وحلقات دبكة وغناء[2].

رواية تغريبة قرية تؤرخ لإحداث حقيقية، وتعيد سردها وفق منظور خاص، وترصد التحولات الاجتماعية التي طرأت على المجتمع الأردني، عبر رواية يرويها راوي عليم ثم يتوارى إلى الخلف قليلا؛ كي يعطي في مرحلة لاحقة زمام السرد إلى بعض الشخصيات، مثل: عدنان كي يروي الأحداث من وجهة نظره، ويقدم معلومات كانت غائبة عن المتلقي؛ كون الراوي يروي ما عرفه من معلومات من زوجة عم عدنان عن حادثة الإخفاء والاختفاء، ثم التهريب فيما بعد. تفسح له المجال كي يروي عن الأيام التي قضاها بسجنه الاختياري، فكان ذهنه مشغولا بأسئلة كثيرة: ماذا حدث للقرية؟ ومن اعتقل منها؟ ومن وقع ضحية للتحقيقات، وأفشى سره؟، وماذا حدث لطلاب المدرسة؟ ثم يتوقف عند لحظات

(1) تغريبة قرية، ص34.

(2) لمزيد من التفاصيل حول ملامح القرية الأردنية في تغريبة قرية، انظر الصفحات الآتية من الرواية: ص42، 38، 37، 34.

الخوف، والتردد، والقلق التي انتابته في مخبأه. ماذا سيحل به إن تمكن العسكر من القاء القبض عليه؛ مجرد الاختباء تهمة له، ولأهل البيت الذين تمكنوا من اخفائه، وهي مشاعر انسانية خالصة[1].

وكذا الأمر حين يفرد السارد حيزا ليروي لنا ما عرفه عن رحلة حسن من المدرسة، إلى المدرسة السجن، وإلى السجن الحقيقي، ثم الحكم عليه بالإعدام، وإذا كان المتلقي قد عرف من السارد بعض ملامح هذه الرحلة المحنة اذا جاز التعبير، إلا أن الصورة اكتملت حين أعطى السارد الرواية إلى حسن كي يروي بضمير المتكلم تجربته الذاتية بالاعتقال في المدرسة، والحكم عليه بالإعدام؛مما عمق من جسور الثقة بين السارد والمتلقي. فرافق هذا الأخير شخصية حسن، وتفاعل معه لحظة بلحظة. لقد تحولت هذه الأحداث من تجربة فردية لفرد، أو عائلة، أو قرية إلى تجربة إنسانية، فقد تجاوزت الحدث الشخصي إلى الحدث العام، وترفعه إلى مصاف التجارب الإنسانية.

حضور المفارقة في الرواية

توقفت هذه الورقة عند المفارقة، وهي تقنية حاضرة في هذه الرواية، وقد وظفت بهدف إيصال رسالة ما، وربما التأكيد على مغزى، يتمثل ببساطة أبناء القرية في التعبيرعن رفضهم لما يحدث، وتوقهم للحرية،

(1) تغريبة قرية، ص92-94.

وقابليتهم العفوية للتضحية على الرغم من خضوعهم لنظام اجتماعي صارم حد الاستبداد[1]. وكان يمكن الاستفادة من هذا الاندفاع العفوي، وقابليتهم للتضحية؛ للانعتاق من الاستعمار، كما استفادت كثير من الدول العظمى التي بنت مجدا لأمتها[2].

يضاف إلى ما سبق فإن أهل القرية كانوا من حملة الأفكار، فلم يكونوا جواسيس لأحد، فحين فاز المرشح القومي لم تشهد القرية مماحكات؛ فلا تشفي ولا امتعاض من الخاسر[3]، كما يحدث الآن بعد خسارة مرشح جهة، أو فئة، أو حزب، بعد اغتيال فترة تشكل الوعي، ووأدها في مهدها. فحل الخراب، والفشل، والتردي الذي يفضي إلى قتل الشخصية التي تحاول النهوض والتحرر، وقتل الطموح فيها، وتحويل المجتمع إلى جماعات متناحرة، وتكريس الأنانية الفردية، وتشجيع زعامات وليدة متنافسة؛ ليسهل السيطرة عليها. فكانت التيجة الحتمية لهذه السياسة الممنهجة أن أبناء هذا الجيل يسخرون من تلك التضحيات التي بذلها الآباء في سبيل الأفكار التي آمنوا بها، ودافعوا عنها، ودفعوا ثمنا باهظا في سبيلها، ولم يكتفوا بالسخرية فقط، وإنما وصل بالبعض منهم إلى إنكار هذا التاريخ والتنكر له. أما القسم الآخر لا يعرف عن هذا التاريخ الذي

(1) تغريبة قرية، ص9.

(2) نفسه، ص8

(3) نفسه، ص39.

همش، وطمس من التاريخ الرسمي[1]؛ لأن همهم الأكبرهو تلبية الحاجات الأساسية.

المفارقة اصطلاحا

والمفارقة تقنية أو استرايجية يوظفها الكاتب لبناء نص يبتعد عن المباشرة، ويخفي بداخله دلالات متعددة، وتتطلب قراءة عميقة للوصول إلى ما يخفيه النص، والوصول إلى العمق. ويلجأ الكاتب إلى المفارقة لكشف الزيف؛ بهدف الإصلاح والسخرية في عصر يسوده القمع والقهر السياسي، وتهميش الانسان[2]. فهي طريقة لخداع الرقابة ومراوغتها، سيما أنها تستخدم على السطح قول النظام السائد نفسه، بيد أنها تحمل في طياتها قولا مغايرا له[3]. وهي ذرة الملح الذي يجعل الطبق شهيا[4].

(1) لمزيد من التفاصيل انظر: الصفحات الآنية من الرواية ص133،134، 132، 130.

(2) سيزا قاسم، المفارقة في القص العربي المعاصر، مجلة فصول/ مج2/ ع2/ 1982، ص144.

(3) المصدر نفسه، مجلة فصول مج2/ ع2/ 1982، ص143.

(4) نبيلة إبراهيم، فن القص، في النظرية والتطبيق، مكتبة غريب، د.ت، ص196.

أوردت المعاجم وكتب المصطلحات تعريفات متعددة[1] للمفارقة، منها ما ورد في معجم أكسفورد المختصر Concise Oxford Dictionary: «إما أن يعبر المرء عن معناه بلغة توحي بما يناقض هذا المعنى أو يخالفه، ولاسيما بأن يتظاهر المرء بتبني وجهة نظر الآخر، إذ يستخدم لهجة تدل على المدح، ولكن بقصد السخرية، أو التهكم؛ وإما هي حدوث حدث أو ظرف مرغوب فيه، ولكن في وقت غير مناسب البتة، كما لو كان في حدوثه في ذلك الوقت سخرية من فكرة ملاءمة الأشياء، وإما هي استعمال اللغة بطريقة تحمل معنى باطنا موجها لجمهور خاص مميز، ومعنى آخر ظاهرا موجها للأشخاص المخاطبين أو المعنيين بالقول»[2].

وقد تعني المفارقة: « شكل من أشكال القول، يساق فيه معنى في حين يقصد فيه معنى آخر، غالبا ما يكون مخالفا للمعنى السطحي[3]. ويمكن

(1) لمزيد من التفاصيل انظر: د. سي. ميويك، المفارقة وصفاتها، ترجمة، عبدالواحد لؤلؤة، دار المأمون للترجمة والتشر: بغداد، 1987، ط2. ص19. الذي أشار إلى صعوبة تحديد صعوبة التتبع التاريخي لتعريف المفارقة.

(2) D.J.Enright:The Alluring Problem,Oxford Universtiy Press, 1986, P.5.5

نقلا عن خالد سليمان، المفارقة والأدب، دراسات في النظرية والتطبيق، دار الشروق، 14، 1999.

(3) سيزا قاسم، المفارقة في القص العربي المعاصر، مجلة فصول، مج2/ ع2/ 1982، ص134.

أن يقصـد بها «قول شـيء والإيحاء بقول نقيضـه[1]. وهي «طريقة ناعمة هادئة لخداع الآخرين»[2]، وأخيرا قد تأتي بمعنى: «المغايرة التي تقوم على الحط من الذات بمعنى أعلى من نقيضـتها... أو المغايرة التي تقوم على الإدعاء؛ فالتواضع، حتى عندما يكون تظاهرا، يدل على حسن تربية أكثرمن التفاخر»[3].

المفارقة في تغريبة قرية

لقد وظف محمد نايل عبيدات المفارقة في رواية تغريبة قرية توظيفا يلائم التجربة الروائية، ويخدم الرسـالة التي أراد أن تصـل للمتلقي، فهو يدين الحاضر، ويلتفت إلى الماضي القريب الماضي ليثبت هذه الإدانة، هذا الما ضي الذي شهد بطولات وتضحيات لأجل المبدأ والثبات عليه، فلا خيانة، ولا مؤامرة، ولا متاجرة بالمواقف؛ لتتخذ منه الأجيال القادمة مثالا يحتذى، أوعلى الأقل الحفاظ على هذا الماضـي بذاكرة الأجيال، وعدم تهميشه.

(1) المفارقة والأدب، خالد سليمان، مرجع سابق، ص16.

(2) د.سي.ميوميك، موسوعة المصطلح النقدي، ت:عبدالواحد لؤلؤة، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، 1982، سلسلة الكتب المترجمة (122)، ص26.

(3) تغريبة قرية، ص27.

نماذج من المفارقات في الرواية

المفارقة الأولى:

المشهد الذي رسمته الرواية، وفيه إدانة لممارسات السلطة ضد القرية سنة الطوق، والذي يؤشر على خلل ما في العلاقة بين المواطن والسلطة «عسكري ينتصب واقفا أمام الباب، يلبس خوذته ويشهر سلاحه وكأنه متأهب للحرب»[1]، وفي سياق آخر «أن الطوق البشري مكون من عسكر يفترض أنهم أعدوا للحرب»[2]، إذ يفترض أن المكان الطبيعي لهذا العسكري الذي يلبس ملابس الحرب وتسلح باسلحتها، وتظهر عليه ملامح التأهب، والجاهزية، هو جبهة القتال؛ كي يحمي حدود الوطن ويدافع عن أبنائه، أوالثكنة للتدريب ليكون على أهبة الاستعداد، وليس احتلال القرية، ولا ترويع أهلها، ومعاقبتهم على معتقداتهم وأفكارهم.

المفارقة الثانية:

واذا كانت المفارقة السابقة هي مشهد من الرواية، فإن المفارقة الثانية في الرواية فقد وردت على لسان عاطف الذي لم يضبطه أحد يتكلم بأكثر من رد السلام، لكن جسامة الأحداث أنطقته بالحق، وأخرجت ما في عقله الباطن. فالتعليم دخل القرية حين أحرقت المصالح الأمريكية، ومؤسساتها ومصالحها. فالمفارقة قائمة بين الحضور، والغياب، حضور

(1) تغريبة قرية، ص14.

(2) المصدر نفسه، ص16.

مصـــالح أمريكـا، وغيـاب التعليم والتنوير. حين حضـــرت المصـــالح الأمريكية في المنطقة، فإن التجهيل يصبح سياسة ممنهجة، وحين غابت المصـــالح الامريكية دخل التعليم والتنوير إلى المنطقة. يقول عاطف بمجلس ضـم عدد من أبناء القرية «قرية الغربالة لم يكن بها مدرسـة وكان أطفالها يمشـون من قريتهم إلى قريتنا ليدرسـوا ابتداء من الأول ابتدائي، فلماذا بنيت غربالة ولم تبن مدرسـة، ألا ترون أنه عندما أحرقنا الغربالة، وبقي المبنى قائما، جاءت وزارة المعارف وأسـست مدرسـة ابتدائية في القرية، وأراحت هؤلاء الصغار من مكابدة المشي في الحر، والقر. أرى أن أمريكا والتعليم لدينا لا يتفقان، فعندما أحرقت مؤسـسـتها دخل التعليم إلى القرية. صحيح فالتجهيل سمة الاحتلال»[1].

المفارقة الثالثة:

هذه المفارقة تتجسـد بحل البرلمان «فقد حل هذا المجلس بعد فترة وجيزة من انتخابه واعتقل عدد من أعضـائه في المعتقل الصـحراوي واجتمع القوميون، والإسلاميون المتنافسون انتخابيا تحت سقف معتقل واحد بدل البرلمان الواحد»[2]. فبعد سـلوك أهل القرية الحضـاري الذي أعقـب فوز القوميين بمقعـد بـالبرلمـان فلم تظهرردة فعـل عنيفـة من الإسـلاميين، فلا تخريب للممتلكات العامة، ولا احتجاجات، بل قبول

(1) تغريبة قرية، ص24.

(2) نفسه، ص39.

بما اختاره الناس عن طيب خاطر، وبحرية تامة، الا أن ردة فعل السلطة كانت مغايرة، لا بل كانت تحتفظ برأي آخر. فكانت ردة فعلها أن جمعت القوميين والإسلاميين في مكان واحد- المعتقل الصحراوي- على الرغم من اختلافهم عقائديا، فلم توفر لهم مناخا ملائما لتبادل الآراء، والأفكار، ومناقشة ما يهم الوطن، بل سارعت إلى توفير معتقل للجميع.

المفارقة الرابعة:

تتمثل بانتظار أهل القرية ماذا سيقوله أحمد سعيد في إذاعة صوت العرب بعد صدور الأحكام بالإعدام، أو السجن المؤبد على أبناء القرية، واستمعوا لها علانية، فلم يبق شيء يخافون عليه. والمفارقة أن صوت العرب سجلت نصراً ما بعده نصر، دون أن ترسل لهم رغيفًا واحداً من الخبز، فوجدت فيهم وقودا لمعركتها- وهم مستعدون فطريًا للتضحية- فوقعوا في الفخ وحدهم الذي نصب لهم من العسكر. وبقيت الإذاعة تحارب عن بعد، فالحرب بالإذاعة عن بعد صار عادة عربية في مواجهة العدو كما في حرب الأيام الستة[1].

المفارقة الخامسة:

ولعلها من أهم المفارقات التي حاولت الرواية من خلالها إيصال رسالة، تبين وجهة نظر الكاتب تجاه ما يحدث الآن، من تغير سريع يظهر تبدل الأحوال وترديها، وتغير القيم، وتهاوي الأخلاق، وهي – إن لم أبالغ

(1) تغريبة قرية، ص75.

- المفارقة التي بنى روايته عليها. فقد ظلت القرية تباهي بأنها لم ترضخ لأحد، وأنها نجت من العيب الأكبر، فلم يكشفوا سراً لحزبي، ولا قدموا معلومات عن مطلوب، على الرغم من اختلاف الانتماءات العقائدية. إلا أن تعيين حابس، وهو من خارج القرية إماماً للمسجد بدلا من إمام القرية- الذي ورث مهامه الجليلة عن والده مؤذناً وخادماً للمسجد وإمام صلاة وخطيب جمعة بلا مقابل- قد دفع بأهل القرية إلى إعادة النظر بهذا التباهي.

حابس له دور يخالف دوره المفترض من حيث الالتزام بمهمته خطيباً وإماماً، فقد تجاوز هذا حين عمد إلى تتبع أخبار الناس، والتصنت على أحاديثهم، لا بل فقد كان يسرق من محاصيلهم، وكانوا يتظاهرون بتصديقه، وحين ضبطه أحد ابناء القرية -عزيز- بجانب كومة القمح يملأ كيساً من القمح لا يكاد يقدر على حمله، وسأله عن سبب وجوده في هذا الوقت من الليل قال: أريد معرفة جودة المحصول. فلم يتوقعوا من هو في مكانه من التدين، والوقار أن يقوم بما قام به من سرقة، لا بل لم يكن يراعي دوره الذي يفترض فيه الوقار، والتدين، فكان يتقن الدبكة، والعزف على المجوز. وأدخلت بناته ثقافة الرقص بعد أن كانت بنات القرية لا يعرفن إلا الدبكة. فكما أن كليب لم يتوقع كليب أو يصدق أن يغدر به جساس، ويطعنه من خلف فكذلك أبناء القرية، إلا أن ابنته زهرة صارت تفاخر بأنها تستطيع هي ووالدها حابس أن تسجن أي واحد من القرية.

لقد حدث هذا مراراً، وتعرض البعض للتحقيق، والإهانة بسبب ما كانا ينقلانه من أخبار[1].

المفارقة السادسة:

يضاف إلى المفارقة السابقة المهمة، هذه المفارقة وهي من المفارقات التي أرادت الرواية التأكيد عليها. وهي أن هذه الأحداث على الرغم من جسامتها، وعلى الرغم من تأثيرها المباشر على مصائر كثير من أبناء القرية، وما حولها من قرى، وعلى الأردن كافة، ألا أن الجيل الجديد لا يذكرها بعد سلسلة من التغييب والتهميش، والاتهام، والتخوين فلم تدون بكتب التاريخ، ولا بإشارة صغيرة تغري باحثا بكتابة أطروحة حول ما حدث. [2]

يضاف إلى ما سبق فإن كثير من أبناء هذا الجيل يتنكرون لتلك التضحيات، بعد أن نجحت السلطة بتغيير نظرتهم إلى الناس، فصار شلّاح الذي كان يرشد العسكر على أبناء القرية؛ لاعتقالهم الحاج شلاح تبجيلا له، ولبس لباس الشيوخ، وتصدر المجالس خاصة أنه يتوسط لأناس كثر لدى الجهات الرسمية[3].

(1) لمزيد من التفاصيل حول دور حابس الأمام الجديد للقرية وبناته في اعتقال ابناء هذه القرية والتحقيق معهم.انظر الصفحات الأتية الرواية:ص64، 44، 43، 35.
(2) تغريبة قرية، ص136.
(3) نفسه، ص130.

المفارقة السابعة:

التي تتحدث عن حادثة اعتقال عاطف الذي كان يحمل بارودة، فظن العسكري أن عاطف يريد اطلاق النار عليه، فضربه بكعب البندقية فشجت رأسه، وسال دمه بغزارة، هذه الضربة أنقذته من التعذيب والضرب اللاحقين، ولم يكن جسده يحتمل التعذيب، فقد كان نحيلا جدا، لدرجة أن يده كانت أصغر بكثير من قياس القيد الحديدي، فملصت يده من القيد، والمفارقة أنه نادى على العسكري ببراءة، وسذاجة هذه تملص من يدي. ولامه عزيز زميله بالقيد إذ لو لم يذكر العسكري لارتاحا من عذابه ريثما يصلون السجن[1].

المفارقة الثامنة:

انقراض زراعة الذرة من قرية كفرسوم في سنة الأحداث، فكانت هذه الأخيرة آخر عهد القرية بهذه الزراعة؛ فلم تقطف الذرة تلك السنة لعدم وجود قاطفين، الذين توزعوا بين التشرد، والسجن[2].

وعلى الرغم من الصورة القاتمة التي قدمت للعسكر ألا أن الرواية أشارت في بعض المواطن إلى جانب إنساني، فهم ليسوا أدوات للتعذيب والترويع حسب، بل ظهرت أنسنة هؤلاء حين تغاضوا عن هروب عدنان، صحيح أنهم لا يعرفونه الا بالاسم، إلا أنهم تساهلوا مع المدرسة خولة

(1) تغريبة قرية، ص53-54.

(2) نفسه، ص54.

ومع صـــديقاتها اللواتي جئن لزيارة أم عبدالله التي أخفت عدنان، فخففوا من الحراسة المشدة بعيد المغرب مما سمح له بالهرب إلى الوادي ومن الوادي إلى سوريا[1]، وحين أصبحوا بعد مدة من الإقامة بالقرية أصدقاء لبعض الأطفال.

المفارقة الدرامية

تستدعي المفارقة الدرامية[2] التي أشار إليها D. H. Green استحضار ثلاثة عوامل:

أ- شخصية تتسم بالغفلة مقابل أخرى أقوى منها.

ب- وضـع محكوم بالتوتر فتكون الشـخصـية الأولى جاهلة بحقيقة الظروف التي تحيط بها (تناقض بين مظاهر الأشياء وحقيقته).

ج- المشـاهدون الذين يشـاركون في صـنع الأحداث على وعي تام بالوضع الحقيقي للشخصية الغافلة التي تجهل حقيقة ما يجري.

(1) تغريبة قرية ، ص100-101.

(2) لمزيد من الثفاصيل عن المفارقة الدرامية انظر: المفارقة والأدب، خالد سليمان، مرجع سابق، ص30. والمفارقة، د. سي. ميوميك، مرجع سابق، ص104. وفن القص بين النظرية والتطبيق، نبيلة إبراهيم، مكتبة غريب، د.ت، ص201-202.

من المفارقة الدرامية في الرواية

المفارقة الأولى:

المشـهد الذي يصـورعبدالله وهو يشـعل النار للعسـكر، مع أنهم لم يشـفقوا عليها في البداية حين طلبوا منه اشـعال الحطب خارج البيت دون كاز، والحطب رطب، وقد تبلل من المطر والجليد. والجو شـديد البرودة حد الانجماد، ومن المستحيل اشعال النار دون الاستعانة بمادة نفطية. ثم أحضـر لهم إبريقا من الشـاي، وهو يعلم أنه مطلوب، وهم له منكرون، ولحسـن الحظ فإن صـورته غير موجودة لديهم، فالمتلقي وعبدالله على وعي بما يحدث، في حين العسـكر لا يعلمون بحقيقة ما يدور أمامهم، ويجهلون حقيقة ما يجري. ربما يخالط المتلقي بعض الشـك، لكنه حين يربط هذا المشـهد بالأسـطر التالية يقطع الشـك باليقين. وينتهي المشـهد بتسلل عبدالله إلى الوادي؛ ليفلت من الاعتقال[1].

المفارقة الثانية:

لعل من أشـهر الشـخصيات التي جسـدت المفارقة الدرامية شـخصية علي[2] معلم المدرسـة، الذي لم يكن حزبيـًا في يوم من الأيام، واعتقل بتهمة انتمائه القومي، وحين أدخل السيارة وجد نفسه مع أناس لا يعرفهم، سـألهم: لماذا أنتم هنا؟، ولماذا أنا هنا؟، فكان الجواب: نحن القوميين

(1) تغريبة قرية، ص14-15.

(2) المصدر نفسه، ص65-66.

المعتقلين فكانت ردة فعله: وأنا ما علاقتي بالأمر؟ لأنك قومي مثلنا أجابوه. فكان جوابه بكل بساطة، ولكني لا أعرفكم. استغرب علي هذا الموقف فسأل الضابط: حقا أنا قومي يا بيك؟ فكانت عبارته على بساطتها «حقا أنا قومي يا بيك». تجسد نقاء هؤلاء الناس وبساطتهم، لا بل الأقرب إلى الفطرة، والصدق بالتضحية. وفي الوقت ذاته تشير إلى التعسف في الاعتقال، وفي معاملة أبناء القرية، والاتهام الجماعي لها لمجرد الانتماء إليها.

المفارقة الثالثة:

وإذا كان الاستهجان والاستغراب ردة فعل المعلم على اعتقال علي بسبب الانتماء القومي. فإن ردة فعل العسكري، والضابط - فيما بعد- التي اتخذت أسلوب الذم الذي يصل حد الشتيمة؛ شتيمة الحكومة التي تعتقل طفلا -عيسى- لم يكمل الخامسة عشرة ووزنه لم يتعد 35كغم وطوله 140سم. حين قال: «بئست حكومة تبحث عن أمثالك»[1]. أهذا هو المطلوب على وجه السرعة؟ أهو جدير بهذه الدورية التي أرسلت لإحضاره؟! وإمعانا بالمفارقة فقد حكم عليه بالإعدام بعد أن حصل على شهادة تقدير العمر، الذي يسمح باعدامه؛ وبهذا فقد افتتحت الحكومة عهدا باستحداث الوثيقة التي تستخدم مرة واحدة ثم يرمى فلم يعثر لها

(1) تغريبة قرية، ص117- 118.

على أثر لاحقًا[1]. وفيما بعد أدعت دائرة النفوس أن هؤلاء غير مسجلين، ولابد من استخراج وثائق جديدة لهم.

وبعد؛ فإن الرواية تروي ما حدث في الماضي من وجهة نظر الضحية التي ذاقت مر العذاب، التي تطلعت ذات يوم إلى الحرية، وإلى إبداء رأيها تجاه ما يحدث، وفي الوقت نفسه لا يغيب عنها الحاضر، فلم يتحقق شيء من طموحاتها السابقة أو أحلامها بالتغيير. هذا الحاضر غاب عنه الرغبة بتغيير الواقع، وظهر فيه التمسك بمكتسبات فردية، وبمصالح ضيقة لفئة محدودة بالمجتمع، فكثرت الزعامات وزاد التناحر، نتيجة تقريب البعض وتهميش البعض الآخر؛ مما زاد من عداوة أبناء المجتمع تجاه بعضهم بعضا. وأصبح الصراع يحكم علاقة كثير ممن يدعون أنهم قادة المجتمع.

(1) نفسه، ص119.

الخاتمة

خلصت الورقة إلى النتائج الآتية:

1. رواية تغريبة قرية تناولت موضوعاً مسكوتاً عنه، أغفله التاريخ الرسمي للمملكة الأردنية الهاشمية، وتناولت بعض الروايات جانبا محدداً منه، وهو السجن الصحراوي، وهو من تداعيات سنة «الأحداث» الذي كان مصير القوميين ممن طالب بالانضمام لدولة الوحدة- سوريا ومصر- إلا أن المتلقي لا يجد حضوراً لهذه الأحداث بالذات في الرواية الأردنية عامة أو ما يوازي أهميتها.
2. اختارت الرواية المفارقة ووظفتها عن وعي تام، كما ظهر في متن الورقة، لما لهذا التوظيف من أهمية في البناء أولا، وفي الرسالة التي أراد الكاتب أن تصله لمتلقيه ثانيا.
3. إدانة ما حدث، وإدانة ما يحدث الآن.
4. ترسيخ هذه الأحداث في أذهان الناشئة والجيل الجديد.
5. وجد الكاتب ضالتها في المفارقة التي أظهرت الكثير مما أخفاه الضحايا، سيما أن الرواية تتبنى وجهة نظر الضحية وتروي الأحداث من منظارها، تلك الضحية التي كانت تمتلك وعياً سياسيا، ورغبة بالتغير، لكن هذه الآمال تحطمت.
6. الماضي -الحدث- حاضر في الرواية، والحاضر-الحدث- غائب عنها، لكن تداعيات الماضي تفرض سطوتها على الحاضر الذي

هيمن عليه المكتسبات فردية، والمصالح ضيقة لثلة قليلة في المجتمع؛ فكثرت الزعامات، وزاد الصراع على الفتات، نتيجة تقريب البعض وتهميش البعض الآخر؛ مما زاد من عداوة أبناء المجتمع تجاه بعضهم بعضا.

المصادر والمراجع

1. تغريبة قرية، محمد نايل عبيدات، دار ورد:عمان، الأردن، 2010.
2. فن القص، في النظرية والتطبيق، نبيلة إبراهيم مكتبة غريب، د. ت.
المفارقة والأدب، دراسات في النظرية والتطبيق، خالد سليمان، دار الشروق: عمان، الأردن، 1999
3. المفارقة والأدب، دراسات في النظرية والتطبيق، خالد سليمان، دار الشروق: عمان، الأردن، 1999.
4. المفارقة في القص العربي المعاصر، سيزا قاسم، مجلة فصول/ مج2/ ع2/ 1982
5. المفارقة وصفاتها، د. سي. ميوميك، ترجمة:عبدالواحد لؤلؤة، دار المأمون للترجمة والنشر: بغداد، 1987، ط2.
6. موسوعة المصطلح النقدي، د. سي. ميوميك، ترجمة:عبدالواحد لؤلؤة، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، 1982، سلسلة الكتب المترجمة (122).

الغناء عند حبيب الزيودي
حين يغني راهب العالوك
نماذج مختارة

مبتدأ

يلحظ المتلقي أن شعر حبيب الزيودي يضم مقاطع شعرية، وجملا، ومفردات تشتمل على ثيمة الغناء، وتشغل مساحة واسعة من شعره، تتفرع عنها ثيمات صغرى: المغني، العود، العزف، الناي، الراعي. وهذه الثيمات تشكل جزءا مهما من بنية القصيدة، وترتبط بوشائج قوية مع موضوعات هامة مثل: المرأة، والمكان: العالوك، عمان، الوطن.

هذا الإلحاح يدفع الدارس إلى طرح مجموعة من الأسئلة تصلح مفتاحا لمقاربة شعر حبيب: لماذا الغناء؟ وأي غناء يعني؟ وهل يحضر الناي مع الراعي، أم يغني أحدهما عن الآخر؟ وماذا عن العود والمغني؟

الغناء – الحياة

يعد الغناء مرادفا للحياة في مواطن كثيرة من شعر حبيب، ويحضر الغناء في اللحظات الحميمية: كلحظة العناق عند التلاقي بما تمثله من انسجام جسدي وروحي كفيلة بفتح الأبواب المغلقة، بما فيها أبواب عمان للحمام كي تنام في راحتيها، مع أن أبوابها كانت فيما مضى خافتة

الأضـواء يسـودها الصـمت، ولا مكان للفرح فيها. هذه اللحظة -لحظة انسجام الأرواح قبل الأجساد- تستمطر الغمام، وتملك القدرة على تغيير نواميس الكون؛ إذ يتحول فيهـا التراب إلى غمـام (الأسـفـل للأعلى) و(الجاف للرطب) لهذا تبدأ السـماء بالهطول، مسـتحضـراً طوفان نوح. لكن ما يميز مطر الشـاعر أنه يسـتمر لمدة عام، وحين يطفوان يحمل كل واحد منهما زوجًا من كل جنس إيذانًا بتهيئة الكون للحياة بكل ما في هذه الكلمة من معنى: «تعالي أضـمك، عندي مزيد من الأغنيات، وفي الصـدر بيارة للعصـافير، حين نذوب معا في العناق ستفتح عمان أبوابها للحمام... يصير التراب غماما، ويبتدي الطوفان»[1].

والسـؤال: لمن يغني؟ إنه يغني للبلاد بما فيها من شـجر وحجر، يبوح لها، ويبثها شـوقه حين يسـخر السـلاطين من شـعره، فكلما خنقوا فيه وتراً أورق في روحه وتر، مبشـراً بحياة جديدة[2].. هذا التوالد والتجدد كفيل ببقاء الحياة واسـتمرارها، مهما حاول -الغرباء أو اللصـوص أو الخونة- التضـييق عليـه. مع الالتفـات إلى ثنائيـات الموت والحيـاة، الحضـور والغياب. ومع الوتر والغناء تحضـر المرأة التي أصـبحت له بلسـمًا، وتحضـر معها الأرض التي علمته أن يراقب مواعيد المطر، وأن يكتب أوجاعـه على الشـجر وعلى هـامـة البحر: «علمتني الأرض أن أكتب

(1) راهب العالوك، حبيب الزيودي، الأعمال الشعرية الكاملة، قدمه واعتنى بشعره: عمر القيام، طبع بدعم من بلدية الهاشمية، وبلدية بيرين، 2016، ص31-32.
(2) نفسه، ص49.

أوجاعي على... هامة البحر، وقامات الشـجر»[1]. هذا البوح يدفعه إلى استحضـار تاريخ هذه الأرض وصـراعها مع الأعداء: «هذه الأرض التي أحببت بلوطاتها، واحدة... واحدة، طاردها الرومان في قلبي» [2]. ثم يعاوده السـؤال في قصـيدة «طواف المغني»: لماذا نغني؟ وتكون الإجابة: «حتى لا ينشـب العنكبوت خيطانه، وحتى نمزق ثوب السـكون، وحتى نقتل الذئب الذي يذكرنا بالجوع».

يتوقف الشاعر عند مشهد مهيب في قصيدة «أرى النخل والليل في رهبة يسـجدان»، يسـأل الشـاعر بابل عن النخل والليل والطير والزهر: «لمن ينحني هؤلاء المصـلون، قالت: لسـيف يقاتل، وكف ترد عن الأغنيات القنابل». تستحق الأغنيات هذه التضحيات، كما تستحقها اليد التي تدافع عن الوطن. واذا كانت هذه الأخيرة تسـتحق مثل هذا التكريم، فإن من يزرع الفرح يستحق التضحية والدفاع؛ لأن الغناء وسيلة الشاعر للرد على القبح والتشوه.

إن الغناء عند الزيودي يتجاوز في دلالته ما هو متعارف عليه من دلالة، وعلى الرغم من أهميته إلا أن الغناء عنده يشـمل كل معاني الجمال والحياة. وأجمل أغنية عنده هي أغنية «نيسان» حين غنى للجنوب ومعان، الذي أفاق على الحرية والعدالة ولم يسـكت على الضـيم: نيسـان أجمل أغنية رددتها الفصول... فأينعت الأرض وأزهرت... فإذا كان نيسان أقسى

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، ص41.

(2) نفسه، ص40.

الشـهور عند «**ت. س. إليوت**»، فهو أجمل أغنية عند حبيب؛ لأن نيسـان فضـح كل الأوجاع، وأعاد إلى الأرض الحياة، فهو أغنية الفقراء وهم يزرعون القمح، وصلاة الطفارى، صورة أم ترسل أبناءها إلى المدارس كي لا يتعلموا خيانة التراب: «نغني لنيسـان، من حقنا أن نغني ونتباهى، فنيسـان أجمل أغنية رددتها الفصـول... نغني لأقمار نيسـان، تلك التي بددت عتمة الليل في وطني بسـناها[1]». على الرغم من الدلالة الإيجابية للغناء، إلا أن الواقع المؤلم يفرض نفسـه، ويجبره على الاعتراف بصعوبته؛ لهذا يستفهم: كيف يغني؟ وقد مد اللصوص البنادق فبعثروا ريش العصـافير، والحبيبة أبعد ما تكون عن نجمة، والزمان شـحيح لا يجود علينا بتحقيق أحلامنا؟[2].

الغناء والمكان

في رحلة البحث عن الوطن داخل الوطن، تظهر العالوك -قرية الشاعر- جنته على الأرض، وفردوسه الذي ما فتئ يردد ذكره، ويغني له. فإذا ما استشعر أن أزقته ملته، شعر بالويل والثبور؛ لأن العالوك مجس يقيس به مدى قربه أو بعده عن الوطن: «مل الندامى عشـرتي وشـرابي،

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، ص138.
(2) نفسه، ص112.

وأزقة العالوك ملت صحبتي، ويلاه... وهي ملاعب الأحباب»[1] والمرأة التي أحبها في العالوك امرأة مختلفة، وطقوس اللقاء بها كانت مختلفة، فهي تقارب ما يقوم به الناسك قبل الصلاة استعدادا لها: سيأتي إليها خالعا نعليه، حافي القدمين، يبحث معها عن عمره الذي ضاع. هذه المرأة كفيلة بإعادة ما ضاع من عمره: «أتيتك والفؤاد يسيل أوجاعا، كشيخ حافي القدمين، يبحث في صحارى التيه، عن العمر الذي ضاعا، أتيتك حافي القدمين ملتاعا»[2].

وإذا كانت العالوك جنته وفردوسه الذي حرص على تصويرها كما يشاء، فإن عمان نقيض العالوك، يتمنى أن تمد يدها إليه. لأن ابتعادها عنه هو ابتعاد السعد، وبدونها يبدو كالأغصان العارية: ليتها بعد الصد تسمعه:

يا ليت عمان قد مدت إلي يدا بعد الفراق فإني قد بسطت يدي

ومع كل هذا الصد، إلا أنه سيسقيها من دمع العين إن عطشت:عمان تنأى عنه وتجفوه، ويشعر بالغربة فيها، لكنه يقترب منها، ويتمنى أن تقترب منه. أما العالوك فهي قريبة منه، ودودة، يشعر بقربها.

يغني حبيب الزيودي للوطن لأن عذاباته تتقاطع مع عذابات الوطن، لكن هذا الأخير بين الضلوع يحيا، وفي الروح يقيم، ويفيض الدمع من قيثارته، وتذوب في حب الديار ربابته: «ي من عذابك يا بلادي ما بي، لكنه

(1) الأعمال الشعرية الكاملة ، ص48-49.

(2) نفسه، ص66.

وطني... وبين ضـلوعه روحي.[1]». لكن المبكي في هذا أن الوطن الذي أحبه وتفانى في حبه يسـلمه للغزاة. أي منطق يحكم هذه العلاقة؟ وأي بؤس وحيرة تتملكـه: «هـذا الـذي أحببتـه وطني... فعلام يتركني لمغتصبي»[2].

على الرغم من كل المعاني السـامية، وكل الدلالات الجميلة التي حملها الغناء، فهو شـقيق الروح الذي يبعث الحياة، وعلاقته بالمكان علاقة وثيقة، لكن الشاعر في لحظة الخذلان والانكسار ينهى صديقه عن الغناء؛ لأن بلبله رمز الصوت الجميل صار حجرا، وحزنه يتجدد، وحلمه يتلاشـى، وأن السـرداب بعتمته يمتد، ويجتاح كل شـيء حتى صـار القمر الذي تغنى الشعراء بجماله شاحب الوجه. فاستحضر لمقاربة هذه الحالة صـورة العصـفور الذي عشـق سـنبلة: «هو ما لوث ماء النيل، ما قامر بالأهرام، ما سود مياه دجلة، هو غنى»[3]. فتصدى له السادن وأدخل عليه ألف جلاد، وألف مقصلة، فتساءل الشاعر: ما الذي اقترفه هذا العصفور؟ هل حول مياه دجلة إلى السـواد،؟ وفي هذا إشـارة إلى جريمة المغول، هل

(1) الأعمال الشعرية الكاملة ، ص51-52.
(2) نفسه، ص53.
(3) الأعمال الشعرية الكاملة ، ص37.

لوث مياه النيل؟ كل جريمته أنه غنى وعشق سنبلة: «هو غنى... فقطعت الوتر، فلماذا أيها السادن قطعت الوتر؟[1].

وبما أن الحديث عن الغناء يستدعي بالضرورة المغني فإنه يتساءل: على أي جنب ينام المغني؟ وقد انكسر العود وذبل الورد؟ أي ظلم لحق بالمغني؟ مع أنه يسعى إلى إشاعة الفرح وحب الحياة. فالشاعر يستبطن آلام المغني: معاناته، أحزانه، وحدته: كيف ينام في هذا الظلام، والظلم يسود العالم؟ فهو يحمل أقماره ويطوف بين المضارب وكأنه يريد محو الظلام كي يحل النور، مع الإشارة أن الطواف كلمة ذات أبعاد دينية: «على أي جنب ينام المغني، وقد ذبل الورد في المزهريات، وانكسر العود بين يديه[2]».

وإذا كان الغناء يستحق هذا الاحتفاء والاهتمام، ويحمل كل الدلالات السابقة، فإن (العزف أو اللحن) لا يحمل الدلالة ذاتها. فلم يكن العزف في قصيدة (الشيخ يحلم بالمطر) للطرب، بل جاء للتحريض: «فدعيه يعزف للخوارج، لحنا على وتر الغضب»، والخوارج ليست بالمعنى السلبي بدلالته التاريخية، بل الخروج من أجل التغيير، هذا التحريض ينسجم مع حلم الشيخ بمستقبل يضيء ليل العرب. وفي السياق ذاته يطلب من المرأة أن تدعه يحلم لأن المستقبل لا يتحقق إلا بالحلم؛ لأن الواقع يحكمه

(1) نفسه، 37.

(2) نفسه، ص109.

المال والنفط، فلا يتورع هذا الواقع عن إنجاب كل يوم ألف «سالومي» تتقدم كي تصلبه. ثم يطلب منها أن تعيد رسم صورة عنترة بصورة الثائر. فكما أن الحلم لا يعترف بالزمان ولا بالمكان، فإن الشاعر أيضا يعيد رسم الكون والحياة والناس وفق رؤية خاصة به. أما اللحن فإنه يرد بدلالة أخرى حين تتحول المدينة لحنا على شفاه المرأة لحظة اللقاء، وكأن هذه الدلالة يكتسبها اللحن إذا اقترن بالمرأة.

أما دندنة العود، فإنها تستدعي عالمًا من الذكريات، يستحضره، ويبث فيه الحياة: عالم غاب عنه، كان ضاجًا بالحياة، وشقاوة الطفولة، وما تحمله من حكايات، لكنه يحاول استعادته بالشعر ودندنة العود: «كلما دندن العود رجعني لمنازل أهلي، ورجع سربا من الذكريات[1]».

أما الربابة فهي منذورة للفجيعة معجونة بالشجن، حالتها توازي حالة امرأة مات أبوها وأخوتها فأصبحت بلا سند، واستسلمت للحزن... فإن ارتحل القوم لا تجد من يهد خيمتها، أو يشد لها هودجها: «الربابة منذورة للفجيعة، معجونة بالشجى، مات إخوتها وأبوها فعذبها اليتم»[2]. أما شاعرها فقد كتب عليه الترحال فلا يملك من أمره الا مدح الشيخ وابنه.

أخيرا: إن الربابة لا تختلف عن ناي الراعي الذي تجد فيه كل الدنيا إلا ناي الراعي. أما صوت الناي فإن الشاعر يجد فيه: القمح ينثره للحمام

(1) الأعمال الشعرية الكاملة ، ص287.

(2) الأعمال الشعرية الكاملة، ص 41.

يهدلن فوق السـفح، والبيت لفتاة مغرمة بالمرآة، وأصـابع ظامئة للحب، وبوحا وكلاما:

«في ناي الراعي قمح، ينثره كل مسـاء، لحمامات سـمر يهدلن، على السفح»[1].

(1) نفسه، ص331-332.

ثيمة الشعر عند حبيب الزيودي
نماذج مختارة

مفتتح

أي شعر يشغل ذهن راهب العالوك[1]؟ ومتى يحضر؟ أيحضر بحضور الوطن؟ أم بحضور المرأة؟ وأي امرأة يعني؟ هل هي الوطن؟ أو الحبيبة الغائبة؟ أو المرأة الحلم؟ أو المرأة المشتهاة؟ هل الشعر سلاحه الوحيد يشهره في وجه الخصوم: النقاد مثلا؟ اللصوص؟ الخونة ؟؟ هل يحضر الشعر بحضور رموز الأردن: صايل الشهوان، حابس المجالي، فراس العجلوني؟

الشعر والخمرة والمرأة

يشير المشهد الذي تحضر فيه المرأة والشعر والخمر إلى العلاقة بين دوافع الشعر ومحفزاته وبين الإبداع، فالقصيدة تحضر بحضور المرأة (الإلهام) والخمر ويكون القدح المعلى للشعر، وتتخلق القصيدة بجلسة لها طقوسها الخاصة تذكرنا بطقوس اللقاء بالحبيبة بقريته (العالوك) وهو لقاء حميمي لا تختلف طقوسه عن طقوس العابد الذي يتهيأ للقاء

(1) (1) راهب العالوك، حبيب الزيودي، الأعمال الشعرية الكاملة، قدمه واعتنى بشعره:عمر القيام، طبع بدعم من بلدية الهاشمية، وبلدية بيرين، 2016

المعبود. تبدأ بالتطهر من الدنس وتنتهي بفرحة الوصـال، ثم الاتحاد في كينونـة واحـدة يصـعـب تمييز أحـدهمـا عن الآخر، وكـأنهمـا حقـل من الدفء[1]. هذه اللحظة الملهمة دعتهما إلى رسم عالم من خيال لا يتحقق الا في الحلم، مع الإشـارة إلى وثاقة العلاقة بين الحلم والشـعر: الحلم الذي يحطم العلاقة بين الأشـياء، والخيال حاضـر بين تفاصـيله وكذا الشعر. فاستحضرا شخصيات شغلت الشعراء مثل: ليلى محبوبة الشعراء فنسجا لها قميصا من نور، ورسما لقيس حصانا وأعطت عنترة سيفا كي يحرر عبلة. هذا العالم النوراني الشفاف المتحرر من ضيق الواقع وخذلانه لا يتحقق إلا بالحلم[2] ويشـير المشـهد السـابق إلى تأثير المرأة والخمرة وقدرتهما على اطلاق العنان لمخيلة الشعراء، ويشير إلى قدرة الشعر على إعادة تشـكيل العالم من وجهة نظر الشـاعر بعيدا عن الأدلجة والنظريات والمنح والمنع، ثم، ورسـم صـورة مغايرة للأحداث والشـخصـيات التي وقرت في ذاكرتنا بطريقة تثير الدهشـة والفضـول، ثم يعيد تأويلها وليس مجرد إعادة سردها.

ففي «أقمار نيسان» و«دائما في الليل» يشير إلى كيفية اقتناص القصيدة واقتناص لحظة الالهام التي تشـبه إلى حد بعيد محاولاته للتقرب من المرأة وغوايتها للوقوع في حبائله، يقدم القرابين في صـمت، فيسـأل عنها،

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، ص74-75.
(2) نفسه، ص22-23.

وعن سبب تأخرها، ولم ضيعت المواعيد؟ ثم العودة إلى النبع لتغرف منه. فهو يحرص على انتظار مهرة الشعر التي تضج بغير لجام في الليل يصغي لتعاويذها والناس نيام. ثم يتذكر نقاده الذين هللوا لشعره في البدايات، ثم تخلوا عنها حسداً بعدم خلع أوتاد الكلام، وقدم شِعراً مغايراً حطم فيه ما تعارف عليه هؤلاء النقاد أو حفظوه من قواعد. والصورة مستمدة من بيت الشعر الذي يعتمد في ثباته على الأوتاد وإلا تهاوى على عروشه، هؤلاء لن يراعي فيهم إلا ولا ذمة ثم يتابع مجلسه بأُنسه ونشوته ولن يهتز له جفن.. وبلا تفكير: أدرها يا غلام[1].

الشعر – الوطن

ففي قصيدة «ارتعاشات» يكتب شعرا يثير استغراب المتلقي؛ لأنه يكتب عن عينين حزنيتين، وعن سبب تعلقه وولعه بهما، فإن سأله سائل عن السبب؟يجيب: لأنهما يخفيان رفضاً، ولأجل هذا الرفض والحزن أكتب لهما. أما اذا تكرر السؤال عن سبب هذا التعلق؟ فإنه لا يتردد بالقول: إنها بلادي، ثم يضيف أنه يحب كل النساء اللواتي يكحل أحداقهن غرام بلادي[2].

أما في في قصيدة «المدينة» ص3 فإنه يحاول خلخلة أسوار المدينة ودخولها من منافذ ثلاث: العشق، والفتح، والشعر. فلم يفلح بالدخول

(1) الأعمال الشعرية الكاملة ، ص132–134، 472 –473.
(2) نفسه، ص31.

من نافذة العشق بسبب ضعفه أمام النساء اللواتي جمدن قلبه، وتصدى له اللصوص فسرقوا سيفه الذي يحتمي به، ومنعوه من دخولها فاتحا، وخذله الجبناء. أما محاولته الأخيرة للدخول إلى المدينة فكانت عبر الشعر، لكن هذه المحاولة لم تكن بأحسن من سابقاتها؛ اذ عمدت المدينة الصامتة ذات المصابيح الخافتة على بعثرة شعره[1]. هذه المحاولات دفعته للاعتقاد جازما أن لا شيء فيها يمد القلب بالفرح لا الشعر ولا المكان ولا الحب.

وفي سياق آخر يحاول راهب العالوك أن يرسم في شعره صورة مختلفة للوطن كما يراها في الحلم، صورة صنعتها المخيلة. تتماهى فيها صورة المرأة بصورة الوطن، جسد فيها مقاييس الجمال عند العرب. صورة يمتزج فيها لون الخضاب، بصوت النغم، بالحرية في الحركة لا يقيدها قيد: نجلاء خضبها الهوى

كانت بذاكرتي
وذوبها النغم
كانت غزلا نافرا
أو مهرة بيضاء تعدو[2].

(1) الأعمال الشعرية الكاملة ، ص3-4.
(2) نفسه، ص47.

لكن هذا الحلم يطارده اللصوص كما طاردوا الشاعر حين حاول الدخول إلى المدينة فاتحا.

وحين يضيق الفضاء ويطبق على أنفاس الشاعر الرغم من اتساعه تكون القصيدة ملاذه. في هذه اللحظة لايجد إلا فضاء القصيدة يحتمي بها؛ لأن الذل والهوان يحضران حين تغيب القصيدة، ويحضر العز بحضور القصيدة وبهذا الحضور للقصيدة وللعز يحضر الحديث عن الوطن، وكل مشاريع النهب ، والمتاجرة به، والسرقة باسم الانتماء. والنتيجة؟ اختفت البيادر بما تحمل هذه اللفظة من دلالة. فشعر بالاغتراب؛ لأن اللصوص تسللوا ليلا وكسروا المحابر التي تذكر بما فعل المغول في بغداد. ولا يخلصه من هذا الحزن والاغتراب الا مؤاب وعاشقها لأن قصائده من هذا التراب اكتحلت[1].

العالوك[2] والشعر

في قصيدة «أنا الغريب» يجيب عن سؤال طالما ألح عليه في شعره:كيف تأتي القصائد؟ تأتي أحيانا بلا لغة ولا حرير ولا حبر ولا ورق... إذن كيف؟ يقارب الكيفية بمشهد شعري يكاد يكون معادلا موضوعيا لها. القصيدة تشبه الظبية الحرة الطليقة في البراري: (فلا وقفت على غدير، ولا سارت

(1) الأعمال الشعرية الكاملة، ص148-149.

(2) قرية الشاعر التي وردت في شعره تقع في محافظة الزرقاءالأردنية.

على نسق محدد إن لم تجد شاعرا تأوي لوحشته). إن لم تجد هذا الشاعر» مشت إلى باطل أو ألفت بطلا ونزفت شالا على الشفق» كيف يمكن لحبيب أن يرو ضها؟ في هذا الحالة يتماهى الشاعر مع امرئ القيس وفاطمة وهي تنضو ثيابها من الكعبين إلى العنق، وخصرها الذي يجمع كل ما في الضوء من لغة كي تأتي القصيدة، سيمارس كل جنونه وكل نزقه كي يكتب قصيدة يرضى عنها، يسكب فيها روحه وآلامه وجنونه ونزقه وخمرياته، بل سيتحول إلى النؤا سي بكل ما يمثله من قيمة شعرية وتمرد وتجديد[1].

أما عن كيفية تطويعه للشعر فإن الغيم يأخذه إلى -العالوك قريته - منبع الشعر إلى حيث الغواية والهوى والشعر والحلم، إلى فردوسه الأرضي عالمه البديل الذي يغنيه عن الواقع، ربما كي يعيد له توازنه كي يحتمل هذا الواقع، فالشعرعنده كما في قصيدة «بأي معجزة ترضين يا أرم».

عنده تارة كالسيف يقسمه بالاستعارة ويجمعه ويلمه، وسهامه والغة في نحر الشعر، فيصغى له الروم ويحار فيها العجم ويطوف بها الشاعر حول خيام البدو، وسواء احتار النقاد في لغته إن طربوا، أم تماهوا مع ايقاعه أم وجموا، فإنه يطلب من الشعر أن يوثق كل التجارب السابقة، ويخيره أن

(1) الأعمال الشعرية الكاملة ، ص365-366.

يمزق ما كتبوا وكأن شعره يوازي ما كُتب ويفوقه سحرا وايقاعا. فالحزن وغيم على العالوك عبأ الشاعر فصار يغب قلمه منهما فيصبح الشعر طوع بنانه، يأمره فيطيع[1]. الشعر يأتي من عالم علوي من الغمام يسيل منهمراً، يوضح الأوجاع، ويزحزح الايقاع؛ ولأنه ابن الأرض وابن الغيم فقد علمه الغمام الشعر: يسطر دفاتره بمزاج حراث الذي يسطر الأرض أثلاماً، فيطلع دفتري حكما، ويطلع حرثه ثمراً. لهذا القصيدة عنده لا كلام ولا هيام القصيدة عنده، قمحاً يفيض على السفوح، لا حروف ولا سيوف[2].

والسؤال: إلى أين يمضي في دروب العمر؟ من شعر يقود إلى الجنون بين ايقاع وايقاع يجف النبض من روحه ويسري به، أعطاه احلى سنينه، وسفح ايامه واحلامه على عتباته، وقدم له القرابين في صمت كي يرضى[3].

في النهاية لم تكن الأيام عاقلة كي ينشأ عاقلاً، ولم تكن عاقلة حين أعطته القصيدة سرها. لذا صرخ في أخريات حياته:

«لا كنت شاعرهم إذا لم أجعل

البيداء شاهدة

وأطويها على صوتي

(1) نفسه، ص369-371.

(2) الأعمال الشعرية الكاملة ، ص375- 379.

(3) نفسه، ص395.

وأعزفها على أصوات

من سكنوا المكان....

لا كنت شاعرهم ووارث حزنهم

إن لم أطف بصليبهم

... أنا قبيلة كل من خرجوا وما

وقفوا على رسم الديار

قبضاتهم في الريح عالية

يزفون الشموس إلى كلامي

يا صايل الشهوان

يا هزاع

.. يا فراس انهض

ويا رمحا استند

.. الله يا وطني

يا وشم الجدود

أنا لوشمك أنتمي

وأنا لرمحك أنتمي وأنا لروحك أنتمي»[1]. أمضى أيامه وأحلامه على عتبات الشعر، فكان يحتمي بالشعر، وبعد التقدم في العمر فلم يجد روحا حنونا كالقصيدة.. لذا فهي أبوه حين غاب ظل الأب.

(1) الأعمال الشعرية الكاملة ، ص456-458.

الاستباق
في «يوم خذلتني الفراشات» لزياد محافظة

الاستباق في العمل الروائي*

الاستباق: Prolepsis «مخالفة لسير زمن السرد، تقوم على تجاوز حاضر الحكاية، وذكر حدث لم يحن وقته بعد»[1]. على الرغم من كثرة تعريفات هذا المصطلح وتفصيلاته كما ورد في معجم مصطلحات نقد الرواية[2]، وعلى من التداخل بين هذا المصطلح وبعض المصطلحات الأخرى المتعلقة بالمفارقة السردية- إلا أن الاستباق[3] في الدراسة

* نواة هذه الورقة مقالة نشرتها بعيد صدور هذه الرواية في جريدة الرأي الأردنية بتاريخ 31/ 1/ 2014. ثم شاركت بندوة بالتعاون مع مركز (شرفات) لدراسات العولمة والإرهاب بعنوان» السياسة والدين في الرواية الأردنية» تناولت فيها ثنائيات روائية لكتاب أردنيين: الثنائية الأولى: «أنت منذ اليوم «لتيسير سبول و«القط الذي علمني الطيران «لهاشم غرايبة، والثنائية الثانية «مقصلة الحالم «و» وأفاعي النار «لجلال برجس، والثنائية الثالثة:» يوم خذلتني الفراشات «و» نزلاء العتمة «لزياد محافظة.وبعد مدة عدت إلى المقالة وأعدت النظر فيها وطورتها كي تصبح ورقة علمية مرجعا لمن أراد متابعة تجربة زياد محافظة الروائية.

(1) معجم مصطلحات نقد الرواية، مطيغ زيتوني، مكتبة لبنان ناشرون ودار النهار: بيروت، 2002، ص15.

(2) المرجع نفسه، ص15-18.

(3) لمزيد من النفاصيل حول مصطلح الاستباق انظر: خطاب الحكاية، بحث في المنهج، جيرار جينيت، ترجمة، محمد معتصم وعمر حلي وعبدالجليل الأزدي،

الحالية هو: «سرد يسبق المواقف والأحداث المروية زمنيا. ويعد (السرد المتقدم) أحد خصائص السرد التنبؤي»[1] بمعنى أن «هناك إمكانية استباق الأحداث في السـرد بحيث يتعرف القارئ إلى الوقائع قبل أوان حدوثها الطبيعي في زمن القصة. فالمفارقة إما أن تكون استرجاعا لأحداث ماضية (Retrospection) أو تكون اسـتباقا لأحداث لاحقة «Anticipation»[2]. مما يتيح للقارئ من خلال هذه الإشارات القدرة على التنبؤ بما سيحدث في المستقبل، ويدفعه فضوله لمتابعتها بناء على هذه الإشارات.

يعد الاسـتباق مكونا من مكونات الخطاب السـردي، ويدرس عند التمييز بين القصـة والخطاب، وكان تودورف أول من توقف عند التفريق بين القصة والخطاب في «مقولات السرد الأدبي»[3] الاعتماد على ما قدمه

الهيئة المصـرية العامة للكتاب، القاهرة، 1997، ص76-86، مدخل إلى نظرية القصـة، تحليلا وتطبيقا، سـمير المرزوقي، وجميل شـاكر، دار الشـؤون الثقافية العامة «آفـاق عربيـة»، بغـداد، د.ت، ص80-82.وقـاموس السـرديـات، جيرالـد برنس، ترجمة:السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، 2003، ص158، 17، 13.

(1) قاموس السرديات، مرجع سابق، ص17.

(2) بنيـة النص السـردي، من منظور النقـد الأدبي، حميـد لحمـداني، المركز الثقـافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 1991، ص74.

(3) مقولات السـرد الأدبي، تزفيتان تودورف، ترجمة الحسـين سـحبان وفؤاد صـفا، ضـمن كتاب: طرائق تحليل السـرد، منشـورات اتحاد كتاب المغرب، سـلسـلة ملفات 1/ 1992، الرباط، 199 2، ص41.

الشـكلانيون الروس[1] من تمييز بين المصـطلحين، وهو ما أطلق عليه آنـذاك: المتن الحكـائي fable مـا وقع فعلاً، والمبنى الحكـائي Sujet الكيفية التي يتعرف بها القارئ على ما وقع، وعلى ما قدمه بنيفسـت من تفريق بين الحكي والخطاب.

تناولت بعض المدونات النقدية العربية[2] القصـة والخطاب بالدرس انطلاقـاً من مقالة تودورف آنفة الذكر، ففي كتاب تحليل الخطاب الروائي أشـار سـعيد يقطين إلى المكونين المركزيين للحكي، وهما: القصـة والخطاب. فالقصـة هي المادة الحكائية، والخطاب هو طريقة الحكي، وقد درس المكونين السـابقين ضـمن ما أسـماه «سـرديات خطاب الرواية»[3].

في حين تنـاول كتـاب تقنيـات السـرد الروائي بـالاعتمـاد على مقـالـة تودورف السـابقة ضـرورة التمييز بين مسـتوى القول ومسـتوى الوقائع[4]،

(1)لمزيد من التفاصـيل، انظر: نظرية الأغراض، بوريس توماشـفسـكي، ضـمن كتاب نظرية المنهج الشـكلي، نصـوص الشـكلانيين الروس، ترجمة: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية المتحدة، الرباط، ص179-193.

(2) تحليل الخطاب الروائي لسـعيد يقطين، وتقنيات السـرد الروائي ليمنى العيد، وفي نظرية الرواية لعبد الملك مرتاض.

(3) تحليل الخطاب الروائي، سـعيد يقطين، المركز الثقافي العربي: بيروت، الدار البيضاء، 1989، ص50.

(4) تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، يمنى العيد، دار الفارابي: بيروت، 1990، ص75.

ويمكن هذا التمييز –الدارس– من المقارنة بين ترتيب الأحداث على مستوى القول وكيفية ترتيبها على مستوى الوقائع. ويستتبع بالضرورة الحديث عن القصة الإشارة إلى عدم التشابه بين زمانية القصة وزمانية الخطاب، فزمن الخطاب بمعنى من المعاني زمن خطي، في حين أن زمن القصة متعدد الأبعاد: ففي القصة يمكن لأحداث كثيرة أن تجري في آن، لكن الخطاب ملزم بأن يرتبها ترتيباً متتالياً[1]، مما يفضي في النهاية إلى التداخل بين الأزمنة في السرد؛ لأن مقتضيات السرد تتطلب التبادل بين المواقع الزمنية، فالحاضر قد يرد مكان الماضي، والمستقبل قد يجيئ قبل الماضي، أو يحيد المستقبل عن موقعه ليتركه للحاض، وإلى مالا نهاية من أشكال– التبادل المواقع الزمنية، مما يتطلب براعة احترافية ومهارة وذكاء في التعامل مع الزمن الذي يتضافر مع الشخصيات واللغة وبقية المكونات السردية لبناء العالم الروائي، بحيث يتفنن الكاتب في تقليب الأحداث وتوزيعها، وخلخة الزمن[2] الناظم لحداثها.

والتداخل بين الأزمنة في السرد أطلقت عليه يمنى العيد التفنن في لعبة التداخل بين عدة أزمنة؛ لكي يخلق الكاتب فضاء لعالم القص، ولكي

(1) مقولات السرد الأدبي، مرجع سابق، ص55.

(2) في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، مرتاض، عبد الملك، سلسلة عالم المعرفة (240)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب: الكويت، 1998، ص224

يحقق غايات منها: التشـويق، والتماسـك، والإيهام بالحقيقي. لهذا كله نجد الراوي يكسـر زمن حاضـر القص، ليفتحه على زمن ماض له، أو يجعل الشـخصية التي تعيش حاضـرا ما تتذكر حادثا وقع لها في الماضي، فيوهم القص بـأن الكلام يتجـه إلى الوراء في حين أن الكتـابـة تبقى في الحقيقة خطية متقدمة باتجاهها على الورق إلى الأمام[1]. فيلجأ السـارد إلى التسـلسـل أو التناوب أو التضـمين[2] بهدف ترتيب الأحداث وفق خطـاطـة زمنيـة داخـل كـل قص، أي أن السـارد يقوم بخلخلـة الزمن وتشـويشـه، مما يجعل من التحريف الزماني سـمة الخطاب المميزة له عن القصـة[3]، ويخلق مفارقات زمنية كثيرة لعل أشـهرها الاسـتباق الذي يشوش ترتيب الأحداث وتسلسلها، وهذه المفارقة إما تتحرك نحو الأمام (الاستباق) أو نحو الخلف (الاسترجاع)[4].

بعبارة أخرى يعد الاسـتباق أحد أشـكال المفارقة الزمنية الذي يتجه صوب المستقبل انطلاقًا من الحاضر، فاستدعاء حدث أو أكثر سوف يقع بعد اللحظة التي ينقطع عندها السرد التتابعي الزمني لسلسلة من الأحداث

(1) لمزيد من التفاصيل، انظر: تقنيات السرد ، مرجع سابق، ص75.
(2)مقولات السرد الأدبي ،مرجع سابق، ص56.
(3) المرجع نفسه، ص55.
(4) تحليل الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص168.

لكي يخلي مكانا للاستباق»[1]. فالاستباق عملية سردية بالأساس تتمثل بإيراد حدث آت أو الإشارة إليه مسبقاً[2]، يمهد له بطريقة أو بأخرى.

يوم خذلتني الفراشات

تمهيد

تدور رواية يوم خذلتني الفراشات للروائي الأردني زياد محافظة[3] حول التجربة السياسية لابن مناضل حزبي مثقف ووصوله فيما بعد إلى أعلى هرم السلطة. إذ كان الأب المناضل يحلم ببناء دولة ديمقراطية حديثة، يحكمها القانون ومؤسسات المجتمع المدني. وقد سعى بكل ما أوتى من قوة مع من شاركه هذا الحلم إلى تطبيق حلم الدولة، لكن حلمه ظل حلماً وكلفه ثمناً باهظاً، فكان عاقبة أمره السجن غير مرة، والإقامة الجبرية، والمنع من السفر، وبقي حبيس داره نسياً منسياً إلى أن حانت

(1) قاموس السرديات، مرجع سابق، ص158.

(2) مدخل إلى نظرية القصة، مرجع سابق، ص76.

(3) روائي أردني يقيم بالإمارات العربية المتحدة، له روايات، ومجموعة قصصية بعنوان «أبي لا يجيد حراسة القصور» أما رواياته: الرواية موضوع هذه الورقة «أنا وجدي وإفرام «و«أفرهول» و«نزلاء العتمة «وهذه الأخيرة فازت بجائزة معرض الشارقة الدولي عام 2015 كأفضل كتاب عربي في مجال الرواية، و"حيث يسكن الجنرال" ، وسيدة أيلول.

منيته فمات قهراً وغيظاً. إلا أنه بالمقابل ظل مثالاً للثبات على المبدأ والبعد عن الانتهازية والترفع عن المتاجرة بمطالب أو حقوقهم.

في حين سلك الابن – وهو الشاهد على تجربة والده المريرة – طريقا مغايرة، حين أدخله طموحه إلى عالم السياسة ودهاليزها؛ طمعاً بالسلطة لا بل أصبح ممثلاً لها وناطقاً باسمها؛ مستغلاً كل الوسائل الأخلاقية وغير الأخلاقية، المباحة وغير المباحة؛ للاحتفاظ بالسلطة والحفاظ عليها؛ فأصبح واحدا من سدنتها، المدافعين عنها بطرق شتى، والمسوغين لكل ما تقوم به من ا ستغلال ونهب وتسلط، ضارباً بمطالب الناس واحتياجاتهم عرض الحائط، واحتياجاتهم. وتكفلت الرواية بتتبع كيفية تحول هذا الابن، وما رافق هذا التحول من أحداث وتطورات.

غياب الأب – حضور الابن

لم يمنع غياب –الأب بالمعنى المادي– حضوره المعنوي وخلوده في وجدان الناس وأذهانهم، لكن هذا الغياب سمح بحضور مادي قوي للابن. بعد أن قرر هذا الأخير الانقلاب على إرث والده السياسي والأخلاقي بعد أن تناسى الابن القيم والأخلاق التي زرعها فيه والده. إن قرار الانقلاب له تفسير نفسي ربما، فقرر الابن قتل الوالد معنوياً ومحاولة زحزحة صورته القارة في أذهان الناس وتثبيت صورته هو. لكن صورة الوالد ظلت باقية باللاوعي والدليل أنه صورة الوالد كانت تتماهى

بصورة منذر الفاتح وهو الوجه الآخر للسارد –البطل في مواقف كثيرة كما يتضح بالصفحات القادمة.

رباه والده على الأحساس بالمسؤولية، والرغبة بالتغيير، مع الحرص الشديد على غرس حب القراءة، دون إكراه، فكان يغويه للوقوع في دائرة سحر الكتاب، ويستدرجه بطرق شتى بعد أن وجد الأب عنده ميلا للقراءة، ورغبة باكتشاف العوالم الغامضة القابعة في بطون الكتب. وزادت رغبته بالقراءة، لا بل تعمقت واتخذت مسارا مختلفا بعد أن تعرف إلى منذر الفاتح الذي كان «بمثابة القرين أو ضميره المتربص بأخطائه»[1] كما سماه محمد برادة.

والسؤال الذي يطرح نفسه: لماذا انقلب على إرث والده؟ اتخذ الابن هذا القرار بعد سلسلة من خيبات الأمل، إن لم نقل سلسلة انكسارات ومحن تكالبت عليه؛ دفعته إلى تغيير منهجه في التفكير وفي الحياة. إن الانقلاب بالمعنى السياسي الذي قام به الابن فيما بعد كما تظهره الرواية لم يكن انتقالاً مفاجئًا من حال إلى حال يفتقر إلى المصداقية أو الإقناع، وإنما كان انتقالاً طبيعيًا مسوغًا بعلل وأسباب لا مجال للصدفة فيها أو المزاجية، بل حتمته الظروف –كما رسمتها الرواية –التي مر بها االسارد – البطل. والمقصود بالانتقال الطبيعي أن ترتبط أحداث الرواية في كثير من

(1) الراوي «المستبد «أفعاله تفضحه، محمد برادة، صحيفة الحياة، لندن، 19/ تموز/ 2012.

الأحيان إما بتسلسل زمني أو منطقي، أي أن تراعي الرواية التتابع الخطي للأحداث أو تختار التتابع المنطقي[1]. وقد تتابعت أحداث يوم خذلتني الفراشات تتابعا منطقيا، تمثل بالتمهيد والإرهاص بمواقف وآراء تنبئ عما سيحدث في المستقبل وتستشرفه؛ لأن التمهيد شكل بذرة لا تلفت النظر إلا بعد أن تنمو وتنضج، ولكن روح كل وظيفة قصصية هي بذرتها، فهي العنصر الذي يبذره السرد لينضج فيما بعد»[2]

لقد مهدت الرواية لانقلاب الابن بخيبات متتالية سيما أن التمهيد في الرواية التقليدية يقدم تسويغا وتهيئة لما سيأتي من تطورات وأحداث. في حين يتداخل –التمهيد– مع أحداث الرواية في الرواية الحديثة، ويقع التمهيد أوالافتتاحية دائما في بداية الحكاية (fabule)، في حين قد يكون مكانها في المبنى الحكائي للأحداث (sujet) في بداية النص الروائي أو في وسطه أو نهايته[3].

(1) لمزيد من التفاصيل انظر: نظرية الأغراض، بوريس توماشفسكي، ترجمة: إبراهيم الخطيب، ضمن كتاب: نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، الشركة المغربية المتحدة، الرباط، 1982، ص180.وبنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي، حميد لحمداني المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 1991، ص31.عالم الرواية، رولان وبورنوف ووريال اونيله، ترجمة: نهاد التكرلي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1991، ص22.

(2) معجم مصطلحات نقد الرواية، مرجع سابق، ص15.

(3) لمزيد من التقاصيل.انظر: تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة، دراسة أسلوبية، محمود غنايم، دارالجيل: بيروت، ودار الهدى: القاهرة، 1993، ص39-40.

توقفت الدراسة الحالية عند مجموعة من الخيبات التي غيرت نمط تفكير السارد – البطل[1]، وحولته إلى شخصية انتهازية لديها استعداد للتنازل عن كل المبادئ والقيم في سبيل مصلحته الخاصة. لعل أهمها اخفاقة في الحصول على وظيفة في وزارة الخارجية، على الرغم من استكماله الشروط المطلوبة للعمل فيها، باستثناء الموافقة الأمنية، التي كانت شرطا للقبول بأية وظيفة، فما بالك بوظيفة في وزارة الخارجية؟ فلم يدرك في ذلك الوقت – ربما بسبب عوده الغض وحداثة تجربته بالحياة – أن هذه الوظائف في دولة لا تحكمها المؤسسات ولا القوانين لا يحظى بها إلا صاحب الجاه أو النفوذ أو السلطة، ويقصى عنها بقية أبناء الوطن.

سبق اخفاق السارد–البطل في الحصول على وظيفة خيبات صغرى، مثل: الفشل في اقناع والده بدراسة التخصص الذي يريد أو الحصول على دراجة. مع الإ شارة إلى أن الكثير من أصدقاء الوالد قد تعر ضوا للاعتقال والمضايقة، مثل والد ناديا، الذي اضطر إلى الهجرة، ولعل ماقالته ناديا– المترجمة مع الوفد الاسترالي وابنة صديق والده –حين التقت السارد – البطل وقد أصبح رئيساً للوزراء «الآن فهمت معنى أن يدير لك الوطن ظهره، أن يدفع بك إلى منفى ما خلق ليتحضنك أو يعوضك عن خذلان

(1) ستشير الورقة الحالية إلى الشخصية الرئيسية في الرواية ب (السارد – البطل)، في حين تشير إلى أنه الأبن في علاقته الانسانية بوالده وليس بصفته الروائية.

أرضك وجبنها»[1] خير دليل على خذلان الوطن لهم. لكن الوالد أشهرت في وجهه ورقة حالت دون سفره، هذه الورقة على الرغم من أنها كانت تقييدا للحرية وانتصاراً للقبضة الأمنية، إلا أنها كانت السبب في بقاء السارد – البطل في الوطن، ولم يواجه مصيرا مثل مصير ناديا.

إلا أن الخذلان الحقيقي للسارد – البطل، من وجهة نظره، تمثل في خذلان الفراشات له بعد أن أطلق والده سراحهن[2]، لقد شكلت هذه اللحظة التي حلب فيها أولى خيباته البؤرة التي بنى حولها زياد محافظة روايته، فكانت هذه اللحظة على الرغم من قسوتها الحافز الحقيقي لتحقيق كل ما كان يصبو إليه السارد– البطل، فصارت الفراشات رمزاً لكل فرح أو كل طموح، فإن الإنجاز الذي يتحقق أو يصبو إلى تحقيقه يتمثل بصورة فراشة.

الاستباق في يوم خذلتني الفراشات

يجد المتمعن في الرواية أنها انطوت على جملة استباق كبرى (الاستباق الإطار) ضمت بداخلها الرواية كلها، ودفعت المتلقي إلى التوقع بما سيحدث بناء على هذه الجملة، واستباقة صغرى مضمنة

(1) يوم خذلتني الفراشات، ص264.
(2) نفسه، ص16.

(الاستباقات المضمنة) ضمت بداخلها استباقات أصغر منها، وكأنه أمام توالد استباقات.

الاستباق الإطار

تبنى رواية «يوم خذلتني الفراشات» على حادثة إطلاق سراح الفراشات[1]، التي ظلت محفورة في ذاكرة السارد – البطل، وصارت هاجساً سيطر على تفكيره في كل مراحل حياته. ولم يشعر أنه أعاد الفراشات إلى قفصه إلا بعد أن أصبح رئيساً للوزراء، حينها فقط، شعر أنه اصطاد فراشته الأكبر والأبهى[2]. كان مولعا منذ صغره بتتبع الفراشات، وكان يبذل وقتاً طويلاً وجهداً مضنياً حتى يتمكن من إدخالها إلى القفص، وقد ازداد تعلقه بها بعد أن روت والدته له حلم الفراشات، وكانت والدته تحذره من البوح بهذا السر (الحلم) لكنه باح بسره الدفين إلى منذر الفاتح، لا بل اختصه بهذا عن سائر البشر، بعد أن اتخذا قراراً بأن يصبحا صديقين. والحلم كما روته والدته: «رأيت ذات يوم في المنام، فراشات كثيرة تطير في السماء باتجاهات شتى، أدهشني المنظر يومئذ، فأنا لم أر مثله في حياتي، وبينما أنا أتأمل فراشات بهذا العدد وهذه الروعة، رأيتك فجأة تطير على ظهر فراشة ملونة، كانت تحلق بك إلى أعلى وأنت

(1) يوم خذاتني الفراشات، ص16.
(2) نفسه، ص190.

مزهو وشـامخ، رأيت أيضـاً حشـداً كبيراً من الناس، كل يحاول أن يلتقط فراشــة، ثم تســمر الجميع فجأة وتطلعوا صــوبك، حين رأوك تطير على ظهر الفراشـة الأجمل»[1] فصـارت الفراشـات رمزاً للنجاح عنده، وتعادل تحقيق كل انجا، فكل طموح يتم تحقيقه هو امتلاك فراشـة، إلا عند ولادة حفيده؛ إذ لم تتشكل الفرحة أمامه بفراشة[2].

شـكل حلم الوالدة اسـتباقـاً واسـتشـرافـاً لما سـيحدث؛ لأن الاسـتباق أحيانا يتخذ شكل حلم كاشف للغيب أو شكل تنبؤ أو افتراضات صحيحة نوعا ما بشـأن المسـتقبل»[3] مع التذكير أن حادثة اطلاق الفراشـات كانت سابقة على لقاء السارد –البطل بمنذر الفاتح، لكنها في الوقت نفسه كانت سـببا في التعرف إليه، بعد أن قادته قدماه إلى المكتبة فالتقى بمنذر الفاتح ، فكان هذا اللقاء سببا للبوح وحافزا له.

استعاد السارد–البطل في يوم خذلتني الفراشات بضمير المتكلم حياته الحافلة بالأحداث، وقد قارب السـتين، وروى فيها تاريخا، وتغييرات كثيرة؛ لأن «الحكاية (بضمير المتكلم) أحسن ملائمة للاستشراف من أي حكاية أخرى؛ وذلك بسـبب طابعها الاسـتعادي المصـرح به بالذات،

(1) يوم خذلتني الفراشات، ص30.

(2) نفسه، ص331.

(3) معجم مصطلحات نقد الرواية، مرجع سابق، ص16.

والذي يرخص للسارد في تلمحيات إلى المستقبل، ولا سيما إلى وضعية الراهن، لأن هذه التلمحيات تشكل جزءا من دوره نوعا ما»[1].

افتتحت الرواية سطرها الأول بهذه العبارة «منذ أن افترقنا، ذهب كل منا في اتجاه»[2]، بدأت من النهاية من لحظة الفراق الذي تم في مرحلة متأخرة من حياة السارد – البطل، بعد أن أصبح رئيساً للوزراء. وأشارت الرواية بعد العبارة السابقة بصفحات قليلة إلى بداية تعرف السارد- البطل بمنذر الفاتح، وإلى رغبتهما بأن يصبحا صديقين، بعد حوار عن الكتب والقراءة، مما دفع السارد – البطل إلى القول: «كان ذاك الحوار بداية لشيء غامض، شيء مفرح ومؤلم واستثنائي»[3]، ولم يتوقف الحوار عند الكتب والقراءة بل تجاوزه إلى البوح بالسر- حلم الفراشات - مما دفع منذر الفاتح إلى القول: «لاشك أن وراءك قصة ما»[4] وفي الصفحة ذاتها يقرأ المتلقي: لا أدري كيف ظهر منذر الفاتح في حياتي يومئذ.

يلحظ المتلقي أن مفتتح الرواية هو نهاية القصة، أي أن الرواية بدأت على الورق من حيث انتهت في الواقع، ثم عادت إلى الماضي البعيد إلى البدايات الأولى، ثم صارت ترواح بين الماضي والحاضر، فالسارد –

(1) خطاب الحكاية، مرجع سابق، ص76.
(2) يوم خذلتني الفراشات، ص11.
(3) نفسه، ص19.
(4) يوم خذلتني الفراشات، ص25.

البطل يقدم جملاً متفرقة هنا وهناك – بعد الافتتاحية الصادمة– تفتح شهية المتلقي إلى معرفة الكيفية التي انتهت بها هذه العلاقة؟ ولماذا انتهت؟ ويدفعه فضوله إلى التعرف على بدايات اللقاء الذي تم حين كان صبيا قبل المرحلة الثانوي، ثم تغويه إلى البحث عن إجابة على التساؤل الآتي: هل كان اللقاء والحوار بينهما بداية لشيء فيه من الغموض والفرح والألم ما فيه؟ ومن أين جاء منذر الفاتح بهذا اليقين حين قال: لاشك أن وراءك مخاطبا (السارد–البطل) قصة؟ لم تسعى الرواية إلى تقديم إجابات جاهزة أو تقديم الأحداث دفعة واحدة، بل قدمتها على دفعات وفق مفارقات زمنية أو خطاطة زمنية تقدم الأحداث وفق معيار محدد، ورتبتها في الزمن وفق خطة سردية محكمة.

ولا تكتفي الرواية عند هذا الحد بل تقدم أسئلة جديدة إضافة إلى الاسئلة السابقة فتزيد من حيرة المتلقي، وتدفعه إلى المتابعة لمعرفة المزيد، فالسارد –البطل لا يعرف مثلا لم ظهر منذر الفاتح في حياته؟ ولا يعلم عن كيفية ظهوره، لكنه يعلم أن منذر الفاتح كان نقطة تحول في حياته فهو«حالة تصالح، وبياض مطلق، لم أقابل لم أقابل شخصاً مثله. ليته ظل رفيقي حتى اليوم، لكننا، قررنا الانفصال منذ مدة طويلة. لأكن أكثر شجاعة ولو مرة واحدة في حياتي، وأقول بأنني أنا من فرض عليه ذلك»[1].

(1) يوم خذلتني الفراشات، ص25.

شـكل منذر الفاتح كما أظهرته الرواية نقطة تحول في حياة السـارد- البطل إلى الدرجة الذي اعتقد فيه أن القدر عوضـه عن الفراشـات التي ضـاعت منه، وظل لآخر لحظة يقول: ليته ظل رفيقي، مما يعيد المتلقي مرة أخرى إلى الجملة الافتتاحية في الرواية التي أشـارت إلى القطيعة بينهما ثم القتل كما صـرح بعد ذلك. فالرواية تقدم معلومات أولا بأول حول هذه العلاقة منذ مبتدئها وإلى منتهاها، لكن وفق طريقة ارتضـاها السـارد في ترتيب الأحداث وتسـلسـلها، والمراوحة بين المواقع الزمنية. والملاحظ أن السارد -البطل لم يكتفي بالإشارة إلى الفراق، بل عمد إلى تحديد من المسـؤول عن هذا الفراق؟ ولم حدث؟ حين وجد هذا الاعتراف الصـريح منه «منذر الفاتح الذي غيبته أنا بين يدي هاتين»[1] وأجابت الرواية عن أسـئلةمتعددة، مثل: كيف تطورت العلاقة بينهما؟ ولماذا انتهت هذه النهاية المفجعة؟ ولم تخلص منه؟ فقدمت الرواية للأسئلة السابقة لها استباقات سدت مسبقا ثغرة لاحقة[2]

تخلص السـارد- البطل من منذر الفاتح وتركه ينزف وحيدا؛ لأنه الوحيد «الذي اسـتطاع أن يقول لي ذات يوم، مالم يجرؤ أحد على قوله»[3]، لقد واجهه بحقيقته التي حاول أن يخفيها عن الناس، واجهه بالتغيير الكبير في شخصيته، وفي سلوكه. فإذا كانت الصفحات رقم 25،

(1) نفسه، ص26.

(2) مدخل إلى نظرية القصة، مرجع سابق، ص80

(3) يوم خذلتني الفراشات، ص26.

26 من الرواية ا ستبقت بعض الأحداث كما ورد أعلاه، بجمل وإ شارت، وذكرت بعض التفصيلات عن بداية هذه العلاقة و نهايتها أيضا، فإن المتلقي يجد تعليلا كلما تقدم بقراءة الرواية، نذكر منها على سبيل المثال ما قاله منذر الفاتح للسارد – البطل بعد عودته من أمريكا «علي الاعتراف بأنك صرت رجلا آخر»[1]. أما السبب الحقيقي الذي يكمن وراء هذا الفراق المميت، فلم يكن خلافًا شخصيًا ولم يكن سياسيًا، بل كان خلافًا أخلاقيًا بالدرجة الأولى. كان الخلاف على المبادئ التي آمن بها والده، ودفع هذا الأخير حياته ثمنا لها، ثم جاء الابن وانقلب عليها، ولعل أهم هذه المبادئ التي فجرت الخلاف بينهما: المطالبة بالإصلاح والتغيير، فكان منذر الفاتح من أشد المؤيدين للإصلاح والتغيير؛ لهذا اعتقل مع كثير من الوطنيين[2]، فواجه منذر الفاتح السارد – البطل بالقول: «يبدو أن تنظيف الشوارع قد أصبحت مهنتك المفضلة، نظفتها من الوطنيين ببراعة وها أنت اليوم تنظفها من القمامة»[3]، فكانت هذه العبارة من أشد العبارات وقعا عليه، لقد ذكر منذر الفاتح تنظيف الشوارع؛ لأن السارد – البطل افتعل حادثة ساعد فيها عامل النظافة في الصباح الباكر أمام زين الدين لطفي المعارض الإسلامي وقام بتصويرها وتضخيمها

(1) نفسه، ص178.
(2) يوم خذلتني الفراشات ، ص276.
(3) نفسه، ص297.

بكل وسائل الإعلام، للتغطية على حملة الاعتقالات[1]؛ سيما أن والده الذي عاش على تاريخه، وتاجر به كان وطنياً إصلاحياً، وعانى ما عاناه على يد أعداء الاصلاح من الأنظمة السابقة، وكان الابن شاهداً على فصول معاناته.

وليس من قبيل الصدفة أن السارد- البطل استذكر لحظة خروج والده من المعتقل حين رأى منذر الفاتح بعد أن أفرج عنه وعن كل زملائه، فوصف منذر الفاتح بالعبارات نفسها التي وصف بها والده حين عاد من المعتقل «بدا نحيلا، متسخ الثياب، لم تعرف ذقنه الحلاقة منذ مدة، متورم العينين، وقد برزت عروق خضراء تحت جلده، على الأرجح أنه لم ينم ليالي طويلة، لمحت في عينيه يومئذ غضبا لم يقو على اخفائه، غضب لم أر مثله من قبل، لمحت أيضا خسارة لم يعد يعوضها شيء»[2]. هذا المشهد يجسد حالة التماهي بين الوالد وبين منذر الفاتح

تكفلت الصفحات التالية بتوضيح وتعليل: لِمَ آلت الأمور إلى هذه النتيجة المؤلمة؟ أي أن الرواية تتجه على الورق إلى الأمام لكنها زمنيا تعود إلى الماضي. ومن الأمثلة على الخلاف بينهما أن منذر الفاتح قال له وقد صارحه السارد – البطل عن رغبته بالزواج مرة ثانية: «ألم يكفيك عالم شيرين!؟ لا أدري لماذا بات يتكرر سقوطك أمامي في كل مرة نلتقي

(1) نفسه، ص276.

(2) يوم خذلتني الفراشات، ص297.

فيها»[1]. وعالم شيرين صار رمزاً للفساد الأخلاقي والسياسي، والمتاجرة بكل شيء؛ فوصلت العلاقة بينهما إلى طريق مسدود، على الرغم من اعتراف السارد – البطل بأن منذر الفاتح «ذاك الشفاف اللامع، الساكن في أعماق كل واحد منا، الطافح بالصدق، الرافض أن يتلثم يوما بالسواد، صورة نقية لذاتي، لداخلي الذي كان ذات يوم مليئا بالبياض، لكني شوهته، وطمسته، وتخليت عنه برضى»[2]؛ لأنه الوجه الآخر للسارد – البطل، صورته من الداخل قبل أن يشوه؛ لهذا كان يعمل منذر الفاتح على تقويم السارد – البطل إن انحرف وابتعد عن جادة الصواب، وأشار منذر الفاتح إلى هذا بعد عودة السارد– البطل من أمريكا، حين عاد هذا الأخير شخصا آخر «سأعمل جاهدا لأن أسترجع من داخلك ذاك الرجل الذي خلعته يوم سفرك»[3].

حادثة القتل ونسيج الرواية

قدم السارد حادثة قتل منذر الفاتح على دفعات، ففي كل لقطة أو مشهد أو استرجاع لمشهد من مشاهد الحادثة، يتعرف المتلقي على بعد جديد من أبعاد الشخصية؛ إذ عمد السارد إلى جلاء جانب غائب منها،

(1) نفسه، ص325.
(2) نفسه، ص345.
(3) يوم خذلتني الفراشات ، ص187.

و سلط الضوء عليه. هذه الشخصية التي و صلت إلى أعلى المنا صب في الدولة، وملكت صلاحيات واسعة، ومارست كل آلاعيب السياسة، انطوت على عوالم مختلفة، ومعقدة، عوالم مركبة إذا جاز التعبير، عوالم توازي في تركيبها عوالم السلطة والمال والحكم، وعلى الرغم من هذه السلطة والقدرة على التحكم بمصائر البشر وأحوالهم، إلا أن الرواية تشير إلى اللاأدرية التي استشعرها السارد-البطل بعد التخلص من قرينه: «منذر الفاتح سيظل يلاحقني بكلماته وذكرياته للأبد، كنت أظن نفسي تخلصت منه، لكنه معي حتى بين هذه السطور، لم قمت ما قمت به إذن؟ لم فعلت به ما فعلت وتركته ينزف وحيدا ذاك النهار؟ أكنت أنشد في زواله الراحة والخلاص؟ لست أدري»[1].

قدم حادثة القتل بمشاهد متعددة، وسبق هذه المشاهد مواقف كثيرة بين فيها منذر الفاتح موقفه من النهج الجديد للسارد – البطل، كما تتضمن إدانة واضحة له منذ الصفحات الأولى، فكانت استباقا لها. لقد مهد للحادثة بمشاهد ينتقده فيها منذر الفاتح، ثم استحضر الحادثة بعد سنوات، وقطع مشاهدها كلما استحضرها أو تذكرها، أو ألحت على ذاكرته رغما عنه: ففي الثلث الأول من الرواية: «كلما تذكرت الأحداث تعود بي الذاكرة إلى سنوات طويلة سنوات جميلة قضيناها معا... تصل

(1) نفسه، ص333.

بي دون أن أشـعر إلى تلك الحادثة التي انتهت بها علاقتنا، إلى تلك الكلمات التي تأزمت ذات يوم، وأنهت صداقة سنوات طويلة، إلى جريمة ارتكبتها بحق نفسـي قبل أن ارتكبها بحقه حين تخلصـت منه وأزحته من حياتي»[1]. وفي ذات الصـفحة يعترف أنه قتله بيديه، ودفنه ثم حاول فيما بعد التوبة عن هذا الفعل، أو التماس العذر لنفسـه، لكنه أدرك بعد فوات الأوان أن قتله لم يحل المشـكلة، بل ازدادت تفاقما، وأن ندمه يحمل المرارة. فلم يختبر ألما أقسى من ألم الغياب.

ومن أهم مشـاهد تقديم حادثة القتل مشـهد سـينمائي، ظهرت الحادثة بعد ذلك وكأنها إعادة تمثيل لهذا المشـهد. فالسـارد- البطل يروي لنا بضـمير الغائب مشـهد قتل في فيلم كان يحضـره مع غادة الفتاة التي كان ينوي الزواج منها بعد أن أصـبح رئيسـا للوزراء: حين زاره بالمكتب، وتجاهله، ولم يرد عليه التحية، قرر الخروج من المكتب لكنه عاد، ووضع على طاولة المكتب رسالة صغيرة مطوية بعناية. في تلك اللحظة قرر إنهاء هذه القصـة الطويلة، فالموت من وجهة نظره هو النهاية المثالية لقصة مجنونة.

بعد تردد طويل صـاح شـيء بداخله بأن هذه اللحظة المثالية: فأخرج مسـدسـه، وأفرغ في ظهره رصـاصـتين، بعدها أخرج سـيجارة أشـعلها فاختلطت رائحة الدم بالبارود. إلا أن حواره مع غادة قطع هذا المشـهد.

(1) يوم خذلتني الفراشات، ص137.

فقال لها: ما رأيك أن نخرج الآن، أشعر بضيق شديد، لم أعد قادرا على إتمام الفيلم، فتجيب معك حق كنت أتوقعه غير ذلك، ما هذه الكآبة[1]؟ هذا الحوار كسر أفق التوقع عند المتلقي الذي كان يظن أن السارد –البطل يروي كيف ولماذا قتل منذر الفاتح؟ بمعنى آخر لماذا وكيف قتل مرحلة مهمة من حياته؟ التي أشار إليها في مواطن كثيرة منذ مفتتح الرواية. فكان مشهد الفيلم استباقا آخر لحاثة القتل. إلا أن حادثة قتل منذر الفاتح لا تتم إلا بعد ما يقرب من خمس وثلاثين صفحة من المشهد السينمائي السابق. وفيه روى بضمير المتكلم عن قدوم منذر الفاتح إلى مكتبه، وعن تجاهل السارد – البطل له، ومحاولة منذر الفاتح الكلام معه، الا أن السارد– البطل أدار له ظهره، فتصاعدت نبرة التحدي بينهما، وسأله منذر الفاتح عن قراه الأخير فأجابه: إنه لم يعد بمقدوره احتماله أكثر... فتقدم هذا الأخير، ووضع رسالة صغيرة مطوية بعناية على طاولة المكتب، وهمَ بالخروج أ في تلك اللحظة قرر السارد –البطل إنهاء حياته. والموت هو النهاية المثالية لكل قصة، فأخرج مسدسه، وأفرغ رصاصتين في ظهره، إذ لم يستطع قتله وجها لوجه. بعدها أشعل سيجارة، بعدها روى لنا ردة فعله على ما حدث: فكان الصمت والبكاء بـــ «دمعة متفحمة هي كل ما استطاعت عيناي تجميعه من كل تلك السنين، بكيت على نفسي، على

(1) يوم خذلتني الفراشات، ص308.

خجلي، على كل ما بدر مني، على خلاصي الذي ظننته خلاصي، فأصبح في لحظة عاري»[1]. أما الفيلم فلم يعرض ردة فعل الممثل على حادثة القتل، وربما عرض الفيلم، لكن السارد – البطل اكتفى بإعادة رواية مشهد القتل، ولم يعد يحتمل إتمام مشاهدة الفيلم للنهاية.

الاستباقات المضمنة

الاستباقات المضمنة تنبأت واستبقت ومهدت للسارد– البطل الوصول إلى رئاسة الوزراء، وأجابت إجابات شافية ووافية عن الكيفية التي أوصلته إلى الرئاسة؟ لعل أشهر هذه الاستباقات بعض الجمل أو العبارات التي كانت ترد على لسان بعض الشخصيات، نذكر منهم: الوالد، ومنذر الفاتح فكانت هذه الجمل بمثابة إعلان لما سيحدث في المستقبل، وتمهيداً له.

عبارات الوالد

ورد على لسان الوالد عبارات كثيرة لكن بعضا منها كان استباقا لما سيحدث؛ إذ قال لابنه ذات يوم بعد عودته من المعتقل ورأى الدموع في

(1) يوم خذلتني الفراشات، ص344.

عيني الابن (الاستباقة الأولى):» لا تقلق... سيأتي يوم يذهبون فيه، هذا مصيرهم»[1].

وجاء اليوم الذي تحقق فيه ما ذكره الوالد، ورحل فيه هؤلاء، وكان رحيلهم قد مهد لبزوغ نجم ابنه، فالجملة السابقة وردت في الصفحة 22 وهي استشراف لحدث ورد في الصفحة 122. ثم ورد على لسانه عبارة أخرى (الاستباقة الثانية) أشارت إلى ثقة الوالد بالتغيير وحتميته، إذ قالها بعد أن عرف عن سخرية والد صديق وليد الباهي، وهو ضابط كبير بالجيش، من الأب والابن، حين ركب هذا الأخير دراجة وليد الباهي فقال الوالد عبارته: «قل له حين تراه في المرة القادمة، بأنك ستركب يوما ما على ظهره»[2]. وقد تحقق هذا حين تهيأت الظروف، وحدث انقلاب أدى إلى هروب الجنرال طلال العز الرجل الأول بالدولة والأقوى، وصار والد وليد الباهي يخشى مغادرة البيت خوفا من الناس، بعد أن تجرد من كل ألقابه، ونجومه اللامعة[3]، وصار الابن الرجل الأول بالدولة.

(1) يوم خذلتني الفراشات ، ص22 .
(2) نفسه، ص69.
(3) يوم خذلتني الفراشات ، ص118.

عبارات منذر الفاتح

لعل أشهر عبارات منذر الفاتح: «تذكر هذا اليوم جيدا»[1] وقد قالها بعد أن أحضر للسارد –البطل الإعلان عن حاجة المجلس الثقافي البريطاني إلى «خريجين جدد، شباب مندفعين، متحمسين للعمل، مثقفين، يتحدثون اللغة الإنجليزية بطلاقة»[2]. وهو التخصص الذي فرضه عليه والده ذات يوم، ولم يكن يرغب به إذ كان يرغب بدراسة الفلسفة، وأقنعه آنذاك منذر الفاتح بدراسة اللغة الانجليزية. وأتاح له العمل بالمجلس الثقافي البريطاني مما وفر له فرصة التعرف إلى الطريقة التي يفكر بها الغرب؛ مما دفع الأمجد بن رماح رئيس الوزراء بعد الانقلاب إلى الأستعانة به، والطلب منه أن يكون حلقة ارتباط بينه شخصيا –الأمجد– والخارجية الامريكية. أتاحت له هذه الخطوة التعرف إلى دبلوماسيين وسياسين في واشنطن، ثم أعقبها الخطوة الأهم وهي الزيارة التي ظلت طي الكتمان إلى واشنطن، كي يتم تأهيله للتقدم للصفوف الأولى، وإعادة رسم صورة جديدة له أمام الناس[3]؛ مما أثار دهشة منذر الفاتح من شدة التغيير الذي طرأ على السارد – البطل، فقال له: «لم أكن أعتقد أن فترة كتلك، ستصنع منك شخصا آخر»[4] فلولا اقناع

(1) يوم خذلتني الفراشات، ص88.
(2) نفسه، ص88.
(3) لمزيد من التفاصيل، انظر: الصفحات الآتية من الرواية، ص187، 186.
(4) يوم خذلتني الفراشات ، ص187.

منذر الفاتح له بدراسة اللغة الانجليزية لما قُبل بالمجلس الثقافي البريطاني، ولولا الاعلان الذي أحضره أيضا لما فتحت له آفاق التعرف إلى علية القوم.

يضاف إلى ما سبق إن العمل بالمجلس كان فرصة للتعرف إلى سوسن ابنة الجنرال طلال العز، وهو الرجل الأقوى في الدولة، عن طريق دفتر مذكراتها، الذي صار ملكا له بعد هروبها مع والدها ليلة الانقلاب. والملاحظ أن الرواية لم تقدم للمتلقي كيفية تعرفه إلى سوسن تقديما مباشرا، ولم يعرف المتلقي شيئا عن طلال العز هذا الا بعد سنوات، حين قرر السارد-البطل الاطلاع على دفتر مذكراتها الذي شكل له ذات يوم لغزا محيرا.

الاستباق والتجربة العاطفية في الرواية

استعاد السارد- البطل تجربتة العاطفية وقدمها عبر استباقات منها: «في الوقت الذي كنت أنتظر حصول شيء كبير حولي، حصل شيء ما في داخلي. شيء لم أتوقعه، أو حتى مستعدا له. ليس أجمل من أن تنتظر شيئا في الخارج، لتجده فجأة يولد في داخلك»[1]. هذه العبارة هي إعلان عن حدوث شيء ما، شيء غير متوقع، فتدفع المتلقي للبحث عنه، وتشويقه وانتظار حدوثه. فكان الحدث سوسن التي كانت تحضر مرتين بالأسبوع

(1)نفسه، ص91.

إلى المجلس، و«تحمل دفترا أخضر صغير الحجم، يلتف حول صفحاته سلك لولبي يربط الصفحات بعضها ببعض. لم أكن أعلم سر تعلقها بهذا الدفتر، ولم أكن أعلم أن ذاك السلك الذي خلق ليربط، سيتخلى يوما عن مهمته، ليشهد هروبا وانفلاتا تآمر حتى الوطن لأجله»[1].

لقد ظل الدفتر معه وهو على مشارف الستين يفتحه، ويصفي حسابه معه، ويعيد قراءة صفحاته وسطوره، ثم يتوقف عند بيت المتنبي الذي ختمت به الدفتر» شر البلاد مكان لا صديق به»[2].

استبق هذا الدفتر أحداثا كثيرة توقفت عندها الرواية فيما بعد، منها: الانقلاب على طلال العز الذي لم يعرف المتلقي لغاية الآن أنه والد سوس. وسيكون لهذا الدفتر وظيفة أخرى هي بيان الجانب الآخر من شخصية طلال العز، خاصة علاقته بابنته التي كانت نقطة ضعفه، ونقيصة والدها، كما كان يقال عنها، فكانت ذاك العقاب الذي حل به، على الرغم من قسوته وجبروته[3]، ويتشفى به الناس فيقولون «يكفي أنه حرم الولد وابتلى بابنة خرساء!»[4]. فكانت تعيش مفارقة حادة: لديها كل ما يريده الناس ويتمنونه، لكنها لاتجد ما تريده وتتمناه[5]. يضاف إلى ما سبق فإن

(1) يوم خذلتني الفراشات ، ص93.
(2) نفسه، ص149.
(3) نفسه، ص143.
(4) نفسه ، ص142.
(5) نفسه، ص143.

الدفتر الذي كان يغار منه، ويتمنى أن يعرف ما بداخله، صار السارد- البطل فيما بعد جزءا من تاريخه وسطوره. وقد أشبع الدفتر فضوله وفضول المتلقي بما يحويه من معلومات مهمة حول خفايا شخصية كل من سوسن ووالدها.

توقف السارد عند ملامح سوسن وهذا التوقف له وظيفة يدركها المتلقي كلما تقدم بالقراءة: فهي لافتة، أنيقة، تتهادى بدلال واضح، تخفي خلف ملابسها جسدا لامعا، شقيا شفافا، وتخفي أكثر من ذلك بكثير[1]، والجملة الأخيرة استباقة لسر هذه الفتاة الذي أكدته مسز غرانت المدرسة بالمجلس الثقافي:» ستكتشف معها عالما غامضا... سأترك لك وحدك متعة الاكتشاف»[2]. وازادت رغبته بالاكتشاف بعد أن فكر مليا بما قاله منذر الفاتح معلقا على تجربته العاطفية، وعن علاقته الفريدة بسوسن يبدو أنك صرت مجنونا، منذ مدة وأنت تخبرني عنها، ولم تتحدثا بعد! ترى ماذا ستفعلان بي حين تتكلمان!؟»[3] ثم استوقفته جملة في الصفحة ذاتها قالها منذر الفاتح الأولى: في واحد من الحوارات الساخنة حول الوطن: «فلنقل كلمتنا ولو مرة واحدة «، مما جعلته يفكر جديا بلقائها والتواصل معها عن قرب، فقال في نفسه في ذات الصفحة:» كنت أنا وهي

(1) يوم خذلتني الفراشات، ص93.
(2) نفسه، ص99.
(3) نفسه، ص104

بحاجة لأن نقول كلمتنا ولو مرة واحدة، لكن قدر لنا ألا اسمع تلك الكلمة أبدا. ونهاية العبارة تجعل المتلقي أمام خيارين: إما أنه لم يوفق باللقاء، ولم يحدث التواصل المرجو، أو أنه لم يتحقق اللقاء أساسا، لكن يكتشف المتلقي فيما بعد أنها خرساء، حين قالت له: «لا أستطيع الكلام.. خرساء إن شئت»[1]. كل هذا يفسر الاستباقات التي هيأت القارئ لشيء غير متوقع، ثم تحقق فيما بعد، هذه العبارات بدت وكأنها أعلان لما سيحدث عبر مشاهد، ولقطات، وتقطيعات مختلفة تتعلق بعلاقته بسوسن، سيما أن السارد- البطل كان يكتفي بالمشاهدة عن بعد، دون لقاء حقيقي، وحين تم اللقاء كانت المفاجأة.

أما الاستباقة الأخيرة فهي تتصل بعلاقة السارد- البطل بالأمجد بن رماح، التي بدأت منذ الانقلاب الذي أطاح بالجنرال طلال العز، وظهور نجم الأمجد بن رماح. فقد وجهت دعوة للابن لحضور حفل أقيم لتكريم عدد من رجالات الوطن الشرفاء الذين خاضوا معارك طاحنة، وسجالات مع العهد السابق. فقد أراد العهد الجديد أن يقنع الآخرين أنه الأفضل من خلال التركيز على ممارسات النظام السابق، وما قام به من قمع وكبت وحرمان، والحديث المبالغ فيه عن الحرية والانفتاح والتسامح والإخاء في العهد الجديد، وإعادة الاعتبار لمن وقف بوجه السلطة السابقة. فكانت الفرصة مناسبة كي يلتقط الابن الشرارة، بالاستناد والاستفادة من تاريخ

(1) يوم خذلتني الفراشات، ص108.

والده، إذ طلب من المنظمين أن يلقي كلمة بالحفل؛ لأنه يريد الاقتراب من دائرة الضوء، فهو على قناعة أن من يتوسطون الدائرة لا يختلفون عنه في شيء، بل هو أفضل منهم بالإمكانيات والطموح[1].

إن الاشتراك بالحفل والتغطية الصحفية المبالغ فيها جعلت منه شخصا آخر، سيما الطريقة التي قدم بها كلمته، مما يذكر المتلقي بأيام دراسته الثانوية، حين كان الوحيد الذي أجاب عن سؤال في مسابقة مدرسية: من صاحب كتاب طبائع الاستبداد؟ ولم يتقدم بالإجابة إلا بعد أن أدرك أن الكل عجز عن معرفة الجواب. فأجاب بصوت خفيض كي يعود إليه المعلم، ويطلب منه أن يجيب بصوت مرتفع، ويعلن فوزه بالمسابقة، فسأله منذر الفاتح عن سر هذه المرواغة وهذا الجانب الاحتفالي للإجابة، وكأنك تريد لفت الانتباه إليك، فكانت هذه من البذور الأولى ومن الاستباقات المتقدمة الدالة على حب الظهور والتميز عند الابن.

مع الإشارة إلى مفارقة دالة وهي أن ما ورد في كتاب طبائع الاستبداد يناقض تماما ما قام به بعد استلام السلطة؛ إذ انتهج نهج المستبدين والطغاة. وقد فهم منذر الفاتح ما يدور في ذهنه حين ذكره بما ورد في كلمته عن الاعتقال، والمضايقة، والتنكيل التي تعرض لها أبناء الوطن في العهد السابق ومنهم والده: كل ما ذكرته صحيح لكن والدك، وليس أنت من

(1) يوم خذلتني الفراشات، ص127.

تعرض لكل هذا، فما كان منه إلا أن قال: «والدي وأنا حر في تاريخه»[1]، وهي استباق لما سيحدث، إنها المتاجرة بتاريخ والده للوصول إلى مبتغاه، وتحقيق طموحه.

ومن الإشارات الدالة على سقوطه والمتاجرة بكل شيء واستغلال كل الظروف لصالحه، وعدم وفائه، أنه حين دخل مكتب بن رماح أدرك أن هذا مكانه وليس أي بقعة أخرى، وكأن المكان يناديه[2]. واستغرب كيف لشخص مثل ابن رماح يمكن أن يحتل هذا المكان، وعلى الرغم من رأيه السلبي بهذا الأخير، فقد أدرك أن وجوده في مكتبه ما هو إلا دورة تجريبية له، سيما أن الأمجد بن رماح أشار غير مرة إلى كيفية وصوله إلى هذا المكان، ومن هذا الباب تطرق ذات يوم للجنرال طلال العز -والد سوسن- فقال: «هذا الحقير يظن أنني أبله كابنته»[3]. إن ردة فعله على ما قاله الأمجد أشارت إلى أنه سيمضي للنهاية بلا تردد، دون العودة للوراء، حتى لو تطلب هذا الأمر التنكر لوالده أو لسوسن. فهو سيتغاضى عن أي شيء مقابل الحصول على منصب رفيع، لقد أراد أن يبدو محترما أمام نفسه بالرد على الأمجد، لكنه لم يفعل فكانت ردة فعله بعيدة كل البعد عن الانتصار لنفسه، أو لسوسن: «ليس بعده شرف أن أنذر نفسي

(1) يوم خذلتني الفراشات، ص135.
(2) نفسه، ص151
(3) نفسه، ص160.

لخدمتكم، أن أعمل تحت إمرتكم وتوجيهاتكم وحكمتكم»، فخسر نفسه وكسب المنصب، ثم عمل بكل ما بوسعه للوصول إلى منصب رئيس الوزراء، ثم العمل على تكريس سلطته بالترغيب أو الترهيب: تقريب الاتجاه الديني مثلا، وإرهاب المطالبين بالاصلاح، والتقارب لا بل التنسيق الكامل مع الأمريكان. لقد أدرك أن السياسة وسيلتة لتحقيق كل ما يريد على الرغم من مزالقها مثل الدبابير التي تطير حوله، فالدبابير لا تنجذب إلا للفراشة الأجمل.

الخاتمة

1. وظف الروائي زياد محافظة تقنية الاستباق توظيفا دالاً بهدف تقديم عالم روائي متكامل عن السلطة وعالم الحكم، من خلال شخصية تروي بضمير المتكلم كيفية وصولها إلى السلطة، وعن العالم النقيض لهذه السلطة الذي مثله قرينه «منذر الفاتح».
2. إن توظيف تقنية الاستباق كانت كفيلة برسم ملامح متكاملة للشخصية التي بنيت حولها الرواية، سواء أكان بالإشارة إلى ملامحها الخاصة عن طرق الوصف والحوار أم عن طريق وصف الوجه الآخر لها أو لقرينها منذر الفاتح الذي جسد بعض ملامح الوالد الذي انقلب عليه معنويا.
3. تكفلت جمل الاستباق والاسترجاع وتقطيع المشاهد والإعلان والوثائق أو اليوميات بتقديم عالم السياسة والحكم المعقد بتركيبته، ومصالحه، ونفوذه.

المصادر والمراجع

1. بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي، حميد لحمداني، المركز الثقافي العربي: بيروت، الدار البيضاء، 1991.
2. تحليل الخطاب الروائي، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 1989.
3. تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، يمنى العيد، دار الفارابي: بيروت، 1990.
4. تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة، دراسة أسلوبية، محمود غنايم، دارالجيل: بيروت، ودار الهدى: القاهرة، 1993.
5. خطاب الحكاية، بحث في المنهج، جيرار جينيت، ترجمة: محمد معتصم وعمر حلي وعبدالجليل الأزدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب: القاهرة، 1997.
6. «الراوي المستبد» أفعاله تفضحه، محمد برادة، صحيفة الحياة، لندن، 19/ تموز/ 2012.
7. في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عبدالملك مرتاض، سلسلة عالم المعرفة (240)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب: الكويت، 1998.
8. عالم الرواية، رولان بورنوف وريال اونيله، ترجمة: نهاد التكرلي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1991.

9. قاموس السـرديات، جيرالد برنس ترجمة: السـيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات: القاهرة، 2003.
10. مدخل إلى نظرية القصـة، تحليلا وتطبيقا، جميل شـاكر وسـمير المرزوقي، دار الشؤون الثقافية العامة «آفاق عربية»، بغداد، د. ت.
11. معجم مصطلحات نقد الرواية، لطيف زيتوني مكتبة لبنان ناشرون ودار النهار: بيروت، 2002.
12. مقولات السـرد الأدبي، تزفيتـان تودورف، ترجمـة: الحسـين سحبان وفؤاد صفا، ضمن كتاب: طرائق تحليل السرد، منشورات اتحاد كتاب المغرب، سلسلة ملفات 1/ 1992، الرباط، 1992.
13. نظرية المنهج الشـكلي، نصـوص الشـكلانيين الروس، ترجمة: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية المتحدة، الرباط، 1982. 11- محافظة، زياد، يوم خذلتني الفراشـات، دار الفارابي، بيروت، 2011.
14. يوم خذلتني الفراشـات، زياد محافظة، دار الفارابي، بيروت، 2011.

«أناشيد الفارس المهزوم» لمهدي نصير من تجليات العشق إلى لحظة الموت

بداية

قصيدة أناشيد الفارس العاشق من ديوان الشاعر مهدي نصير[1] **تحولات أبي رغال الثقفي**[2] ذات نفس ملحمي وهي قصيدة مركبة بالمفهوم الذي قدمه نايف العجلوني «تصور تجربة شعورية ذهنية معقدة تصويرا متعدد الطبقات يستخدم فيه أدوات فنية، سواء أكانت هذه الأدوات مستمدة من فن الشعر نفسه أم من الفنون الأدبية الأخرى»[3] يستحضر فيها الأسطورة والتاريخ، والموروث الديني؛ لا بهدف استعراض ثقافته الموسوعية، وإنما بهدف توظيف هذه الثقافة لمقاربة هذا

(1) مهدي نصير: شاعر أردني، من شعراء حركة نيسان ولد بمدينة الزرقاء عام 1960 له ديواوين شعرية ومقالات نقدية وأدبية في الشعر والرواية والتراث.من دواوينه الشعرية: أساطير» عام 2006، «مئة نشيد لاقمارها الهائجة» الذي نال جائزة إربد الإبداعية لاحتفالية إربد مدينة الثقافة الأردنية، 2007، «تحولات أبي رغال الثقفي» 2009، «وقراءة في نقش صحراوي»2010، ايقاعات ثمودية.

(2) تحولات أبي رغال الثقفي، مهدي نصير، دار أزمنة: عمان، 2009.في الصفحات التالية سنكتفي ب(الديوان)

(3) قراءة في قصيدة «الوقت» لأدونيس، نايف العجلوني، مجلة أبحاث اليرموك، سلسلة الآداب واللغات، جامعة اليرموك، الأردن، المجلد 7، العدد 1، 1989، ص98.

الحاضر ومحاولة تعليله وتفسيره؛ كون الحاضر ابناً للتاريخ، وللأسطورة، وللدين، وما زال هذا الموروث بكل مكوناته يحكم حاضرنا.

فالشاعر معني في هذه القصيدة بطرح الأسئلة دون محاولة البحث عن أجوبة. فهو لا يطمح إلى امتلاك الحقيقة، ولا إلى تقديم إجاباتٍ جاهزةٍ، بل إلى مقاربة الواقع متجاوزا الهم الذاتي ليؤسس مشروعه الشعري الخاص.

إن مهدي نصير يحاور الموروث الإنساني تارة، ويسائله تارة ثانية، ويدينه تارة أخرى، فهو لا يستدعي هذا الموروث بوصفه قناعا، وإنما يلجأ إليه لإكساب رؤيته أبعادا موضوعيةً تقلل من غنائيتها»[1]

يضم الديوان 18 قصيدة تحمل كلُّ قصيدةٍ عنواناً خاصا بها، وكل قصيدة تضم عنوانات صغرى تشكل نصوصا شعرية فرعية أو مقاطع شعرية مستقلة تحمل رقما من (1-10) ترتبط بوثاقة مع عنوان القصيدة الأم، وتتفاوت هذه الأرقام من قصيدة لأخرى، ومن عنوان فرعي إلى آخر. وهي تقسيمات تذكر بالتقسيمات في «الكوميديا الآلهية «لدانتي و«الأرض اليباب» ل ت. س. إليوت.

(1) السيرة في إطار الشعر، قراءة في ديوان محمود درويش «لماذا تركت الحصان وحيدا»، خليل الشيخ، أبحاث اليرموك، سلسلة الآداب واللغات، جامعة اليرموك، المجلد 16، العدد2، 1998، ص180.قراءة في قصيدة الوقت، مرجع سابق، ص98.

أنا شيد الفارس العا شق طويلة نسبيا، والطول شرط للقصيدة المركبة «إن لم يكن شرطا جوهريا لازبا لها»[1] يضم ثلاثة عنوانات الأول «أناشيد الفارس العاشق» ويضم 10 مقاطع شعرية والثاني «أناشيد الفارس المهزوم» ويتضمن 10 مقاطع شعرية. ونشيد الفارس المقتول.

من العتبة إلى النص

قبل البدء بتحليل النص لا بد من المرور أولاً على عتبة النص أو ما يسمى النص الموازي[2]. إن «الولوج إلى عالم النص سيمر عبر مفاتيح تغير من منظور الكاتب في بحثه عن التماهي التام مع نصه لاختزاله وإبرازه في نقطة مضيئة هي العنوان»[3]؛ لأن العنوان من أهم المفاتيح التي تساعد على فك رموز النص للدخول إلى عوالمه المتشابكة والمعقدة، لذا ينبغي التوقف عنده قبل البدء بتحليل النص.

(1) قراءة في في قصيدة الوقت، ص98.

(2) لمزيد من التفاصيل راجع: شعرية النص الموازي: عتبات النص الأدبي، جميل حمداوي، حقوق النشر للمؤلف، ط2، 2016، الفصل الأول بعنوان:لماذ النص الموازي؟ ص5-17.

(3) عتبات النص، باسمة درمش، مجلة علامات، النادي الأدبي: جدة، مج16/ ج61/ 2007، ص39.

العنوان ضـرورة كتابية عند-الكاتب- ومرتبط بالوعي التنظيمي كي لا يلتبس مع نصـوص أخرى[1]، فكل نص له بصـمته الخاصـة التي تميزه عن النصـــوص الأخرى، ويتضـــافر العنوان مع مكونـات النص الأخرى في تحديـد هويتـه، وتمييزه عن غيره من النصـــوص. فهومفتتح النص ودال عليه، يمارس غوايته على القارئ، ويضـــيء الطريق ا لذي ســتســـلكه القراءة[2] فالعنوان يظهر في بداية النص وأعلاه.. يعرف به ويحيل عليه[3]

بالعودة إلى أناشـــيد الفارس العاشـــق فإن أول ما يواجه المتلقي لفظة أناشـيد التي تحيل إلى سـياق نصـي ديني عشـقي اذا جاز التعبير هو نشـيد الأنشاد. فعلى الرغم من الاختلاف في تأويل هذا النشيد أهو ر سالة عشق من سـليمان إلى امرأة وفق القراءة الحرفية للنص؟ أم نص يعبر فيه الله عن حبه لكنيســـته بأســـلوب رمزي وفق قراءة تأويلية؟ أم هو نوع من أنواع العشق الإلهي؟ فإن نشيد الإنشاد سواء أكانت مرجعيته إيروتيكية أم رمزية يشير إلى أنه النشيد بكل ما تحمل هذه الكلمة من معنى، فلا نشيد يضاهيه لتقديم كل معاني الحب والعشق والوله والمودة للمنشد إليه.

(1) لمزيد من التفاصـــيل، انظر: الرحلة في الأدب العربي: التجنيس، آليات الكتابة، خطاب المتخيل، شعيب حليفي، رؤية: القاهرة، 2000، ص170-171.

(2) الغائب: دراســـة تحليلية في مقامة للحريري، عبدالفتاح كيليطو، دار توبقال: الدار البيضاء، 1997، ص27

(3) لمزيد من التفاصيل، انظر: عتبات النص، مرجع سابق، ص52.

أما عنوان القصيدة الحالية فهي أناشيد أضيفت إلى الفارس العاشق بكل ما للفارس في موروثنا من دلالة القوة والفتوة، فالفروسية قيمة بحد ذاتها، كما تذكر بقصص الفروسية في الآداب الأوربية؛ لأن الفارس العاشق الذي يذوب عشقا وتهذيبا في حضرة المرأة، يبذل حياته رخيصة في ساحة الوغى.

هذا العنوان لا يمكن الاستغناء عنه في النص، فهو جزء لا يتجزأ منه؛ لارتباطه العضوي فيه بأقسامه الثلاث وبدلالته، ويشير العنوان إلى توظيف ثقافة الشاعر الموسوعية في نصه كما في القصيدة المركبة؛ لأن» النص نسيج من المرجعيات المتداخلة فيما بينها دون ضابط ولا رقيب ولا يحد من قدرتها شيء»[1] لهذا فقد قدم الفارس العاشق أناشيده في القصيدة لطلب الشفاعة؟أو الرحمة؟ أوللوصول إليها؟ مع الأخذ بعين الاعتبار أن الأناشيد تقدم بالعادة وفق طقوس جماعية يغلب عليها الطابع الديني لا ستنزال المطر أو الشفاعة أو طلب المغفرة. لكن الفارس في هذه القصيدة قدم أناشيده لسيدته، لكن هذه الأناشيد ستتحول من العشق إلى الهزيمة ثم تختزل إلى نشيد الفارس المقتول، لكن الفارس ظل فارسا في كل المراحل المذكورة.

(1) التأويل، أمبرتو إيكو، تر: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي: بيروت، الدار البيضاء، 2000، ص12.

أناشيد الفارس العاشق

السيدة الأسطورة

يقدم الفارس أناشيده لسيدته التي لا تشبه أي امرأة، سيدته التي تجاوزت كل المقاييس المتعارف عليها في الجمال:

«سيدتي
يا وردَ هذهِ السماءِ
يا حَفيفَ القمرِ المختبئ الآنَ بظلِّ الماء
يا زنبقًا أبيضَ
يا جدائلاً من النخيلِ والضياء
أيتها القامةُ والهامةُ
والسنبلةُ البيضاء»[1]

يحرص الفارس في الصورة السابقة على مخاطبتها بـــ سيدتي يناديها غفلاً من حرف النداء، مع إضافة الياء إلى سيدة، فهي سيدته وحده؛ ولأنها سيدته وحده فقد نادها بياء النداء أربع مرات، ثم ناداها بصيغة أخرى من صيغ النداء أيتها؛ ولأنها سيدته وحده فقد قدم لها أناشيده، وخاطبها بما يليق بها من صفات، وألقاب، السؤال: لمَ؟ أهي فروض الطاعة والاحترام؟ أم الحب الذي يفرض عليه خطاباً يليق بها؟ أم أن وجوهها المتعددة وتحولات صورتها تدفعه إلى تقديم مثل هذه الصيغ؟ أم أن

(1) الديوان، ص31.

ملامحها لا تحيط بها اللغة المعتادة بين الناس؟ وللمتلقي أن يتساءل: ماذا بعد النداء بالصيغ المتعددة؟ وماذا بعد الصفات التي أضفاها عليها؟

يأتي الجواب تاليا حين يستحضر الشاعر ردة فعل الرسول ﷺ على حادثة الوحي «دثريني» مخاطبا السيدة خديجة، لقد استحضر الشاعر الجملة المشهورة لكن بضمير الغائب «دثرني» ولم يستحضر الحادثة، فهو يعي أهمية هذه العبارة التي قيلت وقدرتها على التأثير، مما يعيدنا مرة أخرى إلى مرجعيات الشاعر الثقافية التي شكلت ملمحا من ملامح القصيدة؛ لأن «مرجعية الشاعر تشكل لغته وصوره، فالشعر العربي المعاصر لا يقيم في فراغ، إنه يستند إلى رصيد هائل من الأنسجة الفكرية واللغوية والتصويرية[1]، لكن الفارس العاشق لم يتدثر بغطاء مادي؛ طلبًا للدفء، والطمأنينة، وإنما دثره صوتها في البرد، ووقاه من قسوة الشتاء، فكان صوتها ملاذه الذي يمنحه الدفء والاحتواء، لكنه لا يكتفي بما قدم من صور وصفات بحضرتها، ويستصغر ما قدم أمام عظمة سيدته.

لكي يفي هذه السيدة حقها يعود إلى صيغة النداء سيدتي مرة أخرى ليقدم من خلالها ما يليق بهذه السيدة من التكريم والاحتفاء؛ ولأنها قيمة بحد ذاتها يأتي على ذكر مجموعة من الصور لمقاربة صورة هذه السيدة بالإضافة إلى حشد مجموعة من معايير الزينة والجمال الخاصة بالمرأة الشرقية، مثل: الروائح الزكية، والألوان الجميلة، وكأنه يقول لنا: إنها

(1) لمزيد من التفاصيل، انظر: لغة الشعر العربي المعاصر في النقد العربي الحديث، علي الشرع، منشورات جامعة اليرموك: إربد، الأردن، 1991، ص66.

ليســت جميلة فحســب بل هي موكب الجمال، وربما جمالها يســتدعي موكبا يرافقها: يا موكب البخور والعطور والحناء[1]

واذا كان النداء يتكون من: أداة النداء + المنادي + مضــمون النداء إلا أن المتلقي يلحظ أن مضـمون النداء يتأخر عن أداة النداء، والمنادى يظهر نهاية المقطع الشعري الثاني:

لأجلك ابتدأتُ رقصةً الذبيحِ

رقصةً لسنبلاتِ الريح[2]

لأجلها ابتدأ رقصـة الألم لا رقصـة البهجة والفرح -الصـلب والذبح- والصلب يحيل إلى حادثة صلب السيد المسيح وفق المعتقد المسيحي، رمز الخلاص وتحمـل آلام البشــرية، والـذبح تحيـل إلى الرســول ابن الذبيحين مما يعيدنا مرة أخرى إلى دثـرني صوتُكِ.

لقد تحمل لأجل من دثره صوتها الذبح والصلب معا، ويتعمق المعنى الســابق: «رقصــة لســنبلات الريح» فالرقصــة الأولى والثانية يعبران عن اللاجدوى: فالذبح والصــلب يفتقران إلى الجدوى أو القيمة «إن النص ينشــئ علاقة مع الماضــي في ســياقاته المتعددة، كالســياقات الثقافية والتـاريخيـة والاجتمـاعيـة. لكنهـا علاقـة محملـة بـدلالات معـاصــرة مستحضرة لصور تعبر عن الواقع، فالارتداد إلى الما ضي أو ا ستحضاره

(1) الديوان، ص31.

(2) نفسه، ص32.

أمر فعال في عملية الإبداع، وحين يحدث تماس يؤدي إلى تشكيلات تداخلية قد تميل إلى التماثل. قد تنحاز إلى التخالف أو التناقض. في ذلك كله يكون للنص الجديد موقف محدد إزاء هذا التماس. فكل نص محكوم بالتوالد مع نصوص أخرى بآليات وقوانين متعددة»[1]

يلفت الشاعر انتباه المتلقي إلى أن سيدته التي نادها بصيغ النداء المتعددة، وابتدأ لأجلها رقصة الذبيح والمسيح كانت في الماضي ذات مكانة وقدرة على الاحتواء؛ فتمنح الدفء للكائنات: فالعصافير والسوسنات كانتا في الصباح الباكر تخبئان أقمارهما تحت خيوط معطفها الدافئات[2].

إنها تمنح الحياة لمفردات الكون؛ ولأنها مانحة للحياة وواهبة لها؛ فقد توجه إليها بالطلب لإعادة الدماء إليه؛ كي يعود قلبه إلى النمو والتفتح والأزهار كي تعود له البهجة، أهي شخصية أسطورية مثل عشتار ذات الوجوه المتعددة \: عشتار الأم، والعاشقة، والمحاربة... آلهة الخصب؟ «تتغذى الأسطورة من ذاتها، وبالانتقال من ذاكرة إلى أخرى تهمل الأسطورة أشياء وتحتفظ بأخرى، دون أن تفقد شيئا من ملامحها

(1) آفاق الرؤيا الشعرية، إبراهيم نمر موسى، وزارة الثقافة الفلسطينية: رام الله، 2005.ص15-17.

(2) الديوان، ص32.

التكوينية، وبعد مرور الزمن ضمانا للتحول الذي يأخذ في الغالب شكل التعديل نتيجة لنزع القداسة»[1]

يطلب من هذه السيدة مركز الكون إلى من ابتدأ لأجلها رقصة الذبيح والمسيح بشيء من الضراعة والتوسل أعيدي – وهو في حالة من نكران الذات – أن تعيد له ما كانت تمنحه له وللآخرين. إنه يطلب حسب بل لا يقدم لها القرابين لاستعادة مكانتها، في هذه الحالة فقط ستعود له الحياة.

لقد توسطت جملة أعيدي التي تكررت مرتين في الفقرة الشعرية الرابعة التي تشي بالضراعة والتوسل توسطت الفضاء الكتابي للقصيدة بين صورتها التي قدمها في الفقرات الشعرية (1، 2، 3) وصورتها في الفقرات (5، 6)[2] كي يكمل هذه الصورة متوسلاً بالتقديم والتأخير وحرف التشبيه الكاف واستدعاء جملة شعرية لأبي القاسم الشابي:» عذبةٌ أنت «ليتقاطع معه: جميلةٌ أنتِ كهمسِ الريحِ للغيمات

كصوتِ الخيل في الفلوات

كوشوشةِ العصافيرِ الصغيرةِ للبراعمِ

والجذورِ الهاجعات

جميلةٌ كزنبقِ الماءِ

كصوتِ المطرِ النازلِ في فوضى

(1) التناص ذاكرة الأدب، نيفين تر: نجيب عزاوي، اتحاد الكتاب العرب: دمشق، 2007، ص80-82.

(2) الديوان، ص32.

على ياقةِ صدري في مساءاتِ الشتاء»[1]

إن جمالها يعيدنا إلى لفظة أناشيد وتقاطعها مع نشيد الإنشاد ووظيفة العتبة ودورها «التواصلي المهم الذي تلعبه في توجيه القراءة، ورسم خطوطها، لدرجة يمكن عدت كل قراءة بدونها بمنزلة دراسة قيصرية اختزالية، من شأنها إلحاق ضرر كبير بالنص وتشويه أبعاده ومراميه[2].

إن جمالها آت من هذه القدرة على توليد المعاني الجمالية، فهي ليست جميلة حسب، بل إنها تمتلك القدرة على تسخير الريح بهمسة، فيتحول إلى مطر غزير فكأن السحر في همستها، وجمالها مستمد من صوت الخيل بكامل انطلاقتها، وحركاتها المتحررة من كل قيد في الفلوات الشاسعة، فالصورة الحية الناطقة تقرب للمتلقي هذا الجمال: فهي توشوش البراعم والجذور كوشوشة العصافير فتوقظها من النوم فتحول الجذور إلى براعم نظرة جميلة، إنها تؤنسن مفردات الكون وتمنحها الحياة، لا بل إنها تمتلك طقوس الملء والتفريغ[3]

(1) الديوان، ص33.

(2) برج السعود وإشكالية العلاقة بين الروائي والتاريخي، عبدالعالي بوطيب، مجلة المناهل، المغرب، 1997، السنة 22/ع55/ ص64. نقلا عن شعرية النص الموازي، عتبات النص الأدبي، مرجع سابق، ص11.ورد في النص أعلاه: الهام، والصواب: المهم، واعتبار، والصواب:عد، وبمثابة، والصواب: بمنزلة.

(3) أدب السياسة وسياسة الأدب، التفسير الطقوسي لقصيدة المدح في الشعر العربي القديم، سوزان ستيتكيفتش، تر: حسن البنا عزالدين، الهيئة المصرية العامة للكتاب: القاهرة، 1998، ص61-62.

طقوس البوح

إن المقدمات السابقة كانت تمهيداً لإعلان لحظة البوح والتصريح بمشاعره، التي شكلت ميلادا جديدا له، ولا يتم الإعلان عن هذه المشاعر إلا وفق طقوس خاصة تليق بهذه اللحظة. هذا البوح الآن دفعه إلى البدء بالتسلق الهنيهة التي تناسب الآن كونها من حقل دلالي واحد، ولكنه يكسر أفق توقع المتلقي، وقبل أن يتساءل هذا الأخير: أين سيتسلق؟يقول:

سأبدأُ الهُنيهةَ التسلقَ
نحوَ عينيكِ الصغيرتينِ
ثُمَّ أبدأُ التقاط أنجمِ السماءِ
كي أنسجَها شالاً
وأبدأُ التقاطَ بُرعُماتِ الماءِ
كي أنسجَها جداولاً.. جدائلاً
وموكبًا لزهرةٍ من السماء[1]

يمارس الفارس طقوسا خاصة مغايرة للسائد تناسب لحظة البوح: اللحظة الخجولة، لحظة البدايات، لحظة التردد، تبدأ بالتسلق نحو عينيها وتنتهي للزهرة من السماء. وكأنه يحيل إلى مشروع قادم لا يذكره الآن.

هل سيدته مستحيلة كاستحالة التقاط النجوم ونسجها شالاً؟ ومتطلبة وتحتاج الكثير من الطقوس للوصول إليها؟ أم أنه يرسم لها عالمًا متخيلاً

(1) الديوان، ص33

يؤثثه وفق منطق خاص به، ووفق مخيلته: تتحول فيه النجوم إلى شـــال صنعته يد ماهرة، وتتحول البراعم إلى جداول شبيهة بالجدائل مع الإشارة إلى التلاعب بالأصـــوات(الجداول -الجدائل)؛ كي يؤلف منها موكبا لزهرة من السماء. إنه عالم حي وناطق مؤنسن مرسوم بدقة لا تناقض فيه، مع التذكير أنه في مقطع شـعري سـابق طلب من سـيدته أن تعيد إليه دماه، وهاهو يعود لكن عودته إليها مشروطه:

إليكِ أعودُ
ونحوكِ أبكي
إذا ما تعبتُ
وإنْ مسَّني كَرَبٌ
وإذا اقتربتْ من سنابلِ حقليَ نار[1]

يعود إليها؛ لأنها ملاذه ســـاعة التعب وســـاعة الكرب، هذا الرجوع يذكرنا بمرجعيات الشاعر التراثية التي يستحضرها لمقاربة الصورة. فهو يستدعي النص القرآني الذي عرض قصة أيوب عليه السلام، دون الدخول بتفاصـــيل القصـــة، مع التوقف عند الفارق بين النص القرآني والنص الشـعري، فهذا الأخير يلمح إلى أن سـيدته ملاذه إن أصـابه الضـر، أو إن اقتربت النار من ســـنابله، لكن أيوب يدفعه يقينه الجازم إلى التوجه إلى الذات الإلهية بالدعاء والشـــكوى كي يرفع عنه الهم والحزن، أما الفارس

(1) الديوان، ص33.

في هذه القصيدة فلايملك يقين إيوب، بل هو دائم التردد والسؤال فكانت عودته إلى من تمتلك المكانة وربما القداسة في نفسه.

إن الارتداد إلى الماضي أو استحضاره «أمر فعال في عملية الإبداع، وحين يحدث تماس يؤدي إلى تشكيلات تداخلية قد تميل إلى التماثل، وقد تنحاز إلى التخالف أو التناقض. وفي ذلك كله يكون للنص الجديد موقف إزاء هذا التماس. فكل نص محكوم بالتوالد مع نصوص أخرى بآليات وقوانين متعددة»[1]. ليس الهدف إعادة رواية الحادثة أو القصة الدينية أو الأسطورة أو التعريف بها، وإنما توظيفها بما يخدم النص. «النص ذاكرة معقدة، نشيج من تفاعلات عميقة تتوارى خلف نص يرفض أن يتعرى أمام قارئه وتلك مسألة الإدارك. ويتألف النص من كتابات متعددة تنحدر من ثقافات متعددة ة تدخل في حوار مع بعضها بعضا، تتحاكى وتتعارض»[2]

وإذا كان الفارس في المقطع السابق قد عاد إلى سيدته وتوجه إليها بالبكاء، فإنه عاد في هذا المقطع كي ينام فوق يديها وبين جدائلها:

إليكِ أعودُ
ونحوَكِ أُرسلُ كلَّ جِراحي

(1) آفاق الرؤيا الشعرية، مرجع سابق، ص15-17.وانظر: التناص في شعر الرواد، أحمد ناهم، سلسلة رسائل جامعية: بغداد، 2004ص20-22.

(2) تناصية الأنساق في الشعر العربي الحديث، محمد جودات، عالم الكتب الحديث: إربد، الأردن، 2011، ص 37 -39.

وفوقَ يديكِ أنامُ
وبين جدائلِ شعركِ
أُخفي غَمامي وأُخفي الجِمار[1].

ومن النوم فوق يديها، وبين جدائل شعرها ينتقل إلى الاستفهام عن ا ستيقاظ الجسد الصدئ المتكوم تحت جدار الريح، وهي انتقالة مفاجئة يستدعي فيها حادثة أهل الكهف التي لا يرغب بإعادة روايتها أو التذكير بها، وإنما بسبب رغبته الدفينة بالبقاء في هذا الحضن الدافئ الذي يمنحه السكينة والا ستقرار بعيدا عن أعين الناس و ضو ضاء الحياة، مع أنه أ شار في المقطع الثالث:

كانتْ تجيء إليكِ العصافيرُ والسوسنات...
تحتَ خيوطِ معاطِفِكِ الدافئات[2].

إن استدعاء الآية القرآنية في نهاية المقطع التاسع: تقرضه الشمس ذات الشمال وذات اليمين[3]: ﴿**وَتَرَى الشَّمْسَ إِذَا طَلَعَت تَّزَاوَرُ عَن كَهْفِهِمْ ذَاتَ الْيَمِينِ وَإِذَا غَرَبَت تَّقْرِضُهُمْ ذَاتَ الشِّمَالِ وَهُمْ فِي فَجْوَةٍ مِّنْهُ ذَلِكَ مِنْ آيَاتِ اللهِ مَن يَهْدِ اللهُ فَهُوَ الْمُهْتَدِي وَمَن يُضْلِلْ فَلَن تَجِدَ لَهُ وَلِيًّا مُّرْشِدًا**﴾[4]

(1) الديوان، ص34.
(2) الديوان، ص32.
(3) نفسه، ص34
(4) سورة الكهف، آية:17

تمهد للمقطع العاشـر، ومن وحي الجملة الشـعرية السـابقة يبدأ المقطع العاشر:

أنا في الكهوفِ
مُقيـدةٌ أنجمي
ويدايَ مُقيـدتانِ
وقلبيَ ينزفُ
والعَثُّ يأكلُ أطرافَي الباردةْ
أنا في الكهوفِ
وأنتِ بصحرائِكِ الوثنيـة تنتفضين[1].

لقد أصبح في حالة عجز: (الأنا) أنجمه مقيدة ويداه أيضا، لا يملك من أمره شـيئا، أفقه مقيد، وقلبه ينزف، والعث يأكل أطرافه الباردة في الكهف، مع أنه قبل أسـطر قليلة كان يتسـلق إليها، ويطلب منها أن تعيد إليه دماه، والآخر(أنت) تنتفض خوفـًا وذعراً، مع أنها كانت دثارا له في البرد، تمنحه الدفء والسكينة وتحميه من رعشة الشتاء وقسوته. أي مفارقة هذه؟

(1) الديوان، ص34.

أناشيد الفارس المهزوم

الغياب

يهيمن أسلوب الاستفهام على القسم الأول من هذا النشيد بصيغة (أما) وتنويعاتها. فهو يتساءل عن سر غياب الفراشات عن نافذته، كي يعلق بعض شرانقها فوق الشبابيك؟ وأين الزغاريد التي تطلقها النسوة فرحاتٍ، لحظة تدافع الخيل عند رجوعها من الحرب؟ أو عندما تتهيأ لرفع البيارق كالشهب؟ وعن سر اختفاء الرعاة عن المراعي الجبلية؟ وعن انطفاء نار القرى التي كانت تضئ الهضاب لاستقبال الضيوف؟ ولم ابتعد الرجال الذين يضيئون الليالي الحالكة بأعمالهم؟ فيحولون حلكتها إلى نجوم مضيئة؟ وعن غياب القصائد التي كتبها رسول وعاشق؟ إن الاستفهام من غياب التفصيلات السابقة التي كانت تؤثث حياة الفارس، وتشكل عالمه، هي رغبة دفينة بالحنين إليها وتشعره (بالفقد):

أما من فراشٍ يمرُّ بنافذتي
ويُعلق فوقَ الشبابيكِ بعضَ الشرانقْ؟
أما من زغاريدَ تطلقها نسوةٌ فرحاتٌ
إذا ما تدافعتِ الخيلُ
عند الرجوعِ من الحربِ
أو عندما تتهيأُ شهْبًا بوارقْ؟
أما من رُعاةٍ بهذا الجَريدِ؟

أما من هضابٍ تضيءُ بنارِ القِرى؟
أو ما من رجالٍ يضيئونَ حُلكَ الدُجى؟
أو ما من قصائدَ دبجَها بالمديحِ، رسولٌ وعاشقٌ؟[1]

إن المتلقي يشاطر الراوي في القصيدة تساؤله: من هذا الذي تمكن من إطفاء عالمه وتجرأ على فعل ما فعل؟ ونجح في تجريد عالمه الضاج بالحياة: بالفراشات والشرانق، بزغاريد النسوة الفرحات بعودة الرجال من الحرب، وبالمجالس الذي يزينها رجال كالأقمار، ونار القرى التي لا تنطفئ، وبالقصائد التي يكتبها عاشق أو رسولٌ. من هذا؟ وتكون الإجابة الصادمة:

صَنَمٌ يتسلقُ في العتماتِ
ويُطفيءُ شمَّ النجومِ الشواهقْ[2].

صنم؟ لقد نزع عنه الإنسانية فهو غفل بلا اسم، ولا صفة، ولا ملامح معروفة، وعلى الرغم من كل هذا فقد تسلق كالنباتات الطفيلية، في الخفاء دون معرفة بكيفية تسلقه، مع الإشارة إلى أن التسلق كان طقساً من طقوس لحظة البوح، وكانت الأنسنة ميزة لسيدته، لكن في غفلة من الزمن تمكن هذا الصنم من إطفاء النجوم الشاهقة، ولكي يكتمل المشهد فقد

(1) الديوان، ص35.
(2) نفسه، ص36.

أو كل السرد لكبير الغزاة كي يكتب خاتمة تليق بما حدث وتناسب المشهد:

يقولُ كبيرُ الغُزاةْ:لأصعدَ لا بُدَّ أنْ أطفيءَ
الأنجمَ الصاعداتِ الثواقبْ[1].

يتقدم كبير الغزاة بوصفه راوياً يروي ما حدث وواصفا للمشهد من وجهة نظره، وكأن الأمر قد أصبح مجرد حدث وانتهى، حدث يروى، ويتناقله الراوة من جيل إلى آخر، ربما للتسلية، وربما لتزجية الوقت، وربما لاتخاذ العبرة.

إن شرط الصعود هو اطفاء الأنجم فلن يتحقق الصعود إن لم يتم الإطفاء، إنه على يقين من هذا الأمر، إنها عملية مدبرة خطط لها بالخفاء، وفي هذا إجابة على تساؤل المتلقي المتخيل آنف الذكر.

النشيد الثاني من أناشيد الفارس المهزوم

بوادر الهزيمة

لم يكن سبب الهزيمة معركة حاسمة، بل شيء عارض، حظ عاثر بعد أن علقت كسرة حصاة بقدم الفارس الذي يروي ما حدث بضمير المتكلم. هو سبب غير منطقي ربما، وغير متوقع، لكن علينا أن نتذكر أن أخيل رمز الشجاعة والقتال تعثر بحصاة قبل أن يسدد خصمه السهم إلى

(1) الديوان، ص36.

كعبه نقطة ضـعفه فوقع صـريعا، لكن الفارس حاول في هذه اللحظة الحاسمة والفارقة السيطرة على جرحه: بالبحث عن أربطة لوقف النزيف، والتحامل على نفسه، والتعالي على جراحه.

لقد حاول لكنه شغل بالإماء والحسان منهن، فشغل بلذة عاجلة ونسى مصـيراً آجلا، كسـره حسـن الإماء، والكسـر هو الأشـد وقعا ويليق مقام هزيمة الفارس. في هذه اللحظة التي لا تحتمل التأجيل، لحظة التعثر، نسي الذئاب التي تحوم حوله، وطفق يلاحق بعض العسـل، تجاهل مواجهة الـذئـاب مواجهـة العـدو القـادم، مواجهـة الموت في موقف لا يحتمـل التجاهل.

لم يتوقف عند هذا الحد، بل تجاوز مرحلة الإعجاب التي أشـار إليها (بالكسـر) إلى مرحلة الخضـوع والتسـليم، وأصـبح زمام أمره بيد الإماء، فنسـي نفسـه، ونسـى المخاطر التي تحيط به، والذئاب التي تحوم حوله. اقتنص اللحظة، وعاشـها بكل تفصـيلاتها، ولم يفطن إلى ما يحيق به من مكائد.

إن لحظة الانكسار -الحاضر- دفعته إلى استحضار ماض سابق على حاضر مأزوم ومهزوم، ودفعته ربما إلى الا ستنجاد بماض سابق سطرت فيه بطولات وصـولات وجولات، لا ندري مدى صـحتها، لا نعرفها إلا من بطون الكتب، ورواية الرواة: كان يصـطاد الفراش أمامه، ويحنطه على الرغم من هشـاشـة الفراش وضـعفه وعلى الرغم من صـعوبة التحكم به

وتشـكيله، والصـيد يتطلب مهارة وحنكة، وكثيراً من الذكاء، واسـتخدام الحيلة، والصبر الشديد، والقدرة على التعامل مع هذه الهشاشة، ولم يكن يكتفي بالصيد فقط. وإنما يتجاوزه إلى التثقيب، كما تثقب اللؤلؤ ويعرض نتاج عمله في المتاحف، ولم تتوقف مهارته في الصيد عند اصطياد الفراش بل كان ماهرا في اصطياد الإماءأيضا، مع ما تمثله كل من الفراشات والإماء من هشاشة وجمال:

كانَ يمرُّ الفـراشُ أمامي
فأصطادُهُ
ثم أثقبُهُ وأُحنطُهُ
ثمَّ أعرضُهُ في متاحفِ تلكَ القصور
كانتْ تمرُّ الإماءُ أمامي عَـرايا
فأصطادُها
وأُللملمُ بينَ يديَّ خصورَ المها والبدور
كانتْ تمرُّ القوافلُ ملآى
فأقطفُ منها غِلالَ الجنوبِ
وأقطفُ منها سِلال البَخور[1].

(1) الديوان، ص36-37.

وكما كان يصــطاد الفراشــات كان يتعرض للقوافل الملآى بغلال الحبوب، وسلال البخور فيقطف منها ما يشاء، بكل سهولة كانت حصته مكفولة يقطف منها ما يشاء، ومتى شاء.

الســؤال: لم الهزيمة إذن؟ ولم الوقوع في شــركها؟ لم هذه النهاية غير المتوقعة؟ على الرغم من مهاراته المتعددة وقدرته على الاصــطياد؟ وحيله التي يتقنها؟ لمَ لم يســتخدم الحيلة والخديعة للخلاص من هذا الطارئ الآني؟

ولم يقتصر الأمر على اصطياد الفراش والإماء، وقطف سلال البخور بل تعدى هذا إلى الحديث عن تســلطه، وجبروته، ومنعته، فيأتي لنا بأمثلة وحجج دامغة، منها: أنه أقام الحد على قمر تجرأ عليه؛ فألبســه القيد ثم غيبه في ظلمات الســجن، فقد اســتطاع الفارس الســيطرة على القمر وإخضاعه، مع أنه عصي على السيطرة والتحكم:

تجرَّأَ في مرَّةٍ قمرٌ
فأقمتُ عليهِ الحدودَ
وألبستُهُ زَرَدَ القيدِ
ثمَّ سكبتُ عليهِ الظلامَ وثقلَ الحديد[1].

(1) الديوان، ص37.

يعود السؤال مرة أخرى: لم الهزيمة وهو يملك القدرة على الخروج من المآزق، ومن الواقع المفروض عليه؟ ثم يستفيض بذكر حوادث أخرى دالة على جبروته في الماضي:

أتاني يذكرُني
فسلبتُ عِمامتَهُ
وأمرتُ زبانيتي
فأقاموا عليهِ حدودَ الزنادقةِ المارقين[1]

الحادثة الأولى: جاء من يذكره بواجبه تجاه الرعية، وبوجوب تحقيق العدل، فما كان منه إلا أن سلبه عمامته، والعمامة رمز تعطي صاحبها الشرعية: شرعية الأمر والنهي، وهذه الشرعية سلطة دينية؛ فجرده من كل مظاهر السلطة الدينية والاحترام حين أمر زبانيته الذين يأتمرون بأمره، فأقاموا عليه حد المارق مع أنه يملك الأهلية والسلطة الدينية للحكم على الآخرين بالمروق والزندقة، فهو يملك سلطه الحكم على الآخرين بالإيمان أو الكفر. ومع كل هذا لقد سلبه دون وجه حق، سلبه العمامة. إنها مفارقة: من لا يملك الحق يسلب صاحب الحق، ويتهمه بالمروق والزندقة، هذه الإشارة تحيل إلى الفيلسوف بيدبا[2] الذي تقدم إلى دبشليم الملك، ينهاه عن جبروته وتسلطه، ويبين له سوء عاقبة سياسته، إلا أن

(1) نفسه، ص37.

(2) كليلة ودمنة، عبدالله بن المقفع ابن المقفع، دار الهدى: بيروت، ص71-72

دبشليم أودعه السجن، إن الجبروت، والتسلط، والتعالي، والظلم جعلته ينسى أو يتناسى ما يحاك ضده.

الحادثة الثانية: حين جاء من ينذره، ويقدم له النصيحة، ويحذره أن الدم على قميص يوسف دم صادق، لكنه عاقب كل من أنذره، وصارحه بالحقيقة، بدليل دامغ على وقوع جريمة قتل؛ فالدم صادق، لا يكذب، فكان مصيرهم الموت على أعواد المشانق، على باب قصره، المحاط بسور منع يحجب عنه رؤية الخارج، ويمنعه من الاعتراف بما حدث ويحدث:

أتوني بفجرٍ عتيقٍ
وبينَ يديهِمْ قميصٌ ليوسفَ فيهِ دمّ صادقٌ:أنذَروني
فعلقتُ كلَّ جماجِمِهِمْ كفوانيسَ
في بابِ قصري الُمحاطِ بسورٍ عظيم[1]

لقد استفاد هذا النص الشعري من التراث السردي- كليلة ودمنة- ومن النص القرآني؛ لأن النص الشعري «يرتبط بالنصوص السابقة عليه بوشائج عميقة تجعل منها جزء من حيوية النص الجديد ونسيجه وبنيته. وهذا الارتباط بين النص الراصد والنصوص الأخرى، يشكل شبكة من

(1) الديوان، ص37-37

علاقات التناص أو التفاعل النصي الذي يؤكد انتماء النص لسلسلة من الثنائيات الفاعلة: الأنا والآخر، الحاضر الماضي، الجسد والذاكرة»[1]

ثم يعود إلى تاريخه حين كان يملك كل شيء، بين المقطع الثالث الذي يروى انتصاراته، وبين العودة إلى انجازاته، ثلاثة مقاطع شعرية فيها حديث عن جبروته وسلطته وتسلطه، وهي نتائج حتمية لمقدمات سابقة للهيمنة والاستحواذ، بعد أن كدس الذهب الذي نهبه من كل مكان كان يطأه، كما كان يفعل الأسكندر الفاتح، وملأ سراديب قصره بأغلى أنواه الجواهر، ولم يسخرها لرعاية شعبه وخدمته، ولا لتحقيق رفاهيته، فكانت هذه الأموال وبالا عليه وعلى شعبه:

كدَّسْتُ من ذهبٍ كلَّ ما وَطِئتْ فيهِ راحلتي
وملأتُ سراديبَ قصري بأغلى الجواهِرِ
ثمَّ طفقتُ أُخبئُها
وأخبُئ في متنِها رَصَداً حارِساً
تكونَ معي سَنَداً
وتكونَ لبعضِ خيامي عَمدْ[2].

(1) الدلالة المرئية، قراءة في شعرية القصيدة الحديثة، علي جعفر العلاق، دار الشروق: عمان، 2002، ص52.

(2) الديوان، ص38.

حتمية الهزيمة

لقد بالغ في التكديس، والتغييب، فكما كان يغيب الخصوم في سردايب الاعتقال، ويخفي المال ويضع عليه رصداً، إمعانا في الحرص عليه، ويمنع كل من يقترب منه، أما من سولت له نفسه الاقتراب فقد حلت عليه اللعنة: فيتحول إلى مسخ كما في الحكايات الخرافية.

لقد أفنى عمره في تحصيل المال، وأرهق نفسه بالتكديس والحرص والمنع. كل هذا ضاع بلحظة، حين سبته جارية بلحظة لهو واستخفاف؛ فنسي المفاتيح في خصور الجواري والإماء والعبيد. كان لاهيا لا يعي ما يدور حوله، أخذته العزة بالإثم أخذته اللحظة الآنية، فصار لا يملك من أمره شيئاً، لحظة غير مشرفة، لحظة عربدة، قام الخصي وأجهز على السلطان على صاحب الحول والطول، ونصب نفسه سيداً أميراً:

نسيتُ بغَمْرةِ لْهوي مفاتيحَها
في خصورِ الجواري
وبعضِ الإماءِ
وبعضِ العبيد
فقامُ الخصيُّ وأجهَزَ بالسيفِ رأسي
ونصبَ من نفسِهِ سيداً وأمير![1].

(1) الديوان، ص38.

صارَ الخصيُّ إمامـاً، سيد القصر، سيد الموقف مستحضرا بيت المتنبي هجاء كافور:

صــارَ الخصــيُ إمامَ الآبقين بها فالحُر مســتعبدٌ والعبُد معبودُ[1] صــار الناس يأتمرون بأمر سيد القصر الجديد: فانقلبت الموازين، صار العاجز يتحكم بالرقاب العباد، ومقدرات البلاد. لقد أجهز طرف ضعيف على من كان يملك كل شيء، كما فعل بروتوس، كما فعل العبيد بأبي جهل، فصار القصر له وكراً.

هذه اللحظة كانت كافية لأطياف الشــتات لا نعلم عنها شــيئا، أطياف غريبة من كل أنحاء العالم: هبوا كالريح، واجتاحوا كل شــيء مما يذكر بالديلم الذي حذر منهم المعتضد إلى أن استولوا على كل شيء[2]كما هو حال دولة الصــهاينة التي تضــم شــراذم العالم تحت علم، واحد ودولة واحدة، ونشيد واحد.

صارَ الخصيُّ إمامـاً

وصارتْ قصورُ الإمامةِ وكـراً ووجـراً

(1) المتنبي، ديوان المتنبي بشرح عبدالرحمن البرقوقي، أحمد بن الحسين، المتنبي، دار الكتب العلمية: بيروت 4ج، 2001، ج2/ 102.

(2) لمزيد من التفاصيل انظر: نشوار المحاضرة وأخبار المناظرة، المحسن التنوخي، تحقيق: عبود الشالجي، دار صادر: بيروت، ط2، 1995، ج1/ 288.

وهبتْ من النومِ كلُّ طيوفِ الشَتات![1].

إن هذه النتيجة هي تحصيل حاصل للمقدمات السابقة: فماتت الفراشات، وغطى السواد السماء، منذرة بالسخط، والحرب وتداعي الأمم.

ماتتْ فَراشاتُ حقلي
وغطتْ سمائي سروبُ الجَراد![2]

نشيد الفارس المقتول

رقصة القتيل

هو نشيد واحد وأطول الأناشيد السابقة، فالقتيل لا يملك إلا رقصته الأخيرة، ونشيده الأخير؛ لانه لا يملك خياراً، ولا يملك وقتا.

بدأ هذا النشيد بالاستفهام أيضا فكما كان الاستفهام مبتدأ أناشيد الفارس المهزوم، كان الاستفهام مبتدأ نشيد الفارس المقتول، إلا أن ما يميز الاستفهام في النشيد السابق أنه كان محاولة للبحث عن العلة: علة غياب الفراشات، واختفاء زغاريد النسوة الفرحات بعودة الرجال من الحرب، وعن غياب نار القرى: عن أسباب الهزيمة، عن العلة، لكن الاستفهام في نشيد الفارس المقتول استفهام مغاير: إذ يلحظ المتلقي أنه

(1) الديوان، ص38-39.
(2) نفسه، ص39.

استخدم صيغتين هما: هل، وأين، أما، ويلحظ أيضا أن سقف طموحات الفارس في أناشيد الفارس المهزوم أعلى بكثير من طموحه في هذا النشيد؛ لأن الفارس كان يملك خيارات متعددة، إلا أنه في هذا النشيد ويا للغرابة! يبحث عما يبقيه على قيد الحياة: يبحث عن كأس ماء، وكسرة خبز، ورداء ممزق.

إنه يتحدث عن اللحظة (الآن) التي تكررت ثلاث مرات، وفيها يستفهم عن صوتها المتهدج بخوف، لكن: هل يملك الحق بالاستفهام أو السؤال؟ وأين أصبح هذا الصوت؟ هو يسأل بخجل: أي أرض تحتضن هذا الصوت؟

هل لكِ الآن في كأسِ ماءٍ
وكسرةِ خبزٍ
وبعض رداءٍ مُمزق؟
هل أسألُ الآنَ عن صوتِكِ الُمتهّدجِ خوفًا؟
وأينَ هو الآن؟[1]

أين الصوت الذي كان يدثره في السابق؟ وكانت صاحبته تخبيء تحت معطفها العصافير والسوسنات طلبًا للدفء والحماية والحنان؟ ثم يسأل عن القبرات وأغنيات الصباح العتيق أين اختفت؟ وكانت صاحبة الصوت الدافئ تجيئ كالنهر المتدفق كي تعيد الحياة إلى صحاريه:

(1) الديوان، ص40.

أينَ مضتْ قبراتكِ؟
أينَ اختفتْ أغنياتُ الصباحِ العتيقِ
الذي كنتِ فيهِ تجيئنَ نهراً
تدفقَ فوقَ جفافِ صحاريَّ؟[1]

بعد الاستفهام يبدأ الحوار بين الآنا والآخر، ويستعيد فيه مشهداً سابقًا قد حدث وانتهى، ويرسمه بكل تفصيلاته:

جئتِ
وكنتُ على حجرٍ
كنتُ أجلسُ أرقب طلةَ خصلاتِكِ الوثنيةِ
من بينِ أعمدةِ البابِ ذاكَ الُمزخرفِ
كنتِ تلمينَ شعرَكِ من خلفِ قِرطٍ صغيرٍ
لُه حبتانِ من الخرزِ الأزرق.. كنتِ[2].

جاءت وكان يجلس على حجر يراقب وهذا المكان منحته فرصة المراقبة: مراقبة المشهد، والوصف بوضوح، ونقل التفاصيل بدقه، ومكنته من رسم تصفيفة شعرها التي أظهرت القرط الصغير، الذي يضم حبات الخرز الأزرق، ومكَّنته من مراقبة خصلات شعرها، التي تنامت، واستطالت بطريقة فيها الكثير من الحرية، والقليل من الترتيب، في هذه

(1) نفسه، ص40.
(2) الديوان، ص41.

اللحظة استحضر حوارها، استحضر كل ما نطقت به، ورواه على لسانها، وأسند الحديث إليها:

كنتِ تقولينَ: هذا الشتاءَ سأهديكَ بعضَ النبيذِ الُمعتقِ
أيقونتينِ لمريمَ
ثمَّ سأُهديكَ قلبي الصغيرَ
ليحرسَ أحلامَكَ الشتويةَ
والغضبَ المتراكمَ فيكَ
سأُهديكَ بعضَ جدائلِ شعري
وبعضَ قصاصاتِ حزنكَ
حينَ تكسرتِ الكلماتُ على شفتيكَ
بذاكَ اللقاءِ الأخير[1].

فمما قالته له في اللقاء الأخير: إنها ستهديه مجموعةً من الأشياء: نبيذ معتقاً قلبها الصغر ليحرس أحلامه الشتوية، والغضب المتراكم فيه، وستهديه جدائل شعرها، وبعض قصاصات حزنه، كيف يمكن أن يكون للحزن قصاصات؟ ربما لأنه حزن مقيم يصعب وصفه أو مقاربته أو الحديث عنها بدقة، لذا جعله في قصاصات مفرقة، ومبعثرة، ومتناثرة هنا وهناك، مع التذكير بالجدائل التي تكررت، وتذكر بجدائل نساء صور

(1) نفسه، ص41.

اللواتي جدلن من شعرهن حبالاً للسفن[1] لتكون و سيلة للإنقاذ والإبحار والنصر.

بداية الانهيار

يستحضر اللقاء الأخير في بداية انهياره وقد مضت بعيدا، فكان لوقع خطاها انهمار في حين كان لوقع خطاه انهيار، ثم يعود إلى ضمير المتكلم يروي ما حدث في هذا اللقاء، لا يتذكر ما حدث لكن ما يعلق بذاكرته انه حمل كتاباً، ولا يعرف لم حمل هذا الكتاب بالذات؟ لم وقع الاختيار عليه ليكون رفيقاً له في هذه اللحظة؟ فلم يكن هذا الاختيار وليد صدفة، وإنما اختاره ربما عن وعي. لقد تذكر أنه ذات يوم في سنين مضت قرأ به لعينيها، ولبعض الفراشات، ولأجل هذا كله، تعلقت روحه بتلك الأماكن، ثم يعود إلى الاستفهام فهذا النص يزخر بالكثير من الأسئلة:

مضيتُ
ولا أتذكرُ أين مضيتُ
حملتُ كتاباً صغيراً
قرأتُ بِه في السنينِ العتيقاتِ شيئاً لعينيكِ
شيئاً لبعضِ الفراشاتِ

(1) الماضي الحي، حضارة تمتد سبعة آلاف سنة، إيفار ليستر، تر: شاكر إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب: القاهرة، 1981، ص104.

شيئـًا لبعضِ اشتعالاتِ روحي بتلكَ الأماكنِ[1].

هل تذكرينَ؟ ربما يذكرها بلحظة إهداء الكتاب ولحظة القراءة، ثم يعود إلى ترتيب المشهد في ذهنه، ويعيد روايته من حلال حوار درامي بينه وبينها، يستحضر مشهداً سابقـًا حين كانت تلوذ بقلبه بعيدة عن الأعين خوفـًا ربما، فلمس جوانب شعرها بحذر وخوف شديدين. والمفارقة أنها كانت سابقـًا ملاذاً للآخرين، وهاهي الآن تلوذ عن الأعين خوفـًا! كان القرب منها كفيلاً ببث الطمأنينة والحنان، وهاهي الآن تفتقد إلى لمسة من حنان:

هل تذكرينَ
بعُليةٍ كنت لائذةً
ولمستُ بخوفٍ شديدٍ جدائلَ شعرِكِ[2]

ثم تتوالى المشاهد يتذكر: أنها كسرت بعض الحجارة في لحظة غضب فهل كانت هذه الكسرة، سببـًا في جرحه فيما بعد، وربما كانت سببا في عجزه؟ يتذكر الآن ملامح وجهها بعيد استذكاره، بعد مضي ردحٍ من الزمن، ربما هو لا يتذكر المشهد، وإنما هو يعيد تشكيله، ربما يعيد تفكيكه، يحاول فهمه من جديد.

(1) الديوان، ص41.
(2) نفسه، ص41.

لقد بدا وجهها لوحة جميلة، يمتزج فيها النرجس شديد البياض الممزوج بالأصفر، ربما يكون وجهها في هذه اللحظة تلون بألوان متعددة يتراوح بين الحمرة والصفرة للدلالة على شدة الانفعال، وربما امتقع وجهها وشحب للحظة ثم عاد وامتلأ بالدم:

أذكرُ أنكِ كسَّرْتِ بعضَ الحِجارةِ في غضبٍ

أذكرُ الآنَ وجهَكِ

كانَ كنرجسةٍ.. كزنابقَ تحمرُّ من خَجَلٍ[1].

لقد عاودها الانفعال وحين حاول الاقتراب منها، انتفضت بصورة، تذكر ببيت أبي ذؤيب الهذلي:

تكاد يدي تندى اذا ما مسستها وينبتُ في أطرافها الورقُ النضر[2]

فكسرت بعد انتفاضتها غير المتوقعة، علبة عطر صغيرة، مع التأكيدعلى أنه يخاطبها وكأنها حاضرةٌ أمامها ثم يحكى لنا ما قالته له، ويرويه بلسانها. قالت: أنا أحب أن تتعطر به؛ ولأنه كان لا يرفض لها طلبا، كان يتعطر بالعطر الذي أحضرته، مع أنه لا يحب العطر، بل كان يحرص

(1) الديوان، ص42.

(2) شرح ديوان الهذليين، أبو صخر، الهذلي، صنعة أبي سعيد الحسن بن الحسين، تح: عبدالسلام فراج، مراجعة: محمود محمد شاكر، مكتبة العروبة: القاهرة، د.ت، 3ج، ص957.

على تخبئته وتعليقه بقلبه، وكأنه أيقونةٌ أو تميمةٌ، تحفظه وتحميه، ويفتخر أنها منحته هذا العطر وحده دون غيره.

قلتِ: إنّي أُحبكَ أنْ تتعطرَ منها بكلِ صباحٍ
ووافقتُ مع أنني لا أُحبُّ العطورَ كثيراً
وصرتُ أُخبئها لتدومَ طويلاً
وصرتُ أُعلقها مثلَ أيقونةٍ
كنتُ أفخرُ أنكِ أنتِ التي مَنَحتني العطور[1].

كل هذا الاهتمام وهذا الحرص على إرضائها، قد تغير ذات صباح حين انقلب الحال، هجس بما في داخلها من بكاء وضعف، حاول معرفة ما الذي تغير؟ لكنها لم تحتمل فانقلب الكأس من شده الانفعال، فنهضت ولملمت الأشياء، وأغلقت باب الجدال، و ما زال يتذكر أنها تمتمت ببعض الرموز، هي رموز لأنها عصية على الفهم، ما زال يجهل ماهية هذه الرموز، لذا كرر(لم) مرات عدة، وكل محاولاته للفهم باءت بالفشل، ولم تفلح في تقديم إجابة، كل محاولاته في فك رموز كلماتها ضاعت أدراج الرياح، لم يتذكر في هذه اللحظة بالذات سوى كلام منفلت، شبيه بالرقى، يصعب فهمه أو متابعته:

بذاتِ صباحٍ عتيقٍ أتيتِ وفي شفتيكِ – هجستُ–
بكاءٌ وضَعْفٌ وأسئلةٌ سودُ:

(1) الديوان، ص42-43.

لمْ أكنِ الفظ
لكنكِ انقَلَبَتْ في أصابِعِكِ الكأسُ
ثمَّ نهضتِ ولمْلمْتِ أشياءَ
كنتِ عبثتِ بها في انفعالٍ
وأغلقتِ بابَ الحوارِ ببعضِ رموزٍ غوامضَ
ما زلتُ حتى الهُنيهةَ أجهلها
لمْ أجدْكِ
ولمْ أستطعْ أنْ أُتابعَ سيلَ الكلامِ المبعثرِ
ولمْ أتذكرْ سوى أنكِ انفلتتْ من لسانِكِ تلكَ الُرقى المبهمات[1].
في هذه اللحظة بالذات تكسرتِ الريحُ في قدميَّ
ورحتُ أجرُّ ذيولَ انهزامي
ورحتُ أحاولُ كسَركِ[2]

إنه يعيد سرد ما حدث، يعيد رواية حكاية الانهزام، وربما يحاول تفسير ما حدث، أو يحاول تأويله، أو إعادة لملمة ما حدث، حاول أن يقول شيئا مختلفا، حاول استيعاب ما حدث، وهو يجر ذيول هزيمته، حاول أن يثنيها لكنها اصطدمت بالجدار، كنتُ أقولُ لبعضِ الرفاقِ:

هيَ اصطدَمَتْ بالجدارِ ولمْ تستطعْ أنْ ترى

(1) الديوان، ص42.
(2) نفسه، ص42- 43.

أنَّ فوقَ الجدارِ كوىً مُمكنات. لمْ أكنْ واعياً[1]

هي من حالة فقدان الوعي جعلته يروي الحادثة بغير رواية، يعيد سردها، ويعيد تشكيلها ويرويها بروايات متعددة، صار العذاب جزءا منه لا يفارقه، ملتصقا به، فهولم يتعذب فقط، وإنما شعر بالنار تأكله من الداخل، فبكى، إلا أن البكاء لم يكن شافياً لقد جاء بعد فوات الأوان.

إن لحظه الضعف، لحظة الانكسار دفعته للعودة إلى البدايات، يستعيد زمنا غائبا، بدايات اللقاء ذات شتاء قديم، حين كانت شفاءً له. لملم أوراق حزنه الطري، وغادر:

كنتُ ملتصقاً بالعذابِ الذي أحرَقني بهِ
فبكيتُ
ولم يشفني من هزائميَ العاتياتِ البكاء
كنتُ التقيتكِ ذاتَ شتاءٍ قديمٍ
وحينَ رأيتكِ لمْلمْتُ أوراقَ حزني الطَريِّ
وغادرتُ مُضطرِبا.. قلقاً كالفراشاتِ
مُنهزماً كالنوارسِ والقبرات!
غضبتُ كطفلٍ
وغبت ككوكبةٍ من صهيل الخيول[2].

(1) الديوان، ص43.
(2) الديوان، ص43.

لقد شـكل غيابها فراغـًا، فأحدث جلبة، وصـخبـًا كصـهيل الخيول، وقبلها كانت جميلة كهمس الريح للغيمات، وكصوت الخيل في الفلوات.

والسؤال: لم الأن بعد كل هذه السنين وبعد سلسلة من الانهيارات؟ لم يسـتحضـر هذه المشـاهد؟ لقد هزم وما زال مهزومـًا، ولم يجد حلاً إلا الكتابة؛ في محاوله منه لفهم ما حدث، ومازال يحدث، لماذا الكتابة؟ ربما هي محاولة للبحث عن أجوبه، محاول للفهم، لفهم هذا الحاضـر، عليه التعامل مع هذا الواقع الغريب عنه وعنها، ويشعر بالاغتراب فيه.

واذا لم يبقى أ مام المتكلم في قصـيدة الو قت لأدونيس إلا «أن يلوذ بعالم الشـعر عالم الإبداع والدهشـة والانخطاف»[1]، اذا كان فعل الكتابة عند درويش «يشكل مفترق الطريق بين الشاعر والصحراء، حيث تصبح الكتابة مجسـدة لرؤية الشـاعر المعاصـر.. إلى امتلاك عالمه وتاريخه بكل ما ينطوي عليه هذا التاريخ من هواجس تشـكل محور حياته وسـيرته»[2] فإن الشـاعر مهدي نصـير في هذه القصـيدة يلوذ بالكتابة كي يسـتوعب الحاضـر ويحاول فهمه، وربما كي يتمكن من احتماله، فالكتابة تمثل الجانب الإنساني للكاتب، تشعره بانسانيته، وبالتواصل مع الآخرين، فهي بديلا عن الوحدة وربما تعويضا عن الخيبة، وهي فعل تحرر بالأساس.

لماذا تذكـرتـكِ الآنَ بعدَ سنينَ طوالٍ من الانهيار؟

(1) قراءة في قصيدة الوقت، مرجع سابق، ص102.

(2) السيرة في إطار الشعر، مرجع سابق، ص175.

الأني انهزمتُ وما زلتُ منهزِماً
الأني أُحاولُ أنْ أكتبَ الآنَ أن افهمَ الآنَ
أنْ أتعاملَ مع واقعٍ لستِ فيهِ[1].

إنه واقعه ليس كأي واقع، لقد سقطت فيه الكواكب، وسقطت فيه الصحارى بالوحل، إنه السقوط المريع لكل ما حوله، ومن حوله. ثم يعود للسؤال مرة أخرى: لم يريد ظهورها الآن؟ وماذا يخبئ؟ لماذا يريد ظهورها الآن، وكأن خلاصه بظهورها؟

هل سقوطه هو الذي استدعى حضورها؟ أم هو الخوف الذي قيده، وصار جزءاً منه، إذ عشعش فيه واستوطن، فنما فيه كسعفة النخل، مع أنه أصغر من السعفة، وأقل من الرطب الفارغ الذابل الهالك. «إن التفاعل بين هذه النصوص، يكشف من كفاءتها الشعرية، ويزيدها فضاء، فلا يعود النص الجديد وحيدا في ممارسة تأثيره بناء ودلالة، كما أنه يكف عن احتفاظه بكماله الجامد الجامد المحاط بتميز شكله وفرادته»[2]

لماذا أريدكِ أنْ تظهري الآنَ؟
ماذا أخبئُ خلفَ دمي؟
الأني سقطتُ

(1) الديوان، ص44

(2) نظرية التناص، المختار حسني، مجلة علامات، مرجع سابق، مج10/ ح34/ 1999/ ص234.

وقيدَني الخوفُ في جذعِ نخلتهِ
فنمْوتُ كسعفتهِ[1].

نعود لسؤاله: لماذا يريدها الآن؟ فيستذكر سؤالها لها ذات لقاء عاصف بينهما عن جدارته ليكون بهذا البهاء؟ هل هو جدير بها؟ وهل من الممكن أن يمتلك تلك الضفائ؟ والقمر المستدق..؟ الا أنها في لحظة ما اتهمته بالانهزامية، وأن الوساوس ستقتله من الداخل، فالخوف، واللعنة، والخواء، ستصيبه بمقتل عاجلا أم آجل[2].

رقصة الوداع الأخير

بعد تلك المواجهة تمالك خوفه، وراح يكسر أواني العشاء الأخير، وقد كانت مدعوة كي ترقص رقصة الوداع الأخير بحضور عدد من الأصدقاء الذين يضيقون ذرعا بالانتظار الطويل. وقد جاء كباقي الرفاق، وفي ذهنه المشوش الشبيه بالآنية المتكسرة أنها ستكون هناك، وستكون سيدة للمكان، بكامل زينتها. حين رآها للمرة الأولى، حين قدمت إليه، وحين أغرم بلثغتها البريئة، وضحاكاتها التي أسقطته بهذا الهوى القاتل القبلي، فوقع أسيرا لها.

تمالكتُ خوفي

(1) الديوان، ص44.
(2) انفسه، ص44

ورحتُ أُكسرُ في الباحةِ – حيثُ كنتِ جلستِ–
أواني العشاءِ الأخيرِ الذي كنتِ مدعوَّةً فيهِ
كي ترقصي رقصةً للوداعِ الأخير
دُعيتُ من الأصدقاءِ القدامى الذينَ بهمْ نزَقُ الإنتظار الطويلِ
وفي دمهمْ تسكنُ الرعشاتُ الأخيرةُ
جئتُ كباقي الرِفاقِ
وفي ذهنيَ المتكسرِ أنكِ سوفَ تكونينَ حاضرةً
وبأنكِ سوفَ تكونينَ سيدةً للمكان
حين رأيتكِ كنتِ بكاملِ زينتكِ القبلية تلكَ التي جئتني
حينَ أُغرمتُ باللثغاتِ البريئةِ
والضحِكاتِ التي أسقطتني بهذا الهوى القاتلِ القبليّ[1].

في هذا المشهد المحبوك بعناية، لم يكن هذا الأمر بالحسبان أن يطلب منه أحد، دون ذكر اسم له أو صفة أن يبارزه، حركته هذه شبيهة بحركة وحشي حين تحين الفرصة وقتل حمزة، تذكرنا بـ(صنم الذي يتسلق العتمات) آنفة الذكر بأناشيد الفارس المهزوم، وشبيهة بما فعله كليب حين تسلل إلى مخدع الجليلة، ورقص بالسيف وقتل الملك–تبع اليمن – و كان الر هان على امرأة من حليب الر خام، و هل للر خام حليب؟ فهل

(1) الديوان، ص45.

يشـير إلى جمالها وإلى نعومته؟ لكن الرخام صـلب وبارد، وما أن ذكرت له المرأة حتى نظر نحوها وكانت منكسة الرأس.

تخيل حواراً دار بينه وبينها، وفي هذا الحوار ما يشـير إلى تنكرها له «كنت أعرفه. وطلبت منه أن يلقى بالسـيف سـيف عدوه، لكنها ركضـت نحوه.. كان لديها نظرة ثاقبة، كانت ترى هزيمته، كانت ترى أبعد مما يراه، كانت تدرك ما سيحدث، فلم تملك إلا الصراخ لكن بعض الرفاق أمسكوا صوتها، وهل الصوت يمسك؟ وقالوا: سينجح.

تسللَ من بينِ أروقةِ الرقصِ
أمسكَ سيفـًا وألقى إليَّ بسيفٍ
وقال: تبارزُني ولكَ امرأةٌ من حليبِ الرُخام
كنتُ أنظُر نحوَكِ
كنتِ مُنكسةَ الرأسِ
كنتِ كأنكِ كنتِ تقولين في غضبٍ – كنتُ أعرفهُ – ابتعد الآنَ
ألـقِ بسيفكَ –سيفِ عدِّوكَ – ثمَّ انصرفْ
وركضتِ إليَّ
تقدَّمَ نحوَكِ ثـلـثُ صحْبٍ:دعيهِ سيحكـمُ قبضـتـهُ ويقاتلُ
كنتِ ترينَ بعيداً
كنتِ ترينَ انهزامي
صرختِ فأمسكَ صوتـكِ بعضُ الرِفاقِ

وقالوا: سينجحُ[1].

كانت تدرك ما سيحدث كانت تقرأ ما بداخله، لكن من هؤلاء الرفاق الذين قالوا: سينجح، ومن هؤلاء الذين توقعوا أن يحكم قبضته ويقاتل؟ كانوا بقية حلم تكسر[2]، كانوا أصحاب حلم ذات يوم، كانت لأحلامهم ألوان كثيرة، لكنهم ربما لم يدركوا حجم اللعبة، ولا المخاطرة التي يقدمون عليها، حاولت أن توقف عربدة الراقصين، ولم تكن تملك إلا الدعاء والابتهال، لكنها في قرارة نفسها، وهذا ما قرأه من ملامحها، كانت تقول: ما زلت ضعيفًا، أضعف من الحرب، فالصحراء جديرة بك والقفار، عليك أن تغلق قلبك على كل الأوجاع، ودع مياه النهر تجري، لينظف السبخات من الملوحة، كي تعيد لك الحياة، كي تصبح صالحة للحياة والخصب، بعد سنوات من دمامل القلق والدماء.

كأنكِ كنتِ تقولينَ:

ما زلتَ أضعفَ من هذهِ الحربِ

إذهبْ لرملكَ.. قفرِكَ

أغلقْ بقلبكَ أوجاعَ تلكَ السنينِ

ودعْ ماءَ نهركَ يجري

ليوقظَ سبخاتكَ المتناثرةِ الآنَ

---

(1)الديوان، ص 45.

(2) نفسه، ص45

فوقَ قرونِ السنينِ دماملَ من قلقٍ ودماء[1].

لقد حتم عليه الموقف الدخول بالمعركة والمبارزة، بعد أن استفزه الحماس وأصوات الرعاع، أمسك السيف وكبر، لم يكن يملك إلا العطر الذي أهدته إليه ذات وصل قديم.

جاء إليه المبارز بسيف باذخ، تقدم نحوه كالراقصين، فكانت النتيجة أن سقط مضرجا بالدماء فرسم دمه فوق البلاط الملمع أشكالا عبثية، هاج وصاح المبارز يعلن انتصاره:هي لي الأن ويقصد المرأة التي كانت ذات يوم سيدة الفارس، ولكم أيها الرفاق جسد الفارس المنهزم !

أخذتُ بتصفيقِ بعضِ الرُعاعِ
وأمسكتُ سيفيَ كبرتُ
كانت خيوليَ راكعةً ودمي كانَ أجردَ إلا من العطرِ ذاكَ الذي كنتِ
أهديتني ذاتَ وصْلٍ قديم
جاءَ وفي يدِهِ سيفهُ الباذخُ المتألقُ والمتأنقُ كالراقصين
تقدَّمَ نحوي
ودونَ مقاومةٍ كنتُ أجردَ من كلَّ شيءٍ
وكنتُ مضرَّجَ مُلقىً
دمي كانَ يرسمُ فوقَ البلاطِ المُلمعِ أشكالهُ العبثيةَ

(1) الديوان، ص46.

هاجَ وصاحَ بأعلى السيوفِ التي في يديهِ:
هيَ الآنَ لي ولَكمْ جسدُ الفارسِ المُنهزمْ[1].

وحين أُسدل الستار على هذا المشهد كان النهاية نهاية حتمية، نهاية مأسوية، شبيهة بنهايات الشخصيات في المسرحيات اليونانية. وهي نهاية تشي بخيط فيه أمل بالعودة لكنها عودة بعيدة، بعد العودة إلى الجذور والتطهر بالرمل كي يتمكن من العبور من لحظة تاريخية إلى أخرى.

(1) الديوان، 46-47.

الخاتمة

- حاولت هذه الدراسة التوقف عند تجربة شاعر أردني له انتاج شعري لم يحظى بالدراسة بعد إلا من بعض المراجعات والمقالات الصحفية هنا وهناك.
- لقد توقفت الدراسة الحالية عند نص شعري مطول من ديوان تحولات أبي رغال الثقفي لمهدي نصير ودرسته، سيما أن كل قصائد هذا الديوان من القصائد المطولة
- هذه القصيدة قصيدة مركبة وفق تصنيف نايف العجلوني للقصيدة المركبة حين درس قصيدة الوقت لأدونيس.
- وظف مهدي نصير في القصيدة المدروسة كل مرجعياته الثقافية وحاول من خلالها مقاربة الحاضر ومساءلته.
- اعتمدت الدراسة التأويل وانطلقت من النص لمقاربته.

المصادر والمراجع

1. القرآن الكريم
2. آفاق الرؤيا الشعرية، إبراهيم نمر موسى، وزارة الثقافة الفلسطينية: رام الله، 2005.
3. أدب السياسة وسياسة الأدب، التفسير الطقوسي لقصيدة المدح في الشعر العربي القديم، سوزان ستيتكيفتش، ترجمة: حسن البناعزالدين، الهيئة المصرية العامة للكتاب: القاهرة، 1998.
4. برج السعود وإشكالية العلاقة بين الروائي والتاريخي، عبدالعالي بوطيب، مجلة المناهل، المغرب، 1997، السنة 22، ع55.
5. التأويل، أمبرتو إيكو، ترجمة:سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي: بيروت، الدار البيضاء، 2000.
6. تحولات أبي رغال الثقفي، مهدي نصير، دار أزمنة: عمان، 2009.
7. التناص ذاكرة الأدب، نيفين سامبول، ترجمة: نجيب عزاوي، اتحاد الكتاب العرب: دمشق، 2007.
8. التناص في شعر الرواد، أحمد ناهم، سلسلة رسائل جامعية: بغداد، 2004.
9. تناصية الأنساق في الشعر العربي الحديث، جودات محمد، عالم الكتب الحديث: إربد، الأردن، 2011.
10. الدلالة المرئية، قراءة في شعرية القصيدة الحديثة، علي جعفر العلاق، دار الشروق، عمان، 2002.

11. ديوان المتنبي، أحمد بن الحسين، المتنبي، بشرح عبدالرحمن البرقوقي، دار الكتب العلمية: بيروت 4ج، 2001.
12. الرحلة في الأدب العربي، التجنيس، آليات الكتابة، خطاب المتخيل، شعيب حليفي، رؤية: القاهرة، 2000.
13. السيرة في إطار الشعر. قراءة في ديوان محمود درويش «لماذا تركت الحصان وحيدا»، خليل الشيخ، أبحاث اليرموك، سلسلة الآداب واللغات، جامعة اليرموك، المجلد 16، العدد2، 1998.
14. شرح ديوان الهذليين، أبو صخر الهذلي، صنعة أبي سعيد الحسن بن الحسين، تحقيق: عبدالسلام فراج، مراجعة: محمود محمد شاكر، مكتبة العروبة: القاهرة، د. ت، 3ج.
15. شعرية النص الموازي، عتبات النص الأدبي، جميل حمداوي، حقوق النشر للمؤلف، ط2، 2016.
16. عتبات النص، باسمة درمش، مجلة علامات، النادي الأدبي: جدة، المجلد 16/ الجزء61/ 2007.
17. الغائب، دراسة تحليلية في مقامة للحريري، عبدالفتاح كيليطو، دار توبقال: الدار البيضاء، 1997.
18. قراءة في قصيدة «الوقت» لأدونيس، نايف العجلوني، مجلة أبحاث اليرموك، سلسلة الآداب واللغات، جامعة اليرموك، الأردن، المجلد (7) العدد (1) 1989.
19. كليلة ودمنة، عبدالله ابن المقفع، دار الهدى: بيروت، 1983.

20. الكوميديا الآلهية، دانتي، اليجيري، ترجمة: حنا عبود، دار ورد: دمشق، ط2، 2002.

21. لغة الشعر العربي المعاصر في النقد العربي الحديث، علي الشرع، منشورات جامعة اليرموك: إربد، الأردن، 1996.

22. الماضي الحي، حضارة تمتد سبعة آلاف سنة، إيفار ليست، ترجمة: شاكر إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب: القاهرة، 1981.

23. نشوار المحاضرة وأخبار المناظرة، المحسن التنوخي، تحقيق: عبود الشالجي، دار صادر، بيروت، ط2، 1995، 8ج.

24. نظرية التناص، المختار حسني، مجلة علامات، النادي الأدبي: جدة، المجلد 10/ الجزء34/ 1999.

الرواية والتاريخ في رواية «وادي الصفصافة» لأحمد الطراونة

مشكلة الدراسة وأهميتها

تعاين هذه الورقة الرواية والتاريخ في رواية «وادي الصفصافة» لأحمد الطراونة التي صدرت عام 2009[1] التي تتوقف عند حدث هام في تاريخ الأردن الحديث هو ثورة الكرك[2] 1910 أو ما تعارف عليها محليا بـ(الهيَّة أو هيَّة الكرك)[3]، في حين عرفت بحادثة الكرك أو واقعة الكرك في الصحف العربية التي كانت تصدر في ذلك الوقت، مثل: المقتبس، والبشير، والصحف العثمانية، مثل: طنين، وعلمدار، وتقويم وقائع، التي كتبت عنها وفق الرواية الرسمية العثمانية[4].

مع الأخذ بعين الاعتبار أن تاريخ الأردن كان يتسلل إلى الرواية الأردنية بشكل أو بآخر، فتارة كان يتسلل من خلال تاريخ المكان كما في روايتي: (الشهبندر) أو (القط الذي علمني الطيران) لهاشم غرايبة، وفي

(1) وادي الصفصافة، أحمد الطراونة، مكتبة الأسرة: وزارة الثقافة، 2012. وسنشير إليها فيما بعد بـ(الرواية)

(2) في المراحل النهائية من هذا البحث، صدرت رواية تعاين هذه المرحلة بعنوان المؤابي لسامر حيدر المجاالي، دار الآن ناشرون وموزعون، عمان: الأردن، 2020.

(3) ستعتمد الدراسة مصطلح الهيَّة أينما ورد الحديث عن ثورة الكرك.

(4) سجل المحكمة الشرعية الكرك، حجة 13، 13جمادى الثاني هـ، 1912، ص35-36.

هاتين الروايتين إشـــارة إلى تاريخ مدينة عمان ومدينة إربد على التوالي، وســـبقه في الحفر في تاريخ عمان زياد القاســـم في روايته (أبناء القلعة) و سميحة خريس في (دفاتر الطوفان)، وتارة ثانية يحضر التاريخ من خلال التوقف الكثير عند بعض الأحداث التي شـــكلت مفصـــلا هاما في تاريخ الدولة الأردنية مثل رواية (ذيب الصالح) لموسى الأزرعي.

وتارة ثالثة يحضر الحدث التاريخي من المبتدأ إلى المنتهى في الراوية، كما في (تغريبة قرية) التي صدرت عام 2010 لمحمد نايل عبيدات، وهي رواية التاريخ المنســي[1] كما ســماها الكاتب مهدي نصــير، وتروي حدثا مسكوتا عنه في الرواية الرسمية- ما حدث لقرية كفرسوم في شمال الأردن بعد انضـــمام الأردن إلى حلف بغداد- لهذا عمد الكاتب إلى إعادة رواية هذه الأحداث، التي ظلت عالقة في ذهنه؛ خوفا عليها من الضياع والنسيان والتهميش؛ ســيما أن عائلته كان لها دورا ها ما في هذه الأحداث، ثم تجاوزت هذه الرواية الأحداث التاريخية حين عالجت هذه الأحداث معالجة روائية، كما أنها التفتت إلى الجانب الانثربولوجي للقرية لتخليد صـــورتها كما كانت في ذاكرة الراوي قبل التغيير الذي حدث لها، ولم تكن هذه الصـــورة ديكوراً خارجيًا للأحداث، لا بل كان هذا الجانب فاعلا وحاضرا في تسلسل أحداث الرواية.

(1) رواية التاريخ المنسي، الدستور، 28/ 6/ 2013، ص11.

يمكن القول إن (تغريبة قرية) التي استندت إلى حدث تاريخي هام، شهدته قرية أردنية عريقة في منتصف القرن المنصرم شكلت وعياً قومياً وإنسانياً طموحاً للإنسان الأردني في بحثه عن الحرية والكرامة، وهي صرخة في وجه هذا الخراب الذي يجتاحنا الآن»[1]، وفق بنية رواية تحمل وجهة نظر مغايرة للرواية الرسمية.

تدور رواية «**وادي الصفصافة**» حول **الهيَّة** التي حدثت قبيل الثورة العربية 1916 بست سنوات، فكانت إرهاصا لها، ووظفت نتائج هذه الثورة لصالحها، كما تتوقف لما حدث في خلال وما بعدها من إعدامات وقتل ونفي ومحاكمة في دمشق.

مسوغات الدراسة

تتناول رواية «**وادي الصفصافة**» مرحلة ما قبل تأسيس الدولة الأردنية الحديثة، وهي مرحلة تكاد تكون غائبة أو مغيبة من التاريخ الرسمي للأردن، فقد غابت هذه المرحلة عن المناهج الدراسية على الرغم من أن الطالب كان يدرس هذه المرحلة التاريخية بتفاصيلها عن الدول العربية المجاورة، لكن هذه المناهج تغفل ما حدث في الأردن خلال هذه المرحلة، على الرغم من أهميتها، إذ يعدها المؤرخ السوري منير الريس

(1) التاريخ المنسي، مرجع سابق، الصفحة نفسها.

«من الثورات المجيدة في فجر النهضة العربية»[1] وتقفز المناهج عنها إلى مرحلة تالية، وهي مرحلة الثورة العربية الكبرى التي يستند النظام الملكي الهاشمي إلى إرثها، ويستمد مشروعيته منها.

على الرغم من أهمية موضوع هذه الرواية، وأهمية البنية التي قامت عليها، إلا أنها لم تحظ بدراسة علمية أكاديمية متكاملة، وكل ما نشر حولها لا يتجاوز المراجعات الصحفية التي عرفت بها في المواقع الإلكترونية.

فرضيات الدراسة

- كيف يمكن تجنيس هذه الرواية؟
- هل وظف المادة التاريخية التي حصل عليها سواء أكانت من وثائق مكتوبة أم مرويات شفاهية التي تتضمن: الأغاني والشعر الشفاهي، وبعض الحكايات الشعبية؟
- هل كان هاجس الهوية حاضرا في الرواية؟ وما مدى حضور الجانب الإنساني؟
- مدى ملائمة الخطاب الروائي للمادة الروائية؟

(1) الكتاب الذهبي للثورات العربية، منير الريس، دار الطليعة، بيروت: لبنان، 1969، ص23-34.

منهج البحث

تسير هذه الدراسة في اتجاهين:

نظري للوقوف بشكل مختصر على الأرضية التي تقف عليها الرواية.

جانب تطبيقي يركز على الخطاب الروائي.

تجنيس الرواية

بنيت الرواية المدروسة على حدث تاريخي بدأ وانتهى في بدايات القرن العشرين، وأعيد تشكيل هذا الحدث ضمن خطاب روائي متكامل، بالاستناد إلى وثائق تاريخية: مثل سجلات محكمة الكرك كما ورد في صفحات سابقة من البحث، والسجلات العثمانية التي دونت أسماء من اعتقل، ومن قتل، ومن ساهم بإخماد الحملة من القادة، وما نشرته الصحف التي كانت تصدر زمن السلطنة في ذلك الوقت، مع التذكير أن هذه الصحف كانت تمثل وجهة نظر الدولة العثمانية، يضاف إلى ما سبق أن المرويات الشفاهية التي تناقلتها الأجيال من الأجداد إلى الأحفاد إلى يومنا هذا، والتي تضم الكثير من القصائد والأغاني عن هذا الحدث ورجالاته الذين خططوا وشاركوا فيه، فخلدت هذا الحدث وحفظته من الضياع. ولعل من أكثر الأمثلة التي ظلت عالقة في الأذهان، أهزوجة كان يرددها الناس قبل الهيّة وخلالها:

يا سامي ما نطيع ولا نعد رجالنا

لعيون مشخص والبنات ...ذبح العساكر كارنا

خير دليل على أهمية الحدث الذي ظل حاضراً في الذاكرة، وشكّل وعي الكثيرين، وعبر عن هويتهم، وصار جزءا من اللاوعي الجمعي للكرك والجنوب والأردن.

وبما أن الرواية تنتمي إلى الما ضي وهذا الأخير يصل إلينا كما يشير- **لاكا بارا**- «على شكل نصوص، وذكريات، وبقايا منصصة، وتقارير، وكتابات منشورة، وأر شيفات، ومخطوطات، ونصوص تذكارية، وما إلى ذ لك»[1]، مع الأ خذ بعين الاعتبار أن الروائي قد تحرر من قيد الو ثائق وحرفيتها، فلم يلتزم بتتبع الأحداث التاريخية كما حدثت بالضبط، لكنه في الو قت ذا ته بنى أ حداث روايته على مادة تاريخية وهي ثورة الكرك «**الهيَّة**»، «و هذه المادة – الخام- قابلة للتقليب والتركيب والتشكيل والفصل والوصل بالطريقة التي يراها الروائي»[2]، بمعنى آخر لقد أعاد ترتيب الأحداث وشكلها وفق حبكة سردية خاصة بالرواية، فهو الذي

(1) جماليات ما وراء القص: دراسات في رواية ما بعد الحداثة، يان مانفريد، تر: أماني أبورحمة، دار نينوى: سوريا، 2015، ص102.

(2) الرواية وإعادة تحبيك التاريخ: قراءة في «التنور» و«البرزخ» لفريد رمضان، نادر كاظم، البحرين الثقافية، ع41/ مارس 2005/ ص16.

يضـع حدثا قبل آخر، ويجعل من هذا الحدث سـببًا وعلة لحدث ما، وما يترتب على هذا الترتيب أو التحبيك وفق نادر كاظم من نتائج معينة[1].

تختلف هذه الرواية عن كتب التاريخ؛ لأن الروائي لا يروي كل شيء، وإنما يحرص على سرد قراءته الخاصة لهذه الأحداث، وفهمه المختلف بعيداً عن الصـراعات آنذاك لهذا فقد أعمل قانون العزل والاختيار للأحداث، فاختار منها ما يوافق قراءته وتحليله، ونظرته الخاصـة لها، بمعنى أن اختياره لهذا الحدث أو ذاك لم يكن صـدفة، ولم يكن بريئًا أيضـًا في بعض الأحيان؛ بغية بناء روائي مقنع فيه شـيء من المصـداقية بعيدا عن الصـدفة، وافتعال المواقف المجانية، «فالروائي يكتب سـردا باسـتخدام معرفته، وأفكاره، وتأملاته، وخياله، شـأنه شـأن المؤرخ الذي يكتب التاريخ، فالأمر متعلق بذات العملية»[2]، وهي اختيار ما له صـلة بـالحدث. وتلمح لينـدا هيتشـون على مثل هـذا حين تشـير إلى قـدرة القصـاص على السـكوت أو اسـتثناء أو اسـتبعاد ما يشـاؤون من أحداث و شخصيات الما ضي، وهذا ما كان يفعله المؤرخون وإلا أين دور النساء

(1) لمزيد من النفاصيل، راجع: المرجع السابق، ص9-11، ومن النص إلى الفعل: أبحاث في التأويل، بول ريكور، تر: محمد برادة وحسـان بورقية، عين للدراسـات والبحوث الإنسانية والاجتماعية: القاهرة، 2001، ص8، وكتاب فن الشعر، أرسطو طاليس، تر: عبدالرحمن بدوي، دار الثقافة: بيروت، 1952، ص23.

(2) تغييرات التاريخ أو كتاب الضـحك والنسـيان، كاتارينا ميليتش، تر: أمل الصـبان، مجلة فصول/ ع67/ 2005/ ص 200.

في هذه الكتب؟[1] لكن هذا الاستثناء والاستبعاد له وظيفة في الرواية تقتضيها البنية الروائية، بمعنى أن الرواية لا تخرج عن الثوابت التاريخية، لكنها في الوقت نفسه تحاول أن تسرد ما تخفيه السلطة[2]، أو ما غيبته الرواية الرسمية للحدث، وإعادة الاعتبار للناس الذين ساهموا وشاركوا **بالهيَّة**، سيما أن الرواية تعنى بالناس الذين صنعوا التاريخ ضمن ظروف لم يصنعوها، والكلام لماركس، كما أشار ريكور[3].

هذا الفهم المختلف للحدث وروايته يفتح نافذة للحوار والمناظرة، والجدل حول بعض القضايا التي ثارت حول الثورة، مثل: نقطة الصفر، بداية الثورة، وما رافقها من أعمال ربما تنافي العدالة التي كان ينادي بها أصحابها، أو تنافي الروح الثورية النقية، نتيجة لظروف طارئة غيرت الموعد المحدد لانطلاق الثورة[4]، ربما هي محاولة للفهم، وربما هذا التاريخ بحاجة إلى مساءلة[5]. ويستدعي التاريخ الرواية لتسد ما يسمى فراغات التاريخ- بعد إعادة إنتاجه-حينما لا تجد ما يسعفها في المصادر

(1) رواية الرواية التاريخية: تسلية الماضي، ليندا هتشيون، تر: شكري مجاهد، مجلة فصول مج12/ ع2/ 1993/ ص98.

(2) تغييرات التاريخ أو كتاب الضحك والنسيان، مرجع سابق، ص200.

(3) من النص إلى الفعل، مرجع سابق، ص11.

(4) الرواية، ص148-149.

(5) جماليات ما وراء القص، مرجع سابق 2015، ص117.

التاريخية[1]. هذا الجدل لا تتسع له كتب التاريخ التي إما تغفل الحادثة، وإما تكتفي بروايتها من وجهة نظر السلطة، سواء أكانت زمن وقوع الحادثة، أو فيما بعد، وفي كل الأحوال فإن رواية الحدث التاريخي في كتب التاريخ يتجرد من أي حبكة ثقافية[2]؛ لهذا فإن السرد عند بول ريكور يجمع عناصر الهوية المتنافرة، والمتباينة في وحدة واحدة منسجمة ذات حبكة مترابطة[3].

السؤال الذي يطرح نفسه: لمَ يلجأ الروائي إلى التاريخ؟ مع الإشارة إلى أن رواية **وادي الصفصافة** لا تكتفي برواية الحدث التاريخي حسب، وإنما تراوح بين الماضي والحاضر: تسير بخطين متوازيين: تبدأ من الحاضر وتعود إلى الماضي، ثم العودة إلى الحاضر والذهاب باتجاه الماضي، وهكذا إلى أن تنتهي الرواية.

يلجأ الروائي إلى فكرة الملاذ الروحي وهذه الفكرة هي التي حملت لوكاش إلى زمن تقصده الروح يحتفل بالقيم الأصلية، ويؤمن للروح

(1) السرد التاريخي والسرد الروائي: بحث في مستويات الخطاب، عبدالرحيم الحسناوي، مجلة العاصمة: كيرالا، مج9/ 2017/ ص41.

(2) الرواية وإعادة تحبيك التاريخ، مرجع سابق، ص11

(3) لمزيد من التفاصيل، راجع: المرجع السابق، ص11، والوجود والزمن والسرد، بول ريكور، ترجمة: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي: بيروت، 1998، فصل: الهوية السردية ص250-267.

عفويتها الكاملة[1]، وفيه حنين إلى البراءة، والرواية تعيد سرد ما غيبته السلطة، أو ما غاب عن الخطابات الأخرى التي انساقت وراء السلطة[2]؛ لأن الرواية بشكل عام تقدم رواية المهمشين والمقموعين الذين غابوا عن التاريخ الرسمي، وأغفل ما قدموه، وتغفل دورهم الفاعل في هذه الأحداث، تقدم لهم الرواية مساحة يقدمون وجهة نظرهم، تجاه ما حدث بعيدا عن السلطة وأدواتها[3].

الرواية تتحدى النسيان[4]، وتعيد إلى الأذهان ما حدث، وتضعه في الصدارة، وفي مقدمة الاهتمامات، تعيد الاعتبار إلى هؤلاء الناس البسطاء ممن غاب ذكره في التاريخ الذي لا يحفل إلا بالزعماء وأصحاب النياشين.. والجنرلات وأصحاب التاج؛ لكن الروائي يبث الحياة من جديد في هذه الأحداث، ويعيد الحياة إليها؛ كي تبقى هذه الأحداث خالدة في ذاكرة الشعوب.

(1) نظرية الرواية، والرواية العربية، فيصل دراج، المركز الثقافي العربي: بيروت، الدار البيضاء، 1999، ص11.

(2) لمزيد من التفاصيل، راجع: سردية التاريخ وتاريخية النص الأدبي، أمينة رشيد، مجلة فصول، ع67/ صيف – خريف/ 2005/ ص128.

(3) لمزيد من التفا صيل، راجع: تغييرات التاريخ أو كتاب الضحك والنسيان، مرجع سابق، ص200.

(4) لمزيد من التفاصيل، راجع: سردية التاريخ وتاريخ السرد، مرجع سابق، ص154.

تسعى الرواية إلى الحفاظ على الهوية خوفاً عليها من الضياع والطمس، تنفتح على التاريخ المغيب، «يقول هوبل:Huble بغية تصفية الشعوب، يبدأون بإلغاء ذاكرتها، فيحطمون كتبهم، وثقافتهم، وتاريخهم. ويقوم آخرون بكتابة كتب أخرى لهم وإعطائهم ثقافة أخرى، و تأليف تاريخ جديد لهم. ثم يبدأ الشعب ببطء في نسيان ماهيته وينساه العالم من حوله بصورة أسرع»[1] لهذا فإن الروائي يتجاذبه هاجسان: الأمانة التاريخية ومقتضيات الفن الروائي، لهذا فإنه ينزل الشخصيات في إطار زماني ومكاني[2]؛ فيستحضر الأحداث الملائمة، بعد العزل والاختيار الصارمين، والانتقاء من الأحداث ما يصلح لأحداث لرواية، ويستبعد ما يراه غير ذلك.

مرجعيات الروائي ومصادره

وظف الطراونة التاريخ كي يصبح مادته الروائية فاطلع على ما كتب عنها من الصحف التي صدرت أو خلال تلك الفترة، وتشرب المرويات الشفاهية والأغاني التي حفظها الناس وشاعت بينهم مثل:

(1) تغييرات التاريخ، مرجع سابق، ص205.

(2) لمزيد من التفاصيل، راجع: الرواية والتاريخ: طريقتان في كتابة التاريخ روائيا، محمد القاضي، مجلة علامات، النادي الأدبي الثقافي: جدة، ج28/ مج7/ 1419/ 1998/ ص111-113.

يا راكبين الغاليات بالأثمان حطو كلايفها وعدو عددها.

جنزيرها يقدح على الصخر نيران من كف حر ما نزل عن وتدها.

على ألسنة الكثير من أحفاد مدينة الكرك، وهو واحد منهم، واطلاعه على القصائد التي وثقت الحادثة، فكانت تروى في المجالس، وقد وردت على ألسنة بعض الشخصيات في الرواية، يضاف إلى ما سبق إشارته في نهاية الرواية إلى السجلات التي دونت أسماء من كانوا ضحايا هذا الحدث سواء أكانوا من الشهداء أم من المعتقلين.

ويمكن أن يستدل المتلقي من خلال الرواية على بعض الوثائق التي احتفظ بها بعض الناس، ورد فيها تدوين لبعض الأحداث، أو الإشارة إلى عمليات الإحصاء التي بدأت مع التجنيد القسري، خاصة أن كثير ممن شارك في الثورة قد درس في مدرسة الكرك التاريخية، والبعض منهم ذهب إلى فلسطين لتلقي العلم، هذا التدوين الجزئي إذا جاز التعبير إضافة إلى الذاكرة الشفاهية التي خلدت الحدث. هذه القصاصات التي دونت بعض الأحداث كانت واحدة من الطرق التي تعرف من خلالها أحمد الشخصية الرئيسية بالرواية إلى ما حدث في الماضي القريب: أوراق صفراء قديمة محفوظة في صندوق والده، تروي بعض المشاهد من تجربته الشخصية في الثورة، منذ بداية الدعوة لها وانتهاء بالموت شنقا، وتشير هذه الأوراق إلى بعض المواقف أو الحوارات التي دارت خاصة بعد نقل المتهمين بالمشاركة إلى دمشق للمحاكمة، ثم العودة إلى الكرك تحت ظروف

إنسانية قاسية من البرد والجوع، والتهديد بالقتل، ومحاكمات غير عادلة إضافة إلى صعوبة الطريق، وكيفية نقلهم وهم مقيدون ومكدسون داخل العربات.

ربما هي حيلة روائية لإيهام المتلقي بحقيقة ما يروى، وربما لإيجاد جسور من الثقة بين المتلقي والمتن الروائي، الذي يستند إلى وثيقة ما، دونت وسجلت.

التفتت «**وادي الصفصافة**» أيضا إلى الحاضر، لكن هذا الأخير كما أظهرته الرواية ظل محكوما للماضي بطرقتين مختلفتين: فقد ظل الإحساس بالظلم والتهميش والخوف على الهوية، ملازماً لكثير من أبناء جيل الحاضر، إن لم نقل جاثما على صدور الكثيرين، على الرغم مما قدمه الأجداد من تضحيات، بالمقابل هناك حنين إلى الماضي إلى الوعي الذي وحد الجنوب نتيجة الظلم والتهميش، وإلى انتصار الكرامة والهوية.

الرواية تسير بخطين متوازيين: من الحاضر إلى الماضي، ثم العودة إلى الحاضر، وهكذا حتى تنتهي الرواية، هذه المراوحة بين الماضي والحاضر تكشف عن وعيين مختلفين: وعي سياسي – في الماضي- وحد أبناء الجنوب من مادبا إلى الكرك زمن **الهيَّة**، وحاضر تتشرذم فيه القوى السياسية والأحزاب وينقسم المجتمع على نفسه بسبب المشاكل الاجتماعية، والاقتصادية، فالرواية تصرخ: أين نحن من زمن **الهيَّة**.

هاجس الهوية والجوانب الإنسانية

أصبح التأكيد على الهوية في الأردن هاجساً لدى الكثير من الأردنيين، سيما بعد إهمال تاريخ الأردن قبل تأسيس الإمارة أي قبل 1920، فالحديث الممل عن الدولة المصنوعة صناعة والكيان الطارئ والوظيفي، أدى إلى محاولات كثيرة إلى إعادة كتابة هذا التاريخ أو محاولة توثيق الحياة الاجتماعية والسياسية، في مراحل سابقة على الدولة الأردنية الحديثة، ومن بين هذه المحاولات التوقف عند ثورات الأردنيين من أجل الحرية والكرامة، والكتابة عنها إبداعياً، وأصبحت المادة التاريخية جزءا من المادة الروائية، خوفاً عليها من الضياع أو الطمس، سيما أن هذا التاريخ هو جزء من التاريخ الشخصي لبعض الشخصيات التي شاركت في الحدث، وما زالت فاعلة في الحياة السياسية والاجتماعية، لكن على الرغم من أهمية الهوية الوطنية، إلا أن «**وادي الصفصافة**» تنأى بنفسها عن تقديس الأفراد أو التعصب لمكان أو قبيلة، وشخصياتها لا متعالية ولا محنطة[1]، إنما تحتفي بالمواقف الإنسانية، التي جسدتها الشخصيات في الرواية، التي لا يملك معها أي إنسان إلا الإعجاب والتعاطف، سواء أكان

(1) لمزيد من التفاصيل، راجع: المتخيل والتاريخ، ومفارقة الهوية في كتاب الأمير لواسيني الاعرج، إدريس خضراوي، فصول/ع71/ صيف- خريف/ 2007/ ص254- 255.

زمن الهيّة أو في الزمن الحاضر؛ كي يرسخ في الأذهان أن هذا الإرث الإنساني هو جزء مهم من الهوية التي دافعت عنها الرواية.

إنها التفاصيل الصغيرة التي عبرت عن مشاعر الناس وعواطفها، ولحظات ضعفها، خيباتها وهزائمها، وخرافاتها، وعاداتها، لذا فهو يقتنص مواقف إنسانية أو لنقل مشاهد إنسانية من هنا ومن هناك، مما أضفى على الرواية ملامحها الإنسانية بعيدا عن التعصب أو المغالاة: فهذه خضرة زوجة حسن تنهشها الغيرة؛ وتحركها نار الشوق، لكثرة غيابه عن البيت، ولا تعلم أن سبب انشغاله عنها خوفه عليها وعلى البلاد من المجهول الذي سيأتي لهذه البلاد، فهو يحمل همها وهم الآخرين[1]، أما ما يقلق رجوى زوجة الشيخ بدر فهو الولد الذي لم تنجبه، فتطلب منه الزواج من أخرى؛ لأنها تعتقد أن سبب شرود ذهن الشيخ تفكيره بالولد، لكنه يرد عليها بطريقة غير مباشرة «البلاد ضاقت بأهلها، والناس ما عادت تطيق خلقانها»... ثم يتابع عن عسكر الأتراك الذين رآهم أمامه: «متى ربنا يجود واخلص الأرض من شركو»[2]، و(أبو محمد) مثال النبل فقد كافأ الراعي الذي أخلص بعمله ووعده أن يكتب باسمه مساحات من الأراضي إضافة إلى تربية الأغنام، تغنيه عن العمل عند الآخرين، وسبب تأخره بتسجيل الأرض خوفا أن يدفع الراعي ضرائب تفوق طاقته، وما يتبعها من عسكرية

(1)الرواية، ص24-25.

(2)نفسه، ص38-39.

وتجنيد[1]، ومشهد الوالدة وهي تقدم المساعدة للآخرين، وتتبرع للانتفاضة[2]، والحرص على حياة الناس وحريتهم خصوصا ممن هجروا من قريتهم بسبب التمسك بعرف- بما يسمى بالجلوة العشائرية- متخلف دفع الناس الآمنين إلى ترك بيوتهم، والعيش في بيئة غير آمنة معرضين لكل أنواع الظلم والتعدي ممن دخلوا في حماهم[3].

هذه النماذج البشرية بضعفها وهشاشتها، ورغباتها البسيطة الدالة على طيبتها حينا، وعلى مستوى تفكيرها حينا أخر، ودلالة على غيرتها الوطنية وإن كانت لا تملك القدرة على التعبير أصبحت جزءا من العالم الروائي، الذي أضفى طابع المصداقية على ما يروى.

واهتمام الرواية بالهيّة لا يمنعها من التوقف عند الجانب الأخلاقي والإنساني لبعض العادات والتقاليد وكيف تحولت هذه العادات في الحاضر إلى سلاح يفتك بالمجتمع ويفتته.

فقد تعارف الناس على مجموعة من الأعراف والقوانين ما يشبه قوانين الرعاية الاجتماعية تحمي الناس الآمنين من العبث، ومن التعدي، فكانت

(1)الرواية، ص34-35.
(2) نفسه، ص47.
(3) نفسه، ص50-53.

هذه (القوانين) تشكل نظام حماية للأفراد نتيجة الفراغ السياسي في ذلك الوقت، ومظلة تحفظ الفرد والمجتمع من الأخطار التي تتهددها.

المفارقة أنه باسم التمسك بالماضي باسم العرف العشائري يمارس المجتمع اليوم الظلم الذي يصل حد الجرائم ضد الإنسانية، فإذا ارتكب فرد ما جريمة قتل، تعاقب عائلة الجاني، وكل من يرتبط بهذه العائلة بصلة دم تصل أحيانا إلى 10 عائلات بالتهجير من القرية؛ بحجة حمايتها من ثأر عائلة القتيل. ومع غياب السياق التاريخي والاجتماعي الذي فرض هذا العرف العشائري، ومع نشأة الدولة، وسيادة القانون لهذا كله فقد هذا العرف قيمته؛ لأن السياق الاجتماعي لهذا القانون فرضه سياق تاريخي واجتماعي سابق، ومع غياب هذه السياقات الاجتماعية والسياسية، وسيادة القانون، يفتقد هذا التمسك قيمته الحقيقية التي من أجلها كان هذا العرف العشائري. لا بل سيكون سببا جديدا للظلم والمعاناة. وهذا ما عاينه عن قرب الطبيب أحمد، الذي صار مهددا من بعض العائلات؛ بالثأر منه وقتله، لا لسبب إلا لأن واحدا من أبناء عمومته البعيدين ارتكب جريمة قتل[1].

ومن الملامح التي أضفت الجانب الإنساني على عالم الرواية، أن الرواية احتفت بمشهد أم الغيث، الذي تحمله النسوة، هذا المشهد هو جزء من السياق الاجتماعي الذي احتضن الأحداث خاصة سنة الهيَّة، وما

(1) الرواية، ص73.

يرافق هذا المشـهد من أغان وطقوس لاسـتجلاب المطر، وهي جزء من عـادات النـاس، وجزء من نتـاجهم الفني والمعرفي القـائم على التجربـة والممار سة، وما حدث نتيجة هذا المشهد من تجاذب بين المعتقد الديني والموروث الشعبي التي طبع المكان بطابع خاص، هذا التجاذب كانت له ظلاله الخاصـة على الثورة: بين من يؤيد اسـتقلالا عن الخلافة العثمانية؛ لأنه يؤمن بحقه في الحرية والعدالة وبين التمسـك بالخلا فة لأنها تعني الانتماء الديني وفق اعتقاد البعض[1].

الخطاب الروائي في «وادي الصفصافة»

سنتوقف عند أهم مكونات الخطاب التي بنيت عليها الرواية: الحدث، والراوي، والشخوص، والمكان.

الحدث

يشـكل الحدث التاريخي- **الهيَّة الكرك** عام 1910- العمود الفقري لهذه الرواية، لكنها لا تتوقف عنده، وتتجاوزه إلى مرحلة التسـعينات من القرن العشـرين؛ لأن الحدث التاريخي المروي ما زال حاضـرا في وعي الناس وفي أذهانهم- كما أظهرته الرواية- لا بل ما زال يؤثر على حياتهم بطريقة أو بأخرى، فالإرث الثقيل الذي ورثه أحمد ظل يلقي بظلاله عليه

(1) الرواية، ص101-105.

وعلى حاضره، ولعل شخصية أحمد هي خير من يمثل تأثير الماضي على الحاضر، وظل يحاول الخلاص.

تمهد الرواية للحدث التاريخي بحلم رآه ورواه صوت لا يعرف صاحبه «لاح لي رحمة جدي في المنام، كان يحمل بيده حصان خشب إزغير، وراكب على سيف طويل، طالع على ظهره شعر غزير، والسيف بدخل في جسده، شقه نصين، وبنزل منه مية حمرا ما بتصل البلاد، كان واقف على تمثال من طينة سودا، وبعدين، طلع السيف من جسده وناداني على طول حسه، يا وليدي: خذ هالسيف واذبح هالطينة خليني ارتاح»[1] رواه صوت، لكنه يعبر عن كل واحد منهم، يعبر عن توجسهم وخوفهم من القادم. فكانت ردة الفعل تطيرا وخوفا من هذا الحلم الذي تنبأ بما سيحدث. ثم كابوس حسن «رأى حسن نفسه في رواق واسع الأطراف لا يكاد يرى آخره، تراءى له في آخر الرواق طاولة تقف على رجل واحدة، ويجلس عليها رجل يرتدي زيا عسكريا وله رجل واحدة، نهر بصوت عال أحد الجنود وطلب منه كرباجا مسكه بيده، ووقف على قدمه الوحيدة ثم اقترب من حسن، عقد عقدة بين حاجبيه الكبيرين، ثم غرس عينيه في وجه حسن الذي بدت قدماه منغرستين في أرض الرواق، سقط السوط الأول على قدمي حسن العاريتين، وظهره المكشوف»[2]

(1) الرواية، ص17.
(2) نفسه، ص27.

هذه الرؤيا كانت بمثابة إنذار وتحذير من القادم، وتنبئ عن دور حسن وما ينتظره، سيما أن الرؤيا تهيأ لظهور الشخصية[1]، وبدأت شخصية حسن بالظهور والتبلور، وكل ما حدث في الرواية فيما بعد كان تحقيقا لهذا الحلم، لقد كان الحلم استشرافا[2] لما سيحدث؛ يضاف إلى ما سبق رؤيا (أبو محمد) التي رواها لشيخ المسجد: «شفت وفي إيده سيف إزغير، بحفر في قناة نور، بتسيل جنب العرب، وده يوصل الضو للعرب، وفي لحظة مثل رمشة العين، طلعت من الغيوم الحمرا خيل إزغيرة مثل خفافيش الليل، آذانها طويلة، وظهورها محدبة، وحوافرها مدببة، كانت بتغرز حوافرها في روس الناس، والناس بتركض، والأطفال بتصيح، والنسوان بتشقق ثيابها وبانت عوراتها، هجت عالوديان، روس الناس مثل نوافير الميه، ما قطع قلبي إلا حسن وهو بقاوم فيها، غرزت حوافرها في راسه، كانت ودها تخطفه معها لفوق، وما قدرت، بعدين سحبت حوافرها من راسه وصار راسه مثل النبع، ويوم وصل الدم للبلاد طلع منها دود ظل يمشي في أثر الخيل، وحسن يمشي والدم بنزف منه حتى ارتمى في حضني، بعدها صحيت مثل المجنون»[3]، فالشكوى من ممارسات

(1) المتخيل والتاريخ، مرجع سابق، ص256.

(2) بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي، حميد لحمداني، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 1991، ص74.

(3) الرواية، ص102.

السلطة العثمانية: تحصيل الضرائب على الرغم من الفقر والمحل وسوء الأوضـــاع الاقتصـــادية، وإغلاق المدارس، والتجنيد الإجباري للقتال خارج الدولة، كل هذا دفع الناس إلى الاحتقان والرفض لهذه الممارسات الظالمة، ســواء على المســتوى الفردي أم الجماعي من خلال الثورة، ثم العوامل التي ساعدت على الإسراع في التنفيذ، بعد حدوث مستجدات لم تخطر في أذهان الذين خططوا للثورة[1].

تابعت الرواية مجريات الهيَّة في الكرك وكيفية التحضـير لها، دون أن نغفل أن الحدث تصنعه الشخصيات، فلا حدث بلا شخصية، والحدث كما يقدمه رشاد رشدي هو تصوير الشخصية وهي تعمل[2].

توزعت الشـخصـيات[3] في هذه الرواية إلى: شـخصـيات لها وجود تاريخي مثل الشـيخ بدر، سـامي الفاروقي، وشـخصـيات أخرى، مثل: رجوة، ومشـخص، وبعض الشـخصـيات التي فرضـها العالم الروائي من خلال العلاقات التي نشـأت بين هذه الشـخصـيات بعضـها مع بعض[4] بحكم التخطيط للثورة والاجتماعات، «فالرواية التاريخية عمل سـردي يرمي إلى إعادة بناء حقبة من الماضـي، بطريقة تخييلية، حيث تتداخل

(1) لمزيد من التفاصيل، راجع: الرواية: ص33، 83-83، 110-11، 130-132، 146-147.

(2) فن القصة القصيرة، رشاد رشدي، دار العودة: لبنان، ط2: 1975، ص30.

(3) ستفرد الدراسة مكانا خاصا للشخصية.

(4) لمزيد من التفاصيل، راجع: الرواية والتاريخ، مرجع سابق، ص133.

شخصيات تاريخية مع شخصيات متخيلة، أي أننا نجد حضوراً للمادة التاريخية لكنها مقدمة بطريقة ابداعية وتخييلية»[1]. ثم تتابع الرواية التطورات التي رافقت عودة أحمد من تركيا -حفيد حسن الذي استشهد بالهية- وتلقي الضوء على التحولات التي غيرت المجتمع الكركي، وما حل فيه من تغييرات ليست بالضرورة إلى الأفضل، والتي تشير إلى تغيرات في المجتمع الأردني عامة.

المفارقة أن أحمد درس الطب في تركيا، وهذه الأخيرة هي التي ثار أهله وأجداده ضدها، وكان كل طرف في خندق يقاتل الطرف الآخر لنيل الحرية والعدالة، لكنه عاد هذه المرة يواجه: البطالة، والفقر، وواحد من أبناء قريته، ينتظر عودته حتى ينتقم منه تحت مسمى الثأر.

الراوي والسرد

لم يقتصر تأثير التاريخ على الشخصيات حسب، إنما تجاوزه إلى كيفية رواية الحدث والسرد في الرواية؛ لهذا فإن الرواية تنطلق من الحاضر إلى الماضي ثم تسير بخطين متوازيين: الحاضر والماضي، ثم عودة إلى الحاضر إلى أن تنتهي الرواية، مع التركيز على متابعة أحمد أحد أحفاد الشهيد **حسن** الذي حكم عليه بالموت في الهيَّة.

(1) الرواية التاريخية وقضايا النوع الأدبي، سعيد يقطين، مجلة نزوى: عمان للصحافة والنشر، ع41/ 2005/ 1426/ ص82.

تروى بعض الأحداث وتقدم في رواية «**وادي الصفصافة**» بضمير الغائب الراوي من الخارج[1] «وصل حسن بيته جسداً، لكن روحه ما تزال تطوف فوق العرب، ترقب ما يدور، وتهامس خيالات الأصدقاء، وتبحث للأرض عن فرصة خلاص..»[2]، ويروى بعضها الآخر بضمير المتكلم الراوي من الداخل[3]، والتحول في السرد من الضمير الغائب إلى الضمير الحاضر يقتضيها تسلسل الأحداث الروائية وتطورها؛ فاطلاع الطبيب أحمد على صندوق جده **حسن**، الذي يحتوي على بعض الأوراق التي كتب فيها جده ما حدث، تروي الوالدة العجوز ما قالها حسن قبيل إعدامه لمحمد الذي أخذ الأوراق وأعطاها لابنه بعد أن كبر «هذه أوراق صغيرة كتبتها في السجن، وأشياء.. أعطيها لحسن الصغير، ودير بالك عليه وسلم على خضرا..»[4] فقدمتها الرواية كما رواها حسن بوصفه راويًا ومشاركًا في الأحداث «آه يا عمي، أنا شفت الموت الأحمر اليوم ويا ليتني مت، كانت خيلنا تعبانة من الكر والفر، طحنا عنها وفكينا سروجه، وتركناها

(1) عالم الرواية، رولان بورنوف، ريال اوئيليه، تر: نهاد التكرلي، دار الشؤون الثقافية العامة: بغداد، 1991، ص79-83.

(2) الرواية، ص71.

(3) لمزيد من التفاصيل، راجع: عالم الرواية، مرجع سابق، ص79-83، وبنية النص السردي، مرجع سابق، ص49.

(4) الرواية، ص224.

ترعى،. فكرنا المعركة انتهت، ما كنا نعرف أنه في ملعون والدين كان يقود العسكر..»[1].

وفي بعض المواطن تكفل شيخ طاعن في السن التقاه احميده[2]-وهو هائم على وجهه، خارج القرية- رواية ما غاب عن أوراق حسن[3] فكان يروي ما سمعه ممن شارك في الهية والحالة الأخرى التي تروي بضمير المتكلم، ما رواه شاب من القرية تجربة عاطفية مر بها للطبيب أحمد عن تجربته فكان يروي بضمير المتكلم، لأنه بطل التجربة وراويها أيضا. «خرجت يومها من القرية، كانت الشمس لا تزال توسوس لنفسها مغادرة النهار، أرمي الخطا بتثاقل، رأسي مطأطأ إلى الأرض، كنت يومها أغذ الخطا باتجاه الجنوب»[4].

إن الاطلاع على صندوق جده حسن الذي يضم بعض الأوراق ومقتنيات تعود إلى زمن الثورة، اقتضى أن يقرأ هذه الأوراق، ففتح الباب أمامه كي يروي الأحداث كما وردت في الأوراق، ومن وجهة نظره؛ بوصفه عنصرا فاعلا في الهية منذ بدايات التحضير لها، ومن أشد المتحمسين له، لا بل كان من أوائل من حرض على الثورة، وخطط لها.

(1) الرواية، ص187.
(2) ابن قرية أحمد واعتاد الجلوس معه بعد عودة أحمد من تركيا.
(3) الرواية، ص128-132، 199-203.
(4) نفسه، ص106.

إن المراوحة في رواية الحدث الواحد بضمير الغائب تارة وبضمير المتكلم تارة أخرى، يفسح المجال للإشارة إلى العلاقة بين الرواية والقارئ بما يعرف ب وجهة النظر[1]، والحديث عن الراوي من الخارج كما في الرواية بضمير الغائب، والراوي من الداخل إن رويت الأحداث بضمير المتكلم سواء أكانت الراوي تروي لشخصية أخرى داخل المتن الروائي، مثل أحميده أو كانت يوميات مثل يوميات حسن التي حرص على أن تصل إلى ابنه وحفيده من بعده.

إن البحث عن أجوبة على تساؤلات ملحة قاد الطبيب أحمد إلى هذا الصندوق بعد عودته من دراسة الطب في تركيا، فتمكن من معرفة الكثير من تفاصيل الهية، التي لا يعرفها إلا من شارك فيها، وعاش ظروفها الصعبة، وذاق مرارة الغربة والمعاناة في رحلة الموت من الكرك إلى دمشق، ومن دمشق إلى الكرك حيث المحاكمات الصورية، والحكم بالإعدام على مجموعة من المشاركين رميا من أعلى القلعة، أو طعنا بالحراب[2].

(1)عالم الرواية، 75، قاموس السرديات، جيرالد برنس، تر: السيد إمام، دار ميريت للنشر: القاهرة، 2003، ص153-154.

(2) لمزيد من التفاصيل، راجع: الرواية، ص190، 210، 216، 218، 220.

الشخوص

شارك في صناعة الحدث في «وادي الصفصافة» مجموعة كبيرة من الشخصيات، بالنظر إلى ضخامة الحدث، وكثرة المشاركين فيه، لكن يمكن التوقف عند مجموعة من الشخصيات الفاعلة في هذه الرواية، التي شغلت حيزا هاما فيها، وتتفاوت حضور هذه الشخصيات، بين شخصيات كان لها حضور تاريخي مثل بدر وهو (قدر المجالي) وسامي الفاروقي مثلا، وبين شخصية قد تبدو متخيلة لكن لها نظير في الواقع؛ لأن ثورة مثل ثورة الكرك كانت تضم شخصيات واعية كان دور في التحريض والتنظيم والمطالبة بالحقوق، والدعوة إلى الحرية، وإقامة دولة لها قوانينها الخاصة، مثل شخصية حسن، التي شارك في تقديمها شخصيات أخرى، مثل: الوالدة العجوز، أبو محمد، خضرا زوجته، الشيخ بدر، إضافة إلى حواراته مع الناس قبل إعلان الثورة وخلال التخطيط لها، كما أن الرؤيا أو الحلم تكفل بتهيئة المتلقي إلى ظهورها، والتنبوء بما سيحدث لها في المستقبل، فبات المتلقي ينتظر ماذا سيحدث لحسن وماذا ستكون نهايته، سواء أكان حسن صاحب الرؤيا أم (أبو محمد) الذي تكفل بتربية ابنه، مع الإشارة إلى ما ورد على لسان الراوي العليم، من وصف لشخصيته، التي حددت ورسمت بما يتناسب وبنية «وادي الصفصافة»، فلها دور في بناء الحدث وتطوره، ولها شبكة علاقات مع شخوص الرواية، فكانت

شـخصـية مركبة بحق، فلم تقدم دفعة واحدة، فهي مبثوثة على مسـاحة الرواية، منذ بدايتها ولغاية الصفحة الأخيرة[1].

من بين الشـخصيات التي لا تملك مساحة واسعة داخل الرواية لكن كان لها حضور فاعل في الأحداث، ودور مؤثر على الشخصيات بحواراتها الثريـة التي توضـح وجهـة نظرهـا، وفي الوقـت ذاتـه تمثـل وجهـة نظر المحيطين أو ممن عاشوا الظروف نفسها، لذا ظلت عالقة في الذهن، مثل: والـدة الطبيـب(العجوز) وأبو محمـد لمـا يتمتع بـه كـل واحـد منهمـا من سـمات إنسـانية وحضـور في المجتمع الضـيق الذي يعيش فيه، وإن كانت تتجاوزه بحسها الإنساني حين أرادت التبرع بالعنزة التي تشرب منها اللبن للانتفاضة.

ويتفاوت تقديم كل شخصية في الرواية باختلاف دورها في الرواية، إذا التزمت الرواية في تقديم شـخصـية الشـيخ بدر- قدر المجالي- بما عرف عنها من معلومات ظلت حاضـرة في أذهان الناس، الجانب النضـالي والإنسـاني والعاطفي، وحرمانه من عضـوية المجلس على الرغم من حقه فيه، وعن علاقته بزوجته التي ظل وفيا لها، ولم يتزوج على الرغم من

(1) لمزيد من التفاصيل، راجع: الرواية، ص24-26، 32-38، 43- 44، 65-68، 202، 114- 117، 156، 208-209، 217، 221، 223.

عدم إنجابها[1]، وعلى الرغم من انشـغالها بأمور جسـام إلا أن الرواية التفتت إلى علاقته العاطفية.

أما حسـن فقد ظلت شـخصـيته ماثلة في الأذهان، الدالة على رغبته بالتحرر، عن وعي ومعرفة، فهو المثقف الذي كان يقرأ الصـحف، ويتابع ما تنشره الصحافة في الخارج عن ضعف الدولة العثمانية، وهو يناقض ما كانت تشـيعه في ولاياتها العربية، وعن رغبتها في تجنيد أكبر عدد من أبناء العرب للحرب في أماكن بعيدة.

هذا الوعي هو الذي دفعه كي يكتب يومياته، خلال رحلة الموت، كي تظل شاهدة على ما حدت، وثيقة احتفت بها الرواية وشكلت مفصلا من مفاصلها، وحسن مثال الفارس[2] الذي يحمل مبادئ الفروسية والقيم من خلال الانتماء البدوي الذي يحفل بهذا ويمجد هذه القيم، لهذا اعترض على بعض الأعمال الانتقامية التي تسـيء للمبادئ التي كانوا ينادون بها، واعترض على تسـخير النسـاء للعمل عند العثمانيين[3]، ورفض كل أنواع الظلم بنبل وفروسية، وكأن الرواية أرادت بهذا تجسيد شخصية الفارس أو الفروسـية بهكذا شـخصـية وربما يمثل آخر الفرسـان؟ بعيدا عن الحسابات السياسية، وقد واجه الموت، صحيح أنه ليس خارقا للعادة،

(1) الرواية، 38- 40.
(2) الرواية، ص166
(3) نفسه، ص146.

وإنما قدمت شخصيته الدالة على الإنسانية، ومن خلال لحظات الضعف[1]، الخوف، الجوع، القلق، البرد، ومواجهة الموت فشهد إعدام الكثير منهم وخاصة الذي حاول أن يتقدم على خاله كي لا تفجع والدته فيه وهي قصة حقيقة[2].

حسن وقدر وجهان لعملة واحدة كل واحد يريد تحقيق العدالة والحرية، لكن لكل واحد طريقة ومنهجه، أبو محمد والوالدة العجوز، هما رأي الحكمة والتجربة والصبر والمعاناة، والإيثار، الخائن الذي وشى بمن شارك بالثورة وكان يتقاضى الأموال قبل الثورة وأثناء الثورة، لا يختلف عن الذي يستغل مصائب الناس حين يواجه أحدهم الثأر، أو يستغل حاجة الناس ويمارس السمسرة في الحاضر.. ويستغل أي فرصة لتحقيق الربح بعيدا عن الأخلاق والمبادئ.

ملاحظة على الشخصيات

هنالك شخصية مهمة جدا وكانت تعبر عن وجهة نظر مختلفة في الثورة وهي شخصية أبو سال، وجابر أفندي[3]، أنها شخصية واقعية ترفض أن يتم جر الناس إلى ثورة لا يعرف نهايتها أو نتائجها، محيلا ذلك إلى أوهام

(1) نفسه، ص195.
(2) نفسه، ص222.
(3) نفسه، ص41، 114.

شخصية عند بدر- ربما هي طموح لا يملك التعبير عنه إلا بهذه الطريقة- الذي كان يطمع بأن يقيم دولته بأي ثمن، والثورة هي طريق ذلك، لذلك عارض أبو شـوكات الثورة، لكنها عندما اندلعت لم يغيب عنها وإنما شـوهد يحمل بندقية ويمارس ثورته بطريقته- كان أبو شـوكات يمثل صوت الحكمة، والخوف بشكل عام على الدولة الإسلامية والخوف من تفتيتها، وكان يمتلك وعيا مسـتقبليا، على الرغم من خوفه من تدخل الأجنبي لاحقا ليمزق الدولة الأم، وهذا التيار ما يزال يدافع عن دولة الخلافة أو الدولة الإسلامية.. وله أتباع حتى هذه اللحظة ويؤمنون به.

المكان

بالاستفادة مما كتبه باشلار[1] عن المكان وجمالياته، وبالاستفادة مما كتب حول هذا العنصـر الروائي، مهما اختلفت المصـطلحات سـواء أكانت: صـورة المكان في الرواية، أو الفضـاء أو الحيز[2]، فإن المكان له

(1) جماليات المكان، غاستون باشلار، تر: غالب هلسا، ط2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر: بيروت، 198ط2، 1984.

(2) لمزيد من التفاصيل، راجع: بنية الشكل الروائي، الفضاء، الزمن، الشخصية، حسن بحراوي، المركز الثقافي العرب: بيروت، الدار البيضاء، ط2، 2009. وجماليات المكان في الرواية، أحمد زياد محبك، 6 حزيران، 2005، موقع ديوان العرب على النت رابط الموقع:

حضور في الرواية الأردنية بشكل عام، فكان يتسلل إليها في ثنايا الأحداث: فتارة يحضر تاريخ المكان كما في روايتي (الشهبندر) و(القط الذي علمني الطيران) لهاشم غرايبة وفي هاتين الروايتين إشارة إلى تاريخ عمان وإربد على التوالي، وقد سبقه زياد القاسم حين حفر عميقا في تاريخ عمان في روايته أبناء القلعة وسميحة خريس في دفاتر الطوفان، وتارة ثانية يكون تاريخ المكان الدعامة التي تقوم عليها الرواية كما (رواية تغريبة قرية) لمحمد نايل عبيدات.

والسؤال: كيف ظهرت الكرك مكان الثورة، في هذه الرواية؟ و هل طغى التاريخ على المكان؟

لم تقدم الرواية للكرك صورة فوتوغرافية جامدة، ولم تكن مجرد خلفية للأحداث، لكن الحدث التاريخي، طغى على وصف المكان، وحدد معالمه، وظل مسيطرا على الرواية.

ويمكن للمتلقي التوقف عند أربعة أماكن كانت كفيلة بإظهار الكرك من خلال التاريخ، أو تاريخ الكرك وكأنهما متلازمان:

---

https://www.diwanalarab.com/%D8%AC%D9%85%D8%A7%D9%84%D9%8A%D8%A7%D8%AA%D8%A7%D9%84%D9%85%D9%83%D8%A7%D9%86-%D9%81%D9%89

والمكان ودلالته في الرواية المغاربية المعاصرة، عجوج فاطمة الزهراء، رسالة دكتوراه، جامعة جيلالي ليابس/ سيدي بلعباس، 2018.

1. الصندوق

الذي يشبه صندوق بندورا «تلامس يداه الصندوق، وكأنه جسد ميت، رائحة المكان ثقيلة، وهذه الأوراق الصفراء أحكمت في صرر قماشية كأنها الأكفان. مسجاة في حفرة خشبية لم تغادر مكانها منذ زمن بعيد. غبار كريه، ورائحة بارود متعفنة.. رشقات دم بشري اسودت من النسيان، أشباح أرواح تتفلت»[1] الذي انفتح على التاريخ المنسي والمهمش، على أوراق صفراء ملطخة بالدماء تروي ما حدث لمن ألقي القبض عليهم، ووصفت رحلتهم –رحلة الموت – من الكرك إلى دمشق ثم العودة إلى الكرك، لكنهم خلفوا وراءهم خمسة أعدموا بالرصاص في دمشق، وفي الكرك وبعد المحاكمة الصورية، صدر الحكم على من شارك بالثورة الموت شنقا أو الموت رميا من أعلى القلعة، لقد انفتح على أشباح الماضي، ولا عجب أن الوالدة (العجوز) عانت من الأرق في الليلة التي فتح فيها أحمد الصندوق، وكأن أرواح ضحايا الهية خرجوا وحاموا حول المكان: البيت، الشارع، المدينة، الأردن، والموت من أعلى القلعة يعني فيما يعنيه المرور بالصفصافة التي شهدت لحظة سقوط المحكوم عليهم بالموت، فينتقل المتلقي إلى المكان الثاني وهو:

(1) الرواية، ص14.

2. الصفصافة

التي امتدت تطاولت في السماء كالقلعة التي تحرسها، «طلعت بالأرض قبل الدولة العثمانية»[1] هكذا يراها أهلها راسخة الجذور وعميقة، وعمرها يمتد إلى مئات السنين، ثم تعالت واتسعت فأصبحت بحجم الكرك والوطن، فشهدت عذابات المتهمين، ولحظات إعدامهم، لكنها ظلت راسخة وشامخة. أما المكان الثالث، فهو:

3. القلعة[2]

التي كانت مجرد حامية منزوية في سراديب السلطان، ولا تذكر إلا عند جمع الضرائب، أو جمع الجنود لكنها- كما يراها أحمد- الملاك؛ لذا فقد حضرت بقوة في سياقات مختلفة على لسانه:

وهو يروي تاريخ المدينة لزوجته التركية حين نظر إلى الوادي السحيق المحيط بالقلعة التي شهدت على ابني إبراهيم الضمور اللذين قدمهما هذا الأخير قربانا للكرامة من أجل الحفاظ على دخيل الكرك الشيخ قاسم الأحمد القادم من نابلس فرفض إبراهيم الضمور تسليم دخليه إلى إبراهيم باشا، ثم يستحضر لمعان سيف صلاح الدين الأيوبي وكأنه يراه عيانا حين وضعه بمكان ما من القلعة كي يتوضأ، ثم يرتد إلى تاريخ المدينة العتيق إلى ميشع وهو يجر واحد من الخونة ممن تعاون مع

(1) نفسه، ص218.

(2) الرواية، ص178-183.

العبرانين، مشـهد صـغير، لكنه يؤكد للراوي الحفيد ولنا جميعا أن الخونة يتوالدون فمنهم من كشـف نقاط ضـعف الثورة، وكان سببا في زيادة أعداد الضحايا. والمكان الرابع فهو:

4. **شجرة التين**[1]

التي أحضرها حسن من دمشق فزرعت بالقرب من البئر في ساحة الدار الخارجية للشـهيد، فكانت المكان المفضـل للزوجة وللوالد وللابن وللحفيد من بعد، فهي ليسـت مجرد تينة يسـتظل الناس بظله، ويأكلون ثمرها، لقد تحولت إلى المكان الحميمي الذي يجتمع فيه الزوجة والوالد والحفيد فيما بعد، المكان الذي يضمد جراح الماضي، ويبعد شبح الحزن وشـبح الحداد على كل من قضـى شـهيدا أو سـجينا، في هذا المكان يستحضرون سنة الهية وما حدث فيها، لكن هذا الماضي لا يشغلهم عن هموم الحاضـر بكل ما فيه من فقر وبطالة وثأر.. ألخ، ولا عن فلسـطين، ولا عن العراق.

فالمكان التاريخ كان يجمع خيوط اللعبة السـردية بطريقة أو أخرى، ويعمل على ربطها ربطا محكمـًا، سيما الحدث.

(1) الرواية، 30- 31.

الخاتمة

- رواية تمزج بين الماضي الذي يرتكز على الوثيقة والنصوص الشفاهية، والحاضر المبني على جزء من الماضي وآخر متخيل.
- الرواية تعتمد على حدث الهية، لكنها تتجاوز هذا الحدث إلى بناء نص روائي متكامل من حدث، وشخصيات، وزمان ومكان.
- ابتعدت في رسم الشخصيات عن ادعاء البطولة أو الأسطرة، وإنما شخصيات مبنية بناء محكما يناسب بنية الرواية، فلا افتعال، ولا مجال للصدفة.
- ظهر المكان بصور مختلفة وحمل دلالات جديدة، بعيدا عن الديكور أو المكان الذي شهد الحدث.
- المراوحة بين الماضي والحاضر له علاقة بالوعي الذي يحكم شخصيات الرواية.
- لقد تضافرت الأوراق المكتوبة منذ زمن، وأخفاها حسن في صندوق، مع الرؤيا، والحوارات، والأغاني، والمرويات الشفاهية، والسرد بضمير المتكلم تارة، وبضمير الغائب تارة أخرى على بناء عالم روائي يراوح بين الماضي والحاضر.

المصادر والمراجع

1. بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي، حميد لحمداني، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 1991.
2. تغييرات التاريخ أو كتاب الضحك والنسيان، كاتارينا ميليتش، ترجمة: أمل الصبان، فصول الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد 67 صيف- خريف 2005.
3. جماليات ما وراء القص دراسات في رواية ما بعد الحداثة، بان مانفريد، ترجمة: أماني أبو رحمة، دار نينوى: سورية، 2010.
4. رواية التاريخ المنسي، مهدي نصير، الدستور، 28/ 6/ 2013.
5. الرواية التاريخية وقضايا النوع الأدبي، سعيد يقطين، مجلة نزوى، مؤسسة عمان للصحافة والأنباء والنشر والإعلان، العدد41/ اكتوبر2005.
6. رواية الرواية التأريخية، تسلية الماضي، ليندا هتشون، ترجمة: شكري مجاهد، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، المجلد12/ العدد2/ صيف 1993.
7. الرواية والتاريخ: طريقان في كتابة التاريخ روائيا، محمد القاضي، مجلة علامات، نادي الأدبي الثقافي بجدة، الجزء28/ المجلد7/ 1998.
8. الرواية وإعادة تحبيك التاريخ، نادر كاظم، البحرين الثقافية، المجلد12/ العدد41/ مارس 2005.

9. سجل المحكمة الشرعية الكرك، حجة13، 13جمادى الثاني هـ، 1912
10. سردية التاريخ وتاريخية النص الأدبي، أمينة رشيد، فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ع67/ صيف – خريف 2005.
11. السرد التاريخي والسرد الروائي: بحث في مستويات الخطاب، عبدالرحيم الحسناوي، مجلة العاصمة: كيرالا، مج9/ 2017.
12. فن الشعر، أرسطو طاليس، تر: عبدالرحمن بدوي، دار الثقافة: بيروت، 1952.
13. فن القصة القصيرة، رشاد رشدي، دار العودة: لبنان، ط2: 1975
14. قاموس السرديات، جيرالد برنس، تر: السيد إمام، دار ميريت للنشر: القاهرة، 2003.
15. الكتاب الذهبي للثورات العربية، منير الريس، دار الطليعة، بيروت: لبنان، 1969.
16. عالم الرواية، رولان بورنوف، ريال اوئيليه، تر: نهاد التكرلي، دار الشؤون الثقافية العامة: بغداد، 1991.
17. المتخيل والتاريخ، ومفارقة الهوية في كتاب الأمير لواسيني الأعرج، إدريس خضراوي، فصول/ العدد71/ صيف- خريف/ 2007.
18. المتخيل التاريخي في رواية «الأمير» لواسيني الأعرج، سماح بن خروف، مجلة القادسية، المجلد الخامس عشر/ ، العدد2/ 2015.

19. من النص إلى الفعل، أبحاث التأويل، بول ريكور، ترجمة: محمد برادة وحسان بورقية، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، 2001.
20. نظرية الرواية والرواية التاريخية، فيصل دراج، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 1999.
21. الوجود والزمن والسرد، بول ريكور، ترجمة: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي: بيروت، 1998.
22. وادي الصفصافة، أحمد الطراونة، وزراة الثقافة، مكتبة الأسرة الأردنية، 2012.

فهرس المحتويات

المقدمة..... 7

قراءة في قصيدة صور لشوقي بزيع..... 10

إطلالة 11

المصادر والمراجع..... 33

النص التراثي في سيد العتمة لربيع جابر **34**

المقدمة..... 35

قراءة التراث والتفاعل معه..... 48

النص التراثي في سيد العتمة..... 53

تصنيف النصوص التراثية..... 54

المصادر والمراجع..... 77

«صورة الأب» و«أفول» للشاعر عبود الجابري بين سطوة الماضي وخيبة الحاضر 80

المصادر والمراجع..... 91

واحدية المكان وتعدد وجهات النظر..... **92**

القط الذي علمني الطيران نموذجا..... **93**

إضاءة..... 93

وجهة النظر اصطلاحا 97

وجهة النظر في الرواية 99

واحدية المكان 105

محاولة تركيب 113
المصادر والمراجع 120
المفارقة في «تغريبة قرية» لمحمد نايل عبيدات حين يتسلل التاريخ إلى الرواية ... 123
تمهيد 123
سنة الطوق 123
سنة الأحداث 125
تغريبة قرية والذاكرة الشعبية 126
ملامح القرية الأردنية في الرواية 128
حضور المفارقة في الرواية 130
المفارقة اصطلاحا 132
المفارقة في تغريبة قرية 134
نماذج من المفارقات في الرواية 135
من المفارقة الدرامية في الرواية 142
الخاتمة 145
المصادر والمراجع 147
الغناء عند حبيب الزيودي.. حين يغني راهب العالوك نماذج مختارة 148
مبتدأ 149
الغناء - الحياة 149
الغناء والمكان 152
ثيمة الشعر عند حبيب الزيودي نماذج مختارة 158

مفتتح.....159
الشعر والخمرة والمرأة.....159
الشعر - الوطن.....161
العالوك والشعر.....163
الاستباق في يوم خذلتني الفراشات لزياد محافظة.....168
الاستباق في العمل الروائي.....169
يوم خذلتني الفراشات.....174
غياب الأب – حضور الابن.....175
الاستباق في يوم خذلتني الفراشات.....179
الاستباق الإطار.....180
حادثة القتل ونسيج الرواية.....187
الاستباقات المضمنة.....191
عبارات الوالد.....191
عبارات منذر الفاتح.....193
الاستباق والتجربة العاطفية في الرواية.....194
الخاتمة.....201
المصادر والمراجع.....202
أناشيد الفارس المهزوم لمهدي نصير من تجليات العشق إلى لحظة الموت.....205
بداية.....205
من العتبة إلى النص.....207

أناشيد الفارس العاشق.....210
السيدة الأسطورة 210
طقوس البوح.....216
أناشيد الفارس المهزوم 221
النشيد الثاني من أناشيد الفارس المهزوم 223
حتمية الهزيمة 230
نشيد الفارس المقتول.....232
بداية الانهيار.....236
رقصة الوداع الأخير.....244
الخاتمة.....250
المصادر والمراجع العربية والمترجمة 251
الرواية والتاريخ في رواية وادي الصفصافة لأحمد الطراونة.....255
مشكلة الدراسة وأهميتها.....255
مسوغات الدراسة 257
فرضيات الدراسة.....258
منهج البحث 259
تجنيس الرواية.....259
مرجعيات الروائي ومصادره.....265
هاجس الهوية والجوانب الإنسانية.....268
الخطاب الروائي في «وادي الصفصافة» 272

الحدث 272
الراوي والسرد 276
الشخوص 280
ملاحظة على الشخصيات 283
المكان 284
الخاتمة 289
المصادر والمراجع 290