جماليات السرد الجمعي في مجموعة "روج أبيض" لزاهر الغازيابى

مقدمة:

في هذا الجزء من الدراسة، نلقي الضوء على القصص التي يظهر فيها الراوي كشخصية من ضمن الشخصيات في العالم المتخيل. وكون الراوي شخصية في هذا العمل يحتمل ثلاثة أوجه: إما أنه يستخدم ضمير المتكلم الجمع "نحن" وفي هذه الحالة يروي ما يحدث له ولمجموعة أخرى من البشر قد تكبر أو تصغر. وهنا نجد أن الذات الراوية مندمجة مع الذوات الأخرى لأنهم جميعاً يعيشون في نفس الموقف/ الوضع، أو يواجهون جميعاً قوى خارجية بعينها. والوجه الثانى أن يكون الراوي الشخصية الرئيسية وربما الوحيدة في العالم المتخيل. وهنا نجده يتكئ على ضمير المتكلم المفرد لكي يؤكد تفرده وأن الموقف الذي يوجد فيه يختص به وحده في أكثر الأحيان، أو به وبشخصية أخرى قريبة منه، وفي هذه الحالة لا يستخدم ضمير المتكلم الجمع مطلقاً. أما الوجه

الأخير، فيتمثل في أن الراوي مجرد شاهد عيان أو مجرد شخصية ثانوية في العالم المتخيل، وبالتالي ينصب الاهتمام السردي على شخصية أو شخصيات أخرى، ولا يظهر دور الراوي إلا في صياغة أحداث العالم المتخيل بأسلوبه وما يصاحب هذه الصياغة من تحوير في المنظور المروية منه الأحداث. سنسمي الراوي في الوجه الأول: **الراوي الجمعي**، وفي الوجه الثاني: **الراوي المركزي** وفي الوجه الثالث: **الراوي الهامشي**.

الراوي الجمعي:

عندما نتمعن في مجموعة "**روج أبيض**" لزاهر الغازيابي نجد أن كل قصص النصف الأول المروية بضمير المتكلم يسيطر عليها ضمير المتكلم الجمع "نحن" وهذا الضمير لا يقدم مجاناً، وإنما يخدم غرضاً جمالياً بالتأكيد. فالذات الفردية هنا ليس لها وجود وإنما تمّحي أو تتماهي في الذات الجمعية التي تشمل كل أفراد العالم المتخيل. حيث إن هؤلاء الأفراد يجدون أنفسهم في موقف واحد يشملهم كلهم،

وعليهم أن يتعاونوا لكي يواجهوا هذا الموقف. وبالتالي فإن هذا الموقف يؤثر على طبيعة السرد، ويجعل أي شخص مؤهلاً للتعبير عن رؤية الجماعة.

في قصة **"حسرة الجمال"**، ينضم الراوي إلى الجماعة لأول مرة، ولذلك نجده لا يندمج اندماجاً تاماً في هذه الجماعة، وإنما يستخدم أحياناً ضمير المتكلم المفرد ليدل على أنه ما زال لا منتمياً بعد لهذه الجماعة. ويبدأ الراوي القصة بتأكيد هذه الحقيقة. والبداية القصصية "تكبل" النص القصصي كله وتجمع أطراف الخيوط الدلالية التي تمتد في نسيج النص ككل تلك الخيوط التي تتحكم في النص بطريقة شبه حتمية: **"كانت المرة الأولى، التي أقوم فيها برحلة إلى مدينة (أبو سمبل)، مع زملاء الجامعة، ينساب بنا (الأتوبيس) فوق عباب الصحراء الممتدة، سفينة ضلت طريقها وسط المحيط، لا فنار".**

فالراوي هنا يؤكد أنها المرة الأولى التي ينضم فيها إلى الجماعة التي تقوم بالرحلة. كما أن هذه الجماعة تتكون من

مجموعة زملاء، وليسوا أصدقاء، مما يوحي بسطحية العلاقة التي تربط الراوي بهم. كما أن الراوي يركز على تيمة الصحراء الممتدة، التي توحي بالضياع والتشتت وإمكانية الموت. والذي يؤكد ذلك التماثل الذي يقيمه الراوي بين الأتوبيس والسفينة، الصحراء/ المحيط، الانسياب/ الضلال [الضياع]. وهذا التماثل يمتد في خلفية القصة ككل، بل هو أهم تيمة يركز عليها الراوي في عملية السرد. ومن الملاحظ أن هذه البداية مروية من منظور خارجي، بمعنى أن أي أحد في موقع الراوي أو بجانبه يمكن أن يصف ما أمامه. وكون الراوي يقول إن هذه أول مرة له يقوم فيها برحلة مع زملائه لا يدل على منظور داخلي، وإنما يقع أيضاً في إطار المنظور الخارجي. وقرب نهاية البداية يميل الراوي إلى استخدام المنظور الذاتي، ذلك المنظور الذي يجلب حالة مشابهة من خارج العالم المتخيل ويماثلها بما في العالم المتخيل. فالسفينة والمحيط لا يوجدان في العالم المتخيل، وإنما يستحضرهما الراوي من خارج هذا العالم ليعقد مقارنة وثيقة بين ما يراه وما توحي به الأشياء المجلوبة

من خارج العالم المتخيل. وهنا نجد أن هذا المنظور الذاتي يقوم بوظيفة تنبؤية، أي إنه يجعلنا ندرك أن نهاية الأشخاص في هذا العالم المتخيل لنا تكون حسنة، فغياب الفنار هنا يرمز إلى الضياع وربما التلاشي، فهنا ندرك أن غياب الفنار يماثل غياب الدور المفترض أن يقوم به المرشد في هذه الرحلة. فنتوقع أن يكون المرشد هنا كائناً هشاً لا يحمل من المرشد الحقيقي إلا اسمه، والذاتية في هذا المنظور هنا لا ترتبط بالراوي وحده وإنما ترتبط بكل أفراد الرحلة وبإحساسهم بأنهم في مهب ريح الضياع التي تتلاعب بهم كيفما تشاء.

بعد ذلك ينتقل الراوي إلى مجموعة من المناظير المختلفة والمتشابكة لكي يصور مشهداً متعدد الجوانب. فيبدأ بإظهار منظوره الداخلي لكي يبرز أثر المنظور الذاتي السابق عليه. فالصحراء الشاسعة وغياب الدليل يولدان في نفس الراوي الإحساس بالعطش بكل ما يستتبعه هذا الإحساس من إيحاءات ودلالات. وهذا المنظور الداخلي يولد منظوراً خارجياً يقوم به الراوي بالإشارة إلى نفسه، فيصف كيف أنه يحاول، من خلال حركة يديه، أن يروي هذا

العطش دون جدوى. وهذا المنظور الخارجي يؤدي بدوره إلى منظور ذاتي حيث يرى الراوي وزملاؤه المياه تتلألأ في الصحراء. وكون هذا المنظور ذاتياً ينبع من أنه لا يوجد ماء في الصحراء، وإنما حلوقهم الظامئة تجعل عيونهم ترى الماء، الغائب بالتأكيد، وهذا المنظور الذاتي يؤدي بدوره إلى منظور خارجي على المجموعة بأكملها. حيث إن رؤيتهم للماء تجعلهم يقومون بحركات جسدية تظهر رد فعلهم إزاء هذه الرؤية. بعد ذلك يتكشف منظور داخلي جمعي يظهر اكتشاف المجموعة أن هذا الماء مجرد سراب لا يروي عطشاً ولا يبلل الشفاه الظامئة ثم يستخدم الراوي منظوراً خارجياً على المجموعة كلها ليظهرنتيجة المنظور الداخلي السابق، فالشفاة تركن إلى الجفاف بعد أن يئست من العثور على ماء. ثم ينتقل الراوي إلى منظور خارجي آخر، ولكن على إسماعيل مقرر الرحلة أن يعقد مقارنة مضمرة بين ما هم فيه وما يقوم به ذلك الـ (إسماعيل). والصياغة اللغوية لهذا المنظور الخارجي الأخير تدل على براعة من الراوي الذي يستهجن ما يقوم به إسماعيل ولكن بطريقة مضمرة.

فالراوي يقول إن إسماعيل (يؤدي) دور المرشد، وكأنه على خشبة مسرح يؤدي دوراً دون أي حماس أو دون أن يندمج في هذا الدور. فهو مجرد مؤدٍ لدور المرشد. وهذا الأداء يتضمن لفت انتباه المجموعة إلى ما يرونه أو بالأحرى ما يراه هو فقط، فهو يستخدم منظاراً مكبراً لكي يرى ما يقع "أمامهم" وهذا المنظور يدل على أن ما يقوم إسماعيل بوصفه يقع في إطار أو أفق رؤية إسماعيل فقط، دون أن ترى المجموعة شيئاً. ومن الملاحظ هنا أن هذا المؤدي لا يهتم بما وصل إليه حال المجموعة، وإنما هو يؤدي دوره بعيداً عن الإحساس بمعاناة أفراد المجموعة وبالتالي، فبالرغم من أن الراوي يستخدم منظوراً خارجياً لكي يصف إسماعيل، فإن هذا المنظور الخارجي– الذي يفترض فيه الموضوعية- يوحي بانتقاد حاد للدور الباهت لذلك الـ (إسماعيل).ومن الجدير بالذكر هنا أن الراوي يكرر جملة "تمر لحظات" بعد كل كلام لإسماعيل ليؤكد على مرور الوقت وأن إسماعيل لا يهتم بما هم فيه حيث إن الوقت يمر وعطشهم يتزايد دون أن يتغير موقف إسماعيل. مما يوحي

بالانفصال بين إسماعيل ذلك الذي يؤدي دور المرشد أو القائد وبين المجموعة أو الرعية. ومن الملاحظ هنا أن المناظير المختلفة التي يستخدمها الراوي تبنى على بعضها، فكل منظور يستلزم الآخر ويؤدي إليه في نوع من الترابط والتتابع يضفي على القصة نوعاً من (الهارمونية) والاتساق. وهذا الترابط يتضح في شكل الكتابة أيضاً. فالراوي لا يستخدم النقطة إلا نادراً، ويميل إلى استخدام الفاصلة كثيراً، مما يوحي بعدم وجود أية فواصل في عملية السرد، وإنما هو كل متناسق ومتتابع. ومن اللافت للانتباه هنا أن الراوي يستخدم النقطة عندما يجيء ذكر إسماعيل أو عندما يتحدث ذلك الـ (إسماعيل) وكأن الشكل الكتابي يعكس ما يوجد بين إسماعيل وبين باقي المجموعة من تنافر وتضافر في الاهتمامات وتباين في الاتجاهات والمواقف.

بعد أن ينهي إسماعيل كلامه، ينتقل الراوي إلى منظور خارجي لكي يؤكد إيحاءات "النقطة". وهذا المنظور يتراوح ما بين نقل ما تفعله المجموعة وما يفعله إسماعيل. فيصف الراوي كيف أنه وزملاءه يرمقون ذلك الـ (إسماعيل) الذي

لا يهتم بهم. ثم ينتقل إلى جانب آخر من المنظور الخارجي ليصف رد فعل إسماعيل إزاء "رمقهم" له. فهو هنا يتخلى عن "دور" المرشد ويتقمص دور القائد الذي "يأمرهم"، بكل ما يحمله فعل الأمر من معان ودلالات، أن يضعوا الحصى الأملس تحت ألسنتهم. أما إسماعيل فيأمرهم أن يضعوا الحصى تحت ألسنتهم، لكي "يخفف" عنهم الإحساس بالعطش. ولكن هذا الحل ليس حلاً واقعياً، بل هو حل عشوائي. فمن المفترض في "مرشد" الرحلة أن يكون على وعي بكل ما يمكن أن يحتاجه أفراد الرحلة وبكل مخاطر الطريق وأسلوب تفادي هذه المخاطر. أما إسماعيل هنا فلا يحتاط للحرارة الشديدة وبالتالي الظمأ القاتل لأفراد الرحلة. وعدم الاحتياط هنا يدل على استهتار ولا مبالاة من جانب إسماعيل الذي يقلد نفسه منصب القائد، بكل ما يحمله الفعل "يقلد" من إيحاءات، حيث إن الفاعل هو المفعول هنا.

إذا كان الراوي حتى الآن يصور مشهدين من العالم المتخيل، مشهداً خاصاً به وزملائه ومشهداً خاصاً بإسماعيل مرشد/قائد الرحلة، فإنه ينقلنا مع نهاية القصة إلى مشهد ثالث

لا ينتمي إلى عالم البشر، وإنما إلى عالم "الجِمال"، تلك الحيوانات الصابرة المحتملة التي تفقد كل صبرها ولم تعد تحتمل العطش في الصحراء القاحلة التي تزهق الأرواح. وهذا المشهد الأخير يأتي بمثابة معادل أو موازٍ سردي لما يحدث في العالم المتخيل. وهذا المعادل السردي يلقي الضوء على الحدث القصصي من خارجه، أي أن الراوي يقوم بربط ما يدور داخل العالم المتخيل من أحداث بين أفراد هذا العالم وما يقع خارج هذا العالم أو على حوافه في الطبيعة المكانية التي يتمحور الحدث حولها ويكتسب منها طبيعته ودلالاته. فهنا نجد أن الراوي يصور مجموعة من الجمال التي لم تعد تحتمل الصحراء، بالرغم من أن الجمال ترتبط في لا وعينا الجمعي بالصحراء لأنها أكثر قدرة من كل الحيوانات على التكيف مع الصحراء والعطش. وكون الراوي يورد هذه الجمال على خلاف ما اعتدنا عليه يدل على أن هذا الراوي يرمز بها إلى أشياء ومعان أكبر من دلالاتها التقليدية: **"يتلفتون، يطيلون النظر، يهطلون الدموع، يضجون، ينزفون من الشرج، ويستفرغون من الأشداق دماً غزيراً،**

يترنحون، رؤوسهم تتساقط، واحداً تلو الآخر، ينفجر، يتلاشى، تتشقق الأرض، شجرة نخيل تنبت، ولم يزل المشهد هكذا، يتكرر، حتى لاح معبد (رمسيس الثاني) تحلقنا، ننتظر تعامد الشمس".

فالجمال هنا يطيلون النظر ثم يهطلون الدموع، وكأن نظرهم الذي طال كان محاولة متأنية لتدبر الموقف الذي صاروا فيه أو إليه، ومقارنة ما هم فيه بما "يجب" أن يكونوا عليه. ومن الواضح أن هذه المقارنة قد رسبت إحساساً بالمرارة والألم في نفوسهم، وبالتالي بدؤوا يهطلون الدموع التي يمكن أن تخفف قدراً من ألمهم ومعاناتهم. وهذا الإحساس وصل إلى ذروته لدرجة أن كل شراييهم وأوردتهم تنفجر لينفذ الدم من الأشداق والشرج معلناً التمرد على كل ما/من أدى إلى حالة المهانة والانكسار والذل وتحميلهم بما لا يطيقون لمجرد رغبة "الجمّال" في جعلهم على هذه الحال.

من الملاحظ هنا أن الراوي يشير إلى "تشقق الأرض" وكون الجمال في الصحراء، يعني أن الأرض التي يقفون عليها لا تتشقق لأنها رمال غير متماسكة. لذلك فإن التشقق هنا يمكن أن يدل على أن دماء الجمال قد جعلت هذه الرمال تتماسك وتصير أرضاً طينية صلبة، وبالتالي تتماسك الرمال نتيجة للتضحية الفادحة التي قامت بها الجمال. وهذه التضحية وهذا الإنبات المترتب عليها يمكن أن نؤولهما على أن تغيير الحالة الراهنة والخروج من المأزق الذي نحن فيه، بكل ما تحمله كلمة المأزق من دلالات، لا يمكن أن يتم إلا من خلال القيام بفعل "إيجابى"، حتى ولو كان دموياً، لكي تحقق الراحة النسبية لمن يأتي بعدنا.

من الملاحظ أن الإنبات، وبالتالي الحياة الجديدة التي تقضي على الممات المقيم وتفتت هذه "الإقامة" من داخلها، يتم من خلال عالم الحيوان، دون عالم الإنسان. فالجمال أكثر حساسية من بني الإنسان، وبالتالي فإنها لا تقبل الوضع الراهن. في مقابل ذلك، نجد أن بني الإنسان لا "يستطيعون" أن يتخلصوا من الوضع المفروض عليهم. فالجمال تثور

على "الجمّال" الغائب الحاضر، بينما لا يفكر بنو الإنسان في الثورة على المرشد/ القائد الذي يعيش في عالم مختلف عن عالمهم، عالم لا يبالي باحتياجاتهم ولا بمعاناتهم.

ويختم الراوي القصة باستخدام منظور خارجي على نفسه وزملائه الذين يتحلقون حول معبد رمسيس الثاني في انتظار تعامد الشمس. من المعروف أنه لا يوجد في العمل الفني شيء عفوي أو مجاني. فكل كلمة في هذا العمل تخدم غرضاً فنياً معيناً وتسهم في إثراء شبكة العلاقات الدلالية الممتدة في كل ثنايا العمل. لذلك علينا أن نربط بين "تعامد الشمس" على تمثال رمسيس الثاني وبين الشمس المحرقة التي أدت إلى تضحية الجمال وأوشكت أن تؤدي إلى موت كل أفراد الرحلة. فإذا كانت الشمس الأولى تدل على قمة العبقرية والتقدم التكنولوجي والفني كما تدل على الرغبة في تخليد زعيم كبير حقق أمجاداً كثيرة لبلاده، فإن الشمس الثانية لا تدل إلا على القهر والقمع وعدم ارتباط المقدمة والنتيجة، فالمجموعة تقوم برحلة استمتاع وتعيد تنشيط الروح والنفس والعقل، وبالتالي ترمز إلى قوة علوية تمارس

سلطتها بعشوائية ودكتاتورية على كل من تحتها، لدرجة أن الجمال تتمرد على هذه القوة لتنزف الدمع غزيراً حتى تخرج شجرة النخيل إلى النور، تلك الشجرة التي ترمز إلى الاستقامة والاستطالة، وبالتالي إلى الكرامة التي يفتقدها الراوي وزملاؤه، وكذلك تفتقدها الجمال بالطبع، كما أن الحالتين المختلفين للشمس، تدلان على أن الراوي وزملاءه حينما "فشلوا" في القيام بأي شيئ يقضي على تسلط ولا مبالاة المرشد/ القائد الذي يأمرهم بوضع الحصى تحت ألسنتهم كمسكن أو حل مؤقت لا بقضاء على العطش المستشري في حلوقهم –يدلان على أنهم حينما فشلوا في ذلك اتجهوا إلى الماضي لكي يغرقوا فيه ويوهموا أنفسهم بأنه طالما أن أجدادهم صنعوا المعجزات، فإنهم يكفيهم ماقام به الأجداد، دون أن يلتفتوا إلى حاضرهم أو مواجهة ما يجثم على أرواحهم في هذا الحاضر.

علينا الآن أن نربط بين العنوان وبين القصة التي يعنونها. يتكون العنوان من مركب اسمي يشتمل على مضاف ومضاف إليه (**حسرة + الجمال**). والحسرة هي شدة

التلهف والحزن. أي إنها تدل على حالتين مترابطتين؛ فشدة التلهف تدل على التطلع والطموح والرغبة في تحقيق شيء غير موجود على ساحة الواقع، وعدم تحقيق هذا الشيء يولد الحزن في النفوس أو العقول التي ترغب في هذا الشيء. والمؤلف لا يربط هذه الحسرة ببني الإنسان الذين يظهرون في العالم المتخيل للقصة، وإنما بالجمال، تلك الكائنات الصبورة جداً لدرجة أن البعض يظن أنها لا تحس وبالتالي لا تتألم ولا تطمع مثل البشر. كما أن الجمال يأتون في القصة كتنويعة جانبية يعزفها الراوي لكي يقابل بين عالمين. من المعروف أن وجود العنوان في نقطة معلقة فوق النص يجعله يتميز مكانياً وبالتالي يحتل أعلى درجة على سلم الدلالة في النص، أي أن العنوان يحتل مكانة ذات بروز دلالي خاص في النص. وكون المؤلف يتخذ من تلك التنويعة الجانبية عنواناً للنص بأكمله يجعلنا نلتفت إلى الأهمية الدلالية للعنوان وأثرها على التصور الكلي للنص من قبل المؤلف. فالمؤلف هنا يحاول أن يصهر عملية السرد كلها في العنوان وبالتالي يمد الخيوط الدلالية للعنوان في ثنايا النص ككل. وهذه

المحاولة تجعلنا لا ننظر إلى الرحلة على أنها رحلة عادية، وإنما على أنها ذات أبعاد رمزية أكبر من مجرد رحلة. فالرحلة هنا يمكن أن ترمز إلى الحياة، وبالتالي فإن الطريق الذي يسير فيه الأتوبيس يرمز إلى مجرى الحياة الذي ينتهي بالراحة النفسية في تأمل أمجاد الماضي البعيد، وبالتالي فإن هذا التأمل يساوي الموت الذي يؤدي إلى الخلاص من آلام الحياة بما يتضمنه من راحة ممكنة بعده. وكون الراوي يجعل الحل أو طريقة الخروج من المأزق في يد الجمال يمكننا من أن ندرك أن طريقة تفكيرنا "المستقيمة" في مشكلاتنا ومآزقنا لا تفيد في أي شيء، وإنما علينا أن نتجه إلى التفكير الجانبي ومحاولة تصور حل بطريقة ابتكارية لا يصل إليها تفكيرنا المستقيم أو الخطي. فالحل يأتي في القصة من كائنات من المستحيل علينا، أن نتصور أنها يمكن أن تفعل شيئاً. فالجمال هنا تقوم بما يعجز البشر أن يقوموا به، وهذا يجعلنا نفكر في إعادة النظر في تصورنا للعلاقات بين الكائنات وبالتالي في تصورنا القاصر للعلاقة بين مراكز القوى الظاهرة والكامنة.

قلنا إن كل نص داخل المجموعة يرتبط مع باقي النصوص بروابط دلالية وجمالية ظاهرة أو مستترة. وينطبق هذا أيضاً على مجموعة النصوص التي تقع في قسم واحد داخل المجموعة. لذلك يمكننا أن نتبين بعضاً من هذه الروابط تصل قصة **"حسرة الجمال"** بقصة **"النشاز الجميل"**. فهاتان القصتان تشتركان في ضمير المتكلم الجمع. كما أننا يمكننا أن ننظر إلى قصة **"النشاز الجميل"** على أنها تكملة لقصة **"حسرة الجمال"**. فأفراد الرحلة الذين كانوا سلبيين في **"حسرة الجمال"** واستفادوا من التضحية التي قامت بها الجمال لكي ينبتوا شجرة النخيل التي ستستقيم وتطول شامخة رامزة إلى العزة والكرامة، وبالتالي بدؤوا في قصة **"النشاز الجميل"** في محاولة الخروج من شلال الحياة بكل جنادله وعثراته. وبالتالي بدؤوا في عزف ألحان جميلة لكنها غير متناسقة مع بعضها البعض. ويمكننا أن نؤول هذا النشاز على أن المأزق أو الشلال كبير جداً لدرجة أنه يحول دون اتحاد أفراد المجموعة، وبالتالي يلجأ كل منهم إلى حل فردي يمكنه من أن يبعد الآثار السيئة لشلال/رحلة الحياة عن نفسه.

وهذا يكشف لنا التصور الكلي للمؤلف. فالمؤلف لا يرى إمكانية اتخاذ حل جماعي، على الأقل في الوقت الحاضر، وبالتالي يرى الخلاص في الحلول الجزئية الفردية حيث يقول الراوي في "**النشاز الجميل**": "**يخرج كل منا بوقه الخاص، يهيم على وجهه، ويغنى وحده نشازاً جميلاً**" فهنا نجد أن هذا المقطع يشتمل على مفردات تشير معظمها إلى الفردية وأحادية الرؤية: "كل منا، بوقه الخاص، على وجهه، وحده، نشازاً". وكل هذه المفردات تدل على إعلاء الحل الفردي، كما أنها تبين طبيعة هذا الحل. فكل واحد منهم يعزف نشازاً جميلاً. والنشاز هو الخروج على مجموعة الألحان والتمرد عليها لتحقيق قيمة فنية معينة. لذلك فإن الحل يكمن في التمرد على الجماعة وعلى السائد والمألوف، حتى يمكن لكل منا أن يصل إلى الجمال، بطريقته الخاصة. فهنا ليس التمرد هدفاً في حد ذاته، وإنما هو وسيلة لتحقيق هدف أكبر، ألا وهو الجمال في الحياة، بكل ما تحمله كلمة الجَمال من إيحاءات وانعكاسات على النفس والقلب والروح والمعاملات وأسلوب الحياة ذاته.

وإذا كانت قصة **"حسرة الجمال"** ترتبط بقصة **"النشاز الجميل"**، فإن هذا الإرتباط يمتد إلى عنوان القصتين أيضاً. فعنوان مثل **"حسرة الجمال"** يركز على كائنات مهمشة تقع على أبعد نقطة في هامش الحياة الإنسانية. وعندما يأتي الخلاص من هامش الهامش، تتضح أهمية التفكير الجانبي على مستوى السرد. فالعنون هنا لا يركز على الأشخاص الذين يحتلون البؤرة السردية، وإنما على كائنات لم تعرف طريقها إلى أي نوع من البؤر. وهذا التركيز يدل على أن المستقبل يكمن في الهامش لا المتن. بالمثل فإن عنواناً مثل **"النشاز الجميل"** لا يعلي من قيمة اللحن الرئيس أو السير مع "القطيع"، وإنما من قيمة النشاز الذي يخرج على هذا اللحن وبالتالي على ترك القطيع و"الهيام" على الوجه بعيداً عن أي تجمع سواء على المستوى النفسي أو المادي، بكل ما تحمله كلمة الهيام في تراثنا الشعبي أو العامي من دلالات، مثل هايم في ملكوت الله، هايم مع نفسه، هايم مع حبيبته، وبالتالي التعالى الروحي عن التفاهات والانخراط في حالة وجدانية وروحية ونفسية وفكرية تتجاوز قيود الواقع

وقصور الماديات إلى السمو على كل المستويات. ومن الملاحظ أن المؤلف والراوي يعتبران النشاز جميلاً، أي يفرغان كلمة **"النشاز"** من كل مدلولاتها السيئة ويكسبانها دلالات إيجابية وجميلة، مما يدل على أن هذا **"النشاز"** يتم عن قصد، ونية أكيدة في **"الخروج"** والتحرر، وبالتالي عن إحساس قبح اللحن الرئيس أو التيار السائد، أو المتن. فليحيا الهامش إذن إذا كان بإمكانه أن يخلصنا من قبح المتن وبشاعة كل ما هو رئيس وسائد ومهيمن.

في قصة **"الساحر"** يستخدم الراوي ضمير المتكلم الجمع. لكن التجليات المختلفة. لهذا الضمير لا ترتبط بشيء إيجابى أو عملي، وإنما يقع أفراد الجماعة التي يشير إليها الراوي بالضمير "نحن" في موقع التبعية وفقدان الإرادة. فهؤلاء الأفراد دمىً يحركها الساحر والرجال ذوو الملابس الحمراء. فالراوي يبدأ عملية السرد بالتركيز على الصباح الباكر الذي يجمعه هو ورفاقه في الميدان الكبير، وكأن بياناً رسمياً أمرهم أن يتجمعوا في هذا الميدان. حيث ينتشر **"رجال بملابس حمراء"** في كل مكان لينظموا **"القطعان"**

التي تم تجميعها لاستقبال الساحر. وطوال كل هذا يستخدم الراوي منظوراً خارجياً ليراوح بين وصف نفسه ورفقاءه وبين وصف الرجال ذوي الملابس الحمراء والنظارات السوداء، ساعة القيام بالاستعدادات اللازمة لاستقبال الساحر. ومن الملاحظ هنا أن الأفعال التي تشير إلى الراوي ورفقائه قليلة وترتبط بالتجمع والتحلق والانتظار بناء على أمر علوي، أي إنهم لا يقومون بذلك من تلقاء أنفسهم، وبالتالي فإن إرادتهم مسلوبة.

يكمن الراوي ورفاقه هنا في خلفية القصة؛ فعملية السرد تركز على الرجال ذوي الملابس الحمراء بوجه عام، وعلى الساحر وما يقوم به بوجه خاص. وفي كلتا الحالتين نجد أن الراوي ورفاقه كائنات مشيّأة أو إلكترونية: عندما يشير إليهم القائد بالتصفيق يصفقون، وعندما يشير إليهم الساحر بالتصفيق يدوي تصفيقهم، والساحر هنا يلعب دور الدجال الذي يخدم أهداف الرجال ذوي الملابس الحمراء وقائدهم. فيظهر من خلفية القصة أن الراوي ورفاقه يعانون مشكلات مستعصية تتطلب جهوداً كبيرة لحلها. لكن الحل

الذي تقدمه الأجهزة الرسمية من خلال الساحر يتمثل في ألعاب جنسية فجة لا تؤدي إلا إلى الهلاك. كما يظهر أيضا أن الراوي ورفاقه بلغوا سن الأربعين ولم يتزوجوا بعد. لذلك يحاول الساحر ومن ورائه الرجال ذوو الملابس الحمراء أن يغازلوا رغباتهم الجنسية الحبيسة. وبما أن هذه المغازلة السياسية في الأساس لا تحل المشكلات الأساسية وإنما تحاول أن "تنوم" هذه المشكلات مؤقتاً، أي إنها نوع من التدليس والغش فإنها لا يمكن أن تتم في النور. لذلك يأمر الساحر بتغطية الشمس حتى لا تفضحه، وحتى يبعد أعين وكالات الأنباء الأجنبية عما يفعله من اختراق لكافة مواثيق حقوق الإنسان. ويقوم أصحاب الملابس الحمراء بتنفيذ هذا الأمر، لأنهم أداة في يد الساحر ومن يمثله هذا الساحر، أو بالأحرى من يقوم بتنفيذ سياسة هذا الساحر ومخططاته.

من الملاحظ أن جيل الشباب هو المستهدف من قبل الساحر ومن وراءه. فهو يريد أن يستنفذ كل الطاقات الظاهرة والكامنة عند هذا الجيل. لذلك نجده يختار شاباً **"في سن الأربعين، مفتول العضلات"** لم يتزوج بعد. ويزج به في

الحجرة الزجاجية المليئة بالصور العارية حتى يفقد هذا الشاب ذاته وطاقاته. وفي النهاية "**تتوقف الموسيقى**، يتفجر دم أسود من أسفل الحجرة، الهواء يمزق (السلوفان) ،فالحل الذي يهدف إليه الساحر ومن وراءه يتمثل في القضاء على هذا الجيل، الذي لا حل لمشكلاته المستعصية. ولا تقتصر هذه النهاية على الشاب الذي دخل الغرفة وإنما تشمل كل الشباب المتحلقين حول الحجرة. فاللون الأسود للدم يغطي أرض الميدان، وبالتالي فإن الموت أو القتل المتعمد يشمل هؤلاء الشباب جميعهم. لذلك عندما يثورون ويحاولون القيام لا يستطيعون النهوض. في مقابل ذلك نجد أن الساحر يهرب بعد أن نفذ الأهداف التي جاء من أجلها. فالساحر يهبط من الطائرة ويعود إلى تراب هذا الوطن، سواء أكان يقيم فيه أم خارجه.

ما دلالة عملية السرد في هذه القصة؟ من الملاحظ أن هذه العملية لا تركز على الراوي ورفاقه. فهؤلاء يظلون بعيداً عن البؤرة السردية ويتراجعون إلى خلفية اللوحة السردية، تاركين أمامية اللوحة للساحر وأصحاب الملابس

الحمراء ومن يحركون هذا الساحر وهذه الملابس الحمراء، بكل ما يحمله اللون الأحمر من دلالات. وهذه الطريقة في السرد تجعل الراوي ورفاقه مجرد مستقبلين للحدث السردي، بينما الساحر وأعوانه هم الذين يحركون هذا الحدث. لذلك يستحوذون على كل الأفعال التي تدل على الحركة الإيجابية والعمل: "يحاولون، يحمل، يشير، يضغط، يحدق، يدور، ينزل، يفك، يعلق، يخرج، يتفحص، أمسك، تعلق" وكل هذه الأفعال التي تدل على الحركة ترتبط في العرف السردي بالدينامية والتطور، وبالتالي بتحريك الحدث والهيمنة الفعلية [من الفعل] والحدثية. لذلك نجد أن الساحر وأعوانه يهيمنون على الحدث المحكي ويوجهون البؤرة السردية على هواهم. ويظل الراوي ورفاقه مجرد مشاهدين يتأثرون بهذا الحدث ويخضعون لمتطلباته دون أن يملكوا القدرة على تغييره أوتوجيهه. ويمكننا أن نطلق على الراوي هنا الراوي الجمعي الصفري؛ فضمير المتكلم الجمع الذي قد يوحي بالتجمع والتكتل والتعاون فاقد لهذه الصفات، فالراوي ورفاقه مجرد قشة في مهب ريح الساحر وأسياده وذوي الملابس الحمراء.

لذلك نجد أن هذه الصفات قد تم اختزالها إلى الصفر أو اللاشيء.

نجد في قصة **"سرداب"** تنويعة ثرية على التيمة الأساسية في قصة **"الساحر"**. فالشباب الذي تم تغييبه وطمر وعيه ليغيب إلى حين انكشاف مجهول الموعد يظهر في قصة **"سرداب"** فاقد الإرادة، بل مليئاً بالخوف والرعب ممن كانوا وراء الساحر. لذلك نجدهم لا يقدرون أن يرفعوا رؤوسهم أو يسيروا في اعتدال، وإنما يحنون الرؤوس ويمشون **"تحت حيطة"** كما يقولون: **"طابور طويل، نمسك في أذيال بعضنا، نسير في انحناءة في ظل حائط قصير، نرتعد، نغمغم."** ففي هذه البداية القصصية يستخدم الراوي منظوراً خارجياً ليصف الحركة الخائفة المرتابة له ولرفاقه. وهذه الحركة تدل على أن القوى العلوية أو السلطوية فرضت هيمنتها على كل شخص وكل شيء لدرجة أن الأشخاص في هذه البداية لا يجرؤون على رفع رؤوسهم وإنما يدفنون هذه الرؤوس في ظل الحائط القصير وكأنهم لا

يجرؤون على التفكير في الاعتراف بموقفهم المتخاذل وبإرادتهم المسلوبة.

بعد هذه البداية، ينتقل الراوي إلى تسجيل "**الحوار**" الذي يدور بين الرفاق، ذلك الحوار الذي يشغل أكثر من ثلاث صفحات. وبالرغم من طول هذا الحوار الذي لا تحتمله القصة، فإنه لا يدل على تواصل أو حوار حقيقي بين الرفاق. فكل واحد منهم لا يتحاور مع الآخر، وإنما يكشف عن تخوفاته وتكهناته. كما أن طول الحوار يوحي بكثرة عدد الرفاق الذين يقعون في موقع الأسرى. والحوار بأكمله يدور حول محاولة تكهن طبيعة الكائن السلطوي الذي يسيطر عليهم سيطرة تامة، بالرغم من أنهم لم يروه. وهذه التكهنات تعكس مجموعة طرق في التفكير لدى هؤلاء الأشخاص. فبعضهم يتبنى طريقة التفكير الخرافية أو الأسطورية ويضفي على هذا الكاتب صفات خرافية ترتبط بالعملقة والقوى الخارقة التي لا تتجسد على الأرض. كما أن بعض الأشخاص يتبنون طريقة التفكير الكهنوتية أو الدينية الساذجة التي لا ترتبط بدين حقيقي ويضفون عليه صفات الإله. فهذا

الكائن "**يرى ويسمع كل شيء**"، موجود في كل مكان حتى الحائط، "**يملك كل شيء**"، لا يجرؤ المرض على الاقتراب منه. كما أن البعض الآخر ينظرون إلى هذا الكائن من منظور سياسي. فهذا الكائن كان قوقازياً ثم تلون شعره بالشقرة وازرقت عيناه. أي إنه كان شرقياً ثم تخلى عن ذاته الشرقية وقلد الغربيين. كما أنه كان مجرد حارس لكنز "الفراعين"، ويبدو أنه سرق هذا الكنز وامتلك الأرض بكل من وما فيها. كما أنه كان في حجم عيش الغراب يطفو على الماء، فالتهم كل السمك، طعام الفقراء في القصة، "**إنه قوت أولادنا، ألم يكفه درب ذهب الفراعين ؟!الذي يمتد من شرق البحر إلى غربه**". بالإضافة إلى أن هذا الكائن – الذي يتضح أنه البوّ وأولاده – لا يريد لعامة البشر أن بفهموا. فهو يريد أن يراهم دائماً ينفذون ما يأمرهم به دون أن يفكروا في طبيعة أو مغزى أو نتيجة هذا الأمر.

إذن يكشف الحوار عن ثلاث طرق في التفكير: الخرافية، والكهنوتية والسياسية. وكل هذه الطرق تكشف عن هيمنة البوّ وأولاده على كل شيء وكل شخص، تلك الهيمنة

التي تبدو حق أي شخص آخر ما عدا البوّ وأولاده. لذلك نجد أن هذا الحوار الطويل لم يقدم في حد ذاته، وإنما جاء به الراوي لينقل لنا كل التصورات المختلفة عن البوّ وأولاده، وبالتالي يتجنب التقريرية الممكنة التي كانت ستنتج إذا حول الراوي هذا الحوار إلى سرد. فإذا تحول هذا الحوار إلى سرد سيكون مملاً ويفقد جزءاً كبيراً من جماله ووظائفه، كما أنه سيؤدي إلى ترهل القصة وامتلائها بجمل من الممكن أن تفسد جمالها.

وإذا كان الراوي في قصة **"الساحر"** لا يمتلك وعياً مفارقاً لوعي الجماعة، فإنه في قصة **"سرداب"** ذو وعي متميز أو مختلف عن وعي الجماعة، أو على الأقل **"يشغل"** جزءاً من وعيه، بينما باقي الجماعة ينيمون أو **"يطفئون"** هذا الوعي. ويتضح ذلك في استخدام بعض الأفعال في صيغة ضمير المتكلم المفرد التي تدل على إحساسه بذاته. في مقابل ذلك نجد أنه في قصة الساحر لا يستخدم أي فعل مرتبط بضمير المتكلم المفرد. لذلك فإنه يعلن عن إحساسه بعدم الفهم، كما أنه يعبر عن سعادته بامتلاك شجرة الجميز

مع باقي الجماعة. وهذا التعبير عن السعادة ينم عن الفهم، وهذا ما لا يحبه البوّ وأولاده.

وشجرة الجميز تحتل مكانة بارزة في العالم المتخيل للنص القصصي. فهي الشيء الوحيد الذي يمتلكه الراوي ورفاقه، وكل شيء آخر ملك ابن البوّ وأولاده. لذلك نجد أنهم يسعون للوصول إليها. وعندما يصلون إليها يبدؤون في التسلق فوق رقاب بعضهم البعض حتى يصلون إلى ثمار الجميز. وعندما يصل الراوي إلى أعلى شجرة الجميز يكتشف الحقيقة ويكشف عن بعض من تخوفاته هو ورفاقه: **"ابن البوّ يرضع نساء القرية"** ويبدو أن هذا الاكتشاف هو النقطة المحورية في القصة. فرفاقه يعرفون نتيجة هذا الاكتشاف لذلك يضع أحدهم كفه على فم الراوي كي لا يستطرد ويكشف عن رد فعله أو إحساسه نحو هذا الاكتشاف. كما أن هذا الاكتشاف يظهر أعوان البوّ وأولاده على ساحة الحدث فيقوم هؤلاء الأعوان بتقييد الراوي ورفاقه: **"أقدام ثقيلة تهبط فوق رؤوسنا، نسقط، أقنعة سوداء تعمي العيون، أوثقونا بالسلاسل. يجرجروننا،**

ويدفعوننا من الخلف، صوت يزأر، ارتجت الأرض، يعزم الرجال في همة: (هه.. هه.. هه)." فاكتشاف الحقيقة مرادف للفهم، وأعوان البوّ وأولاده لا يملكون حيلة أمام هذا الفهم إلا أن يستخدموا القوة المادية الغاشمة التي تحاول أن تردع العقل بالجسد. كما أنهم يضعون أقنعة سوداء على عيون الراوي ورفاقه لكي يحتاطوا لاكتشاف أو رؤية أية حقيقة أخرى. وهذا الاحتياط يكتمل بتوثيقهم لكي يفقدوهم حريتهم الجسدية بعد أن أفقدوهم حريتهم الفكرية.

في هذا الجو الملغوم بأعوان ابن البوّ، لا يملك الراوي أن يكتشف حقائق أخرى، أو يفضح الحقيقة التي اكتشفها. لذلك نجده يبدأ في الإكثار من استخدام ضمير المتكلم المفرد وسط الضمائر الجمعية المبهمة المهمشة، لكي يعلن عن ذاته بطريقته الخاصة. فضمير المتكلم المفرد وسط النسق الرتيب من ضمير المتكلم الجمع يجعل هذا الضمير يحتل مكانة دلالية بارزة. وبالتالي يعلن الراوي عن ذاته من خلال هذا الضمير لكي يقاوم التجهيل الذي يمارسه عليهم أعوان البوّ وأولاده. وعندما يدفع أعوان البوّ الراوي ورفاقه من الخلف

ويلقون بهم في السرداب، يعزف الباب موسيقى جنائزية. وتظل هذه الموسيقى نغمة متكررة طوال القصة كلها. وهذا يمكن أن يدل على شيئين:

أولاً: الكائنات غير الحية تتعاطف مع الراوي ورفاقه، في مقابل أعوان البوّ الذين لا يبدون إلا البطش والجبروت.

ثانياً: يمكن أن تدل هذه الموسيقى الجنائزية التي تتكرر على دخول مجموعات أخرى في السرداب مع كل عزف، مما يوحي باستمرار القهر، وأن هذا القهر لا يقتصر على مجموعة أخرى، وإنما يشمل كل البشر في هذه القرية الرمزية ما عدا البوّ وأولاده وأعوانه.

بعد أن يدخل الراوي ورفاقه في السرداب، يصطدمون بأجولة كثيرة، يتحسس الراوي أحد الأجولة، يجد رأساً عملاقاً وتفاصيل فأر، وهذا الكائن كان إنساناً من قبل، ألقاه الأعوان في السرداب منذ زمن طويل، و"**سخطوه**" بعد أن استنفدوا كل إمكاناته الجسدية. وهذا الكائن يسأل الراوي عما إذا كان يريد أن يكون فأراً أم صرصوراً. لكن الراوي يفاجئه

بأنه يريد أن يكون ذبابة: **"نعم ذبابة، أطير حراً، وأهرب مع أول فتح باب، وأحط على كل شيء، وعلى وجه السلطان"**. هذه الرغبة ليست مجرد رغبة عادية. وإنما هي تلقي الضوء على كل أحداث العالم المتخيل. فمن خلال التقابل أو التباين، تشير هذه الرغبة إلى الأشياء المفتقدة في العالم المتخيل. فالراوي ورفاقه يفتقدون الحرية. لذلك يريد الراوي أن يكون ذبابة لكي يتنقل بحرية ويحط على كل شيء دون أية قيود. كما أن هذه الرغبة تكشف عن سبب افتقاد الحرية. فالراوي يريد أن يحط أيضاً على وجه السلطان/البوّ/الساحر/مرشد/قائد رحلة، أي على كل من يمثلون السلطة ويمارسون القمع على من يقع تحت "تصرفهم". ولأن العملاق الفأر أو الفأر العملاق يعرف أن هذه الرغبة مستحيلة حيث إنها تهدد السلطان/البوّ، فإنه يخبره بأنه لن يستطيع التحول إلى ذبابة. فالبوّ حدد الكائنات التي يمكن أن **"يسخط"** أو يحول البشر إليها: الفئران والصراصير. وكلها كائنات لا تملك إرادة، وإنما تعيش في رعب دائم وتخشى أي نور أو ضوء.

بعد أن يدخل الراوي ورفاقه السرداب، يؤمرون أن ينظفوا كل أجولة الأرز الموجودة بداخله ويحصوها. وتهالهم تلك الأجولة الكثيرة من الأرز. فيبدءون في التساؤل عن وظيفة هذه الأجولة. فيقول أحدهم إنها إفطار ابن البوّ. ويعلق آخر أن ابن البوّ لا يفطر أرزاً وإنما يفطر "لبناً بالأرز". وهذه العبارة القصيرة تكشف الكثير عن مغزى القصة. فابن البوّ لا يفطر أرزاً باللبن وإنما لبناً بالأرز. وبما أنه سبق أن رآه الراوي **"يرضع نساء القرية"**، فإنه يميل إلى رضع/انتهاك نساء/أبقار القرية أكثر. كما أن الراوي ورفاقه يقضون عشرة أعوام في تنظيف هذا الأرز، لذلك يمكننا أن نفهم أن ابن البوّ ظل يرضع نساء القرية طوال هذه الأعوام العشرة دون أن يأكل الأرز. وبعد أن تنقضي الأعوام العشرة يعود أعوان البوّ ليسألوا عما إذا كان الرجال نظفوا وأحصوا الأجولة. وعندما يرد عليهم الراوي ورفاقه أنهم نظفوها وأن عددها ألف جوال، يرد عليهم الأعوان أن المطلوب إحصاء عدد حبات الأرز والأجولة. لذلك يقضون عشرة أعوام أخرى في السرداب. وعندما يعلنون أن عدد الحبات في كل

جوال مليون حبة أرز، يتهمهم الأعوان بالسرقة. ويختم الراوي القصة بهذه النهاية المأساوية الذكية التي تلخص مغزى القصة كلها وتلقي الضوء على ما حدث في القرية طوال العشرين سنة التي قضاها الراوي ورفاقه في السرداب يؤدون عملاً لا طائل من ورائه إلا تغييب الرجال عن القرية حتى يجوس فيها البوّ وأولاده كما يشاؤون ويعبثون بنسائها كما يحلو لهم:

– قل لي سيدي من فضلك: كانت لي بنت قبل أن يأتوا بي، كنت أذكر اسمها قبل العد.

– اطمئن، كل نساء القرية تحت يمين ابن البوّ.

عدنا لهمس العد.

عزم الرجال (هه.. هه.. هه..)

الموسيقى الجنائزية

صوت الباب يقفل

فالراوي في هذه النهاية يلتزم بحدود المنظور الخارجي. فينقل "الكلام" الذي يدور بين أحد أعوان البوّ

وأحد رفاق الراوي. وهذا الكلام يكشف الأيديولوجية التي يتمناها البوّ/ السلطان. فهذا البوّ يستخدم كل الأساليب الممكنة لتغييب الرجال/الشباب على كل المستويات: الفكرية والوجدانية والجسدية. فيقمع أي فكر أو اكتشاف يمكن أن يروي وعي الشباب. كما أنه يستهلك إمكاناتهم الوجدانية. بإشغالهم في عملية إحصاء لا طائل من ورائها. بالإضافة إلى أنه يغيب الرجال جسدياً عن نسائهم حتى يرتع ابنه في أجسادهن ويتخذهن طعاماً لجسده ورغباته الشرهة. كما أن النهاية تبرز استمرار الرجال في العد من جديد حتى يجمعوا حبة الأرز الناقصة. وهنا تعلو الموسيقى الجنائزية التي تنعى هؤلاء الشباب أو بالأحرى الذين فقدوا شبابهم ووعيهم بالزمن وبكل شيء في السرداب لأن البوّ يخطط جيداً لهذا الفقد أو التغييب. وأخيراً يقفل الباب لكي يظل الرجال عشرة أعوام أخرى لاهثين وراء حبة أرز تائهة ربما لم تكن موجودة أصلاً.

والقصة بوجه عام مبنية على طريقة واحدة من طرق التفكير التي ذكرناها آنفاً. فالراوي يتجاهل طريقة التفكير

الأسطورية وكذلك الكهنوتية، ويركز في خلفية سرده على طريقة التفكير السياسية. فكل الأحداث في القصة تعتبر روافد تصب في المجرى الرئيس للوعي السياسي المجهض لهؤلاء الشباب الذين شابوا في السرداب. وهنا تتضح الأهمية الكبيرة للحوار الذي دار في بداية القصة وشغل جزءاً كبيراً منها. فهذا الحوار بين ثلاث طرق يمكن النظر من خلالها إلى ما يفعله البوّ وأولاده، واختيار الراوي، الذي يملك وعياً سياسياً يميزه عن رفاقه ويجعله يكتشف الحقيقة، وجهة النظر السياسية ليروي منها هذه القصة. ولا نقصد بوجهة النظر هنا ذلك المصطلح الفني الذي يرادف المنظور بدرجة أو بأخرى. وإنما يعني بها وجهة النظر الأيديولوجية التي تجعل خلفية النص تتشبع بهذه الأيديولوجية لدرجة أنها تكمن في كل كلمة من النص، دون أن تبرز بروزاً واضحاً أو مقحماً في هذا النص.

بإنتهاء نص **"سرداب"** لا تنتهي القصة، فالنص التالي **"الروج الأبيض"** تكملة للنص السابق بالمعنى الحرفي للكلمة. وهذه التكملة تستأنف مرحلة جديدة من الحدث. فقصة

"الروج الأبيض" تبدأ بعد أن تنتهي قصة **"سرداب"** بفترة زمنية غير محددة، لكنها طويلة نوعاً. والبداية السردية في هذه القصة تواصل **"سرداب"** وتفترق عنها في آن: **"أصدر البوّ أوامره، بإخراجنا من السراديب، وانطلقت الطبول في طول البلاد وعرضها، زواج ابن البوّ بالأمريكية..."** فهنا يستأنف الراوي المنظور الخارجي الذي اعتمده طوال **"سرداب"**. وهذا المنظور يغزل عدداً من الخيوط السردية التي تتشابه مع **"سرداب"** وتختلف عنها في آن. فالأمر الذي يصدره ابن البوّ بإخراجهم من السراديب يجعلنا نظن أنه تم الإفراج عنهم. ومن الملاحظ هنا أن الراوي يستخدم كلمة **"سراديب"** في صيغة الجمع، مما يدل على أن الفترة الزمنية غير المحددة بين القصتين أتت بالكثير من القيود والامتهان. وهذا الإخراج الظاهر يجعلنا نظن أن الطبول التي تنطلق في طول البلاد وعرضها تدق فرحة بالراوي ورفاقه لخروجهم من السراديب. لكن العبارة التالية تحبط كل ظنوننا لأنها ظنون خيرٍ ساذجة. فالطبول لا تدق للراوي ورفاقه، كما أن الأمر بالخروج لم يكن إفراجاً عنهم. فكل هذا يتم من أجل

الاحتفال بزواج ابن البوّ من الأمريكية. كما أن كلمة الزواج هنا ذات مغزى خاص في هذه القصة والقصص المتتالية وفي المجموعة ككل. ففي **"سرداب"** كانت كل نساء القرية تحت يمين ابن البوّ. أما هنا فهذا البوّ الابن يتجه للزواج من الأمريكية، بعد أن استنفد كل الإمكانات الجسدية والجنسية لنساء القرية. كما أن الزواج من الأمريكية بوجه خاص يعكس صدق التكهنات التي قام بها الراوي ورفاقه في **"سرداب"** حيث قالوا إن البوّ كان قوقازياً **"ثم تلون شعره بالشقرة، وازرقت عيناه"** والشقرة وزرقة العينين يرتبطان بالغربيين، مما يدل على أن ابن البوّ مثل أبيه ليس لهما توجهات "قوقازية" أو "شرقية"، وإنما ميلوهما غربية محضة لا تهتم بتراث القرية ولا بتاريخها ولا بمصلحتها. وإن حدث اهتمام فإنه يكون في المظهر فقط. فبعد البداية التي اقتبسناها أعلاه يذكر الراوي الاحتفال بهذا الزواج حيث **"تتراقص الظلال خلف أضواء (الكلوبات)، صفوف الكف الراقصة، والمزمار البلدى، حول موكب العروس، التي تبرق من داخل خيمتها الشفافة"** فهذه المظاهر الخارجية

للاحتفال تنتمي للشرق بالتأكيد. لكنها تقتصر على القشرة الخارجية، دون الروح الشرقية. فالزواج هو الأساس، أما الاحتفال فهو مظهر خارجي لا يهم كثيراً إلا في تعبيره عن الفرحة.

من الواضح هنا أن عملية السرد في النصف الأول من القصة لا تنصب على الراوي ورفاقه، وإنما على البوّ وابنه وفتيات القرية اللائي تتهامسن حول العروس واللون الأحمر الذي يصبغ شفتيها. والحوار المختصر الذي يقدمه الراوي في هذا الجزء من القصة ويدور بين فتيات القرية يكشف جزءاً كبيراً من طبيعة هؤلاء الفتيات ويلقي الضوء على "**روح**" الفتاة التي تجمع بين المرح والخجل الجميل، خاصة عندما تقول إحداهن عن الروج الذي تضعه الأمريكية على شفتيها: "**دم الغزال، هو فيه دخلة من غير... (يتضاحكن)**".

وبالرغم من جمال هذا الحوار، كنا نتوقع أن يحدث الحوار بين أفراد القرية المقيمين فيها وبين الأفراد الوافدين عليها/المقيمين سابقاً، حتى يتم نوع من التواصل يزيل قدراً

من مرارة السنين العجاف التي قضوها في السراديب المظلمة. لكن المؤلف لا يرضي توقعاتنا، وإنما يحبطها إحباطاً تاماً حتى يحقق هدفاً فنياً أعلى يرتبط برؤيته السياسية. فهنا نجد أن الراوي ورفاقه لا يشتركون في الحوار، بل ويمثلون دور المشاهد المهمش أو المتلصص الذي يرى كل ما يدور أمامه من وراء ستار، وكأنه عيب على هؤلاء الرجال أن يظهروا في الاحتفال. فبالرغم من خروج الراوي ورفاقه من السراديب، يظلون منعزلين عن قريتهم وأهاليهم، وكأن خروجهم أمر به لمجرد تعذيبهم وتحسيسهم بالعجز والاغتراب. والراوي هنا يحدد الموقع الذي يقوم منه بعملية السرد: "نلمح هذا المشهد، من خلف الستار". فهو ورفاقه مجرد مشاهدين لا يشاركون في حدث ولا يلعبون دوراً في تشكيل ما يدور في القرية/ قريتهم من أحداث. كما أن الراوي يستخدم كلمة "**الستار**" في حالة التعريف بالرغم من أن كلمة "ستار" تذكر لأول مرة في القصة. وإذا كانت "**الـ**" التعريف تشير إلى النكرة التي ذكرت قبلها وتعرفها، فإننا لا نجد هنا كلمة "ستار" تسبق

"الستار" المعرفة. وهذا يوحي بأن الستار موضوع عن عمد حتى يصنع حاجزاً بين الراوي ورفاقه وبين ما يدور في القرية.

وكأن الراوي ورفاقه يشعرون بأن هذا الستار يعزلهم عن عالم القرية الذي كان عالمهم فيما مضى، لذلك ينفضون عن هذا العالم ويبدؤون في التحرك نحو عالمهم الخاص، عالم شجرة الجميز التي تمثل النقطة الحميمة الوحيدة في حياتهم. ويمكننا أن نقول: إن هذه الشجرة تمثل شجرة الحقيقة وترمز إلى ما يمكن خلف المظاهر الخارجية الخادعة. لكنهم ما إن يصلوا إلى هذه الشجرة، حتى يفاجؤوا بأن: **"أقدام ثقيلة، تسقط فوق رؤوسنا، وأقنعة سوداء تعمي العيون، اقتادونا إلى هناك، يتوعدون".** ومن الواضح هنا أن الراوي لم يجد فرصة لرؤية ذوي الأقدام الثقيلة، لذلك لا يصفهم في سرده. وإنما يشير إليهم بضمير الغائب الجمع. وهذا الضمير يقف موقف العفو من ضمير المتكلم الجمع الذي تسرد به أحداث العالم المتخيل. وبالتالي ينشأ صراع ضمني بين الضميرين. لكنه صراع غير متكافئ. فضمير المتكلم الجمع

يأتي ضميراً متصلاً في كلمة "**رؤوسنا**" وضمير مفعول في الفعل "**اقتادونا**". في مقابل ذلك نجد أن ضمير الغائب الجمع يأتي ضمير فاعل في الفعلين "**اقتادونا**" و"**يتوعدون**". وبما أن ضمير المتكلم يشير إلى "**الحضور**" وضمير الغائب يدل على "**الغياب**"، فإن حضور الراوي ورفاقه هنا حضور فاقد لمقوماته، والغياب هنا يهيمن على الساحة الحديثة لدرجة أنه يلغي حضور الراوي ورفاقه. فضمير الغائب هو الذي يقوم بالحدث، بينما ضمير المتكلم يقع في موقع المفعول ويستقبل الحدث ويخضع له دون إرادة.

كما أن التسلسل النصي هنا له قيمة كبيرة؛ فلماذا تظهر هذه القوى غير المعلومة، عندما يصل الراوي ورفاقه إلى شجرة الجميز بالذات؟ لابد أن هذا الظهور قصدي. لكن ما دلالته؟ كما ورد في قصة "**سرداب**"، تمثل شجرة الجميز القمة التي يمكن من خلالها اكتشاف الحقيقة، وبالتالي فإنها شجرة معرفة حقيقية، معرفة تكشف زيف المعارف أو الأيديولوجيات التي يحاول البوّ/السلطان نشرها لكي يعمي وعي الناس، بل ويفقدهم هذا الوعي. لذلك فإن وصول

الراوي ورفاقه إلى هذه الشجرة قد يمكنهم من الوصول إلى حقائق أخرى لا يريدهم البوّ أن يصلوا إليها لأنها تخدم مصالحه وتمنحه مقومات استمراره على عرش القرية واستغلال هذه القرية بكل الطرق الممكنة. لذلك بمجرد أن يصل الراوي ورفاقه إلى شجرة الجميز تظهر تلك القوى لتعي عيونهم. كما أننا يمكننا أن ننظر إلى هذه النقطة من زاوية أخرى. من المعروف أن شجرة الجميز تمثل النقطة الحميمية الوحيدة في حياة الراوي ورفاقه، ويشعرون بالانتماء لهذه الشجرة. لكن البوّ وأعوانه لا يريدون لهم أن ينتموا لأي شيء في القرية، فالانتماء يولد الرغبة في حماية موضع الانتماء والدفاع عنه، وبالتالي يمكن أن يولد تمرداً للدفاع عن شجرة الجميز الذي يمكننا أن نعتبرها مجازاً مرسلاً يمثل القرية بأكملها. وأخيراً يمكننا أن ننظر إلى هذه النقطة في ضوء البداية القصصية لقصة **"الروج الأبيض"**. فالبداية تجعلنا ندرك أن خروج الراوي ورفاقه من السراديب لم يكن مقصوداً في حد ذاته، وإنما أخرجوا من أجل زواج ابن البوّ بالأمريكية، أي يجب أن يظل الراوي ورفاقه في

حفل الزفاف، وإن لم يكن لهم أدنى دور. وعندما يتركون هذا الحفل، ويذهبون إلى شجرة الجميز/موطن الدفء بالنسبة لهم، فإن هذا يمثل تمرداً على الزفاف بأكمله وانتهاكاً للقانون الضمني الذي سنه البوّ وأولاده، أو فلنقل إن تركهم للحفل يمثل نشازاً جميلاً يمكنهم من أن يطغوا على اللحن الرئيس/لحن الزواج بالأمريكية. لكن البوّ وأولاده وأعوانه لا يريدون أي نشاز؛ فقط يريدون للحن الرئيس أن يعلو ويهيمن على كل ما عداه. لذلك يتم إرجاع الراوي ورفاقه إلى **"الحظيرة"**.

بعد الإرجاع يفقد الراوي قدرته على النظر، فالأقنعة السوداء تقيد عينيه وتمنعه من رؤية أي شيء. لذلك يلجأ إلى حاسة السمع ليعوض بها حاسة البصر المفتقدة. مما يدل على أن كل الحواس صالحة لأن تكون أدوات يتم من خلالها السرد. وبالتالي لا تقتصر كلمة المنظور على البعد البصري، وإنما تكتسب أبعاداً أخرى تتعلق بالسمع والشم واللمس والتذوق. ومن هنا يصبح مصطلح المنظور مصطلحاً شاملاً يمكن أن يغطي جوانب كثيرة من التجربة

التي يمكن سردها من عدة زوايا فيزيقية بالإضافة إلى الزوايا الأيديولوجية. وعندما يلجأ الراوي في "**الروج الأبيض**" إلى حاسة السمع، وينقل لنا حواراً يدور بجوار الجميزة. وهذا الحوار – مثل معظم الحوارات في قصص **الغازيابى** التي تعتمد ضمير المتكلم الجمع – يدور من طرف واحد. فالراوي ورفاقه لا يشاركون في هذا الحوار، وإنما يقبعون في خلفية الحوار، حيث إنهم الموضوع الذي يدور حوله هذا الحوار. فأعوان البوّ يتحدثون عن طريقة عقاب الراوي ورفاقه، فمنهم من يقترح إدخالهم السراديب للأبد، ومنهم من يشير إلى قتلهم على أعين أسيادهم، ومنهم من يلوح بنفيهم من البلاد. ومنهم من يوصي بعقابهم بجعلهم ينقلون الجبال ثم يعيدونها مرة أخرى. وكلها توحي بأن الراوي ورفاقه ارتكبوا جرماً لا يغتفر. كما أن أحد الأعوان يوصي بنفيهم من البلاد. واستخدام كلمة البلاد هنا ذو مغزى كبير في القصة. فطوال القصة يسير الراوي إلى القرية التي تدور فيها كل الأحداث. وهذا يجعلنا ننظر إلى كلمة القرية على أنها مرادفة لكلمة البلاد. وذلك الترادف يوحي بأن ما

يحدث في القرية من قمع وتعتيم ونهب يقع على مستوى البلاد بطولها وعرضها. وبالتالي لا يمثل البوّ مجرد عمدة قرية، وإنما يعتبر رمزاً للسلطة في البلاد كلها.

بعد ذلك ينتقل الراوي من المنظور السمعي إلى المنظور البصري حيث يرفع الأعوان الأقنعة عنه وعن رفاقه. وكل ذلك يتم من خلال المنظور الخارجي حيث يلتزم الراوي بما يمكن أن يراه أو يسمعه، الخ. دون أي تدخل في المادة التي ينقلها أو يسردها لنا. وهنا نجده ينقل لنا رد فعل الأعوان إزاء خروج الراوي ورفاقه على الخطة التي وضعها البوّ وأولاده. ورد الفعل هذا يختلف اختلافاً جذرياً عن الاقتراحات التي أدلى بها الأعوان في المنظور السمعي السابق. فمن الملاحظ أن كل هذه الاقتراحات تنصب على عقوبات بدنية بشكل أو بآخر. لذلك لا يرضى بها البوّ لأنها لن تحقق أي نتيجة. فلقد أدرك أن السنين الطوال التي قضاها الراوي ورفاقه في السراديب/الزنزانات لم تؤثر في عزمهم أو توجهاتهم. فلقد اتجهوا إلى الجميزة بعد خروجهم من السراديب بقليل، وكأنهم أبعدوا عنها بالأمس، وكأن بقاءهم

في السراديب زاد من عشقهم لهذه الشجرة التي تمثل الكثير بالنسبة لهم وبالنسبة للقارئ على السواء. عندما يدرك البوّ ذلك يفكر في طريقه تجعلهم يفقدون هذا العشق أو على الأقل لا يستطيعون التعبير عنه. لذلك يلجأ إلى القمع الفكري وتقييد الأفواه التي تستطيع أن تفصح عما يمكن أن تكتشفه إذا تسلقت شجرة الجميز. وهذا القمع يُصب على حرية التعبير. فأعوان البوّ هنا "**يفتحون أفواهنا بكلابة حديدية، تخرج من الخيمة يد تدهن أفواهنا بسائل أبيض،تلتصق الشفاة**".

حركية الألوان:

من الملاحظ هنا أن الراوي عنده قدرة فائقة على التلاعب بالألوان فيما يمكن أن نسميه بحركة الألوان، أي قدرة الألوان على التحرك بدلالاتها وتشكيل شبكة من العلاقات بالألوان الأخرى، فتتشكل أمامنا لوحة لونية متعددة الأبعاد والدلالات. والحركية هنا نابعة من عدم سكون اللون أو انحصاره في دلالته، فاللون هنا ذو دينامية كبيرة تجعله يتحاور مع هذا اللون، ويتشابك مع آخر، ويتنافر مع ثالث...

إلخ، لتنتج في النهاية شبكة مركبة من الدلالات اللونية التي يثريها النص ويكسبها أعماقاً تضرب بجذورها في منطلقاته الأساسية.

وإذا نظرنا إلى قصة **"الروج الأبيض"** وجدنا فيها أربعة ألوان رئيسة تتحاور مع بعضها وتنتج ظلالاً ثرية نتيجة لتشعب دلالات كل لون بقنواته التي يفتحها بينه وبين اللون الآخر. فعندنا اللون الأحمر واللون الشفاف واللون الأسود واللون الأبيض. واللون الأحمر يرتبط بالدم والقتل والإثارة الجنسية. واللون الشفاف يدل على شفافية ما في التعامل. أما اللون الأسود فيرتبط بالظلام ويدل على القتامة والنوايا الشريرة، في مقابل ذلك يرتبط اللون الأبيض بالموت والورق الفارغ أو المفرغ من الكتابة، وإذا طبقنا لغة الكمبيوتر، وجدناه يدل على المسح والمحو، خاصة إذا كان هناك لون قبله، وجاء هذا اللون الأبيض ليحل محله.

وكل لون من هذه الألوان يرتبط في القصة بموقف معين وله ظلال خاصة، لكنه يمد هذه الظلال لتمتزج في

ظلال الألوان الأخرى وتؤدي إلى خلق ظلال مركبة متعددة الأبعاد. وهذا التعدد يولد نوعاً من التباين والتضاد كما يتضح من البعد اللوني للعنوان. فالروج أحمر، لكن المؤلف يصفه بالأبيض. مما يدل على تناقض بيّن ومفارقة نحس بآثارها في كل لفظ من الألفاظ التي كتبت بها القصة. فالأحمر يلغي الأبيض والأبيض يلغي الأحمر، دون التوصل إلى حل وسط. فصياغة العنوان لا تسمح بظهور أي حل وسط أو تعايش لوني متناغم.

اللون الأحمر في القصة يرتبط بروج الأمريكية، تلك الأمريكية التي لجأ إليها ابن البوّ بعد أن انتهك كل نساء القرية وبالتالي استنفد كل جوانب الخصوبة في هذه القرية. ولا يكتفي ابن البوّ بهذا، بل يأتي لهؤلاء النساء بـ**"ضُرّة"** كي تذيقهن العذاب والذل ليل نهار في شعور دائم من المهانة وامتهان الكرامة. في مقابل ذلك يرتبط اللون الأحمر أيضاً، حسب التفسير الساذج لأهل القرية من فتيات ورجال فقدوا كل شيء في السراديب، بحمرة الزير ودم الغزال وعصير الطماطم والطوب الأحمر والمكركروم. وكلها تفسيرات

تحاول أن تؤول الروج حسب مظهره دون أدنى معرفة بطبيعته. فالكل يجهلون كنه هذا الروج. وكون الروج مرتبطاً بالعروس التي تحتل المكانة العليا على مستوى الحدث والمكان والزمان، وإن كان ذلك بطريقة ضمنية – كون هذا يجعلنا لا نولي التفسيرات العديدة التي يقوم بها أهالي القرية اهتماماً كبيراً لأنها تنتج من فراغ الخلفية المعرفية.

من ناحية أخرى، نجد أن إصرار الراوي على ذكر جنسية العروس التي يتزوجها ابن البوّ ذو دلالة كبيرة. فهنا العروس أمريكية، بينما شكل الاحتفال قروي بحتٍ حيث نجد أضواء الكلوبات وصفوف الأكف الراقصة والمزمار البلدي. وكون الراوي يورد هذه المظاهر في شكل مركبات اسمية (اسم + مضاف إليه ، اسم + مضاف إليه + صفة ، اسم + صفة) فقط دون أن ترتبط هذه المظاهر بأفعال تدل على حيويتها – كون الراوي يورد هذا يوحي بأن هذه المظاهر تفقد بهجتها الحقيقية ولا تدل على حركة صاخبة مفرحة، بل تدل على احتفال باهت لا يؤثر في النفوس، وما أدل على ذلك من ترك الراوي ورفاقه للحفل بأكمله: فهم أكثر الناس

حاجة إلى الإحساس بصخب الحياة وبهجتها حيث إنهم قضوا سنين عجافاً من الناحية الوجدانية والمبهجة في السراديب. لكنهم لم يجدوا حاجتهم في مظاهر الاحتفال بهذا الزفاف الذي لا يبدي من مظاهر الاحتفال القروي إلاّ قشرته الخارجية. كل هذا يدل على أن الأمريكية، بكل ما تمثله الكلمة من دلالات وإيحاءات وظلال، مفروضة على جو القرية. وهذا يجعلنا نربط بين الأمريكية والعولمة أو الأمركة. ومن ناحية أخرى نربط بين مظاهر هذه الأمركة والادعاء بجعل العالم قرية صغيرة وبين المظاهر الخارجية المفرغة من معناها للاحتفال في القرية. وهنا ننتقل إلى اللون الثاني في القصة وهو اللون الشفاف للخيمة التي تجلس فيها الأمريكية. فالشفافية هنا فاقدة معناها. لا يظهر من الخيمة إلاّ الشفتان الحمراوان للأمريكية، وبالتالي تظل الأمريكية غامضة بالنسبة لأهالي القرية، وما أدل على ذلك من الحيرة في تفسير اللون الأحمر المصبوغ به هاتان الشفتان. وكون الخيمة شفافة في الظاهر فقط يجعلنا نربط بين العولمة والأمركة والقرية الصغيرة الباهتة. فالعالم لا يمكن أن يتحد

أو يتحول إلى قرية صغيرة. فهنا رجال القرية، الذين يحملون كل قيمها ودخلوا السراديب بسبب محافظتهم على هذه القيم، لا يميلون إلى حفل الزفاف، حيث إنهم اكتشفوا عبثية وديكتاتورية **"لم الشامى على المغربي"**، أو دمج الأمريكية في القرية. وإذا كانت القصة تشير إلى أن القرية هي **"البلاد"**، فإن الأمريكية مفروضة على البلاد بأكملها. كما أن هذه الأمريكية ستصير زوجة ابن البوّ الذي سيكون السلطان أو الملك في يوم من الأيام، وبالتالي فإنها ستكون ملكة هذه البلاد، على طريقة البوّ وابنه. وهذا يدل على استحالة المزج بين الأمريكية وأهالي القرية. فمنذ ظهورها في القرية/البلاد، وهم لا يرون منها إلا لون شفتيها. وإذا كان اللون الأحمر يرتبط في قصة **"الساحر"** بالإثارة الجنسية المفرغة التي تريد أن تقضي على فحولة وطاقة الشباب بطريقة خالية من القيمة أو اللذة، يمكننا أن نقول: إن وجود الأمريكية لن يؤدي إلا إلى محاولة الفتيات تقليد في وضع "الروج على شفاههن"؛ فلم يلفت انتباههن منها إلاّ حمرة شفتيها. كما أن إحدى الفتيات لطخت وجهها بحمرة الزير، بعد أن أعجبت

بروج الأمريكية. وهذا يدل على أن الفتيات لا يقمن بتقليد الأمريكية. وأن الفتاة التي لطخت وجهها بحمرة الزير ترمز إلى القرية وبالتالي البلاد، ومن هنا فإن العولمة هي مسخ مشوه من أسلوب الحياة الأمريكية. وإذا كان وجود الأمريكية قد أثر في الفتيات فقط، دون الرجال. فيدل هذا على أن ابن البوّ قد غيب وعي هؤلاء الفتيات وجعلهن ينبهرن بأي مظهر خارجي دون التفكير فيما يكمن وراء هذا المظهر. فالرجال، أصحاب الوعي المفارق الذي جعلهم يدخلون السراديب، لم ينبهروا بأي شيء من هذه المظاهر الخادعة. لذلك انصرفوا عن الحفل واتجهوا إلى جذورهم حيث تقف شجرة الجميز شامخة. ومن هنا يمكننا أن نقول: إن دعاوى العولمة أو الأمركة لا يمكن أن تؤثر إلا في جيل فاقد الوعي، جيل تبهره المظاهر الخارجية الخادعة، جيل يضفي القيمة على الصورة، دون أن ينتبه لما وراء هذه الصورة، او لما تمثله هذه الصورة من دلالات وتحمله من قيم أو دوافع.

وعندما ننتقل إلى اللون الأسود نجد أنه يرتبط بالأقنعة السوداء التي يستخدمها أعوان البوّ في تعمية أو تغطية عيون

الراوي ورفاقه. كما يرتبط أيضاً بالخيمة السوداء (في مقابل الخيمة الشفافة للأمريكية). وهذا السواد للخيمة يمكن أن يؤول على وجهين: إما أن هذه الخيمة السوداء هي الخيمة الشفافة التي تم تحويل لونها إلى الأسود لكي تغطي ما بداخل الخيمة، مما يساعد على تنفيذ الأغراض الخبيثة لمن بداخل الخيمة أو لمن حوّل لونها إلى اللون الأسود. كما أن هذه الخيمة ثقيلة جداً لدرجة أن البوّ وابنه يخصصان أربعين من الخيول لجرها. وبما أن الأمريكية كانت في الخيمة الشفافة، يمكننا أن نقول: إن الأغراض والمخططات الخبيثة ترتبط بهذه الأمريكية بدرجة أو بأخرى. وكون الراوي يقول: **"تمر من أمامنا"**وليس **"تجيء نحونا"** يدل على أن هذه العربة بخيمتها متجهة لخارج البلاد مما يوحي بأن مهر الأمريكية غال جداً؛ كما أن هذا المهر سيذهب إلى موطن الأمريكية، وبالتالي تتحول ثروات البلاد إلى هذا الموطن. وكون الحركة التالية لمرور العربة هي دهان أفواه الراوي ورفاقه بسائل أبيض لتصمت إلى الأبد، يدل على أن البوّ وابنه يحتاطان لما يمكن أن يكتشفه الراوي ورفاقه عن الخيمة

السوداء. لذلك يجعلان شفاههما تلتصق وبالتالي يقضيان على الوعي أو الإعلام المضاد. وهنا تتكشف لنا الدلالة الثانية للون الأسود. فالسواد المرتبط بالأقنعة التي تعمي العيون يمتد ليضفي على سواد الخيمة إيحاءات القمع والهيمنة وفرض الصوت الواحد الذي يخرس الأصوات الأخرى ويدخلها في محيط العدم. وهذا يقودنا إلى دلالة اللون الأبيض. فهذا اللون يدل على الموت الفكري للراوي ورفاقه، ذلك الموت الذي يفرضه البوّ وابنه حتى لا يجد الراوي ورفاقه فرصة لفضح التعتيم الإعلامي المتمثل في الخيمة السوداء.

ولا يوجد أي نوع من التدرج بين الألوان هنا. فاللون الشفاف للخيمة يتحول فجأة إلى اللون الأسود، مما يوحي بالتغير المفاجئ الذي لا يترك فرصة للخصم لكي يقوم بأي شيء حيال ما يتضمنه هذا التغير. فالسواد هنا فوري ومفاجئ وصادم، يهجم على الراوي ورفاقه لكي يلقي بهم في شباك الصمت، تلك الشباك التي تستخدم الكلابة الحديدية لكي تفتح أفواههم بالقوة. وهنا نجد الإيحاءات والظلال المرتبطة

بكلمة الحديد، سواء أكانت في القرآن أم في السياسة، تمتد إلى السواد ويكونان معاً دلالة متعددة الأبعاد. فالسواد هنا يكتسب معنى البأس والقوة، كما يكتسب أيضاً معنى الجبروت والديكتاتورية والقمع. وهنا يمكننا أن نتبين نوعاً من التدرج في الألوان من الأسود مروراً باللون الفضي للحديد وحتى الأبيض. فإذا كان اللون الأسود يوحي بالنوايا الخبيثة واللون الفضي للحديد يوحي بالبطش، فإن اتحادهما معاً يؤدي إلى دلالة الصمت والموات المرتبطة باللون الأبيض.

كما أن الانتقال من الروح الأحمر إلى الروح الأبيض انتقال متباين، يخلق نوعاً من التناقض الحاد بين النوعين، على مستوى الموقع والدلالة. فالروح الأحمر موضوع على شفاه الأمريكية، بينما الروح الأبيض موضوع على شفاه الراوي ورفاقه أو أبناء البلد. كما أن الأول موضوع على شفاه أنثى، بينما الثاني موضوع على شفاه ذكور. هذا فيما يخص الموقع. أما فيما يخص الدلالة، فالروح الأحمر موضوع للزينة على المستوى الظاهر. أما على المستوى

الخفي، فيتم استغلال هذا الروج للاثارة ولفت الانتباه، من خلال عرض شيء غير موجود وغير معروف في القرية/البلاد. وهذا العرض يهدف إلى لفت انتباه أهالى القرية وصرف هذا الانتباه عما يمكن أن يمثله هذا الروج من دلالات وعن سياسة "التغريب" غير المبرر وغير المقنع. فما معنى زواج ابن البوّ بالأمريكية؟ ألم يكن كل نساء القرية تحت يمينه؟ ألم يرضعهن كلهن دون استثناء؟ ألم يستنفد ابن البوّ كل الإمكانات الجسدية والجنسية والحسية لنساء القرية؟ ما معنى أن يدفع مهراً للأمريكية كبيراً جداً لدرجة أنه في حاجة إلى أربعين من الخيول لكي يجروه؟ ما دلالة أن يذهب هذا المهر إلى موطن الأمريكية؟ كل هذه الأسئلة وغيرها يمكن أن تظهر على صفحة عقل أي فرد من أفراد القرية. لذلك يحتاط البوّ وابنه وكذلك الأمريكية لمثل هذه الأسئلة، ويظهرون الروج في محيط القرية لكي يبهر العيون وبالتالي يعمي العقول ويمنعها من طرح أية أسئلة غير مستحبة من وجهة نظرهم. وإذا انتقلنا إلى الروج الأبيض نجد أنه يوضع بالقوة عندما تبرز هذه الأسئلة ضمنياً في وعي الراوي

ورفاقه. فانصرافهم عن الحفل المقام لزواج ابن البوّ بالأمريكية يوحي، في أحد جوانبه، بأنهم أدركوا المغزى أو المخطط من وراء هذا الزواج. لذلك انصرفوا عنه ذاهبين إلى شجرة الجميز، موطن الأصالة والقيمة الميمية والحقيقة الكامنة التي يمكنها أن تدلهم على كل الحقائق المستترة الأخرى. وهذا اللون الأبيض يشير إشارة صريحة إلى القيود وكبت الحريات والمحظورات التي يفرضها النظام الحاكم في القرية/البلاد. فالبوّ وابنه أو ذلك النظام يرى أن الصمت زينة في رعاياه، هؤلاء الرعايا الذين لم يأخذوا من مفهوم الرعايا إلا الاسم المجرد من أية دلالات موجبة. وعندما يوضع هذا الروج الأبيض على شفاه رجال، في حين أنه يوضع أصلاً على شفاه النساء للزينة وإثارة أزواجهن، فإن هذا يوحي بأنهما يقومان بعملية إخصاء أو تأنيث للرجال في القرية/البلاد. فالإخصاء يعني استئصال الرجولة والوعي، مما يوحي بأن المخصيين لن يستطيعوا أن يقوموا بأي فعل أو عمل يمكّنهم من أن يثوروا عليهما أو يقاوموهما، وبالتالي يستطيعان أن ينفذا مخططاتهما المؤمركة أو ذات المنازع أو

الميول الأمريكية. كما أن التأنيث، عندما ينظر إليه بالمقارنة بالذكورة التي لم يفتقدها البوّ وابنه، يوحي بأن أبناء البلد/الرجال ينتهكون جسدياً من قبل البوّ وابنه، بكل ما يمثله هذا الانتهاك من دلالات، وبالتالي فإنهما، بهذا التأنيث، "**يكسران عين**" الرجال الذين لن يستطيعوا أن "**يرفعوا أعينهم**" في وجهيهما ، ومن هنا يستطيعان أن ينفذا مخططاتهما دون رادع أو مقاومة. لذلك نجد أن الإخصاء والتأنيث يرتبطان ببعضهما كثيراً ويؤديان إلى نفس النتيجة، ألا وهي الصمت عن كل ما يفعله البوّ وابنه وكذلك القوة الجديدة التي اتحدا معها وهي الأمريكية. لكن علينا أن نلاحظ هنا أن هذا الصمت صمت إجباري، لا خيار فيه، مفروض من قبل البوّ وابنه على كل من يعتنق أيديولوجية الجميز، أيديولوجية الحقيقة والاكتشاف والوعي المفارق، والأصالة.

دلالة الأسماء:

الطريقة التي يستخدمها الراوي في تسمية الأشخاص أو الإشارة إليهم لا تخلو من دلالة. فالراوي لا يذكر اسماً إلا إذا كانت دلالات هذا الاسم تتربط بأحداث العالم المتخيل وتلعب على وتر الإيحاءات الممكنة لمفردات هذا العالم. ومن هنا نجد أن أي اسم يرد في عملية السرد يثري أبعاد هذه العملية ويضيف لها قيماً دلالية جديدة. كما أن غياب الاسم أيضاً له دلالة تؤثر على تلقينا للنص بأكمله.

إذا نظرنا إلى قصة "**حسرة الجمال**" نجد أن الراوي يذكر فيها اسمين: "إسماعيل" و "الجمال". والاسم الأول منهما اسم متناص، أي إننا عندما نسمعه أو نقرؤه يتداعى إلى أذهاننا كل ما يرتبط بإسماعيل بن إبراهيم في تراثنا الشعبي والديني والحضاري. فهذا الاسم يضع قصة إسماعيل وإبراهيم عليهما السلام في خلفية القصة. وهذه الخلفية تفرض علينا طريقة ممكنة في التأويل. وبالتالي تجعلنا نقرأ القصة من جديد في ضوء هذه الخلفية. فنجد أن الجمال التي

تنتحر تماثل كبش الفداء، كما أن شجرة النخيل التي تنبت تضارع ينبوع الماء الذي تفجر في مكة لكي ينشيء سيدنا إبراهيم حياة جديدة في هذا البلد الجاف/غير المأهول كما أن السراب الذي يتراءى للراوي ورفاقه هو السراب الذي تراءى لهاجر عليها السلام عندما تركها إبراهيم عليه السلام بواد غير ذي زرع.

هذه المجموعة من العلاقات التي ينشئها الاسم المتناص عند القراءة الأولى، هذه الخلفية لا تظل كما هي بواقعها التاريخي عندما تدخل النص. فهي تتعرض هنا لعملية متعددة الأبعاد من التحوير والتبديل والتغير والحذف حتى تخدم أهدافاً فنية جديدة مع احتفاظها بمغزاها الأصلي.

عندما نحاول أن نتبين مظاهر هذا التحوير، نجد أن الشخصية التي يمكن أن ترمز إلى سيدنا إبراهيم قد تم حذفها من القصة. كما أن سيدنا إسماعيل، يعد هو ذلك الابن المطيع الخاضع لإرادة الله العلي القدير، وإنما احتل المكانة التي كانت من المفروض أن تكون لأبيه. فإسماعيل في القصة هو

مرشد/قائد الرحلة الذي يوجه الراوي ورفاقه كيفما يشاء، دون حتى أن يسألهم عن شعورهم أو رأيهم كما فعل سيدنا إبراهيم مع سيدنا إسماعيل عندما أراد أن ينفذ مشيئة الله في ابنه. فهنا فقد التمظهر أو التحلي المعانق لشخصية فقدت كل ملامحها المميزة وأكسبت نفسها ملامح أخرى.

هناك رحلة في الصحراء في كلتا الحالتين، لكن هدف الرحلة يختلف: فبينما كانت رحلة سيدنا إبراهيم إلى المستقبل، ونشر الحياة في مكان غير مأهول، بما يضمره ذلك من كعبة سيتم بناؤها حتى تكون قبلة للمؤمنين في مقبل الأيام، نجد أن رحلة "إسماعيل" تتجه نحو الماضي، سواء أكان الماضي القريب المتمثل في النوبة القديمة أو أرض المليون نخلة، أم الماضي البعيد المتمثل في معبد أبى سمبل. يظهر الجانب المستقبلي الوحيد في رحلة إسماعيل في توشكي أرض العشق والأحلام. لكنه جانب فاقد لفعاليته؛ فما هناك أي عشق أو أحلام في العطش الذي يكاد يبيد كل أفراد الرحلة، كما أن سيدنا إبراهيم كان يدرك الحياة التي ستتشكل في الوادي القحل، لأنه يؤمن بربه ويثق في أن الله سيعمر

هذا الوادي، أي إن توجهه إلى الصحراء نبع من يقينه في وعد الله وعنايته. أما إسماعيل فينفصل عن أي هدف إيجابي للرحلة. فها هو يرى الجمال من خلال منظار مكبر، دون أن يرى أفراد الرحلة شيئاً. ومع ذلك يمعن في الإشارة إلى ما يراه، مما يدل على الانفصال التام بين القائد والرعية، وأن ما يمنيهم به ما هو إلاّ سراب أو وهم في ذهنه هو فقط، لكنه يصر عليه كي يضيع وقتهم ويجعلهم لا يفكرون في المشكلات التي "قادهم" إليها.

في النص الديني، يعتبر السراب اختباراً للسيدة هاجر، التي تراءى لها السراب ماء فهرولت إليه علها تروي ظمأها وظمأ ابنها، وهنا تدخل الشيطان ليثنيها عن عزيمتها التي تخضع لمشيئة الله وثقتها فيه، ويجعلها تتخلى عن هذه الحياة، القاحلة من وجهة نظره [وجهة نظر الشيطان]. لكنها صمدت في مواجهة إغراءات الشيطان، فتفجرت بئر زمزم مكافأة لها، وإعلاناً ببدء الحياة الوليدة. أما السراب في القصة فيتراءى لأفراد الرحلة نتيجة لعطشهم الشديد، ذلك السراب الذي لا يراه إسماعيل، ربما لأنه احتاط له، ولا يهمه الموت

الذي أوشك أن يفتك بأفراد رحلته/رعاياه. وهنا يقف ذلك الإسماعيل لكي يصرف أفراد الرحلة عن التفكير في العطش، ربما كي لا يفتكوا به، ويصف لهم مناظر لا تظهر أمام أعينهم، مما يجعلنا ننظر إلى هذه المناظر على أنها سراب مثل السراب الذي يظهر أمام أعينهم. وعندما يلفتون انتباهه، الملتفت أصلاً، إلى ما وصلوا إليه من عطش قاتل يخرج حصوات ملساء من كيس معه ويأمرهم أن يضعوها تحت الألسنة. وكون الحصوات موجودة معه في كيس يدل على أنه كان يعرف مسبقاً أن العطش سيكون شديداً، وأن الطريق التي يمرون بها مهلكة، الأمر الذي يلفت انتباهنا كقراء إلى أن المرشد/القائد لا يهتم بأفراد رحلته، ولا بمشكلاتهم، وربما جاء بهم إلى هذا المكان لكي يلقوا حتفهم.

إذا انتقلنا إلى الفداء، وجدنا أن الله افتدى سيدنا إسماعيل بكبش نتيجة لصدق سيدنا إبراهيم مع نفسه والإيمان التام بالله. أما في القصة، فيفتدي الله أفراد الرحلة بطابور طويل من الجمال. وتحمل كثرة عدد الجمال هنا دلالة كبيرة. فإذا كانت تضحية سيدنا إبراهيم تضحية فردية، رغم قداستها

ودلالاتها الدينية الكبيرة، فإن تضحية أفراد الرحلة تضحية جماعية، يمكنها أن تشمل شعباً بأكمله على ضوء القيادة التي يقلدها إسماعيل لنفسه. الفداء في القصة يتأتى من مشيئة الله بتخليص شعب بأكمله من طغيان قائده واستهتاره وانفصاله عن أفراد الرحلة، رحلة الحياة بالطبع. فإذا كانت الحياة التي ستتولد في مكة تتطلب فداء سيدنا إسماعيل، فإن استمرار هذه الحياة في الأتوبيس/الصحراء يتطلب فداء "الأحياء".

من الملاحظ أن الراوي يؤكد على تكرار مشهد الفداء: **"ولم يزل المشهد هكذا، يتكرر، حتى لاح معبد (رمسيس الثاني)"**، مما يذكر بتكرار فداء سيدنا إسماعيل سنوياً في عيد الأضحى.

كما أن الحياة التي تنبت في الصحراء، في شكل النخلة التي ترويها دماء الجمال وتظهر من باطن الرمال تشبه بئر زمزم التي تفجرت من الصحراء حتى تمهد للحياة التي ستعمر هذه الصحراء. وهنا لا تهدف النخلة إلى مجرد نشر الحياة في الصحراء، فتضيف إلى هذا الهدف هدفاً آخر، ألا

وهو منع تكرار ما حدث، عملاً بالعادة الشعبية المنتشرة في صعيد مصر على الأقل، عادة "**الحوى**"، كي "**تُحوى**" أو تحصن ضد لدغة الثعبان مثلاً، يُجاء بثعبان بعد ذلك. وبما تعكس هذه العادة قيام جسم الإنسان بتكوين مصل ضد أي مادة غريبة تدخله، لذلك عندما تدخل هذه المادة مرة أخرى، فلن تؤثر في الجسم، لأنه احتاط لها، مثلما حدث في رواية العناكب المقررة على ثانية ثانوي، حيث لدغت العناكب "أيمن" لأول مرة وكاد يموت، وعندما لدغته مرة ثانية، لم يمت لأن جسمه كون مصلاً مضاداً لسم العناكب. من الملاحظ أن "**الحوى**" يتم بواسطة شخص آخر غير الشخص "**المحوي**"، ألا وهو الحاوي، فيقوم هذا الحاوي بلف ثعبان حول رقبة الشخص إلى أن يصل فم الثعبان إلى أذنه. وطوال كل هذا يعزّم الحاوي بما لا يبين من ألفاظ. وعندئذ يعض الثعبان الأذن، فيمسك الحاوي بهذه الأذن يصفي منها الدم بالسم، مواصلاً تعزيماته. وهنا يصير ذلك الشخص "**محوي**"، أي محصناً ضد الثعابين. يمكننا أن ننظر إلى الدم الذي ينزف ويستفرغ من الجمال على أنه يماثل الدم الذي

يتساقط من الأذن. كما أن النظرة المتأنية التي يلقيها الجمال على أفراد الرحلة تماثل التعزيمات الصامتة التي يقوم بها الحاوي. وإذا تذكرنا أن عبد الله أبا سيدنا محمد (صلى الله عليه وسلم)، قد فدى بعدد من الجمال، عندما نذر عبد المطلب أن يذبح أحد أبناءه، وجدنا أن الجمال في القصة تجمع ما بين كبش سيدنا إسماعيل وجمل عبد الله، لتمثل خلاص البشرية وفداءها.

في ضوء كل هذا ننتقل إلى دلالة اسم إسماعيل، ما علاقة هذا الإسماعيل بسيدنا إسماعيل؟ إنها علاقة ضد ونفي. فإذا كان سيدنا إسماعيل ينقاد لإرادة الله ويذعن لها راضياً، أي إنه يقوم بدور التابع، فإن إسماعيل الرحلة يقوم بدور القائد، وإذا كانت الحياة انتشرت في مكة من أجل سيدنا إسماعيل وأمه هاجر، فإن الحياة تبرز في الصحراء كي تقاوم الموت الذي يريد إسماعيل أن يوصل أفراد الرحلة إليه. وإذا كان سيدنا إسماعيل يرفع القواعد مع أبيه، أي يناوله الحجارة لكي يرتفع بناء الكعبة، فإن إسماعيل الرحلة يناول أفرادها الحصوات الملساء لكي يتوهموا الارتواء. إذن

يظهر إسماعيل في القصة على أنه إسماعيل الضد، مثلما ظهر نوح في قصيدة **خالد الأنشاصي** على أنه نوح الضد. إسماعيل لم يأخذ من سميّه إلا الاسم فقط، وقام بأفعال تناقض كل أفعاله.

ننتقل الآن إلى "**البوّ**". البوّ في اللغة جلد ولد الناقة، يحشى تبناً ويقرب من أمه لتدر عليه. وتوسعت هذه الدلالة في الاستخدام اليومى، في الصعيد على الأقل، لتدل على جلد ولد أي حيوان، مثل ولد البقرة أو الجاموسة أو الناقة، الخ. وفي كل الحالات يدل البوّ على الأجوف، الخالي من الروح، خيال "المقاتة". الذي ليس له قيمة في حد ذاته، وإنما يستفاد منه في غرض آخر. كما أن البوّ يستخدم بمعنى آخر يوحي بالتخويف والإرهاب مثل "أمنا الغولة". فتستخدمه الأمهات، على وجه الخصوص، في الصعيد ككائن أسطوري رهيب يبث في القلوب الخوف والرعب، كأن يقلن لأطفالهن الصغار: "**تسكت ولا أجيبلك البوّ؟**". وهنا يسكت هذا الطفل مرغماً، خائفاً من البوّ الذي يمكن أن يقتله أوييطش به.

عندما ننظر إلى قصتي **"سرداب"** و**"الروج الأبيض"** في ضوء هذه الدلالات، نجد أن البوّ يجمع ما بين عدم المصداقية والقوة الباطشة. يتمثل غياب المصداقية في افتقاد الدور المنوط به في القرية/البلاد، فمن المفترض أن يرعى أهالى القرية ويحميهم ويفعل كل شيء لمصلحتهم نتيجة للعقد الاجتماعي أو السياسي الضمني بينه وبين الأهالي. لكنه لا يفعل أي شيئ من هذا، بل يفعل العكس تماماً، فهو يأكل حقهم، ويعذبهم، ويحرمهم من هويتهم، وينتهكهم وينتهك نساءهم، إلخ. ولكن يمنع أي تمرد على هذه الحالة التي لا ترضي عدواً ولا حبيباً، يستخدم القوة الغاشمة التي تكيل العذاب لكل من يتسلق شجرة الجميز ويحاول أن يكتشف أسرار القرية، أي أسلوب إدارة البوّ لهذه القرية/البلاد. وهنا يرمز البوّ للظلام والديكتاتورية والقمع. يتمثل رمزه الظلامي في منع الراوي ورفاقه من اعتناق أيديولوجية الجميز، تلك الأيديولوجية التي تكمن في شجرة المعرفة التي تمكن من يطلعها من أن يعرف ويدرك ويميز ويستنير وعيه بإبصار ما يجري في القرية. كما يظهر رمزه الديكتاتوري في القوة

الجسدية أو المادية التي تقضي على من يخالفه، سواء في الرأي أو في الفعل، وتلقي به في غياهب السراديب ليضيع العمر في أعمال لا طائل من ورائها، وبالتالي الحرمان من نور الشمس وهواء العالم بكل ما يمثله هذا الحرمان من دلالات تساعد البوّ في تنفيذ مخططاته. وأخيراً، يبرز رمزه القمعي في كبت حرية التفكير والرأي، فيضيف إلى تقييد الجسد تقييد العقل، ذلك التقييد الذي يظهر في الروح الأبيض لتلتصق الشفاه للأبد ولا تستطيع أن تفصح عما تكتشفه من أسرار وأهوال.

إذا قارنا هذه الدلالات بالرأيي العام في قصة **"سرداب"**، اتضح انفصال البوّ عن المحكومين أو الرعايا. يظهر هذا الانفصال مادياً في شذوذ البوّ جسدياً؛ فطوله أربعون ذراعاً، وعرضه ستون. من المعروف أن الطول أكبر من العرض، لكن عرض البوّ أكبر من طوله، مما يدل على شذوذه عن قانون الطبيعة، وكأنه لا ينتمي إلى عالم البشر، وإنما إلى كائنات غريبة شاذة لا يمكن أن تتآلف مع البشر، أو يتآلف البشر معها.

يظهر الانفصال عملياً في ابتعاده عن أبناء القرية، وعيونه التي يوظفها في كل مكان لتبلغه بكل حركة تحدث في القرية، في جو كابوسي بوليسي مرعب لا يمكن فيه لأحد من أهالي القرية أن يأمن على نفسه. يصاحب ذلك الإعلام الزائف الذي يبثه البوّ، ويؤثر هذا الإعلام على وجهة نظر الأهالي. ففي الحوار المطّول الذي ينقله لنا الراوي، يؤكد هذا الراوي على طبيعة ذلك الإعلام: **"قالوا أمس: إنه أصيب بنزلة برد"**... **"أذاعوا: أنه دفق كحة في الهواء الطلق"**. من الملاحظ أن الخبر الأخير يأتي كتفسير للزلزال الذي هز القرية، وكأن هذا الخبر مذاع لإيهام المواطنين بأن البوّ قوة أسطورية جبارة، لا يقدر عليها أحد، حتى لا يفكر أحد من المواطنين في أن يتمرد على هذه القوة. إذن يرتبط القمع بالتضليل الإعلامي: فبينما يستخدم البوّ كل ما لديه من قوة متمثلة في أعوانه لكي يبطش بالمواطنين ويحافظ على مصالحه الخاصة التي تستأثر بكل شيء يذيع أعوانه على المواطنين أنه فوق كل البشر، وقوته ليس لـها حدود، مصورين إياه على أنه مارد أو زعيم قادر على كل

شيء ويسمع كل شيء، وبالتالي موجود في كل مكان وزمان، وكأنه جزء من الطبيعة، أو موجود من قبل لا يتغير ولا يتبدل ولا يصيبه المرض. وهذه الطريقة في تلميع النظام تثبت في وعي المواطنين أنه مختلف عنهم، فهم يتغيرون ويتبدلون ويمرضون ولا يسمعون أو يرون كل شيء، وبالتالي عليهم أن يخضعوا له لأنه من طينة أسمى من طينتهم، ومن هنا هو الوحيد المؤهل لحكمهم.

يرتبط هذا التضليل بتغييب الوعى، وبذل كل الجهد ليظل هذا الوعي غائباً لا يصحو من مرقده. ويظهر ذلك من خلال الحوار الذي يتناثر من أفواه الراوي ورفاقه:

- **أنا لا أفهم.**
- **هذا أجمل شيء يسعده، أن أكثرنا لا يفهم.**

يتزامن من التضليل مع السعي الدؤوب نحو الحفاظ على انتشار الجهل وتفشيه من القرية، حتى لا يتعلم أفراد القرية ويصير عندهم وعي يمكنهم من الفهم والتمرد. ويقترن الفهم في قصة **"سرداب"** بالامتلاك، والامتلاك لا يدل سياقياً

على مجرد الامتلاك المادي، فيرتبط هذا الامتلاك بشجرة الجميز التي ترتبط بدورها بالمعرفة والفكر والوعي:

وصلنا الشجرة، تجمعنا حولها، احتمينا بها، اعتدلنا، ننظر إلى أعلى.

– ما أجمل شعورك بامتلاكك شيئا.

– الآن أنت فهمت.. الآن.

فترتبط هذه الشجرة بالتجمع وبالتالي الوحدة والتجمهر. كما أنها تعتبر حصن الأمان الذي يحمي أفراد القرية ويحصنهم. هذا بالإضافة إلى أنها تقترن بالكرامة. فبجوارها يعتدل أفراد القرية وينظرون لأعلى، في مقابل انحنائهم وارتعادهم في بداية القصة بعيداً عن شجرة الجميز. عندما يشعر المرء بامتلاكه لهذه الشجرة التي توحي بكل هذه الدلالات، فإنه يصل إلى مرحلة الفهم، ذلك الفهم الذي لا يحبه البوّ، لأن فيه هلاكه وانهيار ملكه وزوال عرشه. لذلك عندما يتسلق الراوي ورفاقه شجرة الجميز ويصل إلى الاكتشاف الرهيب:

- ابن البوّ يرضع نساء القرية.

- امتدت يد إلى فمي، استحلفوني أن أمسك عن هذه السيرة، أقدام ثقيلة تهبط فوق رؤوسنا، نسقط، أقنعة سوداء تعمي العيون، أوثقونا بالسلاسل...

يقوم البوّ فوراً بالقبض عليهم وكأنهم مجرمون عتاة ارتكبوا جرما لا

يغتفر، ويستحقون عليه الموت أو السجن مدى الحياة. فما إن يصل الراوي ورفاقه إلى مرحلة الفهم حتى يقيدوا ويقنّعوا حتى لا يروا شيئاً آخر، ويلقى بهم في السجن أو السرداب. من الملاحظ أن ابن البوّ يرث ميراث أبيه السلطوي الغاشم قرب نهاية قصة **"الروج الأبيض"** مما يوحي باستمرار البطش والقمع والديكتاتورية والظلام.

إذا كان إسماعيل والبوّ وابنه يسمون بأسمائهم، فإن هناك بعض الشخصيات التي يشار إليها بصفتها أو لقب معين مثل الساحر، والرجال ذوي الملابس الحمراء،

ومعجزة الإغراء العالمية والأمريكية. تستند هذه الإشارات إلى وظيفة الشخصية أو دورها في النص القصصي. وتمثل هذه الوظيفة النقطة المحورية في النص، نقطة يرتكز عليها النص في مجمله وتسهم في تشكيل الدلالة الكلية له.

يمثل الساحر الأداة التي تستخدمها السلطة في سحر الشباب وتضييع قواهم وتغييبهم عن وعيهم وعن مشكلاتهم، حيث يعاني هؤلاء الشباب من مشكلات مستعصية معيشية وشبابية في الأساس، فمعظمهم وصل إلى سن الأربعين دون أن يتزوج، مما يدل على فشل السلطة في توفير فرص الحياة لهؤلاء الشباب. كما أنهم فاقدون لدورهم في المجتمع الكبير، حيث إنهم مجرد دمى في يد السلطة، تشير لهم بالتصفيق فيصفقون، وتشير لهم بالسكوت فيسكتون. وعندما تصل مشكلاتهم إلى درجة التأزم المطبق والإشكال الذي لا حل له، تستدعي السلطة ذلك الساحر، وتجمّع له كل الشباب في الميدان الكبير. وكلمة الساحر ذاتها تدل على الألاعيب والخداع والإيهام، أي إن الساحر لا يمكنه أن يقدم أي حل لهؤلاء الشباب. وبما أن السلطة تريد أن تغيب وعي هؤلاء

الشباب فلا يفكرون في أي شيء يمكن أن يمسها، فإنها تكلف الساحر بأداء ألعاب جنسية يمكنها، من وجهة نظر السلطة، أن تشبع قدراً من حاجتهم الجنسية الحبيسة. وهنا يتفنن الساحر في إخراج كل ما لديه. وبما أن ألاعيبه مخادعة ومضللة، فإنها لا يمكن أن تتم في النور لذلك يطلب من أيادي السلطة، الرجال ذوي الملابس الحمراء، أن يغطوا الميدان بأكمله بورق السلوفان الأحمر، ذلك اللون الأحمر الذي يرمز تقليدياً إلى الإثارة الجنسية.

إذا كان الساحر هكذا، فلا يمكنه أن يقدم جنساً حقيقياً يمكن أن يروي جزءاً من ظمأ الشباب. ومن هنا نجد أن ما يقدمه مجرد صور وأشياء وهمية، فها هي معجزة الإغراء العالمية مجرد رسم على قطعة قماش كبيرة، تعلق على الحائط، ويوهم الساحر شاباً من الشباب بأنها تتحرك وتتأوه، حتى لا يقبل عليها ويفقد كل شيء. كما أن الساحر "يأمر" هذا الشباب بأداء حركات معينة، وكأنه دمية يحركها كيفما يشاء، حركات ميكانيكية مصطنعة، تفقد الجنس لذته حتى لو كانت مع أكبر نجمات الإغراء، نجمة حقيقية، مفعمة بالأنوثة

والرغبة، لأن هذه الحركات لا تتم تلقائياً، كما أنها تفقد خصوصية الجنس وروحه. في ضوء كل ذلك، من الطبيعي أن يفقد الشباب جميعهم كل قدرتهم وشبابهم، فها هو الدم الأسود يتفجر من أسفل الحجرة المصطنعة، ويتمرد الهواء على الغلاف السلوفاني الزائف، فيمزقه. وإذا كان الهواء، أحد مفردات الطبيعة، يتمرد على هذا التضليل، ويمزق غلاف السلوفان، فإن الشباب يفقدون كل شيء، ولا يقدرون على النهوض، دعك من قدرتهم على التمرد: **"غطى اللون الأسود أرض الميدان، ثرنا، نحاول القيام، بينما تعلق الساحر بحبل الطائرة".**

من الملاحظ أن الساحر يأتي في طائرة وينزلق على حبل يتدلى منها ليهبط في منتصف الدائرة التي تتكون من الشباب. كما أنه يتعلق بهذه الطائرة بعدما ينفذ المخططات التي جاء من أجلها. وهذا الهبوط المفاجئ والإقلاع المفاجئ أيضاً يدل على النوايا الخبيثة التي ينوي الساحر تنفيذها، ونفذها بالفعل. كما أن مفاجأة الإقلاع توحي بالفرار. ويقترن هذا الفرار بتمزق غلاف السلوفان، أي بعودة النور، وكأن

هذا الساحر يمثل الظلام الذي لا يمكنه أن يتحمل النور، فيفر بمجرد عودة هذا النور. هذا بالإضافة إلى أن الحبل الذي ينزلق الساحر من الطائرة عليه يظل معلقاً في الهواء طوال ألاعيب هذا الساحر، وبالتالي تظل الطائرة محلقة في الهواء أعلى الدائرة، وبمجرد تفجر الدم الأسود وتمزق غلاف السلوفان يتعلق الساحر بهذا الحبل، وينجو بنفسه، مما يدل على أنه يدرك نتيجة ما يفعله، وكيف أن هذه النتيجة سيئة تماماً.

يظهر أصحاب الملابس الحمراء تابعين، أدوات في يد السلطة، مكلفين بتهيئة كافة السبل للساحر كي يفعل ما تريده هذه السلطة أن يفعله، وبالتالي فإنهم شخصيات ثانوية لا تحس ولا تفكر ولا تتغير، منهم مبرمجون على العمل بطريقة معينة، ينفذون الأوامر، وكأنهم آلات لها برنامج تشغيل معين لا تبرحه ولا تعرف غيره. فإذا قيل لهم اقتلوا يقتلون، وإذا قيل لهم جمِّعوا الشباب يجمعون، وإذا قيل لهم غطوا الميدان الكبير بورق السلوفان يغطون، وإذا قيل لهم اقتلوا أنفسكم لا يترددون. لذلك لا تهمهم دلالة ما يقوم به

الساحر، ولا يقلقهم الضياع الذي وصل إليه الشباب، ولا يشغل بالهم الدم الأسود الذي تفجر معلناً الموت والدمار.

أما بالنسبة لمعجزة الإغراء العالمية فهي مجرد صورة، لا حياة فيها، وبالتالي فإن حركاتها وتأوهاتها تحدث نتيجة لاستخدام مؤثرات صوتية وبصرية معينة، أو فلنقل نتيجة لحيل الساحر، وسحره لأعين الشباب. وتقديمها بهذه الصورة يدل على أن كل العملية تمثيل في تمثيل كما يقولون، مجرد خدع وأوهام لا تؤدي إلاّ إلى الضياع وتغييب الشباب. كما أنها لا تمثل حلاً لمشكلات الشباب، فهي مجرد مخدر أو مسكن، ما إن يتفجر الدم الأسود حتى يذهب مفعوله، ويعود الشباب إلى حالتهم الأصلية، تلك الحالة التي ينقصها ما فقده الشباب من طاقة وكرامة وحيوية.

بالنسبة للأمريكية، إنها مجرد لقب، لا يراد به شخصية معينة، حيث لا يذكر اسمها، وإنما يراد به دلالة اللفظ وتداعياته السياسية والاجتماعية. وكون الأمريكية هي العروس يدل على توجهات اجتماعية غير وطنية، أي اتباع

أسلوب حياة أمريكي، مثل مفهوم العولمة الذي يدل على فرض أسلوب الحياة الأمريكية على كل أنحاء العالم. وكون العريس ابن البوّ الذي تؤول إليه السلطة في نهاية قصة **"الروج الأبيض"** يدل على تحالفات السلطة التي تهدف إلى المصلحة الشخصية، والاحتماء المستقبلي من أي حركة مضادة يمكن أن يقوم بها أهالي القرية. فإذا حدث ذلك، فسيتدخل الأمريكيون لحماية الأمريكية حيث إنها الملكة، وأي تمرد على الملك يعتبر تمرداً على الملكة. كما أن هذه الأمريكية ترتبط بالروج، ذلك الروج الذي يدل على الإبهار والإثارة، ويمثل "سلعة" جديدة تجلبها الأمريكية لأول مرة إلى القرية، مما يثير اهتمام فتيات القرية، ويغريهن باستخدامه. كل هذا يفقد القرية هويتها ويمحو ملامحها، فاحتفال زفاف ابن البوّ على الأمريكية يتخذ مظهراً خارجياً من حياة القرية دون أن يتمثل جوهرها، مما يدل على زيفه وطابعه التمثيلي. هذا بالإضافة إلى أن الأمريكية تلعب نفس الدور الذي لعبه الساحر. ففي قصة **"الروج الأبيض"** تظهر الأمريكية في البداية، في خيمة شفافة. ويتغير لون هذه

الخيمة في نهاية القصة ليصير أسود معتماً. وإذا كانت الخيمة الأولى تهدف إلى إثارة الشباب والفتيات من خلال صرف انتباههم عن كل شيء إلا روج الأمريكية، فإن الخيمة الثانية تهدف إلى تكميم أفواه الشباب الذين انصرفوا عن موكب العروس، لأنهم أدركوا عبثية الاحتفال برمته ولا قرويته. بمعنى آخر، عندما أدرك هؤلاء الشباب أن أسلوب الحياة الأمريكية لا يناسبهم، ولا يلائم حياة القرية، انصرفوا عن الاحتفال، واتجهوا إلى الجميزة مما يوحي برفضهم لكل ما يحدث. وهنا برزت يد من الخيمة السوداء لتحجر على فكرهم وكلامهم.

في مقابل لقب الأمريكية، يذكر الراوي اسماً محدداً لإحدى فتيات القرية، ألا وهي **لطيفة**. يعني الأسماء الرقيقة اللينة، وبالتالي يمكن أن يرمز للجنس اللطيف بوجه عام، على الأقل في القرية/البلاد. وهنا تثار علاقة لطيفة بالأمريكية، فلطيفة هي الوحيدة التي تتسلل من الاحتفال لتلطخ وجهها بحمرة الزير، تقليداً لروج الأمريكية. وهذا يجعلنا نتساءل عن وعي الفتيات في القرية، اللاتي كن تحت

يمين ابن البوّ بشكل أو بآخر. هل غيب ابن البوّ وعي هؤلاء الفتيات؟ هل شكل عقولهن ومهدها لتقبل أفكار الأمركة أو العولمة؟ ودلالة التقليد، تقليد الأمريكية بالذات؟ ما مدى تباعد ما تقوم به لطيفة عن عادات القرية/البلاد وتقاليدها؟ كل هذه الأسئلة تثار في أذهاننا. عندما نتأمل المشهد الذي تظهر فيه لطيفة. ومن الملاحظ أن الراوي يشير إلى الفتيات على أن عيونهن تلتهم الأمريكية، بكل ما يوحي به الالتهام من الإعجاب والافتنان والتطلع والتأمل، والتوق إلى ما تمثله الأمريكية. وكون الراوي يشير إليهن بالفتيات يؤكد لنا أنهن يمثلن الجيل الجديد، الجيل الذي لم يستفد من تجارب السابقين، سواء أكانت تجارب الأمهات اللاتي رضعهن ابن البوّ وانتهكهن وقضى على إنسانيتهن، أم تجارب الآباء الذين زجوا في السجون وفقدوا حريتهم الجسدية والفكرية. إذا كان الجيل الجديد بهذا الوعي المفرغ من المعنى، المنسحق، المغيب، الوعي الذي طمر في الطين، وظهرت محله البلاهة، وعدم التفكير، وعدم إدراك الدلالات السياسية والاجتماعية للاحتفال، فإن البوّ وابنه نجحا في السيطرة على

كل شيء، وفي طمس كل ملامح الوعي الذي يمكن أن يتشكل في القرية. وما أدل على ذلك من التقليد الأعمى أو الإعجاب الأعمى الذي تقوم به الفتيات، أو الروج الأبيض الذي تكمم به أفواه الرجال الذين تمدهم شجرة الجميز بالوعي والمعرفة.

دلالة غياب الاسم

إذا كان حضور الاسم له دلالته، فإن غيابه لا يخلو من دلالة، بل ربما حمل الغياب دلالات أكبر، فمجرد الغياب يلفت الانتباه ويجعلنا نولي الاسم الغائب دلالة كبرى، دلالة حمّالة أوجه، تنبع من المقارنة بين الغياب والحضور. لماذا يحضر هذا الاسم بالذات، ولماذا تغيب الأسماء الأخرى، وتنحصر الإشارة إلى الأشخاص في شكل ضمير؟

من الملاحظ أن الراوي لا يذكر أي اسم لأي رجل من الرجال، بل يشير إليهم بضمير المتكلم الجمع دون تمييز، أو يذكر اسم "الرجال" كما في قصة سرداب. ويعتبر هذا الغياب للاسم سمة من سمات السرد بضمير المتكلم الجمع.

وهذه السمة تكسب هذه الطريقة في السرد دلالات كبيرة. فغياب الاسم يدل على التوحد والنكرة والتجميل في نفس الوقت. فالتوحد يعني تكتل أفراد الجماعة في مواجهة نفس الظرف الذي يتعرضون له جميعاً، كما يدل على غياب هويتهم، فهم مجرد كتلة، يعتبرها إسماعيل أو البوّ أو ابنه أداة لهم، أداة لا تحس ولا تشعر ولا تفكر، وليس لها الحق في الوجود كبشر، لهم آدمية وكرامة وحقوق إنسانية، الأمر الذي يؤدي إلى تنكيرهم، فيتم النظر إليهم على أنهم نكرة لا يساوون شيئاً ولا يستحقون الاهتمام أو التعبير. ومن هنا تجهّلهم القوى الموجودة في المجتمع الذي يعيشون فيه، تلك القوى التي تهيمن على كل شيء حتى قوت يومهم، وتسلبهم كل شيء أيضاً. وهنا تسخر هذه القوى إمكاناتها للاستحواذ على كل شيء وامتلاكه، كما يظهر في وصف هذه الجماعة للبو في الحوار المطول في قصة سرداب. لا تكتفي هذه القوى بالامتلاك المادي، الذي يظهر أيضاً في تسخيرها لقوى الجماعة الجسدية، وإنما تسعى لإفقاد هذه الجماعة لقواها الفكرية والحسية والوجدانية، فتكمم أفواههم وتبعدهم

عن شجرة الجميز. إذن غياب الاسم يدل على التهميش التام، ذلك التهميش الذي يعتبر الجماعة/الشعب يساوي صفراً، لكنه صفر على الشمال لا يساوي شيئاً.

إذا كان حضور الاسم له دلالة وغيابه له دلالة أيضاً، فإن الرغبة في تغيير الهوية والحصول على اسم ما له دلالة كذلك. في قصة سرداب يود أحد أفراد الجماعة/المجتمع أن يصير ذبابة، حيث إن البوّ يكفل لكل "إنسان" الحق في أن يتحول إلى مسخ/حيوان. وهذه الرغبة تحمل شحنة دلالية كبيرة في النص. فالذبابة لها حرية الحركة والتنقل من مكان إلى مكان، مما يدل على حريتها وانطلاقها. كما أن هذا الشخص يقدم سبباً من أسباب رغبته في أن يصير ذبابة، ألا وهو الرغبة في أن يحط على وجه السلطان، مما يوحي بحاجته إلى أن يزعج هذا السلطان بشكل أو بآخر، ويحرمه من جزء من راحته، وبالتالي يمكننا أن ننظر إلى ذلك على أنه نوع من المقاومة غير المباشرة، وبالتالي التمرد المحتمل. كما أن الذبابة ترتبط في عرفنا الديني بالقدرة التي لا تستطيع أية قوة أرضية أن تفعل حيالها شيئاً، مثلما في

الآية القرآنية :(وإن يسلبهم الذباب شيئاً لا يستنقذوه ضعف الطالب والمطلوب) (سورة الحج، 73). وهذه الدلالة تكمن في خلفية النص وتطبعه بطابع معين. فهي تدل على رغبة الجماعة في استرداد جزء مما سلبه البوّ وابنه وخليفته من الوجهة السياسية. وإذا تحول الشخص إلى ذبابة وسلب البوّ شيئاً، لن يستطيع هذا البوّ أن يفعل شيئاً حياله، وبالتالي فإن هذا السلب يعد انتصاراً على البوّ وسلطته.

obeikandl.com

عن المؤلف

ولد جمال محمد عبد الرؤوف محمد الجزيري في 2 أغسطس 1973 بجهينة، محافظة سوهاج، مصر. كاتب قصة وشاعر وروائي ومترجم وكاتب مسرح وناقد ودكتور جامعي. بدأ مشواره الأدبي في عام 1991. تخرج في قسم اللغة الإنجليزية بكلية الآداب بسوهاج 1995. حصل على الماجستير من قسم اللغة الإنجليزية بآداب القاهرة 1998عن رسالة بعنوان "تحولات المنظور في شعر روى فولر1936 – 1961"، ثم على الدكتوراه من قسم اللغة الإنجليزية بآداب عين شمس عام 2002 عن رسالة بعنوان "جوانب السرد في شعر روجر ماكجوف 1967 – 1987". يعمل منذ عام 1999 بقسم اللغة الإنجليزية بكلية التربية بالسويس، جامعة السويس بمصر وانتقل بعدها ليعمل بكلية الآداب والعلوم الإنسانية في نفس الجامعة، ويعمل حاليا بقسم اللغات والترجمة بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بجامعة طيبة بالمدينة المنورة. وقام في يناير 2014 بتأسيس مجموعة سنا الومضة على الفيسبوك بالاشتراك مع الأستاذ عصام الشريف (مصر) والأستاذ عباس طمبل (السودان)، وهي مجموعة تعني بشئون القصة الومضة نظريا وتطبيقيا ونقدا وإبداعا. كما قام في شهر مايو 2014 بتأسيس دار حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني.

الاسم بالكامل: جمال محمد عبد الرؤوف محمد

اسم الشهرة والنشر: جمال الجزيري

الجنسية: مصري

المهنة: دكتور جامعي، تخصص الأدب الإنجليزي

البريد الإلكتروني: elgezeery@gmail.com

جـوائـز

* المركز الأول في القصة القصيرة من جامعة جنوب الوادي 1995
* المركز الثالث في القصة القصيرة، المسابقة المركزية لهيئة قصور الثقافة 1996 – 1997 عن مجموعة بعنوان **أساطير**.
* المركز الثالث في النقد الأدبي، المسابقة المركزية لهيئة قصور الثقافة 1999 – 2000 ، عن دراسة بعنوان **الرؤية الحضارية للإبداع عند شكري عياد**.
* جائزة ناجي نعمان الأدبية لعام 2009 (جوائز الإبداع) عن ديوان شعر بعنوان **وطن بطعم الأسئلة**.
* تنويه لجنة التحكيم في الدورة السادسة لجائزة دبي الثقافية للإبداع (2008-2009) بمجموعة قصصية له بعنوان **وجوه الطمي**.
* جائزة عبد الغفار مكاوي للقصة القصيرة ضمن جوائز اتحاد الكتاب (مصر) 2010، عن المجموعة القصصية غلق المعابر.
* وسام التميُّز من الدرجة الأولى في القصة القصيرة في العالم العربي لعام 2010 عن المجلس العالمي للصحافة عن قصة بعنوان "الرئيس الجديد".
* جائزة الدكتور زكريا الملكاوي في الشعر عن قصيدة بعنوان "امتلاء"، أبريل 2011.

إصدارات

(1) قصص قصيرة

1 - **فتافيت الصورة**. [قصص قصيرة جدا وومضات قصصية] القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة [ثقافة القاهرة]، 2001.

2 - **بدايات قلقة**. [قصص قصيرة وقصص قصيرة جدا] سلسلة الكتاب الأول. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2004.

3 - **نقوش على صفحة النهر**. [رواية وقصص قصيرة وقصص قصيرة جدا وومضات قصصية] القاهرة: دار التلاقي للكتاب، 2009.

4 - **غلق المعابر**. [قصص قصيرة] القاهرة: دار التلاقي للكتاب، .2010

5 - **رائحة مأتم**. [قصص قصيرة وومضات قصصية] القاهرة: دار التلاقي للكتاب، .2010

6 – **اشتعال الأسئلة الخضراء**. [قصص قصيرة جدا] القاهرة: دار التلاقي للكتاب، .2011

7 – **الطريق إلى الميدان**. [قصص قصيرة ورواية قصيرة] القاهرة: دار التلاقي للكتاب، .2011

8- **أولاد الحرام**. الجيزة: حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني، مايو 2015.

9- **ينشرحُ ويختفي للأبد**. الجيزة: حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني، مايو 2015.

10- **دليلُ جريمتك في يدك**. الجيزة: حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني، مايو 2015.

(2) شعر

1 - **لا تنتظر أحدا يا سيد القصيد**. القاهرة: دار التلاقي للكتاب، .2009

2 - **حفل توقيع**. القاهرة: دار التلاقي للكتاب، .2010

3 - **ونظل على الإشراق**. القاهرة: دار التلاقي للكتاب،.2010

4 - **أصوات نهر قديم**. القاهرة: دار التلاقي للكتاب، .2010

5 - **خارطة المطر**. القاهرة: دار التلاقي للكتاب، .2010

6 – **أسفار سيدة النهر**. القاهرة: دار التلاقي للكتاب، .2011

7 - **بنت النهار**. القاهرة: دار التلاقي للكتاب، 2011.

8 – **ميدان المرايا**. القاهرة: دار التلاقي للكتاب، 2011.

9- **مانيفستو قصيدتي: 50 قصيدة قصيرة**. سلسلة الشعر العربي المعاصر (1). الجيزة: حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني، ط1، مايو 2015.

10- **سأعيدكَ قصيدتكَ الأولى: 65 ومضة شعرية**. سلسلة الشعر العربي المعاصر (2). الجيزة: حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني، ط1، مايو 2015.

11- **قُصيرُ ذيلٍ يا سيِّدَ الغفلةِ: 65 ومضة شعرية**. سلسلة الشعر العربي المعاصر (3). الجيزة: حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني، ط1، مايو 2015.

12- **جوازُ سفرٍ لأوردَتِكَ: 65 ومضة قصصية**. سلسلة الشعر العربي المعاصر (4). الجيزة: حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني، ط1، مايو 2015.

13- **امرأةٌ بنكهةِ البحرِ: 50 قصيدة قصيرة**. سلسلة الشعر العربي المعاصر (9). الجيزة: حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني، ط1، مايو 2015.

14- **زَبَّالُ الوقتِ: 50 قصيدة قصيرة**. سلسلة الشعر العربي المعاصر (10). الجيزة: حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني، ط1، مايو 2015.

15- **أولادُ الأفاعي: 50 قصيدة قصيرة**. سلسلة الشعر العربي المعاصر (11). الجيزة: حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني، ط1، مايو 2015.

obeikandi.com

16- **شمعٌ أحمرُ على لساني: 50 قصيدة قصيرة**. سلسلة الشعر العربي المعاصر (13). الجيزة: حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني، ط1، مايو .2015

17- **ثورتي الصديقة: 50 قصيدة قصيرة**. سلسلة الشعر العربي المعاصر (14). الجيزة: حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني، ط1، مايو .2015

18- **دماءُ روحٍ: 50 قصيدة متنوعة**. سلسلة الشعر العربي المعاصر (15). الجيزة: حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني، ط1، مايو .2015

19- **لن أوجعكم يا أصدقائي: 12 قصيدة طويلة.** سلسلة الشعر العربي المعاصر (16). الجيزة: حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني، ط1، مايو 2015.

(3) ومضات قصصية

1- **وميض حروف دانية**. الجيزة: حمارتك العرجا للنشر الالكتروني، يناير 2015. طبعة ثانية أبريل 2015.

2- **زوايا كادر خاص**. الجيزة: حمارتك العرجا للنشر الالكتروني، يناير 2015. طبعة ثانية أبريل 2015.

3- **لقمةٌ تضلُّ طريقَها**. الجيزة: حمارتك العرجا للنشر الالكتروني، يناير 2015. طبعة ثانية أبريل 2015.

4- **أن تُغمضَ عينيكَ لترى**. الجيزة: حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني. طبعة أولى، مايو 2015.

5- **عدسةٌ ونظرةُ عينٍ**. الجيزة: حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني. طبعة أولى، مايو 2015.

(4) قصص قصيرة جدا

1- **مشهد جانبي: 53 قصة قصيرة جدا**. سلسلة قصص قصيرة جدا (2). الجيزة: دار حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني، ط1، مايو 2015.

2- **تأتيني من العالم الآخر: 51 قصة قصيرة جدا**. سلسلة قصص قصيرة جدا (4). الجيزة: دار حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني، ط1، مايو 2015.

3- **قلوبٌ للإيجار: 40 قصة قصيرة جدا**. سلسلة قصص قصيرة جدا (6). الجيزة: دار حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني، ط1، مايو 2015.

4- **أن ترمي نفسك بحجرٍ: 68 قصة قصيرة جدا**. سلسلة قصص قصيرة جدا (8). الجيزة: دار حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني، ط1، مايو 2015.

(5) مسرحيات

1- كارت أحمر. سلسلة مسرحيات عربية (4). الجيزة: دار حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني، ط1، مايو 2015.

(6) هكائد عربية

1- **لعناتُ طبيعتِكَ البائسةِ: 80 هكيدة عربية**. سلسلة هكائد عربية (2). الجيزة: دار حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني، ط1، يونيو 2015.

2- **هكيدةٌ غادرتِ المحطةِ: 100 هكيدة عربية**. سلسلة هكائد عربية (3). الجيزة: دار حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني، ط1، يونيو .2015

3- **مواسمُ وُجُوهي ساعةَ الصِّفْرِ: 100 هكيدة عربية**. سلسلة هكائد عربية (4). الجيزة: دار حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني، ط1، يونيو 2015.

4- **نبضي يتجلَّى في الجاذبية: 100 هكيدة عربية**. سلسلة هكائد عربية (5). الجيزة: دار حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني، ط1، يونيو 2015.

(7) روايات

1- **مقهى الأدباء: رواية قصصية**. سلسلة روايات عربية معاصرة (1). الجيزة: دار حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني، ط1، يونيو 2015.

2- **خارطة العودة: رواية تفاعلية غنائية**. سلسلة روايات عربية معاصرة (2). الجيزة: دار حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني، ط1، يونيو 2015.

(8) دراسات نقدية

1 - **الحوار مع النص: جماعة بدايات القرن نموذجاً** . القاهرة: جماعة بدايات القرن، 2002.

2 - "أنسنة السرد: قراءة في سر الأسرار لمحمد حسن عبد الله ". **محمد حسن عبد الله : دراسة وتكريم**، تحرير د.مصطفي الضبع. جامعة القاهرة. كلية دار العلوم بالفيوم، 2001. ص 210-241.

3- "مشروعية دراسة عتبات النص: قراءة في روج أبيض لزاهر الغازياى". المؤتمر الأول لأدباء القاهرة، 20 – 22 فبراير 1999, **كتاب الأبحاث: الأدب والمستقبل**. ص 115-137.

4 - "الشعر البديل: قراءة في أشعار من قنا". مؤتمر قنا الأدبي الثاني.16 – 18 يناير 2000، **الخطاب الشفاهي والفعل الإبداعي بقنا**. ص 96-124.

5- "مقدمة المراجع". دراسة عن الشاعر الأمريكي تشارلز سيميك. تشارلز سيميك. **فندق الأرق**. ترجمة أحمد شافعي. مراجعة وتصدير جمال الجزيري. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2004. سلسلة المشروع القومي للترجمة (639). ص 9-17.

6- "تقديم المراجع: الشعراء الأفارقة الأمريكان والبحث عن صوت شعري". **وجه أمريكا الأسود وجه أمريكا الجميل: مختارات من الشعر الأفروأمريكي**. ترجمة أحمد شافعي. مراجعة جمال الجزيري. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2005. سلسلة المشروع القومي للترجمة (823). ص 13-47.

7- "تقديم المراجع: رواية السيد: نصوص متقاطعة مفعمة بالرمزية". ثريا أنطونيوس. **السيد: رواية**. ترجمة جمال الجزيري ومحمود حسب النبي. مراجعة جمال الجزيري. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2006. سلسلة المشروع القومي للترجمة (1015). ص 5-16.

8- "شكري عياد وتطبيع النص الأرسطي في الثقافة العربية"، أخبار الأدب. الأحد 7 مايو2006. ص 31.

9- "شكري عياد والحداثة" (مجلة جسور، العدد 19، السنة الثانية، سبتمبر أيلول 2006، باب الأدب والفن).

10- "البطل من الأسطورة إلى الأدب عند شكري عياد" (مجلة الرافد، عدد 109، سبتمبر 2006). ص 63-70.

11- "دروب النظرية النقدية وتشعباتها في القرن العشرين: المجلد الثامن من موسوعة كيمبريدج للنقد الأدبي". مجلة **إبداع**، الإصدار الثالث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، العددان السابع والثامن، صيف وخريف 2008، ص 100-111.

12- "تداخل الأصوات وتفكيك الأيديولوجية في ديوان متى يأتي الجيش العربي؟". مجلة إبداع. العدد السادس عشر خريف 2010. ص 137-146.

13- "عدسة الحياة المسرحية: رؤية العالم المسرحية في مونودراما " السيد تمام". نجاح عبد النور. **السيد تمام**. القاهرة، دار التلاقي للكتاب، 2009. ص 37-67.

14- **الإبداع والحضارة عند شكري عياد**. القاهرة: دار التلاقي، 2010.

15- "البعد الزمني في ديوان أحوال الحاكي للسماح عبد الله". مجلة إبداع، الإصدار الثالث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ع 23، 2012. ص 254-265.

16- "هوامش على فكرة الزمن عند السماح عبد الله". مجلة أدب ونقد. مصر. مج 28، ع 323. 2012. ص 87-96.

17- "ثورة 1919 في رواية قشتمر". دورية نجيب محفوظ. العدد الثاني. ديسمبر 2012.

18- "دراسة حول مسابقات الومضة: فوائدها ومشاكلها وآراء حول الحلول". مجلة سنا الومضة: مجلة الكترونية شهرية تصدر عن مجموعة سنا القصة الومضة على الفيسبوك. العدد التجريبي. فبراير 2014. ص 11-12.

19- "الومضة والتناص: قراءة في ومضات من سنا الومضة القصصية". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد الأول. مايو 2014. طبعة جديدة: أبريل 2015. ص 5-15.

20- "الومضة والعمق السردي والإنساني: قراءة في أربع ومضات لعصام الشريف". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد الأول. مايو 2014. طبعة جديدة: أبريل 2015. ص 16-28.

21- "الومضة والصورة والتناص: قراءة في ثلاث ومضات لعباس طمبل". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا

الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد الأول. مايو 2014. طبعة جديدة: أبريل 2015. ص 29-38.

22- "مفاهيم نقدية خاصة بالومضة القصصية (1)". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد الثاني. يونيو 2014. طبعة جديدة: أبريل 2015. ص 25-42.

23- "الومضة الاستفهامية: قراءة في ثلاث ومضات لهيفاء حماد". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد الثاني. يونيو 2014. طبعة جديدة: أبريل 2015. ص 44-57.

24- "جدلية الظل والجسد في ومضات جمعة الفاخري القصصية". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد الثاني. يونيو 2014. طبعة جديدة: أبريل 2015. ص 61-72.

25- "قنوات الاتصال المغلقة: قراءة في ثلاث ومضات لعصام الشريف". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد الثاني. يونيو 2014. طبعة جديدة: أبريل 2015. ص 77-90.

26- "تطوُّر أسلوب كتابة الومضة عند حسونة العزابي". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد الثاني. يونيو 2014. طبعة جديدة: أبريل 2015. ص 94-104.

27- "مفاهيم نقدية خاصة بالومضة القصصية (2)". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر

الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد الثالث. أغسطس 2014. طبعة جديدة: أبريل 2015. ص 5-27.

28- "دراسة في بنية ومضات يوسف الكميتي المسرودة بضمير الغائب". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد الثالث. أغسطس 2014. طبعة جديدة: أبريل 2015. ص 29-52.

29- "ومضات ضمير المخاطب والمتكلم عند عايدة حسين: دراسة في البنية والتأويل". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد الثالث. أغسطس 2014. طبعة جديدة: أبريل 2015. ص 53-81.

30- "التمثيل الفني والتحرُّش البصري: قراءة في ومضة أمنية لحيدر صدِّيق". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد الرابع. سبتمبر 2014. طبعة جديدة: أبريل 2015. ص 6-12.

31- "نموذج للقراءة النقدية للومضة القصصية: قراءة في ومضة دليل لعصام الشريف". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد الرابع. سبتمبر 2014. طبعة جديدة: أبريل 2015. ص 26-32.

32- "الصراع اللغوي والتوتر الاجتماعي: قراءة في ومضة صراع للحسين برّي". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد الرابع. سبتمبر 2014. طبعة جديدة: أبريل 2015. ص 21-25.

openkanar.com

33- "قراءة سرديّة في ومضة أُمِّيَّة لمحمد نبيل". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد الرابع. سبتمبر 2014. طبعة جديدة: أبريل 2015. ص 42-47.

34- قراءة في ومضة "طيبة" لحنان عثامنة. مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد الرابع. سبتمبر 2014. طبعة جديدة: أبريل 2015. ص 33-37.

35- "قراءة سرديَّة وبيئيَّة في ومضة شيخ لصبري حسن". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد الرابع. سبتمبر 2014. طبعة جديدة أبريل 2015. ص 38-41.

36- "الأدب والتمرُّد". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد الخامس. أكتوبر 2014. طبعة جديدة: أبريل 2015. ص 39-42.

37- (بالاشتراك مع عباس طمبل): "ارتباك النَّصِّ: ملاحظات نقدية على ثلاث ومضات قصصية". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد الخامس. أكتوبر 2014. طبعة جديدة: أبريل 2015. ص 52-62.

38- "الأدب والنقد والمبدع". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد الخامس. أكتوبر 2014. طبعة جديدة: أبريل 2015. ص 63-84.

39- "العنوان في الومضة: مقدمة نظرية". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني

بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد الخامس. أكتوبر 2014. طبعة جديدة: أبريل 2015. ص 85-113.

40- "فلسفة الومضة". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد الخامس. أكتوبر 2014. طبعة جديدة: أبريل 2015. ص 114-.128

41- "مفهوم النص الأدبي والومضة القصصية". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد الخامس. أكتوبر 2014. طبعة جديدة: أبريل 2015. ص 129-.141

42- "صيغة التعريف وحدود المنظور السردي". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد السادس. نوفمبر 2014. طبعة جديدة: أبريل 2015. ص 38-.41

43- "نص الومضة بين التسطيح والتخصيص". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد السادس. نوفمبر 2014. طبعة جديدة: أبريل 2015. ص 42-.48

44- "قراءة في ومضة "إحباط" لبسّام جميدة". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد السادس. نوفمبر 2014. طبعة جديدة: أبريل 2015. ص 49-.52

45- "قراءة في ومضتيّ "سوق" و"بض" لحيدر صدّيق". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على

الفيسبوك. العدد السادس. نوفمبر 2014. طبعة جديدة: أبريل 2015. ص 53-57.

46- "قراءة في ومضة "وجع" لصبري حسن". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد السادس. نوفمبر 2014. طبعة جديدة: أبريل 2015. ص 458-60.

47- "قراءة في ومضة "اغتيال" لعصام الشريف". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد السادس. نوفمبر 2014. طبعة جديدة: أبريل 2015. ص 61-65.

48- "الفرق بين الومضة الشعرية والومضة القصصية: نظرة أولية". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد السادس. نوفمبر 2014. طبعة جديدة: أبريل 2015. ص 66-67.

49- "قراءة منظورية في ومضتين لمصطفى علي عمّار". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد السادس. نوفمبر 2014. طبعة جديدة: أبريل 2015. ص 68-75.

50- "قراءة في ومضة "طوارئ" لرحيمة بلقاس". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد السادس. نوفمبر 2014. طبعة جديدة: أبريل 2015. ص 76-79.

51- "قراءة في ومضتين للسيد عدنان مهدي". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر

الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد السادس. نوفمبر 2014. طبعة جديدة: أبريل 2015. ص 80-.86

52- "سقوط الآخر، سقوط الذات: قراءة في ومضة "جزاء" لهيفاء حمّاد". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد السابع. ديسمبر 2014. طبعة جديدة: أبريل 2015. ص 8-.12

53- "انشطار الذات والصراع في سبيل الامتزاج: قراءة في ومضة "نشوء" لمحمد الحديني". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد السابع. ديسمبر 2014. طبعة جديدة: أبريل 2015. ص 13-.17

54- "التهجير وإقصاء الذات: قراءة في ومضة "خفافيش" للُمى العُمري". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد السابع. ديسمبر 2014. طبعة جديدة: أبريل 2015. ص 18-.21

55- "التمثيل والصدق الفني: قراءة في ومضة "جرأة" لهيفاء حمودة". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد السابع. ديسمبر 2014. طبعة جديدة: أبريل 2015. ص 22-.24

56- "الخروج من التيه بالعمل: قراءة في ومضة "اغتراب" لفاطمة الصادي". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد السابع. ديسمبر 2014. طبعة جديدة: أبريل 2015. ص 28-30.

57- "روابط محترقة: قراءة في ومضة "روابط" لمليكة الفلس". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد السابع. ديسمبر 2014. طبعة جديدة: أبريل 2015. ص 40-42.

58- "الراوي غير المشارك والاستبداد السردي: قراءة في ومضة "أنفة" لأميمة العزيز". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد السابع. ديسمبر 2014. طبعة جديدة: أبريل 2015. ص 51-58.

59- "صيغة التعريف والتعسُّف في استعمال المنظور السردي: قراءة في ومضة "الهدية" لحنان الجاي". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد السابع. ديسمبر 2014. طبعة جديدة: أبريل 2015. ص 59-63.

60- "التجريد والراوي المستبد: قراءة في ومضة "حرية" لرسول يحيى". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد السابع. ديسمبر 2014. طبعة جديدة: أبريل 2015. ص 64-67.

61- "نهر بسّام جميدة المتدفق إبداعا". مجلة سنا الومضة: مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد الثامن، يناير 2015. طبعة جديدة: أبريل 2015. ص 62-70.

62- "جماليات الومضة البصرية: قراءة في ومضة "ربيع قارص" لبسَّام جميدة". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد الثامن، يناير 2015. طبعة جديدة: أبريل 2015. ص 71-79.

63- "طلاسم التمثيل وخربشات الزمن: قراءة في ومضة "رؤية" لبسام جميدة". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد الثامن، يناير 2015. طبعة جديدة: أبريل 2015. ص 98-101.

64- "حمارتك العرجا ضرورة عصرية". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد التاسع، فبراير 2015. طبعة جديدة: أبريل 2015. ص 8-13.

65- "المكر اللغوي والمفارقة القولية :قراءة في ومضة" قصر نظر" لناهد موسى". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد التاسع، فبراير 2015. طبعة جديدة: أبريل 2015. ص 55-58.

66- "أصداء الغبار: قراءة في ومضة "صراع" لهيفاء حمَّاد". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد التاسع، فبراير 2015. طبعة جديدة: أبريل 2015. ص 59-62.

67- "دلالة الشكل وبنية التكرار: قراءة في ومضة "مطاردة (2) لعصام الشريف". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد التاسع، فبراير 2015. طبعة جديدة: أبريل 2015. ص 143-152.

68- "جماليات الومضة الحوارية: قراءة في ومضة "إحباط" لحسونة العزابي". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد العاشر، مارس 2015. طبعة جديدة: أبريل 2015. ص 7-14.

69- "السرد ما بين الإنصات للشخصية واستبداد الراوي: قراءة في بعض ومضات إيهاب عبد الله". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد العاشر، مارس 2015. طبعة جديدة: أبريل 2015. ص 19-40.

70- "قراءة في ثلاث ومضات لحنان الجاي". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد العاشر، مارس 2015. طبعة جديدة: أبريل 2015. ص 41-47.

71- "جماليات الومضة المروية بضمير الغائب: قراءة في بعض ومضات ناجي حماد". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد العاشر، مارس 2015. طبعة جديدة: أبريل 2015. ص 50-.57

72- "الومضة القصصية البصرية عند هيفاء حماد". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد العاشر، مارس 2015. طبعة جديدة: أبريل 2015. ص 104-115.

73- "مذكِّرات الستّ كلمات". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد العاشر، مارس 2015. طبعة جديدة: أبريل 2015. ص 117-.120

74- "إعدادات قصة يا علي يا قمحاوي؟!!! مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد 11، أبريل 2015. ص 45-.56

75- "المجموعات الأدبية على الفيسبوك والمسئولية التاريخية". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد 11، أبريل 2015. ص 57-66.

76- "المفارقة والومضة القصصية". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد 12، مايو 2015. ص 42-.57

77- "المفارقة السلوكية في الومضة القصصية". مجلة سنا الومضة القصصية. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد 12، مايو 2015. ص 58-61.

(9) ترجمة

1- مقالة مترجمة بعنوان "العنوان: مكانه وزمانه، مرسله ومستقبله". تأليف جيرار جينيت. مجلة **تواصل**. الهيئة العامة لقصور الثقافة، فرع ثقافة القاهرة. عدد فبراير 1999. (ص 36-45)

2- مقالة مترجمة بعنوان "وظائف العنوان". تأليف جيرار جينيت. مجلة **تواصل**. الهيئة العامة لقصور الثقافة فرع ثقافة القاهرة.عدد يونيو 1999.ص39-50

3- **أسطورة بروميثوس في الأدبين الإنجليزي والفرنسى**. تأليف لويس عوض. الجزء الأول. ترجمة جمال الجزيري وبهاء جاهين وإيزابيل كمال. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2001. سلسلة المشروع القومي للترجمة (العدد 300).

4- **أسطورة بروميثوس في الأدبين الإنجليزي والفرنسى**. تأليف لويس عوض. الجزء الثاني. ترجمة محمد الجندي وجمال الجزيري. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2001. سلسلة المشروع القومي للترجمة. (العدد 301).

5- **أقدم لك..الذهن والمخ**. تأليف أنجوس جيلاتي وأوسكار زاريت. ترجمة جمال الجزيري. مراجعة إمام عبد الفتاح إمام. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2001. سلسلة المشروع القومي للترجمة (العدد 309).

6- **سحر مصر للرحالة الإنجليز**. تأليف رشاد رشدي. ترجمة جمال الجزيري. مراجعة فاطمة موسى. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2002. سلسلة المشروع القومي للترجمة (العدد 346).

7- **أقدم لك ... كافكا**. تأليف ديفيد زين ميروتس وروبرت كرومب. ترجمة جمال الجزيري. مراجعة إمام عبد الفتاح إمام. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2003. سلسلة المشروع القومي للترجمة (العدد 527).

8- **أقدم لك... تروتسكي والماركسية**. تأليف طارق علي وفشلْ إيفانز. ترجمة جمال الجزيري. مراجعة إمام عبد الفتاح إمام. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2003. سلسلة المشروع القومي للترجمة (العدد 528).

9- **أقدم لك ... فرويد**. تأليف رتشارد ابيجنانس وأوسكار زاريت. ترجمة جمال الجزيري. مراجعة إمام عبد الفتاح إمام. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2003. سلسلة المشروع القومي للترجمة (العدد 573).

10 **أقدم لك... بارت**. تأليف فيليب توديوآن كورس. ترجمة جمال الجزيري. مراجعة إمام عبد الفتاح إمام. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2003. سلسلة المشروع القومي للترجمة (العدد 547).

11- **اليهودية أيديولوجية قاتلة: التاريخ اليهودي وسطوة ثلاث آلاف سنة**. تأليف إسرائيل شاحاك. ترجمة جمال الجزيري. مراجعة وتقديم إمام عبد الفتاح إمام. القاهرة: الإعلامية للنشر، 2003.

12- **أقدم لك... علم العلامات**. تأليف بول كوبلي وليتسا جانز. ترجمة جمال الجزيري. مراجعة إمام عبد الفتاح إمام. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2005. سلسلة المشروع القومي للترجمة (العدد 549).

13- **أقدم لك ... الحركة النسوية**. تأليف سوزان ألس واتكنز ومريزا رويدا ومارتا رودريجوز. ترجمة جمال الجزيري. مراجعة إمام عبد الفتاح إمام. مراجعة علمية شيرين أبو النجا. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2005. سلسلة المشروع القومي للترجمة (العدد 449).

14- **أقدم لك ... ما بعد الحركة النسوية**. تأليف صوفيا فوكا وريبيكا رايت. ترجمة جمال الجزيري. مراجعة إمام عبد الفتاح إمام. مراجعة علمية شيرين أبو النجا. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2005. سلسلة المشروع القومي للترجمة (العدد 450).

15- **أقدم لك... القتل الجماعي (المحرقة)**. تأليف حائيم برشيت وستيوارت هوود وليتسا جانز. ترجمة جمال الجزيري. مراجعة إمام عبد الفتاح إمام. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2005. سلسلة المشروع القومي للترجمة (العدد 693).

16- **أقدم لك... التحليل النفسي**. تأليف إيفان وارد وأوسكار زاريت. ترجمة جمال الجزيري. مراجعة إمام عبد الفتاح إمام. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2005. سلسلة المشروع القومي للترجمة (العدد 699).

17- **أقدم لك... النظرية النقدية**. تأليف ستيوارت سيم وبورين فان لوون. ترجمة جمال الجزيري. مراجعة إمام عبد الفتاح إمام. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2005. سلسلة المشروع القومي للترجمة (العدد 839).

18- "تنمية المواهب في التعليم". مجلة **المعرفة**. السعودية. عدد يوليو 2006 (ص94-97).

19- **موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي**. الجزء الرابع: **القرن الثامن عشر**. المجلد الأول. تحرير: هـ. ب. نسبت وكلود راوسون. المشرف العام جابر عصفور. مراجعة وإشراف فاطمة موسى. ترجمة جمال الجزيري ومحمد الجندي وشكري مجاهد. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2006. سلسلة المشروع القومي للترجمة (عدد 918).

20- **السيد: رواية**. تأليف ثريا أنطونيوس. ترجمة جمال الجزيري ومحمود حسب النبي. مراجعة جمال الجزيري. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2006. سلسلة المشروع القومي للترجمة (عدد 1015).

21- **موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي**. الجزء الثامن: **من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية**. تحرير: رامان سلدن. المشرف العام جابر عصفور. مراجعة وإشراف ماري تريز عبد المسيح. ترجمة أمل قارئ وجمال الجزيري وحسام نايل وخيري دومة وعادل مصطفى ومحمد بريري ومحمد سعيد القن ويمنى طريف الخولي. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2006. سلسلة المشروع القومي للترجمة (عدد 1045).

22- **معجم دراسات الترجمة**. تأليف مارك شتلويرث وموريا كووي. ترجمة جمال الجزيري. القاهرة: المركز القومي للترجمة، 2007. سلسلة المشروع القومي للترجمة (العدد 1152).

23- "50 مذكِّرة ست كلمات". **مجلة سنا الومضة القصصية**. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد العاشر، مارس 2015. طبعة جديدة: أبريل 2015. ص 121-130.

24- "57 مذكرة ستّ كلمات". **مجلة سنا الومضة القصصية**. مجلة إلكترونية تصدر عن حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني بالتعاون مع مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك. العدد 11، أبريل 2015. ص 72-83.

(10) مراجعة ترجمة

1- **فندق الأرق**. ديوان شعر. تأليف تشارلز سيميك. ترجمة أحمد شافعي. مراجعة وتصدير جمال الجزيري. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2004. سلسلة المشروع القومي للترجمة (العدد 639).

2- **وجه أمريكا الأسود وجه أمريكا الجميل: مختارات من الشعر الأفروأمريكي**. ترجمة أحمد شافعي. مراجعة وتقديم جمال الجزيري. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2005. سلسلة المشروع القومي للترجمة (العدد 823).

(11) إعداد وتقديم

1- **زوايا نظر: ومضات مايو 2014**. سلسلة كتاب الومضات الشهرية الالكتروني (1). الجيزة: دار حمارتك العرجا للنشر الالكتروني، ط1، 2014؛ ط2، مايو 2015.

2- **تنويعات على حرف: ومضات يونيو 2014**. سلسلة كتاب الومضات الشهرية الالكتروني (2). الجيزة: دار حمارتك العرجا للنشر الالكتروني، ط1، 2014؛ ط2، مايو .2015

3- **جاذبية وميض: ومضات يوليو 2014 والأرشيف**. سلسلة كتاب الومضات الشهرية الالكتروني (3). الجيزة: دار حمارتك العرجا للنشر الالكتروني، ط1، 2014؛ ط2، مايو 2015.

4- **ذكاء طافح: ومضات أغسطس 2014**. سلسلة كتاب الومضات الشهرية الالكتروني (4). الجيزة: دار حمارتك العرجا للنشر الالكتروني، ط1، 2014؛ ط2، مايو .2015

5- **فكِّر بنفسك: ومضات سبتمبر وأكتوبر ونوفمبر 2014**. سلسلة كتاب الومضات الشهرية الالكتروني (5). الجيزة: دار حمارتك العرجا للنشر الالكتروني، ط1، 2014؛ ط2، مايو .2015

6- **عناقٌ أخضرُ: ومضات ديسمبر 2014**. سلسلة كتاب الومضات الشهرية الالكتروني (6). الجيزة: دار حمارتك العرجا للنشر الالكتروني، ط1، يناير 2015؛ ط2، مايو .2015

7- **فرقُ توقيتٍ: ومضات يناير وفبراير 2015**. سلسلة كتاب الومضات الشهرية الالكتروني (7). الجيزة: دار حمارتك العرجا للنشر الالكتروني، ط1، مارس 2015؛ ط2، مايو 2015.

8- **قصورٌ ذاتيٌّ: ومضات مارس وأبريل 2015**. سلسلة كتاب الومضات الشهرية الالكتروني (8). الجيزة: دار حمارتك العرجا للنشر الالكتروني، ط1، مايو .2015

9- **دموعُ تفَّاحٍ: ومضات قصصية.** سلسلة صور وومضات قصصية (1). الجيزة: دار حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني، ط1، مايو 2015.

10- **رغيفُ الوقتِ: ومضات قصصية**. سلسلة صور وومضات قصصية (2). الجيزة: دار حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني، ط1، مايو 2015.

11- **امرأةٌ ونافذةٌ مكسورةٌ: ومضات قصصية**. سلسلة صور وومضات قصصية (3). الجيزة: دار حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني، ط1، مايو 2015.

12- **في وجه الريح: ومضات قصصية**. سلسلة صور وومضات قصصية (4). الجيزة: دار حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني، ط1، مايو 2015.

13- **شجرةٌ تحضنُ بيتًا: ومضات قصصية حوارية**. سلسلة صور وومضات قصصية (5). الجيزة: دار حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني، ط1، مايو 2015.

14- **درَّاجةٌ تصعدُ للنور: ومضات قصصية حوارية**. سلسلة صور وومضات قصصية (6). الجيزة: دار حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني، ط1، مايو 2015.

15- **فهمٌ لاحقٌ: قصص قصيرة جدا**. سلسلة قصص قصيرة جدا (1). الجيزة: دار حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني، ط1، مايو 2015.

(12) دراسات باللغة الإنجليزية

1- "Thanatography in Stevie Smith's Poetry" . *Faculty of Arts Journal*, Menoufia University. 68 (January 2007): 23-66.

2- "Fluid Identity of the Daughter in Jackie Kay's Adoption Papers". *Faculty of Arts Journal, Menoufia University*. 69 (February 2007): 1-28.

3- "The Motif of Shapeshifting in Jo Shapcott's Her Book". *Fikr Wa Ibda'* 42 (September 2007): 27-61.

4- "Revising Fairytale Discourse in Carol An Duffy's Little Red Cap". *Fikr Wa Ibda'* 45 (May 2008): 1-71.

5- "Human Objectification in Carol Ann Duffy's The World's Wife". *Fikr Wa Ibda'* 47 (September 2008): 225-284.

6- Narrative Aspects of Roger McGough's Poetry 1967-1987: A Study of the Intersection of Poetry with Fiction. Germany: VDM Verlag Dr. Muller, 2011.

7- "The Written Version of Benjamin Zephaniah's "Naked" as a Performance Poem." *Fikr Wa Ibda'*, Special Issue, 2012.

8- "Cross-Referencing Nature and Culture in Nol Alembong's *Forest Echoes*." *International Journal of English and Literature* 3.2 (June 2013): 27-40.

9- "Memory and Homecoming in Niyi Osundare's *The Eye of the Earth*." *English Language and Literature Studies* 3.2 (2013): 62-73.

10- "'Boundaries Are All Lies': The Fluidity of Boundaries in Linda Hogan's *The Book of Medicines*." *International Journal of Linguistics and Literature* 2.2 (May 2013): 17-24.

11- *Human Objectification in Carol Ann Duffy's The World's Wife*. Saarbrucken (Germany): Lap Lambert Academic Publishing, 2014.

12- *Little Red Riding Hood: From Orality to Carol Ann Duffy*. Saarbrucken (Germany): Lap Lambert Academic Publishing, 2014.

obeikandl.com

13- "Environmental Terrorism in Peter Wuteh Vakunta's *Green Rape*". *European Scientific Journal* 10.32 (November 2014): 174-93.

14- "Fluid Identity of the Daughter in Jackie Kay's *The Adoption Papers*." *International Journal of Applied Linguistics & English Literature*. 4.4 (July 2015): 125-36.

15- (with Dr. Mohammad Sha'aban Deyab". "Diverging Concepts of the other in Islam: A Comparison between the Original Islamic Perception and Contemporary Muslims' Practice." *International Letters of Social and Humanistic Sciences* 51 (May 2015): 57-71.

obeikandl.com

صدر في هذه السلسلة

1- جمال الجزيري: **الإبداع والحضارة عند شكري عياد**. ط1، أغسطس 2015

رابط الكتاب للتحميل:

http://www.mediafire.com/?27a322saft098fi

2- أشرف إبراهيم زيدان: **الرواية الكندية: مارجريت أتود نموذجا**. ط1، أغسطس 2015.

رابط الكتاب للتحميل:

http://www.mediafire.com/?k0bg2jqnplnqedk

obeikandl.com