



جامعة البحرين

كلية الآداب

قسم اللغة العربية والدراسات الإسلامية

الدراسات العليا



القصة القصيرة وإبداع الواقع

عند

عبدالله خليفة

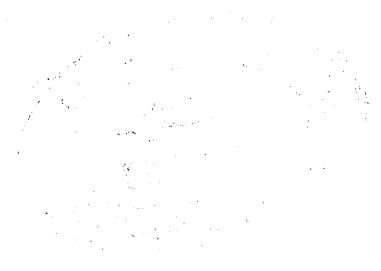
بحث مُقدّم لاستكمال متطلبات درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها

إعداد الطالبة: منى حبيب زين الدين

الرقم الجامعي 19952061

بإشراف الأستاذ الدكتور: عبدالكريم حسن

السنة الدراسية 2006/2007م



إهداء

إليك...

ياسمينًا وروحًا

إليك...

ورحًا وأملًا

المقدمة

"أحياناً تعرفُ القصةَ. وأحياناً تصنعُها خلال كتابتك لها ولا تعرف مطلقاً كيف ستنتهي. كلُّ شيء يتغيّرُ خلال التقدم في العمل. ذلك هو ما يصنعُ الحركة التي تصنعُ القصة. أحياناً تكونُ الحركةُ بطيئةً لدرجة أنه لا يبدو عليها أنها تتحرك. لكن هناك تغييراً دائماً وهناك حركة دائمة"¹.

كلُّ كلمةٍ قالها «همغوي» تجعلنا نصدّرُ بها بحثنا في مقاربتنا للقصة القصيرة.

أما اختيارنا للقصة القصيرة فلأنها نوعٌ أدبيٌّ مُعو، وشكلٌ سرديٌّ متمرّدٌ، متداخلٌ مع الأجناس الأدبية الأخرى. هي في ذاتها نصٌّ إبداعِي، يعبّ حمولاتٍ متعددة، هو تشابكٌ من التضمينات والاقتباسات والانعكاسات التي تخترقه، مما يعني أننا لا نستطيع أن نغربلها من حقولٍ مرجعيةٍ كثيرةٍ كالميثولوجيا والأنثروبولوجيا وعلم الاجتماع وموسيقى الشعر والرسم، لذلك هي أكثر أنواع النصوص الأدبية استجابةً للواقع المعاصر في تصادمه وتغيّره.

شكّلت القصةُ القصيرةُ في توجهاتها الفنية والإنسانية لقطةً تُحاكي الواقع، ومن تلك اللقطة طفقت تعزفُ على وترٍ إنسانيٍّ شفيفٍ في الحب والسعادة تارةً، وفي الخيبة واليأس تارةً أخرى.

¹ مقابلة أجراها جورج بليمبتون في 1958م: همغوي.. يتحدث عن فنّه الروائي، مجلة حوار، السنة 4، العدد 4، أيار-حزيران (مايو-يونيو)، 1966، الدار الشرقية للطباعة والنشر، بيروت-لبنان، ص 134.

واستجابةً للهمّ والوجع في جمهورية الإنسان ابتعدت القصة القصيرة عن أن تكون شكلاً فنياً مُنمّقا أو لعبة لغوية حاذقة، تغيمُ فيها التقنيات التقليدية، وتغيبُ فيها ديناميكية الإنسان كصورة فوتوغرافية. واستجابةً، جاءت مخلوقاً إبداعياً، يشدنا إليه كالإعصار، تختزل المؤلف واللامؤلف، تنشطى أزمنتها وأمكنتها، إنسانها خابطٌ، تائهٌ، تتقاذفه عواصف الواقع دافعةً إياه إلى صراع لا نهاية له، ولا حل. وبتباين المرجعية المعرفية والفكرية للمتلقى تتباين قراءات الخطاب القصصي وتأويلاته.

وفي طريقها للاستجابة لكل ما في الإنسان انبرت القصة تعكس الواقع عكساً استاتيكيّاً لا ميكانيكيّاً، وصار بإمكان الكاتب أن يكتب قصةً كيفما ومتى وأينما شاء مُدثراً كتابته بالرمزية، والاختزال، والأسطورة. هي بحق فنٌ ديمقراطي، لذلك تسنمت مكاناً سامقاً بين أنواع الخطابات الأدبية شكلاً، ومعنىً، وبناءً.

وأما دافعنا لاختيار الكاتب البحريني «عبدالله خليفة»* فهو الشعور بالحاجة الملحة إلى مقاربة إبداع هذا الكاتب الذي خبّر الحياة، وأشبع حواسه النهمّة من خباياها والعيش في أقبية سجونها، وهي الرغبة في الخروج برؤية عن فنّه المتميّز في كتابة القصة القصيرة.

* من مواليد المنامة 1948م، خريج المعهد العالي للمعلمين بملكة البحرين سنة 1970م. عمل في سلك التدريس حتى سنة 1975، وعمل في الصحافة البحرينية والخليجية، ونشر في العديد من الدوريات العربية، وساهم في مؤتمرات اتحاد كتّاب العرب. بدأ مشواره الكتابي بكتابة القصة القصيرة، ثم توالى أعماله الأدبية ما بين القصة والرواية، كما أن له دراسات منشورة عن الرواية التاريخية عند جورج زيدان ونجيب محفوظ.

ولأنّ القصة القصيرة كذلك، فقد كان كل ما سبق حافزاً قوياً لبحثنا، دفعنا إلى دراسة قصص «عبدالله خليفة» ومحاولة اكتشاف إبداعه الفني.

ولم يسترّع انتباهنا -قبل وأثناء كتابتنا- أية دراسة نقدية قُدمت حول القصة القصيرة عند «عبدالله خليفة» بشكلٍ وافٍ غير دراسة نقدية لـ«إبراهيم غلوم» حول الواقعية الاشتراكية للكاتب، جاءت في بضع عشرة ورقة في كتابه «القصة القصيرة في الخليج العربي.. الكويت والبحرين»، والثانية دراسة «فهد حسين» للمكان في رواية الكاتب «أغنية الماء والنار» في كتابه «المكان في الرواية البحرينية»، ودراسة أخرى لـ«علي الراعي» حول «الرواية في الوطن العربي»، وأخيراً كتاب «كلمات من جزائر اللؤلؤ» لـ«أحمد عطية»، ودراسات أخرى منشورة في دوريات مختلفة، لا تُقارب صميم بحثنا، وجميعها تصبّ في الرواية، والرواية ليست مجال بحثنا.

أما مطمح بحثنا فهو تقديم دراسة وافية حول الفن القصصي للكاتب بشكلٍ منهجي مغاير لتلك الدراسات.

إنّ بحثنا الموسوم بـ«القصة القصيرة وإبداع الواقع عند عبدالله خليفة» يتضمن ثلاثة فصول، هي:

الفصل الأول وعنوانه: «مستويات التناص»:

والتناص دخول نصّ في نصّ آخر باستخدام تقنيات مختلفة إما توسعاً، أو إضافةً، أو تغييراً. وفيه نُميط اللثام عن موقف الكاتب في

خضم هذا التناص. وسندرس فيه البُعد الإبداعي في إنتاج التناص على مستويات تحترم زمينة تطور القصة عند الكاتب، هي:

1-مستوى التناص الأسطوري.

2-مستوى تناص القصص العجيب.

3-مستوى التناص التراثي.

4-مستوى التناص القرآني.

وسنعمد في تفكيك قصص «عبدالله خليفة»، في ضوء التناص، على الاستفادة من الدرس البنيوي لـ«كلود ليڤي ستروس» في تحليل بُنية الأساطير. وسنحاول قراءة تلك القصص قراءة نقدية تناصية.

ومنهجية القراءة النقدية في تحليل قصص الكاتب «عبدالله خليفة» تكمن في ثلاث خطوات، هي:

أولاً: حصر قصص الكاتب التي تتناصّ مع النصوص الأخرى، تتفاعل معها وتتداخل بها سواءً بشكل جزئي أو كامل، متماثلٍ أو متعارضٍ.

ثانياً: البحث عن النصوص الأصلية للقصص السابقة التي أخذ الكاتب منها ما أخذ، وأضاف ما أضاف إلى نتاجه القصصي سلباً أو إيجاباً في سبيل إنتاج قصة جديدة.

ثالثاً: تفكيك الرموز في القصص والنصوص الأصلية إلى وحداتها التكوينية الكبرى، ثم مقابلتها في الرمز مع مثيلاتها في قصص الكاتب

المأخوذة من النص الأصلي أخذ إيجاب أو سلب، وبيان علاقة التقابل بينهما، مع عدم إغفال الوحدات التي ينفرد بها الرمز في قصص الكاتب.

ويحمل الفصل الثاني عنوان: «الحدث: سيرورة من خلال صراع»: الحدث القصصي عند الكاتب محمّلٌ ثقيلٌ بالواقع والطبيعة، وما يغتلي فيها من صراعات الإنسان المكدود. وقرّرنا دراسة الحدث في إحدى قصص الكاتب التي تتناص على مستوى القصص العجيب، وهي قصة «الفتاة والأمير»؛ لكشف سيرورة الحدث من خلال التناص وصيرورته من خلال الصراع.

وعزّمنا أولاً على دراسة القصة العجيبة مورفولوجيًا من خلال وظائف الشخصيات كما حدّدها «فلاديمير پروپ». وبعد استخراج وظائف الشخصيات داخل القصة العجيبة سنقفُ على توظيفها في القصة الفنية والعلاقة التي تربط بين وظائف الشخصيات في القصة العجيبة وما تمّ توظيفه في القصة الفنية سواءً على مستوى الحضور أو على مستوى الغياب، وسواءً على مستوى النفي أو على مستوى الإيجاب. أما القصة الفنية فسنحلّلها استنادًا إلى فرضية «بارت» التي تجسّد مقولة «غريماس» من خلال العناصر التالية: الفاعل وموضوع البحث ويمثلان الزوج الأول، والمساندين والمعارضين ويمثلان الزوج الثاني.

أما الفصل الثالث فقد اخترنا له عنوان: «لغة القص: من التقريرية إلى الرمزية»:

ويتمّ التركيز فيه على لغة القصّ عند الكاتب. وسندرس فيه اللغة التقريرية المسيطرة على الكتابة الفنية في بواكير أعماله القصصية، وكيف جنح بعدها الكاتب إلى اللغة الإبداعية ذات المستويات الترميزية والشعرية. فهي لغةٌ تجهر بالحضور الواقعي أولاً، ولها هسهسة الشعر ثانياً، وخافية للرمز ثالثاً.

وبذلك تتضح منهجية البحث كلّها المبنية على آليات منهجية لكلّ فصلٍ. واختيارنا للعناوين السابقة «التناص، الحدث، اللغة» جاء مترابطاً، متواشجاً، وكلّ واحدٍ منها يُفضي إلى الآخر. فالتناص مُثَقَّلٌ بينابيع الكاتب الثقافية، الفكرية، والاجتماعية التي عبرت إلى البنية القصصية، وساعدت في بناء الحدث. ولولا الحدث لما كانت القصة ولا بُنيتهَا، ومُحال أن تكون القصة بلا حدث، وإن حدث ذلك فهي قصةٌ بلا قصة. والحدثُ تصوغُهُ اللغة، ومُحال أيضاً أن تكون القصةُ بلا لغة وإلا كانت مجرد متواليات جمليّة. ومن التناص والحدث واللغة تتكون رؤية تُميز إبداع الكاتب، تعمل كمحطة ضخّ للتناص والحدث واللغة، وتظلّ هذه المحطة تضخّ باستمرار من دون توقف.

وهكذا جاء اختيارنا لهذه العناوين؛ كونها أكثر ما يمكن أن يجلوّ إبداع الواقع في قصص «عبدالله خليفة».

ولابدّ، أخيراً، أن نخطّ باليراع كلمة الشكر، وأي شكر، إلى أستاذي المشرف د. عبدالكريم حسن لتوجيهاته القيّمة ونصائحه السديدة، والشكر موصولٌ أيضاً إلى الكاتب «عبدالله خليفة» لسعة صدره في مساعدتنا في

الوصول إلى الدراسات المتعلقة بفنّه القصصي. والشكر سلفاً لأساتذتي
أعضاء لجنة المناقشة الذين تحملّوا عناء قراءة هذه الأطروحة ومناقشتها
جزاهم الله خيرًا عن كلّ ما سوف يمدونني به من أفكار وملاحظات
سنستفيد منها بالتأكيد في دراساتٍ قادمةٍ.

ونسألُ اللهُ التوفيق والسّداد

1 يناير 2007

الفصل الأول:

مستويات التناس

الفصل الأول: مستويات التناص

التناصُ مصطلحٌ نقدي حديث، دار عليه الكثير من الجدل، وكان محور اهتمام النقاد، وموضع النظر في دقته وحدوده. وقد كان قبلاً يدخل ضمن الدراسات اللسانية، وثمة خلط كبير بينه وبين الأدب المقارن، وبينه وبين السرقات الأدبية. وقد قرأ التناص العالم الروسي «ميخائيل باختين» تحت عنوان «الحوارية» و«التعدد الصوتي»، وحلّ ذلك في كتاباته عن الروائي الروسي «دوستوفيسكي»¹. وقد أفاد منه بعد ذلك العديد من الباحثين حتى استوى على يد تلميذته الباحثة البلغارية «جوليا كريستيفا».

ظهر مصطلحُ التناص للمرة الأولى في كتابات «كريستيفا» التي نُشِرت بين سنتي 1966 و1967 في مجلتي «Tel-Quel» و«Critique». وظهرت كتبٌ استخدم أصحابها فيها ذلك المصطلح، من مثل: «الخطيئة والتكفير: من البنيوية إلى التشرحية»² لـ«عبدالله الغدامي»، و«تحليل الخطاب الشعري واستراتيجية التناص»³ لـ«محمد مفتاح». وتناول باحثون ونقاد آخرون أنواعاً من الأدب ونصوصاً من القصة والرواية من منظور التناص، ومن ذلك ما كتبه «سعيد يقطين» في «انفتاح النص الروائي: النص والسياق»⁴ و«الرواية والتراث السردى: من أجل وعي جديد بالتراث»⁵.

¹ ميخائيل باختين: شعرية دوستوفيسكي، ترجمة: جميل نصيف الكرّيتي، منشورات دار توبقال، المغرب، 1986.

² النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط 1، 1985م.

³ المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب، ط2، 1986م.

⁴ المركز الثقافي العربي، بيروت/الدار البيضاء، ط1، 1989م.

⁵ المركز الثقافي العربي، بيروت/الدار البيضاء، ط1، 1405هـ-1985م.

والحديث عن التناص يستدعي الحديث عن النصّ. فالكاتب حينما يكتب نصًّا إنّما يستدعي نسقًا من الإشارات والرموز والألفاظ تواصلًا مع الذات والمادة، وهي اللغة. كما أنّها -أي اللغة- مستودع لمخزون ثقافي ونفسي وشعوري، والترابط بين اللغة المكونة للنصّ والمحيط الثقافي ترابط وثيق. فاللغة هي القدرة على بيان الفضاء الثقافي للنصّ، كما بيّنت ذلك «جوليا كريستيفا» في كتابها «علم النصّ» وقد أطلقت عليه مصطلح الأيدلوجيم⁶.

يُعرّف «بارت» النصّ بأنه "نسيج من الاقتباسات والإحالات والأصداء، أعني من اللغات الثقافية السابقة أو المعاصرة التي تخترقه بكامله"⁷. أما «كريستيفا» فتري أنّ "كلّ نصّ هو عبارة عن فسيفساء من الاقتباسات، وكلّ نصّ هو تشرب وتحويل لنصوص أخرى"⁸. هذا يعني أنه لا توجد كتابة خلوّ من التأثير بكتابات أخرى.

هذه التعاريف تُحيلنا على التناص وعلاقته التضافرية التي تنشأ بين نصّ وآخر؛ لتنتج نصًّا متفاعلا. وتعرّفه الناقدة «كريستيفا» بأنه "التقاطع والتعديل المتبادل بين وحدات عائدة إلى نصوص مختلفة"⁹. واستعمالها للتناص جاء على أساس أنه مرتبط بالنصّ عن طريق صلة: تقاطع وتعديل (فهم ومحاكاة)، بعيدًا عن احتكار المعنى، وتوغلا في الطبقات التركيبية للنص وصولا إلى أعماقه. والتناص، باعتباره مصطلحا، موضع اختلاف،

⁶ جوليا كريستيفا: علم النص، ترجمة: فريد الزاهي، دار توبقال، الدار البيضاء-المغرب، ط1، 1991، ص42.

⁷ بارت: من الأثر الأدبي إلى النص، ترجمة عبدالسلام بنعيد العالي، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع 38 آذار، بيروت، 1986، ص 115.

⁸ جوليا كريستيفا: علم النص، ص78.

⁹ م. ن، ص110.

يختلف في مدلوله بين ناقد وآخر. فقد يكون تأثر نصّ بآخر، وقد يعني اعتماد نصّ على نصّ آخر، وقد يكون النصّ خلاصة لما لا يحصى من نصوص.

وتوسّع الباحثون في تناول هذا المفهوم، واقترح الناقد الفرنسي «جيرار جينيت» خمسة أنواع للتناص، ورتّبها وفق نظام تصاعدي من التجريد إلى التضمين إلى الإجمال. وهذه الأنواع هي¹⁰:

1- التناص بالمعنى: أي الاستشهاد. وهو الشكل الصريح للتناص، وهو حضور نصّ صريح في نصّ آخر.

2- التوازي النصّي: وهي العلاقة التي يُنشئها النصّ مع محيطه النصّي المباشر: العنوان، العنوان الفرعي، العنوان الداخلي، التصدير، التنبيه، الملاحظة.. الخ.

3- النصّيّة الواصفة: أو العلاقة التي تربط نصّا بآخر بحيث يتحدث عنه من دون التافظ به.

4- النصّيّة المتفرعة: وهي العلاقة التي من خلالها يمكن لنصّ ما (الجديد/الواسع) أن يُشتق من نصّ سابق عليه (الأصلي/القديم) بواسطة التحويل البسيط أو المحاكاة.

5- النصّيّة الجامعة: وهي علاقة بكاء ضمنية أو مختصرة، لها طابع تصنيفي خالص لنصّ ما في طبقته النوعية.

هذه التقسيمات التي أدارها «جيرار جينيت» تُزيح الكثير من الغموض عن مصطلح التناص، وتعطيه مجالا أوضح لحصره وتحديدّه وتمييزه من مصطلحات أخرى كالمعارضة الساخرة والسراقات.

¹⁰ جيرار جينيت: آفاق التناصية.. المفهوم والمنظور، ترجمة: محمد خير البقاعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998، ص129-132.

وقد قُسم التناس إلى نوعين أساسيين، هما: التناص الظاهر، ومنه الاقتباس والتضمين، ويُسمى أيضا الاقتباس الواعي أو الشعوري؛ لأنّ المؤلف يكون واعياً به. أما التناص الثاني فهو التناص اللاشعوري، أو تناس الخفاء. وفيه يكون المؤلف غير واعٍ بحضور النصّ أو النصوص الأخرى في نصّه الذي يكتبه. ويعتمد هذا التناص على الامتصاص والتدوير والتحويل والتفاعل النصّي.

واستنتج «محمد مفتاح» في كتابه «استراتيجية التناص» آليات التناص من خلال مختلف تعاريفه، أهمها: التداعي بقسميه التراكمي والتقابلي وبتفرعاته كالتمطيط بأشكاله المختلفة التي من أهمها:

أ- الأناكرام (الجناس بالقلب وبالتصنيف).

ب- الياكرام (الكلمة-المحور).

ج- الشرح والاستعارة والتكرار، ثم الإيجاز المضاد للتمطيط¹¹.

وبتحديد مفهومنا للتناص -مما نأخذه من المفاهيم السابقة- على أنه دخول نصّ في علاقة مع نصّ آخر في سياق إبداعى، إما مطابقاً أو معارضاً له، باستخدام تقنيات مختلفة، نجد أن التناص عند «عبدالله خليفة» يتعدى كونه فكرة الاقتباس أو الإشارة أو إنشاء علاقة بنصّ فقط إلى خلق مناخ صانع لرؤية ميلادية مستقبلية -ستتضح في نهاية هذا الفصل- غير مصطنع مجرد علاقة بنصّ آخر.

¹¹ محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب، ط 2، ص 125-

ولمّا كنّا سنعمد في تفكيكنا لقصص الكاتب «عبدالله خليفة» على الدرس البنيوي الذي يقدّمه «كلود ليفي ستروس» في كتابه «الإناسة البنيانية» بكل ما يتضمنه الفصل من مصطلحات بنيوية، سنحاول استثمارها وتوظيفها، فلقد رأينا أن نقدّم تحديداً لبعض المصطلحات التي أخذنا منها بهذا الخصوص.

«كلود ليفي ستروس» هو الأبّ المؤسس للبنيوية، وثمة دراسات له في الأنثروبولوجيا والأثنولوجيا. فلقد رصد الكاتب البنى العميقة التي تفعل فعلها في المجتمعات البدائية، واستطاع هذا المفكرّ بجهد سبر أغوار السحر والأساطير والعقائد جاعلا آليته في الفكر والتحليل هي مواجهة الواقع.

ولقد نهض هذا الإناسيّ الفرنسي بدور مهم في تأسيس البنيوية في مطلع عقد الستينيات، وتحدث عن وجود عدد من الأفكار الأساسية التي تكون الوعي الذاتي.

يتساءل «ليفي ستروس» في مستهل تحليله لبنية الأساطير في كتابه «الإناسة البنيانية»، بما فيها أسطورة أوديب ومجموع أساطير أمريكا الشمالية الهندية، عن السبب الذي يجعلنا نتأرجح بين السطحية والسفسطائية كلما حاولنا أن نفهم ماهية الأسطورة¹². لكنّه، بعد فترة من الزمان، أرجع هذا التأرجح إلى الثقافة النائمة عن التطور في مجال

¹² كلود ليفي ستروس: الإناسة البنيانية، ترجمة: حسن قبيسي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 1، 1995، ص 226.

الأسنات والأسطوريات التي تحول بيننا وبين فهم الأسطورة، وتفرض علينا حالة التآرجح بين السطحية والسفسطائية.

الأسطورة ظاهرة لسانية تنتمي إلى اللغة والكلام. وهذا يعني أنها تتحدد بزمنين: الزمان المرتجع للغة، والزمان المبرم للكلام. ولأنها تجمع بين الاثنين فإنها تتمتع بمستوى آخر له خصائصه، ليست الجمالية فحسب بل الدلالية والبلاغية هو المستوى الأسطوري.

ولفهم هذه الحقيقة يعقد «ليفي ستروس» مقارنةً بين الأسطورة والإيديولوجيا السياسية من خلال الثورة الفرنسية ونظرة المؤرخ والسياسي لها. فالأول يستند إلى مجموعة الأحداث الماضية التي لا رجعة لها؛ وأما الثاني فيراها أحداثاً ماضية، لكنها تُساعد على فهم البنية المجتمعية الفرنسية واستشراف معالم تطورها المستقبلية. هذه البنية المزدوجة "التي هي تاريخية وخارج التاريخ في آنٍ معاً" هي التي تُفسّر كيف تنتمي الأسطورة إلى اللغة والكلام، وتتعلق بأحداث ماضية، لكن "القيمة الجوانية لها إنما تنشأ عن أن هذه الأحداث التي يُفترض بها أن تكون قد حدثت في لحظة معينة من الزمان تُشكّل في الوقت نفسه بنية دائمة. وهذه البنية تتعلق بالماضي والحاضر والمستقبل في آنٍ معاً"¹³. وبهذا تؤكد الأسطورة استقلاليتها عن الكلام وعن أنماط اللغة الأخرى بكلّ حضورها الدلالي والبلاغي، وانفرادها بمستوى رفيع على السُّلم اللغوي. لذلك يكمن جوهرها "لا في أسلوب صياغتها، ولا في نمط سردها، ولا في تركيبها النحوي،

¹³ م.ن، ص 229.

بل في التاريخ الذي ترويّه".¹⁴ ولهذا تظلّ قيمة الأسطورة قائمةً، لا تتغير ولا تتأثر حتى لو تعرضت لترجمةٍ رديئةٍ.

هكذا يخلص الكاتب إلى ثلاث نتائج مؤقتة، هي:

- 1- إذا كان للأساطير من معنى فإنه يُستمدّ من طريقة اندماج العناصر الداخلة في تركيبها.
- 2- إن الأسطورة تنتمي إلى الكلام، فهي جزء لا يتجزأ منه، وهو الكلام الذي ينمّ عن خصائص مميزة.
- 3- هذه الخصائص موجودة في مستوى أعلى من التعبير اللغوي المعتاد. فهي ذات طبيعة معقدة أكثر من تلك التي نجدها في أي تعبير لغوي، ومن أي نمط كان.¹⁵

ومن هذه النتائج المؤقتة يصل الكاتب إلى نتيجتين مهمتين:

- 1- إن الأسطورة، كأيّ كائن لغوي، تتألف من وحدات تكوينية.
- 2- تنطوي هذه الوحدات التكوينية على الوحدات التي تدخل في بنية اللغة، وهي الوحدات الصوتية والصرفية والدلالية. ولكن الوحدات التكوينية أكثر تعقيداً مما سبق، لذا يطلق عليها الكاتب «الوحدات التكوينية الضخمة» أو «أسيطرات»¹⁶.

¹⁴ م. ن، ص 230.

¹⁵ م. ن، ص 230.

¹⁶ عبد الكريم حسن: أسطورة أوديب في التحليل البنيوي، مجلة المعرفة، ع 352، كانون الثاني-يناير، سورية، 1993، ص 115.

وللتعرّف على هذه الوحدات التكوينية يبحث «ليفي ستروس» عنها في مستوى الجملة، ويعتمد على المبادئ الأساسية للتحليل البنيوي كمرحلة تمهيدية؛ "الاقتصاد في التفسير، وحدة الحل، إمكانية إنشاء الكل انطلاقاً من الجزء، ثم ترقب التطورات اللاحقة انطلاقاً من المعطيات الراهنة"¹⁷.

وليشرح «ليفي ستروس» منهجه البنيوي أخذ أسطورة أوديب، وبدأ بتقطيع الأسطورة اعتماداً على التعبير عن تتابع الأحداث بأقصر جمل ممكنة، شرط أن تتقوم كل وحدة من الوحدات التكوينية بعلاقات تكتسب من خلالها وظيفة دالة، وتتظم في نظام زمني أسطوري، له بعدان: تزمّني (ترتيب الأحداث)، وتزامني (ترتيب العلاقات)، يجمع بين خصائص اللغة والكلام.

ويتصوّر «ليفي ستروس» الأسطورة لعبة ورق ماثلة أمامنا، أوراقها تمثّل الأسطورة، وكل ورقة تمثّل الجملة-العلاقة أو «الوحدة التكوينية الصغرى» أي «الأسطر»¹⁸. ثم يرتّب الوحدات الصغرى التي تسمّى السلسلة التأليفية «البنية التزمّنية» في أربعة أعمدة بحيث تتظم كل منها في علاقات داخل العمود بما يشكّل السلسلة الأمثالية «البنية التزامنية». ويُطلق على كل عمود أمثالي يتكون من رزمة من الجمل-العلاقات «وحدة تكوينية ضخمة». ولابدّ أن يتحقق التقابل ذو الدلالة بين سلسلتين أمثاليتين تشكّلان زوجاً واحداً؛ وأما التقابل الثنائي بين وحدات السلسلتين فقد لا يتحقق. إذًا، الوحدة التكوينية الصغرى "هي الجملة-العلاقة التي تدخل

¹⁷ كلود ليفي ستروس: الإناسة البنيائية، ص 231.

¹⁸ عبد الكريم حسن: أسطورة أوديب في التحليل البنيوي، ص 117.

في علاقة تقابل ذي دلالة¹⁹. ولأنّ هذه العلاقة لا تظهر إلا على مستوى السلسلة الأمثالية "فإنّ كلّ عمود يُشكّل بدوره وحدة تكوينية صغرى، ولكنها تتميز من سابقتها بأنها وحدة سميكة. وهي سميكة لأن «ليفي ستروس» يُشبهها برزمة من أوراق اللعب²⁰. وقد شرح كل ذلك تحت عنوان «البنى الأساسية للقراءة»، ووجد في النهاية أنّ هناك مجموعة من العلاقات الانسانية تجد مكانها في البنية الأساسية لمختلف هذه الأساطير²¹.

وبعد تلك النبذة عن الدرس البنيوي في تحليل بنية الأساطير، نوضّح منهجنا في تحليل قصص الكاتب «عبدالله خليفة» في ثلاث خطوات، هي:

أولاً: حصر قصص الكاتب التي تتناصّ مع النصوص الأخرى والتي تتفاعل معها وتتداخل بها سواءً بشكل جزئي أو كامل، متماثلٍ أو متعارضٍ. وتتواجد التناصيات في القصص التالية:

اسم القصة	المجموعة القصصية
1-السندباد	-لحن الشتاء
2-الفتاة والأمير	-الرمل والياسمين
3-علي بابا والصوص	-الرمل والياسمين
4-محاكمة علي بابا	-سيد الضريح
5-المصباح	-الرمل والياسمين

¹⁹ م. ن، ص 120.

²⁰ م. ن، ص 120.

²¹ راجع كلود ليفي ستروس: الإناسة البنيائية، ص 234-240، و عبد الكريم حسن: أسطورة أوديب في التحليل البنيوي، ص 118-132.

-الرمل والياسمين
-سيد الضريح

6- العوسج
7- وراء الجبال

ثانياً: البحث عن النصوص الأصلية للقصص السابقة التي أخذ الكاتب منها ما أخذ، وأضاف ما أضاف إلى نتاجه القصصي سلباً أو إيجاباً، وبنائها مدمكاً فوق مدماك؛ ليُبدع قصةً جديدةً.

ثالثاً: تفكيك الرموز في القصص والنصوص الأصلية إلى وحداتها التكوينية الكبرى، ثم مقابلتها في الرمز مع مثيلاتها في قصص الكاتب المأخوذة من النص الأصلي أخذ إيجاباً أو سلباً، وبيان علاقة التقابل بينهما، مع عدم إغفال الوحدات التي ينفرد بها الرمز في قصص الكاتب.

إنّ تجربة الكاتب مُثَقَلَةٌ بالهمّ الاجتماعي والبُعد الإنساني ومصادر الثقافة المختلفة، لذلك سينطلق منهجنا -الذي ذكرناه آنفاً- من مستويات تناس تُعتبر من مظاهر التفكير الثقافي وينابيع المعرفة التي يستقي منها الكاتب تجربته القصصية، وهي:

- 1-مستوى التناس الأسطوري.
- 2-مستوى تناس القصص العجيب.
- 3-مستوى التناس التراثي.
- 4-مستوى التناس القرآني.

هذه المستويات لها اتصالٌ بقنوات التفكير الواقعية للكاتب التي تسمُ نتاجه القصصي، وتُميّزه من غيره من النتاجات. وجاء الترتيب السابق

لمستويات التناص وفقاً لزمنية نمو التجربة القصصية للكاتب، أي إنّ مستويات التناص تكون في خطّ متوازٍ مع خطّ تطور القصص منذ أول مجموعة قصصية وحتى آخرها.

أولاً: التناص الأسطوري

إنّ الأسطورة حقلٌ معرفي، يتجاذبه الغموض من جهة والتعقيد من جهة أخرى؛ نتيجة اعتقاد الكثيرين أنها خيالٌ أو أمرٌ مستحيلٌ أو مجرد حكاية غير حقيقية. وتعدّدت نظريات الأسطورة، وتعدّدت معانيها تبعاً للحقل المعرفي الذي تُستخدم فيه، حيث يختلف رأي الأديب عن عالم اللغة عن الأركيولوجي. وغدا مفهوم الأسطورة متشابكاً جداً، ومن هنا تأتي الصعوبة في الوصول أو الاتفاق على تعريف، يكون مقبولا لدى من يشتغل في مجال الأسطورة.

فالأسطورة كما يعرفها «مرسيا إلياد»: "رواية أبطالها كائنات خارقة للطبيعة أو عجائبية تعني بالنسبة إلى البدائيين (قصة حقيقية) ذات طابع قدسي ومغزى هام إلى جانب كونها عبرة لمن اعتبر"²². والأسطورة اليوم تُستخدم في معنيها: القديم بمعنى الحكاية Fiction والجديد بمعنى (التقليد المقدس والوحي البدائي والعبرة لمن اعتبر).

ويؤكد معجم اللغة الفرنسية أنّ الأسطورة هي: "قصة عادةً ما تكون من أصل شعبي، تصوّر كائنات تُجسّد في شكل رمزي قوى الطبيعة، أو بعضاً من جوانب عبقرية البشر ومصيرهم"²³.

²² مرسيا إلياد: الأسطورة في القرنين التاسع عشر والعشرين، مجلة الفكر العربي، السنة 14، العدد 73، ص39.

²³ سامية أسعد: الأسطورة في الأدب الفرنسي المعاصر، مجلة عالم الفكر، الكويت، مجلد 16، العدد 3، 1985، ص 109.

وبحسب «بول ريكور» تُشكّل الأسطورة "كشفًا لعوالم غير مسبقة وانفتاحًا على عوالم أخرى، تسمو على حدود عالَمنا الفعلي والمستقر مما يؤدي إلى إحياء اللغة وتجديدها، فتبدو في نسق رمزي يُؤسّسُ الخيال والحلم"²⁴.

إنّ التعاريف السابقة تتحدث عن الأسطورة من منطلق شمولي. فهي تتحدث عن قصة خلقٍ، وقعت في الزمن البعيد وعلاقة الإنسان بالحياة والطبيعة، أي إنه توجد أساطير الخلق وأساطير التعليل. تحاول الأولى أن تُفسّر أصل الكون وخلق البشر وظهور الآلهة؛ أما الأساطير التعليلية فإنها تهدف إلى تفسير الظواهر الطبيعية، فمثلاً: لماذا تشرق الشمس وتغيب؟ وما سبب الرعد؟ وكيف تمّ خلق الأرض؟ وكيف وُجدت الإنسانية؟ وماهية الموت؟. ويُضيف «السوّاح» أساطير أخرى أسماها "أساطير الخصب والزراعة التي تتعلّق بحياة الإنسان وعمله في الأرض وجوعه وطلبه للمواسم الزراعية، وما شابه ذلك"²⁵.

ولأنّ الأسطورة ما انفكت نتاج فكر إنساني على مدى قرون طويلة، تتميز بأبعاد جمالية وإيحائية للشعراء والأدباء، مما يُفسّر التعامل الفكري الذي نقرؤه في الأدب مع الأسطورة. وبفضل ما تتمتع به الأسطورة من رؤية جمالية وفنية فقد دخلت في تناص مع فضاء الأدب الحديث بأجناسه المختلفة (شعر، قصة، مسرح). وقد تكون الأسطورة فيها على شكل حكاية تُروى، لكنها لا تشكّل تداخلاً مباشراً معها وإنما تحافظ على

²⁴ مجموعة من الباحثين: "الوجود والزمان والسرد، فلسفة بول ريكور"، ترجمة: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت/الدار البيضاء، ط1، 1999، ص 101.

²⁵ ندوة بإدارة عبدالرحمن الحلبي بعنوان "الأسطورة والتاريخ.. في المشرق العربي القديم" شارك فيها فراس السوّاح وآخرون، مجلة المعرفة، وزارة الثقافة في سوريا، السنة 29، عدد 329، شباط 1991، ص 198.

استقلالية حدثها. وقد يكون التناص لمجرد الاستدلال، أو لمجرد ذكر حدثٍ ما، أو شخوص من أسطورة ما، أو تكون الأسطورة نصًّا، أو النصّ يعتمد الأسطورة في فكرته.

حالة التناص الأسطوري مع أسطورة «السندباد» وجدناها في المجموعة الأولى للكاتب «لحن الشتاء 1975» في قصة «السندباد».

أسطورة «السندباد» من أكثر الأساطير التصاقًا بالنفس البشرية، فهي معروفةٌ عند معظم الناس باختلاف أعمارهم وثقافتهم. ورحلةُ «السندباد» رحلةٌ طويلةٌ، محفوفةٌ بالمخاطر والأهوال، ينتقل فيها من بلدٍ إلى آخر، ويعودُ في كل مرةٍ سالمًا، غانمًا إلى وطنه. ولا يعني قربها للنفس وشهرتها أن الكاتب في تناصه الأسطوري استخدمها كخُلية لغوية أو سياحة أسطورية، استرجع بها الماضي الإنساني والمغامرات والرحلات بل هي إعادة تكوين جديدة لها وامتزاج بين الماضي والحاضر بقصد ميلاد ثوري للأسطورة.

وللاقترب من ذلك التكوين الجديد للأسطورة سنحاول قراءة رمز «سندباد» القصة وتحليله ومقابلة وحداته التكوينية الكبرى بالوحدات التكوينية الكبرى لـ «السندباد» البري والبحري في «ألف ليلة وليلة» من خلال هذا الجدول²⁶:

²⁶ استأنسنا في صناعة هذا الجدول بدراسة د. عبد الكريم حسن: "أوزريس" بين الرامز والمرموز، مجلة المعرفة، ع330، السنة 30، آذار-مارس، 1991.

سندباد الأسطورة ²⁷	سندباد القصة ²⁸
<u>أولاً: السندباد البري</u> رجلٌ فقيرٌ، يعمل حمّالاً يحمل بأجرته على رأسه. يحلم أن يكون مثل السندباد البحري، وأن يملك الثروة والمال، ويغرق في اللهو والطرب، ويعيش في لذّ ما يكون من العيش.	رجلٌ يبحث عن رزقه وكسبه خارج وطنه، ويحلم بالعودة إلى وطنه وإلى ولده وزوجته وأبيه.
<u>ثانياً: السندباد البحري</u> رجلٌ عظيمٌ محترمٌ، قد لكزه الشيب في عوارضه، مليحُ الصورة، حسن المظهر. يعيشُ في بيتٍ كبيرٍ، فيه بستانٌ عظيم، يخدمه غلمانٌ وعبيدٌ وخدمٌ وحشمٌ. ليس له زوجةٌ معينة. أبوه تاجرٌ من أكابر الناس والتجار، وقد مات وهو ولدٌ صغيرٌ، وترك له مالا كثيراً. يُحبُّ السفر والمغامرة والمخاطرة وارتياح المجهول واستكشاف الجزر والبلدان. وقد سافر سبع سفرات، ولكلّ سفرةٍ حكايةٌ عجيبة. وكلّ مرّة يعود بكمّ هائل من القصص إلى جانب المكاسب	رجلٌ متزوجٌ، يعيش في كوخ فقير قرب البحر. أبوه رجلٌ كبير السنّ، تولى مسؤولية زوجته وابنه بعد سفره. سافر بعيداً، ولم يرجع منذ سنين طويلة، ولن يحضر الذهب والماس إذا جاء. زوجته تنتظر عودته (=الحياة) بينما أبوه وجارتها يؤكدان أنّه لن يعود (=الموت). أما ابنيهما فقد تشوّشت

²⁷ ألف ليلة وليلة، ج2، المركز العربي للنشر والتوزيع، مصر، ص 439-482.

²⁸ عبدالله خليفة: لحن الشتاء (قصة السندباد)، دار الغد، البحرين، ط 1، أبريل، 1975، ص 51-54.

الأقوال في رأسه بين الأم والجدة.	المادية والذهب والماس.
-تَقْتَم إلى خطبة زوجة السندباد رجل عجوز تاجر، يملك الذهب والدنانير والبيوت الفخمة والبساتين، ولكنها رفضته. -سيرجع والقيود في يديه، كأنه هارب، لم تعثر عليه الشرطة منذ سنين. وقد يكون جثة تمزقها قروش البحر، أو سجيناً في أعماق الأرض في بلدة بعيدة. -لاحقته الشرطة بعد عودته؛ لأن اختفائه ليس له ما يُبرره، ولن يفلت من يد العدالة.	

نستطيع الآن أن نثبت بعض الملاحظات استناداً إلى الحقلين السابقين:

1-موضوعة الحُلُم هي القاسم المشترك بين «السندباد» البري و«سندباد» القصة، فكلاهما حاملٌ لحُلُم التغيير. الأول يحلُم أن يكون مثل «السندباد» البحريّ في مكاسبه وأمواله، وأن يعيش متلذّذاً بالحياة بعيداً عن الحرّ والتعب والعرق؛ أما الآخر فيحلُم بالعودة إلى الزوجة (رمز الوطن) وتغيير واقعه.

2-ورث «السندباد» البحريّ عن أبيه أموالاً كثيرة؛ أما «سندباد» القصة فقد عاش فقيراً في كوخ بسيط.

3-إنّ النقطة المشتركة بينهما هي السفر والترحال، يرجع «السندباد» البحريّ كلّ مرّة غانماً، ظافراً، في حين أنّ «سندباد» القصة يعود بعد سنين طويلة إلى وطنه ملاحقاً ومطارداً.

4-يأتي عالم الطفولة والكهولة معاً، وما بينهما من وشائج وتضادية. فابن السندباد طفلٌ فقيرٌ، يُمثّل رمز البراءة والطفولة التائهة بين الأم والجدّ. والجدّ رمز مختزلٌ لنضال الطبقة الكادحة الماضويّة، ورمزٌ للفكر المسكون بهذه الماضويّة، وعجزه عن تصديق أنّ ابنه ما زال حيّاً هو نتيجة لوقوعه تحت هذا الفكر القاتل: إنّ (الذي يذهب لا يرجع)، وألا شيء سيّتغير.

ولكن ثمة بعض الوحدات التي ينفرد بها رمز «سندباد» القصة، سنقرؤها مجتمعةً بهذه الطريقة:

-الوطن يرفض كلّ دخيل وغريب عليه (الرجل التاجر)، وينتظر «سندباد» القصة؛ ليعود ويغيّره.

-يرجع «سندباد» القصة، وهو يحلم بجيشٍ من الثوّار، فيتفاجأ أنّه ملاحق ومطارد من الشرطة، وأنّ حصاد حُلْمه قيودٌ، أو جثة ممزقة، أو سجنٌ غائرٌ في الأرض.

ومن خلال هذه القراءة للوحدات المنفردة نصل إلى مقابلة مهمة بين السندبادين، هي: أنّ «السندباد» البحريّ تنتهي رحلته بالثروة؛ أما «سندباد» القصة فتبدأ رحلته بالثروة.

والثَّورَةُ تتجانس مع الثَّورَةِ. الأولى تُمثِّل حالةً اقتصاديةً وتكدسًا للمال والذهب والنفائس. والثانية تُمثِّل حالةً سياسيةً، تعني الانقلاب والعصيان والدعوة إلى التغيير. فتغييرُ الواقع الذي يحلُم به «سندباد» القصة لأبد أن تتبعه ثورَة. والثَّورَة هي نتيجة حتمية للرغبة في التغيير وتحقيق الواقع الجديد الذي يتمناه «السندباد».

وكان لعناصر التغيير الطبيعية (البحر الهادر-الريح المجنونة) والبشرية (ابن السندباد) في مجتمع السندباد دورٌ ودافعٌ في خلخلة الواقع الاجتماعي المعيش وصنُّع واقع آخر مغاير.

فوصفُ الطبيعة بالهدر والجنون، هذا، بعيدٌ عن الموضوعية، وهو ذو قيمة رمزية. فالبحر مصدر للخيرات والرزق طبيعيًا، ومكان للانشراح والراحة إيديولوجيًا، ولكنه هادرٌ، مضطربٌ. والريح في جنونها تكون قوية، تدور، وتثور. وكلاهما ينطوي على فهم لميلاد الثَّورَةِ التي يحلُم بها «سندباد» القصة. أما ابن «السندباد» فهو "يكتبُ الكلمات التي لم يتعلَّمها"²⁹. هو "يكتبُ المطر"³⁰، يكتبُ الثَّورَةَ بالمطر. والمطر هنا مطران: طبيعي فهو خير ونعمة، ومستقبلي يُنبئُ ببداية تغيير سياسي اجتماعي.

كلَّ العناصر السابقة تتجاوز ما هو طبيعي إلى مستوى آخر، مستوى ما هو ثورة تغييرية لأزمة واقعية، تعكس بؤسًا في الحالة البشرية،

²⁹ م.ن، ص 51.

³⁰ م. ن، ص 52.

وتفضح الممارسات اللاإنسانية ضد الإنسان. فالثورة التي ينتظرها «سندباد» القصة (رمز وطني للوعي الإنساني) هي ثورة لمصير الإنسان المقهور، وخطوة أمامية؛ لتقويض الظلم وتقويم الواقع. فواقعه واقع متآزّم، لا مجرد جوّ طبيعي، ينتظر التغيّر إلى حال أفضل، لذلك لابدّ أن تقع نهاية لهذا الجوّ الواقعي بالثورة.

ثانياً: تناص القصص العجيب

يُعدّ «فلاديمير پروپ» من أبرز الشكلايين الروس، إذ سار بالتحليل الشكلي والوظائفي خطوة تُعدّ بدايةً فعليةً لمسار المنهج البنيوي. وقد أحدث كتابه «مورفولوجيا القصة» الذي ظهر سنة 1928م تحولاً واضحاً في ميدان التحليل القصصي، وكان هدفه "دراسة الأجزاء المكونة للبنية، وعلاقة هذه الأجزاء بعضها ببعض، وعلاقة كل جزء منها بالمجموع"³¹. أي الاعتماد في دراسة القصص على بنائها الداخلي، لا على التصنيف الموضوعاتي أو الخارجي اللذين قام بهما سابقوه. وكلمة «مورفولوجيا» مستقاة من مصطلح نباتي، وعرفها «پروپ» على أساس إجرائي.

تُرجم كتابه المشهور إلى الإنكليزية عام 1959م ثم إلى معظم لغات العالم. وحظي -مؤخراً- بثلاث ترجمات عربية: أولها ترجمة «إبراهيم الخطيب» بعنوان «مورفولوجيا الخرافة»، وطُبعت في الدار البيضاء عام 1998م. وثانيها ترجمة «أبي بكر أحمد باقادر» و«أحمد عبد الرحيم نصر» بعنوان «مورفولوجيا الحكاية الخرافية»، وطُبعت في جدّة عام 1989. وآخرها ترجمة «عبد الكريم حسن» و«سميرة بن عمّو» بعنوان «مورفولوجيا القصة»، وطُبعت في دمشق عام 1996م.

انطلق «پروپ» في دراسته للقصة العجيبة من مبدأ أنّ "الدراسة التزمّنية (التاريخية التكوينية) ينبغي أن تكون مسبقةً بوصفٍ تزامني دقيق"³²،

³¹ فلاديمير پروپ: مورفولوجيا القصة، ترجمة: د. عبد الكريم حسن ود. سميرة بن عمّو، شراع للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ط 1، 1416هـ-1996، ص 15.

³² انظر ملحق الدراسة البنيوية والنمطية للقصة في نفس الكتاب السابق لـ: إيفيجيني ميليتسكي، ص 207.

وبحث عن الثوابت التي تكون حاضرة دائماً وهي التي تشكّل بنية القصة العجيبة. واستخلص من مائة قصة عجيبة روسية ما سمّاه «بالنموذج الوظيفي»، الذي يحتوي على عناصر متغيرة هي أسماء الشخصيات وأوصافها، وأخرى ثابتة هي أفعال الشخصيات ووظائفها التي تقوم بها. والوظيفة هي فعل الشخصية. وقد أبعد «پروپ» المبررات النفسية للشخصيات كونها وحدات متغيرة، لا تسهم في استخلاص القيمة الوظيفية، واقتصر على الأفعال بوصفها وحدات ثابتة في القصة العجيبة لا تتغير بتغيّر الشخصيات، واستطاع «پروپ» حصرها في إحدى وثلاثين وظيفة، تبدأ بوظيفة الابتعاد وتنتهي بوظيفة الزواج³³. وهي تتفاوت في الأهمية، وليست كلها حاضرة في حكاية واحدة، وقد تلتقي في أزواج (كالخطر والتجاوز) أو مجموعات "هي الإساءة وقرار إرسال البطل وطلب النجدة وقرار إصلاح الإساءة والرحيل"³⁴ من خلال التتابع الفعلي والحتمي لعنصر الصراع الذي غالباً ما يُفضي إلى نهايات سعيدة، متوّجة بالانتصار، وتبقى وظائف أخرى، ولكنها معزولة (كالرحيل والعقاب والزواج).

وشكّل كتاب «فلاديمير پروپ» في دراسة الشكل المورفولوجي للقصة فيما بعد قاعدةً ينطلق منها التحليل البنيوي، فقد جمع السيميائي الفرنسي «غريماس» في كتابه «علم السيميائ البنيوي» 1966م منهج «پروپ» ومنهج «ليفي ستروس»، فحدّد الأشخاص من وجهة نظر

³³ انظر فلاديمير پروپ: مورفولوجيا القصة، ص 43 وما بعدها.

³⁴ م. ن، ص 82.

لسانية بأدوارهم وأعمالهم داخل القصة، وليس بميولهم النفسية وصفاتهم الخلقية. وتحديد الأشخاص بالفعل الذي تفعله نابع من وظيفة نحوية، إذ ليس هناك فعل من دون فاعل أو فاعل من دون فعل. والفاعل النحوي هو مَنْ قام بالفعل، وهو نفسه الفاعل الفني على مستوى القصة. وهذا المفهوم الألسني للفاعل قابل للتطبيق على مستوى القصة؛ ذلك لأن القصة هي مجموعة أفعال تقوم بها مجموعة من الأشخاص.

ولو تأملنا الآن مجموعة الكاتب «الرملة والياسمين 1982» لـ«عبدالله خليفة» لوجدناها أرضاً خضراء، غنية بالتفاصيل التي تدرج تحت هذا المستوى من القصص العجيب حتى إنه ليطالعنا في النصوص الموازية (عناوين القصص)، وهي: «الفتاة والأمير»، «علي بابا والصوص»، و«المصباح». أما قصة «محاكمة علي بابا» فهي من ضمن مجموعته الأخيرة «سيد الضريح». ولما كانت هذه القصص تترتب على نفس السلم التناسلي اكتفينا بتحليل موسّع لإحداها، وهي قصة «الفتاة والأمير» على أن نمرّ بقراءة متفحّصة فيها شيء من التكثيف للتناص في القصص الباقية.

أما قصة «العوسج» من المجموعة القصصية نفسها فتتفرد بمستوى مختلف عن القصص السابقة، نقترح وضعها في مستوى التناص التراثي؛ كونها تتكئ على مرثية الشاعر «مالك بن الريب التميمي».

ولنبداً بقصة «علي بابا والصوص» التي تتقاطع على محور ثنائية الحقيقة والحلم.

بلا شك أنّ الإنسان لا يستطيع أن يدرك كلّ شيء كاملاً حوله، حتى وإن كان يملك كامل حواسه. فإن كان يسمع، يرى، يتذوق، ويلمس، إلا أن إدراكه للعالم الملفوف حوله قد يكون جزئياً، أو مشوشاً، أو مغلوطاً. ولكن قد يستطيع الإنسان التقاط معنى من الأحلام مغايراً للإدراك الواقعي. فالأحلام تحتوي صوراً وأفكاراً لم تتدخل فيها القصدات الواعية، أو قد يحول الإنسان واقعه من خلالها إلى مقلوبه. وهذا ما ينطبق تماماً على «علي بابا» في القصة الفنية، فهو ينطق بعجزه واقعياً، لكنه يحوله إلى قوة في أحلامه.

«علي بابا» حارسٌ لقصر الخليفة، يحرس القصر ليلاً حاملاً بنذقيته إلى أن يطلع الصباح، فيعود إلى حارته واحة الأزهار³⁵. هو دائم الأحلام، تأتيه الأحلام على هيئة حكايات متعددة، تكشف قصة اللصوص وزعيمهم والمغارة التي تتجمع فيها ثروة المدينة.

وفي القصة العجيبة "لم يكن علي بابا فقيراً فقط، بل كانت له أسرة كبيرة مؤلفة من زوجة وسبعة أولاد، (...) وكان يشتغل حطّاباً،..."³⁶.

³⁵ عبدالله خليفة: الرمل والياسمين (قصة علي بابا والصوص)، منشورات اتحاد كتّاب العرب، دمشق، 1982، ص 13-14.

³⁶ جهاد قلعجي: علي بابا والأربعين حرامي، دار المقاصد ومؤسسة ألف ليلة وليلة للطباعة والنشر، بيروت، 1990-1991، ص 3-2.

هذا التقابل في عمل كلٍّ منهما متبوعٌ بمحاولة تغيير اقتصادي وفكري. فـ«علي بابا» في القصة العجيبة يُغيّر حياة أسرته من الفقر إلى الغنى، لكنّ «علي بابا» في القصة الفنية يُغيّر واقع حارته، واحة الأزهار، من مجرد زحف إلى قصر الخليفة ومدّ بشري "ينمو قليلا قليلا. وعما قريب سيجتاح الطوفان كل شيء"³⁷ على المستوى الحُلُمي إلى قوة تُدافع عن حقّها في حضور حقيقي وعلى مستوى أكثر تنظيماً.

وتتبنى آليّة الحُلُم، تلك الوحدة الأسطورية التي تنفرد بها القصة الفنية عن القصة العجيبة، في تناصها على فكرٍ واعٍ ووعيٍ ثائرٍ، يرى:

-أنّ الخليفة هو السلطة السياسية العليا، وهو سلطة مالية قمعية، تكتنز الأموال وسبائك الذهب والأحجار الكريمة في المغارة، وتحرم الشعب منها.

-أنّ الشعب، يُمثله أهالي واحة الأزهار، يحتاج إلى حضور منظمٍ وإلى تثقيف فكريٍّ ثوريٍّ؛ لتنظيم الثوّرة في مؤسسة واقعية لا حُلُمية. ويحتاج إلى بديل لهذه السلطة القمعية، يكمن في شخص مثل «علي بابا».

هذا الوعي والفكر المتقدّان ينضحان بتمثلات عديدة تترجمهما، هي:

-«علي بابا» هو بذرة الثوّرة، مسكون بلاوعي يرنو إلى المقاومة. هذا اللاوعي تترجمه أحلامه المتكررة.

-الخليفة يدخل القصة كفكرٍ سلطوي يُجسد الظلم والقوة المالية.

³⁷ عبدالله خليفة: الرمل والياسمين (قصة علي بابا واللصوص)، ص 23.

-أهالي واحة الأزهار هم الفكر الحالم بكسر العجز والضعف ومواجهة القوة.

-القصر هو مؤشر اجتماعي طبقي. والأهم هو مؤشر دلالي ينم عن عجز «علي بابا» عن التحرر طيلة حراسته له، فتمارس ملكات عقله فاعليتها في تحقيق ذلك في الحلم.

هذا، إذًا، هو المناخ التمثيلي للتناص، وهو مناخ يرتكز على رؤية فكرية ثورية، بلورها «علي بابا» الباحث عن الثورة المنظمة، صاحب النظرة الانقلابية إلى المجتمع. إنه الثائر على كل ما هو ظالم ومتسلط.

ولكن «علي بابا» الثائر يختلف اختلافًا كليًا عن مثيله في قصة «محاكمة علي بابا». ففي الأخيرة هو "حاكم مدينة سابقة" طوال أربعين عامًا، حمل على عاتقه مسئولية المدينة والنهوض بها، وحوّلها من "مجرد قرية صغيرة"³⁸ إلى مدينة عملاقة.

وتتفرد قصة الكاتب عن القصة العجيبة في محاكمة «علي بابا»، إذ يوضع في قفص الاتهام ويُحاكم بتهمة السرقة. فبينما «علي بابا» في القصة العجيبة يُعيد المجوهرات والأموال التي سرقها اللصوص إلى «الأمير»، حيث "استدعى الأمير علي بابا وكافأه على عمله، وأعطاه الكثير من المجوهرات والذهب والفضة"³⁹، نرى «علي بابا» في قصة الكاتب يُحاكم بتهمة أنه "كان يقود ثلّة من المجرمين احتلّوا بيت المال وأخذوا الذهب وسندات التنمية ومدخرات العمال والأجيال وحلّوا النساء". فـ"هل يمكن أن يُفتح جبل

³⁸ عبدالله خليفة: سيد الضريح (قصة محاكمة علي بابا)، ص 86 - 87.

³⁹ جهاد قلعجي: علي بابا والأربعين حرامي، ص 8.

بكلمة سم سم؟ أتعرفون ماذا تعني هذه الكلمة؟ إنها صيحات المعذبين وهم يصبّون الحِمَم في آذان رفاقي..⁴⁰ ولكن المحكمة تُعلن براءته لعدم كفاية الأدلة.

«علي بابا» هنا ليس ثائراً على الواقع كسابقه وإنما يثور الواقع عليه، وتترأى في شخصه خيبة وانكسار الحقيقة التاريخية الذي لطالما اعتبره الجميع رجلاً أميناً يُرجع الأموال إلى أصحابها. هو رأسمالي يكتنز الأموال والذهب ويُخلخل ميزان الطبقة، والواقع هنا هو الذي يثور على كل ما هو جائر وظالم. إنّ الاختلاف بين الإثنين أو التحول في شخص «علي بابا» من ثائر إلى مثار عليه إنما هو وعي الواقع من حوله في أنّه لابدّ من الثورة عليه بسبب امتلاكه لأموال ليست له، أموال هي من حقّ الشعب كله وليست من حق فرد واحد.

في موضوعة الحُلُم تتشابه قصة «علي بابا والصوص» وقصة «المصباح»، ولكنهما تختلفان في محتواه. ففي الأخيرة يستدعي «علاء الدين» حُلُمه، لكنّه الحُلُم الواعي المتماهي فيه الحدّ الفاصل بين الحقيقة والحُلُم؛ رغبةً في خلق التوازن الواقعي مختلفاً مع «علي بابا» الذي يُحوّل رغبته في الثّورة إلى اللاوعي المنفلت من كلّ قيود.

يظهر «علاء الدين» في القصة العجيبة في شكل فتى فقير، يعيش في إحدى المدن البعيدة مع أمّه الأرملة⁴¹. يحصل على مصباح قديم من ساحر، يخرج منه ماردٌ، يُساعده في تحقيق رغباته: نقله من الفقر إلى الغنى، وبناء قصر جميل، والزواج من «الأميرة».

⁴⁰ عبدالله خليفة: سيد الضريح (قصة محاكمة علي بابا)، ص 89.

⁴¹ علاء الدين والمصباح السحري، دار الشرق العربي، بيروت، ص 3.

وإذا كان «فلاديمير پروپ» قد حدّد وظائف الشخصيات في القصص العجيبة بإحدى وثلاثين وظيفة، فإنّ قصة «المصباح» لا تشتغل إلا على وظيفة واحدة، هي استخدامُ الأداة السّحرية (المصباح السّحري)، لا لتحقيق الرغبات والمُنَى الشخصية، كما هو الحال في القصة العجيبة، بل لتحقيق آمال جماعية وفيرة، لا يعرف «علاء الدين» "ماذا يختار (...) الأزقة، أمّه، أمّه الكثيرة الحبيبة، منزلهما، أصدقاؤه، العمال، المصنع، الظلام، النور، الفرح، الحزن...⁴²».

لكنّ هذا المصباح السّحري لا يعمل إلا في الحُلُم الواعي لـ«علاء الدين»، والمقصود فيه الحُلُم المسيطر على قدرات العقلين الواعي واللاواعي، وبه يتخطى واقع الفردية في القصة العجيبة، ويلتحم بوجودية الجماعة. فحلُمه الواعي يقفز على القيود الزمنية إلى المستقبل توسلا إلى مصباح سحري، مصباح يحملُهُ، فيقلب به الواقع، ويُغيّره. فـ"عندما دخل الزقاق رآه يُضاء بمصباحه. شعر بالسعادة لأنّ أمّه ستواصل عملها، والمدينة الجائعة سترى النور والملك سيتفحم في الأرض"⁴³.

ومن ذلك النور يتلمّس «علاء الدين» بذور المقاومة والانقلاب على الواقع بالمصباح والمارد السحري. فالمصباح يُشير دلاليًا إلى الأمل والتفاؤل والمستقبل، وواقعياً إلى الثوّرة التي ينتظر جميع من في المدينة الجائعة، الصغار والكبار، أوراق إعلانها: "تذكر أمّه وكتابه والفتى والعفريت والملك والمدينة الجائعة والصغار والكبار فأدرك أن الجميع ينتظرونه بفارغ

⁴² عبدالله خليفة: الرمل والياسمين (قصة المصباح)، منشورات اتحاد كتّاب العرب، دمشق، 1982، ص 70.

⁴³ م. ن، ص 75.

الصبر⁴⁴ بالنُّورَة والمقاومة التي سرَّب أوراقها عبر فتحات الأبواب والنوافذ إلى كلِّ منزل.

وتبقى القصة الأخيرة «الفتاة والأمير» التي وعدنا بتحليلٍ موسَّع لها. هذه القصة يتناهبها متقابلان هما: التذكير والتأنيث. وبهذين المتقابلين تختلف اختلافًا واضحًا عن القصتين السابقتين.

التذكيرُ هو الأصل في كلِّ شيء. هكذا انبنت النظرة تجاه الأنوثة. آدم الذكر خُلِقَ أولاً، ثم خُلِقَتْ حواء الأنثى من ضلعه. هي تأتي في المرتبة الثانية خَلْقًا، وتتبعه جسديًا.

في الوقت الذي تحاول فيه الأنثى حماية نفسها من التبعية والدخول إلى مملكة الذكورة، نجدها تدخل فيها بعفوية ومن دون إرادة منها. فالمرأة هي «عضو»، وهي «مدير»، وهي «أستاذ»، وهي «زوج فلان». وبالتمعن في كلِّ ما حولنا نجد أنَّ الأنثى تُشكِّل نصفه، فلا يمكننا أن نتخيل حياة آدم من دون حواء، أو اللغة من دون حروف التأنيث وجمع المؤنث السالم، أو ليلة من ليالي «ألف ليلة وليلة» من دون شهرزاد.

وأبرز صورة للأنثى، في الحكايات، هي صورة شهرزاد بطلة «ألف ليلة وليلة». والمتأمل في حياة شهرزاد يجدُ صراع الأنثى ضد الذكر من جهة، والموت من جهة أخرى. هي تواجه موتًا محققًا كلَّ ليلة من الذكر،

⁴⁴ م. ن، ص 74.

حاولت درء شبحه عنها بأن حملت في رأسها قصصًا وحكايات، تحكيها له كل ليلة حتى وصل عددها إلى ألف ليلة تزيدها ليلة. هذه الأنثى في اتخاذها سلاح القصص، تغدو نموذجًا لبقاء النوع الأنثوي جسديًا ومعنويًا.

وثمة صورة أخرى للأنثى، في القصص العجيب، وعلى هيئة أخرى هي البؤس، الحرمان، والفقر في صورة «سندريلا» اليتيمة. قصة «سندريلا» تروي حكاية فتاة جميلة، يتيمة، يتزوج والدها بعد وفاة أمها بأرملة شابة، لها ابنتان مفسدتان وقبيحتان، ليستا في جمال «سندريلا». ولم تكن تلك الأرملة طيبة أو لطيفة كزوجته الأولى. ولأن والدها تاجرٌ فقد كان مضطراً أن يسافر في رحلات تجارية، وأن يترك البيت من حين إلى حين. وحينها بدأت زوجة أبيها وأختاها تعاملانها معاملةً فظةً جداً، وبدأن يكلفنها بالأعمال المنزلية، وحرمنها من حضور حفلة «الأمير» التي سيختار فيها عروسه. وتظهر لها جنيّتها الحارسة بالعصا وتُحقّق لها كل ما تتمناه بعصاها السحرية: عربة فاخرة، وحرّاساً، وفستاناً رائعاً، وحذاءً زجاجياً. وعند منتصف الليل ينتهي مفعول السحر، فتترك «سندريلا» القصر، وتفقد فردة الحذاء في أثناء جريها. ويبحث عنها «الأمير» فيجدها بواسطة تلك الفرّدة، ويتزوجها في حفل زفاف فاخر⁴⁵.

وتعدّ هذه القصة قصةً عجيبةً؛ لأنها تنطوي على الوظائف التي ينطوي عليها القصص العجيب حيث نعثر على الحالة البدئية، والضرر الذي يلحق بالبطلة، والإساءة من المعتدي، فاللقاء مع المانح، وتلقّي الأداة السحرية، وهزيمة المعتدي، وأخيراً الزواج. وكلّ هذه العناصر تتنامى

⁴⁵ انظر قصة سندريلا، إعداد: د.ألبيير مطلق، مكتبة لبنان، بيروت-لبنان، ط1، 1996.

في أحداث القصة بنمو فعل الترقب والتشويق الذي تعتمد عليه القصة العجيبة أساسًا في جذب المتلقي وأسرّه حتى آخر جملة، وتتغلغل فيها أداة السحر التي تُحوّل حياة «سندريلا» إلى حياة جديدة، مرفّهة.

هذه القصة العجيبة «سندريلا» تدخل في تناص مع القصة الفنية «الفتاة والأمير». وإذا كنّا قد اكتفينا بتقديم ملخص لهذه القصة العجيبة، بدل أن نحلّل رمز «سندريلا» فيها ونقابل وحداته التكوينية الكبرى بالوحدات التكوينية الكبرى لصورتها في «الفتاة والأمير»، فذلك تفاديا للوقوع في التكرار. ولكي نبيّن مدى تفاعل القصة الفنية مع القصة العجيبة باعتبار الأخيرة هي النصّ الأصلي الذي تولّدت منه «الفتاة والأمير»، سنعرض بعض العلاقات الإنسانية المتفاعلة في القصة الفنية، وما تفرزه من رموز، وما تختلف فيه عن القصة العجيبة اختلافًا لا يخلو من الدلالة.

«الفتاة والأمير» قصةٌ مرسومةٌ في حالة أنثوية ذليلة، تُرسّخ في بدايتها مفهومي العلاقة: الأولى هي علاقة الأنثى «الفتاة» بالأنثى: زوجة الأب وبناتها، والسمة الجنّية.

تأتي علاقة زوجة الأب بالأنثى بعيدةً كلّ البعد عن الصفة الممنوحة للمرأة في (الجنس اللطيف). هي علاقةٌ خضوعٍ وخنوع، ويتضح بأنها علاقة قائمة على تعامل مفخخ بالعنف الأنثوي، ومحفوف بالازدراء النسوي، القاسي، وملغم بمكائد زوجة الأب القاسية وحقد بناتها الدفين. تدلّ عليها وحدات تركيبية في القصة، هي:

- "تُمزَّق جسدي بصوتها المشتعل بنارٍ من الجحيم"⁴⁶، تدلّ على محاولة الأنثى القاسية تغيب «الفتاة» وإغائها صوتيًا.

- "تودّ لو أحالتني إلى قطعٍ صغيرةٍ تُشوى في التنور"⁴⁷، تدلّ بعد محاولة التغيب على محاولة إلغاء وجودها كليًا؛ أي الموت.

هكذا تبرز هوية زوجة الأب هجومًا مهورًا بكلّ ضراوةٍ وشراسةٍ، محاولةً طمس هوية «الفتاة» وتحويلها إلى لا شيء.

أما علاقة الأنثى بالسمة الجنّية فهي علاقة يندّ ظاهرها عن جوهرها الذي يقوم على الخير. ففي الأنثى الجنّية يكمن سرّ تحول الأنثى بأكمله، فقد أنهت أعمالها الشاقّة كتنظيف الأرز وغسل الأواني، وحوّلت أسماها الممزقة إلى جديدة كالعروس استعدادًا للذهاب إلى حفلة «الأمير».

وبالعودة إلى الأنثيين السابقتين يتضح أن زوجة الأب وبناتها تدخل في علاقة تناقض مع الأنثى الجنّية. الأخيرة تكسر الأولى وتناقضها، هي تبني والأخرى تهدم.

أيضا تُظهر القصة جانبًا آخر في التعاملات الإنسانية على الضفة الأخرى، وهي علاقة الأنثى بالذكر: «البَحَّار» الفقير و«الأمير».

تتحدّد علاقة الأنثى بـ«البَحَّار» بالتناقض (صدود/حبّ). هو إنسانٌ فقيرٌ، عصف حبها بقلبه، ولكنها لا تحب "الذي يسكن مع أمه العمياء الوحيدة

⁴⁶ عبدالله خليفة: الرمل والياسمين (قصة الفتاة والأمير)، منشورات اتحاد كتّاب العرب، دمشق، 1982، ص 10.

⁴⁷ م. ن، ص 10.

في كوخ يجثم عند الشاطئ (...) يلبس ملابس متسخة بالزيت وقشور الأسماك...⁴⁸، بل تحب ذاك الذي يسكن في قصر شامخ كعملاق من فضة وتتمنى أن تتحول إلى أميرة تضطجع تحتها مملكة غنية بالؤلؤ والذهب والقصور⁴⁹.

هنا تقوم الأنثى بنفي «البحار» عن قلبها وعقلها وإقصائه عن حياتها. هي في صدودها هذا تتدّ الحبّ في قلبه، وتقتل الأمل فيه.

أما علاقة الأنثى بـ«الأمير» فتتمثل في علاقة الفقيرة بالغني، والضعيفة بالقوي، والمسودة بالسيد. تُبين القصة، بطريقة واضحة لا لبس فيها، أنه إذا أرادت الأنثى النجاة من أتون الجحيم فما عليها إلا أن تبحث عن «الأمير»؛ لأنه هو من يمتلك مفاتيح الجنة. وتتوّج هذه العلاقة بعلاقة أكبر هي البقاء.. بقاء الذات جسدياً ومعنوياً.

لقد دخلت الأنثى بثوبها الأنيق المحوّل وحذائها الجميل إلى عالم «الأمير»، وحفرت لنفسها كرسياً في حديقة قلبه، وجعلت نفسها محطّ أنظار الجميع في الحفل. لقد تسلّلت الأنثى إلى مملكة «الأمير» ليس بوصفها كائنًا إنسانيًا، طبيعيًا، بل بوصفها إنساناً محوّلًا من حالة إلى أخرى، إنساناً يُريد أن يُحقّق حلمًا في العيش في مملكة «الأمير» وقصره.

⁴⁸ م. ن، ص 7.

⁴⁹ م. ن، ص 7.

أما عن نظرة الذكر للأنثى فهي بعيدة عن كونها خزين لذات ومغريات أو عامل إخصاب وإنجاب، أو باعتبارها علاقة جنس، وإنما باعتبارها علاقة محشوة بترسبات تاريخية. الأنثى هي فرد من الشعب التي تتعلّق بقشّة، تنتشلها من مستنقع الفقر والجوع إلى العيش في مملكة النفائس واللالئ والذهب.

وتستدعي الذكورة «الأمير» بعض المستويات التي يمكن تفسيرها على النحو التالي:

- على المستوى الجسدي هو يمثل الشباب، القوة، والرفاهية.
- على المستوى المجتمعي «الأمير» يستدعي الأموال والقصور والأراضي والملكية.
- أما على المستوى الواقعي فهو أحد أفراد الطبقة البورجوازية التي تمثل النظام الرأسمالي.

هذه القوة الرأسمالية هي من تملك وسائل الإنتاج في المجتمع، وتتبع مبادئ: الثروة هي الهدف، ووحدة القيمة هي المال. وهي تقوم على مصالح خاصة وتطوّف في الثراء ومراكمة الثروة والسلطة في أيدي قليلة. ولأنّها مذهبٌ مادي، جشعٌ، يُسيطر مبدأ المال عليها، فهي تغفل القيم الأخلاقية في التعامل مع الطبقة العاملة، مما يزيد الأغنياء غنىً والفقراء فقراً. ويؤدي ذلك إلى زيادة الثروة وزيادة الحرية أيضاً.

فـ«الأمير»، كرأس مال، يسعى إلى زيادة أرباحه على حساب الطبقة العاملة، واستخدام كلّ الوسائل الإنتاجية؛ للاستمرار في تجميع رأس المال، والتحكم في تلك الطبقة الكادحة، وفرض الضرائب عليها حتى يصير الوضع غير متوازن. وبذلك تقع الهوة بين «الأمير» ابن الرأسمالية و«البحّار» ابن الطبقة العاملة، وتتجه العلاقة بينهما إلى صراع طبقي.

هذا الصراع المجتمعي هو نتيجة حتمية بين طبقتين: إحداهما مُبتزّة، يهّمها جمع المال بشتى السبل، وأخرى مكدودة، تبحث عن المقومات الأساسية لحياتها من مأكل وملبس من دون أن يلفّها التعاطف أو قليل من التراحم المتبادل.

إذاً، هذه علاقة أخرى تُضاف إلى السابقتين هي علاقة الذكر بالذكر: «الأمير» بـ«البحّار». «الأمير» ينظر إلى الإنسان على أنه كائن مادي، ويتعامل معه بعيداً عن ميوله الإنسانية والأخلاقية، مدّعياً كطبقة رأسمالية الفصل بين الاقتصاد والروحية.

هكذا استبدلتُ النهاية السعيدة في القصة العجيبة: "هكذا تزوجت سندريلا الأمير..."⁵⁰، بالثورة، ففي "خارج القصر كانت ثمة أصوات غريبة تتفجر في الفضاء، صيحات عطش وأغانٍ صاخبة. وكانت ثمة وجوه غريبة كالحة تتقدم. بحّارة وصيادون..."⁵¹.

⁵⁰ قصة سندريلا، إعداد: د. أنبير مطلق، ص 20.

⁵¹ عبدالله خليفة: الرمل والياسمين (قصة الفتاة والأمير)، ص 12.

ثالثاً: التناسل التراثي

تعودُ بنا مفردة التراث -بما هي مجموعة العلوم والمعارف والفنون والآداب- بعجلة الزمن إلى الوراء، إلى الماضي حيث الزمن المنتهي وصفحات السلف المنطوية من كتاب الإشراق. هذا التراث يُشكّل تربة خصبة في وجدان المتلقي، وحضارة كلّ أمة منوطة بالعودة إلى التراث والاهتمام به، ليس بما هو مادة نفيسة فحسب بل بما يُعيد لها ذاتها الضائعة أمام جحافل الحضارات والعولمات.

ويُشكّل التراث -دلاليًا يُقال للشيء الذي يمكن أن يُورث ويُنقل من جماعة إلى جماعة أخرى، ومن جيل إلى جيل آخر، ومن الماضي إلى الحاضر- واجهة حضارية لكل بلد ومصدرًا للإثراء والإنماء المتناسق للحضارة الراهنة. وتتعدّد مظاهر الاعتناء به، كونه كنزًا لا يُفترط فيه، فهناك المتاحف، والبيوت التراثية، والمؤسسات الحضارية المتبنية لكل أشكال التراث التي تعكس صورة الترسّخ الماضوي في الوجدان الإنساني واستمراريّة الزمن.

والتراث أشبه ما يكون بجوهرة تبحثُ عن مبدعٍ يستطيع أن ينظر إلى داخلها ويخرج بإبداعاتٍ أدبية تُحيي أمجادَ أمةٍ وتبعثُ ماضيها التليد، وفي الوقت نفسه تحملُ ذوقَ العصر، وتخلقُ نصًّا جديدًا.

فقد يأتي النصّ الجديد متكئًا على شخصية تراثية، تسقط بكل أبعادها -بعد تحويرها- على شخصية معاصرة، أو تُخلق شخصية جديدة في

التناص، تلتقي فيها الشخصية التراثية والذات الكاتبة في محيطها العام. وربما تحضر في النص رموز وشخصيات قديمة، تتحدث بما لا يختلف عن الصياغة التراثية للشخصية؛ أي بمعنى التقليد والمحاكاة للقصة التراثية، وبقول آخر، هي محاولة لطمس التراث أكثر من إعادة اكتشافه وخلقها. وقد تُستخدم الشخصية التراثية لخلق مناخ من المفارقة بين الماضي والحاضر، بين دلالتها الأصلية ودلالاتها المقلوبة.

وقد يتعامل الكاتب مع التناص بلعبةٍ فيها كثير من الاستحضار الإيحائي، والإسقاط الواعي، والمُتعمّد المبنيّ على دلالات حين يتكئ التناص في داخله على نصٍّ تراثي -كالشعر العربي والقوالب التراثية كالمقامة الأدبية- يكون مُطعمًا بمكونات فكرية في أبعاد كثيرة كالواقعية والقومية والسياسية والإيديولوجية.

والتناص التراثي بحاجة إلى أن يخرج بصيغة وسمّة تستشرف الأفق الفنيّ، وتُقارب واقعية الإنسان وهمومه. فقد يُسهّم الكاتب في صراع مجتمعه بصنعة كتابية، تنطوي على حسّ المزحة ومراوغة السخرية في النظر إلى أوضاع مجتمعه رافضًا من خلالها الإذعان لها. والكتابة المبدعة هي فنُّ المراقبة اليقظة والملاحظة الدقيقة معجونةً بالنقد الذاتي. وليخرج التناص بتلك السّمة يُفضّل كتابة النقد في التناص على التطابق الاستاتيكي والتقليد الجامد. ويتعدّد النقد في أسلوبه وأهدافه، فهناك النقد اللاذع والساخر، والنقد الهادئ والرصين، أو النقد المستهتر والجديّ، ونقد بناء يُراد به النصّح، وآخر هدام يُراد به التحطيم.

واستنادًا إلى ما سبق فإننا نلاحظ أنّ قصة «العوسج» في مجموعة «الرمل والياسمين 1982» هي عملية بحث دائم ومراجعة للنظام السائد في المجتمع نتيجة تغييرات سياسية واجتماعية، وما يتراءى من أشباح القضبان، والإذلال، وهزيمة الحسّ الإنساني في الأفراد والعلاقات في إطار التقليد الساخر. فـ«عبدالله خليفة» يكتبها -أي القصة- باحثًا من خلالها عن جسر بين الماضي المهزوم والحاضر المؤمل.

قصة «العوسج» -كما أوردنا سابقًا- تختلف عن بقية القصص في مجموعة «الرمل والياسمين»؛ لأنها تتكئ على نصّ تراثي للشاعر «مالك بن الريب التميمي»، أما القصص الأخرى فهي تنتمي إلى القصص العجيب.

في العلامة التناصيّة وجهان: دالٌّ ومدلولٌ. الدالُّ هو الوجه التراثري «مالك التميمي الشاعر»، والمدلول هو «مالك» الذي يحمل الاسم نفسه في القصة.

في الشعر العربي هو «مالك بن حوط من بني مازن بن مالك بن عمرو بن تميم»، نشأ في بادية بني تميم بالبصرة، وهو من شعراء الإسلام في أول أيام بني أمية، وقد اشتهر في أوائل العصر الأموي.

في القصة هو «مالك» الثوري الذي يؤمن بالكلمة، ويسير في طريق محفوف بالصعاب، يتضوع رائحة الدم والجوع والزنازن في ماضيه.

وكان «مالك» الشاعر لصًا، فاتكًا، لا ينام الليل إلا متوشّحًا بسيفه، ولكنه استغلّ قوّته في قطع الطريق هو وثلاثة من أصدقائه. ولما ولّى «معاوية بن أبي سفيان» «سعيد بن عثمان بن عفان» على خراسان (56هـ)، لقي «سعيد» «مالكًا» في طريقه فاستصلحه، وأغراه بالجهاد في سبيل الله بدلًا من قطع الطريق، فاستجاب «مالك» لنصح «سعيد»، وذهب معه، وأبلى بلاءً حسنًا، وأجرى له في كل شهر خمسمائة دينار⁵².

مقابل حياة اللصوصية التي عاشها الشاعر، يعيش «مالك» القصة فقيرًا في غرفة وحيدة، قدرة. رجلٌ يحلمُ بآمال واسعة ولا يملك رصيْدًا في بنك، وليس له إلا غارات وهمية في ممالك الأغنياء⁵³، مما جعله يجوب الطرقات، ويبحث عن عمل، ولكن من دون جدوى.

كلاهما تنتهي حياته في غياهب الموت. يُقال إنّ «مالك بن الريب» في طريق عودته إلى وادي الغضى في نجد، مسكن أهله، مرض مرضًا شديدًا، فرثى نفسه بقصيدة رائعة فريدة. هذا قول، وهناك قول آخر، إنّ

⁵² يُقال: إنّ معاوية بن أبي سفيان استعمل سعيد بن عثمان بن عفان على خراسان، فمضى سعيد بجنده في طريق فارس فلقبه بها مالك بن الريب المازني، وكان مالك شابًا من أجمل الناس وجهًا، وأحسنهم ثيابًا. فلما رآه سعيد أعجبه، وقال له: ويحك تُفسد نفسك بقطع الطريق؟ وما يدعوك إلى ما يبلغني عنك من العبث والفساد وفيك هذا الفضل؟ قال: يدعوني إليه العجز عن المعالي ومساواة ذوي المروءات ومكافأة الإخوان، قال: فإن أنا أغنيتك واستصحبتك، أتكفّ عما كنت تفعل؟ قال: إي والله أيها الأمير، أكفّ كفا لم يكفّ أحد أحسن منه، فاستصعبه وأجرى له خمسمائة درهم في كل شهر. وقد توفي سنة 60هـ/680م في مرو، منها خرج أبو مسلم الخراساني، فتحتها العرب سنة 651م، وهي اليوم جمهورية في وسط روسيا، واسمها (ماري أل).

راجع ترجمته في: أبي محمد عبدالله بن مسلم بن قتيبة: الشعر والشعراء، دار الثقافة، بيروت-لبنان، ج 1، 1964، ص 270. وأبي فرج الأصفهاني: الأغاني، تحقيق: عبدالستار أحمد فراج، دار الثقافة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت-لبنان، مجلد 22، 1978، ص 304-325. وأبي علي إسماعيل بن القاسم القالي البغدادي: كتاب ذيل الأمالي والنوادر، المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ج 3، ص 135-139.

⁵³ عبدالله خليفة: الرمل والياسمين (قصة العوسج)، منشورات اتحاد كتّاب العرب، دمشق، 1982، ص 41.

حيّة قد دخلت في خُفّه، فوجدها فيه بعد أن لبسَهُ فعرف أن منيته قد أتت. وقول ثالث، أن أحدًا قد وضع الحيّة في خُفّه، والله تعالى أعلم⁵⁴.

أما «مالك» الثّوري فلا يجدُ فائدةً للكلمات في حياته وللفتاة التي يعشقها، فيتحول إلى مُخبرٍ، يقبضُ على الأفراد الثّوريين، ويدمرهم، ويودعهم السجون، إلى أن يُطلقوا الرصاص عليه، ويتركوه في البريّة، فيستعيد ذكرياته الماضية عبر مرثية «مالك بن الريب» في احتضاره: "نصلُ حادّ مسمومٌ يتحسس جلدي، أشربُ برودته ومرارته. وأحسُّ به يتوغّل في عروقي، كبرقٍ يُشعل أوردتي الجافة، ويوقدني"⁵⁵.

في هذا الرثاء تقبع اللحظة الوجودية، هي لحظة الكتابة بلغة الذات وتحرير ذاكرتها المحجوزة مما حولها، هي تدوين لحظات مُعيّنة قادمة من أصدق اللحظات في منطقة اللامُفكر فيه.

ويأخذ التناص التراثي في «العوسج» إطارًا ومؤطرًا:

-أولا الإطار: وهو الأساسُ في القصة، تفتُحُ القصة به وتتغلق عليه. ويكمن إطار التناص في آليّة التقليد الساخر «Parody»⁵⁶ لاستقبال الموت أو الإقبال عليه. فالكاتب يسخر من طريقة موت البطل وحيدًا في

⁵⁴ يُقال إنه ذهب في صحبة سعيد بن عثمان بن عفان، حينما سار بجنده في طريق فارس، حتى إذا أناخ الركب في بعض المنازل، نزل مالك للليلولة، ولما همّوا بالرحيل أراد أن يلبس خُفّه، فلسعته أفعى كانت قد اندست فيه، فلما أحسّ بالموت أنشأ يرثي نفسه. راجع الأغاني لأبي فرج الأصفهاني، 323/22-324، وكتاب ذيل الأمالي والنوادر للقاللي 135/3.

⁵⁵ عبدالله خليفة: الرمل والياسمين (قصة العوسج)، ص 39-40.

⁵⁶ محاكاة ساخرة أو تقليد ساخر Parody أي محاكاة أو تقليد ساخر لعمل أدبي أو شخصي أو حدث جاد. ويستهدف هذا التقليد الساخر السخرية والاستهزاء إما بطريقة الهراء أو اللغو أو بالانتقاد المبني على المطابقة الساخرة للأصل. انظر معجم المصطلحات الأدبية، إعداد إبراهيم فتحي، المؤسسة العربية للناشرين المتحدّين، بيروت-لبنان، صفاقس-تونس، ط 1، 1986، ص 101.

مكان مُقْفَر، قرب شجرة العوسج، ويُقابلها بطريقة موت الشاعر «مالك التميمي».

إنّ نعي الذات يجعل من كتابة التناص فعل تحرير للذات والواقع، وحدث استكشاف لأخطاء الماضي، واستدعاء لما هو منسي في الذاكرة. لذا كان الرثاء عند كليهما يجنح دائماً إلى تماهٍ حميمٍ مع حنينٍ متدفقٍ، كما لو كانا يُغنيان أو ينشدان لحناً، لكنه حزينٌ.

فمقابل حنين «مالك» الشاعر لوادي الغضى (أهله في نجد):

-ألا ليت شعري هل أبيتنّ ليلةً

بجنب الغضى أزجي القلاص النواجيا

-فليت الغضى لم يقطع الركب عرضه

وليت الغضى ماشى الركاب لياليا

-لقد كان في أهل الغضى، لو دنا الغضى

مزاراً، ولكن الغضى ليس دانياً⁵⁷

يحنّ «مالك» القصة إلى الحارة وأيامها الجميلة:

-«ليت الأيام الخوالي ترجع لي، سأقايضها بكل ما أملك»⁵⁸.

-ويتمنى "لو أنّ أحداً يأتي..لو أنّ عصفورةً تُغرّد، لو أنّ الأيام العابرة تعود ثانيةً وأنهُضُ نحو الحارة، وأدخل بوجهٍ آخر"⁵⁹.

⁵⁷ أبو زيد محمد بن أبي الخطاب القرشي: جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام، حقّقه وضبطه وزاد في شرحه: علي محمد البجاوي، دار نهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة-القاهرة، 1981، ص 607-615. وأبو علي القالي: كتاب ذيل الأمالي والنوادر، ص 135-138.

⁵⁸ عبدالله خليفة: الرمل والياسمين (قصة العوسج)، ص 39.

⁵⁹ م. ن، ص 45.

ويحنّ إلى شجرة الرمان في منزله والاجتماع تحتها إلى الأصدقاء:
- "لو أنّ المنزل القديم يفتح بابه ويدعوني تحت شجرة الرمان"⁶⁰.

وأمام هذا الحنين يرسم الكاتب جواً هزلياً، مضحكاً، يُشبع فيها رغبته
الساخرة في الاستهزاء بالموت والتقليل من سحنته المُفرّعة. ويُمكن بسط
هذا الجوّ الحسيّ المحيط بالموت مع مقابلته بدلالاتها على النحو التالي:

- "السماء الزرقاء وجّة غريب ينتظر موتي ليضحك بملء القلب"⁶¹. هذا
التركيب اللغوي يُعطي انطباعاً بالاستغراب والدهشة والضحك.
- "الشمسُ طفلةٌ مريضةٌ بين الحياة والموت"⁶² دلالةً على الشحوب والضعف
والهزال.

- "الريح خافتة"⁶³ دلالةً على الهدوء والسكون.
- "الرمْلُ باردٌ كأيامي النّاضبة"⁶⁴، مما يُعطي انطباعاً بالراحة والاسترخاء.

لقد جمع الكاتب الإحساس بالراحة، والهدوء، والضعف مع
الاستغراب في هذا الجوّ الفنائيّ الثقيل، وهو يفعلُ ذلك في محاولةٍ
استهزائيةٍ؛ لِدِرءِ الخوفِ عن موتٍ قادمٍ لا محالة، وفي محاولةٍ لإبطال
المفعول السحريّ له. فالموتُ القادمُ مُشيئاً في الوجه الضاحك للسماء
المنتظرة، وفي الشمس الشاحبة، وفي الريح الساكنة، وأخيراً في برودة

⁶⁰ م. ن، ص 45.

⁶¹ م. ن، ص 40.

⁶² م. ن، ص 40.

⁶³ م. ن، ص 40.

⁶⁴ م. ن، ص 40.

رمل القبر وراحته. وبتعبيرٍ آخر، الموتُ مضحكٌ، ضعيفٌ، هادئٌ، وباردٌ.

هكذا يحضر الموتُ مُجسِّدًا، مهزومًا، ومفرَّغًا في جوٍّ حسيٍّ، ويحضر أيضًا في مقومات فناء صحراوي على نحو تقليدي ساخر من حيث مقابلة موت المالكين.

فمقابل القبر الواسع الذي يخطّه له أصدقاء «مالك» الشاعر وتجهيز الأكفان له:

-وقوما، إذا ما استلّ روحي، فهيتّا

لي القبر والأكفان، ثم ابكيا ليا

-وخطّا بأطراف الأسنّة مضجعي

ورداً على عينيّ فضل ردائيّا

-ولا تحسّداني، بارك الله فيكما

من الأرض ذات العرض أن توسعا ليا⁶⁵

يخفر «مالك» القصة قبوره بنفسه؛ قبرًا لجسده، وقبرًا لطموحه وآماله التي تموت معه:

-«وأحفرُ قبرًا للآمال وأحفرُ قبرًا لجسدي وأحفرُ قبرًا...الأحجار والأشواك تعوقني»⁶⁶.

ويجدُ الشاعر السيف والرمح الرّديني يبكيان عليه وينعيانه:

⁶⁵ القرشي: جمهرة أشعار العرب، ص 607-615. وأبو علي القالي: كتاب ذيل الأمالي والنوادر، ص 135-138.

⁶⁶ عبدالله خليفة: الرمل والياسمين (قصة العوسج)، ص 41.

-تذكرتُ من يبكي عليّ، فلم أجد سوى

السيف والرمح الردينيّ باكيا

-وأشقرَ خنذيذٍ يجرّ عنانه

إلى الماء، لم يترك له الدهر ساقيا⁶⁷

أما «مالك» القصة فيموت وحيداً غريباً في مكان وحش:

-«سأمتُ هنا قاتلاً ومقتولاً وغريباً. بُعيد ذاك الظلّ والماء المتدفق في عروق الأرض، وضحكات الجيران والغرفة الأثيرة والموسيقى والزجاجات»⁶⁸.

ولعلّ الصور الجزئية للمكان التي نستحضرها هنا تساهم على نحو كاريكاتوري، إلى جانب الجوّ الحسيّ ومقومات الموت الصحراوي، في وضع اللمسات الأخيرة على لوحةٍ فنيةٍ مكانيةٍ، ترسفُ فيها ألوان الاستهزاء طافحةً بموتٍ هشٍّ:

-«إنّ هذا الكون قبرٌ كبيرٌ»⁶⁹. تؤكد تركيبته النحوية على سوداوية الحياة وظلامها مثل قبر مُعتم، ولكنه كبيرٌ في مثل حجم الكون. ومن هذا القبر الكوني يتولّد رسمًا هازئًا بمكان موت البطل.

-و«أحاطتنا التلال كعصابة من العمالقة»⁷⁰، هذه التلال القابعة في ذلك القبر الكبير -الكون- تدلّ على القوة والبأس الشديد لا الضعف.

-و«بانت شجرة العوسج كبصقة الشيطان»⁷¹ توحى بالانحطاط. فالشجرة رمز الحياة وبعث الروح، ومن خلال هذا التشبيه تتحدّد الهوية الشيطانية

⁶⁷ القرشي: جمهرة أشعار العرب، ص 607-615. وأبو علي القالي: كتاب ذيل الأمالي والنوادر ص 135-138.

⁶⁸ عبدالله خليفة: الرمل والياسمين (قصة العوسج)، ص 39.

⁶⁹ م. ن، ص 44.

⁷⁰ م. ن، ص 39.

والخبیثة للشجرة، وهي مناقضة لدلالة الرمز. وهذه الهوية تُطفئ الدلالة الإيجابية؛ لتُظهر انحطاطاً ودونيةً.

-أما "مقصدي شجرة عوسج ضامرة في البرية كضحكةٍ ساخرة"⁷² فدلالةٌ تشبيه شجرة العوسج بالضحكة الساخرة فيه شيء من السخرية والاستهزاء.

هكذا يأتي الموت في القصة بكل شحنته الرهيبة الدالة على الزوال والغياب الأبدي ممزوجاً بالسخرية في إطار مرثية الشاعر «مالك بن الريب التميمي». والمكان الذي يموت فيه البطل يشي بصناعة بنيوية، لغوية، تستدرُ الشفقة بكل ما فيها من كون مقبرٍ، يحوي عصابةً من التلال القوية وعوسجاً شيطانياً ومضحكاً في آنٍ واحدٍ. والكاتبُ بكل ما سبق يُقنعنا أن البطل قد حقق سخرية لازعة في التشفي من الموت المهيب، كأنما البطل يعقد صلحاً بينه وبين هادم اللذات بلذة غريبة، تذوب كيميائيته المروعة في الوجدان والتفكير.

ومع الوصول إلى نهاية لوحة الموت، وبخلاصة استنتاجية لما سبق، نرى أن التقليد الساخر في التناص لمرثية «مالك التميمي» جنح في سياق الاستعادة الأنطولوجية في تحويل الموت تحويلاً رمزياً -في الجو الحسي ومقومات الموت في الصحراء والصناعة المكانية- وقلب جهازه المفاهيمي حتى يصير مضحكاً، ضعيفاً، هادئاً، وبارداً بشكل يبدو بعيداً من الموت المادي، ويصير أمراً مألوفاً.

⁷¹ م. ن، ص 39.

⁷² م. ن، ص 41.

وثمة مقارنة في التناس في رموز الشجر: الغضى والرمان والعوسج، وزمن بنائها في القصة، والمعنى الواقعي الذي تحمله كلٌ منها. فشجرة الغضى⁷³ ملاصقةٌ للواقع في مرثية «مالك بن الريب التميمي»، تحمل رمز الوطن الذي يتوق الشاعر للعودة إليه. أما شجرة الرمان فهي رمز لوطن «مالك» القصة -بيته وحارته- ورمز الحياة والقوة بلونها الأحمر القاني، ورمز للثورة والمقاومة في أوجها وصمودها، ورمز للزمن الماضي حيث استرجاع تاريخه الثوري وأيامه الحافلة بالاجتماعات التي تُعقد تحت هذه الشجرة المضيئة.

وتأتي شجرة العوسج⁷⁴؛ لتكسر صمود الثورة ومقاومتها، وتتهيأ بالموت، فهي رمز الإخفاق والنهاية. وتكمن العلاقة بين شجرة الرمان والعوسج في طابع التصادم بينهما المتحوّل عن حركة المقاومة والصمود والدفاع عن الثورة إلى الهجوم عليها. وهي صلةٌ زمنيةٌ بين الماضي والحاضر وفي تمفصلها تتحدد بفعل الاسترجاع الذي يُشكّل تكراره فاصلةً زمنيةً للعودة إلى العوسج -الحاضر- مرةً أخرى. فالحاضر يتعرض لخلخة لحظة استرجاع الماضي، فتأتي العوسج؛ لتستأنفه.

-ثانياً المؤطرة: وهي ما يتكتم عليها التناس، ويتستّر بها، ولا تردّ إلا دسيساً في بنية التناس، عالقةٌ بالواقع. هي تجربة إخفاق «مالك» الثوري

⁷³ الغضى: شجر من نبات الرمل له هذب كهذب الأرطى، واحدته غَضَاءٌ.. وأهل الغضى: أهل نجد لكثرة هنالك.. انظر ابن منظور: لسان العرب، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت-لبنان، مجلد 15، ط 1، 1410هـ-1990م، ص 128-129.

⁷⁴ العوسج: شجر من شجر الشوك، وله ثمر أحمر مدور كأنه خرز العقيق؛ قال الأزهري: هو شجر كثير الشوك، وهو ضروب: منه ما يثمر ثمراً أحمر يُقال له المَقْنَع، فيه حموضة؛ وقال ابن سيده: والعوسج المحض يقصر أنبويه، ويصغر ورقه، ويصلب عوده، ولا يعظم شجره.. وواحدته عوسجة ومنه سُمي الرجل. انظر ابن منظور: لسان العرب، مجلد 2، ص 324.

في المسيرة النضالية وتحولته من ثمّ إلى مُخبر، يُدمّر أصحابه الثوريين إلى أن يتم القضاء عليه.

فبطل القصة «مالك» ينتمي إلى طبقة مجردة من وسائل الإنتاج، بحسب التقسيم الماركسي للمجتمع، يرتبط أفرادها ارتباطاً وثيقاً بالنظام الاقتصادي باعتباره عمود الحياة. ففي كلّ مجتمع يكافح أفرادُه في سبيل الحصول على الحاجات الأساسية كالمأكل والملبس والسكن، وذلك لا يأتي إلا بالعمل. فالعمل والإنتاج هما أساس الحياة الاجتماعية في رأي «ماركس»، و«مالك» يفتقد هذين الأساسين رغم محاولاته الكثيرة التي تبوء بالفشل:

- "ذهبتُ إلى المصنع وانتظرتُ ساعاتٍ طويلة. كنّا جمعاً غفيراً ينتظر ويستعر. ليس ثمة عمل هناك إلا لثلة قليلة"⁷⁵.

وما كانت خيانة «مالك»، وهو رمز الطبقة العاملة، لجماعته الثورية وتحولته من العمل الثوري إلى الهجوم عليه إلا بدافع الفقر المدقع لطبقته المقهورة، المجردة؛ بسبب الاستغلال المُمارَس عليها من طرف البورجوازية التي تفتك بالطبقة العاملة، وبدافع الحرمان من الخبز اليومي. ويمرّ شريط الذكريات المؤلمة أمامه:

- "رأيتُ الثمرة تبكي فذكرتني بالزقاق المظلم ورائحة الدم والجوع والزنازن وغرفتني الضيقة وآمالي الواسعة، وذُهِلتُ وتساءلتُ: كيف عشتُ العمر لا أملك شيئاً؟ جميعهم يملكون وأنا أشحذُ لقمتي من الجيران! لقد كُفرتُ بالجوع (...)

⁷⁵ عبدالله خليفة: الرمل والياسمين (قصة العوسج)، ص 41-42.

حدقتُ في أطماري الرثّة وتحسّستُ جيوبِي الخالية إلا من وريقاتٍ محرّمة
ففسّرتُ إلى الظلام مفزوعاً⁷⁶. ويُقرّر أن يرفض الجوع والسجن.

وما يَمُور مُتخفياً في مؤطرة التناص هو توعية فكرية للطبقة العاملة
لحاجتها إلى فكر يعبر عن مصالحها الاقتصادية، الاجتماعية، الثقافية،
والسياسية؛ لأنه بدون ذلك الفكر لا تملك وعيها الطبقي، ولا تستطيع
تنظيم نفسها للثّورة. وجوهر الثّورة هو تحقيق العدالة بالقضاء على
الملكية الفردية للمصنع -إحدى وسائل الإنتاج- الذي يوظّف ثلّة قليلة من
الأفراد باعتبار تلك الملكية أساس الشقاء الذي يعاني منه الكادحون على
جميع المستويات؛ لأن الملكية الفردية تُراكم الأموال باستغلالها البشع
للطبقة الكادحة، مما يجعل العمال في وضعٍ متردٍ، بينما الملكية
الجماعية تؤدي إلى توزيع الأموال بشكلٍ عادل وصولاً إلى بناء مجتمع
تُلغى فيه الطبقيّة ومظاهر الاستغلال، وتُراعى فيه مصالح الكادحين،
تسوده الحرية والديمقراطية في حفظ كرامتهم وحماية وجودهم وتقرير
مصيرهم على جميع المستويات.

المؤطرة تظهر كفكرٍ تنويري ووعي طبقي يُطلّقه الكاتب، فهو "إذا
كان لا يُشارك الطبقة العاملة في مفهومها للعالم، كما هي الحال في البلدان
الرأسمالية، أو لا يشارك في هذا المفهوم الطبقة العاملة التي أصبحت مسيطرة في
المجتمع الاشتراكي فلا يمكن أن يكون هناك منهج واقعية اشتراكية"⁷⁷. لذلك
يودع الكاتب في مؤطرة قصته ذلك الفكر الثّوري في صفوف الطبقة

⁷⁶ م. ن، ص 43.

⁷⁷ بوريس سوتشكوف: المصائر التاريخية للواقعية، ترجمة: محمد عيتاني وأكرم الرفاعي، دار الحقيقة، بيروت، 1974، ص

العاملة باعتبارها المولّد الرئيس للإنتاج، يستلزم وحدتها وثورتها للدفاع عن حقوقها ومصالحها. والكاتب كإنسان واقعي "مطالبٌ لكل إنسان آخر - كما يقول روجيه جارودي- لا بالاكْتفاء بتفسير العالم، ولكن بالمشاركة في تغييره"⁷⁸. ومن هنا يُشارك الكاتب في التغيير فيجعل المؤطرة تظهر أيضًا كرمزٍ لممارسة ثورية تنقل المجتمع إلى نظامٍ يبتعد عن الاستغلال المعنوي والمادي للطبقة الكادحة.

⁷⁸ روجيه جارودي: واقعية بلا ضفاف، ترجمة: حليم طوسون، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 1968، ص 227.

رابعًا: التناسق القرآني

لاشك أن القرآن الكريم كان ولا يزال رافدًا فنيًا وملهمًا إبداعيًا، ساعد القاصين والروائيين على استرفاد التناسق في متون تجربتهم بطريقة التعبير الرمزي، والتمثّل المضمّر، وتضمين المعاني، والمفردات، والآيات القرآنية، والأساليب الفنية.

ولا غرو أن يغدو القرآن الكريم رافدًا مهمًا من روافد التفكير الثقافي والإبداعي، ويتأصل في الذاكرة المعرفية في سياق التجربة القصصية والروائية في البحرين، ويحرك المخيلة، وهو الأكثر تأثيرًا وتجذرًا في العقل. فعلاقة الذات بالقرآن الكريم علاقة محفورة فيها منذ أمد بعيد، وهي علاقة حيّة باقية إلى اليوم.

ويرتبط التناسق القرآني في النصّ إما بمستوى سطحي، يكون واضحًا وطافحًا على سطح النصّ؛ وإما أن يكون أكثر عمقًا وغزارة باستخدام الرمز. ويمكننا تلمس المستوى الثاني من التناسق القرآني عند «عبدالله خليفة» في قصة «ما وراء الجبال» من آخر مجموعة قصصية له هي «سيد الضريح 2003».

والتناسق القرآني انعكاس لطبيعة الصيرورة الواقعية القائمة على مبدأ (الخروج من -والدخول إلى-). وعبر قراءة التناسق سيتكشف النصّ القصصي كمعطى واقعي، وأهمية التناسق تتجاوز بهذا النص من المنظار القرآني إلى الاتجاه الفكري لكاتبها.

وإذا ما حاولنا الانطلاق من خلال ما سبق إلى قصة «ما وراء الجبال»، فإننا سننطلق من الجزء الأعلى من آلية النص بصفته العتبة الأولى للدخول إلى بؤرتها وصلبها في آنٍ معاً، وسنستقرئ من العنوان ما يلي:

ما: وصلية غير عاقلة، تُخبئ شيئاً.

وراء: إشارة مكانية تتعلق بالتناص.

الجبال: مكان مرتفع، شاهق، يفصل بين مكانين: الأمام وهو القرية، والخلف وهو مكان آخر جديد. أما الزمانان فهما: الماضي والمستقبل.

إنّ الحدث المركزي الممتد سرّاً على طول القصة هو حدث تحول واقعي سيشمل المكان والزمان. وتأخذ -القصة- خصوصيتها أيضاً من تراتب في تناصها يشير إليها، فهي تركز على استحضار شخص ديني هو النبي «نوح» (ع) وطوفانه ومقابلته بالكهل «يحيى» في القصة.

قصة النبي «نوح» (ع) وحادثة طوفانه وردت في كافة الكتب المقدسة، وتم تناولها في الأساطير السومرية وعلى رأسها ملحمة جلجامش. وسنتناولها في تحليلنا للتناص من منظور قرآني، وتذهب «ما وراء الجبال» إلى أبعد من مجرد تناص قرآني إلى مسعى مشرق هدفه استقرار التقدم والتطور.

هكذا تُسجّ خيوطُ الوحدات التكوينية الكبرى منذ البدء بين النبي «نوح» (ع) وطوفانه في القرآن الكريم و«يحيى» الرجل الكهل في القصة، نقرؤهما جنباً إلى جنب.

في القرآن الكريم «نوح» (ع) نبي أرسله الله ليهدي قومه وينذرهم عذاب الآخرة، ولكنهم عصوه، وكذبوه، وأخذ يدعوهم 950 سنة. قال تعالى: ﴿إِنَّا أَرْسَلْنَا نُوحًا إِلَىٰ قَوْمِهِ أَنْ أَنْذِرْ قَوْمَكَ مِنْ قَبْلِ أَنْ يَأْتِيَهُمْ عَذَابٌ أَلِيمٌ* قَالَ يَا قَوْمِ إِنِّي لَكُمْ نَذِيرٌ مُّبِينٌ* أَنْ اعْبُدُوا اللَّهَ وَاتَّقُوهُ وَأَطِيعُوا أَمْرًا* 79. وقال تعالى: ﴿وَلَقَدْ أَرْسَلْنَا نُوحًا إِلَىٰ قَوْمِهِ إِنِّي لَكُمْ نَذِيرٌ مُّبِينٌ* 80. يُقَابِلُهُ فِي الْقِصَّةِ رَجُلٌ كَهْلٌ مِنْ عَامَةِ النَّاسِ يُدْعَى «يَحْيَى»، يَدْعُو أَهْلَ قَرْيَتِهِ إِلَى تَغْيِيرِ حَيَاتِهِمُ الرُّهْيِيَّةِ وَالْبَحْثِ عَنِ السَّعَادَةِ وَالْحَيَاةِ الْجَدِيدَةِ وَرَاءَ الْجِبَالِ.

أما من ناحية العمل فقوم النبي «نوح» يمتنون مهنة النجارة، فيما يمارس أهل القرية السحر والشعوذة في الكهوف والمغارات، ويعيشون في قرية صغيرة كالحية تحت الجبال الشاهقة. وهي نتوءات [نتوءات] من الخشب والحجر واللحم ملقاة في قعر الصخور⁸¹.

ولو وقفنا قليلاً لتأمل ردّة فعل القومين لرأينا أنّ قوم «نوح» انقسموا بعد أن دعاهم إلى الإيمان بالله إلى قسمين: الفقراء والبؤساء الذين آمنوا بدعوته؛ أما الأغنياء فقد شكّوا فيها، وحاربه الذين لم يؤمنوا. وكان الكافرون يمرّون عليه فيرونها منهمكاً في صنع السفينة التي أمر الله أن يصنعها، والجفاف سائد، وليست هناك أنهار قريبة أو بحار. يسألونه: كيف ستجري هذه السفينة؟ هل ستجري على الأرض؟ أين الماء الذي يمكن أن تسبح فيه سفينتك؟ لقد جُنّ «نوح». وترتفع ضحكات الكافرين وتزداد سخريتهم من «نوح». وكانوا يسخرون منه قائلين: صرّت نجاراً

⁷⁹ القرآن الكريم، 71، 3-1.

⁸⁰ القرآن الكريم، 11، 25.

⁸¹ عبدالله خليفة: سيد الضريح (قصة وراء الجبال)، وكالة الصحافة العربية، مصر، ط 1، 2003، ص 19.

بعد أن كنت نبياً! قال تعالى: ﴿ويصنع الفلك وكلما مرّ عليه ملأ من قومه سخروا منه قال إن تسخروا منا فإننا نسخر منكم لما تسخرون﴾⁸². أما أهل القرية فيأتون إلى «يحيى» بفؤوسهم ويندفعون بأدواتهم الحادة إلى آله التي يصنعها لعبور الجبال العملاقة، ويشعلون النار في كوخه؛ ليحاربوه فيما يعمل.

هكذا يلقي كلاهما اضطهاداً وحرباً من الناس؛ لعرقلة مسيرتهما النضالية في انتشال الإنسانية مما هي غارقة فيه.

ولما كانت تلك ردّة الفعل فإن الصراع هو ما يتبعها، ولكنه يختلف عند كليهما. فالنبي «نوح» صراعه ضد الكفر والشرك الذي يعتنقه قومه؛ أما صراع «يحيى» فهو ضد الإيديولوجيا التي يؤمن بها أهل القرية من سحر وشعوذة .

وتبقى الوحدة الدلالية المهمة التي يشترك فيها «نوح» و«يحيى» هي الطوفان والآلة التي انتشلتها من الغرق. الغرق المائي الذي تنتهي إليه القستان، فيما تبدأ قصة «يحيى» بغرق من نوع آخر هو الغرق الإيديولوجي.

وسنفرد بعض التقابلات الخاصة بهذه الوحدة الأسطورية في عدة نقاط:

⁸² القرآن الكريم، 11 ، 38 .

-مقابل سفينة «نوح» الخشبية الهائلة (السفينة عظيمة الطول والارتفاع والمتانة. طولها ألفان ومائتا ذراع وعرضها ستمائة ذراع⁸³)، نجد آلة «يحيى» (الطائرة) التي "تشكلت من بقايا المحاريث والصفائح، تضج في الليل، تقذف الهواء الساخن، وتدير المراوح القوية"⁸⁴.

-مقابل فوران التتور عند النبي «نوح» (قيل هو بركان في المنطقة، وقيل إنه الفرّ الكائن في بيت نوح)، يكتسح الطوفان الجليدي العارم المنازل والزرع في قرية «يحيى».

إنّ الطوفان الجليدي في منطقة جبلية يعتمد على تقويض المألوف الذهني بتسييره معاكساً. ومع ملاحظتنا للتناوب النعتي (الجليدي العارم) يسحبنا نحو المعنى الممنوح من السير المعاكس من ناحية لغوية وعلمية. فالطوفان هو الماء أو السيل المغرق. أما الجليد فهو ماء، لكنّه متحوّل إلى حالة صلبة. والعلاقة بينهما علاقة تحوّل، الطوفان هو ماء سائل، أما الجليد فهو ماء في حالة صلبة قوية. إذًا، الطوفان هو سيل من الجليد.

هذا السيل الجليدي يزحزح بقوته وصلابته الجبال (مادة حجرية صلبة). والصلب لا يزحزحه ولا يهزّه إلا صلب مثله. لكن الماء يحتوي الصلب. فالعلاقة الأولى علاقة هدم، والثانية علاقة احتواء. والهدم أقوى وأعتى للجبال، ويناسب الظروف الطبيعية للمنطقة الجبلية.

⁸³ كل ذراع يعادل نصف متر تقريباً.

⁸⁴ عبدالله خليفة: سيد الضريح (قصة وراء الجبال)، ص20.

-مقابل أن يحمل النبي «نوح» في سفينته المؤمنين ومن كل حيوان وطيور ووحش زوجين اثنين؛ لتستمر الحياة الإنسانية والحيوانية بعد انتهاء الطوفان. قال تعالى: ﴿حَتَّىٰ إِذَا جَاءَ أَمْرُنَا وَهَارَ التَّنُورُ قُلْنَا احْمِلْ فِيهَا مِنْ كُلِّ زَوْجَيْنِ اثْنَيْنِ وَأَهْلَكَ إِلَّا مَنْ سَبَقَ عَلَيْهِ الْقَوْلُ وَمَا آمَنَ مَعَهُ إِلَّا قَلِيلٌ﴾⁸⁵، يحمل «يحيى» معه زوجين شابين فقط: «سامي» و«نورة».

«سامي» و«نورة» هما يمثلان «آدم» و«حواء»، وعبورهما بالطائرة مع «يحيى» إلى وراء الجبال يُحيل إلى اللحظة الأولى التي عرفها التاريخ، لحظة خلق «آدم» و«حواء»، وتسيير الحياة بهما وانحدار البشرية من نسلهما. هي لحظة تومئ بالأصول الأولى في التكوين والخلق والبشرية، والزوجان الشابان كافيان لبدء حياة جديدة مليئة بالخصب.

-طوفان «نوح» هو طوفان تطهيري، هو نعمة طهرت الإسلام من أدران الكفر والكافرين، بينما طوفان «يحيى» هو طوفان زمني، تغيير. أما زمني فلأنه سينقل الحياة من ماضٍ مظلمٍ إلى مستقبلٍ زاهرٍ. وأما تغييره فلأنه سيُغيّر حياةً ماضيةً، معوجةً.

وإذا انتقلنا بعد كل ذلك إلى مفردةٍ تكرّرت مرارًا، هي الجبال، نراها تقف بين حيزين:

⁸⁵ القرآن الكريم، 11، 40.

الحيز الأول: هو الأمام. ويشغل مساحةً كبيرةً من القصة، تعيش فيه أهل القرية. ويوحى هذا الحيز بعالم الانعزال، والبدائية، والبوار، والموت. نجد ذلك في معظم وحدات النص التركيبية وفي مفردات كثيرة، مثل:

- "لا يُصدّق أهل القرية أنّ هناك بشرًا غيرهم وراء الجبال"⁸⁶.

- "لم يأت أحدٌ منذ قرون إلى القرية، لا يوجد ساعي بريد، ليس ثمة قوافل تعبر إلى هذا المكان النائي المعزول عن العالم"⁸⁷. (الانعزال والانغلاق)

- "البشر يحرقون البخور، ويصقون في أفواه الأطفال، ويطعنون الخرز بالإبر، ويذبحون الديكة العوراء، ويختنون النساء، ويتبركون بالأحجار والأسماء"⁸⁸. (البدائية)

- "هنا الأرض الخضراء الصغيرة المتشققة بين الأحجار، التي تثبت بدم، وتكتسحها السيول المدمرة"⁸⁹. (البوار)

هذه الوحدات التركيبية جميعها تُفسي دلاليًا إلى الموت، وتتوزع في القصة، وتُهيمن عليها.

الحيز الثاني: هو الورااء. ويشغل مساحةً ضئيلةً في القصة، تتسلل سرًا منذ بدايتها، لتتسع وتقوى في نهايتها. وضالة هذا الحيز وقلة الوحدات التركيبية والمفردات الخاصة به لا يعني أنه ليس ذا أهمية، فهذه

⁸⁶ عبدالله خليفة: سيد الضريح (قصة وراء الجبال)، ص 19.

⁸⁷ م. ن، ص 19.

⁸⁸ م. ن، ص 22.

⁸⁹ م. ن، ص 20.

التركيّبات على قلّتها تولّد عالمًا تشع فيه الحياة والحضارة والمستقبل. هذا العالم هو ما يتوق إليه «يحيى» مع الزوجين الشابين، ونتلمسه في:

- "هناك وراء جبال الأرض الخضراء والمدن والسعادة"⁹⁰. (اللون الأخضر دلّالته الحياة، ومفردة المدن تضيء دلاليًا الحضارة)
- "وينفتح المدى اللانهائي للنور"⁹¹. (النور=المستقبل، الغد الزّاهي)

عند التأمل في هذين الحيزين نلاحظ أنّ الحيز الأول يرتبط بالثاني في علاقة تناقض. فعالم الانعزال والموت مناقض لعالم الحياة والنور، مما يولّد فعلاً صراعياً بينهما، يمثل أهل القرية العالم الأول، بينما يمثل «يحيى» مع الزوجين الشابين العالم الثاني. غير أنّ الحيز الثاني رغم أنّه شحيحّ لفظياً إلا أنه يكسر الأول، ويحدّه، ويمنع عليه هيمنته.

والآن إذا أردنا تحديد موقع (الجبال) على الخارطة الواقعية، فسنقول: إنّها تقع في تلك المساحة بين ماضٍ مظلمٍ في الأمام ومستقبلٍ مشرقٍ، مساحته غير محدودة، في الورا، والخروج (من) و(إلى) لن يكون إلا بالطوفان.

ونعود الآن إلى (ما) الوصلية في العنوان المستمرّة في البثّ والإرسال سرّاً، ودفع ما تُخبئه نحو الأمام..نحو المستقبل، والقادرة على إنتاج معنى التناص. هي تحمل تغييراً واقعياً لحياة أهل القرية. فتغيير

⁹⁰ م ن،، ص 21.

⁹¹ م ن،، ص 23.

مجتمع القرية لن يكون إلا بالطوفان، والطوفان يحمل رمزاً واقعياً للثورة. فعندما كتب الكاتب عن الجبال وما وراءها إنما كان يترجم معنى الطوفان في الثورة التي تنتقل المجتمع من وضع إلى آخر. والكاتب هو أيضاً مساهم في الصراع تحت الجبال، فهو الكهل «يحيى». إنه يرسم تخطيطاً ومشروعاً وتنفيذاً لمجتمع يريد دفعه إلى الأمام، فصراعه كان للانتقال إلى النور.. إلى الغد الزاهي ليس بطوفان جليدي لكن بطوفان ثوري. إنه يقفُ كجبلٍ مشحونٍ برغبةٍ في التغيير ضد من يعارض ذلك، وكل ذلك أوماً إليه حين ألبس قصته رداءً طوفانياً.

الفصل الثاني:

الحديث :صيرورة

من خلال صراع

_____ الفصل الثاني: الحدث: صيرورة من خلال صراع

تدخلُ قصة «سندريلا» تحت جنس القصص العجيب، وتتناص مع قصة «الفتاة والأمير» للكاتب «عبدالله خليفة» -كما سبق أن رأينا لدى تحليلنا للتناص مع القصص العجيب في الفصل الأول. وهاتان القستان لا تنتظران منا الآن سوى التحليل المورفولوجي من جهة، والتحليل في ضوء فرضية الناقد البنيوي «رولان بارت» من جهة أخرى.

القصة العجيبة هي «سندريلا»، والقصة الفنيّة هي «الفتاة والأمير». وسوف نلتزم بهذه التسمية؛ للتمييز بين القصة العجيبة والقصة الإبداعية. ولقد عزمنا بدايةً على دراسة القصة العجيبة من خلال وظائف الشخصيات كما حدّدها «فلاديمير پروپ»، وبعد استخراج وظائف الشخصيات داخل القصة العجيبة سنقفُ على توظيفها في القصة الفنية، والعلاقة التي تربط بين وظائف الشخصيات في القصة العجيبة وما تمّ توظيفه في القصة الفنية سواءً على مستوى الحضور أو على مستوى الغياب، وسواءً على مستوى النفي أو على مستوى الإيجاب. أما القصة الفنيّة فسنبدأ بتحليلها استنادًا إلى فرضية «بارت» التي تجسد مقولة «غريماس». وسندرسها من خلال العناصر التالية: الفاعل وموضوع البحث، ويمثلان الزوج الأول، والمساندين والمعارضين، ويمثلان الزوج الثاني.

يُمكن الإشارة، بادئ ذي بدء، إلى أنّ «فلاديمير پروپ» قام بتحليل القصص العجيب، وحدّد وظائف القصة بإحدى وثلاثين وظيفة.

لقد تجاوز «پروپ» سابقه الذين اشتغلوا في هذا الميدان إلى أن القصص العجيب مترابطة، ومتداخلة، وتحتاج إلى دراسة معمقة لموضوعاتها وتحديد دقيق للمبدأ الذي يحكمها. فعدد الوظائف في القصص العجيب محدودٌ بعكس عدد الشخصيات اللامحدود فيها، وهذا ما يُفسّر الوجه المزدوج للقصّة العجيبة. فمن جهة هناك تنوعها المدهش وريشتها الحافلة بالألوان. ومن جهة أخرى هناك رتابتها ووحدة شكلها التي لا تقلّ إدهاشاً عن سابقتها¹. هكذا تمثل تلك الوظائف المحدودةُ الأجزاءَ الأساسيةَ المكونةَ للقصص العجيب. ويحدّد «پروپ» كل وظيفة باسم يعبر عن الفعل كـ«الإبعاد» و«الرحيل». وتتوالى هذه الوظائف ضمن ترتيب لا يتغير، يُشكّل خصوصية القصص العجيب. ولا يشترط «پروپ» أن تحتوي كلّ القصص على كلّ الوظائف، ولكنّ غياب بعضها لا يعني اختلال انتظام الوظائف الأخرى.

والآن سنتفحص وظائف الشخصيات في «سندريلا» وهي الأجزاء الأساسية في القصّة والتي تشكّل الحدث، بعيداً عن العناصر الأخرى للقصّة وما يندرج تحتها من عناصر الربط والدوافع بالإضافة إلى العناصر والمكمّلات النعتية.

فَإِنَّكَ إِذَا الْقِصَّةَ² إِلَى أَجْزَائِهَا الْمَكُونَةَ بِحَسَبِ وَظَائِفِ الشَّخْصِيَّاتِ.

¹ فلاديمير پروپ: مورفولوجيا القصّة، ص 38.

² قصّة سندريلا، إعداد: د. ألبير مطلق، ص 20-2.

(1) حالة بدئية (α)	في قديم الزمان، كان لتاجرٍ غني زوجة رقيقة لطيفة وابنة جميلة. وكانوا ثلاثتهم يعيشون في بيت واسع جدًا عيشة صفاء ورخاء(1).
(2) ابتعاد معزّز (β_2)	لكن، في أحد الأيام، مرضت الزوجة مرضًا شديدًا، وما لبثت بعد حين أن فارقت الحياة (2). بعد سنوات، التقى التاجر أرملة شابة. كانت الأرملة حسنة الشكل، لكنّها لم تكن رقيقة كزوجته الأولى ولا لطيفة. وكان لها ابنتان مفسدتان قبيحتان وقحتان. على أيّ حال ، أحبّ التاجر تلك الأرملة وتزوجها. وعاشوا جميعا، التاجر وابنته والأرملة وابنتها، في بيت التاجر الواسع. كان من عادة التاجر أن يترك البيت بين حين وحين، ويُسافر في رحلات عمل طويلة. وظنّ أن ابنته ستكون سعيدة برفقة زوجة أبيها وأختيها الجديتين.
(3) إساءة: طرد معنوي (A9)	ما كان أعظم خطأه! فحالما ترك المنزل، بدأت زوجة أبيها وأختاها تعاملانها معاملة قاسية جدًا (3). كلّفتها زوجة أبيها بالعمل في المطبخ، وكان عليها أن تقضي النهار كلّه في غسل الصحون وتنظيف الشبّابيك وفرك الأرض. كانت فتاةً وديعةً مطيعةً فقامت بما طُلبَ منها، مع أنّ أختيها لم تقوما بأي

عمل.

سرعان ما تمزقت ثيابها وتوسخت. وذات يوم، اقتربت منها أختاها، وقد امتلأ وجهها وثيابها بسُخام المواقد التي كانت تنظفها، ونادتاها ساخرتين: "يا سندريلا"، أي أيتها الفحمة الصغيرة.

في أحد الأيام تلقت الفتيات دعوة ذات أهمية بالغة. فقد دعاهن الأمير الشاب إلى حضور حفلة كبرى يقيمها في القصر الملكي.

امتلت أختا سندريلا حماسةً وفرحاً، فقد كانتا تعلمان، وكان الناس كلهم يعلمون، أن الأمير يبحث عن عروس مناسبة. قالت سندريلا: "أنا أيضاً أحب أن أذهب إلى حفلة الأمير!".

ضحكت الأختان ضحكاً عالياً، وقالت الكبرى: "يا مسكينة! هذا مستحيل! انظري إلى نفسك من يراك يحسبك خادمة مطبخ. سيسخر منا الجميع بسببك!".

وهكذا، فبدلاً من أن تستعدّ هي للحفلة، كان عليها أن تعمل ليل نهار في إعداد ثياب أختيها.

أخيراً جاء يوم الحفلة العظيمة. وضعت أختا سندريلا على رأسيهما شعراً مستعاراً كثيفاً، وطلتا وجهيهما بالمساحيق، وحاولتا كل ما في وسعيهما لتبدوا جميلتين. ثم

(4) إنشاد أغنية حزينة (الوساطة

لحظة التحوّل) (B7)

(5) امتحان ضعيف (D2)

(6) ردّ فعل البطل (E)

(7) تلقّي الأداة السحرية (F3)

ركبتا عربةً وتوجّهتا إلى الحفلة. بعد ذهابهما، جلست سندريلا في المطبخ تبكي (4). فجأة لمع أمامها شيء ورأت دخاناً، ثم ظهر من بين الدخان سيدة ذات هيئة لطيفة. قالت السيدة: "أنا جنيّتك الحارسة رأيتك حزينةً جدّاً، فجئتُ أستفسر عن سبب حزنك، وأسألك عما تريد".

عجبت سندريلا عجباً شديداً، فمسحت دموعها، وقالت: "أريد أن أذهب إلى الحفلة، أريد ذلك من كل قلبي".

ابتسمت الجنيّة الحارسة، وقالت: "اطمئني، ستذهبين!". ثم طلبت منها أن تخرج إلى الحديقة وتأتي بيقطينة وستة فئران وأربع سحليّات وجُرَدٍ (5). وبدا ذلك طلباً غريباً، لكنّ سندريلا أسرعت تفعل ما طُلبَ منها

(6). أمسكت الجنيّة الحارسة، عندئذ، عصاها السحرية (7) وحركتها فوق اليقطينة. لمع بريقٌ وسُمِعَت قرعّةٌ عاليةٌ، وتحوّلت اليقطينة، فجأة، إلى عربة مذهبّة برّاقة. ثم

حرّكت الجنيّة الحارسة عصاها السحرية مرةً ثانيةً، فحوّلت الفئران إلى ستة جياد رشيقّة بيضاء، وحوّلت الجرَدَ إلى سائق للعربة والسحليّات إلى حرس ومرافقين. أخيراً، حرّكت الجنيّة الحارسة عصاها السحرية فوق سندريلا، فحوّلت ثوبها البالي إلى فستان رائع من فساتين

الحفلات، وحوّلت حذاءها الممزّق إلى حذاء زجاجيٍّ بديع.

قالت: "الآن، يمكنك أن تذهبي إلى الحفلة. لكن أنصتي جيدا إلى ما أقول. في منتصف الليل يزول السحر. عندما تدقّ الساعة اثنتي عشرة دقّة، تعود العربة فتتحول إلى يقطينة، وتتحوّل الجياد إلى فئران، ويتحوّل فستان الحفلة إلى فستانك البالي. فأيّما كنتِ تفعلين، اتركي الحفلة قبل منتصف الليل.

(8) التنقل في المكان (G2)

عندما وصلت سندريلا إلى القصر (8) كانت الحفلة قد بدأت. لكن الناس كلهم اندفعوا إلى الشبابيك ليروا العربة الفاخرة التي كانت تقترب من بوابة القصر. (...)

راقص الأمير سندريلا طوال ذلك المساء. وكان الضيوف يقولون متعجبين: "من هي تلك الفتاة الجميلة؟".

كانتا أختا سندريلا هناك، طبعاً، لكنهما لم تعرفاهما. (...)

كانت سندريلا سعيدةً جداً فلم تنتبه للوقت. سمعت الساعة تدقّ، فنظرت إليها. كان الوقت منتصف الليل! (...)

اندفعت سندريلا تنزل درجات القصر وما إن

خرجت من بوابته حتى كان فستان الحفلة الرائع قد اختفى وحلّ محله فستانها البالي. وكادت أن تتعثّر في جريها باليقطينة، أما

(9) سِمة (I)

الفئران الستة، والسحليات الأربع والجُرذُ
فقد راحت تتراكمز مختفية في الظلام.
جرى الأمير وراء سندريلا، فخرج من
القاعة واندفع ينزل درجات القصر. لكنها
كانت أسرع منه، عندما وصل إلى البوابة
كانت قد اختفت.

لكن ، كان على درجة من درجات القصر
فردة حذاء من زجاج. وكانت سندريلا قد
فقدت فردة الحذاء تلك في أثناء جريها (9).
(...)

ثم ذاع أنّ الأمير ينوي السفر في البلاد
بحثاً عن صاحبة الحذاء الزجاجي، وأنّ الفتاة
التي يُناسب ذلك الحذاء قدمها ستكون
عروساً له.

مرّ الأمير على بيوت المملكة بيتاً بيتاً، لكن
لم يجد صاحبة الحذاء. أخيراً وصل إلى
بيت سندريلا.

مدّت إحدى الأختين قدمها لمرافق الأمير
وهي تقول: "أنا واثقة أنّ الحذاء على قدّ
قدمي الرقيقة الرشيقة".

لكن قدمها في الواقع كانت أسمن من أن
تدخل في الحذاء. وكذلك كانت قدم أختها.

قال الأمير: "أفي المنزل فتاة غير هاتين؟"

أجابت الأم: "ليس في البيت غيرهما إلا

سندريلا. لكن... من المؤكد أنها ليست

صاحبة الحذاء، فهي لم تذهب إلى الحفلة".

(10) هزيمة المعتدي (J) (11) الزواج وارتقاء سدة العرش (W°o)	مع ذلك، فقد طلب الأمير أن يرى سندريلا. كانت سندريلا في المطبخ تلبس فستانها البالي، لكنّ حالما دخلت الغرفة أدرك الأمير أنّ في وجهها شيئاً يعرفه. طبعاً كان الحذاء الزجاجي على قدّ قدم سندريلا (10). أمسك الأمير يد سندريلا وأنهضها من مقعدها، وأعلن قائلاً: "أيها السيدات والسادة، إليكم عروسي!". وهكذا تزوجت سندريلا الأمير (11). كان حفل الزفاف فاخراً، حضره مشاهير القوم الذين توافدوا على القصر من أنحاء البلاد المختلفة. حضرت أختا سندريلا حفل الزفاف أيضاً ، لكنهما لم تكونا تبتسمان إلا بكل مشقة.
--	--

هكذا ترسم أماننا وظائف الشخصيات في «سندريلا» في ضوء
النسق التالي:

$\alpha \beta 2 A 9 B 7 D 2 E F 3 G 2 I J W^{\circ} o$

* * *

القصة العجيبة نسقٌ واحدٌ، ولكننا في «الفتاة والأمير» بإزاء قصةٍ من
قصتين، أو لنقل إننا بإزاء قصةٍ بفاعلين: الأول هو «الفتاة»، والثاني هو

«البَحَّار»، وكلاهما يحاول أن يسوق الحدث إلى منتهاه، وإن اختلفت وسيلة كل منهما إلى بلوغ الهدف المشترك.

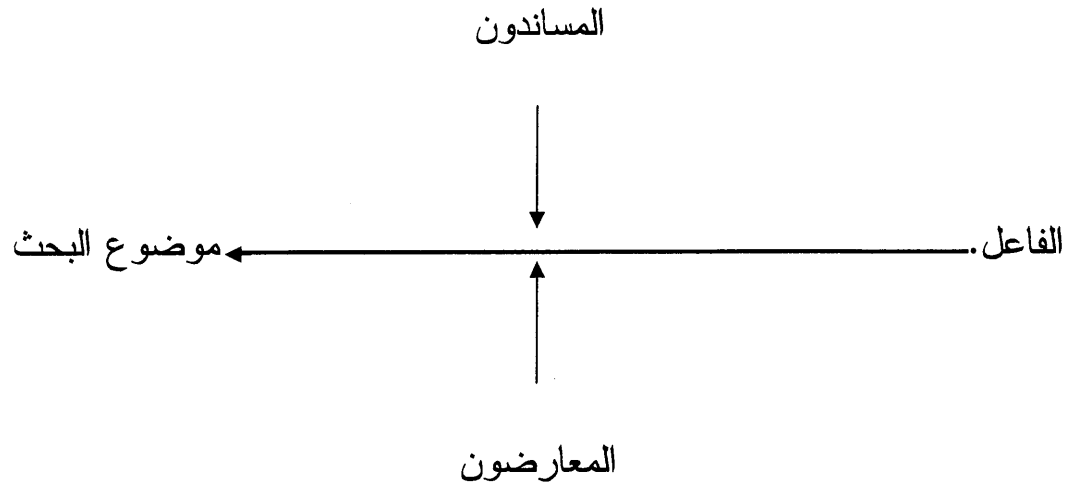
ولمّا كنّا لا نريد أن نستبق التحليل فإننا سنبدأ أولاً بتحديد أدواتنا المنهجية التي تقوم أساساً على مقولة «غريماس» والتي بُنيت عليها فرضية «رولان بارت».

في مقولة «غريماس» أنّ "الجملة قصة قصيرة"، وأنّ القصة جملة هائلة³. أن تكون القصة جملةً فهذا يعني أن ترتدّ مكوناتها الأساسية إلى المكونات الأساسية للجملة. ولمّا كانت الجملة فعلاً وفاعلاً ومفعولاً، فإنّه كان لـ«بارت» أن يُطلق خياله ليتمثّل القصة في ضوء هذه المكونات. فالفاعل على المستوى النحوي يوازيه الفاعل على مستوى السرد. وأما الفعل النحوي فيوازيه على مستوى السرد الحدث، وأما المفعول النحوي فيوازيه الهدف الذي يسعى إليه الفاعل السرد في نهاية السرد.

على أنّ الفاعل، وهو يسيرُ على محور الحدث في اتجاه هدفه، تعترضه الكثيرُ من العقبات، وتأخذ بيده كثيرٌ من قوى الخير والمساندة. وهؤلاء المعارضون والمساندون هم الذين ينسجون بأفعالهم وصراعاتهم محور البحث، وما يُفضي إليه من نتائج في نهاية القصة. وبالمقارنة مع منطق الجملة فإنّ لهؤلاء المساندين والمعارضين في منطق السرد ما يقابلهم في الجملة من أحوال ونعوت وسواها.

³ عبدالقادر ربيعة و"التشويه من الداخل" في ضوء العلاماتية البنيوية، د. عبد الكريم حسن، مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد 3، 1993، ص 77. ولمزيد من التفصيل راجع: رولان بارت: مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري للدراسة والترجمة والنشر، حلب-سورية، ط 1، 1993، ص 33.

ولقد يكون مفيداً أن نقدّم الرسم التصويري الذي تمثّله أستاذي
المشرف لهذه الفرضية «البارتية»⁴:



هذه التصويرة تمثل البنية السطحية للمقصوص. وهي بنيةٌ لو أردنا أن نقدمها بلغة «بارت» لقلنا "إنّها بنيةٌ ينتظم فيها زوجان وأربعة حدود. فأما الزوج الأول فهو فاعل وموضوع يتقابلان على مستوى الرغبة أو البحث. ففي كلّ قصة هناك من يرغب في شخص أو شيء، أو يبحث عنه. وأما الزوج الثاني فهو مساندٌ ومعارضٌ ينوبان على المستوى السردى عن الأحوال والصفات على المستوى النحوي، ويربط بينهما التقابل على مستوى الاختبارات؛ لأن أحدهما يُساند الفاعل في بحثه، والآخر يُعارضه"⁵.

⁴ م.ن، ص 78.

⁵ م.ن، ص 77.

هكذا يبدو لنا أنه أصبح في وسعنا الآن أن نقرأ قصة «الفتاة والأمير» في ضوء هذه الآلية المنهجية؛ لكي نتوصل في النهاية إلى تشابك عناصر القصة الفنية مع العناصر التي قدمتها لنا القصة العجيبة.

القصة فاعلان والموضوع واحد. ونحن نأخذ هنا بمصطلح الفاعل لا بمصطلح البطل وذلك استجابة لما تمليه السرديات البنيوية في التحليل.

الفاعلان في القصة الفنية هما: «الفتاة» و«البحار»، وأما موضوع البحث فهو الغد الزاهي. كلاهما يبحث عن الموضوع نفسه؛ عن الهدف نفسه، فالهدف مشترك وإن اختلف محتواه، أو اختلفت الوسيلة التي تُقضى إليه.

سوف نبدأ الآن بتحليل القصة الفنية من الجانب الذي تُشكل فيه «الفتاة» الفاعل الأول. وهكذا تقتضي منا منهجية البحث أن نبدأ أولاً بتحديد صفات الفاعل.

صفات الفتاة

- 1- بنتٌ صغيرةٌ فقيرةٌ.
- 2- تُوفيت أمها.
- 3- تعرضت للضرب والحبس والجوع.
- 4- لا تودّ الاقتراب من البحار الفقير الذي يحبها.
- 5- تسرح بفكرها هناك في القصر تُحدّق في الذي رآها مرةً واحدةً، واعتقدت أن صورتها باقية في قلبه إلى الأبد.
- 6- وسخة، تعبئة، جائعة.

7-زوجة أبيها وحشٌ ضار.

8-تركوها وحيدة.

9-تتغنى بجمالها.

تُعلن «الفتاة» في المنصوصين الأوليين فقرها ويتمها رغم صغر سنّها. لكنّها مليحة تتغنى بجمالها في المنصوص الأخير. وأما أنّها مظلومة، تُعاني من جبروت زوجة أبيها ونار الوحدة التي تأكلها، فهذا ما يُفِيدُهُ التقاء المنصوص الثالث والسادس والسابع والثامن. وكونها فقيرة، لا تريد أن تزيد الطين بلّةً، جعلها رافضةً «البحار» الفقير (المنصوص الرابع)، سارحةً في منْ يعيش في القصر، حاملةً بالزواج منه (المنصوص الخامس).

والآن سوف نضع هذه الصفات مقابل صفات «سندريلا»؛ لكي نرى كيف تتأصت القصة الفنية مع القصة العجيبة في هذا الجانب.

صفات سندريلا

1-ابنة جميلة تعيش مع أبيها التاجر وأُمها الرقيقة اللطيفة.

2-فارقت أمها الحياة.

3-تزوَّج أبوها أرملة لم تكن رقيقة كأُمها. وكان لها ابنتان مفسدتان قبيحتان وقحتان.

4-عاملتها زوجة أبيها وأختها معاملةً قاسيةً جدًّا.

5-كلّفتها زوجة أبيها بالعمل في المطبخ وغسل الصحون وتنظيف الشبابيك وفرك الأرض.

6-ثيابها ممزقة ووسخة.

- 7- وجهها وثيابها ممتلآن بسُخام المواعد التي كانت تنظفها، فنادتها أختها ساخرتين: "يا سندريلا"، أي أيتها الفحمة الصغيرة.
- 8- تعمل ليل نهار في إعداد ثياب أختها للحفلة.
- 9- تلبسُ فستاناً بالياً.

تلتقي «فتاة» الكاتب و«سندريلا» في أنّ كلتيهما عاشت اليُتم. الأولى صغيرة، والثانية من دون تحديد دقيق للزمن الذي افتقدت فيه أمّها. كما تلتقيان في هذه الحياة القاسية التي تعرضتا لها على يدي زوجة الأب، وتلتقيان أيضاً في الجمال الذي شاءت الحياة لكلتيهما أن يكون جمالا لا تصقله الراحة والتّرف، بل هما دائماً بسبب المعاناة متسختان، منهكتان، وجائعتان.

وتتميز «فتاة» الكاتب من «سندريلا» في حُلُمها بالقصر والزواج من «الأمير». فـ«سندريلا» لا تُعبّر عن حُلُمها في الانتقال من حالٍ إلى حال، أو لنقل إنّها لا تُصرّح بذلك، ولكنّ «فتاة» الكاتب كانت صريحةً، وعلى امتداد عبارات طويلة بل على امتداد صفحات من القصة، في الارتقاء إلى القصر والزواج من «الأمير». كما أنّ «سندريلا» وهي الجميلة الفائقة بجمالها لا تتغنى بجمالها في حين أنّ «فتاة» الكاتب تقول: "لقد أصبحتُ كالعروس! من في مثل جمالي..."⁶.

لقد كان ملفتاً صورة التضخم الذي تعرضت له «الفتاة» على يد الكاتب، وسوف نبحت عن تفسير لذلك فيما بعد، وإن كنا نعتقد أنّ تضخيم هذا العنصر العجائبي (الحُلُم) سيكون له شأنه المهم في القصة إذا

⁶ عبدالله خليفة: الرمل والياسمين (قصة الفتاة والأمير)، ص 11.

ما وضعناه مقابل العناصر الواقعية التي تنتصر لها قصة الكاتب في النهاية.

ولابدّ من التوقف عند السّمة الرابعة من سمات «الفتاة» على وجه الخصوص. فـ«الفتاة» "لا تودّ الاقتراب من ذاك البحار الذي يحتضنها بعينيه"⁷. والمفارقة هنا أنّها تتفرّ منه بالرغم من أنّه ينتمي إلى طبقتها أو على الأقلّ أنّهما ينتميان إلى محيط واحد، يسودّ فيه الفقر.

تلك هي صفات «الفتاة» بالمقابلة مع صفات «سندريلا».

وتمضي «الفتاة» على محور البحث عن هدفها المنشود وهو الزواج من «الأمير» أو ما سمّيناه بالغد الزّاهي. ومحور البحث هنا ليس طريقاً في المكان، ولكنّه طريقٌ في الحُلم. وعلى هذا الطريق الحُلُمي سوف تنتصب السّمة كمانحٍ تطلب منه «الفتاة» أن يوصلها إلى حُلُمها المنشود، ولكنّ هذا المانح إذ يحاول إيقاف جريان الحُلم وإعادة «الفتاة» إلى الواقع، ما يلبث أن يتحوّل إلى معارض لرغبتها.

ولهذه «الفتاة» من يُساندها في ذلك الطريق. وأول مسانديها مسانداً شفافاً بلا قيود، تستدعيه «الفتاة» منذ بداية المقصود، ويظلّ يغذيها بروح الأمل، وتظلّ تطلّ من خلاله على رغبتها إلى أن تستفيق منه. ذاك المساند هو الحُلم.

⁷ م. ن ، ص 7.

حُلْم «الفتاة» في القصة الفنية ليس أصواتاً ولا صوراً ولا شخصاً بلا معنى، إنه، كما يقول «سيجموند فرويد»، "تحقيق رغبة، والطريق موصول بينه وبين ما نعقل من نشاطنا النفسي في يقظتنا، وبنائوه من صنع نشاط ذهني على كثير من التعقيد"⁸، وفيه معنى ليس في غيره، وفيه حاجة أو رغبة مترسبة في الذهن، انفلتت من حزام الوعي، ودخلت إلى الحُلْم.

يمتدّ هذا الحُلْم صفحاتٍ وصفحاتٍ في القصة، وأمام حُلْم الرغبة يضيق الواقع كثيراً، ويفسح مكانه للحُلْم.

إنّ هذا الحُلْم ينبني وهو مرسومٌ بآلية الإزاحة بالمعنى الفرويدي للكلمة، فبدل أن تعرض السمكة خدماتها على «الفتاة» مقابل الإبقاء على حياتها نراها -أي الفتاة- وهي تطلب منها بل تتوسل إليها؛ كي تُحقّق رغبتها. وإذا تتبعنا سيرورة الرغبة في الحُلْم إلى منتهاها في إزاحتها فإننا سنبدأ من الرغبة التي تجعل «الفتاة» تُبقي على حياة السمكة أو المانح، وتبعدها عن سكين الموت والقدر الملتهب:

"آه، لو تنطقين بكلمة واحدة تنقلني من هذا العالم الناري إلى مملكة سعيدة"⁹.

وتحت تأثير هذه الرغبة تبدأ «الفتاة»، بالتحديق "إنّك تحدّقين في القصر المتألّي"-وهو في رأينا شكل من أشكال التأمل والتفكير العميق- في القصر، معجونة برغبة عارمة في التحول إلى "أميرة تضطجع تحتها مملكة غنية بالؤلؤ والذهب والقصور"¹⁰.

⁸ سيجموند فرويد: تفسير الأحلام ، ترجمة: د.مصطفى صفوان وراجعة: د.مصطفى زيور، دار المعارف، مصر، ص 149.

⁹ عبداش خليفة: الرمل والياسمين (قصة الفتاة والأمير)، ص 6.

¹⁰ م. ن ، ص 7.

وتتسع بؤرة ذلك التحديق إلى السرحان بالفكر طويلا في القصر
وأمره:

"إنك تسرحين بفكرك هناك، هناك، في القصر تحدقين في الذي رآك مرة واحدة،
واعتقدت أن صورتك باقية في قلبه إلى الأبد"¹¹. وتتشبث «الفتاة» بالتفكير
وتصل إلى الاعتقاد اليقيني بأن صورتها نُقِشت في قلب «الأمير»،
وستبقى إلى الأبد.

ويتوقف الحُلم مؤقتاً حين تهرب السمكة من يدها، وبعودة السمكة
يتتابع الحُلم، "وأخيراً ها هو صوتك قادمٌ كالهمس الدافئ"¹².

وتبدأ السمكة بأول خطوة توصل «الفتاة» إلى رغبتها، فتتهي الأعمال
الشاقة بدلا عنها، وتحولها إلى عروس جميلة من دون أن تفصح عن
مساندها السحري. فـ"العمل الشاق ينتهي في غمضة عين. الأرضُ منظفٌ كله
بسرعة مذهلة. ثيابي الممزقة تتحول إلى آخر تماماً. لقد أصبحتُ كالعروس! من
في مثل جمالي..."¹³.

هكذا تتقدم الرغبة في التحقيق شيئاً فشيئاً، إذ توصل السمكة «الفتاة»
إلى طريق رغبتها: القصر. "ها أنذا أغادرُ منزلنا الكئيب أغادرُه كالبرق
الخاطف. وها هو القصر يقترب"¹⁴. وما أن رآها «الأمير» حتى أعلن أنها

¹¹ م. ن ، ص 8.

¹² م. ن ، ص 10.

¹³ م. ن ، ص 10-11.

¹⁴ م. ن ، ص 11.

زوجته. "الأمير وقف مأخوذاً، وأحسّ بقلبه يتفتت في يده. لم يستطع أن يصبر طويلاً. قال بصوت مسموع: "هاهي زوجتي تظهر أخيراً"¹⁵.

وأخيراً، تُفضي سلسلة الحُلم إلى الجزء الأخير الذي انصبّ عليه تفكيرها:

"فكرت الفتاة في القصر والحدائق والذهب"¹⁶.

ولأنّ الحُلم يصنعه الذهان -كما قال «فرويد»- فإنه يبدو جلياً فيما سبق أن الحُلم حمل بعض أفعال التفكير المنجذبة نحو الرغبة.

وتقف الريح مسانداً متغيراً أمام «الفتاة» في الحُلم، فقد بدأت سلبيةً كادت تُفقدّها تلك السمكة، ثم حياديةً، لكنها سرعان ما تحولت إلى فعل إيجابي.

نحن، إذاً، أمام ثلاثة أحوال للريح.

الريح الأولى مفعمةً بالقوة والجبروت، تحاول قلقلة صمود «الفتاة» بجلجلتها:

"إنّ هذه الأمواج التي يطلقها زوجك وهذه الريح التي تصرصر وتعوي كغابة من الذئاب لن تخيفني ولن تجعلني أطلق سراحك قبل أن أسمعك تتكلمين وتحققين رغبتني"¹⁷.

¹⁵ م. ن ، ص 11.

¹⁶ م. ن ، ص 11.

¹⁷ م. ن ، ص 6.

ولكنّ هذه الجلجلة لا تُخيف «الفتاة»، ولا تجعلها تُطلق سراح السمكة قبل أن تُحقق آمالها.

وإذا انتقلنا إلى الريح الثانية وجدناها تقف بدايةً وقفةً حيادٍ بين الريح الأولى والأخيرة. فهي محمّلةٌ بأصوات العرس وضحكة العروس التي اختارها «الأمير» وأغاني العشاق التي تقطر حبًّا ولوعةً:

"هذه الريح القادمة من الشمال تحمل أصوات العرس من فوق الهضبة، من القصر هناك، ويخيّل إليّ أنّ بينها ضحكة العروس التي اختارها الأمير من بين فتيات المدينة، إنها تضحك لأنها أجمل فتاة، لأنها غدت عروس الأمير"¹⁸.

ولكن ما لبثت الموسيقى أن تحولت إلى موسيقى حزينة، تحزّ الروح وتقطر دمًا من قلب «الفتاة»، فهي تتمنى أن تكون هناك في ذلك الجو ومع تلك الموسيقى:

"إنني أسمع البنات يُغنين أغنية العاشق الذي بحث عن حبيبته في صحراء بعيدة، فلم يجد سوى العطش والسراب. يا لها من أغنية حزينة. إنّ قلب العاشق يقطر دمًا على تلك الرمال الملتهبة"¹⁹.

ولكن ما لبثت الريح أن تحولت إلى مساند لطيف في الأخير بعد أن اندست فيها أغنيةً بهيجةً حملتها إلى «الفتاة»، بعثت المرح والفرح في قلبها، وزودتها بالأمل:

¹⁸ م. ن ، ص 10.

¹⁹ م. ن ، ص 10.

"أغنيةً بهيجةً تحملها الريح هذه المرة، إنها تتدفع كعاصفة من مرح الشباب، تتطلق كأسراب العصافير في الحقول الخضراء المترامية. لا وقت الآن للكآبة، للدموع فلأمسح دموعي وابتسم"²⁰.

ونعودُ الآن للحديث عن الوجه المانح للسمكة.

المانحُ، بالمعنى الذي يستخدمه «پروپ»، هو من يرفع الضرر ويُزيله، ولكنّ المانح في حالة «الفتاة» مانحٌ مضادٌّ؛ لأنّه موسومٌ بالسلب في بداية القصة: "لَمْ أَنْتِ صامتةً، لِمَ لَا تتطقين حتى بكلمة؟!"²¹. وفي القصص العجيب فإنّ المانح هو من يعرض خدماته على البطل، ولكنّ وظيفة المانح هنا مقلوبة؛ لأنّ الفاعل هو من يعرض خدماته على المانح: "إنّ هذه السكين التي أمسكها بيدي كما لو كانت الموت، سألقيها على الرمل، بل سوف أدفنها وأجعلها لا تطلق بروقها الحادة"²².

ولابدّ أن نلاحظ مع ذلك وقبل ذلك أنّ القصة الفنية تخلو من عناصر الحالة البدئية التي تُميّز القصة العجيبة عادةً، ولكننا سنرى واحدًا من عناصر الحالة البدئية قد جاء متأخرًا وعلى وجه التحديد في الصفحة الثانية من القصة عندما كانت «الفتاة» تتذكر، وهي غارقةً في حُلُمها، أمها التي رحلت "حتى مع السلامة" لم تقلها. لم أرها مرةً ثانيةً. ورغم أنّ بعض الأولاد يقولون أنّهم رأوها مرارًا تتجول في البراري تجمع في سلة صغيرة أعشابًا وأزهارًا نادرةً، إلا أنني لم أرها أبدًا"²³.

²⁰ م. ن ، ص 10.

²¹ م. ن ، ص 5.

²² م. ن ، ص 5.

²³ م. ن ، ص 6.

ومن صفات المانح السلبي "أنّها ليست ملكةً أو أميرةً، بل هي سمكة كبقية السمكات في مملكتها الخضراء السعيدة البعيدة في أعماق اليم"²⁴.

هل يُريد المانح هنا أن يقول إنه لا يمتلك قوةً سحريةً، وإنّ السمكة هنا سمكةٌ واقعيةٌ لا أكثر ولا أقلّ. أيّا كان فإنّ المانح سلبي لا يريد أن يُقدم أية خدمة لـ«الفتاة»: "إنني أودّ أن أرحل فوراً عن هذا الفضاء الملوّث بالدخان. أريد أن أشقّ طريقي إلى أعماق مضاءة بأسمائك كالمصابيح، أريد أن أغوص في الماء لكنّك ترفضين، تودّين لو تحققت رغباتك ووصلتِ إلى مكانة رفيعة"²⁵. ونعرف على لسان هذا المانح السلبي أنّ «الفتاة» "لا تودّ الاقتراب من ذاك البحار الذي يحتضنها بعينيه، ويمدّ ابتساماته الخجولة إليها، تقول إنه فقير"²⁶. فـ«البحار» هنا هو الموضوع الذي لا تريده «الفتاة»، هو الموضوع الذي كان يمكن أن يكون موضوعَ بحثٍ لها، ولكنه بدا من البداية أنه لاموضوع. هو المعارض الأول لـ«الفتاة»، ينتصب كالمسلّة معارضاً طريقها إلى القصر و«الأمير»، وحبها له سيوصلها إلى طريق مسدود لا يُفضي إلى القصر والذهب؛ لأنّه "فقير يسكن مع أمه العمياء الوحيدة في كوخ يجثم عند الشاطئ كحارس يقظ على المدّ والجزر، يلبس ملابس متسخة بالزيت وقشور الأسماك..."²⁷. ويطلب منها المانح، معارضاً بذلك رغبتها، أن تستمع إلى دعوته لها إلى "عالمه القاطن مملكة بلا تيجان أو حراس سوى ضوء القمر ولثغة الطفل"²⁸، ولكنها تصرّ على رفضها له.

²⁴ م. ن ، ص 7.

²⁵ م. ن ، ص 7.

²⁶ م. ن ، ص 7.

²⁷ م. ن ، ص 10.

²⁸ م. ن ، ص 8.

وجاء رفضها لـ«البحار» موقفاً صريحاً؛ لابتعادها عن الرجل الذي ينتمي إلى واقعها. فلقد تعلقت «الفتاة» بموضوع حُلُمها وهو «الأمير» الذي تُقدّم له القصة على لسان المانح، معارضاً بذلك رغبتها، صورةً سلبيةً حين كان "يتجول بحصانه الأبيض كسحابة بلا مطر. وعندما وقف قليلاً تحت شجرة عملاقة بلا أوراق، اقتربت منه. كان كالحصان يتشمم الأنثى بظماً شديد. طالعك بنظرة فاحصة، ثم فجأة، أطلق حصانه واندفع نحو القصر كالومضة. لم يقف طويلاً ولم يحتضنك فوق صهوة الجواد، بل غاب كالحُلم الجميل. لم يأت ثانية، وظللت مجهولةً بالنسبة إليه. إنه الآن في بستانه الخاص يحتضن عشرات الجواري، يا إلهي، ماذا بك؟! إنك تصرخين، لا ترغبين في سماع هذه الكلمات المهينة، وتصرخين رغبةً في أن تكوني هناك"²⁹. ولكن سرعان ما يتحول المانح السلبي إلى مانح كما هو الأمر في القصص العجيب، وذلك عندما تقول السمكة لـ«الفتاة»: "دعيني أرحل وسوف تتحقق كلّ أمانيك"³⁰. وسوف يتكشف أنّ هذا التحول في دور المانح ليس أكثر من لعب بعناصر القصة العجيبة كما شاء الكاتب لنصّه.

وما هي إلا سطورٌ قليلةٌ..خطواتٌ قليلةٌ على محور البحث حتى نكتشف أنّ السمكة لم تكن مانحاً، وإنما كانت سمكةً حقيقيةً، حين "اقترب البحار وقال: لقد هربت السمكة من يدك أتريدين غيرها؟
"لم تستطع أن تطالعه، الرائحةُ كادت تُفقدُها وعيها. لم تقل شيئاً، وسارت بوجل"³¹.

²⁹ م. ن ، ص 8.

³⁰ م. ن ، ص 8.

³¹ م. ن ، ص 9.

السمةُ حقيقيَّةٌ، إذًا، مما يدعونا إلى قراءة القصة من جديد على أن «الفتاة» كانت تنظف سمةً بيديها، وتحلم ، ولكنها الآن تعود إلى الواقع، أو قل إنَّ القصة تُعيدنا إلى الواقع. فقد ظنَّ «الفتاة» أن «البحار» سوف يُمسك كتفها بقوة بين لحظة وأخرى. سمعتهُ يصف الظلام والأمير والسمة والناس. راح يردّد ألفاظه دون أن يوقفها.

"أنزل الشمس إلى الأرض، نسج من النجوم لعبة لا تتكلم، غير أنه لم يوقفها. وفجأةً ذاب صوته في الفضاء وتوقفت خطواته"³². فلقد أجهَدَ «البحار» نفسه كثيرًا في محاولاته إقناع «الفتاة» بالسير معه على طريقه، ولكنها أصرت هي على طريقها في الحلم، فتركها هو، لم يتشبث بها، لم يُمسك كتفها بقوة بين لحظة وأخرى، فهناك ما هو أهمّ منها بالنسبة إليه.

هكذا يقف الواقع، مُمثلاً في السمة الحقيقية و«البحار»، معارضاً للحلم في القصة الفنية، ينتهي بالفاعل إلى الإخفاق حيث استفاقت «الفتاة» من حلمها على "أصواتٍ غريبة تتفجر في الفضاء، صيحات عطش وأغانٍ صاخبة"³³.

وهنا لا يسعنا إلا أن نقول إنه ثمة تضاد قائم بين حلم الرغبة ورغبة الواقع فيما تبحث عنه «الفتاة». فالرغبة في الغد الزاهي أثّرت واقعاً، ولم تلقَ تحقيقاً لها بل قمعاً، وصارت رغبةً مفرّغةً من الواقع، فتحوّلت إلى حلم؛ لتغدو حقيقةً فيه.

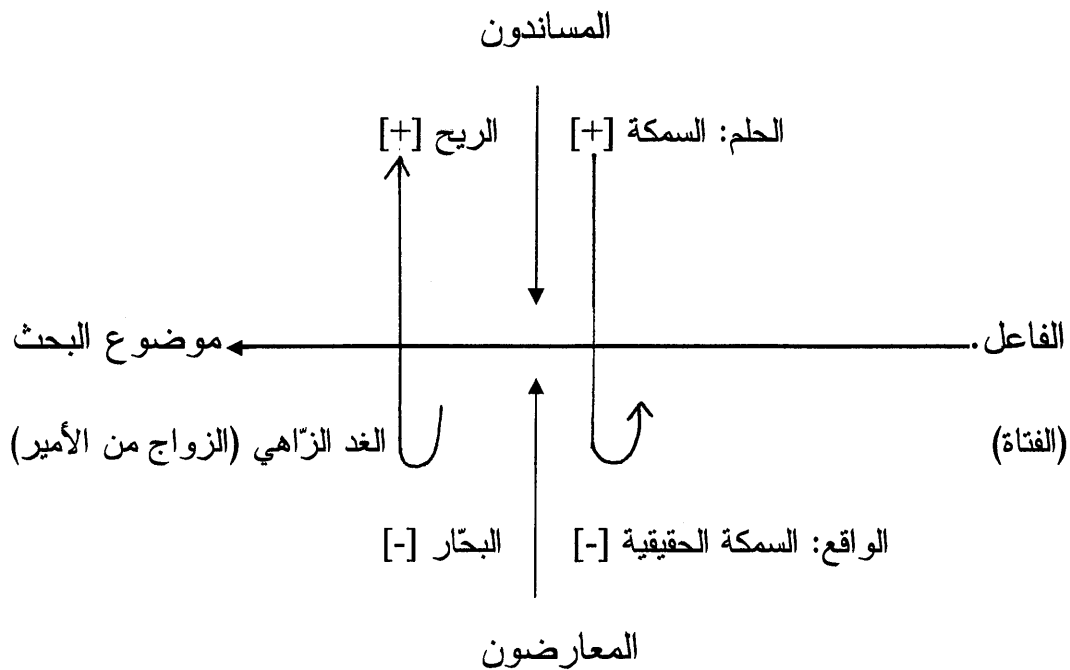
³² م. ن ، ص 9.

³³ م. ن ، ص 12.

هكذا تنتهي رحلة «الفتاة» حُلماً كما بدأت حُلماً، وكانت تحولات المانح من لامانح إلى مانح كاذب هي أهم ما دخل على القصة الفنية من القصص العجيب.

ولكن «العجيب» ليس الحلّ، وليس الحُلْم هو الحلّ، إنما هو شيء آخر سوف نتعرف عليه خطوة خطوة في القسم التالي من التحليل والذي سيعيدنا في النهاية إلى هدفنا الأساسي من هذا الفصل: التناص.

ونقدّم الآن التصويرة التي تجسد صورة الفاعل «الفتاة»، وهي تسير على محور البحث:



إذًا، الفاعل هو «الفتاة» التي تبحث عن الغد الزاهي في الزواج من «الأمير»، والحلم هو مساندها في رغبتها، ولكن الواقع يقف في طريقه. فعلى الطريق الحُلُمي تظهر السمكة مسانداً لـ«الفتاة»، أما الريح فتقف أولاً معارضاً قوياً لرغبتها وما تلبث أن تتحول فيما بعد إلى مساند لطيف، ولكن ما أن يصطدم الحلم بالواقع حتى يتبين أن السمكة حقيقية، كذلك يعارضها «البَحَّار» الذي يحبها ويرفض زواجها من «الأمير».

وننتقل الآن إلى الجانب الآخر الذي يُشكّل فيه «البَحَّارُ» الفاعلَ الثاني. ونبدأ بتحديد صفاته كما فعلنا مع «سندريلا» و«الفتاة».

صفات البحّار

- 1-فقر، يسكن مع أمه العمياء في كوخ.
- 2-يلبس ملابس متسخة بالزيت وقشور الأسماك.
- 3-يحوم حول الفتاة حباً.
- 4-ربما يعيش أسيراً في الظلام، وربما يخطّ بدمه كلمة جديدة.
- 5- يصف الظلام والأمير والسمك والناس.

أول ما يتبين لنا من صفات «البَحَّار» و«الفتاة» معاً أنّهما يلتقيان في الفقر، ومن ثمّ في الطبقة نفسها. فإذا كانا فقيرين، وكان «الأمير» غنياً بطبيعة الحال، فهذا يعني أننا بإزاء مجتمع تتفاوت فيه الطبقات. فهناك طبقة حاكمة تمتلك أدوات الإنتاج، وطبقة محكومة لا تملك شيئاً سوى العمل وهي الطبقة الكادحة.

ففي المنصوص الأول والثاني يتبين أنّ «البَحَّار» معدّم، لا يملك شيئاً، يعيش مع أمه في كوخ قديم، ويتسربل بملابس متسخة بالزيوت والقشور. وهذا العدم لم يمنعه من أن يكون عاشقاً، حائماً حول «الفتاة» كما يتضح في المنصوص الثالث. وأما أنّه يكتب بدمه كلمةً جديدةً، فهذا ينطوي على أنّه واعٍ فكرياً للظلم والغبن الذي يُحيطه، وواعٍ أيضاً لظلم «الأمير»، مما يعني أنّه مناضلٌ، أفكارُهُ متصلةٌ بأناسٍ معدومين مثله، وذلك ما نستشفه من المنصوصين الأخيرين.

وإذا تأملنا في صفات «الأمير»، وهي:
- يتشتم الأنثى بظماً شديداً.

- يحتضن عشرات الجواري في بستانه الخاص.
- يفكر في النقود والضرائب والبحّارة والفلاحين.

وقابلنا هذه الصفات بصفات «البَحَّار» اتضح لنا أنّه ثمة هوة كبيرة بينهما. فـ«الأمير» شهرياري، يعشق الأنثى، ويتلذذ بها؛ أما «البَحَّار» فلا يعشق سوى «الفتاة» عشقاً صادقاً. وبينما يحمل «الأمير» الفكر الرأسمالي المستبد في مراكمة الثروة، وجمع الضرائب من الطبقة الكادحة، والمزيد من الأموال باستغلال طاقة البحّارة، والصيادين، والفلاحين إلى أقصى حدّ، نرى «البَحَّار» وهو يحمل الفكر المناضل ضد هذا «الأمير» واستغلاله لهؤلاء الكادحين استغلالاً ظالماً.

ولنمضِ مع «البَحَّار» إلى محور البحث عن هدفه المنشود، لنستمع إلى موضوع بحثه على لسان السمكة:

"أصيحخي السَّمع إلى أغنية البحّار الصّادحة بيومٍ سعيدٍ مع زوجة تناغي طفلة، ما أجمل هذا الصوت الطالع من القلب! اسمعيه إنّه يدعوك إلى عالمه القاطن مملكة بلا تيجان أو حرّاس سوى ضوء القمر ولثغة الطفل"³⁴.

لو وضعنا العناصر التّالية بعضها بجانب بعض: يوم سعيد، زوجة تناغي طفلة، مملكة بلا تيجان أو حرّاس، ضوء قمر ولثغة طفل، لوجدنا أنفسنا أمام عالم جميل وسعيد يبحث عنه «البحّار»، ليس فيه سلطة ولا طبقة، يُسوّرُه حبٌّ صافٍ لزوجة وطفلة.

«البحّار»، إذًا، مناضلٌ، فقيرٌ، ويعترض عالمه الجميل الذي يبحث عنه معارضٌ قوي، ينقضّ عليه كالقَدَر، سنسمّيه موتًا بطيئًا، هو الفقر الذي يهجم عليه من دون ذنب يقترفه، ولا يستطيع مغالبته. فإن تمكن من مغالبته فاز بحبّ «الفتاة» وعاش عالمه السعيد المرجو، ولكنّ الفقر يتمكن منه، ويتربص به سارقًا منه حبه الوحيد. أما «الأمير» فهو معارضٌ قوي له، كلّ همّة جمع النقود والتّهام الضرائب من الطبقة الكادحة التي ينتمي إليها «البحّار»، ومن تشييء أفراد هذه الطبقة على يديه في سبيل الحفاظ على سلطته وإبقاء نظام الاستغلال على حاله.

ولو حاولنا أن نبحث عن مساندين لهذا «البحّار» في موضوع بحثه، لما سمعنا إلا "أغنية البحارة المنطلقين إلى مغاصات اللؤلؤ وأعراس الأسماك"³⁵ التي يُغنيها سلوانًا له عن عالمه المنشود بدل الصراخ واللّعنات، ولما

³⁴ م. ن، ص 8.

³⁵ م. ن، ص 7.

عشرنا إلا على أولئك البحّارة والصيادين الكادحين الذين يظهرون في آخر سطرٍ من المقصوص.

وإلى هنا نصل إلى الموضوع الذي يبحث عنه «البحّار»: عالم جميل وسعيد، ليس فيه سلطة ولا طبّقية، يُسوّرُه حبٌّ صافٍ لزوجته وطفلة، أو ما نُسَمِّيه بالغد الزّاهي. ولكن هذا الغد الزّاهي يلقي قمعاً من «الأمير»، كما لقيت «الفتاة» قمعاً من الواقع، وليحوّله «البحّار» إلى حقيقة لا بدّ أن يخطّ الكلمة الجديدة بدمه، أي لا بدّ من الثّورة.

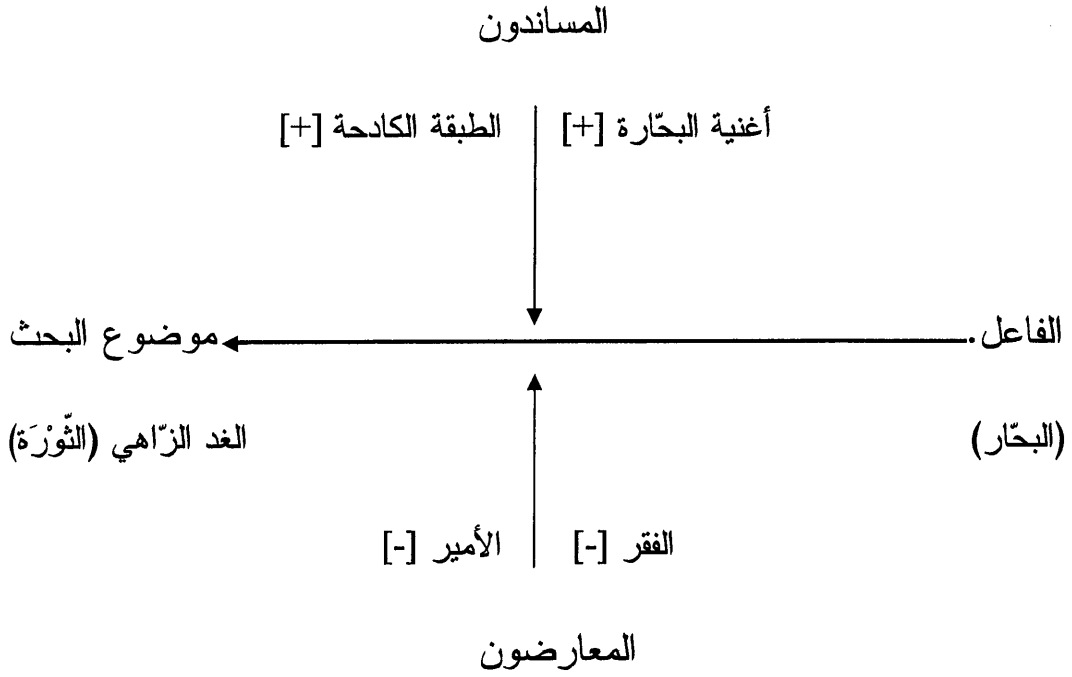
وإلى هنا يتضح أنّ الغد الزّاهي الذي يبحث عنه «البحّار» هو: الثّورة.

والثّورة -ماركسيا- طريقٌ في سبيل التقدم إلى الأمام، ووسيلة الوصول إلى الغد هي الروح الجماعية للعمال تحت قيادة «البحّار». ففي "خارج القصر كانت ثمة أصوات غريبة تتفجر في الفضاء، صيحات عطش وأغان صاخبة. وكانت ثمة وجوه تتقدم. بحّارة وصيادون..³⁶. هذه الوجوه تتقدم من أجل الثّورة؛ بسبب استغلال «الأمير» لهم من أجل الثّروة.

وإذاً، فإنّ «العجيب» ليس الحلّ، وليس الحُلْم هو الحلّ، وإنما الثّورة هي الحلّ، هي التي ستعيد إلى المجتمع ميزان العدالة والمساواة بدل ميزان السلطة والطّبّقية.

³⁶ م. ن، ص 12.

هكذا نصل إلى التصويرة التي تُجسّد رحلة «البَحَّار» على محور البحث:



إذاً، يمضي «البَحَّار» إلى محور البحث عن هدفه..الغد الزاهي المتمثل في الثّورة، تُسانده في ذلك طبقة الفقراء وأغنيتهم، ويقف «الأمير» البورجوازي والفقر معارضين قويين في طريقه.

هكذا ينتهي محور البحث.

فاعلان يبحثان عن موضوع مشترك. الفاعلان هما: «الفتاة» و«البَحَّار»، والموضوع هو الغد الزّاهي، ولكنّ محتوى الغد يختلف من فاعل إلى آخر، كما أنّ الوسيلة المستخدمة للوصول إلى هذا الموضوع تختلف بين الفاعلين. فمحتوى الموضوع عند «الفتاة» هو الزواج من

«الأمير»، ومحتوى الموضوع عند «البَحَّار» هو التغيير.. هو مجتمع لا طبقات فيه.. هو مجتمع تملؤه السعادة في ظلّ زوجة وأطفال متحابين، متماسكين. ولقد حاول «البَحَّار» أن يتمسك بـ«الفتاة» كثيرًا، ولكنه لم يفلح، فاضطر إلى تركها لأحلامها. لقد أراد أن يوقظها من أحلامها، ولكنها أصرت على الغرق في هذه الأحلام. لقد حاول «البَحَّار» أن يتمسك بها إلى الحدّ الذي يدفعنا إلى التساؤل عن وعي هذا «البَحَّار»، عن مسئوليته تجاه «الفتاة»، وبوعيه في التقاء الحبّ والثّورة معًا، ولكنّ «الفتاة» أصرت على أن تبقى سادرةً في أحلامها، فتركها لشأنها، وأكمل رحلته.

ويمكن أن نتساءل هنا: لماذا وظّف الكاتب بعضًا من عناصر القصص العجيب في قصته الفنية؟ فالكاتب لا تستهويه الحلول التي يجيء بها القصص العجيب، ولا تستهويه الحلول التي تجيء بها الأحلام، ولكنه مع ذلك يُوظّف الحُلْمَ وعناصر القصص العجيب لا من أجل التزيين بهما، وإنّما من أجل تهديم آلية عملهما ومبدأ عملهما في الإنسان. ذلك أنّ الإنسان الذي ينتصر له «عبدالله خليفة» هو إنسان الواقع بكل ما يحمله هذا الإنسان من وسخ الواقع، ومن وعي آلية الاستغلال فيه، وتحقيق الثّورة. ولقد كان «البَحَّار» بهذا المعنى هو هذا المناضل الذي يخرج من قاع الشعب حاملا كلّ ما يحمله الشعب من همومٍ ومآسٍ، ولكنه يحمل شيئًا آخر، وهو أنه قائدٌ جماهيري، يدفع بالعملية الثّوريّة إلى منتهاها وبالطبقة العاملة إلى قمة التغيير.

الفصل الثالث:

لغة القص:

من التقريرية

إلى الرمزية

_____ الفصل الثالث: لغة القصّ: من التقريرية إلى الرمزية

بالعودة إلى «رولان بارت» فإنّ قراءة النص لا تتفكّ عن اللّذة والرغبة؛ لأنّ القصة قد "كُتبت ضمن اللّذة"¹. وهذه اللّذة والرغبة لم تتفكّا عن نصوص «عبدالله خليفة»، ونحن نقرأ لغتها ونعيش فيها.

لغة الكاتب لا تكبح المتعة إنّما تقمع الاكتفاء بذاتها، أو أن تكون خائعة للنظام الإشاراتي الذي تشترك فيه أغلب المجموعات البشريّة، أو أن تكون أداة اتصال مجردة، هي لغة مهوّسة بالواقع تُسجّل حضوره فيها، وتكشف عنه، وتعبّر عن حضوره المعقول واللامعقول داخلها. وأثناء محاولتنا الغوص في قصص «عبدالله خليفة» قراءةً وتأويلاً وجدنا كاتبها "يؤمن بأنّ الفنّ قوامه اللغة، التي تتحول إلى حقل للتأمل فيتصاعد فعل الدوال في بناء النص"²، فلم تُشغلنا لغة هدفها الإبلاغ، ولم تُشغلنا لغة همّها التوصيل، فعالمه القصصي يعبق بنكهة مميّزة للغته بصياغاتها اللغوية ذات العالم الخاص ونظامها اللغوي الأكثر خصوصية في ترابطاته وعلاقاته الخاصة. وبسبب هذه الخصوصية واجهتنا لحظات من التوتر والحذر والترقب، وبسببها قد نتلعثم حين نريد أن نُحدّ لغة الكاتب، أو نقف عند حدودها، أو نفضي إلى وجهٍ نهائي لها. فهي لغة مباشرة وغير مباشرة، ترميزية وغير ترميزية، شعرية وغير شعرية.

فلنشرع، إذًا، في رحلتنا مع لغة القصّ.

¹ رولان بارت: لغة النص، ترجمة: د. منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب-سورية، ط 1، 1992، ص25.

² محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته، إيدالاتها، ج3: الشعر المعاصر، دار توبقال، الدار البيضاء-المغرب، ط1، 1990،

إن «عبدالله خليفة» كاتبٌ فكرٍ أولاً، فهو حين يكتب إنما يسقط على أوراقه البيضاء موقفه الفكري. لذلك تبدأ قصص الكاتب في بواكير أعماله في عالم مغلق، وتنتهي فيه، تصوغها لغةً جافةً، ينتهي القارئ منها إلى قراءة موحّدة لها ذات مرجعية فكرية مجهزة مسبقاً، مثال على ذلك مجموعته القصصية الأولى «لحن الشتاء». "ففي الوقت الذي يبحث لهذه التجربة عن رؤية إيديولوجية واضحة يكون في غفلة عما تمنحه الأساليب الفنية الحديثة من إمكانيات واسعة النطاق للتحليل والرصد للظواهر الجوهرية في الواقع"³. وإن كان الكاتب كذلك، سجينَ فكرٍ، فهذا يعني أن لغته لن تكون إلا محصورة في قمقم ضيق. وهذا يسمح لنا أن نصف لغته باللغة الرهينة، رهينة لمدلولات تواطأ فيها الفكر في تشكيل خطاب قصصي همّه نشر أفكار سياسية تعليميّة وتوجيهها إلى قارئ النصّ وجعله هو الآخر رهيناً لهذه الأفكار.

من لغة العرض المباشر والتقريرية تنطلق مسيرة الكاتب القصصية في رحلة بعيدة عن فنون التوشية والزخرفة والتزييق. ونلاحظ ذلك في هذا المقطع القصصي من قصة «الصدى»:

"صاح النائب العام مُنْهياً مرافعته الطويلة:

"إنّ أعمال هؤلاء المشاغبين تهدد الأمن والهدوء والراحة في هذا البلد، فيجب الضرب بيدٍ من حديد على أيدي العابثين والهدّامين، وعدم أخذ الشفقة والرحمة بهم حتى لو كانوا صغاراً.

"إنّي باسم جميع المواطنين في بلادي الحبيبة أطلب بتطبيق المادة الثلاثين من قانون العقوبات تجاه المدعو مهدي عباس والتي تقضي بسجنه مدة عشر سنوات

³ إبراهيم عبدالله غلوم: القصة القصيرة في الخليج العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت-لبنان، ط2، 2000، ص

مع الأشغال الشاقة وذلك بسبب وجود آلة طباعية في منزله وكمية كبيرة من المنشورات، وليكن هذا العقاب عبرة وعظة للناس كافة⁴.

في هذا المقطع يبدو بوضوح أنّ اللغة تكتفي بأن تكون وسيلة كشفٍ ووسيلةً لنقل معانٍ محدّدة من دون الالتفات إلى زخرفتها أو حتى طبعها بتعقيدات لغوية. "وإننا لنجد، حين نقرأ القصة، أنّ ما يأتي بعد إنما كان بسبب "من" ⁵، إذ تُمعن هذه اللغة في توضيح وتوصيف الأحداث والشخوص وكلّ الأمور بدل أن تحمل بواطن هذه الأحداث والشخوص؛ وهذا يؤكد أنّ الفن القصصي لم يصل عند الكاتب آنذاك إلى مستوى اللعب باللغة ومفرداتها.

وتغيب عن لغته ديناميكية الحدث القصصي، وتسير بعيداً عنه. وهذا الجزء الأخير من قصة «العين» يُبيّن ذلك:

"جلس تحت صخرة كبيرة. كان الظلّ يمتدّ في ذاته. ولا تزال الشمس فوق البرج تمدّ أيديها من خلف القضبان. اضطجع وراح في غفوةٍ هادئةٍ. عندما نهض وجد عقارب ساعته قد توقفت. لم يسمع ضجيج الصغار حاملاً البراءة والطهر. لا همسة، لا نائمة. غريب، ماذا حدث؟ من المستلقي هناك؟ لم تضطجع بهذا الشكل المخيف يا ناصر؟ غسان كيف سقطت في الماء؟ أحمد لم لا تتكلم الآن؟ حدّق في جنث الصغار المتبعثرة. صفعته وجوههم الزرقاء. طالعتهم عيونهم المنتفخة: كان المستنقع يلتوي بين الأشجار العتيقة الداوية كالأفعى"⁶.

⁴ عبدالله خليفة: لحن الشتاء (قصة الصدى)، ص 105.

⁵ رولان بارت: مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، ترجمة: منذر عياشي، ص 48.

⁶ م.ن، (قصة العين)، ص 113.

نرى في هذا الجزء حفاوةً برصفٍ متماسكٍ للجمل وأفعالها من دون أن يتوحد في الحدث، وهو غرق الأطفال في العين، أو أن يتعمق فيه ومن دون أن يُشكّل كلاً متكاملًا معه.

ولنقرأ هذا الحلم في هذا المجتزأ من قصة «أماه أين أنت»: "أنا كنتُ بلا حلم رائع، بل رأيتُ فيما يرى النائم قبضة تهوي على رأسي. كان فضاء الحلم ظلامًا شاسعًا، وكانت ثمة شرارات غريبة تتوهج، كأسمالك تتقلب في الماء. وكان صوت مألوف يدغدغ ذاكرتي وكنتُ أسبح في الظلام بأجنحة وأبكي بصوتٍ خافتٍ، وكان أحدهم يقول: تعال إلي⁷."

لقد قرأنا الحلم بكل سهولة ويُسر وبقراءة سريعة وبلغة بسيطة فارغة من أية تشكيلات لغوية، لغة هاربة من الرمز والإيحاء، تنقل الحلم إلينا ولم تجعلنا نعيش فيه لغةً وذاتًا.

لغة الكاتب لغة سطحية لا تُغادر المعنى المعجمي للألفاظ وبالتالي فهي جامدة لا تُخزن أبعادًا نفسيةً تكشف عن أغوار الذات، ويكمن ذلك في قصة «الجزيرة»:

"بدأت حرارة النهار المخزونة تتدفع من الجدران. استلقى فوق البطانيات وراح يدخل سيجارة بلدة. جاره في الزنزانة الأخرى بدأ يتكلم بشكل طبيعي ويحصل على غنائم ثمينة بعد أن يرجع من الحمام. يقول له دائماً:

-أحصلت على كتاب؟

-كلا-

⁷ عبدالله خليفة: يوم قانظ (قصة أماء أين أنت)، دار الفارابي-بيروت والمكتبة الوطنية-البحرين، 1985، ص 20.

يقولها بكراهية واضحة، يشعر من لهجته بشيء غريب. وفي هذا المساء الملتهب في القفصين الحجريين الضيقين تدفق بالكلام. تحدث عن قضيته ببساطة متناهية، أخته الصغرى حاولت أن تعصيه فطعنها بالسكين، لسوء الحظ لم تمت! حاول أن يعرف في أي شيء عصيته فلم يصل إلى نتيجة"⁸.

والموقف الذي تطرحه القصة هو سجن يقع على إحدى الجزر، يحاول ثلاثة من السجناء الهروب منه. وتحتشد في هذا المقطع بل في القصة كلها مفردات تُشكل قطيعةً لغويةً مع الرمز وخنوعاً لما هو إبلاغي ومألوف في الحياة.

هكذا جاءت نصوص «عبدالله خليفة» جهراً بالفكر وإِعلاءً لنبرة الحقيقة وبرهاناً للواقع في بنياتها، حيث النصّ القصصي في اشتغالاته بالفكر أكثر من الأداء اللغوي ينتهي إلى نصّ إنشائي يكون معملاً لمفردات أكثر منه إبداعاً. ويستخدم الكاتب معرفته بالواقع لإنتاج المعنى وتوليد رؤية خاصة به. و"العمل الفني في نظر الماركسية ليس مجرد إعادة تصوير التركيب الخارجي للأشياء الواقعية ولكنه يتكون من بناء داخلي محكم"⁹، في داخله لغة كامنة تُشوه من خلال استعمالات الكاتب للواقعية والتعبير عنها بلغةٍ وصفيةٍ وحرفية، لغةٍ مألوفةٍ لا تُجهد القارئ في قراءتها، ولا تستغرق وقتاً طويلاً في التوصل إلى رؤيته الإيديولوجية، "وهذا ما جعل معظم ما نشره من قصصٍ قصيرةٍ يأتي اختباراً لموهبته وصدق مقولاته النظرية، وليس نتاجاً لها أو استيعاباً لتأصلها في ذهنه ووجدانه"¹⁰، وهذا ما جعله

⁸ م.ن، (قصة الجزيرة)، ص 98-99.

⁹ رمسيس عوض: الأدب في الماركسية، دار الوثبة، دمشق، ص 107.

¹⁰ إبراهيم غلوم: القصة القصيرة في الخليج العربي، ص 633.

يستعمل تعابير تقريرية ومباشرة بعيدة عن الإيحائية الانزياحية والرمزية.

وزخرت قصص «عبدالله خليفة» بتلوين شعري كسر نمطية اللغة النثرية، وقطع العلاقة باللغة العادية، فانحرفت اللغة عن النثر، واخترقت القصة هسهسة الشعر وموسيقاه وجماله، وتحاور نثر اللغة وشعرها، وبذلك "تحرّر الكاتب من عبودية اللغة التصنيفية، ودخل في حوار الأجناس على اعتبار أن كل نص يُكتب في سياق أدبي يعكس حواراً معيناً مع الأجناس والنصوص القائمة، ومن ثمّ، فإنّ التناص في جميع أشكاله هو من شروط تكوين النص"¹¹، ودخل النصّ في تلوين شعري تستهويناً لذة قراءته، بعيداً عن النثرية وعن لغة إيلاغية لا تمتعنا.

والوقوف عند اللغة الشعرية لـ«عبدالله خليفة» لا يحتمل تأويلاً طويلاً، ذلك لا يعني أنها لا تتمتع بجهدٍ في صياغتها، بل هي لغةٌ مُشتغلٌ عليها ومكتوبةٌ بعبارةٍ أنيقةٍ متشحة بنغمةٍ موسيقية. وهنا نقف عند هذا المقطع القصصي على وعي الكاتب لأدبية النصّ ولحظة قبضته على الطاقة الخلاقة للغة:

"ها هي المرأة الشّهية تدعوه إلى [تدعوه] الدخول في الليل البهيم. تضاريسها ناعمة وهو سلحفاة فوق كثبان رملية. جسد من الغيم ورغوة البيرة ولهب الشمس. قطارات تمضي ولا تأتي، غابات تمطر وتحترق، أم تحضنه وتتاغيه وتنزع كل إبر الأيام. كلمات رقيقة وزجاجة دافئة وقصيدة. حمام ساخن في جزيرة الجبال والتلوج"¹².

¹¹ سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي: النص والسياق، ص 34.

¹² عبدالله خليفة: سهرة (قصة السفر)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 1، 1994، ص 8-9.

إنّ الملاحظ في هذا المقطع اللغوي هو تجاوز الكاتب النثرية واستغلاله لجماليات اللغة، مما يدفع القارئ إلى لذة تُشعره بأنها لغة ذات فعالية مثيرة. فاللغة الشعرية تكتنز في بنيتها التأويل، وتأخذنا إلى فضاء أرحب من فضاء النثرية، ويظهر ذلك جلياً في قصة "هذا الجسد لك" إذ نصادف هذا المقطع: "من الكون المفتوح إلى الغرفة المغلقة، إلى سعال الرجال المنبه بالقدوم، إلى الخوف من مصافحة الأنثى، إلى الليل المشنوق، والفجر المذبوح، والرمل المنتشر كالقيظ، والقيظ المستعر كالفيض، ولا شيء يوحى بالحياة سوى أسلاك تليفون تهتزّ بصوته الجميل وشاشة تلفزيون مختلة العقل"¹³.

إن التزاوج بين النثر والشعر قد جعل الكاتب يتخطى الدلالات الثابتة لألفاظ اللغة في هذا المقطع أيضاً من القصة نفسها: "بين المرايا والرمانات الشاحبة تطفئ النهار، وتمتد يدها نحو خزانة الجسد، تلقي أشياء بلا لون، وتختبئ عن الصراخ الضاج في الممرات للذكور القادمين من رحلة قنص أو من غداء فاخر"¹⁴.

يحمل هذا المقطع شاعرية اللغة ويكشف بعدها الإيمائي، ويتجاوز البعد الإبلاغي إلى البعد الإيحائي كونه أقوى وأبلغ، فاللغة حين تقترب من الشعرية تحتضن الإيحاء والانزياح فتكون أكثر تعبيريةً وجمالاً.

¹³ م.ن، (قصة هذا الجسد لك)، ص 63.

¹⁴ م.ن، ص 60.

ففي قصة «سهرة» تتجلى ملامح شعرية النص: "كانت الشمس قد استولت على السماء، أبعدت النسمات الصيفية الرقيقة وأوقدت الأرض فتصاعد وهج وحشي من أسفلت الشارع، أحاطت به دوائر من اللهب والعرق"¹⁵.

يمكن القول إن الكاتب يوظف في هذه القصة خاصةً وفي المجموعة القصصية التي تحمل الاسم نفسه «سهرة» لغة ذات طاقة لغوية وفنية، ويُغامر في تجريب تزاوج اللغتين: لغة الشعر ولغة النثر، مؤسسًا بذلك متناً شعريًا جماليًا، مما يجعلنا نشعر حين نقرأ القصة بأنها كالومضة، تأسرنا وتشدنا لقراءتها كأنها جملة واحدة، وتدخلنا في فضاء يُعانق التوتر والارتخاء.

ولعلّ هذا التداخل بين اللغتين وحدث التزاوج بينهما أدى إلى استعارة هذه الخصوصية الشعرية التي "تحيل الحدث إلى رمز بحيث لا تردنا إلى الحدث بما هو وكما هو، إنما تردنا على دلالاته أو إبعاده ناقلة حواسنا ووعينا في أفق جمالي تخيلي قوامه اللغة وعلاقاتها"¹⁶. وسوف نقف مع هذا الفضاء في قصة "ليلة رأس السنة": "برّد، السماء تنثّ هواء ثلجيا [تلجيا]، والأرض الموحلة تجذبهما إلى طراوتها اللزجة، ونار الأصدقاء بعيدة"¹⁷.

يتميز المقطع السابق بطراوة الشعر وصفائه، وكأنّ اللغة تُحاور خفايا الذات، ولا ترضى بالظاهر، لغة لا يقودها الفكر ولا يُروّضها معنى

¹⁵ م.ن، (قصة سهرة)، ص 19.

¹⁶ محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته، إيدالاتها، ص 172.

¹⁷ عبدالله خليفة: سهرة (قصة ليلة رأس السنة)، ص 48.

بسيط، تحتاج إلى الاجتهاد والقراءة المعمّقة والتأويل، هي بحق لغة مفتوحة ومثيرة للتساؤل في آنٍ واحدٍ.

وتتعدّى اللغة الشعرية عند الكاتب إلى تصوير أعماق الذات وصراعاها والنقاط الأمكنة والحركات من حولها وتحريك الحدث، وهذا التصوّر نجده أيضاً في قصة «الأضواء»:

"تمازج الضوء الساطع بأنفاس البحر الرطبة فاشتعل قدر المياه اللامحدود، وبدأ كأنّ بحرًا ثانيًا، محترقًا. يطفو فوق المياه المشتعلة. ولم تظهر أي أرض، أو طير، أو شجر، وبدأ لهما أنّ السماء ذاتها اشتعلت وتساقطت حممًا، وأنّ الريح التي كانت تنفخ في الشراع الواهن غدت رماحًا تنغرز في البدن"¹⁸.

إنّ اللغة مع «عبدالله خليفة» تغدو سيلا من الأحاسيس تحمل أبعادًا نفسية إيحائية بالمضمون. وتتجلّى هذه المظهرية اللغوية في مقاطع كثيرة في المجموعة القصصية المذكورة نختار منها سطورًا من قصة «أنا وأمي»:

"أتجمدُ في ركني، أصمتُ طوال الوقت، والسبورة شاشة ليل كئيب تُضيء فيها زجاجات وألوان ورؤوس باروكية وهدايا من الخواتم الذهب والمزهريات الرقيقة الشفافة"¹⁹.

إنّ اللغة هنا تحمل سيلا من الأحاسيس عبر الهروب إلى الدلالات الإيحائية التي تصبّ في فضاء الذاتية والحالة النفسية للكاتب، وتتصادم فيها جدلية النور والعتمة بسبب تضارب وتصادم الأحاسيس.

¹⁸ م.ن، (قصة الأضواء)، ص 41.

¹⁹ م.ن (قصة أنا وأمي)، ص 76.

وانتقل «عبدالله خليفة» إلى مرحلة يتعامل فيها مع الإبداع أولاً وأخيراً وذلك يعودُ إلى شعور المبدع "أنه يعيش دائماً في حركة تدفعه إلى أن يكون دائماً غير ذاته وغير الآخرين"²⁰ وتحت أسر الذات وديمومة الحركة المتماوجة عرج الكاتب إلى الإبداع في اللغة والتخلص مما هو خالٍ من الإبداع، وتغيّرت نظرته إلى الكون "من حيث هو مجموعة من الأشياء المخلوقة" إلى "مجموعة من الإشارات والرموز والصور، ولم يعد العالم مكتوباً في نصٍّ أصليٍّ أوليٍّ بشكل نهائيٍّ، وإنما أصبح على العكس كتاباً يُكتب باستمرار"²¹. وأصبح كاتبنا يكتب كتابه في العالم بلغةٍ خلقت أبجديتها بذاتها، لغة لا تتنكر للإبداع، إنما تتنكر للمعاجم ومحدودية الدوال، وتُعاشر الرموز.

لقد تجاوزت لغة «عبدالله خليفة» الكشف والنقل، وتخلّصت من المضمون التعليمي لتصبح وسيلة لكن لإيحاء وانزياح يلعب فيه الرمز دوراً كبيراً. وتعامل مع اللغة بوصفها بُنية فعّالة في السياق، وتعامل معها بوصفها بُنية قوية في تنوير النص، فلم نشعر ونحن نقرأ النصوص القصصية أن ثمة انفصالا بين اللغة كُلّمة فنيّة والحدث القصصي كسُدّة.

وسنقرأ الرمز في ضوء مبدأ جبل الجليد الذي يحاول «همنغوي» دائماً أن يكتب في ضوءه، ونحن بدورنا سنحاول أن نصل إلى الجزء المغمور في الماء من جبل الجليد ونظهر ذلك المغمور إلى السطح.

²⁰ أدونيس: الثابت والمتحول.. بحث في الإبداع عند العرب-صدمة الحداثة، دار العودة، بيروت، ط1، 1978، ص 266.

²¹ م. ن ، ص 267.

تطرح مجموعة «سيد الضريح» تحوّلًا جديدًا لأفضية اللغة مغايرًا لما في المجموعات القصصية السابقة، تحوّلًا فنيًا يتمرد على جمود الواقعية ويستجيب للإبداع الذي "هو تعارضٌ وانقطاعٌ بين الواقع القائم وطموح الذات إلى واقع غير متحقق"²²، وتأتي اللغة لتحقيق الإبداع في هذا التحول الفني على أن الإبداع التزامٌ، ولا نعني بالالتزام الجمود والصرامة أو أن يكون الإبداع آليًا، بل نعني بها الالتزام بالفنية والأدبية والذائقة الحسيّة، وبذلك يكون هذا الالتزام بمثابة قدسية الإبداع.

ففي قصة «ما وراء الجبال» تغدو اللغة مهيمنة على القصة تُحيلنا اللغة على فضاء لغوي انزياحي حيث نجدها تعبر عما هو غامضٌ ومتناقضٌ في آنٍ واحدٍ في حشورٍ من التراكيب اللغوية:

- "هنا الأطفال الذين يطلعون مع ثغاء الماعز وروث البقر وضحك النجوم والتماعات الأشباح في الصخور"²³.

- "يكاد يصطدم بالنخلات المبعثرات"²⁴.

- "...ويرون الجليد يملأ رؤوس الجبال مُضيئًا، مُغلّقًا كلّ شقوق الأمل".²⁵

- "يتطلعون بأسى إلى أنهار المياه والأكواخ والرؤوس، وهي تتدفق نحو أسنان الصخور، وجثث البشر والماعز والبقر تطفو..."²⁶.

²² خالدة سعيد: حركية الإبداع.. دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة، بيروت، ط1، 1979، ص 13.

²³ عبدالله خليفة: سيد الضريح (قصة وراء الجبال)، ص 20.

²⁴ م.ن، ص 22.

²⁵ م.ن، ص 22.

²⁶ م.ن، ص 23.

تحمل اللغة دلالات إيحائية في قصة «ما وراء الجبال» مع أنها تتجاوز متناقضة في مدلولاتها الحرفية، فالجليد لا يستقر فوق الجبال، ولا تتجاوز منطقة جبلية بجانب منطقة جليدية، والحرارة تتضاد مع البرودة. وهذا التضاد والتناقض هو إحدى سمات الكتابة الحداثية حيث تتضارب اللغة بدلالاتها فتمد النصّ بجماليات أخرى عبر التناقض والتضاد.

وتنشأ بعض قصص الكاتب بلغة ليست بريئة، لغة مُلغمة بحمولات رمزية، أو مُلغمة بحمولات تثور على الواقع. وسنقرأ هذه الحمولات الرمزية في المقطع القصصي من قصة «جنون النخيل»:

"كانت النخيل ذوات وجوه آدمية، متكلمة، متجهمة، تتغلغل جذوعها في مياه البحر، وتبدو كقطيع واسع من المردة المحبوسين.

"حكى له العجوز قصصاً انتشرت مثل الأحلام في حضرة النخل المتنفس عصافير ونسمات.

"زعم أنه نخلٌ عتيق، يعود غرسه إلى آدم. كانت نواة أولى من بلح وحشي ألقاها في المياه، وكان البحر وقتذاك يملأ كل هذه الأرض، فراحت النخيل تصنع اليابسة، وينتشر طلحها فوق البحر، فيبزغ البشر والزهر والثمر"²⁷.

تتداعى النخيل هنا رمزاً طبيعياً لا تلبث أن تأخذنا إلى رمز لغوي، لن يكون مقتصرًا على دلالات الكلمة في استعمالاتها الطبيعية والقاموسية، لكن سيتحول النخيل إلى ابتكار جديد للرمز، وقراءة مقاطع أخرى من القصة ستوضح ما ذهبنا إليه شيئاً فشيئاً:

²⁷ عبدالله خليفة: جنون النخيل (قصة جنون النخيل)، دار شرقيات للنشر والتوزيع، ط1، 1998، ص 62.

"لكن الإبادة كانت كبيرة، وأرجع النخل إلى دائرته المحصورة بين البحر والساحل، وبدت الجذور الضخمة المقطوعة مثل أفاعٍ هائلة، وحبّال سرّة للأرض متفجرة بالدم والرماد،.."28. ويزداد اختناق "الخطّ الشيطاني" حتى "كانت النخيل تنقذف في الريح والغبار والنار وتصطك بالجدران"29.

نحسّ في المقاطع السابقة أننا أمام طاقة لغوية تذهب بنا بعيداً، وتأخذنا تراكيبها (وجوه آدمية، متجهّمة، المردة المحبوسين، أفاعٍ هائلة، الخطّ الشيطاني) إلى طاقة تعبيرية كامنة في صميم اللغة تسمو فوق مفهوم الدال حيث خرجت مفردة (النخيل) من عالمها الطبيعي إلى الثّورة على الطبيعة.

ولا تنفصل اللغة عن بُنية السرد في الخطاب القصصي فهي تتشكّل بحدّاثه تتعدّم فيها التقليدية الخطيّة، وتحرّر من انغلاقية المضامين التي تفرض أسلوباً معيناً وتُفضي إلى الانفتاحية. وبتعبيرٍ آخر، إن الكاتب يكتب التقليدية بأسلوب حدّاثي يزاوج بين واقعية الحدث والأجواء الغرائبية في ضريح «سيد الضريح»، تظهر فيها رموز تمتلك خصائصها الواقعية، وتتصارع في حدث بنائي عميق، ترسمه لغة حفّزت الانتظار والترقب داخل الضريح وخارجه. ونجد الكثير مما قلناه في هذا المقطع القصصي:

"لا تزال أصوات الناس من وراء الجدار تصبّ في آذانه رصاصاً مشتعلًا، حضر كلّ الجنازات الصعبة، وشارك في الحروب المريرة، فيمتلئ كهفه بالدم والدموع

28 م.ن، ص 63.

29 م.ن، ص 65.

والأسمال والأرواح المعذبة المطاردة وجثث البحارة الغرقى والعمال المحروقين في تتانير جديدة لم يرها، فيحتمل كل شيء سوى أجساد الأطفال الغضة التي تُحشر قرب قدميه مشوّهة بالفحم وأسنان الحديد، فينفجر رأسه بكوابيس، ويتمنى الموت، يبكي من هذا الخلود في حمم البشر، يسبح في برك من الأعضاء والعيون إلى ما لا نهاية له من اللحم والنار، ويضرب على الجدار لكي يرحموه، ولعل أحدا يُصغي إليه،..³⁰.

إنّ خيوط الحدث تتجمع حول المكان (الضريح) وتحوّله إلى بطل وذلك بتكثيف محمولات الحدث داخله وخارجه، فالمكان هنا رمز لتأريخ أحداث يؤمن بها الناس، و«سيد الضريح» رمز لعامة الشعب مرتبط بالضريح ارتباطاً مصيرياً، لا يعي الأمور إلا بمنطق الحسّ الشعبي، وتحوّل «السيد» إلى أسطورة نابع من المفارقة الزمنية فهو أكثر شخص قرباً إلى الموروث التقليدي في زمن يُفترض أنه زمن متحضر، كما أنّ الحدث خارج الضريح هو أيضاً رمز يستنهض الناس من الغرق في التقليدية بميزان العقل.

هكذا يحارب الكاتب في قصصه الخيال فيصفي لغته من الزخرفة والتوشية، وتذهب -اللغة- في أداتيتها إلى هدفها المباشر في الإبلاغ والتواصل، ويُبعدها الكاتب في تطوره الكتابي عن كل ذلك، فيُخصّبها الكاتب بالشعرية، ويُخصّبها بالتناقض والغموض فتغدو لغة تتوسل في إبداعها إلى الواقعية والرمزية الانزياحية، تحتفي دائماً بالواقع، فبين محاولة تغيير الواقع بالثورة وتشديد آخر، تنتقل اللغة من المباشرة

³⁰ عبدالله خليفة: سيد الضريح (قصة سيد الضريح)، ص 43-44.

والتبسيط إلى التعقيد. وباعتبار حتمية ثورة الطبقة العمالية على أسلوب الاضطهاد يأتي دورها بوصفها بانية المجتمع الاشتراكي "بحسب مفهوم «كارل ماركس» تكون "هي الطبقة التي تملك المستقبل"³¹ في الثورة والاقتلاع الجذري لبنى السلطة الاقتصادية والاجتماعية عبر الفعل العاصف لجماهير غفيرة. هذه الثورة ستتدلع عندما تُقرر تلك الجماهير إنهاء نظام يبدو لها أنه فوق طاقتها.

³¹ إلياس فرح: تطور الفكر الماركسي، دار الطليعة للطباعة والنشر-بيروت، ط 1، كانون الثاني (يناير)، 1968، ص32.

الخلاصة

الخاتمة

إلى هنا ونصلُ إلى ختام هذا البحث لتبدو لنا القصة القصيرة عند «عبدالله خليفة» وهي تتضح بالصراعات والتضادات الموجودة في الحياة، ويبدو فضاؤها مُتَقَلًا بحمولات ورؤى فكرية، تغرفُ من الماركسية.

لقد افترنت النصوص القصصية عند كاتبنا بالحدث، ولم تعد كتابة تحتفي بالحركة الخطيّة والنمطيّة، إنما انعطفت عن مسار الكلاسيكيات والانقطاعات والفجوات، وأعلنت نفسها حركةً واقعيّةً محمّلةً بالصراعات والمآزق التي هي من دون شك سببٌ في إبداعية نصوصه وسرٌّ من أسرار تميّزها، ذلك أنّ فتنة الكتابة عنده قد وُضِعَتْ في حضرة الإبداع من خلال التناص، والحدث، واللغة.

في هذا البحث أفردنا الفصل الأول للكلام على التناص في مستوياته المتعددة سواءً منها الأسطوري، العجيب أو العجائبي، والتراثي، والقرآني. ومنذ البدء تُعلنُ النصوص القصصية لـ«عبدالله خليفة» أنها لا تتوقف عند الانغلاق والانقطاع، إنما هي صناعةٌ "من كتابات مضاعفة"¹ - إذا ما استعرنا عبارة «بارت» - ترتشف رحيقها من الاغتذاء بأصداء نصوص أخرى وإرجاعاتها. فقصصه تحيا بتداخلها وبتحاورها -الحوار مصطلح باختيني- مع نصوص سواءً أكانت قديمة أو حديثة. وانكشف لنا

¹ رولان بارت: هسهسة اللغة، ترجمة: د. منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب-سورية، ط 1، 1999، ص 83.

أنّ تلبّيس القصص تلبّيساً أسطوريّاً، وعجيباً، وتراثيّاً، وقرآنيّاً، إنّما يتستر به الكاتب على الثّورة في تحرير الطبقة الكادحة.

أما الفصل الثاني فقد أفردناه للكلام على الحدث موظّفين فرضية «غريماس» التي طوّرها «رولان بارت». والحدث يتراءى حافلاً بالتوتر مكتنزاً بالصراع، تتوارى الثّورة فيه عمّقا، وتغيب، ثم تطفح ظاهرة في نهاية خطّ الصراع. هكذا أيضاً، يُعلن الحدث نفسه ثورةً للمستقبل، ثورةً خنقها الظلم والاستبداد، وخنقتها الرأسمالية فقررت الخروج إلى الواقع تروم تحقيق مستقبل في التقدم.

وإذ لا يوجد نصّ إلا مأخوذاً باللغة، فقد أفردنا الفصل الثالث للكلام عن اللغة. إذ نرى أنّ المرجعية الفكرية المجهّزة هي التي تدفع لغة الكاتب على درب التقريرية والمباشرة، فتعجز عن الدخول في سيرورة الإبداع اللغوي، وما أن دخلت في هذه السيرورة حتى انبنت لغة شعرٍ أعجب للسمع، تهرب من التعقيل، وتضطلع بلازمة جمالية تحمل زخماً شعوريّاً، وانبتت لغةً ملغمةً بالترميزية التي تقرأ الواقع، ولا تنفصل عن فعل الثّورة في مضمونه. "وبينما النصّ تُمسكه اللغة"² فهي لا تنفصل عن بُنية السرد في الخطاب القصصي فهي تتشكل بحدّثة تنعدم فيها التقليدية الخطيّة، وتحرر من انغلاقية المضامين التي تفرض أسلوباً معيناً وتفضي إلى الانفتاحية. وتتخضب بالانزياحية والتضادية في مدلولاتها.

² م.ن ، ص 87.

ولقد بدا لنا ونحن ندير الكلام في كل فصلٍ من هذه الفصول أن الحقيقة الإبداعية واحدة، فلقد كان إبداع «عبدالله خليفة» في كل وجهٍ من هذه الوجوه التي أدركنا الكلام عليها كالجوهرة التي يكشف كل وجه من وجوهها عن الحقيقة ذاتها، وهي أن الكتابة الواقعية عند الكاتب لا تكتفي بعكس الواقع أو تصويره تصويراً فوتوغرافياً ساذجاً، وإنما هي تُدير اللعبة الفنية انطلاقاً من هذا الواقع من أجل الوصول إلى واقعٍ فنيٍّ يعلو على الواقع المادي ويدفع بالإبداع القصصي خطوةً إلى الأمام وفي كل هذا وذاك كان التغيير الواقعي على مستويي الفعل والفن هو الهاجس الذي يحمل قصص «عبدالله خليفة» إلى ذروةٍ تليق به من ذروات الفن.

إن «عبدالله خليفة» كاتبٌ خلاقٌ، لا يُعبر عن الواقع مجرد تعبير، إنه يكتب شيئاً على الواقع من الواقع، إنه يكتب من أجل الحقيقة، وإن كان ذلك هو هدفه فقد أعطى عمله الخلود؛ لأن الحقيقة خالدةٌ مدى الحياة، وإن استترت في جزئيات الفن والعقل فإنها لا بُدَّ وأن تظهر.

والحقيقة التي يكتبها الكاتب والتي تكشف عن جوهر إبداعاته القصصية، هي إنسانية الإنسان، فجاءت قصصه متورمةً بالواقعية التي لا تتفك عنها. إن قصص الكاتب إنسانٌ ناطقٌ بالواقع وشكلٌ ناطقٌ عن إنسان هذا العصر، إنساننا اليوم يحيا في صراعات ومكابدات، وقد مزقه الواقع إلى عقلٍ وجسدٍ آليين. الكاتب يعيش مع هذا الإنسان بل في الإنسان، وحين يُبدع يدخل في طقوس كتابية يكون سجينَ نواميس الإبداع، سجيناً مُبدعاً تلتقي فيها الذاتية وواقع الإنسان والرغبة في الخروج بخصوصية لإبداعه. وينبعُ إبداع الذات من منطلق إعادة ذاتها

وتفعيل حريتها، وتتبدل الذات حين تخرج للواقع المستبد بفعل رغبة من الرؤية الذاتية إلى الواقع الخارجي لإعادته من جديد، وليحدث التصالح بين الذات والواقع. هذه الذات تؤمن بالماركسية و"لا تكتفي بالنظر إلى ما يسبق لحظة محدّدة من لحظات التاريخ بل تمتدّ بصرها أيضًا إلى ما سيعقبها"³. هكذا أراد الكاتب لإبداعه أن يحمل معنى استعادة وجودية الإنسان بالثورة، وكأنّ الكاتب يُعدّ العدة لثورة ما بعد الماركسية.

الثورة، إذاً، فعلٌ متجدّد ذو وجوه متعددة، حاولنا أن نكشف عنها من خلال التناص والحدث واللغة التي راح الكاتب يُفكّكها، ويصهرها، ويركّبها، ويجعلها كائنَ تحريرٍ لمأمولٍ مُغيّبٍ، محجوزٍ، لا يتراءى ولا يتجلى ظاهراً. هكذا نقرأ دائماً قصص الكاتب مادةً رؤيويةً في حسّ ثوري.

ويقف هذا الحسّ الثوري خلاصاً نفسياً لاغتراب الإنسان. واغتراب الماركسية ليس اغتراباً فنياً أو كونياً "ولكنه اغتراب مردّه إلى عوامل اقتصادية بحتة وإلى ما في النظام البورجوازي الرأسمالي من جورٍ وخسفٍ واستبداد"⁴ بسبب تمزيق إنسانية الإنسان وكرامته، والسبيل إلى الخلاص من هذه الغربة هو قلب النظام الرأسمالي على رأسه.

إنّ الماركسية فكرٌ وعملٌ متجدّد، كفاحٌ دائمٌ من أجل الطبقة العاملة في سبيل تحقيق المساواة والعدالة بين الناس. و"العمل جوهر الديالكتيك

³ أرنست فيشر: الاشتراكية في الفن، ترجمة: أسعد حليم، دار القلم، بيروت، ط1، 1973، ص 180.

⁴ رمسيس عوض: الماركسية في الأدب، ص 135-136.

ونقطة انطلاقها"⁵، ولو أنّ العمل مجرد عكس ميكانيكي وجامد لجوهرها لاختلفت قبل أن تنطلق. ودور الماركسية يكمن في إزالة الغشاوة عن أعين الطبقة العاملة، وجعلها تدرك أهمية عملها وضرورته في عملية الإنتاج، وأنّه لا يكون هناك إنتاج بدون ذلك العمل. وتكشف عن بشاعة النظام الرأسمالي الذي لا يهتم إلا بتوسيع هامش الربح على حساب العمال بصفة خاصة وسائر الكادحين بصفة عامة. وفلسفة الماركسية هي جعل الطبقة العاملة وسائر الكادحين يحملون آمالاً في المستقبل بدون حدود، وهو أمر لم يكن قائماً قبل ظهورها. فقد كان السائد هو قبول العمال والكادحين بما يُمارس عليهم من قبل المستغلين. والماركسية عندما تقلب الوعي وتعيّده إلى طبيعته، إنما تحوّلته من وعي مقروء ونظري إلى وعي حقيقي في فكر ووجدان وممارسة العمال والكادحين.

وإذا كانت الاشتراكية منافساً قوياً للرأسمالية في تحقيقها للعدالة الاجتماعية والمساواة والقضاء على الفقر والعوز والبطالة ، وفرض حقوق العمال الاجتماعية السياسية والثقافية، وإذا كان "الانتقاد الشمولي للرأسمالية يندمج عضوياً بالتوكيد الحماسي للنظام الاشتراكي الذي سيُخلف نظاماً ما في حالة الاحتضار"⁶، فإنّ الكاتب يحلّمُ بمجتمع لا طبقي، مجتمع تتعدم فيه الطبقة ويكون العمال هم الحاكمين، وذلك لن يكون إلا بالصراع الطبقي وقيام الثورّة.

ويتحتّم علينا أن نقول، أخيراً، إنّنا قد أخذنا نماذج في ضوء الظواهر الفنية التي اتخذناها موضوعاً للبحث وهي ظواهر التناص، الحدث،

⁵ إلياس مرقص: الماركسية في عصرنا، منشورات دار الطليعة-بيروت، ط1، شباط، 1965، ص 12.

⁶ بوريس سوتشكوف: المصائر التاريخية للواقعية، ترجمة: محمد عيتاني وأكرم الرفاعي، ص 168.

اللغة، وقلّبنا النظر في هذا العدد المحدود من القصص من زوايا كثيرة وتراءى لنا في نهاية هذا البحث أنّ هناك رؤية واحدة تجمع بين الروايات المختلفة التي تُؤخذ منها القصة. فسواءً كان الأمر على مستوى التفاصيل بمستوياته المختلفة أو كان على مستوى الحدث أو على مستوى اللغة إنّ العمل الإبداعي يبقى محكوماً برؤية جامعةٍ موحّدةٍ لا يُخطئها قارئ «عبدالله خليفة» ونحن نعتقد أنّ لكلّ مبدعٍ مثل هذه الرؤية الموحّدة الجامعة ولكن رؤية الكاتب تتميز بالواقعية الثّورية الهادفة إلى التغيير بقيادة الطبقة العاملة.

هكذا هو «عبدالله خليفة» صانعٌ ماهرٌ، صنع إبداعه من طين الواقع، فجاء الواقع كائناً حيّاً في فنّه القصصي.

المصادر والمراجع

أولاً: القرآن الكريم.

ثانياً: «عبدالله خليفة» قصصه ورواياته مرتبةً حسب تاريخ الصدور:

أ-القصص المنشورة في الدوريات، وأحياناً تُنشر باسم مستعار:

-دنيا، الأصداء، 15 يوليو 1971.

-زرقاء، هنا البحرين، سبتمبر 1972.

-أغاني البحار العجوز، صدى الأسبوع، العدد 135، 6 يونيو 1972.

-الخبز، صدى الأسبوع، العدد 139، 13 يونيو، 1972.

-رائحة الجثث، الأصداء، 11 يناير 1973.

-اغتيال، البيان الكويتية، فبراير، 1973.

-السلوى، صدى الأسبوع، العدد (167)، 27 مارس 1973.

-مقهى الرضا، صدى الأسبوع، العدد (170)، 17 أبريل 1973.

-القرار، جريدة الأضواء، العدد (395)، 13 مايو 1973.

-جفاف، مجلة البحرين اليوم، العدد (257)، السنة السابعة عشرة، يونيو

1973.

-ذات مساء جميل، صدى الأسبوع، العدد (177)، 5 يونيو 1973.

-القادمون من العالم السفلي، صدى الأسبوع، 6 نوفمبر 1973.

-الطين، الأضواء، العدد (42) 15 نوفمبر 1973.

-المغني والأميرة، كتابات 76، الجزء الثاني، يوليو 1976.

-البائع والكتب، كتابات 76، الجزء الثالث، أكتوبر 1976.

ب-المجموعات القصصية والروايات:

- 1-لحن الشتاء (قصص قصيرة)،دار الغد،1975.
- 2-اللالئ (رواية)، دار الفارابي ، بيروت، 1981.
- 3-الرمل والياسمين (قصص قصيرة)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1982.
- 4-القرصان والمدينة (رواية)، دار الفارابي، بيروت ، 1982.
- 5-الهيرات (رواية)، دار الفارابي، بيروت ، 1983.
- 6-يوم قائظ (قصص قصيرة)، دار الفارابي، بيروت،1984.
- 7-أغنية الماء والنار (رواية)،اتحاد الكتاب العرب،دمشق، 1989.
- 8-امرأة (رواية)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ، 1991.
- 9-الضباب (رواية) دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية،1994.
- 10-نشيد البحر (رواية)، المركز الثقافي العربي، بيروت،1994.
- 11-سهرة (قصص قصيرة)، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1994.
- 12-دهشة الساحر (قصص قصيرة)، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، 1997.
- 13-جنون النخيل (قصص قصيرة)، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، 1998.
- 14-الينابيع، جزء أول، رواية، اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، الشارقة، دولة الإمارات العربية المتحدة، 1998.
- 15-الينابيع، جزء ثان، رواية، اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، الشارقة، 2000.

16-الأقلف (رواية)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2002.

17-سيد الضريح (قصص قصيرة)، وكالة الصحافة العربية، مصر، ط1، 2003.

ب-المراجع:

-ابن قتيبة، أبو محمد عبدالله بن مسلم: الشعر والشعراء، دار الثقافة، بيروت-لبنان، ج 1، 1964.

-ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم بن عليّ بن أحمد بن حبة الأنصاري الإفريقي: لسان العرب، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت-لبنان، ط 1، 1410هـ-1990م.

-الأصفهاني، أبو فرج: الأغاني، تحقيق: عبدالستار أحمد فراج، دار الثقافة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت-لبنان، مجلد 22، 1978.

-باختين، ميخائيل: شعرية دوستوفيسكي، ترجمة: جميل نصيف التكريتي، منشورات دار توبقال، المغرب، 1986.

-بارت، رولان: لذة النص، ترجمة: منذر عياشي، دار لوسوي، باريس، ط 1، 1993.

-بارت، رولان: مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري للدراسة والترجمة والنشر، حلب-سورية، ط 1، 1993.

-بارت، رولان: هسهسة اللغة، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري للدراسة والترجمة والنشر، حلب-سورية، ط 1، 1999.

-پروپ ، فلاديمير: مورفولوجيا القصة، ترجمة: عبدالكريم حسن
وسميرة بن عمّو، شراع للدرسات والنشر والتوزيع، دمشق، ط1،
1416هـ-1996م.

-البغدادى، أبو علي إسماعيل بن القاسم القالى: كتاب ذيل الأمالي
والنوادير، المكتب التجاري للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ج 3.

-بنيس، محمد: الشعر العربي الحديث بنياته، إبدالاتها، ج3: الشعر
المعاصر، دار توبقال، الدار البيضاء-المغرب، ط1، 1990.

-جارودي، روجيه: واقعية بلا ضفاف، ترجمة: حلیم طوسون، دار
الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 1968، ص 227.

-جينيت، جيرار: آفاق التناسية..المفهوم والمنظور، ترجمة: محمد خير
البقاعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998.

-ستروس، كلود ليفي: الإناسة البنائية، ترجمة: حسن قبيسي، المركز
الثقافي العربي، بيروت، ط 1، 1995م.

-سعيد، خالدة: حركية الإبداع..دراسات في الأدب العربي الحديث، دار
العودة، بيروت، ط1، 1979.

-سعيد، علي أحمد (أدونيس): الثابت والمتحول..بحث في الإبداع
والإبداع عند العرب-صدمة الحداثة، دار العودة، بيروت، ط1، 1978.

-سوتشكوف، بوريس: المصائر التاريخية للواقعية، ترجمة: محمد
عيتاني وأكرم الرافعي، دار الحقيقة، بيروت، 1974.

-عوض، رمسيس: الأدب في الماركسية، دار الوثبة، دمشق.

-الغزامي، عبدالله: الخطيئة والتكفير: من البنيوية إلى التشريرية، النادي
الأدبي الثقافي، جدة، ط 1، 1985م.

- غلوم، إبراهيم عبدالله: القصة القصيرة في الخليج العربي.. الكويت والبحرين.. دراسة نقدية تأصيلية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت-لبنان، ط 2، 2000.

- فتحي، إبراهيم: معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحددين، بيروت-لبنان، صفاقس-تونس، ط 1، 1986.

- فرح ، إلياس: تطور الفكر الماركسي، دار الطليعة للطباعة والنشر-بيروت، ط 1، كانون الثاني (يناير)، 1968.

- فرويد، سيجموند: تفسير الأحلام ، ترجمة: د.مصطفى صفوان وراجعه: د.مصطفى زيور، دار المعارف، مصر.

- فيشر، أرنست: الاشتراكية في الفن، ترجمة: أسعد حليم، دار القلم، بيروت، ط1، 1973.

- القرشي، أبو زيد محمد بن أبي الخطاب: جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام، حققه وضبطه وزاد في شرحه: علي محمد البجاوي، دار نهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة-القاهرة، 1981.

- قلعجي، جهاد: علي بابا والأربعين حرامي، دار المقاصد ومؤسسة ألف ليلة وليلة للطباعة والنشر، بيروت، 1990-1991.

- كريستيفا، جوليا: علم النص، ترجمة: فريد الزاهي، مراجعة: عبدالجليل ناظم، دار توبقال، الدار البيضاء-المغرب، ط1، 1991.

- مجموعة من الباحثين: "الوجود والزمان والسرد ، فلسفة بول ريكور"، ترجمة: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت/الدار البيضاء، ط1، 1999.

- مرقص، إلياس: الماركسية في عصرنا، منشورات دار الطليعة-بيروت، ط1، شباط، 1965.

-مفتاح، محمد: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب، ط 2، 1986.

-من دون مؤلف: ألف ليلة وليلة، ج2، المركز العربي للنشر والتوزيع، مصر.

-من دون مؤلف: علاء الدين والمصباح السحري، دار الشرق العربي، بيروت.

-من دون مؤلف: قصة سندريلا، إعداد: د.ألير مطلق، مكتبة لبنان، بيروت-لبنان، ط1، 1996.

-يقطين، سعيد: انفتاح النص الروائي: النصّ والسياق، المركز الثقافي العربي، بيروت/الدار البيضاء، ط1، 1989م.

-يقطين، سعيد: الرواية والتراث السردي: من أجل وعي جديد بالتراث، المركز الثقافي العربي، بيروت/الدار البيضاء، ط1، 1405هـ-1985م.

ج-الدوريات:

-أسعد، سامية: الأسطورة في الأدب الفرنسي المعاصر، مجلة عالم الفكر، الكويت، مجلد 16، العدد 3، 1985.

-إلياد، مرسيا: الأسطورة في القرنين التاسع عشر والعشرين، مجلة الفكر العربي، السنة 14، العدد 73.

-بارت: من الأثر الأدبي إلى النص، ترجمة عبدالسلام بنعبد العالي، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع 38 آذار، بيروت، 1986.

-بليمبتون، جورج: همنغوي..يتحدث عن فنّه الروائي، أُجريت المقابلة في 1958م، مجلة حوار، السنة 4، العدد 4، أيار-حزيران (مايو-يونيو)، 1966، الدار الشرقية للطباعة والنشر، بيروت-لبنان.

- حسن، عبد الكريم: أسطورة أوديب في التحليل البنيوي، مجلة المعرفة، العدد 352، كانون الثاني-يناير، سورية، 1993.
- حسن، عبد الكريم: عبدالقادر ربيعة والتشويه من الداخل في ضوء العلاماتية البنيوية، مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد 3، 1993.
- من دون مؤلف: ندوة بإدارة عبدالرحمن الحلبي بعنوان "الأسطورة والتاريخ..في المشرق العربي القديم" شارك فيها فراس السواح وآخرون، مجلة المعرفة، وزارة الثقافة في سوريا، السنة 29، العدد 329، شباط 1991.

الفهرس

الإهداء.....	2
المقدمة.....	3
الفصل الأول: مستويات التناص.....	11
الفصل الثاني: الحدث :صيرورة من خلال صراع.....	69
الفصل الثالث: لغة القصّ: من التقريرية إلى الرمزية.....	99
الخاتمة.....	115
المصادر والمراجع.....	122