بسم الله الرحمن الرحيم

جامعـــة آل البيت
قســم اللغة العربية

الرِّواية عِنْدَ أَحْمَد الزُّعْبي

The Novel For Ahmad Azzuby

إعـــداد الطالبة:
غادة يوسف حمدان

الرقم الجامعي:
٠١٢٠٣٠١٠٠٣

إشـــــــــراف:
د.عبد الباسط مراشدة

قدِّمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها في قسم اللغة العربية- جامعة آل البيت

العام الدراسي
٢٠٠٣/٢٠٠٤

بسم الله الرحمن الرحيم

رسالة ماجستير بعنوان:

الرواية عند أحمد الزعبي

The Novel For Ahmad Azzuby

إعداد الطالبة:

غادة يوسف عيسى حمدان

الرقم الجامعي: ١٢٠٣٠١٠٠٣

إشراف:

د.عبد الباسط مراشدة

أعضاء لجنة المناقشة : التوقيع

د.عبد الباسط مراشدة (مشرفاً ورئيساً)

د.عبد الرحمن الهويدي (عضواً)

د.أمين عودة (عضواً)

أ.د علي الشرع (عضواً)

قدمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها في كلية الآداب بجامعة آل البيت .

نوقشت وأوصي بإجازتها / تعديلها /رفضها بتاريخ ١٥-٨-٢٠٠٤م

﴿أَلَمْ يَأْنِ لِلَّذِينَ آمَنُوا أَنْ تَخْشَعَ

قُلُوبُهُمْ لِذِكْرِ اللَّهِ وَمَا نَزَلَ مِنَ الْحَقِّ

وَلَا يَكُونُوا كَالَّذِينَ أُوتُوا

الْكِتَابَ مِنْ قَبْلُ فَطَالَ عَلَيْهِمُ الْأَمَدُ

فَقَسَتْ قُلُوبُهُمْ وَكَثِيرٌ مِنْهُمْ فَاسِقُونَ﴾

الحديد: ١٦

الإهـــداء

إلى

أمّـــي

واحة صبرٍ عظيمة

بيت خؤولتي:

جدِّي أباً عطوفاً

جدتي حملت الأمانة

خالاتي:

ليلى عطاءً ممتداً

رائدة "أم خالد" إلى اليراع دفعتني..

فداء طيبةً ودعاء..

خالي:

محمود مَن أشبهته وإن حال الرَّحيل بين اللِّقا..

خالي:

أحمد سرحان فضلاً لا ينسى . .

وزوجته الغالية ناهدة قلباً كبيراً كبيراً..

وابنة عمّي ليلى:ودّاً وتقديراً

وإلى قلوبٍ أخرى لوجيبها نبض عندنا

ورباطنا وإياها لن يُفل.

إليكم جميعاً مع شكرٍ خجول

شكر وتقدير

إني أتقدم بالشكر والتقدير لأعضاء لجنة المناقشة بتفضلهم قراءة هذا البحث ومناقشته في سبيل الوصول به إلى مكانته الأدبية والأكاديميّة المرجوّة.

وأسأل المولى جل في علاه أن يشكر لهم هذه المتابعة.

المحتـــــويات

الموضوع	الصفحة
قرار لجنة المناقشة	
الإهداء	أ
شكر وتقدير	ب
المحتويات	ج
الملخّص بالعربيّة	و
المقدِّمة	١
مدخل	٤
الفصل الأوّل:	
المحاور المضمونية في رواية أحمد الزعبي	
١) المضامين الفكرية	١٧
١- الموقف الفلسفي	١٧
أ: الوجوديّة	١٩
ب: العبث	٢٦
٢) المضامين التراثية	٣٤
أ: التاريخ	٣٤
ب: الأسطورة	٣٧
ج:الموروث الشعبي	٤١
٣) المضامين الاجتماعية والسياسية	٤٧
١- الطبقية	٤٨
٢- التعايش السلبي	٥٤
٣- القهر وسلطة الآخر	٥٩

الموضوع	الصفحة
٤)المضامين الإنسانية العامة	٧٢
١- الحب	٧٢
٢- الحقد	٧٦
٣- الاغتراب	٨٠
الفصـــــل الثانـــــي	
البناء الفني في رواية أحمد الزعبي	٨٥
أولاً: الشكل الخارجي	٨٧
١-العناوين	٨٧
٢-التقسيمات الداخلية	٩٢
٣-الفضاء النصّي	٩٧
٤-التشكيل	٩٨
ثانياً: البناء الداخلي ووظيفته	١٠٠
١- الشخوص وأبعادها	١٠٠
٢- أسماء الشخوص ووظيفتها	١٠٥
٣-الحيز الرّوائي	١٠٨
الفصل الثالث: السرد في رواية أحمد الزعبي	
أ: أساليب السرد	١١٥
ب: تقنيات السرد	١٢٢
- الكلام المباشر	١٢٢
- الكلام غير المباشر	١٢٤
- الحوار الداخلي	١٢٤

الموضوع	الصفحة
- الأحلام	١٢٨
- الهذيان	١٣١
- الاسترجاع	١٣٢
ج: أزمنة السَّرد	١٣٣
- أقسام الزمن السردي وأنواعه	١٣٣
- زمنيات الحركة السرديّة	١٣٧
١.التلخيص	
٢.الحذف	
٣.المشهد	
٤.الوصف	
د: لغة السَّرد	١٤١
- المستوى العام للغة السرد	١٤١
- التضاد اللّغوي	١٤٣
هـ: التناص:	١٤٤
١.التناص الديني	١٤٥
٢.التناص الأسطوري	١٤٨
٣.التناص الأدبي	١٥١
٤.التناص التاريخي	١٥٤
٥.تناص اللّغة والأفكار والأسلوب	١٥٥
- الخاتمة	١٥٨
- ثَبْت المصادر والمراجع	١٦٠
- الملخص بالإنجليزية	١٦٤

الملخص باللغة العربية

الرّواية عند أحمد الزعبي

إعداد

غادة يوسف عيسى حمدان

المشرف

د. عبد الباسط مراشدة

اختصّت هذه الدراسة بقراءة أحمد الزعبي روائياً من ناحيتين:

- **المضـــامين**، وهـــي أفكار مكثفة وغنيّة لا مناص من الوقوف عندها، وقد احتوت قضايا فكريّة فلسفية كان الموقف الوجودي والعبثي الأكثر حضوراً فـــيها من ناحية، ومن ناحية ثانية احتوت التراث التاريخي ببعديه الحضور الأسطوري والموروث الشعبي.

والأبعاد الاجتماعية شكلت جانباً آخر من المضمون، فقد قدّم أحمد الزعبي أفكاراً تتعلق بالطبقية وبعض الأمراض الاجتماعية المتنوعة ومنها التعايش السلبي والقهر وسلطة الآخر.

وظهـــرت الـــنزعات الإنسانية متماهية مع النسيج الفني، وكانت الشخوص مســـرحاً لتمثيل هذه النزعات، حيث ظهرت تجاربهم ومعاناتهم في الحبِّ والحقد والاغتراب، والدِّراسة فَصَّلت الحديث عن هذه الجوانب.

- **البـــناء الفنـــيّ**، وانطلقـــت الدراســـة من تحليل الشكل الخارجي والأبعاد البصريّة والتشكيلية للروايات، إضافة إلى الفضاء النصّي. وتعمقت القراءة الفنـــية – بعد ذلك – في تتبع أبعاد الشخوص وكيفية حضورهم والأهداف الفنية من اختيار أسمائهم بما قدمته من مفارقات أو مطابقات.

وأوضحت الدراسة أبعاد الحيّز المكاني وأشكال المكان وعلاقته مع عناصر الرّوايات ومضامينها.

أمّـــا السَّـــرد فمثّل الأسلوب الفنّي للكاتب، وفيه انمازت إبداعاته الرِّوائية، والدّراســـة تناولـــت أساليب السرد وأنواعه عند أحمد الزعبي، وأظهرت تيارين تجاذبا عملية الحكي هما: تيار الوعي وتيار اللاوعي، ثم زمنيات الحركة السردية وأنواع الزَّمن.

وانمازت لغة السّرد بخصوصية أبرزتها الدراسة وتمثلت في التجريب على المســـتوى اللغوي، والتكثيف في مدى استنفار المخزون الثقافي والمقروء الأدبي لدى المتلقي اعتماداً على أسلوب التَّناص.

المقدّمة

الحمد لله ربّ العالمين علّم بالقلم وعلّم الإنسان ما لم يعلم،والصلاة والسلام على الهدى المختار خير البريَّة والنور المهدى إلى الأنام،وعلى آله وصحبه ومن تبعه بإحسان،وبعد:

فإن فنَّ الرِّواية ما انفك يحظى بقراءات نقديَّة وأكاديمية أبرزت مدى اهتمام الباحثين بهذا الفن؛ إذ يتمتع بخصوصيَّة حضاريَّة وإنسانيَّة وفكرية لا يمكن إغفالها.

وبناء الرِّواية تطوّر بتعدّد الأدوات الفنيَّة وتنوعها مما انعكس على مسارات هذا الفن ورسم آفاقه،فتشكلت روايات كلاسيَّة أوهمت المتلقي بواقعيتها،واعتمدت أسلوباً خاصاً في بنيتها السرديّة، وفي الوقت نفسه بدأت مسارات وتحولات في الخطوط الأماميَّة المتقدِّمة من عمر فن الرِّواية،حيث تيار التجريب الذي بدأ يؤثر في الرِّوائي العربي إلى أن خاض غمار التجربة وبدأ بإنتاج روائي جديد.

ويمكن القول إن الرِّواية الأردنيَّة بدأت في السبعينيات والثمانينات من القرن الماضي تخطو نحو التجديد،وارتأى الروائيون مجانبة التقليد للروايات المنتجة على مدى العقود الأولى من القرن الماضي،متأثرين في ذلك بتيارات التجديد والتجريب التي ظهرت في أوروبا،وفي هذا الطّور الفني طفق الرِّوائي العربي يعبِّر عن الحال المتشظية والقلقة في عالم مضطرب عامداً إلى أدوات غير مألوفة على مستوى اختيار الأفكار الغرائبية،وبناء اللُّغة وسيرورة السَّرد،وبذلك سجّلت هذه التجارب نتاجاتٍ روائيَّة عربية اتخذت من اللامعقول والعبث- أحياناً- إيقاعاً فنيَّاً جديداً لها.

ولعّل أحمد الزعبي أخذ على عاتقه الإبداعي إرساء قاعدة الرِّواية الجديدة في الأردن،فاعتمد التجديد على مستويات مضمونيَّة .

ومن مسوِّغات هذه الدراسة أن الرِّواية الأردنية متطوِّرة شكلاً ومضموناَ ولها حضور واضح في مسيرة الرِّواية العربية بعامَّة.والنمط الروائي الجديد عند

أحمد الزعبي يسترعي الانتباه ويستدعي دراسة نقدية تجلو مضامينه وتقنياته السرديَّة،وكذلك فإنَّ الهمَّ الجماعي مبثوث في روايات أحمد الزعبي واتخذ حضوراً متعدِّداً اجتماعياً وسياسياً وثقافياً ودينياً، إضافة إلى البعد الذاتي المندغم بالأبعاد السابقة؛فقد اعتمدت الدِّراسة على حضور المؤلف فنياً وثقافياً في بعض تجليات إبداعه.

وتعنى هذه الدِّراسة بالإجابة عن مجمل أسئلة منها:

- هل النّص الرِّوائي عند أحمد الزعبي هادف ببنائه الفكري والفنيّ؟
- ما مدى حضور الإيديولوجيا- حيث الوعي النقدي والأدبي عند أحمد الزعبي- وكيف وظِّف هذا الحضور الفكري في النصوص؟
- ما القضايا الفكرية والفلسفية الحاضرة في الروايات؟
- كيف تجلَّى الهمّ الإنساني والإغتراب الثقافي في شخوص أحمد الزعبي؟
- ما مستويات التجديد والتجريب على صعيد الفكرة والفن لدى أحمد الزعبي في رواياته؟
- كيف اعتنى الروائي أحمد الزعبي بالتناص وأنواعه؟
- ما الأساليب الفنية التي جعلت من روايات أحمد الزعبي حقلاً غنياً ومكثفاً للأفكار والرؤى المتعدِّدة؟

هذه الأسئلة وغيرها تعنى الدِّراسة بالإجابة عنها عبر تحليل شبكة الأفكار والبُنى السرديَّة للنصوص الرِّوائية،وبناءً على ذلك فقد اتخذت هذه الدراسة التقسيم التالي:

الفصل الأول: اعتنى بالمضامين وما فيها من قضايا فكرية وتراثيَّة ونزعات إنسانية .

الفصل الثاني والفصل الثالث: تناولا التحليل للبناء الفني على صعيد الشكل الخارجي والفضاء النصي ثم أبعاد الشخصيات وخصوصية الأسماء وما ابتنته من مفارقات وعلائق مع الموضوع. ثم (الحيز الرِّوائي/المكان) بتشكيلاته وتهديف اختياره – في بعض الروايات-. وعرَّج هذان الفصلان إلى درس السَّرد بأساليبه وأنواعه وتقنياته وزمنياته. وتوقف التحليل عند لغة السَّرد بمستوياتها

المتعدِّدة،وأسلوب التناص مع تفصيل الحديث عن أنواعه وتوظيفاته الفنيَّة المرتبطة بالموضوع الرِّوائي ومن ذلك التناص الديني والتاريخي والأدبي والأسلوبي.

الصُّعوبة التي تسجِّل في هذه الدراسة تكمن في تواضع حجم الدراسات النقديَّة موضوع نظرية الرِّواية وتقنيات السرد، التي كان من الممكن تعاطي الدِّراسة معها بشكلٍ أكبر،ولكن على ايَّة حالٍ فإن ما توافر من مادة نظرية حول هذا الموضوع شكّل بدايات ومفاتيح لانطلاقه أرجو أن تكون ابتنت مقاربات فنيَّة أسهمت إلى حدٍّ ما في إبراز التجليات الفنيَّة والموضوعية للرِّواية عند أحمد الزعبي.

وتعدد طبقات القراءة للروايات يجعل من الصعوبة بمكان فصل الأبعاد المضمونية عن بعضها لغرض التحليل الجزئي، وذلك لتداخلها في النسيج الحكائي، ولكن البحث تمكن من فصلها بقدر المستطاع.

على أن الدِّراسة لم تقتصر على الإفادة من منهج أدبيٍّ واحد،إنما أخذت من مناهج متعدِّدة من مثل : المنهج الاجتماعي والتاريخي والنفسي بحسب المنهج التحليلي وبحسب استيفاء الغرض الموضوعي والفنيّ.

ويسرني أن أقدّم الامتنان والشكر المحفوف بالدعاء للأستاذ الدكتور علي الشرع والدكتور أمين عودة والدكتور عبد الرحمن الهويدي على تفضلهم بقبول مناقشة هذا البحث.

هذا وإني أتقدم بالشكرِ الجزيلِ إلى أستاذي عبد الباسط مراشدة على ما قدَّم من صبرٍ ومتابعة وتوجيه،وأسال المولى جلَّ في علاه أن تكون هذه الدِّراسة جهداً تراكمياً في مسيرة البحوث الأكاديميَّة والأدبيَّة المقدمة في فنّ الرِّواية، يفيد منها مَن يفيد ويزيد عليها مَن يزيد،وما انفك الكمال بعيداً عن طبائع البشر واجتهاداتهم، غير أن الثقة بالله عون في الطَّريق ونور يهدي إليه من ينيب.

وبه ومنه – تعالى– التوفيق.

غادة يوسف عيسى حمدان

١٤٢٥هـ/٢٠٠٤م.

(مـــدخـــــل)

- عن الرِّواية العربية
- عن الرِّواية العربية في الأردن

- عن الرِّواية العربية:

لعــل الرواية هي الحالة الفنية التي تختزل الواقع بتراكماته اليومية وأحداثه المتصــاعدة، مقــيمة بذلك علاقة (جدليّة) بين واقعها المعتمل في سطورها وبين الواقع الآخر الذي يمور خارجها وقد يكون مليئاً بالصّدوع والاختلالات.

ولعلــنا نجــد فــي تعريف بعض الباحثين للرواية هذا المعنى الذي يقصده البحــث ويســعى إليه: (الرواية هي تعبير عن مجتمع يتغيّر ولا تلبث أن تصبح تعبــيراً عن مجتمعٍ يعي أنه يتغير)[1] ، أما عبد الرحمن ياغي فإنه يعرِّف العمل الرِّوائي بأنه: (انتقال بالواقع الحياتي من حال المألوف إلى حال اللّامألوف .. أو إلى الواقع الفني المعادِل الموازي للواقع الحياتي، والواقع الحياتي يشكّل شبكة من العلاقــات بيــن الكائن وبين الزمان أو الحدث وبين المكان أو الظرف الطبيعي الجغرافي ... وبين القول أو اللّغة وسيلة التواصل)[2].

وبالطــبع فــإنَّ وظيفة الروائي المبدع هي تقديم هذا الوعي وهذه العلاقات الممــتدة في شبكة الوشائج بين الإنسان والعالم، يقدّمه بطريقةٍ تملك تقنية الكشف والجدّل والمفاجأة، فكل هذه العناصر هي ضمن الفن الروائي، وتُقدم متمازجة مع اللّغة بأسلوبٍ يختاره الكاتب.

الروائي صاحب وعي يندمج بوعي المجتمع الكلّي الذي يعايشه، وهو وعي متغير دون شك، ووعي الروائي في المحصّلة متأثر بعملية التغيير الجارية زمانياً ومكانياً وفكرياً في الحياة.

---

[1] بوتور، ميشيل، بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة: فريد انطونيوس، بيروت، منشورات عويدات، ١٩٧١م، ص٨٥.

[2] ماضي، شكري، ملتقى الرواية في الأردن، عبد الرحمن ياغي، رؤية نقدية للرواية الأردنية، منشورات جامعة آل البيت، ٢٠٠١ ص٢٠.

لكنـــنا بصدد علاقة الرِّواية العربيّة بالرِّواية الغربية من حيث النشأة، وإن كـــان البحث يعنى بالقليل من هذه القضيّة، لأنها مسألة تناولها كثير من الباحثين، والبحث سيعرض مجمل هذه العلاقة دون الخوض في تفاصيلها.

وعلـــى كـــل حال، لا نستطيع نزع الرّواية العربيّة من محيط التفاعلات الحادثـــة بين الحضارات والأمم، وهذه نتيجة طبيعية للتثاقف الحاصل بين شعوب الأرض، والتـــبادل الأدبـــي الذي لاح في الوطن العربي نتيجة لعوامل ومتغيرات طارئة أثرت في خريطته الفكرية والثقافية تماماً كما أثرت في حيّزه الديمُغرافي.

لقد وفّرت حركة الترجمة أفقاً تفاعلياً في مجال الفكر والأدب والعلوم، وإن كان مفهوم التفاعل يملي على الجانب العربي تقديم مشاركة ثقافيّة أدبيّة أكثر غنى مما قدّم آنذاك، وقد يكون السبب في ذلك الوضع العام الذي كان سائداً في العالم العربي نتيجة الاحتكاك بالغرب والشرق.

هـــذا الانفـــتاح علـــى القصص الأجنبية، والمعرفة التي تحصّلت للمثقف العربي، بدأا يشكلان عاملاً مؤثراً وإن لم يكن كليّاً في الشخصيّة العربيّة ووعيها بواقعهـــا، فقد تسلل فن الرواية بمفهومها ومعطياتها الخاصة إلى الواعية العربية ليبدأ الكاتب العربي بالاستفادة من هذا الفن ولكن بعد أن يمنحه خصوصيّة تحفظ للمجـــتمع العربـــي كينونته ووقائع أُمته، وكذلك وعي هذه الأمة المتطوّر بحسب الظروف والمعطيات المحيطة.

ولعـــل الوعـــي الروائي العربي بدأ يتطوّر نحو الأفضل من الناحية الفنيّة، بناءً على فهم الكتّاب لشبكة العلاقات التي تُمليها المتغيّرات الطارئة على المجتمع العربي، حتى تمكن الرّوائيون العرب من ترك بصمات إبداعيّة ذات مستوى فنيّ في الأدب الإنساني.

والبحث إذ لا يتوسّع بتقصّي النشأة الأولى للرواية في الوطن العربي؛ وذلك لأنَّ دراسات كثيرة تولّت هذهِ القضية بإسهاب واضح.

ولعلَّ من الثابت أن أُولى المحاولات الرِّوائية العربيّة انبثقت في مصرَ عام ١٩١٣م برواية "زينب" لمحمّد حسنين هيكل[١]، وبعد ذلك تلتها محاولات في كلٍّ من فلسطين وسورية والأردن في العقد نفسه، وهذا بسبب العوامل السياسية والظروف الاجتماعية إلى جانب الإضافات المادية التي قدَّمتها أوروبا إبّان استعمارها مثل المطبعة والتي أسهمت في نشر الترجمات والأعمال الأدبيّة للكتّاب الغربيين، إضافة إلى حسّ العربي نفسه وشعوره باليقظة الفكرية والعلميّة تجاه ما يعصف به من تحدّيات.

ويمكن التنويه إلى أن تتبع مسار الرِّواية في الأُردن لا يعني بطبيعة الحال فصل الرِّواية الأردنية عن حيزها العربي، فإنّ مسار الرِّواية العربيّة مسار واحد لا يقبل التجزئة، وذلك (لوحدة المواقف الفنيّة والثقافية الواحدة التي تنضوي تحتها الرِّواية العربية الأردنية مع الرِّواية العربية)[٢].

---

[١] خليل، إبراهيم، فصول في الأدب الأردني ونقده، عمان، وزارة الثقافة، ١٩٩١ ص:١٥.

[٢] ماضي، شكري، الرّواية العربيّة في فلسطين والأردن في القرن العشرين، دار الشروق، عمان-الأردن، ٢٠٠٣م، ص:١٢.

تـــناول الباحـــثون روايتين ظهرتا في الأردن في النصف الأول من القرن الماضـــي همـــا: محاولـــة تيسير ظبيان "أين حماة الفضيلة" وشكري شعشاعة في محاولـــته "ذكـــريات"، وعلى أي حال قد لا نجد تفرّداً في هاتين الروايتين تجعلان منهما علامتين على طريقة الرواية في الأردن، إلا أن ذكرهما يُعد نقطة لا مناص مـــن المـــرور بهـــا عـــند الكلام حول البدايات؛ حيث يغلب عليهما منحى الوعظ والإرشاد، وكذلك فإننا نجد التيّار الرومانسي يطغى على أحداثهما، أضف إلى ذلك كـــثرة الاســـتطراد وإقحام بعض الموضوعات التي لا تقدَّم بطريقة فنيّة وأسلوب تلقائي[١].

الرّواية الأردنية في العشرينات والثلاثينات والأربعينات لم تستطع أن تكوّن لها تشكيلاً روائيّاً فنيّاً، ولم تتحول فيها العلاقات بين الشخوص والأمكنة والأزمنة واللّغـــة إلـــى علاقـــات جدّلـــية، حيـــث إنّ أبعادها منفصلة أو يسهل فصلها عن بعضها[٢].

ولا انـــتقاص لـــروايات هـــذه الفترة إذ يُطلق عليها اسم المحاولات، فهي بلاغـــات إنشـــائيّة، وطبيعة انسجام عناصرها لا تشكل طبيعة روائيّة فنيّة كما هو حال الرِّواية التي قدَّمها لنا الكتاب في النصف الثاني من القرن الماضي.

ولا يُغفل عن اللّبنة الأولى التي وضعتها هذهِ المحاولات في مسار الرّواية العربـــيّة فـــي الأُردن، حيث إنها ضرورة من ضرورات التجربة الأولى التي لا تتوافر فرصة لتجربةً أخرى بدونها، فهي تمثل ركيزة من شأنها أن تشكلّ انطلاقة للرواية في الأردن بعد ذلك.

---

(١) السعافين، ابراهيم: الرواية الأردنيّة وموقعها من خريطة الرواية العربيّة، أوراق ملتقى عمان الأول،وزارة الثقافة، ١٩٩٢م ص:٢٩.

(٢) ياغي، عبد الرحمن، في الرواية الأردنية،بحث مقدم لملتقى عمان الأول،وزارة الثقافة،١٩٩٢. ص:٩٥.

" إنَّ زمن الرِّواية في فترة المحاولات هو الزمن الخارجي/زمن كتابتها أو الزَّمـــن التاريخي بأحداثه وانفعالاته. وكذلك المكان ظلَّ ظرفاً جغرافياً لا تقوم فيه العلاقـــات بجدلٍ مع الأبعاد الأخرى التي منها الإنسان والزمان واللّغة، بل يسهل الفصل بين هذهِ السالفة الذِّكر".[١]

" أمّا اللّغة فهي "حبيسة" النظام النحوي والصرفي والبلاغي المألوف، وهو تكـــرار لا مدَّ فيه ولا تجديد، دون أن تغامر بأنظمة لغوية جديدة أو تراكيب غير مألوفـــة ودون أن تـــندمج بالإنسان والمكان والزمان حتى تمنحها ملامحها وتأخذ منهما ملامحها... فكانت لغة الارتداد لا لغة الامتداد ".[٢]

وربما نجد مسوَّغاً لهذا الضعف الفني، في أنها البداية الأولى وما تحمله من أفقٍ محدود للتجارِب الأولى، أو قد تكون المعطيات الاجتماعية والوعي الاجتماعي وراء كـــون هـــذهِ المحاولات متواضعة من الناحية الفنيّة. ويثبت النقّاد إسهامات إيجابية للمحاولات الرِّوائية الأولى في هذه الفترة ومن ذلك:[٣]

أولاً: جعلـــت اللّغـــة تقترب من اللّغة النثريّة العاديّة، مبتعدةً بها عن قيود الســـجع والمـــبالغات اللّفظـــيّة، مما كان له انعكاس إيجابي في استيعاب الوصف والتحليل والتصوير.

ثانـــياً: ايجاد قاعدة من القرّاء يدركون أن الرّواية ضرورة تلبي حاجات لا بديل عنها. وبخاصة أن القرّاء من أركان الحقيقة الروائيّة والأدبيّة.

ونذكر من هذه الرِّوايات:

أبـــناء الغساســـنة لـــروكس العُزيزي، وأينَ حُماة الفضيَلة لتيسير ظبيان، ومذكـــرات دجاجـــة لاســـحق الحســـيني، وفـــتاة من فلسطين لعبد الحليم عباس، وغيرها[٤].

---

(١) ياغي،عبد الرحمن، في الرواية الأردنية، ص٩٦.
(٢) المرجع السابق/٩٦.
(٣) ماضي شكري، الرواية في فلسطين والأردن في القرن العشرين، ص٢١.
(٤) المرجع السابق، ص١٢٤.

وروايات هذه المرحلة اعتمدت على الأفكار دون أن تخلق لأفكارها مناخاً فنـيّاً متماهيّاً معها، وهي روايات الانفعالات الأخلاقيّة والاجتماعية والعاطفيّة التي كـان يعانـي منها الإنسان العربي آنذاك، وشكلت له مع كل ذلك إرهاصاً لمرحلة روائـيّة مـتقدمّة أسهم الوعي المتغيرّ في دفع الكاتب العربي إليها لتكون الرّواية الحديثة أو البداية الحقيقيّة في مسار الرواية العربيّة في الأردن.

إذا كانت الرِّواية في الأردن في مرحلة ١٩٤٠م-١٩٦٦م ضرباً من الهواية أو المغامـرة الفردية، فإنّ حالها عام ١٩٦٧م تغيّر إلى الحسّ الجمعي والمغامرة الفنيّة الإبداعيّة[١]، وهي مرحلة أطلق عليها "مرحلة الزلزلة"[٢].

إنَّ هزيمة حزيران شكلت نقطة تحوّل في الفن الرِّوائي على صعيد الرؤية والأُسـلوب، فقـد جهدت هذه الرِّوايات أن تدرس هذه الهزيمة من منظورٍ تحليلي جماعـي لا مـن خـلال مأساة فردّية، وبذلك فقد بدأ الرَّبط بين النتيجة والسبب، وبـدأت المواجهـة للذات، ليتمخض هذا عن مستوىً فني جديد بدأت تخطو نحوه الرِّواية العربيّة في الأُردن كما هي حالها في الوطن العربي كلِّه.

" وفـي السـتينات اختمرت قضايا الخمسينات، وتقدّمت رؤى الكتاب نحو العمـق فـي الفكر الإبداعي، فوعى الرِّوائي طبيعة الأحداث ومجرياتها، وقارب حكمـه-النضـج-على الأمور والمعطيات التي طرحت أبان المدّ القومي الذي ما لاحـت بشـائره حـتى عـادت فانطفـأت طـروحاته وأحلامـه بحلول المأساة عام ١٩٦٧م " .[٣]

" لقـد أعلنت الرِّواية الأُردنيّة تمرّداً نوعياً في الشكل والإيقاع والمضمون والمعالجة، مؤازرة بذلك مسيرة الرِّواية العربيّة في الأقطار الأخرى، فقد صدرت بعد عدوان ١٩٦٧م ثلاث روايات شكّلت المنعطف الفني للمحاولات الأولى وهي: أنـتَ منذ اليوم لتيسير السبول والكابوس لأمين شنار وأوراق عاقر لسالم النحّاس.

---

(١) الشيخ، خليل، عن الرواية في الأردن وموقعها في مسيرة الرّواية العربيّة، مجلة أفكار، ع٩٥، ع٩٧، ١٩٩٠، ص: ٧.

(٢) ماضي، شكري وآخرون، ملتقى الرّواية في الأردن، ورقة عبد الرحمن ياغي،عنوان الورقة:رؤية نقدية للرواية الأردنية، ص: ٩.

(٣) حدّاد، نبيل، عن الرّواية في الثمانينات، أبحاث اليرموك، مج ٧، ع٢، ص:٧١.

وكلّهـا شـكّلت معـاً محاولـةً جديـدة للخروج من إسار الرّواية التسجيلية في الخمسينات" .[١]

وبذلـك فقد وصل الرّوائي العربي إلى أدوات تمكنّه من زيادة قدرته على فهـم علاقـته بواقعه المتغير، فوصل إلى معادلة التجديد في الأدب وهي "حيازة جماليّة للعالم أو بحث عن عالمٍ أفضل"[٢]

" والرّواية الحديثة في هذا المسار هي تعبير عن وعي فني متطوّر وتجسيد فعلـي لمفاهيم أدبيّة ونقديّة جديدة تتصل بوظيفة الرّواية وماهيتها وصلتها بالواقع وعلاقته بالمتلقي".[٣]

" أمـا عـن فـترة السبعينات فقد حدث انقطاع امتد إلى ١٩٧٧م، وتجدر الإشارة إلى أن الرّواية الأُردنيّة كانت تشيدُ لها عالماً خارج الأُردن على يد بعض الرّوائييـن، يُذكـر مـنهم غالب هلسا الذي امتدت أعماله من ١٩٧٠-١٩٧٩ في رواياته الضحك، الخماسين، زنوج وبدو وفلاحون والسؤال" .[٤]

كان عام ١٩٦٧ انطلاقة للرّوائي العربي الأردني، حيث استطاع الكاتب أن ينفذ برواياته إلى الجدة والأسلوب المتميز، ولعل باكورة هذا التقدُّم كان بقلم تيسير السـبول الـذي فتح صفحات جديدة من عالم "عربي"، حيث أنطقه وحرّكه بحالٍ موازية لحالة التشظّي العربيّة.

وبحلول الثمانينات كان نتاج الرّواية في الأُردن خمساً وستين رواية تقريباً، " وبهذا فنحن أمام نهوض روائي متميز في الكمّ والنوع"[٥].

وقـبل الخوض في المعطيات المضمونيّة والفنيّة لمرحلة التحوّل هذه لا بُد من رصد حركة التحوّل الكليّة الأُولى التي حدثت في أُوروبا وانعكست على العالم العربي.

---

(١) الأزرعي، سليمان، الرواية الجديدة في الأردن، عمان وزارة الثقافة، ١٩٩٧م، ص:٥.
(٢) ماضي، شكري، الرّواية العربيّة في فلسطين والأردن، مرجع سابق، ص: ٤٩..
(٣) المرجع السابق، ص:٤٩.
(٤) أبو نضال، نزيه، رواية الثمانينات بين الواقعية والحداثة، ص٧٠.
(٥) المرجع السابق، ص: ٧١.

إذا كانت الزلازل التي أصابت أُوروبا فأحدثت فيها خلخلة على الصّعيد المادي بالثورات الصناعيّة والإقلال من شأن الإنسان الذي بدأ يخسر شيئاً من كيانه أمام الآلات العملاقة، إذا كانت هذهِ البوادر الأولى لاهتزاز ميزان القيم الإنسانية في أُوروبا، وانحدار الواقع فيها، فإنَّ الحال في الوطن العربي قد لا تختلف كثيراً، بل بزيادة حجم المشكلة، حيث الظروف القهريّة نتيجة انحطاط الآمال القوميّة، وزيادة الضغوطات على الإنسان العربي من الأنظمة، وتلك الفروض التي يحتمها عليه المجتمع أو العشيرة، كلّ هذه العوامل بدأت بخلخلة المنظومة الحياتية التي ينتمي إليها العربي وتفاقم هذا حتى بدأ الكاتب يعيد النّظر بالمعادلة المختلّة التي تواجهه.

تلك العلاقة المأزومة بالخارج، جابهت المبدع بصدمات عنيفة، نتيجة للكوارث الطبيعيّة والبشريّة، فارتدَّ المبدع إلى الذات التي باتت مأزومة إلى حدٍّ مقلق، وأخذ يبحث عن معنى له قيمة في حطام المعاني التي بدت فانية لا قيمة لها، فلجأ إلى الحلم والرَّمز والغموض[1] معتمداً التجريب.

" والكتابة التجريبية هي التي تتحوّل فيها الكتابة إلى تجربة يخوضها الكاتب للتوصل إلى أساليب تركيبيّة وتأليفيّة جديدة ".[2]

ويبدو أن عدوان حزيران ما زال يطالعنا بآثاره حتى في آونة زمنية متأخرة، وقد أثبته بعض النقاد نقطة تحوّل أساسيّة في الأدب العربي، ومع هذ الآثار التي تركها عام ٦٧ فهو لم يكن كأس المرارة الوحيدة في المشروع العر النهضوي؛ فهناك آمال ومشاريع نهضوية أخرى تقوّضت من بعد ذلك، لَ يُغفل عن الأسباب التي تقف وراء تمسك النقاد بسببية هذا الحدث وراء الا المصيرية والفكرية في تاريخنا العربي الرَّاهن، ومن هذهِ الأسباب.

---

[1] أبو نضال، نزيه، رواية الثمانينات بين الواقعية والحداثة، ص: ٧٣.
[2] الشيخ، خليل، عن الرّواية في الأردن وموقعها، ص: ٣٣.

" – انهيار المشروع القومي النهضوي وتحوّل أدواته إلى مجرّد دويلات إقليمية قمعيّة.

– انهيار مشروع الكفاح المسلّح الفلسطيني وتحوّله إلى نظام عربي جديد ومساوم تمزقه التآكلات والخلافات.

– آلة القمع العربيّة التي تقتل أحلام الناس بالحرية والتغيير، وتُصادر أبسط حقوقهم الإنسانية والقانونية "[1].

" – وثمة أزمات عميقة يعيشها المثقف أو الفنان بسبب ارتطامه المباشر بأشكال من الخلل داخل تنظيمه أو حزبه الخاص، الذي اختاره أداة للوصول إلى الحريّة .. ليكتشف أنّ الأداة نفسها تحتاج إلى تغيير"[2].

هذه مقدّمات جعلت الكاتب العربي يعيد النظر في أدوات التعبير، بل ويعمد إلى نسفها وابتكار طريقة تعتمد البحث عن أفق غير مكرور وغير طبيعي لاستيعاب الحياة غير الطبيعية التي تملأ الطريق بالخلل والخطأ، فيحاول الأديب البحث عن ذاته التي التصقت بها قيم ومعتنقات معينة، ليجد نفسه وسط ركام من أنقاض المتغيرات (اللّاطبيعية)، وهذا كلّه يخلق وعيّاً متطوّراً مع تباين أنواع هذا التطوّر إمّا سلباً وإما إيجاباً، ولعلّ هذا ما حدث لكاتب الرِّواية الجديدة أو رواية اللّارواية.

والجديد في الرِّواية هذهِ هو تمرّد فردي ضد السائد في اللّغة والأساليب والأشكال، وفي الوقت الذي يتشكل فيه مجموع من الأعمال الجديدة ذات خصائص محددّة يقلدّها كتاب جدُد فإن مثل هذهِ الكتابات الجديدة تكف عن أن تكون حداثة (جديدة)[3].

وفي الثمانينيات وأوائل التسعينيات أصبح الرِّوائي العربي لا يقبل على إبداع روايته إلا بعد أن يمتلئ ثقة برؤيته الفنية وبتجربته المتفرّدة[4].

---

(1) أبو نضال، نزيه، رواية الثمانينات بين الواقعية والحداثة ، ص: ٧٣.

(2) المرجع السابق، ص٧٧.

(3) المرجع السابق، ص:٧٧.

(4) ياغي،عبد الرحمن، في الرّواية الأردنية، ص:٣٠.

ويتوجـــب على البحث أن يذكر روايات جديدة انبثقت في الأردن في فترة التحوّل منها:

"أنت منذ اليوم" وهي فاتحة التجديد، وقد ذكرت في الحديث عن البدايات؛ وذلك لأنها باكورة العمل الرِّوائي في الأردن.

و "ثلاثة وجوه لبغداد" لـِ غالب هلسا.

و "قامات الزَّبد" لـِ إلياس فركوح.

و " حارس المدينة الضائعة" لـِ إبراهيم نصر الله.

و "صم بكم عمي" " قبل الإعدام" وغيرها لـِ أحمد الزُّعبي.

وهـــذه الأمـــثلة ليست على سبيل الحصر، إذ إنَّ المسار في هذا التحوّل ما زال مستمراً على صعيد الرِّواية الأردنيّة.

لقـــد تشـــظّت الأَبنية المجتمعيَّة، وفقد الإنسان أو كاد يفقد وحدته مع ذاته، فحاول أن يستند إلى جماليات التفكك بدلاً من جماليات الوحدة والتناغم[1].

وبالطبع هناك سمات أخرى تفرَّدت بها الرِّواية الجديدة، ولعلنا سنضع أيدينا عليها في بحثنا عند استقراء تحليلها.

الـــرِّواية الجديـــدة هـــي فن العالم المضطرب، أوهي فن الزمن الأَصعب والمعطـــيات اللاإنسانيّة، تبدو فيه المشاكل والموت والدَّم والشر والزيف ... كلّها أمور بالجُملة، وكلّها على حساب الإنسان، بالرَّغم من أنه الصانع الأوّل لها، وهذا أرهص لولادة فنٍ جديد مغرق بالتأمل، ولكنّه حتى في تأمّله يبدو قلقاً فزعاً وينشر الانسجام ولكن هذا الانسجام مفقود وإيجاده أمرٌ بات من المستحيل، لذلك فإن كاتب الـــرِّواية "اللارواية" يلتمس الفن الصادق، وقد يشير إلى هذا أحياناً عندما يصرِّح بأنّ النص ليس واقعياً ولكنّه وليد مشوّه لمعطيات واقعية مختلّة.

لقـــد تقوَّضـــت القـــيم الإنسانية، وبدأنا نصطدم بحقائق هذا الخراب يومياً، ووسط هذا الدَّمار القيمي والرُّوحي تنبثق كلمات متمازجة بفوضى مدروسة لترسم

---

[1] ماضي، شكري، الرِّواية العربية في فلسطين والأردن في القرن العشرين، ص:٩٤.

خارطـــة متداخلة التضاريس لواقعٍ مؤلم، ويكون اضطرابها بعداً انعكاسياً لا يعدم المسحة الفنية في الرواية.

فـــإلى أي حدٍّ ظهر هذا الأمر في روايات أحمد الزّعبي؟ وكيف تجلّت عنده فوضـــى الواقع المرير؟ وما الأبعاد المضمونية في رواياته التي غلب عليها طابع الجـــدَّة والتجريب؟ وما سمات التجرّيب؟ وكيف استعمل التناص بشكلٍ لافت؟ وما البـــناء الســـردي المـــتوافر في رواياته؟ وما نقاط الاتصال والانفصال بين نمط رواياتـــه ونمط الرِّواية الكلاسّية؟ ولماذا العبث قضية أساسية في بعض الرِّوايات؟ وإلـــى أي مـــدى صوت الوجودية فيها؟ ... وأسئلة أخرى يسعى البحث للإجابة عنها.

الفصل الأول:

المحاور المضمونية في روايات أحمد الزعبي

١) المضامين الفكرية

لعلَّ تحليل روايات أحمد الزعبي لا يكتمل بمعطياته الأساسية، إن لم يتناول البحث القضايا الفكرية والمضمونية المبثوثة في رواياته، بل قد يكون الفكر في هذهِ الرَّوايات هو العمود الفقري الذي يستند إليه الهيكل الفني؛ فمن الواضح للقارئ بأن الرِّوايات غنية بأطروحاتها الفكرية ذات الأبعاد المتنوعة من مواقف فلسفية وبذور وجودية ومسيول عبثية، ورموز تجريدية تجسّد بعض الأفكار والمواقف في هذه الرِّوايات، وهي أبعاد فكرية متضافرة ومتجاورة ومكثفة في النصِّ الواحد.

والبحث سيطرق هذهِ القضايا، متناولاً إياها في إطارها الرِّوائي، ومفصّلاً أبعادها ووشائجها،ولا تتم هذهِ العملية إلا بعد استخلاص هذهِ القضايا من جلِّ الرِّوايات، مع إقامة بعض المقارنات واستبيان التقاطعات فيما بين الرِّواية والأخرى.

أ: الموقف الفلسفي

المواقف والشذرات الفلسفية ترتبط بالشخوص، وتنجم عن فكرها وتبدو الشخصيات مواقف بحدِّ ذاتها، تتحرك بحركة فكرها لا بحركة جسمها، على الأغلب، وهي فلسفات جدِّية لها دور فاعل منسجم وحركة الواقع، وفي أحيان أخرى هي فلسفات متصلة بالعبث، والعبث له دور سيأتي الحديث عنه.

وأولى وظائف الموقف الفلسفي هي البحث عن الحقيقة؛ وذلك بوساطة حركة فكرية دؤوب تنشط في وجدان الشخصيات، تظلّ من خلالها مضطربة وقلقة، ويبقى البحث غايتها، إمّا البحث عن قيمة مفقودة في المجتمع أو شخوص يمثلون قيمة ما لا غنى للجماعة عنها، تماماً مثل البحث عن أكرم القيسي في رواية (يحيي العظام وهي رميم).

أكرم القيسي له مواقف فلسفية تجلّت في الرِّواية، وهو يبدو كتلة من الأفكار المتحركة والمتغيّرة، إنّه شاب مثقف يتبنى الحماسة لوطنه وأمّته وقضاياه[١]، وتبدأ

---

[١] الزعبي، أحمد، يُحيي العظام وهي رميم، مؤسسة حمادة، اربد، ط١، ١٩٩٥، ص:٥.

الفلسفة تمتزج بمواقفه: " إنَّ اختلاف الآراء حولك يعني أنك لست حماراً؛ فكلُّ الناس متفقون على أنَّ الحمار لا يفكر" [1]، وهذا الموقف الفلسفي يبدو واضحاً لا يكتنفه شيءٌ من اللّبس أو الغموض؛ فهذا أكرم القيسي يقدِّم تبريراً لمتغيرات شتى تطرأ على فكره، إنّه يؤمن ببعض القيم تارة ومع الزَّمن قد يعاوده الشك فيها، المهم أن يحافظ على مسيرة حياته: ".. فحين استعرض تاريخ البشر وجَد أكرم أن شخصاً انتحر لأنه فشل في قصَّة حب .. وآخر لأنه خسرَ معركة بشرية ... وآخر لأنه خدع ... فرأى أن عليه ألا يعيد المأساة فلا ينتحر ولا يكفر ولا ييأس .. واقتنع .. أن عليه أن يواجه .."[2].

وتأخذ الفلسفة شكلاً من أشكال التنظير أو الخطابية في هذه الرِواية، بحيث نجد فيها تفسيراً أو تحليلاً ثقافياً أو اجتماعياً أو سياسياً " إنَّ جيلنا مرهق ومسكين، تجده كافراً ومؤمناً في وقتٍ واحد، تجده صارخاً وصامتاً، رافضاً وموافقاً، قوياً وضعيفاً، مثقفاً وجاهلاً، منجباً وعاقراً، شريفاً ومنحلاً في وقتٍ واحد .."[3].

والفلسفة أقيمت على مفارقة تبين حال هذا الجيل، إنّه مزعزع، تائه بين تضادات شتى، وأكرم القيسي يهتدي إلى هذهِ الفكرة فينطلق معبّراً عنها بشكل مباشر واضح للعيان.

وقد يضعف الموقف الفلسفي بنظرياته المتعدِّدة، ومثالياته ليتحوّل شيئاً فشيئاً إلى الواقع منصهراً فيه ومتصالحاً معه، وهذا ما جاء في كلام الراوي صديق أكرم القيسي " وفكرت كثيراً في مفاهيم أكرم وآرائه وتقلباته .. وتعليلاته فكانت نظرياً وعقلياً تعجبني كثيراً، ولكني كنتُ إذا شعرت بالجوع أو الإفلاس أو المرض ... أكفر بها، وأستخف بكل مفاهيمه وحججه وأبحث عن ثمن عشائي .. وأعود إلى الرأي التقليدي إنَّ الواقع شيء والنظرية شيء آخر"[4].

---

[1] المصدر السابق، ص:١٢.
[2] المصدر السابق، ص:١٦.
[3] المصدر السابق، ص:٧.
[4] المصدر السابق، ص:١٦.

وهـــي أحياناً فلسفة سلبية تعيش في فكر أكرم القيسي، على الرَّغم من أن فكره يرشَّح لقيادة الناس، وقد لا يستطيع القارئ التوفيق بين عرض النقاط السلبية فـــي فلسفة القيسي وبين ترشيحه لقيادة الجماهير؛ إلاّ إذا أسهم الجمهور نفسه في بناء شخصه من جديد بوعي متكامل يستطيع أن يقودهم إلى برّ الأمان.

وهـــذه الفلسفة السلبيّة نجدها في معرض حديث الرّاوي عن أكرم القيسي: " .. إنّـــه مـــن الصّعب على الإنسان أن يحقق كل ما يريده ولهذا فإنه كلما فاجأه الفشـــل يجـــد مـــبرراً له ثم يمضي، وحتى لو تصبح حياته سلسلة من الفشل فإن حلقات هذه السلسلة يمكن تبريرها استناداً إلى هذه الفكرة التي وجد اكرم فيها منفذاً في تبرير سقطاته وتراجعاته.."[1].

ب: الوجودية:

الإنســـان هو مدار الفلسفة ومحورها، وبخاصة عندما يتعلق الأمر بوجوده، بـــل لعـــلّ الوجود بأسره لا معنى له إلا بوجود هذا الإنسان، وهذا ما يُستَنتج من قضية الوجود في روايات أحمد الزعبي، الإنسان فيها الكائن الأوحد بوجوده وقلقه وبحثه.

ولعـــلّ الفلســـفة الوجوديـــة وظفت بشكل لافت للانتباه في روايات أحمد الزعبـــي، ومن جوهر القول أن نفرِّق بين الوجودية بمعطياتها النظرية التي قدّمها الفلاسفة الوجوديون وبين الوجود في الأعمال الرِّوائية، إنّه مسألة فلسفية بحتة في الشـــقِّ الأوّل، وهـــو مســـألة فنيّة أدبيّة منصهرة في روح العمل الأدبي في الشق الأخير، فأعمال "سارتر" –مثلاً– تختلف عن البنية الفلسفية الوجودية التي اعتنقها فكرياً، إننا أمام أعمال سارتر الفنية لا نَملك إلا النظر إليها من زاوية النقد الأدبي والتحليل الفني، وإن كان لتأثير الفلسفة الوجودية أثر واضح فيها.

والفلسفة الوجودية في أبسط مفاهيمها تركِّز على " أن الإنسان في واقعه هو مشروع يعيش بذاته ولذاته"[2]، أو هي " الحقيقة الأنا ... من غيري يثبت وجودي؟

---

[1] المصدر السابق، ص:٣١.

[2] حفني، عبد المنعم ، معنى الوجودية: دراسة مستقاة من أعلام الفلسفة الوجودية، مكتبة الحياة-بيروت، ص: ٥١، وهو رأي يعزى لسارتر.

مـــن سواي يدرك علاقة الأشياء ببعضها؟ من غير الإنسان –عقل الكون– يحس بامتداد كون الوجود"[١].

ولقـــد انعكست الفلسفة الوجودية على الأدب لتظهر لدينا مدرسة وجودية، تـــزعمها جـــان بول سارتر (J.Paule Sartre) في فرنسا، وابتدأها بعمله الأدبي "الغثيان" عام ١٩٣٨، والفكرة السارترية تدور حول: أن الوجود في الرِّواية –غير الوجوديّـــة– يختلف عن وجودنا؛ فالرِّواية الوجوديّة هي الصورة الحقيقية للوجود، دون أي تجمـــيل أو فـــن، وقـــد ارتـــأى أن يســـمي الرِّواية الجديدة برواية ضد الرِّواية[٢].

ومـــن نـــافل القـــول أن يُذكر لسارتر وغيره من أمثال لويس لافيل، أنهم أصحاب وجوديّة تنفي وجود الخالق: " وإذا كان الله غير موجود، ولا شيء يثبت وجوده .. فنحن مرغمون أن نكون أحراراً.."[٣] ، هكذا أطلقها فكر هذا الرَّجل في وجوديـــته ، علـــى أنـــه يختلف مع بعض الوجوديين الآخرين من مثل الوجوديين المســـيحيين الذين يتبلور الفكر الوجودي عندهم في (وجود الخالق–الربّ– يكون بالتجسيد)؛ فالوجود عندهم ليس وجوداً تجريدياً إنما تجسيدي[٤].

علـــى أي حـــالٍ فقد تأثر كتاب الرِّواية الجديدة في العالم العربي بالمدرسة الوجودية، فاتضح في أعمالهم الشكل القلق للإنسان في بحثه عن نفسه وإبحاره في خضمِّ وجوده باحثاً عن قيم ونجاحات بات العالم من حوله يستلبها ويحطمها، ولعلَّ القلـــق الوجودي عند الرِّوائي العربي أصبح أقوى من الفلسفة الوجودية التي تأثر بها.

وقد يكون الكاتب أحمد الزعبي من الكتاب العرب الذين هجس بهم هاجس الوجودية، وتأثروا بسارتر إلى حدٍّ ما، فتوزعت في رواياته إشارات وجودية لا بد من الوقوف عليها.

---

[١] محمود، فايز، الحقيقة: بحث في الوجود،ط٢، ١٩٨٩م، المطابع النموذجيّة، عمان-الأردن،ص : ٤٢ .
[٢] مرتاض، عبد الملك، في نظرية الرِّواية، عالم المعرفة، الكويت،ط١، ١٩٩٨م، ص:٧٤.
[٣] حفني، عبد المنعم، معنى الوجودية، مرجع سابق، ص:٥٢.
[٤] المرجع السابق، ص:٦٦.

والموقــف الوجــودي الواضح في جلِّ روايات أحمد الزعبي أنها أصوات لإنســان (الشخصــيات/ قضــايا) يعيش مشاكله بتفاصيلها، ويفكر ويقلق ويبحث، والموقــف الوجــودي يتلخص في تفكير الشخوص وما ينجم عن هذا التفكير من مواقــف فلســفية، هو عالم فكري مقام في عقول الأفراد، أفكار تتوارد من أفكار وتتباين وتتقاطع وتفترق وتصعد وتنحدر، غير أنها لا تعدو كونها أفكاراً متضاربة قلقة تذكرنا بالقاعدة الوجودية: (أنا أفكر إذن أنا موجود).

إن شــاكر بلعناته وفارس بنعاسه والوجوه الخمسة القلقة، وكذلك أمير قبل إعدامه وأكرم القيسي قبل انبعاثه ... هم مجموعة من القضايا والمواقف الفلسفية، وهم يمثلون القلق الوجودي العام، غير أن الحس الجمعي متوحّد مع الفردية (الأنا) في بعض الأحيان.

فهــذا أكرم القيسي ينطلق في تداعيات وجودية تتلاطم في فكره " لم تعجبه فكــرة أن يسلِّم الإنسان نفسه وحياته إلى طائرة ... إنّه إذن يسلّم نفسه كثيراً إلى أشياء تقوده وتتحكم بمصيره .. وهذا .. كله يعني أن عمره كاملاً ربما كان زوبعة فــي فــنجان"[1]، وباســتطاعة المرء أن يلحظ في هذه التداعيات قلقاً حول وجود الإنســان وماهيته، إذ كيف يمكن أن تسلَّم حياته بكاملها إلى آلة غبيّة جامدة لتتحكم بهــا؟ كيف يكون قائداً ومَقُوْداً في الوقت نفسه! إن هذا الإنسان-إذن- في مشكلة وجوديّة قد لا يَجدُ لها حلاً.

أمّــا شــاكر فــي لعناته فيبدو أن حياته كلّها هي لعنة، وهذا الأمر له بُعد وجــودي وتمــرُّد من نوعٍ يقيم علاقات (ملعونة) مع المحيط حوله، بل إنّه تمرُّد الذات على الذات إذ تشعر أنها عنصر من (الماحول)، فشاكر الذي لم يكن شاكراً أبــداً، يثور على التوزيع الطبقي الذي رتّب عالمه أو حكم على عالمه بالفوضى، والفوضــى عامّــة حتى في أفكار شاكر وأحلامه، فقد فشلت العلاقات الاجتماعية السائدة بين الطبقات من إقامة حدود لا يمكن تعدّيها؛ فهناك مسارب وطرقات كان أفراد من الطوابق (الأول والثاني والثالث) يتعدّونها ليحدث الاختلاط بينهم.

---

[1] الزعبي، أحمد، يحيي العظام وهي رميم: ٤٠.

هــذا الــتمرُّد الوجودي-إذا صحَّ التعبير- هو مدار اللّعنات، ولعلَّه أساس مقدّمات الحقد التي ارتأى أحمد الزعبي أن يظهر منها المقدّمة الثانية: لعنات شاكر والمقدّمــة الثالثة: نعاس فارس، في حين غيّب المقدمة الأولى والأساس لهذا الحقد المــتراكم، فهــل تكون الحقد الأوّل على الوجود الإنساني وعلى انبعاث الحياة في وجودية الإنسان.

" قبل قليل مات الشقي الأكبر عن أربع وسبعين سنة، سار بقدميه إلى القبر بعد أن خلعَ حذاءه الوجودي وتركه خارج حفرته دخل بهدوء إلى ضريحه وأهال علــى نفسه التراب ورقَد في ظلمته إلى الأبد"[1]. في هذا الهاجس الذي يتوالد في فكــر شــاكر الرَّاوي بالإمكان أن يُستدل على أن الرَّجل الميت الذي خلع حذاءه الوجــودي مــا هو إلا جان بول سارتر، وبخاصة أنه مات عن عمرٍ يناهز أربعةً وسبعين عاماً، وهو رائد المدرسة الوجودية كما أشار البحث سابقاً.

وشخصــية سارتر الوجودية تحضر في روايات أحمد الزّعبي كما تحضر شخصــيات تاريخية وفكرية وأسطورية أخرى، لكن حضور هذا الرَّمز الوجودي (سارتر) يقترن بأسئلة تــنجم عن شاكر، الذي يبدو لأول وهلة أنه وجد ضالته في بعــض المواقف الفلسفية لكنه ما ينفك يقف منها موقف الساخر، اللاعن والساخط على كلِّ شيء: " .. فما الذي أخذه ابن الأربعة وسبعين عاماً من غثيانه أو جدرانه أو ذباباته وحتى عدمياته"[2].

وهذه إشارة إلى الأعمال الوجودية لسارتر وهي: الغثيان والجدار والذباب.

وفــي ســيل الهواجــس الشــتى واللعنات الكثيرة يعود شاكر ليلعن حتى الفلاسفة، ويخرجهم من إيمانياته وقناعاته، ويكشف لنا عن أنه شاكر اللاعن فقط، هذه هي فلسفته الوحيدة، فهو لا يرى حوله سوى الفراغ المطبق والصمت المطبق والأفكــار المتهاوية في العالم كما هي متهاوية في رأسه وأحلامه المتعبة " قاومت الجسد المتناثر والحلم الممزَّق، ووقفتُ مترنّحاً على قدمي، لا أحد أمامي، لا شيء حولــي فــراغ مطبق، صمت مطبق، لو كنتُ أفلاطونياً لأغلقت على نفسي باب

---

[1] الزعبي، أحمد، لعنات شاكر، دار الأمل-اربد، ط١، ١٩٨٦م، ص:٥٢.
[2] المصدر السابق، ص:٥٥.

مدينتي وجلست أرقب زرقة السماء، لو أني كنتُ سارترياً لأعطيتُ القضية تفسيراً جدلـياً أو وجوديـاً..."[١] ، وشـاكر لا يجد الحقيقة إلا في شيءٍ واحد هو البحث عنها، فالبحث عن الحقيقة هو الفلسفة الأولى والأخيرة بالرَّغم من الجدل القائم في ذهـنه بين فلسفات ومواقف شتى "..ولكنني أُسطورة إغريقية تموت بأرض وتنبت بأخـرى، بـدوي يـرحل إلى المطر والعشب، بحار يقرِّر مصيره حجمُ الموجة التالية.."[٢] ثم تنحدر إلى رأس شاكر لعنة أُخرى حتى تستحيل الفلسفة التي توصل إليها سابقاً إلى (لا حقيقة) و (لا جدوى) فيعاوده التخبط الوجودي ليقرر ".. أنا لا أخشى الحقيقة وأنا كذلك لا أبحث عنها، فهي هنا وهناك واضحة ساطعة لا تحتاج إلـى بحـث، ولكنـنا نجدها حين نريد ونتعامى عنها حين نريد، فإنَّ الحقيقة مثل الشمس إذا أردنا وإنها مثل الدور الثالث إذا لم نُرِد."[٣]

ويستمر الموقف الفلسفي مادّاً علاقاته وامتدادته في الرِّوايات، فهذا الأستاذ فـارس الـذي يـبدو صـاحياً على الدَّوام نتيجة قلقه على مصائر الناس والعائلة والـتاريخ والواقع السياسي والقومي... الخ. " إنّه يستغرب كيف هذا الشعب ليس نعسـان. كلهـم يـتكلمون بحـرارة وحـيويّة ومثاليَّة أيضاً. لقد ناموا وتركوني صـاحياً"[٤]. وهـنا كـان اختـيار اللّفظ موائماً للمعنى، فلم يكن مستيقظاً، تركوه صاحياً، والصّحوة تعني مزيداً من التفكير والمتابعة والاهتمام بالوجود والمصائر، فهـو إذا سمع سيّارة إسعاف فوراً يتابعها ويشارك مع فريق الإنقاذ، إنّه دائم القلق علـى وجود من حوله، وهو قلق في محلّه يحكم عليه بصحوة دائمة حتى النهاية، بالرَّغم من نعاسه الشديد.

أما رواية " قبل الإعدام" فقد أُقيمت على فرد بعينه، فأمير الرَّاعي فشل في تغيـير مشـيته تماماً كما فشل الغراب الذي حاول تقليد مشية الحمامة ففشل بذلك وفشل أيضاً بالعودة إلى مشيته، لأنه نسيها، وبذلك ضاع بين المشيتين.[٥]

---

[١] المصدر السابق، ص:٦١.
[٢] المصدر السابق، ص: ٦٢.
[٣] المصدر السابق، ص: ٦٢.
[٤] الزعبي، أحمد، نعاس فارس، دار الأمل-إربد، ص: ١٠٧.
[٥] الزعبي، أحمد، قبل الإعدام، مكتبة الكتاني-إربد، ١٩٩٠، ص:٧.

ولعــلَّ أمــير الرَّاعي لا يتقن إلا مشية واحدة -موقف واحد-، هي مشية وجــوده فقــط ولكــنه وجودٌ بتراكمات جماعية، لأن أمير الرَّاعي هو فرد ضمن جماعــة، لكنها جماعة لا تبدو منسجمة معه أو ربما هو لا يبدو منسجماً معها، إنّه يعــيش في قوقعة وجوده ".. أنت مجتمع بصورة فرد.. أنت ألف بصورة واحد.. أوّل الغيث قطرة..بائع الصنوبر أول من يصادفك.."[1]

وربمــا كــان أمير الرَّاعي قبل إعدامه أو قبل ثورته يحاول الانسجام مع مــا حوله، وربما بذل طاقة في سبيل أن يهادِن مَن حوله، وفعلاً قام بتقليد مشيتهم ومســلكهم في الحياة، غير أنه في النهاية أُتّهم بالإساءة إلى الشهادة التقديرية التي تســلمّها مــن المدرســة، وكذلك بالمشاركة في مظاهرة طالبيّة، وأنّه ضيّق على الآخريــن بالتدخل في خصوصياتهم وتسجيل صخبهم في الاحتفال الذي أقامه يوم ميلاده، وأنّه أحرق-من عشرين عاماً-محلّاً لبيع الصنوبر والعطور..وتهمة إغراق امرأة في البحر.. وكثير من التُّهم التي وجهتها المحكمة إلى أمير الرَّاعي.[2]

وبالطبع فإن التهم الموجهة إلى أمير الرّاعي توجب عليه الإعدام، لكنَّه قبل أن يتلقّى مصيره قرر أن ينتقم لوجوده، ولا سبيل إلا المواجهة الفردية وفي ظرف ســاعة انطلق خلالها أمير الرّاعي فارّاً من الإعدام، وبدأ بالانتقام من كلِّ الحمائم المزيفة التي تبدو لأوّل وهلة رشيقة وجذّابة إلا أن مسلكها كان الخطأ والزيف.

لقــد مــارس أمــير الرَّاعي فلسفة مفادها: (الخطأ يدرأ الخطأ) وهو بذلك تغاضــى عن حق جماهيري كان يمكن أن يتساعد لنيله مع الجماعة بدل أن يعتمد على وجوده الفردي. وكان من الممكن إيضاح أخطاء الآخرين وطغيانهم بوساطة مــرافعة يــترافعها ضِــدَّهم، ولكنّه بحسب (الموقف الوجودي) تحرّر في اختياره واستقلَّ عن الجماعة التي ربما كانت تنتظر طاقة تحريكيّة تساعدها على النهوض، ولعــل عــبارة النهاية التي اختتم بها الكاتب رواية(قبل الإعدام): ".. ولم يعد أي شيء إلى طبيعته"[3] لعلها لا تكفي ولا تخرج النصّ من أجواء الفرديّة إلى أجواء التطلعات الجماهيرية الطامحة إلى الخلاص والعدل.

---

[1] المصدر السابق، ص:٥٥.
[2] المصدر السابق، ص: ٥١-٥٢.
[3] المصدر السابق، ص:٦٤.

ويبقى الإنسان هو القضية، في رواية أحمد الزعبي، وفي (وجوه قلقة) تبرز الإشـــارات الوجوديـــة بشكلٍ واضح من الرّوايات الأخرى، فكل وجه يقابل وجهه بالمـــرآة والمرآة ليست إلاّ (الذات)، وهي ذات مهشمة متناثرة تبحث عن وجودها المتعـــثر ".. حدق وجه شاحب بالمرآة ثم صمت. هذا الشكل الآدمي الذي ينتصب في المرآة العريضة أمامك مَن يكون؟ الحزن والشحوب والإحساس بالغثيان ينبعث من هذا الوجه الغريب"[١]

وعـــوّاد مـــثل غـــيره من الوجوه في الرّواية يسائل ذاته، والمساءَلة للذات توشـــك أن تكون قاعدة فلسفيّة مهمّة في الفلسفة الوجوديّة، " الإنسان مسؤول عن تحقيق ماهيته، فهو مشروع يعيش بذاته ولذاته إنّه ما شرع أن يكون لا ما أراد أن يكـــون، فقد يريد الإنسان ولكنه لا يحقق ما يريد. فإذا حقق ما يريد فقد شرع في خلـــق نفسه وتكوين ماهيته، وهو مقابل هذا مسؤول أمام نفسه والجميع، واختياره المسؤول هو الذي يجعل الإنسان فريسة لقلق شديد وكآبة عميقة.."[٢]

وقـــد يكـــون اسم القلق الأوّل (الوجه) عوّاد، من صيغة المبالغة في العَود للهموم والانعكاسات المكتئبة، فكل المشاهد التي مرّت على هذا الوجه الكئيب تعود إلـــيه فـــي لحظـــة المواجهـــة مع الذات، ولحظة المساءَلة التي تستدعي هلوساتٍ واسترجاعات تتراوح بين الزمن الماضي والحاضر.

عـــوّاد يتأرجح بين الحاضر والماضي، ويعود إلى الطفولة، التي رمز إليها بالطفل الميّت، وعاد ليستشعر في هلوساته ذلك السؤال الوجودي الكبير الذي دوّى فـــي رأسه عندما مات صديق له نتيجة لدغة عقرب: "لا يدرك لماذا يموت كما لا يدرك لماذا يحيا"[٣].

وتقـــدّم الصفحات الأولى من الرّواية مزيداً من القلق الذي يهجم على وجه عـــوّاد- واختـــيار الوجه للتركيز على المواجهة والمساءَلة-، والقلق يتخذ أشكالاً وصـــوراً وشخوصـــاً لا يظهـــرون إلا فكرة يقدّمها الكاتب ممتزجة في تداعيات

---

[١] الزعبي، أحمد، وجوه قلقة، ١٩٩٠، ط١، مكتبة الكتاني- إربد، ص: ٧.

[٢] حفني، عبد المنعم، معنى الوجودية، ص: ٥١، النص لسارتر. والفكرة وردت عند لويس لافيل أيضاً في كتابه (الوجود والعدم).

[٣] الزعبي ،أحمد،لعنات شاكر، ص: ٩.

(عوّاد)، إنّه يبدو قلقاً مركّباً ومتراكماً يعكس الحضور الإشاري للفلسفة الوجودية. وفي محاولة لتفكيك هذا القلق نجده في تركيبه التالي:

مســـاءلة للذات مع شحوب معنوي وطفولة معذّبة قلقة وقهر أُسري مرض وموت ومطاردات وسفر وهروب وضياع.

وهـــذهِ الـــرِّواية من عنوانها تكشف عن أنه ثمة علاقة بالفلسفة الوجودية، وربمـــا ترتبط إلى حدٍّ ما بفلسفة لويس لافيل(*) "القلق لا ينفصل عن الوجود الذي يجـــب أن يمنحـــنا إياه كل فعل من أفعالنا، ولكن هذا القلق ليس شيئاً أكثر من أنه تعبير عن التوتر الأقصى للأمل".(١)

وتجـــدر الإشـــارة إلى أن كثافة الأفكار في روايات أحمد الزعبي السابقة، تؤشـــر على علامة واضحة في الفلسفة الوجوديّة، فالعالم الحقيقي عند الوجوديين هو عالم الأفكار ولا عالم الأشياء الجزئية.(٢)

ولعـــل هـــذا ســـبب كثافة الأفكار في روايات أحمد الزعبي، في حين أن الوصف الجزئي للعالم المحسوس والأبعاد الحسية شبه غائب.

٣- العبث:

ينشـــأ العبـــث نتيجةَ متغيرات طارئة على الواقع، وهي متغيرات صاخبة وعنيفة، فرضت نوعاً من القلقلة الفكرية في أذهان المبدعين، وعملت على خلخلة بعـــض المعايير لديهم، مما أدى بدوره إلى ظهور جيل جديد في الثلاثينيات واكب نشوء نوع جديد من الأدب ظهر في فرنسا لأوّل مرّة، وكان هذا الأدب أقل التزاماً بالقيم المعيارية، وأكثر اتساماً بالقيم المطلقة، ولعله بدأ بالمذهب السوريالي، الذي يعـــدُّ ردَّ فعلٍ يهدف إلى إلغاء الواقع . ويذكر من هؤلاء "البيركامو" الذي يُعدُّ من جيل ١٩١٣ الذين عاصروا حطام الدَّعاوى الإنسانيّة في إثر الحروب المدمِّرة التي راح ضحيتها عشرات الملايين من البشر.(٣)

(*)لويس لافيل هو الذي وضع المعطيات الأساسية للنظرية الوجوديّة والتي تبناها سارتر من بعده.

(١) حفني، عبد المنعم، معنى الوجودية، ص:٨٦.

(٢)المرجع السابق، ص: ٨٨.

(٣)كروكشانك، جون، ألبيركامو وأدب التمرّد، ترجمة: جلال العشري، بيروت، ١٩٧٠، ص: ١٥.

ويكـــون اللّجوء إلى العبث في ظلِّ المعاناة الشديدة من وطأة الواقع، حيث يلفـــي الفنان أدوات الكتابة العاديّة أو الفن العادي غير قادرة على استيعاب الحالة الحـــادة التي ينوي التعبير عنها، فيلجأ إلى قلب المعايير وتغيير الوقائع وإن وصل به الأمر إلى إضفاء روح الغرائبية أو اللّامعقول على عمله الإبداعي.

والعبـــث عند (كامو) هو انعدام التوافق أو الانسجام بين حاجة الذّهن إلى الترابط المنطقي وبين انعدام المنطق في تركيب العالم، الأمر الذي يكابده الذهن.[١]

وعبارة (كامو) التالية عن هذا النوع الفلسفي في الكتابة يوضح أبعاد ماهية العبث "بودِّي لو تخلصت من الكتابة في موضوعات المواقف الحادّة أو المتطرّفة، فقـــد كنت أطمح وأنا غلام إلى كتابة قصّة عن رجلٍ سعيد"[٢] وقد يكون هذا تماماً ما حدث مع أحمد الزّعبي.

فـــي غضـــون القلاقل العالمية، وتحت أنقاض القيم المتهاوية ، وجَد أحمد الزعبـــي أن العبث قد يكون أداة مناسبة للتعبير عن عوالم الإنسان العميقة، وعن الصراع الذي يحيط به من الجهات كلِّها.

فـــإذا كانت الفلسفة في روايات أحمد الزعبي تعنى -كما هي دائماً- بتفسير المعـــرفة تفســـيراً عقلياً، فإنّ العبث في رواياته يقتضي بالضرورة تفسير الموقف الرِّوائي أو الشرائح الفكرية لدى الشخوص تفسيراً عبثياً، يجعل من الأهميّة بمكان أن يعمل الفكر (فكر القارئ) بهذا العبث، لعله يستخلص معنى (المعقول) المتواري خلـــف اللامعقـــول، والذي يؤدي دوراً فاعلاً في جو النص وفي اكتشاف الرؤية المبثوثة فيه.

علـــى أن العبث لا يقصد من أجل العبث نفسه! أي أنه لا يقصد بحدِّ ذاته؛ إنّـــه رؤية للعالم والإنسان والعلاقات الممتدّة بين هذين الطّرفين المهمين للغاية في معادلـــة الحياة، إنّه نوع من الكشف عن حَّدة المشكلة والمعاناة إذ تصل إلى الحافّة أو الأوج فـــلا يـــبقى لها حد أو جدار يمنعها من السقوط في الضدّ؛ فالحزن مثلاً عندما يتفجّر في النفس يصل بصاحبه إلى حالة ضحك من نوع هستيري قد يكون

---

(١) المرجع السابق، ص:٥٨.

(٢) المرجع السابق، ص:١٠.

الجـــنون بعيـــنه، وكذا الفرح قد يأخذ بكليّات الإنسان ويطغى في وجدانه إلى أن يصـــل بـــه حدَّ الحزن –النقيض– فيبكي، ولعلّ الأمر يتكرر بصورة مشابهة في التعبـــير الأدبي عن الواقع المعيش بكلِّ ما يحتمل من تناقضات ومفارقات ووقائع كونية وبشرية، حينئذٍ لا تَبقى الحال سويةً، وهذهِ الحال تتطلبّ تعبيراً (لا سوياً) – إن صحّ التعبير– كي يستوعبها ويعبِّر عنها.

وإنّ تأمّل العبث بنظرةٍ ثاقبة قد يعدُّ مخرجاً جزئياً، لأنه سوف يقتضي نوعاً من البصيرة بمقدار ما يتضمن نوعاً من البراءة، الأمر الذي يجعل من الحياة أكثر قابليّة إلى أن تعاش وإن لم يجعلها أكثر قابلية لأن تعقل[1].

وممـــا لا شـــك فـــيه أنّه على الرَّغم من أن الشيء الموجود قد يفصح عن العبث ويسوغه، فإنّ العبث نفسه ليس شيئاً موجوداً، ويؤكد (البيركامو) "إنَّ العبث مـــا هو إلا علاقة، علاقة انعدام التوافق بين الفرد من ناحية وبين العالم من ناحية أخـــرى، فليس هو شيئاً قائماً بذاته بل هو تقابل شيئين آخرين غير العبث نفسه .. هما: الوجود من ناحية والعقل الفردي من ناحية أخرى"[2].

وقـــد يتكون من الإيضاح السابق علاقة تماس بين الفكر الوجودي والعبث؛ إذ يشرع الإنسان بالتساؤل عن جدوى حياته أو (لا جدواها)، وعن الهدف المتحقق مـــنها، إنـــه أشبه ما يكون بالباحث الذي لا يجد، أو بالتلميذ المجدّ الذي لسببٍ أو لآخـــر لا يحصـــل على نتيجة جيدة، وبالتالي لا يبقى بعد ذلك إلا فسحة السخرية ومســـاحة العبث .. وهي في النهاية انعكاس عن سؤال في الإنسان يسائل به ذاته عن جدوى وجوده.

والإحساس بالعبث ينشأ من طرائق يمكن إجمالها فيما يلي[3]:

– الطبيعة الآلية لحياة عديد من الأفراد؛ مما يجعل أحدهم يتساءل عن قيمة وجوده وعن الغاية من هذا الوجود.

– الإحســـاس الحاد بمرور الزَّمن، واعتباره عنصراً مدمِّراً، والموت الحتمي هو النهاية.

---

(١) كروكشانك، جون، ألبيركامو وأدب التمرُّد، ص: (٦٠، ٦٣)

(٢) المرجع السابق، ص:٧٣.

(٣) المرجع السابق، ص:٧٧.

- الإحساس بالانعزال في عالمٍ مغترب يشعر به الناس بدرجات متفاوتة.

وفي محاولة لقراءة العبث في روايات أحمد الزعبي، قد يجد المرء مواضع متعددّة تجعل من الممكن أن تُعد قضية فكرية شغلت ذهن الكاتب وانعكست على تجربته في النصّ.

إنَّ (أمير الرَّاعي) عندما يقرر الانتحار فإنّه يقرر في الوقت نفسه (اللاجدوى) من حياته، ولعله يثبت وجوده من خلال نفيه!، كما يقول (كامو): " الانتحار هو إثبات إيجابي؛ إنّه ينطوي على نوع من نشدان القيمة، فليس هو إلغاء لكل ما هو موجود"[1].

ولكن السؤال الذي يمكن أن يُطرح هنا: ما الجدوى من الإثبات الإيجابي بالفعل السلبي وهو الانتحار!؟ على أنّ أمير الرَّاعي لم ينتحر بالضبط، ولكنه شارك بطريقة أو بأخرى في إعدام نفسه عندما قرر الانطلاق في أزقة المدينة، وهذا التعقيد في ما صار إليه يبدو شبيهاً بمعاقبة يستحقها إذ أظهر مهادنة ورضى عن مجموعة من الأخطاء التي تدور حوله، وبعد رحلة طويلة في الحياة امتدت خمسين عاماً انتهت بتحقيق هدفٍ واحد هو الانتقام السلبي دون محاولة سابقة للتغيير، والمفارقة العبثية واضحة؛ إمّا مصالحة تامة مع (الآخر) وإمّا قتل انتقامي، والمتلقي كان ينتظر جدلاً أطول بين الصحيح والخطأ، يسفر عن تجليات أوسع من النتيجة المختصرة بكلماتها المعدودة: " ولم يعد أي شيء إلى طبيعته"[2].

أمّا حياة أمير الرّاعي قبل إعدامه، فهي إعدام من نوعٍ ثانٍ، لقد أُعدم بالأوّل إذ ظن أنه من حقّه الاحتفال بالميلاد ثم بالزواج ثم بالشهادة الفخرية، واحتفاله الحقيقي كان في الشوارع التي انفلت بها يطلق رصاصه كيفما اتفق على أعدائه، كانت احتفالاته السابقة نوعاً من العبث، وكان يشعر بهذهِ العبثية " أين أوزّع كل هذا الفرح .. إحتفالٌ بهيج بعيد ميلادي .. وزواج ناجح في الخمسين وشهادة تقديرية في الحادية والخمسين .. والحبل على الجرار .. هذا والله كثير يا أمير،

---

[1] كرونشانك، جون: البيركامو وأدب التمرّد، ترجمة: جلال العشري، ص:٧٧.
[2] الزعبي،أحمد،قبل الإعدام، ص:٦٤.

كـيف غـاب طـريق البهجة عنك لنصف قرن ... هاهي الدنيا تفتح لك أبوابها وشـبابيكها ودهاليزها ... وأفواهها!!"[١]، وبالطبع هناك فرق بين أن تبتسم الدنيا وبيـن أن تفـتح أفواهـا! وهو فرق يحدِّده العبث من وراء هذا الفرح، إنّه فرح موقوت بالحزن، وسرور يجثم على براكين من القهر الموشك على الانفجار.

والعبـث يـتوزّع علـى مستويين في رواية أحمد الزعبي، مستوى اللغة (السـرد) وهـو أمـر يتعلق باختيار الكاتب نفسه، ومستوى تداعيات الشخوص والطـريقة العبثـية التـي يفكرون وينتقلون بها في النص، ومثال الأوّل أن أحمد الزعبـي يعمد إلى السخرية من العبارة التقليديّة –أحياناً– " لا بأس يا أمير بحفلة عيد ميلاد .. ولا بأس أيضاً بحفلة زواج .. إنك على غير ما يرام يا أمير.."[٢] ، فقـد عمد إلى تغيير العبارة المتداولة بين الناس: (على خير ما يرام) إلى غير ما يـرام، وهي عبارة –بالمناسبة– متوافقة مع حال أمير الرّاعي؛ فكأن الفرح حالة غير متناسبة، وحياته بدأت تعج بمفارقات من المعقول أن يعبَّر عنها بعبارات فيها شيء من العبث.

أَمّـا المستوى الثاني فلعلَّ عامر في الوجه الثاني من رواية "وجوه قلقة " – يمثّل هذهِ الحالة بعبثيته وطريقة انفعاله والمواقف التي يعيشها؛ فهو قد يضحك في مواقـف يُناسـبها الحزن، وقد يحزن في أوقات تقتضي الفرح: " خدشت قهقهته المـرتفعة وقار الحاضرين، ورمقته الأعين بحقد وغضب واحتقار"[٣] ، وبالطبع فـإن عامراً بالحقيقة كان قاصداً هذا العبث، أن يضحك في جنازة مريم التي قتلها صـالح، وضـحكته تفجرت منه إذ رأى القاتل (صالح) يمثِّل دور الحزين الباكي على أُم عايد (مريم)، وهذا الشيء تكشف عنه الرِّواية لاحقاً[٤].

وهناك إِشارة في النصّ تؤكِّد حالة العبث التي يعيشها عامر، إِذ بعدما خرج مـن العـزاء وقـد تصادم مع القوم "توقف عند مكتبة المدرسة وأَعاد كتاباً لـ "كامو" واستعار كتاباً آخر عن أَبي العلاء المعرِّي.."[٥] .

---

(١) المصدر السابق، ص:٤١.
(٢) المصدر السابق، ص:١٤.
(٣) الزعبي،أحمد،وجوه قلقة، ص: ٣١.
(٤) المصدر السابق، ص:٨٧.
(٥) المصدر السابق: ٣٢.

أمّـــا كـــتاب "كـــامو" فمضمونه لا يخلو من العبث، وربما قصد الكاتب أن يســـتوقف القـــارئ عند شخصيّة عامر أو (قضية) عامر، معلناً بشكلٍ مباشر أنها العبث، ولكنّه من نوعٍ مدروس، ينسجم والقلق الذي يعانيه هذا الوجه، ويتوافق مع دور المواجهـــة الـــذي يمثله ضد (صالح) وهو (الآخر) الذي يحمل اسماً مناقضاً للقضية التي يمثلها، شأن معظم الأسماء التي يقع اختيار الكاتب عليها.(*)

ومـــن صفات هذهِ القضية التي تسّمى (عامر) أنها لا تهتم بمِن ترافق، "ولا يُشـــترط أن تكـــون أواصـــر مودَّة أو لقاء فكري أو اتفاق ديني إلى غير ذلك من الأُمور التي تبنى عليها علاقات الناس. فقد ينضم إلى جماعةٍ لا يعرف أفرادها إلا من بعيد،. وقد يصطحب في سيره أبله أو مجنوناً أو ضالاً ويحادثه دون ملل.."(١)

أمـــا في رواية (صم بكم عمي) فإن العبث هو الفكرة المحورية التي تدور حولهـــا الأحـــداث، وهـــي تبدأ بقطع يد السارق، ولكنَّه تَعوّد على القيام بأعماله بوســـاطة يـــده الثانية، وبعد ذلك أُطلق العنان لتفكيره، فوجد أنّه قد يخسر رجليه فاعـــتاد أن يحيا حياة المشلولين، ليضمن تعايشه مع النتيجة، ثم تدرّب على الحياة دون اســـتعمال حاسّـــة البصر، واستمر في تدريباته تحسُّباً لفقدان السمع والكلام فاعـــتاد الصمم والخَرَس، والأمر لم يقتصر على هذهِ الاحتياطات إنما تعدّاها إلى تحّســـبه لفقدان أهله وبخاصة والدته، فقرر أن ينساها حتى لا يتعرَّض لألم فقدانها كما تعرَّض لذلك حين فقد أباه.(٢)

واســـتمرت الحالة العبثية هذهِ حتى حاول هذا الموظف أن يعود إلى سابق عهـــده ليستعمل حواسَّه التي عطّلها، إلا أنه لم يستطع، لقد فقد وظائفها مع الزَّمن، أما الشيء الوحيد الذي لم يفقده هذا الموظف هو عمله، واستمر في الصُعود بسلمّ الترقـــيات إلـــى أن وصـــل الوزارة: " العجيب في الأمر أنني وأنا في هذهِ الحالة المقيتة... وأنا ميّت حيّ وأنا كهؤلاء القوم الذين هم صم بكم عمي.. جاءني نبأ لم أســـتغربه بســـبب تاريخـــي الحافل العريض يقول: "أنني قد رشحت لوزارة هامة كخطـــوة نحـــو رئاســـة الـــوزراء الأمـــر الـــذي سيمهد لي الطريق نحو آفاق

(*) تفصيل دلالات الأسماء سيأتي في التحليل الفني.

(١) الزعبي،أحمد،وجوه قلقة: ٤٤.

(٢) الزعبي، أحمد، صم بكم عمي، مكتبة الكتاني، إربد، ط١، ١٩٩٠م، ص:٤١ وما بعدها.

أخرى..عندها فقط تبخرّت مخاوفي وخفَّ قلقي وأدركت أن قراري لم يكن خاطئاً وأن تجاربي.. قد تكللت بالنجاح المذهِل".[١]

والعبث في هذهِ الرَّواية ظهر بمستواه الأوّل من خلال الهدف الذي أراده الكاتب، لقد كان يرسم للنهاية من أول سطرٍ في البداية " أقيم عليَّ الحد بقطع اليد"[٢] هذا الحدّ لا يقام إلا على السارِق، ثم تأتي الأحداث ليتدرّب هذا السارق على كيفية التعايش مع الوظيفة الحسّاسة والمرموقة التي اختارها له الكاتب.

والمستوى الثاني الخاص بالشخصية فهو الغاية اللامعقولة وغير المتوقعة التي يضعها (الموظف) في تصوّره ويسخرّ لها تدريباته. وهي تدريبات ليست فقط غير متوقعة إنما غير واقعية في الوقت نفسه. غير أن الغايتين العبثيتين القائمتين في تصوّر الكاتب من جهة وبأفعال الشخصية من جهةٍ ثانية تخدمان الفكرة المحورّية للرواية، وتمهدان للعنصر الفجائي في نهايتها.

في حين بنى أحمد الزعبي روايته (صم بكم عمي) على العبث بصورة واضحة فإن روايته (يحيي العظام وهي رميم) أخذت بخيوط قليلة إلى حدٍّ ما من الفلسفة العبثيَّة، وهي بالقياس إلى الموقف الرَّمزي التي قامت عليه الرِّواية-تعدُّ قليلة إلى حدٍّ كبير.

بالرَّغم من التقسيمات التي وضعها الكاتب في روايته يحيي العظام وهي رميم إلا أن الترابط والانسجام غائبان عن هذهِ الرِّواية، وهو أمر قد يصادفنا في رواياته كلّها ما عدا (وراء الضبع) و (صم بكم عمي) و(العُنَّة) و (اختفاء شاعر). وهذا النقص (الظاهري) في عنصر التلاحم بين جزئيات الرواية قد يكون منسجماً مع (عبثية العالم) في نظر الكاتب. وهذا الأمر يحيلنا إلى مفهوم العبث عند (كامو) من أنه " انعدام التوافق.. بين حاجة الذهن إلى الترابط المنطقي وبين انعدام المنطق في تركيب العالم"[*]

إن القارئ يبدأ من الفكرة الأولى وهي عودة أكرم القيسي إلى الحياة بعد أن قتِلَ وتفرَّقت أشلاؤه في الأرض، ثم يترك الراوي هذهِ الفكرة عائداً إلى الماضي

---

[١] المصدر السابق ص ٦٣.
[٢] المصدر السابق ص ١.
[*] سبق ورود هذا المفهوم في البحث، ص٢٩.

مسترجعاً حياة أكرم القيسي، وهذه عناصر منسجمة، إلا أننا نلمس التبعثر في الماضي نفسه الذي عاشه أكرم القيسي، وكذلك في علاقات أكرم القيسي الموزّعة في الجامعة والغربة والوطن، بحيث لا يقدِّم الراوي (صديق القيسي) الأحداث التي مرَّت بشكلٍ مترابط متسلسل، ولعل هذا التبعثر الفكري يتوافق إلى حدٍّ ما مع التبعثر الحسّي الذي رافق حادثة اغتيال أكرم القيسي.

وهناك عبثيات فكريّة تفتقر إلى الانسجام تسكن ذهنيّة أكرم القيسي:"لكن قيس على وزن تيس، والقيسي على وزن التيسي، هذا لا يجوز في اللّغة العربيّة... أين وصلت في الحروف المتقاطعة، أين.."[1] وإذا سأل سائل عن ما دخل "قيس" بـ "تيس". وهذان ما دخلهما بالكلمات المتقاطعة.. فإن أحمد الزعبي يجيب على ذلك: بحالة سكر يعاني منها أكرم القيسي، ولا شك هي حالة العبث تعبّر عنها الشخصية عن (اللاجدوى) من بعض القضايا المزدحمة في واقعنا.

ولعل السخرية ارتبطت إلى حدٍّ ما بالموقف العبثي، فالذهّن حينما لا يجد مسوّغات لما يحدث في الواقع من تناقضات وأهوال، يبدأ بالسخرية من سلسلة المفارقات المائجة في هذا الواقع، وهو بذلك يصل إلى حدِّ العبث المختلط بالسخرية من كلِّ ما يحدث.

والتهكم كان بداية اللّعنات الشاكرية التي امتلأت بها الأدوار الأرضي والثاني والثالث، واللعنة-أصلاً- معنى ساخر يطرح في حيّز عبثي، إذ ماذا بعد اللّعنات؟ أو ما الفائدة بعد أن تلعن الأمور السيئة..لا شك هذا لا يكفي، لكننا على أي حال نجدها في بدايات الأدوار الثلاثة "عليكم اللّعنة. كيف يموت ملسوعاً وسفينة الفضاء تحط على سطح القمر."[2] والسخرية هنا وظّفت للتهكم من العلم الحديث وإنجازاته المتعدِّدة، فهذا العلم قاصر أمام لعنات الفقر والعوز والمرض، وعلى أية حالٍ فقد مات إبراهيم من الدور الأرضي ملسوعاً من عقرب اختفت بين القش.

---

[1] الزعبي،أحمد،يحيي العظام وهي رميم، ص:٢٩

[2] الزعبي،أحمد،لعنات شاكر، ص:٥.

أمـــا السخرية الثانية فمن جنود الأُمم والأمن الفاشل في العالم، حيث يَموت أحـــد ساكني الدور الثاني اغتيالاً، والميتة هي قضية أو قيمة اسمها (آمال) ولا بد أنهـــا رمز لآمال الإنسانيّة المجهضة، وهي آمال محطّمة تحتاج لحماية لا توفرها لها كل هذهِ الجيوش. والسخرية تجلّت في الأسئلة الثلاث المطروحة بعد اللّعنات.

وهكذا فإن العبث كان مرتباً في رواية أحمد الزعبي، وقد يكون عبثاً موحياً بحلول وأفكار لها قيمتها في النص المطروح. وهو-على أية حال- يسّجل عنصراً مهمـــاً وتكوينياً في البناء الفكري لهذهِ الرّوايات. أضف إلى ذلك أنه سمة واضحة في الرّواية الجديدة التي مثلتها بعض روايات أحمد الزعبي.

٢) المضامين التراثية:

أ: التاريخ

عند استقراء روايات أحمد الزعبي يمكن للمرء أن يلمس مدى تأثر الكاتب بالتاريخ الإنساني بعامة والعربي بخاصّة، وينضوي تحت المفهوم الأول توظيف الموروث الشعبي والأساطير الإنسانية، ويتفرّد المفهوم الثاني برؤية خاصّة نحو لعـــبة الـــتاريخ – إذا صـــحَّ التعبير – يشير إليها الكاتب على لسان الراوي أو الشخصية، هذا ويمكن أن نجد شخصية تمثل التاريخ مثل شخصية أمير الراعي، أو قد نجدُ ذكراً صريحاً للتاريخ مع تعليقات ساخرة متعمدة.

علـــى أن البحـــث سيوضّـــح التجلـــيات التاريخية في رواية أحمد الزعبي بأشـــكالها المـــتعدّدة، مـــن حيث الرؤية العامة للتاريخ والموروث الشعبي الذي عرَّجـــت إلـــيه بعض النصوص أو اعتمدت عليه اعتماداً كلياً، وكذلك الأساطير الموزعـــة فـــي أنحاء الرّوايات، ولعل هذهِ العناصر مجتمعة شكلت تراثاً تاريخياً غنياً في رواية أحمد الزعبي، وسيتناولها البحث بالتفصيل.

الـــتاريخ يذكـــر صريحاً في الرّوايات، وربما توظيفه يأتي مقصوداً أحياناً، فـــــ(أمـــير الراعي) يمثل التاريخ العربي في "المدرسة الوطنية"[١]، إنّه مدّرّس للتاريخ، وكلّ ما يصدر عنه من أفكار ومواقف ينبغي ألا نجرَّدها عن شخصيته، فالتاريخ ينعكس على هذهِ الشخصيّة ويظلُّ مختزلاً فيها إما في عقلها (الواعي) أو

---

[١] الزعبي،أحمد،قبل الإعدام، ص:١٠.

فـــي عقلها (الباطن)، وربما جاءت الثورات النفسيّة الداخليّة والخارجيّة من عامل الاختزال التاريخي الموجود في (أنا) أمير الرّاعي مدّرس التاريخ العربي.

الهـــاجس التاريخـــي ظلَّ متراكماً في أمير الرَّاعي حتى تسنّت له اللّحظة الحاســـمة، وهـــي لا شك لحظة الانفجار التي اتبعها الرّاعي بإطلاق الرَّصاص والانـــتقام مـــن كلِّ العقبات والشخوص الذين مثلوا قوى معاكسة فكرياً وعاطفياً لشخصـــيته ومنظومته الفكريّة، وربما شكل التاريخ العربي الذي سكن في ذهنه قـــوى دفـــع تجـــاه الواقـــع، فلم يستطع التصالح مع الوقائع التي تجري حوله، والانتصارات التاريخية المسكون بها لم تتوافق مع ممارسات الهزيمة ومعطياتها، فنجمت عن حركة التنافر هذهِ انطلاقة جنونية نحو الانتقام.

وفي حين ظهر الهاجس التاريخي ممثلاً بشخصيَّة أَمير الرّاعي إلا أن هذا الأمر لم يمنع أمير الرَّاعي من مساءَلة التاريخ والشك فيه " .. هنا يغيب التاريخ .. لا هنا يكتب التاريخ .. أنتَ أُستاذ تاريخ يا أمير .. يعني أنتَ تعرف أكثر، قل لي: هل صحيح ما يشاع أن التاريخ مزوّر .."[1]، وأحمد الزعبي لم يوضّح لنا إن كانت هذه التداعيات موجودة في (لاوعي) أمير الرّاعي أم أنها في وعي صديقه (مرعـــي) الـــذي دعاه إلى الحفلة؛ حيث تتداخل الأصوات في الرواية إلى درجةٍ يحـــار معها المرء في إثبات أطراف الحواريات الدائرة في النصوص .. ومهما يكن من أمر فإنَّ أمير يجيب إذا كان التاريخ مزوّراً أم لا: " قال أبي مرّة بصوتٍ خافـــت ولـــم يكن يضحك: كذبَ المؤرخون ولو صدقوا.."[2]، وهذهِ التصريحات المهمّة يقولها أبو أمير بصوتٍ خافت يدل على الخوف، وبملامح حزينة تدل على الخيـــبة، هـــو تـــاريخ يشوبه الزيف والكذب، وعلى أمير الرّاعي أن يتعايش مع المفارقـــات المـــزدحمة في تاريخه العربي، فالانتصار يقترن بالهزائم، والصدق يختلط بالأكاذيب، وهذا يشكل معضلة حقيقية تدفعه للانتقام من كتبة التاريخ "

---

[1] المصدر السابق، ص:٣٩.
[2] المصدر السابق، ص:٣٩.

أســـرع يـــا أمير الأمراء انطلق من هذا المبنى كالسهم ومرَّ من المدرسة كالعاصـــفة .. هنا وهناك يقبع كتبةُ التاريخ .. يكفي القضاء على ثلاثة أو أربعة منهم.."[١].

وتـــتوارد المعاني السلبية للتاريخ، ونجد أكرم القيسي لا يتورَّع عن عرض الـــتاريخ للبيع " جاءت شمس متأخرة لا علاقة لها بتاريخي القديم ولا بأنشودتي (بـــلاد العـــرب أوطانـــي) لا بد أنها اشترت مني كتاباً أو تمثالاً أو قميصاً حين عرضت تاريخي وأحلامي للبيع بأبخس الأثمان"[٢].

وشمس هي عربية تنكرّت لأصلها العربي عندما واجهت الغربة في بلادها، ويظـــن أكـــرم القيســـي (العربـــي) أن شمس هي من الصف الآخر / الحضارة الأجنبـــية، وقـــد تكون اشترت بعضاً من حاجياته الثمينة التي باعها ومن أهمّها: تاريخه.

ولا يقتصـــر بيع التاريخ للحضارة الأخرى، فعملية البيع مستمرَّة، والتاريخ يصـــبح مـــثل الـــتجارة اليومية، وينتبه فارس إلى هذا الانحدار، ويشير إليه في مذكراته " .. يشترون منك تاريخك ويبيعونه لك في اليوم التالي، كم هو رخيص هـــذا الـــتاريخ، المجلد بخمسة قروش ويعرضه عليك آخر بأربعة ويشتريه منك ثالـــث بعشـــرة ثـــم يبيعه بعشرين، مسكين أيها التاريخ، أنتَ عظيمٌ في الصباح ومتسول بين المتسولين في المساء"[٣].

والـــتاريخ متناقض في رواية نعاس فارِس، حيث يمكن للمرء أن ينظر إليه مـــن ناحيتين، فالتاريخ يحتمل أكثر من تفسير، وكأنه في هذه الحال يبدو تاريخاً مزعزعاً ومراوغاً من السهل أن لا يشكل قناعة عند الأفراد " أكان لا بد أن تولدَ يـــا فـــارس ليلة انتهاء الحرب العالميّة الثانية، أكان على أبيك أن يموت في تلك الليلة، فرح ومأتم في وقتٍ واحد، غريب هذا التاريخ، معركة العلمين كانت عيداً للحلفاء ومأتماً عند الألمان، هزيمة حزيران كانت عيداً لليهود وموتاً للعرب،

---

(١) المصدر السابق، ص:٥٦.
(٢) الزعبي/أحمد،يحيي العظام وهي رميم، ص:٥٥.
(٣) الزعبي،أحمد،نعاس فارس، ص:١٢١.

غريـــب هـــذا التاريخ، هل هناك حقيقة. ما شأنك أنت، إنه شأنك، التاريخ يروى دائماً من وجهتي نظر وأحياناً أكثر"[1].

وبالـــرَّغم من أن الشخصية بدأت تلمع بإشاراتٍ معينة لموقفها من التاريخ، فمـــع ذلـــك انزلقت إلى التنظير الأيدلوجي الذي يمكن للمرء أن يلمح فيه موقفاً خاصـــاً للكاتـــب، الأمـــر الذي يحتم علينا قراءة النصِّ مع علائقه الخارجية فلا يقتصر التحليل على العلاقات النصيّة الداخليّة.

وأحمـــد الزعبي من الكتاب العرب الذين تأثروا بمأساة حزيران، وقد تجلّى هذا التأثر في فِكْر الشخوص الرِّوائية، مما جعل من ذهنيّة فارِس موافقة إلى حدٍّ ما تصوّر أحمد الزعبي لمأساة العرب في حزيران عام ٦٧، على أنّ القارئ كان ينتظر من الرِّواية تحليلاً أرحب مما قدّمته من إشارات سريعة حول هذا التاريخ؛ ولكـــنه أســـلوب التكثيف الذي انمازت به رواية أحمد الزعبي فواكب فيه السرد سيرورة الأفكار المتزاحمة عند الشخوص.

ب: الأسطورة

لقد ألمع الكاتب بأسماء كثيرة وردت في الأساطير المتناقلة والمعروفة لدى الباحثين، والحضور الأسطوري في رواية أحمد الزعبي لافت للانتباه ومكثّف في بعض النصوص الرِّوائيّة؛ مما يستوجب الوقوف عنده.

إنَّ "لعـــنات شـــاكر" تتخذ من الأسطورة مساعداً للشخصية الرئيسة، بحيث تـــتحرّك الشخصـــية الأســـطورية جنباً إلى جنب مع اللّعنات الثائرة لدى شاكر الطـــيار، ومـــن الممكـــن أن يكون اختيار أحمد الزعبي لـــ بروميثيوس اختياراً مقصـــوداً يمكن للمرء أن يجد فيه نقاطاً مشتركة بين شاكر الطيار وبروميثيوس؛ فكلاهمـــا لاعن وكلاهما يبدي تمرّداً على ما هو سائد، وكلاهما تبدأ إشكاليته مع (المـــاحول) علـــى الأرض؛ فـــالأرض مســـرح لكلتا الثورتين أو اللعنتين: لعنة بروميثيوس ولعنة شاكر الطيار[*].

---

[1] المصدر السابق، ص:١٢٢.

[*] تقول الأسطورة ((توزعت الآلهة تعمير الكون فكانت الأرض من نصيب بروميثيوس بن يابيتوس، أحد ذراري التيتان العمالقة، الذين حبسهم أبوهم خشية جبروتهم، وفكر بروميثيوس بإعمار الأرض، فقال: (النار!

وأوّل حضـــور لبروميثـــيوس في رواية (لعنات شاكر) نجده في الصفحة الأولى من الدَّور الثاني (اللّعنة الثانية) وقد وجد في إثر إطلاق الرَّصاصة القاتلة على آمال عيسى " كان بروميثيوس يتجول في كلِّ الأنحاء متخفياً فقد فك قيوده.. ومشـــى بحـــرص وحذر متجنباً عيونَ زيوس.. كان حزيناً، ولكنه كان يبدو أنَّه يعرف سرَّ الرَّصاصة. بعد أن دفن العسكر الفقيدة اختفى بروميثيوس من أمامهم. وانـــزوى في ركن مظلم.."[1] والسؤال: لماذا يستحضر الكاتب بروميثيوس بعد مقتل آمال عيسى/ القضيّة، والتي يمكن أن تفسَّر بالقضية العربيّة التي بدأت تفقد نفوذهـــا وســـيطرتها من " الخمسينيات والستينيات من عمرها وقد هاجمها الحقد والـــيأس والاحتضـــار" [2] ومن الممكن أن يكون الجواب هو عامل الهروب إلى الـــتاريخ الغابر من حاضرٍ دموي لغرض الالتجاء وطلب الحماية. ولعله الهرب مـــن تـــاريخ إلـــى تاريخ آخر هو أسطوري غير حقيقي لكنّه تراث إنساني–في المحصـــلة– والإنســـانية تـــتوحد فـــي عرفها القوانين، والاستنجاد واضح، إن بروميثيوس يعرف سرَّ الرَّصاصة وشاكر يتساءل عن سرِّ الجريمة والدوافع من ورائها، وهي جريمة ثلاثيّة موزَّعة في الأدوار الثلاثة.

ومـــن نافل القول إن الأسطورة شكل بدائي لمجموعة الأسئلة الكثيرة حول الكون والإنسان والتي دأبت البشرية على إيجاد الإجابة عنها فلجأت إلى اجتراح الأســـاطير قاصـــدة إلى فهم الحياة واكتشافها من ناحية، وإلى استخلاص العبرة والمـــتعة مـــن ناحـــية ثانية، بحيث نشأ عندنا من هذه المعطيات إرث أسطوري أســـهمت الحضـــارة اليونانية بإرساء قاعدته الأولى. وظلّت الأساطير إلى يومنا تؤثر بتياراتها المختلفة في الفنون جلِّها: الشعر والقصة والمسرح.. الخ.

النار تنفع الناس (الآلهة) وتلين لهم الحجارة!. ومع أنه يعرف إنها محرَّمة على غير الآلهة وأن كلّ من استباحها ممن عداهم تعرَّض لمقت الإله الأكبر: زيوس، إلا أنه ذهب إلى الأولمب وتغفَّل زيوس ودسَّ قبساً في ثيابه، وعلم زيوس فغضب وعذَّب بروميثيوس في جبال القوقاز حتى فك قيده هرقل الجبار وأعاده إلى الأرض، ولكن زيوس مكر له من جديد فأرسل فينوس آلهة الحب والجمال لتفتنه، ولكنها لم تستطع فتزوجها أخوه..)) ((وينسب إلى بروميثيوس أنه علم البشر حراثة الأرض والصناعة وبناء السفن والقراءة والكتابة فاضطربت بذلك كله سلطة زيوس))، حاتم، عماد الدين، أساطير اليونان، الدار العربية للكتاب ط١، ليبيا، ص:١٥٤. وينظر: خشبة، دريني، أساطير الحب والجمال عند اليونان، دار التنوير، ١٩٨٣ ط١ ج١، ص:٢٦٧.

[1] الزعبي،أحمد،لعنات شاكر،، ص٢٣.

[2] السابق، ٢٥.

وهـــناك محـــاورة تنشأ بين شاكر وبروميثيوس، ولعلنا يمكن أن نلمح فيها نوعـــاً مـــن التحدّي الذي يحاول بروميثيوس بثّه إلى شاكر في حين يبدو شاكر الطيار يائساً محطماً لا يملك إلا أن يلعن الأشياء من حوله:

" -فماذا تريد يا بروميثيوس؟ ماذا تريد؟

-أُريد ناري يا شاكر. ... أريد عقرب إبراهيم وحمارَ أبيه.

-لستُ إلهاً يا أخي.

-وأريد كلاب سعيد مهران.

-لست هتلر يا بروميثيوس...".[1]

والحـــوار مكثّف ومتمازج بين شاكر وبروميثيوس، والكاتب ربما تعمّد أن يأتـــي الحـــوار -كما هو في كلِّ رواياته إلا (العنّة)- متمازجاً في النسيج السّردي، ولعـــلّ الدّافع من وراء هذهِ العملية الإشارة إلى أن الحوار غير حقيقي، يدور في العقل "اللاوعي" عند شاكر الطيّار.

ويـــتقمّص شـــاكر الطيّار شخصية بروميثيوس، ويشابهها في أمورٍ كثيرة أوّلُهـــا: الـــتمرّد، وثانيها: الألم، فكلاهما يتمرّد وكلاهما يتعذّب، ذلك يتعذّب من ســـطوة زيـــوس، وشـــاكر مـــن اللّعنات المعتملة في داخله: " إني أحمل نارك يابروميثـــيوس مـــن ألف عام. إنَّ جسمي يطعن كلَّ يوم يا بروميثيوس. إن سمَّ إبراهيم يسري في جسدي يا أخي... ومقتل سعيد يقتلني. وحكايات آمال تقتل فيَّ الأمـــل... وصوتك اللّعين يا بروميثيوس يوقظني... يبعث فيَّ الذكرى، يبعث في الحقـــد الأســـود، يبعث في الحلم الأخضر"[2]. والمفارقات في هذا الخطاب تبدو ثنائـــية متضـــادة حيث: آمال تقتل الأمل. والصوت اللّعين يعمل على الصّحوة. ويبعث الحقد والحُلُم، والأسود والأخضر...

وســـرعان مـــا تخضع أسطورة بروميثيوس للتحليل والنقد، وشاكر الطيار يقـــوم بهـــذهِ العملية الذهنية بوساطة (اللاوعي) عنده: " افق يا بروميثيوس، أنت تمـــوت وتحـــيا، أنـــت تقـــتل وتُقتل، فإن الملايين ما تزال تحرق بتأويل فلسفتك

---

[1] الزعبي، أحمد، لعنات شاكر: ٢٨.

[2] الزعبي، أحمد، لعنات شاكر: ٢٩.

ونارك، سرقت ناراً واحدة وترجمت بألف نار... أفق.. فإن ثلاثة أرباع العالم قد جنّد لإطفاء نارك.."[1] فالأسطورة هنا تنقد ويبرز من خلال هذا النقد رؤية جديدة (للنار المقدّسة) التي سرقها بروميثيوس، حيث إنها (النار) الرّمز للثورة الإنسانيّة، وكذلك فيها معنى من معاني الطمّوح البشري والتطوّر. وهي المعرفة في بعض مفاهيمها، فالنار شعلة مضيئة تجلو دياجير الأُمم، وهي نار تحاول مجموعة قوى معاكسة إطفاءَها، وهذا كلُّه يؤدي إلى صراع مستمر بين (حامل النار/ المعرفة) وبين الآخر/الطاغية.

" ويمكن التأكيد على أن أسطورة بروميثيوس أصبحت رمزاً إنسانياً، وتمرداً (ميتافازيقياً) للتطلع إلى المعرفة والحريّة، ومن أشهر من وظفوا أسطورة بروميثيوس في أعمالهم: جوته في مسرحيته التي حملت الاسم نفسه (بروميثيوس)، والشاعر الإنجليزي (شيلي) في مسرحيته (بروميثيوس الطليق)، وفي هذه الأعمال أصبح بروميثيوس رمزاً للتضحية في سبيل مستقبل الإنسانية"[2].

وبالطبع فإن توظيف هذهِ الأسطورة في الرِّواية أعطاها أبعاداً عميقة ورؤى ممتدّة في التأويلات المحتملة للنص، وجعل من الممكن قراءتها بأكثر من طريقة وتحليلها بكيفيات متعدِّدة، وهذا من شأنه أن يغني النص ويلمع بإشارات من الأهمية بمكان بحيث لا يمكن للمرء أن يغفل عن التصوّرات والعلائق الناجمة عنها. على أن الحضور الأسطوري في الرِّواية لم يتوقف عند اسطورة بروميثيوس وناره المقدَّسة، بل تعدَّى إلى استحضار أُسطورة سيزيف وصخرته المتدحرجة إلى ما لا نهاية. ويمكن الإشارة إلى أن سيزيف ظهر في الرواية قبل ظهور بروميثيوس، غير أن حضوره أقل.

حضر سيزيف في أوّل رواية "لعنات شاكر" في الدور الأرضي لدى الحديث عن والد شاكر العامل المتعب على الدَّوام: " كان والدي يقسم أنَّه يحلم

---

(1) الزعبي، أحمد، لعنات شاكر: ٣١.

(2) هلال، محمد غنيمي، الأدب المقارَن، نهضة مصر، ط٣، ١٩٩٨، ص:٢٤٧.

كثـيراً وأنـه يرى سيزيف يرقص فوق صخرة ضخمة ويغني ويضحك بصوتٍ مرتفع في وضح النهار".[١]

وربما جاءت الأُسطورة السيزيفيّة مقترنة مع ذكر كدح الوالد لسببٍ وجيه، فكلاهمـا: الوالـد وسـيزيف في عملٍ متعب ومذلّ، لا يملك المرء فيه التفكير بالتغيير أو الثورة، والأمر يشبه استعباداً من نوعٍ مرير فرض على الاثنين معاً.

ويحضر سيزيف في رواية (وجوه قلقة)، ولكن بإشارة سريعة في تداعيات عـوّاد: ".. وتجـرُّك قدماك أنى شاءت وتطلّ من المرآة بقسوة وترى ابن الجبل المسـكين غداً يمارس عمله بمنتهى الرَّغبة والاختيار، خشية أن ينتهي لو انتهت قصّـة صخرته"[٢] ونلمح في هذا المقطع توحّداً بين سيزيف وعوّاد، والعلاقة أن كـلاّ منهما يمارس شقاءً يستنفد الطاقة، وكلاهما يسخّر لعمل عبثي لا طائل منه، ولـيس غريـباً أن يكون القلق الأسطوري موّحداً مع القلق المركزي الذي تدور حوله تداعيات الشخوص.

ج: الموروث الشعبي

" المـوروث هـو كلّ ما يتوارث سواء كان مادياً أم معنوياً"[٣]،وإن كانت الأساطير قد شكلت إرثاً إنسانياً تشترك فيه البشريّة جمعاء، فإن الحكايات الشعبية تشـكل بدورهـا إرثـاً جماعـياً تخـتص به جماعة دون أخرى، وتطبع بطابع خصوصي تراثي وثقافي متفرّد يتصل بالتكوين البيئي والدّيني والاجتماعي الذي تنتسب إليه هذه الجماعة.

وعلـى كـل حـالٍ يمكـن القول: " إن (الحدوثة) هي أوّل أشكال الحكاية البسيطة، وإنها – وهي بذلك تشبه الأسطورة – تعود إلى مراحل الإنسانية الأولى

---

(١) المصدر السابق: ٨.

((وسيزيف هو ابن ايول واينايريت ومؤسس مدينة كورنثوس، وقد كان مجرماً ومتمرداً من نوع غريب فهو طموح وطماع.. وقد خدع الموت حين أرسله إليه زيوس وقيده. وقد هرب من الجحيم، ولكنه لقي عقابه الأبدي، فحكمت عليه الآلهة بأن يدفع في الجحيم صخرة كبيرة إلى أعلى الجبل حتى إذا قاربت القمّة عادت إلى الأسفل، ليستأنف سيزيف دفعها وهكذا.. حتى لا يبقى لديه فراغ يفكر فيه بحيلة جديدة)) عثمان، سهيل، معجم الأساطير اليونانية والرومانية، منشورات وزارة الثقافة-دمشق ١٩٨٢م. ص: ٣٠٠.

(٢) الزعبي، أحمد، وجوه قلقة: ١٣.

(٣) دودين، رفقة، توظيف الموروث في الرّواية الأردنية المعاصرة عمان، الأردن، ١٩٩٧ ط١ وزارة الثقافة، ص:٢٠.

عندما كان البشر يحاولون أن يجدوا لغرائب الطبيعة سبباً وجواباً شافياً، وسرعان ما انتشر البشر في الأرض فانتشرت معهم التفسيرات أو الحكايات"[١].

ولقد وجدت على مرّ العصور ثروة ضخمة من الحكايات الشعبية التي يمتلكها العالم كلّه، وقد عبّرت منذ الأزمنة القديمة عن موقف الأسرة أو القبيلة من الأحداث التي تعيشها، والسيرة الشعبية تحرص على إبراز سلسلة نسب الأسرة أو القبيلة؛ فمجال الاهتمام الروحي الشعبي هو التمسك بوحدة القبيلة في سبيل القيام بدور فاعل في بناء المجتمع[٢].

ولكن ينبغي التفريق بين الحكاية الشعبية الخرافية، وبين الحكاية الشعبية المؤسسة على قاعدة واعية لحدثٍ ما أو لظاهرةٍ ما نتيجة تراكمات التجارب والخبرات التي مرّت بها القبيلة، بمعنى أن بعض الحكايات الشعبية ارتكزت على حقائق لا يمكن للمرء أن يغفلها، ولعل الحكايات التي تروى عن بعض الحيوانات في البادية والريف تعدُّ من الحكايات الحقيقية التي رسخت في الذاكرة الشعبيّة، بالرَّغم من بعض المبالغات التي تحاك حولها أحياناً، ومن ذلك ما يرويه البدوي عن حقد الجمل، وما تتناقله المجالس من حكايات حول رجال كانوا فريسة للضباع في إثر (ضَبْعِهم).

ولأن الأدب يُعدُّ ذاكرة شعبية في بعض أشكاله ومظاهره؛ فإنَّ الكاتب العربي وظّف الحكاية الشعبية في القصص والرّوايات، بحيث شكّل هذا الأمر رابطاً قوياً بين الإبداعات والقرّاء، وأضاف شيئاً من المصداقيّة على الأعمال الأدبيّة، وقد وظفت الحكايات في الرّواية؛ حيث آفاقها الأوسع لإمكانية استيعاب أية إضافات من هذا النوع.

وأحمد الزعبي من هؤلاء الكتاب الذين أخذوا على عاتقهم توظيف الموروث الشعبي في رواية كاملة من رواياته هي "وراء الضبع"، وقد بناها على الحكاية الشعبية التي مفادها أنَّ الضبع يغافل فريسته ويبول على ذيله ثم يصفعها على وجهها بقوّة، فتفقد الفريسة عقلها ثم تتبع الضبع إلى مغارته مخدّرة نائمة،

---

(١) هباهبة، طه، الحكاية الشعبية في محافظة معان، دار الينابيع، عمان، الأردن، ط١ ١٩٩٢م، ص:٢٤. وورد هذا في كتاب: الحكاية الشعبية ليونس عبد الحميد ، القاهرة، دار الكتاب العربي، ص:٢١.

(٢) إبراهيم، نبيلة، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، مكتبة غريب، القاهرة ، ط٣، ١٩٨٩م، ص:١٢٠.

وهناك يلتهمها، والمنجّر وراء الضبع لا يعود إلى رشده إلا إذا ضرب على رأسهِ ونزفت دماؤه، عندها يستيقظ ويتدارك نفسه[1].

لقد صنِّفت الرِّواية إلى ثلاثةِ أقسام، القسم الأوّل أطلق الكاتب عليه اسم: ضبع الصحرّاء، والثاني: ضبع القرية، والثالث: ضبع المدينة، وهو تقسيم مباشر لا يحتمل تأويلات أخرى، ويرتبط العنوان في هذه التقسيمات ارتباطاً مباشراً بالأحداث المندرجة فيه.

في القسم الأوّل يتم تعيين الأب مدرِّساً في مضارب بعيدة، والرّواية لم تظهر المكان الذي جاء منه الأب، كلّ ما في الأمر أنَّ الأب يوضح كيفية وصوله إلى القبيلة النائية " أوصلتنا سيارة عسكرية تابعة لإحدى وحدات الجيش الإنجليزي إلى آخر نقطة تستطيع الوصول إليها ... كان ذلك بعيد الحرب العالمية الثانية .."[2]، وهذه العبارات تستوقفنا من حيث الجهة التي دفعت هذه العائلة إلى مصيرها الصعب والبائس إنها (وحدات الجيش الإنجليزي / الاستعمار)، ثم الزّمن الذي أشير إليه وهو (بعد الحرب العالمية الثانية) حيث وضع المصير العربي في عاصفة استعمارية فرضتها أوروبا، من ذلك كانت بداءة هذه الرواية مقصودة ومتوافقة مع سيرورة الأحداث القادمة؛ فالاستعمار هو أصل البلاء العربي، وسيطرته ظلّت ملازمة للأجيال المتعاقبة (المنجرَّة) وراءه.

وفي الحديث عن الحياة التي عاشها الأب في الصحرّاء يُظهر لنا الراوي الظروف الصعبة التي كان يقاسيها أبناء المنطقة من جهل وعوز، ومرض .. الخ، ويقوم المدرِّس بمساعدة أهل المنطقة في أمورٍ متعددة، ويساعد على تقوية اللّحمة الاجتماعية بينهم، ويقدِّم لهم اقتراحات إيجابية من شأنها أن تصلح من حالهم، وهذه العلاقة الجيدة تصبح متبادلة؛ فيقدمون العون لهذا المدرِّس، وبخاصّة عندما أنقذه أحدهم إذ حاول ضبع من ضباع الصحرّاء جرَّه، فأسرع الأوّل وضربه على رأسه فاستيقظ المدرِّس ونجحت عملية إنقاذه.

---

(1) الزعبي، أحمد، وراء الضبع، المكتبة الكتاني، الأردن،ط١، ١٩٩٣م ، ص:٢.
(2) المصدر السابق، ص:٤.

وللمرء أن يتساءل: لماذا نجحت محاولة إنقاذ الأب الذي يمثّل الجيل الأوّل في الرِّواية؟! الضباع تلتهم ابنه الأكبر والأوسط وكذلك الابن الأصغر، ليظلّ هو في طرف المعادلة من بدء الرِّواية، وليشارك الحفيد الأصغر الذي مثّل الجيل الرّابع – بالنهاية وإن خلص أمره إلى ما انتهى إليه مصير أبيه، حيث التهم الضبع الصغير لكن مع السيف الذي كان يحمله، فمات الضبع أثناء التهام الصغير؟.

لعل الإجابة تحتمل تأويلات شتى بناءً على كيفية تفسير الرَّمز الذي بنى الكاتب روايته عليه، وقد يكون جيل (الأب/الجد) رمزاً للذاكرة العربيّة التي اختزلت في وجدانها الآلام المتعددة التي مرّت عليها في سلسلة هزائم وكوارث أنتجها (الآخر) وفرضها على الأُمّة العربيّة. وهي ذاكرة قائمة إلى يومنا، وقد يكون أمر إبقائها في الرِّواية عاملاً ضرورياً، ورمزاً موحياً.

وأكل الضبع الابن الأكبر"فقد غافله في ليلةٍ سوداء ماطرة، كان الضبع يحوم حول الخيمة في صحراء قاتمة...وكان الولد يقوم مقامي في غيابي...حاول الولد أن يحمي الأُسرة وأهل الحي، لكن غافله اللَّعين في الظلام ورشقه بذيله.. فتبع الضبع إلى مغارته. وهناك أكله من رأسه حتى أخمص قدميه"[1] والجيل الذي يرمز إليه الابن الأكبر يبدو حريصاً على أُمته وأرضه، ودوره إيجابي مؤثر. وقد كان لهذهِ الحادثة الأثر الفاجع على الأب وعلى الأم التي " كانت كأنها في عالم آخر. كانت شاردة الذهن زائغة العينين.. تعاني الاختناق وانهمار الدُّموع والخوف"[2] والأم تلقى مصيراً بائساً في نهاية الرِّواية، حيث تصرع في إثر التهام ضبع المدينة لابنها الأصغر.

وببساطة شديدة تنتقل الأحداث من الصّحراء إلى القرية بسبب هجرة (الوالد/المدرّس) إليها مع عائلته هرباً من الضبّاع، ولكن الحال في القرية لم تكن أحسن من الحال في الصّحراء، ويتسارع النَّفس الرِّوائي محتوياً الأحداث مكثفة وسريعة، ومقدّماً الشخصيات بأسلوب تقريري مختصر، حتى ظهر الضبع مرّة

---

[1] المصدر السابق: ١٤.
[2] المصدر السابق: ١٥.

أخــرى واخــتطف الابن الأوسط الذي كان في سابق عهده يسارياً وسرعان ما انضمَّ إلى الجندية "وأخمد ثورات شعبية مختلفة وطهر جيوب احتجاج.. ونال عدّة أوسمة وأصبح مصدر ثقة المسؤولين.."[١] وهذه النقلة النوعية في شخصية الابن الأوسط تطرح احتمالية تفسير (حادثة الضبع) بفكرة (حرق الشخصيّة) التي تُتَّبع لجــرِّ الشخصــيات المثقفة الواعية من حيّزها العلمي وقناعتها الثوريّة إلى حيّز التصــالح مــع الآخــر، والترويج لنفوذه، ولعلّ رواية العنّة-بعد ذلك-تدعّم هذه الفكرة وتوضحها على نطاقٍ أوسع.

والتفســير الثانــي الذي يمكن أن يقدَّم لمعرفة الشيء الذي يرمز إليه ضبع القــريّة، يمكــن أن يكون الهزيمة الحربيّة التي لقيها الجيش في الحرب المشار إلــيها، فالضــبع-هنا-هو حالة الخيبة التي عاشها الجنود وقد كان الابن الأوسط واحداً منهم "وعلى عكس كلِّ التوقعات. فقد جاءت الأنباء بالهزيمة...وكنت ترى الــناسَ ســكارى وما هم بسكارى. طأطأت الرؤوس وانكسرت النفوس.."[٢] ولم يملــك الأب إلاّ مضاعفة إحساسه بالحزن والخوف من الضباع التي تطارد أبناءَه "يــا لهــذهِ الضــباع المتناثرة في كلِّ الطرق والشعاب والخلاء.. أين أخبئ آخر الأبــناء مــن أســنانها الحادّة،... هل تلِدُ هذه العجوز المكومة هناك أولاداً لهذهِ الوحوش.."[٣].

وإذ هاجــر الوالــد إلى المدينة كان بانتظار ابنه التاجر الذي حقق أرباحاً كثــيرة، كــان بانتظاره ضبع ثالث، وقد يحتمل هذا الرَّمز تأويلاً اقتصادياً-هذهِ المــرَّة-، فقــد "مضى الابن في طريقه مؤمناً بأن التاجر الناجح سياسي ماهر.. وأراد أن ينال الحسنيين!، فنشط في تجارته... ونشط في دعايته الانتخابية لممثله ورئيسه"[٤]. وهي حال سيئة هذهِ التي وصل إليها الابن الأصغر، وكانت في كلِّ ســاعة تقرِّبه من مصيره، (الضبع) الذي سار إليه عندما بعثه سيده ليقوم بصفقة مشبوهة بين الجبال، فغافله الضبع وصفعه بذيله فانجر وراءه.

---

(١) المصدر السابق: ٢٥

(٢) المصدر السابق: ٢٦.

(٣) المصدر السابق:٢٩.

(٤) المصدر السابق: ٣٤.

والسؤال الكبير الذي يطرحه البحث: لماذا لم تحل مسألة (الضبع) بالصدمة التـــي تسبب النزيف مما يساعد على إيقاظ الضحية؟! لم تتعرَّض الأجيال الثلاثة إلى ضربة على رأسها كي تستعيد صحوتها؟ وهذا الأمر يبدو مقصوداً، فإنَّ إنقاذ الشـــعوب مـــن تبعيتها (للآخر) لا يكون إلا بدفع الدِّماء ثمناً مقابل الحريّة. ولعل هـــذه هـــي النتيجة التي رمى إليها الكاتب في هذهِ الرِّواية. على أَن الرِّواية في نهايتها تلمعُ ببصيص من الأمل في جيلٍ جديد يقدِّم التضحيات وينتقم من الضبّاع الشرسة:

" كـــيف وجد الطفل جواباً وقضينا نحن نسأل ونسأل فقط! هل لأننا لم نكن نعـــرف الجواب أم لأننا لا نريد الجواب ... تقدمت .. نحو الضبع وأنا أُردِّد: قد يكـــون الضـــبع مجموعـــة خراف في ضبعٍ واحد أو مجموعة ضباع في ضبعٍ واحد.."[1].

والـــناتج ممـــا سبق يؤكدّ على أنّ الرِّواية في أساسها وتطوّرها تستند إلى الحكايـــة الشـــعبية، " واستلهامها دلالة على اقتراب الرواية من الناس وآلامهم، وربمـــا دلالـــة على عودة المثقف إلى الحكمة الشعبية بعد إفلاس الإيديولوجيات بأنواعها.."[2].

وبقـــي أن يوضـــح البحـــث بعداً تاريخياً آخر اشتملت عليه الرواية، وهو استحضـــار الشخصـــيات التاريخية بصورة مكثفة، ويمكن إدراجها كما أدرجها الكاتـــب بطريقة الإشارة إلى الاسم دون تفصيل، وهي شخصيات متنوعة ما بين أعـــلام دينية ومرجعيات علميّة وأدبيّة وسياسيّة، وقد تكون شخصيات مسرحيّة، ونذكر منها:

(عمر بن الخطاب وأبو بكر وبلال وعنترة والشنفرى والخنساء وأبو ذؤيب والهذلي والفارابي وأفلاطون وزرادشت ونيتشه وبودلير ومارتن لوثر وأنطونيو وغـــودو وعطيل، بالإضافة إلى شخصيات أسطورية ذكرناها سابقاً في معرض

---

(1) المصدر السابق ، ص:٤٠.

(2) ماضي، شكري، الرواية العربية في فلسطين والأردن في القرن العشرين، ص:٨٣.

الحديث على الحضور الأسطوري، وهذا التوظيف من شأنه أن يجعل من الممكن مشاركة المتلقي في رسم آفاق النص، وأن يعزّز الرّؤية التي يريدها المبدع.

لقــد كان التاريخ عنصراً حاضراً ومهمّاً في رواية أحمد الزعبي، وقد ألقى بظــلال ذات أهمــيّة في تعزيز البؤرة الروائية وتزويدها بمعطيات تاريخية من شأنها أن تضفي معانيَ وعلاقات إيجابية تقوي الفكرة الروائية وتجعلها ذات أبعاد متعدِّدة ترتكز إلى قاعدة أصيلة ومتجذّرة.

٣) المضامين الاجتماعية والسياسية:

قد يكون من الصّعب تصنيف الأبعاد الاجتماعية في نقاط محدَّدة ومنفصلة؛ ذلــك لأن القــيم الاجتماعية والتحديات الموجودة في المجتمعات بعامّة متداخلة، وعواملها متوحدة ،لكن يمكن للمرء أن يستقريء مجموعة من الأبعاد الاجتماعية الكثيرة في روايات أحمد الزعبي، و يمكن رصدها بقراءة تحليلية مبُسّطة معزّزة بالأمثلة ضمن سياقها في النص الرِّوائي، وهو رصدٌ يُحاول البحث تحديده بأبعاد واضحة – بقدر الإمكان –.

ويمكنــنا الإشارة إلى أن هذه الأبعاد متضافرة ومترابطة إلى حدٍّ يمكن فيه أن تؤدي إلى بعضها بعضاً، فمثلاً الطبقية يكون لها دور سلبي، مما يجعلها عاملاً مساعداً في وجود أمراض اجتماعية متفشية في الجماعة، وكذلك القهر وارتباطه بالتســلط مــن (الآخــر) يؤدي إلى ردّة فعلٍ معاكسة تتمخض عن حضور حس جماعــي مــناهض للســلطويات المتعدِّدة؛ فالعملية بأكملها متكاملة تتأثرّ أبعادُها ببعضــها بعضــاً، وهــذا الأمر سيوضح في العرض والتحليل الآتي، ولا يعني الحديث عن البعد الاجتماعي هنا إغفال بعض المضامين الأخرى كالبعد السياسي أو الوجودي –مثلاً–، لأن روايات الزعبي تحتمل قراءات عدّة للمشهد الواحد في كثــير مــن المرات، فإن ركز البحث على البعد الاجتماعي فهو بدوره لم يغفل الأبعاد الأخرى.

١- الطبقية:

أظهرت رواية أحمد الزعبي فروقاً اجتماعية موجودة في المجتمع العربي / الإنســاني وكــأن قدر الإنسانية أن تكون موزَّعة في (أدوار) منفصلة وإن أمكن الإختلاط بين قاطنيها .

والطبقــية تفرض الفقر المفروض على أصحابه، فهذا شاكر الطيار يفصح عن مدى الكدح والمعاناة التي توارثهما " جدي حمل فأساً ومات والفأس في يده، وأبي حمل فأساً وأنا حملت فأساً"[١]، والفأس أداة للحفر والعمل الشاق، والفقر في هــذه العبارة يقترن بالشقاء المتوارث؛ حيث لم تتغيرّ الظروف ظلَّ شاكر الطيار مثل أبيه، كما ورث أبوه فقر جدِّه .. وهكذا، الحال لم تتغير إلى الأفضل.

الــدور الأرضــي فــي (لعنات شاكر) يرمي إلى دلالة قد تفسّر بأكثر من تفســير، فقــد يكون هذا المكان دليلاً على الفقر المدقع للطبقة المعدمة، وقد بلغ الــبؤس بها إلى حد لم يستطع أفرادها أن يذودوا عن أنفسهم عقرباً صغيراً لدغ أحدهــم فمــات "فربما تسلل العقرب من الأراضي القاحلة .. وربما قذف به من الأدوار العلــيا مــع مــا يــرمون من أوساخ وقاذورات .. وربما تسلل إلينا من المســتنقعات المنتشــرة في أرجاء الطابق .."[٢]، وقد يفسّر الدّور الأرضي بهذه الطــبقة مــن الــناس التــي تحتمل أخطاء الآخرين؛ وتكون بذلك قاعدة للخطأ الخارجــي، ولا ذنــب لهــا ســوى أنها -في الترتيب- جاءت في أسفل الهرم الاجتماعي.

وقــد يكــون المعــنى المباشر للتسمية مقصوداً، ولربما ظل يحتفظ بمعنى غامض بدلالة مستترة، وقراءة النص لا تحددّ دلالة العنوان بدقّة؛ فالبنيات النصية

---

(١) الزعبي، أحمد، لعنات شاكر، ص:١٥.
(٢) المصدر السابق، ص:٦.

تحـــوي كثيراً من الدوائر المتداخلة في أسلوب (اللاوعي) الذي يواكب السرد من أوـــله إلـــى آخـــره وعلـــى ذلـــك يبقى التأويل قابلاً لاحتمالية التصنيف الطبقي الاجتماعـــي، وكذلـــك قابلاً لمرجعية تجريدية تفرضها أسلوبية الرِّواية الجديدة، وعلى أي حالٍ فإن الدلالة الاجتماعية لتقسيم الأدوار تبدو انطلاقة مقبولة وموائمة للإشـــارات المذكـــورة فـــي النصّ، والتي تجعل أمر استخلاص الأبعاد الطبقية – ممكـــناً إلـــى حدٍّ ما. على أن القراءة السياسية واردة إلى حدٍّ ما إذا اعتبرنا أن الأدوار ترمـــز إلى دول نامية ودول قوية، ولكن في النتيجة يبقى الهم الاجتماعي مـــتحدّاً مع الهموم السياسية، وقد يشكلان همّاً واحداً لا يمكن تجزئته، وبذلك فقد يكون التأويل الاجتماعي موائماً في هذه الرواية.

إنـــنا نلمـــح في النص إيديولوجية تقترب من رؤية الكاتب للطبقية، ويمكننا "الخـــروج مـــن حدود النص لمعرفة الطبقة الاجتماعية وتشكيلتها، ومعرفة رؤية العـــالم الخاصّـــة بهـــذه الطبقة.. والبنية الدالة (في النص) تكون خاضعة لرؤية الأديـــب للعالم، والتيْ هي في الوقت نفسه معبّرة عن جماعة .. قد ينتمي الأديب إليها"[1].

ولا يخفـــى على القارئ أن أحمد الزعبي بشكل أو بآخر ينتمي إلى الطبقة الأولـــى، هـــذا إذا أرجأنا الحكم بناءً على الاقتباس السابق، وهذا الحكم قد يكون صائباً بحيث يكون (شاكر الطيار) متوحداً في شخص الكاتب، والبرهان على هذا يوجد في الرِّواية " ... وتساءلت ما الفرق بين الرّمثا وهوليود وتجاهلتني العيون .. وعيـــناك وحدك تحملق بي بمكر ... وتدفعني إلى الانفجار والتمزق، تدفعني إلـــى حـــرق الأدوار كلّها والكفر بها جميعاً.."[2]، وذكر (الرّمثا) – وهي المكان الذي نشأ به الكاتب– يُلمح باجتماعية حضور ذاتية الكاتب في هذه الرّواية.

إذن فإيديولوجـــيا النص مبنية على محور رفض الطبقية، والبحث عن حل لهـــذا التوزيع الاجتماعي، ولعل اللّعنات التي يبدأ بها كلّ دور تؤكد هذا الرَّفض، وتقدِّم دعوة للانفتاح والتعارف بين الطبقات.

---

(١) عبد العظيم، صالح سليمان، سوسيولوجيا الرّواية السياسية، الهيئة المصرية ١٩٩٨، ص:٦٣.
(٢) الزعبي،أحمد،لعنات شاكر، ص:٣٢.

وبالنسبة إلى الدّور الثاني فالحال تشبه إلى حدٍّ ما الدَّور الأول، يبدأ بلعنة ثم يظهـــر أن التـــي ماتـــت هي آمال عيسى، والتي بدأت مأساتها بفقدان الذاكرة ثم الضعف والنحول إلى أن جاءتها رصاصة في اللّسان فماتت: " وحين شيّع العسكر آمالاً شيعوا بقايا آدمي لا يحوي شيئاً.."[1]، أما لماذا يذكر العسكر في جنازة آمال؟ فهذا مؤشر على أنها قضية رمزية، يجوز تأويلها بمعانٍ ترتبط بالثورة أو القومية أو الحلـــم العربي الذي تنازعته هزائم شتى، والرَّصاصة مثلت القمع الذي يُسلّطه العـــدو علـــى الأصوات الحرّة، ولعل صوت آمال حُكِمَ عليه بالصمت الجبري إذ (قُـــتِل بالرَّصاصة)، وقتل الصوت / الكلمات هو أقصى حد يمكن أن يبلغه القمع والإذلال، ومع ذلك فإن آمال قد تمثّل العدالة الاجتماعية التي تطمح إليها الإنسانية، والـــنص مســـاحة شاســـعة لقـــراءات متعددة، والأفكار المتواردة تصل إلى حدِّ الغموض، ويحار المرء في فكِّ الرّموز الكثيرة التي فرضتها حالة الهلوسة الطاغية على السرد.

وفـــي الـــدور الثاني يمكننا أن نلمح صراعاً بين الأصالة والدَّخيل، وكذلك عبودّية تفرض على الشخوص نتيجة المدنيّة الجائرة والمرفوضة: " ألم تكن بقرة أمـــي أفضـــل .. ألـــم يكـــن حليـــبها الإلهي الموضوع في الإناء أصدق من كلِّ الفيتاميـــنات المصنوعة.."[2]، والبقرة رمز للأصالة، أو هي النقاء المرتبط بمعنى البســـاطة والوضوح، والفيتامينات بالرغم من إشارتها إلى التطوّر العلمي والطبي إلا أنها تدلل على الغزو الصناعي، الذي يهدد ما هو طبيعي بعناصره المزيّفة.

وقـــد ينطـــبق التفســـير البرجوازي على هذا الدَّور، فالطبقة – بناءً على الإشـــارات المضـــمونية- يمكن أن تكون مزيجاً من الفقر والتعليم، وبذلك يكون موقفها الوسط بين الدورين الأرضي والثالث.

وقـــد لا تكـــون الشخصـــيات المذكورة في الأدوار – بالضرورة- منتمية للـــتوزيع الاجتماعـــي المشتملة عليه هذه الأدوار؛ فهذا شاكر الطيار يظهر متنقلاً

---

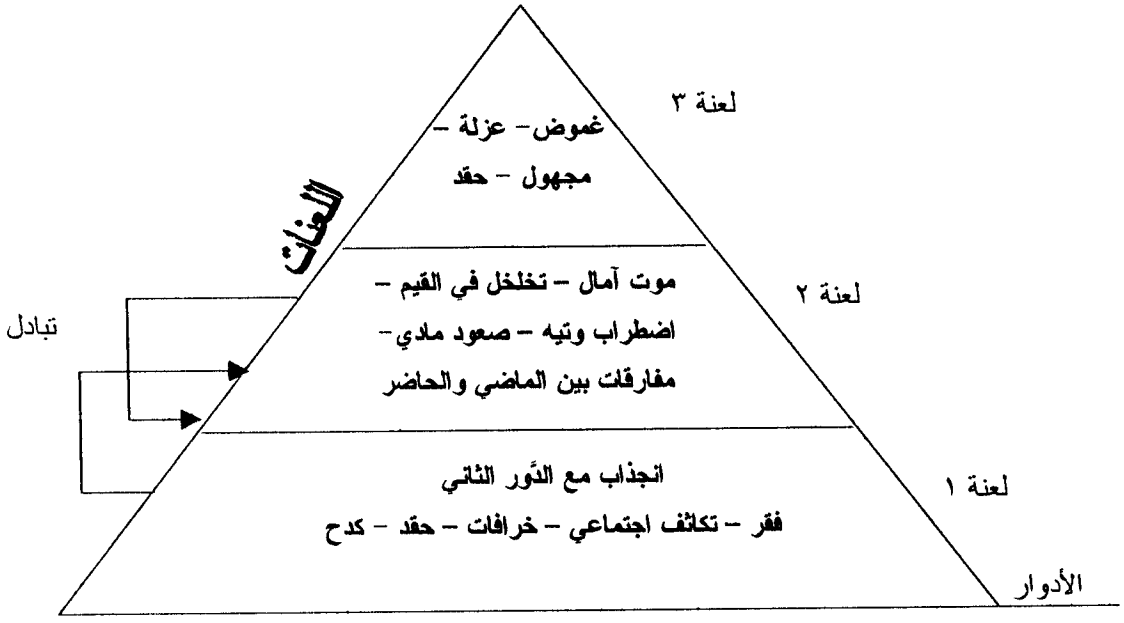
(١) المصدر السابق، ص:٢٥.
(٢) المصدر السابق ، ص:٣٦.

(طـــياراً) بين الطوابق الثلاثة، وآمال عيسى قد يكون موتها نتيجة لأخطاء فادحة نجمت عن الطبقة البرجوازية المثقفة!.

والشـــيخ فـــي الـــدَّور الثالث – ربما أوجده الكاتب ليقوم بدور الواعظ أو المرشـــد، ولكـــن نهايـــته كانت مأساوية حيث توفى بالسكتة القلبية، وقد كان من المحتمل أن يكون مخلصاً لقاطني الأدوار الثلاثة.

لكـــن المـــرء يحـــار في وجود إحالات تجعل من المحتمل أن يكون الدور الثالث خارج التوزيع الاجتماعي، وربما كان حيّزاً للتساؤل "الوجودي"، أو العبث ".. لـــم نجـــزم بالأمر لأن أحداً لا يعلم ما هذا الدور، ما كنهه وما طبيعته إن كان يسكنه بشر أو جن، إن كان خالياً أو عامراً .. قالت أمي إن في هذا الدور أشباحاً وعفاريت. وقال أبي: هناك الجنّة والنار. فقالت مدرِّستي: هناك المطلق والمجهول الذي توقف عندهما العقل البشري. وقرأت لأحدهم يقول: هناك المجانين ... بينما كتب آخر: هناك العدم والخواء..."[1].

ويمكن للشكل التالي توضيح بعض الأفكار الجزئية في الأدوار الثلاثة، وقد تحمل بدلالاتها المتعّددة أبعاداً اجتماعية خاصّة بكلِّ طابق:



[1] المصدر السابق ، ص:٥٩.

ونطلّــع على الطبقية في رواية (نعاس فارس)، لكن حضورها كان مباشراً وبشكلٍ واضح يقوم الراوي بتقديمه على شكل تقرير.

" مــن الجهة الشرقية لبيت فارس تتناثر بعض البيوت .. وكلّها من طابقٍ واحــد أو طابقيــن على الأكثر .. تحوي بعض العائلات التي تختلف في أمزجتها وطــبائعها .. والتــي تخــتلف .. في فقرها وغناها حيث تبدو مظاهر الغنى على طوائف متعددة وتبدو مظاهر الفقر على كثير منهم.."[١].

والطبقة السابقة هي المتوسطة والقريبة من الفقر، ولكن في الجهة الشمالية مــن بيــت فارس " ترتفع بنايات عالية تصل إلى خمسة أو ستة طوابق ... وهذا الأمــر يزعج فارس .. فالبنايات العالية تحجب عنه الرؤيا ... فكان يبدي قلقاً .. كلمــا ارتفعت البنايات أو أضيفت طوابق جديدة في الوقت الذي ما زال بيته على حاله منخفضاً عن مستوى الأرض"[٢]، وهؤلاء القوم الذين ينتمون لهذه الطبقة " لا تجد أحداً منهم ضعيف البنية حزين الملامح،فهم لا يعانون أمراضاً، ولمّا كانوا لا يســتعملون أجسادهم ... لأن الوسائل الحديثة .. قد أغنتهم .. فإنك ترى كثيراً مــنهم يتسم بالسمنة أو التكرش وأحياناً بالكسل أو البطر .."[٣]، ومن الواضح أن فارساً ليس من أنصار هذه الطبقة؛ فهو يظهر عيوبها وأمراضها.

أما الطبقة المعدمة فهي التي تقطن الجهة الجنوبية من بيت فارس، وفارس دائــم التفكــير بهــا " فالناس .. في حالة يرثى لها من الفقر والقذارة والجهل .. والشارع متسخ في أغلب الأحيان"[٤].

ومــن الواضح أن بيت فارس كان في المنتصف، كأنه طرف محايد، يطلّع على الظروف الاجتماعية المختلفة بتبايناتها وفوارقها المتفاوتة.

أمّــا روايــة (وراء الضــبع) فإنهــا تتقاطع مع الطبقية الواردة في تينك الروايتيــن، وتظهــر في متوازيات اجتماعية تتوزع بين البادية والريف والمدينة، فلكلٍّ بيئة طبقة من الناس ألفتها وتكيّفت مع ظروفها – وعلى أي حالٍ– فقد تكيّف

---

(١) الزعبي، أحمد، نعاس فارس، ص:٧٧.
(٢) المصدر السابق، ص:٧٧.
(٣) المصدر السابق، ص:٧٨.
(٤) المصدر السابق، ص:٧٨.

الوالـــد وعائلـــته مع الطبقات الموزّعة في حيزها الديمقراطي المتباين، لكن كانت نهاية هذا التكيّف الفشل في الحصول على الأمن الكامل، إذ الضباع في المحصّلة، ولعل هذه التحديدات تأخذ مجالاً أوسع من الأبعاد الاجتماعية فيما لو قرأنا الجهات على أن لها أبعاداً سياسية.

ويعـــيش أولاد المـــدرّس الـــبائس فـــي وسط متاهة اجتماعيّة نتيجة للتنقّل المفـــروض عليهم هرباً من الضبّاع، وهذا الأثر انعكس على نفسياتهم بالرّغم من صـــغر ســـنهم، واتسعت المشكلة عندما وصلوا القرية: "كانت شكوى الأولاد من المدرســـة تؤرقنـــي وكنت أهوّن عليهم الأمر... فالقرى ومدارسها.. تجمع أناساً يخـــتلفون فـــي تربيتهم وبيئاتهم ومستوياتهم المادية. وتحوي.. أبناء القرية وأبناء الموظفيـــن القادميـــن من خارجها. وأبناء آخرين قادمين من البادية.. وبحكم هذا الـــتفاوت والاخـــتلاف ما بين بيئة صحراوية.. وريفية وحضرية نشأت أنواع من الحساسية بين الأولاد أدت في كثير من الأحيان إلى التنابز والتغامز.."[1] والنتائج الســـلبية المترتبة على الطبقيّة السابقة جعلت الوالد يفكّر في حلول إيجابية، فطرح المشكلة على المدير والمدرسين ودعا إلى تقريب الأولاد من بعضهم وإشاعة روح الوئـــام بيـــنهم ولكـــن " كان الأمر فوق طاقتهم هم أنفسهم، فهم بالتالي يخضعون للفـــوارق نفســـها.."[2] مما جعل المشكلة الاجتماعية التي تفرزها الطبقية، مشكلةً مترســـخة صعبة الحل، إلى درجة أصبح من الطبيعي أن يسلّم بها. والحقيقة هذه محصّـــلة سلبية جداً طالعتنا في رواية أحمد الزعبي، وأفرزت أمراضاً اجتماعية منتشرة بين هذه الطبقات.

الهـــم الاجتماعـــي كـــان واضـــحاً في رواية أحمد الزعبي، وقد تأسست النصـــوص الروائـــية على هذا الهم متخذةً منه محوراً أساساً تدور حوله تداعيات الشـــخوص، ويـــتفاقم حياله قلقهم المستمر، وعلاقة السببيَّة هي الرابط الجلي بين الأمـــراض الاجتماعـــية المتفشـــية وبين التوزيع الاجتماعي (المفروض) بصوره

---

[1] الزعبي،أحمد،وراء الضبع: ١٩.
[2] المصدر السابق: ١٩.

المتعددة على النَّاس، حيث أفرزت الطبقيّة أعراضاً مرضيّة طرحت في النصوص بشكلٍ متفرّق ومكثّف أحياناً.

٢- التعايش السَّلبي:

ويُقصد به ذلك النوع من المشاركة الاجتماعية ولكن ضمن علاقات مغلوطة، تعود بآثار سيئة على المجتمع والفرد، وبالرَّغم من أنها علاقة في سلسلة من النظم الاجتماعية إلا أنها علاقة تطرد باتجاه عكسي وتوسّع دائرة الإشكاليّة النفسية والاجتماعية للأفراد، بحيث كلما زاد انخراطهم في قبول هذهِ العلاقة - بالناتج يبتعدون عن الحقيقة السوية والدَّور الرائد المنتظر منهم، وبالمقابل فالمكانة الاجتماعية التي يجنونها لا تعدو أن تكون الشعور العام بالاحتقار من محيطهم الاجتماعي.

إن رواية "العنّة" تتخذ من (الإعلام المزيف) محوراً لأحداثها، والشخصيّة التي مثّلت هذهِ القضية هي شخصية الصحفي الذي بحث عن عمل بعد التخرّج فلم يجد إلا منصباً إعلامياً في شركة مشبوهة، رفض في بادئ الأمر ولكنّه سرعان ما قبل المنصب وفق شروط تحقق مصلحة الشركة أولاً وأخيراً "بعد التخرّج ترددت قليلاً في الانخراط في الواقع بانتظار عملٍ مناسب ولمّا طال الأمر ومرت السنوات دون عمل، وكان جيلنا يعاني البطالة وشظف العيش، قررت التشبث بأي شيء، وبررت لنفسي قائلاً: لا يستطيع المرء أن يكون نظيفاً في مستنقع قذر. ولا قديساً بين شياطين، ولا بد أن يصيبك التلوث في عالم ملوثٍ من كلِّ جانب"[1] ويبدو أن العذر الذي قدمه الصحفي أقبح من ذنب، ولكن على أي حالٍ فقد اختار هذا التعايش السلبي في ظلِّ الظروف الصعبة التي فرضتها البطالة السائدة.

وبتدرّج مدروس تبدأ الشخصية بالانخراط في الفساد والتورّط فيه، وتقوم بترويج الأعمال والمنجزات الخاصّة بالشركة، فتجمّل القبيح وتقبح الحَسَن.. وهكذا حتى يودّع الصحفي العالم المثالي الذي كان يحلم به ويتعايش سلباً مع عالمٍ منحطٍّ بأبعاده المتنوعة: ".. وأدركت أن الإعلام القديم كان مثالياً رومانسياً يناسب أحلام

---

[1] الزعبي، أحمد، العنّة، مؤسسة حمادة، ط١ ١٩٩٢م، ص:٦.

الطلـــبة ومثاليتهم.. في الحق والعدل والصدق والصراحة وما إلى ذلك من أُمور تســـبح فـــي قاعات الدرس وينظر لها المنظرون من الأساتذة وتنغلق عليها أبواب الجامعـــة وأسوارها."[1] فكأن المثاليات العلميّة شيء والتطبيق العملي شيء آخر، ويعـــتقد الصحفي أن الغاية تبرر أي عملٍ يقوم به في سلّم الترقيات التي نالها من مديـــر الشـــركة، ظناً منه أن التخلي عن عالم المثالية يصبُّ في صالحه، ويشكّل مسوّغاً لمجموعة الأنشطة السلبيّة التي يقدم عليها.

ويســـتمر الـــتعايش السلبي بين الصحفي ومدير الشركة، وتَعمُّ هذه العلاقة المطـــردة بيـــن أفراد الشركة كلّها، فالصغير من الموظفين همّه إرضاء المسؤول عنه، والمسؤول الصغير مهتمّ برضى المسؤول الكبير وهكذا دواليك في منظومة سلبية من أشكال التعايش.

ثـــم تسفر هذه العلاقات المغلوطة عن نهاية مؤسفة ولا معقولة، فتبدأ أزمة تـــتلخص باخـــتطاف المديـــر الأصغر للشركة، وكان على الصحفي فلسفة عملية الاخـــتطاف والدوافـــع من ورائها فلسفة إعلامية تحسن الأحداث، وتَضمن للمدير هيبـــته وللشركة سمعتها، وهذا ما حدث وتنتهي عملية الاختطاف لصالح الشركة ومديرها الأصغر، ويحقق الصحفي نجاحات متوالية حتى يتمكن من الوصول إلى المدير العام الذي قرّر اجتماعاً طارئاً لجميع مديري الفروع، وطلب إلى الصحفي أن يجّمل طلباً غريباً سيطلبه المدير العام من المديرين الآخرين.

وفـــي الاجتماع أعلن المدير العام عن طلبه بعد أن مهّد للأمر، شارحاً لهم أنـــه نتـــيجة حادثٍ ما فقد فيه رجولته، يطلب إليهم المساعدة والوقوف إلى جانبه، وقـــدَّم إلـــيهم اقـــتراحاً بـــأن يتبرعوا له بأعضاء من أجسادهم تمكنه من استعادة رجولـــته، والمتـــبرع سينال الثراء والقوة، وقام بدور الإقناع الصحفي الذي سوّغ الأمـــور ويسَّـــر خطورتها على المديرين. وأقبل المديرون على التبرع، وأجريت العملية للمدير الأكبر ونجحت[2].

---

[1] الزعبي، أحمد، العُنة، ص: ٧.
[2] المصدر السابق ، ص:٢٥.

لقد أبدى المديرون وفاءً سلبياً للمدير الأكبر، والحدث (الفانتازي) الذي وظفه الكاتب في الرواية ينمّ عن علاقة رمزية مطروحة بين (العنّة) وحالة التعايش السلبي المفروضة في عالمٍ يعاني من علاقاتٍ مختلة تربط الأصغر بالأكبر؛ وحالة فقدان الرُّجولة رمز ينطوي على أبعاد هائلة من الإحباط والخيبة تعاني منها السلطة وتعكس آثارها السلبية على الدور المنوط برجالات هذا المجتمع؛ فالصحفي يستبدل بدوره الإيجابي دروراً دعائياً يزيد من حجم الفساد المنتشر ويسهِمُ في هدم الأسس القائمة على المصداقية والقوة والفاعلية والتي يمكن أن ترتفع ببنائها الاجتماعي والاقتصادي إن حافظت على سويّتها.

تمثل شخصية الصحفي (المتسلق) بؤرة للنفاق الاجتماعي والسياسي؛ لقد طمس الحقائق ببلاغاته الزائفة وتقاريره الإعلامية المغلوطة، وساعد على انتشار الضعف والفشل في المحيط الاجتماعي الذي كان من المفترض أن يرقى به، وذلك لأنه إعلامي يحمل مسؤولية إظهار الحقيقة وبثها بين الناس، ولكنه كان على عكس ذلك تماماً.

".. سأعمي العيون وأزيغ الأبصار، سأصنع منك نجماً وسأمجدُكَ بألف كتاب في الساعة .. فأنا أجعل النملة فيلاً .. والرخم نسراً .. والدجاجة ديكاً والقثاء بطيخاً .. والكفرَ إيماناً .. والروث عسلاً والأسود أبيض .. والأبيض أخضر"[1].

رواية " العنّة " قامت بكاملها على علاقات سلبية انتشرت بين المسؤولين والموظفين والفرقاء الإداريين، وهدف الكاتب يتراوح ما بين النقد الاجتماعي والنقد السياسي، ولعل من الأهمية بمكان أن نأخذ بعين الاعتبار المرحلة التي كتبت بها الرِّواية وهي عام ١٩٩٢ حيث البداية المؤلمة لهزيمة جديدة أسفرت عنها معركة العراق مع أمريكا وحلفائها، وانقادت بعدها الدّول العربيّة لتبعية عمياء لهذا الحلف المسيطر، الأمر الذي يجعل من الممكن تحليل هذه الرواية ضمن اعتبارات سياسية احتملها البناء الرَّمزي.

وإذا كانت حال الصحفي آلت إلى أسوأ النتائج في علاقاتها التعايشية السلبية مع المسؤولين، فإن أمير الراعي في (قبل الإعدام) ينتقم للعلاقة المتكلفة التي

---

[1] الزعبي، أحمد، العنّة، ص:٣٨.

فرضـــها علـــى نفسه إذ تعايش سلباً مع عالمٍ لا يقبله من الدّاخل ولا يرضى عن نظامـــه، ويقذفـــه بالرَّصـــاص فيحكم عليه بالإعدام قبل أن يُحكم عليه هو (أمير الراعي) بالإعدام.

لقد كانت حياة أمير الراعي كلّها مفروضة عليه تماماً إلا اللحظات الأخيرة مـــن عمـــره؛ لقد كانت اختيارية، وربما لأجلها نال الاسم الذي استحقه في النهاية (أمـــير). وبذلـــك قامـــت بينه وبين هذه الحياة الجبريّة علاقة ذات آثار سيئة وإن تراءت للوهلة الأولى بآثارها الإيجابية:

" .. وكان عليك أن تقفز قفزاً من الطفولة إلى الرجولة .. لا ميعة صبا ولا مراهقة .. ولا شباب .. تكبر في العام ألف عام .. وتتجعد عيناك قبل الأوان"[1].

حاول أمير الراعي أن يتكيَّف مع مسلسل من المفاجآت المفرحة في حياته، لكـــنّه في أعماقه كان يعرف حقيقة هذه الأحداث (الدَّخيلة) على حياته، وربما كان يعلـــم مـــن أول ما فكّر بالاحتفالات بأنَّها عناصر احتفالية زائفة لا تنسجم والبؤس الـــذي عاشـــه طـــوال خمسين عاماً، حيث كان طوال تلك المدّة قابعاً في ما يشبه السِّجن الكبير الذي تعايش معه قسراً.

وتتقاطع حياة أمير الراعي مع أكرم القيسي من حيث الغربة التي يعيشانها، لكـــنَّ الأوّل فـــي محيط عربي نشأ به، والثاني تتنازعه الغربة في الغرب إذ ذهب إليه لإتمام دراساته العليا، وكلاهما تعايش مع (الآخر) على مضض، ولكن النهاية تخـــتلف؛ فأكـــرم القيســـي يـــتحوّل إلى قضيّة فيخرج من حياته الفرديّة إلى حياة الجماعة، وتتبعثر أشلاء هذه القضية فيحاول الناس إيجادها، وفعلاً تعود الحياة إلى أكرم القيسي ويقود الجماهير العريضة إلى أين؟ هذا هو السؤال المفتوح شأن كثير من الأسئلة التي تستثيرها رواية أحمد الزعبي.

ولكن إذ عدنا إلى ما قبل تحوّل أكرم القيسي إلى قضية جماهيريّة تجريدية، نجـــد أكـــرم الطالـــب الذي تعايش مع ظروف محيطه كان يرفضها واضطرَّ إلى مهادنتها في بعض الأوقات: " ... وهكذا بدأ شيئاً فشيئاً مُدَجَّناً مطواعاً سريع التأقلم

---

[1] الزعبي، أحمد، قبل الإعدام، ص:١٢.

مع الظروف الجديدة.."[1]، ويبالغ أكرم القيسي في التخلي عن أغلى ممتلكاته حيث يبـــيعها في بلدٍ غريب (بريطانيا) التي ذهب إليها "لدراسة الآداب والعلوم السياسية والاستشـــراق واللغة والتاريخ والجغرافيا"[2]، وقد كانت هذه الممتلكات عبارة عن تماثـــيل وكتـــب وملابـــس، ومـــن الواضح أنها تمثل هويّة عربيّة أو أنها ترمز للحضارة العربية التي سلبت أوروبا كثيراً من آثارها.

ومـــع ذلـــك فـــإن أكـــرم القيسي لم يستسلم للمعايشة السلبية مع الحياة في بريطانيا؛ فهو لم ينسَ قوميته العربيّة التي ما انفك متحمساً لها فكان " يلتقي بالناس مـــن جميع الجنسيات .. وكان لقاؤه بالشباب العربي في لندن متكرراً حيث تطرح القضايا وتناقش الأحداث.."[3].

أما شاكر الطيار فإنه ينتهي إلى مصير مؤسف؛ فبالرغم من ثورته المعلنة على التفريق والانفصال بين الأدوار – كما بدت للقارئ– فإنه يعلن بالنهاية قبوله للواقـــع المريض وتعايشه معه ليمثل المثقف الذي يرضخ للظروف ويتساير معها وإن كان لا يستسيغها في داخله.

وكذلـــك نلمـــح تعايشاً سلبياً في (وراء الضبع) إذ ينسلخ الابن الأوسط عن مثاليته الحزبيّة وينضم إلى قوات حفظ الأمن، هذا من ناحية، وأخوه الأصغر ينافق مع مسؤوليه ليكسب منهم المال من ناحيةٍ ثانية، وبذلك يكون دورهما منحصراً في القيام بأعمال لا تتوافق وقناعتهما الشخصية.

وبالمقـــابل فإن التعايش الإيجابي كان قائماً في رواية (نعاس فارس) حيث المســـاعدة التي يقدّمها فارس للمنكوبين في محيطه الاجتماعي، والتعاون والتفاهم الذي يقدّمه أصدقاؤه له وهم فهمي الحسن وكامل البُرقعي وصباح.

ويتضح مما سبق بأن هذا البعد الاجتماعي السيء كان حاضراً في روايات أحمد الزعبي إلى درجة ما، وهذا يجعل المرء مقتنعاً بأن رواية أحمد الزعبي وإن اعـــتمدت على بعض الأفكار (اللامعقولة/الرمزية) فهي لم تبتعد عن الواقع، فمن الواضـــح أنها استقرأت الواقع ورصدت الأمراض الاجتماعية التي تهددّ الجماعة

---

[1] الزعبي، أحمد، يحيى العظام وهي رميم، ص:١٣.
[2] المصدر السابق، ص:٤٢.
[3] المصدر السابق، ص:٢٤.

قــبل أن تنحدر بالفرد. ناهيك عن الظل السياسي الذي يمكن قراءته كطبقةٍ أُخرى من قراءات هذه الروايات.

٣- القهر وسلطة الآخر:

النســيج الاجتماعــي فــي الروايات يتجلى بأبعاد متداخلة، والقهر قضية حاضــرة بشكلٍ غير مباشر تماماً مثل الحضور اللامباشر (للآخر السلطوي) الذي يشــعر بــه القــارئ دونما أن يتمكن من تحديد شخصيته بملامحها الواضحة، أو هويتها التي من المفترض إلى حدٍّ ما أن يجد القارئ إلماحاً أكثف لها، وبذلك يكون القهر عاملاً مرتبطاً بــ (الآخر)؛ لأن الثاني سببٌ مباشرٌ لوقوع الأول.

وتتفاوت الروايات في احتوائها هذا البعد، فإذا كانت (وجوه قلقة) دوّنت لنا وجهاً كاملاً (لصالح) المتسلّط فإن "لعنات شاكر" لا تكاد تلمح عن الآخر إلا القليل الذي يوقع القارئ في سلسلة من المدركات الغامضة.

والآخر يتحرك وراء النص بسرعة وذكاء تظهر آثارهما على الشخوص/ المجــتمع الواقع عليه القهر نتيجة حاصلة بالضرورة، وبعض الشخصيات تحاول تجنــب (الآخــر)، وأخرى تقوم بمهادنته وأخرى تعلن الحرب عليه؛ وبذلك تتباين ردّة الفعل من فردٍ إلى آخر أو حتى من مجتمعٍ إلى آخر.

ونقصــد (بالآخــر) الشخصية المتحركة في النص أو خارجه، والتي تعود بحركتها على – أبعاد النص الأخرى- بنتائج غير مقبولة من الشخوص المختلفين معهــا بوجهات النظر أو بالهوية أو بالإحساس الأقوى للخير الموجود في العالم، والتــي تتطلّع هذه النماذج إلى تحقيقه، في حين ترمي (سلطة الآخر) إلى تدميره، وهذه الحركة لا تلقى قبولاً من القراء إذ ينحازون بفطرتهم إلى مناضلة الشخوص وثــورة الجماهــير علــى السلطات القامعة، وهذا القبول يتفاوت بين قارئ وآخر بحسب الطبائع ونسبة الرِّضى أو الإقناع الذي تقدِّمه (الرواية/الإبداع الفني) لهؤلاء القرّاء.

ولا بد أن يرافق تلك الحركة (الشخصية والآخر) صراع تعيشه الشخصيات بقلــقٍ وخــيفة ومجابهة قد ترقى إلى حدِّ النضال الشعبي الذي يتكاثف فيه الأفراد

كلهم، وهذا نجده في نهاية (نعاس فارس) وبداية (يحيي العظام وهي رميم)، ومن الممكن أن يُفصّله البحث أكثر عند الأخذ بعين الاعتبار تحليل هذه الجزئية في كلِّ رواية.

صـــالح في (وجوه قلقة) يتخذ من مهنة حفر القبور عملاً إضافياً بعد إنهاء عملـــه الأول المتمـــثل فـــي بناء العمارات والمنشآت الخراسانية، فكان يعمل في الصباح في مكتبه وبعد الظهر "يحفر ما تيسَّر له من القبور التي كانت تعتمد على نشـــاط الموتـــى فـــي البلدة"[١]، ومن هذه العبارة نستنتج مدى السخرية من عمل صـــالح، فالعبارة ترمي إلى إفهام القارئ أن صالحاً مجرم من نوعٍ محترف، وقد يكـــون مقاولاً مخادعاً. ويؤكد هذه النتيجة ما جاء في السرد: "بعد دفن فضيلة في اليوم التالي تقاضى صالح أجراً مضاعفاً كما توقع ونال رضا زبائنه .. أودع شيئاً من المبلغ في البنك الوطني ووضع الباقي في جيبه ... فرحاً طرباً لرنين النقود .. عمل مربح ومبشر بمستقبل آمن"[٢].

وقـــد اتخـــذ عامر من صالح موقفاً معادياً؛ فقد كان عامر يشعر في قرارة نفســـه بعدائية صالح للخير والحياة، بدليل أنه قتل مريم أم عايد وحضر جنازتها، فكان مثال المخادع والمنافق، وعامر عرف هذه الناحية من شخصية صالح.

وصالح يبدو متصالحاً مع الآخرين، إلا أنه يكيد لهم بالخفاء: " السلام عليكم يـــا عامر – لا سلمك الله يا صالح – ولماذا تسلم علي؟ – جميل منك هذا المزاح. فقـــد ســـمعت عن شخصيتك المرحة كثيراً، كيف أحوالك؟ – بخير ما دمتَ بعيداً عنـــي .. .. رفـــع عامر يده وألقى بها على وجه صالح. نبحت كلاب الحي.. في حيـــن دك صالح بحذائِه المدبب قدم عامر فنزفت على الفور وابتسم صالح.."[٣]، والعدائية واضحة في الحوار السابق بين نفسيتين – حيث أحمد الزعبي يركز على حواريـــة الداخـــل – وقـــد يكون الحوار ملفوظاً، ونحن في حيرةٍ إن كان الحوار خارجـــياً فلمـــاذا لـــم يتخذ شكل الحوار المعهود، فالأرجح أنه حوار داخلي جاء متماهياً مع السرد، وهذه ناحية فنية سيأتي البحث على تفصيلاتها.

---

[١] الزعبي، أحمد، وجوه قلقة، ص:٨٠.
[٢] المصدر السابق ، ص:٨٠.
[٣] المصدر السابق ، ص:٨١.

لكـــن للمـــرء أن يتساءل: لماذا لم يتضح (الآخر) بملامح أكثر يظهرها لنا الكاتـــب؟ فـــالدور الســـلبي حضر بشكلٍ غامض، والعداء الواقع على الشخوص الآخرين لم يلمسه القارئ بصورةٍ يمكن أن يتفاعل معها أكثر. ونرى –لاحقاً– أن هذه سمة عامة لحضور الآخر في روايات أحمد الزعبي.

ولصالح ما يشبه (المستعمرة) فعنده عائلة وكلاب وقطط، ومن الواضح أن الكـــلاب رمـــز لعل أحمد الزعبي قصد به أتباع صالح و(أياديه) المنتشرة، وعلى العموم فقد ارتاح أهل الحي لهذا الجار الجديد إلا (عامراً) " اسمع يا صالح أنا آخر واحـــد على وجه الأرض يتقبلك أو يرتاح لجوارك، أنتَ داءٌ خبيث كتب علي أن أنـــزف منه طويلاً، كلبك مزعج يا صالح وكذلك مواء قطتك .. أنتَ طاعون"[1]، ولأن شـــخوص أحمـــد الزعبـــي تقرأ فرادى وجماعات؛ فلعل صالح مجموع من الأعداء المقنّعين في المجتمع، ولعل عامر مجموعة من المناضلين من أجل تطهير هذا المجتمع، وبالفعل يتخذ عامر خطوة عملية يناهض بها أعمال (صالح) فيرجم سيارته بالحجارة " وتأمل أن تكسر الزجاج، ليس بوسعك .. فأنا محتاط لجنونك .. وتناثرت حجارة عامر هنا وهناك دون جدوى .."[2].

ولا يستسلم عامر للفشل، ويعاود مجابهة (الآخر):

" ســـألقاك، هذه حرب أبدية بيني وبينك .. سأقاتلك أنّى كنت ستقاتلني أنّى كنت. أعرف أني لا أغلبك وجهاً لوجه، أعرف في أعماقي أني لن أقف في وجهك وحيداً فأنتَ عنيد كبدوي سرق منه جمله لا يفتديه بطائرة .. قف .. قف مت أيها الخوف"[3] ... ويمثل عامر ثورة جماعية تحاول التخلص من الفساد، ولكن نصف الجماعـــة يقفـــون من وراء (الآخر) ويدعمونه بأرواحهم وتعايشهم الزائف معه، فالآخـــر مرشـــحّ للفـــوز في بعض الأحيان، وهذا ما حدَث، فقد عولجَ صالح من ضـــربات عامـــر، وبالرَّغم من خوف صالح الذي يسكنه ولا يفارقه، فقد استحوذ علـــى خدمات يقدمها المنافقون من حوله " .. أشر بطرف عينيك فقط نحضر لك لبـــن النوق وعطور مكّة والماء الذي يُشفي الموتى، وهواء هيروشيما، إني بخير،

---

(١) المصدر السابق، ص:٨٢.
(٢) المصدر السابق ، ص: ٨٤.
(٣) المصدر السابق، ص:٨٨.

ســأبدأ عملــي فــي الصباح"[1].. وهكذا للأسف يواصل (الآخر) رحلته المزيفة والخطرة في الوقت نفسه.

وعلى العكس تماماً، فإن رواية (لعنات شاكر) لا تظهر وجهاً (للآخر) كما أظهــرته (وجوه قلقة) – والوجه كما يبدو هو الداخل وليس ملامح الوجه – وإن القــارئ يشعر بوجود عدو يطارد (سعيد مهران) و(شاكر) و(بروميثيوس) ولكنّ القــارئ لا يتوصل إلى هذا العدو، وكأن أحمد الزعبي يفترض مسبقاً أن الأفراد يعــرفون عدوهم جيداً وإن لم يروه، أو أن هناك شبه اتفاق على عدوٍّ واحد يهدّد الإنســانية جمعاء ألا وهو (الشر) الذي يتمثل بشخصية الآخر، ولكن القارئ على أية حالٍ من حقه التعرف إلى أبعاد شخصية الآخر وامتداداتها السيئة الآثار، حتى يحذرها، وبذلك تكون الرواية قد قدّمت أفكاراً هادفة ورؤى فاعلة بشكل أكبر.

وطــيف الآخر تنوّع في رواية لعنات شاكر، فتارة هو المجرم الذي يطلق الرَّصاص فيقتل الناس ويرديهم في الأدوار الثلاثة، وتارة هو طيف (زيوس) الذي يطــارد (بروميثيوس)، فهو القوّة والجبروت التي تحاول سحق الطُّموح والمعرفة البشــرية وتــارة هو "أبو ناصوح" الذي يهدد الفطرة الدينية الساكنة قلوب الناس البســطاء؛ حيث يقوم بسرقة مسابحهم، ومن الغرابة أن ينقلب (شاكر الطيار) بعد رحلة العناء والبحث إلى (آخر) يزيّف الحقيقة ويقدمها إلى الناس: " وبشكل منطقي .. رحت أكتب الرسالة الأولى وأتبعتها الثانية ثم الثالثة وخرجت إلى الناس. فالتمَّ العــالم مــن حولــي وقــرأت عليهم ما جاء في الرسائل ... كانت الطفلة تصفِّق بحماس... وقلت بحقدٍ غير ملحوظ: اللّعنة"[2]، وهذا اعتراف بالسلبيّة؛ حيث ينجرّ شــاكر وراء (ضبع) ولكنّه يبقى خارج رواية أحمد الزعبي (وراء الضبع)، ولعله هــذه المرَّة ضبع احتوى ضبعين أحدهما من الطابق الأرضي والآخر من الطابق الثاني.

ومــع ذلك، فإن (الرَّصاصة) مثلت عدواً في الدَّور الأول، وهي أداة تلمح عــن عدوٍّ مستتر خلف الطوابق وربما فيها " قتلت الرَّصاصة أشياء كثيرة عرف

---

(1) الزعبي،أحمد،وجوه قلقة، ص:٩٠.

(2) الزعبي،أحمد،لعنات شاكر، ص:٦٤.

بعضـــها ولـــم يعرف أكثرها"[1]، ولعلَّ (آمال) – الأمل بالنصر وانتصار الفضيلة والعـــروبة– كانت الضحيّة الأولى لهذا (الآخر) الذي أطلق رصاصته (وما زالت تحوم في الأجواء).

أمـــا الوعي الجماهيري فقد غاب في هذه الرِّواية، لقد عبّرت عنه تناصات مختلفة مع (بروميثيوس) و(سعيد مهران) وقصّة (عدل عمر بن الخطاب) إلا أنها تناصات مع الماضي، وظلّ حاضر الأدوار خواءً من الثورة على الآخر.

وإذا كـــان (الآخر) شخصية حيّة مثلها (صالح) في "وجوه قلقة"، وإذا كان أداة للقـــتل مثلـــتها (رصاصة) في (لعنات شاكر) فهي عند (فارس) الخوف الذي يسكنه ويمنع عنه النوم والرَّاحة.

والخـــوف ســـبب، والمســـبب هو (الآخر) الموت، والحرب، والكوارث، وغرفة التحقيق، وفارس بالرَّغم من هذه الأمور التي تتهدده لا يبدو غير طبيعي، أو أنـــه يجابـــه (عدوّاً) ظاهراً، العدو يسكنه من باب الحرص القاتل على مصير مـــن حولـــه، ولعل الخوف هو الذي سرق منه حقاً بسيطاً من حقوقه: النوم؛ فلم يســـتطيع النوم وبحث عنه مراراً بالرّغم من النعاس الشديد الذي يراوده .. ولكن ســـيارات الإسعاف وغرف التحقيق والحرب التي اندلعت في النهاية – كلها أمور مقلقـــة ومخـــيفة تجعل فارساً يقررّ بشكلٍ غير واعٍ: الصحوّة الممتدّة فيقول للنوم: وداعـــاً: " مســـكين أيها النوم لقد انتهيت من حياة فارس يا فارس لن تنامَ أبداً بعد الـــيوم ... هز فارس رأسه موافقاً ... دوي مخيف يسمع من كلِّ الجهات. يطرق الجمـــيع. صـــوت عـــربات الإســـعاف والإطفـــاء... يسافر ذهن فارس ويلحق بالأصوات"[2].

وفـــي صـــحوة فارس حسٌّ جماهيري يبشّر بالثورة على العدو الخارجي، و(فارس) يمثّل يقظة الشعوب عندما يحاول (الآخر) أن يحكم عليها بالنوم والغفلة. و(فـــارس) هو – إضافة إلى قلقه على الوجود وخوفه على المصائر – فإنه البذرة الأولـــى في يقظة جماهيرية واسعة تكتمل بشائرها في رواية (يحيي العظام وهي

---

(1) المصدر السابق، ص:٢٢.
(2) المصدر السابق ، ص:١٣٣.

رمـــيم) وبخاصـــة أنهـــا اكتملـــت بعد رواية (نعاس فارس) بحوالي أربعة عشر عاماً[*].

أكـــرم القيسي يواجه قضية (مصادرة الحقوق) المفروضة عليه في وطنه، فالآخر يظهر باسم (لجنة الترشيد الثقافي والوطني)، ويقوم بمصادرة بيته وحديقته ومكتـــبه "فلعـــن وشتم وكفر وصرخ ولكن كل ذلك قد دفن في وادٍ سحيق ... قام بحملـــة خطابـــية بيـــن أبناء بلده، في الجامعة، في الاجتماعات العامة ثم في كلّ المجـــالات الرياضية والسياسية والنفسية، فرثى الناس له ولكن شيئاً مما ضاع لم يعـــد. فعـــاد وحـــيداً حزيناً غاضباً .. تناسى بيته ومكتبته وراح يدافع عن أشياء اســـتجدت بعد ذلك .. ولكنه شعر بالإهانة التي يجب منعها .. لأنه في بلده، وإنّه لمـــن العار أن يطأطىء الإنسان رأسه في وطنه"[١]، وقد تكون هذه الأسباب وراء حملته التي أعلنها لاحقاً "مشروع غضب على الأمة العربية"[٢].

والقيســـي يواجه عدوّين الأول: الغربة في بلده أو بالأحرى (الآخر) الذي يفـــرض الغربة عليه، والعدّو الثاني هو العدو الذي يهدّد أمته وتاريخه. وقد تكون (بريطانـــيا) الـــبلد الذي سافر إليه جهة رئيسة في هذا التهديد وعاملاً من عوامل العدائـــية للوطـــن العربـــي الذي ينتمي إليه (أكرم القيسي): " وسألت السائق هل الشوارع دائماً نظيفة .. استاء من سؤالي ... ثم قال: لا ليس في كلّ المناطق فإن لـــندن تعـــج بالأجانب. ففهمت قصده وأدركت أن الإنجليز لم يتغيروا منذ قرون وسكَتُّ حتى وصلنا إلى البيت"[٣] وقد يكون سكوت القيسي حقداً أو مهادنة.

ويثبـــت أحمد الزّعبي أن العلم سلاح قوي لمجابهة الآخر، وهو لذلك أعدَّ (أكـــرم القيســـي) لهذا الدّور المنوط به، فجعل منه شخصيّة متعلمة واعية تدرس حضـــارتين (العربـــية وحضارة الآخر) وكان أكرم القيسي "يدرس اللّغة الفرنسية والإســـبانية والعبرية إلى جانب الإنجليزية والعربية، وفوق ذلك كان قد التحق في قســـم العلـــوم السياسية لنيل درجة الدكتوراه الثانية في هذا المجال"[٤]، وبذلك فإن

(*) اكتملت رواية نعاس فارس عام ١٩٨١م، واكتملت يحيي العظام وهي رميم عام ١٩٩٥م.

(١) الزعبي،أحمد،يحيي العظام وهي رميم، ص:١٠.

(٢) المصدر السابق، ص:٢٣.

(٣) المصدر السابق، ص:٢١.

(٤) المصدر السابق، ص:٢٣.

الكاتب يؤمن بضرورة إعداد القادة إعداداً أكاديمياً وثقافياً يتناسب والدّور المنتظر منهم لقيادة الجماهير.

ولـــم يقتصر إعداد أكرم أكاديمياً، لقد اطّلع على طبائع الشعوب وعاداتهم، وســـهل هـــذا الأمـــر علـــيه تواجده مع شاب ياباني يقوم بإعداد بحثٍ حول هذا الموضوع، فعرف أكرم ما يلي:

" الأمـــة الفرنســـية تحضّـــرت ثم بطرت فضلّت سواء السبيل ثم انحرفت ومارســـت الشـــذوذ، الأمة الإنجليزية تمشي بخيلاء كعجوزٍ شمطاء تحمل تاريخاً عظـــيماً وواقعاً مخزياً، ولهذا تجد الإنجليزي شارد الذهن ممزقاً بين عظمة انتهت وحاضرٍ أجوف ... الأمة الأمريكية ألغت الإنسان وتعاملت بالأرقام، انفصمت بين قمة العلم وقمة الجهل ... والأمة الهندية تفقد ربعَ سكانها مرضاً وجوعاً وتتحدّث فـــي ثلاثـــة أرباع الوقت عن الكرامة والشرف .. والأمة الروسية تتخبط ما بين الشـــمس والأرض مـــا بيـــن النظرية والواقع ... والأمة اليابانية عظيمة الطاقات ولكـــنها مظلومـــة ... والأمـــة الـــيهودية واعية .. مادية تحسن استخدام الإعلام والاقتصـــاد...، يسير معك أحدهم طوال عمره ويجذبك إليه ويغريك بأشياء كثيرة وحين تواتيه فرصة قتلك وتدميرك فإنه أقدر إنسانٍ على فعل ذلك.."[١] وعندما لم يجـــد أكـــرم القيســـي تصنيفاً للأمة العربية سأل الباحث الياباني عن ذلك، فأجابه " الأمـــة العربية احترت في أمرها، فقد كان علي أن أصنّف الأمريكان والإنجليز والإغريق بصفات محددة يشتركون بها عامة، ولكني حين أتيت إلى الأمة العربية وجدت عدة سمات مشتركة غير أني وجدت أكثر ثلاثين سمة مختلفة"[٢] ثم أعرب اليابانـــي عـــن أمله في أن يلتقي " شخصاً يحسم هذه التناقضات ويساعدني على التوصل إلى صيغة تجمع العرب معاً في قالب واحد"[٣]، وبالفعل كان اكرم القيسي الشخصـــية المرشـــحة لجمـــع العـــرب وراءه حيث تبعه الناس في النهاية – أو بالأحرى – في البداية.

---

(١) المصدر السابق، ص:٦٠.
(٢) المصدر السابق، ص:٦١.
(٣) المصدر السابق ، ص:٦١.

ولكـــن (الآخر) أحسّ بخطر محدق يهدد كيانه، فعمدَ إلى جريمة قتل بشعة مارسها ضد (أكرم القيسي) وطمس آثار الجريمة وذلك بتوزيع أشلاء أكرم القيسي / الأمل العربي والقيادة الواعية – على عدة بلدان في العالم ليصعب التعرّف إلى الجثة.

وتـــبدأ الجماهير بالبحث عن قائدها، فتجمع أشلاؤه من بقاع الأرض، وفي هـــذا إشـــارة رمزية إلى التغيير الذي من الممكن أن يحدث على الواقع العربي، ولعلهـــا إلماحة قويّة للوحدة العربية المنتظرة: "اكتشفوا أعضاء متفرقة لأكرم في معظـــم العواصـــم العربية فقد وجدت أعضاء مختلفة في تونس والقاهرة ودمشق وبغـــداد والرياض والجزائر وليبيا واليمن والبحرين .. إلى جانب بيروت وعمان ومـــدن أخرى ... وقد دفنت بعض تلك الأشلاء في الغابات والصحارى .. وكذلك اكتشفت الوحدات الأمنية أعضاء أخرى متناثرة أو مدفونة في أطراف مدن وقرى كثـــيرة متـــباعدة ... وكنـــت قد اختتمت رحلة البحث بالعثور على عظام جمجمة مدفونـــة بجانب المسجد الأقصى في القدس.."[1] وللقارئ أن يستشف مدى أهمية التعاضـــد العربـــي لمجابهة (العدو)، ومن الواضح أن الكاتب يستشرف لمستقبلٍ عربـــي ينتصر فيه الحق على (الآخر) ضمن رؤية ثاقبة وحكيمة تتوزع في هذه الرّواية؛ فها هو (أكرم القيسي) يستعيد حياته ويبدأ بدور القيادة "تنتصب قامته .. يخرج من الحفرة الضيقة وقد اكتسى لحماً وشحماً وقوة وغضباً .. عيناه مفتوحتان غاضبتان .... لا ترمشان .. تنظران بخطٍّ مستقيم .. إلى البعيد .. نحو الأفق ... ثم أشار بيديه أن نهدأ ونصمت. ثم قال بيده لا بلسانه اتبعوني .... ومضى صامتاً ... حانقـــاً ... غاضـــباً ... سرنا وراءه وسارت كلّ الناس معنا .. وتبعناه حيثما ذهـــب ... ثـــم تبعه خلق كثير.."[2]، وباستقراء المشهد السابق يستدل على مناقب (المخلِّـــص) من (الآخر)، حيث القائد الغاضب على أمته، والذي تفرض أعماله الصّـــواب والمجابهـــة، يودّع الخطب والكلمات ويتجه نحو هدفٍ محدَّد لينتقم من عدوّه وعدوّ أُمّته.

---

(1) المصدر السابق، ص:٨١.

(2) المصدر السابق ، ص:٨٤.

وتَشـــترك الروايتان: (وراء الضبع) و(العنّة) مع (لعنات شاكر) في اختفاء الآخـــر، وإن ظهـــر للقارئ أن (وراء الضبع) ترتكز على بؤرة هجومية وأخرى دفاعية، تتمثل الأولى بالضبع/الآخر، والثانية بحركة الهروب ثم المجابهة، فبالرغم من ذلك تظل ملامح (الآخر) مغيّبة وحركته تنشط وراء النص، و(العُنّة) تسفر عن النتـــيجة نفسها، وبذلك فالتقاطع مشترك إلى حدٍّ ما بين الروايات الثلاثة من ناحية غياب (الآخر) وحضور أفعاله.

ويقتسم (أمير الراعي) و(الشاعر) إحساس القهر من الآخر، فالأول يعيش عمره تحت وطأة مصالحة عمياء مع الواقع المرفوض عنده ولكنه يعايشه إجبارياً، يحتفل بعيد ميلاده وكأنه سعيد لضياع عمره، ويحتفل بزواجٍ يثبت فشله مع الأيام، ويـــبدي ســـعادة زائفة تجاه شهادة تقديرية ينالها (الساقطون) أحياناً، لقد ظلّ القهر مختفـــياً في طيّات نفسه حتى آن أن ينفجر في لحظة انتقاميّة حاسمة ابتدأها بإعدام أعدائه وأنهاها بإعدام نفسه، والشاعر كان يقاوم إحساساً بالقهر لكنّه من نوعٍ آخر أقـــرب إلـــى العجز، فقد "تراجع الأدب إلى الخطوط الخلفية في هذا العصر"[1]، فكلاهما كان ضحية لعدوٍّ أو أكثر.

والثاني أمير الراعي الذي يستدعي مشهداً ماضياً من حياته، ويأتي المشهد كابوســـياً مختزلاً في عقله الباطن، ويشتمل على عدو غير ظاهر البتّة لكن حركته مؤثرة، والمرء لا يمكنه التعرف إلى هذا العدو لكن وجوده أمر مؤكد:

".. وكالملسوع المكتوم تصرخ: أخي أنت .. أنتما .. وقعت بينكما البندقية .. فصـــلت بين جبهتيكما البندقية .. صعقتما .. صعقتما .. اسأل كبيرهم هذا.."[2]

وربمـــا يكـــون الآخـــر –هنا– قريباً من أمير الراعي، ولكن لأمرٍ ما يلتقيان مثل عدوّين، و(الآخر) يكون كبير القوم، فما كان على أخي أمير إلا إطاعة الأمر وقمع الهـــدف، وعلائـــق التناص بين قصة سيدنا إبراهيم والأصنام وهذا المشهد – قد تعطي للقارئ صلاحيّة التفسير بهذه الطريقة.[*]

---

(1) الزعبي، أحمد، اختفاء شاعر، (مكتبة الكتاني، ط1، 1990-اربد)، ص:18.

(2) الزعبي،أحمد،قبل الإعدام، ص:22.

(*) سيأتي البحث على موضوع التناص لاحقاً في الشكل الفني.

والآخـــر فـــي (قبل الإعدام) هو ثلاثة أعداء لأمير الراعي وهم: " العجوز ورجُـــل الطوفان وكبيركم هذا"[١]، فالأوّل هو الذي منع زواج أمير من الفتاة التي أحـــبها بحجّة فارق السن، والثاني ربما كان رجل الاقتصاد المحنك صاحب النفوذ الجـــارف ولكـــنّه لا يحقق في النهاية إلا مصالحة الذاتية ويصمُّ أذنيه عن شكاوى الـــناس البسطاء: " .. رفض رجل الطوفان أن يبني سداً أو يحفر قناةً، كان يضع قطـــناً في أذنيه، وزجاجاً أسود سميكاً فوق عينيه"[٢]، وأما (كبيركم) فلعله الرجل الـــذي يقمع محاولات الناس للتنفيس عن إحساسهم بالقهر ومطالبتهم بالحقوق التي مـــن المفترض توافرها، وعلى أية حالٍ فإن هذه المساحة غنيّة بقابلية التأويل من زوايـــا مـــتعددة، إمـــا بتحليلها داخلياً (النص فقط) أو بتوسعتها وإضافة عناصر خارجية من (خارج الرواية) تنسجم مع رؤية النص.

وتـــبدأ ثـــورة أمير الراعي بإعلانه " ولن أشرب مرة أخرى قهوتي حسب مزاج رب المقهى"[٣] وتظل نفسه مسكونة بمساحات القلق والتمرّد المتوزعة، بين مســـاحات الســـعادة المصطنعة حتى تنتصر الحقيقة: الألم والرّفض على الزيف: الفـــرح والمصـــالحة، فـــيعود الغراب إلى مشيته وإن كان الثمن رصاصة أخيرة يطلقها الراعي على رأسه، ولكنها تسجّل انتصاراً على (الآخر):

" ترك أمير براكينه الدفينه تنفجر .. وأطلق الأشباح من كوامنها في عروقه .. وحرّك القهر والصعلكة المسكونة الموقوتة في دمائه .. فكسَّر قيوده .. ومزّق العصبة عن عينيه وطوّح بسجانيه وبعادميه .. وانطلق كقنبلة صاعقة .. إنه إعدام واحد"[٤]، ثم يأتي دور الجماهير الذي اختصر في جملة صغيرة في نهاية الرواية: " ولم يعد أي شيء إلى طبيعته"[٥]، فربما أصبح المجتمع بأسره مثل أمير الراعي، ثائـــراً حانقاً على الظروف المقلوبة والتعسة .. وربما بدأ الوعي يتسلل إلى عقول القوم: " بأي ذنب يعدم أمير الراعي؟" وربما تعني هذه العبارة بإحدى تفسيراتها أن

---

(١) الزعبي،أحمد،قبل الإعدام، ص:٢٩.
(٢) المصدر السابق، ص:١١.
(٣) المصدر السابق ، ص:٣٣.
(٤) المصدر السابق ، ص:٥٤.
(٥) المصدر السابق، ص:٦٤.

الـــتاريخ الـــذي أعـــدم مع أمير الراعي بدأ يتخذ حقائق جديدة ومتباينة وقد تكون صادقة ...الخ من الاحتمالات التي تترك مفتوحة.

أمـــا الشـــاعر فإنـــه محاصـــر لا يجد له مكاناً في العالم، يشعر بالعجز، وقصـــيدته تـــتراجع أمام الزحف التتري للكوارث الإنسانية المليئة في العالم: " أنا الشاعر الشاعر، كل مربعات رقعة الشطرنج مشغولة وأنا أُدفع خارجها .. الضجة على مربع والمال فوق آخر والحرب فوق ثالث والجنس على رابع والموت على خـــامس والكـــذب علـــى عاشر .. وأنا الشاعر الشاعر لا مكان .. لا مربع .. لا نصف مربع"[١]، وعلى الشاعر أن يواجه عدوّاً مختفياً يهدده بالانقراض، ويحاول سلب قصائده وتحطيم معانيها:

" وأخذتني العزة بالأمجاد المنقرضة والتحمت مع فكرة الانقراض وقررت أن أهـــزمها، وكأني في معركة وجود أو فناء.."[٢]، فعليه أن يحمي موهبته الأدبية فـــي زمـــنٍ لم يعد يأبه للمواهب والأدب، فالناس في شغلٍ يبحثون عن حلٍّ سريع لمشاكل الجوع والفقر والدم .. أما الأدب فقد غدا غريباً معزولاً عن المجتمع، وفي الحقـــيقة هـــذه نظـــرة سوداوية عند الشاعر؛ فهو لم ينتبه إلى (النادل) الذي أحب موهبة الشاعر وظلّ يرقبها، وحاول أن يرقى بذوقه وثقافته ليبلغ إلى فهمها بشكلٍ مقبول، لقد ارتقى الشاعر بوعي عامل المقهى من حيث لم ينتبه إلى ذلك، وشكلت اللّقاءات للعامل منعطفاً في حياته واهتماماته، فدأب على جمعِ مزقِ أوراقِ الشاعر وقراءتها ومحاولة تفسيرها من خلال ما جرى بينهما من حديث.

والعوامل القهرية سكنت وجدان هذا الشاعر، وهذا الوجدان محتل لا يجد له صوتاً أو صدى في مضمار الحياة، إذ انصرف الناس إلى تعاطي الاقتصاد والمال وأهملـــوا الأمور الوجدانية، وهذا بالطبع –انعكس سلباً على الشاعر وموهبته التي تراجعـــت: " .. كأن العالم دائرة ركلني خارجها، اكتظت في الدائرة كلّ الأصوات وارتفعت إلا صوتي، طغت في الدائرة كلُّ الرَّقصات إلا رقصتي، كأن هذا العالم يريد لي التضاؤل لا بل الموتَ والانقراض.."[٣]، ويلحظ القارئ أن عوامل القهر

---

(١) الزعبي،أحمد،اختفاء شاعر، ص:٣٣.
(٢) المصدر السابق، ص:٣٣.
(٣) المصدر السابق، ص:٣٦.

يســببها العــالم أو (الماحول)؛ فالشاعر يواجه عدوّاً متعدّد الأصوات ومتبايناً في توجــيه أســلحته وبكيفية هذه الحرب المعلنة، فهو تارة لا يهتم بالأدب –أصلاً – وأخــرى يعمد إلى إبعاد الأدب ويعمل على فنائه، وهو مع ذلك عدوّ زمني – إذا صحّ التعبير – أفرزته المرحلة المتقدّمة من حياة البشرية بما رافقها من تطورات تقنــية وصــناعية جعلت من الاهتمامات الوجدانية اهتمامات هامشية بالرَّغم من دورها الرائد في صناعة الحياة.

وفــي حين واجه عامل المقهى قضية الجهل وتجاوزها إلى الوعي استسلم الشــاعر للعجز وارتضى بالمكانة (الدونية) التي وضع بها، فكانت معركة النادل إيجابــية حملت حسّاً جماعياً مقاوماً لعوامل الجهل، بينما كانت معركة الشاعر مع (الآخــر) وقعــة خاسرة أظهر فيها الاستسلام، ولعله كان هروبياً فلم يواجه العالم الملــيء بالتحديات، هرب إلى حديقة الحيوانات فلم يفلح في العثور على (وجدانه المحتل)، وتسلل إلى شركة تجارية .. ومرّة إلى المطار .. الخ من الأماكن التي لم توفــر له لحظــات صحو يمكن لموهبته أن تستيقظ فيها فقرر في النهاية التصالح الســلبي مــع هذه الازدحامات، وفي الحقيقة فإن الكاتب يترك الأمر مفتوحاً على نهايتيــن لهــذا الشاعر، فربما قرر البدء من الأماكن التي هجرها في أوّل الأمر، ولكن بداءة إيجابية بحيث يحارب الفساد المبثوث فيها، وربما اقتصر هدف الشاعر على المصالحة فقط والرّضوخ للواقع المزدحم بالأخطاء:

" .. ولنفــترض أني فشلت في أول الأمر فما زال في جعبتي أماكن كثيرة وســاحات عديــدة لأبــدأ منها، أقف عليها .. هناك مثلاً إن لم يحالفني الحظ في الأرض والسماء، هناك البيت والمكتب والحديقة والشركة والصالة والسطح وبيت الدَّعــارة والمقهى هنا كلّها أماكن لم أجرِّبها سأبدأ منها .. سأغني موالي وسأصبح الشاعر الشاعر العاقل الأعقل .. حتى إن لم .."[1].

والعــبارة الاختتامية تفتح احتمالات عديدة قد تعززّ هذه القراءة وقد تتباين معها، وعلى أية حالٍ فإن موقف الشاعر أمام التحديات لم يقترب من "البطولة" أو شــرف المواجهة فقد انخرط في الصف الآخر إمّا (محارباً) وإما (مصالحاً) ولعل

---

[1] الزعبي، أحمد، اختفاء شاعر، ص:٣٨.

إنهـــاء الكاتب للرواية بحرف النفي (لم) يحتمل دلالة النهاية السلبية التي آل إليها الشاعر إن قرر الهروب والانعزال عن واقعٍ قابل للتغيير، ولم يقتصر الأمر على ذلـــك بـــل تعداه إلى (انجذاب) الشاعر إلى الأقطاب السلبية التي اصطدم بها في رحلة هروبه، وربما انتهى به الأمر إلى تاجرٍ مخادع أو رجل منحرف: " وأدركـــت أني سوف أنسحب من بين أوراقي وأحباري إلى عالم التجارة والأموال والصفقات والبنوك والأرصدة.."[1].

علـــى أننا نلمح (الآخر) في أسطارٍ متفرقة من الرِّواية، ويكون فيها عدواً ظاهـــراً يمكـــن معاينـــته؛ فهو الدولة القوية المسيطرة على الدول الضعيفة، وهو السلطة القاهرة لإرادة الشعوب في الحرية والتقدم، وهو الفقر والآلة التي تضرب الأبرياء ...الخ: " إن أخي وأفراد أسرته جميعاً كانوا من بين ضحايا الهجوم الذي شنه العدو أمس وقتل فيه سبعون شخصاً"[2]. فالعدو هنا هو الدولة المتسلطة التي لـــم تـــراعِ حـــق المدنيين الأبرياء، وهوية العدو إن لم تحدد في هذا الموضع في الرِّواية فقد عمد موضع آخر إلى إبانتها: "صحيح أن الدبابات كانت تدوس الطلبة المتظاهرين وإن أكثر من عشرين ألفاً قد قتلوا في رومانيا في الأحداث الأخيرة .. وأن أمـــريكا قـــد غـــزت بـــنما واحتلـــتها وهي تفكر أن تفعل مثل ذلك في ليبيا وغـــيرها .."[3]، وتـــبدو سمات مشتركة للعدو؛ حيث القمع والسيطرة على الأمم الضعيفة التي لا تملك إرادتها في بعض الأحيان.

وفـــي بعـــض المواضـــع يكون (الآخر) مستتراً وراء توظيف رمزي مثل قصـــيدة الجـــبس التي قد تعني القيود وسلب الحريات، حتى تظلّ الشعوب ساكنة (مُجَبَّسة) فلا تحاول الفكاك من الآخر المتسلّط والمتحرك وفق مصالحه الشخصية، ولكـــن الـــثورة تتحقق فينهض المرضى " يصرخون فُكُّوا الجبس هاتوا العلاج .. صـــراخ في فراغ، وكلما ارتفع الصراخ انبرت الصدمات الكهربائية لإيقافه يزداد

---

(1) المصدر السابق ، ص:٣٢.
(2) المصدر السابق، ص:١٢.
(3) المصدر السابق، ص:١٤.

الصوت وتخمده الحقن المهدئة .. هو موت على أية حال .. ينتفضون من أماكنهم يتراكضون .... ويهوون على كتل الجبس يكسرونها.."[١].

ويظلّ طيف (الآخر) مستتراً وراء النص أو متحركاً أمام القارئ، وتشترك الـروايات كلّها في استبيان الصراع الذي تفرضه العلاقة مع الآخر -كل ذلك في محاولة موفقة للاقتراب من الواقع.

٤) المضامين الإنسانية العامة (النزعات):

ونقصـد بهـا هذهِ المشاعر المشتركة بين الناس، ويكون حظ الأفراد منها متفاوتاً، فإننا نجد بعضهم يميل إلى الحب في حين نجد آخرين يحتفظون بقدر من الحقـد أو الغضـب.. وهكذا، والنزعة هي "حالة شعوريّة ترمي إلى سلوك معين لتحقيق رغبةٍ ما"[٢].

ويمكـن للمرء أن يستشف هذهِ النزعات في مضامين رواية أحمد الزعبي، على أنه لا يمكن أن تقرأ بعزلةً عن النسيج المكثف من الأفكار الأُخرى، فلا يوجد الحـب – مثلاً- بتركيبة واحدة يمكن أن ننزعها من النص ونقوم بتحليلها، وكذلك الحقـد والاغـتراب.. لكنـنا نستطيع القول: إنها نزعات متعالقة مع جلِّ الأفكار والمضامين في النص.

والتماسـاً للتبسـيط وسـهولة المـأخذ ارتأى البحث أن يخصَّ بعض هذهِ الـنزعات الإنسانية بشيء من التحليل، هادفاً إلى التأكيد على الدور الإنساني الذي برز في رواية أحمد الزعبي.

١- الحب:

لم نجد له ملامحَ عميقة بحيث يمكن اعتباره حبّاً ملحمياً- مثلاً-، وقد يكون "مـبدأ القص المصغر الذي يستبعد التفاصيل الزائدة"[٣] وراء هذهِ السمة الواضحة في السرد التي اكتنفت النص الرِّوائي عند أحمد الزعبي[*].

---

[١] المصدر السابق، ص:٢١.

[٢] المعجم الوسيط، ج٢: ٩٥٠.

[٣] كردي، محمد علي، إشكالية الكتابة في الرواية الجديدة من الواقعيّة إلى الواقعيّة المضادة، مجلة فصول مج ١١، ع ٣٠٤، ١٩٩٠، ص: ٧٧.

[*] على أن الحب ليس مقتصراً على الحب بين الرجل والمرأة فهو نزعة إنسانية عامة، غير أن المقصود به هنا الحب بين المرأة والرجل.

والشخصية لا تجد وقتاً للحب إلا اللَّمم، فهناك قضايا مصيريّة مشغولة بها تستنزف طاقاتها وتجعل من الصعب الإلتفات إلى الحب، على أنه عنصر وجداني لا مناص عنه، ولكنّه بالرّغم من وجوده إلا أن حضوره سريع والحديث عليه قليل نسبياً: وهذهِ الرؤية نجدها في التقارير التي يقدمها لنا الراوي عن (فارس) بعنوان حب فارس:

"يـبدو أن فارساً عاش قصصاً عاطفية مختلفة متعدّدة ولكنها لم تكن شائعة فأقرب المقربين إليه لا يعلمون مدى علاقاته تلك. ولكنهم على ثقة من أن لفارس علاقات مـتعددة بشـكلٍ أو بآخر. أما فارس نفسه فنادراً ما يتكلم عن الحب أو العواطف وكان يقول حيث تطرح هذهِ المسائل: أتمنى أن أكون بطل رواية رومانسيّة أو فيلم عاطفـي. فذلـك أمـر عظيم. ولكنه يضيف حين يضيق بأحاديث العشق التي لا تنتهـي، إنـه من الصَّعب على المرء أن يجد وقتاً للحب في هذا العصر. ثم يتكلم عـن حريقٍ شاهده أو لعبة شطرنج خسرها. وهكذا فإن عشق فارس إما أن يكون أمـراً في منتهى الخصوصية والكتمان وإما أن يكون فارس بالفعل قد فقد الزمان والمكان ليحظى بهذه النعمة الإلهية التي طغت عليها همومُ عصره ومقتضياتهُ"[1] وفـارس لا يخـتلف عن باقي الشخصيات في جلِّ الروايات، والتي يبدو اعتناقها للحـب اعتـناقاً ناقصـاً، حيـث الحياة المملوءة بالقلق والألم ترجح كفتها المثقلة بـالكوارث على كفّة الوجدانيات وأحاديث الغرام، ففارس لم يجد وقتاً لينام فكيف يجد وقتاً ليعشق؟! وإن كان العشق يشكل له نعمة إلهيّة حُرِمَ منها.

أمـا أمـير الراعـي فإن نزعة الحب عنده تبيَّن زيفها كما تبيّنت الوجوه الـزائفة لأنواع الفرح المتعددة التي ظهرت في آخر حياته، وإن كان قد تزوّج من امرأة مناسبة-كما ظن- فإن خالدةً أولى النساء التي أحبها وحُرِمَ منها-ظلت تسكن قلـبه، إلا أن هـذا الحب تحوّل إلى موجة انتقام قد يكون في إثرها قد أقدم على القـتل، وإن كانت فكرة إغراق خالدة تجريديَّة بحتة لعل الكاتب رمى إليها: الكفر بالحـب والانـتقام من ظلاله الواهمة الراسبة في النفس البشرية مثل أية رواسب أخـرى كالحقد والكره وهاجس الانتقام: "كان لا بد أن تغرقي يا خالدة، كان لا بد

---

[1] الزعبي، أحمد، نعاس فارس: ١٢٥.

أن تقتلي.. فقد كنتُ الأقوى.. كان لا بد أن يموت أحدنا وكنتُ خؤوناً وكنت قوياً.. وكانـــت المعـــركة حامية كان لا بد أن أقتلك فمثلك لا يؤتمن.. ولكنكِ وأنتِ ميتة كنت تقتليني في كلِّ يوم.. فقد توالدتِ وأفرختِ ورأيتُ صورك في أكثر من ملهى وشارع ومسجد وقاعة ومعرض وشاطئ قاتلتيني وأنت ميتة.."[١].

وقـــد اعترف أمير الراعي أنه خسرَ الحبَّ إذ اكتشف زيفه مع الأيام، فكان لا بد أن يغرقه ممثلاً " بخالدة " المرأة التي لم تؤتمن لأنها مارست الخداع.

وبهـــذا فـــإن فرصـــة الحب في هذهِ الرواية لا تختلف عن حضورها في الـــرواية السابقة كلتاهما تجربة ناقصة ينقصها العنصر الأكثر أهمية [الحب] نفسه الذي لم يحضر كاملاً وأن وجدت بداياته أو بعض طقوسه فقد ظلَّ شعوراً ظاهرياً لـــم يتســـنَ للقارئ محاولة التعمق في أبعاده واستجلاء تفاصيله كما هي الحال في الرواية الملحميّة أو "التقليدية"[*].

وقـــد يمـــتد الحـــب ضمن علاقة رمزيّة بين قضيتين متمثلتين بشخصيتين متباينتيـــن، ومـــثال ذلك (أكرم القيسي الذي ربما يشكل الوحدة العربية) و (شمس التـــي ربما ترمز إلى الحرية أو الجزء العربي المستلب) حيث التقيا ونشأت بينهما علاقـــة وديّـــة تشبه الحب إلا أنه مسألة تجريدية أكثر منها مسألة شعورية كاملة: "كيف يا شمس أقول لكِ إن رائحتك ما زالت عربيّة كرائحتي، كيف أطلب منكِ أن تتركينـــي لحالـــي بلا حقد أو حب، بلا احتقار أو احترام، أنا لا أطمع بتغيير هذهِ الكراهية إلى رضا ولكني أُريد أن أنتزع من أعماقك تلك الصورة المشوَّهة..."[٢]. ويستطيع أكرم القيسي الاقتراب من شمس أخيراً، ويجد لصوته صدىً في أعماقها: " أريـــدك إلـــى جانبـــي فأنا لا أساوي شيئاً لو ضيعتك، وأنت لا تساوي شيئاً لو ضيعتني.. قد لا أستطيع استردادك ولكن عليك أن تستردني.. هات يدك واختطفني أعدنـــي... فقـــد ازداد عواء الذئاب وضج نباح الكلاب وصار الخريف اسماً لكلِّ

---

(١) الزعبي،أحمد،قبل الإعدام: ٥٧.

(*) لا يقصد بالتقليدية سمة التقليد بحدّ ذاتها لكنها تسمية نقصد بها إلى التفريق بين تلك الرواية التي تختلف عن الرواية الجديدة فنياً وشكلياً.

(٢) الزعبي،أحمد،يحيي العظام وهي رميم: ٦٦.

الفصـــول.. استجب يا أكرم.. استجب"[1]. ويستجيب أكرم القيسي لشمس ويلتقيان ويقرران العودة إلى الوطن العربي.

وفـــي المطار يختفي أكرم القيسي ليتحوّل إلى قضية غياب جديدة لا تتعلق بخصوصـــية فرديّة إنما تتحوّل إلى قضية وحدة متكاملة تبحث عنها الأمة وتتمثل بشخص أكرم القيسي، وبذلك فإن الحب بين القيسي وشمس لم يصل إلى لقاءٍ كامل لأن الهـــم العربـــي يحـــول بين طرفي هذا اللّقاء: أكرم وشمس. ولعل الرؤية هنا تـــتعلق باســـتبعاد الحب حتى يحين الانتصار عندها تكتمل الحالة الإنسانية وينجح اللقاء.

ولـــم يكـــن حظ عامر بأفضل من حظِّ أمير الراعي، فالأول فشل في حبِّ ســـلمى كما لم يفلح الثاني بالاحتفاظ بحبِّ خالدة، و (سلمى) هي فتاة القريّة ولعلها من القرية نفسها التي ينتمي إليها عامر:

" واقـــترب عامـــر من فتاة في عينيها كحل وخجل. هاتان العينان من قريتي. نعم أجابـــت ســـلمى بحـــياء وذهول. لقريتي رائحة خاصَّة أميزها أينما كنت. ربما، ونظرتْ إلى الأرض محمرة الوجه. أبحث عن مكان في أعماقي يا سلمى أضعك فـــيه. أخبئك فيه، أحييك وأميتك فيه. لكنَ قلبي مزدحم. لا بد أن يكون هناك فراغ يحـــتويك. ضغط بكفه على بطينه فكان نازفاً وتأمل فيما حوله فرأى سلمى حمامة بيضاء ترفرف فوق عش ممزق.

ســـتختفي يـــا سلمى فأنا مزدحم، هذا العش لا ذرة دفء فيه تموتين برداً وقهـــراً. طارت سلمى وعامر ينظر مذهولاً، تبتعد وتبتعد وتختفي في الجو بعيداً عـــن عينـــيه.."[2] وطيران الحمامة يعني فقدان الحبيبة والسلام، وربما لم يناسب حالـــة القلق التي يعيشها "عامر" حالة حب تسكن قلبه، وعامر مضطرب في عبثه ومحـــتفظ بألمه، والحب يظهر متنافراً مع هذهِ الطبيعة وربما كان من مستلزمات هـــذا الحـــب-كما أوضحها لنا عامر- الدفء والسكن والأمن، وهي مفقودات في عالمه، وهو منهمك بالبحث عنها. على أن النص يشير إلى زواج عامر-بعد ذلك-

---

[1] المصدر السابق: ٧٢.

[2] المصدر السابق:٣٨.

"تـــزوّج عامـــر علـــى سنة الله ورسوله وانشغل بالحياة الجديدة.."[1]. فظلَّ الحبّ مغترباً في وجدان أصحابه، وربما كان طارئاً على الشخصيات.

٢-الحقد:

إذا كان الحب نزعة إنسانيّة جماليّة فإن الحقد على النقيض تماماً، والحقدُ : "الانطـــواء على العداوة والتربص لفرصتها"[2]، وقد يكون ردّ فعلٍ متباين ونسبي بيـــن الأفراد يبرز في شخصياتهم بحسب ما تعرَّضوا إليه من مواقف ضارية أو ظروف قهريّة.

انفـــردت روايـــة (مقدِّمـــات إلى الحقد) بعنوان واضح ينمُّ عن هذهِ الحالة الشـــعوريّة ويشـــي برؤية نفسيّة وجدت في ضمير الشخصيتين الحاقدتين: شاكر وفارس غير أن حقد الأول كان أكبر من حقد الثاني لا سيما أن شاكراً كان يروي عـــن نفســـه ومـــا يعتريها من تداعيات وهلوسات كابوسيّة، بينما فارس كان يقدّم للقـــارئ بوســـاطة تقارير جاهزةتتوزع في آخر التقسيمات أو في منتصفها تتخذ عـــنوانات مخـــتلفة من مثل: مذكرات وملاحظات، لذلك فقد تسنّى للقارئ فرصة الاقـــتراب مـــن نفسيّة (شاكر) أكثر من فرصة التعرّف إلى الجوانب المستترة في شخصيّة (فارس) وكان الحقد ظاهراً عند الأول اكثر منه عند الثاني:

"وتفرٌ يا شاكر من الموت والعالم المنسي وتطرق باب الدنيا تحمل حقداً ولعناتٍ لا تستسيغها الآذان. كيف يطلبون منك المنطق والهدوء والصفاء وأنتَ في كلِّ قطرة دم في جسدك تحمل مرضاً أو ألماً أو حقداً"[3].

وشـــاكر حـــاقد علـــى التوزيع الاجتماعي السائد في مجتمعه، وحقده يتخذ شكلاً مناهضـــاً للوجود أكثر من مناهضته لجهةٍ بعينها، وهو ساخط لاعن يعيش سلسلة مـــن اللَّعـــنات المتصلة الناجمة عن مشاعره الحاقدة، والخطأ المتوزع في أرجاء المكـــان مـــن فقرٍ وجرائم وظلم...هو الذي يستدعي هذا الحقد وهذهِ الثورة "ربما تكون المسألة في أني أذكر كلَّ شيء وربما تكون كما تقول والدتي:

---

(١) المصدر السابق: ٥٠.
(٢) المعجم الوسيط، ج١: ١٩٤.
(٣) الزعبي،أحمد،لعنات شاكر: ٢١.

أنـــي أحلّـــق كثيراً حيث تتحول هذهِ الأحلام إلى ما يشبه الكوابيس العنيفة فـــتجعل من شاكر شاكرين وتخلق منه أحياناً ألف شاكر في شاكر واحدِ[1] وسبق وأن أشار البحث إلى المفارقة التي يصنعها الاسم المراوغ في دلالته والعابث في معـــناه، فشـــاكر اســـم لا يليق بالشخصية إلا من باب العبث، فعلى أي شيءٍ هو شـــاكر!! إنـــه رافض لحركة العالم واضطرابات المجتمع، وإن اختار في النهاية التعايش مع هذهِ الحركة.

ومشـــاعر الحقـــد تختزل في اللّعنات التي تأتي في بداءة كلِّ دور: " عليكم اللّعـــنة. كيف يموت اغتيالاً وجنود الأمم.. أكثر عدداً من شعوبها"[2] ويظل شاكر يعانـــي من مشاعره الدفينة الحاقدة التي ترحل معه أينما حلَّ، فقد انتقل إلى الدَّور الثانـــي إلا أن الحقـــد ظلّ يسكنه وربما ازداد، ويحاول أن يتخلص من هذا الحقد المتداعي في داخله بثورة وغضب إلا أنه يفشل في ذلك:

" تـــنام يـــا شاكر والحياة تبدأ. وتغرس في عينيك يا شاكر أحلاماً وأكاذيب قـــتلها فيك الضعف والقوّة، وأدماها الحقد المدفون والأمل المحروم...تنسى البدء وتنســـى الانـــتهاء وتجـــرُّ مجـــبراً إلـــى نوم أسطوري يقتل فيك كلَّ الأعصاب الآدمية"[3].

والحقـــد شـــعور تأتى من الانزياحات الإنسانّية التي جعلت من العالم مبنيّاً على الكذب والدِّماء والمساومات، فدفع الأبرياء ثمناً باهظاً لهذا الانحراف، دفعوه أعماراً وشقاءً ورزحاً تحت وطأة الطبقات المتسلقّة على حسابهم فداستهم الأقدام، وشاكر واحد منهم، لأجل ذلك توارث إحساساً بالبغض والحقد على هذا العالم.

وهـــناك وصـــايا تركها الشيخ الذي توفى، وطلب إلى حفيدته إعطاءَها إلى شـــاكر الطيار، لكنها لأسباب ما فقدت وكانت تحمل في طياتها حلولاً ما للمشاكل التي يعاني منها الناس في الأدوار، وإذ ضاعت وانتظر الناس شاكراً ليطرح هذهِ الحلـــول ما كان منه إلا أن يقدم على عمليّة تزوير للوصايا والرواية لم تسفر عن تفاصـــيل أخـــرى حول ماهية هذهِ الوصايا، لكن شاكراً في النهاية-لا يملك إلا أن

---

(1) المصدر السابق: ٢١

(2) المصدر السابق: ٢٣.

(3) المصدر السابق: ٣٤.

يحقد على نفسه إذ أقدم على هذهِ الخطوة، وحقد أيضاً على الطفلة (الرسول) التي بالـــرغم من معرفتها للحقيقة إلا أنها صفّقت لشاكر بحماسٍ شديد كما فعل الناس: " يـــبدو أنك يا شاكر مثل الآلاف الذين بدأوا بمحاولة إنقاذ العالم وانتهوا بمحاولة إنقاذ أنفسهم. وبشكلٍ منطقي.. رحت أكتب الرسالة الأولى وأتبعتها الثانية ثم الثالثة وخرجـــت إلى الناس فالتمَّ العالم من حولي وقرأت عليهم ما جاء في رسائل الشيخ العجـــوز الـــذي سقط ميتاً. كانت الطفلة الحفيدة تصفق بحماسٍ شديد. وقلتُ بحقدٍ ملحـــوظ: اللّعنة"[1]. ويبدو العالم متواطئاً على تَصديق الكذب والتصفيق له، ولكن باب الحقد يظلّ مفتوحاً في نهاية الرواية.

وتأتي رواية (نعاس فارس) في مقدِّمات إلى الحقد ولكن تتخذ الرقم الثالث فـــي حيـــن صنّعت (لعنات شاكر) بالرّقم الثاني وظلَّ الرَّقم الأول غائباً مما يفتح احـــتمالات مُتعدِّدة لتفسير هذهِ الشكلية التي عمَدَ إليها الكاتب، وسبق وأن جاء في البحـــث بـــأن الرواية التي تحمل رقم (١) قد تكون حقداً على الوجود في صورته الأولى، وقد تكون رواية احتفظ بها الكاتب لنفسه فلم ينشرها.. على أية حالٍ فهي حقـــل للتساؤل يعقده القارئ بينه وبين نفسه أو بينه وبين مضامين تينك الروايتين، فالزعبي يترك رواية كاملة غائبة؛ ليرقب من المتلقي أن يقوم بإنتاجها... الخ.

وحقـــد فـــارِس غـــير ملحـــوظ، يتنامى في نفسه على الظروف المحيطة والكـــوارث الخطرة التي تسلب منه أصغر حقوق الإنسان ألا وهو النوم والرَّاحة اللَّذان يحتاجهما في طريقٍ مليء بالتعب والأخطار.

وفي الحقيقة فإن المرء يحار في مسألة الحقد عند فارس، هل تولد الحقد في نفســـه نتـــيجة لأن العالم يسلب منه (النوم) وهو ابسط الحقوق! أم أن للحقد أسباباً أخـــرى قـــد يكون من بينها أن فارساً يعيش حياة عاديّة إلى حدٍّ ما، لم يحقق فيها إنجـــازاً تاريخـــياً ولم يحلّ فيها عقدة تصنع منه بطلاً في نظر المجتمع، فقد كان عاديـــاً جـــدّاً إلى درجة قد يتساءل فيها القارئ: ما الذي جعل من فارس شخصيّة رئيســـة فـــي الـــرِّواية! وقـــد يكون الجواب، لأنه الرَّجل (الصاحي) على الدوام،

---

[1] المصدر السابق: ٦٤.

والصـــحوة تعنـــي الانتـــباه: "إن المرء يبقى عادياً إلى أن يصحو"[١] ولعلّ فارس اكتســـب فروسيته نتيجة لثلاثة أيام متواصلة أنفقها وهو صاحٍ ولكن في حالة من النعاس الشديد.

وإن كـــان الحقد حالة مستترة في (نعاس فارس) فهو حالة تراكمية متفاقمة فـــي (قـــبل الإعدام) يظلّ امير الراعي يتحيّن الفرصة لإطلاق جام غضبه وحقده علـــى مَن آذوه وسببوا له مضايقات ظلت مخزنة في (لا وعيه) حتى كانت القشة التي قسمت ظهر البعير وهي المحاكمة المبالغ فيها التي نصبت له بعد سلسلة من الاحـــتفالات التي اختتم بها خدمته في التعليم،وزواجه واحتفاله بعيد ميلاده.. وكلها ســـعادات زائفـــة تكشّف زيفها في اللّحظات الأخيرة الحاسمة التي اطلقت مشاعر الحقد المخزونة في (أنا) أمير الراعي مدرّس التاريخ:

"أين كنت يا أمير.. أين كنت.. شغلك الطوفان والسدّ وكبيركم هذا والتاريخ المتناثر والمدرسة المتناثرة والأولاد المتناثرون.. مأزوماً ما كنت هلعاً.. مشغولاً.. محـــتجاً.. كافـــراً.. مندهشاً.. صارخاً"[٢] ولعلّه من الممكن إضافة كلمة حاقد التي ترجمها الكاتب إلى الفعل الانتقامي الذي أقدم عليه أمير الراعي في نهاية الرواية.

ويســـيطر الحقـــد على أكرم القيسي إذ يعود إلى الحياة ويقرر الانتقام من قاتلـــيه الذين مزقوه إرباً ورموه في عدّة عواصم ومدن وقرى عربيّة وعالميّة، إلا انـــه بعـــث حيّاً نتيجة لإرادة جماهيرية قويّة قامت على أساس الوحدة والتعاضد: ".. شقّ أكرم طريقه بين الحشود الذاهلة. ومضى صامتاً حانقاً غاضباً. سرنا وراء أكرم وسارت الناس معنا.."[٣].

ونجـــد في رواية (يحيي العظام وهي رميم) تحليلاً فيه شيء من السخرية المريرة، حيث يعود أكرم القيسي إلى الوطن في إجازة من بريطانيا، ويمكث عند صديقه ويظلّ طوال الوقت يثرثر " عدة ساعات متتالية عن حرف الحاء في اللّغة العربـــيّة وكـــيف أن كلّ لغات الدنيا الحية تجد صعوبة في نطقه... حتى بدأ يتكلم علـــى حبّه وحقده وحربه وحزنه وحياته وحجارة حفرة قبر أبيه.. وحاءات أخرى

---

(١) الزعبي،أحمد،نعاس فارس: ١١٨.
(٢) الزعبي،أحمد،قبل الإعدام: ٣٢.
(٣) الزعبي،أحمد،،يحي العظام وهي رميم: ٥.

كثـيرة، وأحاديـثه وأحـزانه.."[1] ومرجع هذه الحاءات قد يكون خاصّاً بالإنسان العربـي أكثر من غيره، وإلا لماذا اختصت اللّغة العربيّة بوجود هذا الحرف الذي تـبدأ بـه مشـاعر إنسـانية عانى منها العربي أكثر من غيره، من مثل: الحزن والحرب والحقد؟! وقد يكون هذا تعليلاً مناسباً لورود الحقد في مضامين الروايات عند أحمد الزعبي.

٣- الاغتراب

الاغـتراب إحسـاس يداهـم الشخصيّة فيجعلها فاقدةً لعنصر الانسجام مع المجموعة التي تعايشها في محيطٍ اجتماعي واحد؛ وذلك لاختلاف التكوين الفكري أو الثقافـي أو العاطفـي، الـذي مـن شأنه أن يعود بمردود سلبي على مشاعر الشخصيّة وسلوكياتها.

" والأديب شديد الإحساس والتأثر.. وإن تلك المعاناة الحادّة تبعث في نفسه قلقاً عارماً... وهذا الحس.. لما وراء الأشياء قد ساهم في تزايد القلق والاغتراب.. في مفهوم الأديب ونظرته إلى الأشياء".[2]

وشخصيات أحمد الزعبي لم تكن خالية من هذا الإحساس بالغربة، حتى إن روايـة (يحيي العظام وهي رميم) صُنعت تقسيماتها بمسميات الغربة، غربة أولى غـربة ثانية.. وهكذا، مما يؤشر على أن أكرم القيسي عاش حالة من الاغتراب، اندلـق يعـبّر بكلامه وآرائه، ولعلها (الغربة) كانت العامل الأوّل في هجرته إلى بريطانـيا، ولكـن حظّه لم يكن أفضل في هذه الهجرة مما جعله يعيش في غربةٍ ثانية، فهو غريب في وطنه وخارج وطنه.

وقـد اتهم أكرم القيسي باتهامات كثيرة داخل الوطن، وكان السبب في ذلك انفعالاتـه ونشـره لآرائه والقناعات التي يعتنقها "فاكتسب سمعة سيئة فحين تتفق جمـيع الصـحف ووسائل الإعلام على أنك إنسان فاشل أو سيئ أو.. الخ، فإنك شعبياً تكون كذلك، على مبدأ سرعة انتشار الرذائل. وقيل إن أكرم فوضوي حاد، وفي جرأته وقاحة زائدة، سليط اللّسان..".[3]

---

(١) المصدر السابق: ٣٧.

(٢) الزعبي، أحمد، دراسات نقدية، منشورات مكتبة عمّان ١٩٨٥م. ص:٨٥.

(٣) الزعبي،أحمد،يحي العظام وهي رميم: ١٢.

ويضطرُّ أكرم إلى مغادرة بلده لإكمال دراساته العليا في بريطانيا، ليجد نفسه مرّةً أُخرى مغترباً، حيث يعرض وجهات نظره إلا أنها لا تلقى رضىً من الآخرين، بل يهاجمونها، وفي أحيانٍ أُخرى يؤمنون بها لكن المشكلة أنها آراء تعود لرجلٍ عربي، كما حدث مع أستاذه الذي رفض رأيه حول قصّة الإنسان مع الحضارة التي يصنعها، لأن الحضارة والمنجزات التي صنعها الإنسان بدأت بالتهامه وتغييب شخصيته، وهذا ما طرحه أكرم ورفضه التلاميذ والأستاذ وبعد مرور زمن يفاجأ أكرم القيسي عند دخوله إلى ندوة أدبية بأن أستاذه يقدّم تحليلاً مشابهاً لما قدّمه أكرم قبل ستّة أشهر، "بل ويردد الكلمات نفسها والنقاط نفسها والآراء نفسها، خرجت من الندوة دون أن يراني الأستاذ وجلست فوق سيارة حمراء لا أعرف صاحبها وكتبت لك هذهِ الرِّسالة. واختتم: أنا أكرم الغريب المغترب المغرَّب".[1]

وغربة أكرم القيسي لم يكن سببها الاختلاف فقط-مع الآخرين في بريطانيا بل كان سببها-أيضاً- أنه لا يملك شيئاً في هذهِ البلد "فقد كان يرى أن كل الأشياء جميلة في شوارع لندن أو في ضواحيها ولكنه لم يشعر أبداً بهذا الجمال شعوراً حقيقياً... فقد كان يلازمه إحساس أنه لا يملك شيئاً من أي شيء.. لا الشارع ولا التراب ولا الطعام ولا الأضواء ولا النجوم ولا الناس ولا الجمال .. لا شيء.. ولهذا كانت غربته موجعة.. شرسة.. حقيقيّة"[2] وربما كان سببها الوحدة التي عاشها في لندن إلا من أصدقاء قلائل ".. ولكنه أحس أنه وحيد، تلك هي أعنف لحظة يشعر بها أكرم أنه غريب غربة غير مؤقتة، بل شعر أن غربته أبدية".[3]

على أن الغربة شكلت عامل بعث لهمّة أكرم القيسي وذلك لأنها شكلت عنده ردّة فعل تتمحور حول البحث عن ضدِّ الغربة، لقد عاد (بشمس) إلى الوطن ولا بد أنه قرَّر الارتباط بها ليبدّدَ إحساسهُ بالغربة، ولكن هذا الطموح لم يكتمل إلا بإرادة شعبية صنعت منه قائداً يقود الجماهير للانتقام من جلاديه أو بالأحرى قاتليه. وبذلك تكون الغربة طاقة متحوّلة إلى حسّ توحّدي للثأر من الآخر.

---

(1) المصدر السابق: ١٩.
(2) المصدر السابق: ٢٥
(3) المصدر السابق:٤٤.

أمّـــا زايـــد في (وجوه قلقة) فإن غربته تتحوّل إلى حسٍّ عابث ولا مسؤول نحـــو البلد الذي يعيش فيه، والكاتب يلمح لنا بأن (زايد) "حفيد لأبي زيد الهلالي"، بمعنى أنه سليل البطولات والأمجاد، ولكنه لا يشغل في الوقت الحاضر- إلا مهنة عاديّـــة ومملّة في بعض الأوقات، حيث يعمل في إعارة الكتب في إحدى المكتبات "زايـــد يشعر بضجر وفراغ في عمله لقلة المترددين على المكتبة في معظم أوقات الســـنة.. كـــان يطـــالع كثـــيراً فـــي المكتبة ليسلّي نفسه ويجد منفذاً للهروب من الوحدة"[1].

ومظاهـــر الغـــربة تتـــنوّع في حياة زايد، فإضافة إلى الملل والفراغ الذي يعايشـــهما في الوظيفة فهو بلغ الخمسين من عمره دون أن يملك بيتاً أو يتزوج أو يحـــتفظ بصـــديق دائم " بقي زايد يسكن في بيت صغير لا يزوره فيه أحد إلا في القلـــيل الـــنادر.. وحين كان يسأل عن أمر الزواج كان يرد جاداً، حتى أجد الاسم المناسب للمولود".[2]

ولا شـــك كانت القضية الشاغلة له هي: ماذا عن الجيل الذي سينتجه ربما عـــاش غربة أبيه، ولعلّه فضّل ألا ينجب أصلاً حتى لا يعاني أولاده معاناته التي لقـــيها بعـــد فقد جدّه وأبيه. وربما كان زايد رمزاً للفراغ والغربة اللذين تعايشهما الأجيال العربيّة التي فقدت أمجادها.

وزايد يقرر أن يجمع مالاً لاستئجار طائرة مع طيارها وفي لحظة التحليق يقـــرر تقذير الأجواء وكان ذلك فوق المدينة (سبب الغربة) تلك المدينة التي تشكل الســـلطة القامعـــة، السياسية والاقتصادية والمادية.. الخ. في محاولة للانتقام من غربته، ولعلها محاولة عابثة لا طائل من ورائها.

وأمـــير الراعي كان يعايش إحساساً كبيراً بالغربة، ولكنّ هذا الشعور كان متخفـــياً وراء محاولـــة مـــن الانسجام الفاشل مع (الماحول)، ولم تنجح المحاولة فانفجر إحساسه بالغربة مرّة واحدة ليتخذ مظهراً انتقامياً في النهاية:

---

(١) الزعبي،أحمد،وجوه قلقة: ٩٣.
(٢) المصدر السابق:٩٣.

"وعـندما اقتـيد أمـير الراعي إلى حبل المشنقة معصوب العينين مربوط القدميـن واليديـن واللّسان لتنفيذ أمر إعدامه.. شعر بقوّة غريبة تملأ عليه كيانه، وشعر أن عشرات التهم التي وجهت إليه وكتمها في أعماقه بدأت تستعد للانفجار والإحـراق والانطـلاق.. وشعر أن كهولته تراكمات براكين محبوسة تحت الجلد والعظـم؟؟؟ تـرك أمـير براكينه الدفينة تنفجر.. وأطلق الأشباح من كوامنها في عـروقه.. وحرّك القهر والصعلكة المسكونة الموقوتة في دمائه.."[1] فهو لم يشعر بالـتوافق مع محيطه بالرَّغم من الفرص الذهبيّة التي قدّمت إليه على شكل أفراح، وكـان صـوت الغربة أعلى من صوت العالم الخارجي، وهذا مردّه إلى اختلاف أمير الراعي عن المحيطين به، هم يهادنون ويتصالحون مع الخطأ في حين يتمسك هو بموقفه الحر وإرادته التي يختارها بنفسه ولا تفرض عليه من عادميه.

أما مضمون الغربة في رواية (اختفاء شاعر) فلعله المضمون الأعمق الذي يوضـح جانباً كبيراً من الاغتراب الذي يعانيه المثقف أو المبدع في وسَط ظروف معيشـيّة أولت المادة كل اهتمامها، وظلَّ الجانب الفني فقيراً إلى اهتمام الناس به، فطفـق الشـاعر يبحـث عن وجدانه، بمعنى البحث عن دافعيّة للكتابة في غمار اغتراب إبداعي شديد بات يواجهه.

ولعـل عنوان الرواية يحتمل دلالتين ترتبطان بالاغتراب، أولاهما الغياب الحسِّـي الـذي تمثّل بعامل الهروب من عدَة أماكن بحثاً عن مكانٍ يكون سبباً في الإلهـام. وغياب (اغتراب) معنوي مجازي بحيث غاب الأدب بالرَّغم من توافره وذلك لانصراف الناس عنه.

ولعـل عملية تمزيق الكتابات التي كان يعمد إليها الشاعر ما هي إلا تعبير عـن إحساس الاغتراب الذي كان يداهمه، فالعالم في حركته الجنونيّة المتسارعة والتـي بمقتضاها يأكل القويّ الضعيف ويسلب الغاضب حقوق المغلوبين–في هذه الظـروف كلهـا لم يتوقف هذا العالم ولو للحظةٍ واحدةٍ كي يقرأ قصائد الشاعر، وكأنها أصوات ثانوية لا يأبه لها الناس أو يعيرونها أدنى اهتماماتهم. وبالطبع هذهِ قناعة خاصّة لدى الشاعر.

---

[1] الزعبي،أحمد،قبل الإعدام: ٥٤.

أمّـــا عامل المقهى فقد واجه الاغتراب عن القصائد بسلاحٍ إيجابي، فأعمل وعـــيه وتفكيره للاقتراب من القصائد الممزّقة وفَهم رموزها وربطها بالوقائع، في حـــركةٍ واعيّة وإن اعتراها بعض من الدَّهشة، فقد حارَ النادل بأمرِ الشاعر: لماذا يمـــزّق قصـــائده؟ وحاول أن يربط بين مضمون القصائد والأحاديث التي دارت بيـــنهما: "مضـــت عـــدّة أســـابيع فلا الشاعر عاد ولا أنا هدأت، تراودني أحياناً تصـــورات وأحلام عن عودته لأَتخلص من العبء الذي أحمله، ففي كلِّ يوم أُقلبِّ الأمر على كل وجه محتمل ولا أصل إلى جواب مقنع.. فمرة أفترض أن ما حدث هو نوع طبيعة الأدباء وعاداتهم، ومرَّة أعزو الأمر إلى الجزء المجنون الكامن في أعمـــاق كـــل كاتب حيث يجنح أحياناً إلى تصرفات غريبة لا تخلو من ادهاش.. وأحـــياناً أرد الأمر إلى الموجة الدارجة القائلة بأن الكلام لا يغير شيئاً وأن الفعل هو الذي يغيّر... وفي أحيانٍ أخرى كنت أحس إن ما يكتبه يجسّد ما أرويه له من حكايـــات.."[1] وتبقى الإجابة مفتوحة يتقاسمها القارئ مع (النادل) ويخرج الشاعر مـــن هذه المعادلة بشكل يشبه الانهزام والهروبية محتفظاً بإحساس الغربة دون أن يغيّر شيئاً إلى الأفضل.

ويلاحظ على جلِّ روايات أحمد الزعبي أن شخوصها مثقفون، وربما كانت ثقافتهم أو أكاديميتهم عاملاً في اغترابهم عن الوسط الذي يعيشون فيه، لا سيما بأن هـــناك فرقاً بين النظريّة والتطبيق، فهم آمنوا بنظريات محضة واصطدموا بواقعٍ سقيم مما ولّد إحساساً بالغربة في نفوسهم.

وإحســـاس الاغتراب هو نزعة عامّة، فقد يعاني منها إنسان ما في مكانٍ ما وزمـــانٍ مختلف، ولكنه إحساس يتفاوت بين الأفراد بمدى وعيهم به، وما يثير في دواخلهم من تداعيات متعدِّدة، تكون استجابتهم لهذا الشعور متعدّدة ومتباينة.

ولعله من الأهمية أن لا نتغاضى عن إمكانية ورود الذاتية في هذهِ النّزعات المـــتفرقة لـــدى شخوص أحمد الزعبي، فربما كان الكاتب واحداً من هؤلاء الذين تنازعتهم أحاسيس الغربة في عالمٍ يسير بالمقلوب.

---

[1] الزعبي،أحمد،اختفاء شاعر: ٢٥.

الفصل الثاني:

البناء الفنّي في روايات أحمد الزعبي

أولاً:

الشكل الخارجي

١) العناوين
٢) التقسيمات الهيكلية
٣) الفضاء النصي
٤) التشكيل

أولاً: الشكل الخارجي

١ – العناوين

العناويـــن فـــي روايات الزعبي مرتبطة بالأفكار والمضامين الواردة في الروايات ومتوالفة معها إلى حدٍّ كبير، ويجد القارئ أن العناوين مذكورة في المبنى الحكائي، وهذا الذكر قد يتكرر ويتوارد كثيراً، فالقلق – مثلاً – موضوع واضح للعـــيان فـــي صفحات الرواية، وهو بذلك يترجم مدى الترابط بين عنوان الرواية (وجـــوه قلقـــة) وبين القلق الموزع على وجوه الشخصيات الخمس، وهكذا الأمر بالنسبة إلى الراويات الأخرى وعناوينها.

(وجـــوه قلقـــة) عنوان يتباين بوضوحه ومدى المباشرة التي ينمُّ عنها مع أســـلوب الكاتب في جوانية النص؛ حيث الغموض والتشظي اللذان وظفا بطريقة تلقي بظلال جمالية وتضيء المغزى، فهذا عوّاد يكشف عن قلقه بتلقائية السرد من خـــلال ضمير المخاطب (أنت)، ولكنه كشف يعتريه الغموض والتداخل والتنافر، معتمداً على هلوسات وتداعيات تبدو لأوّل وهلة جملاً مبتسرة :

" واختلطـــت علـــيك الأحـــداث ومـــا عدت تفرّق بين الموسيقا والصراخ والرصـــاص والـــدوي والرعد والحقيقة توقف المؤذن عن الآذان، وسكنت الريح وتـــناثر الـــرماد الأسود فوق السهول والجبال وهوت نجوم مشعة من السماء"[١]، والمـــتأمل فـــي الجمل السابقة يصل إلى معنى القلق الوجودي الهائل الذي يسكن الشخصية، واندفع بتيارات تطفو على لغة السرد (الشعرية) في هذا المقطع بالذات؛ لتصـّـــور حجـــم التشاؤم والسواد الذي يغطي المشاهد الجميلة فيحيلها إلى مناظر مرعبة، وهذه الصور تخلق مزيداً من القلق الذي ينتقل بعدوى القراءة من الورق إلـــى المتلقـــي، وهذه العملية لا تخرج عن إطار الفكرة العامة للرواية والمتصلة بشكلٍ مباشر مع العنوان العام: (وجوه قلقة).

---

[١] الزعبي، أحمد، وجوه قلقة: ١٧.

أما رواية (قبل الإعدام) فهي مثل سائر الروايات الأخرى ترتبط مع الحدث الرِّوائي، إلا أن مفهوم العنوان يبدو نتيجة عامّة وصلت إليها أزمة الرّواية؛ فأمير الرَّاعي في يومياته العاديّة لا يبدو محضّراً لنهاية مفجعة هي الإعدام، ومن ثمّ فإنَّ انطباق العنوان العام مع الأحداث التي يمرُّ بها أمير الراعي، يأتي في نهاية الرِّواية، وهنا يتساءل المتلقي: ما الذي حصل – بالضبط – قبل الإعدام؟ والجواب هو الخطوات الانتقاميّة التي أقدمت عليها الشخصيّة من إطلاق الرَّصاص على كلِّ أعدائها ثم على نفسها لضمان موت حرّ لا يتحكمَّ به الآخر؛ فالمشاهد الأخيرة من الرِّواية هي المحدِّد الأساس للرؤية المكثفة والمختزلة في عنوان الرِّواية.

و(لعنات شاكر) عنوان يحتوي على مفارقة تستوقف القارئ؛ فكيف يمكن للعنات أن تلتصق بمسمّى (شاكر)! وهل شاكر اسم في حيّز العنوان أم أنه صفة مبطّنة بمعنى السخرية اللاذعة من وضع مقلوب لهذا العالم!، فربما المفارقة مقصودة بدليل المواقف القهريّة والمحطات الصعبة التي يمرّ بها شاكر في الرِّواية والتي لا يملك حيالها إلا أن يلعنها ولكنه في ذيل كلِّ مغامرة أو لعنة لا يجد مناصاً عن تقديم مهادنة بين الحلم المثال الذي يطمح إليه والذي تمثله الشخصيات المستحضرة مثل (بروميثيوس) – مثلاً – وبين الواقع الصَّعب الذي يدلل على صعوبة الموقف الاجتماعي والسياسي للأدوار، وهذه المهادنة تكون بمنزلة شكر مرير معناه الحقيقي اللّعنة.

والعنوان (لعنات شاكر) يطالب القارئ بفهم هذه المفارقة المقصودة وربطها مع الرؤى الموزعة في (المتن الحكائي)[1]، وهي رؤى اجتماعية وسياسيّة ودينيّة متماهية في نسيج سردي اعتمد التداعيات والهذيانات الناجمة عن (شاكر) بصيغة (الأنا)، ولعل هذا العنوان برقية ساخرة يقدِّمها أحمد الزعبي تكون مكمِّلة للرِّواية، باعتبار العنوان (ارتداداً خارجياً)[2] ضمن تقنيات السرد.

---

(1) الحمداني، حميد، بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت ١٩٩٣/٢١، وعرّفه (مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها والتي تكوّن مادة أوليّة للحكاية).

(2) يوسف، آمنة، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار، سورية ط١ ١٩٩٧م. ذكرت ذلك في تقنيات المفارقة السردية عند تحليلها لرواية السمار لسعيد عولقي / ٧٢.

والمفارقة السابقة تنطبق تماماً على العنوان الآخر للرواية الثانية التي جاءت مقدِّمة ثانية إلى الحقد، رواية (نعاس فارس)؛ إذ كيف ينعس الفارس الذي يمثل دور البطولة وصولات الفروسية! وكيف يمكن التوفيق بين دور الفروسية والنوم! وعلى القارئ اتباع الأسلوب السابق في فك شيفرة العنوان وربطه مع مضمون الرِّواية، ولعلَّ نعاس الفارس يعني التعب من مشوار اليقظة القوميّة المتمثلة بصحوة فارس الذي قد يمثل جيلاً عاش مأساة الأمّة العربيّة مع ما فيها من جراحات و مرارة ممثلة بالهزائم التي أسفرت عنها الحروب، وهو جيل متعب إلى النهاية.

وللمتلقي أن يختار الدلالة المتوافقة مع القراءة التي يخضعها لتأويلاته الخاصة التابعة للحس الذوقي والمعرفة المتراكمة، نتيجة عملية تثاقف وتحاور يفرضها عنصر التناص في مبنى النص الحكائي، ومن ثم يمكنه ربطها بالدالة الكليّة للعنوان.

أما روايتا (اختفاء شاعر) و (صم بكم عمي) فهما إضافة إلى تقاسمهما الغلاف نفسه، فهما تتقاسمان قاعدة واحدة – إذا صحَّ التعبير – في تحديد العلاقة بين مضمونيهما وعنوانيهما.

المتلقي يجد نفسه أمام عنوان ليسَ غامضاً بقدر ما هو قابل لأن تركّب عليه أكثر من دلالة ورؤية، فهذا الشاعر لم يعرَّف بـ (الـ) التعريف في عنوان الرِّواية مما يعطي بعداً أكثر امتداداً وقابلية للتأويل، فهو (الأدب) بشكلٍ عام أو هو قضية الفن ووظيفتها في الحياة إذ أمست قضيّة ثانوية، مشكك في ثقل قيمتها، أو قدرتها على التغيير والإصلاح – مثلاً–، وقد يكون هذا الشاعر هو الشاعر العربي وسيرورة أعماله على مدى التاريخ، حتى وصل إلى مرحلة حاليّة أفلس فيها من أمجاده ولم يبقَ له سوى التغنّي بالماضي إذ وصل إلى حدِّ الرّكود والسكون السلبي، بينما الحياة بأحداثها المتسارعة وجنونها المتقد –سجنته في زاوية ضيقة وصادرت منه حقّ الظهور، وقد ساعدها هو بنفسه إذ وافق على هذا التقهقر وأغرق مجاديفه وغاب.

وعلـــى القـــارئ أن يختار صدىً مناسباً للصوت الذي يمكن استنتاجه من عنوان الرِّواية الذي ركّز على عنصرين: الغياب ووظيفة الشعر أو الأدب أو الفن بعامّة، ويمكنه بعد ذلك الموافقة بينهما بالكيفيّة المتناسبة مع قراءته.

وكذلـــك (صـــم بكـــم عمي) فالجسر الممتد بين العنوان والمضمون جسرٌ واضـــح ارتكز فيه العنوان إلى مرجعيّة قرآنيّة أقامتها علاقة تناصيّة بين العنوان والآية القرآنية من سورة البقرة: " صم بكم عمي فهم لا يرجعون"[١].

والعنوان يحتمل السخرية والتهكم بشريحة من الناس هم:

المســـؤولون في الأمّة، حيث عطّلوا حواسَّهم وجعلوا الأولويات لمصالحهم الخاصّة، فالراوي بصفته واحداً منهم عطّل جوارحه بطريقة غريبة اعتمد الكاتب تصـــويرها بطـــريقةٍ مثيرة للتساؤل: هل هذا يحدث في الواقع أن يعطِّل الإنسان وظائفـــه الجسديّة بيده وباختياره بحجّة التغلّب على أية أعطال لهذهِ الأجهزة – قد تحصـــل فـــي المســـتقبل!! – والحقَّ أن هذا ما حصل،لقد كانت النتيجة أن عيّن الـــراوي في مركزٍ عالٍ في " خطوة نحو رئاسة الوزراء، الأمر الذي سيمهّد لي الطـــريق نحو آفاقٍ أخرى ومهام أسمى، عندها فقط تبخرت مخاوفي وخفَّ قلقي وأدركـــت أن قـــراري لـــم يكن خاطئاً وأن تجاربي على الرَّغم من كل شيء، قد تكللت بالنجاح المذهل"[٢].

لذلـــك نلمـــس مدى نجاح الخطّة المدروسة المعتمدة لدى الرِّوائي إذ سير الأمـــور تدريجـــياً نحو تطابق تام بين الرؤيّة والعنوان؛ فالمسؤولون هم الشريحة المنـــتقدة وهم أشبهوا المعاقين ولكن بإرادتهم واختيارهم بفعل عاهة مستديمة هي المصالح والأهواء .. أو هي التغاضي عن كلّ ما يحدث في نطاق المحيط حولهم، وكـــأنهم ليســـوا سوى مخلوقات لا تسمع ولا تتكلم ولا ترى، إنها فقط تنفِّذ ما هو مطلـــوب بغضِّ النظر عن أية محاولة للإصلاح أو الإنماء الذي من شأنه أن يحقَّ حقّاً ويبطل باطلاً.

---

[١] سورة البقرة: آية ١٨.

[٢] الزعبي،أحمد،صم بكم عمي: ٩٢.

وعلـــى العكـــس تماماً فإن رواية (يحيي العظام وهي رميم) تفتح أُفقاً أبهى للمســتقبل، حيــث الــتوحُّد والاندماج أو التقدّم نحو الانتقام من الآخر وبناء كيانٍ مــتكامل وقــوي يشـــارك فــيه أفراد الأمّة بأسرها، والعنوان مقتبس من القرآن الكــريم[1]، والله وحــده القــادر على جمع شتات الأمة ولملمة عظامها وبعثها – بمقتضى مفهوم الآية – لتمارس دورها الريادي في حياتها وتقرير مصيرها.

والرَّمز يسيطر على عنوان (وراء الضبع)، والضبع باب مفتوح لتفسيرات وإحالات كثيرة أقربها للمضمون أن الضبع هو العدو المتربص بالشعوب العربيّة، فــربما كـــان النفوذ السياسي الاستعماري الذي وإن رحل فقد خلّف وراءه ضباعاً تخدم مصالحه وتهدد الأمن الذي لا يتحقق إلا إذا أدّت الأمّة دورها الجهادي على أكمـــل وجه، وتكون هذه العمليّة بمنزلة ضربة على رأس المضبوع توقف زحفه وراء الضبع في أول دفقة من الدَّم، وكأن الكاتب يوضح أن الحل الأمثل للخلاص من الآخر المستبّد هو الدِّماء والتضحيات في معركة كبيرة تضمن الانتصار على الضباع.

(والعــنَّة) عــنوان يكشف عن عجز الإعلام العربي، ويكشف ملف الخيبة والانصياع للآخر، فهي بذلك لا تختلف كثيراً عن سابقتها (وراء الضبع) من حيث الكشـــف عـــن التبعيّة للأعداء والتخلِّي عن شرف المواجهة، وهي مع ذلك تنتهي بنهاية تشابه اختتامية سابقتها؛ حيث الأمل بالأجيال القادمة.

إنَّ الــرُّجولة انتزعت من رجالات انتظر الناس منهم مواقف عزٍّ وشرف، إلا أنهـــم خذلـــوا المجـــتمعات، وقدّمـــوا ولاءهم للقوي الذي ما توافرت له القوة والــرُّجولة إلا بعد أن انتزعت منهم، لقد كان ضعفهم قوّة لعدوِّهم، والعنوان يلقي الضـــوء علـــى معـــنى عميق وجرح حاد في جسد الأمة التي أسلمت واستسلمت متخلـــية عن أثمن أملاكها وسرِّ خلودها واستمراريتها، و(العنَّة)[*] عنوان بمنزلة الشتيمة المرَّة للأنظمة المتخاذلة.

---

[1] سورة يس آية ٧٨: " وضرب لنا مثلاً ونسي خلقه قال من يحي العظام وهي رميم".

[*] العنَّة: عجز يصيب الرَّجل فلا يقدر على الجماع، المعجم الوسيط، ج٢ ص٦٥٦.

٢ – التقسيمات الداخلية

أحمـــد الزعبي جزّأ رواياته كاملةً؛ فالقارئ لا يجد رواية واحدة خالية من التقسيمات التي من شأنها التضافر مع النصّ وإضاءة بعض من النواحي والرؤى، وهـــذا التقسيم قد يكون بسيطاً ثلاثي الأبعاد مثل (وراء الضبع) أو قد يتخذ شكلاً متداخلاً كما هو الحال في (يحيي العظام وهي رميم) و (نعاس فارس)، وفي بعض الـــروايات اتخـــذ الشكل الفني قسمين فقط تماماً كما في روايتي (اختفاء شاعر) و (صم بكم عمي).

وهـــذه التقسيمات بمنزلة مفاتيح للنص يقدّمها المبدع للقرّاء، وقد تتم عملية فتح النص – إذا صحّ التعبير – بالكيفيّة التي يختارها القارئ لا بالكيفيّة التي كتبها الروّائـــي، أو قـــد تتولدّ نقطة التقاء بين طريقة وضع النص أصلاً من قبل المبدع والكيفيّة أو التأويل الذي يسلكه المتلقي في محاولة منه لفك شفرات النص، وعلى أيـــة حـــال فالأمـــر نسبي وعملية التجزئة تضيف بعداً توضيحياً وتعزيزياً للمبنى الحكائي.

رواية (اختفاء شاعر) تروى أحداثها المتسارعة من وجهتي نظر متباينتين إلـــى حدٍّ ما: هما وجهة نظر (النادل) ووجهة نظر (الشاعر)، وهذا ما يُستَدلّ عليه مباشـــرة من عنوان الجزء الأوّل: عامل المقهى وعنوان الجزء الثاني من الرواية وهـــو (الشاعر)، وكأن الكاتب يساعد القارئ في بناء وجهة نظر توفيقية ومقارنة بيـــن الجزأين، لعله يهتدي إلى قصديّة هذا التركيب الثنائي، أو لعله يسهم بقراءة جديدة للأحداث تشكل رؤية أخرى ربما لم يعمد إليها المبدع إذ ابتدأ بتطبيق خطة الروّاية وإفراغها على الورق.

ويـــبدأ القسم الأوّل بقول الشاعر الذي ابتسره الكاتب من النص وقدّمه قبل بدايـــة الـــروّاية، وهذه الطريقة تشبه حالة تكبير مجهريّة المراد منها التأكيد على المعنى من وراء العبارة وهي: "إنّه لكاتب محظوظ الذي يجد في هذا الزمان قارئاً كريماً يعطيه من وقته ساعة أو نصف ساعة ليتصفّح ما يكتبه " (الشاعر)[١].

---

[١] الزعبي،أحمد،اختفاء شاعر: ٨.

ويلحظ على هذه العبارة أنها للشاعر في حين الراوي هو عامل المقهى في الجـــزء الأول، وفـــي الجزء الثاني العبارة لعامل المقهى في حين أن الراوي هو الشـــاعر، فالعملية في اختيار عبارتي ما قبل افتتاحية الجزأين تبدو اختياراً عكسيّاً لعـــل مفاده تقريب وجهتي النظر بين النادل والشاعر "يبدو أنَّ الشاعر الشاعر في هـــذا الـــزمان العصـــيب لا بد أن ينتهي به الأمر إلى الغياب أو الجنون" (عامل المقهى)[1].

ومـــن العبارتين يستنتج المتلقي أن مستقبل الأدب يبدو مهدّداً نتيجة عاملين أساسيين:

- قلـــة القـــرّاء، وعدم إقبال الناس على متابعة كتابات الأُدباء والشعراء، وهذه نتيجة سلبيّة لظروف تفرزها حوادث الساعة والمتغيرات التي تعتري العالم فتجعل منه حيّزاً للدمويّة والعنف والفقر ... الخ، وفي ظلِّ هذا كلّه لا يجـــد القارئ وقتاً لمطالعة الأدب، وربما كان هذا الإحجام سببه تراجع في ثقافة الجماهير وقصور في وعيها، إلا أنّ الرواية تثبت عكس ذلك، إذ تقدِّم أمـــلاً بواعـــية الجماهـــير وتثاقفها وتفاعلها مع الأدب من خلال شخصية (عامل المقهى) الذي تخطى الصعوبات القائمة بين وعيه والواقع من جهة وبيـــن النصوص الشعرية التي كانت تقع بين يديه بعد أن يمزّقها الشاعر وينثرها في المقهى من جهة ثانية.
- تراجع الأدباء أنفسهم؛ بحيث بدأوا يعلنون هزائهمهم، وقبولهم بالظروف القهريّة المفروضة عليهم، منهم من لجأ إلى الغياب ومنهم من فقد عقله.

ورواية (صم بكم عمي) وقعت في قسمين الأول تحت عنوان: (ما كان في الحســـبان)[2] بمعنى ما حسبه الراوي – الذي تعرَّض لحادثة قطع اليد نتيجة لأمرٍ ظـــلَّ غامضـــاً، فربما كان سارقاً مثلاً .. الخ – فحَسَب ما يمكن أن يمرّ عليه من احتمالـــية قطع اليد الثانية أو الشلل أو الصم أو ... فعمد إلى التدرب على تعطيل هـــذه الجوارح، حتى وصل به الأمر في القسم الثاني إلى (ما لم يكن في الحسبان)

---

(١) المصدر السابق: ٢٧.
(٢) الزعبي،أحمد،صم بكم عمي: ٤١.

فقد حاول العودة إلى تشغيل الأجزاء المعطلة إلا أنه تفاجأ بتعطّلها الفعلي، وهذا ما لم يتوقعه .

والتقسيمات في (وجوه قلقة) ليست إلا توزيعاً رقمياً على أسماء الشخوص؛ فابـتدأت بوجه عوّاد ثم وجه عامر ثم وجه مريم ووجه صالح وأخيراً وجه زايد، والوجـوه مـا هي إلا ملامح داخلية لعمق الشخصيات وتداعياتها القلقة، وبذلك لم نجـد وصـفاً لملامـح كـل الوجوه. وربما كان سبب التركيز على الوجه مدعاة للمواجهة بين الذات والذات أو بين الذات والآخر.

و(قـبل الإعـدام) تفرَّعـت إلى تحولين: التحوّل الأول الذي تفرَّعت منه تقسـيمات ثلاثة: احتفال بعيد الميلاد واحتفال بالزواج واحتفال بالشهادة التقديريّة، أمـا التحوّل الثاني فما هو إلا تحوّل إلى الطبيعة البائسة التي تحايل أمير الراعي علـيها مدّعياً تقليد الحمامة وهو لا يتقن إلا مشية الغراب، وهذا التحوّل تفرّع عنه (احتفال بيوم الإعدام)[1] ومن الواضح أنها مفارقة.

أما لماذا الغراب الذي اقتبست مقولته ووضعت قبل بدء القسم الأول؟ فمن المعـروف أن هذا الطائر يرتبط بالسوداوية وصفة التشاؤم، ولعل هذه هي حقيقة العالم الذي يعيش فيه أمير الراعي، أما الحمامة فهي رمز السلام والدَّعة والهدوء وهـذا لا يتوافر إطلاقاً في محيط أمير الراعي فكان من الطبيعي أن تسقط الأقنعة وتثبـت مشية الغراب: "قال الغراب: ولما رأيت الحمامة الرشيقة جذابة ومحببة، قـررت أن أهادنهـا وأتعلم حركتها وأقلّد مشيتها، ولما أردت العودة إلى مشيتي الأولى لم أستطع، فضعت بين المشيتين"[2].

وتتشابه روايتا (وراء الضبع) و(لعنات شاكر) في التقسيم الثلاثي ففي حين قسـمت الأولـى إلى: ضبع الصحراء وضبع القرية وضبع المدينة، قسمت الثانية إلـى: الدور الأول والدور الثاني والدور الثالث، وكلّ دور مثّل لعنة فكان مجموع اللّعنات ثلاثاً، ولعل السبب في اختيار العدد ثلاثة يعود إلى نضجه وكماله، وكانت

---

(1) الزعبي،أحمد،قبل الإعدام: ٤٩.
(2) المصدر السابق: ٧.

العرب تقول: ثالثة الأثافي، وتعني الأحجار التي يوضع عليها القدر إذ يراد الطهو على النار.

ومـــا بيـــن الغربة والهجرة والعودة والمواجهة توزعت الأقسام في رواية (يحيي العظام وهي رميم) كالتالي:

- غربة ثانية وعودة أولى.
- هجرة ثانية ومواجهة أولى.
- مواجهة ثانية وعودة ثانية.

فهي ثمانية أقسام، في الغربة الأولى كان أكرم القيسي يعاني من غربة في وطـــنه فقرر الهجرة للدراسة وبعد الهجرة عاني من غربة ثانية في بريطانيا فعاد إلـــى وطنه، ولكنَّه سرعان ما عاود الهجرة مرة ثانية وواجه (شمس) التي ترمز إلـــى الحريّة وهذه المواجهة تبعتها عودة لشمس وأكرم إلى الوطن، لكن أكرم فقد فـــي المطـــار، وتبيّن بعد ذلك أنّه اختطف وقتل ووزعت أشلاؤه[1]، ثم تضافرت جهـــود الجماهـــير لكشف الجريمة ولمّ الأشلاء، فتحقق الحلم العربي بقيادة عربيّة اخـــتارها الكـــل، وبذلك كانت عودة مظفرة إلى الوطن[*]، وبهذه العودة اختتمت الرِّواية.

أمـــا (العـــنّة) فقـــد وقعـــت في ثلاثة أقسام متوسطة الطول، القسم الأول (الشركة) وتفرّعت إلى:

١. الناطق الإعلامي.
٢. المدير الأصغر.
٣. المدير الأكبر.

وتوزعت الأحداث على هذه الفروع بحيث قدّمت المعلومات إلى القارئ بما يضيء عنوان كلّ فرع، أما القسم الثاني فقد تفرّد بفرع واحد هو: الرجل طويل

---

(١) سيكشف التناص عن احتمالية الإشارة إلى أوزيريس وبذلك يرمز أكرم القيسي إليه.
(*) سبق الحديث عن هذا في المضامين.

القامـــة[1]، وهـــو الموظف الذي رفض أن يتخلّى عن رجولته وقاوم إلى النهاية، وكأنه استحق أن يفرد لبسالته وشرفه قسماً كاملاً من الرِّواية.

أما القسم الثالث فاتخذ عنوان (الشروخ)[2] وهذه الشروخ تفرَّعت إلى ثلاثة، آخـــرها أن الناطق الإعلامي الذي فقد رجولته واجه الحرج في محيطه الأسري، وهذه الصُّدوع أضعفت العرب جميعاً إذ قدَّموا ولاءهم للآخر الذي سلب كلَّ شيء إلا جيلاً صغيراً يمثل الأمل بالمستقبل:

((في تلك اللحظة داهمنا أحد الأولاد، وهو يحمل كتابه المدرسي وقال:

– بقي من واجبي المدرسي ثلاثة أسئلة ... الأول: متى كانت حرب الخليج؟ قلت: فـــي بدايـــة التســـعينات. أضاف: ومتى اندثر الاتحاد السوفياتي؟ قلت: في بداية التســـعينات أيضـــاً. أضاف: ومتى كان عام العنّة .. قلت: في بداية التسعينات.. ضـــحك الطفـــل بخبث .. وقال: وهل يرث الأبناء العنّة؟ .. فتدخلت الأم بسرعة وقالت: لا.لا.. رفع الولد رأسه عالياً ومضى..))[3].

ونعـــاس فارس كانت ذات تقسيمات زخمة موزّعة على أربعة أيام[4] في اليوم الأول قدّم لنا الكاتب تقارير وافية عن الموقع الجغرافي لبيت فارس والموقع الاجتماعـــي لعائلـــته والوضع الثقافي والنفسي لهذه العائلة وختم اليوم بملحوظات أولى.

والـــيوم الثانـــي عرَّفـــنا الكاتـــب بأصدقاء فارس وأحلامه وهواياته وختم بملحوظـــات، وفـــي الثالـــث عـــرَّج الكاتب إلى أوجاع فارس ومذكراته وحبِّه ثم بملحوظات، أما اليوم الرابع فكان عبارة عن ملحوظات أخيرة.

والتقســـيمات واضحة الأبعاد في رواية أحمد الزعبي، وليس هناك غموض فـــي التفريعات، وما يسجّل من استنتاج في هذه الناحيّة أن روايات أحمد الزعبي اتفقت مع جلِّ الرِّوايات الجديدة باعتمادها كثرة التجزئة وتعدد الأقسام الذي يسهم فـــي تنظـــيم النص وتقريبه من افهام القرّاء، للمتابعة والتوصل إلى قراءة شاملة

---

(1) الزعبي،أحمد،العنّة: ٢٩.
(2) المصدر السابق،: ٣٢.
(3) المصدر السابق،: ٤٢.
(4) نعاس فارس: الفهرس.

وعمـــيقة تستدعي مشاركة القارئ في تشكيل الرؤية ورسم آفاق العمل الإبداعي، لذلك فإن النص مدعاة للانفتاح الدائم ويحمل تأويلات عدة طبقات لا متناهية تغري المتلقي بإقامة أكثر من نشاط نقدي عليها.

٣- الفضاء النصّي:

" يقصد به الحيّز الذي تشغله الكتابة ذاتها – بوصفها أحرفاً طباعية – على مساحة الورق. ويشمل ذلك طريقة تصميم الغلاف ووضع المطالع ... الخ"[١].

ويشـــير ميشال بوتور إلى " أن الكتاب، كما نعهده اليوم، هو وضع مجرى الخطـــاب فـــي أبعاد المدى الثلاثة، وفقاً لمقياس مزدوج هو طول السطر، وعلو الصفحة"[٢].

والرّوايات تتوزع أسطرها بشكل أفقي، ولعل هذه الطريقة تعطي "انطباعاً بتزاحم الأحداث والأفكار في ذهن البطل الرئيسي في النص"[٣] وحيث إننا لا نلمح تباعداً في الفضاء النصي بل العكس من ذلك الأسطر متقاربة والفقرات متلاصقة وهذا يظهر في صفحات: قبل الإعدام واختفاء شاعر وصم بكم عمي ولعنات شاكر ونعـــاس فارس ووجوه قلقة، أمّا وراء الضبع فاتخذ الفضاء النصي فقرات كبيرة ومتوسطة منفصلة فيما بينها وكذلك في (العنّة).

أمـــا (يحيـــي العظام وهي رميم) ففضاؤها النصي عبارة عن فقرات كبيرة مفصولة عن بعضها البعض، ولعل هذا التوزيع الفضائي في النص يرمي بظلال تحـــوم حولها الرؤى، وتتوزع فيها المضامين بشكلٍ يتناسب والأفكار؛ فعندما كان القلـــق والتبعـــثر في نفسيات الشخوص جاءت وجوه قلقة بأسطر متزاحمة كوّنت فقرات متحدة منسجمة والتداعيات السريعة في نفسيات الشخوص.

لقـــد جـــاء الـــنص بفضاءٍ متزاحم يواكب تسارع التداعيات المنهمرة في الشخصـــيات؛ فقلمـــا نجد فقرة صغيرة أو عبارة واحدة في سطر كما هو الفضاء النصي عند بعض الروائيين، نذكر منهم أحلام مستغانمي في روايتها ذاكرة الجسد

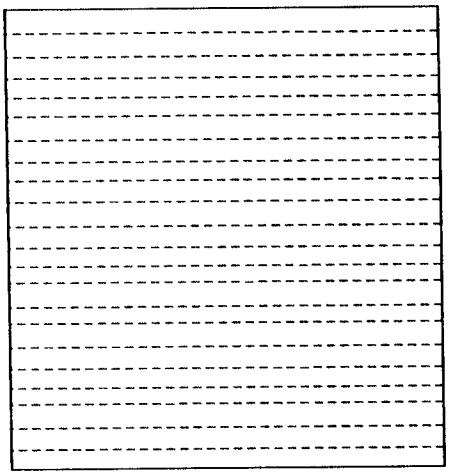
---

(١) لحمداني، حميد، بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي – بيروت، ١٩٩٣/٥٥.

(٢) بوتور، ميشال، بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة: فريد انطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، ط١، ١٩٧١/١١٢.

(٣) لحمداني، حميد، بنية النص السردي:٥٦.

وفوضى الحواس؛ فقد كانت بعض الجمل تنفرد بحيّز واحد ممتد في فقرة صغيرة قـــد تنتهـــي بمجموعة نقاط كهذه (...)، ولكن أحمد الزعبي اختار تلاصق الجمل وتداخلها حتى جاءت الصفحة على شكل فقرة واحدة تنتهي في الصفحة التالية وقد لا تنتهي فيها – في بعض رواياته مثل: وجوه قلقة وقبل الإعدام ..



شكل الفضاء النصيّ في بعض الروايات

٤ – التشكيل:

وهو علاقة الغلاف بما في النص ويمكن تصنيفه إلى نمطين:

- تشـــكيل واقعي يشير مباشرة إلى أحداث الرِّواية ويجسِّد مشهداً منها؛ فعادةً مـــا يختار الرسّام موقفاً ما في مجرى الأحداث يتميز بالتأزيم الدِّرامي ويضعه على الغلاف.
- تشكيل تجريدي: يتطلب خبرة فنية عالية ومتطوّرة لدى المتلقي، للربط بينه وبين النص[1].

والتشـــكيلات علـــى أغلفـــة روايـــات أحمد الزعبي تتعدد ما بين التشكيل الـــتجريدي والواقعي؛ فهذه (وجوه قلقة) ارتبط تشكيلها بموضوعها (القلق) رأس متحطم برزت منه خارطة العالم (الكرة الأرضية) وملامح الوجه مسكونة بالتفكير العميق مع مسحة عميقة ومؤثرة من الألم.

---

[1] لحميد حمداني، بنية النص السردي،(٥٩، ٦٠) ..

أمـــا تشـــكيل غـــلاف (لعنات شاكر ونعاس فارس) فكان عبارة عن خلفية ســـوداء في يسارها صور لأدوات متصلة عمودياً بسلك شائك، وهي أدوات منها مبـــتذل ومنها له قيمة ولكن الجميل في الترتيب وقوع دفتر الشيكات مباشرة تحت حذاء في أعلى الصفحة. وهذا يعطي بعداً مقلوباً لجمالية العالم الذي مجّد المادة.. إلا أنّ اللّعـــنات الساكنة في أعماق الرِّوائي أبت إلا أن تفضح الدّور المادي وتحطّ مـــن أهميـــته وهـــو ليس بشرط أساس في تقسيم العالم إلى أدوار بناءً على القوّة الماديّة والمالية، والحذاء فوق كل شيء وهذا له بعد فلسفي وجودي عبثي عنده.

والقرود الممسوخة والموضوعة في إطار مستطيل على غلاف رواية صم بكـــم عمي، تعطي مفارقة حادة ومنفرّة للتعبير الإنساني الخاص بالطبقة المسؤولة التـــي عطلّت إدراكها الإنساني بمصالح الأمّة، وإصلاح الضمائر، فأشبهت القرود التي لا تسمع ولا ترى ولا تتكلم.

وقـــبل الإعـــدام ظهـــرت على غلافها أقدام سوداء تدّل على مدى الإذلال والإهانات المتراكمة في عمق الشخصية، كأن العالم بأسره يقوم بالدوس على أمير الراعي، وهذا ولدّ عنده لحظة الانفجار الهائلة في نهاية الرِّواية أو بدايتها.

واقتصر التشكيل لغلاف (العنّة) بكتابة عنوان الرِّواية بالأبيض على خلفية حمـــراء، وهـــناك فـــي أسفل الغلاف صور لصحف عربيّة. ولعلّ هذا يدلِّ على الخطر الذي وصلت إليه المجتمعات العربيّة والأوساط السياسيّة والإعلاميّة نتيجة التبعيات العمياء للآخر، ونتيجة التنازلات المقدَّمة بشكلٍ متواصِل.

على أن الحديث عن البعد البصري للأغلفة والفضاء النصّي يبقى عرضة للـــتأويل بحســـب وجهات نظر عديدة، ولعلّها أبعاد بصريّة ستختلف فيما لو فكّر المـــبدع إعـــادة طـــباعة رواياته.. وعلى أية حال فإن العلاقة ما بين المضامين والفضاء النصّي قائمة.

ثانياً- البناء الداخلي ووظيفته:

١- الشخوص وأبعادها

لقد ظهر عند بعض النقّاد حسٌّ خاصٌ في نقد الشخصيات وتحليلها، " فهذا (بـــروب) – مثلاً – يقلل من أهمية نوعية الشخصيات وأوصافها؛ فما هو أساسي هـــو الـــدَّور الـــذي تقوم به، وهكذا فالشخصية لم تعد تحدَّد بصفاتها وخصائصها الذاتية بل بالأعمال التي تقوم بها ونوعية هذه الأعمال"[١].

ورأي "بـــروب" ينطبق تماماً على شخصيات أحمد الزعبي؛ إذ إنها قضايا مـــتحركة لا نلمـــس لها أبعاداً حسيّة وصفيّة مثل حال شخصيات (حنّا مينة) مثلاً. وقد يكون مَردّ هذه الميزة إلى التركيز على الفعل الرِّوائي الناجم عن الشخوص لا على الشخوص أنفسهم . ومن ناحية أخرى فقد لا تكون الشخصية واحدة إنما رمز لعدَّة أفراد، مثل شخصية أمير الراعي وصالح وعامر وشاكر وفارس ... وغيرهم الذين يمثلون مثالاً تطابقياً مع نماذج كثيرة في المجتمع.

وقد ترتبط الطريقة التي قدَّم فيها أحمد الزعبي شخصياته بحيث كان تقديماً تجـــريدياً محضاً بعيداً عن العمق الفلسفي والجمالي – مع وظيفة الرِّواية الجديدة؛ حيث يقاوم كتّابُها العمق، وتقدَّم الأحداث واضحة بعيدة عن الغموض والتأويل[٢].

ويعـــزو عـــبد الملك مرتاض اختيار الشخصيات عند الكاتب تبعاً للمذاهب والإيديولوجـــيات والـــثقافات والحضـــارات، فبلزاك – مثلاً – اختار الشخصيات الموافقة للمجتمع الذي كان يكتب عنه[٣].

ومن الملحوظ على شخصيات الزعبي أن حضورها ليس كاملاً، فهذا شاكر لا نعـــرف من هو بالضبط، ولا أين يقطن، ولا من أين جاء وكيف يتحرّك، وهذا يـــتفق إلـــى حدٍّ ما مع الدّور العجائبي الذي يصوّره بعض الروائيين، في نوع من الـــروايات ظهرت بمسمّى الرواية الفانتاستيكيّة، التي يُحقق شخوصها "التنوّع عن طريق التحوّل والاستنساخ وتستطيع أن تكون نباتاً أو جماداً أو روحاً لا مرئية"[٤].

---

(١) لحمداني، حميد، بنية النص السردي، نقلاً عن: v.propp Morphologie du conteuc.Tradtion margue-ritederrida.Tzvetan Todorov et claude (٤٥) kalan.Seuil.١٩٧٠.p.p ٢٨-٢٩.

(٢) برادبري، مالكوم، الرّواية اليوم،ت: أحمد عم شاهين، الهيئة المصرية، ١٩٩٦م، ص:١٨٥.

(٣) مرتاض، عبد الملك، في نظرية الرّواية: ٨٣.

(٤) حليفي، شعيب، شعرية الرواية الفانتاستيكية، ط١، ١٩٩٧م، ص:١٧٤.

واللافـــت للانتباه أن الشخصيات الرئيسة في الروايات كلّها متعلمة وعلى حظّ غير قليل من الثقافة:

أمـــير الراعـــي مدرّس للتاريخ، عامر وعوّاد ومريم وزايد كلهم متعلمون، فارس مدرّس لفلسفة الأدب،أكرم القيسي حصد شهادات عليا، الصحفي في (العنّة) مـــتعلم وواعٍ وإعلامي محنك، الأب في (وراء الضبع) أستاذ في مدرسة. وهكذا الانتقاء لم يرد اعتيادياً إنما يحمل من الدلالة ما يستحق التوقف عنده.

" لقـــد برز عنصر المثقف في الرِّواية العربيّة منذ فجرها الأوّل، فقد كان حـــامد بطل رواية زينب لمحمد حسنين هيكل مثقفاً، إلا أننا نلحظ أن المثقف كان بطلاً ولم يكن قضيّة؛ فقضية المثقف طرحت في الستينيات، ومرجع هذا إلى اتساع هـــذه الفـــئة الاجتماعـــية في الواقع المعيش وتزايد دورها؛ فلم يعد الرِّوائي يتخذ المثقف مجرَّد بطلٍ إنما قضيّة اجتماعية ذات بعد أزمي"[١].

وهـــذا ما تجلّى عند أحمد الزعبي إذ اختار الشخوص مثقفين يحملون تعباً فكرياً وقلقاً وجودياً حيال الواقع المعيش.

لقد غابت الملامح في الشخوص وبرزت المواقف وتجلّت القضايا: "وعندما اقتيد أمير إلى حبل المشنقة معصوب العينين مربوط القدمين واليدين واللسان لتنفيذ أمـــر إعدامـــه، شـــعر بقوّة غريبة تملأ عليه كيانه، وشعر أنَّ عشرات التهم التي وجهت إليه وكتمها في أعماقه بدأت تستعد للانفجار ..."[٢].

وفـــي الوقت الذي كان أمير الراعي يمثل فيه شخصية ذات قضيّة إيجابيّة، كـــان الـــراوي فـــي (صم بكم عمي) قمّة في السلبية وإن قدَّم لنا مفارقة ساخرة أضاءت المغزى وعززت الرؤية: "وبدأت أضرب أخماساً بأسداس وحالتي تزداد ســـوءاً ولا مـــنقذ لهـــا، .. وجـــن جنوني وقعدتُ ملوماً محسوراً .. ها أنا مكوم مهترىء على رصيف الدنيا كجثة عمياء صماء بكماء مشلولة.."[٣].

---

[١] الباردي، محمد رجب، شخصية المثقف في الرّواية العربيّة المعاصرة، الدار التونسيّة للنشر، ١٩٩٣م، ص ١٣.

[٢] الزعبي،أحمد،قبل الإعدام: ٥٣.

[٣] الزعبي،أحمد،صم بكم عمي: ٦٢.

أمـــا أكرم القيسي فتراوحت أبعاد شخصيته ما بين السلبيّة والإيجابية حتى اغتدى في نهاية الأمر قضيّة إيجابية وقومية: " بدأ القلق يتسرب إلى أعماق أكرم القيســـي بطـــريقة ملحوظة .. مع تقدّم العمر، ثم أصبح شيئاً فشيئاً شاباً متأنياً في كثير من الأمور التي تحتاج إلى انفعال أو اختيار.."[١].

فـــي حيـــن قُدِّمـــت شخصية فارس بأسلوب تقريري مباشر، قدَّم لنا أحمد الزعبـــي شـــاكر الطيار بطريقة الكشف التي يقوم هو بها إذ يروي الأحداث من وجهة نظر (الأنا):

" لم يكن لفارس أوجاع غير مألوفة، لا في صغره ولا في كبره، وإنما كان فـــي طفولـــته عادياً مثل الكثيرين من أبناء هذا الوطن العريض، لم يكن شاذاً ولا تافهاً"[٢].

" وصـــرختُ بوجه نفسي، أين تذهب يا شاكر، ويأتيك ألف جواب وجواب كلها حقيقيّة في لحظة وكلها حزينة في لحظة أخرى، وماذا بعد يا شاكر، ويهرب منك ملف القضيّة، إنّ الثقوب تزداد في الاتساع"[٣].

شاكر الطيار شخصيّة معذّبة وحائرة وباحثة عن الحقيقة، مملوءة بالأسئلة، لا نعـــرف له هويّـــة ســـوى البحـــث والتجوال في الواقع الاجتماعي والإنساني والسياسي والثقافي.

والصـــحفي في رواية (العنّة) نموذج للسلبيّة المحضة، حيث التبعيّة العمياء وتعطـــيل أخلاقيات المهنة التي تتطلب نقل الأخبار بأمانة، واستعمال الضمير في رصد الحقائق، إلا أن هذا غاب تماماً عن الصحفي وثلة من أصحابه الإعلاميين:

" ومضيت في طريقي أحث الخطى وأطارد ظلّي .. وأدير ظهري للشمس ليبقى الظلّ أمامي .. وأرسم أحلاماً وأصعد جبالاً وعرة وأبحرُ مع أسماك القرش وأحـــرق سفني خلفي فإما قاتلاً وإما قتيلاً، إما في السماء عالياً أو تحت الأنقاض مدفونـــــاً ... لا تعوي أيتـــــها الآلام بين أضـــلعي وتوقفي يا أسراب النمـــــل في دمي .."[١].

---

(١) الزعبي، أحمد، يحيي العظام وهي رميم: ١٢.
(٢) الزعبي، أحمد، نعاس فارس: ١١٣.
(٣) الزعبي، أحمد، لعنات شاكر: ٢٨.

إنّ الصحفي في (العنّة) قضيّة سلبيّة تمثلت بالتنصل من القيم والمثالية المطلوبة من الأقلام المؤمل بها نقل الحقيقة والوعي السليم، إذن جاءت أبعادها مختزلة بمواقفها بحيث تكشف الثانية عن الأولى.

وتراوحت الشخوص في (وراء الضبع) بين السلبية والإيجابية، فإنّ الوالد احتفظ بخط سير متوازن وتباينت مواقف أبنائه ما بين التوفيق والتعثر وأخيراً اختار ابنه الأصغر طريقاً يشابه الدرب الذي سلكه الصحفي في (العنّة)، ولعلّ هذا يقودنا إلى استنتاج من الأهمية بمكان إذ تتكرر نماذج الشخصيات في رواية أحمد الزعبي.

أما رسم الشخوص في (وجوه قلقة) فإنها تتخذ منحى يتّسم بالغموض، والتناثر؛ إذ تفصح الشخوص عن نفسها بوساطة تداعيات هذيانيّة وكابوسيّة وبنى متشظيّة، وظّف خلالها تقنيات تيار الوعي واللامعقول.

" والتشظي في الواقع العملي تجربة يوميّة نعيش فيها توزّع الهم وتشتت النّفس بين خيارات عديدة كلها محدود وكلما زاد تشظي الذات هبط سقف العالم وضاق الأفق الذي يحدّها ويحول دون إدراكها لحقيقة وجودها، وسبرها لإمكانات ذلك الوجود"[٢].

ويعطي (السيد فاروق) مفهوماً للتشظي في العمل الأدبي، يبدو أكثر وضوحاً وإبانة عن المعنى والدّلالة إذ يعرّفه "التشظي بالمعنى الإيجابي للكلمة يتضمّن نقلة من عالم تفتت الأنا وانتثار القيمة إلى عالم قادر على أن يمنح الذات حرية لا نهائية لا تقيّدها حدود "الشكل" أو تحدها ضرورات "التركيب""[٣].

ونحن عندما نبحث عن ملامح الوجوه في (وجوه قلقة) لا نجد إلا شظايا إنسانية بتداعياتٍ شتى ناجمة عن بوح الشخوص أو هلوساتهم:

"الأشياء تغني وتتجدّد .. اهرب اهرب .. هربت ودخلت المدينة الكبيرة. لماذا دخلتها؟ لا تلوث صفحة مخيلتك الصافية بالتساؤل قلنا لك ألف مرة .. وتصرخ تلوثت .. تلوثت .. فحين غضبت مت، وحين أحببت مِت وكذلك حين

---

(١) الزعبي،أحمد،العنّة: ١٠.

(٢) فاروق، السيّد، جماليات التشظي، القاهرة – دار شرقيات، ١٩٩٧م، ص:١٣.

(٣) المرجع السابق: ١٥.

صرخت وركضت ووقفت وكان الصمت ألف عام. افترشت الحيرة طرقاتك كلّها ولــوّح الــيأس بجناحين هائلين ودفن الغبار أعشاب الرَّبيع وفوجئت حين زحف الخــريف قبل أوانه، وسألت: قبل أوانه؟! وقتلتك الدَّهشة، نعم قبل أوانه. لم نتدفأ بعــد بشــمس الصيف . امضِ .. ومضيت. ثم وجدت الدائرة الحديديّة التي تدور داخلهــا وأدركــت مؤخراً أنك لن تفلت منها ... ورحتَ تدور وتدور ونسيت أنكَ كنتَ تبحث عن منفذ وأصبحت تفكرّ بالدوران فقط"[1].

عــوّاد يواجه مرآة وجوديّة تثير في نفسه القلق، ويواصل تتبّع الأيام التي عاشــها والصــعوبات التــي يحياها بشكلٍ مستمر، يحاول الهروب، المدينة تعني الــزّحام أو (القلق) وهذا بحدّ ذاته يشكّل له ألماً؛ إذ بدأت الأسئلة تثور في داخله، يصرخ .. يتلوّث، ثم يحارُ في أمره، وفصل الخريف يشكّل نقطة سوداء في العمر بــل هــو نهاية الشباب " ودفن الغبار أعشاب الربيع" .. ثم يكون "الذوبان" ذوبان الذات في "الماحول" ويستبدل بالبحث عن الخلاص إيجاد آليّة لمعايشة الواقع بكل ما يحويه من تعاسات وأخطاء.

إنَّ عــوّاد توضحت أبعاده الدّاخليّة اعتماداً على صور متجاورة ومتضادّة ومقطّعــة حشدت في المشهد السردي لتكشف عن قضيّة القلق الوجودي المسكونة بها هذه الشخصيّة. وإذا قدّمت بعض الشخصيات بصورة تقريريّة مبّسطة (فارس وشخصــيات وراء الضــبع) فإن شخصيات أخرى في رواية الزعبي تقدّم نفسها بنفســها بوساطة تقنية فكريّة – إن صح التعبير – بحيث تمسرح نفسها بنفسها كما قال "لوبوك"[2].

لقــد ارتبطت الأبعاد المرسومة للشخصيات – إلى حدٍّ كبير – بالمضامين أكــثر مــن اقــترابها من تقنية الوصف، وهذا مردّه إلى التركيز على القضيّة في الــنص، فكــأن القضيّة هي الشخصية الرئيسة في النصوص الروائية عند أحمد الزعبي.

---

(١) الزعبي،أحمد،وجوه قلقة:١١.

(٢) يوسف، آمنة، تقنيات السرد، دار الحوار، سورية ط١ ١٩٩٧، ص٧٦ ، عن ويليك ووارين، نظرية الأدب: ٢٣٥.

وهــناك شخصيات لا تظهر بحضورٍ كامل في النص ولكن يكون لها تأثير على الشخصيات الرئيسة، ولعلها المسمّاة بالشخصيات الثانوية (المسطحة)(Flat) والتــي تبــنى عــادةً حــول فكــرة واحــدة لا تتغــيّر، فلا تؤثر فيها الحوادث والمتغيرات[1].

(الآخــر) في رواية الزعبي يشبه إلى حدٍّ ما الشخصية المسطَّحة، وإن كان له تأثير في الأحداث، وهناك الأصدقاء والمعارف للشخصيات الرئيسة يعدون من هــذا الــنوع، ومن هؤلاء أصدقاء فارس وأم شمس وشمس وزوجة أمير الراعي وأصــدقاؤه ... أمّــا النادل في رواية اختفاء شاعر فيعدّ شخصيّة نامية تطورت بوعيها إلى درجة من الثقافة فأصبحت قادرة على التعاطي مع الأدب؛ فكان النادل يقــرأ مــزق أوراق الشاعر ويقوم بتحليلها وبناء تصورات ما حولها، وبذلك أدّى دوراً مــن الأهمــيّة بمكــان حتى إنّه زاحم الشاعر في تفصيلات الوعي الأدبي والقضايا المطروحة.

وبالطــبع ظهــرت شخصيات تاريخية كثيرة ازدحمت في روايات الزعبي مشــتركة مــع الشخصيّة الرئيسة في تشكيل المواقف، والإيحاءات ، وربما كان التناص وسيلة فنيّة جيّدة لاستبيان هذه الشخصيات عند الحديث عنه.

٢- أسماء الشخوص ووظيفتها:

انــتقاء الأســماء تعلّق بدور الشخوص وأفعالهم، فلم يكن اختياراً اعتباطياً للأسماء، على العكس من ذلك فقد شكلت الأسماء إيحاءً آخر للفكرة المحمولة على عاتق الشخصيّة.

أمير الراعي تبوأ هذا الاسم من دور الشجاعة الذي خاضه ضدَّ أعدائه، أبى الــذل والمهانــة إلى نهاية الشوط فاختار نهايةً تليق بالثورة الجوّانية الهائلة التي انبثقت في داخله، فطفق ينتقم لسنوات القهر والمهادنة، فكان صاحب القرار الأخير فهو أمير نفسه وقائدها وراعيها.

---

[1] نجم، محمد يوسف، فن القصّة، دار صادر، بيروت، ط١ ١٩٩٦:٨٥.

وفـــي حيـــن ظهـــرت بعض الأسماء للشخوص غابت عن بعضها الآخر لإضفاء دلالة ما، فإنَّ الرَّجل غريب الأطوار الذي عطّل حواسّه وجوارحه وانقاد وراء الشـــكل العاطفـــي والحسّي.. هو رجل دون اسم، لم يختر له الزعبي اسماً ليـــترك هـــذه الشخصـــية مجالاً واسعاً للرمز والتأويل، وكذلك الحال في(وراء الضبع) و(العنّة) فربما أراد التعميم.

أما أكرم القيسي فقد استحق الكرامة والعروبة فجاء المقطع الأول دالاً على الكرامة والمقطع الثاني دالاً على الأصالة العربيّة والقوميّة، وهذا ما حدث بالفعل وبذلك تطابق الاسم مع الدور القيادي والقومي (دور الكرامة) للشخصيّة.

وشاكر الطيّار تعاكس اسمه تماماً مع الدور الذي أبرزه، فهو ملعون ولاعن وساخط، ولكن لعلَّ هذه اللّعنات هي الوجه الحقيقي للشكر الذي ينتظره العالم من هـــذه الشخصـــيّة، ولأن الأمـــور أمست مقلوبة على نحو سيئ والأدوار امتلأت بالجرائم الإنسانية – فإن وسيلة التعبير الوحيدة هي (اللّعنة) وهي مناسبة جداً إلى درجة عدَّها أحمد الزعبي – شكراً من نوعٍ خاص يسكن نفس شاكر.

أمـــا الطـــيّار، ربما لأن تحرّكه كان خفيفاً سريعاً مثل البرق بين الطوابق الـــثلاثة، وربما جاءت هذه الصّفة (الاسم) من حركيّة الشخصيّة بين الأدوار، بل وسرعة تنقلها في الزمان والمكان؛ فكانت تذهب إلى التاريخ الغابر لتستحضر دور بروميثيوس وغيره ثم تعود إلى اللّحظة الحاليّة لتضارع الحوادث في الأدوار.

وفـــارس يمارس فروسيّة من نوع غريب تقتصر على المتابعة والمشاهدة دون المشـــاركة بشـــكلٍ فعلي ملموس، إنه يتبع عربات الإطفاء والإسعاف ولكن دوره لا يتعدى المراقبة وإن أسهم في بعض العمليات السريعة لإنقاذ المتضررين، وهـــو فوق ذلك فارس ناعس يبحث عن دقيقة ليخلد فيها إلى النوم. ولكنّ التسمية ربما كانت مرجعيتها إلى دور الصحّوة الذي ما فارق الشخصيّة، مما جعله يستحق لقب الفروسيّة وإن كان في شبه إغفاءة باحثاً عن النوم.

أمّـــا الوجوه القلقة فإن تسمياتها تستوجب تحليلاً نفسيّاً للشخوص بناء على الـــتدَّفق الشـــعوري واللّاشعوري المنساب في المبنى الحكائي. ويبقى الأمر تأويلياً نسبياً يحاول المرء فيه إيجاد تناغم ما بين اسم الشخصيّة وتفاصيل ظهورها.

عــوّاد – كما أشار البحث سابقاً– من صيغة المبالغة (عاد) ولعله عَوْد إلى الهموم ومساءلة الذات واسترجاع عذابات الطفولة ورفض الواقع. والقلق الوجودي ... وهذه عذابات ما انفكت الشخصية تعاودها وتطرق بابها.

وعامــر اســم يبني مفارقة –عمرانيّة – إن صحّ التعبير – ولكنها خاصّة بالعبث والهموم الهائلة والصّدام مع الآخر.. كل هذه المشاكل استعمرت الشخصيّة فكــان مــن المناســب أن يُطلق عليها اسم عامر. والمفارقة نفسها – ولكن بشكل عكســي – تنطــبق على صالح (الآخر) واختيار (صالح) اسماً له يدل على مدى الانخداع والهالات الكاذبة التي تحيط بهذه الشخصيات في المجتمع.

أما مريم فقد ارتبطت قضيتها (بالضبّاب) وهو رمز لضياع الحقيقة وتشوّش الفكر، ولكنها مثل العابدة الملتزمة بأخلاقيات مهنتها (الصّحافة) حاربت الضباب، ولاحقت الحقائق في تحقيقاتها الصحفيّة حتى إنها لاقت العنت والرّفض من رئيس الــتحرير ومجموعــة مــن المحتجيــن على مقالاتها. لقد كانت شخصيّة ملتزمة (متعبدة) في محراب مهنتها، أضف إلى ذلك (المخاض) الفكري الذي كان يتجاذبها بحــثاً عــن الحقيقة، لعلّ بعض هذا أوكلّه جعل منها (مريم) أسوة بالسيدة العذراء مريم العابدة.

وزايــد وهو الوجه الأخير في الرّواية يبدو عنصراً زائداً قد تكون الرّواية مكتملة من دونه، ولعله ينتسب إلى (أبي زيد الهلالي) جدّه لأبيه، وهو يبدو مفلساً إلا من ذكريات جدّه المخضرم مكوّماً في زاوية مكتبة يشعر بالملل وانعدام القيمة، يحقد على العالم الذي لم يبقِ له فرصة للمجد والبطولات – كما كان جدّه – فينتقم بطــريقة غريبة و (مقزّزة) من العالم إذ يقرر استئجار طائرة وتقذير الأجواء ثم العــودة. والحــق أن اختتام الرّواية بالعنصر (الزايد) هذا يعطي مؤشراً على لا جدوى الحياة وعبثية المصير حتى كأن القلق الذي أسفرت عنه الوجوه ما هو إلا محاولة يائسة وغير مجدية لفهم العالم.

وعلــى أيــة حــال فإن الأسماء في روايات أحمد الزعبي جمعت لعناصر مــتعددّة ما بين المفارقة الساخرة والمعنى المقصود والرؤية العابثة. وقد استدعت

انتـــباه القارئ وقوفاً عندها ومحاولةً لتحليل إيحاءاتها والظلال التي من الممكن أن تعزّز المضمون وتثبت الأفكار.

علـــى أن هـــذه القـــراءة أحاديّة وستبقى حيّزاً للتشكيك أو الزيادة بحسب وجهات نظر نقديّة أخرى.

٣- الحيّز الرِّوائي (Space)

والمقصود بالحيّز المكان، وقد آثر البحث هذا المصطلح الذي أشار إليه عبد الملـــك مـــرتاض فـــي كـــتابه (في نظرية الرِّواية)، على أنَّ بعض النقّاد استعمل مصـــطلح الفضـــاء، ولكـــن مـــرتاض كان له رأي في هذه المسألة (الفضاء من الضـــرورة أن يكـــون معناه جارياً في الخواء والفراغ، بينما الحيّز لدينا ينصرف استعماله إلى النتوء والوزن والحجم والشكل ...)[١].

" وللحـــيّز الرِّوائـــي مظهران: جغرافي مثل السهول والجبال والأودية ... ومظهـــر خلفـــي (المظهـــر غـــير المباشر) تكشف عنه اللّغة مثل: البيت المدينة والطـــريق .. وذلك بالتعبير عنها تعبيراً غير مباشر مثل قول القائل: أبحر، ركب الطائرة، سمع المؤذن.."[٢].

ويكتســـب الحـــيّز الرِّوائي أهميته إذ يبقى ماثلاً أمام القارئ، وحتى عندما ينهي القارئ النص يظل يستذكر المكان والشخصيّة[٣].

وروايـــة تـــيار الوعـــي يقتصـــر الكاتب فيها على ذكر المكان بالإشارات الخاطفـــة والسريعة بعكس الرِّواية التقليدية التي يستحوذ المكان فيها على نصيب كبـــير مـــن الوصف. بينما الرِّواية الجديدة تنطلق من فوضى العناصر السرديّة، فيأتـــي المكان بوصف ينسجم مع هذه الفوضى حيث الأماكن غير المألوفة وعلى نحو غير مألوف[٤].

---

(١) مرتاض، عبد الملك، في نظرية الرواية: ١٤١.
(٢) المرجع السابق:١٤٤.
(٣) المرجع السابق:١٥٥.
(٤) يوسف، آمنة، تقنيات السرد: ١٠٤.

على أن بعض روايات الزعبي ترسم مكاناً متخيلاً غير موجود (لامكان)[1] كالشـــركة فـــي رواية (العنّة) إذ لا يمكن أن يكون هناك مكان يجبر موظفيه على التبرع بأعضاء أجسادهم.

ويمكـــن للمرء أن يجد تنوّعاً في الحيّز الرّوائي عند أحمد الزعبي، ما بين المكان الجغرافي والمظهر الخلفي الذي تشير إليه إشاريات لغويّة وفعليّة محدَّدة في المبنى الحكائي.

(قبل الإعدام) اقتصر الحيّز فيها على المظهر الخلفي بحيث لا يعلم القارئ مـــن أين أمير الراعي؟ ولا أين يسكن؟ وأية مدينة هذه التي يتنقّل بها، فقط هناك دالات تشـــير إلى بيت، مدرسة، طريق، حديقة (متنزه)، مستشفى، محكمة، سجن، شوارع المدينة. والحيّز في هذه الرّواية لا يشكّل مساعداً قوياً للتوصل إلى دلالات ذات علاقة بالمضمون والمغزى، ولكنّه يخدم جريان الحدث وتثبيت الفعل الرّوائي للشخصية.

إلا أنَّ الحـــيّز الرّوائـــي فـــي (اختفاء شاعر) له تأثيره على نسج الأفكار وإضـــاءة الـــرؤية: المقهـــى مكان يجمع الناس من مستويات ثقافية متباينة، ولعلّه المكـــان الـــذي من الممكن أن يقرّب بين المثقف أو المبدع والرّجل العادي الذي يجهـــل بعضاً من القضايا الساخنة على الساحة الواقعيّة. وعملية التقارب هذه من شـــأنها الحفاظ على مكانة الشاعر بين الناس ويمكنه الاحتفاظ بقدرته الإبداعية إذ يلمس اهتمام الآخرين بها.

ولكن الشاعر يترك الحيّز الأوّل ويهرب إلى أماكن لها أبعاد دلاليّة أخرى، فمـــثلاً الهـــروب إلى حديقة الحيوان يؤشر إلى مدى الغربة الإنسانيّة التي يعانيها (الأديب) وسط المحيط البشري:

" وقد انتهى بي المطاف بعد أيام مضنية من التجوال والترحال.. إلى ركنٍ هـــادئ في حديقة الحيوانات .. أجلس فوق مقعد خشبي مهجور واصطاد لحظات

---

[1] الخطيب، محمد كامل، الرواية واليوتوبيا، دار مدى، دمشق، ١٩٩٥م، ص:٢٤.

الكتابة بصعوبة وبطء .."[1] ولعل هذا الإحساس بالقرب من الحيوانات والبعد عن البشر يذكرّنا بإحساس الشاعر الشنفرى إذ قال:

ولي دونكم أهلون سيدّ عملّس

وأرقط زهلولٌ وعرفاء جيألُ

هم الأهلُ لا مستودع السرِّ ذائعٌ

لديهم ولا الجاني بما جُرَّ يخذَلُ [2]

ولكن المكان الذي يعجُّ بالحيوانات يفشل بتأدية دور الإلهام للشاعر فيفرُّ منه إلى المطار ليكتشف أنه "محاصر بضجّة وأزيز وطنين وهدير وكلام أعجمي طوال الوقت .."[3] فيتحوّل إلى مكتب في شركة تجاريّة، وهذا الحيّز له دلالة اقتصاديّة، وسرعان ما اكتشف الشاعر لعبة تجاريّة قائمة على الاحتيال يقوم بها موظفو الشركة، فلم يحتمل هذا الشاعر الموقف فارتحل من جديد، وعاد باحثاً عن مكانه المفقود وحيّزه المصادر: " أنا الشاعر الشاعر كلُّ مربعات رقعة الشطرنج مشغولة وأنا أُدفع خارجها .. لا مكان .. لا مربّع .. لا نصف مربّع"[4].

إن المكان يفرض انهزامية على الشاعر، وهو لا يقاوم إنما يكتفي بالاستسلام، فحتى سطح البناية الذي اختاره أخيراً لم يوفرّ له الإلهام الإبداعي حتى فكّر الشاعر بالانهزام خارج كوكب الأرض والبحث عن كوكب جديد يحتوي شخصه ويستثير موهبته. والسؤال: هل المشكلة بالمكان أم بالشاعر نفسه؟ أم بالوجود والواقع الذي لم يستطع الشاعر إقامة علاقات معه؟ ويبقى هذا السؤال مفتوحاً.

وفي الوقت الذي احتوت فيه الروايتان السابقتان أماكن محدودة وبعضها مغلقة، فإنّ رواية (وراء الضبع) حضرت في حيّزٍ واسع ومفتوح حيث الصحراء والقرية والمدينة، ولكنها أماكن تبدو مهزومة ومحاصرة من الضبِّاع، والحقيقة أن ترتيبها جاء اعتيادياً وحضارياً، بحيث لم تقدّم لنا أبعاداً جديدة وأسراراً عميقة –

---

[1] الزعبي،أحمد، اختفاء شاعر: ٢٩.

[2] الشنفرى، ديوان الشنفرى، تحق: إميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٩١م.

[3] الزعبي،احمد،اختفاء شاعر: ٣١.

[4] المصدر نفسه:٣٣.

مــثلاً- عــن كلٍّ بيئة منها سوى أنها بحيّزها الثلاثي كانت مسرحاً للضباع، فهي خالية من عنصر الأمن والسلام.

وحــيّز (العنّة) خيالي "ولكنه يقارب الواقع، بالرَّغم من أنه يبدو واقعاً غير منطقي .. والفضاء دال على أنه الوطن العربي وهو يقابل الشركة الدولية للتجارة، بحيث يكون مقابل الشركة = الوطن العربي.

الفروع = العواصم

المدراء = الأنظمة [1].

ومن الممكن اعتبار الحيّز الرِّوائي – أحياناً – مغالطاً للواقع ليس من أجل المغالطــة بعينها ولكن لتوفير مجالٍ أرحب في مكانٍ لا معقول، يكون قادراً على اســتيعاب الترمــيز والتلمــيح بالواقع المريض ولكن بحريّة أكبر. فإن التصريح بالمكــان / الوطن العربي أو مديري الشركة / الأنظمة يكون بمنزلة إطفاء لروح الإبــداع، ويغدو الأمر نقلاً لواقعٍ معروف وتسجيلاً لأنماط مدركة، وتوثيقاً للعمل الإبداعي.

وابتنت (يحيي العظام وهي رميم) حيّزاً جغرافياً ثنائياً مقسوماً إلى جهتين: الشــرق والغــرب. والشرق هو وطن أكرم القيسي وإن عانى فيه من الغربة، أما الغــرب ممثلاً في بريطانيا التي سافر إليها للدراسة فقد مثّل بؤرة القهر والسطوة على أكرم وضرب حوله طوقاً آخر من الاغتراب القاسي.

وهــناك مظاهــر خلفية للحيّز الرِّوائي في (يحيي العظام وهي رميم) منها الجامعة، المطار، السيارة، مركز الشرطة.

وانمــازت رواية (نعاس فارس) بالوصف التفصيلي للمكان الذي يعيش فيه فــارس وإن ظلّ أمر معرفة البلد المحدّد غير ممكن إلا من خلال قراءته من باب الترميز:

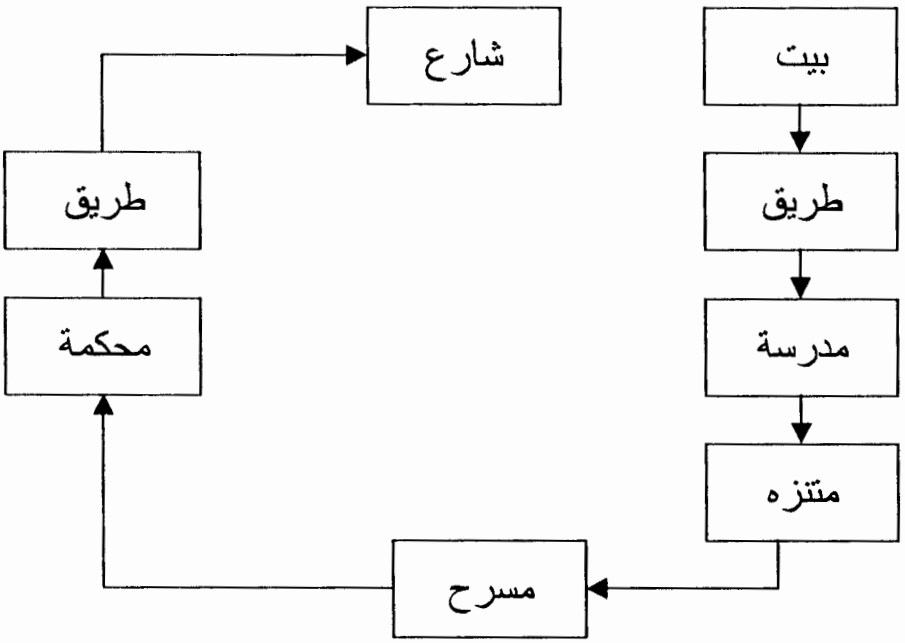
" يعيش فارس مع أسرته في بيت مكوّن من طابقٍ واحد .. يوجد في شارع فرعــي مرصــوف .. مــن الجانب الغربي توجد منطقة شجريّة .. تنتهي بمقبرة المديــنة .. مــن الجهة الشرقية تتناثر بعض البيوت وكلها من طابقٍ واحد.. من

---

[1] مراشدة، عبد الرحيم، الرواية في الأردن، دراسة في الفضاء الروائي، اربد، ٢٠٠١م، ص:٧٣.

الجهة الشمالية ترتفع بنايات عالية .. أما الجهة الجنوبيّة من بيت فارس فهي شغله الشاغل .. فالناس هناك في حالة يرثى لها من الفقر والقذارة والجهل"[١].

وعلى أية حالٍ فإن الحيّز الجغرافي في الرواية لا يمكن أن يدرس في استقلال كامل عن المضمون[٢]، ولكن إظهار شيءٍ من التفصيل يعزّز القراءة التحليلية للنصوص.



مسار توضيحي للحيّز الرِّوائي في قبل الإعدام

والحلم هو المكان المتخيّل " وهو معبر يتحرّك عبر الأزمنة والفراغات والأشياء والحوادث وينبئ بالحيز القادم الضام للطوابق جميعاً"[٣] في رواية لعنات شاكر. فهو (الحلم) الوسيلة التفسيرية الممكنة لتمازج الأماكن والأزمنة واختلاط الحدود فيما بينها وإن كانت تشي لأول وهلة بانفصالية ما بين الأدوار، غير أن المرء يلمس مدى التداخل والتمازج في المبنى الحكائي لهذه اللّعنات، حتى يصبح أمر تحديد الحيّز مراوغاً وضبابيّاً؛ فالهيمنة للامتزاج والتداخل المكاني، فكأن

---

(١) الزعبي،أحمد،نعاس فارس: ٨.
(٢) لحمداني، حميد، بنية النص السردي: ٥٤.
(٣) مراشدة، عبد الرحيم، الرواية في الأردن، دراسة في الفضاء الروائي: ٧٥.

الأدوار الـــثلاثة دور واحـــد يســـبح في فراغ حلمي أو كابوسي تبدو الأشياء فيه هلاميّة والمنطق فيه معدوماً.

علـــى أن الحـــيّز الروائي في لعنات شاكر " كان قادراً على احتواء مسائل الوجـــود والحياة والإنسان بكيفيات متنوعة ومتحررة من التشكيل الواقعي المألوف – فهو حلم مشوّش ومنظم في الوقت نفسه"[1].

إن الحـــيّز الرّوائـــي عند أحمد الزعبي ثنائي الدلالة والإيحاء، بحيث يبدو تقلـــيدياً وفي الوقت نفسه مبتكراً بمعطيات جديدة، فربما كانت الصحراء غير ذلك وإن تأكد توظيفها بالرواية على أنها صحراء، وكذا الشركة والطوابق .. لذلك من الممكـــن أن يُعَـــدَّ حـــيّزاً مـــراوغاً وغامضاً ولكنّ وظيفته هادفة ومسيّرة لخدمة المضمون المختفي – في كثير من المرات – وراء النص.

---

[1] المرجع السابق: ٧٥

الفصل الثالث:

السرد في روايات أحمد الزعبي

السَّرْد (Narration)

" هــو الطريقة التي يصف أو يصوِّر بها الكاتب جزءاً من الحدث أو جانباً مــن جوانب الزمان أو المكان اللّذين يدور فيهما، أو ملمحاً من الملامح الخارجية للشخصــيات أو قد يتوغل إلى الأعماق فيصف عالمها الداخلي وما يدور فيه من خواطر"[١]/وصف الأفعال.

" وهــو الطــريقة (الكيفية) التي تروى بها القصّة عن طريق الراوي إلى المروي له عبر القناة التالية:

الراوي ←— القصّة ←— المروي له "[٢].

أ- أساليب السرد

للســرد الروائي أسلوبان (نمطان): سرد موضوعي (Objective) وسرد ذاتي (Supjective) ، في نظام السرد الموضوعي يكون الكاتب مطلّعاً على كل شــيء حتى الأفكار السرديّة للأبطال. أما في نظام السرد الذاتي فإن الحكي يكون من وجهة نظر الراوي[٣].

وأسلوب السرد يملي استعمال أنواع من الضمائر:

- اســتعمال ضــمير الغائب، وتداوله كثير من السُّرّاد، فهوأشيع، إذ يتوارى خلفــه السارد ويمرر ما يشاء من أفكار وأيديولوجيات، ويجنّب السارد الوقوع في فخ الأنا، وهو يحمي السارد من تهمة الكذب، كما يتيح الفرصة للكاتب أن يعرف كلّ شيء عن شخصياته[٤]، بشكل عام. غير أن لكل رواية خصوصيتها ومنطقها الخاص.
- اســتعمال ضمير المتكلم، وهو يذيب الفروق الزمنية، ويقرِّب المتلقي من النص إذ يوهمه أن المؤلف أحد الشخوص، وهو ضمير مرجعيته جوّانية بينما

---

(١) الكردي، عبد الرحيم، السرد في الرواية المعاصر (الرجل الذي فقد ظله نموذجا)، دار الثقافة، القاهرة، ط٢، ١٩٩٢م: ١١٩ عن طه وادي، دراسات في نقد الرواية، الهيئة المصرية للكتاب ١٩٨٩م، ص٤٣.

(٢) لحمداني، حميد، بنية النص السردي: ٤٥.

(٣) يوسف، آمنة، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق: ٣٠.

(٤) مرتاض، عبد الملك، في نظرية الرواية: ١٧٨.

الغائـــب مرجعيـــته برّانـــية. وهو قادر على التوغل في أعماق النفس ليعرّفها بصدق[١].

- استعمال ضمير المخاطب كأن يقال: "حذّرك – آذيتني" وهذا الضمير يأتي اســـتعماله وسيطاً بين ضمير الغائب والمتكلم، فهو لا يحيل على خارج قطعاً ولا يحيل إلى الداخل حتماً[٢].

وضمير المخاطب هو الشخص الذي نروي له قصته الخاصّة به، وهو كما يشـــبهه ميشـــال بوتور بأسلوب الاستنطاق الذي يستعمله المحقق مفوّض البوليس ليفجّرا الكلام عند الشاهد أو المجرم[٣].

والضـــمائر المذكورة تتعالق مع الرؤية السّردية (التبئير)[٤]، فالراوي من خلالـــه تـــتحدّد الـــرؤية إلى العالم الذي يرويه بشخصياته وأحداثه. وهذه الرؤية السرديّة لها أقسام بحسب العلاقة بين الراوي والشخصيات الروائية:

١. الـــرؤية من الوراء (الخلف) وتكون فيها معرفة الراوي أكثر من معرفة الشخصيات.

٢. الـــرؤية مـــع وهـــي الـــرؤية التي تتساوى فيها معرفة الراوي بمعرفة الشخصيات الروائية.

٣. الـــرؤية مـــن الخـــارج والتي تكون فيها معرفة الراوي أقلّ من معرفة الشخصيات الروائية.

وروايـــات أحمـــد الزعبـــي جمعت في بنيتها السرديّة أنواع الضمائر جلّها، وتنوّعت الرؤية السرديّة فيها فكان بعضها (من الوراء) والرؤية مع وكذلك الرؤية من الخارج.

فـــي روايـــة (وراء الضـــبع) هيمن الأسلوب الذاتي على الحكي، وبدأ الأب يروي الأحداث من وجهة نظره بضمير المتكلم (أنا)، مما أتاح الفرصة للمتلقي أن

---

(١) المرجع السابق:١٨٤.
(٢) المرجع السابق: ١٨٩.
(٣) بوتور، ميشال، بحوث في الرواية الجديد، :٦٩.
(٤) يوسف، آمنة، تقنيات السرد: ٣٤.

ينتـــبه أكثر إلى جريان الأحداث، والتوهم بواقعيتها، كذا الاقتراب من الألم وحجم المعاناة عند الشخصيّة (الراوي).

وربمـــا جاء اختيار أحمد الزعبي لهذا الضمير لهدفٍ ما يتعلق بمدى اقتراب الـــنص مـــنه، ولعله الهم المزعج الذي يسكنه ويحاول بوساطة ضمير (الأنا) أن يغيـــب فـــي الشخصية التي تسرد العمل الإبداعي، وغياب الكاتب يعني الحضور المباشر والقريب من النص ومن المتلقي مما يقوي وقع الحدث ويعزّز أصداءه.

(والـــرؤية المتصاحبة) كما يقول تودوروف تتجسَّد في ضمير (الأنا) فتجعل من كلِّ معلومة سرديّة أو كل سر من أسرار الشريط السردي متصاحباً مع (الأنا)/ السارد، مما يكسب الشخصية وضع الممثل[١].

ويشـــير عـــبد الرحـــيم الكردي إلى أن أسلوب الراوي المشارك شاع جدّاً، وأصبح أثيراً في الرواية المعاصرة[٢].

ولعلّ استعمال ضمير (الأنا) أسهم في ظهور رواية تيار الوعي التي ظهرت فيما بين عامي ١٩١٣ و١٩١٥، حيث تحوّل الكتاب من الاهتمام بالعالم الخارجي إلـــى الاهـــتمام بالعالم الداخلي للشخصيات، متأثرين إلى حدٍّ ما باكتشافات علماء النفس ونظرياتهم[٣].

والـــرواي (الأنـــا) يقحمنا في الحدث مباشرة، حتى كأنّ الصحراء تلفح وجه القارئ، والرِّمال تتناثر في الهواء، ويأتي الوصف مركّزاً ومن وسط الحدث:

"الغبار يملأ حلقي والرمال تسد عيني وأذني، وتنتقم الشمس الحارقة من كلِّ ذرةٍ في جسدي، وتترامى الصحراء أمامي رمالاً متعرجة تعقبها رمال"[٤].

ويتسنى للمتلقي الدّخول مباشرة بتفاصيل الألم الثائرة في أعماق الشخصيات:

" عـــدتُ إلـــى المأتم ... أبحث عن بقية باقية من الابن المأكول عن عظمةٍ عافها الضبع .. عن بقعة دم .. عن شعرة .. عن عين عن ظفر .. عن قلب .. لا .. لم يترك لي الضبع شيئاً من ابني الأكبر لم يترك لي شيئاً"[٥].

---

(١) مرتاض، عبد الملك في نظرية الرواية: ١٨٥.
(٢) الكردي، عبد الرحيم، السرد في الرواية المعاصرة: ١٣٠.
(٣) عبد البديع، عبد الله، الرواية الآن، ط١، ١٩٩٠م: ٩٠.
(٤) الزعبي،أحمد،وراء الضبع: ٤.
(٥) المصدر السابق: ١٤.

وضمير الأنا كشف عن مدى الألم المتأجج في قلب الوالد، والحق أنها طريقة مثلى في الولوج إلى الداخل ومعايشة الحدث، كما لو أن ضمير (الهو) الغائب نقل إلى المتلقي الحكاية.

والسـرد موضوعي وذاتي في (قبل الإعدام)، وهذه الانتقالات بين الـ (هو) و (الأنـا) و(أنـت) تجعـل من السرد حقلاً غنياً بالرؤى السرديّة والتنوّع الفني والتقني بالحكي:

تـبدأ الـرِّواية بنقل المشاهِد عن طريق الضمير الأول الغائب: " إنها المرّة الأولى في حياته التي يقرر فيها أمير الراعي أن يحتفل بعيد ميلاده"[١].

ويستمر السرد بهذا الأسلوب إلى أن ينحرف إلى ضمير المخاطب:

" تكـبر فـي العام ألف عام .. وتتجعّد عيناك قبل الأوان .. في هذا الزمن الرديء يجد المرء نفسه طفلاً .. رجلاً .. كهلاً بين عشيةٍ وضحاها"[٢]، ولعل هذا الانحراف باستعمال الضمير الثاني يجعل من الممكن توارد مواجهات تقيمها الذات للـذات، وهـذا يتعالق مع المضمون الوجودي الذي يقوم على المساءلة ورفض الكائن والتمرُّد على الظروف المعيشة والمصير المحتّم، فلماذا لا يعيش الواحدُ منا طفولـته كاملـة! ما سرّ هذه القفزة الوجودية المؤلمة في حياة الأفراد! ربما هذه أسـئلة مطروحة في المواجهة مع (الأنا) والتي يقيمها الضمير الثاني (أنت) لصنع محاورة سرديّة تتجاذبها حواريات عميقة في لاوعي الراوي.

ويستمر هذا التنوّع بأسلوب السرد، إلى أن يصل الكاتب إلى استعمال ضمير الأنا في الثلث الأوّل من الرِّواية:

" سـأهرب إلـى الشارع توقف .. توقف. وفرَّ الطفل مذعوراً إلى الشارع، تبعـته الأم غاضـبة ولحـق بهما الطفل هلعاً وركض الأب وراء الجميع هائجاً حائراً"[٣]، وهذا المشهد يستذكره الراوي (أمير الراعي) من عمر طفولته، ويتذكر كـيف أن الأهـل أجبروه على اقتسام ألعابه مع أخيه وهو يرفض أن تؤخذ ألعابه مـنه، يـل يـرفض حالة الفقر لدى والديه، وضمير (الأنا) أتاح الفرصة لإزالة

---

(١) الزعبي،أحمد،قبل الإعدام: ٩.
(٢) المصدر السابق: ١٢.
(٣) المصدر السابق: ١٨.

الحواجز الزمانية بين المشاهد الحاضرة التي يحياها أمير الراعي وتلك التي يسترجعها في لاوعيه.

وتختتم الرِّواية بضمير المخاطب، إذ يُحاول أمير الراعي أن يضع حدّاً للانهزامية التي واجهته خلال ما مضى من عمره، وينتقم من كلّ شيء بالرَّصاص، ولعلها المواجهة الأخيرة مع الذات والتي لا بد أن تكون من خلال ضمير المخاطب (أنت):

" توقف يا أمير الأُمراء الآن .. توقف وفوّت عليهم فرصة الإعدام شنقاً أو رمياً بالرَّصاص أو خنقاً بالغاز السام أو تجميداً في متحف .. ولتكن رصاصتك الأخيرة في رأسك.."[1].

وفي (وجوه قلقة) يتعدّد الرّواة وهم بالنهاية خمسة رواة، " ومن الطبيعي أن يختصَّ كل واحدٍ منهم بسرد قصته، أو قصّة مخالفة من حيث زاوية النظر لما يرويه الرّواة الآخرون، وهذا ما يسمَّى بالحكي داخل الحكي، مما يصنع على المستوى الفني شكلاً متميزاً يسمّى: الرواية داخل الرِّواية"[2].وهو أسلوب تبعه أدباء عرب نذكر منهم غسّان كنفاني في: (ما تبقى لكم) و (رجال في الشمس).

إن (عامراً) كان يروي من وجهة نظره عن صالح عدوه اللّدود، والأمر عكسي إذ في وجه صالح يتناوب ضمير (الأنا) الحكي عن عامر، وبذلك تعددت الرؤية السرديّة إلى درجة التعاكس:

" لا أحد غيرك يا عامر. لا أحد غيرك. لم يحدث هذا إلا حين رأيتك قد رجعت إلى الحي. سألقاك، هذه حرب أبدية بيني وبينك. كما قلت أنتَ ذات يوم إنك آخر واحد على هذه الأرض من الممكن أن يقبلني وأنا أبادلك هذا الشعور"[3].

وعامر يتولى السرد بطريقة هذيانيّة يكشف فيها عن (صالح) عنده:

"هذه الذاكرة تغني .. فهذا صالح يدنس قاذوراتي المدفونة في أعماق الأرض.."[4].

---

(1) المصدر السابق ص: ٦٤.
(2) لحمداني، حميد، بنية النص السردي:ص ٤٩.
(3) الزعبي،أحمد،وجوه قلقة: ٨٨.
(4) المصدر السابق: ٥٣.

والتزمت روايات: (اختفاء شاعر) و (صم بكم عمي) و (العنّة) و (لعنات شاكر) بأسلوب (الأنا) ولم تظهر أية مراوحة بين الضمائر الثلاثة. وكان الرواة مشتركين في الرِّوايات، ويؤثرون في مسار الحدث؛ فهذا (النادل) يروي من وجهة نظره ويشارك الشاعر في بناء الموقف الرِّوائي. وينفرد الراوي في (صم بكم عمي) بشرح وجهة نظره والأفعال اللامعقولة التي لجأ إليها إذ عطّل حواسه وجوارحه بيده، والصحفي يكشف عن حجم التنازلات والخيبات التي وصل إليها في مهنته عبر سلسلة من الاعترافات المصوغة بضمير (الأنا). وشاكر الطيار يجوب فضاء الرِّواية مُجليّاً الرؤية المتصاحبة مع الحدث والمعتمدة على تقنيات سيوضحها البحث.

أما فارس عبد النبي فقد أبقى الكاتب على مسافة بينه وبينه، وحياته تكشفت بوساطة كلام مباشر تولى حكيه ضمير الـ (هو) مع رؤية جزئية لحياة فارس، إنّ الراوي لم يكشف لنا إلا عن الحياة العاديّة التي يحياها فارس عبد النبي، وبقيت تفاصيل سريّة غائبة عن المتلقي، والكاتب صرّح بذلك في بعض الملحوظات اللاحقة:

" نجهل أين قضى فارس تلك الليلة بعد أن أوصلَ حماتَه إلى بيتها في منتصف الليل ولم يعد حتى الصباح .. نجهل إجراءات التحقيق وتفاصيله حين اعتقل .....

وأخيراً لا ندري فيما إذا كان ابن فارس الذي نجا من الحادث وشوهت جسده الحروق قد كتبت له الحياة أم قضى نحبه"[1].

ولعل الكاتب رمى إلى إبقاء بصيص من الأمل بنجاة ابن فارس، والذي من المحتمل أن يتوارث الفروسيّة عن والده فيظلّ يقظاً صاحياً قلقاً على مصائر الناس.

وتنطلق رواية (يحيي العظام وهي رميم)من زاوية الرؤية الخارجيّة، الناجمة عن أسلوب السرد الموضوعي الذي يوظِّف راوياً شاهداً على ما حدث، ولكنه لا يعلم كلَّ شيء.

---

[1] الزعبي،أحمد،نعاس فارس: ١٣٤.

" والـــراوي الشـــاهد هـــو التقنية السرديّة التي تنطلق من الرؤية الخارجيّة وأسلوب السرد الموضوعي، في بنية الرِّواية الجديدة، فالأحداث تجري بآلية خلال عيني البطل، وفي الأماكن المتفرقة من السرد الروائي تصبح عينا الراوي الشاهد بمـــنزلة الكامـــيرا الســـينمائية التـــي تلتقط كل ما يمكن أن يبدو لها من الصور والمشـــاهد، ويختفي حضور هذا الراوي الشاهد تماماً كما يختفي حضور المخرج السينمائي"[١].

وفـــي الســـابق تعـــزو الناقدة آمنة يوسف ظهور الراوي الشاهد إلى تأثير الإنجازات التكنولوجية الحديثة، التي أفاد منها التصوير السينمائي، وأدّى ذلك إلى التركيز على تقنية (المونتاج) أو عملية تركيب الصور والأحداث، وهي تشير إلى ذلك متبنيّة رأياً ليمنى العيد في كتابها تقنيات السرد الرِّوائي.

ولعـــل صـــديق أكـــرم القيسي كان مخرجاً مخفياً للأحداث، إنه يرويها من اللّحظـــة النهائـــية مسترجعاً بها شريط الأحداث الماضية التي سمعها وعايشها مع أكرم القيسي، ومثّلت مذكرات يكتبها صديق عن صديقه مقتصراً فيها على الأمور الظاهرية المتكشفة من حركات وأفعال الشخصيّة الرئيسة.

وإذا كان مستوى السرد كثيفاً[٢] متداخلاً في (وجوه قلقة) فإنه شفاف وتلقائي في(يحيي العظام وهي رميم).

وفي بداية الرِّواية يعطي الراوي إيضاحاً للعلاقة التي تربطه بأكرم القيسي، حتى يقنع المتلقي بمصداقية ما سيرويه عن هذا الصديق.

" ربطتنـــي بأكـــرم صداقة حميمة من أيام المدرسة وقويت هذه الصداقة في مـــرحلة الدِّراسة الجامعيّة حيث شاءت الظروف أن نجتمع في جامعة واحدة وفي تخصص واحد في حقل الآداب"[٣].

وفي الخطوط السردية المتقدّمة من الرِّواية يبدأ الراوي الشاهد بفتح صفحات فكـــريّة ونفســـيّة من حياة أكرم القيسي بطريقة محايدة: "وراح يقضي الوقت بلا

---

[١] يوسف، آمنة، تقنيات السرد: ٦١.

[٢] إبراهيم، عبد الله، بناء السرد في الرواية المعاصرة، مجلة أفكار ع١٣٥، ١٩٩٩م. حيث ورد في مقالته: ((لقد كشفت الدراسات السرديّة المتخصصة وجود ضربين من السرد: سرد شفاف وسرد كثيف. الأول يجعل الأحداث تعرض نفسها بنفسها. والثاني يتدخل الراوي فيه كثيرا مبديا ملحوظاته في كل شيء)).

[٣] الزعبي،أحمد،يحيي العظام وهي رميم:٥.

حماســـة أو إيمان أو هدف حقيقي من وراء تعليمه، وقد كان على كل حال ناجحاً في دراسته ومتفوّقاً فيها"[1].

ويـــبدو أكثر المشاهد التي استطاع الراوي فيها الاقتراب من شخصية أكرم القيســـي هو المشهد الأوّل في الزمن السردي والأخير من زمن الرِّواية، إذ عادت الحياة إلى جسد أكرم الذي تمزّق وانتصب وقاد الناس:

" يقـــف أكرم القيسي على قدميه .. تنتصب قامته .. فجأة هجمتُ عليه دون وعي واحتضنته.."[2].

وتـــبقى جماليات السرد ناقصة حتى تتمّمها قراءة تفصيلية لمجموعة التقنيات التي استعملها (السارد) وهي المسمّاة بتقنيات السرد التي سيعرض إليها البحث في الصفحات الآتية والتي وردت متماهية في المبنى الحكائي عند أحمد الزعبي.

ب- تقنيات السرد:

ينبغـــي أن نفـــرّق بين المؤلف (الروائي) وهو كائن من لحمٍ ودم وما بين الراوي (الورقي) الذي سبق وأن تناول البحث الحديث عنه ودوره في السرد على أنـــه يختار (بأمرٍ) من الروائي الطريقة الملائمة والفنيّة للحكي. فإذا كانت القصة بأحداثها وشخصياتها وحيّزها وأفكارها قصاصات من الورق-مثلاً- فعلى السارد أن يهتدي إلى تقنيات تنظم هذهِ القصاصات، ويصنع منها إبداعاً أدبياً مادته اللّغة.

إذن لتكـــن التقنيّة هي طريقة إبداع الحكي، والتي يلجأ من خلالها الراوي إلى الكشف العميق عن عناصر القصّة سواء الشخوص أم الحيّز أم الحدث.. الخ.

وتـــتراوح التقنـــيات كمـــا صنّفها النّقاد المعاصرون ما بين الكلام المباشر وغـــير المباشر والحوار الداخلي والهذيانات والأحلام والرّجوع إلى الماضي بما يسّمى الاسترجاع (Flash Back).

- الكلام المباشر:

ويقتصـــر دور الســـارد على التقديم لقول الشخصيات المتحدثّة بكلمات أو جمـــل يشـــير فيها هذا السارد إلى بدء الحديث أو كيفيته أو إلى هيئة المتحدث به

---

[1] المصدر السابق: ١٧.

[2] المصدر السابق: ٨٤.

وأشكال الحركات التي ينشأ في فعلها أثناء الحديث:[1] "قالت، وقد ركّزت بصرها بحدة: كانوا سيعرفون، عاجلاً أم آجلاً..".[2]

"قالت خديجة وهي تحرّك المطفأة تجاهه قليلاً: بالمناسبة ستزورنا والدتي...".[3]

وهذه الطريقة تجعل من الممكن بناء تصوّر للكيفية التي تكون عليها الشخصيّة وهي تتحدّث، وإن كان أمر الإشارة بـ (قال وقالت) يطفئان من توهّج الحوار وتلقائيته، فلو ترك الحوار دون (قال) يكون أكثر واقعيّة ويتيح للشخوص التحدّث بنفسها كما لو أن الحوار حاصل بالفعل [وإن كان هذا الأسلوب قد ورد في القرآن الكريم وبهذه المناسبة فإن عبد الرحيم الكردي يسوق مثالاً قصّة موسى مع فرعون في سورة الشعراء، يقول الله تعالى:

"قال: ألم نربك فينا وليداً ولبثت فينا من عمرك سنين. وفعلت فعلتك التي فعلت وأنت من الكافرين. قال: فعلتها وأنا من الضالين ففررتَ منكم لما خفتكم ووهب لي ربي حكماً وجعلني من المرسلين"[4]]

على أية حال فإنا نجد هذه الطريقة السرديّة في مواضع متفرّقة من روايات أحمد الزعبي، وأحياناً يكون الحوار متماهياً في النسيج السردي دون أية إشارة أو علامة ترقيم بأن هذا حوار:

" السلام عليك يا عامر. لا سلمك الله يا صالح ولماذا تسلم علي؟ جميل منك هذا المزاح،.. كيف أحوالك؟ بخير ما دمت بعيداً عني."[5]

فالمتلقي يحتاج شيئاً من التركيز ليفرّق بين قول صالح وقول عامر، علماً بأنَّ الحوار مرتَّب على هذا النحو في الفضاء النصّي دون فراغات أو علامات ترقيم. ويمكن اعتبار هذا الأسلوب كلاماً حرّاً مباشراً (Free Dirct Speech).

---

(١) الكردي، عبد الرحيم، السرد في الرواية المعاصرة، مرجع سابق:٢١٠.
واستفاد البحث من (طرائق تحليل السرد الأدبي) منشورات اتحاد كتاب المغرب، ١٩٩٢، ط١، مقالة آن بانفيلد (نحو الخطاب المباشر وغير المباشر) ترجمة بشير القمري، ص:ك١٢٣.

(٢) الزعبي،أحمد،العنة: ٤٠.

(٣) الزعبي،أحمد،نعاس فارس:٧٢.

(٤) الشعراء: ١٨، ١٩، ٢٠، ٢١. وهذا ورد في:ك
الكردي، عبد الرحيم، السرد في الرواية المعاصرة: ٢١١.

(٥) الزعبي،أحمد،وجوه قلقة: ٨٠.

- **الكلام غير المباشر:**

يتـــيح للســـارد سلطات أكبر، بحيث يقوم نفسه بحكاية كلام الشخصيّة نيابة عـــنها مع التصريح بأنَّ الشخصيّة نفسها هي التي تقول. وهذهِ الطريقة نجدها في بعض المقاطع السرديّة عند أحمد الزعبي:[١]

"عـــادَ إلـــى بيـــته حزيناً مثل بقية الناس وقابلته زوجته بالسؤال عن سبب تأخـــيره ومـــاذا يحمـــل من أخبار الشؤم كعادته حين يتأخر فقال لها إن المتحف الوطنـــي قد احترق عن بكرة أبيه، وسألته عما تعني كلمة (بكرة) هنا، فقال أنه لا يدري تماماً ولكنّه يستعملها ... دعته إلى الغداء.. فقال وهو في طريقه إلى غرفة الطعـــام إنـــي أشـــتمُّ رائحـــة بطاطـــا.. ألم يخلق الله طعاماً في هذهِ الدنيا غير البطاطا؟..".[٢]

فالـــزوجة (خديجـــة) عندما سألت فارس لم يقل السارد: سألته زوجته: ما ســـبب تأخـــيرك؟ ومـــاذا تحمل من أخبار؟ إنما تولىّ السارد بنفسه خيوط الحوار ولخصها بالمقطع السابق.

ولعل الكلام المباشر والكلام الحر المباشر ارتبطا بضمير الغائب (هو) في السرد، أما استعمال الضمير (أنا) أو (أنت) فيملي طرائق أخرى للسرد منها:

- **الحوار الداخلي:**

مـــن أبـــرز تقنـــيات رواية تيار الوعي الحديثة، ويعرِّفه الكاتب الفرنسي (ادوارد دو جارديـــن) بأنـــه وسيلة إلى إدخال القارئ مباشرة في الحياة الداخليّة للشخصـــيّة، دون أي تدخل من جانب الكاتب..وهو تعبير عن أخصِّ الأفكار التي تكمن في أقرب موضع من اللاشعور.

وكمـــا يقـــول بيرســـي لوبوك" إنه يجعل هذا العقل يتحدَّث عن نفسه، إنّه يمسرحه".[٣]

---

(١) الكردي، عبد الرحيم، السرد في الرواية المعاصرة: ٢١٣.
(٢) الزعبي،أحمد،نعاس فارس: ٧١.
(٣) يوسف، آمنة، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق: ٧٦.
عن ويليك ووارين نظرية الأدب، ص: ٢٣٦.

وتكـــاد تكون روايات أحمد الزعبي كلها محتوية على هذهِ التقنية، وربما كـــان السبب أنها جلّها تركّز على أفكار الشخصيات أكثر من الحدث الرّوائي، فلا بد أن ينقلنا السارد إلى عمق الشخصيّة وبالأحرى أن نرتحل مع الشخصيّة نفسها في عمقها:

"بعد سنة أبدأ رحلة الخمسينات من هذا العمر.. قبل ذلك.. قبل البدء برحلة أكـــثر تعـــباً.. لا بأس إذن بحفلة عيد ميلاد. حفلة عيد ميلاد؟! ما الذي تقصده يا أمـــير.. كأنك أحَدْ المُشيعين الذي يحلم بوردة يهديها إلى عشيقته.. أنت تسير في جنازة من أربعين سنة، طريقها طويل.. ومشيعوها يتكاثرون.. أعجب لرجلٍ مثلك يحلـــم بلحظة فرح ويطارد سراباً.."[1] وهذهِ الحواريّة الجوّانيّة التي يقيمها أمير الراعـــي مـــع نفســـه تكشـــف عن مرارة يكاد المتلقي يتقاسمها مع أمير الراعي ويشعرها غصّة مماثلة في حلقه، وبذلك فإن الحوار الداخلي ينجح-على الأغلب- بمشاركة القارئ وإقحامه في جوّ النص.

وتتمـــيّز الشخصـــيّة التي تنقلنا معها إلى عالمها الدّاخلي بوساطة (الحوار الدّاخلـــي) بالوعي والذكاء وعمق فهم الحياة، ويمكنها التمييز بين مختلف درجات الشـــعور، أما الشخصيات محدودة الذكاء "لن تكون قادرة على الإشعاع أو نقل ما يـــدور فـــي الذهن" ولكن هذا لا يعني أن الرواية الحديثة (تيار الوعي) لا تختار بعض الشخصيات العابثة أو الحمقى أو المجنونة كما فعل وليم فوكنر إذ جعل بطل روايته (الصخب والعنف) أحمق. ولكن جعله يبدو من خلال شخصية واعية ذكية ليدلل على حدّة التناقض بين النموذجين.[2]

ولعل شاكر الطيار الشخصيّة الأكثر حضوراً عند معرض الحديث على هذهِ التقنية، حيث ظهرت المناجاة (الحوار الدّاخلي) كثيراً في البنية السرديّة:

"أبـــوك قضـــى سبعين عاماً فوق حماره أنت كنت ضحية الحمار. ماثيو يا إبراهـــيم لا يعـــرف الحمـــار، ولـــم يره طوال حياته إلا في الصور والرسومات

---

[1] الزعبي،أحمد،قبل الإعدام: ١٣.
[2] عبد البديع، عبدالله، الرواية الآن:٩١.

الملونـــة. كم يكون الحمار جميلاً بالصور الملونة. وعماد يمنح جواز سفر وهوية وعمره يوم واحد كانت هوية أبيك يا إبراهيم حماراً.."[1]

إن شـــاكراً الطـــيار يناجي نفسه المليئة بالحسرة، وهاجس الفقر لا يفارقه، ويبدو الشقاء إرثاً يتوارثه الأبناء من آبائهم. وهي مناجاة فيها مسحة من السخرية من الأغنياء، فبعضهم لا يعرف الحمار إلا من خلال الصور، في حين كان الحمار (الفقـــر المدقع) يشكل هوية لأبي شاكر وهذه إشارة شعوريّة لمدى المرارة والقهر اللذين يؤرقانه.

وهناك نوعان من الحوار الداخلي: مباشر وغير مباشر. الأول يتمُّ باستخدام ضـــمير المتكلم. والثاني يستخدم ضمير المخاطب. والحوار الداخلي غير المباشر يكشف ثقافة المؤلف من خلال ما يدور في وعي الشخصية دون تدخل المؤلف.[2]

ومـــثال الحـــوار الداخلي المباشر: "لو خنقتك يا شمس لدفنت معكِ تاريخاً يخنقني في اللّحظة ألف مرّة. لو أعطيتك الحياة ثانية يا شمس لحملت عني أكواماً من الآلام وبدّدتِ بحاراً من الحزن..".

أمـــا غـــير المباشر فيتجلّى في "في جنونٍ كهذا آن لك يا شاكر أن ترتاح. وعليك أن تحظى بقسط أكبر من النوم".[3]

ولعـــل تـــنوّع الحـــوار الداخلي ما بين المباشر وغير المباشر يوفر عنصر المـــتعة الفنيّة عند المتلقي، ويكون بمنزلة حركة فكريّة ووجدانيّة تخوضها المخيّلة في عالم الشخصيات.

وفـــي روايـــة (يحيي العظام وهي رميم) يلتقي حواران داخليان الأول عند أكـــرم القيســـي والثاني عند شمس، عندما كانا في المركبة، وكلٌ منهما كان يفكر بالآخر:

" أعدنـــي إلى أُم تشيخ.. وأرض تتهاوى وتذبل، .. فقد أزداد عواء الذئاب وضـــجّ نـــباح الكـــلاب وصـــار الخـــريف اسماً لكلّ الفصول استجب يا أكرم..

---

[1] الزعبي،أحمد،لعنات شاكر:١٥.
[2] الزعبي،أحمد،يحيى العظام وهي رميم:٥٦.
[3] الزعبي،أحمد،لعنات شاكر: ٤٥.

استجب.."[1] وهذه الخواطر تواردت في عمق (شمس ورافقتها خواطر مشابهة ولكن من جهة أكرم القيسي: " يا شمس أكملي الحلم.. عودي.. سأعود معك يا شمس .. هذا الخوف قد تملكني.. ولكن لا بد أن استجيب لا بد أن نعود"[2] إذن طلب الاستجابة بدأ عند شمس واكتمل بالإيجاب والموافقة عند أكرم، والحقيقة كان هذا الحوار بين نفسين وليس بين شخصين.

وهناك بعض التدخلات من الكاتب في بعض المقاطع السرديّة التي يظهر فيها الحوار الداخلي، ومثال هذا ما ورد في (وجه عواد):

"وتفانيت في إقناع نفسك أنك تبدأ من جديد في كل مرّة، وأدركت أن هذا أجمل الأوهام التي بنيت عليه البشريّة ولولاه ما مضى الإنسان من طريقٍ إلى طريق وما أسلمته الرحلة إلى رحلة أُخرى. وأدركت شيئاً ما تبحث عنه، وعرفت جزءاً منه وكلفك ذلك كثيراً وكنت ملوّثاً بالخوف والسلب عارفاً بالنهاية المحتومة وبالفشل الأكيد ولكنك مضيت وراء ذلك الجزء تثق حيناً وتيأس حيناً آخر [وما يقتل المرء شرَّ قِتله مثل تجاوز ثقته بنفسه] .."[3] والمقطع السابق مناجاة عوّاد لنفسه وفيها كشف للعالم الشعوري عنده، وعواد يقف من نفسه موقف التحليل واستقراء ما مرّ به من تجارب مريرة وهزائم متلاحقة، ولكنّه لم يفقد الثقة، ويأتي تعليق الكاتب على الحالة الشعوريّة لدى عواد إذ حارب اليأس:

"وما يقتل المرء شر قتله مثل تجاوز ثقته بنفسه". وهذا خارج النص بحيث إذا حذف لم يؤثر على بنية السرد. وهذه التعليقات الخاصّة بالكاتب اقتصرت على هذه الرواية فقط، وكانت معيّنة بقوسين.

يبدو أن روايات أحمد الزعبي كانت غنيّة بتقنيّة الحواريات الدّاخلية والسبب كما ذكر سابقاً التركيز على عالم الشخصيّة وتداعياتها وموقفها من العالم. والمتلقي يمكنه معرفة المساحات السرديّة التي شكلت انطلاقة إلى داخل الشخصيات بوساطة إشارات لغويّة مثل: (فكّر.. بدأ يفكّر) أو يجتهد المتلقي نتيجة انسجامه مع عوالم الشخصيّة فينتبه إلى بدء الحوار الداخلي.

---

(1) الزعبي،أحمد،يحيي العظام وهي رميم:٧٢.
(2) المصدر السابق:٧٢.
(3) الزعبي،أحمد،وجوه قلقة: ٢٠.

وهناك تقنيات خاصة بالتداعي في العقل الباطن حيث يمكن إنتاج عددٍ كبير من التداعيات والأفكار.(*)

ويلجأ السارد إلى حالات من التداعي تعتمد على: الهذيان، الأحلام، الاسترجاع (Flash Back). وهي فضاءات خياليَّة تسبح فيها كثير من الرؤى والأحداث. واستخدامها نوع من التجريب لا يعتمد على تقنين محدّد أو قواعد ثابتة، مما جعل هذهِ البنية السرديّة تتجلى في (الرِّواية الجديدة) التي تعتمد على أساس التجريب وتحطيم كلّ القيود المفروضة على النص.

وتيار اللاوعي كان له حيّزه السردي في رواية أحمد الزعبي، وكان السارد يلجأ إليه في مواضع عدّة، سيحاول البحث استجلاء حضورها مع التمثيل من الرِّوايات.

- **الأحلام:**

هي إما أحلام عاديّة أو كوابيس مخيفة تشاهدها الشخصيّة، ويتعرف المتلقي إلى هذه الطريقة السرديّة عن طريق إشارات أو تصريحات تأتي بعد المقطع السردي، كأن يقول السارد: واستيقظ من النوم. أو نحو ذلك..

" إنك على غير ما يرام يا أمير.. لابد أن المسألة كابوسيّة، أنت لا تدري ماذا تفعل.. عيد ميلاد وزواج.. ما الحكاية".(١)

وهناك كلمات تحمل إيحاءات غامضة ومنفصلة تدلّ على عالم الأحلام موزّعة في الرواية نفسها:

"اخفض رأسك قلت اخفض رأسك.. الرَّصاص كالمطر.. في الرَّصاص نور ودخان ووجع وموت.. نحن وهم نأخذ الموت.. وآخر يأخذ النور.. وآخر الدّخان وآخر الوجع.. اختبئ لا تركض هنا السياج.. اختبئ .. هذا حائط.. هذهِ شجرة يطير الحائط تطير الشجرة.. بيت.. بيت.. هذا بلا سقف ذاك بلا أعمدة هذا

(*) أثبتت دراسات في البرمجة العصبيّة أن العقل الباطن يستخدم في الثانية الواحد ٢ مليون معلومة. وبرمجة هذا العقل تبدأ من حياة الجنين من جهة الأم. حتى عمر (٧) سنوات وتكون النسبة ٩٣% أما برمجته في العمر ٧-٢١ سنة: ٧% وهكذا تقل البرمجة مع تقدّم العمر. والعقل الباطن لا ينام يعمل ٢٤ ساعة ويُعدُّ مخزنا للأعمال والذكريات.دورة في البرمجة اللغوية العصبية للممارسة:سمر عابدين .

(١) الزعبي،أحمد،قبل الإعدام: ١٤.

بـــلا بشـــر ذاك ملعـــب للـــريح.. هـــذا ملوّن هذا ملطخ ذاك فيه شواط.. اقفز.. أركض..".[1]

إن الآفـــاق المرسومة في هذا المشهد حلميّة وكابوسيّة، ولا يمكن للمرء أن يتقـــبلها إلا مـــن بـــاب الحلم، إذ هي قطع وهميّة لا تكون في الواقع، كيف تطير الشـــجرة والحائط والبيت، تيار اللاوعي يسجّل لحظات حلميّة مأزومة متصارعة فـــي العقـــل الباطن لدى أمير الراعي، وربما كانت التراكمات والظروف القهريّة المحيطة به هي السبب وراء الدّخول في هذه الحالة الكابوسيّة.

والحلم حالة لا شعوريّة تستبيح الحس الجمالي التقليدي وتقلبه إلى نوع من إعـــادة الـــنظر في الجمال، بل هل يوجد جمال في عالم مشوّه ودموي تتناثر فيه أشـــلاء البشر وينعق فيه الغراب! حالة السواد هذه تحتاج فضاءً كابوسياً تصارع فـــيه الشخصيّة متخبطة بقلقها الوجودي وآلامها إذ تكوّن عندها الوعي بسوداوية العـــالم وبـــؤس الإنسان وجبروته في آنٍ واحد... مما دفعها إلى التخبط بالمشاهد المرعبة حتى في حالة اليقظة، وأمير الراعي واحد من هؤلاء الذين سحقهم العالم الأسود.

علـــى أنَّ أمـــير الراعـــي ليس الشخصيّة الوحيدة السابحة في حالة الحلم، فشاكر الطيار يعايش حلماً ليس جميلاً إنما بشع بشاعة العالم الذي تكوَّن في وعيه، وهو عبارة عن كابوس مليء بالجرائم والرَّصاص والموت والشواط البشري:

" كان يراقبني شبحٌ مجهول.. أشار أن ألحق به. تبعته سار مسرعاً ركض ركضـــت. فـــي منتصف مدينة الموتى وقف على حافة حفرة عميقة، خلع ملابسه رش جســـده ووجهه ورأسه بقربة زيت أخرج عودَ كبريت صرختُ بروموثيوس. توقف-توقف. أشعل النارَ بجسده هوى في الحفرة العميقة. اقتربت منه كان جسده يتخـــبط فـــي كلِّ الجهات واللّهب يلتهم اللحم والعظم والدم ورائحة الشواط تعبئ

---

[1] المصدر السابق: ٢١.

المكان.. بيدي العاريتين بدأت أُهيل التراب فوق جسده... ثم بقفزة واحدة من فوق القبر وجدتُ نفسي في غرفتي متسائلاً...".[١]

إن السارد يمزج بين عالم حقيقي وآخر متخيل فالطوابق من الممكن أن تكون حقيقة ولكن تفصيلاتها المتكشفة تدل على وهميتها، وفضاءات الأحلام والكوابيس التي يسبح فيها شاكر الطيار تكشف عن مدى القلق والبشاعة في هذه الصورة إذ تبدو هي (بدمارها وموتها والدماء فيها والشواط البشري)الوجه الحقيقي لهذا العالم المضطرب والمزلزل الذي يستفز الحقد واللعنات.

ويشير عبد الرحيم مراشدة في قراءته لرواية (لعنات شاكر) إلى أن فضاء الحلم هو فضاء قادر على احتواء مسائل الوجود والحياة والإنسان بكيفيات متنوّعة ومتحررة من التشكل الواقعي المألوف وفضاء الحلم المشوش بطريقة قصدية يحاول فيها الإنسان لملمة الأشياء وفهمها.[٢]

وتستمر شخوص الزعبي برحلتها الكابوسيّة وعوّاد يشارك شاكر وأمير الراعي سابحاً في حلم كابوسي آخر:

"جثث بالعشرات أمام عينيك رجل بعينين قاسيتين رصاص كالمطر .. تحفر حفر .. تسفك دماء والتراب يدفن العيون المفتوحة والمغمضة .. والغبار والدخان يغطي العيون والأسرار .."[٣]

وللمرء أن يتساءل لماذا اختار احمد الزعبي الكوابيس لتكون مسرحا للأفكار المتداعية لدى السارد؟لعل الشخوص المسكونة بالعذابات والآلام والقلق من المناسب أن تسكن الكوابيس وتسكنها الكوابيس تعبيرا عن قلاقل الحياة وبؤسها ولكن تبقى صورة المعاناة والانهزامية واللاجدوى ناقصة إلى حدٍّ ما ،إلى أن يلجأ السارد إلى تقنية لاوعية أخرى تمكن الشخوص من البوح ، والهذيان هو الطريق إلى ذلك.

---

(١) الزعبي،أحمد،لعنات شاكر:٥٦.

(٢) مراشده، عبد الرحيم، دراسة في الفضاء الروائي: ٨٠.

(٣) الزعبي،أحمد،وجوه قلقة: ١٧.

- **الهذيان:**

يكوننتـــيجة الضـــغط النفسي وهول القضايا المسكونة بها الشخصيات، فهو يشـــكل نقطـــة الانفجـــار التـــي تكون مقياسا لعمق أعماق الشخصيّة إذ وصلت – نتـــيجة الضغط– إلى حافة الهستيريا وهي حالة تليق بشخصيات احمد الزعبي الدؤوب في حيّز القلق والتفكير والوعي بالحقيقة أو البحث عنها:

" الطوفـــان اخـــذ الآلاف والأحفاد أسوأ من الأجداد الذين تصعلكت لأصل إليهم..وصندوق الأشرطة المسجلة..صراخ شباب..كلام ملتهب..وتنفيس قهر أدمى الصـــدور وغـــاب مع الأمور التي غابت والزوجة الغائبة التي لن تأتي ... مثل المدرسة والتاريخ ادرسه..ماذا تقصد ..لا ادري..".[1]

وحالة الهذيان السابقة وصل إليها أمير الراعي بعد الحرب التي شُنّت عليه مـــن المدرســـة والزوجة فالمدرسة استغنت عنه ولم تكافئه بما يليق به،و الزوجة رحلـــت وتركـــته وحـــيدا وبذلك تكشف زيف الأفراح التي كانت وهما في حياته فانطلق يهذي بما يخالجه من ألم ومفاجآت.

أما عامر فإن هذيانه يأتي معينا بالنص السردي وأفصح عنه السارد:

"كـــان عامر يهذي ويتمتم بأشياء لا رابط بينها..هنا..هناك تحت فوق .. لا جدوى يـــا.. مكسر..وداع..جواد..داخل ..شائع.. النبع..ريحه..يدق ..فاتح.. شرف مرآة ..هلال ...ثوم.. عنب..عارِم..عمار ...آخر المشوار.."[2]

وعامـــر كـــان عند طبيب العيون الذي تولى إجراء العملية، والمفاجأة أن الطبيب اخبره بسلامة عينيه بعد إجراء العملية! وفي إثناء العملية كان عامر يهذي بـــتلك الكلمات المقطوعة مفصولة الصلة، متباعدة. إن الهذيان يشبه عملية تفكيكيّة للـــنص السردي، وبعض النقاد أشاروا إلى جماليات التفكك في البنى السردية :"إن بـــناء الرواية الجديدة القائم على عدم الربط بين الظواهر ورفضه لمبدأ العلية في بـــناء الأحـــداث وتمـــرده على جماليات الوحدة والتماسك والنمو والفوضى وأن

---

(١) الزعبي،أحمد،قبل الإعدام:٤٦.

(٢) الزعبي،أحمد،وجوه قلقة: ٥٢.

ظواهـــره المـــتجاورة والمتـــباعدة والمتـــنافرة والمتوازية عصية على الفهم أو التعليل"[1]

وشخصـــيات قلـــيلة لا تهذي عند أحمد الزعبي، فمعظمها في وسط الدور الأزمي الذي اضطلعت به تجد نفسها مضطرّة إلى الهذيان:

"سأجد مكاناً.. لا يمكن أن أُهزَم.. مجانين هؤلاء الذين يظنون ذلك لقد جنّوا حقـــاً.. أنا العاقل الأعقل.. هم المجانين.. نعم هم ألف مرّة هم.."[2] فحتى الشاعر وصل إلى حافة الجنون وطفق يهذي بمعاناته وانهزاميته.

- الاسترجاع:

هـــو عودة السارد بذاكرة الشخصيّة إلى الماضي لتستحضر مواقف مرّت بها، وهذا الاستذكار يمرّ في شريط العقل الواعي، على أن الموقف الماضي الذي تمَّ استحضاره يكون على صلة بالموقف الحالي الذي تعيشه الشخصيّة.

إن أمـــير الراعـــي يشعر بالخواء والخسارة بعد عمرٍ حافل بالعمل، إنّه لا يستمتع بعمره الذي ذهب هباءً، وهو في الخمسين يستذكر طفولته ليكتشف أنها لا تختلف كثيراً عن عمره البائس، وربما كانت أكثر تعاسة، وهو يذكر أول ما يذكر حادثة تصادمه مع والديه إذ قررا نزع ألعابه منه وإعطاءها لأخيه الصغير:

"عـــاد أمـــير إلى بيته في الثالثة عصراً، ألقى نظرة دقيقة على كافة أركان البيت، أرضه وسقفه، لوحاته وكتبه... الهدوء يخيّم على البيت.. سيضجُّ هذا البيت هـــذهِ اللّيلة.. ما هذا الضجيج؟ لماذا تصرخ؟ أخذ قطاري. لماذا أخذت قطاره؟ أنا أريدُ القطار الأحمر. لكنك اخترت القطار الأخضر... لا أريد هذا القطار سأكسره وسأسحقه.. توقف.. لا أُريد.. سأكسره وكسرته وكسرت زجاج النافذة.."[3]

إن أمير الرّاعي يستذكر ضجيج الطفولة التي عاشها بحنق وقهر، أما الآن فهو يملك أن يصنع ضجيجاً بالاحتفالات التي ينوي القيام بها، ولن يجدَ أباً يعاقبه، إنـــه حـــرّ ولكـــن حريّة مؤقتة سرعان ما تزول. أمير الراعي عاد إلى الماضي ليستعير مشهداً يتناسب واللّحظة الحالية المضارعة للسرد.

---

[1] ماضي، شكري، الرواية في فلسطين والأردن في القرن العشرين: ٩٥.
[2] الزعبي،أحمد،اختفاء شاعر: ٣٧.
[3] الزعبي،أحمد،قبل الإعدام: ١٨.

وعوّاد رجوعه إلى الماضي يبدو مريراً حيث، يتذكّر رفيقه الصغير إذ فقده فجأة نتيجة الموت "يا ابن السنوات الثماني، كيف تموت. لماذا يا أُختاه تخيرت صديق طفولتي ولسعتيه فمات. لماذا أيتها العقرب الكريهة نفثتِ سمكِ في جسد صاحبي الطفل المسكين...".[١]

ومريم تتذكر أباها والهدية التي أحضرها لها وهي عبارة عن ساعة يد، ولكن للأسف هذهِ الهدية وصلت دون الأب الذي فقدته مريم، وهذهِ الذاكرة تتداعى في مخيلتها[*] لتكشف عن معاناة مستمرة لا تختلف عن معاناة عوّاد الذي يصبح زوجاً لها فيشتركان في تعاسة واحدة، أو قلق وجودي واحد: لماذا حدث معهما هذا دون الآخرين؟ "رائع..رائع أن تضع البنت ساعة في يدها، وترفع كم قميصها قليلاً فتلمع الساعة أمام كل الطالبات، ويسألنني عن الوقت، ومن أين، ومن أحضرها، وأنا أردُّ بهدوءٍ واعتزاز.."[٢] ولكن لحظة السعادة لم تكتمل عند مريم تماماً كما لم تكتمل عند زواجها إذ أصيبت بالعشى الليلي، وداهمها الضباب من النواحي كلِّها.

لا نجد استرجاعاً يحمل سعادة ما في ماضي الشخصيّة، ولعلّ السبب القلق الوجودي الذي يسكن شخوص أحمد الزعبي فيحيل أعمارهم شظايا من الحزن والأرق. ولعل هذا الوجه هو الوجه الحقيقي لهذا العالم.

لقد تنوّعت التقنيات السرديّة في روايات أحمد الزعبي، وكان تيار اللاوعي الأكثر حضوراً في البنى السرديّة لبعض الرِّوايات.

ج- أزمنة السرد:

- أقسام الزّمن السردي كما قسمتها آمنة يوسف[٣] هي ثلاثة أقسام:

١. زمن تاريخي (٠أو اجتماعي)

٢. زمن نفسي.

---

[١] الزعبي،أحمد،وجوه قلقة: ٨.

[*] بالنسبة للعودة إلى الطفولة: قد يحيلنا هذا الاسترجاع إلى نظرية فرويد في علم النفس وما يخصّ الكبت الذي يثير ذكريات ((حيث يمارس الكبت نشاطه على الذكريات الخاصّة بصدمات نفسيّة)) هال، كلفن، أصول علم النفس الفرويدي، ترجمة محمد الشنيطي، دار النهضة، مصر، ١٩٧٠م.

[٢] الزعبي،أحمد،وجوه قلقة: ٦٦.

[٣] يوسف، آمنة، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق: ٦٧.

٣. زمن داخلي (خرافي)

ويمكن لهذهِ الأزمنة أن تجتمع في بنية الرواية الواحدة.

أمـــا الزمن التاريخي فهو الزمن الذي يرتبط بالسيرة الذاتية والموضوعية لحياة الأبطال (الرواة)، كأن يقول الراوي: ولد فلان عام ١٩٥٠. وهذا الزمن ورد في لمحات سريعة عند أحمد الزعبي:

"لـــم تمهل الحياة أبا فارس طويلاً فقد اختطفته يد المنون في الليلة التي وُلِدَ بهـــا فـــارس وفـــي نفس اليوم الذي انتهت به الحرب العالمية الثانية".[١] فالسارد أوضـــح الزمن الذي أتى به فارس إلى الحياة في حين رَحلَ والده عن الحياة وفي الوقتِ نفسه الذي توقفت فيه الحرب العالمية الثانية. والقارئ لا بد أن يتساءَل في نهاية الرواية عن نوع واسم تلك الحرب الثالثة التي بدأت إذ حاول فارس أن ينام، وقـــد تكـــون هـــذهِ اللّمحة الفنيّة استشرافاً للمستقبل العربي الذي تتناوشه حروب ونزاعات كثيرة ومتتالية.

علـــى أنَّ الزَّمن التاريخي وردَ في نهاية رواية (العنّة) فذكرت الأحداث التاريخيّة في الحوار الذي جرى بين الصحفي وابنه الصغير:

"متى كانت حرب الخليج؟

قلت: في بداية التسعينات

أضاف:

ومتى اندثر الاتحاد السوفيتي؟

قلت:

– في بداية التسعينات."[٢]

والذِّكـــر الصَّـــريح للزمـــن التاريخي يرتبط برؤية الرِّوايّة، إذ أن حقبة التسعينات كانت مرحلة التبعيّة (الكبرى) للمستعمر وإن نالت بعض الدول العربيّة اســـتقلالاً ظاهـــرياً، فأشـــبهت هذهِ (التسعينات) زمن بيع الرجولات والتخلي عن المواقف القوميّة والوطنية. فإن أمريكا لم تكسب حرب الخليج فحسب إنما حازت

---

(١) الزعبي،أحمد،نعاس فارس: ٨٢.

(٢) الزعبي،أحمد،العنّة: ٤١.

علـــى ولاء الأنظمـــة العربـــيّة أيضاً، التي شبهها أحمد الزعبي بالرِّجال الفاقدين لرجولتهم.

ولـــم يرد الزمن التاريخي إلا في هاتين الروايتين، ويبقى الالتزام بالزمن ســـمة مفقـــودة في باقي الرِّوايات، فالسرد لم يؤرخ للأحداث ولا يمكن أن يمسك المتلقي بخيوط ملموسة لزمن المبنى الحكائي إلا إذا صرَّح السارد بذلك وهذا قليل أو نادر في رواية أحمد الزعبي.

أمـــا الزمـــن النفســـي فهـــو كما تقول آمنة يوسف "يقوم بتكسير تعاقبية (تسلسل) الزمن السردي بشكلٍ غير منطقي تاريخياً. فهو زمن يرتبط بتقنيات تيار الوعـــي واللاوعـــي، المـــنهمر عبر فيضان الذاكرة والتداعي الحر والمونولوج الداخلـــي والخـــيال والحلـــم. وهو زمن يصعب قياس مدّته المعلومة، فقد يطول ويقصر بحسب الحالة النفسيّة للشخصيّة ".[1]

والزَّمـــن النفسي محكوم بعالم الشخصيّة الدّاخلي والشعوري العميق، إذ يكتســـب الزمـــن لوناً آخر يسكن إحساس الشخصيّة فقط، وهي وحدها التي تشعر بذبذباتـــه ووطأة دقائقه أو سرعة جريانه، وكذلك بالسعادة التي يمكن أن يأتي بها، وبمقـــدار التعاســـة ووطأتها فيه.. وهكذا فهو مقيس بالعالم الشعوري النفسي عند الشخصيّة:

"مـــرّت عشـــر سنوات عجاف، عشت في خلالها مشطوراً بين عالمين متناقضـــين، عالم طبيعي وعالم استثنائي.. أتقنت خلال هذهِ السنوات حياة يتداخل فـــيها هذان العالمان.. "[2] فهذهِ العشر السنوات مضت على الراوي بشكلٍ غريب، إذ عطّـــل فيها جوارحه وأحاسيسه، وبذلك بات غريباً عن نفسه في هذا الزمن مما جعلـــه زمـــناً خاويـــاً معدوداً بالسنوات لكنه فارغ من الإنجازات والتطلُّعات فهذا الرجل عاش نمطاً غير مألوفاً إذ شلَّ-باختياره- أعضاء جسده بحجّة التدرّب على احتمالية فقدانها، ومعايشة المرض الذي قد يأتي به المستقبل!

---

[1] يوسف، آمنة، تقنيات السرد: ٦٨.

[2] الزعبي،أحمد،صم بك عمي: ٥٦.

وهذا عامل المقهى يمرُّ عليه زمن اختفاء صاحبه الشاعر، فيشعر بالقلق ويعاني الانتظار ويقاسي مرور الزّمن بشعورٍ نفسيٍ صعب:

"وهكـــذا مرَّت الأيام وأنا لا أهدأ أو أستقر وكأنني عاشق فقد ذاكرته أو تلميذ انقطع عن مدرسته لمرض عضال، ورحتُ أنتظر ما يمكن أن تأتي به الأيام من حيث أدري ولا أدري".[١]

وللزمـــن النفســـي مرارة وحزن يعيشها الأب في (وراء الضبع) نتيجة الفجيعة المتتاليّة بفقده أولاده الذين يأكلهم (الضبع):

"وطالت الأيام المريرة المؤرقة حتى جاءني النبأ اللعّين..".[٢]

والزمن الخرافي هو الزمن الدّاخلي الذي يقبع في تصوّر الشخصيّة وفيه تســـجّل الشخصيّة المفارقة الشعوريّة التي مرّت بالزمّن، كأن يمرّ العمر بمراحله دون الشـــعور بمـــتعة الطفولة أو مرح الشباب، إنما يقفز العمر من الطفولة إلى الكهولـــة، والحق أن هذهِ المفارقة داخلية تشعر بها الشخصيّة بشكلٍ حاد إذ يصبح الزمـــن عـــدواً لها: "وكان عليك أن تقفز قفزاً من الطفولة إلى الرّجولة.. لا ميعة الصبا.. ولا مراهقة ولا شباب.. تكبر في العام ألف عام.. "[٣] ويتساءل المرء عن حجـــم هذا الأرق والخسارة الزمنيّة التي تدفعها الشخصيّة ثمناً باهظاً من إحساسها بالزمن، ووعيها المرير به: إذ كيف يكبر الإنسان في عامٍ واحد ألف عام؟ لا شك أن الأمـــر جلل، والمعاناة هائلة والوعي بالواقع المعيش يفرض تقدّماً عمرياً على الشـــخوص لـــيفهموا معادلة الواقع، وهي على أية حال معادلة وجوديّة بائسة-من وجهة نظر السارِد-.

ومـــن الممكـــن القـــول إن الزمـــن لا يحتفظ "بوجود مستقل نستطيع أن نستخرجه من النص مثل الشخصيّة أو الأشياء التي تشغل المكان.. فالزمن يتخلل الـــرّواية كلّهـــا ولا نســـتطيع أن ندرسه دراسة تجزيئيّة.."[٤] ولذلك تناوله البحث ضمن السرد. ولعلها مكانة مناسبة لتحليله واستجلاء إيحاءاتهِ.

---

(١) الزعبي،أحمد،اختفاء شاعر:٢٦.
(٢) الزعبي،أحمد،وراء الضبع: ٢٧.
(٣) الزعبي،أحمد،قبل الإعدام: ١٢.
(٤) قاسم، سيزا، بناء الرواية:٢٧.

- زمنيات الحركة السرديّة:

"إن ترتيب سرد الأحداث في الرواية وأولويّة ذكرها هو جزء أساسي من تشكيل الرِّواية فنياً، وهو يعتمد أساساً على مهارة الكاتب وإتقانه لحرفته".[١]

ويشبِّه عبد الملك مرتاض الزَّمن بالخيوط الممزَّقة غير دالّة ولا نافعة، ولا تحمل معنى من معاني الحياة.. وإنما الحدث السردي، ... هو الذي يبعث فيها الحياة.[٢] وقصد مرتاض بالحدث السردي (المبنى الحكائي وسبق تعريفه).

على أن الرِّواية الجديدة قطّعت الزمن، "وإذا كان التصوّر التقليدي يرى أن الزمن هو الشخصيّة الرئيسة في الرِّواية، فإن الزمن في الرواية الجديدة يظهر مقطوعاً عن زمنيته".[٣]

ويمكن أن نلحظ تقطيعات الزمن في الحركة السرديّة، إنّ السارد يتوقف عن الحكي عن اللّحظة المضارعة (الحاضرة) ليعود إلى الماضي معتمداً على تقنية الاسترجاع كما أوضح البحث سابقاً. بل إنّه (السارد) لا يعير الترتيب الزمني أي اهتمام، فهذه (وجوه قلقة) من الممكن أن نغيّر ترتيب الوجوه إلى الترتيب التالي-مثلاً- دون التأثير على حركة السرد:

(الوجه الخامس-الوجه الثاني-الوجه الأول-الوجه الثالث)

ويقول ميشال بوتور: "كثير من الكتاب أصبحوا يكتبون قصصهم كتلاً منفصلة متقابلة وغايتهم جعل القارئ يلتفت إلى الانقطاعات..".[٤]

والسارِد يتنقل بين أزمنة السرد اعتماداً على تقنيات منها:-[٥]

١- التلخيص.

٢- الحذف.

٣- المشهد.

٤- الوصف.

---

(١) المرجع السابق: ٢٩.
(٢) مرتاض، عبد الملك، في نظرية الرّواية: ٢٠٧.
(٣) يقطين، سعيد، تحليل الخطاب الرّواني، المركز الثقافي، ١٩٩٣م: ٦٨.
(٤) بوتور، ميشال، بحوث في الرواية الجديدة: ١٠٠.
(٥) يوسف، آمنة، تقنيات السرد: ٨٢ وما بعدها.

وهي تقنيات استعملت في رواية أحمد الزعبي، وكان الراوي فيها يتجاذب خيوط الزَّمن أو يعمد إلى تقطيعها على نحو يتوافق وحاضر الخطاب الرِّوائي.

وفـــي التلخـــيص يقـــوم الراوي بتلخيص الأحداث الواقعة في عدَّة أيام أو ســـنوات فـــي مقاطع معدودات. وهذا يتجلّى في رواية أحمد الزعبي بكثرة، حيث يلخّـــص السارد الأحداث بشكلٍ مختصر و (وراء الضبع)شاهدة على هذهِ الحركة السرديّة المتسارعة:

"مـــرَّت ســـنوات ثلاث، أقمت في خلالها علاقاتٍ طيبة مع أهل الصحراء والموظفيـــن والجنود"[١] والسارد لم يفصّل هذهِ العلاقات إلا النزر القليل إذ يذكر حادثة إنقاذه من الضبع:

"وحين غافلني أحد الضباع.. في ليلة شؤم وصفعني بذيله- وتبعته كالنائم.. عاجلنـــي الفـــارس الشـــجاع بضـــربة بمقبض خنجره فشجَّ رأسي وأسال دمي.. واستيقظت من كابوس انجراري وراء الضبع.."[٢]

والســـارد فـــي "صم بكم عمي" يلخّص تجاربه العريضة مع العاهات التي اصطنعها بشكلٍ مقتضب وسريع ومكثّف:

"ومضـــيتُ فـــي أمـــري قدماً، ووضعتُ أمامي كلَّ كارثة ممكنة الحدوث، واستحضرت صورة كل ذي عاهة.. وأجريتُ اختباراتي وتجاربي وتدريباتي على كلِّ عضو في جسدي وتأقلمت على العيش دونه.."[٣]

والتلخـــيص وارد بكثرة عند أحمد الزعبي، يمرُّ السارد فيه مروراً سريعاً على الحدث، وقد تحشد عدّة أحداث ومشاهد في القطع السردي الواحد:

"أتقنتُ أسرار الإعلام الجديد وأجدتُ السير في مُنعرجاتٍ الصحافة الحديثة والتواءاتها، وتفوّقت في الدورة التدريبيّة تفوّقاً ملحوظاً أثار دهشة المدير وإعجابه وثقته."[٤]

---

(١) الزعبي،أحمد،وراء الضبع: ٦.
(٢) الزعبي،أحمد،المصدر السابق: ٩
(٣) الزعبي،أحمد،صم بكم عمي: ٤٩.
(٤) الزعبي،أحمد،العنّة: ٧.

وكـــثافة الأفكـــار التي يركِّز عليها السارد هي السبب من وراء لجوئهِ إلى تقنـــية التلخـــيص بشـــكلٍ ملحـــوظ. ويمكن القول إن روايات أحمد الزعبي مليئة بالأفكـــار ولعـــلّ الأفكار فيها أكثر بكثير من الحدث، فالفكرة الذهنيّة تطغى على الحركة (الحدث) الروائيّة.

والحذف تقنية أخرى تعمل على تسريع السرد،[١] وفيها يقوم الراوي بإسقاط فترة زمنيّة من زمن الحكاية. وبذلك يكون زمن السرد أقل من زمن الحكاية:

"مضت عدّة سنوات أخرى والحال على هذا الحال إلى أن بدأت الأمور تتغير شيئاً فشيئاً ولم تكن طبيعة هذا التغير في الحسبان"[٢]

فهـــذهِ الســـنوات التـــي مرّت لم يفصّل الحديث عنها، وكيف مضت على الـــراوي، ومـــا التفاصيل الجزئية والنفسيّة التي تضاربت في داخله وهو يعيشها. وإذا كانـــت تقنـــية التلخيص تقوم على تكثيف الأفعال في فترة زمنية محدَّدة مثل: "أتقنـــت وأُجـــدت وتفوّقـــت..."- فإن تقنية الحذف تقوم على حذف هذهِ الأفعال الزمانية وتكتفي بذكر -فقط- المدّة الزمنية مع توضيح مقتضب:

"مضت عدّة سنوات والحال على هذه الحال".

"أمـــا المشـــهد فهـــو التقنية التي يقوم الراوي فيها باختيار المواقف من الأحداث الرِّوائـــية وعرضـــها عرضاً مسرحياً مركزاً تفصيلياً ومباشراً أمام عيني القارئ موهماً إياه بتوقف حركة السرد عن النمو:

المشهد: زمن السرد = زمن الحكاية"[٣]

ويمكـــن القول إن هذهِ التقنية وردت بنسبة متوسطة في المقاطع السرديّة، والســـبب كما أشار البحث سابقاً هو سرعة العرض وتكثيف الأفكار، ولكنها تقنية وردت على أية حال:

" يقف أكرم القيسي على قدميه.. تنتصب قامته، يخرج من الحفرة الضيقة وقـــد اكتســـى لحماً وشحماً وقوّة وغضباً.. عيناه مفتوحتان غاضبتان حمراوان لا

---

(١) يوسف، آمنة، تقنيات السرد: ٨٤.

(٢) الزعبي،أحمد،صم بكم عمي: ٥٧.

(٣) يوسف، آمنة، تقنيات السرد: ٨٩.

ترمشان تنظران بخطٍّ مستقيم نحو الأفق".[١] وهذا المقطع (المسرحي) الذي يفصّل حالة بعث أكرم القيسي بعد أن مات وقطّع وفرّقت أشلاؤه، هو مشهد جميل بتفصيلاته وفنّيّ اختاره السارد بداية لروايته ونهاية لها، والزّمن السردي بدأ منه ويمكن تمثيله في المعادلة التالية:

نهاية زمن الحكاية = بداية زمن السرد.

نهاية زمن السرد = بداية زمن الحكاية.

والوصف- كما تقول آمنة يوسف- تقنية زمانية تعمل على إبطاءٍ مفرط لحركة السرد.. إلى حد يبدو معه كأن السرد توقّف عن التنامي ليقدّم الراوي التفاصيل الجزئية الخاصّة بالشخصيات والمكان... فيما يسمّى بالوقفة الوصفيّة.[٢] ووظيفة الوصف جمالية تزيينيّة يركز فيها الروائي على زخرف القول والمحسنات البلاغية.[٣] "كالقمر الصافي في ليلٍ حالك. كملكة أنيقة وقفت مريم بين صديقاتها وأقاربها، تزيد فستان العرس الأبيض رونقاً وجمالاً وتضفي على جميع المهنئين والمحتفلين بهجةً وسروراً. مبروك يا مريم، هذهِ ليلة العمر. وتبتسم بفرحٍ وخجل وتخفي في أعماقها شريطاً من الأحلام لا نهاية له..".[٤]

وفي مواجهة أولى يقوم بها أكرم القيسي مع الظروف الصعبة والتيارات المعاكسة حوله في وطنه، يأتي الرّوائي بمشهد وصفي لوقفة أكرم القيسي امام نفسه:

"يقف أكرم القيسي أمام المرآة طويلاً، يحدّق بدقة في وجهه وفي عينيه. أكرم لا يشعر أنه في لحظة حساب للنفس وانما استعراض لها. إنه الآن لا يملك شيئاً. فما فقده قديماً ذهب بلا رجعة وما باعه مؤخراً طار منه إلى الأبد"[٥] والمرآة ليست إلا وقفة النفّس أمام نفسها! وهي المساءَلة الذاتية التي لا تخلو منها شخصيات أحمد الزعبي. والمرآة رمز لهذهِ المساءَلة تحضر في روايتين: (وجوه قلقة) و(يحي العظام وهي رميم):

---

(١) الزعبي،أحمد،يحي العظام وهي رميم: ٥.

(٢) يوسف، آمنة، تقنيات السرد: ٩٣.

(٣) المرجع السابق: ٩٧.

(٤) الزعبي،أحمد،وجوه قلقة: ٥٧.

(٥) الزعبي،أحمد،يحي العظام وهي رميم: ٥٣.

"يمســـح عـــن المرآة أشباحاً وسهاماً تطارِده وتجلده. وحين يغمض عينيه تتســـلل الأشـــباح والســـهام إلى ما بين عينيه وجفنيه فيفرُّ النوم من جسده النحيل وعينيه المتعبتين".[١]

وهكـــذا فإن زمانيات الحركة السرديّة تجلّت في رواية الزعبي عبر تقنيات التسريع السردي: التلخيص والحذف، وتقنية الإبطاء السردي: المشهد والوصف. ولكن تقنيات التسريع كانت نسبة حضورها أكثر في البنية السرديّة.

د- لغة السرد

- المستوى العام للغة السرد:

ربمـــا كانـــت اللّغـــة فـــي الـــرِّواية هي أهم ما ينهض عليه بناؤها الفني، فالشـــخوص لها لغة، والوصف يحتاج اللّغة، وما كان ليكون وجود لهذهِ العناصر لـــولا اللّغة. ولمّا كانت الرِّواية جنساً أدبياً فقد كان منتظراً منها أن تصطنع اللّغة الأدبيّة.[٢]

"وعـــندما نتحدّث عن اللّغة ، لا نريد إلى اللّغة بمعنى (اللسان) Langue ولكننا نريد إلى اللّغة الوظيفية(lanuage)، أي اللّغة التي يكتب بها كاتب جنساً أدبياً ما، وهـــو يصـــطنعها محاولاً إخراجها من المستوى المعجمي الميكانيكي الدلالة، إلى المستوى الانزياحي الذي يتيح له أن يسخّر لغته لمعانٍ جديدة واسعة الدّلالة..".[٣]

والمســـتوى العام للغة الرِّواية عند أحمد الزعبي متعدِّد في درجات اختيار هذهِ اللّغة، لكنها لا تنحرف عن مسار اللّغة الفصيحة إلا في كلمات قليلة جداً، فلغة الـــنص الســـردي فصيحة مكثّفة بحيث تختزل كثيراً من الدلالات والإيحاءات في بضعة أسطار:

" استعر أيها الحقد.. استعر.. استعر. ليس من الخلق بشيء أن ينفجر أحدٌ ضاحكاً في هذا المأتم المهيب. وتزداد العيون حقداً واشمئزازاً. استعر أيها الحقد.. هـــذا واللّـــه موسمك أركله بكل السهام انقشه بكلِّ العيون إثماً.. طاعوناً.."[٤] إن

---

[١] المصدر السابق: ٥٢

[٢] مرتاض، عبد الملك، في نظريّة الرّواية: ١٢٥.

[٣] المرجع السابق:١٢٣.

[٤] الزعبي،أحمد،وجوه قلقة: ٨٧.

صـــالح يعـــبِّر عن عدائية واضحة ومستعرة في داخلة ناحية عامر العابث. وهذا الحقد مستعر وتكون مناسبة ضحك عامر في العزاء صيداً ثميناً لصالح حتى يشوّه صورة عامر أمام الناس . واللّغة موحية بمدى العدائيّة.

وفـــي جانـــبٍ آخر تبدو اللغة عند أحمد الزعبي غامضة ومقاطعها غريبة، وهـــذهِ ســـمة من سمات الرِّواية الجديدة " فأحياناً نلحظ تمرداً على اللّغة المألوفة وتراكيبها وقواعدها".[1]

"..كـــالذي يقرأ الحروف الأبجديّة ألف مرّة ليتذكر حرف الياء ولا يصلها أبـــداً، تأتـــي الياء متأخرة جداً دائماً. ويقال وهذا مضحك دون جداً أنّه حين تذكر الياء تنسى الألف.." إن الكاتب بهذهِ اللّغة الغامضة يكاد يُبعد المتلقي عن التواصل مـــع اللّغة موحياً بأن اللّغة-أحياناً-سياج وهميّ لا يحوي المعاني.. وتظلّ المعاني المـــرومة في شبه ضياع وغياب قد يكون مقصوداً من الكاتب الاستسلام له، وقد تُقْصَـــد هـــذهِ التراكيـــب (اللامنسجمة) مع المستوى العادي للغة، لغايةٍ في نفس الكاتب.

وهـــناك تشـــظٍّ مقصـــود على مستوى التركيب اللّغوي، فالكاتب يحشد في الســـطر عـــبارات لا تمـــت بصلة لبعضها لأول وهلة إلا إذا تابع المتلقي الجملة السابقة ليصل إلى معنى اللّاحقة.

"هـــذا هذا هو العنوان وهذا اسم البلدة الصحيح لا أظنُّ أنّي أخطأت المكان في الأمر شيء ما تُفْرَج غدا. وإذا لم. ليست المسألة كبيرة".[2]

فهـــذهِ العبارات تبدو مفككة، والكاتب لم يرغب في إكمال بعضها: وإذا لم تفـــرج اكـــتفى بـــ (وإذا لم..)، فاللّغة لا تعني كثيراً في بعض المقاطع السرديّة، (إنها غير أنيقة)..مهملة أحياناً.

والتداعي اللّغوي وردَ بكثرة في رواية أحمد الزعبي، والكاتب يملأ الفضاء النصّـــي بالـــنقاط بيـــن الكلمة والكلمة معبِّراً عن حالة انهمار المشاعر وتسارع

---

[1] ماضي، شكري، الرواية في فلسطين والأردن في القرن العشرين: ٩٥.
[2] الزعبي،أحمد،وجوه قلقة: ٦٩.

الأفكار: "...لا وقت...أسرع يا أمير الأمراء..ما زال أمامك بعض الوقت وبعض الوجوه..وبعض الأسماء..وبعض الأشباح... وبعض السموم".[١]

- التضاد اللّغوي:

هـــي ظاهرة بديعية، فالتضاد أو الطّباق "الجمع بين الشيء وضدِّه في جزءٍ من أجزاء الرِّسالة أو الخطبة أو البيت من أبيات القصيدة، مثل الجمع بين البياض والسواد..".[٢]

وأحمـــد الزعبي ساق كثيراً من الثنائيات في البُنى السرديّة لرواياته، وهذهِ الثنائـــيات حملت إيحاءات حادّة ومتناقضة تتوالد في أعماق الشخوص أو ترد في معـــرض مقطع وصف لزمان أو مكان، وقد وردت في (لعنات شاكر) يصف بها الســـارِد مـــرحلة زمنـــيّة فتحت فيها الأدوار أبوابها على علاقات متبادلة ولكنها محدودة:

"وحدثـــت فـــي الفـــترة الأولى مجادلات ومشاكسات غمز ولمز لهو حب كراهية كفر إيمان موت حياة غدر غيبة صراخ صمت حقد قهر انفجار عويل ذبح ســـلخ ثقـــة نسيان تسامح تنازل .. سقوط صعود هدم بناء ضحك بكاء يأس أمل انتظار".[٣]

لقـــد تمكّن السارد حصر حياة جماعات بكل تفاصيلها-فقط-بهذهِ التضادات والثنائيات الموحية.

لقـــد أشـــبهت لغة الرِّواية عند أحمد الزعبي لغة القصّة القصيرة من حيث الكـــثافة والثنائـــيات، وهي سمة عامة تيار الرِّواية الجديدة، على أن الأمر يبقى تجريبـــياً علـــى مستوياته الفنيّة كافة في الرِّواية الجديدة، ولكن سُجِّلت هذهِ السمة بحكم اشتراك عدّة روايات جديدة بها. أمّا لغة الرواية الكلاسيّة فإن أحمد الزعبي لم يوظفها في البنى السرديّة إلا النزر القليل. ولعل تقنية الوصف كانت مثالاً على ذلـــك حيـــث اللّغة الشاعريّة الموحية: "أكرم تيارات متصارعة متناحرة تضرب

---

[١] الزعبي،أحمد،قبل الإعدام: ٦٠.
[٢] يوسف، آمنة، تقنيات السَّرد: ١٢١ عن فتحي فريد، روح البلاغة:٣٣.
[٣] الزعبي،أحمد،لعنات شاكر: ١٨.

بجحـــيمها فـــي أعمق أعماقه وتحت جلدة رأسه، أكرم يسمع دوياً مهولاً في أُذنيه وعينيه ودماغه..."[١]

ولغـــة أحمـــد الزعبـــي تجلّت بأقصى درجات الكثافة الإيحائيّة باستعمالها التـــناص بنســـبة عالية في النصوص الرّوائية وبخاصّة: لعنات شاكر. ولا بد من اســـتعراض بعـــض مـــن أشكال هذا التناص، وهو-حقيقة- كثير، فارتأى البحث اختيار بعض منه.

هـــ: التناص:

التناص جزئيّة بحثيّة تناولها عديد من الباحثين بإسهاب وتحليل في النظرية والتطبـــيق.. والحـــق إن القـــول كثر في هذا الموضوع والدّراسات والنظريات تعددت. وما يهم البحث في هذهِ الناحية التعريف بالتناص بشكلٍ بسيط وإيضاحي، مع الإشارة إلى أنواعٍ منه تأتي في سياق تحليلٍ تطبيقي من الرّوايات.

والتناص بأبسط صوره -كما عرفه أحمد الزعبي نفسه-يعني:

"أن يتضـــمّن نـــصٌ أدبيٌ ما نصّاً أو أفكاراً أُخرى سابقة عليه عن طريق الاقتـــباس أو التضمين أو التلميح أو الإشارة أو ما شابه ذلك مِن المقروء الثقافي لدى الأديب، بحيث تندمج هذهِ النصوص أو الأفكار مع النص الأصلي وتندغم فيه ليتشكّل نصٌ جديد واحد متكامل".[٢]

ويجـــدر بالذكـــر أن مصطلح التناص منذ أن طرح على ساحة الأدب بات عرضة للتطوير في الصيغة والممارسة. والكاتب فيه يشحن نصّه الحاضر بكل ما تحمله النصوص السابقة من معانٍ ودلالات.[٣]

ويشـــير عـــبد الرحيم مراشدة إلى أنّ أعمال أحمد الزعبي الرّوائيّة تتطلّب تســـلُّحاً بأبعـــاد خاصّة، ولا سيما لأن بعضها يحفل بتداخلات نصيّة مكثّفة تحتاج ذاكـــرة باحثة وجامعة لعناصر تسهم في تفكيك العمل. والكثافة التناصيّة قد تكون واضحة في (لعنات شاكر ونعاس فارس) وقد تخفى مثل (العنّة، وراء الضبع).[٤]

---

[١] الزعبي،أحمد،يحيي العظام وهي رميم: ٤٣.

[٢] الزعبي، أحمد، التناص نظريا وتطبيقيا، ط١، ١٩٩٥، اربد، مكتبة الكتاني،إربد،ط١ ١٩٩٥ ص:٩.

[٣] دودين، رفقة، توظيف الموروث في الرّواية الأردنية ، منشورات وزارة الثقافة، عمان ١٩٩٧، ص٣٤.

[٤] مراشدة، عبدالرّحيم، دراسة في فضاء الرواية ،ص٤٤.

والتناص يأتي مباشراً وغير مباشر، **ومن نماذج التناص المباشر:**[1]

- التناص الديني.
- التناص الأدبي.
- التناص الأسطوري.
- التناص التاريخي .

ومن نماذج التناص غير المباشر:

- تناص الأفكار والمعاني.
- تناص اللّغة والأُسلوب.

وردت هـذهِ الـنماذج في المبنى الحكائي لروايات أحمد الزعبي.ويفصّل البحث الحديث عن أشكال من هذهِ النماذج بما يفي بالغرض.

١.التناص الدِّيني:-

"وفـيه تتداخل نصوص دينيّة مختارة-عن طريق الاقتباس أو التضمين من القرآن الكريم أو الحديث الشريف أو الخطب أو الأخبار الدينيّة..- مع النص الأصلي... بحيث تنسجم هذهِ النصوص مع السياق الروائي وتؤدي غرضاً فكرياً أو فنياً أو كليهما معاً".[2]

تجلّي هذا التناص أن تتخذ الرِّواية عنوانها من القرآن الكريم كما هو عنوان (يحيـي العظام وهي رميم) الذي يوحي بتناص موضوع الرِّواية كلّه من أوله إلى آخـره مـع مضـمون الآية الكريمة من سورة يس، وقد سبق ذكْر هذا في سياق الحديث عن العناوين.

ويمكن القول إن الرِّواية أضاءت فكرة الأمل الذي من الممكن حضوره في المسـتقبل العربـي، إذ يُمكن للجماهير أن تتوَّحد في اتباع قائد يقودها للانتقام من العـدو الـذي مـزق الجسد العربي وفرَّقه بدول متعددة الإيديولوجيات والأنظمة التبعـيّة. وهو جسد ميّت وعظامه متآكلة ولكن الله عز وجل قادر أن يحيي رميم هذهِ العظام فيبعث أمل الانتصار في المستقبل.

---

(١) هذا التصنيف ورد في كتاب أحمد الزعبي، التناص نظرياً وتطبيقياً.
(٢) الزعبي، أحمد، التناص نظرياً وتطبيقياً: ٣٢.

والـــنموذج الثانـــي للتناص المباشر بين العنوان والقرآن هو نَموذج مغاير تمامـــاً للحظة الأمل التي يستشرف بها العنوان الأول (يحيي العظام وهي رميم)، فإن (صم بكم عمي) يتناصّ موضوعها كاملاً مع مضمون الآية الكريمة من سورة الـــبقرة (صـــم بكـــم عمي فهم لا يرجعون). ولعل القارئ لا يكتشف هذا التناص المباشـــر إلا بعـــد أن يتمَّ الرِّواية ليصل إلى نهايتها فيعلم أن هؤلاء الصم والبكم والعمـــي الذيـــن لا يعقلـــون ما هم إلا مَن تبوّءوا مناصب عالية في ميدان العمل السياســـي، وهـــم مدربـــون على التعطيل الشعوري و(مبرمجون) على المصالح الشخصـــيّة-فـــي بعض الأحيان-والنجاح قيمة معكوسة لديهم، وهي قيمة منوطة بالتقدّم العملي والتراجع الفكري:

"..جاءنـــي نبأ لم أستغربه كثيراً بسبب تاريخي الحافل العريض يقول: إنني رشـــحت لـــوزارة هامّـــة.. عندها فقط تبخرّت مخاوفي وخفَّ قلقي وأدركت أن قـــراري لـــم يكن خاطئاً وأن تجاربي على الرَّغم من كل شيء قد تكللت بالنجاح المذهـــل".[1] لقد آمنت هذه الشخصيّة بسلبيّة المفهوم العكسي للنجاح وهو التعطيل الحسّـــي والشـــعوري لوظـــائف الإنسان، والحسّي يعني العمل والشعوري يعني الإحساس بالآخرين والتماس حل لمشاكلهم، غير أن هذا الاختيار يجعل هؤلاء أداة طيّعة للآخرين فيسهل قيادتهم.

وفـــي روايـــة قبل الإعدام ورد تناص مع قصّة إبراهيم عليه السلام عندما حطّم الأصنام فسأله قومه من فعل هذا فأجاب بالنص القرآني: (فعله كبيرهم هذا) ولكـــن أحمد الزعبي حوّر هذهِ القصّة بحيث انسجمت بوظيفتها الفنيّة مع تداعيات نفسيّة تدور عند أمير الرّاعي:

"كالملســـوع المكتوم تصرخ أخي أنت.. أنتما.. وقفت بينكما البندقيّة فصلت بيـــن جبهتـــيكما البندقـــية.. صـــعقتما.. اسأل كبيرهم هذا بكيتما..." وتبقى قصّة المواجهة بين أخ وأخيه غامضة، فهل يكون أمير الراعي في صدامٍ ما مع أخٍ له؟ هـــل هـــو رمـــز لاقتـــتال عربي عربي..المهم أن تركيز الكاتب كان على إدانة

---

[1] الزعبي،أحمد،صم بكم عمي: ٦٣.

المسؤول عن هذا الاقتتال وهو (كبيرهم) تشبيهاً له بكبير الأصنام التي كان يعبدها قوم إبراهيم عليه السلام.

وهـناك تناص واحد لا غير مع الخطاب في الأحاديث القدسيّة[1] التي تبدأ بـ(يا ابن آدم) وأحمد الزعبي عندما عقد مواجهة بين عوّاد ونفسه (عواد) أما المرآة/المساءلة الوجوديّة-قال: "يا ابن آدم ومن أين لكَ بمثل هذهِ النظرات الحاقدة المتسائِلة المنطفئة".[2] وهذا يدل على أنّ عوّاد هو الإنسان، لا يمثل نفسه فحسب إنما يمثل القلق الوجودي والعذاب الإنساني في كلِّ البشر.

وفي (وجه عامر) المتمرِّد الساخِط على الآخر يوظف الكاتب نموذجاً قرآنياً من التناص ليتناسب وانفراد الدَّور الذي تؤديه الشخصيّة، فكأن عامر وحده يقاوم الآخر ولا يجد من يسانده:

"أنا من الملأ الذين عرفوا عن غضبِك وعن تمرّدي؟ وعن تمرّدك وعن الفأس وقدمي؟... فماذا تقول؟ اذهب أنتَ وربّك فقاتلا".[3] وفي هذا تناص مباشر مع قصّة موسى عليه السلام إذ رفض بنو إسرائيل الجهاد معه وقالوا: اذهب أنتَ وربك فقاتلا.

وإن هذا التوظيف كان له من الإيحاءات ما أغنى عن كثير من التفاصيل، فاعتمد الكاتب من خلاله التأكيد على الموقف السلبي للجماعة المسالمة والمحيطة بعامر ودورها ينحصر بالاستقرار الزائف الذي يصنع منها راضية عن الظروف السلبية حولها دون محاولة منها للمواجهة. إن طاقة التكثيف في التناص تلقي بظلال جميلة على اللّغة وتستنفر المقروء الدِّيني لدى القارئ.

ولم يقتصر التناص الدِّيني على التناص مع القرآن والأحاديث القدسيّة الشريفة إنما تعدّاه إلى توظيف المقروء من الأخبار والسير، و (لعنات شاكر) تستحضر قصص الصحابة رضوان الله عليهم،مثل قصّة عمر بن الخطاب وبلال الحبشي وأبو بكر الصَّديق:

---

(1) ينظر النووي، محي الدين، الأحاديث القدسيّة، تونس، دار بوسلامة، ١٩٨٣م.

(2) الزعبي،أحمد،وجوه قلقة: ٧.

(3) وجوه قلقة: ٣٩. والآية من سورة المائدة:٢٤.

- (قالوا يا موسى إنا لن ندخلها أبداً ما داموا فيها فاذهب أنتَ وربّك فقاتلا إنا هاهنا قاعدون).

"ارتعــش عمر في منتصف الليل، قفز من فراش خيشي قديم، فتح طاقات بيــته أكمــل بقــية كأسه وجلس يقلبٌ قرآنه طويلاً... سمع أهل الحي حشرجات وزفرات وكان يقلبٌ مصحفه ورقة ورقة ثم وقف فجأة عند بلال الحبشي والصدِّيق فــي وســط الصحراء. تقدَّم مسرعاً، استل سيف الصدِّيق أعاد إليه فديته وهوى بالسيف على قيد بلال ففرَّ طليقاً".[١]

وهــذا التناص استحضرت فيه قصَّة الفاروق، لأن حال الأدوار يرثى لها وتحتاج مَن يقيم العدل فيها ويمحو الطبقيّة. وعمر (يرتعش) دلالة على القلق الذي يسكنه.. ويجالس مصحفه متألماً لحال هذهِ الأمّة التي باتت مسرحاً للدماء والجرائم والفســاد. وعمــر بــن الخطاب يستلّ السيف ليحطمّ قيود الضعفاء ليس قيد بلال الحبشي فحسب.

واستعمل الكاتب فواصل قرآنية في لغة السرد يُذكر منها: (ملوماً محسوراً) في (صم بكم عمي): (وجنَّ جنوني وقعدت ملوماً محسوراً. فقد أطبقت علي الدنيا بفكي كماشة).[٢]

لقد كان التناص الدِّيني في رواية الزعبي مؤشراً على المقروء الديني عنده، وهــذا الأمــر يحــتِّم ضرورة توافر هذا المخزون لدى المتلقي ليملك لغة النص ويتواصل معها.

٢-التناص الأسطوري:

وفيها يستحضر الكاتب الأساطير القديمة ويوظَّفها في رواياته،لتجديد الرؤية وتعميق الأبعاد الفكريّة[٣]:

- أسطورة بروميثيوس:

لقد سيطر حضور هذهِ الأُسطورة على لعنات شاكر إلى درجة أن تساوقت حــركة شــاكر مع بروميثيوس بشكلٍ متوازٍ ومتقاطع في الوقت نفسه. وهما في فضــاء من الحلم، يتحاوران يتبادلان مرارة الإحساس.. يوحدهما حس من التمرد يسكنهما: "إني أحمل نارك يا بروموثيوس من ألف عام. إن جسمي يطعن كل يوم

---

(١) الزعبي،أحمد،لعنات شاكر: ١١.
(٢) الزعبي،أحمد،صم بكم عمي: ٦٢.
(٣) الزعبي، أحمد، التناص: ٩٥.

يـــا بروموثـــيوس إنّ سمَّ إبراهيم يسري في جسدي يا أخي... وصوتك اللعين يا بروموثيوس يوقظني يقتلني.. يبعث فيَّ الذكرى، يبعث فيَّ الحقد الأسود..".[١]

وبروميثيوس كما ذكر البحث سابقاً هو الذي تمرَّد على زيوس وأخذ النار المقدّســـة عـــن جـــبل الأولمب وأعطاها للبشر وعلّمهم فنون الصناعات والقراءة والكـــتابة، مما جعل سلطة زيوس تضطرب، ويحنق على بروميثيوس ويعاقبه.[٢]

ويـــبدو شـــاكر في حالة شكوى يقدِّمها بروميثيوس لأن الهمّ المعرفي واحد والجـــريمة واحدة، شاكر لديه حس ثوري على عدوّ الإنسانيّة ولكن هذا العدو لا يظهـــر.. ليكتشف شاكر أن عدوّ الإنسانيّة ما هو إلا الإنسانيّة نفسها. وهذا الوعي يعذّبه ويرمي به في كابوس مستمر يقابل فيه كلَّ المعذبين في تاريخ البشر ومنهم بروميثيوس الذي حكم عليه زيوس العذاب في جبال القوقاز ولكنّه استطاع الهرب. غـــير أن شاكر لم يهرب إنّه يستسلم لسلطة زيوس لكنّها سلطة خفيّة فعلها الظاهر فقط من مثل القتل والسم والاغتيال: "عليكم اللّعنة. كيف يموت اغتيالاً وجنود الأمم أكثر عدداً من شعوبها".[٣]

ولكـــن حضـــور بروميثيوس سرعان ما يسلمه الكاتب إلى كابوس الموت حـــرقاً فـــيحكم علـــى بروميثيوس الانتحار بالنّار نفسها التي شكلت نار المعرفة والـــثورة، وكـــأن قدر الثوّار أن يُحرَقوا بثورتهم، وهو حكم قاسٍ يحكم به الكاتب علـــى صاحب النّار المقدّسة: "خلع ملابسه رش جسده ووجهه ورأسه بقربة زيت أخـــرج عـــود كبريت، صرخت: بروميثيوس. توقف. توقف. أشعل النارَ بجسده هـــوى فـــي الحفرة العميقة. اقتربت منه كان جسده يتخبط في كلِّ الجهات واللّهب يلتهم اللّحم والعظم والدم ورائحة الشواط تعبيء المكان وتفضحه".[٤]

---

(١) الزعبي،أحمد،لعنات شاكر: ٢٩.
(٢) حاتم، عماد الدين، أساطير اليونان، الدار العربية للكتاب، ليبيا، ص: ١٥٤.
(٣) الزعبي،أحمد،لعنات شاكر: ٢٣.
(٤) المصدر نفسه: ٥٦.

- **أسطورة سيزيف:**

وحضـــور هـــذهِ الأسطورة كان قبل حضور أسطورة بروميثيوس، ولكنَّ تناصات أسطورة بروميثيوس أكثر.(*)

"كـــان والدي يقسم أنّه يحلم كثيراً وأنه يرى (سيزيف) يرقص فوق صخرة ضخمة ويغني ويضحك بصوت مرتفع في وضح النهار والشمس ساطعة".(١)

والكاتـــب فـــي توظيفه لأسطورة سيزيف يعطينا مؤشراً على فلسفة العبث التي تترافق والقلق الوجودي في شخصياته الرِّوائية. إلى جانب العبث هناك جانب من الكدح وحياة اللاجدوى التي يحياها الناس في الطوابق الثلاثة، ومن هؤلاء والد الـــراوي الـــذي يشبه تعبه تعب سيزيف في دحرجة الصخرة من أول الجبل إلى آخره وهكذا كلاهما لا يحصد إلا التعب.

وفي (وجوه قلقة) يرد تناص ولكن بشكل غامض مع أسطورة سيزيف، إذ لا يذكر الكاتب اسم سيزيف إنما يطلق عليه (ابن الجبل):

"وتجـــرُّك قدمـــاك أنّـــى شاءت وتطلُّ من المرآة بقسوة وترى ابن الجبل المســـكين غـــداً يمارس عمله بمنتهى الرَّغبة والاختيار خشية أن ينتهي لو انتهت قصّة صخرته".(٢)

والجديـــد فـــي هـــذا التوظيف لأسطورة سيزيف أن سيزيف/عوّاد يمارس العقوبة باختياره، هو مصير عبثي محكوم به على بني البشر (العمل الذي لا طائل مـــن ورائِـــه) ولا يـــأخذ الإنســـان منه إلا الشقاء ولا يحصد إلا العبث-هذا مفاد التناص-ولعل هذهِ النتيجة من النتائج التي ترمي إليها الرِّواية الوجوديّة التي مثلتها (وجوه قلقة).

وأحمـــد الزعبـــي يشترك مع كثير من الكتاب والشعراء في هذا النوع من التـــناص ونذكـــر مـــن الكتاب الذين وظفوا الأساطير في أعمالهم الرِّوائية: هاشم غرايبة.(*)

(*) سبق تفصيل الأسطورتين في الحضور الأسطوري سابقاً.

(١) الزعبي،أحمد،لعنات شاكر: ٨.

(٢) الزعبي،أحمد،وجوه قلقة: ١٣.

(*) روايته (رؤيا) كانت تطبيقاً للتناص عند أحمد الزعبي في بحثه (التناص نظريا وتطبيقيا).

- **أسطورة إيزيس:**

وهذهِ الأسطورة تختفي وراء (يحيي العظام وهي رميم) وتلتقي عمليّة موت أكـــرم القيســـي وتقطـــيع أجزائه ورميها في الأنحاء-مع مقتل زوج إيزيس وهو أوزيـــريس عـــندما بطش به أخوه (ست) إذ لم يكن له قدرة على الخلق والنجاح، فـــألقى بأخـــيه في اليم بعد أن وضعه بصندوق. وإذ عادت إيزيس وعثرت على زوجهـــا عَمَد (ست)إلى تقطيع جثمان زوجها أربع عشرة قطعة ألقى بها في نهر النـــيل. وأخذت إيزيس على عاتقها البحث عن قطع زوجها ونجحت وأعادت إليه الحياة- بحسب الأسطورة المصريّة-.[١]

ومن الممكن أن تتشابه (شمس) مع إيزيس وأكرم القيسي مع أوزيريس إلى حدٍّ واضح يثبت ثمَّة تناصاً بين الرِّواية والأسطورة. غير أن حورس الصغير هو الـــذي انتقم لأبيه، في حين أكرم القيسي نفسه انتقم لنفسه بمسيرة جماهيريّة قادها بعـــد بعـــثه. ومن الواضح أن عمليّة تحوير الأسطورة جاءت لغرض فني يتمازج والرؤية التي يهدف إليها النَّص.

و (سِـــت) يحـــيل إلى الحضارة الغربيّة التي اعتمدت على الشرق في أوّل تـــاريخ نهضتها، ثم اغتالت الشرق بحملات استعمارية وتدميريّة، فأشبهت (ست) أخـــا أوزيريس الذي قطّع أخاه. وبذلك فإن الرِّواية تخفي بعداً إنسانياً عميقاً يتمثل فـــي الصِّـــراع بيـــن الغرب والشرق بالرّغم من كونهما يشتركان في صنع حياة واحدة، غير أن المعركة بين الخير والشر قائمة إلى أمداء بعيدة في حياة البشريّة.

٣- التناص الأدبي:

ويعني تداخل نصوص أدبية مختارة، قديمة وحديثة، شعراً أو نثراً مع نص الرواية بحيث تكون موظفة لتدل على الفكرة أو الحالة التي يجسدها الكاتب.[٢]

ولا بـــد أن نصـــوص الزعبي الروائيّة تناصت مع مخزون كبير جداً عند الكاتـــب من مقروءاته الأدبيّة والفكريّة والفلسفيّة، وهذا ما تكشف عنه كثافة اللّغة

---

[١] دوماس، فرانسوا، آلهة مصر، تر: زكي سوس، الهيئة المصريّة للكتاب، ١٩٨٦، ص:١٠٠.
[٢] الزعبي، أحمد، التناص نظرياً وتطبيقياً: ٤٢.

وتركـــيز الإيحـــاء، ولكـــن تبقى هناك مساحات واسعة من الكثافة التناصيّة قد لا نهتدي إليها، لذلك يقتصر الانتقاء والتحليل على الظاهر من التناصات الأدبيّة.

مـــن النثر القديم يستحضر الكاتب كتاب طوق الحمامة لابن حزم الأندلسي "أرقـــب تحـــركات الجـــثّة.. من مكان إلى مكان.. وأحمل في جيبي كتاب (طوق الحمامة) وأسير ببطء بين الحشود المكتظة".[١] وإن شاكر لجأ إلى الحب في أكدر اللّحظات (مشهد الموت)، ولعل الحب كان مهرباً وملاذاً يلجأ إليه إذ انسدت أمامه الطـــرق. وكتاب طوق الحمامة[٢] جمع فيه ابن حزم الأندلسي حكايات عن الحبّ العفـــيف وأبيات من الشعر، وذكر فيه فلسفة الحب وتآلف الأرواح، فالتناص جاء مكثفاً.

وإضـــافة إلى التناص مع النثر ورد تناص مع الشعر: "يا أبا القاسم لا تأتي إلا في اللّحظة الأبدية القابعة ما بين الموت والحياة... ألف عام وما تعبت...زمانك تعب، أما أنتَ فلم تتعب"[٣] وهذا التناص يحيل إلى أبي القاسم الشابي.

وأبـــو القاسم كانت له تجربة مريرة مع المرض والموت وفي الوقت نفسه كـــان يملـــك فرصة جيّدة من الأمل والحياة، فملأ الدّنيا شعراً فيه أمل وعنفوان، والكاتب يبدو معجباً بهذهِ الشخصيّة الأدبيّة وتمثّل بحضورها شعلة من الأمل وسط بحر لجيّ من السوداوية والقلق اللذين يسكنان شخص عامر المملوء بالهموم ونفسه المترعة باليأس:

"ويطـــل وجهـــكَ. أبـــو القاسم، تسحب السلّ من العظام وتمتصُّ السمَّ من العـــروق. ويستعيد عامر بصره."[٤] إذن فعامر يستفيد من الأمل لدى أبي القاسم الشـــابي، و الأمل يسعى إلى عامر في أشدَّ الأوقات عليه، وبذلك فإن التناص جاء متراكـــباً علـــى نحـــوٍ منسجم في الفكرة والإيحاء الدّقيق إلى حدٍّ قد يخفى للوهلة الأولى.

---

(١) الزعبي،أحمد،لعنات شاكر: ٤٠.
(٢) الأندلسي، ابن حزم، طوق الحمامة في الإلفة والألاف، تحق احسان عباس، بيروت، ١٩٩٣.
(٣) الزعبي،أحمد،وجوه قلقة: ٤٢.
(٤) المصدر السابق: ٤٣.

وهناك تناصات مع الآداب العالميّة: (الذباب)[1] لسارتر و (أزهار الشر)[2] لبودلـير. (رومـيو وجوليـت)[3]... وهذهِ الأسماء ذكرها-مجرّد ذكرها- موحٍ بالأفكار المختزلة فيها، والتي تشحن النصّ بكثافة عاليّة من الإيحاء والدّلالة.

والتـناص مع الأدب العربي الحديث ممثلاً برواية (اللّص والكلاب) لنجيب محفـوظ هو الأبرز في (لعنات شاكر) فهذا سعيد مهران يتنقل كيفما يتنقل شاكر، وربما كان فعله أوضح وحضوره أعم:

"وكان سعيد يخفي خنجره تحت قميصه وينتقّل بحذر وخوف بين المشيعين والمعزين والنائحين ويشتم رائحة السمِّ المنتشرة.."[4]

وحضـور سـعيد مهران يأتي بالصفحة الأولى من الرواية، ومباشرة بعد موت إبراهيم ملسوعاً من عقرب. إن (سعيد مهران) استحضره الكاتب ليدلل على انتشار خطر ثلّة من (الكلاب) وإن كان نجيب محفوظ قد أظهر بعضهم في روايته فإن أحمد الزعبي يظهر أفعالهم ويبقيهم وراء النصّ !

وسعيد مهران لا يظهر لصّاً في (اللعنات) إنما مخلِّص وفارس وعلى درجة عالـية من الطهُر، هو بعيد عن المستنقعات/الفساد الاجتماعي، ولكن هذا الإيحاء يظـلّ روحـاً خفـيّة فـي النص تختفي وراء الرّمز وابتعاد الكاتب عن التنظير الإيديولوجي، بحيث لم يصرّخ بأن المستنقعات -مثلاً- هي فساد اجتماعي خطير:

"وكنـتُ ولداً شاطراً أبتعد عن المستنقعات... ثم طبقاً لذلك وجدتُ تفسيراً للثام الذي كان يرتديه سعيد مهران وهو يتنقل.."[5]

وأحمد الزعبي استطاع في تناص مركّب أن يعقد لقاءً بين شخصيتين واحدة دينيّة والأخرى أدبيّة فنيّة، حيث يلتقي (عمر بن الخطاب)الفاروق العادل بـ اللّص المظلوم سعيد مهران عبر فضاء حلمي وفنيّ اختزل الأفكار الكثيفة ليواجه العدل مـع الظلم، فلعلّ (سعيد مهران) الذي يمثل المظلومين المدفوعين إلى التصادم مع العالم-بحاجة ماسّة لعدل الفاروق:

---

(1) الزعبي،أحمد،لعنات شاكر: ٥٥.
(2) المصدر السابق: ٣٥.
(3) المصدر نفسه: ٣٧.
(4) المصدر السابق: ٥.
(5) المصدر السابق: ٧.

"أما زال يرمي سهامه سعيد؟ ، قال عمر مستلقياً على ظهره وعيناه نصف مغمضـــتين"[١] من الواضح قلق الفاروق العادل على مستقبل هذه الأمّة التي تمنح المظلوم قيداً وتبقي الحريّة لطواغيت الظلم وجبابرة الأرض، (وعيناه مغمضتان) تدل على الاحتضار للعدالة الممثلة بشخصه.

ولكـــن ســـعيد مهـــران ينتهـــي إلى الموت، ويبدأ شاكر الطيّار بإعدام كلّ الأطياف الثوريّة في حياته: سعيد مهران ومن ثمَّ بروميثيوس:

"رأيـــت ســـعيد مهران ومارتن لوثر وديدمونة وعثمان وانطونيو وسقراط وغودو والشاعر المخبول يسقطون صرعى.."[٢]

و "قـــنديل أم هاشـــم" يمثّل تناصاً أدبياً جديداً، وحضوره يعني موازنة بين الحضارة والعلم من جهة والضمير الشعبي والديني من جهة أخرى:

"وكانـــت الحشرات تخيّم على المستنقعات.. وكان (قنديل أم هاشم) مضيئاً فـــي كلّ البيوت المترامية على جانبي الشارع والصحاري، فقلت لأمي إنني لست مقتـــنعاً هـــذه المـــرّة بجوابك !"[٣] وجواب الأم السابق كان "أن العلم سلاح قوي وعلـــيك يـــا بنـــي أن تتعلمّ"[٤] ولكنه تفاجأ بأن العلم لا يجدي أحياناً. وأن بعض الخرافات الشائعة بين الناس ترجح كفتها. والدّلالة مراوغة في هذا التناص، وعلى المتلقـــي أن يفقـــه قصّـــة يحيى حقيّ قبل أن يباشر برواية الزعبي ليتابع الخيوط المشـــتركة بيـــن النصـــيّن ويستدل على الدّلالة. والحق أنها تظل غامضة، إذ هل يرفض الكاتب رؤية يحي حقيّ أم هل يقبلها ! سؤال ما أنفك مفتوحاً.

٤- التناص التاريخي:

وتـــم في هذا التناص استحضار شخصيات كثيرة من التاريخ، فهذا عنترة يظهر بقوّته وموقفه البطولي في لعنات شاكر:

"أخرجـــت ســـيجارة أطول من رمح عنترة وأحرقتها. كان المسكين يقارع جبابرة الأرض، وكان يطلب النوق المستحيلة. وكان الأهل في بيته يبيعون ميراثه

---

[١] المصدر السابق: ١٢.
[٢] المصدر السابق: ٢٢.
[٣] المصدر السابق: ١٥.
[٤] المصدر نفسه: ٧.

ويــزّيفون وصيته. كان أسود اللّون يقاتل بمفرده جيوش الدنيا. بجنون وهستيريا وكــان فــي مخيلــته صورة مشرقة حتميّة.. "[1] وهذا التناص يستحضر البطولة العنتريّة في معرض الحديث عن القتال:

"كنــت أنوي أن أُقاتل.. كنتُ أنوي أن ألقّن التتار وأبناء العم درساً مهولاً مرعــباً. ولكنــي سقطت"[2] فشاكر الطيار لم يفلح بدور البطولة وخطر على باله دورٌ مــن الــتاريخ، وفــي استحضــاره كشف عن مرارة المفارقة بين الأبطال والمتراجعين الذين مثلهم شاكر الطيّار.

وحضــرت شخصيات تاريخية متعددة من العصور كلها وحشدها أحمد الزعبي في الفضاء النصي في لعناته:

(وكــذب أليــتش وعطيل. كذبوا كلهم. السنبلة والوردة، الضحيّة السوداء وبقرة أمي. الدفء والبرد. جوليت وعبلة روميو وعنترة. بروتس وأنطونيو)[3].

وشاكر الطيار مرة يؤمن بهذه الشخصيات ثم يعود ليكفر بدورها التاريخي ويحــرقها في داخله، تماماً كما فعل بـِ سعيد مهران وبروميثيوس. وتبقى النتيجة معلقة ومبهمة:

"هــل أحرق الزمن هذه الشخصيات؟ أم أن شاكراً الطيار رفضها وجانب دورها، وازورَّ عن خطاها كافراً بها ولاعناً إياها؟ هي حالة حانقة يريد من خلالها تدمير كل النماذج لأنه لا يرقى لأن يكون في مصافها وذلك بسبب أن الواقع معقد بشكل كبير وموقفه دليل انهزامه وضعفه فهو بطل مهزوم".

٥- تناص اللغة والأفكار والأسلوب:

وهذا التناص غير مباشر، ويوظّف بالنص من خلال خبرة الكاتب وتراكمية معارفــه الأدبية. فالأفكار المثالية مشتركة بين جميع الناس، وعملية إخراجها في النصــوص الروائية يشترك بها الروائيون كلهم ولكن بتباين في الإبداع وطرائقه، ولعل هذا الذي يحدد الأسلوب والقوالب اللغوية – من بعد ذلك – .

---

(١) المصدر السابق: ١٣.
(٢) المصدر السابق: ١٣.
(٣) المصدر السابق: ٤٠.

وأحمـــد الزعبـــي تأثر مع من تأثروا بتيار الرواية الجديدة، والتي اعتمدت التجريـــب، وهـــذا العنصـــر الفني يبدو جديداً على أدوات الرواية العربية، وهذا يقتضـــي أســـلوباً جديداً ولغة جديدة في توليفها مع الأفكار المتزاحمة والتناصات الكثيفة.

الأفكـــار تناصت مع أفكار الوجوديين من أمثال سارتر والعبثيين من أمثال ألبيركامو، وكذلك المفكرين والمنظّرين بشكلٍ عام.

ولغـــة الـــرّواية مكثّفة ذات إيحاءات غنيّة مخزونة بالدلالات وراء التناص فيها، وهي لغة تشبه لغة النثر القديم – أحياناً – إذ تتخذ الفعل كان للسرد، وتراوح بين مفردات استعملها العرب قديماً من مثل: يا قوم.

" شيّع القوم الملدوغ أولاً والعامل ثانياً.."[١]

" كان رفضي مقامرة .. كانت هويّة أبيك حمار"[٢]

" وكانت قد وجهت إلى أمير عدّة تهم ..."[٣]

وتتناص اللّغة مع لغة المسرح التجريدي باعتمادها إظهار عوالم الشخصية من الداخل بطريقة غامضة ولا منطقية:

" ظمـــأ ظمأ، بل لهذا الظمأ الأبدي يا شاكر، كنت تحلم أن يأتوا لك بالماء مـــن القمر وتبني لهم قصراً جميلاً يأتونك به ضيوفاً كراماً .. كنت تحلم يا شاكر بأن تجلسوا جميعاً في بيت أسطوري مريح تحاربون معاً الرِّيح والمطر وتسافرون معـــاً إلـــى القمـــر ... ويدفعك المكر إلى المكر والموت إلى الموت فتنسى القمر والقصر والريح والمطر وتستل خنجرك فتحمله على صدرك وصدورهم، فتسقط مديـــنة أفلاطـــون وتحـــترق مديـــنة الفارابـــي وتبقى العواصف والزلازل سيدة المكان"[٤].

---

(١) المصدر السابق: ١٥.

(٢) المصدر السابق: ١٥.

(٣) الزعبي،أحمد،قبل الإعدام: ٥٠.

(٤) الزعبي،أحمد،لعنات شاكر: ١٩.

فهـــذه الفقرة المكثفة تبدو ممسرحة لأفكار مجرَّدة تظهر الفرق بين الأحلام والواقـــع .. بيـــن الـــنظريات والتطبـــيق، فشاكر مثقف وحالم ولكنّ هذا لا يفيده (العواصف والزلازل) تحطمان حلمه.

وتجدر الإشارة إلى أن مجموعة من أفكار كافكا اختبأت وراء سطور أحمد الزعبي، وهي تلك السطور التي تحدّثت عن الغربة والوحدة والغياب. (وكان كافا يركِّـــز فـــي أعمالـــه علـــى وحدة الإنسان وغربته. وهذهِ قضيّة كبرى وواضحة وحاضرة في معظم روايات أحمد الزعبي[1]

والتـــناص أغنى الروايات، وأعطى فرصة للمتلقي كي يشارك في صناعة الـــرؤى واستشفاف الإيحاءات. وهذا من شأنه أن يتطلب أمر قراءة أحمد الزعبي ثقافة ومخزوناً فكريّاً كبيراً حتى يتمكن المرء من التعاطي مع نصوصه الرِّوائية.

---

[1] أمين،بديعة،هل ينبغي إحراق كافكا،دار الآداب،بيروت،١٩٨١،ص:٥.

الخاتمة

لقــد بينــت الدراسة القضايا الفكريَّة والفلسفية والإنسانية في روايات أحمد الزعبي،فكشفت عن حضور هذه المواضيع بشكل مكثَّف وغني.ويمكن القول إن أحمــد الزعبــي اختار شخوصه الرئيسة مأزومين – على الدَّوام- وفي حالة من القلــق الوجــودي والاغتراب الثقافي والمعرفي،وقد سار بهم نحو نزعة اللايقين واللاجدوى،وبعضهم لقي مصيراً انهزامياً حاداً.

إن نــزعة اللامعقول تبوَّأت دوراً كبيراً في التعبير عن الأزمات والانحدار الحياتي عند الشخوص في رواية أحمد الزعبي.

وهناك بناء تجريدي عتمد الفكرة الواحدة أو مجموعة الأفكار التي تبلورت فــي شخصــيَّة أو شخصــيات عدَّة؛ وبذلك كان الحضور الأكبر في رواية أحمد الزعبــي- للقضايا الذهنية والفكرة المجرَّدة،وفي الوقت نفسه كان الحدث الرِّوائي محــدوداً والوصــف الحسِّي لعناصر الرِّواية- شبه غائب إلا في بعض مواضع قليلة.

وتمخَّضــت القراءة النقدية للمضامين عن مدى الأزمة التي يعيشها المثقف العربــي، وعمــق المعرفة بــ(الماحول) سببت لدى هذهِ الشخصيات حركة عبثية -في بعض الأوقات- والعبث له مستويات: الأول ظاهر للمتلقي مشوب بالأزمة الفكرية والهذيان والتعب الوجودي.والثاني:بُعد خفيّ غائب يكشف- بعبثيته- مدى الأوضــاع المتردِّية التي باتت الشخصيَّة العربيَّة – الواعية – تعاني منها.والعبث كــان محاولــة لــنزع هــذه الشخصيات من دوَّاماتها والوصول بها إلى السويَّة والاســتقرار،إذ كان – العبث- في رواية أحمد الزعبي مبطناً بالتمرُّد على الواقع المَسُود.

ونتيجة أخرى قد لا يكون بالإمكان الإغضاء عنها ألا وهي توظيف الوعي الــنقدي والأدبــي لدى المبدع في إبداعاته نفسها، فإن أحمد الزعبي أستاذ للأدب الحديــث،ولعله وظَّــف وعــيه الفنِّي في عملية التجريب على مستوى بناء النص وحركة السرد ودلالات اللُّغة وكثافة التناص.

الرواية عند أحمد الزعبي – في بعض أشكالها– لم توهم المتلقي بواقعيتها وهـــي إلـــى حدٍّ ما لم تُعْنَ ببناء جسور وعلائق بينها وبين المتلقي،ولم تهدف إلى ســـوق المـــتعة الفنيَّة للمتلقي بقدر ما هدَّفت بناءها الفني لغايات فلسفيَّة ومواقف إنسانية عميقة وحادَّة في بعض الأوقات.

والتجديد سمة بارزة على مستوى اختيار الفكرة وابتناء النسيج الفني،واللُّغة لـــم تكن أنيقة أو على حظ من توفير الإمتاع للمتلقي لأن الهم والحال القلقة تَحَكَّما بتحديد الرؤى وتهديف البناء.

وقد تمكَّن أحمد الزعبي من توظيف الموروث التراثي والأدبي في رواياته إلـــى درجـــة عالـــية من التكثيف تنمّ عن ثقافته المتراكمة وحسّه العميق بالتراث الإنســـاني، وهـــذا التوظـــيف تجلّـــى عنه استعمال تناصات بأنواع متعدّدة دينيّة وتاريخيّة وأدبيّة وأسلوبيّة.

وأحمد الزعبي روائي صاحب موقف اجتماعي وسياسي وفكري، ورواياته عكســـت هـــذهِ المواقـــف بأسلوبيّة فنيّة، ونصوصه أمكن قراءتها بطبقات متعددة بحسب احتوائها على هذهِ المواقف.

والـــرِّواية عـــند أحمد الزعبي اعتمدت السرد بأساليبه المتنوِّعة والمتباينة بتقنـــيات متعدّدة وأزمنة حكائية ذات مستويات متصلة ومنفصلة ومتقطّعة في أكثر الأحـــيان.وبذلـــك فقد أشترك أحمد الزعبي مع الروائيين العرب في توسيع قاعدة الـــرِّواية العربـــيّة الجديـــدة التـــي اعـــتمدت التجريب والتجديد على المستويات المضمونيّة والفنيّة.

ثبت المصادر والمراجع

المصادر

القرآن الكريم.

١. ابـــن حـــزم الأندلسي،طوق الحمامة في الإلفة والألاف، تح: إحسان عباس، بيروت،١٩٩٣م.

٢. الشنفرى، ديوان الشنفرى، تح:إميل بديع يعقوب،دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٩١م.

٣. مجمع اللُّغة العربيَّة،المعجم الوسيط،دار عمران،القاهرة ،١٩٨٥م.

٤. النووي،محيـــي الدِّيـــن بن زكريا،الأحاديث القدسية، دار بوسلامة، تونس ، ١٩٨٣م.

روايات أحمد الزعبي :

١. اختفاء شاعر،مكتبة الكتاني،إربد،١٩٩٠م.

٢. صم بكم عمي،مكتبة الكتاني،إربد،١٩٩٠م.

٣. العنَّة،مؤسسة حمادة،١٩٩٢م.

٤. قبل الإعدام،مكتبة الكتاني،إربد،١٩٩٠م.

٥. مقدمـــات إلى الحقد (٢) لعنات شاكر ونعاس فارس (٣)،دار الأمل،إربد،ط١ ١٩٨٦م.

٦. وجوه قلقة،مكتبة الكتاني،إربد،١٩٩٠م.

٧. وراء الضبع،مكتبة الكتاني،إربد،١٩٩٣م.

٨. يحيى العظام وهي رميم،مؤسسة حمادة، ١٩٩٥م.

المراجع:

١. إبراهيم،نبيلة،أشكال التعبير في الأدب الشعبي،القاهرة،مكتبة غريب،١٩٨٩ م.١٥. الأزرعي،سليمان،الرواية الجديدة في الأردن،عمان،وزارة الثقافة، ١٩٩٧م.

٢. أمين،بديعة،هل ينبغي إحراق كافكا،دار الآداب،بيروت، ١٩٨١م.

٣. البارودي،محمد رجب،شخصية المثقف في الرِّواية العربية،الدار التونسية، ١٩٩٣م.

٤. بانفيلد، آن وآخرون،طرائق تحليل السرد الأدبي،ترجمة:بشير القمري، منشورات اتحاد كتاب المغرب ط١ ١٩٩٢م.

٥. براد،بري مالكوم،الرواية اليوم،ترجمة:أحمد عمر شاهين،الهيئة المصرية، ١٩٩٦م.

٦. بوتور،ميشال، بحوث في الرِّواية الجديدة،ترجمة: فريد انطونيوس، منشورات عويدات،بيروت ط١ ١٩٧١م.

٧. حاتم،عماد الدين،أساطير اليونان،الدار العربية للكتاب ليبيا،د، ت.

٨. الحفني،عبد المنعم،معنى الوجودية، مكتبةالحياة،بيروت،د، ت.

٩. حليفي، شعيب،شعرية الرِّواية الفانتاستيكيَّة ،١٩٩٧م.

١٠. خشبة،دريني،أساطير الحب والجمال عند اليونان ،دار التنوير،١٩٨٣م.

١١. الخطيب،محمد كامل،الرِّواية واليوتوبيا، دارمدى،دمشق ،١٩٩٥م.

١٢. خليل،ابراهيم، فصول في الأدب الأردني ونقده، مطابع الدستور،عمان،ط١ ١٩٩١م.

١٣. دودين،رفقة ،توظيف الموروث في الرِّواية الأردنية،عمان،١٩٩٦م.

١٤. دوماس،فرانسوا،آلهة مصر،ترجمة زكي سوس،الهيئة المصرية،١٩٨٦.

١٥. الزعبي،أحمد ،التناص نظرياً وتطبيقياً،مكتبة الكتاني، إربد،ط١ ١٩٩٥م.

١٦. ــــــــ،دراسات نقدية،مكتبة عمان،١٩٨٥م.

١٧. السعافين، إبراهيم وآخرون، الرواية الأردنية، ملتقى عمان الأول، وزارة الثقافة، ١٩٩٢.

١٨. عبد البديع ،عبد الله ،الرِّواية الآن ، ط١، ١٩٩٠م.
١٩. عبد الحميد،يونس،الحكاية الشعبية،دار الكتاب العربي، القاهرة ،١٩٨٠م.
٢٠. عبد العظيم،صالح سليمان،سوسيولوجيا الرِّواية السياسية،الهيئة المصرية للكتاب،١٩٩٨م.
٢١. عثمان، سهيل،معجم الأساطير اليونانية والرومانية، منشورات وزارة الثقافة،دمشق،١٩٨٢م.
٢٢. فاروق،السيَد،جماليات التنشظي،دار شرقيات،القاهرة، ١٩٩٧م.
٢٣. قاسم، سيزا، بناء الرِّواية (ثلاثية نجيب محفوظ) الهيئة المصرية،١٩٨٤م.
٢٤. كردي،عبد الرحيم،السَّرد في الرِّواية المعاصرة (الرَّجل الذي فقد ظله نموذجاً) دار الثقافة القاهرة ط١ ١٩٩٢م.
٢٥. كرو كشانك،جون،ألبيركامو وأدب التمرُّد،ترجمة جلال العشري،بيروت، ١٩٧٠م.
٢٦. لحمداني،حميد،بنية النص السردي،المركز الثقافي العربي،بيروت،١٩٩٣م.
٢٧. ماضي،شكري، الرِّواية العربيَّة في فلسطين والأردن في القرن العشرين،دار الشروق – عمان،٢٠٠٣م.
٢٨. ـــــــ (وقائع ندوة حول الرواية في الأردن) منشورات جامعة آل البيت،٢٠٠١م.
٢٩. محمود، فايز، الحقيقة بحث في الوجود، المطابع النموذجية،عمان،ط٢، ١٩٨٩م.
٣٠. مراشدة، عبد الرحيم،الرواية في الأردن دراسة في الفضاء الروائي، إربد ، ٢٠٠١م.
٣١. مرتاض،عبد الملك،في نظرية الرِّواية،عالم المعرفة،الكويت ط،١ ١٩٩٨م.
٣٢. نجم،محمد يوسف،فن القصة،دار صادر، بيروت،ط١ ١٩٩٦م.
٣٣. هال،كلفن،أصول علم النفس الفرويدي،ترجمة:محمد الشنيطي،دار النهضة،مصر،١٩٧٠.

٣٤. هباهبة،طه،الحكاية الشعبية في محافظة معان،دار الينابيع،عمان،ط١ ١٩٩٢م.
٣٥. هلال،محمد غنيمي،الأدب المقارن،نهضة مصر ط٣ ١٩٩٨م.
٣٦. ويليك ،رينيه/وارين اوستن، نظرية الأدب،ترجمة:محيي الدِّين صبحي، المؤسسة العربيَّة للدراسات، بيروت ،١٩٨١م.
٣٧. يقطين،سعيد، تحليل الخطاب الروائي،المركز الثقافي المغرب،١٩٩٣م.
٣٨. يوسف،آمنه،تقنيات السَّرد في النظرية والتطبيق،دار الحوار،سورية ط١ ١٩٩٧م.

مرجع أجنبي:

١. V. prop:Moropholgie du conte traduction Margue Derrida.Tzvetan Todorov. et claude (٤٥) Kalan.seuil. ١٩٧٠.

الدَّوريات:

١. خليل الشيخ عن الرواية في الأردن وموقعها في مسيرة الرواية العربية،نشر بحثه في مجلة أفكارع٩٥-٩٧، ١٩٩٠م

٢. عبدالله إبراهيم،بناء السرد في الرِّواية المعاصرة،مجلة أفكار ع١٣٥، ١٩٩٩م.

٣. مرتاض،عبد الملك،عن الرِّواية الجديدة، مجلَّة أقلام مج٢١ ع٩- ١٢ ، ١٩٨٦م.

٤. محمد علي الكردي،إشكالية الكتابة في الرواية الجديدة،من الواقعية إلى الواقعية المضادة،مجلة فصول مج١١ ع٣٠٤، ١٩٩٠م.

٥. نبيل حداد،الرِّواية في الأردن في الثمانينات دراسة في البيئة مجلَّة أبحاث اليرموك، مج٨ ع٢ .

Abstract

The Novel For Ahmad Azzuby
Introduced by: Ghadah Yousef Esa Hamdan
Dircted by: D.Abdel-Baset Marashdeh

This article dealt with the Novel For Ahmad Azzuby through two sides:

١- **Contents**: the rich and dense ideas that are to be discussed these ideas included mental and philosophical issues which focused on the attitude of being and foozling and these ideas contained historical heritage with its two popular descendible and methical being.

The social deportations formed another side of purport. Ahmad displayed thoughts related to classist and some social diseases and problems such as negative coexisting, overcoming and the authority of others.

Human flairs appeared with artistic fabric, and characters were the theatre for acting these flairs where they displayed their suffering and experiences in love, hate and expatriation. This study showed the details about these sides.

٢- **The artistic construction**. The article analysed the exoteric shape and visual and formal dimensions for novels. In addition to pure space. The artistic reading tracked the person dimension their being and the artistic aims of the choice of their names including the differences and similarities.

This article explained the place demensions, its shapes and its relation with the contents and elements of the novels. But spinning was the artistic method for the writer and his creativeness's in writing novels were clear in this artistic method. The article dealt with the methods and sorts of telling. It displayed two currents for the operation of talking: awareness current and unconsciousness current, and then the time of the movement of telling and the kinds of the time in Ahmad's novel. The language of telling was recognized with exclusiveness the study displayed. It was in practisoing in the linguistic level and condensation in the cultural inventory and literary read for the receiver depending on telling method.