وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة الجزائر 02

أبو القاسم سعد الله

كلية الآداب و اللغات الشرقية

قسم اللغة العربية و آدابها

التيمات المسيطرة في أعمال "عبده خال" الروائية دراسة موضوعاتية

مذكرة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم

التخصص: أدب حديث و معاصر

إعداد الطالبة:
سعدوني نادية

إشـــــراف:
أ.د.مصطفى فاسي

أعضاء لجنة المناقشة

السنة الدراسية 2018/2017

بسم الله الرحمن الرحيم

شـــكر وعرفان

أقدم هذا العمل المتواضع عربون احترام وتقدير **للأستاذ الدكتور مصطفى فاسي**

على كل التوجيهات والإرشادات التي قدمها إلي، وكذا المعرفة التي أدمني بها، حيث

كان خير مرشد ومعلم.

كما أتقدم بالشكر والثناء إلى أستاذي الدكتور **عبدالحميد بورايو** الذي لم يبخل علي بأي

منبع من منابع علمه وعطاءه سواء المعرفي أو المادي المتمثل في مجموع الكتب

التي ساندتني حق المساندة في إتمام بحثي وإخراجه إلى ما هو عليه اليوم.

أما الشكر والثناء الكبيرين فأقدمهما لوالدي الدكتور **سعدوني بشير** الذي أمدني بكل ما له

من محبة وطاقة وإرشاد، فكان الرفيق المؤنس لي أبوة وعلمًا.

وفي الأخير أشكر كل من ساندني على إتمام هذا البحث من بعيد أو من قريب.

أسأل الله أن يجزيهم خير الجزاء.

الإهداء

إلى حبيبة عمري وأمنية حياتي

إلى من أريد أن يكون رضاها هدفي الأول

وصحتها وعافيتها سرّ فرحتي ومكسب حياتي

إلى عينيّا اللاتي أرى بهما ونفسي التي أتنفس بها وروحي التي نفخت

لتسير على درب قدر لها وجعله الوالد سعادة وفرحة

إلى زوجي الذي ساندني وأعانني على الوصول إلى هذه المرتبة العلمية

ووالدته التي دعت لي وتمنت لي النجاح من أعماق فؤادها

إلى إخوتي كمال، نبيل، نعيمة، الزهراء

إلى أولادي: أمجد، أشرف، أسامة

إلى أولاد أختي: أميرة، أحمد، ياسمين

إلى كل صديقاتي اللاتي وقفن بجنبي وحفزنني على إتمام البحث

المتعب بصبر وسكينة

إليكم جميعاً

مقـــدّمـــة

استطاعت الرواية العربية الجديدة إثبات وجودها في الساحة العالمية، والدليل على ذلك حركة الترجمة التي مسّت كمًّا كبيرًا منها كرواية الأمير لـ(وسيني الأعرج) وذاكرة الجسد لـ(أحلام مستغانمي) و(اللاز) لـ(لطاهر وطار) وعمارة يعقوبيان لـ(علاء الأسواني) وغيرها وذلك لوعي الروائي بالصنعة الروائية فقد اشتغل هذا الأخير بتخصيب رؤاه وشحذ معانيه ومتخيلاته وفقا لمتطلبات العصر ومعايير العولمة التي فرضت على كل أنواع النصوص والخطابات الشفاهية والكتابية على حدّ سواء، ولقد تمكّنت الرواية السعودية من الدخول إلى مرحلة التجريب وكذا تخطي العقبات التي اعترضتها لأنها تمثّلت أغلب الظواهر وكسرت كل الحواجز، في المقابل ظهر تيار من الروائيين فرض وجوده وطفا على سطح اللحظة الراهنة بقوة حتى أنّه فضّل أن ينجرف كليا مع موجة التجريب هاته موفرا الانسجام الروائي أو ما يسمى الموسيقى الروائية الداخلية، موصلا عمله باتجاه تعميق منجزه الفني محترما أغلب المقومات الأساسية للكتابة الروائية باسطا للقارئ العربي متعة السرد ولذة الحكاية، مدخلا إياه إلى عوالم المسرود بكل تجلياته: الزمن المتراكم، الحكي الكرونولوجي البطولة الإيجابية، الشخصية المثيرة بملامحها وأدوارها التيماتيكية وبرامجها السردية وفلسفتها المستوحاة من تفاصيل الواقع المعيش المخضب بتداعيات الحياة، والمعطر بنفحات التخييل...إضافة إلى كل المكونات والدعامات لا بد أن لا ننسى إمكاناتها الكبرى المتمثلة في تقصي هموم الذات اليومية وكذا انشغالات الإنسان المعاصر وأسئلته المعقدة، كما أنّها تعتبر المدخل الأساسي لفهم منطق الحياة وما يجري في العالم نظرا لقدرتها على مزج أحداثها مع تفاصيل الواقع المخضب بالمتخيل الواسع للروائي.

والروائي (عبده خال) من هؤلاء الذين يتفانون من أجل الرقي بالجنس الروائي شكلا ومضمونا بما يستجيب ومتطلبات العصر من أسئلة راهنة وموضوعات مستجدة تشخص وضعية الإنسان العربي وإشكالاته الداخلية وحاجاته النفسية في ظل المتغيرات السريعة التي يعرفها العالم، وتحت ضغط السياقات الحضارية والتحديات الثقيلة التي تطوقه.

لقد ارتأينا أن نسلط الضوء على الرواية السعودية تحديدا نظرا للاهتمام الواضح بالهموم الاجتماعية للجيل الجديد، الفاقد للكثير من مسببات التوازن النفسي والاجتماعي ضف إلى ذلك قدرتها على نقل أوضاع طبقات المجتمع السعودي، ذلك أنّها الشكل الفني القادر على عكس وتصوير تناقضات الواقع الاجتماعي المرتبط بالتحولات الاجتماعية المتطورة دوما والمتجددة وهذا تماشيا مع التعاريف المقدمة لجنس الرواية والتي ترى أنّها انطباع شخصي مباشر عن الحياة، والمبرّر الوحيد لوجود الرواية هو أنّها تحاول بالفعل تصوير الحياة.

من هنا فإن الكاتب: هو من يبدع، من يشخّص واقعا داخل فضاء السرد، من يحول أناه إلى لاقطة وملتقطة لتفاصيل معيشة.

تأسيسا على ما سبق، فإن الكتابة ممارسة وبالتالي فعل وعليه فإن الكتابة الروائية عند (عبده خال) ابتكار واقع إبداعي يحوز خصوصياته ومميزاته المعبرة عن واقع مادي...واقع استمد من طبيعة البيئة التي يعيشها، فكانت نصوصه مترجمة لها مستخدمة الخيال والقدرة الإبداعية للكاتب الروائي.

فالعالم الروائي لا يولد مكتملا وهو لا يحقق تجسده إلا من خلال كتابات تبني العالم وتخلق الانسجام وتغرس التجربة في محيطها الاجتماعي والسياسي كما تخلق الرموز النصية.

من هنا تأسست الكتابة السردية روائية وقصصية عند (عبده خال) على التجريب، والأصل أن كل كتابة إبداعية هي تجريبية، إلا أن التجريب عند (عبده خال) يتمثل في تمثيل الواقع وهو رهان دخلت أغواره الكتابة السعودية بكل مغامراته، وهذا الرهان لا يتحقق إلا بالتعامل مع الكتابة الروائية على أنها قلق مضاعف، تتجسد تضعيفاته في قلق الذات المجتمعية نحو أوضاعها ومعيشتها ومتذكرها. ذلك أن قلق الكتابة الروائية يعتبر فن التعبير

عن قلق الإنسان، لذلك فهي فن قلق يبحث عن شكله التعبيري باستمرار عبر الفانتاستيك والخيال والواقع والحلم واللغة الشعرية في تداخلها مع اللغة الطبيعية.

وهي بذلك لا تسعى إلى استنساخ الواقع عن طريق الانعكاس بل تفجره وتعيد بناء ملامحه من جديد مما يجعل منه مجالا للتخيل والحلم وكذا إضافة طابع الأسطورة عليه، أي أن الواقع يصبح موضوعا للكتابة، كطاقة لغوية وتخيلية وإرهاص بالواقع واحتمالاته.

بهذا المنحى يمكن تحديد طبيعة الاشتغال في أعمال (عبده خال) الروائية، وإنّ كانت هذه الطبيعة تتجسد عبر آليات كتابية تتنوع من عمل روائي لآخر.

و تبقى هذه الدراسة محاولة لتوظيف بعض ملامح الوعي النظري المرافق للكتابة بينما تبقى للنصوص وتلقيها، حياتها الأخرى في كل وعي وذاكرة القارئ.

تتضافر المعطيات السابقة لبناء إشكالية هذا البحث مانحة إياه مشروعية الوجود متمثلة في شطرها الأول فالثاني معالجة المعطيات التالية:

ما التيمة المتكررة في أعمال (عبده خال) الروائية؟ وفيم تكمن ظهوراتها المتعددة؟

وهل استطاعت أن تلعب هذه الأخيرة دورا في تحقيق وحدة النص العضوية والموضوعية اتساقا وانسجاما وتنظيما؟

ثم إذا كان لكل كتابة إبداعية مجالها الذي تتحرك فيه وهمومها التي تعالجها وطموحاتها التي ترمي إلى تحقيقها، فما هي هموم وطموحات هذه الكتابة عند (عبده خال)؟

وللحصول على إجابة شافية لكل هذه الإشكاليات قسمت بحثي إلى مدخل وفصل نظريين وثلاثة فصول تطبيقية لينتهي البحث بخاتمة يرصد فيها أهم النتائج المتوصّل إليها من خلال البحث.

فأما عن المدخل النظري فقد جاء للحديث عن جذور وأصول الرواية السعودية وكذا بداياتها الأولى وأهم أعلامها المؤسسين لها، لينتهي إلى رصد مكثف لأهم المميزات التي خصتها دون غيرها.

وأما الفصل الأول فهو الآخر نظري مس جانب المنهج (المنهج الموضوعاتي) إذ رصدت فيه أهم معالم هذا الأخير، وأهم رواده و بالأخص النقاد الموضوعاتيين الذين سرت على نهجهم التطبيقي في معالجتي للمدونة.

بعد الانتهاء من التنظير انتقلت إلى الجانب الآخر من البحث ألا وهو التطبيق الذي قسم إلى ثلاثة فصول:

الفصل الثاني جاء بعنوان (تيمة الموت)، وهي التيمة التي سيطرت على الأعمال المنتقاة والمختارة للراوي بكل أبعادها الفيزيولوجية والنفسية وحتى الاجتماعية والواقعية والمجازية.

أما الفصل الثالث فكان بعنوان (تيمة المرأة)، هذه التيمة التي خدمت ورسخت (تيمة الموت) بطريقة عنيفة وصريحة، إذ عالجها (عبده خال) على أنها المتسبب الأهم لحالة الموت التي وقع فيها أبطال عبده خال من خلال الفقد، الامتناع و الكره وغيرها.

وقد أوجد الروائي نماذج متباينة من المرأة القروية، المتمدنة، الضحية المضحية الحكيمة، الساذجة...ولكنها في النهاية تؤدي إلى النتيجة نفسها.

و جاء الفصل الرابع الموسوم بالأسطورة ليظهر الموت بظهورات لم ترد في الفصول السابقة، حيث فسح المجال للتراث الشعبي والخرافة والحكايات العجيبة وحكاية الجدات، ضف إلى ذلك الجانب الديني (حضور نصوص قرآنية أو تناصات دينية)، والجانب السياسي والتاريخي كل هذا استخدمه خال ليبرر حالة الموت التي سيطرت على أعماله.

ثم في آخر البحث تأتي الخاتمة معلنة عن أهم ما تم الوصول إليه من خلال البحث.

المنهج الملائم للدراسة:

إن طبيعة الموضوع الذي وقع عليه اختيارنا، إضافة إلى المدونة التي ارتأينا دراستها يلزمنا بإتباع المنهج الموضوعاتي الذي يغض الطرف عن المؤلف ويتشبث بالنص والقارئ ولا بأس من الإشارة هنا إلى أن مفهوم النقد الموضوعاتي ظل مفهوما إشكاليا يشوبه بعض الغموض، فقد ذهب غريماس إلى أن الدارسين الذين ينتهجون الطريقة الموضوعية يقصد (ريشارد وبارت) يجدون صعوبة في تحديد الموضوع والموضوعة. كما أن الموضوع فضفاض وشديد التفاوت.

فالموضوعة أو التيمة صعبة التحديد لأنها تتفاوت وتختلف من باحث لآخر، بل يمكننا القول أنّ لكل دارس موضوعته التي تنسجم وتصوره ورؤيته وأهدافه وطبيعة الأسئلة التي يريد الإجابة عنها ومن ثمة فليس هناك" ما هو أكثر إيهاما من الموضوعاتي، حتى ونحن نعود إلى جذر الكلمة في استقصاء دلالتها، وقرابتها الضمنية والخفية، و اكشافاتها للبنيات الفكرية للأعمال"[1]

كل هذا لا يمنع أن المقاربة الموضوعاتية تبقى من أهم المقاربات النقدية في التعامل مع النص الأدبي، فالنقد الموضوعاتي يهدف إلى استقراء التيمات الأساسية الواعية و اللاواعية للنصوص الإبداعية المتميزة، وتحديد محاورها الدلالية المتكررة والمتواترة، واستخلاص بنياتها العنوانية المدارية تفكيكا وتشريحا وتحليلا عبر عمليات التجمع المعجمي والإحصاء الدلالي لكل القيم والسمات المعنوية المهيمنة التي تتحكم في البنى المضمونية للنصوص الإبداعية وهكذا تكون التيمة (الموضوعة) مكانا تأسيسيا، ومركز جاذبية في

[1] سعيد علوش: النقد الموضوعاتي، مكتبة عالم الفكر الرباط (د ط)، (د س) ص12.

النص فهي ذات سلطة ومعنى وقيمة، ومن خلالها يمكن تحديد خصوصيات النص المدروس، فهي مكان استقطاب للقراءة وبالتالي القارئ، إذ أن القراءة الموضوعاتية لا تحقق فعلها إلا عن الحيرة التي يثيرها لقاء النص بالقارئ وبالبهجة التي تتلو الفهم أو تتعانق معه، والحديث عن الفهم بالرواية هو حديث عن التأويل الذي اعتبره (ويبر) شرطا من شروط نجاعة الدراسة الموضوعاتية حين قال:

"يبدو لنا أن التحليل الموضوعاتي يمكن اعتباره ناجحا لما يكون هذا الموضوع يعود في أصله إلى ذكرى من ذكريات طفولة المؤلف"[1]

فالدراسة الموضوعاتية إذا تقوم على التأويل وهذا يبرر حسب ويبر بكون الحقيقة الأدبية تختلف عن الحقيقة الرياضية أو الفيزيائية، إنها حقيقة تقوم على المشابهة، فالمشابهة هي التي تسمح بقيام النقد الموضوعاتي، وتدفع حركته في النص الأدبي إلى الأمام، وهي هنا تخرج عن باقي الدراسات الأدبية، فهذه الأخيرة تعتمد بدورها على التأويل، ويشمل التأويل في الدراسات الموضوعاتية كل شيء يدخل في تكوين النص من أوله–العنوان– إلى آخره وذلك بالانتقال من جزء إلى آخر وتثبيت كل جزء من تلك الأجزاء للفرضيات التي سبقت أو نفيها وهذا هو الشأن مع التعديلات الموضوعاتية فهي تولد في مستوى الفرضيات ليتم بعدها اختبار صحتها بمدى توافقها وانسجامها مع الموضوعة الأساسية المقترحة للنصف النص الأدبي إذن حسب رؤية النقد الموضوعاتي ما هو إلا تأويل متواصل للموضوعة الأساسية التي انبثق منها النص، وما مهمة النقد الموضوعاتي إلاّ القيام باكتشاف تلك التعديلات وإرجاعها إلى أصلها المشترك والوحيد ألا وهو الموضوعة الأساسية التي انبثق منها كامل النص.

[1] Weber Jean-Paul, domaines Thématiques ,Ed Gallimard,1963,p18.

إن فكرة تعددية المعنى في النص الواحد التي يتحدث عنها (رولان بارت) في قوله: "أن نقوم بتأويل نص، لا يعني أننا سنعطي له معنى ما، وإنما الأمر على عكس ذلك تماما إذ هو يعني أن نقوم باكتشاف تعددية المعنى الذي يمتلكه"[1] هي فكرة تقودنا إلى اعتبار الموضوعاتية أفضل مثال يجسد فكرة أو عملية التأويل وذلك بفضل التعديلات التي تنبثق عنها لصنع بنية النص، ذلك لأن التعديلات اللامحدودة التي تكون بنية النص والتي تجتمع كلها حول الموضوعة الأساسية هي نفسها عمليات تأويل متتابعة انطلقت من الموضوعة الأساسية ليصبح كل تعديل بعد ذلك هو عملية تأويل لتعديل سابق وهكذا إلى نهاية عملية التأويل أو العملية النقدية الموضوعاتية.

من هنا نرى أن النقد الموضوعاتي هو في الأساس عملية اكتشاف للتأويلات الإبداعية(التعديلات) التي اتخذتها الموضوعة الأساسية لبناء عالم النص، يقول (بارت):

"إن المعنى يتوسع ويتقدم في الوقت نفسه، ولذا لا ينبغي القيام بتحليله وإنما العكس من ذلك ينبغي وصفه انطلاقا من توسعاته واشتقاقاته اللغوية...إنّ غاية السيميائية التوسعية موجودة إنّها الموضوعاتية.

إنّ الموضوعاتية هي الخروج من مجال المعاني التي تقدمها القواميس إلى تتبع سلاسل المترادفات، إنها القيام بتتبع سير المعنى في تحولانه وتوسعاته "[2]بشرط أن يدخل النص المؤول في علاقته مع النص المؤول، كما نشير هنا إلى" أن النص المؤول يفرض تقييدات معينة على مؤوليه وأن حدود التأويل تتوافق بالضبط مع حقوق النص"[3] وبالتالي فإنه إذا كان بإمكاننا أن نقول أن النص يستطيع أن يثير عددا هائلا من إمكانات القراءة والتأويل، فلن يكون بإمكاننا في المقابل أن نمارس الاعتباطية أثناء القراءة والتأويل، فالتأويل

(1) Roland Barth ,S/Z ,Ed Du Seuil,1970,p11.

(2) Ibid, p90.

(3) Umberto Eco, les limites de l'interprétation, Trad par Bouzahar ,Ed Grasset et Fasquelle,1992,p40.

ليس عملية فوضوية أو مطلقة الحرية، وإنما يخضع لشرط توافقه مع انسجام النص الذي يعتمد بدوره على ثقافة المؤول نفسه.

والنص الذي بين أيدينا نص يحتاج إلى الكثير من التنقيب والبحث في أغواره، وذلك عن طريق عملية اكتشاف التأويلات الإبداعية(التعديلات) بغية الوصول إلى المعاني المبثوثة فيه من خلال التيمة الأساسية المهيمنة على النص، و التيمات المكملة و المدعمة لها.

و لكي نحقّق ذلك، و لنتمكّن من الوصول إلى المبتغى المراد عدنا إلى مجموعة من دراسات سابقة، استفدنا من طريقة تحليلها و فهمها للمنهج و كذا طريقتها في تذليل المفاهيم النقدية للموضوعاتية و كان أهمها على الإطلاق الدراستين اللتين قدمها كل من:

(سعيد علوش) في كتابه بعنوان (النقد الموضوعاتي) و (حميد لحميداني) في كتابه (سحر الموضوع)، اضافة إلى ما قدمه كل من:

(عبد الكريم حسن)، (الموضوعية البينوية) دراسة في شعر السيّاب، و (محمد عزام) في كتابه (المنهج الموضوعاتي)، أمّا عن الدراسات المحدثة فقد قرأنا ما جاء به كل من (محمد السعيد عبدلي) في رسالته المقدّمة بعنوان (البنية الموضوعاتية في عوالم نجمة للكاتب ياسين) و (الحبيب عمي) في رسالته المقدمة بعنوان (الرموز التراثية في شعر أمل ينقل دراسة موضوعاتية).

أسباب اختيار الموضوع:

من الأسباب التي حذت بنا للاهتمام بأعمال (عبده خال) غنى تجربته وتنوعها سواء على صعيد الكم أم على مستوى النوع، فطول تجربته الروائية والقصصية ومواكبتها لتحولات عديدة وعميقة مست المجتمع السعودي بشكل خاص، والطبقة المهمشة بوجه عام وتفاعله معها بمراس المبدع ووعي المثقف المتأمل، كل ذلك بوأه مكانة متميزة في مسار الإبداع السردي العربي وخاصة في مجال الرواية، وبما أنه لا يمكن الحديث عن الرواية السعودية والعربية بدون احتلال (عبده خال) لموقع متميز في هذا الحديث، بسبب تجربته الكبيرة و الغنية، خاصة وأنه الحاصل على جائزة ((البوكير) لسنة 2010م) كما أن هناك ناحية تعضد مشروعية اختيار موضوع البحث وهي ملاءمة المدونة التي اخترناها للمنهج الذي نروم تطبيقه محاولين بذلك الإدلاء بدلونا في هذا السياق بما شاهدناه من اختلاف كبير بين الدارسين والمترجمين العرب في توظيف المصطلحات والمفاهيم اللغوية لتعريب الكلمة الأجنبية(thématique) بالإضافة إلى اضطراب مفهوم الموضوعاتية وتعدد مفاهيمها وتعاريفها حسب النقاد ومطبقي المنهج أضف إلى كل ذلك أن هذه الرسالة تعتبر استمرارا وامتدادا لرسالة الماجستير من حيث المنهج والذي لا يزال يحتاج إلى مزيد من البحث حتى يتضح أكثر ويمكن تطبيقه التطبيق الصحيح والصائب.

وأخيرًا أتقدم بالشكر والتقدير لأستاذي الأستاذ (الدكتور مصطفى فاسي) على ما تفضل به من متابعة وتصحيح وتنقيح للبحث طوال فترة إعداده وكتابته فقد تكرم عليّ بالصبر، صبر لا نراه إلا عند الكبار فله مني كل التقدير والاحترام والعرفان.

مدخل تمهيدي: الرواية السعودية مراحلها، تطورها مقوّمتها

I. مراحل الرواية السعوديّة.

II. اتجاهات الرواية السعودية.

III. نمط التجربة الروائية.

I. مراحل الروايـة السعوديّـة.

تعد الرّواية* في الثقافة العربية الحديثة و في سائر أقطار العالم، عالماً مغرياً للكتابة إبداعا و نقدا كما أنّها محرّك فعال للقول و لرغبة الكلام، و كذا مساحة للدخول إلى عالم المتخيل الحكائي، بل أنها الوعاء العميق المستوعب لكل أنواع الكتابات النقدية، و هي من جهة أخرى فسحة للإبداع تمكّن القراء من الاستمتاع و التمتع، و هي أخيراً النوع الأدبي الأكثر تعبيراً عن قضايا المجتمع الحديث و مشاغل البشر في هذا العصر.

إذا قلنا رواية، فإننا نعلن أنّها ذلك النص السردي الذي يكتسب مشروعيته من جمالياته الفنية على أساس معايير الفن الروائي، والسؤال الذي يطرح نفسه، هل كل عمل يحتوي على شخصيات وزمان ومكان رواية؟ ومن هذا المنطلق هل الببليوغرافيا السعودية التي أعلنت على وجود ثلاثمائة رواية سعودية تقصدها فعلاً؟

هنا، وانطلاقاً من هذين الإشكالين يتسنى لنا الحديث عن الرواية السعودية الفنية، هذه الأخيرة التي لم يكن لها الرواج نفسه، نظير قرينيها، المصرية والسورية و غيرهما و ذلك لأسباب دينية و اجتماعية و حتى سياسية غير أنّها تمكنت بعد برهة من الزمن أن تثبت نفسها

---

* تمكّنت الرواية أن تجد لنفسها مكانة مرموقة وهامّة في الساحة العالمية عامة و العربية خاصة، حتى عدّت " المؤرخ الحقيقي للكثير من أحداث الأمة و قضاياها " (طه وادي: الرواية و السلطة: دار النشر للجامعة المصرية، 1996، ص 9).

لذلك أردنا أن نمحّص في تعريفاتها المتعدّدة، و المختلفة لتنوعها أكثر، و لنتمكن من تمييزها عن مختلف الأجناس الأدبية الأخرى (القصة، القصة القصيرة، المقال...)، فوجدناها في قاموس المحيط تحمل معنى " الارتواء: حقيقيا كان أو معنويا: روى من الماء و اللّبن (بالكسر) و الرواية: المزادة: لأنه فيها الماء و كذلك البعير و البغل و الحمار لأنه يستقي عليه، و روى الحديث يروي: رواية تروّاه، و روّيته الشعر إذا حملته على روايته، وفي الأمر: روّيت أي نظرت و فكرت،(القاموس المحيط: شركة دار الأرقم بن أبي الأرقم، الجزائر، مادة روى، ص 1657) أما (لسان العرب): فقد اتفق مع التعريف الأوّل و زاد عليه" رويت القوم أرويهم: إذا استقيت لهم، يقال من أين ريّتكم أي من أين تروون الماء، و رويت الحديث و الماء رواية فأنا راو في الماء و الشعر من قوم روّاه " (ابن منظور: لسان العرب المحيط: المجلد 2، دار الجيل، بيروت، 1988 ص 1261).

أما عن كتاب الصّحاح للجوهري: فالرواية هي التفكير في الأمر و يقال رويت و الشعر رواية، فأنا: راو، و نقول أنشد القصيدة يا هذا: و يقال أروها إلاّ أن تأمره برويتها أي باستظهارها (مريدن عزيزة: القصة و الرواية، ديوان المطبوعات الجامعية، 1971، ص 14)

كل هذه التعريفات كانت في الجانب اللغوي للمصطلح، و التي لم يصلنا إلى التعريف المراد أي المقصود، ألا و هو (التعريف النقدي) لذا لجأنا إلى المفاهيم المعاصرة بداية بـ (معجم المصطلحات الأدبية) لتحديد المصطلح الذي يعرف الرواية بأنّها " سرد قصصي نثري يصوّر شخصيات فردية من خلال سلسلة من الأحاديث و الأفعال و المشاهد و الرواية شكل أدبي جديد لا تعرفه العصور الكلاسيكية و الوسطى نشأ مع البواكير الأولى لظهور الطبقة البرجوازية و ما صحبها من تحرّر الفرد من رقبة التبعات الشخصية (فتحي إبراهيم: معجم المصطلحات الأدبية، العدد 1، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، الجمهورية التونسية 1988، ص 176).

غير أنّ هذه الأخيرة استساغت بامتداد الزمن أن تتحرّر من السّرد المطلق أي من " الحقائق الواقعة بالفعل إلى تشكيل يعتمد على خيال الروائي بالدرجة الأولى " (أنظر: د. نبيل راغب، دليل الناقد العربي، 1991م/ دار غريب للطابعة و النشر، القاهرة، ص 102) " فالرواية سرد فني جمالي لما يتخيله الكاتب من أحداث يتصورها وقعت و لم تقع " (د. أحمد السيد " الرواية الانسيابية) و تعرف أيضا بأنها سردي خيالي طويل عادة، تجمع فيها عدة عناصر في وقت واحد مع اختلافها في الأهمية النسبية باختلاف نوع الرواية (مجدي وهبة، كامل المهندس " معجم المصطلحات العربية، ط 2، 1974م، مكتبة لبنان، بيروت ص 1).

و تعلن عن وجودها و ذلك من خلال إصداراتها المتتالية و عديد الجوائز التي تحصلت عليها كجائزة (البوكير) للروائي (عبده خال) في تجربته (ترمي بشرر) في 2001 م و غيرها من الأعمال الأخرى التي نالت تشريفات في المحافل الدولية و العربية، بعدما تخبطت في العديد من الصعوبات أولها الببليوغرافيا التي جعلت كل ما كتب سرداً مطولاً روايةً، لكنها و بعد خضوعها للغربلة و التصفية وفق معايير و أسس الرواية تقلصت الببليوغرافية الخاصة بهذا الفن إلى مئة رواية فنية، و بالرغم من هذه النتيجة المتوصل إليها فإن المنتوج الروائي السعودي يحيل إلى النسبة المتوسطة و الحسنة، نظراً للتوجه السائد آنذاك و الذي كان يُعنى بالشعر بصفة مطلقة ثم القصة و القصة القصيرة و المقال الأدبي ولم تحضر الرواية إلا مؤخراً و يعود ذلك للأسباب التالية:

1. اكتساح الشعر الساحة الفكرية و الأدبية فهو لسان حال العرب منذ العصر الجاهلي، و خاصة في شبه الجزيرة العربية.

2. أهم ميزة تخص الرواية هي أنّها مرآة عاكسة للواقع المعيش و للمجتمع المحيط بالمبدع، هذا ما جعل الأدباء يعزفون عن كتابتها، خوفاً من تذمرّ الفرد السعودي الذي تحكمه التقاليد الاجتماعية الرافضة لهذا البسط و التي تعتبرها جزئيات جدّ خاصة بالأسر الخليجية عامة و السعوديّة خاصة.

3. المحيط المحافظ الذي ترعرع فيه الفرد السعودي و كذا الجانب الديني بالإضافة إلى العادات و التقاليد، كل هذا كان بمثابة حجر عائق أمام هذا الفن، خاصة و أن هذا النوع من الفن يرى في العلاقات الخاصة، و الجنس مادة أساسية في بناؤه و في جعله أكثر شيوعاً و حبكاً.

و لكن بالرغم من كل ما ذُكر، تمكنت الرواية في المملكة السعودية أن تثبت و جودها و أن تنافس الرواية العربية في أقطار مختلفة، و لقد مرت الرواية السعودية بثلاث مراحل أوّلها.

I.1. مرحلة التأسيس:

يواجه الباحثون مشكلة تحديد بداية أي فن من الفنون و في أي منطقة من العالم، ذلك لأنّ الفن لا ينبثق مباشرة، بل ينمو ببطء، لذا فالثّمرة الأولى صعبة التحديد، و هذا ما حدث بالنسبة إلى الرواية العربية، فقد أجمع أغلب النقاد على أن رواية (زينب) (لحسين هيكل) تعتبر أول رواية مصرية (عربية) مكتملة فنياً، بالرّغم من سابقاتها و ذلك لتوفرها على الشروط و المقاييس العالمية للرواية.

أمّا إذا عدنا للرواية السّعودية فلن نقع في هذا الاحتدام " فثمة اتفاق بين النقاد على أنّ تاريخ هذه النشأة يعود إلى سنة 1930م و هو العام الذي صدرت فيه رواية (التوأمان) لـ(عبد القدوس الأنصاري)، ذلك أنّ المؤلف قد أشار في غلافها إلى أنّها أوّل رواية في الحجاز و أضاف (الحازمي) أنّها أوّل رواية في المملكة، يمكن الامتداد جغرافيا إلى أكثر من ذلك للقول بأنها أوّل رواية في الجزيرة العربيّة بأكملها "[1]

ثم صدرت محاولة أخرى متواضعة بعنوان"(فتاة السفور) لصالح سالم"[2]، ثم بعد أربع سنوات يظهر عمل آخر باسم "(الانتقام الطبعي و الطبيعي) لمحمد نور الجوهري"[3]

إذا تحدثنا عن أهم الموضوعات لهذه (الروايات البدئية) سنجدها تولي الاهتمام لثنائية (الشرق/الغرب) هذا الموضوع الذي وجد له تواجد كبير عند عدد لا بأس به من الروائيين العرب كـ (يحي حقي) في رواية (قنديل أم هاشم) (1944)، و (سهيل إدريس) في رواية (الحي

(1) د. عزّت عبد المجيد حطاب: موسوعة الأدب العربي السعودي الحديث: نصوص مختارة و دراسات ـ المجلد الثامن ـ الدراسات و النقد الأدبي القسم الثاني ـ المفردات للنشر و التوزيع و الدراسات الرياض ط 1 . 1422هـ ـ 2001م ـ ص 704.

(2) د علي جواد الطاهر: معجم المطبوعات العربية، المكتبة العالمية، بغداد، ط 1. 1985 ، 1/ 465.

(3) نفسه 405/3.

اللاتيني) (1953) و (عبد المجيد بن جلون) في رواية (الطفولة) (1958) و (الطيب صالح) في رواية (موسم الهجرة إلى الشمال) (1965) و (سعدي إبراهيم) في رواية (المرفوضون) ...الخ.

بالإضافة إلى موضوع (الشرق/الغرب)، كان موضوع (الغربة) حاضراً و بقوة عند عدد آخر من الأدباء السعوديين كرواية (السنيورة) لـ (عصام خوفير) (1981م) بالإضافة إلى تناوله الموضوع السابق تناول رحلة البطل إلى ديار الغربة في إيطاليا.

إذا عدنا إلى الرواية التأسيسية (التوأمان) نجدها قد اكتملت فنياً، وذلك لاعتمادها على أهم الأسس المتواضع عليها في هذا الفن، فقد كان السرد حاضراً و بقوة إضافة إلى توظيفها لـ(راو عليم) لا يقف عند حد رواية المظهر الخارجي للمكان و لا يقوم برواية الأحداث من الخارج كما يتوقع من الراوي المحايد، بل يدخل إلى أعماق الشخصيات، بالإضافة إلى هاتين السيمتين، نجد أنّ الكاتب يستخدم الحوار (المباشر) و غير ذلك من المقومات التي تجعل من رواية (التوأمان) رواية حقيقية.

نقف بعد هذا للحديث عن روايتين تأسيسيتين لاحقتين و هما (فكرة) لـ (أحمد الماعي) (1947م) و (البعث) لـ (محمد علي مغربي) (1947م)، هاتين الروايتين اللتين ظهرتا بعد رواية (التوأمان) بعقدين من الزمن، و رغم أنهما كانتا منفصلتين تماماً عن الرواية الأولى من حيث الموضوع والشكل، إلا أن حضورهما كان قوياً على اعتبار غناهما بكل عناصر الرواية الحديثة، أهمها الشخصية الرئيسية والتي تجسدت عبر شخصية (فكرة) في الرواية الأولى، و هي بحسب بعض النقاد تمثل (فكر المؤلف) الذي كانت له نزعة رومانسية تميل إلى التعبير عن الآلام و العذابات التي تختلج بها النفس و كذا المعاناة التي يتخبط فيها الفرد داخل المجتمع، ضف إلى (الشخصية الرئيسية)، واستخدام هذه الرواية تقنية الوصف، فقد ركزت

على وصف الطبيعة الجبلية و المزارع في ضواحي الطائف، " و رغم أن الوصف يأتي في ثنايا الرواية، حيث ينصرف الراوي عن سرد الأحداث إلى مشاهدة الطبيعة و نقل ما يراه" [1] فمن الملاحظ "أنّ عددًا كبيرًا من فصول الرواية تبدأ بوصف الطبيعة، و كأنه مدخل للأحداث التي تدور في نفس البيئة غالبًا" [2]

أمّا رواية (البعث) فتتحدّث عن أهم المواضيع التي تشغل الفرد السعودي (الزواج من غير السعوديات)، فبطل الرواية (أسامة) يتزوج من ممرضة هندية (كيتي) أثناء تواجده في الهند و عند عودته إلى موطنه الأم، و بعد زمن من تركه لها، تقصد السعودية للحج، فيعود و يلتقي بها ليتزوجها مرة ثانية.

تتسم هذه الرواية ببعد نقدي لاذع للواقع المعيش سواء في الهند أم السعودية أمّا عن تقنياتها الروائية، فنلمس حضورا قويا للسّرد يقابله غياب ملحوظ للحوار و الذي يعدّ عصب هذا الفن، أمّا الراوي فهو راوٍ عليم بكل شيء لا يترك مساحة حرية لشخصياته لكي تسمو للظهور و الاستقلالية فا "الراوي الذي يعرف كل شيء، أو الكلي المعرفة، هو الكاتب الذي فشل في أن يظهر بمظهر عدم المتدخل أو بمظهر الوسيط الذي ينقل أو يروي عن الآخرين"[3]

إذا تعرضنا للقضايا المتناولة في هذه الرواية فسنجد أنها كثيرة و متنوعة، غير أنّ الرابط الفني بين أجزائها غائب ، الأمر الذي أضعف بناءها الروائي.

وعليه، فالرواية في هذه المرحلة، كانت تفتقر للعديد من اللمسات الفنية إذ "قلما سلمت من الأسلوب الوعظي بطبيعته التقريرية مبتعدة عن اللغة المجازية و اللفظة الدالة الموحية، و لا غرابة في ذلك فهذا شأن البدايات و البواكير الأولى لأي فن و في أي قطر و يكفي

(1) د. عزت عبد المجيد حطاب: موسوعة الأدب العربي السعودي الحديث، الدراسات و النقد الأدبي. ص 722.
(2) نفسه الصفحة نفسها.
(3) يمني العيد "تقنيات السرد الروائي"، دار الفرابي، بيروت، 1990م ص 92.

روايات هذه المرحلة أنّها جاءت استجابة لظروف بيئتها الثقافية والاجتماعية و استطاعت بإمكاناتها المتواضعة أن تمس قضايا و موضوعات ظهرت في عصرها"[1]

I .2. مرحلة التجديد:

تبدأ هذه المرحلة بصدور رواية (ثمن التضحية) (1387هـ) لـ (حامد منهوري)، والتي تعتبر منعرجا هاما في مسيرة بناء الرواية السعودية ،نظرا لما حققته هذه الأخيرة من نضج فني و إبداعي و قد شهدت هذه المرحلة نقلة نوعية و مغايرة لها على المستوى الفني و الموضوعي و كذا " تتابع صدور بعض الأعمال اللافتة للنظر إذ أصدر (إبراهيم الحميدان) روايته الأولى (ثقب في جدار الليل) (1371هـ) ثم أصدر بعد ذلك (حامد منهوري) روايته الثانية (مرت الأيام) (1371هـ)، ثم تبعه (إبراهيم الحميدان) بروايته الثانية (سفينة الموتى) (1379هـ) التي حقق من خلالها نجاحا فنياً ملحوظا"[2] فقد أصبح كتّاب الرواية " في هذه المرحلة على وعي تام بحقيقة الفن الجديد من خلال اطلاعهم على الأعمال الروائية في الأقطار العربية الأخرى و بعض الأعمال الأجنبية المترجمة، بل كان بعضهم يتقن اللغات الأجنبية، و مارس الترجمة لكبار الكتاب"[3] و هنا لم تعد الرواية مجرّد حكايات تروى بطرق بسيطة سطحية و ساذجة، بل أصبح السبك الفني من أهم اهتمامات، هذه الروايات، كما أن الأسلوب المعتمد فيها أسلوب فني خالص يعالج الفنان الأديب من خلاله قضايا اجتماعية و فكرية، موظفا لغة موحية ممتلئة بالرموز و الإيحاءات الدّالة المعبّرة عن هموم الكاتب و تجربته الحياتية محترما طقوس البناء الروائي من مكان و زمان و شخصيات رئيسية و ثانوية، و من أبرز روائيي هذه الفترة نذكر (حمزة بوقري) في روايته (سقيفة الصفا) و (عبد العزيز مشري) في رواية (الوسمية)، و غيرهما من الروائيين الذين تمكنوا من إضاءة وجه الرواية السعودية و مواكبتها للروايات العربية من

(1) أنظر: د.السيد محمد ديب: فن الرواية في المملكة العربية السعودية المكتبة الأزهرية للتراث، القاهرة، ط 2، 1415هـ ، ص 29-48.

(2) حامد بن سعود البليهد: جماليات المكان في الرواية السعودية من 1390هـ - 1423هـ، اشراف: أ.د. أحمد السعدني 1426- 1427 هـ ، ص 65.

(3) نفسه ص نفسها.

جانبها الموضوعي و الفني.

I.3. مرحلة التّحديث:

جاءت هذه المرحلة لتعبر عن الحركية التطويرية التي تعيشها الساحة الفنية في السعودية، و خاصة الرواية التي كانت تمثّل الانعكاس المباشر للواقع المعيش و للأبعاد الثقافية و الاجتماعية السائدة في ذلك المحيط.

و من أهم التغيرات التي طرأت على هذا الفن الطريقة التي اتخذها المبدع في بلورة أحداث قصصه و كذا أسلوبه المتّخذ في تفسير و تأويل الواقع.

بالمقابل تطلبت هذه الأعمال قارئاً يقظاً لمّاحاً، قادراً على الإمساك بالأحداث و تتبع خيوطها، " فقد حرصت مجموعة من روايات مرحلة التحديث على قلب منطق الأحداث وخلخلت الترتيب المنطقي له، بل إنّ بعضها يكاد يتلاشى فيها الحدث تماماً"[1]، و من ثمّ غابت الشخصية التقليدية في خضم لغة النص كما أن الكاتب اتخذ لنفسه مساراً حكائياً مختلفاً عن المرحلة السابقة، من حيث مزجه لمستويات الوعي مع عوالم الأحلام و كذا استخدامه الوافر للمخيلة الحكائية، أما بعضها الآخر فقد اتخذ من الحكاية الشعبية العربية مدّونة له " كما تداخلت الرواية في هذه المرحلة مع السير الذاتيّة و ساد في بعضها سمات و نظرات فلسفيّة"[2] كما في (الغيمة الرصافية) لـ(علي الدميني) و (الموت يمر من هنا) لـ (عبده خال).

أما على مستوى اللّغة فقد "حدثت بعض التحولات الجليّة من خلال الإكثار من لغة الشعر بما فيها من انزياح و استعارة و تورية، و دخل بعضها في "متاهة لغوية شديدة التعقيد"[3] و أكثر من يمثل هذه المرحلة ،الأعمال الأخيرة (لعبده خال) خاصة (نباح) و (الطين) و أعمال (عبد الحفيظ الشمري) (فيضة الرعد) و (حرف الخفايا) و (أحمد الدويحي) (المكتوب مرة أخرى)

(1) حامد بن سعود البلهيد: جماليات المكان في الرواية السعودية ص 66.

(2) أنظر، محمد الشمطي: اتجاهات الرواية السعودية في الحقبة الأخيرة ضمن ملف نادي القصيم الأدبي، الرواية بوصفها الأكثر حضوراً ص 97.

(3) نفسه ص 102.

و (يوسف المحيميد) (لغط الموتى) و (القارورة) و (فخاخ الرائحة) و (عبد الله العريني) (دفء الليالي الشاتية) و (مهما غلا الثمن) و أخيراً رواية (عبد الرحمان العشماوي) (وجدان القرية). إذن فالرواية هي الفن الأكثر انعكاساً للتطور الاجتماعي و الفكري لأي مجتمع ،و قراءة الرواية السعودية تقتضي النظر للمكونات الخارجية التي تشكلها و كذا أهم المشارب التي تتغذى منها و من وجودها و ذلك في خضم تسارع إيقاع المجتمع من حيث التحولات الكبرى التي تقع في محيطه أو تصب في أعماق كيانه، و من حيث جملة المغامرات المسكوت عنها في الخطاب الاجتماعي المعلن، و هذا المسكوت عنه هو عصب هذه المرحلة (مرحلة التحديث) و التي ترى في الرواية عينًا تلتقط و تراقب فتشكل خطاباً جريئاً يسعى إلى التنوير، رغم كل تلك الظروف المثبطة التي تحوم حول الروائي خاصة الثقافة الاجتماعية المحافظة التي تسعى للمحافظة على أبنية المجتمع و خصوصيته بعيداً عن النقد و المساءلة و في هذا يذكر (أحمد السباعي) في كتابه (أيامي) قائلاً "وكنت أحد المتحمسين لقضايانا الاجتماعية، أتمنى لو استطعت أن أفرغ كل ما يدور في رأسي من أفكار مثابة، و أن أذيبها حروفاً مقروءة في مقالي الرئيسي و لكن البيئة لا تميل لمثل هذا الشطط فقد عاشت محافظة بكل ما في هذا من معنى و هي تأبى عليك إلا أن تعيش رزيناً، و أن تخنق نفسك صبوة الشباب، لئلا تزحف على ما ألفت أو تهاجم ما ورثت "[1]

غير أن التحولات الكبرى التي عاشها العالم عامة و السعودية خاصة أثرت بشكل كبير الثقافة الفكرية لهذا المجتمع، فحرب الخليج أولاً، ثم أحداث 11 سبتمبر ثانياً، و أخيرا و ليس آخرا ما سمي بالربيع العربي كان لها الصدى الكبير على الساحة السياسية و الاقتصادية وكذا الحلبة السردية المتناولة من عديد الروائيين بصورة المجهر المتخصص في التنقيب عن أدق تفاصيل الحيثيات الحياتية المتعلقة بهذه الأمة نذكر من بينهم "عبد الله التعزي" في روايته (الحفائر تتنفس) (2001م) "و "محمد حسن علوان" في روايته (سقف الكفايات) (2002م) و غيرهما من الروائيين الذين ساهموا في تحوير الواقع بنظرة فنية جمالية رمزية إيحائية.

كل هذا التطور والتقدم الذي شهدته المملكة في هذا الفن توّج بجوائز أهمها جائزة (البوكير)، التي حضي بها كل من (عبده خال) عام (2011م) و (رجاء عالم) (2012م)، فقد

(1) منصور الحازمي: كتاب فن القصة في الأدب السعودي الحديث ، الرياض، دار العلوم، 1981، ص 71-72 من كتاب (أيامي) (أحمد الساعي)، ص 216.

تمكن (عبده خال) أن يصمّم لنفسه صورة لغوية خاصة، قدّم من خلالها المعاناة التي تتكبدها الإنسانية بجميع حالاتها، مصوراً حالة المجتمع الواقعي المسحوق بأدق تفاصيله صاباً كل اهتمامه على وصف و شرح و تشريح لتيمتين كانتا لازمتين في جميع أعماله الروائية و هما (الوجع و الهمّ).

II. اتجاهات الرواية السعودية:

II.1. الاتجاه التقليدي:

" كانت الحكاية قديماً مجالاً يهيئه الإنسان المبدع لإقامة روابط وعلائق بين كائنات حكايته التي تنقله من حالة الاستسلام و العجز إلى حالة القدرة على الترقب، و إقامة الصراع و استشفاف ما في دواخل النفوس، و التسامي به عن عالم الضرورة إلى عالم الطموح و الأشواق "[1]

ثم وبعد برهة من الزمن تحوّل هذا الحكي إلى صنعة تنتجها الكتابة، فتحوّل معها الراوي إلى قاص أو كاتب أو ما يسمى بالروائي، يأتي بأحداث متسلسلة منطقياً، معلّلة حدثّياً، تحملها شخصيات يتعامل معها على أنّها كائنات حيّة حقيقية و فعليّة، تدور في أمكنة معينة و محددة لها أبعاد مع الواقع الفعلي، كل هذه البنى تنقلها لغة واضحة موحيّة بعيدة عن الغموض أو الرمز أو الإحالة " ساعية من خلال طريقة بنائها للمكونات السردية إلى تحقيق أعلى قدر من الوضوح و الواقعية "[2]

II.2. الاتجاه التجديدي:

إنّ أوّل خطوة جدّدت فيها الرواية السعودية اختلفت فيها عن الرواية التقليدية كان على مستوى اللغة، التي لم تعد مجرّد وسيلة لإيصال الأفكار و إنّما أصبحت لها وظائف أخرى متباينة نذكر منها الوظيفة الجمالية و الشعرية و الأدبية كما أن لها دورًا في تطوير الأحداث " فاللغة تبطئ حركة القص إذا شاء الكاتب. وقد تسرع مع حركة الزمن السريعة و في هذه الحالة تترك فراغات زمنية دون أن يشعر القارئ بهذه القفزات الزمنية[3]

---

(1) علي سرحان القرشي: الرواية بين حكي الكتابة و كتابة الحكي في نماذج من الرواية في المملكة العربية السعودية، بحوث المؤتمر الثاني للأدباء السعوديين، جامعة أم القرى، مكة المكرمة، الجزء الثالث، 2000م، 173.

(2) عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، سلسلة عالم المعرفة المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الأدب، الكويت، ط1. 1998. ص 86.

(3) د. نبيلة ابراهيم سالم: نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة، النادي الأدبي، الرياض، 1980م، ص 43.

نفهم أن الكتابة (اللغة) لم تعد تلك الكلمات البسيطة الموحيّة المعبرة بل أصبحت قلقاً يختلج نفس الكاتب الروائي فمهمتها حسب (نجيب محفوظ) اكتشاف يؤدي إلى اكتشاف آخر حتى تنتهي الرواية، و قد تنتهي إلى شيء ترتاح إليه النفس و قد تمزق "[1]

إذن فالروية في هذه المرحلة هي التي تدع الكتابة تتحدث عن نفسها و فعلها و هي التي تقود الحدث الروائي و شخصيات الرواية، كما أنّها تفسح المجال لممارسة قدراتها الإنشائية و البيانية في تكوّن المتن الروائي بخيط النسيج الذي اختاره الكاتب لنصه و يمكن أن نتمثل ذلك بـ (عبده خال) (الموت يمر من هنا) فلقد " كان الموت هو القطب الذي اتجه إليه الكاتب بأحداث الرواية، و كان الموت هو الناسج لأحداثها و الغائص في لغتها، تجده خلف الصور، و في الحكايات التي تتوالد و في المقاومة لجبروت القهر و التسلط "[2]

ضف إلى كل هذا فإن اللغة في هذه المرحلة أصبحت لها وظيفة رئيسية في تمثيل و إنشاء عالمٌ يحكي رحلة المؤلف و ذلك عبر وجوده الواقعي و رحلته الفكرية عبر تشكله بالتاريخ و الثقافة ليظهر منها تشكيل المؤلف عبر نسيج الفعل الروائي.

II.3. الاتجاه التجريبي:

تعتبر هذه المرحلة، أهم مرحلة بالنسبة للرواية السعوديّة، نظراً للأبعاد التي استمدت منها (السياسية، الاجتماعية، الفكرية و حتى الدينية)، فالرواية لم تعد مجرّد رصد لمجموعة من الأحداث تقوم بها شخصيات معينة ضمن أزمنة و أمكنة محددة و بلغة شاعرية، بل أصبحت قطباً لتأصيل الكتابة و لتوظيف العوامل المختلفة التي تحوم حولها كالأسطورة و الخرافة و كذا الأبعاد العجائبية لمستويات الحكي.

و في هذا يقول (حسن بن حجاب الحازمي) "يندرج تحت هذا الاتجاه الرواية السعودية التي ارتادت آفاق التجريب مضحية في سبيل ذلك بالبنية التقليدية للرواية، قافزة فوق خطوات التجديد الحذرة، لتغدوا الرواية عند أصحاب هذا الاتجاه تجريباً متصلاً و بحثاً دائباً عن أشكال جديدة و ليس ثورة فقط على الشكل الروائي المألوف و إنما ثورة مستمرة و تحطيم دائم حتى لأشكال التي تصطبغها "[3]

---

(1) علي سرحان القرشي: الرواية بين حكي الكتابة و كتابة الحكي ص 175.

(2) نفسه ص 177.

(3) حسن بن حجاب الحازمي: البناء الفني في الرواية السعودية دراسة نقدية تطبيقية، دوان دار النشر، جازان، 2006، ص 30.

و أهم نموذج يقتدى به رواية (صدفة ليل) (لعبده خال) التي تحمل بين طياتها (الحب الإلهي) و الذي ظهر في الرسالة الغرامية التي بعثتها البطلة إلى حبيبها (سليم) و التي تُظهر فيها نوعًا من قدسية الحب.

و في نموذج آخر (الطين) (لنفس الراوئي)، نجد طقوساً أخرى مستخدمة في هذا الاتجاه ألا و هو (البناء المقلوب) و " نقصد به ما يفاجئك به النص الروائي من أن كتابته تبدأ من ختام حوادثه "[1] عبر انقلاب مخيلة المؤلف من المستقبل إلى الماضي فتبدأ بحالة الموت التي تمثل نهاية الحكاية السردية و يعود بنا بعد ذلك إلى بداية الحكاية و المتمثلة في حالة مرضية تعرض على طبيب نفسي، و لم تكن هذه الرواية الوحيدة التي تمثّلت هذه التقنية بل عدد كبير من روايات هذه المرحلة جسّدتها رواية (رائحة الفحم) لـ(عبد العزيز الصقعبي) و رواية (الغيمة الرصاصية) لـ(علي الدميني)، وغيرهما من الروايات المستخدمة لهذا التكنيك.

III. نمط التجربة الروائية السعودية الحديثة:

إنّ حداثّة الرواية العربيّة السعوديّة ترتبط بالتجريب أفقاً لتحقيق المغايرة الروائية عبر الضرب في مسالك المغامرة الشكلية و اللّغوية، و هو ما جعلها تستثمر العديد من العناصر التي كانت مغيبة داخل المشهد الأدبي السعودي عامة و الروائي خاصة، كتوظيف أشكال التراث المحلي و العربي الإسلامي و العالمي، و كذا استلهام التاريخ في شتى تجلياته و أبعاده كل ذلك في كنف التفاعل مع الموروث الروائي العالمي، و منجزاته الحديثة و المعاصرة، و في صوغ حكائي خلخل الميثاق السردي و النثري السعودي خاصة و العربي عامة، و جعل من اللغة الفضاء الإبداعي الأكثر تجريداً لهذا الفن، و هذا كله ما هو إلاّ علامة دالة على حداثة هذه الرواية و مكوناتها الحكائية و النصيّة.

إلاّ أن هذا التجريب لم يعد مجرّد تجربة دخلت عالم الرواية السعودية لتضع بصمة مغايرة، بل تحول إلى هاجس و رغبة تصدرت شواغل الروائيين السعوديين الفكرية و الجمالية بعدما ضل هذا التنفيس محرّماً بحكم العادات و التقاليد التي حكمت الأديب و المبدع السعودي

(1) د. علي القرشي: تحولات الرواية في المملكة العربية السعودية، النادي الأدبي في منطقة الباحة، المملكة العربية السعودية، دار النشر العربي، 2013، ص 43.

بقيود من حديد، غير أن التأصيل كاتجاه حديث ولّد هو الآخر نظرة مختلفة لهذا الجنس على أساس أنّ غايته هي البحث عن الأنا المغيّبة و كذا البحث عن الأنا من خلال المقابل لها.

III.1. التجريب عند (عبده خال):

و نحن حين نقرأ لـ(عبده خال) نشعر باستمرار أنّنا أمام كاتب متميز له قدرة كبيرة على التحرّك في عالم اللغة، كما أنّ له دراية حسنة بفنون الكلام و التعبير، و لهذا فهو من الروائيين السعوديين القلائل جداً الذين نجحوا من خلال ابداعهم الأدبي أن يتجاوزوا حدود وطنهم و يفرضوا إنتاجهم الروائي في مختلف أرجاء الوطن العربي، و رغم كون ابداعات (عبده خال) ترجمت إلى عدّة لغات و قرئت في أنحاء متعددة من العالم و برؤى متباينة، فإنّ الاهتمام النقدي بتجربته و فرادتها لم يتجاوز حدود التعريف أو القراءة السريعة، و في هذا نذكر على سبيل المثال الدراسة التي قدمتها (انشراح سعدي) بعنوان (الاغتراب في الرواية السعودية) 2013-2014 و قد اتخذت هذه الباحثة الجزائرية رواية (ترمي بشرر) لـ(عبده خال) أنموذجاً بحثت فيه عن تيمة الاغتراب على غرار روايات أخرى لروائيين خاضوا غمار هذه التيمة كـ(تركي الحمد، و رجاء عالم و سمر المقرن، لكنّ الملفت للنظر أنّ روايات (عبده خال) لم تحظ بعد بدراسة أكاديمية مستقلة، و مما لا شك فيه أنّ قراءة انتاجه قراءة نقدية جادة كفيل بموقعته ضمن الانتاج الروائي العربي الجديد، هذا من جهة و من جهة أخرى ادراجه ضمن أهم الروائيين العرب أمثال (واسني الأعرج) و (أحلام مستغانمي) و قبلهما (هاني الراهب) و (عبد الرحمان منيف) و (نبيل سليمان).

و مجاراة للكتابة الحديثة القائمة على التجريب و التأصيل، نجد أنّ (عبده خال) قد أعلن (التجريب) من خلال القطيعة و الشرخ مع أنساق السّرد التقليدي في نمطها الواقعي ليمعن في مغامرة مفتوحة على أكثر من أفق، كتابة تجدد نسغها من صيرورة بحثها عن المغايرة في أشكال السّرد و أنساق الخطاب، و مستويات اللغة قصد بلورة رؤية الذات في علاقتها بالعالم و كذا صياغة الموقف النقدي من الراهن الاجتماعي و السياسي في تحولاته المتأزمة التي وسمت المرحلة الجديدة للمملكة العربية السعودية في ظل حكم ملكي يقوم على مبدأ الطبقية الاجتماعية، فرواية (ترمي بشرر) على سبيل المثال تصرخ و بشدة معلنة عن مظاهر عدّة مرفوضة لدى القارئ، أهمها التميّز الطبقي، و التي تعدّ من أهم المؤشرات الدّالة على انخراط هذه الرواية في مسالك التجريب، فالطبقة الكادحة و المغمورة هي الطبقة المعبّر عنها في هذا

العمل، و التي تنظر إلى الآخر على أنّه أكثر سمواً و رفعة، و كذا اشتغالها بالأسطورة كجانب مهم من جوانب التأصيل و الذي ظهر و بشدة في احدى رواياته إذ افتتحها بجملة مفتاحية مفادها (هربت من قبرها) و في نظرة أخرى له أنّ إحدى بطلاته لم يؤخذ بثأرها فتعلقت بأحد أغصان شجرة السدر.

كل هذا يجعل من السّرد القصصي (لعبده خال) سرداً متميّزاً مخترقاً للأنساق التقليدية فالمجتمع عنده يتوزع بين ثراء فاحش و فقر مدقع، طبقة سلطوية و أخرى مهمّشة و غير مسموع عنها.

إنّ تجربة (عبده خال) استطاعت أن تعكس هذه الثنائية التي يعيشها المجتمع السعودي (الغنى، الفقر)، و هي تمارس مغامرة التجريب، باحثة عن أشكال سردية مختلفة في تعبيرها عن المألوف، مما جعلها تكون بمثابة التجربة المغامرة الباحثة عن المختلف من الأنساق الجمالية القادرة على صياغة إشكاليات الفرد السعودي، و هذا ما يبرّر أن التجريب لديه وليد وعي بشروط الكتابة الروائية، خاصة في آخر أعماله (صدفة ليل)، هذه الأخيرة التي كانت تعبّر و بكل مصداقية عن التجربة المعيشة في السعودية خاصة و العالم ككل عامة فبالإضافة إلى الثنائية الأولى و الأصيلة (الفقر، الغنى) تناولت هذه الرواية ثنائية أخرى ألا و هي (الدعة و الاريحية) كمقابل لـ (الصلادة)، فالأولى يمثلها جيل الأباء، بكل ما في مكونهم الوجودي من عطاء و بذل أما (الصلادة)، فيمثلها جيل الأبناء بكل ما يحملون من مشاعر الكره و التطرف و الشرخ العاطفي، شح الحب و من هنا يمكن القول أنّ هذه الثنائية تسير وفق بنية التفكير الاجتماعي، و في المقابل تتغير الأحداث من حياة الدعة إلى التوتر و من التسامح إلى الكراهية و من العبادة إلى التطرّف و من سكون الحياة إلى ضجيجها.

فمن خلال هذه الرواية نستطيع القول أن الرواية السعودية قد وقعت في أهم مبنى لهذا الفن، و المتمثل في ثنائية (الابداع، و التجريب)، "فالتجريب المستمر هو ما يهب الكتابة شرعيتها، و تبريرها"[1] و هو الذي أنقذ الرواية السعودية من التقليد و أوقعها في المغايرة و الحداثة، و ذلك عن طريق، البحث الذي هو بمثابة المحفز الرئيس للكاتب الروائي للخروج من الأشكال المستهلكة و العقيمة إلى أدوات أكثر جدّة و حيوية " فبدون بحث لا يوجد

(1) أحمد المديني: الخطاب الروائي العربي "الخطاب المستحيل" مجلة الطرق ع 3. آب. أغسطس. عدد خاص في الرواية العربية. البناء الفني و حركة الواقع الاجتماعي ص 78.

تجريب"[1]، فالرواية التجريبية " لا تخضع في بنيتها لنظام مسبق يحكمها و لا إلى ذلك المنطق الخارجي الذي تحتكم إليه الأنماط التقليدية في الكتابة الروائية و إنما تستمد نظامها من داخلها و كذلك منطقها الخاص بها من خلال تكسير الميثاق السردي المتداول، و التخلص من نمطية بنيتها"[2] و ذلك باختراق عمودية السّرد و الانزياح عنها إلى كافة مكونات الخطاب (الزمن الرؤية، الصيغة) ثم جعل الخطاب مستوعباً لأبنية خطابية متعددة، الخطاب المسرحي الشعري، الديني، الحكائي، الشفوي، الصحافي، السياسي، التاريخي...و غيرها، فتعدد الخطابات و تداخلها جاءت في "اطار انفتاح الخطاب الروائي عليها لتقوم بوظائفها في مجرى الخطاب، و لتتظافر مع الطرق الموظفة في بنائه، و هذا ما يجعلها تسهم جميعاً و كلا حسب خصوصيته في إثراء عالم الخطاب الروائي و تشكيل مكوناته، و أخيراً تحقيق نوع من الانسجام في بنية الخطاب"[3]

و تلخيصاً لكل هذا نخلص إلى أنّ ما تكشفه المدونة الروائية السعودية ذات الطابع الحدثي هو دليل على انخراطها ضمن النسق التجريبي، و ذلك من خلال ملامسة عدد مهم من أدبائها لهذا النوع من الكتابة رغم التباين الموجود بينهم في نسبة دخولهم إلى هذه المغامرة، باعتبار درجة وعي كتاباتهم بشروط و آليات ما يستثمرونه من شكل و تقنيات، بغية الوصول إلى الطاقة المعبّرة عن مجموع المتغيرات و التحوّلات المتأزمة التي يعيشها العالم ككل و العالم العربي بصفة خاصة، و التي ما فتئت تنعكس على مختلف أبنية المجتمع السعودي مؤرخة للمشهد الواقعي الذي تحوّل بعد ذلك إلى مشاهد روائية و مسرحية و حتى سينمائية، و نعني بالمشهد هنا أحداث 11 ديسمبر و ما نجم عنه من مجريات ولّدت لدى الأدباء طاقة تعبيرية جديدة مثلها كتاب هذا الجيل على رأسهم (عبده خال)، (رجاء عالم) و (بدرية البشر) و (سمر المقرن) و (عائشة الحشر) و غيرهم.

إنّ الأحداث السياسية كانت بمثابة المولد الرئيس لهؤلاء الأدباء، فأبطال رواية (نباح) على سبيل التمثيل ما هم سوى ضحايا أزمة الخليج.

---

(1) عز الدين المدني: الأدب التجريبي، الشركة التونسية للتوزيع دار سحر، تونس، د ط، 1972 ص 72.

(2) بوشوشة بن جمعة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي، دار سحر، تونس، د ط، 1999 ص 20.

(3) سعيد يقطين: القراءة و التجربة، دار الثقافة الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، د ط، 1985، ص 295.

الفصل الأول: التعرّف على المقاربة الموضوعاتية

I. المقاربة الموضوعاتية.

I.1.مهمة القارئ الموضوعاتي.

I.2.تقاطع الموضوعاتية مع المناهج الأخرى.

II. الفرق بين الموضوع و الموضوعاتية.

III. أسس و ركائز المنهج الموضوعاتي.

IV.تفريعات الموضوعاتية.

I. المقاربة الموضوعاتية.

I.1. مهمّة القارئ الموضوعاتي:

إن قيمة أي عمل أدبي، إنّما تؤخذ من الرباعي المتمثل في **(الناقد)**، **(المؤلف)** **(النص)**، **(المجتمع)** أي السّياق، غير أن القراءات النّقديّة تختلف اتجاهاتها باختلاف إضاءاتها، فنجد منها ما يسلط الضوء على **(النص و السّياق)** و ذلك برؤية أنّ **(تاريخ الأدب)** هو المفتاح الوحيد للتعرف على سرّ النص و في هذا نجد "الكتاب الذي ألّفه كل من "هـ.بيار" **(H.BEHAR)** و **(ر.فايول) (R .FAYOTTE)** بعنوان **(تاريخ الأدب اليوم)**"[1] هذا الأخير الذي يؤكد على نوع من النقد الخارجي المهتّم بسيّرة المؤلف **(شخص المؤلف)** و ذلك اعتماداً على علم الاجتماع و تاريخ العادات و العقليات، و كذا المؤسسات الأدبية في حين أنّ إضاءات أخرى تؤمن بـ **(النّص)** ككيان مستقل يدرس من ذاته و لذاته.

و يعدّ **(رولان بارث)** من أهم الأعلام الذين نادوا بهذا الفكر، و دعوا لـ **(متعة النص)** و نكهته أي البحث في أدبيّة النص و شاعريته، و هذا ما جعله يرسي مصطلح **(Terminologie)** الأدبية و يعمل عليها من خلال العمل على النصوص بطريقة تنظيمية تنظيرية حاسمة، أي ايجاد **(علم للأدب)**.

و تمحيصاً لهذا المصطلح نجده يقول "منذ اللحظة التي تقبل فيها قبولاً حسناً أنّ العمل الأدبي تصنعه الكتابة **(مع النتائج المستخلصة من ذلك)** يكون من الممكن وجود **(علم**

(1) إليزابيت غافو غالو: مناهج النقد الأدبي، ترجمة يونس لشّهب، عالم الكتب الحديث، إربد- الأردن، 2013، ص 36 .

للأدب)* [.....] علم شروط المحتوى، أي علم الأشكال [.....] و سيكون نموذجه بداهة لسانية"[1] و من خلال هذا الاتجاه المنادي بـ **(موت المؤلف)** نفهم أنّ المبدع بمجرّد أن ينهي خطّ مخطوطه تنتهي مهمته، و يصبح بعد ذلك مجرّد قارئ للنص، مثله مثل أي متلقي و لكننا إذا نظرنا بمنظور آخر، يختلف عن الأوّل، أي بمنظور **(القارئ)** فستقلب الموازين و يسلط كل الاهتمام على المتلقي بدل النص، فالقارئ هنا لا يعدّ مجرد مستقبل للعملية الابداعية **(النص)** بل هو شخصية فاعلة فيه، مثله مثل الشخصيات المسيطرة على النص و التي تلعب دوراً مهما في بلورة الأحداث و تطويرها، كما أنّها شخصية منتجة و مصوّرة للعمل و هذه مهمّة منوطة بـ **(الناقد)** و من ثمّة نجزم أنّ القارئ هنا لا يساوي **(القارئ العادي)** أو السّاذج و إنّما **(القارئ المتمعّن)** ، المتفّحص، المساوي للناقد، وهذا ما نجده عند **(جان بيار ريشار)** "Jean.Pierre.Richard" الذي "لا يخفي في قراءته صوت الناقد وفعل القراءة عنده أولاً دخولٌ إلى عالم معيّن، و دخول ما يسميه الناقد **(القارئ)**"[2] أي أن مهمّته لا تقتصر على القراءة و التمتّع ، بل تتجاوز ذلك عن طريق **(الحلم)**، و القفز من المعنى المباشر إلى معاني توردها الوظيفة الشعرية للصورة، هذه الأخيرة التي تعطي شكلاً جديداً للعالم.

و يؤكد هذا المعطى **(غاستون باشلار)** عند اتكائه على **(التحليل النفسي)** و كذا تركيزه على **(أحلام اليقظة)** التي ترافق القارئ عند قراءته للنص، مركزاً على التعبير

* هذا ما دعا إليه و كتبه (بارث) في كتابه (نقد و حقيقة) سنة 1966، ص 56.

(1) اليزابيت غافوا غالوا: مناهج النقد الأدبي ص151.

(2) نفسه ص 39.

الواعي* و المدرك للخيال، و لهذا يمكننا القول أنّ الناقد هو القارئ المقيم داخل العمل الفني، و الذي يعيد انتاج الوعي المعبّر عنه في ذاته، فمهمة القارئ **(الناقد)** هي البحث عن **(الصورة)** الجديدة القادرة على تجديد النماذج الأصلية اللاشعورية، التي تحيله إلى **(الخيال الخلاّق)**** و الذي يعدّ قمّة المبتغى عند الناقد الموضوعاتي.

و بهذا فمهمّة الناقد **(القارئ)** المتمعّن هو أن يحلم مع المبدع بغرض الوصول إلى **(الصورة الشعريّة)** و كذا الكشف عن تنظيماتها و كوامنها، و عليه فالنّص عند **(القارئ الناقد)** بحر واسع عميق، دخوله ليس بالشيء الهيّن و السّهل، لأنّ مهمة الغوّاص، ليست السباحة فقط و التّمتّع بهذه الرياضة المسليّة بل مهمّته تتجاوز ذلك بكثير، فهي تتعلق أولاً بمهارته الفائقة في الإبحار، ثم قدرته التنفّسيّة، و أخيراً معرفته الممحّصة لأسرار الأعماق، وإلاَّ فمهمته فاشلة لا محالة **(فالبحّار القارئ)** آلياته لا تختلف كثيراً عن الغوّاص. إذ لا يمكنه أن يعطي موقفه المسبق على النص بمجرّد أن يلقي نظرة سطحية عليه، بل لا بدّ أن يبحر فيه، و يغوص، و لن يتمكّن من ذلك إلّا بامتلاكه لأدوات إجرائية تساعده في ذلك، بالنسبة **(للناقد الموضوعاتي)** تنطلق هذه الإجراءات حسب **(ريشار)** من **(الاحصاء)** الذي يعدّ آلية ضرورية، في المقاربات الموضوعاتية هذا الأخير الذي يجمع مجمل المفردات

* لا يقصد باشلار بالوعي هنا، الوعي بالواقع، لأنّ الواقع ليس من مهام الأدب، فإذا أراد أن يصوّر صور طبيعية، هذه ليست مهمة الأدب، بل مهمة علماء الطبيعة.

** (الخيال الخلاّق): لقد فسّر (بروست) هذا المفهوم في كتابه (ضد سانت بوف) بقوله "إنّ الكتاب هو نتاج أنا آخر غير الأنا الذي يظهر في عاداتنا و مجتمعنا و عيوننا، و هذا الأنا الآخر الذي ينتج الأثر الأدبي إذا ما حاولنا فهمه فإننا لن نتمكن من ذلك إلاّ إذا أعدنا إنشاءه فينا وذلك لا يكون إلاّ بالغوص في أعماق أنفسنا ذاتها". (دانيال بارجاس و آخرون: مدخل إلى المناهج النقدية في التحليل الأدبي، ترجمة، د الصادق بن الناعس بن الصادق قسومة المملكة العربية السعودية، وزارة التعليم العالي، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، عمادة البحث العلمي، ط1 2008م، ص 221.).

الواردة في العمل الأدبي، و الغاية من ذلك مساعدة الناقد للوصول وتلمّس الخلية الرئيسة للموضوع، إلاّ أنّ هذا الأخير يخضع إلى جملة من القوانين أهمها:

1. "عند إحصاء أي مفردة فلا بدّ من احصاء صيغها الاسمية و الفعلية كلها، مثل: الحب، يُحبُّ، الأحبّة، الأحباب، يحبون... الخ.
2. إحصاء مترادفات هذه الكلمة و بكافة الصيغ مثل: حب، رغبة، شغف عشق... الخ.
3. إحصاء مترادفات ذات القرابة المعنوية مع هذه المفردات مثل: فرح، سعادة، أمل صباح، مغامرة... الخ.

كما يرتكز هذا المفهوم على ثلاثة مبادئ أساسية هي:

1. الاشتقاق.
2. الترادف.
3. القراءة المعنوية "Parenté. Sémique"[1]

و هنا و حسب (**ريشار**) "يتحقق كشف الموضوعات (**Thèmes**) في الأغلب الأعم حسب معيار التكرار، فالموضوعات الكبرى هي التي تشكل الهندسة المعمارية الخفيّة

للنصوص، و هي التي ينبغي لها أن تمكننا من مفتاح تنظيمها، و التي تكون في العمل الأدبي عرضة للتنامي في الغالب، و هي الموجودة فيه وجوداً ذا تردّد ملحوظ

[1] عبد الكريم حسن: المنهج الموضوعاتي " شراع للدراسات و النشر و التوزيع، دمشق، ط 2، 1996، ص148.

و استثنائي"[1] بعدها تأتي الخطوة الثانية و المتمثلة في تحليل مفردات كل حقل من حقول **(الموضوعات)**، و الغرض من ذلك الوصول إلى **(الخلية الرحميّة)** التي انطلق منها النّص و قد وضّح **(ريشار)** هذه المنطلقات، بأمثلة تذليلية بحيث وجد "أثار الشاعر الفرنسي **(ألفرد** دوفيني**)** لخلية الساعة، "و رأى أنّ مسرحيته **(شاترتون)** إنمّا تدور حول هاجس الزمن، كما اكتشف **(تجربة الهوّة)** عند **(جيراردو نرفال)** و **(أرثر رامبو)** و **(بول فرلين)**، ثم عممّ مفهوم **(الهوّة)** على مستويات الموضوع و العاطفة و الشعور و اللغة و استنتج أن الوجود بالنسبة إلى هؤلاء الشعراء ضائع في العزلة المأساوية التي أحاطوا بها أنفسهم"[2] هذه الأدلة تثبت معنى **(مهارة القراءة)**، فلا يمكن لأي مطلع عادي على النص أن يخرج بهذه الاستنتاجات، فهي أولاً وأخيراً لا تهمّه، بينما الناقد شهوته لا تستكمل إلاّ بالفهم العميق للمعاني المتضمنة في النص، بل ربما قد تفوق هذه العملية النقدية مجرّد القراءة إلى ما هو أكثر عمقاً، من التواجد في العمل الأدبي، فالناقد يجعل ذاته في نفس الوضعية التي يوجد فيها الكاتب و في هذا نجد **(ستارو بنسكي)** يتكلم أحياناً بدلاً عن مونتاني* "إني لا أفكر في الموت الذي فكّر فيه مونتاني فحسب بل أنا أيضاً أفكر فيه كما لو كان ذلك موتي أنا، و إنني أفكر

---

[1] إليزابيت غافوغالو: مناهج النقد الأدبي، ص37-38، (عن مدخل إلى كون صطيفان مالارمي Stéphane Mallarmé التخييلي 1961 ص 24-25).

[2] محمد عزام "وجوه الماس البنيات الجذرية في أدب علي عقلة عرسان" – دراسة – منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د ط) 1998 ص21.

* في كتابه (مونتاني في حركيته).

في نفسي دائماً من خلال التفكير في الموت، و عندئذ أحس بتواصل كامل و انسجام كثيف يربط بين جميع حركاتي في ضوء موحد ينبثق من ساعتي الأخيرة " [1]

و عليه فمهمة **(القارئ الناقد)** قد تجاوزت حتى النقد في حدّ ذاته، هذا لأنه أصبح كالعضو المكوّن لأجزاء النّص، يساهم بطريقة مباشرة في اعادة بنائه و بالتالي فمهمته باتت شاقّة، و عبؤه كبيرًا، إذ عليه أن يقرأ و يتمعّن و يحصي، ثم يصنّف المعاني حسب ترادفاتها و اختلافاتها وائتلافها.

و استخداماً و تثبيتاً لكل هذا "وجد **(ريشار)** لدى بروست ترسيمة **(الزهرة)**، فحدّد بأنّها **(زهرة الغريب)** منطلقاً من وجوب تحليل الزهرة كمركب أولي، **(فهي نوع من الأحمر)** وكمركب حراري **(فهي درجة من الالتهاب)** و كمركب حميمي، **(فهي زهرة حانية بذاتها)** وهي، **(زهرة متفتحة، منغلقة)**"[2]

و استجماعاً لكل هذا نجد أنّ النّاقد ما هو إلاّ قارئ متعاطفٌ يقيم داخل العمل الفني يتبنى حركاته فيعيد بذلك إنتاج الوعي المعبّر عنه في ذاته، فهو اذن المحرّك الرئيسي لمسار النّص، و للأبعاد المعطاة له، و لا نغفل القول كذلك أنّ هذا الأخير **(القارئ)** قد اهتمت به مناهج عدّة، و دحضت مقولة **(سلطة النص)** و **(سلطة المؤلف)** و حتى **(سلطة القارئ)**.

و لكن السؤال هنا، ما أهم النقاط التي التقى بها المنهج الموضوعاتي مع غيره من المناهج.

---

[1] دانيال بارجاس و آخرون: مدخل إلى المناهج النقدية في التحليل الأدبي، س 2008م، ص 248 .

[2] محمد عزام: وجوه الماس، البيان في أدب علي عقلة عرسان، ص 21.

I.2. تقاطع الموضوعاتية مع المناهج الأخرى.

1. المنهج الموضوعاتي و التحليل النفسي:

يعدّ النقد الموضوعاتي من المناهج الحديثة النشأة و التي ظهرت متأخرة مقارنة بسليلاتها كالبنوية و السيميائية و اللسانية وغيرها، غير أنّ هذا النقد استفاد من مناهج عدّة في بلورة أسسه و مبادئه، نذكر أهمها مثل علم النفس التحليلي الفردي و الأسلوبية اللسانية هذا و أنّ علم **(النفس التحليلي)** قد ظهر متأخراً عن بقية المناهج بما يقارب مئة عام ، إلاّ أنّ القواعد التي بنيّ عليها جعلتها الموضوعاتية من ركائزها الأساسية، كمفهوم **(اللاوعي)** الذي استمد منه **(فرويد)** ثلاثة أنظمة **(اللاوعي)** و **(ما قبل الوعي)** و **(الوعي)**، هذه التصنيفات التي وجدت صدىً واسعاً و عميقاً في المنهج الموضوعاتي و في رحلة البحث عن التيمات المسيطرة لدى **(المبدع)** اضافة إلى هذا المفهوم، نجد **(التأويل)** "فالتأويل يبرز طرائق الصدام الدفاعي وهو يهدف في النهاية إلى اظهار الرغبة التي تتكوّن في كل انتاج منتسب إلى اللاوعي"[1]

اذن فمهمّة الناقد **(القارئ الناقد)** لا تقتصر على قراءة النص فقط بل تعطي له أبعادا تأويلية مختلفة للصورة الشعريّة و ذلك على حسب طريقة قراءته، أي على حسب تأويلاته المتباينة، على أنّ هذا الفكر المستمد من **(علم النفس التحليلي)** قد غُذِي بجملة من

[1] دانيال بارجاس و آخرون: مدخل إلى المناهج النقدية في التحليل الأدبي ص 126.(من كتاب "لابلانش" و "بونتاليس"، الذي بعنوان: لغة علم النفس التحليلي).

المفاهيم و المصطلحات المولّدة و المستثمرة منه و المستغلّة في المنهج الموضوعاتي، نذكر من بينها **(العقدة النفسيّة)** و التي جسّدها **(فرويد)** في **(عقدة أوديب)** عند دراسته **(لمسرحية هاملت)**، هذه الأخيرة التي فسّر فيها **(فرويد)** اللاوعي ممثلاً إيّاه بـ**(أوديب)** و الوعي بـ**(هاملت)**.

ضف إلى هذا **(سيرة الكاتب)*** التي تعدّ العصب المهّم الذي يتكئ عليه المنهج الموضوعاتي، هذا لأنّ هذا المصطلح قائم على برنامج **(فرويد)**، المدعّم من طرف مجموعة من المنافسين من بينهم **(دومينيك فرنندار، Dominique . Fernandez)** القائل" كما تكون طفولة الكاتب يكون أثره الأدبّي"[1] أضاف موضحاً قوله "إنّ شخص الكاتب هو منبع أثره : ولكن هويّة شخص الكاتب لا تكون على ما هي عليه إلاّ في الأثر الأدبي"[2].

مصطلح آخر استفادت الموضوعاتية منه بغزارة و المتمثل في طفولة الكاتب والمتخذ من قبل **(فيليب لوجون)*** من حيث هي "ذكرى . شاشة (Souvenir. Ecran) إنّها ضرب من

* شغلت (دراسة السيرة الذاتية) نقادًا عدة و بمناهج متعددة و مختلفة، و لأغراض تسطّر من قبل المحلل للنص الإبداعي على حسب المبتغى و المراد الوصول إليه، فمثلا (لاكان) اعتبر الشخصية القصصية شخصاً حقيقيّاً و فسرها و حللها على هذا الأساس. " على هذا النحو اعتبر (هاملت) معبراً عن الرجل الحديث و هو يواجه مأساة الرغبة و اعتبر الملكة معبرة عن الأم التي تغري الأب كما تغري الابن. و اعتبر (أوفلي) معبرة عن مأساة الموضوع الأنثوي إذا وقع في أحبولة الرغبة الذكرية (من عمله: الرغبة و تأويلها) "Le désire et son interprétation (دانيال بارجاس و أخرون: مدخل إلى المناهج النقدية في التحليل النفسي ص 158، بالإضافة إلى (لاكان) نجد (أندري غرين) الذي و حسبه لا يمكن أبداً ترابط بين الإنسان و كتاباته و قد بلور هذه الفكرة في كتابه (عين زائدة) Un Œil en trop" و هدفه البحث عن القوى الفاعلة المنشئة لأي عمل ابداعي.

اذا عدنا إلى رائد هذا النوع من الدراسة فسنتناول (فيليب لوجون) الذي استقى مفاهيمه الأساسية في تفسيره و فهمه لهذا الباب من (فرويد) خاصة ما تعلق بتحليل ذكرى الطفولة من حيث هي ذكرى – شاشة Souvenir – Ecran هذه الاخيرة ترى أن موضوعها ما هو إلّا إعادة كتابة طفولة الكاتب و تاريخ تغيرها في شكل قصة مطولة تحتضنها الكتابة فتتحول إلى نصوص تحتاج إلى تفكيك و اعادة التركيب للوصول إلى الفهم "لقد انطلق (لوجون) من العلاقات الرابطة بين الموضوع السردي (و مداره الأداء التعبيري) و موضوع عملية ذلك الأداء ثم حلل عمل الذات الكاتبة بين المتخيل و اللغة، و تندرج بحوثه الحديثة ضمن التغيرات التي شهدتها قراءة تحليلية أكثر اهتماما بالكتابة ذاتها" (دانيال بارجاس و آخرون: ص 168).

[1] دانيال بارجاس و آخرون: مدخل إلى المناهج النقدية في التحليل الأدبي ص 164.

[2] نفسه، الصفحة نفسها.

التّكون يكون وسطاً بين ما يكتب و ما يدافع به، فيحصل من ذلك تكثّف محوره موضوع بسيط و لكنه ذو تيمة شعورية قويّة و عناصر حقيقية و استيهامية منتميّة في كونها أحداثاً قد وقعت بالفعل و لكن في كونها ذات طبيعة نفسيّة، فالكتابة التي مدارها السيّرة الذاتية هي إعادة عن طفولة و عن تاريخ تغيرهما في شكل قصة طيلة وجودنا، و لهذا فإن إعادة تفكيك تركيبها يجب أن تتم عبر تحليل الشبكة النصيّة"[1] و لا يمكن القول أن هذه كل التقاطعات الحاصلة بين النقد الموضوعاتي و التحليل النفسي لأنّ الأول متأخر عن الثاني و استلهم منه جملة من المعارف و المصطلحات التي كانت ركيزة مهمّة في بناء نهجه، و لكن رغم ذلك لا يمكن اطلاقاً أن ننفي الفوارق الكبيرة و الراسخة بين المنهجين، لا سيما و أن الموضوعاتية نقد وصفي ينبني على فهم النص من أجل استكشاف المعنى وإظهاره و تضخيمه، بينما المنهج النفسي، يعتمد على دراسة اللاشعور في العمل الأدبي دراسة تفسيرية تأويلية، و اذا كان التحليل النفسي يتميز بعمليتين تحليليتين و هما: العملية الأولية

(Le Processus primaire) حيث توجد في مستوى اللاوعي، و العملية الثانية **(Le Processus secondaire)** و تو جد على مستوى يتموقع بين الوعي و اللاوعي

و هو مستوى ما قبل الوعي فالمنهج الموضوعاتي يركز على العملية الثانية، و يعني هذا مدى تضمن المنهج النفسي للمنهج الموضوعاتي و احتوائه له [2]

هذا عن التحليل النفسي و لكن ماذا عن الأسلوبية اللسانية ؟

---

[1] دانيال بارجاس و آخرون: مدخل إلى المناهج النقدية في التحليل الأدبي ص 167-168 .

[2] د. حميد حمداوي: المقاربة الموضوعاتية في27/3/2016. Htm .arabi cnadwah. Com/articlis/maquaraba-hamadaoui النقد الأدبي. . www ://: Htt على الساعة العاشرة مساءً. ص7.

2. المنهج الموضوعاتي و الأسلوبية اللّسانية:

في التقاطع الأوّل تحدّثنا عن الجانب السّياقي الذي استفادت منه الموضوعاتية، أمّا في هذا التقاطع فسنتناول النّصي و الدّاخلي، هذا لأنّ مهمة الموضوعاتية هو الدخول إلى كوامن النص بغية استكشاف معالمها و لهذا فهو منهج داخل خارج النص، و إن قلنا داخل النص فسنطرح مصطلحات: أدبية النص، جماليته، الممارسات اللغّوية الفكريّة، فالجذريون يلتقطون بواسطة الأسلوب أو النسق اللغّوي المتعدد الهويّات و المضامين جذراً فكرياً ويتتبعون تعابيره في سياق النّص، هنا يصبح النسيج الجمالي مفتاحاً للعثور على النسيج الفكري الموغل في الباطنّية أو المتناثر رموزاً على سطح الكتابة، هذه الأخيرة التي تدخل في علاقة إندماجية في إطار ما يسمى بـ "الوحدة الميثولوجية للكتابة حسب قاموس التحليل النفسي"[1]

و الملاحظ أن الموضوعاتية تلتقي بالأسلوبية في مفهوم **(الجذر)** و كذا في بلورة مفهومي **(الشعور)** و **(اللاشعور)** اللذان يتوهجان، بين عالمي الوعي و اللاوعي، رغم

تجاوزهما من قبل الموضوعاتية إلى ما قبل الوعي . Le Préconscient على اعتبار المستوى الوحيد الذي تركز عليه هذه الأخيرة من حيث أنه منهج متفتح في التحليل و الاستكشاف الدلالي، فهو لا يتكئ على الوعي" كما تفعل الظاهراتية، و لا على اللاّوعي كما هو الشأن بالنسبة للتحليل النفسي، و إنما على المفهوم الموجود ما بينهما، ذلك أن "المعنى الحقيقي الذي تستهدفه هذه المقاربة في العمل الأدبي لا يكمن في (طابق المعنى

[1] فؤاد أبو منصور: النقد البنيوي الحديث بين لبنان و أوربا. دار الجيل، بيروت، لبنان، ط1. 1985 ص 180.

الظاهري) و لا في طابق المعنى الخفي، و لكنه يوجد في ما بين الطابقين فالمعنى الحقيقي يختبئ بين الضياء المحجوب"[1] .

نصل الآن إلى تقاطع آخر، ما بين (**الموضوعاتية و اللّسانيات**)، إذا عدنا إلى أصول اللّسانيات فإننا سنتحدث عن الثنائيات التي وضعها (**ديسوسور**) و أهمها على الاطلاق ثنائية (**الدال و المدلول**) فلكلّ مدلول دالٌّ يعبر به، و الموضوع ما هو إلاّ مدلول يحمله دال ما وهذا من أهم اهتمامات الناقد الموضوعاتي الذي ينطلق من الدال ليصل إلى المدلول، وهذا يعني "إفادة المنهج الموضوعاتي من المعارف اللسانية العامّة (**Genérale Linguistique**) من مثل علم الوظائف و الأصوات (**Phonologie**) و علم الصيغ الصرفية (**Morphologie**) و علم التراكيب (**Syntaxe**) و فروعها مثل علم الدلالة (**Sémantique**) و علم الأسلوب (**Stylistique**)...الخ.

فكل دراسة أدبية مهما توسمت من مناهج فإنها منطلقة حتماً من العامل اللغوي باعتبارها أداة لتواصلنا مع النص أولاً، و هي التي تميز العمل الأدبي عن غيره من الأعمال"[2]

و قد جسّدت هذه الممارسة اللسانية ضمن المقاربة الموضوعاتية في أعمال كل من (**ستار وبنسكي**) و (**سارتر**) و (**بسنارد كورزودون**) (**M. Besnard coursodon**) في تتبعهم لتيمات متعددة بصيغ لغوية و كذا اشتقاقات ودلالات متطورة و "عليه فاعتماد المنهج الموضوعاتي للجانب اللساني تفرضه خصوصية الأعمال الأدبية، باعتبارها نسيجاً لغوياً

(1) عبد الكريم حسن: (نقد المنهج الموضوعي)، مجلة الفكر العربي المعاصر، بيروت لبنان، ربيع 1987 ص 44 - 45.
(2) مسعودة لعريط: (النقد الموضوعاتي) منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين (د س)، ص 28.

مكتوباً أو شفوياً، أي أنّها مجموعة من الرموز و يبدو فهم موضوعها رهين حل شفرتها اللغوية أولاً و كشف طرق بنائها ثانياً"[1]، و السؤال الذي يطرح نفسه ما هي أهم الملامح البنائية التي ظهرت في الموضوعاتية ؟

3. المنهج الموضوعاتي و البنيوية:

إنّ مهمة الموضوعاتية هي: "... إدماج التحليل التماتي في سياق البحث العلمي، في إطار البينوية الحديثة، مع تطوير البينوية نفسها في اتجاه عالم المعنى "[2] أي أن البينوية تحاول تطوير ذاتها من خلال مناهج أخرى انبثقت منها، فالمنهج الموضوعاتي قام على

أنقاضها و اهتدى إلى أهم مستوى فيها آلا و هو المستوى الدلالي ليجعله ركيزة ينطلق منها و يعود إليها. "و ليس أدل على ذلك من دراسة (ستاروبنسكي) لـ **(و ليمة تورينو)** وهي مقطع من **(هلويز الجديدة)** "[3]

و يتبيّن لنا، مما سبق ذكره، أن المنهج الموضوعاتي من أكثر المناهج النقدية استيعابًا و تشرباً للمناهج النقدية و الفلسفية الأخرى، بيد أنّه تبقى الفلسفة الظاهراتية و علم النفس أكثر المقاربات إليه.

---

(1) مسعود لعريط: النقد الموضوعاتي ص 30.

(2) حميد لحميداني: أسلوبية الرواية، مدخل نظري، منشورات دراسات سال، فاس، المغرب، 1989، ص 29.

(3) مسعود لعريط: النقد الموضوعاتي، ص 31.

II. الفرق بين الموضوع و الموضوعاتية:

هناك عدد كبير من الرسائل الجامعية التي عالجت مصطلحي **(الموضوع)** و الغرض و الموضوعاتية، و أعطت كل التفسيرات التي جاء بها **(جان بيار ريشار)** و **(جون بولي)** و غيرهما، و ذلك في تقسيماتهما و تحديداتهما لكلّ مصطلح على حدة، نذكر من بينها ما جاء به الدكتور**(محمد السّعيد عبدليّ)** في موضوع بعنوان (البنية الموضوعاتية في عوالم نجمة لكاتب ياسين) و رسالة مسعودة لعريط بعنوان (قصص الأطفال في الجزائر. دراسة موضوعاتية) و غيرها من الرسائل المختلفة و المواضيع المهتمة بالمنهج.

غير أنّا، و من خلال هذه الدراسة، حرصنا على الخوض من جديد في هذه المفاهيم مستخدمين المادة الأصلية و المتمثلة في مجموع المعاجم العربية منها و الأجنبية و كذا الكتب الأولى التي تناولت هذا الموضوع كـ (**النقد الموضوعاتي**) لسعيد علوش و (**سحر الموضوع**) لحميد لحميداني، و (**المنهج الموضوعاتي**) لعبد الكريم حسن و ذلك بغية جمع ما أمكن من هذه التعاريف و المقارنة فيما بينها للخروج بتعريف جامع ملم لكل تلك التعاريف.

و أوّل ما يمكن البدء به هو مصطلح (**الموضوع**)، (**Le Théme**) هذا الأخير الذي حدّدت مهمّته بالتعبير عن فكرة اجتماعية كانت أو فلسفية، تجسّدت من قبل مجموعة من الشخصيات في المجال الأدبي و ضمن أطر زمنية و مكانية محدّدة، كما تمرّ هذه الأخيرة بمراحل سياسية مختلفة و متنوعة، منطلقة من نقطة تسمى نقطة البداية، لتصل في

الأخير إلى نقطة النهاية، فالموضوع اذن "الفكرة أو الاقتراح الذي يختبر فيها المرسل تفكيره والتي تؤسس موضوع خطابه"[1]

II.1. الموضوع في المعاجم العربية:

اهتمت المعاجم العربية بهذا المصطلح، شرحاً و تحديداً، و أوّل ما نستهلّ به ما جاء في (محيط المحيط لبطرس البستاني): "الموضوع: مصدر و اسم مفعول و يطلق في الاصطلاح على معان، منها: الشيء الذي عيّن للدلالة على المعنى، منها الشيء المشار إليه إشارة حيّة، و موضوع العلم: هو ما يبحث فيه عن عوارضه الذاتية، كبطن الانسان لعلم الطب، فإنّه يبحث فيه عن أحواله من حيث الصحة و المرض، و كالكلمات لعلم النحو فإنّه يبحث فيه عن أحوالها من حيث الإعراب و البناء، و موضوع الوعظ عند الوعاظ هو الآية أو المادة التي يبنون عليها الوعظ "[2]

فالموضوع هنا اختصّ المعرّف له بـ(**البحث العلمي**) و كذا مجالاته المتنوعة، من طب و لغة و دين، و عملية الكتابة فيه عنصر ضروري و أساسي.

[1] Dictionnaire de didactique des langue dirigé par R. Galisson/D.coste Hachette assurées par RGalisson.

[2] بطرس البستاني " محيط المحيط " مكتبة لبنان ناشرون، مطابع تيبو براس 1993 ص 974.

نجده في لسان العرب تحت مادة (**و، ض، ع**) أن "... الوضع ضدّ الرفع، وضعه يضعه، وضعا، موضوعا، و أنشد ثعلب بيتين فيهما موضوع جودك و مرفوعه... عنى بالموضوع ما أضمر و لم يتكلم به و المرفوع ما أظهره و تكلم به "[1]

فمفهوم الموضوع هنا، قصد به المعنى المضمر الخفي الذي يحتاج إلى قارئ يظهره عبر مجموع التأويلات و التي تقوم بالكشف عما بين سطور النص.

و ورد في المعاجم العربية الحديثة أنّ " الموضوع (**و، ض، ع)** جمع مواضيع و موضوعات: المادة التي يبني عليها الكاتب أو الخطيب أو المحدّث كلامه، المادة التي يبحث العلم عن عوارضها. و الكلام الموضوع: المختلق"[2]

في هذا التعريف يتفق المعرّف مع من جاء قبله **(المحيط لبطرس البستاني)** حيث تضمن معنيين أوّلهما الموضوع الذي يدور عنه الحديث بين المتحاورين، و المعنى الثاني مركز على اهتمام الباحث العلمي.

و ندعم هذا التعريف بما جاء في **(الصحاح)** في معنى المادة نفسها: "**وضعت المرأة وضعاً، بالفتح، أي ولدت، و وضعت وُضعاً بالضم، أي حملت في آخر طهرها من قبل الحيضة، فهي واضع (...) يقال ما حملته أمه وُضْعاً و وضع الرجل، بالضم، يوضع**

(1) ابن منظور لسان العرب، مادة (و،ض، ع، دار لسان العرب، بيروت، لبنان 1988 ص 941.

(2) مسعود جبران: الرائد، معجم لغوي عصري، مادة (و.ض. ع)، دار العلوم للملايين، لبنان ، ط5، 1986 ص 1446-1457.

ضعة، وضعةً، أي صار وضيعاً، و وضع منه فلان أي حط من درجته، و التواضع التذلّل و الاتضاع أن تخفض رأس البعير لتضع قدمك على عنقه فتركب"[1]

و إجمالا من كل هذه التعاريف، نستمد فهماً عميقاً للموضوع مفاده أنّ هذا الأخير لا يقصد به الشيء المدرك محسوساً كان أو غير ذلك، بل هو النتاج المستقبل، أي أنّه كيان قائم بذاته جاء كنتيجة لعملية توليدية لعوامل مجردة و غير مجردة، أي أن "**موضوع العلم هو ما يبحث فيه عن عوارضه الذاتية كجسم الانسان بعلم الطب، و موضوع الوعظ عند الوعاظ هو الآية أو المادة التي يبنون عليها الوعظ . ج موضوعات و مواضيع ...**"[2]

إذا عرجنا على المفهوم الذي ولّده **(جبور عبد النور)** فسنجده يهتم بجانب آخر من الموضوع، آلا و هو **(الذات)** "**باعتبارها الكائن العالم و الموضوع هو الشيء المعلوم**"[3] هذا لأن "**مضمون ما يجول في خاطرنا و ليس هو ذاتنا و في هذا المعنى يدل على إحساس أو عاطفة أو صورة، و ليس بالضرورة على شيء موجود في العالم**"[4] أي "**الأمر الموجود في الذهن بالتصور، و تقابله الذات**"[5]

---

(1) إسماعيل بن حماد: الجوهري: الصحاح، تاج اللغة و صحاح العربية تحن أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت، ج 3،ط 3، 1404هـ - 1984م، ص 1300 مادة وضع.

(2) سعيد الخوري: الشرتوني: أدب الموارد في فصيح العربية و الشوارد، مطبعة مرسلي البسوعية، بيروت 1989م، ص 1462، مادة "وضع".

(3) عبد النور جبور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين بيروت، لبنان، ط2، كانون الثاني (يناير) 1984.ص 272.

(4) محمد عبده، الحلو: معجم المصطلحات الفلسفية، المركز التربوي للبحوث، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، ط1، 1414 هـ، 1994م، ص 166.

(5) محمد اليعقوبي: معجم الفلسفة، مطبعة البعث قسنطينة، الجزائر، 1399 هـ، 1979م ص 254.

ونخرج باستنتاج أن الموضوع هو "**الوجود الخارجي العاري من رأي الذات فيه و يقابله المدرك**"[1] و المقصود من هذا القول أن الموضوع هو "**كل ما له وجود في ذاته مستقل عن الفكرة التي تكون في ذهننا عنه**"[2]

إذن فلقد تناولنا مفهوم الموضوع في جانبيه اللغوي والاصطلاحي، خلصنا إلى نتيجة استقلالية الموضوع بذاته، و نعرج بعد هذا لتتبع مدلول هذا المصطلح في علوم مختلفة بداية بعلم الاجتماع الذي يرى الموضوع بمثابة "**شيء مادي ينتجه مجتمع، و يمتلك وظيفة عند الانسان عامة، و ترتبط الوظيفة بالموضوع في كوده السوسيو ثقافي، حيث لا يمكن للوظيفة وحدها أن توجد دلالة...**" [3] فالموضوع هنا مرتبط بفاعله في علم النفس:

الموضوع هو "**ما يشكل محركاً للمشاعر النفسية أو ما يشكل مادة بحث اختيار**"[4] في الفلسفة هو "**الكائن الذي تنسب الصفات إليه، و هو قريب من معنى الجوهر**"[5] و هو أيضاً "**شيء يمكن فهمه فهماً عقلياً، و هو شيء موحد مع الفكر، و من طبيعة مماثلة لطبيعة الفكر، و إنما الفكر يمارس تلقائيته حياله**"[6]

فموضوعات الملاحم عادة ما تكون ذات خصائص مباشرة، و الموضوعات الأدبية تصور في أكثر أحوالها رؤية أو نظرة معينة تثري بها الناس، و "موضوعات الفن التشكيلي

(1) محمد اليعقوبي: معجم الفلسفة ص 255.
(2) عبد النور حبور: المعجم الأدبي ص 272.
(3) سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة مطبوعات المكتبة الجامعية، الدار البيضاء، المغرب، 1984، ص 133.
(4) محمد عبده، الحلو: معجم المصطلحات الفلسفية ص 166.
(5) محمد اليعقوبي: معجم الفلسفة ص 255.
(6) يوسف، كومبز: القيمة و الحرية، تر: عادل العوا، دار الفكر، دمشق، ط1، 1975، ص 6□5.

لا تتمتع بنفس مستوى النظرة عند الآداب لفقدانها تأثير الكلمة، و على هذا لا تصبح كاملة التحديد تماماً"[1]

ومن هنا فالموضوع يتمثل في الشيء المستقل بذاته عن كل ما يدور حوله، يستمد قوته وفاعليته من ذوات أخرى، يرتبط بها في علاقة مكملة ومفسرة كعلاقة الدال بمدلوله.

II.2. الموضوع في المعاجم الغربية:

إنّ مصطلح (**الموضوع**)، (**Le thème**) لقي اهتماماً واسعاً وعميقاً بالنسبة إلى المعاجم والقواميس الغربية، من حيث أنّها عادت إلى أصل الكلمة وجذورها الأولى في الحضارة اللاتينية واليونانية.

وقد جاء في قاموس (**روبير الصغير**) PETIT ROBERT حول هذه المادة (**الموضوع THEME**) في اللاتينية: تيما* THEMA كلمة يونانية، تعني ما هو مقترح، فكرة، اقتراح نقوم بتطويره في خطاب في مؤلف تعليمي أو أدبي. موضوع خطاب لكل كاتب موضوعاته الخاصة، الفكرة، المعنى الذي يكوّن موضوع حديث شخص ما، أو مركز انشغالاته، إنّه ذلك الذي تنصب عليه الممارسة الفكرية أو العلمية "[2]

هذا التعريف يركز على الفكرة المسيطرة عند المؤلف، والتي يبثّها في خطاب ما علميًا كان أم فكريًا.

---

[1] كمال عيد: فلسفة الأدب و الفن، الدار العربية للكتاب، ليبيا ، تونس ط 1398 هـ 1978م ص 289.

* هناك ترجمات متعددة للمصطلح، فتجد أن له مقابلات عدة، التيم/ التيمة/ التيماتية/Thématisé/Thématique/Thème/ أو التعريبات المتعددة الموضوعاتي/ الموضوعاتية/ الموضوعاتيات/ و استقر في المصطلح على الموضوعاتي.

[2] Petit Rober :dictionnaire de la langue française paris 1992 p 1957

يوافقه في هذا المفهوم التعريفان اللّذان جاءا في (**معجم اللغة الفرنسية**) و (**معجم كيبي)** الموسوعي " يعرفه الأول فيقول " موضوع :THEME الذات، المادة، الاقتراح الذي نتناوله من أجل الدراسة في مؤلف، في خطاب، إنّه الأمر الذي يخضع لممارسة فكرية لشخص ما، أو هو الأمر الذي يكوّن أهم انشغالاته "[1] أما الثاني فيؤكد ما ورد فيما سبقه (موضوع: :THEME كلمة لاتينية: تيما THEME ذات، مادة، اقتراح تتم دراسته، البرهنة عليه، أو توضيحيه "[2]

و استجماعاً لكل التعاريف سواء العربية منها أم الغربية نصل إلى أن الموضوع هو الفكرة المسيطرة على النص، و المعبّر عنها مشافهة أو كتابة، هذه الأخيرة تحمل جملة من المعاني الظاهرة منها و الخفيّة و التي تحتاج إلى قراءة تأويلية، كما أن الإعلان عنها يكون من قبل النص، نحو المتلقي الذي يقرأ و يسمع الحوار الجاري في النص بغرض الوصول إليها و كذا فهمها فهماً صحيحاً.

II.3. الموضوعاتية في المعاجم الغربية:

كان لموت التجريبية في العلوم، وكذا إفلاس الفلسفات والايديولوجيات ذات الصبغة الماديّة خلال النصف الثاني من القرن العشرين أثره العميق في غزو الخيال للعلم، وتشجيع الابتكار الحر و الفريد، و الفكر الخلاّق إضافة إلى ذلك نزعة التطوير و الإضافة التي شكلت هاجس نزوع في المعرفة الانسانية عبر التاريخ. "في هذا المناخ دعا (غاستون باشلار)

(1) Dictionnaire de la langue française. Paris 1993.p.1262.

(2) Dictionnaire Encyclopédique quillet. Paris. Edition 1979. P. 6867.

G.BACHELARD إلى تكريس القطيعة مع المعرفة المشتركة، لأنها لا تفكر وإنّما تنقل حاجاتها إلى معارف "[1] وانطلاقاً من هذا الفكر الباشلاري الذي انبنى على معرفة المعرفة، و ملاحقة فينومينولوجيا الأشياء و الكلمات، و كذا إدراك العلم تولّد النّقد الموضوعاتي.

فما المقصود بالموضوعاتية؟ ومن هم أهم روادها؟ إنّ مصطلح "**الموضوعاتية**" **THEMATIQUE** هو مصطلح مشتق من مصطلح **(موضوع)** و لقد ورد لهذا المصطلح عدّة مفاهيم و تعريفات في المعاجم الغربية، بداية بمعجم كيي **(QUILLET)** باللغة الفرنسية حيث جاء فيه أنّ الموضوعاتية "تتعلق بموضوع كلمة معينة (...) و هي متعلقة بموضوعات عمل أدبي أو فني، و هي مجموع الموضوعات المنتجة من مؤلف ما ينتمي إلى مدرسة معينة و من عصر معيّن... مثل موضوعاتية هيجو **(HUGO)**، الموضوعاتية السوريالية **(SURREALISME)** و التكعيبية **(CUBISME)**"[2]

من هذا التعريف نجد أن مفهوم الموضوعاتية ينحصر في الموضوع المتكرّر، في عمل ما، و لا يقتصر هذا على العمل الأدبي، بل يشمل حتى الأعمال الفنية المختلفة فالنوطة المكررة في مقطع موسيقي هي التي تعطي لحناً معيناً، يختلف عن لحن آخر باختلاف النوطات المكررة فيه. هذا ما يحدث بالنسبة إلى الأدب فالموضوعاتية تقوم بتتبع المواضيع المتكرّرة في عمل مبدع ما، و في مجموع أعماله.

---

[1] Dictionnaire quillet. Paris. 1983.p.151.

[2] Dictionnaire de la langue française.Libairie artistique Quillet . Paris 1983.p.151.

فالموضوعاتية إذاً "تمثل اتجاهاً نقدياً حديثاً يهتم بدراسة و ملاحقة الموضوعات المهيمنة في خطاب أدبي ما بالنسبة لمؤلف واحد و مدرسة معيّنة"[1] كما يمكنها أن تدل على مشاكل عدة، كالفاعل أو القضية القاعدية التي يجسدها العمل كما هو شأن الحافز أو المحرك " كموضوعاتي المطر في رواية وداعاً للسلاح مثلاً و كل عنصر مهيمن في موضوعاتي العدو في عمل (المنزل الأسود) و موضوعاتي الحب و المرأة و الدين و الرحلة، أو ما يعتبره نور ثروب فراي (NORTHROP FRYE) (**معنى**) و (**مضموناً مفهومياً**) و (**فكرة**) أو (**نقطة عمل**) "[2]

إذن نلاحظ أن المصطلح حديث النشأة و لكن كمفهوم فهو متجذّر منذ القديم فـ (**المأساة**) التي كانت الموضوع اللازمة للتراجيدية أليس موضوعاً متكرراً و مسيطراً على كل العمل، هذه هي الموضوعاتية، كذلك (**الملهاة**) في الكوميديا و هكذا، هذا بالنسبة إلى الآداب اليونانية أماّ إذا عدنا إلى الآداب العربية القديمة، فإن الأغراض الشعرية التقليدية كالغزل والرثاء و الهجاء و غيرها هي في نهاية الأمر لازمات تتكرّر لتصبح ذات طابع موضوعاتي.

إذا عدنا إلى معجم لاروس (**LAROUSSE**) نجد أنّ"...الموضوعاتية **THEMATIQUE** صفة خاصة بموضوع ... و النقد الموضوعاتي (**CRITIQUE THEMATIQUE**) هو النقد الذي يدرس الموضوعات الدائمة في مؤلف ما أو مؤلف معين"[3] إذن إذا عدنا إلى الجانب الاصطلاحي فإننا نجد لها عدّة تعاريف نذكر منها: التعريف الذي قدّمه (ج.ب.ريشار) في

(1) مسعودة لعريظ: النقد الموضوعاتي ص 15.14.

(2) سعيد علوش: النقد الموضوعاتي شركة بابل للطباعة و النشر و التوزيع، س 1989 ص 15.

(3) Dictionnaire encyclopédique. Larousse. 1 volume. P 1390.

رسالة الدكتوراه التي قدّمها حول الشاعر الفرنسي ملارمية سنة 1961م يقول: " الموضوع مبدأ تنظيمي محسوس، أو ديناميكية داخلية، أو شيء ثابت يسمح لعالم حوله بالتشكل و الامتداد و النقطة المهمّة في هذا المبدأ تكمن في القرابة السرّية، أي في ذلك التطابق الخفي و الذي يراد الكشف عنه تحت أستار عديدة "[1] .

إذا قمنا بتشريح هذا التعريف فسننطلق من أول مفهوم آلا و هو الموضوع مبدأ (**PRINCIPE**) أي أنّ الموضوع هو مركز المعنى، أي ينطلق منه و يعاد إليه كلما دعت الحاجة إلى ذلك " فالموضوع بهذا المعنى هو المركز الذي تتوجه الدراسة الموضوعية بدءًا منه و عودة إليه إنّه المبدأ الذي ينظم و يوجه العملية الإبداعية "[2].

المفهوم الثاني هو (محسوس) (CONCRET) أي لا بدّ أن ينطلق من الأشياء المحسوسة، أمّا عن قوله " ديناميكية داخلية (فالنص يقوم على شبكة من العلاقات الجدليّة الخفيّة، هذه العلاقات هي التي تمسك بزمام العناصر المكوّنة للموضوع. نصل إلى مفهوم شيء ثابت) (**OBJET FIXE**) يسمح للعالم حوله بالتشكّل و الامتداد أي أنّ الموضوع هو الركيزة و النواة التي تنمو و تتفرّع و تتشعّب مكونة لنا إبداعا أدبيّاً، يحكم هذه التفريعات (**القرابة السرية**) (**PARENTE SECRETE**) التي تربط بين عناصر الموضوع، و يقصد بها العلاقات الخفيّة التي تنسجها عناصر الموضوع عبر العديد من الوجوه و الصور، و الأشكال في العمل الإبداعي "[3]

---

[1] Jean pierre Richard. L'univers imaginaire de malaomé . ed. seuil. 1961. P 24.

[2] عبد الكريم حسن: نقد المنهج الموضوعاتي ص 47.

[3] نفسه ص نفسها.

من هنا نستنتج أن العمل الأدبي حسب (ريشار) هو فكرة مركزية تكون بمثابة نواة للعمل تنمو، تتطور، تتفرع بديناميكية محدّدة و معيّنة، إلى شبكات مختلفة شكلاً، و مرتبطة معناً بفضل العلاقات الخفية التي توصل بينها، فالموضوعاتية إذن " هي العنصر الذي ينطلق منه التجسيد الأدبي لموضوع النص أو موضوعاتياته، عبر تعديلاتها (**MODULATION**) أو تنويعاتها الكثيرة، متخذة دور الخلية أو النواة التي تنقسم لتخرج الكائن الحي، ثم تستمر في النمو و التطور صانعة أقسامه و تفاصيله و كيانه النهائي "[1] نفهم من هذا أنّ الموضوعاتية تمسّ كل جزء من أجزاء النص، بل أكثر من ذلك فهي تتطور و تنمو في جميع أعمال الكاتب الواحد" فهي ترتبط فيما بينها بعلاقات فنية قوية و عميقة، كقوة و عمق علاقات الدم التي تربط بين الإخوة "[2]

إن هذه التعريفات تزودّنا بملامح و تضاريس هذا المنهج و الذي من أهم خصوصياته أنّه لا يعنى بعمل واحد من أعمال المؤلف بل يمسّ كل الأعمال التي قام بها، فهو كالرّوح التي تسري في كامل الجسم و التي تعيش في كل جزء منه– غير أنّ **(ج ب ريشار)** زودنا بتعريف فسّر أكثر هذا المفهوم حينما قال " وحدة من وحدات المعنى، وحدة حسيّة أو علائقيّة أو زمنيّة مشهود لها بخصوصيتها عند كاتب ما، كما أنّها مشهود لها بأنها تسمح انطلاقا منها وبنوع من التوسع الشّبكي أو الخيطي أو المنطقي أو الجدلي ببسط العالم الخاص لهذا الكاتب"[3]

(1) ينظر: محمد السعيد عبدلي: المنهج الموضوعاتي أسسه و إجراءاته، مطبعة الجاحظية، ط 1. 2011. ص 43.
(2) ينظر: نفسه ص نفسها
(3) عبد الكريم حسن: نقد المنهج الموضوعاتي ص 48.

نلاحظ من هذا التعريف، أن الكاتب يرى الموضوعاتية تخص وحدات المعنى و وحدات الحس أي العلاقات التي تجمع ما بين علائق المعنى، أي أن (**ريشار**) أضاف في هذا التعريف مفهوم **(الاطراديّة) (LA RECURSIVITE)** و نعني بها ضبابيّة الموضوع فـ**(ريشار)** يعترف بذلك حينما يقول " لا شيء أكثر هروبية و ضبابيّة من الموضوع "[1] فالإمساك به مهمّة صعبة بالنسبة إلى الناقد الموضوعاتي، لأن فهمه للموضوع يعني فهمه للنص و لجملة المحمولات التي تكتنزه، ذلك أنّه حسب (بارث) " شبكة منظمة من الهواجس **(L'OBSESSIONS)** "[2] وقراءة هذه الهواجس تستدعي دواعي ذاتية و موضوعية فأما " الذاتية فتلك التي تتعلق بالرؤى الخاصة لكل ناقد و أمّا الموضوعاتية فمتعلقة ببدايات النقد الموضوعاتي حيث ظهر على أنّه وسيلة للتخلص من هيمنة النقد الوضعي و اللانسوني"[3] يتماشى هذا التعريف مع نظرة ريشار الذي يراها في "شكل هويّة سريّة ذات مستويات متعددة "[4] هذه الهوية التي وجدت عند (**جون بول ويبر**) في شكل " الصورة الملحة و المتفردة و المتواجدة في عمل كاتب ما "[5]

فمصطلح **(الصورة)** أخذها (**ويبر)** من **(غاستون باشلار)** الذي اهتم بدارسة **(الصورة الشعرية)** و التي عدّها حدثاً نفسياً **(EVENEMENT PSYCHIQUE)** يقع في وعي فردي

---

(1) Jean Pierre. richard.l'univers imaginaire de malarmé. Ed.seuil. 1961.p 25.

(2) مسعودة لعريظ، المنهج الموضوعاتي بين النظرية و التطبيق، دار الينابيع، ط 1، 2000، ص 5.(أخذاً عن كتاب Bunel (p) et autres qu'est que la littérature comparée. P122).

(3) نفسه الصفحة نفسها (و قد وردت هذه الفكرة عن كل من p. moreau. La critique litteraire en France Armond. Collin. Paris. 1960. P 178

(4) سعيد علوش: النقد الموضوعاتي، ص 11.

(5) نفسه الصفحة نفسها.

على أن ما يهم **(باشلار)** هو الوعي بالأحداث المتفردة للصورة، و ليس معرفة الوعي المتميز لها. فالصورة الشعرية عند (باشلار) لا تولد وحدها، و لكنها تتواجد بصفة خارقة في بعدها العالمي، و يرى أن ثمة وظيفتين للصورة الشعرية: "أن تعني شيئا آخر و أن تثير طاقة الحلم بصورة مختلفة، و أن الخيال هو الذي يتكلم فينا كما تتكلم الأفكار و الأحلام، و عندما يصبح

هذا الكلام شاعرا بذاته يتوق النشاط الإنساني عندئذ إلى الكتابة، أي إلى تنظيم الأحلام و الأفكار "[1]

و هنا فباشلار وجورج بولي يريان بأن مهمة الناقد لا تكمن في التغني أو الدفاع عن الصورة بل دراستها وفق منظور فينومينولوجي " و هذا يعني بالنسبة إليهما ممارسة النسيان الممنهج، نسيان ما تعلمناه، والتخلي عن عاداتنا الثقافية، لأنه في مجال الخيال الشعري لا أهمية للماضي الثقافي، و إنما المهم أن نحدد تلقي الصور بمجرد أن تظهر "[2] فالصورة هنا لا تتمظهر إلاَ في اللحظة التي تتناول فيها **(تجربة القراءة)** هذه الأخيرة التي تحدث عنها **(جورج بولي)** في كتابه " الوعي النقدي " حيث نراه يسائل النصوص الأدبية لكل من **(بالزاك)** و **(بروست كفيلسوف)** ذي توجه ميتافيزيقي، متأثراً بمفهوم برغسون عن الزمن و ادراك الإنسان له كديمومة خالصة، لهذا نجده في معظم دراساته " يحلل مختلف مظاهر الوعي الأدبي للاستمرارية أو اللحظة "[3]

(1) د. فؤاد أبو منصور، النقد البنيوي الحديث بين لبنان و أوروبا، دار الجيل، بيروت، ط1، 1985 ص 961

(2) غاستون باشلار: جمالية المكان، ترجمة غالب هلسا كتاب الأقلام بغداد (د.ط) 1980، ص 21.

(3) سعد علوش: النقد الموضوعاتي ص 26.

و من خلال التحليل الذي قام به استخرج جملة من التيمات LES THEMES كالطيران و السباحة و الاسقاط و الاندفاع ...إلخ و أولها بالحركة نحو المستقبل و من هنا نخرج بنتيجة أن الناقد الموضوعاتي، و في رحلة تفسيراته للصور المختلفة و المتعددة في النصوص الأدبية نراه حراً طليقاً، من حيث أنّ أدواته متعلقة بوعي يظهر على مستوى الحساسية و العواطف و الأحلام، وعي لا يكتفي بمباغتة المعاني و التيمات لحساسية الناقد و إنّما يغوص في أغوار

النص عبر تداعيات اللغة، و هو ما فعله (ريشار) من خلال دراسته للعالم التخيلي لمالارميه بحيث تتحوّل عنده كل قصيدة من قصائد مالارميه إلى رمز من مجموع الرموز التي يوفرها العالم التخييلي لمالارميه، فمهمة (جان بيار ريشار) هي تأليف "متحف من الصور و الموضوعات و الأنوار و الايقاعات "[1] و التي حسبه أساس التعبير الأولي لحركات النص.

و يشاركه في هذه النظرة (بولي) الذي يحاول تحديد (كينونة للكائن) في العالم " قائمة على تجارب تنتشر عبر الأثر الأدبي في شكل صور تولد من " اللحظة التي فيها يولد الأثر من صمت يسبقه و يحمله، اللَحظة التي فيها ينشأ الأثر انطلاقا من تجربة إنسانية "[2] و (جون بولي) اتفق في هذه النظرة مع (غاستون باشلار) فيرى أن كل موضوعاتية أدبية حقيقية لا بد أنها تعود في جذورها إلى تجربة أصلية للفنان لهذا نجد بولي يقول " الحق مع باشلار، فكل مهمة مرتبطة بتجربة أصلية يبدو لي أن تاريخ ولادتنا لا يبدأ إلا من اللحظة التي يتحقق فيها

(1) فؤاد أبو منصور: النقد البنيوي الحديث بين لبنان و أوروبا ص 182.

(2) دانيال بارجاس و آخرون: مدخل إلى المناهج النقدية في التحليل الأدبي ص 275.

إدراكنا بذاتنا، و نبدأ في اللحظة نفسها بتحديد موقع هذه الذات في إطار محدد للزمان و المكان و العدد و العلاقات التي تربط بين كل العناصر التي تحيط بنا "[1]

و عليه و حسب ما جاء في قاموس (وبير الصغير) فالموضوعية في الأدب " تعني النقد الموضوعاتي، تتعلق بوجود موضوعات دائمة في العمل الأدبي و تكون نابعة من تجارب الطفولة "[2]

هذا جانب، أما الجانب الثاني و الذي تحدث عنه (عبد الكريم حسن) فهو الجانب اللّغوي على اعتبار أن الموضوع ما هو إلاّ " مجموع المفردات التي تنتمي إلى عائلة لغويّة واحدة "[3] أي و حسبه ما هو إلاّ " بناء النويات النصيّة المستخرجة من التحليل الشامل لظهورات المفردات المكونة للعائلة اللغوية التي هي حد الموضوع "[4] و العائلة اللغويّة عنده هي التي " تجمع في داخلها، المفردات ذات الجذر اللغوي الواحد، و المترادفات و المفردات ترتبط مع بعضها بصلة معنوية أضعف من صلة " الترادف "[5]

و من هنا يمكن القول " إن المنهج الموضوعاتي يقوم على مفهوم البنية "[6] هذه الأخيرة تسير وفق نسقي البنية الكبرى و البنية الصغرى التي ما هي إلا أنساق تتشظى من البنية

---

[1] محمد سعيد عبدلي: المنهج الموضوعاتي، أسسه و إجراءاته ص 48.

(2)Le petit Rober dictionnaire de la langue francaise 1992 p 1957

[3] عبد الكريم حسن: الموضوعاتية البنوية في شعر السياب، المؤسسة الجامعية، بيروت، 1983 ص 32، 33.

[4] فاضل تامر: اللغة الثانية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 1، 1994 ص 158.

[5] عبد الكريم حسن: الموضوعاتية البينوية في شعر السياب، ص 32-33.

[6] ينظر: عبد الكريم حسن: نقد المنهج الموضوعي، الفكر العربي المعاصر، بيروت لبنان، ع 45.44 ربيع 1987 ص 41.

الكبرى، و من ثم فـ " إن السمة المميزة (للبنية) في النقد الموضوعاتي هي أنّها (بنية شبكية) أو (بنية إشعاعية)، حيث يحيل كل عنصر فيها إلى كل العناصر الأخرى "[1]

و بما أنّ "اللغة ذات طبيعة بنائية STRUCTURALE فهي نظام SYSTEME أو مجموعة من الأنظمة المحكمة التي تتكامل مع بعضها في نظام كلي "[2]

غير أن المهم في الأمر ليس اكتشاف البنية بحد ذاته، و إنما ما يقدمه اكتشافها من فهم للعمل الأدبي المدروس،" و بهذا يمكن النظر إلى النقد الموضوعي على أنه يتجه عفويا إلى أن يكون نقداً بنيوياً، فهذا النقد حلولي يفضي إلى شبكة من العلاقات تلتقي عندها موضوعات العمل الأدبي و هذه الموضوعات تكتسب معناها الكامل من خلال موقعها و وظيفتها داخل النظام الكلي للعمل الأدبي المدروس "[3]

و هذا على، " أساس من الانتماء المشترك لمفردات العائلة التي هي حد الموضوع "[4]

و من هنا لابد لنا من التمحيص و النظر في المفهوم الصحيح، و الصائب المؤدي إلى التطبيق الحقيقي و الفعلي للمنهج الموضوعاتي، و ذلك على حسب توجهات مجموع النقّاد و كذا الكيفية المختارة في صياغة الأسس و القواعد المتبعة في دراستهم. إلا أن أهم المتخصصين من حيث النظرية الفلسفية المتعددة من قبلهم مرجعية اتكأ عليها هؤلاء كانت الفلسفة الظاهراتية، كما وجدناها كذلك عند (جون بول فيبر) و الذي يراها تكمن" في ذاكرة

(1) ينظر: عبد الكريم حسن: نقد المنهج الموضوعي، الفكر العربي المعاصر، بيروت لبنان، ع 45.44 ربيع 1987 ص 41..
(2) نفسه ص 42.
(3) م. ن. ص. ن.
(4) م. ن. ص 42.

الكاتب و تلتقي فيه كل آفاق العمل الأدبي "[1] و قبله ما قدمه لنا باشلار في كتابه (حلم اليقظة) أمثلة كثيرة من "الصور الشعرية التي تستوحي العالم الطفولي عن طريق التداعي الحلمي، إضافة إلى تركيزه على الصور الطفولية و على دلالاتها المتحررة من التاريخ و الذاكرة، يجعلها ترقى إلى مستوى المنبع الخيالي الذي لا يخضع أبداً لقوانين الاسترجاع و الإعادة المألوفة لوقائع الحياة الماضية، و استعادة الماضي نفسه عن طريق الصور هي استعادة في الواقع لمعطيات خيالية أكثر مما هي وقائع ماضية "[2]

و عليه فإن الموضوعاتي يمثل بالنسبة إلى الحبكة ما يمثله المعنى بالنسبة إلى الشكل فهو تطور فاعل و فكرة هامة، و خيط مركزي و تعميم أدنى، و صنف دلالي مجرد يقود مجموعة من الحوافز أو الوحدات فالموضوعاتي هو اطار و بنية صغرى، و نموذج للواقع و نظام لترتيب معارفنا حول موضوع ظاهرة ما في العالم "[3]

III. أسس و ركائز المنهج الموضوعاتي:

يحتاج كل علم لأسس و قوانين و مبادئ يقوم عليها، و كذلك بالنسبة للمناهج النقدية فهي طرائق نقدية مختلفة من حيث الشكل و المضمون أي من حيث الزاوية التي تنظر بها إلى النص ثم من حيث الزاوية التي تتناول فيها النص، و المنهج الموضوعاتي هو منهج انفتح على مناهج متعددة و مختلفة و أخذ من كل واحد ما يناسبه (سبق شرحه)، كما استفاد من فلسفات متباينة جعلت منه منهجا مختلفا، أهمها على الاطلاق الفلسفة النفسية و الفلسفة

---

(1) دانييل، برجيز و آخرون: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، تر، ظاظا، رضوان: عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة و الآداب، الكويت، ع 221 ذو الحجة1417هـ مايو أيار 1997 ص 138

(2) حميد لحميداني: سحر الموضوع ، عن النقد الموضوعاتي في الرواية و الشعر، ط 2، مزيدة و منقحة، 2014، ص 32.31.

(3) سعيد علوش: النقد الموضوعاتي ص 16.15.

الظاهراتية و الفلسفة الوجودية فقد تداخلت هذه الفلسفات لتشكل لنا المنطق الأساسي للمنهج الموضوعاتي، إلّا أنّ هذا الأخير كان له عدد كبير من المنظرين له فما علاقة هذه الأخيرة بالمنهج الموضوعاتي؟ و ما أهم الآليات التي زودته بها؟

III.1. علاقة المنهج الموضوعاتي بالفلسفة الظاهراتية:

قبل الخوض في هذه العلاقة، لابد لنا من العودة إلى المرجعيّة التاريخيّة للمنهج الموضوعاتي، أي إلى الإرث الرومانسي الذي يعد الممول الأول لهذا المنهج، خاصة و أنّ ممثلي جماعة " إينيا " قد وضعوا نظرية عن العمل الفني و التي تواصلت جذورها إلى أن وصلت إلى النقد الموضوعاتي، فقد كان ممثلو هذه الجماعة يرون " أن العمل الفني لم يعد يوضع وفق نموذج جاهز مسبق ينبغي النسج عليه و إنما يوضع انطلاقاً من وعي خلّاق و من داع شخصي داخلي يخضعان جميع عناصر الأثر الفني سواء منها ما كان شكليا أو طارئا " [1]

و يبدو أن هذا الفكر استمر ظهوره إلى أن، وصل إلى نقاد (مدرسة جنيف) و كذا جمع كبير من النقاد الموضوعاتيين نذكر منهم (بغين) و (ريمون) و (بولي) و (ريشار) الذين كانوا يرون أن هذا المذهب يفسر الأدب بمثل تفسيرهم له، و قد عبّر عن ذلك (بولي) في قوله: " إن المنطق الوحيد لجميع الرومنسيين على اختلاف المآل بينهم هو، بلا شك، عملية الوعي

[1] دانيال بارجاس و آخرون: مدخل إلى المناهج النقدية في التحليل الأدبي ص 216.

"[1] كما أن لهم وجهة نظر متفق عليها بينهم و بين النقاد الموضوعاتيين في رؤيتهم للفن و هو حسبهم لا يعد بناءً شكليا بل هو مولد لتجربة و منتج لمعنى.

ولم ينته الأمر عند هؤلاء النقاد، بل أن هذه النظرة اهتمّ بها (ستاروبنسكي) في كتابه (العلاقة النقدية) حيث دعا إلى النتيجة الفعالة المتوخاة من عملية القراءة، و التي لا بدّ أن تكون

فيها تطور للذات القارئة و إلّا ما الفائدة منها ؟، كما وجد نفس المعنى عند (بروست) في كتابه (ضد سانت بوف – CONTRE SAINTE BEUVE) و في روايته (بحثا عن الزمن الضائع (ALA RECHERCH DU TEMPS PERDU) حيث دعا هذا الأخير إلى ضرورة تجاوز النظرة التقليدية للأدب و الانتقال إلى (عمل الفنان الخلاق) التي وافقه فيها (ريشار) حينما قال إنما يصنع الفنان نفسه أمام الورق "[2]

و من هنا نجد أن النقد الموضوعاتي يرفض (التصور الكلاسيكي) الذي يجعل النص تحت السيطرة التامة للكاتب كما يرفض أتباع (التحليل النفسي) الذين يرون بأن الأثر الأدبي هو العاكس الوحيد لباطن النفس، إنّ هذا النقد لا يتجاوز هذه الثنائية، كل التجاوز، لكن يجعل حقيقة الأثر في وعي حركي هو بصدد صنع ذاته هذا الوعي هو الّذي عبّرت عنه الفلسفة الظاهراتية و بقوة، و هذا عندما تحدثت عنه على لسان (ادموند هوسرل) (EDMOND

[1] دانيال بارجاس و آخرون: مدخل إلى المناهج النقدية في التحليل الأدبي ص 216.

[2] نفسه ص 222.

HUSSERL) في قوله: كل وعي هو وعي بشيء ما في مقابل الصيغة الفرنسية TOUT CONSCIENCE EST CONSCIENCE DE QUELQUE CHOSE)[1]

و الواقع أنّ هذا الوعي يحتاج إلى آليات و قواعد و قوانين لاستيعابه و استخراجه، و هذا أكثر ما استمد النقد الموضوعاتي من هذه الفلسفة فالعلاقة بينهما علاقة تلازمية تظهر في مفهوم (الوعي).

و عن هذه العلاقة نجد تعريفا في معجم الفلاسفة لـ " جورج طربيشي (يقول) إن كل إدراك لمدرك، و كل وعي هو وعي بشيء ما، و كل فكر تسديد للنظر إلى ظاهرة، و أن للوعي قصديّة تطابقها في الوجود معقولية تعطي هذا الوجود معنى بالنسبة إلى الفكر، تلكم هي المبادئ التي يسميها (هوسرل) الفينومينولوجيا، و كانت هذه الفكرة تشير قبله بصورة رئيسية لدى (هيجل) إلى ذلك الجزء من الفلسفة الذي يدرس الكيفية التي يتجلّى بها الواقع في الوعي "[2]

انطلاقا من هذا القول يمكننا استخراج أهم المبادئ التي استفاد منها منهج الموضوعاتية ألا و هو " القصديّة " ، و هنا فالوعي عند هذه الفلسفة يعني (وعي بموضوعها) و هذا ما دفع **(هوسرل)** إلى تمييز بين نوعين من الأنا: الأنا النفساني و الأنا المتسامي، الغرض منها الوصول إلى الموضوع المهيمن، و هي أهم ما تدعو إليه الموضوعاتية، و من هنا نقول أن الفلسفة الظاهراتية تهتم بالظواهر التي يتجلّى فيها الواقع من أجل الوصول إلى الجوهر.

(1) أنظر عبد الكريم حسن: نقد المنهج الموضوعي ، ص 38.

(2) جورج طرابيشي: معجم الفلاسفة، دار الطبيعة للطباعة و النشر بيروت، ط 1 .1987 ص 657.

فمثلا: الأحمر يدل على الدم، الفراولة، الخجل، و هنا فاللغة تأتي لتعبر عن هذا اللون بمفردات مختلفة، و كل تلك المفردات تلتقي عند اللون الأحمر، و في هذا يقدم (عبد الكريم حسن) شرحا عنه بقوله: " و على سبيل المثال، إن الأبيض ليس وقفا على لون الثلج، و لكنه يتعدى ذلك إلى ما يصعب حصره من المواد، كالسوسن و القطن و أوراق الكتب، و كل لغة تأتي لتعبر عن هذا اللون بالمفردات الخاصة بها، إن هذه المفردات و تلك المواد ليست إلا

مظاهر يتجلى بها جوهر واحد هو الأبيض، و ما تبحث عنه الظاهراتية هو الوصول إلى الجواهر عبر المظاهر "[1]

و من هنا يمكن القول أن الفلسفة الظاهراتية تقوم على مبدأ كيفية وعي الإنسان بالأشياء إلى حدّ وعيه بنفسه، و تحدد أيضا طبيعة هذا الوعي، و هذا ما يساعد الناقد الموضوعاتي على ايجاد موضوعات النص و أهم التعديلات التي رافقته و كونت العالم الجمالي المتخيل لهذا النص، و من ثمة التوصل إلى طبيعة وعي الكاتب، كما أنّ هذه الفلسفة تؤكد على وجود الأشياء قبل معناها، ذلك أن الانسان هو الذي يعطي معنىً للشيء بعد أن يظهر له و يدركه، و ليس مفهوم الظهور محصورا فيما تراه العين فقط.

إضافة إلى ذلك فإن الوعي لا يتحقق دفعة واحدة و إنما يخضع للنمو و التطور، اذ يولد صغيرا ثم عبر حركة النشوء يتطور و ينمو إلى أن يكتمل و ذلك من خلال التعديلات المستمرة، و هذا بالضبط ما يحدث عند الأديب في نصوصه، يشرح هذا المنظور (ج، ب، ريشار) فيقول " كل شيء يبدأ بالإحساس، لا فكرة بديهية و لا إحساس خاص، و لا وعي أسبق

[1] عبد الكريم حسن: المنهج الموضوعاتي ص 41.

للوجود عند الانسان يمكنه من الهجوم على الأشياء، إن بطل استاندال* يقف في وجه العالم مجردا من كل وسيلة، مثله مثل الانسان عند بداية الخليقة، لقد تلقى استاندال من القرن الثالث عشر صورة بطل طاهر، وعار، ليس له من مصدر لاكتساب المعرفة إلا تجربته التي تكونه شيئا فشيئا "[1]

و لكن و في نظرة أخرى مقابلة لهذا الاستقاء من الظاهراتية، نجد أن النقد الموضوعاتي استفاد أيضا من الحدس (البرغسوني) و من الصورة البدائية عند (**غاستون باشلار**) كل ذلك عند مصادفة الرموز في الأعمال المدروسة و هذا "يؤكد أن النقد الموضوعاتي لا يحصر نفسه في إطار نظرية هوسرل الصارمة رغم أنه ينطلق مبدئيا من معطياتها، إنه يفتح جميع الآفاق الممكنة من أجل تفسير الابداع "[2]

و عليه فإن وجهة " النظر الموضوعاتية ليست عقيدة DOGME فهي لا تتمفصل حول مذهب بل تتطور في البحث بدءاً من حدس مركزي، و لا شك أن النقد الموضوعاتي ينطلق من رفض أي تصور لعبي LUDIQUE أو شكلاني في FORMALISTE للأدب، و رفض اعتبار النص الأدبي غرضا OBJET يمكن استنفاذ معناه بالتقصي العلمي و فكرته المركزية هي أن الأدب هو موضوع تجربة" [3]

* استدال (هنري بايل) (1842.1783) كاتب فرنسي مشهور من أبرز أعماله " الأحمر و الأسود " وقد اتخذ ج.ب ريشار أبطاله ما يدعم موقفه في كون الوعي مسبوقا دائما بظهور الأشياء موضوع الوعي.

(1) Jean. Pierre.richard. Littérature Sensation. Ed. seuil. Paris 1954 p 20.

(2) حميد لحميدان: سحر الموضوع ص 25.

(3) دانيال بارجاس و آخرون: المرجع السابق ص 118.

III.2. الإجراءات النقدية للمنهج الموضوعاتي عند النقاد الغربيين:

1. غاستون باشلار:

يعد هذا الفيلسوف الناقد الأب الشّرعي للمنهج الموضوعاتي، ذلك أن جلّ المنظرين المتأخرين عنه تأثروا به عند وضعهم للأسس و القواعد التي اعتمدوها في دراستهم للنصوص وفق المقاربة الموضوعاتية، هذا الأخير، و الذي كان عالما في مبحث نظريات المعرفة و المعروف بالابستومولوجيا، و مهتماً بتاريخ العلوم، كان له اهتمام بروح المذهب العقلاني المتفتح القابل للتطور و البعيد عن روحانية الفكر البدائي بقدر بعده عن عقلانية (ديكارت) و قد أفصح عن هذه التوجهات في كتابه (تكون العقل العلمي) (LA FORMATION DE L'ESPRIT SCIENTIFIQUE)

– انتقل هذا الفيلسوف بكل هذه المحمولات الفلسفية إلى الاهتمام بالأدب، اذ وحسبه لا يرى فرقا بين العلم و الشعر لأنهما يلتقيان في نفس الحدس (حدس الخلق الإنساني) و نفس الرغبة (رغبة اعطاء العالم معنى).

إجراءاته النقدية:

أ- البحث عن الصورة الشعرية:

تأثر (باشلار) بالمذهب الظاهراتي الذي وسم تصوّره للصورة "فالصورة عندما تولد و عندما تتطور إنما تكون فينا بصفتها الفاعل الذي يقوم بفعل التخيل و هي ليست مجرّد متمّم لهذا الفعل و إنّما العالم يكون متخيلا في حلم اليقظة الانساني "[1]

فالصورة البشلارية تختلف في مفهومها عن الصورة الفرويدية " التي ينغمس منظرها في تفسيره لها إلى منطقة "اللاوعي" فالبحث عن الصورة و الرموز التي يحللها يتجه فيها التحليل الباشلاري إلى أعمق منطقة من مناطق اللاوعي، و هي المنطقة الأصلية، منطقة الاحتكاك البدئي بالعالم"[2]

فباشلار يرى في (الصورة الأدبية) الطريق الذي يوصله إلى فهم الأدب، بل و أكثر من ذلك فقد حصر أصالة وقدرة الكاتب بجدة صورته، و رغم الاختلاف الذي وجد بين (باشلار) و التحليل النفسي إلّا أنّ هذا الأخير استفاد من (فرويد) في بلورة مفهوم الصورة و في البحث عنها فقد ربط (الحياة الخاصة للصورة) بالنماذج الأصلية التي يكتشفها التحليل النفسي كما أن الصورة حسبه تنبثق من العناصر الأربعة الموجودة في الطبيعة و هي الماء و النار و التراب و الهواء، و وصل هذا الناقد إلى نقطة أن تحليله للصور الأدبية يحيله إلى (الفعل البدئي) أي العنصر الأصلي الذي ولدت منه فبـ " إعادة الصور إلى فعلها البدئي نكون

(1) دانيال بارجاس و آخرون: مدخل إلى المناهج النقدية في التحليل الأدبي ص 256-257 (عن كتاب باشلار بعنوان "الهواء و الرؤى").

(2) نفسه ص 264.

قد أعدنا الشاعر إلى مصدر ابداعه، إلى احتكاكه البدئي بالعالم"[1] لهذا فباشلار " لا تكمن غايته في البحث عن العناصر الأربعة في الطبيعة و إنما في الفكر الانساني[2]

و عليه فالفيلسوف الناقد لم يدرس (الصورة الأدبية) على أسس نفسية لاشعورية بل على أسس (ظاهراتية) " إذ لم يعد العمل الأدبي عنده يمتلك ماضيا، أو علاقة سببية بين (صوره) و النّماذج الأصليّة الكامنة في اللاشعور، بل أصبحت دراسة (الصور و الخيال) عنده تعني دراسة (ظاهرة الصورة) عند انبثاقها، باعتبارها انتاجا مباشرا لكيان الانسان في واقعه"[3]

ب- الخيــال:

سبق و أن تحدثنا حول المرجعية التاريخية للمنهج الموضوعاتي، و التي تعود للمذهب الرومنسي الألماني، و المعروف عن هذا الفكّر أنّه أوّل من جعل الخيال ملكة جذابة آسرة، و قد استمد باشلار من فكر (كانت) (EMMANUEL KANT) طابع السموّ في الخيال لما له من مزيّة تنظيم تجربتنا (بصفة أوليّة) بدل أن ينبثق عنها.

من جهة أخرى حاول (باشلار) تجديد النقد الأدبي عن طريق إعادة الاعتبار (للخيال المادي) الذي ينفذ إلى عناصر الكون، لهذا أقام منهجه النقدي على (الحلم) و حسبه أن الخيال و الأحلام و الفكر هي التي تتكلم من خلال الأدب الذي يروي رغبة إنسانيّة.

" و لقد طبق (باشلار) منهجه (الصوري) في كتابه (الماء و الأحلام) على (خيال) **(ادغار ألن بو)** فوجد أن صورة (الماء) هي التي تسوده، أو بصورة أدق ماء خاص، ماء ثقيل

(1) عبد الكريم حسن: المنهج الموضوعاتي ص 24.

(2) انظر نفسه ص 25.

(3) محمد عزام " وجوه الماس" لبنيات الجذرية في أدب علي عقلة عرسان، ص 18.

أكثر عمقا، و أكثر ركودا مع جميع المياه الراكدة العميقة إنه عند (بو) الجوهر الأم"[1] و هنا دعوة صريحة من قبل الناقد إلى (الحلم) مع الآثار الأدبية، فلا بد على المتلقي أن يحلم و لا يقرأ فقط، كما عليه أن يكون حالما لا ناقدا.

إلّا أنّ (باشلار) لم يبق حبيس (الخيال المادي) الذي استمده من التحليل النفسي الفرويدي بل انتقل إلى تحليل (يونج) الذي دعا إلى مستويين من حركة التحليل النفسي، يقول "هي حركة تظهر في أمرين أولهما وعي جماعي هو أكثر تأثيرا و حسما من اللاوعي الفرويدي، وثانيتهما تصور حركي خلاق للحياة النفسية"[2] و هذا ما أدى بباشلار إلى التفكير بالانتقال إلى نوع آخر من الخيال آلا و هو (الخيال الحركي) على اعتبار أن الصورة هي مادة بقدر ما هي شكل، كما أنه أكّد "أنّ الخيال منفتح و هروبي بصفة جوهرية" و أن كل شاعر مدين لنا (بدعوته إلى السفر) و ينبغي أن نفهم أن هذا السفر ليس سوى اللجوء إلى الصورة ذاتها في حركتها الخلاقة"[3]

2. جان بيار ريشار:

يعد (ريشار) الممثّل الشّرعي لهذا المنهج و الذي استمّد أهم أسسه و مبادئه من الفيلسوف (غاستون باشلار) و تقوم فكرة هذا الأخير على تحديد (كينونة للكائن في العالم) قائمة على تجارب تنتشر عبر الأثر الأدبي في شكل صور، بمعنى أن الصور هي التعبير الأول للوعي عن موضوعه، هذا الوعي الذي تخلقه مجموعة من الصور اللاحقة المشكلة

(1) محمد عزام: المرجع السابق ص 17.
(2) دانيال برجاس و آخرون: المرجع السابق ص 259.
(3) نفسه الصفحة 262-263.

للنفس التي هي ذات اتصال عضوي بالصورة الأصلية التي ليست سوى تطوير و تعديل مستمر للصورة الأولى.

جاءنا (ريشار) بثلاثة تعريفات مهمّة برؤية موضوعاتية عن الموضوع يقول في التعريف الأول " الموضوع وحدة من وحدات المعنى وحدة حسيّة علائقيّة أو زمانيّة، مشهود لها بخصوصيتها عند كاتب ما، كما أنّها مشهود لها بأنها تسمح انطلاقا منها و بنوع من التوسع الشبكي و الخيطي أو المنطقي أو الجدلي ببسط العالم الخاص لهذا الكاتب"[1]

و يقول في التعريف الثاني: " الموضوع مبدأ تنظيمي محسوس، أو ديناميكية داخلية أو شيء ثابت يسمح لعالم حوله بالتشكل و الامتداد، و النقطة المهمّة في هذا المبدأ تكمن في تلك القرابة السريّة، في ذلك التطابق الخفيّ و الذي يراد الكشف عنه تحت أستار عديدة "[2]

و يقول في التعريف الثالث: " الموضوع، أو الجذر، و أفضل استعمال كلمة جذر، لأنها اللّمعة أو الخليّة الرحميّة الأولى للموضوع، من حيث أن التفرعات الموضوعاتية تنبثق من الجذر بطريقة توالدية أو وفقا لنسق تصادمي، تجاوزي، يعنى في قاموسنا النقدي حادثاً أو موقفًا يظهر بصورة شعورية أو لا شعورية في نص أو في مجموعة من النصوص الأدبية. الأدوات، النقدية التي تتغير وفق الزمن الذي تستجلى لحظاته اللغوية و الفكرية لكن الجذر في مختلف الأحوال يبقى مرادفا لمركب أو لعقدة في قاموس التحليل الفرويدي، كما مارسه

(1) عبد الكريم حسن " المنهج الموضوعاتي " ص 48.

(2) نفسه ص 46.47.

شارل مورون لأنه يبقى لاشعوريا في أغلب الأحيان، و غامضا حتى على الكاتب لأن جذوره ضاربة في عهود الطفولة الأولى، من هنا اعتقد بوجود (جذور) أو (عقد جذور) غير قابلة للاختزال أو التبسيط "[1]

و من هنا نجده قد ركّز على عدّة مفاهيم و مصطلحات:

مبدأ، وحدة، اللّمعة، الجذر، الخليّة، تصبّ كلها في نفس (المعنى)، الذي يدلّ على الأصل و الأساس، منطلق العمل، من جهة أخرى نتلمس مصطلحات لها علاقة بعلم النفس الفرويدي كاللاشعور، مرحلة الطفولة، العقدة، الرحمية، و غيرها.

و أما عن (التراث الباشلاري) فقد استمد (ريشار) أهم المفاهيم التي اتكأ عليها في تنظيره لمنهجه بداية بـ " تأكيده على استقلالية الأدب عبر القراءة الملازمة للعمل، و هذا ما يحرّر هذا النقد من العلاقة المباشرة كسوسيوتاريخية و هو يقارب- تحت غطاء بنية مضمونية مشكلّ الوعي الإختزالي طارحا، لأول مرة، تأملا مباشرا لأهداف النقد"[2]

و من ثمّة تفعيله لمفهوم (المحايثة) L'immanence باعتبارها مظهرا من مظاهر الوعي الموضوعاتي، و التي تقتضي تعاملا خاصًّا مع النّص، فالناقد الموضوعاتي قراءته تتطلب الدخول إلى أغوار النصّ عن طريق التّلاحم و التعايش معه و مع تجاربه و لحظاته. كما تستدعي استجوابه و ذلك عن طريق (جرد) الموضوعاتية الصغرى المجازية له "[3] متسائلا إياه عن " احتكاكه البدئي بالأشياء و علاقته الأولى بالعالم و كيفية

(1) جان بيار ريشار: حوار، فؤاد أبو منصور " النقد البنوي الحديث..." ص 188.
(2) عبد الكريم حسن: المنهج الموضوعاتي ص 31.
(3) نفسه ص 21.

احساسه و إدراكه، هذا ما يولد لديه أنواعاً متعددة و متباينة من الصور الأدبية التي تتحكم في العوالم الإبداعية للكاتب، كما أنّ الغاية من التنقيب فيها الوصول إلى المبدأ التنظيمي الذي يسمح للناقد الوصول إلى أعماق النصّ، و اكتشاف بنيته الإبداعية، و يتم ذلك عن طريق البحث عن (لغة تحتيّة) عن (معنى ضمني) يشبه إلى حد بعيد ما يبحث عنه التحليل الفرويدي على مستوى اللّاوعي"[1]

يرى (ريشار) أن للنص " بنى سطحية " و هي ليست من اهتمامه لأنّها لا توصله إلى (المعنى الضمني)، و (بنى عميقة) و يقصد بها مجموع الأدوات الموحدة للفكرة و التي عن طريقها يعيد تشكيل العمل الإبداعي من جديد، و ذلك انطلاقا من (حساسية) الكاتب.

فـ(مقصديّة) المبدع هي محور اهتمام الناقد الموضوعاتي الذي بإمكانه استنباطها عن طريق " حصر الموضوعاتية الأساس من خلال منهج التردد الاحصائي الذي استعمله بييركيرو (P.Guiraud) إلّا أنّ تحديد أصل الموضوعاتية و حدود ترددها، يظل مستعصيا لأنّ الدلالة الداخلية لصورة ما ترتبط بمحيطها الذي يمكن أن يعدل الأجزاء المكونة لهاته الصورة "[2]

و يقصد بـ(**الأجزاء المكونة**) حسب (ريشار) (**البنى الخفيّة**) " التي تمثل الحضور الشعري إزاء الأشياء "[3] و غاية الناقد الموضوعاتي البحث عنها و إعادة جمعها للوصول إلى (المعنى) أي الرؤيا الكلية للموضوع شرط أن يبتعد الناقد الموضوعاتي عن

(1) عبد الكريم حسن: المنهج الموضوعاتي ص 22.
(2) المرجع السابق ص 34
(3) نفسه ص 35.

الذاتية في التأويل التي تفقد المنهج صلاحيته، فالذاتية " مجرد بث لنظام، لأنها أثر من أثار المؤولين الذين لا يعلنون و لا يعترفون لأنفسهم بإيديولوجيتهم و أحكامهم المسبقة لأنّ كل قراءة تعد اختبار نظام شخصي من العلامات، فمن الأولى بنا منذ البداية الإعلان عن الشخصية و تمثيلها، على أن نتخفى وراء شخصية علمية فاسدة، و نتائج تعود في الواقع إلى تفصيلات ذاتية غير معلن عنها "[1]

فالقراءة حسب (ريشار) " ليست مسافة، و لا هي فضاء يحلّق و إنّما هي بالأحرى إلحاح و تأن و تأمل عن قرب، إنّها الاطمئنان إلى الجزئية و إلى أدنى هباءة في النص "[2]

و هنا تأكيد على صحة القانون الذي يفرض بين جزئيات النص، و الذي يخضع لعلاقتي (التماثل و الإئتلاف)، و لقانون " الاشتقاق" الذي يمثل أهم مبدأ عند (ريشار) و يعني به مجموعة من المفردات تنتمي إلى عائلة لغوية واحدة في شجرة الكلام، أو أنّه بحث عن الموضوع المركزي و يمثله (بالهاجس المركزي) تحوم حوله مجموعة من الكلمات تدور على ثلاثة أسس:

- الاشتقاق.
- الترادف.

(1) عبد الكريم حسن: المنهج الموضوعاتي ص 35.
(2) دانيال بارجاس و آخرون: المرجع السابق ص 276.

– القرابة المعنوية[1].

و لنتمكن من الفهم المتمعّن لمنهج (ريشار) لّا بد من التعرف على أهم الأسس و القواعد المتبعة من قبله في فهم و ترجمة نظرته لهذه المقاربة.

أ–مصطلحات (ريشار) في المنهج الموضوعاتي:

يقول (ريشار) " الموضوع أو الجذر، و أفضل استعمال كلمة جذر، لأنّها اللّمعة أو الخليّة الرحميّة الأولى للموضوع، من حيث أن التفرعات الموضوعاتية تنبثق من الجذر بطريقة توالدية، أو وفقا لنسق تصادمي: تجاوزي، يعني في قاموسنا النقدي حادثا أو موقفا يظهر بصورة شعورية أو لا شعورية في نص أو في مجموعة من النصوص الأدبية، الأدوات النقدية تتغاير وفق الزمن الذي تستجلي لحظاته اللغوية و الفكرية، لكن الجذر في مختلف الأحوال يبقى مرادفا للمركب أو العقدة في قاموس التحليل الفرويدي، كما مارسه شارل مورون، لأنّه يبقى لا شعوريا في أغلب الأحيان، و غامضا حتى بوجود (جذور) أو (عقدة جذور) غير قابلة للاختزال و التبسيط "[2]

إذن (فريشار) و من خلال هذا التعريف، أعلن عن أهم الركائز، المعتمدة من قبله في تحوير هذا المنهج بداية " بالنواة " إلّا أنّه و في مطلع حديثه تحدث عن مصطلحين متداخلين و منفصلين في نفس الوقت (الموضوع و الجذر) كما أنّه في مواضع أخرى استخدم مصطلح **(الغرض)** و **(الفكرة)** فما الفرق بين هذه المصطلحات؟.

(1) عبد الكريم حسن: المرجع السابق ص 148.

(2) جان بيار رشار، حوار، فؤاد أبو منصور، " النقد البنيوي الحديث " ص 188.

1- **الموضوع:** جاء في " معجم عبد النور المفصل " أنّه مفهوم مفصل للموضوع، يدخل فيه كل ما يعكس نتاجا فكريا، سواء أكان عن طريق المشافهة أو الكتابة، دون أن يرى التباسا في جعل مصطلح موضوع مقابلا لخمسة مصطلحات باللغة الفرنسية.

" موضوع SUJET. OBJET. QUESTION. THEME.MATIERE

موضوع كتاب CONTENU D'UN LIVRE

موضوع المناقشة POINT DE DISCUSSION "[1]

و مصطلح الموضوع يقابله كذلك باللغة العربية: مادة، مسألة، شيء ، ذات.

إذا تحدثنا عن موضوع النص الأدبي فسنفهم أن القصد منه هو مضمون الخطاب الذي تنقله اللغة في استعمالها العادي، بين المرسل و المتلقي فهو الطريقة التي " يستسيغها حديثنا اللغوي و تمكننا من وصف ذلك المبدأ الذي يجعل من مقطع خطابي ما حديثا عن شيء ما"[2] و من المقطع الموالى حديثا " عن " شيء آخر، ذلك أننا نجد اعتمادا مستمرا على هذا المفهوم في ما ظهر من الدراسات في مجال تحليل الخطاب "[3]

إذن فالموضوع مفتوح على عدّة قراءات، و يتم وفق إجراءين الأول يتوخى فيه تحديد مفهوم للموضوع و الثاني البحث عن نقطة الانتقال فيه، و هنا نجد (ج براون و ج بولي) يؤكدان ذلك في قولهما " انه لأغراض عملية لا يوجد شيء يسمى تعبيرا واحدا صحيحا عن

(1) عبد النور جبور " معجم النور المفصل " عربي فرنسي، الجزء الثاني، دار العلم للملايين، بيروت، (د.ت) 1997 ص 37.

(2) ج. ب. بروان. و. ج. بول " تحليل الخطاب" ترجمة لطفي الزليطي و منير التركي، جامعة سعود الرياض 1997 ص 85.

(3) نفسه الصفحة نفسها.

موضوع أي مقطع من مقاطع الخطاب، ستكون هناك دائما مجموعة من الامكانات نستطيع بها أن نعبر عن الموضوع"[1]

و عليه فالموضوع هو الخطاب، هو المادة المتعلقة بالمرسل و المتلقي و كذا المرجعيات الخارجية التي تحوم به، فهو حسب (**ميشال كولو**) " يعد الموضوع تقليديا " مادة " يعالجها نص أو خطاب و يأخذ علاقته معها بشكل علاقة تخارجية (كذا) يمكن تعريفه إذن بصورة مستقلة عن العمل بحسب المراجع الخارجية عنه، الموضوع من وجهة نظر الموضوعاتية هو مجموع المعاني التي يعطيها عمل ما لهذه المراجع "[2]

و السؤال هنا هل يقصد بمفهوم الموضوع الجذر أم أنّهما مصطلحان مختلفان؟

2- **الجذر**: " الجذر في مختلف الأحوال يبقى مرادفا للمركب أو العقدة في قاموس التحليل الفرويدي " قد استخدم هذا المصطلح من قبل النّقاد الفرنسيين حيث قابلوا مصطلح (التيمة) (THEME) بالجذر أي جذر الموضوعات الكامنة في الأثر الأدبي، أما (التيمية) فمقابل (الموضوعاتية)، إذا عدنا للجذر فإنه " يتصف بصفات محدّدة هي، القرابة السريّة في العلاقة الخفيّة التي تنسجها عناصر (الموضوع)، و الثبات الذي يعني أن الموضوع هو النقطة التي يتشكل حولها العالم الأدبي "[3]

اذن (فالجذر) جزء من (الموضوع) أما (الجذرية) فهي نفسها (الموضوعاتية) التيمية لذلك نجد أن النقاد الفرنسيين و على رأسهم (**جان بول فيبر**) استخدموا مصطلح الجذرية (1963)، (ستاندل: البينات الجذرية في أدبه و حياته 1969).

---

(1) ج. ب. بروان. و. ج. بول " تحليل الخطاب" ترجمة لطفي الزليطي و منير التركي، جامعة سعود الرياض 1997 ص 91.

(2) ميشال كولو" الموضوع من منظور النقد الموضوعاتي " ترجمة غسان السيّد مجلة الآداب الأجنبية العدد 39.دمشق 1997 ص 37.

(3) محمد عزام: وجوه الماس ص 13.14.

فصل، (ج.ب فيبر) في مفهوم (الجذر) و الذي رآه يقترب من مفهوم (العقدة) COPLEX فالجذر أو (التيمة) عنده " تعني موقفا أو حادثا معينا، يظهر بصورة شعورية أو لا شعورية في أثر الكاتب، أو في مجموعة آثاره الأدبية، إمّا بصورة رمزية أو بصورة واضحة"[1] و هذا ما نجده مثلا في أعمال (فيكتور هيغو) أن الجذر المتكرر لديه هو (برج الفئران)

" و بما أن الأثر الأدبي للكاتب يعبّر، من خلال عدد لا حصر له من الرموز عن جذر واحد أو فكرة مسيطرة، و أن هذا الجذر قد يكون ناتجا عن حادث منسي في طفولة الكاتب، فإن الناقد يمكن أن يخمن الفكرة المتسلطة أو الثابتة في النتاج الأدبي للكاتب، ثم يعمل على استخلاص الأمثلة التي تؤكد فرضية، أو أن يستقرئ النتاج الأدبي ليتلمس جذوره أو أفكاره الثابتة المتكررة، ثم يعود إلى طفولة الكاتب ليبحث عما إذا كان هناك حادث أو موقف ترك تأثيره في نفسيته.

و في الأخير نورد تعريفا لـ(جان بيير ريشار) عن مفهومه للجذر " أما (الموضوع) فيعني لديه الاعتماد على قاعدته اللغويّة، و ليس على دراسة العمل الأدبي، و (الموضوع) عنده هو مجموعة المفردات التي تنتمي إلى عائلة لغوية واحدة"[2] و قد عنى مصطلح (الموضوع) هنا بالجذر الذي يختلف عن مفهوم (الموضوع) الذي هو " مبدأ تنظيمي محسوس أو, ديناميكية داخلية، أو شيء ثابت يسمح للعالم حوله بالتشكل و الامتداد "[3]

و هنا نجد الناقد **(يوسف وغليسي)** الذي فصل في هذه القضية بتعريف جاء فيه أن المقصود بالجذر هو (البيئة الداخلية التي ينشأ الموضوع فيها، هو البيئة التحتيّة للموضوع...

---

[1] محمد عزام: وجوه الماس ص 14.

[2] عبد الكريم حسن: الموضوعاتية البنيوية دراسة في شعر السياب، ص 16-17

[3] نفسه ص 32.

نواته الأولى، هو الامتداد القصي للموضوع الموغل في أعماق نفسية وهمية، هو القانون السيكولوجي الذي يحكم الظاهرة الموضوعاتية، و هو – أخيرا – النص في ارتباطه بالجهاز النفسي لصاحبه" [1]

و هذا التعريف ما هو إلا تفسير و تدعيم لما جاء به (ج. ب. ريشار) على أنّ "الموضوع، أو الجذر و أفضل استعمال كلمة (جذر) لأنّها اللّمعة أو الخليّة الرحميّة الأولى للموضوع من حيث إن التفرعات الموضوعاتية تنشق من الجذر بطريقة توالديّة أو وفقا لنسق تصادمي تجاوزي... و من هنا أعتقد بوجود جذور أو عقدة جذور غير قابلة للاختزال أو التبسيط و هي ترفد بالبعد الدلالي نسيج النص و تفرع مضموناته القربية و القصيّة"[2]

و في النهاية يخرج (يوسف وغليسي) بنتيجة يعلّق عليها فيقول هكذا نريد للجذر أن يكون مفهوما شاملا يستوعب الدلالة الألسنية لمصطلح (RACINE) و الدلالة السيكولوجية لمصطلح (الحافز)، (MOTIF) فضلا عن مفهوم (الوحدة الموضوعاتية).

3- الفكـرة:

إن هذا المصطلح متداول لدينا و بصفة كبيرة، فعندما نقول الفكرة الرئيسية، نقصد بها القصد العام أو يمكن أن نستنبطها من الهدف العام للنص، هذه الأخيرة تظهر على مستوى المصطلحات اللغوية المتعلّقة بالنص، و الإشكال الواقع هنا هو الخلط بين (الفكرة) و (الجذر) و لهذا السبب فقد فصل (ريشار) في هذه القضية من حيث أنّ الجذر "ليس ظاهرة لغوية، و إنّما يظهر على شكل (رمزي) "[3] و لقد وضّح ذلك قائلا: "يجب التفريق في قاموس

(1) يوسف وغليسي: الرؤيا الشعريّة و التأويل الموضوعاتي عالم الفكر، ع1، مج 32. يوليو – سبتمبر 2003 هامش ص 207.
(2) فاضل تامر: اللغة الثانية، ص 158.
(3) نفسه ص 162.163.

النقد الجذري بين الفكرة الرئيسية و الجذر، الفكرة الرئيسية هي كل عنصر لغوي، يعود بإلحاح في الأثر الأدبي، إنّها متعلقة بمفردات اللغة و مصطلحاتها، أما الجذر فإنّه يختلف عن الفكرة الرئيسية و مجموعة التماعاتها و رموزها و جزئياتها "[1]

و لنستوعب أكثر هذا المفهوم، نورد ما جاء به (ريشار) من مثال توضيحي، حيث يرى أنّ " الأبيض عند مالارميه يحيل إلى البكارة و إلى العقبة، و إلى البرودة الجنسية، أو إنّه يحيل إلى الحرية، و إنّ المرء يستطيع بالعدوى أن يمر من رمز إلى آخر، من اللازوردي إلى الزجاج، إلى الورقة البيضاء، إلى الجليد، إلى القمّة المغطاة بالثلوج إلى الإوزة إلى الجناح إلى السقف، و تمثل صورة "الثنية" في وقت واحد " الجنس " ورقة الشجر، المرآة، الكتاب، القبر و إنها لتجتمع كلها في حلم من أحلام" الألفة " و من المؤكد أن هذه المواضيع، و هذه الأساطير، و هذه الرموز لتوجد خارجا قبل وجود الفنان "[2]

4-الغرض:

اتفق جملة من النقاد المحدثين على جعل مصطلح الموضوع مرادفا لمصطلح الغرض، نذكر من بينهم (دانيال بارجاس*، و بيا بربريس، – بيار مارك دي بيازي، مرسال مريني حتى أنهم أطلقوا على المنهج الموضوعاتي اسم المنهج الغرضي (النقد الغرضي).

و لكن هل الغرض هو فعلا نفسه الموضوع؟

---

(1) محمد عزام: النقد الموضوعاتي: الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ع 356، س 30، رمضان 1421 هـ، كانون الأول 2000م ص 19

(2) جان إيف، تاديه، النقد الأدبي في القرن العشرين، تر: عياشي منذر، مركز الإنماء الحضاري سوريا، د.ط،د.ت، ص 61.

* دانيال برجاس: Daniel Bergez أستاذ الأدب بمعهد هنري الرابع بباريس، رئيس عدة أنشطة علمية و المشرف على بعض النشريات خصوصا في دار Bordas للنشر، دانيال بارجاس و آخرون المرجع السابق ص 17.

نورد ما جاء في بعض المعاجم العربية و الأجنبية لمفهوم هذا المصطلح بداية بمعجم (لسان العرب) " الغرض شعبة في الوادي أكبر من الهجيج، و الجمع غرضان يقال: أصابنا مطر أسال زهاد الغرضان، وزهدها صغارها، و الغرض: هو الهدف الذي ينصب فيرمي فيه و الجمع: أغراض "[1]

يمكن أن نستنتج من هذا التعريف أن الغرض يعني السبيل الذي يسيل فيه الماء نحو المركز، كما أنّه يعني المركز الذي تتجمع فيه جميع مرميات الماء.

و جاء في معجم (لاروس) "الحافز" MOTIF: سبب ذو صفة عقلية يدفع إلى فعل شيء ما، إلى الإتيان بمبادرة ما، في الفنون: موضوع، بنية جمالية تتكرّر في أغلب الأعمال "[2]

فالمصطلح هنا متعلق (بسبب الفعل) أي السبب الذي يحرّك الإنسان، و يدفعه إلى الانتقال من هيئة إلى أخرى، وهنا تلتقي المفاهيم الثلاثة: الدافع MOTIF و الحافز MOTIVATION و الغرض LE MOTIF و هذا ما نجده في معجم اللغة الفرنسية و الذي يقارب بين هذه المصطلحات.

5. الحـافز:

مجموعة العوامل الواعية و غير الواعية التي تحدد فعلا أو سلوكا ما "[3] و من هنا فـ(الدافعية) (MOTIVATION) عبارة عن حالة للسعي لتحقيق أو إشباع حاجة معينة أو

---

(1) لسان العرب: مادة "غرض " الجزء السابع.

(2) Le Petit Larousse) .(Grande Format) 1998.p.672.

(3) Dictionnaire de la lange français. Paris 1993.P.853.

لإعادة التوازن لحالة داخلية فقدت التوازن، و هناك دوافع فطرية موروثة مثل الدافع الجنسي، و هناك دوافع مكتسبة مثل الدافع إلى التدخين، و هناك دوافع شعورية يفطن الفرد إليها و يدركها و يعيها، و أخرى لا شعورية لا يعرفها الفرد و لا يشعر بها و لا يدركها بل لا يعترف بها لنفسه أو لغيره..."[1]

نستخلص ممّا سبق، أنّ التقارب واضح جدا بين الموضوع و الغرض، إلّا أنّه وحسب القواميس، يرد الموضوع متأخرا عن الغرض الذي يكون نتيجة له، ذلك لأنّ الموضوع (LE THEME) يكون استجابة واعية أو غير واعية للغرض، في حين أنّ الغرض يدل على ما يدفع إلى القيام بالفعل، كما أنّ هذا الأخير يمسّ المجالات الأدبيّة و غير الأدبيّة، فمثلا إذا قلنا (المدح)، فإنّ هذا العنصر يمكن أن يكون غرضا لموضوع مدح ملك من الملوك، و لكنّه يمكنه كذلك أن يتواجد في مواقع أخرى غير أدبيّة سياسيّة، اجتماعيّة و غيرها.

و للتوسع أكثر في هذين المصطلحين نورد ما جاء به (**ريمون تروسون**) من تعريف يفصل عن طريقه بينهما فيقول عن الغرض " إنه كل بساط قاعدي، أو مفهوم واسع يسعى إلى تعيين موقف ما، كالثورة مثلا، أو تعيين حالة قاعدية غير خاصة، بحيث لم يتم بعد تشخيص الفواعل فيها، من ذلك مثلا، موقف الرجل أو سلوكه بين امرأتين، أو الصراع بين أخوين، أو بين أب و ابنه، أو حالة المرأة المنبوذة، فنحن هنا أمام حالات محددة في خطوطها العامة و مواقف معروفة مسبقا، و حتى أمام نماذج واضحة، مثل الثائر و (معري النساء) و لكن كل هذه الحالات تبقى في مستوى المفاهيم العامة"[2]

---

[1] عبد الرحمان: عيسوي: علم و فن: دار النهضة العربية للطباعة و النشر، بيروت، 1992، ص 138.

[2] محمد سعيد عبدلي : المنهج الموضوعاتي أسسه و إجراءاته، ص 28 (عن كتاب Raymond trousson « Thémes et mythes :Questions de mythodes » Editons del'université de bruxelles 1981.P.22).

يستخلص من هذا أن الغرض أعم و أوسع من الموضوع، فأمّا الموضوع فمحدّد بنصه و أما الغرض فيمكن الكتابة فيه بعدد كبير من الموضوعات.

ب- أسس و قواعد المقاربة الموضوعاتية عند (ريشار)

بعدما فصلنا في هذه القضية، نعرض للحديث عن أول أساس اعتمده (رشار) ألا و هو:

1. النـواة:

و نعني بالنواة مركز العمل، و مصدره، و المنطلق الأول لأي عمل فني فهي النقطة الأولى التي توّلد منها النص و التي تنفجر بعد ذلك، فتنمو و تتطور عبر تعديلات و تفريعات، متابينة مكوّنة الخطاب النّصي، و على الناقد الغوص في النص بغية تنقيبه و إيجاد مركزه مرورا بجذوره الفرعية وصولا للجذر الأصلي.

و منطلق (ريشار) في هذا المنهج هو البحث في كيفية تشكل أو نشوء هذه النواة في مرحلتها الأولى أي مهمّتة تتمثل في قضية نشوء الوعي عند الفنان و تشكلّه عبر وعيه بالعالم المحيط به.

يلتقي (ريشار) مع (بروست) في قضية **(الأجزاء الصغيرة)** المكوّنة للنص الإبداعي من حيث أن ريشار يراها في (النواة المركزيّة) التي ينطلق منها النص لصناعة تشكلاته و نموه، و هذه النواة لا يمكن اكتشافها عن طريق ممارسة القراءات الماسحة و المسرعة و إنّما بالقراءات المركزة و المتأملة إلى أدق تفاصيل النص، المتعلقة بالحالة النفسيّة، و ذلك

كونها "تشير إلى موضوع أو تتعلق بمضمون"[1] فالظاهرة النفسية و حسب (برنتانو) ليست كما ظنّها أبناء القرنين السابع عشر و الثامن عشر من عقلانيين و تجريبيين (فكرة) أو (تمثلا) (IDEA) أو مجرّد مضمون ذهني موضوعي، بل هي فعل من شأنه، بل من صلب جوهره، الإشارة إلى موضوعه أو المتعلّق بمضمونه، أمّا هذا فوجه آخر للقول إنّ الظاهرة النفسيّة فعل يعني موضوعه أو يقصده "[2]

2. **القراءة المجهرية** (MICRO LECTURE)

أورد هذا المفهوم (ريشار) في كتابه (MICRO LECTURE) قائلا: " القراءات المجهرية هي القراءات الصغيرة و القراءات الدقيقة في الوقت نفسه، و من هنا تختلف عن القراءات السّابقة، من حيث إحداث تعديل في درجات السّلم و يتمثل هذا التعديل في قيام الدّراسة على وحدات أقل اتساعا من سابقتها بكثير إذ أنّ القراءات لم تعد جريا و لا تحليقا، إنّها على عكس ذلك تماما فهي تعتمد على الإلحاح و إطالة النظر"[3] و كذا التركيز على أصغر جزء في النص، كالجملة و الفقرة، المشهد، الحدث، الحرف، الكلمة و غيرها من الجزئيات التي تتلاحم لتكون النص الأدبي.

و عليه فالقراءة المجهرية تعد من أهم الإجراءات الموضوعاتية التي تمكن الناقد من اكتشاف التفاصيل الفنية الدقيقة للنصوص الأدبية، و النقد عند (ريشار) يهتمّ بـ(السطح) بقدر ما يغوص في العمق و ذلك بالاعتماد على رؤية متعددة المراكز في الأعمال الأدبية على أساس أنّ كل جزء يمكن أن يحيل على الكل دون إتباع تراتبية

(1) أنطوان خوري: معنى المعنى في قصيدة هوسرل، الفكر العربي المعاصر، ع 19/18، شباط / آذار، 1982 ص 58.
(2) نفسه ص نفسها.
(3) محمد سعيد عبدلي: المنهج الموضوعاتي أسسه و إجراءاته ص 80 عن كتاب (« Micro lectures » .Jean-Pierre Richard)

حقيقية "[1] بهذا فكل جزء عنده يمثل له مفهومًا يوصله إلى المعنى و يطرح أمامه سبيلاً للتفكير و المتعة بغض النظر عن تراتبية تلك الأجزاء أو مسارها النّصي، لأن النص وحسب (ريشار) ما هو إلا فرصة للتجربة و المعنى و اللّذة و المركزية الأحادية التي يؤمن بها (بولي) و يقسّمها (ريشار) إلى عدّة مركزيات على حسب توجه جزئيات النص، لذلك يرى بأن الموضوعاتية هي البحث عن المعنى في كل الاتجاهات.

"LA THEMATIQUE EST UNE RECHERCHE DU SENS DANS TOUT LES SENS"[2]

فالقراءة الموضوعاتية للأعمال السرديّة و الشعريّة تتطلب قدرة عالية من التركّيز و الثّبات، إذ ينبغي على الناقد بسط النص و التجوال فيه لأنّ كل جزء من الأثر يكون متعلقا بالنظرة الكلية التي تلقى عليه، غير أنه جاء معطى آخر لدى (ريشار) من خلال كتابه (**قراءات دقيقة**) في جزئه الثاني ثم الثالث مفاده، أنّ (العالم الكوني الأدبي) لا يبرز إلا من خلال تحليل دقيق لمقاطع قصيرة.

3. **الإحساس** SENSATION:

إذا قلنا المنهج الموضوعاتي، الغرضي، الجذري، فإننا نسلم بأن هناك رابطًا ماديًا يربط بين موضوع و آخر، و غرض و آخر، و جذر و آخر، و هو (الإحساس)، لهذا يعتبر هذا الإجراء من أهم الأدوات المستخدمة من قبل (ريشار) في تطبيقاته المتعددة للمقاربة

(1) دانيال بارجاس و آخرون: مدخل إلى المناهج النقدية في التحليل الأدبي ص 279.
(2) ذكره عبد الكريم حسن: " الموضوعاتية البنوية ... " ص 37.

الموضوعاتية و الدليل على ذلك كتابه الذي أصدره عام 1954 بعنوان (الأدب و الحساسيّة) "LITTERATURE ET SENSATION [1] و الذي ألحقه بكتاب آخر بلور فيه هذا المفهوم بطريقة أكثر دقة و تفصيلاً و هو بعنوان " شعر و عمق " " POESIE ET PROFONDEUR " و في كلا الكتابين آمن بهذا المفهوم حتى أنه يقول " الجذريون يشددون، بأكبر قدر ممكن على مستويي الإحساس الخام، و الصورة في مراحل تشكلها الأول، من هنا نمعن في تسجيل الأضواء و العطور و المشاهد و المواد، و الأصوات و مجموعة الصفات أو الماهيات التي يثيرها النص. ثم نربط هذه الموضوعات بعضها ببعض، بهدف إعادة بناء أو تأسيس سيرة معينة قام بها الأديب الانسان "[2]

أي أنّ الإحساس هو الرابط المادي الذي يقوم عليه العمل الإبداعي، و الممارسة النقديّة على حد سواء، و يبدو هنا أن (ريشار) أعطى لهذا الإجراء ثقلا كبيرا فتصور العالم عنده لا يقوم على الفكر كما هو عند (بولي) بل يقوم على (الحس و الإحساس) و هو تصور اتخذه من الظاهراتية في مفهومها للإدراك و التي ترى أن إدراك الذات يتم بواسطة الاتصال المتجدد مع ما يحيط بنا، و على هذا الأساس فإن الانطباعات الحسيّة توفر مجالا جيداً لتحليل هذه الطريقة النقديّة، إنّ (ريشار) يتوق إلى أن ينزل نفسه في أبسط مستوى " أي في مستوى الانطباع الحسّي الخالص أو في مستوى الإحساس الخام أو في مستوى الصورة و هي بصدد الولادة "[3]

---

(1) J.P.Richard. Titterature et sensation.ed.seuil.Paris.1954.

(2) جان بيار ريشار: " النقد البنيوي الحديث " ص 193.

(3) دانيال بارجاس و آخرون: مدخل إلى المناهج النفدية في التحليل الأدبي ص 276 (من كتاب (الشعر و العمق) لـ (جان بيار ريشار)).

ففكرة لحظة الولادة، أي لحظة الانبثاق الأول للإبداع الأدبي هي التي تولد قيمة الإحساس البدئي للأثر، و لقد ثمّن هذه الفكرة في كتابه (إحدى عشرة دراسة في الشعر الحديث) من خلال جمعه لهذه الدراسات و التمعن في مواضع التقائها حيث قال أنها تلتقي على نظرة مسبقة، و هي النظرة التي تأخذ الشعراء من نقطة احتكاكهم البدئي وفق منظور معين لمشروع شامل، لبحث عن كينونة، هكذا تشكلت أمام عيني عوالم تخييلية كثيرة... ألوان من الهندسة الداخلية، تولد من العالم، و تعود إلى العالم، باحثة عن بنائه، أو إعادة بنائه في مجال الحساسية "[1] فـ (جون بيير ريشار) و ضمن كتابه (أدب و إحساس) و من خلال وصفه لمدينة (فيريير) (VERRIERES) الصغيرة التي ولع بها (ستندال) مثل ولعه بمناظر الألب (ALPES) فقد اهتم منذ الوهلة الأولى بشبكة حسية معينة " إذ عنده أن الحس يرادف الأصالة المتأزمة عن المنعكس أو اللاوعي "[2] و هذا الناقد لا يجد جدوى و لا قيمة في وضوح الرؤية أي وضوح المناظر كما تبدو بل أن القيمة عنده يجدها في كل ما هو غامض، كما أن الرؤية من قريب يريد أن يراها كما هي من قريب ببصر حاد، و لا يحدث ذلك إلا بحضور ذهنية متفتحة و خيال فسيح، و دور (ريشار) في رحلته النقدية هو إعادة إنتاج الأحاسيس التي كانت أساس الكون الخيالي، الذي أبدعه الكاتب و يظهر هذا في الأسطر الشهيرة من رواية **(دير بارم)** بدأ "القيظ الذي كان يتطاول أثناء النهار يعتدل بهبوب نسيم الصباح، و كان الخيط الأبيض من الفجر قد أسفر بضوئه الخافت عن قمم الألب، الشامخة

[1] J.P.Richard. onze études sur la poésie moderne. ed. seuil. Paris 1964.P.7.

[2] اليزابيت غافو غالوا: مناهج النقد الأدبي، ص 37.

شرق بحيرة كوم (COME) و شمالها، ترسم أطوارها المبيضة بالثلج، و إن في شهر يونيو وسط زمرد سماء

تلبس صفاء دائما، و يأتي انبلاج الفجر مبرزا الوديان التي تقطع تلك الأطواد، و مبينا في الوقت نفسه، الضباب الخفيف الذي كان يصعد في أعماق الشّعاب "[1]

فالناقد في هذا المقطع يحيلنا إلى تخييل الواقع وذلك عن طريق (الحس والرؤية) اللذين لا يمكن أن يكونا حسبه ساكنين ولا ثابتين وخالصين أبدا، كما أن فعل القارئ الناقد هنا هو فهم واستيعاب للتجارب الأصلية، والشعور بالتباعدات التي تتولد بين الأشياء القريبة الرؤية والبعيدة عنها.

إذن فمن الاحساس يتولد الفكر، فعلى القارئ أن يضع نصب عينه عناصر تمكنه من الوصول إلى معنى النص، وهي التأمل، والتفحص، والتنقيب، والاحاطة، فريشار يعترف لاحقا أنّه " بالتأثير الثلاثي لكل من (شدة الأحاسيس) و (عمق المكان) و (عدوى الحب) ينفتح الكون المسطح ويتناسى، وينزع نمط الناقد في الفهم إلى أن يبقى قريبا من موضوعه "[2]

وفي قراءة (جيرار جينات) (GERARD.GENETTE) لمنهج (ريشار) تحدث عن (المسلّمة الحسيّة) حيث استنبط مفهوم أنّ الصيغة الأصيلة تطابق التجربة الحسيّة، ويؤكد (جيرا جينات) على أن مؤلف (ريشار) يعد " ابداعا شعريا وموسيقيا عجيبا "[3] ومن هنا رؤية (جينات) له على أنّه " قارئ ذو حس مرهف رهافة قصوى "[4]

(1) اليزابيت غافو غالوا: مناهج النقد الأدبي، ص 36.
(2) نفسه ص 9.
(3) اليزابيت غافو غالوا: مناهج النقد الأدبي ص 41.
(4) انظر نفسه الصفحة نفسها.

IV. تفريعات الموضوعاتية:

هناك مستويات وتفريعات عدّة للدراسة الموضوعاتية، و يتعلق ذلك بالتوجّه المنتهج من قبلها، و نذكر من بينها الموضوعاتية الشخصية، و موضوعاتية عهد، و الموضوعاتية الخالدة.

IV.1. الموضوعاتية الشخصيّة :

فحسب أغلب النقاد تعد الكتابة تنفيسًا عن خوالج و كوامن و مكنونات شغلت الكاتب منذ لحظة وعيه بذاته و أناه، هذه الأخيرة ما هي إلا تعبير عن موضوعاتية شخصيّة و التي هي عند (بارث) (بنية لوجود) يعبّر عنها عبر "شبكة منظمة من الهواجس OBSESSIONS"[1] هذه الهواجس التي يمكن أن تكون عبارة عن (صورة مركزية) (IMAGE CENTRALE) حسب (غاستون باشلار)(GASTON BACHELARD) و التي تعمل على تقارب الانطباعات و الأحاسيس الأكثر تنوعاً. كما يمكن أن تكون (حافزاً) عند (ريمون تروسون) (R.TROUSSON) أما (بيار ريشار) (J.P. RICHARD) فيعطيها مفهوماً آخر ألا وهو الموضوعة THEME فيرى أن تلك الرغبات وكتل المفاهيم المخبأة في نفسية الكاتب لا تظهر إلاّ في شكل صور خاصّة بكل مبدع على هيئة موضوعات وهواجس.

أمّا إذا عدنا إلى مصطلح الهاجس فأكثر من تبنى المصطلح بمسماه، كان (رولان بارث ROLAND.BARTHES) الذي و جد أن الموضوعاتية ما هي إلّا شبكة منظمّة من المحاضرات

(1) بيير برونيل و آخرون: ما الأدب المقارن، ت عبد المجيد حنون و آخرون منشورات مخبر الأدب العام و المقارن، جامعة باجي مختار، عنابة، 2005. ص208.

و الهواجس (OBSESSIONS)[1] و يوافقه الرأي (جان بول فيبر JEAN–PAUL.WEBER) الذي يرى أن الموضوع هو " الهاجس HANTISE المتفرد و الملح الذي يتمظهر عبر كامل الأثر الأدبي و الفني عموماً لمبدع ما، و هو الذي يوجه فنه و فكره و مصيره معاً"[2]

و لنزع اللّبس عن المصطلح، لجأنا إلى المعاجم العربية لتعريفه، فجاء في مادة (هـ.ج.س) هجس، هجساً: الشيء في صدره: خطر بباله، هجس فلاناً: ردّه عن الأمر هاجسه ساره، و الهاجس ما وقع في خلدك، و الهجس: مص: الصوت الخفي تسمعه و لا تفهمه كما وقع في خلدك"[3]

و تلخيصاً لهذا المعنى، نفهم أن مفهوم الوجود أي وجود، الإنسان هو المقصود بالموضوعاتية الشخصية، أي يُعنى الباحث الموضوعاتي من خلالها بالتنقيب عن رغبات الكاتب، طموحاته، و كذا ماضيه. في المقابل يقرأ و يفتش في كوامن نصه و النصوص الحائمة حوله عن السياقات اللاشعورية، غايته من ذلك اللحاق و إظهار ثوابت الهواجس المرتبطة بطريقة مباشرة أو رمزية بطفولة المبدع، و أكثر من جسد هذه الفكرة و آمن بها (جان بول ويبر) في قوله "نعني بالموضوع الأثر الذي تتركه ذكرى الطفولة في ذاكرة الكاتب، و إذا عممنا فنقول في ذاكرة الفنان و العالم، و الفيلسوف، و غيرهم، هذه الذاكرة أو الذاكرة

---

(1) Brunel (P). Pichois.(C) et Rousseau (A.M). OP.Cit. P/1220.

(2) أنظر إلى .Weber Jean-Paul.Donaines Thématiques Gallimard Paris 1963 P 86

(3) فؤاد افرام، البستاني منجد الطلاب، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، ط 3، 1952، ص860.

الموضوعاتية لا تتم دائماً بغير وعي من الكاتب إن ما يتم بعيداً عن وعيه هي علاقة تلك الذكرى الموضوعاتية بالعمل"[1]

أي أنّه يمكن أن تكون للكاتب نفسه ذكرى طفولية مشتركة، و هذا ليس غريبًا أو مستبعداً، و لكن المشكلة المطروحة هي كيفية رؤية و تناول تلك الذكرى، فمثلاً موضوعة (النمر) موجودة عند (ويليام يليك) و (ريلكه) و (بورجيس) و لكن كل واحد له خصوصية ما في تناولها، أي المقصود من هذا المنطق الطريقة في التوظيف الشخصي لموضوع معين.

IV.2. موضوعاتية عهد :

نستطيع أن نقول أنّ هذه الموضوعاتية تختلف تماماً عن سابقتها لأنّها تمسّ مرحلة معيّنة أو عهدة معيّنة، عصرًا، عهدًا، هذه الأخيرة قد تصدر من وضع سياسي، اجتماعي اقتصادي، أو حتى أدبي و فني، فهي تمثل أزمة معينة، عقدة، حادثة تمثلت في زمن ما و أحدثت وهجاً شغل الناس عامة، و المهتميّن خاصة.

"و بهذا الصدّد، نشير، على سبيل المثال، إلى صوت (فاغنر) بالنسبة إلى (فيرلين) و بالنسبة إلى (ودانزيو) في كتابه (النار Fuoco)، أو بالنسبة إلى (طوماس مان) الذي يتذكره في كتابه (الموت في البندقية)"[2]

فهذه التيّمة أو الموضوعة اشترك فيها كتاب عدّة بكتابات و مواضيع متعدّدة و متباينة، و هي تعكس فترة زمنية (ما) فإذا قلنا مثلاً (الجوع) في العالم فإنّنا سنجد الكتابات التي تعكس هذه التيمة أثناء الحرب العالمية الأولى، فكل العالم كان في هذه الفترة يعاني من

(1) Jean-Paul.Weber. Domaines thimatique. Ed.Gallimard. 1963 P 09.

(2) برونيل و آخرون: ما الأدب المقارن ص 209.

هذا الألم الذي أسال حبر العديد من الكتاب بلغات مختلفة و بتفسيرات متباينة، كما يمكننا أن نلمس هذا النوع من الموضوعاتية في العهد الرومانسي من خلال موضوعة (الرّحمة) التي جسّدت مثلاً في أعمال (دستو يفسكي).

و من الممكن التعبير عن موضوعات العهد بصورة تعدّ موحية: كالعاصفة عند الرومانسيين منذ (عواصف مرغوب) فيها (لروني RENE) حتى تلك العاصفة التي فجّرها (ليسز LISZ) في (سنوات الحج) و شخصيات الكوميديا الإيطالية في نهاية القرن لمثل (بييرو المشنوق) عند (مورغان ستيرن STERN MORGEN) و بييرو (بصيغة الجمع) عند (لافورغ LA FORGUE) و (بييرو القمري) عند (شوينبرغ SCHOENBERG)[1]

IV.3. الموضوعاتية الخالدة :

إذا كان (الموضوع) مركز اهتمام الإنسان و شغله الشاغل منذ عهود قديمة، فإنّه اليوم هو الأمر الأكثر أهمية في حياة البشر ذلك أنّ المنطلق لأي منهج أو طريق يبدأ بموضوع أو بفكرة، لكن الإنسان، بحكم طبيعته البشرية المتجذرة في أصوله و منابعه الأولى، لا يمكنه أبداً أن ينطلق من العدم فلا وجود لبيت دون أساسات، لهذا فالموضوعات الموغلة في القدم و المتجذّرة في أعماق الحضارات القديمة أصبحت اليوم تصرخ و بقوة في أجراس آذان النّقاد و الكتاب و الدّليل على ذلك ما قدّمه "(ريمون تروسون) عام 1964 في كتابه (موضوع بروميثيوس في الأدب الأوربي) و أتى به (شارل ديديان) في كتابه (موضوع فاوسط في الأدب الأوربي)"[2] فمن خلال هذين الكتابين مثلاً أحيا الناقدان الفكر و الأدب الذي كان يشغل بال

(1) برونيل و آخرون: ما الأدب المقارن ص 210.
(2) نفسه ص نفسها.

الأوربي في القرون الغابرة، و أعادا المواضيع المتناولة، آنذاك، إلى الساحة الحديثة، و لا يدلّ ذلك إلاّ على أن الأدب لا يموت و موضوعاته تبقى حيّة في أي عصر، و أي عهد، فقد "لجأ كل من (ييتس) و (دومال) و (هيرمان هيس) إلى كتب الهند المقدّسة، و إلى ملحمة (كلكامش) التي فكت رموزها بصعوبة في نهاية القرن التاسع عشر، و أصبحت في نهاية القرن العشرين عرضاً مسرحياً للجمهور، (قصر شايو PALAIS DE CHAILLOT)"[1]

[1] برونيل و آخرون: ما الأدب المقارن ص 210-211.

الفصـــــــــــــل الثـــــــــــــاني:

تيمـــــــــــــة الـــــــــــــموت

I.رواية: الموت يمرّ من هنا.

II.رواية: الأيام لا تخبئ أحدًا.

III. رواية: ترمي بشرر.

IV.رواية نباح.

قبل أن نخوض غمار هذه التيمة، و نتتبعها في نصوص (عبده خال) الروائية، لا بدّ لنا من التعرف عليها اصطلاحيّاً و لغويّاً حتى يسهل علينا فهم ظهوراتها المتعدّدة و تعديلاتها المتباينة في الموضوع.

فإذا قلنا موت فسيتبادر لأذهاننا مباشرة النهاية التي لا حياة بعدها، غير أنّه قد يحمل محمولات أخرى فيراد به "ما يقابل العقل و الإيمان، أو ما يضعف الطبيعة، و لا يلائمها كالخوف و الحزن أو الأحوال الشّاقة كالفقر، الذّل و الهرم، المعصيّة"[1]

فالموت هنا لا يقصد به فقط الفناء عكس الحياة، بل هو أكثر تفرعاً من هذا، لذلك قيل أنّ "الموت، موتان موت إرادي، و موت طبيعي و كذلك الحياة حياتان، حياة إرادية و حياة طبيعية، عنوا بالموت الإرادي إماتة الشهوات، و ترك التعرض لها، و عنوا بالموت الطبيعي مفارقة النفس للبدن، و عنوا بالحياة الإرادية ما يسعى له الإنسان في الحياة الدنيا من الأكل و المشرب الشهوات، و بالحياة الطبيعية ببقاء النفس السرمدية في الغبطة الأبدية بما تستفيده من العلوم الحقيقية، و تبرأ به من الجهل، لذلك وصى أفلاطون طالب الحكمة بأن قال له: مت بالإرادة تحي بالطبيعة"[2] ومن هذا المنطلق ندخل الى روايات خال لننقب عنه و نفتش بين نصوصه بداية بـ:

I.رواية: الموت يمر من هنا:

إذن فالموت هو الحقيقة التي لا يمكن نفيها أو تجنبها، كما أنّها الشيء الثابت في هذا الكون و في رواية (الموت يمرّ من هنا) يأتي (الموت) كتيمة معلنة منذ مقدمة الرواية و حتى قبل ذلك منذ عتبات النص، و التي اختار الروائي أن تكون مقتطفًا من (حكايات العجوز نوار)، هذه الأخيرة تعدّ شخصية فاعلة في الرواية، فالموت كتيمة أشير له بجملة

(1) د. جميل صليبا : المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية و الفرنسية و الانجليزية و اللاتينية، دار الكتاب اللبناني، الجزء الثاني، بيروت، لبنان، دار الكتاب المصري، القاهرة، 1979، ص 440.
(2) نفسه ص 441.

" **أرض يابسة وقف عليها غراب...**"[1]، فالمبتدأ فيها جاء مرفوعاً، برفعة المكانة التي تحتلها الأرض، بين جميع كواكب الكون، فهي رمز للحياة و لكن الصفة جاءت بكلمة (يابسة) لتنزع عن الموصوف الصفة الرئيسية و التي تدل على الامتلاء و الفرح و الحياة) ليلبسها الراوي مفهوماً أعمق، عندما يضيف لها (وقف عليها غراب)، فالغراب بلونه الأسود يرمز للشؤم و الموت، لأن ما يعرف عن هذا الطائر أنّه يحوم حول (الجثث) الهامدة، ثم تأتي جملة أخرى من نفس المقطع تعطي بعداً آخر للتيمة حينما قال لسان العجوز نوار "**وحين غنى هطلت دماؤهم**"[2] فالغناء رمز للنشوة و المرح، و الغراب في هذا المقام في شدة السعادة نتيجة لكثرة الموتى فدماؤهم فاعلٌ لفعل (هطلت) و هذا الفعل يدّل على الغزارة و الكثرة، في النزف.

ينطلق الراوي بعد هذه الافتتاحية إلى النص الأصلي بجملة مفتاحية دالة، "**الطريق إلى قرية السوداء يحتاج إلى مغامرة و شجاعة متناهية**"[3] فقرية الراوي هي المسرح الذي جسدت فيه تيمة (الموت) و ظهور هذه التيمة جاء في البداية على شكل (الغراب) ذي اللون الأسود ليكمل بجملة (القرية (السوداء)، فالسوداء على وزن (فعلان) و هي (صفة مشبهة) لفعل (سود)، و هو فعل لازم يكتفي بفاعله نحو (سودت الأرض) أي انتشر فيها السواد من كل جانب، أي الجوع و المرض و الألم و الخوف و التي هي صور للموت بأنواعه.

فالقرية عند هذا الراوي هي "**أرض غبراء انتشرت بها الفاقة، و الأمراض الفتاكة**"[4]بيئة الراوي، بيئة بائسة، و المقصود بها "الوسط الذي تدور فيه أحداث القصة، فهي المجال الرّحب الذي يضم الحدث بجميع جوانبه، الشخصيات و المؤثرات و العوامل، أي أنّها مسرح للحدث دون أن يعني ذلك الأرضية فقط، لأنّها توجه تطور الأحداث فهي

---

(1) عبده خال: الموت يمر من هنا، رواية، منشورات الجمل، الطبعة الأولى، كولونيا- ألمانيا - 2004 ص 6.

(2) نفسه ص نفسها.

(3) م. ن. ص. ن.

(4) م. ن. ص. ن.

المكان الفاعل المؤثر الموجه"[1] و البيئة بالنسبة إلى (عبده خال) تعدّ عنصراً موضوعاتياً مهما للعمل ككل، إذ تعدّ مسرحاً لمجريات قصصه، و التي حصرها الكاتب في هذا المجتمع البسيط الذي عرفه (ردفيلد) على أنّه "مجتمع صغير منغول و أمي متجانس يتميز بإحساس قوي صغير بالتضامن الجماعي، أمّا عن سلوكه فهو سلوك منمطPartterned يتميز بأنّه تقليدي Traditionnel و تلقائي Spontanzzeous و شخصي لا يحتمل النّقد Personal and Uncritical ومن أهم خصائص هذا المجتمع أيضاً أنّه مجتمع عائلي حسب السّلوك الاجتماعي للفرد، و الجماعة على السّواء، كما تتميز أحكام أفراد هذا المجتمع بأنّها شخصية ذاتية و عاطفية لا منطقية"[2] شخصية تعيش في قرية تتم عن (ضياع) أصحابها كنتيجة حتمية لكل الأضرار التي تحوم حولهم، فهي " **قرية عاقرتها الأوبئة، و الجوع، و الحكايات القديمة** "[3] و أصبح العوز سمة من سماتها خاصة و أنّ سماءها لم تمطر منذ زمن بعيد. كل هذه التخبطات التي تعصف بالأهالي، جعلتهم يشعرون (بالضّياع)، الذي يمثل فاعلاً موضوعياً رمزياًّ، مقابلاً للموت، الذي تردّد في النص بصفة تتم على أنّه قد كتب فقط بهذه الكلمة أو ما يجابهها ويرادفها، ففي مقطع (لدرويش) وهو يشتكي ألم جرح سبّبه له اختراق (الجنزي) لباطن قدمه يقول "**ففي مثل هذا الليل الماطر بالوحشة و العذاب يغدو النوم نائياً و لا يبقى بجوارك سوى جرحك الذي يشّع فيك حنين الموت... فكم جريح في هذه القرية ينتظر الموت بنفاذ صبر؟!!... حتى الموتى لا يغادرهم وجه السوادي**"[4] ففي هذا المقطع الصغير جداً، تكرّرت اللفّظة ثلاث مرات، فكثافة الظهور الموضوعي يحضر عبر تردّدات التيمات و كذا عبر ظهوراتها المتعدّدة بصيغ دالّة من نفس القطعة فجاء (الموت) مرادفاً لـ(الوحشة، العذاب، جريح، جرحك) هذا عن الظهورات المادية للتيمة و أمّا الظهورات المعنوية، فقد جاء (الموت) مرادفاً لــ(موت السمعة)، و ذلك من خلال الإعجاب الذي كان يكنّه السوادي للأم، و الذي أظهره في مواقف عدّة، من بينها مناداته لعائلتها لاستلام المعونة

(1) عبد الرزاق حسين: فن الشعر المتجدد، دار المعالم الثقافية للنشر و التوزيع، الأحساء. ط 1. سنة 1998ص63.
(2) د. روربرت روفليد: المجتمع القروي و ثقافته، ترجمة د. فاروق محمد العادلي، دار الكتاب الجامعي ط 2. ص 13.12.
(3) عبده خال: الموت يمر من هنا، ص 9.
(4) نفسه ص 72.

المقدمة من الأجانب قبل البقية و هذا ما برّر من قبل الأهالي قائلين "**أو تسأل؟ ... ليلة البارحة نام الجبلي في فراشها لهذا جاء دورها متقدماً!!**"[1] (فموت السمعة و الشّرف) وجه وقعه أصعب من نهاية الجسد، فالروح عند القرويين متعلّقة بأنوفهم و ليس بأجسادهم، و في نفس الغمار نجد ظهوراً آخراً للموت و ذلك عبر (الخوف) الذي اعترى الأهالي لعدم رؤية أبنائهم يطلون عبر نافذة سجون القلعة* فها هو صوت إحدى العجائز المذعورة لعدم رؤيتها لابنها قائلة "**لا أرى ابني بينهم ... لقد قتلوه ... لقد قتلوه**"[2] لكنّ هذه التيمة (الخوف) لم تتمثل فقط في هذه الصورة، بل جاءت بصور مختلفة و متباينة في هذه الرواية، فجاءت نتيجة أسطورة (نبوءة السيّد) و التي توحي الموت بالمحتّم لكل مغادر لهذه القرية، و لقد أُكدت هذه الخرافة عندما وجد أهل القرية عظاما منثورة هنا و هناك. و اللافت للنظر أن تيمة (الموت) كتيمة رئيسية تجسدت عند هذا الروائي في عدد من الظهورات جاءت على شاكلة تيمات خادمة كان أولها:

1-تيمة الحزن:

ومن هنا فهاجس الموت، من حيث هو نهاية للأمان و الطمأنينة انبعاث للحزن و الألم فـ "الحزن الفّعال يمكن أن يتخذ أشكالاً كثيرة"[3] فقد يكون علامة (للخطر)، الآتي من الطبيعة، ففي ليلة من اللّيالي غرقت قرية السوادي في سيل من الماء، سبّب لها حزنًا عميقًا نتيجة فقدان محاصيل الجهد و التّعب و الأنين الذي دام أياماً و ليالي "**ففي ليلة موحشة ماطرة... كان السيل يتدفق بغزارة، و يجرف أمامه الأشجار الضخمة و الأنعام و الجثث التي كسّر أغصانها في مكان ما من اندفاعه و يدك الحقول دكاً مرعباً و لم يجرؤ أحد منا على الوقوف بجوار حقله أو يحتضن سنابله التي أخذ يقتاتها السّيل**

---

(1) عبده خال: الموت يمر من هنا ص 21.

* القلعة: مكان يسجن فيه القرويين، وهناك تم تجميع الأهالي لتوزيع المساعدات عليهم.

(2) عبده خال: الموت يمرّ من هنا ص 20.

(3) عبد القادر فيدوح: الرؤيا و التأويل مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران الجزائر ط 1، 1994 ص 230.

بفجاجة فجلسنا نترقب أن يمل هذا السيل من مضغ تعبنا الذي زرعناه مع تلك السنابل التي لم تكن نهوضها فقد اجتاحها عنوة، و جندلها في طريقه، و خلفها قاعاً صفصفاً كان أشبه بالموت يمسنا مساً حفيفاً"[1] و الملاحظ هنا أن المعنى يسير عبر اندفاعات يقوم بها النص بتتالي الظهورات الموضوعيّة، كما وردت في سياق العتبة النصّية " لأنّها تقوم من بين ما تقوم به، بدور الوشاية و البوح "[2]

إن حضور (الموت) في مواقف عدّة من الرواية يتراءى من خلال تصوير الروائي لعالم واقعي، خيالي كحضوره جراء قتل العبد الذي نطق بجملة الفصل "**لابدّ و أنّ السّيل قد التهمته منذ وقت مبكر**"[3] ثم بعدها موت الغطاسين من العبيد الذين أمروا بالبحث عن (السوادي الابن) بغرقهما ومن ثمّ هروب البقيّة و هذا ما تسبّب في غضب (السوادي الأب) و إعلانه عن جائزة لكل من يتربّص بهم و قتل كل من يتركهم أحراراً، كل هذا سبّب مجزرة كبيرة في تلك القرية، حيث كان (الموت) في كل ركن و جنب من جنباتها فـ"**يومها قتل خلق كثيرون**"[4]و "**من لم يخرج لمطاردة العبيد قتل في بيته و من معه**"[5] و هنا لا يمكن القول إلّا أنّ "**هذه القرية ثدي يدّر اللّبن السّام، و الشّوك السّام ... لعنة الله على السوادء و على السّوادي و على الحمار**"[6] فالثّدي دليل على الأنوثة و الأمومة و الحماية و هاجس الموت حاضر من وراء دلالة الفعل النقيض (الأمومة)، فالصورة البيانية (استعارة تصريحية)، أستعير فيها الثدي الممتلئ بالحليب الأبيض الصافي، ليملأه الراوي بلبن سام و شوك سام، يشرب منه كل الأهالي، ليلبسهم الشّؤم و البؤس، فعلاقة المشابهة بين (اللّبن و السّم) هي علاقة تناقضية المراد منها الوصول إلى عمق الإحساس (بالحزن و الضياع) الذي يكتنف سكان (القرية السوداء).

---

(1) عبده خال: الموت يمر من هنا ص 83.

(2) عبد الرزاق بلال: مدخل إلى عتبات النص، دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، إفريقيا الشرق بيروت، لبنان، 2000.ص 24.23.

(3) عبده خال: الموت يمر من هنا ص 84.

(4) نفسه ص 85.

(5) م. ن. ص. ن.

(6) م. ن. ص 76.

2-تيمة الفقر:

نصل الآن إلى حضور آخر للموت، و هو ظهوره في صورة (الفقر) الذي يتربّع على عرش كل الأهالي و قد خصّ الراوي، أسرة الوالد فيها غائب، و الأم هي المسؤول الوحيد عن لقمة العيش و عن كل المصائب التي تواجه العائلة فهي عصبها يتحدّث الراوي عن حالتهم في حالة (غيابها) لسبب ما قائلاً "**هي كل شيء و عندما يزورها مرض ما نظل نتضور جوعاً لعدة أيام حتى يغادرنا مرضها، في مثل هذه الأيام نغدو كأعشاب برية قذفت في الخلاء لا أحد يسأل عنا**"[1] هنا وظّف الرّاوي صورة بيانية مفعمة بالرمز الذي يحيلنا إلى (تيمة الفقر) بـكثافة موضوعية يتولّد منها معان عدّة كحضور للتحدي في وجه الموت، و هي دلالة إيجابية لا تملك أن تستمر في الحضور، لذلك نجدهم يدعون لها بالشفاء "**تدعو لها بالشفاء قبل أن نموت جوعاً كأعشاب بريّة قذفت في الخلاء**"[2] فالتّشبيه يوحي إلى أنّ الأعشاب البريّة ليس لها من يزرعها و لا من يهتم بسقيها و تقليمها، بل هي نبتات غجريّة تأتي من العدم و تكبر في العدم و تنتهي كذلك، لا أصل لها و لا جذور قويّة تحميها من مغبات الطبيعة، أضاف الرّاوي لهذه الصورة فعل (قذفت) و هو أقوى من الرمي لأنه يزيد عليه قوة النفور من الشيء، أي رميّ بقوة النفور من الشيء فرغم أن هؤلاء الأطفال لهم أم تحميهم إلاّ أنّ غيابها يسقطهم في (موت محتّم) و حضورها يذهب عنهم ذلك فهي تمثل لهم الجدار الحامي من جراح الزّمان و ضعف الطّفولة و استخدم الرّاوي صورة بيانية أخرى يظهر من خلالها (الضّياع) الذي يعتري الصغار في هذه القرية الموحشة، في ظل غياب المعيل الوحيد لها، فالكل في هذه الظروف يبتعد عنهم حتى خالهم "**تكف قدماه عن زيارتنا**"[3] كناية عن الابتعاد خوفاً من تحمّل مسؤولية الأسرة وشحاً من مساعدتهم، و يبقى (الحزن) كفاعل يقود إلى نتيجة تتجسد عبر تيمتي (الضياع) و (الفقر) لكونهما علامتين

(1) عبده خال: الموت يمر من هنا، ص 185.
(2) نفسه ص نفسها.
(3) م. ن. ص 185.

على الانكسار و الهدم الماثلين في عمق هذه البيئة، بمختلف شرائحها، ما دعّم تغلغل هذه التّيمات في المجتمع (الغطرسة) و (التجبّر) اللذان يمارسهما أصحاب المال عليهم وقد مثّلهما هنا (الشريف) الذي لم يرحم الأم المريضة و التي كما يقول الراوي "**لم نشعر إلاّ و هي تقف بيننا تربط (بمقلمتها) رأسها و تنحني لتقبل يد الشريف الذي منحها يده بتعال و غطرسة ... كانت تتكئ على حزنها و تعبها وتكاد تنطفئ**"[1]

و لعلّ الكاتب أراد أن يتمثّل هذا الواقع المؤلم عبر تصويره الإجحاف الذي تعانيه هذه المرأة الريفيّة التي تقاسي الأمرين لتضمن عيشة جد متواضعة لأبنائها الضعاف و لتظهر الصورة واضحة اعتمد (عبده خال) الوصف كأداة فنّية أبرز من خلاله ثقل المأساة التي يتخبط فيها هذا المجتمع القروي، و لقد نسب (طه حسين) هذا الصراع إلى "الأعراف القبلية الجامدة (...)، لكونها إفرازا للظروف الاقتصادية و الاجتماعية التي يتسم بها المجتمع الإقطاعي البدائي الريفي أو الرعوي، حيث السلطة المركزية القوية التي تذوب فيها شخصيات الأفراد، و يقوم مقامها الرأي العام الجمعي، وتغدو هذه التقاليد مقدسة للحفاظ على التوازن الاجتماعي الذي تتحقق به مصالح هؤلاء الأفراد الذين يكوّنون الجماعة (...) لمبدأ الواحد للكل"[2]

فالمسرح المختار من قبل الروائي هي (القرية) بكل ما تحمله من بدائيّة و سذاجة و تسلّط و تأزم لحياة باتت صورة أخرى لغياهب الموت، "فالمكان له سطوته و تعبيراته و عوالمه، فكما تأتينا القرية غامضة و شاعرية و مدهشة و محملة بعوالم هربت منا و فينا تغدو أكثر حميمية و قرباً من الذات المغموسة داخل المدينة العارية المتفسّخة الجالبة للضجر"[3] هذا و أنّ الروائي تمكّن من خلال شخوص روايته التي تدور في هذه الفسحة القروية أن يصل إلى تفتيق حقيقي لتيمته الأساس (الموت) و ذلك من خلال توظيفه من قبل

(1) عبده خال: الموت يمر من هنا ص 186.

(2) حسن فتح الباب، قراءة نقدية في رواية الهضبة المنسية مجلة العربي، الكويت، العدد 378، السنة مايو 1990، ص 25.

(3) طامي بن محمد السميري: الرواية السعودية حوارات وأسئلة وإشكالات، دار الكفاح للنشر والتوزيع، ط1، 1430هـ/2009م، ص 247.

الروائي توظيفاً إيديولوجيا و الكاتب لم يجعل من الموت وسيلة لتخلصه من شخصية ما تنهي دورها أو مهمتها في النص، بل كان "**حضور الموت كهاجس معبّر عن حالة بؤس عام داخل منظومة النص الاجتماعيّة الرثّة و العديمة الحيلة و الحلول**"[1] فموت والد (عبد الله) الشخصية الرئيسية في الرواية و التي ماتت قهراً من سلطة الإقطاعي(السوادي) لم يكن موت هذه الشخصية إنهاء لدورها، بل تطويراً للأحداث و تنمية للتيمة (الموت) فبعدما كان الولد قابعاً أمام قبر والده جاءه (درويش) ليطمئنه على أنّ المصاب ليس الوحيد، بل هم هالكون لا محال على يدّ هذا الطاغية.

ففي سخرية درويشية تهكمية ضاحكة قال "**أتعلم أن السوادي حنش سيلدغ القرية كلّها**"[2] إنّ هذه الكلمات تظهر مدى الحقد الذي يحمله هذا الطفل للسوادي، و دور المعزيين الذين كانوا مشجعين له "**كن سيفًا مثل أبيك**"[3] زاده قوّة و قسوة و مسؤولية، خاصة عندما واسته العجوز (نوار) قائلة "**أبقي رأسك ظلاً لنا لا تحنيه**"[4] لكنّ الحزن كان مصاحبًا و رفيقًا لهذا اليتيم خاصّة عندما واجه أمه و هي تحلف بألا تغتسل و لا تتطيب حتى تمشي وراء قاتل أبيه، و هنا نعود إلى مبدأ نمو التيّمة و تطورها في الحوار الذي أجرته الأم مع ابنها و ذلك من خلال صراخها المعلن قائلة "**أبوك لم يمت يا عبد الله بل قتلوه... لم يمت... قتلوه**"[5]

(1) عبده خال: الموت يمر من هنا ص 238.
(2) نفسه ص 136.
(3) م. ن. ص 139.
(4) م. ن. ص 140.
(5) م. ن. ص. ن.

هناك صورة أخرى (للموت)، القحط الذي أصاب القرية، ففي "**هذه الأيام شحّت السّماء و تقشّعت الأرض و استطال الجدب و أمعن في أوردة الحقول و بات الهمّ يسكن الأفئدة والمحاجر**"[1] و هذا ما جعل السوادي يمنع عن أهل القرية الماء لخمسة أيام "**و من خلال هذه الأيام الخمّسة أوشك الأطفال و الكبار على الهلاك عطشًا**"[2]

و هنا تظهر صورة أخرى لموت شخصية من شخصيّات الرواية، و لكن خدّمة للأزمة و ليست إنهاءً لها فبسبب ذلك القرار المانع للماء أصبح الأهالي يتسللون ليلاً بدلائهم للمجيء بالماء إلى أن جاء الخبر المشؤوم و المتمّثل في موت (حسن إسماعيل) ليلاً في رحلة جلّبه للماء حيث أنّه سقط في أحد الآبار سهّوًا فدفن كجيفة بلا تغسيل و لا صلاة و لا دفن حقيقي، هذه الحادثة جعلت الموت جراء العطش أرحم من الموت بين أيدي السوادي و ما يتكبّده الجسد من تنكيل بعد ذلك.

من خلال هذه الأحداث، نلمح أنّ الروائي أثناء تجسيده لتيمة (الموت) و تيمتي (الضياع و الفقر) الخادمتين لها و المؤديتين للتيمة الأساس، جعل النصّ يرتكز على شخصية (السوادي) الشخصيّة الطاغية، التي جعلت من قرية السوداء، قرية الموت و الشؤم فطغيانه شمل كل سكان القرية سواء الأهالي أم حتى عمال قصره.

3- تيمة الطغّيان:

فإذا عدنا إلى مصطلح الطغيان، فإننا نجد له تعاريف عدّة، فقد جاء في (كتاب العين) "بمعنى طغو، طغى: الطغيان: الواو لغة فيه و قد طغوت و طغيت، و الاسم الطغوى و كلّ شيء يجاوز القدر فقد طغى مثل ما طغى الماء على قوم نوح و كما طغت الصيّحة على ثمود"[3] و ورد في (مقاييس اللغة) "طغى: طغوت و طغيت، طغيانًا و أطغاه

(1) عبده خال: الموت يمر من هنا ص 141.

(2) نفسه ص نفسها.

(3) أبو عبد الرحمان الخليل بن أحمد الفراهيدي: كتاب العين، تحقيق د. مهدي المخزومي، و د. إبراهيم السمرائي، دار مكتبة الهلال، ج4 ص 435.

كذا حمله على الطغيان، و ذلك تجاوز الحدّ في العصيان... و منه الطاغوت"[1] "هو كل متعبد و كل معبود من دون الله، و لما تقدم سمي الساحر و الكاهن و المارد من الجن الصارف عن طريق الخير طاغوتًا، و وزنه فيما قيل فعلوت، نحو جبروت و ملكوت و قيل أصله طغووت و لكن قلب لام الفعل نحو صاعقة و صاقعة ثم قلب الواو ألفًا لتحركه و انتاح ما قبله"[2]

و "الطاغية: العظيم الظلم الكثير الطغيان[3] الجبّار العنيد[4] و من هنا نخلص إلى القول أنّ الحاكم الطاغية "هو الحاكم الذي يتجاوز حدود الشرع فيما أوجب الله، عزّ وجلّ لرعيته عليه قاصدًا ذلك سواء كان هذا الحاكم فردًا أو جماعة أو حزبًا أو دولة"[5] و أمّا عن رواية (الموت يمرّ من هنا) فقد تمثّل الطاغية في شخصيّة (السوادي) هذا الأخير قهر أهل قريته بكل الطرق و الوسائل المتاحة له، فدائمًا كان السؤال الذي يطرح و بشدّة من الأهالي "**لماذا السوادي يمتلك كل شيء و القرية لا تملك شيئًا؟ !**"[6]

فالسوادي هنا كلمة ترتبط بـ(الطغيان) و ذلك من خلال السياق الدلالي للرواية، إذ نجد الشخصيّة الملقبة بهذا الاسم تجسّد كل حيثيات الطغيان بحيث "يقترب الطاغية من التألّه، فهو يرهب النّاس بالتعالي و العظمة و يذلهم بالقهر و القوة و المال حتى لا يجد ملجأً إلاّ التزلف له و تملقه"[7] و هذا ما حدث مع أهل القرية الذين سرق (السوادي) منهم المعونة من بلاد العجم دون أن يتمكنوا حتى من التذمّر، فالأهالي أصبحوا متعايشين مع

(1) أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا: معجم مقاييس اللغة، تحقيق عبد السّلام محمد هارون، طبعة 1399هـ-1979م، دار الفكر، ج3، ص 412.

(2) أبو منصور محمد بن أحمد الأزهري العروي، تحقيق عبد السلام هارون و آخرون الدار المصرية، مصر الجديدة سنة النشر 1384 هـ، 1964 م، ج8، ص 167.

(3) إبراهيم مصطفى أحمد الزيات/ حامد عبد القادر/ محمد النجار: المعجم الوسيط، تحقيق مجمع اللغة العربية، دار العودة، ج2، ص 559.

(4) الخليل :كتاب العين، ج4، ص 435.

(5) أنظر: الإمام عبد الفتاح كتاب الطاغية، دراسة فلسفية لصور الاستبداد، عالم المعرفة، 1994، ص 38.

(6) عبده خال: الموت يمر من هنا ص 154.

(7) الإمام عبد الفتاح: كتاب الطاغية، دراسة فلسفية لصور الاستبداد، عالم المعرفة، 1994، كتاب الكتروني، ص 44.

سلطة الطاغية، يعملون بكد في حقولهم "**و العجيب أنّهم يقضون طوال الموسم يرعون زراعتهم حتى إذا أثمرت حصدوها و قدموها للسادة بدون عناء**"[1]

فالمسافة بين عامة النّاس و بين السوادي و حاشيته كبيرة.

إذن فالموت هاجس يلاحق كل من اقترب من السوادي من قريب أو بعيد و الذي جسد من خلال هذه الشخصية التي كانت سبباً مباشراً في تفعيل تيمة الموت فهي تعتبر عنصراً هاماً و أساسياً في تحريك الأحداث إذ لا وجود لرواية من دون شخصية تقود الأحداث، و تنظم الأفعال و تعطي القصة بعدها الحكائي... ثم إنّ الشخصية الروائية فوق ذلك تعتبر العنصر الوحيد الذي تتقاطع عنده كافة العناصر الشكلية الأخرى، بما فيها الإحداثيات الزمنية و المكانية الضرورية لنمو الخطاب الروائي و اطراده"[2]

و عليه فالشخصية تحتل "موقعاً هاماً في بنية الشكل الروائي فهي أحد المكونات الأساسية للرواية إلى جانب السرد و البيئة"[3] و أحسن من صوّر لنا طغيان هذا الطاغية (درويش) حينما قال "**كنت أدخل عليه، و هو متكئ، و أقبّل يده و ابتعد مسافة يمكنني من الانحناء، و بعد أنّ يسحب يده بخفّة و زهو، خفة تفضح خوفه من أنّ تتلوث يده الكريمة من أثر (الشّمة) التي لا تبرح شفتاي، و يزحزحني بقسوة فأبتعد قليلاً** "[4]

و "الطاغية العظيم الظلّم الكثير الطغيان[5]: "الجبّار العنيّد"[6]

يأتي الراوي بشخصية مقابلة (درويش) و هي شخصيّة مناقضة تمامًا لشخصية الطاغية ليعمق و يرسّخ مفهوم الطغيان و مدى تمثّله في السوادي فـ(درويش) و حسب الأهالي شخصيّة مجنونة لا تعني شيئًا غير أنّ الواقع يقول عكس ذلك لأنّه أكثرهم وعيًّا

(1) عبده خال: الموت يمر من هنا ص 36.
(2) أنظر، رينيه ويليك و أستن وارين، نظرية الأدب، ص 226.
(3) بحراوي حسن: ص 20.
(4) عبده خال: الموت يمر من هنا ص 37.
(5) إبراهيم مصطفى الزيات/ حامد عبد القادر/ محمد النجار، المعجم الوسيط، تحقيق: معجم اللغة العربية، دار الدعوة، ج2، ص 559.
(6) أبو عبد الرحمان الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، ج4، ص 435.

بحالهم، لكنّ الطاغية كان يستخدمه كمنشفة لقاذوراته يعمل عنّده بكدّ فيكلّفه بالزرع و الحصد و الرعي و...و لا يكفيه ذلك، فيمارس عليه أقبح العذاب و أقساه ليظهر أنّه المتحكم المتسلّط يقول (درويش) "**ثار غضبه فركلني بين فخضي لأغادر وجهه القاسي في غيبوبة طويلة**"[1] ثمّ يضيف صورة أخرى تظهر لنا مدى القسوة و البشاعة التي وصل إليها يقول "**و ألقى بخيزرانته على جسدي فتحركّت و أنا أتلوى وجعًا نحو (مطارح) البهائم**"[2]

و درويش ما هو إلاّ فرد من أفراد القرية الذين يعانون الأمرين من هذا الساحق الظالم، ففي حادثة غاب فيها السوادي عن القرية و لم يعدّ و هذا ما أحدث رعبًا كبيرًا في قصر السوادي الكبير الذي أمر بالبحث عنّه في كل اتجاه، فأمر العبيد بالغطس في الوادي بحثًا عنه غير أنّهم فروا منه خوفًا من السيل الجارف ليأمر الأهالي بالبحث عنهم و قتلهم أينما وجدوا، و هذا ما أدى بسحق الكثير من الطرفين نظرًا للتهديد الذي جاءهم من (السوادي الكبير)، فـ"**من لم يخرج لمطاردة العبيد قتل في بيته هو و من معه**"[3]

و في رواية (الموت يمر من هنا)، نجد شخصيات متعددة مؤدية للتيمة الأساس، إلاّ أن شخصية (السوادي) هي أكثر دافع لها إذ تعد شخصية سكونية، ثابتة لا تتغير لأنهّا الموّجه للعمل السردي ككل، فقد ذكر لنا الروائي اسم (السوادي) في أوّل صفحات الرواية قبل أن يصرح بأسماء البقية حيث قال "**و قد تبقى طريق واحد ممهد من أثر الطرق اليومي يربط القرية بباقي القرى– و ظل هذا الطريق بهياً لعينيّ السوادي**"[4] فهذه الشخصية تمثل النواة المنتجة لمجريات الأحداث، ينطلق منها الراوي، و يعود إليها، أما الشخصيات الأخرى فهي الشخصيات المغلوبة على أمرها و التي تعدّ ضحايا قمع و تسلط هذا الطاغية المؤدي بهم إلى موت مادي و معنوي كشخصية (مونتان، الجدة نوار، درويش، عبد الله و أمه

(1) عبده خال: الموت يمر من هنا ص 46.
(2) نفسه ص 47.
(3) م. ن. ص 85.
(4) م. ن. ص 07.

و غيرهم)، فهذه الفئة تمثل الطبقة المسحوقة التي لا حيلة لها إلاّ الانصياع لأوامر قائدها و حاكمها.

4- تيمة القرية:

إذ عدنا إلى الفضاء الذي دارت فيه الرواية فسنجده قرية صغيرة، نائية بعيدة عن المدينة تفتقر إلى أدنى مستويات العيش، بل إلى أهم متطلباته، أهمها (الماء) و لأنّ (الفضاء الجغرافي) مهم في بناء النص الروائي، لارتباطه بالحدث و الشخوص، فيمكن أن نعتبره "بعد جمالي من أبعاد النص السردي، لما يمنحه من إمكانية الغوص في أعماق البنية الخفيّة و المتخفيّة في أحشاء النص، و أجوائه، و رصد تفاعلاته و تناقضاته..."[1]

و لقد استهلّ الروائي نصّه بالحديث عن هذا الفضاء وصفه بأنه "**أرض يابسة**"[2] ثم أعلن في أولّ صفحة من النص عن اسم القرية (السوداء)، فهو اسم يدلّ على الشؤم و الحزن، و المأساة و كلها حقول دلالية تدّل على الموت.

إنّ هذا الفضاء هو فضاء (عبده خال) المحفور في ذاكرته، ذلك أنّه ترعرع في قرية مماثلة لقرية السوداء، و عانى فيها الفقر و الجوع و الألم و عندما أراد أن ينسلخ من تلك التجارب القديمة التي أرهبته و لا تزال كذلك إلى يومنا هذا استحضر قريته في رواياته.

إذن فـ(عبده خال) من خلال أعماله وقع في الذاكرة التي "وضع مارسيل بروست أولى نظرياتها في الأدب، اذ ذكر أن هناك الذاكرة اللاإرادية التي تهجم على الانسان من دون أي دور منه في استحضار صورها، و ذكر أن هناك الذاكرة الإرادية التي يسيطر عليها الاستاذ بمحض تجربته في الرجوع للماضي"[3]

---

(1) أحمد زنيبر: جمالية المكان في قصص إدريس الخوري، التنوخي للطباعة و النشر، ط 1، 2009، ص 21.

(2) عبده خال: الموت يمر من هنا ص 07.

(3) سلمان السليماني: عبده خال يوقظ دهشته القصيرة، على الموقع الالكتروني http /llwww.achayat.com/opimionsdetails/533090 الثلاثاء 17 يوليو 2013. يوم 2016/9/2.

و من هنا فحضور القرية البدائية، إسقاط لحياة عاشها و عايشها، و في تصريح له مع دار الحياة أقرّ بذلك في قوله "قدمت إلى جدّة من قرية* موغلة في البدائية"[1] و لأنّ "المكان يصنع الشخوص يترك بصماته عليهم"[2] فإن شخصيات رواية (الموت يمر من هنا) شخصيات قاسية تنم عن البيئة التي يعيشون فيها.

"فالسوداء قرية معزولة بإرادتها أو بإرادة الآخرين هذا الفضاء المعزول غالباً ما تسيطر عليه الأسطورة، و غالباً تسيطر عليه القسوة، قسوة الحياة، المكان المغلق عادة و مركبات النقص البشري جمعاء"[3]

إذن، فتجربة (عبده خال) في (السوداء) هي التي خلّفت شخصية (السوادي) التي تمثل بالنسبة للأديب "شخصية السيّد المسيطر، الدكتاتور"[4]

و التي" **كانت تلاحقني و تظهر في كل مرّة**"[5] في أعماله بلباس آخر، أي بأسماء أخرى.

و من هنا نقول أن الموت كتيمة ولد من هذه القرية التي عانى فيها الشقاء و البؤس فكان الموت المعنوي، ثم "استنشق فيها رائحة الموت الحقيقي و هو طفل في ريعان شبابه عندما شاهد جحافل الجثث التي يجري دفنها بفعل (الملاريا)، "لذلك كان الموت حاضراً في أعماله، كما كان حاضراً في فكره و حياته"[6] و في هذا يقول "**و أنا صغير أوّل ما نبهني لحقيقة الموت في قريتي، هي تلك الجثث التي رأيت الوادي يجرفها أمام عيني، و تلك الغارقة داخل الآبار، مات أصحابها بسبب انتشار وباء الملاريا هناك**"[7] و بهذا تولّدت لديه

* ولد (عبده خال) و ترعرع في قرية (المجنة)، في جازان، التي تقع في أقصى الجنوب العربي للسعودية على ساحل البحر الأحمر، في عام 1962، وسط المعاناة عاش و تربى و كابد شظف العيش.

(1) دار الحياة: عبده خال "حكواتي" الأساطير الشعبية في كتابين 2013/17/05.

(2) حوارين عبده خال و سالم آل تويه، على الموقع الالكتروني، altowayyah.blogs pot.com/2008، يوم الأحد 2016/07/25، على الساعة الثامنة مساءً.

(3) المرجع نفسه.

(4) حوارين عبده خال و سالم آل تويه، على الموقع الالكتروني، altowayyah.blogs pot.com/2008، يوم الأحد 2016/07/25، على الساعة الثامنة مساءً.

(5) عبده خال: الموت يمر من هنا ص 7.

(6) الدمام: ميرزا الخويلدي مجلة كل العرب، الشرق الأوسط، 29 يناير 2013 أخذ يوم 18 ماي 2015 على الساعة الواحدة صباحًا.

(7) المرجع نفسه.

فكرة فلسفية عن الموت فهو لا يعني عنده الفناء، أي أنه لا يعد ضمورا وردم لصاحبها الموت هو حياة دائمة لم ننتبه لها جيداً"[1]

5- تيمة الطفولة:

إذن فموضوعة الموت عنده تمظهرت بتمظهرات متعدّدة، و بهذا فمفهوم الموت عند (خال) لم يعد مفهوماً مجرّداً لديه، و لكنه تحوّل على إثر تلك الحادثة (الطفولية) المؤثرة:الموت بسبب الملاريا، إلى مفهوم فلسفي، فهذه المصيبة التي ألمّت بأهله جرت وراءها ألماً و معاناة أزليّة لدى الأديب، و لم تتوقف الأحزان عند الذاكرة الطفولية فقط، بل استمرت معه بسبب مرضه الدائم، و جسمه الهزيل الذي كان و لا يزال دائماً عرضة لتقلبات الزمن.

إنّ هذه الأزمات المؤثرة التي عانى منها (عبده خال) في أكثر مراحل العمر حساسيّة (الطفولة) رسّخت في رؤيته و في خياله، فأعطت له مفهوماً خاصّاً به عن الموت و أحواله و مسبباته و أشكاله، حتى أصبح أشبه بالقيد الذي يقيده و يقيّد نصوصه.

و هكذا يكون للموت في عالم (عبده خال) الروائي طقوسه الخاصة، فنجده تارة ينتصر عليه و أخرى ينتصر منه، فمرّة يمسّ الموت الطاغية مثلما حدث في حادثة اختفاء السوادي، و مرة أخرى يمسّ المغبونين، و هذا ما يولد قلقاً مستمراً للشخصيات، نظراً لانعدام الأمان و الاستقرار، و هذا ما يرسخ تيمتي الضياع و المسخ، عبر كامل النّص، و الملاحظ أن موضوعة (الموت) كانت في تطور مستمر و نمو فائق، حتى أنّه تمكّن من هزيمة النص، و إخضاعه لكل تفاصيله مهما تشعبّت أو تفكّكت.

ثم إذا عدنا إلى اللاّفتة العنوان (الموت يمرّ من هنا) فإنّ أوّل ما يحيل إليه هو تيمة(الموت)، فالموت كان راسخاً في ذاكرة الروائي و في ذاكرة كل أبطال الحكاية، و قد

[1] الدمام: ميرزا الخويلدي مجلة كل العرب، الشرق الأوسط، 29 يناير 2013 أخذ يوم 18 ماي 2015 على الساعة الواحدة صباحًا.

استطاع المبدع أن يبنيه بطريقة تشعر القارئ بعدم الأمان و الطمأنينة التي كان يشعر بها سكان قرية (السوداء).

و ما أن نلج إلى المتن الروائي، حتى تحتوينا الأحداث المبنية بطريقة سردية خاصة يشعر فيها القارئ بالضياع، ضياع الموت، ثم يعود و يلملم نفسه عند قرب خروجه من الحدث، و هذا ما يحدو بالقصة أن تأخذ عمقاً مغموراً لتأخذنا أبعد من حدود القرية (السوادء) لتشمل قصة و حكاية الإنسان السعودي، لأن هذه القرية المجحفة ذات الأسرار الغامضة، و التي أراد الطفل (عبده خال) أن يكتشفها، ولم يتمكن من ذلك إلاّ بعد أن وعى بالحياة، أعطت له قدرة كبيرة على الخيال و التخيل، ليحفل عالمه الروائي بكم هائل من الأفكار و التفاصيل التي لم يعهدها الأديب السعودي من قبل.

و السؤال الذي يطرح نفسه، لماذا يحرّم هذا الزمان طفلاً من نعمة الفرحة و المرح و السعادة و الصحة و الطمأنينة؟

و الجواب واضح و صريح، أجاب عنه (خال) عندما أخبرنا أنّه تربى فقيراً، معدماً ثم عندما أعلن يتمه من أبيه و أخيراً و ليس آخراً جسده الضئيل النحيل الذي يوحي الى عمق مصائبه، و في توغلنا إلى أعماق نصوصه نلمح ذلك من خلال شخصية (عبد الله) هذه الشخصية التي تيتمت من أب كان بالنسبة إليها رمزًا للرجولة و الحماية، و أصبحت المسؤولية ثقيلة حملها مهمة شبه مستحيلة في مثل ما تعانيه الأسرة من حرمان، و هنا المتكأ الوحيد و الأوحد هو الأم، هذه المسكينة التي لا طاقة لها فهي بائسة، أميّة، مقهورة متسلط عليها و ليس لها لا حول و لا قوة.

و إذ تلتقي ذكرى السيرة الواقعية، و أحداث النّص التي أسهم فيها وعي القاص و الخيال حتى أنّ الاتحاد بينهما قوي إلى درجة لا يمكن الفصل بينهما "فقد عرف خال ضراوة المعاناة صغيراً، منذ تكفلت أمه بتنشئته، و منذ فقد والده يافعاً، و منذ اضطر للانتقال إلى جدة للبحث عن فرصة أفضل للتعلم، و هو يحمل جسداً نحيلاً يستوطنه

المرض"[1] و هذا ما حدث للشخصيات التي تناولها بطريقة أو بأخرى، والتي عكس فيها كم الحزن الداخلي الذي ترجمه في أعماله، فهو القائل "نحن كائنات يصل إليها عطب الموت سريعاً"[2] و أكثر ما ترسخ في هذه الذاكرة المتألمة (قريته المجنة) التي كانت حاضرة في وعيه و لا وعيه في حضوره و غيابه، في فرحه و ألمه، و حينما تقرأ عبد خال، فإنّك تقرأ (المجنة) التي سمّاها في رواية (الموت يمر من هنا) (السوداء)، و في لقاء سئل عن صورة قريته في أعماله أجاب قائلاً "نحن نسكن بعضنا، فالأمكنة كالخلايا، نظن أنها هرمت و ماتت، فإذا بها تفتقر على تضاريس ملامحنا و تشعرنا أنّها لا تزال تخلق الحياة فينا قريتي كوشم كلّما عبر الزّمن نظرت إليه تذكّرت أن جلدي استقبل تلك الوخزات، ليبقى أبد الدهر يذكرني بأنّي غادرت رحم قريتي، و أني أنتمي إليها مهما هربت داخل المدن، فتحت قلبي من خلال لهجتها أو أهازيجها أو رقصاتها أو ذكرياتها، الأماكن كالمقابر التي نغادرها صباحاً أو مساءًا"[3] و الحال أنّ المعلومات المتوفرة عن واقع (عبده خال) الحقيقي أكملت و فسّرت الجوانب المفقودة في الرواية و كلما تفسحنا أكثر في نصوصه، تنكشف أمامنا أجوبة متعددة، بدايتها سبب اختياره لقرية مشؤومة بائسة، ثم الشخصيات التي مثّلت الطبقة المحرومة و التي عاش في كنفها (عبده خال) ثم اليتّم الذي كان يلاحق شخصياتها و هذا ما هو إلاّ يتّم الراوي بحدّ ذاته.

و في مقطع من الرواية، نجده يجسّد هذه الصورة المؤلمة، التي تحاكي عمق الشرخ الذي أحدثه غياب الحبيب، المؤنس في هذه الحياة، يقول "**تفرّق الجمع و لم يعد بجوار عين أبي إلاّ دمها و التراب العالق بها، و أنا و أمي و جسد أبي المقذوف بجوار القبّة**"[4] فما يعانيه هذا اليتيم غياب للجسد الملامس لأطرافه التي يشعره من خلالها بالطمأنينة و الحنان، و غياب للروح التي تلملم جروحه، و تمنع عنه، شقاء الحياة.

---

(1) الدمام: مبرزاً الخويلدي.
(2) نفسه.
(3) م. ن. ص. ن.
(4) عبده خال: الموت يمر من هنا ص 24.

و قد عبّر عن هذا كله من خلال الصغير الذي طالب بأقل حقوقه (كسوة العيد) فكان الرّد من والدته قاسياً و مجحفاً" **لو أنّ أباك حي لجلب لك ما تريد**"[1] و في تذمّر من وضع فرض على الطفل دون أن يكون له ذنب في ذلك ردّ قائلاً "**الآن أبي مات لا أفرح بالعيد؟!**"[2]

فالفرحة بعيدة عن قرية السوادي، و الذي يحجبها الطاغية المتجّبر (السوادي)، فلا يكفيه الفقر و القهر الذي يعانيه سكان هذه البؤرة، ليزيد قسوته عليهم و تعذيبه لهم، وهذا ما حدث لوالد (شبرين)، الذي في محاولة منه لتحدي المتجبّر في حادثه وقعت في سوق القرية عندما طالب السوادي بالترجّل عن دابته ليتمكن من التحدّث معه، و عندما قرع رأسه بحجر قذفه السوادي على والد شبرين، و لكن هذا الأخير لم يبق ساكناً حيث ألقى على هامة (الطاغية) عوداَ غليظاً و هنا صبّ السوادي غضبه عليه و على أسرته، التي أُسرت من قبل الرجل المغتصب و هنا عاش الطفل أبشع شعور يمكن أن يشعر به، يقول "**في تلك الليلة استيقظ في داخلي كل شيء الخوف، الغضب، الرغبة في البطش، و الرغبة في الاسترحام و الرغبة في الموت**"[3]

فالخوف كتيمة أصبحت شبحًا ملازمًا لكلّ فرد من هذه القرية، و شدّته تزداد حسب الموقف الذي يصنعه السوادي لهؤلاء المغبونين، بيد أنّه كتيمة لم ترد منفردة إنّما جاءت كنتيجة للتيمة التي سبقتها (الحزن) الذي تحول إلى خوف وذلك عندما ساقهم السوادي إلى قبة القضبة و قام بفقع عين والده على مرآه و مرأى كل أهل القرية، فكان الحزن عميقاً بعمق الحسرة التي كسرت أسرته و بعمق النشوز الذي لمسه من الأهل و الأصدقاء، الذين لم يواسوه و لم يقفوا بجانبه، بل أطلقوا عليه الأكاذيب خوفاً من المصير الذي آل إليه.

---

(1) عبده خال: الموت يمر من هنا ص 245.

(2) نفسه ص نفسها.

(3) م. ن. ص 245.

و هذا ما أدى به للخروج هارباً من هذه القرية، آخذاً معه (شبرين)، الطفل الذي أراد حمايته من الذّئب المفترس، غير أنّ والد (شبرين) لم يصمد طويلاً و توفي تاركاً شبرين يصارع مصاعب الغربة لوحده مسافراً بين الجبال و البلدان باحثاً عن مخرج له، غير أنّ حنينه لقريته بقي يلازمه إلى أن عاد إليها ليجد أمّه أصيبت بالعمى نتيجة كثرة نحيبها عليه و على أبيه، فهنا وجه آخر للموت، فغياب الرؤية عن الأم يعني غيابها عن نور الحياة و دخولها في غياهب الظلمات، ظلمات تتصور معها، ظلمة القبر و ما فيه من وحشة، كما وجد ابنة عمته (زينة) التي تربت على حبه و عشقه مخطوبة لرجل لا يعنيها بأمر، فقلبها متعلّق بشبرين، غير أنّ جسدها سيمنح لرجل آخر، فالموت هنا يخصّ روح زينة التي تريد حب حياتها، و روح شبرين الذي يعشق التّراب الذي تمشي عليه، و لكن لا حيلة له إلاّ الاستسلام، خاصة و أن عودته إلى قريته كانت لهدف الانتقام من قاتل أبيه، و مفقع عينه فقد جاء و هو يحمل عين والده في قارورة واضعا عليها ماء و ملحاً حتى لا تفسد، و الكره رفيق دائم له، و نحن نعرف أنّ شدّة الحقد و الكره تميت القلب فقلب (شبرين) مات عندما فقعت عين والده، مات من كثرة جرعات الغلّ و الضّغينة ضد المعتدي (السوادي)، و لم يحي إلاّ عندما رأى زينة رفيقة الصبا.

(زينة) التي خطبت عنوة(لولي) و الذي أجبرها على ذلك بعدما منع عنها و عن والدها (الشّيخ الهرم) كل فرصة لجلب المال أو الأكل حتى كادت العائلة أن تموت جوعاً خاصة في ظل ما كانت تعانيه القرية من قحط، غير أن (ولي) لم يكن عازماً على الخير بل قام في ليلة من الليالي باغتصابها و انتهاك حرمة أبيها، و عندما كانت أم شبرين تروي له الحادثة قتلت زينة نفسها، لتسقط بين يديه جثة هامدة، و هنا يأتي الحب في هذه القرية كمرادف للموت، و هو صورة أخرى للحزن و العذاب، فقد تمكن (عبده خال) أن يتقن تصوير هذه اللحظة المؤثرة التي تظهر عمق الحب الذي تكنه زينة لشبرين، فبمجرد أن انتهت والدته من سرد الحكاية رآها "**على ضوء الفانوس تستند على "كابه" العشة تغالب**

دماءها و تعمق خنجراً بأحشائها و تحركه يميناً و يساراً"[1] دهش شبرين لهذا المنظر و قال "**قفزت صوبها فمدت لي يدها و سقطت، و أنفاسها الحارة اللاهثة تحرق وجهي**"[2] تفسر و تعتذر قائلة "**انتظرتك طويلاً قبل أن يلعق ذلك الكلب في إنائك... أقسم لك بالله أنه أخذ شرفك عنوة... قسراً و جبراً**"[3]

و يتجلى الغدر في هذه الرواية بصور متعدّدة و مختلفة، فمرة يأتي على يد السوادي الذي يستبيح كل خصوصيات أهالي قريته، و أخرى على يد (ولي) الذي أخذ من تلك الزهرة الشيء الوحيد الذي تمتلكه و الذي كانت تخبئه لمحبوبها في ليلة عرسها.

و من هنا فالقرية هي المكان الذي ربطت مصائر أهاليها به، فالإنسان مرتبط بالمكان الذي نشأ فيه، مهما كان قاسياً أو رديئاً، ذلك أنه " لا يمكن أن يتصوّر الذهن لحظة من لحظات الوجود الإنساني خارج سياق المكان"[4] الذي هو جزء من شخصيته فحضوره انعكاس له، ، فإذا أخذنا شخصية (نوار) الحكيمة التي تفسح المجال للمتنفس المنشود من الأهالي، نجدها قد استمدت هذه الحكمة من المكان المغلق المحيط بها، الذي احتاجت هي إلى أنّ تثبت ذاتها فيه، فتقوم بهضم مأساتها و مأساة من حولها، لتحولها إلى تفاؤل و حلول رغم صعوبة المكان و قسوته و لهذا نجد (دوركايم) يضع مفهومه الخاص للمكان انطلاقًا من هذا التصوّر، حيث يرى "أنّ المجتمع هو الذي يحدد مفهوم المكان من خلال الوسائط الاجتماعية التي يحياها الفرد ليعي حقيقة ما حوله"[5] و مهما غاب عن مكانه الأصلي، فإن انتماءه الأول حاضر فيه بقوة و هذا ما حدث (لعبده خال) فرغم انتقاله إلى المدينة أو دراساته المتعددة و امتهانه للكتابة التي أعلت شأنه و مكانته، بقي المكان (المجنة)

---

(1) عبده خال: الموت يمر من هنا ص 281.

(2) نفسه ص 281.

(3) م. ن. ص. ن.

(4) د. عبد الحميد المحادين: جدلية المكان و الزمان و الإنسان في الرواية الخليجية، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، ط 1، 2001 ص25.

(5) أنظر، قباري محمد إسماعيل: علم الاجتماع و الفلسفة، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ط2، ح2، ص 55.

حاضرًافي روحه و جسده الضعيف، إلى أنّ وصل إلى قلمه، الذي أصبح معبّرًا عنه و عن كل ما تكبّده في قريته الأم، فعودته كانت دائمة و مستمرّة إلى منبعه الأول بلدته الصغيرة البعيدة عن التحضّر و التقدّم الذي أصبح يعيش فيه بجسده، لكن روحه بقيت تعيش القرية و مأساتها، و هذا تماشيًا مع الآية الكريمة "منها خلقناكم و فيها نعيدكم"[1] و عليه "فالمكان هو حاضن الوجود الإنساني و شرطه الرئيسي"[2] هذا في المجال الواقعي، أنّ واقع الإنسان الحقيقي الذي هو بالنسبة إلى (خال) السعودية و بالتحديد قرية (المجنة) أمّا إذا قلنا المكان الروائي فإننا "نحيل على كل مشهد أو بيئة طبيعية أو اصطناعية، ليشمل بذلك البنايات بمختلف أنّماطها و وظائفها و محتوياتها من قطع الأثاث و الديكور و الأدوات، كما يشمل الطرقات و الشوارع و ما قد تتضمنه من مجال تجارته و عرباته و سياراته، كما يشمل أيضًا الوقت أو الزمن و تقلباته و أحوال الطقس، و يشير كذلك إلى أجواء المكان من صخب أو هدوء أو أضواء أو ظلمة أو روائح"[3]

بالنسبة إلى قرية السوداء فكلّ مكوّناتها تحيل على تيمة الموت، فأمّا عن سوق القرية فهو المكان الذي يعذّب فيه الأهالي أمام مرأى النّاس أجمعين من قبل السّوادي، و أما القلعة فهي مكان لسجن و تعذيب و قتل كل من خرج عن رأي و أوامر السّوادي، و هي منبع تفوح منه رائحة الموت، "**فتلك القلعة التي تهتز دومًا بأسهمها الموجهة نحونا، فيسافر الخوف في صدورنا**"[4] نضيف إلى هذه الأمكنة الوادي الذي هو مكان مخيف بالنسبة لسكان القرية كما أنّ فيه تمثّل الموت، حينما جرف السيل عددًا كبيرًا من أعوان السّوادي الكبير في محاولة منهم إيجاد السّوادي، كما أنّه العائق الكبير للسكان من مغادرة هذه القرية الموحشة، فعلى ضفافه يجد الأهالي بقايا عظام فيتخوفون من مغادرة المكان خوفًا من مصير يشبه مصير أصحاب العظام، زد على هذه الأمكنة (مخازن السوادي و قبة القضبة، و مساكن

(1) الآية 55 من سورة طه
(2) أنظر، عبد الحميد المحادين: جدلية المكان و الزمان ص 30.
(3) أنظر، د. محمد بن سليمان القويفلي: المكان الروائي، روايات كنفاني نموذجًا، مجلة جامعة الملك سعود، م5، الآداب(2)، 1413هـ، 349.
(4) عبده خال: الموت يمر من هنا ص 125.

الأهالي البسيطة و غيرها) و كل هذه الأمكنة حمّلها الكاتب جرعات ثقيلة من الألم و التّعب و الحزن و الخوف.

نفهم من خلال هذا التتّقيب أنّ الهدف المنوط من النّقد هنا هو "تحديد رؤية الأديب للعالم و ذلك انطلاقًا من التحليل الدّاخلي المحايث للنسق النّصي دون إهمال العالم المناصي أو التاريخي الذي أفرز النتاج الأدبي"[1]

و عالم (عبده خال) الروائي، عالم مشحون بالأحداث المتباينة و هذا ما جعله ممارسًا لفعل الكتابة بكل حريّة مسقطًا واقعه الحقيقي على واقعه الروائي الذي بث فيه شحنات كثيفة من خياله الإبداعي، و ذلك عبر عملية الخلق التي مارسها بفعلي الهدم و البناء، فالهدم وظفه لإزالة الشوائب و السّلب و لتطهير الوجود منه، أما البناء فلإعادة تشكيل العناصر في اتجاه الإيجاب، من خلال سمات روائية شاعرية، حيث أنّ الحياة الآن أصبحت (رواية) بعدما كانت شعرًا و الرواية هي إبحار في عوامل مختلفة و متشعبة، و فعل الخلق و البناء مرتبطان باستيلاد الحياة، الرواية جاءت من رحم الحياة، و أكثر من دعم هذا الرأي الناقد (فورست) الذي جعل من العمل الروائي صورة للحياة الواقعية حيث تكون مهمة الروائي هي أن يدفعنا إلى الاقتناع بالعالم الذي يقدمه و الشخصيات التي يصنعها... و يوافقه (غراهم هو) على هذا الطرح من زاوية كون الرواية، في هذا المنظور ستبقى أقرب إلى مجرى حياتنا الأرضية... بل و يعتبر نقل الرواية للواقع هو مصدر قوتها الدائمة"[2] و في ذلك يكمن هاجس الألم و الحزن، من حيث أنهما يمثلان المعنى العميق لحقيقة العالم الروائي (لعبده خال)، و أحسن شخصية مثلت هاتين التيمتين، شخصية (درويش) الذي صوره الراوي بلا أصل و لا فصل، و أضاف له سمة الجنون و لكنه بالرغم من ذلك يسعى بكل ما يملك لمعرفة جذوره و منبعه فهذه الشخصية (حية، ميتة) تصارع الحياة للبقاء، رغم عدم شعورها

---

[1] د. جميل حمداوي: المقاربة الموضوعاتية في النقد الأدبي، ندوة الأصالة جوهر الحداثة، المحرّر: سيد جودت، الموقع الالكتروني: http/ll.arabicnadwah.com /articles/muqatcles/muqaraba-hamadaoui :htm.

[2] غراهم هو: مقال في النقد، ترجمة محيي الدين صبحي، مطبعة جامعة دمشق 1973، ص 148.

بأية لذة فيها فهو كما يقول "**يهددني بالموت... هذا الغبي لا يعلم أنني من أمد بعيد فقدت الإحساس بالحياة... فقدت الشعور بأن أكون إنسانا يحلم و يحب... لقد أتيت لهذه الدنيا ميّتًا... نعم ميّتًا**"[1]

ففي حضور (درويش) النموذج السلبي بالنسبة إلى القيم الاجتماعية و الإيجابي بالنسبة إلى السرد الروائي، يتخايل الهاجس منبئًا عن حضوره من وراء دلالة الفعل النقيض للحياة الطبيعية ذلك أنّ الوجود مساوي للرغبة، الإحساس، الحب، الكره، لكن هذه الشخصية جاءت إلى هذا العالم ميتة، مما يعني تحرّرها بالكامل من هذه الحياة، و هي الدلالة التي تعزّز الموضوعة فجملة (فقدت) نفي لكل مرغوب، رسّخت بقوله (أتيت لهذه الدنيا ميّتًا) فالتناقض بين المجيئ و الرّحيل أعطى بعدًا فلسفيًا للتيمة من وراء دلالة الفعل النّقيض المولّد في الرواية، ففي هذه اللّوحة الروائيّة يمثل (درويش) فاعلاً موضوعيًا رمزيًّا، مقابلاً للموت و المسخ، تماما كما تشيعه دلالة (السّوادي) و لكنّ بطريقة معاكسة تمامًا فالأول ضحية للتيمة و للسوادي الذي هو المسبّب لها.

و التقاء الشخصيتين و اختلافهما في الوظيفة شكل مفارقة ضديّة تؤكّد على اتساق و تفرع التيمة، من حيث أنّ (الشر و الدهاء) مقابلان للـ(طيبة و السّذاجة) هذه السّذاجة التي حملت الأهالي إلى منع (درويش) من صلاة الجماعة داخل المسجد، خوفًا من جنونه الذي كما ذكر (الشيخ موسى) يفسد صلاتهم، و هذا ما عمّق إحساسه بكره أهل قريته و قد عبّر عن هذا بقوله "**تبذوني خلفهم كالبيوت الخربة**"[2] و جملة (نبذوني) تجرّ وراءها حقلاً من النعوت المصاحبة (الكره، السّحق، الحقد، الألم، الاشمئزاز...) لأن الفعل نبذ أبلغ من جل تلك الألفاظ، فهو يدلّ على أنّ المنبوذ لا مكانة له في ذلك المجتمع فهو منتهي و ميت و لا وجود له و لا لرأيه، و قد رسّخ هذا المعنى عندما استخدم صورة بيانية أعطت بعدًا أدق (التشبيه) حيث شبّه نفسه (بالبيوت الخربة) التي لا دور لها فلا تستطيع أن تأوي حتى

(1) عبده خال: الموت يمر من هنا ص 203.
(2) نفسه ص 207.

كلبًا مسعورًا، إذن فاستحضارًا لوجه الشبه الماثل في تيمة (الهجر) باعتبار (النأي) شكلاً من أشكال الموت المعنوي، يحيل إلى الحالة الشعورية التي يحياها الروائي لكونها حالة حزن في الصورتين الموضوعتين الأولى و الثانية، بدلالة حضور تيمة (الّنبذ) في الأولى و تيمة (الأسى) في الثانية، و هذا ما يظهر الإطار النّفسي الذي يطل من خلاله الروائي.

إذا عدنا إلى حضور (الموت) و دلالاته عبر النص، فسنلاحظ أنّها مأساة تحضر عبر كثافة الظهور الموضوعي، و تردّد تيمة (الموت) عبر أكثر من صورة تجسيد لدلالات الظلم و الحقد، و كذا صور التعسف ضد الأهالي سكان قرية السوداء، ضحايا الاستبداد و العبودية المطبّقة ضدّهم، و ذلك بإبراز صور السّلب الماثلة في تقتيل و تجويع و اضطهاد بصور و كيفيات مختلفة، كما تظهر في ظل هذه البيئة العفنة تيمة تبدو كظهور مقابل للموت، آلا و هي (النّفاق) و قد صوّره (عبده خال) عبر شيخ المسجد الذي يحاول أنّ يظهر نقاوته و طهارته و كثرة عطاءاته ليكون لنفسه هيبة بين سكان القرية و لتكون كلمته مسموعة و بالتالي يتحاشى المصائب التي تقع على رؤوس الأهالي، لأنه صنع لنفسه مكانة الآلهة التي لا يمكن أن تدنس، و لكن (درويش) الشخصية الأكثر فهمًا للوضع في هذه البقعة من السعودية رغم اتهامه بالجنون، استطاع أنّ يفضح هذا المنافق، و يظهر (الموت الساكن في قلبه و روحه و ضميره و نفسه، إنه موت روحاني و هو أقسى من الموت الجسدي، و ذلك حينما واجهه و هو يؤذن لصلاة العشاء، رافضًا إكمال الآية "و يل للمصلين الذين هم عن صلاتهم ساهون..."[1] فخاطبه عن سبب عدم إكماله "الذين هم يراؤون و يمنعون الماعون"[2]

و أضاف بأنّه أوّل النّاس من يمنع الماعون عن خيراته، ثم ذكره بحادثة أثبت من خلالها نفاقه قال:"... **حينما كنت أحمل لك محزم العجوز و أنزلته على بوابة الدكان و كان عندك عبده هادي و محمد علي و إسماعيل حسن... و قفزت من داخل دكانك و ربت**

(1) عبده خال: الموت يمر من هنا ص 209.
(2) نفسه ص نفسها.

على ظهري و دعيت لي بالبركة و أخرجت من كمرك فرانصة و رفعته عاليا و صحت ليسمعك من في السوق:

- **هذهمن أجلك من أهل الصدقة... فرفعت صوتي على صوتك: هل أنت متأكد؟ !...**

..... غضبت مني وقلت: نعم من أجلك... فخرجت مسرعاً من أمامك لأتبضع بما أعطيتني فإذا بك خلفي تطالبني به"[1]

فهذا التصرف قمة النفاق و هو ينُّم عن موت الروح و الإنسانيّة و كل القيم الدينية و العرفية، كما ورد في هذا المقطع الروائي استفهام مصحوب بتعجب **(**هل أنت متأكد؟**)** و هو خير دليل على الشّك في أن يكون كلام و تصرف الشيخ صائبًا و صادقًا، و إذن فحضور الشيخ في هذا المقطع ما هو إلاّ رمز أو علامة على الهاجس الماثل في الرواية عبر اندفاعات المعنى بتتالي الظهورات الموضوعاتية.

و ليثبت درويش عمق النّفاق و الموت الروحي الذي ألمّ بهذا الشيخ القدوة، أورد (عبده خال) هذا المقطع الروائي على لسان درويش قائلاً: "**الآن ألا تسمعني... خيرة الله عليك ياموسى بطل... و إلاّ و الله لأفضحك في كل القرية... سأخبر عن ظرف الطعام الذي خلصت حبوبه ((بالدلفين)) و بعته في السوق... أو سأخبرهم عن أسعار الشاي و السكر و الدقيق و كل البضائع التي تجلبها من البندر بسعر بخس و تبيعها لأهل القرية الطاق بطاقين... أو أخبرهم أن الزاهيب الداخلية حق علي بن أحمد، و التي قلت لورثته أنك اشتريتها منه قبل موته و نقدته ثمنها و أنت سارقها لا اشتريت و لا شيء... أو تريدني أن أخبر الناس بما يحدث بينك و بين السوادي"**[2]

---

[1] عبده خال: الموت يمر من هنا ص 209-210.

[2] نفسه ص 210.

إذن فحضور (درويش) في الصورة مرتبط بدلالة العذاب و الألم الذي يحاصره و يجتاحه من كل الجهات، فحتى المثال الأعلى الذي يحترمه كل الناس، و يحسب حسابه كل الناس، يجعل من (درويش) وسيلة لتحقيق ذاته، و لتحقيق مكانته بين مجتمعه، لكن هذا الأخير كشف أكاذيبه و نفاقه، و فضحه بين كل الأهالي.

هنا و من خلال هذه الحادثة أحدث (عبده خال) لدى القارئ شكّاً من كل شيء و من كل إنسان مهما كان توجهه أو مكانته الدينية، و هنا نتلمس بعداً عقائدياً للدلالة الموضوعاتية، التي وقعت بين فعلين الأول إيجابي و هو ما يظهر على السطح، إمام مسجد يصلي بالناس و ناصح لهم، و الثاني فعل سلبي ظهر على شكل نفاق و تهكم على الناس أي أن القناع الذي يرتديه هذا الشيخ أعطى للموت معنى و ظهوراً غير مباشر.

فالموت هنا يعني النفاق، و الموت كذلك يعني (الخوف) الذي كان غائباً تماماً عن درويش، لأن الحياة عنده أصلاً لا وجود لها، بينما حادثة المرأة التي هزّت كيانه و تفكيره في بيت (ولي)، أصبح لها طعم آخر و أصبح هاجس البقاء وحيداً شيئًا يقلقه و يرعبه فنجده يتساءل قائلاً، "**هل هذا هو الخوف الحقيقي حتما هو الخوف... فحينما تجد أن أحاديثك ابتلعها الريح و بقيت لوحدك تنتظر موعداً مجهولاً غامضاً، تصاب بالفجيعة و يصبح الخوف سلاحك الوحيد الذي تحيا به و تموت به**"[1] و هنا بات خط درويش واضحاً، فعندما كان الألم و الجوع و لامبالاة الآخرين به أمورا ملازمة لوجوده كان حضورها سببا في ترادف الموت والحياة و بعدما وجدت الحبيبة تولد الوعي بالخوف فأصبح يتربص بتفكيره و بعنف و في رحلة تأمله لهذا الضيف الجديد غير المرغوب به بات التحّسس بمحيطه أمرا مفروغا هارباً من (الموت) الذي طالما عاش فيه و به، و في هذه الصورة يصور لنا الهواجس التي تربعت على فكره فيقول: "**حيث خطر ببالي أن يلدغني ثعبان ما فأموت بعيداً عن الهواء و الشّمس... بئس الموت الذي يطرقك و أنت مختبئ كجرذ**"[2] فالخوف هنا تمكّن من

(1) عبده خال: الموت يمر من هنا ص114.

(2) نفسه ص 214.

درويش بعدما كان لا يعنيه بشيء، فالمصير السلبي الذي كان ينتظر درويشاً شكّل له فاجعة الوقوع في الموت غير المرغوب فيه في هذا الوقت بعدما كان يعبّر عنه بالضحك و اللاّمبالاة و الغناء على مسامع الأهالي، ففي موقف لدرويش مع (عبد الله)، الذي كان يزن رطلاً من الدقيق و الذي تلقى شتماً من درويش قائلاً: "**جدّتك يقتسمونها في القبر و أنت تزن رطلاً من الدقيق !!**"[1] و قذف عليه حذاءه، فركض لاحقاً به، و كان الخوف يترصد درويشاً خوفاً من وصول عبد الله إليه، غير أنّه قابل هذا الخوف بالضّحك، فقد خاطبه (عبد الله) قائلاً "– أ **أنت غاضب يا درويش؟ !**"[2] فردّ درويش عليه بعدما انفطر ضاحكاً "**من يحب درويشاً؟**"[3]

6. تيمة الطاغية:(الشخصية المؤدية للموت)

إذن فالفاعلية الدلالية الواردة في متن النّص، تقوم على شخصيات أفرغت فيها تيمات (الطغيان، السلطة، القهر، الجبروت) و جسّدها كل من (السوادي و ولي) و تيمات مقابلة (الحزن، الخوف، الانكسار، الضّعف، الألم) و تجسّدت في كل أهالي القرية بداية بـ(درويش، عبد الله، موتان)، وغيرهم من الشخصيات التي كانت ضحايا التجبّر و الجبروت ففي: "**هذا الزمن لا أرض إلاّ للسوادي... فهو كالمقبرة يدفن الأموات و لا يمانع من دخول الأحياء على أمل أن يقبرهم ذات يوم**"[4]

فأداة الاستثناء (إلاّ) تحضر كرمز طبيعي دال، و ذلك باعتبار أن الزمن "لا يحل محلّ شيء آخر فحسب، و لا يكتفي بمجرد الدلالة حيث الطرفان: طرف العلاقة الدالة و طرف الشيء المدلول عليه، يعملان معاً، بقدر ما يمثّل شخصية أو كياناً يحمل شحنة عاطفية من نوع مقصود يراد به أن يثير في نفس المتلقي القارئ أو السامع حالة وجدانية

(1) عبده خال: الموت يمر من هنا ص 63.
(2) نفسه ص 64.
(3) م. ن. ص. ن.
(4) م. ن. ص 231.

معينة"[1] مثلما هو الآن دال على تيمة (الأرض) هنا، باعتبارها رمزاً للاحتواء و الأمان و العيش و المأوى و الكسب، غير أنّها تكشّفت عن قصديّة مغايرة عندما سبقت بأداة نفي ألحقت بـ(السوادي) الذي يحوّل كل محمولات الأرض الحميدة إلى استغلال مادي و معنوي فالمزارع يذلّ في هذه الأرض، و يتعب و يمرض، و يقاسي و بالمقابل تجمع كل تلك المحاصيل لتقدم على طبق من فضة للطاغية المغتصب.

و عند استكمال تحليلنا لهذا المقطع الروائي، نجد أن (عبده خال) قد استخدم تشبيها جمع فيه كل المعاني و القصديات المراد الوصول إليها من قبله (فهو كالمقبرة)، و يقصد به السوادي الذي شبه بالمقبرة التي تجمع فيها الجثث و الأموات و يصبح فيها الإنسان بلا حراك أو فكر أو رأي و هذا ما يحدث لسكان القرية، حيث يصبح الواحد منهم أنكشا لا يسمع، و أعمى لا يرى و مختلاً لا يعي، ليعيث هو فساداً في هذه الأرض التي جعلها ملكاً له، يتجبّر فيها كيفما يشاء، و يغتصبها عنوة كيفما أراد، فقد تمكن من أرض (عبد الله) التي أخذها منه عنوة و رغم محاولاته للدفاع عنها هو و درويش إلا أن السوادي و بطغيانه و ظلمه كان أقوى منهما، و ها هو (عبد الله) يروي ما حدث لهما هو و درويش عندما قاما بإخراج مزارعي السوادي و قيامهما بحرث و زرع أرضه يقول: "**قيدت أقدامنا و عادوا بنا ليسحبونا على وجهينا بينما كان جسدانا يخطان الأرض بتعرجات عميقة و إمعانا في إذلالنا مروا بنا على السوق حتى إذا تساقطت عيون الناس ذعراً، اتجهوا بنا نحو القلعة ليستقبلنا محروس ضاحكاً متشفياً، و أدخلنا غرفة مظلمة و أطبق علينا بابها**"[2]

نستشف من هذا أن الأرض كانت سبباً مباشراً للدخول في ظلمات الموت، و القلعة التي هي مكان الموت و عليه "فالموت في الرواية يشكل أحداثاً متكررة مؤثرة في عالم البطل الداخلي، أسهمت في دماره النّفسي، و اغترابه الوجودي الذي يعاني منه طيلة الوقت فحوادث

(1) نعيم اليافي: تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1983 ص 278.
(2) عبده خال: الموت يمر من هنا ص 234.

الموت الظاهر في الرواية بأشكال مختلفة و متعدّدة، كلها مخزونة في ذاكرة البطل سواء أ كانت أحداث الموت في الماضي أو في زمنه"[1]

إذن فحيثما وجد الموت، وجد أبطال الرواية الذين عاشوا هذا الهاجس بألوانه المتباينة، فرواية (الموت يمرّ من هنا) ما هي إلاّ تعبير عن معنى فلسفي وجودي، نفسي هدفها تفجير بركان النفس المليئة بالضغينة ضد كل معتدي سبب لها الدّنس و المهانة في هذه الدنيا.

و إذا كان التفكير في هذه التيمة أمرًا مرهبًا للنفس، فإن البطل بات يراه ملازماً له في كل حياته، فحسبه فإن هذا الأخير قد "تسلل إلى حياتنا إن لم يكن قد تسرب إلى تفكيرنا بالحياة"[2]

إذن و من خلال هذا التنقيب في النص نلاحظ التردّد المستمر (للموت) باللفظ المباشر له أو بظهوراته المتعدّدة و المختلفة كـ(الخوف و الظلم، النفاق و القبر الاستعباد...) لذا فقراءة النص كما يرى ريشار – يستهدف البحث عن المعنى، و هذا البحث يتخذ شكلاً وصفياً (Descriptive حينا و شكلاً نفسياً (Interprétative) حيناً آخر، على اعتبار أن التحليل النفسي في جوهره بحث عن المعنى الخفيّ من خلال المعنى الجليّ"[3] و هذا ما نحن بصدده من خلال القراءة النّقدية التي نقوم بها، في محاولة للكشف عن (حالات الوعي و مضامينه) عند (عبده خال) خلال عملية إبداعه و إنتاجه لهذا المنتج علما أن الدراسة الموضوعاتية تعتبر أن هذين العنصرين عصب مهم في دراستها من حيث أنّ "حالات الوعي: تشتغل موضوعات مثل: المعرفة، الإرادة، الانفعال، الإدراك البعد الزمني الذاكرة، الخيال، المكان.

---

(1) آمال سعودي: حداثة السرد و البناء في رواية ذاكرة الماء لواسيني الأعرج، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير إشراف د. فتحي بوخالفة جامعة محمد بوضياف_ مسيلة-2009م ، ص 43.

(2) أحمد الزعبي: في الإيقاع الروائي، دار المناهل للطباعة و النشر و التوزيع، بيروت، لبنان 1995.ص 117

(3) الحبيب عمي: الرموز التراثية في شعر أمل دنقل– دراسة موضوعاتية – رسالة لنيل شهادة دكتوره جامعة الجزائر 2- 2015/2014 ص 156 .

مضامين الوعي: و تتمثل في ممكنات الوعي بالعالم و الوعي بالآخر الخارجي (خارج الذات) كالأشياء، الكائنات"[1]

و لقد ركز (خال) في رواية (الموت يمرّ من هنا) على تيمة مسّت الكتلة الاجتماعية لقريته ككل، اذ لم يول اهتمامه بشخصيته فقط و لا بفرد آخر دون آخرين، بل انشغل بهموم الجماعة و هذا ما جعل شخصيات (عبده خال) تتميّز بخاصية نفسية تخصها دون غيرها.

لتتفتق عن طريق هذه النفسيات المريضة، جذوع شجرة الموت، كجذع النّفاق الذي لبسه و (الجنون) الخاص بدرويش و الاستبداد المجسّد في (السوادي و ولي) و الضعف و الخضوع الذي وجدناه في شخصيات متعددة كان أبرزها (عبده الله)، و (زينة)، و من هنا فإننا قد وصلنا إلى شبكة العلاقات الموضوعاتية و هذه الشبكة عن بنية الموضوعات في مرحلة شعرية صعبة و هي شبكة أشبه ما تكون بالشجرة التي يمثل الموضوع الرئيسي جذعها، و تمثل الموضوعات الفرعية غصونها، و قد يتولّد عن هذه الغصون فروع أصغر كما قد تبقى بلا فروع، و قد نتعمّد أحياناً قطع الفروع التي تتهدّل حتى تصبح لاطئة بالتراب، و ذلك مخافة أن تأخذ الدراسة شكلاً دائرياً يوقع في التكرار (...) و هنا نلاحظ أن نقطة الوصول إلى منهجنا (...) نقطة مشتركة، و هي اكتشاف البنى أو شبكات العلاقات بين الموضوعات أو تنظيم العالم الذي تصوّره الفنان"[2]

و على ضوء هذه الشجرة الموضوعاتية التي تشّجر لتيمة الموت، نخرج ببرهان أكيد أنّ عالم (عبده خال)، عالم يعاني من أزمة وجوديّة حادة، تدفعه إلى اليأس و العدميّة و العالم من حوله مليء بالنّفاق و الكذب و السخرية المؤذية، و هذا ما خلق إحساساً بالا حياة، أين يكون الألم أقسى من أي احتمال و القلعة هي المكان الأكثر تفخيماً لهذا الشعور صوّر (عبده خال) كل هذا عبر النشيج المبثوث من قلوب أمهات فقدن فلذات أكبادهن في مكان يعذّب فيه كل من يدخله أشد و أبشع عذاب. و على لسان (عبده خال) أحد

(1) عبد الكريم حسن: المنهج الموضوعاتي، المرجع السابق ص 10.
(2) نفسه، ص 39.

شخصيات الرواية يصف لنا حالة من الحالات المعهودة حول هذا المكان المخيف، "**كان ليل و مطر و حرقة "صابية" بالفؤاد، و لم يكن هناك سوى الوحشة و أنين متقطع لسيدة أدمنت الألم و النشج و تبقى صوتها بجواب القلعة بحرقة محدثاً دويّاً مفجعاً يقطع نياط القلب، فما إن يبدأ النشيج بالارتفاع حتى يتقافز الحراس إلى مخادعهم خوفاً من صاعقة تصيبهم أو من سقوط العذاب بغتة**"(1)

إذا درسنا هذه الجزئية من الرواية، فسيتبادر لنا مباشرة تجلي التيمة من حيث الظهورات المتعددة لها من خلال المعجم اللغوي الذي يصب فيها، فالبداية كانت بالليل الذي هو سكينة للروح من لؤم وشؤم، كما أنّه منبع للسواد الذي يسكن السوادي، و قرية السوادء و هنا الروائي أسقط ظلمة الليل و سواده، بالظلمة التي تسكن قلب السوادي و كذا الكحولية التي تنتشر في السوداء، و التي تمنح الموت هدية لكل ساكن لها مهما كان عمره أو صفته أو جنسه، قرنها المبدع بالمطر الذي هو رحمة للمؤمنين، و لكنه طوفان و شقاء للمفسدين و انعدامه هو أكبر مأساة لهذه القرية التي جرّها إلى العبث بها و بأهلها أكثر فأكثر، ثم جاءت كلمة (حرقة) لتجمع بين الكلمتين الأوليين، فالنار المشتعلة في جوف كل مضطهد تمكنت من أن تترك بقعة في قلوبهم، ليسكن الخوف و الرعب و الحرمان فيها أخذاً بهم إلى كوكب الوحشة و الأنين الدائمين، و هنا يكون قلب هؤلاء المسحوقين كنقير تسكنه الظلمة و الوحشة و يرتفع فيه أنين الألم من عذاباته، ليدعم كل هذه التفتيقات بصورة بيانية (أدمنت الألم) و هي استعارة مكنية حذف فيها المشبه به ليترك المشبه (الألم) في علاقة المشابهة بينه و بين (المخدر) الذي يفقد مفعوله، لكثرة إدمانه و من خلال هذه الصورة البيانية أراد المبدع أن يرسخ مفهومه عن مدى تبلور هذه التيمة في نفسيته، و في نفسية كل شخصياته الروائية، حتى صار (النشيج الصارخ) مصاحباً لهم، و هكذا لا يبقى من شك في المسار المتبع من قبل الكاتب حيث أضاف إلى هذه التيمات مخادعهم، خوف، سقوط العذاب) و كل هذه الكلمات تصب في قالب (النهاية) بكونها علامة تستبطن الهاجس

(1) عبده خال: الموت يمر من هنا ص 304.

و تشي بحضوره في أفق النص ككل، و ذلك كما هو ماثل عبر (الحزن الذي صاحب أهل القرية، حتى في فرحه، ففي ليلة زفاف صديق(زيلغي) والد (عبد الله) و المسمى (عبده راجح) أحرق أعوان السوادي (المخدرة) فتحول العرس إلى جنازة، يهرب منها كل المعزين خوفاً من بطش المعتدي بعد التهديد المتلقي من قبله و القائل أنّه "**من سيحضر زواج عبد راجح سيعاقبه السوادي بالموت**"[1] لذلك زفّت عروسه "**في ليلة كئيبة، فقد امتنع الكثيرون عن الحضور حتى إنّ (الزفارات) حملن طبالهن و دفوفهن و زغاريدهن بعيداً عنا، ليلتها كان الحزن أكثر خصوبة فهممت بالبكاء لولا أن دموع عروسي كانت عزيزة تحتاج من يجففها من عينيها ... ما أصعب أن تبدأ فرحتك بدمع... هكذا فاتحت عروسي التي ضمتني إلى صدرها و أجهشت بالبكاء، فشعرت بالدنيا تظلم في وجهي و تستحيل إلى غمامة سوداء**[2]

فليلة العمر تحوّلت إلى بكاء و نشيج و استمرّ الزمان بين قلق و خوف و فجيعة إلى أن أنجب الولد الذي كان ينتظره بشغف، و ينتظر أن يكون سنده في هذه الحياة لكنّ الفزع مما هو قادم كان المصاحب الدائم له، و لمستقبل أولاده، يعبّر عن ذلك فيقول " **لقد كبر بسرعة و كلما تطلعت إلى عينيه تذكرت أن السوادي ينتظره ليشبعه وجعاً**"[3]

و إذا كان التردّد و التّكرار من أهم الإجراءات النقدية المتّبعة في المنهج الموضوعاتي فإن تيمة (الموت) تمثل البؤرة الأساسيّة للموضوع و التي يحوم حولها جمع لابأس به من التيمات الخادمة ضمن "دائرة دلالية"* تجمعهم بطريقة التوائية، ليكون (السواد) أكثر التيمات إلحاحيّة حيث ظهر بصفات و أسماء متباينة فنجده يمثل مرّة شخصية القاهر المتسلط (السوادي)، و مرة أخرى القرية التي سخط سكانها منها (السوداء)، و نجده في (ظلمة الليل) المصاحب لمعاناة الأهالي و هذا نموذج يبين الظهورات المتعددة لهذه التيمة

(1) عبده خال: الموت يمر من هنا ص 314.
(2) نفسه ص نفسها.
(3) م. ن. ص 322.
* الدائرة الدلالية عند فايز الدابة مقابلة لمفهوم (العائلة اللغوية) لعبد الكريم حسن.

"**فالعيون كانت تتربص بالنملة السوداء في الليلة السوداء و تؤولها ما ترى كيفما تشاء حينما تنقل أخبرها لأذان (السوادي) و الذي لا يتوانى من إزهاق الأرواح**"[1] و هنا استخدم (عبده خال) صورة بيانية أوقع فيها عنصر المشابهة بين (جواسيس السوادي) الذين لا يكلون من متابعة أخبار الأهالي و نقلها إلى الطاغية و بين النملة السوداء الزجاجية المؤذية و التي تعيش في الغابات تلسع كل من أمامها.

اذن، (السوادي) اسم أشتق من ظلمة القلب و سواد الليالي المجحفة، تمكن من بسط مغبة في نفوس النّاس حتى بات ظلمة و انتهاء وخوفا ورهبة كأنّها مباحة و مسموحة ليتعوّد الأهالي عليها، و ترتبط تيمة (الموت) به، ففي حوار بين الشخصيات التي حاول فيها هذا الطاغية حقن شره على إحدى الفاتنات خاطبها والدها شارحاً لها قصر قوته و قوة اخوتها أمامه قائلاً "**هو الموت... لا أحد يجرؤ على الوقوف بوجهه**"[2] فالموت مساو للسوادي البطش مهمته و هدفه في هذه الحياة منفذاً بذلك وصية أبيه القائلة "**عش أبداً... و لا يقف بوجهك أحد... و لك الدنيا بما حملت مديداً**"[3] فقد منح هذه الدنيا و ما فيها من خيرات و بشر منذ أن فتح عينيه فيها، فلا يزال "**يبطش بمن يشاء دون أنّ يصيبه أذى، و يروون أن سيوفاً تكسّرت على جسده، دون أن تريق له قطرة دم، و أن السم يعافيه، و أنّه إذا تمنى طيراً سقط الطير من عليائه مشويّاً، و يروون أن له عيناً تقرأ وساوس القلب فيعرف من يحبه، و من على غير ذلك فيظفر بأعدائه، و يبيدهم من طريقه، أو أنه يخلع عيونهم و يتركهم لحقدهم يمضغهم حتى الموت**"[4]

هنا الحضور السلبي لهذا الطاغية، تجسّدت فاعليته ببزوغ الوعي في الذات الروائية وعي بحقيقة استسلم لها كل فرد في بؤرة السوداء، و أكثر مكان مارس فيه هذا الحق القلعة

(1) عبده خال: الموت يمر من هنا ص 324.
(2) نفسه ص 337.
(3) م. ن. ص 338.
(4) م. ن. ص. ن.

المخفية، إذ لا وجود لغد في سجونها ذلك أنّ "**الموت أقرب إلى السجن من الحياة**"[1] و هنا فالراوي مارس وعيّاً روائياً تاماً في نصه، ذلك أنّ الوعي بشيء يتجلى بوضوح في القصدية فالوعي هو مصدر كل المعاني التي تتجسّد بعدئذ في الواقع"[2] كما أنّ مفهوم الوعي لا يمكن فصله عن مفهوم الحضور... فالوعي هو وعي بحضور إزاء العالم و الحضور يدل على وعي صاحبه بالعالم"[3]

و تصعيداً للدلالة، يسير المعنى صوب استدعائه لنماذج سُخّر فيها الموت بكل معانيه اذ باتت محاولة مقاتلته و مواجهته أمرًا هيّنًا نضير العذاب الذي يتلقونه من السوادي، فهذا (سليمان أبو عاصي) يخرج ذات ليلة متحديّاً قضبان سجون القلعة، غير آبه بمصير محتّم ينتظره، و في توصية لرفقاء دربه أثناء توديعهم يقول "**قد تكون هذه آخر حياتي فإذا سمعتم طلق نار فاعلموا أنني قضيت نحبي، و الذي أريده منكم أنّ تترحموا علي و لا تخافوا من السوادي فما هو إلاّ عصا لينة بيد غليظة**"[4]

هنا صورة بيانية أخرى جاءت لتفسّر شخصية (السوادي) فقد شبهه (عبده خال) بالعصا اللّينة التي يسّهل طيّها لو كسر ما حولها، فهذا الشّبح المخيف يسقط أمام تحدي و قوة الرجال الأقوياء، مثلما حدث لنا نحن الجزائريين عندما واجهنا المستعمر الفرنسي الذي اغتصب أموالنا و حياتنا و ديننا و عاداتنا و تقاليدنا و لكن الشموخ و القوة و العزيمة التي اتّصف بها شعبنا تمكنت من قهره و إسقاطه بأبسط الأسلحة و الوسائل، و هذا ما احتاجه أهالي السوداء فالكل يريد أن يحمي نفسه و يغض طرف عينه عن كل ما يحدث أمامه و يحوم حوله، حتى لا يؤذى مثلما أوذي جاره أو صديقه أو حتى قريته وهنا نجد أن البعد السياسي موجود، وما يحدث في هذه القرية الصغيرة في صحاري السعودية صورة مصغرة

---

(1) عبده خال: الموت يمر من هنا ص 347.

(2) محمد بن سعود البشر: الفلسفة الظاهرتية في الاتصال الإنساني، رؤية نقدية، دار العاصمة للنشر و التوزيع الرياض، السعودية، 1415 هـ ص 22.

(3) عبد الكريم حسن: المنهج الموضوعي، ص57.

(4) عبده خال: الموت يمر من هنا ص 348.

لما يحدث في العالم العربي ككل فالاغتصاب يأتي بالتدرّج وتأكل السباع فريستها على مهل وفرادى دون أن يتدخل الآخرون فيه فهتك شرف الدول أصبح مسموحا، و الدّليل على ذلك أن الاغتصاب يتم على مرأى الجميع دون أن يتدخل أحد، حتى عد هذا الأمر سهل المنال وهذا نفسه ما حدث ل:(زينة) التي اغتصبت من قبل (ولي) أمام مرأى والديها وإخوتها وهنا الظهور الحقيقي للموت الروحي الأبدي ،لأن أهل القرى والأرياف لا شيء يساوي عندهم كرامة الإنسان وإلا فما معنى حياته وتفعيلا لهذه التيمة (الهتك) جاء صوت (زينة) مهزوما منتهكا "**ولي....هتك شرفك يا أبي**"[1]

ومقابل هذه الجملة القاتلة سمعت "**جسدا ثقيلا يسقط ويئن ومن يومها لم يغادر**"[2] والدها "**فراشه وقد سطا الموت على نصفه وسلب لسانه وحركته وابقى له عينا تنضح أحزانه المتدفقة**"[3]

7. تيمة المكان المميت:(السجن)

نسير في رحلة تبقينا في رواية (الموت يمر من هنا) لندخل إلى مقطع اختار(عبده خال) أن يعنونه بـ(أصرخ فأنت في السجن)، ففعل (اصرخ) هو نداء الوجع الدائم الذي رافق شخصيات الرواية منذ بداياتها، فقد جاء على صيغة الأمر ليبين قساوة (الموت) بظهوراته المتعددة والتي لامست أبطال رواياته وخصت فيها في هذه الجزئية (السجناء) مكان القلعة الذين مُورست عليهم أحقر العذابات فجاءت كلماته كلها تصف هذه الكتل المتلاحمة من الآلام، مستهلا إياها بالوجوه (الواجمة الظاهرة المنكبّة) و التي كأنّها على موعد مع الموتفدقة التصوير هنا واضحة من خلال (الشّبه) الذي استخدمه ليظهر مدى بشاعة مستقبلي زوار القلعة (فكأنهم على موعد مع الموت) أي أن (الموت) أصبح بالنسبة إلهم كالإنسان المحبوب الذي ينتظر موعده بشغف.

---

(1) عبده خال: الموت يمر من هنا ص 281.

(2) نفسه ص.281

(3) م. ن. ص. ن.

ظهور (الموت) هنا جاء في صورة (السّجن)، أي أنّ المكان حمل كل محمولات (الموت)، أليس ميّتًاالإنسان المحروم من الحرية و المقيد بسلاسل تحرمه من ممارسة أقل حقوقه، عبّر السجناء عن ذلك من خلال جملة التمردات التي كانوا يقومون بها، و التي كانت تقابل بتحذيرات مستمرة من قبل قدامى السجناء بقولهم "**نحن في السجن، فماذا بعده؟**"[1] أي أنّ قمة التعاسة و الوجع، و الموت الروحي و الجسدي و العقلي هم فيه يعيشون في ظله، و مم الخوف، و لكنهم يقعون في مغبّة شباك قساوة وغضب جنود السوادي الذي يقودهم الى الموت المحتّم من خلال تيمة (الانتقام) باجتماع السجناء و قيامهم بقتل الجنود ليلاً و "**في الصباح تسحب جثث ضحايا الليل إلى الخلاء بعد أن تخلع بدلها الزيتية، و تمنح لمجندين جدد**"[2] الذين يصبون جلّ غضبهم على كل المساجين سواء الذين ساهموا في هذا القتل أم الذين لا دور لهم فيه، و لكن "في الليل ينهض هؤلاء المساجين من آلامهم و يواصلون حصد تلك البدل الزيتية"[3] اذن فتيمة (الانتقام) كانت حصيلة هذه المبادلات ليكون (الموت) واسعاً بين الطرفين.

و أمّا عن (الحياة) فقد فقدت قيمتها عند سكان قرية (السوداء) و أوّلهم (مونتان) هذا الطفل الصغير الذي لم يعش منها إلاّ القليل و مع هذا فهو ينبذها بشدة بسبب ما عاناه و ما يعانيه من بؤس و فقر و بشاعة، بهذه النفسية الرافضة المتأفّفة من قساوتها يخاطب نفسه و يقول "**لو كنت أعلم بأن الحياة شمطاء لأبيت الخروج إليها، فمنذ أن خرجت و أنا معلق بثديها أبتلع دماءها، و صديدها حتى أولئك الذين يزينونها و يفجرون الينابيع بأوصالها ها هي تقبرهم و ترقص لمأتمهم**"[4]

اختار (عبده خال) أن يشبّه الحياة بالمرأة، التي تدرّ حليباً لولدها ساقية إياه الحنان و المحبّة و الحليب الأبيض النقي الذي يقيه سقم الجوع و الشّافي من كل ألم أو مرض قد

---

(1) عبده خال: الموت يمر من هنا ص 274.
(2) نفسه ص 275.
(3) م. ن. ص. ن.
(4) م. ن. ص 382.

ينهش جسد صغيرها، لكن (خال) استبدل في هذه الصورة الحليب الأبيض بالدّم و الصّديد الفاسد في عروق الحياة فيتسببان في انتشار الهموم و الآلام و الجروح التي تنزف بدون توقف، و أضاف إلى هذا التشبيه صورة الحياة الراقصة الفرحة و هي تقبر كل من يسير في طريقها، ففرحتها متعلقة بنشوة العيش و صدق العلاقات و فرحة الشر، بل أصبح تحقيق النشوة لديها متعلقًا بمدى تعاسة الإنسان و بخاصة سكان السوداء.

إنّ هذه الحياة لم تمنح الأهالي إلاّ المرض الذي دبّ في أوصالهم فاقتاتهم "**السّل و الجدري و الجذام، لدرجة أنّ عيسى مهدي تساقطت أصابعه في ذات الليلة و لم يجد من يقبّرها له فرمى بها للقطط التي تجاوره، و لم يكن غريباً أن نجد إصبعاً، أو رجلاً، أو يداً مقذوفة بجنبات الطريق، أو بين قمائم القرية أو أن تجد مريضاً أكل الجذام أطرافه فمشى و أجزاء من جسده تتساقط كما تتساقط أوراق شجرة خريفية، أما الجدري فقد حصد القرية على بكرة أبيها، فكانت تخرج الجنازات و لا نجد من يشيعها أو يواريها الثرى... أمّا السّل فقد تركنا (ندمع) دماءنا فلا يتبقى سوى حلم الموت الذي يزورنا عبر سعال دموي طويل و لم يكن هناك سوى موت جشع يلمنا بكل أطرافه، و لا يمل من مضغنا**"[1]

8. تيمة الذات المبدعة:

و في رحلة عودتنا إلى حياة (عبده خال) الواقعية و من خلال جملة الحوارات التي أجراها مع مجلات متعددة (عكاظ، الشرق الأوسط...) و غيرها، إضافة إلى الحلقات التلفزيونية و الحوارات الصحفية نستشف أن هذا الأخير قد ركّز في حديثه على طفولته الأولى التي استلهم منها كل شخوصه و أحداثًا كانت حيّة في رواياته و في حوار أجراه (عبده خال) مع (سالم آل توية) اعترف بحضور طفولته سواء في شخصياته المتناولة أم المكان الذي جعله فضاءً و مسرحاً لأحداثه، يقول "**لا أخفيك كنت في البدء مهموماً بمسألة**

(1) عبده خال: الموت يمر من هنا ص 384-385.

الحنين إلى الشخصيات التي عبرتها في طفولتي، أو إلى الشخصيات التي تأثرت بها في شبابي"[1]

كما أنّ جسده الضّعيف و الهزيل و الذي هو نتاج الأمراض التي تكبّدها في طفولته جراء الأوبئة و الأمراض المختلفة التي كانت تكتسح (المجنة) و آخرها الملاريا التي هلك بسببها أقاربه و جيرانه و أصدقاؤه و أهله، و الذين أصبح يراهم جثثا متناثرة هنا و هناك كل هذا جعل من الموت أداة لإبداعه و لنجاحه بعد ذلك، و قد عبّر عنها في روايته (الموت يمر من هنا) من خلال جملة الأمراض التي أصابت أهالي (السوداء) ذكر منها (السّل و الجدري و الجذام) و التي هلك بسببها عدد هائل من سكان القرية، بل أصبح الموت بالنسبة إليهم أمنية، يتمناها كل واحد منهم و هو يرى أطرافه تتساقط منه هنا و هناك، و هو لا حيلة له سوى الصّبر و انتظار الموت على أحرّ من الجمر.

و إذ ننوه بطاقة (عبده خال) الموضوعاتية، فلأن جلّ المبدعين لا يكشفون عن تلك الفترة الزمنية الهامّة من حياتهم و المتمثلة في الطفولة، و لا يعطوننا إلاّ ما تعلّق بمرحلة نضجهم السّني و الفنّي، و من هنا فإنّنا في المقابل كباحثين لا نعرف عن مسارهم الحياتي الطفولي إلاّ سنة و مكان ولادتهم، و هذا لا يخدم أبداً الناقد و المحلل الموضوعاتي.

و نحن في ملامستنا لتحليل (روبير) و الذي يستند على القراءة العميقة و المتعمّقة للنصوص، الغاية منها استكهان الموضوعة المسيطرة و الأساس في العمل فإننا سنقع في تيمة الموت كتيمة كاسحة تخدمها تيمات حائمة و محيطة بها كتيمة (الحرية و الاغتراب) التي سيطرت عليه عند مغادرته لقرية (المجنة) و توجهه إلى (جّدة) لغرض إكمال دراسته ثم موضوعة (الفراغ) و (المحو) و غيرها من المواضيع التي سنتناولها بالتّدريج، و التي تعود بطريقة مباشرة أو غير مباشرة إلى طفولة الكاتب الأولى، و الدليل على ذلك وجود العديد من

(1) حوار عبده خال مع سالم آل توية، على الموقع الالكتروني، altowayyah.blogs pot.com/2008، يوم الأحد 2016/07/25، على الساعة الثامنة مساءً.

القرائن في سيرته و التي تبيّن أنّ جلّ هذه المواضيع مأخوذة من عمق طفولة (عبده خال) و من تجاربه الأولى التي رسخت في ذاكرته، و ارتبطت بتجربته الكتابيّة، فقد اشتغل في هذه التجربة بمواضيع تعلّقت بهموم الحياة و بالمجتمع القروي، المعيش الذي استوحى منه واقعه الروائي، بيد أنّ خيال المبدع كان حاضراً و بقوة، غرضه من ذلك تغذيّة التّيمة التي لاحقت الروائي منذ أوّل وهلة، و من خلال طاقة (عبده خال) الموضوعاتية، فإنّ أوّل ما يجذب القارئ المتمحّص لها، بذرة (التّعاسة) التي ظهرت كنوبة صغيرة تجذّرت في قلب (عبده خال)، لتنمو بعد ذلك ملازمة لجسده الذي اشتعل بالألم و الحزن، و نفسه التي أصبحت تتخبط في اغتراب دائم عن ذاتها كنتيجة حتمية لجملة الابهامات المحيطة به و بعالمه الصغير، فطفولته غابت و انتقلت في ظل كل الشؤم الذي لاحقه و لاحق أسرته بداية بغياب الوالد، ثم الفقر المدقع الذي أصبح ملازماً له و لعائلته ثم مآسي تلك القرية البدائية التي كان القحط و الجفاف مصاحباً لها و أخيراً و ليس آخراً، الأمراض و الأوبئة القاتلة التي كانت صديقة له و لكل أهل قريته، كل هذه الأحزان كانت الرّفيق الدائم لهذا المبدع، طوال حياته، و مهما علا شأنه و أخذ من الجوائز و احتفي به فإنّ هذا العوز النفسي كان حاضراً معه، فتعاسة الطفولة لا تغيب عن محياه، و حتى ضحكته كانت تعبر عن عمقها، ذلك أنّ ما هو متعارف عليه أنّ الإنسان يعيش تجارب حياتية مختلفة عبر مراحل حياته المتتالية و ما يتبقى منها إلاّ التعيس و المحزن أمّا المفرح فهو حديث اللحظة و الذاكرة تتناساه تماماً و لكنّها لا تنسى أبداً الجراح التي أدمت القلب و الروح، فهي باقية كعلامة مرافقة لصاحبها، خاصّة و إن تعلّق الأمر بمرحلة حسّاسة من حياته ألا و هي مرحلة الطفولة.

9. تيمة التعاسة و الألم:

رغم تباين الأحداث التي عايشها الروائي (عبده خال)، و خاض غمارها في شبابه الأوّل، فإنّ ما رسخ منها معنون بـ(التّعاسة)، التي تجلّت كثابت راسخ فيه، تراه في عينيه اللتين تعبّران عنها و بشراسة، (فعبده خال) اليتيم، موجود في واقعه الروائي و في واقعة الحياتي، فحين تناقش (خال) أو تحاوره أو تجالسه تشعر بهذا الفقدان، رغم أنه أب الآن لثلاثة أولاد و فتاة و لكن (الحرمان) يبقى حرماناً يقوده للممات قاده بوعيه أو بغير وعي إلى تعاسة تلمسها في جسده الضئيل الواهن، و في صوته المنخفض و في ايماءاته المحتشمة و في ذكريات الفقر و الجوع، و الشفقة، التي لا تزال حاضرة معه، مهما بعد الزمان به عن هذه الفترة أو قصر، و الدليل على ذلك نصوصه الروائية التي بنية بطريقة تجعل القارئ يشعر بعذاب و مأساة الحياة، و تشعره بتعاسة دائمة يعيشها في رحلة قراءته لروايته، تعاسة ناتجة عن الإحساس بالظلم الذي سلط على أهل القرية، و تعاسه ناتجة من جبروت السوادي و الذي لم يجد أي أحد يوقفه عند حدّه، و تعاسة على موت (عبد الله) الذي كان يمثّل السعادة المسروقة في هذه الرواية، و تعاسة تأتي من حكايات (نوار) التي تدخلك في عالم تخاله مظلماً لن ينير، و تعاسة (درويش) الذي حرم من نعمة (العقل) و من نعمة معرفة أصله و من القساوة التي يتلقاها من الطاغية و من الأهالي الذين يصدمهم كل مرّة بحقيقتهم و تعاسة (صالحة) الفتاة اليانعة التي حرمت من التمتع بأنوثتها في عز شبابها كنتيجة بديهية، لكل ذلك الجوع الذي تتخبط فيه هي و أسرتها، و تعاسة (شبرين) الذي فقعت عين والده، و تعاسة (زينة) التي حرمت ممّن تحب لتسقط في شراك سجن السّوادي الذي حرمها حتى من إحساس فرحة الأمومة، فكل شخصية من شخصيات (الموت يمرّ من هنا) إلاّ و تحمل كتلة لابأس بها من هذا الإحساس المؤلم الذي يجعل الإنسان يحنّ إلى موته أكثر من حياته.

إذا عدنا للنص، آخذين منه مقطعًا نستشف من خلاله تتبع تيمتي التعاسة و الألم فسنجد "**ما يعني أن يكون لك أبناء و أحفاد لا يعرفون تفاصيل وجهك... و لا يميّزون لونك،... و لا يشمون رائحتك،... و لا ينتظرون أن (تضوي) إليهم في المساء... و لا يشتاقون لأن يقبلوك... كل الذي يعرفونه أن لهم أبا أو جداً مقذوفاً خلف هذه الأسوار العالية... لاشك أن حفيدي الآن يظن أن جده هو هذه القلعة !! تعساء نحن بهذه الحياة ... و أكثر تعاسة بقلوبنا التي نحملها معنا أينما اتجهنا... أليس من الأفضل أن نعلق حجارة في صدورنا و نمضي؟... عندها نكون أكثر قابلية للموت، و أكثر استعداداً للقسوة و أكثر احتمالاً لهذه الحياة**"[1]

إذا لاحظنا الصيغ الواردة في هذه المقطوعة فإننا سنسلم بتشبيهها بالهرم الذي يكبر بفضل الحجارة التي توضع فوق بعضها، فكل صيغة تكمّل الأخرى ليخرج الروائي في الأخير ببيان لقمة التعاسة و الألم المؤديين للموت، فإذا أحصينا عدد العبارات الدّالة على التعاسة في هذه الفقرة فقط فسنجدها (إحدى عشرة)،1- لا يعرفون تفاصيل وجهك أيعقل أن يكون ذلك ابن أو حفيد لا يعرف حتى تفاصيل وجهك، فهي صورة تدل على قمّة الغربة التي هي بينه و بين أهله الأقربين، و التي تمنح شعور بالألم و الحزن، 2- لا يميزون لونك 3- لا يشمون رائحتك، كل هذا تدعيم للشعور العميق ببعده و نأيه عنهم 4- لا ينتظرون أن تنضوي إليهم في المساء، 5- لا يشتاقون لأن يقبلوك، 6- نظن أن جده هو هذه القلعة 7- تعساء نحن بهذه الحياة و هنا إعلان واضح و صريح، 8- أكثر تعاسة بقلوبنا التي نحملها، 9- أليس من الأفضل أن نعلق حجارة في صدورنا و نمضي؟ 10- تكون أكثر قابلية للموت، أكثر استعداداً للقساوة، 11- أكثر احتمالاً لهذه الحياة، فكل هذه الصيغ تحمل من ألم الظلم و انقشاع الرحمة ما يجعل الكاتب يدعمها باستفهام يؤكد من خلاله صعوبة الموقف بالنسبة إليه، فالتساؤل الذي ورد جاء كإجابة عن جملة الإعصارات التي اخترقت

[1] عبده خال: الموت يمر من هنا ص 308.

مشاعر و أحاسيس المغتصب في أبسط حقوقه، و المتمثلة في العيش إلى جانب أبنائه و أحفاده.

و تستمرّ (التعاسة) بالظهور عند (عبده خال) حتى في عزّ الفرحة، فهذا (عبد راجح) يزفّ إلى عروسه في موكب كئيب، يخيل لك و أنت تحضره، و كأنك تحضر مأتماً و ليس عرساً "**و زفت عروسي في ليلة كئيبة، فقد امتنع الكثيرون عن الحضور، حتى إن (الزقارات) حملن طبلهن و دفوفهن و زغاريدهن، بعيداً عنا، ليلتها كان الحزن أكثر خصوبة فهممت بالبكاء لولا أن دموع عروسي كانت غزيرة و تحتاج إلى من يجففها من عينيها... ما أصعب أن تبدأ فرحتك بدمعة... هكذا فاتحت عروسي و التي ضمتني إلى صدرها و أجهشت بالبكاء، فشعرت بالدنيا تظلم في وجهي و تستحيل إلى غمامة سوداء و لم يكن أمامي إلاّ الارتهان لهذا الشعور المقيت... شعور أن تصبح هدفاً لكلب مسعور كلما تنحيت عنه طلبك و إذا هممت بقذفه عقرك**"[1]

إذا ما أحصينا الكلمات الدّالة على (التّعاسة) وجدناها حوالي (ثمان عشرة) كلمة و هي:1- كئيبة، 2- امتنع، 3- الحزن، 4- البكاء، 5- دموع، 6- دمعة، 7- أجهشت 8- البكاء، 9- تظلم، 10- غمامة، 11- سوداء، 12- الارتهان، 13- المقيت 14- هدفاً 15- كلب، 16- مسعور، 17- قذفه، 18- عقرك.

و هنا نلاحظ تصاعداً كبيراً للألم و التّعاسة، فكلُّ هذه الكلمات تصبُّ في حقل دلالي واحد آلا و هو الألم و الحزن، و يدعم كلامنا، العتبات النصيّة التي اختارها (عبده خال) لروايته (الموت يمر من هنا) بداية بـ"**أغمض عينيك عن الموت لتر الحياة عبد الله الشاقي**"[2] ففي هذه اللافتة نداء واضح للهروب من هذا الموت المحتم الذي يطارد كل من بالقرية فهذه اللافتة تحمل كلمتين متناقضتين (الموت/الحياة) لتقودنا إلى شبق الحزن و الخوف و الرّعب من خسارة الحياة و البقاء فيها من دخول في غياهب الموت أو الهروب

(1) عبده خال: الموت يمر من هنا ص 314.
(2) نفسه ص 26.

إليه، ثم تأتي عتبة أخرى على لسان درويش "**حين يصبح بينك و بين من تحب خطوة واحدة و تعجز عن الوصول إليه ، قطف قلبك، و سر إلى غايتك !!**"[1]

و في هذه اللاّفتة ظهور واضح للألم و الموت و لا نقصد هنا النهاية الجسدية بل الروحية و الوجدانية ففلسفة الموت عند (عبده خال) تأخذ أبعادًا متعدّدة، و هنا في هذه الجملة، أخذت بعداً نفسيّاً فالبعد عن المحبوب موت، و عدم القدرة للوصول إليه موت، الخوف من تخطي الحواجز المانعة موت، و يستمر(درويش) بتقديم حكمه، الجنونية بالنسبة لسكان (السوداء) و الحكيمة بالنسبة إلى الواقع المعيش، فهذه لافتة تحمل قوة الوجع و الألم الذي يصل إلى الضّحك، و في هذا يقول درويش "**عليك أن ترعى الحزن بالضحك**"[2]

10.تيمة الصراخ:

إنّ الألم المفجع عبّر عنه (خال) على لسان (موتان) حينما قال "**بين صرخة الولادة و شهقة الكفن حياة بالية**"[3] فهذه جملة فلسفية بمعنى الكلمة فالصراخ أكثر تعبيراً من جراح المخاض ففيه يخرج إنسان إلى هذه الحياة، تاركاً الحياة البرزخيّة، ليعود إلى نفس الصراخ و هو تارك إياها، حيث تنسلخ الروح من الجسد عبر شهقة تعلن عن النهاية، و لكن ما يهم (موتان) هو ما يحدث ما بين البينين، و الذي عبّر عنه بـا(لحياة البالية) التي لا معنى لها و لوجودها، فهذه الفسحة التي منحت من الله عزّ و جلّ، منحت ليعيشها الإنسان سعيداً غايته من ذلك عبادة الله عزّ و جلّ و التقرب إلى عباده و اشباع غرائزه المختلفة و المتعدّدة لكنّ سكان (السوداء) لم يشهدوا من هذا شيئًا فلا راحة و لا أنس، بل هي بلاء و بؤس الانتهاء منها أفضل من البقاء فيها، و كل هذه الشحنات السلبية حقنت من رجل طاغية جعل القرية الآمنة مقبرة لكل ساكن فيها و قد عبر أهالي قرية السوداء عن هذا في إحدى العتبات النصية التي اختار (عبده خال) أن يستهل بها جزئية من جزئيات روايته بقوله "**كان**

(1) عبده خال: الموت يمر من هنا ص 34.
(2) نفسه ص 44.
(3) م. ن. ص 95.

لنا بيت صغير... و جنة صغيرة و بسمة طفل غائب.. و أغنية في الفؤاد... و جاء الريح... جاء السيل... و نهب الحلم الكبير"[1] فالريح و السيل ما هما إلاّ رمز الفساد الذي ألمّ بهذه القرية نتيجة ما أحدثه السوادي فيها، هذا الأخير الذي نهب الحلم الكبير، حلم القرية الآمنة التي تعيش في هدوء و طمأنينة الأرياف البعيدة عن ضجيج الحياة و صخبها، و لكن هيهات أنّ يتحقق ذلك في ظل حضور طاغية مستبد قلب موازينها، كالشبح المخيف الذي ينهش كل داخل إليها و الذي شبهه (عبد الله الشاقي) في عتبة نصه بالشيطان الذي لابدّ من رجمه و التخلّص منه مستشهداً بقول الرسول صلى الله عيه و سلمّ { الساكت عن الحق شيطان أخرس } "**فتعالوا نرجم الشيطان سويًّا**"[2] هذا الشيطان الذي سرق منهم كل شيء بإرادتهم و بغير إرادتهم، و قد أشار (موتان) لسهولة امتلاكهم لكل ما يشتهون بكل بساطة و بسهولة في المقابل يتعب الأشقياء للحصول عليها ثم يقدمونها لهم على طبق من فضة و قد أفصح عن هذا المعنى في عتبة قال فيها "**قلّة هم من يمتلكون كل شيء بطرفة عين... و كل الشقاء أننا نحن الذين نمدهم بهذا النعيم**"[3] يعود (الصراخ) في عتبة أخرى و لكن هذه المرة من (سجناء القلعة) الذين يناجون من هم خارجها، ظانين أنهم أحرار في هذه الدنيا و لكن هيهات فالقرية بالنسبة إلى الذين يناجون خارج القلعة أو داخلها سجناء و لا أحد حرّ فيها طفلاً كان أم شيخاً أم امرأة، الكل فاقد لحريته و لأمله في الحياة بدون شقاء أو تعب أو تعاسة تقول هذه العتبة "**اصرخ فأنت في السجن**"[4] و لكن سجن النفس أصعب و أعمق و الذي عبّر عنه (عبده راجح) في هذه العتبة "**لم يبق لنا الزمن شيئًا نلهو به سوى أنفسنا**"[5] فهذه النفس المسكينة تعبت من كل هذه المآسي التي تحياها في زمن أفقدها أبسط حقوقها آلا و هو ترف الرّوح و تحرّرها.

---

(1) عبده خال: الموت يمر من هنا ص 124.
(2) نفسه ص 134.
(3) م. ن. ص 154.
(4) م. ن. ص 284.
(5) م. ن. ص 304.

و من هنا يمكننا أن نفهم أنّ (خال) اشتغل على تيمة (الموت) مولداً لها معاني عدّة و قد نمت الطاقة الروائية له، عبر هذه النافذة و تلخيصاً لم سبق نقوم بفحص نص (الموت يمرّ من هنا) لنظهر أكثر التيمة التي ستتبع ظهورها عبر أعمال الكاتب الأخرى.

I.1.النص الكاشف:(Le Texte Révolter)

من خلال القراءة العميقة لنصوص رواية (الموت يمرّ من هنا) بدا واضحاً أنّ هذا العمل اعتمد على بؤرة رئيسية له، انطلق منها و عاد إليها ليظهر من خلالها حالة المجتمع القروي الذي اختار أن يدرسه من جانبه الاجتماعي و الاقتصادي و السياسي و حتى النفسي، فكان (الموت) بظهوراته المختلفة هو الأداة الموضوعية التي اتخذها (خال) كوسيلة و هدف في الآن نفسه، و لا يفوتنا القول أنّ هذا العمل يعدّ أوّل عمل (لخال) فقد كتبه في عنفوان شبابه و هو لم يتجاوز الرابعة و العشرين و نشره و هو في الرابعة و الثلاثين فهذه المدّة التي دامت عشر سنوات سمحت له أنّ يلملم ذكراها و أن يكتبها بذاكرة غضة، شجيّة فيها من الحنين ما فيها، كما فيها من السخط و الحب و النفور ما فيها لذا نلاحظ أنّ هذا العمل استمدّ قوته من أربع نقاط، أوّلها، أنّه اتخذ من ذاكرته الحقيقية التي عاشها في قرية (المجنة) مرجعاً و متكأً مهماً لروايته، فقد اتخذ من ذكرى حقيقية لحادثة مؤلمة، صادمة عاناها (خال) ضمن أولى تجارب الطفولة المبكرة، كمنطلق لكتاباته أولها إصابة أهل قريته بمرض (الملاريا) الذي أودى بعدد كبير منهم، فالموت كان منتشراً في كل بقعة من الأرض و هذه الحادثة التي عاشها الروائي في طفولته، برز وجودها في النص الروائي.

ثانياً: المعجم اللغوي و الفني للرواية، مليء بالصيغ الدالة على كل معاني و الظهورات المختلفة (للموت) و يمكن أن نورد بعضاً منها في الجدول التالي:

نص (تعالوا نرجم الشيطان سوياً/عبد الله الشافي /أنموذج	الصفحة
استيقظنا على جسده الملقى في فناء الدار	134
دبولاً فاحشاً تمطى على وجنتيه	134
الألم ينزل من عينيه بغزارة	134
وجدته مرمياً بين قصب القمح و الدماء تسيل منه و عيناه تضحكان	135
ارتميت في حضنها أجهش بالبكاء	135
من خلّف مامات	135
هزّت قامتي و أنا لازلت أنتحب	135
كانوا يتناقلون جنازته و أنا أسير ذابلاً	135
سأدفن أبي و أعود حاملاً خنجري الصغير... و أغرسه في كرش السوادي	136
أطلق عياراً نارياً و مضى تاركاً خلفه جثة تتعفن في دمائها	136
أطلق عليه عياراً نارياً إلاّ أنّ هذا الغريب كان أكثر دقة و أسرع في التصويب	136
تلك البندقة التي وضعتها أمي على عاتقي الصغير عندما جئتها باكياً، أخبرها بمقتله	136
هل هذا الجثمان الذي تتلاقفه الأيدي لن أراه مرة أخرى	136
صوت المشيعين يتعالى رتيباً	136
انعطف المشيعون بالجنازة	136
1. إلاّ أنّ المشيعين تجاوزوا به قبة السيّد و دفنوه في الخلاء	136
و أنا قابع في حزني و صمتي	137
خميسية تدور في القرية و تقول إنّ السوادي لم يحضر دفن أبيك لأنه مكسور الخاطر على موته !	137
أتعلم أنّ السوادي حنش سيلدغ القرية كلها؟	138
كانت عيناه غارقتين في دمعة كبيرة	138
غادرت قبر أبي بعد أن غرست على قبره أشجاراً صغيرة	139
أحطت قبره بحجارة بيضاء	139
أتمنى أن أبني على قبر أبي قبة	139
كن سيفاً مثل أبيك	139

أوشكت أن أسكب حزني بين يديها	140
كان الحزن يقف في حنجرتي	140
يحرم عليّ بحرمة أبي–ياعبد الله –الغسل و الطيب حتى أرى قاتل أبيك لا يمشي في جنازته إلاّ الكلاب	140 140
أبوك لم يمت يا عبد الله، بل قتلوه، لم يمت قتلوه	140
أنت في العدّة... أنسيتي؟ !	
عبيد السوادي الذين يبسطونهم بقواش أدمت جلود السقاه	141
ربط خلف حمار و جرجروا به إلى أن يفارق الحياة	141
سحّت السماء و تقشعت الأرض و استطال الجدب	141 141
تسخيرهم لإحياء حقوله الميتة	141
أوشك الأطفال و الكبار على الهلاك عطشاً	141 141
لو علم السوادي بأمرهم لقبرهم أينما وجدهم	141
اليوم الثالث كان مليئاً بالرّعب	
انتشر في القرية خبر موت حسن إسماعيل	
سقط في احداها	142
أخرجت الجثة و أمر السوادي أن تدفن	142
دفنت جثة حسن إسماعيل في الخلاء	142 142
ألقاه أعوان السوادي كجيفة	142
لم يكملوا دفن الجثة	142 142
كان القبر خاوياً	142
نثر عويلهن عالياً	142
الحشد الهائل من المعزيات	
الوجوه واجمة حسيرة	
إنّ، ما حاق بنا من قحط و بلاء ما هو إلاّ من صنع أيدينا	143
إنّ الصغير يموت ضمأً فلا يسقى	149
قتل نفس بريئة	149

إياك أن تقترب و الله لأفض رأسك و أترك الكلاب ترتوي من دمك	152

من خلال هذا الجزء، نلاحظ أن دلالات الموت جاءت بصيغ كثيرة و متنوعة، و قد تكرّر لفظ الموت بدلالاته و ظهوراته أكثر من 50 مرة، و ذلك تماشياً مع لمفهومه حسب نظرة الروائي الذي يفصح عنه قائلاً، "الموت عندي ليس بمفهوم الفناء، بل بالمفهوم الفلسفي للموت، الموت جزء من الحياة ليس هناك موت فأنت تحمل الماضي إلى المستقبل و تحمل المستقبل إلى الماضي، في لحظة استقراء أنت تحملها، الموت هو لحظة مرئية بالنسبة لنا نعتقد معها أنّ الحياة قد انتهت و لكنها لا تنتهي، بل هي نقطة انتقال إلى آخر، هذه النقطة الأخرى هي التي لا نعرف عنها شيئًا سوى محاولة تشوق للوصول لها"[1]

ثالثا: الأسلوب المباشر و الواقعي، و الذي تميّز به (عبده خال) في كتاباته، ذلك أنّ (الرواية التجريبية) التي سقى بها السّاحة الفنية السعودية، أكسبته تميّزاً لاحظه كل دارس لهذا الفن في هذا البلد، فوصوله للتيمة الأساس كان بطرق شتّى، عبر الحكايات الشعبية التي كانت على لسان (نوار) و الأغاني التي كانت تنشد من شخصيات عدّة كـ(درويش) و الشعوذات الدينية التي كانت تمارس في (قبة القضبة) حيث الولي الصالح و كل القرابين التي كان درويش يسخر منها، كل هذه الأدوات استخدمها (خال) ليوصل بالقارئ إلى فهم المبتغى المنشود و المراد الوصول إليه، كما أنّ لغته كانتمكثفة، استخدم فيها نمطاً وصفيًّا تمكن من خلاله إظهار صعوبة و قساوة مسرحه الروائي فـ"الليل في رواية (الموت يمرّ من هنا) مختلف.. كستار قاتم يجيء كل شيء و تقرر القرية فيه ألا تسمع لاستغاثة أحد... و الوادي يبتلع كل شيء، حين يقرر السير و الجوع لا يرحم أحدًا حتى من دفن في بطن الأرض، درويش بسمرته و بحثه عن روح تحبه و تفكيره اللامتوقف في كيفية تخلص القرية من ظلم (السوادي)... هو من قال عنه (عبده خال) "كان لكل منهم قلب يأويه، و لم يكنلديه

(1) حوار عزيزة علي مع عبده خال: على الموقع الالكتروني، WWW.alghad.com/print/714386 يوم الاثنين 26 جويلية 2016 على الساعة السابعة مساءً.

إلا حزن يطارده أينما حلّ "فيجبرك على تتبع خطواته و الإنصات لكل ما يقول رغم الجنون الذي ألصق به"[1]

رابعًا: الشخصيات التي كانت بمثابة القلم الذي يكتب به، فهي تعلن عن تيمة (الموت) في كل خطاب لها، سواء أكان خطاباً ينمُّ عن شخصية مضحّية أم الشخصيّة الضحيّة و قد عبّر (خال) عن هذا الحضور حينما قال "عشت في مناطق مختلفة تحمل شخوصاً مختلفة تدخل هذه الشخوص في باب الشخصيات القلقة و المحرّمة التي لا يرضى عنها المجتمع و هاجسي هو كيف أخرج هذه الشخوص لتعبر عمّا تريد من دون خوف أو قلق من هذه المحرمات التي يفرضها عليها واقع اجتماعي و سياسي و ديني مؤقت"[2] و بالموازاة مع ذلك كان للمكان حضوره الأساسي عند (الروائي)، فهو الذي يكسب الأحداث معنى، و أنّ المحيط الذي عالج فيه جلّ أزماته لم يخرج عن المكان المغلق، و المتمثل في القرية النائية البعيدة عن التحضّر و التقدّم و المشبّعة بالخرافات و الأساطير و العادات و التقاليد القاسية، و لأنّ "للمكان سطوة و جبروتًا توازي سطوة و جبروت الشخصيات التي تلاعبها فالمكان إذن شخصية حيّة، تشكل البناء، و تقرّ الأسلوب الذي تكتب به و تعتبر المعمار البنائي للنص، كل هذا يحدثه المكان"[3]

و بالنسبة إلى (خال) كان (الفضاء القروي) هو المكان الذي استنفذ فيه هذا الروائي كل أحداثه، بكل ما يحمله هذا المكان من صعوبات و ضعف في الإمكانيات و الوسائل الاقتصادية و الثقافية و الترفيّهية، و لا ننسى أنّ للسعودية، عانت في وقت ما من ظروف اقتصادية صعبة، إلى أن جاء البترول الذي رفع من إمكانياتها المختلفة، و بالتالي كان النمط الرّيفي و القروي هو الغالب و الأعم، هذا بالنسبة إلى المملكة، كذلك نلمح أنّ القرية

(1) حوار مع عبده خال على الموقع الالكتروني http.//RBSara.Word press.com يوم الثلاثاء 27 جويلية 2016 على الساعة الرابع صباحا.
(2) المرجع نفسه.
(3) حوار عبده خال مع رانيا مأمون على الموقع الإلكتروني.rania-mamoun-blogspot.com/20 يوم الاثنين 20 أوت 2016 على الساعة الخامسة صباحا.

كفضاء جمالي "ظلّت تحتل في الرواية العربية مكاناً رفيعًا في جماليات المكان"[1] نظراً لطبيعة الحياة في الدول العربية، خاصة و أنّ أغلبها كانت تعاني من ويلات الاستعمار و لم تتفطن للحضارة إلا في القرنين السابقين.

و الأصح قوله في هذا المضمار أنّ الرواية العربية بشكل عام و السعودية بشكل خاص "لا زالت تراوح داخل محيط المكان، أي يمكن لنا القول أن رواية المكان لدينا تطغى على رواية الإنسان، هذا المكان الذي يفرض أعرافه و يخلق شخصياته المتماشية مع اشراطاته تلك الشخوص التي تتحوّل غالبا إليكومبارس و إن اخترنا لأحدها دوراً بطولياً فالقرية –كمكان– تخلق شخصياتها المحدودة و المحصورة في العمدة المسلط و (المصلحجي) المتزلف، و العامي الخانع، و الدرويش المتمرد"[2]

إذن فـ"الأمكنة ليست البنيان الظاهري، و إنّما نوياتها الخفيّة التي لا تنتهي بتدمير الشكل الظاهري"[3] و المتمثلة عند (خال) في (الألم، و الحزن و الطغيان، و الأسى و الفقدان، و التعاسة) و التي تؤدي في مجموعها إلى الإحساس بفلسفة الموت و التي تحمل في رواية (الموت يمر من هنا) بعداً إيديولوجيا، من حيث أنّ وجوده عند هذا الروائي هو وجود وظيفي و ليس عشوائيًا، فالموت وحسب الناقد (سعيد الأحمد) يمكن أن يرد كحدث كما يمكن أن يرد كفكرة "و الموت كحدث قليل في روايات عبده و لا أتذكر أنّه أتى بشكل مجاني لا يخدم الفكرة هو مجرد تخلص الكاتب من إحدى شخصياته بعد أن تؤدي الدور المناط بها، و لا يصبح لوجودها هدف، و هذا ما لم يتورط فيه خال، ما نراه لدى خال –غالبا– هو حضور الموت كهاجس معبّر عن حالة بؤس عام داخل منظومة النص الاجتماعية الرثة و عديمة الحيلة و الحلول، تلك المجموعة التي تعيش الموت كما في رواية الموت يمر من هنا"[4]

(1) شاكر النابلسي: جماليات المكان في الرواية العربية المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت. لبنان. ط1، 1994، ص 40.
(2) الناقدان رشيد بوشعير و سعيد الأحمد في حوار لـــ(ثقافة اليوم) عن تجربة الروائي عبده خال- تحقيق- طامي السميري للموقع الالكتروني، يوم الاثنين 26 جويلية 2016 على الساعة الواحدة زوالاً WWW. Alriyadh.com/ 405579
(3) فتيحة كحلوش، بلاغة المكان، قراءة في مكانية النص الشعري، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص 24.
(4) حوار الناقدان رشيد بوشعير و سعيد الأحمد: المرجع السابق .

و الدليل على ذلك موت (عبد الله) هذه الشخصية التي ماتت بسبب سقوطها في الوادي، فرغم أنّ هذه الأخيرة كانت تمثل الشخصية المرحة في الرواية و بالتالي فهي تفضي مساحة من الراحة النفسية في خضم كل تلك المآسي التي يصورها النص، إلاّ أنّ موتها زاد من تطور الحكي و أعطى بعداً آخر للأحداث، إذ أنّ (خال) لم يُمت (عبد الله) للتخلص منه، بل ليزيد فاعلية أفاعله في الرواية بداية بكل من (موتان) الذي استغله(خال) كحادثة موت صديقه ليكثر من بث أوصاف كثيرة متعلّقة بهذه الشخصية و حتى بالأمكنة و الطّرق المؤديّة به مع مشيعي (عبد الله) إلى المقبرة "**كنت أسير حافي القدمين، فتتسلل أشواك صغيرة إلى باطن قدمي، فتشبعني ألماً، فأنحني لإزالتها**"[1] هذا عن (موتان) أمّا عن كثرة الأوصاف التي استخدمها ليصوّر بشاعة الطريق المؤدي إلى المقبرةفنورد هذا النص "**طريق المقبرة خلاء موحش مليء بالزغف الشجيرات الصغيرة المتنامية ببطء، و قد استقرت المقبرة خلف منعطفات مهدتها الأقدام فتضيق تارة، و تتسع تارة أخرى و قد ترامت على مسافات بعيدة منحدرة صوب الأحراش، أشجار الرديف، و السلاح، و المرخ، و الرين و أشجار السدر تاركة بقعة الموت تتمرغ بهذا الخلاء الصامت**"[2]

إذن فالموت ببعده الفلسفي الوجودي عند (خال)، تعبير عن حالة عامّة تهزّ هذا المجتمع القروي، و ليس فناء لجسد غاب عن الوجود، و (عبد الله) نموذج واضح لهذا البعد فوجوده في الرواية أحدث نموًّا واضحاً في تجسيد التيمة و إبعاده عنها زاد من ترسيخ هذه التيمة و ذلك من خلال عدد من الأحداث التي بينت بعمق المأساة التي يعيشها الأهالي بداية بـ:

(1) عبده خال: الموت يمر من هنا ص 382.
(2) نفسه ص 383.

1- عدم توفر كفن لعبد الله، فاستعين بكفن قديم "**هذا الكفن مصفر، متآكل، ألا ترى أنّه أخذ يتمزق قبل أن يصل إلى التراب، فهذا الكفن قد إدخره السوادي لنفسه منذ مائة سنة**"[1]

"**سمعت بأنهم بحثوا له عن كفن من المدينة، فدفعوا للسوادي آخر حقوقهم ثمناً لهذا الكفن**"[2]

2- لم يجد (عبد الله) لجثته مكانًا ترتاح فيه "**كل المقبرة تنضح ضيقاً بالأجساد الميتة و لم تعد أرضها قادرة على ابتلاع جسد عبد الله**"[3]

3- الحسرة التي اشتعلت في قلب الأم كنتيجة حتمية للحرمان الذي تعانيه الأسرة، حتى في أصعب أوقاتها، أوقات الفراق.

"**وه يا عبد الله لك يومان تسير عاريًا، و قد زعموا أنّ لا أرض تحملك فانزل لأمك... عد إلى بطني لأحملك أينما سرت**"[4]

4- حسرة فراق الصديق و المؤنس الذي كاد أن يؤدي بموت (موتان) "**و بصوت طلبت منها مرآة، فقد كنت مشتاقًا لرؤية وجهي، و حينما حدقت فيه كان الموت قد اقتاته، فأسقطت المرآة و صوتي:- مرحبًا يا وجه الموت**"[5]

لأنّ حسرة الحرمان، و الفقر، و الفراق كانت الملازم الدائم لأهالي (السوداء) تولّد عنها حسرة (الانتقام) و الذي لامسنا وجوده عبر كامل نص (الموت يمرّ من هنا) فها هو (عبد الله الشاقي) يصف عمق هذا الشعور الذي تكبده و منع عنه راحة النفس و الرّوح "**كنت أظن أنني اكتسبت عداء يوم وقفت خطيًا ضده في المسجد، و لكن الحقيقة المؤكدة بأن العداء إرث متأصل و متجذر من تلك الأيام**"[6] فكل العائلة من صغيرها إلى كبيرها متحسرة وناقمة

(1) عبده خال: الموت يمر من هنا ص 387.
(2) نفسه ص 387.
(3) م. ن. ص 390.
(4) م. ن. ص 392.
(5) م. ن. ص 398.
(6) م. ن. ص 404.

و كان لازماً أن يتحمل مسؤولية هذا الانتقام فرد منهم، و قد أوكلوا (عبد الله الشاقي) هذه المهمّة، مهمّة ردّ الشرف المسلوب، يقول "**حينما أينعت الأسرة بخروجي حان موعد قطاف حقده المرير لهذه الأسرة**"[1] فـ(خال) استخدم في هذه الجملة صورة بيانية في قوله (موعد قطاف حقده) على سبيل استعارة تصريحية حيث شبه الحقد بالزرع الذي يقطف بعد اكتمال نموه، و الحقد نما في قلب (عبد الله) و وصل إلى ذروته، و حان وقت انتزاعه و التخلّص منه، فهذا الشعور كان يرهبه (السوادي) و يريد مسحه من ذهن الذاكرة الطفولية لـ(عبد الله) و لكنّه و حسب قوله فقد "**نسي بأنني نَمَوْتُ، و تغذيت على كرهه، كان لا يمضي يوم إلاّ و أشحذ بكراهيته، و عندما كبرت ظننت أن ما بيننا و بينه يعود لعداء أسري قديم**"[(2)]إنّ خيبة الأمل التي انتابت السّوادي تؤول إلى كم الكره الذي نشأ به هذا الرجل منذ نعومة أظافره، هذا الأخير الذي استشعر هول (الحقد) من خلال كثرة الأوجاع التي ألمّت به من هذا الطاغية و قد عبّر عنه (خال) موظفًا صوراً بيانية متعددة، تعمّق هذا الحضور، (تغذيت على كرهه) فالإنسان يتغذى لينمو و يكبر و يشع في هذه الحياة، بينما بطل (خال) تغذى ليزيد من فاعلية تيمة (الحقد) للفاعل الموضوعي (السوادي) من حيث أنّها دالة على الهاجس الحاضر و بقوة في هذا المقطع و هو هاجس (الموت).

فحضور (الموت) هنا جاء بظهورات متعدّدة فقد ظهر بصورة (الحقد)، (الكره) (الانتقام) و عليه فكل ظهور موضوعي في سياق ما يصدي في اتجاه الحضور الضمني (La Présence Implicite) للظهورات الأخرى، ووراء هذا "الحضور الضمني يصدى الظهور في اتجاه منطق التعددية، أي في اتجاه نوع من النموذج البنيوي لكل موضوع أو ترسيمة أو عنصر محسوس"[(3)] و هذا ما يضمن السير الحسن و النمو المتكامل للموضوع يكتشف هذا الأخير من وراء حجاب الرمز و الاستعارة و الكناية، إضافة إلى تجليه المباشر في الكلمة و الموضوع، و غير المباشر من خلال تغيبه و ذلك على حسب الضرورات الفنية

(1) عبده خال: الموت يمر من هنا ص 404.
(2) نفسه ص 406.
(3) عبد الكريم حسن: المنهج الموضوعي ص 67.

التي تثير تشويقًا معينًا و إطالة في ترغيب القارئ وشدًا لانتباهه، و على الباحث الموضوعاتي تقصي الحقائق و لملمتها، و لا يكون ذلك إلاّ من خلال القراءة المتمحّصة و المجهدة التي تضعه في متعة و استماع كاملتين عند اكتشاف أغواره و أسراره، ليعود الموضوع في عمليتي التّخفي و الظهور عبر ظهوراته المتعدّدة و المتباينة، على الناقد الموضوعاتي أن يتّبع مسار هذه الظهورات ليقع بين فرح و حزن في رحلة اكتشافاته الموضوعاتية.

إذن حضور (الموت) له فاعلية تتجسّد عبر الشخصيات و المتمثلة في السوادي و ولي و أهالي القرية و المكان المتمثل في قرية السوداء، فصورة هذه التيمة تنتشر عبر كامل النص، وصفة الانتشار و الذيوع كدلالة موضوعية تنّم عن فاعليتها، و قوّتها في الأثر، من خلال أنّها رواية تعكس واقع الروائي و واقع مجتمعه الذي عايشه في حاضره و يعيشه في ماضيه عبر نصوصه الروائية، و هذا ما يضمن للتّيمة الأساس الديمومة و السيّرورة معًا من خلال رحلة (خال) الحقيقية و الخيالية شأنه في ذلك، شأن المنجم الذي يستخدم اللغة الدنيوية و اللغة الصوفية المفعمة بالرموز و الإشارات بغية إقناعمتلقيه بكل ما يقول و (عبده خال) استخدم أحاديث المنجمين استخداماً منه للأسطورة التي تدعم نصوصه و تساهم في الوصول إلى إقناع الآخر بما يرمي إليه.

I.2. فلسفة الموت والحياة:

"**في ذات يوم قال له المنجمون سيخرج صبياً يتحلّل مالك كله دون أن تجرؤ على ردعه**"(1) فتيمة (المنجم) هي التي أعطت للرواية بعدها الفلسفي، فالمعروف في أعراف العرب أنّ المنجم يدخل إلى علم الغيب ليسرق أعوانه من (الجن) أخبارًا عن أقدار النّاس و أهمها قضية الموت و الحياة، و من خلال هذا الاستخدام الأسطوري فقد كشف (خال) عن ظهور آخر للموت و هو (الموت الأسطوري) في تنقيب جاد للرواية، و عبر مفارقات

(1) عبده خال: الموت يمر من هنا ص 441

سلبية تجسّدت في الطباق المعنوي في حادثة نزول المطر بغزارة على القرية، و التشاؤم الذي لبس إحدى العجائز قائلة "**يبدو أن الليلة ستكون عرسًا للموت**"[1] فتيمة (عرس) التيتنم عن الفرح و السعادة تناقض تيمة (الموت) الدالة على الحزن و التعاسة، لتكشف الدلالة الموضوعية عن كثرة امتلاء المجتمع النصي لهاجس (الألم) الذي هو نتيجة حتمية لانتكاس (الفرح) عند اندماجه بالحزن، هذا الحزن الذي عبّر عنه درويش في حادثة قتل (عبد الله) الذي ربطت يداه في تلك الليلة الماطرة و سحب جسده إلى الوادي ليبقى فيه جثة هامدة و كل هذا يحدث على مرأى (درويش) الذي بقي عاجزًا أمام موت الأحباب و كذلك نجده يشبه نفسه قائلاً "**فأنا كالأرض البور**"[2] ففي هذه الصورة البيانية شبه (درويش) نفسه بالأرض التي لا تنفع في شيء غير التنبؤ بالموت المحتّم القادم لأهالي هذه القرية لا محالة فـ"**الحياة السقيمة نعيشها و نظل ندفعها بأوهامنا حتى إذا جاء طوفان الموت دفعنا أمامه كالأشجار اليابسة النخرة**"[3] ففي هذه الفقرة دلالة الحضور جاءت عبر فعل التضاد من حيث هو تشظّي – بين ثنائيتي (الموت و الحياة)، هذه الثنائية التي تشي بصراع داخلي محتدم فيما بينهما إذ أن الأول فناء و نهاية لمسار ما في حين أنّ الثاني يعلن عن بداية نشوء و انطلاق، و كلا العنصرين عالجهما (خال) كمتلازمين، من حيث أنّه أوجد الحياة في الموت و أوجد الموت في الحياة، فأبطال (خال) الذين عانوا الجوع و الفقر و التعاسة كانوا شخصيات حية ميتة، و الشخصيات التي توفيت و هي في أوج الألم و المأساة كان مماتها حياة برزخية أخرى أكثر طمأنينة و أمانًا و من هنا فرغم التضاد المتواجد بينهما فهناك ما يجمعهما في نصوص (خال) و هو (الألم)، لكونهما تفعيلاً للدلالة و مزجًا لركام الشعور الذي ينتاب شخصيات (خال) و التي تهاب الموت، رغم سعيها وراءه، و التي تراه كالطوفان الذي دفعنا أمامه كالأشجار اليابسة، و توظيف الشّبه هنا كان له وقعه الخاص إذ شبه الموت بالوحش الذي يدفع النّاس إلى الهلاك، ثم أعطى تشبيهًا آخر تمثل في تشبيه الأهالي

(1) عبده خال: الموت يمر من هنا ص 441.
(2) م. ن. ص. ن.
(3) م. ن. ص. ن.

بالأشجار اليابسة، فصفة اليابسة أضافت للتشبه وقعًا شديد الفزع من حيث أنّ الشجرة اليابسة غير المثمرة لا نفع لها سوى أنها تملأ الحقل أو الغابة فقط ليطلق على المكان اسم (غابة)، و هذا ما يحدث بالنسبة إلى للأهالي الذين جعلهم (الطاغية) بلا رأي أو حكم أو مشورة بل هم مجرّد دمى تنقاد كما يشاء صاحبها، و هذا ما عني الراوي بالوصول إليه (الموت الروحي و المعنوي) لذلك نجد الشخصية تعترف بذلك قائلة "**نعم الموت يسكن أجسادنا منذ وقت طويل و قد اعتدنا ذلك و أصبح خلاف هذا الوضع هو الوضع الشاذ، فماتت فينا الحياة و لم نعد ننتظر سوى عبورها لأنفسنا في زمن يسير و نتعهد بأن لا نتفوه بأدنى كلمة... هذا الموت تتجدد لقاءاتنا له، و في كل مرة يأتينا حاملاً وجهاً جديدًا**"[1]، أي ظهوراً مختلفاً عن الآخر و من بين ظهوراته ما جاءت على هيئة (الفقر) الذي فتك بأهالي القرية في أيام الجفاف فقد شحت السّماء عن أمطارها، و نفذ الأكل من مخابئ الأهالي "**ففي تلك الأيام أكل النّاس (الجرذان) و (العجالية) و (الورر) و (البرامي) و حفروا الأرض بحثاً عن حبة قمح، و قد بحث البعض الآخر عن القمح في روث البهائم حيث كانوا يحققونه تماماً و يبحثون فيه عن حبات قمح لم تهضمها تلك المعدات الخاوية**"[2] فالجوع كان الصديق الدائم لهؤلاء لذلك فقد كان فهمهم للحياة يماثل فهمهم للموت، و هذه الثنائية التي أتقن (خال) الحديث عنها كانت تؤدي في النهاية إلى نفس الطريق، طريق الوجع و الألم و الحزن و التّعاسة، لذلك نجد (خال) و عبر إحدى شخصياته يناجيهما قائلاً "**آه... الحياة و الموت التهام، ففي حياتك تلتهمك الغمزات و الأفواه ذات الوجوه الصفيقة و الأيدي الواثقة من خضوعك لها و الأسواط، و القيود و الفاقة و المرض، و حين تعبر هذه العذابات المتسلسلة و تركن لقبرك يسعى الدود بين عظامك و هو واثق من أنك لا تقوى على أن تهشه بعيداً عنك و هذا الدود يطعمنا لمخلوقات**

(1) عبده خال: الموت يمر من هنا ص 442.
(2) نفسه ص 445.
(2) م. ن. ص 479.

أخرى، و تظل أجسادنا تلوكها مخلوقات عديدة حتى تصل إلى معدتنا مرة أخرى... إننا نلوك أنفسنا !!"[2]

إنّ المفارقة التي تخلقها عبارة (الحياة و الموت التهام) تستدعي التوقف و التأمل فالسلطة المستبدة و متى تغلغلت في أوصال المجتمع، و مارست نزعتها الفاشية، فإن هذا المجتمع لا يمكن أن يعيش في سعادة و أمان، و من ثمة تسعى السلطة إلى فرض نظامها الحياتي الخاص بها و المستدعي لمهاجمة كل ضعيف و سحق كل مطأطئ للرأس، و سرقة كل مالك و هذا ما طبقه (السوادي) في قرية (السوداء) فأرسى عن طريقه فهماً حقيقيًّا لمفهوم (الموت)، و مقابل لهذا فإن غياب القدرة على الرّفض و التملّص، من هذا الأمر و كذا عدم التمكّن من الاصداع بالرأي، لهو في حدّ ذاته مبرّر لانعدام الجدوى من الحياة و اضمحلالها و هذا ما حدا بالراوي إلى أن يغوص في ثنائية الموت و الحياة ليكتب فيهما و يتفنن في المقاربة بينهما، ففي حضور دلالة (الحزن) هنا، يشيع الأسى في تيمات الصورة عاكساً التناقض و التقارب الحاصل بينهما، و كذا الحالة التي توافق هذه العملية و هي حالة نفسيّة سيّئة تعيشها شخصيات الرواية لكونها الممارس المباشر للهاجس الموّلد من تلاحم تيمتي الموت و الحياة، و الدّال على سموّ الشعور السلبي الذي تمكن من (الأنا) الراوي و من الآخر (شخصيات الرواية) و قد ألبس (خال) شخصياته لباس (الموت) بظهوراته المختلفة و المتعدّدة، و لكن أكثر من تجسد فيه هذه التيمة (درويش) هذا اليتيم الذي انطلق موته من عدم معرفته لأصله و لأمه.

1. الشخصية المجسدة لفلسفة: (الموت /الحياة)

إنّ (الموت) ظهر على صورة (اليتم)، فقد اشتاق (للحنان) الغائب) عنه منذ نعومة أظافره للحماية التي يتوخاها من أب صنديد محافظ على أمانته و أم حنون تمسح الدموع بشفق و شغف و أمومة، ففي رحلة ذكره لصباه، تذّكر الليلة التي قاسى فيها الويلات و هو في السابعة من العمر، شقاء الطبيعة التي لم ترحمه و شقاء قصر الحال و هنا، أطلق

صيحات أمنياته "**آه كم تمنيت ليلتها أنّ لي أبوين لم يناما الليل و هما يبحثان عني و حينما يرياني على حالي تلك يبكيان حتى ينفطر قلبيهما و يضماني إلى صدريهما و ينثران الأدعية و الحمد على نجاتي**"[1] ثم ظهر في صورة (الجنون) الذياتهم به من قبل كل الأهالي، فذهاب العقل، يعني موت الروح و بقاء الجسد، و حرمانه من المحبوبة (موت)، ففي حادثة كان (درويش) فيها خادماً في بيت (ولي) الذي كان له بنت تدعى (ليلى) و التي عاقبها والدها بسبب حبّها العميق لـ(حسن) و ربطها في رجل بقرة و تركها بلا أكل أو رعاية إلى أن جاءها درويش راعيا و محبا و ساعيا إلى جعلها تكره حبيبها عبر مجموع القصص الكاذبة التي حكاها حوله، من بينها أنه "**كان فتى مغرماً بنفسه، لا يقيم حرمة و لا يحافظ على عرض، و قد عجلت خصاله هذه بدنو أجله... فقد كان زير نساء كل ليلة يرقد في حضن امرأة، و قد قادته الظروف لامرأة أحد العطارين الذين يجوبون الأسواق المتناثرة على امتداد الوادي، فما إن يغادر زوجها القرية حتى يتسلل إلى مخدعها و يقضي ليلته بين أحضانها، و في ذات ليلة كان العطار في سوق بالقرب من قريته فمال إلى أهله، و قبل أن يدخل داره لمح العطار جملاً يبرك بعرصة الدار، و عندما مدّ خطوته لداخل عشته وجد زوجته بحضن حسن**"[2] و أخذ به إلى أن تمكّن منه و أرداه قتيلاً و هنا و من خلال هذه الرواية ظن (درويش) أنّ (ليلى) أصبحت ملكه، فقد تخلص من حبيبها، و أحسن إليها ليشعر أنّه أصبح المحبوب المنتظر، و لكنّ خيبة الأمل اجتاحت (درويش) عندما أعلن والدها زواجها من (عليًّا بن الشريف)، فشعور الموت هنا اتخذ ظهوراً آخراً تمثل في موت (القلب) و الإحساس و الشعور، فشخصية (درويش) صاغها الروائي ليعطي بعدًا آخر للواقع المعيش اذ أوجدها في نصه كشخصية مغيبة العقل تارة، و حكيمة تارة أخرى، فهي شخصية محركة للعمل ككل تجعله معقدًا حينا و تحلّ روابطه حينًا آخر و هنا نقع في جملة التساؤلات التي بدرت عن (هنري جيمس) و القائلة "ما الشخصية إذا لم

(1) عبده خال: الموت يمر من هنا ص 479.
(2) نفسه ص 462.

تكن تحديداً للفعل، و ما الفعل إذا لم يكن إذابة للشخصية ما اللوحة أو الرواية التي ليست وصفًا للطبائع؟ عمّ نبحث إذًا؟ وهل نجده؟"[1]

وفي إجابات على هذه الأسئلة يرد الناقد (هنري جيمس) أنّ الحكايات تخضع قبل كل شيء للتحليل النفسي للشخصيات، إذ "تعتبر الحكاية النفسانية كل فعل بمثابة سبيل يفتح منفذًا على الشخصية التي تتصرف و بمثابة تعبير أو عرض علاقة، إنّ الفعل غير معتبر بداية بل إنّه متعد إلى فاعله"[2]، هذا الفاعل الذي أوجده (عبده خال) في شخصية (درويش) و (نوار)، و (زيلغي) و غيرهم من الشخصيات الفاعلة التي لعبت الدور المنوط بها كما أوجبها النص الروائي، في حلقة اختار (خال) أن تكون مغلقة و محدّدة إذ مثلها بالقرية التي أطلق عليها اسم (السوداء)، و التي أوجد فيها أوصافًا تشعر قارئ العمل بمدى فهم و إدراك الروائي للتيمة المراد الوصول إليها من قبله، و التي قد تخصّ الشخوص أو الزمان كما تخصُّ المكان الذي من خلال تتبعنا لنص (الموت يمر من هنا) وجدناه أداة فاعلة وضّحت و شرحت و جسّدت بطريقة إيحائية و تركيزية التّيمة (الأساس (الموت) و هذا ما أدى به إلى جعله كمرجع رئيسي لكل انفعالاته و تصرفاته الماضية و الحاضرة و المستقبلية فـ(المجنة) حاضرة معه حيثما كان و حينما توجّه فعادات، و قيم و أخلاق و طقوس (المجنة) كل هذه التوابع جعلها جزءًا من شخصيته جعلها (الهو) الذي يحدثه كلما غاص في تجربة ما.

فرواياته عاشت (قرى السعودية) بكل ما فيها و ما عليها (فالمجنة) بيئة البطل الأولى، عشه الأول، انتماؤه اللانهائي لحياة عاشها طفلاً، و عاشته شابًا.

(1) مجلة آمال: أدبية ثقافية تصدر عن وزارة الاعلام و الثقافة، العدد 30، 1975، ص 107.
(2) نفسه ص 107.

2. البيئة المجسّدة للموت:

و أما عن البيئة فعني بها "ذلك الوسط الذي تدور فيه أحداث القصة و المؤثرات و العوامل أي أنّها مسرح للحدث دون أن يعني ذلك الأرضية فقط، لأنّها توجّه تطور الأحداث فهي المكان الفاعل المؤثر الموجّه"[1]

فالبيئة: بالنسبة إلى رواية (خال) تعدّ عنصراً موضوعاتيًا فعالاً في العمل، إذ تعدّ مركزاً مهما للنص ككل، فكلّ التصرفات و الأحداث التي تمرّ بالبطل و بمجريات روايته تعود إلى بيئته الأولى (قريته) و إلى مجتمعه البسيط الذي عرفه (ردفيلد) على أنّه "مجتمع صغير منعزل و أمي متجانس يتميز بإحساس قوي و بالتضامن الجماعي، و أمّا عن سلوكه فهو سلوك (منمط Partterned) يتميّز بأنه تقليدي (Traditionnel) و تلقائي (Sponttanzzeous) و شخصي لا يحتمل(Personale and Uncritical) و من أهم خصائص هذا المجتمع أيضًا أنّه مجتمع عائلي حسب السلوك الاجتماعي للفرد، و الجماعة على السواء كما تتميز أحكام أفراد هذا المجتمع بأنه شخصية ذاتية و عاطفية لا منطقية"[2]

وفي هذه الأجواء عاش بطل الرواية، تربى و ترعرع في (المجنة) القرية التي وصفها بلباس (السوداء) قائلاً "**الأرض يابسة... غبراء كعجوز داخلها عطب الهجران... تشقق جلدها، و نفرت عروقها و تكدست الكثبان الرملية بين حقولها، و قد بدت عليها آثار قديمة من أعشاب اضمحلت، و تحولت إلى أشواك متمردة، ملأت جنبات الوادي**"[3] و هذه هي الأجواء التي ترعرع في ظلها اليتيم (خال)، لعب فيها ألعابًا طفولية، استمدها من هذه الطبيعة القاسية، و تشّرب من عاداتها و تقاليدها و طقوسها في العيش، حتى بات ابنًا لها يتصرف بتصرفات أبنائها و يتعامل و يتعاطى أحاديثها، اذن فالمكان كبنية لها خصوصيتها المتفردة في النص الروائي، أبرز التيمة الأساس و ذلك من خلال العلاقة التي وجدت بين

(1) عبد الرزاق حسين: فن الشعر المتجدد، دار المعالم الثقافية للنشر و التوزيع، الأحساء، ط1، سنة 1998، ص 63.
(2) د. روبرت روفيلد: المجتمع القروي و ثقافته ترجمة د. فاروق محمد العادلي، دار الكتاب الجامعي ط 2، ص 12-13.
(3) عبده خال: الموت يمر من هنا ص 95.

الذات الفاعلة و المكان الذي عدّ كمكوّن رئيس أسهم بطريقة أو بأخرى في تشكيل هذه الذات قدر إسهامها في تشكيله و قريب من هذا المعنى ما يقوله (فيليب هامون) في سياق حديثه عن الوظيفة الأنثروبولوجية لوصفه المكان "إنّ البيئة الموصوفة تؤثر على الشخصية و تحفزها على القيام بالأحداث و تدفع بها إلى الفعل حتى أنّه يمكن القول بأن وصف البيئة هو وصف مستقبل الشخصية"[1] و قد يكون هذا الوصف مستمدّاً من واقعها الحقيقي المعيش، كما قد يكون مستمدًّا من المادة التخيلية للروائي، و هنا يدخل التشكيل الداخلي للمكان الذي يرد فيه البعد الأولي للشخصية و المتمثل في ذلك الجانب الرمزي الذي يحمله المكان بما ينطوي عليه عادة من إشارات رمزية نابعة من ذلك المغزى الديني للمكان و علاقته بالتمركز في العمل، و تفسيراً لهذا نقول "بما أنّ المسكن يشكل صورة العالم فتفضي أن يكون موقعه رمزيًا في مركز العالم"[2]

أمّا من حيث التقنية التّيماتية فقد ظلت (السوداء) ذلك المكوّن التيمي الذي يلقي بظلاله السوداء على كافة الفاعليات التّيماتية الأخرى، (الحزن)،(الألم)، (التّعاسة) و كذا الشخصيات (السوادي، نوار، مونتان، عبد الله، درويش، مريم،...) و لتبدو بعد ذلك الذات عاجزة عن الحركة و عن مجاراة تلك التغيرات الطارئة على المجتمع حينما يطغى المكان على فعلها، و تبدأ في محاولة التعايش و الانسجام فيما بينها رغم صعوبة الأمر، إذن (السوداء) كتيمة فاعلة طغت على النص الروائي، و ألبسته صبغة تشاؤمية "بل إنّ شال غريفل يدفع بهذا التحليل إلى مداه الأقصى حين يعلن أنّ الفضاء الروائي هو الذي يكتب القصة حتى قبل أن تسطرها يد المؤلف "إنّ المكان في الرواية هو خديم الدراما، فالإشارة إلى المكان تدل على أنّه جرى أو سيجري به شيء ما، فمجرد الإشارة إلى المكان كافية لكي تجعلنا ننتظر قيام حدث ما، و ذلك أنّه ليس هناك مكان غير متورط في الأحداث"[3]

([1]) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي ص 30.
([2]) معجب العدواني: تشكيل المكان و ظلال العتاب ط1، 2002، ص33.
([3]) نفسه ص30.

فأمّا عن (خال) فقد أتقن وصف المكان بأدق التفاصيل المتعلقة به، ليغذي تيمته الأساس منذ البداية، ففاعلية المكان كان لها حضور قوي لدى الروائي، كأداة مساندة له على تمكين النص من إعلان تيمته من أوّل وهلة "**الطريق إلى قرية (السوداء) يحتاج إلى مغامرة و شجاعة متناهية فهي تقع في ركن منزو من أرض غبراء انتشرت بها الفاقة و الأمراض الفتاكة، و قبلها إحراج لا يمكن تخطيها إلاّ لمن وضع عمره على راحة يده و أقدم على الموت مختارًا** "[1] ثم يصف حوافها و أطرافها فيقول "**وقد ظل الوادي يخترق جنباتها غدقًا وفيرًا حتى اذا تفاقم القحط غدا المجرى ضامرًا يتلوى تاركًا للريح أن يجتث ترابه و يلقيه بين تلك الحقول الممتدة باستسلام**"[2] ثم يصف رأي زائريها فيقول "**وجدوا أنّ الحياة في هذه القرية لا تليق إلاّ بالذباب فيتركونها**"[3]

إذن فـ(خال) من خلال استخدامه للنمط الوصفي الذي غذى به نصه، وضع القارئ على أهبة الاستعداد للغوص في تيمة الروائي و أكثر من هذا استخدام المبدع لألفاظ دالة على التشاؤم و البؤس و اليأس من هذا الفضاء "**هي قرية تسير للهاوية باستسلام طاغ فقد جبلت على الصمت و القهقهة الخائفة... أهلها يتندرون على تعبهم بسرية تامّة يجلسون في الليالي المقمرة تحت سقف أحزانهم، و يبصقون تعبهم اليومي بنكات موارية**"[4]

3. اللغة الشعرية المجسّدة للموت

إذا ألقينا الضوء على الفضاء اللّغوي المستخدم من قبل (عبده خال) و الذي، استعمله كوسيلة لإيصال همومه الطفولية و لرغبته الشبابية الجامحة و المنادية بطريقة رمزية اشارية للتخلص من ظلم عاشه و عايشه في زمن لم يكن له لا سلطة و لا كلمة و لا صراخ مسموع، فسيبدو جليًّا أنّ اللّغة المستخدمة من قبل الأديب لغة بسيطة بساطة القرية التي

(1) عبده خال: الموت يمر من هنا ص 07.
(2) نفسه ص نفسها.
(3) م. ن. ص 08.
(4) م. ن. ص 12.

تربى و نشأ فيها، لغة جمع فيها بين (اللغة السرّدية و اللغة الشعرية) فانفتح عن طريقها على عوالم التداعي و الانفعال على سلسلة الأحداث الروائية، معتمدًا على الحوار المتقطع تارة "**أيكونون هم من سرق بيت المقدس، و جاؤوا لشرفتنا – لا... لا... الذين سرقوا بيت المقدس يهود) و هؤلاء يساعدون الفقراء من أمثالنا**

– ولكنني سمعت أنهم كفار – يقول الناس أنهم كفار و لكنهم يساعدون الفقراء"[1]

إضافة إلى المقاطع الحوارية استحضر القصائد الشعرية بين الفينة و الاخرى نورد من بينها ما جاء على لسان أحد أبطال (خال) حينما قال :

"يا غيمة يا غافلة

دوري مع ام قافلة

إيجي بلاد أم حجر

أنتو طيور أمطر

هاتي أم عشية لنا

عشية تيجي أمدنا

يا غيمة نجمك سهيل

املي معقومة بسيل

و اتسمي في أرضنا"[2]

و من هذا المنطلق تصبح اللّغة مفهوماً واعيًا إذا تجرّدت من جميع المفاهيم الديمقراطية التعصبية سائرة نحو اللّغة العظيمة، و نعني بها تلك اللّغة التي ما تنفك تمثل

(1) عبده خال: الموت يمر من هنا ص 13.
(2) نفسه ص 17

الشرعية الاجتماعية ببساطة كما تمثل الشّرعية الأخلاقية أي (أخلاق اللغة) و التي هي في الحقيقة روح المجتمع الذي يرقى بالقيمة الروحية و اللغة بطبيعتها منحازة فهي تتضمن سياقا تاريخيا و اجتماعيًّا إذا التحمت بتطور الإنسان و كانت من قوى العمل الاجتماعي الأساسي، و كان لها دورها في الممارسات الفنية الأولى للإنسان، و قد "انتهت اللغة إلى ضمور شديد و عقم حين انفصمت العلاقة فيما بين الدور الجمالي و الدور الاجتماعي و حين وقعت في أسر الغلو الشكلي و حين برز تكريس مقولة أن الأديب ظاهرة مسيرة بقوانينها الذاتية"[1] و هي بذلك رد فعل يجعل الشخصية الاجتماعية مسؤولة تماما عن شعورها بالذّنب و شعورها بالارتياح، و في الحقيقة إذا كانت الحروب تحدد مصير أفراد كاملين، فإن اللغة تحدد مصير أفراد غير كاملين، و لكن اللغة لم تبق منعزلة تمام الانعزال عن روح التاريخ لأن الحياة بالنسبة إلى بعض المقاييس تتسم بالفوضوية في الأخلاق و ليس هذا في الوضع الاجتماعي فحسب بل و حتى في الخرافات الشعبية "**حتى أن كبار السن يروون أنّ راعي القضبة قد أقسم أنه لا يدخل القرية إلاّ هالك، و لا يخرج منها إلاّ هالك**"[2] و راعي القضبة هو راعي الجثة الميتة و التي تحمي القبة التي تزار من قبل الأهلي.

و عليه إن كانت اللغة تنطوي على العزلة الروحية كما تنطوي أية فكرة على التفتح الواعي، فإنه في بعض الأحيان تتخذ اللغة صورة هيمنة ديموغرافية تتحرر مع مرور الأيام من كل ما من شأنه أن يعرقل عملية البناء السريع للأطر العامة التي سيكون عليها المستقبل ذات يوم.

و هنا يمكن أن تعرّف اللغة على أنّها "الجذب المتواصل للعالم، عندما يصبح هذا العالم مملكة و لكنّها أيضًا، دفع متواصل للعالم عندما يبدو هذا العالم جمهورية"[3] ذلك أنّ اللغة الروائية ليست لغة عادية، بل هي لغة تجريبية، تتداخل فيها الجوانب الوظيفية

(1) مجلد المحاضرات: المجلد السابع، النادي الأدبي الثقافي بجدة 1988، ط1، ص 112.
(2) عبده خال: الموت يمر من هنا ص 08.
(3) ملحق الشعب الأسبوعي: جوان 1975، العدد 17.

و الجوانب الدرامية بالعناصر الشعريّة، و هي إذ تنحو منحى تواصليا، فإنّ مفهوم التوصيل في لغة الرواية يختلف عن مفهومه في الكلام العادي من خلال عالمه ذي الطبيعة الخاصة و توهج الإيحاء و بوعي متميز لمعطيات ذات دلالة تنفرد بسماتها البنائية، و لهذا فإنّ لغة الرواية كما وصفها البعض "لغة مستحوذة (متأهبة) تجمع بين البساطة و التكثيف و التركيز"[1] هذه اللغة الروائية السليمة البناء اختار أن يجعلها (خال) فنية كما تمكّن من شحنها بطاقة تعبيريّة تصويرية مطلوبة في الرواية الفنية، سواء على مستوى اختياره للكلمة المفردة، أم على مستوى الجملة التي تتطلب في الفن مهارة من حيث الطول و القصر التقديم و التأخير، الحركة و السّكون... المستويات المتراوحة بين الإيحاء و المباشرة...إلخ.

"قد تتخلص مشاعر الإنسان من الكلمات، و من همومه الحقيقية لكنه يصنع في النهاية احتكاكا عميقًا و مباشرًا مع كل النّاس الذين يرتبطون بأدبه ارتباطًا وثيقًا لأنه لهجة صارخة تعبّر عن مدى الدلالة التي تحملها نفسه الكبيرة فيحسّ بالحياة أكثر منهم و تنمو لديهم، من خلال مطالعتهم لأدبه، فكرة عن الموت و الحياة... الوجود و اللاوجود... و تلغي أيضًا الغموض الذي يلف أسرارهم و هكذا يخفي قسوته... و يبرز تمرّده على كل شيء يحيط به... و يتحوّل، احتكاكه بالناس، إلى كلمات ينسقها في المؤلفات بلا خجل و كأنه صار قطعة منها"[2] ففي هذا تصبح الرواية تحوم حول محاور أساسية تتمثل في الأخلاق و العادات و التقاليد بالإضافة إلى العنصر الديني الذي يبدو فيها مسيطرًا بصفة فعّالة و تكون هذه القصة ذات الطريقة الفنية الخاصّة في مجال التعبير أكثر صدقًا و أعظم قوة، و أبلغ تأثيرًا، لارتباطها المباشر بحركات الواقع التي يعيشها الشعب في مختلف الميادين الحياتية، و اذا كانت هذه الرواية في كثير من الأحيان صورة مصغرة تنعكس فيها مختلف نزاعات أفراد المجتمع، فهي من جهة أخرى توظيفية في مجال إثارة الحماسية الجماعية.

(1) صبري حافظ: الخصائص البنائية للأقصوصة، فصول م 2 العدد 4 سبتمبر 1982، ص 42.
(2) مجلة آمال: ع 30، ص 103.

و من هنا فقد ميّز (تودروف) بين مستويين في بنية العمل القصصي، "الأول يتمثل في الوقائع و فيه تتبدى الفنية المتمثلة في آليات الحدث القصصي الذي يحكم الأفعال و نظام التحفيز و العوامل و العلاقات أمّا الخطاب القصصي فيما هو قول لغوي فيأتي على المستوى الثاني، و يفرض الجدل بين المستويين في بنية واحدة و طرائق فنية، تعمل على تلافي أحادية الزمن الذي تفرضه طبيعة التنسيق اللغوي، و هو زمن انتظام الصياغة اللغوية كذلك"[1]

و هنا و في رصد عام لمجمل الطرائق الكتابية المستخدمة من قبل (خال)، فإنني وجدت أنّ البنية اللّغوية للرواية، اتسمت بعدّة سمات أهمها: التماسك، الاطراد، و الانتصار في مسار متتابع يعكس الاحكام البنائي التقليدي الذي تتسم به الحكاية في توسمها للارتباط العلمي، و في اقترابها من الواقع و العمل على تمثيله دون إلحاح على الجانب الايحائي أو الاستدلالي الذي يوسع الدائرة الدلالية، و هو ما تميزت به روايات (خال) ذات الاستطرادات في الأساليب، أي الانتقال من صيغة إلى أخرى، و هذا ما يعكس بنيتها اللغوية القائمة على القلق و الحزن و الخوف.

4. الأسلوب المجسّد لفلسفة الموت و الحياة.

هذا عن اللغة، أمّا الأسلوب فحسب (محمد غنيمي هلال) "فالكاتب في أسلوبه يخضع لمقتضيات الجنس الأدبي الذي هو سبيله، فإذا كان الجنس قد اقتبس عن بلد أجنبي و لذلك تأثير الكلمات فيما يصور من مشاعر و أفكار و يتأثر الكاتب كذلك حين يختار الكلمات و حين يبحث عن صور البيان الملائمة لموضوعه، و هذا لا يمنع من أن تظهر في وحدة العمل الأدبي أصالة الكاتب و طابعه الخاص، كما لا يمنع أن يخضع الكاتب فيما يكتب لقوانين لغته و أصولها"[2] و (عبده خال) اختار لنفسه طريقته الخاصة المستوحاة من

(1) يمني العيد: القصة القصيرة و الأسئلة الأولى/ اللغة/ الأدب/ الايديولوجية، دراسات في القصة العربية وقائع مكناس، مؤسسة الأبحاث العربية (د.ت) ص 28.
(2) حميد لحميداني: أسلوبية الرواية، مدخل نظري، منشورات دراسات "سال" فاس المغرب، ط1، 1989، ص 15.

معاناته و آلامه، لذلك فإن (محمد غنيمي هلال) سجّل ملاحظات حول المظاهر الأسلوبية و التي لا بد أن يخضع لها كل نوع أدبي.

1- **المظهر اللغوي:** يقتضي الخضوع لقوانين اللّغة التي ينجز بها الخطاب و قد اضطلع بدراسة هذا الجانب الأسلوبي اللغويون لأنّهم تفرقوا عند حدود الخطأ و الصواب و احتكموا إلى قواعد اللغة الجاهزة.
2- **المظهر الإبداعي الفردي:** و هو لا يخلو من الخضوع للتقليد ذاته من خلال الموروث نفسه باستخدام طرائق جديدة تكتشف عند التحليل.
3- **المظهر الخاص بالنوع الأدبي:** يحترم فيه المبدع الخصائص الكبرى للنوع لأنه إذا حاول تغييرها جذرياً يخرج دون شك إلى نطاق نوع أدبي آخر، و لذلك يخضع مبدئيًا للنوع مع محاولة دائمة لتطعيمه أو إعطائه بعض ملامح الجدة"[1]

و إذا طبقنا هذه المعايير على رواية (عبده خال) فسينتج أن للروائي أسلوبه الخاص به فالوصف كان حاضرًا بقوة، و المسار الزمني كان بين الحاضر و الماضي، و الحوار استخدمه عند الحاجة و لم يكن إقحاما على المتن، و بذلك كان أسلوبه واضحًا بوضوح لغته التي كانت مزيجًا بين اللغة الرسمية و اللغة البدوية السعودية، كما أنّ الروائي (عبده خال) استخدم في كتاباته (الطقوس القروية) و نعني بها الموروث الشعبي ذلك أنّ الرواية ليست مجرّد جنس أدبي مستورد بقدر ما هي نتاج تفاعل مع البيئة المحلية و ظروفها الموضوعية فقد وظف الروائي رصيداً شعبيًا متنوعًا شملت عناصره الأساسية العادات و التقاليد و المعتقدات، و لم يتعامل مع الموروث الشعبي باعتباره ذلك المعروض في المحلات التجارية بقدر ما كان سلوكًا واقعيًا مارسته شخصياته الفنّية.

"**في الصباح الباكر يسابقون صوت الديكة بالنهوض**"[2]

(1) حميد لحميداني: أسلوبية الرواية، ص 16.
(2) عبده خال: الموت يمر من هنا ص 12.

"في السوق تصطف مظلات الباعة-الخزفية- في شريطين متوازيين و ما بينهما ترامت بائعات السمن اللاتي لم يجدن في ضروع أبقارهن ما يكفي لاستخلاص (الدهن) و أقلعن عن بيع السمن و اتجه بعضهن لبيع القطران"(1)

"صارخاً على عرصات العشش بلكنة جبلية جافة"(2)

فاللّكنة البدويّة موجودة في كامل النص منذ البداية (كرتتها، بخر فينة*فصعة، فنية المشاوين، حرز) إذن و من خلال هذه النماذج المأخوذة من نص (عبده خال) نستنتج أنّ القرية قد اخترقت عروق و دماء (خال) و أصبحت جزءًا لا يتجزأ من تركيبته و شخصيته، فحنينه الدائم إلى هذه الأرض التي نشأ فيها، و كل أحلامه و ماضيه و حاضره و مستقبله مرتبط بها لذلك، نعود و نؤكد أنّ فكره يبقى مرتبطًا بما شاهده و عايشه في طفولته حتى أنّه يقول "**في طفولتي الأولى كنت أحلم أن يصبح لنا بيت واسع و حقول كثيرة و أنعام و مال كثير و حين دخلت إلى الحياة أصبحت أحلم بموت السوادي، أذكر أنني كنت آتي لأمي باكيا و أسألها بحرقة**

- **لماذا السوادي يمتلك كل شيء و القرية لا تملك شيئًا؟ !"**(3)

فالماضي عند الروائي مرتبط (بالفقر) الذي هو ظهور آخر للموت، لذلك جلّ أحلامه و أحلام كل أهالي القرية ارتبط بخروجهم من هذه البؤرة المأساوية و انفتاحهم على الحياة بعيشة سمحة، يعودون عن طريقها إلى الحياة.

---

(1) عبده خال:الموت يمر من هنا ص 12..

(2) نفسه ص 14.

*الركتة: نوع من أنواع اللباس فهناك الوزرة و الصدرية... و الكرتة هي اللباس الخارجي أو ما يعرف بالفستان، المصدر السابق ص 25.
خرفينة: "أبت الجدات على الجلوس ليلياً لخلق الحكايات و الأساطير... و يقال للأسطورة خرفينة أو ولادة و يقول الشخص للجدة خرفيني أو ولديلي، المصدر السابق ص 26.
حرز: هو عبارة عن كلمات و طلاسم تكتب و تلف بجلد و توضع على خاصرة المحروز لصيانته من العين، المصدر السابق ص 31
فصعة: كسرة خبز... و التي يتم إعدادها عادة من القمح، المصدر السابق ص 29.
فنية: مجرى مائي عادة يكون متفرعاً من الوادي
مشاوين: هي عبارة عن حزم من القصب اليابس يتم نصبها بشكل مخروطي لبيعها كعلف للمواشي في غير أيام المواسم و الأمطار، المصدر السابق ص 31.

(3) عبده خال: الموت يمر من هنا ص 153.

و أمّا عن (الزمن الماضي) فقد كان دائم الحضور في ذاكرة الروائي، ينطلق منه و يعود إليه و قد أشار إليه باستخدامه لـ(طفولتي الأولى، كنت، أذكر)، و هذا كله دلالة على أهمية الطفولة الأولى التي يكتب منها و إليها (خال) غايته في ذلك تجسيد للأحداث الحسّية و المعنوية في بلد لا نعرف عنه نحن المغاربة إلاّ التّرف و البذخ ليأتي هذا المبدع و عبر هذه الأعمال ليقوم بفتح بصيرة القارئ على وقائع جديرة بالتّأمل في المقابل يذكي الشعور بحضوره و مفارقته، و هذا ما يدفع به إلى اتخاذ موقف إيجابي معالج لكل قضية طرحها في روايته، و من كل ما يحدث من حوله، كنتيجة تلقائية لانفعال الفنان بواقعه و اتخاذ تجربته الروحيّة في الماضي بخبرته الواعيّة في الحاضر فينتج أدبًا ينطوي على قناعة بنبذ الابتذال و إدانة التفاهة.

و لعلّه يمكننا تصنيف الأعمال الروائية للروائي (خال) في عداد (الواقعية الانتقادية) التي تجمع لغتها بين "الوظيفة التمثيلية" و "الوظيفة التعبيرية" و "الوظيفة الوصفية" و هذا كله يضفي على الرواية طابعًا روحيًا شاعريًا، شفافًا، ضف إلى هذا أنّ المخيّلة الروائية لهذا الروائي قد تربت على وهج المأثور الشعبي، و معنى هذا أنّ الواقعية الإنسانية لهذا المبدع، واقعية شعبية، منتصرة للقيم الإنسانية النبيلة، نابذة للتخلف المادي و المعنوي و الروحي للفرد و المجتمع على حدّ سواء.

اختارت أن تجعل (قرية السوادي) كمكان تحاكي من خلاله كل المآزق التي ترسّخت في عقل و روح الذات الكاتبة.

(السوداء) تيمة خادمة و مبرّرة و شارحة لتيمة (الموت)، و هنا لا نعني بالسوداء المكان الحقيقي، بل المكان الفني و هو "المكان الإنساني الاجتماعي المكين أو اللامكين أو بعبارة أوضح و أدق المكان الذي تتحقق فيه أو تنتقي منه (المكانة) الاجتماعية و السلطة السياسية و الأيديولوجية و النفوذ الاقتصادي المادي المحسوس ثم أنّه المكان

النموذجي المتعدي الذي يمكننا أن نقول عنه بأنه(هو) و (غير)و بأنه (هو) و كل (النظائر و الأشباه) التي هي في حكم دلالته.

إذن فحضور العنصر الموضوعاتي (السوداء) كظهور آخر (للموت) يجرّنا إلى القول أنّ المكان الذي ظهر في مرّات عدّة في بيوت الأهالي و المتمثلة في العشش البسيطة التي في الأيام الممطرة تسقط على أصحابها كما حدث لعائلة (عبد الله) و (موتان) الذين بقوا في العراء لعدم احتمال تلك العشّة من الثّبات في ظل السيل الجارف الذي حطم كل ما وجده أمامه، و هذا ما يؤكد أنّ (المكان) كفاعل موضوعاتي كان حضوره قوياً في كل نص (خال) ليظهر لنا الاطار الذي تلعب فيه شخصيات روائية و التي لا تخرج عنه و نعني بالإطار "البيئة و البيئات و بخاصة البواطن البيتية و التي قد تصور على أنّها تعبيرات مجازية عن الشخصية، إنّ بيت الانسان امتداد لنفسه إذا وصفت البيت فقد وصفت الإنسان"[1]

إذن فالمكان الفاعل في رواية (الموت يمر من هنا) له علاقة جدلية مع الشخصيات مؤثرًا فيها و متأثرا بها في كثير من الأحيان حيث يصبح المكان كعنصر موجها للوظيفة السرّدية، يرشدها لتحقيق غايتها و الوصول إلى تيمتها الأساس، و ذلك بفضل بنيته الخاصة و علاقته مع بقية العناصر، و هنا بالنسبة (لخال) المكان هو كفاعل موضوعاتي غذى التيمة الأساس، و الدّليل على ذلك استمرار ظهور (الموت) في أعمال (عبده خال) المختلفة و المتعددة و قد ظهر هنا في (الأيام لا تخبئ أحدًا).

(1) رينيه ويليك و أوستن وارين: نظرية الأدب، ص 288.

II. رواية الأيام لا تخبئ أحدًا:

فبعدما جسّد (الموت) في (الموت يمرّ من هنا) في ظهوراته المتعددة يظهر هنا الأن في صورة (المكان المغلق) الذي تمارس فيه أبشع أنواع التنكيل و التعذيب و قتل الروح و النفس و الإحساس و الشعور، إنّه (السجن).

1. الموت المجسد في المكان المغلق:

"**بعد أنّ خرجت من السجن كان لزاماً عليّ أن استمع إلى هذه الأغنية فحين كنّا ندس أحزاننا بين ممرات الدهاليز الطويلة كان يصلنا صوته حارقًا مترنماً ملتاعاً** "[1]فالإنسان أكثر ما يخافه من الموت (ظلمة القبر، و الوحشة التي تكتسح ذلك المكان و هذه الوحشة تشبه وحشة السجن المظلم الذي تغيب فيه أبسط متطلبات الحياة و لحظة الانقياد إليه هي لحظة الموت بعينه، لحظة يشعر فيها الإنسان برغبة التسامح و النقاء مثلما حدث لبطل (الأيام لا تخبئ أحدًا)، و ها هو يصف شعوره أثناء جرّه إلى قبر الدنيا" **تلك اللحظة التي تشبه الموت بل هي موت صغير، إذ الحياة سلسلة من الموات، و في كل لحظة منها تتجلى أرواحنا و تعود باكرًا فحين تشعر أنك لن تلتقي بالراحل تطفو نفوسنا الحقيقية و نذرف الدمع و نتسامح عن ذنوبنا الكبيرة و الصغيرة، آآآآآه كم أنا خجل من تصرفات مارستها مع هؤلاء الطيبين، في لحظات الموات نكتشف أننا حمقى نستجيب لفورة غضب طارئة**"[2]

إذن فالتشاؤم من هذه الحياة يؤكد نظرة الموت المستمرّة عند (خال)، و قد بلغ به المطاف إلى اعتبار أنّ (الحياة سلسلة من الموات) أي أنها حسبه ما هي إلاّ ظهورات مستمرة و متباينة للموت، و وجودها مرتبط بفنائها "**فمنذ أن نلد و نحن مسكونون بالفجيعة، و الصراخ و الألم، مسكونون ببذرة الموت، و مع ذلك نجزع حين يداهمنا**

(1) عبده خال: الأيام لا تخبئ أحدًا ، منشورات الجمل كولونيا، ألمانيا، رسم العلاق حسين علوان، ط1، 2002 ص 07.
(2) نفسه ص 14.

غيث تلك البذرة"[1] فالوجود عنده ارتبط بـ(الفجيعة، الصراخ، الألم، الجزع) و كل هذه الفعاليات تبرّز (صورة الموت) عند (خال)، كما تؤكد التيمة التي تكتسح أعمال الروائي و تعبّر عن روحه الحزينة، التعبة من هذه الحياة، و التي وصلت به إلى القول "**لقد عشت ميّتاً**"[2] فالمحسن البديعي (الطباق) (عشت=ميتاً) جاء ليثبت و يعمق شعور و إحساس المبدع إزاء هذه المعيشة، و التي عبّر عنها هذا البطل، تعبيرًا بيولوجيًّا طبيعيًا، فقد "**كان يجهش بالبكاء**"[3]

يأتي (البكاء) أيضاً ليظهر تيمة خادمة لتيمة (الموت) و هي تيمة (الفقر) و التي عبّر عنها (خال) في صورة البيوت القديمة المتراصّة، التي تفتقد إلى أقل شروط العيش و أكثرها، و أهمها على الإطلاق التّهوية التي يحتاجها الإنسان ليعيش عيشة طبيعية يصفها (خال) فيقول "**تلك البيوت التي نهضت بعشوائية**"[4]

"**نهضت بيوت مستحدثة بنيت بطريقة عشوائية في مناطق نالها العمران و كان غالبية قاطنيها من رقيقي الحال فابتنوا بيوتاً خشبية سورت بالصفيح أو بألواح خشبية هشّة، و غلبت على هذه البيوت العجلة في بنائها فكانت سيئة التهوية... هذه التشوهات تضامنت مع الجو الرطب و حولت البيوت إلى أفران لا تطاق فكانت الرطوبة تفور من داخلها**"[5]

فالبيت الذي يعيش فيه الإنسان هو انعكاس لمستوى معيشته، و بالتالي فرفاهة الإنسان من رفاهة المحيط الذي يقطنه، و قد رأينا فيما سبق العشش الهزيلة و المنعدمة التي كانت مأوى لأهالي القرية و التي كانت منبعًا للمرض و التعب و عدم الطمأنينة لينقل (خال) الآن و عبر هذه الرواية إلى المدينة و يغوص بين أحيائها، فيجد نفسه في

(1) عبده خال: الأيام لا تخبئ أحدًا ص 18
(2) نفسه ص 18.
(3) م. ن. ص 19.
(4) م. ن. ص 29.
(5) م. ن. ص 30.

أفقرها على الإطلاق لأن أبطال روايته أناس فقراء الحال حالهم حال (خال) الذي انتقل من القرية (المجنة) إلى (جدة) بغرض الدراسة، ثم الاستقرار فيما بعد إلا أنّ العوز كان المصاحب الدائم لـ(خال).

في حادثة سردها (خال) في هذه المدينة الفقيرة حيث حرقت إحدى هذه المنازل المشوهة، و لسوء الحظ كان منزل (عبد الله) الذي و بمجرّد عودته إلى حيّه وجد بيته و والده و أمه و أخته جثثًا هامدة، محروقة و مفحّمة. ففي "**لحظات كان كل شيء قد انتهى و تحول البيت إلى مقبرة للحسيني و ابنته و زوجته و لم يسلّم من هذا إلاّ (عبد الله) الذي عاد من مدرسته ليجد ثلاث جثث في استقباله**"[1]فـ(الموت) كان نتيجة (النّار) التي التهمت أسرة بكاملها، و لم تخلف سوى (حزن) أصبح الصاحب و المؤنس الوحيد لـ(عبد الله) فـ(الحزن) كتيمة غذى تيمة (الموت) و أصبح وحده كحصيلة حتمية لمخلفات (الفقر) و (النّار)، يقول " **النّاس يقاسمونك الحزن للحظات ثم يشدون رحالهم إلى أحزانهم فتجلس زمنًا تناغي جروحك الطازجة تقلبها حتى تستوي، و استويت، و استوطنت جراحي و لم أقف، أبحرت معها، استوحشت و غدوت فضًا غليظًا**"[2]

فـ(الحزن) كفاعلية موضوعية تجسّد عبره أماكن و شخصيات فالمكان كالسجن و الشخصية تمثلها في (أبي الهايم) و هو المنفذ لأوامر رؤساء السجن، و المنكّل بكل قاطن في هذا (المكان المغلق) المسبب للحزن، فحتى سكان هذا السجن و في مواقف ندمهم و رغبتهم في العودة لما كانوا فيه، يجدون (أبا الهائم) حائلاً عن هذه التوبة، فـ"**أولائك الذين قذفهم الحزن إلى الطرقات المعتمة و مصاحبة الضياع، كان بإمكان أن أعود من هذه الرحلة قبل الإيغال في تعرجاتها لكن (أبا الهائم) جاء عاصفاً و طرح بكل محاولات العودة و كلما هممت بالنكوص أدخلني زنزانة ضيقة و أذل رجولتي و عمق في داخلي رغبة متأججة عشت من أجل تنفيذها**"[3] فهذه الشخصية زادت من شعور (الراوي البطل) بعمق

(1) عبده خال: الأيام لا تخبئ أحدًا ص 32.
(2) نفسه ص 33.
(3) م. ن. ص 38.

و قساوة الحزن و الألم الذي ألا به إلى الشعور بالرغبة في الموت الجسدي، بعدما عانى من (الموت الروحي) حينما منع عنه (المورقي) النظر إلى محبوبته من وراء النافذة فحينما اكتشف (المورقي) ذلك منع عنها النافذة و أدخل البطل في مأساة الموت الروحاني الذي لم يتمكن منه بعدما "**تشارك المورقي و أبو الهايم) في إغلاق طريق** "[1] عودته إلى الحياة الحقيقية.

2.الموت المجسد في حاكم الهندامية:

في المقابل كانت شخصية (أبو شايب) الشخصية المناقضة تمامًا للشخصية الأولى، من حيث أنّها رمز للحياة و للبهجة و المنافسة في عزّ الحزن، فقد تنافس العمدة و الأعيان في نصب مأتم مناسب للفقيد، فموت هذا الإنسان ولدّ حزنًا لدى الأهالي، كما جلب معه روحًا أخرى للحياة، تحملها منافسة حادة بين شرفاء الأحياء المختلفة فقد "**كان مقررًا أن ينهض سرداق واحد يمثلهم جميعًا إلاّ أنّ الأمر تطور ليصل إلى إقامة خمسة عشر سرداقًا بعد جملة من الاتفاقات أبرموها فيما بينهم**"[2] كما أنّه جمع النّاس، في محفل يتراءى لك كأنما أنت في احتفال مبهج، ضف إلى ذلك تذكر الله، و الموت الحياة ما جعل أباطرة يقول "**إنّ أجمل ما في موت المأمور أبي شايب أنه جعل الأبالسة تدخل إلى المسجد، غص المسجد بتلك الأعداد المتزايدة فلم يعد به مكان لأحد فلفظتهم أروقة المسجد إلى الشارع لتؤدي الصلاة مجموعة كبيرة من خارج أسوار المسجد**"[3] و هنا أوجد الروائي وجهاً إيجابيًا (للموت)، فلم يعد يعني الفناء، و الفراق و النهاية بل أعطاه صورة مناقضة جمعها في (التلاحم، و الاجتماع و التكاثف، و كذا الإيمان و الحب لله الواحد الأحد، و الذي لا يعبّر عنه إلاّ في مساجد الله، و لم تظهر هذه الايجابية في الموت، إلاّ بفضل الصورة الحسنة التي لازمت الفقيد طوال حياته، فـ(أبو

(1) عبده خال: الأيام لا تخبئ أحدًا ص 39.
(2) نفسه ص 42
(3) م. ن. ص 46.

شايب) رجل صالح، كان مأمورًا على (الهندامية) و في "**مدّة مأموريته عمل على جذب الجميع و مصادقتهم... كان لينًا حتى تظن أنك قادر على غلبته** "[1] و لكنه في المقابل كانت العراقيل التي تعترضه يجد لها حلاً وديًا دون اللجوء إلى الأساليب الرسميّة، و كان غالبًا ما ينتقل بنفسه إلى مواقع المنازعات فيجد لها حلاً يرضي الأطراف المتنازعة، فحضوره كفيل بحل الخلافات المستعصية قبل أن تمد رأسها إلى الأعلى، و إذا كان لمجيئه الحضور و التقدير و في أحيان كثيرة كان المتخاصمان يتنازلان عن حقوقهما تكريماً لمقدمه و كلمته تسمع و تطاع من غير حاجة إلى رفع صوته.

إنّ هذا المقطع الوصفي لشخصية (أبو شايب) تصور لنا الصورة المحببة لدى الروائي للمسؤول، الذي يرى أن يكون القدوة التي يقتدى بها، و الرجل البسيط و القوي في آن واحد و الذي لابدّ أن يكون من الشعب و إلى الشعب و لا ينظر إلى النّاس كسلطوي متجبّر، يمارس عليهم أقسى العقوبات، و مهمته هو زجرهم و الزيادة في حزنهم و فقرهم و شقائهم و هذا ما جسّده في شخصية (السوادي) الذي بالنسبة إليه نموذج أسقط به صورة السلطة و السلطوية في الوطن العربي ككل، لكن الراوي لم يبق شخصية (أبو شايب) بل أماتها، لم يكن ذلك للتخلّص منها، بل لقناعته أنّ هذه الشخصية ليس لها مكان في هذا المجتمع، و بالتالي جاء بشخصية المأمور الجديد، و الذي و في أوّل يوم له "**سفه مظاهر الحزن التي أقامها الحي على موت** "[2] المأمور القديم عازمًا على عهد جديد مقتنعاً فيه أنّ " **أبو شايب كان رجلاً سهلاً استغله القاصي و الداني في العبث و الاستهتار**"[3] من هذا الخطاب فقد أعلن موت عهد السماحة و المروءة و الحلم ليستلم أهالي (الهندامية) عهدًا مملوءًا بكل ظهورات الموت من خوف، و ظلم و حيرة و تسلّط و تجبّر، و قد كان بدايتها بعدم رغبة المأمور الجديد في استقبال

(1) عبده خال: الأيام لا تخبئ أحدًا ص 46.
(2) نفسه ص 52.
(3) م. ن. ص. ن.

الأهالي المرحبين به فقد "**أغلق مكتبه عليهم، و أمر جنديًا بطردهم من غير أن يكلف خاطره برؤية من جاء**"[1] فـ(خال) استرجع في هذه الرواية الطاغية (السوادي بكل ما فيه من ظلم و قسوة و بغض و حقد، فقد قام هذا المأمور "بسجن خمسة عشر رجلاً من أبناء الحارة لمشادات متفرقة حدثت بينهم لم تكن في السابق تستوجب السجن و غالى في صرامته حين أودع (بكري إسماعيل البنا) السجن العام، فـ(بكري) هذا لم يتجاوز عمره عشر سنوات و في شجار شج هامة زميل له و مع رؤيته الدم المنسكب على جبين (يوسف حدوج) لم يتحقق أو يسمع مقولة (بكري) فيما أحدثه حيث سارع بإحضاره وجلده بنفسه و أودعه السجن، و كانت مثل هذه الفعلة في السابق تستوجب جلدتين أو ثلاثًا من عصى العمدة و عندما أراد العمدة أن ينهي هذه المشكلة كما اعتاد زجره المأمور بغلظة: "**هذا ما كنت تفعله في السابق و عليك من الآن أنّ لا تسبقني برأي**"[2]

إذن فـ(الشخصية) كتيمة تعد المحرّك الأساسي و المؤدي إلى البؤرة الأساس (الموت)، فالمأمور الجديد و بتصرفاته العدوانية، جرّ شباب (الهندامية) للإجرام، بعدما تخلوا عنه في عهد (أبو شايب) لتصرفاته الحسنة معهم، فلم تكن صرامته "إلاّ بداية العصيان حيث نقلت أشقياء الأحياء من الأسر الجميل الذي كان يطوقهم به (محمد أبو شايب) فقد استصلحهم و عفا عنهم مرارًا فكفوا عن جرائمهم مختارين بعد مواقف عديدة أخجلتهم من عفوه و كرمه معهم، و بهذا "فالشخصية هي صاحبة الفعل و الدافعه إلى الحدث و هي مصدر المشاعر التي تمثل لباب القصة الأساسي"[3] فـ(عبده خال) أراد من خلال شخصياته المتعدّدة و المتباينة أن يبين ظلم الطغاة، و معاناة المسحوقين ليوصل من خلال شخصياته صورة الظلومات التي تحوم حوله و في عقله و ذاته و عليه فالشخصية هي لب العمل الأدبي و الروائي، على وجه الخصوص إذ يستحيل إيجاد أحداث روائية دون شخصيات تحرّك تلك الأحداث و في هذا نجد (جورج

(1) عبده خال: الأيام لا تخبئ أحدًا ص 52.
(2) نفسه ص 52.
(3) فؤاد قنديل: فن كتابة القصة، الهيئة العامة لقصور الثقافة القاهرة 2002 ص 25.

لوكاتشGeorge lukace) يرى بأنه "لا غنى لكل عمل أدبي كبير عن عرض أشخاصه في تضافر هذا الوجود، و كلّما كان إدراك هذه العلاقات أعمق، و كان الجهد في اخراج خيوط هذه الوشائج أخصب، كان العمل الأدبي أكبر قيمة، و بالتّالي أقرب منهلاً من غنى الحياة الفعلي"[1] لهذا فقد عدّد الروائي أهم مميزات المأمور الجديد (خالد أبي العمايم)

- "**غطرسته و اهانته لأعيان الحارة**
- **تربصه بالنساء و محاولة معرفة أسمائهن**
- **تعديه على أملاك الآخرين**
- **سجن الكثير و تحويلهم إلى مجرمين**
- **ايغار صدور رجال الحارة و اشتعال فتيل الخصام فيما بينهم**"[2]

كل هذه المميزات أحالت بالهندمية إلى حالة من حالات الموت الروحي و النّفسي و حتى الجسدي، لتصبح (الهندامية) تيمة للموت مثلها مثل (السوداء)، ففي وصف لها يقول الروائي على لسان (خالد أبو العمايم) "**ذهبت إلى حي الهندامية كان حيًّا بائسًا، و في شوارعه الضيّقة تتأكد أنّ الموت يقف قريبًا من الهامات**"[3]

إذن فصفة (البؤس) ملازمة لأماكن (خال) فالصفة (بائسًا) جاءت منصوبة على موصوفها (حيًّا) الذي هو خبر (لكان) الفعل الناقص الذي كثر استخدامه من قبل (خال) ليحيلنا على ذاكرته الطفولية التي تلازمه في كل رواياته فقرية (المجنة)، أظهرها في البداية باسم (السوداء) ثم هنا جاءت في حي (الهندامية) و القاسم المشترك بينهم (رائحة الموت) التي لازمت السوداء في كل طقوسها و شخوصها و حتى في طبيعتها. تعلن الآن على أن (الموت) في هذا الحي (يقف قريبًا من الهامات) و تسقط على قريته التي نشر فيها الموت

(1) جورج لوكاتش: دراسات في الواقعية ،تر: د. نايف بلوز، دمشق، ط2، 1972 ص 23.
(2) عبده خال: الأيام لا تخبئ أحدًا ص 53.
(3) نفسه ص 54.

في كل ربوعها بسبب المرض الخبيث الذي أودى بمعظم سكان القرية، الملاحظ أنّ (خال) لم يلجأ أثناء تصويره للأحداث لاستخدام شخصيات ذات أوصاف خارقة خلاف توظيفه للأسطورة كتقنية خامة، إنّما الأحداث و المجريات المتناولة في نصوصه اكتفى فيها بتناول شخصيات عادية مألوفة، و من هنا "ظهر في القصة البطل الإنسان الذي يخاف و يتغلب على خوفه و اختفى البطل النّادر، البطل الفريد من نوعه الخارق للعادة، و برزت الآراء الواقعية التي تتحدّث عن مشاعر الإنسان البسيط و تعبّر عن وجهة نظره"[1] كشخصية (أبومريم) و (حسن المؤذن)، و (حسين النجار) و غيرها من الشخصيات التي تؤدي أدوارًا متباينة، الغرض من استخدامها لدى المؤلف إنهاء الحدث و تطويره وفق خط واضح يؤدي بالقارئ إلى فهم مبتغى مؤلفه، و الوصول به إلى تيمته الأساس، الموت المجسد في شخصية (أبو مريم).

3 . الموت المجسّد في شخصيّة (أبو مريم).

إن (أبا مريم) شخصية خادمة بطريقة مباشرة للتيمة، ذلك أنّ عمله هو خدمة العمدة و السهر على تنفيذ أوامره، غير أنّ هذا الأخير تخلى عليه بمجرّد شعوره بقصره بسبب كبر سنه و هذا ما سبب له (إهانة) أوقعته بشعوره بنهاية خدمته، و هذا ظهور آخر للموت أي على صورة (الإهانة) و التي لمسناها عند (درويش) الشخصية المهانة من قبل (السّوادي) و من قبل الأهالي الذين يرون فيه (الجنون) هذا ما حدث لـ(أبي مريم) الذي أهين كذلك من أصحاب الحي إلى حدّ نعته بـ **(حمار العمدة)**"[2] أمّا الشخصية المهينة و المجسّدة و المنفذة لتيمة الموت فهي كما رأيناها في (الموت يمر من هنا) تمثلت في شخصية (السوادي) ها هي الآن تظهر في شخصية (المأمور الجديد) الذي شبه بـ(الصخرة) لشدة قساوته، حتى جعل الأهالي يتساءلون "**هل تصدق أنّ لهذا الرجل قلب حنون**"[3] تأتي

(1) عبد الله خليفة ركيبي: القصة القصيرة في الأدب الجزائري المعاصر، ط2، القاهرة، 1967، ص 159.
(2) عبده خال: الأيام لا تخبئ أحدًا، ص 61.
(3) نفسه ص 62.

(الإهانة) أوجع و أقسى عندما توجه إلى (العمدة) من قبل (المأمور) و ذلك بسبب كثرة السرقات في الحي و عدم تمكن العمدة من السيطرة على الأمر فـ"**لم يشغل بال العمدة إلاّ تلك الشتائم التي اندلق بها لسان المأمور من غير تقدير لخدمته الطويلة، أو مراعاة و جود رجاله من حوله** "[1]

و يزيد المأمور في (تحقيره) و (تصغيره) و التقليل من هيبته و هذه أكثر الأشياء جرًّا للموت، فالعزيز إذا ذلّ كان موته أرقى و أخف، لذلك وجدنا أنّ العمدة "**تزداد حرقته لذلك التحقير الذي ابتدعه المأمور ناعتًا إياه بنعوت لا تليق بالبهائم السائبة ليجعل كل من حضر ينفرط في ضحكة قصيرة أو طويلة من غير مراعات خضوعه و عجزه عن مقارعته الشتيمة للشتيمة، اعترك داخله الكره لرجاله الذين تشفوا منه و أطلقوا ضحكاتهم مع من ضحك** "[2] فالعمودية لها طعم، لا يشعر به إلاّ من تذوقه، و فقدانه يعني (موت مؤكد) لصاحبه، و هذا التخوف الذي كان يتحاشى الوقوع فيه "**فشهوة السلطة مميتة**"[3] و أكثر صورة عبّرت عن هذه الفكرة قول (أبو مريم) "**اكتشفت هذا حينما كنت أجلس مع العمدة و هو يودع الحياة، كان الموت ينازعه و هو لا زال يلقي أوامره**"[4]

فالموقف محزن، لأنّ هذا الأخير لم يتمكن من التنازل عن (عرش) ورثه عن آبائه و أجداده، إذن فا(لحزن) كتيمة حاضرة و بقوة في هذه الرواية، ظهر من خلال شخصياتها المتعدّدة، بداية بالأهالي الذين عانوا من السرقات التي لم يتمكن العمدة من السيطرة عليها ثم من (أبي مريم) الذي أصبحت هذه التيمة ملازمة له بسبب سخرية الأهالي من عجزه عن الحراسة بسبب كبر سنّه ثم من سخرية الزمان و فقره الذي كان و لا يزال الصديق المرافق له فقد "**كان يمضي ليله جوار صديقه غنم السميري، يرتشف الشّاي و يدندن بأغاني عتيقة تهيج حزنه الدفين و حين يوشك على البكاء ينهض مادًا قدميه في تلك الأزقة**

(1) عبده خال: الأيام لا تخبئ أحدًا ص 68.
(2) نفسه ص 69.
(3) م. ن. ص 75.
(4) م. ن. ص. ن.

المظلمة صامتًا يلوك حزنه حتى إذا أكمل دورته عاد إلى مكانه و أشعل سيجارته و أخذ (يمزها) ببطء تاركًا بصره يسرح في تلك العتمة"[1] فهذا العجوز الذي فعل فيه الزمان ما فعل أصبح عرضة لتهكم مجتمع كان يرى فيه الشّجاعة و الإقدام، و أصبح يسخر من ضعفه و قلّة حيلته، و هذا هو الواقع المعيش بالنسبة لمجتمعنا العربي ككل، فمن نجده قويًّا و قادرًا و متمكنًا نقف خلفه، ندعمه، و نهلل له و بمجرّد سقوطه نسحقه من أوّل فرصة، و ما الرواية إلاّ انعكاس للمجتمع ذلك أنّ العلاقة بينهما "تقوم على التغذية و التلقي، تغذية المجتمع للرواية، و تلقيه لها"[2] و بهذا فالرواية ابنة مجتمعها، همها التغلغل في أغوار مجتمعها و التفتيش فيه و البحث عن أهم تيماته لتلبسها و تصبح تيمات مسيطرة على جسده ككل، و هذا ما حدث في رواية (خال) (فالموت) كتيمة سيطر على مجتمعه الطفولي و أصبح عنوانًا لقريته (المجنة)، ثم انتقل بصورة تلقائية ليكون تيمة غالبة و مسيطرة على جلّ أعماله، و لكن بصور و ظهورات متعدّدة، فمرة نجده يظهر بصورة (التشاؤم، و أخرى (الحزن)و (الألم، و الفقر و الاستسلام، و... فالطرق متعدّدة و النتيجة واحدة)، و كل هذه الظهورات كانت تنبع من مكان واحد، آلا و هو (المجنة) و الذي وجدناه بعد ذلك في روايات (خال) بمسميات متعدّدة كـ(السوداء و الهندامية و غيرها و هي أماكن مغلقة تلعب فيها شخصيات تجسّد التيمة الأساس و بجدارة، لذلك فالمكان (كتيمة) أصبحت له علاقة بالذات الفاعلة كمكون يسهم في تشكيلها بقدر اسهامه في تشكيل ذاته، ذلك أنّ حضوره كتيمة فاعلة لها علاقة بإشعال و زيادة حدّة و لهيب تيمة (الموت) في خصوص (عبده خال) التي تنطلق من ذكرياته الطفولية المرتبطة بالمكان (المجنة) و التي تخلّف داخلها بوصفها مكانًا متضمنًا للأحداث المجسّدة من قبل شخصيات (حقيقية/خيالية): انّه متضمن للذوات التي منحها لذة ملامسة الذكريات، أوّلها كوابيسه التي كانت تلاحقه و تجعله متألمًا حتى في سكونه فـ"**عندما قدم إلى جدّة كانت تداهمه كوابيس فينهض من نومه صارخًا تلك**

(1) عبده خال: الأيام لا تخبئ أحدًا ص 83.
(2) إبراهيم بن علي الدغيري: علاقة الرواية بحركة المجتمع، مدخل نظري، ضمن كتاب الرواية و تحولات الحياة في المملكة العربية السعودية، النادي الأدبي بالباحة، 1428هـ، ص 25.

الجملة المرعبة"[1]، "**لابد و أن أشرب من دمائك**"[2] هذه الكوابيس التي لم يأبه بها أهالي الهندامية و إذا عدنا إلى رواية (الموت يمر من هنا)، فسنلمح أنّ (خال) قد تقوقع في (المكان المغلق) و هو (قرية السوداء)، فالسرد عنده كان يتحرك "في إطار دوائر تتجلى في فصول الرواية فيكون فصلها الأول إجمالاً لما يتسلط على أهلها و ضيق المنافذ أمامهم التي تؤول إلى غربة و ضيق على الذات فتبدأ بتحديد مكان القرية (السوداء) و ما ترتبط به من أساطير و اعتماد حياة أهلها على واديها المرهون بغدق السيول و جرفها للمزارع أو القحط الذي يهلك الحرث و النسل، و ما كان يمارسه السوادي على أهلها من تسلّط و جبروت، ثم يمضي الكاتب إلى حال أهلها من الثبات و العزلة و الخضوع للسوادي ثم يشير إلى حال تلقي أهل القرية بظهور (شبرين) من غربته"[3]

و يستمر ظهور هذا (المكان المغلق) في (الأيام لا تخبئ أحدًا) عند (أبي مريم) في صورة (القهوة) و التي كانت تحوي حزنه و ألمه، فهي تعدّ الملجأ الوحيد لهذا الجسد المنهك يتجه إليه بعد يوم كامل من التعب و الشقاء ليلقي به على كرسي من كراسيها مستسلمًا لنوم عميق ينسيه عذابه و أسقامه التي لا نهاية لها أوّلها كوابيسه التي كانت تلاحقه و تجعله متألما حتى في سكونه ف " **عندما قدم الى جدة كانت تداهمه كوابيس فينهض من نومه صارخا و تلك الحملة المرعبة هذه الكوابيس التي لم يأبه بها أهالي الهندامية و هو في عزه و قمّتة، فقد كان صيته يصل إلى أبعد القرى، لكثرة حرصه، و شهرته التي جعلت عمدة الأحياء القريبة تتوافد مطالبين من عمدة الهندامية استعارة أبي مريم عدّة شهور كي يخلص أحياءهم من لصوص الليل**"[4]

إذن فالمكان (كتيمة) له فاعلية و حضور كبيران عند (خال)، لأنّ (المدينة) الآن و بكل ما تحمله من ضجيج و قهر للإنسان البسيط، الفقير، جرّت صاحبها إلى الشعور

(1) عبده خال: الأيام لا تخبئ أحدًا، المرجع السابق ص 83.
(2) نفسه ص نفسها.
(3) علي سرحان القريشي: حكي اللغة و نص الكتابة، قراءة في عينات من القصة و الرواية في مشهدنا السردي (كتاب الرياض، ع 115 يونيو 2003م، 129-131.
(4) عبده خال: الأيام لا تخبئ أحد ص 83.

بالقهر و المسخ، و هذا ما حدث (للعمدة و لأبي مريم) هاتين الشخصيتين اللتين استطاع هذا المكان (المدينة) أن يرقى بهما و يشعرهما بأهميتهما و سلطتهما ثم عاد فأنزلهما إلى أسفل السافلين، عندما قهرا و تزعزعت مكانتهما بين الأهالي فالمكان كتيمة استطاع أنّ يوقع حضوره و أن يشكل عنصرًا مهمّا ضمن الحدث الروائي هذا لأن (المدينة) لا ترحم قاطنيها إذا تراخوا أو تزعزعت مكانتهم، فضجيجها صاخب و لا يسمع فيها لأي صوت إلاّ للصوت المرتفع، و الحادّ، و القاسي، و المشتد، بمزامير و مكبرات، تجعله أكثر انتشارًا و تغلغلاً في النفوس، و (أبو مريم) بمجرّد أن كبر و لم يعد ذاك الشاب الذي كان باستطاعته "**الإيقاع بهذا اللّص الذي يسرق الكحل من العين ولا يترك خلفه أثر** "[1] قذفت به (المدينة) في سلات المهملات ليكون بعد ذلك عرضة للكلاب المتشرّدة و "**لم يكن يحيا في هذا الصمت إلاّ عواء الكلاب**"[2] أما (أبو مريم) فليس له في ظل هذا اللّيل الحالك إلاّ أن "**يركض صوب العواء كلما سمعه**"[3] ليزيد هذا من تعمق شعوره بالغربة و الاغتراب في (فضاء) ألبس بطلنا عباءة الحزن و الألم و الوحدة في عزّ الضوضاء تشاطره في هذه العباءة شخصية (أبو حية) هذا الشاب العاشق المحروم و الذي "**أدمن النوم على أرضية الزنازي**"[4] و الذي لم يتمكن من حفظ سرّ (أبو مريم) (أسرّ قتل زوجته آمنة و ابنته مريم) و المقابل (مها) حبيبة صغره و التي حرمه إياها (خالد) المأمور الجديد حبيب (آمنة) زوجة (أبو مريم) و الذي (خانه) و كانت النتيجة (مريم) التي دفنت مع أمّها بعدما قتلها (أبو مريم) حينما اكتشف (الخيانة الكبرى لحبه و لابنته) ليبدأ رحلة العاشق (خالد) من عشيقته و ابنة من (الزنا) و (مها) كانت ضحية هذه الحكاية حينما شك (خالد) أنها ابنة (مريم) فمنعها عن نفسه ليرغب في تزويجها (لابن أخيه) (الرجل المعتوه) لكن و في محاولة (أبو حية) استرجاع (مها الحبيبة) خان (أبو مريم) حينما توجه إلى المأمور الجديد قائلاً "**أنا أقدم لك**

(1) عبده خال: الأيام لا تخبئ أحد ص 86-87.
(2) نفسه ص 89.
(3) م. ن. ص. ن.
(4) م. ن. ص 89.

سرًّا مقابل أن تنهي ملكة ابن أخيك من مها"[1]فبهذه الجملة تموت الصداقة و الأخوة، و يحيا الحقد و الكره أن تكون في هذا الشرخ (مها) فقد "**وعده أن تكون مها من نصيبه و أن تطلق من ابن أخيه قبل أن يصلها**"[2] و بمجرّد أن أخبره بسر موت حبيبته و ابنته حتى انقاد (أبو مريم) "**بكلبشة غليظة**"[3] إلى المكان المغلق الأكثر حضورًا عند (عبده خال) إنّه (السجن) هذا الفضاء وجدناه في كل أعمال (خال) و يتفاوت وجوده بين عمل و آخر فهو كتيمة خادمة للتيمة الأساس لأن الأرواح فيه تنتفي و لا يبقى منها إلاّ بقايا الأجساد و هذا كما حدث لأبطال (الموت يمر من هنا) و معظم أبطال الرواية دخلوا الزنزانة و قضوا فيها زمنًا لا بأس به فـ(درويش) أقرب المقربين من الطاغية، والسّامع المطيع لكل أوامره، لم يسلم من ولوجه إلى هذا الفضاء يضاف اليه كل من (شبرين، زيلغي) وغيرهم كثيرون، أما اذا عدنا إلى (الأيام لا تخبئ أحدًا) فنجد أنّ (أبا مريم) قد دخل هذا الفضاء(السجن) منذ أن خانته زوجته، فهروبه الدائم من عالمه الحقيقي، و لباسه لشخصية بعيدة عنه يعدّ سجنًا، ثم ارتياده للسجن الحقيقي ولّد لديه شعورًا كبيرًا بقساوة الموت فسلبية المكان (الزنزانة، تولّد الإحساس العميق بالكره، و الرّفض لوضعية نقيضه لطبيعة البشر، و بالتالي "فحضور المكان لا يعدّ مجرّد خلاصة نسقية تستلهم المعطى النسقي و تستعيد صياغته"[4] بل أن حضوره في أعمال (خال) جاء (كتيمة) خادمة و مجسّدة للألم و العذاب و الحرمان، لينتج المكان شخصيات عدوانية (الصامولة و أبو حية) هاتان الشخصيتان جربتا السجن و كل واحدة منهما تحمل كمًّا هائلاً من الحقد و الضغينة تجاه الآخرى، و اشتعلت هذه الأحقاد في حلبة المصارعة، و لم تتوقف عند هذا الحدّ "**كانت هذه الحادثة بداية عراكات طويلة لم تنتهي فأغرقت كثيرًا من الجواري و أدخلتها صرفا فيها، فقد انتصر للصامولة يابات الهاربة و الصحيفة، و الكندرة و وقف مع أبي حية يابات البخارية، و السبيل،**

(1) عبده خال: الأيام لا تخبئ أحدًا ص 190.
(2) نفسه ص 191.
(3) م. ن. ص 193.
(4) عبد الله محمد الغذامي: النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000م ص 128.

و الثعالبة و الرويس، بينما ظلّ يابات الشام اليمن، و الشام، و البحر على حيادهم"[1] و بالتالي فالفضاء ينفتح عبر تيمة الموت و ذلك في ظهوراته المتعدّدة فإن كان في هذا المقطع قد أوجده الكاتب على صورة الصراع المحتدم بين السجينين و المنتشر بعد ذلك عبر كل الأحياء المحيطة بالهندامية، فإنّه في مقطع آخر يأتي على صورة آلة الموت و التي اختار بطلها أن يكون (ساطوراً) ففي "**صبيحة اليوم نفسه استيقظ أبو حية مبكرًا، و اشتغل بشحذ ساطوره بحجر صلد، و عندما اطمأن على دقة حده، لفه بقطعة شاش و ثبّته بساقه وربطه بجلد ماعز**"[2] فهذه الأداة الموضوعية توحي ببلوغ تيمة الموت إلى ذروة الحدّة و ذلك نظير التوتر الذي مسّ الفضاء الروائي (لخال)، خاصة بعد خروج (أبو حية) من سجنه و تهديده لأهالي حيه باستخدامه لسلاحه المفضل و هذا ما جعل "**أزقة الهندامية وحيدًا، و كأن الحارة انقلبت إلى مقابر للأحياء فليس ثمة أحد يخطو في تلك الشوارع الضيقة سواه، و كأنه مارد خرج من قمقمه شاهراً ساطوره**"[3]، فالسّاطور هنا يأتي ليجسّد الحضور المؤكد (للموت) و الذي تسبب في انتشار صور الدّم في كل أسوار (الهندامية) "**و أمام الدّماء الغزيرة تصايح الجيران متفقدين بعضهم**"[4]

إذن فرمزية الموضوع، (الدماء الغزيرة) و (تصايح الجيران) تظهر في صورة مسببات الألم و الوجع المؤدين إلى الموت و هما (الصّراخ) إعلان عن شدّة الألم و الخوف، يليه (الدّم) مظهر من مظاهر الموت، و بهذا فهاتان التيمتان تعتبران إحدى مستلزمات معاني الموت، و هو ما تستدعيه حركية الموضوع، في علاقتها بالروائي، الذي يتواجد في نصه بلغة مشارك في الحركة الفعلية الحديثة و بالتالي فـ(خال) يأتي كعنصر فعّال يتجسّد من خلال فعل الوعي الذي يتفّجر في موقف يقف فيه نضير شخصياته.

([1]) عبده خال: الأيام لا تخبئ أحدًا ص 218.
([2]) نفسه ص 220.
([3]) م. ن. ص 223.
([4]) م. ن. ص 225.

إذا عدنا إلى الآلة الحادّة التي اختارها (المغتصب) أبو حية فإن الصورة الموضوعية في تصاعدها عبر الحضور المتنامي لتيمة الموت و المرموز له بـ"**دم شاحب**"[1] تصدي نحو عنصر آخر من عناصر العائلة هو (الصراخ) باعتباره المعبّر المباشر للألم و الوجع المصاحب لخروج الدّم "**انفجر عن صرخة عميقة**"[2] لينم في الأخير عن وجود (ضحيّة) تركت جثّة هامدة، و بعد كل هذه الحركات الفعلية داخل النص، يأتي السّكون ليعبّر عن مدى فاعلية الازدواجية (الحركة/السكون) المؤدية إلى تطور فاعلية الموت، جاء في النّص الروائي "**مسح ساطوره بفوطة ضحيته و هم بالانصراف لكنه تذكر أنه أقسم لأن ظفر به ليمثلن بجثّته**"[3] فـ(الساطور، الضحية، الجثّة) تأتي و تصب كلّها في حقل دلالي واحد و هو (الموت) يدعم بمصطلح (القتيل) في قوله "**سحب القتيل إلى جوار مصباح البلديّة**"[4]

إنّ الروائي (خال) في هذه الرواية اختار شخصية (عبد الله) الملقب بـ(أبو حية) ليعلن عن طريقها استمرار نمو تيمة الموت عبرها، هذه الشّخصية التي عرفت كل أنواع الموت بداية (بالموت الروحي) و الذي كان جراء الحريق الذي ألمّ بأسرته و الذي أفقده مسنده و انتماءه الأوّل و هذا ما جّره إلى (موت اجتماعي) نتيجة تزعزع مكانته الاجتماعية بين جيرانه و أقاربه، فبعدما أصبح الشّارع المأوى الوحيد لهذه الضحيّة، لم يجد من يتلقفها سوى (الأعرج) الذي زوّده بكل عادات و تقاليد المتشردين (الخمر، الميسر...) و كل هذا جعل منه شخصية مذمومة، خاصّة من قبل أسرة حبيبته (مها) فوقع في (موت عاطفي) بعدما رفض من قبل (والد مها) و زوجت ابن أخ المأمور (خالد)، لتأتي الأحداث الحياتية و التي توقعه في (المكان الموت) آلا و هو (السجن) هذا الأخير الذي أصبح المعيل الوحيد لهذه (الشخصية الضّحية) فتحوّله إلى غول مخيف يرعب كل أصحاب الحي، و ها هو (الصديق العدوّ) يعلن ذلك في قوله "**لم يكن متوقعًا له هذه النهاية لولا ذلك الحب الذي أفنى فيه روحه فبعد أن فقد جميع أسرته في ذلك الحريق لم يتبق له في هذه الدنيا سوى محبوبته**

(1) عبده خال: الأيام لا تخبئ أحدًا ص 228.
(2) نفسه ص نفسها.
(3) م. ن. ص 228.
(4) م. ن. ص 229.

التي من أجلها ترك التعليم و عمل صبيا عند أحد النجارين لكي يعيل نفسه و يكون جديرا بها"[1] و لكن كل هذا لم يغفر له أمام (ابن الشاقي) والد حبيبته فقد أوقعه في كل تلك الجرائم حينما رفضه كصهر له "**هل تتصور يا عبد الله أنّ هذا الحمار يصبح جبلاً في يوم من الأيام**"[2]

4. تيمة الزمن:

موضوعة (الزمن)* تأتي هنا (ثابتة/متحركة) نحو الوراء لأن الموت بالنسبة لأي شخص نهاية مسار حياتي، بينما الموت عند (خال) بداية لكل مشكلة، لهذا فالزمن عند (خال)ارتبط بالحضور الآتي الذي ما هو إلاّ انعكاس لماضيه فالماضي ميزته (السّلب) و ورثه الشوق و الحنين، و يحيل إلى الحاضر لافتقار المستقبل، لأن المستقبل لا يوجد فيه إلاّ الفناء.

و لأن "القصة لكي تروى، لابدّ و أن تكون قد تمت في زمن ما، غير زمن الحاضر"[3] الذي يأتي ليبّرز المجريات الحادثة فيه، فإننا نجد أن تيمة (الاستذكار) حاضرة لتبرير قساوة شخصياته، مثلما حدث لشخصية (السوادي) الشريرة، التي تدوس على كل ما يسير في طريقها، أوجد لها (خال) مبرّرها من خلال رجوعه إلى طفولته الأولى فتنشئة أي إنسان تنعكس على تصرفاته الواعية بعد ذلك، و هنا في هذه الرواية فإن تصرفات (أبو مريم) المشينة و المريبة في حاضره ارتبطت بماضيه الصّعب الذي حرم فيه من أسرة العفة و الحب الحقيقي حاضر يأتي ليعبر عن (قلق) ينتاب أبطال (خال) و هي تجتاح و تكابد (النّدم) لما يشير إليه مقطع النص الآتي "**تلك اللحظة التي تشبه الموت بل هي موت**

([1]) عبده خال: الأيام لا تخبئ أحدًا ص 245.

([2]) نفسه ص 246.

* تعريف الزمن: تناولت القواميس و المعاجم تعاريف متباينة لمفهوم الزّمن فقد جاء في لسان العرب أن الزّمان "زمان الرّطب و الفاكهة و زمان الحر و البرد، و يكون الزّمن شهرين إلى ستة أشهر، و الزّمن يقع على الفصل من فصول السنة و على مد ولاية الرجل و ما اشبهه و ازمن الشيء طال عليه الزّمان و أزمن المكان أقام به زمانًا"

(ابن منظور): لسان العرب المجلد السادس، نسقه و وضع فهارسة: علي شيري، دار إحياء التراث العربي، بيروت ط2 1992، مادة زمن، و جاء في (القاموس المحيط) أنّ الزّمن "اسم قليل الوقت و كثير الجمع أزمان و أزمنة و أزمن"

(الفيروز آبدي): مجد الدين محمد يعقوب، القاموس المحيط، شركة مصطفى البابي حابي و أولاده، مصر ، ط2، 1952، ج3، 234-233.

([3]) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي ص 121.

صغير، إذا الحياة سلسلة من الموات"[1] فا لأيام تسير بالإنسان و لا تترك خلفه إلاّ حزمة من المواقف المؤذية لكن يأتي (النّدم) ليسير إلى فاعلية التطّهير الداخلي الممارس على الذات و هذا التطهير لدى الراوي يظهر في هذا التساؤل "**لماذا يظهر نقاء نفوسنا عند الوداع، ليعلن عن ماض ديس** "آآآآه **كم أنا**"[2] "**خجل من تصرفات مارستها مع الكثير من هؤلاء الطيبين**"[3]

إنّ الزمن في هذه الرواية مرتبط بالموت، من حيث أنّ العقدة الأساس في هذه الرواية هي (الخيانة) التي جرّت وراءها (الانتقام) الذي ولّد سلبية في الزمن الروائي الماثلة في تيمة (الهروب) من مصير محتّم (الإعدام) أو من خوف من خطأ شنيع أرتكب "**منذ ثلاثين عامًا أو تزيد أصبحت أرى الشوارع أكثر اتساعًا مما هي عليه فتكتشف خطواتي أماكن جديدة للاختباء و تدفعني للانزواء و التفنن في وسائل التخفي**"[4] فهذا المقطع الاستذكاري، يرجع بنا ثلاثين سنة إلى الخلف، و ينطلق من نقطة تغيير مسار الحياة للبطل من مسار فيه حياة الإنسان العادي البسيط المحب لعائلته و بيته و أبنائه، إلى مجرم هارب من هاجس الموت فالماضي بالنسبة إليه (زمن الخيانات) و (ليلة الغدر) الليلة التي أصبح فيها الزمن بالنسبة إلى البطل لا يمثل إلاّ (زمن للانتقام) من خائنه (خالد)، أما المرور الطبيعي فلا يعني البطل في شيء و هذا باعتراف (أبو مريم)"**فتلك الليلة التي ركضت فيها لم أعد أنظر إلى الخلف إنّما أركض إلى الأمام، الآن اكتشفت عمق حماقتي، لم أكن في حاجة إلى كل هذا الهرب و التّخفي، لقد عشت ميّتاً و كان من الأفضل أن أنهي كل عذابي منذ تلك الليلة**"[5]

([1]) عبده خال: الأيام لا تخبئ أحد ص 14.
([2]) نفسه ص 14.
([3]) م. ن. ص. ن.
([4]) م. ن. ص 17.
([5]) م. ن. ص 18.

فوجوده في الزمن ما بعد (الخيانة)، وجود ضمني أمّا (حقيقته الإنسانية) فغابت بغياب شرفه و لذلك فالوقت بالنسبة إليه يسير نحو هدف واحد هو (الانتقام) "**ليل طويل بدأ من ثلاثين عامًا و أظنّ أنّ نهايته قد اقتربت**"[1]

إذن فالزمن في هذه الرواية تيمة ثانية في الحياة مستمرّة فيما بعد الحياة، لأنّ طاقتها و استمراريتها مرهونة (بالموت) كمنبع و مولّد لها، و لأن الزمن يعد من أهمّ العناصر الروائية التي تتشكّل منها معمارية الفن الروائي و بؤرة تنجذب نحوها كل خيوط العمل الفني.

و بالتالي فهو تيمة تحتاج إلى أن "يماط عنها اللّثام مع كل عمل روائي يولد في الساحة الأدبية"[2] فإن (خال) أوجد فيها صورة المساحة الثابتة كثبات و بقاء الألم و الشّرخ الذي وقعت فيه كل شخصيات (خال) و (عبد الله) الذي لقبه بعد ذلك بـ(أبي حيّة)، توقف المسار الزمني الطبيعي لحياته بـ(الحريق) الذي ألمّ بمنزل والده، فـ"**في لحظات كان كل شيء قد انتهى و تحول البيت إلى مقبرة للحسيني و ابنته و زوجته ولم يسلم من هذا إلاّ (عبد الله) الذي عاد من مدرسته ليجد ثلاث جثث في استقباله**"[3] فالأم التي تصهر على توفير الغداء و العشاء و تأنيب الطفل إذا لم يدخل باكرًا إلى المنزل للدراسة و نصحه بعدم مخالطة الشباب المنحرف حرقت، و الوالد السّند و الصّانع لمستقبل الفتى قضي على أمره و الأخت الحنون التي كان دائم المشاغبة و اللّعب معها انطفأت، و لم يبق لهذا الشّاب الصغير إلاّ التّعلق بحب حياته (مها) و التي حرم منها بسبب انحرافه و خروجه عن خط الاستقامة الذي عرف به في حضور والده و أسرته التي كانت ترعاه بكل حنان و حب و عليه (فالزمان) المستقبلي بالنسبة إلى هذه الشخصية زمن متألم و متأزم، و بالتالي فهو (زمن الموت في الحياة) لا يغذّيه إلاّ الانتقام و السّجن، و قارورة الخمر التي يهرب عن طريقها من زمنه الحقيقي إلى الزمن المفتعل حتى يرى كل الأحبة تحوم حوله، مؤنّبة إيّاه

(1) عبده خال: الأيام لا تخبئ أحدًا ص 19.
(2) وهيبة بوطغان: البنية الزّمنية في رواية عابر سرير لأحلام مستغانمي، مذكرة ماجستير في الأدب العربي، 2009/2008، جامعة الجزائر إشراف د.العمري بوطابع. المقدمة
(3) عبده خال: الأيام لا تخبئ أحدًا ص 32.

على هذا الفساد الذي أصبح فيه، فيعود بعد أن يستفيق من سكرته على حالة الاشفاق من جيران عاشروا والديه بكل موّدة و رحمة، لكن سؤالهم، "**كيف أمسيت**"[1] يعمّق الألم عند (عبد الله) لأنّ جوابه "**وكيف تمسي البيوت المحروقة؟**"[2] جواب يدّل على أنّ زمنه توقف فلا جدوى من (أمسيت، أصبحت، نمت، نهضت، فالظهر و الصبر و العصر و المغرب و العشاء ليست إلاّ مواقيت للصلاة أمّا تعلقها بزمن يسير و يهزّ، فلا نجد له مكانًا عند هذا الفتى المطعون في روحه.

يعبّر (أبو حيّة) عن حضور هذه التيمة في أجندته فلا يجد لها مكانًا إلاّ حينما يلجأ إلى تلك النافذة التي يناجي فيها محبوبته، فالزمن هنا (يسير و يتحرّك) لأن مكوثه مقابل فاتنته، يفقده (الموت) و يعيده إلى الحياة عبر عينيها و الحياة تعني الزمن أمّا خلال ذلك فنجده عبّر عن زمنه قائلاً "**تجلس زمننا عن جروحك الطازجة تقلبها حتى تستوي و استويت و استوطنت جراحي و لم أقف معها، استوحشت و غدوت فظّا غليظًا**"[3] و هنا فالزمن لم يكسب (عبد الله) إلاّ الوحشية و الغلاظة نظير كل الآلام و المآسي التي مسّت الفتى، و المقابل (الضياع) و (الاغتراب)، هاتان التيمتان، أصبحتا المعبّر الوحيد و الأوحد (لأبي حيّة)، فبعدما رماه الزمن بين أيدي (الأعرج) لم يجد من يحتضنه سوى (الضياع) جراء مساهمة أهالي حيّه في إيغاله في الجرم ضدّ نفسه، بعدما ابتعدوا عنه و لم يجد من يصاحبه سوى رفقاء السوء، "**شعرت بذلك حين انقطعت الأقدام عن زيارتي ثم غدوت جليس سوء لأولئك الذين يسيرون على الوصايا العشر**"[4]

(1) عبده خال: الأيام لا تخبئ أحدًا ص 34.
(2) نفسه ص نفسها.
(3) م. ن. ص 35.
(4) م. ن. ص. ن.

فا(الضياع) كتيمة مسيطرة على البطل (عبد الله) جرّته إلى تيمة (النّبذ)، إذ بعدما كان من أحب الفتيان لسكان الهندامية، لحسن أخلاقه و اتزان تصرفاته، بات الآن الفتى ذا السّمات القبيحة التي لا تلقى إلاّ تذمّرًا من الأهالي و حتى منظره كان "**مدعاة للريبة**"[1]

إذا نظرنا إلى منظور الزّمان في هذه الرواية، فلن نجده إلاّ تثبيتًا لحدوث مصيبة ما ألمت بالأهالي أو بأي شخصية من الشخصيات البطلة، فالحيز الفضائي الذي تدور في فلكه مجريات أحداث الرواية يدور في زمن محدّد، لا ينظر الروائي إلى زوايا أحداثه إلاّ من منظور محدّد، تحديده يكون عن طريق جملة الآلام و المآسي و المصائب المتخبط فيها فعلى سبيل المثال تأتي مشكلة السرقات الكثيرة التي ألمت بالهندامية و التي يعود سببها إلى كبر سن (أبا مريم)، بالتالي فزمن هذا الرجل الضحية، متعلق بكم الأحزان و الآلام و الحرمان التي تخبط فيها هذا الأخير و المرتبط بماض لم يخلف إلاّ ثباتاً للزمن و استمراراً لحياة الموت.

إذن فالزمان عند (خال)، (زمن سلب) مرتبط بمجريات مضادة للوجود الفعلي، أي لصيق بالظنون و الانتقام، و خير دليل على ذلك الصورة التي أوردها الكاتب ليؤكد من خلالها على سلبية الحضور الزمني عند شخصياته "**بعد هذه الحادثة بأسبوعين سرقت جميع أغنامه قبل دخول المساء وظن أنّ المناديلي من قام بهذه الفعلة انتقامًا لابنه لكن مجموعة نفت التهمة عن المناديلي مدعين مجالستهم إياهم في لعبة الضومنة طوال العصرية**"[2]

فالملاحظ هنا أن (الحادث السلب) مرتبط بتيمة (الزمن السلب)، فظرفا الزمان المتضادان (بعد و قبل) يحيلان على قصر الزمان و تقيده بالأزمة أزمة السرقة لتأتي أفعال السلب (تظن، سرقت، نفت) لتؤكّد توغل تيمة الزمان في مهمة ترسيخ حضور (الموت) لأن (المساء، العصرية) مواقيت مرتبطة بالحضور الحياتي، للأشخاص الدنيوية،

(1) عبده خال: الأيام لا تخبئ أحدًا ص 54.
(2) نفسه ص 66.

و الزمن الممتد بينهما ينم عن وجود زمن متعايش مع التطورات الحديثة للإنسان الطبيعي، لكن شخصيات (خال) شخصيات (تعيش الموت) عن طريق التداخل المتواجد في الفترات الزمنية، و كذا ارتباطها بالجريمة و الأزمة.

فـ(الأزمة) كتيمة تلاحق (أبا مريم) منذ حادثة قتله (لزوجته و لمريم)، و اختلفت ظهوراتها، فمرة تظهر في صورة المأساة التي يجدها في طريقة نومه على كرسي المقهى و مرة أخرى في كم التهكم الذي يلقاه من سكان الهندامية بسبب عجزه عن حراسة منطقتهم لكبر سنه، و أخرى بسبب السّجن الذي وضع نفسه فيه، كهروب من الجريمة التي باتت تلاحقه إنّها شوارع الهنداميّة.

"**لقد مضى زمن طويل و باستطاعتك أن تخرج من هذا السجن الذي ارتضيته**"[1]

فـ(مضى) فعل ماضي اقترن بالزّمن الطويل ليدلّ على عمق مأساة (أبو مريم) و التي لا يستطيع الخروج منها إلاّ بخروجه من (الزّمن السّلب) الذي بات رهينة له، و كما أنّ كلمة (سجن) تحيل إلى المكان المغلق، الذي يمارس فيه كل أنواع الموات، و يتوقف فيه مفهوم (الزمن) فـ" **في السجن ليس للزمن ملامح، تعرف، تقلّب اللّيل و النّهار من العسكر المتناوبين على حراستنا، و يتجدّد الزّمن، بوجود أولئك النّزلاء الجدد حيث تعرف أن الزمن لازال في دورته الأزليّة**"[2]

فا(لزمن) هنا ارتبط حضوره بالمكان و الشخصيات أي أن (الزمن=الشخصيات) من حيث أن تيمة (الزمن)، هي تيمة متحركة (تسير وفق أنماط متعددة و متباينة نذكر منها على سبيل المثال، التحرك إلى المستقبل باستخدام أفعال المضارعة و التشويق و غيرها من الأدوات اللّغوية التي تحيل إلى ذلك، أو إلى الماضي الدّال على وجود حاضر مقترن به عن طريق تقنية السّوابق و اللّواحق، لكن تيمة الزّمن هنا، تيمة ميتة، يرتبط وجودها بشيء

(1) عبده خال: الأيام لا تخبئ أحدًا ص 28.
(2) نفسه ص 137.

مادي، (الإنسان) فسكان المكان المغلق لا يدركون تعاقباته إلاّ من خلال تغير العساكر أو من خلال دخول نزلاء جدد إليه، كذلك ارتباط هذا (الزمن الميت) بالنزيل الدائم الدخول و الخروج (أبو حيّة).

"كان دخول و خروج أبو حية زمنا آخر

نحتفل به و نعرف أننا لا نزال أحياء

و كلما جالسته اكتشفت أن خارج السجن ثمة شيء يتحلل يتأكل و تنبت البكتيريا هناك"[1]

في الأفعال الواردة في هذه المقطوعة نلمس أكثر ثبات للزمن عند هذا الراوي، و ذلك من خلال كثرة استخدامه للأفعال المضارعة الدالة على (الآنية) التي ينحصر فيها الزمان (نحتفل، نزال، يتحلّل، يتآكل، تنبت، أصبح).

إذا تغلغلنا أكثر في موضوعة الزمن فإنّنا نخرج بنتيجة تبرّر لنا سلبيته، من حيث هو حضور مضطهد للوجود الإنساني، و المبرّر هو (العدوّ).

5. تيمة العدّو:

إنّ حضور (العدّو) عند (خال) حضور تفعيلي في مجمل رواياته فقد تمثّل في رواية (الموت يمرّ من هنا) في صورة (الطاغية) و هو (السوادي)، الذي حرم أهله و عشيرته من المعيشة الطيّبة و بالتالي، حوّل زمانهم إلى زمن الموت والفناء الرّوحي كما توقف عند أبطال (الأيام لا تخبئ أحدًا) و لكن في هذه الرواية فالعدّو ليس مجرّد إنسان طاغية وجدناه عند (خال) الذي اغتصب حب (أبو مريم)، و والد (مها) الذي اغتصب عنفوان و شباب (عبد الله)، إنّما في هذه الرواية العدوّ هو (النّفس الرّاغبة) التي تحوّلت إلى (نفس شريرة) و أصبحت تحارب ذاتها، لتحصل على رغبتها، و هذا ما حدث (لأبي مريم) فقد سعد بموت أمه التي كانت ضريرة و كثيرة الرأفة بابنها ليبقى وحيدًا مع حبيبته الجميلة، البضة، فينعم

(1) عبده خال: الأيام لا تخبئ أحدًا ص 137.

بحقولها، بعيدًا عن تلك الأم الدائمة الشكوى و المناداة لابنها لعجزها عن قضاء حاجاتها بنفسها، فالرّغبة الجّامحة نحو الجسد، أفقدته أنبل إحساسه نحو أمه التي أوصى بها الله عزّ وجلّ و نبيّه محمد صلى الله عليه و سلم، كما أنساه عجزه المادي الذي حذف يمنعه عن تلك الفاتنة المرغوب فيها من قبل جميع شباب الحي الميسور الحال منهم و الثري حتى أنّه و في حادثة منازلته لـ(خالد) أحد أهم أثرياء المنطقة من أجل الفوز باهتمام تلك الجميلة، سمع صيحات المتجمعين تقول "**على ابن العمياء أن لا يحلم بعيدًا عن عصى أمه**"[1] وهنا انشغل بنفسه الراغبة فيها و التي لا طاقة لها و بقوة نفوذ الشخص المقابل لها بقوله: "**ما الذي دفعني لمنازلة هذا الفتى الثّري**"[2] (فنفسه الشريرة) لم تشعر بها إلاّ والدته التي كانت في كلّ مرّة تذكره بعوزهم و بقصر حالهم، و كانت دائمة التذكير له بمغبتها عليهما "**أبوك تسبب في فقد بصري، و أنت سوف تتسبب في موتي... و الله كأنك قنو موز لا تنحني إلاّ لتقتلني**"[3] فحضور (المرأة الضحيّة) هنا جاء ليؤكد حضور النفس الشريرة التي تمثلت بادئًا بـ(الزوج) الذي أمات دنياها بتسببه في فقدانها لبصرها، ثم (ابنها) الذي أمات روحها لكثرة تذمره من وضعهم و تطلعه لما هو بعيد عن قدراتهم و أوّل إجراء قام به بوسوسة و بأمر من (نفسه الراغبة) يقول: "**و خوفًا من ضياع محبوبتي قررت أن أبيع بيتنا من غير أن تعلم أمي**"[4] فالشيء الوحيد الذي تكسبه هذه العائلة المعدمة، بيتًا يأويها لكن التنازل عنه كان ببساطة من الابن العاق الذي تخلى عنه ليوفر مهر (آمنة) الحب المستحيل و الملاحظ من خلال المسار الروائي أنّ هذه (النفس الراغبة) تنمو نموًا سريعًا، و تظّهر الآن في صورة (النفس الكاذبة) فتيمة (الكذب) تأتي لتزيد من فاعلية (موت النفس البريئة عند أبي مريم لتظهر النفس السّلب، كطريق وحيد للحصول على المبتغى في حادثة امتثاله أمام (أم آمنة) لم يجد بدًّا إلاّ إيهامها بالأموال الطائلة التي يملكها و التي لم تسمح له والدته بصرفها أو التمتّع بها حتى يفهم قيمتها و لا يتركها تذهب سدى "**ادعيت أنّ لنا أموالا و عقارات مترامية**

(1) عبده خال: الأيام لا تخبئ أحدًا ص 115.
(2) نفسه ص نفسها.
(3) م. ن. ص 116.
(4) م. ن. ص 121.

ورثها لنا أبي و نعته أنّه بحّار عتيق جاب الموانئ وادخر مكاسب عظيمة عند شريك له في مدينة جدّة، و ادعيت أنّ أمي دفعتنا لحياة الشظف كي أعرف قيمة المال حينما تؤول تلك الثروات كاملها لملكيتي"[1]

فالهدف (جسد ابنتها) و المقابل (نمو النفس الراغبة الشريرة) التي أفقدت صاحبها رجاحة العقل، و القدرة على التمييز و جرته إلى تلك "**الأكاذيب المتوالية**"[2]

لتأتي الأكذوبة القاضية، التي جعلت من شخصية (أبو حيّة) شخصية تابعة، ليس لها في هذه الحياة إلاّ تنفيذ طلبات آمنة، هذه الكذبة جعلها الحبيب طريقة لخروجه من مأزق وضع فيه عندما طلبت منه أم آمنة أنّ يكتب جميع أملاكه لابنتها "**أن جميع الحجج تحتفظ بها أمي في مكان من البيت و أنّها كتبت وصية تخبرني بمكانها سلمتها لخالي ليعطيني إياها إذا قرضتها الحياة**"[3]

هذه الكذبة جلبت وراءها (الموت) كتيمة تعلن عن وقوع البطل في (اغتراب) مع أناه (فذاته الراغبة) أفقدته حقيقة النظر، فالسؤال الذي حيّر الجيران و الأقارب "**ما الذي حملها على صعود السطح و هي عمياء**"[4] لم يحير ابنها، بل حتى أنّه يعترف بفرحته العارمة لانزياح المعيق الذي كان يقف دائمًا بينه و بين رغبته "**لم أشعر بالحزن على والدتي كثيرًا**"[5] فلم (أداة نفي)، تنفي عن أبي حيّة، الإحساس النبيل اتجاه أمه، فالمشاعر النقية الصافية النابعة عن حب حقيقي بعيد عن الغرائز الشهوانية لم تعد في قاموس هذا العاق، لأن (الرغبة) كتيمة أفقدته إنسانية، و أدخلته إلى عالم (الحيوانية)، و الدّليل على ذلك تقبله لشرفه المنتهك خوفًا من عدم تمكنه من استكمال لذّاته، "**كان أول انقياد حينما اكتشف أنّ ورق التوت نزعت منها و لم أقوى على بكائها فضممتها لصدري**"[6] و لأن الشرائع

(1) عبده خال: الأيام لا تخبئ أحدًا ص 122.
(2) نفسه ص نفسها.
(3) م. ن. ص 122.
(4) م. ن. ص 127.
(5) م. ن. ص 128.
(6) م. ن. ص 126.

الاجتماعية للمجتمعات العربية، ترى أنّ أنف الرجل مرتبط ببكارة المرأة، إلاّ أنّ هذا الرجل الشرقي تنازل و ببساطة عن أهم قيمة من قيم الوجود الشرقي العربي، آلا و هو أن يكون أوّل رجل في حياة الفتاة التي باتت زوجته و شريكة حياته، و هذا (الانكسار) جاء مكملاً لانكسارات متتالية لحقت به جراء (الرغبة الجامحة) تجاه (المرأة الجسد) فحتى (وفاة) الغالية الأم التي هي رمز الحنان لم تجد في (نفسه الشريرة) مكانًا للحزن عليها، و لكن (الموت) هنا كتيمة جاءت لتحرمه لذة اللحظات التي يقضيها إلى جانب آمنة "**و إذا كان هذا الموت المفاجئ قد عكر على اللحظات السعيدة التي كنت أقضيها مع آمنة**"[1] فآمنة باتت الوعاء الوحيد الذي يستطيع أن يفرغ فيه رغباته و تلذذاته و حتى حبّه الأمومي و الأبوي، (فالرغبة السلبية) نحوها ولّدت منه شخصية (بليدة) فتيمة (البلادة) سمة لصيقة بـالمعشوق المغيب فرغم اتهام العديد ممن حوله بقتل زوجته لأمه نجده عديم الاكتراث و اللامبالاة تتبادر على محياه، و رغم ابتعاد شريكة حياته عن العفّة تبقى سلبية ردود أفعاله تجاه الموقف واضحة ثم مجموع الانتقادات التي جاءته من خاله و من أقرب النّاس إليه، فقد ابتعدوا عنه تاركين المجال لزوجته كي تصبّ عليه كلّ أنواع الشتائم، لتوقعه في تيمتي (الذلّ) و (المهانة) اللتين أصبحتا عنوانًا لـ(البلادة) المسيطرة على كيانه، و مقابل كل هذا إشباع (الرغبة الجامحة) و إبقاء هذا الجسد المفعم بالحنان و الحيوية أمام عينيه.

لقد سعى (أبو مريم) بكل ما يملك من طاقة لإرضاء زوجته و أمّها رغم كل النعوت القاسية التي كان يسمعها على لسانها.

"**هذا البهيمة ضاق بي و ليس لديّ ولد**"[2] فالبهيمة حيوان ليس له (عقل) يفكر به و لا يميز به الحقيقة و الخيال، بل هي التي تترك غرائزها تسير بها حيثما شاءت و هذا

(1) عبده خال: الأيام لا تخبئ أحدًا ص 128.
(2) نفسه ص 131.

حال (أبو مريم) الذي يقف عاجزًا أمام توبيخات هذه المرأة خوفًا من حرمانه الحبيبة التي تملأ هاجسه و وجده فشتمها الدائم له "**قبحك الله**"[1] "**قلبي عليك من هذا النصيب**"[2]

و لكن كل هذا لم يحدث لـ(أبي مريم) أي أذى فالمهم، حصوله على (آمنة) و التّمتع بها، إلاّ أنّ (الخيانة) هي نهاية البلادة لهذه الشخصية، اذ بقتله لزوجته و ابنتها انتهت (بلادته) ليحلّ مكانها (الانتقام) الذي جرّه بعد ذلك إلى (المكان المغلق) السجن.

III.ترمي بشرر:

نستحضر هذه الرواية لنستكمل عن طريقها الخيط الرّفيع الرابط بين أعمال (خال) ألا و هو تيمة (الموت)، و دائما يجسّد هذه الموضوعة (طاغية)، سواء أكان (كائن حي) (السوادي) أو (وهم مرافق) أو حتى خوف و حزن و فقر. في هذه الرواية يظهر في صورة (ملك)، (مالك القصر)، فأبطال هذه الرواية ضحايا فقر تسبّب فيه صاحب القصر اللؤلؤي و الذي حرمهم من لقمة عيشهم حينما جعل بينهم و بين الشاطئ الذي يسترزقون منه حاجزًا فقد "**جرت الأسطورة الإسمنتية على طول الشاطئ مخبئة زرقة البحر**"[3] مانعة الصيادين من الاستفادة من خيراته، فلم يتبق لهم إلاّ الاستسلام لتجبر المتجبّر و الخضوع لأوامره و الدّليل على ذلك أنّ كل صياد عزم على أنّ "**يجمع أدواته، و ينظر إلى زبد الأمواج المتقاذفة بين قدميه المغمورتين متحسّرًا و مودّعًا هذه الدّعة**"[4] فزمن الفرحة ذاهب بلا عودة، و زمن الشقاء و الفقر قادم بكلّ ما فيه من حرمان و انشقاق، و صاحب هذا البناء المباغت للقصر، انقسام المنطقة إلى حيّ فقير معدم مطلّ على قصر فخم تمتلئ فيه الحياة بكثرة الصّخب و الحفلات، إذن فالمنطقة باتت تعيش تحت وطأة ثنائيتين متلازمتين (الحي/القصر) و هي ثنائية تشبه ثنائية (القرية و المدينة) غير أنّ الأولى أكثر عمقًّا

(1) عبده خال: الأيام لا تخبئ أحدًا ص 131.
(2) نفسه ص نفسها.
(3) عبده خال: ترمي بشرر، منشورات الجمل، ط 5، 2010، ص 51.
(4) نفسه ص 52.

و شرخا لوجود الهاجس الرابط و القاسم فيما بينهما، إنّه هاجس الموت، ذلك أنّ القصر لم يقم إلاّ على أنقاض ذلك الحي من حيث:

أولا: قاموا باقتطاع أرض كبيرة من أراضي الحي ليقيموا فيها هذا الصرح الضّخم.

ثانياً: مثل القصر حاجزًا كبيرًا بين الأهالي و البحر الذي كان موردهم الأول و الأخير في عيّشهم، فقد عوض الحوت الذي كان الفقراء يتمتعون بصيده و أكله بإسمنت القصر الذي امتد برًّا و بحرًا.

ثالثًا: قضى صخب القصر و الحفلات المتكرّرة فيه على الهدوء الذي كان سائدًا في الحي قبل بنائه، و آخر شيء و أهمه على الإطلاق، الأحلام التي كانت تراود الشّباب في بيت بسيط و زوجة و أولاد دفنت تحت هذا القصر لتحلّ محلّها، أحلام العيش فيه و التمتّع بحدائقه و بريقه الذي يتراءى و يملأ الحيّ، كل هذا زاد من عمق الشرخ و أصبح (سيّد القصر) يمثل الملك الذي لا يمكن أن يراه إلاّ من له الحظ الوفير، و هذا أقرب من المستحيل، ولكن كل هذا جرّ الأهالي و شخصيات الرواية إلى الظهور في عدّة تيمات كانت جلّها مؤدية للتيمة الأساس و كان أولها:

III.1. تيمة الافتقار:

حيث يمثل البطل وجّهًا مهمًّا من وجوه الموضوع، من حيث أنّه حامل للهاجس الذي يتمحور من حوله هذا الموضوع، بدءًا من كونه همًّا وجوديًّا يؤرق البطل و ينغص عليه وجوده، هذا البطل الذي اختار (خال) أن يسميه باسم (طارق فاضل) و الذي عاش طفولة صعّبة ملؤها الاحتقار و الافتقار للعيش الرّغد و الأمان الذي يحتاجه كل طفل، و عوض بحمل المكائد المحاكة من عمته العانس التي كانت غيرتها من والدة طارق تعمي عينيها لتصبّها على الطفل بتعليمه طرق الشذوذ الجنسي بطريقة غير شعورية، حتى بات يمارسها مع الحيوانات التي يرعاها بمرأى من العمّة المؤذية، ضف إلى ذلك الأب الغائب الحاضر

بسبب ثرواته، و ما أكملت هذه الحلقة الصحبة السيّئة لـ(أسامة)، كل هذا كان بمثابة السّلاح الذي حمله معه (فاضل) عند انتقاله إلى القصر و إيجاده للعمل ببساطة، و هذا ما ضمن له الحياة التي كان يحلم بها و هو في (حي الحفرة)*يعرّفه فيقول "**خسئت روحي، فانزلقت للإجرام بخطى واثقة**"[1] و ما زاد من سهولة حصوله على منصب مهمّ عند (سيّد القصر) هو إتقانه للإجرام المكلّف به و هذا باعترافه حينما يقول "**كنت أقدم على تعذيب ضحيتي بهمّة و إتقان من غير أن تثيرني الصرخات أو الاسترحام المنطلق من أفواه الضحايا**"[2] فافتقاره للنشأة الطفولية الصائبة و امتلاؤه بالحقد على كل من حوله جراء الفقر و الجوع اللذين تجرعهما في (حي النّار)، جعله يفتقر للإحساس و الشعور و يفقد إنسانيته ليستوحش بأمر من (سيّده) إذ لا تظهر قيمته عند سيّده إلاّ "**عندما يحضر لمشاهدة أحد ضحاياه**"[3] يقول "**و أنا أخضعه لعملية تعذيب مرّة**"[4]

و رغم أن البطل استطاع أن يحصل على المال و الجاه و أن يصل إلى مراده في وقت وجيز إلاّ أنّ كل هذا لم يمنحه السّعادة التي تمناها، هذا لأن شناعة المهمة المكلّف بها أوقعته في الاغتراب.

2.III. تيمة الاغتراب:

هذه التيمة التي اعترف بها و بعمق شعوره بها و هو يحدّثنا عن مدى قسوة اللّحظة التي ينتهي فيها من مهمّته "**و مع انتهاء اللحظة أسحب سروالي لتغطية عورتي المكشوفة على الدوام و أسحب معه نفسي المهترئة الذابلة، كنت قادرًا على تغطية سوأة جسدي بينما عجزت عن انتشال روحي من أوحالها، و تنقيتها و اهترأت و تمزّقت**"[5]

* حي الحفرة: الكنية التي كانت تطلق على (حي البطل).
([1]) عبده خال: ترمي بشرر ص 07.
([2]) نفسه ص نفسها.
([3]) م. ن. ص 08.
([4]) م. ن. ص. ن.
([5]) م. ن. ص 10.

من خلال هذا المقطع نلاحظ أنّ الذات المغتربة تمثلت في البطل (فاضل) بكل حيثياتها، فاغترابها الأول كان من عالم الحي إلى عالم القصر الذي له منطق و منهج آخر في الحياة، و الاغتراب الثاني و الأوجع اغتراب الذات عن الذات "فعبده خال بدأ مع أول جملة في الرواية بوضع خيوط لذات مغتربة جعلنا نكتشفها عبر زمن القراءة، فالشخصية هي دائمًا وليدة مساهمة الأثر السياقي... و بناء يقوم به القارئ"[1] هذا القارئ الذي يلّتحم مع ذات المبدع، ليحدث الوعي الخفي لفعل الظهور يواكب ذلك مثول الهاجس الرئيس و المتمثل في هاجس (الموت) بظهوراته المختلفة، فهو في هذا التلاحم جاء في صورة اغتراب سواء عن الذات، أم عن الآخر كأنما هو هروب من الواقع الذي وضع البطل نفسه فيه و الذي وضع فيه عنوة من (سيّد القصر).

إذن فالبطل حسب هذا التحليل قد وقع في انشقاق بين الذات و نفسها كنتيجة لرفض التصرفات الناتجة عنها (ذبلت، و اهترأت، و تمزّقت) ثم اغترابها عن الآخر و المتمثل في هذه الرواية بـ(سيّد القصر) الذي كان يخضعه لمثل هذه الأعمال الشنيعة بدافع إبقائه في قصره أو إبقاء نفوذه و عطاءاته، ولكن الملاحظ أنّ البطل لم يقع في هذين النوعين من الاغتراب إلاّ بسبب ظروف سبقتها أهمها على الإطلاق الاغتراب الاقتصادي الذي عايشه في حيه نتيجة رفضه للحالة المعيشية التي يعيشها هو و أهله ولعدم تمكّنه من حصوله على أتفه مغريات الحياة ثم الاغتراب الاجتماعي نتيجة رفض أهالي الحي له، للأفعال الشنيعة التي كان يقدم عليها و بالتالي رفض من أقرب النّاس، و حرم حتى ممن يحبّهم و على رأسهم (تهاني) التي لم يسمح لها بمقابلته أو التحدّث معه لسيرته السّيئة، فها هي تترجاه أن يبتعد عن كل معّصية تبعد عنها "... **عجزت تهاني عن تبييض سمعتي في محيطها فصارحتني برغبتها في أنّ أكفّ عن شيطنتي التي تبعد النّاس عني و حذّرتني من السيّر برفقة ابن خالتها أسامة و عيسى الرديني**"[2]

([1]) انشراح سعدي: الاغتراب في الرواية السعودية، اشراف، الأستاذ الدكتور محمد شنوفي، رسالة دكتورة علوم في اللغة العربية و آدابها، تخصص أدب معاصر، جامعة الجزائر2، 2013-2014، ص 176، (أخذا عن دراسة لعبد العالي بوطيب، مستويات دراسة النص الروائي).

([2]) عبده خال: ترمي بشرر ص 101.

إن الاغتراب كهاجس أصبح المصاحب الدائم لهذا البطل و الذي يسبّب له الغوص أكثر في تيمة الموت أي (الموت الروحي) لأن الضّعف أصبح حليفه و اليأس من هذا المحيط الحائم به صار رفيقه خاصة و أنّ الخلاص منه أصبح أمرًا مستحيلاً يقول "**منذ أن علقت في شباكه، و أنا أفكر في الوسيلة التي أتخلص بها من الفخ المحكم الذي وقعت فيه، و أمنية أن تتباطأ سرعته ليس من سبيل سوى أن نموت**"[1]

فقد جاءت مصطلحات مجسّدة للاغتراب بكل حذافيره (علقت) أي لا خلاص ممّا أنا فيه، فعندما يخلق الإنسان يلتصق جسده و روحه و كل ما فيه بذلك الشيء المعلق فيه و لا يتم الانفكاك منه إلاّ (بالموت)، فالموت هنا يحمل فلسفة الاستمرار للخلاص ولا يحمل أبدًا معنى النهاية، أي (الموت) هنا يأتي لينقذ المغترب من اغترابه و يفكّ قيد المسجون الواقع في شرك (الفخّ المحكم) فيستحضر (القارئ) تيمتين في هذه الصورة تيمة (القطيعة) بين الرئيس و المرؤوس للخلاص من فخّه، و تيمة (الهروب) من الدّنس و الفساد اللذين تلبستا البطل و أوصلاه إلى الحيرة بين البقاء و الخضوع أو الانفكاك و التحرّر حتى لو كانت النتيجة وخيمة و نهائية.

و عليه يمكن أنّ نقول أنّ اللغة و الأسلوب المستخدمين في الرواية جاءا ليؤكدا حالة الاغتراب التي وقع فيها جلّ شخصيات الرواية و على رأسهم بطلها فقد تضافر في الرواية كل من السّرد و الوصف و الحوار لتعميق صورة شخصية (طارق فاضل) المغترب، إذ افتتح السّرد كما أشرنا سابقًا على لحظة حرجة من حياة (طارق فاضل)، و هي اللحظة التي وعى فيها بؤس حياته و حقارة المهنة التي يمارسها و التي وجد نفسه مجبرًا على ممارستها على أقرب أصدقائه، و انتقل مباشرة إلى الحدث المولّد للسرد يستعيد وقائعه و إنكاره لذاته و هو ينجز ما أجبر عليه"[2]

(1) عبده خال: ترمي بشرر ص 09.
(2) انشراح سعدي: الإغتراب في الرواية السعودية ص 182.

III.3. تيمة السقوط:

السقوط كمعنى مجرّد هو التعثّر في شيء مادي و النزول أرضًا و عكس السقوط الثّبات و الشّموخ، و هذا عكس شخصيات (خال) في رواية (ترمي بشرر)، فسقوطها كان متتاليًا و أكثر من تجسّدت لديه هذه التيمة (طارق فاضل)، فقد نمت هذه التّيمة بنموّه و بداية السقوط كانت في مرحلة طفولته الأولى في الحادث الذي وقع فيه ألا و هو (السقوط في السرقة)،ثم السقوط الأكبر الذي تسبب في تلطّخ الثّياب النّظيفة الجديدة في يوم العيد يقول "**في فجر ذلك اليوم خضعت لغسيل متكرر كشف مخزنًا من الأوساخ تغلغل في ثنايا و منعطفات جسدي، كانت تمر عليه يد عمتي بسرعة فائقة من غير إزالته تمامًا نكاية بأمي لتستخدم هذه الأوساخ كدسيسة توغر بها صدر أبي عليها هذا إذا تنبه أبي لقذارتي أصلاً... كنت أهم بالانتقال إلى بيوت الأقرباء من غير أن تطال ملابسي قاذورات الأزقة الملتوية، اعترضتني بقعة ماء موحلة، و كلّما حاولت اجتيازها تمددت، سرت بمحاذاتها**

فاتسعت رقعتها، عدت أبحث عن الجانب الضيق منها كي أقفز، و كنت أحاذر من أن تصل أوحالها إلى ثيابي الجديدة، و تعكّر صفاء العيد، القفز كان وسيلة غير آمنة لتجنب ما لا يحمد عقباه، فاحتجت لوقت ليس بالقصير لأن أنقل عددًا من الحجارة، و الأخشاب و أعبد بها ممشاي كي أصل للجهة الأخرى من حيّنا بثياب نظيفة، و قبل أن أكمل خطواتي المتأرجحة فوق الجسر الذي شيّدته، كانت ثمة يد تلقي بصفيحة قاذورات من أحد الأسطح المطلة فوق هامتي مباشرة عندها لم يعد مجديًا المحاذرة من قاذورات الشوارع، فعدت للبيت أكثر اتساخًا"[1]

فالمحرمات كانت لصيقة بالبطل، بسقوطه في لوم الآخرين و أوّلهم على الإطلاق لوم العمّة العانس التي كانت كما يقول "**تتفطن لكل تحركاتي**"[2] فيقع في شراكها، حينما تكتشف انزلاقاته ، المفجعة التي كانت كثيرة و متنوعة و ما سهّل مهمتها على حسب ما يقول "**بيتنا**

(1) عبده خال: ترمي بشرر ص 16-17.
(2) نفسه ص 89.

الضيّق مكّنها من اصطيادي كلّما هممت بفعل خارج اللّياقة "[1] و أهم فعل سقط فيه تمثل في الأفعال الجنسيّة المنكرة التي وقع فيها بمرأى عمّته و ذلك عندما تشارك الفراش مع ابن خالته، و شعر بأولى البذور الجنسيّة التي تحدثها احتكاكات الأجساد فيما بينها، "**في تلك الليلة، التصقت بمعتر ابن خالتي، الذي يصغرني في العمر احتكاكات جسدين طريين جعل حركاتي فائرة، و متناغمة... و يبدو أنّ عيني عمتي كانت تتربص بتلك الحركات المتحرشة كانت أوّل عملية جنسية أقوم بها، و أول ذكرى سيئة عن هذه الطبيعة الفائرة في جسدي**"[2]

لكن الأمر الأكثر سوءًا بالنسبة للبطل لم يكن الوقوع في الخطيئة بقدر المتسبّب فيها و رغم ذلك نجده دائم التساؤل عن "**ما الذي كان يدفع عمّتي لتجذبني للطرق المنحرفة و ما هي الغاية المستهدفة من أن أكون معطوبًا**"[3] (فالانتقام) أهم مسبّبات السّقوط في هاوية الموت البغيض، موت يستمر فيه الإنسان ذليلاً و مقهورًا و منبوذًا مع ذاته، قبل غيره، و الطفولة الأولى منطلق لكل شخصية و استمرار نموها منوط بانطلاقها الأوّل، فإذا كانت النشأة الأولى صحيحة، فالنمو يكون سليمًا، و يليه الشموخ و النجاح و النقاء و السّمو، أما إذا حدث العكس فيكون نموًّا جسديًا و انحطاطًا روحيًّا أي يكون نموًّا زائفًا و ما يشبه هذه الصورة، صورة لنخيل الصحراء، فإذا وضع في ظروفه المناسبة من تربة رملية و جوّ حارّ و جفاف ملائم نمت النخلة نموًّا مبهرًا و أعطت ثمارا شهيّة، تعلن عن فوز صاحبها و المعتني بها، فالمقابل هو ثمار لذيذة شهيّة مفيدة للجسم و الذهن و للتّمتع بالمذاق الطيّب، أما إذا وضعناها في التلّ على سواحل البحر، أين يكون الجوّ رطبًا و التربة غير مناسبة فستنمو نموًّا زائفًا، أي شكلاً لا مضمونًا، و لا يكون مستقيمًا، مع ثمار فارغة مرّة، ساقطة و هذا ما حدث لـ(فاضل) الذي لم يجد في طفولته سوى عمّة حقود، تموّل صاحبها بجرعات التخلّف و الانحلال الخلقي فيكون ثمرة فاسدة تنشر الفساد في كل ما

(1) عبده خال: ترمي بشرر ص 89.
(2) نفسه ص 91.
(3) م. ن. ص 92.

يحيط بها خاصة في ظل الدّعم الذي وجده من (سيّد القصر) من خلال المهمّة التي أوكلها له في طريقة التعذيب المقيتة، و لكنّه رغم ذلك يجد مبرّرًا لذاته لكل ذلك الفسق عندما يقول:

"**لا شيء يسقط للأعلى، الأعلى نقطة خارج الامتحان السقوط هو الفعل الذي لوث حياتي، عندما كنت أهوي إلى قرار سحيق لم يمسك أحد بزندي بتاتًا، ظل الجميع يتطلع إليّ، و أنا أهوي لم يراشق دمي في اتجاهات مختلفة كما حدث لأبي، فحين سقط من على السقالة هبط معاونوه بتؤدة ليحملوا جسده إلى المستشفى**"[1]

إذن سقوطه في هاوية الفسق شبهه بسقوط والده من على السقالة التي أدّت لوفاته و لكن في هذه الصورة صوّر لنا مدى الحقد الذي سقط فيه.

"**عمتي خيرية أخلت بتوازني، و قربتني من الجرف، دفعت بي نحو لحظة التجاذب فمتابعتها لتصرفاتي لم تستهدف منها إصلاح اعوجاجي، كانت تبحث عن انحرافي عما تنفس به عن غلّها الراكد في أعماقها لكوني بذرة لامرأة لا تطيقها اقترن بها أبي في غفلة أسرية غير محبوبة على حد زعمها**"[2]

فكل تلك الأحقاد صبت على جسد طفل بريء لا ذنب له سوى أنّه ابن امرأة تكرهها عمّته و تتمنى لها الموت و السقوط في كل أحزان الدنيا، و بما أنّها لم تتمكن من زوجة أخيها بثّت سمّها في ابنها عن طريق إسقاطه في الجرم بكل أنواعه "**عمتي خيرية أول من دربني عن اقتراف الأفعال الشيطانية، و أجدها في كل فعل تقفز من دور المدربة إلى دور اللوامة، هي تهيّئني للفعل حتى إذا اقترفته كانت أول من يكتشف سوء تنفيذي له فتورطني مع سعاد لم تكتشفه كما كانت تفعل دائماً، بل سمعت به بعد أن سهلت الطريق لأن أهوي لتلك الفضيحة التي تخمرت على ألسنة نسوة الحي ليتناقلوا سيرتي بازدراء مضاعف**"[3] فسقوطه نهائي عكس والده لأن الموت بالنسبة لخال لا يعد نهاية إنما النهاية

(1) عبده خال: ترمي بشرر ص 92.
(2) نفسه ص 93.
(3) م. ن. ص 94.

هي ما يعيشها فاضل هذا الأخير الذي حسد والده، لأنّه وجد من يتلقفه و هو متوجّه إلى لحده الأخير، بينما هو مات روحيًّا و بدأ موته منذ نعومة أظافره و رغم ذلك لم يجد من يعزيه، أو يساعده على العودة إلى الحياة، بل كل من كانوا حوله جعلوه يسقط بتدرج في حياته، نذكر منهم، صديقه أسامة و عيسى الرديني ثم تهاني الهارب منها و قبلهما عمّته و ختم السقوط بـ(سيّد القصر) و كل ضحاياه الذين كان يموت معهم في كل ميتاتهم، إذن "**فالسقوط حالة زمنية تؤهلك إلى القاع في سرعة متناهية، و بفعل التجاذب تكون مهيأ لأن تسافر في لحظات السقوط المتعددة، و كل مرحلة تدنو بك من القاع تسجل حالة دني من حالات السقوط، فالسقوط لا يحدث دفعة واحدة**"[1]

و رغم عدم حبّه لوالده ولا كرهه له، إلاّ أنّ انتهاء حياة والده أنهى حالة الألفة العائلية التي كان يشعر بها عند زيارات والده الأسبوعية، بعد إتمامه لزيارة زوجاته الثلاث الباقيات و وصوله إلى أمه ذات الجمال الصاخب.

و السقوط في هذه الرواية جاء بأنواع متباينة، بداية بسقوط أحاسيس الحب الحقيقي إلى الحب المزيف و هو حب الجسد و الجنس و بالتالي غياب اللّذة الحقيقية التي يشعر بها المحب نحو حبيبته في العلاقة الحميمية، لتبقى لدى البطل العلاقة قائمة فقط على إشباع الرغبة الحيوانيّة، و قد سقط البطل في هذا الحب الحقيقي حين فقد تهاني بقرار منه في إحدى اعترافاته بقوله "**تهاني إحدى الضحايا التي هربت منها منذ خمسة وثلاثين عامًا بترت علاقتنا بصورة دموية ليكون الوداع قاطعًا غير قابل للالتحام** "[2] و قبلها (سقوط الرزق) فـ"**مع تشييد القصر جفّ البحر من أحداقنا كما لو كان دمعة ثم تجفيفها بمئات الأطنان الإسمنتية فبقيت تنزل لأعماقنا مكونة بركًا من الأسى و الحزن**"[3] فالظهورات الأخرى للموت و المتمثلة في الأسى و الحزن مسبّبها الآن (السّقوط) فأهل الحيّ قبل تشييد القصر كانوا يعيشون بأمان مستمد من الرزق الجالبين له من أغوار البحر لكن بمجرّد تشييد

(1) عبده خال: ترمي بشرر ص 93.
(2) نفسه ص 21.
(3) م. ن. ص 26-27.

هذا الصّرح، انتهى زمن الأمان الاقتصادي الموفر من الزرقة الممتدّة على سواحل القرية ليبدأ عهد (الضّياع) و (السّقوط) في غياهب الفقر و الجوع و المآسي الاجتماعية و يصبح حلم النهوض من فجور الحرمان الذي سكن الحي ، هذا الحي الذي ينمُّ عن سقوط قاتم لامحالة، بداية بالبيوت التي تعكس رداءة المعيشة يقابل كل هذا مقاومة النّاس لهذا التهالك الذي مسّ المساكن و التي تجتنب السّقوط بالاستجابة "**لحالة إسعافيه مستعجلة تثبت في أصلابها أعمدة جديدة لتقي لها لهاثها قبل أن تتداعى**"[1] فسقوط المباني يعني نهاية الحماية للإنسان، فالبشري منذ آدم و حواء لم يكن في بداياته غاية سوى الوصول إلى الهدوء الناجم عن إشباع غرائزه الحيوانية ثم الفكرية و التي تبدأ بالغداء ثم المأوى الذي هو ستر له من البرد و الحرّ، و من كل أذى يأتيه، و لكن أصحاب (حي النّار) كان هذا المأوى عرضة للسقوط ليعبّر عن مدى (الموت) الذي يشعر به سكان هذه المنطقة فحينما يفقد الإنسان مقرّ عيشه، فإنّ روحه تنسلخ منه شيئًا فشيئًا ليجد نفسه في هاوية التشرّد و الضياع، سواء أكان ضياعا ماديا أم نفسيًّا، و لهذا كان حلمهم الخروج من هذا الشّرخ و الوصول إلى ذلك القصر المتلألئ المغري لكل من يشاهده خاصة أنّه كما يصفه البطل "**حي اختنق النّاس و ظهرت سبل الرزق فيه فبعد أن كف الصيادون عن مزاولة الصيد، و ماتت المهن الحرفية البسيطة تفرغ النّاس لمتابعة الأعمال التي تأكل أجسادهم و تدر عليهم المال القليل**"[2]

إذن فكلّ شيء فقد معناه في هذا الحي، و الدّليل على ذلك أن كل شيء فيه كان يتسابق "**نحو السقوط: مرسى الصيادين، و ملاعبنا، و أماكن سباحتنا، كل المواقع كانت تهبط بسرعة فائقة إلى ذكريات**"[3] و لم يعد أمامهم إلاّ تأمل السقوطات المتوالية لحياتهم و المؤدية إلى كل أنواع الميتات، بما فيها الموت الجسدي و الروحي.

(1) عبده خال: ترمي بشرر ص 27.
(2) نفسه ص 48.
(3) م. ن. ص 56.

و لكنّ الأمل في عودة الحياة انحصر في ذلك القصر المقابل لهذا الحي، حيث تظهر الحياة فرحة مبتهجة، تستقبل الحياة بشغف، هذا ما يظهر من الخارج أي من خارج أسوار هذا القصر البهيج، لكن الدخول إليه يعلم طريقة السقوط بشتى أنواعه، فالإنسان في هذا الحيّز الفخم يعيش معيشة زائفة، أي أنّه يصبح عبدًا في يد مرؤوسه يوفر له الجنّة عن طريق تنفيذه لكل أوامره، و توفير المتعة المرجوة من قبل السيّد و المتمثّلة في التفنّن في تعذيب الضحايا بينما يمثل الحي بالنسبة لساكنيه القبر الذي يحرم فيه صاحبه من أي متعة فالتشبيه المراد من خلال كل العبارات الواردة في الرواية ينمُّ على أنّ القصر تحوّل إلى بئر عميق ممتلئ بشتى القاذورات الدخول إليه يعني السقوط في تلك القاذورات الموجودة في قاعه و الانغماس فيها و التمرّغ في حشراته، و هذا ما حدث بالفعل للبطل، و بالتالي أصبح يقينه واضحًا أنّ كل داخل إليه إنّما هو ساقط في نار الجنة "**آه كيف لو أنّ تهاني سقطت هنا؟ هل جاءت كما جئنا جميعًا لننصهر داخل هذه الجنّة الحارقة**"[1] فالحبيبة المغتصبة من قبله، بقيت تحرق جوفه الفارغ، و لكن مجيئها إلى القصر اعتبره أمرًا ممنوعًا لأنّه سقوط في الظلمات التي لا رجعة منها، ورغم أنّ ماضيها معه كان وجعًا ملاحقًا له، إلاّ أنّه يتعمّد نسيانه لأنّ حسبه "**لم يكن مفيدًا لنا أن نوغر صدورنا على أخطاء سقطت في الماضي و لم يعد بالإمكان انتشالها من سقوطها**"[2]

(تهاني) المرأة التي أسقطت أسامة في حزن العمر عندما قابلت بالرفض بها شغفه ورغبته في الاقتران بها ثم جلّ التحضيرات التي هيّئة للتقدم لخطبتها و كان أولها الاستلاف من البنوك و غيرها، كل هذا قوبل بالرّفض و قد أخبرته "**أنّها على علاقة بشاب آخر فسقطت أغصان الفرح في داخله**"[3] و لم يكن الشاب إلاّ (فاضل) و بعد الهروب المشهود لأسامة و فاضل إلى القصر المشؤوم، بدأ الكشف للكره المتبادل بينهما، و حلقة الوصول لم تكن إلاّ (تهاني)

([1]) عبده خال: ترمي بشرر ص 151.
([2]) نفسه ص 186.
([3]) م. ن. ص 217.

من خلال هذا التناول فإننا نسلّم على أنّ هذه الرواية جاءت لتلملم و تجمع شظايا تيمة الموت بكل أنواعه و كان ذلك عبر تيمات خادمة كالافتقار و الاغتراب، إلاّ أنّ (تيمة السقوط) هي أبرز تيمة مؤدية للتيمة الأساس الرّابطة لكلّ نصوص خال الروائية (تيمة الموت) إلاّ أنّ مسبباتها كانت متباينة ذكرنا منها (المرأة) كإحدى أهم الأدوات المسبّبة للسقوط.

1. المسبب الأول: (المرأة)

لعلّ المرأة في هذه الرواية تدخل ضمن أهم المسببات المؤدية للسقوط، و أوّ لسقوط كان سقوط أسامة و فاضل اللذين سقطا بسبب (تهاني).

فأسامة المحبّ لتهاني، و الذي كان يرى فيها البراءة و النقاء، أحبّها كما لم يحب محبوب حبيبًا، غير أنها لم تبادله الحب و لا نقاوة حبّه، فحبّها لفاضل طغى عليها و جعلها تقع في شرك الزنا، و بهذا التصرّف جر سقوط شرفها سقوط حياتها و حياة من حولها، فبعد أن اكتشف والدها أمرها، قام بقتلها، و دفنها في مكان مهجور في قريته الأم بعيدًا عن أعين النّاس، ليسقط الفضيحة التي لبسها بعد جرم ابنته، و أسامة الذي كان يسعى بكل ما لديه ليتزوج حبيبته، سقط في ظلمات الأحزان ثم في ظلمات الرذيلة بعدما هرب من حبها إلى قصر المجون و هذا ما حدث لفاضل الذي بعدما انتهك حرمة (تهاني) بات لومها و استغلالها لصيقين بضميره المعذّب، و هذا الآخر جرّه إلى السقوط في بئر الرّذيلة و الجرم بعد دخوله إلى (قصر الجحيم) هروبًا من ذنب تهاني.

2. المسبب الثاني: (الطاغية)

مثّل الطاغية في هذه الرواية (سيّد القصر) هذا الرّجل الذي تربّع على عرش النّفوذ و الأموال وبات سحق النّاس أمرًا مستحبًّا لديه، و هذا ما يذكرنا بـ(السوادي) الطاغية في (الموت يمر من هنا) و الذي يستمرّ وجوده بأسماء متباينة و بأوجه مختلفة، بحيث أن اللذّة

عند سيّد القصر هي رؤية (فاضل، يعذّب ضحاياه في غرفة التعذيب فمتعة سقوط الضحايا و هي مترجيّة و مناجية لمعذبها ليسعد (الطاغية) و يجعله مستمتعًا بهذا الأمر، كما أنّ هذا الأخير أسقط كل من حوله في المنكرات كضرورة للبقاء في جنّة الجحيم التي دخلوها مرغمين لأسباب اقتصادية أوّلاً ثم نفسيّة و اجتماعية ثانيًا.

فإذا كانت مهمة (فاضل) تعذيب الضحايا فإنّ مهمة أسامة لا تختلف كثيرًا عن سابقتها حيث يتم تهيئة نفسه حتى يكون في غاية الوسامة لجلب الفتيات الجميلات لقصر السيّد حتى يتسنى العبث بهنّ و التمتّع بأجسادهن مثلما يشاء

و طغيان الطاغية كان ممتدًّا إلى أبعد حدوده فهو يجبرهم على الامتثال لأوامره مهما كانت و لو على حساب الديّن و وجه الله جلّ جلاله، ففي الحفل الكبير الذي حضره على شرف (المذهلة) مرام حبيبة السيّد و في فجر تلك الليلة و بمجرّد سماع آذان الفجر، وقف السيّد سكران، لا يعرف ما يقول أمرًا النّاس بالوقوف لأداء الصلاة تحت إمامته.

"**أنا من يؤم بالصلاة يا حمار**"[1]

بهذه الجملة وقف السيّد أمام مجموعة من زجاجات الخمر لأداء الصلاة

"**أخذت لسان سيد القصر تتلعثم في قراءة القرآن، أو تعالج عسر النسيان الذي ران على ذاكرته إزاء محاولته تذكر سورة الهمزة، فانقلب لسورة الانشراح، و أخذ يلوك بدايتها (ألم نشرح لك صدرك و وضعنا عنك وزرك....) من غير أن يتجاوز كلمة (وزرك)، و عندما عجز عن استكمالها صاح:**

-أنبئوني يا كلاب؟

(1) عبده خال: ترمي بشرر ص 191.

فلم يجد أحدًا من المأمومين يكمل له الآية التي تعسر بها، فانثنى ساجدًا من غير ركوع"[1]

3. المسبب الثالث: (الحيّ الفقير)

فالحي الذي انطلقت منه الشخصيات و التي اختار (خال) أن يسمها بالضعف و الفقر و حتى التسيّب الديني، كان المكان المحروم من شطه، أهم مؤدي إلى سقوط ضحايا الحي في القصر المغري و رغم أنّ (خال) لم يطنب بوصف تفاصيله الدقيقة لأن غايته كانت تصوير الآلام و الأحزان و الأوجاع المستفحلة فيه ذلك أنّ "الأمكنة ليست البنيان الظاهري، و إنّما نويّاتها الخفيّة التي لا تنتهي بتدمير الشكل الظاهري"[2] و بالتالي استنبط أهم المظاهر و الإمكانيات و الوسائل الاقتصادية و الثقافية و الفكرية الظاهرة في هذا المكان، و لأنّ الجمود و الرّكود من أهم السّمات الطاغية على هذا الحيّ، كان الهروب منه ضرورة حتمية و لكن المأزق المحير الذي وقع فيه الأبطال الساقطون في القصر كان أكثر ظلامًا.

و كل هذه السّمات، لم تمنع هذا الحي من حالة الحياة الشعبية الفوضوية، التي يتقاسم سكانها ممارستها، و التي تصوّر من قبل (خال) و لكن قبل بناء القصر و حجب البحر عنهم.

فهو بالنسبة للروائي الفضاء الشامل للنشاط و الحركة، يتعارف فيه كل من هم بداخله، و بحركاتهم الدائمة يحدثون هويّة خاصة به.

"**حي يفيق قبل اختراق أشعة الشمس لنوافذ منازله المتجاورة على تجشؤ البحر من فائض تخمته يفيق على جلبة الصبية في استعدادهم للالتواء مع الأزقة في ممشاهم إلى**

([1]) عبده خال: ترمي بشرر ص 191.
([2]) فتيحة كحلوش: بلاغة المكان ص 24.

المدارس، و حمحمة الصيادين العائدين بأسماكهم الطازجة من رحلة صيد بدأت من ليلة الأمس، و أغاني الإذاعة المنتشية برطوبة الصباح الباكر من خلال أغاني الصباح:

(صبح صباح الخير من غير ما يتكلم)، وليا نسيم الصباح سلم على باهي الخد)، (نجن الزراع في أرض بلادي...)

أغاني تبلل الأرواح لها رذاذ أمطار الصيف، تخترق الصدور فتتسع الرئة لاستقبال هواء الحياة المنعش لتنهض جنبات الحارة بإسقاط نفسها من خلال ضجيج و قلق إقفال الدكاكين التي يعالج أصحابها فتحها و أصوات الباعة المتصيدة للطلاب الصغار في إغراء باقتناء حلويات، و ألعاب رديئة الصنع، أو مأكولات تبدأ بالفم، و تنتهي بجريان البطن لمن لم تتحصّن أمعاؤه سابقًا"[1]

فالحي الفقير، يتخذ لنفسه قيمة حياتية من كل هذه الضوضاء الصانعة له، و التي انتهى وجودها بسور (الحي المقابل) له (حي المدينة) و الذي حجب عنه كل منافذ العيش البسيط الذي كان يبهج أهاليه، رغم بساطة و قلة رزقه، حتى أنّه و في الزمن الحديث الذي كثرت فيه البنايات الضّخمة و الفخمة في المدينة (جدّة) بات سكان المدن يتأففون من كم الحجارة المحيطة بهم فيلجؤون إلى هذا الحي بغية التبلّل بمياه بحره، و غسل أنفاسهم المسجونة فـ"**هذا الحي الذي كان قرية لتجمع الحروب و الجهنان، و الزوابع حينما لم يشأوا أن تتبلل عروقهم داخل المدينة، و حين قفزت الأحياء من سور جدة، توافدت إلى هذا الحي كل الأعراق و عجنت، و كأنه حي وجد أصلاً بين حياة عشوائية مثله مثل العديد من الأحياء المقاومة خارج ذاك السور العتيق**"[2]

و رغم أنّ تيّمتي المحو و الاجتثاث غالبتان على جوّ القصر، إلاّ أنّ انطلاقهما كان من (الحي) الذي صوّره الكاتب في حالته الأولى عندما كان الرزق وفير على أصحابه بما

(1) عبده خال: ترمي بشرر ص 45.
(2) نفسه ص 46.

يجود عليهم البحر من رزق ثم بعدما حجب عنهم بكتل من الاسمنت المصبوبة في عرض البحر الأزرق و المهرب للحوت و السّمك المراد من قبل الصيّادين و بالتالي لم يعد لرجال و شيوخ الحي سوى المسامرة و النظر إلى الأضواء المبثوثة في القصر و التي لا يصل منها إلاّ أشعتها.

فالحي الشعبي الفقير عند (خال) هو مكان للمحرومين و الفقراء و بذلك "ينهض الحي الشعبي بوصفه مكانا انتقاليًا في المقام الأول بوظيفة أساسية في السّرد الروائي فعليه يتأسس المسار الطوبوغرافي الذي سيندمج، هو نفسه بالمنطق الحكائي و يقتفي أثره بحيث يصبح الحديث عن المادة المكانية في السّرد عنصرًا ضروريًا لفهم المادة الحكائية "[1] و بما أنّ البؤرة الأساس و الأزمة المسيطرة على النص هو نهوض القصر الحاجب للبحر و للرزق لهذا الحي، و الذي جعل منه الضحية المرهقة على الحافة المحرومة من متاع الحياة في العيش المسرور و المنظر الجميل و المكان الذي يستمتع به الصغار و الكبار باللّعب و الاستحمام، بات هذا الحي الآن متقوقعًا على نفّسه لا يجد سكانه إلاّ الاهتمام بما يحدث في الحي المقابل لهم، و بسيّده الذي أصبحت رؤيته حلمًا للجميع.

"دأبّنا على الخروج في أوقات مختلفة من نهارنا، لنقف على مفترق الطريق المؤدي إلى بوابة القصر الرئيسي متشهّين رؤية السيّد حين يعبر حيّنا الرّث المواجه لقصره"[2]

فالسّيد بالنسبة إليهم رمز للحياة و المال و السّيادة و للأحلام التي تزداد يومًا بعد يوم فكلّما ازداد شقاؤهم و بؤسهم ازداد هذا السّيد رقيًّا و مكانة و اتّسعت الفجوة بينه و بينهم أكثر فأكثر، فباتت ملاقاته من المستحيلات التي لا تحدث إلاّ في مخيلاتهم، فـ**"لم يعد من مدى سوى ضلال أحلام بائسة ضمرت جذورها في مخيّلتنا، غدت الأسوار سدًّا منيعًا**

(1) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي ص 85.
(2) عبده خال: ترمي بشرر ص 25.

تنقلب أبصارنا خاسئة لا تجتازها إلاّ بتخيّل ما يمكن أن يحدث خلف تلك الأسوار الشاهقة"[1]

فالإنسان في هذا الحي بات (مغتربًا) عن المكان الذي يعيش فيه، لأن آماله في التحليق إلى عالم الجمال و الحياة ظلّت تلاحقه، أمّا عالمه المعيش فلم يعد يعنيه في أمر.

لقد أعطى لنا الكاتب بعض التفاصيل المرتبطة بالحيّ الفقير، ليؤكد مدى النّفور الذي وصل إليه أصحابه.

"**حين بزغ حمدان غبيني من المنحنيات الضيّقة بخطوات واسعة متحاشيا الروائح القذرة بإغلاق أنفه، و فمه بشاله المنقط، حادثاً خطواته على الإسراع للجهة المقابلة لحيّنا المدسوس في جوف المدينة، كان راغبًا في استنشاق هواء نقي غير ملوّث بروائح دجاج نافق، و حمام خليل مساوي التي اجتاحتها شوطة لا يعلم كيف وصلت إلى كم دجاجة منفردة**"[2] "و سنجتزئ من تلك الملفوظات الوصفية صفتين اثنتين ليس على سبيل الانتقاء العشوائي و لكن لأهميتهما الخاصة و لكونهما تتكرران في أكثر من صيغة و شكل فهناك صفة الضيق أو المحدوديّة التي ترتبط على التّوالي بالدّرب و الأبواب و الشارع، ثم هناك صفة القدم أو العتاقة التي تظهر على الجدران و النوافذ... و على هذا النحو يجري إلصاق هاتين الصفتين بالحيّ الشّعبي و بكثير من الإلحاحيّة مما سيجعله فضاء مفارقا من الناحيتين الهندسية و الحضرية معًا"[3] ضف إلى إيمائهما الصاخب بمدى المعاناة و قسوة المعيشة التي ألصقته بالأهالي في جملة من التذمرات و مما يبرّر انطلاق هاجس السقوط من هذه البؤرة (حي النّار) ليجد لنفسه مأوى آخر عبر انبثاقاته الجديدة في المكان المقابل (القصر) و التي تمدّها من التعزيزات الفاعلة في سياق القصر الذي تتضح إدانته

(1) عبده خال: ترمي بشرر ص 26.
(2) نفسه ص 33.
(3) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي ص 81، 82.

للشخصيات التي يحتويها في جوفه لكونه سلّبًا يمثل سجنًا ليسحق ساكينه و على رأسهم بطل الرواية.

إذن نفهم من هذا أنّ القصر بات سجنًا، لكل قاطنيه فمن يدخله، تنزع عنه حرية التصرّف في ماله و في جسدّه و حتى في روحه فمفهوم السجّن عند أبطال هذه الرواية أخذ معنى غير المعنى المعروف و الذي يقصد به المؤسسة العقابية التي تجري فيها "الممارسات العقابية و التي يخضع لها النزيل من تجاهل للاسم الشخصي و استبدال ملابسه ببذلة سجنية موحدة و انتزاع ممتلكاته الشخصية"[1]

فالمعنى المتخذ هنا قد يكون أصعب من مجرّد القيد الجسدي إنّه قيد الرّوح و الفعل و حتى الضمير، إذن فا"السّجن بهذا المعنى يبقى مجرّد فضاء ذاتي يعبّر عن حساسية مفرطة تجاه الواقع"[2] واقع متجبّر و ظالم لكل من يعيش فيه و التّعايش معه يسقط صاحبه في ظلمات الإنسلاخ و الإجتثاث للروح و الجسد في آن واحد، و يظهر (السّجن) كموضوعة عند (خال) من خلال صورتين تجّسدتا عند البطل (فاضل)، الأولى (سجن القصر) و الذي حرمه من أبسط حقوقه في التنّفيس و العيش بعيدًا عن رقابة السيّد و الثاني (سجن تهاني) الذي سقط فيه بفعل دمها الذي بقيّ عالقًا في ذهنه و بات ملاحقًا له نظير تشبّعه بحبّها من جهة و شعوره العميق بذنب هتك شرفها و الذي كان سببًا في موتها على يد والدها من جهة ثانية، أمّا الجهة الثالثة فخوفه من ردّة فعل صديقه (أسامة) الذي كان واقعًا في حبّها و لكن جرم صديقه حرمه منها يقول "**بقيت أنا، و أسامة، كنت أستجمع شجاعتي لأخبره بعلاقتي بتهاني لولا بكاؤه المستمر، و شكواه من حب اجتاح كل ذرة في داخله**"[3] فقد تركته دون معرفته أنّ قلّبها متعلّق بغيره، ثم عندما حملها والدها إلى قريته ليزوجها هناك و لكن السرّ الدفين كان يسكن (فاضل) فهو الوحيد الذي تمكن من إسقاط(تهاني) في الضعف النّفسي لتفقد بعد ذلك روحها و جسدها "**ليبقى أسامة يجوب**

(1) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي ص 56.
(2) حسن نجمي: شعرية الفضاء، المتخيل و الهوية في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000.
(3) عبده خال: ترمي بشرر ص 218.

الحي بحثًا عن الشاب الذي تعشقه تهاني و فضّلته عليه"[1] دون أنّ يدرك أنّه أقرب إليه من أنفه باعتراف منه "**كنت قد قطفت بكارتها في تلك الليلة المظلمة، و هربت بدمها مع عيسى**"[2]

فـ(فاضل) لم يشأ أن يحدث لتهاني ما حدث، لأن ذلك أوقعه في سجن القصر هربًا منها و سجنها حبًّا و ندمًا و سجن أسامة، إشفاقا و صداقة، و بالتالي فحالة الوعي التي انتابت (فاضل) أسقطته في (اغتراب) جرّه إلى الألم و الحزن، و حالة الوعي أسقطته في حالة (الرّفض) و" التي بدورها أسقطته في متاهات الفساد و الفسق إذ أنّ موقف الرّفض موقف مأسوي"[3] يفضي بصاحبه إلى التمرّد، و العنف مثلما حدث لفاضل الذي سجنه و وضعه في القصر بعدما نبذها لآخرون و نبذته العمّة و هذا ما أدى به إلى سقوطه في القصر و اللاإنسانية حتى مع عمته التي انتقم منها بعد ذلك شر انتقام عندما قام بنقلها إلى منزله الفخم ليعذبها أشد العذاب، كانتقام لكل ما ألبسته إياه في صغره، فوطأة الواقع المأساوي الذي عايشه البطل في صغره انعكس سلّبًا على مستقبله، بل أصبح يطارده و يسحبه إلى مواطن يكره فيها روحه بعد ممارسته إياها، إنّ حضور (هاجس الموت الروحي) عند البطل انطلق من (حي النّار) ليعشش في (حي الجنّة) و لكن كل ذلك أخذه إلى الافتقار و الخواء، لأن القيم الإسلامية التي تربى و ترعرع فيها ، و المكان المقدّس الذي ينتمي إليه جعل منه خرقة بالية بالنسبة إلى ذاته، و أحسن صورة، صورة ممارسته القبح و سماعه للآذان في نفس الوقت ليشعر بمدى دناءته و كرهه لنفسه و لكل من أسقطه في هذا العبث بداية بحبّه الذي لم يرحم طفولته و لازمه طوال حياته ، ثم سيّده الذي استغله أبشع استغلال فجعل منه المفقود الحاضر.

---

(1) عبده خال: ترمي بشرر ص 218.
(2) نفسه ص نفسها.
(3) خالدة سعيد ، حركية الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة، بيروت، ط2، 1982، ص 124.

ففي توصيف للحي، نجدّه يرصد مجموعة من الأوصاف التي هي محاولة منه للتبرير له و لغيره حالة الهروب التي أصابته و أصابت من معه، يقول "**اسم حيّنا الحفرة أو الملاحة، أو قاع جهنّم، أو النّار، و كلها مسميات للعذاب، و لحياتنا**"[1]

فكل هذه المسميات مرادفات لبعضها من جهة و من جهة أخرى مؤديات للموت

الحفرة ⟵ القبر.

قاع جهنّم ⟵ أكثر الدّركات عذابًا للكافر و هي تحيل إلى ما بعد الموت أي إلى كل ما يعيش فيه مذنب و هذا ما يبرر رضاهم البقاء فيه و بالتالي فالمقابل العذاب الأكبر.

النّار ⟵ الحرق، و فيها يسلخ الإنسان من جلده، ليلبس جلدًا آخر، و هذا ما حدث للأهالي الذين كانوا هادئين و مسالمين فباتوا شرسين كضرورة للبقاء في الحياة.

4. **المسبب الرابع: (القصر)**

تدور الأحداث الرئيسية كما هو معروف من خلال الرواية بقصر السيّد، رغم أنّ البطل يعود من خلال تقنية الاستذكار إلى الحي الذي عاش فيه ليجمع شظايا شخصيته المترهلة و يبحث لنفسه عن مبررات لتصرفات حمقاء بات ساقطًا فيها، فالرواية تنطلق من القصر و بالأخص من أهم ركن فيه بالنسبة إلى للبطل (فاضل) ألا و هو (غرفة التعذيب) ثم يأتي توصيف له في أغوار الرواية "**أقيم في موقع استراتيجي، و على مساحة واسعة من الشاطئ مشعًا برخامه الأبيض ذي التصاميم الهندسية المبتدعة التي أبقته متلألئًا طوال الليل يزرع الإضاءة في أماكن مخفية لتشع بألوان قوس قزح متنقلة بين الحين و الأخر من لون إلى لون مبدية ضوئية متقدمة**"[2] ثم يضيف الكاتب في وصفه قائلاً "**قصر منيف يبهر الناظر فمن يراه لا يشك بتاتًا من كونه هبة نزلت من السماء كما لو**

(1) عبده خال: ترمي بشرر ص 45.
(2) نفسه ص 27.

كان قطرة ماء تجمدت قبل أن تستقر على الأرض، فغدا معلقًا من ماءين لتتعلق به العيون، و الأفئدة و تغدو أمنية من رآه من الخارج رؤيته من الداخل.

أقسم من دخله أنّه رأى الأرض غائرة تحتضن غرفًا زجاجية، تغوص لجوف البحر و تحوم حولها المخلوقات البحرية لتشاركك و جودك حتى تكاد أن تلمسها، و إن صعدت رأيت عجبًا فترقى سلالمه الرخامية توصلك إلى ارتفاع متدرج لترى المدينة... قصر أنت من كل بقاع العالم، و زينت حدائقه بالأزهار و الثمار و الحيوانات و الطيور و الخيول..."[1]

هذا هو الشكل الخارجي الذي أغرى كل من شاهده من بعيد، و جعله يتمنى الدخول إليه بأي ثمن كان، و لو كان الثمن روحه العزيزة، فأضواؤه الضوضاء، و حفلاته المبهجة الدائمة، و حدائقه الخماسية و سيارته الفاخرة جعلته حلمًا صعب المنال، فكلما زاد هذا القصر رفاهيّة و نهوضًا زاد الحي فقرًا و انحدارًا، لأن القصر بات المتحكّم الوحيد في شط البحر الذي يعدّ الرزق الوحيد لأصحاب الحي، و لكن بمجيء سيّد القصر و من معه، ثم جلب العديد من الأبخرة و القوارب الصغيرة و التي تستغل للسياحة و النزهة و إقامة الحفلات المتعددة على اليخت، و بالتالي حرّم الصيّد بالقرب من هذا المهرجان لأنه ملك للسيّد.

عاش أبطال (خال) في (ترمي بشرر) تخبط الحياة في حيّ أصبح العيش و المكوث فيه جالبًا للسّخط و هذا ما جعل شباب الحي يتسلقون الأشجار المحيطة بالقصر للوصول إلى أسواره و التّمكّن من رؤية ما يجري بداخله، و لم يكن الوسيط القادر على القيام بذلك سوى (عيسى الرديني) فقد "**هرب من الحارة، ثم عاد ليهرب بقية أبناء الحي إلى الجنّة**"[2] التي يتمناها كل من يراها من بعيد، و قد بات هذا القصر هو المأوى الوحيد الذي يهرب منه سكان الحي (حي النّار) من جحيم الفقر و الجوع و حتى جحيم العشق الممنوع كما حدث

(1) عبده خال: ترمي بشرر ص 28.
(2) نفسه ص 81.

لأسامة الذي هرب من تهاني التي رفضته و أحبت غيره، ثم هروب (فاضل) من تهاني التي قضى على شرفها و كان سببًا في موتها بعد ذلك، يقول (فاضل) "**حينما انتقلت للقصر، قررت أنّ أهرب من كل الماضي الذي تركته خلفي، و أول هروب، الهروب من دم تهاني، و تمكنت من نسيانها تمامًا حتى ظهر أسامة داخل القصر بعد ثلاث سنوات من فعلتي تلك**"[1]، إذن الهروب من جحيم الذنّب و العشق و الغرام أسقط أبطاله في جحيم أكثر شدّة إنّه جحيم الفسق و الذلّ و المهانة و الفساد، فساد للروح و النفس و حتى الجسد، إنّه الموت الروحي الحقيقي الذي تحدّث عنه جمع من الفلاسفة اليونانيين و الرومان و الذين وجدوا في الموت الحقيقي النهائي الراحة و السعادة التي ينشدها الإنسان، و في هذا نجد (إسخيلوس) يشيد بالموت "كشفاء من بؤس الحياة"[2]حين يقول عناء هي حياة الإنسان، و ما من وجود للخلاص و السلام"[3] فيها لأن متاعبها أكثر ممّا يمكن تحمّله، فها هم أبطال (حي النّار) ينشدون السعادة في (حي النّار) فهروبهم من شقائهم كان يحتاج إلى منقذ، و لم يكن هذا المنقذ إلاّ سقوط حقيقي في شقاء أعظم تمثّل في فقدانهم لهوياتهم و أرواحهم و حتى إنسانيتهم، كما حدث للبطل (فاضل).

إنّ هذا البطل سقط في كل أنواع المعاصي الإنسانية في (قصر الجنّة)، ففي رحلة بحثه عن الحياة الجميلة و الميسورة، الحياة التي يتمناها كل إنسان عاش محرومًا من أتفه مسببات الرّاحة الروحية و الجسديّة، بسبب العمّة الشمطاء التي كانت تمارس كل تعقيداتها على جسد الطفل الصغير ثم موت الأب و ما تسبب له من فقدان للمكانة الاجتماعية التي يحتلها في وجود الأب، سقط البطل في (حياة الجحيم)، فرغم توفر المال و الجاه و الأكل الرّطب و السكن الفخم، إلاّ أنّ كل ذلك ذهب عبثا أمام (موت الروح)، فتسلّط (سيّد القصر) على كل قاطن في هذا البلاط، و إرغامه على المعصية و الفسق، جعل الدنيا سوداء في

(1) عبده خال: ترمي بشرر ص 219.
(2) جاك شورون: الموت في الفكر الغربي، ترجمة كمال يوسف، مراجعة و تقديم، د. إمام عبد الفتاح إمام عالم المعرفة سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، 76 جمادى الآخرة 1404 هـ، رجب 1404 هـ- أبريل 1984م، ص 47.
(3) نفسه ص نفسها.

عيونهم و الحياة لا قيمة لها لأنّ النهاية تتراءى من بعيد، و هي أقرب لكل ساكن في هذا الكيان من روحه.

و ينطبق جبروت هذا المكان المقولة الشهيرة، دخول الحمام ليس كالخروج منه فالدخول إلى هذا الكون الجديد صعب جدًّا و الخروج منه مستحيل و ليس صعبًا فقط فالداخل و المقيم في هذا المكان سيكذّب المقولة الشهيرة التي تداولها سكان الحي.

"**من هذا القصر ستخرج الحياة**"[1]

و هذ الاستحالة خروج الحياة من الموت، و خير من أكد كذبها (فاضل) حينما قال "**كانت جملة موازية تحمل معنيين متناقضين فمن جرب الدخول للقصر (و أنا منهم) علم أنّ الحياة خرجت من أبداننا بعد أنّ سحقت أرواحنا تمامًا**"[2]

و هذا لاستحالة ما تحدث عنه (هيدجر) من خلال بحثه عن حقيقة الوجود (الإنساني)، الذي وجد أنّ (الأنا) لا يمكن أبدًا أنّ تعيش منعزلة عن الآخر كما أراد سيّد القصر من (فاضل)، الذي عزله عن الآخرين و خاصة عن الجنس الآخر ليبقى أداته القتالة بجدارة، و رغم أنّ (هيدجر) اعتبر أنّ الوجود (الإنساني ضمن الوجود اليومي هو وجود زائف لأنه يعتمد على ما يقرّره الآخرون عند السماع إلاّ أنّه اعتبره ضرورة للاستمرارية يقول: (هيدجر)، "فالوجود غير الأصيل هو وجود ثانوي مستهلك و سطحي حيث إنّه يعتمد على السماع عن الآخرين إنّه سقوط (...Verfallen) الوجود الإنساني، حيث يستسلم هذا الأخير للعالم"[3]

و هذا نوع آخر من السقوط تحدث عنه هذا الفيلسوف و حدده بمدى ارتباط الإنسان بالآخر و الذي حسبه جالب "للسكينة، لكنّه يجلب الغربة Entfremding كذلك"[4] لأنّ

(1) عبده خال: ترمي بشرر ص 31.
(2) نفسه ص 31.
(3) جاك شورون: الموت في الفكر الغربي ص 246.
(4) نفسه ص 246.

الإنسان لا يصبح ملكًا لنفسه بل هو ملك لثرثرات و آراء و فضول الآخرين، و هنا بطلنا ضحيّة أوامر و تهديدات السيّد، فحكمه و ممارساته الشّنيعة ليست ملكه و لا من صلب نفسه إنّما هي ضغط ممارس عليه، يجعله يسقط في اغتراب الذات عن أناها، ففي ممارساته المستميتة في تعذيب ضحاياها، ينشق عن أناه لتصبح غريبة عنه و لا يشعر بالعودة إليها إلاّ بعد انتهاء مهمّته التعذيبيّة التي هي تعذيب للضحيّة و للأنا بحدّ ذاتها.

5. المسبب الخامس: (البحر)

يشكل البحر، هذا العالم الشاسع، المنافي للمكان المغلق (الحي)، من حيث أنّ الروائي عدّه المتنفس الوحيد و الأوحد لسكان حي النّار، فهو المكان الخصب و مبعث كسب البحارين، و مصدر رزق الصيادين، في رواية (ترمي بشرر) يشكّل البحر (تيمة) خادمة و مؤدية بصفة مباشرة للتيمة (الموت)، إنّ لم يكن (غياب البحر) ظهورًا صريحًا من ظهورات (الموت)، فمن حيث الحضور، فحضوره كان حضورًا عرضيًّا بعيدًا عن التوصيفات التي يتوخاها الراوي كالمكان من حيث جعله بؤرة للأزمة الاقتصادية تارة، و التي ألمت بالحي بعد حجبه عنهم و من جهة أخرى اعتباره مسببًا رئيسًا في حالة الميتات التي أصابت الأهالي سواء آ كان موتاً نفسيًا أم فكريًّا أو حتى دينيًّا و عقائديًّا.

إنّ هذا المكان هو المكان الذي كان يستهوي كل السكان للتنّفيس و الاسترخاء، باعتباره واقعًا موضوعيًّا ملموسًا، قريبًا من الحي الذي يقطنون فيه، بل كان جزءًا لا يتجزأ منه، فتجارتهم و رزقهم مرتبط به فها هو (عثمان كباشي) يعيش عيشة حسنة بفضله بعدما ورث عن أبيه مهنة صناعة السفن الشراعية فـ"**هو يسير على خطاه في خلط صفات الليّن، و التّسامح، و الاحترام لتتعمّق الثّقة فيما يقول و يعد به** "[1] و بالتالي لم تكسبه هذه المهنة المال فقط، بل أكسبته المكانة الاجتماعية، التي ماتت و اندثرت بانسحاب البحر عن

(1) عبده خال: ترمي بشرر ص 53.

قريته، فقبل ذلك "**اقتصرت تجارته على بيع القوارب للصيادين المحليين يجلبها لهم من بور سودان بأسعار مناسبة، و يمنح سعة من الوقت لمن شحّت الدنيا برزقه**"[1]

و لكنّه تنازل عن كل وعوده بمجرد رؤيته للكم الهائل من الاسمنت الموضوع على شواطئه و الذي يوحي باقتراب انسحاب (البحر) من حيّهم، هذا البحر الذي كان (المكان) الأكثر استهلاكًا للأهالي فقد عهدوا الخروج لمياهه مع العصاري لغسل أبدانهم و أغنامهم، و أدوات طهوهم بأمواج البحر الضاربة لأساسات منازل الصيادين لهم"[2] فالأهمية المتوخاة من هذا المكان تجسّدها هذه الفقرة، بكل خلفياته، و حرمانه منهم أطّر للحدث الروائي و أعطى لتيمة (الموت) مبرّرًا فعليّا عند (القارئ).

بالنسبة إلى المكان (البحر) و جدته كقارئة و باحثة مسبّبًا فعّالاً في نزوح الأهالي نحو (الموت)، ذلك لأنّه جعل من الحي (الحي الفقير) الذي وصفه الراوي بعد غياب البحر عنه قائلاً "**حي اختنق بالنّاس، و ضمرت سبل الرزق فبعد أنّ كف الصيادون عن مزاولة الصيّد، و ماتت المهن الحرفية البسيطة، تفرغ النّاس لمتابعة الأعمال التي تأكل أجسادهم، و تدر عليهم المال القليل**"[3]

ما يمكن القول هنا أنّ المكان تمثّل عند خال (كتيمة) فاعلة و عاملة على فتح البوابة الكبرى للتيمات المحيطة بالتيمة الأساس (الفقر، الجوع، الحرمان، الهروب...) و بالتالي فنحن نسير على نفس المسار الذي اتخذه (حميد لحميداني) في تفسيره لأهمية المكان، فتشخيص المكان عنده في الرواية "يجعل في أحداثها محتملة الوقوع عند القارئ فهو يوهم بواقعيتها و يقوم بالدور نفسه الذي يقوم به في الديكور و الخشبة في المسرح، فطبيعي أنّ أي حدث لا يمكن أن يتصور وقوعه إلاّ ضمن إطار معين لذلك فالروائي دائم الحاجة إلى التأطير المكاني غير أنّ درجة التأطير و قيمته تختلفان من رواية إلى أخرى"[4] و قيمة

(1) عبده خال: ترمي بشرر، ص 53.
(2) نفسه ص 55.
(3) م. ن. ص 47.
(4) حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 65.

(البحر) هنا ليست القيمة المعتاد التماسها في الفن الأدبي، شعرًا أو نثرًا من حيث تمثيله للجمال و الزرقة و الحبّ و... و هذا لأنّه جاء ليمثل سمة المحو و الاجتثاث التي طبقتها السلطة الأقوى على الضعفاء، و الذين لم يجدوا ما يفعلونه سوى أنّهم "**عابوا على أنفسهم التفريط في تلك الشواطئ الممتدة**"[1] و بدأت الاتهامات تتبادل فيما بينهم إلى أن جاء صوت الحق من بينهم قائلاً:

"**جميعنا نتخاذل عن حماية البحر، فابحثوا لكم عن بحر جديد**"[2]

لقد سبق الذكر أنّ هذا البحر جزء من حيّهم بل هو جزء من تنشئتهم، فالمكان هو الذي يحدّد خصوصية الشخصيات القاطنة فيه، و لهذا نلحظ على سبيل المثال الهدوء المفرط عند سكان الصحاري، نظير الصمت المحيط بهم، أما عكسهم تمامًا سكان المدن فنلمح فيهم النشاط و الحيوية خاصة إذا كانت مدنًا مطلة على البحر أي مدناً ساحليّة فبالتالي "فللفضاء أهميّة قصّوى في تشكل الفرد و أحاسيسه و انفعالاته منذ مرحلة مبكرة و من هذا الارتباط يبرز الوعي و الإحساس عند الفرد بالانتماء إلى الفضاء المحدّد"[3]

هذا الانتماء الذي توّلد عند أهالي الحي منذ نعومة أظافرهم لم يتركهم يتقبلون فكرة منعهم من الصيد في شواطئ هي ملكهم أصلاً، فجرّهم هذا الإحساس إلى (الموت)، فبعدما كان البحر، مسبّبًا للحياة بفضل حالة الانتعاش التي يشعر بها كل زائر له، و الأسماك التي يجلبها منه لأكلها و بيعها بأموال لابأس بها، بات الآن مقبرة لكل زائر له أو متجرئ على الاصطياد فيه، و هذا ما حدث لـ(سالم البغيني) الذي سئم غزل شباك الصيّد دون أن تطلب من الصيادين، فجرّه حنينه إلى البحر إلى قبره النهائي

"**و ذهب قبره (مثله مثل أبو جلموا)**"[4]

---

(1) عبده خال: ترمي بشرر ص 54.
(2) نفسه ص نفسها.
(3) سعيد يقطين: قال الراوي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 1 1997 ص 241.
(4) عبده خال: ترمي بشرر ص 62

وجدت جثّته طافية على سطح البحر، و عندما لم يقو ابتلاع غصّة حنينه عاند التعليمات القاضية بعدم الصيّد في النواحي التي ألف الصيد بها، و في كل محاولة للإبحار يتم إخراجه جبريًا، فاحتال على الحراس بالتخفّي، قام بطلاء قاربه باللون الأسود، و ارتدى ملابس سوداء، و مع نزول الليل بظلمته الكثيفة دفع بقاربه إلى عمق البحر، بقي على هذا الحال أيامًا يبحر ليلاً، و يعود ليلاً، وفي أحد الصباحات وجد جسده طافيًا كقطعة فلين رفض البحر ابتلاعها فلفضها، و تكفّلت أمواجه بتدافعها، لتضرب بها جدران الأسوار الإسمنتية المحاصرة لتمدد البحر"[1]

نفهم من كل هذا أن (عبده خال) أرجع سبب سقوطه المتكرر في رواية (ترمي بشرر) إلى أسباب عدة كان الفضاء المحيط به أطغاها، هذا الأخير الذي ما هو إلاّ مجموعة من الأمكنة الملتحمة فيما بينها، و الحاملة لفرضية تفسر (حالة الموت) الملاحقة للبطل و بالتالي فالفضاء كتعريف هو "مجموعة الأمكنة التي تدخل في شبكة من العلاقات فيما بينها داخل النص، كما يشمل أيضًا الإيقاع المنظم للحوادث و وجهات نظر الشخصيات بحيث يبدو مصطلح الفضاء أكثر شمولاً و اتّساعًا من مصطلح المكان، ليغدو هذا الأخير جزء من الفضاء و ليس مساويًّا له"[2]

و أهم جزئية في هذا الفضاء البحر الذي كان يمثل بوابة الحياة لأهله، و كذلك بعدما أصبح (سيد القصر) يمثل البوابة الجديدة لحياة التّرف و الرّغد و الضوضاء و بالتالي فالخيط الرابط بين أطراف هذه الشبكة هو المعلّل الرئيس للشعور بحالة الموت، فالحي هو الذي تسبّب في شعور أهاليه بالحرمان و الحاجة و العوز، سببّ له الملل جراء البطالة التي لحقت بالصيادين و أصحاب الصنائع المتعلّقة بمهنة الصيّد (كصناعة السفن، و غزل شبك الصيّد...) بعدما بني القصر و أبعدوا عن البحر الذي يعدّ منبع الرزّق الوحيد بالنسبة إليهم ذلك القصر الذي أسقط كل من دخله و كل من يدخله في مغبّة الحيرة، فالطبقية التي

(1) عبده خال: ترمي بشرر ص 62.
(2) أنظر، حسن نجمي: شعرية الفضاء السردي، ص 42.

عولجت في هذه الرواية هي التي برّرت حالة الفقّد، فالطبقة الكادحة مسحوقة و مذلولة بفعل العوز، و الطبقة العليا مذلولة و مسحوقة بفعل الفسق و الفساد الممارس عليها.

ومن هنا نصل إلى القول أنّ المكان المقصود في هذه الرواية هو (المكان الروائي) و الذي "يحيل إلى كل مشهد أو بيئة طبيعية أو اصطناعية، ليشمل بذلك البنايات بمختلف أنماطها و وظائفها و محتوياتها من قطع الأثاث و الديكور و الأدوات، كما يشمل الطرقات و الشوارع و ما قد تتضمّنه من محلات تجارية و عربات و سيارات، كما يشمل أيضًا الوقت أو الزمن و تقلباته و أحوال الطقس، و يشير كذلك إلى أجواء المكان من صخب و هدوء أو ظلمة أو روائح"[1]

"**أعداد كبيرة من الخدم، و الموظفين يتحركون كما لو كانوا نملاً يؤدون واجباتهم بمثابرة مضاعفة**"[2]

"**غرفة غارقة في ظلّمتها، تحوفت لابتلاع ظلام دامس، و تحشو رائحة كريهة**"[3]

IV. رواية نبـــــاح:

ننتقل الآن إلى رواية أخرى، لننبش في متونها، منتهجين في ذلك المنهج الموضوعاتي الذي يسمح لنا باكتشاف أهم معالم روايات (عبده خال)، سواء كانت المعماريات المعلنة في نصوصه أم الخفيّة، و الغرض من ذلك، استنباط تيماتها الأصلية و الفرعية الخادمة و المؤديّة إلى كليّة النص، و من خلال بحثنا الدؤوب و المتواصل وصلنا إلى نتائج صريحة و معلنة، كان أهمها على الإطلاق، ذكاء هذا الروائي رغم جملة الظروف المحيطة به في بنائه لسرده، و كان منطلقه الأول و مرجعه الأخير، الطفولة الأولى و الحالة الاجتماعية المرافقة لها، ثم الحيثيات الاجتماعية و السياسية و الاقتصادية

(1) د. محمد بن سليمان القويفلي (المكان الروائي، روايات كنفاني نموذجًا)، مجلة جامعة الملك سعود، م 5 الآداب (2) 1413 هـ . ص 349
(2) عبده خال: ترمي بشرر ص 40.
(3) نفسه ص 249.

و الفكرية و الثقافية و العقائدية و البيئة الحاضنة لهذا المبدع، لنخرج من كل هذا بتيمة رئيسة، آلا و هي (تيمة الموت) غير أنّ هذه الأخيرة لم تكن الوحيدة بل كانت تتماشى معها تيمات أخرى (الفقر، الجوع، و الحرمان و المرأة و المكان،...) و كلها مثلت الظهورات المتعددة للموت.

و في رواية نباح، يعلن الكاتب تيمته الأساس منذ البدء، رابطًا من خلالها بين رواياته المتعددة، عن طريق الانطلاق من تيمة (السقوط)، هذه التيمة التي لمسنا استفحالها في (ترمي بشرر)، و بظهوراتها العديدة و المتعددة، لتعلن عند رواية (نباح) في صورها الأخرى فالسقوط هنا يأتي كنتيجة حتمية (للأزمة) المترتبة عن (حرب الخليج) و التي يصورها بصوت البطل الذي اختار أن يكون صحفيًا بارعًا، له القدرة على اختزال الخبر و كشف الوقائع التاريخية قبل الحرب، و تصوير الحرب ميدانيًّا، أي أنّه بطل عايش أزمة الحرب بكل مجرياتها، و صوّر أدق تفاصيلها و المخلفات الايديولوجية و الفكرية و الحيثيات الاقتصادية التي سقطت فيها ضحاياها.

و أمّا عن نوعية هذه الرواية، فيمكن القول بأنّها (رواية الأزمة) نسبة للحبكة المنسوجة فيها (أزمة الخليج) فحرب الخليج كادت أنّ تكون حربًا عالمية ثالثة تتسبب في فناء العالم حسب أكثر محلليها، و ذلك بسبب امتلاك الدول للسلاح النووي، و الأقاويل المحاكة حول امتلاك (العراق) لهذا السلاح و الذي يقسم آراء النّاس خاصة أهالي (جدّة) لأنهم حلقة رابطة بين العراق و الكويت و اللتين أعلن رسّميًا الحرب بينهما عبر شاشات التلفاز "**ظلّ تلفازنا صامتًا عن الاحتلال العراقي للكويت ثلاث ليال، و فجأة انفجرت كل الوسائل الإعلامية لتخبرنا أنّ أرضًا عربية أخرى ترزح تحت الاحتلال**"[1]

و هنا بدأ الخوف من الموت القادم من هذه الحرب و التي ستنشر دمارها على كل العالم بالطبع ستكون البداية من السعودية، لما لها من حدود مباشرة معها

(1) عبده خال: نباح، منشورات الجمل، بيروت، ط3، 2010م، ص19.

"**يقولون، سيرسل علينا كيماوي يحرق الصغير قبل الكبير**"[1]

و بالتالي فتيمة (الموت) جاءت كتحصيل حاصل للخاصية المميزة لأزمة خاصة في ظل الحرب التي كانت معلنة في فترة الثمانينيات و بدايات التسعينيات اختار (خال) أنّ يؤرخ لها (فنّيًا و أدبيًّا) على شاكلة ذكريات في ذاكرة البطل بعدما مضت عليها سنوات حسب الزمن الحكائي "**عشر سنوات مضت سريعة، مباغتة إلتهمتنا و أبقتنا خارج الوقت**"[2]

و هذا ما يؤكد صحّة مقولة أنّ الروائي الحقيقي لا يمكنه أنّ يكتب أثناء الأزمة فهو ينتظر اتضاح الرؤية و استقرار الأوضاع، و هذا ليكتسب نهاية حقيقية تترجم بطريقة أدبية و لتتضح الرؤية عنده، خاصة و أنّ الرواية تعدّ من أكثر الأنواع الأدبية التصاقا بالواقع و احتواء له و الأكثر من ذلك قدرتها الفائقة على التعبير عنه، هذا و أنّ الواقع المتحدّث عنه هو واقع حرب الخليج و التي تتبعها الروائي بلسان البطل الصحفي و هو نفسه الذات المبدعة، لتكون له الرّيادة المطلقة في تناول هذه الأزمة روائيًا و إبداعيًّا.

و من هنا يمكن القول أنّ هذا الروائي أوجد في نصّه السرّدي (نباح) واقعًا اجتماعيًّا سياسيًّا، ارتبط أيّما ارتباط بالمجتمع العربي الإسلامي كافة و خاصة بعد دخول الأمريكان إلى العراق و تدميرهم لها و استحواذهم على أهم معالمها و ثرواتها و أهمها على الإطلاق (البترول) المموّل الأهم للاقتصاد العراقي.

فـ(الموت) هنا حليف كل شيء يحوم حول البطل في هذه الرواية و المسبّب فيها الآن هو الحرب، بشتى وسائلها.

"**كانت التقارير التي تصل إلى مسامع النّاس أنّ الحرب القادمة ستنفث أبخرة كيماوية، و أمراضًا جرثومية و ستتسلّل إلى المخادع، و تخطف الأرواح، و ستبقى أجسادًا**

(1) عبده خال: نباح، ص 25.
(2) نفسه ص 26.

كالخشب المسندة، تلك التقارير كانت كفيلة بجعل النّاس يرقدون و شعلة الخوف في أفئدتهم"[1]

إذن (فالخوف) كتيمة، تنم عن ظهور آخر للموت و التي استمرّ ظهورها كهاجس ملازم لأبطال (خال)، فبعدما كان هناك الخوف من الطاغية، و الخوف من الفقر و الجوع و الخوف من الشرائع الاجتماعية التي أدت لمقتل جليله، يأتي الآن الخوف من السّم القاتل الذي قد تطلقه الحرب بكل مخلفاتها و مآسيها.

IV. 1. تيمة الثورة:

تحضر (الثورة) في هذه الرواية كتيمة ملازمة للحرب، هذه الحرب التي اختار الروائي أنّ ينظر إليها من جوانبها المتعدّدة (العراق – الكويت)، (الولايات المتحدة الأمريكية – العراق)، الوجود الانكليزي في عدن، و كلّها تصبّ في البؤرة الأساس (الموت)، فالتوجهات مختلفة و النهاية واحدّة.

يستعين الراوي بجملة من التّيمات المنيرة للتّيمة اللبّ بداية بتيمة (النقمة) إزاء الذاكرة المحفورة، و التي جسّدها الانكليز في بقايا و مخلفات وجودهم في عدن "**قولد مور، خور مكسر، صهاريج كرجلان، تمتلئ عدن بهذه الأسماء الانكليزية، وضع الانكليز أسماءهم و مضوا**"[2]

"**شوارع عدن بقايا لذاكرة إنكليزية لم يستطع الرفاق محو الثقافة الانجلوسكسونية التي جاءت إلى هذه البقعة في منتصف القرن التاسع عشر الميلادي، و لم يستطيعوا إجادة لعبة الإحلال و الإبدال.**"[3]

([1]) عبده خال: نباح، ص 48.
([2]) نفسه ص 10.
([3]) م. ن. ص. ن.

إنّ الفاعل و المؤدي (للنّقمة) هنا هو شعور سكان الوطن (بلاانتمائهم) إزاء الحضور القوي لأوجه التغييب و التغريب الممارسين من قبل المستعمر، فالتغييب جاء كضرورة لعدوّ يريد بسط نفوذه على أي منطقة و يقوم بمحاولة إماتة كل متعلقات الشعوب، و التغريب يظهر خاصة بعد انجلائه بطرق عدّة، و يأتي في (عدّن) في هوية (الشوارع) التي و أنت تقرأها تتساءل هل أنت في بلد عربي أو غير ذلك.

اللافت للنظر في هذه الرواية ملامستها لمأساة الإنسان العربي عبر (حرب الخليج) فقد انطلق الراوي بسرد حدث انتقال الصحفي المتمرّس إلى (عدن) باحثًا عن حبيبة، ثم يبعث لمهمّة رسميّة باحثًا عن أسباب نقمة معينة، ثم يستحضر أزمات (حرب) ، (عراقية كويتية)، (عراقية، أمريكية) و هو سعودي، و بالتالي فهو في كل مرّة يصوّر الخوف الشديد الذي ينتاب شعبه إزاء هذه الأزمات المحيطة به، و خاصة حينما نقل خوف الأهالي من الحرب النووية، و تأهبهم لإنقاذ أنفسهم منها، و بالتالي فهذه الحرب لم تكن حرب شعب دون آخر فقد تأذى بها الشرق الأوسط كاملاً.

فـ"حرب الخليج هذه الكارثة التي اصطلينا بها كدجاج جلب من حظيرة لتقديمه في وليمة عشاء فاخرة، و كان على المدعوين تنفيذ شرط الوليمة

الاستمتاع بالشواء، و ترك لحمنا ينز يتساقط زيته على نار مشتعلة من غير أنّ تمسّه يد.

"كم ضحية نضج جسدها في حفلة الشواء تلك؟"[1]

الملاحظ أنّ الكاتب استدعى صورة خيالية عالية السّبك ليستطيع أنّ يصور لنا بشاعة العدوّ الفاتك بقيم و روح و جسد المسلمين العرب ككل، و هذا كتأكيد على بشاعة و سلبية الصورة المصوّرة، فقد شبه المسلمين العرب بالدجاج، و هو أضعف الحيوانات

(1) عبده خال: نباح ص 14.

و أكثرهم استهلاكًا من قبل الإنسان، الذي يراه كالوحش الذي يسمّن ضحاياه لغاية النّيل منهم و الوصول إلى الشّبع، و لن يتم ذلك إلاّ بطهيه على نار هادئة، و هذه هي السياسة المطبقة من العدوّ اذا أوجد الأسباب و العلل، ليدخل إلى العراق باسطًا نفوذه و سيطرته بكل أريحية.

هذه الأريحية يعبر عنها الراوي عبر صيغة الاستفهام التي باشرها بأداة (كم) و التي تشير إلى العدد الهائل من الضحايا الذين باتوا محرومين و مشردين و موتى.

هذا (الموت) الذي بات العنوان المكتوب بالخط العريض لكل الدول العربية (المسلمة و خاصة الخليجية) المحاذية للعراق، و في ظلّ الظروف السياسية، كان لزامًا وجود أدب و فنّ ينقل هذه المآسي بطريقة أو بأخرى، فكانت الرواية الخليجية، و على رأسها الرواية السعودية لكاتبها (عبده خال) قادرة على نقل تلك الأحداث في حبكة روائية فنية عالية السبّك.

إنّ الرواية من أهم الفنون الأدبية الحديثة القادرة على استيعاب التغيرات المعاشة من قبل الإنسان، سواء السياسية منها أم الاجتماعية أو حتى الفنّية و الفكّرية، بل و أكثر من ذلك بات لهذه الرواية صوت مسموع، مثلها مثل الإعلام الذي يحرّك الأمور إلى الأمام إذا شاء، أو إلى الوراء، و الدّليل على ذلك ما قدمته الكاتبة الأمريكية (هارييت بيتشرستو) من عمل روائي، "لم تتصور أنّ روايتها الشهيرة (كوخ العم توم) ستشعل فتيل الحرب الأهلية الأمريكية في الجنوب، و لا يمكن لنا نحن أنّ نقرّ بأنّ روايتها أشعلت نيران هذه الحرب فعلاً، و لكن مما لا ريب فيه أنّ "كوخ العم توم" كانت إذاناً صريحًا بأنّ ثمة شيئًا ما خطأ يحدث"[1]

(1) د. غالي شكري: معنى المأساة في الرواية العربية، رحلة العذاب، منشورات، دار الأفاق الجديدة، ط2، بيروت، 1980، ص 13.

و هذا ما أحدثته رواية (نباح) و لكن ليس بنفس الدرجة و لا الطريقة، إذ تمكنت من نقل الأحداث الواقعية بتكتيك فني محض، و بصوت الراوي الذي هو المبدع و البطل في الآن ذاته.

فالبطل الذي استطاع تصوير حالة الإرهاب الذي تبدأ بذوره تظهر مع حرب الخليج فتحدث عن العائدين من جبال (أفغانستان و باكستان) و عالج قضايا الإرهاب الذي مسّ الأفكار، فسمّم العقول، و اخترق الإيديولوجيات التي كانت سائدة آنذاك.

"**إبراهيم المؤذن ذلك المتيقن من إيمانه لم يتمتع بشبابه، قضى سنوات سجّنه في عمائر الإسكان بالشرقية، و حين خرج عاد لأفغانستان، عاد بعد أن شارك في إسقاط الريات الحمراء، عاد يبحث مع رفاقه عن معركة أخرى بينما كانت أمريكا تتسلل إلى جوفه، حمل كرهها إلى بيشاور ربما ترافق مع ياسين ليهجرا بلدهما و يستقرا بين جبال باكستان و أفغانستان**"(1)

2.IV. تيمة الفراغ:

يأتي الآن فاعل موضوعي، له حضور قوي في هذه الرواية و يبرّر كل التّيمات المحيطة به ألا وهو (تيمة الفراغ) هذا الفراغ الذي هو شعور من جهة و ممارسة من جهة أخرى نظير الحالة الاضطرابية التي يعيشها البطل و من يحومون حوله في عالمه الحقيقي و الروائي.

"**إنّها لعبة، نحن كائنات انتقالية، فالفراغ يتشكل وفق الأحجام التي يلتهما، هي لعبة مغايرة لما اعتدنا عليه، ثمّة هاوية سحيقة تدعى الفراغ، هناك تستبدل الحياة أرديتها، و تشرق من جديد، فالإله راع يغيب في الفراغ، و يبزغ في فراغ آخر حتى الأسطورة غير أمينة بالبوح بهذا السّر العميق**"(2)

(1) عبده خال: نباح ،ص 14.
(2) نفسه، ص 16.

نلاحظ أنّ الراوي يقوم في هذه المقطوعة بفلسفة الفراغ، فهو يراه في كتلة الغموض و الإبهام الذي يسقط فيه الإنسان في وعيّه و في غير وعيّه و بالتالي فوجوده في حياة الكاتب أمر مسلّم به، لقد أورد الراوي هذه الكلمة ما بين60 و75 مرّة في هذه الرواية و هذا ليؤكد تيمته المسيّطرة على نصّه، فمثلاً في هذا المقطع تكرر حضورها أربع مرّات و في كلّ مرّة يذلّل المفاهيم المحيطة به.

و أهم مفهوم تجسّد من الفراغ مخلّفات (الحرب) التي تفرغ أصحابها من قيمة ومعنى الحياة، من الرؤية التأملية في الغد الأفضل فـ"**الحرب دائمًا تأتي تجرّ الموت و الفقر، و العار...**"[1] و كلّها مقومات مهمّة للفراغ، تجرّ الإنسان إلى إعادة النظر في نمط حياته و في الخط الذي يسير عليه و الفقر هو فراغ للبدن، و العار هو فراغ للروح و الموت هو فراغ من الحياة، و مظاهر هذا الفراغ تجسّدت في الظهورات الأولى للحرب ففي "**تلك الفترة تطرزّت السّماء بطائرات حربية كانت تعبرها بين الحين و الآخر**"[2]

"**هذا سرب أمريكي بريطاني مشتّرك**"[3]

فسماء جدّة، سماء مباركة، ينظر عبرها إلى الملكوت و إلى الجمال الرّباني من خلال نجوم متلألئة في السّماء صافية، و لكنّ الشرّ البشري لم يسمح ببقاء صفائها فاستبدل النجوم بالطائرات الحربية، و سرب العصافير المزقزقة المنادية بغد أفضل، بسرب (أمريكي بريطاني) يشترك في تحليقه لكن تهديمه أعنف، ونشره للموت أسرع.

و من هنا فالعدوان القادم إلى (الخليج) و المتّجه إلى العراق، يحيل إلى ثورة و مقاومة تنتظره، يكون ضحاياه الصغار قبل الكبار، و العجائز قبل الشباب، و لهذا فلا حديث في هذا الجو إلاّ عن الحرب و الثورة، فالمصطلحات المستخدمة فيها لا تدلّ إلاّ على رائحة الموت، و كذا السبيل للانفلات و الهرب منه فهذا (أحمد الغامدي) يحكي تجربة

(1) عبده خال: نباح ص 18.
(2) نفسه ص 20.
(3) م. ن. ص. ن.

الحرب التي كان بطلها (إبراهيم)"**في معركة جبال باكتيا أرسل الجنود السوفييت كتيبة مكونة من ستة مدرعات، فتدرعنا بالأرض و الكهوف محتمين من القصف المتواصل المصّبوب علينا صبًّا تصرّفنا تصرّفًا سفيهًا حين بادلنا تلك المدرعات التصويبات العشوائية فتناقصت ذخيرتنا في وقت قصير، و ما تبقى منها لا يمكننا بأي حال من مجابهة تلك المدرعات، و أوشكنا على الهلاك، و لم يكن لدينا ماء و لا غذاء، و كان الرأي أنّ نبقى داخل آخر كهف انتقلنا إليه إلى أنّ يحين الليل**"[1]

إنّ هذه الفقرة تومئ إلى العدد الهائل من المصطلحات المحيلة للحرب و المقاومة على السواء (الجنود، الكتيبة، مدرعات، كهوف، محتمية، التصّويبات، مجابهة، الهلاك...) و هذا يحيل إلى أنّ (الموت) هو العدوّ الملاحق لأبطال هذه الرواية، و أنّ لا مناص منه أو الهروب منه بأي حال من الأحوال لأنّها تروي قصة كفاح و ظلم في الآن نفسه و تتناول قصة واقعية، مسبوكة بسبك فني، لهذا فالأغلب أنّ يطلق عليها الرواية التاريخية.

و في الدّمج ما بين الرواية التاريخية و رواية الأزمة، يسرد الراوي أحداثًا متعاقبة متسلسلة تارة و متناوبة تارة أخرى، غايته من ذلك قراءة المجتمع السعودي خاصة و الخليجي عامة في ظلّ التحوّلات التي تعيشها المجتمعات العربية في مرحلة تعدّ من أحرج المراحل التي عاشتها و عايشتّها الأمّة العربية كافة.

على أنّنا لا بدّ أن نقول كما قال معظم النّقاد و الباحثين من أنّه لا يمكن للرواية أن تلعب دور السياسي أو العسكري فتجد حلاًّ لأزمة معيّنة، أو تنقذ أمّة من حرب حتميّة بل أن دورها ينحصر في بعدها الفني المحض و بالتالي تأتي كاشفة ومفسّرة و محلّلة للتصدعات التي عاشها المجتمع آنذاك، و من نواحيه المتعدّدة السياسية و الاجتماعية و كذا الاقتصادية ضف إلى كل هذا غوصها في الايديولوجيات سواء من السلطة الحاكمة أم من قبل الطوائف

(1) عبده خال: نباح ص 30.

و الأحزاب المحيطة بها، و انعكاس كل ذلك على الإنسان السعودي الذي بات متحرّرًا و متحفظًا أمام المتغيرات التي صارت تمثل الجزء الأهم من حياته نذكر من بينها اللا أمن، الإرهاب، الخوف من الاغتصاب و غيرها.

و كل هذه الموضوعات تعدّ المغذّي المباشر لرواية الأزمة، و هذا ما يؤكد على "أنّ الرواية هي النوع الأدبي الأكثر قدرة على عكس التناقضات النّموذجية في المجتمع، بما حفلت به من إمكانية على تصوير الاحتدام في الصراع الطّبقي، و تعميق التناقضات الاجّتماعية من خلال امتلاكها القوة الفنّية لإعادة إنتاج الإنسان... و عليه صار همّ الرواية هو البحث عن هذا الإنسان المتميّز المعبّر عن زمانه في خيالها الروائي، أي أنها محاولة بحث مستمرة عن طريق تمثل الواقع، و إعادة إنتاجه و تركيبه فنيًّا، و ذلك في دأبها المتواصل لاحتضان الواقع"[1]

و هذا ما يؤكد ما ورد في الرواية على لسان أحد أبطالها يقول "**مع أول شرارة للحرب، لن تجد أحدًا بالبلد كلهم سيركبون طائراتهم، و يغادرون، و نبقى نحن صيدًا سهلاً لجنود صدام**"[2]

فالمعلن هنا عن وجود طبقتين، طبقة محصنة من الحرب و من (الموت) و هي طبقة الحكام و الأغنياء، و طبقة العامّة، و هي الطبقة المعرّضة لتحمل أعباء الحرب و نتائجها، هذه الحرب التي جعلت من السعوديين كالخفافيش المختبئة في أوكارها خوفًا من المجهول فالمجهول هنا معلوم فهي أبخرة كيماوية قادمة من العراق.

"**كنا حبيسي منازلنا نجلس أمام التلفاز مترقبين فجيعة ما تأتي من العراق، كانت خشيتنا من انطلاق الصواريخ العراقية بلغ حدًا يجعلنا نستجيب بالصراخ و العويل لأي**

(1) سلمان قاصد: الموضوع و السرد، مقاربة بنيوية تكوينية في الأدب القصصي (دراسة مهدي عيسى صقر، فنية و موضوعاتية) دار الكندي، أربد، الأردن، د ط، 2002، ص 223-222.
(2) عبده خال: نباح ص 03.

طرقعة في الخارج"[1]

فالحرب أعطت المعنى الحقيقي (للموت) أصبح قربه للإنسان أكثر من الحياة، فقد أعطتهم الحرب فرصة اختيار طريقة موتهم فـ"**فضل الأغلبية فكرة الموت الجماعي**"[2] حيث أنّ الأقارب و الجيران يجتمعون في بيت واحد ليموتوا مجتمعين.

و قد استطاع (عبده خال) أنّ ينقل حالة الموت التي عاشتها السعودية ببراعة فنّية فائقة، في هذه الحرب أصبح الشيء الأكثر انتشارًا لهم يتلمسون أسلوبه و نوعه، و رائحته و لونه، خاصة عندما ألقى (سليمان العيسى) هذه الكلمات التحذيرية بارتباك جاد على شاشة التلفاز "**الخطر يهدّد كل مناطق المملكة على الجميع اتخاذ الحيطة و الجذر**

أظن أنّ المملكة بكل مدنها و قراها، سهولها و جبالها، ارتبكت حينها فلم يحدث في تاريخنا أنّ نهتز جميعًا (و في اللحظة نفسها) ذلك الاهتزاز العنيف، أن نهتز جميعًا بسبب جملة يلقيها أي شخص كان، سليمان العيسى هو الوحيد الذي نال هذا الشّرف فقد كانت صرخته كفيلة بجعلنا نترامى بين جرفي الحياة و الموت، انتظارًا للحظة القصف و حمل دمائنا، و أشلاء بعضنا"[3]

فالحياة انتهى ذوقها و جاء دور تذوق الموت، فالكل مهيّأ (الشوارع، المنازل الطرقات) الكلّ يصرخ "**لا أريد أن أموت هنا**"[4]

و لعلّ كل هذه التأرجحات المعاشة في هذه الحرب بين الموت و الحياة، رسّخت تيمة (الفراغ)، فكل شيء يأتي من الفراغ و يذهب إلى الفراغ مثل الماء دائما يجد شقاً ينفذ منه

(1) عبده خال: نباح ص 87.
(2) نفسه ص 87.
(3) م. ن. ص 88.
(4) م. ن. ص. ن.

ليس هناك نهاية لأيّ شيء، "**كلّنا خالدون، كلّنا ميّتون، خالدون في فراغ، و ميّتون في فراغ آخر، نحن كنغمة موسيقية منطلقة في فراغ**"[1]

منطق آخر تناولته الرواية التي بين أيدينا، و هو التّعبير في الفكر أي التّعبير الإيديولوجي و الذي بات فسقًا و فسادًا و أعلنت عليه الحرب، أي اندلاع حرب فكرية ضدّ مفاهيم حديثة بالنسبة إلى المجتمع السعودي، و لقد أوردها الراوي على لسان (إبراهيم المؤذن) حينما كان "**يتلو أسماء السيّدات اللاتي خرجن في مظاهرة مطالبات بالسماح لهن بقيادة السيارة، و مع ذكر كل اسم من أسمائهنّ تتطاير اللعنات و الاتهامات من أفواه المحيطين به، بدأت تلك الاتهامات بمنح أزواجهن صفة العلمانيين، و الحداثيين و الفاسقين و انتهت بالقول إنّ هؤلاء النسوة ى يخرجّن إلاّ بأمر من جهات فاسدة الخلق و الدين**"[2]

و هنا تكفير واضح و صريح لهؤلاء النسوة و لكل حام لهنّ سواء أزواجهنّ أم أبائهن أو إخوانهن، و هذه إيديولوجية معلنة في هذه الرواية، تلامس الواقع المعيش بصفة مباشرة لتحبك في قالب فنيّ.

تكنيك آخر استفحل وجوده في الرواية و هي الحرب الاقتصادية من حيث أنّ الحرب مثلما هي نقمة عند البعض هي نعمة عند البعض الآخر (مصائب قوم عند قوم فوائد) فالفقير فيها ينشطر إلى شطرين، إمّا يزداد فقرًا أو ينقذ من فقره بدهائه و ذكائه و قدرته على استغلال الأزمة، فها هو (توفيق) بائع اللّصق التي توضع على النوافذ و الأبواب كحماية من الحرب الكيماوية التي سيقدم عليها (صدام) "**يفكّر في وسيلة أخرى تدر عليه أموالاً طائلة بدلاً من الأرباح المتواضعة التي كان يحصدها من بيع اللصق الذي أصبح شغل سكان المملكة مجتمعين فكثر منافسوه**

(1) عبده خال: نباح ص 90.
(2) نفسه ص 44.

يقول أهل الحيّ بأنه فكر في جلب سلعة جديدة بعد أن أغرق السوق بأنواع من اللصق كسدت لظهور أنواع أخرى منافسة"[1] و بعدما كثر منافسوه "**أشاع أنّ اللصق وقاية احترازية لا تمنع تسلل الأبخرة الكيماوية و أنّ الوقاية الفعلية تكمن في ارتداء خوذات صنعت لهذا الغرض**"[2] و لكي يكون ربحه أوفر ألبس رجاله تلك الخوذات و نشرهم في الحيّ، ليفزع بهم السّكان و يكونوا كإشهار لسلّعته الجديدة و غذى هذه الحركة الإشهارية بخطاب منتقى وجهه للخائفين المرعوبين من حرب كيماوية، تحصد الحجر قبل النبات و الجماد قبل الحيوان يقول "**أنتم تعلمون أنّ الحرب قادمة، و أنّ هذا المجنون، لعنه الله في كل كتاب، سيطلق علينا صواريخ كيماوية تحصد الأرواح من غير أن تمسّ حيّنا أو تقوض حجرًا، و كنت على اتصال بقائد أمن السّلامة في البلاد، و عرفت منه أنّ اللصق ليس مضمونًا لحماية النّاس من الأبخرة الكيماوية، و علمت أيضًا من أناس مقربين جدًا أنّ علية القوم حصلوا على مثل هذه البدلات، و لحبي فيكم توسطت لدى جهات عليا بتزويدي بعدد منها يفي بحاجة أهل الحيّ يكفي لكم فقط**"[3]

إنّ شخصية (توفيق) شخصية شاذّة، تعذّبت في صغرها، و عاشت طفولة بائسة مارس خلالها أرذل الممارسات ليكبر على امتهان السّرقة بشتى أنواعها، و لقد وجد في هذه الوضعية الحربية ملاذًا لممارسة مهنته بمهارة و "**هذا ما يفعله الأوغاد حين تضيق بالنّاس الفرج**"[4] فقد اختار أنّ "**يتاجر بالأحزان**"[5] و يجد لنفسه مكانته التي غابت عنه و عن أمّه المسكينة طوال حياته

نفهم من هذا أنّ شخصية (توفيق) ترد بوجه آخر لشخصية (السوادي) و غيرها ممن مثلوا الشرّ و الاستغلال و الطغّيان.

([1]) عبده خال: نباح ص 48.
([2]) نفسه ص نفسها.
([3]) م. ن. ص 49.
([4]) م. ن. ص 58.
([5]) م. ن. ص. ن.

IV.3. تيمة الشخصية الطاغية:

هذه الشخصية طغت بتصرفاتها و احتقارها للآخرين بمثل ما احتقرت في صغرها فبعدما "**يئس أهل الحي من استصلاحه و وفروا على أنفسهم جهد تأديبه، أو الرفق به فمن وجده قريبًا منه لطمه، و نهره من البقاء، أو الجلوس بجوار بيته، فتدرب على أنيكون بعيدًا عن كل بيت تمكن صاحبه من لطمه، هذه العادة أبقته متنقلاً بين الأسطح و في الخربات، و في الشوارع المتفرعة و التي تمكن قدميه من العدو السريع**"[1]

فكل هذه التصرفات العدوانية ضده، و ضد طفولته أكسبته عداوة ضدّ الآخرين و باتت مهمّته استغلال الآخرين و التمكن من حاجيته على حسابهم، خاصة أنّه "**وقف في شبابه بلا أي شهادة، أو مهنة أو خلق فخرج يبحث عن جمع المال بطريقته التي تعلّمها من طفولته تلك**"[2] فالاستغلال و الاحتكار و السّرقة و المراوغة شعارات مهمّة يسلكها في حياته، و باحترافيّة عاليّة

فقد "**أشاع في الحيّ اتصاله بعليّة القوم، و قام بعدة أمور عمّقت اليقين لدى النّاس في مقدرته على فعل أي شيء فخلف في قلوب الكثيرين مهابة، و خوفًا من بطشه لذلك كان يهادنه البعض ويتزلف منه البعض الآخر، و يشتمه الكثيرون كلّما ابتعد عنهم**"[3] خاصة بعدما أودع أمّه في دور الرعاية و تنكّر لوجودها، تلك الأم التي عانت مرارة الحياة بأنواعها، لتستطيع أن توفر له لقمة العيش، و لتحميه من نفسه التي كانت أمّارة بالسوء منذ نعومة أظافره.

لبس (توفيق) عمامة الطّاغية، مثلما لبستها الشخصيات المتواترة في أعمال (خال) المتباينة، فكان يملك من الجاه، و المال ما أوجدها (خال) في (سيّد القصر) و ما أوجده في

([1]) عبده خال: نباح ص 57.
([2]) نفسه ص نفسها.
([3]) م. ن. ص 58.

(السّوادي) و غيره من الشخصيات التي أكسبها القوة بالقذارة في التّصرف و الكثرة في المال و صور البذخ.

"**لم يعرفه أحد حين عاد من رحلة جمع المال، اخترق الحيّ بسيارة فارهة لم نعتد على وجود مثّلها في حيّنا، و تعمّد إيقافها في جوف الحيّ معترضًا الشريان الصغير الذي لا يسمح بمرور سيارتين في آن واحد، فتكتلت السيارات الباحثة عن مخرج، و تهيّب الجميع من لعن صاحب السيارة المعترضة الشّارع**"[1]

فالسيارة الفارهة التي رأيناها عند (سيّد القصر)، و التي طالما كان مرورها يحدث ضجّة من الاهتمام أوجدها الراوي في رواية (نباح) لتدل مرّة أخرى على الغنى الفاحش لدى (الطاغية) هذه التيّمة و التي تتابع وجودها عند المبدع خط رابط بين متون سرّده الروائي رسّخ تيمة (الموت) بظهوراته المتعدّدة و كان المتسبب فيه الطاغية، فـ(السّوادي) قتل كل الأهالي و نوّع في أسلحته، و لكن النهاية واحدة و (سيّد القصر) قضى على كل حيّ النّار لمجرّد أمره ببناء صرح حرمهم من رزقهم و متنفّسهم ليأتي (توفيق) و يحرم الحبيب من حبيبته، و يستغل حاجة أهل جدّة إلى الحماية، فيستنزف نقودهم و يذلهم مثلما أذلوه صغيرًا.

طغيان آخر أثاره الراوي في هذه الرواية، تمثل في الفهم الخاطئ للدين، و تحويله إلى أداة يشرعون بها إرهابهم، و في هذا تناول إيديولوجي، أعطى للرواية صفة التخريب، فقد حاورت مناح متعدّدة من مناحي الحياة، و هذا البعد، البعد الأهم فيها لأنّه محرّك فعّال للتيمة الأساس (الموت)، فبطل الرواية دائم البحث في هذا السؤال الإيديولوجي "**ما الذي جعل الدين يتحوّل إلى قسوة في قلوب هؤلاء**"[2] ليأتي الرّد مباشرًا وصريحًا، يغلق كل منافذ المناقشة "**في هذه البلد لا تفكر أن تناقش المسائل الدينية**"[3] و هنا بات المنحى الديني

(1) عبده خال: نباح ص 59.
(2) نفسه ص 61.
(3) م. ن. ص. ن.

(طاغية) يقضي على كل من يريد أن يفهم ما لم يطلب منه فهمه، بعدما علّمنا نبينا محمد صلى الله عليه و سلّم أنّه دين سلام و محبة و تسامح و لين، يعوض بالقسوة و الإرهاب.

اذا عدنا إلى الشخصية الطاغية، فنجد أنّ الراوي أوردها و ألبسها شخصيات متباينة في الرواية ذاتها فمرّة نجدها في شخصية (بوش) الذي لا همّ له سوى استنزاف الثروات العربية و سحق العرب أينما تواجدوا، و مرّة أخرى نجدها في شخصية (صدام) الذي بات يمثّل الهاجس المخيف بالنسبة للسعوديين.

"**حالة الحرب تترك ثقبًا مفتوحًا في الصدر لاستقبال أي مباغتة، و الحلفاء يثرثرون كثيرًا صدام سيحرق المنطقة، سيجعل نفطها وبالاً عليها، و ستتحول تلك الثروة إلى ديناميت ينفجر ملتهما الدنيا بأسرها هذه الوديعة من الخوف مكنتنا من الارتياح بسهولة و انسكبنا على بعضنا كأوان تهشمت قبل الأوان**"[1]

فصدام مثّل شخصية من الشخصيات التي ساهمت في بث الحزن و الألم و الاستنفار و حتى الانشقاق بين الزوجين.

"**الله يلعن صدام، هو السبب في كل ما نحن فيه ارتفع صوته عاليًا، لو سمعتك مرّة أخرى تشتمين صدام تحرمين عليّ**"[2]

فقد زرع هذا الطاغية (حسب الراوي) جوّاً من الخوف و الجزع و الرّفض

"**عدت إلى بيتنا لاعنا صدّام في كل كتاب**"[3]

هذا رفض للشخصية الطاغية، و لكنّ الرواية تناولت نوعًا آخر من الرفض إنّه رفض للمكان الانتماء، رفض للوطن الأم (جدة).

([1]) عبده خال: نباح ص 87.
([2]) نفسه ص 95.
([3]) م. ن. ص 139.

"في جدة تمضغ الضجر و الأماني تنثال بين شقوق أيامك في كل حين تتمنى أن تحلق بعيدًا عن بحرها الذي لا يرى، تتخلص من شوارعها الخلفية الضيّقة المنسية و التي تنبثق ذكرياتك العذبة"[1]

وهكذا بات (الموت) التيمة الأكثر والأقوى حضورا في أعمال (خال) ، و تمثله أخذ أوجهًا متعدّدة و متباينة ، بحسب المتطلب و المراد في السّبك السّردي.

(1) عبده خال: نباح ص 139.

الفصل الثالث: تيمة المرأة ودورها في تفعيل تيمة الموت

I- المرأة الضحيّة.

I.1. تيمة الاغتراب.

I.2.تيمة الهروب.

I.3.تيمة الاجتثاث.

II- المرأة المكافحة.

III- المرأة الحكيمة.

IV- اندماج المرأة الضحية في المرأة المضحية.

إن حضور المرأة عند (عبده خال) كان له وقعه الخاص، خاصة بعدما فقد والده في وقت مبكر من حياته وبات، متكئا على أمّه في كل ما يخصّه ويخص إخوته، فقد كانت تصحبه معها أينما وجدت وتواجدت لذلك فتأثره بها، كان قويّا و الدّليل على ذلك أنّ كل المآسي والأحزان التي عايشها (خال) في طفولته، كانت المرأة الفاعل الأساسي فيها.

أما في الجانب الأدبي، فمتعة أي أديب لا تكتمل إلاّ بوجود المرأة، كشخصية لها وقعها الخاص على الأحداث، فهي رمز خالد وثابت في خيال أي مبدع، بوجهيها المتباينين وجه سمح، حالم، طاهر، ممتلئ بالأحاسيس والمشاعر ووجه آخر شرير، ماكر، متسبّب لكل ألم وحزن في هذه الحياة، أما الوجه الثالث فهو الوجه الضحية الذي تمارس عليه الحياة أبشع وأمكر الأمور، ولأنّ المرأة تحمل كل هذه التناقضات، فهي بالنسبة إلى (خال) أكثر وقعًا وتواجدًا، والدليل على ذلك اكتساحها لحيز كبير على مستوى نصوص(خال) لتكون بعد ذلك الأداة الأقوى التي تمكّن المبدع من الوصول للتعبير عن تيمته الأساس (الموت) وذلك عبر حمله لكم هائل من المشاعر المؤلمة التي توقعه فيها وكذا كم الحزن و اليأس الذي يتخبط فيه الروائي جراء الحرمان الجسدي والروحي من هذا الكيان اللّطيف.

إنّ هذا الروائي اختار أن يوجد (تيمة المرأة) بصورتين مختلفتين الأولى صورة الضحية التي تعاني من تعسّف وقهر الظالم (الطاغية)، والثانية صورة الجلاّد المتسبّب في الألم و الوجع، والخوف، إلاّ أنّ كلا المسارين يؤديان إلى النقطة نفسها ألا وهي (الموت).

كما أنّه أوجد صورة (المرأة الحكيمة) التي تحاول أن تبعد جميع الشخوص الأخرى في الوقوع في غياهب(الموت) وقد تجسدّت في رواية (الموت يمر من هنا) في شخصيّة (نوار) هذه الشخصية التي لها صوت مسموع في (السوداء) فهي اليد البيضاء التي تحاول أن تمحو كثافة السواد والعتمة ورائحة الموت التي يبثها السوادي في عقول و إحساس ووجود الأهالي وأوّلها (درويش) الذي لا يجد سندًا أكثر مما يجده عند (الجدة نوار) يقول:

"**الجدّة نوار كلما رأتني تبش في وجهي، وتخاطبني.**

لكل ليل نهار، ونهار هذه العتمة ديك القلعة...أتعرف ديك القلعة يادرويش؟"[1]

[1] عبده ه خال: الموت يمر من هنا ص 59.

فا(لحنان) كشعور ينشده كل إنسان على وجه الأرض، وأكثر جنس يمثله (المرأة)، فهي من يمنع عن الرجل شدة الإحساس بالألم والوجع و(درويش) وجد في المرأة اللّذة التي حرم منها في حادثة سلبه من (المرأة الأم) التي يتذكرها بوجع، "**كنت في حُضن امرأة، وكانت يدها تخترق رأسي، وتداعب خصلات من شعري المنسكب على جبيني، وتغني أغنية حزينة تفوح بالشجن و الرقة، تلك الأغنية التي ما إن أسمع صوتاً يدانيها حتى أنخرط في بكاء غامض ومرّ، وبينما كانت تلك المرأة تمد صوتها بأغنيتها تلك، ارتج باب قديم–في ليل موحش– وأخذ يصر بصوت مزعج، لتحضنني، و تخبئني في صدرها، وتغطي بيدها هامتي ونصفي الأعلى فلمحت – من بين يديها– رجلاً غائماً يطل علينا ، وعلى وجهه شال مرقط يخطفني من بين يديها ، ويكتم بإحدى يديه صرخة بكاء حادة نفرت من فمي، ويدفع بيده الأخرى تلك السيدة التي تعلقت به، محاولة منعه من المضي بي بعيداً عن حضنها فتلقت دفعة قوية أسكنتها كومة من الألم تنصح بالبكاء، والعويل**"[1]

I. المرأة الضحية:

هنا نجد أن (المرأة الضحية) كتيمة مؤدية إلى بشاعة وقوة الشعور بالحزن والألم فهي أم حرمت من فلذة كبدها وبأبشع صورة، صورة (الاغتصاب) فقد أخذ منها عنونة وهي لاحول لها و لا قوة إلاّ الصراخ والعويل، فهي امرأة سقطت ضحية سخط الطاغية (السوادي) مثلها، مثل نساء كثيرات غيرها، لقين حتفهن على يد طاغية سواء أكان السوادي أو غيره كما أنّها كانت ضحية الفقر والمرض اللذين نهشا جسد (امرأة خال) ورغم ذلك كانت تحاول أن تتجاوز كل ذلك وأن تحمي أطفالها من مغبة الوقوع في (شر الفقر) الذي يؤدي إلى (الموت) المحتم، فها هي تحارب من أجل الحصول على قسط من الهبة التي سلمت للقرية جراء القحط الذي ألم بها، وهي حاملة بين يديها رضيعاً (جيلان) يبكي من شدة الجوع والتعب تقول:

" **تبكي قليلاً ولا تموت من الجوع... اصبر يا جوف أمك.**

[1] عبده ه خال: الموت يمر من هنا ص 57.

ينشج، ويعود صرير بكائه حاداً عنيداً فتنكفئ عليه مغنية له، وتحثنا على جذبه بصفقات متقطعة من أيدينا، فلم يزده ذلك إلاّ إصراراً على أن يصرخ بإفراط، فأخذت تؤرجحه بين يديها بحذر وحيرة"[1]

لكن حزن (المرأة) يصل إلى شدته عندما تفقد عزيزها وفلذة كبدها. فها هي عجوز تنظر من بعيد باحثة عن وجه ابنها في القلعة لكنها لم تجده.

"**لا أرى ابني بينهم ...لقد قتلوه ...لقد قتلوه**"[2]

كما أن الحاجة والفقر كانا المصاحبين الدائمين لهذه (المرأة الضحية).

"**ألا تريان عجزها؟ .... فدفعتنا أمامها وهي تلعن الحاجة بصوت أقرب إلى البكاء**"[3]

أما(الإهانة) فقد سلّطها السوادي على كل الأهالي و بخاصة (المرأة) ذلك المخلوق الحسّاس، الذي لا يحتمل من(الألم) إلاّ القليل ففي هذه الصورة يظهر لنا (خال) ما تعانيه (المرأة) في قرية السوداء "**فزجرها أحد أعوان السوادي فلم تمتنع، فامتدت يده إلى شعرها وجذبها أرضا، وحاول أن يطأ بطنها بقدمه**"[4]

فالعنف الجسدي كان حضوره قوياً في نص (خال)، فصورة (المرأة الضحية) لم يكن فقط في الجانب المعنوي والروحي، بل امتدّ إلى الجانب الجسدي وقد عبّر عن ذلك (درويش) حيث قال:

"**أعلم أن هذه المرأة فريسة مستساغة لدى السوادي كبقية هذا الوادي**"[5]

فالملاحظ أنّ المرأة شبيهة هنا بالحيوان الذي يتربص به ليصبح فريسة سهلة المنال ومكانة المرأة في هذه القرية تضاهي هذا الكائن، حتى ألبست صفة الفريسة المتربص بها؟.

إن صورة (المرأة الطفلة) لم تسلم من كونها ضحية للزمن والفقر والجوع، و ها هي (صالحة) الطفلة الصغيرة التي لا تراها إلاّ "**متكئة على المطحنة–تطحن وتطحن في سبيل جلب كوب لبن لجيلان**"[6]

---

(1) عبده ه خال: الموت يمر من هنا ص 19.
(2) نفسه الصفحة 20.
(3) م. ن. ص 22.
(4) م. ن. ص 24.
(5) م. ن. ص. ن.
(6) م. ن. ص 96.

وعندما تسأل عن سبب عملها وهي في هذا السن تجيب متضجرّة:

"**ماذا أصنع؟ !...أمي ذهبت (لتصرب) ولم أجد قطرة لبن ودوابنا قرضها الجوع فماتت قبلنا**"[1]، إذن (الموت) يسير جنباً إلى جنب هذه (المرأة الضحية) التي لا تجد ما يريحها إلاّ التسليم لقدرها، فهي دائمة المقاومة والجهاد للبقاء وللمحافظة على فلذاتها خاصة في غياب الرجل السند، ففي حادثة ألمت بعائلة (جيلان)، أثبتت هذه المرأة صمودها في وجه (الموت) وهي تقاوم السيل الجارف الذي ألحق أذى كبيرًا بعشتها، ولكنّها كانت صامدة و مصبّرة لأبنائها، فها هي (صالحة) تنقل تخوفها لأمها.

"**وه يا أماه.... أنا خائفة أن تسقط العشة فوق رؤوسنا**"[2]

إلاّ أن الأم تخفف من وطأة هذا الخوف "**لازالت عشتنا قوية.... لا تخافي واقلعي عن أفكارك السوداء**"[3]، فهذه الأم الصامدة استطاعت أن ترسم صورة (المرأة القوية) في رواية (خال) وهي نفسها (العروس) التي زفت على دم والدها، فبعد موته بأربعة أيام أمر جدّها بزفها، لذلك تصفه فتقول "**مضى زواجي صامتاً كصمت القبور**"[4] فقد استخدم الروائي تشبيها موحشاً ليبين قساوة الحياة عند هذه المرأة حتى في عزّ الفرحة، إن تناقضات الحياة التي عاشتها هذه (المرأة الضحية) بكل ما فيها وما عليها صورت بطرق مختلفة و هنا شبّه الروائي الصمت الذي زفت به هذه العروس (بصمت القبور) أي الوحشية والسكون التي تعكس قمة الحزن والتّعاسة والوحدة، وهنا تناقض يعكس وبقوة الثنائية التي يعبّر عنها (خال) في رواياته (الموت/الحياة) فالزواج هو بداية للحياة، و القبر نهاية لها و اجتماعهما يحيل إلى (موت الحياة) أي موت السعادة التي يشعر بها الإنسان عند بداية أي حياة وقد عبّرت عن كل هذه (التّعاسة) في وصفها لزفافها الصامت "**فلم أتحنّ، أو أتخضب، أو يدق لي طار**"[5] وزاد شقاؤها بعد إنجابها للأولاد، وتخلي زوجها عنها، ففي سؤال لصالحة وهي في عزّ الأزمة أين كاد السيّل أن يجرف عشتهم، وهم في خوف من موت قادم لامحالة "**لماذا تركنا أبي يا أمي !!**"[6]

---

(1) عبده خال: الموت يمر من هنا ص 96.

(2) نفسه ص 106.

(3) م. ن. ص. ن.

(4) م. ن. ص 117.

(5) م. ن. ص. ن.

(6) م. ن. ص. ن.

تجيبها بحسرة وحنان "**يا غارة الله يا صالحة...هل قصرت معكم؟! ها أنا أقبل في الحقول أو في البيوت أتأمر بأمر العظيم والحقير وأضل معلقة طوال اليوم أصلس العشش وأضرب "الرونج" كل هذا من أجل من ؟!**"[1]

فـ(المرأة) كتيمة تضحي بكل ما فيها من أنوثة ورغبات، وطاقات جسدية وحسية وعاطفية فقط لتنقذ أسرتها من مغبة الوقوع في (شرور الموت)، لأن هذه القرية (السوداء) وغيرها من القرى التي أوجدها (خال) في كتاباته والتي ماهي إلاّ صورة مضاهية ومنعكسة لقريته الطفولية، كانت مسرحاً لأبشع أنواع التنكيل الاجتماعي، الذي يحاول (خال) أن يظهره و يفصح عنه عبر شخوصه الروائية الفاعلة الساعية للخلاص و التي كانت المرأة الممثل الأهم فيها سواء أكانت الأم أم الزوجة، الأخت، الجارة، الحكيمة الجدّة...) لا يهم، المهم أنّ(خال) جعل منها المتنفس والمنقذ، حتى من شرور النفس ذاتها.

إن موضوعتي (المرأة)، استخدمت من قبل الروائي كتيمة كاسحة لأعماله، مضيئة للأزمات و الصعوبات التي يواجهها مجتمعه الروائي، لذلك فتناولها كان في اتجاهات عديدة ومتعدّدة، فكما كان جانب الصرامة و الصمود الجسدي حاضرًا، استحضر الأنوثة، عبر تعبيره عن (الجسد) كتيمة متممة وخادمة، وحضور الجسد عند (خال) كان عبر شخصية (حليمة).

"**تلك المرأة التي تفيض صحة وأنوثة**"[2]

فعبر (حليمة) أوجد الروائي الجسد بكل إغراءاته بداية بالشفاه والأرداف والتي تستخدمها لتسيل لعاب كل من تَمُرّ عليه، أو تلمحه، "**فهي تعرف سر فتنتها فتجدها تلوك (الشونجب) بمهارة وتحرص على دفع شفتيها للأمام بإغراء مفضوح تتثنى بأردافها في طموحات قاتلة**"[3] و يستمر(الجسد) في التجلي ويظهر الآن عبر الفانوسين الساحرين فلا ترى حليمة إلا وهي "**تاركة لعينيها البيضاويين الغارقتين في ليل طويل أن تسيل نداء**"[4] يستجيب له كل من كان في تلك الحقول، حاصدًا لمحصول استكمل نضجه كاستكمال نضج

(1) عبده ه خال: الموت يمر من هنا ص 117.
(2) نفسه ص 146.
(3) م. ن. ص. ن.
(4) م. ن. ص. ن.

جسد حليمة، (والجسد) كتيمة جاء حضوره ليظهر شغف الفلاحين المتسابقين إلى الوادي" **لينعموا بتلك الأجساد الطرية المقذوفة هناك**"[1]

ولكن (الحرمان) يسبق نفسهم فالشغف يُكبت ببؤس وهذا وجه آخر (للموت الروحي) فالرّغبة المشتعلة عند الرّجل تجعله كالأسد اللاهث الذي لا يهدأ إلاّ بالتهام فريسته، وعدم الحصول عليها يجرُّ صاحبها إلى شعور باليأس و (الحزن) و الكآبة.

لقد استخدم الروائي صوراً بيانية (التشبيه) ليحسن تصوير جسد وغنج ودلال (حليمة) فتارة "**تجده يشبهها كغدق ناضج**"[2] وأخرى "**كالأرض عندما ترتوي وتخشن ربيعًا**"[3] "**كقصب الحنطة كلما جزت قوائمه نما وعاود النضوج والفتنة**"[4] وكل هذه الصور ليؤكد تيمة (الجسد) والفتنة "**كفراش الحقول، ناعمة، رشيقة، ساحرة**"[5] ليشعل لهيب (الرّغبة) و التي أودت بالرجل إلى هلاك الروح، و الذي لا شفاء منه إلاّ بالنيل منها.

لم يترك الروائي أي تفصيلة في(الجسد) إلاّ وأظهرها، وهنا يأتي حضور (اليد) كاستكمال لما سبقه "**كانت واضعة يدها على أذنها بدلالة وغنج**"[6]

ولكن هذا (الجسد) يأتي ليؤكد حضور (المرأة الضحية) والتي تقود معها (الرجل الضحية) الذي تجسّد في (محروس)، الرجل الذي استخدمه (ولي) للحصول على هذه الفاتنة فمحروس كان يعمل كحارس في مزارع (ولي)، وقد جاءه أمر بالزواج من هذه الفاتنة والسماح لها بالعمل في منزل وليأمره حتى أنّه لم يسمح له بالبقاء مع زوجته ليلة واحدة.

يأتي الآن دور هذا (الجسد) لينكلّ به ويتهمّ و يحتقر، وهذا لا يكون إلاّ عند اتهامه بهتك الشرف، فها هو (درويش) يعلن أمام الناس مخبرًا محروس بدناءة زوجته قائلاً:

---

(1) عبده ه خال: الموت يمر من هنا ص 147.
(2) نفسه ص نفسها.
(3) م. ن. ص. ن.
(4) م. ن. ص. ن.
(5) م. ن. ص 148
(6) م. ن. ص. ن.

"لقد جاءتني حرمتك المصونة، وقالت حنش أنا أشتهيك يا درويش لكني رفضتها...حرمتك جيفة لا تقربها إلاّ الكلاب"[1]

(فالمرأة الضحية) متهمّة بأغلى ما تملك، ومكانتها بين هذا المجتمع القروي مهتزّة فلا يوجد أبشع ولا أمّر من هذا الاتهام الذي يجعل المرأة مكروهة وغير مرغوب فيها، فقد شبهها بـ(الجيفة) التي تفوح منها رائحة كريهة لا يقربها أي أحد وقد زاد (درويش) من وقع هذه المصيبة على محروس مؤكدًا التّهمة التي نسبت لزوجته "**أنت تضاجع حنش القلعة و حليمة تقطع الليل بحثًا عن تيوس يضاجعونها**"[2]

فهذه (المرأة) ضحية لجسدّها الفياض بأنوثة لم تجد من يطفئها، وضحية مجتمع قروي يكبت كل ما في المرأة من أنوثة وجمال، لتبقى مجرّد (جسد) يستخدم للحرث والزراعة والحصاد، وهو يريد أن يستشعر أنوثته ويبرزها بطريقة تليق به.

فا(لمرأة) عند (خال) رمز للرغبة (حليمة) وللحنان (أم موتان) "**كدت أبكي بين ذراعيها وأمرغ طفولتي في هذا البئر الفياضة بالحنان** "[3] وفي هذه النصوص هي رمز (للشّقاء) و (الألم المستمر)، فأنوثتها حرمت منها وصدرها الذي هو أهم رمز من رموز جمالها، أصبح مصدر رزق لـ(موتان) هذا الرضيع ذي السبع سنوات، والذي لم يقلع عن ثديها إلاّ في حادثة تسببت في حرقه بعد أن دفعته أمه عنها، لتجد نفسها في ألم وحزن أكثر عنفاً مما كانت فيه فقد كانت "**تلعن نفسها في كل لحظه وتحضنني فيه وتبكي وتستسمحني عذرًا** "[4]

فهذا (الانكسار) لم يتوقف في هذه اللحظة، بل استمرّ حضوره عندما زجرت هذه (الأم) من قبل (خال موتان)، و الذي طالبته ببعض المال ليأتي الرّد عنيفاً ومؤذيًّا "**ما إن تريني حتى تطالبني بسلفة**"[5]

---

(1) عبده ه خال: الموت يمر من هنا ص 151.
(2) نفسه ص نفسها.
(3) م. ن. ص.ن.
(4) م. ن. ص. ن
(5) م. ن. ص 171.

"هذا الموسم جاف وليس هناك محصول

أنتظره وليس معي – أيضا –ما يدفعني إلى الأمام ليومين اثنين"[1]

"خرج لاعناً رؤيتها ورؤية أطفلها"[2]

ومقابل كل هذا (العنف المعنوي) الذي أحدثته جملة الانكسار و الحسرة، والألم ، والحزن يأتي (العنف الجسدي) ليرسخ الشعور بالمأساة و قد تجسد هنا في شخصية الخال الذي لم يرحم (المرأة الطفلة) والمتمثلة في (صالحة) فها هو "**يمسك بعود ضخم من شجر الرديف– ويهوي به على جسد صالحة بعنف وقسوة حين كانت المسكينة تتلوى وتبكي بصوت مرتفع**"[3] وهذا العنف الجسدي الممارس ضد صالحة كان كذلك لأجل (الشّرف) الذي شّك (الخال)...بمساسه ولم يتأكد من سلامته إلاّ عند سماع "**زغاريد، تهليل لها، وجه خالي**"[4] فقد أثبتت عفّة هذه المرأة فغشاؤها سليم، ولم يمسّ بضرر.

تأتي (المسؤولية) كحمل ثقيل على هذه (المرأة الضحية) التي لم يكفها الولادة والتربية، بل تحملت أعباء أطفالها حتى في أصعب أوقاتها، فها هو أحد أبنائها يعترف بذلك قائلاً: "**أغرقتني بحنانها فلم أشعر بغياب أبي...كانت هي كل شيء وعندما يزورها مرض ما تضل تتضور جوعاً لعدة أيام حتى يغادرنا مرضها**"[5]

فالأرق والتّعب أصبحا المصاحب الدائم لها، حتى بات جسدها ضعيفاً، نحيلاً لا يستطيع الصمود أمام أهوال الزّمان، بل أصبح عرضة للمرض وفي وصف لها وهي في حالة بائسة أورد لنا (خال) هذه الصورة لتبين لنا قساوة الأمر وبشاعته، فالرّحمة الإنسانية أبعدت عنها حتى وهي في عزّ ضعفها فها هو (الشريف حسين) يأتي مطالباً إيّاها بالنهوض والذهاب لمنزله لتهيئته لعرس ابنه ، رغم أنّه وجد " **المسكينة ترقد مستسلمة للحمى، والرّعشة تسري في مفاصلها، وقد توقف هذيانها منذ وقت قصير ولازالت صالحة تحاورها**

(1) عبده ه خال: الموت يمر من هنا ص 171.
(2) نفسه ص 151.
(3) م. ن. ص 172.
(4) م. ن. ص. ن.
(5) م. ن. ص 175.

منذ ليلة البارحة وعيناها تفيضان كبحيرتين طافحتين عجزت أهدابها الطويلة –الغارقة بالكحل– أن تمنع تدفق الدّمع المنحدر منهما بغزارة"[1]

فا(لجسد) حاضر هنا، ولكن بطريقة مناقضة لجسد الأخرى، فجسد (حليمة) جسد منتعش ممتلئ بالرّغبة والأنوثة، أما هذا (الجسد) فهو واهن متعب، متألم فالعينان مستسلمتان منكسرتان ممتلئتان بالدموع الغزيرة المعبرة عن الألم والحزن والتّعب، بعدما كانتا عند (حليمة) رمزًا للجدب والولع والدّلال، والمفاصل منهكة ومحطّمة جرّاء الحمى القوية، بعدما كانت الأرداف منادية لكل من يتمتّع بها و يشعلها، ومن خلال هذا الحضور (للجسد المنهك) أراد (خال) أن يظهر تعب هذا المجتمع القروي وبؤسه، ومعاناته والذي أفرغه في هذه الأم الفقيرة، المنهكة.

ولكن وبالرغم من كل ما تتكبّده (المرأة) عند خال من شقاء إلاّ أن (القوة والعزم) رمزان لشموخها ونضالها وعدم استسلامها، وهاتان الصفتان هما من أكثر الصفات التي جعلت الرجل يشد أزره للابتعاد عن (هاجس الموت) و انقاذ نفسه و من معه منه ومن معنى من وكل هذا ظهر عند (زهرة) هذه الفاتنة الصغيرة، التي أحبّها (عبد الله الشاقي) حدّ الجنون و لكنها في المقابل لم ترض له الذّل والمهانة، ففي حادثة سقط فيها (عبد الله) من على شجرة فأصاب أحد الأغنام، وما كان من الراعي إلا كسر رجليه ردًّا على غضبه، لكن (زهرة) لم ترض أن ترى حبيبها متألماً مستسلماً، بل طالبته باللّحاق به والثأر لنفسه، وإلاّ فلن ترضى عنه فكان لها ما طلبت، أمّا عند حادثة موت أبيه، فكان موقفها صارماً، ولم تشأ أن ترى (عبد الله) باكياً، مستسلماً بل قالت بكل تيقن:

"أريدك رجلاً عندما يطعن ينهض بطعنته... لا أريد الكلاب تنبح من حولك وأنت تتمرغ في دمائك"[2]

"ادفن دموعك يجر عدوك فيك"[3]

---

(1) عبده ه خال: الموت يمر من هنا ص 176.

(2) نفسه ص 217.

(3) م. ن. ص. ن.

فهذه (المرأة القاسية) هي ضحية لظروفها السابقة تقول: "**أنا من بلد بعيد عن هذا المكان كثيراً... بلد يلتحف النار وينام على رائحة البارود... كانت حياتنا مزيجاً من الخوف والدموع فلم يكن يفصلنا عن الموت إلاّ أنفاسنا المتصاعدة**"[1]

ذلك الرعب الذي كانت تلمسه من أمها، و هي تحاول حمايتها وحماية نفسها فقد كان الذعر متمكناً منها خوفاً من الرجال الباحثين عن زوجها تروي (زهرة) حادثة موت (أمها الضحيّة) تقول "**و على عجلة من أمرها هبطت و خطفتني ولاذت بنا إلى قبو مترو- كنا نضع به آلاتنا القديمة – و أمرتني أن أكتم أنفاسي...كانت عيونها جاحظة بفزع، قلبها يقرع طبوله بقسوة، تضمني إلى صدرها وتبتهل بأدعية متناثرة بأن يحرصنا الله... و فجأة اقتحمت باب بيتنا و ارتفعت أصوات مدوية... و أفقنا من ذعرنا وهم يقفون فوق رأسينا...كان كبيرهم يحمل صورة لأبي ويشير إليها...تمادى في بشاعته وسحبها من جدائها وتلقفني أحدهم وصوّب بندقيته إلى رأسي، و بعد أن يأسوا من العثور على ضالتهم غادرونا وقد تركوا أمي تسبح في دمائها**"[2]

إذن فكل هذا الألمّ الذي ألم بهذه جعل من حبها (ابن الشاقي) المتنفس الذي تستنشق به هواء منع عنها منذ طفولتها الأولى، لكن الواقع أمرّ من ذلك فزهرة ابنة أخ (ولي)، شريك (السّوادي)، هذين الطاغيتين اللذين أرادا أرض (عبد الله) مقابل (زهرة) و اللذين جرّا وراءهما حزناً عميقاً لأمه إلى حد شعورها باقتراب الموت، فقد هدّدت ابنها في حال بيعه الأرض قائلة "**سأقتل نفسي يا عبد الله إن وضعت يدك في يد السوادي... هل تسمع أم لا**"[3] فحضور (الطاغية) لدى المرأة كان له وقعه الخاص، لأنّ الضعف والمهانة اللتين كانت تشعر بهما، كان الطاغية هو المتسبّب بهما، إماّ لسبب اغتصابه حقها وحق أولادها، أو لتحقيره لزوجها وأبنائها كما حدث لأم (شبرين) والتي لاحقها أذى (السوادي) عندما جرّت هي

(1) عبده ه خال: الموت يمر من هنا ص 219.
(2) نفسه ص 220.
(3) م. ن. ص 224.

وزوجها وأبناؤها تحت أقدامه، لتقوم هي بالتذلّل و الاستعطاف، و قد انتهكت حرمتها وكرامتها.

"**أرحمنا يرحمك رب العباد**"[1]

ولكن زوجها، لم تسمح له رجولته أن يرى امرأته بهذه الصورة فزجرها قائلاً:

"**يا مرة...لا تذليني...أخرجي وإلاّ أنت طالق** "[2]

ليظهر الحزن على هذه (المرأة الضحية)، و يصفه (شيرين) قائلاً: "**مع أول خيوط الفجر لمحت وجه أمي ذابلاً منطفئًا لم يبق من بريقه إلاّ خطان سائحان منهمران بغزارة... كانت تضع يدها تحت خدها و عينياها اللتان غطاهما الدمع يبحثان في وجهي عن معين فتمنيت لو أستطيع أن أخفف عنها**"[3]

يأتي بعد ذلك (الحب) كتيمة، متممة لتيمة (الجسد)، هذا (الحب) الذي جعل من (الطاغية) السوادي، طفلاً، عبدًا، ضعيفا مستصغرًا أمام امرأة ذات جمال و شموخ لم يسمع عنها من قبل، فها هو (عبده راجح و زيلغي)، يريان ما لا يصدقه أي أحد بعد تسلقهما و دخولهما للقلعة، يقولان "**لم نصدق أن السوادي بعصمته و جبروته راكعًا على ركبتيه و يبكي كعبد يطلب العفو و الرضا من سيده**"[4]

فالقسوة التي يحملها السوادي بين جنباته، لم ينل منها إلاّ حبه لهذه الفاتنة التي تمنّعت عنه، لأنّها ملك لرجل آخر، فزوجها هو حبيب عمرها، و أب ابنها الذي حرمه منها السوادي، فالقارئ ربما يعتقد أن هذه المرأة (امرأة متسلّطة)، تمكنت حتى من السّوادي و لكنّها في الحقيقة هي (ضحية للسوادي)، ضحية لحب لم ترده و لرجل تكره كل شيء فيه.

و يستمر ظهور (المرأة الضحية) في نص (خال)، و يأتي في صورة (زينة)، الفتاة الجميلة المحبة لـ(شبرين)، فهي ابنة عمه، و حبيبته التي انتظرته منذ أن غادرها هو و أبوه

(1) عبده ه خال: الموت يمر من هنا ص 246.
(2) نفسه ص نفسها.
(3) م. ن. ص247.
(4) م. ن. ص 254.

خوفًا من بطش السوادي، و رغم طول الانتظار إلاّ أنّها لم تيأس إلى أن رآها (ولي) فخطبها رغمًا عنها، بل و ما زاد الطين بلّة، اغتصابه لها ليتركها كالطير الجريح الذي يكتم حزنه خوفًا من سخرية الآخرين منه، لكنها لم تخف الأمر عن والدها الذي بمجرّد إعلانها للأمر "**ولي... هتك شرفك يا أبي**"[1] سقط و قد "**سطا الموت على نصفه و سلب لسانه و حركته**"[2] لتضع هي الأخرى نهاية لحياتها عند معرفة حبيبها بالأمر، فالموت هنا كان مصيرًا لهذه (المرأة الضحية) التي ضحت في بادئ الأمر بعمرها انتظارًا لحبيب الطفولة (شبرين)، ثم ضحّت بخطوبتها من (ولي) رغم حبها لـ(شبرين) من أجل أسرتها، ثم في آخر المطاف ضحّت بروحها لتقتل حيرة حبيبها عند سماعه للانتهاك الذي أصاب شرفها، و لكن موتها كان سببًا مباشرًا (للموت الروحي) الذي أصاب حبيبها فلم يعد هذا الأخير يجد طعمًا لهذه الحياة في ظل غياب (زينة) حبيبة الطفولة.

و تجميعًا لهذا فـ(الحب) كتيمة أوجد له (خال) موقعًا جغرافيًا مهمًا في روايته، فقد ظهر في البداية في صورة التضحيات التي قدمتها (الأم) لأجل أبنائها، و هذا النوع من الحب وجد و بغزارة في نص (خال)، و هذا يعكس مدى ارتباط هذا الأخير بتيمة (الأم) خاصة و أنّه تربى يتيمًا و تكفلت والدته بتنشئته و هذا ولّد لديه طاقة أمومية كبيرة ترجمت في أعماله، و بغزارة، ثم حب الأخت لأخيها و تمثله في حب (صالحة) لأخوتها (جيلان و موتان)، ثم (الحب) من طرف واحد و هو حب (السوادي) للمرأة الشامخة، ثم (الحب المستحيل) و قد تجلى في حب (زينة) لـ(شبرين) و حب (زهرة) لـ(عبد الله الشاقي) و الملاحظ أنّ كل هذه التجارب تنتهي بـ(الموت)، سواء الموت الجسدي الحقيقي و الذي وجدناه عند (زينب)، أم (الموت الروحي) و الذي وجدناه عند (السوادي)، هذا (الطاغية) المتجبّر، المتكبّر، حتى على أقرب النّاس إليه، و لكنّه و في حضور (المرأة الحب) نجده يستصغر نفسه و يطلب الرضا. "**ماذا يرضيك كي ترحميني!**"[3] و لكنها ترفضه رفضًا

---

(1) عبده ه خال: الموت يمر من هنا ص 281.

(2) نفسه ص نفسها.

(3) م. ن. ص 306.

قاطعًا، "**فكلما دنى منها ازدادت نفورًا و ذعرًا، فيتركها لاعنًا ساخطًا**"[1] فهذه الغنيمة (حبيبة رجل آخر) امتلك قلبها و فؤادها، و لم يترك له و لو فتاتة منه، و في رحلة اشتياقها له و حديثها عنه تذكر لحظات عودته إلى منزله فتقول: "**يضمني إلى صدره، و يسألني عما يخيفني...**

- **لا شيء... فقط و أنت بعيد تصبح الحياة موحشة**"[2] لكن الطاغية تمكن من سرقتها من بيتها و من حضن حبيبها، فها هي (المرأة الضحية) تحرم من (حبّ حياتها) و من (فلذة كبدها) الذي أخذه السوادي غيرة منه تأتي الآن (الخيانة) كتيمة مؤدية (للموت)، بطلته (حليمة) زوجة (محروس)، و (ولي) زير النساء، ففي حادثة خرج محروس من القلعة متوجهًا مباشرة إلى مسرح الجريمة و بمجرّد اقترابه، دبّت أصوات "**تتناهى إلى مسامعه صوت أنثوي يلهث بقوة و عنف، يتبعه خوار ضخم**"[3] و في ظل هذا الجوّ الممتلئ بالخيانة يدخل محروس مطلقًا "**أربعة عيارات مدوية**"[4]"**مخترقة جسدين**"[5] و هكذا كان مصير الخائنين (الموت المحتّم)، أي أنّ (الرّغبة) جرّت أصحابها إلى التيمة الأساس، و بهذا بات (الموت) مساويًا للرّغبة و للحب عند (خال)، و اذا عدنا إلى السبب الحقيقي لهذا التمادي الذي وجدناه عند (ولي) و (السوادي)، فسنجزم أنّ أهل القرية هم من أعطوا لهؤلاء الحق في التعدي عليهم فكما تقول (صابرة) "**أجزم أن عجز رجال القرية هو الذي نصب فينا هذا الموت و دفعه للإمعان في جرائمه، ليصبح من غير اللائق أن يأمر فلا يطاع و أن يشتهي فلا يتلذذ بشهوته، و أن يبصق فلا نتبرك ببصاقه، لقد انقلبنا إلى حيوانات أليفة ليس لها من هم سوى المضغ، و الرعاء الممتد**"[6]

---

(1) عبده ه خال: الموت يمر من هنا.
(2) نفسه، ص 339.
(3) م. ن. ص 351.
(4) م. ن. ص. ن.
(5) م. ن. ص. ن.
(6) م. ن. ص. 356.

إلاّ أنّ (العجز) أي عجز الرجال، ولّد (حقد النساء)، و خير من تجلى عنده هذا الحقد صابرة (رعنا)، هذه الأخيرة التي تعلن قمة كرهها و اشمئزازها قائلة:

"**أحمل له كرهي القديم، و جروحًا زرعها في حياتي لن يهرب مني، و ان استطاع، فسوف أتبعه حتى داخل القبر... نعم سأقتله، و أمضغ أحشاه، كي أشفى من حزني لا... لا...لابدّ من شنقه لأترك بطنه ينتفخ كدابة نفقت و هي ترغي بألم، سوف أبقر بطنه ليشم أهل القرية نتانته، و يوقنوا أنه كان يوسعهم قتل هذا الثعبان الأبدي**"[1]

إذا تمحصنا هذه الفقرة، فسنلاحظ أنّها تحمل كل ظهورات الموت (حقد، قتله، كرهي جروحًا القبر، أمضغ أحشاءه، حزني، شنقه، ألم، أبقر بطنه) فهي ممتلئة بكل ما ينم عن رغبة قوية للقضاء على هذا الطاغية الذي دنّس حياة هذه (المرأة الضحيّة) و جعلها (ميتة حيّة) تعيش حياة الأموات و هي تفتقد لكل ما يجعل حياتها طبيعية، فيها من السعادة ما فيها و فيها من التعب ما فيها، غير أن (السوادي) جعلها سوداء و لا بياض يذكر فيها فا(لمرأة) عند السّوادي ليست إنسانة لها مشاعر و أحاسيس بل هي دابة يفرغ فيها غرائزه و يرفسها بعد ذلك ليمارس حياته التعسفيّة بعيدًا عنها، لهذا فهو لا يسعى للزواج أو الارتباط، و هذا حسب قوله: "**لماذا أتزوج و كل النساء لي... لي لوحدي فقط**"[2]

فا(لمرأة) إذن بالنسبة لطغاة الأرض، ليست إلاّ وسيلة من وسائل البهجة و وعاء يفرغ فيه الرجل ما يشاء من غرائزه المريضة، لكنها كإنسان له وجود، و شعور و أحاسيس فلا يمكن أبدًا أن يجزم بامتلاكها لهم، لذلك فقد زرع فيها هذا الطاغية بغض النظر عن مسماه جرعات لا بأس منها من الفزع و (الخوف) الذي أصبح كتيمة مصاحبة لوجودها، لا تعرف كيف تعيش من دونه، حتى أنّها تعترف بذلك فتقول:

---

[1] عبده ه خال: الموت يمر من هنا ص 354.

[2] نفسه ص 358.

"**و قد امتهنت الخوف من وقت مبكر من طفولتي، فهو قريني الذي لا يفارقني أبدًا و إن تركني للحظة شعرت بأن الموت أصبح يدب في مفاصلي**"[1] فا(لحياة) بالنسبة إليها مساوية للخوف، و عدم الشعور به يعني أنها فانية و لا وجود لها، فقد اعتبرته قرينها لا يمكن أن يفارقها، حتى عدّته إنسانا و عدوًّا دائمة التخاصم معه و تحاول في كلّ مرّة التغلب عليه حتى تستطيع تخليص نفسها منه و من شروره "**منذ الصغر جالست الخوف**"[2] فهذه الصورة البيانية تظهر قوة حضور (الخوف) في حياة هذه المرأة، فالإنسان يجالس الصديق الحبيب الأخ...، كما يمكن أن يجالس العدوّ للخلاص من لؤمه و مكره، و بهذا استخدم الكاتب هذه الصورة ليظهر مدى فاعلية (الخوف) كموضوعة مسيطرة على العمل بقدر سيطرتها على الكاتب، و يستمر هذا (الخوف الإنسان) بالحضور عندما تقول:

"**وعرفت كيف أنتصر عليه، أذكر أنني كنت نبتة صغيرة في منزلنا كنت رهينة الفزع و الكوابيس الصاخبة**"[3] فا(لخوف) هنا عُبّر عنه بـ(الفزع) تارة و الكوابيس تارة أخرى ليؤكد الروائي حضوره و تزّسخه عند هذه (المرأة الضحيّة).

إنّ (الخوف) كتيمة لم يكن الصديق العدوّ و المؤنس الوحيد لهذه المرأة، بل كان (الجوع) وقعه أشد و أوجع، فهي التي تعاني الأمرّين لتحصل على لقمة عيش تسدّ بها أفواه أبنائها الجائعة، لكنّها في المقابل تتكبّد صعوبات عدّة "**كالتذعب و الجوع، و الدوار**"[4] و ما زادها ألمًا انتهاك شرفها من قبل الطاغية (السوادي) في ابنتها (صالحة) فحضور (الشرف) كتيمة بانية لتيمة الموت، زاد من كآبة هذه المرأة، و قنوطها و تعاستها، فقد أصبحت ترى سواد الدنيا بمجرّد سماعها، "**ابنتك لم تعد بيننا !!**"[5] و المتسبب طبعًا في كل هذه المشاعر المعادية و المكبلة لهذه المرأة فهو (السوادي).

---

(1) عبده ه خال: الموت يمر من هنا ص 364.
(2) نفسه ص 364.
(3) م. ن. ص. ن.
(4) م. ن. ص 368.
(5) م. ن. ص 382.

لكن هذا (المتسلّط) وقع الآن في شرك (المرأة) عبر تيمتي (الحب) و (الجسد) فهيامه بالمرأة الحسناء، جعله يقع في التيمة التي جرّ إليها كل أهالي قريته، لكنه يقع في أبشعها (موت الروح)، فا(لحرمان) من المحبوب موت للجسد و الروح، فالسّوادي حرم من تلك الحبيبة "**السنبلة الحنطية الجميلة ذات الردفين المثقلين، و العينين القمريتين ذات الهدب الليلي الدامس، و الثغر الممتلئ كحبات عذق ناضج، الطافح بثمرته الداكنة**"[1] فا(لجسد) يحضر بكلّ تفاصيله (الردفين، العينين، الثّغر)، و بكل صفاته (الحنطية، الجميلة المثقلين القمريتين، الليلي، الدامس، الداكنة) ليؤكد حضور (المرأة الجسد) كتيمة هادمة لهذا الطاغية المستبد الذي قهر كل النساء و لم يتمكن من امرأة تسلطت عليه بجمالها و شموخها.

فا(لحب) هو التيمة الوحيدة التي تمكّنت من هذا المتجبّر، حتى غدا قوله أقرب إلى قول ضحاياه و ذلك في شكواه التي يناجي من خلالها حرمانه من محبوبه "**تغدو الحياة في أوقات مملة، كئيبة، مع ذلك نضعها على ظهورنا و ندور**"[2] إذن فهذا العظيم أصبح كصرصور أمام هذه المرأة، و هو بنفسه يعترف بذلك حينما يقول: "**هذه الهيبة تغدو أمامها خرقة بالية متّسخة**"[3]

إنّ هذا (الطاغية) لم يتمكن من سحقه، أو المساس به أي شخص على وجه هذه القرية، حتى أكثرهم حقدًا و كرهًا، لكن هذه الحسناء، تمكّنت بالمشاعر القويّة التي يكنّها لها أن يتمنى (الموت) على يدّها، لتشعر بما يشعر به نحوها من مشاعر الحب القوية.

"**سوف أكون سعيدًا عندما أموت بيدك و أنا أردد حبك**"[4]، فـ(الحب) أقرن السّعادة بالموت والجبروت بالتّذلل، و الحقد بالحب، فقد أبدى (السوادي) قوة في انتصار موته على

(1) عبده ه خال: الموت يمر من هنا ص 383.
(2) نفسه ص نفسها.
(3) م. ن. ص. ن.
(4) م. ن. ص 383.

يدها مقابل ضعفه أمام حياة لا وجود لها فيها "**كان الليل يعبر بثقل، و أنا أنتظر بكفني و كلمتي، و القاتلة لم تجيء**"[1]

و في ظل هذا الغياب للمحبوبة لم يعد للسوادي إلاّ أنّ يدخل عالم (الحزن) الذي عيّشه لكل أبطال قريته، فيتأقلم مع هذه التيمة، يتعايش معها و يعيش في ظلها، و في حديثه مع نفسه يقول: "**وطنت النفس على التنبؤ بهذا الموت الذي أحياه بعيدًا عن الأعين و كم كان يحزنني هذا**"[2]

إذن فا(لمرأة) جعلت هذا المتكبّر، المتجبّر يتمنى (الموت) و يشتهيه و يكره المال و الجاه و القوة و العمر المديد بعدما كانت كل مبتغاه في هذه الحياة، و لكنه اليوم و بعد هذا الحرمان، أصبحت أمنيته تصبّ في سؤال واحد "**متى أموت... أريد هذا الموت الذي يتحدّثون عنه ... ما باله يعوفني كلّما رمت وصله ... أيذلني بهذا البقاء الصامت لقد أفرغت شهواتي بكل الطرقات، و لم أعد أجد أشهى من لذة رؤية الموت**"[3]

فا(لمرأة) جعلت من (الموت) شهوة و رغبة بعدما كان خوفًا و فزعًا، و هذا لا يدل إلاّ على كم من الكآبة و التشاؤم اللذين وصل إليهما (السوادي) حتى باتت مناجاته للموت كمناجاة الحبيب لمحبوبه.

"**لقد مللت العيش بقلب متفحم... أريد أن أموت... بالغباء، الكل يخاف من هذا البيت الخرب**"[4]

إنّ المتمحّص لهذه الفقرة البسيطة جدًّا ذات السطر و النصف، يلحظ اللغة الموحية (للتعاسة) التي تسكن قلم الروائي، بلسان طاغيته، المعبّر عن حالة من (الموت في عزّ

(1) عبده ه خال: الموت يمر من هنا ص 383.
(2) نفسه ص نفسها.
(3) م. ن. ص. 379.
(4) م. ن. ص. ن.

الحياة)، من خلال الألفاظ المتراسّة التي تصب في نفس الحقل الدلالي (الكآبة، مللت متفحم، أموت، الغباء، يخاف، البيت الخرب).

إذا عدنا إلى تيمة (الشهوة) و المرتبطة با(لمرأة الجسد) بطريقة مباشرة، و المدمّرة لطغيان الطاغية، فبفضل جريانها في عروق هذا الأخير جعلت المتجبّر يستصغر نفسه و ينزل بها إلى أدنى مرتبة على وجه الأرض، و من جهة أخرى جعلت أضعف إنسان يرقى بفضلها، إلى مراتب الشرفاء، فالرجولة التي شعر بها (درويش) المجنون حيال (جسد خضراء)، هذا (الجسد) الذي أنقذ (درويش) من شعوره الدائم بحياته الميتة خاصة وأن لا كلمة له في مجتمعه، و لا نسب له، بل أنّ سيّده يعامله كبهيمة يرفسها كلما سنحت له الفرصة غير أنّ (خضراء) قلبه الذي عاد إلى الخفقان، و بشريته عادت عند رؤيته لها و هي "**منبطحة و قد ارتفع ردفاها كجبلين صغيرين ينسابان لخصر كالسهل المرتوي ينتهي بعنق ممتد كعنق سنبلة (ساجي) تسمرت في مكاني حين رفعت رأسها باتجاهي و اكتفت بأن جمعت شعرها المتطاير وعادت تعذب مرقدها**"[1]

لكن(الجسد) يعود للظهور من جديد ليثبت كآبة الرّجل مهما كانت مكانته على وجه هذه الأرض غنيًا كان أم فقيرًا، ملكًا كان أم مملوكًا، فطقوسه و تضاريسه كافيه لجعل كل غني فقير و كل فقيرًا مالكًا لكل ما على وجه هذه الأرض، و استخدام (خال) للـ(لأرداف العينين و الخصر و الشعر) كوسيلة لإظهار ما تحدثه هذه التقاسيم في رجولة الرجل، هذا من جهة أما من جهة (المرأة) فنجدها تستخدمهما كوسيلة لإغراق (الرجل) و إيقاعه في جمرة (الحب) و (الشّهوة) و بالتالي (الكآبة) و (الحزن) و (الخوف) عند الحرمان منها، لكن (درويش) الرجل المحروم من الحنان والحب الحقيقي، لم يكن سعيه وراء الجسد بقدر سعيه وراء الشعور الحقيقي و الحب العذري الذي يخرجه من ظلمات الموت التي أوقعه فيها (السّوادي) رفض (الجسد) لأن طموحه نحو (خضراء) كان أكبر.

[1] عبده ه خال: الموت يمر من هنا ص 451.

"**أنا لا أحب الرجل البارد فاندفعت نحوها غاضبًا، و دفعتها للخارج، باصقًا إياها و لا عنا كل النساء اللاتي لا يعرفن إلاّ اللّهاث**"[1] و لكن حيرته زادت حيال نفسه و حيال هذا (الحب) الذي زاد من ألم الزمن عليه ففي حوار جرى بينه و بين نفسه عما يريد من هذه الفتية "**ماذا تريد منها؟... جسدها منحتك إياه ذات ليلة ماطرة فرفضت... هل تبحث عن قلبها؟... إن فتيات النمالية يعشقن مائة رجل في ساعة**"[2] و لكنّه لم يستسلم فطلبها للزواج غير أنّ شرطها كان مؤديًا بالرجولة إلى الموت، فقبولها مرتبط بعدم منعها عن أي رجل يحلو لها، هذا الشرط الذي وضع النقطة الأخيرة لحكاية حب (درويش لخضراء)، غير أنّ (المرأة) كجنس دائم الظهور و الفاعلية لأبطال (خال) استمرّ تعقبه لدرويش، و ظهر الآن في صورة (ليلى) ابنة (ولي)، هذه (المرأة الضحية) و التي كانت عاشقة لرجل منعه عنها أبوها و لم يكتف بذلك بل ربطها خوفًا من هروبها أو اللّحاق به، ليأتي (درويش) البطل الذي تعود هذه (المرأة) لتحييّ فيه الشعور (بالحب) يقول:

"**كان ثمة حلم غض ينمو بداخلي، في أول مرة رأيتها مربوطة مع إحدى الأبقار تجرأت و فككت قيدها**"[3] و قد منحت (درويش) سعادة مؤقتة عندما قالت له "**كم أحبك يا درويش**"[4] هذه (السعادة) التي جرّت وراءها (الموت)، فقد قام هذا العاشق بقتل حبيبها ليخلو له الجو، كما كان (الموت) يحوم بحبيبته التي أرادت اشعال نفسها عند سماعها بما حدث و لكن (درويش) و بعد كل ما بذله للحصول على هذه (المرأة الحب) يسقط في بئر (الحزن) عندما يحرم منها يقول:

---

(1) عبده ه خال: الموت يمر من هنا ص 457.
(2) نفسه ص 455.
(3) م. ن. ص 458. 459.
(4) م. ن. ص 461.

"**علمت بأن عليًّا بن الشريف تقدم لخطبتها و قد أقسم ولي أنّ يكون عقد قران و ليس خطبة**"[1]

إنّ (الحرمان) كتيمة لاحقت (درويش) منذ طفولته، و ذلك حينما أخذ عنوة من حجر أمه و هو يروي هذه المأساة بكل ألم و تأثر " **ففي طفولتي المبكرة لا أذكر بأنني نمت بحضن امرأة قط، و أبعد ما تصل إليه ذاكرتي من تلك الطفولة أنني كنت ألمح أقراني يتدلون من خدوع أمهاتهم و أنا أتدلى من على ظهر حمار السوادي**"[2]

لذلك نلمس مدى احتياج (درويش) للأمان الذي حرم منه، و الذي لا يمكن أن يستمد إلاّ من (المرأة الأم) التي تحرص على تأمين وليدها من أي خطر قد يتربص به و في المقابل يشعر هو بالدفء و الحماية و هذا ما كان درويش في أمسّ الحاجة إليه "**و في كل الحالات كنت أحن لامرأة ما... امرأة تحضنني أنا... تركض لسقوطي... تحضنني كلما سالت دموعي... و تسري عني كرب أيامي القاحلة... كانت تكفي امرأة لكي تجعلني سعيدًا**"[3]

فسعادة الرجل عند (خال) مرتبطة بالمرأة، حتى و إن كانت (المرأة الضحية) فضحية السوادي سبب في تعاسته و في الآن نفسه سبب في سعادته المؤقتة التي يشعر بها لمجرد شعوره بقربه منها، أما درويش فقد أخذ نصيبه من (السعادة) الوقتية التي تنتهي بتعاسة (الموت) و التي وجدها عند (خضراء) و (ليلى).

"**فالمرأة كمرض الجذام تعيش فيك لترى تساقطك و أنت لا تزال حيا !** "[4] هذا ما قاله (أبو مريم) في رواية (الأيام لا تخبئ أحد)، حيث أنّ المرأة كأنثى لها وقعها الخاص في إشعال فتيل الحزن و الكآبة، يستمرّ ظهورها في جل أعمال (خال)، و ها هي الآن تجعل

(1) عبده ه خال: الموت يمر من هنا ص 467.
(2) نفسه ص 484.
(3) م. ن. ص485.
(4) م. ن. ص 90.

(سم الموت) يجري في عروق (أبو مريم) وهو يعاني من الحرمان منها، فها هو "**يحكي عن كوارث العشق و ما تتركه المرأة من دمار في الأنفس**"[1] هذا الدمار الذي جعل من (أبي مريم) مجرّد حارس هرم لا مسكن له و لا أصل و لا أرض تحتويه، كما غاب عن حياته دفء الأسرة و الأولاد الذي يحلم به كل إنسان، فقد تسبّبت له بـ(موت أحلامه) في حياة طبيعته، هنيئة، مثله مثل كل البشر من أمثاله، لذلك نجده يبث نصيحة للشاب العاشق الذي وجده متسلقًا نافذة عشيقته قائلاً له "**المرأة الخنجر الوحيد الذي يبقر أحشاءنا و نظل طوال العمر نعاود هذا الطعن المميت**"[2] فقد شبهت (المرأة) بالخنجر المميت الذي يبقر الأحشاء و بهذا فهي حسب مبدعنا أداة و وسيلة للهلاك و الموت. فتيمة (المرأة) تيمة مؤدية إلى التيمة الأساس إن لم تكن حسب (خال) مساوية لها.

إن (الحب المفقود) و المستحيل كان المرافق الدائم (للمرأة الضحيّة) فالاغتصاب الروحي و العاطفي لها كان سببًا مباشرًا في انسلاخ ذاتها عن أناها، خاصة بعد الفشل الذريع الذي تصاب به في كل علاقة حب، سواء أكان حبًّا من طرف واحد أم من الطرفين و أحسن دليل قدّمه (خال) كان (حب السوادي العنيف)، فهذا الطاغية لم يتمكن من مقاومة بركان الحب بكل ما فيه من منغصات و شجون و حرقة فقد تمكّن منه هذا الهيام و قهره كما لم يفعل جيش بأكمله، فبالرّغم من كونه مجرّد احساس فلا هو غول و لا جيش و لا حتّى عقل مدبّر ذكيّ إلاّ أنّه استطاع بقوة اختراقه أن يسكن ذات السوادي و ينفذ فيه حكم إعدام الروح بكل بساطة، فإذا "أمعنا النظر فيما قيل في حقيقة (الحب) وجدنا أنه حالة دقت عن الوصف و استعصت عن التعريف، و ليس ثمة أي نص من النصوص تمكّن من تحديدها تمامًا"[3] فهلامية و لزوجة مفاهيمه جعلته كعاصفة تفرح من تحمله معها، و لكنّه لا يدري بأي أرض ستقذفه، هل ستكون أرضًا مليئة بالورود و العصافير المزقزقة بألوانها

(1) عبده خال: الأيام لا تخبئ أحدًا ص 97.

(2) نفسه ص 97.

(3) ج ك. فادية، الغزل عند العرب، ترجمة إبراهيم الكيلاني، منشورات وزارة الثقافة و الارشاد القومي، دمشق، 1979 ص 148.

المفرحة، أم ستكون أرضًا مليئة بالأشواك و النباتات السّامة المميتة لكل من تلسعه كما حدث (للسوادي) و (درويش) و (أبو مريم) و غيرهم من أبطال (خال) الذين اختار لهم الأرض الثانية التي لا يرى أصحابها فيها إلاّ ظلمات تسحب صاحبها إلى (القبر).

و في رحلة بحثنا المستميت عن المفهوم الحقيقي للحب، لم نجد أفضل مما قدّمه كتاب (الزهرة) حينما قال "إذا رمت إخفاءه و جد و إن حاولت إظهاره فقد، و هو شيء يمنعني من وصفه جنسه اشتغالي به في نفسه، و تقطعني مسامرته عن المسامرة به و يعوقني التفرد بمعاناته عن التعرض لصفاته"[1] فالإحساس به يجعل صاحبه يعيشه و لا يستطيع التعايش معه لتغييب العقل و الادراك التام به ففي كل حب "يبقى في المحب عقلاً يعقل به عن محبوبه، أو تعقلاً فليس بحب خالص، و إنّما هو حديث نفس"[2] و قال غيره "لا خير في حب يدبر بالعقل"[3] هذا و قد تناول (خال) أنواعًا متعدّدة و متباينة منه.

أ. أنواع الحب عند (عبده خال):

1.الحب الطبيعي: و هو حب غير منزه عن الغرض، و هو بذلك عار من الإخلاص التام للذات المحبوبة لأن فيه بقية باقية عن الحب للظواهر المحيطة، من ذلك مثلاً: حب الطفل لأمه مصدر وجوده، و حبه لأبيه راعيًّا لشؤونه، و حب الرجل للمال و الولد للانتفاع به في أساليب المعاش ثم لما تتخيله النفس من البقاء بالنوع و حب الأصدقاء و الأقارب و غيرهم يرى فيهم كمالاً له حيث يرى نفسه بهم كبيرًا"[4]

و قد جسّد (خال) هذا النوع من الحب، في الحب الذي يكنّه (درويش) لأمه التي حرم منها و هو في أعزّ الحاجة لوجودها، و بقي هاجس البحث عنها ملاحقًا له إلى غاية آخر لحظة من حياته، كما أوجده الروائي في أم (موتان و صالحة و جيلان)، هذه الأم التي

(1) أبو بكر بن سليمان ابن داود الأصفهاني، كتاب الزهرة، بيروت، 1932، ص 18.
(2) ابن عربي محي الدين: الفتوحات المكيّة، بدون تاريخ، دار صادر، بيروت، 326/2.
(3) نفسه ص نفسها.
(4) ابن الخطيب لسان الدين، روضة التعريف بالحب الشريف، تحقيق محمد الكتاني، دار الثقافة، الدار البيضاء المغرب، ج1، ص 394.

أعطت كل ما في جعبتها من حب لأبنائها، فقد كانت تعمل جاهدة حتى لا ترى نظرة البؤس و الجوع في عيون فلذة كبدها.

وجدناه أيضًا عند (زيلغي) هذه الشخصيّة التي تملك قوة الساعدين و الجسم الضخّم الذي استخدمه (السوادي) لدفع شر الأهالي عنه، و عندما رفض الاستمرار في هذه المهمّة سخط عليه، و لكنّه أمام (شعور الأبوة) لم يستطع المواجهة كما كان دائم الفعل، بل رضخ و هرب مع ابنه (موتان) خوفًا من بطش الطاغية لحبيبه الذي هو أعزّ حتى من عينه التي فقعت من قبل السوادي و لكنه رغم ذلك لم يهدأ و بقي مصرًّا أمام غاية الانتقام، إلى أن شعر برغبة المتجبّر بفقع عينه الأخرى التي كانت (موتان)، فلم يجد من حيلة سوى الاستسلام و الهروب.

2.الحب المجنون: "فالجنون صفة مشتقة من (جنّ) أي استتر أو زال عقله، و مصدره الجُنّة بمعنى الحفظ و الوقاية، و من معانيه ستر العقل أي وقوفه عند حدّه في إدراكه للمفاهيم الحسيّة الماديّة منها و المعنوية، و الإقرار بالعجز عن استيعاب الحقائق المجردة المتنزلة من عالم الغيب، و يمر هذا النوع من الحب بمراحل ينطلق بـ:

3.الصبابة: و هي انصباب القلب في المحبوب و طلب الاتصال به اتصال تنزيه لا اتصال تشبيه و الصبابة رقة الشوق إلى لقاء المحبوب، وقد ظهر هذا المصطلح في شعر (ابن عربي) و هو يخاطب وارات التقديس.

"ألا يا حمامات الأراكة واليان ترفقن لا تضعفن بالشجو أشجاني"[1]

فا(لشوّق) جرّ أبطال (خال) إلى قسوة الشعور (بالموت الروحي)، وهذا ما حدث لابنة (ولي) التي أرادت الانتحار عندما حُرمت من حبيبها بسبب منع والدها عنه، ثم بسبب الأخبار

[1] ابن عربي: ترجمان الأشواق، دار صادر، ط1، ص 40.

الكاذبة التي كانت تصلها عن (درويش) المعشوق الذي كان طمعه كبيرًا في الفوز بقلبها رغم (الجنون) الذي كان سمة من سماته.

"ومن نعوت الشوق أنّه يعرّض حياة المعشوق إلى الموت كمدًا لفراق الحبيب، و أنّ الموت شوقًا صفة عشقية"[1]

فالعشق هو ما حمل (درويش) على تكبد صعاب السفر، للمجيء ببرهان يؤكد به موت حبيب (ليلى) و المتمثل في الأذن اليسرى للعشيق الأول الحاملة لعلامة مميّزة له، إلاّ أن هذه الرحلة كادت أن تؤدي إلى نهاية (درويش) جرّاء المطبات التي صادفته خلال رحلته.

4.الغرام: و حسب ما جاء به (ابن عربي) من تعريف فهو "استهلاك في المحبوب بملازمة الكمد، قال تعالى: "إنّ عذابها كان غراما"[2] "أي مهلكًا لشهود المحبوب"[3] إنّ هذا الغرام يوقع صاحبه في رغبة القتل في حالة البعد و الفراق عن المحب، و هذا ما حدث (للسوادي) فقد تمنى (القبر) و (الموت) على يد محبوبه حتى أنّه حضّر كفنه و وضعه بجنبه فقد رأى في (الموت) على يد محبوبه، شغفًا و خلاصًا، خاصة من نحول و هيّام و دموع و أنين و سقم، كانت واضحة على هذا الطاغية.

5. الوداد: و هو ثبات الحب أو العشّق أو الهوى و إذا حصل هذا في القلب فإنّه يورث صاحبه المرض و العلة في القلب و شدة الكرب"[4] و هذا النوع وقع فيه (عبد الله) صديق (أبو مريم) و ها هو يتذكر حبه بوجع وحرقة "**لقد اكتشفت بأن الحب أغنية هزيلة نحرص طوال أيامنا على ترديدها مترنمين بها إلى درجة الافتتان، و فجأة نفيق على صراخ ينبهنا بأن أصواتنا نشاز، أو أن كلمات هذه الأغنية هربت من ذاكرتنا و غدونا نردد كلمات**

(1) ابن عربي: ترجمان الأشواق، الحاشية، ص 107.
(2) القرآن الكريم، سورة الفرقان، الآية 45.
(3) ابن عربي، الفتوحات المكية، ص 339.
(4) ابن عربي: ترجمان الأشواق، الحاشية، ص 52.

مفككة عندها نشعر بالألم"[1]و الألم باق ببقاء الحياة و المتسبب فيه حب ثابت و المتشبث في قلب المحب، فحتى و إن مضت الأيام و سارت بالإنسان و حتى و إن شاب الرأس و مرت به بسنين الدنيا يبقى هذا الحب كالجرح الدفين في قلب المحبوب لا يشفيه إلاّ (الموت)، و ها هو بطل رواية (الطين)، يعيش (أبو دار) بكل حيثياته نحو حبيبته (هند) فبرغم أنّها (جدّة) الآن إلاّ أن شعلة حبّه لها لم تنطفئ، و لا يزال يراها تلك الزهرة، الممتلئة بالأنوثة و الجمال "**تلك الفتاة الريانة كغصن تشع بالفرح و لم يملّ من الرقص البهيج.**

– **هل حقًا غدت جدّة؟** "[2]

فشوقه لها جعله دائم الحنين لرؤيتها و أصبحت حاضرة في منامه "**أغمضت عيني علني أسرقها بحلم ما، علها تأتي كما و عدتني في حلم ليلة البارحة، فكلما اشتقت إليها جاءت تتبختر في حلم يحي عجاف السنين**"[3]

6.التيتم:و من معانيه العبودية و التذلّل و الخنوع للمحبوب"[4] و هذا النوع يفقد صاحبه الشعور بألم الفراق و الهجر، لأن حبيبته مستقرة في كيانه و وجوده.

و عليه فالتواجد الدائم (للمرأة) في كتابات (خال)، جعل منها فاعلاً قويًّا على مستوى البرنامج السردي من حيث أنّها مفردة لدلالات و معان كثيرة لموضوع واحد هو (الموت) جارّة خلفها تيمات وقعت فيها هذه (المرأة الضحيّة) كان أوّلها.

I.1. تيمة الاغتراب:

إنّ أكثر تيمة وقعت فيها (المرأة الضحيّة) تيمة (الاغتراب) سببها المباشر انشقاق هذه الأخيرة عن ذاتها و عن أناها، و غياب الانسجام بينها و بين (الهو) المقابل لها.

---

(1) عبده خال: الأيام لا تخبئ أحدًا، ص 101.

(2) عبده خال: الطين ص 24.

(3) نفسه ص 25.

(4) ابن عربي: الفتوحات المكيّة 360/25.

فا(لهو) هو "ذلك القسم من الجهاز النّفسي و الذي يحوي على كل ما هو موروث و ما هو موجود منذ الولادة، و هو ثابت في تركيب البدن، و هو يحوي الغرائز التي فصلتها المقاومة عن الأنا، أو يمكننا القول بأن الهو لا يتبع المنطق و لا الأخلاق، و لا يهتم بالواقع، و إنّما يهتم فقط بإشباع الدوافع الغريزية تبعًا لمقتضيات مبدأ اللّذة"[1] أمّا الأنا فـ"يشرف على الحركة الإرادية و يقوم بمهمة حفظ الذات، و هو يقبض على زمام الرغبات الغريزية التي تنبعث عن الهو، فيسمح بإشباع ما يشاء منها و يكبت ما يرى ضرورة كبته مراعيًا في ذلك مبدأ الواقع"[2]Reality principale .

يربط بينهما، (الأنا الأعلى) و الذي عرفه (فرويد) على أنّه ذلك الأثر الذي يبقى في النفس من فترة الطفولة الطويلة التي يعيش فيها الطفل معتمدًا على والديه و خاضعًا لأوامرهما و نواهيهما"[3]

و الوصول إلى الشخصية السليمة لا يكون إلاّ بانسجام بين أطرافها الثلاثة فإذا ظهرت "نزوة غريزية في (الهو) فإنّها ستحاول تحقيق الإشباع عن طريق اتجاهها إلى (الأنا) لكن هذا الأخير (الأنا) يتمهل ليرى إذا كان بالإمكان إشباع هذا الدافع بما لا يتعارض مع الظروف الخارجية أو يكبته و يمنعه من التغيير إذا كان الواقع لا يسمح بذلك، و في الوقت نفسه يكون (الأنا الأعلى) متيقظًا مستعدًا للتدخل إذا كان الدافع أو النزوة الغريزية شيئًا يتعارض مع الاتجاهات و الموروثات التي استقرت فيه، فيضغط على (الأنا) لسد الرغبة و كبتها و هكذا يصبح من الواجب على (الأنا) أن يرضي في وقت واحد مطالب (الهو) و (الأنا الأعلى) و الواقع أو بمعنى آخر يجب عليه أن يوفق بين مطالب كلّ منهما"[4]

---

(1) فيصل عباس: الشخصية في ضوء التحليل النفسي، دار المسيرة بيروت، 1982، ص 67.

(2) سيجموند فرويد: الأنا و الهو، ترجمة، د. محمد عثمان نجاتي، ديوان المطبوعات الجزائرية، ط1، دار الشروق، 1998 ص 16.

(3) نفسه ص نفسها.

(4) سيجموند فرويد: معالم التحليل النفسي ترجمة ، محمد عثمان نجاتي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط5، ص 48.

و أمّا عن الاغتراب الذي وجدناه عند (خال) فهو من نوع انفصال الفرد عن الواقع هذا الواقع الذي يمثل بالنسبة إلى لأبطاله وجعًا و ألمًا لابدّ من الهروب منه و بأي ثمن و هذا ما أوصل (درويش) للجنون و الذي اعتبره فرويد "النتيجة الحتمية للصراع القائم بين الأنا و الهو حيث تتوجه شحنات المقاومة عند (الأنا) ضد شحنات (الهو) فتعجز شحنات (الأنا) مما يؤدي إلى طغيان شحنات (الهو) على (الأنا)"[1]

أما الطّاغية (السّوادي) فهو الآخر وقع في جبروت نفسه اللئيمة التي ساقته إلى تعذيب النّاس و التنكيل بهم، ليجد نفسه مغتربًا عن ذاته، و قد ترسخ هذا الشعور بعد وقوعه في (حب المرأة الضحية) ففي كرهها و بعدها عنه، زاد شعوره باغترابه عن ذاته و عن مجتمعه، فالتّكبر و التجبّر مرض نفسي يصيب الإنسان و يشعره بعدم التوازن و السلامة الروحية و يقع في الانعزال عن الآخر، كما يشعر بغربة و هو في عقر داره لتأكده من كره و حقد الآخر حتى و إن عبّر عكس ذلك، هذا كله يجعله ينفصم عن ذاته و يشعر بالغيط ضد ذاته، هذه الذات التي لا تعرف إلاّ الأمر و النهي و التسلط لكن التعايش مع الآخر بصفة طبيعية لا يمكن أبدًا أن تقوم به، و هذا ما يوقع هذه الشخصية الطاغية في اغتراب مع ذاتها ثم مع الآخر، هذا لأن الإنسان و حسب اعتقاد (إيريك فروم) "الذات هي منبع الصراعات التي تنشأ نتيجة محاولة الإنسان التوافق مع ذاته و الارتباط مع الأشخاص الآخرين، و يتولد هذا الصراع من محاولة الذات الانعزال عن الآخرين لتحقيق الفردية إن الذات تدرك أن الانعزال لا يطاق"[2]

إذا عدنا الآن إلى أهم التعاريف التي وردت في الاغتراب، فسنفتح طبعًا جملة من المعاجم التي تعالج هذا المفهوم أوّلها معجم (لسان العرب) فيقال: "اغترب الرجل: نكح في

(1) فيصل عباس: الشخصية في ضوء التحليل النفسي، ص 852.
(2) نفسه ص 18.

الغرائب و تزوّج إلى غير أقاربه"[1] كما عني به في نفس المعجم بـ(الغربة) فعرّف على أنّ "الغربة هي النزوح عن الوطن و الغريب هو البعيد عن وطنه"[2]

كما أن المعاجم الأجنبية تناولت هذا و بإسهاب من بينها المعجم الفرنسي (Quillet) و الذي عرّفه قائلاً: "اغترب و استلب بمعنى التنازل ملكية عن المعنى الايجاري فعل الابتعاد عن الآخر و تحاشي ربط علاقات معه"[3]

(الموسوعة الاجتماعية) تناولت هذا المفهوم من باب "ضياع المرء و غربته عن ذات نفسه أو عن المجتمع الذي ينتمي إليه أو عن الهيمنة الاجتماعية و الاقتصادية"[4]

فهو اذن يحمل كما جاء في جل المعاجم المختلفة "التباعد، الغياب، الاخفاء، و تتفق على أنّها حالة شعورية يمر بها الفرد نتيجة تغيّر المكان الذي يعيش فيه"[5]

و قد أحصيت مفاهيمه في النقاط الآتية:

أ. **الاغتراب بمعنى انفصال الجزء عن الكل:** انفصال الإنسان عن وطنه.

ب. **الاغتراب بمعنى الموضوعية:** انفصال جسد الإنسان عن الآخرين.

ت. **الاغتراب بمعنى الانتقال:** يتغرب ينتقل.

ث. **انعدام القدرة و السلطة:** الشعور بالعجز و بعدم القدرة على فعل أي شيء"[6]

بالنسبة لـ(خال) فا(لاغتراب) كتيمة كانت مسبباتها كثيرة و متنوعة كالفقر و الجوع و تسلط الطاغية، و الحب المفقود و... و... إلاّ أنّ أكبر مؤدي لهذه التيمة (المرأة)، فها هو (أبو

---

(1) ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين: لسان العرب الطبعة الثالثة، المجلد الثالث، بيروت، 1994، مادة غرب، ص 693.

(2) نفسه ص 693.

(3) Dictionnairequillet de la langue française tome 1librairie Aristide quillet paris.

(4) ميشيل مان: موسوعة العلوم الاجتماعية، تحقيق عادل الهواري، سعد مصلوح، مكتبة الفلاح، بيروت 1994، ص 47.

(5) مجلة العلوم الإنسانية، عدد 25، جوان 2006، ص44.

(6) نفسه ص 16.

مريم) يشكو حاله (لعبد الله) قائلاً: "**إنّ مشكلتي الوحيدة هي المرأة، فأنا أعرفها تمامًا إنّها بذرة الموت فحين تدخل أعماقنا نتستر عليها تعمل بكل جد لإسقاطنا أحياء**"[1]

فصورة (الاغتراب) هنا ماثلة في تيمة (السقوط) فالسقوط لا يعني به الجانب المادي بل المعنوي و الدليل على ذلك إضافة كلمة (أحياء) ففيها إثبات لفاعلية هذا الإحباط السلبي الذي تحدثه تيمة (المرأة) على (الرجل) و الآخر بالنسبة (للمرأة الضحية) يشعرها بالنقص و المهانة، و ذلك من وراء تيمتي (الضعف) و (الذلّ)، مثلما حدث لدى (أم موتان) و (ليلى) و غيرهما كثيرات، و لكن من جهة أخرى تحيلنا هاتان التيمتان إلى التماس المعنى البديل الذي ينبض بالرغبة في الكينونة و الأنوجاد، و يسمح لهاجس (الاغتراب) في الانفجار عبر تيمتي (التمرّد) و (الإرادة) و اللّتين تواجدتا عند حبيبتي (السّوادي)، فالأولى خطفت و وضعت في غرفة من غرف القلعة و نفذ عليها أقسى العقوبات لرفضها (حب السّوادي) و لكنّها رغم ذلك لم ترضخ لهواه، و فضلت الموت حزنًا على رضيعها الذي أخذ منها عنوة كمقابل للرفض الذي بدا منها فقد تمرّدت و قست على هذا المحبّ، بقدر قسوته عليها، كما أنها تجبّرت و لم ترضخ كما فعل الطاغية الذي تذلّل و استعطف و طالب بحب هو في أمس الحاجة إليه، إلاّ أنّ كل هذا أوقعه في (اغتراب نفسي) لحرمانه منها.

أمّا المرأة الثانية فكانت أقوى و أكثر صمودًا و لم ترضخ حتى للموت، فـ(السوادي) مارس عليها ضغطًا قويًّا لتقبل حبّه، لكنها كانت رافضة و عازفة عن كلّ ما يظهره لها من حب و هيام و عشق و تيم و قد تمكّن (خال) عبرها من إظهار فعل الكينونة الذي يرغب فيه و يريده، من حيث هو فعل (التمرّد) "يستمدّ مبرراته من ذاته، لأنه لا يستطيع أن يستخلصها من أي شيء آخر"[2]

فتذمّر (المرأة) أوقع (الآخر) في (اغتراب روحي) و نفسي لم يتمكن من الخروج منه أو التخلص من مآسيه فهي حسب (أبو مريم) "**السهم الوحيد القادر على اختراق قلوبنا**

(1) عبد خال: الأيام لا تخبئ أحدًا، ص100.

(2) ألبير كامو: الإنسان المتمرّد، ترجمة نهاد رضا منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط2، 1997، ص16.

الصلدة و تحويلها إلى طين نصنع منه المآسي كلها التي يعيشها النّاس فهي حسب (أبو مريم) مصدر للشؤوم و التعاسة"[1] "**فهي باستطاعتها أن تشعر الرجل بضعفه و قوته بجبروته و تذلّله، فـ**"**(الحيّة و المرأة) صورة لعملة واحدة**"[2] فقد ساوى (أبو مريم) بين الحيّة و المرأة، في (السمّ) الذي تبثه كل واحدة منهما فكلاهما قاتل بعد وجع لا يضاهيه وجع، و أول هذه الأوجاع كان التذمّر و الرفّض، أما ثانيها فهي (تيمة الخيانة) التي تلبست بعض شخصيات (خال) حتى بات هذا الرجل العامل في حراسة القصور، يقتله شكّه الدائم في حياته من زوجته خاصة و أنّ "**شقته مقذوفة في السطح مستقرة هناك وحيدة و بعيدة عن تلصص الجيران، هذا الوضع سيمكن العاشق من التسلل إلى هناك من غير أن يثير شكوك الآخرين**"[3] هذه الظروف مناسبة جدًا للخيانة، زد عليها عمله الدائم ليلاً و الليل "**وقت مناسب جدًا للخيانة**"[4]

إنّ هذا الشعور أكبر إحساس يحمل صاحبه إلى شعوره باغترابه عن نفسه و عن أناه، لأنّ الثقافة العربية عامة و الإسلامية خاصة تجعل الشرف أهم ما يملكه الإنسان و غيابه يعني غياب المكانة و الهمّة و العزم و بالتالي الرفض من المجتمع ككل و يؤكد هذا التحليل ما جاء في معجم (Grande Larousse) الذي يعرف الاغتراب (Alienation) على أنّه "الحالة التي تنتج عن ترك أو المنع من حق طبيعي"[5] و الحق الطبيعي لكل أسرة و لكل إنسان أن يكون محترمًا لدى الجميع و لا يحدث ذلك إلاّ إذا كان أنفه مرتفعًا و شامخًا بشموخ الجبال و الرجال و لكن (المرأة الضحية) لم تترك لهذا الشرف أن يصمد خاصة و بعد أن "**تغلغل عشق الدخان بمزاجها و أصبحت مدمنة عليه، و لا يمكنها**"[6] أن تفتك من سحره فقد تشبعت دماؤها بسمومه و لم يعد بإمكانها التخلص منه

---

(1) عبد خال: الأيام لا تخبئ أحدًا، ص 103.

(2) نفسه ص نفسها.

(3) عبده خال: الطين، ص 32.

(4) نفسه ص 33.

(5) Gand la rousse de la langue française volume.

(6) عبده خال: الطين ص 86.

و هذا ما حدث لـ(ليلى سليمان) التي لم "**تعد تقدر على البقاء من غير امتلاء حجرها بالتنباك، و فركه بعناية و ملء غليونها و تطبيب مزاجها في كل حين**"[1] و لكن فقدانها له و عدم الحصول عليه، أوقعها في (الخيانة) فقد ساومها بشرفها مقابل تزويدها به، و كان له ما أراد، و مقابل هذه المتعة كان (موت العلاقة الروحية) حاضرًا و بقوة.

يأتي بعد ذلك حضور آخر للإغتراب في صورة (الرغبة) هذه التيمة التي جعلت (المرأة الضحية)، تأخذه إلى عالم تعود من خلاله إلى صغرها، فا(لشيخوخة) هاجس مخيف عند هذه المرأة فقد وقعت ضحية للزمن الذي أخذ من فتوتها و فتنتها و جمالها و بخاصة أنوثتها، و لم تجد من يشعرها بعدم حصول ذلك إلاّ (بطل رواية الطين) فهذا الأخير كان طفلاً صغيرًا لا يعي من حلاوة هذه الدنيا سوى بعض الحلويات و الألعاب التي تشغل بال الصبية من أمثاله، لكن هذه (المرأة العجوز) أدخلته عنوة إلى عالم (النشوة) فها هي تقول "**لم تدع الفرصة تفوتها، فرفعت ثيابي، و امتدت يدها إلى هناك**"[2] و لقد أشعلت فيه حب هذه (الرغبة) محرضة إياه.

"**لا تكن كالأطفال، أولئك الأغبياء الذين لا يكتشفون لذة الحياة إلا متأخرين فا(للذة) كتيمة حملت صاحبتنا (مسعدة) على التخلّص من شعورها بالعجز و الكبر و أعادت إليها الشعور بالفتوة و الشباب، و هذا ما أوقعها في صميم (الاغتراب) فما حدث لها فسّره لنا (فرويد) عندما قال: "الاغتراب هو اغتراب الآنا عن الهو، أي إغتراب الشعور عن اللاشعور**"[3] بمعنى انفصال تام بين الفرد و واقعه المعيش، فالمجتمع يرى في (مسعدة) المرأة المسنّة، الفاقدة لكل صفات الأنوثة و الشغف، و هي ترى عكس ذلك تمامًا، فلا يزال الصبا المرافق الدائم لهذه المرأة (الضحية)، فهي ضحية الزمن الذي أفقدها أهم ما تملك، جمالها و أنوثتها و ضحية المجتمع الذي لم يعد يرى فيها إلاّ شظايا امرأة لم يعد يرجو منها نفعًا سوى أخذ البركة و التبرك، و في المقابل "**لا زالت تعيش في تلك الأيام، و لا ترغب في**

---

(1) عبده خال: الطين ص 87.86.

(2) نفسه ص 92.

(3) مجدي أبو عبد الله: السلوك الاجتماعي و ديناميكية (محاولة تفسيرية)، دار المعرفة، جامعة الاسكندرية، مصر، 2003، ص 318.

مغادرتها، و إذا نسي أحد ماضيها تقسم إن لحظها قتل ثلاثة رجال و هام بها كل رجال القرية"[1]

فتمرّد (المرأة الضحية) جاء صاخبًا و بقوة ضدّ الزمن أولاَ، ثم ضد ذلك الرجل الذي يريد أن يراها دائمًا ضعيفة، باهتة، خاصة عندما أفقدها الوقت شعاع أنوثتها "فإذا كانت هذه النظرة الذكورية للأنثى تؤدي إلى نوع من القتل الخفي لها فإن هذه النظرة لا تلبث أن تمارس أشكالاً متنوعة من القتل، و لكن هذه المرة لموقع المرأة في البيت، و لوظيفتها في المجتمع و لدورها في الحياة العامة، هذا و أنّ الذكر لا يرى في المرأة إلاّ (الجسد)"[2] فلو غابت أنوثته و صحته و جماله فلا أهمية لوجودها و لا معنى لبقائها في هذه الدنيا فـ"**الرجال يرغبون في النساء الصحيحات، عليك أن تتخلصي من عرجتك قبل الدخلة**"[3] هذه النصيحة قدمتها (مسعدة) للعروس التي تنتظر عريسها و هي مهيئة له كل ما يشتهيه من الفرحة الذي حضّر لالتهامه تقول: "**ذلك الجلد الذي حرصت على دهنه بأفخر أنواع الدهون بعد أن أحليته بالحناء، و أزلت الزغب المعترض في ثنايا أعطافي، كنت راغبة في أن أقدم له جسدًا خاليًا من كدر الأرض أن أمنحه تلك الفتنة كاملة**"[4] لكنّه تركها تنتظر و لم يعد فـ"**أضمر الفرحة في صدرها فنهض حريق من حولها**"[5] خاصة بعدما انسحبت صويحباتها و أهلها من حولها و لم يتركوا لها سوى إحساس عميق (بالاغتراب) و الحزن و لكنّ هذا الذكر عاد و جاءها في آخر الليل متسللاً إلى مخدعها بعدما انفض الناس من حولها و لم يعد من يراها أو يسمع تنهدها، فقد "**جذبها من مرقدها و وكزها و أفرغ رغبة سنين طويلة من الخطوبة احتفظ بها لمثل هذه الليلة، و جرى الماء و نهض قبل أن تكمل عتبتها حمل بندقيته و ترك لها مالاً قليلاً و خرج و لم يعد**"[6] ليوقعها في تهمة (الزنى)

---

(1) عبده خال: الطين ص 94.

(2) نزيه أبو نضال: تمرّد الأنثى، في رواية المرأة العربية و بيبلوغرافيا، الرواية البنوية العربية (1885.2004)، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، ط1، 2004، ص 12.

(3) عبده خال: الطين ص 156.

(4) نفسه ص 165.

(5) م. ن. ص 157.

(6) م. ن. ص. ن.

بعدما تكورت بطنها و لم ير النّاس الفاعل، و ها هي تروي قصة ألمها و اغترابها لابنها فلذة كبدها و حصيلة تلك الليلة التي أوقعتها في غربة مع أعزّ النّاس إليها أهلها و أصدقائها و جيرانها لأنّها لم تعد في نظرهم الشّريفة، العفيفة، بل أصبحت امرأة باعت جسدها و شرفها و النتيجة ولد لا يعرف والده و لا نسبه تقول: "**في تلك الليلة غاب أبوك تركني كعذق لم يكتمل جزه و بقي معلقًا كرأس ذبيحة لا يربط بين رأسها و جسدها سوى جلدة ظل الرأس متمسكًا بها يقاوم البتر**"[1] و تؤكد تيمة (الموت) التي وقعت فيها بسبب والده، تقول: "**لقد قتلني أبوك في ليلة عرسي**"[2] **فقد حطم قلبها الذي كان يحرص على علاقاته و التمتع بلحظات السعادة معه و لكنها تقول: كسر أنوثتي، و ذلّ عنفواني**"[3] و حتى بعد عودته إليها، لم تجد فيه ما يلملم الجراح، و يعيد الطمأنينة إلى قلب سحق و قتل فلم يبق منه إلاّ بقايا عروق تنبض لتكمل مسيرة (حياة)، الموت عنوان و الدليل على ذلك "**تحوّله في الليل إلى وحش كاسر ينعتها بأوصاف بذيئة، و في أحيان كثيرة تمتد يده إليها بينما أظل أنظر إليهما بجزع**"[4] فا(لطاغية) كتيمة فاعلة يستمرّ ظهوره و طغيانه في أعمال (خال) و يمارس هوايته الآن على هذه (المرأة الضّحية)، فالزوج و الحبيب و العشيق الذي تمنت وجوده و بذلت جهدًا لقربها منه يتحوّل إلى وحش كاسر، يقوم بتعذيبها و كسرها حتى أنّه وصل به الأمر بتشبيهها بالدابّة التي لا قيمة لها قائلاً: "**أنت أشبه بالدّابة التي عليها أن تمضغ ما يقدّم لها من هذا الجفاف**"[5] فصورة التقهقر الذي وصلت إليه هذه (المرأة الضحية) واضح عند هذا الطاغية فقد جرّدها من أبسط حقوقها، فلا رأي و لا موقف ولا حقّ لها و ليس عليها إلاّ أن ترضى بما يقدم لها، كما أنّه كثير الشّتم لها، و أقبح ما

(1) عبده خال: الطين. ص 160.
(2) نفسه ص نفسها.
(3) م. ن. ص 161.
(4) م. ن. ص 171.
(5) م. ن. ص 210.

تلقته من شتم تشبيهها بأنثى العنكبوت، "**تلك الأنثى التي تجلس على البيض، و لا تأكل خشية نزول القاذورات على بيضها، و إذا فقست تموت من الجوع**"[1]

إنّ استشعار (الضعف) لدى هذه (المرأة) جاء من وراء تيمتي (الذلّ) و (الخضوع) و هذا يحيل إلى التماس المعنى البديل، الذي ينضح بالرغبة في الكينونة و الأنوجاد و يسمح لها بجسّ (الموت) و ذلك عن طريق التمظهر عبر تيمتي (التمرّد) و (الرفّض) على وضعها الحالي، فهي وقفت في وجه هذا الطاغية و تركته لسخطه و جبروته متوجهة لبيت أهلها و حتى عندما عادت كانت (القوة) و (الصمود) حاضرين.

"**لم تطل غيبة أمي، فقد عادت أكثر ضراوة و أقل صبرًا حيال انفعالاته و كلماته الحارقة، و ارتفع صوتها قليلاً، و عرفت كيف تترك أوامره معلّقة في أوقات كثيرة**"[2] و هنا نجد أنّ (المرأة الضحية) أثبتت كينونتها من حيث فعل التمرّد و الذي "يستمد مبرراته من ذاته، لأنه لا يستطيع أن يستخلصها من أي شيء آخر"[3] و لكنّ هذا العصيان للطاغية ساق الزوجين إلى الوقوع في تيمة (الاغتراب) العاطفي و الجسدي، فا(لهجران) كتيمة متممة و مغذية لتيمة (الاغتراب) أضحت صديقة حميمة للزوجة فقد "**أصبحت متضجرة من أناته تتركه في عشتنا المحشورة بين حشائش الحلفاء و أشجار الأثل و الرديف و تدس جسدها في تلك الأحراش غير عابئة بأفعى متطفلة أو عقرب هربت من لزوجة الأرض**"[4] فا(لتّحدي) هو العنوان الرئيس لهذه (المرأة الضحية) و ما قاده إليها شدة القسوة التي تلقتها من الزوج الطّاغية، ففعل (الهجران) يجسد ذلك الغياب الجسدي و الروحي للمرأة فهي تنتقم لكثرة عطاءاتها و المقابلة بالضرب، و التنكيل و التعذيب لها، و لهذا باتا "**يعيشان في هجران عاطفي، يتحدثان ببرودة و ينتقلان مع الشمس، تقلبهما من غير أن يقترب أحدهما من الآخر**"[5]

---

(1) عبده خال: الطين. ص 211.
(2) نفسه ص 212.
(3) كامو، ألبير: الإنسان المتمرد، ص 16.
(4) عبده خال: الطين ص 212.
(5) نفسه ص 213.

إذن فا(لمرأة الضحية) أبعدت الجسد الأنثوي الذي يفرغ فيه الرجل الطاغية رغباته ليتركه ملقى من غير أدنى احترام له، و لكن هذا الزوج المتسلّط لم يكن هذا (الجسد) هو الهاجس الوحيد الذي قاده بشعوره الجسيم بحضور (الموت) لديه، بل كانت (السلطة) و(المال) هاجسين قويين عنده، فـ"**إن عشقنا لشيء ما: امرأة، مال، عادة أو أبناء، هذا العشق هو بقاء أو موت في هذا الذي عشقناه، حيث يتحول المعشوق إلى بؤرة ننفي ذواتنا فيها، و خارج هذه البؤرة نشعر بمرارة الحياة و عدميتها، و تتحول حياتنا إلى نفس يصعد و يهبط من صدورنا بينما الذات مقبورة في المفقود الذي يمثل الحياة لنا، و هذا موت لا تعترف به كالموت الذي يذوب فيه الجسد**"[1] فا(لموت) المقصود هنا هو (الموت الروحي)، أين يصبح الجسد مجرّد وعاء يحمل نفسًا تصعد و تنزل دون أي شعور أو إحساس، و هنا يغترب (الجسد) عن (الروح) التي ينشق عنها و لا يستطيع أن يحتويها و لا أن تحتويه.

و لأن لكل أمر مبرّرًا، فمبرّر هذا الأب المغترب جسده عن روحه، إغترابه و غربته عن نفسه، فبحثه الدائم عن السلطة و المال جاء نتيجة رغبته في تغيب السؤال الدائم سماعه.

"**من أي قبيلة أنت؟**"[2]

و بهذا السؤال يتراءى لنا (الغربة و الإغتراب) في آن واحد، فهو بعيد عن المكان الذي ولد و نشأ فيه و المجهول من قبل الجميع، وهو بعيد عن تحقيق ذاته في بلد أراد أن يشعر الجميع بأنه جزء لا يتجزأ منه، و الضحية في كل هذا هي (المرأة) التي جعلها كمتنفس لهذا الشعور المؤلم، فالإنسان بلاً إنتماء إنسان بلا جذور، و هذا ما يخلق انشطارًا حقيقيًا بين الذات و أناها، و يجعلها في دوامة الانتقام، (الانتقام) من كل ما يدور حوله

(1) عبده خال: الطين ص 217.216.

(2) نفسه ص 217.

و بالنسبة إلى هذا الرجل المتوحش لم يجد أمامه سوى هذه (الزوجة الضحية) التي ليس لها سوى الاستسلام لنزواته و أمراضه و انتقاماته.

إلاّ أنّ (خال) أنشأ صورتين لهذه (المرأة الضحية) الأولى صوّر فيها المرأة (كضحية للرجل) أمّا الصورة الثانية فكان الرجل (ضحية للأنثى الجسد)، فحضور (الجسد) جاء لغاية محدّدة عند هذا الروائي و الهدف منه هو الهروب من التيمة الملاحقة له (الموت).

"**فالجنس علاقة مباشرة بالحياة و الموت، لا أعرف بالتحديد كيف أشرح لك هذه العلاقة و لكنني متيقن من أن الجنس و الدم صورتان مناقضتان للموت، فكلما مارست الجنس هربت من الموت على هيئة مغايرة للمحسوس**"[1]

فا(لحياة) هنا مساوية (للمرأة الجنس) فلا يهم من تكون، "**زنوبيا، سجاح، ولادة، هند رستم، صوفيا لورين، نبيلة عبيد، مارلين مونرو، نادية الجندي، ليلى علوي، أرسولا أندرس، كلودياكردنالي، بريجيت باردو، فرح فاوست، فرح ديبا، نتالي رزق، كريس كيري جاراتي**"[2] المهم أن يصل معهن إلى ذروة الرّغبة و هي ذروة واحدة لا يهم فيها كذلك إن كانت تلك من "**النساء الممشوقات الفارعات، القصيرات، الممتلئات، الهزيلات، الجميلات، الذميمات، البدنات، الساقطات، المحتشمات**"[3] فكلهن سواسية، لأنّ شهوته يجدها مع أي واحدة منهن، فممارسة الجنس بالنسبة إليه ليست هدفًا بحدّ ذاته، بقدر ما هي طريق لخروجه من هاجس الموت و تمسّكه بالحياة التي هي متاع و أنس و استئناس.

غير أن بطل رواية (الطين) جعل من الجنس أداة تخرجه من دوامة الموت غير آبه با(لمرأة الضحية) التي تساوى فيها خروجه من هذه الدوامة و ملاقاته (المرأة الجسد) و الدليل على ذلك قوله "**و بسب رسائل الغرام الملتهبة التي كنت أكتبها، تغلغل لشغاف قلبها استعمره و بقي الأمر الناهي على قلبها، يأمر فيطاع جلبها بضراوة كلمات العشق**

---

(1) عبده خال: الطين ص 265. 286.

(2) نفسه. ص 286.

(3) م. ن. ص 286.

المكتوبة و حين استوى على هضبتها، و غرز رايته، هبّ من استرخائه باحثا عن أرض جديدة تحقق له نصرًا وهميًا يواصل به متعة الحياة مكررة"[1]

فا(لمرأة الجنس) ما هي إلاّ متعة مؤقتة لا غير، بينما (الحب) و السكن و الطمأنينة التي كانت ترغب فيها ليس لها مكان عند بطل هذه الرواية، و بالتالي فانسحابه المتكرّر و الدائم بعد الحصول على الشّهوة المرتبطة بالجسد توقع (المرأة الضحية) في شعور قوي با(لاغتراب) هذا (الاغتراب) كتيمة كانت ملازمة لشخصيات رواية (الطين)، فلم تكن (المرأة الضحية) الفريسة الوحيدة لهذه التيمة بل حتى بطل الرواية وقع فيها خاصة عندما غادر قريته التي تربى و ترعرع ونشأ فيها و توجّه نحو المدينة، يقول: "**وجدت نفسي هنا، في المدينة، في إحدى حدائق الميناء، تنبّهت لجسد قذف كجرو ملّت من نباحه الطرقات كائن لا تربطه أي علاقة بهذا المكان**"[2] فهو غريب في هذه المدينة التي لا تعرفه و لا يعرفها و حنينه الدائم هو للقرية (الأم) و ها هو يشتكي حالة (الضياع) التي يشعر بها في هذا الفضاء الهلامي بالنسبة إليه يقول: "**عندما جئت إلى المدينة كانت الأحلام نائمة و الضياع يزهر في خطواتي...** "[3]

و أما عن قريته فشعوره نحوها كان عكس ذلك تمامًا فـ"**القرية هي الرّحم الذي يضمن و حين تدفع بنا للمدن نكتشف سراء الدنيا**"[4] أي أنّ القرية بالنسبة إليه هي أصل الوجود فرغم كل المتاعب التي يتكبدها القروي يبقي شعور الانتماء الذي يتلبّسه المؤنس الدائم له و المحصّن المرافق لآلامه و مآسيه، فلا تجد سؤال الغربة يترآى بين ناظري أي ساكن من سكان القرية، في حين أنّ مدينة اللانتماء بطلها ليس إلاّ "**فتى تائه في الدنيا**"[5]

يسأل فيقول: "**أنا غريب و لا أعرف أحدًا هنا دلني ياعم ماذا أصنع**"[6]

---

(1) عبده خال: الطين ص 289.
(2) نفسه. ص 274.
(3) م. ن. ص. ن.
(4) م. ن. ص. ن.
(5) م. ن. ص. ن.
(6) م. ن. ص 276.

إذن ففضاء الغربة و الاغتراب قد تجلى عبر مصطلحي (غريب) و (لا أعرف أحدًا) (ماذا أصنع؟) فالاستفهام الذي ورد في هذا النموذج، جاء ليؤكد سلبية المكان بالنسبة إلى للبطل، مدعمًا الفعل (دلني) المؤدي إلى معنى (الضياع) الذي يشعر به (البطل) في هذا الفضاء فا(لضياع) كتيمة مرافقة للبطل سواء بالنسبة إلى (المكان) المتواجد فيه (القرية) (المدينة)، (بين الأحراش) أم بالنسبة إلى (المرأة) الحبيبة، العشيقة، الأنثى، الجسد، الرغبة،... لأن هلامية الوجود عنده سببية فشعوره بعدم ثباته على أرض صلبة سواء في المدينة التي لا يدرك فيها شيئًا أم في المرأة التي هو دائم البحث عنها دون جدوى، و في المقابل كان (الحلم) هو الملجأ الوحيد لخروجه من (الضياع) الذي يشعر به، و هذا باعتراف منه أفصح به لطبيبه قائلاً: "**لست واثقًا من رؤيتها في الواقع، ربما كان حلمًا، لكنها تملأ وجودي و كل يوم ألتقي بها و في أحيان تضيع كل الملامح التي استدل بها على مكانها، ربما كانت تأتي في الحلم أو عشت معها في زمن من الأزمان**"[1] فا(لمرأة) كتيمة جسدت الاغتراب بحذافيره، من حيث أنّها الهاجس المبحوث عنه من قبل البطل، فرغم أن العجوز (مسعدة) هي أول امرأة مارس معها الجنس في طفولته، و (زينب) الجسد القروي الذي تمنى قضمه، و أخذ يمارس معه الرغبة في حلم كان ملازمًا له، إلاّ أنه لم يشعر أبدًا أنّه تمكن من هذا العشق، الدائم البحث عنه في كل امرأة يلتقيها في منامه و أمنياته و يتمنى أن يعيش معها و لو للحظات، حتى و لو كانت غير حقيقية و ها هو يناجيها قائلا": "**ماذا يضر لو أنني وجدتك صدفة في نسياني، و خرجنا في نزهة حب و لم نعد إلاّ للحودنا و ينتهي الأمر و العمر في نزهة قصيرة ربما كنا خلالها قطفنا العالم و لهونا به قليلاً و عدنا للأرض لنكون سنبلتين، بالله عليك ما يضر؟**"[2] فـ(لو) للتمني، فهو يصبو إلى حب نقي يخرجه من غياهب (الضياع) و (الموت)، و يجعله يعيش حياة حقيقية بعيدة عن شرور النفس، لذلك استخدم صورة بيانية (التشبيه) ليؤكد نقاوة الحياة التي يصبو إليها مع محبوبته

(1) عبده خال: الطين. ص 306.
(2) نفسه ص 314.

و المتمثلة في (السنبلتين المتحاورتين) و السنابل رمز للحياة فهما الغذاء الأول للإنسان و وجودهما انعكاس اللاستمرار و الوجود، و لكنه حينما لم يعثر على هذا (الحب النقي) لجأ للجسد و الرغبة "**أقول لك إنني عشقت مئة امرأة، وكل امرأة أنفر منها و أهرب بحثًا عن عذاب آخر في امرأة أخرى... و كل امرأة أعريها و أقطف ثمارها و أتركها مرمية بجوار قلب يقفز كطفل للوصول إلى تفاحة تدلّت من شجرة الدنيا، فجأة يكتشف أنه كان يحلم**"[1] فبحثه الدائم عن حقيقة الحب أوقعه في الجسد، و عدم وصوله إلى النشوة الحقيقية جرّ (المرأة الضحيّة) إلى الإبعاد و الترك.

فقد "**صرح لهن في غرامياته و مضى عنهن ملطخًا بعواطفهن**"[2]

فا(لجسد الأنثوي) كان حضوره قويًّا عند (خال)، فقد جعله طريقًا يجسّد من خلاله غربته التي وقع فيها، فالرّغبة الجارفة له جعلته يذكر أدق تفاصيله بداية بالأصابع المطلية و الشفتين المرتعشتين و... يصفه قائلاً: "**حين جلست أمامي مباشرة، كانت أصابعك الدقيقة الناعمة الملساء و المنتهية بطلاء أحمر كالنار، هي الشرارة التي أحرقت داخلي و أطلقت ذلك الطائر لأن يحلق على هامتك، لم يكن ثمة صوت يشبه انطلاق المقاليع في الحقول الناضجة يقرع في أذني، كانت شفتاك ترتعشان بارتباك و ثمة شيطان يجلس بينهما يغريك بأن تقطفهما و لتغادر بعده الدنيا أو الآخرة، صدرك الفائر أبان ذلك النهر الذي غرقت فيه منذ زمن و تانك القمتان الشامختان تغريان الطائر بأن يقف على رأسيهما**"[3]

و لكنها في المقابل رفضت تعلقه بجسدها و أرادت أن تكون الحبيبة، التي يهيم بحبها، لا الوعاء الذي يفرغ فيه رغباته و يتركه مرميًّا على قارعة الطريق، لذلك بعثت له برسالة تقول فيها.

---

(1) عبده خال: الطين ص 315.

(2) نفسه ص نفسها.

(3) م. ن. ص 319.

"لا أستطيع أن أنساق لرغباتك باستمرار حاول أن تكبح رغباتك، فأنا لست فراشًا فقط بل أضنني حبيبة أيضًا، أو أنك لا تتذكر إلاّ الجسد"[1]

و لكي تعيد هذه (المرأة الضحية) قيمتها لذاتها و أناها اختارت تيمة أخرى تخرجها من (إغترابها) أو قد توقعها فيه أكثر و هي:

I.2. تيمة الهروب:

"هربت من قبرها"[2]

جملة افتتاحية تشي بانتشار تيمة (الموت) في كل الرواية، ضحيته (المرأة الضحية) التي **"تعتت بعد موتها بأوصاف لا تليق بعاهر"**[3] **"لهذا اختارت لنفسها قبرًا لتهرب منه إلى الحياة"**[4] ففي هذه الجملة تناقض يبرر قوة الحضور للتيمة الأم (الموت) فثنائية (الموت/الحياة) في هذه الرواية، دخلت في علاقة تشوه الواقع. و الحب في هذا المجتمع لا يؤدي إلاّ إلى نهاية مأساوية، لأن شرعية هذه الأمة ترى في الرغبة الجنسية شيئًا مبتذل و في العلاقة العاطفية خزيًا و عارًا، و الشّرف هو المشعل المنير لكل أسرة، و إطفاؤه يعني فناء هذه العائلة ككل، و هذا ما حدث لأسرة (جليلة) التي حبست نفسها في منزلها الصّغير خوفًا من نظرات الاشمئزاز المحيطة بأخواتها و والدها الذي لم يعد يتمنى شيئًا غير الحصول على رقبة ابنته التي تسبّبت له في هذا العار فقد أدخلته إلى دوامة (الموت الروحي) الذي أخذ يلاحقه و يلاحق كل أسرته، فمكانته بين مجتمعه اهتزت و لم يعد له لا مؤنس و لا حبيب فالكل انفضوا من حوله، ولم يعد أمامه إلاّ (الهروب) من نظراتهم و تساؤلاتهم الكثيرة و غير المنتهية عن هذه التي أنزلت أنوفهم إلى الأرض.

---

(1) عبده خال: الطين ص 319.
(2) عبده خال: فسوق، دار ساقي، ط3، د س. ص 10.
(3) نفسه ص نفسها.
(4) م. ن. ص. ن.

"**ألم تعد أختك؟**"[1]

"**هل عرفت مع من هربت**"[2]

و في مقابل هذا السؤال المؤدي إلى جواب واحد و صريح (هروب جليلة) كان الخزي و العار الذي "**مرّغ اعتدادهم، و دفع بهم إلى الانزواء كمرض، الجذام، يوارون أوصالهم التي خسروها في معركة لم يرفعوا فيها سيفًا، و مع كل يوم يمضي يتأكد هربها و تزداد وجوههم حلكة و غليانا كجهنم المنتظرة نزلاءها منذ الأزل، و قد ساء أمرهم كثيرًا عكوفهم داخل تلك الغرفة الضيقة الخانقة**"[3]

تلك الأم التي كانت ضحيّة أخرى لذلك الحب المحرم فـ(هروب) ابنتها جلب لها الدموع و الحزن و الألم، فها هي "**تنزلق دموعها كقطرات الماء على حواف السطوح الملساء، تجففها كل حين بمنديلها المتّسخ من طول الاستعمال**"[4] و من جهة أخرى عليها أن تهدئ زوجها الذي لم يعد يجري في خاطره إلاّ (الانتقام) من هذه الابنة العاق "**من يوصلني إلى رقبتها**"[5]

فمن خلال هذا السؤال تتضح تيمة (الهروب)، هروب من عار جاء كنتيجة حتمية لهروب المرأة فا(لمرأة الضحيّة)، جاءت لتجلب جملة من الضحايا خلفها ليكون (الموت) هو المخرج الوحيد من هذا المأزق.

إذن فالشخصية الرئيسية (جليلة) العمود الفقري في رواية (فسوق) حرص الروائي في هذا العمل على أن يظهر تيمة أخرى من خلالها و هي تيمة (الاحساس بالذنب) نظير أنّه كأب "عاش ضحية حب منكسر شهد مقتل عشيقته (جليلة) و لم يكن يستطيع الدفاع عنها،

(1) عبده خال: فسوق ص 9.
(2) نفسه ص 11.
(3) م. ن. ص 10.
(4) م. ن. ص 11.
(5) م. ن. ص. ن.

فسرى ذلك ذنبًا على نفسه، و جرحًا غائرًا لم يبرأ منه، سمى ابنته بذلك الاسم"[1] "**أراد بتكرار الاسم استرجاع حبيبته من موت مضى بعيدًا فسمى ابنته بها**"[2] لكن الحال لم تمض على ما أراد "**ليعود اسم جليلة دالاً على الرذيلة**"[3] و الدليل المؤكد لهذه الرذيلة (الهروب) المكتشف بعد دفنها بليلة واحدة، و عن سبب اختيار الروائي (خال) لاسم (جليلة) يحلل (د. علي القرشي) ذلك قائلاً: "اسم الضحية (جليلة) تحمل هذا الاسم ذا الدلالات الفضائلية لتتردى في جبروت الصوت الطاغي، و أحكام الغيب، و التصورات الممزقة المعبأة بخيالات مختلفة منها البريء القاصر، و منها الممعن في الخرافة و منها السادر في نشوة التشفي و الانتصار،... فيكون ذلك منبئًا بحال التردي الذي يغتال الفضيلة و الكرامة و يجعلها عالمًا لعمل روائي عنوانه (فسوق)"[4]

فالفسق و الفجور يعبّر عنهما بصور و مظاهر متعدّدة و لكن في مقابل هاتين الكلمتين نجد الستر من العار، و هذا ما حاولت (جليلة) فعله عندما ضبطت مع (محمود) من قبل أحد رجال الأمر بالمعروف و النّهي عن المنكر، فقد قام هذا الأخير بسجن عشيقها أما هي فقد تم الاتصال بذويها لاستلامها من مركز الهيئة و ما كان لهذا الحدث إلاّ أن يمرّغ سيرتها في الوحل "**و لم يكن أمامها من ملجأ تلجأ إليه لمواجهة طوفان الأقاويل سوى الدخول في العيادة و نسيان الماضي**"[5] أي الهروب من واقعها و ماضيها، لتستطيع أن تعيش مستقبلها، و لكنّ ذلك (الهروب) لم ينجح لأنّها في كل مرّة تحاول فيها تجديد حياتها تتعثر بجملة.

"**تتزوج من فتاة ضبطت مع رجل وصل إلى مفاتنها من غير جهد**"[6]

---

(1) د. علي القرشي: تحولات الرواية في المملكة العربية السعودية، النادي الأدبي في منطقة الباحة، مؤسسة الانتشار العربي، ط1، 2013م، بيروت، لبنان، ص 201.

(2) عبده خال: فسوق ص 26.

(3) نفسه ص نفسها.

(4) د. علي القرشي: تحولات الرواية في المملكة العربية السعودية، ص 201.

(5) عبده خال: فسوق ص 74.

(6) نفسه ص نفسها.

و العثرات و المطبات التي كانت تعترض هذه (المرأة الضحية) جاءت بأوجه متباينة، و الخروج منها و من جملة الفضائح التي كانت تلاحقها لا يتمّ إلاّ با(لهروب) بأي طريقة كانت، "**فبعد أن فاحت رائحتها أقامت أمها حضرًا صارمًا على دخولها و خروجها و كي تهرب من هذه الرقابة اللّصيقة، عمدت إلى النوم عصرًا، و الاستيقاظ بعد منتصف اللّيل**"[1]

غير أنّنا و عبر ملاحقتنا المستميتة بالنص الروائي (فسوق) نفهم أنّ قضية الهروب لم تكن إلاّ إشاعات ألصقها جيران و أهل (جليلة) بها و قد جعلوا الهرب اللّحيق الدائم بهذه (المرأة الضحية)، حتى أنهم نسبوا إليها حملاً من عشيقها (محمود) و اتهموها أنّها "**هربت لتضع حملها بعيدًا عن أعين أهلها و الجيران**"[2] أما البقية فقد أكدوا هروبها مع عشيقها الذي رفض أبوها تزويجها له.

إذن فمن خلال هذا التردُّد الموضوعي المكثّف لتيمة (الهروب)، و التي تنضج بفعل موضوع (الفضيحة)، كتوقيع على (الموت الروحي) بدءً بالخزي الملاحق لها و لأهلها من المحيطين بها، و نهاية بفقدانها لحبيبها و منقذها و هي هنا فضاء ينفتح عبر تيمتي(الحزن) و (الألم) الملاحقتين لـ(خال)، و المتسبّب فيها دائمًا طاغية مستبدّ من طغاة (الروائي)، و لكن المستبدّ هنا اتخذ لنفسه عباءة تختلف عن عباءة الألسنة فتجسد في (الزمان) الذي لم يرحم هذه (المرأة الضحية) و أثبت فسقها و فجورها، مقرنًا معها جملة من التيمات أهمها تيمة (الندم) الصادرة من (محسن الوهيب) عشيقها الذي عجز عن إنقاذها من يد أخيها "**رأيت محسن الوهيب يجلس في غرفته كالصنم، أظنه كان يتذكر عشيقته التي ماتت بسببه**"[3] فالعشق من حيث هو علامة الحياة و الاستمرارية يحضر بإزائه الفعل الموضوعي متصلا بعلامة تشي بالمعنى النقيض، أي الموت المتصل بالندم الذي جعله (كالصنم)، هو

(1) عبده خال: فسوق ص 81.
(2) نفسه ص 86.
(3) م. ن. ص. ن.

تشبه عن الأموات، بصفته وجه سلب يدفع للحزن، ويوقع في هذا اليأس، بل يدفع للانتقام وهذا المعنى يتردّد عبر تأكيد ظهور الموضوعي في الصورة "**بقي اسم محمود يتردّد كماض ملوث ارتبطت به الهاربة في مغامرة مبكرة من حياتها**"[1]

فتردّد اسم محمود المقترن بالتلوث والخسّة و الخداع، جاء من وراء صيغة (كماض ملوث) فاقتران المحسوس بالمعنوي اعطى إيحاء الى بلوغ المعنى ذروة الحدّة و التوتّر ليصل بها الى قول الكاتب "**اعلان موتها و الهرب من الموت للحياة**"[2]

فواقع الرواية عبّر عنه عبر هذه العبارة بفعل كتلة الدفعات الشعوريّة المشبوهة فيها و المناداة عبر انديا‌حات الموضوع ، ممثلا في الثنائيات المتناقضة (الإعلان، الهرب) (الموت، الحياة) هذه الثنائية الأخيرة مخيفة الى درجة أن كثيرًا من الناس يعيشونها دون أن يدركوا ذلك و السبّب فيها يكون غالبا تلك (المرأة الضحيّة) بأي صورة كانت و في الغالب تأتي في صورة (الزوجة المخادعة) و خداعها لا يكون دائما بمضاجعة خارج فراشها، و لكن الخداع يأتي في الفراش نفسه، فها هي ليليا تمنحه "**جسدًا باردًا**"[3] و في مداخلاته معها "**تكون خارج اللحظة، خارج اللهاث المحموم كمن يتأمل مشهدا ليس له فيه سوى تقزز الدماء الملطخة بين جسدي الفريسة و المفترس**"[4]، فهي تمارس لعبة (الهروب)، فتمنح (الجسد) و تبعد (الروح)، و السبب دائما (الخيانة) فعقلها و قلبها مع رجل آخر غير (الرجل الجنس) وهذا لا يؤدي الا للانتقام الذي يمارس الآن في حق أطفال خمسة جاءوا الى هذه الدنيا نتيجة (اغتصاب الجسد) و(تهريب الروح) و النتيجة اعلان للانتقام من خيانة معلنة

---

(1) عبده خال: فسوق ص 87.
(2) نفسه ص نفسها.
(3) م. ن. ص 88.
(4) م. ن. ص. ن.

"**هؤلاء ليسوا أطفالي، علقتهم في حلقي و هربت مع شاب لم يتجاوز العشرين من عمره**"[1]

فالأطفال هم دائما (ضحية)، هذه الخيانة هي استشهاد آخر (لخال) على لسان أحد محققيه تحدث عن حادثة مقتل زوجين بسبب (خيانة الزوجة)، كان (الانتقام) و (الشّك) حاضرين و بقوة ليدفعان الى نهاية مأساوية (قتل الزوجة الضحية) رغم براءتها، فعامل الغاز المشكك فيه كان دائم الحضور إلى البناية و لكن ليس من أجل الزوجة بل من أجل امرأة أخرى تزوجها سرًا، و النتيجة "**صراخ متواصل من طفلتين**"[2] و الضحية (امرأة) مظلومة و طفلان ليس لهما إلا (البكاء) كمخرج من مصيبتهم.

I.3. تيمة الاجتثاث:

تحضر بعد ذلك تيمة أخرى (الاجتثاث) لتعبّر و بقوة عن تيمتي (الاغتراب) و (الموت) اللتين يمارسهما (خال) في كتاباته، و قد أعلن عن هذه التيمة عندما قال" "**نعم الحياة قائمة على الاجتثاث**"[3] و (المرأة) بالنسبة إليه هي التي تقود إلى فعل الاجتثاث فعندما يتم الحصول عليها و امتلاكها امتلاكًا كليًّا يمارس عليها هذه التيمة فـ"**يجتثها اجتثاثًا**"[4] و (الحياة) هي الموضوعة التي تمارس هذا الفعل على الآخر فهي التي "**تجتثها و تترك و حوت اجتثاثها فاغرة أفواهها**"[5] هذا الفراغ ما هو إلاّ تجسيد لعدمية الحياة و ذلك لا يحيل إلاّ إلى الاكتئاب و (الاغتراب) خاصة عند شعور البطل بهزيمته "**للوصول إلى اجتثاثها كاملة**"[6] و عليه فـ(الاجتثاث) كفعل موضوعي مسّ كل عنصر من عناصر الحياة عند (خال) و حتّى اللغة الموازية التي يكتب بها المبدع، باعتبارها وعاء يصب فيه

(1) عبده خال: فسوق ص92.
(2) نفسه ص نفسها.
(3) نفسه ص 89.
(4) م. ن. ص. ن.
(5) م. ن. ص. ن.
(6) م. ن. ص 90.

تيمته الأم (الموت) مرورًا بتيمة (الاغتراب)، فهي لغة مغايرة حملت المجتمع إلى (رفض الواقع) المعيش، فقامت باجتثاث كل ما لا يناسبها، ففي لعبة استدعاء المدينة للبدو و الريفيين "**حدث اجتثاث**"[1] لكل ما لا يتماشى في هذه المدينة مع عادات و تقاليد الريف و أوّلها "**قيادة المرأة للسيارة**"[2] و أنّ "**المرأة شريك مباشر في حياتنا**"[3] بعدما كانت مجرّد كائن ليس له إلاّ مراعاة البيت و الزوج و الأولاد يأتي الزوج في آخر الليل فيفرغ فيها مجموع الرغبات التي ملأته طوال نهاره و مسامرته لتنام كحيوان لهث فيه و اجتث منه ما شاء ممن حوله، و هنا جاء الرفض التام لهذا المجتمع لما قيل في (حقوق المرأة) و كل الندوات و الجمعيات العالمية التي تدعو إلى المساواة بين الرجل و المرأة، و التي جعلت منها شريكًا اقتصاديًّا، و سياسيًّا، حتى أنّها أضحت تنافس الرجل على الحكم و الدليل على ذلك (ملكة بريطانيا)، و المرأة الأولى في أمريكا (بين كلنتون) التي تنافس الرجل و بشراسة في حكم العالم ككل، كل هذا كان مرفوضًا و بقوة في هذا المجتمع البدوي المتمدّن، الذي اجتث نفسه من هذا العالم، حتى لا يقع في (اغتراب) كان مصيره الحتمي رغم كل احترازاته فالغربة كما يقول (خال) "هي مصيرنا الحتمي، يجسد أنفسنا غرباء داخل أوطاننا و داخل أنفسنا فحين خرجنا إلى هذا الكون كنّا قبله نقتعد أرحام أمهاتنا، بمفردنا و حين دخلنا إلى الحياة، ربما توهمنا أننا نعيش في جماعة، منا مفكرون كا(جان روسو) يتوهمون بأننا كائنات اجتماعية و لا بدّ من ربطنا بعقد اجتماعيّة هذه الصورة المتوهمة أوجدها المفكرون و الفلاسفة لتسيير الحياة و ليس لتسيير الفرد، الفرد كائن غريب فلو استطاع أن يتخلص من المجموع لعاش سعيدًا، في وحدته"[4] و لكن هذه الوحدة قد تدخله في هواجس أكثر تعقيدًا و صعوبة لأنها ستجعل الأوهام و الهواجس هي المحرّك الوحيد لهذا الإنسان فيدخل في عالم الجنون أو اللامعقول، و بهذا يصبح غريبًا حتى على عالمه الحقيقي، هذا العالم الذي أجتث فيه البدوي

---

(1) عبده خال: فسوق ص 98.

(2) نفسه ص 99.

(3) م. ن. ص. ن.

(4) حوار عبده خال مع رانيا مأمون: الموقع الالكتروني.20 أوت 2016.على الساعة Fanio. Mamoun. Blogspot.com/20..11.00

و القروي من محيطه ليجد نفسه مغتربًا في محيط متمدّن رافضًا لكل طقوسه و عاداته و تقاليده، و هذا ما أدى به إلى الفعل الناقص و المعاكس، فأغلق على ذاته عالمه الخاص الذي انكمش فيه، و اجتث "**عنصر التطور من تلك الحياة**"[1]ليعيش حياة السكون في مدينة متحركة تسعى إلى التطور و التقدم و الانفتاح، و هذا ما أوقع أبطال (خال) في الشعور المكثف (بالاغتراب) و الدليل على ذلك حالة تشي باختلال "**توازنهم النفسي، و من غير دراية**"[2] و ها هي حكاية (جليلة) تؤكد هذا (الاغتراب) الذي يعاني منه المجتمع القروي المتمدّن، فهي تسعى (للهروب) من هذا التقوقع الذي يريده لها أهالي البدوّ في ظل مدينة متفتحة، فالانغلاق المقابل للانفتاح أحدث اجتثاثًا كبيرًا في هذا المجتمع و الثمن "**هروب فتيات كثر**"[3] من هذا التجبّر و التسلّط القروي، الذي بات يخنق (المرأة) و يجعلها في كل مرة ضحية (رغبة، شغف، سلطة، أبوة...)لا يهم المهم أنّها قد وقعت بين نارين "**إما أن تدفن في حياة جبرية أو أن تهرب إلى الحياة**"[4] و هذان الخياران هما اللذان أوقعا (المرأة) في (الخيانة) فها هم الرجال يعترفون بذلك في قولهم "**نحن من يقوم بتجهيز عجينة الخيانة**"[5]

(الخيانة) كحضور تيمي في النص، جاءت بصور و ظهورات متعددة، فجاءت بصورة (إيجابية) عندما رفض تطبيقها من قبل العاشق (محسن الوهيب) الذي رفض نسيان حبها و الدخول في عشق آخر كما توهم الآخرون عندما تزوج و لكن ما كان ذلك إلاّ دليلا عن (الوفاء) كفعل و نقيض للخيانة التي كانت الثمن المقابل للعاشق الفعل الموضوعي (الحكاية)"**حينما أطلق اسم جليلة على ابنته الوحيدة**"[6] و لكن هذا الفعل الموضوعي جاء بالنقيض السلبي حينما عادت هذه (الابنة) جليلة و (خانت) هذا الأب و السبب (هروبها من

(1) عبده خال: فسوق ص 99.
(2) نفسه ص 100.
(3) م. ن. ص 102.
(4) م. ن. ص. ن.
(5) م. ن. ص 104.
(6) م. ن. ص 120.

قبرها) إلى حضن حبيبها الذي منعت منه و هذا ما جلب لهذا الأب المنخدع "**كل الشتائم المدخرة**"[1]و قبلها حادثة استدعائه هيئة الأمر بالمعروف و النهي عن المنكر جلبها بعد اتهامها "**بتهمة تقترب من إدانتها بانحرافها و انحلالها لخروجها مع شاب، و القبض عليهما بتهمة الاختلاء المحرم**"[2] و رغم كل ذلك بقي الدفاع الأبوي حاضرًا، في محاولة لإبعاد هاجس (الخيانة) عن (المرأة الضحية) جليلة و الغاية من ذلك إثبات أنّها ضحيّة "**لم تكن ابنتي في يوم من الأيام ساقطة**"[3] أوجد لها غدر (الحب) الذي هو أسمى ما في الوجود و المطهّر الوحيد للنفس مهما كان لؤمها، و ها هو يعلنه دون أدنى خوف أو شعور بالعار حسب تقاليد المجتمع الرافض لهذا الاحساس خارج شرعية الزواج يقول "**آه يا جليلة خرجت لحبيبك فقتلك، و خرجت لحبيبك فقتلك أبوك و الناس مجتمعين**"[4] فالحسرة و النّدم و الكآبة تملأ ذكرى اسم (جليلة)، فهذه (المرأة) جلبت لأسرتها و أحبابها كل أنواع (الألم) فوالدها يراها ضحية و المجتمع يراها متهمة، و بين هذا و ذاك أصبحت ذكراها دليلاً على (الضياع) و رغبة في (الهروب) من هذا الواقع المؤلم.

يأتي مبرّر آخر لهذا (الهروب) على واجهة (الاجتثاث) "**فالاجتثاث لعبة الزمن**"[5] "**عشرة آلاف (أكثر، أقل) تدس في جيب القبّار، مقابل أخذ جثة حديثة الوفاة لتحي في عدة أشخاص**"[6] هذا مبرر آخر لهذا الهروب فالاجتثاث السلبي هو العنوان الآخر لهذا (الهروب) فقد أصبحت مهدّدة من الجميع، أولهم أخوها (زهير) الذي وعد باجتثاث روحها بمجرّد خروجه من السجن الذي سجن بسبب صفقاته الفاسدة التي كان يقوم بها بغرض

(1) عبده خال: فسوق ص 121.
(2) نفسه. ص 122.
(3) م. ن. ص 124.
(4) م. ن. ص 125.
(5) م. ن. ص 126.
(6) م. ن. ص. ن.

خروجه من الفقر المدقع الذي عانى منه هو و أسرته، فأمنيته كانت بالعثور "**عليها قبل أن يودع السجن لكي يزهق روحها بيده**"[1]

إذن (فالفقر) كتيمة حضر ليبرر سجن أخ جليلة من جهة، و من جهة أخرى ليجد مبرّرًا لهروب (جليلة) من قبرها، فها هو أخوها (خالد) يصف أخته "**بالفتاة الحاذقة الكتومة الصارمة**"[2] و الذي يرى في هروبها مخرجًا من الفقر الذي كانت تعانيه عائلتها و هذا يتماشى و "**شخصيتها الباحثة عن الانعتاق من حالة الفقر الدائمة**"[3]

فا(لاجتثاث) من الفقر هو المبرّر الذي وضعه لها أخوها لهروبها من قبرها و لهروب كل الفتيات اللائي لهنّ نفس الحكايات مع الجوع و الفقر، هذا الاجتثاث هو الوسيلة الوحيدة للخلاص من تجدّد هذا المجتمع حيال جملة التطورات و الانفتاحات الحائمة حوله، كما حلّ "**لاجتثاث الأفكار المغذية لبنة فكرية غدت بالية و غير قادرة على التواصل مع الأفكار المستحدثة دينيًا و اجتماعيًا**"[4]

و حسب رأي (الروائي) فـ(هيئة الأمر بالمعروف و النهي عن المنكر) هي المسبب الأول في هذا (الهروب) "**فالفتاة التي دبرت فكرة هربها من القبر هي فتاة ماتت بفعل أرعن فحين تم القبض عليها و التشهير بسمعتها، لم يعد أمامها إلاّ طريقان إما الهرب من السمعة السيئة بالانغلاق التّام أو الانفتاح التام الذي يصل إلى درجة البغاء، و في تصوري أن الذي حمل الفتاة على تدبير مثل هذه الطريقة الذكية للهرب مع من تحب إنّما جاء انعتاقاً من المجتمع**"[5]

---

(1) عبده خال: فسوق ص 137.
(2) نفسه ص 138.
(3) نفسه ص 139.
(4) م. ن. ص 162.
(5) م. ن. ص 166.

فالمجتمع اذن و حسب هذا الرأي هو المسبب الوحيد و الأوحد في هذا (الهروب) فالفتاة وقعت في علاقة (اغتراب) مع هذا المجتمع الذي أصبح يرى في (حبها) جريمة لابد من أن تعاقب عليها، و لابدّ من ردعها من خلال السيطرة عليها و سحقها بين الأقدام، و ها هو (أيمن) أجدُّ المحققين الذين وقفوا ضد هذا المجتمع المضطهد لهذه (المرأة الضحية) قائلاً: "**لو عاد الزمان و كنت من تسلم قضية جليلة، لأطلقت سراحها على الفور، من غير الحاجة لاستدعاء ولي أمرها و لما احتاجت إلى أن تدبر هربًا من قبر ضيق**"[1] و هنا يعود بنا (أيمن) إلى (المرأة) محاولاً تحويلها من (الضحية) إلى (المحقة) التي تمارس حقها في الحياة، هذه الحياة التي منعتها من أبسط حقوقها، في (اختيار الشريك) الذي تسلمه جسدها دون أن تشعر بأنه "**ذئب مفترس انقضّ على فريسته**"[2] بل حبيب* تشتاق لملاقاته و تبادل اللّذة معه، و شخصية (أيمن) هي الشخصية الوحيدة التي أعطت كل الحق لهذا الجنس** بأن يكون له صوت مسموع و رأي مختار و كان في نقاش دار بينه و بين أحد المحققين (إبراهيم) و الذي يعاني من برودة زوجته معه، و عدم رغبتها فيه يقول (أيمن) "**لو أنّها زوجتي، و عافت أن تعيش معي، و اختارت شخصًا آخر سأطلقها، الحياة ليست إكراها فلو أن كل امرأة منحت حق رفض زوجها، من غير انتقاص لكرامتها و عفّتها و شرفها لما حدثت الخيانة الزوجية، و لما حدث الزنا أصلاً**"[3]

---

(1) عبده خال: فسوق ص 170.

(2) نفسه ص 172.

* الحب، العشق (الوصل، و هو خط رفيع، و مرتبة سرية و درجة عالية وسعد طالع، بل هو الحياة المجددة، و العيش السني، و السرور الدائم، و رحمة من الله عظيمة كما يقول فقيه اسلامي مشهور و هو ابن حزم الأندلسي "مجلة أفكار و آفاق، مجلة علمية أكاديمية نصف سنوية. تصدر عن جامعة الجزائر 2، المجلد 3، ع 4، س 2013، ص 90، **(أخذ من ابن حزم الأندلسي، طوق الحمامة، بيروت، مؤسسة ناصر للثقافة، د ت، ص 99.)**

** كلمة (جنس)، هناك من يعتبرها لاتينية فهي بالأصل (Genius) و منها اشتقت الجن، و الجنون و غيرها، من الكلمات التي تدخل في إطار الاشتقاق، و يرى (علي الشوك) أن الجنس يدعى باللاتينية Genius و تعني الكلمة (عبقري أيضا، و الجينوس و يحمي الناس و أماكن سكنهم و عملهم، مجلة أفكار و آفاق ص 100، في العربية اشتقت كلمة (جنس) من مصطلح (جنّ) و تعني "جنن: جنّة الليل أي ستره" و "جنس يوجد فيه جذر جن يشير إلى عضو التناسل أو إلى المولد من الأشياء"، إبن حزم الأندلسي، طوق الحمامة، ص 101.

(3) عبده خال: فسوق ص 172.

فا(لخيانة*) و (الزنا**) جاء كنقيضين للكرامة و العفة و الشرف و لكن محاولة المحافظة على كل هذه المصطلحات المجتمعية يوقع صاحبه في (الخيانة) فالقبور الخارجية التي يسعى الإنسان أن يوهم الآخرين أنّها تاج على رأسه هي نفسها المسبّب المباشر في وقوعه في المغالطة و الرذيلة.

II. المرأة المكافحة:

تظهر هذه المرأة لتبسط نفوذها على العالم الروائي و تجعل لنفسها صوتًا مسموعًا و رأيًا معلنًا من خلال جملة القرارات و الأحكام التي تصدرها بطريقة فاعلة، تتوّلد من جملة الأفعال الصادرة منها، و التي تحوّلها من مجرّد (امرأة ضحيّة) تمارس عليها الأحكام و تنفذ عليها السلطة إلى مواجهة لكل ما يحوم حولها من مظالم و عنفوان، و قد وجدنا كل هذا في شخصية مسعدة (رواية الطين) هذه العجوز التي أرادت أن تكسر نظرة الشفقة الموجهة ضدّها نظير عجزها و كبر سنّها و ذهاب شبابها حتى باتت مظهرًا من مظاهر التهكم بين رجالات القرية، فها هو (الحاج عمر) يتعرض لها بقول قاس قائلاً: "**إنّ النساء الجميلات في شبابهن يغدون رجالاً في أواخر أيامهن !!**"[1] و لكنها لم تبق صامتة و منكسرة أمام هذا الهجوم الذكوري بل ردّت بكل عنفوان قائلة: "**أمثالك و في سنك تمامًا يأخذون أدوارنا عندما كنا صبايا**"[2] فهي ترفض أن تهزم و يلبسونها عباءة (الموت المبكر) فالشباب شباب القلب و الروح، و ليس شباب الجسد فقط، و حتى هذا استطاعت أن تعيد ترميمه بعدما سلمته (للطفل الشاب) الذي أعاد لها ريعانه و رغباته يقول: "**هناك أراها امرأة أخرى، لحاء**

* كلمة خيانة تشير إلى علاقة جنسية غير مشروعة اجتماعيًا و غير مقبولة أخلاقيًا و هي في أساسها تعبر عما هو مستور، حيث يكشف عنه و يفاجأ الأخرون، و و لا يقبلونه (مجلة أفكار و آفاق: المرجع السابق، ص 103).

** المرأة كجنس، هي كساحرة، و كلعوب تحتاج دائما إلى حزم، إلى انضباطية فهي قرينة الشيطان، إنّها كساحرة، من خلال محاولاتها المستمرة خداع زوجها لهذا تحتاج إلى ضبط مستمر.(مجلة أفكار و آفاق: المرجع ص 115).

و قد جاء شرح لهذا المصطلح في متن رواية (الطين) حينما قال "**فللجنس علاقة مباشرة بالحياة و الموت، لا أعرف بالتحديد كيف أشرح لك هذه العلاقة، و لكنني ميقن من أن الجنس و الدم صورتان متناقضتان (للموت)، عبده خال: الطين، ص 27.**

[1] عبده خال: الطين، ص 90.

[2] نفسه ص نفسها.

جذعها الرميم يتساقط، و ينمو من داخلها غصن رطيب، يلتف حول عنقي و يزهر، يفوح بعرف العود، و الهيل و البخور مارد يتخلى عن دمامته، و يقشع جلده فيظهر كنجم سقط من السماء محتفلاً بالحياة"[1] فهذا الجسد رفض (الموت) و أقبل على الحياة من جديد عبر (امرأة مكافحة) تسمو إلى المزيد من المتعة و اللذة تتجدد من خلالها و تعيش حياة تتمناها شابة في مقتبل العمر خاصة و أن هذه (المرأة المكافحة) ترفض سلطة الزمان و تريد أن تتغلب عليها مهما كلفها فهي ترفض من يناديها (جدة) بل أنها "**تبغض هذه اللفظة و من يطلقها، و تتغافل عمن يناديها بها**"[2] هذا لأنها "**كانت لا تريد أن تشعر بأن الزمن سرق صباها و مضى**"[3] فهي تناضل لتبقى دائمًا مثيرة و جذّابة فـ"**غالبًا ما تغرق عينيها بالإثمد**"[4] لتبقى عيناها كدليل للأنوثة و دوام الشباب و الدليل على هذا أنّهما لازالتا "**تلمعان كنجمتين أرسلتا ضوئهما في حيث عار من الأشجار فبقي وميضهما مرتهنًا للتراب يردد ذلك الوهج الأبدي**"[5]و أمّا عن جسدها فرائحته العطرة سرّ من أسرار (مسعدة) ذلك أنّها "**تتمسّك بالأعشاب، و البخور، و العطور، لتبقى أنوثتها متوهجة**"[6]

إذن فا(لمرأة الضحية) التي مورست عليها كل أنواع الضغط و الكره و الظلم، تأتي الآن هنا (المرأة المكافحة) لترد اعتبارها لنفسها من رجل ظلمها و أماتها في عزّ حياتها و هنا صورة أخرى (للمرأة المكافحة) يعطينا إياها (خال) لتحكي لنا عن معاناة الزوجة الدائمة من زوج ظالم يزجر و يصرخ و يخون و يظلم و لكنه أمام كل هذه التصرفات لا يجد منها إلاّ ردود فعل مساوية و بنفس العداوة و القساوة و ذلك لرد الاعتبار لكرامة ميتة

(1) عبده خال: الطين ص 91.
(2) نفسه ص 92.
(3) م. ن. ص 93.
(4) م. ن. ص 94.
(5) م. ن. ص. ن.
(6) م. ن. ص 94 . 95.

و لم يعد لها وجود، فقد "**زجرته زوجته بغلظة و هي تندد إن واصل ندبه أن تترك ثمانية أطفال يتعلقون في حلقه و تعود لبيت أبيها معزّزة مكرّمة**"[1]

و يستمر تذمر (المرأة المكافحة) التي لم تخش أمرًا أمام دفاعها عن كرامتها و أنوثتها و ها هي في رواية (الموت يمر من هنا)، تقف في وجه السوادي الذي كان يساومها على أنوثتها و شرفها من أجل لقمة عيش لها و لأبنائها و هذه الصورة تعتبر من أحسن المواقف التي قدمها (خال) ليظهر لنا مقاومة و صمود (المرأة) أمام ظلم الطاغية "**زجرها أحد أعوان السوادي فلم تمنع، فامتدت يده إلى شعرها و جذبها أرضًا**"[2] و لكنها رغم ذلك لم ترضخ و بقيت صامدة كصمود الجبال التي لا تقهر و لا تطأطئ رأسها إلاّ لخالقها.

فصمودها يظهر بظهورات متعددة، بصورة الزوجة التي تقهر تسلط زوجها، و بصورة الأم التي تكافح ليعيش صغارها، ففي حادثة السيل الجارف الذي ألم بقرية السوادي، صوّر لنا (خال) صمود (المرأة المكافحة) في وجه هذا السيل الجارف حامية لصغارها، محاولة توفير بعض من الحصانة و الأمان، و يأتي اعتراف (خال) بذلك على لسان صغارها "**يفرقع صوت الرعد حادًا، فنرتمي في صدرها...**"[3] كما أنّها كانت تشحذ في نفوسهم الطمأنينة في قولها "لازالت **عشتنا قوية... لا تخافي و أقلعي عن أفكارك السوداء**"[4]

(فالمرأة المكافحة) مثلها الروائي هنا بصورة الأم التي تقاوم (الموت)، و بكل ما تملك من قوة، فهي لا ترضخ له و لا تستسلم لقوته، بل تواجهه من أجل أولادها و فلذة أكبادها.

ثم أظهر (المرأة المكافحة) في صورة (المرأة الحب) التي تكافح من أجل حبها و في مقابل ذلك حينما يقول: "**كنت أشعر بأنني ضعيف... ضعيف أمامها**"[5] فهي التي لا ترضى

(1) عبده خال: الطين ص 103.
(2) عبده خال: الموت يمر من هنا ص 243.
(3) نفسه ص 105.
(4) م. ن. ص 106.
(5) م. ن. ص 268.

بالهزيمة، و شرفها فوق كل اعتبار، أمّا حبّها فحمايته تفوق كل اعتبار، حتى أنّها تقدم روحها فداءً له "**رأيتها على ضوء الفانوس تستند على "كابه" العشة تغالب دماءها و تعمق خنجرًا بأحشائها و تحركه يمينًا و يسارًا**"[1]

كل هذا لتثبت حبها و عدم خيانتها، ففي هذه الصورة شموخ و قوة (للمرأة المكافحة) و الذي يستمر ظهوره في أعمال (خال)، فها هي الآن تنزل أنف (السوادي) الطاغية، حينما تمنع عنه نفسها و حبها، فتزداد أنفتها و حضورها، و ها هو "**السوادي رافعًا أمامها يذرف الدمع و يسكب قلبه و كلما أمعن في خضوعه تسامت في كبريائها**"[2] فقد تغلبت بفضل قوتها حتى على أكبر طاغية و مستبد في عالم (الرواية)، هذا لأنّها تحمل سلاح الكرامة و الشّرف كأدوات تساعدها على تحقير كل متجبّر، و رغم كل محاولات السوادي على الظفر بها كان صمودها أقوى و أشرس، فقد وصل هذا الأخير إلى تخييرها "**بين وليدها و من أن تمكّنه من نفسها، فأبت، و أمعنت في إصرارها و لكي يذلّها سلب منها وليدها و غادر به القلعة**"[3] و لكنّها بالرّغم من كل هذا الوجع، نظير فقدانها لجزء من روحها، لم تتخل عن شرفها و لم ترضخ لرغبات شرير طاغية أحب روحها الطاهرة فاستفزها و أحقرها لكنّ المقابل تحديًا و شموخًا لم يجدهما في امرأة قبلها.

إنّ كل الأحزان و أنواع الظلم التي وقعت فيها (المرأة) في ثنايا حكايات (خال) أكسبتها شراسة و عداوة ضد (الرجل الطاغية) حتى باتت لا تخشى بطشه، بل تعدّت هذا الشعور إلى إحساس أكثر قوة حيث أصبحت أمنيتها منصبّة حول قتله و قتل كل من تسول له نفسه بالتعدّي عليها تقول: "**و مرة أخرى أتمنى أن أحمل منجلي و أبقر به بطون أهل هذه القرية الذين تجمعوا مبتهجين بفضيحتنا**"[4]

(1) عبده خال: الموت يمر من هنا ص 171.
(2) نفسه ص 321.
(3) م. ن. ص 345.
(4) م. ن. ص 356.

إذن فالحضور الفعال (للمرأة المكافحة) زاد من فاعلية التيمة الأساس (الموت) خاصة و أنها جاءت بصورة تبادلية مع (المرأة الضحية) من حيث أنهما يشكلان ظاهرة التناقض التي توصل الراوي إلى مبتغاه و المتمثل في تصوير الهاجس بألوان متباينة على حساب ما تتطلبه الأحداث، فبعد أن كانت (المرأة) هي (التيمة) و الضحية التي تسقط بصورة دائمة في التيمة الأساس نجدها الآن تأتي بوصفها مدافعة عن نفسها في محاولة الانزياح و إنقاذ نفسها من الوقوع في كل مظاهر (الموت) فـ(المنجل) هنا الأداة التي هي منبع للحياة لأن المزارع يستعملها للحصاد، و بالتالي لإعادة بعث الحياة في كائنات أخرى (الحيوان و الإنسان) يأتي هنا ليرمز للموت لأنه الوسيلة التي استخدمتها المرأة كسلاح للانتقام و البطش، و في هذه الصورة رمزية مفعمة في ترسيخ أبعاد التيمة الفلسفية و الإيحائية لتأتي كلمة (أبقر) لترسخ المعنى أكثر فأكثر و تظهر المراد من هذه الوسيلة التي استخدمتها المرأة كانتقام للبقاء أمّا مصطلحا (مبتهجين≠ فضيحتنا)، فالابتهاج يأتي ليعبر عن حزن مقابل هذا يخلق (موتًا للروح) المقابلة و يرسخ مفهوم (الانتقام) لهذا الموقف من (المرأة المكافحة) ردًا لاعتبارها و مكانتها في مجتمعها، خاصة و أنّ (الرجل) كان بالنسبة إليها مصدرًا للحزن و الألم، كونه هنا يمثل فضاء للسّحق و الاستغلال، و هنا يحضر الإنكار لهذا الكائن في صيغتي الإنكار و الاستذكار الماثلتين في الصورة التي جاء بها الروائي حين أظهر لنا امرأة تزوجت من رجل لتكتشف بعد ذلك "**دناءته حين ساومها بين البقاء داخل البيت أو التنازل له عن دخلها الشهري**"[1] فيأتي رد فعل (المرأة المكافحة) بشراء "**طلاقها برواتب سنة كاملة**"[2]فقد ضحت بمصروفها من أجل حريتها و انقاذ نفسها من استبداد زوج متسلّط متجبّر، فتيمة (الطغيان) تتمثل عند (خال) بظهورات متعددة لتؤدي بنا إلى المسار الوحيد الذي يصب فيه جلّ قصصه (الموت) بجميع أنواعه و مستوياته و أكثر نوع طغى على أعمال (خال) (الموت الروحي و المعنوي)، الذي وجد بسبب أنواع الطغاة الذين كان

(1) عبده خال: فسوق ص 135.

(2) نفسه ص نفسها.

ظهورهم بأوجه عدّة (الحاكم، المتسلّط، السوادي الزوج المتجبّر، الرفيق المتخاذل فالعاشق المتنازل عن عشقه بسبب أنانية محسن الوهيب... الخ.

لكن (المرأة المكافحة) استطاعت أن تتغلب على هذا التسلط و أن تجعله "**لعبة طبيعية**"[1] بيدها خاصة مع زوجها الذي كانت "**تفوقه علماً و تنظيمًا**"[2] ضف إلى ذلك أنوثتها التي كانت سلاحًا فتاكًا تقضي بفضله على من تشاء، حتى بات غلاء مهرها رمزًا لشموخها و صعوبة الوصول إليها فقد ندفع لها "**مهرًا: ثلاث هزات سمان و جملاً واحدًا و ديلولاً و ثلاث بناجر صبغت في عدن**"[3] فهذه (المرأة) لم تعد تقبل بكل أمر مثلما فعلت (المرأة الضحية) التي لم يكن لها من بد سوى الاستسلام و الرضوخ لأي (طاغية) يفرض عليها طريقة عيشها أو معاملتها و حتى تنفسها، هذه (المرأة) مختلفة تمامًا، فما لا يرضيها لا يمكن أن تقوم به و لو كلّفها الأمر حياتها، فها هي الآن "**أصبحت متضجّرة من أناته تتركه في عشتنا المحشورة بين حشائش الحلفاء و أشجار الأبل و الرديف و تدس جسدها في تلك الأحراش غير عابئة بأفعى متطفلة أو عقرب هربت من لزوجة الأرض بحثًا عن أمان بين تلك النباتات و الحشائش و المتزاحمة الملتفة على بعضها**"[4].

ففعل التضجّر جاء ليمثل ايجابية فعل السّلب مدعمًا بفعل (تتركه) وهذا يؤكد حضور هاجس (القوة) في هيئة غياب الخوف و الخضوع من (الزوج الطاغية) و هذا ما جرّهما إلى أن يعيشا في هجران عاطفي افتعلته هي لترد اعتبارها لذاتها و في هذه اللعبة توّلدت لديها رغبة أكثر رسوخًا و فاعلية، لعبة تغييب الآخر، أو إن صحّ القول (مسخ) الآخر من حيث هو إلغاء لوجوده في غياب (المرأة)، كونها منبعًا و مبعثًا للحياة فيه "**بعد موت مسعدة لم يعد أحد يشعر بي مت كالفراعنة نصبت في وسط الحقول و ليس لها من وجود سوى مراقبة رفيق العصافير المحلقة بعيدًا عنها، لم يعد لي من وجود سوى الوقوف كشاهد على**

---

(1) عبده خال: فسوق ص 141.

(2) نفسه ص نفسها.

(3) عبده خال: الطين ص 158.

(4) نفسه ص 212.

جدب الأرض أو ارتوائها الكل أسقطني من حسابه، أنا لست موجود بالنسبة لهم، وهم يعبثون بوجودي"[1]

فالنفي يمثل الحضور الفعلي للمرأة المكافحة و (الوجود) هو إثبات الذات للذات، فقد تجسد النفي في قوله: (لم يعد، ليس لها، أنا لست موجود) ليؤدي فاعلية الحضور، أي حضور (المرأة) بغياب (الآخر) الذي لا وجود له من دونها، و هنا فالوعي الموضوع يستقي قيمته من خلال ما يقابله من مفهوم، و ما دامت محتويات الوعي مائعة و مفردة Individualisée بشكل تام (إنّها ليست متواترة) لا يمكنها أن تفهم في ذاتها كما هي، (ف) الطريقة الوحيدة لجعل هذه المحتويات تتخذ شكلا موضوعيًا هو تقطيعها بواسطة عناصر محسوسة و هي الدلائل"[2] و من تم فالنفي هنا تجسد لحضور تيمة (المرأة المكافحة) التي تمكنت من ترسيخ مكانتها في المجتمع الروائي، و الذي كان يرى فيها كتيمة مهمشة غير مؤدية للهاجس الرئيس (الموت) لأن المسبب الوحيد له كان (الرجل) و لكن من خلال هذا الاثبات وجدنا أن العملية تبادلية.

إنّ دلالة الموضوع هنا تتجسّد كذلك عبر مجازية الصورة التشبيهية في الاستعاضة عن المحسوس و الذات كإحساس و شعور، بالمجرّد (الفزّاعة) التي بلا شعور و لا أحاسيس، بينما شيء (جامد) ليست له مهمة سوى الترصد بالفرائس، يدعمها بصورة تشبهيه أخرى عندما يجعله (كشاهد) أي أنّه ليس له حضور حقيقي في هذا الوجود، بل أنه مجرّد متفرج لأحداث تحدث بعيدة كل البعد عنه.

إذن (فالرجل) هنا أصبح التابع لهذه (المرأة)، يسعى لإرضائها لأن وجوده في هذا الكون ليس له طعم و لا لون و لا مذاق دونها لذلك نجده يعدها قائلاً: "**الليلة ستعودين**

---

(1) عبده خال: الطين ص 221.

(2) مارسيلو، داسكال: الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة، تر- حميد لحميداني و آخرون، إفريقيا الشرق، دار البيضاء، المغرب، 1987، ص 62، 63.

للقرية، و تملئين رأسك الصغير بالزّهر، ستكونين سيّدة هذا الوادي، وسيفرح أهلك لمصاهرتي، و سأجعل النساء يأكلون التراب الذي تمشين عليه"[1]

و الملاحظ هنا أن التسويف ملاحق لكل آمال هذا الرجل لجعل هذه المرأة أميرة، بل ملكة على عرشه و عرش أهله، و ذلك في قوله (ستعودين، سيفرح، سأجعل) و هذا لا يدلّ على المكانة التي تمكنت المرأة من احتلالها عند هذا المستبد المتسلط، فقد أصبحت مصدر عذاب و انكسار له بعدما تقمّص الدور ذاته و بقسوة أكبر و بقي اعتراف له يقول: "**بالله كم تعذبني هذه المرأة !**"[2]

فعذابه جاء عن وعي بحضور التيمة (المرأة)،و الذي قاسه بمقياس مجرّد، مادي يظهر مدى الفاعلية التي تحدثها هذه الأخيرة في وقوعه في (اغتراب ذاته عن أناه) و التي تحيلة إلى شعوره بـ(الموت) كمهرب من الحرمان منها، خاصة بعد أن تأكد بأنّ "**المرأة هي الجدار الوحيد الذي لا يمكن أن يسندنا**"[3] "**زوج لا يسعدها أبدًا**"[4] لذلك فالرجل يعترف بقسوتها و جبروتها حينما يكون (الحب) بعيدًا عنها، فالراوي شبهها بالحيّة فيقول: "**الحيّة و المرأة صورة لعملة واحدة، أخرجونا من الجنة ليعيشوا بنا في الدنيا**"[5]

فحضور (المرأة المكافحة) يأتي بظهور آخر، ظهور ظالم، و لمكنّه ظلم ايجابي تريد من خلاله أن تبعد عنها هاجس الموت لتلصقه بغريمها الذي أراد أن يحوّلها مجرّد أداة للّذة و المتعة، ولم ترض لنفسها ذلك فكان التّدهور و الرّفض هما المقابلين لذلك "**التي أحببتها لم تكن تكترث ما أكتب، كنت أسهر الليل أكتب بدمى قصائد لعينها لكنها لم تكن تكترث لما أنتجه لها**"[6]

---

(1) عبده خال: الطين، ص 258.
(2) نفسه ص 275.
(3) عبده خال: الموت يمر من هنا، ص 19.
(4)) نفسه ص 22.
(5) عبده خال: الأيام لا تخبئ أحدًا ص 103.
(6) نفسه، ص 106.

فهذه اللامبالاة التي تبديها (المرأة المكافحة) فيها نكهة الانتقام ضد كل قاهر و ماسخ (للمرأة الضحية)، لذلك فهي في محاولة دائمة في قهر سلطته بل أنّ حضورها أصبح حضورًا سلبيًّا و (اضطهاديًّا) بالنسبة للرجل و ما عليه إلاّ أن يتبع نصيحة جاءت على لسان (عبده الله) لـ(أبي مريم) في رواية (الأيام لا تخبئ أحدًا) يحثها فيها بالنّجاة بنفسه من تسلط هذه المرأة أو الرضوخ لجبروتها.

"**لو عرفت أنج بنفسك إن استطعت**"[1] أو إذا استطاع على الأقل أن يتبع النصيحة الثانية "**ارض بالذّل، وضع رجولتك في أقرب قمامة**"[2] فلا خيار له إلاّ الاستسلام، لمكرها و حتى إن لزم الأمر لكرهها، فقد "**كان حقدها غريبًا**"[3] و لم يسلم منه حتى و إن عاملها بأحسن معاملة أو حتى إن كان سببًا في عودة الحياة إلى جسدها فقد "**كانت تنز بالكره لي حتى و أنا أنتقل بها بين العطارين و حكماء المستشفيات**"[4]

ففورة الانفعال الحاد التي كانت لدى المرأة في السابق نحو الرجل (الحبيب) أصابها الفتور، و الدّليل على ذلك أن الدفعات الشعورية السابقة المنداحة عبر انديا‌حات (جبروت و تسلط الرجل) الطاغية لم يعد لها وجود عند هذه المرأة، بل جاء الفعل النقيض لها على صور تعال و استعلاء، يحضر إزاءها الفعل المؤدي متصلاً بعلامة تنبئ بالفراغ المولّد في العلاقة الحميمة بين هذه المرأة و الرجل المقابل، بل أن النّفور كان هو عنوانها "**فبعد أن جاءت مريم زاد هيامي بآمنة و زاد نفورها مني و لم يكن هناك سبب واضح، فأخذت أتودد إليها فتزداد بعدًا**"[5] و هذا ما يوقع (الرجل الضحية) في (الاغتراب) مع ذاته نتيجة كثرة الألم و الحزن اللذين تعتريانه فتؤديان به إلى الاكتئاب.

---

(1) عبده خال: الأيام لا تخبئ أحدًا ص 129.
(2) نفسه ص نفسها.
(3) م. ن ص 130.
(4) م. ن. ص. ن.
(5) م. ن. ص 135.

إنّ حضور (المرأة المكافحة) في عمل (خال) جاء بلذة أخرى، فهي تسترجع المكانة التي حاول فيها الرجل أن يزعزعها، لهذا تجدها كثيرة التفاخر بذاتها و بجمالها فتقول: "**خلقت لأن أكون في القصور لا في الجحور**"[1]

تأتي الآن تيمة أخرى تيمة (الخيانة) و التي تمارسها (المرأة المكافحة) لتردّ اغترابها لجسدها من حبها و لأنوثتها من جهة أخرى ثم لتنتقم لنفسها من الرجل الذي أفقدها حضورها الفعلي و الفاعلي، هذا الرجل الذي لم يكنّ يمثل بالنسبة إليها إلاّ الجسد "**كنت أشتاق لها كلما خطت على بالي و أداخلها بشغف فياض، بعدها أرفسها و أمضي**"[2] (أرفسها) في هذه الكلمة دلالات الاحتقار، المحو، الاجتثاث، الكره...) و كل هذه الدلالات تحمل المرأة إلى (الخيانة) كرد للاعتبار من جهة، و للعودة من (الموت) الذي رماها فيه بعدما شبع من ينابيعها، فحبيبها كان في كل مرة يمنّيها بالزواج يمتنع بعدها حسبما يقول: "**أضع عراقيل كثيرة و مع كل وعد أصل إلى منطقة أعمق من جسدها**"[3]

و لكنه يعدها بوعود و يخذلها، فيتركها تواجه مصيرها لوحدها، و هذا ما جرّها بالزواج ممن لا تحب، ليلبسها لباس العفة بعدما قضى حبيبها على شرفها، فتنتقم من الرجل بخيانته خيانة أولى نحو عشيقها الذي خذلته باختيارها أن تكون مع غيره، و خيانة ثانية نحو زوجها (أبو مريم) الذي لم تبادله حبها بل و أكثر من ذلك استمرارها في علاقتها مع عشيقها و إنجابها لـ(مريم) كدليل على حبها له.

إنّ (الخيانة) بمفهومها الشرعي و الاجتماعي جريمة يعاقب صاحبها بأقسى العقوبة، نتيجة الأضرار المادية و المعنوية التي تحدثها في المجتمع، لكن هذه (المرأة المكافحة) تعيش مآسي جعلتها تسلك طرقًا متعدّدة حتى لا تبقى حبيسة (المرأة الضحية) تلك المرأة الدائمة النحيب و البكاء و الأسف على حالها، و ها هي زوجة (الشاقي) في (الموت يمر من هنا)

(1) عبده خال: الأيام لا تخبئ أحدًا ص 135.
(2) نفسه ص 176.
(3) م. ن. ص. ن.

تمتنع عن الخروج للأخذ بعزاء زوجها من نساء جئن للمواساة، لأنها تريد أن تنتقم لنفسها منهن فحين طلبتهنّ و هي في عز حزنها وألمها وعندما كانت تستغيث بهنّ لم تجد أحدًا و الآن يردن أن يقمن بواجب (التعزية) فجاء (الرّفض) و (التمنّع) كتيمتين دالتين على حضور وعي تام لدى (المرأة المكافحة) لضرورة نفض الغبار عن (رضوخها) لتستطيع أن تعبر بعد ذلك عن وجودها الحقيقي، و هذا لا يحدث إلاّ عبر تصاعد و تنامي فعل الوعي بالذات كـ(أنا) و كإيجاب، يحدث قبالته ارتداد الآخر كسلب و جمود، و هذا ما يشي بقوة الحضور كما توحي به دلالات التراجع و الرضوخ التي يسجلها (الآخر) في نفسها و المتمثل هنا عند (خال) با(لسّوادي) أوّلاً هذا الطاغية الذي تمكن من ايذائها معنويًّا ونفسيًّا، عندما قتل زوجها، و ماديًّا عندما لم يعد لها من يعيلها و يعيل أولادها "**يا أهل القرية، السوادي قتل زوجي**"[1] فهذه الجملة تمثل انكسار (المرأة) لتجعل منها (المرأة الضحية)، غير أنها لم ترض لنفسها أن تبقى في هذا القالب فقد جعلت لنفسها مكانة عندما امتنعت "**فلم تخرج إليهن... و بقيت خارج العشة**"[2]

III. المرأة الحكيمة:

نجد أن حضور المرأة عند (خال) أخذ ظهورات متعدّدة، فهي ضحية للموت تارة و مواجهة له تارة أخرى، و متعلّمة من أوجاعه و مما يحدث للإنسان، خاصة و أن مجتمع (خال) يحتاج إلى امرأة تمثل العقل المفكّر و المدبّر، لأن من سمات المرأة الدهاء و المكر و الحنكة و التي يستكمل حضورها عند كبرها فتصبح عبارة عن حكمة، و هذا ما عرف في شخصية (نوار) إحدى بطلات (الموت يمر من هنا) فهذه الشخصية جسّدها في شخصية (نوار) هذه (المرأة) التي تحمل اسم (الجدة) وهذا دليل على كبر سنّها وذهاب روح أنوثتها لتبقى محصلات تجاربها، الملاذ الوحيد الذي جعل لها مكانة في مجتمعها القروي، فكان

(1) عبده خال: الموت يمر من هنا، ص 131.
(2) نفسه ص نفسها.

الحزم و الجدية في التعامل عنوانًا لشخصيتها فها هي تخاطب حفيدها (الساقي) الذي كان يسخر من (درويش) زاجرة إياه تارة و حازمة تارة أخرى يقول (الساقي) "**فزجرتني ناهرة:**

- **اسمع... لا يسخر بالرجال إلاّ خس الرجال فرددت عليها مستخفًا**
- **هذا درويش المجنون.**
- **قالت بحزم.**
- **حسك عينك، تسخر من درويش**"[1] فهذه المرأة كانت تمثل الحماية و الحنان (لدرويش) فهي الملجأ الوحيد بالنسبة إليه فقوة شخصيتها و حنكة تفكيرها جعل منها (امرأة قاسية) و (طيبة) في الآن ذاته، كما أنها تمثل مصدر المعرفة بالنسبة إلى أهالي القرية فدائمًا تسمع مقولة "**لقد أخبرتنا العجوز نوار و ها هو الخلاء يصبح سجننا !**"[2]

(فالمرأة الحكيمة) هنا مصدر الأخبار اليقينية التي تتشرب منها القرية، كما أنّها بئر عميق بالحكايات و الأساطير و التي يراد منها توعية مجتمعنا و ها هو حفيدها (الشاقي) يصفها بوصف دقيق ينم عن حذاقتها في القص و جلب الناس إليها يقول: "**الليل يجمعنا أمام وجهها الغائر بالتجاعيد، و الأنات المكبوتة، و على ضوء الفانوس العتيق ألمح أهداب السمار معلقة بلسانها المتصبب بالحكايات فترتفع همهماتهم مع تهدج صوتها المنداح بحرقة، مختلفة المواقف المهيجة للنفوس، و في سردها للحكايات تحافظ على تناغم أنفاسها، و تلوين صوتها، كانت لها مقدرة عجيبة على جذب أسماعنا و قلما يعزف عنها سمارها فهي في كل يوم تخرج لنا (بخرفينة)**"[3]

فشخصية (نوار) جاءت كرد فعل (للشخصية الضحية)، فلم تكن تستسلم لأي ظرف كان، و (الموت) بالنسبة إليها (هاجس) دائم الحضور، لكن الخوف منه و التهرّب من الوقوع فيه هو الأكثر خطرًا منه، وكل هذه الأفكار ألبستها عباءة القسوة و القوة، و حضورها

(1) عبده خال: الموت يمر من هنا، ص 138.
(2) نفسه ص نفسها.
(3) م. ن. ص. ن.

له فاعلية في الحكاية و في القص، فلم يكن لأحد من سكان القرية أن لا يمتثل لأوامرها "**فإذا همّ أحد الحضور بمغادرة**"[1] المكان الذي تقوم فيه بسرد حكاية ما "**فإنها تحذرهم و تقسم بأنها ستحرمه من مجلسها إن لم يجلس لسماع هذه الحكاية**"[2] فكلمتها مسموعة و أمرها مطاع، فها هي (المرأة الحكيمة) عند (خال) تأتي بصور متعددة و متباينة، فهي عند (نوار) تمثل (المرأة العجوز)، بينما عند (زهراء) تمثل (المرأة الفتيّة) و التي لا تزال في ريعان شبابها، لكنها تملك من رجاحة العقل ما ينبئ على أنّها رغم صغر سنها فتجربتها كانت تفوقها و تفوق الزمن الذي قضته على وجه هذه الأرض، (فزهراء) حبيبة (عبد الله الشاقي) كانت تمثل البنزين الذي يعيد تحريك (الشاقي) من جديد، بعد أن شعر أن حياته لم تعد لها فائدة بعد مقتل والده و الانكسار اللاذع الذي مسّ والدته بفقدانها جسدها و أعزما تملك في هذه الحياة، فها هي تتحدث مع (الشاقي) بلكنة حادة تعيده إلى طريقه و حياته التي لابدّ أن يعيشها بكل ما فيها و ما عليها.

"**أريدك رجلاً عندما يطعن ينهض بطعنته... لا أريد الكلاب تنبح من حولك و أنت تتمرغ في دمائك**"[3]

إذن و من خلال خطابها نتلمس مدى ثقل كلامها الموزون، و المصوّب بطريقة تهز كيان سامعها (لا أريد الكلاب تنبح) فهي تقصد كل أعدائه الحائمين حوله و المترصدين به المنتظرين لسقوطه حتى يتمكنوا منه، و على رأسهم (الطاغية السوادي)، و يستمر دفعها لحبيبها لصمود و الرجولة "**ادفن دموعك، يحر عدوك فيك**"[4] فكلاهما ممتلئ بالحكمة المسقاة بالقسوة و القوة و هذا باعتراف حبيبها "**هذه الحبيبة تبدو قاسية في أحيان كثيرة، دائمًا تقبر أحزانها و أهاتها و تسير منتصبة القامة**"[5]

(1) عبده خال: الأيام لا تخبئ أحدًا ص 27.
(2) نفسه ص نفسها.
(3) عبده خال: الموت يمر من هنا ص 217.
(4) نفسه ص نفسها.
(5) م. ن. ص. ن.

و إذا عدنا إلى التيمة الأساس (الموت) فسنجده المغذي الوحيد لحكمة هذه المرأة التي تشهد بذلك قائلة "**كانت حياتنا مزيجًا من الخوف والدموع فلم يكن يفصلنا عن الموت إلاّ أنفاسنا المتصاعدة**"[1]

فحكايتها المأساوية جعلت منها امرأة لا تخاف و لا تخشى الموت بعدما دخلت في دهاليزه عبر عين أمها التي كانت "**جاحضة بفزع**"[2] خوفًا مما هو آت فقد كانت هي و أمها تعيشان تحت وطأة الخوف و الجزع الدائمين من وصول الرجال الذين يبحثون عن والدها المشارك في حرب مسّت كل مدينتهم، و جعلتهم ضحايا هذه الحرب، و أوّل ضحية كانت الأم (المرأة الضحيّة)، و التي مورس عليها أبشع طقوس العذاب، ففي رحلة بحثهم عن والدها لم يجدوا إلاّ أمها الملاذ الوحيد لانتقامهم فقد "**كان كبيرهم يحمل صورة لأبي و يشير إليها و هو يمطر أمي "برطن" بقي فمي حياله فاغرًا و كذلك عيناها فتمادى في شاغفه و سحبها من جدائلها و تلقفني أحدهم و صوّب بندقيته إلى رأسي، و بعد أن يأسوا من العثور على ضالتهم غادرونا وقد تركوا أمي تسبح في دمائها**"[3]

كل هذا الألم و الحزن لم يكسب (زهرة) إلاّ القوة و الشموخ، و لم يجعل منها أو يحولها إلى (المرأة الضحية) بل العكس تمامًا، ألبسها لباس القوة فأصبحت امرأة مكافحة ضد كل من يحاول الدوس على كرامتها أو حبها، و حتى عندما أراد عمها أن تساوم حبيبها على أرضه مقابل الظفر بعينيها، جاء ردّها صامدًا و قويًّا.

فمواقف (زهرة) تنم عن ثقة في نفسها و في قدرتها على مجابهة الحياة، تشبه في ذلك (الجدة نوار) التي هي الأخرى لم تقف صامتة حيال محاولات السوادي للظفر بأرض (الشاقي)، و كان حضورها الفعّال و القوي الذي يثبت حضور (المرأة المكافحة) واضحًا فها هي تبدي موقفًا سلبيًا حيال الموقف الذي وقع فيه حفيدها و بكل ثقة و صرامة.

---

(1) عبده خال: الموت يمر من هنا ص 217.

(2) نفسه ص 219.

(3) م. ن. ص 220.

"لا زلت أقف كالشوكة في هذه القرية و إن بعت حفنة واحدة من أرضك فسوف يجدني في عينيك، أو أنني سأبقر بطنك... نعم أبقر بطنك"[1]

فالصورة البيانية (كالشوكة) تظهر مدى قساوة هذه المرأة و مدى الحضور الذي تؤكده في مجتمعها القروي، الذي لا يرى المرأة إلاّ خادمة و منّفذة لمتطلبات زوجها و أولادها و لكن ككيان يفرض رأيه و سلطته لم نجده في عالم (خال) إلاّ عند الجدّة (نوار).

IV. اندماج المرأة الضحيّة في المرأة المضحيّة:

إنّ (المرأة الضحية) كان وجودها طاغيًّا على الرواية، لوجود متسلط يبسط نفوذه على (السوادي) و يرفض كل من أمامه، فالضحية الآن (زينة) تلك الفتاة الشّابة التي خطبت لـ(ولي) صديق (السوادي) و الممثل الشرعي له، فهذا الأخير اغتصب طفولة (زينة) حينما ساوم والدها عليها، و خطبت له عنوة، و لم يكفه ذلك، فقد اغتصب شرفها رغمًا عنها و بالتالي قضى على أملها الوحيد في الحياة، انتظار حبيبها (شبرين)، ليحملها على حصانه الذهبي و يحملها إلى حلم لطالما انتظرته، و لكن حرمانها منه كسرها، و قسوة (شبرين) عليها حينما علم بخطبتها زاد من حضور تيمة (الاغتراب) التي أصبحت المرافق الدائم لوجودها، و لذلك نجد (أم شبرين) تدعوه دائمًا بعدم رفض (زينة) المغلوبة على أمرها "**زينة تريدك أنت يا شرين فلا تقس عليها**"[2]

فـ(الفقر) كان التيمة المؤدية لموت زينة روحيًّا لارتباطها بـ(ولي) "**الثور الهرم الذي ملّ منه الدهر فتركه يانعًا للموت دون أن يصيبه العطب**"[3] و لم يكن هناك أحد يستطيع الوقوف أو مجابهة هذا الطاغية، إلاّ (المرأة المكافحة) التي منعت عنه شغفه بها.

---

(1) عبده خال: الموت يمر من هنا ص 223.

(2) نفسه ص 266.

(3) م. ن. ص 280.

حضور آخر للمرأة، (المرأة الظالمة) و التي التقت في بعض البنود مع (المرأة المكافحة) و اعترف في طريقة القسوة المطبقة على الرجل، فها هي (امرأة أبو مريم)، تقتل أمه العمياء لتبعدها عن طريقها و تخونه قبل أن يدخل بها بعد ذلك، و لكن أكثر تيمة طبقتها على بطلها (الذلّ)، هذه التيمة التي أسقطت (أبو مريم) في (موت روحي)، لم يخرج منه إلى أن وصل إلى لحده فسلاحها الفتّاك كان (الدلال المبالغ) و المبتغى ما يكسب هذا المغفل من أملاك، في المقابل لم تجد منه كما تعترف إلاّ البكاء و طلب العطف و الرّحمة "**أبكي و أتوسلها ألا تهجرني**"[1] "**أذهب ليليا إلى بيتهم لاسترضائها فلا تخرج لملاقاتي**"[2] لتقدم له نظير ذلك "**تكركر من هيامي**"[3]

"**تحقرني بأبشع الألفاظ**"[4]

"**طردتني ذات ليلة**"[5]

"**كان حقدها غريبًا**"[6]

كل هذه المشاعر و التصرفات المؤلمة و التي تبثها هذه المرأة نحو عاشق، محب لم تكفها لتظهر له مدى كرهها و احتقارها له بقساوة و ظلم ينم عن شدة نفورها، فحتى بعدما أنجبت (آمنة) بنتًا سمّتها (مريم) لم تزد نحو (أبو مريم) إلاّ نفورًا منه لتطعنه بسكين سام عندما عمقت هذا النفور في قولها "**استعجلت باقتراني بك**"[7] و تدعم قولها با(لخيانة) التي عمّقت شعوره (بالموت الروحي) يعبر عن هذا الموت فيقول: "**أحسست بكل شيء في داخلي يسقط و ينهار، كنت أشعر بدموعي تتقاطر من على لحيتي**"[8]

---

(1) عبده خال: الأيام لا تخبئ أحدًا، ص 129.
(2) نفسه ص نفسها.
(3) م. ن. ص. ن.
(4) م. ن. ص. ن.
(5) م. ن. ص. ن.
(6) عبده خال: نباح ص 130.
(7) نفسه ص 135.
(8) م. ن. ص 136.

إن (السقوط) تيمة ظلت تلاحق البطل في ظهورات متعددة، و في كلّ مرّة يكون للمرأة دورها البارز في إظهاره و التمتّع بمن تسقطه، فالمرأة تحضر في (نباح) بصورة الجسد الذي يغيب الذهن و يخرج الإنسان العربي من قيمه التي لابدّ أن يحارب من أجلها إلى شهوة يحارب للفوز بها فأصبحت كسلاح مضاد، يمارس على الأنفس الضعيفة الباحثة عن الراغبة "**ذكرتني براقصات الاستربتيز اللاتي تدربن على إظهار مفاتنهن المخبأة استوى جسدها بضًا شهيا، تلوت مبينة،... كانت تلتوي كحيّة أدمنت الرقص على ناي زمار محترف، لم تكترث كثيرًا بمشاعري و هي تخلع ملابسها قطعة قطعة**"[1] فظلمها جاء في شاكلة اللعب بجسدها دون تمكين غريمها من المسك به، أو الحصول عليه، و بالتالي فهذا الشغف يزيد من حرقة ناظرها، وتستطيع بفضل ما تملك من أنوثة أن تسيطر على الآخر كيفما أرادت.

إنّ هذا (الجسد الأنثوي) يتلون استخدامه بتلون الوضع الذي توضع فيه (المرأة الإنسان) فمرة تستخدمه لتكون (المرأة ظالمة) و مرة تستخدمه لتكون (المرأة المظلومة) "**فها هي (ليلى) زوجة الرقيب محسن البكر بعد موت زوجها في حرب التحرير لم تجد شيئًا تقابل به تكلفة الحياة الباهظة إلاّ جسدها ترتمي أسفل تلك المجنزرات اللاهثة لتدهس عظامها مقابل مائة ريال تطبب بها وخزات ضميرها، و تشتري ما تحتاجه لأولادها الذين يتعلقون كلما خرجت للدهس اليومي**"[2].

فهذه المرأة، تحمي أبناءها بجسدها تحارب الفقر بالرّذيلة، تسحق شرفها و شرف عائلتها ليعيش أولادها، فهي تسير عكس القيم التي تربت و ترعرعت عليها فظلمت نفسها و بالتالي بات الظلم ملازمًا لهذه المرأة، إمّا ظالمة للآخر أو لذاتها.

(1) عبده خال: نباح ص 12.
(2) نفسه ص 18.

و بالتالي فهي مظلومة و ظالمة في الآن ذاته، ففي (رواية نباح) تظهر حبيبة البطل الصحفي الذي نقل حرب الخليج و قبلها تحدث عن اللاجئين اليمنيين أثناء هروبهم و لجوئهم إلى السعودية عبر تلك الحبيبة التي عشقها حتى النخاع، و التي بقي عشقها يسري في دمه حتى بعد مغادرتها لبلده، فبات البحث عنها عشقًا في ذاته، فهي بالنسبة إليه ظالمة إنها تركت قلبًا مات من بعدها، و هي مظلومة لأنّها تسير بحكم سياسي محظ لا طائلة لها فيه.

"**كيف لا تموت أحلامنا حين تتيبس الطرقات كان بالإمكان أن يموت ذلك العشق قبل سنوات طويلة**"[1]

فـ(الموت) تيمة محيطة بأبطال (خال) من كل جانب و حدب، فحتى العشق و الغرام و الهيام و الأحاسيس و المشاعر، مرهونة بالموت و الحياة، إلاّ أن تحدي الموت هو استرداد للحياة بحد ذاتها، كما أنّه بحث عن الذات المفقودة و المغيبة بفعل الإكراهات المجسّدة عبر التيمات الدّالة الواردة في هذه المقطوعة، "**منذ ذلك الرحيل الجماعي لليمنيين و أنا معذب بالبحث عنها، و في كل مرة أحزم حقائبي أستشعر أني سأجدها كآخر لحظة فلقت عشق طفولتي و نبتت في أرض صلدة**"[2] (رحيل، معذب، البحث) هذه التيمات ما هي إلاّ نبش في غيابات السّلب، ثم طفو إلى الأعلى عبر فعل الوعي الكامن في الأفكار ذاتها بكونها محملة برفض (الموت) رفض انتهاء العشق في قلب المحبوب، و هذا بعد استرداد حقيقي للذات عبر فعل الرفض و الفقد، و يتحقق من ورائه البحث لاسترجاع الحبيب.

إذا تحدثنا عن تيمة مصاحبة لتيمة المرأة، فينبغي أن نذكر تيمة (اللّذة) هذه الأخيرة هي الحلقة الرابطة و الفاصلة في الآن ذاته بين الأنا و الآخر، فالذات البشرية مسيّرة بفعل

(1) عبده خال: نباح ص 22.
(2) نفسه ص نفسها.

هذه التيمة، ينساق عبرها الإنسان إلى غياهب قد لا يدرك نهايتها، و (المرأة) أكثر الكائنات معرفة في طريقة الفوز بمقاصدها من خلال استخدامها لهذا العنصر و بالتالي تصبح المغرق و المنقذ في الآن ذاته، فبطل (نباح) غارق في (الفراغ) المحيط به من كل جانب و لا يرى من ينقذه من هذا الفراغ إلاّ (اللذة) الموجودة عند المرأة.

"**عندما تفتح المرأة ثقبًا على مفاتنها يتخلى الفراغ عن مهمته القاسية، و ترى مباهج الحياة تتسع**

المرأة هي زجاجة شفافة تلون لنا صحراوية الواقع و وعورة تضاريسه الهالكة، نحن الذين أخرجناها من الجنة لنتمتع بتلونها !!"[1]

و لكنّها بالرغم من ذلك تسقطه في الغضب و الانزعاج، عندما تفضح أنوثتها وتجعلها مبتهجًا للجميع.

"**يصيبني الكمد كلما رأيت عينًا تقع على عجزيها، و تجدني في كل مرة أبحث عن وسيلة لإخفاء عجزيها عمن يصوب سهامه تجاهها، و في كل مرة أنهرها بأن لا تعمد كشدّ عباءتها على خصرها، فتضاحك.**

– ماذا أصنع؟ خلقني الله هكذا.

– بسبب مشيتها تسمّر ثلة من الفتيان بالقرب من دارها، و كلما خرجت تنبهوا تمامًا على أي وقع تسير، و بسبب هذا التربص دارت مشاجرات عنيفة بيني و بين خصومي الذين يبحثون في مشيتها عن نغمة لم تعزف بعد"[2]

فهذه المرأة، هي المرأة العارضة لجسدها و لشرفها، بغية جلب الناظرين و استمالة الحبيب الذي يزيد شغفًا كلما رأى عدد الناظرين و المهتمين يزيد، لكن الرواية تصور لنا

(1) عبده خال: نباح ص 23.

(2) نفسه ص 24.

أجسادًا يحرص ملاكها على سترها، و لكن الحرب لم تترك لها بدًّا لذلك فكشفت و استبيحت و كانت ثمنًا لحرب لا ناقة لها فيها و لا جمل.

"**كان أكثرها فظاعة هتك الأعراض و استباحة أجساد لطالما تسامت عن الدنسّ**"[1]

يتنحى الراوي جانبًا في هذه القضية ليترك المجال للتاريخ أن يسرد و يحكي على ألسنة أبطالها، الذين سردوا ما أحدث جنود (صدام حسين) في الكويت.

"**ألا تسمعين ما أحدثه رجال صدام بنساء الكويت**"[2]

فالمرأة الضحية هنا، تتحوّل إلى مجرمة في عين المجتمع لأن شرفها قد انتهك، و لا يهمُّ السّبب في ذلك، و بالتالي فالحرب ضد (المرأة) وشرف المرأة ضد المجتمع.

كما أنّ هذه المرأة (الضحية) تتحوّل إلى مذنبة عندما تترك الحبيب هائماً على وجهه يبحث عنها في كل قطعة من أرض اليمن، و في كلّ مرة يزداد شوقه و حبه، فابتعاده عنها أفقده أناه و هويته حتى جنسيته المنتمية إلى أرضه، و بات يبحث عنها بهاجس يلاحقه و حياته تساوي موته من دونها، حتى أنّه تجاوز الأعراف و التقاليد والدين من أجل البحث عنها و العثور عليها.

"**هذه المرة لن أعود بدونها سأتربص بجميع نساء القرى، و المدن، و النجوع، سأقف على عيونهن و تباعد خطواتهن، و على أردافهن، وعلى أسمائهن و سأعرفها من بين جميع النساء اللاتي يقفن خلف الأبواب، أو يتنزهن بين الحقول، أو يسدلن الحجب عليهن، سأعرفها و إن غدت شمطاء تخشّبت مفاصلها، ونامت الحياة في أعطافها سأعرفها كما كنت أفعل حينما أذهب إلى مدرستها و أخرجها من بين مئات الطالبات**"[3]

---

(1) عبده خال: نباح ص 28.

(2) نفسه ص نفسها.

(3) نفسه ص 54.

فا(لحب) طغى على العادات و القيم و حتى على الزمن، فلا يهم إن كانت الحبيبة فتيّة غضة، أو عجوزًا شمطاء، فالمهم أن يجدها و أن يتغلب على طغيانها و هربها و نأيها عن حبّه، إذ أنّ غيابها سبب فقده لذاته و لوجوده، و لذة حياته و بات ظلمها متضمنًا في غيابها و نأيها و ها هو يتذكر الأيام الخوالي، أين كان يتمتع و يستمتع بلقائها و تبادل المحبّة بينهما.

"**طوال ممشانا أظل أغذي فتنتها بورد الكلمات، و أسقي مسمعها بقصائد هوى حفظتها من دواوين عشاق برعوا في نسج عشقهم بكلمات يانعة، و كلمات عبرنا شخص و رغب الغرق في حور عينيها أنيري لقصف رغبته بوجه كالح، و كلمات قرضتها الغيرة فغدت غبارًا يسقي الوجوه، و تغري المواجهين بتغير طرق ممشاهم قبل أن أتحوّل إلى جرو لا يكفّ عن النباح**"[1]

و لكنّ هذا الحلم لم يدم طويلاً، ليأتي السقوط، بعد الوصول إلى أعلى أبراج الحلم السعادة، و لتأتي الغربة بعد الانتماء، ليأتي الانفصام و الانشقاق بعد التماسك، كل هذا يحدث عندما أعلن رسميًّا عن خطبة حبيبته لتوفيق (التاجر) الذي تقرب رويدًا رويدًا، من (وفاء الحبيبة) عندما منح والدها البدلات الواقية من الحرب الكيماوية التي كانت تنتظر البلد.

"**أيام قلائل و انتشر خبر خطبة توفيق عبد الله لوفاء... لم أدر ماذا أصنع؟ كنت أبكي فقط !**"[2]

هذا البكاء إعلان مباشر عن (الموت الروحي) الذي شعر به الحبيب، ومقت و كره لتوفيق سارق الحبيبة.

---

(1) عبده خال: الطين ص 55.

(2) نفسه ص نفسها.

لقد اختار الراوي في رواية (نباح) أن يورد (المرأة) بصيغتي الضحية و الطاغية و في الصورة الأولى أوجدها كما أوجد بطلة (الطين) التي اتهمت في شرفها، و كان العار مصاحبًا لتدوير بطنها الذي لم يبرر سببه إلاّ بعد مضي وقت من الزمن.

"**انتهت هذه الذرية بأبيه الذي اقترن بامرأة من أصول عريقة، و لوضاعته أتهمها في شرفها حين رأى استدارة بطنها بعد أن غاب عنها لأشهر، و حين خرجت تلك البذرة الفاسدة من بطنها، كانت تقف بتهمتها، و صك طلاق بائن، فعملت ليل نهار لتوفر لابنها حياة كريمة، و تبتعد به عن سلالته الحقيرة**"[1]

و لكن مصيره لم يبتعد عن مصير بطل (الطين)، فكان نتيجته طفلاً "**عرف بالملاط و السارق، و السفيه، والمؤذي... كان يقف في الشوارع عاريًا لمن أراد تأديبه من الجيران**"[2]

تظهر (المرأة الضحية) عند (خال) بصور متباينة (الأم، الحبيبة، الأخت، الجارة...) ولكنها في (نباح) جاءت في شكل (مضيفة أنيقة) يكمن دورها في بث روح من الفرح والارتياح في أرجاء الطائرة لتكون الرحلة ممتعة ومريحة، غير أنّها في هذه الرواية واجهت موقفا جعلها تتخلى على "**لباقتها و أناقتها**"[3] بعدما واجهها أعداء الدين، أو الفهم الخاطئ له فالشبان الثلاثة ذوو اللّحية المسترسلة والتكبير المستفيض بصوت مرتفع جعلوا من الدّين وسيلة للاعتداء على هذه المرأة، فقد "**كان صوت أحد الشبان الثلاثة عاليا متوترا ـ لن تقلع الطائرة مادامت هذه معنا**"[4]

---

(1) عبده خال: الطين ص 56.
(2) نفسه ص 57.
(3) عبده خال: نباح ص 70.
(4) نفسه ص نفسها.

"**وبهذا حكم معلن على الرفض لهذه المرأة، واعتداء كلامي**"[1] وفعلي على هذه المرأة الضحية والتي كان رد فعلها حسب "**البعض أنها كانت تبكي**"[2]، بعدما رددت قولها الرافض لهذا الموقف المعنّف عليها "**حرام عليك...حرام**"[3]، لكن موقفها هذا لم يثن الشبان الثلاثة عن موقفهم الضدي نحوها فجاءت أوامرهم بالتخلي عنها خلال هذه الرحلة وإنزالها وإلا لن تقلع الطائرة.

"**لن تقلع الطائرة وهذه الكافرة معنا**"[4]

"**لن تقلع وهذه السافرة المتبرجة معنا**"[5]

كل هذه النعوت كانت ضد (المرأة الضحية) التي ليس لها من أمر سوى الرضوخ والاستسلام والبكاء أمام قسوة هؤلاء.

إلاّ أن (خال) لم يجعل منها دائما الجزء المضطهد والمكسور، بل جعلها كاسرة وظالمة للرجل حينما حرم منها البطل الصحفي، الذي تعب من البحث عنها، ولم يجد لها أثرا ولم يستسلم من حبه لها، ولكنها بالرغم من معرفتها بمكانه لم تحاول إيجاده أو الوصول إليه وهذا ظلم قاس على حبيب يتشوق لرؤية حبيبته.

"**آه، ما الذي يحملني كل هذا التلهف على امرأة تقف بينها وبيني عشر سنين عجاف لم تزرع أرضها بسؤال، هي تعرف كل الطرق المؤدية إليَّ، تعرف كل شيء فلماذا لم تحاول إيصال ما انقطع ، أتراها فعلت ، حملت حمام البريد لهفتها وشوقها**"[6]

---

(1) عبده خال: نباح ص 70.
(2) نفسه ص نفسها.
(3) م. ن. ص. ن.
(4) م. ن. ص. ن.
(5) م. ن. ص 71.
(6) م. ن. ص 76.

أسئلة كثيرة تجوب صدر هذا الصحفي العاشق الذي بحث كل قطر من أقطار اليمن دون جدوى، فبعد رحيل اليمنيين من السعودية، ورحيلها معهم، لم يعد له أمر إلاَّ التنقيب عنها والسؤال عن أبيها لكل قادم من اليمن نافيا مقولة موتها يقول: "**تتشابك هواجسي لتصل إلى مرحلة الكفر حين أتخيلها امرأة لا تموت**"[1]

فقد جعل منها رمزا للخلود، رمزا للحياة الأبدية وبالتالي أمام هذا الزخم من الحرب والفقد، أعطى الراوي رمزية للبقاء تمثل في الحب الأزلي والذي تمثل في ذات الحبيبة اليمنية التي أسقطت البطل الصحفي في نقيضين (الموت) حينما تركته وغابت عن ناظريه لتتركه روحا بلا جسد، و (الحياة) حين أوجد فيها اللانهاية والاستمرارية وأمل اللقاء.

إن الحب كهاجس جاء مشعًا في هذه الرواية كإشعاع الحرب فيها فهذان الثنائيان لازما الروائي من بداية الرواية إلى آخرها ، ليغطيا في تمازجهما بعدا فلسفيا لتيمة (الموت) فالمرأة (الموت) هي نفسها المرأة (الحياة) و(الحرب) و(الموت) هي نفسها (الحرب) و الحياة هذا لأنّ كلاهما منبع للتّعاسة والفرحة، فبالحروب و الثورات تتحرّر الشعوب وبالحروب كذلك يزداد ويرقى الجانب الاقتصادي للفرد، في المقابل فإن الحرب سبب لتعاسة الأفراد لفقدهم لأعز أحبابهم وسبب كذلك لفقرهم وتدني معيشتهم ، والمرأة كذلك سبب السعادة والفرحة بقربها من حبها ومداعبته وملاعبته.

"**ذات ليلة روت لي وفاء جزءا من علمه، وضحكت حتى خشيت أن تتيه ضحكتها جزء من الليل فيستيقظ أهلها وأنا أجلس بين عينيها**"[2]

"**بالنسبة لوفاء و أختها لم يكونا مصدر السعادة للحبيب فقد كانا مصدر سعادة لوالديهما، من خلال حلمه الدائم للعريس الذي سيزفهما له، والذي سينقذه من فقره**"[3]

(1) عبده خال: نباح ص 77.
(2) نفسه ص 82.
(3) م. ن. ص. ن.

"**أحلامه تبدأ من رؤيته لابنتيه وهما تجران فستاني عرسهما على أحد أمراء البلاد**"[1]

"**ستجدان رجلين يفخران بهذا الجمال**"[2]

وبهذا تحولت (المرأة) إلى وسيلة للرفع الاقتصادي المنشود من قبل الوالد. ولكنها كذلك كانت الحاجز الأكبر والسبب الأوفر للتعاسة التي حدثت للحبيب، بسبب عجزه أو تقلص ماله، فرغم كل الحب الذي تبادله الحبيبان

"**أحبك لا تنسى هذا أبدا**"[3]

"**وأنا أموت فيك...أنت كل الحياة**"[4]

إلا أنّ الاستمرار في هذا مرهون بالقدرة على التصدي للجشع الاقتصادي المرغوب فيه من قبل والد الحبيبة.

نلمح إذن أن (المرأة) عند (عبده خال) تمثل التيمة الحاضرة والفعّالة في المسار الحكائي، ولكنه كذلك يوجدها بنفس اللكنة وبنفس الطريقة وبمسميات مختلفة فـ(وفاء) هي ظهور آخر لـ(تهاني) هذه البطلة التي خافت من فقدانها لبكارتها لأن هذا سيتسبب في إنهاء العلاقة وحتى نهاية حياتها، فقد كانت تترجى (فاضل) أن يتمسك بها ويحافظ عليها وعلى حبهما وهذا ما حدث لوفاء ففي موقف تخلت فيه وفاء عن حرصها وقامت بدسه داخل بيتها ثم كما يقول: "**بكاءها ونشيجها المكتوم يتحسس صدرها واحتوائها بين أحضاني**"[5]

---

(1) عبده خال: نباح ص 82.
(2) نفسه ص نفسها
(3) م. ن. ص 83
(4) م. ن. ص. ن.
(5) م. ن. ص 84.

وهذا أشعل الحب بين جسديهما فقد "**دفعتني بيديها وهي مغمضة العينين وكلماتها تتقطر لوعة.**

يكفي...يكفي

ارتعش نهداها كعصفورين خنقهما طقس قارس فأخذا يبحثان عن الدفء بين أغصان بلا أوراق وكلما توغلا واستشعرا بخطر ابتعادهما بين تلك الأغصان، رف جناحهما باضطراب جارح"[1]

ولكنها دافعت عن حبهما ولم تترك نفسها تسقط في مثل ما سقطت فيه (تهاني) عندما دفعته عنها وهي تقول: "**لا تكسر إناء الحب الذي بيننا**"[2]

فالعادات والتقاليد والدين وقف موقفه ومنع الحبيبين من بعضهما، ولم يكن هذا كله المانع الوحيد فقد كانت (الحرب) حجرًا مهمًا في بعدهما "**بدأت حرب تحرير الكويت. تعكرت مواعيد لقاءاتنا**"[3]

فهذه الحرب لم تمت في البطل ذوق الحياة فقط، بل كسرت قلبه، وأبعدت عنه حبيبته لذلك فأمنيته الوحيدة التي كانت تشغله

"**كنت أمني نفسي أن أجدها تنتظرني لنموت معا**"[4]

فالعشق حالة تعتري الحبيب لتحميه من هزيمة الموت ولهذا فقد استطاع هذا البطل أن يتجاوز خوفه و أن يتسلل في ظلمة الليل الحالك وظلمة الخوف من صاروخ يجعل من الجسد مجرد أشلاء و أن يقصد بيت الحبيبة ناقرا نافذتها لكنه عاد مستسلما بعدما تأكد من عدم الاستجابة يقول:

---

(1) عبده خال: نباح ص 84.
(2) نفسه ص نفسها.
(3) م. ن. ص 86.
(4) م. ن. ص 88.

"**لم تكن نقراتي كفيلة بجعلها تنسى رعب الموت وتلبي دعوتي**"[1]

فحبه كان أعمق من خوفه وحواجزها أصعب من قدرتها على تجاوزها.

فهذا العاشق مفتون بحبها، وشغفه تجاوز كل الحدود ها هو يصفها بقوله:

"**هناك على هضاب خديها تجلس الحياة متفتحة بشتلات الورد دائمة الحمرة تطل على سهول ثلجية، كم تمنيت التنزه بين ملامحها، حين تفيق ملامحها لاستقبال أشعة الشمس**"[2]

ولكن كل هذا الشغف والحب والهيام يسقط بلفظها لعبارة

"**غدا سنسافر لليمن**"[3]

فا(لمرأة الضحية) تندمج مع (المرأة المضحية) في هذا الموقف فقسوة هذه الجملة على الحبيب، سببت شعوره بقمة الاغتراب وهو في عقر داره. لكن هذه المرأة المعلنة عن الاغتراب والانشقاق تعاني ما يعانيه الحبيب ولكنه مغلف بالشعور باللوم إزاء الوطن (السعودية) الذي اعتبرته وطنها الوحيد، ولكن بعد قرار الدولة بمغادرة الغرباء عنها اكتشفت أن وطنها الأصلي، هو (اليمن) وليست (السعودية) وبالتالي بات (الوطن) حلقة فراق بين العاشقين بعدما كان بمثابة الرابط الواثق بينهما، لكنه لم يتنازل عن حبها وعن حب وطنها الذي أصبح يمثل جزءًا مهما من حياته

"**تسببت عيناها في تورطي بعشق اليمن في وقت مبكر**"[4]

---

(1) عبده خال: نباح ص 88.
(2) نفسه ص 113.
(3) م. ن. ص 114.
(4) م. ن. ص 111.

فارتباط العاشق البطل بعشيقته فاق كل الحدود فأصبحت تمثل (الأم والأخت والصديقة والرفيقة) وأكثر من ذلك باتت بالنسبة إليه تمثل كل نساء العالم ففي موقف كان يقف أمام مدرستها محدّقًا بالبنات الخارجات منها بحثًا عن حبيبته، يجدها تواجهه قائلة:

"**أخبرتني زميلتي أنك تلتهم وجهها ...لست أحمق فأنت جامعة لكل النساء...وإذا تطلعت لفتاة فأنا أبحث فيها عنك**"[1]

إنّ هذه الحبيبة مست كيانه وشغلت كل تفكيره حتى باتت مسألة (الحياة و الموت) متعلقة بملاقاتها أو عدمه.

إنّ الارتباط بالمرأة عند هذا البطل، حمل جانب المبالغة والتخيل والدليل على ذلك قوله:

"**ألمحها موزعة على كل النساء لهذا شغفت بكل النساء، فكل امرأة تحمل شيئا منها ويبدو أنها عمدت إلى توزيع خصالها على كل امرأة عبرت هذا الكون ويبدو أني في حاجة لأن أجمع نساء المعمورة لتكون هي بين يدي**"[2]

إنّتيمة (الشغف) فاعلة الحضور عند (عبده خال) ، فقد أدت بأبطالها الرئيسيين في كل مرة إلى (الموت النفسي والروحي) ، فا(لسوادي) شغف بصاحبة النظرة الثاقبة والقوام الممشوق وتوسل حبها لكنها رفضته وقهرت طغيانه وجبروته، و(المذهلة) شغف بها (سيد القصر) وتمكنت من استخدام وسائلها في إذلاله وإحراقه ، و الآن مع (اليمنية) التي لم يجد لها البطل من حل لغيابها سوى إبقاء نفسه معلقة بها ، ومحاولة جمعها في كل النّساء اللاتي يلتقي بهن ، بل وأكثر من ذلك بات يرى الدنيا عبرها ، ففي سؤال وجه إليه ممن يجاوره في مقعد الطائرة "**هل تعرف أحدا في صنعاء؟**"[3]

---

(1) عبده خال: نباح ص 225.

(2) نفسه ص 126.

(3) م. ن. ص 128.

أجاب البطل في نفسه قائلا:

"**لو يعلم أن الدنيا عندي غدت كلها صنعاء...و أن بهجتي كلها هنا**"[1]

ولكنّ الراوي البطل شغوف بالأنثى الجسد والتي يراها ويتخيل جمالها في مختلف بقاع العالم ولكن يحتاج أن يفرغ شهوته في جسد غير جسدها ، جسد لا يقدسه إنما يشتهي جماله كوعاء لإفراغ رغباته "**نساء في بيروت تتذكر نعيم الجنة ، والحوريات اللاتي سيأتينك راغبات خاضعات متهيئات لتحويلك إلى كائن ممتع**"[2]

فـ(الجسد) كتيمة حاضر للمتعة من جهة، ومن جهة أخرى لمحاولة تطبيب بقايا رجل، رجل عانى الغربة و الاغتراب، إجراء غياب الحبيبة (وفاء) ليبيت حضوره ممثلا لتيمة (الضياع) و (التيهان) في هذه الحياة نظير الحب المفقود.

ألزمته الدنيا أن يكوّن أسرة وأولادًا و لم تستطع أن تلزمه محو حب تغلغل في عروقه وبات المتسبّب الأعمق لشعوره بالموت الروحي وحضور الجسد الذي ساهم في انجاب الأولاد وتكوين الأسرة ، ولكن في خضم كل هذا تعود (المرأة الضحية) للحضور عبر الزوجة التي لم تحصل على رجل كامل إنما شظايا رجل "**تتبادل المماحكة، أعمق الكلمات الجارحة في أعماقها، وأثور حينما يمسني لسانها ، كانت تبحث في كل سنوات زواجنا عن تلك المرأة التي أحرقت مستقبلها برجل شاركها حياتها بنصف قلب محروق، كانت تبحث عن وسيلة تبقي هذا النصف حيا معها على أقل تقدير وفي كل مرة تكتشف أنها استلمته كائنا منتهي الصلاحية**"[3]

لتأتي المأساة التي لطالما كانت تمثل نهاية البداية، وموت الحب يعني موت الشغف موت المودة، موت الزواج.

---

(1) عبده خال: نباح ص 28.

(2) نفسه ص 139.

(3) م. ن. ص 145.

"**أنت طالق...أنت طالق**"[1]

إن حضور (المرأة الحياة) غائب عند (عبده خال) لأن حضوره لم يستشعر به إلاّ في (وفاء) بينما كل النساء بعدها ما هنّ إلا مجرد جسد أنثوي، يشعره بفحولته.

"**ها هي سلوى الحاضرة الغائبة...أجمل شيء أن تشاهدها...الخلف فمؤخرتها المتوترة وشعرها المظفر على هيئة حيّة يجلد فحولتك**"[2]

إنّ حضور (الموت) في رواية (نباح) كان لأسباب عدّة أولها (الحرب) التي عصفت بالأجساد والعقول، ثم السياسة المطبقة في السعودية و الآمرة بخروج كل من ليس له جنسية سعودية وتطالبه بالعودة إلى وطنه بعدما أسس عملا وبيتاً ومستقرًا، كل هذه الأسباب حوطت وبطنت (بالمرأة) والتي جاء باسم (وفاء)، هذه الأخيرة بات فقدانها عصبًا مهمًا في الرواية، والبحث عنها من قبل الصحفي البطل هاجس، فبدونها لا وجود للحياة.

"**منذ خروجك وأنا ميت يا وفاء ميت يجوب الدنيا جثة تبحث عن قبلتك لتعيد لها الحياة، الآن تنبهت أنك لم تمنحيني الحياة بلثمك لشامتي كيف تعرفين أنني سأغدو جثة تتورم وتضمر في شوارع المدن، تضمر حتى تغدو عودا قاسيا، فكلما حاولت الإطباق على شفتيك تقرت، واكتفيت بتمرير قبلتك على جذع عنقي.... ها هي الجثة تبحث عنك لتعيدي لها الحياة!**"[3]

إنّ (وفاء) مثلت الحياة الحقيقية بالنسبة للبطل، ولكنها في آخر الرواية سرعان ما تتحول هي بذاتها إلى (موت) عندما يكتشف أنها لم تعد إلاّ عاهرة من عاهرات الصالونات وأن بحثه الدائم عنها ونكرانه لزوجته وأولاده ونصائح أمه ذهبت هباء، وبالتالي لم يعد لهذه

(1) عبده خال: نباح ص 146.
(2) نفسه ص 146.
(3) م. ن. ص 171.

المرأة مكان في قلبه وروحه، ولم يعد ما يربطها به سوى ورقة نسب لمولود ليس من صلبه ولكن من حبّه.

الفصـــــــــــــل الرابع: تيمـــــــــة الأسطـــــــــــورة

I. تمثل تيمة الموت ضمن الأسطورة.

II. الأسطورة المرتبطة بالدّين.

III. أسطورة اللّغة و تهميش الزمن الواقعي.

IV. آليات استدعاء الشخصيات الأسطورية.

V. الموروث التراثي أداة الأسطورة.

VI. حضور الأسطورة عبر الحلم.

VII. أسطورة اللّون الأسود عند (عبده خال).

من خلال تتبعنا لتيمة (الموت) في أعمال (عبده خال) الروائية، لاحظّنا تشعّب ظهورات هذا الموضوع، فالتعبير عنه جاء بصيغ عدّة و متباينة، و حضوره الآن يرد في صورة (الحكايات الخرافية) المسّرودة من قبل أبطال (خال) الروائيين، و الذين سلكوا هذا المسلك للتنفيس عن مكبوتات مجتمعهم المشحون بالآلام و الأحزان و أكثر من ذلك الظلم و الاستبداد، الذي أوجده و بكل تفاصيله في حكاياتهم، و بذلك تلاحمت أحداثهم الواقعية الروائية بالخرافات المرويّة، و هذا لا يدلّ إلّا على مدى دمويّة الواقع الروائي الملامس بطريقة ما للاواقع.

"و الملاحظ هنا التداخل الضمني بين مصطلحات (الحكاية العجيبة Le conte merveilleux de psyché" و (حكاية الجنيات Conte de fées) و (الأسطورة Le mythe de psyché) من حيث أنّ عددًا كبيرًا من النقاد و المهتمين من وضعها ضمّن مقام واحد"[1] أي أنّ التداخل الموجود بين هذه المفاهيم يصبّ في المفهوم الذي وضعه (بارو) و ذلك بقوله "مفهوم الأسطورة يشمل كل ما ليس واقعيًّا، أي ما لا يصدقه العقل... فكلّ قصة تعتمد على أسس غير عقلية، أو تبرر بمبررات غير عقلية، لا يكون ثمّة شك في أنّها نتاج لخيال أسطوري"[2] غير أنّ الفضاء الأسطوري عند (خال) جاء منفتحًا على الفضاء الواقعي، من حيّث استسلام أبطاله لهاجس الموت، و نمو أحداثه فيما بعد الموت فالماورائيات الأسطورية حاضرة في صورة واقع روائي عند هذا المبدع، و من ذلك مجموع التنبؤات التي كانت تمارس من شخصيات متعددة عند (خال) كنبوءات (نوار) حول مصير القرية و مصير درويش، و النبوءات المحيطة حول هروب جليلة من قبرها و غيرها، يضاف إلى هذا الاعتقاد الديني الذي كان ملازمًا لأبطال (خال) خاصة في رواية (الموت يمرّ من هنا).

(1) أنظر: Sous la direction de nadeijelaneyriedagen : les couples célère Ed. France. Loisirs. Paris. 1999. P 90.91

(2) أحمد كمال زكي: الأساطير دراسة حضارية مقارنة، مكتبة الشباب، القاهرة، ط1، 1975، ص 51.

من خلال زيارتهم المستمرّة لقبة (راعي القضبة) فالجانب الأسطوري في هذه الرواية انصبّ على جهات عدّة، أوّلها.

I.1. أسطورة قضبة الراعي:

هذه القبة التي تعدّ المخرج الوحيد لأهالي القرية من أزماتهم و مصائبهم، فيتضرّعون و يطلبون ما يشاؤون في حضرة سيّد القضية، "**فها هو (زيلغي) يذهب من الصباح الباكر إلى قبة راعي القضبة منتظرا أن تنبت عينه**"[1] مثلما يذهب كل الأهالي طالبين مبتغياتهم و في لوحة أخرى جسّد فيها (خال) هذا المنحى، أسطورة الأم التي توجهت بقرابينها حيث نحرت كبشًا فوق القبة داعية إياه أنّ يقوم بشفاء ابنها من سقيم ألم به و لم تجد له ما ينقذه من (الموت المحتّم) سوى بيع كل ما تكسب لتقدّمه لسيّد المقام، أنّ هذه المكانة المكتسبة من (راعي القضبة)، جاءت كنتيجة كثرة الأساطير و الخرافات المحاكة حولها و من ذلك حكاية الكلاب التي كانت تطارد (درويش) المعتوه في الحقول و تنجلي عنه عندما يقترب من مقام السيّد (راعي القضبة) و ما يروي عن موت (راعي القضية) و نهوضه من قبره مجدّدًا و الملاحظ عند الروائي، تناصاته المتعددة و المتباينة مع أساطير و خرافات شعبية يذكرها برموز دالّة في مواقفه المتعدّدة فهاهو (موتان) يستخدمها ليرسخ واقع (الشريف حسن) الذي كان قابعًا أمام دكانه، و وجهه العبوس يملأ الفضاء يبعد الغبار المتطاير أمامه بفعل الرياح يصفه (موتان) فيقول "**كان وجهه عابسًا كـ(حنش أبو جوهرة) الذي يظل رابضًا على جوهرته مانعًا أي أحد من الاستفادة منها حتى إذا مات بعيدًا عنها أصبحت لسواه**"[2] فـ(مرزية حنش أبو جوهرة) تدل على أسطورة "**تتداول في جنوب شبه الجزيرة العربية، وتحكي هذه الأسطورة أنّ ثمّة ثعبان يعيش دهورًا طويلةحتى يصاب بالعمى فيطير إلى البحور السبّعة، و يأتي بجوهرة يضعها بجواره ليرى بنورها و من يقوم بتغطيتها بخرقة سوداء أو روث بقر يحصل عليها بعد سبعة أيام حيث يظل الحنش يبحث**

(1) عبده خال: الموت يمر من هنا ص 249.
(2) نفسه ص 172.

عن خصمه خلال تلك المدّة و إذا لم يجده يموت و تصبح الجوهرة ملّكًا لمن قام بتغطيتها أما إذا وجده الحنش فإنه يقسمه إلى قسمين و ميزة تلك الجوهرة وفق نص الأسطورة أنّها

إذا وضعت في أي شيء جعلته ينمو و لا ينفذ"[1] فالروائي استخدم هذه الأسطورة ليلاقح بين الوضعيتين اللتين كانتا بالنسبة له متشابهتين، وضعية (الشريف) القابع أمام دكانه و المتربّص بكل قادم إليه من أجل أن يقرضه بعض المال مقابل أن يرهن عنده أي شيء مما يملك، بيت، حقل، ذهب، أي شيء و إذا مرّ يومان على المدّة التي يحددها (الشريف) لإرجاعالقرض و لم يتمكن صاحبها من تسديده فإنه ينقض على ما يريد مما يملك صاحبه.

إذا عدنا إلى (القبة) الرمز الديني الأقوى في (قرية السوداء)، فحسبهم لا يوجد حامي لهذه القرية سوى (سيّد القبة)، فلولاه لانهارت هذه القرية على رؤوسهم، لذلك لا يسمح لأي أحد من أن يتحدث سواء عن سيّدها، أو حتى أن يشتم أو يقوم بأي عمل مخلّ بالحياء و الأخلاق أمامها، يستثنى من هذا كله (درويش)، فجنونه أعطاه رخصة القيام بما يشاء و قول ما يجول في خاطره من دون شفقة أو حسابات العقلاء، و هنا يأتي الجانب الأسطوري في واجهة (الجنون) التي صاحبها الكاتب بدرويش، و التي جعلت أقواله بلا مصداقية و الدليل على ذلك حادثة سحبه من قبل سيّده (السوادي) و هو مكبّل اليدين و تركه يثرثر "**بمساوئه أمام الجموع المحتشدة**"[2] و عندما انتهى خاطبهم قائلاً:

"**هه... كما ترون يسبني و أنا سيّده... لقد أتعبني جنونه فهل تعلمون سيّدًا يداوي المجانين... و أكبر الظّن أنّ جنّية قد تلبّسته**"[3]

إنّ هذا المقطع يعدّ إعلانا صريحًا، عن خروج (درويش) من دائرة الحياة الواقعية الحقيقية التي يتعاطى معها النّاس إلى دائرة (الموت العقلي) الذي يبرّر لصاحبه كل تصرّف يقوم به

(1) عبده خال: الموت يمر من هنا ص 172.
(2) نفسه ص 193.
(3) م. ن. ص. ن.

و الدليل على ذلك أنّ درويش نفسه يعي مدى الأهمية التي اكتسبها من أسطورة جنونه و لكن جنون (درويش) أظهره الروائي لإنقاذ هذه الشخصية من الموت الجماعي الذي مسّ كل الأهالي، لأن حنكته و دهاءه يظهران في السخريّة الدائمة التي كان يقوم بها إزاء إيمانالأهالي الساذج بخرافة (سيّد القضبة) و التي اكتشف كذبتها و بطلانها منذ نعومة أظافره فقد دنّس القبة بالتبوّل عليها و هذا ما أدى إلى سخط الأهالي، يروي القصّة فيقول:

"**كانت إحدى جواري السوادي تذهب بي معها، للزيارة، و التبرّك بالسيّد الصالح و في إحدى المرّات شعرت برغبة التبوّل، فتبوّلت بداخل فناء القبة، يومها لم يرحموا طفولتي فقد ضربوني ضرّبًا عنيفًا، و قد أصرّ سادن القبة على بتر عضوي الجنسي الذي تجرأو دنّس حرمة المكان و قد همّ بذلك لولا أن تدخل عابر سبيل و منعهم من ذلك**"[1] كما أنّ درويش وعدهم باحترامه و بذل كل الجهد لكسب رضاه و لكنّه في حقيقة الأمر كان يقوم بعكس ذلك تمامًا، فقد كان يتبوّل عليه متى سنحت له الفرصة لاقتناعه بأنّه مجرّد حجرو لا دخل له و لا قوة تمكّنه من تقريب أي أحد إلى الله عزّ و جلّ، لأنّه كان يدرك منذ صغره أنّ الله أكبر من ذلك بكثير و أنّ ما يعتقده هؤلاء القوم لهو بطلان و بهتان و استمرّ هذا الاعتقاد يكبر بين أحشاء (درويش) حتى بات يستطيع أنّ يتلاعب بالأهالي كما يشاء فيوهمهم بأشياء يفعلها و ينّسبها لسيّد القبة، لأنه حسب كل أهل القرية قادر على فعل أي أمر و في أي وقت حتى أنّ سادن القبة، ساومه على أنّ يقف وراء القبة و أن يتحدث بصوت (سيّد القضبة)، ليوهم المرضى أنّ السيّد يسمع و يستجيب لنداءاتهم و يجيبهم على كل تساؤل و هنا أظهر الروائي غباوة و جنون الأهالي الذين آمنوا بأسطورة الإله المجيب للدعوات و الذي مثلوه بسيّد القضبة (الوسيط المباشر بالله) و لم يكن إلاّ (صوت درويش) يقول فقد كنت "**أطالبهم بوضع نقود أسفل القبة كي أشير عليهم فيما يجدون من شكوى فوافقت و لبدت خلف القبة و عندما توافد الزوار كنت أرد عليهم فيما**

[1] عبده خال: الموت يمر من هنا ص 53.

سيطلبون...و عندما أحسست بأنني أجبت على الكثيرين خرجت من خلف القبة و فضحت أمر السّادن و أمر السيّد المزعوم"[1]

إذن فالجنون كتيّمة تلاحق كل الأهالي إلاّ درويشًا الذي جعل منهم مسّخرة أمام أسطورة سيّد المقام، فالتبرك بالسيّد طقوس ملازمة لكل سكان قرية (السوادء) فالاعتقاد بوجوده أمر حقيقي بالنسبة إليهم لذلك ذكرنا أنّ الأسطورة عند (خال) تداخلت بالواقع الروائي لهذا نجد درويشًا استغلّ الأمر لكسب بعض المال نظير إيمانهم القاطع بكل ما يرد من السيّد و الذي تمثّله (درويش) يقول "**و لو أنني أريد مالاً لكنت أغنى النّاس فهذه العقول الخربة يمكن أنّ تمنحني دم قلبها، و ذلك بوقوفي داخل المكان الذي هيأه لي سادن القبة و ما عليّ إلاّ ترديد بعض الكلمات لمن يأتي مشتركًا بالسيّد**"[2] فالأسطورة هنا جاءت خادمة للعبد الفقير و مؤكدة على سلامة و رجاحة عقله، مقابل جنون و مرض العقول المصابة به البقية نظير الحالة الاجتماعية المزرية التي تعيشها القرية من فقر و جوع و قحط، يضاف إليها تسلّط الطاغية و إذلالهمو المخرج الوحيد بالنسبة إليهم (قبة السيّد).

فاعتقادهم (براعي القضبة) يزيد يومًا بعدة يوم، و الدليل على ذلك أنّه كان يمثل السبب الوحيد الذي يمنعهم من مغادرة (قرية الشؤم) و قد سارت إشاعة.

"**أن راعي القضبة قد أقسم إنّه لا يدخل القرية إلاّ هالك و لا يخرج منها إلاّ هالك**"[3]

و لإيمانهم القاطع به،لم يتمكنوا أبدًا من تجاوز هذه الأسطورة و إنقاذ أنفسهم من الهلاك خوفًا من غضب سيّدهم (راعي القضبة)

و في تجربة أخرى جاءت لتؤكد الإيمان القوي بأسطورة (راعيالقضبة) حكاية المرأة التي جاءت حاملة ابنها المجذوم، والذي كانت أجزاء من أطرافه تتساقط الواحدة تلوى

(1) عبده خال: الموت يمر من هنا ص 55.
(2) نفسه ص 56.
(3) م. ن. ص 09.

الأخرى و لونه يميل إلى الرمادي و ما كان لهذه الأم إلاّ تقديم القربان إلى (راعي القضبة) داعية إياه لتقديم الشفاء لفلذة كبدها قائلة:

"**شيل لله، يا راعي القضبة ! و من خلفها سارت امرأتان حاملتان بيارق ملوّنة و عبد فاحم السواد قد انتفخت أوداجه، فأخذتّه النشوة، ليتراقص على ضربات الطبل العنيفة**"[1]

و استّمرت طقوس التعبّد لهذه القبة إلى أن تمّ ذبح ثور غسل في دمه الطفل و اصطحب ذلك بدف على الطبول و رقصت الأم عليه و هي تدور حول ابنها المقذوف في فناء القبة، و تبعها بعد ذلك كلّ الأهالي الحاضرين و الذين دفعوا بأبنائهم المرضى إلى وسط الفناء لينحنوا لتراب القبة ناثرينه على رؤوس مرضاهم، لكن (درويش) جاء ليفسد ذلك الجوّ الأسطوري و يعلن جنونهم قائلاً:

"**من خفّ عقولكم أنّكم تذبحون الجزور و تتركونها للطير بينما بطونكم خاوية تنادي كسرة خبز يابسة**"[2]

و استمر استهزاء و ضحكه رغم التوسلات التي كانت تأتيه دون جدوى إلى أن جاءته صاحبة القربان باكية "**أيرضيك أن يموت ابني و أنت السّبب؟ و كيف أكون السبب في موته؟**"[3]

فيكون جوابها دليلاً على اعتقادها التّام "**هاأنت تفسد مزاره و تتهكم على السيّد سوف يصيب ابني العقاب معك**"[4]

---

(1) عبده خال: الموت يمر من هنا ص 41.
(2) نفسه ص نفسها.
(3) م. ن. ص 42.
(4) م. ن. ص. ن.

و يستمر ظهور الأسطورة عند (خال) ترد هنا على لسان الجدة (نوار) "**فهي في كل يوم تخرج بخرفينة***"[1] فالاستخدام الأسطوري عند (خال) جاء بصورتين، صورة التناصات التي يقع فيها مع أساطير متعددة ليرسخ أو ليبين أبعادًا فلسفية عميقة لا يستطيع استجلاءها إلا باستحضار أسطورة توافقها و صورةأخرى تأتي في شكل قطعة حكائية تضاف للنسج الروائي، منفصلة عن النسيج الحكائي فتأتي، للعبرة والموعظة، كما تأتي لتنبيه مجتمع الروائي من حالات الخضوع والخنوع التي سقط فيها، وهذا مايجعلها تتداخل في مرات عديدة مع الواقع الروائي وفيها نجد الجدة نوار وهي تلوم (عبد الله) عند تخاذله عن سماع حكاية مرحمة "**أتعلم يا عبد الله إن مرحمة ستخيم على القرية ذات يوم... ساعتها ستندم**"[2]

I.2. أسطورة مرحمة:

وأما عن أسطورة (مرحمة) فهي تحكي**عن فتاة خضعت لطلب والدها بـ"**حملها وجز رأسها، وقذفها في بئر السّباع** "[3] والمنقذ هو خادم والدها هذا الأخير الذي تمكن سابقا من انتهاك شرف أختيها وراودها عن نفسها ولكنّها في رحلتها إلى الموت لم تشألخضوعوبقيت متسامحة، محافظة على شرفها رغم كل القسوة التي كانت تتلقاها من الخادم فقد قام "**بصلبها على جذع شجرة قصب عتيقة قاطعا يدها اليمنى، ورجلها اليسرى**"[4]

*خرفينة: دأبت الجدات على الجلوس ليليًا لخلق الحكايات و الأساطير... و يقال للأسطورة خرفينة أو ولادة و يقال للجدة خرفييلي أو لديلي

[1] عبده خال: الموت يمر من هنا ص 42.

[2]نفسه ص 38.

** "كانت الحكايات قديمًا مجالا يهيئه المبدع لإقامة روابط و علائق بين الكائنات حكايته، التي تنقله من حالة الاستسلام و العجز إلى حالة القدرة على الترقب، و التوقع و اقامة الصراع، و استشفاف ما بداخل النفوس و التسامي به عن عالم الضرورة إلى عالم الطموح و الأشواق... و كان الإنسان يعي أن ذلك الأمر حكاية لها حدود المقدرة الإنسانية، و ذلك لم يكن يأنف من أن يصدر ذلك بكلمة (يحكي) التي تجردها من ذات الحاكي أو إلحاقها بـ(في قديم الزمان) لتفضي عليها الحاقًا بعصر و وقت آخر... إضافة إلى ما يضفي على شخصيات الحكاية من صفات خارقة"(د. علي سرحان القرشي: الرواية بين حكي الكتابة و كتابة الحكي في نماذج من الرواية في المملكة العربية السعودية، كلية المعلمين – الطائف بحوث المؤتمر الثاني للأدباء السعوديين، مكة المكرمة، 1419هـ - 1420هـ، 2000م، ص 173.

[3] عبده خال: الموت يمر من هنا ص 30.

[4] نفسه ص 31.

ولكنها صمدت إلى أن جاء من ينقذها في ليلة ماطرة، رجل حملها وساربها إلى أن التقى "**بشيح يضاء البدر من جبينه وكأنه ملاك، كان يرتدي جبة خضراء، وعلى رأسه قلنسوة بيضاء ويده غصن أراك رطيب** "[1] أمره أن يقوم بغطس مرحمة في حوض من لبن وعسل.

I.3. أسطورة الجنيات والنبوءات المتعددة:

الملاحظ أن مفهوم الأسطورة عند(خال) أخذ أبعادًا متعددة، مرة يظهر في صورة الجنون وتجسد في(درويش المجنون)، ومرة في صورة خيال شعبي و ظهر في أسطورة مرحمة كما أظهره على صورة (حكاية الجنيات) من خلال حادثة غياب (ابن السوادي) عن القصر وعودته في الليلة الموالية يحمل معه فتاة شبه ميتة كانت تتدلى من على حصانه ألتمري"**حاملة معها أسطورة متعلقة حقيقتها مضمونها أنها**"**إحدى جنيات الإبل كانت تتربص به وتريد أن تدخله، لكنه كان مسكونا بجنيةأخرى، وفي صراعها معه أعانته جنيته عليها، وظفر بها كاسرة، وقد أوصته وليفته أن يسكنها مكانا لا نور فيه، وأن يحجب عليها الحجب، وأن يتبول عليها يوميا كي لاتؤذيه**"[2]

إن فضاء (عبده خال) الروائي، المملوء بكل مظاهر الفقر، والأميّةالتخلف والبدائي كان مسرحا هاما لشيوع مختلف الخرافات... والأساطير التي تبرّر له حاله "(الموت) التي وقعت فيها القرية، لذلك كان المكان فسيحا للمتباهين فحتى السّوادي الطاغية الذي لايقهر وقع بين أيديهؤلاء السحرة، الذين أرادوا تقديم يد المساعدة بإخراج الجنّية التي سكنت ابنه فرأوا بأن "**يضرب عليه بحجاب محكم و أنّ لا يزوره أحد و أنّ يكون أكله لحمًا نيّئًا و شرابه دمًا خالصًا**"[3]

و ما زاد تعمق تيمة الموت من خلال الأسطورة الموظفة من قبل الروائي أنّ تلك المرأة التي صاحبها (السوادي) كانت حاملاً "**و قد وصفه بها أحد المنجمين... فقال... ستلدين ابن**

---

[1] عبده خال: الموت يمر من هنا ص 33.
[2] نفسه ص 87-88.
[3] م. ن. ص 88.

يشبه الموتى، شديد السمار، ملامحه تنبئ عن نفس غنية و روح مرة، سيمضغ القرية و يمشي وحيدًا حتى يموت"[1]

إنّ النبوءة لم تكن من تخصص المنجمين فقط، بل حتى عوام النّاس كانوا يعرفونها فها هي (أم موتان) تحث ابنها أثناء السيّل الذي مسّ القرية بالركض إلى العشّة هربًا من تلك الأمطار الغزيرة، و في أثناء ذلك أمسكهذا الأخير (خرقة حمراء) ألقى بها على نفسه لكنها سرعان ما صرخت و بحرقة "**أقذف بها بعيدًا... أتريد أن تميتنا !!**"[2] و لم يكن هناك سبب علمي يمنع الطفل من الاحتماء بهذه الخرقة سوى الأسطورة التي ارتبطت بالثقافة الشعبية القائلة أنه من يحمل "**اللون الأحمر أثناء المطر تصيّبه صاعقة**"[3]

إذن فهذه الأسطورة تحمل على الابتعاد عن اللون الأحمر لأنّه نذير شؤم و مؤدي إلى (الموت) و الهلاك، غير أنّ هناك نبوّة أخرى تعطي لهذا اللون مكانة مرموقة، حينما يطلب لكل من له إصابة بمرض جلدي بأن يمسح وجهه و كامل جسده بخرقة حمراء فيشفى، أو أنّه يحملها عند الحبّسة التنفّسية فتتوقف.

II. الأسطورة المرتبطة بالدين:

إنّ هاجس الموت المسيطر على روايات (خال) ارتبطت في أحيان عدّة بالدّين الحنيف و يظهر ذلك في صور متعدّدة بداية بالصورة التي قدّمها الروائي عن درويش حينما رمى الأهالي بالكفر و عزمه على هدم القبّة، و كما هو الحال في تسبيح أم موتان "**ليلة المطر**"[4] فهي لم تجد ما تستنجد به حينما كان السيّل يزداد ليغرق كل العشّة إلاّ التسبيح الذي كانت تناجي عن طريقه الله وتدعو أبناءها إلى إتباعها في تسبيحها راجية من المولى إنقاذها هي و أبناءها "**سبوح قدوس، رب الملائكة و الروح**"[5]

---

(1) عبده خال: الموت يمر من هنا ص 88.
(2) نفسه ص 103.
(3) م. ن. ص. ن.
(4) م. ن. ص 105.
(5) م. ن. ص. ن.

إنّ استخدام (الأسطورة) عند (خال) جاء ليثبت وضعية القرية المستّعصية أمام الطاغية الجبّار حتى بات واقعهم أسطوريًا و لهذا فإنّ الروائي يتناص مع عدد من الروايات الأسطورية ليقدّم للقارئ صورة واضحة عن وضعيات شخصيات الرواية، و لأن الوصف كان حاضرًا و بقوة في كل جزئيات الرواية، بداية بوصف القرية و الطرق المؤدية إليها وكذا أوصاف الشخصيّات الطاغية و أهم مميزاتها و التي جعلت منها بؤرة أساساً في الرواية لينتهي إلى وصف النّاس البسطاء و أهمهم على الإطلاق المزارعين، و الذين يمثلون أهم الشخصيات المحرّكة للمسار السرّدي الروائي، فقد صوّرهم (خال) على أنّهم عمال يعملون بلا كلل و لا ملل طوال السنة ليقدموا محاصيلهم في نهاية المطاف لسيّدهم و هم مبتهجون بذلك، فقصر النظر عند هؤلاء، و إيمانهم اللامشروط بأي خرافة أو أسطورة تبرّر لهم حالات الموت التي يقعون فيها، فهاهي(أم موتان) تصفهم مستخّدمة أسطورة الثور قائلة "**يسير المزارعون واضعين رؤوسهم منكسة و كأنهم يحملون الأرض، و يدورون بها في كل الاتجاهات (كنوز الأرض)**"[1] فهؤلاء المزارعون من كثرة خدمتهم لهذه الأرض سيأتيهم بالثور و الذي حسب الأسطورة يقف على قرن من قرونه "**ومع مرور مائة عام يتعب الثور فيحول الأرض على القرن الآخر**"[2] فيسبب ذلك حدوث الزلازل، و لكنهم لا يغضبون لمجيئ الموت إثر ذلك لأن همّهم هو إرضاء الثور الحامل للأرض مثلما لا يغضبون عندما يحملون الأرض على أكتافهم طوال السنة بتقليبها و حرثها و زرعها وسقيّها ليقدموا محصولها في نهاية المطاف إلى من ليس له فيها ناقة و لا جمل، و من خلال هذه الأسطورة نلمس ضعف الجانب الديني لدى هؤلاء القرويين، لإيمانهم القوي بمجموع الأساطير الخرافية المتداولة فيما بينهم فالله عزّ و جلّ جعل نهاية هذه الأرض تكونعن طريق الزلزال الذي يفني به الدنيا، فالزلزال لا يحدث بسبب ثور أو ناقة بل هو أمر من القدير بتحرك الأرض و رجّها من تحت عباده، قال تعالى "إذا زلزلت الأرض زلزالها"[3]

---

(1) عبده خال: الموت يمر من هنا ص 108.
(2) نفسه ص نفسها.
(3) الآية 01 من صورة الزلزلة.

إنّ الخوف و الرّعب اللّذين كانا المصاحب و الأنيس الدائم للأهالي، جعلهم يتجنبون أي اصطدام مهما كان نوعه، فحرصهم على المحافظة على حياتهم، اتخذ أشكالاً عدّة أوّلها عدم التدخّل في أي شأن يخصّ السوادي و الانتباه على أنفسهم و على أولادهم من وحوش الغابة، لأنّ قرية السوداء تقع في وسط حزمة من الغابات الموحشة، و هذا ما جعل عددًا من

الحكايات الأسطورية تروى عن تلك الأحراش، و ما كان من أصحاب القرية إلا تجنّب الخروج منها لعدم مرورهم عبر تلك الأشجار الموحشة، و من هنا أخذت (أم موتان) خنجر في رحلتها الدائمة لأخذ الطعام لوالدها الذي كان يبيت خارج منزله حرصًا على مرافقته لبقرته التي كانت على مقربة الولادة، تحرصًا من أي مكروه و فجأة هي تعبر ذلك الهيج الكثيف المتلاصق تناهى إلى مسامعها "**أنين خافت مكتوم**"[1] "**انكمشت و تقافزت إلى مخيلتي سيرة (النباش)**"[2]

و هذه السيرة التصقت بعقول الأهالي و آمنوا بوجود هذه الأسطورة حتى باتت واقعًا معاشًا و النباش"**حيوان أسطوري أشبه بالضبع و تقول الأسطورة إنّ من يؤذيه يصبح هدفه بعد الموت... حيث يصيح به!**

جلالتي بك و يعقب عقبك

أي أنّ الشخص المخاطب حل به هو و ذريته فإذا مات قام النباش بنبش قبره و أكله، و كذلك يخرج أهل المتوفي الموعود للسهر على قبر المتوفي لثلاث ليال بعدها لا يقدر (النباش) على إتيان خمّه"[3]

فالأسطورة هنا جاءت لتجسّد تيمة الموت بكل حيثياتها، فعن طريق هذه الخرافة لم تتوقف المأساة بالموت بل استمرت إلى ما بعد الموت، و من خلال هذا التوصيف أراد الكاتب أن يجعل لتيمته جذورًا يستمر نموها حتى بعد أن تنتهي البتة، فاللغة الممارسة من

(1) عبده خال: الموت يمر من هنا ص 10.
(2) نفسه ص نفسها.
(3) م. ن. ص. ن.

قبل الفنان الكاتب لغة شاعرية جاءت بتدفق رمزي أسطوري على دماء المقاطع النثرية لتعطي للموت بعدًا لا نهائيًا أي بعدًا ما ورائيًا، فالغيب و ما بعد الموت أمور لايعرفها إلاّ خالقها، و لكن البيئة التي اختارها (خال) مسرحًا لأحداثه تتسم بالسّذاجة و التّدني العلمي و المعرفي و بالتالي فغير المرئي بالنسبة إليهم، هاجس يشغلهم خاصة مع انتشار (الموت) في ظل الأزمات الاقتصادية و النفسّية و الاجتماعيّة التي يعيشونها، و بالتالي فمعرفة ما ينتظم في العالم الآخر أصبح ضرورة حتّمية، و بما أنّ الكتاب و المعلم الحقيقي بعيد عنهم فلا ملجأ لهم إلاّ التنبؤ فالمعرفة متعلقة بالتنبؤ.

"**كيف علمتي... هل كشحتى في الليل**"[1]

فاستخدام مصطلح (كشحتي) جاء لترسيخ أسطورة الدخول إلى الغيبيات بطرق مختلفة و متعددة و من بينها "**الكشف عن الغيب عن طريق الحجارة و استخدام حبات البن**"[2]

أراد (خال) أن يحدث بعض التوازن في الجانب الاعتقادي في روايته فاستحضر الدين بآياته القرآنية، ليؤكد إسلام و إيمان هؤلاء و ليظهر أنّ سبب انتشار الخرافات و قصور أحوالهم، بالمقابل انحطاط الوازع الديني فلا وجود لمنبر توعوي إلاّ منبر الشيخ موسى، الذي كان دائم التأكيد أنّ القضاء و القدر بيد الله و أنّ الروح بيده و لا إنس و لا جن قادر على أنّ يغير مشيئة الله، و قد كان في كل مرّة يستدلّ بآيات قرآنية كقوله "و إذا أردنا أن نهلك قرية أمرنا مترفيها ففسقوا فيها فحق عليها القول فدمرناها

تدميرا"[3] و خوفًا من هذا الوعد الذي جاء في القرية و في محاولة للتخلّص من الطاغية أقدم (موتان) على حفظ القرآن، تطبيقًا للمقولة القائلة:

---

(1) عبده خال: الموت يمر من هنا ص 139.
(2) نفسه ص نفسها.
(3) الآية 16 من سورة الإسراء.

"**الذي يمسك بالقلم لا يكتب اسّمه في زمرة الأشقياء**"[1]

النتيجة التي نخرج بها أنّ القرآن و الدين الإسلامي يعدّ أحد المصادر التراثيّة الأساسية في أعمال (خال) الروائية، ذلك أنّ مجال اشتغاله في متنه الروائي تميّز بالتنوع و الغزارة، فنعثر عليه على مستوى الألفاظ و الجمل و الآيات و في بعض الأحيان يتجاوز كل ذلك عن طريق و لوجه إلى السياق القرآني عبر عبارته الواردة التي تتماشى مع الآيات القرآنية المستشّهد بها.

و من خلال هذا كلّه ندخل إلى أهم ملمح اعتده الروائي، آلا و هو:

III. أسطورة اللغة و تهميش الزمن الواقعي:

إنّ الملاحظ من خلال التناول السّابق للأساطير المعتمة و التي جاءت متضمّنة و متكوّنة داخل الواقع الروائي يبرّر لنا مقولة أنّ الأسطورة " لا تنبجس من صلب الواقع الحيّ لكنها جزء منّه"[2]

إنّ (خال) قام بتوظيفها وفق أنساق متباينة لتشبع فضول المتلقي من جهة، و لترسّخ التيمة المستفّحلة في الخطاب الروائي من جهة أخرى، فبالإضافة إلى المهمّة المتوخاة من اللغة الأسطورية و المتمثّلة في إحداث فهم عام للعالم المكوّن للجنس البشري "بغية تفّسيره و تعليل ما هو موجود و كائن من تجلياته"[3]يأتي الوعي الديني و التصوّفي ليشعّ في عالم (خال) احداثًا منه للتوازن الموضوعي بين الصراع العقائدي و الصراع الجغرافي (التنبوءات، الزيارات المتعددة لقبة راعي القضبة...).

---

[1] عبده خال: الموت يمر من هنا ص 142.
[2] صلاح الدين بوجاه: الشيء بين الجوهر و العرض، المؤسسة الجامعية، بيروت، 1993م، ص 166.
[3] نور الدين صدوق: النص الأدبي، دار النشر، الدار البيضاء، 1988م، ص 54.

III.1. حضور القرآن في نصوص (عبده خال):

يعدّ القرآن أهمّ المصادر التراثية الأساسية في نصوص (عبده خال) الروائية، فنعثر عليه على مستوى الألفاظ و الجمل و الآيات، و لا يعدّ هذا غريبًا نظير المكان الذي نشأ فيه هذا الروائي (المملكة العربية السعودية) و التي تعد أهم دولة إسلامية على الإطلاق لاحتوائها على أهم معلم اسلامي (الكعبة الشريفة) التي هي أولى القبلتين و المكان الأكثر قدّسية في هذا الكون فعلى هذه الأرض الطّاهرة و لد الحبيب محمد صلى الله عليّه و سلّم و ترعرع و كبر و أرسلت الرسالة المحمدية هداية للنّاس جميعًا، كما أنّه المكان الذي يجتمع

فيه آلاف النّاس كل سنة بغرض أداء مناسك الحجّ و فيها وقفة عرفات التي تستشعر من خلالها عظمة الخالق و توجّه النّاس إلى الواحد الأحد.

كل هذا وجدناه بطريقة أو بأخرى في أعمال (خال) فالحضور الديني كان رادعًا للعديد من الأعمال المخلّة لبعض الشخّصيات الروائية التي أوجدها (خال) في جوّ فاسق و فاسد، و أوّل ما يشدّ انتباهنا رواية (ترمي بشرر) هذه الأخيرة التي اختار (خال) أنّ يقع فيها التناص الديني ابتداء من العنوان، فقد اقتبس عنوانها من الآية القائلة "إنّها ترمي بشرر كالقصر، كأنّه جمالة صفر"[1]

و قد اختار الروائي هذا الاسم المقتبس من الآية الكريمة نظير الأفكار الواردة فيها فهي تحكي عن عالمين الأوّل يمثل الفقر المدقع و هم سكّان الحيّ و يطلقون عليه (حي النّار) و الثاني يمثّل الغنى الصاخب و يطلقون عليه (الجنّة) و هذا ما يؤكده (خال) في لقاء أجريّ معه حول هذه الرواية قال "المجتمع في الرواية يتوزع بين ثراء فاحش و بين فقر

[1] سورة المرسلات، الآيتان 32 ،33.

مدقع، الدلالة المقدسة كما في النص القرآني أنّ النّار ترمي بشرر، الدلالة الرمزية الموازية أنّ هناك جنة متوهمة عندما و صلها البسطاء و عايشوا يوميات من هم داخلها اكتشفوا أنّها جنة ترمي بشرر أيضًا"[1]

بين الجنّة و النّار، و قع البطل حائرًا أمام الانصياع لشهوات الدنّيا أو العودة إلى خالقه خاصة و أنّه ينتمي إلى بلد الحرمين، أنّ الكعبة جزء من وجوده، فهويته تبدأ بدينه المرموز له في بلده بالكعبة الشريفة، و لكنّة كما يقول "**واحد و ثلاثون عامًا لم يصل المسجد الحرام أصل إلى مكة في مهام عمل مختلفة، أتجاوز بوابات الحرم في غدوي و إيابي أتأمل المعتمرين، و هم يتخللون بين السيارات في ممشاهم صوب أبواب المسجد الحرام بوجوه طليقة، و أدعية حفيظة، و فرح بكر و ألمح منارات الحرم عالية تصدح بأذان فتجلي صدأ النفوس من قلوب العباد فيستجيبون كحمام البيت المحلّق في أمان**

و سكينة فلا تتحرك الرغبة في داخلي لأن أميط عن أعماقي ظلمة رانت عليها من أمد بعيد"[2] فموت البطل الديني، هو أكثر ما جرّه إلى موته الإنساني فديننا الحنيف يقدّس الإنسان، يصون كرامته و نفسيّته و يحصّنه من حيوانيته و شهوانيته عن طريق تهذيبه و إرشاد تصرفاته، كغضّ البصر، و حسن المعاشرة بين الزوجين و غيرها، و الخروج عن تعاليمه يدخل المسلم في هواجس الظلمات و الفسق، و هذا بالضبط ما وقع للبطل فطغيانه و تسلّطه على قيّمه و أصله و دينه، جعله يغيب إنسانيا و يحضر حيوانيا، و لكنه في مرات يحاول العودة إلى صوابه عندما يتذكر قوله تعالى "قل يا عبادي الذين أسرفوا على أنفسهم لا تقنطوا من رحمة الله إنّ الله يغفر الذنوب جميعًا إنّه هو الغفور الرحيم"[3]

و لكنّه يعود إلى مساره الأوّل لأنّ الشيطان تمكّن منه، و تعوّد على الفسق بأنواعه فأصبحت التوبة أمرًا صعبًا و العودة إلى الله أمر بعيد.

---

(1) لقاء عبده خال مع علي الرباعي، مجلة عكاظ، Okaz. Com.sa.
(2) عبده خال: الموت يمر من هنا ص ؟
(3) الآية 53، سورة الزمر.

و البطل هنا يتناسى أنّ الإنسان ينتهي من هذه الحياة القصيرة ليتوجّه إلى الحياة البرزخية عابرًا عبر مسّلك (حياة القبر) و كل ما يوجد ما بعد الحياة سرّ رباني لا علم لأي مخلوق به لكنّ (خال) أوجد لبطلته نافذة استطاعت أنّ تعيش فيها بطريقة أسطورية (بعد الموت) و الدّليل أنّ الرواية بحدّ ذاتها تنتهي بعد قبرها.

إنّ هذه الرواية جسّدت الحضور الديني بنصّه القرآني في الأماكن المختارة من قبل (خال) بداية بـ(شجرة السدّر) المكان الذي حّمل الحدث العمود في الرواية، وفاة جليلة الحبيبة فتحت تلك الشجرة كانت تقام المواعيد الغرامية بين جليلة و حبيبها، و بالتالي ألبسها الروائي لباس العشق و الموت في الآن ذاته، أضاف لها رداء التصبّر فقد أصبح النّاس يتصبّرون بهذه الشجرة*، و يقصدونها لطلب في أنفسهم، خاصة إذا تعلق بالأمر بطلبات القلوب لتتحوّل بعد كل هذا إلى مكان أسطوري وذلك بعد سماع نواح جليلة يتردّد على هذه الشجرة المباركة، ليصبح اسم جليلة بعد ذلك مرتبطاً بـ(أسطورة تقديسية) كالآلهة التي كانت عند اليونان (آلهة الحب) و (آلهة الحرمان)... .

إذا عدنا إلى النّص القرآني فسنجد أنّ هذه الشجرة قد ورد ذكرها فيه أربع مرات و الأهم من ذلك أنّها تعدّ من ثمار الجنة، قال تعالى "عند سدرة المنتهى، عندها جنة المأوى، إذ يغشى السّدرة ما يغشى"[1] و قوله تعالى "و أصحاب اليمين في سدر مخضود و طلح منضود و ظل ممدود"[2]

هذا عن الاقتباسات اللفّظية من كتاب الله، و لكنّ إذا عدنا إلى التناص الديني الذي وقع فيه (خال) من خلال ايراده لهذه الشجرة المباركة فسيعود بنا الذكر إلى سيدنا (عيسى عليه السّلام)، فقد حدث تقاطع من حيث قيمة هذه الشّجرة المختارة من قبل الراوي و التي

* لقد ارتبطت (شجرة السدّر) بخرافات وبأساطير موغلة في القدم مفادها أنّ من يقطعها أو يؤذيها فإن ذلك سيتسبب في هلاكه وموّته، لذلك كانت لها مكانة مرموقة فهي محصّنة من كلّ شرّ، كما أنّه تمّ ذكرها في العديد من الديانات السابقة، ثمارها شديدة الحلاوة وذات قيمة غذائية عالية، ينتج النحل منها عسلاً مصفى، تستخدم في الطب البديل لفوائدها المتعددة.

[1] الآية 16، سورة النجم.

[2] الآية 28 سورة الواقعة.

اختيرت "لذلك من قبل اليهود، حينما صنعوا من أغصانها الشوّكية الإكليل الذي وضعوه على رأس

ما شبه لهم بأنّه المسيح عليه السّلام عندما قاموا بصلّبه و من هنا جاء الاسم العلمي للنبات " (الشوك المقدّس Zizyphus spina Christi) "[1]

و هذا ما ذكرناه آنفًا، على أنّ هذه الشّجرة وجدت لنفسها مكانًا راقيًّا في العديد من الديانات.

إذا عدنا إلى المتن الروائي، و إلى النّص القرآني على السواء، فسيرد في القرآن أنّ سيّدنا عيسى لا يزال حيًّا عند خالقه، رغم اقتناع أهله بموته في تلك النّار التي كانت بردًا و سلامًا، و هذا ما أقتبس في القصّة إلى جانب الفكرة، فجليلة فرغم قتلها إلاّ أنّها استمرت حيّة سواء على الشكل الإنساني حينما اقتنعوا بهروبها من قبرها أم على الشّكل الأسطوري حينما توهموا بوجود صوتها و طيفها يحوم حول شجرة السدر و في كلتا الحالتين و جودها حتمي بالنسبة إليهم.

كما أنّ مصير جليلة كان بسبب هيئة الأمر بالمعروف و النهيّ عن المنكر الذين كانوا سببًا حسب الراوي في الخلاص منها بعدما كشفوا سرّها، و لم يتستّروا عليها، بالرغم من طهرها و نقائها، و هذا ما حدث لسيّدنا عيسى حينما ظلم من قبل اليهود الذين صلبوه اغتصابًا و تنكيلاً.

نتحدث الآن عن الطريقة أو النظرة الثانية و المضادة للدّين. و لا نقّصد الدين بحدّ ذاته و لكن كممارسة له و كفهم لنصوصه، فالرواية تسلط الضوء على نظرة الكاتب للقائمين على تطبيقه في بلاده و بالأخص هيئة الأمر بالمعروف و النهي عن المنكر و التي ينتقدها و يحمّلها مسؤولية انتشار الفساد و الفواحش نظير المبالغة الدينية أو التشدّد الديني لذا

[1] أنظر علياء باكير: تحليل رواية فسوق، عبده خال، موقع جسد الثقافة، 2016/12/19.

فحسب الروائي الحركة الإسلامية و الدعويّة تحتاج إلى الإصلاح و الذي يبدأ من تغيّر الرؤية و المفهوم.

فالرواية جاءت بصوت رافض لكلّ الممارسات التي يقوم القائمون بتنفيذها كما حدث مع جليلة التي تحوّلت من فتاة عادية تحمل في قلبها حبًّا صغيرًا و حلمًا أكبر لتتحول إلى كابوس يلاحق أهلها و عار ملاحق لكلّ من له علاقة بها ثمّ إلى أسطورة خرافية.

إنّ قضيّة جليلة و محمود أوجد لها الروائي ظالمين فقد كانا ضحية هيئة الأمر بالمعروف و النهي عن المنكر ثم ضحية رجال الشرطة و الذين صوّرهم الكاتب تارة حريصين على معرفة الحقيقة و تارة أخرى يزيدون من ترسيخ تهمة الوسخ الذي مسّ الضحية جليلة. ففي موقف وقف فيه (محسن الوهيب) أمام الهيئة القانونية و هو يشعر بغضب شديد لعدمتمكّنهم من إيجاد جثّة ابنته، ردّ عليه بطريقة شعر فيها بالعار و الخزيّ من فلذة كبده "**افتعلت ابنتكهذه الميّتة و هربت مع عشيقها. كان عليك أنّ تربيها على الفضيلة قبل أنّ تزعجنا بصراخك**"[1] فالفضيلة مصطلح ديني يجعل الوالد عند مواجهته له أوّل متّهم على خروجه عن الدين عندما يطبق تعاليمه الرئيسية فما عليه الآن إلاّ الخضوع و الانصياع لما هو آت.

ففضلاً عن رجال الشرطة الذين وقفوا موقفًا مضادًا لوالد الضحيّة المتهمة، فإن هيئة الأمر بالمعروف و النّهي عن المنّكر هي السببالأوّل في المشّكلة التي وقعت فيها جليلةو محمود باسم الدين، و قد ورد هذا الرأي من أحد رجال الشرطة الحريصين على تطبيق القانون،"**ألا ترى أنّ كل مصائبنا جاءت ممن يدعون الصلاح، هؤلاء يقولون إنّنا كفرة و أنظمتنا كافرة**"[2] كما أنّه رأى جميع شخوصهالذين تديّنوا، لم يكن من باب اقتناعهم و لكنّ من باب هروبهم من الحرمان، فجليلة المعتكفة، السّاجدة، الراكعة في (غرفتها) و هو المكان الثاني الذي مورس فيه هذا الجانب الديني لم يكن تدينها إلاّ هروبًا من نظرة أهلها و جيرانها

(1) عبده خال: فسوق ص 42.
(2) نفسه ص 112-113.

و كل الحائمين حولها بعد الفضيحة التي وقعت فيها، هذا المكان المغلق، يعمّق التديّن الذي مارسته جليلة، فبعد موتها و في رحلة التحقّيق عن مسبّبات هروبها، زار المحقّق غرفتها البسيطة ليجد فيها كلّ ما يدلّ على تديّنها "**مسجل و أشرطة لدعاة معروفين اختلفت عناوينهم و محاضراتهم، عذاب القبر و أهواله، واجبات المرأة المسلمة، الغناء و مزامير الشيطان، مناصحة ولاة الأمر بـــ... سجادة بهتت ألوانها في موضع السجود**"[1]

و (محمود) كذلك حبيبها و عشيّقها، هذا الشّاب الذي لم يكن تديّنه حقيقيًا فهو الآخر كان اعتكافه هروبًا من عشقه الذي بات محرّمًا عليه، و بالتالي سفره و تحوّله إلى إرهابيو قد أظهر الروائي تديّنه في غرفته و التي ما هي إلاّ ملحق للمسجد الذي يؤمه فهي تحتوي على مجموعة من الأشياء التي تنم عن التزامه "**جهاز مسجّل ترامت حوله أشرطة دعوية و وعظيّة، و نسقت مجموعة من الكتب الدينية حول سريره**"[2]

المكان الثالث الذي تناول مثل الطقوس الدينية كان (المقبرة)، (القبر).

ففي حلم راود (العم حسن) و الد جليلة كان (القبر) هو المنبع لأهم بند من بنود ديننا الحنيف، ألا هو الستّر، فقد جاءت آيات قرآنية و أحاديث عديدة، تحث المرأة على ستر نفسها حتى لا يمسّها سوء، و تحث الرجل على سترها كما قال رسول الله صلى الله عليه و سلم "ألا كلكم راع و كلكم مسؤول عن رعيّته"[3] و من هذا الحديث انطلق (خال)، فقد وقع في تناصمع هذاالحديث الشريف، و أورده على لسان جليلة الميتة و هي تخاطب والدها من حفرة قبرها قائلة "**ستّرتي في الدنيا، و فضحتي في قبري !**"[4] فستّرتي الأولى تحمل كل المعاني الدينية التي سبق و أن تناولناها و فضحتي الثاني جاءتمعاكسة للأولى و تحيل إلى أنّ الحضور بقي مستمرًّا حتى بعد الوفاة، لأن الميتة تلوم والدها بنقضها لعهد ديني هو لزام على كل مسّلم.

---

(1) عبده خال: فسوق ص 117.

(2) نفسه ص 118.

(3) عن ابن عمر رضي الله عنهما عن النبيّ صلى الله عليه و سلم: رواه البخاري 7138، و مسلم 1829.

(4) عبده خال: فسوق ص 32.

إنّ الحضور الديني لم يأت فقط على شكل تناصات دينية فكرية، بل حتى على مستوى اللّغة التي اختار (خال) أنّ يخترق فيها العديد من المصطلحات و الألفاظ القرآنية كقوله (تستغفر، الصدقة، المسجد، توضأت، الصلاة، الإمام،...) و فيها نرصد بعض المقاطع النصّية على سبيل المثال لا الحصر لأنّها كثيرة و متعددة كقوله "**توضأت و توجّهت إلى المسجد**"[1]

"**يصفون ثمارها بحلوة المذاق و أنّ بها غواية التفاحة الأولى**"[2]

"**من يجلس تحت شجرة السدّر فجرًا، يصيب بحرقة العشق، فتنهي حالهكانتهاء جليلة**"[3]

"**و يعللون مجيئهم (في هذا الوقت) بأنّ روح جليلة ستعرج إلى السّماء حاملة أماني من أودعها**"[4] "**لقد اشتّرى الله من المؤمنين أنفسهم**"[5] فنحن هنا في حضور تعالق نصّي ديني مع القرآن الكريم، يظهر في "غواية التفاحة الأولى، السدر، ستعرجو حتى من خلال عبارة (اشترى الله من المؤمنين أنفسهم).

و الملاحظ من هذا كله أنّ (خال) قد قصد حضور القرآن في نصوصه الروائية سواء أكان بأسلوب مباشر أم غير مباشر أو غير ذلك، فيتناص معه بصيغ متباينة، ليعطي للمسار السرّدي بعدًا روائيًا متماشيًا مع البيئة الناشئة منه، و يظهر ذلك في الملمح التاريخي الديني المستحضر في شكل تناصي على شكل "اشارات داخل البنية السردية الكبرى مثل (قصّة المعراج، سدّرة المنتهى، قصّة آدم و حواء) و بهذا التمكّن الفني في المزج بين المتناص و التناص استطاع أن يعيد إنتاج النص المتعالق معه حتى أصبح جزءاً من

(1) عبده خال: فسوق ص 32.
(2) نفسه ص 13.
(3) م. ن. ص. ن.
(4) م. ن. ص. ن.
(5) م. ن. ص 107.

تركيبته و ينطبق ذلك أيضًا مع التناص النبوي، في مثل إعادة بناء أقوال الرسول صلى الله عليه

وسلّم"[1] في مثل قول السّارد "**إنّ كل عضو يتعرى فهو في النّار**"[2] على صورة (تناصديني) بمختلف صيغه و هنا نورد لوحة شعرية من التراث الشعبي السعودي، و ذلك في مناجاة البطل لشجرة السّدر، و في ذلك يقول:

"**في الليل و حين يأوي كل شيء لسكونه، تنوح من أغصان الشجرة:**

يا قاتلي..... يا قاتلي

بشكيك لربّ العباد

يبليك بليل ماله رقاد

و نهار ماله قعاد"[3]

"**قلب هذا النواح سيرة العاشقة، و أحال مقتلها إلى استلهام للحكايات المقدّسةتبرأ كثير من أهل الحيّ من مقولاتهم السابقة، منزّهين المقتولة من نواياهم السوداءوبالغ بعضهم في تقديمها مقرنًا و ممثلاً سيرتها بسر القديسات و القانتات من عباد الله و هكذا تأتي الأساطير، حكاية ملتبسة، يكّتنفها الغموض، و تختلط بمشاعر ملّتهبة فلا تجد إلاّ استعارة جذرها الأسطوري الأول**"[4]

ننتهي هنا إلى القول أنّ "التناص في عالم الأسطورة يخلق نوعًا من التوازن عند الأديب و خاصة الشاعر، فيصطرع داخله في محاولة جدية للهرب من الواقع الجسدي إلى

---

(1) نورة بنت محمد بن ناصر المرّي: البنية السردية في الرواية السعودية دراسة فنّية لنماذج من الرواية السعودية، اشراف، د. محمد صالح بن جمال بدوي 1429هـ، 2008م ص 233.

(2) عبده خال: فسوق ص 132.

(3) نفسه ص 16.

(4) م. ن. ص 17.

مخاطبة العقل و الروح بالنبش في عالم الغيبيات المتعانق مع الفنّ الأسطوري"[1]

كما أورده (خال) على شكل إستشهادات لآيات قرآنية في متن النص كشاهد على صدق أقواله، ففي حديثه عن لؤم المرأة و قدرتها على السيّطرة و الخيانة استشهد بالآية الكريمة "إنّ كيدكن عظيم"[2]

و من هنا نخرج بأنّ الأسطورة هنا حفرت وتعود إلى (المقبرة) كمكان مستّوحش يتحاشى النّاس الذهاب إليه إلاّ إذا تواجد فيه عزيز أو حبيب، و لكن في هذه الرواية جعله المؤلف، مقصداً لكل الزوار بعد حادثة جليلة، فقد "**تحوّلت المقبرة إلى متنزّه يتزاحم أهل الحيّ للتنعّم بالوقوف فيه**"[3]

و بهذا بدأت تفقد قيمتها الدينية شيّئًا فشيّئًا، إذ المعروف أنّها المكان الأكثر خشوعًا للمسلمين فيه، ففيه يذكرون أنّ الحياة فانية و أنّ الإنسان سيقف بين أيدي ربّه فيتحاسب و يتعاقب على كل جرم ارتكبه و لكن كلّ هذا غاب في زخم الحياة، اذ باتت مكانًا للسّمار و الشّباب العابث و لم يبق الأمر كذلك بل زاد سوءًا عندما قامت البلدية بإزالة "**سور مقبرة الصّبان**"[4] "**لتحوّله إلى موقف للسيارات المغادرة إلى اليمن و جزء منها إلى مقهى يستريحفيه المسافرون المغادرون أو القادمون**"[5] و بالتالي أصبحت مقصدًا لكل الزّوار يعبثون فوق قبور بقايا أجساد بلا إحساس ولا شعور، من يشعر بعظمة المكان إلاّ من له عزيز غال وإلاّ فلا شعور ينتاب الشباب المتسامرين سوى المزاح و المشاغبة فيما بينهم.

(1) نورة بنت محمد بن ناصر المرّي: البنية السرّدية في الرواية السعودية ص 236.
(2) الآية 28، سورة يوسف.
(3) عبده خال: فسوق ص 52.
(4) نفسه ص 53.
(5) م. ن. ص 54.

IV. آليات استدعاء الشخصيات الأسطورية:

إنّ استدعاء الشخصيات التراثية الأسطورية في أي نص نثري، لا يمكن تحديد مفهومه و مراده إلاّ من خلال سياقه النّصي فـ" قد تأتي الشخصية المستدعاة بصيغة أخرى

غير صيغة الاسم المباشر، و هذا يكون قريبا من الرّمز و في هذه الحالة فمن غير الممكن تحديد معنى الرّمز إلاّ من خلال موقعه في منظومة أو مجموعة من الرموز الأخرى"[1]

و ذلك على حسب ما تدل عليه العناصر المنضوية تحت لواء التيمات المسيطرة على نصوص (خال) المتباينة، و بما أنّ أسماء (خال) لا تعبّر عن ذاتها فقط بل تسبح في معان مبثوثة و متنوعة على حسب الخاصيّة الدلالية أو المقصدية الموضوعة لأجلها فإن هذا يضعنا أمام حتميّة "أن تكون آلية الاستدعاء مندمجة و مدغمة و متفاعلة مع بنية النّص بمستوياته المختلفة حسب الدلالية الكلية"[2]

و إذا كانت دراستنا الموضوعية قائمة أساسًا على منطق تفتيت النص و تمحيصه كما هو الحال عند كل من (بولي) و (جان ستار وبنسكي) و (جان بيير ريشار) الذي "لميقف عند حدود موضوعات الوعي و الحساسيّة، بل تجاوزها إلى ما هو ساذج و ضمني و ما يختبئ وراء اللاشعور، من أجل الكشف عن القضايا التي تقبع في أعماق الشخّصية"[3] فإنّه لا يمكننا تمحيص هذه الشخصية إلا من خلال تقسيم آليات استدعاء الشخصيات عبر ثلاثة مستويات.

1- "**العلم:** و أنواعه ثلاثة، فهو إمّا أن يكون اسما أو لقبًا أو كنية، و الشخصيات المستدعاة هنا تعدّ دوال و تنتج دلالتها بالتفاعل مع بنية النّص"[4]

---

[1] د. صباح السويفان: استدعاء الشخصيات في شعر أحمد العدواني، مجلة العلوم الإنسانية مجلة علمية محكمة مفصلة، أخذ ع 24 شتاء 2014، ص 118 عن كتاب أحمد المجاهد: أشكال التناص الشعري، دراسة في توظيف الشخصيات التراثية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب 199ص 15.

[2] نفسه الصفحة نفسها.

[3] الطاهر روابنية: القراءة الموضوعاتية للنص الأدبي، قراءة في فاتحة رواية ضمير الغائب لواسيني الأعرج، مجلّة التبيين، ع 14، سنة 1999، ص 70.

[4] د.صباح السويفان: استدعاء الشخصيات في شعر أحمد العدواني ص 118.

اذا عدنا إلى نصوص (خال) فالقائم فيها هو استدعاء لشخصيات تراثية من خلال شخصية معلنة، كما هو الحال في شخصيّة (لجدة نوار) هذه الأخيرة لا تحمل المعنى المجرّد فقط بل تمثل فهما معيّنًا لبنية موضوعية مبنية في المتن النّصي، القائم على أساس أنّ لكل موضوع سياقات تتدرج ضمنه أنساق محدّدة يشكل البعد الموضوعي أو المجال.

الحيوي له، و المجال الحيوي عند (خال) هي القرية و ما تحمله من حكايات موغلة في القدم، جاءت لتمثل لنا فترة زمنية معيّنة، عاشتها المملكة العربية السعودية، في ظل غياب البترول و بالتالي غياب التقدم و التطور أي غياب كل وسائل الترفيه من تلفاز ومذياع و إنترنيت، فيلجأ النّاس نساءً و أطفالاً و كبارًا و صغارًا إلى حكاية الجدات التي تستخدم فيها الخرافات القديمة و التي لا تعدّ أبدًا حكايات من نسج خيال الجدّة، بل هو موروث تراثي يسير من جدّة أخرى عبر أزّمنة متلاحقة.

و من هنا فإنّ التحليل الموضوعاتي يقع نصّب عيّنيه أنّ كل تشظّ أو كل موضوعة هو بمثابة ملمح للموضوع، أو قصة جزئية للموضوع في ذلك التشظي، أو صورته أي التشظي مرتبطًا بالموضوع

2- **الدور:** و يعني ذكر الدور الذي تعيشه الشخصية، دون التصريح باسمها داخل النصو من هنا تتحوّل الأدوار أو الأفعال الدّالة إلى دوال"[1]

و هذا كما لحضناه عند مصطلح الطاغيّة الدّال على السّوادي فهي صفة و لكنّها تدلّ على دورها الفعّال في القرية بحيث لا تجد لنفسها ملاذًا سوى قهر الفقراء و المحتاجين و كل سكان القرية فتمارس عليهم أبشع التنكيلات و بالتالي فالدور الذي تلغيه هو دور المتسلّط الطاغي المتجبّر على قومه.

[1] د.صباح السويفان: استدعاء الشخصيات في شعر أحمد العدواني ص 118.

نجده كذلك في (أبي مريم) فرغم أنّه يلعب دوراً مزيفاً (دور الأبوّة)، و الذي تأكد من أنّه لا يستحق هذه التسّمية لقتله مريم بعد معرفته بخيانة زوجته له وعدم انجابها منه، إلاّ أنّه حافظ على اللّقب، ليحقّق موضوعة الانتقام التي كانت ملاحقة له و مجسّدة لتيمة الموت.

تحضر كذلك الشخصيّة الأسطوريّة في شخصية (مرحمة) التي تحيل إلى كل امرأة معذبة في قرية السوادي، و شخصيّة المرأة صاحبة كوكب الزّهرة و التي أرادها الكاتب كانعكاس لشخصية المرأة المغرية "**ذلك الكوكب الفاتن لامرأة كانت من أجّمل نساء الأرض قدمت من بلاد فارس أتت إلى هاروت و ماروت شاكية فوقع حبها في قلبيهما فراوداها فتمنعت إلاّ أن يعبدا ما تعبد من صنم و يشربا الخمر فرفضا، جاءتهما ليلتين و في كل ليلة تعرض عليهما العرض نفسه، و في الليلة الثالثة جاءت بقدح خمر فشرباه و وقعا بها فرآهما رجل فقتلاه و عبدا الصّنم، فمسخ الله الزهرة إلى كوكب يغري البشر بالخمر و الزنا و عبادة الأصّنام**"[1]

فرمزّية المرأة الأسطورية تحيل على وظيفة المرأة المغرية فمجرّد ذكر امرأة الزّهرة يفهم من المتن النّصي المرأة المغرية التي تسقط كل من يتّبعها في المعاصي.

و بالتالي فحضور الرّمز هنا قوي و يشير إلى أهميّة الأسطورة في تحقيق العنصر الموضوعاتي المراد من قبل الكاتب ذلك أنّ "الرّمز ليس جانبا من جوانب الواقع بل هو الواقع، ففي الرمز يوجد توحّد كامل بين الذات و الموضوع و بين الاسم و الشيء"[2]

3- **القول:** و تعني توظيف الروائي "لقول يتصل بالشخصيّة، و وظيفة هذا القول وظيفة مزدوجة التفاعل الحر مع شفرات النص، و استحضار أو استدعاء صورة الشخصيّة في ذهن المتلقي"[3]

---

[1] عبده خال: الطين ص 165.
[2] مجاهد عبد المنعم مجاهد: جماليات الشعر المعاصر، دار الثقافة و النشر و التوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1986، ص 101.
[3] صباح السويفان: استدعاء الشخصيات في شعر أحمد العدواني ص 118.

و هنا يتمّ استدعاء الشخصيّة وفق عملية ذهنية كما حدث في شخصية جليلة التي تمّ من خلالها استحضار شخصية (سيدنا عيسى عليه السلام)، و لا يحدث ذلك إلاّ إذا كان هذا الاستحضار خادمًا للموضوعة المرادة و هي هنا عند (خال) تيمة الموت، و لكن بصورة أخصّ طريقة الموت (شجرة السدّر، البقاء و الاستمرارية بعد الموت...) و بالتالي فالعملية المقامة في هذا المقام تدخل ضمّن "تعادلية انتاجيّة متفاعلة مع السّياق الذي يحتويها و ليس على آلية ميكانيكية"[1]

و هذا ما يبرّر صورة التّماهي الحاصلة في أعمال خال بين (الأنا) المضطهدة و المصوّرة في صور الظلّم و الطّغيان المّمارس عليهاو بين الآخر (المجتمع) المسحوق تحت طاغية من الطغاة (السوادي، العمدة، الشرّطة الظالمة....)، لتظهر (الأنا الشاعرة) عند هذا الروائي المتقمّصة صوت الجموع، و الملتحمة مع الأزمة العامّة للرواية، و هذا ما يؤكد الالتحام الحاصل بين الهاجس و الموضوع، فالذات المغيّبة الحاضرة عند الروائي رصدناها في العديد من الأعمال أهمها على الإطلاق صورة البطل القادممن الموت و البطل الذي ليس له ظل في الحياة و لا وجود لا فعلي و لا حقيقي، إنّما هو هاجس يلاحق طبيبه و يبحث عن حلّ له و لمجتمعه السّاقط تحت فساد الفكر و منطق الحياة القائم على الفقر و التعسّف، سواء أكان تعسّفاً سلطويًا و الممارس من قبل الأب الظالم و الزوج الطاغي أم تعسفًا فكريًّا نتيجة الجهل المستفحل في قرية البطل، الذي أوقعه في أزمة نكران الذات فالثنائية هنا هي ثنائية (المجتمع الظالم/ و البطل الأسطوري) و الوسيط بينهما (الطبيب) الذي يبحث عن وجود حقيقي لهذا الشخص الأسطوري و تبرير للحضور الغائب للمجتمع المثالي فيخضع إلى فعل الحلم "و هو أبرز حالة عصيان أو تمرّد تنهض لها الأعماق ضدّ الذهن أو ضدّ التعقّل"[2]

---

[1] صباح السويفان: استدعاء الشخصيات في شعر أحمد العدواني ص 119.

[2] اليوسف يوسف سامي: الخيال و الحرية، مساهمة في نظرية الأدب، دار كنعان للدراسة و النشر و التوزيع، دمشق، ط1، 2001 ص 160.

و أكبر حلم تمثّل في حلم (أبو مريم) بحبّ لم يكنّ يملك منه إلاّ شظايا جسد ميت و روحه ساكن في آخر، فـ(آمنة) الحب المستحيل الواقع جسديا المغيّب روحيًّا حلم تحقق بالنسبة (لأبي مريم) لكن التمرّد على الواقع حلم (آمنة)، ففارسها الحقيقي ليس هو الواقع المعيشي إنّما هو واقعها الحلمي الذي ما هو إلاّ تمرّد و تذمّر من الحقيقة .

و بالتالي الانكسار هو حصيلة مؤكّدة لانكسار هاجس الحلم الذي سكن أبطال (خال)، و انتكاسة الحلم تأتي في موت آمنة الحبيبة التي كانت حلمًا لكل شاب سكن حيّها فالموت عند (خال) مسّ كل المناحي الحياتية لمجتمعه و جاء بأشكاله المتباينة، هو الآن جاء كصورة انكسار (حلم) عاشه أبطال عدّة، كصورة انكسار حلم الدخول إلى القصر في (ترمي بشرر) و أوّل انكسار أعلن عنه في بداية الرواية حينما قال بطلها "**وقفت في غرفة التعّذيب أتأمل جسدي العاري الملطخ بآثار آثامه**"[1] فقد هذا البطل حلمه بمجرّد دخوله إلى القصر المثير الشديد الجمال بينما داخله فساد و عذاب، عذاب المعذب، فمهمّته تكمن في اغتصاب الضحايا من أدبارهم و يتمّ ذلك بمرأى (سيّد القصر) و حاشيته و بتصوير لكل اللقطات المهمّة التي تصاحب حالة الألم و الترجيّات الصادرة من الضحايا، فالسقوط و الانكسار هو انكسار للروح الإنسانية و لحلم العيشة الرّغدة، و من خلال هذا نلمح حالة المرارة التي يتقلب فيها الروائي و التي تعاني من "التكسير و الانكسار و ذلك دلالية أيضا على المستوى الشعوري، فهو يغير من الضّيق بالنفس أو التمرّد و الخذلان أحياناً"[2] ليصدي المعنى الموضوعي الأسطوري إلى ما يرادفه من خلال فعل (الحلم) و (الخيال) حيث تبرز الوظيفة التوضيحية، المعبّرة عن حالة الانفعال المجسّد للمقت و الازدراء الكامنين حيال وضع أبطاله الواقعيين و الذين يترجم عن مآسيهم و آلامهم إمّا عبر (حلم اليقظة) حلم (محروس) في بيت سعيد مع امرأة جميلة ممتلئة بالأنوثة و لكن السقوط كان حليفًا له عندما وعى أنّ هذا الحلم لم يتحقق إلاّ لإشباع (ولي) روني الرجل الغني الأكثر سلطة، أو عبر

(1) عبده خال: ترمي بشرر ص 07.
(2) حاتم سكر: مرايا نرسيس، الأنماط النوعية و التشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1419هـ - 1999م، ص 88.

(فعل الخرافة)، التي استغلت مثلا من قبل (الجدّة نوار) كتعبير عن حالة المرأة المضطهدة في قريتها عبر (أسطورة مرحمة) هذه الفتاة التي رفضت أن تفقد

شرفها فقطعت أعضاؤها، لكنّ القدر كان معها عندما شاهدها الشّيخ الذي أنقذها (بفعل سحري)، و بالتالي (فالموت الأسطوري) كان كمتنفس لحالة الموت الحقيقي الذي تعايشتمعه شخصيات (خال)، (فالموت) كتيمة مؤسسة صاحبت أعمال (خال)في المعاينة الحقيقية و في المعاينة الخرافية و ذلك لأنّه و حسب فهم (هامون) للتيمة هي "مكان تأسيس ومركز

جاذبية في النص، ذات سلطة و معنى و قيمة، و من خلالها يمكن تجديد خصوصيات النّص المدروس"[1] مثلما نجده في نصوص (خال) التي تتسم بإعطاء فلسفة خاصة للموت

و ليست تنقيب و فهم لمعنى الموت، أي أنّها تعالجه من مناح عدّة، و يدخل في ذلك المنحى التاريخي من حيث أن الموت هو نفاذ لسلالة و بداية لسلالات لاحقة ترى برؤية مختلفة و تمارس لعبة الحياة و الموت على حسب الآليات و الأدوات الحياتية المتوفّرة لديها و بالتالي يتداخل التاريخ مع الميثولوجيا و الخرافة، ليعطوا رؤية متنامية متشعبة لمفهوم الموت الأسطوري الذي ما هو إلاّ استمرار لنمو الإنسان المنتصر على الموت الممثّل بالخيبة و الفواجع و الآلام المتعدّدة المعاشة من قبل البشري المضطهد.

و اذا كانت الأسطورة تمثل عالم الحلم و التخيّل فإنّ (خال) أضاف إليها تيمة الاستذكار الذيتتكئ إليه في مراحله الحياتية المستمرّة فيما بعد الموت، لتذكر ما حدث و ما الذي تسبّب في حدوث هذه النهاية المأسوية مثلما حدث لجليلة التي تنطلق حكايتها الأسطورية بعد موتها، و مثلما حدث لفاضل الذي استخدم بعد سقوطه استذكار قصر الخبائث و المحرّمات، أي بعد موت الروح و بقاء الجسد الذي لم يجد لنفسه حياة في واقعه المعيش فيلجأ إلى الماضي الأكثر نقاوة رغم مطباته الكثيرة.

---

[1] الطاهر راوينية: القراءة الموضوعاتية للنص الأدبي ص 72، أخذ من كتاب "Gerad prince Thématique poétique no 64p 499

إذن اختار (خال) الأسطورة كتقنية حديثة، الظهور في النّص الروائي مقاربة بالنص الشعري كبديل لكل الزخرفات اللغوية و التي كانتتشيع ممارستها من قبل الروائيين الأوائل وكل ما يخصّ النثر ضف إلى ذلك كسر النمط الخطّي للسّرد القديم الذي ينطلق من نقطة

البدء لينتهي إلى نقطة يخلص إليها الكاتب في نهاية مساره الحكائي، بينما يدعنا ننتهج طريقة السرد الحدثي، و من أهم مسلّماته، الانطلاق من نهاية الحدث كقصة جليلة أو الوقوع في التناصات الدينية كـ(ترمي بشرر) المقتبسة من القرآن الكريم أو التناص السياسي كحكاية السّوادي الطاغيّة الذي يجسد الكثير من الحكام العرب، و غير ذلك من التقنيات السّردية التي جعلت (خال) يؤطر ضمن الرواية التجريبية.

انطلاقًا من هذا المفهوم، أنتج هذا المبدع نصوصًا روائية، من جانب التناول السرّدي لها، فكانت الخرافات الشعبية ترد على لسان حكاية الجدّات (الجدّة نوار) و أساطير موغلة في القدم منسوجة بالخيال المتوارث عبر أجيال الجدّات، فكانت (أسطورة مرحمة) بابًا من أبواب هلاميّة الواقع المعيش المترجم في هذه القصة و من خلال السّخط الأبوي و التسلّط الاجتماعي على المرأة المضطهدة، و التي في مجمل الأحوال يكون (الموت) كتيمة ملازمة لوجودها.

اذن (أسطورة الموت) عند (خال) وجدت لنفسها مساحة كبيرة جدًا في ساحات الرواية، لأنّها المترجم الوحيد للمآسي في المنحى الحكائي للروائي و لا يمكن اعتبار هذا التناول جديدًا أومستّحدثاً، لأن الأساطير المتعلّقة بالموت و الانبعاث حظيت بحصّة الأسد منذ القديم كأسطورة (إيزيس و أوزيريس)...إلخ.

أمّا (خال) فقد استلهم بعض أساطيره من حكايات مستمدّة من القرآن الكريم كما سبق الذكر، و رغّم أنّه اختار تجاوز الأسماء بمسمياتها إلاّ أنّه استخدم أحداثها بتفاصيلها المتوخاة من التدرج السرّدي للقصص القرآني، و كذا القصص المستوحى من النص التراثي و بالتالي فالروائي (عبده خال) لم يخلق خطًا سرديًّا تتابعيًّا بل جعل أسطورته مبعثرة في

أكثر من موقع فلا تلتئم أشتاتها إلاّ بنهاية الرواية أي أنّ الأسطورة لا تنتهي إلاّ بنهاية الرواية مما يجعلها عنصرًا متأصلاً في جسد الرواية و ليست زائدة نصّية يمكن استئصالها.

إذا عدنا إلى النمطية السرّدية الحديثة لـ(خال) فإننا سنكشف عن تقنية (الديباجة)Epigraphe (الديباجة الروائية) و نعني بها نصاً استهلالياً أو علامة دالّة تتقدّم النّص و تعلن عنه، و تتصل به لحظة ميلاده عبر حبل سرّي لمنحه سمات جمالية خاصّة فلقدتفنن (خال) في توظيف هذه التقنية إذ مهّد لنصوصه بمقتطفات نصّية مقتلعة من طقوس أسطورية أو اقتباسات دينية أو آيات قرآنية أو حتى من الكتب السماويّة الأخرى "**حبيبي كشجرة تفاح كنت أجلس تحت ظله و كانت ثمرته حلوة لحلقي سفر نشيد الانشاد العربي الجنسي من (الكتاب المقدس) !!**"[1]

٧. الموروث التراثي أداة للأسطورة:

إنّ هذه الاقتباسات الدينية لم يعدّها (خال) كاقتناع ديني،و إنّما كموروث تراثي قديم احتوى فئة شعبية معينية، استمرّ وجودها إلى اليوم و لكن باستراتيجية حياتية حديثة، و لكننا ككتاب و قراء نقديين نعلم أنّ الفحوى العميق لهذه الفئة انطلق منذ عهود قديمة، و التعرّف على خلفياتهم الحقيقية لا يتمّ إلاّ من خلال استرجاع موروثها التراثي وهذا ما قام به (خال) في معظم أعماله، و اذا أردنا التعرّف أكثر على المفهوم و المقصد الحقيقي في المعنى الموروث التراثي فلا بدّ أنّ نعرج إلى التعريف الذي قدّمه لنا (سيد على اسماعيل) حينما عرّفه على أنّه "ذلك المخزون الثقافي المتنوع و المتوارث من قبل الآباء و الأجداد والمشتمل على القيم الدينية و التاريخية و الشعبية، لما فيها من عادات و تقاليد سواء أكانت هذه القيم مدوّنة في كتب التراث، أو مبثوثة بين سطورها، أو متوارثة أو مكتسبة بمرور الزمن و بعبارة أكثر وضوحًا: إنّ التراث هو روح الماضي و روح الحاضر و روح المستقبل بالنسبة

[1] عبده خال: ترمي بشرر ص 233.

للإنسانالذي يحيا به، وتموت شخصيّته و هويّته إذا ابتعد عنه، أو فقده"[1] و لكن هذا لا يعني أنّ يبقى الإنسان حبيس ماضيه، كما حدث لبطل (الطين) الذي وجد نفّسه معلّقًا بماض منعه من مستقبل حقيقي، فالمقصود بالماضي هنا "نقطة مضيئة في مساحة معتمة شاسعة تأتي لتبرّر طريق المستقبل عبر مرجعيات صلبة وموثوقة، يتم الاستفادة منها لفتح دفاتر جديدة أكثر متانة و تجاوزا لمطبّات ماضيه، قد تكون المسبب الكبير لأحزان عايشها الإنسان في القديم، فيتجاوزها الإنسان في الحاضر و المستقبل"[2]

و اذا كان الإنسان ككيان حيًّا، فلا بدّ له من جذور تمنعه من التلّاشي و الاندثار و جذوره الحقيقية و التي لا بدّ أن تكون ثابتة و متغلغلة، ما هي إلاّ موروثه التراثي الذي يميّزه عن غيره من الأمم و يرسم له طريق المستقبل، اذ يمثّل الهوّية المستقلة لأمّة عن غيرها، و مثالذلك الأمّة العربية الاسلامية عن غيرها من الأمم، ثمّ يتم التخصيص أكبر بين الأمم المشّرقية و الأمم الخليجية و الأمم المغاربية و هكذا إلى أن يصل الإنسان إلى المقدرة على رسم هيكل خاص يصنع منه التفرّد و التميّز و الفرادة، و إلا فلا فرق بين بشري و آخر، إلاّ في جانب الشّكل الخارجي الذي يعني له إلاّ لمن هو حيواني فقط، و لهذا كله بات التعرّف على (الذات) لازمة حياتيّة ضروريّة في هذا الكون الجديد و لن يتم ذلك إلاّ بالرجوع إلى التراث "لأنّ العودة إلى التراث في حياتنا المعاصرة هي جزء من عملية الدّفاع عن الذات، و هي عملية مشروعة و تشترك فيها جميع شعوب الأرض، تبقى بعد ذلك كيفية التعامل مع التراث، في العودة إليه، و حدود توظيفه... و هذه مسألة أخرى، أمّا الموقف الثاني الذي يجعل التراث ضرورة من ضرورات حياتنا المعاصرة، فيتعلّق أساسًا بمواجهة الذات نفسها، إذ الارتفاع على الحياة المعاصرة، في المجالات الاقتصادية و الاجتماعية و الثقافية كافة يتطلب من جملة ما يتطلب إعادة بناء الذات لنفسها، و إعادة بناء الذات

---

[1] سيد علي اسماعيل: أثر التراث في المسرح المعاصر، دار قباء للطباعة و النشر و التوزيع، (القاهرة)، دار المرجاح (الكويت)، سنة 2000م، ص 40.

[2] علي أحمد سعيد، أدونيس: الثابت و المتحوّل (بحث في الاتباع و الإبداع عند العرب)، ج3، (صدمة الحادثة)، ط4، دار العودة، بيروت، لبنان، سنة 1983، ص 313.

لابد أنّ تنطلق من إعادة بناء التراث، من إعادة ترتيب العلاقة بينه كشيء ينتمي إلى الماضي و بين الحياة المعاصرة كشيء ينتمي إلى الحاضر و المستقبل"[1]

و في مصالحة بين الماضي و المستقبل أوجد (خال) الذات التي غيّبت عن واقعها زمنًا طويلاً خاصة في ظل ابتعادها عن حقها في التعبير عن خوالجها و مكبوتاتها التي تعيشها دون وعي بمضامينها الداخلية لعدم نبّشها عن جذورها و أصولها الأولى.

و لأجل هذا استطاع (خال) أن يقدّم لنا رواية ذات جرأة اجتماعية، لم نعهدها من قبل أي في فترة الثمانينيات و التسعينيات، فقد غاص في عمّق المجتمع السعودي، و دخل إلى عقر بيوته من دون استئذان غايته من ذلك نفض الغبار عن أهم موضوعاته و مكبوتاته التي ظلّت أزماناً طويلة محلّ الاختباء و التواري وراء الممنوع و المحرّم، و من هذا المنظور فروايات هذا المبّدع تجاوزت السّياق الأدبي الخطّي المتوازن في النثر السعودي، لتخرج بمضامين متباينة عبر سياقات كثيفة و متعدّدة أبرزها على الاطلاق العودة إلى الموروث الشعبي نبشًا و تنقيبًا عن حاضر صاف مقابل العوالق اللاصقة في جسد المجتمع السّعودي و الغاية من ذلك التنقية و مواجهة الواقع الحقيقي و ليس المزيف بوصفها ابداعًا أدبيا قادرًا على استيعاب المضامين الحياتية، كما له القدرة الفائقة على الإحالة إلى قضية النص بصفة مباشرة.

و صفوة القول أنّ روايات (خال) تقوم على عرض قصص تعكس الصراع الطبقي و النفسي و الاجتماعي للمجتمع السعودي تحاكيه مجموعة من الشخصيات الحقيقية تارة و الأسطورية تارة أخرى، متوسلاً في ذلك مجموعة التقنيات السرّدية الحديثة كالانطلاق من نهاية الحكاية ثمّ الرجوع إلى الخلف عبر الاستذكار و هذا ما حدث لبطل (الطين) و بطل (الموت يمرّ من هنا) و بطل (ترمي بشرر) يتخلل كل هذا الموروث التراثي الشعبي الخاص

[1] محمد عابد الجابري: المسألة الثقافية في الوطن العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، ط2، بيروت 1999، ص 252.

بالمملكة العربية السعودية، و الذي يبرر جلّ التصرفات و تحركات الشخصيات الروائية في المتن الروائي، و نظراً لفاعلية فنّ الرواية في العالمككل ثم في العالم العربي من حيث النّهضة الفكريّة و الوعي العقلي المنشود من قبلها فقد نشأت الرواية السعودية في ظلال الحركة الأدبية العربية عامة، فكانت أحد عوامل الانفتاح على العالم الخارجي، و أحد أهمّ الوسائلالثقافية و الفكرية المقاومة لمجابهة التطورّ الحاصل في كلّ المجتمعات، و لم يكن يستطاع التمكّن من ذلك من دون توطيد العلاقة بين الرواية و التّراث.

1V.دواعي توظيف التّراث في الرواية السعوديّة عند (عبده خال):

من مجمل الروائيين السّعوديين الحدثيّين في كتابة الرواية الحديثة، و الذين عكفوا على الاهتمام بالتّراث و كذا توظيفه ضمن أنساق سرّدية تمسّ المسار الحكائي مباشرة و تخدم المنبت المناشد لسطوة الأسطورة على المسار الحكائي نجد (عبده خال) الذي استغلّ هذا المنحى كتقنية سردية استطاع من خلالها شدّ الماضي بالمستقبل و عزلهعبر تيمة رئيسية هي تيمة الموت، الذي أوجد له استمرارية من ماض عاشه أبطال حرموا من أهمّ حقوقهم و أبطال حاضرين استمر حرمانهم بالرغم من اعتقادهم الكلّي من انتهائهم منه فأتى التراث الشعبي كمضيء حتّمي للقارئ و للمبدع على السواء، لينير طريقهما و يعلن عن وجود خط رفيع رابط بين ما حدث و ما يحدث و ما سيحدث.

إذا عدنا مثلاً إلى الشعر، كبداية إبداعية رائدة و أولى عند العرب و خاصّة المملكة العربية السعودية، و كلّ الخليج العربي على اعتباره (ديوان العرب) فسنلمس توظيفًا مكثّفًا للتراث في هذا اللون الأدبي، و لهذا نجد "عشري رائد علي " يحصي عدداً من العوامل المؤدية لتوظيفه و نذكر منها:

أ- **العوامل الفنّية:** و حدّدها في جانبين يتمثّل الأول منهما في إحساس الشاعر المعاصر بثراء التراث بالإمكانات الفنيّة، و بالمعطيات و النّماذج التي من شأنها أنّ تمنح قصيدته طاقات تعبيرية و إيحائية و تراثية و تأثيرية هائلة نظرا لما يكتسيه التراث من حضورحيّ

في وجدان الأمة، و يتمثّل الجانب الثاني في نزعة الشاعر المعاصر إلى إضفاء نوع من الموضوعية و الدرامية على عاطفته الغنائية حيث يستخدم الشخّصية التراثية كقناع و معادل موضوعي لتجربته الذاتية.

ب- **العوامل الثقافية:** و تتمثّل من جهة في مساهمة التراث في نهضة الشعر و تطوّره حيث انتقل الشعراء العرب من مرحلة التعبير عن التراث في بدايات النهضة إلى مرحلة التعبير بالتراث في مرحلة لاحقة، كما تتمثّل في تأثر الشعر العربي الحديث بالاتجاهات

ت- الداعية إلى الارتباط بالموروث في الآداب الأوروبية الحديثة و خاصة دعوة (تس، اليوت) من جهة ثانية.

ث- **العوامل السياسية و الاجتماعية:** حيث يستعير الشّاعر الأصوات التراثية و يتّخذها قناعًا يتستّر بها في مواجهة القهر السياسي و الاجتماعي المفروض عليه، و لقد وجد الشاعر العربي في التراث معينا لا ينضب من الأصوات التي تحمل كلّ نبرات النقد الإدانة لقوى القهر و التسلّط و خاصة تلّك الأصوات التراثية التي ارتفعت في وجه الطغيان، و تمرّدت على السلّطة في عصرها مثل عنترة و المتنبي و الحلاج و غيرهم.

ج-**العوامل القومية:** و هنا يبرز التراث بوصفه حصّنا تواجه به الأمة المخاطر الخارجية التي تهدد كيانها القومي و لقد لاحظ الباحث "عشري زايد علي" زيادة اهتمام الشاعرالعربي بتراثه، و أنّ هذا الاهتمام قد تزامن مع بروز مخاطر استعمارية، فكان تعلق الشاعر بتراثه هو في سبيل البحث عما يعزر الإحساس القوي بالشخصيّة القومية لأمته و بأصالته

ح-**العوامل النفسيّة:** و هنا يلجأ الراوي إلى أحضان التراث هاربًا منسطوة الواقع المعيشو ذلك بسبب إحساس الشاعر بالغربة و بجفاف الحياة المعاصرة و تعقيدها الأمر الذي

يدفعه إلى الهرب من الواقع و انشاد عالم آخر أكثر جمالاً و عفويّة و صدقًا، و هو عالم التراث حيث الحياة الساذجة البكر و حيث الأحلام الأسطورية العفوية"[1]

و نحن نعرف أنّ (الرواية) كأسلوب نثري لم يلق في بداياته الأولى في الخليج العربي، الرواج ذاته الذي كان في الغرب، إلاّ أنّه و كنتيجة حتّمية لكل التطورات الحاصلة في العالم، خاصة في حضور ما يسمّى بالحداثة و العولمة ، كان لزامًا أنّ يتصدّر فن أكثر

استيعابا لكل هذه المجريات الحديثة السريعة، فكانت الرواية بكل متطلباتها و صياغاتها و لكن السؤال الفارض لنفسه الآن، ما هي الدواعي و المسببات المؤدية إلى استغلال وتوظيف التراث في هذا الفن الجديد بالنسبة إلى هذا العالم (الخليج).

سبق و أن تناولنا العوامل التي أدت إلى توظيف التّراث في الشّعر و التي تعتبر استمرارًا و تناصًا لبواعث استخدامه في الرواية بعدما أصبحت تمثل (الديوان الجديد للعرب) و قد أوردها (عامر مخلوف) ناقلاً إيّاها من كتاب "توظيف التراث في الرواية العربية" لـ(محمد رياض).

1- **البواعث الواقعية:** فبعد هزيمة حرب حزيران 1967، اقتنع المثقفون العرب بضرورة مراجعة التراث لتغيير البنى الفكرية و الاجتماعية و السياسية و الثقافية، و ذلك من أجل تحقيق الوثبة الحضارية.

[1] أحسن تليلاتي: توظيف التراث في المسرح الجزائري أطروحة دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث، إشراف د. محمد العيد تاورتة2009-2010م، ص 6-7.أخذن عن (علي، عشري زايد، استدعاء الشخصيّات التراثيّة في الشعر العربي المعاصر، ط1، دار النشر العربي، القاهرة، سنة 1997، ص 16-44.

2- **البواعث الفنّية:**و تتمثل في تأثر الرواية العربية بالدعوة إلى توظيف التراث في الرواية الأجنبية و خاصة بعد ظهور روايات جديدة في أمريكا اللاتينية و اليابان و إفريقيا تتميز بتوظيف التراث و تغوص في البيئة المحلية.

3- **الحركة الثقافية:**و تبرز في دعوة عدّة نقاد و مثقفين إلى رفض التبعية للغرب و تقليد أدبه، فطرح هؤلاء النقاد مسألة توظيف التراث العربي، بغرض البحث في تحقيق الاستقلالية و التميّز.

أ- **المقاومة:** حيث تصبح العودة إلى التراث و إحيائه و التمسّك به ضرورية لمقاومة الاستعمار و مواجهة سياسة الاجتثاث الرامية إلى طمس التراث و إتلاف معالم الهويّة

ب- **الاستقلالية و التميز:** ففي سياق محاربة الأفكار المستوّردة و محاولات التخلّص من التبعية للغرب، برزت دعوة الأدباء الى استلهام التراث و توظيفه قصد إضفاء نوع من الخصوصية على الرواية العربيّة.

ج-**المعارك الفكرية حول التراث:** فقد تحوّل التراث إلى سلاح إيديولوجي بفعل اشتداد الصراع بين القطبين الرأسمالي و الاشتراكي الأمر الذي أدى إلى بروز دعوات و مؤلفات فكرية و فلسفية تتبنى رهان التراث، و طبيعي أن ينعكس ذلك كله في الكتابة الأدبية عامة و الروائية خاصة.

خ-**جمالية التراث و طبيعة الرواية:** فمن جهة نلاحظ أنّ التراث العربي يتّسم بالجمال و التنوع و القدرة على التأثير في الآداب العالمية مثلما أحدثته قصص (ألف ليلة و ليلة) أو (رسالة الغفران) و من جهة ثانية نجد أنّ فن الرواية بطبيعته الموسوعيّة له القدرة على احتضان أجناس أدبية متعددة، و بالتالي القدرة على توظيف التراث.

- **العوامل السياسية:** و تتمثّل في ظهور أحزاب سياسية عربية و في مقدمتها "(حزب البعث) جعلت من التراث العصب الحساس في ايديولوجيتها فكان تمجيد هذه التشكيلات السياسية للتراث أثره الواضح في البحث الفلسفي و الكتابة الأدبية"[1]

إنّ تضافر كلّ هذه العوامل و المعايير من شأنه إعطاء أهميّة كبيرة للتراث ضمن العمل الإبداعي الروائي، ذلك أنّ الوعي السّامي و العميق له من شأنه أن يساعد الروائي على امتلاك رؤية و تأسيس موقف نقدي من التراث يساعده على تحقيق العلاقة الجدلية بين الماضي و الحاضر، ذلك أنّ "التراث ليس قيّمة في ذاته"[2] ولكنّه وسيلة و طاقة تعبيرية هامة بين يدي المبدع يستثمرها و يوظف إمكاناتها الظاهرة و الكامنة في خدمة تجربته الرّاهنة و منتجه الإبداعي، كما يمّكن استخدامه كوسيلة هروب من واقع معيش و اللّجوء إلى الماضي السّحيق، كمتنفس للمبدع ذاته و بهذا يمكن اعتبار "التراث هو ذلك القناع الذي يستخدمه الكاتب للتعبير عن تضايقه من التاريخ الحقيقي و ذلك بخلق بديل له (من التاريخ القديم) بعيدًا عن التحدّث بضمير المتكلم و يكون الحديث بصيغة المخاطب أو الغائب"[3]

بالنسبة لـ(خال)، فإنّ توظيف التراث له جاء كلازمة لإعطاء خصوصية لمنتوجه الروائي السعودي هذا جانب أمّا الجانب الآخر، فقد انطلق هذا المبّدع من نظرة حديثة

للحياة، مستقبلاً الأفكار الحديثة بيدين مفتوحتين كحكايات الجدّات و التي اعترف بسماعها من أفواههنّ حين كان صغيرًا، و وجد فيها لذّة الحياة، و لكنّه عندما نقلها إلى واقعه المعيش المعاصر و المتقدّم أوجدها بلكنة مستحدثة، و الدّليل على ذلك رؤيته للفناء، و المعنى المراد منه فالموت كفلسفة أصبح ينظر إليه بنظرة أسّطورية مرتبطة بحكايات الماضي كما أنّ متطلبات الحياة و البقاء أوجد لها (خال) إذن تمدّدًا بين الماضي و الحاضر و أهمها على الإطلاق(أسرار) الأفئدة، هذه الأخيرة إن لازمت و تلازم الإنسان أينما كان و أينما

---

(1) أحسن تليلاتي: توظيف التراث في المسرح الجزائري ص 8، (أخذًا عن عامر مخلوف، توظيف التراث في الراية الجزائرية، منشورات دار الأديب للنشر و التوزيع وهران، الجزائر، سنة 2005م، ص 13-15).

(2) حسن، حنفي: التراث و التجديد، موقفنا من التراث القديم، المؤسسة الجامعة للدراسات و النشر و التوزيع، ط5، بيروت، سنة 2002م، ص13.

(3) د. عماد علي سليم الخطيب: مرجع الطلاب في النقد التطبيقي، دار الكتب العلمية، ط1، لبنان، 2007م، ص19.

تواجدفبطل (الأيام لا تخبئ أحدًا)، (أبا مريم) لم يتمكن من ابقاء سرّه (قتل زوجته و حبيبته التي خانتّه و (أنجبت مريم) و التي قتلها هي الأخرى بذنب أمّها) و هذا الإفشاء لـ(أبي حيّة) أدى به إلى الهلاك (السجّن) لهذا وقع (أبو مريم) في الأسطورة التي ذكرت على لسان (خوليو)* اليوناني حينما قال "**إذا كان السرّ حملاً ثقيلاً أمكننا إيداعه بئرًا في الليلة القادمة، و يجب أن يتمّ ذلك لدى اكتمال البدر، ليتمكن الشخص من رؤية صورة وجهه في ماء البئرويجب الامتناع عن البوح إذا نبتت شجرة صفصاف إلى جوار البئر، فهي تسمع كل شيء و تعيد التحدث به كلّما اشتد الهواء**"[1]

نلاحظ من هذا المقطع حضور شجرة الصفصاف كموروث شعبي له مكانة مهمّة في الثقافة السعودية مثله مثل شجرة السدّر التي أوجدها في أسطورة (جليلة).

إنّ أسطورة ما بعد الموت، تملّكت (عبده خال) في عدد من أعماله الروائية، ففي مقطع من رواية (الأيام لا تخبئ أحدًا) يورد الكاتب جسد المحبوبة ما بعد الموت، يقول:"**كنت أتطلّع إلى كل شيء و أسترجع تلك التفاصيل التي سمعتها عنها كنت ألمحها بثوبها الشفاف و شعرها المسترسل تطوف حول رأسي و بين الحين و الآخر أسمع همّسها أحبّك... أحبك**

فأشعر برعدة تعتريني، أنتفض و أقاوم رغبة الهرب، و عنّدما سرت لرؤية قبّرها رأيت حدبة تقبقبت الأرض و ربّت و تفقّرت عن جسد نفظ ترّبته و استفاق من رقدته الطويلة، إنّها هي... رأيتها كما نبتت في مخيّلتي رأيتها تنهض من رقدتها و شعرها الثائر يتموّج و قميصها الشفاف بين ثمرتين ناضجتين ارتكزتا على عمود رطيب و رأيتها تتقدّم نحوي و تهمس بفحيح:

* خوليو اليوناني رجل قدم منذ فترة طويلة للحجاز مكث في مدينة جدّة للتجارة و فتح مكتبة للملاحة يربط بين التجارة القادمة من الهند و الذاهبة إلى بقاع الأرض، (عبده خال الأيام لا تخبئ أحد، ص104).

[1] عبده خال: ترمي بشرر ص 104.

-أحبّك... لا تتركني لوحدي اقتربت منّها، فتراجعت و غفت في لحدها مددت لها يدي فغاصت في رفاتها، أحسست بعظامها تتهشّم بين أصابعي، و صوت عميق ينخر مسامعي -أوجعتني يا حبيبي !!"[1]

إذن (البطل) يعيش حالة أسطورية عن طريق الحلّم، فالثنائية هنا هي (الأسطورة/الحلّم).

VI. حضور الأسطورة عبر الحلم:

إنّ حضور الأسطورة هنا يعبّر عن (حلم اليقظة)، الذي يشعر فيه، البطل في المكان المغّلق، هو بيت الحبيبة، ثم المكان الثاني قبرها، فالبطل و عبر حضوره في المكان الذي عاشت فيه حبيبته (آمنة)، عاشت من خلاله، حضورها الحقيقي عبر (حلم اليقظة)، إذ بات يتلمّس أنوثتها عبر ثوبها الشفّاف و شعرها المسترسل و صوتها الأنثوي الذي يبوح عن طريقه بحبّها و بهذا فحضورها الأسطوري بعد الموت كان قويًّا في هواجس تملكت البطل عبر أحلامه، و بهذا فتكثيف رمز الشخصيّة في هذه الرواية كان من خلال توظيف مكوّن الحلم "فالحلم مساحة نفسيّة تسكن ذواتنا بكل أشّكالها، من خلال توظيف انفعالات البشر المختلفة أثناء فترة النوم"[2] أو فترة اليقظة المنسلخة عن الحقيقة المعاشة، و "يعتبر الحلم وسيلة هروب من الواقع المحكوم بقوانين و مبادئ تمنع الإنسان من القيام بأفعال يرغب في تحقيقها"[3] و المانع هنا عند البطل هو التمتّع بالمحبوبة في مجتمعه الذي يرى أنّ الحب لا يمكن أنّ يكون إلاّ ضمن علاقة شرعية و إلاّ سيحدث للحبيبين ما حدث لـ (جليلة) بطلة (فسوق) التي هربت من قبرها الذي حرمها من حبيبها، للتحوّل إلى أسطورة عبر الصوت الهاجس الذي سكن شجرة السدّر.

---

(1) عبده خال: ترمي بشرر ص 156.

(2) محرزية عوادي: الطفل في الرواية الجزائرية، روايات مرزاق بقطاش أنموذجًا، أطروحة دكتوراه علوم في الأدب العربي، إشراف أ.د. عبد الحميد بورايو، جامعة الجزائر 2، 2014-2015، ص 194.

(3) المرجع نفسه ص نفسها.

"تحت شجرة سترت منزلها كرداء يمني لفّ حول الكتف و الخاصرة معًا، انبثقت صرخة أفزعت غشًّا تجمع في حضن عاشقين لم يملا من مناجاتهما بعد، فارتبك الكون قليلا، و تنافرت العصافير من أوكارها على حين غرّة تاركة مواقعها إلى روح عرجت إلى سماء مغلقة و هوت، فلم تجد مكانًا قابلاً لاستقبال جسدها، فتشبّثت بأغصان شجرة سدر أخضر جذّعها بعد موات، و تدلّت كأغنية شجيّة مثيرة الشجن و الآهات شجرة تفرعت أغصانها متمخضة عن ظلّ يتّسع لأن يكون فيئًا لجميع أبناء الحيّ في الظهارة المشّمسة الحارقة"[1]

إذن فالهاجس هنا هو هاجس (جليلة) الحبيبة التي لم يستطع (حبيبها) أن ينقذها من أخيها المطعون في شرفه و رجولته من زوجة عاق، خانته و خذلته فلم يجد سبيلاً لإرجاع رجولته سوى قتله لأخته، لكن الأسطورة جاءت لتعيد الاعتبار لهذه الضحيّة، إذ لم يتوقف (صوت) المحبوبة إلاّ عندما انتقم لها فسكت الصوت.

إذن فهاجس الأسطورة تترجم معاناة (جليلة) و الحلم، (حلم اليقظة) ترجم شغف (آمنة) ذلك لأنّ الحلم "يمكّن العقل من التكيف اليومي و من استيعاب مواقف الرفّض أو الإهمال و ذلك لمواجهة المواقف المتغيّرة في عالم اليقظة"[2]

لذلك نجد أنّ أبطال (خال) يلجؤون إليه في معظم أحوالهم، كما حدث لبطل (الطين) فالمريض في هذه الرواية فسّر مرضه بالانشقاق عن الذات، و بأنّه يعيش أحلامًا ليهرب من واقعه، و هذا ما يؤكده (فرويد) حينما ينظر "إلى الحلم باعتباره بنية رمزيّة قابلة للتأويل... و فهم الحلم لا يمكن أن يتم إلاّ في نطاق سياقه الخاص"[3]

---

[1] عبده خال: فسوق ص 12.
[2] حميد لحميداني : القراءة و توليد الدلالة تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط1 ، 2003 ص 152.
[3] نفسه ص 152.

إذن المريض الذي عدّه طبيبه حالمًا لجأ إلى منقذه رغبة في الإحساس بالأمان و الطمأنينة التي حرم منها منذ نعومة أظافره، منذ أن كان والده يعذّب نفسه و والدته و منذ أن نبذه والده لأنّه كان حسبه نذير شؤم، و منذ أن أراد التخلّص منه بعدما شكّ بمرضه بالمرض المعدي و منذ مدة، فدفء العائلة المحروم منها و الحماية الأبويّة التي لو كانت ستؤنسه، كلّ هذا خلّف لديه الرّغبة في الهروب عبر الحلم الأسطوري، الذي عدّ عند أغلب الفلاسفة و النقاد، مقابلاً لمقام الرؤيا ذلك لأن "الأسطورة استخدمته كإحدى أدوات السيطرة على الإنسان إن الحلم الأسطوري ليس شيئًا نفّسيًا، متوالدًا من اللاوعي الفردي أو الجماعي بل هو وسيلة أخرى من وسائل الاتصال بين الإنسان و الغيب، و الغيب عبر الحلم الأسطوري يحاسب أو يكافئ"[1] أو ربّما يكون وسيلة للنّفاذ من الحضور السّلبي للواقع المعيش، واقع الطفل المدمّر بفعل والد مجرم في حقّه، مجتمع مغيّب لكل ضرورات الحياة المناسبة، و هذا كلّه ما جرّه إلى (الانهيار)، فالانهيار تيمة أخرى تلاحق أبطال (خال) جرّاء كل الظروف الصّعبة المحيطة بها، رأيناها في شخصيات (الموت يمر من هنا) حينما تمثلت في انهيار الطاغية (السوادي) نتيجة حبّه المستحيل للمرأة الصلدة التي منعتّه عنها رغم كل الحب و العذاب المطبّق عليها و انهيار (درويش) نتيجة الظلم المطبق عليه من قبل (السوادي) و حتى من قبل آهالي القرية (نظرة الاستهزاء) و غيرها من الصور التي شاهدناها في روايات (خال) المختلفة، و لكن (الانهيار) المقصود هنا هو (انهيار الحلم) الحلم في غد من دون السوادي، الحلم في غد يستطيع فيه (فاضل) الخروج من قصر السيّد سالمًا معافى جسديًا و نفسيًا، الحلم في انتصار الحب العفيف الذي تولّد بين (جليلة) و حبيبها و غيرها من الأحلام التي كان الانهيار صفة ملازمة لها.

إنّ القصر في (ترمي بشرر) صوّره الكاتب قصراً أسطورياً، لجمال مرآه، و للبهجة التي يحدثها من صخب الأصوات الصادرة من داخله ليشعل لدى كل سكان الحي الفقير حلم الدخول إليه.

[1] د. خليل أحمد خليل: مضمون الأسطورة في الفكر العربي، دار الطليعة للطباعة و النشر، بيروت، ط 3، س 2000، ص 115-116.

إنّ الأحلام عند (خال) دائما تربط بهاجس يتحقّق عن طريقها، ففي رواية الطين ارتبط تحقيقها بشجرة السّدر التي طالما كان العشاق يحلمون تحتها بلقاء عشاقهم و للشجرة قيمة خاصة في المجتمع البدائي و الزراعي، و الطبيعة تكون مثقلة بقيمة أسطورية أو دينية، فالطبيعة، أسطوريا، ليست هذه الطبيعة العادية، بل هي أكثر من ذلك و الشجرة ليست شجرة عادية فحسب، إنها شجرة الكون، شجرة القداسة التي ترمز تارة إلى الحياة و تارة إلى الحكمة و الخلود"[1] فالخلود جاء كتيمة ملاصقة بـ (شجرة السدر) و هنا فالتيمتان المصاحبتان أسطوريًا هي (الخلود / الموت)، فـ(الموت) تجسّد في أعمال (خال) في الحياة الحقيقية التي يمارسها أبطاله بكل ما فيها و ما عليها من مرارة، أمّا الخلود (الحياة الدائمة) فيمارسها في الحياة البرزخيّة و التي أوجدها خال في (شجرة السّدر)، فـ(جليلة) عافت الحياة الدنيوية لما فيها من ظلم و تسلط و نفاق اجتماعي و اختارت لروحها شجرة السدر لتحوم حولها، و تناجي حبيبها من هناك.

إذن فالثنائية المجسّدة أسطوريًا هي ثنائية (الموت و الحياة)، جاء الموت في صورة الحياة الحقيقية و جاءت الحياة في صورة الموت عن طريق الحياة البرزخية الأسطورية (ما بعد الموت) و من هنا فإنّ هذه الثنائية الضديّة تعكس مدى استفحال هاجس (الموت) في أعمال (خال) و ما يبرّز ذلك التشاكل و الشابك الموجود بين الحياة و الموت، في صورهما المتباينة، و في رواية (الطين) أوضح (خال) هذا التشابك الأسطوري بينهما على لسان بطله الذي في كلّ مرّة يعيد جملته المشهورة "**أذكر أنني مت... الآن أذكر هذا جيّدً... لست واهمًا البتّة**"[2]و أثبت عدم حضوره في هذه الحياة و أنّه ليس مجرّد مريض عادي عند طبيب نفسي، و الدليل على تأكدّه من هذا الأمر يقول طبيبه أنّه كان "**دائمًا ما يكرر جملته السّابقة قبل البدء بالحديث، يحدث هذا في كل الجلسات التي خصّصتها له، يكررها من غير تحريف أو تعديل في نغمة الصوت، أو الفجيعة التي تعتري ملامحه أو في ارتباك**

(1) د. خليل أحمد خليل: مضمون الأسطورة في الفكر العربي بيروت، ط3، سنة 2000م ص 21.
(2) عبده خال: الطين ص 45.

شفتيه و اتساع حدقتي عينيه"[1] و لكنّ الطبيب بالرّغم من ذلك كان متأكدًا من جنونهو أنّه إنسان عادي، أصابه مرض عصبيّ ما أفقده صوابه، لأنّ سمة الحياة واضحة عليه فهو يتنفّس و يتحدّث و يمشي و يعبّر و... و...و ... فليس هناك ما يثبت قوله إلاّ مجرّد تهيآت أصابته، إلى أنّ جاء البيان المبين الذي جعل الأدوار تتبادل بين (الطبيب و المريض) بحيث أنّ المريض بات السند لطبيبه الذي يقول "**أوشكت أن أدخل في إغماء فأسندني**"[2] و ما سبّب له ذلك اكتشافه أنّ مريضه لا ظلّ له، "**كدت أشتمّه قبل أنّ تقع عيناي على ظلي معلّقا يده في نصف استدارة من غير أنّ يجاوره ظل مريضي، فصحت مرعوبًا:**

- **من أنت؟**
- .....
- **أعوذ بالله منك!**"[3]

ليؤكد الطبيب بعد ذلك مقولة مريضه بأنه بات بعيّدًا عن الحياة.

- "**أنت لست إنسانًا... نعم أنت لست إنسانًا**"[4]

إذن من خلال هذه الرواية أراد (خال) أن يثبت وجود خط رفيع بين الحياة و الموت آلا و هو (الموت الأسطوري) و (الوجود الأسطوري) عبر بطل (الطين)، فـ(جليلة) بطلة أسطورية عادت من الموت، و تمثلت في جرس أو صوت يحوم حول (شجرة السدّرة) وجودها كان يقينيًّا بعد ذلك عندما لم يعثر لها على جثّة في قبرها، و بطل (الطين)، إنسان يمشي في هذه الدّنيا و لكن بدون ظلّ و هو متيقّن"**يقينًا تامًا من أنّه مات و عاد، يقف في**

(1)عبده خال: الطين ص 47.
(2) نفسه ص 45.
(3) م. ن. ص 44.
(4) م. ن. ص 45.

تلك اللحظة المتأرجحة بين الحياة و العدم، و يرى أنّ هذه العودة ليست وهمًا بل حقيقة يدل عليها من خلال كثير من الأحداث التي مرّت به"[1]

نوضح من هذا أنّ موضوعة (الموت الأسطوري) تمسرحت عبر حركات ثلاث:

الأولى: حركة صاعدة، تجسّد فعل اثبات حضور الانسان الأسطوري الميت الحيّ من خلال جمل الأفعال الفاعلة و الثابتة لهذا الأمر، نذكر من بينها (الظلّ الغائب).

الثانية: حركة نازلة، تتضمن نفي هاجس حضور الميّت الحي، عبر تكذيبه أوّلاً قبل طبيبه ثمّ اتهام الطبيب المصدّق له بالجنون و مطالبته بترك المهنة.

الثالثة: حركة صاعدة، نازلة، و التي شبهها مريضه بـ الشخصيتان الساكنتين في شخص و هما شخصيتان سائدتان في الحياة المتسلّط، و الخاضع.

هذه الثنائية هي التي قامت عليها الحياة و هي التي صنعت هذا الكم المهول من أحداث التاريخ، و لكي ترهب المجتمعات من أنّ توصم بإحدى هاتين الصفتين، فإنها تخلق ثنائيات أخرى لكي تستجير بواحدة من دون الأخرى حين يتأزم الوضع.

"**بالنسبة إليّ، أشعر بأنني أخبئ رجلاً متسلّطًا بينما شخصيتي التي أسير بها بين النّاس، تبدو متسامحة جدًا، فمن منها الحي و من منها الميّت؟ !**"[2] إذن فالشعور بالحياة و الشعور بالموت أمر نسّبي، يستطيع أنّ يكون الإنسان حيّاً يرزق و لكنّه يشعر بأنّه ميّت بفعل الظلم المطبق عليه كما حدث مثلاً لـ(درويش) في (الموت يمر من هنا) أو كما حدث لعاشق (جليلة) في (فسوق)، و يمكن أن يكون ميّتًا و هو حيّ يرزق مثلمًا نجده في النّاس

(1) عبده خال: الطين ص 49.
(2) نفسه ص 305.

الصالحين و الشهداء الذين هم أحياء يرزقون يعيشون نعيم الجنّةبوعد من خالقهم، و في رواية (خال)، بطل (الطين) ميت و يشعر بموته رغم اقتناع كل النّاس بأنّه حيّ يرزق.

فهذا البطل تكبّد في صغره كل أنواع العذاب، في قرية حرم فيها من طعم الطفولة كل هذا أدى به حسب طبيبه إلى اللجوء إلى (الحلم) إذ ليس أكثر غبناً من صورة المظلوم حين لا يملك القدرة على استرداد حقّه، فيستعيض بالفعل عن الحلم، و هذا هو التّفسير الذي برّر له شعوره بموته، اذ أنّه يعدّ ضحية لنفسه الخانعة من جهة و ضحية العدّو القاهر المجتمع القروي من جهة أخرى.

لقد وقع بطل (الطين) في حالة من (الاستنكار) نتيجة الوضع الذي وصل إليه فها هو يعبّر عن ذلك حينما يقول:

"**لا أظن أنّ أحدًا عاش إحساسي فأنا موجود و غير موجود، موجود بالنسبة لأحاسيسي بينما في حياة الآخرين أنا مجرّد جرم يتحرك و لا يشعرون به، يرونه و لكنهم ينعتونه بالغموض و الظهور المفاجئ.**

أعرف أنّ الأشباح تصدر أفعالاً، و لا ترى يبقى منها أثر لكنني أظهر و أفعل الكارثة أنّ أفعالي و أحاديثي لا تترك أثرًا عند من أعيش معهم، هذه الحالة هي الكارثة بالنسبة إلي"[1]

و بذلك ينتهي به الأمر إلى أنّ موضوعة (الحضور) بالنسبة للبطل أمر نسبي، ما هو بشري عادي و لا هو شبح من الأشباح التي لا ترى و تصدر أفعالاً و لا هو خيال يرى و لا أفعال له، و بالتالي بات هذا البطل معجزة من المعجزات التي نسمع عنها من الخرافات القديمة أو مما رأيناها في المعجزات المتوارثة عن الآباء، و كذا أصحاب المكارم، الذين نسمع عنهم أفعال لا يمكن للبشريّ العادي أن يقوم بها، فعلى سبيل المثال، إذا توحمت امرأة

(1) عبده خال: الطين ص 309.

على أمر ما، و كان غير موجود في منطقة يبعث لها به من مكان بعيد فيصل في رمشة عين.

و هذا ما حدث لبطلنا الذي من بين معجزاته يقول "**أنا أرى كائنات أخرى، ألمحها و في أحيان أتحاور معها و نتحدث كما أجلس أنا و أنت الآن، هل تصدق هذا؟**"[1]فكلمة هل تصدّق الآن، توحيبغرابة الموقف الذي هو بصدده، و هي تلخص كل ما يحدث لهذا المريض، اذ نلمس من خلالها قوة حضور الهاجس، هاجس الموت في الحياة و بالتّالي فإن اختيار الروائي لهذه الكلمات النرجسيّة، يرسخ من خلالها القيمة السلبية للحضور الغائب و معنى هذا "أن تحليل الإيحاء جزء من تحليل الدلالة و خاصة إذا كنا أمام كلمة يتضح فيها الاستخدام المقصود المعتمد على اختيار محدّد"[2] كما هو حاصل كذلك مع كلمات أُرْعِبُكَ، الأمراض العقلية، الكائنات الميّتة، و غيرها في المقابل نجد صور الحياة في قوله (الحبّ، العشق، شغوف...) و بالتالي فالمصطلحات المستخدمة تندرج في صور الموضوع عبر علاقات التضاد اللغوي بين عناصر الوحدات اللغويّة لتشكل صورة كلية للموضوع عبر ملامح السّلب و الإيجاب، و أهمها على الاطلاق صورة الحلم الذي هو الصورة المضيئة عند كل إنسان لأنه قد يكون هروباً من واقع سيئ إلى واقع جميل و مشع و قد يحدث العكس بما يسمى الكابوس.

لذلك نجد طبيب البطل يعترف بذلك حينما يقول:

"**إنّ الحلم نعمة عظمى، يمنحها مقدار التلون مقدرة أن ننتصب مرة أخرى و نسير مجاورين للأمنيات تظللنا في مجير الأيام المتآكلة و كم هي بعيدة تلك السحب التي نتفيأ تحتها**"[3]

---

(1) عبده خال: الطين ص 300.
(2) صلاح فضل: علم الأسلوب، مبادئه و إجراءاته، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1419هـ -1998 م، ص 162.
(3) عبده خال: الطين ص 315.

فالصورة الحالمة هنا، صورة مشرقة تعطي النظرة المتوخاة من الحلم البعيد عن مآسي الحياة، و الباحثة عن الحلم المستقبلي البعيد، عن كل المنغصّات التي تعذّب الإنسان

كما حدث للطبيب الفاقد لمحبوبته و التي بقي حضورها دائما في أحلامه راجيًا الالتقاء بها و ملامستها، حتى في أحلامه.

فالحلم بات الواقع الحقيقي بالنسبة إلى الطبيب، ففي الحصص العلاجية مع مريضه (بطل الرواية)، كان دائمًا يحاول إبعاد هاجس حبيبته (نعيمة) (حلم اليقظة) حتى يكون حكمه صائب أمام الحالة التي بين يديه، غير أنّ حضورها كان أقوى، و الحلم بالنسبة إليه أصبح حقيقة يعيشها في نومه و في يقظته.

إلاّ أنّ الحلم عند بطل القصّة، لا يأتيه في صورة إيجابية بل بالعكس، فقد ورد في صور سلبية شكّلت الحافز النقيض للحلم الجميل، كونه يمارس فعل الإساءة عن قصد أو عن غير قصد، و الدّليل على ذلك الرسالة التي بعثتها حبيبة البطل تدين فيها أحلامها التي لم تعد إلاّ أنقاضاً تقول "**خلفتها لم أعد أهتمّ بتلك الكومات من الرماد**"[1]

فأحلامها باتت (كومات من الرّماد) فالنّار المحرقة التي تولّدت من حبها جرّاء المآسي و الأحزان المتتالية، تسبّبت في إحراق أحلامها و تحويلها إلى كومة من الرّماد و هنا نلمح لكنة (الخيانة)، خيانة الأحلام التي تعدّ المهرب الوحيد للإنسان من أحزان و أحلام ألمّت به بيد أنّها الآن تعدّ مغذياً حقيقياً لكل تلك الأوجاع التي تسبب فيها البطل للمحبوبة ليغدو الحلم جرعة أخرى من جرعات الموت الروحي الذي تصنعه الأقدار في الإنسان.

و بالتالي يصبح الحلم (نقمة) على صاحبه بعدما كان المراد منه نعمة النسيان و الهروب و هذا ما يستدعي الحذر منه و التنبيه إليه، لكونه مصدر خطر على الانسان

[1] عبده خال: الطين ص 318.

الحالم، و خاصة كما رأينا (الطبيب) الذي كان حلمه بنعيمة يأخذه إلى منعرج لا يريد الذهاب إليه و هو بصدد تفسير حالة مرضية.

و بذلك نخلص إلى كون موضوع (الحلم) يمثل السلّب المنهزم، و التّيمة المرغوب عنها، خاصة و أنّ بطل (الطين) يشعر بعدم وجوده في هذه الحياة الحقيقية و كأنّه في (حلم مزيف) و هو رافض كل الرفّض لهذا الحلم الذي يعتبره الآخرون حقيقة و هذه الثنائية التضادية بين (الحلم و الحقيقة) أوقعت البطل في أزمة و جعلته أمام ضرورة التصدي لكل ما يحدث له، هذا ما أدى به للجّوء إلى الطبيب، و اثبات أزمته بكلّ الطرق و هذا أيضًا ما أدى به إلى افشاء سرّه الدفين مستخدمًا الحضور التّام للذاكرة لحظة التمثل حضورًا كليًّا كما هو متضمّن في فعل استقراء تاريخ الطفولة الأولى و أهم الأحداث التي حدثت له بأدقّ تفاصيلها، لحظة بلحظة، و يحدث ذلك من خلال (الغوص) في أحشاء الماضي عبر استشعار خواء الواقع و فراغه و يجسّد معنى الصّغار و الدونية التي وجدها في والده الطاغية و في أهالي القرية و حتى في أمّه المستسلمة لواقعها من دون محاولة للتغيير و حتى إنّ كان ذلك على حسابها كما حدث في الليلة التي اختارت أمه مكان للنوم منعزلاً عن والده و نام والده في مكانه و لم يجد الصبي مكاناً يحميه من لسعة البرد و قساوة الأرض، و هنا وقعت الأم في فعل افتقار للمسؤولية اتجاه فلذة كبدها كردة فعل سلبية على كل الإساءات التي سبّبها لها زوجها (فموت الأمومة) في هذا الموقف جاء لافتقار الأمان و الذي يجد مبرراً للنكوص منه رغبة في الخلاص من العدوانية المطبّقة على (المرأة الأم) و هو علامة للرّفض من حيث هو فعل وجود جدلي، ينطوي على الخلاص.

و رغم أنّ الوالد الطاغية، (صالح تركي)، قد أخذ نصيبه من العذاب حينما قطع لسانه من قبل الأمير الجديد الذي جاء إلى القرية حينما "**تبرّعت مجموعة، من بينها موسى على إخراج لسانه من غير أنّ يتفوّه بشيء، اقتربوا من صالح الذي كانت عيناه جزعتين... و سحب لسانه للخارج فجحظت عينا صالح و أخذ يتلوّى ككبش يحاول الهرب**

من شفرة تلاحق رقبته من غير أنّ يستطيع الإفلات، قدم الأمير و جذب الشفرة المحمومة من الموقد المجاور لوقفته و رفعها عاليّا متمّتمًا.

- **بسم الله الرحمان الرحيم و ما ظلمناهم و لكن ظلموا أنفسهم، و في لمحة بصر خر لسان صالح"**[1]

كان الصبي الصغير يرى كل ذلك، و تحفر في ذاكرته، ذكريات سوداء، تجعل أحلامه كوابيس، ابتدأها بالعذاب الذي كان يتخبّط فيه والده و هو يشعر بألم في شيئه و الذي كان في كل مرّة يطلب فيها من زوجته أن تغرس شفرة حادة فيه في محاولة لتوقف الألم، ثمّ العذاب المطّبق على الوالد لوليده و العذاب الذي طبق من قبل الأمير عليه ثم رؤية والده يعذبه المرض الخبيث و الصراخ المنبعث منه و الذي يزعزع الكون لينتهي كل هذا بقتل والده على يدّ والدته التي تعبت من اسعافه و من عذاباته "**مرر تلك الشفرة ذات النصل الحاد، وجزّه جزًّا، و أطلق صرخة استفاق لها الصباح، ظلت تسحبه نهارًا كاملاً، كان دمه قد جفّ تمامًا، و قبل أن نصل إلى الطريق المؤدي للمدينة اعتراها جزع قاتل، فتناولت خنجره، و أخذت تغرزه في أي مكان من جسده، تأوه مع أوّل طعنتين و بعدها اعتلى صوتها مرتفعًا و هي تهذي بنحيب:**

- **لينته كلّ شيء... لينته كلّ شيء! أصبّت بالذعر، و انطلقت هاربً لا ألوي على شيء"**[2]

إنّ كلمة (الذّعر) تفسّر كل الآلام التي قضت على أحلامه الوردية، فالدموية التي عاشها و حالة الفزع و الذعر التي رآها أولاً في عينيّ والدته "**أصابني الفزع من رؤية عينيها عينان هلعتان انقضّتا على جسد رخو وفار بهما شبق الضغينة، فأخذتا تبحثان عن الدم**"[3] ثم في جسد والده (الرخو) المستسلم لكل تلك الطعنات، و الفائر منه كل ذلك الدّم

(1) عبده خال: الطين ص 265.
(2) نفسه ص 266.
(3) م. ن. ص 270.

جعله يعود إلى أسطورة قابيل و هابيل، إلى "**قصة الموت الأول، قصة اختراع نهاية لهذا المشوار الطويل المتعب**"[1]

إذا قلنا أسطورة الموت الأول فنقول إبني آدم (قابيل و هابيل)، و سنسلّم على أنّهما من اكتشاف هذه النهاية و بهذا نجد البطل يتساءل "**هل حقًّا قام قابيل باكتشاف هذه النهاية**"[2] فهذه الأسطورة من أكبر الأساطير التي ارتبطت بها البشرية و هي تضاهي أسطورة (مأساة طروادة)، إذ عن طريقها انبثق و انفجر مفهوم الموت كفلسفة مقابلة للنهاية هذاو قد استفحل الموت كتيمة في كل أعمال (خال)، و قد أورد اسم (قابيل) في مواضع متعدّدة من نصه و لكن ليس كشخصية لها وظيفة حديثة فاعلة في المسار النصّي الروائي و إنما لترمز لفلسفة الموت و عمق نشوئها و قدمها و تظهر أنّ هذا الموت لم يكن له ظهور واحد فقد ظهر في البداية في شكل الكره الذي حدث بينهما، ثم في ظهور التحدي السّلبي ثم في صورة موت المشاعر و الأحاسيس أي الموت الروحي، لينتهي إلى الموت الجسدي.

فحضور (أسطورة الموت الأول) جعل لدى البطل استحساناً لذلك فـ"**لولا اكتشاف هذا الطريق لظللنا نواصل الزحف المرير على سطح هذه الكرة من غير أن نعرف نهاية النفق المظلم الذي يوصلنا إلى نقطة استراحة مؤقتة نشاهد فيها اللعبة**"[3]

من كل هذا لم يجد الطفل ملاذًا له إلاّ الهروب من هذا الموقف المخيف، و في هروبه تحضر تيمة (السقوط) و التي لازمت بطل (ترمي بشرر)، يقول "**أذكر أنني هويت في بئر سحيق، سقطت كحجر قذف به و اختبأ قاذفه، هويت هويت، كل شيء يسقط... يسقط لقرار مكين، و يهدأ الكون، تغيب الخطوات و يغور كل شيء،... يغور عميقًا**"[4]

---

[1] عبده خال: الطين ص 271.
[2] نفسه ص 271.
[3] م. ن. ص. ن.
[4] م. ن. ص 285

ففي هذه الفترة تكرّرت كلمة سقط ثلاث مرات و هويت ثلاث مرات، لتأتي مصطلحات متمة (يغور، تغيب، سحيق) لتتم المعنى و لتدّل على أنّه لم يعد لهذا الطفل وجود حقيقي فقد قضت الأم الموجوعة عليه و الأب المقتول على كل آماله في غد حقيقي و مستقبل يكون امتدادًا لماض معلوم ليجد نفسه بعد ذلك في (مدينة) موحشة، و غريباً تسأله سؤال "**ما الذي أتى بك إلى هنا؟**"[1]

و لكنّه لا يجد لذلك جوابًا و لا تفسيرًا سوى أنّه حالم.

إنّ تداخل الأحداث في زمن واحد لا نجد له من تفسير سوى الحلم، و"**أيقنت أنني أحلم هذا اليقين دومًا يتلاشى، فأنا أعيش في اليقظة، أعيش في دوامة، الحياة اختل توازنها و لم تمنحني تفسيرًا لذلك الاختلال**"[2]

إنّ التداخل الذي حدث له بين (الحلم و الواقع)، شكّل غياباً للأنا الحقيقية و ذلك من خلال العجز الذي نلمسه لدى البطل في القدرة على الغوص في أعماق أناها و الارتداد إلى داخلها، لأنّ الفراغ الذي وجده بين (الماضي و الحاضر) و بين (الواقع و الحلم) و بين (الحقيقة و الخيال) جعل سمة الافتقار حقيقة ملتصقة به، و بوجوده الحقيقي، و حتى (زينب) الحبيبة التي تتمنى وجوده حقًّا، تؤكد له الحضور الغائب، كما تؤكد له أنّ وجودهمجرّد حلم عابر.

"**أنا لا أشعر بك، أنت طيف تأتي فقط كوميض نراه و لا يسعفنا لأن نحدق به فسرعان ما تتلاشى في البصر أو يتلاشى فيك البصر، لا تمنحنا لذّة أن نحدّق في توهجك أو نمسك سيرة لعبورك... ظهورك موت لك**"[3]

و عندما يصارحها بحبّه تردّ عليه قائلة

"**بك شيء يشي بأنّك ميت**

---

[1] عبده خال: الطين.ص 285.
[2] نفسه ص نفسها.
[3] م. ن. ص 295.

- **كيف هذا؟**

- **لا أعرف، فقط أشعر بك طيفًا، أمّا روحك فربما فقدتها في مكان ما**"[1]

فالمحبوبة أكدت غياب البطل عن الحياة و أن حضوره كان حضور الجن أو الطيف أو الشيء الهلامي الذي لا روح فيه و لا ملمس، و بالتالي (فالحلم الأسطوري) هو المبرّر الوحيد لوجوده في هذا الكون، فالبطل يدين المجتمع و يدين الواقع والكم الهائل من الآلام التي حقنه بها، فرؤيته له، رؤية مذنب، حرمته في كل ما في الحياة من جمال و ملاذ حتى (زينب) الحبيبة التي عثر عليها كان عثوره على جسد من دون روح، و هو طيف و هو مجرّد حلم عابر وهو مجرّد كائن قادم من الموت.

و هكذا نصل إلى أنّ موضوعة (الحلم) تتجسد في حركتين، الأولى جاءت كطريق لردّ الاعتبار و معايشة الزمن المغيب في الحقبة (الحب)، (زينب)، و كذا إدانة الزمن الحقيقي الواقعي عن طريق نبذ كل التصرفات التي عايشها في طفولته الأولى، أما الحركة الثانية فنقيض الأولى و هي بمثابة رد فعل من قبل البطل على كل رموز السّلب التي عايشها، و ذلك من خلال القدرة على التّحكم في ممارسة كل الأمور التي كانت بعيدة عنه في الواقع كممارسة الرّذيلة مع كل أنواع الأجساد.

"**لقد أغدقت ماء مخيلتي على كل النساء و لم يثمر من ذلك سوى ملايين الأطفال الذين يتعلقون في شرشف نومي و يمضون للعدم**"[2]

إنّ المشكلة التي تواجه بطل (الطين) تكمن في مدى (وعيّه) بالحلم، إذ أنه على وعي تام بأنه يمارس كل ما يريد و لكن كل ذلك لا يتم إلاّ ضمن أحلامه و في مخيّلته الخصبة.

إلاّ أنّ هذا (الوعي) أدخل البطل في حالة من التناقض مع الذات الحالمة، تناقض أوصله إلى الطبيب النفسي و الذي كان في كلّ مرّة يطلب مساعدته في تفسير حالته و إخراجه من هذه الدوّامة التي أدخلته في حالة أخرى و المتمثلة في التذمرّ و التدمّر من

(1) عبده خال: الطين ص 279.
(2) نفسه ص 287.

الوضع اللاإنساني الذي أصبح فيه، و هذا ما يؤكد أنّ ثمّة "وعيًّا، مهما تكن درجة إيهامه ينشأ عن حركة التمرد"[1] و التمرّد هنا جاء كانتفاضة الجسد الباحثة عن روحها، و بالتالي فـ"التمرّد الذي يبدو سلبيًّا في الظاهر لأنه لا يخلق شيئًا، هو في الحقيقة إيجابي جدًا لأنه يكشف القسم الذي يستحق أنّ ندافع عنه دائمًا، في الإنسان"[2]

إنّ التمرّد و التذمّر كتيمتين لاحقتين بالبطل، لم تظهرا، في كبره، بل هما متوالدتان من الطفولة الأولى، فوجوده في هذه الحياة مرفوض منذ الوهلة الأولى، الوهلة التي تكوّر في بطن أمه، من دون أن يثبت وجود الأب الذي تسبب في تكوّره، إذ أنّ والده ترك أمّه ليلة زفافها و ذهب إلى الحرب ليعود في ليل حالك ليسرق رغبته و يعود من حيث أتى تاركًا وراءه نطفته التي التحمت بالبويضة لتكون النتيجة طفلاً مرفوضاً لم ير له والد، و لم يثبت نسبه و يبقى الرفض و النبّذ مدّة ثلاث سنوات، عانت فيها الأمّ، محاولة إثبات نسبه دون جدوى "**أكره الحرب، تركني كغدق عافته قبل أن تقطفه، و عاد في الليل و سرق رغبته لتتكور في بطني كحجر ثقيل**"[3] فقد كان وجوده في الحياة ثقيلاً و غير مرغوب فيه و بالتالي ترك هذه الحياة روحًا ليبقى فيها مجرّد هاجس، حلم، جسد بلا روح، أو حتى ربّما جنّي، ففي اعتراف له قال:

"**أنا لا أنام**

في الليل أظلّ فاتح العينين أصل إلى كل الأماكن و أتبادل الحوار مع كل الأشياء

أتحاور مع الجمادات، الحيوانات، الكواكب، أتحاور مع كل شيء.

---

(1) ألبير كامو: الإنسان المتمرّد، ص 19.
(2) نفسه ص 26.
(3) عبده خال: الطين ص 282.

هذا الحوار يبدو للوهلة الأولى و كأنني أهذي، لكنني أنا الوحيد الذي أتلقى الإجابة، إجابة تلقى في روعي، و يتسلل الحوار بيني و بين كل ما في هذا الكون من غير شطط"[1]

و لكي تستكمل صورة (الموت) و ليثبت ذلك أردف قائلاً:

"لست واثقًا مما يحدث، لكن ينتابني شعور طاغ بأنني لست معهم، أو بمعنى أصح لا يحسون بوجودي، يتعاملون معي كما يتعاملون مع وسواس عبر مخيّلتهم، فعقب انتهاء أي حديث بيني و بين أي شخص يردف على عجل: أعوذ بالله من الشيطان الرجيم... متيقن من أنني متّ من زمن بعيد و ما يحدث هو استرجاع لأحداث حدثت في أزمان مختلفة... أزمان هنا و هناك غارت في الذاكرة الأولى و أنا أسترجعها في كل حين

بصورة ليس لها تحليل منطقي يقودني لتفسير ما يحدث، أشعر ببلبلة متداخلة لم أعد قادرًا على جزمها أو نفيّها"[2]

VII. أسطورة اللون الأسود عند (عبده خال):

VII.1. على مستوى اللافتة العنوان:

VII.1.1. الموت يمر من هنا:

إذا انطلقنا من رواية (الموت يمر من هنا) فإننا نلمح الجانب الأسطوري المتشبع من البدء (العنوان) ذلك من خلال استجلاء للصورة البيانية المنطلق بها، و التي تشكل منذ البدء الحالة النفسية المواكبة للموضوع، و التي حوّلت الموت كالشّبح المخيف الذي فيه سمة من سمات الإنسانية و هو (المرور) لتتجدّد الجملة بكلمة (هنا) أي أنّ المكان المقصود هو (قرية السّوادي).

---

(1) عبده خال: الطين ص 293.
(2) نفسه ص 295.

إن المفهوم المراد الوصول إليه، تمّ عند (خال) عبر السياقات المتعددة في أنساقها باعتبار أنّ الموقف و السياق أقوى قرائن التعبير الفني"[1] و الموقف هنا يحيل على الطاغية الذي أفسد في قرية السوادي، أمّا السياق فجاء خادمًا للمواقف المتكرّرة للطاغية، و بالتالي عدّت القرائن الفنّية "كالأريج تلتقط من كل اتجاه، و الحس الباطن هو قطب الاتجاهات كلها"[2] و بالتالي يفرض الموضوع حضوره عبر المعاني القائمة في متنه، متوخيًّا في ذلك استخدامه لمصطلحات و رموز تحيل إلى الموضوع مباشرة بداية باسم (القرية) السوداء فالأسود يحيل إلى الظلمة و هو عكس النور، و في الظلمة تحجب الشمس و تظهر الوحوش حسب الأساطير القديمة و الوحش المسيطر في هذه الغابة (القرية) هو السوادي الذي نسب له نفس اللون لظلمة بصيرته و التي أدت إلى هلاك كل من يحوم حوله و يتحكم في مصيره.

إنّ اللون الأسود طغى على كلّ الرواية سواءً في اسم القرية أم في اسم حاكمها و بالتالي نجد أنّ القرية شبهت عند الراوي بالقبر في ظلّمته و وحشته حيث لا يرى فيه إلاّ العذاب بأنواعه و بهذا فقرية السوداء نسبت إليها كل سمات القبر.

"**أرض يابسية**"[3] فالقبر عمقه يابس حتى و إن كان ظاهره رطباً بفعل الإنسان و الدليل على ذلك العظام المبسوطة فيه و التي جفّت بجفافه "**لا يدخل القرية إلاّ هالك و لا يخرج منها، إلاّ هالك**"[4]

فهذه صفة و سمة القبر لا يدخله إلاّ هالك و لا يخرج منه الفاسق و المفسد في الأرض إلاّ هالك، و الهالك هنا الحاكم الظالم، الذي عاث في الدنيا فسادًا و قتل النفوس و جار على الحقوق، و زنى، و ظلم و طغى و... و.... و....

---

[1] حمد حسن عبد الله: الصورة و البناء الشعري، دار المعارف، ح.م.ع، 1981، ص 164.
[2] نفسه ص نفسها.
[3] عبده خال: الموت يمر من هنا ص 8.
[4] نفسه ص نفسها.

إنّ أكثر المناظر التي يشاهدها كل زائر إلى هذه القرية، مظاهر توحي بأنّها قبر كبير فـ"**في إحدى (دفرات) الوادي طفت عظام بالية و جرفها السيل ملقيًا بها على جنبات الوادي، و قد جزم كثير ممن رآها بأنها عظام أولائك الهاربين من القرية، و قد جمعوها بكفن واحد**"[1]

ثم إنّ فيها كل ما سمعنا أنّه موجود في القبر من حيّات و عقارب و كل الكائنات المعذبة للإنسان المخطئ في حقه و في حق الآخرين و خاصة في حقّ ربّه.

"**فهناك الحيّات الطائرة، و الذئاب الجائعة، و العقارب، و السباع، و الشوك السام**"[2]

و السّمة المكملة لكل هذا هي وحشة القبر و الصمت المدقع الذي نسمع به مبثوثاً في القبر، و هذا ما يوجد فيها "**إنّ أقرب ما يمكن إلحاقه بهذه القرية هو الصمت، فهي قرية صامتة**"[3] صمت يجعلها تمثل القبر بجدارة.

إنّ كل ما يحيط بهذه القرية يشي بالهلاك المؤدي إلى القبر فهي:

"**قرية تقف بيضاء من كل شيء كشعر عجوز شمطاء ركنت لنهش السل، القحط و الخوف، و افتراش جسدها الجدري و الجذام، و انساقت باختيار لأن تكون مأدبة دسمة للأمراض تقتاتها على مهل و بتلذذ**"[4]

في هذه القرية يحرم الإنسان من أبسط حقوقه، في أكلة هنية، و سكن محترم و عمل مقدور عليه، و حتى من معرفة نسبه و أصله الأوّل، و هذا كما حدث مع (درويش) الذي يشعر بأنه مدفون في هذه القرية القبر منذ ولد و أنّه أول الأموات فيها، فسؤاله الدائم "**منأين جئت يادرويش**"[5] لا يجد له جوابًا، لذلك فقد عدّ رأسه مقبرة صغيرة داخل مقبرة كبيرة

(1) عبده خال: الموت يمر من هنا ص 8
(2) نفسه ص 9.
(3) م. ن. ص. ن.
(4) م. ن. ص 12.
(5) م. ن. ص 34.

(القرية) لأسئلة لم يجد لها جوابًا "**رأسي أصبح مقبرة تضج بالأسئلة المحمومة و أنا أقف في خلف هذه القرية كعظمة ساق حمار ميت لا يعرف عنها إلاّ كونها عظمة لحمار مجهول**"[1]

إذن من خلال هذه المقطوعة نلمس المأساة التي يعيشها درويش في هذه القرية و التي جعلت له بعد ذلك سلوكًا عدوانيًا مع كلّ الأهالي، و الذين نجدهم يتهكمون و يقومون بشتمه متى سنحت لهم الفرصة، كردّة فعل على حالة النكران التي يعيشها و حالة النبذ من مجتمع يعيش هو نفسه قهراً تحت أقدام الطاغية و مواليه (والي)، و هنا يمكن القول أنّ حضور (الموت الروحي) في هذه المقبرة الكبرى كمقابل للحياة الفعليّة أمرٌ مرفوض لدى هذه الفئة الاجتماعية فهي تناشد مخلصيها فـ"الشعب المقهور، أو الذات المنجرحة يرفض موت منقذه أي يرفض القضاء على الأمل بالحياة و بالعدل و القوة، إنه يتمسك بالفكرة التي تؤمن له الاتزان الانفعالي و التقدير المتزن للذات، و الكفة الأخرى اللاوعية تكمّل و تعوض الجانب الواعي و الواقعي، و الأليم في السلوك"[2] و لكن التوازن في هذه القرية القبر بات من المستحيلات، خاصة في ظل كل المنغصات التي تطبقها على ساكنيها، و ذلك تحت إشراف قائدها (السوادي)، فلا راحة و لا طمأنينة و لا حتى لقمة عيش تقيهم الموت جوعًا.

"**القحط أكل كل شيء و من جاوره القحط التهمه السوادي و بقيت القرية عارية من كل شيء إلاّ الفاقة**"[3]

إذا لاحظنا المصطلحات المدججة في هذه الفقرة فنجدها كلها توحي بمدى الموت الذي لحق بهذه القرية القبر، بداية بالقحط فهو ذروة الجفاف و الموت لتأتي كلمة (التهمه) و لم يستخدم أكله، فكلمة الالتهام تخص الوحوش التي تلتهم فرائسها من دون شفقة و لا

(1) عبده خال: الموت يمر من هنا ص 34.
(2) د. علي زيعور: قطاع البطولة و النرجسية و الذات العربية، المستعلي و الأكبر في التراث التحليل النفسي، دار الطليعة للطباعة و النشر، بيروت، 2000، ص 155.
(3) عبده خال: الطين ص 141.

رحمة و هذا ما حدث من قبل (السوادي) الذي لم يترك للأهالي أي شيء يؤكل، ليتأكد عن هذا كله بكلمة (عارية)، توحي بفقدان الشرف و العزّة و الأمان، فالمرأة العارية فاقدة للحشمةو الحرمة و الستّر، و ستر القرية هي لقمة عيش تقيهم العوز و الجوع و الاحتياج و قد تسبب لهم التقاتل من أجل سدّ وجع جوع بيع فلذة أكبادهم لضمانها و بالتالي فعريها بسبب عري كلّ قاطنيها حتى قد يعريهم من الحياة نفسها، و الدليل على ذلك، الأمر الذي صدر من السوادي بعدم السماح بهلاك كل المحاصيل جراء القحط و هذا بمنع "**أهل القرية من ورود الماء خمسة أيام تتجدّد كلما جفّت أرضه**"[1] و هذا ما أدى إلى هلاك عدد من الأطفال و المسنين و حتى الكبار كـ(حسن إسماعيل) الذي "**خرج ليلاً يحمل دلوه و كانت ليلة مظلمة اختبأت فيها النجوم تاركة الظلام يعبث في القرية كيف شاء، و لم يتمكن حسن إسماعيل من تحديد الآبار فسقط في إحداها**"[2] إذن ليس السوادي المتسبب في هلاك (حسن) وحده بل السواد الذي جاء كمرادف (للظلمة)، فظلمة قلب السّوادي اتحدت بظلمة الليلو تسبب في نهاية حياة أحد أفراد القرية.

نعود إلى سمات القبر في هذه القرية من خلال حالة القحط و الجفاف الحائم حولها و الذي يحوّلها إلى ملجأ للأموات، نباتاً كان أم حيواناً أو حتى إنساناً.

"**الحقول خاوية تلعب فيها الرياح و الغبار و تستوطنها أعجاز نخرة من مواسم منسية و تصبح الحياة شحيحة في هذه المنطقة، فالطيور تهاجر تاركة ريشها عالقًا بأشواك الأشجار اليابسة أو تخلف خلفها بيضًا فاسدًا تفور منه رائحة نتنة،... و تبقى قنوات المياه تمضغ الغبار الناعم و تستلقي في تعرجاتها ببلادة، و يغادر الفلاحون إلى القرى البعيدة يحرثون و يزرعون أراضي أخرى**"[3] فكل المظاهر الحائمة حولهم توحي بموتها و ركودها و استلقاء أهلها في قبورهم و من ذلك (الحياة شحيحة، تهاجر، أشواك اليابسة فاسدًا، رائحة نتنة، يغادر) فها هو (درويش) يعبر عنها و يصفها بدقة قائلا:

---

[1] عبده خال: الطين ص 141.
(2) م. ن. ص. ن.
[3] عبده خال: الموت يمر من هنا ص 190.

"إنّ قريتي تكتم لاعناتها، و تترك للعيون حرية أن تبوح بمشاعرها الحبيسة و لذلك أظن أنّ سبب تحاسدها جاء من هذا الباب، فلا أحد هنا إلاّ و قلبه بحسد أسود"[1]

فاللون الأسود ملاحق لكل شيء في هذه القرية، حتى الأحاسيس و المشاعر، و حتى الغيرة و الحسد، التي لونها الروائي بهذا اللون القاتم، ليظهر مدى فاعليتها في نصوصه و اللافت للأمر أنّ وجود هذا اللون بهذه القوة لم يكن اختيارا من الروائي بل هو وجود قدري، فهو من عناصر الكره و الطغيان المستميت في المتن.

إن هذه القرية التي عدّها الراوي القبر المحتوي على أكبر قدر من الأموات، كان وراءها مسبب لهذا الموت إنّه السوادي الطاغية و الذي جعل له الراوي عدة أوصاف و تشبيهات تحيل على أنّه الشرير الذي يعذّب النّاس في القرية القبر، فكما نسمع عن الثعبان الذي يوجد في القبر و يعذب النّاس بعد دخولهم إليه فإنّ السوادي هو ثعبان القرية **"هذا الثعبان استطاع أنّ يتسلل إلى دواخلنا، و يربض ساقيًا لشجرة الخوف التي تنموا في أوصالنا مثمرة و حين نأوي إلى مراقدنا يسابقنا إليها، و يعكر أحلامنا فنستيقظ نحصي**

الأنوار، و نقرأ البروج، فتنهمر علينا سوداء، و ليلاً طويلاً فننفض النوم عن أهدابنا و نلهب أجسادنا بالركض بين الحقول"[2]

إنّه يمثل صورة الطاغية الذي طغى عليه لونه، فبات المبعث الأكبر للتشاؤم و بالتالي فعبر فعل التذمّر من وجوده في حياتهم تحضر الذات الرافضة لينبثق هاجس الرغبة في الخلاص من سودويته فحسبهم **"غدًا هو الحياة التي أجمل ما فيها نومه"**[3]

فحياتهم منوطة بموته و لو كان موتًا مؤقتًا لأنه مثّل مفهوم (السجن) المعنوي بكل حيثياته، فقد سجنهم في ظلّمته و جعلهم يعومون في ظلمات، ظلمات الفساد، و ظلمات الفقر، و ظلمات الكره، و ظلومات العبودية، و ظلمات العقد، و ظلمات الظلّم.

---

(1) عبده خال: الموت يمر من هنا ص 44.
(2) نفسه ص 358.
(3) م. ن. ص 358.

اختار له الروائي صفة الثعبان، لما فيه من تلون مستمر و لكنّه دائمًا يبقى محافظًا على لونه الأسود و المتمثل في سمّه الذي يقضي به على فريسته و يتركها تتألم حتى تموت و هي ترى النهاية قادمة على عجل **فـــ"لحنش إذا أراد ابتلاع فريسته مكّنها من فمه حتى إذا استكانت بداخل فمه ابتلعها بدون عناء**"[1]

هذا هو السّوادي لا يجد أي عناء في ابتلاع من يشاء من الأهالي، فهو لا يستحي نساءهم و يأخذ مبتغاه منهن على مرأى من أزواجهن لأنّه لا سلطة لهم عليهنّ أمام سلطة السوادي عليهن الذي يسوقهم كما يسوق الراعي شياهه فبمجرّد أنّ ترتفع يد السوادي بالسوط يمتثلوا حتى يخضع الجميع و يمتثلوا من دون جدال لأي أمر يصدر منه ففي حادثة الهبات التي جاءت من بلاد الكفر أشرف السيّد على توزيعها، و أمام الصخب الذي حدث أمام ساحة القلعة، كشّر الثعلب عن أنيابه ضاربًا الهواء بصوته و مزمجرًا كالرعد:

"**من صرخ أو تحرك سيدفن في مكانه**"[2] فالدفن أمر طبيعي في مقبرته الكبرى (القرية) فأوامره تطاع و إلاّ الموت مصير أي متذمّر أو رافض لأوامره، و أكثر من لسع (درويش) الذي ذاق سواد قلبه و تذوقه جرعة جرعة، ففي حادثة تسببت في هروب حصانه المفضّل ذاق منه أسوأ عذاب يقول:

"**يومها تقطّع جسدي و سال منه دمّ غزير، و روى لي أحد العبيد أنّه كان يجلدني و أنا في إغماءاتي التي لم أفق منها إلاّ بعد مرور ليلتين، و لا أدري كيف نجوت من موت محقق**"[3]

إنّ خضوع (درويش) (للسوادي) كان أمراً لا بدّ منه إلاّ أنّه منذ أنّ فتح عينيه و هو خاضع لسلطة جبروته فهو المتكلّف به، و هو في المقابل الخادم المطيع، لكنه رغم ذلك نجده في مناح عدّة يحاول التذمّر و ابداء الرأي بلكنة حادة، ينقذه منها نعته بالجنون، على

(1) عبده خال: الموت يمر من هنا ص 16.
(2) نفسه ص 21.
(3) م. ن. ص 53.

أنّ غايته إظهار خيبة أمله من أهالي القرية جرّاء الفزع الذي يعيشونه من هذا (السّوادي) و الطابع السوداوي الذي صبغت به بردود أفعالهم تجاه واقعهم المأساوي المحرّك من قبله فحالة الافتقار للحزم في إيجاد حلّ للخروج من الظلمة الحالكة المحيطة بهم أغشت عليهم لوناً من الكآبة و الحزن اللذين باتا المرافق الدائم لكل سكان القرية.

و من هنا نخلص إلى القول بسلبية الصورة الكلّية للقرية و التي شكّلت موضوعة (الظلمة) مصدرًا للخطر الذي بات محدقًا بكل قاطن فيها، و قد جعل الراوي السوادي المحرّك الرئيسي لهذه الخيبة و السّخط المنتشر فيها، ففي قوله (ضاربًا الهواء بسوطه) استعارة من حيث أنّ الضّرب يخصّ الحيوان و ليس الهواء، و هنا يمكن القول أنّه إذا كانت الاستعارة تعتمد على التداعيات الكامنة في المدلولاتفإنّ الاستعارة التي بين أيدينا أوحت ظهور قوى لهاجس الظلمة عبر الجملة المصدريّة ضاربًا بما يعني الفعل المشتق منه (الضرب) و هو نوع من التذمّر و التمرّد على حالة (السواد) الطاغي في هذا المكان (القرية) فالرفض إذًا جاء بصيغة مباشرة إذ بات يمثل السّلب المنهزم و القيمة المرغوب عنها، و ذلك حين يكون موضوع الرغبة في الخلاص من الطاغية السوادي هو الوجه المراد الوصول إليه.

إنّ طغيان اللون الأسود في المحيط الروائي لدى (خال) خاصة في رواية (الموت يمرّ من هنا) جعل الراوي يتمرّس من تيمة الانتماء و اللانتماء ، من خلال شعورنا نحن كقراء بانتمائه إلى قرية السّوادي، من حيث اعتبارها الاحتواء الأول و البدئي له، و بعد اطلاعنا على الطفولة الأولى الحقيقية للراوي (خال) وجدنا أنّ قريته (المجنة) تشبه في حيثياتها قريته الروائية (السوداء) و بالتالي فحالة الفقر و الحرمان و الموت المنتشر بفعل المرض الذي أصاب قريته (المجنة) أعاد عيشه مرة أخرى في السوداء و بالتالي بات التنصّل من هذا الرابط الأول أمراً مستحيلاً و الدليل على ذلك أن الذاكرة أصبحت لا تحاكي أمرًا إلاّ و ربطته بالنشأة الأولى، أما الحالة الثانية فتكمن في حالة اللانتماء الناجمة من الرفض للمأساة المعاشة في قرية السوادي، كنتيجة حتمية للاستبداد المطبق على أهلها

و أحداث الرواية تجسّد ذلك من خلال رغبة الأهالي للانفكاك من قيودها، و انقاذ أنفسهم من قبرها و الذي وحسب الراوي بات أمراً مستحيلاً لأن (الهلاك) تيمة ملاحقة للسوداء فالباقي فيها هالك بفعل الجوع و القحط، و الهارب منها (هالك) بفعل دعوات (سيّد القضبة).

و عليه يمّكننا القول من كل هذا التحليل و هذه الدراسة الموضوعاتية لموضوعة عبر (الموت) التي تجسّدت في هذا الموضع عبّر تيمة السواد أن تتابعها و ظهورها جاء تحت حكم و منطق الاسترسال و الاستمرارية و ذلك عبر تصادي المعاني الموضوعية المحكومة بمنطق التتالي في عملية اقتناء للمعنى عبر توترات الموضوع الرئيسي و روافده الممثلة في الموضوعات الثانوية، التي تأتي مرّة على شكل (حبّ، فقر، كره، جنس، لون).

و بالتالي نصل إلى أنّ فهم موضوع ما "يعني أنّ ننشر قيمه المتعددة"[1] و بأشكاله المختلفة و المتباينة.

VII.2.1. ترمي بشرر:

لقد أثبت (خال) عبر نسقه الروائي تشبُعه باللكنة التشاؤميّة التي ابتدأها بـ(الموت يمرّ من هنا) إلى (ترمي بشرر)، (مدن تأكل العشب)، و غيرها قد استمدّ مفعولية ذلك من خلال تشريحه للخوالج التي تعتريه و المكبوتات العالقة من طلوع عقله و قلبه و أحاسيسه و حتى المواطن اللاوعية من نصوصه الروائية، التي أضحت صوتًا معلنا و فاعلاً لغويًا يعبّر عن الذات الروائية الغاطسة في ظلمات الهموم المحيطة بها من كلّ جانب و التي "تفضي تدريجيًا إلى هموم جماعية ضخمة، حتى أنّه لا يصعب الفصل بينهما"[2] فهمّ (فاضل) في (ترمي بشرر) هو هم كلّ مواطن مغترب في بلاد الغربة رغم أنّه في نفس الوطن بل و حتى في نفس الحيّ، فالبطل دخل إلى قبره (القصر) برجليه، دون أنّ يحضر كفنًا يلف به فالعذاب الذي كان يقاسيه و الدنس الذي كان يمارسه، كان يؤكد له أنّ نهايته قبر مظلم

(1) عبد الكريم حسن: المنهج الموضوعي، ص 62.
(2) سعد البازغي: مقاربة الآخر، مقارنة أدبية، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1، 1420هـ - 1999م، ص 13.

أسود كسواد أفعاله، فكل مكان يقوم به كان يؤدي به إلى القبر فحبّه لتهاني و جرمه ضدها أوصلها إلى (قبرها) و جرم عمته له أوصلها إلى (قبرها) و جرمه لنفسه أوصله إلى قبر الدنيا أولاّ ثم القبر النهائي ثانيًا

لقد اتكأ (خال) في هذه الرواية على اللون (الأسود) كظهور مباشر أو على شكل معاكس فقد تمثّل ذلك من خلال لون (سيارة السيّد) (الروز رويس) البيضاء و لكن بياضها لم يأت ليعكس سحرها بل ليعكس فخامة راكبها و ليؤكد أنّ بياضها يخفي سواد سيّدها الغاطس داخلها، يقودها "**السائق السوداني بعمامته المكورة على رأسه**"[1]

فالسيارة بيضاء و السائق سوداني و هذا التضارب و التضاد هو نفسه التضاد المجسّد في السيّد، فرؤيته تشي بأرستقراطيته و تصرفاته تنمُّ عن وحشيته و هذا التضاد هو نفسه التضاد الموجود بين (الأسود و الأبيض).

و يستمرّ ظهور اللون الأبيض العاكس للأسود في الرواية، و يأتي ظهوره الآن على شكل رخام القصر، فقد "أقيم في موقع استراتيجي و على مساحة واسعة من الشاطئ مشعًا برخامه الأبيض ذي التصاميم الهندسية المبتدعة"[2]فالنصاعة المحيطة به، تأتي لتغطي الفسق و الظلمات الموجودة في متنه و هذا ما يحدث تمامًا للقبور الفخمة، فإذا ما تأملتها تراها مبينة برخام أبيض ناصع، يحوي داخله ظلمة قاتمة تفوق البريق الذي فوقها.

و لكنّ هذا البريق و المصابيح المضيئة ليلاً لم تخف الظلمة التي حلّت بالقصر لمدّة ثلاثة أيام و السّبب كان الظلمة الأقسى إنّه (الموت)، (موت سيّد القصر).

(1) عبده خال: ترمي بشرر ص 25.
(2) نفسه ص 67.

فـ"**في إحدى الليالي تنبهنا لظلمة غامقة سكنت بقعة النور التي ألفنا الجلوس في مواجهة القصر، لإحصاء ما تبثّه من إضاءة فاقعة ظلمة ظننا معها أنّ القصر ابتلعه البحر حين هاج غضبا لمحاصرة أمواجه**"[1]

فالمتسبّب في الظلمة الداخليّة في القصر و ذلك عن طريق نشره للفسق و الفساد و المنكرات، تسبّب في الظلمة الخارجية و قد كان ذلك إعلاناً عن موته **فـــ"ليال ثلاث أظلم فيها القصر تمامًا**"[2]

و لكنّ هذه الظلمة الخارجية لم تظهر إلاّ بعدما تأكّدت من انتشارها داخل القصر و أكثر من أصيب بها (فاضل) الذي يصف ظلمته قائلاً، "**أعلم أني غدوت دنسًا، و ليس ثمّة طهارة تنجيني ممّا أجد**"[3] فالداخل إلى (قصر القبر) يدفع الثمن الباهض و هو الدخول إلى دهاليز ظلمة الرّوح و القلب و الضمير، و لا يسمح له برؤية النور إلاّ زيفًا لأنّ الظلمة إذا استفحلت في الإنسان تفقده القدرة على رؤية النور و لو كان بصيصًا و بالتالي يصبح مصير الإنسان مظلماً و هذا باعتراف بطل الظلمات يقول " **أقدار الماضي هي الظلام الوحيد الذي نسير فيه من غير ترفق أو حذر**"[4] لأنه مملوء بالتعثرات و المصائب التي لا يودّ الانسان تذكرها حتى و إنّ كان مجبرًا على ذلك.

VII.2. على مستوى عتبة صورة الغلاف المجسدة للموت:

VII.2.1. ترمي بشرر:

و ممّا سبق نلاحظ أنّ اللّون الأسود قد احتل عالم (ترمي بشرر)، فقد مسّ معظم شخصياته، و قلوبه و أفكاره، و لياليه فالحقد النّابع من قلبي عاشقي (تهاني) يحيل على (سواد العلاقة) من دون الإعلان عن ذلك، و (سواد قلب) سيّد القصر يحيل على غياب

(1) عبده خال: الموت يمر من هنا ص 31.
(2) نفسه ص 31.
(3) عبده خال ترمي بشرر ص 40.
(4) نفسه ص 41.

الرّحمة و الشفقة على كل من يقع بين يديه، و (سواد الأفكار) المتشعبة في الرواية بداية بفكرة الهروب بعد إشباع الرغبة و التي جسّدها (فاضل) في تهاني، فكرة الدخول إلى القصر و التي أوقعت كل من دخله في ظلمات الفسق و الرذيلة تارة بناء (القصر) الذي حجب زرقة البحر عن أهالي (حيّ النار)، و كل هذا تجسّد في الصورة التي استهل بها الراوي روايته فهي تحمل عوالم الرواية بكلّ تفاصيلها، إذ تصور الصخرة الكبرى للقلعة تلك الصخرة التي انعكست ظلمتها على زرقة البحر، حتى قبل أنّ تقع عليه فتحجبه عن ناظريه و بالتالي فالألوان الواردة كلها تحيل على الموت من حيث أنّ الأزرق يحيط من كل جانب بالأسود (الكتلة الصخرية).

الأحمر: يلون العنوان.

الأسود: يجسد الرواية من خلال الصخرة القلعة.

الأزرق: يوحي بالامتداد و اللانهاية، يعكس الثقة، و البراءة و الشباب، و يوحي بالبحر الهادئ"[1] "هذا البحر الذي يمنع بعد نزول هذه الكتلة الصخرية عن ناظريه و من كل من يسترزق برزقه، كما أنّه من جهة أخرى يحيل على المواجهة الفكرية"[2] التي تتجسّد فيالرواية بين فكرة انتشار الفسق و النّدم على فعله. كما حدث مع البطل فاضل الذي يصوّره في كلّ مرة معذباً لضحاياه و معذّبًا معهم.

و في الرواية يدلّ اللون الأزرق على البحر الذي كان مكاناً للرزق و الاسترزاق للأهالي كما كان المتنفّس الوحيد لهم من حرقة الشمس في صيف جدّ ساخن و ملجأ لهممن ضيق مساكنهم و الرطوبة السّاكنة في أجسادهم، إلاّ أنّ محور البؤرة هو الحرمان من هذه التهمة و السقوط في كل ظهورات الموت بداية بالفقر و البطالة، الملل، الرّغبة في الهروب.

(1) أحمد مختار عمر: اللغة واللون، عالم الكتب، القاهرة، ط2، 1997، ص 183.
(2) أنظر شاكر عبد الحميد: التفضيل الجمالي ،عالم المعرفة ع 267، مارس 2001، الكويت ص 272.

ليأتي اللون الأحمر الفاقع فيوسم به العنوان، و هذا ما يعمّق الشعور يتجذّر الموت و مسبّباته في الرواية من حيث الإحساس المؤلم الذي يتركه خروج الدّم من الجسد ليتخثّر و ينتشر في الأرض فيظهر بلون أجوري كما هو في العنوان، و هذا و توصيف حقيقي لحالة العذاب و الجروح المتقاطرة في كل الرّواية نذكر على سبيل المثال حالة عمّة فاضل التي عذّبت من قبله بقطع أصابعها و تركها تنزف انتقاماً للجروح العميقة التي تسبّبت فيها له و لأمه فلقد جعلت منه الإنسان الشّاذ الذي يمارس الجنس حتى مع الشياه.

ضف إلى هذا الكم الهائل من الدّماء المسالة في قصر الجنّة جراء العذابات الممارسة فيه من اغتصابات و تنكيلات بالأجساد الخارجة عن طواعية السيّد و بهذا نفهم أنّ "اللون الأحمر هو الذي يحرك الطاقة"[1]

VII.2.2- الموت يمرّ من هنا:

و تستمر هذه الألوان في الظهور في روايات (خال) فتظهر في غلاف رواية (الموت يمر من هنا) لكنّ الطاغي فيها هو الأخضر القاتم المؤطر بالأحمر و المحدد هو الآخر بالأسود.

الأخضر: يدلّ على الحياة لأنه لون الشّجر و الخضرة و هما مصدرا الغذاء و الأكسجين و الراحة النفسية فـ(تونس) تسمى بتونس الخضراء نسبة إلى انتشار هذا اللون بين كل جزء من أجزائها و هذا دليل على الحياة، بينما الروائي أضاف لهذا الأخضر القتامة ليلبسه (الموت) فالأخضر القاتم يدلّ على الحشائش الشوكية و هي أكثر الأنواع إحاطة بقرية (السوداء) فلا نفع لها سوى أنّها تتسبّب في جروح عميقة قد تؤدي بالإنسان إلى الهلاك، و هو الهلاك المترصّد بهذه القرية، و الشوكة السّامة فيه، هي السّوادي الطاغية

[1] انظر شاكر عبد الحميد: التفضيل الجمالي، ص 272.

الذي يتسبّب في كلّ أنواع الموت لكلّ سكان هذه القرية وهذا ما يبرّره الخطان الأسودان المحاصران للخط الأحمر.

إنّ دراستنا لهذه الألوان المستخدمة في أغلفة روايات (عبده خال) ضرورة تحتمها علينا الدّراسة، و ذلك لإثبات حضور التيمة الرئيسة منذ العتبات الأولى لدى هذا المبدع، إذ تعتبر الألوان تعبيرًا حقيقيًا على نفسيّة صاحبها، و بهذا فهي تفسّر نفسية (المبدع) ونفسية أبطاله الروائية ففي بحث قدّمه (أسعد علي) أثبت من خلاله أنّ "العقل البشري يفسّر الألوان باعتبارها تشتمل على سبعة ظلال أو (هويات) رئيسية هي: الأحمر، الأصفر، الأخضر الأزرق، الأبيض، الأسود، البنفسجي، و يعتقد علماء النفس أنّ الألوان تؤثر في الإنسان بشكل مباشر"[1]

VII.3.2. الأيام لا تخبئ أحدًا:

نلج الآن إلى رواية (الأيام لا تخبئ أحدًا) هذه الرواية التي جاء عنوانها كسابقاتها باللون الأحمر، ليحيل إلى جروح (أبو مريم) جّراء الخيانة التي دمّرت حياته، بداية بخيانة حبّه، ثمّ خيانة العلاقة الزوجية، ثمّ خيانة أبوته عندما عرف أنّ (مريم) ليست ابنته فالخيانة سحبت وراءها دموية ناجمة من قتل (أبو مريم) لزوجته و ابنتها و تكبّده للجرح طوال حياته فقد بقي قلبه ينزف من دون توقف.

و اللافت للنظر من خلال الغلاف وجود أسطورة مقتبسة من الأفلام الكرتونية "و قد كان (لوتس روهرج) أول باحث يلتفت إلى اقتباس كتاب فنّ الكرتون و القصص الهزلية المصوّرة لموضوعات الحكاية الشعبية كالحب و المغامرة و الرعب و الجريمة و المواقف الطريفة. و يورد (روهرج) استلهام (والت دزني) لحكايات (سندريلا) و (الأميرة و الأقزام السبعة)، كنماذج دلّت على وجود تناظر مذهل بين الحكاية الشعبية و فنّ الكرتون

[1] أسعد علي: مسرح الجمال و الحب و الفن في صميم الإنسان، دار الرائد، لبنان، ط3، 1981، ص 84 – 85.

و القصص الفكاهية المصوّرة في الشخصيات و الحبكة و تطور الحدث و البداية و الخاتمة"[1]

لقد تناصّ (عبده خال) في الفكرة مع (رولفبريدتج) وذلك على مستوى الصورة الموظفة على الغلاف فهي تروي حكاية المرأة البطلة و هي فتاة أسطورية ذات شعر شديد الطول سجنت في قصر شاهق و منعت عن حبيبها الذي كان في كلّ مرّة يستعين بشعرها للصعود لحبيبته، إلى أنّ تمّ اكتشاف الأمر فكان الموت حليف المحب و هذا يشبه موقف بطل (الأيام لا يخبئ أحدًا) حيث كانت ذات جمال صاخب، تقف على نافذة بيتها فيستفيق الشباب على أمل نظرة منها تثلج قلوبهم و قد كان (أبو مريم) من بين هؤلاء الشباب الذين يأملون في نظرة منها إلاّ أنّ فقره و عوزه جعلاه يبعد عن تحقيق ذلك، و كان فارسها ذاك الشاب الغني الذي طالما كان يتسلل إلى مضجعها ليشبع من عيونها و جمالها لكن هذا الحب لم يدم و انتهى عند رفضه الزواج بها، و بهذا احتاجت لمن ينقذ شرفها فكان بطل الرواية الذي تغاضى عن بكارتها المنتهكة في سبيل لحظات حب معها لكن ذلك لم يدم طويلاً ليحضر الموت كاسترجاع للشّرف، بعدما اكتشف علاقتها بحبيبها السابق و أنّ (مريم) ليست ابنته استعان الروائي بالشعر الذي يستطيع بطل الخرافة عن طريقه الموصول إلى الحبيبة الجميلة ليجعله رمزية للشرف المنتهك من الحبيب الهارب حلقة وصل تمكن من خلالها (أبو مريم) الوصول إلى الحب المستحيل و لكن سرعان ما انقشعت السحابة الزرقاء الجميلةليظهر الخبث الذي كان من الخائنين، ليدخل (أبو مريم) في عزلة النّدم بعد هروبه إلى المدينة التي بات فيها إنساناً مجهول الأصل، معروفاً بالقوة الجسدية فحسب.

و هنا نخرج من هذه الرواية بنفس النتائج التي تتركها الحكايات الخرافية فـ(أبو مريم) عاش بعد تلك التجربة، منعزلاً عن كلّ ما يحوم حوله، يحمل في قلبه سرًا عميقًا بقي معه زمنًا طويلاً، و لم يتمكن من البوح به، إلاّ للصديق الذي باعه مقابل حبّ مستحيل، و هنا

---

[1] Lerobrich ‘ chances for the changing fairy- tule in modern society’’ Abstracts of the VI congress of the ISFNR chelsinki 1974 .

نقف على الشخصيات المتوخاة في الحكايات الخرافية إذ "تشكل شخصيات نمطية و ظهورها الدائم في الحدث و اضطلاعها بأدوار البطولة، كما في الحكاية الخرافية، تعيش شخصيات فن الكارتون في عزلة تامة، و يكون أصلها غامضًا"[1] هذا ما حدث لـ(أبي مريم) الذي عاش في المدينة منعزلاً و مجهول الهوية فلا يعرف له لا أب و لا أم و لا إخوة و لا ابن حتى أنّه لا مسكن يأويه إلاّ كرسي منزوي، في قهوة القرية، يلجأ إليه ليفرغ فيه تعب ليلة كاملة يقضيها في الحراسة.

يقع الراوي هنا فيما وقعت فيه الشخصيات الكارتونية "فطرزان ملك الغابة الذي ابتدعه (ادجار يوروجز) عام 1912، صوره المؤلف ابنا لأبوين أرستقراطيين توفيا في إفريقيا عام1717و عاش الطفل في الغابة مع الوحوش، و أصبح ملك الغوريلا و نصير الشر"[2] و بالنسبة لأبي مريم أصبح أحسن (حارس)، و قد اشتهر اسمه بين جميع أحياء المدينة حتى بات رؤساء البلديات المجاورة يستلفونه ليقضوا على اللصوص الليليين الذين ينغصون عليهم عيشتهم، و بالتالي بات (أبو مريم) البطل المغوار المنقذ للناس من شرور الأشرار.

VII.4.2. الطيـــــن:

نضيف إلى هذه اللّوحات المؤديّة بصفة مباشرة للموت، لوحة (رواية الطين) رواية تحمل في طياتها شخصية أسطورية مؤمنة بأنّها عائدة من الموت، و مقتنعة بذلك رغم كل التكذيبات المحيطة بها.

"أذكر أنني متُ...

الآن أذكر هذا جيّدًا...

(1) R. Brednich. Comic Strips AsASuject of folk Narrative. H. Glassic. F. oinas.ed. Indiana. University. 1976 – P46.
(2) Ibid. p 46.

لستُ واهمًا البتّة"[1]

فالسّمة الغالبة على هذه الشخصية، صفة الطين من حيث القدرة على التشكل

و الانصياع للقالب الذي توضع فيه و هذا ما يحدث بالنسبة إلى بطل هذه الرواية من حيث أنّه:

أولاً: يعتبر حلقة وصل بين الدنيا و الآخرة، فهو الميت الموجود في هذه الحياة.

ثانيًا: يبرّر حياته و هو ميت أنّ الجماد حي فيقول:

"**أنا أؤمن أن كل ما في هذا الكون حي ميت، الأخشاب ميتة في وجودنا لكنها في الحقيقة تحيا حياة خاصة بها، الجبال ميتة حية، الالكترونات حية ميتة**"[2]

إذن هنا أراد هذا البطل أن يقنع طبيبه بأنّه بطل أسطوري و أنّه (جامد ميت) لكنه (حي)، أي أنّه يتشكل حسب الحياة التي يكون فيها فإن كان في الحياة البرزخية تحول إلى كائن مرئي عندهم و إن كان في الدنيا التي نعيشها تحوّل إلى بشري عادي و بهذا أراد أن يثبت أسطورية خاصة عندما قال:

"**أنا أرى كائنات أخرى، ألمحها و في أحيان أتحاور معها و نتحدث كما أجلس أنا و أنت الآن**"[3]

إنّ الصورة الواردة في غلاف الرواية تشير إلى هذا العالم الغريب الحائم حول البطل الذي يريد مبدعه أنّ يثبت أنّه ليس من البشر و لا من الجن فهو ما بينهما، و الدّليل على ذلك اللونان الواردان في الغلاف، فالأحمر لون النّار، فقد خلق الجن و الشيطان من النار و الأسود دليل على (الموت) الرابط بين الإنس و الجن (العالمين)، أما اللون البني فهو رمز

(1) عبده خال: الطين ص 13.
(2) نفسه ص 229.
(3) م. ن. ص 309.

(للطين) الذي يشير للبطل ذاته فـ"بطل الرواية إنسان غريب كالطين تماما، غريب في لزوجته و صلابته، تشكله، وجوده و عدمه.

ولد من رحم الموت، و لم يأت من نطفة و لم يعايش رحم أمه، يعيش حياتين معًا حياة واقعه و قريته، و حياة أخرى يصرّ بطل الرواية على وجودها في تزامن واحد يجعلنا نجزم أنّ الرواية تقدم سرًّا جديدًا من أسرار الحياة، و تطرق بابًا مهملاً لتتقّب من خلفه عن سر الوجود

ثمّ يأتي اللون الأخضر ليثبت وجوده في غلاف هذه الرواية، و هذا ليكسر العلاقة الرابطة بين الدم و الجن، و الإنس و الجن، عن طريق الحب، ذلك الحب الذي كان يكنّه البطل لكل نساء العالم، و خاصة لمحبوبته زينب و في هذه المسألة نجد "تأثر الفيتوري ببودلير، حيث إنّ هذا الأخير كان يربط بين الحب و اللون الأخضر"[1] و هنا تظهر علاقة ضدية مع العلاقات المعلنة سابقًا و هي علاقة (الجنس و الحياة) فعن طريق ممارسة الحب يدرك الإنسان أنّه على قيد الحياة و البطل كان كثير ممارسته و الدليل انجابه لعدد كبير من الأطفال الافتراضيين، لأنّ الممارسة كانت تحدث في خيال البطل، و من هنا نقول أنّ حضور الهاجس (الموت) تمثل عبر حضور الموضوع اللوني (الأحمر، الأسود الأخضر) مجسد علاقة البطل/ بالمجهول، البطل/بالموت، البطل/ بالخيال. و عبر نموّ الموضوع و تناميه تتكامل علاقة الذات الروائية بالذات البطلة المترجمة لحالة التناقض الروحيو النفسي و المعبّر عنها عن طريق الحضور الغائب للأنا الإنسانية الواعية و غير واعية المحلقة في عالم الرواية الصوفية (رؤيته لعوالم غير مرئية بالنسبة إلى البشر العاديين) و لكن مجريات الرواية تنتهي لإثبات أنّ هذا البطل ليس إلاّ القرين الملازم للطبيب المعالج هذا الأخير الذي يستطيع "أن يحصر حضور الغائب أو المخاطب و في نسب تكاد تكون

[1] جون كوهين: النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر، اللغة العليا، تر: أحمد درويش، دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة، 2000، ص 403.

متقاربة، ممّا يؤكد جدلية الانفصال و الاتصال، و الانشطار و التوحّد"[1] و هنا (فالذات البطلة)، ذات واقعية خيالية في الآن ذاته، واقعية من حيث أنّها تمثيل لذات الطبيب المعالج، و ذات خيالية من حيث أنّها تجسّد حالة انفصام الشخصية التي يعيشها الطبيب و لم يتم اكتشاف سرّ هذه الشخصيّة الأسطورية إلاّ عبر رجوع الذات إلى مرجعياتها إلى مصدر هواجسها، إلى خطابها إذ أنّ أي خطاب "يتوجّه إلى مرجعيّة، إلى ما وراء الخطاب لكن ليس للخطاب فقط مرجعية خارجية، بل له أيضًا مرجعيّة داخلية تتجلى في تنسيقه الداخلي أو تنسيقيته الجوانبية بتعبير آخر، للخطاب مرجعية مزدوجة قصدية و انعكاسية متوجهة نحو الشيء و متوجهة نحو الذات"[2]

نأخذ الآن هذه اللّوحة في اتجاه آخر، الاتجاه الخيالي المراد من خلال أسطرة الشخصية البطلة، التي هي ما بين الجن و الإنس، كما هو ظاهر في صورة الشخصيات

الغريبة في اللوحة المفتاحية (الغلاف الخارجي)، و اللافت للانتباه أنّ (عبده خال) اختار أن

يحجب هذا البطل عن قريته بعد سقوطه في غياهب تلك الحفرة الكبيرة ليظهر في مكان آخر (المدينة) و لكن بصورة أخرى صورة (الشخصية الخرافية) و في هذا السياق نجد أنّ أدبنا العربي القديم مصقول و مفعم بهذه النوعية من الأمثال "التي تقدم لنا البطل يحتجب أو يغيب عن جماعته فترة محدّدة يعود بعدها أقوى، و يجعل جماعته أفضل"[3]

و لكن البطل العائد من غياهب المجهول في روايتنا هذه لم يضف شيئاً للطبيب المعالج و الذي كان يأمل أنّ تزيد شهرته و أن تقدم للعالم أمراً لم يشهده من قبل بل على العكس من ذلك تمامًا زاد من تقوقع الطبيب على ذاته، و اتهامه بالجنون بعد اتقانه لعمله.

---

[1] عبد الرحمان بسيسو: قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر، تحليل الظاهرة، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، ط1، 1999 ص 144.

[2] محمد شنوفي الزين: تأويلات و تفكيكات، فصول في الفكر الغربي المعاصر المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2002م، ص 76 .77.

[3] د. علي زيعور: قطاع البطولة و النرجسية و الذات العربية، ص 154.

نضيف إلى هذا الأمر العلامة الدّالة التي يتبين بها البطل (خراقته) و أنّه شخصية أسطورية غير عادية (شخصية خارقة) و التي تختلف من واحد إلى آخر، فمثلاً "أخذ الحلاج المنديل و قذفه في الهواء و قال له، خذني إليك أيّها المنديل، فطار هو و المنديل حتى غاب"[1]

و منديل هذا البطل هو ظلّه الذي لا يظهر في الشمس و الذي بعد ذلك اكتشفنا عبر المسار السردي أنّها مجرد لعبة كان الطبيب يمارسها في صغره بين أصدقائه ليظهر تفرّده و تميّزه عنهم و ليجلب الانتباه إليه، و استمرّت ممارسة هذه اللعبة حتى بعد كبره ليجعل لنفسه غيبة عن مجتمعه و عن كل المحيطين به خاصة بعد فشل تجربته العاطفية و حظوظه في التميز بين أقرانه في العمل كطبيب نفسي و بالتالي "تعبّر الغيبة عن مرحلة جفاف في الشخصية و عن تهيئ أفكار للظهور إلى الوعي، و لعلها تدلّ أحيانًا على فترة من التردد و التجاذب الداخلي يمرّ بها البطل قبل الانطلاق الأقوى فكأنها الموت النفسي و الانحجاب المؤقت اللذان يسبقان الانبعاث و الحياة الجديدة.

لكن هذه الغيبة المؤقتة (الصغرى) التي قلنا أنّها جدب مؤقت أو ضياع مؤقت للعامل الروحي في البطل، تحمل دلالة عقم و قساوة على الصّعيد الاجتماعي أي بالنسبة إلى حياة الجماعة، بمعنى آخر أنّ التفسير التاريخي الذي نشدد على أولوياته، يدفعنا للقول أنّ الغيبة انعكاس لواقع مؤلم أو لمرحلة مرارة في كفاح المجتمع أو الطائفة أو الجماعة المتفرقة القاتلة للاحتجاب المؤقت للبطل"[2]

و بطل الرواية غاب نتيجة الظلم الذي سلّط عليه و على أمه، ثم نتيجة رؤية الضحية (الأم) قاتلة لوالده (الطاغية) هذان المفترقان وّلدا شرارة الرفّض، هذه الصورة هي التي أعطت للغياب الذي أفقد الحياة الحقيقية وجود و قيمة من خلال الظهور على شكل

[1] د. علي زيعور: قطاع البطولة و النرجسية و الذات العربية، ص 154
[2] نفسه ص نفسها

شخصية أسطورية، هلامية، غريبة مع نفسها قبل غيرها لدرجة وصولها إلى مرحلة الاغتراب عن ذاتها.

فأنا البطل، أنا مقيّدة، متهمة مبحرة في محيطات التساؤلات الفلسفية اللامنطقية (من أنا، من؟، من أين أتيت؟ كيف أتيت؟ ... ؟... ؟) و بالتالي ما يجري هنا "استلاب الانسان من حريته و ارادته و فرديته، لاختزال أبعاده الإنسانية في بعد واحد، حيث يتحول الانسان ذو البعد الواحد إلى ظاهرة معمّمة"[1]و الراوي يعيش حالة الاغتراب تلك جراء انتشاره بين (البطل الأسطوري، و الطبيب) و اللذين مثلا عملة لوجهين مشابهين كان الراوي واقعًا بينهما.

فالراوي (خال) يريد أنّ يتمركز في نقطة اللاغتراب بعد أنّ يشرح الظلمات التي تمسّ الانسان، خاصة (الانسان الفقير و المحروم، المضطهد)، و بالتالي فـ"(انسان الاغتراب، أو إنسان العلوّ المقابل لإنسان الدنوّ، يزلزله انتشار الشر في العالم، و كذلك افتقار العالم إلى الدلالات و الفحوى، كما يزلزله أي تخلخل قد يتعرض له سلّم القيم الأخلاقية المرعبة"[2]

VII.5.2. فســـــوق:

ما حدث مع الراوي الذي رفض موقف (هيئة الأمر بالمعروف و النهي عن المنكر) في رواية (فسوق) فبالنسبة إليه (الستر) دستور مهم من دساتير ديننا الحنيف، فلو تسترت الهيئة على الأمر الأوّل و الذي لم يجد فيه بشاعة فالتعبير عن الحب باحترام حق مشروع بينما رمي الناس و الإعلان عنهم هو الذي تسبب في تتالي الجرائم، و كان أوّلها على الاطلاق (قتل جليلة) التي منعت ممن تحب، و هي ضحية أعراف اجتماعية قبل أنّ تكون ضحية هيئة أو سلطة أبوية، و هذه الرواية تجسّد "مأساة الفتاة التي يزفّها أهلها إلى غير من تحب لفقدان حقّها في اختيار الزواج كما جرت العادات و التقاليد، و يتصل بذلك إيثار ولاة

(1) أميمة درويش: تحرير المعنى، مجلة فصول، مج 16، ع2، خريف 1997م، ص 33.
(2) يوسف سامي اليوسف: الخيال و الحرية، ص 85.

أمر الزوجة لابن العم أو نحوه من ذوي القربى، أو الغني الذي علّت به السنّ أو غيره من صنوف النّاس على غير رضًا من الزوجة أو قبول"[1]

و جليلة كان القبر المصور على الغلاف مصيرها، و مصير من تحب، أضيف إليه قبر شرفها و شرف عائلتها بعد انتشار خبر هربها من قبرها.

و اللون الأحمر الأرجواني المحيط بالقبر دليل على الدم الساقط على الأرض و الجاف بعد اختلاطه بالأكسجين، و هذا يرسخ تيمة الموت الملاحقة للروح بعد فناء الجسد فالدم دليل على الجرح النافر، أما السواد المحيط فهو الإعلان الحقيقي عن الظلم الذي أحاط بالحبيبة و محبوبها و على ظلم المجتمع و التقاليد و الهيئة لقلبين ليس لهما جرم سوى حبهما لبعضهما البعض.

يعتبر (خال) صاحب الرواية التجريبية كاتبا روائيا صادما للواقع السعودي المعيش هذا لأنه و من خلال أعماله الروائية كان همّه إصعاد ما هو في القاع إلى السطح بغية نفض الغبار عن الأوضاع و الأحداث.

و إذا عدنا إلى موقع (خال) ضمن نصوصه السرّدية فسنجده شخصية رئيسة لا شخصية مفسرة مطلقة تسرد الأحداث التي عايشتها في قريتها (المجنة) على لسان شخوص أبطالها، متوسلة في ذلك أنواع الحكي المتباينة، و تقنيات السرّد المختلفة، غرضه من ذلك الوصول إلى قارئه مهما كانت السبل إلى ذلك و لأنّه و مهما يكن الأسلوب المتعدد لإخراج الحكاية في خطاب، فإنّه يشف عن الراوي، ذلك أنّ الراوي أستاذ هو ذات التلفّظ الذي ورد في صورة النص فهو الذي ينضد وصفًا قبل آخر و إن كان الوصف الثاني أسبق في زمن الحكاية و الراوي هو الذي يجعلنا نرى الأحداث بعيني إحدى الشخصيات أو بعينه هو و إن لم يظهر في القصة"[2] نحو ذلك شخصية (درويش) الذي ينسب له الجنون، و لكن في كل

[1] محمود تيمور: فن القصص، دراسات في القصة و المسرح، مكتبة الآداب و مطبعتها، القاهرة، ص 103.
[2] محمد القاضي: تحليل النص السردي بين النظرية و التطبيق ط1، دار الجنوب، تونس، 1997، ص 61.

مواقفه يعبّر عن رؤية إمّا دينية (رفض الاعتقاد بالأولياء) أو سياسية (اتباع الطاغية دون تفكير أو تدبير).

إنّ "المعلومات المتعلّقة بالراوي كثيرة و لكن صورته تظل مقّنعة بأقنعة متضاربة فهو تارة الكاتب لحمًا و دمًا و صور شخصية من ورق، و هذا الراوي يمكننا منه إن اعتمدنا تلك الأحكام التي تسرد عنه صراحة أو ضمنيًا.

و على هذا النحو فإنّ صورة الراوي ما إنّ تظهر في بداية الكتاب حتى تصاحب صورة القارئ"[1] و هذا ما نحن بصدد الإعلان عنه منذ بداية الرسالة إذ أنّ مهمة القارئ الناقد ضمن المنهج الموضوعاتي هو البحث عن هويّة نصّه و مبدعه عبر قارئه و البحث عن خباياه الواعية و اللاواعية الجنونية و الواقعية و بالتالي فالراوي (المبدع) هو الباحث للرؤية الجمعية الخرافية الأسطورية و بالتالي فهو جزء لا يتجزأ من العالم الهائم فيه.

و لمّا كانت الأسطورة العنصر الأكثر أهمية بالنسبة إلى خال من حيث التوظيف و من حيث أنها تشكل نظامًا خاصًا داخل بنية الخطاب الروائي الخالي فإننا يمكن اعتبار الأسطورة نصاً منجزاً و هذا "يعني أنّ استخدامها سيكون استخدامًا مجازيًا ليس على وجه الحقيقة، و يتجلى ذلك حين تصبح نصًا بنائيًا بالدرجة الأولى، و موقف وعي خاص و شكلاً من أشكال التفكير يستخدمه الفنان لتزويد الواقع بمعنى أكثر عمقًا"[2]

إنّ استحضار الأسطورة عند (عبده خال) جاء كرؤية خلفية إلى متون الماضي السحيق بغية ربطها بحاضره الغائص في مستجدات المستقبل المرتبط بالماضي و كذا ربطها بمكونات الواقع السعودي، الذي كان في أمسّ الحاجة إلى نفض الغبار عن حقائقه التي بقي منطويًا عليها بحكم الخصوصية التي لازمته حقبة زمنيّة طويلة لم يسمح باختراقه بأي وسيلة كانت، إلى أنّ جاءت الرواية و بخاصة الرواية التجريبية التي تمكنت ببراعة متناوليها من اختراق المجتمع السعودي و نقل حركيته.

---

[1] محمد القاضي: تحليل النص السردي بين النظرية و التطبيق ص 62.
[2] لؤي خليل: العجائبي والأسطورة، دراسة في التباس المفهوم، مجلة الأعداد، 9، 2007، ص 60

و أمّا عن توظيف الأسطورة فيرى (صلاح عبد الصبور) أن الحاجة إلى استخدام الأساطير ينبعث من أثر النزعة الجديدة إلى تجلية علوم الإنسان كعلوم الأنثروبولوجيا و علم النفس، فقد كان يرى في هذه الاهتمامات حتى عهد قريب مجموعة من المواد المبعثرة لا تستطيع أنّ ترقى إلى مستوى العلم، فما شأن العلم بالعادات و التقاليد و الطقوس؟ و لكن حين اتجه الانسان إلى البحث رأى في هذه المواد المبعثرة كنوزاً من التجربة و المعرفة حاول أن، يعرف الانسان عن طريقها بعد أنّ فشل في معرفته بالعلوم الحديثة"[1].

[1] ديانا ماجد، حسين ندى: الأسطورة والموروث الشعبي في شعر وليد سيف، إشراف الدكتور نادر قاسم، رسالة ماجستير، جامعة النجاحالوطنية في نابلس، فلسطين، 2013، ص 90.

خـــــاتمة

خاتمة:

خلصنا في بحثنا الموسوم بـالتيمات المسيطرة في أعمال (عبده خال) الروائية (دراسة موضوعاتية) إلى مجموعة من النتائج نوردها بحسب ترتيب الفصول:

– تجلت في المجموعات المختارة للدراسة للروائي (عبده خال) تيمة الموت التي مثّلت الحبل السرّي الرّابط بين أعمال المبدع، وبرّرت مقولة أن الكاتب يكتب مرة واحدة، وأثبت هذا من خلال مجموعة التيمات الخادمة والمؤدية للتيمة الأساس كتيمة الفقر، الحرمان، الغربة الاغتراب، السقوط، الطغيان... .

– ظهرت في معظم الروايات (الشخصية الطاغية) والمتسبّبة بطريقة أو بأخرى في نشر حالة الموت في المجتمع الذي يدور في فلكها وبالتالي كان هذا الطاغية واحداً ولكن بأسماء متعدّدة.

– جاء في الروايات المختارة ظهور لكل أنواع الموت (الموت الروحي، والموت الجسدي الموت الثقافي، الموت الاجتماعي، الموت السياسي) وبالتالي فالموت واحد ولكن مسبباته وأنواعه كثيرة.

– كان حضور (عبده خال) كشخصية متضمنة داخل المتن الروائي في أغلب رواياته وبالتالي كانت طفولته الأولى المغذي المهم للمسار السّردي الذي انتهجه بطريقة كان يشرح فيه المجتمع السعودي من دون تحرز ولا رضوخ لأي نظام مهما كان.

– ظاهرة التكرار كانت من أهم المنابت التي اعتمد عليها الروائي في التّأكيد والإعلان عن تيماته كتكرار تيمة الموت، الفراغ، المحو... .

– غاص (عبده خال) في أعماق المجتمع السعودي البسيط (قرية السوداء) دون أن يهمل الطبقة الغنية الراقية (سكان قصر السيد) وبالتالي عاد الى المجتمع السعودي بمختلف طبقاته، مستخرجا منه أهم معالمه ومميزاته وكذا عاداته وتقاليده التي ومن خلال رواياته

باتت معلومة لدى المجتمع العربي والمجتمعات الأخرى بعدما كانت محصورة في السعوديين فقط.

– عالج (عبده خال) في رواياته الحالة الاقتصادية التي عاشها المجتمع السعودي قبل الطفرة وبعدها، وبالتالي عكس لنا البيوت الرثّة والمتراصّة والشوارع الضيّقة ونوعية الأعمال التي كان السعوديون يقومون بها(التجارة، الملاحة...).

– تطرقت إلى قضية لم تعالج من قبل بهذا الانفتاح والتناول وهي القضية الجنسية والعلاقات الحميمية والتي لم يرد تناولها في الأعمال السعودية بالوصف والطريقة التي انتهجها (عبده خال)، وبالتالي أحدثت ضجّة في السّاحة الأدبية و الثقافية و الفكرية السعودية.

– مثلت المرأة بالنسبة إليه بؤرة أعماله، فقد تناولها بصفات متعدّدة، وجعل لها أوصافًا مختلفة، ولكنه لم يذكرها كربة منزل فقط، بل أنّه أدمجها في المجتمع العملي فأصبحت تعمل كما يعمل الرجل، ولها السلطة التي تمارسها في بيتها و خارجه.

– سلط الضوء على هيئة (الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر) وأعطى آراءه بشفافية حول هذه الهيئة.

– ألقى الضوء كأول روائي سعودي على (حرب الخليج) وحالة الرّعب والفزع والموت التي صاحبت هذه الحرب مستخدما طريقة الرواية التجريبية في محاورته لنصه الروائي.

– حضور الأسطورة كغذاء مهم للمتن الروائي، كان له سلطة عظمى عند (خال) من حيث أنّه زود رواياته بأبعاد متباينة إيديولوجية، تاريخية، سياسية، ثقافية، وبالتالي لامس مصطلح الحداثة من خلال تناوله للروايات التجريبية والتي جسّد عبرها ثنائيات مختلفة كـ(الحداثة والأسطورة)، (التجريب والتقليد)، (التراث والانفتاح)، (الغاية والهدف).

ننتهي من هذا إلى أن الروائي (عبده خال) يعتبر من أكثر الروائيين وفاء لهذا النوع من الجنس، فقد كتب الرواية في وقت لم يكن يحتفي بها بالشكل الكافي في محيطه المحافظ كما أنّه من أوائل الكتاب الذين اهتموا بالمعذبين والمطحونين والبسطاء، فاتحا لهم مساحة من قلبه ورواياته وقصصه مطبقا في ذلك مسارا نفسيا اجتماعيا وفلسفيا وأدبيا هدفه من كل هذا الوصول إلى صوت المهمّشين في مجتمعه مقتفيا آثار أرواحهم الحزينة وصرخاتهم المكبوتة وآهاتهم المناجية، باحثا عن اللحظة الهاربة منهم والتي لا يستطيعون إدراكها إلا عن طريق الفن مستخدما في ذلك الواقعية الغاضبة، الفاحصة، المحلّلة ، المعالجة لكل ما هو معتم في مجتمعه.

وبالنظر إلى مختلف التوصيفات النّقدية للرواية السعوديّة وكذا البيبليوغرافيا والمعاجم التي تدخل في إطار توثيق اللحظة الروائية في التجربة السعودية، نسجل انخراطًا ملحوظًا للمبّدع السعودي في الممارسة الإنتاجية الروائية والتي تزامنت مع بداية الانفتاح والتحرّر من قيود العادات والتقاليد والنظر إلى المستقبل بنظرة مفعمة بالتفاؤل والتطلع إلى أعمال أكثر نضوجًا وإتقانًا وتعبيرًا.

لقد أنتج هذا الوضع مناخا تجلّت مظاهره في عناوين كبرى أهمها تفعيل ثقافة حقوق الإنسان تحسيسًا وممارسة وقد تحرر هذا الجو الإبداعي من الرّقابة التي كانت قد ميزت مرحلة التسعينيات على الخصوص وجعلت المتخيّل الإبداعي يخضع إما لتوجه إيديولوجي أو سياسي.

نلتقي في هذا الصدد بظاهرتين مميزتين للكتابة السعودية هما:

– انفتاح الكتابة السردية وإطلاق العنان للمتخيل الروائي كما طرحتها مجموعة مهمّة من النصوص الروائية التي جعلت النص السّردي الروائي السّعودي يدخل مغامرة التجريب بانفتاحه على الكتابة باعتبارها إستراتيجية سردية وموضوعا تشخيصيًا لحالة/حالات السّرد.

– أما الظاهرة الثانية أثبتت تعيين المشهد السردي الروائي السعودي، فتتعلق بمسألة النزوع نحو التشخيص، وذلك عن طريق رفع البساط الأحمر وسحب كل ما هو تحته لبسطه أمام العالم.

– إن مفهوم الكتابة الروائية عند عبده خال يتأسس من الوقوف على تحديد هوية الكاتب (من يكون؟) معتمدا لغة نثرية غنية، بسيطة تستجلي تفاصيل الواقع ومحطاته القلقة الممزوجة بالتخيل النابضة بالعالم الروائي.

ثبت المصطلحـــات

ثبت المصطلحات

Critique thématique	منهج موضوعاتي
Thème	الموضوع
thématique	الموضوعاتية
L’analyse thémathique	التحليل الموضوعاتي
La thématologie	علم الموضوعات
La phénoménologies	الظاهراتية
Herméneutique	هيرمينوطيقا
Existentialisme	وجودية
Perception	إدراك
Imagination	خيال
Vision du monde	رؤية العالم
Symbole	رمز
Symbolisme	رمزية
Inconscience	لا وعي
Conscience	وعي
Le motif	الغرض
L’articulation	التمفصل

La répétition	التكرار
L’immanence	الحلولية (المحايثة)
La Sensation	الإحساس
La Parenté secrète	القرابة السرّدية
Le noyau	النواة
Micro lecture	القراءة المجهرية
Contenus de conscience	مضامين الوعي
Mytho	أسطورة
états de conscience	أحوال الوعي
Statistique	إحصاء
Substance	مادة

قائمة المصادر و المراجع

قائمة المصــادرو المراجع:

-القرآن الكريم.

-عبده خال:

- الأيام لا تخبئ أحدا، منشورات الجمل، سنة 2002.
- الطين، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط1، 2002.
- الموت يمر من هنا، منشورات الجمل، ط1، 2004.
- فسوق، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط3، مارس2005.
- نباح، منشورات الجمل، ط3، 2010.
- ترمي بشرر، منشورات الجمل، ط5، 2011.

المراجع:

المراجع باللغة العربية:

- إبراهيم بن علي الدغيري: علاقة الرواية بحركة المجتمع، مدخل نظري، ضمن كتاب الرواية وتحولات الحياة في المملكة العربية السعودية، النادي الأدبي بالباحة،ط1، 2008.- أبو بكر بن سليمان ابن داود الأصفهاني: الزهرة، تحقيق إبراهيم السمرائي وحمود القيسي مكتبة المنار،الأردن ط1.1985.

- أبو عبد الله مجدي: السلوك الاجتماعي وديناميكيته، محاولة تفسيرية، جامعة الإسكندرية دار المعرفة، 2003.

– ابن عربي محي الدين: الفتوحات المكيّة، (د.ت)، دار صادر ترجمان الأشواق، دار صادر، ط1، بيروت. لبنان.

– ابن الخطيب: لسان الدين، روضة التعريف بالحب الشريف تحقيق محمد الكتاني، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ج1.

– ابن حزم الأندلسي: طوق الحمامة، مؤسسة ناصر للثقافة، دت، بيروت.

– إسماعيل سيد على: أثر التراث في المسرح المعاصر، دار قباء للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة، دار المرجاح (الكويت)، 2000.

– أحمد مختار عمر: اللغة و اللون، عالم الكتب، القاهرة، ط2، 1997.

– أسعد علي: مسرح الجمال و الحب و الفن في صميم الإنسان، دار رائد، لبنان، ط3، 1981.

– أحمد الزغبي: في الإيقاع الروائي، دار المناهل للطباعة و النشر و التوزيع، بيروت، لبنان 1995.

– الإمام عبد الفتاح: كتاب الطاغية، دراسة فلسفية لصور الاستبداد، عالم المعرفة 1994.

– أحمد كمال زكي: الأساطير دراسة حضارية مقارنة، مكتبة الشباب، القاهرة، ط1، 1975.

–أحمد زنيبر: جمالية المكان في قصص إدريس الخوري، التنوخي للطباعة والنشر، الرباط المغرب، ط1، 2009.

–بوشوشة بن جمعة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي، دار سحر، تونس، دط، 1972.

–حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، الفضاء، الزمن، الشخصيات، المركز الثقافي العربي، ط2 بيروت، لبنان، 2009.

–حسن بن حجاب الحازمي:البناء الفني في الرواية السعودية، دراسة نقدية تطبيقية، دون دار النشر، جازان، 2006.

–حسن حنفي: التراث والتجديد–موقفنا من التراث القديم– المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط5، بيروت، لبنان،2002.

– شعرية الفضاء السردي، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، 2000.

–حسن نجمي: شعرية الفضاء المتخيل والهوية في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي ط1 الدار البيضاء، المغرب، 2000.

–حميد لحمداني: أسلوبية الرواية، مدخل نظري، منشورات دراسات سال، فاس، المغرب ط1.1989.

–القراءة وتوليد الدلالة، تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2003.

– حاتم سكر مرايا نرسيس، الأنماط النوعية و الشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، بيروت، لبنان، 1419ه، 1999م.

– حمد حسن عبد اللّه: الصورة و البناء الشعري، دار المعارف، ح،م،ع، 1981م.

– خالدة سعيد: حركية الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة، بيروت، لبنان، ط2. 1982.

–خليل أحمد خليل: مضمون الأسطورة في الفكر العربي، دار الطليعة للنشر والتوزيع بيروت لبنان، ط3، 2000.

–سعد البازعي: مقاربة الآخر، مقارنة أدبية، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1، 1999.

– سعيد الخوري الشرتوني: أدب الموارد في فصيح العربية و الشوارد، مطبعة مرسلي اليسوعية بيروت، لبنان،1989.

– سعيد علوش: النقد الموضوعاتي، شركة بابل للطباعة والنشر والتوزيع،1989.

– سعيد يقطين: القراءة و التجربة، دار الثقافة الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، دط،1985.

قال الراوي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1997.

– سلمان كاصد: الموضوع والسرد، مقاربة بنيوية تكوينية في الأدب القصصي، دراسة لأدب هدي عيسى صقر(فنية، وموضوعاتية)، دار الكندي، أربد، الأردن، دط ،2002.

–السيد محمد ديب: فن الرواية في المكتبة العربية السعودية، المملكة الأزهرية للتراث، القاهرة ط2، 1415هـ.

–شاكر النابلسي: جماليات المكان في الرواية العربية،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت لبنان، ط 1، 1994.

– صلاح الدين بوجاه: الشيء بين الجوهر والغرض، المؤسسة الجامعية، بيروت، لبنان،1993.

– صلاح فضل: علم الأسلوب، مبادئة و إجراءاته، دار الشروق، القاهرة، 1419هـ، 1998م.

– طه وادي: الرواية و السلطة، دار النشر للجامعة المصرية، 1996م.

– طامي محمد السميري: الرواية السعودية، حوارات وأسئلة وإشكالات، دار الكفاح للنشر والتوزيع ط1، 2009/1430.

– عبد الحميد المحادين: جدلية المكان والزمان والإنسان في الرواية الخليجية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2001.

– عبد الله خليفة ركيبي: القصة الجزائرية القصيرة القصيرة في الأدب الجزائري المعاصر، القاهرة، مصر، ط2. 2002.

– عبد الله محمد الغدامي: النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية،المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000.

– عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الأدب، الكويت، 1998.

– عبد الرحمان بسيسو: قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر،تحليل الظاهرة،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1999.

– عبد الرحمان عيسوي: علم وفن، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان،1992.

– عبد الرزاق بلال: مدخل إلى عتبات النص، دراسة في مقدمات النقد العربي القديم و إفريقيا، الشرق، بيروت، 2000م.

– عبد الرزاق حسين: فن الشعر المتجدد، دار المعالم الثقافية للنشر والتوزيع، الأحساء، ط1998،1.

– عبد الفتاح الإمام: كتاب الطاغية، دراسة فلسفية لصور الاستبداد، عالم المعرفة،1994.

– عبد القادر فيدوح: الرؤيا والتأويل، مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة، ديوان المطبوعات الجزائرية، وهران، الجزائر،1994.

– عبد الكريم حسن: المنهج الموضوعاتي، شراع للدراسات والنشر والتوزيع،دمشق، سوريا،ط2 1996.

– الموضوعاتية البينوية في شعر السّياب، المؤسسة الجامعية، بيرت، 1983م.

– عز الدين المدني: الأدب التجريبي، الشركة التونسية للتوزيع، دار سحر، تونس،دط،1972.

– علي أحمد سعيد (أدونيس): الثابت والمتحول، بحث في الإتباع والإبداع عند العرب، ج3، صدمة الحداثة، دار العودة، بيروت، لبنان، ط4، 1983.

– علي القرشي: تحولات الرواية في المملكة العربية السعودية، النادي الأدبي في منطقة الباحة دار النشر، مؤسسة الانتشار العربي، ط1، 2013.

– الرواية بين حكي الكتابة وكتابة الحكي في نماذج من الرواية في المملكة العربية السعودية، بحوث المؤتمر الثاني للأدباء السعوديين، جامعة أم القرى، مكة المكرمة، الجزء الثالث،2000.

– عبد الحميد المحادين: جدلية المكان و الزمان و الإنسان في الرواية الخليجية، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، 2001.

– د. عماد علي سليم الخطيب: مرجع الطلاب في النقد التطبيقي، دار الكتب العلمية، لبنان 2007م.

– علي زيعور: قطاع البطولة في النرجسية والذات العربية، المستعلي و الأكبري في التراث والتحليل النفسي، دار الطليعة للطباعة و النشر، بيروت، لبنان،2000.

– غالي شكري: معنى المأساة في الرواية العربية في رحلة العذاب، منشورات دار الأنفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط2، 1988.

– فاضل تامر: اللغة الثانية، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1994.

– فؤاد قنديل: فن كتابة القصة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مصر، 2002.

– فؤاد أبو منصور: النقد البنوي الحديث بين لبنان و أوروبا، دار الجيل، بيروت، لبنان، 1985.

– فتيحة كحلوش: بلاغة المكان، قراءة في مكانية النص الشعري، مؤسسة الانتشار العربي بيروت، لبنان، ط1، 2008.

– فيصل عباس: الشخصية في ضوء التحليل النفسي، دار الميسرة، بيروت، لبنان،1982.

– كمال عيد: فلسفة الأدب والفن، الدار العربية للكتابة، ليبيا، تونس، ط1، 1978.

– محمد إسماعيل قباري: علم الاجتماع والفلسفة، دار المعرفة الجامعية،الاسكندرية، مصر،ط2 ج2.

– محمد سعيد عبدلي: المنهج الموضوعاتي أسسه وإجراءاته، مطبعة الجاحظية، ط1، 2001.

– محمد الشمطي: اتجاهات الرواية السعودية في الحقبة الأخيرة ضمن ملف نادي القصيم الأدبي، الرواية بوصفها الأكثر حضورا.

– محمد عابد الجابري: المسألة الثقافية في الوطن العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، ط2، بيروت، 1999.

– محمد شنوفي الزين: تأويلات و تفكيكات، فصول في الفكر الغربي المعاصر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب،ط1، 2002.

– محمد عزام: وجوه الماس البنيات الجذرية في أدب علي عقلة عرسان، دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، دط،1998.

– محمد القاضي: تحليل النص السردي بين النظرية و التطبيق دار الجنوب، تونس، 1997.

– محمود تيمور: فن القصص، دراسات في القصص والمسرح، مكتبة الآداب و مطبعتها، القاهرة مصر.

– محمد بن سعود البشر: الفلسفة الظاهرتية في الاتصال الإنساني، رؤية نقدية، دار العاصمة للنشر و التوزيع الرياض، السعودية، 1415هـ.

– مجدي أبو عبد الله: السلوك الاجتماعي و ديناميكية (محاولة تفسيرية)، دار المعرفة، جامعة الإسكندرية، 2003م.

– مجاهد عبد المنعم مجاهد: جماليات الشعر المعاصر، دار الثقافة و النشر و التوزيع بيروت، لبنان، 1986.

– مسعودة لعريظ: المنهج الموضوعاتي بين النظرية والتطبيق، دار الينابيع، دمشق، سوريا ط1 2000.

– معجب العدواني: تشكيل المكان وظلال العتبات، ط1، 2002.

– مريدن عزيزة: القصة و الرواية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1971.

– منصور الحازمي: فن القصة في الأدب السعودي الحديث، دار العلوم، الرياض السعودية،1981.

– د. نبيل راغب: دليل الناقد الأدبي، دار غريب للطباعة و النشر، القاهرة، 1995.

– نعيم اليافي: تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق، سوريا،1983.

– نور الدين صدوق: النص الأدبي، دار اليسر، الدار البيضاء، المغرب، 1988.

– نبيلة إبراهيم سالم: نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة، النادي الأدبي الرياض السعودية،1980.

– نزيه أبو نضال: تمرّد الأنثى، في رواية المرأة العربية و بيبلوغرافيا، الرواية البنوية العربية (1885، 2004)، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، ط1، 2004.

– يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي، دار الفرابي، بيروت، لبنان، 1990.

– يوسف سامي اليوسف: الخيال و الحرّية، مساهمة في نظرية الأدب، دار كنعان للدراسات و النشر و التوزيع، دمشق، 2001.

– عبد الحميد شاكر: التفضيل الجمالي، عالم المعرفة، ع267، مارس2001، الكويت.

المراجع الأجنبية المترجمة:

– ألبير كامو: الإنسان المتمرد: نهاد رضا، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط2، 1997.

_ إليزابيت غافو غالو: مناهج النقد الأدبي، ترجمة يونس لشهب، عالم الكتب، إربد، الأردن 2013.

– بيير برونيل وآخرون: ما الأدب المقارن؟، ترجمة عبد المجيد حنون وآخرين، منشورات مخبر الأدب العام والمقارن، جامعة باجي مختار، عنابة، 2005.

– ج. ب. براون، وج. بول: تحليل الخطاب، ترجمة لطفي الزليطي، ومنير التركي، جامعة سعود، الرياض، 1997.

– جان إيف تاديه: النقد الأدبي في القرن العشرين، ترجمة منذر العياشي، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، دط، دس.

– جون كوهين: النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر، اللغة العليا، ترجمة أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2000.

– جورج لو كاتس: دراسات في الواقعية، تر: د. نايف بلوز، دمشق، ط2، 1972.

– ح. ك. فادية: الغزل عند العرب، ترجمة إبراهيم الكيلاني، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، سوريا،1979.

– جاك شورون: الموت في الفكر الغربي، ترجمة كمال يوسف، مراجعة و تقديم د. إمام عبد الفتاح إمام، عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية شهرية، الكويت، 1404هـ، 1984م.

– دانيال برجاس وآخرون: مدخل إلى المناهج النقدية في التحليل الأدبي، ترجمة الصادق بن الناعس بن الصادق قسوم، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، السعودية، 2008.

– روبرت روفيلد: المجتمع القروي وثقافته، ترجمة فاروق محمد العادلي، دار الكتاب ، ط2، دت.

– رينيه ويليك وأوستن وارين: نظرية الأدب، ترجمة عادل سلامة، دار المريخ، المملكة العربية السعودية.

– سيجموند فرويد: الأنا و الهو، ترجمة محمد عثمان نجاتي، ديوان المطبوعات الجزائرية، دار الشروق، الجزائر، 1998.

– معالم التحليل النفسي، ترجمة محمد عثمان نجاتي، ديوان المطبوعات الجزائرية، الجزائر، ط5، دس.

– غاستون باشلار: جمالية المكان، ترجمة غالب هلسا، كتاب الأقلام، بغداد، دط، 1980.

– غراهام هو: مقال في النقد، ترجمة محي الدين صبحي، مطبعة جامعة دمشق، 1973.

– مارسيلو داسكال: الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة، ترجمة حميد لحمداني وآخرين، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 1987.

– ميشيل مان: موسوعة العلوم الاجتماعية، تحقيق عادل الهواري، سعد ملوح، مكتبة الفلاح، بيروت، لبنان،1994.

– يوسف كومبز: القيمة والحرية، ترجمة عادل العوا، دار الفكر، دمشق، ط1، 1975.

– دانييل برجيز وآخرون: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ترجمة رضوان ظاظا، عالم المعرفة المجلس الوطني للثقافة والأدب، الكويت، ع221، ذو الحجة، 1417، مايو، أيار1997.

المجلات و الدوريات:

– أحمد المديني: الخطاب الروائي العربي الخطاب المستحيل، مجلة الطرق، ع3، آب، عدد خاص في الرواية العربية، البناء الفني حركة الواقع الاجتماعي.

– أميمة درويش: تحرير المعنى، مجلة فصول، مج16، ع2، خريف 1997.

– أنطوان خوري: معنى المعنى في قصيدة هوسرل، الفكر العربي المعاصر،ع 19/18، شباط أذار1982.

– حسن فتح الباب: قراءة نقدية في رواية الهضبة المنسية، مجلة العربي، الكويت، ع378، مايو سنة 1990.

– صبري حافظ: الخصائص البنائية للأقصوصة، فصول، ع4، مج 2، سبتمبر1982.

– عالي سرحان القريشي: حكي اللغة ونص الكتابة، قراءة في عينات من القصة والرواية في مشهدنا السردي، كتاب الرياض، ع115، يونيو2003.

– عبد الكريم حسن: نقد المنهج الموضوعي، الفكر العربي المعاصر، بيروت، لبنان، ع44–45، ربيع1987.

– لؤي خليل: العجائبي و الأسطورة، دراسة في التباس المفهوم، مجلة الآداب، ع9، سنة2007.

– د. صباح السويفان: استدعاء الشخصيات في شعر أحمد العدواني، مجلة العلوم الإنسانية، مجلة علمية محكمة مفصلة، ع 24، شتاء 2014.

– الطاهر روابنية: القراءة الموضوعاتية للنص الأدبي، قراءة في فاتحة رواية ضمير الغائب لواسيني الأعرج، مجلة التبيين، ع 14، 1999.

– محمد بن سليمان القويفلي: المكان الروائي– روايات كنفاني أنموذجا، مجلة جامعة الملك سعودالآداب2، م5، 1413هـ.

– محمد عزام: النقد الموضوعاتي، الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العربي، دمشق، ع356 رمضان1421هـ، كانون الأول2000.

– ملحق الشعب الأسبوعي، ع17، جوان1975.

– ميشال كولو: الموضوع من منظور النقد الموضوعاتي، ترجمة غسان السيد، مجلة الآداب الأجنبية، العدد39، دمشق، 1997.

– فتحي إبراهيم: معجم المصطلحات الأدبية، العدد 1، المؤسسة العربية للنشرين المتحدين، الجمهورية التونسية 1988.

– يوري لوتمان: جمالية المكان، مشكلة المكان الفني، ترجمة سيزا أحمد قاسم، مجلة البلاغة المقارنة، ع6، الجامعة الأمريكية، مصر، صيف1986.

– يوسف وغليسي: الرؤيا الشعرية والتأويل الموضوعاتي، عالم الفكر، ع1، مج32، يوليو سبتمبر،2003.

المعاجم و الموسوعات:

– بن فارس بن زكريا أبو الحسين أحمد: معجم مقاييس اللغة، تحقيق عبد السلام و محمد هارون ج3، دار الفكر، 1979.

– ابن منظور أبو الفضل جمال الدين: لسان العرب، دار صادر، ط3، المجلد الثالث، بيروت لبنان، 1994.

– إبراهيم مصطفى أحمد الزيات/ حامد عبد القادر/ محمد النجار: المعجم الوسيط، تحقيق مجمع اللغة العربية، دار العودة.

– بطرس البستاني: محيط المحيط، مكتبة لبنان ناشرون، مطابع تيبوبراس، لبنان،1993.

– الفراهيدي أبو عبد الرحمان بن أحمد: معجم العين، تحقيق مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي دار مكتبة الهلال، ج4.

– الجوهري إسماعيل بن حماد: الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، تحقيق أحمد عبد الغفور عطار، ج3، ط3، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، 1404ه، 1984.

– جميل صليبا: المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية و الفرنسية والانجليزية و اللاتينية، دار الكتاب اللبناني، الجزء الثاني، بيروت، لبنان، دار الكتاب المصري، القاهرة، 1979.

– جورج طرابيشي: معجم الفلاسفة، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1987.

– سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، مطبوعات المكتبة الجامعية، الدار البيضاء، المغرب، 1984.

– سعيد الخوري الشرتوني: أدب الموارد في فصيح العربية و الشوارد، مطبعة مرسلي البوعية، بيروت، 1989.

– عبد النور جبور: المعجم الأدبي، دار الملايين، بيروت، لبنان، كانون الثاني (يناير)، ط2، 1984.

– معجم النور المفصل، عربي– فرنسي، الجزء الثاني، دار العلم للملايين بيروت، دس، 1997.

– عزت عبد المجيد حطاب: موسوعة الأدب العربي السعودي الحديث، نصوص مختارة ودراسات، المجلد الثامن، الدراسات والنقد الأبي، القسم الثاني، المفردات للنشر والتوزيع و الدراسات، الرياض، السعودية، ط1، 2001.

– علي جواد الطاهر: معجم المطبوعات العربية، المكتبة العالمية، بغداد، ط1، 1985.

– الفيروز آبدي: مجد الدين محمد يعقوب، القاموس المحيط، شركة مصطفى البابي حابي و أولاده، مصر، ط2، ج3، 1952.

– فؤاد البستاني: منجد الطلاب، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، لبنان، ط3، 1952.

– محمد اليعقوبي: معجم الفلسفة، مطبعة البعث، قسنطينة، الجزائر، 1979.

– محمد عبده الحلو: معجم المصطلحات الفلسفية، المركز التربوي للبحوث، مكتبة لبنان، بيروت لبنان، ط1، 1994.

– مجدي وهبة، كامل المهندس: معجم المصطلحات العربية، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1974.

– مسعود جبران: الرائد، معجم لغوي عصري، دار العلوم للملايين، لبنان ط5، 1986.

– ميشيل مان: موسوعة العلوم الاجتماعية، تحقيق عادل الهواري وسعد مصلوح، مكتبة الفلاح، بيروت، لبنان، 1994.

الأطروحات و الرسائل الجامعية:

-أحسن ثليلاتي: توظيف التراث في المسرح الجزائري، أطروحة دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث ، إشراف محمد العيد تاورتة،2009-، جامعة منتوري، قسنطينة، 2010.

- الحبيب عمي: الرموز التراثية في شعر أمل دنقل، دراسة موضوعاتية، أطروحة دكتوراه، جامعة الجزائر، 2014-2015.

- أمال سعودي: حداثة السرد والبناء في رواية ذاكرة الماء لواسيني الأعرج، رسالة ماجستير إشراف فتحي بوخالفة، جامعة محمد بوضياف، مسيلة، 2009.

- إنشراح سعدي: الاغتراب في الرواية السعودية، دكتوراه العلوم في اللغة العربية وآدابها، إشراف محمد شنوفي، جامعة الجزائر2، 2013-2014.

- حمد بن سعود البليهد: جمالات المكان في الرواية السعودية من 1390هـ-1423هـ، إشراف أحمد السعدني، 1426هـ-1427هـ، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية بالرياض.

- ديانا ماجد حسين ندى: الأسطورة والموروث الشعبي في شعر وليد سيف، إشراف نادر قاسم رسالة ماجستير، جامعة النجاح الوطنية، نابلس، فلسطين،2013.

- محرزية عوادي: الطفل في الرواية الجزائرية، روايات مرزاق بقطاش أنموذجا، أطروحة دكتوراه علوم في الأدب العربي، إشراف عبد الحميد بورايو، جامعة الجزائر، 2014-2015.

-نورة بنت محمد بن ناصر المري:البنية السردية في الرواية السعودية، دراسة فنية لنمذج من الرواية السعودية، إشراف محمد صالح بن جمال بدوي، 1429هـ/2008م، جامعة أم القرى.

- وهيبة بوطغان: البنية الزمنية في رواية عابر سرير لأحلام مستغانمي، رسالة ماجستير في الأدب العربي، إشراف العمري بوطابع، جامعة الجزائر.

المراجع باللغة الأجنبية:

-Dictionnaire de didactique des langues dirige par

Galisson /D :Coste Hachette assurées par Galisson

-Dictionnaire de la langue française Paris 1993

-Dictionnaire de la langue française libraire artistique Quillet Paris 1983

-Dictionnaire encyclopédique Quillet Paris Edition 1979

-jean Pierre Richard L'univers imaginaire de malaomeéd Seuil 1961

-jean Pierre Richard littérature sensation éd Seuil Paris 1954

-Jean Paul Weber domaines thématiqueéd Gallimard 1963

-Le petit Robert Dictionnaire de la langue française 1992

- le Robrich: chances for the changing fairy – tule in modern society "A bstracts ofthe vi congress of the sfnrchesinki 1974.

-Mythes question de méthode séditions université de Bruxelles 1981.

- La decection de nadeijelaneyriedag en les couples celére Ed France paris 1999.

-R Brednich Comics trips as asuject of fok narrative H Glassie F OinasedIndianna University 1976.

- http//:Rbsara word. press com.

المواقع الالكترونية:

_Altowayyah. BlogSpot .com2008.

_Rania-mamoun. blog spot .com /20.

-www.alghad. com.prtnts714386 .

-www.Arabic Nadwah.com/ articles/mokaraba-hamdaoui.Htm.

-www.alriyadh. com /405579.

- www.archive.aawsat.com/504836.

- سلمان السليماني: عبده خال يوقظ دهشته القصيرة، على الموقع الالكتروني

http// www.achayat. Com/opimionsdetai/ 533090

- حوار بين عبده خال و سالم آل تويه، على الموقع الالكتروني

- Altowayyah.Blogspot. com/2008.

- الدمام: ميرزا الخويليدي: مجلة كل العرب، الشرق الأوسط

http// www.Archif.AAWSat@

- جميل حمداوي: المقاربة الموضوعاتية في النقد الأدبي، ندوة الأصالة جوهر الحداثة، المحرّر، سيّد جودت.

- http/ll.arabicnadwah. com articles muqatcles/muqaraba- hamadaoui htm.

- حوار عبده خال مع رانيا مأمون.

- Fanio. Mamoun. Blog spot. Com.

فهرس الموضوعات

فهـــرس الموضوعـــات

- مقدمـــة..... أ، ب، ت، ث، ج، ح، خ، د، ذ.

I. **مدخل تمهيدي:** الرواية السعودية، مراحلها، تطورتها.

- I. مراحل الرواية السّعودية.....02
- I.1. مرحلة التأسيس.....04
- I.2. مرحلة التجّديد.....07
- I.3. مرحلة التّحديث.....08

II. اتجاهات الرواية السعودية.....10

II.1. الاتجاه التقليدي.....10

II.2. الاتجاه التجديدي.....10

II.3. الاتجاه التجريبي.....11

III. نمط التجربة الروائية السعودية الحديثة.....12

III.1. التجريب عند (عبده خال).....13

- الفصل الأوّل: التعرّف على المقاربة الموضوعاتية.
- I. المقاربة الموضوعاتية.....17
- I.1. مهمّة القارئ الموضوعاتي.....17
- I.2. تقاطع الموضوعاتية مع المناهج الأخرى.....23
- 1. المنهج الموضوعاتي و التحليل النفسي.....23
- 2. المنهج الموضوعاتي و الأسلوبية اللّسانية.....26
- 3. المنهج الموضوعاتي و البنيوية.....28

- II. الفرق بين الموضوع و الموضوعاتية.....29
- II.1. الموضوع في المعاجم العربية.....30
- II.2. الموضوع في المعاجم الغربية.....34
- II.3. الموضوعاتية في المعاجم الغربية.....35

III. أسس و ركائز المنهج الموضوعاتي.

III.1. علاقة المنهج الموضوعاتي بالفلسفة الظاهراتية.....46

III.2. الإجراءات النقديّة للمنهج الموضوعاتي عند النقاد الغربيين.....51

- 1. غاستون باشلار، 1884-1962.....51
اجراءاته النّقدية.....52
- أ. البحث عن الصورة الشعرية.....52
- ب. الخيال.....53
- 2. جان بيار رشار (j.p. richard).....54
- أ. مصطلحات (ريشار) في المنهج الموضوعاتي.....59
- 1. الموضوع.....60
- 2. الجذر.....61
- 3. الفكرة.....63
- 4. الغرض.....64
- 5. الحافز.....65
- ب. أسس و قواعد المقاربة الموضوعاتية عند (ريشار).....67
- 1. النواة.....67
- 2. القراءة المجهرية.....68
- 3. الإحساس.....69

IV. تفريعات الموضوعاتية.....73

IV.1. الموضوعاتية الشخصيّة.....73

IV.2. موضوعاتية عهد.....75

IV.3.الموضوعاتية الخالدة.....76

الفصل الثاني: تيمة الموت.

I. رواية: الموت يمرّ من هنا.....78

1. تيمة الحزن.....81

2. تيمة الفقر.....82

3. تيمة الطغيان.....86

4. تيمة القرية.....89

5. تيمة الطفولة.....91

6. تيمة الطاغية (الشخصية المؤدية للموت).....103

7. تيمة المكان المميت: (السجن).....111

8. تيمة الذات المبدعة.....113

9. تيمة التّعاسة و الألم.....116

10. تيمة الصّراخ.....119

I.1. النص الكاشف (Le texte revolter).....121

I.2. فلسفة الموت و الحياة.....130

1. الشخصية المجسّدة لفلسفة: (الموت/الحياة).....133

2. البئة المجسّدة للموت.....135

3. اللغة الشعريّة المجسّدة للموت.....137

4. الأسلوب المجسّد لفلسفة الموت و الحياة.....141

II. رواية الأيام لا تخبئ أحداً.....148

1. الموت المجسّد في المكان المغلق.....146

2. الموت المجسّد في حاكم الهندامية.....149

3. الموت المجسّد في شخصية (أبو مريم).....153

4. تيمة الزمن.....161

5. تيمة العدوّ.....167

III. ترمي بشرر.....173

III.1. تيمة الإفتقار.....172

III.2. تيمة الإغتراب.....173

III.3. تيمة السّقوط.....175

1. المسبّب الأول: (المرأة).....181

2. المسبّب الثاني: (الطاغية).....182

3. المسبّب الثالث: (الحي الفقير).....183

4. المسبّب الرابع: (القصر).....189

5. المسبّب الخامس: (البحر).....193

IV. رواية نباح.....200

IV.1. تيمة الثورة.....200

IV.2. تيمة الفراغ.....203

IV.3. تيمة الشخصية الطاغية.....209

الفصل الثالث: تيمة الطاغية.

I. المرأة الضحيّة.....215

أ. أنواع الحب عند (عبده خال).....235

1. الحب الطبيعي.....235

2. الحب المجنون.....236

3. الصباية.....237

4. الغرام.....237

5. الوداد.....238

6. التيم.....238

I.1. تيمة الإغتراب.....238

I.2. تيمة الهروب.....253

I.3. تيمة الإجتثاث.....258

II. المرأة المكافحة.....264

III.المرأة الحكيمة.....274

IV. اندماج المرأة الضحية في المرأة المرأة المضحية.....278

الفصل الرابع: تيمة الأسطورة.

I. تمثل تيمة الموت ضمن الأسطورة.....295

I.1. أسطورة قضبة الرّاعي.....296

I.2. أسطورة مرحمة.....301

I.3. أسطورة الجنيات والنبوءات المتعددة.....302

II. الأسطورة المرتبطة بالدّين.....303

III.أسطورة اللّغة و تهميش الزمن الواقعي.....307

III.1. حضور القرآن في نصوص (عبده خال).....308

IV. آليات استدعاء الشخصيات الأسطورية.....317

V. الموروث التراثي أداة للأسطورة.....324

V.1. دواعي توظيف التّراث في الرّواية السعودية عند (عبده خال).....327

VI. حضور الأسطورة عبر الحلم.....333

VII. أسطورة اللّون الأسود عند (عبده خال).....348

VII.1. على مستوى اللافتة العنوان.....348

VII.1. 1. الموت يمرّ من هنا.....348

VII.1. 2. ترمي بشرر.....356

VII.2. على مستوى عتبة صورة الغلاف المجسدة للموت.....358

VII.2. 1. ترمي بشرر.....358

VII.2. 2. الموت يمرّ من هنا.....360

VII.2. 3. الأيام لا تخبئ أحداً.....361

VII.1. 4. الطين.....363

VII.1. 5. فسوق.....368

- خـــاتمة.....373
- ثبت مصطلحات.....378
- قائمة المصادر و المراجع.....381
- ملاحق.

ملاحـــــــــق

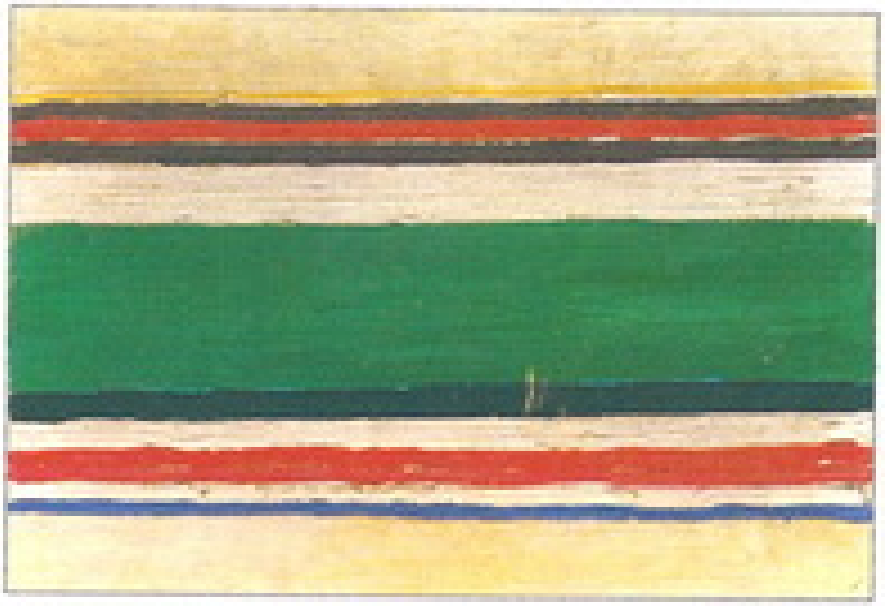
الطين

عبده خال

المتوسط

عبده خال

الموتُ يمرُّ من هنا



منشورات الجمل

رواية

عبده خال

الأيام لا تخبئ أحداً

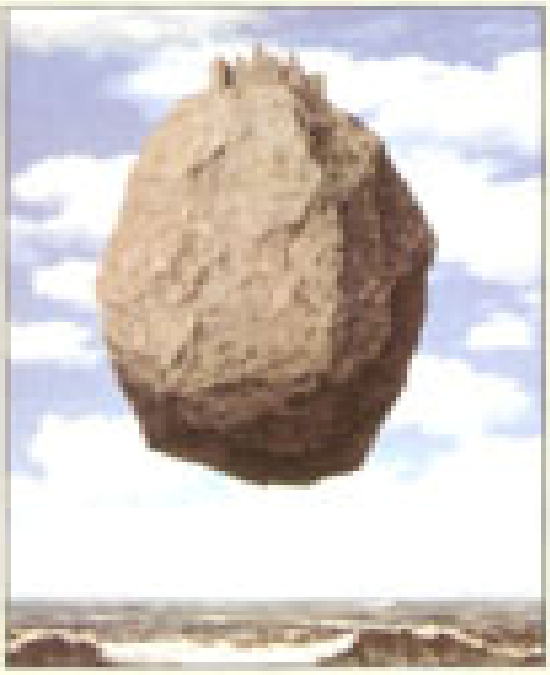
عبده خال

ثعوق

البشائر

عبده خال

ترمي بشرر...

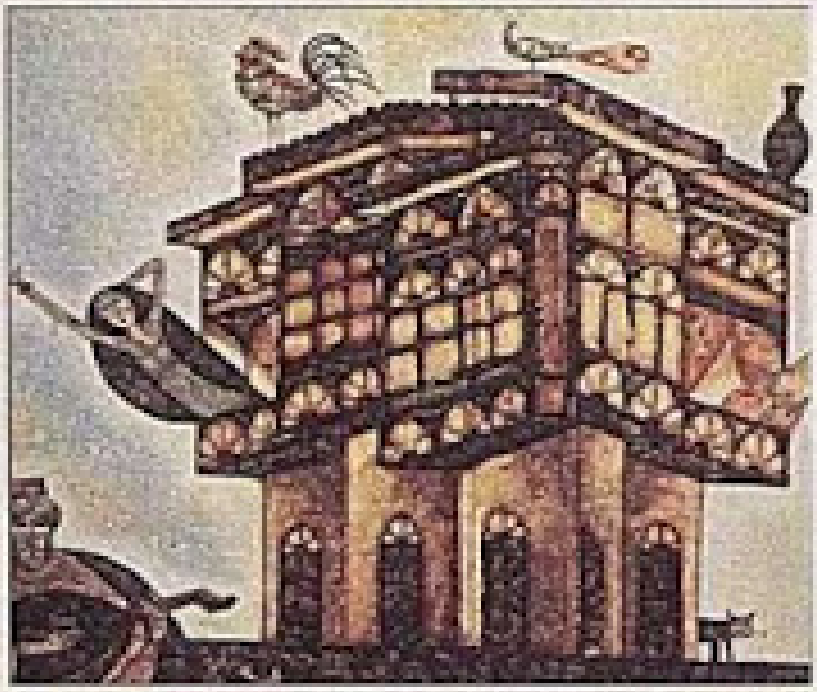


منشورات الجمل

رواية

عبده خال

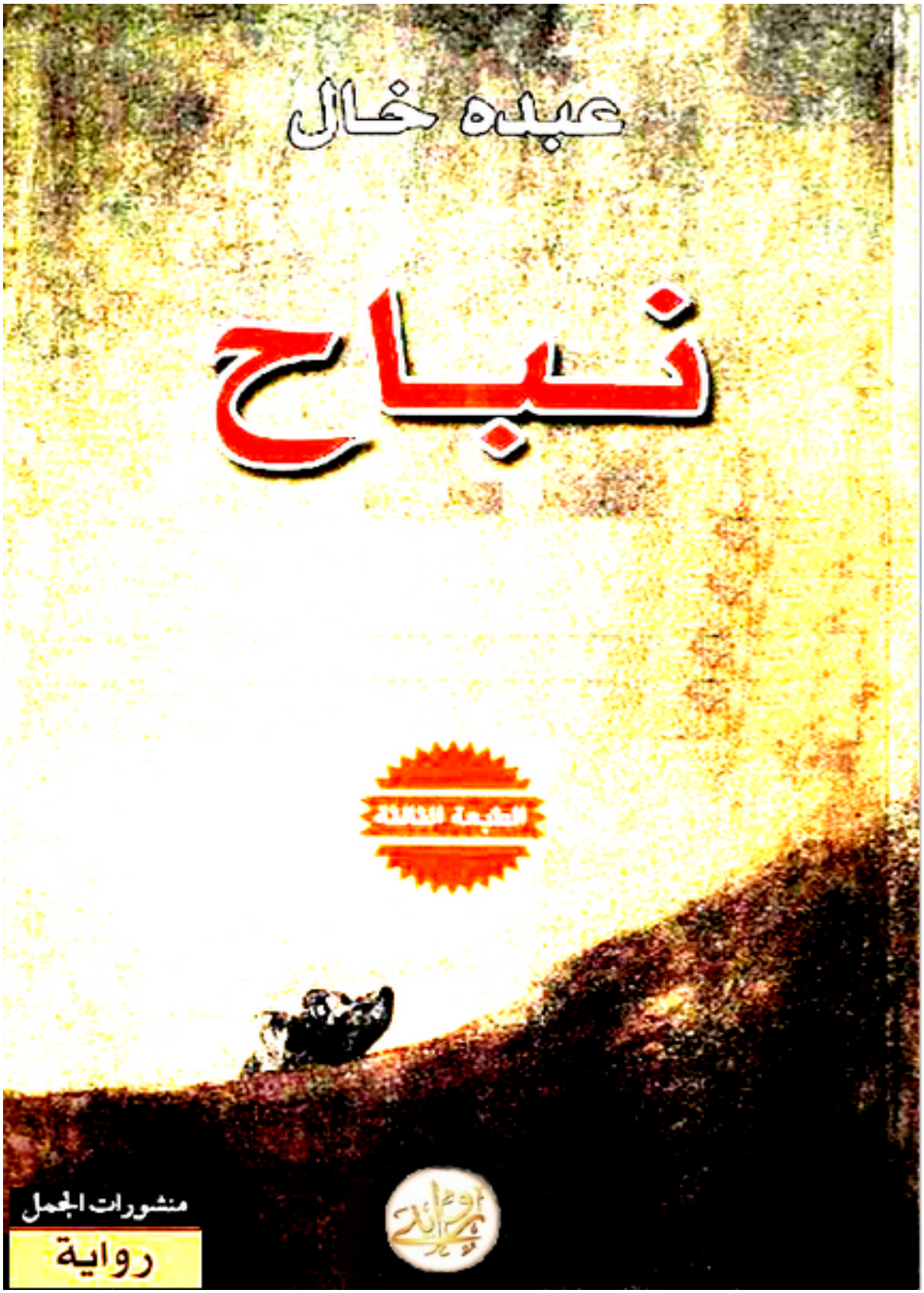
الأيام لا تخبئ أحداً



رواية

على مولا

منشورات الجمل


عبده خال
نباح
الطبعة الثالثة
منشورات الجمل
رواية

صور+ قرية المجنة + طوال + السعودية + قديمًا=https://www.google.com/search?q

https://www.google.com/search?q=صور+قرية المجنة+طوال+السعودية+قديمًا

Résumé :

Cette étude porte sur le thème «la mort » ; thème principal dans les œuvres du romancier saoudite « Abdou Khal » en mettant en exergue ses différents aspects contrastés. En effet, on en a échantillonné les romans suivants : « les jours ne mangent personne », « la mort passe par ici », « foussouk », « l'argile », « elle diffuse du mal ». Ainsi, on a pris en compte la diversité et on s'est contenté de ce qui serait pertinent avec notre recherche qui vise le thème dominant dans lesdits romans et élucide l'ambigüité qui y règne, en adoptant la méthode thématique qui rime avec la nature de cette étude que l'on a répartie en deux volets :

1- Le cadre théorique : on y a défini les concepts liés à la méthode thématique choisie comme un outil à étudier et analyser le corpus. Cette partie est introduite d'une présentation du roman saoudite et son évolution, en ce qui informerait le lecteur des nuances du roman saoudite et lui donner une idée plus claire sur le romancier saoudite « Abdou Khal » que l'on a pris comme un échantillon représentatif du roman saoudite contemporain.

2- Le cadre pratique : on y a analysé les textes sélectionnés en étudiant les points sensibles pour en faire sortir le thème de « la mort » qui y domine, même si ce dernier est cerné d'autres thèmes (la pauvreté, la perte, le besoin, l'extraction, la suppression…) lesquels ont tous consolider le thème principal. De plus, en s'approfondissant dans cette étude, on a découvert deux thèmes verticaux complétant en même temps le thème de « la mort », il s'agit de « la femme » et de « la légende », ce qui nous a obligé de les retenir séparément en deux chapitres et étudier leur rapport avec le thème principal « la mort ».