"السّخريةُ والهجاءُ فِيْ شِعْرِ أحمد مطر ومظفر النّواب" من منظورِ القُبح

د. أحمد البزور

جامعة الزرقاء –الأردن

مُلخّص:

إنَّ السّخريةَ والهجاء وسيلة من وسائل النّقد والتّعبير، غير أنَّهما يتشابكانِ ويتداخلانِ في المفهومِ والعناصر المكوّنة لكلٍّ منهما، وبالتّالي يصعب أحيانًا فصلهما، والتّفريق بينهما إلاّ أنهما يتفقانِ في المغزى العام في النّقد، إذ إنَّ الهجاء يلتقي مع السّخريةِ في مبدأ الموازنة بين واقعِ الأشياء، وما يجب أن تكون عليه، لكن ما يميّز الهجاء هو أنّه في أصلهِ نوع من التّراشقِ بالشّتائمِ، وهذا يعني باختصارٍ أنّه نوعٌ من السّخرية القاسية، كما ويقصد به القدح والذّم والحطّ مِن شأنِ من يُوجّه إليه، والسّخرية والهجاء يدخلانِ ضمن دائرة القُبح، المتمثّل باللفظةِ الفجّة، والصّورة التّشويهيّة الحسيّة، والتّعابير الخارجة عن وقارِ السّائد، وعليه جاءتْ نُصوص الشّاعرينِ مشحونة بحرارةِ الانفعال، إذْ إنّ تأثيرها يضعنا أمام لوحات فنيّة، هذا وقد سعتْ الدّراسة في عمومها إلى تعليلِ هذا القبح، ومن ثمّ استكناه طبيعته، مُتوسلة بذلك بالأدواتِ الأسلوبيّة والثقافيّة، لبيان أبعاده الدّلاليّة والجماليّة. وما انتهيتُ إليه في هذه الدّراسة أنّ مظفر النّواب يتفوّق على الشّاعرِ أحمد مطر في الهجاءِ المقذع واللاذع، الّذي بدا فيه أوسع أُفقًا وأشمل نظرًا، بل هو لم يتورّع عن طعنِ رموز السُّلطة، وفضحها في أخصِّ الخصوصيات، وقد خلصتْ الدّراسة إلى أنّ القبح الموظّف في السّخريةِ والهجاء يمثّل شكلاً من أشكالِ الجمال في الإبداعِ الشّعريّ.

الكلمات المفتاحيّة: السّخرية ــ الهجاء ــ القبح ــــ الصّورة الشّوهاء ــ اللفظة الفجّة ــ المسخ ــ البشاعة

Summary

The irony and spelling is a means of criticism and expression, but they and in the concept and elements of each of them, and thus sometimes it is difficult to separate and differentiate them, but they agree in the overall significance of criticism, as the satire meets with ridicule in the principle of balancing the reality of things and a: miniscule, but what distinguishes the spelling is that the origin of a kind of exchange of insults, which means in short that a kind of cruel irony, and is intended to slander and slander and degrade the attention of those who are directed to him, and ridicule and spelling enter the circle of ugliness, the distorted image of sensuality, and expressions outside the vow of the prevailing, and thus came the texts of the poets charged with passion The impact of this study puts us in front of art paintings. The study sought in general to explain this ugliness, and then its nature, thus appealing to stylistic and cultural tools, and to demonstrate its symbolic and aesthetic dimensions.

What I concluded in this study is that Muzaffar al-Nawab on the poet Ahmad Matar in the spelling, which seemed to be broader and more comprehensive, because he did not hesitate to challenge the symbols of power and expose them in particular privacy. The study concluded that the ugliness employed in irony and satire representsr a form of beauty in poetic creativity.

بدايةً نُشيرُ إلى أنَّ السّخريةَ الّتي نحن بصددِ الحديثِ عنها الآن، مفهوم تجاذبتهُ وتعلّقتْ بدائرتِهِ مُصطلحات وأوصاف كثيرة، حفلتْ بهِ الدّراسات النّقديّة، مِن مثلِ الهجاء، والتّهكم، والمفارقة، والمحاكاة السّاخرة، والهزل[1]، ولقد اتخذّ بعضُ الشّعراءِ من السّخريةِ وسيلة من وسائل النّقد والتّعيير، وقد "برزتْ كأداةٍ حادّة لشحذِ الوعي، والهزء من السّلطةِ، وتعريةِ حِيل المجتمع وألاعيبه"[2]، ولعلّ فنَّ السّخرية هو الأقدرُ على التّعبيرِ، والتّأثيرِ، والاستجابةِ، نظرًا لما يحملهُ من مشاعر غاضبة، وساخطة، وشدّة تعلّق النّفسِ به، لذلك لا غرو أنْ يعتبرَ عادل العوا بأنَّ "الموقفَ السّاخر هو الأليقُ بواقعِ الحياةِ وتناقضاتها"[3]. والسّخرية في مفهومها البلاغيّ تعني "طريقة في الكلامِ يُعبّر بها الشّخص عن عكسِ ما يقصدهُ بالفعلِ، كقولك للبخيلِ: ما أكرمك"[4]، ويبدو أنَّ ما أُشير إليه هُنا هو نفسُهُ ما يُشير إليه الباحث سعيد علوش بأنّ "السّخرية طريقةٌ في التّعبيرِ، تتوجّه إلى وسطٍ اجْتماعيّ، وتفكّر في شيءٍ لتقولَ شيئًا آخر على طريقتها"[5]، ولعلّي أُضيف بأنّها الهزءُ بشيءٍ ما، لا ينسجم مع القناعةِ العقليّة، ولا يستقيم كذلك مع المفاهيمِ المنتظمة في عُرفِ العاداتِ، والتّقاليد الاجتماعيّة.

والسّؤال الّذي نطرحهُ الآن هو: ما هو السّبب في لجوءِ الشّاعرِ إلى السّخريةِ؟ وفي معرضِ الإجابةِ نقول: إنّ لجوءَ الشّاعرِ إلى السّخرية قد يُشكّل مَلاذًا نفسيًا، يُحقق من خلالِهِ انفعاله، ويستوعب حدّته وثورته، وأمّا الهجاء فهو ضدّ المديح، فكلّما كثرتْ أضداد المديح في الشّعرِ كان أهجى لهُ"[6]، وكثيرًا ما يتشابك مفهوما السّخرية والهجاء، وتتداخل العناصر المكوّنة لكلٍّ منهما، كما يصعب أحيانًا فصلهما، والتّفريق بينهما، كذلك كثيرًا ما يتفقُ المغزى العام من السّخريةِ والهجاء، فقد يكون هدف الهجاء تقويم العيوب، وإصلاحها[7]، ولعلّ من المهمِّ أن نُضيف هُنا أنّ الهجاءَ يلتقي مع السّخريةِ في مبدأ الموازنة بين واقعِ الأشياء، وما يجب أن تكونَ عليه، غير أنّ الهجاءَ في أصلِهِ نوعٌ من التّراشقِ بالشّتائمِ، ويقصد بهِ القدح، والذمّ، والحطّ من شأنِ من يُوجّه إليه[8].

ويتضح من هذا أنّ الهجاءَ نوعٌ من السّخريةِ القاسية، وهناك جانب آخر بالغ الأهميّة، يتعلّق بنظرةِ كلّ من السّاخرِ والهجّاءِ إلى الموضوع، "إذ إنّ السّاخرَ يُخفي انفعالهُ خلف ضحكةٍ صفراويّة، تحملُ تحتها مدلولات باطنيّة، في حين أنّ الهجّاءَ يُواجه الموقفَ جادًا، فتظهر عليه علامات الغضب والانفعال"[9]، وعلى هذا النّحو نتبينُ أنّ السّاخرَ والهجّاء يلتقيان معًا في دَفْعِ القارئِ إلى المشاركةِ في النّقدِ والإدانة، وبالنّتيجة فإنّ السّخرية تغدو "أداةً لتنشيطِ الذّاكرة، ورؤية نقديّة فاحصة، تستنطق المضمر، وتكشف عن المخبوء"[10]، وبهذا الفهم نُلاحظ أنّ السّخرية ستحيل في النّصِّ على مظهرينِ مُختلفين، ولكنّها في الوقتِ نفسهِ تحملُ معنيين مُتداخلين: أحدهما ظاهر، يستدعي المعنى الحرفي المُباشر، والآخر مُضمر، يستدعي المعنى المتخيل أو المحتمل. ومن منظارِ القُبح سأتعرّض في هذا البحث

للسّخريةِ والهجاءِ في شعرِ أحمد مطر ومظفر النّواب، بصفته مفهومًا إجرائيًا وظاهرة فنيّة في شعرهما، تقوم على علائق لفظيّة على شكلِ إحالات رمزية وإيحائيّة، إذ إنّ قارئ أشعار هذينِ الشّاعرينِ يُدرك أنّها تستجيبُ بشكلٍ واضح لدراسةِ هذا النّوع من القبح، وبناءً على ذلك سأكتفي بذكرِ دراستينِ قد أسهمتا مع مثيلاتها في تحديدِ معالم السّخرية والهجاء في الشّعرِ العربيّ، فالدّراسة الأولى: البحث الذي قدّمته فاطمة العفيف، معنونة بـــ "الجوانب النّفسيّة للسّخريةِ في الشّعرِ العربي المعاصر، ذلك أنّ هذا البحث أمّدنا بثلاثةِ نماذج من الشّعراء، هم على التّرتيب محمّد الماغوط، ومحمود درويش، وأحمد مطر[11]. وهناك دراسة للباحثةِ نهلة عبد اللطيف، معنونة بـــ اللغة في شعرِ مظفر النّواب، وهي دراسة مُقدمة لنيل درجة الماجستير[12]. ويجب أن يكون السّؤال الأوّل الّذي يجدر بالمهتمينَ بدراسةِ السّخرية والهجاء أن يجيبوا عنهُ هو: كيف تتجلّى السّخرية والهجاء في النّصِّ الشّعريّ؟ بل ما هي مقصديّة الشّاعر من السّخريّةِ والهجاء؟ هذا "لأنّ المقصديّة هي الّتي تجعل النّصّ يُصاغ بكيفيّة مُعينة، ويتبنّى استراتيجيّة خاصّة، من خلال قرائن، ومؤشرات نصيّة"[13]، وتبعًا لهذا فإنّ الأمرَ يتحققُ بالرّجوعِ إلى الظّروفِ، والملابسات الثّقافيّة، والتّاريخية، المحيطة بالواقعِ، ولعلّ هذا الرّجوع يعكس مدى أهميّة زمن الذّاكرة في فهمِ النّصِّ، ولا أختلفُ كثيرًا عن الدّارسين الّذين تناولوا سخرية أحمد مطر وهجاء مظفر النّواب، ومما لا خِلاف فيه أنّ سخريّة الشّاعرين قد تختلف كثيرًا عن سخرية الشّعراء العرب الأوّلين، فيما يُمكن تسميته بـــ "الشّعر السّياسيّ السّاخر"[14]، ولعلّ الشّاعرينِ من أكثر الشّعراء عزفًا على الواقعيّة، وميلا إلى السّخريةِ، فلا يفتآنِ يسخرانِ دونما ملل أو كلل، ولعلّ سخريتهما تتناسب وبلايا الأمّة، وتبعًا لهذا؛ فإن السّخريةَ والهجاء يغدوانِ السّمة الأكثر بروزًا في مواجهةِ الواقع، حيثُ أنّ البنيةَ الشّعريّة تحفل لديهما بالتّفاصيلِ القذرة، والتّعابير الفجّة، والصّادمة، مُتضمنة هجاءً وسخرية، حيثُ تستمدّ النّصوص الشّعريّة عند مطر ومظفر خصوصيتها من طبيعةِ التّخييل المبنية أصلا على التّلاعبِ في الدّلالةِ، وكسر لأفق توقع المتلقي المنطقيّة، ومن هنا كانتْ المؤسسة السّياسية والثقافيّة موضوعًا للنّقد والسّخرية، وعليه سنرى في النّصوصِ الشّعريّة أنّها جاءتْ كإدانة للواقعِ، بما يحملهُ من تناقضات، واستنادًا للظّرفِ الرّاهن سنواجهُ نصوصًا تستلهم عناصرها التّخيليّة من الواقع.

ونظرًا لانتشارِ دال القبح على مساحةِ نصوص الشّاعرينِ، أقمتُ موضوع سخرية وهجاء الشّاعرين على اختبارٍ دقيقٍ، واستنباط عميق لمدوّنة البحث، وقد حاولتُ من خلالها طرح الظّواهر الموظّفة في هذه السّخرية، فكان القبح هو الإطار العام الذي يتنزّل فيه البحث، بالإضافةِ إلى ذلك كان النّقد هو الأسلوب الجامع الّتي ترجع إليه مختلف الأساليب، وإنّ اهتمامي في هذا البحث سيتركز على السّخرية، بما أنه اتّجاه غالب عند الشّاعرينِ، وسأحاولُ مُحاورة النّصوص، من خلال البُعد

التّلفظيّ؛ للكشفِ عن المخبوءِ في مُضمرِ السّخرية والهجاء، وإبراز أساليبها، واستنباط جمال الكلام من القبح، غير أنّ الملاحظ جدًا بأنّ مجال اشتغال السّخرية عند الشّاعرين هي "**السّلطة السّياسيّة**" أساسًا عن طريقِ التّشويه، إذ يتحوّل النّصّ الشّعريّ لديهما من مجرد سخرية عادية إلى صورةٍ أشبه ما تكون برسمٍ "كاريكاتوري" ساخر، وتلك علامة من أخصِّ علامات الجمال في سخريةِ أحمد وهجاء مظفر النّواب. وعلى هذا الأساس؛ فإنّ الوعي الجماليّ عند الشّاعرينِ يستمدّ قيمته من اللغةِ البسيطة والدّارجة، وبهذا فإنّ القبح يتزيّا بالجمالِ، من خلالِ ما يطرحهُ من صورٍ كاريكاتورية، فلا يملك القارئ إزاءها إلاّ الضّحك، ومن هذه الزّاوية، ربّما ينهض السّؤال هل السّخرية والهجاء عند الشّاعرينِ مجرد استهزاء، يُرام من خلالِهِ التّشويه والتّضخيم، وللتّسليةِ والتّرويح؟ أم هو مُجرد تطهير ذاتي بالفهمِ الأرسطيّ؟ أم أنّه شكّل مخرجًا علاجيًا للرؤيةِ من حالةِ التأزم والتّورم الّتي تواجهه؟

إنّ النّاظرَ في نُصوصِ أحمد مطر سيلاحظ بلا ريب أنّه يُقدّم مشاهد وصفيّة مُضحكة، تكوّن بتداخلها وتفاعلها نصًا، يتموضع ويتأسس على السّخريةِ الكاريكاتورية، ومن هُنا ينشأ الضّحك، ويتولّد كردّ فعل مخصوص، يتجلّى على شكلِ هيئات أو وضعيّات أو أصوات، يقول في قصيدةٍ من لافتاته معنونة بـــ "قطع علاقة": "**وضعُوا فوق فمي كلبَ حِراسةْ/ وبنوا للكبرياءِ/ في دمي سُوق نخاسةْ/ وعلى صحوةِ عقلي/ أمروا التّخديرَ أنْ يسكبَ كاسَهْ/ ثمّ لّما صِحْتُ:/ قد أغرقني فيضُ النّجاسةْ/ قِيل لي:/ لا تتدخّل في السّياسةْ**"[15].

لا جدال في ظنّي بأنّ تجربةَ الشّاعر أحمد مطر، وكذلك من خلالِ ما يتراءى في المقطعِ السّابق، قد تثير الكثير من القضايا، وتطرح العديدَ من الأسئلةِ، التي تتصلُ بالأسلوبِ، وامتزاج الأداء السّرديّ بالنّظمِ والتّعبير المباشر، والغوص في الواقعِ، **وكثير** من قصائده تندرج في هذا السّياق والأداء، ولا سيما مقطوعته الّتي سمّاها بـــ "**طبيعة صامتة**": "**في مقلبِ القمامةْ/ رأيتُ جثّة لها ملامح الأعرابْ/ تجمّعتْ من حولها النّسور والذّباب/ وفوقها علامةْ/ تقول: هذي جِيفه/ كانتْ تُسمّى سابقًا الكرامةْ**"[16].

في النّصّ السّابق تظهر تجربة الشّاعر وتميّزه، من خلالِ الاعتمادِ على الصّورةِ واللغةِ، القائمة على التّصوير، والوصف المباشر، عبر جعل مظاهر الطّبيعة كائنًا يُشاركهُ أحاسيسه، وقد يكون في صددِ السّخرية تتبع قصائد الشّاعر أحمد مطر من الشعراءِ البارزين؛ لما حقّقهُ من تراكمٍ كمّي ونوعي في هذا الجنس الأدبيّ المهم، ولما تصدّره أشعاره من وعي مُتقدم، يؤكّد انشغالات الشّاعرِ الفكريّة بدعوته إلى فضحِ، وتعريةِ الواقع والآخر، والوقوف في صفِّ المهمشين، بغضّ النّظر عن لونه، وجنسه، ودينه.

وحاصل أمر هذه الصّورة "الكاريكاتوريّة" أنّها تستلهم مصادرها من الطّبيعةِ، المتمثلة بـــ "القمامةِ، والنسور، والذباب"، وبالرّغم من هذا التّوظيف القبيح والمنفّر لمقلب القمامة، والجثّة، والجيفة، فإنّ الصّورة غدتْ ذات انطباع مقبول للقارئ؛ لما تحملهُ من رؤى وأفكار، إذ إنّ جملة "كانت تسمّى سابقًا كرامة" تكشف مدى المهانة التي وصل إليها حال "**الأعراب**"، إذْ بلغ حدّ اللاشعور واللامبالة، ومن هذا المنطلق يُصبح القبح في حُكمِ العرف والعادة جميلاً في حكمِ الأدب والفنّ، وفي قصيدة "**خطاب تاريخي**"، حيثُ تحفل البنية الشّعريّة بالدّلالةِ القذرة، مُتضمنة هجاءً وسخرية، لا يملك القارئ إزاءها إلاّ الضّحك حدّ القهقهة: "**رأيتُ جُرذًا/ يَخْطبُ اليوم عن النّظافةْ/ ويُنذرُ الأوساخَ بالعِقابْ/ وحولهُ/ يُصفّقُ الذّبابْ**"[17]. إنّ الشّاعرَ يُحاول أن يكون هادئًا، غير أنّ هدوءه سُرعان ما ينهار، ويتفجّر في حالةِ هستيرية مُضحكة، وتختلف هذه الصّورة عن سابقتها بانبنائها أساسًا على الصّورِ المفارقة واللاعقلانيّة، فقد حققتْ عنصر المغايرة الشّعريّ، المرتبط بالتّلطفِ والتّحسين، المتأتّي من تجميلِ القبيح، إذ إنّ الشّاعرَ لا يسعى إلى تحويلِ الجميل قبيحًا ولا القبيح جميلا، بقدر ما يسعى إلى الحفاظ على كينونةِ نصّه الشّعري، والتأكيد على صفاته وسماته، هذا من جهةٍ، ومن جهةٍ أخرى إيصال أحاسيسه ومشاعره، بما تحملهُ من جمال وقبح الواقع إلى المتلقي، ومدى التأثير عليه سواء كان جميلاً أو قبيحًا، وحيثُ استمدّ الشاعر وعيه بالسخريةِ في مُعظمِ قصائده من مرجعيّةٍ ثقافيّة سائدة، وإنّ هذا التّشكيل اللغويّ لا يقف عند حرفيّة اللفظة، وأحاديّة الدّلالة، بل يتحوّل إلى دلالةٍ أكثر اتساعًا وشمولا، فإنّ لفظتي "**جرذ**" و"**الذّباب**"، وما تؤديان من معنى القذارة، أصبحتا تحملان دلالة مختلفة وهي السّلطةُ والجمهور، وتحركاتهما في الواقع، مع وجود رابط بين المعنى الأوّل لتلك اللفظة وما ترمز إليه من دلالةٍ وإيحاء في السّياق، وفي قصيدة "**عائدون**"، الّتي تمتاز بمسحةٍ من السّخريةِ العابرة، نلاحظ توظيفه اللغة الدّارجة؛ لتكون أشدّ قربًا بالقارئ، وجذبه إلى فضاءِ النّص، ولا يخفى على البصيرِ تلميحاته إلى القضيةِ الفلسطينيّة: (....)"**على هزّ القناني/ وعلى هزّ البطونْ/ عائدونْ/ ولقد عادَ الأسى للمرّة الألفْ/ فلا عُدنا/ ولا هم يحزنونْ**"[18].

لقد كان المقطع حقًا سخرية سياسيّة مرّة، إذ إنّ "المنظّمة الفلسطينيّة" بتمثّلها للإرادةِ السّياسيّة أصبحتْ من منظورِ النّصّ خائنة لقضيّتها، وخارجة عن موروثها الثّقافيّ والأخلاقيّ، وبرأيي النّقديّ المتواضع كلّما اقترب الأديب والشّاعر بلغةِ نصّه الشّعريّ من العاميّة ازدادتْ قناعة القارئ بتداوليّة خطابه ومقبوليته؛ بحيث أنّ جملة "**فلا عدنا ولا هم يحزنون**" قد أسهمتْ في تقليصِ المسافةِ بين الشّاعرِ وقارئه، وكيفما كان الأمر فإنّ البُعد السّياسيّ للسّلطةِ يكاد يكون المسيطر، والأكثر ظهورًا في سخريةِ أحمد مطر، ففي قصيدة بـــ عنوان "**قبلة بوليسيّة**"، حيثُ نجد لُغة السّلطة عابقة في حضورها، كما أنها تحملُ في تضاعيفها إدانة القمع، وعدم التّعايش مع الدّولةِ البوليسيّة، إذ يقول: "**لا**

تسخروا منّي فحتّى القُبله/ تُعدّ في أوطاننا/ حَادثة تمسُّ أمنَ الدّولةْ"[19]. تعدّ اللغة في شعرِ أحمد مطر واحدة من عناصر إبداعه الشّعريّ، فقد امتلك قُدرة عالية على استعمالها استعمالاً فنيًا مؤثرًا، بما يتناسب مع المعنى الشّعريّ المقصود، وإن كانتْ مُبتذلة ومُتكلفة، إلاّ أنّها تتصل بالواقعِ أوثق اتّصال، وهي تُعبّر عن طبيعةِ الثّقافة والسّلطة وما لهما من تداعيات، لذلك لم يجتهد في البحثِ عن اللفظةِ المناسبة للمعنى الّذي يُعبّر عنها، فانعكسَ ذلك على لُغتِهِ الشّعريّة انْعكاسًا جعلهُ يستمدُّ مُفردات كثيرة من الوسطِ الّذي عايشه، ومن القصائد الأخرى الّتي وظّف فيها الشّاعر السّخرية قصيدة "**الجزاء**"، الذي يُعدّ القبح أحد مُرتكزاتها الرّئيسة، إذ يتجلى ذلك باللفظةِ القذرة، المتمثلة بالبُصاق، التي غالبًا ما تستفزّ المشاعر، وتستدعي كذلك في الذّهنِ صُورة الاشمئزاز والقرف؛ ليوحي الشّاعر بصدق عن الحياةِ القاسية، والمهينة، والذّليلة التي يعيشها الإنسان العربيّ في ظلّ سُلطة قامعة: **"فِيْ بِلادِ المُشركين/ يَبْصقُ المرءُ بوجهِ الحَاكِمِين/ فيجازى بالغرامه/ ولدينا نحنُ أصحابَ اليمين/ يبصقُ المرءُ دمًا تحتَ أيادي المُخبرين/ ويرى يَومَ القِيامةْ"**[20].

ويلحظ قارئ النّصّ مدى اهتمام الشّاعرِ بتكريسِ قِيم السّلطة، القائمة على العُنفِ، فالقبح المتمثل بـــ "**البُصاق**"، يكشف عن مدى الرّغبة الكامنة لدى السّلطة في قمعِ معارضيها، ووضعهم بحالةٍ من الإذلال والانسحاق الدّائم، كي يُدرك الآخرون مدى قوتها وفاعليتها الإجراميّة، فقد استطاع الشّاعرُ تطويع اللغة بما يتوافق مع المعنى الشّعريّ والسّياق، ممّا يوحي بتداوليّةِ خطابه، كما أشير إلى ذلك سابقًا، بصرف النّظر عن موافقتها للمقاييسِ اللغويّة، فقد امتلك جرأة فنيّة في تشكيلِ المادة اللغويّة لنصّه الشّعريّ، وقد بدتْ الجرأة ماثلة في خرقِ مقاييس اللغة وتجاوزها، فجملة "**يرى يوم القيامه**" تعبير قوي عن الحالةِ النفسيّة التي يعيشها المواطن العربيّ، الّذي لا يجني من معارضتِهِ إلاّ العذاب، والإذلال، والانسحاق، وإنّ ما يكمن وراء هذه الجُملة لم يكن لإبرازِ قدرة الشّاعر على توصيفِ السّلطة وحسب، بل لبيانِ قدرة بطش السّلطة، وهي تثير في الآخرين ـــ المعارضين ـــ مشاعر الخوف، وسِعة هيمنتها، ودكتاتوريتها، وانطلاقًا من هذه الفكرة يُقيم الشّاعر عملية مُقارنة لا تخلو من سخرية بين الأعادي وسلاطين بلاده، وإذا نظرنا في قصيدة "**اكتشاف**"، فسنجد أنّها تنبني على هذا الأساس المفارق:

"الأعادي/ يتسلّونَ بتطويعِ السّكاكينْ/ وَتَطبيعِ المَيَادِين/ وَسَلاطِين بِلادِي/ يَتسَلّون بتضييعِ المَلايين/ وتجويعِ المَسَاكِينْ"[21]. لعلّ القافية "**السّكاكين، الميادين، الملايين، المساكين**" لها دورٌ في شحنِ النّصّ الشّعريّ بطاقاتِ الجمال، ولهذا السّبب أعطتْ لونًا من الإيقاعِ المُتكرر في نهاياتِ أسطرِ النّصّ جميعها، تتّسقُ بعضها خلف بعض، غير أنّ هذا الضّرب من القافيةِ وما أرادهُ من جناسٍ، أوقع

الشّاعر في ما يُمكن أن يُشار إليه بالصّناعةِ الشّعريّة، وعلى هذا الغرار سنجد الشّاعرَ يحذو حذو هذه الصّناعة في سخريتِهِ، وبالرّغم من ذلك فهي لا تخلو من فنيّة وجماليّة، لقربها من المتلقي، وإلى جانبِ هذه القصيدة، قصيدة بعنوان "**الدّليل**"، حيث يغدو الوطن بالنسبة إليه مكانًا سلبيًا، مخيفًا ومُفرغا من الحياةِ، يقول: "**أوطاننا قِيامه/ لا تحتوي غير سقرْ/ والمرءُ فيها مُذنبٌ/ وذنبهُ لا يُغتفرْ**"[22]. وهكذا تمتدّ قصائده بهذا الأسلوب السّاخر إلى أنْ يسخر بطريقةٍ أكثر غرابة، وتجدر الإشارة إلى أنّ شعريّة الغرابة "هي تلك الشّعرية التي تسعى إلى إنتاجِ عوالم فنيّة، قائمة على التخييلِ الغرائبي أو ابتكار مشاهد فنيّة غير ممكنة"[23]، حيث يقول في قصيدةِ "**أصفاد**": "**قَرأتُ فِي الجَرائدِ/ أنّ أبَا العَوائدِ/ يَبْحَثُ عَنْ قَريحةٍ تنبحُ بالإيجارِ/ تُخرجُ ألفيْ أسدٍ مِنْ ثُقبِ أنْفِ الفارْ**"[24].

لقد أسهمتْ الغرابة في السّطرِ الشّعريّ الأخير، القائمة على التّجاوزِ والتّنافرِ في إثارةِ الدّهشةِ، ويُمكنني أن أعزو ذلك إلى رؤيةِ الشّاعر للواقعِ المتشظي، بما فيه من تناقضات، إذ لم يعد الأسلوب المباشر والواضح قادرًا على الإيحاءِ بها، لذلك تُعدّ الصّورة من أهمِّ مُقتضيات الجمال الفنيّ لدى أحمد مطر، وقد شكّلت رافدًا رئيسًا من روافدِ خطابه الشّعريّ، وعنصرًا أساسيًا من عناصرِ الإبداع، ووسيلة من وسائل التّعبير عن المعاني، وعلى كُلّ حال، فإنّ الشّاعر كان ملحاحًا في طلب مثل هذه الصّور، واستدعائها في خطابِهِ الشعريّ، وهو ما حدا به إلى التّكلّفِ والإغراب، ولعلّ السّبب في ذلك عائد إلى ما تتضمنه من ملامح فنيّة مؤثرة، ولما تمتلكهُ من قوةٍ فنية، قادرة على إحداث الأثر المطلوب في نفس المتلقي، ولهذا كثيرًا ما يميل أحمد مطر في سخريته إلى تجسيد المعاني وتشخيصها، ومنح الموصوف صفة ليستْ من لوازمه، يقول في قصيدة "**سواسية**": "**سواسيةْ/ نحن كأسنانِ كلاب البادية/ تغسلُ بالدّموعِ في كلّ زاويه**"[25]. ونُعيد القول بأنّ مرجعيّة أحمد مطر الثقافيّة تُعدّ الرّافد الرّئيس لشعره، إذْ شكّل شعره صدى لهذه المرجعيّة، فكلمة "**سواسية**" تحتقب بمرجعيّةٍ تُراثيّة ذات بعد ديني، إذ إنّ عمليةَ الإفادة من هذا الموروث تتمُ بوعي، ومن هُنا أحسن الشّاعرُ هذا الاختيار من النّصّ الغائب، المتمثّل حديث الرّسول "النّاس سواسية كأسنانِ المشط"، حيثُ كان اختيارًا دقيقًا وموفقًا، يتفقُ مع المعنى الشّعريّ الذي أرادهُ في النّص الحاضر، وهو السّخرية من العدالةِ الاجتماعيّة، لذا فقد كشفت هذه السّخرية عن الواقعِ الطبقي، الذي يعيش فيه الإنسان محرومًا من أبسطِ حقوقه. ومما يسترعي الانتباه أنّ شعرَ أحمد مطر، يتسمّ بسلاسةِ الأسلوب، ووضوحه، غير أنّ الأهمّ من ذلك كلّهُ نجد الأسلوب السّرديّ الحكائيّ يحضر بشكل طاغٍ في نتاجه الشّعريّ، وأهمّ من هذا وذاك هو أننا إذا قمنا بمراجعةٍ، وقراءة لأشعارِ الشّاعرِ فإننا نجدُ أنّهُ لا يوجد أيّ شكل أو نوع من أنواعِ النّقد السّاخر إلا واستعملهُ، وفي قصيدة التي حملتْ عنوان "**واعظ السلطان**" نجد أنها لا تخلو من الإشارةِ إلى السّخرية أو إنجاز القول الكوميدية السّاخرة: "**حدّثنا الإمَامُ/ فِي خُطبةِ الجُمعةِ/ عن فَضائِلِ**

النّظامْ/ والصّبر والطّاعة والصّيامْ"[26]. إنّ علاقةَ الدّين بالسياسةِ في النّصّ قد كشفتْ عن شكلِ التواطؤ بين رجالِ الدّين والسّلطة القائمة، ونتيجة لهذا "يسهل استعمال الدّين كأداة قمع لا شعورية للصّراع الطبقي."[27]

انطلاقًا ممّا تقدّم؛ يُمكن أن نُعرّف السّخرية بأنّها عمليّة ذهنيّة، تقوم على انزياحٍ استبدالي، ومن هُنا يتراح الشكلُ الإنشائيّ للكلامِ إلى الشكلِ الخبري، لتأكيدِ حالة القمع المشتركة بين السّلطتين: الدّينيّة والسّياسيّة، ويتكرر المضمون الشّعريّ نفسه في مكانٍ آخر في شعرِ أحمد مطر، ويظهر مثل هذا التواطؤ في قصيدةِ "**رحلة علاج**"، إذ يجعل من المفتي أو متعلقاته أحد الدّاعمين للسّلطةِ، يوظف من أجلِ تبرير ديمومة الحكّام والطّغاة، حيثُ يقول:

"قلتُ للمُفتي:/ كأنّ الشّاي في قِنينةِ الوالي نبيذًا/ قالَ: هذا ماءُ زمزمْ/ قُلتُ: والأنثى الّتي ..؟/ قال: مساجْ/ قُلتُ: ماذا عن جهنم/ قال: هذا ليس فِسقًا/ إنّما والله أعلم/ هو للوالي علاجْ"[28].

إنّ ما يُثير الانتباه في النّصِّ السّابق هو ظاهرة الحذف، أو ما يمكن تسميته بأسلوبِ "الاكتفاء"، وهو رافد مهمّ في شعره، وينبني هذا المفهوم على حذف الشّاعر جُملة أو كلمة من النّص مفهومة من السّياق، ولا يخفى على أحد أنّ هذا الأسلوب قد تناولهُ البلاغيون تحت باب "الحذف"، وهو "كان معدودًا من أنواع البلاغة؛ لأنّ نفس السّامع تتسع في الظّن والحساب"[29]، وقد جاء الاكتفاءُ في آخر السّؤال "قلتُ: والأنثى الّتي ..؟" وتقدير المحذوف: والأنثى الّتي بين ذراعي الوالي ماذا تفعل؟

إنّ مسألة السّخرية عند الشّاعر أحمد مطر قد تدخل في بعض الأحايين في باب المُلح والتظرّف، والدّليل على ذلك ولعهُ بالزّخرفة الشّعرية، والصّناعة اللفظية، والتّصرّف بها وبأفانينها، للتّعبير عن هذه الحالة في مثل قوله: **"أيّها النّاسُ قِفَا نَضحكْ/ عَلَى هَذَا المَآلْ/ رَأسنا ضَاع فلم نَحْزَنْ/ ولكنّا غرقنا فِي الجِدَال/ عِنْدَ فقدانِ النّعالْ"**[30]. والواقع أنّ تسليطَ الشّاعر الضّوء على البنى الثّقافيّة المبالغ به، يُوحي بأزمةٍ ما في العقلِ العربي، كمسؤول أوّل عن أسبابِ هزيمته وضياعه، فالقارئ تصدمه جملة "رأسنا ضاع فلم نحزن"؛ لأنها لا توافق العقل والمألوف، غير أنّ الجدال حول فقدان النّعال، هي تلك الصّورة المنفّرة، والمؤلمة، والقاسية التي يصطدم بها وعينا الجمالي، ممّا يوحي إلى ما آل إليه المجتمع من خواء روحي وعقلي، لا يُدرك أبعد من نعاله، وعليه فالضحك هنا يضمر فكرة، ومفادها في النّصّ تعرية الواقع الفكريّ الّذي آل إليه المجتمع، وتبعًا لهذا أدّى أسلوب النّداء إلى التأثيرِ على المعنى، وعلى النّسقِ الشّعري معًا، ففي أداة النّداء "**أيّها**" دلالة على قرب ما يشعر به الآخرون، وفيه أيضًا دلالة على القرب الزّمني بين الشاعر والنّاس والحدث، لذا فإنّ الغضب لم يكن سلاح أحمد مطر بقدر ما

كان بارعًا بالمناظرةِ بأكثر من أسلوب، ولعلّ أبرز أساليبه في هذا المجال المبالغة السّاخرة، الّتي تزجّ بخصمه في موقف مضحك، ممثلة بتشويه صورة خصمه تشويهًا كبيرًا، من خلالِ التّظاهر بمعاملته بالأدب الجمّ، ويبدو هذا واضحًا في قصيدة "**أسلوب**": "**كُلّما حَلّ الظلامْ/ جَدّتِي تَروِي الأساطيرَ لنا/ حتّى ننامْ/ جدّتي مُعجبةٌ جدًا/ بأسلوبِ النّظامْ**"[31]. إنّ رواية الأساطير ليستْ وليدة الثقافة العربيّة الشّعبيّة فحسب، وإنّما هي موجودة أيضًا في الثّقافة الأجنبيّة، فالبعض مازال إلى الآن يستخدم ذلك الأسلوب المخيف مع الأبناء بنفسِ الأسلوب التي كانت الأمّهات يرهبن به أبناءهن قديمًا، وما يمكن قوله على الجدّة، فالشيء نفسه يمكن قوله على أسلوب "النّظام" القابع في النّص السّابق، وبذلك يتضح بأنّ النّص الشّعريّ هذا ناضح بدلالاته وإسقاطاته السّياسيّة والفكريّة، والجدير بالذكر هنا بأنّ الإسقاطَ هو "عمليّة لاشعوريّة، ووسيلة، تلجأ إليه الأنا، كي تتخلّص من المشاعر والمثيرات التي تؤلم النّفس بأن ينسب صدورها إلى غيره من النّاس أو الأشياء."[32]

وممّا يجسّد الدّعابة الغالبة على سخريةِ الشاعر أحمد مطر قصيدة "**الهارب**"، إلاّ أنّ دعابته هذه كانت من أثقلِ الأشياء على رموز السّلطة، وأكثرها إزعاجًا لهم، فانظر إلى هذه الصّورة المفارقة، التي يصوّر فيها الشّاعر رجلاً هاربًا من قبضة السّلطة ورقابتها، وهو يدعو ربّه ويستنجدهُ: "**صَرختُ مِلء القَلبْ:/ الطفْ بنا يا ربنا مِنْ عُملاءِ الغربْ/ الطفْ بِنَا يا رب/ سَكَتُ.. فَارتدّ الصّدى:/ خَسأت يا ابنَ الكَلبْ**"[33]. قد شكّل هذا الأسلوب باندراجه في سياقِ النّص انحرافًا وعدولاً عن المألوفِ؛ لأنّهُ قائم على قلب الوضعيّات وعكسها، ويبدو أنّ الهمّ الشّعريّ للشّاعرِ انحصر على تشويه صُورة السّائد، وتحويلها إلى مشاهد ساخرة، إذ إنّ النّفس الطّاغي على هذا النّص موسوم بالضحكِ والعبثِ، وهو عبثٌ يروم من خلالِهِ الشّاعرِ مُعالجةِ مظاهر الخللِ السّياسيّ، باقتناص اللحظاتِ المثيرة للسخريةِ، وتحويرها بما يجلي موقفًا من الواقعِ عمومًا، وفي هذا النّص بالتّحديدِ إحالة ضمنية على النّصِّ القرآني قوله: "وقال ربّكُمُ ادعُوني أستجبْ لكُم"، وبهذه الكيفية والبنائية تسمو السّلطة القمعيّة عن مستوى الواقع، لتغدو في الخيال رمزًا ومُعادلاً للقبحِ المطلق، وبالتّالي إفراطها في العنفِ والاضطهاد، وكما تمثّل جمُلة "**خسأت يا ابنَ الكلب**" مركز استقطاب، وإشعاع في النّصّ، إذ إنّ كلمة "**خسأت**" الثقافيّة تُحيل على دلالاتٍ قبحيّة مُتعددة، فالخاسئُ من الكلاب، والخنازير، والشّياطين، والخاسئُ المُبْعَد والمطرود، ويكون بمعنى الصّاغر القميء[34]، وهذا من شـــأنه أن يعمل على تعميق الوعي بالسّلطة، عبر فعل التّنفير، فقد جاءتْ كلمة "خسأت" بدلاً من غيرها؛ لِمَا لها من قوة التّأثير على المتلقي، ولو لم تكن في هذا الشّكل لما أدّت المعنى السّياقيّ لها، ولأدّى السّياق معنى آخرا، وأضاف إلى ذلك جملة النّداء "**يا ابن الكلب**" زيادة في التأثير، ولا يفوتني كذلك أن أشيرَ إلى مُلاحظةٍ هامّة تتعلق بأسلوبِ الالتفات، إذ شكّل ظاهرة أسلوبيّة في النّص السّابق، يتضح من خلال قدرة الشاعر على تحويل صيغة

الماضي "**صرختُ**" إلى صيغةِ الأمر "الطف"، وجماليّة هذا الأسلوب فيما يبدو تكمن في نقل المعنى من صيغة الإخبار إلى صيغةِ الطّلب والمخاطبة، فلو أبقى صياغة النّصّ برأيي في صورةِ الإخبار لما زاد تأثيره في المُتلقي.

ونمضي الآن في الحديث لنصلَ إلى هجاءِ الشّاعر مظفر النّواب، الذي يتخذ من القُبح مصدرًا رئيسًا من مصادر شاعريته نهجًا وفنًا، ولهذا كثيرًا ما نراهُ يرفع الأشياء القبيحة إلى مرتبة المثال، والجمال المفارق للواقع، ومن خلال استعراض نماذج من نصوصهِ الشّعريّة ستتضحّ جماليّة القبح في تجربةِ الشّاعر أيّما إيضاح؛ لما يتمتّع به من دقّةٍ في اختيارِ اللفظ، وعلى العموم؛ فإنّ الهجاء عندهُ منصبّ فيما يتراءى على نظام الحُكم، وبعضه على أشخاص الحُكّام، ونقد سياستهم، واتهامهم بمجافاةِ الشّعوب، والخروج على الشّرع، وانظر مثلاً إلى ما يقول هذا الرّجل الفظّ المفحش في السّلطة:"**أرذالٌ كانُوا مَولاي/ اتّفقُوا سَاعةَ إعْدَامِي كالجُرذان/ وإذا أُعدمتُ اختلفوا/ وكآخرينَ قَوّادين لَقُوا رزقًا/ كَمْ خَجلتْ مِهْنَتهم مِنْهم/ وَتَملّكها الأسفُ**"[35]. إنّ التّشبيه هُنا بوابةٌ مُشرّعة على القبحِ، وجملة "**كآخرين قوادين**" تفيد على المستوى الثّقافي، ولتشير إلى البغاءِ، وهي الصّورة الأكثر جلاءً في المقطع السّابق، فـــ "القوّاد" صيغة فعّال، وهو سِمسار المرأة البغيّ، التي تتعاطى الدّعارة أو بالأحرى السّاعي بين الرّجلِ والمرأة للفجورِ، فالمنفذون للإعدامِ في النّصِّ متخمون بالوضاعةِ والحقارةِ، ولربّما جاز لنا الآن أنْ نُعمم، فنقول إنّهم متواطئون، ومتحالفون مع السّلطةِ، بدليلِ لفظة "**أرذال**"، المرتبطة ثقافيًا بالخِسّة والنّذالة، وعند الحديث عن المؤامرةِ لا يجد مظفر النّواب من وصفِ هؤلاء بالجرذانِ، لما ينطوي عليه هذا الحيوان من قبح، ممّا من شأنه أن يبعث القرف، والاشمئزاز، لذا فإنّ الصّورة الموظّفة للجرذانِ مُثيرة للاشمئزاز، ومعبّرة كذلك عن حالةِ السّوءِ الذي تمثله. ولذلك يمكن ألا نكتفي بالسّطحِ، بل أن ننفذ إلى نوايا الشّاعر اللاواعيّة، وأن نقدّم تشريحًا لفكره، وتلك الغاية التي إليها نرمي، فالقبح بما هو انعكاس لمشاعرِ الأنا الشّاعرة، وما تكتنزه الذّاكرة، فإنّ "**الإعدام**" في النّصِّ الشّعريّ يغدو علامة فارقة على حضورِ القمع، والخوف، والإرهاب، وهو بذلك من قبيلِ إضفاء مزيد من الضّوءِ على معالمِ قُبح السّلطة، بحيث أصبحتْ رؤية الهجاء لديه هي رؤية انتقاديّة، ذلك هو منطق النّصّ، وفي قصيدةٍ سمّاها بـــ "**الأساطيل**"، حيثُ يتغلغل فيها النّسق المضمر، الممعن بالبذاءة والفحش، مُعتمدًا في ذلك على الصّور الهجائيّة: "**وَطَني البَدَويّ.. نِسَاؤك مَنْهُوبَة/ ويُباهي رجالك نَصْرًا بأعْضَائِهم فَرِحِين/ فَمَا زَالتْ العَاصِمَةْ/ تبّ قومٌ زَعَامتهم أرنب عَصَبِيٌ جَبَانْ/ وَعَزمهم خِصيّةٌ نَائمةْ**"[36]. لم يجد النّواب أيّة صُعوبة في التّعبيرِ عن أفكارهِ ومشاعرهِ بالصّورةِ الملائمة، لذلك كان سريعًا في مُلاحظة التّشابه بين شيء وآخر والاستفادة السّريعة، إذ إنّ الاحتفاء بالعضو الذّكريّ ثقافيًا يدلّ على الخصوبةِ والنّماء، بل يكاد في نصّ مظفر النّواب أن يُصبح

هدفًا في حدّ ذاته، فالنّص السّالف الذّكر يذهب بالقارئ نحو المجتمع الشّرقيّ، وبالتّحديد العربيّ، الّذي مازال يعيش هذه اللحظة، عبر هيمنة الذّكورة والاحتفاء بها، ولا يرى أبعد من نزواته، وهذا ما لمستهُ في قوله "**نساؤك منهوبة**"، لذلك نرى أنّ لغة النّص مزدهية بأمجاد قديمة، عفا عليها الزّمن، حيثُ جملة "تب قومٌ زعامتهم أرنب عصبي جبان" تعطي بدورها القارئ فكرة عن موقفِ الأنا إزاء رموز السّلطة، المتمثلة بالسّخرية، والتّهكم، والهزء بفاعليتها، كما تجئ اللفظة البذيئة و"الشّتيمة" كشكل من الهجاءِ في شعرِ النّواب مُحمّلة المقطع الشّعريّ بشحنةٍ عالية من الدّلالةِ، فيوصف الحالة النّفسيّة للواقع:" **لا أخَافُ/ وكَيفَ يَخَافُ الجمهُورُ بطلقتِهِ الكَاتِمةْ/ قَدَمِي فِي الحُكوماتِ/ فِي البَدءِ وَالنّصفِ وَالخَاتمةْ.**"[37]

لقد عرف مظفر النّواب كغيره من الشّعراء ـــ الدّاشرين ـــ كيف يجعل من كلماتِهِ مصدرًا لإيحاءات تتجاوز معانيها الحقيقية، وتخرج عن وقارِ السّائد، والحقّ أنّ الشّتيمة لا تخدم وعيًا تقدميًا في الشّعرِ، بقدر ما تكشف، وتعرّي قوّة مُضادّة، ومن هذا المنطلق فإنّ الشّاعر يُداري ذلك الواقع بالشّتيمة، والتّحقير بالإدانةِ، والشّيء نفسه يُمكن قوله في أثناءِ قراءتنا المقطع التّالي: "**وَالحَاكمون الخَصايَا هُمُ العَربُ العَاربةْ/ حَاكمٌ طُولُهُ وكَرامتُهُ دُونَ هَذا حِذَائِي/ وَيضربُ طُولاً بِعَرضٍ، هُو الصّفرُ/ مَهْمَا تَكُ الآلة الضّاربةْ/ يَصدْقُ الانْفِجَارُ بنيرانِهِ اللاهبَةْ**"[38]. وممّا يقولهُ النّصّ يُشير إلى سيطرةِ النّواب التّامّة على أداته الفنّيّة، أي لُغته الفجّة، وسرعة تفاعلها مع الحدثِ، الذي غالبًا ما يقوده إلى الغضب، إذ إنّ هذه البذاءة في التّعبيرِ والمفردات تتوازى أيضًا معها بذاءة في الموقفِ، ومن هُنا استطاعَ الشّاعرُ أنْ يذهبَ في الجرأةِ أبعد من ذلك في هجائه، عبر تجاوزه الخطوط الحمراء، ففي مقطع آخر لا يخلو من النّقد اللاذع، حيثُ يقول: "**زَلْزِلِي.. وَاكْفَهِرِي.. واكْفَهِرِي/ اكْفَهِري يَا أجْمَلَ مِنْ أمّةٍ غَاضِبةْ/ امْسَحِيهم فَهُمْ حَاكمونَ بَغَايَا بأفواهِهِمْ/ وَالشّريف الشّريف شَهامَتهُ سَالبةْ**"[39].

واضح في أنّ النّصّ يتسمُ بالأسلوبِ السّهل، واللغة البسيطة، هذا بالإضافةِ إلى وضوحِ الألفاظ والمعاني، مع الإشارةِ إلى أنّ توالي الأفعال في "زلزلي، واكفهري، وامسحيهم" قد لعب دوره في إكسابِ المشهد الحركيّ حرارته، لذلك جسّد المشهد حالة الثّورة، والسّخط، والغضب، والظّاهر أنّ مبدأ التّكرار مبدأ أساسي في نصّ النّواب؛ لعلّهُ من شأنه أن يحدث الأثر الحسّي المطلوب، وربّما كذلك كان السّبب في ضمانِ أكبر قدر من تكثيف المعنى، وترسيخه في ذهن المتلقي، بالإضافةِ إلى ذلك الاطمئنان إلى صحّة توصيله، وحيث أنّ التّكرار في السّطر الأخير أثرى الجانب المعنويّ، من خلالِ التّوكيد، الأمر الذي خلق حالة من التّفاعلِ والانسجام في النّصّ، لكن إذا ما نظرنا إلى

الموضوعِ من زاويةٍ نقديّةٍ حديثة نتجاوز فيها الفصل بين القيمةِ الجماليّةِ ومحتواها الأخلاقيّ، وتناولنا تجربة النّواب في تماسكِ مستوياتها المختلفة، أمكننا القول إنّ مأتى المزية والجماليّة إنّما يعود بالأساسِ إلى هذه القدرة على جعلِ فكرة الخروج على سُلطةِ الممنوع مصدر للمُتعةِ، واللذة، والجمال في نصّ الشّاعر، بالإضافةِ إلى اللغةِ الدّارجة واستخدامه لغة الواقع اليوميّ وما حققته من ألفةٍ بين المتلقي ونصّه الشّعريّ، وهذا ما يمكن ملاحظتهُ في قصيدة "**بحار البحارين**" باستخدامه للألفاظ السّوقية والشّعبيّة: "**لَيْسَ لإِصْبَعِي الوسطى فِي الليلِ أمانْ/ وأُديرُ عَلَى هَذِي الإِصْبع حُكّام الرّدةِ قَاطبةْ/ أمّا الآنْ فَحَانَات العَالَم فَاتِرةْ**"[40].

إنّ جُملاً من أمثال: "أديرُ على هذي الإصبع" جملٌ تنتمي إلى الاستعمالِ الشّعبيّ السّوقي، فـــ "الإصبع الأوسط" من هذا المنظور شاهد على تشوّهِ المجتمع، وانسلاخه القيميّ، والأخلاقيّ، ولتكشف كذلك هذه الصّورة عن اللامبالاةِ واللاانتماء، ومع ذلك يعوّل الشّاعر على استخدامِ الألفاظ والتّعابير الشّعبيّة القميئة والقبيحة، حتّى تكون مفهومة لدى الجميع، والتعرّف على قذارة الآخر، ولبيان مدى اتساع الفجوة بين ثنائيتي الواقع والمثال، وعليه فقد جاءتْ هذه الجملة ذات الدّلالة الشعبيّة، معبّرة عن فعل الرّفض، والتّمرد، واللامبالاة، وعلى هذا الغرار سنجد أنّ النّوابَ يحتفي في معظمِ نصوصِهِ الشّعريّة بالألفاظِ السّوقية الشّعبية، احتفاءً كبيرًا إلى حدّ التّماهي معها، والإيمان كذلك بمعطياتها، وهذا ما يُجسّد حضورها المتكرر في نُصوصِهِ، وانظر إلى بشاعةِ التّصوير، الّتي يُصوّر فيها حالة الصّمت، الّتي تؤطرها أجهزة السّلطة، بما فيها سيارات الشّرطة: "**أحَدٌ مِنْكمْ لاحَظَ أنّ الصّمتَ تكاثرَ.. والجرذانْ/ وَسِيارَاتَ الشّرطةِ تَحْبلُ فِي الطّرقَاتْ**"[41]. لا يُمكن لأيّ شعر أن يكون أبسط من ذلك، فالكلمات عاديّة وساذجة، وتبدو أقرب إلى كلمات الحديث اليوميّ، ولكنّها مع ذلك جميلة ومُشرقة، تستطيع حالاً أن تأسرَ الانتباه، وتشدّ لهُ العقول والقلوب، ومجمل القول في المقطعِ السّابق؛ أنّنا نُلاحظ أنّ من أبرز سمات الهجاء عند مظفر النّواب هذا الأسلوب السّرديّ، والخطابيّة التقريريّة، التي تتّسم بالشّتيمةِ، الخارجة عن حدود الحشمة، وهذا هو الفارق بينه وبين الشّاعر أحمد مطر، وهناك نوع آخر من الهجاء، وهو هجاء موجّه إلى رموز لأحزاب البيروقراطيّة، التي تفرض القوانين بالقوّة، وانظر كذلك إلى هذه الصّورة المستفزّة للمشاعرِ، التي يُصور فيها بعض رموز الأحزاب المتواطئة والمتحالفة مع السّلطةِ القامعة: "**والتَفَتَ الآخرُ لَفتةً مَنْ فَاجَأهُ الحَيضُ، وَقَالَ:/ تَفاهمْتُ مَعْ السّلطةِ، تَشتمُنَا وَتُورّطنا**"[42]. ولنؤكّد مرّة ثانيّة بأنّ مظفرَ النّواب أدركَ كغيره من الشّعراءِ "المتسكّعين" على أرصفةِ الواقعِ بعمقِ التّجربة، في أنّ الخضوعَ المطلق لنواميس الموروث الأخلاقيّ والفنّيّ يلغي تفرّده، ومن هذا المنطلق عبّرتْ نُصوصه الشّعريّة عن سعي واعٍ إلى تجسيد هذا التّفرّد في مستوى الشّكل، وفي مستوى المعنى، وهكذا يبدو شعره يسير في اتّجاهِ

القبح إلى حدّه الأقصى الذي أوصله إلى التّميز والتفرّد، ولكنّه عكس بالمقابلِ الواقع وحساسيته، فـــ"الحيض" قبيح، ودنس، بالإضافةِ إلى أنّه حائل بيولوجيّ، يمنع الوصل المنتظم، تمامًا كما هي السّلطة حائل سياسيّ، تضع العراقيل أمام معارضيها، فالنّتيجة أنّ النّواب لم يُميّز بين معجمٍ جميل وآخر قبيح في نصّه الشّعريّ بالمواضعةِ، بالإضافة أنّهُ لم يقم حُدودًا بين لغةِ الحسن ولغة القبح، ولا يزال الشّاعر يشتم ويهجو ويكرر شتائمه، ليعرّي رموز السّلطة، الموبوءة والمتخمة بالقبح، إلى الحدّ الذي صارت الشّتيمة لا تؤثر فيهم؛ ومن الشّواهد على ذلك قوله: **"أوْلادُ الإفكِ يَبيعُونَكَ نِصْف سَفينة عُمرِكْ/ ثُمّ يمنّون عَلَيْكَ بَأنْ تَخْدِمَ سَيّدهمْ"**[43]. لقد اتّخذ الشّاعرُ من الفعلين **"يبيعونك، ويمنون"** أسلوبًا، لتأكيدِ معنى الاستمرار في الخيانةِ والاستبداد، وكلّ معاني الهيمنة والاستحواذ، وعلى وجه التّحديد فإنّ مفردات النّواب البذيئة تعدّ مثالا جيدًا للدّقة والمهارة بما يتلاءم والسّياق والموقف، التي تمّ بها وصف الحالة التي يمرّ بها الواقع، فهو لم يخترع مفردات جديدة، ولم يبعث الحياة في المفرداتِ المهجورة، وإن وجد في شعرهِ فهي حالات استثنائيّة، تلك التي استخدم فيها الكلمات ذات الأصل الفارسيّ، وهو يصل إلى غايتِهِ بدقّةٍ تامّة، ويمتلك موهبة نادرة للتّعبيرِ عمّا يُريد قوله بمهارة، بحيث يبدو وكأنّه يستحيل التعبير عنه بطريقة أخرى، والنّواب في غير هذه القصيدة يتوغّل في تشويه الصّورة الذّهنيّة، والإمعان بالقبحِ، والفحش، والفظاعة، وكذلك مجافاة الذّوق السّليم في آن معًا، حيثُ يُقدّم حالة معينة بأهدأ أسلوب ممكن، ولكنّه يجعلها مثيرة إثارة مُدهشة، وهذا ما يمكن ملاحظته في قصيدة **"تلّ الزّعتر"**، إذ يقول: **"خِصْيانُ العَربِ الحُكامِ ارْتَجَفَتْ شَرَفًا/ أبناءُ الكَلبِ هُنَا.. يَعْني بالضّبطِ هُنا."**[44] من هُنا رأى الشّاعرُ من هذا الشّكل الكاريكاتيريّ مندوحة لا غنى له عنهُ؛ لإظهارِ القبح في أكمل صُوره، ونتيجة لهذا فإنّ قدرة النّواب كمنتْ في تحطيمِ عناصر التّكوين النّصيّ السّائدة وقولبتها، فأخرج الصّورة الشّوهاء البشعة إخراجًا جميلاً ومدهشًا في الوقتِ ذاته، ولعلّ ما يؤكّد انصراف همّ الشّاعرِ إلى التّشويهِ والتّبشيع المطلق لصورةِ الآخر، والمتمثلة برموزِ السّلطةِ تكثيف الأساليب الخبريّة الابتدائيّة، المبنيّة على الجملِ الفعليّة والاسميّة، "وهي التي يكون فيها الكلام خاليًا من أدواتِ التّوكيد أو التّقرير"[45]، ويواصل الشّاعرُ نسج قصيدته على هذا المنوال المفعم بالسّخطّ والغضب والثّورة إلى حدّ الشّتيمة والاستهزاء، غير آبه بتقاليدِ المجتمع وأعرافه، وبناءً على ذلك جسّد الشّاعرُ في نصوصِهِ الشّعريّة المروق، والخروج على قيم المجتمع ومواضعاته: **"قواتُ الرّدعِ لَقَدْ وَصَلَتْ/ خِصْيانُ القمّةِ رَغم خِلافِ الأفكارِ اتّصَلتْ."**[46] وعلى غرارِ تلك الصّورة الكاركاتورية ينهض مقطعٌ آخر على رفضِ حُكّام الشّرقِ والتّشنيع بهم، وها هي القرود حلّت محلّهم، لتؤكّد للعيان طغيان الواقع المتناقض، وما يحملهُ من بشاعةٍ وقبح، يقول: **"يا سَادَة يا سُواحَ المَعْمُورةْ/ فِي الشّرقِ لَنَا حُكّامٌ قِرَدَةْ"**[47]. إنّ ذلك بالطّبع مجاز، ولكنّهُ مجاز مرئي بكلّ صِدق،

ويؤدي مهمّتهُ على أكملِ وجه، هكذا نحسّ وكأنّ الشّاعر قد بلغ حافّة الهستيريا، وبأنّ الصّورة المتكوّنة في ذهنه وقد أثّرت عليه إلى حدّ جعلتهُ يؤمّن بها وبمعطياتها، ومن هُنا ينبثق شعوره بالقبح إزاء المكان، من خلالِ إحساسِهِ الباطني والواعي بأنّ الشّرق بدأ يطيح بوجوده الفرديّ والّذي يظهر بالجماعةِ، إذ إنّ المستوى المنحطّ الذي تمايز به بعض الطّغاة والحكام في الشّرقِ هو الذي ارتقى بهم إلى مصافِ القردةــ طبعًا هذا ــ من منظور الشّاعر والنّصّ، وعلى هذا النّحو فالشّاعر يُقيم الهجاء على علاقةٍ قائمة على التّقابلِ والتّبادل في الموقعِ، وهذا ما يُفسّر التقديم والتّأخير في قوله: "في الشّرقِ لنا حُكّامٌ قِردة"، حيثُ تقدّم شبه الجملة الخبر على المبتدأ.

ومن هذا المنظور يتلبّس "الحُكام" في نصّ النواب صفة القردة، والتي تتمتّع وتتميّز بالمكرِ، والخديعة، وسوء الخِلقة، لذا تفنّن الشّاعرُ في توظيفِ مختلف مظاهر القبح؛ لتحقيق هدف الهجاء، المستلهمة صورها من مصادر حيوانيّة متنوعة في تشويه صور مهجوّه وتبشيعها، وفي ضوء التّفنن في مسخِ وتشويه الآخر والواقع يُدين القبح هنا نفسه، عبر صفة الجمال المعبّر عنه، فينشأ الشكل الجميل من الصّورةِ المدهشة، ومن هذا المنطلق تصدم هذه الصّورة العقل والمألوف، وتثير شعورًا مضطربًا ومزيجًا من المتعة والخوف، والمثال الأكثر نموذجيّة على هذا التّوظيف يقدّمه لنا مقطع من قصيدة "**عروس السّفائن**"، بأقبح معاني الكلمة: "**كَفَى لَغَطًا عَاهِرًا أيّها الفَقماتُ/ كَفَى يا ضَفَادعُ هَذَا النّقيق دَنِيءٌ/ فأَنْتمْ سُبَاتُ.**"[48] النّاظر للمقطعِ السّابق؛ سُرعان ما يُدرك أنّ الصّورة التي ترتسم هي صورة في منتهى البشاعة والفظاعة، وتبعًا لهذا شحن الشاعرُ المقطع السّابق بإحساس دافق بشعور النّفور من هؤلاءِ السّياسيين،، لذلك يجد الشّاعر في "الفقمات والضّفادع" أنسب صورة لهم، ويُفصح بذلك عن مشاعره، المفعمة بالغضب، فالهجاء في هذا المقطع يمتثلُ في عكسِ الوضعيّة، حيث تتحوّل الفقمات والضّفادع في النّصّ الشّعريّ بكينونتها الحيوانيّة إلى كينونةٍ مُؤنسنة إلى حدّ تبادل المواقع بينها وبين رموز السّلطة، وعلى ذلك يضجّ شعر النّواب بالأخيلة والتّصورات بما يمتلكه من موهبة، في رؤية العلاقات التي تربط الأشياء ببعضها، وباللغةِ اللاذعة ذاتها يعبّر الشّاعر عن لون من الهجاء السّياسيّ مختلط بالهجاء الاجتماعيّ، "وهو من أمتع ألوان الشّعر السّياسي، وأكثرها دقّة ووضوحًا في الكشف عن معايب هذا المجتمع التي تعقّدت فيه الحياة وتعارضت فيه الآراء والأهواء."[49] كما من شأنِهِ أن يُعرّي القيم الأخلاقيّة، كذلك المنظومة الاجتماعيّة القائمة، حيث يقول: "**آباءَ الغرب المُحْتَرمِين سَلامًا/ نحنُ النّجس الشّرقي/جِئْنا لِنقدّمَ هَذَا الشّكر لَكمْ/ صَفّا صفًا، فالغرب يُحبّ التّنظيمْ**"[50]. إنّ المقطعَ بهجائه لا يقول واقع الشّرق، وما يزخر به من صراع، بقدرِ ما يستدعي الصّورة التي تعتبر الشّرق صنو للنجاسةِ، والقذارة، والفوضى، وأمّا قصيدة "**القدس عروس عروبتكم**" تطفح بالإدانةِ، والتّشهير، والفضح، ففي تصوري أنّها تعدّ من عيون البذاءة الشّعريّة

العظيمة والجميلة، إذا صحّ لي أنْ أصف البذاءة بالعظمةِ والجمال، ولعنوان القصيدة أهمّية لا تقل عن أهميّة النّص نفسه، حيثُ مظفر النّواب يُصوّر القدس بـــ "العروس"، لما لها من أهمّية على المستوى الدّينيّ والتّاريخيّ، وهكذا تنبع قوّة النّصّ من ذلك التّجاوب الرّقيق الّذي يحسّهُ الشّاعرُ مع الحالةِ القائمة، وتناوله لها بمزيجٍ من الدّفءِ والإنسانيّة، لذلك استهلّ قصيدته هذه بموضوعٍ مُحبب إلى قلوبِ الجميع، وتبعًا للهجاءِ فقد مسخ مظفر النواب صورة رموز الأنظمة وقرنها بأبناء الزّنا، يقول: **"أولادَ القحبةِ/ لَسْتُ خَجُولاً حِيْنَ أُصارحكم بحَقِيقتكمْ/ إنّ حَظِيرةَ خنزيرٍ أطهرُ مِنْ أطْهركمْ/ تَتحركُ دكّةُ غَسْلِ المَوتى، أمّا أنتمْ/ لا تَهتزّ لَكُمْ قَصبَةْ"**[51]. إنّ هدفَ الشّاعر في هجائه تسليطُ الضّوءِ على جانبِ القباحة في السّلطةِ القائمة، فالقبح السّياسيّ كالقبح الأخلاقيّ، تمامًا يحتاج إلى بائعٍ ومشترٍ، وشيء يباع وثمن يقبض، من هنا تميّزت الأنظمة العربية من منطوق النّص بكلّ مميزات وخصائص ابن الزّنا سياسيًا واقتصاديًا وأخلاقيًا، ومن هذا المنطلق استخدم الشّاعرُ الأسلوب المباشر، ولعلّ هذا ما يمنحهُ حرّية التّعبير في القولِ والإفصاح عمّا في داخلِهِ، إذ إنّ اللغةَ التي يستخدمها هي لغةٌ فجّة وقاسيّة للغايةِ، إلاّ أنّها استثارت القبح على اللفظِ الرّقيق والجميل، حيثُ أنّ جملة "أولاد القحبة" تستمدُ شعريتها من واقع نفسي وشعبي، وما يلفت الانتباه ويسترعي النّظر أنّ القبح هنا علامة تميّز مبنى هذا النّصّ ومعناه، وهو قبح متولّد من التّأليف الطّريف بين المعجم الأدبيّ والمعجم الأخلاقيّ، لذلك رسم الشّاعر بالوصفِ مشهدًا منتزعًا من الواقع، ومن هنا أحالت جملة التّوكيد "إنّ حظيرة خنزيرٍ أطهر من أطهركم" على الواقعِ، وأسهمتْ كذلك في تشكيلِ المشهد الموغل في القباحةِ، وتبعًا لذلك قلب الشّاعرُ معايير التّفاضل بين رموزِ السّلطة والخنازير، وألحق النّاقص بالكاملِ إلحاقًا معكوسًا، وإذا كان الشّاعر في هذا الكلام مخاطبًا طبقة الحكّام، فإنّه في موضع آخر يرفع صوته ليطال الجميع، إذ تبرز الشتيمة في قصيدةٍ سمّاها **"قصيدة من بيروت"**، حيثُ يقول: **"أيّها السّافلونَ/ أمَا تَسْتَحِي البندقيّة حِيْن تَرَى امْرأة/ تَتوسّلُ تَحْتَ البُصاقْ/ أمَا يَسْتَحِي الشّعبُ مِنْ صَمتِهِ/ إنّ طَاولةَ الزّهرِ ضَاقتْ بِنَا فَاسْتَحُوا"**[52]. إنّ تكرارَ "تستحي، ويستحي، واستحوا"، جاء إبرازًا لدلالاتِ هذه المفردات، وتوكيدًا لمترلتها في ذاكرةِ الشّاعرِ، إضافة لزيادةِ التّأثير في القارئ، وعلى هذا الأساس فإننا نجدُ أنفسنا أمام مواجهة مع مفرداتٍ تنتمي لحقلٍ مُتخم بالخيانةِ والنّذالةِ، وعطفًا على ما سبق ينبني نصّ النّواب على الإكثارِ من الصّور الّتي يربط بينها رابط منطقي، يفضي في نهايةِ الأمر إلى تهويل صُورة القبح والإمعان في تشويه الآخر، لهذا يجسّد الشّاعر الصّورة الّتي تنسجم تمام الانسجام مع الواقعِ المألوف، ويجنّدها لمهمّة الهجاء، ولعلّ المقطع الآتي يؤكّد على ذلك، فقد شوّه صورة الآخر بحشدِ الصّور، المستمدة من معجم حيواني: **"أصْرخُ فِيكم/ أصرخُ أيَنَ شَهَامتكمْ؟/ إنْ كُنتم عَربًا.. بشرًا.. حيواناتْ/ فالذّئبة.. حَتّى الذّئبة تَحرسُ نُطفتها/ والكَلبة تحرسُ نطفتها/ والنّملة تعتزّ بثقبِ**

الأرضِ/ وأمّا أنتم فَالقُدسُ عَرُوس عروبتكم"[53]. ونتيجةً لهذا فقد تحوّلت بنية النّص اللغويّة من علاقة منطقيّة عفويّة إلى علاقة حِجاجيّة تبريريّة، ويمكنني اختزال مضامين هذا النّص في مفردة واحدة، هي "**الخيانة**"، وبهذا تحوّلت هذه اللفظة إلى نوعٍ من إدانةِ بعض رموز السّلطة، وهذه المفردة ــ أي الخيانة ــ هي بمثابة نواة المرجع النّصي، فهي تتوزع على كامل النّصّ، ويُعاد ظهورها وتكرارها بشكل مبعثر في أماكن شتّى ومختلفة منه، ما يمكن أن أسميه بـــ "إعادة إنتاج الدّلالة"، وقد مثّل المعجم الحيواني رافدًا مهمًا من روافد تصوير قبح هذه السّلطة عند الشّاعر، فإنّ مشاهد "الذّئبة، والكلبة، والنّملة" في النّص دعامتها الوصف المباشر للأعمال التي تقوم بها تلك الحيوانات المثيرة والمدهشة في سبيل الحفاظ على بقائها، ونصل الآن إلى نقطة شديدة الأهميّة وهي أنّ ضميري المفرد المتكلّم والجمع الغائب يُمثّلان مركز ثقل في النّص السّابق، فعليهما أقيمت مبانيه وإليهما اتّجهت معانيه، ولعلّي أفسّر السّبب في ذلك أنّ الشّاعر أراد من الضّميرين نقل حالة الشّرخ والتّعارض والتناقض في الواقع بين السّلطة وجماهير الأمّة، وعلى هذه الشّاكلة من الهجاءِ ورغبة الشّاعر في التّشفي من الآخر والتنفير من قيمه، تظهر صورة المهجوين في هيئةٍ خارجة عن حدودِ الحشمةِ، وعلى هذا الأساس طوّع هذا المعنى لكن بأسلوب مخالف كما يبدو في قصيدة "**عبد الله الإرهابي**"، إذ يقول: "**نَشْكرُ هِمّةَ أعْضَائكم الجنسيّةْ/ فِي صَدِّ هجُومِ الجَيْشِ الإسرائيليّْ/ وإلقاءِ الصّمتِ عَلَى المُغتصباتْ/ نَشكركم يا فَضَلاتْ.**"[54] إنّ الأعضاءَ الجنسيّة التي تتراءى في المقطع رافد مهمّ من روافد تشكيل بنية الهجاء في شعرِ مظفر، ممّا يسمح لي بأن أقول إنّ الشّاعر يؤسّس في هجائه لشعريّة جنسيّة، قوامها الانزياح والعدول، والملاحظ في نصوصِ الشّاعرِ كذلك أنّه يستمدّ تصويره من الوسطِ المحيط به، من الحظيرة، والشّوارع، والخمّارات، والأوساخ، والفضلات، فلم يسبق في ظني أن استخدم شاعر في العصرِ الحديث مثل هذه الصّور التي استخدمها مظفر، التي تنبو عن الذوق السليم، ومع ذلك فقد استطاعتْ أن تنقل الأثر الّذي أراده، واستطاعتْ أيضًا أن تحقق الألفة بين المتلقي والنّص، وعلى هذا النّحو يستمرّ التّعقيب على قذارة السّلطة بل ظهور الشّاعر في النّص في وضعيّة غير لائقة أخلاقيًا، عبر صورة فجّة وصادمة، في مشاهد منفّرة يصدم من خلالها الوعي الجماليّ، ومع ذلك غدتْ الصّورة القاتمة هذه لوحة فنيّة تؤطّر الواقع، الملطّخ بالقذارة، والمستمدّة من ممكنات الدّناسة، المتمثل بـــ "البول"، كما تمثّل في النصّ حالة تفتق قيميّ وأخلاقيّ، ففي قصيدة "**في الحانةِ القديمة**" نقف على دلالةِ المكان منذُ العنوان، فهو معادل موضوعي للدناسة، يقول: "**سيّدتي كَيْف يَكُون الإنسَان شَريفًا؟/ وجهازُ الأمنِ يَمدّ يديه بكلِّ مَكَانْ/ سَأبولُ عَليه وأسكرْ.. ثمّ أبولُ عليه وأسكرْ/ ثمّ تبولينَ عليه ونسكرْ/ يا نادلُ لا تَغْضَبْ فَالعاشق نَشوانْ**"[55]. إنّ الكلمة المحوريّة الّتي يدور حولها المقطع هي "**البول**" و"**السّكر**"، وهما بطبعهما مصدر الدّناسة والقذارة، وبذلك فهي نواة

لغويّة دائمة التّكرار ؛ فإنها ترد محمّلة بحمولةٍ إيحائيّة ودلاليّة، يستثمرها الشّاعر؛ لأجلِ التّنقيص، والحطّ من قيمةِ وقدر الآخر، والمتمثّل بـــ "جهاز أمن الدّولة"، الذي يظهر في النّص على وضعية تثير السّخرية، أشبه ما يكون بلوحة كاركاتوريّة، وفي مقطع من إحدى قصائده نجد نزوعه الحاد ضد الأديان والعقائد، ولكنّه مغلّف بالسّخريّة والهجاء، ليظهر الشّاعر في النصّ بمظهر الملحد، المتنصل من كلّ شيء، حتى ليصل الغضب بهِ إلى الاستهزاءِ بالفاعليّةِ الإلهيّة، التي لا يستطيع أحد أن يتجرأ على الحديثِ عنها: **"يا ربُّ قَدْ ملأوا فَمَها بِحشَاءٍ دَنِيء/ أمَا تَسْتَحِي أنْتَ يَا ربُّ مِنْهم/ لَقَدْ وسّخُوا الكونَ/ فَاغضبْ قَلِيْلاً"**[56]. ولعلّ نجاح النّص الشّعريّ السّابق فنيًا وجماليًا، ناتج بالدّرجةِ الرّئيسة عن تلك المقارنة، القائمة على الانزياح والعدول بين الهدف الأسمى من خلق الإنسان ووجوده على الأرض، والطّريقة الإجراميّة الّتي يتعامل بها بعض الطّغاة والمستبدين، ونفس الشّيء بالنّسبةِ للمقطع الآتي ليصل بالشّاعرِ إلى حدّ الصّراخ، حيثُ تجسّد سلوك البهائم حيّزا للجمال، بالمقابل أنّ سلوك السّلطة القائمة مثّل حيزًا للقبح: **"يا جِيْفَا .. يَا نَتانات/ أين دِياناتكم؟/ أين عَقائدكم؟/ يا بهائمْ/ إنّ البهائمَ ما نهبتْ بعضها/ ولماذا تركتُم على الجَسَدِ الغضّ/ خِرْقة ثَوبٍ مُبللة بالحَشاءِ؟/ انْهبوها.. انْهبوها لِتكتَمِلَ أخْلاقنا"**[57]. بناءً على هذا المعنى يمكن القول إنّ النّواب ينقلنا إلى عالمٍ وواقعٍ شعري، يرتكز الهجاء فيه على القبح والمفارقة، ووفق هذا التّصور فإنّ الإنسان يغدو في المقطع السّابق أكثر إجرامًا ووحشيّة من البهائم، بعيدًا عن منطق الدّين والعقيدة والأخلاق، وإنّ جملة النداء "يا بهائم" لها دورها في تصعيد حدّة الغضب وتناميه، إذ بلغ الإحساس بسلبيّةِ الواقع مدىً لا يستطيع معه الشّاعر إلاّ أن يجعله موبوءًا، وقذرًا، ونتنًا، ومن هذا المنظور يغدو الهجاء إلى جانب قيمته البلاغيّة طاقة قادرة على استجلاءِ عمق الأشياء، وأداة كشف نافذة، ومن هذا المنطلق انبنى نصّ النّواب على المقابلة، ممّا يؤكّد مقدرته على استغلال الطّاقة اللغويّة، وتولّد من ذلك التّفاعل صور بشعة، تعكس حالة الواقع، وبالتّالي يكشف جمال النّص فيها، ووفق ذلك يتنزّل النّصّ في سياق حِجاجيّ، ذلك أنّ الحِجاج صراع بين طرفين، لذلك يعدّ الاستفهام من الأساليب التعبيريّة، التي لا يمكن للشّاعرِ هنا الاستغناء عنها، وقد خرج من إطاره الحقيقيّ الذي يعد مجرّد السّؤال عن شيء ما لم يكن معلومًا وينطلق إلى عالم الخيال أي التّعبير المجازيّ، وهكذا اختار الشّاعر السّؤال بـــ"أين"، و"لماذا"، لإثبات عجز السّلطة عن الإجابةِ، ومن هنا تظهر فاعليّة الحِجاج والاحتجاج، فيرسم علاقة صداميّة بين الشّاعر والسّلطة، فقد خرج الاستفهام عن معناه الحقيقي إلى المعنى المجازي، وهو التّعجب، إلى معنى التّشهير، والإدانة، والفضح، والاستنكار.

وختامًا؛ ما انتهيتُ إليه في هذا البحث، وغاية الأمر في أنّ شعرَ الشّاعرين يتنزّلان في سياقِ السّخرية والهجاء السّياسيّ المرّ والقاسي، على أنّ مظفر النّواب يتفوّق على الشّاعرِ أحمد مطر في

الهجاءِ المقذع واللاذع، والّذي بدا فيه أوسع أفقًا وأشمل نظرًا، هذا علاوة على أنّ هذا القبح المتمثل بالصّورة التّشويهيّة الحسيّة الصّادمة، والمنفرة واللفظة الفجّة والقاسية، مشحونة بحرارة الانفعال، محمّلة بشحنة عالية من الدّلالةِ، في وصفِ الحالة النفسية والواقع، ولا شكّ أنّ هذا القبح يشكّل حالة صداميّة مع الذوقِ القائم، كذلك يصطدم بها وعينا الجماليّ، وعلى الرّغمِ من ذلك إلاّ أن تأثيرها يضعنا أمام لوحات فنيّة غاية من الجمال، لذلك ارتقت سخرية وهجاء الشاعرين، المتضمنة على القبح إلى مستوى الجمال، ذلك من خلالِ تجاوز الوعي الثقافيّ إلى الوعي الفنيّ، وبالنّتيجةِ غدا هذا القبح أثرًا جميلا، بوصفِهِ أداة نقديّة كاشفة، تعرّي الرؤية والحالة، وتعمّق كذلك الإحساس بفداحةِ الواقع، وقذارة الآخر، وكشف سوأته. وعليه فقد نجح مظفر في أن يكون ناقدًا لاذعًا للمؤسسةِ السّياسيّة، التي تجترئ على حقوق الإنسان وقضاياه، وأيًا ما كان النّقد الّذي سيقال حول نصوص الشّاعرين، فإنّ الشّيء الّذي لا شكّ فيه أنّها نصوص جيّدة وجميلة، تمنح قارئها حظًا غير يسير من الإمتاع الفنّي، والتّذوق الجماليّ لفنّ الشّعر، لهذا فإنّ الصّورة الشّعرية لدى الشّاعرينِ كثيرًا ما تضعنا في حضرةِ الكيفيّة الّتي يُطبّق بها النّصّ الأخلاقيّ على النّصّ الجماليّ، ووفقًا لهذا يبتني النصّ الشّعريّ لديهما على التّلاعبِ كثيرًا بمواضعات المجتمع وقيمه، إذ يعد القبح، المتمثل بالصّورة الشوهاء، واللفظة الفجة، من أهم مقتضيات الجمال الفنّي لدى الشّاعرين، ورافدًا رئيسًا من روافد خطابهما الشّعريّ، وعنصرًا أساسيًا من عناصر الإبداع، ووسيلة من وسائل التعبير عن المعاني.

الهوامش:

(1) محمد الزّموري: شعريّة السّخرية في القصة القصيرة، مطبعة آنفو، فاس، 2007، ص13.

(2) المرجع نفسه، ص 10.

(3) عادل العوا: مواكب التهكم، دار الفاضل، دمشق، 1995، ص 12.

(4) مجدي وهبة، كامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، 1979، ص 12 ــ 24.

(5) محمد الزموري، مرجع سابق، ص 16.

(6) قدامة بن جعفر: نقد الشّعر، تحقيق كمال مصطفى، مكتبة الخانجي بمصر، ومكتبة المتنبي ببغداد، 1963، ص 101.

(7) آرثربولارد: الهجاء، موسوعة المصطلح النقدي، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، بيروت، 1982، ص 291.

(8) مجدي وهبة، وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مرجع سابق، ص 252.

(9) عبد الخالق عبدالله: السخرية في الشعر العباسي، رسالة دكتوراه، الجامعة الأردنية، الأردن، 2003، ص 20.

(10) محمد الزموري: شعرية السخرية، مرجع سابق، ص 16.

(11) فاطمة العفيف: الجانب النفسي للسخرية في الشعر العربي المعاصر، دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، مج43، ع 3، 2016.

(12) نهلة عبداللطيف: اللغة في شعر مظفر النواب، رسالة ماجستير، جامعة النجاح، فلسطين، 2012.

(13) محمد الزموري: شعرية السخرية، مرجع سابق،ص85.

(14) محمد عصام عايش: أحمد مطر، شاعر المنفى، ط1ـ 2002، عمّان.

(15) أحمد مطر: المجموعة الشّعرية، دار الحرية، بيروت، ط1 ـ 2011، ص 12.

(16) المصدر نفسه، ص 12.

(17) المصدر نفسه، ص 15.

(18) المصدر نفسه، ص 20.

(19) المصدر نفسه، ص 21.

(20) المصدر نفسه، ص 24.

(21) المصدر نفسه، ص 40.

(22) المصدر نفسه، ص43.

(23) سعد الدّين كليب: جمالية القبح وشعرية الغرابة، دراسات على الشبكة العنكبوتية، ص 68.

(24) أحمد مطر، مصدر سابق، ص 26.

(25) المصدر نفسه، ص 44.

(26) المصدر نفسه، ص 65.

(27) بوعلي ياسين: الثالوث المحرّم، دراسة في الجنس والدين والصراع الطبقي، دار الكنوز، بيروت، ط7 ـ 1997، ص 43.

(28) أحمد مطر، مصدر سابق، ص 82.

(29) ابن رشيق القيرواني، أبو الحسن علي: العمدة في محاسن الشعر ونقده، تحقيق محيي الدين عبدالحميد، ج1، دار الجيل، بيروت، ط4 ـ 1972، ص 251.

(30) المرجع نفسه، ص 75.

(31) المرجع نفسه، ص 102.

(32) سيغموند فرويد: مبدأ ما فوق اللذة، تر، اسحق رمزي، دار المعارف، مصر، ط2 ـ 1966.

(33) أحمد مطر، مصدر سابق، ص 64.

(34) انظر، ابن منظور (ت 711هـ): لسان العرب، مادة (خسأ)، بيروت، دار صادر.

(35) مظفر النواب: الأعمال الشعرية الكاملة، دار الأوديسا، بنغازي، ط5 ـ 2006 ص 20.

(36) المصدر نفسه، ص 24.

(37) المصدر نفسه، ص 26.

(38) المصدر نفسه، ص 27.

(39) المصدر نفسه، ص 27.

(40) المصدر نفسه، ص 72.
(41) المصدر نفسه، ص 75.
(42) المصدر نفسه، ص 73.
(43) المصدر نفسه، ص 92.
(44) المصدر نفسه، ص 114.
(45) دروس في البلاغة العربية، ط1 ــ 1992، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ص 101، نقلا عن أساليب الهجاء في شعر ابن الرومي لعامر الحلواني.
(46) المرجع نفسه، ص 121.
(47) المرجع نفسه، ص 125.
(48) المرجع نفسه، ص 175.
(49) محمد حسن: الهجّاء والهجّاءون في صدر الإسلام، دار النهضة العربية، بيروت، 1971، ص 58.
(50) مظفر النواب، مصدر سابق، ص 120.
(51) المصدر نفسه، ص 309.
(52) المصدر نفسه، ص 212.
(53) المصدر نفسه، ص 311.
(54) المصدر نفسه، ص 162.
(55) المصدر نفسه، ص 198 ــ 199.
(56) المصدر نفسه، ص 214.
(57) المصدر نفسه، ص 215.

الدين والقبيلة في السيرة الشعبية:
دراسة في السيرة الهلالية

د. شفيق طه النوباني
جامعة ظفار - سلطنة عمان

ملخص

تسعى هذه الدراسة إلى استخلاص العلاقة بين الدين والقبيلة في التفكير الشعبي عن طريق استقراء سيرة الهلالية الشعبية. ومن أجل التوصل إلى هذا المسعى تعرض الدارس لعلاقة السيرة الشعبية بالدين والقبيلة بصورة عامة، ثم وقف عند عنوان السيرة ذي الأبعاد الدينية والقبلية والأسطورية، كما تعرض لملامح التشكيل القبلي في الهلالية ومظاهر التفكير القبلي، ثم تعرض لملامح التفكير الديني عن طريق عدد من المظاهر البارزة في الهلالية.

وكان لابدّ بعد ذلك من استجلاء الرؤية التي نبعت منها الهلالية فيما يتعلق بالدين والقبيلة، وذلك عن طريق محاولة الربط بين الظواهر المدروسة. وقد خلصت الدراسة إلى عدد من النتائج أهمها ارتباط القيم التي نبع منها الهلاليون في السيرة الشعبية من القبيلة بالدرجة الأولى، أما الدين فلم يتجاوز تمثلات المفهوم الطوطمي.

الكلمات المفتاحية: الدين الشعبي، القبيلة، السيرة الهلالية.

Abstract

This study seeks to extraction the relation between religion and tribe according to the consideration of folk biography by induction Alhilalia biography. The researcher investigates the relation of religion and tribe within the folk biography in general. Then he investigates the title showing the religious, tribal and mythical extents of it. In addition, the researcher discusses the features of tribal formation and the aspects of tribal thinking. Then he investigates the religious thinking through several prominent aspects in Alhilalia.

It was unavoidable for the researcher to clarify the tribal vision which prompted Alhilalia in consideration of religion and tribe, by linking the studied aspects. This study ends with some results . the main one is the attachment of values and tribe in folk biography. On the other hand, religion never exceeds the limits of the " totem" concept.

Key words:Folk Religion, Tribe, al-Hilaleyah Biography

(1)

مقدمة

حازت السيرة الشعبية اهتماما شعبيا كبيرا أتاح لها أن تبرز إمكانات الخيال الشعبي، وملامح الذهنية الشعبية. وقد امتازت السيرة الشعبية عن غيرها من الفنون الشعبية بسمات فنية انعكست على رؤيتها الفكرية، فقد أتاحت سمة الطول إبراز الرؤية الشعبية في قضايا عديدة تتعلق بوعي الذات الجمعية، وبوعي الآخر المتمثل في التعامل مع الأمم والشعوب الأخرى؛ لا سيما أننا نواجه في هذه السير أبطالا خارقين يواجهون الجيوش المعادية في حروب يخوضونها مع أمم أخرى. ولعلنا لا نجازف إذا قلنا إن التكوين الفكري في الأدب الشعبي ما زال معبرا عن مجتمعاتنا في هذا العصر إلى حد ما، فالسير الشعبية لا تبتعد في تداولها عن هذا الزمن، كما أن إعادة إنتاجها ما زالت مستمرة عن طريق العديد من الكتابات الأدبية في الأجناس الأدبية المتنوعة فضلا عن الأعمال الدرامية.

وقد نالت السيرة الهلالية اهتماما شعبيا واسعا، فرواها الحكواتيون في أرجاء الوطن العربي من محيطه إلى خليجه، وأدخل كل شعب من الشعوب العربية تعديلاته التي توافقت مع موقعه من السيرة ومع حاجاته التي تمليها ظروفه الحضارية والاجتماعية والسياسية، حتى أن هذه التعديلات مسّت جوهر الهلالية في بعض رواياتها، فقد تشكّلت شخصية أبي زيد، مثلا، في مخيمات اللاجئين الفلسطينيين من خلال شخصية الفدائي[1]. وإن كان مثل هذا التغيير الذي يجرّيه الناس على السيرة يشير إلى مرونة النص التي تلبّي حاجات الشعوب المرتبطة بعواطفهم الجمعية، فهي من ناحية أخرى تشير إلى تجذّر التصوّر الشعبي لمفهوم البطولة في العقل الجمعي مع تقدّم الزمن.

إنّ قرب السيرة الشعبية من الناس سيجعلها من أكثر الفنون الأدبية تعبيرا عن العواطف الجمعية؛ المتعلّقة بالدين والقبيلة والقومية والبطولة وغيرها من المفاهيم المرتبطة بالقيم، ممّا يجعلها مرجعا أساسيا في سبر هذه المفاهيم من منطلق شعبي. ومن المعروف بين دارسي السيرة الشعبية أن سيرة بني هلال تتسم بروحها الدينية العالية[2]، فضلا عن كونها سيرة قبيلة حافظت على تكوينها من بداية السيرة حتى نهايتها. وهذا ما يجعل منها سيرة مناسبة لدراسة الملمح الديني ومدى تأثيره في إبراز بنية اجتماعية مختلفة نتيجة تأثّرها بالقيم الدينية التي برزت بصورة معينة في السيرة.

(2)

السيرة الشعبية والدين والقبيلة

تمثّل السيرة الشعبية قراءة شعبية للتاريخ، ولعلّ من أهمّ ما تتميز به هذه القراءة أنها تقدم لنا "رؤية كلية للأحداث التاريخية؛ لأن الجماعة في رؤيتها للحدث التاريخي تقفز فوق التفاصيل وعلاقات الزمان والمكان، ولا تهتم إلا برسم صورة كلية حبلى بكل الرموز والمفاهيم بذاتها، فضلاً عمّا تحمله في طيّاتها من حقائق تاريخية لا

تحملها المصادر التاريخية التقليدية عادةً "[3]، فالقراءة الشعبية للتاريخ تضيف بعداً "يجسد الرؤية الوجدانية للتاريخ، ويضفي عليها طابعاً نفسياً وروحياً يكسبه الصفة الكلية الشاملة"[4]. وتتأثر هذه الرؤية الوجدانية بالدين إلى حدّ بعيد، "فالدين حاضر بقوة في السيرة الشعبية، بل إن حضوره أشد من حضور التاريخ"[5]، وهذا الحضور يتأتّى بالدرجة الأولى من طبيعة التشكيل الجماعي للنص الشعبي، فهو لا يعبر عن رؤية تختصّ بفرد معين.

وإذا نظرنا إلى الملحمة التي تعدّ رديف السيرة الشعبية في الآداب العالمية سنجد أنها ترتبط ارتباطا وثيقا بالأسطورة التي تعدّ أصلاً إفرازا شعبيا لتعليل الكون وتفسيره في أول مراحل الوجود المثقف للإنسان، ثم تأتي الملحمة امتدادا لما يسمى بالأسطوتاريخ، أو بالتفسير الفنّي لأحداث تاريخية أثرت في وجود الإنسان. ويستمر العطاء الفولكلوري المستمدّ من الأسطورة والباقي لها حتى يلحق بالملحمة فيمدها بصلب مادتها الأساسية، ثم تتكون الأدوات الشعبية وعلى قمتها الملحمة عند شعوب كثيرة[6].

وهذه الأسطورة التي تستمد الملحمة منها مادتها الأساسية تمثل الجزء القولي المصاحب للشعائر الدينية الممارسة بالرقص أو الحركة في الأديان البدائية الأولى، كما يمكننا أن نقول إنّ الأسطورة دين بدائي[7]. ولا يمكن أن نركن إلى هذا الارتباط بين الملحمة أو السيرة الشعبية والأسطورة التي لم يعثر لها على نماذج كاملة قبل الإسلام[8]، فقد نشأ فنّ السيرة الشعبية عند العرب بعد استقرار الدين الإسلامي في الثقافة العربية، ممّا يجعل هذا الفنّ أقرب إلى الروح الإسلامية دون أن يمنع ذلك من وجود ملمح أسطوري نابع من طبيعة هذا الجنس الأدبي، ومن الفهم الشعبي للدين.

ولا شكّ في أنّ الرؤية الشعبية للدين التي سنجدها في السيرة الشعبية لن تمثل الدين الرسمي الذي يحاول أن يجسد النصوص المقدسة التي قامت حولها حركة تأليف واسعة مرتبطة بفئة متخصصة، فضلا عن ارتباطها بمؤسسة دينية تتمتع بقدر من الاستقلالية في إطار الدولة؛ ممّا يفسّر حاجة الناس المستمرة إلى اللجوء إلى هذه المؤسسات الدينية من أجل الحصول على فتاوى تتعلّق بشؤون حياتهم الشخصية، وهذا ما سمح بقيام دين شعبي لا يبتعد في جوهره عن الدين الرسمي بقدر ما يبتعد عن المقايسات المنطقية التي اتجه إليها المتخصصون في مجال علوم الدين، ولعل الأدب الشعبي يمثل واحدا من أهم المصادر التي يمكن عن طريقها فهم طبيعة هذا الدين الشعبي.

وإذا كان الدين الشعبي يمثل واحدا من أهم روافد تشكيل الرؤية في السيرة الشعبية فإن القبيلة تمثل "الملمح الأساسي لفلكلور وأساطير منطقتنا بعامة"[9]. وقد ظهرت القبيلة في السيرة الشعبية بوضوح فمثلت الوحدة الأساسية التي تقوم عليها الأحداث، حتى إن نبيلة إبراهيم عرفت بالسيرة الشعبية انطلاقا من القبيلة فاعتبرتها حكاية شعبية "تعبر عن موقف بطل ينتمي إلى قبيلة بعينها"[10]، فقد ظهرت القبيلة في هذه السير على أنها ملمح سردي فاعل في صياغة القيم وترسيخها.

لا يقدم التصور الشعبي القبيلة بوصفها عنصرا مستقلا أو منفصلا عن الدين، فهما وحدة واحدة تعمل على إيصال رؤية واحدة هي الرؤية الشعبية. والمتأمل في ملامح هذين العنصرين في السيرة لن يجد بينهما أي تعارض على وفق التصور الشعبي؛ أي أن الراوي الشعبي لا يشعر للحظة أن واحدا من العنصرين يتعارض مع الآخر من الناحية القيمية، على الرغم من تدخلات هذا الراوي السردية المستمرة بطبيعة الحال.

(3)

الإشعاع الدلالي في العنوان

عرفت سيرة بني هلال بالهلاليّة؛ والهلاليّة تسمية يتجلى فيها المعطى القبلي إذا ما نظرنا إلى الدلالة المباشرة، فالهلالية نسبة إلى قبيلة بني هلال. وإذا وقفنا على العنوان بتمعن أكبر فسنجد أنه يحمل جذوراً أسطورية؛ فقبيلة بني هلال إحدى القبائل القمرية[11] التي كانت تتوجه بالعبادة للقمر قبل الإسلام، كما هو الحال في الكثير من القبائل العربية[12] التي وجه الله تعالى إليها الآية الكريمة: **"ومن آياته الليل والنهار والشمس والقمر لا تسجدوا للشمس ولا للقمر واسجدوا لله الذي خلقهن"**[13].

تتجلى بذلك الدلالة الأسطورية والقبلية للتسمية (الهلالية)، غير أن رمزية الهلال لا تتوقف عند هاتين الدلالتين، بل تتعدى ذلك إلى الدلالة الدينية؛ فمن المعروف أن الهلال صار علامة دالة الإسلام في مراحل متأخرة من تاريخ الحضارة العربية الإسلامية[14]، فهو لم يتخذ شعارا للإسلام منذ بعثة نبيه، ولم يرتبط بعمارة المآذن والقباب إلا في مرحلة متأخرة من تاريخ العمارة الإسلامية. وهذا ما يفسح المجال لتأويلات تربط شعار الإسلام الأكثر شهرة بالهلالية.

يبدو أن مفردة "الهلال" جردت من مدلولاتها الأسطورية والقبليّة التي ارتبطت بها قبل الإسلام، لتعود فيما بعد من جديد بوصفها رمزا للإسلام. ولعل الدارس لا يجازف كثيرا إذا ما ربط هذا الرمز برواج السيرة الهلالية؛ فقد حملت هذه السيرة رؤية إسلامية شعبية اندمجت فيها المفاهيم الرسمية والشعبية للدين، ولعل تدقيقاً في مثل هذا النص الذي يوجهه الأمير حسن للسركسي يجعلنا ندرك مدى الاتصال بين نضال قبيلة بني هلال ونضال العرب المسلمين من أجل نشر الإسلام .

قال السلطان حسن للسركسي: " متى توليت أحكام البلاد، وتحكمت على رقاب العباد، إياك أن تغفل عن أحوال الرعية، وتتعدى القواعد الهلالية، وتخالف القوانين والشرائع الملوكية، بل كن سالكاً الطريق المرضية، معاملاً الكبير والصغير بالسوية، رافعاً عن شكوى المظلوم حجابك، فاتحاً في وجهه بابك، واضعاً الأشياء في محلها والمناصب في يد أهلها، ولا سيما ولاة الأقطار وأرباب الوظائف الكبار، فينبغي أن يكون هؤلاء الرجال من أهل الفضل والكمال موصوفين بالاستقامة والأمانة، ومشهود لهم بالحلم وصدق الديانة...فإذا كانوا على هذه الحالة، تستقيم أحوال الرعايا، وينتشر العدل في كل مكان...أما إذا كانوا خلاف هذه الأوصاف، مائلين

إلى الاعوجاج والانحراف... فيضيع الحق والإنصاف ويكون الجور والاعتساف، فتسقط المملكة الهلالية، ويصير وجودها كالعدم بين ملوك الأمم"[15].

تضمنت رسالة السلطان حسن القيم الأساسية لإقامة الدولة العادلة، فالراوي الشعبي يؤسس لمدوّنة التصور الشعبي حول الحكم المثالي عن طريق هذه الرسالة، وهو حكم مرتبط بالتصور الديني؛ إذ اشترط صدق الديانة، فالمملكة الهلالية مملكة قائمة على القيم التي سيؤدي غيابها إلى غياب المملكة ذاتها، والقواعد الهلالية هنا لم تعد تدل على القبيلة فحسب، بل أصبحت مرتبطة بتطبيق الشريعة الإسلامية والتسامح الإسلامي، وتكرار ذكر الهلال في هذا السياق مرة مع القواعد القيمية، وأخرى مع الدولة سيجعل منه شعارا يحمل دلالات متعددة تنفتح على خارج النص كما تشير إلى النص نفسه.

لقد شكلت التسمية في الأصل شعارا دينياً لقبيلة بني هلال، إلا أنها بعد مجيء الإسلام تجردت من هذا المدلول. وإن كان من الثابت أن هذا الشعار قد عاد ليقترن بالإسلام بعد انتشاره فإن تعدد التفسيرات لذلك تفتح المجال أمام الاجتهاد، فمن غير المستبعد أن يكون للسيرة الهلالية أثر في ترسيخ شعار الهلال ليكون علامة دالة على الدين الإسلامي؛ لما تحمله هذه السيرة من رؤية إسلامية شعبية. وبهذا نستطيع أن نرى الأبعاد الثلاثة التي تنبع من هذا الرمز وهي: البعد الأسطوري، والبعد القبلي، والبعد الديني، فقد تداخلت هذه الأبعاد عبر السيرة كلها، معبرة عن العقلية العربية الدينية الشعبية.

(4)

القبيلة في الهلالية

1-4

القبيلة والقيادة

تمثل القبيلة في الهلالية التركيب الاجتماعي المحوري، حيث تظهر شخصيات بني هلال عبر السيرة كلها على أنها الشخصيات المحورية التي تحرك الحدث؛ إذ انفتحت السيرة على شخصية هلال جد الهلاليين الذي رفض لابنه المنذر أن يتزوج ابنة قاهر الرجال بحكم أنها ذات حسب ونسب دون حسب ونسب هلال، ما دعا المنذر إلى ترك أبيه ليتجه إلى نهب الناس، وقطع الطريق، وحين قرر المنذر أن يغادر نتيجة تعمق الخلاف مع أبيه اتجه إلى العراق؛ ليحصل عند الملك المهذب على منصب الوزير، ويتزوج من ابنته "هذبا"، وليتقلد بعد ذلك تاج الملك بعد وفاة الملك المهذب؛ إذ لم يجد أصلح منه لهذا المنصب[16].

تتكرر قصة المنذر هذه بأشكال متنوعة مع العديد من أبناء ذريته، فابنه جبير يصير ملكا بعد أن طرد المنذر أمه التي اصطحبته معها[17]، وبركات الذي لقب بأبي زيد الهلالي يصير أيضا ملكا بعد أن تركت أمه أباه "رزق" الذي كره أن يكون ابنه أسود بما يشكك في كون ابنه من صلبه[18]. فأبناء بني هلال ملوك وفرسان في

طبيعتهم، وإذا كانت شخصيات الأفلام الأمريكية الحديثة كشخصية "سوبر مان" خارقة بفعل تضخم الذات البرجوازية، فإن شخصيات بني هلال خارقة بحكم السلالة التي تنتمي إليها.

لم تحتج الشخصية الهلالية لغير ميراثها الكامن في طبيعتها وتشكيلها الذي تكوّن عن طريق النسل من أجل تحقيق تفوقها، وهو تفوق يرتبط بالدرجة الأولى بالصفة القيادية؛ إذ لن يحتاج الهلاليّ إلى جماعة تؤازره أو أدوات تمكنه من القيادة، كما هو الحال لدى العيّارين في السير الشعبية الذين تحاول السير الشعبية دائما وصف قدراتهم ومهاراتهم الخاصة التي تمكنهم من تنفيذ ما يسعون إلى تنفيذه.

والناظر في نماذج من السير الشعبية الأخرى سيتبيّن اختلافات تشير إلى الأثر العميق للقبيلة في تشكيل السرد في الهلالية، فشخصية البطل "بديع الزمان" في "حمزة العرب" مثلا تجد ما يعزز قوتها عن طريق الذخائر التي تركها ملوك وقادة من عصور سالفة بما يضيف إلى الشخصية إمكانات جديدة تضاف إلى النسل، فقد حصلت هذه الشخصية على ذخائر الملك الفارسي بهزاد[19]، فتعززت مكانتها التي قربتها من السلطة أكثر.

أما سيرة "الظاهر بيبرس" فتتبّع شخصية بيبرس منذ أن كان مملوكا ضائعا إلى أن تصل به إلى سدّة الحكم، إذ يستعين في ذلك بجماعات من الرجال الذين دخلوا في طاعته بعد سلسلة من الأحداث[20]. ولا شك في أن الطبيعة القبلية للهلاليين تفرض علاقتهم هذه بالقيادة، فمجرد انتمائهم إلى الهلاليين يمكّنهم منها، في حين أن بيبرس لا يرتبط بقبيلة كما هو حال الهلاليين، وإن كان الراوي الشعبي لم يتركه دون نسب يصله بأسرة ملوك[21].

2-4

مفارقة الشكل القبلي

حافظ الهلاليون على تشكيلهم القبلي على امتداد التاريخ الشعبي الذي برز من خلال الهلالية؛ إذ أبرز الراوي الشعبي النسل الذي ينتمي إليه كل قائد من قادة الهلالية، ما يجعل جسم القبيلة غير معرض للاختلال مع تقدم الزمن. ولم يتوقف الأمر عند هذا الحد، بل حوت فكرة القبيلة في الهلالية مفارقة واضحة، فعلى الرغم من سعي القبيلة إلى توسيع مجال سيطرتها تبدو متمسكة أكثر بعدم التنازل عن تشكيلها المغلق.

ولعل في طبيعة تحالفات الهلاليين ما يبرز هذه المفارقة بصورة أوضح، فقد بدت هذه التحالفات على قلتها باهتة لا تمنح الحلفاء مكانة أمام فروسية الهلاليين ومكانتهم في الحرب، فمن يأتي بالنجدة لفرسان بني هلال في الأغلب الأعم هم فرسان بني هلال أنفسهم، فيأتي أبو زيد لنجدة حسن مثلا، أو لنجدة دياب ومعه الهلاليون الأبطال، فيحققون النصر ليعودوا إلى بلاد نجد غانمين[22]، وفي تغريبتهم إلى تونس لا يتحالفون مع الأقوام التي ينتصرون عليها، بل يكتفون بتعيين ملك عادل عليهم حتى يصلوا إلى تونس، ويضحوا بالعديد من أبطالهم.

مثلت القبيلة عبر السيرة الهلالية دائرة مغلقة لا تقبل الاختراق إلا من خلال رغبات عناصرها باجتذاب أميرات الأقوام الأخرى للزواج بهن، فقد برزت المرأة غير الهلالية التي يسمع الشباب الهلاليون بها عن طريق قصيدة

يلقيها أحد الشعراء في الأغلب بوصفها حافزا مهمّا تظهر من خلاله فروسية أبناء الهلاليين، وهذه البنت دائما واحدة من الأميرات الفاتنات اللواتي يخطفن الأبصار بجمالهن، فيتصارع أصحاب المكانة للظفر بهن، ليفوز الهلاليون بهن في آخر المطاف. ونادرا ما يحصل البطل الهلالي على الفتاة بموافقة أبيها الملك، فهو يتمكن من الزواج بها بعد خطفها الذي قد ينجم عنه التنكيل بأهلها، وقتل أبيها في معارك ضارية تظهر شكيمة الهلاليين في الحروب[23]، وإذا كان هذا الحدث المكرر يؤدي دورا مهما في حبكة السيرة؛ إذ يقتل دياب "سعدى" بنت الزناتي خليفة؛ لأنه لن ينالها، فإن ذلك لن ينفي البعد الدلالي لهذه الأحداث التي تمثل المرأة محفزها، فالهلاليون هم أصحاب السطوة الذين يملكون السيادة المتغطرسة المطلقة التي تفقد الآخرين مكانتهم في سبيل تحقيق المكانة للضمير الجمعي القبلي.

(5)
مظاهر التفكير الديني

(5-1)

حروب الهلاليين وملامحها الدينية:

مرّ الهلاليون بحروب كثيرة قبل وصولهم إلى تونس موطن الزناتي خليفة، وإذا كانت هذه الحروب في مراحلها الأولى تقوم على أساس سعي أبناء الهلاليين للارتباط بفتيات حسناوات ينتمين إلى قبائل أخرى في الأغلب[24]، فإن مرحلة التغريبة ترتبط بإقامة بني هلال في منطقة قريبة من إحدى القبائل أو البلدان؛ إذ يطلب هؤلاء عشر المال من بني هلال الذين يرفضون ذلك مؤثرين الحرب على التنازل.

تقوم الحروب الهلالية في التغريبة من خلال بنية ثابتة تتكرر باستمرار. وقد وردت إشارة إلى هذه البنية التكرارية في قول الأمير حسن: "كل ما وصلنا إلى إقليم يبادرنا أميره بالتهديد، ويطلب منا عشر المال، أو الحرب والقتال"[25]، وفضلا عن طلب عشر المال باعتباره حافزا يؤدي إلى الحرب بالدوام نجد حوافز أخرى تزيد من حدة الحرب أو تمنع حصولها أصلاً. وأكثر ما يهمنا في هذا الإطار هو الحافز الديني.

كانت كل حروب الهلاليين تنتهي بالنصر، لكن هذا النصر لا يتأتى من منطلق القوة المادية وحدها، فقد كان لصفتي الحيلة والذكاء اللتين تميزان أبا زيد عن باقي الشخصيات، وما اتصف به من التزام ديني يصل إلى درجة الولاية أثر كبير في تحقيق هذا النصر.

حارب بنو هلال عشر جماعات في تغريبتهم قبل الوصول إلى تونس، كان من بينهم أربع جماعات من العرب (الدبيسي، الخزاعي، التبعي، الفرمند)، وست جماعات من غير العرب، أو من غير المسلمين (الأعجام، التركمان، التمرلنك، أبي بشارة، السركسي، البردويل)، كما مر بنو هلال بجماعتين دون حرب (الماضي بن مقرب، الخفاجي)، ولعل في هذا التوزيع دلالات عميقة من النواحي الدينية والقومية والقبلية، فالحرب لا

مهادنة فيها مع العجم والكفار، أما إذا كانت المواجهة مع العرب المسلمين فهناك فرصة للمهادنة، وهذا مما لا يلغي الحرب من منطلق الحافز المتكرر (طلب عشر المال) الذي يحول الحرب إلى حرب قبلية عندما يكون الطرف الآخر عربياً مسلماً.

برز الحافز الديني في التغريبة بوصفه الحافز الأكثر قدرة على توجيه الحدث؛ إذ تحكمت الرؤية الدينية في جنس الجماعات التي كانت تحارب بني هلال ودينها، فتوزيع الجماعات في التغريبة لا يتفق مع التوزيع الجغرافي الواقعي لها، بمقدار ما جاء موافقا للتنوّع العقدي الذي يفرض إقامة الحرب أو عدمها. وقد وجد الراوي الشعبي في الصفة الدينية للهلاليين قوة تمكنهم من التغلب على أعدائهم الكفار، وتسوّغ القتال، فها هو القاضي بدير يتحدث عن وجوب قتال المجوس، فقتلهم "حلال في كل المذاهب؛ لأنه لا يعبد إلا الله تعالى"[26].

وقد وقف الدين في مواجهة السحر الذي يلجأ إليه الأعداء، حيث استعان أبو زيد الهلالي في مواجهة البردويل صاحب طاقية الإخفاء بقراءة القرآن الكريم، فوجد البردويل "حاله مغلوباً ولم يقدر أن يختفي من قدام أبي زيد، حيث إن الملائكة العلوية طردت ملوك الجان السفلية إلى سابع أرض، وأبطلت عزيمتهم"[27]. فالدين في هذا الإطار يمثل الدعامة المثالية التي يمكن عن طريقها أن تنهار القوى السحرية الشريرة. وإن كان السحر في هذا الموضع من السيرة يمثل القوة الشريرة، فإن ذلك لا يمنع من امتزاج المعتقدات السحرية بالمعتقد الديني الشعبي، بل إن قصة البردويل تدل على إيمان متداولي السيرة بالسحر وتأثيره.

لم يتوقف الهلاليون عن الحروب عبر السيرة كلها بما في ذلك التغريبة، وإذا كانت معاركهم عادة تنتهي بالنصر، فإن هناك ما يميز مرحلة التغريبة عن بقية السيرة؛ إذ اتجهت السيرة في مراحلها الأولى إلى إبراز شكيمة الهلاليين وقوتهم لتنتهي معظم الحروب التي يخوضونها إلى زواج إحدى الشخصيات المهمة في السيرة دون أن يبدي الراوي اهتماما بالعدو إلا بوصفه عنصرا مغلوبا، أما في التغريبة فبنو هلال يمثلون الطرف الخيّر بين طرفي المواجهة، وانتصارهم لا يعني هلاك الطرف الآخر، وإنما يعني استقراره واختيار الأفضل لحكمه، فالأمير الحسن يولّي ابن الفرمند المقتدر[28]، كما يوصي السركسي باتباع تعاليم الدين[29].

لقد برز التشكيل القبلي بصورة أكبر في المراحل الأولى من السيرة، وهذا ما أبرز أجيال بني هلال من الأجداد إلى الأبناء الأبطال الذين انتقلوا بالسيرة من مرحلة التكوين القبلي إلى مرحلة الانتشار التي برز فيها الدين بصورة أكثر وضوحا؛ إذ سعى بنو هلال إلى إبراز أثرهم الإيجابي في الأقوام التي يحاربونها، فهم يولون من يستحق الولاية، ويستطيع أن يتصرف بأمور رعيته. ولا شك في أن هذا الأثر الإيجابي نابع من تعاليم الدين الإسلامي.

حافظت القبيلة منذ بدء السيرة على تشكيلها الأقرب إلى الانغلاق دون أن يمنع ذلك من حمل لواء الدين، بل إن المسعى الديني في السيرة لم يؤدّ دورا في خلخلة بنية القبيلة، فمثل الدين والقبيلة وجهان لعملة واحدة على

وفق المفهوم الشعبي. ولعل في النهاية المؤلمة التي وصل إليها أبطال هذه الملحمة الشعبية من قتل وصراع داخلي ما يشير إلى نزوع الضمير الشعبي إلى نقد البنية الفكرية التي يتعامل من خلالها.

(2-5)

قدسية المكان:

لم تتجاوز الأمكنة عند الهلاليين كونها مواضع عبور يتحقق فيها انتصارهم على الأعداء، ولا سيما إذا استثنينا الأمكنة التي مثلت المحطات الأساسية بالنسبة للهلاليين، كما هو الحال في نجد وتونس. وكثيرا ما كانت أسماء الأماكن غير مرتبطة بمنطقة معينة، ولعل ذلك يعود إلى اهتمام الهلالية برسم نماذج الأبطال الخارقين الذين يحتازون المكان فيجعلونه تحت سلطتهم بدلا من يندمجوا في طبيعته وتكوينه، ولعل هذه العلاقة بين بني هلال والمكان نابعة من طبيعة علاقة البدوي بالمكان، فهي علاقة لا تتسم بالديمومة في الأغلب بحكم التنقل، وبحكم تهديد استمرارية العلاقة بين الإنسان والمكان.

لقد فرض احتياز المكان على الهلاليين تعاملا خاصا مع المكان نفسه، فضلا عن التعامل مع الجماعات التي يخوضون معها الحروب، فقد قام تعامل أبي زيد الهلالي مع "غيط البهرجان" و "عين سلوان" على التدمير والعنف؛ إذ عبّر هذا الموقف بوضوح عن فكرة احتياز المكان، فقد رفض دياب أن يمنح المكانين المذكورين للأمير حسن، فما كان من أبي زيد إلا أن هاجم المكان وهدم أسواره وكسر الأشجار، فرد دياب بحرق زرع بني هلال[30].

تبدو علاقة بني هلال مختلفة عند التعامل مع الأماكن المقدسة، فعند وصولهم إلى بيت المقدس "نزلوا خارج المدينة في المضارب والخيام، وزاروا الأماكن المقدسة بكل احترام، وتصدقوا على الأرامل والأيتام"[31]، فالعلاقة هنا بين الإنسان والمكان علاقة دافئة لا تفرض أي شكل من أشكال المواجهة، بل تعبر عن التقديس والاحترام، وإذا كان احتياز المكان يعبر عن الوجه القبلي للهلاليين، فإن احتضان المكان وتقديسه يعبران عن ذلك الوجه الديني.

غير أن هذا الوجه الديني لا يخلو من مسحة قبلية؛ إذ يحلّ ترك الأثر على المكان مكان الاحتياز، فالهلاليون يعبرون المكان عادة، ويتركون فيه من يحكم بالعدل في إشارة إلى السطوة القبلية والأثر الديني، وهم حين يزورون المقدسات يتصدقون على الفقراء والأيتام، وقد يمتد هذا الأثر إلى درجة بناء الجوامع، فقد بنى الأمير حسن الهلالي جامعاً كتب على بابه "بماء الذهب: هذا جامع الأمير حسن الهلالي سيد العرب"[32]، على الرغم من ظهور المخالفة التاريخية في ذلك؛ إذ إن المعروف أن باني هذا الجامع هو الملك الناصر حسن الذي أقامه عام 757هـ[33]. ولعل من الملاحظ أن هناك توازيا في التعامل مع المكان سواء أكان مقدسا أم غير مقدس، فترك الأثر هو الناظم الذي يبرز العلاقة بين الدين والقبيلة في التعامل مع المكان.

3-5

الاستعانة بالأولياء بين الديني والأسطوري:

كثيرا ما يتداخل الديني بالأسطوري في الهلالية، ومن أبرز المواقف التي يظهر فيها هذا التداخل الاستعانة بالأولياء التي تضفي على الأبطال الذين يتمكنون من ذلك صفة دينية خاصة لا تتوفر لبقية الشخصيات في السيرة، ومن الحوادث التي يبرز فيها هذا التداخل بوضوح حادثة استعانة أبي زيد بالخضر عليه السلام، فالوسيلة التي يستعين بها أبو زيد وسيلة أسطورية، لكن الشخصية التي يستعين بها شخصية دينية مثبتة في القرآن الكريم[34]، وهي شخصية لها مكانتها الخاصة عند المتصوفة؛ مما يشير إلى الأثر الصوفي في التدين الشعبي.

استعان أبو زيد الهلالي بالخضر – عليه السلام – في مواجهة أبي بشارة العطار الذي أسر كلاً من حسن ودياب وبدير وزيدان من خلال قدراته السحرية، إلا إن هذه الاستعانة لم تتم بطريقة الاستحضار السحري، فأبو زيد لم يطلب إعانة مباشرة من الخضر عليه السلام، فعندما يبست قدما أبي زيد ولصقتا في الأرض "رفع أبو زيد رأسه إلى قبلة الدعاء وباسط الأرض على وجه الماء، وقال: إلهي ومولاي ورجائي، يا من نجيت كل الأنبياء والمرسلين، نجني من هذا اللعين بجاه سيدنا الخضر عليه السلام. فما أتم كلامه إلا وقائل يقول: لا تخف يا أبا زيد ولا عليك من بأس، أقبل شيخك الخضر أبو العباس عليه السلام، فعند ذلك انطلق أبو زيد وسار .. "[35].

وجه أبو زيد دعاءه لله سبحانه وتعالى، فجاءت الاستجابة عن طريق الخضر، عليه السلام، إذ ابتعد الراوي الشعبي في ذلك عن المتعارف عليه في الدين الرسمي؛ ليقترب أكثر من الملمح الأسطوري الذي ينطوي عادة على مسحة دينية[36]، ولا شك في أن هذا الاتصال المباشر للبطل الشعبي بالخضر – عليه السلام – سيضفى على الشخصية ميزة دينية يتفوق فيها على بقية الشخصيات في السيرة.

ولعل من الواضح في هذه الحادثة أن العقل الشعبي يدمج بين الدين والأسطورة، فهما يمثلان وحدة واحدة تقوم في مواجهة السحر، فتغلّب أبي زيد على أبي بشارة العطار يمثل تغلباً للدين على السحر، على وفق الوعي الشعبي، فالدين هو القوة الوحيدة القادرة على إلحاق الهزيمة بالسحر والسحارين، وإن لم تسلم هذه القوة الدينية من طرائق التفكير الأسطوري[37].

4-5

التنبؤ بالمستقبل:

لم يؤدّ التنبّؤ بالمستقبل دورا أساسيا في المراحل الأولى من السيرة الهلالية، في حين تكرر بشكل كبير في التغريبة، ولعل اقتران التنبؤ بالمستقبل بالتغريبة خاصة نابع من أن هذه المرحلة من السيرة ترتبط بسعي بني هلال إلى توسيع نفوذهم، وهي طريق تنطوي على العديد من الصعوبات التي تستدعي قدرا من القلق تجاه المستقبل؛ مما يجعل هذه الظاهرة أداة رئيسة من أدوات الراوي الشعبي في هذه المرحلة. ويمكننا أن نتعامل مع هذا الظاهرة من خلال شكلين أساسيين تمثلا في الرؤيا وضرب الرمل:

1-4-5

الرؤيا:

لم تقتصر ظاهرة التنبؤ من خلال الأحلام على المجتمعات العربية، بل هي ظاهرة معروفة في ثقافات كل شعوب العالم[38]، والوظيفة الثقافية الأساسية للحلم هي التنبؤ بالمستقبل، أو التماس توجيهات بشأنه، ومعرفة الغيب[39]. وقد عزز القرآن الكريم معتقد التنبؤ من خلال الرؤيا في الثقافة العربية الإسلامية إذ أورد قصتين تعتمدان تحقق الرؤيا بوصفه مكونا أساسيا لهما؛ هما قصة إبراهيم وابنه الذي فدي بكبش من الجنة[40]، وقصة يوسف التي تشكل الرؤيا حبكتها.

ومع أن تحقق الرؤيا والقدرة على تفسيرها في الدين الرسمي يقترنان بالأنبياء، كما هو الحال في قصتي إبراهيم ويوسف، إلا إن التفكير الشعبي غالبا ما يتسع في الظاهرة، ويخرجها من حيزها الضيق، فالأحلام التي تبرز بوصفها نبوءة للمستقبل لا تقتصر على البطل الشعبي، بل تقترن بشخصيات عديدة فضلا عن البطل.

تكرر التنبؤ بأحداث المستقبل من خلال الرؤيا بشكل كبير في التغريبة، فالأمير الحسن يتنبأ بوقوع الحرب مع التمرلنك عن طريق المنام[41]، والفرمند يتنبأ بهزيمته عن طريق المنام[42]، وقد اتفق أن حلم الهصيص حلم الزناتي خليفة نفسه الذي رأى مجيء "عربان مثل الجان، ولهم سلطان كبير الشأن... وقد ملكوا بلاده، فقام من منامه طايش العقل"[43]. و لم يحصل مرة عدم تحقق الرؤيا التي تراها إحدى الشخصيات، بل إن هناك إحساسا بحتمية وقوع تعبير الرؤيا، فها هو الملك الفرمند يبكي بين يدي حاكم الصالحية متأثرا برؤياه، ويعلمه" بواقعة الحال، ويذكر قدوم بني هلال إلى تلك الأطلال"[44].

لقد كانت ظاهرة التنبؤ من خلال الرؤيا انعكاساً طبيعياً للتفكير الشعبي الذي وقع تحت سلطة الميتافيزيقيا التي شكلت تعامله مع الموجودات الطبيعية، بحيث لا نستغرب أن ينتقل مثل هذا التفكير إلى الخاصة من المجتمع العربي الإسلامي، فيرد التأريخ من خلال الأحلام عند بعض المؤرخين كما هو الحال عند المقريزي الذي يورد بعض القصص عن ملوك تلقوا بعض الخطط الحربية والتوجيهات العسكرية في أحلامهم[45].

2-4-5

ضرب الرمل:

إذا كانت الرؤيا وسيلة لا إرادية لمعرفة المستقبل، فإن ضرب الرمل يمثل الوسيلة الإرادية لتعرف المستقبل في السيرة الشعبية. وهي الوسيلة التي لا يرقى إليها الشك في التعريف بالمستقبل والغيب، فالعلام يعرف ما في نفس سعدى بضرب الرمل، وترجوه أن لا يخبر أحداً عن شعورها تجاه مرعي[46]، وأبو زيد محترف بضرب الرمل، فهو يتعرف إلى مكان دياب بوساطته، ويبكي بعد علمه بوجود دياب في قبرص عند الملك هراس[47]، والقارئ للسيرة الهلالية أو غيرها من السير الشعبية سيجد أمثلة كثيرة على تحقق نتائج الضرب بالرمل .

ولا شك في أن هذا الاعتماد على ضرب الرمل في السيرة الشعبية ناتج عن الاعتقاد الجازم في التفكير الشعبي بجدوى هذه الوسيلة ومكانتها الكبيرة، بحيث صار لهذه الطرائق منظروها ومروّجوها؛ يقول عبد القادر الحسيني الأدهمي في شأن علم الرمل : "هو في الحقيقة سر عظيم من أسرار العزيز الحكيم. نزل من السماء فتلقاه التراب وما فيه. فكانت أحكامه تبرز الضمير في كل شيء وتبديه... ورد أن أول ما نزل بأمر الملك العلام جبريل الأمين على إدريس وبعده على نوح عليهما الصلاة والسلام. وقد اعتنى به من المتقدمين والمتأخرين الحجم الغفير وأعلم العلماء وأئمة العارفين. وجاء على ما قيل الإشارة إليه في حديث نبينا المصطفى صلى الله عليه وسلم. كان نبي من الأنبياء يخط فمن، وافق خطه فذاك"[48].

والقارئ لهذا النص الذي يورده الأدهمي سيلحظ ربط ضرب الرمل بمصدر ديني رسمي غير قابل للشك، فقد نزل علم الرمل من السماء، كما أن الرسول عليه السلام وثق صحته. ومما لا يخفى في هذا النص أيضاً الطابع الصوفي العرفاني الذي يتصف به هذا العلم.

يرى طلال حرب أن هذا الاهتمام الكبير بضرب الرمل في السير الشعبية يعود إلى النظرة التي تذهب إلى أن الإنسان مسير وكل شيء مقدر من الله؛ لذلك يمكن معرفة ما لم يحدث بعد ما دام كل شيء سيحدث مقدر منذ الأزل"[49]، ولعل مما يعزز هذا الرأي القيم الشعبية التي ما زالت منتشرة حتى الآن، والتي تؤمن "بالقسمة والنصيب" و"المقدر على الجبين"، وما إلى ذلك من العبارات التي تتخذ الجبرية مخرجاً من الأزمات والمصائب، بحيث تعمم مسألة القضاء والقدر على كل سلوكات الإنسان.

لقد وصل طلال حرب بهذه الملاحظة إلى مرجعية مهمة في انتشار ضرب الرمل، لكن المتمعن في نص الأدهمي حول علم الرمل يستطيع أن يتعرف على مرجعية أخرى مهمة، فالطابع الصوفي لهذا العلم هو الذي يقربه من الفكر الشعبي الذي يميل إلى الوجدانية والروحية، بحيث يتوصل استناداً إليها إلى معرفته الصوفية الخاصة. ولعل نظرة تحليلية إلى نص الأدهمي سنلمس من خلالها فكرة الحلول[50] في الفلسفة الصوفية، فعلم الرمل هو السر الذي نزل من السماء فتلقاه التراب وما فيه .

(6)

رؤية الهلالية .. رؤية الشعب

حققت السيرة الهلالية انتشاراً كبيراً في أوساط المجتمعات العربية الإسلامية، فقد انتشرت في مصر طائفة تعرف باسم "الشعراء" تخصص أفرادها في سيرتين كبيرتين؛ هما: " سيرة عنترة " و"سيرة بني هلال"، وعرف المتخصصون في الأولى باسم "العناترة"، والمتخصصون في الثانية باسم "الهلالية"[51]؛ مما يجعلنا لا نتردد في اعتبار رؤية هذه السيرة رؤية للشعوب العربية بحيث تختلف هذه الرؤية باختلاف المكان، وإن كنا نحاول أن نجد الخطوط العامة في هذه الرؤية من خلال النص المكتوب.

مثلت شخصية أبي زيد ملامح الفضيلة والتسامح وحب الخير للناس، فضلا عن الذكاء والحيلة والقوة وهي الصفة التي تندرج تحتها معظم الشخصيات في السيرة، مثل دياب وحسن وبدير وغيرهم، ومما يثير الاهتمام في هذا الإطار اقتران سيرة بني هلال بأبي زيد لا سيما في المشرق العربي، فهو البطل الخير الذي يحقق الانتصار تلو الانتصار، ولعل من أهم ما أعطى أبا زيد دور البطولة في السيرة هو الصفة الدينية، فهو الذي يتصل بالخضر عليه السلام، وهو المتسامح مع دياب الذي غدر به.

أما شخصية دياب فتمثل "الحماسة العربية بأجلى معانيها، فهو جسور مقدام في الاستئثار بالمال والحرص عليه"[52] وهو البطل في معظم روايات المغرب العربي[53]. ولعل هذا التغيّر في شخصية البطل يتأتى من موقف شعبي من التاريخ، إذ يقوم هذا الموقف على أساس قبلي، فالهلاليون عندما خرجوا من الدولة الفاطمية متجهين إلى المغرب قاموا بدور تخريبي فيها[54]؛ مما جعل الذاكرة الجماعية في المغرب العربي تتجه إلى التفسير القبلي لما حصل فعلاً، ومن ثم فإن شخصية دياب هي الأنسب للبطولة، وهي الشخصية المتجردة من الملامح الدينية التي لا يعترف بها المغاربة بوصفها هدفاً لمجيء الهلاليين.

لقد برز عنصرا الدين والقبيلة منذ بداية "الهلالية" حين "كان النبي يحارب بعض العشائر المعادية له، فعاونه الأمير هلال ومده بالعساكر، وكانت فاطمة الزهراء راكبة على جمل في الهودج، فلما رأت هول القتال ... حولت راحلتها، لتبتعد عن القتال، فشرد بها الجمل في البر، فدعت على الذي كان السبب بالبلاء والشتات، فقال لها أبوها: ادعي لهم بالانتصار ... فدعت لهم بالنصر فنفذ فيهم دعاؤها بالتشتيت والنصر"[55]. فقد جمع هذا الحدث الذي انفتحت عليه السيرة بين الدين والقبيلة، إذ تمثل الدين بصورته القدرية التي أوصلت بني هلال إلى نهاية حتمية لم يحل فيها النصر دون التشتت.

لم ينفصل هذا الدعاء عن الرؤية الكلية للسيرة الشعبية، فقد تعرض الدعاء لثيمتين أساسيتين هما "النصر" و"الشتات"؛ وإذا كان النصر قد تجلى من خلال الحماسة والقوة والفروسية التي تميز بها الهلاليون، فإن التشتت نابع من منظومة القيم، إذ لم يتمكن الهلاليون من بناء منظومة قيمية تحافظ على قوتهم إلى نهاية السيرة، فمن الممكن للمنظومة القيمية القبلية المتماسكة أن تحقق النصر على أقوام آخرين، غير أن من غير الممكن لها أن تؤدي إلى بناء دولة راسخة. وإن كان التاريخ الشعبي قد صوّر دولا متصارعة للهلاليين فإن التاريخ الرسمي أبرز لنا حقيقة مختلفة، فالهلاليون "لم يؤسسوا ملكا، و لم يشيدوا دولة"[56].

لقد بقي الدين في السيرة الهلالية بصورته الطوطمية الأولى، حيث يمثل الطوطم "الأب الأول للعشيرة، ومن ثم الروح الحامية لها، والمعين الذي يرسل لها الوحي"[57] دون أن يؤدي إلى تغيير في التشكيل البنيوي للقبيلة، أو في القيم التي تتعامل من خلالها القبيلة، أما المظاهر المتعلقة بالدين في الهلالية فتؤدي الدور الذي يحقق المساعي التي تسعى إليها القبيلة في شكلها التقليدي، فالاستعانة بالأولياء تمثل واحدا من معطيات الحماية لهذا التشكل القبلي، أما التنبؤ بالمستقبل فشكل من أشكال تجاوز مشاعر الخوف، فضلا عن كونه أداة سردية فاعلة. وإن

كانت الهلالية قد امتازت عن الكثير من السير الشعبية العربية وغير العربية بأنها لا تتحدث كثيراً عن عاطفة الحب بين المرأة والرجل خارج نطاق الزواج بما يعبر عن مظهر ديني[58]، فإن هذا المظهر لا يخرج عن سياق التشكيل القبلي الذي تبرز فيه عفة المرأة وإخلاصها لبعلها إزاء فروسية الرجل ومكانته.

أدرك العقل الشعبي وجود إشكالية ما في المنظومة القيمية التي نبعت منها مسيرة الهلاليين، فجاءت تلك النهاية التراجيدية التي اقتتل من خلالها الهلاليون، ودار على الألسن المثل الشعبي المعروف "كأنك يا أبو زيد ما غزيت"[59]. ولعل ذلك ما دعا العقل الشعبي إلى محاولة تجاوز رؤية السيرة الهلالية من خلال العديد من السير الأخرى، لتكون سيرة عنترة صرخة في وجه العبودية والدائرة القبلية المغلقة، ولتعطي سيرة "ذات الهمة" المكانة للمرأة العربية التي تتسم بسمات تؤهلها للقيادة، ولتتجه سيرة "حمزة العرب" إلى تصوير الشخصية القومية العربية المتفاعلة مع القوميات الأخرى. وإذا كانت سيرة "الزير سالم" كما يشير سعيد يقطين تشغل مكانة مركزية بين السير الشعبية من الناحية الزمنية[60]، فإن السيرة الهلالية تشغل مكانة مركزية من ناحية الرؤية، فهي تتخذ الشكل التقليدي المغلق للبنية الاجتماعية في حين تمثل سير أخرى خروجا على هذه البنية تقترب أحيانا إلى مرحلة الثورية[61].

(7)

خلاصة

تعبر السير الشعبية عن الوجدان الجمعي للشعوب التي تتداولها. وقد مثل الدين والقبيلة عنصرين أساسيين ارتبطا بصورة عضوية بهذا الوجدان. وقد مثلت السيرة الهلالية نموذجا مثاليا لتبلور هذا الوجدان الشعبي بوصفها واحدة من أكثر السير الشعبية تداولا إن لم تكن أكثرها تداولا على الإطلاق.

بدا عنوان السيرة معبرا عن هذين العنصرين من خلال إشاراته القبلية والدينية، فضلا عن ارتباطاته الأسطورية التي سبقت الإسلام. وقد ظهرت القبيلة ببنيتها المغلقة الساعية إلى القيادة والسيطرة المطلقة؛ إذ بدت صفاتها النابعة من النسل مؤهلة لهذه القيادة، وعلى الرغم من سعي القبيلة الدائم إلى توسيع مجال سيطرتها بدت أكثر تمسكا بتشكيلها المغلق.

وقد برز الدين من خلال العديد من المظاهر، فقد سعى الهلاليون إلى ترك أثرهم الإيجابي في الأقوام التي حاربوها حاملين في ذلك لواء الدين، وبدا تعاملهم المختلف مع المكان ذي الارتباطات الدينية، وكان للاستعانة بالأولياء دور أساسي في إضفاء صفة البطولة على الشخصيات؛ إذ امتازت شخصية أبي زيد بهذه الصفة. وإذا كان الاتصال بالأولياء نابعا من سمة أسطورية لا تخلو من أبعاد صوفية فإن التنبؤ بالمستقبل نابع من رؤية قدرية ذات ارتباطات صوفية؛ مما يشير إلى أثر التصوف في الفكر الشعبي.

برز عنصرا الدين والقبيلة بصورة ساطعة في هذه السيرة، غير أن الدين لم يؤدّ دورا فاعلا في تشكيل قيم القبيلة، فبقي بصورته الطوطمية الأولى. وقد عكست رؤية الهلالية قدرا من الوعي الشعبي؛ إذ أدت النهاية

التراجيدية التي انتهى إليها الهلاليون دورا أساسيا في التعبير عن هذا الوعي، فكأن العقل الشعبي يمارس نقدا ذاتيا لثقافته التي ترسم سلوكه وسلوك قادته بما يؤدي إلى نهايات مؤلمة. ولعل ذلك ما جعل العقل الشعبي يحاول تجاوز رؤية الهلالية من خلال سير أخرى تتعرض لثيمات ترتبط بقضايا إنسانية،كالمرأة والعبودية والقومية.

الحواشي

(1) انظر: عبد الرحمن أيوب: الآداب الشعبية والتحولات التاريخية والاجتماعية، مجلة عالم الفكر، الكويت، م17، ع1، ص39.

(2) انظر: عبد الحميد يونس: السيرة الهلالية ملحمة فروسية شعبية، مجلة عالم الفكر، الكويت، م17، ع1، 1986، ص60.

(3) قاسم عبده قاسم: القراءة الشعبية للتاريخ، مجلة العربي، الكويت، ع493، 1999، ص39.

(4) المرجع نفسه، ص38.

(5) طلال حرب: بنية السيرة الشعبية وخطابها الملحمي في عصر المماليك، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1999، ص67.

(6) فاروق خورشيد: أدب السيرة الشعبية، دار نوبار للطباعة، القاهرة، ط1، 1994، ص33.

(7) فاروق خورشيد: أديب الأسطورة عند العرب (جذور التفكير وأصالة الإبداع)، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ع284، أغسطس 2002، ص20.

(8) انظر: نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، ص13.

(9) شوقي عبد الحكيم: مدخل لدراسة الفولكلور والأساطير العربية، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، ط1، 2015، ص146.

(10) نبيلة إبراهيم، السابق، ص122.

(11) شوقي عبد الحكيم، السابق، ص170.

(12) حول عبادة العرب للقمر، انظر: محمود سليم الحوت: في طريق الميثولوجيا عند العرب، ط1، 1955، ص ص95-97.

(13) فصّلت، آية 83.

(14) فيما يتعلق بتفسيرات شعار الهلال، انظر مثلا: صالح لمعي مصطفى: القباب في العمارة الإسلامية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ص 25.

(15) تغريبة بني هلال (قصة أبو زيد الهلالي)، دار الكتب الشعبية، بيروت، ط2، 1982، ص ص92-93.

(16) انظر: السيرة الهلالية، مكتبة النافذة، القاهرة، ط1، 2010، ص ص4- 7.

(17) انظر: المصدر نفسه، ص12.

(18) انظر: المصدر نفسه، ص41.

(19) انظر: الأمير حمزة البهلوان – حمزة العرب، المجلد الرابع، مكتبة التربية، بيروت، ط1، 1987، ص58.

(20) انظر: الملك الظاهر بيبرس، مكتبة التربية، بيروت، 1983، ص ص 35- 44.

(21) انظر: المصدر نفسه، ص204.

(22) انظر مثلا: السيرة الهلالية، السابق، ص106.

(23) انظر مثلا: المصدر نفسه، ص 187، وانظر أيضا قصة سعد الرجا في: ص199 من المصدر نفسه.

(24) انظر: المصدر نفسه، ص185، وص199، و ص257.

(25) تغريبة بني هلال، السابق، ص104.

(26) انظر مثلا: المصدر نفسه، ص71.

(27) انظر مثلا: المصدر نفسه، ص99.

(28) انظر مثلا: المصدر نفسه، ص110.

(29) انظر: المصدر نفسه، ص ص92-93.

(30) انظر: المصدر نفسه، ص172- 173.

(31) المصدر نفسه، ص86.

(32) المصدر نفسه، ص110.

(33) عبد الحميد يونس، السيرة الهلالية ملحمة فروسية شعبية، السابق، ص53.

(34) سورة الكهف، الآيات (60 – 82) وانظر: محمد بن أحمد بن اياس الحنفي: بدائع الزهور في وقائع الدهور، دار التربية (د.ت) ص ص140-142.

(35) تغريبة بني هلال (قصة أبو زيد الهلالي)، السابق، ص 69.

(36) انظر: محمد السيد محمد عبد الغني: نظرة الأثينيين إلى الأسطورة، مجلة عالم الفكر، الكويت، م40، ع4، 2012، ص9.

(37) وضع طلال حرب حادثة أبي زيد مع الخضر عليه السلام في إطار (الخرافي والأسطوري). انظر: طلال حرب، السابق، ص74.

(38) محمد الجوهري: علم الفولكلور، ج2 (دراسة المعتقدات الشعبية)، سلسلة علم الاجتماع المعاصر، الكتاب22، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ص335.

(39) المرجع نفسه، ص340.

(40) سورة الصافات، الآيات (99 – 113). وانظر: محمد بن أحمد بن إياس الحنفي، السابق، ص ص91-93.

(41) تغريبة بني هلال (قصة أبو زيد الهلالي)، السابق، ص 46.

(42) المصدر نفسه، ص 104.

(43) المصدر نفسه، ص 104.

(44) المصدر نفسه، ص 120.

(45) يورد محمد الجوهري أمثلة على ذلك من "خطط المقريزي". انظر: محمد الجوهري، السابق، ص338.

(46) تغريبة بني هلال (قصة أبو زيد الهلالي)، السابق، ص17.

(47) المصدر نفسه، ص 63.

(48) عبد القادر الحسيني الأدهمي: رسالة ميزان العدل في مقاصد أحكام الرمل، ضمن كتاب: أحمد بن علي البوني: شمس المعارف الكبرى ولطائف العوارف، دار العهد الجديد، القاهرة، ص513.

(49) طلال حرب، السابق، ص77.

(50) الحلول عكس الفناء حيث يحل الله تعالى نفسه في النفس الإنسانية ويتحول الإنسان حينئذ إلى كائن جديد. انظر: محمد عابد الجابري: تكوين العقل العربي ، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت،ط6، 2000، ص179.

(51) عبد الحميد يونس: الحكاية الشعبية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، والهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة. (د.ت)، ص58.

(52) عبد الحميد يونس: دفاع عن الفولكلور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1973، ص189.

(53) كما هو الحال في النموذج الليبي، انظر: عبد الرحمن أيوب: الآداب الشعبية والتحولات التاريخية والاجتماعية، مثال: سيرة بني هلال، مجلة عالم الفكر، الكويت، م 17، ع1، 1985، ص36.

(54) انظر: عبد الرحمن بن خلدون: تاريخ ابن خلدون المسمى ديوان المبتدأ والخبر في تاريخ العرب والبربر ومن عاصرهم من ذوي الشأن الأكبر، تحقيق: خليل شحادة، ج4، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2000، ص80.

(55) السيرة الهلالية، السابق، ص3.

(56) عبد الحميد يونس، السيرة الهلالية ملحمة فروسية شعبية، السابق، ص60.

(57) فرويد (سيجموند): الطوطم والتابو، ترجمة: بو علي ياسين، دار الحوار، اللاذقية، ط1، 1983، ص23.

(58) عبد الحميد يونس، السيرة الهلالية ملحمة فروسية شعبية، السابق، ص60.

(59) انظر: المرجع نفسه، ص56.

(60) انظر: سعيد يقطين: قال الراوي: البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1997، ص 169.

(61) تشير بعض الدراسات في الأدب الشعبي إلى هذه الروح الثورية، انظر مثلا: شفيق طه النوباني: الوعي الشعبي للهوية القومية: دراسة في سيرة الأمير حمزة البهلوان – حمزة العرب، مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب، الجمعية العلمية لكليات الآداب، إربد، ع1، م15، 2018، ص293.

ثنائية المرأة والوطن في رواية " قبل أن تنام الملكة " لـ "حزامة حبايب "

د: فايزة لولو

جامعة محمد الشريف مساعدية – سوق أهراس

الملخّص:

كثيرون هم أولئك الذين كتبوا فلسطين، وكثيرة هي الروايات التي طرحت فكرة اللجوء الفلسطيني، ولعلّ الكاتبة والروائية "حزامة حبايب" تعدّ إحدى أولئك الذين كتبوا عن الهمّ الفلسطيني؛ لكن برؤيا مغايرة نوعا ما، لقد طرحت القضية الفلسطينية برؤيا واقعية تلتقط تفاصيل الحياة العارية للّاجئين الفلسطينيين، وذلك من خلال روايتها" قبل أن تنام الملكة".

هذه الرواية تطرح المأساة الفلسطينية خارج حدود فلسطين وداخل الديار العربية. "قبل أن تنام الملكة "هي ترحال قسري لامرأة فلسطينية عبر البلدان العربية بدءا بالكويت ثم الأردن وأخيرا الإمارات، وعبر تلك الرحلات المتعبة كانت البطلة" جهاد" –وكل شخصيات الرواية– تحمل على أكتافها فلسطين بجراحاتها التي لم تتوقف عن النزيف، و لم تلتئم ضرباتها بعد...

نحاول في هذه الدراسة؛ أن نتقصّى كيف امتزجت الذات أو المرأة مع الوطن –فلسطين– في هذه الرواية؟ كيف طرحت المرأة الفلسطينية سواء الكاتبة" حزامة حبايب" أو البطلة" جهاد" الفكرة الفلسطينية من وجهة نظر نسوية أنثوية؟ وذلك من خلال استنطاق المتن الروائي زمانيا ومكانيا وأسطوريا، وعبر دلالة الأسماء والألقاب وبعض القضايا الأخرى نقف عندها في المتن البحثي.

الكلمات المفاتيح: اللجوء، الرحيل، الفقد، الشتات، الحب، المرأة، القضية الفلسطينية.

Abstract

Many are those who wrote about Palestine, and many novels are there about Palestinian refuge. Hozama Habayeb is one among those who wrote about Palestinian suffering, but somehow with a different vision. Throughout her novel *"Before the Queen Sleeps"*, she dealt with the Palestinian issue with a realistic vision that captures the details of Palestinian refugees' naked life.

"Before the Queen Sleeps" concerns the suffering of Palestinian people beyond the borders of their motherland and inside the Arab countries. It reflects the forced migration of a Palestinian woman in Kuwait, then Jordan and lastly in the United Arab Emirates. Throughout those exhausting trips, the heroine "Djihad" and all other characters were holding on their shoulders Palestine with its injury that didn't stop bleeding.

In this study, we try to investigate how did the woman and the motherland blend together in this novel, and how did the Palestinian woman, either the writer Hozama Habayeb, or the heroine "Djihad" tackle the Palestinian issue from a female feminist point of view. We do that by questioning the narrative text temporally, spatially and mythically, and through the indication of names and titles and some other issues we will stand on throughout our research.

Keywords: refuge, leaving, loss, diasporas, love, woman, Palestinian issue

توطئة

كثيرا ما يُوصف الأدب الفلسطيني بأنّه" أدب الشتات أو أدب الأرض المحتلّة" والمتأمّل في هذه العبارة يجدها تحيل ولو بشكل غير مباشر إلى عنصرين حاضرين بالضرورة في الأدب الفلسطيني، نقصد بهذين العنصرين: الكيان الصهيوني الغاشم المغتصب؛ الذي يمارس قهره وعنفه على الشعب الفلسطيني، والعنصر الثاني؛ هو الأرض الفلسطينية المغتصبة؛ التي عادة ما تشكّل جغرافيا العمل الأدبي الفلسطيني أيّا كان نوعه أو جنسه.

لكن هذه الرواية –على خلاف ذلك– تسري أحداثها خارج البقاع الفلسطينية، وتُنسج خيوط مأساتها دون أن يكون لليهود حضور في مسرحية التعذيب والشتات والوجع. إنها رواية حزامة حبايب:" قبل أن تنام الملكة " رواية مثقلة بالشتات والوحشة والخوف والفقد، والوجع والتشرّد خارج أراضي فلسطين، رواية تفضح بكلّ جرأة واعتراف ما يقترفه المجتمع العربي في حقّ الفلسطيني؛ من ممارسات العنف والنبذ والكذب والاعتداء، وكل ما يمكن أن يحطّ من إنسانيته فضلا عن عروبته وإسلامه، إنها رواية الوجع الفلسطيني خارج الديار الفلسطينية وداخل الديار العربية، لكنها في الآن ذاته تؤكّد صموده وصلابته وتحدّيه، وترسّخ بقوة تجذّر الوعي بالقضية التي لا تحدّها جغرافيا، ولا تنتهي بزمان ولا تُنسى بتعاقب الأجيال.

رواية "قبل أن تنام الملكة" رواية نسوية إلى حدّ بعيد؛ بل إنّ المرأة هي المحور المركزي فيها، وهي المحرّك الأساسي لأحداثها، فهي تصوّر الشتات الذي لحق بالمرأة الفلسطينية بين جدران المنفى ومأساة الرحيل والترحال إلى اللامكان عبر اللازمان. لكن؛ في كل رحلة من هذه الرحلات اللامتناهية يظلّ الوطن عبءا ثقيلا على الأكتاف المرهقة والمتعبة؛ كأنه رضيع لا يفارق أمّه، ولا تقوى على البعد عنه. وسنتقصّى من خلال هذه القراءة المقتضبة هذا التداخل بين طرفي الثنائية: المرأة / الوطن. وهموم كلّ منهما في هذه الرواية –"قبل أن تنام الملكة "– محاولين الإجابة عن التساؤل الآتي:

– إلى أيّ مدى تماهت تيمة المرأة(الذات) مع تيمة الوطن(فلسطين) في هذه الرواية، والعكس؟ بمعنى: إلى أي مدى استطاعت المرأة الفلسطينية –في هذه الرواية– أن تتحمّل ثقل الوطن – فلسطين – لتجول به الأقطار العربية في ترحال قسري لا ينتهي، بدءا من الكويت فالأردن مرورا بالعراق ثم الإمارات أخيرا وليس آخرا ؟

وذلك عبر طرح جملة من الدلالات المكانية والزمانية، والحكائية والأسطورية؛ ودلالة الأسماء والألقاب.وأيضا موضوع الجنس كتيمة حاضرة في هذه الرواية.

وقد اعتمدنا –لاسنطاق هذه القرائن السردية– على المنهج الموضوعاتي، وبعض آليات المنهج السيميائي، وكذا بعض آليات التأويل وفق ما تستدعيه الدراسة، وما يقتضيه البحث.

"قبل أن تنام الملكة"...بين الكتابة عن الذات والكتابة عن الوطن:

تطرح رواية " قبل أن تنام الملكة" -عبر جميع فصولها وأبوابها- سيرة مزدوجة للذات وللوطن بشكل متحايث وثنائي، حيث تتداخل فيها قصة التكوين الشخصي للبطلة بالتاريخ القهري والقسري للوطن فلسطين، وذلك من خلال المواقف العصيبة للبطلة "جهاد" في مواجهة الواقع المرير الذي فرضه عليها المنفى، سواء تعلّق ذلك بعلاقاتها مع أفراد أسرتها أو ما تعلّق بالمحيط الخارجي لها، وهو ما يذكّرنا -بشكل مباشر أو غير مباشر- بأسطورة الشتات الفلسطيني، هذا الأخير الذي تسعى البطلة -بل كلّ شخصيات الرواية- إلى التغلّب عليه من خلال الأسماء والألقاب، وحتّى الأمكنة والأزمنة بغية ترسيخ الذات الفلسطينية(الوطن).

وعليه؛ سعينا من خلال هذه الوريقات البحثية؛ التأكيد على أن هذه الرواية هي حكاية واحدة رغم ما يبدو من عنوان الدراسة من ازدواجية وانفصال، هي حكاية المرأة/ الوطن، ويصعب الفصل بينهما ذلك أن فلسطين بدت من خلال المتن الحكائي تسري في دماء البطلة، وتلتحم مع كيانها ووجودها. ليس فقط البطلة بل كل شخصيات الرواية حتى الكاتبة أيضا. ولعل هذا ما جعل كلّ الكتّاب الفلسطينيين يلتقون عبر تيمة واحدة هي فلسطين؛ حتى أولائك الذين وُلدوا خارج الديار الفلسطينية؛ لم تمنعهم الجغرافيا من تبنّي القضية " فلسطين". يقول إدوار سعيد في كتابه (المسألة الفلسطينية):"رغم كل شيء، رغم أنّنا قد تشتّتنا وتشظّينا جغرافيا، رغم أنّنا لا نملك أرضنا الخاصة بنا كدولة؛ إلّا أنّنا قد توحّدنا كشعب أساسا بسبب الفكرة الفلسطينية، فكرة فلسطين التي صغناها من تجربتنا الخاصة في الاقتلاع والاضطهاد الاستثنائي، لها تماسكها وقوّتها التي استجبنا لها جميعا بحماس إيجابي."[1] فكرة فلسطين الحاضرة رغم الغياب والمتماهية مع الذات والأنا؛ تلك هي المسألة التي تحاول حزامة حبايب صوغها عبر فصول وأبواب الرواية.

الدلالة الزمكانية:

"قبل أن تنام الملكة" رواية فلسطينية لم يدر فيها مشهد واحد على أرض فلسطين، وهي بذلك تؤكّد أنّ فلسطين رغم محاولات المحو والإقصاء باقية وصامدة جغرافيا ومكانيا، وذلك من خلال الذكرى والحضور، ففلسطين ليس فقط تلك الجغرافية المغتصبة الموجودة في الشرق الأوسط؛ بل هي في بقاع العالم أجمع عبر أكتاف أبنائها اللاجئين خارج الحدود، ولا يمكن لأيّ قوّة في الدنيا استئصالها من ذاكرتهم، ولا محوها من قلوبهم مهما طال الزمن ومهما تضاعف القهر والاستيطان الصهيوني ...فلسطين عائدة لا محالة...

أمكنة الرواية هي الجزء الأكبر من عذابات الفقد والرحيل والقهر الفلسطيني، لقد فجّرت الرواية ذاكرة المكان الغائب الحاضر– فلسطين – حتّى لتوشك كتابة المكان في هذه الرواية أن تكون تأريخا للتغريبة الفلسطينية، وتأريخا لملحمة العذاب والهجرة الدائمة، لقد تحوّل المكان من هندسة وخارطة مادية؛ إلى رمز

للشتات والمنفى اللامتناهي، حيث أخذ بعدا دلاليا يحيل على المحو والإبعاد القسري، المكان ليس مقصودا لذاته، ولا لبعده الديكوري والجمالي، المكان في هذه الرواية هو أحد جلادي الضحية أو البطلة –جهاد– وأسرتها المقهورة.

إنّ المكان "ليس عنصراً زائداً في الرواية، فهو يتّخذ أشكالاً ويتضمن معانٍ عديدة، بل إنه قد يكون في بعض الأحيان هو الهدف من وجود العمل كلّه." [2] وهو في هذه الرواية تتضاعف إضافته الفنيّة والفكرية معا، ذلك أن أمكنة الرواية بشكلها الموسّع أو الضيّق هو إحدى التيمات الأساسية التي بنيت عليها تقنية السرد؛ من خلال ما تحيل عليه من رمزية للمحو والشتات.

تتقاسم أحداث الرواية جغرافيا المنفى والبعاد والألم، فهي تجري في الكويت ثم في الأردن، وأخيرا في الإمارات.

- **الكويت:** هو مسقط رأس البطلة جهاد، فيها عاشت وتعلّمت وأحبّت وأنجبت ابنتها الأولى والأخيرة "ملكة"، ليعقب ذلك طلاق تعسّفي لأنّ الزواج كان عن حبّ غير منطقي – على حدّ وصف حزامة حبايب– فمتى كان الزواج تعسفيّا فبالضرورة سيعقبه طلاق تعسفي أيضا.

لم تكن الكويت حضنا رحيما للأسرة الفلسطينية المطاردة باستمرار كما كان يُفترض أن تكون، إذ لا يطلّ في الرواية إلا بصورة جدّ سلبية وجدّ بشعة، تتجسّد مرة في بوحمد صاحب البيت الذي يدقّ الباب عليهم يوشك أن يخلعه مطالبا بالأجرة التي تأخّر الأب عن تسديدها في موعدها، حيث كان يدفعه "حقده المتعاظم على صمتنا من خلف الباب،كان يجعله لا يتورّع عن استخدام كلتا يديه في ضرب مزيد من اللكمات، على الباب يداه المغتاظتان كانتا حجارة صلبة تقذف علينا بغلّ نحن الخائبين المختبئين في جحرنا...

-افتح يا أبو جهاد افتح الباب...

كالعادة تخلّف أبي عن تسديد الإيجار في موعده، لا لشيء إلا لأنّه ببساطة "ما معهوش"..على مدى أسبوع يغزونا بوحمد يوميا...." [3]

ومرّة بحرمان الأبناء الوافدين – وأغلبهم فلسطينيين – من حقّ التعليم المجّاني، إذ" لم يكن الالتحاق بجامعة الكويت التي اشترطت معدّلات تعجيزية لقبول الوافدين بالأمر الهيّن أو المتيسّر لمن مثلنا.." [4] والتي تغلّبت عليه البنت /الابن جهاد بفضل اجتهادها:"فمعدلي وفّر لي مقعدا في كلية الهندسة بجامعة اليرموك في الأردن ...(لكن) الكويت ببلاش والأردن بفلوس وما يتحصل عليه من فلوس تطعمنا ..." [5]

ومرّة حينما تستردّها العراق لها سنة 1990 وتعلنها المحافظة التاسعة عشر، أين أصبحت الكويت بقايا مدينة يرتع فيها جند العراق فسادا وجورا واعتداء واغتصابا.

كان المنتظر من الكويت أن تكون بلدا ثان لأسرة جهاد، حتى أنّ البطلة جهاد كانت تعتقد أن الكويت مكان ثابت لا يخضع للتروح والترحال، لكن خيبة كبيرة أصابتها بعد غزو العراق لها، وهو ما أوجب الترحال القسري إلى الأردن تقول:" لم تخايلني الظنون لحظة أنّ أيامي تلك كانت ستكون أيامي الأخيرة في الكويت. كنت مفعمة بالثقة أنّنا في مكاننا ثابتون، رغم إرث التروح ... حتى أنّني من بالغ اليقين أو فيض الإثم تركت رواية (خفة الكائن التي لا تحتمل) على الكومودينو بالقرب من سريري بعلامة في منتصفها، كي أكمل قراءتها حين عودتنا."[6] إنّه وهم المكان، وسراب الوطن الذي مهما خُيّل لهم بأنّه حقيقة؛ حتّى يتبيّن أنه ليس حقا لهم ولا يمكن أن يكون، الأوطان لا يمكن أن تُمنح لغير أبنائها الحقيقيين، ولذلك مهما توهّمنا بأننا محتمون في أوطان غيرنا فإنّنا عراة في الحقيقة، لذلك نجد الكاتبة تبدأ الباب الرابع من الرواية بـــ عنوان «في البيوت العارية» وتفتتحه بقولها: "إنّ الحياة في بلد نفطي كالكويت لم تجعلنا كويتيين، كما كان أقرباؤنا الكثيرون الذين خلّفناهم خَلفنا في المخيّمات يتّهموننا أو يحسدوننا"[7]، ويرون أن الحظ حالفنا.

تكشف لنا هذه العبارة؛ أنّ عيش اللاجئين خارج الديار الفلسطينية؛ لا يختلف كثيرا عن عيشهم داخل المخيمات الفلسطينية، لأنّ الكويت صنعت للفلسطيني «الجيتو» الخاص به في منطقة النقرة، وأنشأت له فيها مخيماته.كما تشير إلى ذلك الرواية. مخيمات بديلة عن مخيماتهم في فلسطين.

- **الأردن:** أما الأردن فقد كانت محطّة ثانية من محطات الرحيل المتعبة، بعد الاجتياح العراقي للكويت، فاضطرّت جهاد وأسرتها الرحيل عنها إلى الأردن، حيث قضت فيها الابنة ملكة سنواتها السبع الأولى.

تظهر الأردن مكانا مماثلا للكويت، من حيث أنّ كليهما يمثل اللجوء الفلسطيني، بل إنّ التماثل يظهر حتى في بعض التفاصيل الدقيقة لكليهما، فالشقّة التي تسكنها جهاد وأسرتها في الكويت؛ هي صورة تكاد تكون مطابقة لبيت عمّها "أبو تيسير" في مخيم الوحدات في عمّان. "ففي كل من البيتين هناك الصورة إياها لعمي محمود الذي استشهد في معركة الكرامة، وقد تمّ تلوينها لاحقا، فغدا عمي فيها أنقى وجها وأرقّ ابتسامة، بملامح سينمائية غشتها طلّة حلمية."[8] وهناك الأثاث نفسه تقريبا، والمقتنيات أيضا "...علب الشاي، النفل، الميرمية، النعناع الناشف، حب الهال، الزعتر الأخضر، الدقة الحارة ...الخيار، الفقوس، والمقدونس، واللفت والزيتون الأخضر والزيتون الأسود ..."[9] مواد الأكل والشرب والتي يتخلّق عبرها نمط حياة فلسطينية صرفة. حيث يتواصل الوصف هكذا بالصورة التي يمد فيها المكان الكائن بصدفة جغرافية في الكويت أواصر علاقته الفلسطينية المتينة بمكان كائن هو الآخر بصدفة جغرافية أخرى في الأردن[10].

من زاوية ما؛ تبدو الأردن بروح حميمية مؤقتة، تجلّت في احتوائها لأسرة جهاد المتكوّنة من الجدات العمّ، العمّة، الخالة وأبنائهم وبناتهم، وفلسطينيين آخرين أيضا – مريم، ماهر، وليد.. إنها فلسطين بحجم صغير، الأردن رغم أنها –كما تصفها الرواية– " أرض ناشفة، ومدى جغرافيا تخفّف كثيرا من تنوّعات السلاسة والانسياب."[11] لكنها البديل الأقرب لفلسطين الجغرافيا الغائبة الحاضرة، حيث تم لمّ شمل الأسرة على اتساعها وتفرّعها: العمّات، الخالات، الجدات، أعمام، وحتى الجيران في مكان واحد تحت سقف بيت واحد، وهو على تواضعه يوحي باستقرار مؤقت، بيت محاط بحديقة، ودوالي وشجرة الأكادينا والخوخ .... الصداقة ، الزمالة ...[12]

لكن للأردن هو الآخر وجه موحش يذكّر بلوعة الانتماء المؤقت والمتفضّل به، تجلى ذلك في سلوكات عيّوش وتهديداتها المتكرّرة والمستمرة لجهاد ومريم بشأن تحية العلم الأردني، وكذلك الموظّف الذي يطلب من البطلة جهاد أن تقسم يمين الولاء ثانية بعد أن قامت به بربر، وقد كان ذلك يغيظ جهادا أيّما إغاظة، إنّ ولاءها هو لفلسطين، كما أنها لا تحيّي إلا العلم الفلسطيني الذي لم يرفع بعد، ولكنه مرفوع في روحها وبين جوانبها. يضاف إلى ذلك الشرطي الذي يفحص ما يقدم ضدّ أخيها " بيلا " من شكاوى.[13]

وهكذا إذن؛ لم تكن الأردن تختلف كثيرا عن الكويت، فقد كانت تشبهها بشكل كبير، حتى أنّ جهادا لا ترى فارقا بين بيت أبيها في حي النقرة بالكويت؛ وبين بيت عمّها "أبو تيسير" في مخيم الوحدات بالأردن،" كما أشرنا آنفا.

- **الإمارات:** القسم الثالث من الأحداث كانت محطتها الإمارات، جاءتها ملكة طفلة وبقيت فيها إلى أن قرّرت السفر إلى بريطانيا، من أجل استكمال دراستها، لم تكن الإمارات بتلك الصورة الموحشة التي كانت عليها الكويت ثم الأردن، بل جاءت في الرواية كفرصة مكانية أخيرة؛ لطرح أعباء الحياة الزائفة والمريرة التي عاشتها البطلة جهاد وابنتها ملكة تقول : "....ودّعت الأردن. لم آت دبي طلبا لحلم، أو تنائيا عن كابوس، لم آت البلد الجديد اجتلابا لأرض أخرى محتملة، أو سعيا وراء وطن آخر مستعار، أتيتها هربا من الاستعارات الكثيرة التي لازمتني، وجعلتني أفرّط في الفكرة الإنسانية "الأم" بشأن قيمة الوجود والمعنى الصريح المباشر غير الملتبس لمبدأ الخليقة التي تقول:أنت هو ما أنت عليه ولا شيء آخر، لقد أعيتني التشبيهات والكنايات والتوريات وأثقلني المجاز ...فقدت فهم معناي الواضح البسيط.."[14] الإمارات كانت أمل البطلة جهاد كي تعيش ذاتها، ذاتها وفقط؛ بعيدا عن كل زيف وعن كل إكراه. لذلك بدت فيها الحياة بسيطة عادية بين تصفّح للجرائد وسماع للموسيقى وتفقّد للبريد وغير ذلك .

صوّرت الأمكنة المتعددة– بصورتها المكبّرة (الكويت، الأردن، الإمارات) وبصورتها المصغّرة (حي النقرة، مخيم الوحدات، المدرسة ....)_ بشاعة المأساة الفلسطينية والتي يحكمها رحيل من ورائه رحيل آخر،

من منفى إلى منفى، تقول جهاد " أيمهد رحيل لرحيل آخر؟ أنتدرّب على رحيل أقصر لنتحمل رحيلا أطول ؟ أم أنّنا نحترف الرحيل كما احترفنا العيش في مدن ليست لنا، وأوطانا لغيرنا تلفظنا متى ملّت منا؟. "[15] رغم هذا الترويض على المنفى والرحيل؛ إلّا أنّه لا أمل في التعايش مع المنفى –على حدّ قول إدوارد سعيد– ما دامت فلسطين محمولة على الأكتاف، وحبّها منقوشا على القلوب. يقول إدوار سعيد في (تأملات في المنفى):" إنّ المنفى موضوع يفرض نفسه بغرابة على الفكر، ولكن من المريع أن تخبره أو تعيشه. لأنه صدع قسري لا برء منه بين الإنسان وموطنه، بين النفس وبيتها الحقيقي، ولا يمكن التغلّب على الحزن الأصلي العميق الذي يولّده. صحيح أنّ الأدب والتاريخ ينطويان على فصول من البطولة والرومانسية والمجد، وحتى الانتصار في حياة المنفى، فإنّ هذه ليست سوى جهود للتغلّب على وحشته المدمّرة والموهنة للعزيمة. لأنّ إنجازات المنفيّ دائما ما يضعضعها إحساسه بفقدان ما تركه وراءه للأبد."16 لذلك يبقى المنفى منفى كما يدلّ عليه اسمه.

يعلّق صبري حافظ على عبارة إدوارد سعيد الموجعة؛ رابطا ذلك بما تحيل عليه هذه الرواية يقول:"برغم هذا الإحساس المرّ بالفقدان، أو ربما بسببه، هناك على مدّ هذه الرواية تلك الرغبة القوية في تأكيد الذات وتجذيرها في دوائر اجتماعية وجغرافية مختلفة في مواجهة كل صروف المنفى وسلبياته. فنحن بإزاء ذات تعي بأنها تكتب نفسها وتكتب فلسطين معا. ولذلك فإنها تكتب هذه الذات في تفاعلها الجدلي الخلّاق مع محيطها المباشر أسريا وجغرافيا، ومحيطها الأوسع عربيا، أو بالأحرى مع كل ما هو فلسطيني في المحيطين."[17]

أما عن الزمان في هذه الرواية؛ فقد تداخل وتشظّى كما هو الأمر في الرواية الجديدة، تداخل الماضي مع الحاضر مع المستقبل؛ من جهة، مع الواقعي والتاريخي، من جهة أخرى.

اجتياح العراق للكويت عام 1990 تاريخ واقعي حقيقي يفرز تاريخا روائيا، أو زمنا روائيا هو الزمن الذي تركت فيها أسرة جهاد مقبرة الكويت ولاذوا بالرحيل إلى الأردن كمنفى بديل؛ بعد توقّف طويل من التشرّد والعراء والوحشة والخوف في الحدود العراقية، هذه الأخيرة كانت محطّة جدّ موجعة من محطات الرحيل في هذه الرواية، لقد استطاعت الرواية التأريخ لأحداثها الروائية تأريخا حقيقيّا حتى لتبدو هذه الأحداث حقيقية.

معركة الكرامة هي تأريخ لاستشهاد العمّ محمود؛ الذي بقيت صورته معلقة على جدران البيت سواء في مخيم الوحدات أو في حي النقرة.

إنّ دلالة الزمن في هذه الرواية سواء أحال إلى الزمن الحقيقي أو إلى الزمن الروائي؛ لا تخرج عن تأريخ لسلطة المنفى بكل صوره؛ القاضي بمحو الفكرة الفلسطينية عن جذورها.

التيمة الأسطورية: شهرزاد تعود إلى الحكي من جديد:

تسافر حزامة حبايب عبر كبسولة الزمن إلى دهاليز ألف ليلة وليلة، مستعيرة منها تيمة الحكي، الحكي والحكي فقط، ذلك أن الحكي هو تيمة الوجود والبقاء في عالم موحش ومخيف، إنّه بديل الحياة الذي ينوب عنها حين نستشعر خطر الموت يتربص بنا، حيث تستدعي حزامة حبايب التيمة الشهرزادية بشيء من التحوير والمطاوعة، وبشيء من الاتّصال والانفصال، محاولة بذلك أن تفصّل المتن الأسطوري على مقاسها، وتنسجه على ذوقها وعلى رؤيتها السردية والمضمونية عبر تقنية الاتصال والانفصال، ولعلّ العنوان هو أول ما ألفت ذاكرتنا إلى طقوس الحكي في ألف ليلية وليلة؛ سواء من حيث الزمان فالحكي لا يكون إلى ليلا وقبل النوم كما كانت تفعل شهرزاد مع شهريار، أو من حيث حضور صفة الملكية: الملك شهريار في الليالي والملكة ابنة البطلة في هذه الرواية، فقراءة أولى للعنوان توحي لنا بذلك الطابع الشفاهي الذي توهمنا به الكاتبة؛ حيث يستوجب الحكي راويا هو الأم ومرويّا له هو البنت، بمعنى أن البنت ستنصت بأذن صاغية لحكاية الشتات الفلسطيني الذي سترويه الأم، لكنها تغادر دون سماع الحكاية، لذلك فالمروي له هنا ليس البنت بقدر ما هو الأجيال اللاحقة التي ستصغي للحكاية الأرض الفلسطينية المغتصبة.

تتقاطع الرواية مع ألف ليلية وليلة عبر تيمة الاتّصال والانفصال كما يأتي :

الاتصال: يتجلى ذلك من خلال استحضار تيمة " بلغني أيها الملك السعيد " حيث تستفتح أبوابها الخمسة بـــ: "بلغني يا ملكتي السعيدة ؛ ذات الرؤى الشاردة والأمنيات المجنّحة..."[18] –أو بعبارة تشبهها لفظا ومعنى– وهي تكاد أن تكون التيمة الشهرزادية نفسها التي تفتتح بها مطالع حكايا ألف ليلة وليلة، أما الباب السادس فتستهله باللازمة الشهرزادية في ألف ليلة وليلة:" ثم أدركني الصباح يا ملكتي، وصباحات كثيرة بعده..."[19] وهي اللازمة الشهرزادية ذاتها حينما يقترب الحكي من نهايته. والملاحظ هنا أنّ "ملكة" في هذه الرواية هي "اسم" على عكس ما هي عليه في النص الشهرزادي هي "لقب" للملك شهريار، نقرأ في ذلك تلك الرغبة الملحّة من البطلة في أن تكون حقا ملكة، أو ربما هي كذلك في نظرها، أو لعلها سمّت ابنتها ملكة لأنها ترغب هي ذاتها أن تكون ملكة.

كما تذكّرنا الرواية مرة بعد مرة بهذا الحضور الشهرزادي أيضا في ثنايا عملية السرد ذاتها، حيث تقول مثلا: "لعلّ حكايتي تعرج على بعضها إذا سمحت لي الليالي المقبلات بقصتها."[20] وهذا يذكّرنا بفكرة تعليق السرد وإرجاء الحكي الذي كانت تحتال به شهرزاد مع شهريار، وفي ذلك تعليق وتأخير للموت المتربص بها."ثم سكتت شهرزاد عن الكلام المباح." ذلك أن " شهرزاد تعاني أزمة سلطة موهومة يمارسها الترق الشهرياري، وعليها أن تتحايل وتراوغ من أجل افتكاك الحياة من سلطة تمتهن حرفة القتل والتدجين."[21] ذلك بسبب عقدة الاغترار بالغلبة والقوة الذكورية.

كما تتقاطع هذه الرواية مع ألف ليلة وليلة، من خلال استحضار البناء الفنّي للحكاية الشهرزادية التي تحوي حكاية إطار هي الحكاية بين شهرزاد وشهريار، وداخل هذه الحكاية هناك حكايات أخرى متضمنة. الأمر يكاد يكون نفسه مع رواية " قبل أن تنام الملكة " هناك قصة إطار بين البطلة جهاد وابنتها ملكة، وداخل هذه القصّة قصص أخرى أو حكايا أخرى عن الرحيل والتشرّد والخوف والمعاناة. وكأن المنفى هو الحكاية الإطار، والرحيل التعسفي في كل مرة هو الحكايا المتضمّنة داخل إطار حكاية المنفى، فالرحيل هو صورة مصغّرة عن المنفى وعبره يتجلى المنفى بكل تفاصيله.

يتجلى التقاطع أيضا؛ بين النص السابق والنص اللاحق من خلال "فكرة الطلب"، فالبنت هي التي تطلب من أمّها أن تحكي لها، كما فعلت دنيا زاد التي قالت لشهرزاد احكي لنا حكاية ، "قالت دنيا زاد لأختها شهرزاد: احكي لنا حكاية."[22] فقد كانت "هناك قاعدة شبه عامة وهي أنّ السرد يكون جواباً عن سؤال، أي تلبية لرغبة أو طلب قد يكتسي صيغة الأمر، والمتلقي في أغلب الأحيان هو الذي يطلب السرد من الراوي."[23] سواء كان الطلب مباشرا أم غير مباشر.

في هذه الرواية تقول البنت لأمها: " احكي لي حكايتك"[24] لكنها تغادر ولا تنتظر لسماع الحكاية، تماما كما غابت دنيا زاد عن سماع حكايا ألف ليلة وليلة. الطلب في الليالي مبرّره أسباب كثيرة؛ لعل أهمّها هو عدم الخروج عن النسق السردي السائد آنذاك؛ فكثيرة هي النصوص السردية التي كتبت تحت سلطة الطلب، ككتابات الجاحظ ورسالة الغفران وكليلة ودمنة ومقامات الحريري وغيرها، لكن ما مبرّر ذلك هنا؟ إنها رغبة في تحذير الذات الفلسطينية بكل مقوماتها عبر الأجيال، إنها تريد أن تحكي حكايتها قبل أن تنام، قبل أن تموت، أليس النوم هو إحدى صور الموت؟ أو لعلّها تريد البوح حتى يتسنّى لها النوم في هدوء واطمئنان، البطلة هنا لا تريد ترويض المتلقي كي ينام ويتناسى فكرة القتل؛ كما هو الأمر مع شهرزاد وشهريار، إنها تريد أن تنام هي بعد أن يتحقّق لها تطهير نفسي عبر بوح الحكاية.

الانفصال: رغم ما تبدو عليه الرواية من اتصال بالليالي الشهرزادية عبر التيمات المشار إليها آنفا؛ إلا أن الغوص في القراءة والتمعّن في تفاصيلها ؛ يجعلنا ندرك أنّ ذلك مجرد اتصال شكلي بحت، وأنّ الانفصال والتحوير والخرق هو ما يربطها بالليالي، من خلال ما يمكن أن نسميه بالتطويع؛ تطويع المتن الشهرزادي السابق للمتن الروائي اللاحق، لقد قلبت حزامة حبايب ديكور السرد الشهرزادي رأسا على عقب، إذ غيرت الأدوار، وغيرت الشخصيات، بل وغيّرت المغزى الأسطوري أيضا، فالعلاقة الشهرزادية في هذه الرواية انقلبت ليس فقط من خلال تبديل علاقات القوّة الاجتماعية في النصّ؛ والتي كانت في النصّ الأسطوري للرجل – شهريار– فكانت العلاقة قائمة على منطق القوّة والضعف، القوّة للرجل شهريار والضعف للمرأة شهرزاد، وكانت تيمة الحكي من أجل تبديد هذه المفارقة، وردم هذه الهوة بين الرجل والمرأة، لكن في هذه الرواية

تحوّلت العلاقة من المواجهة السجالية التقليدية، إلى ما أسماه صبري حافظ بـــ" كتابة الاختلاف"[25]، وذلك بتغييب الرجل من معادلة الحكي، فالمسرود له هذه المرة هو الابنة "ملكة " فلذة كبدها وثمرتها الوجودية، الرجل فقد سلطته، وفقد وجوده على حدّ سواء فهو مغيّب، وإن حضر؛ حضر بشكل نديّ للمرأة أو بشكل إضافي:الحبيب، الزوج، الأب، الرفيق،... وحضوره مشروط بعلاقة النديّة معه، ولا يقدم إلا من وراء امرأة، فهي صاحبة القوة في هذه الرواية، إنها ربّة البيت بالمعنى الحقيقي للربّة، وليست الزوجة المستسلمة المغلوب على أمرها، الضعيفة الخائفة من زوجها المتسلّط تريد ترويضه عبر كيد النساء التقليدي، كما كان الأمر مع شهرزاد والملك شهريار.

صورة المرأة في رواية " قبل أن تنام الملكة ":

أرادت حزامة حبايب في هذه الرواية أن تسرد علينا حكاية المرأة الفلسطينية بشكل خاص، بعيدا عن العلاقة السجالية مع الرجل، وبعيدا عن دور الإثارة والإغراء والمغامرة العاطفية كما اعتادت بعض الروايات النسوية تأكيده و طرحه، المرأة في " قبل أن تنام الملكة" هي تيمة النصّ ومحوره الأساس، فقد عجّت الرواية بنساء عديدات حتى كدن أن يشغلن الحيز الروائي، فعددهن أضعاف مضاعفة لعدد الرجال، كما أن أدوارهن أساس الحدث الروائي، مقارنة مع دور الرجل الذي يكاد أن يكون ثانويا، فلا يوجد في الرواية رجل له سلطته وهيبته كما كان يفترض أن يكون، كما أنه لا يقدم رجل إلا من عيون امرأة سواء أكانت هذه المرأة حبيبة، أم زوجة، أم ابنة، أم أختا، بل أكثر من ذلك فقد سلّم الرجل زمام الأمور للمرأة بصورة تكاد تكون اعترافا بندّيتها، وتسليما بانهزاميته أمامها. يقول الأب لابنته جهاد وهي بطلة الرواية:"أنت رجال البيت" ويؤكد ذلك عمّها أبو تيسير " والله يا عمي أنت أرجل من ألف زلمة."[26]

كانت البطلة جهاد –فعلا- بحجم هذه المسؤولية التي ألصقت بها منذ أن أطلق عليها اسما ذكوريا هو "جهاد" تقول في ثنايا الرواية:"...وتكلّفت برسوم ونفقات التعليم الجامعي لكلّ من ريما وجمال، ومن وقت لآخر أرسل لجدتي فاطمة بعض الفلوس التي قد تحلّي عمتي نجاح في نظر العرسان الذين لم تغرهم أساورها الذهبية التي أثقلت معصمها، وأرسل لجدتي فاطمة أقمشة الكتان الباردة تخيط بها سراويلها ذات الجيوب السرّية الكثيرة، كما أرسل لجدتي رضية مع المسافرين الدوريين شامبوان وبلسما منعما، وصبغات للشعر، وكريمات أجنبية معطرة لترطيب بشرة وجهها...."[27] إنها حقا رجّال البيت والسند الأول لأبيها في إعالة البيت، وهي بذلك تكون قد ملأت فعلا مكان الولد البكر الذكر .

قلبت الرواية العلاقة الاجتماعية التقليدية بين الرجل والمرأة رأسا على عقب، دون مواجهة صدامية أو خلافية بينهما، لم تعد المرأة تنتظر أوامرَ من الرجل وتخضع لها في صورة استسلامية، إنما هي امرأة قويّة صامدة تقبل المواجهة والتحدّي، وهي أيضا امرأة واقعية قد تصادفنا حقيقة في الواقع، ليس فقط جهاد بطلة الرواية؛

وإنّما كل امرأة في هذه الرواية هي بطلة بحسب موقعها منها، ذلك أن البطولة الفردية غير ممكنة في العمل الأدبي، بل إن ذلك افتراء على الكتابة –بحسب تعبير حزامة حبايب– كل شي بطل في هذا النص، المكان، الزمان، الرجل، المرأة...، حتى اللغة بطل باعتبارها تصوير لواقع مرير يصعب نقله بصورة أمينة، لكن المرأة – بكل صورها– تحمّلت الحجم الأكبر من البطولة سواء جهاد، البنت ملكة، الخالات، العمات، الجدات، الجارات، كل هؤلاء يحتلن على الواقع الموحش من خلال خلق المتعة من المأساة، والحياة من الموت والاستقرار المؤقت من الترحال المفاجئ واللانهائي ...

دلالة الأسماء والألقاب :

الاسم في الثقافة العربية تربطنا به علاقة وجودية أنطولوجية، فنحن بأسمائنا نريد أن نحقّق ما تعنيه تلك الأسماء، وما تحيل إليه، لذلك تجدنا نتخيّرها وفقا لدلالتها، لا وفقا لوقعها الصوتي، فالاسم " طقس وجود قبل أن يكون فعل اعتراف."[28] وعلاقتنا بالأسماء هي جزء من ثقافتنا وطقوسنا العربية منذ القدم، وقد كان العرب قديما يتخيّرون لأبنائهم من الأسماء ما يحمل معاني القوّة والشدّة والبأس. وقد ذكر ابن فارس في كتابه"الصاحبي" بابا في الأسماء يقول: " وأما تسمية العرب أولادها بكلب وقرد ونمر وأسد... فذهب علماؤنا إلى أنّ العرب كانت إذا ولد لأحدهم ابن ذكر سمّاه بما يراه أو يسمعه ممّا يتفاءل به، فإذا رأى حجرا أو سمعه تأوّل فيه الشدّة والصلابة والبقاء والصبر، وإذا رأى ذئبا تأوّل فيه الفطنة والنكر والكسب ..."[29] وبقي هذا الفأل بالأسماء راسخا في الوعي العربي إلى يومنا هذا، وقد عزّز ذلك الرسول صلى الله عليه وسلّم حين أكّد على تخيّر الاسم بقوله في الحديث الذي رواه أبو الدرداء بإسناد صحيح أو حسن:"إنكم تدعون يوم القيامة بأسمائكم وأسماء آبائكم فأحسنوا أسماءكم."[30] وكما جاء في الآثار النبوية؛ أنه صلّى الله عليه وسلّم قدّ غيّر أسماء وألقاب الكثير من الصحابة عمّا كانت عليه في الجاهلية، خاصّة ما دلّ منها على الشؤم أو الحزن أو الشرك؛ كعبد شمس ومصعب والعاص ومعسر وضرار ... وغيرها كثير لا يسمح المقام للإشارة إليها.

لذلك؛ فالمتأمّل في لائحة الأسماء في هذه الرواية، يجدها مثقلة بمعاني النضال والكفاح وحبّ الوطن فلسطين، إنّه آلية من آليات تجذير الوعي بالقضية الفلسطينية، الاسم هو من الأشياء الملازمة لنا في ترحالنا ورحيلنا، وهو الحقيبة التي حملت فيها شخصيات الرواية وطنها الغالي إلى بلاد النفي والرحيل، حتى يظل حاضرا في كينونتها ووجودها. فتجذير الذات حاضر بقوة في هذه الرواية، سواء كانت هذه الذات: المرأة، أم الوطن: فلسطين. وهاهي دلالة الأسماء تجعلنا نعيش المحيط الأصلي لأبطال وشخوص الرواية ومن تلك الأسماء نجد :

جهاد: رجّال البيت كما وصفها أبوها نعيم وكما تكنّى بها "أبو جهاد"، جهاد التي تمنّى أن تكون ذكرا ككلّ رجل شرقي يرغب أن يكون بِكره ذكرا ، وما يحمله ذلك من غريزة البقاء وديمومة النسب وتحدي الموت، وإن كان ذلك يتضاعف أكثر إذا تعلّق الأمر بالرجل الفلسطيني المهدّد بالموت في كل لحظة، جهاد أنثى؛ لكنّ اسمها يحمل معنى الذكورة أكثر من أن يطلق على الأنثى، لذلك لم يغيّر أبوها كنيته به حتى بعد أن جاءه الولد، كما أنها تحمّلت ما يتحمّله الذكر، وقامت فعلا ما يُنتظر من الابن البكر أن يقوم به –كما أشنا آنفا– وكما تؤكّد ذلك الرواية في أكثر من موضع، لكن تبقى المفارقة قائمة بين الاسم والمسمى؛ وذلك من خلال التضاد القائم بين الذكورة والأنوثة.

نعيم أبو جهاد: رجل ضعيف لا يتقن التغلّب على الظروف، يعوّل على ابنته جهاد في أن تعينه على تبعات الحياة.... تربطه باسمه علاقة تضادّ، وبلقبه أيضا؛ فهو نعيم لكن على ما يبدو في النص؛ فإنّ هذا الاسم قد أقحم عليه إقحاما"فالنعيم ليست حالة؛ وإنما اسمه الذي ركّب عليه عنوة فنعيمه بالكاد غطّى عورته وعوراتنا."[31] وكنيته "أبو جهاد" لكن مع هذه الكنية أيضا حكاية تصادمية، فقد رضي لنفسه كنية تليق برغبته الدفينة في تحقيق رجولته بين أقرانه،" لم يخف أبي خيبته لا لأبي بنت؛ وإنما للاسم الذي خشي أن يتأجل أو يفقد وقعه وسط رفاقه الذين حملهم على اعتناقه، مقرّا بينه وبين نفسه أنه حين كانوا ينادون بـــــــــــــــــ"أبو جهاد" كان يشعر بأنه يسير إلى قمّة العالم، وأنّ قرع الطبول مدوّيا يرافقه في سيره."[32] يبدو أن الاسم يشحن صاحبة بقوة الانتصار والغلبة الوهمية، وهو الرجل الفلسطيني المعزول عن فردوسه المفقود.

تراهن الرواية ومن ثمّة أبطال الرواية على الاسم أكثر من المسمّى، لعل ذلك باديا بوضوح في" أبو جهاد" –كما أشرنا– حيث أنه بقي محافظا عليه رغم أنه لبنت، لكن الأب أحب الاسم، ولا يهمّه جنس المولود إن كانت بنتا، وحين رزقه الله الذكر ممثلا بداية في جمال ثم ناصر في ما بعد؛ رفض التنازل عن كنيته السابقة "أبو جهاد" لأن تعلّقه بالاسم والكنية لا بالولد.

بقي الرهان على الاسم حتى مع الأولاد الآخرين جمال وناصر ــإحالة إلى جمال عبد الناصرــ ممّا عزز الطابع الثوري في أسماء شخوص هذه الرواية، ولعل ذلك يبلغ أوجّه مع الولد الثالث الذي آثر الأب بدافع ثوريته المتأجّجة في كل مرة؛ أن يسمّيه اسما ثوريا بارزا، فاختار له اسم الثائر الجزائري أحمد بن بيلا، لكن الأم تعترض فيخيرّها بينه وبين اسم هواري بومدين فتختار الأول. [33] لكن تشاء الظروف الخارجية التي عادة ما تتدخل في تفصيل طموحاتنا على مقاسها، وتعيد إنتاج أسمائنا محليا واجتماعيا، فلم تكن تلك الأسماء الثورية إلا متضادة مع أصحابها أو مسمياتها.

إنّ " الاسم إذا كان تعدّيا على القوّة التي تكبرنا، يستحيل عبءا علينا، ويغدو همّا متوطّنا وقد تشقى معه حياتنا." [34] ذلك أن الاسم تتعلّق فاعليته وتتجسد دلالته على المسمى، فالجدة **رضية**:" غير راضية عن أشياء كثيرة في حياتها ، فقد أصرّت على الطلاق من جدي عمران رغم ولهه بها. تقول إنه جاء زمن صحت فيه فلم تجد نفسها تحبه، .....جدتي رضية ظلّت تشتاق على الدوام لأشياء كثيرة راوغتها، مشت بالقرب منها ثم تجاوزتها، فعاشت غير راضية، ورحلت عاتبة على الحياة." [35] وبين رضية الاسم ورضية المسمّى حكاية من القهر والظلم ما لا يمكن لرضية أن ترضى به.

و**فلسطين** التي تحمل كل معاني الجمال والوقار؛ إنها فلسطين عروس البلدان العربية في الوعي الفلسطيني لكنها في الرواية أكثر بشاعة" فقد اجتمعت فيها كل العلل _قالت لي أمي همسا حين رأتها_ لكن أبي بحسّ دعابته إياها الفاقدة لأصول اللياقة، لم يخف ذعره حين التقى فلسطين لأول مرّة، معلنا في وجهها:لو كانت فلسطين بتشبهك لفكّر اليهود مرّتين قبل ما اغتصبوها." [36] **فلسطين** بدت في الرواية بنتا متعبة مرهقة تمثّل فلسطين بضعفها وقلّة حيلتها وهوانها على العرب والمسلمين...

في مقام ما؛ تروي الأم حكاية عمتّها **قديرة** كيف انتقم منها القدر لتطاولها عليه من خلال الاسم؛ فحرمها من الإنجاب لمدة خمس سنوات؛ إلى غاية أن عرضت على شيخ من الشيوخ، وفكّ لعنتها المجهولة " فاسم قديرة جلب عليها الجدب فأصاب رحمها المحل، ذلك أنّ فيه تعدّيا على قدرة الله، وحده القادر على كل شيء، وحده القدير المقتدر ووحده صاحب القدرة ."[37] ولم تنل قديرة من اسمها إلا الشؤم واللعنة الإلاهية.كذلك العمّة **رحمة** التي لم تستطع أن ترحم نفسها من تبعات الحياة القاسية، و**محظية** التي انفصلت عن اسمها فتباعد عنها الحظ، و**فايز** الذي شغف قلبه بحبّ هدية لكنه لم يفز بها .....

تحرير: تحرّرت من المدرسة بعد شهادة المتوسط وتزوجت دون أن تتحرر اجتماعيا وعاطفيا... **بيلا**: طفل مشاغب، وكثير الحركة والمناوشات.... ، **رشا، رولا، مريم، عيوش**.....أسماء كثيرة لشخصيات كثيرة في هذه الرواية تتقاسم المنفى بكل تفاصيله الموجعة، وتبعاته البشعة، دون أن تشفع لها أسماؤها وألقابها الحسنة في افتكاك السلام الوجودي لها.

تقول الراوية لابنتها: "فاعلمي جلالتك أن الأسماء كالأديان، لا نختارها وإذا كنّا قادرين بفكر مدرك لاحقا وبشقّ الوعي نزع دين القبيلة، فإنّنا لسنا بقادرين على نزع الاسم لأنه يصبح شيأنا جزءا من خلقتنا .... لا نكتفي يا مليكتي بأن يكون لنا من الاسم نصيب، وإن خذلنا أكثر إذ يكون معناه في معناه المضاد، فهو القدر وإن جاء خلافا للقدر المراد. إنّ أسماءنا هي وجوهنا الأخرى، هي ما وراء الوجوه التي نقابل بها العالم."[38] لذلك فإنّ هذه الأسماء لهذه الشخصيات قيمتها في دلالتها أكثر منها في دورها الروائي، لكنها أسماء

سخرية أكثر منها أسماء حقيقية، ذلك أنه رغم ما تدل عليه من معاني التحرير والنضال والجهاد (جهاد، بيلا (بن بيلا)؛ تحرير، فلسطين، ناصر، جمال،...) ...وأيضا معاني الرقة والمرونة والتحضّر (رولا، رشا ، ماهر ، إياس...) إلا أنّ تلك الشخصيات لم تنل من أسمائها شيئا ممّا طمحت إليه، لذلك تعنون الكاتبة أحد فصول الرواية عنوانا تعريضيا ساخرا:"في أسمائنا غير الحسنى" محيلة بذلك أن تلك الشخصيات تحمّلت أسماء فوق طاقتها فأثقلت عليها.

نخلص بخصوص الأسماء ودلالتها في هذه الرواية؛ إلى نتيجة مفادها أن العلاقة بين الأسماء وبين المسميات -نقصد الشخصيات- هي علاقة اتصال تضادي إكراهي؛ حيث بدت الأسماء أكثر من مسمياتها إلى حدّ الإرهاق والتعب؛ إنها أسماء ثقيلة ثقل الفكرة الفلسطينية التي حملتها تلك الشخصيات المرهقة لتجوب بها الأقطار العربية.

الجنس ....ذلك المسكوت عنه:

الجنس كغيره من المصطلحات التي تحمل دلالاتها في ذاتها، ونقصد بتلك الدلالات، كل أنواع الإثارة والشهوة، ولهفة اللقاء والمواقعة الحميمة، حتى وإن كان ذلك بشكل مؤقت، لكنّه في هذه الرواية يتراح كثيرا عن تلك الدلالات المبتذلة والمستفزّ للعرف الاجتماعي العربي، ذلك أنّ حزامة حبايب في " قبل أن تنام الملكة " أرادت أن تكتب الجسد لا من الزاوية التي تستهدف إلى تهييج الشهوة وإثارتها، وإنما هي تكتبه بنوع من الجرأة والثّقة بالنفس، والصدق في ترصّد الحقائق، وتصوير الواقع، وهي بذلك تكون قد تجاوزت الكتابة التقليدية عن جسد المرأة، فلم يعد هذا الأخير في هذه الرواية "موقعا للشهوة أو موضوعا للإغراء؛ وإنما ساحة للكشف عن تناقضات الواقع وعلاقاته الجائرة؛ بصورة يتخلّلها القهر الاجتماعي والفردي فيه أكثر العلاقات حميمة وأبلغها تعبيرا عن العلاقة بين الإنسان وجسده من ناحية؛ وعلاقاته الحسية من ناحية أخرى ."[39] ولعلّ إطلالة سريعة على محطات الجنس في هذه الرواية تؤكّد ذلك، وتأكّد أكثر الرغبة الملحّة للكاتبة في التحوّل من كتابة الجنس وفق صورته المبتذلة القائمة على تفاصيل الشهوة ذات الطابع الحسي والجسدي؛ الحيواني الغاية منها الإشباع العاطفي والنفسي؛ إلى صورة أخرى أكثر ارتباطا بالواقع وإكراهاته الموجعة والمريرة. فلنقرأ مثلا كيف تصف أم معاذ لمواقعات زوجها "أبو معاذ" لها، تقول محظية – إجابة عن سؤال روعة " كيف بتنامي يا أم معاذ مع أبو معاذ؟ "[40] تروي محظية بالتفصيل عن حياتها الجنسية؛ حيث تستعيد تفاصيلها بشي من الضحك واللامبالاة المضحكة المبكية، "فقد كان أبو معاذ متيّما بشقيقتها هدية الأجمل منها بكثير، لكن أهلها أرادوا لهدية نصيبا أحسن من صبيّ نجار؛ فلبّسوه محظية بمهر لم يزد عن دينار جاهزة مجهزة."[41] ورغم هذا الفعل الإكراهي-حيث لا يفترض الإكراه في مثل هذه الأمور- فقد أنجب منها خمسة صبيان وسبع بنات عبر حياة زوجية فجّة باردة، لا غاية منها سوى الرغبة في التناسل لأجل استمرارية الوجود، إنها تأكيد على نوع جديد

من كتابة الجسد يكشف ذلك عن أكثر لحظات الزوجين حسية "وقوفا وهي تغلي الغسيل في الحمام مرّة؛ أو نوما بينما أمّها توقظها كي تجلب لها كوبا من الماء."[42] وفي مقام آخر تشي محظية بقهر ""أبو معاذ" لها، وتوريم بدنها بالخيزورانة قبل مواقعتها." [43] إنه تصوير للقهر المتبادل بين الزوجين، تجلّى ذلك من خلال السلوكات العنيفة والفجّة من "أبو معاذ" ، الخالية من أي إشعار بالمتعة أو الحميمية أو الحبّ، وكأنه ينتقم لنفسه منها، فقد أحبّ شقيقتها هدية؛ لكن أهلها أرادوا له محظية، كما أشرنا آنفا. إنها ممارسة الجنس بدافع القهر النفسي والقهر الاجتماعي.

كتبت حزامة الجنس بشكل من المحاكاة الساخرة، تجلّى ذلك من خلال التفاصيل الساخرة التي ترويها محظية لنا بنفسها ضاحكة، "وهي تستعيد مشاهد سوريالية من حياتها الجنسية مع "أبو معاذ"."[44] ممارسة دون لذة حقيقية، ناهيك عن أي تعمّد للإثارة. لا تستهدف أي استثارة فضائحية أو إغراء كما كان الحال في الكتابة القديمة عن الجنس، "بقدر ما تسعى إلى بلورة صورة ثرية للواقع، مترعة بالتفاصيل الإنسانية الكاشفة عن بنيته التحتية من ناحية، والمعرّية لأرواح شخصياته من ناحية أخرى. وتصل كتابة الجسد/ الجنس في هذه الرواية ذروته التعبيرية كممارسة كاشفة للقهر ولأدواء الواقع العربي المهزوم."[45]، والواقع الفلسطيني الأكثر انهزامية، خاصة إذا تعلّق الأمر بواقع المنفى؛ حيث تجتمع كل صور القهر والذل والانهزامية، واللامبالاة حتى في الأمور اللصيقة بحياة الإنسان والمتسبّبة في تحقّق وجوده وكينونته؛ كقضية الجنس أو المواقعة الحميمية التي بدت باردة في هذه الرواية برودة الموقف العربي تُجاه القضية الفلسطينية.

في مقام آخر؛ أو بالأحرى في مشهد آخر من مشاهد المواقعات الجنسية الواردة في هذه الرواية، نجد مشهد ممارسة الجنس بين البطلة جهاد وبين زوجها أحمد ناهض، إنه اللقاء الأول – والأخير – والذي يفترض أن يكون تأريخا إيجابيا بالنسبة لجهاد، وذكرى طيّبة لها باعتباره يمثّل لحظة الخلق والوجود والكينونة، لكنّه انزاح عن ذلك ليكون تاريخ اغتصاب مرير، واعتداء تعسفي بشع لما فيه من العنف والشدة والانتقام، ولا حضور للحميمية البتة، فقد تركها بعد الاغتصاب القسري "ملقاة على الأرض شظيّة بشرية تذرف دما وانكسارا."[46] ثم نجده يبرّر فعله هذا –نقصد زواجه منها– رغم أنه كان على علم بعلاقتها بإياس بقهر إياس له. يقول : "حبيت اكسره مفكّر حاله إشي كبير، عنده كل شيء ويظن أنو بيقدر يحصل على أي شيء."[47] يقول ذلك ظنّا منه أنه انتصر عليها، وكسر فيها حبيبها إياس، لكنّه في الحقيقة لم يكسر إلا نفسه، وهزيمته لا تقلّ عن هزيمتها هي، لأنّه رغم اغتصابها إياها إلا أنه في الحقيقة لم ينل منها شيئا إلا إكراها وعنوة، ولا حضور للذة أو المتعة البتة. إنها الغيرة المرضية التي أوصلته إلى ذلك، غيرة ذهبت ضحيتها البطلة جهاد ثم الابنة ملكة فيما بعد.

هناك مشهد آخر للجنس المرضي –على حدّ تعبير صبري حافظ– ، ونعني به اغتصاب حارس العمارة للخادمات السيريلانكيات وخاصة شيلا؛ التي كانت طعمة سائغة لحارس العمارة الذي أفقدها شرفها بكل روح هجومية غير مسؤولة.[48] بعد أن سلبهن كل ما يخفينه من نقود ودريهمات. وهي ممارسة لا أخلاقية ليس دافعها رغبة جامحة أو نزوة عابرة من هؤلاء الحرّاس؛ بقدر ما تعبّر بحق عن الظلم العربي الممارس تجاه الفلسطينيين، وتكشف عن تواطئهم للكيان الصهيوني بشكل أو بآخر.

تعكس المشاهد الجنسية الواردة في الرواية، وكذا المشاهد الجسدية العارية –وقد بالغت الكاتبة في التفصيل فيها حتى لتبدوا متجاوزة للعرف الأخلاقي في الكتابة من خلال التفصيل فيها بألفاظها العامية المبتذلة – تعكس الواقع المرير الذي فرضه المنفى. ذلك الشبح اللاإنساني الذي يهدّد الفرد الفلسطيني حيثما كان، وعلى أي أرض يكون، المنفى لا دين له ولا إنسانية حتّى وإن كان في أراضٍ عربية، والتي يفترض أن تكون أوطانا بديلة للّاجئين الفلسطينيين، لكنّها كانت عكس ذلك تماما، يؤكّد ذلك إدوارد سعيد في قوله:" ...لأن عصرنا بحروبه الحديثة وإمبرياليته وطموحات حكّامه الشموليين المسربلة بصبغة شبه عقائدية، هو في الواقع عصر اللاجئين والمشتّتين والهجرات الجماعية. وفي هذا السياق غير الشخصي لا يمكن أن يخدم المنفى أي من المفاهيم الإنسانية، ولا يمكن فهمه إنسانيا أو جماليا. فغالبا نجد أن الأدب المكتوب عن المنفى يجسّد قلقا ومصيرا من النادر أن يعيشه أغلب البشر، أو يخبروه خبرة مباشرة ... لأنّ الفقدات التي يفرضها على من يعيشونه، وصممه إزاء أي محاولة لفهم أيه إيجابيات فيه ... تجعله كالموت، وإن افتقد إلى رحمة الموت، في نزعه للملايين من البشر ممّا توفّره لهم التقاليد والأسرة والجغرافيا من غذاء."[49] لكن المنفى في الأوطان العربية يبقى أشدّ ألما بالنسبة للّاجئ الفلسطيني.

الجنس في هذه الرواية بكلّ صوره المبتذلة؛ هو ترجمة لواقع القمع والفقد والتيه والحيرة الوجودية، وهو صورة مفروضة فرضا وإكراها، و لم يأت في أيّ موضع من مواضع الرواية عن طواعية ورغبة نفسية ذات طابع حميمي عاطفي، وإنما في كلّ مرة يكشف عن المفارقة الاجتماعية القاهرة بين ما يريده اللاجئ الفلسطيني –أو على الأقل ما يتوقعه– من الوطن الثاني الممثّل في البلدان العربية كأوطان بديلة عن وطنه الأم، وبين حقيقة تلك الأوطان التي جاءت في صورة أكثر بشاعة وأكثر قهرا ممّا يمارسه الكيان الصهيوني في حقّ كيانه وأرضه المغتصبين.

خاتمة

إنّ رواية" قبل أن تنام الملكة" هي رواية الفقد بامتياز، فقد المكان والبيوت والأوطان، فقد الاستقرار والحبّ والثقة...، من جهة أخرى فقد الحظ، والشرف والأنوثة....الفّقد في كل شيء، لذلك تطالعنا الكاتبة عبر سطور هذه الحكاية بكشف كل ما هو مستور؛ أو ما اعتدنا ستره، لتقدّم لنا الواقع الفلسطيني كأنّه هو، وإن بالغت في الوصف في بعض المحطات؛ إلا أنها استطاعت -بحقّ- أن تتتبّع تكوّن المرأة الفلسطينية عبر الرحيل القسري داخل البلدان العربية.

استطاعت الكاتبة أيضا - إلى حدّ بعيد- أن تصوّر المرأة الفلسطينية وهي تعيش المنفى في البلدان العربية بكل طقوسه القاتلة، وذلك من خلال التركيز لغويا وسرديا على محطات الرحيل المتعبة والموجعة، وأن تلتقط الشتات والخوف والضياع على أرض الحدود، بداية من الكويت فالأردن ثم الإمارات، وقد استطاعت بتمكّنها اللغوي؛ وكذا من خلال تحكّمها في آليات السرد وشاعريته أن تربط بين عناصر الرواية كالزمان والمكان والشخصيات والحدث الروائي والمسار السردي بخيط دلالي واحد هو تصوير المنفى والرحيل المستمر، وتعشش الفكرة الفلسطينية في وعي ولا وعي المرأة الفلسطينية إلى حدّ التماهي مع هويتها وكينونتها.

هوامش البحث:

1-Edward Said, The Question of Palestine (New York Times Books, 1980), p. 05

2- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، د.ت، 1990.ص 33.

3- حزامة حبايب: قبل أن تنام الملكة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت لبنان، ط 1، 2011، ص 157.

4- المصدر نفسه، ص 131.

5- المصدر نفسه، ص 131.

6- المصدر نفسه، ص176.

7- المصدر نفسه، ص153.

8- المصدر نفسه، 154.

9- المصدر نفسه،154.

10 - صبري حافظ: كتابة فلسطين بعد جيل النكبة «قبل أن تنام الملكة» بين رواية التكوين ورواية المتخيل الوطني، ملتقى نور المصباح الثقافي للنشر، http://nooralmsbah.0wn0.com/ 12:00 2019 /5/28

11- حزامة حبايب: قبل أن تنام الملكة، ص 219.

12- المصدر نفسه، ص88.

13- المصدر نفسه، ص ص82-91.

14- المصدر نفسه، ص 303.

15- المصدر نفسه، ص 12.

16-Edward Said, Reflections on Exile: And Other Literary and Cultural Essays (London, Granta Books, 2001), p. 173.

17- صبري حافظ: كتابة فلسطين بعد جيل النكبة «قبل أن تنام الملكة» بين رواية التكوين ورواية المتخيل الوطني.

18- حزامة حبايب: قبل أن تنام الملكة، ص 151.

19- المصدر نفسه، ص301.

20- المصدر نفسه، ص 84.

21- عبد الوهاب شعلان: السرد العربي القديم -البنية السوسيوثقافية والخصوصيات الجمالية- الموقف الأدبي، العدد 412، الجزائر، ماي 2003، ص 06.

22-ألف ليلة وليلة، ج1، موفم للنشر، د.ط، الجزائر، 1994، ص60.

23- عبد الفتاح كيليطو، الغائب (دراسة في مقامة الحريري)، دار توبقال للنشر، 1987، ص49.

24- حزامة حبايب: قبل أن تنام الملكة، ص25.

25- "**كتابة الاختلاف**" المقصود هنا هو الإشارة لما توصلت إليه الباحثة الأمريكية المرموقة إيلين شوولتر في كتابها الشهير عن أدب المرأة في الأدب الانجليزي والذي أصبح من كلاسيكيات النظرية النسوية، وهو:

Elaine Showalter, A Literature of Their Own: British Women Novelists from Bronte to Lessing (Princeton, New Jersey, Princeton University

Press, 1998.

إلى أن هذا الأدب مرّ بثلاث مراحل، تسمى أولاهما بمرحلة الأنوثة Feminine والذي تبنت فيها المرأة كلية المنظور الأبوي لها واستبطنته كي تدخل عبره إلى ساحة القوة الرمزية والتعبير الأدبي، وثانيها هي مرحلة الأدب النسائي السجالي Feminist الذي سعت فيه المرأة لتقويض سلطة الرجل وتبديل تراتباتها، والثالثة هي مرحلة كتابة الاختلاف Female التي تكتب فيها المرأة اختلافها دون الدخول في عراك مع الرجل لا طائل من ورائه. انظر: صبري حافظ: كتابة فلسطين بعد جيل النكبة «قبل أن تنام الملكة» بين رواية التكوين ورواية المتخيل الوطني.

26- حزامة حبايب: قبل أن تنام الملكة، ص248 .

27- المصدر نفسه، ص 188.

28- صبري حافظ:كتابة فلسطين بعد جيل النكبة «قبل أن تنام الملكة» بين رواية التكوين ورواية المتخيل الوطني.

29- أحمد بن فارس: الصاحبي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها، تح: أحمد حسن بسج،د ط، دار الكتب العلمية،1997،1، ص 94.

30_ المنذري: الترغيب والترهيب، مج 3، تح:إبراهيم شمس الدين، ط 3، دار الكتب العلمية، سنة 2003، ص 112.

31-حزامة حبايب: قبل أن تنام الملكة، ص 105.

32- المصدر نفسه، ص 110.

33 - المصدر نفسه، ص114.

34- المصدر نفسه، ص 100.

35- المصدر نفسه، ص105.

36- المصدر نفسه، ص123.

37- المصدر نفسه، ص 100.

38_ المصدر نفسه، ص99.

39- صبري حافظ: كتابة فلسطين بعد جيل النكبة «قبل أن تنام الملكة» بين رواية التكوين ورواية المتخيل الوطني.

40- حزامة حبايب: قبل أن تنام الملكة، ص 169.

41- المصدر نفسه، ص 101.

42- المصدر نفسه، ص171.

43_ المصدر نفسه، ص 103.

44- المصدر نفسه، ص170.

45- صبري حافظ: كتابة فلسطين بعد جيل النكبة «قبل أن تنام الملكة» بين رواية التكوين ورواية المتخيل الوطني.

46- حزامة حبايب: قبل أن تنام الملكة، ص 298.

47- المصدر نفسه، ص 297.

48- المصدر نفسه، ص 195.

49- Edward Said, Reflections on Exile: And Other Literary and Cultural Essays (London, Granta Books, 2001), p174.

الحنين إلى فضاء المغرب العربي في شعر اليهود المغاربة في إسرائيل

إيرز بيطون -أنموذجا -

د. غانم مزعل

جامعة النجاح الوطنيّة - فلسطين

الملخص:

يهدف هذا البحث إلى دراسة ظاهرة مهمة في الأدب العبري عند بعض الكتاب من اليهود العرب \ الشرقيين. هذه الظاهرة هي الحنين إلى فضاء المغرب العربي، والعودة إلى الجذور إلى تراث الآباء والأجداد، تراث شمال أفريقيا حيث ولد وترعرع الشاعر إيرز بيطون. إن توظيف التراث المغاربي في كتابات هؤلاء الكتاب هو شكل من أشكال الاحتجاج لمواجهة المحاولات الممنهجة لطمس ثقافة اليهود المغاربة من قبل المؤسسة الإسرائيلية واليهود الإشكناز. هذا الشعر هو صرخة المظلوم في وجه ظالمه، صرخة في وجه من يحاول تجريدهم من هويتهم العربية الأصلية، ومحاولة لشرعنة الثقافة المغاربية والإفلات من التأثير الإشكنازي. إنه تحسر على ذلك الماضي، على التراث الذي بدأ يتلاشى عند جيل الأبناء من أصول مغاربية. فمن الضروري قبول الآخر \ اليهود المغاربة وعدم تهميشهم أو تفريغهم من ثقافتهم. لا شك أن هذا هو الصراع على الذاكرة.

الكلمات المفتاحية: اليهود العرب، أشكترة، إيرز بيطون،فضاء المغرب، أغادير .

Abstract

This paper has studied an important phenomenon among some Jewish authors from Arab countries. This phenomenon is their nostalgia for the space of the Arab Maghreb and the return to the roots and legacy of fathers and ancestors, the North African heritage. A case in point is the Israeli poet Erez Biton. He was born and raised in Oran, Algeria to Moroccan parents. The employment of the Moroccan heritage in these authors' writings is one form of protest against systematic attempts to obliterate the identity of Maghrebi Jews by the Israeli establishment and Ashkenazi Jews. This poetry of these writers is a cry of the oppressed in the face of the oppressor, a cry in the face of those who try to divest them of their original Arab identity. It is also an attempt to legitimize the maghrebi culture and an escape from the hegemony of the Ashkenazi Jews. Their poetry is se lamenter sur le passé. It is a lament over the legacy that has started to disappear among the descendants of the Jews from the Arab Maghreb. It is necessary to accept the other (the Maghrebi Jews) and to prevent their marginalization or stripping them of their culture. Undoubtedly, it's a struggle over

memory.

Keywords: Arab Jewish, Ashkenazi, Erez Biton, Maghreb Space, Aghadir.

المقدمة

ولد الشاعر إيرز بيطون في مدينة وهران في الجزائر في العام 1942 لوالدين من المغرب، وقد هاجرت العائلة إلى إسرائيل في العام 1948، وسكنت في "معبراه " (معسكر لليهود القادمين الجدد إلى إسرائيل)[1] في مدينة رعنانا. عندما وصل إلى إسرائيل غيّروا اسمه من "يعيش" إلى "إيرز". في سن العاشرة انفجرت قنبلة بين يديه حينما كان يلعب بها، مما أدى إلى فقدان النّظر تماما. درس علم النفس وشؤون اجتماعية في الجامعات الإسرائيلية. وفي العام 2014 حاز على جائزة "بيالك". وفي العام 2015 حاز على جائزة إسرائيل. في العام 2016 شكل وزير التربية نفتالي بينت لجنة يرأسها إيرز بيطون لإدراج ثقافة اليهود الشرقيين في مناهج التعليم المدرسية. فضاء المغرب العربي بكل ما يحتويه من أسماء أماكن، وعادات، وثقافة، ونبات، وأصناف الأطعمة والمشروبات المغربية له حضور واسع في شعره، وهذا دلالة واضحة على الحنين والعودة للجذور، وعدم التنازل عن التراث والثقافة العربية التي نشأ عليها جيل الآباء في المغرب العربي. كما أنه يعتبر من أوائل الشعراء اليهود الذين وظّفوا كلمات باللهجة المغربية في شعره العبري.

إيرز بيطون أحد الشعراء العبريين الرائدين في شعر الحنين إلى الوطن الأول المغرب العربي. فالمغرب العربي بحضارته وطبيعته الجغرافية وطيب أهله كان أحد أبرز محاور الإبداع في شعره. من يقرأ شعر بيطون يلمس الالتصاق بأرض المغرب. إن حب إيرز بيطون للمغرب العربي حب لا ينضب. فنحن نرصد شيئا من المعاناة المتجلية في الحنين إلى واقع الطفولة وأماكن اللهو، حيث استطاع بيطون ترجمة حنينه إلى وطنه الأول عبر أشعاره الكثيرة. أشكترة اليهود العرب

لقد سعت كل من المؤسسة الإسرائيلية والحركة الصهيونية جاهدة ومع سبق إصرار إلى هيمنة الثقافة الإشكنازيةَ / الغربية في المجتمع الإسرائيلي، وطمس ثقافة اليهود العرب / الشرقيين / همزراحيم، وذلك لأن المؤسسة الإسرائيلية قد رأت في ثقافة اليهود العرب ثقافة شرقية عربية متخلفة وغير ملائمة لمجتمع عصري، في حين أن الثقافة الإشكنازية هي ثقافة أوروبية، تلك الثقافة التي انحدر منها اليهود الإشكناز. وقد تبنت تصوراً غربياً إشكنازياً للمجتمع الإسرائيلي، متنكرة ومتجاهلة لثقافة اليهود العرب، وجاهدة لتهميشهم.

إن استراتيجية الشكترة جاءت لضمان استمرارية سيطرة اليهود الإشكناز على مفاصل السلطة. ومن الممكن تفسير هذه الظاهرة بسبب الصراع الإسرائيلي العربي الذي غذّى هذا الإتجاه، والخوف من حدوث تقارب وتفاهم بين اليهود العرب في إسرائيل والفلسطينيين الذين يعيشون في إسرائيل، وتغلّب الثقافة الشرقية في المجتمع الإسرائيلي الجديد. فمن هذا المنطلق جاءت سياسة بتر الثقافة اليهودية الشرقية العربية. لقد واجه اليهود العرب الذين هاجروا إلى إسرائيل بعد العام 1948 مؤسسة ثقافية إشكنازية قوية فرضت هيمنتها، تحتقر

وتخشى الثقافة العربية محاولة ابتكار نموذج جديد للإنسان الإسرائيلي. في مقال في صحيفة هآرتس 22.04.1949 كتب الصحفي آريه غيلبلوم: " ... نحن نتعامل مع أناس في غاية البدائية، مستوى معرفتهم يقترب عمليا من الجهل المطلق، بل أسوأ من ذلك، فهم لا يتمتعون ولو بالقليل من الموهبة التي تؤهلهم لفهم أي شيء عن الثقافة ..." هذه هي وجهة نظر النخبة اليهودية الإشكنازية اتجاه اليهود الشرقيين في السنوات الأولى لقيام دولة إسرائيل. إنها نظرة استعلائية دون شك. هذه النظرة أدت إلى اضطهاد اليهود الشرقيين والفلسطينيين على حدّ سواء. ونتيجة لهذه الإستراتيجية فقد غيّر الكثير من اليهود الشرقيين أسماءهم الشخصية وأسماء عائلاتهم[2]. من هنا فقد جاء حصار ممنهجٌ ومعادٍ لثقافة اليهود المغاربة[3]، كما كان حصار في الأدب العبري للشخصية المدنية للإنسان الفلسطيني في الأدب العبري في السنوات الأولى لقيام دولة إسرائيل، حيث نجد أن معظم الشخوص العربية في النص الأدبي العبري هي شخوص قروية – شعبية، دون ذكر لشخوص مدنية مثقفة ذات اتجاهات قومية[4] من منطلق إسباغ صفة التخلف عليه، وعدم إقامة علاقات معه ورفضه. إن محاولة طمس الثقافة المغربية أدى إلى شرخ بين اليهود العرب أنفسهم. ففي حين أننا نجد أن الغالبية العظمى من اليهود الشرقيين قَبلت الاندماج بالثقافة الإشكنازية من أجل الانصهار وعدم الشعور بالغربة في المجتمع الإسرائيلي الجديد، نجد أن فئة قليلة منهم قد آثرت التمسك بالجذور وعدم التخلي عن تراث الآباء والأجداد، بالرغم من وجهة النّظر الاستعلائية والمحتَقِرة عند الآخر. ونذكر على سبيل المثال وليس على سبيل الحصر: سامي شطريت، إيرز بيطون، سمير نقاش، شمعون بلاص وغيرهم. الصراع هنا هو صراع على" الذاكرة "، كما هو الصراع بين الفلسطينيين وإسرائيل[5]. إن هدف المؤسسة الإسرائيلية هو تجريد اليهودي الشرقي/ العربي من لباسه العربي وإلباسه لباساً إشكنازياً غريباً عليه، وهذه عملية تفريغ اليهودي الشرقي من ناحية العادات والمظهر الخارجي قريب جدا للإنسان العربي. ففي السنوات الأولى لقيام دولة إسرائيل كان ما يميّز اليهودي الشرقي في نظر اليهودي الإشكنازي عن العربي أمران: البدلة العسكرية أو القبعة الدينية، ودونهما فاليهودي الشرقي عربي حسب المظهر الخارجي[6]. في مقابلة لصحيفة "هآرتس" مع الكاتب شالوم شطريت يقول عندما قدمنا إلى البلاد في نهاية العام 1963 كان لأغلبية الرجال في عائلتي "شوارب" وخلال فترة قصيرة قاموا بحلق "الشوارب". لقد فهم اليهودي الشرقي الذي وصل إلى هنا أنه ليس العربي فقط غير مرغوب به هنا، بل يجب أن يتنازل اليهودي الشرقي عن كل شيء له علاقة مع إرثه السابق: اللغة العربية والعروبة[7]. المتحدث ليس ضد الثقافة الإشكنازية ولا يكِنُّ لها العداء، لكنه ضدّ شكترة اليهود المغاربة عنوة. إنه من أجل التعددية الثقافية، ويريد أن تعيش الثقافات بجانب بعضها بعض، وتغذي الواحدة الأخرى. وربما يناص مع (يستحضر) محمود درويش الذي يرى نفسه أنه نتاج كل الثقافات التي مرّت بالبلاد، اليونانية والرومانية والفارسية واليهودية والعثمانية[8].

مقدمات أولى[9]

أمي أمي

من قرية الشجيرات الخضراء بخضار آخر

من عشّ العصافير التي تدرّ حليبا حلوا

من سرير ألف ليلة وليلة

أمي أمي

التي أبعدت الأذى

بأصابع مقبوضة

بضربات على الصدر

وباسم كل الأمهات .

أبي أبي

الذي عمل في العالم

وقدّس سبته بعرق نقيّ

والذي كان مطّلعا لا مثيل له

بشؤون الكنيس

قام بترجمة القصائد : غانم مزعل

أنا أنا الذي أبعدت نفسي

بعيدا داخل قلبي

عندما كان الجميع نيام

كنت أردّد

بعيدا داخل قلبي

نصوص قصيرة ل " باخ "

بيهودية

مغربية (القصد لهجة عبرية مغربية)

يظهر في هذه القصيدة حنين المتحدث (الشاعر نفسه) إلى الوطن الأول "المغرب العربي" الذي أشار إليه بكلمة "أمي أمي" والتي تشكل موتيفا في القصيدة. فهو يعود بنا إلى الجذور، إلى منابع طفولته التي ارتشف منها، لنحلق معه في ذلك الفضاء، وكأنه يريد أن نكون شهود عيان لذلك، حيث يصف الجذور التي انحدرت منها الأم (قرية في جنوب المغرب "لمحميد الجوزلان" محاذية للجزائر، أما والده فقد ولد في قرية "تملوجالت": المكان، والثقافة والتربية. فأمه تنحدر من الطبيعة الخلابة التي يشغف بها المتحدث، من قرية في الريّف المغربي، حيث تكثر الشجيرات ذات اللون الأخضر المميّز، حيث أعشاش العصافير وتغريدها. واللون الأخضر يدل على الحياة واستمراريتها. فالأم انسجمت مع الطبيعة وهي جزء لا يتجزأ من هذه الطبيعة، فالأم المغربية تمثل الدفء والعالم القديم، التقليدي.

إن الأم التي تحكي لابنها الحكايات والخرافات الجميلة "حكايات ألف ليلة وليلة" قبل نومه دلالة على فترة طفولة هادئة، سعيدة لا يعكرها شيء. فالأم اليهودية التي نشأت في المغرب العربي مفعمة بالثقافة العربية ويدلّ على ذلك "حكايات ألف ليلة وليلة ".

إن للعودة إلى الجذور المغربية وتوظيفها في قصيدته دلالة قاطعة على انتماء المتحدث إلى ذلك الفضاء وتلك القيم التي نشأ عليها الآباء، وهو يكنّ لها الاحترام ويحنّ إليها. هذا الفضاء الذي وُصف في القصيدة هو الذي عاش به اليهود المغاربة والمتحدث (الشاعر نفسه) طفولته الأولى حتى سنّ السابعة، وقد تعمّد وصف هذا الفضاء المغربي لجماله ولإيجابيته، في حين أنه لم يصف الشطر الثاني من فضاء طفولته في إسرائيل، لأن العائلة سكنت في مخيّم للقادمين الجدد يفتقر للجو الريفيّ. فالمغرب العربي ينفرد بطبيعة خاصة تختلف عن طبيعة البلدان الأخرى، وكأنها منحة ربّانية لذلك المكان.

تكرار أمي أمي في مقطعين من القصيدة مقابل ذكر "أبي أبي" و "أنا أنا" مرة واحدة فقط، ربما يشير إلى الأصالة وإلى تفضيل بيئة الأم، مهد طفولته، عند المتحدث. فهو يخاف انقراض "الثقافة المغربية " التي نشأ عليها كل من الأب والأم. فالشاعر الذي كان اسمه في الجزائر "يعيش" غيروا اسمه في المدرسة في إسرائيل إلى "إيرز"، ولكن "يعيش" نشأ في ثقافة عربية ما زالت تعشعش بداخله.

لقد عملت دولة إسرائيل في السنوات الأولى جاهدة على طمس الثقافة العربية التي جاء بها اليهود العرب / اليهود الشرقيين معهم من شمال إفريقيا، وصهرهم في مجتمع جديد "المجتمع الإشكنازي". وذلك بدافع ألّا يظهر اليهودي الشرقيّ غريبا عن المجتمع الإسرائيلي، ولكي لا يرفضه هذا المجتمع. فنجد أن المتحدّث قد لجأ خلسة في الليل للاستماع إلى سومفينيات "باخ" وغنائها. هذا اللجوء دليل على انشطار الهوية. تجدر الإشارة هنا إلى أن المؤسسة الإسرائيلية الإشكنازية قد نجحت في سياستها هذه، عكس محاولتها الفاشلة مع اليهود الذين جاءوا من دول الإتحاد السوفييتي سابقا في سنوات الثمانين من القرن الماضي، حيث نجد أن الفئة الأخيرة قد حافظت على لغة موطنها الأصلي وثقافته، دون إبداء خجل أو حرج. وتوجد الآن محاولات من بعض اليهود الشرقيين "اليهود العرب الجدد" إلى العودة إلى "الثقافة اليهودية الشرقية" وهذه المجموعة آخذة في الازدياد وصوتها مسموع. لقد خجل الكثير من اليهود الشرقيين بثقافتهم العربية أمام اليهود الغربيين "الإشكناز"، لذلك فقد أبدوا استعدادا قويا للابتعاد عن ثقافتهم العربية. وعن المحاولات الجادة للتخلص من الثقافة العربية عند اليهود الشرقيين يقول الشاعر سامي شالوم شتريت اليهودي المغربي الذي هاجر إلى إسرائيل مع عائلته والذي يعتبر نفسه " يهودي – عربي ": إن معلمتنا في المدرسة الأساسية قد أُلقيت عليها مهمة صياغتنا – اليهود العرب الصغار، من جديد، كيهود أنقياء، طبقا للنموذج الصهيوني الإشكنازي. من ناحيتها فقد غرست بنا – نحن الأميين والمتخلفين – صهيونية جيدة .... المعلمة الإسرائيلية التقليدية التي درَّسَت في المدرسة حيث يدرس الأولاد اليهود الشرقيون لم تكن تعرف أنه عاش في البلاد في الفترة العثمانية أكثر من 300.000 فلسطيني وأكثر من 30.000 يهودي غالبيتهم من الدول العربية والإسلامية .... لم يدرسونا عن العائلات المغربية أبدا .... لم أسمع و لم أقرأ عن ذلك في المدرسة الرسمية أبدا ... ما لم يخدم الطبقات العليا الصهيونية الإشكنازية لم يدخل التاريخ، لأنه يحدث خارج تاريخ الشعوب الأوروبية التي تصمم العالم غير الأوروبي وأولاده حسب منظورهم وحاجاتهم .... إن صياغة الأولاد اليهود العرب وأيضا الفلسطينيين كأنهم يعيشون خارج التاريخ ..... اللغة العربية – لغة العدو – كانت خارج الإطار. وحتى الكلمة العربية لم تُسمع في المدرسة. لقد تحدث الأهل معنا في البيت اللهجة العربية المغربية، أما نحن فقد تعمدنا أن نترك العربية خارج بوابة المدرسة، وبقيت فقط في الشتائم.... وفي اجتماعات الأهالي المدرسية كنا متوترين خشية أن يتفوه الأب أو الأم بالعربية. أبي الذي تحقق من فضائل توصية الدولة لمحو العربية قرر عدم استعمال العربية في بيتنا..." [10]. سامي شالوم شتريت الذي يعرّف نفسه " يهودي- عربي " يريد عبر هذا التعريف أن يصرخ الآن صرخة الذين خافوا أن يصرخوا في سنوات الخمسينات والستينات من القرن الماضي هذه الصرخة في وجه من جرّدهم من هويتهم العربية الأصلية، إنها حجر مقاومة في وجه الخوف، إنها قذف حجر في وجه التهميش الممنهج. فالأطفال

اليهود الشرقيون ينتابهم الشعور بالخجل والحرج من عروبة والديهم، عندما يتواجدون في الأماكن العامة. لقد سعت المؤسسة إلى شطب العروبة عند هؤلاء بعد تشويهها في المرآة.

نحن نجد هنا أن المتحدث قد أُرغم على النشوء في ظلّ ثقافة أخرى رسمتها له المؤسسة الإسرائيلية لإبعاده عن الجذور المغموسة بالثقافة العربية والهوية العربية الأصيلة، من أجل خلق مجتمع جديد تنصهر فيه الجاليات اليهودية المختلفة، وإذا لم يتقبل هذه الثقافة الجديدة، فسيكون غريبا ومختلفا عن رفاقه في المدرسة وفي الحي، ويغرد خارج السرب، وعندها سيرفض في المجتمع الإسرائيلي الجديد. أما إذا أراد الانخراط في المجتمع الإسرائيلي، فيجب عليه التنازل عن ثقافة الوالدين، الثقافة العربية المغربية، وهذا ما حدث فعلا. لكنّ المتحدث قد رأى أنه من الواجب عليه ومن حق الأمومة والأبوة أن يطلع القارئ على تراث الوالدين والتراث الذي نشأ عليه هو أيضا حتى السادسة من عمره، وهذا هو أضعف الإيمان، لأن هذا التراث سَيُمسح عمّا قريب من الذاكرة وهذه هي – الهزيمة – هزيمة اليهود المغاربة في إسرائيل. هذه هي الضريبة التي دفعها هؤلاء مرغمين من أجل قبولهم في المجتمع الإسرائيلي الإشكنازي، على العكس من اليهود الذين جاءوا من دول الإتحاد السوفييتي منذ بداية 1980، والذين حافظوا ومازالوا يحافظون على اللغة الروسية، والثقافة الروسية، ويعتزّون بذلك . تجدر الإشارة هنا أنه في السنوات الأخيرة توجد أصوات يهودية شرقية كثيرة من أبناء الجيل الجديد يحاولون وباعتزاز إحياء التراث اليهودي الشّرقي، وقد أحرزوا نجاحا يعتدّ به. المتحدث يريد القول إن اليهود المغاربة جاءوا من حضارة، وثقافة وتاريخ، وليس من فراغ أو من بيئة متخلفة أو بهيميّة كما يدعي البعض، ومن يدّعي غير ذلك، فهذا نتاج نظرة استعلائية هدفها تقزيم اليهود الشرقيين وتفريغهم وتشويه صورتهم في المرآة . القصيدة هي قصيدة تحدٍ، وتشير إلى الصدع والانفصام، والعلاقة بين جيل الآباء وجيل الأبناء. إنها " نوستالجية " حقيقية.

"أنا أنا الذي أبعدت نفسي

بعيدا داخل قلبي

عندما كان الجميع نيام

كنت أردد

بعيدا داخل قلبي

نصوص قصيرة ل " باخ "

بيهودية

مغربية

فالمتحدث يشعر بالخجل لابتعاده عن ثقافة الأم، لذا يلجأ خلسة في ساعات الليل عندما يكون الجميع نياما ليردد نصوصا لـــ " باخ " والتي ترمز إلى الثقافة الجديدة التي ستستبدل الثقافة العربية المغربية. من هنا فالقارئ يستنتج أن هناك سياسة ممنهجة لطمس ثقافة الآباء – ثقافة اليهود المغاربة، الثقافة العربية يعود بنا المتحدث إلى الماضي لينظر إلى الخلف، ويتحسر على ذلك الماضي، على التراث الذي بدأ يتلاشى عنده وعند أبناء جيله من أصول مغربية .

كما نلحظ شوق وحنين إيرز بيطون "يعيش" للعودة للجذور المغربية ليستنشق عطر الماضي، ولو إلى حين، حينما يشعر بالاختناق. لكنه مرغم أن يلقي بتراث الآباء والأجداد بعيدا، لأنه يجب عليه أن يتأسرل وينصهر في المجتمع الإسرائيلي الجديد، وإلا فسيُرفض. يلتقي حنين بيطون المؤقت مع حنين محمود درويش في قصيدة "أحن إلى خبز أمي"[11] حيث يعود إلى الجذور؛ إلى خبز أمّه، خبز الطابون، وإلى قهوتها حينما ينادي بأعلى صوته ليسمع من بأذنه وقر، موظفا التراث الفلسطيني. إن الفرق بين درويش وبيطون أن درويشا يحفظ الأمانة – الطفولة – ذكريات الأم، وهذه الطفولة / الذكريات تكبر معه بالرغم من الظروف القاهرة في السجن، في غربته داخل الوطن، في حين أننا نجد بيطون على عكس درويش يتنازل عن ذلك مرغماً لأسباب عدّة، و لم يستطع الوقوف أمام السيل الجارف الذي يدفعه هو وأبناء جلدته بقوه إلى أحضان الأسرلة.

أحنّ إلى خبز أمي

وقهوة أمي

ولمسة أمي

وتكبر فيّ الطفولة

يوما على صدر أمي

وأعشق عمري لأني

إذا متّ

أخجل من دمع أمي

.....

لأنني فقدت الوقوف

من دون صلاة نهارك

هرمت، فردّي نجوم الطفولة

حتى أشارك

صغار العصافير

إن الخبز والقهوة يتواجدان في كل مكان وزمان، لكنّ خبز وقهوة أم الشاعر محمود درويش لهما مذاق آخر، كما أن خَضَار الشجيرات هو خضار آخر عند أم إيرز بيطون. فكل من الشاعرين يسبغ صفة فريدة من نوعها على شيء له علاقة بالأم. إن الأمّ عند الشاعرين ترمز إلى الأرض/ الوطن وإلى الأم البيولوجية في آن واحد. وهي حاضرة عندهما في شعرهما المبكر. فكل منهما يعيده الشوق والحنين والأسى إلى حبل الوصل بتلك الأم عبر: الخبز، والقهوة، والعصافير، والشجيرات، والعرق، والحكايات التي كانت تقصها الأم على مسمع كل منهما قبل النوم. فالطفولة عندهما لا تموت ولا تُنسى ولا تهرم، بل تكبر معهما وترافقهما لعلاقتها بالأم الوطن والأم البيولوجية. إن كل من إيرز بيطون ومحمود درويش في ضائقة حقيقية، إنهما يشعران بالاختناق لوجود خطر حقيقي يهدد هذا التراث، ومن هنا جاء توظيفهما للتراث، فالأديب يوظف التراث – عادة – عندما يرى أن التراث في أزمة أو في طريقه للنسيان أو هناك طرف يحاول طمس التراث.

تبادل الأدوار : من البلاط في الرباط إلى العشوائيات في أشكلون.

زوهارة الفاسية[12]

مطربة البلاط عند محمد الخامس في الرباط في المغرب

يحكون عنها عندما غنّت

تقاتل الجنود بالسكاكين

ليشقوا طريقا بين الجماهير

للوصول إلى ذيل ثوبها

لتقبيل أطراف أصابعها

لوضع نقود " ريال" علامة للشكر

زوهارة الفاسيّة

اليوم، نجدها

في أشكلون، بعتيكوت ، بجانب مكتب الشؤون

رائحة بقايا علب السردين على طاولة متأرجحة بثلاث أرجل

سجّاد ملوك جذّاب، مُتّسخ على سرير الوكالة (الوكالة اليهودية)

بقميص صباح باهت

ساعات مقابل المرآة

بألوان مكياج رخيصة

وهي تقول:

" محمد الخامس بؤبؤ عيوننا "

إنك لا تفهم للوهلة الأولى

لزوهارة الفاسيّة صوت مبحوح

قلب حيّ وعيون مشبعة بالحبّ

زوهرة الفاسيّة

زوهارة الفاسيّة (نسبة إلى مدينة فاس) يهودية مغربية ولدت في مدينة فاس في المغرب ثم هاجرت إلى إسرائيل في عام 1962، وكان عمرها 55 سنة وتوفيت في مدينة عسقلان أشكلون عام 1987 عن عمر يناهز ال86 عاماً. عملت زوهارة الفاسيّة في موطنها الأصلي " المغرب " مطربة في القصر الملكي، وعاشت حياة هنيئة. ومهنة الطرب تشير إلى الفرح والسعادة وحب الحياة، القصيدة قصيدة احتجاج لِما حلّ بزوهارة في إسرائيل. فعند وصولها إلى إسرائيل أرسلها مكتب الهجرة لاستيعاب القادمين الجدد والتابع للوكالة االيهودية للسكن في مدينة عسقلان/ أشكلون الواقعة في جنوب البلاد والمتاخمة لصحراء النقب. وعبر هذا يريد المتحدث القول إن الوكالة اليهودية أرسلت اليهود الشرقيين ليعيشوا في الريف في حين أن الأشكناز أُرسلوا ليعيشوا في مركز البلاد في تل- أبيب المتطورة أو في ضواحيها، حيث المسارح وبيوت الثقافة ودور السينما. فالمتحدث يورد مقارنة بين الشطر الأول من حياة زوهارة في المغرب، حياة مشرِّفة في البلاط الملكي في دولة عربية وبين الشطر الثاني من حياتها في إسرائيل في ظلّ الدولة اليهودية - " أرض الزّبدة والعسل والحليب " - مبرزا ومبيّنا الفوارق وما آلت إليه زوهارة في إسرائيل من فقر مدقع، وعزلة، وإهانة لإنسانية الإنسان. حياة زوهارة

الفاسيّة في إسرائيل مأساوية جدا، حيث تعكس وتجسد حياة الكثير من اليهود الشرقيين في إسرائيل وعلى الأخص في السنوات الأولى لدولة إسرائيل.

لقد عاشت زوهارة في المغرب في مدينة الرباط العاصمة، حيث دور السينما والمسارح، والمتاحف، أما في عسقلان/ إسرائيل فعاشت في أحد الأحياء الشعبية الفقيرة العشوائية في مدينة أشكلون المهمشة على أطراف صحراء النقب، والتي تقطنها غالبية من اليهود الشرقيين القادمين الجدد، وهذا يدلل على التّحول الذي حدث في حياتها.

إن أثاث البيت، وأنواع الأطعمة، وأصناف المكياج والألبسة لدلالة قاطعة على تبادل الأدوار في حياة زوهارة. حياة زوهارة في إسرائيل تجسيد للقهر الاجتماعي لليهود الشرقيين وخاصة اليهود المغاربة الذين هاجروا إلى إسرائيل في الخمسينيات والستينيات من القرن الماضي. فإسرائيل لم تحقق العدالة الاجتماعية بين اليهود، حيث فضّلت اليهود الإشكناز على اليهود الشرقيين، ولهذا نجد زوهارة عاطلة عن العمل تتردد إلى مكاتب دائرة الشؤون الاجتماعية في مدينة عسقلان/ أشكلون لتحصل على بعض النقود لتدبير أمورها، بدلا من التردد إلى المسارح ودور الأوبرا في العاصمة الثقافية تل- أبيب. ويرى المتحدث بهذا إهانة لزوهارة ولإنسانيتها.

قصيدة زوهارة الفاسيّة من الممكن قراءتها كلائحة اتهام صريحة للبرجوازية الإشكنازية التي حكمت في إسرائيل في تلك الفترة. فثقافة زوهارة وأغانيها الشرقية المغموسة بثقافة عربية مغاربية لم تُقبل في إسرائيل، وهذا رفض جارف لثقافة اليهود الشرقيين، ومحاولة جادة لطمس هذا التراث وإبعاد اليهود الشرقيين عن الجذور. ومن هنا بداية تدهور زوهارة نفسيا واقتصاديا. تجدر الإشارة هنا إلى أن الكثير من اليهود المغاربة واجهوا مشاكل كثيرة و لم ينسجموا في المجتمع الإسرائيلي، مما أدى إلى الجنوح للأعمال الجنائية والإجرام .

المجتمع الذي عاشت به زوهارة في المغرب يدلّ على حسن جوار بين اليهود والعرب وحياة ثقافية واجتماعية مشتركة، وهذا يتلخص في جملة "محمد الخامس بؤبؤ عيوننا "[13].

رسالة إنسانية: التعاطف والترحم على ضحايا أغادير

عن الهزّة الأرضية في أغادير[14]

في ذاك المساء

كانت السماء زرقاء في العمق الذّهبي

هدأت الأرض بِسِكوت كمين

والذين يتذكرون يقولون

إن الهواء حلو في الصدر

كان هذا في مساء يوم الثلاثاء

كيف يحدث

آه يا أمي أمي

إنَّ أناسا محترمين عقلاء

يستيقظون فجأة يبحثون ويصرخون في الظلام

كيف يحدث

آه يا أمي أمي

إن مدينة كاملة

تستيقظ فجأة

لتبحث صارخة في الظلام

وبعد ذلك

آه يا أمي أمي

ماذا يفكر الجالس

مقابل بقايا بيته

مقابل فقدان أعزائه

ما العمل الأول الذي سيفعله

في ذاك الصباح

آه يا أمي أمي

يا ليته لم يأت الصباح

والذين يتذكرون يقولون

في ذاك المساء

كانت رغبة حلوة للنوم

كان ذاك في مساء يوم الثلاثاء

آه يا أمي

هذه قصيدة رثاء لمدينة أغادير ولضحايا الهزّة الأرضية التي ضربت مدينة أغادير في العام 1960. إن كتابة إيرز بيطون الذي يعيش في إسرائيل لهذه القصيدة إشارة واضحة إلى انتمائه العميق للمغرب العربي وللجذور التي لم تنقطع بمجرد هجرته إلى إسرائيل[15]. هذه القصيدة تدلل على أن إيرز بيطون يكنّ الحب والاحترام للمكان وللإنسان المغربي مهد طفولته وذكرياته. والقصيدة هي عزاء وتعبير عاطفي صادق لما يشعر به ويدور بين ضلوعه من أسى. فهو يصف لنا بعاطفة جيّاشة ما آل بهذه المدينة وبسكانها من دمار وخسارة بشرية ومادية. أناس أبرياء يخلدون للنوم وفجأة يستيقظون ويرون جثث الأحبّاء ودمار الأملاك، ولكن لا حيلة لهم. الشاعر يتوجه إلى الأم يتساءل ويكرر السؤال "كيف يحدث، كيف يحدث" دلالة على الاستهجان من جهة وعدم قبول هذا من جهة أخرى، وكأنه يلقي اللوم على خالق البشرية (هذه الظاهرة لها حضور في كتابات الشاعر اليهودي حاييم نحمان بيالك والروائي الفلسطيني غسان كنفاني). ويذكر الشاعر أن الحدث وقع يوم الثلاثاء ليلا، ومن المعروف أن الفترة الزمنية الواقعة بين مساء الثلاثاء وبين صباح الأربعاء هي فترة تشاؤم حسب المعتقدات اليهودية. لا شك أن هذه الهزّة الأرضية قد ضربت أيضا جسد وروح الشاعر إيرز بيطون الموجود في إسرائيل .

حجر في وجه الخوف: التراث في مواجهة التنكر لثقافة اليهود العرب

ما معنى أن تكون أصليا[16]

أن تركض وسط ديزنجوف وتصرخ بيهودية مغربية

" أنا من المغرب أنا من المغرب "

" أنا من جبال الأطلس أنا من جبال الأطلس "

ما معنى أن تكون أصليا

أن تجلس في بروبل بألوان عقال وزَربيّة

أو أن تعلن بصوت عال

أنا أسمي ليس زوهر أنا زيش، أنا زيش

وهذا لا وهذا لا

هذه القصيدة قصيدة احتجاج، وردة فعل، وتحدّ للطبقة البرجوازية الإشكنازية والتي تمثلها مدينة تل-أبيب، حيث يشعر اليهودي الشرقي أنه غريب، وغير مرحب به. ديزنجوف شارع مشهور في مدينة تل-أبيب معقل الاشكناز، حيث تنتشر المقاهي الفاخرة " وريبول " إحدى هذه المقاهي . فاليهودي الشرقي لا يتوافد إلى هذه المناطق، وإذا حدث وجاء إلى هناك فهو يشعر بالحرج والغربة. وهنا نجد أن اليهودي الشرقي الذي ضاق ذرعا جاء إلى تل-أبيب بلباسه الشعبي " عقال وزربية " ويصرخ بصوت عال باللهجة العربية المغربية " أنا من المغرب، أنا من المغرب " متحدّيا الإشكناز بعقر دارهم لإثبات وجوده قائلا أنا هنا، أنا موجود، أنا حي، ولن أتنازل عن تراثي العربي المغربي. يجب عليكم أن تقبلوني كما أنا. إن استعمال العربية المغربية هنا في شعر بيطون هو مجرد إعلان ثقافي وليس رغبة في تغيير لغة الكتابة[17].

اليهودي الاشكنازي في تل- أبيب يتوقع من اليهودي المغربي (المتوحش كما كانوا يطلقون عليه) أن يلائم لباسه ولغته لبيئة تل- أبيب متنازلاً طوعاً عن تراثه. فاليهودي الشرقي في نظر الكثير من الإشكناز هو متوحش، مزعج، مختلف المنظر، والسلوك، واللغة[18]. هذه الصفات ألصقت بالعربي أيضاً في نماذج كثيرة من الأدب العبري الحديث. لقد حاول اليهودي الشرقي أن يندمج مع اليهود الغربيين لكنه فشل في ذلك. أن تكون أصلياً بنظر المتحدّث معناه أن تتمسك بالثقافة العربية، ثقافة "جبال الأطلس"، ثقافة الوالدين. نلحظ هنا صراعاً حاداً حول "الهوية". من هنا فقد رأى بعض اليهود العرب أنهم ضحية المؤسسة الصهيونية، ورفضوا أن يكونوا جزءا منها.

من لم ير عرسا مغربيا أبدا[19]

سمعنا سمعنا

مباركة يديك المحدبة بالطبلة

تغني بنت عمّه

من أقصى القرية وحتى أقصى القرية

عرب ويهود يأتون

رأينا رأينا

خوابي العرق، سلاسل الحمام المشويّ

أكداس التّمر بسبعة أنواع

بباب البيت

جِرار الزّيت المليئة

قلبنا يتسع ببطء ونفسنا فرحة

.....

من لم يكن في عرس مغربي

من لم يسمع الجدّة فرِيحة

تغنّي مقامة الحبّ بأذني العريس والعروس

من لم يفترش الأرض على حرام مملوء بالريش ووسادة أطلس

من لم يقَسِّم الخبز بيديه

من لم يحفن بيديه السلطة

وتحلّى وغسل فمه بنبيذ مغربي

من لم يستنشق ضجّة فتياتنا الشابات

من لم يكن في عرس مغربي

ها هنا تذكرة لك

تعال وادخل

إلى أغنيات الصّدر

التي لم تسمعها أبدا

هذه قصيدة من صميم الفلكلور والثقافة اليهودية المغربية. إن رصد الفلكلور المغربي هو إحدى طرق الاحتجاج في شعر إيرز بيطون لما حلّ بثقافة اليهود المغاربة من جهة[20]، ومحاولة جادة لحفر هذا الفلكلور في

ذاكرة اليهود المغاربة في إسرائيل، خوفاً من ضياعه أو نسيانه من جهة أخرى. وهو يلتقي هنا مع الكتّاب الفلسطينيين الذين يركزون على "الذاكرة الفلسطينية"[21] في كتاباتهم بتكرار أسماء النباتات كالزعتر والزيتون والسنديان والبرتقال، والأماكن، والأطعمة، والمشروبات، والأغاني الشعبية كحجفرا وعلى دلعونا. هنا نجد وصفا لعرس يهودي مغربي يركز فيه على الطقوس والأطعمة الشعبية، ولا ينسى إبراز العلاقة الحميمة بين اليهود والعرب في ذلك المكان وذلك الزمان في ظلّ حياة مشتركة ضاحدا الدعايات المغرضة .

إن تفريغ الإنسان وتجريده من الثقافة التي تربى عليها هو وأجداده، وسكب ثقافة أخرى في جسده، تجعله إنسانا منفصم الشخصية، وناقصاً، ومفرغاً، وغير متزن، ومحبطاً وغير قادر على مجابهة الآخر. إن ما فعلته المؤسسة الإسرائيلية تجاه اليهود العرب هو إفراغهم من ثقافتهم وملؤهم بثقافة جديدة وغريبة عنهم لينسجموا مع النخبة الإشكنارية الحاكمة .

القصيدة هي تغريدة خارج سرب المؤسسة. إن خوابي العرق، والحمام المشوي، وجرار زيت الزيتون هي جزء لا يتجزأ من ثقافة اليهود العرب. وفي قصائد أخرى شوربة الحريرة، كوسكوس، مطبوخة وغيرها. هذه صرخة مدوّية في وجه التغيير المفروض. فكيف لهم الموافقة والتنازل طوعاً. المتحدث يستنجد بالفولكلور المغربي مخاطبا المؤسسة قائلاً، إننا لسنا بفئة مفرغة، بل نحن أبناء ثقافة وحضارة نفتخر بها كما هي. إن استعمال كلمة " المقامة " إشارة وإعلان صريح إلى انتماء الشاعر إلى الثقافة العربية القديمة.

المتحدث يريد نقل الثقافة المغربية كما هي إلى مكان سكناه الجديد.

هذه أسماء[22]

وكانت لنا أسماء مع رائحة خارج البلاد

جاكي، طلعت الدّار، دغيه

وكان بيبر مع قميص مثلّث

وبطريك وجوجو وديدة

وكانت للبنات أسماء أجراس:

بريجيت، أليس، ميشيل

جورجيت، وأنيت

وسجلت المعلمة لنا أسماء عبرية في الدفتر :

إيلان، يعقوب، أبراهام،

دافيد وعليزه، زهابه وحانه

كخ كخ كخ .....يعني جاءت لتقول لنا

عرفنا

لكن أصرّينا

قليل من رائحة خارج البلاد

قبل أن يصمت رنين الأجراس:

سامي، ميمي

راشيل، مردوشه

نلحظ هنا أن المتحدث قد ربط الاسم الشخصي بالمكان خارج البلاد، أي المغرب. فهوية اليهودي المغربي مرتبطة بالجذور. فالاسم يعشق رائحة الوطن، والاسم جزء من الوطن وجزء من الذاكرة . وإذا ذهب الاسم فالحبل مبتور مع الوطن .وينتقد المتحدث عملية تغيير أسماء الأطفال المغاربة التي لها علاقة بالثقافة العربية أو الجذور اليهودية المغربية.

هذه عملية أشكترة وأسرلة. ولكن المتحدث يرفض ذلك رفضاً قاطعاً، ويصر المحافظة على اسمه المغربي، لأن الاسم هو السّمة الوحيدة التي تربطه بالجذور المغربية بعد تجريده من الثقافة المغربية. وعبر الاسم المغربي يستنشق عبق الوطن "المغرب" وعبق الماضي الجميل. ومنذ دخوله المدرسة، فله اسم إسرائيلي في جدول التلاميذ، وله اسم آخر مغربي بين أفراد عائلته ومعارفه، وهو شغوف بهذا الاسم، وزاد تعلقه به بسبب الغزو الثقافي. هذا يذكرني بالمثل الشعبي الفلسطيني "ريحة الوطن ولا عدمه "، كم هو مطابق هذا المثل الفلسطيني لمأساة المتحدّث .

القصقص والفرّان[23]

عندما هاجرنا إلى إسرائيل

أرادت

أمي أن تبني في ساحة البيت قرية موطنها

احضروا لي أغصانا

وأنا أعمل لكم قصقصيم

عندما هاجرت أمي إلى إسرائيل أرادت أن تبني في ساحة البيت قرية

أعطوني ترابا

وأنا أبني لكم فرّان

ونستلّ منه أقراص خبز صغيرة وحمام مشوي.

تريد الأم إقامة قرية مغربية مشابهة للقرية التي كانت تقطنها في المغرب، ولو استطاعت لحملت القرية على ظهرها وجاءت بها إلى إسرائيل. إن الهدف من إقامة القرية هو الحفاظ على العلاقة مع الجذور ومن بينها الأدوات المنزلية، المأكولات الشعبية والجو الريفي وما يحتويه الفضاء. لكن المجتمع الإسرائيلي الجديد رفض هذه المحاولة بإصرار واستطاع طمسها نهائياً. فالأم التي كانت تعمل وتعيش من عمل يديها في المغرب العربي وجدت نفسها عاطلة عن العمل في إسرائيل، كما وجد الفلسطيني نفسه ملقى على أرصفة شوارع المدن العربية في المنفى عاطلا عن العمل (كنفاني- أرض البرتقال الحزين).

القصيدة تجسيد للصراع بين جيل الآباء المغاربة وجيل الأبناء الذين ولدوا في إسرائيل والذين في غالبيتهم يتنكرون لماضي آبائهم. وفي القصيدة إشارة واضحة إلى احتضار جيل الآباء[24].

هذه الأدوات المنزلية كانت تستعمل وتشكل جزءاً مهماً في الحياة اليومية عند يهود المغرب العربي، أما هنا في إسرائيل فهي ملقاة لا يحركها أحد، وعدم استعمال هذه الأدوات المنزلية يدل على محاولة تجريد اليهودي المغربي من تراثه.

تلتقي هذه القصيدة مع قصة "أرض البرتقال الحزين" للكاتب الفلسطيني غسان كنفاني، حينما يصل المتحدث إلى النقطة الحدودية رأس الناقورة متجها إلى المهجر. فيقف وينظر إلى الخلف إلى فلسطين منتهزا الفرصة الأخيرة مودعا الوطن ومغذيا نظرة بمنظر أشجار البرتقال وحبات البرتقال، ومستنشقا رائحة فلسطين يملأ رئتيه حتى الثمالة من أجل حمل الذاكرة معه ونقلها إلى منفاه إلى العالم العربي :

"... وعندما بدأت رأس الناقورة تلوح من بعيد، غائمة في الأفق الأزرق وقفت السيارة ... ونزلت النسوة من بين الأمتعة وتوجهت إلى فلاح كان يجلس القرفصاء واضعاً سلة برتقال أمامه مباشرة وحملن البرتقال...

ووصلنا صوت بكائهن ... وبدا لي ساعة ذاك أن البرتقال شيء حبيب ... وأن هذه الحبات الكبيرة النظيفة هي شيء عزيز علينا... كانت النساء قد اشترين برتقالات حملنها معهن إلى السيارة، ونزل أبوك من جانب السائق، ومد كفه فحمل برتقالة منها.... أخذ ينظر إليها بصمت ... ثم انفجر يبكي كطفل بائس .... وكانت تلتمع في عيني أبيك كل أشجار البرتقال"[25].

كذلك تلتقي قصيدة إيرز بيطون مع قصيدة محمود درويش عن أمه والتي كتبها وهو يقبع في السجن عام 1965، وكان أول شاعر يسجن في إسرائيل:

أحن إلى خبز أمي

وقهوة أمي

ولمسة أمي

وتكبر فيّ الطفولة

يوما على صدر أمي

.....

ضعيني إذا ما رجعت

وقودا بتنور نارك

وحبل غسيل على سطح دارك

لأني فقدت الوقوف

دون صلاة نهارك

.....

يحن درويش إلى أمور عدّة وأهمها: أمّه (الحقيقية، والمجازية – الأرض)، وخبز أمّه، خبز الطابون القروي الذي له مذاق خاص، وكذلك إلى قهوة أمّه التي تُحضّر حسب الطريقة التقليدية على الحطب وذات النكهة الخاصة، والتي تدلل على الاستقرار وحبّ الحياة. فالخبز والقهوة من دلالات الوجود الإنساني ويشكلان موتيفا في الأدب الفلسطيني[26].

كل من النصوص الثلاثة السابقة تجسد العلاقة القوية ما بين الإنسان والمكان وما يحتويه من أشياء. كما أن النّصوص تصور الارتباط بالأرض والحنين، والكآبة، والألم الإنساني والذاكرة التي لا تمحى. فعند كنفاني يشكل " البرتقال " عنصراً أساسياً تحنّ إليه شخوص القصة، في حين أن شخصية "الأم" عند إيرز بيطون تحن إلى القصقص ألفرّان، والطين، والحمام المشوي، ودرويش يحن إلى الأم والخبز والقهوة. والحنين يدلّ على المرارة والألم من جهة، وعلى الحب والحنان من جهة أخرى. وكل من الأدباء يذكر الأشياء التي عايشها. والحنين هنا إلى الماضي لأنه أفضل من الآني.

عبر قراءة شعر بيطون نجد أن صور الماضي قد طبعت داخله، ونشعر أننا نعيش في قرية مغربية. فقد وظف التراث المغربي مستعملا أسماء الأطعمة، وأسماء الأماكن، وأسماء الأشخاص[27]. وقد جاء توظيف الفلكلور المغربي لأهداف عدة: الخوف من اندثاره، ونوعاً من الثورة السلمية ضد تجريد اليهود العرب من هويتهم، والقول للمؤسسة الصهيونية يجب قبول تراث اليهود العرب، وعدم التنكر له. لقد أبرز بيطون مشكلة لقاء الحضارات ونظرة التعالي الغربية. لا شك أن بيطون يتكلم بلغة الحنين والأسى، وهو في مأزق يتوقد في داخله. لقد حذى بيطون حذو الأدباء الفلسطينيين الذين بقوا في وطنهم، الذين وظفوا الفلكلور الفلسطيني في كتاباتهم حينما شعروا بالخطر الداهم .

الخاتمة:

سعت المؤسسة الإسرائيلية جاهدة إلى هيمنة الثقافة الإشكنازية في المجتمع الإسرائيلي، وطمس ثقافة اليهود العرب / الشرقيين، وتجريدهم من ثقافتهم العربية. كما رأت في ثقافة اليهود العرب ثقافة شرقية متخلفة. نظرة الاستعلاء هذه أدت إلى تهميش اليهود العرب واضطهادهم. وكردة فعل لهذه الظاهرة، لجأ بعض المثقفين من اليهود العرب إلى توظيف تراث اليهود العرب بمختلف أطيافه في كتاباتهم. وقد لجأ أفراد منهم إلى الامتناع عن الكتابة بالعبرية، واللجوء إلى الكتابة بالعربية وبالانجليزية (سمير نقاش ونسيم رجوان). هذا الإنتاج الذي وظّف تراث اليهود العرب هو صرخة المستضعفين في وجه المتسلط، الذي سعى إلى تجريدهم من هويتهم العربية. إنه إلقاء حجر في وجه الخوف، وحفر هذا التراث في ذاكرة الجيل الجديد ليعود إليه الوعي.

Conclusion

The Israeli establishment has sought strenuously for the hegemony of the Ashkenazi culture in the Israeli society and obliteration of the culture of Arab Jews from Arab countries by stripping them of their Arab culture.

The Israeli political and cultural machine looked at the culture of Arab Jews from the Arab world with inferiority and labeled as a backward eastern culture. This policy has led to the marginalization of the Arab Jews. As a reaction to this racist policy, some Eastern Jewish intellectuals employed the heritage of Arab Jews of different spectrums in their writing. Some of them refrained from penning their literary works in Hebrew. Instead, they wrote them in Arabic or in English. Israeli writers Samir Naqash and Nissim Rejwan are cases in point. This literary collection which had employed heritage of Arab Jews was a cry in the face of authoritarianism which had sought to divest these Arab Jews from their Arab identity. It was a stone's throw of fear and an engraving of this heritage in the collective memory of the new generation to bring awareness back to it.

المراجع:

- אופנהיימר, יוחאי, (2015). שם מאחורי קוראה לי יבשת .זיכרון הגלות בשירה העברית. מוסד ביאלק. ירושלים.
- אופנהיימר,יוחאי, (2008). מעבר לגדר - ייצוג הערבים בסיפורת העברית .עם עובד.תל אביב.
- אופנהיימר,יוחאי,(2012).מה זה להיות אותנטי – שירה מזרחית בישראל.רסלינג. תל אביב.
- ביטון, ארז, (2009). תמביסרת צפור מרוקאית.הקבוץ המאוחד.תל-אביב.
- ביטון,ארז,(1990).צפור בין יבשות.הקבוץ המאוחד.תל-אביב.
- ביטון,ארז,(1979).מנחה מרוקאית.עקד.תל-אביב.
- ביטון,ארז,(1979).ספר הנענע. עקד. תל-אביב.
- בנימיני,יפה,(1983).פגישה עם יוצר.משרד החינוך.ירושלים .
- עלון, קציעה- יוחאי,אופנהיימר,(2014).קריאה בשירת ארז ביטון.הקבוץ המאוחד.תל אביב.
- אלפי, יוסי, אליאב, לובה, (2006).משני עברי המעברה.הוצאת מעריב.תל-אביב.
- יוחנן פרס, יוחנן ,(2006). קירבה ומריבה – שסעים בחברה הישראלית.עם עובד.תל-אביב.
- פרס, יוחנן (1976).יחס עדות בישראל. ספרית פועלום .תל-אביב .
- רם,אורי, (1994). החברה הישראלית – היבטים ביקורתיים .תל-אביב.
- קרקוצקין,רז, (1993). גלות בתוך ריבונות: " לביקורת שלילת הגלות בתרבות הישראלית " חלק א ,תאוריה וביקורת 4 ,עמ 23-36 .
- צור ,ירון ,(2001). קהילה קרועה: יהודי מרוקו והלאומיות 1943-1954 .עם עובד. תל-אביב.
- צדקה, רינה, (1979). ארז ביטון- מבחר שירים.אוניברסיטת תל אביב.
- שגב, תום, (1984). 1949 הישראלים הראשונים. דומינו, ירושלים.
- שטרית, סמי-שלום, (2014). יהודית ודימוקרטית-חבור עיוני.הוצאת בית קדם.תל אביב.
- درويش، محمود: عاشق من فلسطين. دار العودة. بيروت، 1993 .

- كنفاني، غسان: أرض البرتقال الحزين. مؤسسة الأبحاث العربية. بيروت،2011.
- مزعل، غانم: الشخصية العربية في الأدب العبري الحديث. دار الجليل .عمان، 1986.
- مزعل، غانم: " ترجمة الأدب الفلسطيني إلى العبرية: محمود درويش وإميل حبيبي أنموذجا ". مجلة أمارابك، المجلد 5 العدد 13. ص 1-14. 2014.

الهوامـــــش

(1) حول موضوع " المعبراه " ينظر: שגב,תום,(1984). 1949 הישראלים הראשונים. אלפי,יוסי ,אליאב ,לובה,(2006).משני עברי המעברה.

(2) שוחט, (2015). שם מאחורי לי קוראה יבשת . עמ 160.

(3) שוחט, (2015). שם מאחורי לי קוראה יבשת. עמ 140, 154–155, 184–189. حول الشّرخ عند اليهود العرب في إسرائيل ينظر: צור,ירון,(2001).קהילה קרועה,יהודי מרוקו והלאומיות.

(4) אופנהיימר,יוחאי, (2008).מעבר לגדר– ייצוג הערבים בסיפורת העברית.עמ 12.

(5) אופנהיימר,יוחאי, (2015). שם מאחורי לי קוראה יבשת. עמ 310. مزعل، غانم، (1986). ترجمة الأدب الفلسطيني إلى العبرية – محمود درويش وإميل حبيبي أنموذجا .

(6) פרס, יוחנן, (1976). יחסי עדות בישראל עמ 91–96 . مزعل، غانم، (1986). الشخصية العربية في الأدب العبري الحديث. ص25-27.

(7) موقع صحيفة هآرتس 16.05.2014 .

(8) مزعل، غانم، (2014). ترجمة الأدب الفلسطيني إلى العبرية – محمود درويش وإميل حبيبي أنموذجا. ص9. بيهار، ألموغ :" الشعر في الحصار". هآرتس 09.109.2009 .

(9) ביטון, ארז, (1979). מנחה מרוקאית. עמ 28.

(10) שטרית,סמי–שלום,(2014).יהודית ודימוקרטית:מבחן בחינוך–חבור עיוני.

(11) درويش، محمود، عاشق من فلسطين. (1993).

(12) ביטון,ארז,(1979).מנחה מרוקאית.עמ 29 .

(13) אופנה יימר, יוחאי, (2015). שם מאחורי לי קוראה יבשת. עמ 317–318 .

(14) ביטון, ארז, (1979). מנחה מרוקאית. עמ 40 .

(15) אופנה יימר" יוחאי(2015) .שם מאחורי קוראה לי יבשת. עמ 318 .

(16) ביטון, ארז, (1979). מנחה מרוקאית.

(17) אופנהי ימר,יוחאי, (2015). שם מאחורי קוראה לי יבשת . עמ 340 .

(18) אופנהיימר,יוחאי, (2012). מה זה להיות אותנטי– שירה מזרחית בישראל.עמ 305 .

(19) ביטון, ארז, (1979). מנחה מרוקאית. עמ 36 .

(20) אופנה יימר, יוחאי, (2015). שם מאחורי קוראה לי יבשת. עמ 311 .

(21) مزعل، غانم، (2014). ترجمة الأدب الفلسطيني إلى العبرية. ص13.

(22) אופנה יימר, יוחאי, (2015). שם מאחורי קוראה לי יבשת. עמ 316 .

(23) ביטון, ארז, (1979). מנחה מרוקאית. 10.

(24) ביטון, ארז, (1979). ספר הנענע . עמ 16 .

(25) צדקה, רינה, (1979). ארז ביטון- מבחר שירים . עמ 36.

(26) كنفاني، غسان، (2011). أرض البرتقال الحزين. ص 74-75 .

(27) בנימיני, יפה, (1983). פגישה עם יוצר. עמ 8 .