سردنة الموروث الشَّعبي في رواية (ماءان) للروائي الليبي عبد الحفيظ العابد

د- فاطمة الطيّب الطاهر قزيمة

جامعة الزاوية- ليبيا

ملخص البحث :

إنَّ الرواية من أكثر الأجناس الأدبيَّة التصاقًا بالتراث كونهُ من أبرز مكوِّنات الثقافة الإنسانيّة التي تحدِّد هُوية الشُّعوب، وما توارثته الأجيال وتَشَكّلَ في الوعي الثقافي لهم وبخاصة الموروث الشَّعبي المحلِّي الذي يمايز بين الثقافات، ويُعطي للعمل الروائي خصوصيته وهُويته.

يستهدف البحث الوقوف على أثر توظيف التراث في الارتقاء بفنيّة النصّ الروائي في رواية (ماءان)، وكيفية سردنتهِ وتغلغلهِ في نسيج الرواية، وتخصيب خطابها الذي ساقهُ الكاتب عبد الحفيظ العابد [1] في صورة بانورامية رصدت صور الحياة في قرية (تغنّيت) في جبل نفوسة، رصدًا فنيًّا أبعدها عن أن تكون مجرّد نقلٍ لواقع القرية وتاريخها في فترة ما؛ بل أسقط الماضي على الحاضر، وطوَّع التراث ليكون سردًا روائيًّا أسهم في بناء الأحداث، وتشييد معمارية النصِّ بلغة متدفقة مازج فيها بين المباشرة والترميز، فالرواية– ومن عنوانها– تعكس تَجَدُّدًا في الرؤية للحياة المكبَّلة بالغرائز، المحكومة بالشهوات، وللعابد فلسفته في تفسير ذلك الماضي وفق الأُفْق المعرفي للحاضر، وضمن تجربة إبداعيَّة تعكس بنية معرفيّة عميقة، ولصيقة بثقافة مجتمعهِ.

كلمات مفتاحيَّة: الموروث الشَّعبي– اشتغال التراث وإنتاج الدلالة– اللهجة المحليَّة– لعنة السبَّابة– شعرنة الرواية.

(1)عبد الحفيظ العابد ، حاصل على الماجستير في الأدب العربي ، شارك في عدد من القراءات الشّعرية في ليبيا ومصر والمغرب وتونس، شارك في عدد من المؤتمرات الأدبية في ليبيا ومصر والأردن وعمان ،نشر بعض نصوصهِ الشعرية في بعض الدوريات الليبية والعربية ، صدر لهُ (اشتهاء) مجموعة شعرية 2008م .، وصدرت هذهِ الرواية –ماءان– عن دار تموز للطباعة والنشر بدمشق عام 2017م

Research Summary :

The novel is one of the literary genres most attached to the heritage, being one of the most prominent components of human culture that defines the identity of peoples, and what has been inherited by generations and formed in their cultural awareness, especially the local folk heritage that distinguishes between cultures, and gives the novelist its specificity and identity.

The research aims to investigate the effect of employing heritage in improving the art of the fictional text in Maaan's novel, how to narrate it and its penetration into the fabric of the novel, and to enrich its discourse delivered by the writer Abdel Hafeez Al-Abed () in a panoramic image that monitored the pictures of life in the village (Teganit). an artistic observation that kept it from being a mere transmission of the reality and history of the village at a certain period; Rather, he overthrew the past on the present, and adapted the heritage to be a narrative narrative that contributed to the construction of events, and the construction of the architecture of the text in a flowing language in which he mixed directness and encoding. Knowledge of the present, and within a creative experience that reflects a deep knowledge structure, and is closely related to the culture of his society.

Keywords:

The novelist's need for the popular heritage - the title of the novel - the work of heritage and the production of semantics - the local dialect - the curse of the index finger - the poetry of the novel - the conclusion.

حاجة الروائي إلى الموروث الشَّعبي :

يضمّ التراث كل الفنون والمأثورات الشعبية من معتقدات وعادات في المناسبات وما ((تراكم عبر الأزمنة من تقاليد وعادات وتجارب وخبرات وعلوم وفنون في شعب من الشعوب، وهو جزء أساسي من قوامهِ الاجتماعي والخلقي، ويوثّق علاقته بالأجيال الغابرة التي عملت على تكوين هذا التراث))[2]، والتراث في رواية (ماءان) يعدُّ مرجعية رئيسة في تشكيل معمارية النصّ السّردي، حيث أوقفنا العابد أمام الهُوية الليبية، مستثمرًا جملة من تفاصيل تراثنا المتمثلة في اعتقادات ومحكيات، صهرها في النصِّ الروائي بشكلٍ لامس فيه الوعي الفردي والجمعي .

إنَّ التراث منجزٌ ورصيدٌ إنساني، عمد الروائي إلى تطويعهِ في روايتهِ؛ لأجل الإفادة من إمكاناته في إنتاج دلالات جديدة تعينهُ على تعرية المسكوت عنهُ، وها هو يضعنا أمام السيرة الشعبية لإحدى القرى الليبية ليُوقفنا على:

1- **الشخصيات: من حيث صفاتها وهي تتأطر ضمن جماعات اجتماعية أو عوالم لها خصوصيتها الوجودية أو الحيوية.**

2- **الفواعل: وهي الشخصيات حين تضطلع بدور ما، أو تنجز فعلًا أو حدثًا كيفما كان نوعه.**

3- **العوامل: وهي الفواعل التي تنجز أفعالها وفق معايير محددة، أو قيم خاصة، هذه المعايير أو القيم هي التي ندرجها ضمن "المقاصد" المرغوب في تحقيقها.**

بهذا التمفصل وبهذهِ الأبعاد الثلاثة نحاول رصد ما يتشكَّل منه مجتمع السيرة الشعبية على تنوُّعه واختلافه.

ملخص الرواية :

([2]) المعجم الأدبي، جبور عبد النُّور، دار العلم للملايين ، بيروت، ط2، 1984، ص63 .

الرواية مرتبطة بالوجود المادي والسايكولوجي، فالعابد في روايتهِ هذهِ يعيد تشكيل ماضينا الممتد فينا إلى اليوم، وكأنّه يودُّ اكتشافه من جديد، في لغة اقتربت من أن تكون شعرًا؛ بل إنّي وجدتهُ قد ولَّد الشِّعريَّ في السَّردي، بدءًا من النص الشّعري الذي طعّم بهِ روايتهِ، فجاء كأنَّه نصٌّ مُجتزأ من متن الرواية:

أيَّتها النَّار
انتزعي منِّي نزق الماء
يشعلني الماء
يطفئني الماء
يغسلني الماء
من الماء

نصٌّ شعريٌّ استباقيٌّ أتى بهِ العابد مفتاحًا تأويليًّا لمضمون روايتهِ؛ كونهُ يتساوق معها في تعبيرهِ عن التعطش والارتواء؛ بل لعلهُ أنشدهُ لأجل هذهِ الرواية، فهو نصٌّ- على قصرهِ- ممتلئ بالدلالات التي تتماهى وفكرة النصّ، حيث سردن التراث الشعبي للقرية، عاكسًا بهِ الرؤيا المتصلة بالفضاء المركزي، ألا وهو (الماءان) أساسا الكون وبقاؤه، مُضيئًا على الاصطراعات التي تحكم هذا البقاء، بالأحرى صراع المحيط بالمركز، مُتَّكئًا في استهلال روايتهِ على التشخيص والتجسيد، وذاكرةٍ لاقطة تُحاكي جوهر الواقع، ولا تُؤرشفه، في جمالية شائقة وبرؤيا ماتعة، اعتمدت على التكثيف الفنِّي، وانبنت على الاستعارات والكنايات ((المطر! هذا النزف الأبدي، هذا الدمع المستجدي، هذهِ النُّطفُ المشتهاة، الحاضرة في ذاكرة الأرض الحالمة بغيمات ممتلئة المثانة، المطر هذا المعشوق الذي يقتفي الفلاحون والرعاة حوافره، المطر هذا الماء المخاتل الذي يدّعي الطهر رغم نجاستهِ، المطر حلم المحاريث المؤجل، وتعويذة الأرض العطشى))[3]، وهي تصاوير مُترعة بالبوح، مُكثّفة الدلالة، تُحيلنا على فضاءات من التأويل، حيث أضاءت على المعنى الكامن فيها في لغة شعرية بهيَّة وإمكانات نغميَّة وكثافة رؤيوية .

الرواية تصوِّر لنا الحياة في إحدى قرى مدينة (غريان) وهي مدينة فلاحية تكرّست فيها جملة من الطقوس والعادات والتقاليد والإيمان بالتمائم والتعاويذ التي قدّمها لنا الكاتب في سرد متفاوت، دون أن

([3]) الرواية : ص7 .

تنفلت خيوطها الرئيسة من المتلقي، والرواية تنهض على حقيقة ليست مخبوءة، لكنّ العابد أعاد تشكيلها في ذاكرته من خلال (غريان) مدينة المنشأ ومرابع الطفولة، والإضاءة على علاقة الماء بالحياة عبر هذهِ الذاكرة التي فتحها على الحاضر والمستقبل، فالماءان هما الشخصية الرئيسة في الرواية التي تناقش هذه العلاقة الجدليَّة بين الروحي والجسدي، وتكشف عن علاقة الجسد بالوجود وعلاقة الوجود بالماء وكأنه يعيد تاريخ المعرفة في شاعرية جمَّلت عندهُ السّرد، فالرواية قائمة على رؤية أبيقورية تضيء على صراعات الروح والمادّة، وجدلية الداخل والخارج، حيث اللذة الجسدية هي غاية ما يريده البشر، حضرت المتعة الروحية أو غابت ، كل ذلك جارٍ في بناء رؤيوي ضمَّ جملة من العلاقات المُجمّعة في القرية الواحدة التي حرَّك العابد ذاكرته اتجاهها، إذ نقطة التلاقي بين المُروى عنهُ ومكان الرواية هو الراوي الذي دخل علينا بشاعريته التي ظلّت لصيقة بنصِّه.

عنوان القصيدة :

العنوان هو الذي نُطلّ بهِ على عالم الرواية؛ إذ يقوم بوظيفتهِ الاستباقية فيحيلنا على مجموع الرواية، مرتبطٌ بنصِّها؛ بل بجميع عنواناتها الداخلية التي تداعت فيها المشاعر، وتأجّجت فيها الذكريات، فالماءان هما جوهر الوجود وأصل الديمومة، وأيُّ وجود قد يكون خلافهما؟!!

الماءان أدركهما الإنسان عبر التدرُّج المعرفي؛ لاكتشاف طبيعة وجوده وأصل الحياة، ويظهر لي أن استجلاء هذهِ المفردة وتشكيلها في نصٍّ روائي لهُ منعطفاته الجمالية التي أسعى من خلال هذا البحث إلى الوقوف عندها.

إنّ التطرّق إلى موضوع الجنس يعتمد على ماهيّة العمل السَّردي، وماذا يريد أن يقول كاتبه؛ فالماء يمثّل بؤرة النصّ الروائي من منظورهِ الإيروسي الليبيدي، فيشكّل صدمةً للمتلقّي ترقى إلى مستوى الفضيحة عند العوام، فعلى الرغم من تجذرها فيهِم، إلّا أنّهُم يُفضّلون التعامل مع نصٍ يتعاطى مع الفكرة بشكلٍ مقتصدٍ وكسول، على أن يكون نصًّا صريحًا يجاهرون بالتصدي لهُ؛ ليحظوا بمكانة مجتمعية قد يفتقدونها، ويضعون كاتبها في محاكمات شعبية هزيلة.

بنى العابد روايته على موتيف الوعي بالواقع وما قرية (تغنّيت) سوى رحلة استكشافية لَمْلَمَ فيها أفكاره حول نقطة النظام الكوني، مُطعّمًا إياها ببعض المشاهد الجنسية التي ظلّت عند (سعيد) مثَلًا مجرد نزوات ذهنيَّة و((عملية استبطان مستمر لاستجلاء اللحظات التي ينشقّ فيها الإنسان عن ذاته، ويحاور

أشياءه))[4] لكنَّها مشاهد جنسيَّة لها أبعادها في الرواية، أولها: أنها تكشف لنا نوازع النفس البشرية ورغائبها التي كانت عند بعضهم كمناقيد البهيمة، وجرّدته من إنسانيته، فها هو (جمعة الوصيف) يحاول قتل (الحاج ساسي) بعد أن ألمحت لهُ (سليمة) عن حاجتها إليهِ ((لقد لمّحت لهُ، وأرتهُ من جسدها أكثر مما يجب أن يرى، ففهم تلميحها، ليس بينهُ وبينها غير عتبة الدار، ليس هناك ما يخشى منه؛ فالحاج ساسي في (الخُشّة) مع الرجال، عليهِ فقط أن يقهر خوفهُ فيتجاوز العتبة))[5] لتكون طعنة جمعة الوصيف لساسي هي نهاية الرواية، وهي نهاية مفتوحة، فمِثل هذهِ الروايات لا يجب أن تكون لها نهاية؛ لأنها تمثّل جوهر العلاقة بين الإنسان والطبيعة، الإنسان المُتَّحِد مع غرائزِهِ التي تنفلت أحيانًا من قبضة الوعي إذ لا أحد يتعالى على وجودهِ المادي الملموس وتمظهرات الرغبة والصراعات الغرائزية .

كذلك اعتمد الكاتب في روايتهِ على تقنية التبويب والعنونة الداخلية التي جاءت في شكل عبارات موحية تضافرت جميعها؛ لتشكل اللوحة الكليّة للرواية، ولعلَّنا نلحظ أنها عنونات في أغلبها ذات مُكوّنٍ عاطفيّ (السلطان– الوطء– الكشف– الحِلمة– العيد) وجميعها عناصر توجّهنا في قراءة النصّ، إذ كل عنوان فيها يمثّل مشهدًا من مشاهد الرواية، كما أنها عنونات يلفُّها وشاحٌ من الوحدة العضوية في تسلسلها وترابطها، إذ جاءت في صورة جُمل اسميّة تحمل دلالة التقرير والثبات، كما عمد العابد إلى تسوير روايتهِ بالمتون، وهذا سَنَن المدرسة المغربية، وقد أشار ميشال بوتور في معرض حديثهِ عن البناء الهامشي إلى أنه نقطة فاصلة بين نصين، يعمد إليها الكاتب كي يكون متاحًا للقُرَّاء كافةً، ويُوضَعُ فيهِ إلى جانب أسماء الأشخاص ((الملاحظات المتعلقة بالديكور والتي تهمل في التمثيل؛ لأن الديكور موجود على المسرح؛ ولكنَّها تُعطى عند القراءة في الراديو، وتضاف أيضًا الملاحظات المتعلقة باللهجة والإيقاع والعاطفة))[6].

([4]) أساليب السرد في الرواية العربية، صلاح فضل، دار المدى للثقافة والنشر، ط1 ، سوريا- بيروت، 2003 ، ص174 .

([5]) الرواية : ص118 .

([6]) بحوث في الرواية الجديدة ، ميشال بوتور،ترجمة: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات،بيروت،ط1986،3م، ص123 .

فحين قال: ((السكين باطل)) أشار في الهامش إلى أنه يعني بأنّه غير حاد، وكذلك ترجم لكلمة (الشلايك) وهي من اللهجة الليبية المحلية ويُرادُ بها الأحذية، وغير ذلك من الكلمات التي قد لا تكون متاحة في معناها عند المتلقي، وعَبْرَ إبستمية التلاقح بين الموروث والجنس أثَّث العابد روايته مُضاعفًا من جمالية تشكيلها الفنِّي.

(ماءان) هي رواية الجنس والتجنيس، وانتهاك التابوهات المغلقة، وتعرية المسكوت عنه الرابض بروح الكاتب وجدل المجتمع، في تحوُّلات الماء ومركزية الحياة، حيث تخصيب الكون وتناسل البشر، إذ دلالة (الماءان) تتمحور حول جدلية العطش والارتواء وتوق الجسد للوصل عبر توسلات الاشتهاء وانتشالها من جفاف أصدأ روحها وأشعل حرمانها فتسلقت رغائبها مُحققة البقاء ، وهذا ما ساقه لنا الراوي العليم عبر استهلال مضمّخ بشاعرية فذّة، ولغة رفيعة، وتوصيفات وتصويرات أخَّاذة، استرفد العابد فيها الموروث الشعبي ؛ ليربطنا بالماضي والهُوية، فتوظيفهِ للتراث الشعبيّ في النصِّ الروائي ، ليس احتفاءً به، وإنّما هي العودة لجنينية التكوين التي فُطِر عليها البشر منذ الأزل، إذ الأمر مرتبط بالمتلقي وهويته، حيث تغلغلت الأنا الواعية في الخطاب السَّرديّ عبر صور بانورامية أضاءت لنا واقع القرية.

اشتغال التراث وإنتاج الدلالة :

التراث الشعبي مُعطًى دلاليٌّ يُضيء على الفكر الأيديولوجي لسكان تغنيت التي قدّمها الروائي لنا في سياق موروث شعبي وفكري قبل أن يُعيد تشكيلها مُجدًدا، وفقًا لنظرة شمولية بلُبُوسٍ واقعي سوسيونصي، بدءًا بأسماء شخوصهِ، وانتهاءً ببعض الأحداث والتواريخ السياسية التى وقعت بالفعل بعيدًا عن فكرة إحياء التراث والتعامل معه بسطحية، فالأديب ((ليس مؤرِّخًا يتقيّد بالحوادث التاريخية كما هي؛ بل هو فنان ماهر يملك أدواتهِ التي تمكّنهُ من أن يضيف ويختصر ما يتفق وهدفهُ من هذا التوظيف))[7]، إذًا نحن أمام نصٍّ مشحون بالتراث المرتبط بإشكالات معاصرة، والعابد عمد إلى بثِّه وربطه بواقعنا الجديد الذي لم تستطع المدنية الجارفة أن تجرفه في العدم، بل هو قابع في باطننا، خاضع للطبيعة البشرية التي جُبِلنا عليها، كما أنَّه أضفى على السَّرد حيوية الإيهام بالواقعية:

[7]) أثر التراث الشَّعبِي في الرواية العراقية الحديثة ، حمادي صبري مسلم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1980م ، ص159.

(أ) الأغاني والأهازيج

طفحت الرواية ببعض الأغاني الشعبية والأهازيج الرخيمة، التي فاضت بتفاصيل الحياة اليومية، وعكست حياة أهل القرية في لغة محمولة بدلالاتها وإيحاءاتها، إذ يتغنّى بها الناس في مواسم الحرث ومناسبات الأفراح، ومن هذهِ الأغاني:

صوتك رنَّان يا زكرة صوتك رنّان

صوتك رنّان عذّبت بنات الجيران[8]

والزُكرة من التراث الثقافي الذي حافظت عليه أغلب الأُسر الليبية في أفراحها حتى يومنا هذا، وفلكلور يُقدِّم الزكارة فيهِ عروضًا مُبهرة، تفتن قلوب الحضور، وتهفو إليها أسماعهم، ويشتدُّ براحهم إذا ما رصَّعَ أحدهم رؤوسهم بالمال وهم يتغنّون ويعزفون على آلة نفخٍ شعبيّة، وكذلك الدنقة التي تُشبهُ الطبلة، صادحين بأغانٍ تُحرّك مشاعرهم وغرائزهم، فها هو (جمعة الوصيف) وهو عازف زُكرة ماهر، حين دبَّ اللاقبي المخمَّر في جسدهِ شرع يصدح:

رنَّن حدايدها ورا مسلاني

نحساب راجلها مسلّح جاني[9]

ولعلنا نلحظ الإشارات الرامزة في هذهِ الأغاني، ويظهر لي أنّها أغانٍ ضخَّت السّرد على الصعيد الجمالي والفنّي بهندسة تشكيلية سردية، ضمن الفضاء المائي، إذ وظّفها العابد عن وعي؛ كونها تخدم رؤية النصّ، وتسهم في بنائهِ، وإضاءة الملمح الاجتماعي في القرية والروح الجمعيّة فيها، إذ انخرط العابد في هذهِ التفاصيل وكأنّه يحنُّ إلى العودة إلى ذاك الزمان، بدليل أنهُ سَحَبَنا هناك، وشحن فكرنا بتصويرات عدّة، تحسَّسنا دفئها، وشممنا عطرها؛ لنغرق معهُ في روح المكان– قرية تغنيت– وأهلها الراحلين، مستحضرين أشلاء طفولتنا المفقودة.

ولعلنا نلحظ أن هذهِ الأغاني في جميعها تدور حول علاقة الرجل بالمرأة، ووصف محاسن العروس وجمالها في صور حسيّة، تأخذ شرعية التغنّي بها في الأعراس، حيث يُحلّق المكبوتون من خلالها في

([8]) الرواية :ص19 .

([9]) الرواية: ص55،21 .

خيالهم الجنسي، بدلالة رنين المجوهرات في معاصم النساء وهزّها لِمسلان الرجال الذي يمثّل بؤرة إثارة عندهم.

(ب) الملابس والأدوات الشعبيّة

وصف العابد أزياء نساء أهل القرية المتمثِّل في الأردية، وهو زِيٌّ يرتدينه كل النساء الليبيات في تلك الفترة؛ بل لاتزال نساء بعض القرى يتمسَّكن بارتدائهِ إلى هذهِ الساعة، مع اختلاف طريقة اللباس بين الشرق والغرب والجنوب، ((في (شعبة عمر) التي تتفرع من (شعبة القندول) بدتْ نسوة يرتدين أردية مزركشة، يحملنها فوق رؤوسهنّ، يعضضن بأسنانهنّ على أطراف أرديتهنّ، فلا يبقى إلا فتحة صغيرة تسمح لهنّ أنْ يُبصرن الطريق بعين واحدة سافرة، على كل واحدة أنْ تعضَّ بقوّة على طرفي ردائها؛ حتى لا ينكشف وجهها))[10]، والكاتب وهو يصف لنا تشبُّث المرأة بحجب وجهها سوى من فتحة صغيرة تسمح لها بالرؤيا، يشير أيضًا إلى انحسار الأردية عن سِيقان بعض النساء وعن عمد؛ لإظهار مفاتن أقدامهنّ عِوضًا عن كشف وجوههن؛ لأنَّ ذلك في عاداتهن يعدُّ مُراودة صريحة للرجال، وهذا فعلًا ما وقع مع (زهرة) حين همّت باقتلاع نبات الحلفاء في أَحد الشِّعاب، فما إنْ سمعت بِخُطا أحدهم حتى ((استقامت بسرعة فسقط، رداؤها عن رأسها، التفتت، رأت رجلًا يعتمر قبعة سوداء يخطو نحوها، خافت، كبّلت الدهشة يديها، خفق قلبها بشدّة، أمسكت طرف ردائها، سحبتهُ إلى أعلى، لكنَّهُ كان أسرع منها...))[11] .

وتظهر لنا عناية الكاتب بوصف أزياء النساء؛ كونها تشكّل مظهرًا من مظاهر هُوية المكان، فوظّفها بألوانها وزخارفها في عرس (المبروك ومحجوبة) في قولهِ: ((في دار الحاج مسعود والد محجوبة جلس النسوة، بضع عجائز يرتدين أردية رقيقة رُسِمت عليها ورود ملوّنة، أما النسوة الأصغر سنًّا فيرتدين أردية مخططة بالحرير))[12]، وهذا فعلًا ما درجت عليهِ العادّة في أعراسنا الليبية، حيث العجائز يلتففن في أرديتهنّ الرقيقة، ما نسميهِ بـ(رداء الباصمة)، أما النساء الصغيرات فيرتدين أردية الحرير المخطَّطة، كذلك أتى العابد على عادة لم تفارق أعراسنا القديمة؛ بل لا تزال متداولة حتى يومنا هذا، ألا وهي ارتداء إحدى

[10]) الرواية :ص15.

[11]) الرواية: ص16.

[12]) الرواية: ص21 .

النساء المشاكسات البدلة العربية الرجالية، واتّخاذها هيأة الرجل والرقص بالعصا بإيحاءات جنسية تُشعل العرس غناءً وانتشاءً ((سِعدة عمّة محجوبة ترتدي بدلة عربية رجاليّة، وتعتمر قبعة، رَسمت بالفحم شنبًا لنفسها، وأمسكت مِغرفًا- وهو عصا طويلة مفلطحة عند رأسها تستعمل لتعصيد البازين- لوَّحت بالمغرف، رفعتهُ إلى أعلى ثم أنزلتهُ عند خاصرتها، مدّتهُ أُفقيًّا، أومأت إلى إحدى النسوة الجالسات فنهضت لتشاركها الرقص))[13]، كما أتى على وصف ملابس الأطفال في عرس (محجوبة): ((جلس جمعة الوصيف وبعض من أقاربهِ وأصدقائهِ الذين جاءوا من بعيد، ارتدوا أقمصة بيضاء طويلة مطرّزة من الأسفل، واعتمروا قبعات سوداء))[14]، أما العريس فقد ((بدا في عباءتهِ البيضاء مثل ملك محاط بحاشيتهِ))[15]، هذهِ العباءة التي خلعها لتعلن ثيابه البديلة لكلِّ الحضور أنّهُ نجح في مهمتهِ وتعزيز رجولتهِ.

أما تأثيث المكان فجاء لصيقًا بتقنية الوصف التي أظهرت العابد عارفًا بتفاصيل المكان؛ بل هو جزء منهُ، فها هو يصف لنا صباح أحد الأيام حين تجتمع العائلة على العصيدة التي عادة ما تكون في قصعة خشب، وفي ظنّي أن أغلب الأسر الليبية كانت تجمعها العصيدة الدافئة في صباحات الشتاء ((يشارك سعيد أخوته ووالدتهُ الإفطار بعد أن عاد عشية الخميس من طرابلس، شكَّلوا دائرة كبيرة حول قصعة من الخشب، لا شيء يضاهي العصيدة الساخنة في صباح تغنّيت البارد))[16] كما أنَّ العابد أشار إلى أن أبا الأسرة يكون له بالعادة صحن منفرد من باب الاحترام والتقدير؛ فللوالد في المجتمع الليبي هيبتهُ عند زوجتهِ وبين أولادهِ، فهو مثلًا يحظى من الزوجة بأفضل الوجبات إذ ((يُوتى لهُ بصحن الغذاء عليهِ قطعة اللحم الأكبر بعد عودتهِ من عملهِ))[17]، وها هو (سعيد) يتذكّر هيبة والدهِ ومكانته حاضرًا كان أو غائبًا، فلا أحد منهم ((يجرؤ على أن يجلس في فراش والدهِ، رغم أنّه خارج الدار، ذلك الفراش الموضوع في صدر دار الحفر كان مختلفًا عن غيرهِ في الدار، إنهُ أشبه بعرش يبدو عاليًّا، بحيث ليس في

---

[13])الرواية: ص21.

[14])الرواية: ص19.

[15]) الرواية :ص24.

[16]) الرواية: ص50 .

[17]) الرواية : الصفحة نفسها .

وسعهم الصعود إليهِ، وُضعت عليهِ وسادتان ناعمتان وقطعة صغيرة مصنوعة من الصوف، وبجوارهِ راديو صغير كان والدهُ ولا يزال يستخدمهُ في الاستماع إلى الأخبار))[18].

ويصف الكاتب دفء ديار الحفر في فصل الشتاء بقولهِ أنها تشبه ((الأرحام مليئة بأسرارها وحكاياها التي ترويها الجدّات لأحفادهنّ، بينما تعدّ الأمهات (السّفنج) الساخن والبسيسة التي اعتاد الناس أن يأكلوها مع الكرموس (التين) المجفّف، على صوت (البيبور) المملوء بالكيروسين))[19].

ويسهب في وصف ديار الحفر التي ((لا نوافذ لها، لذا فإنها لا تبوح بأسرارها، وليس في وسع أحدهم أن يتنصّت على ساكنيها، رغم أنها كثيرًا ما تكون متجاورة، إنّها لا امتداد عمودي لها، وإنّما تمتدّ إلى الداخل مثل عضو أنثوي عظيم، تكتسب دفء الأرض شتاء وبرودتها صيفًا، إنّها شكل بدائي للمأوى، فرغم أن الإنسان عرف البناء منذ آلاف السنين، لا أحد يعلم دافع أهل قرية (تغنّيت) والقرى المجاورة لحفر هذهِ الديار واتّخاذها مساكن لهم، إنها البيوت الأكثر أمومة، ففي حين ينتصب بيت الحاج ساسي وبضع بيوت أخرى مشيّدة من البلاط، تحنو ديار الحفر على ساكنيها مثل أرحام، توجد في قعر دار الحفر حجرة صغيرة محفورة تسمى (دكّانة) تستعمل لتخزين زيت الزيتون والطعام، إنّها الجزء الأكثر عتمة، إنّها الجزء الأكثر أمانًا))[20]، ولعلنا نلحظ أنّ العابد في توصيفهِ للديار قد جعلها جسدًا يشتهي الحرث، فكلُّ مفاصلهُ موخوزة بالرغبة التي تَبعثَ فيهِ الأرواح وتُحقّق البقاء والديمومة.

إن العابد لم يكتب هذهِ الرواية عابثًا، ولا من باب الترف الكتابي، إذ يظهر جليًّا مبلغ تأثرهِ بجدل العالم والغريزة الجنسية؛ غريزة الحياة كما يسميها سيغموند فرويد، فكانت (تغنّيت) أرضهُ التي أحيا فيها ماضيها وسردن تراثها، مُشيّدًا بها معمار نصّهِ، ومَفِيدًا من طبيعتهِ الرامزة، مادًّا جسر التواصل بين الحاضر والماضي من خلال قضية جوهرية كونيّة

(ج) العادات والمعتقدات

---

[18])الرواية: الصفحة نفسها .

[19])الرواية: ص59 .

[20]) الرواية: ص103 .

نظرًا إلى سلطان العادَّة عند أهل القرية باتت جملة من العادات والتقاليد والمعتقدات تجاور الشرع في قداستها، وقد رصد العابد جملة من عادات أهل القرية ومعتقداتهم التي تكشف لنا عن طبيعة الثقافة الشعبية في القرية:

أولًا: العادات

1- العرَّاسة: ويُعرفون أيضًا بحاشية العريس الذين يلازمونه أسبوعًا كاملا أو يزيد، يأتمرون بأمرهِ ويلبّون حاجاتهِ ولا يخرجون عن أوامرهِ، إنَّهم ((العرَّاسة أو حاشية السلطان الذين ينفذون أحكامه بحزم، سيكون المبروك مُبجَّلًا طوال أسبوع أو أكثر، سيكون في استطاعتهِ أن يعاقب كل من يناديهِ باسمه، لا أحد يسبقهُ إلى طعام أو شراب، ولا أحد يغادر مجلسهُ إلّا بإذنهِ، يُطاعُ إذا أمر، ويُستجاب لهُ إذا طلب، إنَّهُ السلطان))[21].

2- وزير السلطان: ويُخْتار وفقًا لأفضليتهِ بين شباب القرية، إذ يكون أعلاهم عِلمًا وأكثرهم دماثةً، وقد أجمع الشباب على اختيار (سعيد) لهذا المنصب، إلّا أن العريس رفض، وآثر- بحكم كونه عسكريًّا في القوات الخاصة- أن يأتي بجنود، حيث قال: ((إنّهُ لا يحتاج إلى وزراء ومستشارين، إنّه سيختار بضع جنودٍ يلقون القبض على العابثين بالنظام ويُنفِّذون أحكامه))[22].

3- التصفيح: وهو عادة قديمة تحرس بها الأمهات عذرية بناتهن عن طريق ترديد البنت الصغيرة بعضَ الطلاسم في أثناء تخطّيها خيطًا سبع مراتٍ، شريطة ألَّا تكون الفتاة قد وصلت سِن البلوغ، وها هي (محجوبة) تأخذها ذاكرتها إلى ذلك اليوم، وهي ابنة الست سنوات ((حين مرَّرت جدّتها خيوط اللانا الرقيقة حول جسدها النحيف، وتمتمت بتعويذات، إنها عملية التصفيح))[23]، والتصفيح من العادات المنتشرة في كثير من البوادي العربية، بخاصة بلدان شمال أفريقيا؛ بغية صون الفتيات من شيطان الرغبة أو تحرش مُعتدٍ، لكنَّهُ انتهاك جسدي سحري يُخلّف في الغالب آثارًا نفسية لا تنتهي.

---

[21]) الرواية : ص14،15 .

[22]) الرواية : ص15 .

[23])الرواية: ص44،45 .

4- الدم المسفوح: والدم له رمزية في مختلف الثقافات العربية، وعند أهل القرية تُسفح الدماء حين تأخر سقوط الأمطار؛ إذ ((لابدَّ من دمٍ مسفوح يُحرِّر ذلك الخير، لابدَّ من قتل السواد الماثل في العجلين، السواد سلكة مطلقة، لابدّ من دمٍ مسفوح يُحرِّر ذاك الخير))[24]، وتُسفح الدماء احتفاء بالعروس، فحين تعالت أصوات الصِبية بوصول العروس، ولاح موكِبُها ((قرعت الفتيات على الدرابيك بشدّة، وحرّرت النسوة زغاريدهن، ضجّ المكان بأصوات الجميع، وصمتت العنزة، أغلقت عينيها، وأسلمت رقبتها لعليّ، حزَّ عنقها وهو يتمتم:

- الموس باطل.

عبرت محجوبة الدم المسفوح، وهي تدرك أنّ دمًا آخر سيُراق تلك الليلة))[25].

وفي وفاة (الحاج بلعيد) والد (الحاج ميلود) انتقل بعض أهل بيتهِ ((إلى المقبرة قرب الجامع العتيق؛ كي ينحتوا لهُ رحمًا في صخور الهضبة هناك، بعضهم أجهز على بعض مواشٍ ممّا كان في سيارة البيجو تلك، إذ لابدَّ من دمٍ مسفوحٍ كي يحظى بالطُّهر))[26]، وعليهِ فإنَّ إراقة الدماء تُعدُّ الحِجاب من الأذى والشرور.

5- كسكسي العرس: وهو أحد أشهر الأكلات في ليبيا، حيث تجتمع النساء قبل العرس بأيام لبرم السميد وتقديمهِ وليمةً رسمية مع اللحم المُقطّع بأحجام كبيرة في أوّل أيام العرس ((تعبق رائحة الكسكسي في المكان، ضجيج وأصوات ملاعق تحسو أكوام الكسكسي، فتصطدّم بقعر الصحن المصنوع من النحاس، بعضهم رمى ملعقتهُ وشمّر أكمامهُ وشرع يغترف الكسكسي بيمينهِ متمثلًا المثل (إلي ما ياكل بيده ما يشبع))[27].

6- بازين المأتم: وهي عادة اهتم أغلب أهالي الغرب الليبي بالحفاظ عليها، فما أن يُشيّع جثمان الميّت ويعود أهله وأقاربه من الجنازة حتى يشرع أهل المتوفي في تقدم البازين إلى المُعزّين ((كان الفقي الزروق وبعض من الصُلّاح ومن يستطيع القراءة يتلون القرآن في الخيمة على روح الميّت، انحنت أعناقهم على المصاحف مثل جِمال تشرب من نبع، وظلّت أعينهم تراقب باب الخيمة من طرْفٍ خفيّ، انشطروا بين المصاحف وبين الباب الذي تتسرب منه رائحة بازين لذيذ، أوقظت رائحة

---

[24]) الرواية :ص7 .

[25]) الرواية :ص23.

[26]) الرواية : ص85 .

[27]) الرواية : ص18.

البازين جوعهم فراحوا يبتلعون الكلمات كما يبتلعون قطع البازين، خارج الخيمة تفقّد عليّ ابن الحاج ميلود القصاع، تخيّر قصعة رَدَمَهَا باللحم حتى إنَّ البازين لا يكاد يظهر من تحت كومة اللحم تلك، هذي قصعة الفقي الزروق))[28].

ثانيًا: المعتقدات

1- الاعتقاد بالأولياء والصالحين: وهو أمر متجذِّر في الثقافات العربية؛ بل لا يزال حتى يومنا هذا، فهم ملاذ المصابين بالمكاره على اختلاف مستوياتهم الثقافية إيمانًا منهم بقدرتهم على العلاج .

لقد لامس العابد الوجدان الشعبي والإيمان بالقدسي الممثل في صورة الولي الصالح (مرزوق) الذي يحظى بمنزلة واحترام عند سكان (تغنّيت)، فهو ((سليل أسرة عُرِفت بالكرامات، قيل إنّ جدودهُ جاءوا من الحجاز من المدينة المنورة، مازالت القرية تروي شيئًا من خوارق جدِّهِ الأوّل الذي أوقف الماء المنساب من عين (وازينا) عندما رمى مِعْرَقتهُ في عين(وازينا) بعد أن خاصمهُ جارهُ على يوم سقياه، فما همتْ قطرة منها أشهرًا حتى استرضاه أهل القرية، جدّه الأوّل هزم ساحرًا أتى من المغرب، وبعد أن تصدّى لهُ غادر مسرعًا وهو يقول: (البلاد فيها أهلها)، الفقي الزروق شيخ القرية وطبيبها، يخشاهُ الناس ويطلبون ودّهُ، ويرى فيهِ الرجال حصنهم المنيع الذي يحميهم من محاولات النساء الدؤوبة لكي يسلبوهم امتدادهم الأفقي...))[29].

ولأنَّ لعنة السبّابة أرَّقت (المبروك) وأقضّت مضجعه فبات يتمنّى لو أنّ الوسطى هي التي قُطِعتْ، لم يجد لهُ خلاصًا من هذه اللعنة سوى اللجوء إلى (الزروق)، والذي على الرغم من أن (المبروك) روى لهُ الحادثة كما هي، إلا أنَّهُ أوعز ذلك إلى أنّ ((عينًا أصابتهُ فاقتطعت سبّابته، ذكّرهُ بأنّ الناس لطالما أُعجبوا بأصابعه الطويلة المفلطحة المعروفة بقوتها، حتى إنّهم لقبوهُ ب(الكُلّاب)، أقنعهُ بذلك، فغادر المبروك وهو يحاول أن يُخمِّن أي عينٍ قد تكون حصدت سبّابتهُ))[30].

---

[28]) الرواية:ص86 .

[29]) الرواية : ص17، 18 .

[30])الرواية : ص109 .

(والزروق) يحظى بمكانة رفيعة عند أهل قريتهِ الذين يومنون بأن تعاويذهُ تَقِيهم من الحسد والشُرور، ولا أحد أبرع منه في ذلك، فجدَّة (محجوبة) أقل مهارة منهُ، لهذا هي تناصبه العداء متمنية له الموت.

إن حضور الولي الصالح في الرواية يدلّل على أنّ جملة من الناس وفي جميع أقطاب الأرض لايزالون يؤمنون بدوره في خلاصهم ((فالإيمان بالأولياء بقدراتهم الخارقة وبكراماتهم وبإمكانية اجتراحهم للمعجزات... تعدُّ نتاجًا لواقع ضاغط يُطحن فيه الإنسان تحت رحى الضرورات الطبيعية والاجتماعية والسياسية))[31] لهذا غالبًا ما ينسج الناس حولهم قصصًا تتعلق بخوارقهم وكراماتهم، تمامًا كما شاع عن (الفقي الزروق) بأنّهُ ((يستطيع أن يُروِّض أكبر صلٍ بتعويذةٍ واحدة، ويروي أهل القرية أنَّ الفقي يُربّي صُلًّا كبيرًا في دارهِ، يضعهُ في قُفَّة كبيرة، لم يَرَهُ أحد، لكنَّ أكثر أهل القرية يُصدّقون هذهِ الرواية))[32]، ويتمسك الناس باعتقادهم بكرامات الولي لاشتهارهِ بالتُقى والورع، فها هي (عيشة الهجَّالة) أتتهُ بحجة أن منامًا مخيفًا يُطاردها، لكنّهُ أرادها أن تأتيهِ حين تكون أُمُّهُ في الدار؛ خوفًا من كلام الناس، إلّا أنّ توسلاتها جعلتهُ يتلو عليها بعضًا من تعاويذهِ فتلبَّسها شيطان الرغبة، إلّا أنّها لم تظفر سوى بالأدعية والماء المُعزَّم، فخرجت وهي تلعن ((اللحظة التي فكّرت فيها أن تأتي إلى الفقي (قليل الحظ يلقى العظم في الرِيَّة)، الفقي بلا روح، الفقي بإصبع مكسورة غير مجبورة، الفقي بلا روح، الفقي يبِّي فقي، صدق من قال طبَّال وقصعته مشروكة))[33].

2- خرافة الحرباء: حيث يُشاع في القرية أن قطرة منها تقتل ثعبانًا كبيرًا، كما أن أهل القرية درجوا على التداوي بهِا في نزع السموم من الجسد، وطرد الجن من البيوت، وعَدّوهُ ذا كرامات، فهو حسب اعتقادهم إنْ عضّك ((لن يكون في مقدورك أن تنزع إصبعك من فكّيهِ، حتى ينهق حمار مُسنٌّ في مكان ما))[34]، ولأنّ (الحاج ساسي) بات قلقًا من تكرار حُلمٍ مُفزعٍ أنهك عقلهُ وغفوتهُ، كعادة كل أهل القرية لجأ إلى (الزروق) الذي أخبرهُ بأنّهُ مسحور ومحسود ((ثمَّ أَعطاهُ ماءً معزّمًا،

---

[31]) استلهام الينبوع : المأثورات الشعبية وأثرها في البناء الفنّي للرواية الفلسطينية، عبد الرحمن بسيسو، سنابل للنشر والتوزيع الاتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين ، ط1، 1983، ص337 .

[32]) الرواية: ص116، 117 .

[33]) الرواية: ص 124 .

[34]) الرواية : ص175 .

وطلب منهُ أن يرش بهِ بيتهُ وبالذات عتباته، وقال أيضًا إنّهُ يحتاج إلى بوكشاش (حرباء) كي يُذبح ويُعلّق جسدهُ في البيت؛ فذلك سيساعد في طرد الجن من البيت))[35].

3- الاعتقاد بملك الجن: ففي أعلى الجبل المسمى بـ(سند القبلي) تظهر أربعة قصور منتصبة على قمم جبال شاهقة، دارت حولها قصص كثيرة، وسمع سكان القرية عن ((الكنز الذي يحرسه ملك الجن وخمسة آلاف من أتباعهِ، كثيرون بمن فيهم الفقي الزروق حاولوا الحصول عليهِ، لكنّهم لم يُفلحوا، تداول الناس روايات عن الصِّل العظيم الذي يبلغ طولهُ نحو ثلاثة أمتار، قيل إنّه هو نفسه ملك الجن يتمثل في صورة صلٍّ أحيانًا؛ كي يمنع كل من يحاول الاقتراب من الكنز))[36].

4- الحضرة: وهي تراث غنائي قديم، تعدُّ الزوايا الصوفية مقرًّا رئيسًا لها، حيث تُتلى فيها آيات الله ومدائح نبيهِ وبعض التسابيح والدعوات، على إيقاع الدفوف، ولعلَّ أشهر الحضرات كانت تُقام في مزار الشيخ عبد السلام الأسمر، ويغمى فيها على بعض الحاضرين رجالًا ونساءً ممن جاء ليستنجد بالأولياء الصالحين للتشافي من مرضهِ، ثم يشرع أحد الشيوخ بضربهِ؛ بحجة أن جِنًّا تلبّسهُ، ويقوم بعض أفراد الحضرة ببعض الأفعال المخالفة لنواميس الطبيعة البشرية، كإدخال السكاكين في بطونهم دون أن تسقط منهم قطرة دمٍ واحدة، والنوم على المسامير والأشواك وخلافهُ، وها هم عدد من شيوخ القرية ((يجرُّون عجلين أسودين حول الولِّي، تعبق رائحة البخور في الأرجاء، يتمُّ التحضير للحضرة في تلك الليلة، سيكون ثمة مُجذوبون يبتلعون الجمر، إنَّها العادة كلّما تأخر المطر))[37]، وكانت الحضرة سبيل سكان القرية للتداوي من السِحر، تمامًا كما أشار (الفقي الزروق) على (الحاج ساسي) حين أعطاه ماء مُعزّمًا ونصحهُ بذبحِ حرباء وتعليقِها في البيت، فإن لم يتشافَ وعدهُ بأن يُقيم لهُ حضرة ((فهو صديق عزيز ومعطاء، عندها سيحظى الحاج ساسي بنومٍ هنيء، وسيهجرهُ حُلمهُ المُفزع))[38] وفي عصر خميس جديد رافق (سعيد) خالتهُ وزوجها لحضور حضرة كبيرة في (سيدي الشارف)، ((بعد انقضاء العِشاء والعَشاء احتشد عدد كبير من الناس مُشكِّلين دائرة، وفي الداخل هناك دُفُوف تُمرّر على جمر الكانون استعدادًا

---

[35]) الرواية : ص75 .

[36]) الرواية: ص79 .

[37]) الرواية : ص7 .

[38]) الرواية :ص76 .

لبدء الحضرة، وما أنْ ارتفعت الأصوات الله حي، الله حي، حتى قام المجذوبون، بعضهم يطعن خاصرته بالسكين، وآخرون يمرّرون أسياخًا ساخنة عبر أعناقهم، بعضهم يبتلع الجمر، وبين لحظة وأخرى تنهض امرأة من الحاضرات مصروعة تخبط قدميها على إيقاع الدفوف المتعالي، تعيش هذيان طفولتها، تنثني مثل لهب في مهبِّ الريح، تظل هكذا حتى يمسح أحدهم بيدهِ عليها أو يرشها بماء فيعود إليها وعيها))[39].

كان الكاتب دقيقًا في رسم صورهِ، ففي قولهِ: (بعد انقضاء العِشاء والعَشاء) أراد إخبارنا بأن الحضرة تكون بعد انتهاء وجبة العشاء وانقضاء وقت صلاة العِشاء.

(د) اللهجة العامية

إنّ حضور اللغة اليوميَّة ما هو إلّا تأكيد مدى ارتباطها بالواقع المعيشِ وتشيّيد صوتها، حيث ((التهجين القصدي المُوجَّه نحو الفن الأدبي هو إحدى الطرائق الأساسية لبناء صورة اللغة ، ويجب أن ندقّق أنَّهُ في حالة التهجين أنّ اللغة التي تضيء (عادة تكون نسقًا من اللغة الأدبية المعاصرة) تتخذ طابعًا موضوعيًّا إلى حدٍّ ما، لتصبح صورة، وكلّما طبقت طريقة التهجين في الرواية بطريقة واسعة وعميقة، كلّما اتّخذت اللغة المُشخصة والمضيئة طابعًا موضوعيًّا لتتحول في النهاية إلى إحدى صور لغة الرواية))[40] إلّا أنّ العابد عمد إلى تهجينها أو بالأحرى تفصيحها، مستخدما حزمة من المفردات والتراكيب العامية المفصّحة وفقًا للشخصيات ومستواهم؛ ليكون فهمها متاحًا للمتلقي العربي، كما أنني أُعِدُّ ذلك انتصارًا للهجتنا المُعطَّلة في كثير من النصوص السردية التي تخاطب اليومي وتنقل الواقع دون تكلُّف ولا زخرفة فالرواية ((عالم يتوازى مع الحياة بكل تنوعها وأطيافها، وناسها، وأساليب تعبيراتهم، واللهجة الشعبية جزء أساس من اليوميات وعبرها تفيض الدلالات الأكثر عمقًا في نقل الواقع والتعبير عن إيقاعاته... لتعميق الصوت والصورة بكل أبعاده؛ ليعيش القارئ في عمق الشارع...))[41].

---

[39]) الرواية :ص69 .

[40]) الخطاب الروائي، ميخائيل باختين، ترجمة: محمد برادة، منتديات مكتبة العرب، القاهرة، ط1، 1987، ص88، 89 .

[41]) بين العامية والفصحى يتجدد الجدل ، محمد المنقري ، ، مجلة عربيات الدولية ،25مارس،2010، http://www.arabiyat.com/content/cultureissues/824.html2010

واللهجة تتغيّر وفقًا لمستويات الشخوص في الرواية ،حين فاض الوادي مثلًا سمع (جمعة الوصيف) ضجيج الناس وهم يصرخون بقولهم: (الوادي ناض)[42] وهي كلمة من العاميّة الليبية بمعنى الوقوف، ولكنها من الدارج الفصيح، كذلك حين سأل الشيخ أحد الأطفال((ما خديتش لحمة؟))[43] وهي كلمة من الدارج الفصيح مشتقة من (الأخذ) بمعنى هل أخذت لحما؟ ،ويظهر أنَّ النفي بما الملازم لحرف الشين من قواعد لهجتنا المحلية الليبية فنقول: (ما خديتش- ما كليتش- ما شفتش- ما قريتش- ماالبستش- ما امشيتش- إحداش- إطناش ...)، ولعلَّها تعود إلى الأثر التركي باعتبار مكوث الاتراك في الغرب الليبي فترة طويلة، وحين أشرت إلى تغيّر اللغة وفقًا لمستويات المتحدثين أوقفكم هنا عند الحوار الذي جرى بين (سعيد وحسن) كونهما طالبين في الجامعة، حين أشار حسن على سعيد أن يُثقِّف نفسهُ جنسيًّا إلَّا أنّ (عبد القادر) قاطعهُ بقولهِ: ((ما هذهِ السخافات؟

ردَّ حسن وقد تغيَّرت نبرة صوتهِ:

ليست سخافات، عُدْ لكُتُبِ أسلافك

نهض عبد القادر، لوَّح بسبابة يدِهِ اليمنى:

لا تتحدث عن الأسلاف، إنَّهم أطهر منك

قهقه حسن وأدار وجهه عن عبد القادر الذي خرج غاضبًا:

كاذب))[44]، وهنا تتغير اللغة؛ كونها تدور بين متعلمين، فلم يقل: ماهيش بدلًا عن ليست، أو ناض عوضًا عن نهض، ولا ماتتكلمش بدلًا من لا تتحدث، ولا كذّاب بدلًا عن كاذب.

محليتها، لكنَّها لغة إيحائية رامزة مكثفة أغنت النصّ واستفزت ذاكرتنا المعرفية.

لعنة السبّابة

لاشك أن للسبّابة دلالة تتفق عليها جملة من الشعوب، فهي تستعمل للتشهُّد عند جميع مسلمي العالم، كما أنّها في لغة الجسد تُستخدم أداةً دالة على التهديد والوعيد ورفض الأمر، صحيح أن

---

[42]) الرواية : ص10 .

[43]) الرواية : ص19 .

[44]) الرواية : ص36 .

المبروك استخدم السبابة لفض بكارة عروسته عن جهل منه بتبعاتها النفسية للمرأة؛ لأنه حينها كان يفكر فقط في إظهار رجولته وفحولته أمام أبناء قريتهِ، وهي عادة لصيقة بالشرق الليبي، فبتنا أمام معادلة تدنيس الجسد بفعل بديل ومخالف لشريعتنا الإسلامية، وتدنيس السبابة بمحمولاتها الدينية القدسية التي جرَّدها منها بهذا الفعل الشائن، بيد أن الحيرة تتلبسهُ بعد قَطْعِ السبّابة في كيفية الصلاة وتحديدًا في التشهد، وهل الإصبع الوسطى متاحة للتشهد، لاسيما وأن الوسطى مجتمعيًّا مُحمّلة بدلالات سلبية تتناقض مع فعل الصلاة ((... ظلَّ هناك سؤال ينقر في ذهنهِ ناشدًا الإجابة، فمنذ حادثة البتر تلك كان كلّما صلّى وجلس للتشهد استخدم أصبعهُ الوسطى بعد أن بُترت سبّابتهُ، لكنّه لم يرتح للأمر، فالإصبع الوسطى المحمَّلة بكل تلك الدلالات السلبية كيف لها أن تنهض بدور كهذا في العبادة))[45].

المبروك شخصية نامية في الرواية؛ بل هو شخصية حوارية كما أسماها باختين؛ كونها دالّة إشعاعيّة في النصّ، وعن طريقهِ نَمَتْ فكرة السبّابة وتحولها عن سياقها الطبيعي هو من ساق اللعنة التي شهدت تحولات المبروك ومحجوبة، وهما الشخصيتان الأبرز في الرواية، فالسبابة هي الأصبع الأهم في الحرب أيضًا، وبفقدها يصبح غير صالح لها، وكأن فعل الحرب يضاهي الفعل الجنسي كذلك، ليتحول موضوع السبابة إلى موضوع قلق، فها هي محجوبة- بالتعاون مع جدتها- تحاول الحصول على السبابة؛ لتكون جزءًا من تغيير حياة (المبروك) باللجوء إلى العوالم السحرية ((في دار المبروك جلست محجوبة إلى جانب جدّتها التي ألحَّت عليها أن تساعدها في الحصول على سبّابة المبروك المقطوعة... إنّه ليس مجرد أصبع، إنّهُ بالنسبة إليها الأصبع الذي سيغيّر خارطة القرية كلّها، متى تحصلت عليهِ لن يكون في مقدور أحدهم أن يقف في وجهها بمن فيهم الفقي الزروق نفسه، وقالت أيضًا: سيضحى المبروك مثل خاتم في إصبع محبوبة، ومن في وسعهِ أن يُجابه سحرًا مخلوطًا بعضوٍ بشري))[46].

ويظهر لي أن السبابة حُمِّلت من خلال الثقافة المجتمعية والدينية أكثر مما ينبغي، فبين قداسة الخطاب الديني ولبوس الدناسة- من خلال المعتقد المجتمعي- دفعت السَّبَّابة ثمن تلويث جسد (محبوبة) فبُترت، وتحولت إلى مسألة إشكالية أقلقت المبروك وقضّت مضجعهُ بعد أن أفقدتهُ مكانته الوظيفية وشكّكت في صحة تشهدِهِ بالوسطى، ولازمت أزمة السبابة (محجوبة) التي خرجت وراء (المبروك):

---

[45]) الرواية : ص108 .

[46])الرواية : ص107 .

((اغترفت التراب بيديها، أمسكت بإصبع المبروك، كادت أن تحرقهُ أو تهرسهُ بحجر، لولا وصية جدتها بأن تُبقيهِ سالمًا، تذكَّرت ليلة دخلتها، أحسّت بألم وكأنّ أحدهم يعيد افتضاضها من جديد))[47].

لقد تتبّع العابد ذكورة الشخوص وهي تستيقظ فيهم ، وكيف يُشبعونها ولا يرتوون ، غرائز تستلقي في أعماقهم وتشعل فيهم حُمى الجنس التي ينتقل فيها العابد من المضمر إلى المُتجلي فـ(سعيد) مثلًا عبثت (عيشة الهجالة بطفولته حين كان في التاسعة من عمرهِ وحاولت أن تغتصب براءته نائية عن أي أُفْق جمالي أو إنساني عبر انهيارٍ أخلاقي عنيف، لكنّهُ اليوم يُلاحق أطياف تلك الحادثة وبعد أن كان جزِعًا منها بات يُمنّي نفسه بـ(هجالة) أُخرى من خلال (حليمة) التي خدرتهُ من كلّ شيء إلا من بقائها، لكنّهُ بقاء تخييلي بددهُ طَرْقُ الباب بشدَّة ، ليكتشف أنَّ لحظاتهُ معها كانت حُلمًا رسمه لنا العابد بإيروتيكية ممهورة بالواقعي [48]، إنَّها المرأة ، إنَّها الرغبة ، الحُلم المُؤرق في العقل الباطن والبِكارة العقلية التي يشتهي الرجل فضّها مُشكِّلًا في خيالاتهِ طرائق إشباعية جديدة لرغائبهِ ليُشكِّل العابد أيضًا عبر هذا الدفق الجنسي حَدثًا جديدًا لِتوقٍ جسدي آخر بطلهُ (المختار) الذي ما أن سمع من (سعيد) حكاياتهِ عن بنات طرابلس حتى ((أسرج مخيلتهِ وسار إلى طرابلس ، رسم صورًا للفتيات اللاتي حكى عنهن سعيد ، في الأثناء مدَّ يدهُ وكأنّهُ يُعيد شيئًا ما إلى مكانهِ ... فعل ذلك خلسة))[49] .

ماءان أجسادٌ تُعربد فيها الشهوة ، وهذهِ الأجساد بوعيها المُعطّل أحيانًا هي المكونات السردية للرواية لاسيما وأنّ العابد قد لعب على التفاصيل من خلال المِخيال الشعبي المسنود برؤيا معرفية كشفت كل العلائق بين الشخوص وواقعها .

شعرنة الرواية

الرواية جاءت على شكل كاليغرافي، أسقط الكاتب كل ما هو ممجوج فيها، وأوقفنا عند حدود السرد وكثافة التصاوير في دفق انفعالي، فما أجمل هذا الدياتريب الذي أجراهُ الراوي مع المرأة، كاسرًا بهِ جميع الأغلفة، مُعكِّرًا صفو الرفعة بالتوهم عبر حوارية صادمة، يقف فيها السارد وجهًا لوجه أمام المرأة، صافعًا إياها بحقيقة وجودها في المجتمع الذكوري بشكل يجعلها تنبذ تكوينها، وفي الحقيقة هو صوتٌ استعاره

([47]) الرواية : ص108 .

[48]) ينظر: الرواية ص40،41 .

[49]) الرواية ص81 .

السارد من المرأة نفسها في شكل وقفة غيرية تغلغل فيها في الوعي الغيري للمرأة بشكل يشعرنا بنبرة الخطاب الانفعالي، بانفلاتة رائعة كسرت خطيّة السّرد ((منذ أن لفظك ضلع آدم وأنت تُبررين وجودك، وتحملين مفتاح خطيئتك الذي طالما أفزع سكاكين اشتهائهم، عليك ادعاء محبة إلهٍ جعل الجنة تحت قدميك لمن أرادها، لكنهُ لم يجعل لك شيئًا فيها، لن تكوني فيها إلا كما في الدنيا، حرثًا يحرثه الرجل، ووطأة يطؤها، أنت شيطانة هذا الكون، وزهرة الشر التي أغوت قابيل أن يُدنس بياض هذهِ الحياة وبراءتها...))[50].

إن لغة الرواية مكتنزة بالترميز والاستعارات، فالتشكيل اللغوي شيّد لشعرية الرواية، فجاءت جملة من نصوصها ممهورة بتصاوير شعرية كقولهِ: ((المطر! هذا النزف الأبديّ، هذا الدمع المُسْتجدَى، هذهِ النُّطف المُشتهاة، الحاضرة في ذاكرة الأرض الحالمة بغيماتٍ ممتلئة المثانة، المطر هذا المعشوق الذي يقتفي الفلاحون والرعاة حوافرهُ، المطر هذا الماء المُخاتل الذي يدَّعي الطُّهر رغم نجاستهِ، المطر حلم المحاريث المؤجل، وتعويذة الأرض العطشى))[51]، هنا يترجل السارد ليعلن المؤلف عن وجودهِ في رواية بوليفونية Polyphone يعدّ دوستويفسكي رائدًا لها، وهي الرواية المُثلى عند باختين؛ كونها تتيح لنا التقاط أيديوبوجيات الرواية إذ ((النزعة الحوارية لدي دوستويفسكي لا تستنفد أبدًا بتلك الحوارات الخارجية المُعبّر عنها من خلال التكوين والتي يُجريها أبطاله، إنّ الرواية المتعددة الأصوات ذات طابع حواري على نطاق واسع، وبين جميع عناصر البنية الروائية توجد دائمًا علاقات حوارية، أي إنّ هذهِ العناصر جرى وضع بعضها في مواجهة البعض الآخر، مثلما يحدث عند المزج بين مختلف الألحان في عمل موسيقي))[52].

وتستمر المواجهة في قولهِ: ((منذ أن قددتِ قميص يوسف وأنت سجينة جسدك، مُطاردة من كل الرجال الذين ما فتئوا يُغلِّقون بابًا تلو آخر خوفًا من أن تمتدَّ ... تفاحك إلى اشتهاء سكاكينهم، بالأمس

([50]) الرواية : ص43 .

([51]) الرواية : ص7 .

([52]) شعرية دوستويفسكي، ميخائيل باختين ، ترجمة : الدكتور جميل نصيف التكريتي ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، ط1، 1986م، ص59.

عشت متهمة تحملين خطيئتك، واليوم أضحت خطيئتك تحملك، يلاحقك قميصهُ المقدود، ودم تفاحٍ مسفوح))[53].

وظلال الشّعر تمتدّ عبر هذا التلاقح الشائق بين الشّعر والرواية في قولهِ: ((بعيدةٌ أنت عن جسدك، بعيدٌ جسدك عنكِ، لم تفلح كل محاولاتك في مواراة سوءتك مذ خصفت عليها من ورق الجنّة إلى أن ألبسك الناطق باسم الله سواد الجلابيب، منذ أن تفتّقت فاكهة جسدك وأنت تعيشين تَدَافُعَ هذا الماء وذاك الطين، كم نازعت كفّك كفّك، وكم تدافعتا معًا ثمار التين وهي تشتهي قضمة واحدة، كم كمنت هذهِ النار في غُصنك لفأسهِ وانتظرتهِ أن يهوي على جذعك فتشتعلين، إذ لابدّ من قامتين كي تحظي بالنار، لابدّ من جسدين كي تحوزي الدفء))[54].

نصوص تتجلّى فيها القيمة الفنية في بلاغة شعرية ملونة بانزياحات تركيبية يتلحّفها النصُّ الروائي عبر فضاء شعري تكاثفت فيهِ اللغة وتناسلت الدلالات، فها هو يفتتح نصَّهُ السادس في سلسلة الكشف بقولهِ: ((مع افتضاض المساء بكارة الشمس اللعوب، واندلاع دمها على الأفْق، وقبل أنْ تهطل العتمة في ذلك اليوم الشتائي))[55] حمولة شعرية ترفل بالدلالات وتتَّقد في لاوعي الشاعر، متسلِّلة رغمًا عنهُ في تصاوير إشعاعية توقفنا معها في مواجهة الحقيقة.

---

[53]) الرواية : ص53 .

[54]) الرواية : الصفحة نفسها .

[55]) الرواية : ص54 .

الخاتمة

1- العابد في روايته لم يعمل على إعادة انتاج التراث أو حتى محاكاتهِ؛ بل أراد تفجير دلالاتهِ للإضاءة على الموضوع الرئيس، مستلهمًا هذا الشكل السردي عبر مزج أصيل للماضي بكل تأزماته وتحولاتهِ وتلاحم الإنسان البسيط مع رغائبهِ التي أراد الكاتب بلورتها وربطها بنداء البقاء الإنساني.

2- الرواية تعكس ثقافة المجتمع المختزلة في لاشعور الكاتب والحافلة بعديد الإشارات التي استعان بها العابد للتعبير عن رؤيتهِ الإنسانية وإضفاء نوع من الحوارية للخطاب الروائي.

3- أدى (الولي الزروق) دورهُ في إدارة دفّة الأحداث، بعد أن حوّلهُ العابد إلى شخصية روائية.

4- يظهر صوت السارد طاغيًا في الخطاب السردي، تمامًا كما يظهر لي أنهُ اختار راويًا آخر ينُوبهُ في تحليل مواقف بعض الشخصيات والتعليق عليها، وهي شخصيات عديدة ومتنوعة ما بين شخصيات محورية وأخرى هامشية وجميعها كسرت عمودية السَّرد، ونوَّعت في الأصوات

5- اخترق خطاب التراث فن الرواية بوصفهِ مصدرًا معرفيًّا، وكان لهُ سلطتهُ على التأثيث السّردي والإضاءة على تأزمات الذات التي تعيش اصطراعات صامتة تحت سعير شهوة رمت ببعضهم إلى مخالفة قوانين الطبيعة وما شرّعهُ الله على إبراهيم الأبنه، وحِمارة الحاج ساسي ملاذ جمعة الوصيف، وشهوة سِعدة عمّة محجوبة التي أيقظت زوجها عمّار الأقطع من غيبوبة دامت شهرين، شبكة من العلاقات قدَّمها العابد وهو ينبش مختزلات الذات من القرية إلى المدينة.

6- الرواية جاءت بلغة إبداعية شائقة دافقة، كثيفة الدلالة، مكتنزة العبارة، وقع العابد فيها بين سردية الشّعر، وشعرية السّرد في ممازجة بديعة ماتعة.

هوامش البحث

1- رواية ماءان، عبد الحفيظ العابد، تموز للطباعة والنشر، دمشق، ط1، 2017م.

2- المعجم الأدبي، جبور عبد النُّور، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1984، ص63.

3- الرواية، ص7.

4- أساليب السرد في الرواية العربية، صلاح فضل، دار المدى للثقافة والنشر، ط1 ، سوريا- بيروت، 2003،174 .

5- الرواية، ص118.

6- بحوث في الرواية الجديدة، ميشال بوتور، ترجمة: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، ط3، 1986م، ص123.

7- أثر التراث الشّعبِي في الرواية العراقية الحديثة، حمادي صبري مسلم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1980م، ص159.

8- الرواية، ص19.

9- الرواية، ص21، 55.

10- الرواية، ص15.

11- الرواية، ص16.

12- الرواية، ص21.

13- الرواية، ص21.

14- الرواية، ص19.

15- الرواية، ص24.

16- الرواية، ص50.

17- الرواية، الصفحة نفسها.

18- الرواية، الصفحة نفسها.

19- الرواية، ص59.

20- الرواية، ص103.

21- الرواية، ص14،15.
22- الرواية، ص15.
23- الرواية، ص44، 45.
24- الرواية، ص7.
25- الرواية، ص23.
26- الرواية، ص85.
27- الرواية، ص18.
28- الرواية، ص86.
29- الرواية، ص17، 18.
30- الرواية، ص109.
31- استلهام الينبوع: المأثورات الشعبية وأثرها في البناء الفنّي للرواية الفلسطينية، عبد الرحمن بسيسو، سنابل للنشر والتوزيع الاتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين، ط1، 1983، ص337.
32- الرواية، ص116، 117.
33- الرواية، ص 124.
34- الرواية، ص175.
35- الرواية، ص75.
36- الرواية، ص79.
37- الرواية، ص7.
38- الرواية، ص76.
39- الرواية، ص69.
40- الخطاب الروائي، ميخائيل باختين، ترجمة: محمد برادة، منتديات مكتبة العرب، القاهرة، ط1، 1987، ص88، 89.

41- بين العامية والفصحى يتجدد الجدل، محمد المنقري، مجلةعربيات الدولية، 25مارس، 2010، http://www.arabiyat.com/content/cultureissues/824.html2010

42- الرواية، ص10.

43- الرواية، ص19.

44- الرواية، ص36.

45- الرواية، ص108.

46- الرواية، ص107.

47- الرواية، ص108.

48- الرواية، ص43.

49- الرواية، ص7.

50- شعرية دوستويفسكي، ميخائيل باختين، ترجمة: الدكتور جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1986م، ص59.

51- الرواية، ص53.

52- الرواية، الصفحة نفسها.

53- الرواية، ص54.