



دلالة الطير والحيوان في الرواية المصرية المعاصرة روايات «أحمد أبو خنيجر» أنموذجاً

أحمد علواني

جامعة بنها – جمهورية مصر العربية

Drahmed_olwany@yahoo.com

Received: 24 Aug. 2014,

Revised: 2 Sept. 2014, Accepted: 30 Oct. 2014

Published online: 1 Jan. 2015



دلالة الطير والحيوان في الرواية المصرية المعاصرة روايات «أحمد أبو خنيجر» نموذجاً

أحمد علواني

جامعة بنها - جمهورية مصر العربية

الملخص

في النصوص الروائية من دلالات فنية. ورغم طغيان هذه الظاهرة الفنية في كثير من الروايات إلا أن أيدي الباحثين لم تمتد نحوها لدراستها وتحليلها، وصولاً لرصد دلالاتها الفنية وطرائق تشكيلها الجمالية، ولذا سنركز في هذه الدراسة على تحليل الأبعاد الفنية القائمة على توظيف الطير والحيوان في روايات أحمد أبو خنيجر، وذلك بالتعرف على الكيفية التي يتم بها التوظيف، وصولاً إلى رصد أشكال هذا التوظيف واستخلاص دلالاته وجمالياته.

ويُعدُّ "أحمد أبو خنيجر" من أبرز الروائيين المصريين بجيل التسعينيات الذين وظفوا الطيور والحيوانات في أعمالهم الروائية، حيث يحتفي الكاتب بالطير والحيوان، ويأخذ في تصويره وتشكيله ووضعه في صلب السرد منذ البدء وحتى النهاية. ولا ينفصل الطير والحيوان عن الإنسان، في نصوص الكاتب، فالعلاقة بينهم متداخلة ومتشابكة، وقد تنوعت مظاهرها، وتعددت أشكالها الفنية، وسنحاول على مدار صفحات البحث اللاحقة تقديم معالجة نقدية تطبيقية لهذه الظاهرة، وذلك وفق رؤية الكاتب وقدرته على تشكيل نصوصه ورسم شخصياته.

الكلمات المفتاحية: الطيور، الحيوان، الرواية، الدلالة، الجمالية.



The Semantic Meaning of Birds and Animals in Contemporary Egyptian Novels: Novels of Ahmed Abu-Khnniger as Models

Ahmed Elwany

Benha University - Egypt

Abstract

There is no employment of birds and animals within the context of novels without constituting artistic significance. However, this phenomenon is widely used in a considerable number of novels, scholars are not interested in studying, analyzing, and determining its artistic significance and the mechanism that forms artistic evidence inside the novel text. In this study, we will focus on analyzing the artistic sides of employment of birds and animals within the novels of Ahmed Abu-Khnniger. We will achieve this by learning the mechanism of its employment, determining the forms of this employment, and abstracting its significance and artistic sides.

Ahmed Abu-Khnniger is one of the major pioneer Egyptian novelists in the decades of the nineties who employed birds and animals within the context of his novels. He was interested in employing, describing, diversifying, and making them the major idea during the narration of the story from the beginning till the end. In his works, the relation between birds and animals, and humans beings is not independent, but rather, interrelated and overlapping. This relation has various aspects and multiple artistic forms. During the next pages of this research, we will try to provide a practical critical analysis for this phenomenon, according to the point of view of the writer and his ability of composing the text and designing his characters.

Keywords: Birds, animals, novel, significance, aesthetic.

دلالة الطير والحيوان في الرواية المصرية المعاصرة روايات «أحمد أبو خنجر» نموذجًا

أحمد علواني

جامعة بنها - جمهورية مصر العربية

مدخل تأسيسي:

يشغل الطير والحيوان مساحة لا يمكن تجاهلها في الثقافة العربية، وقد انعكس ذلك بوضوح في السرد العربي قديماً وحديثاً على حد سواء. فقديماً: اتجه الكتاب نحو صياغة أعمال سردية على السنة الطيور والحيوانات فظهرت كتب مثل: (كليلة ودمنة) لابن المقفع و(القائف) - وهو كتاب مفقود - و(الصاهل والشاحج) لأبي العلاء المعري، و(سلوان المطاع في عدوان الأتباع) لابن ظفر الصقلي، ورسالة (تداعي الحيوان على الإنسان) لإخوان الصفا، و(النمر والثعلب) لسهل بن هارون و(الأسد والفواص) وهي حكاية مجهولة المؤلف، و(كشف الأسرار عن الحكم المودعة في الطيور والأزهار) لابن غانم المقدسي، و(منطق الطير) للنيسابوري، و(فاكهة الخلفاء ومفاكهة الظرفاء) لابن عرب شاه، ولا ننسى قصص الحيوان والطير التي تكتنز بها حكايات (ألف ليلة وليلة)^(١).

هكذا، يزخر تراثنا النثري بالأعمال السردية الرمزية التي وظفت الطيور والحيوانات، متخذة منها شخصاً وأبطالاً. ولقد قامت مثل هذه السرديات الرمزية «بمهمة ذات أبعاد إصلاحية؛ بل وربما جمالية، فقد أتاح عالم الرموز الحيوانية

للمؤلف التمتع بقدر كبير من حرية التعبير، وأباح له الاجترار بالنقد الواضح والصريح علانية، ليُلقي من جعبته سهاماً صائبة إلى طبقة الحكام، تمثلت في مخاطبات سردية شديدة الأثر والتأثير على كل من يعمل في المجال السياسي أو يلتحق بخدمة ولاة الأمر^(٢). فمن خلال هذه الطريقة السردية الرمزية يسوق الكاتب إلى متلقيه حديثه في صورة أدبية شائقة وأخاذة، فهو يوحي على لسان الطير والحيوان بما يريد امتثاله وفعله من جانب الإنسان، لأن قصص الحيوان «ليست قصصاً واقعية عن سلوك الحيوانات؛ وإنما هي أمثولات يتحدث فيها الحيوان مثل البشر، ويكون قناعاً فيها لمنطق إنساني»^(٣). فكتب هذا الجنس الأدبي يتخذ من الحيوان رمزاً، ومن الحكاية قناعاً، حتى يتمكن من التعبير عن آرائه في قالب قصصي يعفيه من مسؤولية الصدام مع السلطة القمعية، بالتستر أو بالتقنع، وراء قناع واق/الرمز الحيواني.

هذا عن ظاهرة توظيف الطير والحيوان في السرديات التراثية. والآن.. نتساءل: ماذا عن حضور الطير والحيوان في الرواية المصرية المعاصرة؟

٢- السابق نفسه: ص ١٤.

٣- د. فريال جيوري غزول: قصص الحيوان بين موروثنا الشعبي وتراثنا الفلسفي مجلة فصول - المجلد الثالث عشر - العدد الثالث - خريف ١٩٩٤. ص ١٣٦

١- لمزيد من التفاصيل راجع: أحمد علواني: السرد في "فاكهة الخلفاء ومفاكهة الظرفاء" آلياته ودلالاته. المجلس الأعلى للثقافة - القاهرة . ٢٠٠٩ . مبحث بعنوان: من كليلة ودمنة حتى فاكهة الخلفاء. ص ٤٢. ٤٩.

الظاهرة، وذلك وفق رؤية الكاتب وقدرته على تشكيل نصوصه ورسم شخصياته.

لا تخلو رواية من روايات «أبو خنيجر» من توظيف الطير أو الحيوان أو كليهما معاً، حيث كتب أربع روايات. حتى الآن^(٤). يمكن ترتيبها بحسب تاريخ النشر على النحو الآتي:

(نجع السلعوة)^(٥). فتنة الصحراء^(٦). العمدة أخت الرجال^(٧). حُور الجمال^(٨)، فلم تخل واحدة من توظيف الطير والحيوان توظيفاً دلاليًا. وسنبداً بتحليل كل رواية على حده.

جَنَسَنَةُ الطير والحيوان في «نجع السلعوة»:
يأتي مصطلح (الجَنَسَنَةُ Sexualisation) قياساً على صيغة (فعلنة)، ويعني صبغ الأشياء بصبغة جنسية. أو رؤية الراوي للأشياء رؤية جنسية، أو تصويره لها تصويراً جنسياً. ولقد تجلت هذه الظاهرة الفنية في رواية «نجع السلعوة»، عندما عقد الكاتب فصلاً بعنوان: (شمس النهار)، ويتداخل فيه مشهدان سرديان بلغا عشر صفحات^(٩)، حيث استطاع الراوي أن

يوظف الروائيون الطيور والحيوانات داخل متونهم السردية لتدخل مع الشخصيات الروائية في علاقات متعددة، لأنها من المخلوقات التي تخالط الإنسان وتصاحبه في حياته، فتؤثر فيه ويتأثر بها. وقد يظهر بطل الرواية في صحبة الطيور والحيوانات الأليفة، والتي يحرص عليها، متخذاً منها الجليس والرقيق. وربما الصديق. لأنه يرى في وجودها أنساً لوحشته فيأنس بها، كما يرى في عجمتها وعدم نطقها ميّزة للبوخ، فيبوح لها بأسراره، وقد يختار اسماً لينادى بها، وذلك إمعاناً في تشخيصها.

والواقع أن توظيف الطيور والحيوانات في النصوص الروائية لا يخلو من دلالات فنية؛ لأن الكاتب يقوم بتوظيفها وتحميلها بمدلولات مختلفة بحسب السياق السردى المتخيل. ورغم طغيان هذه الظاهرة الفنية في كثير من الروايات إلا أن أيدي الباحثين لم تمتد نحوها لدراستها وتحليلها، وصولاً لرصد دلالاتها الفنية، وطرائق تشكيلها الجمالية، ولذا سنركز في هذه الدراسة على تحليل الأبعاد الفنية القائمة على توظيف الطير والحيوان في روايات «أحمد أبو خنيجر»، وذلك بالتعرف على الكيفية التي يتم بها التوظيف، وصولاً إلى رصد أشكال هذا التوظيف واستخلاص دلالاته وجمالياته.

التطبيق النصي:

يعد «أحمد أبو خنيجر» من أبرز الروائيين المصريين بجيل التسعينيات الذين وظفوا الطيور والحيوانات في أعمالهم الروائية، حيث يحتفي الكاتب بالطير والحيوان، ويأخذ في تصويره وتشكيله ووضعه في صلب السرد منذ البدء وحتى النهاية. ولا ينفصل الطير والحيوان عن الإنسان، في نصوص الكاتب، فالعلاقة بينهم متداخلة ومتشابكة، وقد تنوعت مظاهرها، وتعددت أشكالها الفنية، وسنحاول على مدار الصفحات اللاحقة أن نقدم معالجة نقدية تطبيقية لهذه

٤- أي حتى تاريخ قبول هذا البحث للنشر.
٥- (حصلت هذه الرواية على جائزة الدولة التشجيعية في الأدب ٢٠٠٣). ولقد صدرت الرواية في طبعها الأولى عن الهيئة العامة لتصور الثقافة. سلسلة أصوات أدبية عام ٢٠٠٠. ولقد نضدت هذه الطبعة. وفي مايو ٢٠٠٧ صدرت الرواية في طبعة أولى عن دار الحضارة، وهي النسخة التي سنعتمد عليها في هذه الدراسة.
٦- صدرت الطبعة الأولى من الرواية عن دار ميريت. القاهرة. ٢٠٠٣.
٧- (فازت الرواية بجائزة ساويرس لأفضل رواية لعام ٢٠٠٧). ولقد صدرت الرواية في طبعة أولى عن دار الحضارة للنشر. القاهرة. يوليو ٢٠٠٦ وبعد نفاذ الطبعة الأولى صدرت الطبعة الثانية عن نفس الدار في يناير ٢٠٠٨. كما صدرت طبعة عن مكتبة الأسرة ٢٠٠٨ وهي النسخة التي سنعتمد عليها في هذه الدراسة.
٨- ترجمت إلى اللغة الفرنسية، وصدرت طبعها بالفرنسية مطلع مايو ٢٠١٢ عن دار "أكت سود"، ضمن سلسلة "سندباد" الشهيرة. - راجع: مقال: ممدوح فرج النابى عن الرواية بجريدة القدس العربى/يومية. عدد ١٦ مايو ٢٠١٢. ثقافة/ص ١٠. ولقد صدرت الرواية عن مؤسسة الهلال. سلسلة روايات الهلال. سلسلة شهرية. العدد ٧١٧. سبتمبر ٢٠٠٨.
٩- راجع: أحمد أبو خنيجر: نجع السلعوة. الحضارة للنشر. القاهرة. ط ١. مايو ٢٠٠٧. ص ٣٠-٣٩.

جعلته يأخذ جانب الطريق، وإلا دهسه الحمار الذي يُصرِّح بالشهوة للأتان»^(١١).

إن أول ما يشد الانتباه في بناء المشهد السابق هو الارتكاز على (الشمس)، التي تنصدر المشهد ويتردد ذكرها (ست مرات)، ثم يتكرر ورودها ليصل إلى (أربع عشرة) مرة على مدار عشر صفحات متتالية. وما كان لمثل هذا التكرار أن يرد مصادفة، فمنذ عنوان الفصل - «شمس النهار» - يتنبأ القارئ بأهمية الشمس داخل السرد، حيث يُشكل العنوان «علامة دالة على النص، وخطاباً قائماً بذاته، لكونه جزءاً مندمجاً في النص، وهو أيضاً شبكة دلالية، يفتح بها النص، ويؤسس لنقطة الانطلاق الطبيعية فيه. والعنوان بوعي من الكاتب، يهدف إلى تبئير انتباه المتلقي، على اعتبار أنه تسمية مصاحبة للعمل الأدبي ومؤشرة عليه»^(١٢). كما أن العنوان بمثابة «عتبة النص التي يجب أن يخطوها القارئ في تودة مصحوبة بقدر من التأمل اليقظ، حتى لا يتعثر فيها، فتتوقف قراءته وتقتصر عن المتابعة»^(١٣).

ومن هذا المنطلق النظري يصبح دال العنوان بنية نصية صغيرة، تحمل دلالات كثيرة. ولعل دال «الشمس» له بعده الرمزي، ففي المشهد المسرود - سابقاً - أضفى الراوي عليها أبعاداً إنسانية، وألح على تشخيصها جاعلاً منها المحفز الخفي، أو المؤجج للشهوة فوصفها بأنها: (محركة - مراقبة - غامزة - عارفة - مسلطة - ضاحكة). ومن الممكن رصد هذه الظواهر بعيداً عن الاستطراد أو إعادة المشهد، بمعنى أن: «سعاد» تواجه الشمس، و«شعبان» يجلس بجوار «سعاد» مواجهاً للشمس، التي تغمز للحمار، والشمس تعرف الحوار وتجري

يجمع بين ثلاثة أجناس مختلفة: (إنسان - حيوان - طير). وحشدهم في ثنائيات مزدوجة: (شعبان وسعاد)، (الحمار والأتان)، (زوج الحمام)، وقد توحدوا في شيء واحد هو الغريزة الجنسية داخل أجسادهم رغم اختلاف أجناسهم.

فأما عن المشهد الأول: لقد جمع المشهد بين الإنسان والحيوان، وبوعي من الراوي بنى معادلاً موضوعياً ظهر فيه جنسان مختلفان (الإنسان والحيوان)، ولكنهما متشابهان في جانب الشهوة الغريزية. فالراوي يعادل سردياً بين الحمار الذي شم رائحة الأتان من جهة، وبين سعاد عندما رأت شعبان من جهة أخرى، ونظراً لطول المشهد فسيتم اختزاله بالتسلسل الآتي:

«سعاد في دفء الحائط جالسة، تواجه (شمس) طوبة الهيئة... لما رأت شعبان راجعاً بحماره من عند الزرع، نادى عليه... تقدم نحوها وجلس بجوارها ساندًا ظهره على الحائط مواجهاً (للشمس) التي تغمز للحمار المنهمك في لقط الأعواد الناشفة... نظرت إليه نفس الملامح تقريباً، بخلاف أشياء بسيطة، ابتسمت، و(الشمس) التي عرفت إلى أين سوف يسير الحوار، راحت للحمار، وجرتته من مناخيره إلى الصون^(١٤) المتناثر بالشارع... (الشمس) لما رأت الحمار بدأ في الشهنفة، سلطت عليه دفئها ليسخن، وأخذت ترقبه وهو يدفئ مناخيره في التراب والروث، ليشفط رائحة الأنثى التي تبرزت الصون هنا، يرفعها عالياً، ويعود للأرض مسرعاً مرة ثانية، ضحكت (الشمس) التي حولت نظرها للجالسين، رأت أنهما صامتان، يتفرسان في بعضهما... ضحكت سعاد لما رأت عينه الضاربة إلى الاحمرار تعجُّ بالشهوة... مدت يدها وقبضت على يده، ضغطت عليها وهي تهمس: تعالي بالليل نكمل الموضوع... و(الشمس) التي شافت تعالي ضحكها... رَدُّ سلام شعبان المنفلت بحماره بقوة

١٠- المراد روث الأتان.

١١- أحمد أبوخنيجر: نجع السلوعة. ص ٢٠٠-٢٢٠.

١٢- د. شعيب حليفي: هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل - المجلس الأعلى للثقافة - القاهرة - ٢٠٠٤ - ص ٩.

١٣- د. محمد عبد المطلب: بلاغة السرد - الهيئة العامة لقصور الثقافة - سلسلة كتابات نقدية (١١٤) - نصف شهرية - سبتمبر ٢٠٠١ - ص ١٨.

من شرودها، نظرت إليه، رأت ذكر الحمام يدفع منقاره في رقبة الأنثى، يدغدغها، يقبلها، الأنثى أغمضت عينها راضية»^(١٥).

في المشهد السابق لم يرسم الراوي صورة زوج الحمام مستقلة أو منعزلة عن سعاد/الأرملة، فهو يعقد مشهداً سردياً ليجسد فيه مشاعر (سعاد/الأرملة) الخفية، وكأنه يصنع معادلاً موضوعياً ولكن بطريقة رمزية، يُعبري شخصيته كاشفاً عن حقول دلالية غير مرئية داخلها، ولا يتم ذلك من طريق مباشر، أو عبر تيار الوعي، ولكن يتم من خلال بناء مفارقة فنية بين الطير والإنسان أو بين زوج الحمام من جهة والأرملة من جهة أخرى. ومن الملحوظ أن الكاتب يوظف الحمام دون غيره من الطيور، لأن «للحمام في سفاده خلة شريفة، يشرف بها على الإنسان، لأنه لا يعتريه في الوقت الذي يعتري أنكح الناس من الفطور، وبه من المرح والفرح، وضربه لجناحه، وارتقاعه بصدوره، وكسحه بذنبه، مما يفوق في ذلك للإنسان»^(١٦).

ولعله - من خلال ما تقدم - يتبين أن «كل ما يلج النص من أشياء وإنسان وحيوان وأفكار يفقد خصائصه الأولى ويحصل على أخرى سياقية داخلية»^(١٧). فقد تبلور خلال المشهدين - الأول والثاني - قدرة الراوي على بناء مفارقات فنية دالة في محتواها ومغزاها، تتزاح عن خصائصها الواقعية لتدخل إلى السرد مكتسبة أبعاداً أخرى جمالية. ولعل هذا البناء تطلب جهداً عظيماً من الكاتب، عندما وحد بين ثلاثة أجناس مختلفة هي: (إنسان - حيوان - طير). وبرغم اختلافهم إلا أنهم وقعوا تحت وطأة شيء واحد، إنه الغريزة الشبقية التي تتحرك بداخلهم، وتلهب أجسادهم أو تثير شهواتهم، وقد تجلت في الحضور الرمزي للشمس بوصفها محفزة ومؤججة، لل رغبات الكامنة.

الحمار ليشم رائحة الأتان^(١٤)، وتسלט دفتها عليه - بتعبير الراوي ليسخن، وتراقبه حتى تتأجج شهوته ثم تضحك. وتحول نظرها إلى شعبان وسعاد حتى يتفرسان في بعضهما، وتعج عيونها بالشهوة، وعندما يسمعان صوتاً قادمًا نحوهما تهمس له سعاد بأن يأتي ليلاً وهنا يتعالى ضحك الشمس.

هكذا تأتي (الشمس) بوصفها المحفز الطبيعي أو الدافع الغريزي الذي يحرك الشهوة ويؤججها، إذ يعطي الراوي للشمس سلطة عليا، فهي مرتفعة، ومتوهجة، وباعثة بالدفء داخل الأجساد، فلا تترك الإنسان إلا ضاحكة عليه، كما ضحكت على الحيوان وكان لها سلطاناً خفياً أو - إذا جاز القول - وسواساً شيطانياً لا يمكن دفعه.

وأما عن المشهد الثاني: لقد حضر في هذا المشهد جنس الطير، حيث عقد الراوي علاقة خاصة بين «ذكر الحمام وأنثاه» وبين «سعاد/الأرملة». وتضمن عرضاً لجانب الغريزة داخل جنس الطير. وأيضاً لم ينس الراوي أن يأتي بالشمس داخل المشهد، بوصفها المحفز الطبيعي، والدافع نحو الفعل. ويأتي السرد على النحو الآتي:

«زوج الحمام يغطس في الماء الذي بالشربة تحت الزير، يتقافز، ينفش ريشه، ينفذه بقوة، تتطاير حبات الماء وتسقط فوق وجهها، تقوم سعاد فزعة بعض الشيء، لكنها لما رأت الحمام ضحكت... الحمام ينثر رذاذ الماء على ساقي سعاد العاريتين، اللتين تحتضنان الرحاية بينهما... الحمام يروح للشمس، يفرد جناحيه، يهزهما، قطرات الماء تبدو ككرات ملونة... الحمام كف عن المعابثة، لما توقف صوت الرحاية، رأى شروود سيده، فركن نفسه في ركن الحائط وبرغم بصوت عال جعلها تستيقظ

١٤- ذكر عزت القمحاوي أن "الحمار" يتميز بقدرته على معرفة رائحة الأتان المهياة للتناسل. فيقول: "الحمار لقي التعويض المناسب عن فارق الجمال مع الحصان، وفارق الذكاء مع الجمل، بقوة إدراك غير عادية للرائحة. فهو يستطيع أن يميز من بين رشاش الماء على الطريق رائحة بول الأنثى المهياة للتناسل، فيقلب ما فوقه، ويدفع بأذنيه إلى الأمام ويطيير، لا تكاد حوافره تمس الأرض". انظر: عزت القمحاوي: الأيك في المباحج والأحزان - دار الهلال - سلسلة كتاب الهلال - العدد ٦١٩ - يوليو ٢٠٠٢ - ص ٣٧

١٥- أحمد أبو خنيجر: نجع السلوعة - ص ٦٣ - ٧٢.

١٦- جلال الدين السيوطي ت ٩١١ هـ: شقائق الأترج في رقائق الفنج - تحقيق وتعليق: د. محمد سيد الرفاعي - دار الكتاب العربي - دمشق - د. ت. ص ١٩.

١٧- صلاح الدين بوجاه: في الواقعية الروائية «الشيء بين الوظيفة والرمز» المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر - بيروت - ط ١ - ١٩٩٣ - ص ١٢٧.

أو يتركها له الزمام، فيسير بينهما كطفل بين أبويه، يتسقط الحديث الدائر بينهما، مبدئياً - بين لحظة وأخرى - رغبته في المشاركة، وجذب انتباههما إليه، فكان يسبقهما قليلاً، أو يتأخر عنهما، بحجة التقاط بعض النباتات من على جانبي الطريق، وفي كل الأحوال، يُسرّع أحدهما لالتقاط الرسن وجزر الجمل خلفه»^(٢٢). ولكن لن نتوطد هذه العلاقة الثلاثية أكثر من ذلك، فلن يطول هدوء الجمل الذي يتوازي معه هدوء الأحداث، فقد أخذ الراوي في الكشف عن رمزية الجمل في عبارة متقدمة، وضعها على لسان شخصية «صبي القهوة»، حيث قال: «احترسا، لا يغرنكم هدوء الوحش الآن»^(٢٣).

وتعدُّ هذه العبارة بمثابة التحذير الذي لم ينتبه التوأمان له، وكأن «الصبي» على علم ببواطن الأمور. فقد اطمئنا للجمل وانخدعا بسيره المتمهل الهادئ واستدلا منه على امتلاكهما لحيوان مطيع، ولكن تحول الهدوء إلى اندفاع، ف «حين أنطلق البعير مولياً باتجاه المتاهة الكبرى، اندفعا هما خلفه بإصرار شديد، دون التفكير في العواقب، أو حتى التوقف لمناقشة وضعهم حيال ضياعهم في الصحراء، وهذا جائز، خاصة مع المفازة الكبرى، وتشعباتها المهلكة»^(٢٤).

ومن اللافت للنظر مطاردة التوأمين للجمل، بالجري خلفه وملاحقته، وذلك رغم توجهه تجاه المفازة الكبرى، وما يترتب على ذلك من عواقب وخيمة، ستبدأ بالتيه وتنتهي بالفناء، ولكن التعلق بالجمل يساوي التشبث بالحياة، فالجمل في الصحراء بمثابة النجاة من الموت، ولا سيما إذا كان الجمل محملاً بأسباب الحياة فعلى «ظهره يحمل قربة ماء، وجوالين من الأطعمة»^(٢٥). كما أن التوأمين إذا استعاضا عن الزاد والماء الذي يحمله الجمل، وصبرا على الجوع والعطش، فلا يمكنهما بأي حال من الأحوال التقريط في الجمل،

رمزية الشخصية الحيوانية في «فتنة الصحراء»: الجمل حيوان واقعي، ولكنه عندما يدخل في إطار السرد الفني ينحرف عن الحيوان الطبيعي ليحمل دلالات فنية، ويكتنز برموز مجازية، تحتمل أكثر من تفسير. وفي «فتنة الصحراء» يمثل الحيوان عمود البناء السردية، فلم يأت الجمل بوصفه حيواناً واقعياً؛ بل وظفه الكاتب توظيفاً رمزياً تجردياً، حيث يذهب بطلا الرواية/ الأخوان التوأمان مبكراً إلى سوق الجمال البعيد، وقد تحملا مشقة السفر من أجل شراء جمل قوي؛ للمشاركة في سباق الهجن وتحقيق الفوز، وقد دارت عيونهما سريعاً تستعرض الإبل الموجودة، ليختارا الحيوان المطلوب، هالتهما الأعداد الكثيرة، والأحجام المختلفة، مما شوش قدرتهما، انفتحا إلى بعضهما، هل تعجلا الدخول؟^(١٨). ولم تطل حيرتهما فقد وجدا نفسيهما على نحو مفاجئ أمام الجمل وبدون اختيار أو ترتيب مسبق، «فما أن نقل أحدهما قدمه، حتى اندفع جمل آتياً من خلفهما ووقف بينهما... فشاهدا ظل الحيوان المرتمي خلفه، فبدا كوحش خرايف هائل، تقدما بهدوء إلى الجمل الواقف بانتظارهما، وقبضا على الرسن»^(١٩). ومن هنا سيبدأ الراوي في إضفاء هالة من التميز والفرادة على الجمل، فرغم إمتلاك التوأمين لرؤوس عديدة من الأغنام والإبل إلا أن الجمل قد «خطف أبصارهما وفؤادهما، وهو يمشي الهوينى، كمروس تتهادى نحو عريستها»^(٢٠). كما يربط الراوي بين تميز الحيوان وتميز الإنسان، فالأخوان - أيضاً - فاقا أقرانها، فقد «كبرا حتى أستويا، شابان عفيان، تضرب الحياة بقوة في عروقها»^(٢١). ولم يقتصر الأمر على ذلك، فقد عقد الراوي علاقة وثيقة بين الإنسان والحيوان، فتقرأ: «نعود إلى الشابين وثالتهما الجمل العفي الذي ينتقل رسنه بهدوء وسلاسة من يد إلى يد،

١٨- أحمد أبو خنيجر: فتنة الصحراء - ميريت للنشر - القاهرة - ط ١ - ٢٠٠٣ - ص ١١.
١٩- أحمد أبو خنيجر: فتنة الصحراء - ص ١٢.
٢٠- السابق نفسه: ص ١٧.
٢١- نفسه: ص ١٨.

٢٢- نفسه: ص ٢٤ - ٢٥.

٢٣- نفسه: ص ١٤.

٢٤- نفسه: ص ٣٩.

٢٥- نفسه: ص ١١.

ويظهر الجمل/القدر في صورة القائد والمسيطر؛ والتوأمين قد سلما للجمل بمجرد رؤية مفارق الطريق وقد هلت عليهما، فهنا «تبسما وارتاحت نفوسهما حينما شاهدا انشعاب الطريق، فتركا الرسن للجمل، الذي ما إن حس بانفلات الزمام منهما، حتى اندفع راكضا نحو الصخرتين، وبينهما برك، سطرت الدهشة أساطيرها في عيني الشابين، حيث بدا لهما الجمل، باركا بنوء تحت حمله الثقيل، الصخرتان، رأسه موجه تلقاء طريق المفازة الكبرى وقد أغمض الجمل عينيه، وراح يحرك فمه وهو يزوم، وزبد خفيف تجمع حول أنفه وفمه. تقدما تجاهه بوجل، وجلس كل واحد منهما فوق صخرة، وبدأ الليل يرعى سدوله»^(٢٠).

وإذا كان الظاهر للقارئ هو تسليم التوأمين للجمل/القدر، فإن ثمة اختلاف في تسليم كليهما، فهما يتشابهان أو يتماثلان إلى حد التطابق؛ ولكن أحدهما: كان حذراً، إذ يحرص على عدم التسليم والإذعان، وهذا ما صرح به الراوي، قائلاً: «فبينما بدا أحدهما على أنه صانع لقدره، يحارب من أجل حياته والتحكم بها، بدا الآخر منصاعاً لقدره وما يفرضه عليه... فيمكن اعتبار الجمل المنطلق على وجهه في الصحراء الواسعة هو القدر وأولهما يطارد جملة - عفواً - قدره، للقبض عليه وجره من رسنه حيث يريد، بينما الثاني يتابع جملة/قدره، يذهب معه حيث يذهب، ويواليه أينما توجه»^(٢١).

وكما هو واضح من النص السابق، نجد تفسير الراوي لرمزه الحيواني الأكبر/الجمل، وذلك حتى لا ينخدع المتلقي فيظن أن السرد عن جمل حرون، يفر من صاحبيه، وينطلق وهما يصران على مطاردته، فما الجمل إلا رمزاً للقدر، ومهما حاول أحدهما أن يمسك برسن الجمل/القدر في محاولة لتوجيهه أو التحكم فيه سجد الجمل/القدر يسير بقوة دون مبالاة باليد الممسكة بالرسن فقد «تحرك الجمل جاراً معه صالح المربوط من يده بالرسن»^(٢٢).

لأن تركه وشأنه بالمفازة يعني الخسارة لأموالهما و«هما كتاجرين محنكين يبغيان الربح وزيادة الثروة، لا يمكنهما التفريط في البعير بأي حال من الأحوال»^(٢٣). إضافة إلى أن فقدان الجمل يعني ضياع الأمل في الفوز بسباق الهجن، وما سيترتب عليه من اقتناص التوأمين لأجمل فتاتين من فتيات القبيلة واتخاذهما زوجتين^(٢٤).

ويركز الراوي على إيضاح القيمة الاقتصادية للحيوان^(٢٥)، ومن ثم يصبح التعلق بالجمل، وملازمته، والسير خلفه في الصحراء بمثابة التمسك بالبقاء ومحاربة الفناء بقلب الصحراء، كما أن الجمل يمثل ثروة للتوأمين، وعن طريقه سيغنيان مالا، إضافة إلى كونه وسيلة أساسية لاقتناص الأنثى الفاتنة.

وعلى الرغم من تميّز التوأمين، وقوة بأسهما إلا أنهما لم ينجحا في اختيار قدرهما والترتيب لحياتهما، فبدلاً من أن يقودا الجمل في سباق الهجن قادهما الجمل باتجاه الصحراء المترامية إلى واحة السيسبان، والتي تبدو قائمة وسط الصحراء، «واحة لا يمكن للعين الإحاطة بأبعادها، يلفها سياج من شجر السيسبان في كامل خضرته وبهائه، من هنا جاءت التسمية»^(٢٦). وربما ترمز هذه الواحة الخضراء إلى الأمل الذي يمكن العثور عليه في دروب الصحراء القاحلة، وما دروب الصحراء القاحلة إلا انعكاس فني لدروب الحياة القاسية.

إذن، لقد جاء الجمل رمزاً للقدر، حيث ينطلق البطلان/التوأمين في رحلة خططا لها وقدرًا؛ إلا أن الجمل/القدر يأخذهما في رحلة قدرية، مصيرية، غير واضحة المعالم، لأنه توجه نحو المفازة الكبيرة. ومن ثم فهما يطاردان الجمل/القدر في محاولة للتعلق بالحياة خوفاً من التيه والفناء بقلب الصحراء.

٢٦- نفسه: ص ٤٠.

٢٧- راجع الرواية: ص ٤٠.

٢٨- راجع الرواية: ص ٤٠.

٢٩- نفسه: ص ٢٦.

٢٠- نفسه: ص ٢٥.

٢١- نفسه: ص ٢٤.

٢٢- نفسه: ص ٦٠.

ولعل هذا التصريح يؤكد على حتمية القدر، وما سير صالح/الإنسان خلف جملة/قدره إلا تصوير لرحلة الإنسان في حياته، وانصياحه للفعل القدري، فالقدر/الجمال قاد صاحبه وفرض سيطرته مهملاً رغبته واختياره، حتى وصل إلى واحة السيسبان، التي ترمز إلى الجنة السرمدية، فالزمن فيها هو زمن سرمدى لا يفنى ولا تتبدل معه الأشياء، ورغم ذلك يرغب «صالح» في الخروج منها، وكأنها رغبة في الخروج من المطلق/المجهول إلى المحدد/المعلوم، حيث حياته الدنيوية الواقعية وما فيها من زمن مادي، محسوس، يبدأ بالميلاد وينتهي بالوفاة، وبالفعل يخرج «صالح» من الواحة وقد اعتراه الشيب والهرم، ولعل هذا يعكس الفناء المحتوم والمصير والمآل المقدر سلفاً على الإنسان.

لقد أكد «أبو خنجر» - خلال توظيفه الرمزي للجمال في «فتة الصحراء» - مقدرته الفنية في تشكيل شخصية حيوانية مجازية، يخرج عبرها تجاربه وأفكاره ومعاناته وهواجسه الداخلية، كما يطرح بواسطتها قضايا وجودية ومصيرية، فيصور أمر الخلود، والحياة الأبدية، ومصير الإنسان في العالم الآخر، جاعلاً بطله المتخيل يمل حياته السرمدية بواحة السيسبان، لأن حياته فيها تقوم على تلبية متع حسية، وتهمل المتع الفكرية، كما أن الزمن فيها هو زمن سرمدى لا يفنى، ولا تفنى معه الأشياء... يطرح الكاتب هذه القضايا، طرحاً فنياً، وهو متمسك برموزه الحيوانية التي نسجها، وذلك دون إثارة للسلطات الرقابية سواء الدينية أو الاجتماعية.

أسنة الطير والحيوان في «العمة أخت الرجال»:

(الأسنة Anthropomoephasisation) تعني خلع صبغة إنسانية على الأشياء المادية. فقد يخلع الراوي على الطيور والحيوانات مجموعة من الصفات البشرية. وفي رواية «العمة أخت الرجال» صنع الراوي تناغماً وتفاعلاً سردياً بين: «بطلة الرواية/العمة فاطمة» وبين: «طيورها وحيواناتها»، فقد بدت الكائنات المنزلية وكأنها

ولقد أسهب الراوي في وصف الصراع مع الجمال/القدر، وضعف «صالح» أمام قوة الجمال/القدر، فلم يقدر على رده أو مقاومة جذبه، وهنا فترت قواه، وسلم أمره لجملة/قدره الذي قاده إلى مكان لا علم له به. ولعل هذا يعكس قوة القدر وسيطرته على مقدرات الإنسان وحياته، مهما حاول الإنسان توجيهه أو مقاومته أو السيطرة عليه، ولهذا يُصرح صالح قائلاً: «يا للسخرية، كنت أحسب أن مصيري بيدي وحظي أنا الذي أدبره»^(٢٣).

وفي ظل سطوة الجمال/القدر، وحتمية مسيره إلى مكان مجهول سماه الراوي واحة السيسبان، أخذ الكاتب - متماهياً بصوت الراوي في طرح قضايا وجودية، بصورة فنية رامزة ومعبرة، لأنها تأتي في إطار قصصي مكتمل، وربما تجلى ذلك بوضوح في رسم صراع رمزي بين الإنسان والحيوان، بمعنى أن الصراع مع الجمال ما هو إلا رمزٌ لصراع الإنسان مع قدره ومصيره، وفيه يعتمد الكاتب على قلب الواقع، بل والتصادم معه، ففي الواقع يختلف الإنسان عن الحيوان من ناحية «أنه قادر على صنع حياته بحيث ينتقل بها من المرحلة الطبيعية - التي يعيش فيها الحيوان على الدوام - إلى المرحلة الحضارية التي يصنعها بنفسه»^(٢٤). فإذا كان هذا بمثابة زاوية واقعية من زوايا تميز الإنسان عن الحيوان، فإن النص يقوم بقلب هذا التميز، جاعلاً الحيوان/الجمال يملك أمر الإنسان/صالح. ورغم اعتراض «صالح» على تقلبات الجمال إلا أن الأمر ينتهي بامتثاله للجمال، والسير خلفه، حيث يشعر «صالح» بعلاقة قهرية بينه وبين هذا الجمال، فتقرأ على لسان صالح: «والبعير بقوته يسحبني تجاهها، حاولت رده، فلم أقدر، وكلما اقتربنا ازداد خوفي، وقلت مقاومتي وفترت... برك البعير، فضكت يدي من الرسن، وركبت فوق ظهره، لما أيقنت أنه لن يسمح لي بالعودة»^(٢٥).

٢٣- نفسه: ص ٧٢.

٢٤- د.نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي مكتبة غريب القاهرة - ط ٢٠١٩. ص ٢١.

٢٥- نفسه: ص ٦٦-٦٧.

الحمام إذا جاع غيره إذا طلب السفاد، فكل صوت
كيفيات ونبرات ليست في الصوت الآخر»^(٢٨).

ولا يتوقف الأمر عند هذا الحد؛ إذ لا يقتصر
المشهد على الحمام بل يشاركه الدجاج الذي «برك
حول قدميها متكومًا فوق بعضه، دون ضغينة ولا
مشاحنات، وهي التي أربكها المشهد، حاولت
التيقن، فأسكتت صوتها أولاً، ومدت أصابعها
المرتجفة لتجفف الدمع المتدفق من عينيها،
عندئذ غادر الحمام والدجاج مراضه من حولها،
وجرى عائداً إلى وجبته الصباحية وقد عادت إليه
حيويته»^(٢٩).

إذن، يُضفي الراوي على الطيور مزيداً من
التشخيص، فيخلع عليها طابعاً إنسانياً، عندما
يعقد علاقة بين الطيور وبين صاحبها، وهو موقف
يعكس حالة الانسجام والتناغم والألفة بين الطير
وبين الإنسان بما يشبه إدراك أحدهما للآخر.
فبمجرد أن تدرك «البطلة» تتفاعل طيورها معها
تتوقف عن ترديد التلبية لتتحقق من الأمر وبمجرد
سكون صوتها تسكن طيورها، وتتوقف عن التناغم
والتفاعل، ويتفرق حشدهم ويعودون لاستكمال
تناول الطعام.

ولم يقتصر الأمر على الطير فحسب، بل تعداه
إلى الحيوان. ففي مشهد سردي مطول تمتزج
فيه «العمة» مع «النعجة»، وفيه يكشف الراوي
عن جوانب خفية من قدرات وأنماط يلتقي فيها
الحيوان مع الإنسان. ويتشكل المشهد على النحو
الآتي:

«أخذت حزمة من البرسيم تحت إبطها،
وبالعكاز دفعت باب الزريبة، اندفعت نحوها
(النعجة) الوحيدة والعجوز أيضاً التي تربيها هي
ووليدها الخروف، دخلت وردت الباب وراءها،
ألقت البرسيم إليها وجلست تراقبهما بهدوء.

ذوات إنسانية، إذ لها شخصية حية، شاهدة
وفاعلة، داخل المسار السردية.

فمنذ السطور الأولى في الرواية يعقد الراوي
علاقة مؤثرة بين «العمة» وبين دواجنها، فالعمة
تحاول أن تطرد التكدر والعبوس عن وجهها، لأنها
«تخاف أن تلحظ دواجنها توترها وقلقها، فتحصر
على أن تجعل يدها ثابتة وهي تقدم الحبوب
والطعام لها»^(٣٦). هكذا، تُوظف الطيور منذ البدء.
توظيفاً دلاليًا، وتصبح ذواتاً فاعلة، لها شخصيتها
المؤثرة التي تفرض على «العمة» وضع اعتبار لها،
بل ومراعاة وجودها. فالطيور تشعر وتتأثر بالتكدر
والعبوس على وجه صاحبها/مربيها.

لا يمثل توظيف الطيور والحيوانات في الرواية
ديكوراً شكلياً، أو مظهرًا ثانويًا يأتي مكملاً لبعض
المشاهد السردية، فمن الملحوظ على هذه الكائنات
أنها تتفاعل مع البطلة/العمة، بل تدرك وتشعر
بأحوالها المتغيرة، وتتأثر بصوتها المنغم أثناء
ترديد التلبية: (ليبك اللهم لبيك)، فتقرأ: «ذكر
الحمام الذي لحظ تمايل جسد العمة مع ارتفاع
صوتها المنغم تقدم حتى وقف عند أقدامها، وهدل
بصوت خفيض جعل باقي الحمام يترك ما يلتقطه
من حبوب ويهدل رداً عليه، متقدماً نحوه، على
حواف المصلية يقف الحمام، وهو يهدل موافقاً بين
صوته وصوت العمة التي تردد التلبية بوجد صوته
بالغ الصفاء»^(٣٧).

هكذا يقرر الحمام التوقف عن الطعام متجهًا
ناحية «العمة» الجالسة على المصلية هادلاً بصوته
وكانه يشاركها التلبية، فلا يظهر الحمام بوصفه
طيراً عادياً، بل يُؤنسسه الراوي جاعلاً منه مخلوقاً
بشرياً، فهو يلحظ، ويتأثر، وينفعل، فيردد هديلاً،
يتناغم مع صوت العمة التي تردد التلبية. ومعروف
قدرة الطيور على تكييف أصواتها «بكيفيات
مختلفة باختلاف حاجاتها ومطالبها، فهديل

٢٨- عماد حسيب: الطير في الشعر المصري المعاصر "قراءة في
العلاقة بين الفطرة والتوظيف الفني". المجلس الأعلى للثقافة -
سلسلة الكتاب الأول - العدد ٩٢ - ٢٠٠٦. ص ٣١.
٢٩- أحمد أبو خنيجر: العمة أخت الرجال. ص ١٢.

٣٦- أحمد أبو خنيجر: العمة أخت الرجال. مكتبة الأسرة. سلسلة
الأدب. ٢٠٠٨. ص ١٠.
٣٧- أحمد أبو خنيجر: العمة أخت الرجال. ص ١٢.

والعمة أيضاً ترعى النعجة وتغذيها، وتقدم إليها الماء، وحزم البرسيم. وكأن كلتاها تربت مع الأخرى أو - إذا جاز القول - ربت الأخرى، وفي ابتهاج «العمة» إلى الرحمن كي يرحم نعجتها كأنها تدعي طالبة الرحمة لنفسها.

وبعيداً عن الإسهاب والاستطراد يتضح أن حضور الحيوان/النعجة داخل الرواية ليس حضوراً عشوائياً، ولكنه حضور مشحون بالدلالات الرمزية، حيث يضع الراوي وحدات تخيلية مشتركة. ويرتكز على ثوابت متشابهة بين «العمة» و«النعجة» أو - بعبارة أخرى - بين الإنسان والحيوان، بحيث يجعل «العمة» و«النعجة» عملة واحدة لها وجهان، وجه إنساني هو «العمة» وآخر حيواني هو «النعجة».

توظيف الحيوان في «خور الجمال»:

في رواية «خور الجمال» قامت الحيوانات بدور بالغ الأهمية بوصفها ركناً أصيلاً في بناء الرواية منذ البدء وحتى النهاية، فمن الإطلاقة الأولى على عنوان الرواية، سيجد القارئ نفسه أمام طرفين، إنهما المكان/الخور^(٤٢)، وساكنه/الجمال. لقد سكن البطل/عبدالله الجمال الخور، بعيداً عن القرية وأهلها، وعاش وحيداً لفترة طويلة، وذلك قبل زواجه من «بنت الراعي»، فكانت حياته قلقة وحائرة؛ فلا رفيق يؤنسه، ولا جليس يسامر. ومن ثم أخذ يقضي جل وقته مع جملة، ومع صحبة البطل للجمال وشدة الارتباط به صار لقب «الجمال» صفته واسمه. وبالتالي فمن الطبيعي أن يتحول اسم المكان ليصبح «خور الجمال» نسبة إلى ساكنه.

وفي الرواية يمثل الحيوان/الجمال شخصية طاغية ومؤثرة، حيث يظفر «الجمال» بمعدل تكراري لافت في النص، فقد وصل تكرار دال الجمال إلى (مئتين وسبع وستين) مرة، وهذا يشي بمركزيته ووثاقته علاقته بالبطل. فالجمال شريك للبطل، حيث تبدأ هذه الشراكة أو تتوطد العلاقة

منذ زمن بعيد، لا تدري الآن طوله، و(النعجة) عندها، هي وحدها فقط، في كل عام تلد خروفاً، تذبحه العمة يوم عيد الأضحى، هذا العام لم تحبل (نعجتها)، وهذا أقلقها كثيراً، هل أصبحت عجوزاً هي الأخرى؟ تساءلت، أيكون رحمها قد أفرغ كل خرافه؟ كل عام و(النعجة) تأتي بوليد واحد فقط، غالباً ما يكون ذكراً، خروفاً، ... في يوم العيد حين أخذ الخروف منها للذبح، ظلت (النعجة) تصرخ طوال اليوم وصامت عن الأكل والشرب، والسيدة التي خبرت الألم والحزن قالت يومها: لو أن حياتنا تمر دون ألم أو حزن. يومها ابتهاجت للرحمن أن يرحم (نعجتها)... الآن ها هو آخر خروف تضعه (نعجتها) العجوز كيف ستتحمل فراقه في الغد؟... هل أبيع (نعجتي) التي تربت معي وغذتني بلبننا، (نعجتي)»^(٤٣).

يتردد في المشهد السابق دال «النعجة»، ويصل تردده إلى (تسع مرات)، وذلك كما هو واضح بين الأقواس، حيث ترد (النعجة) بصيغتها المباشرة تارة، ويدخل عليها ضميراً الغائب والمتكلم تارة أخرى. وواضح أن «النعجة» تصبح المعادل الرمزي «للعمة»؛ بمعنى أن العمة ماتت أخوتها الرجال^(٤٤). وتركها أولادها الذكور، ورحلوا عنها بعيداً^(٤٥). ومن ثم بقيت بمفردها تقاسي وحدتها. وحالة العمة/الإنسان - هذه - يمكن إسقاطها على النعجة/الحيوان التي تلد ويكبر ابنها/خروفها، ثم يؤخذ فيذبح، لتبقى هي الأخرى وحيدة.

ومن اللافت أن كلتاها/العمة والنعجة لم تلدا إلا الذكور؛ فلم تتجبا إنثاء، ومن ثم تقاسي العمة الوحيدة برحيل ذكورها، وكذا النعجة بذبح خرافها، بالإضافة إلى أن «النعجة» رفيقة «للعمة» منذ طفولتها، فقد تربت معها وغذتها بلبننا،

٤٠- أحمد أبو خنيجر: العمة أخت الرجال - ص ١٢ - ١٤.

٤١- ذكر الراوي موتها جميعاً، فيقول عن العمة أنها تذكرهم دائماً وهم: " جدتها، والدها، والدتها، إخوانها الثلاثة الرجال، زوجها، ابنتها البكري؛ والصغير علي" راجع الرواية - ص ٢٠.

٤٢- ذكر الراوي أيضاً: " تزوج أخوتها الرجال، وتزوجها هي، وصار البيت أضيق كثيراً، وجاء أولادها ورحل الجميع وتركوها وحيدة داخل هذا البيت" راجع الرواية - ص ١٦.

٤٣- ورد في لسان العرب لابن منظور أن: " المنخفض المطمئن من الأرض بين النشزين أي بين ربوتين" - راجع: لسان العرب - ج ١٢ - مادة: (خور) - ص ١٢٨٦.

الغلام عليها متسلقاً، والقاعد يرفع رقبته حتى يضع الغلام على ظهره، فوق سنامه، ويستوي في جلسته، والقاعد ينظر إليه كأنما يطمئن على صحة وضعه، ومنتظراً في نفس الوقت إشارة بدء التحرك»^(٤٤).

والواقع أن المشهد السابق يقتضي الوقوف أمامه، لأنه يكشف عن عدة أمور، يمكن رصدها وتحليلها واستخراج دلالاتها، وذلك في النقاط الآتية:

- **أولاً:** لقد بلغ «البطل»، ومكافأة البلوغ أن يمتلك جملاً، وقد أفسح «الوالد» الطريق أمام «غلامه»/البطل ليختار، حتى يتحمل مسؤولية اختياره، ولكنه احتار في حسم مسألة الاختيار، ولم يتخذ قراراً، حيث يعود من الوادي بعد حيرة كبيرة وتعب شديد، انتابه على مدار ثلاثة أيام قضاها يفتش ويبحث عن جمل مناسب بين الإبل، ومن هنا يظهر «القاعد» أمامه، يداعبه، ويلازمه، حتى ضيق على البطل فرص الاختيار، فاستقر رأي الغلام عليه دون غيره.

- **ثانياً:** صنع الراوي توافقاً عمرياً بين البطل/الإنسان والقاعد/الحيوان فكلاهما قد بلغ، وبلوغهما معاً سيخلق بينهما تجاوباً ملحوظاً، وسيكون هذا التجاوب طبعياً ومفهوماً مع تقدم السرد، وتشابك الأحداث.

- **ثالثاً:** ثمة تدقيق من الكاتب في تسمية «القاعد»، لأن العرب يطلقون لقب «القاعد» على البالغ من الإبل «سن الثالثة»، وعندها يحق لهم أن يركبوه، ويحملوا عليه»^(٤٥). كما أن «القاعد» في هذا السن يتم تدريبه على السير بخطى سليمة، والجري السريع، والوقوف المفاجيء، والرقود والنهوض، والنقل في كل الأحوال،

بينهما منذ بلوغ البطل، وإعلان جسده أنه صار على أعتاب الرجولة، فهنا يسمح الأب لغلامه بأن ينزل إلى الوادي ليختار الجمل الذي يناسبه، ولقد حكى الراوي هذه الواقعة في مشهد سردي مطول، ورد على النحو الآتي:

«اندفع الغلام بفرحته الغامرة نحو الوادي، وهناك تحير، أي هجين يختار؟! طاف بين الإبل طويلاً دون أن يختار. كان مشهد الجمال وأحجامها وألوانها المتباينة يزيد من بلبته، وتحير، وحين تعب راح للظل. شجرة وحيدة وبعيدة، جلس تحتها وهو يحاول أن يحدد أي هجين يختار، قبل أن يذهب للجمال التي ترعى بالوادي أمامه، قال أيها أختار؟! الجمل الكبير، أم القوي الأبلق، أم ذلك الأسود؟! ذكر يكون، أو ناقة أفضل؟! فالرعاة يقولون إن الجمل حرون، والناقة....»

أفاق على جمل صغير يبرك أمامه، كان قاعوداً هزياً؛ لكنه كان ينظر للغلام في وجهه، تبسم الغلام لهذا القاعد الذي ترك أمه وجاء للظل، كان بمواجهته، وحين وقف الغلام، قام القاعد، تحرك فتحرك، بينما يطوف الغلام بين الإبل كان القاعد خلفه، أحياناً يسبقه ويقطع عليه الطريق، والغلام في حيرته، وعدم قدرته على الاختيار؛ لكنه ضحك لما قارن بين جسد القاعد والإبل الأخرى.

كان النهار على وشك الانقضاء حين غادر الغلام الوادي دون قرار، تبعه القاعد؛ لكنه رده بعنف عند طرف الوادي.

في اليوم التالي جرى نفس الأمر، وكذلك في الثالث، كان واضحاً أن القاعد يضيق عليه فرص الاختيار، كان يتودد إليه، يداعبه، يشاغبه، حتى بدا الغلام مشدوداً إليه. في اليوم الثالث حين سأله الأب عن الجمل الذي اختاره، أشار للقاعد، ولم يعلق الوالد كعادته؛ لكن الرجال - أثناء الرحلة بالصحراء - تعجبوا من أحوال الغلام والقاعد، حين سمعوا الغلام ينادي القاعد فيأتي مسرعاً، وحين يقف أمامه يحني رأسه، فيشب

٤٤- أحمد أبو خنيجر: حُورُ الجمال. روايات الهلال. سلسلة شهرية العدد ٧١٧. سبتمبر ٢٠٠٨. ص ٣٠-٣١.
٤٥- سليم عرفات المبيض: الإبل في التراث الشعبي الفلسطيني. الهيئة المصرية العامة للكتاب. ٢٠٠٧. ص ٤٩. عند بلوغ سن الخامسة يسمونه جملاً.

بقلب الصحراء. وسيلقي الغلام عقاباً لغفلته، فقد تركه والده وحيداً ليواجه مصيره بأرض الخور.

ويعاني البطل من الانتظار القاتل بأرض الخور الموحشة. وما يصاحب ذلك الانتظار من ترقب، وتوقع، وتخيل، واستعداد، حيث ينتظر ويتربص عودة والده بشغف ولهفة^(٤٩). ويتخيل هذه العودة ويحلم بها، ومن ثم يستعد للرحيل معه متى أتى؛ ولذا فهو يسبح في أحلامه وتخيلاته؛ في حين سينتهي الانتظار بالفقد المحتم عليه داخل الخور، لأن والده لم ولن يعد.

أنسنة الجمل^(٥٠):

ربما.. سيتبادر إلى ذهن القارئ سؤال، مفاده: (لماذا كان اختيار الكاتب للجمل دون غيره من الحيوانات الأخرى؟).

لعل الجواب يكمن في قدرة الجمل على الصبر والتحمل للجوع والعطش دون كلل أو ملل، كما أن الجمل لا يعبأ بالمشي في الأرض الوعرة، ولا يخشى ظلمة الليل ووحشة الصحراء^(٥١). فهو «الحيوان الوحيد الذي في إمكانه قطع البوادي بخيلاء، رافع الرأس، غير عابئ بما يكون تحت أخفاف أرجله من رمال، هازئ بالعطش؛ إذ هو صبور عليه لمدة لا يمكن أن يباريه في طولها حيوان آخر. ثم هو يحمل الإنسان ويحمل متاعه، وهو طعام الإنسان إن مضه الجوع، أو جاءه ضيف كبير»^(٥٢). وسيساعد «الجمل» «البطل» في تعمير الخور بما

٤٩- راجع الرواية: ص ١٥، ٢٥.

٥٠- ومن الجدير بالذكر أيضاً أن الأنسنة للحيوان لم تقتصر على الجمل الذي يرافق البطل، فقد قام الكاتب بأنسنة «جمل الماء»، عندما تحدث عن غفلة البطل عن حراسته. راجع الرواية: ص ٢٥، ٢٦. وأيضاً قام الراوي بأنسنة جمل الدليل، فالجمل يقصد الخور، وكأنه يحدد المكان، فنقرأ: «جمل الدليل بحاسته وخبرته لما أحس ارتخاء الرسن من حول خطمه، رفع رأسه وشم الهواء، كانوا وقتها يمرّون برأس خور، تقدم الجمل بخطى واثقة، منحدرًا من الانزراج الضيق بين الصخور العالية، حاول الدليل . في البداية .

ردعه؛ لكن الجمل تقدم مصرًا» راجع الرواية: ص ٢٧.

٥١- سليم عرفات المبيض: الإبل في التراث الشعبي الفلسطيني ص ٤٠. ٥٢- د. جواد علي: المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام: جامعة بغداد. ط ٢. ١٩٩٢. ج ٥. ص ٣٢٧.

والصبر على الطعام والماء، وتحمل الأثقال وسط الدروب والأودية والطرق الوعرة^(٤٦).

رابعاً: جاء ظهور "القاعود" في المشهد المسرود سابقاً. بطريقة لافتة للانتباه، تؤكد تفرده، وتميزه عن غيره من الإبل، فهو يخرج عن الحيوان المألوف، ولذا سيتعجب الرجال من العلاقة التي تجمع بينه وبين "الغلام". ويتحول الجمل إلى شخصية مركزية في الرواية، حيث يخلع عليه الراوي مزيداً من التشخيص، بإعطائه أبعاداً إنسانية، ليصبح صديقاً ورفيقاً وعاوناً وشريكاً للبطل في محنته بأرض الخور منذ البدء وحتى النهاية.

يبدأ والد البطل في تطبيع ولده . الذي بلغ بطباع الرجال، ولذا يصطحبه معه في رحلة عبر الصحراء، وعمد إليه بتكليف، يتمثل هذا التكليف في حراسة "جمل الماء"، وهي «مهمة لا تعب فيها؛ إلا أنها تسمى حس التيقظ، وتجلو انتباه الحواس، خاصة لغلام... كانت رغبة الأب هي إشراك الغلام في تحمل المسؤولية، خاصة والغلام طفله البكر، يريد له أن يكتسب إحساس مشاركة الرجال، وكيفية قيادتهم، قال: يرثني.. لا المال ولا التجارة؛ بل وراثته دراية وتعرف على الخفايا ودقائق الأمور»^(٤٧).

لقد أعلن سيّد القافلة عند بداية تحركهم عن مهمة ولده/تكليفه، فقد «وقف بمواجهة الرجال، وقال وهو يضع يده على الكتف الصغير لابنه: عبدالله .. سيّد الماء.. لا نرتوي إلا بإذن منه. ثم جثا على ركبتيه وأدار الغلام نحوه، قال بصرامة: الماء في الصحراء يعني الحياة، وحدك ستحرس «جمل الماء». ثم مخففاً من حدة لهجته: أنت سيّد الماء .. سيّد القافلة»^(٤٨). ومع تقدم الأحداث سيفغل الغلام عن حراسة جمل الماء، ويضيع جمل الماء، وضياعه يعني تعرض القافلة للهلاك والفناء

٤٦- راجع: سليم عرفات المبيض: الإبل في التراث الشعبي الفلسطيني. مرجع سابق ص ٥٠.

٤٧- أحمد أبو خنيجر: خور الجمال. ص ٢٣. (بتصرف).

٤٨- السابق نفسه: ص ٢٤.

السردية وفيها يُضفي أبعاداً إنسانية على الجمل، فيشخصه عبر الصفات التي يخلعها عليه، فمثلاً يقول: «صوت الجمل» ليناسب ثوب الإنسان الذي خلعه الراوي على الحيوان، وكأن الجمل ذات مؤنسة تشارك البطل محنته وغربته داخل الخور.

يوظف الراوي الحيوان وكأنه إنسان يشعر بما يعتمل في نفس صاحبه، فالجمل مُطلع على نوازع البطل الداخلية من يأس وشروود وشعور بالضيق والوحدة بأرض الخور المقفرة. يلحظ الجمل توترات صاحبه، ويستشعر مكنوناته الداخلية، ويتلمس حيرته، فيقترب منه، ليخرجه مما يعصف برأسه، فقد «مد خطمه للغلام، وخبطه في كتفه، كأنما يذكره بوجوده بجواره، يريد أن يقطع الوحشة التي يتخبط الغلام في متاهتها، مد الغلام يده وربت على رأس الجمل، وداعب أذنه، قال وهو يميل تجاه القاعود الذي بدا منصتاً: هي أيام قليلة وليال أقل، ويرجع والدي، فأصحو من هذا الكابوس. هز القاعود رأسه وهو يقترب من صدر الغلام، ومرغ رأسه على الصدر، فاستشعر الغلام دفناً حانياً يسري في أوصاله»^(٥٧).

هكذا يلعب الحيوان دوراً مركزياً في الرواية، فلم تعد العلاقة بين الجمال والجمل علاقة عادية بين إنسان وحيوان؛ بل غدت علاقة شديدة الخصوصية، حيث يلتصق البطل بالجمل، ويتألف معه، ويلوذ إليه في فرحه وضيقه. والجمل من جانبه يحرسه ويساعده، ويؤنس وحشته، ويخفف عنه عذاب الوحدة، وألم الفراق، وطول الزمن، كما يصغي الجمل إليه ويلطفه، ويحنو عليه؛ بل ويتفهم ما يجول بخاطرهم، وما يعتمل بداخله.

ولقد كشف الراوي عبر الجمل/الحيوان أزمة البطل/الإنسان، وخصوصاً إحساسه بضياعه وعدم تحقق آماله وتسليمه للقدر، وعلى الرغم من كون الجمل حيواناً إلا أنه جاء محملاً بصفات وسمات تقربه من الإنسان، فقد شاء خيال الكاتب أن يجعله حيواناً متميزاً عن الحيوان المعروف في

٥٧- نفسه: ص ٤٥.

سيلتهمه أثناء رعيه من نباتات غريبة، ومعروف قدرة «الجمل» على أكل «الأعشاب الشوكية ذات الحجم الكبير وبكميات كبيرة وضخمة»^(٥٨). لأن فكه الصلب وأسنانه الحادة تساعده على طحن أصعب الأعشاب.

وفي «خور الجمال» لم يعد الجمل ذلك الحيوان المرتبط بالصحراء، يقطعها جيئةً وذهاباً في صمود وجمود؛ وإنما أضحي حيواناً مؤنسناً «وظاهرة أنسنة وأسنة الحيوانات ظاهرة قديمة شرطها الأهم أن يلتزم بها النص كأنها واقع حقيقي»^(٥٩). فالجمل ينصت إلى الجمال، ويجري نحوه مهرولاً، يراقبه، يتشممه، يتبعه أينما حل أو رحل، وحين يأتي المساء يبيت الجمل بجوار صاحبه كحارسه.

لقد أخرج الكاتب الحيوان من صمته وعجمته الواقعية ليندمج ويتجاوب مع الإنسان في علاقات إنسانية متخيلة، حيث تزخر الرواية بالمشاهد القصصية التي تخلق مواقف إنسانية بين البطل والجمل، أو بين الجمل وشخص الرواية، ولا سيما «بنت الراعي»، حيث كان الجمل «يأتي ليرعى مع أغنامها، ويعابث الغنم، والغنم تلعب تحت أرجله الفارحة. في مرة جاء نحوها، وأخذ ينظر نحوها، وهي أحست به كبني آدم، خالجه شعور بالخلج، وكى تداريه، مدت يدها ومسحت على رقبتة، ورغم خوفها منه إلا أن الجمل لم يتحرك من مكانه، تركها تمسح على جسده، وأصدر صوتاً كأنه أنه خفيفة مبهمة»^(٥٥). وفي موضع آخر يقترب الجمل من بنت الراعي في حضور الجمال وقد «مد خطمه نحوها كأنما يتشممها، مدت يدها وطبطبت على أشفاره، والجمال أخذته الدهشة من تصرف جملة، ومودته الزائدة التي يبديها نحوها»^(٥٦). ويكثر الراوي من المشاهد

٥٢- سليم عرفات المبيض: الإبل في التراث الشعبي الفلسطيني- ص ٨٢.

٥٤- د. ناصر عبدالرازق المواجي: القصة العربية ... عصر الإبداع (دراسة للسرد القصصي في القرن الرابع الهجري). دار الوفاء - المنصورة. ط ٢٠١٦. ص ١١٨.

٥٥- أحمد أبو خنيجر: خور الجمال. ص ٥٩.

٥٦- السابق نفسه: ص ٦٠.

ولعل ذلك كان سر تسليمه بمصيره واستسلامه ومن ثم ركونه إلى الانتظار ريثما يعود والده ويأخذه معه. وستظل هذه التساؤلات تعتمل في ذهن المتلقي حتى يتم الإفصاح عنها في منتصف «الفصل الرابع» من فصول الرواية والذي جاء بعنوان: (البوابة)، فتنقراً عن محاولة الجمال الخروج من أرض الخور باحثاً عن طريق القوافل، ولكن الجمال منعه، ويأتي المشهد على النحو الآتي:

«ركب الجمال وشده بعزم تجاه الصخرتين، لكن الجمال لموضعه توقف ولم تكن أي قوة قادرة على إجباره كي يتخطى الصخرتين، وعندما جرّه من الرسن بعنف وهو يزعق بالكلام والشتيمة المرة، برّك الجمال مولياً دبره للصخرتين. والجمال لما هده التعب، ترك الجمال هناك وعاد وحيداً، تبعه الجمال بعد مدة، وبدأت فترة من خصام بينهما، كل واحد حريص على تحاشي الآخر، ويبقى بعيداً عنه، لكن الوحدة بقلب الخور جعلتهما يتسامحا»^(١٤).

يتسم المشهد السابق بالغنى والحيوية، حيث يرسم الراوي لوحة سلوكية لانفعالات الجمال تجاه الجمال؛ إذ يتخاصمان ويتصالحان. ويرتكز المشهد على أسنة الحيوان، عندما يتجلى الجمال بوصفه إنساناً: يرى، يسمع، يشعر، يتأثر، ويمتلك الإدراك والقدرة على تحديد مشاعره وانفعالاته النفسية فيتخاصم تارة ويتصالح تارة أخرى.

وبهذا التوظيف يخرج الحيوان/الجمال من إطار الواقعي المألوف إلى إطار العجيب الأسطوري، وقد تشكل أمام المتلقي للنص في صورة حيوان آخر، له جمالياته الأدبية، وخصوصياته الفنية، والتي انعكست أثناء تلقي السرد أو قراءة النص، ليجد القارئ نفسه أمام حيوان متخيل، له جلاله وجماله، لانزياحه عن الواقع بدخوله إلى فضاء المتخيل.

الحيّة وافتتاح التوظيف:

وإذا تركنا الجمال واتجهنا صوب حيوان آخر سنجد الحيّة، والتي مثلت شخصية محورية، وصل ترددها بالرواية إلى (ست وتسعين) مرة، وهذا

٦٤- أحمد أبو خنيجر: حُورُ الجمال. ص ٩٢.

عالم الواقع. ولعل تركيز الراوي على خلق تماه بين الجمال والجمال يهدف إلى القضاء على غربة الجمال وعزلته بأرض الخور، وذلك بتوحيده مع جملة الذي يصيح عوناً وسنداً له ضد من يحاول إيذاؤه أو الاعتداء عليه.

مخاضات الإنسان والحيوان:

يأبى الجمال على نفسه أن يهان، فإذا حاول الجمال إهانته أو الاعتداء عليه، يتمرد على صاحبه، «يحتج من المعاملة الجائرة رافعاً صوته»^(٥٨). ويتوقف عن المسير فقد «حرن»^(٥٩) الجمال معترضاً أن يساق بهذه الطريقة غير العادلة، وظل واقفاً مكانه، والجمال الذي يعرف أحوال الحيوان، مد يده وربت على رقبة الجمال يسترضيه^(٦٠). وفي هذا الإطار يذكر «سليم عرفات» أن الجمال «يأبى الإهانة ويزمجر من الضرب، فتجده ينتقم لنفسه في الوقت الذي يحدده هو لمن أهانه وضربه بأسلوب مبرح»^(٦١). كما يُوصف الجمال بحسب خبرة الإنسان العربي بأنه حيوان «صبور حقود يأخذ بثأره»^(٦٢). كما يتهم الجمال «بالحق واللووم، وبعدم نسيانه الإساءة»^(٦٣).

ومن اللافت للنظر أن الكاتب جعل بطله يمتلك الجمال. وسيلة السفر الملائمة في الصحراء. ورغم ذلك لم يجرب أن يخوض الرحلة ليبحث عن درب يصل به إلى بلاده وأهله بدلاً من غربته وعزلته بالخور، وهنا سيتساءل المتلقي: هل كان جهله بالصحراء ودروبها يؤدي إلى واد التجربة، ووقوعه في براثن الحيرة كلما نظر إلى الصحراء بفضائها الشاسع ورمالها الممتدة ودروبها المفتوحة على مجهول لا يمكن تخمينه؟! أم تراه حاول ولم يفلح؟!

٥٨- نفسه: ص ١١٧.

٥٩- حرنت الدابة: وقفت ورفضت الانقياد.

٦٠- أحمد أبو خنيجر: حور الجمال. ص ١١٨.

٦١- سليم عرفات المبيض: الإبل في التراث الشعبي الفلسطيني. ص ٩٦.

٦٢- د. صلاح الراوي: الفولكلور في كتاب حياة الحيوان الكبرى للدلميري "صنيف ودراسة". الهيئة العامة لقصور الثقافة. سلسلة دراسات شعبية. العدد ٧٤. الجزء الثاني يناير ٢٠٠٢. ص ٢٥٩.

٦٣- د. جواد علي: المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام. مرجع سابق. ج ٥ ص ٣٢٩.

الجديد، هو: «يا أبتاه إن أمكن فلتعبر عني هذه الكأس»^(٦٩). وجاء الفصل الثالث بعنوان: (كيد النساء)^(٧٠). وتلاه اقتباس من القرآن الكريم، عبارة عن جزء من آية قرآنية هي قوله تعالى: ﴿وَقَالَتْ هَيْتَ لَكَ﴾^(٧١). أما الفصل الرابع فقد جاء بعنوان: (البوابة)^(٧٢). وتلاه نص مقتبس من حكايات «ألف ليلة وليلة» هو: «مالك عهد لأن أياك قد عاهد الله ونقض العهد»^(٧٣). ولقد ورد هذا النص على لسان ملكة الحيات في مخاطبتها لـ حاسب كريم الدين. ولعل هذه النصوص الموجزة تعكس مدى اطلاع الكاتب على نصوص قديمة أفاد منها واجترها ليصنع نصاً سردياً يتوازى معها أو يعكسها بوجه أو بأخر. ويتبلور ذلك من العتبات الاستهلالية لفصول الرواية التي «تحيل إلى نصوص ضاربة في عمق التاريخ والوعي الإنساني، وتستعيد قصة بدء الخلق أو تستقطر بعض حالات الشخصيات الحاضرة في الرواية نفسها أو في التراث، وهكذا تصبح الرواية اختزالاً للوعي الإنساني عبر التاريخ والنصوص في إطار جامع ولحظة إبداع»^(٧٤).

إذن يلتحم النص الروائي بنصوص أخرى، تخترقه وتتناص معه، فقد اتخذ الكاتب من النصوص الدينية وكتابات المفسرين والحكايات الشعبية والأسطورية مرتكزات نصية أو موروثات ثقافية، ارتكز عليها في تشكيل نصه ورسم شخصياته الحيوانية ولا سيما الجمل والحية. ويتجلى - كما هو واضح في النصوص المقتبسة - حرص الكاتب على توثيق مصادره، وذكر مرجعياته التي تأثر بها، واستقى منها، ليرسم للقارئ صورة خيالية للحية، فقد قرأ عن الحية في مرجعيات مختلفة ولكنه أفرز - مستعيناً بخياله الخصب - لنا

يعكس مدى مركزيتها بالنص، فالحيّة بمثابة «الخيوط الجامع لحبات القصة، فهي تجسد العهد والمتعة والرغبة والألم والخلوص»^(٦٥). وبرغم أننا قد نكون قرأنا عنها في الكتب العلمية؛ إلا أن الكاتب رسم لنا حيّة أخرى، صبغها بصبغة خيالية عجيبة، يتضافر في رسمها خيال الكاتب مع نصوص دينية، وموروثات شعبية، وقصص أسطورية، ومن ثم تجلت الحية في صورة عجيبة، مغيّرة، تتعدد مدلولاتها، وتفتح تفسيراتها، بسبب تعدد الرموز الفنية التي رسمها الكاتب للحية. وفي الغالب جاء توظيفه لها محاكاة مقلوقة ومعارضة لرمزيتها الدينية والواقعية والشعبية.

وقبل أن نتطرق لرصد هذه الرموز تجدر الإشارة إلى بعض التعالقات والرؤى والمرجعيات التي استدعاها الكاتب، وارتكز عليها، ومزجها في ذهنه ليرسم لقارئه صورة الحية القديمة أو - بتعبير أدق - ليُلبس العلاقة الموهلة في القدم بين الإنسان والحيوان - خصوصاً الحية - ثوباً سردياً جديداً.

ويحرص الكاتب على وضع نصوص مقتبسة في مستهل فصول روايته، وهي تمثل عتبات استهلالية يمر بها المتلقي قبل الولوج إلى الفصل السردى من فصول الرواية، حيث يجد المتلقي هذه العتبات الاستهلالية في صفحة مستقلة عقب الصفحة التي تحمل عنوان الفصل مباشرة. فمثلاً: جاء الفصل الأول بعنوان: (عن الرجال والحية)^(٦٦). ويعقبه في صفحة تالية نص مقتبس من الكتاب المقدس/ العهد القديم، هو: «وكانت الحية أحيل جميع حيوانات البرية التي عملها الرب الإله»^(٦٧). أما الفصل الثاني فقد جاء بعنوان: (جمل الماء)^(٦٨). وتلاه نص مقتبس من الكتاب المقدس/العهد

٦٥- د. سعيد الوكيل: الفضاء والزمن في رواية "خور الجمال" - الرواية قضايا وأفاق - كتاب دوري يعني بالإبداع الروائي المحلي والعالمى - العدد ٣ - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ٢٠٠٩ - ص ١٥٥. (بتصرف).

٦٦- أحمد أبو خنيجر: خور الجمال - ص ٣.

٦٧- سفر التكوين الإصحاح الثالث - ص ٥ بالرواية.

٦٨- أحمد أبو خنيجر: خور الجمال - ص ٢١.

٦٩- أنجيل متى - ٣٦ : ٢٩ - ص ٢٢ بالرواية.

٧٠- أحمد أبو خنيجر: خور الجمال - ص ٧٤.

٧١- سورة يوسف/ من الآية: ٢٣.

٧٢- الرواية: ص ٧٩.

٧٣- الليلة ٤٩٥ من ليالي ألف ليلة وليلة/ ص ٨١ بالرواية.

٧٤- د. سعيد الوكيل: الفضاء والزمن في رواية "خور الجمال" - مرجع سابق - ص ١٥٦.

الجنة عند هبوب ريح النهار، فاخْتَبَأَ آدمُ وامرأته من وجه الرب الإله في وسط شجر الجنة. فنَادَى الرب الإله آدمَ وقال له: «أين أنت؟». فقال: «سمعتُ صوتك في الجنة فخشيتُ، لأنني عُريَانٌ فاخْتَبَأْتُ». فقال: «من أعلمك أنك عُريَانٌ؟ هل أكلت من الشجرة التي أوصيتك أن لا تأكل منها؟» فقال آدم: «المرأة التي جعلتها معي هي أعطتني من الشجرة فأكلت» فقال الرب الإله للمرأة: «ما هذا الذي فعلت؟». فقالت المرأة: «الحية غرتني فاكلت». فقال الرب الإله للحية: «لأنك فعلت هذا، ملعونة أنت من جميع البهائم ومن جميع وحوش البرية. على بطنك تسعين وتراباً تأكلين كل أيام حياتك. وأضع عداوة بينك وبين المرأة، وبين نسلها هو يسحق رأسك، وأنت تسحقين عقبه»^(٧٧).

وإذا كان «النص التوراتي» قد ذكر «الحية» في قصة «سقوط الإنسان» أو «الخطيئة» فإن «النص القرآني» جاء خالياً من ذكرها، قال تعالى: ﴿وَقُلْنَا يَا آدَمُ اسْكُنْ أَنْتَ وَزَوْجُكَ الْجَنَّةَ وَكُلَا مِنْهَا رَغَدًا حَيْثُ شِئْتُمَا وَلَا تَقْرَبَا هَذِهِ الشَّجَرَةَ فَتَكُونَا مِنَ الظَّالِمِينَ* فَآزَلَهُمَا الشَّيْطَانُ عَنْهَا فَأَخْرَجَهُمَا مِمَّا كَانَا فِيهِ وَقُلْنَا اهْبِطُوا بَعْضُكُمْ لِبَعْضٍ عَدُوٌّ وَلَكُمْ فِي الْأَرْضِ مُسْتَقَرٌّ وَمَتَاعٌ إِلَى حِينٍ* فَتَلَقَى آدَمُ مِنْ رَبِّهِ كَلِمَاتٍ فَتَابَ عَلَيْهِ إِنَّهُ هُوَ التَّوَّابُ الرَّحِيمُ* قُلْنَا اهْبِطُوا مِنْهَا جَمِيعًا فَإِمَّا يَأْتِيَنَّكُمْ مِنِّي هُدًى فَمَنْ تَبِعَ هُدَايَ فَلَا خَوْفَ عَلَيْهِمْ وَلَا هُمْ يَحْزَنُونَ﴾^(٧٨).

وأيضاً في قوله تعالى: ﴿وَلَقَدْ عَاهَدْنَا إِلَى آدَمَ مِنْ قَبْلِ فَنَسَى وَلَمْ نُجِدْ لَهُ عَزْماً* وَإِذْ قُلْنَا لِلْمَلَائِكَةِ اسْجُدُوا لِآدَمَ فَسَجَدُوا إِلَّا إِبْلِيسَ أَبَى* فَقُلْنَا يَا آدَمُ إِنَّ هَذَا عَدُوٌّ لَكَ وَلِزَوْجِكَ فَلَا يُخْرِجَنَّكَ مِنَ الْجَنَّةِ فَتَشْتَهَى* إِنَّ لَكَ أَلَّا تَجُوعَ فِيهَا وَلَا تَعْرَى* وَأَنَّكَ لَا تَظْمَأُ فِيهَا وَلَا تَضْحَى* فَوَسَّوَسَ إِلَيْهِ الشَّيْطَانُ قَالَ يَا آدَمُ هَلْ أَدُلُّكَ عَلَى شَجَرَةِ الْخُلْدِ وَمُلْكٍ لَّا يَبْلَى* فَأَكَلَا مِنْهَا فَبَدَتْ لَهُمَا سَوْآتُهُمَا وَطَفَحَا بِخِصْفَانٍ عَلَيْهِمَا مِنْ رَرَقِ الْجَنَّةِ وَعَصَى آدَمُ رَبَّهُ فَغَوَى* ثُمَّ

حية خيالية من نوع خاص سنكشف عن توظيفها الدلالي وانعكاساتها الرمزية المتنوعة، وقدرة الكاتب على تشكيلها تشكيلاً فنياً مغايراً للمألوف.

الحيّة بين المرجعي والتمثيلي:

جاء توظيف "الحيّة" في الرواية محاكاة مقلوبة لمرجعيتها الدينية، لأن صورة الحيّة في الكتاب المقدس تقترن بقصة سقوط الإنسان أو خروج «آدم وحواء». - عليهما السلام - من الجنة، وهبوطهما على الأرض؛ ولذا ارتبطت الحيّة بالشیطان في أذهان الكثيرين، فزعموا أن ثمة شیطان يسكن في جوفها. وفي هذا الإطار يقول «الجاحظ» عنها: «إن إبليس إنما وسوس إلى آدم وإلى حواء من جوفها»^(٧٥). وأيضاً يذكر «العقاد» أن إبليس قد توحد بالحيّة، عندما «تمثل لآدم في صورة الحيّة حين أغراه بأكل الثمرة المحرمة، ولم تنقطع العلاقة قط بين الحيّة والشیطان»^(٧٦). في حين يؤكد «النص التوراتي» على أن الحيّة كانت وسيطاً لطرده الإنسان من الجنة، لأنها غرت «حواء» بالشجرة المحرمة، وأغوتها بالأكل منها، فأكلت. وترد القصة على النحو الآتي:

«وكانت الحيّة أحيلاً جميع حيوانات البرية التي عملها الرب الإله، فقالت للمرأة: «أحقاً قال الله لا تأكل من كل شجر الجنة؟». فقالت المرأة للحية: «من ثمر شجر الجنة نأكل، وأما ثمر الشجرة التي في وسط الجنة فقال الله: لا تأكل منه ولا تمساه لئلا تموتا». فقالت الحيّة للمرأة: «لن تموتا! بل الله عالم أنه يوم تأكلان منه تفتح أعينكما وتكونان كاللّه عارفين الخير والشر». فرأت المرأة أن الشجرة جيدة للأكل، وأنها بهجة للعيون، وأن الشجرة شهية للنظر. فأخذت من ثمرها وأكلت، وأعطت رجلها أيضاً معها فأكل. فانفتحت أعينهما وعلما أنهما عريانان. فخاطبا أوراق تين وصنعا لأنفسهما مآزر. وسمعا صوت الرب الإله ماشياً في

٧٥- الجاحظ: الحيوان. تحقيق: عبدالسلام هارون. مطبعة البابي الحلبي. مصر. ط. ٢. د. ت. ج. ٤، ص ١٥٧.
٧٦- عباس محمود العقاد: إبليس. مؤسسة الأخبار. سلسلة الروائع عدد خاص. يوليو ٢٠٠٦. ص ٢٨.

٧٧- الكتاب المقدس. دار الكتاب المقدس بمصر. الإصدار الثالث. الطبعة الأولى. ٢٠٠٥. سفر التكوين. الإصحاح الثالث. ص ٢. ٢٠٢.
٧٨- سورة البقرة: الآيات من ٢٥ إلى ٢٨.

وأباح رسول الله صلعم قتلها في الصلاة وحال الإحرام»^(٨٠).

ويعطي التفسير السابق تصورًا حول الدور الذي لعبته «الحية»، وقد صارت شريكًا لـ «إبليس» في القيام بفعل الإغواء، فالحية سهلت له الدخول إلى الجنة، وساعدته على القيام بإغواء «آدم وحواء»، وبذلك ضاعت آمال بني آدم في الخلود والبقاء. ومن هنا تجلت كراهية الإنسان الشديدة للحية وذلك فيما صاغته الذهنية العربية من أمثال وحكم «تصف الحية بالكذب والخداع والضلال والعداء، ثم هي تصفها بالشدّة والشراسة، فهم يقولون: «أكذب من حية» و«أضل من حية» و«أظلم من حية» و«أعدى من حية»...^(٨١). ومن ثم ترسب في المخيال العربي الكراهية الشديدة والعداوة البغيضة تجاه الحية، فالإنسان ينصبها العداء، يفر من وجهها، وإذا ساعدته الظروف على الفتك بها وقتلها، يفعل ذلك دون تردد، لا سيما في ظل وجود أحاديث نبوية شريفة تعطي للمسلم مشروعية قتلها؛ بل وتستنزفه لمطاردتها والفتك بها حتى في حال الإحرام والصلاة، ومن هذه الأحاديث ما ورد في صحيح الإمام مسلم، ونصه:

«حَدَّثَنَا شَيْبَانُ بْنُ فَرُّوخَ، حَدَّثَنَا أَبُو عَوَانَةَ، عَنْ زَيْدِ بْنِ جَبْرِ، قَالَ سَأَلَ رَجُلٌ ابْنَ عَمْرٍو مَا يَقْتُلُ الرَّجُلُ مِنَ الدُّوَابِّ وَهُوَ مُحْرَمٌ قَالَ حَدَّثَنِي إِحْدَى نِسْوَةِ النَّبِيِّ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ أَنَّهُ كَانَ يَأْمُرُ بِقَتْلِ الْكَلْبِ الْعَقُورِ وَالْفَارَةِ وَالْعَقْرَبِ وَالْحَدْيَا وَالْغُرَابِ وَالْحَيَّةِ. قَالَ وَفِي الصَّلَاةِ أَيْضًا»^(٨٢).

إذن، فمن الواضح أن الحية شغلت مساحة لا يمكن تجاهلها في نصوصنا الدينية والتفسيرية، وأيضًا في تصوراتنا الفكرية، وأمثالنا السائرة،

اجْتَبَاهُ رَبُّهُ فَتَابَ عَلَيْهِ وَهَدَى * قَالَ اهْبِطَا مِنْهَا جَمِيعًا بَعْضُكُمْ لِبَعْضٍ عَدُوٌّ فَمَا يَاتِيَنَّكُمْ مِنْهُ هَدَى فَمَنْ اتَّبَعَ هُدَايَ فَلَا يَضِلْ وَلَا يَشْقَى ﴿٧٩﴾.

ورغم أن «النص القرآني» لم يذكر الحية بوصفها سببًا رئيسًا في غواية «آدم وحواء» إلا أن صورة الحية لم تفارق خيال المفسرين للآيات القرآنية السابقة، وبخاصة من المعروفين باتجاههم نحو ما عُرف بالإسرائيليات، ومنهم: «الثعلبي» في تفسيره المسمى بـ: «عرائس المجالس» الذي حاول أن يوفق بين النص القرآني والنص التوراتي، فيقول:

«إن «إبليس» أراد أن يدخل الجنة ليوسوس لـ «آدم وحواء» فمنعه الخزنة من ذلك. فأتى «الحية»، وكانت من أحسن الدواب التي خلقها الله تعالى، لها أربعة قوائم كقوائم البعير، وكانت من خزان الجنة، وكانت لإبليس صديقة، فسألها أن تدخله الجنة في فيها، فأدخلته في فيها، ومررت به على الخزنة وهم لا يعلمون، فأدخلته الجنة. وكان قد دخل مع «آدم» الجنة لما دخل ورأى ما فيها من النعيم والكرامة، فقال «آدم» طيب لو كان خلدًا، فاغتمت ذلك «الشیطان» فأتاه من قبل الخلد... ثم إن «إبليس» أتى «آدم وحواء» فقال يا «آدم» هل أدلك على شجرة الخلد ومملك لا يبلى؟ قال: نعم. قال: كل من هذه الشجرة، شجرة الخلد، فقال «آدم»: نهاني ربي عنها، فقال «إبليس» ما نهاكما ربكما عن هذه الشجرة إلا أن تكونا ملكين أو تكونا من الخالدين، فأبيا أن يقبلا منه، فأقسم لهما بالله إنه لمن الناصحين، فاغترا بذلك وما كانا يظنان أن أحدا يحلف بالله كذبًا، فبادرت «حواء» إلى أكل الشجرة، ثم زينت لـ «آدم» حتى أكلها، فلما فعلا ذلك ابتليا بأنواع متعددة من العقاب... وابتليت الحية بخمسة أشياء: قطع قوائمها، ومشيتها على بطنها، ومسح صورتها بعد أن كانت أحسن الدواب، وجعل غذاءها التراب، وجعلها عدوة لبني آدم وهم أعداؤها، حيث يرونها يقتلونها،

٧٩- سورة طه: الآيات من ١١٥ إلى ١٢٢.

٨٠- الثعلبي أبو أسحاق أحمد بن محمد بن إبراهيم النيسابوري: قصص الأنبياء المسمى بعرائس المجالس. مكتبة الجمهورية العربية للأزهر - القاهرة. د.ت. ص ٢٩ - ٣٤.

٨١- د. ثناء أنس الوجود: رمز الأفعى في التراث العربي ص ٩٨.

٨٢- الإمام مسلم بن الحجاج القشيري: صحيح مسلم - عناية وتحقيق: محمد فؤاد عبد الباقي. دار الحديث - القاهرة. ط ١٩٩١. ج ٤. ص ١٧٥٢. ١٧٥٦.

كلياً وجزئياً، إنه النواة المتحركة التي خاط المؤلف عليها النص^(٨٥). ويستهل الراوي سرده، بمشهد استهلاكي وصفي، يصف فيه التفاف الرجال حول الحية في حلقة، فالحية، إذن هي محور الالتفاف أو مركز الدائرة، أو النواة التي سيدور حولها السرد منذ البدء، وقد بدت بصورتها العدائية للإنسان، فالحية فحيحها تنذر المحاصرين لها بأن الموت يكمن بين أنيابها، لأنها تطلب ثأرها منهم، وهم يحاصرونها ويتركزون حولها وهدفهم قتلها مثلما قتلوا الثعبان/وليفها، والحية ليس أمامها إلا الدفاع عن نفسها والثأر لوليفها.

ورغم كون المشهد السابق هو مفتاح السرد إلا أنه بمثابة الصلب الدرامي الذي سيمتد ليشغل مساحة كبيرة من أجل تضخيم حجم الصراع بين الرجال والحية، ويبالغ الراوي في تصوير الحية من حيث حجمها وفحيحها وقوتها وضخامتها، وثباتها وشدة بأسها في مواجهة الرجال: «طول الحية أكبر مما تخيلوا.. يفوق تصوراتهم بمراحل بعيدة، إذا تلف الحية نصف جسدها حول ذيلها، الذي تكوره تحتها جاعلة منه قاعدة تقف منتصبه فوقها كوتد، كانت وقفنتها هذه تتخطى أطولهم ارتفاعاً. باغتتهم الدهشة لما شاهدوها تخرج من جحرها، الطول أربكهم، أوقعهم في التردد... الحية بثباتها تقف.. حين يحاول أحدهم أن يهاجمها ترده بسرعة، إذ تمد رأسها نحوه، وهي تصدر فحيحها الذي يصم أذنه ويدهم خوفهم، تفعل هذا وترتد سريعاً قبل أن يفكر واحد في مهاجمتها من الخلف، تدور عيون الرجال، تلتقى، تتساءل، تحاول معرفة الكيفية التي سينتهي بها هذا الوضع^(٨٦)».

إذن، لقد خشي الرجال من انتقام الحية، بسبب قتلهم للثعبان/وليفها، ومن ثم دبوا خطة للخلاص منها، وشرعوا في تنفيذها خشية إيذائها لهم أو ثأرها منهم، ويصبح قتلهم لها

وحكاياتنا الشعبية. وعلى هذا الأساس أثارت علاقة الإنسان بالحية خيال «أحمد أبو خنيجر» فلم يسلم تصويره لها من التأثير بمرجعيات توراتية وقرآنية، بل وأسطورية، أفاد منها في إعادة تشكيل الحية تشكيلاً أدبياً، فتارة يخلع عليها أبعاداً واقعية، فتبدو حية تنتمي إلى عالم الواقع. وتارة أخرى يُمعن في تغريبها وأسطرتها لتبدو منتمية إلى عالم الخوارق، لأنها تخرق الطبيعي والمألوف وتقترب من الغريب والعجيب.

على أرض الواقع.. تمثل الحية للإنسان مخلوقاً مخيفاً، لأنها من الزواحف السامة، التي لها القدرة على إخفاء نفسها وتغيير جلدها، كما تتصف بشدة إيذائها، فهي تضرّ بالإنسان إذا نهشته بأنيابها أو ذاق سمها المميت، وتظهر الحية في هذه الصورة الواقعية في الفصل الأول للرواية والذي جاء بعنوان: (عن الرجال والحية)^(٨٧)، وفيه يفتح السرد على مشهد محاصرة الرجال للحية:

«حلقة من رجال، حلقة وسطها حية، حلقة يضربها الخوف والقلق والتوتر، يجعلها غير مستوية، منبعجة، كأنما يلها إحصار، جعل القبضات على العصى والفئوس مضطربة، متشنجة؛ القلق رهف حركاتهم وصقلها بالحدز المطلوب تحسباً لأي فعل تأتي به الحية، الحية من جانبها تعرف أنها محاصرة برجال يملكهم حقد دفين، وخوف غريزي يحفزهم لقتلها، كما قتلوا وليفها منذ أيام، يقتلوننا قبل أن تطالب بثأرها، والتي خرجت منذ لحظات لأخذه منهم^(٨٨)».

لقد وضع الكاتب عنواناً محدداً لأول فصل من فصول روايته، لتبدأ الحركة السردية دورتها الأولى: «عن الرجال والحية» والعنوان هنا «مرجع يتضمن بداخله العلامة والرمز، وتكثيف المعنى، بحيث يحاول المؤلف أن يثبت فيه قصده برمته

٨٥- د. شعيب حليفي: هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل.

مرجع سابق-ص ١٠.

٨٦- أحمد أبو خنيجر: خور الجمال-ص ٧-٨.

٨٢- أحمد أبو خنيجر: خور الجمال-ص ٢.

٨٤- السابق نفسه:ص ٧.

النية التي ألقت به إلى قلب هذا الأتون الهادر ولا خلاص منه إلا بالموت.

الآن عليهم أن يصححوا خطأهم القديم ويسحقون الحية التي تُخرج لسانها المشقوق، وتدير رقبتها في كل اتجاه. الآن يدركون أنها خائفة، ما هي إلا مجرد حشرة، حشرة حقيرة، لا تستاهل كل هذا الخوف والحذر، فقط تحتاج إلى تأجج الضغينة والإصغاء، لنفثها داخل صدورهم، لتكسبهم قوة فوق قدرتهم. والحية في نظرهم دويبة، عليهم دهسها تحت نعالهم، وهم يمرون في دروب الحياة المتقاطعة. وهم يقتلها يصيرون رجالاً، لا يهابون شيئاً، رجالاً استطاعوا أخيراً أخذ ثأرهم القديم»^(٨٩).

يجسد المشهد السابق مشاعر الرجال تجاه الحية، وهي مشاعر مختلطة ومتناقضة تكتنز ب: الرهبة والرغبة، التوتر والثبات، الإقدام والإحجام، الاستنفار والفرار... والمشهد في مجمله يعكس تحول حصار الرجال للحية من حصار لدابة سامة يريدون قتلها خوفاً من شرها إلى حصار لعدوة من ألد الأعداء، حيث تضرب العدواة بينهم وبينها بجذور عميقة في الوجدان الإنساني، فلم يغب عن خيال الكاتب التصور القديم الذي دار حول الحية، بمعنى أن الحية في هذا المشهد تغدو ممثلة للحية التوراتية التي عاونت الشيطان لإخراج الإنسان - آدم وحواء - من خلود الجنة ونعيمها إلى شقاء الدنيا وفنائها.

وإذا كانت هذه هي علاقة الحية مع الرجال المحاصرين لها للفتك بها، فإن علاقتها مع البطل/الجمال ستأخذ شكلاً مغايراً، حيث تتحول العلاقة بين الإنسان والحية من نمط العدواة إلى الصداقة. ولعل الكاتب بذلك يُضيف بعداً أعمق للتوظيف الفني الذي ينبني على مفارقة الواقع أو التصادم مع المألوف. وهنا سيتجلى التوظيف العكسي للحية، عندما تتحول من كائن معاد إلى مخلوق مسالم. وبهذا التوظيف يقوم «أبو خنيجر»

مساوياً لحياتهم ووجودهم، ولكنهم غير قادرين على مهاجمة الحية، التي تقف متحدية لضعفهم، لأنها ثابتة في مكانها، وواثقة من قوتها وقدرتها، ويعقد الراوي مقارنة بين عجز الرجال وثبات الحية «الرجال بتوترهم وعصبيهم دون القدرة على المهاجمة، والحية بتحديها الزاعق الذي يفث من عزمهم»^(٨٧). ويطول المشهد ويمتد؛ بل يتجمد، وتصل الأزمة إلى ذروتها ولا تنفك العقدة إلا باختفاء الحية.

ومن الملحوظ أن توظيف الحية في «الفصل الأول» من الرواية جاء مرتبطاً بمرجعيتها التوراتية، التي لم تغب عن خيال الكاتب، وقد تجلى ذلك بوضوح في العتبة الاستهلالية للفصل والتي جاءت عبارة عن اقتباس من «التوراة»: «وكانت الحية أحيل جميع حيوانات البرية التي عملها الرب الإله»^(٨٨). ولم يقتصر الأمر على هذا الاقتباس الصريح، فقد وصف الراوي في نهاية الفصل الأول صراع الرجال والحية، على النحو الآتي:

«أحسست الحية بالحركة حولها، هزت ذنبها الدقيق، فارتبكت الحلقة قليلاً، لكنها واصلت التقدم، فحت الحية، وأطلقت رذاذاً كثيفاً عليهم، دارى الرجال وجوههم بأكمأهم وواصلوا التقدم.. الآن فقط يرون ثأرهم القديم متحققاً أمام عيونهم، يقف في مواجهتهم، وعليهم الانتقام، بالفتك والمداهمة والقتل. فحية كهذه، أو لعلها هي، أو حفيدتها على الأقل، كانت قد خدعت أمهم الأولى، وسوست لها، وأخرجتهم من النعيم إلى دنيا الشقاء والفناء هذه. وسطرت فوق جباههم الموت الذي سوف يحصدهم في يوم معلوم، ما كان على آدم أن يأمن لحشرة كهذه، ويستجيب لحواء لما قالت له: دعها تؤنس وحدتي. ما كان عليه أن يسمع لها. كان عليه أن يطردها بعيداً، أو يدهسها بقدمه، أو يخبر الرب الإله. لكنها الغفلة وسلام

٨٧- السابق نفسه: ص ٩.

٨٨- الكتاب المقدس. دار الكتاب المقدس بمصر - الإصدار الثالث. الطبعة الأولى - ٢٠٠٥. سفر التكوين - ص ٢. ورد بالرواية ص ٥.

٨٩- أحمد أبو خنيجر: حُورُ الجمال - ص ١٨.

فمثلاً: في صناعة الحلي يعمد الصائغ إلى تشكيل حلي للنساء على هيئة حية.. ونشاهد الرجل/ المرأة الذي يعمد إلى رسم الحية في صورة وشم على جزء من جسده... وهناك من يضع رسم للحية كرمز أو شعار يدل على القوة، فنلاحظ ذلك مرسوماً على جدران المنازل، وأيضاً على الملابس والرايات والأعلام، وقد تُنقش صورتها على الأسلحة والأبواب ... وفي ظني أن " أبو خنجر" كان على وعي برمز الحية، وما ستؤديه في النص من وظائف فنية، تتسم بالواقعية، كما تلتصق بالعجائبية التي أكسبت الرواية جمالية خاصة، تقربها من عوالم غريبة وعجيبة، مما أعطى للحية انفتاحاً تأويلياً على مرجعيات مختلفة.

لقد أضفى توظيف الحية جمالية فانتازية شملت فضاء النص الروائي بأكمله، فلم تثبت الحية في الرواية على حال واحدة، وتجلت في صور عدة، تنطلق من مفارقات مركبة، وسياقات سردية متنوعة بحيث ترتفع الحية إلى مستوى «الرمز الذي ينطوي بالضرورة على المعنى ونقيضه، ويحتضن جميع المتقابلات والمعاني المتضاربة»^(٩١). فثمة صورة تربط بين الحية والمرأة، وأخرى تربط بين الحية والشياطين، وثالثة تربط بين الحية والجمل، ورابعة تربط بين الحية والشجرة، وخامسة تربط بين الحية والمكان/الخور... وسنحاول - فيما يلي - رصد الأبعاد الرمزية المتنوعة للحية، وذلك في محاولة لتفسيرها، والكشف عن جماليات توظيفها الخاصة، وصولاً إلى رصد صورها الرمزية وأبعادها العجيبة والغريبة داخل الرواية.

- الحية / الحياة:

لعل البحث في الجذر اللغوي لمادة «حيا» - الذي تُشتق منه الحية - يكشف عن وجود علاقة لفظية دلالية بين الحية والحياة، فقد ورد في لسان العرب أن «اشتقاق الحية من الحياة، ويُقال للرجل إذا طال عمره والمرأة إذا طال عمرها: ما هو إلا حية، وما هي إلا حية، وذلك لطول عمر الحية»^(٩٢). ولعل

٩١- د. ثناء أنس الوجود: رمز الوجود: في التراث العربي ص ١٠٩.
٩٢- ابن منظور (جمال الدين أبو الفضل): لسان العرب. ج. ٩. مادة حيا. دار المعارف. د. ت. ص ١٠٨١. ١٠٨٢.

بقلب القصة التوراتية القديمة؛ «فالنص الروائي في مجمله إعادة إنتاج للقصة التوراتية؛ لكنه يُحدث إنحرافاً بنيوياً دالاً»^(٩٣). فإذا كانت الحية - في النص التوراتي هي أداة الشيطان لإخراج الإنسان من جنة الخلد؛ فإنها - في النص الروائي تتعاهد وتتحد مع الإنسان وتعاونه لطرد الأرواح الشريرة/ الشياطين بعيداً عن أرض الخور؛ إذ تدل الجمال وبنيت الراعي على طريق المعرفة، وتعاونهما على التخلص من الشياطين التي سكنت الخور، كما تكشف لهما الحقائق المتوارية عنهما؛ لإزالة اللعنة عن أرض الخور وتعميره، وتحويله من مأوى للشيطان إلى جنة يحيا بها الإنسان. وكأن النص الروائي بذلك يحاول إزالة كراهية الإنسان الدفينة تجاه الحية، كما يقوم بتجميل الصورة المخيفة التي رسمها الخيال الشعبي والذي جعل الحية مخلوقة مخيفة وفتاكة.

وثمة أبعاد دلالية تتجلى في توظيف الكاتب للحيوان/ الحية، ويظهر ذلك من رصد علاقة الجمال بالحية، وما أقامه الراوي بينهما من علاقات تواصل وتفاعل، حيث يعتقد الجمال في أن الحية هي تعويذة الخور، بمعنى إنها راعية، وحامية لأرض الخور من خطر الأرواح الشريرة وعدوانها، وهذا يجعل حياته وحياة الخور مرتبطة بوجود الحية وسلامتها، ولهذا حافظ الجمال على حياتها، ولم يحاول إيذائها. وبهذا التصوير يتجلى الانزياح الفني الذي لحق بالحية، حيث تتحول العلاقة العدائية الأزلية بين الإنسان والحية إلى صداقة وألفة وتعايش. فلقد عايش الجمال الحية في أرض الخور وفقاً لعهد أو طبقاً لنظام اللامساس وكان الحية بمثابة التابو Taboo فمن المحظور المساس بها أو التعرض لها بالأذى.

تنوع الأبعاد الرمزية والدلالية للحية:

ما تزال الحية تؤثر بصورتها الرمزية في حياتنا ونجد لتأثيرها أصداءً واسعة، فثمة ظواهر حياتية معاصرة تتجلى فيها دلالات إيجابية للحية، حيث تتجسد رمزية الحية بوضوح في ظواهر عدة،

٩٣- د. سعيد الوكيل: الفضاء والزمن في رواية "خور الجمال" ص ١٥٦.

كانت بيدها، ظلت تلوح بها، فمسها طرف جناح الطائر، فسقطت في هوة بلا قرار، ظلت تصرخ وهي تحاول القبض على شيء، لكن يدها لم تمسك إلا الخواء، فهبت من نومها ونفسها مقطوع، قالت وهي تحاول بلع ريقها: خير^(٩٦). ولم تخبر «بنت الراعي» زوجها بما رأت في منامها خوفاً من أن يتحقق، لأن ثمة اعتقاداً سائداً في الموروث الشعبي يقضي بكتمان الأحلام المنفرة والمنذرة بشراً، فعدم حكيها يسهم في دفع ضررها وعدم حدوثها، ومن ثم تحاول «بنت الراعي» إبطال حلمها «بكتمانه» تماماً عن حولها، وعدم البوح به، أو محاولة تفسيره^(٩٧).

وواضح من محتوى الحلم أن الدلالة المباشرة تُبنى باختفاء الحية أو بحسب الحلم. اختطافها، ومعروف أن تأويل «افتقاد الحيات من مكان يُعبر بكثرة الموت والوباء لأن الحيات حياة»^(٩٨). وبذلك «يقوم الحلم بدور التنبؤ بالنهاية القدرية للأحداث، وبخط السير الذي سيسير فيه البطل، وتأتي الأحداث لتصبح تفسيراً واقعياً للرموز التي ملأت الحلم وحددت الخط القدري منذ البدء»^(٩٩). ولقد أوجد اختفاء الحية توتراً وخوفاً في نفوس ساكني الخور، ولا سيما البطل/الجمال الذي تجسد في نفسه شعور عميق بضياغ الأمل في البقاء، وحمية الخراب والفاء، وجثم على صدره كابوس مفرع خشية التشتت والضياغ، ولذا أخذ يفتش عن الحية محاولاً إعادتها، لتصوره بأن وجودها بالخور يحميهم من الأرواح الخبيثة، ويدفع عنهم أذى الجن الشرير والشياطين، فثمة رابطة غيبية تربطهم بها، حيث ينظر البطل إلى الحية بوصفها حارسة لهم ومحافظة علي سلامتهم داخل أرض الخور، ومن ثم فهو يجد

هذه الدلالة اللغوية تؤيد تصور طول عمر الحية الذي أُلح عليه «الجاحظ» في كتابه: «الحيوان»، حيث ذكر أن الحية «من أطول الحيوانات عمراً، ويزعمون أن الحية لا تموت حتف أنفها، وإنما تموت بعرض يعرض لها»^(٩٣)؛ لأنها تجدد شبابها على الدوام عندما تغير جلدها، ومن ثم نظر العرب إلى الحية بوصفها «مالكة الخلود، وذلك لقدرتها على تغيير جلدها، كل عام، وكأنها بذلك تجدد لشبابها، واعتقدوا بأنها لا تموت إلا بعرض يعرض لها، ولذا كنى العربي عن الحية بأم يحيى، وظن أنها تعيش آلاف السنين، وعمرها أطول من النسور، خاصة أن النسور رمز للعمر المديد في الثقافة العربية... والجذر اللغوي الذي تشتق منه الحية يؤيد ذلك التصور، فالمعجم العربية تقول: حية وحياة وحيوان، وقريباً من هذا الجذر حواء، والحياء: هو المطر والخصوبة، أو عضو الأنوثة عند المرأة وهو رمز الخصوبة كذلك»^(٩٤).

وإذا ربطنا بين ما سبق وبين الحية في «خور الجمال» سنجد اعتقاد البطل/عبدالله الجمال بوجود صلة قوية بين الحية وحياة الخور، فاختفاء الحية من أرض الخور سيؤدي إلى خرابه وموته؛ فلا حياة في الخور بدونها، وكأنها واهبة الحياة، وهنا تجدر الإشارة إلى «ابن سيرين» الذي ربط بين الحية والحياة في تعبير الرؤى والأحلام، فيصرح قائلاً: «الحية حياة»^(٩٥). والجدير بالملاحظة أن حدث اختفاء الحية من «خور الجمال» سبقه رؤية منامية لـ «بنت الراعي»/زوج الجمال وساكنة الخور، فقد «رأت - أثناء نومها - كأن طائراً عظيماً يحوم حول الخور، فحجب الضوء بجناحه، دار دورات، وفي كل لفة كان يقترب، وفجأة هبط بمخالبه مختطفاً الحية، وطار بها نحو الجبل، وهي كانت واقفة، حاولت أن تبعد الطائر بعضاً

٩٦- أحمد أبوخنيجر: خور الجمال. ص ٩١-٩٢.

٩٧- فارس خضر: ميراث الأسي (تصورات الموت في الوعي الشعبي). الهيئة المصرية العامة للكتاب. ٢٠٠٩- ص ٥٤.

٩٨- د. صلاح الراوي: الفولكلور في كتاب حياة الحيوان الكبرى للدميري "تصنيف ودراسة". ص ٢٥٣.

٩٩- فاروق خور

شيد: عالم الأدب الشعبي العجيب. كتاب الهلال. العدد ٤٤٧. دار الهلال. القاهرة. سلسلة شهرية. مارس ١٩٨٨. ص ٤٨.

٩٣- الجاحظ: الحيوان. ج ٤. ص ١١٨.

٩٤- راجع: د. ثناء أنس الوجود: رمز الأفعى في التراث العربي ص ٩٤-٩٥. (بتصرف).

٩٥- راجع: محمد بن سيرين وعبدالفني النابلسي: معجم تفسير الأحلام. رتبه معجمياً وأعدّه: باسل البريدي. منشور: مكتبة الصفاء/أبو ظبي/الإمارات العربية المتحدة. دار اليمامة/دمشق/سوريا. ط ١. ٢٠٠٨. مجلد ١. حرف الحاء. ص ٣٢٣.

بين كائنات الخور، من الشجرة للصحور والأرض وماء النهر القريب، والجمل والناقة والجمال وبنت الراعي والهواء والنبات والشمس والقمر والسماء، وكان زمان. كل هذا مهدد بالزوال والتدمير إن هي غادرت الخور، هي الأصل، والباقي تنويعات منها، كأنما هي هاجسٌ في عمق ضمائر الكل، لا يمكنها المغادرة، فالمغادرة الآتية من الغدر، لا يمكن أن تسلم إلا لكارثة^(١٠٣). ولعل الكارثة تكمن في القادم والمجهول وما سيؤول إليه الخور من مصير كارثي وعاقبة وخيمة تهدد بفنائها وهلاك سكانه، فالحية وجودها حياة واختفاؤها عدمٌ.

- الحية / الموت:

الموت من الرموز المرتبطة بالحية، حيث تتميز الحية بالقدرة على الانسياب، وخفة الحركة ونعومة الملمس، وروعة الجلد، وقوة اللدغة. فرؤية الإنسان للحية تصيبه بالرعب، فيتراجع للوراء طلباً للنجاة، أو تقادياً لخطرها، فإذا دنت الحية منه فلدغته ونفثت سمها في جسده مات في التو.

ومن ثم تُعدُّ الحية رمزاً للموت، ورغم العداة الأزلي بين الحية والإنسان إلا أن «الحية لا تبدأ بالعدوان على الإنسان إلا إذا تعرض لها بالأذى؛ فهنا تترصد لمن أذوها وتنتقم منهم»^(١٠٤). ولعل هذا أول ما صادفنا في الرواية، وقد تجلى بوضوح في مشهد التقاف الرجال حول الحية، ومحاولتهم الفتك بها قبل أن تفتك بهم، فالرجال في مواجهة مريرة مع الموت/الحية لأنهم قتلوا وليفها، وهي تطلب ثأرها منهم لتقتلهم.

- الحية / الجمل:

تشكل بالرواية علاقة ألفة بين الجمل والحية، «فالحية صديقة الجمل»^(١٠٥). ولقد نقل الراوي مشهداً سردياً عجبياً رآه الجمال وكان من الصعب على تصديقه، ويرد المشهد على النحو الآتي: «الجمل يارك والحية ممددة بجوار، جسمها بجوار جرمه، يمتد حتى يتخطاه، فتتنصب رقبتها أمام

الجمال في طلبها، ويرتحل في الصحراء بحثاً عنها، وغايته أن يردّها مرة أخرى إلى الخور ليسكن خوفه وتوتره، وينمحي الشر والفناء والموت المحقق بهم. ولقد باءت محاولات البطل بالفشل، ومن ثم فقد عبر نحو الصحراء/الفناء ولم يعد، أما عن «بنت الراعي» فقد ماتت، وبذلك خلى الخور من ساكنيه، ليتحول من مكان نابض بالحياة وصالح للتعايش بين الإنسان وغيره من الكائنات إلى مكان خرب وموحش.

لقد نظر الإنسان البدائي إلى الحية «بوصفها حارسة لحياته وقيمه، وقد تنوعت الأشياء التي تقوم بحراستها فمنها ما هو مادي وما هو معنوي»^(١٠٦). وثمة اعتقاد بأن «لكل بيت أو مكان ثعبان حارس يحميه»^(١٠٧). ولعل الحية في «خور الجمال» كانت تقوم بدور الحارسة. وفي هذا السياق تذكر "د. ثناء أنس" أن قيام الحية بدور الحارسة يتجلى في كثير من القصص العربي والإسلامي، كما كان المعتقد العربي يرى أن ثمة أرواح حارسة للحقول والمحاصيل «تأخذ شكل الحيات، ولم يكن الإنسان يستطيع أن يطرد هذه الحيات من هذه الأماكن، لأنه إن فعل غاض الماء من العيون، وجفت الأشجار، ويتوقف عن النمو والإثمار»^(١٠٨). ويتشابه هذا المعتقد إلى حد كبير مع ما أصاب أرض الخور بعد اختفاء الحية، فإذا كان وجود الحية بالخور بمثابة الحياة، فإن خروجها يؤدي إلى الموت، ومن هذا المنطلق يمكن قراءة المشهد المنولوجي الآتي، وفيه لسان حال الجمال يطالب الرجل - خاطف الحية - بضرورة إعادتها:

«إن الخور والحية جزء واحد، لا يمكن لأحدهما الانفصال عن الآخر، هي واحدة من مفرداته، وهو جزء من كلها، بيتها الدائم. حين جاء كانت موجودة قبله، وتعاهدا وساعدته، وربط الزمن

١٠٠- ثناء أنس الوجود: رمز الأفعى في التراث العربي ص ٥١.

١٠١- د. محمد الجوهري: موسوعة التراث الشعبي "العربي" - الهيئة العامة لتصور الثقافة - سلسلة الدراسات الشعبية - العدد ١٤٧ - المجلد الخامس - الطبعة الثانية - ٢٠١١. ص ٢٢٢.

١٠٢- د. ثناء أنس الوجود: رمز الأفعى في التراث العربي ص ٦٥.

١٠٣- أحمد أبو خنيجر: خور الجمال - ص ٩٤.

١٠٤- راجع: الجاحظ: الحيوان - ج ٤ - ص ٢١٢ - بتصرف.

١٠٥- أحمد أبو خنيجر: خور الجمال - ص ٨٥.

«يكون في العنق، والفخذ ملتويًا مثل الحية»^(١١١).. ثم أليس غريباً أن تتشابه الحية والجمل في أشياء عدة؟! .. فكلاهما لديه القدرة على التحمل والصبر على الجوع، والعطش، وكلاهما يتكيف مع البيئة الصحراوية، بقسوتها ووحشتها وشمسها الحارقة ورمالها الحارة.. كلاهما ينتقم لنفسه، فالحية تنتقم لنفسها ممن حاول قتلها أو إيذاء وليفها، والجمل ينتقم لنفسه ممن أهانه أو ضربه ضرباً مبرحاً.. وإذا كان الجمل يتأثر بصوت الحداء فإن «الحية واحدة من جميع أجناس الحيوان الذي للصوت في طبعه عمل»^(١١٢).. ولعل هذه التشابهات تكشف عن تقارب واضح بينهما.

- الحية / الشجرة:

ثمة صلة وثيقة بين الحية والشجرة، فتارة تجد الحية لصيقة بأفرع الشجرة، وتارة أخرى تجد جحر الحية ملاصقاً لجذع الشجرة^(١١٣). فالحية تستأنس بمجاورة الشجرة، وقد أوحى الراوي على هذه الظاهرة في كثير من المشاهد السردية. فيصف الراوي حال عبدالله الجمال عندما «رأى الحية، انتفض، كانت تفك بدنها الملتف حول جسده، وتتحرك بنعومة ولزوجة مبتعدة، كان جسدها يلمع من أثر البلل، وقفت واستدارت نحوه، وهو لم يكن قادراً على الاستواء، ومدت رأسها نحو، حاول التراجع لكن الشجرة المستند إليها ردت، مسحت رأسها بوجهه المرتجف، ثم أخذت في صعود الشجرة»^(١١٤). كما يصف الراوي مراقبة الجمال للحية ليعرف مسكنها، وقد «تسلل خفيفاً متتبّعاً حركتها الهادئة والناعمة رآها تلف حول الشجرة، وتأخذ طريقها بين الحشائش الواقعة خلف الشجرة، ثم تنزلق في جحر لأول مرة يراه الجمال»^(١١٥). ويصور الراوي صورة خيالية تتماهى فيها الحية بالشجرة، وذلك في حديثه عن الفتى حفيد الجمال وقد «نظر للسماء فوَقَّه كانت

رأس الجمل، الذي ينظر لها وهو يحرك أشفاره، وهي تهز رأسها، بدا كأنما يتحدثان، يتناحيان، وضوء القمر يغمرهما بضوء وسحر جعل الجمال يتراجع داخل العشة، ويغلبه شعور بأنه يتلصص عليهما. بعد ذلك رأى كثيراً من حواراتهما، والتي كان يلمح بها إلى الجمل، ومبدياً غيرته في بعض الأوقات، فكان الجمل يدكه في صدره برقبته ويبتعد عنه»^(١١٦).

ولا ندري لماذا ربط الكاتب بين الجمل والحية؟!.. ربما يمكننا تفسير هذا الربط المتجسد في المشهد السابق باستدعاء بعض النصوص القديمة، ومنها:

النص التوراتي وما ذكره بشأن الحية وأنها كانت جملاً أو ناقة في يوم من الأيام، ومن ثم فهي تحن إلى شبيهاها.. ولهذا الارتباط - بين الحية والجمل - جذور قديمة^(١١٧). ومن الجدير بالذكر أن «الجاحظ» قد أكد عليه، وذلك أثناء حديثه عن «المسخ من الحيوان» فذكر أن الحية: «كانت في صورة جمل، وأنَّ الله تعالى عاقبها حتى لاطها بالأرض، وقسم عقابها على عشرة أقسام، حين احتملت دخول إبليس في جوفها حتى وسوس إلى آدم من فيها»^(١١٨). وفي شعر لـ «عدي بن زيد»^(١١٩)، «يذكر شأن آدم ومعصيته، وكيف أغواه، وكيف دخل في الحية، وأنَّ الحية كانت في صورة جمل ففسخها الله عقوبة لها، حين طاوعت عدوه على وليه»^(١٢٠).

وجدير بالذكر أن العرب قاموا بوسم إبلهم على شكل الحية، وهو وسم يظهر على بدن الإبل

١٠٦- السابق نفسه: ص ٨٦.

١٠٧- الثعلبي (أبو أسحاق أحمد بن محمد بن إبراهيم النيسابوري): قصص الأنبياء المسمى بعرائس المجالس - ص ٢٩ - ٣٤.

١٠٨- الجاحظ: الحيوان - ج ١ - ص ٢٩٧.

١٠٩- روى الثعلبي هذه الرواية أثناء تفسيره لقصة خروج آدم وحواء من الجنة. انظر تفسير: عرائس المجالس: ص ٢٩ وما يليها. وراجع أيضاً: د. ثناء أنس الوجود: رمز الأفعى في التراث العربي ص ٨٩ - ٨٧.

١١٠- الجاحظ: الحيوان - ج ٤ - ص ١٩٧ - ١٩٨.

١١١- ابن منظور (جمال الدين أبو الفضل): لسان العرب - ج ٩ - مادة حيا - ص ١٠٨٢.

١١٢- الجاحظ: الحيوان - ج ٤ - ص ١٩٤.

١١٣- أحمد أبو خنيجر: حور الجمال - ص ١٠٩.

١١٤- السابق نفسه: ص ٧٤.

١١٥- نفسه: ص ٧٨.

- الحية / الشيطان:

يبدو أن الربط بين الشيطان والحية لا يتوقف على تفسير قصة خروج آدم من الجنة؛ بل إن هذا الربط يمتد إلى المعاجم اللغوية، فقد ذكر «ابن منظور» في لسان العرب/ مادة شطن: «الشاطن: البعيد عن الحق، والخبيث. والشيطان: حية لها عُرْف، وكل عات متمرّد من الجن والإنس والدواب شيطان. وقد تُسمى الحية الدقيقة الخفيفة شيطاناً وجاناً»^(١٢٠). كما ربط العرب بين الحية والشيطان، فيذكر «الجاحظ» أن «العرب تسمي كل حية شيطاناً»^(١٢١). وفي الكتاب المقدس تعد الحية رمزاً للشيطان، ففي رؤيا يوحنا ربط واضح بين التين/ الحية القديمة والشيطان، فتقرأ: «طرح التين العظيم، الحية القديمة المدعو إبليس والشيطان، الذي يضل العالم كله»^(١٢٢).

ويتجلى تصور قديم بأن الجن يأخذ شكل الحيات والثعابين، ولذلك مثلت الحية تابو Taboo^(١٢٣)، ومن ثم يجب عدم المساس بها، أو التعرض لها بسوء، فما دامت لم تتعرض للناس بالأذى، فعلى الناس ألا يُظهروا بوادر الأذى تجاهها، وفي هذا السياق تشير د. ثناء أنس الوجود «إلى أن الذهنية العربية اعتقدت أن الأفاعي والحيات والثعابين هي «أشهر الصور التي تظهر بها الجن والأرواح في الثقافة العربية»^(١٢٤). ويذكر «ابن كثير» في كتابه «البداية والنهاية» قصة غريبة عن جماعة من «قريش» خرجوا في سفر، وكان فيهم: «حرب بن أمية» والد «أبي سفيان» فمروا في مسيرهم بحية فقتلوا، فلما

أفرع الشجرة السنط الكبيرة والعجوز تغطي جزءاً كبيراً من حوش الدار، تراجع في وقفته لما رأى الأفرع كأنها الحية تنظر له وتفتح فاهها لتأخذه، كانت الأفرع طويلة وضخمة، تتلوى متخذة سمت الحية، فزادت خشيته»^(١١٦).

تحتشد المشاهد السابقة بكثير من الدلالات الإيحائية، التي تؤكد على توجه الحية إلى الشجرة من حين لآخر، فالعلاقة وطيدة بين الحية والشجرة، إنها علاقة ألفة وتجاذب، فالشجرة تمثل محوراً مركزياً تدور الحية حوله، فتارة تصعد إلى أعلى حيث الفروع، وتارة تنزل إلى أسفل حيث جحرها ملاصقاً لجذر الشجرة، فالارتباط بينهما واضح. ولعل هذه العلاقة تحيلنا إلى استحضار قضية الخلود والخطيئة الواردة بالكتاب المقدس^(١١٧)، فدور الحية في إغواء حواء تركز حول الأكل من الشجرة، ربما لأن الحية «أرادت لنفسها الخلود فحرضت حواء وزوجها كي تنتزعه منهما بعدما تتعرف على شجرة الخلود»^(١١٨). ولذا تعد الشجرة «عنصرًا من ثلاثية الخطيئة الأولى: الحية والشيطان والشجرة»^(١١٩). وكأن الكاتب بذلك أوجد في «الخور» شجرة، وجعل الحية تركز إليها وتلتزمها، لتتناص هذه الشجرة مع شجرة الخطيئة، ولكنها تتزاح عنها، لما أدخله الكاتب عليها من تعديل وتحوير ليتجلى دور الرمز الفني في النص السردي بجماليته وخصوصيته الإيحائية غير المباشرة، الذي يجعل الحية العجيبة تركز إلى شجرة عجيبة تماثلها وتتشابه معها، وبذلك يصل إلى مبتغاه الفني الذي رسمه عبر وسائل رمزية تحقق الأبعاد الجمالية للنص.

١٢٠- ابن منظور (جمال الدين أبو الفضل): لسان - ج ٢٤. مادة شطن - ص ٢٢٦٤ - ٢٢٦٥.

١٢١- الجاحظ: الحيوان - ج ١ - ص ٣٠٠.

١٢٢- الكتاب المقدس - رؤيا يوحنا اللاهوتي - ١٢، ١٣ - ص ٢٢٣.

١٢٣- «تمثل الجن ورموزها الحيوانية - وبصفة خاصة الحية - محوراً من محاور التابو العربي والإسلامي، وما تزال تصورات تشكل الجن في صورة حيوانية - خاصة الثعابين - تتردد في الثقافة الشعبية». راجع: د. صلاح الراوي: الفولكلور في كتاب حياة الحيوان للدميري ج ١ - ص ٢٠٠.

١٢٤- د. ثناء أنس الوجود: رمز الأفعى في التراث العربي ص ٦٧.

١١٦- نفسه: ص ٨٧.

١١٧- راجع: الكتاب المقدس - العهد القديم والجديد - سفر التكوين - الإصحاح الثاني والثالث.

١١٨- هجيرة لعور: الغفران في ضوء النقد الأسطوري الهيئة العامة لقصور الثقافة - القاهرة - سلسلة كتابات نقدية - شهرية - العدد ١٧٩ - ٢٠٠٩ - ص ٩٥.

١١٩- هجيرة لعور: الغفران في ضوء النقد الأسطوري مرجع سابق ص ١٨٠.

«أحمد أبو خنيجر» صورة الجن/عمّار المكان في روايته، ففي أرض الخور «ظهرت أثواب الثعابين البيضاء التي تغيرها بين الأحجار والأشجار، أثواب طويلة وضخمة، لما رآها أهل البلدة تضخم خوفهم من الخور»^(١٢٧)، كما أنه جعل الحية حارسة للمكان/الخور وتجلّى ذلك في مواضع سردية عدة، يؤكد فيها البطل/الراوي على ملكية الحية للخور وحراستها له، فتقرأ على لسانه:

- «الحية تسكن هنا قبلنا، تحرسه، بيني وبينها عهد»^(١٢٨).

- «هذا الثعبان ووليفته (الحية) يسكنان الخور قبلنا، نحن ضيوف عليهما، هما حراس المكان، تعويدته...»^(١٢٩).

- «تميمة المكان، لا يمكن أن يكون للخور وجود وحياة بدونها»^(١٣٠).

وبذلك يحيط الراوي الحية بهالة من القداسة، ويضفي عليها صفات وقدرات روحية، ومن ثم سجد البطل ينهي ولده عن الاعتداء على الحية أو وليفها/الثعبان «تذكر يا ولدي أن بيننا وبينهما عهد»^(١٣١). فهي الحارسة والحامية للإنسان في أرض الخور، ومن هنا لم يتعرض البطل لها أو يطاردها، خوفاً من بطشها وكسباً لرضاها، حيث «رأى فيها القوة والحماية ورد الأذى»^(١٣٢). ولذا اعتاد البطل على وجودها بجواره وكأنها تدعمه في تصرفاته وتحافظ على حياته.

- الحية / المرأة:

ارتبطت الحية بحواء منذ قصة سقوط الإنسان وخروجه من الجنة، و«المجانسة بين الحية وحواء قديمة جداً، ففي رؤيا سفر يشوع بن سيراخ مجانسة

١٢٧- أحمد أبو خنيجر: حورُ الجمال - ص ٢٨.

١٢٨- السابق نفسه: ص ١٠.

١٢٩- نفسه: ص ١٢.

١٣٠- نفسه: ص ٨٥.

١٣١- أحمد أبو خنيجر: حورُ الجمال - ص ١٢. ورد في الرواية "بيننا وبينهم" والصواب: "بيننا وبينهما" لأن حديثه عن الحية والثعبان وهما مثني.

١٣٢- د. محمد الجوهرى: موسوعة التراث الشعبي العربي المجلد الخامس - ص ٢٢٢.

أمسوا جاءتهم امرأة من الجان فعاتبتهن في قتل تلك الحية ومعها قضيب فضربت به الأرض ضربة نفرت الإبل عن آخرها فذهبت وشردت كل مذهب وقاموا فلم يزالوا في طلبها حتى ردها فلما اجتمعوا جاءتهم أيضاً فضربت الأرض بقضيبها فنفرت الإبل فذهبوا في طلبها فلما أعياهم ذلك قالوا والله هل عندك لما نحن فيه من مخرج فقال لا والله ولكن سأنظر في ذلك قال فساروا في تلك المحلة لعلهم يجدوا أحداً يسألونه عما قد حل بهم من العناء إذا نار تلوح على بعد فجأوها فإذا شيخ على باب خيمة يوقد ناراً وإذا هو من الجان في غاية الضلالة والدمامة فسلموا عليه فسألهم عما هم فيه فقال: إذا جاءكم فقل: بسمك اللهم فإنها تهرب فلما اجتمعوا وجاءتهم الثالثة والرابعة قال في وجهها «أمية» «بسمك اللهم» فشردت ولم يقر لها قرار، لكن عدت الجن على حرب بن أمية فقتلوه بتلك الحية فقبره أصحابه هنالك حيث لا جار ولا دار ففي ذلك يقال:

وقبر حرب بمكان قفر ***

وليس قرب قبر حرب قبر»^(١٣٥).

ولقد عبرت الأحاديث النبوية الشريفة عن نوع من الحيات ينتمي إلى الجن أو ما يسمى بعمّار المكان، لأنهم يسكنون البيوت وثمة اعتقاد بحراستها وحمايتها للمكان، وقد نهى النبي - صلى الله عليه وسلم - عن قتلهم^(١٣٦). وربما استلهم

١٢٥- ابن كثير: البداية والنهاية. تحقيق: د. عبد الله بن عبد المحسن التركي. بالتعاون مع مركز البحوث والدراسات العربية والإسلامية بدار هجر - القاهرة. ط ١. ١٩٩٧. الجزء الثالث. ص ٢٩٠. ٢٩١. ١٢٦- ومن هذه الأحاديث ما ورد في صحيح الإمام مسلم، ونصه: (حدثني محمد بن ربح. أخبرنا الليث. ح وحدثنا قتيبة بن سعيد (واللفظ له) حدثنا ليث عن نافع: أن أبا لبابة كلم ابن عمر لفتح له بابا في داره، يستقرب به إلى المسجد. فوجد الغلظة جلد جان. فقال عبد الله: التمسوه فاقتلوه. فقال أبو لبابة: لا تقتلوه. فإن رسول الله صلى الله عليه وسلم نهى عن قتل الجنان التي في البيوت). وثمة حديث نصه: (حدثنا زهير بن حرب. حدثنا يحيى بن سعيد عن ابن عجلان. حدثني صيفي عن أبي السائب. عن أبي سعيد الخدري. قال: سمعته قال: قال رسول الله صلى الله عليه وسلم "إن بالمدينة نفرا من الجن قد أسلموا. فمن رأى شيئاً من هذه العوامر فليؤذنه ثلاثاً. فإن بدا له بعد فليقتله. فإنه شيطان"). راجع: الإمام مسلم بن الحجاج القشيري: صحيح مسلم. عناية وتحقيق: محمد فؤاد عبد الباقي مرجع سابق. ج ٤. ص ١٧٥٢. ١٧٥٦.

ولم يألّفه نساء القرية، فإذا لاحظن وجوده «دارين وجوههن بطرف الملاءات السوداء، فمهما كان هو الغريب ساكن الخور»^(١٣٨). وهو بدوره لم يألّف أهل القرية، فكان «ينفر منهم، ويشعر بغرْبته بينهم، وثقل أرواحهم، لم يكن ليطيّقهم؛ لكنه مجبر على التعامل معهم»^(١٣٩). ولقد استعاض عن مخالطة ناس القرية بمخالطة جملة وناقته، ونظرًا لغرْبته انعزل عن أهل القرية داخل الخور. وتتشابه مع الجمّال/الغريب «بنت الراعي» فرغم سكنها بين أهل القرية إلا أنها تشعر بغرْبتها عنهم، ولذا اعتزلتهم داخل بيتها، ولم تخالطهم، واستعاضت عنهم برعي أغنامها، والانشغال بأخذ ثأر أبيها. واضح أن الجمّال وبنت الراعي كل واحد منهما يحتاج الآخر ويكمّله، ولزيادة توضيح هذه الفكرة، يمكن النظر إلى الحوار الدائر بين الجمّال وبنت الراعي، وفيه يتأسس التشابه بين الزوجين عندما يجتمعان بالزواج تحت سقف بيت واحد، فيتصارحان منذ الليالي الأولى:

«قال الجمّال: نحن غرباء. هزت رأسها مستفهمة

قال: غرباء عن البلدة، وهم غرباء عن الخور، عنا، لا نحن منهم، ولا هم منا، هنا بيتنا وسقف حياتنا، وبيننا وبينهم حدود، وأشار للحجارة الفاصلة بين الخور والبلدة»^(١٤٠).

وإذا عدنا إلى الصورة التي رسمها الراوي لـ «بنت الراعي» سنجدّه يخوض في سرد تفاصيل لتعاملاتها مع أهل القرية، فهي: «كانت حين تمر بمجالس السمر والحكي، تكمن ساكنة، تنتظر كلمة تشم منها رائحة اللوم لوالدها، أو شماتة يُلقِيها أي لسان غير منتبه لوجودها، لحظتها، بالكاد تحاول بلع ريقها، وتغمّر وجهها حرارة قاسية، ملتبهة، يتحشّج صوتها، وهي تتطق بالكلمة القبيحة قبل أن تشبّ مخالِبها فيمن تظوه بالكلام، ولا تتركه. أيا كان. إلا بعد أن يبك

١٣٨- السابق نفسه: ص ٥١.

١٣٩- نفسه: ص ٥٤.

١٤٠- نفسه: ص ٩٧-٩٨.

تقول: لا رأس من رأس الحية ولا غضب شر من غضب المرأة»^(١٣٣). وفي لسان العرب «يُقال للمرأة إذا طال عمرها: ما هي إلا حية، وذلك لطول عمر الحية»^(١٣٤). ويتواتر في الشعر العربي تشبيهات المرأة بالحية ثم علاقتها بالشیطان والشجرة، فقد «أشد لرجل يذم امرأة له:

عَنْجَرْدٌ تَحَلَفُ حِينَ أَحَلَفُ ...

كَمِثْلِ شَيْطَانِ الْحَمَاطِ أَعْرَفُ»^(١٣٥).

والحماطة هي شجرة مشهورة لدى العرب في الجاهلية، «كانت تعرف يألّف الحيات لها»^(١٣٦).

الآن.. ثمة سؤال يطرح نفسه .. ماذا عن علاقة المرأة بالحية في الرواية؟

يمكن تحليل علاقة المرأة بالحية في «خور الجمّال» من خلال شخصية «بنت الراعي»، ومن الجدير بالذكر أن الكاتب لم يرسم هذه الشخصية رسمًا مألوفًا، بمعنى أنه لم يقدم لنا شخصية نمطية للمرأة، فقد عاشت «بنت الراعي» حياتها في غربة وعزلة عن أهل قريتها، فهي تنفر من نساء القرية ولا تحرص على دعم صلاتها بهن، حيث «كانت تحس بكونها غريبة عنهن، وبينهن. وازداد إحساسها بغرْبتها عقب موت والدها المأساوي... لاحظت تباعد صديقات الطفولة عنها، والجيران أصبحو أكثر تحفظًا في تعاملاتهم معها»^(١٣٧). وربما يرجع ذلك إلى اتسامها بصفات وطباع وحشية، فهي معروفة بسلاطة لسانها وخشونة ألفاظها، وهذا جعلها غريبة عن القرية وسكانها، فهم يخشونها ولا يخالطونها. كما تجدر الإشارة هنا إلى أن المتأمل في النص الروائي سيجد صلات تشابه تجمع بين «الجمّال» و«بنت الراعي»، فالجمّال غريب عن أهل البلدة ولذا سكن الخور،

١٣٣- هجيرة لعور: الغفران في ضوء النقد الأسطوري ص ١٤٤.

١٣٤- ابن منظور (جمال الدين أبو الفضل): لسان العرب .. ج ١٣. مادة حيا .. ص ١٠٨٢.

١٣٥- ابن منظور (جمال الدين أبو الفضل): لسان العرب .. ج ٢٤.

مادة شطن. ص ٢٣٦٦.

١٣٦- هجيرة لعور: الغفران في ضوء النقد الأسطوري ص ٩٥.

١٣٧- أحمد أبو خنيجر: خور الجمّال. ص ٦٠-٦١.

وتتلبس الحية بالمرأة، فالحية تراود وتضاجع الجمال، الذي «أحس بخدر يسري ببدنه، فأرخی جفنه، وأسلم نفسه للوسن البهي، لكن أعضاءه تحفزت لما أحس بشيء يتحسس، يوقظ مكامن الرغبة فيه، مستمتعاً بالرهافة واللطافة والحسية المتناغمة، أبقى على عينه مفضضة، وجسده يفور بلذة ومتعة ما خبرها من قبل، كان بدنه والذي أصبح عارياً، غارقاً في نعيم النشوة والتحقق، وخارجاً عن سيطرته المعطلة تماماً»^(١٤٤).

ففي هذا المشهد جنح الراوي نحو الإغراق في الخيال الجامح، فسرد مشهداً عجيباً، يحمل رؤية أسطورية لعلاقة مستحيلة واقعية؛ وإن كانت ممكنة فنياً، إنها عناق المستحيل، فالبطل والحية في علاقة حميمية متخيلة، بديلاً عن المواجهة العدائية الواقعية، ولعل المتأمل في نسج المشهد سيجد غرابة البنية التوظيفية للحية، فالمشهد بعيد عن خيال المتلقي، وغريب في تصويره ورسمه، ويمكن تقريبه من خلال تلبس المرأة بالحية، فالحية في عريها الطبيعي ونعومة جلدها وتثني جسدها والتفافها ودورانها كما أن بنت الراعي تنزع ملابسها وتتعمى وتتولى كالحية وتذهب إلى الجمال لجذبه وإغوائه^(١٤٥).

فالحية هنا وُظفت توظيفاً عجيباً، تبتعد فيه عن المألوف وتقترب من الغريب، إنها تحمل دلالة الغواية الأنثوية فيصورها الكاتب في صورة المرأة المغوية، التي تغوي البطل بجسدها القوي «الذي يسير متطاوئساً، يستعرض جماله بحسية وشبق واضح»^(١٤٦). كما أغوت البطل بصوتها فجعلته ينسحب خلفها، ويرد ذلك في مشهد حلمي مطول^(١٤٧).

ويعمد الراوي إلى صنع تماه تام بين المرأة والحية حتى عند الموت والدفن، «فبنت الراعي» تموت وتدفن بجوار جحر الحية، فالحفيد عندما

الدم من جسده في الأماكن التي طالتها الأظافر والأسنان، وحينما ترى الدم تهدأ، كأنما الدم هو قربان لروحها الثائرة المهتاجة. لما عرفوا طباعها، توخوا الحذر في وجودها»^(١٤١).

يرسم النص السابق صورة لأنثى: (شرسة، دموية، بذيئة)^(١٤٢). ولعل هذه الصفات والطباع تشكل المكان الموحش الذي ستنقل إليه وتسكنه بعد زواجها من الجمال. فلم ترد «بنت الراعي» لنفسها أن تكون إنسية عادية، مألوفة الطباع، تخالط الناس، وتتعامل معهم؛ بل - منذ نشأتها في القرية - هي امرأة فاعلة وإيجابية، تُعد نفسها المهمة، ستقوم بها في مستقبل أيامها، وتتمثل هذه المهمة في تخليص أرض الخور من الجن والأرواح الشريرة، وهذه المهمة لا تتأتى لإنسان عادي، فرغم ما تعلمته على يد «الساحر المغربي» من رُقى وعزائم لا يمتنع منها شيطان أو جان إلا أن طرد الشياطين والجن من الخور، والتمكن منهم يحتاج إلى التجانس معهم، والتقرب إليهم بمشاركتهم في طباعهم. وقديماً زعم العرب أن «الجن لا تجيب صاحب العزيمة حتى يتوحش ويأتي الخرابات والبراري، ولا يأنس بالناس، ويتشبه بالجن، ويغسل بالماء القراح، ويتبخر باللبان الذكر، ويراعي المشتري فإذا دق ولطف، وتوحش وعزم، أجابته الجن، وذلك بعد أن يكون بدنه يصلح هيكلًا لها، وحتى يكد دخوله وادي منازلها، وألا يكره ملابسته والكون فيه، فإن هو ألح عليها بالعزائم، ولم يأخذ لذلك أهبته خيلته، وربما قتلته، لأنها تظن أنه متى توحش لها، وإحتمى، وتلطف فقد فرغ، وهي لا تجيب بذلك فقط، حتى يكون المعزم مشاكلاً لها في الطباع»^(١٤٣). ولم يكن أمام «بنت الراعي» إلا التوحش، ولهذا ستعيش بين أهل القرية دون أن تتجانس معهم، فلن تختلط بهم، وستختلف طباعها عنهم.

١٤١- أحمد أبو خنيجر: خور الجمال - ص ٢٣ - ٢٤.

١٤٢- فهم الراوي بأنها سريعة التقلب فهي بحسب تصويره. أشبه ما تكون: قطة شرسة، تشمس وتضرب وتعض كل ما تطوله يدها، ولسانها يهدر بسباب مر وقاس، يسمعها القريب أو البعيد فينكس رأسه ويسير مبتعداً. راجع: خور الجمال - ص ٢٤.

١٤٣- الجاحظ: الحيوان - ج ٤ - ص ١٨٥، ١٨٦.

١٤٤- أحمد أبو خنيجر: خور الجمال - ص ٦٧.

١٤٥- السابق نفسه: ص ٦٩.

١٤٦- نفسه: ص ٦١.

١٤٧- راجع المشهد بالرواية: ص ٥٧.

مجردة، دون أن يتعرض لملاحظة رقابية، ولهذا وجدنا أنفسنا أمام حيوان رمزي يستحق عناء التحليل والتأويل وصولاً لسبر أغواره ورصد آلياته والكشف عن جمالياته الرمزية.

-وظف "أبوخنيجر" الطيور والحيوانات في رواياته توظيفاً محورياً، بحيث تصدر المشهد، وتتحول إلى خيط جامع للأحداث، وقد تعددت دلالاتها بحسب سياقات توظيفها. ولقد لاحظنا ارتباط أبطال الروايات ارتباطاً وثيقاً بشخصيات من الطيور أو الحيوانات، فالبطل يرافق ويتعايش مع هذه الشخصيات الرمزية بوصفها ذواتاً مؤنسة، ويهدف هذا التوظيف إلى القضاء على انغزالية البطل ووحده.

-توصلنا إلى أن السرد في روايات "أبوخنيج" يخرق الطبيعي والمألوف، وذلك لاستطاعته أن يجعل الطيور والحيوانات محاور سردية أساسية تدور حولها الأحداث، ويتضافر في توظيفها استحضار^(١٤٩): النصوص الدينية، والمعطيات الثقافية والموروثات الشعبية والمعتقدات الأسطورية، وبخيال الكاتب الجامح تمكن من مزجها بعمق، والتناص معها، وإدخالها في نسج نصوصه، ليرسم لقارئه عوالم حكاية جديدة لها تقنياتها الفنية، وإيحاءاتها الدلالية، وخصوصياتها الجمالية.

-أحمد أبوخنيجر ليس بالكاتب السهل الذي يقدم نصاً سردياً مسلياً للقارئ، بل يقدم نصاً مكتنزاً بالرموز المبهمة، وعلى القارئ أن يفهمها ويتدبر غايته منها، وصولاً لفك شفراتها، وفض مغاليقها، وحل تشابكاتها مع نصوص أخرى ربما تتناص معها أو تستحضرها. وقد تجلى ذلك في طرحنا لنصوصه، وتحليلنا لتوظيف الطير والحيوان بها، للكشف عن كيفية التوظيف وجمالياته الفنية.

١٤٩- وهذا الاستحضار جعل تأويلنا للنص منفتحاً على المقدس والتراثي والشعبي والأسطوري والخرافي وقصص الحيوان الرمزية وذلك بغية الكشف عن النواحي الفنية والجمالية التي نتجت عن تضافر كل هذه الموروثات لنسج نص سردي متخيل.

يحتار في موضع دفن الجدة، يستمع إلى صوتها الذي يرشده ويذكره بمكان الدفن: «كانت الحية أعز صديقاتي... وإنما الأرض تعرف أو لديها استعداد سابق، فما بدأت في الحفر، حتى وجدت المطاوعة والليونة، كنت أعمل بهمة وسرعة، تحت الشجرة، وجزء من جحر الحية يصير مثواها الأخير»^(١٤٨).

من اللافت للنظر تعدد العلاقات وتشابكها حول الحية، التي حولها خيال الكاتب إلى أصل يتفرع منه فروع عدة. وهذا يعكس أن الكاتب أفاد في تصويره للحية من تمثلاتها في الواقع، والنص التوراتي، وكتب تفسير القرآن، والأحاديث النبوية، والحكايات الشعبية، والأساطير الخرافية. وتمكن من رسم صورة ديناميكية لها دلالاتها المختلفة في البناء الروائي الذي خرج من حيز الواقع إلى حيز الأسطوري.

وختاماً:

-لقد انطلقت هذه الدراسة من ظاهرة خصبة، إنها: توظيف الطير والحيوان في الرواية المصرية المعاصرة، كما تشخصها روايات "أحمد أبوخنيجر"، وذلك من خلال تتبع المشاهد السردية؛ وصولاً إلى رسم الصورة الفنية والجمالية التي ترد عليها، مع محاولة تفسير العلاقات المتشابكة بين الطير والحيوان وبين الإنسان، وتحليل التجليات الفنية التي شكلها الكاتب لهذه العلاقة، والتي انعكست أثناء تلقي النص، ليجد القارئ نفسه أمام طيور وحيوانات متخيلة، لها جلالها وجمالها، لانزياحها عن الواقع ودخولها إلى فضاء التخيل.

-أكد "أبوخنيجر" على مقدرته الفنية من خلال تشكيل شخصيات من عالم العجماوات، يُخرج عبرها أفكاره ومعاناته، ويطرح بواسطتها قضايا وجودية وإنسانية، وهو متمسك بهذه الشخصيات الرمزية التي رسمها ونسجها في إطار سردي تخيلي، وذلك دون إثارة للسلطات الرقابية سواء الدينية أو الاجتماعية. ولقد أجاد في ذلك، خاصة عندما طرح عبر الجمل في رواية "فتة الصحراء" قضايا وجودية

ابن منظور (جمال الدين أبو الفضل): لسان العرب - تحقيق: عبدالله علي الكبير، محمد أحمد حسب الله، هاشم محمد الشاذلي - دار المعارف - القاهرة - د.ت.

ابن كثير: البداية والنهاية - تحقيق: د. عبدالله بن عبدالمحسن التركي - بالتعاون مع مركز البحوث والدراسات العربية والإسلامية بدار هجر - القاهرة - ط ١ - ١٩٩٧.

سليم عرفات المبيض: الإبل في التراث الشعبي الفلسطيني - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ٢٠٠٧.

شعيب حليفي: هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل - المجلس الأعلى للثقافة - القاهرة - ٢٠٠٤.

صلاح الدين بوجاه: في الواقعية الروائية "الشيء بين الوظيفة والرمز" - المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر - بيروت - ط ١ - ١٩٩٢.

صلاح الراوي: الفولكلور في كتاب حياة الحيوان الكبرى للدميري "تصنيف ودراسة" - الهيئة العامة لقصور الثقافة - سلسلة دراسات شعبية - العدد ٧٤ - الجزء الثاني يناير ٢٠٠٣.

عباس محمود العقاد: إبليس - مؤسسة الأخبار - سلسلة الروائع - عدد خاص - يوليو ٢٠٠٦.

عزت القحوي: الأيك في المباحج والأحزان - دار الهلال - سلسلة كتاب الهلال - العدد ٦١٩ - يوليو ٢٠٠٢.

عماد حسيب: الطير في الشعر المصري المعاصر "قراءة في العلاقة بين الفطرة والتوظيف الفني" - المجلس الأعلى للثقافة - سلسلة الكتاب الأول - العدد ٩٣ - ٢٠٠٦.

فاروق خورشيد: عالم الأدب الشعبي العجيب - كتاب الهلال - العدد ٤٤٧ - دار الهلال - القاهرة - سلسلة شهرية - مارس ١٩٨٨.

فارس خضر: ميراث الأسى (تصورات الموت في الوعي الشعبي) - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ٢٠٠٩.

قائمة المصادر والمراجع:

• القرآن الكريم

• الكتاب المقدس

مصادر الدراسة:

• أحمد أبو خنيجر:

١. حُورُ الجمال - روايات الهلال - سلسلة شهرية - العدد ٧١٧ - سبتمبر ٢٠٠٨.

٢. العمه أخت الرجال - مكتبة الأسرة - سلسلة الأدب - ٢٠٠٨.

٣. فنتة الصحراء - ميريت للنشر - القاهرة - ط ١ - ٢٠٠٣.

٤. نجع السلعوة - الحضارة للنشر - القاهرة - ط ١ - مايو ٢٠٠٧.

المراجع العربية:

أحمد علواني: السرد في «فاكهة الخلفاء ومفاكهة الظرفاء» آلياته ودلالاته - المجلس الأعلى للثقافة - القاهرة - ٢٠٠٩.

الثعلبي (أبو أسحاق أحمد بن محمد بن إبراهيم النيسابوري): قصص الأنبياء المسمى بعرائس المجالس - مكتبة الجمهورية العربية الأزهر - القاهرة - د.ت.

ثناء أنس الوجود: رمز الأفعى في التراث العربي الهيئة العامة لقصور الثقافة - القاهرة - سلسلة ذاكرة الكتابة - العدد (١١) - الطبعة الثانية - سبتمبر ١٩٩٩.

الجاحظ: الحيوان - تحقيق: عبدالسلام هارون - مطبعة البابي الحلبي - مصر - ط ٢ - د.ت.

جلال الدين السيوطي ت ٩١١ هـ: شقائق الأترج في رقائق الفنج - تحقيق وتعليق: د. محمد سيد الرفاعي - دار الكتاب العربي - دمشق - د.ت.

جواد علي: المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام - جامعة بغداد - ط ٢ - ١٩٩٣.

- نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي
مكتبة غريب - القاهرة - ط ٢ - ١٩٨٩.
- هجيرة لعور: الغفران في ضوء النقد الأسطوري
الهيئة العامة لقصور الثقافة - القاهرة - سلسلة
كتابات نقدية - شهرية - العدد ١٧٩ - ٢٠٠٩
- المجلات والدوريات:**
- سعيد الوكيل: الفضاء والزمن في رواية «خُور
الجمال» - الرواية قضايا وآفاق - كتاب دوري
يعنى بالإبداع الروائي المحلي والعالمي - العدد ٣
- الهيئة المصرية العامة للكتاب - ٢٠٠٩.
- فريال جبوري غزول: قصص الحيوان بين موروثنا
الشعبي وتراثنا الفلسفي مجلة فصول - المجلد
الثالث عشر - العدد الثالث - خريف ١٩٩٤.
- محمد الجوهري: موسوعة التراث الشعبي
العربي - الهيئة العامة لقصور الثقافة -
سلسلة الدراسات الشعبية - العدد ١٤٧ - المجلد
الخامس - الطبعة الثانية - ٢٠١١.
- محمد عبد المطلب: بلاغة السرد - الهيئة العامة
لقصور الثقافة - سلسلة كتابات نقدية (١١٤) -
نصف شهرية - سبتمبر ٢٠٠١.
- محمد بن سيرين وعبدالغني النابلسي: معجم
تفسير الأحلام - رتبه معجمياً وأعدّه: باسل
البريدي - منشور: مكتبة الصفاء/أبو ظبي/
الإمارات العربية المتحدة - دار اليمامة/
دمشق/سوريا - ط ١ - ٢٠٠٨.
- مسلم بن الحجاج القشيري: صحيح مسلم - عناية
وتحقيق: محمد فؤاد عبدالباقي دار الحديث -
القاهرة - ط ١ - ١٩٩١.
- ناصر عبدالرازق الموايف: القصة العربية... عصر
الإبداع (دراسة للسرد القصصي في القرن
الرابع الهجري) - دار الوفاء - المنصورة - ط ٢ -
١٩٩٦.