المخاتلة السردية، تمثُّلات "ثقافة الهامش" في السَّرد الروائي

Representations of "margin culture" in novelist narrative Misguided narrative

د.علاء عبد المنعم إبراهيم جامعة قطر. aboelalaa81@gmail.com

تاريخ الاستلام: 2019/03/07 تاريخ القبول: 2019/05/11 تاريخ النشر: 2019/06/14

ملخص: خضعت الكتاباتُ السردية المعنية بتمثُّل الحياة اليومية لقطاع إنساني عريض – يمثل "الهامش" الثقافي في مقابل "المتن" الثقافي المنماز بطبيعته النخبوية – إلى قراءات ومراجعات عدة تم الاشتغال عليها حداثيًا من منظورين شكليّ ووظيفيّ، غير أن التحديات المعرفية التي يثيرها هذا النمط السردي لا تتوقف عن البزوغ، والأسئلة التي يولِّدها التفاعلُ المتواصل معه لا تكاد تنقضي، خاصة في ظل حالة الاستقطابات الثقافية التي يشهدها العالمُ بتأثير سياسة العولمة التي نجحتْ في فرضِ تياراتِها على السياق الكوني ومفرداتِه ومنها المنظومةُ الثقافية، مما أسهمَ في تعديل كثير من أنماط القيم ومنظومات الأخلاق التي ظلت راسخة داخل حضّاناتِها الجمعية لفترة عتيقة، مما أنتجَ سياقًا جديدًا لا يعترف بالتخوم الجغرافية، فطالت التغيراتُ الجذرية مظاهَر العلاقات الإنسانية كافة، وهنا بدأ الإنسانُ يعيد قراءة ذاته وتاريخه على أسس جديدة وبطرائق مختلفة، وصارت الحاجة أكثر إلحاحًا للبحث في القيم الثقافية المِضْمَرة داخل النِّتاج الجمعي — ومنه النِّتاج السردي– ولتحرير الرؤى النقدية من شَرك الفرضيات التي يستحكم بها هاجسُ تأكيد تفوق الأنا في مقابل الآخر.

Abstract. The narrative literature concerned with the daily life of a broad human sector has been subject to many readings and revisions from both formal and functional perspectives. However, the challenges posed by this narrative pattern do not stop, and the questions generated by interaction with it do not end, especially in the case of the cultural polarization of the world. The policy of globalization, which succeeded in imposing its currents on the world and its culture.

المؤلف المرسل: د.علاء عبد المنعم إبراهيم ، **الإيميل:** aboelalaa81@gmail.com

The present study is an attempt to address some of these challenges and to address some questions of cultural criticism, considering the text to be "a cultural event and not merely an aesthetic text. The texts are established by the cultural author. This does not mean that cultural reading goes beyond the aesthetic function of the text or becomes an alternative to it or to others. Of the communicative functions of the language or deny the availability of aesthetic and semantic values and historical, subjective and social dimensions in texts. It stems from the assumption that there are cultural dimensions that control us and our letters and affect the efficiency of the communicative process to interact with the aesthetic counterpart With its explicit and implicit dimension, as the textual structure is formed through a reciprocal movement between the internal text space and external components, so that the reading elements of the textual architecture become an approach to a discussionable, extrapolative and analytical meaning in the context of reality. A greater context for the attraction of textual references and social realities. "

In the light of this perception of the cultural-textual function of the text, this study will attempt to identify the manifestations of the narrative representation of the cultural patterns in the novel " lahes Al Aatab" by the Egyptian writer Khairi Shalabi

The first is related to the concept of the study by the word "popular", where it means - unambiguously - this wide stratum of marginalized (socially, politically, economically and culturally), which in essence constitutes the strength of self in its collective sense, Among the members are "the common denominators of which they trade as a product of collective experience, all of which have the same right to use and invest." The second point is linked to the selective pattern of the working body. The analytical approach to the novel "lahes Al Aatab" Cultural does not mean limited to the text value to work on this side.

– مقدمة:

والدراسة الحالية هي محاولة لمعالجة بعض هذه التحديات المفروضة، ولمواجهة بعض الأسئلة التي تطرح نفسها على الحقل المعرفي المعني بنقد النص ثقافيًا1، بوصف النص "حادثة ثقافية" – وليس فحسب نصا جماليًا أدبيًا– تتجاوز مواضعات النقد الشكلاني ومناهجه المسكونة ببناء الكليات والنماذج والهياكل المغلقة، وتتمثل2 . أنساقًا ذات سلطة مهيمنة تترسخ بحضور المؤلف الثقافي الذي "هو ناتج ثقافي مصبوغ

بصبغة الثقافة أولاً، ثم إن خطابه يقول في داخله أشياء ليست في وعي المؤلف، ولا هي في وعي الرعية الثقافية، وهذه الأشياء المضمرة تعطي دلالات تتناقض مع معطيات الخطاب"3 دون أن يعني هذا أن القراءة الثقافية تتجاوز الوظيفة الجمالية/الشاعرية للنص أو تغدو بديلة لها أو لغيرها من الوظائف الاتصالية للغة4 (الذاتية/الوجدانية، أو الإخبارية/النفعية، أو المرجعية/ السياقية، أو المعجمية/المشفرة، أو التنبيهية/ الاتصالية) أو تنفي توافر القيم الجمالية والدلالية والأبعاد التاريخية والذاتية والاجتماعية في النصوص5 وإنما تنطلق من فرضية أن ثمة أبعادًا ثقافية تتحكم بنا وبخطاباتنا وتؤثر في كفاءة العملية الاتصالية لتتفاعل الدلالة النسقية مع نظيرتها الجمالية ببعديها الصريح والضمني بوصف أن البنية النصية تتشكل عبر حركة متبادلة بين فضاء النص الداخلي و مكونات خارجية، بحيث تصير قراءة العناصر المؤسسة للمعمارية النصية مفضيًا إلى مقاربة معنى قابل للمناقشة والاستقراء والتحليل والاستيعاب في ضوء معطيات الواقع وملابساته "فالمقاربة الثقافية مسلك يتيح فهم التوظيفات السردية في سياق أكبر، سياق دال على التجاذب بين إيحاءات النص وخطابات الواقع الاجتماعي"6.

في ضوء هذا التصور للوظيفة النسقية الثقافية للنص ستنصرف همة هذه الدراسة إلى ملاحقة مظاهر التمثيل السردي للأنساق الثقافية – الظاهرة والمضمرة – المنغرِسة في بنية رواية مفعمة بتجليات الثقافة الشعبية7 وهي رواية "لحس العتب"8 للكاتب المصري خيري شلبي9، مع التسليم مُجددًا بوجود جملة من الدلالات التي لا تلغيها الدلالة النسقية "فهذه الدلالات وما يتلبّسها من قيم جمالية تؤدي أدوارًا خطيرة من حيث هي أقنعة تختبئ من تحتها الأنساق وتتوسّل بها لعمل عملها الترويضي الذي ينتظر من هذا النقد أن يكشفه"10 دون تمحل أو تكلف.

بقى أن نوضح نقطتين بالغتي التأثير في المسار التحليلي للدراسة؛ الأولى تتعلق بمقصدية الدراسة بكلمة "الشعبيّ" حيث تعني بها – دون مواربة – هذه الطبقة العريضة من المهمشين (اجتماعيًا وسياسيًا واقتصاديًا وثقافيًا) التي تشكل في جوهرها قوام الذات بمفهومها الجمعي، والتي تصير ثقافتها المتواترة بين أفرادها "مشاعًا بينهم يتداولونها على أنها نتاج الخبرة الجمعية المشتركة لهم جميعًا الحق نفسه في استعمالها واستثمارها"11، أما النقطة الثانية فترتبط بالنمط الانتقائي للمتن المشتغل عليه، فالمقاربة التحليلية لرواية "لحس العتب" كمتن متأصِّل في ملابسات الوعي الشعبي ومرجعيته الثقافية المائزة لا يعني حصر القيمة

النصية للعمل في هذا الجانب والتشويش على فاعليته التخيلية وإنتاجيته الدلالية بتنميطها ضمن تصورات مسبقة محددة.

أ – المُخاتَلة بالضحك...السخرية أداة للصراع:

إذا كان التعارض النسقي هو أحد شروط تحقق الوظيفة النسقية — كما يحدِّدها عبد الله الغذامي– "بحيث يكون المضمر منهما نقيضًا ومضادًا للعلني"12 فإن الضحك بوصفه مُنتَجًا مُتولّدًا عبر أدوات وممارسات متعدّدة منها السخرية يصير مُهيّأ لمقاربته بوصفه تجليًا لنسق "المخاتلة" الذي تتبناه الثقافة الشعبية في أثناء صراعها المستمر من أجل البقاء في إطار المعارضة الثقافية التي تعيد ترتيب أدوات الصراع بين المتن والهامش بعيدًا عن لعبة المكاشفة — بتبعاتها الخطيرة – ضد المنطق النسقي المهيمن، حيث تتجلى "السخرية" داخل حضانة الوعي الشعبي عبر مستويات مختلفة ودرجات متصاعدة تحتكم في تحديد موقعها في مورفولوجيا الممارسات الشعبية إلى عوامل أبرزها طبيعة السياق، وحدود التناغم الذهني والمرجعي بين مرسل الرسالة المشفَّرة (بالسخرية) ومُستقبِلها، وإذا كانت السخرية على المستوى الإنتاجي ترتهن بقدرات الساخر وتفاعله الناجز مع الموقف الدرامي فإن تفعيل القيم الوظيفية لهذه الممارسة يرتبط بقدرات المتلقين المباشرين ومندوبيهم القرائيين، وليصير أي تعطل في هذه القناة التواصلية عائقًا في سبيل تدفّق المعنى "فالنظم الإشارية المتكاثرة في النص الأدبي من موضوعية وأيديولوجية وتكنيكية يتوقف بعضها على البعض الآخر"13.

لقد مثلت السخرية — بكل ما تشتمل عليه من تهكُّم ودعابة ومحاكاة ومفارقة – أحد تجليات نسق "المواجهة المخاتِلة" المتغلغِل في الوعي الجمعي للذات المهمشة وذهنيتها الذوقية والعقلية، وقد استمد هذا النسق فاعليته واستمراريته من شراسة صراع الذات مع واقعها المفعم بمظاهر القبح والقهر، حتى صارت مواجهة هذا الواقع ضرورة وجودية تستلزم استدعاء أدوات "قولية" تمنح الذات كفاءة لمواجهة المواقف بالغة الصعوبة، وتضمن لها توازنها النفسي وتمكنها من مواصلة رحلتها المجابهة لصعوبات شتى وعوائق متراكبة، يتم هذا كله بحس خافت ولكنه فعّال، وبطرائق أسلوبية مستترة ولكنها ناجزة، وعبر صيغ دلالية مبتورة ولكنها موجِّهة لاستكمالها بسهولة.

وعندما نغدو بإزاء نص يتغلغل فيه الحس الشعبي يكون من الطبعي أن نتوقع حضورا قويًا للسخرية، ونتوقع كذلك تناغمًا بين التأسيس الدرامي للمتن السردي وتجليات فعل السخرية، وهو ما تحققه رواية "لحس العتب" التي تطرح خطابًا مصبوغًا بالسخرية يتخلل نص الرواية كله ويتسرب في شرايينه من بدايته

إلى نهايته مؤكدًا على "قيمة ثقافية معارضة تتوسل بالسخرية وباللاجدية لكي تمرر معارضتها للنسق المهيمن فتقوضه عبر لعبة السخرية"14.

وعلى الرغم من هذا التغلغل في تضاعيف النص فإنه يمكننا تركيز الحديث عن مظهرين يشكلان أكثر المظاهر استقطابًا لعنصر السخرية وهما:

السخرية من الموت.

السخرية من السلطة.

أ–1–السخرية من الموت (الضحك في مواجهة الموت):

من الضروري عدم قصر دور السخرية داخل النص في بثها روح الدعابة داخل النص، فالسخرية تعد أحد أبرز معالم الشخصية في المجتمعات المغلوبة على أمرها أو التي تقع في مواجهة محاولات الإسكات والتهميش كحال المجتمع المصري، فهي ممارسة يلجأ إليها الطرفُ الأضعف في إطار الصراع الأبدي بين المتن القاهر والهامش المقهور؛ حيث إن القهر المادي والمعنوي اللذين تتعرض لهما الذات يضعها أمام أحد اختيارين؛ الاستسلام لهذا القاهر، أو مقاومته.

ولأن المقاومة المادية تغدو في كثير من الأحيان خطوة مؤجلة تصبح المواجهة المعنوية هي القادرة على تحقيق التكافؤ بين الطرفين، وتتمثل المواجهة المعنوية هنا في منح الذات نفسها أحاسيس الانتصار على الآخر من خلال تأسيس مباراة ذهنية تعادل المباراة الواقعية التي تدرك أن الغلبة فيها ستكون للطرف الأقوى ماديًا، ولأن المباراة ذهنية فأدواتها تختلف وقوانينها تتباين، وهنا تتبدى البراعة الشعبية في توظيف الفكاهة التي تقدم الطمأنينة المعنوية لأولئك الذين يتجاوزون ضعفهم بتجسيد ضعف الآخرين حتي يكون لديهم الإحساس بالتوازن، وبالتالي يستطيعون أن يمارسوا وجودهم الإنساني والاجتماعي، ومع استمرار المواقف المتأزمة وتواتر المواجهة بين الطرفين تتحول السخرية إلى نموذج سلوكي يستعاد إنتاجه وتتولى الثقافة الترويج له "فإنه لما كان الإنسان أعمق الموجودات ألما، فقد كان لابد له أن يخترع الضحك"15

"عندما التحقتُ بمدرسة البلد لم يمض عامان حتى أصابني مرضٌ غريب حار في فهمه حلاقُ صحة البلد، لكنه سلَّمنا بعض أقراص صغيرة صفراء تسمى الكينين، وأوصى بأن آخذ قرصًا بعد الأكل ثلاث مرات يوميًا، فما فعلت هذه الأقراص شيئًا سوى أنها صبغت بياض عيني بلون الاصفرار الكابي، وهدّلت كل أطرافي، فصرتُ أقضي النهار كله جالسًا القرفصاء فوق الكنبة العتيقة في المندرة، آكل أطباق الأرز

باللبن وأشرب الليمون، حتى كرهتُ طعم الحلاوة، فانقلبت في حلقي إلى مرارة دائمة، وما هي إلا أيام قليلة حتى لحق بي أخي خالد، فانضم إلى جواري على الكنبة مصفر العينين والوجه، بارز عروق رقبته، مكثنا على ذلك طويلاً، حتى بات منظرنا مألوفًا كأنه جزء من هذه الكنبة، وصار ضيوف أبي يسموننا المتهمَيْن، إشارة إلى جلستنا القرفصاء معاً لا نفعل شيئًا ولا نتكلم ولا نبتسم ولا نبكي، كأننا في انتظار حكم سيصدر علينا بعد قليل"16.

يبدو النص مشحونًا بالحس الفكاهي17 الناتج عن الحالة الانفراجية التي تطرح نفسها على النص بوصفها فعلاً ختاميًا لحالة التوتر الدرامي الناتجة عن الوضع المأسوي المهيمن على حضور البطل، فالفكاهة تتولّد من حالة التوتر المرفودة بحالة انفراجية، فالبطل الطفل الراغِب في الاستمتاع بطفولته يجد نفسه في صراع مع الواقع الرافض لحضوره والمتعمِّد قهره عبر ممارسة قدرية يمثّلها المرضُ غير المسبّب الذي أصابه، ويتعقّد الموقف الدرامي بانضمام طرف آخر (الأخ الأصغر) يعضد الطابع المأسوي المسيطر على أقدار العائلة كلها، وبقدر ما يرتفع المؤشر الدرامي الناتج عن حالة التوتر الاستقبالي – بالنسبة للمتلقي – لتبعات هذه الحالة بقدر ما يتضاعف الحسُ الفكاهي بتحوّل هذه الحالة المأسوية إلى حالة فكاهية تولِّدها السخرية التي تخلط الملهاة بالمأساة.

فصورة البطل الجالس بجوار أخيه غير قادر على الكلام أو الحركة مكتفيًا بالأكل والتأمل تدفع الجميع إلى حالة الضحك، التي يمكن التعامل معها من زاويتين؛ الأولى اعتبار أن الضحك هو نتاج مباشر لمرض الطفلين؛ ومن ثم يغدو الضحك هنا فعلاً عقابيًا يتم عبره الانتقام المعنوي من الطفليين البريئين بالسخرية منهما، وهو أمر لا يتسق مع الطبيعة الإنسانية بخاصة المصرية ، أما الزاوية الثانية – وهي الزاوية الأكثر عمقًا من وجهة نظر الدراسة – فإنها تنظر إلى الطرفة التي ألقاها الضيوف (وصار ضيوف أبي يسموننا المتهمَيْن) بوصفها حيلةً بديلة يلجأ إليها الوعي الشعبي للوصول إلى هدفه، وهو ما يتسق مع تعريف الطرفة بوصفها "القول البليغ المثير للانتباه الذي يتميز بالجدة والطرافة، وإظهار البراعة في التفكير والقدرة على تسلية القارئ أو السامع"18 ، فالضحك هنا لا يستهدف النيلَ العاطفي منهما وإنما يتم بغية الدعم المعنوي لهما عبر استراتيجية معاكسة، تتغيّا قهر السبب الرئيس لهذه المأساة وهو "المرض"، بتحويله إلى مُكوّن يتعرض للانتقاد اللاذع عبر منظور تبخيسي ينتقم منه ويحقق الاعتلاء النفسي عليه.

فالضيوف عندما يسخرون من هذا المنظر إنما يصدِّرون هذه الحالة الانفراجية إلى البطل الذي يكتشف هشاشة هذا الكائن المخيف (الموت) وإمكانية مواجهته عبر سلاح السخرية الناجع، وينتج هذا

الاكتشاف حالةً انفراجية جديدة تعيد استقرار الإيقاع الدرامي للنص "فإذا كانت الشخصية تثير الدهشة والفكاهة والتأمل فإن الممارِس يهدف من خلالها إلى تحقيق أهداف أخرى بعيدة تتمثل في الكشف عن الذات الجماعية، لهذا يمكن القول إن مفارقة الشخصية جهل للذات وكشف للذات"19.

أ–2–السخرية من السلطة (الذات في مواجهة الجماعة).

أ–2–1– السلطة المادية:

إذا كانت السلطة السياسة تمثل أكثر مظاهر السلطة مادية بزوغًا وأبرزها تسلطًا على المستوى الاجتماعي فإنها تمثل في الوقت نفسه أكثر أشكال السلطة عرضة لسهام النقد بآلياته المباشرة وغير المباشرة، وهو أمر بدهي في إطار معادلة اجتماعية تحاول تحقيق التوازن بين السلطات فتمنح سلطة الفعل لجماعة وتمنح للآخرين سلطة القول القادر على تفتيت الطبقات الفاصلة بين السلطتين الرسمية والشعبية، وتضمن حضورًا للأخيرة في ثنايا السلطة وقصورها وبلاطها بعفوية تخيلية تختزل وعيا عميقًا بأهمية الحضور في قلب اهتمامات الوطن.

تستدعي الرواية مشهدًا ثريًا تهيمن عليه السخرية لتحوّله بشكل تدريجي إلى أمثولة تتولد عبرها الدلالات ذات النوازع الواقعية بمعاونة الممارسة التأويلية التي تربط بين خطاب النص وخطاب المرجعية المكانية والزمنية، فالجماعة التي تلتقي في مندرة عبد الودود (والِد الفتى المريض) – بعد أن تطرح آراءها في أحوال البلاد البائسة – تتخذ قرارًا حاسمًا يتعلق بعبد الودود:

"إذن فقد جعلناك رئيسًا للوزراء يا عبد الودود أفندي، فماذا أنت فاعل؟ هه أرني الآن ماذا تفعل"20

يستقبل عبد الودود – المجرد من آمال السلطة المادية الفائتة– هذا القرار ببشارة المتلهف، فيتخذ وضعية رئيس الوزراء "وكان أبي قد تأهب بالفعل لاعتلاء كرسي الوزارة واعتراه حماس مفاجئ"21 ثم يخبر الجماعة بما سيفعل عندما يتولى زمام هذا الأمر الجلل ""كنت ألم الشعب كله في ميدان عابدين وأهتف: تحيا الوزارة الزعلوكية، قولوا ورايا تحيا الوزارة الزعلوكية"22.

يعي المتلقي منذ بداية المشهد أنه سيواجه نصًا تمتزج فيه السخرية بالحيلة، والحكمة بالسذاجة، والبساطة بالتعقيد، فالزعيم الجديد يختزل معطيات التغيير المأمول في هذا النمط من الدعم الصوتي (الهتاف) الذي لا يحمل قيمًا اجتماعية أو سياسية، وإنما ينطوي على قدر من تأييد صوري للوزارة التي تُنعت بنعت يتوازى مع طبيعة الموقف الساخر (الزعلوكية) ويعكس في الآن نفسه رغبة الذات الفردية في الهيمنة على الجماعة

التي تنسب لها عبر ممارسة إدماجية تكون معها النحن هي الأنا، غير أن هذه الاستقامة على مستوى الخط الدرامي الساخر تتعرض لانحراف مفاجئ يدعمه فعل المفارقة عندما تنتقل المحاكة الساخرة من كونها آلية لانتقاد الآخر السلطوي وفضح ممارساته المتعجرفة إلى كونها مكاشفةً للذات، وإبرازًا لما يعتريها من عيوب تكاد تطابق العيوب المنتقدة في النسق المهيمن (نسق السلطة المتسلِّطة) وهو كشف صارخ ومؤلم في تلقيه المباشر وغير المباشر، فعبد الودود الذي وجد نفسه رئيسًا للوزراء توقّع استجابة سريعة من مجموعة الخاضعين لسلطته الجديدة، وعندما لم تحقق له المجموعةُ توقعاته كان رد الفعل هو الإقصاء بكيل الاتهامات لهم بالخيانة والحقد والطمع في السلطة.

"فلم يرد أحد، فإذا بأبي يرمي النفير في وجوههم صائحًا في غضب حقيقي عليّ الطلاق بالتلاتة أنتو بتكرهوني.. يلا قوموا روحوا أنا ما أعاشرش ناس بتكرهني وتكره لي الخير"23.

إن "عبد الودود" في تمثله لدور السلطة ليس سوى نموذج لنسق ثقافي مضمر في الوجدان الجمعي، نمط يعاد إنتاج نماذجه وتقبُّلها بتسليم واضح، نسق يحقق ربطًا مباشرًا بين صاحب السلطة والذات المتفردة المتعالية حيث لا مكان لمخالفة الرأي من قبل الآخر الذي يغدو قيمة محذوفة، لا تراها السلطة كما لا ترى نواقصها "فليس من شأن النسق أن يرى عيوبه أو يسائل عباراته ولا أن يبرهن على صدقه، إن له أن يدّعي فحسب والمؤسسة الثقافية تحرس دعاويه وتبررها"24، وهنا تصبح مخالفة هذه القواعد الراسخة خروجًا على سلطة النسق، وهو ما يستدعي مواجهته بعنف لفظي وتقريع لغوي يتوازى مع نظيره المادي الذي تحوزه السلطة الفعلية وتواجه بها المعارضين لها ومن ثم يصبح المشهد في بنيته العميقة غير متعارض مع النسق وإنما معزِّزًا له وصادرًا عنه.

فالسلطة المستبدة تستبدل النفي والإقصاء والطرد من جنة الوطن بالحوار والنقاش والمشاركة كاشفة في أعماقها عن نسق ثقافي يضخم الذات وينفي الآخر بالضرورة الوجودية ويرى "أن المكانة المعنوية لا تتحقق إلا بإلغاء الآخرين وهذا الإلغاء لا يتم إلا عبر الظلم"25.

إن هذا الموقف — من منظور المقاربة الثقافية– ليس موقفًا مفردًا معزولاً، إنه أقرب ما يكون إلى الموقف النسقي الحامل لدلالة مستترة تتمثل في الصورة الذهنية التي رسختها الثقافة الشعبية للسلطة (الصفات اللازمة للسلطة) عبر عمليات متوالدة ومتراكبة غير مراقبة حولت التعاطي مع هذه الصفات كطقس مقدس، لتصبح السلطة بالتواتر ممنوحة صفات متعالية ومنزهة من النقد وبريئة من العيوب، وعندما يأتي

من يسعى لاختراق هذا النسق الثقافي أو التحرش بشروطه يكون من المنطقي ممارسة سلوكيات إقصائية كما فعل الأب عبد الودود.

وعلى الرغم من محاولة السارد المستمرة لتأطير المشهد بالجو الساخر فإن ضغوطات الفورة الدلالية قد دفعته لتجاوز هذه الإستراتيجية الدرامية لصالح فضح الدلالة

"لحظتها فتشت في وجه أبي عن ظل للمزاح فلم أجد، لم أجد إلا غضبًا عميقًا احمرت له عيناه وامتلأت بالحزن والألم"26

فالسخرية في هذا الإطار تتحول إلى أحد أشكال الحوارية المستترة dialogicality hidden عند باختين27 حيث يغدو المتحاوَر معه (السلطة) مخفيًا ولكن ما تتركه كلماته وأفعاله من أثر عميق يكون شديد التأثير في كل تجليات خطاب المتكلم تحفيزًا وتوجيهًا، ويصير المشهد الساخر مُحيلاً إلى إشكاليات واقعية مستعصية "لأن تكوين النصوص السردية تكوين يقوم على استبيان مكونات واقعية أولية، انتقاء، وتكثيفًا وإنتاجًا وتحميلاً بدلالات غير محايدة"28 وهو ما يفتح الباب أمام استمرار تمثُّل المشهد – ذي النوازع الساخرة – للصراعات الواقعية وما تنطوي عليه من توظيف لكافة أنواع الخطابات، ومنها الخطاب الديني كما يمثله "الشيخ كعبلها".

"وفي جدية بالغة قال الشيخ كعبلها كأنه يخطب على المنبر في كافة المسلمين، مصيبتنا يا أخوانا إننا لا ندقق في اختيار من يحكمنا، يضربنا الحكام بالنعال صبح مساء فلا نفكر"29.

إن العبارة هنا تقف على خط التماس بين الجدية الكاملة والسخرية الفاضحة، وهو تنازع يرتبط بمألوفية العبارة وتكرارها، فعلى الرغم مما تنضوي عليه من حقائق فإن تكرار تداولها دون تأثير فاعل في الواقع قد أدي إلى تأسيس نمط استقبال سلبي تجاهها بحيث تحولت من عبارة تقريرية حافزة إلى عبارة عاكسة للعجز عن تغيير الواقع أو تعديله، وهنا تأتي السخرية لتقوم بعملية تشويش ضروري على هذا المألوف عندما تعيد للعبارة بعض بريقها الخبري الذي يجد صداه لدى الحضور.

"وبتلقائية شديدة — أصله على نياته– قال رمضان ابن عمتي ..أي والله صدقت يا عم الشيخ علي"30.

وعلى الرغم من تدخل السارد في طرح تفسير ساخر لهذه الاستجابة (أصله على نياته) فإن عملية الترميز قد اكتسبت قيمها دون أن يؤثر فيها هذا التدخل الذي يحمل في طياته اعترافًا بفطرية التوق إلى الحرية وبدهية المشاركة في إنتاج السلطة.

إن التبدل في موقف الذات هنا وتحولها من موقف المتعاطف مع الجماعة "..ثم يعرج بالحديث إلى الوزارة وخيبتها وحزب الوفد وتقاعسه ورائحة المماينة البادية في سلوكه واستجابته لغزل الاستعمار"31 إلى الناقم عليها "والله أنكم جميعا نماردة تستأهلون ما يجري لكم"32 ليس سوى أحد تبعات تبدل المواقع (السلطة/ الجماعة) وهو ما يجدد طرح أمثولة ما يمكن أن تمارسه السلطة من ضغوطات تدفع بالذات إلى الانفصال عن جماعتها وتبرّر لها ممارسة درجات متصاعدة من النفي والعقاب الجماعي.

إن التزام السارد بتمثل نسق المعارضة المخاتلة لم يمنعه من التناغم مع تطور الموقف الدرامي عبر عدة مستويات منها مجاوزة الرمزي لصالح الواقعي واستبدال الوضوح بالتشفير وهنا تتراجع السخرية بوصفها ممارسة للمقاومة لتحل محلها الثورة بوصفها الوجه الغاضب للمقاومة والمتأبي على قبول الغبن وهو ما يتجلي في ردود أفعال الجماعة تجاه ممارسات السلطة النافية لهم ""فشوّح محمد مصباح في وجهه قائلاً عليّ الطلاق ما أحنا قايمين هي الوزارة بالدراع واللا إيه؟....وقال محمود جميل إما دي تنكتب في الجرايد بصحيح قدّر يا أخي إننا لقيناك متصلحش للوزارة نسيبك ولا نرفدك"33.

يواصل السارد لعبته المراوغة عندما يصر على إثبات ما آلت إليه الأمور نتيجة لهذا التعارض في المصالح "ليلتها انتهت السهرة إلى غير ما يرام...العجيب أن العلاقة توترت بعد ذلك وكف معظمهم عن المجيء فيما عدا الشيخ زيدان وابن عمتي حيث يجلسون في كثير من الصمت لا يتحدثون في السياسة أبدا"34.

وعلى الرغم مما قد تبدو عليه العبارة من بعد إرشادي يتجنب التعرض للحديث في السياسة بوصفها سببًا لإفساد العلاقات وإحداث القطيعة بين الأفراد بما يشبه الدعوة لترك السياسة لأهلها، فإن العبارة نفسها تحمل في وجهها العميق انتقادًا صارخًا للسلطة التي ترى أن المعارضة تعني المخاصمة والاختلاف، وعندما يتحول هذا الموقف الهزلي الرمزي إلى موقف شبه واقعي يتوازى مع ما يحدث في عالم السياسة الحقيقي تتبدى مهارة السارد في المراوحة بين الموقفين التخيلي والواقعي لتأسيس علاقة تشابه على المعطيات والنتائج تتناغم مع الطابع الهزلي الذي يحقن به الموقفين في نقد متجدد للممارسات السلطوية.

أ-2-2- السلطة القيمية:

ويقصد بالسلطة القيمية منظومة القيم السائدة في مجتمع ما والتي تولت صياغة الذات عبر مسارات تداولية متوارثة، وهو ما يجعل الخروج الصريح عليها انتهاكًا صارخًا يقابله الوعي الجمعي بممارسات عقابية قد تصل إلى حد النفي، ولما كانت هذه المنظومة تتأسس في صورتها الافتراضية النقية على تحقيق المصلحة الجمعية، وفي صورها الفرعية على تحقيق المصالح الفئوية التي استغلت الطبيعة الهيكلة للإطار القيمي واستثمرته لتحقيق غايتها تحت غطاء شكلي يحقق لها النفوذ الطبقي، أصبح الجمود هو السمة المميزة لهذه المنظومة، وعندما يأتي من يسعى لتحريك سواكن هذه المنظومة يكون من المتوقع نشوء صراع بين الطرفين، وهو صراع يتسم -على مستوى المنظور الشعبي- بتجنب المواجهة المباشرة، واللجوء إلى طرق بديلة تتخذ من تعارض المصالح مرتكزًا تؤسس عليه انتقادها، ونمثل بالمشهدين التاليين:

"ذهبنا إلى بندر دسوق...حتى دخلنا العيادة، فأرقدني الطبيب ذو النظارة الذهبية والشعر المفلوق اللامع والكرش الضخم والخدود الحمراء...وصار يتحسس بطني بأصابع طرية موجعة...ثم غطاني واستدار كالماكينة...نزع الحكيم الورقة وصار يشير لأمي بالقلم على بعض السطور ويرشدها إلى أن هذا بعد الأكل وهذا قبله ...ثم تركها واتجه إلى باب الحجرة ناظرًا في ردهة الانتظار صائحًا :اللي بعده"35.

"قدموني إلى طبيب كالح الوجه، مكشر الملامح، دائم التأفف، فعل بي نفس ما فعله ألبير فهمي في دسوق ثم نحاني وكتب ورقة صغيرة ..أعطاها لستي ..ثم قفلنا عائدين نحمل زجاجة خل مليئة بمزيج الحديد، وبعض أقراص صفراء، وأخرى بيضاء، وفي الطريق تذكرتْ ستي أن الطبيب قد أوصى بالامتناع عن قائمة طويلة من الطعام لم أسمع بها من قبل، وعن مشروبات عمري ما سمعت بها، ولا أظن أن ستي قد فهمت منها شيئًا، وإن ظلّت تتابعه قائلة: حاضر يا بيه.. حاضر يا بيه"36.

تستند كفاءة الانتقاد في المشهدين إلى إبراز التعارض بين العلم الساعي إلى تحسين الواقع وتنقيته من شوائب الممارسات السلبية، وهذا الواقع نفسه بوصفه البيئة المحتضِنة لطبقة المهمّشين، تتردد أصداء هذا التعارض على مدار أحداث الرواية وتصل ذروتها عندما يعجز العلم37 عن إيجاد الحل للذات المعذبة، وهو فشل يشير إلى القطيعة المعرفية بين الجانبين المفترض ارتباطهما، وعدم القدرة على تحقيق الوصل الطبيعي بينهما لضمان سلامة التشخيص الممهد إلى نجاعة العلاج بمستوياته المختلفة، فالمنظور الشعبي هنا يمارس لعبته ببراعة عندما يبتعد عن توجيه الانتقاد إلى منظومة العلم لوعيه العميق بصوابها الكلي، ولكنه

يستغل هذه القطيعة للنيل من الطبقة التي تتعامل مع الطبقات الأخرى من منظور فوقي يبرره إيمانها الزائف بامتلاكها الحكمة في مفهومها المطلق، ولهذا يصبح من المنطقي تأسيس هذا التمايز بين الطب بوصفه ممارسة تحمل قيما نبيلة في ذاتها تعنى بتخفيف الآلام عن البشر بغض الطرف عن تباينهم الطبقي والقائمين على هذه الرسالة الممثلين لطبقة المتن في مقابل طبقة الهامش.

فالطبيب في المشهدين ينظر إلى المريض بوصفه حالة من جملة حالات يتعامل معها يوميا بما يجردها – من وجهة نظره – من طبيعتها البشرية ويحولها إلى حالة تتسم بالثبات الذي يوازيه ثبات آخر على مستوى المعالجة التي تنهل من فلسفة علمية سليمة ولكنها تفقد فاعليتها عندما لا تنتبه إلى خطورة هذا النمط من التجريد لما قد يؤديه من فشل في التجربة برمتها وعجز عن تحقيق الرسالة الطبيعية للعلم بوصفه أداة لخدمة الإنسان وبخاصة أولئك العاجزين.

فالمشهد السردي السابق يقوم بتوزيع الفاعلين على طبقتين؛ طبقة تمثل المتن (تُمنح لقبًا استعلائيًا/ بيه) تمارس سلطتها على الطبقة الثانية، ويتم ترجمة هذا التمايز الطبقي إلى تمايز على مستوى الخطاب اللغوي، فحديث الشخصيات المنتمية إلى هذه المساحة المكانية البعيدة عن اهتمام الطبيبين "الريف" "ليس فقط سمة مميزة للأسلوب الواقعي فحسب، بل استخدم كذلك لنعت الريف بأنه موطن الجهل والمرض والموت"38 ففي حين يتذرع المريض وأهله بالصمت علامة على العجز عن المواجهة والاستسلام الكامل للمصير أو بالاستجابة المباشرة "حاضر يا بيه..حاضر يا بيه" على الرغم من عدم قدرته على التواصل مع الآمر مما يعكس مخاوفة المتجذرة من إظهار هذا العجز أو محاولة الفهم، نجد خطاب السلطة المسيطرة على الموقف السردي متسمًا بالاستبداد أو "يمكن تسميته بالبطش اللغوي وأقصد به أن تتشبع اللغة بالاستبداد ولا تعرف غير الأوامر والنواهي ..ولا تتيح فضاء للحوار أو أفقًا للتنوع والتعدد"39 (.. واستدار كالماكينة... نزع الحكيم الورقة وصار يشير لأمي بالقلم على بعض السطور...ثم تركها واتجه إلى باب الحجرة ناظرًا في ردهة الانتظار صائحًا :اللي بعده) .

إذا كان المشهد السابق قد كشف عن آلية المعارضة المستترة "للنسق السلطوي" فإن الآلية نفسها يتم توظيفها عند انتقاد النمط الآخر من أنماط السلطة القيمية التي يختزلها توجيه البطل المريض إلى ممارسة فعل "لحس العتب". يكتسب فعل "لحس العتب" موقعه داخل الشبكة الدلالية للنص بفضل دوره التوجيهي المرتبط بموقعه المتقدم في صدارة المتن السردي كما يتحدد في "عنوان الرواية" الذي يعمل بوصفه مُرشِّحًا دلاليًا يعكس وجهة نظر السارد ويمثل "الموطن الأبرز الذي مارس فيه الراوي وظيفتَه الإجبارية، وظيفة

السرد"40، فالسارد يستغل هذه المناصة في إرشاد المتلقي وتوجيه قراءته للنص صوب هذا الفعل الذي يفرض حضوره عنوةً على النص ومُتلقيه، وعلى الرغم أن هذا الفعل يبزغ بشكل مباشر داخل النص في منتصف العمل تقريبًا، فإنه يتجلى بوضوح أمام عين المتلقي مع بداية العمل عندما تتبدى علامات المرض على الطفل وسط عجز الأهل عن توفير العلاج الناجع، فيتوقع المتلقي أن يكون الحل في "لحس العتب".

وبعيدا عن تحايل الفعل على توقعات المتلقي وعدم نجاحه في تحقيق الشفاء المتوقع فإننا يمكننا إيجاز العناصر الحافزة على الاستقبال السلبي له (كما صوره النص) في عنصرين هما:

– طبيعته الإذلالية.

– عدم منطقيته.

وفي حين يمكن إرجاع الطبيعة الإذلالية بشكل واضح إلى الخضوع المادي وتذوق القاذورات فإن عنصر عدم المنطقية يتشكل من ناحيتين، الأولى تتمثل في الجهة الواصفة له بوصفه علاجًا ناجعًا، والثانية في الفعل ذاته المنبت عن النظر العقلاني، ويبدو السارد معنيًا بترسيخ لا منطقية هذا الفعل عندما يجعل من استجابة الأهل والمريض له يسيرة للغاية دون تفكير أو تأمل وهو ما يضاعف من دهشة المتلقي، ويرسخ لسطوة الممارسات اللامنطقية في السياق البعيد عنه، فالسارد يبدو غير مقتنع بجدوى هذا الأمر"ومع ذلك فهو يستسلم لهذا الغيب معبرًا عن موقفه منه بحكمته المأثورة اللي مكتوب على الجبين لازم تشوفه العين""41 مستجيبًا للضغوطات المتماسة مع سيطرة مساحة اليأس على روحه وعائلته.

"فنادت أمي الشيخ كعبلها في السر ... فوصف لها ما ينبغي علينا أن نفعله بالضبط...بدأنا بأولياء بلدتنا الأربعة، سيدي سليمان العجمي، وسيدي هارون، وسيدي مطرف بن عبد الله، وسيدي علي أبو دبوس... نطرق باب الضريح فيرد علينا خادم الضريح...تطلب أمي مفتاح الضريح لتضع نذرًا في الصندوق...ثم تطلب من الخادم حلة ماء، فيجيء بها، فتدلقها على باب الضريح، فتنظفها جيدًا حتى تصير رخامتها بيضاء ثم تأمرني أنا وأخي بأن ننحني على رخامة العتبة التي يدوس فوقها الناس بأقدامهم ونلحسها بلساننا بقعة بقعة من أولها إلى آخرها هكذا نصحها الشيخ كعبلها، وقد فعلنا ورطوبة الرخامة الخشنة بطعم التراب والعفن ظلت ملتصقة بلساني طول النهار من ضريح إلى ضريح ، وبعد يومين قمنا بجولة أخرى في بلدة مجاورة...وعدنا آخر النهار والغثيان ينفض أمعائي كلها كل برهة ...فبمجرد أن أفيق يكون أول شيء أحس به هو العتب الذي أنطبع فوق لساني"42.

إن تجرد فعل "لحس العتب" من أي مظهر منطقي وسرعة الاستجابة له يحمل مؤشرًا ناقدًا حول لا منطقية المعيش وتجرده بالتوازي من العقلانية، وهو ما يتم دعمه نصيًا بمزيد من مظاهر عدم المنطقية بالنسبة للوعي المنفتح الذي يخضع الممارسات ذات الركامات الثقافية المحددة لمنطقه، وعندما تتعارض هذه الممارسات مع منطقه المتشكل في سياق مختلف عن السياق الذي أنتجها يتم الحكم على هذه الممارسات بافتقارها إلى المنطق وهشاشة هيكلها، بما يرسخ لنظرة استعلائية ينتقدها النص بنعومة وشراسة في الآن ذاته تنال من سلبيات المعيش وعبثيته بالقدر الذي تنال فيه من سذاجة الرؤية الناقدة لهذه السلبيات والتي تجد في إظهار الامتعاض والرفض منجاة لها من مواجهة الأزمة الناتجة عن الانفصال بين شرائح المجتمع.

إن عدم تأثير هذين العنصرين على فاعلية الاستجابة لهذه الممارسة يعكس إلى نسق "الاستقبال الخامل" أو "العمى الثقافي" الناتج عن منح الموروث ثقة مطلقة تؤمن بجدواه المصدرة من الجيل الأكثر خبرة، وهنا تتجاوز الممارسة حدودها الواقعية لتغدو في جوهرها عملية تمثيل لآلية التعاطي مع مفردات البنية الذهنية المتوارثة "هذه التمثيلية التي لا يمكن أن تتملص أو تنفلت من لحظتها التاريخية ومناخها السوسيو ثقافي الذي يحكمها ويلونها ويؤدلجها"43.

إن توجه الأم مع ابنها إلى ضريح الأولياء ولحس عتبه يتم بناء على نصيحة "الشيخ كعبلها" الذي يؤكد أن فاعلية هذا الأمر وأنه نتاج خبرة متوارثة يتم التأكيد عليها عبر سرده لحكاية لطفل تطابق حالته مع حالة الفتى المريض شُفي عن طريق لحس عتب الأولياء بعد أن عجز الأطباء عن إيجاد الحل له، وهنا يجاوز فعل "لحس العتب" طبيعته الضيقة بوصفه ممارسة فردية ليغدو بنية تمثيلية لقدرة السياق على توجيه الذات بفعل ركامات معرفية وثقافية يتداخل فيها الديني مع الأسطوري مما يكسبها رصانة تجعل من مواجهة الذات لها فعلاً استثنائيًا وقبوله وتسليمه بها ممارسة اعتيادية يعززها نسق ثقافي يوهمنا بنكهتها الدينية ويخفيها تحت ستار تداولي مجازي يكشف نقده عن "نسقية الاستقبال الذي تكلل بالعمى الثقافي حتى لا يرى عيوب الخطاب ولذا يظل يستهلكها ومن ثم يعيد إنتاجها دون وعي منه"44 .

كما يشكل هذا الفعل أيقونة لقدرة الوعي الشعبي على مراوغة المنظور السياق عبر ممارسات تتلون بدلالات تبدو في كثير من الأحيان متناقضة ومتعارضة تبعًا لما تطرحه من قرائن تتلون دلاليًا وفقًا لقدرة المنظر على الوعي بمفهوم الإنتاجية الدلالية. وهنا علينا أن نعيد قراءة محاولة السارد تبرير فشل العلاج بمحاولة "الفتى" مسح العتب قبل لحسه–45مما دفع الأم إلى جعله يلحس العتب دون مسح في المرة الثانية– بأنها محاولة لمحو/ لمسح الموروث الثقافي غير المنطقي المتمازج مع فهم ضيق للدين، يتم ذلك عبر

معارضة "تتخذ من المضمر النصي وسيلة للإفصاح عن المكبوت وعن معارضتها للنسق المهيمن"46 وهو ما يتكثف في العبارة الأخيرة المغرقة في التورية "فبمجرد أن أفيق يكون أول شيء أحس به هو العتب الذي انطبع فوق لساني" فيمكن فهم العتب هنا لا بمعنى عتبة الضريح وإنما اللوم واستهجان الفعل ومعاتبة كل من يشجع عليه أو يدعو لإلغاء العقل وتجاوز المنطق لصالح أفعال غير مبررة تزيد من غيبوبة السياق الذي يشكل إخضاع هذه الأفعال الراسخة ثقافيًا إلى المساءلة أول خطوات الإفاقة المتغياة.

ب – صناعة الأسطورة...الرهان على التغريب:

تمثل عملية الأسطرة شكلاً ثانيًا من اللغة التي هي نظام أولي للتدليل "يقيم علاقاته في الواقع الحاضر الحي كما يقيمها أيضًا في التاريخ في لاوعي الجماعة عبر فترات طويلة متلاحقة ولكنه يظل جوهرًا يرشد الوعي ويحركه "47.

وقد مثلت الأسطورة – بتنويعاتها الشكلية– أو بالأحرى صناعة الأسطورة أحد المضمرات النسقية الثقافية الذي "لم يكتبه كاتب فرد وإنما وجد عبر عمليات من التراكم والتواتر حتى صار عنصرًا نسقيًا يتلبس الخطاب ورعية الخطاب من مؤلفين وقراء"48، "فالذاكرة الشعبية ميالة إلى الاستراحة من الحقيقي والواقعي، وتخلق في آن واحد مخرجًا تخيليًا فوق واقعي يتجسدان في الأسطورة والحكاية والسير وكل الأشكال التي تتمتع بالصفة الإبداعية التخيلية"49، ويرتبط هذا "النسق الأسطوري" في جوهره بتحقيق غاية نفعية للذات المؤسِّسة له والمستقبلة له بوصفيهما تجليين متتابعين لذات ثقافية واحدة، والتراث العربي المتشعرن يزخر بمرويات عديدة عن علاقات الشعراء بشياطين الشعر وجنياته روج لها الشعراء تأليفًا أو امتناعًا عن النفي في إطار رغبتهم الجامحة لتأسيس طبقتهم المتعالية على النقد والآخرين، ومع مرور الزمن انغرس هذا النسق – مع متغيرات وظيفية تستجيب لاحتياجات الذات الموظِّفة له — في الوجدان الثقافي وترحل عبر أجيال متعاقبة ليغدو مرتكزًا من مرتكزات الوعي الثقافي العربي عامة والشعبي خاصة، وأحد مرجعيات التفسير للعديد من السلوكيات والممارسات التي يعجز العقل — أو هكذا يُتصور– عن تبريرها، أو إحدى الحيل التي تجد فيها الذات ملجأ لتجاوز ضعفها في مواجهة/مقاومة الواقع القبيح، وتبرير سكونيتها في مواجهة الحركات المتصاعدة لقوى السياق المحيط كشكل من أشكال مواجهة الفيزيقي بالميتافيزيقي.

وتستند عملية الأسطرة إلى عنصرين رئيسين هما التغريب والتداول، لهذا نجد سارد رواية "لحس العتب" ناهضا بمهمة تفعيل هذين العنصرين في أثناء محاولته نسج خيوط الأسطورة حول مسروده وحقنه بمزيد من الجرعات التغريبية التي تزيد من بلاغة النص ومتعته، ولتجعله – في الوقت نفسه – أكثر التحامًا بلحمة الوعي الشعبي المغرق في عالم الغيبيات وملابساته التهويمية الثرية التي تتجاوز الإطار الحسي للموجودات إلى ما له علاقة بالوجود في عالم الأذهان، ليصير التمثيل "ليس مشروطًا بقيام المدركات في حالتي الحضور والغيبة وإنما يتعداها إلى عوالم التوهم والرؤيا وما يدانيهما"50.

ب–1– المنضدة (اختراع الأسطورة):

يمكننا اختبار كفاءة التمثيل السردي لهذا "النسق" بمقاربة الصورة النصية للمنضدة أو كما يطلق عليها السارد "الترابيزة" – إمعانًا في التصريح بالانتماء إلى الثقافة المصرية الشعبية ولهجتها العامية — حيث تحضر المنضدة داخل النص منذ افتتاحيته مما يطرح مؤشرًا أوليًا حول دور هذا العنصر الحكائي داخل البنية السردية.

"ليست هذه الترابيزة العجيبة هي كل ما تبقى من آثار العز والنغنغة التي كانت تتمتع بهما ديارنا ذات يوم بعيد، فهناك صيت الزعالكة نفسه، وهو وحده يكفي لجلب الاحترام عند كل من يسمعه، وهناك أعمامي الكثار الذين تكاد تتشكّل منهم ومن أبنائهم وأبناء أبنائهم وبناتهم بلدة كبيرة جدًا تسمى بالزعالكة لا يسكنها مخلوق واحد لا ينتهي اسمه بزعلوك، كما أنه ليس في العب كله من لم يحلم بالزواج من بنات الزعالكة أو يزوِّج بناته من شبان الزعالكة، وهناك أبي نفسه الحاج عبد الودود زعلوك الذي عشق العلم فتعلّم حتى شهادة عالمية الأزهر الشريف، ثم خلع عمامة العلم واشتغل بالفلاحة وتجارة الحبوب، نفس مهنة أبيه التي عيشته كالبرنس وكونت له ثروة هائلة تقاسمتها قبائل من أولاده، غير أن أبي لم يكن في براعة جدي ولا حصافته ونصاحته، ولا قدرته على التحويش والادخار، إلا أنه يرمي الذنب كله على اتضاع الزمن ونذالة الأيام وكثرة العيال، فكل ذلك أتى على كيس نقوده، فصار مخزن الحبوب يتناقص حتى بات لا يحتوي على قوتنا الضروري، فأصبحنا نشتري القمح والذرة والشعير من تجار كانوا صبيانًا عند أبي ذات يوم...معظم الأشياء الثمينة التي ورثها أبي عن جدي قد فرطنا فيها بشكل أو بآخر، لسبب أو لآخر، مع أن كل شيء فرطنا فيه لم نفرط فيه بسهولة، لكن الأشياء تسربت في النهاية، ولم يبق من معالم تاريخنا أثر حي إلا هذه الترابيزة العجيبة، ولهذا رفض أبي أن يفرِّط فيها بأي ثمن.."51.

إذا كانت الأسطورة تتخلق في ماض سحيق ثم تكتسب حضورها القوي بفضل عملية التتابع والتناقل وصولاً إلى حالة اليقين المعرفي للأجيال التالية فإن الموقف المشكل لها يكون محسومًا لصالح الماضي ضد الحاضر والمستقبل، وعندما يسعى السارد إلى طرح مفردته الأسطورية يكون من الطبيعي التمهيد لهذا الطرح بالالتفات إلى فضائها الماضوي عبر هذا النمط من السرد المرجعي لتاريخها المتماس مع تاريخ العائلة والمؤشر لقيمتها الدلالية (حضورها الرمزي) المصاحبة لتنامي البناء النصي وتتابع متوالياته52، فتعمد المصاحبة أو عفويتها بين عملية التخليق النصي لأسطورة المنضدة واستحضار العائلة بطبيعتها الجمعية ووحدتها التنظيمية يرتبط بالفلسفة التأسيسية لفعل الأسطرة المستند إلى ذوبان الفردي في الجمعي حيث "لا يعرف للأسطورة مؤلف معين، لأنها ليست نتاج خيال فردي بل ظاهرة جمعية يخلقها الخيال المشترك للجماعة وعواطفها وتأملاتها"53.

وحيث إن اكتساب الأسطورة شرعيتها في إطار عملية التلقي ترتهن بالدرجة الأولى بضمان مقبولية المشهد/ المشاهد المتضمنة فعل الأسطرة ، والمقبولية هنا تجاوز ثنائية الصدق والكذب التقليدية إلى درجات أكثر عمقًا وتعقيدًا ترتبط بالمرجعيات الذهنية للمتلقين وطريقة التأسيس التي اعتمدها السارد والشحنات الدرامية التي حقن بها مشاهده، فإن السارد يسعى لضمان كفاءة استقبال متلقيه لعملية أسطرة "الترابيزة" بدعم عنصري المصداقية والانفتاح المعرفي المتحققين من خلال ما يمكن أن نطلق عليه "الرؤية الداخلية المنفتحة" المرتبطة بخيارات زاوية الرؤية التي يعتمدها السارد، فزاوية الرؤية التي هي مسألة تقنية تتحدد من خلال إدراك المسافة التي تفصل بين السارد والشخصيات الحكائية حيث يؤسس انعدامُ هذه المسافة التجريدية التوحُّدَ بين الراوي والشخصية.

إذا كانت الرؤية الداخلية قد تحققت من خلال الموقع المادي للسارد فإن انفتاح هذه الرؤية قد تحقق من خلال طبيعة السرد داخل الرواية، ففي رواية "لحس العتب" نواجه سردًا لاحقًا . مثل معظم الأشكال السردية كلاسيكية . يتمثّل "علاقة طولية مُتعددة لا تلتقي خطوطها أبدًا، فـ(أ) الحكاية أو المغامرة أو القصة يتموقع في الماضي على سبيل الحتمية، فهو شيء جاهز وحاضر في الذهن، ولكنه مهيّأ في زمن سابق، و(ب) الحاكي أو السارد أو الكاتب الروائي يتموقع في الزمن الحاضر على أساس أنه وسيط بين زمنين أحدهما مضى والآخر لما يأتِ"54 وهو ما يفترض بداهة أن تكون المشاهد السردية مُقدَّمة إلينا بعد انتهائها فهي "تنتمي إلى الماضي وتُحكى بالاسترجاع ومعنى هذا أن بداية لحظة القص تصبح بعد بداية

الحدث المحكي وبعد نهايته أيضًا"55، فالبطل الطفل يسرد الحكاية من منظور منفتح بعد أن صار رجلاً واتخذ من الحكي سبيلاً لقراءة ماضيه ووضعه موضع المساءلة في ضوء الخبرات المعرفية والمعلوماتية التي اكتسبها بفضل التطور التاريخي للشخصية وتنامي وعيها الإدراكي فعندما يكون "الراوي هو البطل فإن ثمّة مسافة زمنية تنهض مع السرد بينهما، تنهض هذه المسافة بين ما كانه الراوي وما غداه البطل، أو بين البطل الشخصية/زمن ماضٍ، والراوي/زمن حاضر، إن المسافة الزمنية هي مسافة التحوّل وهي أيضًا مسافة العين التي تنظر في ما تجعله موضوعًا لرؤيتها ولكلامها، وهي بهذا المعنى مسافة تنهض عليها الذاكرة"56.

يظل هذا المنظور مهيمنًا على المسرود الذي يدور حول حكاية هذا الصبي الصغير وعائلته الكبيرة التي كانت تحوز مكانة مميزة على المستويين الاجتماعي والاقتصادي قبل أن تتعرض لأزمات متتالية حولتها إلى عائلة معدومة لا يبقى من تاريخها الباذخ سوى بعض دلائله وأهمها هذه المنضدة "العجيبة" ذات الأوصاف بالغة الدقة والإغراب، فالمنضدة تظل حاضرةً بقوة داخل السرد في أثناء رحلة البطل وانتقاله من حالة المرض المفاجئ إلى الشفاء المفاجئ كذلك.

إن هذه الطبيعة الداخلية المتطورة معرفيًا/المنفتحة للسارد بقدر ما تتيح له تمرير مشهده الأسطوري بوصفه شاهدًا عليه بقدر ما توجهه لانتقاء أداة هذه الأسطرة التي تتحدد في "الوصف" كما يتجلى في المشهد الرئيس التالي:

"إن هذه الترابيزة قد احتلّتْ ركنها هذا من هذه الخزنة، قد وضعت فوقها تلالٌ من أشياء تنوء بحملها الجبالُ وتضيق باحتوائها دارٌ بأكملها، أكياس من قطن تنجيد وسخ مخلوط بالتراب والحصى وفتات الخرق، والخيوط البالية كانت في الأصل مراتب وألحفة ووسائد...صفائح كبيرة لتخزين الملوخية الناشفة والحلبة الحصى وزيت وسكر التموين، تضاف إليها وفوقها صفائح أخرى لتخزين كعك العيد...صندوق خشبي من صناديق الصابون النابلسي يمتلئ بأشياء لا حصر لها من متروكات ومهملات، صواميل، مسامير، أغطية كازوزة...ركام لا حصر له من أشياء قديمة بالية لا لزوم لها على الإطلاق، ومع ذلك لا أحد يعرف لماذا نحتفظ بها؟... الذي أنا متأكد منه أن أي شيء يزحف تحت هذه الترابيزة أو يسقط سهوًا فإنه يكون قد وُري تحتها إلى الأبد، ولن تستطيع قوةٌ في الأرض أن تكتشف المكانَ الذي سقط فيه هذا الشيءُ أو ذاك، ومع ذلك فإنه لا يحلو لنا عد القروش أو فحص بيض إلا على الجزء المتبقي من فراغ الترابيزة، وقد تعوّد الواحدُ منا أن يمسك الشيء بأعصاب متوترة، فما أن يرتبك أدنى ارتباك حتى يسقط الشيءُ من بين يديه، فيندفع الواحدُ منا في الحال منقضًا عليه قبل زحفه تحت الترابيزة، ولكن عبثًا، إنه

لابد أن يكون قد اختفى في لمح البصر، إذا كان قرشًا قد فر ليستقر في منعطف مجهول، وإن كان فردة حلق فإن الأرض تنشق وتبلعها، وإن كان فردة حمام أو دجاجة فإن أيدي الجن نفسه لن تفلح في الإمساك بها بل لن تعرف في أي ركن تختبئ، إلا أن تخرج هي بمزاجها بعد انتهاء المطاردة، ربما تعطلت عن الخروج نهائيًا، وإن حاول أحدٌ أن يقل عقله وينحني غاطسًا تحت الترابيزة في محاولة يائسة للبحث فإنه سيشعر من أول نظرة أن الأمر مستحيلٌ...أي رجل من عائلتنا أو أي زائر يضطر للدخول إلى هذه الخزنة يصيح أبي من خلفه محذرًا إياه في جدية بالغة: إياك والاقتراب من الترابيزة! وإلا فنحن غير مسئولين عنك"57.

يطرح هذا التدفق اللغوي الذي يقوم بتهجين الفصحي بالعامية أو اللغة الشعبية بنظيرتها الرسمية إشارةً نسقية على تغلغل الأسطوري في نسيجنا الذهني بغض الطرف عن ماهية هذا النسيج "فالأسطورة التي تنطلق من اللغة تعود إلى اللغة تحت ستار الرمزية والطقوسية والبناء الدرامي"58، كما نلاحظ دقة الرصد والعناية الشديدة بالتفاصيل التي لا يدرك حجم واقعيتها إلا من عايش أجواء القرية واندمج في تفاصيل حياة الفلاح المصري الحقيقي، والسارد هنا يعتمد تقنية "الاستقصاء الوصفي" التي تعني "تناول أكبر عدد ممكن من تفاصيل الشيء الموصوف، ولذلك تطول مقاطع الوصف وتتفرّع طبقًا لقانون شجرة الوصف"59. لتبدأ بعملية الترسيخ60 المحيلة إلى المنضدة بما يضمن تماسك المشهد بتوحيد مفردات الموصوف التي ستتابع في وقت لاحق، ثم تأتي عملية تحديد المظاهر من خلال إبراز الخاصيات والتجزئة61 التي تشكِّل أساس عملية الوصف.

إن هذا الاستغراق الوصفي يحقق انتاجيته الجمالية بالعزف على محوري الثابت والمتحول لشخصية الترابيزة، مما ينقل المتلقي من إطار الشكل الثابت المتعارف عليه، إلى تخوم السياق العجائبي المغازل لمرتكزاته الغيبية، لتغدو الترابيزة كائنًا منفصلاً/ متصلاً عن خبرات المتلقي الذهنية، وهو أمر طبيعي فالأسطورة تستند إلى الواقع قبل تحليقها في أفق الغيبي "فالأسطورة ليست معتقدًا زائفًا يناقض الواقع، فهناك من يرون فيها نمطًا حدسيًا رفيعًا للفهم الكوني يشتمل على حقائق عميقة ويعبر عن مواقف جمعية من مسائل جوهرية"62 فما بين استخدام أسفل المنضدة بوصفه فضاءً للتخزين وتحول هذا المخزن إلى عالم مفعم بالحس الأسطوري القادر على ابتلاع الأشياء وإخراجها عبر إرادة خفية لا يمكن فهمها أو تقديم تفسير

لها تتشكل ملامح المنضدة العجيبة وتتحدد ماهيتها الأسطورية، وما بين الحدث الواقعي والآخر العجائبي تتشكل البنية الروائية لنص "لحس العتب".

إن الانتقال بالمنضدة من صورتها الاعتيادية إلى صورتها الغرائبية بقدر ما يمثل أحد التمثلات القسرية لنسقية صناعة الأسطورة الشعبية بقدر ما يدمج المتلقي في المتن يوثق علاقته بالمسرود؛ وذلك من خلال الانتقال بهذا المسرود من وضعه التقليدي المألوف إلى وضع جديد يجمع بين العالمين الواقعي والخيالي، وهو ما يؤكد "أن التغريب يحقّق الهدف من الفن ويحفز الوعي"63، فإذا ما قمنا بعملية مقارنة بين السمات المرجعية للمنضدة ونظيرتها الحاضرة في النص، سنجد أن منضدة "شلبي" تثور على السمة الجامدة لنظيرتها المرجعية، فهي هنا تُظهر وتُخفي، تجمع وتفرّق، تحوز وتدمر، تعي وتدرك، تخطط وتنفذ، قد وُري تحتها إلى الأبد، ولن تستطيع قوةٌ في الأرض أن تكتشف المكانَ الذي سقط فيه هذا الشيءُ، قد اختفى في لمح البصر، ليستقر في منعطف مجهول، فإن الأرض تنشق وتبلعها، الجن نفسه لن تفلح في الإمساك بها، أن تخرج هي بمزاجها ، وإن حاول أحدٌ أن يقل عقله وينحني غاطسًا تحت الترابيزة سيشعر من أول نظرة أن الأمر مستحيلٌ.. إياك والاقتراب من الترابيزة! وإلا فنحن غير مسئولين عنك"64.

إننا أمام شخصية لها كينونتها الخاصة التي تتكئ على فلسفة بالغة العمق لا يدركها البشر من حولها لقصورهم المعرفي الناتج عن طبيعتهم البشرية المحدودة، هذا القصور الذي نلمحه في لهجة السارد المختلطة بالدهشة والتعجب من قدرات هذه المنضدة، وعجزه عن إيجاد تفسير لهذه القدرات، فهذا العجيب هو الدليل الناجع على حدود المفارقة بين ما يستوعبه الإنسان بقدراته المحدودة وما تستوعبه الأسطورة بتجلياتها المتعددة وجمالياتها الثائرة، وهنا علينا أن ننظر إلى مقصدية السارد من تحقيق التباين بين الصورتين المرجعية والنصية للمنضدة بغية دعم هدفه في استقطاب المتلقي وحفزه على متابعة المشهد الذي يخضع لعملية "التغريب" أو خرق المألوف "التي تكمن بالأساس في استخدام وجهة نظر جديدة أو مغرّبة (غير مألوفة) عن شيء مألوف"65، وهو في هذا يستند إلى أن مألوفية الشيء المستقبَل(الموصوف) بالنسبة للمتلقي – على المستوى المرجعي– يقلّل من فرضية تماهيه معه جماليًا، وهو ما لا يحدث عند إدراكه أن المعروض ليس المعروض التقليدي الذي يألفه وإنما هو موصوف يفارق – بدرجة ما– نمطه التقليدي الذي عايشته الذات الجمعية للمتلقين في وجودها الخارجي؛ فهي تحوّله إلى موصوف علوي يجمع بين العناصر المنتمِية إلى عوالم مختلفة تتجاوب وتتقابل فيما بينها، أي تحوّله إلى عالم مُفارق يمتلئ بقيم غرائبية.

تحتفظ أسطورة المنضدة بوهجها حتى في لحظات انفلاتها من ثنايا النص، وذلك عندما تتعالق نهايتها السردية بمشهد بالغ المأسوية يزيد من إحكام قبضة العجائبي على المسرود.

".. فرفعها الرجالُ ومضوا، فإذا هي تبدو من باطنها الداخلي جديدةً ناصعةً رغم السوس في الأركان، كاد أبي يصرخ صائحًا أن اتركوها لكنّه حوَّل وجهَه عنها، وحين اختفى بها الرجالُ، وضع يديه على وجهه، وانفجر في بكاءٍ شديدٍ حارق، وكانتْ هذه أول مرة أرى فيها أبي يبكي كالنساء، فانزويتُ مع أمي وأخوتي في ركن قصي ورُحنا نبكي لبكائه، حتى مطلع الفجر.. "66.

إن تتبعنا لمشهد رحيل المنضدة العجيبة من بيت البطل وأهله يكشف لنا بجلاء أننا بإزاء حدث جلل تدرك العائلة فداحة الخسارة التي ستتعرض لها بمغادرة هذا الكائن الأسطوري المكان، لتظل مغادرة المنضدة للبيت وانتقالها إلى خارج النص إمعانًا في بث روافد الأسطورة المختلطة بالحكمة الشعبية داخل النص، فالمنضدة التي اضطر والد السارد لمنحها إلى "سيد جودة البنَّاء" في مقابل قيامه ببناء سقف البيت وجداره المتهدمين، تشكل أمثولة عملية للحكمة الشعبية الراسخة حول أن الإنسان لا يحصل على كل شيء، وأن لكل شيء ثمنًا وكأن الفقد هو الفعل الضروري لضمان الاستمرارية وتأمين قدر من الأمان للعائلة، هذا الفقد الذي تجلى في الرواية عبر مظاهر متعددة أفدحها فقد الابن.

ويمكن للعبق الأسطوري أن يواصل دورة في استثارة الطاقات التأويلية للمتلقي، فإذا كانت طبيعة العائلة التي انتقلت من مرحلة الارتقاء إلى مرحلة التقهقر تأخذ بيد المتلقي لإقامة ترابط ثنائي بينها والعائلة العربية الكبيرة في حضورها الفعلي الممزق والمشتت، فإن الترابيزة هنا تبدو هي المعادل للوطن في صورته اليوتوبية، الوطن الحاضر في وعي الشخصيات بوصفه المساحة القادرة على احتواء أحلامهم وتحقيق أمنياتهم والاحتماء بصلابتها أمام قادم الأيام، ويحقق هذا الربط بين المنضدة والوطن أعلى درجات فداحته وأشدها فجاعة في المشهد الأخير الذي تظهر فيه المنضدة، إنه مشهد بيع المنضدة وخروجها الدرامي من منزل البطل، هذا البيع الذي يمكن بسهولة ربطه بسياقات واقعية تحيط بنا وتجاوز فضاء الزمان والمكان للرواية لتنفتح على أفضية ماضية وحاضرة وربما قادمة.

ب–2– الشفاء (تشويش العقلاني):

لم يقتصر الإحكام الأسطوري على نص "لحس العتب" على العناصر الحكائية المفردة كالمنضدة وإنما تعداها إلى مستوى البنية الدرامية للنص الذي تشكل الأفعال غير المسببة أو المستندة في تبريرها إلى قوى

خفية عناصر رئيسة فيها، فالمسار الدرامي للنص يتحرك عبر خطين متتابعين هما مرض الفتى والرحلة إلى شفائه، ويحضر الخطان مندمجين في مفردات الأسطورة، فمرض الفتى وأخيه يحدث بشكل مفاجئ وغامض وكذلك الشفاء الذي لم يستند إلى منطق علمي واضح.

"وذات يوم كنتُ جالسًا على هذه المصطبة مع شوشة ابن عمي.. وإذ بامرأة عجوز تمر حاملة سفطًا على رأسها...حدّقت المرأة في وجهي ومصمصتْ شفتيها في أسف وقالت: يا حبة عيني الواد ده عيان بالطحال...العارف هو الله لكن طحال هذا الولد منتفخ منذ وقت طويل، يكاد والعياذ بالله ينفجر، فبكت أمي على الفور قائلة: دخنا بيه على الحُكما، قالت الغجرية في ثقة مذهلة: شفاؤه على الله وعليّ... قالت المرأة: شوفي يا بنت أخوي، تجيبي قزازة خل وتجيبي حته خميرة، تحطي الخميرة في فنجال مليان خل، وتحطي الفنجان بالخل والخميرة فوق سطح الدار يسمع التلات أدنات : المغرب والعشا والفجر، وتخلي المحروس ده يشرب فنجال الخل بالخميرة على ريق النوم الصبح، تلات تيام ورا بعض أول كل شهر عربي، لمدة تلات شهور والباقي على الله، وفي الشهر التالت حافوت عليكي عشان آخد الحلاوة..ناولتني أمي الفنجان المرطب بالندى وقطعة حلوى، ثم قسرتني على تجرعه..في اليوم الثالث من الشهر الأول شربت الفنجان وحدي بغير مدافعة، وفي نهاية الشهر كانت بطني قد هبطت قليلاً وزال عنها الانتفاخ، في اليوم الأول من الشهر الثاني كنت أنا الذي يملأ الفنجان ويضعه فوق السطح، وأقوم مبكرًا لأدلقه في جوفي..وفي نهاية الشهر الثاني كنت قد تمكّنت من الذهاب إلى المدرسة وحدي وقد زال انتفاخ بطني تمامًا، وفي الشهر الثالث كانت أمي تبحث عني فتجدني ألعب الكرة الشراب في الجرن كالعفريت"67.

يبدو النص منحازًا للخبرة الشعبية على حساب الخبرة المدنية كما يمثّلها الأطباء وهو ما يمكن النظر إليه بوصفه تعاطفًا مع مهارة الشخصية المصرية في مراوغة المرض ومهادنة الاستلاب والفقد وقهر الموت، إلا أننا لا يمكننا التعامل مع هذه النهاية سوى باستدعاء حدث بالغ الأهمية في المسار الدرامي للأحداث وهو موت الأخ، هذا الحدث الذي وظفه السارد لإحكام البعد الأسطوري على النص، فموت الأخ بفعل المرض الغامض نفسه الذي أصاب الفتى، يكشف عن الطبيعة الشرسة للمرض مما يضع مصير الابن الثاني (البطل) على المحك، ويجعله في مواجهة مباشرة مع الموت، وهو ما يصعّد من لحظات التوتر الدرامي ويرفع مستوى الإيقاع السردي – الذي يخشى السارد ترهله بفعل مألوفية المأساة واستمراريتها على مدار الرواية – وهنا تتضاعف قيمة الفعل الختامي الذي يتحول إلى معجزة لا تخضع للثوابت المنطقية.

وهو ما يرشح إلى التعامل مع الغموض الذي يلف هذا المشهد الرئيسي بوصفه ممارسة مقصودة لذاتها تتمثل "نسق المعارضة" عبر انتهاك المنظومة الذهنية للوعي الجمعي التي يحسبها محكمة، فإذا كانت ذهنية الجماعة المدعية للحكمة قد فرضت جملة من القوانين على الذات المهمشة وألزمتها بها بوصفها قوانين ذات معايير مثالية وفاعلية إنجازية فإن عجز هذه القوانين عن إيجاد تفسير للأفعال يكشف في أعماقه عن خلل في هذه المنظومة الذهنية ووهمية امتلاكها للحكمة مما يرشح لتوافر منظومة أخرى أكثر إحكامًا، وهو ما يخول للذات تبرير معارضتها للمنظومة المهترئة ومحاولتها الخروج عليها أو على أقل تقدير عدم الالتزام بها، وهنا يغدو تشويش العقلاني فعلاً لا يسعى إلى نفي المنطقي وإنما إلى نفي الإقصاء الذي يمارسه من يظن ذاته محصلاً للمعرفة المطلقة، إنه أحد أشكال الانزياح عن الواقع أو قلبه بغية الإرباك لمنطق الأحداث وسيرورتها.

وكأن الثقافة الشعبية لكي تفضح زيف ثقافة النخبة المهيمنة عندما تضع أمامها ثقافة أكثر نخبوية متعالية على شروط الواقع والمنطق لتسلب القوة من هذه وتعطيها لهذه، وكأنها وهي تعارض النسق تقع في حبائله وتلتزم بخصائصه السلوكية والذهنية المترسخة.

بقى أن نشير إلى دور الأم – في تجاوز ابنها لأزمته بداية من تسلحها بالصبر وعدم يأسها ومحاولاتها المتكرر للبحث عن علاج له وصولاً إلى تحقق الشفاء التام — يتناغم مع الدور الوظيفي للمرأة في دراما السير الشعبية "فليس هناك بطل من أبطال السيرة الشعبية لا تقف وراء بطولته امرأة...فللمرأة في السير الشعبية دور أساسي لا يقل في خطورته وأهميته عن دور الرجل...فالمرأة في السير الشعبية لعبت أدوارًا عديدة وهامة في تكوين البطل وفي رسم صراعه وفي تحديد نهاية هذا الصراع"68

ج – الهروب إلى الجنس...التورية الثقافية:

يمثل الجنس بوجهيه المادي والخطابي مرتكزًا من مرتكزات الثقافة الشعبية التي حولت الجنس إلى وظيفة نسقية لا تقتصر على جانبه المادي وإنما حولته إلى ممارسة خطابية ذات صيغة تداولية جمعية محكومة بجملة من المحددات التي يؤدي التركيز على بعضها أو كلها إلى تدفق الدلالات، أي بصيغة أخرى يمكن النظر للجنس داخل العمل الأدبي بوصفه أحد تجليات التورية الثقافية ببعديها المعلن والمضمر، إنه نوع من "الجبروت الرمزي ذي طبيعة مجازية كلية/ جمعية ..يقوم بدور المحرك الفاعل في الذهن الثقافي للأمة وهو مكون ثقافي خفي لذائقتها ولأنماط تفكيرها وصياغة أنساقها المهيمنة"69.

إن القيمة الوظيفية "للجنس" تظل محتفظة بوهجها عند انتقالها إلى المتن السردي المعني بتوظيف الخبرة الشعبية بشكل خاص والساعي إلى التناغم مع مقتضياتها وذلك على مستويي استثمار طاقاتها الجمالية المتجددة لتمرير القيم الدلالية، والالتزام بطرائق التعبير عن هذه الممارسة وفقًا للطرائق الجمعية، وبذلك يغدو الجنس داخل النص السردي الراصد للعوالم الشعبية عنصرًا مهمًا من ناحيتين الأولى تتمثل في دور استدعاء الجنس داخل النص في طرح الدليل على استجابة المسرود لمفردات الموروثات الشعبية واتساقه مع الحضانات الثقافية للسياق، والناحية الثانية تتحدد في الانتقال بالجنس من كونه مشهدًا مقصودًا لذاته إلى كونه أداة يتم توظيفها للوصول بالنص إلى مستوى الكفاءة الدلالية وذلك بمعاونة الموجهات الدلالية التي يضعها السارد في طريق المتلقي، والقدرات التأويلية لهذا المتلقي.

وإذا كان الجنس يمثل إحدى الوسائل الإمتاعية المجانية لقطاع عريض من الطبقات الشعبية الكادحة التي يعجزها ضعف إمكاناتها المادية عن الانفتاح على مظاهر الاستمتاع بعناصر الحياة الأخرى، لترتقي القيمة الوظيفية للجنس من كونه استجابة طبيعية لشهوة حسية مقصودة لذاتها إلى كونه وسيلة مهمة لتحقيق التوازن النفسي للذات وتجدد شعورها بإنسانيتها المنتهكة بمظاهر فقد متكررة، وضمان تحقيقها للحد الأدنى من التصالح مع السياق، وتأجيل ممارستها الثورية تجاه الأفق المسدود واقعيًا، وكأن الجنس يشكل المسار الضيق الذي يفتحه السياق المتسلط ليضمن مرور طاقة الثورة والغضب منه وعدم انفجارها في وجهه، فإن الجنس أيضًا يشكل بتجلياته المختلفة أحد العناصر الحاضرة بقوة في الثقافة الشعبية على مستوى الممارسة التداولية للحكي بوصفه مادة ثرية للتندر أو للتعريض والتلميح أو للفخر والنيل من الآخر فهو مادة طيعة يوظفها المتحدث وفقًا لمشاربه وأهدافه ولكنه يظل في الأحوال كلها أحد العناصر المركزية في الفهم الشعبي للحياة، أو بعبارة كثيفة أحد آليات فهمه، فالجنس يتسم بكفاءة إنتاجية على مستوى القيم الدلالية يتم توظيفها من قبل السارد وكأنه بذلك يحقق التوازن بين عنصري الإمتاع بمعنييه القريب والبعيد والقيم الأيدولوجية المضمنة في ما وراء النص.

"فقامت ستي فخفضت شريط المصباح فأحكمت خيمة الليل علينا ثم لحقت بزوجها فوق السرير، وفكت عقدة الناموسية فانغلقت تمامًا، بعد دقائق رحت في النوم، لكنني تيقظت بعد فترة على صوت هزهزة ووشوشة وزيق خشب يصطك في خشب، ففتحت عيني فرأيت الناموسية تتماوج والسرير يهتز بقوة، وصوت سيتي يأوه وكأنها تبكي وتنهنه تحت ضغط شديد يثقل صدرها، فخيل إليها أن الرجل يضربها بعنف وأنني لابد أن أكون السبب، فإذا بي أصيح من تحت البطانية: ستي...ستي"70

إن الممارسة الجنسية التي لا يعيها الراوي الصغير تكشف مظاهر التعارض في السياق المحتضن للطفل المريض، فالجدة تبدو في صورة مناقضة للصور التقليدية للجدة التي طلقت الدنيا واكتفت بدور الحافظة للحكمة، بل نراها لا تزال تتمتع بمظاهر الجمال كما تظهر مقبلة على الدنيا بشكل لافت ينعكس في عنايتها بنفسها وملابسها وبيتها ومشاركة زوجها تجربة المتعة الحسية، إن القرينة الاسمية للجدة "فلة" تعكس في المقول الشعبي شكلاً من أشكال الارتقاء والتفوق الذي يتضاعف عند مقارنته بصورة الابنة/ الأم — التي تجرد من القرينة الاسمية – المشحونة بقرائن الفقر والإهمال والعوز.

"ستي فلة...هي امرأة جميلة أجمل من أمي بكثير فطول عمرها تعيش في البندر، وتستحم على الدوام، بعكس أمي التي يعلوها الصدأ باستمرار، وتنتهكها الهموم، ...أما ستي فلة فأنها طويلة القامة، نحيفة القوام، واضحة الأنوثة، لا تعترف بسنين العمر"71.

إن هذا التعارض هو ترجمة للتناقض المتغلغل في سياق الأحداث والمثير لدهشة أطراف المعادلة السردية كلهم بما فيهم المتلقي، فالطفل ينتقل من عالم إلى عالم مغاير، تتبدل فيه المعادلات فالجدة صاحبة الثراء المادي وزوجها يمثلان أفقًا جديدًا يخترقه الطفل المحمل بخطايا العالم الآخر الذي أتى منه، وكأننا بإزاء مواجهة بين المستقبل/الطفل، والماضي الجدة، والحاضر/ الأسرة، وهي مواجهة تفضي إلى صراع تبدو نتيجته المباشرة محسومة لصالح الماضي بثرائه المادي وقدراته المتنامية وفحولته البادية في حين يحضر المستقبل – الذي هو امتداد لحاضر بائس – ملتبسًا بمظاهر الألم والفقد والعجز عن اكتشاف الحقيقة أو الاستمتاع بمظاهر الحياة.

إن العزف على محور التناقض بين السياقين تبدو ممارسة متعمدة من قبل السارد للكشف عن فداحة المأساة التي يعاني منها البطل، وهي مأساة تجاوز فكرة العجز المادي لتصل إلى حد العجز عن فهم أسباب هذه التبدل في المفترض، واستيعاب طبيعة المعايير المختلة ، أو بالأحرى عدم تناغم المسار التاريخي للأحداث وهنا يبدو المستقبل مستلاً من أعجاز الحاضر وحاملاً لأحد مظاهر عجزه ممثلا في المرض، وهو عجز تتجلى فداحته عندما يجاوز أفق الحاضر ويحدث التماس الحاد مع المستقبل، فينتقل العجز من مظهره المادي إلى مظهرة المعرفي ممثلاً في عدم قدرة الطفل على فهم هذا النمط التوحدي الجامع بين مظاهر القوة والألم والمتعة في آن واحد، واختزال هذا السلوك المتداخل في مظهر واحد هو مظهر الخوف، الخوف على الجدة، والخوف من تبعات هذا الخوف الأصغر.

إن الفحولة التي يحرص النص على إظهارها تستدعي بالضرورة العجز، وإذا كانت الفحولة تجاوز دلاليًا طبيعتها الذكورية المباشرة، فإن العجز كذلك ينسل من سياقه المعيش لينغمس في نظيره الذهني، الكاشف عن حدود الشح المعرفي الذي يحوزه المجتمع بأكمله مهما تذرع بالعلم أو التدين الشعبي كما يتجلى في عجز الأطراف كلها عن إيجاد دواء ناجع لمرض الطفل، فالرؤيتان اللتان ينظر إليهما دومًا بوصفيهما قوتين متصارعتين تكتسبان صفة مشتركة توحد بينهما، هي "التسليب" وهو ما يفترض أن يؤدي بالضرورة إلى محاولة البحث عن بديل يعيد التوازن للذات ويحفظ السياق من الانهيار، أو الموت على أعتاب هذا السياق العاجز عن حماية أفراده أو توفير الرعاية لهم لا نتيجة العوز المادي وحده ولكن نتيجة الفقر المعرفي في التعاطي مع القضايا المختلفة، وهو ما تدعمه قرينة الظلام المسيطر على المشهد والمفضي إلى استدعاء الليل وما يرتبط به من دلالات تحيل إلى حالة الخفاء المراوحة بين الوجهين المادي والذهني، هذا الخفاء الذي لا يعني عدم التحقق، وإنما عدم الوعي بآلية التحقق.

كما يفضي الصراع بين العالمين إلى حدوث حالة من حالات التشويش على انتظام الممارسة وهي حالة تقابل بتململ ونفور من الجانب الأكثر قوة "زوج الجدة" الذي يظهر ضيقه من السلوك العاجز للطفل الذي لا يجد مهربا من عدم قدرته على فهم مجريات السياق سوى بانتهاكه ومحاولة النيل منه عبر خلخلة انتظامه الزماني.

"فإذا بي أصيح من جديد ستي ستي، وكررت ندائي عدة مرات فإذا بصوتها يجيء من خلال نوم مصطنع ونبرة غيظ دفين: عايز إيه يا ولد؟، قلت عايز أروح الكنيف، سمعت تأتأة وحركة احتجاج وغيظ...قائلة بغيظ دفين: يلا قوم...وسمعت زوج ستي يهمس: كنت مرتاحة...مش هينفع الكلام ده...وترد ستي: يومين تلاته ويروّح"72

ينتصر النص في النهاية للفحولة الذكورية وينال من العجز، عندما نكتشف أن انتفاضات الطفل وتمرده المستتر لم يفض إلى إحداث تغيير حقيقي في تدفق الممارسة الجنسية التي سرعان ما تعاود عنفوانها مستترة بظلام الليل، ومحققة قدرًا كبيرًا من النفي للطفل الذي اكتسب خبرة معرفية لم تصل إلى حتى الاكتمال، ولكنها ستعينه بشكل ما إلى إدراك طبيعة الفروقات بين السياقين الماضي والحاضر، والذي يظل الانتصار فيهما حليفًا للماضي، وكأن ذات الطفل هنا تتسع دلاليًا لتشمل ذوات أخرى تحيل إلى مستقبل معتم يدخل في صراع مرير مع ماض تليد تكون الغلبة فيه للماضي على الرغم من مقاومة المستقبل ومعادلاته النصية، وهو ما نلمح آثاره في نهاية رحلة الطفل عند جدته هذه النهاية المؤذنة بحدوث القطيعة بين

السياقين وفشل الطرفين في إيجاد أرضية مشتركة، فالطفل يعود وهو لا يزال حاملاً للمرض، والجدة وزوجها لا يستطيعان التناغم مع الضيف الجديد بنقصه المعرفي وعدم احترامه لقواعد السياق الجديد ومحاولاته الفاشلة للتمرد عليه.

"تكرر الصخب الليلي خلف الناموسية، وتكررت صيحاتي...حتى ضاقت بي ستي فلة أشد الضيق فما صدقت أن انتهى الأسبوع...فألبستني ثيابي النظيفة وسلمتني إلى زوجها الذي اصطحبني إلى محطة القطار... فقطع لي تذكرة دفع ثمنها من محفظته الكبيرة"73.

إن الممارسة الجنسية تشكل بؤرة الدلالة النصية بجمعها بين المتناقضات، فالمتعة قابعة في الألم والألم مفضٍ إلى المتعة، وهو ما يلخِّص مسيرة الطفل المتأرجحة بين العنصرين، فبسبب آلمه استطاع أن يجاوز حدود عالمه الضيق وينتقل إلى ساحات مادية ومعرفية أرحب مكنته من ممارسة حقه في المشاهدة والتجريب، وعلى الرغم من احتفاظه بألمه على مدار رحلته فإن هذا الألم أسهم في تشكيل وعيه تجاه عدة أمور شكلت في مجموعها الختامي خبرة معرفية ناجزة أفضت إلى بزوغ الحل المؤشر إلى اكتمال الخبرة المكتسبة عبر مظاهر الألم.

إن نسق "التورية الثقافية" هنا لا يقتصر على جانب توليد الدلالات البعيدة وإنما يشتمل كذلك على آليات إنتاج هذه التورية، أي على مستوى آلية التشكيل النصي لهذا الحدث الجنسي مستوى تعشيقه في ثنايا النص السردي بما يتناغم مع المخزون الذهني المعرفي للمتلقي وعلى المرتكزات الثقافية للموروث خاصة فيما يتعلق باستراتيجية وصف العلاقة الجنسية، حيث عدم الاعتماد على التصريح الكاشف وإنما على التلميح المستند إلى إدراك ثنائي من قبل القائل والمستمع لمغزى الحكاية ودلالة الأوصاف، وبعيدًا عن الجذور الأخلاقية المؤسسة لهذه الاستراتيجية، فإن التأمل فيها يكشف عن القصور النسبي لشعرية الوصف الصريح الذي قد يحقق قدرًا من الواقعية الممزوجة بالإثارة الوقتية إلا أن قيمته الدلالية تظل محدودة مقارنة بالوصف التلميحي الذي ينزع إلى استثارة مخيلة المتلقي البصرية وكذلك قدراته التأويلية ومهارته في إقامة علاقة بين الدال والمدلول وهدف السارد، وهو ما يضاعف من القيمة الجمالية للسرد.

نلاحظ هذه الاستراتيجية بوضوح في المشهد السابق، وإذا كان المنظور هنا يأتي مختلطًا بسذاجة نابعة من طبيعة السارد الطفل فإن المتلقي يدرك على الفور الدلالات المباشرة على الأقل للوصف دون أدنى شك في اختلاط الدلالة أو التباسها في ذهنيته وكأن النقص المعرفي للطفل يظل موضعًا لبهجة المتلقي الفخور

بتفوقه المعرفي على الطفل، فجهل الطفل بحقيقة ما يحدث وشعوره بالخوف يتم استقبالهما من قبل المتلقي بابتسامة تحمل.

وكأن السارد لا يكشف صراحة عن حدود هذه العلاقة بسهولة بل يعمل إلى طمس معالمها المباشرة لا لمراوغة المتلقي القادر على اكتشاف المقصود بيسر، وإنما اتساقًا مع الخبرة الجمالية للموروث الشعبي في تعامله مع قضية الجنس وهو احترام تتبدى آثاره بقوة في مراعاة السياقات الحاكمة كالإظلام المهيمن على المكان، وإحكام الغلق، وقبل هذا وذاك الصورة النمطية للرجل الفحل بصفاته الجسمانية الخاصة وقدرته الفحولية المتضخمة تشكل عناصر تكتسب قيمتها الوظيفية من طبيعتها التداولية في السياق الشعبي بوصفها قرينة مباشرة على الممارسة الجنسية في صورتها المثالية الكاشفة عن الإغراء الأنثوي والفحولة الذكورية، يستغل السارد هذه المرتكزات التصويرية في التصور الشعبي للانتقال بالمشهد من حدود المتن المروي إلى حدود المتن المرئي مرورًا بالمرشح الذهني للمتلقي الذي يلفي نفسه قادرًا على التماهي مع الحدث واستتباعاته المباشرة والعميقة.

كما يبدو السارد حريصًا على تهيئة البيئة النصية لدعم عنصري الوصف الإلماحي والغفلة التصويرية التي تمتاح من ماهية السارد ببراءته الطفولية ووعيه غير المكتمل، فالسارد الذي يحترم بشدة الطبيعة الريفية للفضاء المكاني الحاضن يضع الطفل في مساحة قريبة من الحدث المصور مما يطرح توقعا بقدرة العين الراصدة على تحديد المفردات التقليدية للمشهد "لأن الاقتراب في الرؤية يبرز التفاصيل الدقيقة والجزئيات الصغيرة، ويكثر منها، والابتعاد يجمل الصورة ويطمس التفاصيل"74، وهي المشكلة التي يجاوزها السارد باللجوء إلى عملية الطمس بإظلام هذا الفضاء ووضع حاجز يحول دون الرؤية العينية المباشرة، وذلك بوصف أن موقع الرؤية يؤثر في المرئي.

إن المبالغة تمثل عنصرًا مهمًا في ضمان الفاعلية التداولية للسرد المتمحور شكليًا حول الجنس في الوعي الشعبي بما يجعل من هذا التناقض (بين الواقعيات والمبالغات) فعلاً مقصودًا ينطلق من فلسفة خاصة تعتمدها الذائقة الشعبية وتحقق عبرها أكبر درجات الإمتاع بالسرد، ففي الأحيان معظمها يدرك المستمع أن المسرود يتخلله كثير من المبالغات المعنية بأسطرة بطل الحكاية أو الحط من قيمته، ولكنه يتغافل عن هذا النمط لصالح جمال السرد ومتعته، دون أن يتخلى عن بعض شكوكه عندما تقترب دائرة السرد من بيته، هذا التناقض نلمح تجلياته في أماكن متعددة من الرواية، ومنها حكاية "محمود جميل" الذي يبدأ السارد في تهيئة أفق انتظار المتلقي لاستقباله بخلع جملة من القرائن الحسية عليه.

"طويل كالنخلة الفارعة..مربرب، مستطيل الرقبة والوجه، بملامح صلبة صارمة لفحتها الشمس وأحرقت بياضها القديم، وصبغت عينيه الملونتين بظلال كابية...يرتفع صدره مع كتفيه ويديه ليهبط بعد كل خطوة والتي تليها كمشية المصارع يدب نحو خصمه متنمرًا متحينًا فرصة للانقضاض ...الشعر الكثيف يغطي أسفل ساقيه كالوبرة...في شفتيه غلظة وشهوانية ينمان عن ثور هائج شرس ..في عينيه اللتين إن ركزهما في امرأة خرت في الحال...أسنانه الأمامية مصبوغة بلون الشاي وسواد التدخين الذي لا ينقطع لدرجة أنه — فيما يشاع– يصحو من النوم —إذا نام–في موعد كل سيجارة ليشربها...وقيل إن لحظات نومه طول حياته هي اللحظات الخاطفة التي يغفو فيها"75.

يتم توظيف هذه القرائن الحسية للتمهيد لسرد طبيعة علاقاته الجنسية، وهي قرائن تسهم في تهيئة أفق المتلقي لاستقبال شخصية ذات نوازع شهوانية واضحة وقدرات جسمية خاصة تؤسس نموذجًا يتمتع بدرجات متصاعدة من الأسطورية التي تظل موضع فخر للبطل، وموضع تسرية لأقرانه.

"زير نساء كبير الناس تحيك حوله حكايات لا تنتهي أبدًا، معظمها قد تصبح كذبة من أول إشارة لكن الجميع مع ذلك يستلطفون الحكايات ويستحسنونها فيحكونها على سبيل التندر والطرافة، فيصدقها السذج الأغرار ويرددونها بوصفها قد حدثت بالفعل وربما بالغ أحدهم وسرح بخيال الآخرين فيؤكد لهم أنه شاهد عيان.."76.

هذا التناقض على مستويي إرسال الحكاية واستقبالها يتضاعف عندما تغيب الاستجابة لهذا الوعي لصالح مصداقية المروي على ضآلة احتمالها وذلك عندما يتعلق الأمر بالدائرة القريبة المحاطة بسياجات حامية تتعامل وفق فلسفة استباقية لا تسمح باختبار صحة الحكاية أو خطئها.

"ولقد شاهدت ميلاد معظم هذه الحكايات في مندرتنا...رغم ذلك أبي يخشاه بينه وبين نفسه، لا يؤامنه على دخول دارنا في غيبته أو غيبة أحد من أبناء عمومتي الكثيرين جدًا ..ولو ظهرت أمي عفوًا أو ظهر طيفها من باب الدهليز فيما هم جالسون فإن ليلتها تكون أسود من شعر رأسها"77.

واستمرارًا لهذه المعادلة غير المفهومة يختم النص سرده عن "محمود" بالتأكيد على استمرارية هذا التناقض وعدم القدرة على تقديم أسباب منطقية لها.

"المثير لدهشتي أنه أكثر حميمية لأبي دون غيره من أصدقائه الذين يسهرون معه في المندرة كل ليلة يكون دائمًا آخر من ينصرف قبل وصول الفجر بساعة"78.

إننا نواجه مبالغة تؤسس الأسطورة وتستمرئ تقديسها وصولاً إلى الخشية منها وتحولها بفضل فعل التداول إلى عنصر ذي نوازع تاريخية تملك سطوة نفسية وذهنية ومعرفية على الأجيال التالية.

يمكننا القول في ختام هذا الجزء أن الجنس من منظور ثقافي، هو أحد المنتوجات الثقافية القائمة على الترويج الخطابي للفعل، أي أنه تحول إلى مقولات نسقية تستلهم النسق الثقافي العام الذي يحصر الفعل في مهمة واحدة هي الترويج للذات الفاعلة وتضخيم فحولتها الذكورية في مقابل عدم الفاعلية العملية والخطابية للشريك الذي يصير وسيلة لتعضيد موقف الذات الذكورية صاحبة الحق الوحيد في ممارسة هذا النوع من الخطاب، مما اكسب الفعل الخطابي قبولاً ثقافيًا في التداول الشعبي في إطار اتفاق ضمني يعزل القيم القولية عن نظيرتها العملية.

–خاتمة:

سعت الدراسةُ إلى الكشف عن كيفية تمثيل رواية "لحس العتب" – بوصفها نموذجًا للسرد المتعاطي مع مقتضيات الثقافة الشعبية – للأنساق الثقافية السائدة في هذا السياق الذي طالما نُظِر إليه بوصفه هامشًا في مقابل متن النخبة، لما سيفضي إليه هذا الكشف – بشكل مباشر أو ضمني – من إدراك أكثر عمقًا بحيل الثقافة في تمرير أنساقها المتحكمة فينا.

وقد نتج عن مقاربة المتن المحلل جملة من النتائج التي يمكن إيجازها على النحو التالي:

مثَّل "الضّحك" تجليًا لنسق "المواجهة المخاتلة" الذي تتبناه الثقافة الشعبية في أثناء مواجهتها القوى الساعية لطمس ملامحها، وقد استمد هذا النسق فاعليته من دوره في تحقيق توازن أدوات الصراع مع الواقع المفعم بمظاهر القبح والقهر، وضمان كفاءة فعل المقاومة دون صدام مباشر، وقد انعكس هذا النسق داخل المتن الروائي عبر مظاهر مختلفة أبرزها السخرية من الموت، والسخرية من السلطة ببعديها المادي والقيمي.

برهن توظيف "السخرية من الموت" على براعة الوعي الشعبي في مواجهة "نسق السلطة المتسلِّطة"، مفيدًا من فاعلية "الفكاهة" في تقديم الطمأنينة المعنوية لأولئك الذين يتجاوزون ضعفهم بتجسيد ضعف الآخرين، مما يضمن لهم التوازن النفسي، ويتيح لهم المساحة الذهنية والنفسية لكي يمارسوا وجودهم الإنساني والاجتماعي.

التزمت الرواية ومن خلفها الثقافة الشعبية بانتقاد السلطة السياسية عبر آلية مراوغة استندت إلى تأسيس مشهد أمثولي وتفكيك ما ينطوي عليه من قيم سلبية استنادًا إلى قدرة السخرية على التلوّن

الدلالي بالتعاون مع عنصر المفارقة، مما مكنها من استبدال دورها في مصارحة الذات، وإبراز ما يعتريها من نواقص بدورها في انتقاد الآخر السلطوي.

شكل فعل "لحس العتب" وما ارتبط به من وقائع نصية أيقونةً لقدرة الذهنية الشعبية على انتقاد مفردات السياق بصيغة غير مباشرة، عبر ممارسات تكتسي بدلالات قد تبدو متناقضة ومتعارضة لكنها تعكس في جوهرها تفاعلاً مميزًا مع واقع يشكّل التناقض والتعارض قيمتين رئيستين فيه.

استثمر النصُ "فعل لحس العتب" بما ينطوي عليه من طبيعة إذلالية لا منطقية لفضح طبيعة نسق "الاستقبال الخامل" أو "العمى الثقافي" الناتج عن منح الموروث ثقة مطلقة تشرعنها طبيعته المتوارثة.

طرحت الصورة النصية "للمنضدة/الترابيزة" نفسها بوصفها تمثيلاً لنسق "اختراع الأسطورة" وتغلغلها في النسيج الذهني للوعي الشعبي كإجراء تحايلي يعضِّد موقف الذات وهي تواجه معوقات الواقع والتباساته المتعددة.

أسهم الانتقال "بالمنضدة/الترابيزة" من صورتها الاعتيادية إلى صورتها الغرائبية في توثيق علاقة المتلقي بالمسرود باستثارة قدراته التأويلية ودفعه إلى الربط بين الأسطوري ورمزيته والواقعي وروافده دون تكلس أو اعتساف.

شكل فعل "الشفاء" أحد وسائل تطويق النص بالحس الأسطوري بما طرحه من تشويش على العقلاني السائد، كخطوة مهمة للتدليل على عدم صلاحيته وحتمية تأسيس نظام جديد يجاوز نقاط ضعف النظام السائد العاجز عن تقديم حلول عقلانية لمشاكل الواقع.

اكتسب الجنس — الذي مثل أحد تجليات نسق "التورية الثقافية" ببعديها المعلن والمضمر– قيمته داخل النص من خلال دوريه في تحقيق الاتساق مع مفردات الحضَّانة الثقافية الشعبية، وفي رفع مستوى الكفاءة الدلالية للنص.

امتلكت المشاهد المعبِّرة عن العلاقة الجنسية وسائل حافزة للمتلقي للربط بين مكونات المشهد الداخلي والقيم الدلالية المتسربة داخل النسيج النصي كالاستفحال والعجز، والقبول والرفض، والاحتواء والنفي.

برهنت الرواية على أن "نسق المعارضة" – على وقوفه موقف المناهض "لنسق الاستفحال" — قد عزِّز النسق المعارَض عبر توسله بوسائله في المواجهة واستخدامه الأدوات نفسها من نفي وإقصاء وتخطيئ وعنصرية.

–هوامش.

1 – يطرح النقد الثقافي نفسه لدى الكثيرين كمهمة مترابطة متداخلة متجاوزة للحقول المعرفية الثابتة "ويمقدور النقد الثقافي أن يشمل نظرية الأدب والجمال والنقد، وأيضًا التفكير الفلسفي وتحليل الوسائط والنقد الثقافي الشعبي، ويمقدوره أيضا أن يفسر نظريات ومجالات علم العلامات، ونظرية التحليل النفسي والنظرية الماركسية، والنظرية الاجتماعية والانثروبولوجية إلخ" أيزابرجر، أرثر، النقد الثقافي – تمهيد مبدئي للمفاهيم الأساسية – ترجمة وفاء إبراهيم رمضان بسطاويسي، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، الطبعة الأولى، 2003 ص31.

2 – عنيت الدراسات الكلاسيكية والمعاصرة بقضية التمثيل في صيغتيها الفردية –عند كاتب محدد– أو الجمعية – قضية محددة لدى عدد من الكتاب– "غير أن ما يميز هذا المصطلح في التحليل الثقافي ينبثق من الاستعمال الذرائعي لنص الرواية، بحيث يغدو التحليل الأدبي أداة يتم توظيفها من أجل أهداف ثقافية عامة، يجري تشييدها من خلال النقد الثقافي" الخضراوي، إدريس، السرد موضوعًا للدراسات الثقافية– مجلة تبين للدراسات الأدبية، المركز العربي للأبحاث، الدوحة، المجلد2، العدد ،7 شتاء 2014 ص115.

3 – الغذامي، عبد الله، النقد الثقافي – قراءة في الأنساق الثقافية العربية – المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء– بيروت، الطبعة السادسة، 2014م، ص75–76.

4 – تتنوع وظيفة اللغة تبعا لتركيزها على عنصر أو آخر من عناصر نموذج التواصل اللغوي عند ياكبسون الذي يتكون من ستة عناصر هي المرسل والمرسل إليه والرسالة والشفرة والسياق وأداة الاتصال انظر ياكبسون، رومان، قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنوز، دار توبقال، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ص 26–30 ويضيف الغذّامي عنصرًا سابعاً في إطار المقاربة الثقافية وهو العنصر النسقي بوظيفته النسقية، انظر النقد الثقافي– قراءة في الأنساق الثقافية العربية – ص 76–80 .

5 – يرى ليونارد جاكسون أنه "من المستحيل قيام مقاربة مجردة وشكلانية للأدب، فكل عمل أدبي في العالم هو جزء من ثقافة إنسانية ما، بالمعنى الذي يعطيه الأنثربولوجيون للكلمة، ولا يمكن أن نضفي عليه معنى إلا ضمن تلك الثقافة" جاكسون، ليونالرد، شكلان من المادية الثقافية: المادية في الأنثروبولوجيا في الدراسات الثقافية، ترجمة ثار ديب، مجلة تبين للدراسات الفكرية والأدبية، المركز العربي للأبحاث، الدوحة، العدد 1 صيف ،2012 ص 138.

6 – النعمي، حسن محمد، سلطة المكان المغلق، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، المجلد41، العدد 5، يناير –مارس 2013 ص 225.

7 – يعد النقد الثقافي من أكثر الممارسات قدرة على مقاربة الثقافة الشعبية، ويرى أرثر أيزابرجر أن الثقافة الشعبية هي المجال الأولي لهذا النمط من الدراسات "ويعد النقد الثقافي ذا أهمية كبيرة عن كيف تقدم النصوص المعنى، وفي السمات الأيدلوجية للثقافة الشعبية، والدور الذي تلعبه في العالم الاجتماعي والسياسي" النقد الثقافي – تمهيد مبدئي للمفاهيم الأساسية– ص222.

8 – شلبي، خيري، لحس العتب: مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، الطبعة الثانية، 2005. وتجدر الإشارة إلى أن الدراسة ستتعامل مع الرواية بوصفها نموذجًا للسرد المسكون بالروح الشعبية للشخصية المصرية، هذه الروح المستندة على موروث باذخ من المرويات الشفهية والمكتوبة التي نجحت في مزج المتخيل بالواقعي، وتشظية المسافة الفاصلة بين الأسطوري والمعيش، وتحقيق الالتحام الداهش بين الضحك والبكاء، فجمعت ببراعة بين أفقي المستحيل والممكن.

9 – ينتمي خيري شلبي إلى سلالة الشخصية المصرية الشعبية بحجمها الحقيقي ومذاقها الفعلي وهو ما يتضح بالعروج إلى سيرته الخاصة التي تكشف أنه عمل بائعًا جائلاً في صباه، واتخذ المقابر مسكنًا في شبابه، وكتب أعمالاً تعكس هذا النمط التشخيصي للذات المصرية على تنوع سياقاتها المكانية والزمانية مثل السنيورة، والأوباش، والشطار، والوتد، والعراوى، وفرعان من الصبار، وموال البيات والنوم، وثلاثية الأمالى (أولنا ولد – وثانينا الكومى – وثالثنا الورق)، وبغلة العرش، ومنامات عم أحمد السمَّاك، وموت عباءة، وبطن البقرة، وصهاريج اللؤلؤ، ونعناع الجناين، وصالح هيصة، ونسف الأدمغة، وزهرة الخشخاش، ووكالة عطية، وصحراء المماليك والأسطاسية.

10 – النقد الثقافي– قراءة في الأنساق الثقافية العربية – ص 78.

11 – حواس، عبد الحميد، المادي وغير المادي في الثقافة الشعبية، مجلة الثقافة الشعبية، وزارة الثقافة، البحرين العدد9، ربيع 2010. ص12.

12 – النقد الثقافي– قراءة في الأنساق الثقافية العربية – ص76.

13 – فضل، صلاح ، شفرات النص دار عين للنشر، القاهرة، الطبعة الثانية، 1995م، ص7.

14 – النقد الثقافي– قراءة في الأنساق الثقافية العربية – 226.

15 إبراهيم، زكريا، سيكولوجية الفكاهة والضحك، مكتبة مصر، القاهرة، الطبعة الأولى، 1970م، ص9.

16 – لحس العتب ص15.

17- تعرف الفكاهة بأنها "تلك الصفة في العمل أو في الكلام أو في الموقف أو في الكتابة التي تثير الضحك لدى النظَّارة" وهبة، مجدي، والمهندس، كامل، معجم المصطلحات العربية في الأدب واللغة، مكتبة لبنان، بيروت، الطبعة الثانية، 1984م ص276

18 - معجم المصطلحات العربية في الأدب واللغة ص383.

19 -ماضي، شكري عزيز، أنماط الرواية العربية الجديدة، سلسلة عالم المعرفة، العدد355، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، الطبعة الأولى، 2008م. ص31.

20 - لحس العتب ص33.

21 - السابق ص33.

22 - السابق ص34.

23 - السابق ص34.

24 - النقد الثقافي– قراءة في الأنساق الثقافية العربية – ص195.

25 - السابق ص 122-.123

26 - لحس العتب ص34.

27 BAKHTIN AND MEDIEVAL THOMAS J. FARRELL, VOICES ,UNIVERSITY FLORIDA PRESS,p132

28 - الغانمي، سعيد، الفلسفة التأويلية عند بول ريكور- الوجود والزمان والسرد - المركز الثقافي العربي، بيروت، 1999م، ص 226.

29 - لحس العتب ص.35

30 - السابق ص35.

31 - السابق ص32.

32 -السابق ص36.

33 - السابق ص35.

34 - السابق ص 36-37.

35 - السابق ص 44-45.

36 - السابق ص56-57.

37 – حاولت الرواية التحايل على إثبات عجز الطب (في الزيارة الأولى للطبيب) عن إيجاد العلاج المناسب بأن جعلت العجز المادي للمريض وعائلته سببًا في عدم قدرتهم على شراء الدواء الذي وصفه الطبيب والاستعاضة عنه بدواء آخر منحهم له الصيدلي مراعاة لحالتهم البائسة، لحس العتب 44-48

38 – فيلد، شتيفن ،الخبز الحافي لمحمد شكري، ضمن كتاب شعرية المكان في الأدب العربي الحديث، تحرير بطرس الحلاق ولآخرون، ترجمة نهى أبو سدرة وعماد عبد اللطيف، المركز القومي للترجمة، القاهرة، الطبعة الأولى 2014م، ص186

39 – عبد اللطيف، عماد، بلاغة الحرية، دار التنوير، القاهرة، الطبعة الأولى، 2012م، ص24.

40 – العمامي، محمد نجيب ، الراوي في السرد العربي المعاصر – رواية الثمانينات بتونس – دار محمد علي الحامي، صفاقس، تونس، الطبعة الأولى، 2001م، ص193.

41 – إبراهيم، نبيلة، قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية، دار الفكر العربي، القاهرة، 1973، ص132.

42 – لحس العتب 39-40

43 – ذاكر، عبد النبي ، الرحلة العربية إلى أوربا وأمريكا والبلاد الروسية خلال القرنين التاسع عشر والعشرين دراسة في المحتمل، ، دار السويدي للنشر، أبو ظبي،2005 ص 85.

44 – النقد الثقافي – قراءة في الأنساق الثقافية العربية – ص 187.

45 – "أمي لم تكن لتفقد ثقتها في أولياء الله بسهولة لكنها حينما صرحت بهواجسها للشيخ بقوش كعبلها ...فلما جاءت عند ذكر القول بأنها كنست العتب وغسلته قبل أن نلحسه انتفض قائلاً: بس هي دي الغلطة الكبيرة..إزاي تغسلي عتبة مطهرة لازم تتلحس على وضعها وإلا فإيه الفايدة يا ست هانم" لحس العتب ص41

46 – النقد الثقافي– قراءة في الأنساق الثقافية العربية – ص226

47 – العشيري، محمود ، الشعر سردًا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، 2014 ص95

48 – النقد الثقافي – قراءة في الأنساق الثقافية العربية – ص71.

49 – جوادت، محمد ، الواقعي والأسطوري في الثقافة الشعبية – مقاربة أنثروبولوجية ثقافية من جنوب المغرب – مجلة الثقافة الشعبية، وزارة الثقافة، البحرين، العدد31، خريف 2015، ص38.

50 – لكراري، عبد الباسط، دينامية الخيال مفاهيم وآليات الاشتغال اتحاد كتاب المغرب، م2004 ص24.

51 – لحس العتب ص5–8.

52 تكشف مقاربة النص التعالق الحيوي بين هذه الأفعال وحضور المنضدة المستقطِبة لحركة السرد داخل الحكايات، فالتاريخ الحافل للعائلة وماضيها الثر، ثم حاضرها المأسوي، ومرض الصبي، ثم شفاؤه، وحضوره داخل القرية، ثم انتقاله للمدينة، وعودته للقرية مرة أخرى، تظل جميعها أفعالاً تدخل في علاقة مباشرة أو ضمنية مع التوافر النصي للمنضدة التي تسند إليها الحركات السردية المفصلية الممثلة في الأفعال وما تحيل إليه من أحداث.

53 – السواح، فراس، الأسطورة والمعنى دراسات في الميثولوجيا والديانات المشرقية، دار علاء الدين، دمشق الطبعة الأولى1997 ص13

54– مرتاض، عبد الملك، في نظرية الرواية ـ بحث في تقنيات السرد ـ سلسلة عالم المعرفة، العدد 240، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، الطبعة الأولى، 1998م.ص228.

55 – فضل، صلاح، بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، الطبعة الأولى، 1992م، ص331.

56 – العيد، يمنى، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي: ، دار الفارابي، بيروت، الطبعة الأولى، 1990م.ص95.

57 – لحس العتب، ص10–14

58 – غصن، أمينة ،كونية الأسطورة وتحولات الرمز، مجلة عالم الفكر المعاصر، مركز الإنماء القومي، بيروت، العدد،13 1981 ص.95

59 – قام جان ريكاردو برسم شجرة الوصف في كتابه "الرواية الجديدة" وهي أداة إجرائية تكشف العلاقات القائمة بين مكونات الوصف والتي تتعاون لتحقيق استقامته "وتقوم شجرة الوصف على المبدأ نفسه الذي تقوم عليه، في النحو، صناديق هوكات (Hockett) والمشجّر التي تبين أن اللغة طبقات وأن ثمة تراتبًا بين الكلمات تحدّه محلاتها النحوية في الجملة وتحجبه الكتابة الخطية ضرورة" العمامي، محمد نجيب، في الوصف ـ بين النظرية والنص السّردي، دار محمد علي الحامي، صفاقس الجديدة، تونس، الطبعة الأولى، 2005م. هامش ص131.

60 – "استهلال المقطع الوصفي بذكر مرجعه، أي بتسمية موضوعه، وهي عملية يربط بفضلها الموضوع/العنوان الذي هو اسم من أسماء اللغة بما هو ثقافي مشترك بين الواصف والموصوف له، فعندما نقرأ حديقة في بداية مقطع سردي فإننا نستحضر خصائص وعناصر بعينها نتوقّع أن نجدها في سائر المقطع" في الوصف ص116

61 "وتتمثل هذه العملية في تجزئة الموضوع/العنوان المرسَّخ إلى عناصره المباشرة، وهذه إلى مكوناتها المباشرة وهكذا دواليك، في الوصف ص125

62 – فتحي ، إبراهيم، معجم المصطلحات الأدبية دار شرقيات، القاهرة، الطبعة الأولى، 2000م، ص33

63 – برنس، جيرالد، المصطلح السردي، ترجمة: عابد خزندار، مراجعة: محمد بريري، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، الطبعة الأولى، 2003. ص56.

64 – لحس العتب، ص10–14

65 – شحات، محمد عبد المجيد، بلاغة الراوي ـ طرائق السَّرد في روايات محمد البساطي، سلسلة كتابات نقدية، العدد 111، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، الطبعة الأولى، 2000م.ص131.

66 – لحس العتب ص61.

67 – لحس العتب ص64–65.

68 – خورشد، فاروق ، الم الأدب الشعبي العجيب، دار الشروق، القاهرة، الطبعة الأولى، 1991م، ص27.

69 النقد الثقافي– قراءة في الأنساق الثقافية العربية – ص80.

70 – لحس العتب ص 54.

71 – السابق ص 49–50.

72 – السابق ص 55–56.

73 – السابق ص 57.

74 – السابق ص20.

75 – السابق ص24–25

76 السابق ص25.

77 – السابق25–26

78 – السابق ص 26