بلقيس والهدهد: متاهة المعنى المراوغ

بهاء بن نوار– الجزائر

يعدّ العملُ الروائيُّ فسحةً إبداعيّةً خصبةً، يشتبك فيها ما هو ذاتيٌّ بما هو موضوعيٌّ، ويتداخل معها ما هو واقعيٌّ متحقّقُ الحدوث أو ممكنُه بما هو سحريٌّ بعيدٌ، يستعصي على التحقّق والالتقاط، ويتخذ لنفسه أحلامَ البشر المؤجّلة، أو توجّساتهم المتضخّمة موئلا، ومرتكزا، يقتحم من خلاله نمطيّة أزمنتهم النهاريّة اليوميّة، ليرتفع بها إلى ما يوازيها من عوالم عجيبة، يتجسّد فيها المطلق، ويتواضع المتمنّع، ويقترب المستحيل، الذي يبلغ أقصى تجلّياته لحظة توهّج الفنّ، وتبرعم طاقاته؛ رؤيويّا كان كالشعر، والموسيقى، أم سرديّا كالرواية، أم إيمائيّا كالمسرح وغيره، أم جامعا لهذه المعاني كلّها وفائضا عنها، كما هو شأن أكثر الأعمال العالميّة الخالدة، التي تنفلت من أيّة محاولة للحصر والتقييد، وتتخذ لنفسها بُعدا تعدّديّا، تترافد فيه مساربُ القراءة، وتتكاثف مداخل الرؤية، وآفاق التأويل.

ويبدو أبرز أوجه هذا البعد التعدّديّ – في الفنّ الروائيّ – من خلال ثنائيّة "الواقع" و"الأسطورة"، التي تعدّ –كما يرى "جبرا إبراهيم جبرا" – عصَبَ أيّ عمل سرديّ يروم الانبثاقَ من تجربة الفرد والجماعة من جهة، والتأثير الديناميّ الفاعل في كليْهما من جهةٍ ثانية.

ونظرا لما درج عليه الوعيُ العام من اعتبار الرواية فنّا واقعيّا، يحاكي إيقاعات اليوميّ، ويعكس انشغالات الرّاهن، وتدفّقات الأزمنة، وتحوّلات الوجود، فإنّ البعدَ الأسطوريّ يأتي دائما باعتباره الجانبَ المضمرَ دائما والمخبّأ من هذه الثنائيّة؛ الجانب الذي هو "في غاية الخطورة، ولا يتحقّق بيسر، [حتّى] أنّ المستوى الأوّل □الظاهر□ حيث يحاول الروائيّ إعادة الواقع في شكلٍ متنامٍ متكاملٍ، قد لا يتحقّق بنجاحٍ نفسيّا، إلا بتحقّق المستوى الأسطوريّ المضمن."[1]

وفي روايته الثانية: "بلقيس والهدهد"،□ يحرص الكاتبُ العراقيّ "علي خيّون" على الاحتفاء بهذه الثنائيّة، وعلى صقل أوجهها، وتلميع تفاصيلها، وتصعيد خطابها الالتباسيّ المنفتح على كثير من القراءات والتأويلات، التي أتت على غايةٍ من التنوّع والثراء، يصل أحيانا حدَّ الصخب والتناقض، رغم ما يوحي به ظاهرُ العمل من هدوءٍ وبساطة، ليست سوى "مظهر أسلوبيّ، يخفي وراء سهولته البادية

[1] جبرا إبراهيم جبرا، الرحلة الثامنة، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر: بيروت، ط2، 1979، ص: 75.

□ صدرت طبعتها الأولى سنة 1995.

كثافةً متعدّدة العناصر، يبدو أكثرها جلاءً من خلال ذلك العمق الذي لشخصياتها، التي على ما يبدو فيها من بساطةٍ حياتيّة، فإنّها ليست شخصيّات بسيطة الحضور والأدوار."[1]

وهو ما يمكن ملاحظته من خلال تأمّل شخصيّة البطل الرئيسيّ في هذا العمل: شخصيّة الدونجوان، المتملّص من أيّ وازعٍ أو ضمير أخلاقيّ: "سعود"، الذي توزّعت نوازعُه ونزواته بين نساءٍ سبعٍ كان عددهنّ مرشّحا لأن يزيد لولا انتقام أمنعهنّ عليه: "بلقيس"، ووضعها حدّا لجميع مغامراته وتفلّتاته.

هذه المغامرات التي استبدّت بالشقّ الأرحب من حضور هذه الشخصيّة، وطغت على جميع انشغالاتها، وتطلّعاتها، إلى الحدّ الذي رأى فيه بعضُ الدارسين أنّ "الجنس هو محور الرواية الأساس."[2]

واكتفت قراءاتٌ أخرى بتتبّع حركة الأحداث الظاهريّة، فحكمت على بعض أجزائها بعدم الإقناع، نظرا لعدم تناسبها مع منطق اليوميّ والمألوف؛ كنبوءة البدويّة الجاهلة المتصدّرة أوّلَ الفصول، وكالجانب السياسيّ في حياة "سعود"، وتناقضات الرجل المسنّ الذي اختار الصحراءَ ملاذا، غير مختلفٍ في دوره هذا عن دور ضاربة الودَع البدويّة، في حين أنّ روايات كثيرة تردّدت عنه بأنّه كان سياسيّا معارضا![3] وغير ذلك من قراءاتٍ تلتقي، أو تتعارض، التقاء وجهات النظر، وزوايا التحليل، أو تعارضها.

وعَوْدا إلى ثنائيّة الواقعيّ والأسطوريّ التي فرضت سلطتها بدءا من تشكّلات العنوان الأوّل للعمل، وانتهاءً إلى ما تلاه بعد ذلك من عناوين جزئيّة صغرى، وما حفلت به مضامينُها من أبعادٍ سحريّة صارخة، يمكن ملاحظة أنّ الكاتب هنا عمد إلى الانقلاب على أولى مسلّمات هذه الثنائيّة وقوانينها، التي تنصّ على أنّ الجانب الظاهر والمتاح من الخطاب هو حتما الجانبُ الواقعيّ، وأنّ الجانب الأسطوريّ هو وحده المتخفّي، والمضمر، الذي يتطلّب منّا جهدا، وبداهةً، ووعيا عبقريّا في سبيل التقاطه، وتلمّس بعضٍ من أطيافه، ومعانيه، فنجد نزوعا واضحا نحو قلب طرفيْ هذه الثنائيّة، وجعل الخطاب الأسطوريّ وحده الصارخ، والناتئ، ممّا يطرح السؤالَ حارقا وملحّا: أين يكمن الواقعيّ إذاً؟ ولماذا يعمد الكاتبُ إلى إخفائه، وتغييبه؟

وهو الإشكالُ الذي لا بدّ لنا في سبيل تأمّله وتحليله من الوقوف أمام بعض النقاط المتعلّقة بنقيضه؛ الشقّ الأسطوريّ، الذي نلاحظ تضخّمه من عدّة نواحٍ، يمكن إجمالُ بعضها من خلال ما سبق ذكره من تضخّم هذا العنصر، وتشعّب روافده، واشتباك معانيه، فنجد أنّ الكاتب عمد إلى التحرّك هنا على أكثر من مستوى وسبيل، فلم تكن الأسطورة منحصرةً في شقّها الظاهر والبسيط، بل تجاوزته إلى

---

[1] من مقدّمة "ماجد صالح السامرائي" لكتاب: التقنيّة الروائيّة والتأويل المعرفيّ؛ دراسات في القصّة والرواية؛ أدب الروائي عليّ خيّون، دار الفرقد: دمشق: ط1، 2010، ص: 15- 16.

[2] داود سلمان العنبكي، "بلقيس والهدهد: المصطلح والعنوان والأسطورة"، ضمن كتاب: التقنيّة الروائيّة والتأويل المعرفي، ص: 201- 202.

[3] عبد الرحمن مجيد الربيعي، "بلقيس تبطل سحر الهدهد"، ضمن: التقنية الروائيّة والتأويل المعرفيّ، ص: 176.

مستوياتها الكامنة والمعقّدة، فنلمس من النوع الأول – الظاهر – أساطير كثيرة تفيض سحرا، وأعاجيب، وينتمي أغلبُها إلى عوالم الصحراء البعيدة، وما تعجّ به من مخلوقاتٍ يُفترَض أنْ تكون عاديّةً كغيرها ممّا خلق الله، فإذا بها تُؤسطَر، وترتدي من أقنعة السحر والخرافة ما يلتقي مع معانيها الأولى، وما قد يتخطّاها، ويفيض عنها؛ كالهدهد، الذي إن تجاوزنا حضورَه الشهير في قصّة "بلقيس وسليمان"، ودوره الأكبر في الجمع بينهما، ونسج أوّل خيوط تلاقيهما، فإنّ معنى أسطوريّا/ سحريّا ثانيا – نسجته ذاكرة البشر الجَمعيّة، وأحلامهم البعيدة – لا ينى يحيط به، ويؤطّره من جديد، فيغدو "عظمٌ" صغيرٌ من صدره تميمة عشق جديد، وإكسيرَ إغواء قهريّ، يقتنص به الرجلُ أيّة امرأة يريدها، متغلّبا بفضله على جميع حصونها، وتمنّعاتها.

إلى جانب "الأفعى" التي تلبّست بفضل أساطير التكوين الدينيّة الأولى بمعاني الغواية والشرّ، أو البراعة والمكر، وأتت من خلال هذا العمل في موضعيْن، بدا أحدهما إيماءً رمزيّا، مرتبطا بخصوصيّة التكوين البشريّ، محيلا إلى جملة تقلّباته، وتحوّلاته، وهذا من خلال رمزيّة "الصّلّ"، و"التوائه الذي يعني تلوّي النّاس عن الحقّ"[1] ونفاقهم، الذي لا مندوحة لهم عنه، ولا عن أقنعته، وتنكّراته. والثاني أتى إيماءً ماورائيّا، قطع على البطل إحدى مغامراته، وبدا فسحةً تمهيديّةً تفتتح عهدا جديدا، كان بإمكانه – البطل – أن يقتلع من خلاله كينونته الأولى المتهافتة على الغواية وأضاليلها، ليستعيض عنها بكينونةٍ جديدةٍ، تنشد الراحة والسكينة في أحضان خلوة الشيخ الزاهد، والمتعبّد، لولا أنّ مغامرةً جديدةً لم تلبث أن لاحت، لتعيده مرّةً ثانيةً إلى مسارات مصيره/ قدَره الالتباسيّ، المريب.

وإلى جانب هذيْن الرمزيْن الأسطوريّيْن: "الهدهد" و"الأفعى"، يمكن ملاحظة عددٍ آخر من الرموز الظاهرة، والمتناثرة على مدى فصول العمل كلّه، على قلّة عدد صفحاته؛ كأبي سرحان "الحييّ"، والطير المتطيَّر بجهات طيرانه، والسّعالي، والغيلان، المعترضة طريقَ التائهين، والآبار العجيبة المنبئة عن حال الغائبين، والنّبوءات الحاسمة المسطّرة مصائرَ البشر، وأقدارَهم، وغيرها ممّا يكرّس البعدَ السحريّ الظاهر، الذي يتضافر مع أبعادٍ أخرى، كامنة، وخفيّة، وإنْ كانت جرعة السحر والإدهاش فيها لا تقلّ عن سابقتها، وهي التي يمكن التعويلُ عليها أكثر من سواها في تأكيد المعنى الأسطوريّ بإيحاءاته العميقة، التي تتجاوز بريقَ العجائب الظاهرة، وتترفّع عن سطحها الهشّ، وتشويقها المبتذل، لتنفتح على آفاقٍ رحبةٍ، ترتدي فيها الفكرة الواحدة ما لا يُعدّ من الأقنعة والأثواب، القابلة دائما للتحوّل والتحوير، والمعتمدة في تجلّيها على مرونة التأويل، وقابليّته المطلقة للانسكاب في أكثر من شكل واتجاه.

ولعلّ أهمّ أسطورةٍ كامنةٍ في هذا العمل هي أسطورة "الدونجوان"، الذي يجسّده "سعود" بامتياز، مستجلبا بسلوكه المكرور في جميع المغامرات التي اعترضته شقاءَ تلك الشخصيّة الأسطوريّة وعذاباتها،

[1] بلقيس والهدهد، دار التكوين: دمشق، ط2، 2008، ص: 42.

وتطلّعاتها المتعطّشة، والمحكوم عليها بعدم التحقّق، نحو نموذجٍ، أو مثالٍ، بلغ هنا قمّة اكتماله في شخصيّة "حياة" المتقمّصة وجه "بلقيس"، التي ربّما لم يكن هذا البطلُ ليلتفت إليها لولا شبهُها العجيبُ بالأولى: "كان في وجهها وقوامها ما يشبه تقاطيعَ وجه (حياة) وقوامها إلى حدّ بعيد، خيّل إليه أنّها أختها من أمٍّ وأبٍ مجهولَيْن."[1]

فحياة أو بلقيس تجسّدان المثالَ الأنثويَّ الذي يلاحقه هذا الدونجوان، ويتقلّب في سبيله بين أوجهٍ وملامح أنثويّة كثيرة دون أن يصل إليه، أو يلامس بعضا من أطيافه. وهو في بحثه المحموم ذاك لا يني يستجلب معه أساطير جزئيّةً، مضمرةً، كثيرة؛ كأسطورة إغواء زوجة الصديق المحصِن، والراعي، التي تذكرنا بأسطورة "يوسف وزليخة"، وإنْ بدت بشكلٍ عكسيّ، اضطلع فيه العنصر المذكّر "سعود" بدور الشرّ والغواية، فيما لاذ العنصرُ المؤنّث "بلقيس" ببراءته، ونقائه.

وبدا هذا البطل "الزليخيّ" – إن جاز لنا أن نشتقّ هذه الصفة – في تمرّده، وجموحه، وأنانيّته، وأذاه، أشبه ما يكون بالشيطان –كما ألمح الكاتبُ إلى ذلك في ختام عمله – من حيث البراعة، والمكر، والإغراء، الذي استعان في سبيله بأداةٍ سحريّةٍ – عظم الهدهد – يمعن الكاتب في مراوغتنا بشأنها، فلا نكاد ندري هل هذا العظم هو حقّا سببُ نجاح تلك المغامرات، أم أنّ الظروف الاستثنائيّة المحيطة بأولئك النساء هي وحدها المسؤولة عن ذلك.

يستفزّنا هذا السؤال، ولا نكاد نجد له من إجابة، حيث يأتي هذا العظم أحيانا محمّلا بما لا يخفى من تلك الطاقات السحريّة الغامضة، كما هو حال أغلب ما مرّ بنا من محطّاته، وأحيانا أخرى يبدو غير ذي جدوى، ويبدو ظمأ الطرف الأنثويّ في العلاقة، أو قابليّته الغريزيّة للسقوط هو وحده السبب في تلك الجاذبيّة الأسطوريّة التي حظي بها "سعود" فترةً طويلةً ثمّ فقدها فجأةً دون سابق إنذارٍ مع نموذجه المثاليّ "بلقيس". وهو ما تنبّه إليه "د. عبد الواحد محمد" في ملاحظته أنّ جميع انتصاراته الجنسيّة إنّما كانت ترجع إلى "أنّه كان يجد فيهنّ غالبا شيئا من "حياة"، كما كنّ يجدن فيه شيئا من ممّا يفتقدنه في حياتهنّ الصحراويّة، ولا سيما في الجانب الجنسيّ منها."[2]

وأيّا كانت أسباب انتصار ذلك الدونجوان/ الشيطان أداةً سحريّةً، أم براعةً شخصيّةً، فإنّه لم يلبث في النهاية أن لقي جزاءه، ومُسِخ وجهُه، بعد أن فقد بصرَه، لتتكرّس بمصيره المظلم هذا "أسطورة اللعنة"، وحتميّة القصاص، الذي – باستثناء نبوءة ميّاسة في بداية العمل – لم يبد قويَّ القرائن، أو صارخ التهديد، بل بدا مؤجّلا دائما، وكامنا، وإن كان متوقّعا أيضا، ومرتقَبا، لما يحمله هذا البطلُ من تناقضاتٍ نفسيّة، وتشوّهات روحيّة، جعلته لعنةً على كلِّ مَنْ يقترب منه، أو يعترض طريقه، فهو على عكس اسمه

---

[1] بلقيس والهدهد، ص: 14.

[2] "شفرة السحر في بلقيس والهدهد"، ضمن كتاب: التقنيّة الروايّة والتأويل المعرفيّ، ص: 188.

لم يكن في لحظةٍ ما مسعودا، بل كان دائما نموذجا ممتازا للنحس والشؤم، حتّى على أقرب المقرّبين إليه، فنجده:

- يشي بأخيه، فتقتله السلطة.
- يتسبّب في موت أمّه حزنا على أخيه.
- يشي بصديق عمره "سلمان" فيُقتل.
- يقتل حبيبته "حياة" مع عشيقها "زغيّر".
- يقتل صديقه المحسِن إليه "وهّاب" زوج "بلقيس".
- يقتل "موحان" أخا زوجته "ميّاسة".
- يغوي "فرحة" زوجة "موحان"، ثمّ يهجرها.
- يقضي على شرف "خضرة" الشقراء، ويهجرها.
- يتسبّب في موت "نسمة" ابنة الشيخ المتعبّد، وهي في ميعة الصّبا.
- يغوي "نجمة" زوجة الرجل المسنّ، ويتسبّب في قتلها.
- يهجر زوجته "ميّاسة"، التي تفقد ابنها، وتنتحر.

وفي خضمّ هذه الكوارث الفادحة، بقيت "بلقيس" هي وحدها المتمنّعة على السقوط والانهيار، بل يمكننا اعتبارها محظوظةً إلى حدٍّ كبير بالتقاء سبيلها – ولو مؤقّتا – بسبيل "سعود"، حيث بفضله تخلّصت من زوج غير جديرٍ بها، لتلتقي في الأخير بمَنْ يفهمها حقّا، ويقدّرها، ويكون في استطاعته الاستماع إلى حكايتها الماضية، دون أيّ ظلٍّ للوسوسة، والشكِّ، والغيرة الرّعناء.

ولعلّ أهمَّ أسطورة مضمرة يمكن الوقوف عندها نجدها منبثّةً بوضوحٍ من خلال العنوان الرئيسيّ: "بلقيس والهدهد"؛ هذا العنوان المربك، الذي يثير حيرة كلِّ مَنْ يقرأ العملَ كلّه، متوقّعا في البداية أن تكون لأحداثها، أو لبعض شخصيّاتها صلةٌ ما ببلقيس الأسطوريّة الأولى وهدهدها، فإذا به يُفاجأ بأحداثٍ مغايرةٍ، وشخوصٍ مختلفةٍ، ما من علاقةٍ واضحةٍ تجمعها بالمرجع الأسطوريّ الأول، ممّا جعل كثيرا من الدّارسين يقفون طويلا عند هذا العنوان، فيرفضه أحدهم، ويرى أنّه "كان من الأوفق لو أنّ اسمها كان "بلقيس وعظم الهدهد"[1] في حين يرى آخر أنّه "عنوانٌ ناجحٌ، يمتاز بالإيجاز، والدلالة الموحية، وذو جماليّة خاصّة، ووقعٍ رشيقٍ على المتلقّي، وملائمٌ لتفاصيل الرواية وجزئيّاتها."[2]

[1] عبد الرحمن مجيد الربيعي، "بلقيس تبطل سحرَ الهدهد"، ص: 173.

[2] داود سلمان العنبكي، "بلقيس والهدهد؛ المصطلح والعنوان والأسطورة"، ص: 197.

وما يعنينا في هذا المقام هو إيحاءاته الأسطوريّة، ومعانيه المراوغة، التي يبدو من خلالها قناعا تنكّريّا، تتخفّى وراء مظهره السحريّ حقيقة النصّ الواقعيّة، وجوهره المفعم بروح النقد والتماهي مع سياقات الراهن، وتحوّلاته.

وهذا ما يقودنا إلى تأمّل الشقّ الأهمّ في هذا العمل – الشقّ الواقعيّ – الذي حرص الكاتبُ على تغطيته ومواراته، من خلال العنوان الذي أتى خادعا، ومراوغا، ومن خلال الأحداث التي أتت في أغلبها ممعنةً في حيادها وسحريّتها، ومن خلال عناصر أخرى يمكن ملاحظتها من خلال ما بدا على ملامح الشخصيّات وحواراتها من تخفّفٍ ملحوظٍ من حمل تلك الإشكالات الفكريّة والوطنيّة والقوميّة الكبيرة – عدا بعض الاستثناءات القليلة* – فلم نلحظ نقاشات فكريّة طويلة، ولا هواجس وجوديّة ينوء بحملها عادةً ذلك النمط المثقف من الشخصيّات، فقد بدا بطلُ هذا العمل ومَنْ رافقه من شخصيّاتٍ مُحيَّدي الرؤية الإيديولوجيّة، ومنغمسين في حدود متطلّبات يومهم، وحاجاتهم الفرديّة، الحميمة. ممّا يضفي حجابا كثيفا جدّا دوننا ودون ما يحيط بهم سياقات وتحوّلات اجتماعيّة وسياسيّة. وبدا هذا أيضا من خلال عدم اهتمام الكاتب بالتركيز على رصد ملامح الإطار المكانيّ المتبدّي من خلال مدينتيْ: "بغداد"، و"السماوة"، اللتيْن لم يذكر شيئا ممّا كان يغتلي في أعماقهما حتما من صراعاتٍ حزبيّةٍ، وتقلّباتٍ اجتماعيّةٍ، وثقافيّةٍ، هي وليدة الإطار الزمانيّ لسنة 1956، تلك الحقبة الحاسمة الممهّدة لما سيحدث بعد عاميْن من ثورةٍ – أو انقلابٍ – تغيّر معها نظام الحكم من ملكيّ إلى جمهوريّ، وتغيّرت معه كثيرٌ من تفاصيل حياة الناس وإيقاعاتهم.

وهنا نتساءل عن سرّ تكتّم الكاتب عن رصد هذه الملامح السياقيّة، وتعتيمها الذي لم يكن مجّانيّا أبدا، ولا عشوائيّا، بل بدا مقصودا ومتوخّى: هل يمكن التعويلُ على معرفتنا بالسنة التي بدأ من خلالها كتابة عمله هذا (1989) فنزعم أنّها محاولةٌ منه للتخفّف من أعباء الحرب الطويلة التي لم يمض على انتهائها أكثر من سنة، وفسحةٌ لتناسي شيءٍ من محنها، وأهوالها؟

ويبدو هذا التعليل على قدرٍ ما من الوجاهة، لولا بعض الملامح الواقعيّة التي أتت – رغم ضبابيّتها وغموضها – لتؤسّس جوهرَ هذا العمل، وعصَبَه، ورؤيته التكوينيّة الغائرة. وأوّل هذه الملامح المخاتلة أنّ بطل هذا العمل شخصيّة مشوّهة، ونموذجٌ ممتازٌ الشرّ، والرذيلة، ممّا يشكّل خروجا عن مبدأ البطل الكامل/ الفاضل/ السوبرمان، التي تعدّ واحدةً من أبرز مقولات النزعة الرومانسيّة، في سياق هروبها المزمن من الواقع، ومن قدَر الهشاشة، والنقصان، والنسبيّة فيه؛ فكون البطل هنا شخصا كريها وبغيضا هو إحالةٌ إلى الواقع الكريه نفسه؛ الواقع الناضح قسوةً، وظلما، وبذاءةً.

* كإلماح البطل في حواره العابر مع صديقه "سلمان" إلى الحزب الشيوعيّ العراقيّ، وبعض السياقات السياسيّة السائدة في تلك الحقبة: 1956.

ورغم وضوح هذه النقطة، فإنّ علينا عدم التعويل عليها في استجلاء البعد الواقعيّ، لأنّ رداءة أخلاق هذا البطل قد تُفهَم من جهةٍ ثانيةٍ على أنّها تمرّدٌ، وجموحٌ، ونزعةٌ بايرونيّة* أصيلةٌ، تتعالق في مكوّناتها مع النزعة الشيطانيّة الخالصة، من حيث علوّ جرعة الرّفض، واستباحة المحظور في كليْهما.

وعليه، لا بدّ من مواصلة البحث عن ملامح واقعيّة أقوى، وهو ما لن نعثر عليه بسهولةٍ، لأنّ قناع الأسطورة امتدّ مهيمنا على جميع جوانب العمل، واستبدّ بأغلب تخومه، والمفارقة أنّنا لا نلمح أيّ خيطٍ من خيوط هذا الواقع إلا بالعودة إلى أعمق تجلٍّ سحريّ، وعجائبيّ، وهو العظم العجيب، ذو القدرة الباهرة على اجتذاب النساء، والإيقاع بهنّ؛ العظم الصحراويّ، الذي يشبّه البطلُ سلطته بسلطة القلم في المدينة، وتأثيره:

"فكّر بالعظم المسحور الذي يمتلكه موحان، أله قوّة القلم في المدينة وفعله العجيب؟!"[1]

"إنّه الأداة التي تشابه القلمَ في تحقيق ما يصبو إليه، القلم في المدينة، والعظم في الصحراء، واحدٌ موجّهٌ للرجال، والآخر مختصٌّ بالنساء، ولكلٍّ منهما فعلٌ عجيبٌ، واقتدارٌ لا يُصدّق."[2]

فالكاتب هنا – على لسان قِناعه الحِبريّ: "سعود" – يومئ إلى سلطتيْن مختلفتيْن، وإنْ كانتا شديدتيْ التعالق والارتباط: سلطة القلم، وسلطة العظم، كلاهما يمنح نفوذا غير متناهٍ لطرفٍ ما، ويفرض ضعفا واستلابا غير متناهٍ أيضا على طرفٍ ثانٍ؛ كلاهما متطرّف الملامح، وسحريّ التأثير: تكفي فركةٌ واحدةٌ للعظم لإيقاع أعفّ النساء وأطهرهنّ، وتكفي كلمةٌ واحدةٌ في تقرير مغرضٍ لأحد المخبرين للإيقاع بأنبل المواطنين، وأكثرهم ثقافةً، ووعيا.

كلاهما مؤذٍ، وكلاهما زائفٌ أيضا، وخرافيٌّ، ولا يستمدّ قواه الخارقة إلا من ضعف الضحايا، وقابليّتهم للمهانة والانسحاق؛ فكما أنّ سقوط امرأة ما مسؤوليّةٌ شخصيّةٌ، تتعلّق بتكوينها، وبنقاط القوة أو الضعف في جهازها النفسيّ، كذلك فساد حكمٍ ما، وعسف سلطته، مسؤوليّةٌ جماعيّةٌ، تتعلّق بروح المجتمع، ووعي أفراده، أو تخاذلهم، واستسلامهم.

---

* (*Byronisme*) نسبةً إلى الشاعر الإنجليزيّ "اللورد بايرون" (*lord Byron*) (ت1824)، وكان نموذجا للتمرّد، والجموح، والانفلات من جميع الضوابط الاجتماعيّة، والأخلاقيّة.

كما يبدو بطل هذا العمل شبيها إلى حدٍّ ما ببطل رواية "صورة دوريان غراي" (*The picture of Dorian Gray*) للكاتب الإيرلندي "أوسكار وايلد" (*Oscar Wilde*) كلاهما ارتكب من الآثام ما ارتكب، ثمّ لقي في النهاية جزاءه، ولا أقصد بالشبه هنا سوى ذلك الاعتداد الرومانسيّ بالخطيئة، الذي أتى من باب التمرّد، والانقلاب على مواضعات المجتمع، وقوانينه.

[1] بلقيس والهدهد، ص: 57.

[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

كلاهما إذن: العظم والقلم، متعالقان، وما خروج الكاتب بنا إلى عالم الصحراء وأساطيرها سوى قناعٍ تمويهيّ، يعود بنا من جديد إلى عالم المدينة، وتناقضاتها.

وهو ما يشغل – فيما أرى – جوهرَ نزعة هذا العمل الواقعيّة، التي تتخذ لنفسها طابعا كتوما، وملتبسا، لا يكتفي بالتخفّي خلف قناع السحر والأسطورة بمستوياتها الصارخة والثبوتيّة فحسب، بل يتعدّى هذا إلى مستوياتها السرابيّة الخادعة، فيختم الكاتبُ مغامرات بطله بالإلماح إلى نهاياتٍ كثيرةٍ محتملةٍ لمصيرهن أبرزها أنّه كان "يكذب بدهاءٍ في حياته، ومات فلم يخلّف سوى الأكاذيب"[1] أي أنّ جميع ما مرّ بنا من مغامرات، ومحن، وأعاجيب، قد لا يكون في النهاية سوى أكذوبةٍ متقنةٍ، وواحدٍ من أحلام اليقظة الكثيرة التي أثّث بها هذا البطلُ أيّامه كما يفعل أغلبُ الخائبين في مثل حاله، أي أنّ جرعة السحر المركّزة في أغلب أجزاء هذا العمل تنخفض في خاتمته إلى درجتها الصفريّة الدنيا، وتكاد أن تنتفي، لتعود من جديد إلى إيقاعات الواقع وصرامته، وطبيعة البشر فيه، الميّالة دائما إلى الكذب والاختلاق، ونسج الحكايات، والأعاجيب، حول كلّ ما هو غامضٌ، أو مخيّب.

[1] بلقيس والهدهد، ص: 136.