الأنثى الأسطورية في رواية
"الغجرية ويوسف المخزنجي" لإدوار الخراط
دراسة نقدية أسطورية

أ. خروفة براك
قسم اللغة العربية وآدابها
جامعة باجي مختار – عنابة

1– توطئة :

شغلت الأسطورة حيزا هاما في تجربة "إدوار الخراط" الروائية عامة، ورواية الغجرية ويوسف المخزنجي خاصة، حيث تميز بتوظيفها كما ونوعا، وكاد أن يتفرد بذلك حتى اكتسبت في أعماله شكلا أدبيا ينحت من صخور كهوف ذاكرته المزدحمة، ويستمد حركيته ورؤاه من آلياته الفنية التي أخرجتها من شكلها الأول (الطقسي) إلى شكل أدبي (أسطورة أدبية) Mythe littéraire، ساطعة التجلي، ودؤوب الحركة، وسهلة المرونة، وديعة الانقياد، والمطاوعة، وكثيفة الإشعاع.

لقد تفنن "الخراط" في تشكيل فسيفساء أسطورية في خطاب فنتازي، يتم عن وعي تام بقيمة هذه الإضافة: لأن "كل رواية عظيمة يجب أن تعمل على مستويين: واقعي وأسطوري، وإن مدى نجاح الكاتب يمكن قياسه بمدى قدرته على دمج المستويين معا بصورة مقنعة".[1]

إذا أبان "الخراط" عن قدرات إبداعية فائقة، وثراء فكري نادر، وشراهة عجائبية أسطورية مثيرة، ومخزون ديني : توراتي/إسلامي/ صرفي يبعث على الإعجاب، لا نلقى لهذا مثيلا إلا في كتابات جيمس جويس وبروست، وغيرهم ...، بل شابه – في فروعه الأسطوري– ذلك الفنان الأول (الإنسان الأول)، الذي كان "... ينتج فنه عقيدته، أو ليؤثر على القوى الخارجية، فيجعلها صالحة له، محققة لأمانيه، موصدة لأقدامه في الطبيعة التي يعيش فيها." [2]

هكذا عمد الروائي إلى أسطورة كل ما له علاقة ببناء الخطاء الروائي، محطما بذلك الحدود الفاصلة بين الواقع والأسطورة، ليضفي رؤية نصية مغايرة تنزع إلى الانفلات والتفرد، بل إن الفعل الروائي في "الغجرية وويسف المخزنجي"، يتخطى حدود التأليف البانورامي، إلى الكتابة التشكيلية، التي تستعير بعض خصائص الفن التشكيلي، لترسم لوحة روائية بألوان أسطورية، يعبق منها عبير الإنسان الأول، والقوافل البشرية، التي عمرت الأرض تباعا، وخلدت حياتها في هذه الأساطير.

ومن ثم فقد شجعنا الثراء الأسطوري، الذي ينبعث من الرواية على الوقوف عند "الأنثى الأسطورية"، لأن الخراط حمل شخوص روايته ترسانة من الدلالات الأسطورية، فأخرجتها من عالمها الواقعي الحسي إلى عالم ميتافيزيقي، أكثر ما يقال عنه ملتبسا، وهنا تتبدى غائبة الفعل الروائي، وقصيدة الأسطورة، فهي مطلب حتمي في الأعمال التجريبية، التي تسعى إلى الخلق، انطلاقا من الرفض، حتى بات "نقض الأوضاع السياسية والقيم الأخلاقية، إما بالحلم والفنتازيا، وإما باستيحاء الأساطير" [3]، هكذا صنعت أسطورة الأنثى، ولاسيما الشخصية المحورية في الرواية، خطابا فنتازيا يشي دون تصريح، محرر السرد من جفاف الواقعية المبذول والآلي، ليلامس عالما آخر "يعلو على الواقع الفعلي، ولا يندمج فيه، يتماشى معه، دون أن يكونه" [4]هذا ما حفزنا على دراسة هذا الموضوع، من منظور النقد الأسطوري مركزين على الغجرية، الدال المحوري في الرواية، النقد الأسطوري، مركزين على الغجرية، الدال المحوري في الرواية، وإن كان القول ينسحب على كل أنثى داخل هذا العمل الروائي، أو بالأحرى ينسحب على كل أنثى داخل هذا العمل الروائي، أو بالأحرى كل أنثى احتوتها قافلة الغجر، تلك القافلة التي شدت انتباه البطل "يوسف المخزنجي"، بعنصرها المغناطيسي، وهن النساء الغجريات، بل و"سوف يعرفهن المخزنجي معرفة الحميم للحميم" [5]

تم إن هؤلاء القوم (الفجر)، من العلابة المضطهدين، وهي الحال التي تجمعهم بالمخزنجي، الذي قال : "ألا أرى نفسي من قبيلة العزباء المضطهدين أو المرفوضين" [6]

فقد أبدى الخراط تميزا في الجمع بين العناصر الأسطورية والواقعية المتناهية واللامتناهية، وفاعلية في تطويعها للمتن الحكائي.

وقبل التفصيل في الموضوع ارتأينا الوقوف عند "النقد الأسطوري" أو"الميتونقد"، لمعرفة آلياته أو خطواته الأساسية التي يعتمدها أثناء الدرس.

---

(1) د.أحمد جاسم الحميدي وآخر، الرواية ما فوق الواقع (بحث في ظواهر تأصيل الحديث الروائي العربي)، دار ابن هانئ، دمشق، ط1، 1985، ص 31.

(2) د.كاملي بلحاج، أثر التراث الشعبي في تشكيل القصيدة العربية المعاصرة (قراءة في المكونات والأصول) ، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د.ط)، 2004، ص 31.

(3) د.سيد حامد النشاح، بانوراما الرواية العربية الحديثة، مكتبة عزيب، القاهرة، ط2، 1985، ص 71.

(4) د.أحمد جاسم الحميدي، الرواية ما فوق الواقع، ص 30.

(5) إدوار الخراط، الغجرية ويوسف المخزنجي، ص 48.

(6) م.ن، ص 48.

فقافلة الفجر إذا هي صورة للفوضى التي تصبح حياتنا، سلوكياتنا والعشوائية، التي تتسم بها حياتنا، واللانظام الذي يسود عالمنا، وهي أيضا رمز للثورة والتمرد، لذا كانت الرواية فنتازيا فنية تنزع إلى تحطيم الثابت من أشكال التعبير، باختراق قواعد الكتابة إيمانا بفكرة : "عدم وجود نظام في هذا العالم، ولا يمكن أن يكون الفن إلى صورة من هذا العالم، لأنه يعكسه ويمثله" [7]. ولأن اللانظام في الفن هو النظام بعينه.

2– النقد الأسطوري (النشأة والآليات) :

أ/– نشأته :

بدأت إرهاصات النقد الأسطوري تسطع في سماء المشهد النقدي الغربي في أواخر القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين، عندما انكب كثير من النقاد الباحثين على تفسير الأسطورة، وتوظيفاتها في الأدب عامة، وفي الشعر خاصة، وقد اكتسب هذا المنهج أبعاد النظرية وتطبيقية واسعة، وفي الشعر خاصة، وقد اكتسب هذا المنهج أبعاد نظرية وتطبيقية واسعة في إسهامات النقاد الجدد مثل الآنسة "مودبو دكين" التي نشرت سنة 1934 كتاب "أنماط نموذجية في الشعر"، وكذلك "ولسون نايت"، تم "نوثروب فراي" الأكثر تأثيرا، والذي كاد هذا المنهج أن يرتبط باسمه : ولاسيما بعد صدور كتابه الشهير "تشريح النقد" سنة 1957 [8]، بعدها توالت الأبحاث والدراسات الأنثروبولوجية، التي أثرت البحث في الأسطورة.

ناهيك عن دراسات النقد الجديد، التي فتحت آفاقا واسعة أمام الباحثين ليقوموا في أعماق الفكر الأسطوري عبر مقارنات نقدية في الشعر، والتي أسفرت عن ميلاد جديد لنقد نوعي متميز، أطلق عليه "الميثونقد"، وفي هذا السياق أشار الباحث الفرنسي وأستاذ الأدب المقارن "بيير برونال" "Pierre brunel" إلى منهج جديد يعالج النصوص الأدبية، التي تتضمن الأساطير القديمة يحمل اسم "الميتونقد" "Mythocritique"، ويعني بالتحولات التي تعرفها الأساطير من خلال التوظيفات المختلفة، التي تقوم بها النصوص الأدبية على مر الزمن. [9]

يقوم هذا المنهج النقدي على استقراء الظواهر الأسطورية داخل الأعمال الإبداعية، ثم تمييز مصادرها، وتصنيفها تصنيفا نوعيا، وتحديد طرائق التوظيف الأسطوري في النصوص الإبداعية، للوقوف على تجلياتها، ومدى احتفاظها بخصائصها شخصية كانت أو حادثة أم موتيفا أسطورية، وإمكانات تحولها، ويعود هذا إلى أمرين:

– الأول :

قابلية الأسطورة ذاتها للتوظيف الأدبي، أي تميزها التاريخي والموضوعي عن جملة الأساطير، والذي يمنحها سهولة التشكل والتحول لكي يصبح جزءا بنويا للعمل الأدبي نفسه، ويخدم هذا التمييز الرؤى الفكرية والفلسفية والجمالية للمبدع.

– الثاني :

قدرة المبدع الفنية على التوظيف الأدبي للأسطورة شخصية كانت أم حادثة أم موتيفا، أي تحويل الأسطورة إلى وجود جمالي يخدم رؤية المبدع من خلال جملة التحولات، والتحويرات، وحتى التشوهات التي يحدثها على هذه الأسطورة أو تلك. [10]

ب/– آلياته أو خطواته الإجرائية :

الحقيقة أن تسمية "آليات" هي تجاوزية وربما الأقرب إلى الصحة "خطوات إجرائية" حددها الناقد الفرنسي "بيير برونا" "Pierre Brunel" في كتابه "النقد الأسطوري" "Mythocritique " مقال : "فاليوم اتبر كلا من تجلي، ومطاوعة، وإشعاع الأساطير في النص كظواهر دائمة التجدد، هذا التصنيف الذي أقترحه ليس له هدف سوى إضفاء القليل من الإضاءة وإقامة نوع من التحليل الأدبي هو النقد الأسطوري". [11]

لقد أبان "برونال" "Brunel" على ثلاث آليات يرتكز عليها المنهج النقدي الأسطوري وهي : التجلي Emergence، والمطاوعة Flexibilité والإشعاع Irradiation، وتتجلى في النص الإبداعي كالتالي :

1) التجلي Emergence :

حضور العنصر الأسطوري أو الظاهرة الأسطورية في النص الأدبي، وهو لا ينحصر في حدود نص واحد، قد يتجاوز ذلك إلى تجربة إبداعية كاملة، ويتشكل على مستوى البنية السطحية للإبداع، عبر إشارات ضوئية بعينها منها : العنوان، والاقتباس، والخلفية الأسطورية، والاستهلالات، الصور البلاغية، وغيرها.

2) المطاوعة Flexibilité :

---

(7).د.بوشوشة بن جمعة، التجريب وجماليات، الكتابة (المفارقة السردية)، مجلة عمان، عدد 116، 2005، ص 77.

(8) أنظر : عبد الفتاح محمد أحمد، المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي، دار المناهل، بيروت، ط1، 1987، ص 14

(9) أنظر : د.بعلي حفناوي، النقد الثقافي المقارن، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم، بيروت، ط1، 2007، ص 269/268.

(10) أنظر : بيير برونال، ما الأدب المقارن، ترجمة د.عبد المجيد حنون وآخرون، جامعة باجي مختار عنابة، ص 17 وما بعدها.

(11) Pierre brunel, mythocritique théorie et parcours, PUF , écriture presses universitaire de France , 1ère édition , 1992, p 13-14.

خطوة إجرائية يعمد إليها المبعد باستقراء التمثلات أو التمظهرات المتغيرة للعنصر الأسطوري والتشويه، ومن ثم تقنيات بعينها كالحذف والزيادة، والإدماج والتشويه، ومن ثم فالمطاوعة تمثل المسافة الفاصلة بين العنصر الأسطوري الأصلي، العنصر الأسطوري في أبعاده المتغيرة، وهي في حقيقتها ذات دلالة فيزيائية، والناقد "بيير برونال" "Pierre Brunel" وظفها آليا، قال : "إنني لا أستعمل المطاوعة إلا لكلمة تقريبية من الصعب الإمساك بها، إن الكلمة توحي بليونة التكيف، وفي الوقت نفسه بمقاومة العنصر الأسطوري في النص الأدبي" [12]، والمطاوعة تتحقق عبر حالات يحدثها المبدع في النص كالتماثل، والتشابه، والتشوه، والغموض، وتعدد الرؤى.

3) الإشعاع Irradiation :

يتمثل في تلك الظلال، والإيحاءات والهالات، التي يضيفها العنصر الأسطوري على العمل الإبداعي، لأن: "وجود العنصر الأسطوري في النص له دلالة ومعنى كبيرين، بل أكثر من ذلك، فإن تحليل النص ينطلق من هذا العنصر، الذي حتى ولو كان دقيقا أو مستترا، لابد أن يكون له قدرة إشعاعية، وإذا حدث تدمير فإنه نتيجة لهذا الإشعاع." [13] ويتناسب عكسيا مع التجلي، فكلما تجلى العنصر الأسطوري، كلما ضعف الإشعاع ومتى قوي الإشعاع ضعفت الأسطورة.

والمتمعن في الآليات، يلحظ أنها تنبعث من الأسطورة الأصل، كونها نمطا أوليا، علويا، أو نموذجا بدئيا، تم تتوزع سمائها على العناصر الأسطورية المجتثة منها، أو الموتيفات، التي يلجأ إليها ويستثمرها المبدع متى أراد الإيحاء أو التقنع.

3– الرواية : (التجربة الأبروسية) :

أقام "الخراط" روايته الغجرية ويوسف المخرنجي على تجربة حب مشتعل، بين غجرية، فاحشة الجمال، فاحشة السطوة، اسمها "مانورة"، وشاب مصري من الشريحة الاجتماعية الكادحة، يعمل في مخازن الإسكندرية ويزاول تعليمه في الجامعة، أغوته الغجرية وفتنه جمالها فسقط صريع العشق، مثلما وقع "أيروس" Iros * في حب بسيخي (سرينة) صاحبة الجمال الفاتن، والتي أصبحت زوجته فيما بعد.

ولأن الحب في هذه الرواية، شكل تيمة أساسية، طرحت من خلالها إشكالية الوجود، سواء أكان من حيث علاقته بالجنس، والعاطفة نفسها، أومن حيث علاقته بمجمل المفاهيم التي أثار حولها الروائي البطل تساؤلاته الكبرى، كالوجود، والوطن، والحب، فقد صاحبتها موثيقات عدة تقوم على تنائيات ضدية (الأنثى، الذكر)، العلم، السحر، الأسطورة الواقع، تم تجربة الحب ذاتها في صورتها الدون جوانية* الأسطورية من جهة، والعاطفية المثالية الصوفية من جهة ثانية، كما تعرض الرواية تقاليد الغجر، وأعرافهم، بل وتاريخهم من خلال دراما عنيفة الأحداث، شاعرية الرؤية، وخصيبة الدلالات.

تغوص أحداث الرواية في أعماق الرؤى والأحلام، فلا يكاد يمر حدث إلا ويترك تساؤلات عدة، مفادها: هل من خيط رفيع يفصل واقع التجربة عن خيالها، وتمزج التاريخ بالأسطورة، ووحدة الوجود، إلا أن "الخراط"، أضفى عليها لمسة واقعية، عندما قال على لسانه مرتديا قناع الراوي: "قال لي صديقي" توفيق عبد الرحمان مؤلف "قبل وبعد" و"الحفلة" و"أيام الثلاثاء"، ما أخبار الغجرية ؟–

قلت : المخرنجي أغلق المخزن علي، لا يريد أن يفتح ظل المخزن مغلقا فتح الله علينا جميعا،[14]، وإن كان هذا الكلام، يمكن عدة اعترافا من الروائي على أنه الخراط متخفيا خلف قناعي الروائي والبطل، وهو ما يوحي –أيضا– بواقعية الأحداث، وإن مزجت بالخيال والأحلام والرؤى، والذكريات التي أضفت عليها طابع السحرية.

إذا "فالغجرية ويوسف المخرنجي" وحلة "الخراط" في أعماق النفس والوجود، وهي كما قال "يوجين يونسكو": تحد للانعزال والكشف عن لا معقولية الوجود، دليل على وجود إحساس داخلي بالمعقول. [15]

وهي رؤية فنية تكرس واقعا مزدوجا : واقع الحياة الحسي المتسم بالفوضى واللا إنسانية والعشوائية، وواقع "الخراط" الداخلي الذي يتشكل من ذكرياته وأحلامه ورؤاه، ورفضه لمجمل التشوهات التي أصابت الحياة (معايشة وقيمة) واغترابية الإنسان (روحا وفكرا)، هذا ما جعل التجربة الأيروسية ملتبسة، والحب فيها يتأرجح بين الدون جوانية والصوفية.

4) الأنثى الأسطورة :

إذا احتفت الرواية بالأنثى، فكانت ذلك الدال Signifiant الذي ولج "الخراط" من خلاله عالم الأساطير، بفضل ما استوعبته من مدلولات أسطورية Signifiés mythiques زعزعت هندسة النص السردية، وحررت بذلك، الروائي، والروائي البطل من تبعات المساءلة، وباتت الغجرية الشخصية المحورية علامة سيمائية بامتياز.

---

(12)Pierre brunel, Mythocritique , p 13.

(13) ibid, p 14

* جمع مفرده موتيف

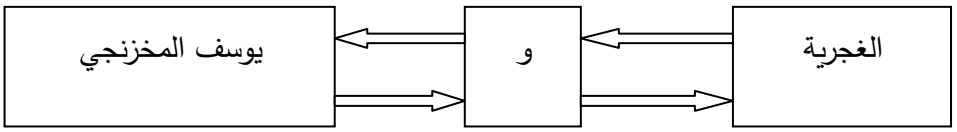
* مغامر إسباني

(14) الرواية، ص 19.

(15) د.بوشوشة بن جمعة : مرجع سابق، ص 77.

لذا أبى "الخراط" إلا أن يحمل روايته عتبة كثيفة الإيحاء ولافتة إشهارية مثقلة بعناصر الجذب والتسويق، يمكن اعتبارها "دزاين منير"* يبعث الفضول، ويحرك الرغبة، ف "الغجرية ويوسف المخزنجي" عنوان يختزن في كناياه ألوانا إنسانية وأسطورية، وحضارية وتاريخية وثقافية، وقدسية، تعيدنا إلى بداية الخليفة، اللحظة التنويرية، التي أشرقت بعدها الحياة على الأرض، كما يضمر فلسفة كشفية، صبغت النص كله بطابع صوفي.

فالغجرية "الطرف الأول" في معادلة العنوان، تمثل المنطلق والمنتهى، ما يبرر تقدمها على "المخزنجي"، وتصل "واو" العطف الطرف الثاني (المخزنجي) بالأول، باعثة صورة ملتبسة مبددة الصورة الآدمية، التي تخرج فيها حواء من الضلع الأيسر لآدم، باعثا الصورة الأسطورية والصوفية معا، والتي أيضا تخاف جوهر الفعل السردي، الذي يحاول إرساء الصورة الملتبسة (الأسطورية والصوتية)، خالقا بذلك فجوة بين البنية المجتمعية العربية والمنجز السردي (الرواية).



لقد منح "الخراط" "الغجرية" السطوة في العنوان، بحيث بدا المخزنجي تابعا لها، مموها بذلك حقيقة المنجز السردي، الذي يبدي الصورة العكسية للعنوان، هذا الذي يشكل حوارية صوفية مبدأها ثنائيا الفعل واللانفعال من متطور "ابن عربي" تحديدا قال المخزنجي : "لا مجال للحديث عن الفعل والانفعال في عالم وحدة الوجود بين العلل والمعلومات، الفاعل والمنفعل – الحق والخلق– " الذكر والأنثى، عين واحدة فرقت بين شقيها عوارض عابرة مآلها إلى الزوال ... " [16]

ومن ثم فالعنوان يرجع كفة الانفعال على الفعل، لكن المنجز الروائي يمنح الأسطورة المطلقة للمخزنجي، فتتبدى تلك الصورة الصوفية المشحونة غواية وإغواء.

إذا فالمنجز السردي يكرس جوهر العمل، الذي يعتلي فيه عرش الهندسة والتخطيط والتعمير، القطب الثاني (يوسف المخزنجي) ومن ثم تنعكس الصورة الأولى (التصوف)، لتبرز أصل الحكاية، أو الحكاية الجوهر: "قالت له وهو جالس إلى مائدته في المخزن :

–أنت الذي تصنعنا، أنت وحدك تسيرنا في مسارات لا يدلنا فيها، أنت فقط ترسم مصائرنا، نحن صنيعة يديك، فماذا تنوي أن تفعل بنا ؟ [17] – حكاية الفنان القلق الساعي دائما إلى الاكتمال.

ثم أن "الخراط" لم يحدد للقطب الأول اسما، بل فضل الصفة "الغجرية"، التي تكتنز دلالات الغواية والشغف الأنيما [18] Anima المرأة المقيمة داخل الرجل، القابعة في اللاشعور الجمعي، الرغبة المكبوتة الملحة، الباحثة –دائما– عن الانطلاق.

في حين الطرف الثاني اسما صريحا وتوجه بالصفة "يوسف المخزنجي"، فالاسم يوسف علامة "تحمل دلالات واقعية وأسطورية وتاريخية وقدسية، تم تأتي الصفة (المخزنجي) الذي تحيل على وجهة بعينها محل القداسة، فيوسف المخزنجي دال يحتمل مدلولات عدة، بدايتها آدم عليه السلام الذي علمه الله سبحانه وتعالى الاسماء كلها لتحط الرحال عند يوسف الصديق عليه السلام، الذي اعتلى عرش مصر، انطلاقا من مخازنها." وما ارتباطه بالغجرية إلا لتعميق موتيف الفتنة الذي قامت عليه تلك الأسطورة.

ولا تتوقف دلالة الاسم عند هذا الحد، بل تتجاوز ذلك، إلى عنصر الذكورة في الفكر الإنساني عامة، وعلاقته بالأنثى، ولهذا فكما تستدعي الغجرية ترسانة من الأساطير الأنثوية، فالمخزنجي لا يقل عنها ثراء في هذا المجال فهو يتحرك داخل مجال مفتوح من الأساطير انطلاقا من "البطل" الفرعوني، ووصولا إلى "يوسف الخراط"الحديث، إذا حمل (يوسف المخزنجي)، دلالات تتلاحق تتلاقح ودلالات الغجرية، ويتضافر هما تتحقق الصورة الكلية المنشودة، للحياة والحب والوجود، ويتحقق الاكتمال الذي يشكله كل طرف مع الآخر، وتتحقق معه ما يسمى بالماندالا "وهي الدائرة السحرية التي تمثل [19] بطريقة رمزية الكفاح من أجل الوحدة الكلية للذات الإنسانية."

فالغجرية ويوسف المخزنجي يشكلان "الماندالا"، التي سعى "الخراط" إلى تحقيقها عبر رحلته هذه، لذا يتهما أوجاعه وأفراحه، إحباطاته وآماله، وانكساراته وانتصاراته، وحملهما تساؤلاته الدائمة عن الحب والعدالة والحرية والوجود، ولا سيما "المخزنجي" الفيلسوف، الذي يعتقد بهذه القيم، ويراها أقانيم الوجود الكبرى، إنه يؤمن بكل "ما هو مقوم للإنسان، حريته التي لا يمكن أن تهدر، توقه إلى العدالة، وإلى الجمال، نشوته بالحس وصوفيته بالمطلق، مأساته الكونية المحترمة كإنسان، وقدره المجيد في مجابهتها، تكافله الحميم مع رصفائه في المجتمع، وفي الحياة، وفي الكون، كلها لب حقيقته المغلقة ... وكلها مخارج للخروج من الأزمة كأنها الأبواب الضيقة في الأساطير القديمة لابد من ولوجها إلى جوهر الكنز الموصود" [20].

---

* مصطلح خاص بالموضة أوفن الموضة.

(16) إدوار الخراط، الغجرية ويوسف المخزنجي (رواية)، دار البستاني، القاهرة, ص 19.

(17) المصدر نفسه، ص 97.

(18) أنظر : كارل غوستاف يونج وآخرون، الإنسان ورموزه، ت : سمير علي، دائرة الشؤون الثقافية، الجمهورية العراقية، بغداد، (د.ط) 1984، ص 253، وما بعدها.

(19) "وقد استنتجت سوزان لانجر" أن الشكل الدائري للماندالا هو رمز ليس مشتقا من محاولات رسم الزهور أو ما شابه ذلك من موضوعات العالم، ولكنها نمط أولى نشأ داخل النفس الإنسانية ذاتها. انظر : د.شاكر عبد الحميد، الحلم والرمز والأسطورة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، (د.ط)، 1998، ص 35.

(20) إدوار الخراط، مفهومي للرواية، ملتقى الرواية العربية العربية الذي عقد في فاس، بالمغرب، ديسمبر 1979، ص 306، والآداب البيروتية، عدد 2-3، شباط، آذار، بيروت، 1980، ص 105.

أ– الغجرية "إيزيس Isis" [*] :

الفتنة والحضوية، أيقونة العمل الروائي، الشخصية المحورية – إن شئت قلت الأسطورة المحورية ونبض الرواية، والمحرك الأساس لدقة الأحداث فيها، وهبها الروائي حق الزعامة عندما منحها الأولوية في العنوان، ثم الوصفية التي شحنتها دلاليا، ومنحتها سمة الإطلاق، فكانت علامة رمزية بامتياز تأرجحت دلالتها بين الأرض والسماء.

لقد جمعت صفة "الغجرية" شحنات دلالية، فوق واقعية انسحبت على كل أنثى تحركت في مضارب الرواية، إلى جانب منحى التعدد دالا الواحدية، التي ألبسها إياه الروائي، رغبة في تحقيق، التي ألبسها إياه الروائي، رغبة في تحقيق ما يسمى بالالتباس، الذي يمنح الكائن هوية هيولية تتيح للروائي، والراوي معاحرية أوسع في التعبير، وأريحية أكبر في الترميز.

فهذه الأنثى الأسطورية الإلهية، القديسة، الصوفية، محور الحياة والوجود، ونقطة تحول فيهما، منذ بداية الخليقة أو التكوين، وهي محور حياة المخزنجي، ونقطة تحول فيها، حددت مصيره، ورسمت مساره، ودفعت بالأحداث إلى خرق أفق انتظار البطل المخزنجي.

فهي لا تكف عن الحضور في الرواية، عبر تجليات لا تنتهي وموتيفات لا تنضب، إذ أنها ماثلة في المنجز السردي بكل غناه وثرائه، إنها باختصار مصر بأساطيرها القديمة ورموزها المتنوعة، وهي أيضا الحياة، والوجود، والمطلق، والمستحيل، الذي يستميت (الخراط) المخزنجي لبلوغه، إنها أسطورته الخاصة، التي غامر في عوالم اللاوعي، وآلما ورائيات ليصنعها، بل إنها مغامرته المستحيلة أو المستهينة لصناعة المستحيل هذه المرأة "... العالم الأنثى الشرموطة : ريم، مانورة، رامة، نعمة، مريم، ومالا نهاية له من اسماء (....) الأنثوية الجوهر الراسخ وراء كل مظاهرها، صادقة في تعدديتها، تعبيرية تجاوزية، مجرد تعددية نسويتها في اقترانها بالرجولية، إلى حب أنقى." [(21)]

لذا أسبغ عليها الخراط ألوانا من حفرياته فتعددت تجلياتها الأسطورية وتنوعت موتيفاتها، حتى باتت كائنا أسطوريا، واقعيا لأن : في ثنائية "الغجرية ويوسف المخزنجي"، استحال كل جسم أساطير الخصب والجنس ليسبح كأنما هو جسم مأثورة نفسها وارتطم يوسف بهذا الجسم معاصرا له، وغاص فيه الآن وعاش فيه بتجلياته الكثيرة، كما يعيش واقعة وجوده من غير إحالة، أية إحالة إلى زمن ما. [(22)]

هكذا استدعى المخزنجي كل أساطير العالم القديم، المتصلة بالموت والانبعاث والخصب ليخلق أسطورته الخاصة، ممثلة في الغجرية عقيدته الأنثى الخالدة، وعالم الإمكانات الأولى، في الخلق التكوين والبعث والخصب، والتجدد والحب.

حيث تجلت الأسطورة الفرعونية الشهيرة، أسطورة "الموت والانبعاث" بشكل كلي تقريبا، وألقت بظلالها وإشعاعاتها عبر المنجز السردي للرواية، حيث بدت أسطورة طبيعة شكلها الخراط مثلما شاء، وانقادت إليه طواعية، متى استدعاها، عبر موتيفات متنوعة، كالحب والخصب والبعث.

إذا تحصر إيزيس عبر موتيفات الحب والخصوبة والبعث في أشكال تبلور الصورة الروحية للمرأة المقيمة في أعماق الرجل (الأنيما)، والتي تجلت من خلالها أسطورة، "إيزيس"، هذه الأخيرة التي أعلنت حضورها من العتبة الأولى (العنوان)، ثم أفاضت إشعاعاتها عبر نسيج الرواية.

حيث أعادت الحياة والخصب للمخزنجي، عندما منحته الحب، فقضت بذلك على الجذب الذي اجتاح عالمية الداخلي (عالم اللاوعي)، والخارجي (عالم المخزنجي الحسي، المادي، الأرضي)، "كان حتى الآن يرفض، كأنه يغرق في موجة من القبول والرفض، هي موجة من الحب والكره معا." [(23)]

إن الغجرية (إيزيس) المحبة، تحاول أن تشد المخزنجي (أوزير) إلى جوهر كينونته، حيث تمنحه الهواء عبر احتضانها له، وتمنحه الوجود عبر استدخال قضيبه في فرجها" [(24)] ومن تم تتحقق رغبته الدائمة في العودة إلى الأصل. الجوهر، الكمال والاكتمال بالحب، إن الغجرية بكل مقومات فتنتها، ومرتكزات غوايتها، ليست ضالة المخزنجي في الأساس إنما هي تمثل السبيل الأوحد أو الإمكانية الأساسية التي يفضلها يعاود المخزنجي إلى قمام أصليته، لأن التهادي الجسدي الذي ينشدانه معا، يتحقق المستحيل، العودة إلى الأصل أو الاكتمال بالالتصاق بالجوهر الأول وهو ما ينشده المخزنجي، فـ"الأنثوية الجوهر الراسخ وراء كل مظاهرها، صادقة في يأسها، صادقة في تعدديتها، تعبر به – تتجاوز به –"، مجرد المضاجعة التي تكاد تكون حيوانية، بل آلية، ميكانيكية تقريبا، أيا كانت تقنياتها في الإيلاج والدفع والرهز، والقذف والسحب تتجاوز به مجرد تعددية نسويتها في اقترانها بالرجولية إلى حب أنقى" ((25)

---

[*] هي ملكة الفتنة وآلهة الخصوبة وتمثل قرني البقرة، وقرص الشمس أو رداء الرأس على هيأة طائر العقاب، أو العلاقة الهيروغليفية لكلمة عرس

انظر : ما نفرد بوركر، معجم المعبودات والأساطير والرموز في مصر القديمة، ت: صلاح الدين، عمان، مكتبة مديولي، القاهرة، ط1، 2000، ص 51.

(21) إدوار الخراط، الغجرية ويوسف المخزنجي (الرواية)، ص 59.

(22) إدوار الخراط، خواطر حول ميخائيل ودون كشوت، تساوق إبداع أكتوبر 1985.

(23) إدوار الخراط، الغجرية ويوسف المخزنجي، ص 67.

(24) حسام نايل، أرشيف النص، (درس في البصيرة الضالة)، دار الحوار، اللاذقية، ط1، 2006، ص 171.

((25) الرواية، ص 59.

وهل هناك نقاء إلا في المطلق الأصل والجوهر، لا يوجد نقاء أرض، لذا يتشبث المخزنجي بهذا الحب، الذي يقذف به إلى عالم يشتهيه، يمنحه تمامية الأصل، كما يمنحه الحياة يبعثه كينونة من جديد. *

هكذا حملت الغجرية الإلهة والقديسة أعباء أحلام المخزنجي الأحزيري، الذي لا يمل التجربة الشهوانية، مستميت الفؤاد لاجتياز الظلمة إلى نور البداية، نور الحياة الأولى، الحياة الأبدية أو المطلقة، التي انفصل عنها رغما عنه دون جريرة منه، ومن ثم تسنى له ممارسة الأسرار الأوزيرية في الغرفة المقدسة.

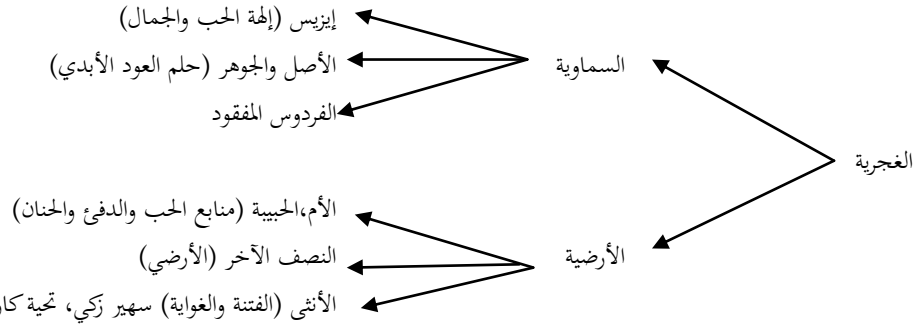
والمخزن رقم "6" هو المعبد الذي يحوي الغرفة السرية، التي فيها يعتلي المخزنجي عروش المطلق والنقاء. "ريم بين ذراعي المخزنجي على الأرض في المخزن، كيف نفذت من يورغو حارس الليل" الغيور على بوبة المخزن، الفردوس المكدس بالبالات المحزومة بأشرطة جديدة مسطحة تحكم حياطتها، كنوز داخل الخيش، والحاويات الخشبية الضخمة بعضها فوق بعض، متدرجة، سلالم يعقوب صاعدة إلى سماء السقف السامقة. (26)

فالغجرية الإلهة لا تبرح عالم المخزنجي الأوزيري، بل تسعى إليه، وتفقد عليه من الحب والحنان، ما يمنحه فرصة العود الأبدي هو الحلم الذي يراود المخزنجي الأوزيري "رب الضنى اللامتناهي" (27)، وحتى وإن كان اعتلاء هرم المطلق، ونور الحياة مؤقتا، فإن ذلك كفيل يمنح المخزنجي فرصة اللقاء والاتصال، كذا لم يكن مهما عنده هذا الآخر من يكون، أومن تكون –بالأحرى– المهم إنها الآخر المبحوث عنه، الجزء المجتث منه، والمفصول عنه. "لم تكن ريم هي مانورة عين الليل الدعجاء الصاحية ساطية النفاذ، هما الاثنان معا، هما في داخله أيضا، تعصف به في ارتمائه على بلاطات الاسمنت الداكنة المتربة، أرض فردوسه الدينوي دفقات الحب والنفور معا، البغض والاجتذاب الذي لا يقاوم، بين ذاته وبين عين الليل وصورتها الصغرى المضيئة، كلتاهما فيه، منه إليه.

قال : أريد أن تدخلي فيّ وأن أدخل فيك، أريد أن أحيا بعد موات، أريد أن نكون واحدا واحدة في الآن معا، متجاوزين الأحادية والانقسام متصلين غير منفصلين" (28)

ويبدو أن تكرار مشهد التهادي الجسدي في الرواية، يبتعثه "الخراط" من أغوار معابد اللاهوت المصري القديم، ولا سيما ما تعلق بالأسرار الأوزيرية، ذلك أن أوزير كان متعدد الغرف، وفي كل غرفة عبر معابده المتعددة، كان يقوم بطقوسه الشبقية، لابتعاثه من جديد، وتحقيق وجوده، وهذا بفضل إيزيسه، التي لم تيأس من إمكانية إحيائه وبعثه من جديد، ذا راحت تجمع أشلاءه جزءا، جزءا، ولم تستسغ فكرة ضياع عضوه الذكوري، نبع الخصوبة والبعث، فحدث بحثها حتى عثرت عليه (29)، وهو ما ينسحب على الغجرية أو يصل الغجرية "بإيزة" وتنصهران في كيان واحد، يسعى المخزنجي للتوحد معه. "أما الآن فهي مانورة ترقص غلالتها السوداء الشفافة المرشاة برقائق التوتر الصغيرة الفضية التي تهتز بموسيقية خافتة الرنين، وقد حلقت في غيابات سمائها، كما حلقت إيزيس فوق الوادي الخصيب بحثا عن أوزيريس حتى وجدت عضوه الرابع عشر الذي به الحياة وبدونه لا حياة، خلعت ريشها بعد أن عدت عتبة الغرفة الخاوية وعادت سبع مرات، أمامها الآن على الحصيرة الجديدة حافة الأعواد، صينية مستديرة متوهجة بنيران مكتومة في مادتها البلورية." (30)

والحقيقة أن هذه الصورة المتداخلة، المزدوجة "الغجرية إيزيس" ما هي إلا عالما "المخزنجي" المتداخلان، عالمه الداخلي (اللاوعي، اللاشعور، الرؤى) وعالمه الخارجي (الواقعي، الأرضي)، ومن ثم باتت "الغجرية" عالمي "المخزنجي" : الواقعي بكل أوجاعه المختبئة، ونشواته الباعثة للحياة، والمجددة للأحلام، وعالم اللاوعي، والرؤى والأحلام والأساطير اللامعقول، اللا ممكن المنشود والمرغوب، فهي كما يرصدها المخطط، متأرجحة بين السماء والأرض (سما رضية).



* الاسم المستحب للمصريين.

(26) الرواية، ص 51.

(27) رندل كلارك، الرمز والأسطورة في مصر القديمة، ت : أحمد صليحة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، (د.ط) 1999، ص 148.

(28) الرواية، ص 51.

(29) هناك مراجع تقول أنها لم تعثر عليه أبدا.

(30) الرواية : ص 67/66.

فالمخزنجي الكتنة يحاول سبرأ عماقة، وكشف لا وعيه، بهذا الاستبطان العميق، عله يفلح في تبديد ظلمته وتحطيم جدار الموت الذي حال بينه وبين حبيبته، على الرغم من محاولات العقل لردعه عن هذا، إلا أن من داخله يرد ".. عليه المخزنجي الآخر المتربص، المتهور : أعقل أنت يا خويا. ! أليست هذه كائنات اللاوعي ما تحت أرض الفعل ؟ لما يجب أن تظل هذه الكائنات تجريدات فقط، وتصورات لا قوام لها؟ لماذا لا تتجسد ؟ تأخذ لنفسها أجسادا لها كتلتها وجرمها ولها أشكال هي التي تختارها لنفسها خارج منطق العالم المعهود ؟." [31]

وليس غريبا إذا أن تتقنع الغجرية بأقنعة عدة يتوارى خلفها البطل مادامت في الأصل صنيع الخراط تم بطله المخزنجي، الذي "دخلت عليه الغجرية، قالت له وهو جالس إلى مائدته في المخزن : أنت الذي تصنعنا، أنت وحدك تسيرنا في مسارات لا يدلنا فيها، أنت فقط ترسم مصائرنا، نحن صنيعة يديك، فماذا تنوي أن تفعل بنا؟"[32]

هذا ما يفسر الشحنات الدلالية، التي حملتها الغجرية البطلة عبر مسارها في هذا المنجز السردي، حيث نواها قد انطلقت إيزيسية وانتهت يوريديكية، وما بين طرفي المجال المفتوح هذا تتابعت مسارات الأنثى المغوية، صاحبة الفتنة، وباعثة الشهوة ومحرضة الشبق.

ومن ثم تتلبس الغجرية صور ملتبسة واقعية أرضية، وأسطورية، فمن رموز الغواية والفتنة الحسية أمثال "سهير زكي"و"تحية كاريوكا"، و"سامية جمال" [33] إلى رمز الغواية الصوفية المعشوق الصوفي، الذي لا يحتكم على صورة بعينها، بل هو معشوق فوق إنساني، يسعى المخزنجي إلى الاتحاد معه، من جديد، على ينعم باكتماله، أو كماله "العنف الشبقي هو نفسه الحنان الشبقي، صعود واتسام صوفي، بعد هذا الهيام العلوي في سماوات الشبق"[34]، وباعتلاء "الغجرية" عرش الجوهر الصوفي، يرتقى المخزنجي إلى المعرفة، معرفة (الحب والحق) المنشودة، ومن ثم التحقق والحضور.

لكن الهيبة التي تمنحها "الغجرية" "للزنجي"، سرعان ما تنطفئ شعلتها، ويتحول نور المعرفة، الحب والحضور، إلى ظلمة العقد من جديد هكذا تنتهي "الغجرية" الصوفية، المحققة للكينونة، إلى الموت، (الغياب) المنفتح على الحياة (التحقق، الكينونة).

ب– الغجرية (يوديريكي الأورضية) :

إذا تنتهي الغجرية يوريديكي المفقودة، ويتحول المخزنجي أورفيوس، هكذا يتبادلان الأدوار، وتنحرف معهما دلالات الأنثى أيضا، لأن المخزنجي لا يحقق التبادلي بينه وبين أوريوس، إلا من خلال موتيف العقد، أو الموت، في حين يبدو هذا التبادل كليا بين "الغجرية" و"يوريديكي"، فكلتاهما ماتت، وتسبب هذا مرة ثانية القلق والحزن، والانفصال، ومن ثم عاد المخزنجي إلى الهموم، والأحزان مستصعبا الأمر. ومتهالكا لأجل معرفة الفاعل، الذي اغتال الحلبة، واجتث الفرح والحياة من عالمه المجذب، "الجماعة يعرفون إن النوم مع غجرية يقترن بالموت"[35]

لقيت الغجرية الصغيرة "ريم" "قمر القلوب"، ذات الوجه المضيء مصيرها المحتوم، حيث قتلت وغيبت عن الحياة، كما غيبت "يورديكي"، وأعادت مرة ثانية "المخزنجي الأورفي" إلى عالمه الكئيب، الحزين، المعتم والناقص، فلم يكن (المخزنجي) يدرك أن كينونته المحققة ظرفية، وأن وجوده مآله العدم، وأن اكتماله نهايته الانتقاص، وأن اتصاله بالمحبوب بداية انفصاله عنه، قال المخزنجي : "لماذا لقيت هذا المصير ؟" [36]، ثم ما أشد قسوة هذا الانفصال، "هل هي ليلته الواحدة معها ؟ هل كانت هذه الليلة معها ؟ أم مع مأثورة ؟ ثم قسوة لا يمكن تبريرها، كما لا يمكن في النهاية تبرير أية قسوة، أو ألم، أو أي نقص، لا يمكن أبدا تبريرها أو تفسيرها" [37]

لقد عمد الخراط إلى استغلال الأفعال الشبقية، والممارسات الشهوانية الجسدية، لطرح تساؤلاته الكونية، ورغباته الوجودية، أي لتحرير علامات الاستفهام الكبرى عند الإنسان، والتي ظلت إلى يومنا هذا أسرار كونية سماوية غير مدركة، وإن حاولت جهود المعارف المتنوعة هتك سترها، وكشف خباياها، لكنها ظلت ملغزة، وعليه كان "المخزنجي الفيلسوف" ينظر إلى التبادل الشهوى الجسدي، على أنه حركة كونية تتوقف عليها الحياة، وينبني عليها الوجود، وهي نظرة "... فيها محاولة لإعلاء المواجهات العضوية والجسدية إلى مستوى الشعر وإلى مستوى التصوف وإلى مستوى الفلسفة" [38]، ومن ثم إلى مستوى الأسطورة.

هكذا يحظى الدال "الغجرية" بحزمة من الدلالات التي تقربنا من رؤية الروائي التي تتسم بالالتباس، فها هويتما هي في المخزنجي، ويسائل على لسانه : "من هي التي قتلت ؟ من هي التي لا تموت الآن، ودائما ؟ الحلم ؟ المثال؟ الوطن المهدور ؟ أنا العليا المحاصرة ؟ الحقيقة ؟ هل مات الوجود كله وانقضى إذ ماتت ريم المحبة وانقضت؟"

---

(31) الرواية، ص 14.

(32) الرواية، ص 14.

(33) الرواية، ص 97

(34) الرواية، ص 63/24.

(35) الرواية، ص 74

(36) الرواية، ص 54

(37) الرواية، ص 54.

(38) بدر الديب، ندوة مع النقاد حول رامة والتنين، سجلت وأذيعت في 1980/02/13، في القاهرة، وقد حررت وألحقت بالطبعة الخاصة للرواية، ص 287.

[39]، وتتحول الغجرية بذلك من يوريديكي الأسطورة إلى قربان صوفي، يهبه المتصوفة للظفر بالمعشوق وتحقيق الكينونة أو الاتصال المنشود، وكأن دم الغجرية، هو"دم الفدية كفارة عن دم ابن عربي، ودم الحلاج، والسهروردي المقتول، وربما عن دم يوسف المخزنجي".

إذا فعلى الرغم من طغيان الوجدان الصوفي، الذي يقابله حس شهواني يلتمس خريطة العزيزة الإنسانية بكل متطلباتها، تنقلت الغجرية إلى مفهوم فلسفي، يمثل المعشوق المفقود، الذي يغنيه الخراط، ويتغنى به، وهو الوطن "مصر"، قال المخزنجي : "يا خبر ! مالها ريم المسكينة الغلبانة وهذا كله ؟ ما أنت ذا يا عم يوسف قد شردت إلى عالم كله مجردات ليس فيه ما يمكن الإمساك به، مجسما، ملموسا، عينيا، ها أنت ذا [40] تثير "قضايا كبرى" هل تملها من محل هنا ؟ هل تم من معنى لها هنا، والآن ؟"، فهي الحرية الملموسة، والحقيقة المنتهكة، فهي إذا نبع الإرداء لعطش إنساني يفوق إرادة الإنسان. ومن ثم كان لجسد الغجرية قصة أخرى عند الخراط.

ج– الغجرية (الأنثى الجسد) :

لقد منحه ريادة الاحترافية في الممارسات الكونية العاطفية الشهوانية (التهادي الجسدي)، والوجودية العملية أو الوظيفية، فمرة ينأى به عن الحسية الساقطة والغواية المتبدلة، إلى الانتشاءة المجددة للروح، والباعثة للحياة، ومرة أخرى يسمو به إلى النورانية العلوية والإشراقية الصوفية، متلبسا قناع شيخه المفدى – الصوفي الإسلامي– الذي كان المرجع الديني الأساسي للبطل المخزنجي، الذي قال عن أبي عربي [41] "أن الله عز وجل عندما خلق المرأة فإنه لم يترك مكانها منه فارغا، وإنما وضع فيه الشهوة إليها، فقد سبق في علمه إيجاد التوالد والتناسل في الدنيا، فكان النكاح أعظم الوصل بين الأصل وفرعه." ويبدو أن المخزنجي يحفظ كلام شيخه "ابن العربي" من بين كلام مشايخه الآخرين.

هكذا تجاوز الجسد هويته الحسية، ونأى عنها إلى الصورة الصوفية الأسطورية، فالمعشوق الصوفي أو الأسطوري، لا يتحكم على خطوط محددة أو معالم، فهو غير ملتزم بتقاطيع الحسد البشري.

وهو ما حدا بالمخزنجي، إبداء حيرة وإعجابا معا به فقال : "يا سلام ! كل هذه الرومانسية في أجسام النسوان الغجر، العوالم، الغوازي، شراميط بشكل أو بآخر، كأنها مع ذلك تسكن جسمه هو نفسه، تشغل كل أركان وعيه بجسمه، لا يعود العرف أو يحس في دخيلته من جواه، إلا بهذه الأجساد الأنثوية التي كأنما تجمعت فيها كل أنثوية في العالم كله، كل أنثوية العالم كله، كل أنثوية العالم." [42]

لقد تعامل الروائي مع جسد الأنثى (الغجرية)، على أنه دزاين خاص، له معالم غير حسية، قسماته، تعالت عن تلك، التي ترسخت في الفكر العربي، المفرغة من الجوهر الروحي، فالجمال ".. في المجتمعات العربية منذ تشكلاتها الأولى هو جمال لا روحي، لا قيمي، إنه وظيفي، فلقد ألف العربي بنزوعه البطريركي مفاهيم محددة للجمال : فالجمال لأجل الجسد، والجسد لأجل المتعة، وكل ما يحقق الظاهرة الحسية يتوقها ونزوعها صوب اللذة يشكل قيمة جمالية." [43]

إن الحب والجنس صنوان، والجسد هو المفاعل الكيميائي، الذي يتفاعلان فيه، أما الجمال (نسبي بغض النظر عن مستواه)، فهو محقق ذلك التفاعل، ويساعد على تحقيق توزن المعادلة، والنتيجة المتعة الجنسية، أو ما يسمى بالإشباع الجنسي، وهو الغاية والمبتغى في الغالب الأعم : لأنه أحيانا تكون الغاية إنجاب الأطفال، ربما هذا ما جعل أمر الحب ملتبسا، فالنفوس "تلجأ إلى التهالك المطلق على الجنس، وتراه حلا لعزلتها وعجزها، وتهرب من زيق الواقع لتسقط في زيق الحب الوهم، والجنس الوهم، والحب الزائف أو الجنس المجرد، مما يستلزم شعور الإنسان الباطني، بالعزلة، والوحشة، مما توافرت المتعة الحسية." [44]

ومع ذلك فإن الروائي عبر بصله "يوسف المخزنجي، حاول أن يرتقي بطرفي المعادلة (الحب والجنس، إلى مستويات فوق إنسانية (بشرية)"، فما هو"المخزنجي" يتردد لحظة أمام كلمة، ومفهوم الحب، هو شيء آخر أكثر من حي وأكثر –جدا–، من مجرد الجنس هل ثم نقاء في الأيروطيقية يعلو على كل مفهومات الحب، كل ممارسات الجنس، كل آليات المضاجعة؟"[45]

ويبدو أن يقين "المخزنجي" بالحب الغجري الأسطوري دفع به إلى رؤية قسمات الجسد الأنثوي من منظور رسماوي، قداسي، تتجلى من خلاله، صورة المعشوق الأسطوري، الصوفي المتعالي، على محدودية البشر، فيقول : "قسمات جسدها تتجاوز الجسدانية "

ما أهمية أن خيلا كثيرا قد داست هذه الساحة ؟ ما زالت عندي بكرا وظهورا ونظرة لم تمس، مدينة بلا أسوار ما زالت منيعة لم تقتحم، ومع ذلك فليس في المسألة اقتحام أو استسلام (فيها هوية من ذلك دون شك)، لكن فيها مجد لتحقق كأنه إلهي، كأنه غير إرادي، كأنه إلهام سماوي يفوق حدود البشر، لكنه نابع من صميم إنساني بحت،

---

(39) الرواية، ص 55/54

(40) م، ن، ص 55.

(41) الرواية، ص 100.

(42) م، س، ص 59.

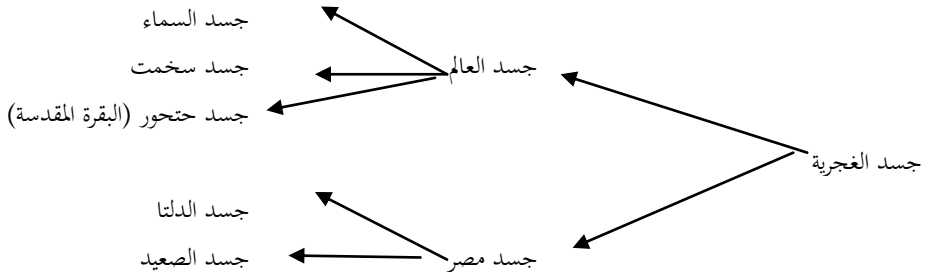
(43) محمد عبد الرحمان يونس، الخطاب والجنس وعلاقته بالسلطة في ألف ليلة وليلة، مجلة إبداع، عدد يونيو، 1992، ص 90.

(44) م، ن، ص 94.

(45) الرواية، ص 59.

حتى التجاعيد في الأماكن السرية من جسدها –جسمهن، لم تعد مجرد ثنايا اللحم الأنثوي بل تومئ إلى كثبان صحراوية ساطعة النقاء في طوايا رمالها التي مرت عليها رياح الشهوة وصحوتها شمس الأشواق." (46)

فهذا الجسد (الصيع – عصي) و(المباح – المنبع) و(الإنساني، اللا إنساني)، هو مقصد المخزنجي، الملاذ الذي يلوذ به كلما طوحته الأيام، والمغامرة التي يؤوى إليها، ليمارس طقوسه وعباداته، وهو أيضا الجوهر الذي يستمنت، ليعاود الرجعة إليه، فهو الوجود، وهو الأرض، وهو مصر، بكل مخزونها الحضاري، وبكل تخومها وجغرافيتها، لذا كانت مكابدة المخزنجي للوصول إليه (الجسد)، والتماهي فيه، والاحتماء به، صورة من صور الإوزيرية، التي تجد انبعاثه، هذا الحلم الذي لا يبرح ساحة لا وعي المخزنجي، هكذا حمل جسد الغجرية أعباء وعي المخزنجي، وشطحات لاوعيه مثلما حملتها الغجرية ذاتها. "أعرفك تحت اسم سخمت * جسد إمرأة وديعة رابطة على الأرض ورأس لبوة شرسة متقدة العينين (...) أعرفك عندما كنت تحملين رضيعك في الليالي القمرية ساطعة الضياء، تجولين في الممرات الترابية الضيقة في الدنيا والصعيد (...) تحملين معه ثقل العالم (...) أعرفك تحت اسم حتحور ** البقرة المقدسة خصيبة الضروع (...) تفترين عن ابتسامة، ابتسامة الشبع من النشوة – (...) أعرفك وأنت صبية تقريبا غريرة (...) أنت بنت بنوت بكر وعذراء جدا، بريئة وماكرة مكرا شديدا السذاجة (...)" نعم أعرفك أيضا واسمك *** رامة التي لا يمكن أن تفي بوصفها كلمات مهما كانت الوطن، الأرض، لكنها المرأة أيضا، الحقيقة الإلهية، لكنها المرأة أولا وأساسا بكل تدويرات جسدها الوفير، بنهديها الجميلين الوثيرين وبطنها الأسيل، وربوة فينوس* المحتشدة بكل لذات الوجود، وما وراء الوجود ..." (47) هكذا تحول الجسد الأنثوي إلى كيان أسطوري، يمتزج فيه الحسي بالقداسي، وهو ما يبديه المخطط الآتي :



هكذا اكتسبت الأنثى وجسدها هوية ميتافيزيقية، نسجها "الخراط" من ينابيع أحلامه اللامعقولة، وشطحات هيامه اللامتناهية، وقد حرص على استدعاء مصاحبات الجسد – إن صحت هذه التسمية – التي تفعل فعل الحب وتستثير الشهوة، كالرقص، هذا الأخير الذي يستحضر السرينيات **، والباخوسيات، رموز الإنشتاء، بحركاتهن المصاحبة لطقوس (الميلاد والموت)، و(الخصب والجدب)، على حد سواء.

ثم إن ارتباط الأنثى (حواء) بالرقص وثيقة الصلة بميلادها، فحركات جسد آدم، والتواءاته أثناء خروجها من ضلعه الأيسر الأيسر، إعلان بداية الحياة البشرية الأرضية، وانطلاقة أولى شرارات الحب بين ثنائية (آدم وحواء)، التي لم تنطفئ شعلتها، ولن تنطفئ إلا بانطفاء شعلة الحياة ذاتها على الأرض "... رقصة الحلق، رقصة الحق رقصة خروج المرأة بكل أسمائها من ضلع مبتور، وحنينها إلى النظام مع ضلعها المنادي أبدا الداعي أبدا، حنينها إلى آدم، حنين آدم إليها، حنين الإله إلى عبادة المحبين ..." (48)

هكذا تستدعي الرقصة أسطورة الخلق والتكوين، التي تتجلى بكل موثيقاتها، وتمد بإشعاعها عبر الوحدات السردية، انطلاقا من العتبة الأولى، العنوان "فآدم وحواء" قطبا الحياة الدنيوية، ثم قطبا الرواية حاضران بكل إمكانياتهما الأسطورية والقدسية، التي تلخص البداية الأولى لتاريخ الخليفة، كما تمثل دورة الحياة (الميلاد، الموت)، ومن ثم كان

---

(46) الرواية، ص 69.

* سخمت Sekhmet تعني القوية، وهي ربة الحرب، خصولها إتباع الإله ست، وكذلك الثعبان أبوفيس، وصورت في الأسطورة الفرعونية على هيئة إمرأة برأس أسد.

أنظر : ما نفرد لوركر معجم المعبودات الرموز في مصر القديمة، ص 152/151.

** حتحور : Hathor : وتعني مسكن حورس، وتصور على شكل بقرة وهي ربة السماء، كما أنها تصور مقرا داخل منزل.

أنظر : المرجع نفسه، ص 110.

*** رامة : اسم عبري.

* إلهة الجمال والشهدة والخصب عند اليونان، واسمها أيضا أفروديت.

(47) الرواية، ص 100/99.

** الأيروسيات ومالكات الجمال اللآخاذ عذار أيدوس، يحملون أجنحة فراشات عكاش، ص 181

أنظر : د. ثروة عكاشة، الإغريق بين الأسطورة والإبداع، ج15، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1994، ص 220.

(48) الرواية، ص 78.

ارتباط المخزنجي بغجريته، هو صورة لارتباط آدم بحواء، والتي يظل ساعيا إلى الاتصال معها لتحقيق كينونته المفقودة نتيجة الانفصال عنها، وهو تجسيد لرحلة الصوفي المعراجية التي تبتغي الكمال.

وتتحول الغجرية المغدورة إلى الوجود، الأنا العليا التي طالما سعى المخزنجي (الصوفي) إلى الإتحاد معها، لكن دون جدوى، فتعاوده مشاعر الحزن والألم والحسرة، ويعاوده معها الضياع والمقت والعدم، فيتساءل مستاء مبديا استغرابا : "ألا تنتهي هذه المطاردة (...) ألا تنتهي بيني وبين من يتعقبونني للثأر أو لمجرد القمع؟"[49]

لقد كشف موت الغجرية (غياب الأنا العليا وانفصالها) جوهر المخزنجي (الصوفي) المطعون والحسير والمتهاوي، والذي يكاد يتلقفه الضائع، لولا صوت "يوسف الثاني"، الآخر "يوسف اللاوعي"، الذي يحاول أن يغلف الحالة بألوان عدة، تارة أسطورية، وتارة قدسية صوفية لـ "أن إحساس الصوفي بأن وجوده يتأسس على عنف أصلي واجتزاز قسري، جعل من حياته كلها ألما وشعورا بالتحطم، ولا ينعكس هذا التحطم والألم على حياة الصوفي الخاصة ووعيه الوجودي، بل أيضا على علاقته بالآخرين : إنهم مستلبون بأفقهم القريب لذلك، لا يفهمون عمق الحكي الصوفي، أي عمق التجربة العشقية" [50]

والحقيقة أن الغجرية ما هي إلا قناع يستنجد به المخزنجي، ليضفي على عالمه الكئيب إشراقة نورانية، فهذا العشق هو"عشقه الأبد وعشقه الآن، في أرض الظلم والقمع، والجور، قبلة صامتة لازمن لها، قبلة الإلهي والإنساني". [51]

هذا ما يفسر تنبيه (المخزنجي) أفكار شيخه المفدي "ابن عربي" الذي رآه حداثي الفكر، وعصري الرؤى، فقال عنه : "متى نعرف أن "ابن عربي"" هو الآن معاصرنا وزميلنا ورفيقنا ؟ والأكثر حداثة منا" [52] لأنه ببساطة رأى الحب طريق الكمال، ومن ثم لا كمال له إلا بالأنثى، ولا كمال لها إلا به.

هكذا تجلت الأنثى الأسطورة في صورة إلهة، المعشوق الصوفي، الذي يتعالى عن كل وصف، كما حلت في أكثر من إلهة أسطورية وهي كلها تمثل أحلام المخزنجي (الخراط) ورؤاه، كما تمثل عشقه المقيم لمصر الأرض، الوطن، الحبيبة الأولى والأبدية.

الخاتمة :

بهذا يكون الخراط قد صنع أسطورته الخاصة من تلافيف الإنسان الأول، وحطام ذكرياته المنسية، والساطعة، ثم من أحلامه المعقولة، واللامعقولة، لذا مارست الأنثى سطوتها في هذه الرواية، بعدما منحها "الخراط"هوية أسطورية، متوسما بذلك الوصول إلى التحقق المنشود، مقتديا بالكائن الأول، الذي سلمها السلطة والقيادة، لما احتكمت عليه من إمكانات فيزيولوجية وخبرات عقلية وروحية، فهي ".. إضافة إلى عجائب جسدها الذي بدا للإنسان مرتبطا بالقدرة الإلهية، كانت بشفافية روحها أقدر على توسيط بين عالم البشر وعالم الآلهة، فكانت الكاهنة الأولى، والعرافة، والساحرة الأولى، بهذه الأسلحة الغير فتاكة، مضى الجنس الأضعف قوة بدنية، فتنبؤ عرش الجماعة دينيا وسياسيا واجتماعيا، وأهم هذه الأسلحة أسلمت الجماعة قيادتها للأمهات"[53].

"فالغجرية" تربعت على عرش المخزنجي، الذي بذا عشرا قلقا، متهاويا، متزعزعا يبحث له عن أسس متينة يرتكز عليها، حتى لا يظل بيننا متهالكا يبحث عن الصمود والاكتمال، والاستمرارية.

إنها أنثى الأسطورية المحطة الأخيرة الذي يرغب المخزنجي في الوصول إليها، وإدراكها، لكنه يفشل في ذلك ويظل الطلب حنينا، والرغبة جامحة، وتظل هي عصية وغير قابلة للامتلاك، فهي لطالما كانت ولازالت "... سرا أصغر مرتبطا بسر أكبر كامن خلف كل التبدلات في الطبيعة والأكوان، فوراء كل ذلك أنثى كونية عظمى، هي منشأ الأشياء ومردها، عنها تصدر الموجودات، وإلى رحمها يؤول كل شيء كما صدر." [54]

وقد بدا "الخراط" واعيا لسطوة الأنثى المطلقة، فأحلها مكان القيادة من العنوان، وهو تسليم انتهازي، يبرر استسلام المخزنجي للواقع المتردي، المفروض، فركض للاحتماء خلف الغجرية الأسطورة، ليتحرر من قيد العجز والخوف، وهو انحياز يضاهي انحياز، "... الأسطورة الوصفية إلى المرأة على حساب الرجل حتى، وذلك لأن الأساطير (المؤنثة) تنشأ غالبا بعد هزيمة جيوش الرجال في المعارك التاريخية الحادة، أمام جيوش أعداء متفوقين، أو غادرين أغلب الأحيان، فتنهض المرأة البطل المؤجل غير المقصي، لتعيد إلى قومها مجدهم وإحساسهم الأزلي بالرفعة والتفوق." [55]

إنها الأنثى الأسطورة، التي حملها "الخراط" أحلامه اللا منتهية، وشطحاته اللامعقولة، وتساؤلاته الكبرى، رغبة منه في إعادة التوازن للعالم عامة، ولشخصه خاصة.

---

(49) م.ن، 103.

(50) عبد الحق منصف، أبعاد التجربة الصوفية (الحب – الإنصات – الحكاية) إفريقيا الشرق، المغرب (د.ط)، 2007، ص 120.

(51) الرواية، ص 130.

(52) م، ن، ص 117.

(53) فراس السواح، لغز عشتار، الألوهة المؤنثة وأصل الدين والأسطورة، دار المنارة، سوريا، ط4، 1990، ص 32.

(54) المرجع السابق، ص 25.

(55) كاظم حجاج، المرأة والجنس بين الأساطير والأديان، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2002، ص 39.