



بلاغة الجمهور في الأدب

studies the rhetoric of audiences in literary works

عماد عبد اللطيف*

جامعة قطر - قطر emad.abdullatif@qu.edu.qa

تاريخ الإرسال: 2021-05-04
تاريخ القبول: 2021-08-08
تاريخ النشر: 2022-01-01

ملخص: يُقدم هذا البحث مقترحًا لحقل بحثي فرعي يُعنى بدراسة بلاغة الجمهور في الأدب. يُعنى الحقل المقترح بدراسة الاستجابات التي يُنتجها الجمهور المتخيل في الخطاب الأدبي السردى بأنواعه المختلفة مثل القصة والرواية والمسرحية والملحمة والسيرة الشعبية وغيرها. يكتسب هذا الحقل أهميته لكونه يُقدم مدخلًا جديدًا لدراسة العوالم المتخيلة في نصوص الأدب من منظور بلاغة الجمهور. يُتيح الحقل المقترح إعادة النظر في كم هائل من الأعمال السردية القديمة والحديثة من خلال فحص تمثيلات خطاب الجمهور وبلاغته فيها. كما يمكن من فحص الاستجابات الفردية والجماعية للخطابات السلطوية والتحريرية، واستكشاف الصلة بين الاستجابات التي تنتجها الشخصيات المتخيلة في العوالم السردية وتلك التي تنتجها الشخصيات الحقيقية في العوالم المعيشة. ينقسم البحث إلى قسم نظري يُعرّف بالحقل المقترح، وموضوعه، وأهميته، وقسم تطبيقي يحتوي على مثال تطبيقي لمعالجة تمثيلات استجابات الجمهور في الخطاب السردى من خلال استثمار مفهوم الاستجابة البليغة في دراسة مجموعة قصصية لمحمد المخزنجي بعنوان «صياد النسيم». ينطلق تحليل المجموعة من فرضية أن عالم المجموعة القصصية المتخيل يصنع روابط وثيقة مع العالم الواقعي. يُحلّل البحث الاستجابات البليغة التي تُنتجها الشخصيات القصصية التي تمثل بشرًا عاديين في سياق مجابتههم للقهر داخل العالم القصصي للمجموعة. ويفحص آليات إنتاج هذه الاستجابات، ووسائط تداولها، وطرق عملها، وأثارها، وأنواعها.

* المؤلف المرسل

كلمات مفتاحية: بلاغة الجمهور، الأدب العربي، الاستجابات (غير) البليغة، القهر، المقاومة، محمد المخزنجي، صياد النسيم.

Abstract: This article suggests a research subfield that studies the rhetoric of audiences in literary works. The suggested subfield tackles the responses made by audiences in literary fiction works such as short stories, novels, plays, epics, etc. This subfield provides a new perspective to literary fiction that enables a revisiting to a huge data of classical and modern works through investigating the individual and collective responses to oppressing and liberating discourses. It, also, explores the relation between the responses of fictional characters in literary writings and the real ones in real worlds. The article combines two sections. The theoretical one introduces the proposed subfield: its scope, goals, research questions and academic importance. The second analytical section explores the rhetorical responses in an Arabic short story collection by Mohamed Al-Makhzanji entitled 'Sayyad AlNaseem'. I analyze the characters (non) rhetorical responses to the discourse of oppression in five short stories to investigate their production processes, discursive structures, forms and impacts.

Keywords: Rhetoric of Audiences, Arabic literature, (non) rhetorical responses, oppression, resistance, Mohamed Makhzangi, Sayyad AlNaseem.

1- مقدمة: من استجابات الجمهور للأدب إلى استجابات الجمهور في الأدب¹: في عام 2005، تأسست بلاغة الجمهور بوصفها توجهاً بلاغياً عربياً، يهدف إلى توجيه اهتمام البحث البلاغي نحو الاستجابات التي يُنتجها الجمهور في سياقات التواصل العمومي والشخصي. اختصت بلاغة الجمهور بدراسة العلاقة بين هذه الاستجابات وطرق تشكل الخطاب الذي تستجيب له وأدائه وتداوله؛ بهدف تقديم معرفة موجّهة للمخاطب/الجمهور تحديداً، تُمكنه من إنتاج "استجابة بليغة"؛ أي استجابة مقاومة للخطابات السلطوية التي تمارس تمييزاً أو تلاعباً أو عنصرية أو قهراً أو إقصاءً أو استبداداً². منذ ذلك الحين، وُظفت بلاغة الجمهور في دراسة استجابات فردية وجماعية في سياقات واقعية فعلية متنوعة، تشمل السياسي والديني والاجتماعي والرياضي والفني والأدبي. وتناولت بالفحص أنواعاً شتى مثل منشورات الفيسبوك، والخطب السياسية،



وأناشيد الملاعب، وأفلام السينما، والوعظ الديني، والقصص الشعبي، والشعر، والرواية، والمحاضرات التعليمية، وغيرها.

اهتمت بلاغة الجمهور بدراسة الاستجابات الفعلية التي يُنجزها أشخاص حقيقيون استجابةً لخطابات الحياة اليومية العمومية في الواقع المعيش. لكنها أولت لاحقاً قدرًا من اهتمامها لدراسة استجابات الجمهور لخطابات الأدب، من خلال اقتراح حقل فرعي في إطار بلاغة الجمهور هو بلاغة جمهور الأدب يُعنى بدراسة استجابات الجمهور المتلقي للنصوص الأدبية في الفضاءين الواقعي والافتراضي³. أُنجزت دراسات تطبيقية عدّة تنتمي إلى هذا الحقل الفرعي. فقد دُرست الخصائص الجمالية لاستجابة الجمهور لشعر محمود درويش على اليوتيوب⁴، واستجابات الجمهور لرواية يوسف زيدان «عزازيل»، ورواية أشرف الخمايسي «منافي الرب» على موقع جودريدز Goodreads⁵، واستجابات الجمهور المتلقي لرواية «ساق البامبو» لسعود السنعوسي في موقع جودريدز، ولرواية «أولاد حارتنا» لنجيب محفوظ في موقع أبجد⁶، واستجابة الجمهور المتلقي لرواية «مصائر» لربيعي المدهون في موقع جودريدز أيضًا⁷. تشترك هذه الدراسات في تحليل استجابات الجمهور لأعمال أدبية في فضاءات تواصل عمومية، افتراضية غالبًا، وقد حظي موقع الكتب جودريدز بالاهتمام الأكبر من بينها. كما تشترك في تقديم فحص مدقق لخصائص استجابات جمهور الأدب، وأنواعها، وتفاعلاتها، سواء فيما بينها، أو مع الأعمال الأدبية التي تستجيب لها.

تُشكّل دراسة استجابات الجمهور للأدب حقلًا فرعيًا من حقول بلاغة الجمهور، لكنه ليس الحقل الوحيد الذي يُمكن أن يُعنى بدراسة الاستجابة الأدبية. يسعى هذا البحث إلى تدشين حقل فرعي آخر يُعنى بدراسة استجابات الجمهور في الأدب، تمييزًا له عن الحقل القائم المعني بدراسة استجابات الجمهور للأدب. يركز حقل دراسة استجابات الجمهور في الأدب على دراسة الاستجابات التي تُنتجها الشخصيات المتخيلة

في النصوص الأدبية مثل القصص والروايات والمسرحيات والملاحم والسير الشعبية من منظور بلاغة الجمهور. وذلك على خلاف حقل دراسة استجابات الجمهور للأدب الذي يُعنى بدراسة الاستجابات الفعلية لقراء الأدب أثناء تلقيهم الأعمال الأدبية، وهي استجابات تأخذ شكل علامات لغوية أو غير لغوية، يُعبّرون من خلالها عن تقييمهم للعمل الأدبي نفسه وموقفهم منه؛ استحساناً أو استقباحاً، دعماً أو مناهضة...إلخ.

يهدف اقتراح حقل لدراسة استجابات الجمهور في الأدب إلى سد فجوتين في المعارف المتاحة حالياً للباحثين. الفجوة الأولى موجودة في دراسات بلاغة الجمهور، إذ لم تُعن حتى الآن باستكشاف الاستجابات المنتجة في عوالم أدبية متخيلة؛ بسبب التركيز على الاستجابات الفعلية التي يُنتجها الجمهور في العالم الحقيقي. وباقتراح حقل دراسات الجمهور في الأدب تكتمل خريطة الحقول الفرعية المعنية بمنطقة التقاطع بين دراسات الأدب وبلاغة الجمهور. ويصبح لدى المعنيين بهذه التقاطعات حقلين معرفيين مختلفين؛ يُعنى أولهما بدراسة استجابات الجمهور الفعلي للأدب الذي يتلقاه، ويُعنى الثاني باستجابات الجمهور المتخيل داخل الأعمال الأدبية. وفي الحالين يهتم الباحثون برصد الاستجابات، وتصنيفها علاماتيًا ووظيفيًا، وفحص علاقاتها بالخطاب الأصلي، وفعاليتها في مقاومة الخطابات السلطوية. أما الفجوة الثانية فتتصل بدراسات الأدب ذاتها، وتتعلق بعدم وجود حقل معرفي يُعنى بدراسة الجمهور بوصفه شخصية متخيلة داخل الأعمال الأدبية، من زاوية كيفية تعاطيه مع الخطابات السلطوية التي يتعرض لها. وذلك على الرغم من وجود متن شاسع من الأعمال الأدبية التي يُمكن مقارنتها من هذه الزاوية. ويسعى هذا البحث إلى تجسير هذه الفجوة بواسطة تقديم أساس نظري لدراسة هذا المتن، ومثالاً تطبيقيًا عليه.

يستند الاهتمام بدراسة استجابات الجمهور في الخطاب الأدبي إلى أن العالم المتخيل الذي تخلقه الأعمال الأدبية وثيق الصلة بالعالم الواقعي المعيش. لقد تصدت



دراسات شتى لفحص العلاقة بين العالم الأدبي والواقعي، وظهرت نظريات ومدارس متنوعة لتفسيرها⁸. وسواء أكان العالم الأدبي المتخيل تمثيلاً للواقع، أو محاكاة أو تحسباً أو تقبيحاً له، أو بديلاً عنه، أو أداة لتغييره، أو لتجاوزه، أو تفويضه، أو دعمه فإن هناك صلات شتى قائمة بين العالمين. ومن ثمّ، فإن دراسة استجابات الجمهور في العالم الأدبي المتخيل تُعزز من فهم استجابات الجمهور في العالم الحقيقي المعيش، ومن فهم العالم الأدبي المتخيل نفسه على حد سواء.

يمكن لحقل دراسة بلاغة الجمهور في الأدب الإجابة عن الأسئلة الآتية:

1. كيف تتشكل بلاغة الجمهور داخل الأعمال الأدبية؟ وما الوظائف التي تُنجزها؟
2. ما العلاقات التي تربط بين الخطاب والاستجابة داخل الأعمال الأدبية المتخيلة؟
3. ما التمثيلات التي تُقدّم للجمهور في الأعمال الأدبية السردية؟ وما العوامل التي تؤثر في هذه التمثيلات؟
4. ما أنواع الاستجابات الفردية والجماعية التي تُنتجها الشخصيات الروائية والقصصية لخطابات السلطة؟ وما العوامل التي تؤثر في إنتاجها؟
5. كيف تُسرّد الأحداث التي تصور استجابات الجمهور في الأعمال الأدبية المتخيلة؟
6. ما العلاقات التي تصنعها العوالم الأدبية المتخيلة مع العالم الواقعي فيما يتعلق باستجابات الجماهير المتخيلة فيها؟
7. كيف يمكن لبلاغة الجمهور أن تطور من فهمنا للعوالم الأدبية من خلال مفاهيم مثل الاستجابة البليغة؟
8. كيف تُطوّع دراسة بلاغة جمهور الأدب لتتلاءم مع خصوصيات الأنواع الأدبية المختلفة؟ بالأحرى، هل تختلف دراسة بلاغة الجمهور في القصة القصيرة عنها في الرواية أو المسرح أو الحكايات الخرافية أو الأساطير أو الحواديث أو الشعر؟ وكيف؟ ولماذا؟ وكيف يُمكن الوصول إلى أنجع المقاربات لهذه الأنواع المختلفة؟

تشكل هذه الأسئلة موضوعات للبحث في بلاغة الجمهور في الخطاب الأدبي. ويمكن طرح بعضها أو كلها على متن سردي شاسع. فعلى سبيل المثال، تحفل معظم الأعمال الروائية العربية بمعالجات سردية لموضوعات تخص بلاغة الجمهور؛ منها أشكال الاستجابة للخطابات السلطوية، وخصائص الجماهير المقاومة، وأنواع الاستجابات البليغة، وغيرها. يمكن للباحثين المهتمين بدراسة الأدب العربي أو غير العربي من منظور بلاغة الجمهور التصدي لدراسة هذه الموضوعات ومثيلاتها في مدونة الأدب العربي التراثي والحديث. وهي مدونة شاسعة بحق، تحتاج إلى فحص واستكشاف. وبالطبع فإن المدونة التي تصلح للمعالجة من منظور بلاغة الجمهور لا تستوعب الأدب كله، وإن كانت تستوعب جُلّه. فمعظم الأعمال الروائية والقصصية والمسرحية والسردية عمومًا المعنية بسرديات التحرر من الاستعمار، ومقاومة الاستبداد، والتصدي للهيمنة والظلم الاجتماعي، تُقدّم مدونة خصبة لدراسة بلاغة الجمهور في الأدب. على نحو ما يتجلى -على سبيل المثال- في جُلّ أعمال عبد الرحمن منيف، وصنع الله إبراهيم، وغسان كنفاني، ومحمد البساطي، وبهاء طاهر، ومحمد المخزنجي، ونجيب محفوظ، ومسرحيات صلاح عبد الصبور الشعرية، ودواوين أمل دنقل، ومئات أخرى من الأعمال الأدبية المعنية باستجابات الشعوب المقاومة للاستعمار والاستبداد والقمع.

وفي الحقيقة، فإن الأعمال الأدبية التي يمكن لبلاغة الجمهور فحصها لا تقتصر على الأنواع السردية الحديثة، بل تشمل الآداب الشعبية مثل السير الشعبية، وألف ليلة وليلة، والمسلسلات الإذاعية، والأفلام السينمائية، وغيرها من السرديات المقروءة والمصوّرة والمؤدّاة التي تسرد استجابات الجمهور للقهر والاحتلال والتسلط. وباختصار، فإن دراسة بلاغة الجمهور في نص أدبي ما ممكنة حيثما وجدت فيه شخصيات متخيلة تُنتج استجابات للخطابات السلطوية في فضاءات عمومية، سواء بهدف مقاومتها أو



دعماً. وبالطبع فإن الأسئلة الثمانية السابقة تشكل نقطة انطلاق لفحص بلاغة الجمهور في هذه الأعمال، لكنها بحاجة دوماً إلى أسئلة أخرى وثيقة الصلة بخصوصيات كل نوع من الأنواع المدروسة من ناحية، وبالأهداف الخاصة لكل دراسة من ناحية أخرى.

في القسم التطبيقي من هذا البحث أقدم مثلاً على كيفية دراسة بلاغة الجمهور في الخطاب الأدبي من خلال استثمار مفهوم الاستجابة البليغة في دراسة مجموعة قصصية للأديب المصري محمد المخزنجي (1950-)، صدرت بعنوان «صياد النسيم» عام 2018. وأحاجُ بأن المجموعة القصصية تُقدم تنويعاً من الاستجابات البليغة وغير البليغة التي تُنتجها الشخصيات القصصية لمواجهة قوى القهر، وتمتدحها بوصفها سُبُلَ خلاصٍ، وأداةً لتأسيس عالم أفضل. تتنوع هذه الاستجابات علاماتيًا، فهناك استجابات لفظية وحركية ولغوية... إلخ، تشترك في كونها وسائل مقاومة، يستعملها المستضعفون لاستجلاب حقوقهم.

صاغ عبد اللطيف مصطلح "الاستجابة البليغة" ليشير إلى العلامات اللغوية وغير اللغوية التي يُنتجها الجمهور/المخاطب في سياقات التواصل العمومي بهدف دعم الخطابات التحررية، ومقاومة الخطابات السلطوية. على النقيض، فإن الاستجابات غير البليغة هي ما ينتجه الجمهور من علامات لغوية وغير لغوية تدعم الخطابات السلطوية، وتقاوم الخطابات التحررية. في هذا الإطار عرّف الخطاب السلطوي بأنه الخطاب الذي يُمارس تلاعباً أو هيمنة أو تمييزاً أو إقصاءً أو قهراً أو عنصرية أو كراهية⁹. أما الخطابات التحررية فهي التي تخلو من الأشكال السابقة من إساءة استعمال الخطاب. دُرست أنواع مختلفة من الاستجابات البليغة في إطار بلاغة الجمهور، منها ما هو لفظي، مثل الهتافات والأناشيد والأغاني والنكت والتعليقات، ومنها ما هو غير لفظي مثل التصفيق وتشكلات الحشود ورسوم الحوائط، وبعضها يجمع بين اللغوي

وغير اللغوي مثل اللافتات، والمقاطع المصورة، وغيرها. وما تزال دراسات الاستجابات البليغة محدودة بالنظر إلى الثراء الهائل للمادة التي تشكلها هذه الاستجابات، ودورها الكبير في رسم ملامح التواصل العمومي في زمننا الراهن، وقدرتها على التصدي للكثير من أشكال إساءة استعمال السلطة والخطاب معاً.

يُعدُّ العالم الفعلي المعيش المصدر الرئيس للاستجابات البليغة، نظراً لاهتمام بلاغة الجمهور بممارسات الجماهير الفعلية في سياقات التواصل الحياتي. ومع ذلك، فإن بلاغة الجمهور يُمكن أن تدرس الاستجابات البليغة في أعمال قصصية، تعتمد المرجع الواقعي أساساً في التخيل الحكائي، على نحو ما بينت سابقاً. وتزداد أهمية دراسة الاستجابات البليغة في الأعمال السردية في ضوء أمرين مهمين، يتعلقان بالنظر إلى العلاقة بين المتخيل والواقعي في السرد القصصي من ناحية، ووظيفة الإبداع في مجتمعات القهر تحديداً من ناحية أخرى.

يتصل الأول بالعلاقة الوثيقة بين عالم السرد المتخيل وعالم الواقع في كثير من الأعمال السردية، وبخاصة تلك التي تتبنى تصورات جمالية تربط بين المتخيل والواقع، كما هو الحال مع الأعمال المنتمية إلى المدرسة الواقعية، التي تصوغ عوالم سردية شديدة التداخل مع العالم الواقعي، قد تهدف إلى وصفه أو تعريته، أو نقده، أو تغييره... إلخ. وينقلنا هذا إلى البُعد الثاني الخاص بالإبداع في مجتمعات القهر، مثل المجتمعات العربية الحديثة والمعاصرة في مجملها. ففي هذه المجتمعات يُعدُّ السرد الروائي والقصصي وسيطاً شبه آمن لنقد المجتمع. فبسبب مخاوف البطش التي تُحيط بأي نقد مباشر للقهر، يتخذ الكتّاب من العوالم السردية المتخيلة فضاء لممارسة قدر من الحرية في نقد العالم الواقعي بوساطة إنتاج عوالم سردية تموّه على صلتها بالعالم الحقيقي. ويتيح هذا التحرر النسبي من إكراهات القهر السياسي الشائع في العالم العربي



للأدباء العرب تمرير رسائل تحريرية مقاومة للقهر، تكاد تصل في بعض الأعمال إلى حد تحريض الشعوب على الثورة بهدف التحرر.

يشكل أثر العلامات اللغوية وغير اللغوية في مقاومة القهر موضوعاً بارزاً في مجموعة «صياد النسيم». إذ يشكل وصف الاستجابات الفردية والجماعية المقاومة للقهر أو الداعمة له، وكيفية إنتاجها، وتوزيعها، وتشكلها، وأدائها، وأثارها محور ست قصص من ست عشرة قصة تضمها المجموعة. أعالج في هذا البحث خمساً منها؛ اثنتين تُقدّمان أمثلة للاستجابة غير البليغة هما قصة "عارية على حصان أمام البرلمان" التي تقدم معالجة سردية للتعري بوصفه فعل مقاومة للقهر، وقصة "بلغة الإشارة" التي تقدم حكاية رمزية لدور الاستجابات غير البليغة في الخضوع للقهر، وسبل التخلص منه بواسطة السخرية من العلامات اللغوية وغير اللغوية الداعمة له. القصص الثلاث الأخرى تُقدّم صياغات سردية لاستجابات بليغة، إذ تُصور قصة "زومو"، كيف يتوحد شعب وطن بأكمله في إنتاج استجابة غير لفظية مقاومة للقهر هي الزومان، وكيف أدت الاستجابات البلاغية الجماعية إلى تغيير الواقع جذرياً، أما قصة "كرسي يمشي على الأرض بكبرياء"، فنُقدّم معالجة سردية لاستجابة بليغة هي إنتاج مظاهر الكبرياء في مواجهة قوى البطش. وتأتي آخر القصص المدروسة في هذا البحث لتُقدّم معالجة للبداءة بوصفها استجابة لفظية بليغة مقاومة للبطش الجسدي.

1. المقاومة بإخجال الذات: التعري من أجل الحق المعتصب: يتناول المخزنجي في قصة "عارية على حصان أمام البرلمان" استجابة التعري بوصفها استجابة مقاومة للقهر، مستحضراً شخصية تاريخية، عُرفت بالانحياز إلى الفقراء المستضعفين، هي الأميرة جوديفا Lady Godiva (990م-1067م). يستعيد راوي القصة التضحية الكبيرة التي قدمتها الأميرة جوديفا لفقراء بلدها، الذين استنجدوا بها كي يخفف زوجها المستبد من الضرائب الباهظة التي أثقل بها كاهل شعبه. فحين توسطت لدى زوجها ليُخفف عن

شعبه الضرائب رفض طلبها، وتحداها بأنه لن يخفف الضرائب حتى لو سارت زوجته عارية على حسانها في الشارع. وكان عُرِي المرأة الشريفة حينها أفسى أفعال المهانة التي يمكن أن تتعرض لها المرأة وأهلها معاً. حين تنظر الأميرة في وجوه شعبها الذي يكاد يفتك بهم الفقر والمهانة تختار أن تضحى بكرامتها، وأن تعيش مهانتها الفردية بالسير فوق جوادها عارية، لا يسترها إلا شعرها الطويل الكثيف، إن كان هذا سيمنح الفقراء المستضعفين حق الحياة. وبالفعل تغطي نفسها بشعرها فقط، بعد أن تأخذ عهداً على الشعب المقموع ألا ينظروا إلى عُرِيها، حتى يحفظوا لها كرامتها. وتكتمل الأسطورة بأن يعمى الشخص الوحيد الذي حاول التلصص عليها من وراء شباكه. وحين يعلم الزوج/ الأمير بما فعلته الأميرة لأجل الفقراء، وما فعله الفقراء من صون لكرامة الأميرة¹⁰، ويتيقن من تصميمها على مواصلة التعري ليس في طرق المدينة فحسب بل في المملكة بأكملها إن لم يستجب لطلبها -تثور غيرته، وبرزخ، مخففاً الضرائب عن شعبه المقهور.

من غابات إنجلترا إلى ساحة مجلس الشعب المصري يجلب المخزنجي الأميرة النبيلة جوديفا لتقاوم بعريها الجليل سلطةً غاشمةً، حرمت عمالاً فقراء مقهورين من مرتباتهم تسعة شهور، حتى دفعهم الظلم والجوع إلى الاعتصام أمام مجلس الشعب. تظهر جوديفا على صهوة حصانها، "عارية عُرِيًا لا يخدش الحياء، ولا يثير الغرائز"¹¹، بعد مرور أسابيع من الاعتصام بلا محيب، "حين بلغ بالمعتصمين اليأس درجة (الخروج من هدمهم)، وكان أول خروجهم من ثيابهم كاسراً لقلبها، فقد رأت فقر هذه الثياب وعرق أجسامهم المُتعبة، وملاحمهم المخنوقة، وراعها تركهم يسحقهم الضيق، وتقريهم الضائقة دون أن يُصغي لأنينهم أحدٌ ممن كانت في أيديهم مقاليد هذه البلاد والعباد والفساد!"¹². جاءت جوديفا لتتضامن مع هؤلاء المقهورين "تلمي نداءات استغاثاتهم المخنوقة، وتجبر رجاءاتهم الكسيرة. [فهم] بشر لا يمكنهم حتى أن يكملوا تعريهم



احتجاجًا، ليس بدافع تقاليد هذا البلد وحدها، ولكن لأن ملابسهم الداخلية وأجسادهم المهيبضة، رغم امتلاء بعضها، كانت كلها مما يجعلهم على شفا الموت خجلًا لو أنهم خلعوا بناطيلهم المهترئة بعد القمصان المنسولة¹³. كانت غايتها التدخل كي تلبى السلطة "مطالب بشر أشباه عراة وجوعى...أوصلهم اليأس إلى حد خلع قمصانهم المهترئة التي كشفت عن فانات أشد اهتراء على أجسادهم المتهالكة"¹⁴.

ثمة طابع عجائبي لبعض أحداث قصة "عارية.."، يتجلى في وقائع بعث الأميرة جودييفا من قبرها بعد ثمانية قرون على موتها، لتساند فقراء مظلومين معتمسين أمام مجلس الشعب المصري. كما تظهر العجائبية في وصف الراوي لأثر عُرِي جودييفا على من رأوها في ميدان التحرير، إذ "أصيبوا بشيء يشبه السحر جمدهم في أماكنهم، بينما كل هذا الجمال الأسطوري يعبر أمام عيونهم المبهورة. ظن معظمهم أنه حلم يقظة، وخاف بعضهم أن يكون قد أصيب بالجنون، ويمر بنوبة هلوسة بعد أن اختفت من ساحة بصره دون أن يستدل لها على اتجاه، فقد كانت تعبر الموجودين وهم في جمود دون أن يتمكنوا حتى من تحريك عيونهم كأنهم مسحورون"¹⁵. وتمتد العجائبية إلى رد فعل حراس مجلس الشعب الذين هرعوا "يفتحون الباب لها مؤدين تحية لا تؤدي إلا لرأس الدولة حين قدومه لافتتاح دورة البرلمان التالية لكل انتخابات برلمانية... كأنهم منومون يمشون في نومهم الحالم خارج الزمان والمكان وبعيدًا عن الدنيا التي ألقوها أو حتى تخيلوها"¹⁶.

على النقيض من الافتتاح العجائبي للقصة، اختار المخزنجي نهاية واقعية لها. فقد اختفى المعتصمون المقهورون "كأنهم تبخروا، أو أن قوة غامضة شفتهم بلا ضجيج"¹⁷، ربما بفعل "مطاردات حامية يلفها الغبار والغموض"¹⁸، أما الأميرة جودييفا نفسها فقد أذهلها اختفاء المقهورين:

"ودارت بوجهها الذي شحب، ونظراتها المذهولة على وجوه من بقوا أمامها. براميل وأشباه براميل البرلمان، وجدتهم يبتسمون، ثم تسري بينهم قهقهة لم تلبث حتى تحولت إلى موجة عاتية من القهقهات الوقحة جعلت حسان عبور الأزمنة والأماكن يتراجع بظهره مجفلاً.. يتراجع، يتراجع، يتراجع، حتى اصطدم بشيء تصاعد منه ضجيجٌ أربكه وجعله يصطدم بالمزيد. حواجز حديدية متحركة مدهونة بالأسود والأحمر أوقعها تراجع الحصان الجافل فحدثت الضجة. وخلف صف الحواجز رأت الأميرة صفوفًا كثيفة من مسلحين مدرعين بخوذات حديدية وثياب سوداء وبنادق لقذائف مجهولة.. كانوا متأهبين تحت سور مبنى مجلس الوزراء الذي اعتلى القناصة سطحه، ويرزوا من نوافذه"¹⁹.

لقد اختار المخزنجي نهاية تبدو مفتوحة لقصته، إذ لم يكشف عن مصير العمال المقهورين أو جودبيفا نفسها. مع ذلك، فإن الأحداث التي تقود إلى مصيرهما لا تكاد تترك مجالاً للتخمين. فالمطاردات الحامية، والقوى الغامضة التي شفطت العمال المقهورين تشير إلى تعرضهم للبطش والتكيل. أما صفوف المسلحين المدرعة، والقناصة المصوبة أسلحتهم نحو الأميرة وحصانها فإنها تُهيء القارئ لتوقع المذبحة الآتية بلا ريب. هذه النهاية المفجعة لاحتجاج العمال المقهورين والأميرة النبيلة تبدو مأساوية على نحو غير متوقع. من الطبيعي توقُّع أن تلجأ أنظمة القهر إلى البطش في مواجهة من يتجرؤون على الاحتجاج عليها. لكن قصص المخزنجي في المجموعة نفسها تتحاز خواتيمها إلى الضعفاء المقهورين حين يحتجون، وتمنحهم انتصارات متنوعة، حتى وإن لجأت إلى العجائبية لتحقيق ذلك، على نحو ما جرى في قصة "رومو" التي سأقوم بتحليلها لاحقاً في هذا البحث. فلماذا اختار المخزنجي هذه النهاية المأساوية للمقهورين الذين اختاروا الاحتجاج بالتعري؟



يمكن تفسير النهاية المأساوية للاحتجاج بالتعري بأمرين مختلفين؛ الأول هو الخصائص الذاتية للاحتجاج بالتعري في الثقافة المصرية، والثاني دلالات مناصرة الأميرة الغربية للمحتجين المصريين.

يبدو التعري احتجاجاً غير مألوف في المجتمع المصري، وإن لم يكن نادر الحدوث بأشكال ودرجات مختلفة. وقد ابتكر الأدب الشعبي تعبيرات خاصة للتهديد بالتعري لمقاومة أمر مرفوض أو للتعبير عن الخضوع للقهر بلا حيلة. فعبارتنا (أطلع من هدمي!)، و(أشق هدمي منك!) تعبران عن مزيج من الشعور بالقهر وضعف الحيلة من ناحية، والرغبة في مقاومتها بالتهديد بالتعري من ناحية أخرى. كما يظهر التعري بوصفه استجابة للقهر في عبارات مثل "كشفت رأسي ودعوت عليك"، التي تعبّر بدورها عن مزيج من إحساس بالظلم وقلة حيلة من لا يملك إلا الدعاء على الظالم. وفي الريف المصري يُنظر إلى كشف الرأس على أنه فعل مُجبل، يقتزن بالتعبير عن الاحتجاج أمام الظلم، أو الحزن الفادح نتيجة فقد الأحبة، على نحو ما كانت تقوم به النساء في جنازات الريف حتى وقت قريب.

تقوم استجابة التعري احتجاجاً في المجتمعات التقليدية على مبدأ المقاومة بالإخجال. وهو مبدأ يستند إلى أن للجسد حرمة، وأن التعري انتهاك لهذه الحرمة. وحين يهدد شخص بأنه سينتهك حرمة جسده عن طريق التعري كي يعترض على القهر فإنه يراهن على أن من يقوم بقهره سيشعر بالخجل لتسببه في امتهان كرامة المقهور. ومن ثم، سيسعى لإنصاف المقهور حتى يحفظ له كرامته. لكن هذا التصور يفترض أن قوى القهر يمكن أن تشعر أصلاً بالإخجال، وهذا أمر مشكوك فيه. فالشعور بالإخجال يتطلب وجود حد أدنى من القيم الإنسانية التي تحول دون قبول إفقاد الناس كرامتهم. لكن قوى القهر نادراً ما يكون لديها هذا الحد الأدنى من القيم، واختيار القهر نفسه أداة للتعامل مع البشر يُمكن أن يكون علامة على افتقاد هذه القيم. ومن ثم، فإن اختيار

مقاومة القهر بالتعري لا يُحقق شروط الاستجابة البليغة؛ فالتعري قد تُسهم في تعرية الخطاب السلطوي، لكنه يفشل إلى حد كبير في مقاومته. وإذا استعدنا تعريف الاستجابة البليغة بأنها كل ما يُنتجه الجمهور في سياق تلقي خطابات سلطوية؛ بهدف كشف سلطويتها، ومقاومتها معًا، فإننا نستطيع وصف مقاومة القهر بواسطة التعري الجماعي بأنها استجابة غير بليغة.

يتأكد وصف الاستجابة بالتعري بأنها غير بليغة بالنظر إلى أنها تتطوي على معنى ضمني سلبي، هو قبول المتعري افتقاد جزء من كرامته بهدف مقاومة القهر الذي يتعرض له. إذ تتشكل معادلة أخرى تحكم عمل المقاومة بالتعري هي أن قبول المتعري فقد بعض كرامته قد يساوي الحصول على بعض حقه. فقد اختار عمال المصنع في قصة "عارية.." تعرية أجسادهم، على أمل أن يؤدي هذا إلى إخجال السلطة، فتسعى لإنصافهم واسترجاع حقوقهم المنهوبة. هذه التضحية بالكرامة في مقابل الحق المهضوم قد لا تحظى بتعاطفٍ أو قبولٍ في معظم المجتمعات التقليدية. بل إن العكس هو الصحيح، إذ يربط الحس العام بين طلب الحق والحرص على عدم المساس بالكرامة الشخصية، وثمة تراث متراكم يدعم هذه القيمة، على نحو ما يتضح في القول الشائع "اطلبوا الحوائج بعزة الأنفس، فإن الأمور تجري بالمقادير"²⁰.

وأخيرًا، فإن التعري بوصفه فعل مقاومة للقهر ينطوي على مفارقة تُضعف من تأثيره على نحو جذري. فالتعري مؤشر خضوع للسلطة؛ لأنه إقرار بخضوع المقهور لسلطة القاهر إلى حد تخليه عن الكرامة. فكيف يُراد له أن يكون أداة لمقاومة القاهر؟ إن رد الفعل المنطقي الذي يمكن أن يرد به القاهر على تهديد المقهور بالتعري هو: افعليها، تعرّ! فأنت الخاسر الأكبر! ولعل فشل التعري بوصفه فعل مقاومة في حالة العمال المصريين المقهورين ربما يرجع تحديدًا إلى الإيحاءات الضمنية بقبول الهوان، مقارنةً بـتعري جوديفا الذي يستند إلى إحساس عارم بالقوة. لقد اختار العمال المصريون



الكشف عن أجسادهم أمام مجلس الشعب ليُظهروا ما فعله القهر والفقر فيهم من بؤس وهُزال، إنه عُري كاشف للبؤس والمذلة، يعمل بوصفه وسيلة للاستعطاف المهين، وليس أداة للمقاومة والاحتجاج.

الأمر الآخر الذي يجعل من الاحتجاج بواسطة التعري استجابة غير بليغة، ويُسهّم في تفسير النهاية المأساوية للقصة، يتعلق بالتباين الهائل بين السياق الغربي الذي يُمارس فيه التعري بوصفه احتجاجًا والسياق العربي الذي يُدرك فيه فعل التعري من منظور أخلاقي ديني بالأساس. ربما أراد المخزنجي باستدعاء جوديفا تبييض وجه حفنة قليلة من المصريات اللاتي استلهن فعلها، واخترن التعري دعمًا لقضايا إنسانية. لكن النهاية المأساوية لجوديفا في قصة المخزنجي تشير إلى أن المتعريات المصريات ربما لم يخترن الوسيلة الأنجع للاحتجاج؛ لأنهن لم يُدركن الأثر الهائل لاختلاف العصر والمجتمعات. فُعري جوديفا قبل ألف عام لم يكن عُريًا مرئيًا، فقد أغلق أهل المدينة على أنفسهم أبواب بيوتهم حتى لا تجرح أعينهم الأميرة العارية، والوحيد الذي نظر إليها ففَدَ بصره. أما عري زمن الكاميرات المصورة، فهو عُري مصمّم للجمهور، إنه فُعلٌ مُعدٌّ للرؤية قبل أي شيء آخر. ومن ثمّ، فقدَ الفعل جزءًا من نبلة، لدى قطاع واسع من متلقينه. كما أن المجتمعات العربية عموماً لديها مواقف أشد صرامة من العري مقارنة بمثيلاتها الغربية، فقد أدرك الغرب الأوروبي العري بوصفه موضوعًا جماليًا بفضل النحت والتصوير الكلاسيكيين في عصور اليونان القديمة وما بعدها. أما العالم العربي فقد نظر إلى العُري بوصفه انتهاكًا للمحرمات بشكل جذري.

علاوة على ذلك فإن الأميرة جوديفا التي استحضرتها القصة لمساندة العمال المقهورين شخصية أجنبية في نهاية المطاف. النبيلة الإنجليزية، المدفوعة برغبة صادقة في مساندة المظلومين، تُمثّل في النهاية شخصية أجنبية، يطالها ما يطال الجهات والمؤسسات الأجنبية الداعمة لحقوق الإنسان في المجتمعات التقليدية من تشككات

واتهامات. تشككات يدعمها تاريخ طويل من احتلال إنجليزي تحديداً، اتخذ من حماية الأقليات ومساندة المظلومين شعارات براقية، يُخفي وراءها ممارسات الاستغلال والإفقار والبطش الوحشي التي مارسها ضد المصريين، وغيرهم من الشعوب. هذا التاريخ السيء يُيسر على أنظمة القهر توجيه اتهامات التخوين والعمالة لأي معارض أو محتج يحصل على تأييدٍ أجنبي لقضيته العادلة. ليوضع المحتجون بين مطرقة بطش بني جلدتهم، وسندان التخوين إن هم استجدوا بآخرين.

لعل الفحوى التي تحملها القصة من خلال نهايتها المأساوية هي أنه لا أمل يُرجى من الاستجابات الجماعية التي يُضحى فيها المقهورون بكرامتهم، أو يقبلون الاصطفاف وراء داعم أجنبي. لكن الرسالة الأقوى وضوحاً هي أن قوى القهر لن تتردد في استعمال البطش أداة لإنهاء أية احتجاجات، إن هي أمّنت المقاومة والعقاب. وقد جرأ صمّت العمال المقهورين، وقلة حيلتهم، قاهريهم على البطش بهم، فكان مصيرهم الخذلان في عالم القصة السردي. وهي الفحوى نفسها التي تُلح عليها قصة أخرى من قصص المخزنجي، هي قصة (بلغة الإشارة)، التي تُقدّم انتقاداً لاستسلام الشعوب للقهر، بواسطة إنتاج استجابات جماعية هي الخرس والبكم وإيذاء الضعفاء وتدمير الذات.

2. التجلي العلاماتي للقهر: حالة الاستجابة غير البليغة في قصة "بلغة الإشارة": في قصة كابوسية بعنوان "بلغة الإشارة"، يحكي المخزنجي قصة حي من الأحياء يعيش حالة من البكم والخرس، تسببت فيها أصوات مخيفة، اندلعت قديماً من مخبأ مهجور، وحرمت سكانه النوم، والقدرة على التواصل. بدلاً من مواجهة الأصوات المخيفة وإخراسها، اختار سكان الحي سد آذانهم بكل ما يملكون من أدوات وأجهزة، ابتكرتها لهم كبرى الشركات العالمية؛ كي تقطع صلتهم بأصوات العالم الخارجي، فلا يسمعون إلا همسمهم الداخلي. حين انقطعت صلة أهل الحي بأصوات العالم الخارجي لجؤوا إلى



لغة الإشارة وسيلة للتواصل بينهم، وماتت الكلمات. عاش أهل الحي سنوات طويلة محاطين بالصمت، لكن أبناءهم الذين لم يشهدوا زمن الأصوات المخيفة، تمردوا على آبائهم، وأقاموا صلوات مع أبناء أحياء أخرى، فامتلكوا الكلمات والمعنى، وغدوا يتحدثون، وينصتون. وفي لحظة فارقة، قرر هؤلاء الشباب تخليص آبائهم من حال الخرس والبكم الذي فرضوه على أنفسهم، بواسطة إنتاج خطاب تهكمي، يُحاكي بسخرية لغة الإشارة. هذا الموجز المكثف للقصة يُيسر إدراكها بوصفها أمثلة رمزية إلى حد كبير. فالحي الصغير يُحيل إلى الوطن الكبير. والمخبأ الغامض الموجود في الحي بأصواته المفزعة، والجهة العليا التي توجد فيه، يرمز إلى السلطة التي تبدو جزءاً من الوطن، لكنها تُخبئ نفسها، وتحميها بالسلاسل المسلسلة، والأساطير المرهبة، والغموض البهيم. لذا لم يكن غريباً أن تصوّر القصة المكان/المخبأ الذي تربض فيه هذه القوى والأصوات التي تصدر عنها بوساطة تشبيهات الوحش والشیطان، التي تُعد تشبيهات شائعة في خطاب نقد السلطة. إذ يوصف المخبأ بأنه "بقعة الإفزع"، ويوصف الصوت الغامض الصادر عنه بأنه "صوت رهيب «صوت شيطان لا بد.. ينطلق من بوق شيطاني ما».. هكذا فكرنا..²¹. أما الآلة الرهيبة (السيارة الغريبة) التي تُصدر هذا الصوت الشيطاني المفزع فقد استعمل الراوي (الجمعي) تشبيهاً بليغاً لوصفها بأنها وحش "رأينا الوحش الرابض في قلب المخبأ يعوي.."²². ويوغل في التشبيه، فيشبه فعل هذا الوحش في أهل الحي/الوطن، بأنه: "توحش في جوف ليلنا.. يفزعنا، يُدحرجنا على الدرج، وفي الشارع، يطوبنا فوق أكوام القمامة، ويلوى أعناقنا ونحن في انكفاء، ثم يُنهضنا ويلمنا ويوقفنا أمام باب المخبأ.. حائرين..."²³. ومن المهم ملاحظة بنية الجمل السابقة التي صيغت في شكل أفعال مضارعة توحى باستمرارية الفعل الذي يُنسب إلى فاعل مستتر، لا يُحيل إلى متعين ملموس، ومفعول به محدد ملموس، هو "نا الفاعلين" التي تقع على الضد من اسمها في موقع المفعول به لا الفاعل. أما الأفعال نفسها (يُفزع، يُدحرج،

يطوي، يلوي، يُنهض، يلم، يوقف) فهي تُتضمن معنى القوة المطلقة التي يمارسها فاعل مستبد على مفعول به خائر مستسلم. وهذا بالفعل ما تبرهن عليه استجابة أهل الحارة لبطش "الوحش" بهم.

يمتد الطابع الأمثولي للقصة إلى وصف استجابة أهل الحارة للصوت المخيف، ومصدره. ففي البداية همَّ أهل الحارة بالتخلص من الوحش الشيطاني، وكان أحدهم على وشك كسر الأقفال التي تحمي مصدر الصوت المخيف، حين عبَّر بعض ذوي النفوس الخائفة عن خوفهم من عواقب الكشف عن مصدر الأصوات المخيفة، أو بالأحرى مقاومة السلطة عبر المعرفة. وفي نص مكثف محمّل بالرموز يصف الراوي الجمعي، الذي يمثل صوت الجماعة الراضخة، رد فعل أهل الحارة على بطش الصوت المتوحش بهم:

"رجل من بيننا كان يحاول فسخ القفل بيد مفتاح من مفاتيح أنابيب البوتاجاز، توقف عندما تساءل أحدنا في الظلمة عما إذا كان «فسخ قفل» يُعدُّ عملاً قانونياً أم لا، واستوصانا آخر بالصبر قليلاً، مخافة أن يتهمنا صاحب السيارة المجهول بسرقة شيء منها، إن اقتحمناها في غيبته، خاصة أن حجمها ومظهرها يشيان بأنها تخص شخصاً فائق الأهمية، أو أنها تابعة لجهة عليا خطيرة النفوذ ... فكان ضوءاً كاشفاً، أنار لنا ظلمة جهلنا فجأة، تراجعنا بلمتنا عن باب المخبأ.. خطوة ثم خطوة، وكلما تراجعنا خطوة كان عقد لمتنا ينفطر ويتناثر"²⁴.

تختزل السطور القليلة السابقة أنواع الاستجابة الممكنة التي يُمكن أن تقوم بها الشعوب في مواجهة القهر. فهناك استجابات بليغة مقاومة للقهر، تهدف إلى تعرية القهر، ونزع فتيله. وهي استجابة ترمز لها في القصة محاولة الرجل كسر السلاسل التي تحول دون الوصول إلى مصدر الصوت المتوحش، والقضاء عليه، وهي علامات رمزية على السعي إلى تحطيم وسائل الحماية التي يحيط القهر بها نفسه ليحول دون



الوصول إليه، والحصول على معرفة دقيقة به، تهتك غيوم الغموض الذي يحميه. في المقابل، يسعى آخرون، يبثون أصواتهم في الظلمة، على نحو ما صور المخزنجي ببراعة، إلى حماية قوى البطش، بواسطة استجابات خطابية غير بليغة هي مزيج من استراتيجيات بث الرعب من "جهة عليا خطيرة النفوذ"، والحث على الصبر. وتُعدُّ استراتيجيتنا بث الرعب والحفز على الصبر من بين أكثر الاستراتيجيات الخطابية فعالية في الخطاب العمومي المحفز على الرضوخ للقهر، والمعادي لمقاومته²⁵.

لقد أنجز مزيج التخويف والصبر أثره، وفي لقطة سردية بارعة يصف الراوي تلاشي قدرة أهل الحارة على مقاومة قوى البطش، فهو يُعبر بشكل ساخر عن رضوخهم للتخويف باستعمال استعارة الانتقال من ظلمة الجهل بمخاطر المقاومة إلى نور الاستسلام، وهي استعارة تشير إلى عملية الخداع الذاتي التي يمارسها المقهور على نفسه للقبول بالقهر. وفي الآن نفسه يصور الراوي أثر تراجعهم عن المقاومة بواسطة تشبيه انفرط حبات العقد، فكلما تراجعوا عن فكرة المقاومة انفرط عقدهم وتناثروا؛ أي فقدوا هويتهم بوصفهم جماعة ذات مصالح مشتركة، وتحولوا إلى مجرد أفراد مذعورين. وينطوي التشبيه البليغ السابق بدوره على إشارة إلى أن الجماعة الشعبية (أهل الحارة) تكتسب صفتها بوصفها جماعة موحدة من توحيدها في إنتاج استجابات مقاومة لما يبطش بها، لكنها تفقد هويتها بوصفها جماعة حين تقرر الاستسلام.

تكتمل رمزية القصة بالنظر في تصوير الراوي الجمعي لتبوعات الخضوع للقهر. ويبدأ بالآثار اللغوية لاختيار أهل الحي الخنوع للقوى التي تبطش بهم. ففي البدء يلاحظون أن الكلمات تروغ منهم، ثم يُدركون أن الكلمات نفسها تفقد معانيها "ثمة جُمْلٌ ضائعة، وكلمات تساقطت من الجُمْل، وحروف تلاشت من الكلمات، حتى لم يعد لها جميعاً من معنى.. أي معنى"²⁶. وبعد أن تفقد المفردات معانيها يفقد البشر وعيهم وإدراكهم لمراميهم "راح يشملنا إحساس بالدوار، الخمود، الخدر، والحمى الخفيفة. وعندما

كنا نتحرك، نكتشف أننا نفقد الاتجاه، ونضلُّ عن المرامي²⁷. ثم تبدأ سلسلة القهر في التشكل، فحين يفشل رجال الحارة في مقاومة القوى التي تبطش بهم ينفجرون في نوبات عدوان مفاجئة على أطفالهم لأوهى الأسباب²⁸. ويصاحبُ هرب المقهورين من مواجهة قاهريهم إلى ممارسة القهر على من هم أضعف منهم إفراط المقهورين في الغريزة "وكأننا حيوانات أصابها احتياج مفاجئ، فهي تتوانب دون تمهيد فيما بينها، ولا حرص أمام الصغار"²⁹. ثم تأتي مرحلة العدوان الموجه إلى الذات، بدلاً من سبب القهر نفسه، وما يترتب عليه من جنون فأحدهم "يضرب الباب الحديدي بجنون، بجنون، بجنون وهو يصرخ، حتى أوشكت أن تتحطم عصاه، دون أن يجرؤ على تحطيم القفل برغم ذلك. ولم يكف الرجل عن الصراخ بعدها ونطح باب الخندق الحديدي حتى أسرنا نمسك به قبل أن تتحطم رأسه"³⁰.

تتجلى براعة المخزنجي في تقديم هذه الصياغة السردية المكثفة الثاقبة للآثار الجماعية الخائفة للقهر. فافتقاد الكلمات لمعانيها يوازيه غياب المعنى ذاته من الحياة، ومن ثمَّ التخبط فيها. أما الانخراط في سلسلة القهر والإفراط في الجنس وإيذاء الذات فهي آليات دفاع نفسية لا شعورية، هدفها التلاعب بالذات للتهرب من مواجهة القهر. أخيراً تأتي مرحلة التعايش التام مع القهر، بواسطة التكيف الكامل معه. فيلجأ أهل الحي إلى سد آذانهم بكل ما تيسر لهم؛ ليتعايشوا مع الصوت الذي يببطش بهم. وحين ينجحون في التآلف التام مع القهر يأتي الاستسلام المطلق في شكل شعور زائف بالسعادة والرضا: "صار بإمكاننا أن نتقبل برضا مُصَفَى كل النازلات.. فالأبنية والجسور المشوب تشييدها بالفساد تنهار أمام عيوننا بنعومة بالغة، وفي الصمت الجليل تتصاعد سحائب ترابها كالحلم. وأنابيب البوتاجاز الصدئة تنفجر فلا يصعقنا هول المشاهد. الحرائق تشتعل بلا صوت، والسيارات تتصادم بتكتم وليونة، كما لو كانت من كرتون مبتل. والناس يتعاركون بالرصاص ويتطاعنون بالمُدَى والخناجر والسناكي والسِنج،



فكأن العين ترى مشاهد في فيلم صامت لا أكثر³¹. والعبارة السابقة بصياغتها التصويرية البديعة تصف على نحو جذري الأثر المُغَيَّب للاستسلام للقهر، إذ يعيش البشر حياتهم كأنها "وقائع فيلم صامت لا أكثر"، فيتحولون هم أنفسهم إلى شخصيات فيلم صامت، مقهورين مستسلمين منتهكين، يتخلون طواعية عن أصواتهم وسمعهم وإرادتهم، ولا يتواصلون إلا بالإشارة، "ومكثنا نعيش"³²، "صُمًّا بكمَا لكننا نعيش"³³.

يعيش أهل الحارة زمنًا طويلًا في ظل استجابة غير بليغة هي الصمت القهري المغيب للإرادة والعقول. ويحدث التحول الجذري في القصة على يد جيل جديد، حين يُقرر أبناء المقهورين أن يقاوموا الصمت المزمّن لآبائهم، عن طريق تعلم الكلام، ثم أن يُجبروا آباءهم أنفسهم على ترك صمتهم عن طريق التقليد التهكمي للخرس الاختياري، وتحويل التحدث بلغة الإشارة من فعل رضوخ استسلامي إلى فعل اعتراض مقاوم. وقد اختار الشباب الفضاوات العامة للقيام بهذه المحاكاة التهكمية، واختاروا البدء بنوع محدد من الكلام هو الهتاف الصموت. ففي محطات المترو، في قلب المدينة كانت:

"مجموعة من الشبان تتلأأ في تضاحك لافت، يبطن سيرة المنذفين، ويوقف كثيرين منهم بدافع الفضول لشيء ما يلوح وشيك الحدوث. وفجأة يعتلي شاب من المتضاحكين كتفي زميل له، ويهتف. هتاف واسع الابتسام، لكنه بلا صوت، وإن بحرارة حركة الأذرع والأصابع والملاحم في لغة الإشارة التي تراكمت مفرداتها، واتضح انتشارها المتسع خارج الحي. يهتف الشاب الباسم المحمول على كتفي زميله الباسم مثله، فتردد هتافه أعداد متزايدة ممن يحيطون به مكررين حركة الأصابع والوجوه والأجساد نفسها. مظهرة صمت مرح تنطق به الملاحم الشابة العابثة"³⁴.

وحين ينتشر الهتاف التهكمي الصامت المقاوم تتقطن السلطة الباطنة إليه "عندئذ لمعت بوارق الاشتباه، وبرقت تعليمات التحري، ففرعنا نحن الآباء والأمهات في

الحي القديم، فزعًا فاجأنا نحن أنفسنا، فزعًا كأنما تحول إلى لطمات تذكرنا بأن لنا أصواتًا، وإن طال إغفاؤها، وأسماعًا وإن طُمست سنين. ووجدنا أنفسنا بهذه الأصوات والأسماع نحادث أولادنا هلعين محذرين. وكانوا لاستغرابنا يردون علينا، وهم يضحكون، بلغة الإشارة!"³⁵.

المقطع السابق الذي تنتهي به قصة "بلغة الإشارة" يُقدّم قلبًا للعالم، يكاد يكون درسًا واقعيًا في طريقة عمل بلاغة الجمهور. لقد أدرك الشباب أن صمت الآباء هو علامة رضوخ لسلطة باطشة، فاختاروا التمرد عليه. وأنجزوا هذا التمرد عبر استجابتين بليغتين؛ الأولى هي استعادة القدرة على الكلام، وبالفعل يتعلم الشباب الكلام؛ بفضل تواصلهم مع ساكني أحياء أخرى، غير حيهم الأخرس، ربما في إشارة إلى المجتمعات الديمقراطية التي تمنح شعوبها حرية التعبير. وتُعد استعادة القدرة على الكلام علامة على امتلاك الشباب لحرية التعبير. أما الاستجابة الثانية فاستهدفت تخليص آباءهم من خرسهم، وتمثلت في التهكم الساخر من الرضوخ لعملية الإخراس والإبكام التي خضع لها آباؤهم من خلال تحويلهما إلى أفعال مقاومة. فحين دمج الشباب لغة الإشارة البكاء الخرساء في أشكال نضالهم ومقاومتهم، منتجين هتافات مظاهرات واحتجاجات تؤدي فعل الهتاف والنظائر والاحتجاج بحرارة لكن بلا صوت، أصبح الخرس نفسه فعل مقاومة. وقد أدى هذا إلى إرباك السلطة الباطشة، وإرباك الآباء الذين خضعوا من زمن لها. فالسلطة التي عرفت الخضوع بأنه فرض للصمت، فوجئت باستعمال الصمت ذاته أداة لمقاومتها والاحتجاج ضدها. أما الآباء الذين ارتضوا الصمت، فقد فوجئوا به يتحول إلى فعل خطر، يحرض السلطة (المتشككة المتحرية) ضدهم. وقادهم الهلع الكامن في النفوس من هذه السلطة إلى القيام بنقيض الصمت، أي الكلام. لكنهم لم يستعملوا الكلام لمقاومة الهلع، بل لإعادة إنتاجه من جديد؛ فقد راحوا يبذرون الخوف في نفوس أبنائهم من جديد، فما كان من الأبناء إلا أن وصلوا تحديدهم الصامت "وهم يضحكون". وهكذا



تُعمِّقُ القصة التمييز بين جيل الشباب وجيل الآباء، ففي حين يرضخ الآباء للسلطة، فيخرسون حين تفرض عليهم الخرس، ويتكلمون حين تفرض عليهم الكلام، يقوم الشباب بمقاومة السلطة، فيتكلمون حين يُفرض عليهم الخرس، ويتكلمون بالصمت حين يُفرض عليهم الكلام.

يُعدُّ الهتاف الصامت في قصة **بلغة الإشارة** شكلاً من أشكال الاستجابة المراوغة. فهو في ظاهره "صمت" آمن، لكنه في جوهره "هتاف" عاصف. هذا الاضطراب في هوية الهتاف الصامت متجسد على نحو جلي في اسمه نفسه، الذي يجمع بين نقيضين، تبدو للوهلة الأولى لا معقولة الجمع بينهما. لكن هذا الاضطراب هو ذاته ما يُمكن هذه الاستجابة البليغة من إنجاز غرضها. فهي تراوغ السلطة الباطشة عن طريق صعوبة تحديد هويتها، بما يُمكن منتجها من التصل منها، في الوقت ذاته التي تُنتج فيه تأثيرها، لإدراك الآخرين لماهيتها.

علاوة على ذلك، تزداد قوة المحاكاة التهكمية بفضل طابعها الساخر. وقد كان المخزنجي موفقاً جداً وهو يصف حالة المرح والضحك التي تصاحب إنتاج الهتاف الساخر. وقد برهنت الكثير من الدراسات على الأهمية الحاسمة للسخرية بوصفها أداة احتجاج ومقاومة³⁶. وكلما ازدادت السلطة قهرا ازدادت فعالية السخرية في مواجهتها. فالسخرية تنزع عن السلطة جبروتها، تُعريها، ونفضحها، وتكشف وهنها. كما أن السلطة لا تملك الكثير مما تفعله إزاء خطاب ساخر، يُنجز المقاومة عبر التأويل، وينتشر على نطاقات هائلة بفضل قوة الفكاهة.

أثناء دراستي لاستجابات التصفيق والهتاف في الخطاب السياسي المصري في كتاب **«لماذا يصفق المصريون؟»** كثيراً ما فكرتُ في القوة السحرية، غير المستغلة، للمحاكاة التهكمية. وكثيراً ما تخيلتُ مشهد قاعة فسيحة، تحوي جمهوراً ضخماً حُشد للاستماع إلى خطبة حاكم مستبد. ما إن يدخل الحاكم إلى القاعة حتى يوجههم منظمو

الحفل إلى الوقوف تحية للحاكم، فيقومون نصف قومة، يتمايلون، ويتثأبون، ويتلفتون، ويتبادلون الضحكات والقفشات مع المجاورين لهم عن اليمين وعن الشمال، فيسود هرج خافت، وصخب مكتوم. فإن أشاروا عليهم بالجلوس، جلسوا متكاسلين، وأصدروا أصواتاً كأزيز الكراسي، وضربات الأرجل على الأرض... إلخ. فإن أشاروا عليهم بالتصفيق حركوا أيديهم بطيئة خاملة دون أن تتماس أو يصدر عنها صوت، وإن حملوهم على ترديد هتاف نطقه بأحرف لا تكاد تبين... إلخ. لنتخيل أية قوة يمكن أن تقدمها المحاكاة التهكمية لجمهور قرر ألا يساق كالقطيع!!

نتناول قصة "بلغة الإشارة" كيفية رضوخ جماعة ما للقهر، والمراحل المختلفة لهذا الرضوخ، المتجسد في علامات لغوية وغير لغوية. وكيف وظّف جيل الشباب المحاكاة اللفظية الساخرة لسلوكيات تواصل الآباء بهدف حفز الآباء على الوعي بحالهم، ومراجعة استجاباتهم غير البليغة للقهر. وتمثل قصة "زومو"، "التي تأتي بعد قصة "بلغة الإشارة" مباشرة-استكمالاً لقصة "بلغة الإشارة"، إذ تصف كيف يتمكن الشعب الذي يدرك تعرضه للقهر والبطش من التخلص منهما بواسطة إنتاج استجابة جماعية بليغة هي الزومان.

3. المقاومة بالزومان: الاستجابة البليغة أداة لتغيير العالم: تكتسب قصة "زومو" أهمية خاصة من بين قصص مجموعة صياد النسيم؛ لكونها تقدّم سيناريو متكاملًا لاستجابة شعبية بليغة مقاومة للقهر، منذ لحظة تأسيسها وصولاً إلى إنجاز أثرها. وتزداد أهمية "زومو" بالنظر إلى طبيعة فعل "الزومان" الذي تروي سيرته؛ فهو يشكل استجابة غير لفظية شائعة الاستعمال في سياق التواصل الفردي، لكن القصة تنقله من سياق التواصل الفردي إلى سياق التواصل الجماهيري، وتجعله أداة لتغيير المجتمع والعالم بأسره. وسوف أفحص فيما يأتي فعل الزومان الذي تُصوره القصة بوصفه رد فعل مقاوم للاستبداد، أنجزه شعب يعيش في دولة قهر، وأحلّ طريقة تشكّله بواسطة الوصف



والسرد، وأراجع الطابع العجائبي لمآلات الزومان في القصة، وأقترح تصورًا بديلاً يتسق مع مسار السرد القصصي، وخصائص الزومان بوصفه استجابة جماعية بليغة.

لعل أقدم تعريف قاموسي للفعل "زأم"، الذي تُخَفَّفَ همزته لتصبح "زَام، يزوم، زوماً"، هو الأوثق بدلالته الشائعة في الاستعمال العامي للكلمة، والذي بنى عليه المخزنجي قصته "زومو"³⁷. يُعرِّف الخليل بن أحمد الفراهيدي في «معجم العين»، أقدم معاجم العربية، الفعل زَام بقوله: "زَأَمْتُ الرَّجُلَ: ذَعَرْتَهُ فَأَنَا زَائِمٌ، وَذَلِكَ مَزْءُومٌ. وَلِغَةً أُخْرَى: زَيْمٌ، أَي: دُعِرَ وَفَرِعَ، يُقَالُ: رَجُلٌ زَيْمٌ، أَي: فَرَعٌ. وَالْمَوْتُ الزُّؤَامُ: الْمَوْتُ الْوَحْيِيُّ"³⁸. وفقاً لمعجم العين فإن الزَّأَمَ صوتٌ مفزع، يقوم به المرء لإفزع الآخرين وإثارة ذعرهم. وهذا المعنى متكرر في معظم المعاجم العربية التالية، بتنويعات مختلفة. ففي معجم «تهذيب اللغة» للأزهري، يكتسب الفعل زَام دلالة أوسع ليشير إلى كل إكراه للمرء على فعل ما لا يرغب في فعله. يقول الأزهري: "وقال أبو زيد: أزأمتُ الرجل على أمرٍ لم يكن من شأنه إزاءاً: إذا أكرهته عليه"³⁹. ويسجل كتاب تهذيب اللغة أيضاً الطبيعة العلاماتية للفعل زَام، ويربطها بالصوت، إذ ينقل الأزهري عن الأصمعي قوله "ما سمعتُ لَهُ زَأَمَةً وَلَا زَجْمَةً، أَي: صَوْتًا"⁴⁰. كما يورد «المحيط في اللغة»، دلالة الزَام بوصفه اسماً دالا على الصوت والكلام؛ يقول "وما سَمِعْتُ لَهُ زَأَمَةً: أَي صَوْتًا. وَخَذُّهَا أَوْلَ زَأَمَةٍ: أَي أَوْلَ كَلِمَةٍ"⁴¹. وتخصص المعاجم التالية الصوت الذي تشير إليه الكلمة، ففي «صاحح العربية» تُعرِّف الزَأَمَةُ بأنها "الصوت الشديد"⁴². ويضيف الجوهري في الصحاح كذلك معنى جديداً للفعل، سوف يتواتر بعده، يقول: "زَامَ لِي فُلَانٌ، أَي طَرَحَ كَلِمَةً لَا أُدْرِي أَحَقُّ هِيَ أَمْ بَاطِلٌ"⁴³. ويحيل الفعل هنا إلى القول الملتبس، الذي لا تصفو دلالاته.

لقد تواصل استعمال الفعل ببعض دلالاته الفصيحة في العامية المصرية، بعد تخفيف همزته، وإبدالها واواً. يُعرِّف «معجم العربية المعاصرة» الفعل (زَام) بقوله: "زَامَ

الشَّخْصُ: نظر غاضبًا مغممًا بكلام لا يبين⁴⁴. ويضرب مثالاً للفعل بعبارة: "انطلق وهو يزوم بعد أن نهّره صاحبُ العمل"⁴⁵. فعلى الرغم من أن دلالة الفعل زام على الصوت الشديد فصيحة متواترة، فإن دلالة الفعل على حالة الغضب المكبوت لغةً، المتجلي بواسطة صوته وحال فاعله، ربما تكون عامية. فقد ذكر الزبيدي في «تاج العروس» أن الرجل يزوم على الرجل زومًا "إذا نظر إليه مغضبا بكلام يخفيه في نفسه لغة عامية"⁴⁶. والعامية التي يشير إليها الزبيدي في عبارته هي العامية المصرية⁴⁷.

يمكن تعريف الزومان بأنه: استجابة صوتية حركية، تعبر عن الرفض المتذمر، وتنتج في إطار علاقات سلطة غير متكافئة، تحولّ دون تعبير الطرف الأضعف عن غضبه في شكل كلمات صريحة⁴⁸. والزومان ما يزال في دلالاته العامية محتفظًا ببأس دلالاته الفصيحة التي تجعل منه صوتًا شديدًا، قد يؤدي إلى الذعر والفرع. وهو، من ثمّ، لا يكون إلا استجابة تواصلية، أي رد فعل أني صوتي رافض لفعل لغوي أو غير لغوي. وهذا المعنى للزومان -بوصفه استجابة في موقف قهر، تجمع بين الغضب بوصفه حافزًا، والصوت الشديد بوصفه تجليًا، والذعر بوصفه أثرًا- هو بالضبط ما يستوحيه المخزنجي في ملحمة عن الزومان.

"زوموو": سيرة حياة استجابة بليغة: تحكي قصة زوموو عن بلد مقهور، يحكمه عجائز فاسدون، يزورون الانتخابات، وبيطشون بالمعترضين. تبدأ القصة بدعوة مجهولة المصدر، تحث الشعب على الزومان يوم الانتخابات الملققة، تعبيرًا عن رفض تزييف إرادة الشعب. تنتشر الدعوة في ربوع البلاد، وفي يوم الانتخابات يزوم بالفعل عشرات الملايين في ربوع البلاد في الوقت المحدد، وتنتج عن زومانهم آثار عجيبة تنتهي باختفاء الحكام الفاسدين، وتدشين عالم جديد.

على الرغم من أن الراوي لم يذكر اسم المكان الذي تدور فيه أحداث القصة، ولا زمانها، فإنه يُقدم مؤشرات تدلّ عليهما. ففي وصفه لانتشار الدعوة للزومان يقول:



"انتشرت الكلمة على امتداد مليون كيلو متر مربع هي مساحة البلاد من البحر إلى النهر، ومن النهر إلى الصحراء. شاعت بين ثمانين مليون نسمة هم مجمل سكان البلاد تبعًا لآخر الإحصاءات الرسمية...⁴⁹" يشير الوصف الجغرافي إلى دولة مصر، أما الوصف السكاني فيحيل إلى عام 2010 الذي بلغ فيه عدد سكان مصر 80 مليون نسمة⁵⁰. وهو العام نفسه الذي أُجريت فيه انتخابات برلمانية، وصفتها أحزاب وجمعيات دولية ومراكز أبحاث بأنها شهدت تزويرًا فاضحًا⁵¹. ربما تكون الانتخابات نفسها التي حفزت الدعوة إلى الزومان في قصة "زوموو".

يهدف تقديم تحديد زمني ومكاني لعالم قصة المخزنجي إلى ربطه على نحو غير مصرح به بالعالم الواقعي، وهو ما قد يُنجز أمرين متباينين؛ الأول تجذير القصة في أرض الواقع، عبر إحداث تماهٍ بين عالم القصة والعالم الحقيقي. وبالفعل فإن الإشارات الدقيقة المتناثرة في ثنايا القصة تكسر حاجز الإيهام، وتخلق لدى القارئ شكلاً من أشكال اليقين بأنها تسرد أحداثاً فعلية، لا سردية متخيلة، وتؤسس معالم عالم واقعي. فوصف حكم الديناصورات (العواجيز/العجائز)، على سبيل المثال، يتطابق مع الوصف الشائع لحكم نظام مبارك حينها، الذي كان يوصف بـ(دولة العواجيز)⁵². كذلك تتطابق إشارات الراوي إلى تحالف الشرطة والبلطجية، ووقائع تزوير الانتخابات، وطرق القمع والتككيل الشرسة بالمعارضين، مع ممارسات السلطة المعروفة في هذا الوقت⁵³.

لكن اختيار المخزنجي للأسلوب غير المباشر في تحديد زمن القصة ومكانها ربما يهدف إلى إبقاء الباب مواربًا أمام قابلية استلهاهم فحوى القصة للدلالة على أنظمة لاحقة، تمارس سياسات التفتيق نفسها التي كانت تُمارَس عام 2010! وتزداد وجاهة هدف فتح القصة أمام الدلالة على الزمن الراهن بالنظر إلى القيود الهائلة المفروضة على حرية التعبير التي قد تُلجئ الأدباء إلى ارتداء أقنعة الماضي لنقد سلطة قمعية،

يُتوقع أن تبطش بالأدباء الناقدِين لها؛ فيلجؤون إلى أُنقعة الماضي لتوصيل رسائل راهنة بمخاطر أقل.

يرسم المخزنجي في قصة "زومو" سيرة حياة استجابة بليغة، منذ ولادتها بوصفها مجرد كلمة "مكتوبة بالطباشير، بخط بسيط مرتبك يكاد لا يجذب نظر أحد"⁵⁴، حتى "ازداد انتشار الكلمة على الحيطان، بخط أكبر، وبألوان عديدة"⁵⁵، وصولاً إلى تحولها إلى فعل جماعي نجح في هدم عالمه بأكمله رأساً على عقب في يوم وليلة، لتستيقظ البلاد بفضل الزومان على صباح عالم جديد.

يُمكن التمييز بين ثلاث مراحل في هذه الرحلة من بدء الدعوة للزومان حتى إنجاز التغيير. المرحلة الأولى تحكي عن ظروف الدعوة للزومان بوصفه استجابة رافضة لتزوير الانتخابات، ومظاهر انتشار الوعي بأهميته، في حين تصف الثانية وقائع إنتاج الزومان نفسه، والتأثيرات التي أحدثها في العالم. أما المرحلة الأخيرة فتصف عالم ما بعد الزومان، بعد انتهاء الفعل وميلاد التغيير.

أولاً: ما قبل الزومان: نشر الوعي بالاستجابة البليغة: يتبنى المخزنجي خُطاطة لنشر الوعي بضرورة الزومان بين أفراد الشعب، تبدأ من إثارة حب الاستطلاع لديهم؛ بواسطة إنتاج رسائل موجزة، مبهمة، محفزة على التساؤل والبحث. ويصف الراوي ردود فعل الناس تجاه ظهور كلمة (زومو) فوق حوائط المدينة، فقد "بدعوا يتساءلون باستغراب عن معنى ذلك!"⁵⁶. وبعد خلق حالة التساؤل المندهِش، لم يمر وقت طويل حتى حصلوا على إجابة عبر وسيط آخر هو الهواتف النقالة في شكل رسائل بصيغة الأمر: "عبّروا عن اعتراضكم يوم الانتخابات الملفقة بأن تزوموا". وتتضمن صيغة الأمر السابقة خطاباً مفتوحاً لجمع غير معلوم، لكنه مُحدد سياقياً بأنهم من يشهدون انتخابات ملفقة، ويرغبون في التعبير عن اعتراضهم عليها.



يبني المخزنجي ملحمة الزومان في شكل تصاعد تدريجي للأحداث، فبعد كتابة كلمة (زومو) على الحوائط، وشرح معناها في رسائل الهواتف النقالة يأتي دور نداءات مواقع الإنترنت التي تقدم مزيداً من الشروح والتطمينات، وتطلب من المعترضين الخائفين من ردة فعل السلطة الباطشة أن يزوموا:

"مجرد أن يزوموا، يعلنون رفضهم بطريقة لن تكلفهم شيئاً، ولن تُعرضهم لأي خطر من السلطات وأتباعها من البلطجية.. فالزومان لا يتطلب حتى أن يفتح الإنسان فمه فتحة صغيرة.. إنه مجرد صوت يُحدثه الإنسان وفمه مغلق.. بل يمكنه إحداثه وهو يرسم على وجهه ملامح ابتسامة أو استكانة أو جدية أو لا مبالاة. صوت ممدود يتذبذب في الحلق، ويتردد عبر الجمجمة والعنق، وينتقل إلى الهواء وينتشر "ممممممممممم.. أو نnnnnnnnnnn". بأي صوت زوموا.. زوموا ولا تخافوا. زوموا في الساعة الواحدة ظهر ذلك اليوم المنكود. فلا يُعقل أن يمدوا أيديهم الشرسة ليضبطوا ذبذبات الزومان في أعناقكم أو رؤوسكم، وإن فعلوا فيكفي أن تسكتوا عن الزومان حتى تبتعد أصابعهم الوسخة عنكم لتعاودوا الزومان. زوموا"⁵⁷.

تكاد تكون الفقرة السابقة خطة إرشادية لإنجاز الزومان بوصفه استجابة بليغة؛

أي استجابة جماهيرية ضد خطاب سلطوي يمارس التلاعب والقهر. فهي تشمل:

- معلومات أساسية عن الزومان: مثل تعريف الزومان، وتنوعاته المختلفة،

وطرق القيام به.

- إجراءات إنجاز الزومان: مثل وقت إنتاج الزومان، وطرق التعامل مع

التهديدات التي يمكن أن يواجهها من يقومون به،

- التهيئة النفسية للمشاركين فيه: وتشمل تهدئة مخاوف المشاركين من تبعات

الزومان، والتهوين من خطورة القيام به، وإذكاء الحماس للقيام به، بواسطة صيغ الأمر

الخاصة على فعله.

- تشكيل هوية الفاعلين بوصفهم مقاومين.

- تشكيل هوية الخصوم بوصفهم بلطجية.

يصف الراوي مظاهر رواج الدعوة إلى الزومان، والتنويعات التي لحقتها بفضل هذا الرواج:

"صار الناس يتبادلونها همساً باسمًا أو جهراً ضاحكاً عندما يلتقون أو وهم يفترقون. كأنها صارت بديلاً لكلمات السلام والوداع. بل صارت دندنات في أغنيات عابثة تنغرس فيها الكلمة بدلاً من بعض كلمات الأغنية الأصلية. مثل: زوموا زوموا زوموا/دا الفيل مربوط من خرطومو"⁵⁸.

تحتوي الفقرة السابقة إشارات إلى بعض آليات الحشد الجماهيري للاستجابات البليغة؛ وهي:

- اكتساب طابع فكاهي يمنحها القدرة على الانتشار والتداول.

- تأسيس طقوس لتداولها، وكلما كانت هذه الطقوس شعبية، متكررة في مدى

زمني قصير (مثل تحيات السلام والوداع) كانت نجاعة الاستجابة أقوى.

- التناص مع الخطابات الأكثر شعبية ورواجاً، مثل الأغاني الشعبية

والأمثال...إلخ.

- تنوع الأداء وفرديته: فمرونة الأداء تسمح للأفراد بوضع بصمتهم الخاصة

عليها، وتجعلها أكثر انتشاراً.

وبذا تكتمل مرحلة نشر وعي جمعي بضرورة الزومان، وغايته، وكيفية إنجازه،

وسبل التعامل مع العوائق التي يمكن أن تواجهه. وينتقل المخزنجي، من ثم، إلى المرحلة

الثانية التي يسرد فيها وقائع إنتاج الزومان، وما أحدثه في مجتمع القهر الذي قاد إليه.



ثانياً: الزومان: إنتاج الاستجابة البليغة: يسرد الراوي استجابة الزومان التي أنتجها المصريون من خلال تتبع زمني مفصل، يبدأ من لحظة ميلاد الزومان في الوقت المتفق عليه:

"بدأ الصوت يولد من غياهب الصمت في تمام الساعة الواحدة وثلاث دقائق على وجه التحديد. صوت زومان غائم النبرات، زومان خافت وخفي أخذ يتضح ويشد في نحو الواحدة وخمس دقائق. وفي الواحدة وعشر دقائق انفجرت الحياة التي كانت ساكنة في العاصمة.. في البلاد كلها.. تضج بالزومان... تطورت تفاعلات الزومان بشكل مذهل، فالحركة توقفت تماماً.. في الساعة الواحدة وخمس وعشرين دقيقة كانت العاصمة المشتعلة بزومان الملايين تبدو كأنها دينامو جبار لتوليد موجات كاسحة منذبذبات غير مرئية. وبدأ بعض أفراد الأمن والضباط الصغار الواقفين في عراء الشوارع يصابون بإعياء غامض ودوار ونوبات قيء جماعي... لم تستمر ظاهرة الأعراض الجسدية الغريبة هذه غير خمس أو سبع دقائق، تلاشت بعدها تماماً، ثم بدأت ظاهرة خارقة تتجلى واضحة أمام الأبصار المذهولة: كانت الألوان تزول.. ألوان الملابس.. السيارات.. أعمدة النور.. الحيطان المدهونة.. لافتات التأييد لاستمرار السلطة.. كل الألوان المضافة كانت تختفي ولا تبقى غير تلك التي في أصل الأشياء. وكأنذبذبات زومان الملايين صارت عاصفة من نوع غريب تجتاح كل شيء وتزيل المضاف إليه من ألوان.. كل الألوان تزول، وتعود الأشياء إلى طبيعتها البكر"⁵⁹.

تختصر الفقرة السابقة أحداثاً كثيرة متوالية استغرق حكيها أربع صفحات من القصة، تحوي نقاط التحول الرئيسة في أداء استجابة الزومان وأثرها. يمكن فهم نزوع الراوي إلى وصف زمن الحدث وهينته بدقة متناهية إلى حرصه على الإيغال في الإيهام بأن الأحداث المروية حقيقية، إذ تأخذ القصة شكل تقرير تفصيلي دقيق حول "حدث" الزومان. لكن هذا الإيهام بأن العالم السردى ينماهى مع الحقيقي تكسره طبيعة الأفعال

التي ينسب الراوي إلى الزومان التسبب فيها؛ مثل الإعياء والدوار والقيء، وزوال الألوان المضافة. لتنشأ مفارقة بين شكل السرد الذي يتناص مع التقارير الميدانية للأحداث الجماعية، ومحتواه الذي يتناص مع فانتازيا ألف ليلة وليلة. إذ تدخل القصة إلى عالم العجائبي في نقطة سردها لأثر الزومان الجمعي الذي ينتشر في كل ربوع الوطن.

حاول الراوي تسوية جزء من هذه المفارقة من خلال تقديم تفسيرات ذات صبغة علمية؛ بهدف إضفاء سمة المعقولية على هذه الأحداث العجائبية. لكن هذه التفسيرات لم تُقدّم بوصفها مقنعة، ولم يستمر الراوي في تقديمها لكل الأحداث، فلم يفسر اختفاء الحكام المستبدين، بفعل الزومان، بشكل غامض على نحو ما يصف الراوي نفسه. وبذا احتفظت القصة بملامح هويتين متناقضتين؛ الأولى تشدها إلى الواقع، تكاد تجعل منها تقريراً لوقائع انقضت، والثانية تشدها إلى عوالم عجائبية، تكاد تجعل منها حكاية خرافية.

ثالثاً: ما بعد الزومان: أثر الاستجابة البليغة: يتخذ المخزنجي من تشبيه تغيير العالم للأفضل بالانتقال من الليل إلى النهار أداة لوصف ما أحدثه الزومان في البلاد. ويصف في سطور قليلة هذا التحول قائلاً:

"لا أحد يعرف متى توقف الزومان بالضبط لأنه تواصل خلال الليل، وإن في خفوت. ولا أحد يعرف كيف نامت البلاد هذه الليلة. لكن الناس استيقظوا من نومهم المرهق مبكرين. كأنما أيقظهم منبه داخلي ملأه الفضول لمعرفة ماذا حدث، وماذا سيحدث.

لقد اختفى ديناصورات الحكم بشكل غامض. لم يُعثر لأي منهم على أثر في صباح البلاد التي استيقظت على عالم جديد لا ألوان فيه غير أخضر الشجر وأزرق السماء. وكان لا بد من تلوين الحياة من جديد..."⁶⁰.

لقد أثر المخزنجي الحدث العجيب على الواقعي في تناوله لأثر استجابة الزومان. ربما كان مدفوعاً بالرغبة في الوصول إلى نهاية سريعة سعيدة للقصة، وإن



كانت غير ممكنة في العالم الحقيقي. نهاية تُحوّل القصة إلى سرد عجائبي، مقطوع الصلة بالعالم الواقعي، تُمثّل قطيعة مع الجزء الأول من القصة الذي يُجذّر القصة في العالم الواقعي، عبر أوصاف ومحددات تربطها بوضوح بزمان ومكان محددين.

يدفعنا الوصف العجائبي لأثر الزومان في القصة إلى طرح تساؤلات، منها: لو لم يُزل الزومان ألوان العالم المزيف في القصة، ويرده إلى حالته البكر، هل كان الزومان ليُصبح فعلا عبثيًا بلا جدوى؟ هل كانت النهاية العجيبة هي الحل المتاح لختام وردي للقصة؟ أم أنها نتاج تقدير غير صحيح لقوة فعل الزومان نفسه؟ بالأحرى، هل يمكن أن ينجح زومان جموع الشعب واقعيًا في القضاء على قوى القهر؟

الزومان في الأصل استجابة فردية، تُمارَس في سياقات تواصل شخصية، ونادراً ما تتحول إلى استجابة جماعية. لكن هذا التحول ليس مستبعدًا، وبخاصة في مجتمعات القهر التي تحول دون إنتاج أشكال صريحة من المقاومة والاعتراض. تكمن قوة الزومان الجماعي بوصفه أداة تغيير جذري في الدلالات الضمنية التي ينطوي عليها اشتراك شعب بأكمله في الزومان، وليس في صفات الزومان نفسه بوصفه صوت غضب مكتوم. إذ يمكن إدراك زومان الشعب بوصفه فعلا رمزيًا دالًا على تشكل وعي جمعي، تحوّل إلى فعل جمعي. يمثل اكتساب وعي جمعي شعبي سليم بالواقع نقطة تحول حاسمة في علاقة الصراع بين الشعوب المضطهدة وقوى القهر التي تُهيمن عليها. كي نقدر قيمة الوعي في مقاومة القهر علينا أن نتذكر دومًا أن أنظمة القهر لا تسعى فحسب إلى إحكام السيطرة على أفعال الخاضعين لها، بل بالأساس إحكام السيطرة على عقولهم بالتلاعب. لذا فإن استعادة الشعوب لوعياها يجرّد الأنظمة من الأداة الأنجع للسيطرة عليها؛ أعني التضليل.

لقد خلق الزومان هوية جمعية للشعب، تقوم بالأساس على رفض نظام القمع، "نظام الديناصورات" كما يدعوه المخزنجي. هذه الهوية الجديدة قادرة على إحداث تغيير

جذري؛ لأنها تحولت بالفعل إلى سلوكيات تغيير جذري، كان الزومان مفتتحها. ومن ثم، فإن القصة لم تكن بحاجة إلى تفسير عجائبي، غير عقلاني لأثر الزومان في مقاومة القهر. لم يكن الراوي بحاجة إلى أن ينسب للزومان القدرة على تذويب الألوان المصطنعة، أو إخفاء ديناصورات الاستبداد دون تقديم أي تفسير معقول لذلك. كل ما كان بحاجة إليه هو تقديم فهم اجتماعي واقعي للزومان بوصفه فعل تغيير اجتماعي جذري. فبقدر ما يؤسس الزومان هوية موحدة للشعب، ينزع عن ديناصورات الحكم شرعيتهم، ويمهد المجال للتخلص منهم. فالزومان الجماعي قادر على إحداث تغييرات جذرية بفضل القوة التي يمتلكها إيمان شعب بأسره بضرورة التخلص من نظام مستبد، وشرع شعب بأكمله في مقاومة نظام مستبد، واستعداد أفراده لدفع ثمن هذه المقاومة، وتحمل عواقبها. لكن هذه الاستجابة الجماعية الفاعلة ما كان لها أن تؤتي ثمارها لولا استجابات فردية مؤسسية، لعل أهمها ما يتصل بإنتاج علامات الكبرياء اللغوية وغير اللغوية في مواجهة القهر. على نحو ما نرى في قصة أخرى للمخزنجي، تتناول استجابة غير تقليدية للقهر هي "المقاومة بالكبرياء".

4. المقاومة بالكبرياء: الاعتزاز بالذات بوصفه استجابة بليغة في مواجهة القهر:
تحمل أطول قصص مجموعة «صياح النسيم» عنوان "كرسي يمشي على رجلين بكبرياء"، وتروي حكايتين متقاطعتين، تقع أحداثهما في وسط البلد بالقاهرة. الأولى تُحلّق وقائعها في قلب ميدان التحرير في لحظة انتصار حالم على نظام مستبد، أما الثانية فقد جرت مأساتها قبل عدة أشهر على مقربة من الميدان نفسه، وتحكي حادثة إذلال فردي وجماعي قام بها ممثلو النظام نفسه. يسيطر على الحكاية الأولى مزيج من روح الاعتزاز والفرح السامي، إذ تروي وقائع دخول متظاهر وزوجته إلى ميدان التحرير في ذروة الثورة ضد نظام مبارك في يناير 2011. يتخذ الراوي من تأمل مشاعر الغيرة على زوجته مدخلا لوصف الميدان التائر ونظام مبارك في الآن نفسه.



فقد منح الميدان المتظاهرين اعتزازاً أصيلاً بالنفس، دفعهم إلى ارتقاء بشري، تجلّى في حرص كل واحد منهم على كرامة نفسه والآخرين. يهدئ هذا الاعتزاز بالنفس من قلق الزوج الغيور إذ يرى حرص المتظاهرين على حرمة أجساد الآخرين، في مقابل الاستباحة التي رسختها دولة القهر التي انتفضوا ضدها. فالاستباحة "هي الكلمة الواحدة التي يمكن أن تتدرج تحتها كل ممارسات السلطة التي انفجرت التظاهرات في وجهها، وجعلتها تتراجع، وتشعر بضآلتها برغم كل أدوات التسلط التي كانت في حوزتها"⁶¹. والاستباحة هي بالضبط خلاصة الواقعة المؤلمة التي وأدت ذكرها فرحة الراوي في الميدان بمجرد رؤية "محمود الكرسي".

"محمود الذي غيرت تلك الواقعة اسمه من "محمود أيامه" إلى "الأستاذ محمود"، ثم "محمود الكرسي" في النهاية...[واقعة] لم تكن عندي إلا مرارة محضة ... مرارة شخصية، مكثت أخشى الاعتراف بها كشعور داخلي ليس بالذنب فقط، بل بالعار"⁶². ضحية واقعة الاستباحة شاب يتردد على أحد مقاهي منطقة البورصة كل مساء. يختار بطل القصة تقديم روايات متباينة عن نشأته وعمله؛ بهدف إكسابه هوية جامعة، تُمكن الكثير من البشر من رؤية أنفسهم فيه. يصف الراوي مظاهر اعتزاز الشاب بنفسه، وحرصه على الحفاظ على كرامته، في هيئته، وجلوسه، وتعامله مع الآخرين. تتقلب حياة الشاب رأساً على عقب حين يرفض القيام عن كرسيه في إحدى هجمات الشرطة التي تصدر كراسي المقهى الذي يجلس عليه بلا تبرير إلا "الابتزاز، ولا شيء غير الابتزاز"⁶³. يصف الراوي وقائع ما حدث للشباب المعتر بكرامته، قائلاً:

"كنتُ واحداً ممن أزيحوا عن كراسيهم في اثنتين من هذه الهجمات... ولم أكتشف أنني أذعنْتُ وألجمْتُ وأخرستُ كما كل الذين حدث لهم ذلك إلا عندما سمعتُ صوت "محمود أيامه" في ذلك اليوم المشهود. كأنه صوت أسطوري يسقط من فضاء الملاحم التاريخية ليقصف ويُرعد: "لأ. يعني لأ". بدا صوته الذي كنتُ أسمعُه لأول مرة كما

كثيرين من رواد المكان، هادراً وعميقاً. ثم تواصل صوته الملحني هذا بينما اجتمع عليه أكثر من مخبر يحاولون إزاحته، بل إسقاطه عن كرسيه "تصرفكم مش قانوني. أنا عارف القانون ومش هاسمح لكم. أبداً مش هاسمح" ويبدو أن موقفه الاستثنائي في عدم الإذعان أريك المخبرين الذين تركوا كل شيء وتفرغوا له. برق في عيونهم الشر وحى في قبضاتهم وخيزراناتهم وطيس الفتك. لكن استمراره جالساً مشدوداً في كرسيه بأناقته العتيقة وربطة عنقه المحكمة وحذائه اللامع كل ذلك مع هدير صوته العميق، والكلمات الكبيرة عن "القانون"، و"الغير قانون" يبس حركتهم⁶⁴.

يرسم المقتطف السابق تقابلاً بين الكرامة والمهانة التي يحدثها القهر، ليصف الفرق بين سلوك "محمود أيامه" وسلوك غيره من مرتادي المقهى. ففي حين يقبل رواد المقهى الخضوع لقهر سلطة غاشمة، ويُنتجون علامات الإذعان والإلجام والإخراس الدالة على هذا الخضوع، يرفض محمود هذا القهر باعتزاز. ويصف الراوي هذه الاستجابة الراضية للقهر بعبارات تشي بإعجاب وتبجيل، فصوت محمود المقاوم "أسطوري وملحمي وهادر وعميق". وهي أوصاف تُضفي على فعل المقاومة طابعاً مقدساً، يُعمق من التباين بين صمت الإذعان المُخجل وهدير الرفض الكبريائي.

في الفقرة السابقة، يُنتج محمود استجابات بليغة لمقاومة البطش الذي يتعرض له، مثل حجاجه العقلاني بعدم قانونية ممارسات المخبرين. لكن المؤلف يركز على وصف مقاومة البطش بوساطة مظاهر الكبرياء التي تتجلى في تعامل محمود مع بطش الشرطة به. فحين يواصل محمود تشبثه بحقه في الجلوس على الكرسي، يأمر "الباشا" مخبريه:

"ارموه بكرسيه على ظهر السوزوكي، وشددوا عليه الحراسة... تكالب المخبرون يرفعون محمود في كرسيه عن الأرض إلى صندوق النصف نقل وهو يردد "دي بلطجة. دي بلطجة. والقانون هايوقفكم عند حدكم"...تزاحمت أجساد المخبرين وأيديهم ترفع



الكرسي متوازناً، ومحمود على استقامة جلسته فيه... ظل طوال الوقت واضعاً ساقاً على ساق، ويرنو باعتزاز نحو الأفق، بينما كرسيه يرتفع فوق الأعناق، أعناق المخبرين⁶⁵. تُجسد الفقرة السابقة استجابة بليغة للقهر، يمكن أن أسميها المقاومة بالكبرياء. إن غاية قوى القهر هي دفع المقهورين إلى الإذعان، الذي يتجلى في علامات خنوع حركية وصوتية محددة؛ أهمها الصمت، والانحناء. والخطر الأكبر على السلطة هي أن يمتلك المقهورون عزة نفس تحول بينهم وبين قبول الخنوع والخضوع والإذلال. ومن ثمَّ، يُقاومون هذا الخنوع بضراوة، مثلما فعل محمود. ولأن الراوي يُقدر قيمة المقاومة بالكبرياء فقد رفع محموداً فوق الأعناق، في دلالة رمزية على مكانته الفعلية مقارنة بمكانة "الباشا" والمخبرين. لكن أنظمة القهر تدرك أنه ليس هناك أخطر على وجودها من شخص شريف ذي كبرياء، يجلس مستقيم الظهر، ويضع طوال الوقت ساقاً على ساق، ويرنو باعتزاز نحو الأفق. ومن ثمَّ، كان لزاماً عليها كسره، وإذلاله، حتى لا يتحول إلى قدوة ومثال. وعلى الرغم من أن الراوي لا يحكي ما فعلته الشرطة بمحمود، فإنه وصف أثره، فقد مسخت السلطة جسده، مسخاً مأساوياً. فبعد ثلاثة شهور من الحبس، عاد محمود إلى المقهى:

"ذهب مرفوعاً على كرسي فوق الأعناق، وعاد كرسيًا يمشي على الأرض... كأنه يمشي في وضع الجلوس على كرسي تمت إزالته من تحته بطريق ما، فصار ككرسي يمشي على رجلين... ظل على عهده من صرامة الفقير المعتد بنفسه... ينصرف ككرسيٍّ يغادر كرسيًا، ويمضي ماشياً على رجلين في كبرياء. كبرياء مريرة مكثت أراها في صورته الممسوخة، وكنتُ أتساءل كما غيري: من مسخه؟ وكيف مسخه؟... برغم منظره الجديد العجيب رحّت أراه رجلاً، رجلاً دافع عن كرامته بصلاية عندما أرادوا إذلال صلابته، لم تنكسر روحه، وإن تكسر جسده وتبيس على وضع تكسيره. ولم أحتمل ذلك الشعور المُمض بالخزي كلما كنت أراه"⁶⁶.

تضعنا الفقرة السابقة أمام ثنائيات تشكل تنويعات على ثنائية المهانة والكبرياء. أول هذه الثنائيات هي ثنائية مسخ الجسد وسلامة الروح. فعلى الرغم من أن قوى القهر قد نالت من جسد محمود بأن مسخته مسخاً، فإن روح محمود ظلت أبية على الإخضاع. وتبدو هذه الفكرة شديدة الأهمية إلى حد أن جعلها المؤلف عنواناً للقصة نفسها. فعنوان "كرسي يمشي على رجلين بكبرياء" يجسد فظاعة التعذيب الذي تعرض له محمود من ناحية، وصلابة روحه التي ظلت متمسكة بكبريائه من ناحية أخرى. وينطوي العنوان على مفارقة مشهدة بين صورة الشخص الذي يسير كأنه كرسي، وهي صورة تستدعي السخرية والضحك للوهلة الأولى، وبين الكبرياء التي يجسدها الشخص نفسه في تاريخه وسلوكه؛ وهي مفارقة تزول شيئاً فشيئاً بتعمقنا في قراءة القصة، وفهم أحداثها. لنذكر في النهاية أن الرجل الذي يمشي كالكرسي هو أيقونة كرامة وتحذد. فقد نال التعذيب من جسد محمود لكنه لم ينل من روحه. ذلك هو المعنى الضمني الذي يتضمنه عنوان القصة، وهو التبرير الأساس لشعور الراوي نفسه بالخزي؛ لأنه لم يمتلك تلك الروح الأبية التي امتلكها محمود.

تضعنا مقارنة إدراك الراوي لنفسه مقارنة بمحمود أمام أهم نتائج الاستجابة بالكبرياء. فالراوي يشعر بخزي دائم كلما رأى محموداً؛ لأنه يدرك أن محموداً الممسوخ جسداً، سليم روحاً ونفساً. فتعذيب نظام القهر لم يسلبه كرامته، وإن سلبه استقامة جسده. أما الراوي نفسه الذي (أذعن، وألجم، وأخرس) فقد مسخت روحه، وإن ظل جسده مستقيماً. وبكل تأكيد فإن ألم الشعور بالخزي والعار أقوى وأدوم من ألم تعذيب الجسد مهما كان. ومن ثم، فإن الاستجابة بالحفاظ على الكبرياء، مهما كان ثمنها، تظل أنجع وأشرف من الخنوع في كل الأحوال.

مهما يكن من أمر، فإن شعور الخزي والعار الذي يهيمن على الراوي هو في ذاته علامة على تعافي روحه. فهو نتاج تقييم أمين لسلوكه بوصفه خضوعاً مُذلاً



لسلطة غاشمة. ويعني هذا التقييم أن الراوي لم يتعامل مع القهر بوصفه أمراً محتوماً، ولم يقبل الخضوع له بوصفه فعلاً طبيعياً، كما يفعل ملايين البشر ممن يقبلون إنتاج علامات الخنوع أمام السلطة لتجنب شرورها. كما أن هذا الشعور بالخزي نتاج شعور آخر إيجابي هو الندم على غياب التضامن مع المقاومين للقهر. علاوة على ذلك، يكشف شعور الراوي بالخزي لخنوعه عن إدراكه أنه هو ومحمود ضحايا نظام قهري، استباح روح الأول، وجسد الثاني. لذا كان لقاء الراوي ومحمود في قلب ميدان التحرير أمراً محتوماً، فكلاهما اجتمعا على إسقاط النظام الذي استباحهما زمناً طويلاً. وكلاهما نظر إلى الثورة على أنها "علاج" لتشوهات الروح والجسد التي أحدثها القهر فيهما، وبلغت الراوي، "كان فرحي بانفجار الثورة في وجه هذا الحكم فرحاً خاصاً بإمكانية خلاصي من شعور ممض ومزمن بالإهانة، بالعار"⁶⁷.

بعد أن أدرك الراوي في نهاية قصته أنه ضحية نظام قهري، مثل محمود تماماً، تنتضح أمامه حقيقة أن استعادة كبريائه المهودر لا يكون إلا بإسقاط نظام القهر نفسه. حينها فقط يتصالح مع نفسه، وعلى النقيض من سعيه للفرار من الميدان حتى لا تلتقي عيناه بعيني محمود، فيتذكر خزيه الخاص، يُعلن الراوي "سأظل أربط في الميدان باحثاً عن محمود الكرسي ببصيرة جديدة. سأذكره بنفسه: أنا أحمد سليمان، انقلبنا كثير على قهاري البورصة". سيظل على كبريائه المستحق، وأنا أستعيد كبريائي..."⁶⁸.

هذه البصيرة الجديدة التي اكتسبها الراوي في الميدان هي نتاج إدراكه لضرورة الكبرياء بوصفه استجابة بليغة، تحول دون تحقيق أقصى ما تطمح أنظمة القهر إليه؛ أعني القبول بالإذلال. وتعدُّ القصة من هذه الزاوية سردية لتطور وعي الشخصيات القصصية باستجاباتها للسلطة، تنطوي على مراجعة استجاباتها، والتوقف عن إنتاج الاستجابات غير البليغة. وعلى الرغم من أن الاستجابة للقهر بواسطة التمسك بمظاهر

الكبرياء قُدمت في القصة بوصفها استجابة فردية فإنها مورست في فضاء عمومي جماعي، مثلها في ذلك مثل استجابة أخرى هي اللطم بالكلمات.

5. المقاومة بالبذاءة: اللطم بالكلمات: على الرغم من أن الاستجابات البليغة غير العنيفة هي التي تغلب على منظور مجموعة "صياد النسيم" لسبل مقاومة السلطة، فإن هناك قصة تُمجد فعل المقاومة المادية للسلطة الباطشة هي قصة "مروحة التراب". تحكي القصة عن التلميذ "رفعت مروحة" الذي اكتسب لقب "مروحة" من الطريقة التي يخوض بها معاركه الصغيرة في المدرسة والحارة. ويفتح راوي القصة قصته مباشرة بوصف طريقة قتال رفعت: "كان يُقاتل بطريقة غاية في الغرابة، فما إن يشتعل العراك حتى يرتمي أرضاً على جنبه، وتأخذ قدماه في الركل والقصف كصفتي مقص مجنون، بينما جسمه كله يدور كمروحة، موجهاً ضربات قدميه إلى سيقان خصومه الذين يفشلون في مجارة ضربات قدميه بركلاتهم، فيوقعهم فشلهم في فخ لكلماته، وهو مستلق على الأرض أيضاً"⁶⁹.

تسترجع القصة الأحداث التي قادت إلى اكتساب رفعت طريقته "الغريبة" في القتال. وتحضر السلطة الباطشة بوصفها الفاعل الأساس للقهر، وطريقة المروحة بوصفها استجابة مقاومة. فقد شاهد رفعت الشرطة وهي تبطش بـ:

"أمواج من المجاذيب والمتشردين والمتسولين الذين تمّ جمعهم من الشوارع والأرصفة والأركان، في موجة تنظيف فجائية للمدينة تأهباً لاستقبال زائر كبير. ولم يكن من تمّ جمعهم ينزلون من اللوريات بانتظام ولا سلاسة ولا هدوء، بل كانوا ينزلون في صخب تحت وابل ضربات العساكر الذين كانوا يدلقونهم من أبواب اللوريات العالية دلقاً على الأرض، ليستقبلهم وابل جديد من ضربات عساكر آخرين"⁷⁰.

في هذا السياق الشامل لإساءة استعمال السلطة، عن طريق ممارسة الضرب والإذلال في قسم الشرطة، يلاحظ الطفل أن أحد المتشردين المشهور بـ"مجنون الساعة



كام"، يحاول الفكاك من أيدي العسكر "مرددًا بصوته العالي العجيب، لأ يعني لأ، ... أنا لا سارق، ...، ولا قاتل، ...، تخشيبه لأ، يعني لأ...⁷¹. ويتخلل هذه العبارات نُطقه للوقت في مدن مختلفة من العالم بدقة متناهية دون أن يحمل ساعة، وهي المعرفة العجيبة التي أكسبته لقبه الشهير "مجنون الساعة كام".

على خلاف المساحة البيضاء في قصة "رجل يمشي..". المتعلقة بما وقع لمحمود على يد الشرطة، وأدَّى إلى مسخ جسده، يصف المخزنجي الصراع بين المجنون الأعزل البريء والعسكر الباطشين بدقة متناهية، بعيون الطفل الذي تصادف وجوده في المكان، بعد أن "طرحوه أرضًا، وراحوا يركلونه بأحذيتهم الميري الثقيلة."⁷². وفي مشهد غني بالتفاصيل والحركة يصف الراوي المقاومة المستميتة للمجنون الأعزل، الذي أوقعه الجنود على الأرض، وأجبره وضع الرقود على قتال العسكر المتوحشين بقدميه، "فتحول الترفيص إلى مقص جنوني، أو رفاص حي، أخذ يحصد جلاديه حصدًا بمروحته الأرضية التي تُعرقل أقدامهم الراكلة، فيتهاوون أرضًا في تتابع مذل... وكانوا يهوون على الأرض ويتخبطون وينهضون ويضربون بشراسة ووحشية، كما لو أنهم قد قرروا قتله"⁷³.

على مدار صفحتين كاملتين يصف المخزنجي المقاومة البطولية لهذا الإنسان الأعزل في مواجهة قوى بطش عاتية، حتى "تجحت لكماتهم وركلاتهم المكثفة لصدرة ودماعه" في إضعاف قوة ضرباته "قبدت حركاته أبطأ وأضعف. ومع ذلك لم يبدُ أبدًا أنه ينهزم"⁷⁴. وحين تضعف قدرة المجنون البريء على المقاومة الجسدية للبطش، يلجأ إلى شكل آخر من أشكال المقاومة، تدخل مباشرة ضمن دائرة الاستجابات البليغة، هي الشتيمة:

"كان يشتمهم بأعلى ما في صوته المقعق، مطلقًا الشتائم من أعماق صوته الذي بدا وكأنه هيمن على الدنيا في هذه الساعة، دون أن يذيع توقيت ساعته الداخلية

الخارقة بين الضربات. فقط يشتم وهو يقاوم بدورانه البطيء على الأرض، ...، كانت رفضات قدميه أبطأ وأوهن، لكن شتيمته كانت راعدة كأنها لكمات وركلات يوجهها لرؤوسهم، بل بصقات احتقار لمخلوق بدا أنه لن يستسلم أبداً حتى يموت. ولم تكن شتيمته إلا تكراراً لكلمة واحدة: "يا كلاب...يا كلاب...يا كلاب!"⁷⁵.

لقد برهننتُ من قبل على أن فعل البذاءة قد يكون استجابة مقاومة، في سياق مناقشتي لظاهرة شيوع البذاءة في بعض أشكال التواصل الافتراضي.⁷⁶ ويبرهن نص المخزنجي على وعي ثاقب بفاعلية البذاءة في مواجهة البطش، وهو ما يظهر في عبارته المستبصرة "صوته الداوي يلطم وجوه جلاديه بقسوة تفوق قسوة الضربات، فكان يُجنُّ جنونهم أكثر". فالكلمات التي تلطم الوجوه، وتفوق قوتها الضربات، هي ذاتها التي أدت إلى كشف القناع عن حقيقة الطرفين، لتصبح كلمات "مجنون الساعة كام" أداة مواجهة "جنونهم". ومن المشوق ملاحظة استعمال المخزنجي لكلمة الجنون وصفاً لحال العسكر الباطشين، في إشارة إلى تبادل الأدوار مع المتشرد البريء.

تناول هذا البحث الاستجابات البليغة وغير البليغة للقهر في مجموعة قصصية بعنوان "صياد النسيم". حلتُ فيه على وجه التحديد الاستجابات غير البليغة الداعمة للقهر في قصتي "عارية.."، و"بلغة الإشارة"، والاستجابات البليغة المقاومة للقهر في ثلاث قصص هي "زوموو" و"كرسي.."، و"مروحة التراب". خلُص البحث إلى أن القصتين الأوليين تقدمان محاكاة رمزية للاستجابات (غير) البليغة للشعوب العربية التي تتعرض للقهر، في حين تُقدم القصص الثلاث الأخرى أنواعاً متباينة من الاستجابات البليغة للقهر؛ تقوم بتعريفه، ونقده، ومقاومته. كما تكشف التحليلات السابقة عن أثر الاستجابات اللغوية وغير اللغوية للأفراد والشعوب في مقاومة القهر، أو قبوله، أو إضفاء الشرعية عليه أو نزعها عنه. وتبرهن على أن الوعي بأثر هذه الاستجابات حاسم في مآلات القهر على المستوى الاجتماعي. كما توضح التحليلات السابقة كذلك دور



الأدب في فهم الاستجابات اللغوية وغير اللغوية للجماعات في الواقع الفعلي. ويبرهن البحث على الحاجة إلى مزيد من الدراسات لفحص استجابات الجمهور للقهر في السرديات العربية، وإلى إجراء دراسات مقارنة بينها وبين استجابات الجمهور في الواقع، واستكشاف العلاقات المتنوعة القائمة بينهما.

خاتمة: الأدب من بلاغة المتكلم إلى بلاغة الجمهور

في البدء كانت الكلمة. هذه العبارة المبهمة تفتتح على أفق لا نهائي من التأويل. في خاتمة هذا البحث أراها مفتاحاً لنتمين العالم المتخيل الذي تصنعه الكلمات. فإذا كان ما لا يُسمّى لا يوجد، فإن العالم الذي لا يُسرَد هو بدوره عالم لا يوجد. فما لم يتجسد داخل سرديات سوف يتلاشى من الذاكرة البشرية كأنه لم يكن. أليس هذا هو بالضبط لب التاريخ؟! أليس التاريخ هو تلك الحكايات التي تصنع ما كان في الأذهان. أليس غياب القصة يعني غياب التاريخ؟

لقد كانت السرديات المتخيلة المخترنة داخل كلمات ضرورية للعالم خارجها، إلى حد إحلالها محل العالم الواقعي نفسه في معظم الحالات. ولعل في عبارة (في البدء كانت الكلمة) نفسها دليلاً على ذلك. فقد صاغت سرديات خلق العالم إدراكنا لنشأته حتى وقت قريب. وغدا السرد المتخيل هو نفسه التاريخ! وبقدر ما يؤدي هذا إلى مزلق خطيرة، فإنه يتيح فرصاً واعدة. تتعثر البشرية في المزلق الخطرة للسرديات المتخيلة حين تُستعمل هذه السرديات أداة لاغتصاب الحقوق، وفرض القهر، وترسيخ العنصرية. فيدفع ملايين البشر أرواحهم وأوطانهم ثمناً لسرديات مزعومة تُفرض على أرض الواقع بقوة البندقية والصاروخ؛ على نحو ما رأينا في مأساتين هائلتين في العصر الحديث هما مأساة السكان الأصليين في أمريكا، ومأساة الشعب الفلسطيني في دولة فلسطين. وفي الحالتين استُعملت سرديات متخيلة أداة لتسوية بعض أكثر المجازر الدموية توحشاً في التاريخ.

لكن السرديات المتخيلة قد تكون، في المقابل، أداة تحرير وتحرر. وهذا ما تسعى إليه تحديداً بلاغة الجمهور. فبعض السرديات تُعدُّ سجلاً لخبرات البشر في الاستجابة لخطابات القهر والتلاعب والبطش. وتختزن حكمة هائلة، تراكمت عبر آلاف السنين. وإذا كانت مظاهر القهر والتلاعب والعنصرية والتمييز تختلف عبر العصور، فإن جوهرها يكاد يبقى مستمراً دون تغيير. وقد سعى بعض السرد لأن يكون أداة مقاومة للمستضعفين، وما زال قادراً على أن يكون كذلك الآن، وفيما هو آت من عصور.

لقد رأينا في هذا البحث كيف قدّم المخزنجي في مجموعة «صياد النسيم» أمثلة على الاستجابات البليغة في مجتمعات القهر. فالقهر يتجلى بالأساس في التحكم في استجابات المواطنين (الجمهور) لخطابات السلطة وأفعالها. إذ تسعى أنظمة القهر لسلب المواطنين حقهم في تفنيد خطاب السلطة، ونقده، وتعريته، والاحتجاج عليه، ومقاومته. بصياغة أخرى، فإن التجلي الأبرز لمجتمعات القهر هو سلب المواطنين حقهم في إنتاج استجابات بليغة. وقصص المخزنجي التي درسناها في هذا البحث، سردية مضادة للبطش والقهر؛ فهي تسعى بالضبط إلى تفويضهما، عبر فتح أبواب الخيال أمام أشكال متنوعة من الاستجابات البليغة، ونقد أشكال أخرى من الاستجابات غير البليغة. إنها قصص تُدرِك جيداً شروط العالم الذي يتحرك فيه أبطالها، وتقدم سرداً ملهماً لأفراد وجماعات وشعوب تمكنت من دحر القهر في ظروف شبيهة، بواسطة أشكال متنوعة من المقاومة، عُدتُّها الأساس هو الاستجابات البليغة.

إن استكشاف بلاغة الجمهور في الأدب قد يكون في ذاته فعل مقاومة للخطابات السلطوية الراهنة. فحوص المعالجات السردية التي يقدمها الأدب للخطابات السلطوية والتحريرية قد تُمكننا من فهم ظروف إنتاج هذه الخطابات، وكيفية عملها، والمؤثرات في تلقيها، وكيفية دعمها أو مقاومتها. وكما تعلم المرء من الأعمال الأدبية العظيمة الكثير



من بلاغته كمتكلم، فإنه يستطيع التعلم من هذه الأعمال الكثير من بلاغته كمخاطب وجمهور.

لقد ساهم الأدب في استكشاف النفس البشرية بفضل قدرته على تأمل بواطنها، والولوج إلى أغوارها، وتفسير سلوكياتها، والتنبؤ بها. وليس غريباً في هذا الشأن أن يتكئ علماء النفس على مكتشفات الأدب في فهمهم للنفس البشرية. وعلى نحو مشابه، يسعى الحقل الفرعي لبلاغة الجمهور في الأدب إلى الإفادة من الذخيرة الأدبية هائلة الثراء في فهم الاستجابات اللغوية وغير اللغوية التي يُنتجها الأفراد -منفردين أو في إطار جماعات - في سياق تعرضهم للخطاب السلطوي. واستكشاف آليات المقاومة التي يطورونها للتعامل مع خطابات القهر التي يتعرضون لها. وأرجو أن يكون هذا البحث تعبيراً لهذا الطريق أمام السالكين.

قائمة المصادر والمراجع

أولاً: المصادر:

-المخزنجي، محمد. (2018). صياد النسيم، دار الشروق، القاهرة.

ثانياً: المراجع العربية:

-ابن عباد، صاحب إسماعيل. (ت 385هـ). المحيط في اللغة. تحقيق محمد حسن آل ياسين، عالم الكتب، بيروت، 1994.

-الأزهري، أبو منصور حمد بن أحمد. (ت 370هـ). تهذيب اللغة. تحقيق محمد عوض مرعب، دار إحياء التراث العربي، بيروت ط1، 2001.

-الألباني، أبو عبد الرحمن محمد ناصر الدين. (1988). ضعيف الجامع الصغير وزيادته، المكتب الإسلامي، عمّان.

-الجبرتي، عبد الرحمن. (ت 1825). عجائب الآثار في التراجم والأخبار، تحقيق عبد الرحيم عبد الرحمن عبد الرحيم، طبعة دار الكتب المصرية القاهرة، 1998،

- الجوهري، أبو نصر إسماعيل بن حماد. (ت 393هـ). تاج اللغة وصحاح العربية. تحقيق أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت، 1984.
- الزبيدي، مرتضى. (ت 1205هـ). تاج العروس من جواهر القاموس. تحقيق عبد الكريم العزباوي، المجلس الوطني للثقافة، الكويت، 2000.
- الصمادي، امتنان. (2018). الخصائص الجمالية لاستجابة الجمهور لشعر محمود درويش. مجلة العمدة في اللسانيات وتحليل الخطاب، جامعة محمد بوضياف، الجزائر، عدد 6، ص 31-57.
- صيдаوي، رفيف. (2008). الرواية العربية بين الواقع والتخييل، دار الفارابي، بيروت.
- عبد العزيز، بسمة. (2012). إغراء السلطة المطلقة، دار صفصافة، القاهرة، ط4، 2013.
- عبد اللطيف، عماد. (2005). "بلاغة المخاطب: البلاغة العربية من إنتاج الخطاب السلطوي إلى مقاومته"، ضمن السلطة ودور المثقف، جامعة القاهرة، ص 7-36.
- عبد اللطيف، عماد. (2012). حروب بلاغية: مناورات خطاب السلطة في ساحة الثورة. أُلّف في البلاغة المقارنة. الجامعة الأمريكية بالقاهرة، عدد 32، ص 283-311.
- عبد اللطيف، عماد. (2013). بلاغة الحرية: معارك الخطاب السياسي في زمن الثورة. دار التنوير، بيروت-القاهرة، تونس.
- عبد اللطيف، عماد. (2018). من التلقي إلى الاستجابة: نحو حقل معرفي جديد لدراسة الأدب. مجلة البلاغة وتحليل الخطاب، المملكة المغربية، ص 13-25.
- عبد اللطيف، عماد. (2018). من التلقي إلى الاستجابة: نحو حقل معرفي جديد لدراسة الأدب. مجلة البلاغة وتحليل الخطاب، المملكة المغربية، ص 13-25.



- العذبة، صيته. (2018). تنوع استجابات الجمهور في مواقع تقييم الكتب: قودريز وأبجد أنموذجًا. *مجلة العمدة في اللسانيات وتحليل الخطاب*، جامعة محمد بوضياف، الجزائر، عدد 6، ص 141-151.
- عمر، أحمد مختار. (2009). *معجم اللغة العربية المعاصرة*. عالم الكتب، القاهرة.
- الفراهيدي، الخليل بن أحمد. (ت 170هـ). *كتاب العين*، تحقيق عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت.
- المرعي، فؤاد، وأحمد الحسن. (1992). *التخييل وعلاقة الرواية بالواقع*. *مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات*، مج 14، عدد 2، ص 163-174.
- النابي، ممدوح. (2017). *السُّلْطَةُ الْخَادِعَةُ، والْوَعْيُ الزَّائِفُ: جمهور الرواية... رواية الجمهور*، ضمن *بلاغة الجمهور: مفاهيم وتطبيقات*. تحرير صلاح الحاوي، وعبد الوهاب الصديقي، البصرة: دار شهريار، ص 416-451.
- اليازغي، صباح. (2018). *الاستجابة البليغة للرواية. مجلة العمدة في اللسانيات وتحليل الخطاب*، جامعة محمد بوضياف، الجزائر، عدد 6، ص 201-217.

ثالثًا: المراجع الأجنبية:

-Abdul Latif, E. (2017). The Oralization of Writing: Argumentation, profanity and literacy in cyberspace. In 'Hoiglit, J. & G. Mejdell. *The Politics of Written Language in the Arab World*. Brill: Leiden, p 290-307.

الهوامش والإحالات.

- ¹ - أود أن أشكر عددًا كبيرًا من الأصدقاء الذين أمدوني بملاحظاتهم الثاقبة على مسودات أولية من هذا البحث، وهم د. تامر فايز، د. شريف حتيتة، د. علاء عبد المنعم، د. صلاح حاوي، د. محمد يطاوي، د. لوي خليل، د. عبد الرحمن عبد السلام، د. إيمان محمد.
- ² - انظر، عبد اللطيف، عماد. (2005). "بلاغة المخاطب: البلاغة العربية من إنتاج الخطاب السلطوي إلى مقاومته"، ضمن *كتاب السلطة ودور المثقف*، جامعة القاهرة، ص 36-7، ص 21-

23. وقد قدم عبد اللطيف مراجعة تفصيلية لمفهوم الاستجابة البليغة ضمن، عبد اللطيف، عماد. (2017). "ماذا تقدم بلاغة الجمهور للدراسات العربية"، ضمن **بلاغة الجمهور: مفاهيم وتطبيقات**. تحرير صلاح الحاوي، وعبد الوهاب الصديقي، البصرة: دار شهريار، ص 15-45، ص 26-28.
- ³ - انظر، عبد اللطيف، عماد. (2018). من التلقي إلى الاستجابة: نحو حقل معرفي جديد لدراسة الأدب. مجلة البلاغة وتحليل الخطاب، المملكة المغربية، ص 13-25.
- ⁴ - الصمادي، امتنان. (2018). الخصائص الجمالية لاستجابة الجمهور لشعر محمود درويش. **مجلة العمدة في اللسانيات وتحليل الخطاب**، مجلة علمية محكمة، جامعة محمد بوضياف، الجزائر، عدد 6، ص 31-57.
- ⁵ - النابي، ممدوح. (2017). **السُّلْطَةُ الْخَادِعَةُ، وَالْوَعْيُ الرَّائِفُ: جمهور الرواية...رواية الجمهور**، ضمن **بلاغة الجمهور: مفاهيم وتطبيقات**. تحرير صلاح الحاوي، وعبد الوهاب الصديقي، البصرة: دار شهريار، ص 416-451.
- ⁶ - العذبة، صيته. (2018). تنوع استجابات الجمهور في مواقع تقييم الكتب: قودريز وأبجد أنموذجًا. **مجلة العمدة في اللسانيات وتحليل الخطاب**، جامعة محمد بوضياف، الجزائر، عدد 6، ص 141-151.
- ⁷ - اليازغي، صباح. (2018). الاستجابة البليغة للرواية. **مجلة العمدة في اللسانيات وتحليل الخطاب**، جامعة محمد بوضياف، الجزائر، عدد 6، ص 201-217.
- ⁸ - هناك دراسات متنوعة حول العلاقة بين السرد الروائي والقصصي والواقع. انظر على سبيل المثال: المرعي، فؤاد، وأحمد الحسن. (1992). **التخييل وعلاقة الرواية بالواقع**. **مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات**، مج14، عدد 2، ص 163-174. وصيداوي، رفيف. (2008). **الرواية العربية بين الواقع والتخييل**، بيروت، دار الفارابي.
- ⁹ - انظر، عبد اللطيف، (2005). مرجع سابق، ص 21-23. وعبد اللطيف (2017). مرجع سابق، ص 26-28.
- ¹⁰ - يرى الدكتور شريف حتاتة في ملاحظة على نسخة أولية من هذا البحث أن عدم نظر الفقراء إلى جسد الأميرة سببه ما أسماه "التعالي الإجباري"، مقارنًا بين مشهد امتناع الفقراء عن النظر إلى عريها ومشهد الحشر والناس عرايا في الأدبيات الدينية، إذ حال الفقير في ذهوله وانكفائه على نفسه كحاله يوم الحساب. وعلى الرغم من وجهة هذا التفسير فإن الربط بين ذهول الفقر والامتناع عن النظر إلى



العربي ينطوي في تقديري على مبالغة، تتجلى بوضوح في تشبيه حال الفقير أثناء مرور الأميرة العاربية بحال البشر يوم الحساب.

11- صياد النسيم، مرجع سابق، ص 142.

12 - صياد النسيم، مرجع سابق، ص 146.

13- صياد النسيم، مرجع سابق، ص 148.

14- صياد النسيم، مرجع سابق، ص 148.

15- صياد النسيم، مرجع سابق، ص 141.

16- صياد النسيم، مرجع سابق، ص 141.

17- صياد النسيم، مرجع سابق، ص 148.

18- صياد النسيم، مرجع سابق، ص 149.

19- صياد النسيم، مرجع سابق، ص 148-149.

20- العبارة منسوبة إلى الإمام علي بن أبي طالب، وقد نسبها البعض إلى النبي صلى الله عليه وسلم لكن الشيخ الألباني ذكر أنه حديث ضعيف. انظر، الألباني، أبو عبد الرحمن محمد ناصر الدين.

(1988). **ضعيف الجامع الصغير وزيادته**، المكتب الإسلامي، عمان، ج1، ص 128.

21- صياد النسيم، مرجع سابق، ص 187.

22- نفسه، ص 189.

23- نفسه، ص 189.

24- نفسه، ص 190.

25- أفتتح على الباحثين في تحليل الخطاب السياسي إنجاز دراسة موسعة تنتبع استراتيجيات الإقناع والتأثير المستعملة لشرعنة قبول القهر في العالم العربي. وثمة حدس أولي لدي بأن استراتيجيتي بث الرعب والحفز على الصبر تأتيان في مقدمة هذه الاستراتيجيات. وقد لاحظت في تحليلي لخطب مبارك أثناء ثورة يناير 2011 استعماله لمزيج من هاتين الاستراتيجيتين للحيلولة دون استمرار المظاهرات المناهضة لحكمه الاستبدادي. انظر، عبد اللطيف، عماد. (2012). حروب بلاغية: مناورات خطاب السلطة في ساحة الثورة. (2012). **مجلة ألف في البلاغة المقارنة**. الجامعة الأمريكية بالقاهرة، عدد 32، ص 283-311.

26- نفسه، ص 190.

- 27- نفسه، ص 190.
- 28- نفسه، ص 191.
- 29- نفسه، ص 190.
- 30- نفسه، 191.
- 31- نفسه، 194.
- 32- نفسه، ص 195.
- 33- عبارة "صُمًّا بكمًا لكننا نعيش" موجود في النسخة المنشورة في موقع المصري اليوم من القصة، أما النسخة المنشورة في الكتاب فتحلو منها. انظر،
<https://www.almazryalyoum.com/news/details/1096600>. ويثير حذف هذه العبارة تساؤلات بشأن الدوافع الفنية أو غير الفنية التي قد تكمن وراءه.
- 34- صياد النسيم، مرجع سابق، ص 196.
- 35- نفسه، ص 197.
- 36- انظر، عبد اللطيف، عماد. (2013). بلاغة الحرية: معارك الخطاب السياسي في زمن الثورة. دار التنوير، بيروت-القاهرة، تونس، ص 51-52.
- 37- اختار المخزنجي كتابة الفعل بتكرار الواو، وحَدَفَ ألف واو الجماعة، على نحو ما يُنطق بالعامية المصرية. وتتسق طريقة كتابة الفعل مع معناه؛ إذ يستعمل المخزنجي الفعل بدلالته العامية المصرية.
- 38- الفراهيدي، الخليل بن أحمد. (ت 170هـ). كتاب العين، تحقيق عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ج2، ص 171.
- 39- الأزهري، أبو منصور حمد بن أحمد بن الهروي، (ت 370هـ). تهذيب اللغة. تحقيق محمد عوض مرعب، دار إحياء التراث العربي، بيروت ط1، 2001، ج13، ص 187.
- 40- نفسه، ج13، ص 186.
- 41- ابن عباد، الصحاح إسماعيل. (ت 385هـ). المحيط في اللغة. تحقيق محمد حسن آل ياسين، عالم الكتب، بيروت، ج9، ص 108.
- 42- الجوهري، أبو نصر إسماعيل بن حماد. (ت 393هـ). تاج اللغة وصحاح العربية. تحقيق أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت، ج 5، ص 1940.



- 43- نفسه، ص 1941.
- 44- انظر، عمر، أحمد مختار. (2009). *معجم اللغة العربية المعاصرة*. عالم الكتب، ج 2، ص 1011.
- 45- نفسه، الصفحة نفسها.
- 46- انظر، الزبيدي، مرتضى. (ت 1205هـ). *تاج العروس من جواهر القاموس*. تحقيق عبد الكريم العزاوي، المجلس الوطني للثقافة، الكويت، 2000، ج 32، ص 344.
- 47- *ألف الزبيدي معجم تاج العروس* أثناء إقامته بمصر، ويذكر الجبرتي أن الزبيدي "أتمه في عدة سنين في نحو أربعة عشر مجلداً، وسماه تاج العروس. ولما أكمله أولم وليمة حافلة جمع فيها طلاب العلم وأشياخ الوقت بغيط المعدية، وذلك في سنة إحدى وثمانين ومائة وألف". انظر، الجبرتي، عبد الرحمن. (ت 1825). *عجائب الآثار في التراجم والأخبار*، تحقيق عبد الرحمن عبد الرحيم، طبعة دار الكتب المصرية القاهرة، 1998، ج 2، ص 304.
- 48- تتعدد التجليات الصوتية للزومان، فقد تكون غمغمة بكلمات غاضبة لا تبين، أو مجرد صوت غاضب لا يأخذ شكل الكلمات، أما التجلي الحركي للزومان فيظهر في تعبير الغضب والتذمر على الوجه وحركة الجسد، واليدين.
- 49- انظر، المخزنجي، محمد. (2018). *صياد النسيم*. دار الشروق، القاهرة. ص 202.
- 50- انظر بيانات تعداد السكان المتوافرة في موقع الجهاز المركزي للتعبئة العامة والإحصاء المصري، [#/https://www.capmas.gov.eg](https://www.capmas.gov.eg)
- 51- انظر على سبيل المثال: <https://carnegie-mec.org/2010/11/30/ar-pub-42045>.
- 52- يرجع شيوع استعمال تعبير "دولة العواجيز" وصفاً لنظام مبارك إلى قصيدة "الميدان" لعبد الرحمن الأبنودي، التي تتضمن السطر الشعري التالي: "آن الأوان ترحلي يا دولة العواجيز". وقد أنشد الأبنودي القصيدة في نزوة الاحتجاجات ضد نظام مبارك في 2011/2/4، قبل سقوطه بأيام. انظر: <http://gate.ahram.org.eg/News/37025.aspx>.
- 53- لإطالة على ممارسات البطش والقمع التي رسخها نظام مبارك باستعمال آله الأمنية يمكن الرجوع إلى الفصل المعنون بـ(العنف الأمني وتحولاته في الفترة من 1981-2009) في: عبد العزيز، بسمة. (2013). *إغراء السلطة المطلقة*، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ط4، ص 61-92.

- 54- صياد النسيم، مرجع سابق، ص 201.
- 55- نفسه، ص 201.
- 56- الصفحة نفسها.
- 57- نفسه، ص 202.
- 58- صياد النسيم، مرجع سابق، ص 202.
- 59- صياد النسيم، مرجع سابق، ص 203-205.
- 60- صياد النسيم، مرجع سابق، ص 209.
- 61- صياد النسيم، مرجع سابق، ص 158.
- 62- نفسه، ص 159.
- 63- نفسه، ص 165.
- 64- صياد النسيم، مرجع سابق، ص 166.
- 65- نفسه، ص 167-186.
- 66- صياد النسيم، مرجع سابق، ص 171.
- 67- صياد النسيم، مرجع سابق، ص 171.
- 68- صياد النسيم، مرجع سابق، ص 174.
- 69- صياد النسيم، مرجع سابق، ص 180.
- 70- صياد النسيم، مرجع سابق، ص 180.
- 71- نفسه، ص 181.
- 72- نفسه، ص 182.
- 73- نفسه، الصفحة نفسها.
- 74- نفسه، ص 183.
- 75- نفسه، ص 183.

76- انظر، Abdul Latif, E. (2017). The Oralization of Writing: Argumentation, profanity and literacy in cyberspace. In 'Hoiglit, J. & G. Mejdell. *The Politics of Written Language in the Arab World: Writing Change*. Brill: Leiden, pp 290-307.