مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب المجلد 15 العدد 1، 2018، ص ص 223- 250

البطل المضاد وأنماطه في المجموعة القصصية (ضهر الفرس)* لهيثم دبور دراسة تحليلية

نورة محمد الخنجي **

تاريخ الاستلام 2017/8/6 تاريخ القبول 2017/9/25

ملخص

تعمد هذه الدراسة إلى تتبع البطل المضاد وتحليل أنماطه في المجموعة القصصية (ضهر الفرس) لهيثم دبور، الصادرة سنة 2012، إذ إن شخصيات هذه القصص تأتي على نحو مغاير للبطل السردي التقليدي، الذي يتصف بصفات إيجابية، فالأبطال هنا على الرغم من اختلافهم الطبقي والثقافي، إلا أن المشترك الرئيسي بينهم هو صفة السلبية، ويمكن تصنيف الشخصيات الرئيسية لهذه القصص إلى عدة أنماط موضوعية: أبطال لاأخلاقيين، وأبطال ضعفاء، وأبطال بطولتهم منقوصة، وأبطال يحملون قضايا خاسرة، وقد اهتمت هذه الدراسة بتحليل البنى السردية التي استُخدمت في تشكيل هذه الشخصيات، عبر إدراجها في مواقف تحط منها، وربطها المستمر بما يمكن اعتباره متعلقات الأسفل الجسدي، وتقويض طموحاتها، وشدها إلى قاع المجتمع، أو توجيه السباب المباشر وغير المباشر لها.

الكلمات المفتاحية: سرد، قصة قصيرة، القصة المصرية، البطل المضاد، هيثم دبور.

توطئة نظرية:

يعتبر البطل المضاد نموذجًا للهجاء الجديد في الأدب العربي، فهو هجاء موجه إلى المهمشين، وإلى الطبقة الوسطى، وكذلك هجاء للمجتمع الذي يمثلونه، وللمجتمع المعادي لهم أيضا. إنه هجاء لنموذج اللابطل، أي البطل الهامشي والسلبي (المستكين)، أو البطل الشرير.

لقد جرى تعريف البطل المضاد (أو اللابطل) Antihero، على أنه الشخصية الرئيسية في النص، فهو "شخصية تمثل الدور الرئيسي في الرواية من دون أن تتمتع بالصفات الجسدية أو المعنوية المتفوقة التي تخلعها الرواية على بطلها عادة. فالكاتب يختار عمدا شخصية رجل ساذج

© جميع الحقوق محفوظة لجمعية كليات الآداب في الجامعات الأعضاء في اتحاد الجامعات العربية 2018.

* استخدم القاص حرف "ض" بدلا من "ظ" في كلمة "ظهر" كما تنطق باللهجة المصرية، لأنها وردت داخل حوار عامي في القصة التي حملت المجموعة عنوانها.

** قسم اللغة العربية، جامعة قطر، الدوحة، قطر.

أو مغفل أو ضعيف لتمثيل الدور الرئيسي في الرواية، وذلك قصد التعبير عن رؤية معينة للواقع أو مفهوم محدد للعالم. من الأمثلة المعروفة للبطل المضاد... شخصية دون كيشوت الذي يتغذى بمطالعة قصص الفروسية في رواية دون كيشوت لسرفانتس. يبدو البطل المضاد في أدب القرن العشرين ضحية مجتمع ذي آلية غريبة وغير مفهومة، لهذا لا يعرف سوى البؤس والوحدة، ولا يعطيه حقه غير السأم... وقد استغلت الواقعية الجديدة هذه الصورة لتوجه النظر إلى مصائر العاطلين عن العمل ولتسلط الضوء على الفقراء... يسمح نموذج البطل المضاد بتقديم وجوه جديدة للحياة البشرية، فالغثيان أو القرف الوجودي، وليد الملل الرومانسي، هو القاسم المشترك بين هؤلاء الأبطال الذين استحقوا الفشل نتيجة عجزهم عن تحقيق وجودهم"[1]. ونجد تعريفًا آخر أكثر إيجازًا للبطل المضاد وأكثر تقليدية: "بطل غير بطولي، بطل يتسم بسمات سلبية أو لا تثير الإعجاب، عنصر بطولي له أخلاقيات مناقضة لتلك التي يتسم بها تقليديا البطل"[2].

إن التعريفين السابقين يقولان بأن البطل المضاد قد يكون سلبيًا، بمعنى أنه غير قادر على الفعل، أو سلبيًا بمعنى قيامه بأفعال شريرة، ويمكننا القول إن البطل المضاد ليس سوى هجاء للعالم الذي يمثله هذا البطل، سواء كان شريحة مجتمعية أو فئة عمرية أو غير ذلك. كما نلاحظ أن التعريفين يركزان على البطل المضاد، أي ما يقع داخله، أو داخل ذاته، لكن هناك شكلًا آخر تمت الإشارة إليه، وهو نموذج دون كيشوت، حيث تُنْتَج (مضادية) البطل مما يقع خارجه، ومن هنا يمكن تصنيف البطل المضاد إلى نوعين:

الأول: البطل المضاد (أو السلبي) الذي يحمل صفاته السلبية في ذاته، وهنا تنسحب هذه السلبية على أي خصلة مذمومة لا تتناسب والبطولة التقليدية، كأن يكون البطل شريرًا، أو ضعيفًا، أو فاشلًا.

والثاني: البطل المضاد الذي يتعرض من خارج ذاته لما لا يتناسب مع بطولته، كما أنه يستجيب لها أيضًا بما لا يتناسب وصفات البطولة - وبهذا يخرج عن دائرة صفة البطل الإشكالي - كأن يتعرض للسباب، أو للألقاب المسيئة، أو لتقويض أحلامه، أو للسخرية، أو للحط منه بأي شكل كان.

إن حضور البطل المضاد يتضمن تصويرًا للمجتمع المشوه الذي يتعامل مع أفراده على نحو مثبط ومحبط، لذا فإن حضور هذا البطل هو هجاء للعالم الذي يعاديه أيضًا، ويمكننا اعتبار دون كيشوت مثالا لهذا النوع، فشخصية دون كيشوت ليست مذمومة في ذاتها، إذ إنه بطل لا يحمل صفات سلبية (شريرة) في ذاته، لكنه سيتعرض لمتواليات من الإهانة عبر إدراجه في مواقف تجعل المتلقي يسخر من وعيه، ومن قوله، ومن انفصاله عن العالم، عدا عن تقويض حلمه في أن يكون بطلًا فارسًا. إن دون كيشوت خلق ليُهزَم لا لينتصر، وسيتم إخضاعه لسلاسل من الضحك

الكرنفالي حسب التوصيف الباختيني[3]. من هنا نلاحظ أن التعريف الأول يقصر البطل المضاد على الوعي الرومانسي الوجودي، دون إشارة إلى ما يُصنف بـ (ثقافة القاع)، التي تتساوق مع الهجائية المسفلة المتأتية من الضحك الكرنفالي عند ميخائيل باختين، من خلال ما أسماه بـ "إسباغ الطابع الكرنفالي على الأدب"[4]، وبذا يمكن بناء علاقة موضوعية بين بناء البطل المضاد، والكرنفالية، فبواسطتها يتعرض هذا البطل للسخرية (أي للضحك عليه).

لقد درس باختين رواية رابليه (غرغنتوا وبانترغويل)، وحدد كيفيات إسباغ الطابع الكرنفالي على الأدب، الذي يتأتى من خلال أنساق عدة: "إن تشكيل الأنساق هو الصفة الخاصة المميزة لطريقة رابليه الفنية. ويمكن اختزال هذه الأنساق على بالغ تنوعها عند رابليه في المجموعات الأساسية التالية: 1- نسق الجسم الإنساني في مقطعه التشريحي والفيزيولوجي 2- نسق لباس الإنسان 3- نسق الطعام 4- نسق الشراب والسكر 5- نسق الجنس (الجماع) 6- نسق الموت 7- نسق المواد البرازية (تبول، تغوط...) لكل من هذه الأنساق السبعة منطقه الخاص، ولكل منها خواصه الغالبة. وكل هذه الأنساق تتقاطع فيما بينها"[5]. هذه الأنساق بالضرورة أنساق قبيحة، إذ "يتحد (القبح الفج) مع السخرية الكرنفالية اتحادًا استراتيجيًا؛ فنزعة السخرية بوصفها صورة ترفض قصور الواقع المعاصر تنطوي ذاتيًا على لحظة إيجابية تؤكد إمكانية تصحيح الواقع، وهذا التأكيد الإيجابي هو نفسه الضرورة التاريخية التي ينطوي عليها الواقع المعاصر وتوحي بها صورة (القبح الفج)" [6]، وهي مرتبطة بالنزعة الشيطانية، أو الشريرة، إذ "يشكل الحق والخير، والجمال ثالوثًا من القيم المطلقة ولا بد أن يكون لها أضدادها، ولهذا قيل إن هناك ثالوثًا من اللاقيم المطلقة أو من الشياطين وهي: الشر، والقبح، والكذب"[7]. ستسخدم هذه الأنساق ذات البعد الكرنفالي للحط من البطل عبر تنويعات عديدة، يمكن تلخيصها في: السباب، والسخرية، ومتعلقات ما سماه باختين بـ "الأسفل الجسدي"[8]، أي النصف السفلي من الجسد، المرتبط هنا بالفضلات والجنس.

إن ثقافة الكرنفال ذات مكونات متعددة، على رأسها "أشكال وأجناس مختلفة من القاموس المألوف والبذيء (إهانات، شتائم، نقائض شعبية)"[9]، ويرى باختين "إن هذه البذاءات... تهين من هو موجهة إليه... بمعنى أنها تطرده إلى الأسفل الجسدي الطبوغرافي المطلق، إلى منطقة الأعضاء التناسلية، منطقة الوضع، إلى القبر الجسدي (أو إلى العوالم السفلية الجسدية) حيث سوف يتم تدميره وإنجابه من جديد"[10].

لقد رأى باختين أن القذارة والانحلال القذر هما من مظاهر الكرنفالية المميزة في عمل رابليه، وذلك يتضمن: "الكلام الجنسي الفاحش، والمتصل بالتغوط، والبذاءات، واللعنات، والكلمات ذات المعنى المزدوج، والهزل اللفظي المنحط، وبعبارات أخرى، تقليد الثقافة الشعبية: الضحك و(الأسفل) المادي والجسدي"[11]. إن هذا ما سيصفه باختين لاحقًا بـ "معجم الساحة

العامة" التي هي أيضا ساحة الكرنفال، وسيُستخدم هذا المعجم للإسفال، وللحط من الشخصيات[12]. أما (الأسفل الجسدي)، فهو كل ما يحيط بالمعدة، والأعضاء التناسلية، وعمليات الإخراج والفضلات، التي تستخدم كمادة للسباب حينًا، أو ضمن مواقف مفصلية في البنية السردية حينًا آخر.

إن مجموعة (ضهر الفرس) لهيثم دبور، تتضمن 18 قصة قصيرة، وجدنا فيها 13 قصة مبنية على شخصيات رئيسية تندرج تحت تعريف البطل المضاد، وقد تشكلت هذه الشخصيات وفق النموذجين السابقين، أي البطل المضاد (من داخله) والبطل المضاد (من خارجه). فضمن النموذج الأول، سنجد أن العديد من هذه القصص تشترك في أن أبطالها شخصيات تحمل صفات النذالة والانتهازية والضعف وسوء التقدير والإحباط والتهميش. وستتعرض بدرجات مختلفة لسخرية السارد. فهي بذلك شخصيات تحمل أدوات تقويضها في ذاتها، فتقطع الفصل في أن مستقبلها مشابه لواقعها الحاضر: "فالشخص السلبي، هو الذي لا يبدي أي اهتمام بالواقع، خاضع لسلطة شهوته التي تسيطر عليه، كما أنه ليس لديه أي شعور بالمسؤولية. ومثل هذه الشخصيات ليس لها مستقبل، لأنها تأخذ بيد ماضيها إلى الحاضر، وحاضرها إلى المستقبل راضية بثباتها على رؤية محددة وإن كانت هذه الرؤية خاطئة"[13].

أما ضمن النموذج الثاني، فنجد أيضًا أن الكثير من أبطال هذه القصص يعانون في أرزاقهم، ويتعرضون للسباب والإهانة والألقاب المسيئة، عدا عن خوضهم تجارب حياتية مذلة. وبهذا فهم يتشابهون مع دون كيشوت من جهة تعرضهم للإهانة، حسب الشكل الكرنفالي المعروف، فهذه الشخصيات لن تُعامَل بتبجيل، كما أن دون كيشوت لم يعامل بتبجيل، عدا عن كون بعضها سلبية في ذاتها، فهي بهذا تجمع صفات البطل المضاد من داخله وخارجه. وكثيرًا ما يتداخل النموذجان في هذه القصص، فالشخصية التي تتعرض للسباب والإسفال مثلا قد تكون انتهازية أيضًا في الوقت نفسه. وسيوضع النموذجان ضمن دوائر الأسفل الجسدي، وسيتعرضان للسخرية باستمرار، وتكمن قيمة السخرية هنا في:

أولا: أنها مكون كرنفالي، كما ذكر باختين، موجه إلى ذوي السلطة أيا كانوا، وهي هنا موجهة للبطل، أي ما يفترض أنه المكون الأعلى قيمة في أي نص سردي؛ حيث تدور معظم المكونات الأخرى حوله، وبذا فإنها تحمل قيمة تقويضية للسلطة المشوهة.

ثانيا: أن مادة السخرية وأدواتها هنا تأتي متصلة بالأسفل الجسدي، وبذا تسفل ما تحيط به، سواء البطل أو العالم المقابل له، وبذا يمكن القول إنها تحمل قيمة هجائية.

داخل أبنية هذين النموذجين، سنجد تنويعات سردية ساخرة، يمكننا أن نقسمها إلى "نوعين من السخرية: لفظية ودرامية (كون الأخيرة سخرية موقفية)"[14]، ونرى أن نضيف نوعًا ثالثًا، هو تشكيل الشخصية:

1- السخرية اللفظية، كالسباب، والألقاب، والتهكم، وقد تكون مباشرة يتولاها السارد، وقد تكون بواسطة شخصيات أخرى، فـ "وجهة النظر تعيّن في سرد الغائب أو المتكلم اتجاه موقف الراوي إزاء الشخصيات، ومواقف الشخصيات إزاء بعضها البعض الآخر"[15]، لذا يمكننا ملاحظة لغة السارد المهينة، أي اعتماده على انتقاء المخازي حين يسرد وصفا لبطل قصته، عدا عن السخرية منه والتهكم عليه، و"التهكم يشترك مع السخرية في كونهما يدلان على الهزء والتكبر والشعور بالأفضلية، أكثر من ذلك فهو يمثل أقصى درجات السخرية، حيث يعظم الموقف النقدي وترتفع حدة الإحساس بالمرارة لينكمش عنصر الإضحاك... معنى ذلك أن المتهكم يسعى لتصوير المتهكم به في أبشع المظاهر التي يمكن أن نتصوره فيها، بالتالي فالتهكم تدمير للذات وكيانها"[16].

2- السخرية الموقفية، وهي قد تكون محورية، أو على شكل نهايات مُذِلّة، أو مقوّضة لحلم الشخصية، وكثيرًا ما تأخذ شكل "الهجاء الكوميدي"[17] أو"السخرية التراجيدية"[18].

3- تشكيل الشخصية تشكيلًا ساخرًا، داخليًا وخارجيًا، فـ "هناك رسم بالملامح يتم بالإيجاز والآخر يتم بالمسرحة، والرسم الموجز للملامح هو عبارة عن القول بشكل حاسم أي نوع من الناس هذه الشخصية. والراوي هو الذي يقول لنا ذلك. إنه يقول ولا يبني. إنه نوع من البيان الصريح. أما المسرحة في رسم الملامح أو الضمنية فهي التي تبين الملامح الخاصة بالشخصية عند القيام بالحدث، فالقارئ يرى ما أراد الراوي أن يفصح عنه"[19]، وسيتم تفصيل ذلك من خلال وسائل هي "الشكل الظاهري للشخصية – تأثير الجو العام والمسرح المحيط – السمات المبينة خلال الحدث – نمط الكلام- الشخصية في عيون الآخرين – الميول والأذواق والأمور المفضلة – المسارات العقلية للشخصية"[20]، كل ذلك يمكن تتبعه بواسطة طريقتين ممكنتين: فهو مباشر أو غير مباشر عندما يقول لنا السارد إن (أ) شجاع، كريم إلخ: أو عندما تقوم به شخصية أخرى أو يصف البطل نفسه فهو غير مباشر. "ويتوجب على القارئ استخلاص النتائج وتعيين المزايا إما انطلاقًا من الأفعال التي تكون الشخصية فيها محقة، وإما بالطريقة التي تدرك بها الشخصية (التي يمكن أن تكون هي السارد) الآخرين"[21].

في هذه المجموعة سنعرف دواخل البطل عبر ما يقوله عنه السارد والشخصيات الأخرى، وعن طريق الأحداث المهينة، بل وتضافر الأمكنة والجمادات ضد البطل أيضا، كل ذلك من خلال التشخيص الصريح للشخصية حسب يان مانفريد: "إن التشخيص الصريح يتكون عادة من تقارير

وصفية (خصوصا جمل من نوع يمتلك أو يكون) والتي تعرف أو تصنف أو تخصص أو تقيم الشخص"[22]، وهو كثيرا ما يأتي من خلال "الوصف التقديمي للشخصية من قبل السارد. وما يكون عادة مع الظهور الأول للشخصية في النص. إنه نمط خاص من التشخيص الصريح"[23]. على هذا، يمكن القول بأننا، من خلال تتبع البناء الموضوعي لأبطال هذه القصص، رصدنا أربعة أنماط للبطل المضاد، هي: البطل اللاأخلاقي، والبطل الضعيف، وبطل البطولة المنقوصة، وبطل القضايا الخاسرة. وفيما يلي سنبحث في التكوين السردي لهذه الأنماط، متتبعين تشكلات العناصر الكرنفالية فيها:

1. البطل اللاأخلاقي:

إن شكل البطل اللاأخلاقي يقوم على إعطاء الشخصية الرئيسية في القصة سمات مذمومة، كالكذب والانتهازية والسرقة وارتكاب الزنا وشرب الخمر وغير ذلك. وفي قصة (قبيل الزفاف بنحو أسبوع)، سنجد أن القصة تقوم على البطل/ اللص، وهنا هو الفتاة، التي ليست لصة بطبيعتها، لكنها استسلمت لغواية لحظة حشدت خلالها مشاعر وصورًا قديمة، جعلتها تقدم على فعل السرقة، أي أنها خضعت لعملية تحول، ولكنه تحول فاشل، ليس لأنها قاومت ذاتها أخلاقيا، وإنما لأن تجربتها الأولى في السرقة فشلت على نحو فاضح، واندرجت بذلك تحت مسمى (اللص الفاشل).

هذه القصة تقوم أيضا على التعارض بين عالمين، عالم الفتاة وخطيبها وعالم (المول) ومرتاديه، إن عالم الفتاة، فيه أمها وأبوها، اللذان تعلن الفتاة لصوصيتهما: "في حي دار السلام، حيث أسكن، لا يشترط أن تكون لصًا بالضرورة، تكفي الفهلوة للحصول على ما تريد. سيستعين أبي بعادل حتى يمكنه من سحب وصلة كهرباء عمومية لإنارة عناقيد الإضاءة الملونة من دون أن يكلفه ذلك قرشًا واحدًا، وستعتمد أمي على جارتها في طهو بعض الأطعمة عندها بحجة أن موقدها لن يكفي جميع أواني الطهو، لكن أمي ترغب في الحقيقة في توفير أنبوبة البوتاجاز"[24].

إن هذا النص يحمل أيضًا سخرية من أخلاق أصحاب العمارة، وعلى الرغم من هذا، فإن الفتاة تحمل هم (صورتها) أمام هذا المجتمع الذي تسخر منه وتنظر إليه نظرة دونية، بخلاف نظرتها الانبهارية إلى عالم المول وأهله، إذ تقول: "تختلف هيئتي عن هيئاتهم كثيرًا، وتبدو ألوان صبغات شعور النساء أكثر دقة من تلك التي أصنعها بماء الأكسجين. أقنع نفسي أنها ساعات تفصلني عن تعديل الوضع بعد أن تصنع خالتي الحناء البنية غدًا؛ استعدادًا لزفافي نهاية الأسبوع"[25]. يبدأ الأمر بالمقارنة أولًا بين صبغات الشعر الملونة، ليمتد إلى موضوع السرقة، وهو قطعة ملابس داخلية باهظة الثمن. ستكون السرقة ناقصة في أولها، لأنها لن تشمل قطعة الملابس الداخلية الأخرى المكملة للمسروقة، وبذا نعود مرة أخرى إلى متعلقات الأسفل

الجسدي، فهذه القطعة مرتبطة بالإغراء وممارسة الجنس، ولونها وثمنها وبلد التصنيع، هو ما أغرى الفتاة بسرقتها، فاللون أكثر دقة وجمالًا، والسعر باهظ جدًا، وهي فرنسية الصنع، مقارنة بما تشتريه لها أمها، من منتجات الصناعة المحلية الرخيصة، التي تتماشى في رداءتها مع صفات البيئة التي تنتمي إليها، مقابل البيئة المصقولة شكليا في المول.

إن الفتاة تنتمي إلى مدينة من تلك المدن "ذات هويات مزدوجة: فهناك العشوائيات والأماكن الفقيرة، وهناك المناطق الراقية والغنية أيضًا، هناك الفقر وهناك الثراء، هناك الشوارع الضيقة والحارات والمتاهات، وهناك الساحات الفسيحة والميادين الواسعة والباحات... هناك المقاهي الشعبية، وهناك أندية العاصمة والروتاري، هناك الصحة وهناك المرض، هناك الحضارة وهناك البدائية، هناك الحاضر وهناك الماضي، فأي ازدواجية وأي تناقض يمكن أن يكونا خارج المدن؟ وفي أي مناخ آخر يمكن أن تظهر الغرابة والتناقض؟ هناك حتى في أسماء المدن، نجد في القاهرة نفسها. مثلا، مصر القديمة ومصر الجديدة، وبولاق أبو العلا الفقيرة العشوائية تواجه الزمالك المحتشدة بالمباني التاريخية الفخمة، وقاعات عروض الفنون الراقية"[26].

في هذه القصص سنجد سخرية من مجموعة مركبات أخرى غير التي تناولناها، سخرية من حرص الفتاة على صورتها هي وخطيبها، وسنرى إلحاحًا على هذه (الصورة) في القصة: "منعنا من الدخول بسبب الأمن؛ إذ كان أول أيام عيد الفطر، وقتها قال الأمن لمحمود: (العيد مخصص للعائلات بس)، حاول محمود الشجار مع رجل الأمن، فمنعته خشية أن تصبح صورتنا أسوأ أمام العامة"[27]، وتقول: "لم أحاول أن أمسك يديه كثيرًا حتى لا يكون تصوري عن الأمن صحيحا فتسوء صورتنا أمام العامة"[28]. وتقول أيضا: "في حي دار السلام، حيث أسكن، لن تخاف أن تسوء صورتك أمام العامة؛ فالمنازل جميعها مفتوحة متلاصقة، جارنا عبد المالك يصف زوجته بأنها عاهرة في مدخل العمارة، بينما تنادي زوجته على ولدهما هاني من الشباك واصفة إياه بأنه ابن زانية، وهو ما كان يضعني دائما في حيرة من أن تعترف أم هاني بذلك علنًا كلما احتاجت الصبي. أحافظ على صورتي خارج الحدود الجغرافية لحي دار السلام"[29]، وأثناء وجودها في المحل قبل ارتكاب السرقة، تفكر بسؤال البائعة عن الحلية البلاستيكية الغريبة المثبتة في قطعة الملابس التي تمسكها، لكنها لا تفعل، كيلا تسوء صورتها أمام البائعة، وتبرر لنفسها: "لا بد أن الموضة الفرنسية كذلك"[30]. كذلك السخرية من حلم البطلة، فهذا الحلم ليس سوى قطعة لانجري، وهو حلم آني وقاصر، آني لأنها لم تفكر به قبل رؤية هذه القطعة، وقاصر لأنه لا يتضمن القطعة الأخرى كما أسلفنا، وأيضًا السخرية من توقيت السرقة، إذ حدثت قبل الزفاف بأسبوع.

نلاحظ أن هذه القصة تحديدًا من بين قصص المجموعة تأتي مسرودة بضمير المتكلم، تسردها البطلة السارقة، أي أنها تُسرَد من وجهة نظر اللص، وتُسرد في لحظة التحول ولحظة الفشل، وفي ذلك إمعان في السخرية، إذ تسرد الفتاة بلسانها فضيحتها وتعلنها للمتلقي. إن القصة

تسخر من ثقة البطلة بذاتها كلصة، إذ اختارت أن تهدد العاملين في المحل بصورتهم، وهي تفكر بنجاح سرقتها والحفاظ على صورتها في الوقت نفسه، وتعجب بذاتها: "يعجبني ما حققته من انتصار، لكن ما يعجبني أكثر أن صورتي لم تسؤ أمام أحد"[31]، لكن الفتاة نسيت جرس الإنذار الذي دوى معلنًا عن سرقتها.

إن التركيز النفسي على الصورة – الفضيحة، ليس إلا خجلًا من الطبقة التي تنتمي إليها، خصوصًا مع ما تتعرض له هي وخطيبها حينما يرغبان في دخول المول، فيمنعهما حراسه، أو تمنعهما ذواتهما من دخول محلاته، إنه نوع من القهر، و"الإنسان المقهور يخجل من ذاته، يعيش وضعه كعار وجودي يصعب احتماله. إنه في حالة دفاع دائم ضد افتضاح أمره، فافتضاح عجزه وبؤسه. ولذلك فالسترة هي أحد هواجسه الأساسية. إنه الكائن المعرض ويخشى أن ينكشف باستمرار. يخشى ألا يقوى على الصمود. يتمسك بشدة بالمظاهر التي تشكل سترًا واقيًا لبؤسه الداخلي. هاجس الفضيحة يخيم عليه (فضيحة العجز أو الفقر أو الشرف أو المرض). حساسيته مفرطة جدًا لكل ما يهدد المظهر الخارجي الذي يحاول أن يقدم نفسه من خلاله للآخرين. ولذلك فإن جدلية الحياة الحميمة والمظاهر الخارجية، جدلية ما يخفي وما يعلن، تجعله يعيش حالة امتحان دائم، وتهديد دائم بفقدان توازنه من خلال فقدان دفاعاته"[32].

أما قصة (Woman on Top) فالعنوان مأخوذ من فيلم أمريكي يحمل الاسم ذاته، لكن مضمون الفيلم معاكس لمضمون هذه القصة أخلاقيًا، فالفيلم يحكي تحرر فتاة واعتمادها على ذاتها بواسطة موهبتها في الطبخ، وأثناء ذلك تتخلص من ارتباطها بزوجها الذي طالما آذاها، وهكذا تتحقق لها سلطتها على ذاتها. أما هذه القصة فبطلها شاب يعمل في قطاع السياحة: "يعمل نادر مندوبًا سياحيًا وظيفته تسكين السياح، وهي المهمة التي تقتضي أن يقوم نادر باستقبال السياح في المطار ثم يتوجه معهم إلى الفندق... ينهي لهم جميع أوراقهم، يطمئن أنهم استلموا مفتاح الغرفة، ثم يعود إلى الفندق بعد ساعة؛ حيث يعطي لعملائه ورقة مطبوعة بالجدول الخاص برحلاتهم السياحية التي قاموا بدفع تكاليفها، ووسيلة التواصل مع المرشد المسئول عن الرحلات، ويعاود مقابلتهم مرة أخرى في أثناء إخلائهم للمسكن وذهابهم للمطار في رحلة العودة، هنا تنتهي وظيفة نادر التي أتقنها منذ تخرجه قبل عقد كامل، والتي يحصل منها في أحيان كثيرة على بقشيش مناسب، إلا أنه في بعض الأحيان يطلب السياح أن يكون هو مرافقهم في الرحلات السياحية، فيطلب منهم نادر بالتبعية تبليغ إدارة الشركة، ويصحبهم في رحلات يحصل منها على بقشيش أكبر"[33].

إن نادر ما زال في موقعه المهني منذ 10 سنوات، أي أنه لم يحرز أي تقدم، وهذا الفشل سيقابله محاولة للتعويض من جهة أخرى، فهو يمثل الانتهازي الصغير في مواجهة العالم الكبير

المتمثل في السياح الذين يحملون ثقافات متعددة، لذا سيتباهى بخبرته في الجنس عند الأمريكيات والتشيكيات والألمانيات، وسيسعد بتمتعه بالفهلوة التي يحسب أنه تفوق بواسطتها على زملائه وتمكن من خداع الشركة التي تظن أن السياح يطلبونه بالاسم، بل إنه لا يرى مشكلة في كراهية زملاء العمل له، فيقرر ألا يصادق أحدا ويبقي العلاقات في حدود النفعية، فالكراهية عنده نتاج طبيعي لانتصاره المتوهم والذكاء الذي يعتقد أنه يتمتع به، لكنه ذكاء ناقص، فهو لن يوصله إلى آن، الفتاة الأمريكية، ولن يحول بينه وبين إهانات الذات، المتمثلة مرة بعمله كمومس، ومرة بفضيحته أمام آن.

سيقدم نادر جسده لعجوز أمريكية من أجل المكافأة التي تقدمها له الشركة، بالإضافة إلى البقشيش المتوقع من هذه السيدة: " يشعر أن حظه جيد إذا كانت السيدة أربعينية، فقد كانت أول سيدة طلبته في الستينيات إلا أنها منحته تقديرا مهما في تقييمه، استطاع أن يحصل خلاله على مكافأة الـ 10% التي تقررها الشركة، بالإضافة إلى بقشيش وصل إلى مائتي دولار"[34].

إن هذه القصة تحيل على متعلقات الأسفل الجسدي، من خلال تحويل نادر لنفسه إلى مومس يقدم الجسد مقابل المال، وهو في هذا مضطر لقبول أي عرض ولو اشمأز منه، كما في حالة مارلين جدة آن.

لكن السارد يسخر منه، من خلال الموقف الذي تعرضت فيه رجولته للانتقاص حين تدخل عليهما آن، وقبلها من خلال محاولته الفاشلة للتعويض عن طريق تخيل آن بدلا من جدتها، ثم من خلال استعادة كذبه مرتين خلال القصة، وهو يسرد خبرته المزعومة، بينما خبرته لا تتجاوز العجائز الأمريكيات.

إن السارد الذي يسخر من بطله هنا لا يقدم هذا الموقف على أنه عارض استثنائي في حياة نادر، وإنما موقف ممثل لحياته، أي أنّه يعرض صورة من صورة التحول إلى مومس مغطى بهيئة دليل سياحي. لقد رغب نادر في أن يختفي لحظة دخلت عليهم آن، بما يشكل في القصة لحظة نهاية مُذِلّة، تتضمن تقويض حلم آني ومحدود ومذموم، وهنا، لا يأخذ تقويض الحلم طابعًا رثائيًا، ولا متعاطفًا، بل هجائيًا ساخرًا، موجهًا من السارد إلى بطله.

أما قصة (ضهر الفرس) فتحيل إلى متعلقات الأسفل الجسدي من مستويين:

الأوّل: الطعام:

1. الوجبة التي يحصل عليها من يقوم بدور ظهر الفرس.

2. الطعام الذي يتناوله الأطفال حين يكون الواحد منهم على ظهر الفرس، فتستغل أمه الفرصة لإطعامه ويستغرق الأمر وقتا أطول من المحدد، مما يتسبب بآلام في الظهر لمن يؤدي هذا الدور.
3. المطعم الرخيص الذي يلتقي فيه عبد العزيز مع منى.
4. قطعة الهمبرجر التي تسقط على الأرض من يد الطفل البدين وتثير شهية عبد العزيز.

والثاني: الجنس:

1. مغازلة عبد العزيز وخالد لفتاة في الشارع ترتدي ملابس ضيقة.
2. استراق النظر إلى الأمهات.
3. المتعة في إمساك يد أي من الأمهات خلال الدورة الراقصة، على الرغم من أن القماش السميك للشخصية الكرتونية الذي يرتديه الواحد منهما تحول دون إحساسه بملمس يد الأم.
4. إمساك يد منى في المطعم.
5. جسد الأم التي تحاول منع ابنها من التهام الهمبرجر الساقط على الأرض.

كل ذلك في غطاء سميك يمنعهما من الكشف عن رغباتهما الحقيقية: الطعام أو الجسد، من خلال ممارسة أدوار الشخصيات الكرتونية لتسلية الأطفال.

سنرى أن عبد العزيز وخالد يؤديان دورًا يحتاج إلى قناع، فهما بذلك يلبسان غطاء مزدوجا، فالدور الذي سيتقمصانه هو غطاء للشخصية، أما القناع (وتوابع الزي) غطاء لجسد الشخصية. وهما يؤديان دور حيوان، فهذه قيمة مسفلة بهما، وبينما يكون الفرس قيمة علوية، سنجد أنها بكونها قناعا، أي فرسا مزيفا، قيمة مسفلة أخرى، فهما لا يمتطيان فرسًا حقيقية، وإنما يتقمصان دور فرس يركب عليه الأطفال فقط، وهذه قيمة أخرى مسفلة، بما يعيدنا إلى القناع الكرنفالي، حيث لا يلتصقان بالقناع فقط، وإنما أيضا بدور المهرج المضحك للأطفال: "تنتصب بين النصاب والغبي صورة المهرج بوصفها تأليفًا أصيلا بينهما. المهرج الذي هو نصاب يضع قناع الغبي كيما يعلل بعد الفهم تشويهه وخلطه الفاضحين (المعربين) للغات والأسماء الرفيعة"[35].

إن القناع في ظاهره هنا هو ردة إلى عالم الطفولة، والضحك البريء، أي جسد الشخصية الكرتونية الخارجي، أما الجسد البشري – داخل الجسد الكرتوني- فهو جسد انتهازي ضعيف، تم تحويله من أداة بريئة مرتبطة بالطفولة، إلى أداة للسخرية والحط من الشخصية حسبما يصور السارد.

إن العلاقة بين عبد العزيز وخالد ظاهرها الصداقة، لكن باطنها الازدراء على الرغم من أنهما متماثلان في الحالة المادية، فعبد العزيز أنهى دراسته الجامعية فيما خالد لم يكمل الثانوية، وكلاهما لم يحصل على عمل، فأحدهما متفوق دراسيًا ولكنه متساو مهنيا مع الآخر، ولذا يشعر عبد العزيز بأنه أفضل من صديقه، وهو يستغل منى أخت خالد لإشباع ذاته عاطفيًا دون تأمينها حقيقة، فهو لا ينوي الارتباط بها لأنه يعتبرها أقل منه لأنها تحمل (دبلوم صنايع)، وكذلك والدها ليس سوى صاحب ورشة سيارات، فعلاقتهما بالنسبة له مؤقتة، وهو في هذه العلاقة يكتفي بالموجود لأنه لا يقدر على ما هو أفضل منه، وكذلك عمله يكتفي به ليسد رمقه لأنه بدونه سيكون عاطلًا، ومع ذلك يتكبر على منى وصديقه وكذلك وجبة الطعام المجانية حينما يقرر التنازل عنها كيلا يقوم بدور ظهر الفرس.

يسخر السارد من عبد العزيز حينما تستثيره الأم وقطعة البرجر الساقطة على الأرض، ويفكر في منى التي قد يمنعها عارض ما من القدوم، فيكون قد خسر إمكانية قضاء وقت معها، وخسر وجبة في المطعم أيضًا، فيبادر إلى التنازل عن تكبره فورًا، ويعرض على خالد أن يقوما بقرعة مع أنه رفضها سابقًا، ويبدي استعداده للقيام بدور ظهر الفرس المؤلم، فقط من أجل الوجبة المجانية.

إن البطل الانتهازي هنا، الذي يستغل أخت صديقه ويكذب عليها، ويستغل فرصة وجوده بين الأمهات للتلصص عليهن، محركه هو حاجات الأسفل الجسدي: الطعام والجنس، في أقل صوره، فهو مستعد للتنازل عن تكبره فورا إن شعر بلحظة جوع، فالنفس الدنيئة تتساوق مع الكبرياء المزيف الذي يحمله في داخله. وهكذا فإن أقنعة الشخصيات الكرتونية البريئة تخفي وراءها هذه النفس الحيوانية التي تحركها غريزتان: الجوع والجنس، وإنما في هيئة مخففة غير صادمة إلا لمن يعرف دواخل الشخصية وأفكارها. لقد اعتُبر القناع أيضا واحدًا من أدوات الكرنفال، فهو بقدر ما يخفي الوجه البشري، يمكنه أيضًا أن يخبر عن الشخصية الحقيقية التي يود الفرد أن يكون عليها ولكنه لا يستطيع، لذا فإن الشخصية هنا تستخدم القناع/ العمل الذي لا تحبه للوصول إلى أهدافها، ولكنها لا تصل إليها، أو تصل إلى نصفها أو إلى حدودها الدنيا فقط، فعبد العزيز لا يصل إلى علاقة حقيقية كاملة، وإنما يحصل على نظرات أو لمسات فقط، وأما الطعام فإنه لا يحصل على وجبة مجانية إلا عبر تقديم التنازلات وقبول آلام الظهر.

إن الشخصيات في القصص الثلاث السابقة تحمل مقوماتها الشخصية لتقويض أحلامها، أي لاأخلاقيتها، مقابل العالم النفعي الذي يحط منها، وهذا يذكر بحالة دون كيشوت، غير أن حالة الأخير تشير "إلى المدى الذي يمكن إعداد القارئ عنده للتوحد مع حماقة البطل على حساب العالم أو في مواجهته. ذلك العالم الذي يخيب ظنه وظننا أيضًا، ويظل هذا التعاطف معنا بدرجة

كبيرة، ويستمر معنا"[36]، وهذا ما لا يحدث مع القارئ في القصص الثلاث، إذ لا يتوحد مع حماقة البطل أو يتعاطف معه، بل يدينه بسبب أخلاقياته كما يدين العالم المضاد له.

2. البطل الضعيف:

حسب تعريف البطل المضاد في التوطئة، فإن العاطلين من العمل هم نموذج من نماذج البطل المضاد، الذي سيوصف في هذه الحالة بأنه بطل مضاد ضعيف.

إن البطل الضعيف هنا هو البطل الذي يمكن اعتباره مسحوقًا ومحبطًا، لا حول له ولا قوة، على الرغم من أنه يتمتع بميزات ترفعه عن الفئات المهمشة التقليدية.

مثال ذلك قصة (بريشة مصطفى حسين) فالبطل يعتبر ناجحًا إبداعيًا، لكنه فاشل مهنيًا، ويعاني الإفلاس دومًا، على خلاف صديقه بهي الذي يعمل استشاريًا فنيًا لحساب الفنادق والمؤسسات الكبرى.

هنا، سيمتزج الأسفل الجسدي بالعلوية الفنية: "يشعر مصطفى حسين بنوع من الألم نتيجة رغبته في التبول. ينظر في ساعته، إنها الخامسة وعشر دقائق. يركز قليلًا في أنه يستطيع التحامل مع نفسه لتأجيل هذه الرغبة. يشغل نفسه بالنظر إلى قائمة المشروبات مجددًا. يرى التصميم الفني بامتعاض وضيق. يرى أن مثل تلك الخطوط الرخيصة والفن التطبيقي هي ما أتلفت ذوق الجمهور"[37].

إن مصطفى معتد بذاته، يرى نفسه صاحب ذوق وموهبة، معتد بنفسه، لذا سيحاول أن ينأى بنفسه عن المادية النفعية المحيطة به، لكنه بالمقابل سيّئ التدبير، يبقي نفسه في دائرة العاطلين من العمل: "في أثناء الكلية رفض مصطفى أن يرسم عددًا كبيرًا من المشروعات الخاصة بالمحلات أو إعلانات المطاعم؛ يرى أن ريشته يجب أن تخلق مشروعًا فنيًا ممتدًا وباقيًا، لا يجوز أن يفرط فيه، وبالتالي لم يستطع مصطفى حتى بعد تخرجه بثلاث سنوات أن يصبح مثل أقرانه؛ فهو لا يمتلك سيارة، ولا يزال يعيش في الطابق الأخير من إحدى عمارات عابدين بالإيجار. يمر بأزمات مالية طاحنة تجعله يلتزم منزله؛ لأنه لا يملك ما يجعله يغامر بالنزول إلى أقرب قهوة. يرى أن هذه التجربة ستثريه"[38].

بينما سنرى بهي، الشخصية المقابلة لمصطفى، والتي تمثل ضده: "يصل إلى الزمالك فيضع سيارته في جراج فندق الماريوت القريب من سليناترو، ويرفض وضعها في الجراج الموجود أسفل كوبري 26 يوليو؛ لرفضه أن يحمل السائس مفتاح سيارته الجديدة الفاخرة التي تتجاوز ثلاثمائة ألف جنيه. استطاع بهي أن يشتريها نتيجة عمله كمنسق فني لمجموعة من المؤسسات"[39].

في المقهى يجلس مصطفى بانتظار بهي المشغول، فيما يزداد شعوره "بالرغبة في التبول، ويصاحبه شعور آخر بالرغبة في التبرز"[40] بما يشكل حضورًا للأسفل الجسدي مجددا، يصارع الرغبتين وهو يتذكر تجربته السابقة مع بهي، عندما اتصل به وسأله عن عدد اللوحات التي رسمها، فأجاب: 28. عرض بهي شراءها، فرد مصطفى بأنه يرفض بيع لوحاته لأتليهات، فقال بهي إنها من أجل متحف ناشئ في ماليزيا، وهكذا باعها له بـ 50 ألف جنيه، رآها مصطفى آنذاك ثمنًا قليلًا للوحاته، لكنه قبل بهذا الرقم لأنه أتاح للوحاته أن تعرض خارج مصر.

وفور وصول بهي يستأذنه مصطفى كي يذهب لقضاء حاجته، فيخرج لكنه لا يجد دورة مياه قريبة، وخلال ارتباكه تصله من بهي رسالة نصية يقول فيها أنه سيضطر للخروج بعد 10 دقائق، و"ما إن وصلت الرسالة مصطفى أخذ يجري في الشارع تجاه الماريوت، وقبل الباب الخارجي صار يمشي بتؤدة؛ حتى لا يشتبه فيه الحراس أو يسألونه عن وجهته أو يتعرض لموقف ينتقص من قدره الفني"[41]، هنا يسخر السارد من مصطفى، عبر ربطه القيمة الفنية لأعماله بقضاء الحاجة، و: "يرى على باب الحمام لوحة كبيرة يتضافر فيها الفن الإسلامي المعني بالطبوغرافيا بالفن القبطي الإيطالي في صورة معاصرة. يشعر أن الألوان قريبة منه، الخطوط. للحظة توقف عقله عن الإدراك، وللحظة أخرى لم يعد هناك مجال للشك حين لمح إمضاءه في أسفل يسار اللوحة"[42].

في هذه القصة عرض لهجمة الرأسمالية التقليدية على القيم الإبداعية، من خلال الوسطاء الذين يكرسون هذه النزعة ويخدمونها، فالمكان الذي سيعرض لوحات مصطفى حسين القديمة هو فندق ماريوت، الذي يهتم بأن تكون اللوحات أصلية، ولكن مصطفى سيكتشف في آخر القصة، وهو جالس على المرحاض في الفندق، أن لوحاته تعرض داخل الحمام، وأن اختيارها تم لتناسبها مع طابعه، وأن معرض ماليزيا لم يكن سوى كذبة.

إن حاجيات الأسفل الجسدي تحضر هنا على مدار القصة، فالفنان يعاني من الرغبة في التبول خلال انتظاره الطويل لبهي، ممثل الصفقات، وتتضاعف الرغبة إلى التبرز أيضا، مما يؤثر على تركيزه خلال الاتفاق مع بهي، لكن لحظة (الكشف) هي لحظة التخلص من رغبته في التبرز، حينما يدخل دورة المياه، فينتبه إلى لوحته، وتنكشف له حقيقة ذاته وقيمة عمله الفني بالنسبة لمن يسعرها بالمال، وهنا ذروة لحظات السخرية في النص.

أما في قصة (صندوق الطرد)، فإن التبرز يحضر على نحو أكثر تمايزًا، بين عالمين، العالم الذي يحق له أن يفرزه، والعالم الذي لا مشكلة طبقية في أن يتلوث به.

تسرد القصة سيرة حياة أم حسين، التي تسير على نحو رتيب، وتقوم بتنظيف حمامات شركة اتصالات، ووصل بها الأمر إلى أن يحد المسؤولون من حركتها بإصدارهم أمرا يلزمها بالبقاء

جالسة على كرسي في الحمام بعد الشجار الذي جرى بينها وبين عامل آخر على البوفيه. مرة أخرى يحضر الطعام والتبرز، باعتبارها حاجات الأسفل الجسدي، تراوح بينها الشخصية الرئيسية.

يستفيض السارد في وصف مكان عمل أم حسين: "تجلس أم حسين على كرسيها الصغير في الطرقة الفاصلة بين حمام الرجال وحمام النساء، والتي لا يتجاوز طولها مترين، في البدء كانت تجلس بالكرسي داخل حمام السيدات، حيث ينقسم الحمام إلى جزأين: الأول خاص بالأحواض والمرآة، حيث يضم ثلاثة أحواض متجاورة صغيرة ومرآة كبيرة، والجزء الآخر يفصله باب خشبي رفيع يحتوي على الجزء الخاص بالمرحاض. وحين اعترضت فتيات الشركة على بقاء أم حسين داخل الحمام لأنها كما قلن: "بتنقل كلام وبترمي ودن". أصدرت ناهد مديرة الموارد البشرية قرارا ببقائها في الطرقة الصغيرة بين بابي الحمامين. تدخل إلى الحمام كل نصف ساعة لتتأكد من نظافته"[43].

إن المكان الرئيسي الذي تجري فيه أحداث القصة هو الحمام، وهو مكان اجتماع العالمين، العالم النخبوي ممثلا بناهد، وعالم طبقات المجتمع السفلية ممثلا بأم حسين، وعلى الرغم من أن الجميع يقضي حاجته هنا، على ما يبدو أنه فعل متساو بين الجميع، يلغي الفروق الطبقية فيهبط من أفراد هذه الطبقة العلوية فيصبحون متساوين مع الآخرين، إلا أن مفهوم الخادم هنا يجري إعادة تمريره تحت مسمى (الوظيفة) في عالم الأعمال، وسيؤكد هذا الموقف تراتبية السيد والخادم مرة أخرى والتمييز بينهما.

ونلاحظ صيغة الأمر المبهمة، والحاسمة، التي يصدرها السيد إلى الخادم: "يرن المحمول مرة أخرى معبرا عن وصول رسالة. تحتد ناهد: "اتصرفي يا أم حسين". تعرف أم حسين ها هنا أن النقاش انتهى، تخرج من الباب الخشبي، ثم من باب الحمام بالكامل، تأخذ القطعة القماشية من فوق الكرسي الذي تجلس عليه وتعود بسرعة"[44].

إن القصة تدين السيد، ولا يبدو أنها تدين الخادم، فهي ترصد حركات أم حسين، دون أي رصد لمشاعرها حيال ما جرى، وإنما بصيغة تنفيذ الأمر دون تفكير، قبله أو أثناءه أو بعده، وإنما الاستسلام للنتيجة (التلوث) وإزالتها بكل بساطة بواسطة غسلها بالصابون.

أما في قصة (تين شوكي) فإن اليد الملوثة في القصة السابقة ستتحول إلى يد دامية، تعمل للحصول على رزق مؤلم، في مواجهة عالم التاجر الكبير ذي المحل، الذي يرفض وجود التاجر الصغير صلاح ذي عربة التين الشوكي المستأجرة. مرة أخرى ثمة مواجهة بين عالمين، قوامها حاجة الأسفل الجسدي (الطعام)، ولكنه طعام أرخص، يؤلم شوكه صلاح: "يشعر بشوكة تخترق إبهامه على الرغم من ارتدائه لقفاز خفيف. يظهر الألم على وجهه فتتضاحك الفتاتان"[45].

سنرى هنا التقابل بين العالمين من خلال: (العربة – المحل) - (العربة – سيارة الشابين) - (التين الشوكي – الفاكهة المتعددة في المحل) - (ألم صلاح – ضحك الفتاتين)، وسيكون الفاصل الرخامي الفخم علامة على العالم الذي يتمنى صلاح أن يلج إليه، لكن أصحاب هذا العالم يرفضونه، فنرى صاحب المحل "يأمر صلاح بالابتعاد عن الرصيف. يرد عليه صلاح بثقة أنه يقف في رصيف الحكومة، وأنه ترك له الجزء المواجه للرصيف إكرامًا لشيبته. يتضايق العمال الذين يحاولون أن يبدوا ولاء للحاج فيندفعون تجاه صلاح ويحاولون الاشتباك به، إلا أنه يصرخ فيهم بأنه ليس من الرجولة التكاثر عليه"[46]، هنا استعادة صريحة لنموذج دون كيشوت، الذي ستنتهي القصة بتقوض حلمه، فمصدر الرزق الآني (التين الشوكي) سيتعرض للتخريب، إذ يندفع عمال المحل المأجورين إلى العربة ويسقطون كل ما عليها من تين شوكي، فيخسر صلاح بذلك بضاعته ونقوده وعربته، ولا يملك لحظتها سوى الانتقام، ولكنه انتقام مؤذ للطرفين، للمعتدي (صاحب مطعم أبو غريب) ولصلاح نفسه المعتدى عليه، سنرى صلاح ويده تنز بالدم الذي لوث الفاكهة، فصار يجمعها ويرمي بها العمال وصاحب المحل والمشترين من عنده جميعا، وسنرى صاحب المحل يصرخ متألمًا من الشوك الذي أصابه في جبهته.

إن تلطخ الجميع بدماء كفي صلاح علامة على إدانتهم في فساد مصدر رزقه، إما بمشاركتهم الفعلية في ذلك، أو عبر اللامبالاة باستمرارهم في الشراء من عند البائع المعتدي. هنا ستختتم القصة بالسباب (أبناء الكلب) الذي يرميه صلاح على الجميع، وهو سباب غير متدن قياسًا إلى شتائم أخرى يمكنه التلفظ بها بطبيعة الحال، باعتباره لا يملك أدوات للنيل ممن أذوه عبر اليد واللسان، فتنتهي القصة بصورة الرزق المدمى والسباب والمعركة، وكلها من مكونات الكرنفالية الباختينية، بما في ذلك المعركة الذي تنضم إلى تفاصيل الأسفل الجسدي: "إن التوجه نحو الأسفل يخص جميع أشكال الفرح الشعبي... في الأسفل، بالمقلوب، الأمام – خلف: تلك هي الحركة التي تسم كل هذه الأشكال. إنها ترتمي كلها نحو الأسفل، تلتفت وتقف على الرأس، جاعلة الأعلى مكان الأسفل، والخلف محل الأمام، إن على مستوى الفضاء الواقعي أو على مستوى المجاز. إن التوجه نحو الأسفل يخص المشاجرات، والمعارك والضرب هؤلاء يقلبون، يرمون إلى الأرض، يدوسون بالأقدام"[47].

أما القصص الثلاث التالية فتعرض لحيوات فتيات في العشرينيات من أعمارهن.

القصة الأولى هي (ضمير الغائب) وفيها مقاربة لحال زوجين، كل منهما كان يعيش أحلاما وردية قبل الزواج، بينما يستكين لحالة من الجمود والبرود بعده. يبدو هذا التقابل واضحًا من خلال تقابل آخر، هو مقارنة لحظات حياتيهما بلحظات أفلام الأسود والأبيض المصرية، وهنا نقع على تفصيل آخر من تفاصيل الأسفل الجسدي، هو الثلاجة، التي تمثل جزءاً مركزيًا في حياتيهما، وإعلانًا عن التحول في الوقت نفسه، من خلال الحلية المغناطيسية المثبتة عليها، وكان الوعد قبل

الزواج أن يلصق عليها الزوج عبارات رومانسية لزوجته كي تراها كل صباح، لكنه الآن رمى هذه الحلية في القمامة، لأنه سئم التفكير في هذه العبارات، فيما لم تلحظ الزوجة غياب الحلية عن باب الثلاجة.

تحضر الذبابة التي يكرر السارد ثلاث مرات وجودها كمؤشر ساخر من حياة البطلين: "تجلس معه في غرفة المعيشة التي أظلموها فلا ينيرها إلا التلفاز الذي يشاهدانه منبعثا منه برنامج سخيف، وذبابة تحوم في الغرفة حول وجه المذيعة"[48]، لقد استبدلا بالأفلام الرومانسية برنامجًا سخيفًا، واختاروا الظلمة.

نرى أن السارد يسخر من الشخصيتين المستكينتين من خلال ثلاث لفتات: أُولاها عبر رصد الضوء الصادر عن شاشة التلفزيون، مقابل الظلام في الغرفة. والثانية من خلال القمامة التي احتوت الحلية المغناطيسية، معيار حبهما واهتمامهما بعضهما ببعض. والثالثة الذبابة التي تحوم حول وجه المذيعة.

إن القمامة والذباب يحضران في خاتمة القصة كعنوان إدانة لهذه الحياة المظلمة البائسة، وسخرية في الوقت ذاته، عبر استعادة هذه التفاصيل التي تحيل إلى القذارة الكرنفالية عند باختين.

أما القصة التالية (تحت أمرك يا فندم)، فهي تبدأ بالسباب الذي تتلقاه الفتاة الموظفة دون معرفة سببه. هذه القصة تعرض الضغوط التي تتعرض لها الفتاة العاملة، فيما يبدو أنه ضغوط عمل عالمية، حين تبدو الشركات ذات الطابع المعولم وكأنها تسحق موظفيها على الرغم من الطابع المهني الذي يغلفها.

إن الفتاة تتعرض من جهة إلى سباب مجهول السبب ذي طابع جنسي وجه إليها عبر الهاتف من مستشار في وزارة الثقافة، ومن جهة أخرى تتعرض للخذلان من خطيبها ومن رئيسها في العمل. ستفتتح القصة بالشتائم المتوالية: "يا بنت اللب..." – "اقفلي يا شر..." [49]، وستتكرر هذه الشتائم 15 مرة في ذهن الفتاة على مدار النص، كما ستتكر عبارة "المكالمة ممكن متسجلة لضمان جودة الخدمة"[50]، إن تكرار هذه العبارة الآلية إشارة إلى العالم الآلي الذي تعيش فيه الفتاة، ويأمرها بتجاهل الشتائم الموجهة إليها، مما يزيد من إحساسها بالظلم، وهو إحساس مترافق مع ما يشعره العاملون في الشركات المعولمة، فـ "جوهر جاذبية حركة العدالة العالمية يكمن في حقيقة أن العولمة زادت من المظالم العالمية بدلا من تقليلها"[51]، وبهذا تكون الفتاة نموذجًا للإنسان المحطم وسط هذا العالم الآلي الحديث، فـ "بسبب نظام العمل الروتيني الحديث، ومع تطور الصناعة والآلية والبرمجة، خضع الإنسان لآلية التكرار، ومع التكرار والنمطية، وعدم التغيير، والفقدان للحرية، وكذلك مع إعادة الإنتاج للظلم والإحباط والقهر... قد يتحول الإنسان

إلى آلة متحركة، أو آلة ساكنة تتحرك أو تهمد في مكانها، قد تسعى هذه الآلة إلى الخروج من النمطية والآلية بالثورة والتمرد والرفض، وقد يستسلم صاحبها لقدره"[52].

ولأن الفتاة لا تستطيع إخبار والدتها بما حدث معها، فلا يكون منها إلا اللجوء إلى الغوغائية، عبر كتابة رقم هاتف المستشار على الفيس بوك والطلب من المجهولين أن يقتصوا لها منه. إن العالم الذي يدعي المهنية ويلتزم بضوابطها لا يمكن أن يوفر لمنتسبيه الكرامة ورد المهانة، كما لا يمكن أن يعطي حصانة ضد التحرش اللفظي أو ضبط أخلاق أفراده، بينما الغوغائية يمكنها أن توفر الانتقام المناسب.

إن هذا الضعف الذي تعاني منه الفتاة هنا تعانيه فتاة عاملة أخرى في قصة (طلب تظلم)، حيث تمارس قهرًا على ذاتها بالحمية، يماثل القهر الذي تتلقاه في حياتها العملية وحياتها الاجتماعية، فهي لم تترق في وظيفتها، ولم تتزوج أيضًا، وتتعرض إلى إساءات مغلفة بالمزاح من صديقاتها المتزوجات. إن كتابة التظلم الذي تتردد في رفعه من أجل الحصول على ترقية في وظيفتها يماثل رغبتها في الترقي في الحالة الاجتماعية إن انتقلت من فئة (عازبة) إلى فئة (متزوجة).

وستحضر احتياجات الأسفل الجسدي: فالصدر هنا إشارة إلى البعد الجنسي في العلاقة بالآخر والبعد الأمومي معا، وكلاهما مفقودان، الأول تعلن عنه لنفسها من خلال تغليفه بغلاف العاطفة المفقودة، فيما الآخر تذكرها به والدتها وصديقتاها، لذا تشعر بأنها تهان من خلال تذكيرها بنقصانها الاجتماعي والمهني، ولا تكون ردة فعلها إلا تعويض ذاتها بواسطة الشيكولاتة، التي تمثل (التعويض مقابل الحرمان).

إن (المعدة) تحضر ضمن حاجات الأسفل الجسدي، وهي تمثل بديلا لمكافآت الجسد، وتعويضًا للذات من الحرمان العاطفي والتقدير الاجتماعي والمهني، فالشاي الأخضر الصحي يحيل على محاولتها الالتزام بالريجيم، أي حرمان الذات من أجل عريس مستقبلي قد يظهر قريبًا في زيارة عائلية، فالطعام هنا لن يساوي المتعة، وإنما هو أدوات إذلال الجسد، الشاي الأخضر باهت الطعم الصحي مقابل الشيكولاتة اللذيذة المضرة، أما كوب العصير ذو الشمسية بمنظره البهيج فيحضر في ذهنها ذكرى لخسارتها العاطفية. إن الفتاة تراوح بين مقاومة التسلط الاجتماعي والاستسلام له وهذا يمتد إلى اختراق مساحتها الخاصة من خلال الحواجز الزجاجية التي تحدد مكتبها، فهذه الحواجز وضعت لتمنح الموظف خصوصيته، لكن لكونها زجاجية فهي تسمح للجميع بأن يتلصصوا على بعضهم، لذا ترى الفتاة نفسها مشاعًا للجميع، فيما جسدها / طعامها يجير على ما يناسب معايير المحيطين بها، لذا ستعيد امتلاكه من خلال الشيكولاتة.

3. البطل ذو البطولة المنقوصة:

إن البطل ذا البطولة المنقوصة هو الذي يتم انتقاصه من الآخرين لخلل فيه، وسنرى أن قصة (فاصل إعلاني) تقوم على هذا النمط، حيث يوجه النقد فيها إلى البطل، كما سيكون محط السخرية.

نجد أن البطل الرئيسي في القصة (عبد السلام) قد ركبت شخصيته على مستويات عديدة تكشف عن فشله، بما يسمح للسارد بالانتقاص منه. المستوى الأول هو الدراسي، فهو قد قضى في دراسته 5 سنوات بدلا من 4. المستوى الثاني هو الديني، فهو يتعاطى مع الدين بصيغة نفعية، لا يصلي إلا عند قيامه بتجربة أداء، ويحرص على ألا يراه أحد كيلا يوضع في خانة المتدينين، كذلك لا يصلي مع العمال، لأنه يرى نفسه ينتمي إلى مرتبة أعلى هي مرتبة الممثلين، وهو بهذا يؤدي فريضة الصلاة، ولكن بشكل ناقص، فالصلاة التي يفترض أن يؤديها جماعة لتتحقق فيها المساواة، ينزع عنها بعدها الاجتماعي، كذلك الوضوء عنده ناقص الأركان: "يتفادى أحمد عبد السلام المسح على شعره أثناء الوضوء. يخشى أن يتلف ذلك تسريحة شعره التي اجتهد فيها منذ ساعات، يبرر الأمر بأن شعره طاهر بفعل حمام الصباح"[53].

هذا النقصان الديني سيقابله نقصان دائم بالمقابل في نجاحه العملي، لكن نجاحه هنا ليس ناقصا على نحو عادي، بل إنه نجاح ساخر، فسوف ينجح أولا في اختبار الأداء، وسيؤدي الإعلان حسب المطلوب منه، دون أن يعرف ماهية المنتج الذي يعلن عنه، ليكتشف بعد عرض الإعلان أنه كان دعاية لمنتج نسائي خاص. وسيلتصق به اسم المنتج النسائي، ويصبح الاسم الذي يعرف به بين المنتجين والمخرجين، وحتى العمال الذين ازدراهم سابقا سينادونه بهذا اللقب ويسخرون منه.

إن كل حركة يقوم بها البطل باتجاه الأعلى، أي النجاح المهني، ستكون ناقصة بحيث تشده إلى الأسفل، فهو فعليا حقق الهدف الآني الذي سعى إليه، أي النجاح في تجربة الأداء والظهور في الإعلان، ولكن ذلك تحقق على نحو فاضح وساخر، مما سيعرضه إلى متواليات من النجاح المنقوص يؤدي به إلى أن يبقى عاطلًا مدة سنتين، ينام ساعات النهار تفاديًا لتوبيخ أمه، وبذا تراجع عن الحياة بفعالية كيلا يواجه أحدا، فهو يمثل النوع الانسحابي الذي "يفتقر إلى ذلك الإحساس بالقوة والقدرة على المجابهة، الذي يمد الحياة بنوع من العنفوان ويدفع إلى الاحترام والمجابهة... تبدو له الأمور وكأن هناك باستمرار انعدامًا في التكافؤ بين قوته وقوة الظواهر التي يتعامل معها. وبالتالي فهو معظم الأحيان يجد نفسه في وضعية المغلوب على أمره. يفتقد الطابع الاقتحامي في السلوك، سرعان ما يتخلى عن المجابهة منسحبًا أو مستسلمًا أو متجنبًا، إما طلبًا للسلامة وخوفًا من سوء العاقبة، أو يأسا من إمكانية الظفر"[54].

حتى الحوار بينه وبين محيطه مفقود، فلا حوار بينه وبين أمه، إنما التوبيخ فقط من جهتها دون رد لفظي منه، كذلك بينه وبين الأطراف الأخرى في القصة، لا حوار إلا من طرف واحد فعليًا، وهذه الحوارات مبنية على السخرية منه، ودوره مقتصر فيها على التلقي فقط، والمرة الوحيدة التي سيرد فيها ردا فاعلا، سيكون لطمة وجهها للمخرج. وحينما تتاح له لأول مرة فرصة الظهور في فيلم سينمائي، في 4 مشاهد فقط، فيعرض اسمه في آخر الفيلم باسم الشهرة المسيء الذي التصق به، وليس باسمه الحقيقي. إن الآخرين الذين لم يتعاطوا مع عبد السلام خلال القصة إلا عبر اسم المنتج النسائي، لن يروه إلا من خلاله، بل إن الحركة بينه وبينهم حركة تجاهل من جهته، وتوبيخ وسخرية من جهتهم.

كذلك نجاحاته في الإعلانات الأخرى، ليست سوى هوامش لهذا الإعلان الذي أعطاه هذا اللقب المسيء، وستكون لحظة تتويج النجاح الناقص، حينما يرى اسمه مدونًا في آخر الفيلم وقد ألصق به اللقب، بعد أن كان يتداول تداولًا شفهيًا فقط. إن الانتقال من حالة المنطوق إلى المكتوب هي تثبيت لهذا اللقب، وإعلان التصاقه التصاقًا أبديًا لا فكاك منه، وعلى ذلك فإن السخرية منه ستكون أبدية لا خلاص منها.

هكذا، نرى كيف بنيت القصة هجائيًا على إلصاق البطل بتفصيل يتعلق بالأسفل الجسدي.

إن النقد في قصة (فاصل إعلاني) موجه للبطل، بينما في قصة (....) موجه للمجتمع وللسلطة. محمد البنداري بطل القصة، شاب مصاب بالصمم والبكم، وهو على خلاف باقي شخصيات القصص الأخرى لا يعاني إشكالية في عمله، فهو يشعر بالاستقرار في وظيفته في كنتاكي، لكن النموذج الأقرب إليه هو نموذج دون كيشوت، حيث يقارع طواحين هواء السلطة، وما يستفزه لذلك هو نخوته لصديقيه خالد ومنى، لأنهما تعرضا للضرب في المظاهرة، وقد آلمه منظر منى مكسورة الساق وهي في المستشفى.

إن البطل كبداية معاق غير مكتمل الحواس، لكنه مكتمل الحياة في عالمه، إذ يشعر بذاته من خلال علاقات الصداقة الطبيعية، لكنه في العالم الآخر المضاد، أي عالم السلطة، سيكون رفيقه أولًا صرصور، فالقصة التي تبدأ بتحديد المكان (الزنزانة) والزمان (تكتكات الساعة)، ستبدأ بهذا الرفيق في هذا المكان.

على هذا، مشكلته ليست في النقصان الجسدي، وإنما أن هذا النقصان كان سببا لمضاعفة الإهانة، من قبل الشرطة، ومن قبل المساجين أيضًا، أي الطرف النقيض للشرطة، وهو في الواقع في المنتصف بينهما: "في العاشرة مساء يدخل متولي، يعطي البطاقات للمحتجزين، يأمرهم بالانصراف. يسأل رجل وهو ينظر: طيب والراجل ده؟ ينهره متولي، بينما يجيب ثان: إن كنا مش

عارفين اسمه هنعرف نساعده إزاي؟. يشعر الأول أن الإجابة كافية لتطهيره من فكرة ترك البنداري"[55].

إن الصرصور، رفيق السجن الأول، هو كائن مواز لرفاق السجن، بكل ما يستدعيه الصرصور من احتقار وقذارة تصم المكان الذي يُرى فيه، كما يرتبط بأماكن الخلاء، المرتبطة بالأسفل الجسدي.

وكذلك يحضر الأسفل الجسدي من خلال الضرب الذي يتعرض له البنداري أثناء التحقيق، أي دفعه إلى الأسفل، أرض المركز: "يخرج الضابط سيجارة ويشعلها، ويقول لأمينه وهو ينظر إلى البنداري نظرة صارمة: هم الخرس لما بينضربوا يا عبد التواب بيقولوا آي زينا ولا ما بيقولوش؟ يجيبه عبد التواب: اللي تشوفه سعادتك يا باشا. يشير الضابط برأسه لعبد التواب، فيتجه الأخير نحو البنداري يضربه على وجهه. يضع البنداري وجهه بين يديه محاولًا تفادي الضرب. حين تنتقل المعركة إلى بطنه وصدره يتقنفذ ليحمي ما يقدر عليه ويحاول قدر الإمكان ألا يسقط"[56].

الحياة السوية التي كان يعيشها في خارج السجن، تقابل حياة الإهانة والتجاهل في عالم السجن، لذا فإن خروجه في مظاهرة هو محاولة لمقارعة هذا العالم المضاد الذي ينتقص منه ويعاديه.

بخلاف القصتين السابقتين، فإن قصة (29 ديسمبر 2005) تحمل إدانة للبطل المضاد، وللعالم المقابل له في آن واحد، فالبطل عسكري بلا نجوم على كتفيه، إنه رجل ينتمي إلى السلطة، لكنه في أدنى درجة منها، وسنرى لاحقًا أنه منقوص السلطة، أي منقوص البطولة، سيتعرض لإهانة تراتبية، ففي البداية سيتشاجر معه شاب ويرفض الانصياع لأوامره، وبعدها سيتعرض لتوبيخ ضابط أعلى منه، ثم سيتعرض هو وهذا الضابط إلى توبيخ وسباب من رجل عسكري ذي رتبة أعلى منهما، يحمل على كتفيه سيوفًا.

في هذه القصة، التي يرويها شاب يحمل في يديه زجاجتي خمر ويستعد لقضاء ليلة حمراء في شقة أخته المسافرة، سنجد دوائر من الإهانة، ابتداء من المجتمع المستعد للسكر واللهو، متمثلا في السارد، أي عالم (المجتمع) مقابل عالم السلطة، الذي يفترض أن العسكري ينتمي إليه، لكن هذا الانتماء لن يشكل حماية له، بل على العكس سيكون سببًا للمزيد من الإهانة، لأن سهام السلطة التراتبية تنهال عليه، لذا نجد كثافة في الشتائم قياسًا إلى باقي القصص، كما أن مضمون هذه الشتائم ينتمي إلى معجم الأسفل الجسدي.

إن مركز النص هنا هو العسكري باعتباره بطل القصة، لكنه مركز خاضع لدوائر أكبر، تحيط به وتبقيه صغيرًا/ ضيق الحيز/ محدود الحركة وقابلًا للضغط من الدوائر الأخرى.

إن الشخصية الرئيسية في هذه القصة تنتمي إلى عالم السلطة، لكنها منزوعة السلطة فعليًا، حتى بمعايير هذا العالم، فإن البطولة التي تتمتع بها بطولة ناقصة، أو بطولة مذمومة، فهو عسكري مجلوب لقمع المتظاهرين، أي أن دوره هو إسكات أصوات الآخرين، لكنه لا يستطيع رد أي إهانة عن نفسه، سواء كانت شتيمة أو صفعة، فكل الأطراف الأخرى هي أعلى منه سلطة وقوة.

4. بطل القضايا الخاسرة:

إن بطل القضايا الخاسرة ينتمي إلى نموذج دون كيشوت، فهو يحمل قضية يراها نبيلة، لكنه لا يستطيع إنجاحها، لخلل فيه أو في المجتمع الذي يتلقى هذه القضية.

وفي قصة (مات الكلام)، يشكل كل من البطلين بطلًا مضادًا للآخر، والاثنان يشكلان سوية عالمًا مضادًا لعالم مجتمعهما، وكل منهما يختار لنفسه هويته الفكرية الخاصة، فـ "قد تكون الهوية نتاج عملية السرد أو التحبيك الذي تمارسه الجماعات، غير أن عملية التحبيك الثقافي هذه تعبر عن صراع اجتماعي أو ثقافي أو أيديولوجي"[57]، لذا سنجد صراعًا فكريًا في هذه القصة، تجسده الكتابة على الجدران.

تنتمي الفتاة آية إلى ثقافة الإيمو الغربية، وينتمي الشاب فيصل إلى ثقافة أصولية، يمكن اعتبارها ثقافة عابرة للحدود، فيما الفتاة تحمل ثقافة شعبية مستوردة غير محلية، وهذه "الثقافة الشعبية... وهي غالبًا ما تكون مضادة للسلطة، بالفعل، على الأقل ظاهريًا، خصوصا في أجناس مثل الهيب هوب أو البنك"[58].

الثقافتان كلتاهما ترفضان قيم المجتمع التقليدي، كما ترفضان السلطة، وتتبادلان القمع ضد بعضهما، بإسكات صوت الآخر، من خلال محوه والكتابة فوقه، فالصوت في هذه الحالة مرئي وليس مسموعًا، كما أن الشخصيتين لا تلتقيان مطلقا وجها لوجه، ولكنها تقتربان آخر القصة تقاربًا مكانيًا دون التقاء. وعلى الرغم من الضدية الظاهرة في موقفيهما، إلا أن ثمة تشابهات يمكن رصدها:

آية	فيصل	التشابه
آخر المراهقة	بداية العشرين	الشباب المبكر
مصرية	مصري	الجنسية
إيمو	أصولية	وجود مرجعية فكرية
جرافيتي	خط عربي	الكتابة على الجدران

سترى آية عبارة "أترضاه لأختك؟" على الجدار، فترد عليها بكتابة كلمة إنجليزية نابية، وهكذا دواليك. كل منهما يقرر أنه سيثير الآخر فكريًا، وسيجعله يفكر بمنطقه، ولكن هذا لا يتم، فالعبارات والرسومات لا تتجاور، بل كل منهما يمحو ما كتب الآخر، دون أن يفكر به، ويكتب عليه أفكاره هو، وبذلك يتحول الهدف عند كليهما ليكون الآخر، بدلا من المجتمع. بل إن هذا الآخر سيتحول ليصبح ممثل المجتمع المغضوب عليه، فهو واحد من هذا المجتمع الذي يحتاج إلى تصحيح وتقويم، وإلى ثورة فكرية عليه، وتصبح الكتابة شبه معركة نفسية يشعر بها الاثنان، بما تحمله من غيظ ورغبة في تحطيم الآخر (جداريًا)، والسعادة عند الانتصار.

والانتصار نفسه هنا معكوس، فحين ترى آية أن الآخر قد كتب فوق رسمها تشعر بالسعادة، لأن هذا المحو والكتابة المضادة إثبات ودليل بأن رسالتها قد وصلت إليه، بصريا على الأقل، وهذا كاف، فليس مهما أن يقتنع بهذه الرسالة، وإنما يراها، أو يرى آية، فالرسالة هنا مساوية ومصوِّرة لهويتها.

لكن في نهاية القصة، ستتم آية كتابة عبارتها على الجدار، وقبل أن تمحو الآية القرآنية التي كتبها فيصل، ستنزلق وتصاب بكسور، فيتجمع الناس، ويحملونها إلى سيارة صديقتها، التي ستأخذها إلى المستشفى، لكن يصل فيصل، ويرى الجمع المحتشد، وحينما يسأل يخبره الناس بما حدث، لكنه لن يرى آية، لأنها غادرت في نفس لحظة وصوله عند الجدار، وسيرى عبارتها إلى جوار الآية التي كتبها.

إن هذا الصراع الفكري، المضاد للطرفين من جهة، والمضاد للمجتمع التقليدي من جهة، لم يقم إلا من وراء حجاب الكتابة على الجدران، فأحدهما لم يسع إلى لقاء الآخر، بل إلى محو فكره فقط.

إن القضيتين خاسرتان إذ تجاورتا دون أن تمحو إحداهما الأخرى، فما كانا يريدانه هو إلغاء الآخر وإثبات الذات، لكن الخاتمة كانت هي التجاور الذي لم يرده أي منهما. عدا عن ذلك، فإن هذا الصراع تميز بصوت عال، عبر كتابة كبيرة الحجم يراها جميع من يمر، لكنها في الواقع كتابة سهلة المحو، إما من قِبل السلطة، وإما من قِبل شخص ثالث غير البطلين، كما أنها لقطة تلقطها عين المار كما تلقط أي صورة أثناء مروره، فعبورها أمام عين الرائي عبور سريع غير مضمون الفعالية، وليس بالإمكان قياسه.

خاتمة:

إن مجموعة (ضهر الفرس) لهيثم دبور تتضمن 18 قصة، منها 13 قصة كل بطل من أبطالها يمكن تصنيفه بطلًا مضادًا، إما داخليًا، من جهة الصفات والأخلاقيات والممارسات المتعلقة به، وإما خارجيًا، من جهة تعاطي المجتمع معه، والمواقف التي يساق إليها، وهذه الشخصيات جميعها تنتمي إلى الطبقة الفقيرة أو الوسطى، وقد استطعنا رصد أربعة أنماط موضوعية للبطل المضاد في هذه المجموعة، يمكن القول إن شخصيات القصص قد توزعت تحتها، هي نمط البطل اللاأخلاقي، والبطل الضعيف، وبطل البطولة المنقوصة، وبطل القضايا الخاسرة، وقد جرى تشكيل الأنماط، من خلال إسباغ الطابع الكرنفالي عليها، أي تعريض البطل للسخرية، وتقويض حلمه، والحط من شأنه، وربطه بمتعلقات الأسفل الجسدي، وتوجيه السباب والبذاءات إليه. كل هذا يصنع صيغا هجائية، موجهة إلى هذا البطل، أو إلى العالم الذي يعارضه، وفي بعض الأحيان إلى البطل المضاد والعالم المضاد له سوية.

The Anti-Hero and his Types in Haytham Dabbor's Collection of Short Stories (*The Back of the Horse – Dahr Al Faras*): An Analytical Study

Noura M. Al-Khanjy, *Department of Arabic Language, Qatar University, Doha, Qatar.*

Abstract

This paper attempts to trace the anti-hero and to analyze the types of anti-hero in the collection of short stories (*The Back of the Horse* – Dahr Al Faras) by Haytham Dabbor published in 2012. The characters in these short stories are in contrast to a traditional narrative hero, who has positive features and qualities. The heroes in the stories are negative even though they are different in terms of culture and class. The main characters can be categorized as immoral heroes, weak heroes, heroes with inferior features, heroes with lost causes. This study is concerned with analyzing the descriptive structures used in the formation of these characters, through situating these characters in degrading situations and constantly asscociating these characters with what can be considered as lower bodily stratum, undermining their ambitions, scumming them, and being reprimanded by other characters.

Keywords: Narrative, Short story, The Egyptian Story, Antihero, Haitham Dabboor.

الهوامش

1. زيتوني، لطيف. معجم مصطلحات نقد الرواية، بيروت، مكتبة لبنان ناشرون، 2002، مادة: بطل مضاد.
2. برنس، جيرالد. المصطلح السردي (معجم مصطلحات)، تر: عابد خزندار، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، 2003: مادة: اللابطل.
3. باختين، ميخائيل، شعرية دوستويفسكي، تر: جميل التكريتي، الدار البيضاء، دار توبقال، 1986، ص194.
4. نفسه، ص156.
5. باختين، ميخائيل. أشكال الزمان والمكان في الرواية. تر: يوسف حلاق، دمشق، منشورات وزارة الثقافة، 1990، ص120.
6. الرويلي، ميجان، وسعد البازعي. دليل الناقد الأدبي، بيروت، المركز الثقافي العربي، 2002، مادة: الكرنفالية.
7. ستيس، ولتر. ت. معنى الجمال: نظرية في الاستطيقا، تر: إمام عبد الفتاح إمام، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، 2000، ص94.
8. باختين، ميخائيل. أعمال فرانسوا رابليه والثقافة الشعبية في العصر الوسيط وإبان عصر النهضة، تر: شكير نصير الدين، بيروت، منشورات الجمل، 2015، ص46.
9. نفسه، ص15.
10. نفسه، ص26-47.
11. نفسه، ص148.
12. نفسه، ص193.
13. العويضي، عبير حامد. صورة البطل في القصة القصيرة السعودية، رسالة ماجستير، مكة المكرمة، جامعة أم القرى، 2014، ص81.
14. مارتن، والاس. نظريات السرد الحديثة، تر: حياة جاسم، القاهرة، المجلس الأعلى، 1998، ص237.
15. ريكور، بول. الزمان والسرد: التصوير في السرد القصصي، ج1، تر: فلاح رحيم، بيروت، دار الكتاب الجديد، 2006، ص160.
16. مشتوب، سامية. السخرية وتجلياتها الدلالية في القصة الجزائرية، رسالة ماجستير، الجزائر، جامعة مولود معمري، 2011، ص16.
17. ميرشنت، مولوين، وكليفورد ليتش. الكوميديا والتراجيديا، تر: علي أحمد محمود، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1979، ص59.

18. طبشي، إيمان. النزعة الساخرة في قصص السعيد بوطاجين، رسالة ماجستير، ورقلة، جامعة قاصدي مرباح، 2011، ص24.
19. إمبرت، إنريكي أندرسون. القصة القصيرة: النظرية والتطبيق، تر: علي منوفي، القاهرة، المشروع القومي للترجمة، 2000، ص336.
20. نفسه، 337- 338.
21. تودوروف، تزفيطان، مفاهيم سردية، تر: عبد الرحمان مزيان، الجزائر، الاختلاف، 2005، ص78.
22. مانفريد، يان. علم السرد: مدخل إلى نظريات السرد، تر: أماني أبو رحمة، دمشق، دار نينوى للدراسات والنشر، 2011، ص137.
23. نفسه، ص137.
24. دبور، ضهر الفرس، القاهرة، دار الشروق، 2012، ص55.
25. نفسه، ص51.
26. عبد الحميد، شاكر، الغرابة: المفهوم وتجلياته في الأدب، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 2012، ص139-140.
27. ضهر الفرس، ص52.
28. نفسه، ص52.
29. نفسه، ص53.
30. نفسه، ص55.
31. نفسه، ص56.
32. حجازي، مصطفى. التخلف الاجتماعي: مدخل إلى سيكولوجية الإنسان المقهور، بيروت، المركز الثقافي العربي، 2005، ص47.
33. ضهر الفرس، ص81.
34. نفسه، ص86.
35. باختين، ميخائيل. مختارات من أعمال باختين، تر: يوسف الحلاق، القاهرة، المركز القومي للترجمة، 2008، ص240.
36. عبد الحميد، شاكر. الفكاهة والضحك: رؤية جديدة، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 2003، ص318.
37. ضهر الفرس، ص27.
38. نفسه، ص27.

39. نفسه، ص28- 29.
40. نفسه، ص29.
41. نفسه، ص33.
42. نفسه، ص34.
43. نفسه، ص75.
44. نفسه، ص78.
45. نفسه، ص60.
46. نفسه، ص60.
47. أعمال فرانسوا رابليه والثقافة الشعبية في العصر الوسيط وإبان عصر النهضة، ص475.
48. ضهر الفرس، ص50.
49. نفسه، ص97-105.
50. نفسه، ص104-105.
51. ديورنغ، سايمون، الدراسات الثقافية: مقدمة نقدية، تر: ممدوح عمران، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون الآداب، 2015، ص148.
52. الغرابة: المفهوم وتجلياته في الأدب، ص138-139.
53. ضهر الفرس، ص11-12.
54. التخلف الاجتماعي: مدخل إلى سيكولوجية الإنسان المقهور، ص47.
55. ضهر الفرس، ص44.
56. نفسه، ص45.
57. كاظم، نادر. الهوية والسرد، الكويت، دار الفراشة، 2016، ص79.
58. الدراسات الثقافية: مقدمة نقدية، ص310.

المصادر والمراجع:

إمبرت، إنريكي أندرسون. **القصة القصيرة: النظرية والتطبيق**، تر: علي إبراهيم علي منوفي، القاهرة، المشروع القومي للترجمة، 2000.

باختين، ميخائيل، **شعرية دوستويفسكي**، تر: جميل التكريتي، الدار البيضاء، دار توبقال، 1986.

باختين، ميخائيل. **أشكال الزمان والمكان في الرواية**. تر: يوسف حلاق، دمشق، منشورات وزارة الثقافة، 1990.

باختين، ميخائيل. **مختارات من أعمال باختين**، تر: يوسف الحلاق، القاهرة، المركز القومي للترجمة، 2008.

باختين، ميخائيل. **أعمال فرانسوا رابليه والثقافة الشعبية في العصر الوسيط وإبان عصر النهضة**، تر: شكير نصير الدين، بيروت، منشورات الجمل، 2015.

برنس، جيرالد. **المصطلح السردي (معجم مصطلحات)**، تر: عابد خزندار، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، 2003.

بروب، فلاديمير. **مورفولوجيا القصة**، دمشق، شراع للدراسات والنشر، 1996.

تودوروف، تزفيطان، **مفاهيم سردية**، تر: عبد الرحمان مزيان، الجزائر، الاختلاف، 2005.

حجازي، مصطفى. **التخلف الاجتماعي: مدخل إلى سيكولوجية الإنسان المقهور**، بيروت، المركز الثقافي العربي، 2005.

دبور، **ضهر الفرس**، القاهرة، دار الشروق، 2012.

ديورنغ، سايمون. **الدراسات الثقافية: مقدمة نقدية**، تر: ممدوح يوسف عمران، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 2015.

الرويلي، ميجان، وسعد البازعي. **دليل الناقد الأدبي**، بيروت، المركز الثقافي العربي، 2002.

ريكور، بول. الزمان والسرد: **التصوير في السرد القصصي**، ج1، تر: فلاح رحيم، بيروت، دار الكتاب الجديد، 2006.

زيتوني، لطيف. **معجم مصطلحات نقد الرواية**، بيروت، مكتبة لبنان ناشرون، 2002.

ستيس، ولتر. ت. **معنى الجمال: نظرية في الإستطيقا**، تر: إمام عبد الفتاح إمام، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، 2000.

طبشي، إيمان. **النزعة الساخرة في قصص السعيد بوطاجين**، رسالة ماجستير، ورقلة، جامعة قاصدي مرباح، 2011.

عبد الحميد، شاكر. **الفكاهة والضحك: رؤية جديدة**، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 2003.

عبد الحميد، شاكر. **الغرابة: المفهوم وتجلياته في الأدب**، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 2012.

العويضي، عبير حامد محمد. **صورة البطل في القصة القصيرة السعودية**، رسالة ماجستير، مكة المكرمة، جامعة أم القرى، 2014.

كاظم، نادر. **الهوية والسرد**، الكويت، دار الفراشة، 2016.

مارتن، والاس. **نظريات السرد الحديثة**، تر: حياة جاسم، القاهرة، المجلس الأعلى، 1998.

مانفريد، يان. **علم السرد: مدخل إلى نظريات السرد**، تر: أماني أبو رحمة، دمشق، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، 2011.

مشتوب، سامية. **السخرية وتجلياتها الدلالية في القصة الجزائرية المعاصرة**، رسالة ماجستير، الجزائر، جامعة مولود معمري تيزي وزو، 2011.

ميرشنت، مولوين، وكليفورد ليتش. **الكوميديا والتراجيديا**، تر: علي أحمد محمود، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1979.