

2016

بناء الشخصية الموضوعي دراسة مقارنة بين رواية «مذكرات ديناصور» لمؤنس الرزاز ورواية «صاحب الفخامة الديناصور» لخوزيه كاردوسو بيريس

نورة محمد فرج قاسم الخنجي
جامعة قطر, nourafaraj@qu.edu.qa

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.aaru.edu.jo/albalqa>

Recommended Citation

الخنجي, نورة محمد فرج قاسم (2016) "بناء الشخصية الموضوعي دراسة مقارنة بين رواية «مذكرات ديناصور» الخنجي, نورة محمد فرج قاسم (2016) "بناء الشخصية الموضوعي دراسة مقارنة بين رواية «مذكرات ديناصور» لمؤنس الرزاز ورواية «صاحب الفخامة الديناصور» لخوزيه كاردوسو بيريس", *Al-Balqa Journal for Research and Studies* البلقاء للبحوث والدراسات Vol. 19 : Iss. 1 , Article 1.

Available at: <https://digitalcommons.aaru.edu.jo/albalqa/vol19/iss1/1>

This Article is brought to you for free and open access by Arab Journals Platform. It has been accepted for inclusion in Al-Balqa Journal for Research and Studies البلقاء للبحوث والدراسات by an authorized editor of Arab Journals Platform.

بناء الشخصية الموضوعي

دراسة مقارنة بين رواية «مذكرات ديناصور» لمؤنس الرزاز ورواية «صاحب الفخامة الديناصور» لخوزيه كاردوسو بيريس

Objective Depictions of Characters: A Comparative Study between Mo'nes Al-Razaz's Memories of a Dinosaur and Jose Cardoso Perez's His Excellency the Dinosaur

د. نورة محمد فرج قاسم الخنجي

قسم اللغة العربية، كلية الآداب والعلوم، جامعة قطر

nourafaraj@qu.edu.qa

الملخص

تعتمد هذه الدراسة إلى المقارنة بين بنية الشخصية الرئيسية في رواية «صاحب الفخامة الديناصور» للكاتب البرتغالي خوسيه كاردوسو بيريز، ومثيلتها في رواية «مذكرات ديناصور» للكاتب الأردني مؤنس الرزاز، إذ استخدم الكاتبان فكرة «الديناصور» لخلق شخصية روائية، ومن ثم تحميلها بأفكار سياسية، ضمن سياقات سردية تنتمي إلى تصنيف «الكوميديا السوداء»، تجل ذلك من خلال تشكيل التطور الذي يطرأ على هذه الشخصية، وستقوم هذه الدراسة باستقصاء نمو فكرة الديناصور موضوعياً عبر النص وتحليلاتها، من خلال استنطاق النصوص مباشرة، ابتداءً من أول ظهور الديناصورات بوصفها شخصيات إشكالية، وضرورة تفاعلها السلبي مع البيئة المحيطة بها، وصولاً إلى تقوقعها وانعزالها، إلى أن تؤول لحالة الانقراض في النهاية.

الكلمات المفتاحية: الشخصية الروائية، البطل الإشكالي، الكوميديا السوداء، الرواية الأردنية، الرواية البرتغالية.

Abstract

This study aims to compare the structure of the main character in His Excellency the Dinosaur by the Portuguese Jose Cardoso Perez with the structure of the main character in Memories of a Dinosaur by the Jordanian novelist Mo'nes Al Razaz. Both writers use the "Dinosaur" to depict characters in their novels as embodiments of political thoughts through a type of narrative that can be classified as black comedy. The study accordingly will pursue how both characters develop in the narrative by offering a textual reading of the first appearance of the dinosaurs as problematic characters through their negative interaction with the surrounding environment, their willed self-encapsulation, their isolation, and then their extinction at the end.

Keywords: Character; problematic hero; black comedy; Jordanian novel; Portuguese novel

المقدمة

١. الديناصور، الرؤية والاستراتيجية:
يقول حميد لحداني: «إن الرواية لا تعكس إيديولوجيات الواقع، ولكنها على الأصح تندرج هي نفسها في الحق الإيديولوجي لأنها مغامرة فكرية في خضم الصراع الإنساني، وهي تقوم في هذه الحالة بمهمة مزدوجة توّظف الإيديولوجيات وتفتحم عالم الصراع الإيديولوجي أو البحث المعرفي. وهي فوق ذلك كله تختلف عن الإيديولوجيا لأنها تملك في الوقت نفسه قوة تأثير ما هو إبداعي»^١. إن الروايتين موضوع الدراسة مرتبطتان بالإيديولوجيا والسياسة ارتباطاً موضوعياً، من حيث أن رواية «صاحب الفخامة الديناصور» تتناول سيرة حاكم ديكتاتور في علاقته مع نفسه ومع حاشيته ومع شعبه، أما رواية «مذكرات ديناصور» فتعرض لقصة حياة مثقف عربي، على الرغم من إيمانه بالقومية العربية إلا أنه يتعرض لانهايات فكرية؛ نتيجة عدم قدرته على استيعاب الخيبات العربية والتعايش معها. إن الروايتين تتوسمان في بنائهما استراتيجية «الكوميديا السوداء»، إذ تتخذان من السخرية وسيلة لهدم المقدس، سواء كان هذا المقدس هو السلطة، أو الأفكار الطوباوية.

٢. الديناصور بين رؤيتين:

يحيل عنوانا الروايتين ذهن المتلقي إلى عدد من التصورات المرتبطة بالخصائص المميزة للديناصور،

تمثل هذه الدراسة محاولة للاقتراب من روايتين، الأولى «صاحب الفخامة الديناصور» للكاتب البرتغالي خوسيه كاردوسو بيريز، التي نشرها سنة 1971، وترجمها إلى العربية فاضل العزاوي سنة 1991، والثانية «مذكرات ديناصور» للكاتب الأردني مؤنس الرزاز، الصادرة في 1994. تتخذ الروايتان من السياسة مادتهما الأولى، وتعتمدان على الكوميديا السوداء كاستراتيجية سردية. لكن ثمة اختلافات في الرؤى التي يصدر عنها المؤلفان، وبالتالي ستتغير البنية السردية التي أقام عليها كل كاتب نصه.

تأتي أهمية هذا الموضوع من كونه مقارنة بين عمليين روائيين ينتميان إلى ثقافتين مختلفتين، ولم يخضعا من قبل إلى أي معالجة في النقد العربي، مما يقودنا إلى المشكلة التي واجهت هذه الدراسة، وهي عدم وجود دراسات عربية عن رواية «صاحب الفخامة الديناصور»، أما ما كتب حول رواية «مذكرات ديناصور» فمعظمه كان كتابة صحفية.

تعتمد هذه الدراسة إلى المقارنة بين الروايتين، عبر الرؤية الفنية، والاستراتيجية السردية، وبعد ذلك تتبع بناء شخصية الديناصورات والتحويلات التي طرأت عليها حتى وفاتها/انقراضها، والدراسة في ذلك تنتهج قراءة النصوص قراءة مباشرة، للوصول إلى نقاط التشابه والاختلاف بين العملين.

يتصاعد معه الاتجاه القومي ويتبلور فيه، لأدركنا أن الرواية كانت تجد زادا لها تعبر من خلاله عن هذا الاتجاه العربي»⁶، ونجد أن مرحلة ما بعد الحرب هي مرحلة الإحباط التي شكلت هذه الرواية، لأن «الحرب والقمع والانفتاح من أقوى الأطر المرجعية ضغطا على الروائي العربي»⁷.

على الرغم من هذا التباعد الظاهري بين رواية بيريس ورواية الرزاز، فإن خطوطاً كبيرة تربطهما في صيرورة الديناصورات: صيرورة التضخم، ثم الانعزال، ثم الانقراض. كلا الديناصورين يعاني تضخم الذات الفردية والانعزال عن المحيط، وكلاهما منقرض، ينتمي إلى عصر قد اغبر، الأول وهو ديناصور بيريس واحد حي في موته، أما الآخر وهو ديناصور الرزاز فميت في حياته.

٢.٢. الكوميديا السوداء كاستراتيجية سردية:

يعرّف جيرالد برنس الاستراتيجية السردية كالاتي: «عند القيام برواية سرد فإن هناك مجموعة من الإجراءات السردية يجري تنفيذها أو طرق سردية تستخدم لتحقيق أهداف معينة»⁸. وعلى ذلك فإن المؤلفين قد استخدموا مجموعة طرق سردية يمكن ضمها تحت مسمى الكوميديا السوداء، وذلك لأنها تمثل درعا يقي من «مواجهة فجاجع الواقع المعاش»⁹ في الحياة الحقيقية حسبما صرح مؤسس الرزاز نفسه، لكنها في الرواية تستخدم لتحقيق غايات أخرى أيضاً، والمقصود بالكوميديا السوداء: «الكوميديا الساخرة التي تصور المفارقة الصارخة بين السلوك والقيم، وتتسلح بالضحك، والجنون، والهذيان، والباروديا، والمحاكاة الساخرة، لتدمير كل الثوابت التي تستند إليها الأنظمة السياسية المعاصرة على جميع الأصعدة والمستويات. بمعنى أن الكوميديا السوداء فلسفة تأملية مأساوية، تندد بعنينة الواقع وعدمية المجتمع، وتشدّد على انحطاط القيم الإنسانية الأصيلة، وتحفل بحياة العبت، والإخفاق، والفشل، والسقوط التراجيدي. إنها فلسفة الضحك المزوج بالبكاء الهستيري»¹⁰.

فله خصوصية تقربه من الأسطوري والغرائبي، بالذات فيما يتعلق بحجمه وانقراضه ومآله الاستعراضي، فهو اليوم إما عظام مدفونة مغيبة عن نظر الإنسان أو هياكل تم إعادة تركيبها في هياكل إبهارية في المتاحف.

يستعين خوزيه كاردوسو بيريز بفكرة الديناصور، ليحملها رمزياً بحاكم برتغالي، ويسميه باسم من عنده (أنتونيو دي أوليفيرا سالازار). فيما يلبس مؤنس الرزاز ديناصوره لشخص مثقف شيوعي. يستند العلمان إلى مرجعيات تاريخية حقيقية، ولكن فيما يتخذ العمل الأول مادته من نموذج الحاكم الطاغية، فإن العمل الثاني يتخذ شخصيته الرئيسة من صورة نمطية لأحد أطراف المجتمع المثقف، والرواية بذلك تقوم بعملية رصد لتحويلات المجتمع السياسي العربي، «وحقيقة الأمر أن الرزاز لا يريد أن يقدم شهادة عن التاريخ العربي المعاصر، بقدر ما يسعى إلى تقديم انهيار هذا التاريخ في شهادة روائية»². الشخصية الرئيسة في العمل الأول تقع في أعلى الهرم التراتبي في الدولة، أما العمل الثاني فالشخصية الرئيسة فيه تقع في الوسط بين السلطة والشعب، وهي شخصية المثقف، الذي لا يمكن تسميته برجل الشارع، فهو ينتمي - أو كان ينتمي قياساً بزمن النص - إلى حزب سياسي ذي توجه شيوعي، وبعد انقراض الحزب يعمل في الملحق الثقافي لإحدى الصحف. بذلك هو نظرياً يمارس دور المثقف العضوي، الذي «يجب أن يكون منسجماً مع ذاته، بعيداً عن التناقضات، وممتلكاً التصور الموحد عن العالم، وإلا تحول إلى شخصية مركبة بشكل عجيب وشاذ، تجمع بين عناصر إنسان الكهوف ومبادئ العلوم»³، وباعتبار هذا المثقف عربياً فإن وظيفته الأولى هي «الالتزام بقضايا المجتمع والأمة العربية، بحيث لا يكون مثقفاً إذا ابتعد عن هموم مجتمعه وقضايا أمته»⁴. لكن الواقع السياسي العربي المتأزم سيجعل المثقف في هذه الرواية يدور «في مناهات دائرية»⁵، هي نفسها مناهات المؤلف ومساءلاته الفكرية، «فإذا وضعنا في الاعتبار أن كل هزيمة أو حدث كبير

نخبة، فطبقتهم أصبحت طبقة مقلدة يستحيل على مطلق شخص الانتماء إليها إن لم يكن قد ولد نبيلاً. وقد وجد دون كيشوت نفسه أمام هذا الجدار، فلم يعد في أسبانيا، البلاد التي يسكنها، أية وسيلة تساعد على بلوغ الشهرة. والدروس التي يأخذها من روايات الفروسية لا يمكنها إلا أن تجعله مدعاة للسخرية، لقد أطلق على نفسه دون كيشوت دو لا مانش، ولكنه استحال عليه أن يجعل الناس يلقبونه بهذا اللقب إلا على سبيل الهزاء اللاذع»¹⁴. ويجسد ميلان كونديرا حالة دون كيشوت بقوله: «خرج دون كيشوت من بيته ولم يعد قادراً على التعرف على العالم. فقد بدا هذا العالم فجاً، في غياب حاكم أعلى، غامضاً غموضاً رهيباً، لقد تفتت الحقيقة المطلقة الوحيدة إلى مئات من الحقائق النسبية يتقاسمها الناس»¹⁵. هذه الحالة هي ذاتها حالة عبد الله الديناصور في مواجهة العالم الذي لم يعد قادراً على التعرف عليه، لذا سيصطدم به، وهذا الاصطدام هو ما سيقوده إلى العزلة كما سنرى لاحقاً.

أما الإجراء الثاني هو خلق المحاكي الساخر، ويقصد به صناعة شخصية مشابهة لشخصية بطل الرواية، ولكن على نحو تهكمي، بحيث تكبر مساوئ البطل وعيوبه، وهذه الطريقة جرى اعتمادها حسب باختين على نحو كبير عند دوستوفسكي: «عرفت المحاكاة الساخرة أشكالاً ومراتب على درجة كبيرة من التنوع: صور مختلفة ... حاكت بعضها البعض بصورة ساخرة بطرق مختلفة وانطلاقاً من وجهات نظر مختلفة، لقد كان ذلك بمثابة مرايا مشوهة- تطول، وتصغر، وتلوي بتجاهات مختلفة وبدرجات متفاوتة. إن حالات التشابه المنطوية على محاكاة ساخرة أصبحت ظاهرة شائعة جداً ... ولقد برر ذلك بوضوح خاص عند دوستوفسكي، - إن لكل واحد من أبطاله الرئيسة تقريبا، في رواياته، أكثر من صنو واحد، كل واحد منهم يحاكيه على طريقته، محاكاة ساخرة»¹⁶، وسوف نشرح لاحقاً كيف أننا في رواية «صاحب الفخامة الديناصور»، سنجد محاكي الحاكم هو التمثال الذي سيتولى مخاطبة

في هاتين الروايتين سنجد مجموعة من الإجراءات استخدمت في كليهما على نحو متشابه على الرغم من اختلاف الشخصيتين:

- 1- المقارنة بالمثل العليا.
- 2- خلق المحاكي الساخر.
- 3- إهانة البطل.

الإجراء الأول هو المقارنة بالمثل العليا، أي عندما تتعدد مقارنات بين القيم التي يحملها بطل الرواية وبين قيم المجتمع من حوله، وهو هنا يشترك مع البطل الإشكالي حسب تعريف غولدمان الذي استقاه من رؤية لوكاش: «إن الرواية هي تاريخ بحث (منحط) (بسميه لوكاتش شيطاني)، بحث عن قيم أصيلة في عالم منحط هو الآخر ولكن على صعيد متقدم بشكل مغاير... إن بطل الرواية الشيطاني مجنون أو مجرم، وهو، كما قلنا على كل حال، شخصية إشكالية»¹¹. هذه العلاقة بين بطل الرواية ومجمعه «ترتكز على رصد وعي البطل الإشكالي لعدم تلاؤمه مع العالم. ويتخذ عدم التلاؤم هذا شكلين: إما أن يكون أوسع من العالم الخارجي المكون لمجال أفعاله، وإما أن يكون أضيق منه، فينتج عن ذلك أن نفس (روح) البطل تتسع أو تضيق في وعيها، بالنسبة للعالم الخارجي وتعقيداته. لكن في الحالتين معاً، هناك فشل للبطل أمام الواقع لأنه يظل مشدوداً إلى القيم إلى (موطن الروح) (الحقيقية)، ولو من خلال صيغة غير مباشرة يسميها لوكاش (الشيطانية)، في مقابل الصيغة الإيجابية، المباشرة، المفقودة»¹²، ويصل غولدمان إلى النمط الأول من أنماط الرواية التي أقرها لوكاتش، وهي رواية «المثالية التجريدية»، المتميزة بفعالية البطل و«وعيه القاصر بالقياس إلى تعقد العالم»¹³، ويمثل عليها بروايتي (دون كيشوت) و(الأحمر والأسود). وتبدو (دون كيشوت) في سياق بحثنا الأقرب إلى رواية «مذكرات ديناصور»، ليس فقط في قيمه المخالفة لمجمعه، وإنما في تعرضه للهزاء، يقول بوتور: «إن النبلاء يحكمون، ولكننا لا نعرف السبب. ولما كانوا لا يملكون أية صفة فقد وجب أن يكونوا هم أنفسهم

وسواء كانت هذه السخرية مقصودة أم لا، ولكنها تغلف في النهاية بطابع تراجيدي، ففيما يطمس الحاكم على امتداد حياته وعي الشعب، سنجده يمارس الدور نفسه بعد وفاته، ولكن دون تأثير حقيقي، لأن الشعب لم يكثر به في حياته ولن يكثر به بعد مماته، أما عبد الله الديناصور فسوف يموت في آخر الرواية لتنتهي حياته وسط الضجر. وفيما يأتي سنرصد الكيفية التي شكلت بها هذه الاستراتيجيات تشكل حياة الديناصورين من لحظة الولادة حتى وفاتها.

3. التضخم:

يرتبط التضخم في الروايتين بعلاقة إشكالية بين الديناصورات والمجتمع، فالديناصوران ينظران إلى ذاتيهما باعتبارهما كائنين مختلفين وفوقيين بالنسبة إلى بقية البشر المحيطين بهم، ولذا سيعيدان تقديم نفسيهما إلى الآخرين ضمن إطارين: الأول هول إطار نشأة كل منهما، والثاني إطار استبدال العادي واليومي بالقضايا الكبرى.

3.1. حيثيات نشوء الديناصورات:

يعوم بيريس ديناصوره حين لا يمنحه اسماً خاصاً، بل يحيله إلى عدد من الطغاة المعروفين في تاريخ البشرية، مثل فرانكو وهتلر وموسوليني: «كأن يدعى حينذاك فرانسيسكو أو فيتورينو، وربما أيضاً أدولفو، ومن المحتمل أدولفو هيرتو، أو بينيتو مارسولينو... كل هذا ليس مهماً في آخر الأمر، ولكن ما هو مهم هو أنه عندما انتبه إليه، كان يحمل اسماً آخر: الحاكم. الديناصور الأول، الحاكم والمعلم»²². ليس هناك إذن تاريخ حقيقي للديناصور، بل إن تاريخه يبدأ فور أن يصبح حاكماً، ولذا لن يتم التعامل مع تاريخه بحيادية، بل ستعاد كتابة تاريخه (طفولته) بصورة مضخمة، وستضفى على التفاصيل البسيطة صفات خارقة، تمزج بين الكوميديا والسخرية، إذ لن يكون الحاكم في طفولته طفلاً عادياً، بل إن طفولته ستظهر أقرب إلى النبوءة بميلاد مخلص عبقرى، وستكون الشفاهية وسيلة إعادة إنتاج تاريخه، وهي

الناس وسيلجأ إليه الوزراء للتشاور معه، أما في «مذكرات ديناصور» فكل شخصية تحيط بالبطل هي شخصية مناقضة له، ولكن الشخصية الأكثر قرباً لهذا نموذج المحاكمي هي شخصية المصارع.

أما الإجراء الثالث فهو إهانة البطل، وهو ينطلق من رؤية لوكاش للسيما الفكرية التي يحملها بطل الرواية، يقول: «لا تعني السيماء الفكرية للنماذج الأدبية أن مداركهم صحيحة تماماً صحة موضوعية، وأن نظرتهم الشخصية إلى العالم تعكس الواقع الموضوعي عكسا صادقا»¹⁷. لذا نجد السمات البطولية تنزع من البطل تدريجياً، عبر تعريضه إلى مواقف يُسخر منه فيها، تتسم هذه المواقف بالكوميديا، وفي الوقت نفسه تكون محملة بهجاء هذا البطل، إن «أسلوب الهجاء والكوميديا يوحيان بالتضاد بين المرح المرير والضحك الذي ينطوي على التعاطف، بين الحكم الهادم والاستيقان من الخلاص بشكل مؤكد»¹⁸، يحدث هذا باعتبار أن الكوميديا تنزع بالضرورة إلى الإحاطة بهيئة شخص ما، وهي بذلك تحط من شأنه، ففي إطار أي موقف يمكن اعتباره بوجه عام (كوميديا)، توجد إمكانات لفوارق عميقة كامنة تمتد من التعليق الساخر على الضعف الإنساني، إلى الظرف المتهمك وربما الهادم، إلى الشعور العميق بالعطف على الاهتمامات الإنسانية المعرضة للنقد والتجريح، وإلى الاعتراف أخيراً أن القناع الكوميدي ينظر شزراً في بعض الأحيان فينحو في خطورة نحو التراجيديا»¹⁹. سنجد أن هذه المواقف تعمق الفجوة بين البطل وبيئته، لدرجة يراه مكاناً غير صالح للعيش، وسينحو إلى هجاء ذاته فيما يسمى بـ«التحقير التهمكي»: ليس لرفض السلطة أو الآخر، وإنما لرفض الذات»²⁰. هذا النوع من الضحك المرير يجيء «بتميزاً بوجود إحساس فردي حي خاص بالعزلة أو الانعزال»²¹، لذا في كل من «صاحب الفخامة الديناصور» و«مذكرات ديناصور»، نجد أن الأحداث والعلاقات ذات طبيعة كوميديا، فيها يتعرض البطل للسخرية دوماً، بوعي أو دون وعي،

أن الأمر يتعلق هنا بعبقري من الطراز الأول. ولذلك نصب حاكماً»²⁴.

يحيل النص إلى المرحلة الأولى في صناعة الحاكم الديكتاتور، وهي صناعة تعهدتها السلطة المعرفية، السلطة التي تتجه بعلمها إلى القديم وليس الجديد، إلى الماضي وليس المستقبل، وهي التي تركز جهودها في تعلم ما لا ينفع، فعلمها مرتبطة بالكتب القديمة، ولغتهم لا يفهمها سواهم والأموات، أي أن علومهم غير مناسبة للأحياء، وبالتالي آمنوا به لأنه ينتمي بعلمه إلى العصور القديمة، بل إنه يتفوق عليهم حسب ما يقولون. يحمل النص دالتين: دلالة السلطة المعرفية الكاذبة، التي استدعي نبوغ الحاكم في طفولته، ولذا تنصبه حاكماً. والدلالة الثانية هي البراعة المزعومة في تمثل القديم، وهو قديم مطعون في أهميته لأنه لا يناسب الحاضر.

على خلاف الحاكم الديناصور فإن عبد الله الديناصور لن يكون تاريخ ولادته هو تاريخ نشوئه كديناصور، وإنما ديناصوريته تتزامن مع بداية نهايته، فهو قد أخذ في التحول إلى ديناصور عندما بدأ عالمه الفكري والقيمي ينهار، وعلى الرغم من أن الحقائق ماثلة أمام عينيه، فإنه يصر على نفخ معتقداته وأفكاره حتى تتضخم، لأنها معادلة لوجوده، وانتهائها انتهاك له هو ذاته، في حين أن الواقع يشير إلى أنها هي التي تقوده إلى الموت/ الانقراض، فهو «قد رفض قبول أي تغيير سياسي/ اجتماعي/اقتصادي، بل وأصر على الاحتفاظ بالصورة القديمة التي تشكلت أيدولوجياً وسياسياً وإعلامياً في ظروف مغايرة. وإن تغير السياسي الكبير، وبين ثبات عبد الله الديناصور والتزامه بقناعته أدى إلى حالة أقرب إلى الفصام بفارق شدة الوعي، والإدراك للواقع المتغير»²⁵.

إن عبد الله الديناصور حسب ذلك يمكن أن يصنف تحت فئة المثقفين اللامنتمين حسب تقسيم إدوار سعيد لأنماط المثقفين في علاقتهم بمجتمعهم، إذ يقول: «فقد نجد أن المثقفين الذين عاشوا أعمارهم

شفاهية غير موثقة أو مدعمة بأدلة مادية: «يروى، ولكن بدون وجود أدلة على ذلك، إذ أنه يروى فقط بالطبع، أن الصبي الذي كان سيكون حاكماً، لم يكن موافقاً على السفارة، على الرغم من أنه كان قد تنبأ بها مسبقاً. ففي حكمته الطفولية أدرك كل الخطوات التي كانت مقدره له، ومع ذلك كان ثمة ما جعله يحترق... كان يود لو أنه ركب حماراً»²³. الرحلة (أو السفارة) الضرورية والتي ستسبغ عليها في النص سمات بطولية، كانت لغرض الخروج بالطفل من القرية الجاهلة إلى مدينة الدكاترة، حيث سيتلقى تعليماً متلائماً مع نبوغه المبكر. يسخر المؤلف من هذا النبوغ المختلق حين يربطه بحكمة طفولية، فالطفل يتمنى ركوب الحمار بدلاً عن القطار للوصول إلى المدينة الموعودة، وكأن الحمار بما يحمله من دوال البطء والكسل والغباء أكثر تلاؤماً مع الرؤية المستقبلية للحاكم من القطار الذي يشير إلى شيء من التمدن. إن الحاكم ينتمي إلى البيئة ذاتها التي ينتمي إليها الحمار، ولكن سيعاد تصويرها على أنها حكمة طفولية مبهرة.

هذا الطفل (المعد لدور الحاكم) كان عليه المرور بمرحلة الإعداد المعرفي الضرورية لتسويغه كحاكم مخلص لاحقاً، وهنا يتم اكتشاف طاقاته التعليمية الحارقة «بدون إضاعة وقت أكثر، انسحب القروي الصغير إلى كتبه حتى يتعلم بهذه الطريقة كيف يفكر وكيف يصوغ الجمل والتي كان يفترض أن تجعله مشهوراً بين الدكاترة... والآن، حيث أنه كان قد شغل نفسه مبكراً بالكلمات والاستدلالات المنطقية، توقع الكثيرون منه شيئاً ملفتاً للنظر: ولكن أترأه كان قادراً على تحقيق توقعهم؟ الدكاترة أوماوا برؤوسهم من علياء كبريائهم، لأن طريقته في الحديث كانت تشبه طريقة كتبهم القديمة التي درسوها، بل إنها بدت لهم أكثر كمالاً، كما القضاة والكتبة هم الذين اعتادوا على انتقاد الفقرات والفصول، بطريقته في أن يستخدم بمثل هذه الجزالة ريشة الكتابة البيروقراطية... كل المظاهر تدل على

هو إصراره على إنكار الحقائق، «بمقتضى انتسابه إلى أيديولوجية عامة سابقة تاريخياً على عصره، أو إلى أيديولوجية عامة من المفترض تحققها في المستقبل»³⁰، ولكن عندما لا تتحقق هذه الفرضية الطبيعية يصاب بانتكاسة، هي انعكاس في الأصل لحالة المؤلف، حين عبر في هذه الرواية وسواها عن «خيبة أمله الشديدة من العمل السياسي الحزبي وما آلت إليه أوضاع الأمة العربية في العقود الأخيرة من القرن العشرين...، وما أصابها من تمزق وانهايار لمنظوماتها الفكرية والسياسية والاجتماعية، ولتشكيلاتها التنظيمية والحزبية، وتآكل بناء القيم عامة»³¹.

نتيجة لذلك، سنجد الديناصور يمارس (انقراضه) المستمر من خلال تنبؤاته المبنية على قراءة خاطئة للواقع «وصرح عبد الله الديناصور لبعض أصحابه أنه تنبأ بأن الحرب الأطلسية لن تقع ضد العراق. فلما وقعت. قال بلهجة تتم عن زهو وخيلاء: أنا لست انتهزياً متساقطاً. أنا لا أغير مواقفني. قلت أن الحرب لن تقع. وسأظل متمسكاً برأبي هذا»³². هنا يعاني خلطاً بين المبادئ وبين الواقع الذي يناقضها. فرغم أن الحرب قد قامت إلا أنه ينكرها لأنه لا يغير مواقفه. «وعندما قيل له أن صديقه «ذبابه» طرد من الكويت. سخر من النبأ. وأكد أن الكويت قومية، ولن تطرد «ذبابه»»³³.

في النصوص المقتبسة السابقة نجد عبد الله الديناصور رافضاً لكل مظاهر الواقع ما دامت لا تتوافق مع مبادئه وقناعاته، يخلط الواقعي بالمثالي، والتفاصيل الصغيرة بالمنظومات الكبرى، لذا نراه يحيل كل الخيبات السياسية والشخصية إلى مؤامرة كبرى: «تقولين لماذا أحررد؟ لماذا أضرب عن الطعام؟ لأنهم حين تحلقوا حول الطاولة في «البنتاغون»، خططوا لحرب التحريك، ثم لكامب ديفيد، ثم للحرب الأهلية اللبنانية، ثم لغزو بيروت، ثم لقتل عاطف بسيسو، ثم لطردي من الحزب، ثم لدس السم في طعام عبد الناصر، ثم لعدوان السويس...»³⁴.

كلها في مجتمعهم يمكن تقسيمهم إلى المنتمين واللا منتمين، بصورة ما، أي من ناحية معينة أولئك الذين ينتمون انتماء كاملاً إلى المجتمع بحالته القائمة، وتزدهر أحوالهم فيه دون أن يغلبهم الإحساس بالنشوز عنه أو الاختلاف معه، أي من يمكن أن نصفهم بأنهم من يقولون (نعم)، وعلى الناحية المقابلة نجد الذين يقولون (لا)، أي أولئك الأفراد الذين هم في شقاق مع مجتمعهم، ومن ثم فهم لا منتمون، ومنفيون فيما يتعلق بالمزايا والسلطة ومظاهر التكريم»²⁶.

يبدأ انقراض الديناصور مع انهيار المنظومة الشيوعية، لكنه يصر على أن ينكر هذا الانهيار «يقال، والله أعلم، أن الناس سموا عبد الله عبد الله «الديناصور».. لأسباب عديدة. منها أنه رفض الاعتراف بانهايار المنظومة الاشتراكية وعلى رأسها الاتحاد السوفياتي. وظل يصر على أن المعسكر الاشتراكي عصي على الانهيار»²⁷.

يشير تودوروف إلى دور الاسم في بناء الشخصية: «تجلى الشخصية بعدة طرق الأولى في اسم الشخصية الذي يعلن عن الخصوصيات التي ستمنح له... من هنا يتبع تخصيص الشخصية طريقتين ممكنتين: فهو مباشر أو غير مباشر عندما يقول لنا السارد أن أشجاع، كريم الخ: أو عندما تقوم به شخصية أخرى أو يصف البطل نفسه فهو غير مباشر. ويتوجب على القارئ استخلاص النتائج وتعيين المزايا إما انطلاقاً من الأفعال التي تكون الشخصية فيها محقة وإما بالطريقة التي تدرك بها الشخصية (التي يمكن أن تكون هي السارد) الآخرين»²⁸. حسب الرواية فإننا نجد المجتمع يسخر من عبد الله حينما يلصق به صفة الديناصورية، وستظل معلقة عليه باعتبارها سمته المميزة، ف«هناك طريقة خاصة للتمييز هي استعمال الشعار: شيء يخص الشخصية طريقة اللباس أو الكلام، المكان الذي تعيش فيه سيحضر كلما ذكرت الشخصية»²⁹، وما يميز عبد الله في هذه المرحلة

القواقع الدنيا والدا-لين. وقد تمنى له التاريخ في مسعاه ذاك الحظ الكثير.³⁶

تتجلى المفارقة في الاقتباس السابق بين الفقر الفعلي الذي كان يسود البلاد، وبين إغنائها بالكلمات، أي الكلام، وتبدو المفارقة كذلك في تحميل النص رمزياً بأبعاد القمع والاضطهاد. الحاكم سيكون اهتمامه تطهير البلاد من الكلمات السامة، وتحويلها إلى بيروقراطية جافة. ويفرز هذا الوضع جماعة من الناس (المسولون الطيارين) تمثل جبهة معارضة، في مواجهة عملية قتل الكلمات التي تعادل رمزياً قتل حق الكلام، أو الديمقراطية، فلا تعود القواقع الدنيا (الشعب) قادرة على التفاهم سوى بالإشارات: «وكانت القواقع الدنيا المتدمرة، المسولون الطيارون، تدمدم: «لقد استوطنت المملكة بالكلمات والذباب»، ولكن الحاكم كان يخنق كل نامة عند هذه العصابة، حيث يقوم كل يوم بتحطيم الحصة النظامية من الكلمات. فمن أجل أن يخلص الإمبراطورية والأدمغة من السموم أراد أن يزيل التعابير الفظة والجمل المربكة، وقد نجح في ذلك. فقد أصبحت القواميس في لمح البصر قاحلة وصلعاء. بحيث لم يعد أمام القواقع الدنيا عملياً سوى التفاهم بالإشارات.»³⁷

وفي حين ييسط الحاكم نزعته التضخمية على من حوله في صورة قمعية، نجد على النقيض عبد الله الديناصور يتوقع على ذاته، المختلفة عن الآخرين، ف«الديناصور ليس فارساً عسرياً لأن حجم التغيرات أكبر من ذلك بكثير، كما أنه ليس (مسخاً كافكائياً) لأن مثالياته أوجدت لديه داخلاً مختلفاً، اقتناعاً وقيناً آخر بأنه أكبر من خارجه، فكان له (الديناصورية) تكويناً ووعاءً، فضاءاته عتيقة ومراسيه ما هي إلا محارة وجب وغاية ورحم وكهوف»³⁸، وهكذا سيرغب الديناصور دوماً في الفرار، وسيرى نفسه في مناماته يحلم بحلول يتمها في فيها بالأنبياء والصالحين، حينما يتخيل نفسه يفر بذاته إلى كهف في جبل، كما اعتزل

إن سوء التوافق الناشئ بين عبد الله الديناصور وعالمه المحيط سيحدث ردة فعل عنده، تتمثل بتضخيم ذاته حتى يستطيع مواجهة العالم "حين سألت عبد الله، المعروف بالديناصور، عن شهادة ميلاده، وقد دار في خلدي أن أعد له عيد ميلاد مفاجئاً، لم أحظ بجواب دقيق.

رفع الديناصور رأسه، فنظر في عيني وأطال النظر. كأنما يقرأ في عيني تاريخ البشرية... وقال وهو يهز كتفيه: لا أدري. يقال أنني ولدت أيام (توت عنخ آمون) أو (حمورابي) أو أحدملوك الأنباط في البتراء»³⁵.

٣.٢. أمور العالم الصغيرة وقضاياه الكبيرة:

نزعة الحاكم التضخمية ستجعله يولي اهتمامه إلى قضايا تافهة، ولكنه سيعمد إلى تضخيمها لتصبح قضيته الأولى. الحاكم الديناصور الذي أتقن لغة الأموات سيجعل مشروعه تغيير لغة البلاد: «ونظراً لأنه كان دكتور دكاترة، فقد كرس نفسه بحمية شديدة للكلمات التي كانت موضع سره منذ طفولته، فما كاد ينصب حاكماً حتى بدأ بوضع خطة، تمكن البلاد من التحدث بلغة نظيفة، مبنية بصلاية ومفهومة من قبل الجميع. بكلمات أخرى: لغة الدا-لين. وقد فعل ما قاله. اندفع إلى العمل، طهر المراسيم والأوامر الإدارية، والصحف والمعالجات، وحقق نجاحات سريعة. الكلمات المستلة من العامية والتي كانت أكثر تلويهاً، ولكنها بدت بالنسبة له غير ملائمة، ذهبت إلى ميزبلة النفايات، لأنه كان من الجلي أنها تنفط سماً بين السطور. أما الكلمات الأخرى التي كانت شبه منسية، لاخفتائها عميقاً بين ثنايا الرقوق، فقد بعثت مرة أخرى... وهكذا ظهرت كلمات كثيرة، كثيرة جداً، من أصل لاتيني أو يوناني نقي، لم تتضمنها رسائل النبلاء فقط وإنما الأوراق التقاعدية الضاربة في القدم، والتي ظهرت في أريج القداسة. باختصار، لأن المملكة كانت فقيرة الآن، أراد الحاكم إغنائها بالكلمات ذات المنبت الأصيل وخلق لغة عامة، تستطيع توحيد الشبان والشيوخ، الأغنياء والفقراء،

الأفكار السياسية ينبغي أن تظل طبي الكتمان، حتى في أجواء الانفراج الديمقراطي النسبي. أفكاره السياسية ليست للعرض. ولهذا السبب بالتحديد، أصر على تعليق عبد الناصر ولينين على الجدار المقابل لسرير النوم الزوجي، رغم اعتراض زهرة⁴³.

نراه هنا مهموماً بتداعيات القضية الفلسطينية، فضميره حي تماماً، ولكنه أقام حاجزاً لا يرى معه (زهرة) زوجته وهي تذوي. ستتمكن القضايا الكبرى منه وهو يحاول إيجاد صيغ توفيقية بين إشكاليات متباعدة، وسيظل يوهم نفسه بسداجة أنه قد وجد هذه المعادلة، في تعليق الصور إلى جوار بعضها، فلينين الجانب الشيوعي في عبد الله الديناصور، وعبد الناصر الجانب القومي والعروبي، فيما الصور المعلقة هي كناية عن الحل الشكلي والحالم. هذه المسألة تحفر فيه عميقاً حتى أنها تسود غرفة نومه، وتخرّب حياته.

إن البطل في السرد الروائي «هو إحدى شخصيتين: ذات فاعلة مستقلة تسعى إلى تغيير العالم من حولها، أو ذات منفعة يصنع منها العالم كائناً جديداً أو يدمر الوجه البهيمي فيها. كل أبطال الروايات على اختلاف العصور والمدارس الأدبية ينتمون إلى إحدى هاتين الطبيعتين، وأحياناً إليهما معاً»⁴⁴، لكن الديناصور يتمنى تغيير هذا العالم ولا يستطيع، وهو في نزاع بين قيمه وقيم المجتمع، فلا يمكن فرزها في نمط واحد خالص، فهو بطل مضاد لذاته: «تخلق البطل في الرواية التقليدية بأخلاق أرستقراطية بينما ظهر البطل المضاد بأخلاق بورجوازية. لا عقد يقيد البطل، فهو القيم الوحيد على أفعاله، بينما يخضع البطل المضاد لقواعد المجتمع الذي ينتمي إليه»⁴⁵.

٤. الانعزال:

إن حالة التضخم الفكري عند الديناصورات والانشغال بالقضايا الكبرى ذات الطبيعة الطوباوية، ستخلق حاجزاً في التواصل بينها وبين الآخرين،

الرسول -صلى الله عليه وسلم- في غار حراء، أو كما فر أهل الكهف بدينهم: «فاضطجع على الأريكة.. وراح يشخر. وسرعان ما كتم شخيره بغثة وراح يحدث نفسه أو طيفاً يمر في منامه. قال:.. فلأنفر بمعتقداتي إلى ذلك الكهف من الجبل، في الصحراء الممتدة»³⁹، إن هذا الفرار بالمعتقد هو هروب من إحساس الذل، فالنص قد حافظ على المعنى العام لقصة أهل الكهف الذين هربوا بمعتقداتهم من ظلم الحاكم، والراوي يجد في هذا الهروب وسيلة للخلاص من الإهانة والذل اللتين يجدهما في وطنه، واستدعاء الرزاز للمشهد القرآني هو وصف لما يحدث في مجتمع الرواية، والعلاقة هنا هي علاقة تشابه تضم مجتمعين، الأول وهو السابق القرآني، والثاني مجتمع الرزاز وبطله عبد الله الديناصور الذي يرى ما لا يرضيه وينفر منه⁴⁰، وأيضاً يحيل النص «إلى اعتكاف الرسول (ص) في غار حراء وابتعاده عن أفعال القرشيين، ونفوره منهم إلى أن تأتية العلامة من عند الله عز وجل وينبئه جبريل بالرسالة، أما الرزاز فلعله يقصد من ذلك، الهروب بالمعتقد من جهة، وإعطاء النفس فرصة للتأمل من جهة أخرى»⁴¹.

إن الديناصور حتى في شجارات السكارى التي يكون طرفاً فيها، نراه يسند السبب إلى قوى كبرى تأمرية بدلاً من الاعتراف بالسبب الحقيقي، وهو أنه كان سكراناً كما حال البقية «كلكم.. كنتم سكرانين. فيرد بحدرد: إنه اتفاق أوسلو.. المؤامرة. فترد زهرة برقة تداري إلحاحاً: إنه الإسراف في تناول الخمر!»⁴².

نتيجة لذلك، سيبعد الديناصور عن الواقعي والقريب منه، ليظل يحاول إيجاد حلول لقضاياها الكبرى، وتغيب عن عينيه أموره الشخصية وتذوي: «بعد اجتماع مدريد، وانطلاقة مسيرة السلام، تضاعفت نوبات أرقه. وأوغل في الاعتماد على المسكنات، مما أثر على تواصله مع زهرة التي بدأت تبدو له وكأنها تذبل... الديناصور قال لذبابة إن

تقوم طبيعة العلاقة على الاحترام المُخلَق الذي يحرص المستشارون على إظهاره، كما تقوم أيضا بالمقابل على الاستعلائية والإهمال الذي يعلنه الحاكم تجاههم، فقد أوكل لهم (تمثاله) ليتحاووا معه بدلا عنه، وهم لم يروا إشارة سيئة في ذلك، بل إنهم يتدربون على إلقاء خطبهم في حضور التمثال. إن التمثال هو رمز القطيعة والكذب في العلاقات السائدة، وهو الحيط المقطوع بينهم، فلا الحاكم يسمع منهم ولا هم يسمعون منه. وكذلك فهم (المستشارون) مطلعون على حقيقة القمع في الدولة، ولكنهم مشغولون بتحقيق مطامعهم الشخصية، ولذا فإنهم يلبسون مسوح الاحترام والإخلاص كي يغطوا بها انتهازياتهم.

الداليون (الدكاترة): في الرواية: «وقد ثبت اليوم تاريخيا، أن الداليين كانوا يملكون غريزة قطع بارزة. فعلى الرغم من حسد العلف عندهم ونهمهم فقد طوروا روحا جماعية متميزة في الكفاح ضد القواقع الدنيا الأكثرية التي كانوا يسيطرون عليها بكل مهارة، بمساعدة نشيدهم البلعومي. كانوا يوقعون بـ د، دائما د، سواء كان الجو ممطرا أو مشمساً... حتى في نبرة صوتهم كان يرن حرف الدال. وعندما كانت القواقع الدنيا المنحدرة من طائفة المتسولين الطيارين تقوم بتعميد نفسها بشرا بين الأقواس فإنها كانت ترمز بذلك عمداً إلى عرف، يتميز به الداليون»⁴⁹.

هذه الطبقة التي تمثل السلطة المعرفية في النص وهي التي أنتجت الحاكم، تبدو مشغولة بنفسها، فهي أنانية، ولذا توقع في تنافسية بحرف الدال متظاهرة بأنها حصدت أعلى مراتب العلم، لا لشيء إلا لتميز نفسها عن طبقة القواقع الدنيا، ولذا فهي تسيطر على هذه الطبقة عن طريقة آلية وحيدة، هي آلية الصوت العالي «النشيد البلعومي».

القواقع الدنيا: في الرواية: «ذلك لأن القوقعة الدنيا مخلوق (وهي كذلك)، بل إنها مخلوق على حافة الخلق، بئس وضئيل، حيوان يقتات على الماء

وهذا ما سيدفعها إلى الانعزال، بدلا من أن تبحث عن القاسم المشترك بينها وبينهم، الأمر الذي يشكل لاحقا مفهوم (الديناصورية)، أي الانقراض، وهو ذروة تجليات الكوميديا السوداء في النص.

٤.١. إشكالية العلاقة مع الآخرين:

إن الغرض من تعدد الشخصيات في الرواية له يتعلق بمضامين أخرى مساندة أو مضادة للشخصية الرئيسة، فالتعدد اللساني المدرج في الرواية (مهما تكن أشكال إدراجه) هو خطاب الآخرين داخل لغة الآخرين⁴⁶، لذا فإن العلاقات بين الشخصيات تتوتر تبعا لتوتر اللغة.

وتقوم العلاقات في رواية «صاحب الفخامة الديناصور» على علاقات بين الحاكم الديناصور وأطراف عدة، هي: المستشارون - الداليون - القواقع الدنيا - الفقراء الطيارون. يمكن لنا أن نقرأ النصوص الآتية لمعرفة طبيعة العلاقة بين الحاكم وكل طرف من هذه الأطراف:

المستشارون: تقول الرواية: «مرتدين السواد، القبعة في اليد، كان رجال الحاشية ينتظرون بنظراتهم الذكية أمام التمثال. ذلك الحاكم البرونزي كان يذكرهم بالدكتور الفلاح الشاب.. بعض الزوار تلمسوه احتراما وارتعبوا: فقد اعتقدوا أن المعلم يقف إزاءهم بتعبير وجه أكثر جدية واحتمالية، شقيق الدم، الأخ التوأم، الحاضر أبداً مثل صدى بعيد في نصف عتمة قاعة المجد... عندما ينفرد المستشارون ورجال الحاشية بأنفسهم في القاعة فإنهم ينتهزون الفرصة للتدرب على خطبهم في حضور التمثال»⁴⁷.

وتقول الرواية أيضا: «هكذا كانت تمر أوقات الانتظار الطويلة في القاعة المحاذية لحجرة الكلمات. فمن الغرفة المجاورة كانت تأتي تأوهات الأصوات المائتة والبقايا اللحنية المقبضة... وعندما ظهر معاليه الحاكم أخيرا، جلس على كرسي الرئاسة، محروسا من قبل أخيه البرونزي الواقع في الخلف وافتتح الجلسة بالكلمات: المعرفة هي سلطة الحاكم»⁴⁸.

والملح، على (عصير) الأحجار أو على المعجزات، ذلك لأن القوقعة الدنيا إذن - من يعرف ذلك بحق الله!- مخلوق، فإنها تمتلك بطريقة لا يمكن التعرف عليها وعي الذين لا اسم لهم: فهي تفكر ولكن دون قدرة على الكلام وهي منطوية على نفسها تماما. وهي إذا كانت قد أدارت ظهرها ليابسة فإن الذنب في ذلك يتحمله الدكاترة في أعماق البلاد (أولئك الذين يلقبون بالدا-ليين) والذين عذبوها بثرثرتهم، بحيث أنها ضاقت ذرعا بهم وعمدت إلى الهروب. وباعتبارها من سكان الساحل أخذت تمضي الآن أيامها مثلما يفعل المحيط في لعب الأبدية، مدممة مع نفسها المرة تلو الأخرى مثلها المحبب إلى نفسها: (عندما يضرب البحر الصخور، ينبغي على القواقع الدنيا أن تدفع الثمن)⁵⁰.

تمثل القواقع الدينا الفئة الأساسية المكونة للبلاد، يمكن اعتبارها عامة الشعب، وهي الفئة المحرومة من الكلام، أي من ممارسة حقوقها الديمقراطية، وعليها أن تتحمل بجلد كل المصائب. بالنسبة إلى الآخرين هي مخلوق مبهم، تافه، لا احتياجات له، يكفيه الماء والملح لأجل أن يعيش. هكذا تتجسد رؤية الحاكم للشعب، ووفق هذه الرؤية سوف يحكمها، فهي في نظره مخلوق هامشي ومعزول وغير ذي قيمة.

تمثل القواقع الدينا الفئة الأساسية المكونة للبلاد، يمكن اعتبارها عامة الشعب، وهي الفئة المحرومة من الكلام، أي من ممارسة حقوقها الديمقراطية، وعليها أن تتحمل بجلد كل المصائب. بالنسبة إلى الآخرين هي مخلوق مبهم، تافه، لا احتياجات له، يكفيه الماء والملح لأجل أن يعيش. هكذا تتجسد رؤية الحاكم للشعب، ووفق هذه الرؤية سوف يحكمها، فهي في نظره مخلوق هامشي ومعزول وغير ذي قيمة.

وهي تمارس دور المحلل النفسي لحالة عبد الله الديناصور «تقول زهرة أن السياسة قناع حرده. لكن عدم تكييفه وتأقلمه مع الهمبرغر والبيبيسي مثلا كان الجذر الحقيقي لغضبه»⁵⁶. وتحاول زهرة شده إلى العالم الواقعي المباشر بطرق أنثوية شتى: «ألاحظ ما لا يلاحظه. ويفتن إلى ما أغفل عنه. أغير أثاث الصالة، وأشتري فستانا جديدا، وأغير ستائر غرفة النوم. يدخل مثل قذيفة. ينهمك في البحث عن مجهول. يهتف كأنما يتحدث إلى سكان الحارة كلها: قد يعود الشيوعيون إلى الحكم في موسكو. ثمة انقلاب.. الجيش الأحمر.. الس.. أين المذيع..... فأقول له وهو منهمك بالبحث عن نشرة أخبار في لحظة زمن مستحيلة: ألم تلاحظ انقلابا غير انقلاب موسكو؟؟»⁵⁷.

المثلثون الطيارون: هم الفئة المثيرة، المعارضة بالكلام، التي يستهدفها الحاكم بمصادرة صوتها، ومع ذلك فهي (طيار)، محلقة بأحلامها فوق الواقع الوضيع وتحلم بتغييره.

هكذا كانت الشخصيات المحيطة بالحاكم في رواية «صاحب الفخامة الديناصور»، فهي عبارة عن شرائح أو فئات ذات سمات محددة، وهكذا تشكلت علاقتها به. أما في رواية «مذكرات ديناصور»، فالديناصور يتصف ب«الحووم حول الذات والتوقع والثبات»⁵¹، وهو ثبات سلبي بطبيعة الحال، لكن المحيطين به هم شخصيات محددة المعالم روائيا، يتمثلون في: زهرة - ذبابة - سامبو - المجتمع. وكل منهم يمثل جزءا مفقودا من الديناصور، فهو «مجموع

المثلثون الطيارون: هم الفئة المثيرة، المعارضة بالكلام، التي يستهدفها الحاكم بمصادرة صوتها، ومع ذلك فهي (طيار)، محلقة بأحلامها فوق الواقع الوضيع وتحلم بتغييره.

هكذا كانت الشخصيات المحيطة بالحاكم في رواية «صاحب الفخامة الديناصور»، فهي عبارة عن شرائح أو فئات ذات سمات محددة، وهكذا تشكلت علاقتها به. أما في رواية «مذكرات ديناصور»، فالديناصور يتصف ب«الحووم حول الذات والتوقع والثبات»⁵¹، وهو ثبات سلبي بطبيعة الحال، لكن المحيطين به هم شخصيات محددة المعالم روائيا، يتمثلون في: زهرة - ذبابة - سامبو - المجتمع. وكل منهم يمثل جزءا مفقودا من الديناصور، فهو «مجموع

المثلثون الطيارون: هم الفئة المثيرة، المعارضة بالكلام، التي يستهدفها الحاكم بمصادرة صوتها، ومع ذلك فهي (طيار)، محلقة بأحلامها فوق الواقع الوضيع وتحلم بتغييره.

هكذا كانت الشخصيات المحيطة بالحاكم في رواية «صاحب الفخامة الديناصور»، فهي عبارة عن شرائح أو فئات ذات سمات محددة، وهكذا تشكلت علاقتها به. أما في رواية «مذكرات ديناصور»، فالديناصور يتصف ب«الحووم حول الذات والتوقع والثبات»⁵¹، وهو ثبات سلبي بطبيعة الحال، لكن المحيطين به هم شخصيات محددة المعالم روائيا، يتمثلون في: زهرة - ذبابة - سامبو - المجتمع. وكل منهم يمثل جزءا مفقودا من الديناصور، فهو «مجموع

المثلثون الطيارون: هم الفئة المثيرة، المعارضة بالكلام، التي يستهدفها الحاكم بمصادرة صوتها، ومع ذلك فهي (طيار)، محلقة بأحلامها فوق الواقع الوضيع وتحلم بتغييره.

هكذا كانت الشخصيات المحيطة بالحاكم في رواية «صاحب الفخامة الديناصور»، فهي عبارة عن شرائح أو فئات ذات سمات محددة، وهكذا تشكلت علاقتها به. أما في رواية «مذكرات ديناصور»، فالديناصور يتصف ب«الحووم حول الذات والتوقع والثبات»⁵¹، وهو ثبات سلبي بطبيعة الحال، لكن المحيطين به هم شخصيات محددة المعالم روائيا، يتمثلون في: زهرة - ذبابة - سامبو - المجتمع. وكل منهم يمثل جزءا مفقودا من الديناصور، فهو «مجموع

بائد، وبذلك لا يستطيع العيش بشكل طبيعي «ذات يوم، كاد الديناصور يخسر كل أصحابه، قالت زهرة بقسوة: أنت لا تستوعب المستجدات والمتغيرات على الساحتين المحلية والعربية والدولية... لأنك دون كيشوتي وديناصوري وتنبل. أذهلته قسوتها. طأطأ رأسه وقال وهو يفتح ثلاجة المطبخ: بل أنا مؤمن عنيد، لا يغير قناعاته ولا يبدل ما يؤمن به من المبادئ... عند أول هبة ريح عاصفة. ثم التفت إليها وقال بانفعال: هل تبدل حبي لك يا زهرة بعد أن ذبلت؟ هل خنتك على الرغم من محاولات الصبايا اللواتي يرغبن في نشر قصصهن أو أشعارهن في ملحق الصحيفة الثقافية؟ هل توقفت عن حب الملوخية التي عشقتها منذ الطفولة؟»⁶¹. إن زهرة تراه جامداً غير متكيف، فيما هو يرى نفسه مؤمناً صاحب مبادئ تصطدم مع متغيرات المحيط، «ورغم كل ما بينهما، فإن ثمة مسافة بينه وبينها. لا يستطيع أن يراها رغم قربها، ولا يستطيع فهم ذهنيته رغم فهمها لطبيعة تفكيره» قال إنه لم يعرفها للوهلة الأولى. ثم عرفها. ثم أدرك أنه لم يعرفها طوال حياتيهما، وأنه لم يعرفها إلا بعد أن احتجبت وتخفت.. تصوراً⁶². إن الفكر الذي اعتنقته زهرة حسب النص يتحول، فبعد أن كانت تنتمي إلى حزب شيوعي حين عرفت عبد الله الديناصور في البداية، إلا أنها وبغير الزمن تتغير أيديولوجيتها، حتى أنها تتحجب بعد زيارة لإيران. «إن زهرة تشكل رغبات مدفونة عند عبد الله حيناً (كالحب والحرية والاستقرار)، وتشكل في حين آخر تحولات العالم من حوله (كالثورة والعودة إلى الدين والوطن الضائع والقيم المفقودة...) إن زهرة ليست مجرد شخصية ذات بعد واحد، وإنما هي مجموعة من الحالات والأبعاد والدلالات والأفكار التي شكلت عالم عبد الله الديناصور في رحلة حياته من أولها إلى آخرها»⁶³.

بناء على ذلك كله، يمكن اعتبار زهرة بمثابة النقيض الذي يكمل وجود الديناصور، والجزء الصريح من إشكالياته مع بيئته ومعتقداته.

زهرة تدرك الآلية الذهنية التي يتفاعل بها مع الجمادات حوله: «تعامل مع أثاث الصالة الجديد، كما يتعامل المرء مع امرأة جديدة حلت محل امرأة تهشمت. إنه يرى فيها ذات الوجه والملامح، ولا يرى لها غير هذه الوظيفة المملة»⁵⁸. يبدو هنا الاختلاف بينهما واضحاً في مستويات الخطاب وفي زوايا الرؤية تجاه تفاصيل الحياة، وهذا الأمر يخلق إشكالية عند طرف واحد هو الديناصور، بينما زهرة مدركة لأبعاد هذه الإشكالية ولو أن الأمر يقودها إلى الإحباط. أيضاً هي تلقي بتناقضات عبد الله الديناصور صارخة في وجهه، وتجبره على أن يفتح عينيه على ما لا يريد: «لن أنتزع صورة ستالين أو عبد الناصر أو سيد قطب عن الجدار. زهرة ذات الجسد الذابل والرائحة الرمادية ترميني بانفصام الشخصية. تقول: كيف تحافظ على تناغم هذه الصور؟ تتنهد، وتجمل بصرها في الصور الثلاث. تقول إن عبد الناصر قتل سيد قطب، وإن عبد الناصر زج جماعة ستالين في السجون. وإن سيد قطب كان يلعن ستالين ويعتبره ملحدًا. تقول متسائلة مستنكرة: كيف تجمع بينهم؟ لا مشترك بينهم سوى الماضي.

يتجاهل الديناصور سؤالها ويغمغم: كلهم كانوا ضد أمريكا.. أو بريطانيا المستعمرة. المهم، أنني لن أضع نظارات طبية على عيني، رغم نصيحة الطبيب. ماذا طبخت لنا اليوم؟»⁵⁹. وحينما يعجز الديناصور عن مواجهة قضاياها وعن الإجابة عن أسئلتها، فإنه يلجأ إلى الهروب منها إلى التافه حسب النص، فتختلط الخطابات عنده. وسيكون على زهرة أن تتقبل الحلول الاعباطية، التي تخبر عن طبيعة الذهنية التي يصدر عنها الديناصور «زهرة قالت وهي تشيح بوجهها إنها تعايشت مع رائحة جوربي، لكن رائحة البصل أو الثوم منفرة. حاولت أن تعايش مع رائحتيهما بلا جدوى. الحل بسيط. تناولتي أنت أيضاً البصل حين أتناول البصل. وتناولتي الثوم حين أتناول الثوم»⁶⁰. وسوف تصارحه بقوة بكل صفاته السيئة، وهي أنه ينتمي إلى عصر

كان بإمكانه أن يكون بطل حلبة المصارعة، لولا تحول الزمن وتحول المجتمع الذي ما عاد يستهويه هذا النوع من المتعة، لذا فإن سامبو محاك آخر للديناصور، ولكن على نحو ساخر، حيث سيجري تسويقه والإفادة منه على نحو مختلف: «أخيراً قر قرار متعهد الحفلات (كل أنواع الحفلات من الأعراس حتى الملاكمة مروراً بالمهرجانات الشعبية السياسية). قال وهو يتكلف ابتسامة تشبي بالحثب: الملاكمة رياضة انقرضت في عمان منذ أيام الدسوقي والطنبور كما تعلمون. لن تأتي جماهير غفيرة لمشاهدة المباراة... رسم المتعهد ذو الكرش الشامخ خطأً على غبار المائدة وقال وهو يبتسم ابتسامة بلهاء تواري قدرة خارقة على الفهولة: في السيرك العربي. اتفقت مع مدير السيرك. ستقام مباراة الملاكمة في فترة الاستراحة الفاصلة بين عرض القردة وعرض المهرجين»⁶⁷.

استعار هنا المؤلف تعبير «أكل الهواء»، وحوله من نطاق المجازي إلى نطاق الواقعي، إن هذا التعبير يشير إلى الفشل الذاتي والمجمعي في آن واحد. **المجتمع:** تبرز أكثر المشكلات الصدمية بين الديناصور ومجمعه من خلال عقيدته السياسية وطبيعة الخطاب الرديف له: «حين احتسى الجميع الشاي. علق ذبابة بانتهازية متكلفاً لهجة الشامية: شايات زراف (ظراف)... عن له أن يتدخل ويتابع كلامه عن العروبة ورفضه للتسوية مع الدولة المزعومة (إسرائيل). غير أنه أمسك ولم ينبس، حين سبقه عم المرشح وتحدث بإلحاح عن حاجة المدينة إلى نواب خدمات لا نواب خطابات سياسية نارية لا تغني عن جوع. اقتنعر جسد الديناصور، وعاد وجهه ينقبض بعد أن انبسط وشعر الجوع يعض معدته. لكنه لم يتمالك نفسه فألقى خطاباً قومياً ثانياً تحدث فيه عن عميل المخابرات الأمريكية غورباتشوف، وعن ضرورة بعث لينين، وعن وحدة العرب لمهاجمة إسرائيل عبر دول الطوق. علق شاب ذو وجه شائع: يا عمي.. هذا كلام تجاوزه الزمن»⁶⁸.

ذبابة: يكمل ذبابة الديناصور بشخصيته التي تعتمد على الجانب الجسدي أكثر من العقلي، ويمثل درعاً يتخذه الديناصور دون وعي لذاته: «الذبابة يلتهم كميات هائلة من الطعام مع أنه ناكل الجسم. لكنه مديد القامة، على عكس الديناصور الضامر الذي يتجنب العنف الجسدي. ويفضل اصطحاب الذبابة حين يلج إلى الأزقة الشعبية، والمجمعات الفقيرة حيث تقول بعض الصحف... أن ظاهرة ضرب الأمواس منتشرة إلى حد ما»⁶⁴. و ثمة مفارقة في اللقبين (ديناصور - ذبابة)، وتكمن المفارقة في أن الديناصور يحتمي بالذبابة، وذلك بسبب تضخمه وهشاشته الداخلية، وهشاشة الدرع الذي يحتمي به أيضاً.

إن ذبابة هو المحاكي الساخر للديناصور، فهو الصوت الذي يناقضه بصراحة مباشرة، ودون أيديولوجية، كما أنه العنصر الذي أغرق الديناصور به نفسه وكان سبباً في انقراضه: «أنا كلب ابن كلب.. والذبابة أيضاً.. لأننا سمحنا لأنفسنا أن نتورط في لعبة تعارض كل ما أمنا به. فتح ذبابة فمه وتساءل ببلاهة: وما الذي أمنا به؟»⁶⁵. إذن هذا السؤال الفج الذي تفوه به ذبابة يمثل قمة الاختلاف بين شخصيتهما؛ ولذا سنرى امتداداً لهذا الاختلاف في تفاصيل أخرى تتعلق بالماديات الحياتية العادية: «كيف تسول لك نفسك أن تسمي مهرجاً مزوراً باسم بطلين من أبطال حركة التحرر العالمي (نكروما) و(لومومبا)؟. دس ذبابة يديه في جيبه وأخرج بطانتها المثقوبتين المقفرتين وقال بمرارة: وماذا أفدنا من استقامتك ومسطرتك الحادة مثل السيف... سوى الاعتقال والتشرد والجوع؟»⁶⁶. يمكن القول من ذلك إن ذبابة بسذاجته وصراحته يحمل البعد الواقعي لتفاصيل الحياة التي يغمض الديناصور عينيه عنها.

سامبو: وهو العنصر الضعيف في النص رغم القوة الظاهرية، وسيكون الأداة التي تجسد خيبة الديناصور وأكذوبته في محاولته الاستعراضية، فقد

وكذلك أيضاً البشر، قدر المستطاع. وفي أفضل الأحوال كان يخرج إلى القاعة التي يوجد فيها التمثال... ولم يعد الشعب يتذكره إلا من خلال الصور الفوتوغرافية الرسمية، والتمثيل النصفية الموضوعة في المرافق والحدائق، أو - وهذا نادر- عبر القطع النقدية المزينة بالكلمات التاريخية (حاكم الدكاترة. المعرفة وسلطة الحاكم. عملة ذهبية)⁷¹. بل إن الحاكم في انكفائه لا يرى غير تمثاله، لا يرى غير نفسه، وترك البلاد لصوره القديمة وتمثيله لكي تقوم مقامه. وحينما يُسمع الآخرين، فإنه يُسمع مستشاريه وهم يستنسخون جملة وخطبه: «وعندما كان المعلم يقرأ أو يسمع، كيف أنهم يثرثرون، مقلدين جملة، كان يتظاهر كما لو أنه لا يلاحظ ذلك. وإذا كان لم يفعل شيئاً ضد ذلك بسبب الرهافة فإنه لم يستبعد ذلك نهائياً. من الثابت في كل الأحوال، إنه وهو يسمع نفسه من كل هذه الأفواه الكثيرة، قد نسي تدريجياً لغة البلاد وأصبح سجين لغته هو بالذات»⁷². بذا قضي عليه ألا يسمع وألا يعي إلا لغته وحسب مفاهيمه هو. ولا يغدو الأمر مشكلة حقيقة حين يحاول إلقاء خطبة في البلاد: «الذين وجدهم أمامه كانوا سدجاً، من الذين يزدادون خسارة في أرواحهم. كان قد جمع حوله في الميادين كأتباع له خلقاً فوق خلق ولكنه كان في آخر المطاف أكثر وحدة مما مضى. أي حزن أن يكون المرء محاصراً بالجهل والعقوق! بالفعل: محاصراً.. عندما كان الحاكم وسط خطبته اتقد شيء ما في ذهنه فجأة، اتضح له أنه كان على وشك أن يلقي باللائم تحت أقدام هؤلاء الأميين الذين لا يصلحون لشيء. بعد الآن لن يكثر بهم وبالبلاد كلها. لقد استغنى. وفي اللحظة ذاتها التي استغنى عنها عن البشر. فأل سيء.. لقد اتخذت القرار في يوم عيد بالذات، أثناء الخطبة الأخيرة ذات العواقب الخطيرة. فأمام الجمع المحتشد في ميدان الاجتماعات العامة نسف معاليه الحصار، حيث وجه أيضاً جملة منبرية إلى العالم الآخر، بهذا الشكل أو ذاك إلى الموقع الذي كان يجب على التاريخ أن يوجد فيه. لم يكن

يعج هذا النص بالدلالات التي تفضح البعد بين الديناصور ومجتمعه، فهو يتحدث مستعيراً خطابات سياسية حزبية بائدة، في مواجهة شباب يملكون فكراً أكثر حداثة من جهة، ومن جهة أخرى فإنهم يملكون هموماً أكثر واقعية ومباشرة والتصاقاً بحياتهم من خطابات الديناصور المكرورة، كما أن الطول الذي كثيراً ما توصف به خطابات القوميين جرى هدمه في النص بعبارة واحدة موجزة وقصيرة وساخرة من الشاب المقابل للديناصور، حيث الحوارات التي جرت تمثل إهانة لبطل الرواية، فهو ليس محور العالم في الرواية، بل إن قناعاته ومعتقداته تقابل بالسخرية.

وثمة توتر آخر في علاقة الديناصور بمجتمعه، يتمثل في علاقته مع مديرة: «وصراعه مع المدير العام يكشف خللاً أخلاقياً آخر يستشري في واقعه... فالمدير العام لا يقبل أن ينادى دون إضافة (سعادة المدير العام) كما أنه يوبخ عبد الله ويلفت انتباهه»⁶⁹. نرى هنا الديناصور الذي لا يؤمن بالتراتبية ينسى اللقب الذي تعارف عليه المجتمع في مخاطبة من هو أعلى رتبة إدارية، وهو سيتلقى التوبيخ كأى فرد ضئيل بغض النظر عن فلسفته، وسيظل هذا المدير يذكر بماهية المتغيرات وماهية الثوابت في المجتمع حسب تصوراته النفعية «المحرر العادي لا يسبق ولا يتقدم المدير العام أمام الناس. صحيح أنك رفيقي السابق، وصديقي الحميم، لكن الذي فات مات وثمة تقاليد ينبغي احترامها»⁷⁰.

٢.٤. الفرار نحو الذات:

لأن العلاقات بين الديناصورات وعوالمهم مطبوعة بدمغة الإشكالية والاختلاف، فإن الديناصورات ستهرب من المواجهة وستنكفي على ذاتها حتى تتحجر.

الحاكم الديناصور سيعيش وسط الأجهزة ويعتزل البشر، مصغياً إلى صوته اليتيم: «ذلك الترداد الذي كانت تدندن به القنوات وإشارات الإذناز والكمبيوترات، كان ذلك عالمه، حيث لا يسمح لأحد بإزعاجه. لقد تجاهل ضوء النهار،

الحقيقيين بالأحلام والأفكار، «بمثالياته وأفكاره التي باتت غريبة عند غيره، لكنها عزيزة عليه، ينتمي إليها وتنتمي إليه، يتوقع فيها وعليها»⁷⁶. حتى زهرة سيخاطبها في منامه عوضاً عن محاورتها فعليا في الحياة الواقعية: «لكن تلك الأطياف والأشباح التي يخاطبها أحيانا في شرنقة منامه بالمؤنث دون ذكر الاسم... من هي؟»⁷⁷.

وفي مواجهة غربته وجهله بالتفاصيل الصغيرة سينكر ذاته وينكر انتمائه إلى أسطى هوياته (بيته): «علاق يقتحم بيتنا القديم يسألني أين يبدأ الطراشة. ارتبك. أفرع إلي ميكازم الدفاع عن جهل التفاصيل. أقول مترددا: أنا ضيف هنا... سأنادي المدام صاحبة البيت»⁷⁸. سيتعمق إحساسه بالاعتراب وستكشف زهرة عن أن نزعته الديناصورية ذات أصول متجذرة فيه، مذ كان يشعر بأن ثمة اختلاف مثير للسخرية بينه وبين الآخرين: «لم تقل زهرة أن أصحاب عبد الله لقبوه بالديناصور في مطلع التسعينات فقط. بينما كان هو يصف نفسه بالديناصور قبل ذلك، أي كلما أحس أن كلامه عن تراجع الحركة التقدمية والقومية التحررية في العالم والوطن العربي، يثير مشاعر السخرية أو الاستهتار أو اللامبالاة، في نفوس سامعيه»⁷⁹.

إن موقفه السلبي الراض لصيغ التفاعل مع الواقع هو الذي سيقوده تدريجيا إلى الفناء والانقطاع عن العالم، بوعي أو دون وعي، ولكن بانهازية مطلقة: «هذا الموقف السبي تجاه متغيرات الواقع، وهذا التوقع على الذات بانتظار قرار القدر قد تعمم على مجمل أداء الشخصية، حيث الإدانة لكل شيء تمهيدا للانتقال إلى المضحك المبكي وذلك لإدانة حقبة كاملة، وأنماط من التفكير سادت وما تزال»⁸⁰.

إن كلا من الديناصورين يمكن إدراجه ضمن تصنيف الشخصية المسطحة في المصطلحات السردية، لأنها "تمضي على حال لا تكاد تتغير ولا تتبدل في عواطفها ومواقفها وأطوار حياتها عامة...

يريد بعد أن يمر بخاطره، لا في الصباحات ولا في الأماسي، أي أمر يتعلق بالقواقع الدنيا، سواء تلك المنحدرة من أعماق الريف أو من الساحل. ليس أكثر. سوف يكرس نفسه ابتداء من الآن لمدارات التأثير الأخير للمتأوربين ونجوم الشعوذة، للعباقرة ذوي السمع المهرف ولكل القارات بصورة عامة.⁷³ لأن الشعب تافه ولا يستحق، فقد قرر الحاكم أن يخاطب الكواكب والأأم الأخرى عله يجد فيها من يتناسب مع تفكيره بعد أن أعيته هذه البلاد، ومع ذلك لم يسمع ردا. فعاد إلى حجرته يمارس سماع نفسه وقمع معارضيه: «وفي الحجره فقط أخذ الحاكم منذ الآن يمارس سلطته. كان يكتب أمام صورته الفوتوغرافية الرسمية وينصت إلى نفسه في مكبر الصوت، وهكذا كان رسم خلقته وصورته حاضرين إذن على الدوام... عندما حلت اللحظة الصحيحة اندفع بخفة حركة مستغربة من قبل بنية مثل هذه، هي ليست سوى جلد وعظم، نحو الكلمة وازدردها. في مكان ما من البلاد فقدت قوقعة دنيا في هذه اللحظة صوتها»⁷⁴.

وفي الختام، حينما انقطع كل حبل اتصال بينه وبين الآخرين، اخترع فلسفته الخاصة الملائمة، وقرر أنه قد استغنى عن كل من حوله، وما دام هو الحاكم لا يستطيع سماع نفسه، فإن الآخرين لن يحتاجوا إلى سماعه أيضاً: «لم يوجه أي كلمة موت إليها، لقد (استغنى)، هذه هي الكلمة الأكثر سدادا. وفي ذلك استخدم مبدأه الشهير عن السبب والنتيجة، وكان ذلك يفهم هكذا: إذا كان حاكم فعلي ما لا يقدر على سماع نفسه فإن الآخرين أيضاً سوف لا يحتاجون للاستماع إليه، وإلا فإن المنطق محض شعوذة. ولذلك: وداعا أيها المتفرنجون، وأنتم الأكثر بعدا...»⁷⁵. تمثل هذه اللحظة ذروة في الكوميديا السوداء، ما بين السخرية من الحاكم ومنطقه في التفكير، وما بين المصير الذي تركت له البلاد التي لا تعني لحاكمها شيئا ولا يعني لها هو بالمثل شيئا.

أما عبد الله الديناصور في ديناصوريتها المنكفئة فسوف يستعيب عن التعامل مع البشر

سيدهم»⁸². رغم الكبر الذي حل به كنتيجة حتمية إلا أنه كان ما يزال يصنع جحيمه بعقله وعبر المحيطين به، معتقداً أنه ما يزال قابضاً على مقاليد الأمور، وسيلته في ذلك الصوت المستمر، الصوت الواحد: "وهكذا أصبح الحاكم الزاهد، بسبب تفكيره الذي لا يكل في معتكفه عجوزاً. وحول شرنقته كانت تمتد هناك بسلام قلعة المفاتيح السبعة: الهدوء، ممرات المرمر، القاعات المهجورة. ومع ذلك فإن الجحيم كان موجوداً في الغرفة: كانت الكمبيوترات تنزر وتطن، والشريط المثقوب يلف أحكام إدانته، وفوق الجميع كان مكبر الصوت يتربع على عرشه، باثا الخطب الموجهة إلى الحكام الأفرنجية: "هالو، أنت أيتها العوالم، وأنت يا دروب التبانة الخالدة!"⁸³. ما زال يمارس محاولة التقرب من الأمم الأخرى عله يجد فيها تقارباً ما، يحاور غير الموجود، ويخلد إلى نفسه الحجرية حينما يحتاج إلى كائن قريب منه: "كانت فترة الاستراحة القصيرة التي اعتاد المعلم على قضائها في الغرفة المجاورة مريحة بالنسبة له. وقد روي أنه كان يمتلك في هذه اللحظات عادة، عادة شخصية تماماً وهي أن يضع ذراعه حول كتفي التمثال ويمكث عنده متأملاً، الأخ مع أخيه، وهما متوجهان نحو مائدة الاجتماع"⁸⁴.

أما عبد الله الديناصور فإنه يفقد "تدرجياً" مقومات بقاءه وأسس استمراره مثلما تفقد هذه الأمة مقومات بقائها... ويلتصق لقب (الديناصور) بعبد الله على أساس أنه يؤمن بأفكار منقرضة، ومع أنه يرفض الاعتراف بانقراض أفكاره ومبادئه وأحلامه، فإن الواقع المتردي من حوله يثبت له ذلك، ويؤكد له أنه يكابر ويعمن في المكابرة"⁸⁵، ومع تزايد وطأة الكوارث العربية فإنه يزداد رغبة بالانقراض والفناء "إن عبد الله يفضل الانقراض على الانتماء إلى هذا الواقع المزري الجديد.. وإحساسه بالانقراض أو الانسلاخ عن الواقع لم يكن ترفاً أو اختياراً سهلاً ساذجاً وإنما كان احتجاجاً صاخباً مجنوناً على عصر أو واقع صاخب دموي مجنون"⁸⁶. يندب عبد الله

على أن الشخصية الإيجابية ليست إلا الشخصية المدورة، ذلك أن الشخصية الإيجابية، كما يفهم ذلك من بعض هذا المصطلح غير الأدبي، هي تلك التي تستطيع أن تكون واسطة، أو محور اهتمام، لجملة من الشخصيات الأخرى عبر العمل الروائي، فتكون ذات قدرة على التأثير، كما تكون ذات قابلية للتأثر أيضاً. على أن الشخصية السلبية يعرفها اسمها، ويحددها مصطلحها، فهي تلك التي لا تستطيع أن تؤثر، كما لا تستطيع أن تتأثر"⁸¹. ومن المفارقة أن شخصيتي الروائيتين ثابتان على مواقفهما، لكن هذا الثبات هو ما يأخذ بهما نحو التحول، وهو تحول سلبي، باتجاه التوقع، ومن ثم الفناء.

o. الانقراض:

ستنكفي الديناصورات على ذاتها لعدم قدرتها على التواصل بشكل سليم وصحي مع العالم الخارجي، وستغدو مع الوقت غير قادرة على العيش وسط مجتمع لا تنتهي إليه، لذا فإن مصيرها هو الموت، فيما يمكن اعتباره ذروة استخدام إجراءات الكوميديا السوداء في النصين.

o. الديناصورات تنقرض:

الحاكم الديناصور يصبح سجين ذاته، يسمع نفسه ويعيد سماعها، بهذا يتحول تدريجياً إلى كائن غير صالح للحياة: "سجين. نفسه هو بالذات، أجل سجيناً محبوباً داخل زنزانه. لم يكن يستقبل عملياً ضيوفاً ولم يكن ليحتاجهم. ولكنه لم يكن يستطيع الاستغناء عن الكلام، ومع ذلك فإنه كان يلقي خطبه لأجهزة التسجيل، أي للمنشأة، وكر الكلمات. محاطاً بالترفيغات والذبذبات الكهربائية، كان يملئ بها في تسلسل منطقي للأفكار... ثم يبدأ بالاستماع إليه- الأكثر من ذلك أنه كان يسمع نفسه- في الحقيقة، كما كان يقال، أثناء النهار وفي الليل وبتكريز معلم، يتابع أقوال تلميذه المحبب إلى نفسه... المستشارون.. كانوا يتمنون على الجملة بعد الجملة، وينصتون سرا في منتصف الليل وهم متكورون أمام قمع الغرامافون إلى (صوت

ملابسه، لولا تدخل زهرة ورعايتها. والتي غدا يتأفف منها. يقول بامتعاض وهي تلفت نظره إلى أن لون الجورب لا يتناسب ولون الحذاء أو البنطال: اتركيني بحالي.

وبدأت زهرة، بالتدريج، تحس أن عبد الله ينقرض فعلاً. رويدا رويدا. كأنه لا يرغب في مواصلة مسرى الحياة. فصممت، لأول مرة في حياتها، على أن تتدخل وتحاول أن تضع حداً لاندثاره البطيء... وهكذا قرّر قرار زهرة أخيراً على أن تتكلم⁹⁰. إن الكلام هو الفعل الوحيد الذي يمكن لزهرة القيام به حيال تردي حال الديناصور، لأنه غير قادر وحده على أن يضخ الحياة في جسده أو روحه، ولكن بمقتل زهرة يفقد الديناصور كل هويته، وجدواه في الحياة، وتتجلى المفارقة حين يكشف كم أنه بعيد عن مجتمعه، بسبب مثله التي تتصادم مع مادية ما حوله حتى تفتك به: «عتمة مستبدة. أبحث عن نعلي بلا جدوى. أبحث عن عباءتي بلا جدوى. أكتشف بغتة أن حياتي بكل تفاصيلها كانت تعتمد على زهرة. عشيرة قاتل زهرة عرضت صلحاً على فنجان قهوة. لم أفهم. قالوا: صلح عشائري.. نجى ومعنا ثلة من علية القوم وتستقبلنا أنت وجماعتك. وكنت بلا جماعة. لكنهم لا يعرفون»⁹¹.

٥.٢. الديناصورات تستعرض موتها:

الحاكم الديناصور مات، كما يفترض بكل المخلوقات، ولكن لأنه كان حاكماً وكان ديناصورا فلا بد له من وفاة مختلفة: "وقد حدث الأمر ذاته مع سادة القصر، المختارين الذين كانوا يملكون مفتاحاً، حتى يتمكنوا من الاقتراب من صومعة الحاكم. كانوا يرتدون نظارات ذكية، لا يبدو القبيح عبرها قبيحاً هكذا. بل إنهم وقد لاحظوا أن جبين الحاكم كان منتفخاً، ومع ذلك قالوا إنها درنات الحكمة المشهورة التي تطفح بفعل ضغط الأفكار. وقد سموا اليد المشوهة بـ(المقدسة) لفرط ما عملت لصالحهم ولصالح البشرية بصورة عامة"⁹². وسيجلب سادة القصر القواقع الدنيا كي (تتفرج) على من كان

الديناصور نفسه والواقع بوعي شديد وباستسلام، ويغدو الخوف صارخاً مقروناً بغياب من حوله، هو يخاف من غياب ذبابة، فهذا معناه تقوض حصونه المنيعه، ولا قوة له (وهو الديناصور) لأن يسند نفسه: "وها أنت تشعر بعد غياب ذبابة أن صرحك يتقوض، فهو الذي يشد أزرك، ويشند به عضدك، ويحول بينك وبين أخطار خفية"⁸⁷.

ومع اختفاء ذبابة تتفجر عنده الوسواس ويقرر أنه سينتهي: «الذبابة ماتت. بت بلا منعة. غدوت مكشوفاً بلا مناعة تصونني ولا حصانة تمدني بالشجاعة»⁸⁸. ويراوده حلم عن ابنه الذي لم يولد، حتى أنه يحدث الآخرين عنه حتى يصاب بالهلوسة، ويرفض ابنه هذا، (رغم أنه وهم) لأنه يحمل قيماً غير قيم والده، يقول: "أنا أفضل أن أحمل مقالتي إلى الصحيفة التي أكتب فيها... باليد. وأن أسلمها إلى رئيس التحرير المحتل باليد. على الرغم من إصرار ابني الفتى (الذي لم يولد بعد) على إرسالها عبر جهاز الفاكسميلي الذي اشتراه مؤخراً بعد أن باع ضميره للعصر الجديد مقابل جهاز الفاكس وجهاز كمبيوتر وجهاز الدش- اللاقط. تصوروا، بدون كاميرات، أنه باع أيضاً شجرة العائلة. ومن أسباب اتهامني المنصف بتهمة الديناصورية غير الصادرة عن غرض أو حقد، إيماني بالقومية العربية، على الرغم من (مشروع الشرق الأوسطي) الفسيفسائي الذي أراه يشطي الأمة إلى قبائل وطوائف وملل ونحل"⁸⁹.

وفي الوقت نفسه الذي كان فيه الديناصور ينقرض، كانت زهرة تحاول أن تعمل كحصن منيع ضد اندثاره: «لم تكن زهرة تذبل. على العكس، إنها تتفتح أكثر، تتضرج كالبنات، توسع المجال الحيوي لرائحة البحر المنبعثة منها. الديناصور يراها تذبل، لأنه يرى كل ما يحيط به يذوي ويذبل... ما عاد يستمتع بكتابة مقالة أو قصيدة ذات شطرين حماسية ثورية في الصحيفة الأسبوعية. أهمل تسريحة شعره. ما عاد يدقق في انسجام ألوان

٧. المصادر والمراجع:**المصادر:**

- بيريس، خوزيه كارديسو. (1994) صاحب الفخامة الديناصور، ترجمة: فاضل العزاوي، ط1، دار المدى للثقافة والنشر، سوريا.
- الرزاز، مؤنس. (1994) مذكرات ديناصور. ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

المراجع:**الكتب:**

- إيجلتون، تيري. (1992) النقد والأيدولوجية. تر: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان.
- باختين، ميخائيل. (1987) الخطاب الروائي. ط1، تر: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر.

- باختين، ميخائيل. (1986) شعرية دوستوفسكي. ط1، تر: جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب.

- بوتور، ميشال. (1986) بحوث في الرواية الجديدة. ط3، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، لبنان.

- تودوروف، تزفيطان. (2005) مفاهيم سرديّة. ط1، تر: عبد الرحمان مزبان، منشورات الاختلاف، الجزائر.

- حمداوي، جميل. (2014)، «نظرية الكوميديا السوداء في المسرح المغربي»، موقع دروب. www.doroob.com

- رضوان، عبد الله. (1996) أدباء أردنيون دراسات في الأدب العربي الحديث. دار الينابيع، عمّان، الأردن.

- الزعبي، أحمد. (1997) صراع البقاء والفناء في رواية (مذكرات ديناصور) لمؤنس الرزاز. منشور ضمن مجموعة من الدراسات تحت عنوان: قطوف

يحكمها طيلة العقود المنصرمة: «كانوا قد زحفوا من الجبل الذي انسحبوا إليه، بسبب الحزن والصلوات والنعاس وأتجهوا نحو التابوت. مندهشين راقبوا الجثمان الذي لا زمن له، الملامح المنظمة، المسطحة لوجه هذا الأخ المتصوف الذي كان يتمدد في نعشه، عارضاً موته المقدس⁹³. سيكون موته مثل ولادته أمراً مبهماً وغامضاً، كما يفترض بكل ما يتعلق بالأمر العظيم في الحياة.

أما عبد الله الديناصور، فتكون نهايته في إقراره بالهزيمة والانحار، والموت في الصفحة الأخيرة: "ضجر. أبحث عن مشكلة ما أنشغل بها. زهرة قالت لي أنني أعشق اليأس، وتبني القضايا الخاسرة. محون للعب دور الضحية. وإلا كيف أفسر انتمائي إلى كل القضايا الفاشلة، وارتباطي بالفريق المهزوم في معارك الحياة المتنوعة؟"⁹⁴.

٦. خاتمة:

بعد هذا العرض، يمكن القول إن الروايتين تلتزمان في خطوطهما العريضة الرؤية نفسها، التي شكلت مراحل سير الشخصية الرئيسة، وإن كان المؤلفان قد اقتربا أحياناً واختلفا أحياناً أخرى كثيرة، فإن الديناصورات كانت تمر بالمرحلة ذاتها، ولكن وفق رؤى مختلفة، ف"صاحب الفخامة الديناصور" تبني صورة الطغيان والقمع والجهل، ونهايته إلى الفناء. فيما رواية «مذكرات ديناصور» تطرح إشكالية المثقف، ولكن المثقف في بعده الرومانسي المثالي، والذي يحمل الفناء كمصير حتمي نتيجة اصطدامه مع مجتمعه.

لقد استطاع المؤلفان أن يبنيا عالماً مختلفاً ينتمي إلى الواقع، ويفصل عنه في الوقت نفسه، واستطاعا أن يرصدا تحول المجتمع الإنساني وإشكالية الإنسان في التحول معه. كما أنهما فضحا دور السياسة في تأصيل غربة الإنسان، عبر استراتيجية الكوميديا السوداء، التي شكلت الروايتين فنياً، من خلال دمج الهجاء بالسخرية.

- دمشق، سورية.
- الماضي، شكري عزيز. (2008) أنماط الرواية العربية الجديدة. ط1، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت.
- مرتاض، عبد الملك. (1998)، في نظرية الرواية: بحث في تقنيات السرد. ط1، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت.
- مساعدة، نوال. (2000) البناء الفني في روايات مؤسس الرزاز. ط1، دار الكرمل، عمّان، الأردن.
- منيف، عبد الرحمن، وآخرون. (2003) هاملت عربي: مؤسس الرزاز: شهادات وحوارات ودراسات. ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان.
- الموسوي، محسن جاسم. (1999) انفراط العقد المقدس، منعطفات الرواية العربية بعد محفوظ. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر.
- ميرشنت، مولوين، وكليفورد ليتش. (1979) الكوميديا والتراجيديا، ط1، تر: علي أحمد محمود، سلسلة عالم المعرفة- المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت.
- أبو نضال، نزيه. (2006) التحولات في الرواية العربية. ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان.
- وتار، محمد رياض. (1999) شخصية المثقف في الرواية العربية السورية. ط1، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا.
- الدوريات:**
- دراج، فيصل. 1993، "الاغتراب بين رواية هلسا ورواية مؤسس الرزاز". مجلة أفكار، ع113، تشرين الثاني، ص5-12.
- الهوامش**
1. (لحمداني، 1990، ص45).
- دانية مهداة إلى ناصر الدين الأسد. ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان.
- زيتوني، لطيف. (2002) معجم مصطلحات نقد الرواية. ط1، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان.
- سعيد، إدوارد. (2006) المثقف والسلطة. ط1، تر: محمد عناني، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر.
- شكري، غالي. (1994) برج بابل: النقد والحداثة الشريفة. ط2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر.
- الشواور، صفوان مقبل. (2008) «ظاهرة التناص في روايات مؤسس الرزاز»، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة مؤتة، الكرك، الأردن.
- عبد الحميد، شاكر. (2003) الفكاهة والضحك: رؤية جديدة. ط1، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت.
- عبد الغني، مصطفى. (1994) الاتجاه القومي في الرواية. ط1، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت.
- غولدمان، لوسيان. (1993) مقدمات في سوسولوجية الرواية، ط1، تر: بدر الدين عرودكي، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية.
- القواسمة، محمد. (2000) الخطاب الروائي في الأردن. ط1، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن.
- لحمداني، حميد. (1990)، النقد الروائي والإيديولوجيا: من سوسولوجيا الرواية إلى سوسولوجيا النص الروائي. ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان.
- لوكاتش، جورج. (1985) دراسات في الواقعية. ط3، تر: نايف بلوز، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان.
- كونديرا، ميلان. (1999) فن الرواية. ط1، تر: بدر الدين عرودكي، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع،

2. (دراج، 1993، ص8).
3. (وتار، 1999، ص15).
4. (وتار، 1999، ص16).
5. (أبو نضال، 2006، ص296).
6. (عبد الغني، 1004، ص32).
7. (شكري، 1994، ص200).
8. برنس، 2003، مادة (استراتيجية سردية).
9. (منيف، 2003، ص20).
10. حمداوي، "نظرية الكوميديا السوداء في المسرح المغربي"، 2014، www.doroob.com
11. (غولدمان، 1993، ص14-15).
12. (غولدمان، 1993، ص13).
13. (غولدمان، 1993، ص15-16).
14. (بوتور، 1986، ص82).
15. (كونديرا، 1999، ص14-15).
16. (باختين، 1986، ص178).
17. (لوكاتش، 1985، ص27).
18. (مولوين، 1979، ص52).
19. (مولوين، 1979، ص62-63).
20. (عبد الحميد، 2003، ص299).
21. (عبد الحميد، 2003، ص299).
22. (بيريس، 1994، ص11).
23. (بيريس، 1994، ص18).
24. (بيريس، 1994، ص27).
25. (رضوان، 1996، ص238).
26. (سعيد، 2006، ص100).
27. (الرزاز، 1994، ص8).
28. (تودوروف، 2005، ص78).
29. (تودوروف، 2005، ص79).
30. (إيجلتون، 1992، ص78).
31. (الماضي، 2008، ص108).
32. (الرزاز، 1994، ص8).
33. (الرزاز، 1994، ص9).
34. (الرزاز، 1994، ص10).
35. (الرزاز، 1994، ص41).
36. (بيريس، 1994، ص39).
37. (بيريس، 1994، ص57).
38. (الموسوي، 1999، ص204).
39. (الرزاز، 1994، ص11).
40. (الشنواوره، 2008، ص34).
41. (الشنواوره، 2008، ص52).
42. (الرزاز، 1994، ص12).
43. (الرزاز، 1994، ص96).
44. (زيتوني، 2002، ص34).
45. (زيتوني، 2002، ص34-35).
46. (باختين، 1987، ص93).
47. (بيريس، 1994، ص46).
48. (بيريس، 1994، ص48).
49. (بيريس، 1994، ص50).
50. (بيريس، 1994، ص32).
51. (أبو نضال، 2006، ص296).
52. (الزعبي، 1997، ص194).
53. (القواسمة، 2000، ص95).
54. (الرزاز، 1994، ص8).
55. (الرزاز، 1994، ص10).
56. (الرزاز، 1994، ص13).
57. (الرزاز، 1994، ص38).
58. (الرزاز، 1994، ص40).
59. (الرزاز، 1994، ص39).
60. (الرزاز، 1994، ص98).
61. (الرزاز، 1994، ص126).
62. (الرزاز، 1994، ص45).

- ⁹³. (بيريس، 1994، ص 114).
- ⁹⁴. (الرزاز، 1994، ص 142).
- ⁶³. (الزعبي، 1997، ص 197).
- ⁶⁴. (الرزاز، 1994، ص 96).
- ⁶⁵. (الرزاز، 1994، ص 54).
- ⁶⁶. (الرزاز، 1994، ص 55).
- ⁶⁷. (الرزاز، 1994، ص 97).
- ⁶⁸. (الرزاز، 1994، ص 52-53).
- ⁶⁹. (الزعبي، 1997، ص 207).
- ⁷⁰. (الرزاز، 1994، ص 128).
- ⁷¹. (بيريس، 1994، ص 55).
- ⁷². (بيريس، 1994، ص 60).
- ⁷³. (بيريس، 1994، ص 67).
- ⁷⁴. (بيريس، 1994، ص 74).
- ⁷⁵. (بيريس، 1994، ص 86).
- ⁷⁶. (الموسوي، 1999، ص 202).
- ⁷⁷. (الرزاز، 1994، ص 116).
- ⁷⁸. (الرزاز، 1994، ص 116).
- ⁷⁹. (الرزاز، 1994، ص 125).
- ⁸⁰. (رضوان، 1996، ص 241).
- ⁸¹. (مرتاض، 1998، ص 88).
- ⁸². (بيريس، 1994، ص 58).
- ⁸³. (بيريس، 1994، ص 76).
- ⁸⁴. (بيريس، 1994، ص 77).
- ⁸⁵. (الزعبي، 1997، ص 196).
- ⁸⁶. (الزعبي، 1997، ص 205).
- ⁸⁷. (الرزاز، 1994، ص 17).
- ⁸⁸. (الرزاز، 1994، ص 19).
- ⁸⁹. (الرزاز، 1994، ص 43).
- ⁹⁰. (الرزاز، 1994، ص 67).
- ⁹¹. (الرزاز، 1994، ص 118).
- ⁹². (بيريس، 1994، ص 78).