مجموعة: "حيوانات أيامنا .. كتاب قصصي" لـ"محمد المخزنجي" قراءة من منظور النقد الأدبي البيئي

إسلام مصطفى أحمد أبو غيدة*
islam.abougheida@ufe.edu.eg

ملخص

يركز النقد الأدبي البيئي على قضايا البيئة في النصوص الأدبية من منطلق إنساني متجاوزًا الحدود بين الكائنات والجماد، غير معترف بحدود جغرافية أو عرقية، ومجموعة: "حيوانات أيامنا .. كتاب قصصي" لمحمد المخزنجي من تلك النصوص التي أثرت هذا المجال، وصدرت عن أديب ذي وعي كبير، واهتمام أصيل بقضايا البيئة، وقد أسهمت في تحويل قضايا الحفاظ على البيئة من أقوال العلماء في العلوم البحتة، إلى أعمال الأدباء الفنية، وقد وجهت عتبات النص المتلقي إلى قراءة النص قراءة بيئية، متآزرة مع متنه في بناء الضمير البيئي عند المتلقي، وقد عالج السرد قضايا البيئة، من خلال الثنائيات التي توضح طبيعة الإنسان التي تؤثر مصلحته فقط، وطبيعة الحيوان الغريزية المحافظة على البيئة، ولمّح بحلول لمشكلاتها، من خلال إغراء المتلقي بجمال البيئة تارة، ومن خلال تقديم صور للبشر الذين يعملون على إنقاذ هذا الكوكب تارة أخرى، في قالب فني متنوع، وجه الكاتب فيه عناصر السرد توجيهًا بيئيًّا بطريقة مبتكرة، وبأسلوب أدبي شيق متسم بعمق العلوم البحتة، ومتعة القالب الأدبي، وجمال الأسلوب الفني.

الكلمات المفتاحية: النقد البيئي الإيكولوجي، محمد المخزنجي، حيوانات أيامنا كتاب قصصي، عتبات النص، عناصر السرد.

* مدرس بقسم الترجمة التخصصية – كلية اللغات التطبيقية - الجامعة الفرنسية في مصر- مختبر الجامعة الفرنسية في مصر: (يُفِيد) (UFEID)

المقدمة:

هذا البحث بعنوان: **(مجموعة: "حيوانات أيامنا .. كتاب قصصي" لمحمد المخزنجي قراءة من منظور النقد الأدبي البيئي)** [١]، وهذه القراءة تبين دور الأدب في الحفاظ على البيئة، وإعطاء الكائنات غير البشرية حقوقها، يقول برانش: "**إذا كانت إعادة التأويل المستمرة للعلاقة بين الطبيعتين، البشرية وغير البشرية، قد شكَّلت مقوِّمًا هامًّا من مقومات الفن الأدبي، فإن ما هو أكثر سحرًا يتمثل في أن الوجه الآخر كان صحيحًا تمامًا: لقد مارس الأدب، تاريخيًّا، نفوذًا هائلاً على مفاهيمنا المتغيرة عن المنظومات الطبيعية وعن دورنا ضمنها**"[٢].

ومن هنا يتضح سبب اختيار هذا الموضوع الذي يتلخص في أمرين: الأول أن هموم البيئة تفرض سيطرتها على حياتنا، وتقض مضاجعنا، وتجعلنا نفكر في وضع حد للكوارث التي يتعرض لها هذا الكوكب، والنقد البيئي "**يفيد في تعريف وسبر وحتى حل المشاكل البيئوية**"[٣]. كما أن "**الأعمال الأدبية التي تنشغل بالمنظومات الطبيعية تمتلك الكثير لتعلمنا إياه حول الأدب، وحول الطبيعة أيضًا.**"[٤]. أما الأمر الثاني فيتعلق بالكاتب والكتاب خصوصًا؛ فالكاتب من الذين يحملون هموم البيئة، وله رؤية شخصية في هذا الصدد يصدر عنها، يقول في معرض كلامه عن صقل الأديب لموهبته: "**.. أزعم أنني أحد الكتاب الذين اهتموا بالبيئة قبل أن تصبح الهموم البيئية مشاعًا، إنني مؤمن أشد الإيمان بوحدة الكون وبوحدانية الخالق؛ لهذا يتجلى فيما أكتبه أخيرًا نفس روحاني ..**"[٥]. أما ما يتعلق بالكتاب فيتلخص في أنه يقدم تأملاً حول العلاقة بين الطبيعتين: البشرية، وغير البشرية، الأمر الذي يجعله جديرًا بأن يقرأ قراءة نقدية بيئية تبرز أهم ما يتميز به، كما أن هذا الكتاب وجد قبولا واسعًا، حتى أنه ترجم إلى لغات أخرى، وتبوأ مكانة عالية يقول كاتبه عنها: "**أسعدني أيضا وضع هذا الكتاب في سياق ثلاثة كتب مشابهة مركزها الحيوانات لكتاب عالميين كبار أحدهم كويتسي الجنوب إفريقي الحائز على جائزة البوكر العالمية ١٩٩٩ ونوبل ٢٠٠٣ وثانيهما موراكامي الياباني الشهير والمرشح الدائم لنوبل، والثالثة باربرا كينجسولفر التي انتقلت إلى الأدب من العمل البحثي العلمي في مجال الأحياء.**"[٦]

وأهمية هذا الموضوع ذات شقين أيضًا: شق بيئي عام يتصل بالجهود البيئية التي تكافح من أجل إنقاذ هذا الكوكب. وشق أدبي خاص يتصل بتأصيل اتجاه جديد يتحول فيه العلمي إلى الأدبي، فلا يقف الأمر عند توجيهات العلماء بالحفاظ على البيئة، بل يقوم الأدباء بدورهم في نشر الوعي البيئي، وأخلاق الأرض، وتنمية الإحساس بجمال البيئة، وتربية الضمير البيئي لدى المتلقي.

والبحث يتغيّا أن يسهم في إثراء النقد الأدبي البيئي بإلقاء الضوء على بعض السمات التي تميز كلا من: الأديب البيئي، والأدب البيئي، جاعلا من هذا العمل الأدبي وكاتبه أنموذجا لتوضيح الفكرة، بل يطمح هذا البحث إلى أن يكون لبنة في صرح النقد الأدبي البيئي؛ لذا فإن الباحث قد اقترح بعض المصطلحات الجديدة، واقترح أنموذجا كاملا لقراءة العمل الأدبي بجرأة أجسره عليها أن من اجتهد وأخطأ فله أجر، وأن هذا الخطأ لا بد أنه سوف يقود المحاولات القادمة إلى الصواب.

وقد يكون الوقوف أمام سمات الأديب البيئي بحثا قائما بذاته، والوقوف أمام عتبات النص بحثًا قائمًا بذاته، وهكذا التحليل الفني لعناصر السرد، ولكن الاكتفاء بالتحليل الأدبي لوجه واحد من وجوه العمل الأدبي ليس المقصود في هذا الأنموذج، وإنما المقصود أن يكون كل ذلك ضمن قراءة متكاملة للعمل الأدبي.

وقد قسمته إلى مدخل، وثلاثة محاور، يتناول المدخل النقد الأدبي البيئي، ومصطلحاته، ويتناول المحور الأول سمات الأديب محمد المخزنجي الشخصية المتصلة بالأدب البيئي، ويتناول المحور الثاني عتبات النص وتناغمها مع نصوص المجموعة القصصية، ويتناول المحور الثالث عناصر السرد القصصي بالتحليل في ضوء معايير النقد الأدبي البيئي.

وتنقسم الدراسات السابقة إلى ثلاثة أقسام: دراسات تناولت الكتاب القصصي حيوانات أيامنا ذاته، ودراسات تناولت أدب الكاتب محمد المخزنجي عمومًا[٧]، ودراسات إيكولوجية نظرية وتطبيقية.

أما الدراسات التي تناولت كتاب حيوانات أيامنا فأولها دراسة الباحثة/ لبابة أمين الهواري المعنونة بـ"**التجريب في القصة القصيرة "حيوانات أيامنا" لمحمد**

المخزنجي مثالا"، وهذه الدراسة – كما أفادت صاحبتها – تتجه إلى دراسة التجريب في القصة القصيرة، وقد خلصت إلى استخراج مجموعة من مظاهر التجديد تمثلت في تصنيف النص، ومداخل القصص، واستخدام الصور، والأسلوب التقريري،[٨] وهذه الدراسة وإن اتفقت مع هذا البحث في دراسة الكتاب ذاته فهي بعيدة عن مجال النقد البيئي برُمَّتِه. والدراسة الثانية التي تناولت الكتاب ذاته هي دراسة الدكتور/ حسين حمودة، المعنونة بـ"**عن السرد الجديد، مغامرة الكتاب القصصي، قراءة في "حيوانات أيامنا" لمحمد المخزنجي.**"[٩]، وقد تناولت الدراسة العناصر الفنية للمجموعة القصصية، ومست علاقة الإنسان بالحيوان من خلال السرد مسًّا خفيفًا، ولكنها لم تتناولها من منظور بيئي.

وأما الدراسات في النقد البيئي فأولها دراسة د. هاني علي سعيد بعنوان: "**النقدُ الأدبيُّ البيئيُّ؛ قراءةٌ في مُدوّنةِ الدراساتِ العربيّةِ البيئيّةِ، وممارسة تطبيقيّة على قصة "رأيتُ النخلَ" لرضوى عاشور.**"، ويقول صاحبها: "**عَنَتْ هذه الدراسةُ بتقديمِ تأصيلٍ للنقد الأدبيّ البيئيّ، (...) وقد جاء هذا التأصيل مفصحا عن أهم خصائصه، وشروطه، ومجالات دراسته، والتحديات التي تواجهه، بالإضافة إلى تحديد سماتٍ للنص الأدبي البيئي، ثم قدمنا دراسة ببليوجرافية لِعَيِّنَةٍ من الدراسات العربية في النقد البيئي، أردفناها بتحليل حددنا فيه أهم إشكاليات هذا النقد. أما الممارسة التطبيقية فقد حللنا فيها الرؤية البيئية في قصة "رأيتُ النخل" للمبدعة رضوى عاشور، وحاولنا الإجابة عن: كيف تمثّلت القصةُ القضايا البيئية، وما انعكاس البيئة على الذات، ومدى تفاعل الذات مع المنظومة الطبيعية؟ وكيف قُدّمَتِ البيئةُ جماليا في القصة؟**"[١٠]، وهذا البحث وثيق الصلة بالبحث الحالي، وقد استفدت منه وحاولت أن أبني عليه فاخترت أن يكون قراءة متكاملة للكتاب، بحيث تتناول السارد البيئي، والسرد البيئي بعتباته ونصوصه.

البحث الثاني في مجال النقد البيئي بعنوان: "**النَّقد البيئيّ أفقٌ أخضر في الدِّراسات النَّقديّة المعاصرة**" لثلاثة باحثين، "**وقد بُني البحث على ثلاثة محاور رئيسة: المحور الأَوَّل: وسم بـ: (البيئة، وأُصولها في العلوم، والدِّراسات). المحور**

الثَّاني: وسم بـ: (قراءة في الأدب البيئيّ، وأُصوله). المحور الثَّالث: وسم بـ: (النَّقد البيئيّ، وآفاقه الجديدة في النَّقد المعاصر."[١١]، وقد تناولت هذه الدراسة في المحور الثاني الأدب البيئي منذ ملحمة جلجامش، وشواهد قبور الفراعنة إلى أبي القاسم الشابي في العصر الحديث مرورًا بكل عصور الأدب العربي المعروفة، وهو تناول عام يجعلها مختلفة عن الدراسة الحالية.

ومن أوائل الدراسات في النقد الأدبي البيئي دراسة: د. عبد الحميد سيف أحمد الحسامي "الضباب أتى .. الضباب رحل: قراءة من منظور بيئي"[١٢]، يقول عنها صاحبها: ".. **هذه الدراسة تعمل على تنزيل النصوص النظرية إلى محك التطبيق وتجترح في الوقت نفسه آليات إجرائية لم تسبق إليها في قراءة النص الأدبي من منظور بيئي** .."[١٣] وقد درست تجليات تمثل الاهتمام بالبيئة على مستوى الرؤية، وعلى مستوى البنية الفنية، وهي من الدراسات التي استفاد منها الباحث.

كما أن هناك دراسات بيئية أخرى متعددة درست الشعر من منظور بيئي، إلا أن هذا البحث اهتم بالدراسات التي تخص النثر[١٤].

مدخل: النقد الأدبي البيئي:(Environmental Literary Criticism)

تعدد المصطلحات مشكلة قائمة ومتفشية في عصرنا في شتى العلوم والمجالات، والنقد البيئي ليس بمنأى عن هذه المشكلة؛ فقد استخدم بعض الباحثين والكتاب مصطلح: "النقد البيئي"، واستخدم آخرون: "النقد البيئوي"، واستخدم آخرون: "النقد الإيكولوجي"، وجمع آخرون بين "البيئي، والإيكولوجي".

فقد استخدم عزيز جابر مصطلح: "النقد البيئوي" في ترجمته لمصطلح: (Ecocriticism) في كتاب جرج جيرارد، وقد استخدم الأخير تعريف تشيرلي بورغس غلوتفلتي (Cheryll Burgess Glotfelty) لهذا المصطلح بأنه: "**النقد الذي يدرس العلاقة بين الأدب والبيئة المادية.**"[١٥]

واستخدم معين رومية، مصطلح: "**النقد الإيكولوجي**" في ترجمته لكتاب مايكل برانش، واستخدم تعريف "غلوتفلتي" أيضًا وذكره بالنص الآتي: "**هو ذلك الفرع من النقد الإيكولوجي الذي يركِّز تركيزًا خاصًّا على العناصر الثقافية: اللغة والأدب**

وعلاقتهما بالبيئة، إنه موقف نقدي يضع إحدى قدميه في الأدب والأخرى على الأرض."[١٦]

واستخدمت سناء عبد العزيز مصطلح: "النقد البيئي" في ترجمتها لمقال: "جيليكا توشيتش"، وأوردت الأخيرة النص ذاته في تعريفها للنقد البيئي: "**يعنى بالعلاقات بين الأدب والبيئة، أو كيفية تمثيل علاقات الإنسان ببيئته المادية في الأدب.**"[١٧]

وقد بينت د. وداد نوفل أن هذا الاختلاف موجود في الأصول الأجنبية للمصطلح؛ فـ"**قطبا النقد الأدبي البيئي في العالم (جلوتفلتي) و(بويل) يضع كل منهما أسبابه في اختياره للمصطلح الذي يفضل استخدامه بين** "Ecocriticism" **للأول و**"environment" **للثاني**"[١٨]، واستخدمت هي المصطلحين؛ لأنها حللت رواية: "القندس" من وجهتي نظر مختلفتين.

وهذا البحث يتبنى – في المقام الأول – مصطلح: "النقد الأدبي البيئي" " Environmental Literary Criticism"؛ لأن طريقة التناول تتماشى تمامًا مع المعايير الأربعة التي اقترحها بويل وهي:

– "**أن تكون البيئة الإنسانية حاضرة ليست بوصفها مجرد أداة زراعية ولكن حضورًا يبدأ بفرضية أن التاريخ الإنساني مستوحى في التاريخ الطبيعي.**

– **ألا يفهم أن مصلحة البشر هي المصلحة الشرعية الوحيدة.**

– **أن يكون اكتراث البشر بالبيئة جزءًا من التوجه الأخلاقي للنص.**

– **يجب أن يوحي النص بشيء من فهم البيئة بوصفها عملية وليس شيئًا ثابتًا أو مفترضًا.**"[١٩]، بيد أن مقتضيات البحث جعلته يستعين بالاتجاه الثاني[٢٠] الذي يهتم بتحليل المكان ودوره في النص الأدبي، وذلك في المحور الخاص بعناصر السرد الفنية.

والنقد الأدبي البيئي مجال جديد عالميًّا؛ ففي الدراسات غير العربية يقول مايكل برانش: "**على الرغم من أن العلم الإيكولوجي قد ازدهر في أواخر القرن العشرين فإن المضامين الميتافيزيقية للإيكولوجيا هي المسئولة أولا عن الاهتمام الأحدث عهدًا وغير المسبوق بالفكر الإيكولوجي؛ ففي الأعوام العشرين الأخيرة**

وحسب دخل إدراك هذا التفكير إلى الوعي العام في أمريكا، وفي الأعوام العشرية الأخيرة وحسب بدأنا جديا في تطوير ومناقشة المضامين الأخلاقية والفلسفية للإيكولوجيا، وفقط في عدة الأعوام الأخيرة بدأت الثقافة الأدبية، وتحت رعاية النقد الإيكولوجي (ecocriticism) في استكشاف معاني البيئة في النصوص الأدبية وفي الفكر النظري."[٢١]، أما في الدراسات العربية فيقول د. أبو الفضل بدران: "**ولا نجد مصطلح النقد الأدبي البيئي في تراثنا النقدي صراحًا فهو جديد من حيث الاصطلاح؛ لكنه مُطبق لدى عدد من نقادنا تطبيقًا يشوبه الخلط أحيانا، ويختلط مع مناهج نقدية أخرى في أحايين كثيرة.**"[٢٢]، وهذا النص يوضح سبب الخلاف الذي حدث بين الآراء حول أولية الدراسات العربية في هذا المجال؛ إذ عدَّت د. إيمان السلطاني د. محمد أبو الفضل بدران، أول كاتب عربي يصدر دراسة في النقد البيئي، وهي: (النقد الأدبي البيئي: النظرية والتطبيق) في عام ٢٠١٠م[٢٣]، في حين ذهب د. هاني علي سعيد إلى أن أول من كتب في النقد الأدبي البيئي عربيًّا هو د. عبد الحميد الحسامي، في دراسته: "الضباب أتى الضباب رحل من منظور بيئي التي صدرت عام ٢٠٠٩م[٢٤]؛ لأن أحدهما نظر إلى الجانب التطبيقي، والآخر اعتبر الجانب النظري.

وكما يوجد خلاف في المصطلح يوجد خلاف في التعريف أيضًا، ويرى د. بدران أن ذلك راجع إلى أن النقد الأدبي البيئي مجال جديد، يقول: "**وتبدو محاولة تعريف منهج النقد الأدبي البيئي محاولة مبكرة فالمنهج لما يزل في طور التكوين والتشكيل؛ فهو في حداثة عهده لكني أرى أنه منهج يعتمد على وعي الأديب البيئي ورؤيته تجاه ما يحيط به ومن يحيط به، كما أنه يركز على قضايا البيئة من منطلق إنساني متجاوزا الحدود بين الكائنات والجماد، غير معترف بحدود جغرافية أو عرقية.**"[٢٥]، ونستخلص من النص السابق أن بعض المبادئ المهمة؛ أولها: وعي الأديب؛ لأن الأديب البيئي يتغيّا الإسهام في إنقاذ الكوكب. وثانيها: التركيز على قضايا البيئة؛ لأن هذا ما يميز السرد البيئي عن غيره. وثالثها: أن جميع الكائنات شريكة في هذا الكوكب، الأمر الذي يعني أن مصلحة الإنسان ليست المصلحة الوحيدة في بيئتنا الجامعة. رابعها: الكوكب كله بيت واحد لكل الكائنات بغض النظر عن

الأماكن والأعراق؛ لأن الخطر محدق بالجميع، فإما أن نسلم جميعًا، وإما أن يعم الهلاك الكوكب قاطبة.

هذه الرؤية التي يتوخاها النقد البيئي في الأعمال الأدبية ليست مجرد وصف الطبيعة، أو ذكر الكائنات غير البشرية؛ لأن الأدب البيئي على وفق المنظومة النقدية المعاصرة لا يقف عن حدود الوصف البيئي، وكشف جماليات الطبيعة، وتوظيفها بوصفها رمزًا شعريًّا، بل صار الأدب البيئي وثيقة معالجة للضرر الذي حاق بالمنظومة الطبيعية، ونشر الوعي وتشكيل حركة تنوير عالمية؛ لإعادة صحة كوكب الأرض، وما عليه[٢٦]، وأقول: إن بعض الباحثين في البداية قدم أعمالا في مجال النقد البيئي بالنظرة الأولى القاصرة، وأضيف أيضًا أن بعضهم قصر النقد البيئي على مجرد ذكر المكان، أو بمجرد ذكر الحيوانات[٢٧]، ومن هنا قام هذا البحث على هذه الأفكار الجديدة؛ لأن مجموعة: "**حيوانات أيامنا.. كتاب قصصي**" تقدم رؤية تجاه علاقة البشر، بغير البشر، ونشر الوعي البيئي، كما سنرى من خلال محاور هذا البحث الثلاثة.

المحور الأول: الكاتب البيئي: (السارد الأخضر)

السارد الأخضر يكتب سردًا أخضر؛ إذ "**يشير تلوين أية ممارسة سياسية أو اقتصادية، أو ثقافية باللون الأخضر إلى حماية البيئة**"[٢٨]، هذا السارد الأخضر لابد أن تكون لديه سمات خاصة تميزه عن غيره، وأضرب مثلا هنا بالأديبة: "راشيل كارسون" صاحبة كتاب: "الربيع الصامت"[٢٩] أول كتاب دق ناقوس الخطر؛ لينبه إلى مشكلات البيئة؛ فقد انطلقت "كارسون" من معرفتها العلمية الجيدة بسمية مادة: "D.D.T"، ولكنها قدمت هذه الحقيقة العلمية بشكل أدبي، ومن ثمَّ لابد من سمات تميز الأديب الأخضر، وهذا ما سوف يستكشفه هذا المحور في تناوله للأديب محمد المخزنجي[٣٠]، أشهر كتاب القصة القصيرة جدًا[٣١] في العصر الحديث، بل هو رائد من روادها، ومؤسس من مؤسسي هذا الاتجاه القصصي، وقد اشتهر بها أكثر من غيرها.

ويبحث هذا المحور عن إجابة للسؤال الآتي: هل كان اهتمام محمد المخزنجي بالبيئة اهتمامًا عارضًا في هذه المجموعة فقط، أم أنه همٌّ أصيل ملازم لشخصية هذا الأديب طيلة عمره؟ ويهمنا في المقام الأول المعلومات التي تدل على

أنه أديب مهتم بالبيئة من حوله، ومتفاعل معها، ومهموم بمشكلاتها، وباحث عن حلول للأزمة التي تعيشها، وموجهًا أدبه عن قصد ووعي لتنمية الإحساس بجمال البيئة، وتربية الضمير البيئي، وتأسيس الأخلاق البيئية، وأن أدبه يعبر عن ثقافته وخبراته الحياتية في هذا الصدد، يقول: "**للمرة الألف ربما.. أكرر: «إن أفضل تعليق على حياة الكاتب هى كتابته، وأفضل تعليق على كتابة الكاتب هى حياته» الكتابة ظل من ظلال الحياة..**"[٣٢]، وقد بثت حياته الثرية روحها في أدبه، فجعلت منه ساردًا أخضر.

في البداية كانت مدينة المنصورة الجميلة حيث تشكل وجدان أديبنا في ظلال جمالها، يقول: "**من عاش فى هذه المدينة حين كانت جميلة النهر والشاطئين والأحياء القديمة والناس الطيبين يظل بداخله حنين جارف لذكرى الحياة فيها.**"[٣٣]، ويلح دائمًا في حواراته، على أن الجمال الذي تفتحت عيناه على سحره في المنصورة هو الذي كون إحساسه بجمال البيئة، فيقول: "**وقد عايشت فى طفولتي وصباي إتاحات للجمال والأناقة في الحياة كما في الثقافة بها. مؤكد أنها أثَّرت فيَّ أعمق التأثير. حدائق، وسينمات عديدة، ودار أوبرا صغيرة عامرة بالنشاط المسرحي والموسيقي وشارع للفنانين ونشاط ثقافي وأدبي وفني وعلمي قدم لمصر أجيالا من الرموز الشاهقة. ومن مقاهيها الفسيحة النظيفة على البر وبشاطئ النهر وفي فلايك نيلها اكتسبت متعة الكتابة خارج البيت. أتذكر شرفة مقهى أندريا التي كانت ممتدة داخل النيل. وأمامها كانت هناك شجرة كافور عملاقة مئوية العمر (...) ثم إنني لم أغادر المنصورة للعيش في مكان آخر إلا وعندي ٣٨ سنة، فكانت مصر بالنسبة لي هي المنصورة.**"[٣٤]، ونلحظ هنا إحساسه المرهف بجمال البيئة من حوله.

ثم انتقل هذا الإحساس إلى حيوانات البيئة؛ فقد "**.. كشف «المخزنجي» عن أن الوقفة الفاصلة لتعلقه بسحر الحيوان جاءت عندما كان صبيا صغيرا مليئا بالفضول والخيال، يصمم لنفسه رحلات انفرادية في الأماكن غير المأهولة، ويومها دار خلف فيلات الكورنيش، وصعد إلى السور الخلفي لقصر الشناوي التاريخي وأطل عبر السياج، فإذا بغزالة أمامه مباشرة في حديقة القصر، وظل يرنو إليها وترنو إليه ربما لنصف ساعة أو أكثر، ظل يفكر أثناءها فيما تفكر فيه الغزالة، وقد تكررت هذه**

الوقفة بعد سنوات عديدة ولكن مع ذئب في غابة «جاجارينا» بكييف، مشيرًا إلى أن أغرب ما كان فيها لحظة الطمأنينة الغريبة بين ذئب وإنسان، يتأمل كل منهما الآخر في سلام عجيب، وهو ما كتب عنه قصة لم ترد في هذا الكتاب."[٣٥]، وحول علاقته بالحيوان خصوصًا يقول: "**وكطفلٍ لطالما كان يُدهشني عالم الحيوان، إذ كان بيتنا في طرف مدينة المنصورة، تظاهره حقول قرية (...) ولهذا كنتُ مُعايشًا لخبرة التعرّف على حشرات، وثعالب، وقنافذ، وذئاب، وحمير، وأحصنة، ودواجن، وطيور مختلفة، وكنت أنسحر بالسّلوك الفطريّ لهذه الكائنات.**"[٣٦]، وهذا الشغف بعالم الحيوان الذي لازمه طوال حياته، وهذه الخبرات التي تنامت هي المعين الذي استمد منه الكتاب الذي يتناوله هذا البحث.

أما في سن الشباب فيظهر حبه للبيئة وتفاعله معها في قوله: "**اخترتُ أن أعمل طبيبًا في الحجر الصحيّ في قناة السّويس، ثمّ في ميناء الإسكندريّة. كنت أحلم بعالم البحر، وكان ذلك العمل به قليل من الطبّ وكثيرٌ من البحر..**"[٣٧]، وهكذا انتقل من بيئة ريفية إلى بيئة بحرية؛ ليكتمل عقد خبراته البيئية.

وحينما تتمكن رهافة الإحساس بالجمال من نفس إنسان ما فإن أقسى ما يعانيه في دنياه هو إفساد هذا الجمال، وهذا ما حدث مع أديبنا في حادثة انفجار المفاعل النووي؛ إذ "**أصدر كتابًا لافتًا للنظر تحت عنوان: "لحظات غرق جزيرة الحوت" انطلق فيه من معايشة كارثة انفجار المفاعل النووي في "تشرنوبيل" بأوكرانيا، عام (١٩٨٦م). وقد احتوى الكتاب لقطات فنية جسدت – بكتابة استمسكت تحت لفح الجحيم البارد بجمالها الخاص – لحظات إنسانية نادرة، التقطها الكاتب من قلب الوقائع المروعة**"[٣٨]، ثم أصدر "**كتاب "٣٦ سنة تشيرنوبل" (...) وهو طبعة جديدة من الكتاب القصصي "لحظات غرق جزيرة الحوت"، مضاف إليها مقدمة جديدة، ويربط الدكتور محمد المخزنجي في كتابه بين حريق مفاعل تشيرنوبل الكهرو نووي – ١٩٨٦، ومحرقة حرب روسيا في أوكرانيا – ٢٠٢٢؛ باعتبارهما نتاج موجتيْن من نار سوداء واحدة، انطلقت شرارة إشعالهما من منابع الحماقة البشرية ذاتها، وإن اختلفت أطيافها، وأدوار شياطينها، ليُشوى في لظاها أبرياء**

البشر وتتفحَّم إبداعات الإنسان وجمالات الأرض. جرسا إنذار من ناقوس تشيرنوبل المنكوبة عينها، يحذران من نار سوداء ثالثة، يرى المؤلف إنها لن تكون إلا نووية، ونهائية، يشعلها قِلة من عظيمي النفوذ وضيعي النفوس، الذين يديرون عالمنا بالتسلط والخبث والحيلة، فهل من نجاة؟"[٣٩] فكاتبنا هنا مشاهد واع، لا تمر الأحداث دون أن يكون له موقف منها تبعًا لرؤية نابعة من حبه لبيئته.

هذا الإحساس بإفساد الإنسان للبيئة أدى إلى تكوين قيمه ومبادئه المدافعة عن البيئة التي بثها في ثنايا أدبه، يقول: "**لقد صار الدفاع عن سلامة البيئة جزءا من قضيتي في الحياة، أقول فيها كلمتي وأمضي، رغم عدم تفاؤلي بما يندفع إليه بلاطجة العالم الكبار والمهيمنون في تدمير بيئة الأرض بجشع وانتفاخ أعمى، يساعدهم على ذلك عمى الفقراء البائس في زيادة العبء السكاني مع شح الموارد بهذا الكوكب. إنها دائرة خبيثة لعمى البصيرة تغذي نفسها باستفحال فتخل بتوازن شبكة الحياة في «بيتنا الأرض» هذا الذي لا بديل لنا عنه مهما زعم علماء «غزو الفضاء»! لهذا أتفق مع رؤية كثير من العلماء ذوي البصيرة أن جائحة كوفيد ١٩، ليست إلا نتاجا لفظاظة انتهاك جنسنا، ممثلا بالسفهاء منه، لتوازن شبكة الحياة المرهف فى هذا الكوكب الأزرق الأبيض الجميل الفريد.**"[٤٠]

وقد اجتمعت هذه الروافد لتكون المجرى العظيم لأدبه الذي يبث من خلاله تلك المبادئ والقيم التي آمن بها، ورسم رؤيته للعالم من منظور اهتماماته وثقافته، يقول: "**ولقد كافأتني الأقدار، بعد ولعي المعرفي بحياة الكائنات الحية منذ الصغر، ميدانيا من خلال رحلات الشطح بعيدا عن قلب المدينة، وثقافيا من خلال القراءة والتي بدأت بسلسلة «كل شيء عن» التى كانت تصدرها دار المعارف، كافأتنى الأقدار بفرص استثنائية كي أتعرف على كثير من الكائنات الحية في بيئتها الطبيعية عبر بقاع مختلفة من العالم، وأتذكر أنني في الاستطلاعات التي كنت أقوم بها ضمن عمل المحررين في مجلة العربى، كنت أنهي مهمتي الصحفية بأكبر جهد ممكن وفي أقل وقت ممكن، لأقتنص إطلالة على بيئة بكر على حافة البلد الذي أزوره، غابات أجوس فيها، شلالات أُحوِّم فوقها، جبال أصعدها، بحيرات أو أنهار غامضة أبحر**

فيها. كان ذلك يكلفني جهدا ونفقات وأحيانا مواجهة مخاطر تهدد الحياة، لكنني كنت أخرج من ذلك بكنز الدهشة الذي هو من أهم دوافعي للكتابة. وأنت إن لم تندهش فلن تُدهش. أما إثراء معارف ومدارك القراء فهذا لا يمكن أن يكون متعمدا، لكنه يأتي تلقائيا في سياق الاحتفاء بالمدهش"[٤١]

وتتلخص رؤيته للبيئة في أن كل الكائنات شريكة في هذا الكوكب، يقول: "**من هنا** (أي من طفولته في المنصورة) **بدأ شغفي بعالم الحيوان كمعرفة علميّة لسلوكها، واكتشفتُ أن عرض هذه المعرفة، دون إنطاق الحيوان أو أنسنته (كما حدث كثيرًا في الأدب القديم، وحتى الحديث الموجّه للأطفال)، أمرٌ سحري بذاته، ثم كان تعمّقي في دراسة علم سلوك الحيوان (ethology) امتدادًا لهذا الشّغف وبه. هُم أممٌ أمثالنا – كما يقرّر المفهوم الدينيّ–، لهذا لم أتعامل مع الحيوان ككائن أدنى، بل كشريك، كأخ في الحياة، وهو أخ ساحر، وأكثر نقاوة من البشر الذين لوّثتهم مطامعهم كثيرًا**"[٤٢]، وقد ألحَّ في كتابته على هذا المعنى على نحو ما سيأتي.

وبناء على كل ما سبق تتضح النظرة الخاصة بكاتبنا للبيئية، أو لنقل: فلسفته البيئية التي لخصها بقوله: "**الإنسان ليس في مركز الكون أبدًا، هو أحد مكوّناته، وهو كائنٌ مُشرَّف بإمكاناتٍ غير متاحة لغيره من الكائنات، ويفترض أن يحترم نفسه، ويحترم الوجود، بهذا التّشريف. لكنّه استخدم هبات تشريفه بشكل عدوانيّ، أنانيّ، إجراميّ، «سيكوباتيّ»، بطول التاريخ وعرضه. اقترف أكثر من جريمة كبرى لحرق الحياة في هذا الكوكب، وأتصوّر أنّه سيُشعل الحريق النهائيّ –أو شبه النهائيّ– فيه. وبهذا الجنوح، يتدهور الإنسان إلى ما دون الكائنات التي نسمّيها «حيوانات». هذه رسالتي، وقناعتي، ويقيني، فيما كتبته من دراما يتواجه، أو يتجاور، فيها الإنسان والحيوان.**"[٤٣]، وهذا ما قد باح به أدبه، من خلال دقة اختيار الكاتب لموضوعاته المؤكدة لفلسفته، والموضحة لها، على نحو ما سنرى في تحليل نصوص المجموعة.

ومحمد المخزنجي أديب بيئي من الطراز الأول من منظور القارئ العربي كما اتضح فيما سبق، وهو أديب بيئي من منظور عالمي أيضًا؛ إذ يقول عن ترجمة كتاب

حيوانات أيامنا إلى اللغة الإنجليزية: ".. **أكثر ما أثلج صدرى فيما قرأته عن ترجمة حيوانات أيامنا، هو لمح مفهوم «تواشج شبكة الحياة» أو «الإيكولوجيا» فيما أكتب، وأعتقد أننى ناقد عنيد وعنيف ـ يحاول أن يكون هادئا ـ لجرائم العصف بهذا التواشج الحافظ لاستدامة الحياة على هذا الكوكب الأزرق الجميل الهش، وهى جرائم «تهديد وجود» لجنسنا من نوع «الإنسان العاقل»، المتمادى فى فقد عقله أمام إغراءات فرط التملك والهيمنة على حساب إخوته البشر، وبتدمير بيئات شركائنا فى الحياة من الكائنات الأخرى**"[٤٤]، وهذا يؤكد ما قلته سابقًا من أن أدبه يبوح بفلسفته البيئية، وهنا أضيف حتى عبر القراءات المختلفة في الثقافات المختلفة، وتكون الإجابة عن السؤال الذي انطلق منه هذا المحور واضحة، وهي أن محمد المخزنجي أديب بيئي يتفاعل مع البيئة، ويحمل همومها، في جميع مراحل عمره.

المحور الثاني: العتبات الخضراوات:

في هذا المحور سوف يتناول الباحث عتبات النص، وهي: "**بنيات لغوية وأيقونية تتقدم المتون، وتعقبها لتنتج خطابات واصفة لها تعرف بمضامينها وأشكالها، وأجناسها، وتقنع القراء باقتنائها (...) وهي بحكم موقعها الاستهلالي – الموازي للنص والملازم لمتنه تحكمها بنيات ووظائف مغايرة له تركيبيًّا وأسلوبيًّا ومتفاعلة معه دلاليًّا وإيحائيًّا، فتلوّح بمعناه دون أن تفصح عنه، وتظل مرتبطة به ارتباطًا به ارتباطًا وثيقًا على الرغم من التباعد الظاهري الذي قد يبدو بينهما أحيانًا.**"[٤٥]، ويعرفها محمد بنيس بأنها "**العناصر الموجودة على حدود النص، داخله وخارجه في آن، تتصل به اتصالا يجعلها تتداخل معه إلى حد تبلغ فيه درجة من تعيين استقلاليته، وتنفصل عنه انفصالا يسمح للداخل النصي، كبنية وبناء، أن يشتغل وينتج دلاليته. والإقامة على الحدود إشارة للعابر أمام الكتاب – النص، ومصاحبة لمريد القراءة، وإرشاد للمسالك.**"[٤٦]

وتتوافق الدلالة اللغوية لكلمة عتبة[٤٧] مع دلالة المصطلح في المعنى " **من حيث الإشارة إلى وجود شيء يعتبر ممرًا إلى هدف ما من جهة، ثم التدليل على**

وظيف العتبة التي هي المساعدة على المرور في الدرج من جهة أخرى. والمعنى نفسه ينطبق على استعمال اللفظ في التداول الأدبي والنقدي."[٤٨]

وقد خلق هذا اهتمامًا بتلك العتبات، و"**يندرج الاهتمام بعتبات النص ضمن سياق نظري، وتحليلي عام يعتني بإبراز ما للعتبات من وظيفة في فهم خصوصية النص، وتحديد جانب أساسي من مقاصده الدلالية** .."[٤٩]، وقد قسمها "**جينيت**" إلى نص محيط أو نص ملحق مباشر، ونص فوقي أو نص ملحق غير مباشر[٥٠]، وإن كان الفضل يرجع إلى "**جينيت**" في تحديدها، وبيان أهميتها، ومن ثم خلق الاهتمام بها، فإن الباحث "محمد أبو عدل" قد ذهب إلى أننا يمكن أن نضيف إليها، ونبني على ما بدأه جينيت، وأيد كلامه بما ذكره "عبد الحق بلعابد" من أن العتبات النصية تحتاج دائما إلى إضافات بحثية، وأن كتاب: "**عتبات**" يعد مقدمة فقط لوضع نمذجة عامة لدراسة المناص[٥١]، وأنا أوافق هذا الرأي تمامًا؛ لأن إبداع الكتاب لا يقف عند حد، ولا يمكن حصره؛ لذلك يمكن أن نضيف إليها، وأن نتناولها بما تقتضيه طبيعة إبداع كل كاتب، وطبيعة كل عمل أدبي.

ووفقًا لمبدأ اخضرار العلوم أو خلق الوعي الأخضر؛ إذ "**يشير تلوين أية ممارسة سياسية أو اقتصادية، أو ثقافية باللون الأخضر إلى حماية البيئة**"[٥٢] فإن العتبات هنا تصبح خضراوات، وقد استخدم الباحث "عبد الرحمن عبد الله آل شبيب" هذا المصطلح حين عنون أحد مباحثه بـ"**عتبة الأبواب الخضراء (الاستدامة/ والألفة)**"[٥٣] وسوف يستثمر هذا البحث دلالة هذا الاخضرار في تسمية العتبات، فيكون لدينا كاتب أخضر، وعتبات خضراوات، وسرد أخضر.

وفيما يلي سوف نقف أما العتبات بقسميها: القسم الأول: النص المحيط: (الغلاف العنوان الإهداء العناوين الداخلية الحواشي الهوامش الإشارات الملاحظات الاستهلال نوعية الخط المقدمة الخاتمة التصدير كلمة الناشر ... إلخ.)، أما القسم الثاني: النص الفوقي: (وهو نوعان: تأليفي وإشهاري) التأليفي اللقاءات (الإذاعية، التليفزيونية، الصحف، الحوارات، المناقشات، الندوات، المؤتمرات، القراءات النقدية،

الترجمة) أما الإشهاري فهو (قائمة منشورات الدار الملحق الصحفي لدار النشر، الإعلان عن الكتاب)[٥٤]

صدرت الطبعة الأولى لهذا الكتاب عن دار الشروق، بالقاهرة عام ٢٠٠٦م، وصدرت الطبعة الثانية عام ٢٠٠٨م، وصدرت الطبعة الثالثة عام ٢٠١٤م، وسوف يعتمد هذا البحث على الطبعة الثالثة؛ لأنها المتوفرة بين يدي الباحث، أما الطبعة الأولى فلم يتوفر لدى الباحث منها سوى صورة إلكترونية بصيغة (PDF) على شبكة المعلومات، ويتوفر لدى الباحث من الطبعة الثانية نسخة ربما تكون مصورة، لأن غلافها بالأبيض والأسود، كما أود أن أشير إلى أنه ثمة اختلافات بين الطبعات سوف أشير إليها في مواضعها حسب مقتضيات البحث.

يقع الكتاب في مئة وثمان وعشرين صفحة، من القطع المتوسط (١٦/٢١) ويضم أربع عشرة قصة، سُبقت بغلافين داخليين بعد وحدة الغلاف الأمامي مباشرة، يفصل بينهما صفحة البيانات، ثم صفحة التصدير بعنوان: "**لمحتان**" فيها نصان للجاحظ من كتابه الحيوان، وتأتي القصص بعد ذلك، يسبق كل قصة منها نص، أو نصان، أو أكثر أغلبها نصوص علمية، وأقلها أدبية عن الحيوان الذي ورد اسمه في عنوان القصة، بعدها تأتي القصة، وسوف أتناول ذلك بالتفصيل في أثناء الدراسة.

وسنبدأ بالقسم الثاني النصوص الفوقية؛ لأنها هي التي تروج للكتاب قبل الشروع في قراءته، ويمكن أن نعرض منها حديث الكاتب نفسه ردًا على سؤال "**عن اللون الأدبى الخاص بعالم الحيوان، وقلة الكتابات التى تخص عوالم أخرى غير البشر وحكاياتهم وسردياتهم يقول د. المخزنجي: "هناك كتاب غيري معاصرون إضافة لكنز تراث الأدب العربي والشرقي عموما فى هذا الاتجاه. الليبي الكبير إبراهيم الكونى والسعودى الكبير عبدالرحمن منيف قرأت لهما إسهامين كبيرين وعاليين فى هذا الشأن، وغيرهم ممن لاتستدعيهم ذاكرة اللحظة. لكن ربما ما يجعل لى مذاقا مختلفا فيما أكتبه عن الحيوانات كمرايا تعكس صورتنا على هذه الأرض وفى هذا الزمان، هو الخلفية العلمية، خصوصا البيولوجية والإيثولوجية (الدارسة لدوافع وغايات سلوك الحيوان)، والتى حاولت أنسنتها، لا بمعنى أنسنة الحيوان، لكن**

بتقريب صورته الحية لإخوته فى الحياة، نحن."[٥٥]، فالكاتب هنا يبين بكل وضوح ما يتميز به كتابه عن الكتب الأخرى، وكتابته عن الكتاب الآخرين، وسوف نرى ذلك بوضوح عند تحليل العناصر الفنية للسرد.

هذه النصوص الفوقية هي التي تفتح للمتلقي آفاق تلقيه للكتاب؛ ولذلك حرص د. محمد المخزنجي على إعطاء المتلقي لمحة عن ميلاد أفكار الكتاب، "**وأكد (المخزنجي) أن قصص هذا الكتاب كلها تستند على وقائع حقيقية وملامسة حية لعالم الحيوان دون أن يفكر أبدا في اقتناء أي حيوان، ولكنه مع هذه الملامسة الحية في محميات وغابات مختلفة بإفريقيا وآسيا وأوروبا والبلاد العربية، قرأ مكتبة كاملة على امتداد سنين حول بيولوجية وسيكلوجية سلوك الحيوان، لهذا لم يكن في حاجة إلى أنسنة الحيوان أو إنطاقه كما في التراث الشرقي أو الكتابات الغربية؛ لأنه يرى في السلوك الفطري للحيوان احتمالات لأنماط أولية من سلوك البشر، ورسائل من اللوم الحزين والعنيف أحيانا للبشرية التي تنحط كثيرا دون مستوى فطرة الحيوان التي يعتبرها نقية ومُبرَّرة على عكس الجنوح البشري، وهي الرسالة الجامعة لكل قصص الكتاب الذي زينه برسوم عالية المقام للفنان الكبير محمد حجي، الذي ينتمي إلى المنصورة أيضا**"[٥٦]

وتُعد ترجمة الكتاب من النصوص الفوقية أيضًا، وقد حظي كتاب حيوانات أيامنا بهذا الاهتمام العالمي، وعن ترجمته إلى الإنجليزية يقول صاحبه: "**لقد أفشلت بيروقراطية قسم النشر بالجامعة الأمريكية نشر ترجمة «حيوانات أيامنا» منذ ١٢ سنة، وما هو إلا عام حتى فازت الترجمة بجائزة نادى الكتاب الأمريكى ضمن أفضل عشرة كتب مترجمة فى الولايات المتحدة عام ٢٠٠٩، وحصل المترجم تشيب روسيتى على درجة الماجستير من جامعة أمريكية مرموقة عن هذه الترجمة. ثم مرت سنوات وسنوات حتى كدت أنسى الأمر كله، لكن على الطرف الآخر كان تشيب روسيتى الأمريكى الطيب والذكى والمثابر، أرسل منذ سنتين يخبرنى أن دار نشر جامعة «سيريكيوز» فى نيويورك رحبت بنشر الكتاب، (...) وأخيرا جاءنى خبر صدور الترجمة وتابعت ردود الفعل عليها. أسعدتنى لطافة ورهافة تصميم الغلاف،**

وطمأنتنى ردود الفعل التى تابعتها إلى كثير مما هو مستقر فى قناعاتى عن الكتابة وعن الحياة التى توحى بهذه الكتابة، فالكتابة بالنسبة لى ليست شغلا ولا دأبا، بل انفجارات دهشة وجيشان عاطفى ووجدانى!"[٥٧]

كما أن أحاديث الكتاب الآخرين عن هذه المجموعة القصصية هي نص فوقي من الدرجة الأولى؛ إذ إنها بعين خبراء بهذه الصنعة، ومن هذه الأحاديث: "**تتميز كل قصة فى كتاب محمد المخزنجى الفريد حيوانات أيامنا بأنواع مختلفة من الحيوانات وعلاقتها المشحونة بالبشر ـ جاموس الماء فى قرية ريفية أصيب بالجنون من وهج الأضواء الكهربائية، أو الجنادب النحاسية المشتراة من سوق مزدحم فى بانكوك ويتضح أنها حية مزيفة، أو الأرانب الشبحية التى تطاردها حملة أمنية وحشية في زمن بعيد وتعاود الظهور. وقصص أخرى عن مدربي الدببة في الهند، وعن الغزو الأمريكي للعراق كما عاشته الخيول الصغيرة والغزلان والجراء. قصص نشرها المخزنجي في الأصل عام ٢٠٠٦، وهي جزء من تقليد عريق من الكتابة عن الحيوانات في الأدب العربي. وفي هذه المجموعة، تقدم الحيوانات شهادة صامتة على وحشية وقسوة البشرية، لا سيما عندما تُغرِق الحداثة البشر وتقصيهم عن البيئة الطبيعية. المخزنجي هو أحد الكتاب الأكثر إدراكًا ودقة فى مصر، حيث يدمج تعاطف الكاتب مع فضول العلماء حول العالم فى كتابته. مثله مثل باربرا كينجسولفر في كتابها «سلوك الطيران»، وجون ماكسويل كويتسي الحائز على نوبل ٢٠٠٣، وبوكر العالم ١٩٩ في كتابه «سلوك الحيوانات»، وهاروكي موراكامي الياباني المرشح الدائم لنوبل في كتابه «الفيل يتلاشي». ويتعقب المخزنجي في قصصه تلك الروابط الطبيعية الخارقة بين جنسنا البشري وبقية الأحياء. في هذه الحكايات الرنانة والمؤرِّقة، تسلط الحيوانات في أيامنا الضوء على حاجتنا الملحة لاستعادة إحساس الرهبة والتواضع والاحترام الذي ميز علاقتنا معهم ذات يوم..**"[٥٨]، ومنها أيضًا: "**فى هذا الكتاب، المخزنجى ـ وهو أحد أهم كتّاب القصة المعاصرين ـ يبصرنا بآثار أفعالنا، كيف أصبحنا قادرين على إصابة الحيوانات بالاكتئاب والجنون والغضب، وكيف نستعيد هذا الرابط الخفى بينا وبين حيوانات أيامنا.**"[٥٩]، ولعل ما سبق من

نصوص قامت بدورها في بيان دور النص الفوقي التأليفي في توجيه تشويق المتلقي، وتوجيه أفق قراءته. أما النص الفوقي الإشهاري فلم تتوافر بين يدي الباحث إعلانات دار النشر عن هذا الكتاب.

أما القسم الآخر وهو **النص المحيط** فسوف نبدأ بالوحدة الأمامية الخارجية للغلاف، ونتناول هنا صورة الغلاف؛ إذ ينقسم الكتاب من حيث الاهتمام بلوحة الغلاف إلى ثلاثة أقسام؛ قسم ربما لا يهتم بعتبة لوحة الغلاف، ويظهر ذلك في أنها تتغير من طبعة إلى أخرى. وقسم أوتي الموهبة التي تجعله يرسمها بنفسه[٦٠]، وقسم يهتم بها ولكنه لا يرسمها بنفسه، وإنما يشرك غيره في تجربته الخيالية، ومن هؤلاء كاتبنا د. المخزنجي؛ فنحن أمام كاتب ذي إحساس جمالي مرهف، وموهبة صقلتها التجربة الحياتية؛ إذ لا يمكن أن نغفل أن عمله في مجلة العربي قد رسخ عنده القيمة الجمالية، والدلالية التي يصنعها تآزر الصورة مع النص، ومن ناحية أخرى صداقته للفنانين التشكيلين أمثال "**محمد حجي**" الذي ملأت أعماله المجلة ذاتها، هذه الصداقة تجعله على صلة وثيقة بجماليات الفن التشكيلي، من هنا كان لابد من وقفة أمام عتبة لوحة الغلاف، وهي وإن لم تكن من إنتاجه، فلابد من أنها كانت من اختياره.

لوحة الغلاف: حمل الغلاف الأمامي – باعتباره العتبة الأولى من عتبات النص – لوحة من وحي الحياة الريفية الشعبية، والحياة الجبلية الصخرية البدائية، وهما معا يشكلان أهم ملامح البيئة التي نحيا فيها، ويضمان أهم عناصرها، هذه اللوحة ازدحمت ازدحام الدنيا بمخلوقاتها، وكأن مبدعها قبض قبضة من الطبيعة تمثل الأنواع المشاركة فيها؛ فضمت أنواعًا من الكائنات الحية كالإنسان؛ فيظهر في يمين اللوحة رجل يحمل مشعلا في إحدى يديه وهو يركض، وامرأة تحمل راية بيد، وبالأخرى تحمل ما يشبه صنية الطعام، ومحارب بدائي ذو قرنين، وله ذيل يمسك بإحدى يديه ما يشبه الحربة، ويحمل بيده الأخرى صخرة مدرجة كبيرة. ومن الحيوانات غزال، وكلب، ومن الطيور ديك ودجاجة، وحمامات بأشكال متنوعة، وعصافير كذلك، وزواحف متنوعة: ثعبان، سحلية، برص أو أكثر، وأسماك، ونجوم تشبه نجوم البحر متناثرة في أنحاء الصورة، ومن النبات ورقة نبات مشرشرة، وبعض الأدوات البدائية؛ مثل الحراب، والسهام مختلفة

الأشكال والأحجام، وسُلَّم، وربما أمشاط حجرية، وتميمة قبلية، وقطع أحجار، وآنية فخارية، وتسيطر على اللوحة قطع كأنها حجارة بأشكال مختلفة متناثرة في كل مكان، ربما تمثل الصعوبات والعوائق التي تحيط بكل كائن على وجه هذا الكوكب، عوائق قاسية كالحجارة، متعددة كأشكالها.

وتكرار كلمة: "تشبه" أو "كأنها" في وصف اللوحة السابق ألجأني إليه الفنان التشكيلي المبدع للوحة الغلاف التي "**تعكس قدرة باهرة على المحاكاة، وإن لم تخل من إيحاءات بتوجهات (..) نحو الأسلوب التعبيري (...) كانت تحريفاته للشخوص والأشكال الطبيعية قريبة الصلة بجماليات المنحوتات المصرية القديمة ..**"[٦١] وبهذه الطريقة التعبيرية يستطيع الفنان أن يجعلنا نرى العالم والأشياء من حولنا كما في خياله هو، فينقلنا من عالم الحقيقة الضيق إلى عالم الخيال الرحب، تاركًا في نفوسنا الرسالة التي أراد أن يودعها في ضمير كل منا.

اختار المبدع أن يكون اللون الأسود الحالك هو لون خلفية اللوحة المسيطر عليها، ويظهر جليًّا في ثلث الغلاف العلوي حيث تنحسر اللوحة تاركة الفراغ لاسم الكاتب وعنوان الكتاب، الأمر الذي جعل أفق الغلاف قاتمًا، وقد تسرب اللون الأسود أيضًا بطريقة طولية وسط اللوحة حتى بدت وكأنها مقسومة إلى قسمين، وربما يدل اللون الأسود على مستقبل البيئة القاتم نظرًا لعدوان الإنسان عليها؛ فاللون الأسود يدل غالبًا على الحزن والكآبة، ثم فوق هذه الخلفية السوداء تمازج اللونان الأحمر والأخضر بتدرجاتهما، وكانا الأكثر انتشارا في اللوحة، واللون الأحمر ارتبط "**بالمشقة والشدة**"[٦٢]؛ لذلك فهو هنا يمثل المأزق الذي تعيشه البيئة، في مقابل الأخضر الذي تمازج معه الذي يمثل الأمل في بيئة طبيعية جميلة، ويظهر اللون الأزرق على استحياء في بعض جوانب اللوحة، وللأزرق في الاستخدام الشائع إيحاءات تدل على الشيء المكروه، والغيظ، والتوتر[٦٣]، وهو مناسب للمشكلات التي تقع فيها هذه الكائنات، كما ظهر اللون الأصفر على استحياء أيضًا في بعض جوانب اللوحة، وربما تآزر الأصفر رمز المرض والذبول[٦٤] مع الأزرق في بث الإحساس بالكوارث المحيطة بالبيئة، هذا ولم تخل اللوحة من الأمل، فقد وزع المبدع بقعا من اللون الأبيض على جوانب اللوحة،

وإن كان ناحية اليمين أكثر، وكأنه سقوط ضوء على وجه اللوحة، الأمر الذي يعطي إحساسًا بتباشير الفجر.

وهي لوحة بيئية بامتياز، وقد اختيرت بعناية؛ لأنها تعبر عن انسجام هذه المخلوقات جميعها في البيئة، ولعل الحلم بحياة أفضل هو الذي جعل الفنان التشكيلي يرسم الأشياء على غير صورتها الحقيقية، بل على صورتها التي يراها في حلمه؛ ليأخذ المتلقي معه في عالمه المدهش؛ فيرى مثلا في الرجل الذي يحمل المشعل، وفي المرأة التي تحمل الراية، والطعام مسئولية الحفاظ على البيئة، التي تتطلب التكامل بينهما، وليس تسلط نوع على آخر، ولعل تقدم المرأة على الرجل يتوافق مع النظرة الإيكولوجية التي تقول إن المرأة أكثر حفاظًا على البيئة من الرجل. (هذا مجرد مثال)، ثم إن اللوحة بطابعها الريفي والبدائي تنقل المتلقي إلى رحاب عصر كان الإنسان فيه يجل البيئة، فتصنع ثنائية القديم/ الحديث مع كلمة أيامنا في العنوان.

والغلاف من تصميم الفنان التشكيلي المصري "**محمد حجي**"[٦٥]، وإنما أذكر ذلك لأن معرفتنا بسيرة هذا الفنان وأعماله توضح بجلاء الجانب البيئي في اللوحة؛ إذ إنه متأثر في لوحاته بحياة الريف التي تمثل جمال الطبيعة، ونقاءها، ومتأثر أيضًا برسوم: "التاسيلى"، وهي رسوم صخرية تعتبر أهم رسوم صخرية فى العالم،[٦٦] وهنا يمكن القول بأن ريشة الفنان المحب للطبيعة، قد تآزرت مع قلم الأديب المحب للطبيعة ليخلقا عتبة لعمل بيئي يرشد المتلقي إلى القراءة التي تخلق لديه وعيًا يسهم في بناء عالم أفضل، يتبنى أفراده أخلاقًا بيئية.

اسم المؤلف على الوحدة الأمامية الخارجية للغلاف: على الخلفية السوداء التي وصفها الباحث آنفًا وأعلى يسار الصفحة كتب اسم المؤلف "**محمد المخزنجي**" باللون الأبيض، وبحجم خط أقل قليلا من حجم الخط الذي كتب به عنوان الكتاب، بدا الاسم مشرقًا مميزًا ببياضه وسط سواد الخلفية، معطيًا الشعور بالوضوح والارتياح، ويتآزر ذلك مع مكانة صاحبه في قلب المتلقي الذي سعد بما قرأ من قبل من أدب محمد المخزنجي، وهذا يفتح الأفق أمامه رحبًا ليتوقع سعادة وأنسًا قادمين بقراءة هذا العمل؛ لذلك "**يعد اسم المؤلف عتبة نصية هامة إذ إنه يمنح سلطة توجيه المتلقي/ القارئ**

من خلال العلائق الجدلية التي تربط اسم المؤلف بنصه، فالمتلقي القارئ يستطيع أن يحدد هوية الجنس الأدبي الذي يبدع فيه المؤلف، كما يستطيع أن يحدد الخصائص الأسلوبية والفكرية لهذا المؤلف أو ذاك، ولا سيما إذا كان اسم المؤلف معروفًا وله حضور على الساحة الثقافية والأدبية. بالإضافة إلى ما يمكن أن يشير إليه هذا الاسم من تعالقات ذهنية مع هوية المؤلف الجغرافية والتاريخية، والجنسوية (ذكر أو أنثى)، وما يمكن أن يستحضره المتلقي القارئ عن المؤلف من خلال بيئته وانتماءاته وكتاباته؛ لأنها حتمًا ستؤثر في النص المنتج."[٦٧]، ولعل شهرة الدكتور محمد المخزنجي كانت السبب وراء تصدر اسمه للغلاف.

<u>عنوان الكتاب على الوحدة الأمامية الخارجية للغلاف:</u> تحت اسم المؤلف، أعلى يسار الصفحة، وفي الفراغ الذي يعتلي الصورة، ظهر عنوان الكتاب: "**حيوانات أيامنا**"، باللون الأبيض أيضًا، ولكنه تميز بأن حُدِّدت حروفه باللون الأحمر، وبأن حجم الخط أكبر قليلا من اسم الكاتب، وبأن كتب بين خطين أحمرين رفيعين، أحدهما أطول إلى جهة اليمين، وتحته مباشرة وبخط أبيض أيضًا، وأصغر من حجم خط العنوان، واسم الكاتب ظهرت كلمتا: "**كتاب قصصي**"، وإذا كان العنوان مدخلا للنص، وملتقى الكاتب والمتلقي؛ فالكاتب قد صاغ العنوان معتصرًا خلاصة تجربته الفنية فيه، ليهيئ المتلقي ويغريه بخوض مغامرة التفاعل مع النص، وبذلك يكون العنوان رابطًا بين الثلاثة: الكاتب، والنص، والمتلقي[٦٨]، وإذا كانت "**العناوين (...) مشبعة برؤية للعالم ذات طابع إيحائي بفعل طبيعته الاختزالية والتكثيفية.**"[٦٩] فإننا نجد هذا الاختزال في هاتين الكلمتين: "**حيوانات أيامنا**"؛ إذ تكونتا من مضاف ومضاف إليه فقط، وعمل الحذف على إثارة عقل المتلقي ليقدر المحذوف فتكتمل الجملة، وكأنه في اللحظة الأولى يقول: حيوانات أيامنا؟ ما بالها؟ ماذا دهاها؟ لماذا ذكرها؟ فيكون بهذه التساؤلات قد انجذب إلى النص ووقع في حبائله أيًّا كان التقدير الذي قدره للمحذوف، ثم إن الإضافة تكررت مرتين إضافة الحيوانات للأيام، ثم إضافة الأيام إلى الضمير "نا"، وهذا الضمير يعطي إيحاء قويًّا للمتلقي بأن القضية الأساسية تهمنا جميعًا، وليست قضية فردية، وهذا المعنى يتماهى مع المسئولية البيئية التي تقع على عاتقنا جميعًا.

وقد تآزرت كلمة: "**حيوانات**" تمامًا مع اللوحة التي ضمت أنواعًا من الحيوانات، وصيغة الجمع تجعل المتلقي يتخيل كل الأنواع، ولا يستثني منها نوعًا، الأمر الذي يرسخ النظرة المتكاملة للطبيعة، وإعطاء كل نوع حقه، ثم إن البدء بكلمة "**حيوانات**" تتوافق تمامًا مع حقوق الحيوان، التي تدين المركزية البشرية، وهي "**تلك النظرة التي ترى البشر وحدهم أصل ومقياس كل قيمة. فمثل هذه النظرة تولد غطرسة تدفع الناس إلى التعامل مع الكائنات الأخرى غير البشرية على أنها مجرد مواد خام مركونة لإشباع الحاجات والرغبات البشرية.**"[٧٠]. وإذا وسعنا دلالة كلمة: "**حيوانات**" لتشمل الإنسان بوصفه حيوانًا ناطقًا يفكر؛ فإن العتبة الأولى للنص تصبح موطئة لدخولنا إلى الكتاب؛ إذ لخصت العدوان الواقع من هذا الحيوان الناطق على بقية الحيوانات غير الناطقة، هذا العدوان الذي يهدد البيئة بأكملها بكوارث لا يدري أحد عواقبها التفصيلية، إلا أنها تؤذن بخراب الكوكب.

أما كلمة: "**أيامنا**" فأوحت بما تواجهه الحيوانات في هذا الوقت من التعدي الجنوني عليها، وضمير الجمع يدل على العصر الحديث الذي شهد صراعًا محمومًا لتسخير الطبيعة لمنفعة الإنسان في غير اكتراث بالمخلوقات الأخرى التي تشاركنا الحياة على هذا الكوكب.

والكاتب باختياره لهذا العنوان: "**حيوانات أيامنا**" قد كسر أفق توقع المتلقي؛ إذ المعهود أن يختار الكاتب عنوان إحدى القصص لتكون عنوانًا لمجموعته القصصية حسب رؤيته الخاصة، لكن الكاتب هنا لم يفعل ذلك، بل اختار عنوانًا جامعًا لكل عناوين القصص الواردة في المجموعة؛ إذ تضمن عنوان كل قصة حيوانًا واحدًا، بينما جاء العنوان بصيغة الجمع: "**حيوانات**"، فربط بين عنوان المجموعة القصصية، وعناوين قصص المجموعة بعلاقة التفصيل بعد الإجمال، أو الكل والجزء، وربما يكون في ذلك ملمح بيئي؛ وهو المساواة بين كل الحيوانات التي ذكرت في القصص، وعدم تفضيل نوع على سائرها بذكره في عنوان المجموعة؛ لأن الحيوانات جميعها لها حقوق متساوية.

أما العنوان الفرعي فكلمتا: "**كتاب قصصي**" وبهما عرَّف بالجنس الكتابي للعمل؛ فحرك في المتلقي شغفه الفطري لسماع الحكايات، وأرى أن الكاتب قد فضل كلمة: "**كتاب**" على كلمة مجموعة قصصية؛ لأن الإيكولوجيا تقف بين العلمي، والأدبي، فهي تقدم المعلومات التي تساعد في إنقاذ البيئة، ويعرضها بطريقة مؤثرة في نفسية المتلقي لينشر الوعي البيئي. وربما يعضد رأيي أن الكاتب – كما سنرى بعد قليل– يضع بعض المعلومات المتخصصة في عالم الحيوانات؛ لتكون مدخلا لقصته، وسوف نقف عند هذا بالتفصيل إن شاء الله.

دار النشر على الوحدة الأمامية الخارجية للغلاف: وسط ذيل الصفحة، في مستطيل أحمر محدد باللون الأبيض ظهرت العلامة التجارية لدار النشر: "دار الشروق" باللون الأبيض، وقد اختفى جزء من لوحة الغلاف تحتها، وهي مسألة ذات قيمة تجارية تسهم في بيع الكتاب.

الغلاف الخلفي للكتاب (الوحدة الخلفية للغلاف): خلفية الغلاف الخلفي سوداء تمامًا مثل خلفية الغلاف الأمامي، وقد قُسِّم الغلاف الخلفي إلى ثلاثة أقسام شبه متساوية؛ القسم الأعلى جزء من إحدى قصص الكتاب مكون من ثمانية أسطر ونصف، يشغل جزء منه صورة مصاحبة للنص بطول خمسة أسطر، وبعرض كلمتين، هي جزء مقتطع من لوحة الغلاف الأمامي. والقسم الأوسط ستة أسطر ونصف تبدأ بـ "في هذا الكتاب"، وهي تعريف بالكتاب. أما القسم الأخير فيتناسب تمامًا في الحجم والتنسيق مع القسم الأول؛ ثمانية أسطر ونصف، وصورة الكاتب مصاحبة للنص بطول أربعة أسطر، وبعرض كلمتين تقريبًا، وهو تعريف بالكاتب. وقد فصل خط أبيض رفيع بين القسمين العلويين، والقسم السفلى الأخير. وفي ذيل الغلاف جهة اليمين ظهرت العلامة التجارية لدار النشر: "**دار الشروق**" باللون البرتقالي، وسوف أتناول كل قسم منها بالتحليل فيما يلي:

القسم الأول: نص مأخوذ من قصة: "**كان يطارد فراشة في البحر**"[٧١] صاحبه صورة لرجل يحمل مشعلا، وهو يركض، وحوله بعض الأشكال من النجوم والحجارة، وغيرها، وهي جزء مقتطع من لوحة الغلاف،[٧٢]، هذه اللوحة تشغل مساحة صغيرة

بجوار النص، تمتد طولاً خمسة أسطر، وبعرض كلمتين. وربما يكون اختيار هذا الجزء من لوحة الغلاف نبع من مطاردة النجمة؛ إذ في الصورة كأن الرجل ينظر إلى نجمة أعلى رأسه، بين يديه المرفوعتين، إذن، بعد الاهتمام بعالم الحيوان في أربع عشرة قصة، ها هو الإنسان أخيرًا قد ظهر، ظهر في الغلاف الخلفي يحمل مشعلا، وأصبح المسكوت عنه مذكورًا، وكأن النهاية المبتغاة، تقول له: لا تطارد، بل احمل مشعلا، أنر الكون بأفعالك، وأرسِ مبادئ الحق والنور، وابذل غايتك لإسعاد نفسك، وإسعاد الآخرين الذين يشاركونك الحياة على هذا الكوكب.

هذا ما يخص اللوحة، أما النص فعندي أن سبب اختياره هو أنه يلخص حال الإنسان في هذا العصر، يندفع وراء شهواته، فيعرض نفسه وغيره للخطر.

القسم الأوسط: نص مشوق بدأ بـ: "**في هذا الكتاب**" يقع في بضع وسبعين كلمة، مكتوب باللون الأبيض، لا تشعر في هذا النص بالأسلوب المميز للأديب محمد المخزنجي؛ وأغلب الظن عندي أن هذا النص من صنع الناشر؛ إذ أراد الإبهار في جمع العجائبي[٧٣] من قصص الكتاب؛ فبدا الأمر وكأن كل ما فيه عجائبي؛ ليقبل المتلقي بشغف على قراءة الكتاب. ولكن الكلمات الأهم في هذه الصفحة هي الكلمات الآتية: "**إنها ليست مجرد حيوانات، بل حيوات تتجاور مثل شظايا المرايا فتعكس صورة متسعة لإنسان اللحظة، تهمس أو تصرخ بالرؤى..**"[٧٤] هذه الرؤى التي يخرج بها المتلقي من مغامرته القرائية باحترام الحيوات الأخرى، والحفاظ على البيئة؛ لأن من سمات الأدب البيئي، والنقد القائم عليه أن "**يناقش (...) أخلاقيات البيئة، كالحقوق والواجبات، والضمير البيئي، وتقديم جملة من الأهداف الوجدانية: تنمية اتجاهات وقيم إيجابية نحو حماية البيئة، وخلق مشاعر الاهتمام، تنمية الذوق الجمالي نحو البيئة، وتكوين اتجاهات إيجابية نحو الذات، كالعناية بالصحة، والمحافظة عليها، تنمية الضمير البيئي، وتنمية الاتجاه نحو الرؤية المستقبلية للآثار البيئية على الأخلاق بالأنظمة البيئية**"[٧٥].

القسم الثالث والأخير: صاحبت صورة للكاتب شغلت طول أربعة أسطر، وعرض كلمتين تقريبًا، نصًّا بدأ بـ: "**محمد المخزنجي؛** .."، وفيما ما يقارب مئة لفظة

قدمت سيرة ذاتية مختصرة للكتاب بخط أبيض كسائر النصوص في الغلاف الخلفي، يهمنا من هذه السيرة الفقرة الآتية: "**له سبعة كتب قصصية ورواية ريبورتاج قصصي عن كارثة تشيرنوبيل، وكتابان في الأدب البيئي للأطفال، وكتاب علمي عن الطب البديل، وكتاب إلكتروني في أدب الرحلات.**"، وتظهر هذه الفقرة اهتمام الكاتب بالبيئة في مجالات عدة.

ونجمل هنا الكلام عن العتبات من ناحيتي: البنية البيئية، والوظيفة البيئية؛ أما البنية البيئية فقد رأينا عند تحليل هذه العتبات "**كنص موازٍ لسياق العمل الأدبي ..**"[٧٦] أنها لم تخرج عن نطاق الطبيعة؛ فاللوحات اشتملت على عناصر طبيعية، والنصوص ركزت على أسماء الحيوانات في العناوين، تراسلت مع بعضها خالقة حوارًا خفيًّا؛ إذ ربطت علاقة التفصيل بعد الإجمال بين هذه العتبات حين جاءت العناوين الفرعية مفصلة للعنوان الرئيس" **حيوانات أيامنا**". أما من ناحية الوظيفة، فقد تآزرت العتبات النصية مع العتبات غير النصية في الرسوم التشكيلية، في تهيئة المتلقي لمغامرة القراءة، وتخلق حالة من التشويق، ثم إنها تغري المتلقي بالوقوف عندها – باعتبارها عتبات – ليبني أفق توقعاته حول قصص الكتاب، وبذلك تخلق صورة تخييلية في ذهنه لواقع مؤسف ينذر بخراب الكوكب، وفي الوقت ذاته يفتح له آفاقًا لخلق عالم أفضل، وأرقى تتساوى فيه حقوق الكائنات التي تشاركنا الحياة على هذا الكوكب، وستكون هذه الإشارات "**علامة تضمينية تحقق نوعًا من التجاور، والتحاور بينها وبين بقية مكونات هذا العمل ..**"[٧٧]

الوحدة الأمامية الداخلية للغلاف: (الغلاف الداخلي الأول): صفحة كاملة كتب في أعلاها: "محمد المخزنجي"، وكتب بخط أكبر وأغمق من الخط الذي كتب به اسم الكاتب في أسفلها: "حيوانات أيامنا"، يتوسطهما صورة لفيل ضخم يمشي، ويعتلى ظهره إنسان، وقد رأى أحد الباحثين أن فوق الفيل تاج[٧٨]؛ وهذا لأن الصورة تعبيرية، وليست مطابقة للحقيقة.

من الواضح أن ترتيب اسم المؤلف والعنوان هو نفسه على الوحدة الخارجية، ويلاحظ أن كلمتي: "**كتاب قصصي**" ليستا موجودتين، وأرى اللوحة هنا معبرة عن مأساة

الحيوانات في أيامنا؛ إذ إن الفيل ليس حرًا طليقًا وإنما هو تحت إمرة الإنسان الذي اعتلاه وسخره لمنفعته، هذا على الرغم من أنه قد ورد داخل الكتاب أن الآساد تهاب الفيل[٧٩]، وإذا كان هذا حال أضخم الحيوانات وأقواها، فما بالك بحال ما دونه في الحجم والقوة من سائر الحيوانات؟ وأنا أرجح أن الذي فوق ظهر الفيل إنسان، وليس تاجًا لأن هذا يتفق تمامًا مع نص قصة: "**على ظهر فيل**" حين صعد الراوي إلى قلعة "جايبور" على ظهر الفيل[٨٠]، كما أنها تتفق مع الصورة التعبيرية التي في نهاية القصة. وفي ظهر هذا الغلاف الداخلي الأول كتبت بيانات الكتاب.

الوحدة الأمامية الداخلية الثانية للغلاف: (الغلاف الداخلي الثاني): صفحة بيضاء كاملة، كُتِبَ في أعلاها: "**محمد المخزنجي**"، وكتب بخط أكبر في منتصف الصفحة: "**حيوانات أيامنا**"، وعادت كلمتا: "**كتاب قصصي**" بين قوسين، بخط أصغر من العنوان، ومساو تقريبًا لحجم الخط الذي كتب به اسم الكاتب، وتذيل الصفحة اسم الناشر: "**دار الشروق**". والملاحظ أن الغلاف قد تكرر مع اختلاف بسيط، وهو حذف الصورة التعبيرية، وإضافة كلمتي: "**كتاب قصصي**"، ودار النشر، وربما تكرر هذا الغلاف الداخلي لغرض تجاري.

<u>تصدير الكتاب:</u> بعد الأغلفة المعروضة سابقًا، أتت صفحة بعنوان: "**لمحتان**"، وهما معلومتان من كتاب: "**الحيوان للجاحظ**"، وفي ذيل الصفحة أقصى اليسار صورة تعبيرية لحصان يعدو. **اللمحة الأولى:** تقارن بين الحيوانات بعضها ببعض، فمنها المحبب ومنها المكروه، ومنها المستأنس ومنها المتوحش، وهكذا، ويخلص إلى أن العقل يريك شيئًا آخر، وربما يشير الجاحظ هنا إلى أنها كلها على اختلاف نظراتنا إليها متماثلة الأهمية، ووجودها محبوبة أو مكروهة خير للكون وللوجود، وربما يكون لهذه النظرة البيئية التي تجعل الأنواع المختلفة صاحبة حقوق متساوية الفضل في أن تتصدر نصوص الكتاب، وكأنها تغني عن المقدمة، وهنا يلمع في الذهن سؤال: ولماذا لم يكتب الكاتب مقدمة، واعتمد على نصوص غيره؟ وأجيب فأقول لعل الكاتب القصصي الشهير الذي تعود في قصصه أن يلمح، ولا يصرح، ويترك المتلقي يخرج بانطباعاته، والناقد يخرج بتأويلاته وجد أن هذا أفضل مدخل لكتابه، أن يريك الحقيقة

من وراء غلالة ستر رقيق، فتذهب فيه كل مذهب، ويراه كل إنسان على قدر طاقته، وثقافته، وتخيله. أما **اللمحة الثانية:** فيبرهن فيها الجاحظ على أن الإنسان جمع ما في العالم الكبير من أشكال؛ ولذلك سمي الإنسان العالم الصغير، ثم بدأ يبين الصفات المشتركة بين الإنسان والحيوان، وكأن الكاتب أراد أن يتدرج بالمتلقي في اختياراته تلك؛ فبعد أن استقر في نفس المتلقي أن الحيوانات على اختلاف أنواعها متساوية في الحقوق، ذهب خطوة أبعد ليقر علاقة الإنسان بالحيوان في نفس المتلقي، وتظهر هاتان اللمحتان واحدة من أهم قناعات د. محمد المخزنجي، وهي أن الحقائق العلمية فيها سحر قد يفوق الخيال، يقول: "**ومن ثمّ لا أفصل بين ما يُسمى: «واقع»، وما يُسمى: «خيال». ويكفي أن أذكر حقيقة أنّنا لو استعرنا من بعض الحيوانات أنماطًا من حواسّها الفائقة، في الشمّ مثلًا –كالكلاب–، أو في سماع ما دون الصّوت –مثل الأفيال–، فأيّ سحر خياليّ سنرى؟**"[٨١]، أما **الصورة التعبيرية** – في ذيل الصفحة أقصى اليسار– لحصان يعدو فإنما تعبر عن تخطي العتبات الأولى؛ والانطلاق نحو متن العمل، والبدء في قراءة القصص بقوة خلقها التشويق النابع من مخاطبة العتبات الأولى لعقل المتلقي، ونفسه، وخياله، وإثارة شغفه.

<u>عتبة النصوص التمهيدية:</u> اشتمل كتاب حيوانات أيامنا على أربع عشرة قصة[٨٢]، وقد اتبع الكاتب فيها منهجية محددة، وهي أن يقدم لكل قصة بمعلومة علمية أو أكثر من مرجع له اتصال وثيق بعالم الحيوان، وهي في الغالب نصوص علمية، والقليل منها نصوص أدبية، وفوق هذه النصوص، وعلى اليسار في أعلى الصفحة صورة تعبيرية للحيوان محور القصة، الذي يأتي اسمه في عنوانها، ثم يفصل بين ذلك والقصة خط بعرض الصفحة، ثم يظهر عنوان القصة على يسار الصفحة أيضا.

وقد عدت ذلك نوعًا من التجريب الباحثة لبابة أمين الهواري[٨٣]، وأرى أن هذا النوع من التجديد في السرد القصصي استخدمه الكاتب ليدمج به بين العلمي والأدبي، فيبدأ من النصوص العلمية، ثم ينطلق إلى الأسلوب الأدبي في سرد القصة، إن هذه هي طريقة المخزنجي المميزة التي يقول عنها: "**وإن كان ثمّة تميّز في ما كتبته وأكتبه، فهو إدخال المعرفة العلميّة ذات النسيج الدراميّ، في تشكيل الكتابة، وهو**

أمر مختلف عمّا يُسمّى «أدب الخيال العلمي»، بل هو شيء قد أسمّيه: أدب الواقع العلميّ، واقعٌ يلامس الخيال عند صيّاد قصص مجبول على الدّهشة. الطبّ سحرٌ علميّ موجودٌ بقوّة في كتابتي، وأحبّ أن أُسمّي مُدهِشاتِهِ: «العلميّة السحريّة»، فالعلم (والطبّ علم) ينطوي على سحريّة مُدهشة، فقط تنتظر من يستخرجها، وأعتقد أنّني لامستُ كثيرًا حدود استخراجها"[٨٤] ويتوافق مع هذا تمامًا الرسوم التشكيلية التي صورت الحيوانات بشكل قريب من الواقع، مع إضفاء لمسات على الشكل النهائي من خيال الفنان التشكيلي الذي أبدعها.

وقد أشرنا سابقًا إلى أن الإيكولوجيا جمعت بين العلمي والأدبي؛ إذ "**تقتضي المشاكل البيئية تحليلا ضمن المستويين العلمي والثقافي؛ لأنها نتاج تفاعل بين المعرفة البيئية للطبيعة، وبين انعكاساتها الثقافية.**"[٨٥] ومن هنا تطابقت رؤية الفنان الأديب مع واقع الإيكولوجيا الفعلي، ويؤكد ما سبق كلام د. المخزنجي عن الواقعية السحرية حين قال: "**الواقعية السحرية اختراق فني عظيم تألق به مبدعو أمريكا اللاتينية العظام. لكن، أظنني أفكر بطريقة مختلفة، وهي رؤية ما هو ساحر في الواقع الملموس، وهذه تحديدا هي الهبة التي أهدتنيها الثقافة العلمية، الواقع الملموس للكون والكائنات مليء بالسحر والرمز لو عرفنا بعض أسرار التصميم العظيم فيها. العلم يفتح عيوننا على أعاجيب هذا التصميم. كل شيء في الوجود هو كيان ومجاز. ربما هذه القناعة هي التي توحي بحكاية السحرية هذه، وماهي بسحرية، بل واقع يسحر إن أمعنا في تأمله.**"[٨٦] فمن خطوة علمية تتلوها خطوة تأملية خيالية تصل بنا إلى معرفة كنه العالم الساحر لمن يتأمله.

إن تنوع هذه المصادر التي اختارها الكاتب بعناية من التراث العربي، ومن الحضارة الغربية الحديثة تلفتنا مباشرة إلى ثقافة الكاتب الموسوعية، وإلى أنه مهموم بالبيئة، وأنه يصدر عن تجربة ذاتية متأصلة في نفسه، ينمي عقلُه فيها وجدانَه، ويحفز فيها وجدانُه عقلَه لينشر الوعي بين قرائه، كما أنها تلفتنا من الناحية الفنية إلى الثنائيات التي يقوم عليها الكتاب القصصي؛ فهذه المراجع تعطينا القديم في مقابل الحديث، إلا أن هذا التقابل إنما يؤكد حقيقة واحدة، وهي أن المخلوقات جميعها شركاء

لهم حقوق متساوية على هذا الكوكب، وأن هذه الحقيقة شغلت المفكرين والعلماء قديمًا، وحديثًا، وأن النتائج متطابقة؛ فمهما تنوع الفكر، وتغير الزمان، تبقى حقيقة انسجام المخلوقات وتعايشها على هذا الكوكب أمرا لا مفر منه.

وهذه المقدمات العلمية لا تأتي عبثًا، إنما تتناغم مع القصة التي تليها، ليس في الحيوان المذكور في القصة فقط، ولكن في الانطباع الذي تتركه القصة في نفس قارئها، ويدل على ذلك أن الاختيار لم يكن من نوع واحد من المراجع، وإنما يختار النص بذكاء يمده سعة اطلاع ما بين موسوعة، وديوان، ومعجم، ومجلة، وما بين تراثي أو معاصر؛ فقد اختار معلومتين عن الغزلان قبل قصة: "**غزلان**"[٨٧]، إحداهما بيت شعر:

عيون المها بين الرصافة والجسر جلبن الهوى من حيث أدري ولا أدري

لعلي بن الجهم؛ ليبين فظاعة الجرم الذي ارتكبه المارينز حين ذبحوا عشرين منها، والمعلومة الثانية عن ديمقراطية قطيع الغزلان من مجلة فوكس العلمية؛ ليقابل بها الاستبداد الأمريكي المذكور في القصة.

وقدم لقصة: "**مهر**"[٨٨] بنص من "**حياة الحيوان الكبرى**" للدميري، يقول: "**قيل لبعض الحكماء أي المال أشرف؟ قال: فرس يتبعها فرس في بطنها فرس.**"، والقصة تحكي مصير مهر وأمه، أي فرس يتبعها فرس، وكان تمام الشرف أن تحمل في بطنها فرس، إلا أن هؤلاء الهمجيين قضوا عليهما.

وقدم لقصة: "**جراء**"[٨٩] بنصين: أحدهما من كتاب: "**الحيوان**" للجاحظ مضمونه أن السلامة لا تتم للكلاب؛ لأنها إما متوقعة للبلية، وإما واقعة فيها، ومضمون القصة يرتبط بهذه الفكرة؛ إذ يحاول الناس – عبثًا – العثور على من فقدوهم في أثناء حكم النظام السابق، فيما تدخل عليهم دبابات الغازي، فأحوال الجراء وأصواتها تدل على البلية التي وقع الجميع فيها. والنص الثاني من كتاب: "**الإنسان والحيوان**" ليوري ديمتريف" يشترك مع نص الجاحظ في توقع الكلاب للبلية؛ فيذكر النص أن الكلاب تتذر بوقوع الخطر، وهو الأمر الموجود في القصة.

وقدم لقصة: "**جنادب نحاسية**"[٩٠] بنصين: **أولهما** من "**المعجم الوجيز**" يعرف الجندب، ويصفه، ونصه: "**الجندب: نوع من الجراد يصر ويقفز ويطير**"، وهذا الاقتباس يرتبط بالقصة من خلال كلمة: "**يصر**"؛ إذ إن صريرها هو الذي لفت نظر الراوي، وأدهشه؛ فقال: "**صرير جنادب بالنهار؟!**"، وهو الذي تسبب في انزعاج نزلاء الفندق، وعرض حياته للخطر حتى أنه اضطر إلى أن يترك الفندق. **وثانيهما:** نص من كتاب: "**حياة الحيوان الكبرى**" للدميري، والدميري بدوره مقتبس من الجوهري، والميداني، وقد عرّف الجندب بكلمتين: "**صرار الليل**"، وفي كلام الميداني: "**يصوت في الصحارى من أول الليل إلى الصبح، فإذا طلبه طالب لم يره**"، وقد وقفنا عند الصرير آنفًا، وهنا ينضاف ارتباط آخر بالقصة وهو: "**فإذا طلبه طالب لم يره**"، وهذا ما حدث بالضبط حينما حاول أن يبحث عنه ليسكته؛ ليتقي شر نزلاء الفندق فلم يجده.

وقد قدم لقصة: "**كان يطارد فراشة في البحر**"[٩١] ببيت من الرجز عن الجاحظ عن راجز لم يذكر اسمه، وهو:

رب كبير هاجه صغير وفي البحور تغرق البحور

والصغير في القصة هو السمكة الفراشة، والكبير هو الإنسان، وقد تعرض للغرق، وإن كان قد نجا نجاة جزئية بعد أن فقد رجليه.

وقد قدم لقصة: "**سمكات أرجوانية صغيرة**"[٩٢] بنص من كتاب: "**شخصية الحيوان**" لـ"مونروفوكس"، يركز النص على **شيئين: أولهما:** أن الأسماك تسمع، بل وتميز الأصوات. **وثانيهما:** أن للأسماك ذاكرة تدوم لبضعة أشهر، وتناسب هذا الاقتباس مع القصة التي قدم لها يظهر حينما ذكر أن الأسماك التي رباها الزعيم الفيتنامي "**هوتشي منه**" "**اعتادت كلما صفق لها أربع تصفيقات بيديه أن تطفو، مشرئبة برؤوسها، فاتحة أفواهها الصغيرة، تلتقط ما يقدمه لها.**" وكذلك تفعل مع زوار مرقده بعد وفاته.

وقد قدم لقصة: "**بغال**"[٩٣] **بثلاثة** نصوص: **أولها:** من كتاب: "**الحيوان**" للجاحظ، مفاده أن البغال تتصرف بغريزتها؛ إذ عدت وراء رجل عليه طيلسان أخضر، فلما طرحه وقف يشمه، ويرتبط ذلك بالقصة في أنها أساس في عملية التهريب استغل

الإنسان طبيعتها التي لا يضاهيها كائن في العناد والجلد، فدربها على اجتياز المفاوز من بلد إلى بلد، حاملة البضائع المهربة، وهي لا تعي ماذا تحمل. **وثانيها:** نص من كتاب: "**الحيوان**" للجاحظ أيضًا، يقول: "**عجبت لقوم إذا قيل لهم من أبوكم؟ قالوا: "أمنا فرس**". ويرتبط هذا بالقصة في أن البغال التي يترفع عنها الناس ويتبرءون من نسبتها إلى الحمير، ويترفعون عن ذلك بنسبتها إلى الخيل، هذه البغال هي البريء الوحيد في هذه القصة بين عصابات التهريب، والمسئولين المرتشين، والحدوديين المستفيدين. **وثالثها:** نص من كتاب: "**عجائب المخلوقات**" للقزويني، مفاده أن كل عضو من أعضاء البغل بين الفرس والحصان، وهذا واضح في القصة عند وصف عيون البغال قال الراوي: "**عيون كبيرة، فيها طيبة عيون الحمير، ولمعة عيون الخيول ..**"[٩٤].

وقدم لقصة: "**اكتئاب الخيول**"[٩٥] **بنصين: أولهما:** من كتاب :"**حياة الحيوان الكبرى**" للدميري، ومفاده أن الله خلق من ريح الجنوب، وأعطاها صفاتٍ عظيمة، وقد نسج كثير من هذه الصفات أجزاءً من سرد القصة؛ فخلق الخيل من الريح ظهر في قول الراوي: "**واشتملت بنشوة غريبة كأنني لا أركب حصانًا يسير على الأرض، بل بساطا مسحورا يحلق بي فوق السحاب**"[٩٦]، وصفة جمالها وردت في قول الراوي: " **أجسامها بديعة التناسق، وعيونها جميلة كحيلة، (...) خيول مثل الصبايا الجميلات ..**"[٩٧]، وصفة تأييد الخيل على غيره من الدواب واردة في القصة في أكثر من مثال؛ فمعرفة الخيول للطرق الآمنة بين الألغام في حين أن الإنسان يعجز عن ذلك تأييد لها، وكذلك طربه للموسيقى، وغير ذلك. **وثانيهما:** نص من كتاب: "**حين تبكي الأفيال**" لـ"جفري ماسون" مفاده أن الخيل حرونة، فتقف في مكانها ولا تتحرك، والنص هنا قائم على تعرض الراوي للهلاك عندما حرن الحصان، ولكنه نجا عندما استطاع أن يعيد الحصان إلى طبيعته، والنص اتكأ على هذه المعلومة؛ ليضيف إليها معلومة أخرى منسوبة إلى بعض الأطباء البيطريين تفيد أن الخيول تستمر في هذا الحِران/ الحُرون إلى أن تموت.

وقدم لقصة: "**جواميس**"[٩٨] بنص من كتاب: "**عجائب المخلوقات**" للقزويني، مفاده أن الجاموس له صفات عجيبة منها أنه لا ينام، وأنه لا يهاب؛ فيسير إلى الأسد وربما قتله، وهو يقتل التمساح، وارتباط القصة بهذا النص يكمن في أن الجاموس هو الذي أخذ على عاتقه أن يخلص القرية من الأضواء الشديدة التي أثرت على سكان القرية من البشر وغير البشر، ويرتبط هذا بأنه لا يهاب شيئًا بل مشى يحطم كل مصدر إضاءة في القرية حتى حذا الناس حذوه.

وقدم لقصة: "**أرانب مسحورة**"[٩٩] **بنصين: أولهما:** من كتاب: "**حين تبكي الأفيال**" لـ"جيفري ما سون، وسوزان ما كارثي"، ومفاده أن الإنسان يشبه الأرنب بيولوجيًّا على وجه الدقة وليس المجاز، والنص قد وظف هذا التشابه؛ فنقل الصراع ما بين القوات النظامية والمتظاهرين إلى صراع بين القوات النظامية والأرانب، وأصبحت الأرانب هي المستهدفة، ونالت ما نالت من ".. **ضربات خيزرانات المخبرين، وتهويشات عصي جنود الأمن** .."[١٠٠] إلى أن ".. **أخذ الدم يظهر على الرؤوس الصغيرة، والآذان الطويلة المتأرجحة، والفراء الأبيض** .."[١٠١]، ثم اختف اتقاء هذه الجملة الشرسة، إلى أن ظهرت بعد ستة وعشرين عامًا في صورة أبهى، وعدد أوفر، وكأنها المعادل الموضوعي للبشر الذين تعرضوا لظروف مشابهة. **وثانيهما:** نص من كتاب: "**حياة الحيوان الكبرى**" للدميري، يقول: "**والأرانب تنام مفتوحة العين فربما جاءها القناص، فوجدها كذلك فيظنها مستيقظة، ويقال: إنها إذا رأت البحر ماتت.**"، وقناصها في القصة لم يقدر عليها، وبقيت هي بطبيعتها المقاومة لكل اعتداء لتظهر بعدها بستة وعشرين عامًا.

وقدم لقصة: "**على ظهر فيل**"[١٠٢] **بثلاثة** اقتباسات، **أولها، وثانيها:** من كتاب: "**الحيوان**" للجاحظ، يقول: "**والفيلة هولها في العين واحد؛ فاحذر أن تتخذ ظهورها كالمناظر والمسالح والأرصاد. وللفيل قتال وضرب وخبط بقوائمه، وكانت الأكاسرة ربما قتلت الرجل بوطء الفيلة التي دربت على ذلك.**"، وفي الاقتباس **الثاني** يقول: "**الفيل خلق عجيب، ومعتبر لمن فكر، وكل شيء عجيب، فهو أبعث على التفكير من غيره.**"، وقد اتكأ السرد على هذه المعلومات بشكل واضح، من ذلك ما ورد من معنى

هول الفيلة في قوله: "**كان على الظهر الذي نركبه عشرة أشخاص غير السائس..**"[١٠٣]، ولك أن تتخيل عظمة المخلوق الذي يحمل هذا العدد، بالإضافة إلى السرج الحديدي الذي أعد لجلوس هؤلاء. ومن ذلك ما ورد في التحذير من ركوب ظهور الفيلة، وكأنه يشرح بطريقة علمية دقيقة لماذا حذر الجاحظ من اعتلاء ظهور الفيلة في قوله: ".. **الإطلال على الدنيا من فوق ظهر متحرك بهذه الضخامة، وذاك الارتفاع خبرة بديعة، لكنها معجونة بآلام جسدية لا قبل بها إلا لمعتادي ركوب الأفيال (...) فالفيل ليس جملا يؤرجح راكبه إلى الأمام، والخلف، بما يتوافق مع الانثناء والاعتدال المتاحين للتكوين الطبيعي للجسد البشري، وليس حصانًا يبختر فارسه أو حمارًا يهزهز ممتطيه .. الفيل هضبة حية تتحرك على أربعة قوائم راسخة، تتنقل بتؤدة ثقيلة وفي تبادل داهم (...) ومع كل خطوة جبارة، يحدث انزياح أليم للأجساد البشرية المتشبثة بمواقعها على الظهر العملاق. مصدر الألم هو هذا الانزياح، الذي يكون في محور مائل مديد، غير مناسب لاستجابات الجسد البشري العادي** .."[١٠٤]. والقصة كلها ترتبط بهذا الخلق العجيب الذي سخره الإنسان في الحمل والنقل والجر، ثم استخدمه المخربون في العمليات الإرهابية، كما استخدمه الأكاسرة للتنكيل بمن يريدون، وقد وردت هذه الطريقة في السرد أيضًا، يقول: " **فيسحق تحت رحى أقدامه من سقطوا عن ظهره، ومن تصادف وجودهم بقربه**"[١٠٥]، وكل ذلك فيه اعتبار وتفكر بهذا الخلق العظيم. **وثالثها:** اقتباس من كتاب: "**الصحة البرية**" لـ"سيندي أنجل" يقول: "**عندما ذهب تاركين هال إلى آسام فس شمال الهند، ليسجل عملية اصطياد فيل هائج قتل أربعين إنسانًا، اكتشف هال أن الفيل أسيئت معاملته طويلا من مالكه السكير، وكان يعاني قسوة أصفاد حديدية ثقيلة، وصدئة، غاصت بعض حلقاتها، في لحم إحدى ساقيه.**"، وهذا الاقتباس موظف داخل القصة في الأحداث التي تروي استخدام الفيلة من قبل الإرهابيين، فإيذاء الفيلة بوضع النمل في آذانها؛ لتهيج وتقتل من حولها هو مثيل الإيذاء بالأصفاد الحديدية المذكورة، وحادثة قتل الفيل أربعين إنسانًا، هي نفسها التي شرحها السرد شرحًا دقيقًا مشعرًا بهياج الفيل، وكثرة الضحايا، في قوله: "**وهل هناك عيون للنمل عندما يدخل في ظلمات دهاليز آذان**

الأفيال؟ هل يعوض عماه بنهش أهداب الأعصاب بالغة الحساسية التي تعيق محاولاته للهروب، بفكوكه المدببة الدقيقة ينهش تلك الأعصاب العارية؛ فيكهرب مخ الكائن السرمدي الضخم بصعقات تفجر جنونه، ينتفض فينتفض الراكبين على ظهره؛ ليهووا إلى الأرض من شاهق، مقذوفين بغضب فيل داهمه الجنون، يهرول بثقل أطنان جسمه الهائل؛ فيسحق تحت رحى أقدامه من سقطوا عن ظهره، ومن تصادف وجودهم بقربه، يتخبط هازًا رأسه الضخم ليطرد ذلك الشيء الناهش في أعماق أعصابه، فيترنح ساحقًا أجنابه على الحيطان هنا وهناك، ويسحق من تصادف لوذهم بهذه الحيطان، ظنًّا أنها تنجيهم من قيامة فيل جن جنونه؟"[١٠٦]، وكل أحداث القصة يمكنك فيها ملاحظة الإساءة في المعاملة التي تلقاها الفيلة كما وضحت آنفًا.

وقدم لقصة: "**الأُتُن**"[١٠٧] **بنصين** من كتاب: "**عجائب المخلوقات**" للقزويني، **الأول:** "**والحمارة في المنام امرأة معينة على المعيشة كثيرة الخيرات، نسل وربح متواتر، ومن ركب حمارة في منامه خلفها جحش فإنه يتزوج امرأة لها ولد. ولفظ الأتان من الإتيان، وربما دل صياحها على الشر والأنكاد.**" وتمهد كلمة "**المنام**" لهذه القصة العجائبية خير تمهيد؛ فوجود هذا الرجل الغريب، وانتقاله مع الراوي عبر الزمان والمكان شيء لا يحدث إلا في الأحلام، وربط الأتان بـ"**امرأة**" وتكرار ذلك موجود في القصة حيث ملكت أم نيرون الأتن، ثم ملكتها محظيته، و"**كثيرة الخيرات**" تناغمت مع إمداد المرأتين بالمادة التي تجعل التي جعلتهما أكثر أنوثة، وجمالا، وقد تزوج الإمبراطور "**امرأة لها ولد**" وهو "**نيرون**"، أما دلالة "**صياحها على الشر والأنكاد**" فلا شر ولا نكد أكثر مما حدث في حريق روما، وهلاكها على يد ابنها. أما النص **الثاني:** فيقول: "**لبن الأتان يسقى منه الصبي الذي يكثر بكاؤه يزول عنه**"، ولبنها في القصة كان سبب اقتنائها؛ فقد "**كانت سابينا تستحم يوميًّا عند الضحى، بجرار من حليب هذه الأتن الطازج الدفئ، كان حليب هذه الأتن هو إكسير جلدها المُغوي، يجدد حيويته وفتنته، ويمنحه طراوة ونعومة تخلبان لبَّ نيرون ..**"[١٠٨]، ولبنها يؤجج النيران أيضًا، "**.. أُتُن ممتلئة الضروع، بل ممتلئة إلى حد الاحتقان، وحليبها المحبوس يشخب وهي تركض، فيطفئ مسارات دقيقة يتصاعد منها بخار ملامسة الحليب للنار،**

وسرعان ما يتلاشى البخار وتلتئم مسارات الانطفاء، يَؤُجُّ فيها اللهب من جديد، بل يصير أكثر اضطرامًا، بينما المشاعل الحية تتنقل، وروما تزداد احتراقًا .."[١٠٩]، وربما يشتهر بين الناس أن لبن الأتان يورث البلادة، ولكن الكاتب الذي انتقى هذه النصوص بعناية، لم يورد هذا، لسبب أصبح واضحًا، وهو أنه ينتقي النصوص التي تتعانق مع القصة.

وقدم لقصة: "**دببة بيضاء/ دببة سوداء**" **بنصين** من كتاب: "**الحياة الوجدانية عند الحيوانات**" لـ"جيفري ماوساييف، وسوزان ماكارثي" فحوى النص **الأول** أن الدببة قادرة على التذوق الجمالي، يقول: "**وتشهد الظواهر أن الدببة تستمتع بالغروب، وتستمد لذة من التجربة الجمالية، ويضحك العلماء من سذاجة التفسير، إذ كيف يكون الدب قادرًا على التذوق الجمالي، والحالة التأملية، في حين يعتقد بعض علماء الجمال أن بعض البشر عاجزون عن ذلك؟!**"[١١٠]، وقد قامت القصة على هذ التذوق الجمالي للدببة؛ إذ كشف النص عن أنها لا تحب أنواعا محددة من الطعام فقط بل تحب النساء، وليس كل النساء بل الجميلات منهن، "**الدببة تحب النساء! وكنت أحسب أنها تكتفي بحب العسل البري، وتجن بالتهام الخصي، وأسماك السالمون، كما عرفت ذلك في أثناء وجودي في روسيا. في الهند اكتشفوا عشقها للصبايا، فحولوا هذا العشق إلى مصيدة ..**"[١١١]، على أن حبها للعسل والخصي والسالمون يدل على ذائقة جمالية، إلا أن الأمر يختلف عن ذائقة الحس بالجمال الأنثوي، والمفارقة هنا أن الدببة تقدر هذا الجمال فيما يستغله الإنسان في الإيقاع بها، أي أن الإنسان يمتهن هذا الجمال، وذلك معنى الجزء الأخير من الاقتباس "**بعض البشر عاجزون عن ذلك**". والنص **الثاني** يتوغل في شعور الدببة وإحساسها، "**ومما لا شك فيه أن المرء يمكن أن يذهب إلى أبعد من ذلك، بأن يصغي – على سبيل المثال – إلى دب يرسل زفيرًا ويزعم أنه يتنهد من الحزن العميق والوعي بزوال الأشياء، مراقبًا عالمه ومفكرًا أن لن يعيش حتى يشاهد جمالا كهذا – وكأنه شاعر على هيئة دب.**"[١١٢]، ليس إحساسًا ماديًّا فقط بل مشاعر حقيقة فياضة، كمشاعر الشعراء حين تسبد بهم، وهذه لحظة لم يفلتها النص حينما ذكر كيف نجت المرأة من بين مخالب الدب وأنيابه،

إنه أحبها، وتدحرج على جنبه كي لا يؤذيها، ومدد قوائمه كي يفلتها بعيدًا وهو في حشرجات الموت بعد أن تلقى ثلاث رصاصات "**وكان يتأوه محتضرًا بحشرجات آسفة كأنما يودع بها المرأة التي أصابها الذهول.**"[١١٣]

أما قصة: "**الأفيال ترتوي**"[١١٤] فقد قدم لها **بأربعة** اقتباسات، وهي القصة الوحيدة التي قدم لها بهذا العدد، وربما يعود هذا إلى أنها أطول قصص المجموعة، ومن أهمها، كما اتسمت هذه النصوص بتنوع مصادرها ما بين الأدبي، والعلمي، وما بين التراثي، والمعاصر، وقد نسج الكاتب نسيج النص من خيوط هذه النصوص؛ فالنص **الأول:** من كتاب: "**الحس الفائق، الاستقبال في عالم الحيوان**" لـ"جون دونر" يقول: "**الطيور، ومثالها الحمائم، تستطيع أن تسمع الأصوات شديدة انخفاض الذبذبة والمعروفة باسم تحت الصوتيات، والأفيال تشارك الطيور في هذه الإمكانية وتستخدمها للاتصال والتواصل.**"، وظفه في قول الراوي: "**وكان عدد من حراس الغابة (...) يلاقون القادمين وينبهونهم بأخفض درجة من الهمس ألا يصدروا صوتًا "حتى لا تفزع الحيوانات**"."[١١٥] وهذا التنبيه كان في انتظار أن تظهر الفيلة، ويدل هذا على حساسيتها الشديدة للأصوات. والنص **الثاني** من كتاب: "**كليلة ودمنة**" لعبد الله بن المقفع، ورد فيه: "**توجه الأسد نحو صيد فليقه فيل، فقاتله قتالا شديدًا، وأفلت الأسد مثقلا يسيل دما قد جرحه الفيل بأنيابه، فكان لا يستطيع أن يطلب صيدًا** .."، وورد في النص قول الراوي: ".. **فهل تلعب الأفيال دور الرادع السلمي، أو الضمير ضد إغراءات القوة لدى أباطرة الغابة من الوحوش؟** .."[١١٦]، وكأن هذه القوة الهائلة ليست مسالمة فقط، بل إنها تدافع عن الضعيف، ولا ترهب القوي، وهذا ما ورد في النص **الثالث** من كتاب: "**الحيوان**" للجاحظ "**وهل قتل الأسد فيلا قط؟ ومتى أكله؟! وإنه مع ذلك لربما ركله الركلة، فإما أن يقتله، وإما أن يذهب عنه هاربًا في الأرض.**"، وجاء في القصة: ".. **فمعلومة أن الأسود تهاب الأفيال صحيحة، بل أعرف أن الأسود تتوارى عن طريق الأفيال رهبة غذا صادفتها، ولم أقرأ أو أسمع عن حالة قنص واحدة قامت بها الأسود في حضور الأفيال.**"[١١٧]؛ لذلك عدها الراوي ضمير الغابة الذي يخفف من ضراوة الافتراس. أما النص **الأخير** فمن كتاب: "**عجائب المخلوقات**"

للقزويني، وينتقل بالنصوص المقتبسة من حيز القوة الجسمانية إلى قوة العلاقات الاجتماعية، ونصه: "**الفيل إذا وقع على جنبه لا يقدر على القيام، فتخبر الفيلة بعضها بعضًا فيأتيه الفيل الكبير، يجعل خرطومه تحته وسائر الفيلة يعاونونه حتى ينتصب على قوائمه.**" هذه القوة الاجتماعية، هي التي وقف أمامها الراوي وقفة طويلة يصف ظهور الأفيال بشكل يمثل غاية الدقة في التنظيم، وطريقة شربها، وكيف يحمي الذكور منها الإناث، والكبير منها الصغير، ويمهد له الطريق، ويجهز له الماء بنفخه سطح الماء؛ ليزيل عنه الشوائب، والانصراف المنظم.[١١٨]

<u>عتبة العناوين الفرعية:</u> بعد عنوان: "**لمحتان**" الذي تكلمنا عنه سابقًا، يأتي أربعة عشر عنوانًا لقصص الكتاب، جمعت بينها سمات عامة، ثم تفرد كل عنوان بتناغمه مع قصته، ويمكن إيجاز السمات العامة للعناوين الفرعية في أنها تميزت من حيث اللغة بالإيجاز؛ فأتت ستة عناوين من كلمة واحدة، وأربعة من كلمتين، وعنوانان من ثلاث، وعنوان واحد من أربع، وآخر من خمس، وهذا الإيجاز كان وراءه الحذف الذي يترك للمتلقي تقدير المحذوف؛ فيزيده تشويقًا على تشويق، ويرده إلى العنوان مرة أخرى بعد القراءة؛ ليعرف ما إذا كان تقديره الأول مناسبًا أم لا، كما تميزت بالدلالة على محتوى القصة؛ إذ تتمحور القصة حول الحيوان المذكور في العنوان.

ومن الناحية الفنية نجد أن العناوين كلها ذكر فيها اسم حيوان ما، وهذا ما أضفى عليها الجانب التشويقي؛ إذ يحمل كل متلق في نفسه انطباعات سابقة عن هذه الحيوانات، وحينما يذكر هذا الحيوان تثور هذه الانطباعات في نفسه، وتثور معها أسئلة لا حصر لها حول اقتراب القصة التي يقبل على قراءتها أو سماعها مع ما لديه من انطباعات، كما أنها تناسبت مع العنوان الرئيسي للمجموعة القصصية في أنها كانت تفصيلا بعد إجمال، ونجد أيضًا أن هذه العناوين صنعت عدة ثنائيات بشكل غير مباشر بين الوحشي منها (الدببة، الأفيال، ..) والمستأنس (مهر، جراء، بغال، جواميس). وبين البري منها (أرانب، خيول، ..) والبحري (فراشة في البحر، سمكات أرجوانية صغيرة، ..). وبين ما يطير منها (الجنادب)، وما يسير (الخيول، الأتن، ..)

هذه الثنائيات جمعت جوانب البيئة؛ لتكشف لنا عن الواقع الأليم لهذه البيئة، وتؤسس لنهضة/ استيقاظ الضمير البيئي، وأخلاق البيئة.

والمسكوت عنه في هذه العناوين، وهو الإنسان الذي لم يذكر بشكل ظاهر في العناوين جميعها، وكان التلميح إليه في عنوان واحد: "**كان يطارد فراشة في الماء**"، لما سكت عنه أراد أن يرمز إلى أن غيابه بمعنى غياب عجرفته، وغياب سلطويته، وغياب تجبره على بقية المخلوقات هو الحل، أو ربما أراد ألا يذكره وسط هذا الجمع من الحيوانات دليل الكره، والمقت، كعادة العرب في الكناية عن الشيء المكروه، ثم إنه عندما ألمح إليه أسند إليه الفعل: "يطارد"، فكأن هذا ملخص حاله في هذا الجمع من الحيوانات؛ هي تعيش حياتها منسجمة متآلفة، وهو يطاردها ويفسد معيشتها، ويقضي على أنواع منها، ويسمم الكوكب.

أما تفرد كل عنوان بسمات تناسب قصته فيمكن توضيح ذلك في الآتي:

في قصة: "**غزلان**"[١١٩] صور الكاتب انتهاك الإنسان لحقوق الحيوان من خلال الغزلان التي كانت في قصر الرئيس، الذي دخله المارينز بعد انتصارهم في الحرب، كما دل الجمع على العدد الكبير الذي لقي هذا المصير وبالجملة هي ثلاثون، والتنكير دل على عموم المأساة وليس ارتباطها بهذه الغزلان فقط؛ فما عرضه صورة واحدة من آلاف صور انتهاك حقوق الحيوان عامة، والغزلان خاصة.

أما في قصة: "**مهر**"[١٢٠] فرسم الكاتب صورة أخرى من صور انتهاك حقوق الحيوان من خلال مهر وأمه، ولكنه اختار في العنوان كلمة: "**مهر**"؛ لأنه كان الأثير لدى ابن الرئيس، بل والشفيع لأمه أحيانا، كما أن المأساة تتجسد في المهر حتى بالنسبة لأمه التي كانت تحاول أن تحميه، أو يحاول أن يحتمي بها بأن يكون بين قوائمها، وبطنها فوقه، ولكنهما لقيا مصيرهما على هذه الحال، ولا شك في أن الأم كان ألمها الأول من أجل مهرها، ولا شك في أنه كان يمثل المستقبل الذي ضاع بهذه الكارثة.

أما في قصة: "**جراء**"[١٢١] فقد تبادل الناس الأدوار مع الجراء؛ إذ كانوا "**يقرفصون ويميلون، وينبطحون، ملصقين آذانهم بالعشب وبالتراب، لعلهم يلتقطون**

أصوات الغائبين التي شاع أنها تتسرب من سجون خفية تحت الأرض." ولكن المصير المحزن جعلهم يفشلون في الوصول إلى ما يريدون، أما الجراء فمصيرها كان محزنًا أيضًا "**أما الجراء التي كانت أسماعها البكر شديدة الرهافة وتلتقط ما لا يلتقطه سمع الكلاب الكبيرة، ولا البشر، فإنها كانت ترتجف ارتجافًا شديدًا غريبًا، وتصدر أصواتًا مؤلمة كالعويل.**"، وتدل الكلمات كانت أسماعها شديدة الرهافة على أن الحال تبدل، ربما فقدت هذه الحاسة بسبب دوي الحرب، وربما لأنها عرفت أن المصير المشئوم الذي وقع فيه من يبحثون عنهم، وهو محدق بالباقين.

أما في قصة: "**جنادب نحاسية**"[١٢٢] فقد تمحورت القصة حول الجنادب المزيفة التي رآها في السوق، واشترى منها لعبتين داخل علبتين، والجمع "**جنادب**" دل على كثرة المعروض منها، "ووصفها بـ"**نحاسية**" أثار فضول المتلقي، وجعله يشتاق لمعرفة هذا النوع غير المعروف، ثم تفاجئنا الأحداث بأن هذا النحاس مجرد طلاء يزيف ما تحته.

أما في قصة: "**كان يطارد فراشة في البحر**"[١٢٣] فقد أتي العنوان الأطول في المجموعة، وقد عبر عن الإنسان بضمير الغائب المستتر؛ لأنه المطارد الأشهر المعروف بنزواته في المطاردات، وربما أراد أن يكون الذكر الصريح لغير البشري، لكون عنوان المجموعة حيوانات أيامنا خالصة لهذا القسم، وإن كان الإنسان من الحيوانات أيضًا، و"**فراشة في البحر**" جعلت المتلقي متشوقًا لمعرفة المزيد عن هذه الفراشة التي تسبح ولا تطير، وقد حدد العنوان سبب الكارثة التي حلت بالإنسان الموجود بالقصة؛ إذ لم يستطع كبت شهوته في اقتناء السمكة الفراشة، ففقد رجليه، وأصبح قعيدًا، وهذه صورة مصغرة للضرر الذي سببه الإنسان لنفسه في غمرة سعيه المحموم لتملك هذا الكون.

أما في قصة: "**سمكات أرجوانية صغيرة**"[١٢٤] فأتى العنوان مترابطًا مع العنوان الرئيسي للمجموعة القصصية، ومترابطًا بين هذه القصة والتي قبلها أيضا، وهي: "**كان يطارد فراشة في البحر**"؛ لارتباطهما بنوع الكائن الحي المذكور فيهما، ولأنهما في رأيي قصتان رمزيتان تلخصان حال البشر مع غير البشر؛ فالأولى مثلت اعتداء البشر على

غيرهم من الكائنات الشريكة في هذا الكون، والثانية مثلت التناغم والتماهي الذي يحدث بين البشري، وغير البشري، وجمعها جمع مؤنث "**سمكات**" دل على قلة عددها، ووصفها بـ"**أرجوانية صغيرة**" دل على الجمال والحيوية.

أما في قصة: "**بغال**"[١٢٥] فقد جاء العنوان بصيغة الجمع؛ لأن عددها يربو على العشرة داخل القصة، وأتي من كلمة واحدة؛ لأن الحذف يشوق المتلقي لقراءة القصة؛ ليعرف الحكم المناسب على تلك البغال، وحتى بعد قراءة القصة فلا يمكن أن نجزم بأنها بغال مقتولة؛ لأن النهاية مفتوحة، وإن كان الأرجح أن آمر المنطقة الحدودية لم يستطع أن يأمر بإطلاق النار، والحقيقة أن أقرب تقدير للمحذوف عندي هو كلمة: "بريئة"؛ لأنها الوحيدة داخل هذه المنظومة الفاسدة التي لا تعرف ماذا تهرب، ولا تستفيد من هذا التهريب.

وأما في قصة: "**اكتئاب الخيول**"[١٢٦] فقد التحم صدر القصة مع العنوان؛ إذ شرحت الجمل الأولى حال الحصان الذي اصابه الاكتئاب، وقرر أن يجمد في مكانه حتى يموت، وتمثلت الأزمة في هلاك الراوي إذا تحقق للحصان ما أراد، إلا أن القدر أراد أن تفلح محاولات الراوي في أن يخرج الحصان من اكتئابه.

وأما في قصة: "**جواميس**"[١٢٧] فجاء في صورة جمع التكسير؛ لأن عددها كان كثيرًا، كما أن القتلى منها عشر جواميس، وهذا كثير أيضًا، والتنكير للتهويل، وكأنه يهيئ المتلقي لأمر عظيم ستقوم به هذه الجواميس، وهو ما قامت به بالفعل.

وأما في قصة: "**أرانب مسحورة**"[١٢٨] فصيغة الجمع تدل على الكثرة؛ فقد ذكرت القصة أن عددها ثمانٍ وتسعون، مات منها أربع عشرة في الهرج الذي حدث في الميدان القديم، واختفت أربع وثمانون، ثم ظهرت بعد ذلك بستة وعشرين عامًا تملأ الميدان القديم تتكاثر وتتلاصق، وصيغة التنكير أفادت الدهشة، والحيرة من هذه الأرانب التي لا يعرف كيف اختفت ليلة الأحداث، ولا كيف ظهرت بعد ستة وعشرين عامًا بهذه الكثافة، وتآلف مع هذا المعنى وصفها بـ"**مسحورة**" الذي عزز الشعور بهذه الدهشة، وفتح آفاق التلقي للمزيد من العجائب.

وأما العنوان: "**على ظهر فيل**"[١٢٩]، فقد حدد مكان الراوي طوال القصة تقريبًا، المكان الذي اتخذ من خلاله زاوية الرؤية، وحكى لنا الأحداث وما يتصل بها من ذكريات، في البداية لماذا اختار أن يصعد القلعة على ظهر الفيل، ثم الطريقة التي اعتلى بها ظهر الفيل، وما أُعد لذلك، ثم الرعب الذي انتابه وهو على ظهر الفيل، ثم سقوطه في آخر القصة من على ظهر الفيل، كما أن التنكير له دوره في بيان أن هذا الألم، وهذا الرعب ليسا مرتبطين بفيل محدد، ولكن ذلك موجود في كل أفراد ذلك الخلق العظيم.

وأما العنوان: "**الأُتُن**"[١٣٠] فهو أول عنوان يأتي معرفًا، وسيشاركه في ذلك العنوان الأخير فقط، ولعل التعريف هنا لأن هذه الأتن كانت شاهدة على نعيم مالكيها، ومصدر الألبان التي تزيد مالكتيها أنوثة وجمالا، ثم تحولت إلى شاهد على مفسدة من أكبر مفاسد التاريخ، بل راحت هي ضحية هذا الحريق الكبير. وجاءت جمعًا لأن عددها نما حتى وصل إلى خمسمائة، والحذف صنع التشويق لدى المتلقي؛ إذ كسرت القصة أفق هذا التوقع؛ لأن هذه الحكاية المرتبطة بالحدث التاريخي لم تكن لتخطر على بال المتلقي.

وجاء العنوان: "**دببة بيضاء/ دببة سوداء**"[١٣١] فريدًا بين عناوين المجموعة؛ فهو عنوان قائم على الثنائية بصورة مباشرة، هذه الثنائية تفتح باب التوقع للمتلقي الذي يظن أنهما نوعان من الدببة، ولكن هذا التوقع يزول ما إن يرى المتلقي أن الدببة المذكورة في القصة سوداء فقط، فيأخذه الشغف للإجابة عن السؤال: فأين البيضاء، ومع ربط الكاتب بين قضايا حقوق الحيوان، وقضايا المرأة قد يتخيل القارئ أنها ثنائية بين الدببة والنساء، ثم يؤكد الحلم في نهاية القصة هذا الربط. أما تكرار كلمة: "**دببة**" فيوحي بأنه على الرغم من انفصال الجنس، فإن قضية ضياع الحقوق متشابه.

والعنوان الأخير في هذه المجموعة: "**الأفيال ترتوي**"[١٣٢] اختار الكاتب صيغة الجمع: "**أفيال**"، للدلالة على كثرتها؛ وهذا يناسب العدد الوارد في القصة، وهو اثنان وعشرون، ثم ثلاثة وعشرون، واختار التعريف دون التنكير للدلالة على عظمتها، وتخصيصها بنوع معين داخل القصة وهو الأفيال الإفريقية، أما الفعل المضارع الذي

يدل على الاستمرار فيوحي بنظام دقيق ثابت لا يتغير لدى هذه الأفيال، أما دلالة الارتواء نفسها فربما أراد به الكاتب ارتواء الأفيال الذي وصفه، وبين من خلاله القيم التي تحيا الأفيال بها، أو ربما يقصد ارتواء كاتشا حينما تحول إلى فيل حقيقي متماهيًا مع الطبيعة، بعيدًا عن حياة البشر الجافة.

إن التناغم والترابط الواضح بين عتبات المجموعة القصصية، ومتنها يقودنا إلى معايير النقد البيئي التي "**تتطلع إلى إثبات كيف أن عناصر النصوص الأدبية تعمل سوية، أكثر مما تتطلع إلى تحليلها تحليلاً منفصلاً.**"[١٣٣]، ويتماشى تناغم النص وتكامله مع تناغم الطبيعة وتكاملها، وقد اتضح أن النص هو الذي يوجه المتلقي في خطاطته الأولى إلى نوعية القراءة، وأن الفضل الأول في هذا التوجيه – إنما يعود للعتبات التي وصفها البحث بالخضراوات؛ لأنها – بناء على التجربة الفعلية التي مر بها الباحث – وجهته إلى القراءة البيئية لهذه المجموعة القصصية.

المحور الثالث: العناصر الفنية للسرد من منظور بيئي:

١- عرض قضايا البيئة في صورة ثنائيات:

هذه المجموعة – على اختلاف الأنواع الأدبية التي دعت الكاتب إلى أن يكتب العنوان الفرعي: "**كتاب قصصي**" – تنتمي إلى فن القص[١٣٤]، وقد عني الكاتب بإيجاد روابط محددة تصنع حلقة قصصية، تجعل المجموعة كأنها فصول لرواية واحدة، وقد قامت هذه الروابط على الثنائيات، وهي سمة من سمات أدب د. محمد المخزنجي، "**والحق أن التضاد والمفارقة محوران أساسيان لكثير من قصص الكاتب ..**"[١٣٥]، ولكن الاختلاف هنا في أنه يكتب سردًا أخضر يتناول قضايا البيئة على طريقة "**وبضدها تتميز الأشياء**"؛ فنجد ثنائية بين قسوة البشر في معاملة الحيوان، ورأفة الحيوان بالبشر، وثنائية أخرى بين إفساد البشر لعناصر البيئة، وإصلاح الحيوان للبيئة، وثنائية أخرى بين قسوة الإنسان مع بني جنسه، ورأفة الحيوان مع أبناء جنسهم، وثنائية أخرى بين الرجل والمرأة، كما أن هذه الثنائيات طبعت العناصر الفنية للسرد؛ فمكان تهدر فيه حقوق الحيوان، وآخر تصان فيه حقوق الحيوان، وهو بيئته الطبيعية،

وزمان حاضر يحكي وقائع أيامنا، وآخر غابر من التاريخ يستدعى لتشابه في الإساءة إلى البيئة، وهكذا.

أ – ثنائية: قسوة البشر في معاملة الحيوان، ورأفة الحيوان بالبشر:

– **قسوة البشر في معاملة الحيوان:** تعلقت القضية الأكثر إلحاحًا في هذه المجموعة بسلوك البشر تجاه الحيوانات؛ فلم تخل قصة من عرض صورة لانتهاك حقوق الحيوان، جاءت هذه الصور الواقعية مرعبة في تفاصيلها التى مزج الكاتب في وصفها بين دقة تصوير المأساة، وبين الإحساس بفظاعة هذا السلوك.

في قصة: "**غزلان**" يقول: "**كانت الغزلان متجمدة من الرعب، في حضن شجيرات الأسيجة التي تتخلل ممرات حدائق القصر، فلم يجد المارينز صعوبة في الإمساك بها، وجرها إلى مكان الاحتفال في البهو الرئاسي، حيث أوقدت نار الشواء ..**"[١٣٦]، وهؤلاء المارينز أضافوا صورًا جديدة من انتهاك حقوق الحيوان؛ فحبس الغزلان في القصر جريمة في حقها، ولكنها كانت تحت ذريعة الرعاية والاهتمام، وترويعها جريمة أخرى، ثم إن هؤلاء قضوا على هذه السلالات النادرة من الغزلان؛ ليشبعوا بطونهم، والعدد هنا يبين حجم الكارثة "**.. لعشرين غزالا من نوع المها العربي الأبيض المليء، وعشرة من ظباء الرمل البديعة..**"، ثم اقترحوا أن يكون باقي لحمها المشوي للتسلي، كما كان سلفهم يتسلى بقتل آلاف الأبقار في البرية، إلا أن هذا الاقتراح المخزي لم يتحقق لأن الغزلان لم يبق منها سوى العظام، "**واقترح بعض المارينز إبقاء شيء من لحم الغزلان للتسلي بإطعام الأسود بعد انتهاء الوليمة (...) استحالت كل هذه الغزلان إلى عظام (...) فحملوا العظام إلى أقفاص الأسود، جاهلين أن الأسود تعاف اللحم المشوي، فهل تلعق الأسود رماد العظام؟!**"، هذه الأسود التي اكتشفوها "**.. وهم يمشطون جنبات القصر، أربعة أسود في أقفاص من الصلب اللامع الذي لا يصدأ، تلوب جائعة في أقفاصها، وتزأر بحناجر أتلفها الجوع والدخان والغبار..**"[١٣٧] إن حرمان الأسود من حياتها البرية وحبسها في قفص حتى ولو كان من فولاذ لايصدأ ظلم لها.

وفي قصة: "**مهر**" صور نهاية المهر وأمه في مشهد مأسوي؛ فبعد ليلة طويلة ارتعب فيها هو وأمه من دوي القذائف وبريق الانفجارات "**اقتحم المكان بشر كثيرون ذوو سحن مغبرة وعيون محمرة، أخذوا يتلاطمون حول الحظيرة، ثم طار الباب وشعر المهر بتملُّص جسد أمه التي أحاط برقبتها حبل خشن، امتدت قطعة منه لتحيط بعنقه هو الآخر..**"[١٣٨]، ولم يسمِّ الكاتب هؤلاء المفسدين كما في قصة: "**غزلان**"، وربما كان هؤلاء من الهمجيين الذين استغلوا الحرب ليسطوا على كل ثمين. ثم يرسم الكاتب لوحة معبرة بأدق التفاصيل عما يلاقي الحيوان من البشر، "**رأى نفسه يجري مع أمه، موثوقين معًا في حبل مربوط بمؤخرة سيارة نصف نقل متهالكة، تقعقع في شوارع طويلة مدمرة، تشتعل على جانبيها الحرائق، وتتناثر فيها الجثث، وتعمها الفوضى.**"[١٣٩]، ثم تأتي النهاية الأليمة في صورة من أشد صور انتهاك حقوق الحيوان، "**رأى عينيها المخنوقتين تحوران رانيتين إليه بنظرات معذبة، حمحم وهو يعدو إلى جوارها فحمحمت تجاوبه، حمحمة مذبوحة تخرج من عنق يقاوم الاختناق، تقطعت الحمحمة ولم يعد يسمع غير صوت لهاث متحشرج ، وقعقعة حديد، بينما كان يزيد من سرعته، صار بين قوائمها، لكنها تعثرت، وهوى سقفها الدافئ عليه، فصار ينسحق بين دفء بطنها وأسفلت الطريق، يسمع حشرجة أنفاسها، ويرى قوائمها المسحولة على الأسفلت المترب ترتعش، تنزف، وترتعش.**"[١٤٠]، وهو مصير الغزلان التي شويت ذاته، ومصير الأسود التي حبست، وجاعت.

وفي قصة: "**جراء**"[١٤١] صورة أخرى في سلسة المصير المشئوم الذي حكم به البشر على الحيوان، يقول: "**أما الجراء (...) فإنها كانت ترتجف ارتجافًا شديدًا غريبًا، وتصدر أصواتًا مؤلمة كالعويل.**" وذلك من ويلات الحروب.

وفي قصة: "**بغال**"[١٤٢] يعرض صورة استغلال إمكانات البغال في شق الطرق الجبلية الوعرة في التهريب؛ فقد "**تم تدريب البغال لصالح شبكة واسعة من المهربين بين البلدين (...) صارت قوافل بغال التهريب تشق درويها الجبلية في النهار كما في الليل، بل في حراسة النقاط الحدودية نفسها التي كانت تنال نصيبها..**"[١٤٣] ولم يكتفِ البشر باستخدام البغال البريئة في هذه المهام المجرمة، بل وصل الإجرام إلى إصدار

الأمر بقتلها، عبر هذه الرسالة التي وصلت إلى آمر المنطقة الحدودية: "**من المتوقع وصول قافلة تهريب الساعة ١٢ .. والمطلوب إعدام المهرَّبات والمهربين، وعدم الاحتفاظ بأي ذرة من أي شيء، أو الاطلاع على أي شيء، لا أسئلة ولا استفسارات**"[١٤٤]، هكذا يُقتل البريء؛ لينجو المجرم، وما ذنب البغال في أن تدرب على التهريب، أو في أن تقتل؟

وفي قصة: "**على ظهر فيل**": يعرض هذه المرة لمخلوق ضخم عظيم، لا يُتخيل أن يُسيطر عليه، ولكن الإنسان بجبروته فعل ذلك، إنه الفيل، سخره الإنسان للحمل والنقل والجر، فضلا عن العروض الترفيهية، يقول: "**كانت الأفيال ملونة برسوم الأغصان وزهور تحيط بأعينها وتفرش جباهها، ممتدة إلى خراطيمها الطويلة، وكانت السروج على ظهورها، حيث يجلس الركاب، تشبه أسرة من الحديد المشغول، متسعة ومفروشة بمرتبة كبيرة** .."[١٤٥]، وقد بالغ الإنسان في تحميل الأفيال العبء الثقيل؛ فمجرد أن يعتلي راكب واحد ظهر الفيل هذا يعد تسخيرًا، فماذا نسمي ركوب عشرة بالإضافة إلى السائس على ظهر فيل واحد، بالإضافة إلى السرج الموصوف آنفًا، يقول: "**كان على الظهر الذي نركبة عشرة أشخاص غير السائس الذي يجلس في المقدمة بالقرب من رأس الفيل** .."[١٤٦]، وهذا يدل على إمعان الإنسان في قهر الكائنات الأخرى. على أن إيذاء الإنسان للفيلة لم يقف عند حدود الأسر، والتسخير بل تعداه إلى أن استخدمه آلة قتل وتخريب، يقول: " **وتكاثرت الحكايات التي تروي وقائع هياجات جنونية للأفيال التي تدس في آذانها النمال، فتجن معربدة ساجقة عشرات البشر تحت أقدامها الثقيلة، وتخرب بيوتًا ومحالَّ وسيارات وحدائق، بأكثر مما تستطيعه أي شحنة متفجرة في سيارة مفخخة أو كمين ملغوم** ..."[١٤٧]، فلا النمل يعرف لماذا دس في آذان الفيلة، ولا الفيلة تعرف لماذا تنهش النملات أعصابها العارية، فتكون النتيجة دمارًا شاملا يسببه هذا الفيل الذي تفجر جنونه، "**وهل هناك عيون للنمل عندما يدخل في ظلمات دهاليز آذان الأفيال؟ هل يعوض عماه بنهش أهداب الأعصاب بالغة الحساسية التي تعيق محاولاته للهروب، بفكوكه المدببة الدقيقة ينهش تلك الأعصاب العارية؛ فيكهرب مخ الكائن السرمدي الضخم بصعقات**

تفجر جنونه، ينتفض فينتفض الراكبين على ظهره؛ ليهووا إلى الأرض من شاهق، مقذوفين بغضب فيل داهمه الجنون، يهرول بثقل أطنان جسمه الهائل؛ فيسحق تحت رحى أقدامه من سقطوا عن ظهره، ومن تصادف وجودهم بقربه، يتخبط هازًا رأسه الضخم ليطرد ذلك الشيء الناهش في أعماق أعصابه، فيترنح ساحقًا أجنابه على الحيطان هنا وهناك، ويسحق من تصادف لوذهم بهذه الحيطان، ظنًّا أنها تنجيهم من قيامة فيل جن جنونه؟"[١٤٨]، المشهد هنا مقلوب؛ للوهلة الأولى فيل يخرب، فهو الجاني، ثم نمل ينهش فهو الجاني الأول والسبب الأصيل، ولكن الحقيقة غير المعروض؛ لأن الجاني الأول هو الإنسان الذي آذى النمل، وآذى الفيلة؛ فآذى نفسه، وبني جنسه.

وفي قصة: "**الأُتُن**" يعرض لصورة حرق الحيوانات حية، يقول: " .."**إنها حمر مشتعلة!**" **كانت تعد بالمئات، وهي في رعبها تجري عمياء مروعة، فتدخل في نيران جديدة تؤججها أكثر، تعميها وتروعها أكثر، فتسرع أكثر، وتوسع الحريق أكثر.**"[١٤٩]، حيوانات تحترق حية، صورة أخرى أفظع مما سبق، وأكثر وحشية وإجرامًا.

وفي قصة: "**دببة بيضاء/ دببة سوداء**" بعد أن حكى طريقة اصطيادها عرض الصورة الأسوأ في حياتها، مصيرها بين يدي صائديها، ثم مرقصيها؛ ، يقول: "**بحبال المصيدة يوثق الدب، ويشد الرجال وثاقه مزيدًا، وللتو يشرعون في نزع أنيابه وخالبه بـ"كماشات" حديدية، حتى يتلطخ خطمه وصدره بالدم. وفي قرية مرقصي الدببة يبدأ الترويض، بعد أن تلتئم جروح الأنياب المنزوعة، والمخالب، يتحول الدب إلى طفل مقهور أو شيخ كسير، لا سبيل لأن يحصل على طعامه بنفسه، فلا بد من أحد يناوله طعامه، وطعامه كطعام الضغار أو الطاعنين في السن: فتيت من الخبز في الحليب أو الماء المحلى بالسكر، كل لقمة بطاعة أمر، وكل عصيان لأمر يحرمه من لقمة، والأوامر شتى، يقف على قائمتيه الخلفيتين منتصبًا كالبشر، يهز رأسه على إيقاع الدفوف، أو يرقص على هذا الإيقاع بكامل ثقله.**

يتحول دب الهمالايا الفاتك الأسود إلى مسخرة، لكنها مسخرة موجعة للقلب عندما يمعن الإنسان في دقائقها، فخطم الدب المنزوع الأسنان يبدو أدرد، رخوا كأنه

خرقة بالية، وأكف أقدامه المنتزعة مخالبها، تلوح كمقشات ضئيلة شعثة، والجرم العملاق الذي ينتصب واقفًا، ثم مهتزًا على الإيقاع الركيك للدفوف بين أيدي المرقصين، يوحي بالتناقض المذل، أما العينان، فيا لتلك العينين الصغيرتين الموشكتين على البكاء! .."[١٥٠]، إنه مصير الحيوانات الذي أعده البشر الذين لا يرون في هذا الكون مصلحة غير مصلحتهم، ويظنون أن جنسهم له الأفضلية على ما عداه.

– **رأفة الحيوان بالبشر**: في مقابل قسوة الإنسان على الحيوان عرض الكاتب صورًا من رأفة الحيوان بالإنسان، منها صورة "الدرافيل" التي ساعدت في إنقاذ الرجل وإن كان معتديًا على فراشة البحر ".. **وبرقت في ذهنه كلمة "الدرافيل" فالتفت مخطوف الفؤاد وراءه، رأى الذيول ذات الأهلة تضرب في الأعالي، ثم طابور الأخطام والظهور اللامعة الزلقة تتعقبه، صف الدرافيل المهيأ بالغريزة إلى رفعه في دفقات حتى لا يهوي، كان يفطن بتقطع أنه نجا..**"[١٥١]، فغريزتها سوية تعيش مسالمة، وتسهم في نجاة غيرها من الكائنات الشريكة في هذه البيئة، دون أن تحسب ما سيعود عليها من نفع. ومنها صورة الخيول التي لا نجاة لبشر في الجزيرة إلا بها؛ فهي ".. **جزيرة حولها حقد الإسرائيليين إلى حقل ألغام قبيل انقشاعهم عنها، وبات السير الطليق فيها قاتلا، إلا على ظهور جياد مدربة الحواس، مرهفة الخطى، جياد تعرف طريقها عبر المسارب الآمنة ..**"[١٥٢]، وكانت نجاة الراوي على ظهر جواده الذي حرن فأيقن الراوي بالهلاك، ثم نشط فنال الراوي النجاة. ومنها صورة الدب الذي دفعته غريزة حب النساء إلى أن يتتبع المرأة ببراءة، ولم يدر أنها طعم لاصطياده، وعندما تعثرت المرأة ووقعت بين مخالبه، وأطلق عليه الصيادون النار، كان المعتاد ".. **في مثل هذه الحالة أن ينشب مخالبه وأنيابه في أقرب لحم إليه، وكان لحم المرأة منه أقرب ما يكون. لكنه في مشهد أسطوري فتح أطرافه على اتساعها وتدحرج في بطء ليطلق المرأة دون أن تخدشها مخالبه، وكان يتأوه محتضرًا بحشرجات آسفة كأنما يودع بها المرأة التي أصابها الذهول.**"[١٥٣]، وهي صورة تعبر عن الفجوة الواسعة بين معاملة البشر للكائنات الأخرى، ومعاملة الكائنات الأخرى للبشر.

ب- إفساد البشر سائر عناصر البيئة/ وإصلاح الحيوانات:

- **إفساد البشر سائر عناصر البيئة:** ليست الحيوانات وحدها هي التي تتعرض لبطش البشر؛ فبطش البشر ليس له حدود، في قصة: "**غزلان**" يعرض صورة لإفساد كل ما تطاله يد الإنسان، يقول: ".. **أوقدت نار الشواء من خشب مقاعد محفورة بأمهر أيادي صناع الأثاث في العالم، ومطلية بطبقات من رقائق الذهب الفرنسي الخالص.**"[١٥٤]، ويمكن أن نقول إن هذا المشهد يمثل الإفساد العميق؛ إذ لم يترك المارينز شيئًا طبيعيًّا إلا أفسدوه، وقضوا عليه، وتعدوا ذلك إلى الأشياء المصنوعة بأيدٍ بشرية، فأفسدوها أيضًا.

وفي قصة "**جنادب نحاسية**"[١٥٥] أتى بصور متعددة من إفساد الكون، وفساد الضمائر والذمم من خلال التزييف: "**على الضفة الأخرى من شارع "سوخومفيت" (...) يوجد أحد أكبر وأكثر أسواق التزييف في العالم. تجار ليسوا تجارا (...) وكل بضائعهم مقلدة، مزيفة، حقائب، ملابس، ساعات، نعال، أدوات مائدة، لوحات، منحوتات خشبية، عطور، مدى، مصابيح، أشياء بلا حصر تحمل أسماء ماركات عالمية لكنها جميعًا مزيفة**" هذا التعدد الذي حذف من بينه أدوات العطف، وأنهاه بجملة: "**أشياء بلا حصر**" تدل دلالة واضحة على التردي الذي سقط فيه الضمير الإنساني، الذي أباح له كل شيء في سبيل كسب المال، وهو السبب نفسه الذي جرأه على البيئة من حوله.

ومن صور الفساد التي يظنها الإنسان إصلاحًا ما ورد في قصة: "**جواميس**"؛ إذ تحقق جزء من المصلحة التي يبتغيها الإنسان، ولكن ذلك أدى إلى خسران أشياء أخرى؛ لأن إنارة القرية بضوء قوي، وكأنه شموس ساطعة بالليل كان سببًا في كثير من الخسائر، إلى أن حدثت الخسارة المدوية في أرواح البشر، والحيوانات، وفي الممتلكات، "**حدث ما ظل يحدث عبر عقدين من الزمان، وإن تزايدت وتائره، وتضخمت ملامحه مع الوقت، فالمحاصيل المغمورة بنور الشمس في النهار، وأضواء النيون في المساء كانت تنمو أسرع، وأكبر ، وأطول، وأوفر، وإن فقدت طعومها المألوفة.**"[١٥٦] وفقد الطعوم ظاهري، ومن ورائه فقد القيمة الغذائية، وهذا ما

يؤثر على الكائنات المتغذية على هذه المحاصيل جميعها، ولم يقف الأمر عند المحاصيل، بل تعداه إلى "**الأبقار صارت تأكل ليلا ونهارًا دون توقف، حتى اقتربت من أحجام الفيلة، وكانت تعطي حليبًا غزيرًا خفيفًا، لكن نسلها سار شديد الضعف، يهلك معظمه في الأيام الأولى عقب الولادة.**"[١٥٧]، ألبانها كثيرة، ولكنها عديمة الفائدة، لا تنفع إنسانًا، ولا تسد رمق صغارها.

وفي قصة: "الأُتُن" يعرض صورة تاريخية تدل على أن إفساد الإنسان قديم، وكبير، إنها قصة حرق روما، يقول: "**.. إنها روما تحترق، حريقها الكبير، والعام هو الرابع والستون الميلادي، فأين نيرون؟ (...) شرفة يطل منها ملتاث شائه، وإن كان يرتدي زي الإمبراطور، بطنه كبير، وأرجله قصيرة عجراء، ورأسه مفرط الثقل، يشير إلى المدينة التي تحترق تحته متهللا عظيم الانتشاء، يتابع بسبابته اليمنى المنتفخة شيئًا أو أشياء متحركة، ثم يضحك في جنون، ويردد عبر ضحكه: "مشهد .. ياله من مشهد! .. مشهد رائع.**"[١٥٨]، لقد اعتمد الرواية التاريخية التي تقول إن "نيرون" هو الذي أحرق روما، وأيًا كان الأمر، سواء أفعلها نيرون أم غيره، فإنها صورة تعبر عن إفساد الإنسان الذي لم يتوقف منذ وجوده على هذا الكوكب، يحرق الأخضر واليابس ويخرب الكون ظانًا أنه يحقق مصلحته.

– **إصلاح الحيوانات عناصر البيئة:** وتأتي صورة الجواميس التي أصلحت ما أفسده البشر، "**.. كانت الجواميس المندفعة تصوب رؤوسها إلى كل مكان عُلِّق فيه أو ألقي فيه مصباح نيون (...) كانت تضرب انبعاثات ذلك الضوء الأبيض بكل كياناتها الثقيلة الهائجة..**"[١٥٩]، فهي بقضائها على مصدر الضوء أصلحت ما أفسده البشر، وفي قصة: "**الأفيال ترتوي**" يوضح إصلاح الأفيال للبيئة من حولها فيقول: "**.. ثمة من يتهمها لذلك بالمسئولية عن إمكان انقراض هذا النوع من الأشجار، لكن هذه القرون وهي تمر في أمعاء الأفيال تتفسخ، لتخرج منها البذور، وبعض هذه البذور لا تهضم، بل تلين قشرتها، ويطري قلبها، وعندما تخرج مع روث الأفيال تكون مؤهلة تمامًا لإعطاء بادرات جديدة (...) فكأن الفيل لو خرَّب شجرة يزرع بدلا منها عشرات الأشجار ..**"[١٦٠]

ج- قسوة البشر مع البشر/ رأفة الحيوان مع الحيوان:

- **قسوة البشر مع البشر:** البشر الذين تعودوا القسوة مع غير البشر، كان بأسهم بينهم أشد؛ في قصة: "**غزلان**" يعطينا الكاتب إشارة سريعة عن ذلك؛ فهذه الأسود التي اكتشفها المارينز ".. **وهم يمشطون جنبات القصر، أربعة أسود في أقفاص من الصلب اللامع الذي لا يصدأ، تلوب جائعة في أقفاصها، وتزأر بحناجر أتلفها الجوع والدخان والغبار. كانت أسود ابن الرئيس التي تردد أنه يطعمها لحم من كان يغضب عليه..**"[١٦١]، فمصير الإنسان على يد الإنسان كان أسوأ من مصير الحيوان.

وفي قصة "**جنادب نحاسية**" يقول: "**أما في البهو والردهات والقاعات والطوابق الأخرى والغرف، فإن كل المباذل الدنيوية كانت تتفاعل بثقة، محمية بمظلة واضحة الحضور، وإن تكن غير مرئية، ورشة هائلة لتعاطي وتجارة المخدرات، والسكر، والبغاء، والقمار، (...) ماخور كبير، ووكر حدثت فيه جريمتا قتل ..**"[١٦٢]، إنه الإفساد العام، الذي ليس من دونه نجاة.

وفي قصة: "**جنادب نحاسية**" ذاتها يورد صورة من إفساد أكبر "**قامت المخابرات الأمريكية بتكليف حشد من الطيارين الأمريكيين العملاء السريين لمخابراتها المركزية، وألبستهم ثيابًا مدنية؛ ليقودوا طائرات شركة: "أميركان إير لاينز" المدنية الشهيرة. وتحت ستار نقل المساعدات راحت هذه الطائرات تنقل الأفيون والهيروين في تجارة سرية، كانت تدر على الولايات المتحدة ٢ مليون دولار يوميًّا، وهو مبلغ، يغطي في يوم واحد، كل المساعدات التي قمتها أمريكا إلى لاوس على مدى سنوات.**"[١٦٣]، وهنا قد وصل الأمر إلى التعاملات بين الدول، وإذا كان الأمر قد وصل إلى هذا الحد، فكيف يرجى لهذا الكوكب أن ينجو؟

وفي قصة: "اكتئاب الخيول" يصور وحشية الإسرائيليين مع النقيب المصري الذي كان يدافع عن الجزيرة المصرية ".. **صعد إلى الفنار وظل يقاوم حتى حسبوه سرية كاملة، نفدت ذخيرته، فقصفوا موقعه بكثافة نيران تكفي لصهر مدرعة قبل أن يصعدوا إليه. فوجئوا به مجرد رجل بسلاح فردي، وكان ينزف بغزارة، لم يؤدوا له التحية التي يستحقها "محارب شجاع" كما في أعراف كل الجيوش والتقاليد**

العسكرية، بل أفرغوا في جسده النازف مزيدًا من الطلقات، وفقئوا عينيه، وهو يحتضر، ثم ألقوا به من أعلى الفنار ليتمزق جسده على قاعدة الصخور البحرية الصلدة."[١٦٤]، وهكذا عامل البشر بعضهم بعضًا، تعذيب، وقتل، وتمثيل بالمقتول.

– **رأفة الحيوانات مع غيرها من الحيوانات:** تظهر رأفة الحيوانات ببعضها في قصة: "مهر" حينما كان ابن الرئيس يضرب أم المهر ".. **حتى تدفق من شدقيها الدم، ولم يتوقف عن لطمها إلا بعد أن اندفع هو، المهر، وحال بينه وبين أمه.**"[١٦٥]، وفي قصة: "الأفيال ترتوي" يبين أكثر من صورة لذلك؛ ففي معرض تفكيره عن فائدة الأفيال وجد أن الأفيال تحمي الأضعف من بطش الأقوى، و".. **فالرهبة العظمى في البراري تمثلها الأفيال، وهي رهبة لا تفترس أحدًا، ولا تقتات بلحم أحد، فهل تلعب الأفيال دور الرادع السلمي، أو الضمير ضد إغراءات القوة لدى أباطرة الغابة من الوحوش؟**"[١٦٦]، وهذا الدور يرأف بغيرها، ويحفظ التوازن البيئي في الغابة. وفي القصة نفسها يعرض لنا مشهد احترام الصغير للكبير بين الحيوانات، "**وكان كلما وصل فرد، ذكر أو أنثى، يواجه الفيلة الأم الكبرى، حتى تتقارب رأساهما، ثم يتباعدان، فيما يرتفع الخرطومان كأنما يتبادلان التحية** .."[١٦٧]، ومن حنو الكبار على الصغار تجد ".. **الأمهات الشابات (...) ينفخن سطح الماء لتنظيفه، ولا يبادرن بالشرب، بل يدعن الصغار يشربون أولا** .."[١٦٨]، ومن ذلك – أيضًا – حماية الذكور للقطيع، ".. **ثم تتحرك الأم الكبيرة، فتتبعها المهات الشابات، فالصغار، فالذكور الذين يحمون ظهر القافلة.**"[١٦٩]، منتهى النظام، وقوة الروابط الأسرية التي أهملها البشر.

د– الرجل/ المرأة:

نالت قضايا المرأة جانبًا من الاهتمام لربطها بقضايا البيئة، وظهر النقد البيئي النسوي الذي عمل على ".. **إضاءة العلاقة بين البشر عبر الاختلافات الاجتماعية، والثقافية، والاقتصادية، والسياسية، وبين الإنسان والطبيعة، واكتشاف الطرق التي تشكل فيها تلك العلاقات علاقتنا مع الطبيعة، وكيف تتأثر بها المرأة أو تؤثر فيها، وفي تصورها ومكانتها في المجتمع، مع التأكيد على ضرورة الإسراع بنقد أشكال الإقصاء والتراتبية، ونقض علاقات الهيمنة.**"[١٧٠] وقد حضر نقد هيمنة الرجل على

المرأة بوضوح في بعض القصص، منها قصة: "**جنادب نحاسية**" حيث يقول: "**في الطوابق السفلية تحت بهو الفندق كانت توجد (...) أعجب صالة عرض رأيتها في كل البلاد التي زرتها، أو مررت بها، ويقال إنها نشأت في أثناء الحرب الفيتنامية لتلبية رغبات جنود المارينز الذين كانوا يقضون عطلاتهم الميدانية في تايلاند، صالة لعرض بنات الهوى المتكدسات على منصة دائرية دوارة مكسوة بمخمل قرمزي، وراء سياج زجاجي يحيط بالمنصة ويشكل "فاترينة" يقف أمامها "الزبون" ليلتقط مبتغاه من الفتيات الدائرات شبه العاريات، يتهافتن عارضات مفاتنهن ومرسلات إشارات طلب الصحبة والقبلات الطائرة على أطراف الأصابع.**"[١٧١]، فأي ظلم أكثر من هذا قد يقع على المرأة طائعة أو مكرهة؟

ومن ذلك استضعاف النساء أيضًا، وهو الخاطر الذي خطر ببال الراوي في قصة: "**أرانب مسحورة**" حينما قال: "**.. انتفضت لخاطر مريع صعق ذهني، ونقلت الخاطر إلى بعض من كانوا بقربي من زملائي قادة الطلبة: "ستتلطخ هذه الانتفاضة كلها بالعار لو حدث أي اعتداء على أنثى داخل القصر** .."[١٧٢]، والذي أوحى إليه بذلك هو ما يراه من حوله في عالمنا من استضعاف الأنثى؛ لذلك توقع أن يحدث لهن ذلك، وأراد أن يحول دون ذلك، "**.. وكنت في المقدمة أغالب الطوفان، وأنا أدور حول نفسي وأصرخ: "لا اعتداء على النساء .. لا اعتداء على النساء**".[١٧٣]؛ لأنهن الضعيفات كما يراهن المجتمع من حولهن.

وقصة: "**دببة بيضاء/ دببة سوداء**" أكثر القصص التي تناول فيها قضايا المرأة، وفيها نسج الراوي خيوطًا لتعطينا لوحة تُظهر ما تتعرض له المرأة من غبن عبر العصور المختلفة، والأماكن المختلفة أيضًا؛ فمن بدايات هذه القصة لفت نظر الراوي شيئان مرتبطان بيئيًّا، يقول: "**كانت القرية واطئة تحت الطريق، ولفت نظري في ساحتها تلك الدببة السوداء المربوطة في الأشجار، بجوار الأكواخ الطينية المسقوفة بالقش، والتي تمثل نمط البيوت في هذه القرية التي بدت مهجورة إلا من امرأة شاردة، وقفت تتابعنا بنظرها بعد أن أوقفنا سيارتنا وترجلنا لنهبط (...) وظلت المرأة واقفة في مكانها خارج حلقة عشرات الدببة الواقفة تهتز (...) حلقة من ضوضاء**

وصخب لم يكن بينها قط أي صوت يندُّ عن الدببة الصاغرة، وتلك المرأة الشاردة الضامرة، التي انتبذت ركنًا بعيدًا، تطل علينا وعلى الحلقة، التي أحاطت بنا بامتعاض يائس، وكانت تتفل باتجاهنا واتجاه الحلقة، وتهمهم بلا صوت (...) ولما شققت الحلقة متجهًا نحوها، تحولت الحلقة إلى شكل كمثرى، كانت هي في طرفه، بينما تصطخب من حولي الأصوات: "دعك منها مستر .. دعك منها .. إنها مجنونة مستر .. مجنونة .. مجنونة الدببة"."[١٧٤]، هكذا ربط الكاتب بين قضايا حقوق الحيوان، وقضايا المرأة منذ بداية القصة؛ فمنظر الدببة الأسيرة المربوطة في الأشجار يدل على الظلم الذي مارسه الإنسان حتى أوصلها إلى هذا المصير، وحالة المرأة البائسة التي فسرها أهل القرية حينما قالوا مجنونة، ثم نسبوا هذا الجنون إلى الدببة فقالوا مجنونة الدببة فجمعوا بين القضيتين في تعبير واحد.

وقد وضع الكاتب المتلقي وجهًا لوجه أما منظر صادم لضمير الإنسان، وراهن على بقائه للنهاية ليقرَّ بنفسه بالجرم الذي ارتكبه بنو جنسه بحق هذين الضعفين، اللذين استسلما لمصيرهما، فلا يند صوت عنهما، ثم بدأ في رواية المأساة التي تعرضا لها، يهمنا في هذا العنصر مأساة المرأة، وكيف حولها الرجال إلى طعم لاصطياد الدببة، فدفعت هي الثمن، وقبضوا هم، "**في الهند اكتشفوا عشقها** (أي الدببة) **للصبايا، فحولوا هذ العشق إلى مصيدة؛ إذ يعمد الصيادون إلى إطلاق امرأة شابة فوارة الحسن في مراتع الدببة، في بقعة يعدُّون بأرضها كمينًا مموها ببراعة، وبينما المرأة تمضي في طريق مرسومة، يكمن الصيادون في أعالي الأشجار، متوارين بالأغصان الكثيفة، جاعلين بنادقهم على أهبة الاستعداد لإطلاق النار، بينما أطراف حبال الكمين بين أيادي بعضهم .. يكتم الصيادون أنفاسهم، وتتسارع أنفاس المرأة؛ إذ يظهر واحد من الدببة يتبعها وكأنه مراهق بشري، راغب ومرتبك، وذاهل، يتعقبها مبطئًا من سيره، مطأطئًا لا يكاد يرى غيرها أمامه، يفقد حذره كله، ويتعثر في خطواته بينما تحرص هي على ألا تتعثر على الرغم من فرط خوفها، تعبر فوق الكمين على جسر معلوم تدربت على عبوره من قبل، وبينما تجتاز فوهة الكمين يكون الدب في بؤرة السقوط؛ عندئذ تنشد الحبال إلى أعالي الشجر، فيهوي الدب،**

وتتنفس المرأة الصعداء."[١٧٥]، هكذا يعاملونها على أنها مجرد أداة للصيد، دون حساب لكينونتها، ومشاعرها، والرعب الذي يعتريها، والأخطار التي تحدق بها، وهذه الأخطار هي التي أوصلت المرأة الذاهلة إلى هذه الحالة البائسة التي كانت أول ما لفت نظر الراوي مع الدببة، وربما كانت هذه الحالة – على سوئها – أخف من هلاكها.

ونتيجة لتجبر الرجال، كانت المرأة هي الضحية، وما حدث لها كان كارثة، "..**تعثرت أقدام المرأة المرعوبة في غصن يابس كان مختفيًا بين ركام أوراق الشجر المتساقط على الأرض، تعثرت لأنها حاولت الالتفات خلفها من شدة الرعب، وكانت في الوقت ذاته تحاول منع نفسها من الالتفات (...) وقعت المرأة الشابة بطولها ممدة على الأرض (...) كان طبيعيًّا أن تجمد الصورة وقتًا في مثل هذه الحالة، كأن المرأة يجمدها الرعب، (...) وفي هذه البرهة من الجمود يكون الرجال في مخابئهم الشاهقة قد رتبوا أوضاعهم، لإطلاق النار من عدة جهات على رأس الدب، حتى يصرعوه في لحظة واحدة، قبل أن يدرك الفريسة وتختلط حدة أنيابه ومخالبة (...) لكن هذه المرة كانت استثناءً (...) وكان إطلاق النار على رأس الدب مستحيلا دون احتمال للقضاء على المرأة بطلقة تصيب رأسها الملاصق لرأس الدب، أو بأنياب الدب ومخالبه إذا حدث إطلاق نار لم يرده صريعًا في الحال.**"[١٧٦]، وهكذا بقيت المرأة في حالة الرعب هذه محاطة بأطراف الدب الأربعة، ومحال أن تتحمل امرأة حدة هذا الرعب الذي تنامى؛ فقد كانت مرعوبة وهي تخطو أمامه، فما بالنا بدرجة رعبها وهي بين أطرافه لا يستطيع أحد أن ينقذها مما هي فيه، أليس فقدان عقلها أقل الأضرار التي يمكن أن تخرج بها من هذا الموقف؟ على أية حال نجت المرأة بجسمها دون عقلها؛ فأصبحت "**مجنونة الدببة**".

ولكن قصة النجاة هي الأخرى تنطوي على إدانة للبشر، نعم نجت، ولكن ليس بفضل إنسانية البشر الذي أطلقوا النار عل الدب الذي أحاطها بقوائمه، بل نجت من بفضل حيوانية الدب، تلك الحيوانية التي أملت على قلبه الحاني الذي كان كجسمه كبيرًا بحيث وسعها، وخاف عليها من ضخامة جسمه، فانقلب على جنبه، ثم أفلتها بعيدًا كي لا يصيبها أذى، يقول الراوي: "**.. دوى الرصاص إذن في لحظة اختلاط**

كبرى .. لحظة من الحنان المشتعل والرعب المحلق من مصدر (...) يحكون أن الطلقات في مروقها المشتعل مست وجه المرأة بلذع ترك أثرًا لما يشبه آثار الحروق، هذا في حين استقرت ثلاث طلقات في عنق الدب، وشدقه، ورأسه.

لم يمت الدب من فوره، وكان رد الفعل المعهود في مثل هذه الحالة أن ينشب مخالبه وأنيابه في أقرب لحم إليه، وكان لحم المرأة منه أقرب ما يكون. لكنه في مشهد أسطوري فتح أطرافه على اتساعها وتدحرج في بطء ليطلق المرأة دون أن تخدشها مخالبه، وكان يتأوه محتضرًا بحشرجات آسفة كأنما يودع بها المرأة التي أصابها الذهول."[١٧٧] وهو مشهد يبين طريقة الرجال في معاملتهم للمرأة، ومن بينهم رَجُلُها.

وتمتد مأساة المرأة لتسجل انتهاكًا جديدًا لحقوقها؛ فهي لم تُخلّد، ولم تصبح أسطورة، ولا حتى قُدِّم لها اعتذار إنما أصبحت منبوذة، موسومة بالجنون، بل تعدى الأمر ذلك؛ إذ نسبوا إليها ما لا يكون عقلا، وهنا تكمن المفارقة: أيهما المجنون؟ "**دعك منها مستر .. دعك منها .. إنها مجنونة مستر .. مجنونة .. مجنونة الدببة**"."[١٧٨]، ثم انطلقوا يقولون: "**إنها تعاشر الدببة بالليل .. مالك منها أيها السيد .. إنها مجنونة..**"[١٧٩]، ويقسمون على ذلك، "**أقسم .. أنها تعاشر الدببة بالليل ..**"[١٨٠]، ولما لم يستطع الراوي كبح جماح فضوله، ذهب إلى هناك فوجدها تطعم الدببة، والمفارقة أنها تطعمها ولا تأخذ المقابل، وهم يطعمون الدببة إذا أطاعت أمرهم؛ لتكون مصدر دخلهم. هؤلاء الذين اغتالوا عقلها في عملية الإيقاع بالدب، عادوا ليغتالوا كرامتها، ثم عفتها.

وقد ربط الكاتب بين قهر هذه المرأة الهندية وقهر امرأة أخرى هندية أيضًا من خلال استرجاعه لأحداث تاريخ مدينة: "**فاتيهبور سيكري**" التي كان ينزل فيها، ومنها ذهب إلى تلك القرية، يقول: ".. **لم أستطع تنقية خاطري من طعم القهر الذي شاب ما سمعته عن حكاية المودة التي قامت بين حكام راجستان من الهنود، وبين الإمبراطور الذي تركهم يحكمون في العاصمة "جايبور". لم يغزهم، ولم يقمعهم، فأهدوه إحدى بناتهم زوجة، صارت الأحب إليه بين زوجاته العديدات، ومحظياته اللائي يصعب عدهن .. لم أصدق أبدا تلك المودة، أستطيع أن أتخيل بهجة الحواس**

التي يمكن أن تفيض بها على الأميرة الهندية أنهر العشق والجمال والخيال المغولي، أستطيع أن أتخيل "الفانتازيا" الجسدية التي توحي بها الرسوم الملونة الفاتنة لكتاب العشق المغولي الجميل المثير "كاما سوترا"، لكنني لا أستطيع إلا تخيُّل فجوة الظلمة والقتامة في قلب الأميرة المهداة للإمبراطور؛ إذ تخلو بنفسها في هزيع الليل الأخير، أو يخلو بها ذلك الهزيع الأخير من الليل."[١٨١]، هذه الأميرة مقهورة – وإن كانت تعيش في القصور– مثل المرأة الشاردة الملقبة بـ"**مجنونة الدببة**"، أهداها الرجال إلى الإمبراطور، وكأنها تحفة جامدة لا قلب لها، ولا شعور، ويكمل الراوي فصول المأساة التي لم تذكرها كتب التاريخ، مأساة الأميرة عندما تبحث عن قلبها فلا تجده. كما يشير إلى أن هذه المأساة لم تقع فيها تلك الأميرة وحدها، بل لهذا الإمبراطور محظيات يصعب عدُّهن، ووراء كل واحدة منهن حكاية ثماثل، أو ربما تفوق – حكاية الأميرة في القهر، وهذا ما يخرج تلك القضية إلى العمومية.

وتمتد الذكريات والخواطر، لتلتحم مأساة أخرى بالمأساوات السابقة، يقول الراوي: ".. **فالإمبراطور المغولي أكبر كان يلعب الشطرنج على رقعة هائلة، مربعاتها من اليشب الأسود، والمرمر الأبيض باتساع الساحة أمام القصر، وكانت بيادق اللعب من الجواري الحسان اللاتي يملأن قصره، ينقلهن مع خصمه في اللعب، بإشارة من إصبع يرسلها من الشرفة الإمبراطورية، ينقلهن عرايا في غلائل شفيفة بيضاء وسوداء، صورة تشبثت بخواطري ولم تبرحني حتى دخلت في البرزخ الكائن بين الصحو والنوم..**"[١٨٢]، إن كان الرجال قد جعلوا المرأة طعمًا في الصورة الأولى لمعاناة المرأة، واستغلوا أنوثتها للإيقاع بالدب، وجعلوها في الصورة الثانية شيئًا جامدًا، دون اعتبار لمشاعرها، فإن الإمبراطور هنا – في صورة ثالثة – أخرجها من كونها كائنًا حيًّا أصلا، فوضعها مكان أحجار الشطرنج، وزيادة في قهرهن وقفن عراة، إلا من غلائل ليس الهدف منها الستر لأنها شفيفة، ولكن الهدف منها إحكام ألوان اللعب، وينقلهن بإشارة من إصبعه وهو يطل عليهن من شرفته.

٢- التلميح بحلول لمشكلات البيئة:

لم تخلُ المجموعة القصصية من بريق الأمل في نجاة هذا الكوكب، وكان ذلك في لمحات أراد الكاتب أن تكون أنموذجًا يحتذيه الآخرون، فعرض صورًا للرأفة بالحيوان، والتعاطف معه، وإصلاح البيئة، والتماهي والانسجام مع البيئة الذي يجعل الإنسان أكثر سعادة في حياته.

أ- **التعاطف مع الحيوان:** من صور التعاطف مع الحيوان تأثر الراوي بما حدث للأرانب في قصة: "**أرانب مسحورة**"؛ إذ "**اتخذت محاولات رد الأرانب إلى داخل الشوارع والبيوت طابعًا وحشيًّا من قبل الأمن .. راحت تهويشات العصي الثقيلة، وطرقات كعوب البنادق على الأسفلت، وركلات أحذية البيادة، تتوجه كلها لإصابة رؤوس الأرانب وأجسامها بشكل مباشر، أخذ الدم يظهر على الرؤوس الصغيرة، والآذان الطويلة المتأرجحة، والفراء الأبيض (...) ومع بدء تلطيخ الدماء للبياض الناصع الذي ضممته إلى صدري في يوم رهيف بدأت أسخن، وكدت أوقع نفسي بين أيادي قوات الأمن في تلك الليلة ..**"[١٨٣]، وحينما رأى هذا العدوان الوحشي نسي نفسه، وكاد يضحي بنفسه في سبيل إنقاذها.

وفي قصة: "**دببة بيضاء/ دببة سوداء**" في مشهد المرأة الشاردة التي كانت تخرج إلى الدببة في الليل بعدما ينام أهل القرية يقول: "**.. ظهرت المرأة كيانا من ظل يسري أو يطوف، هكذا بدت لي، ورحنا محاذرين نتعقب هذا الظل، وشرعت كومات من الظلمة تنهض واقفة في الظلمة، وكأن الدببة الهاجعة سرى بينها إشعار كتيم فنهضت تستجيب له، الآن دبت الحركة في ساحة القرية، عشرات الدببة المربوطة في جذوع الأشجار كانت تنهض واقفة كالبشر، وراح الطيف الذي نتتبعه يمر على الدببة، وتبينت دلوًا في يدها تحمله، وتوشك أن تنوء بحمله، ولم يكن ثمة صوت غير صوت الخطى الخفيفة على الأرض الترابية، ثم تبينت صوت المرأة الهامس، بل الحاني، كانت كلما اقتربت من أحد الدببة تقول له شيئا، وتربت عليه فيناغيها بصوت كأنه طفل ممتن، تغترف بيدها مما في الدلو، وتلقم الدب فيزدرد عطيتها في لهفة وبصوت مسموع، ثم تودع الدب بتربيتة من جديد قبل أن تمضي إلى غيره.**

"[١٨٤]، هذه المرأة التي ذهلت عن حياة البشر، الذين رموها طعمًا للدببة يوما ما، ثم عاملوها كمجنونة، ثم نسجوا حولها شخصيتها قصص الإفك، استبدلت بهم هذه الدببة، ومن عجب أنهم رموها بالجنون، وهي تقوم بهذا العمل العظيم يوميًّا دون فتور، ودون مقابل، في حين يسيئون هم معاملة الدببة، لقد تقبلتها الدببة ممتنة، وأنست بها، تناغيها بصوت كأنه طفل، وتبادلها حبًّا بحب، في حين تتقبل الدببة أوامر مرقصيها صاغرة مرغمة، ربما ترد المرأة الجميل لذلك الدب – الذي أفلتها من بين قوائمه، وهو يصارع الموت حتى لا يؤذيها – في بني جنسه، وربما كرهت هؤلاء الذين استغلوا أنوثتها، وكادوا يلقون بها إلى الهلاك، فوجدت غير البشر أحن من البشر، وربما فعلت هذا بغريزة الأنثى المتجاوبة مع الطبيعة.

ب- عرض نماذج البشر المصلحين للبيئة: وظهرت في قصة: "**الأُتُن**" حينما عرض الكاتب صورة إنسان يطلب المساعدة في إنقاذ روما من حريقها، بداية من حضوره إلى بيت الراوي، وقوله له: "**أنت مطلوب**"[١٨٥]، ومرورًا بمصاحبته له في هذه الرحلة العجائبية التي يطوى فيها الزمان والمكان، إلى قوله بعد معاينة الحريق، وما حدث للأُتُن، وسؤاله عن فاعلي هذا الجرم: "**هذا ما أتيت أنت لرصده**"[١٨٦]، وفي نهاية الرحلة قال له: "**قد رأيت ووعيت .. فماذا تقول؟**"[١٨٧]، وطبيعي أن يكون الراوي أيضًا من المصلحين، وقد قدم هذا الشخص المجهول الدليل على ذلك عندما عرفه سبب طلبه جُملة حينما قال: "**اهتمامك بسلوك الحيوان هو الذي يجعلك مطلوبًا**" وتفصيلاً حينما قال: "**تفسيرك لمغزى وجود الأفيال الإفريقية، وتتبعك لتراجيديا دببة الهمالايا، ودحض ما هو شائع عن سلوك النعام، هذه وغيرها تؤكد على طلبك الآن**"[١٨٨]، فالأمل معقود على هؤلاء الذين يرون أن مصلحة البشر ليست هي المصلحة الوحيدة على ظهر الكوكب، الذين يهتمون بغير البشر، في كل مكان، في أفريقيا، وحتى الهمالايا، "**ودحض ما هو شائع**" كلمة عبقرية في مكانها تمامًا، دحض الفكرة الاستبدادية بغير البشر، وتثبيت أخلاق الاهتمام بالكائنات الأخرى.

ج- عرض صور التماهي والانسجام مع الطبيعة: وذلك ما ظهر في قصة: "**سمكات أرجوانية صغيرة**"[١٨٩] من تعامل الزعيم الفيتنامي "هوتشي منه" مع سمكاته "**عندما كان**

يقبل لإطعام السمكات الأرجانية الصغيرة، التي رباها في مياه البحيرة. لقد اعتادت كلما صفق لها أربع تصفيقات بيديه أن تطفو، مشرئبة برؤوسها، فاتحة أفواهها الصغيرة، تلتقط ما يقدمه لها."[١٩٠]، هذا التماهي مع غير البشري، والتواصل يوضح فلسفة هذا الزعيم في معاملة غير البشر، ويربي في غيره الضمير البيئي، وهو الذي حدث مع زوار مرقده من بعده، وهذه الصورة تبين الفرق بين من أراد أن يمتلك فراشة البحر فدفع ثمنًا باهظًا، ومن أعطى هذه السمكات حقها فتجاوبت معه، واستمر هذا التجاوب بعد وفاته، وفي ذلك ملمح إلى حل بعض مشكلات البيئة، وهي معاملة الشركاء على هذا الكوكب معاملة بإنصاف، وإعطاء كل ذي حق حقه.

ومن ذلك – أيضًا – **التماهي** الذي حدث بين آمر المنطقة الحدودية، وبغال التهريب التي تلقى أوامر إعدامها "**.. ظل فرحان يحس أن هذه الكائنات المقتربة بأثقالها تنظر بعيونها مباشرة في عينيه، عيون كبيرة، فيها طيبة عيون الحمير، ولمعة عيون الخيول، كحيلة وعندما ترمش يحس بلمس رموشها الطويلة لقلبه العري مباشرة، ذكرته بعيون عياله في القرية البعيدة على ضفة النهر، عندما يلتفون حوله في الإجازة (...) لا يبتعدون عنه خلالها أبدًا، ولا يكفون عن النظر بعيونهم مباشرة في عينيه؛ حتى يداهمهم النوم.**"[١٩١] هذا التماهي بينها وبينه حتى تلمس رموشها قلبه، ذلك التماهي بينها وبين أطفاله هو الذي يجعلنا نخمن النهاية التي تركها السارد مفتوحة، نخمن أنه لم يأمر بإطلاق النار عليها.

وفي قصة: "**اكتئاب الخيول**" نجد **انسجام** الراوي مع حصانه الذي حرن واستسلم للموت "**.. رحت أمزح مع الحصان ماسحًا على رقبته وعلى شعر معرفته الغزير المتماوج، أكلمه بمزاج رائق: "إيه يا حصان يا عبيط .. لك حياة واحدة وتريد أن تموت .. ألا تعرف أن وراء هذه الجزيرة بحرًا، ووراء البحر شاطئًا، وعند الشاطئ مراع خضراء، تموج بلذيذ العشب، وتتخللها جداول عذبة في مائها سكر، وهناك، هناك أفراس بديعات الحسن، نديات العيون في انتظارك .. آه يا حصان يا عبيط!". (...) وإذا بي أحس بملمس رقبة الحصان يتغير، يصير شعره مدغدِغًا لبطن كفي، وعضلاته تنبض مثل أوتار يجري شدها، نهضت مائلا أنظر إلى رأسه، فوجدته يفتح**

عينيه اللتين التمعتا بتألق عجيب، واصلت نشيدي وتمسيدي (...) وإذا بالحصان يهم من رقدته الثقيلة، يعتدل ويلم قوائمه وينفض رأسه، كأنه يصحو من نوم عميق، وينهض، ينهض وأنا أتعلق برقبته غير مصدق ما حدث، كيف حدث؟ .. ولماذا حدث؟ .."[١٩٢]، والراوي يعرف ما حدث، يعرف أن تمثله لإحساس الحصان، ومساعدته في أن يخرج من اكتئابه

والصورة **المثلى من صور التماهي** مع الطبيعة جاءت في القصة الأخيرة التي اختتمت هذه المجموعة القصصية، "**الأفيال ترتوي**"، حكاية "كاتشا"، التطور السحري للتماهي مع الطبيعة، التي بدأت مع "كاتشا" الخبير بأعماق البراري الإفريقية، دليلهم في رحلتهم لاستطلاع الحياة البرية في "ناميبيا"، الذي رصد الراوي اندماجه مع الطبيعة عبر الرحلة إلى نهايتها في خط متدرج من التماهي الجزئي، إلى التماهي الكامل، يقول: ".. **ثم رأينا البحر، وأي بحر! إنه المحيط الأطلسي، باتساع صدره الهائل وآفاقه اللانهائية، ولطمات أمواجه العارمة وإن تهادت مترفقة بذلك الشاطئ الإفريقي الوديع، جذبني نداء آسر للانتقال من مقعدي الخلفي لأكون إلى جوار كاتشا، إذ أحسست به ينتفض انتفاضات مكتومة مع كل خفقة من خفقات موج المحيط، صرت أنظر إلى الطبيعة ببعدين في آن واحد، أرى الوجود كما هو من حولنا، وأرى تفاعل "كاتشا" الخاص جدًا مع هذا الوجود** .."[١٩٣]، هذا التفاعل هو أول درجة في سلم التماهي مع الطبيعة، ينتفض كأنه الموج، وينتفض كأنه البر الذي يلطمه هذا الموج، إنه بحر، وبر، إنه جزء من كل شيء في الطبيعة؛ إنه نعامة وسط النعام، ".. **نمرٌ وسط مزارع النعام؛ فنثير الطيور العملاقة لتجري بمحاذاتنا في سرعة خارقة، فأرى اهتزاز رأس كاتشا كأنه يجاري ركض النعام** .."[١٩٤]، يده على المقود، ورجله على البنزين والفرامل، ولكن قلبه، وعقله مع تلك الطبيعة الآسرة، القلب الذي آمن بأنه جزء منه، والعقل الذي سلم بأن فيه ينطوي العالم الأكبر. وهو طائر من طيور الفلامنجو، يدب في قلبه حلم الإنسان بالطيران حين يمرون ".. **قرب محمية لطيور البحر، فترفرف مرتفعة مئات طيور الفلامنجو، كاشفة عن بطون أجنحتها الحمراء الياقوتية، وأشرطة الريش الأسود الفاحم على حافة الحمرة. وألمح كتفي كاتشا تتوتران كما لو**

كانتا منبتي جناحين خفيين يتوقان إلى التحليق."[١٩٥]، والآن اندمج الجسد مع القلب والعقل، ونسي مسكة المقود، وأراد أن يطير؛ لأنه صنو هذه الطيور.

الدرجة قبل الأخيرة في التماهي مع الطبيعة تمثلت في التناغم والتراسل بين كاتشا وفقمات البحر، فعيونه تماثل عيونها، وعيونها كما لو كانت عيون إنسان، بل عيون طفل بريء بعيد عن جرم الإنسان بحقها، ".. **وعندما وقفنا وسط حشود الفقمات، رأيت وجه كاتشا المبتل يقطر حنانًا، وهو يتأمل هذه الحيوانات المسالمة السمينة من حوله، تناغم مدهش كان يربط بين عينيه السوداوين وعيون الفقمات السوداء المدورة التي تبدو إنسانية وطفولية إلى حد بعيد** .."[١٩٦]، وفي هذه الدرجة قبل الأخيرة اتحد الشعور النفسي، مع العشق الجسدي؛ فوصف الفقمات بالمسالمة، والسمينة، وبلونها المعهود يقربنا من عشق كاتشا الأكبر، وإلى الدرجة العليا في التماهي.

وتبدأ الدرجة العظمى في التماهي بتمهيدات روحية؛ إذ كانت روح كاتشا في هذه اللحظة مشدودة برباط وثيق قبل الاندماج ".. **ورأيته ينظر إلى قوس الغزلان بتسامح من ينظر إلى أطفال صغار يلهون، وبدلا من أن يقول شيئا عن الغزلان وجدته يتمتم بصوت خفيض: "توجد هنا أفيال كثيرة .. إنها كبيرة .. كبيرة جدًا"**."[١٩٧]، الأفيال الكبيرة التي هام بها قريبة من وصف الفقمات في الدرجة السابقة، تنظر إلى الغزلان كأطفال، أي كأنه ينظر بعين فيل؛ لذا كان منشغلا عما عدا الأفيال، و".. **كان دائم الثرثرة عن الأفيال: "لابد سنرى فيلا .. الفيل الإفريقي كبير جدًا .. إنه عظيم .. ضخم .. حتى الأسود تهابه**"."[١٩٨]، ثم كان توتر ما قبل اللقاء، ""**سيأتي .. هنا**" **قال كاتشا ذلك ونحن نتناول العشاء في مطعم المخيم، التفت إليه أستوضح ما يعنيه، فقال: "الفيل سيأتي". كان يستعمل مفرد الكلمة "فيل" وهو يعني الجمع ، على الرغم من أن لغته الإنجليزية كانت معقولة، هززت رأسي بالموافقة أماشيه، لكنه أصر على إيضاح ما يعنيه كلمة كلمة: "الفيل .. سيأتي .. هنا". وافقته ملاحظًا ارتفاع حرارة انفعاله والتوتر الذي يرعش أصابع يديه الطويلة الرشيقة** .."[١٩٩]، هذا التوتر البادي على كاتشا، هو توتر ما قبل اللقاء.

ثم جاءت اللحظة الحاسمة ".. **استيقظنا فزعين على صوت طرقات مجنونة على الباب، كان كاتشا في حالة من الفرح الهائج يتعجلنا صائحًا: "هيا .. هيا .. إنه هنا .. أقسم .. أقسم .. إنه هنا"، ولم يكن أمامنا إلا أن نتبعه.. واكتمل ظهور أول فيل في القافلة. التفت أبحث عن كاتشا فوجدته ذاهلا عنا وعن الوجود** .."[٢٠٠]، إنه فرح اللقاء، فرح الانعتاق من أسر البشر إلى رحابة البرية، ترك عالمنا واختفى، ".. **أين كاتشا؟ لماذا لم يمر علينا (...)؟ (...) وتحولت أسئلتنا إلى ذعر حقيق من وجودنا في هذا البعد دون دليل، دون كاتشا..**"[٢٠١]، وعلى الرغم من توالي الأيام والشهور بل والسنين "**لم يظهر أثر لكاتشا (...) كاتشا الذي لم يظهر بعدها، والذي اعتبر في عداد المفقودين في الغابة.**"[٢٠٢]، فهل قست عليه الغابة فأهلكته، أم حنت عليه ووسعته؟

لقد تماهى كاتشا مع الطبيعة وتحول إلى فيل حقيقي ".. **تسع سنوات كان ينبغي أن تمر، لأتوقف مذهولا الآن أمام صورتين مررت عليهما من قبل مئات المرات دون انتباه، صورتان التقطهما زميلي في أثناء ورود الأفيال لبركة المياء في إتوشا: الصورة الأولى تظهر فيها مجموعة الأفيال بوجوهها وهي تتراجع عن البركة في أعقاب ارتوائها، وعددها اثنان وعشرون. والصورة الثانية لمجموعة الأفيال نفسها وقد استدارت تأهبًا للانصراف لكن عددها هذه المرة يبلغ ثلاثة، وعشرين (...) أعود وأكرر العد (...) فأتيقن أن هناك فيلا زائدًا، وأن هذا الفيل الزائد يقع ضمن مجموعة الذكور، في الطرف الأيمن من قوس الأفيال العائدة إلى الغابة** .."[٢٠٣]، ذهب ظمأ الأفيال؛ فانصرفت، وذهب نصب كاتشا؛ إذ انصرف معها، في قصة عجائبية، تصور تماهي الإنسان مع الطبيعة.

د- ترسيخ أخلاق البيئة، وتربية الضمير البيئي: يجب أن يربي النص الأدبي البيئي الضمير البيئي، ويرسخ أخلاق البيئة في نفس المتلقي؛ إذ "**يرى النقد الإيكولوجي أن النصَّ الأدبي متجسِّد في السياق الطبيعي ومتصل معه، وهو ينصبُّ على معنى الانتماء الذي يحاول الفنان أن يرسِّخه ضمن مجتمع الطبيعة ويتولى جديًّا كلاًّ من النتائج الروحية للطبيعة والعواقب الأخلاقية لانتهاكها.**"[٢٠٤]، وينطبق ذلك على ما

أخبرنا به الراوي في قصة: "**سمكات أرجوانية صغيرة**" عن "هوتشي منه" "**عندما كان يقبل لإطعام السمكات الأرجانية الصغيرة، التي رباها في مياه البحيرة. لقد اعتادت كلما صفق لها أربع تصفيقات بيديه أن تطفو، مشرئبة برؤوسها، فاتحة أفواهها الصغيرة، تلتقط ما يقدمه لها.**"[٢٠٥]، تشير هذه الصورة إلى العاقبة الحميدة، وتأكيدًا لعدم خصوصيتها مع هذا الزعيم أورد أن الناس كان يقلدونه في هذا، وتبدي السمكات الاستجابة ذاتها، وهذا تعزيز لهذا الخلق البيئي الحميد. وإذا كان الثواب واضحًا وموصولا غير منقطع لمن تحلى بأخلاق البيئة، فإنه ينقلب إلى عقاب لمن لم يتحلَّ بهذا الخلق الرفيع، وهذا ما حكاه الراوي: "**صفقت أربع تصفيقات، فلم تظهر على سطح المياه بقربي أي أسماك، صفقت ثانية وانتظرت، ولم تظهر، كررت تصفيقي وانتظاري مرة ثالثة، ورابعة، ثم أمعنت في التصفيق بغيظ وتسارع، ولم يوقفني إلا سماعي لصوت متواضع النبرة يأتي من خلفي، يقول بإنجليزية متعثرة على لسان آسيوي: "هكذا لن تظهر**"."[٢٠٦] وسبب عدم ظهورها ليس في طريقة التصفيق أو حدته، ولكن في خلق الغش، وعدم احترام الكائن الآخر، "**استدرت إليه سائلا: "ولماذا لن تظهر لي؟". قال لأنك تصفق دون أن يكون معك طعام لها .. أراك لا تحمل شيئا" .. سألته متهكما: "وهل تراني الأسماك من تحت الماء؟" أجاب بتواضع قاطع: "إنها تعرف .. إنها تحس**"."[٢٠٧]، وهذا ملخص الفكرة، الكائنات الأخرى تحس بك، وتقدر تعاملك معها، وتبدى الاستجابة المناسبة، ومن ثَمَّ بدأ مرحلة تعديل السلوك، "**ألقيت نظرة أسيفة على مياه البحيرة وأنا أمضي، وكنت أفكر في ضرورة أن أحضر معي شيئًا؛ لأطعم به هذه السمكات، إن قدر لي أن أعود إلى المكان مرة أخرى.**"[٢٠٨] وهذا ما يهدف المبدع المهموم بشئون البيئة إلى تركه في نفس المتلقي، يهدف إلى أن يقوّم الإنسان سلوكه مع الكائنات الأخرى، ويفهم أن مصلحة البشر ليست هي المصلحة الوحيدة[٢٠٩].

٣- الراوي:

حينما يطالع المتلقي عنوان المجموعة القصصية ويرى كلمة "**حيوانات**" في الصدارة ربما يخمن أن القصص سوف تكون على ألسنة الحيوانات والطير، ولكن

الكاتب كسر أفق هذا التوقع؛ فلم تأتِ قصة واحدة الراوي فيها نوع من أنواع الحيوانات المذكورة، وإنما الراوي فيها جميعًا إنسان.

إنسان يراقب الأحداث عن كثب، ثم يصفها بعمق إن كان **راويًّا خارجيًّا**، مثل قوله في قصة: "غزلان"، "**دخل المارينز إلى القصر (...) كانت الغزلان متجمدة من الرعب (...) استحالت كل هذه الغزلان إلى عظام بيضاء مسودة (...) حملوا العظام إلى أقفاص الأسود**"[٢١٠] وكذلك في قصص: "مهر"، و"جراء"، و"كان يطارد فراشة في الماء"، و"بغال"، و"جواميس"، وهو لا يقف عند حد الوصف المحايد بل يظهر أحيانًا في ثوب **(الراوي العليم)** "**جاهلين أن الأسود تعاف اللحم المشوي**"[٢١١]، فهو يعلم ما لا يعلمون، ويصدر حكمه بجهلهم، ثم يسخر من فعلتهم "**فهل تلعق الأسود رماد العظام؟!.**"[٢١٢]، ويصف نفسيات الأشخاص، وشعورهم، "**.. كانت صيحة ندم تأتي من أغوار سحيقة في كيانه ..**"[٢١٣]، ويقول: "**.. وعندما ترمش يحس بلمس رموشها الطويلة لقلبه العاري مباشرة ..**"[٢١٤]، وهكذا يصف ظاهر الأحداث، وخلجات النفوس، بأسلوب يتميز بالسلاسة والتدفق.

وإنسان ينغمس في الأحداث، ويصفها مختلطة بأحاسيسه أن كان **راويًا داخليًّا**، مثل قصة: "**جنادب نحاسية**" حيث يقول: "**لم أكتفِ بشراء جندب واحد، بل اشتريت ..**"[٢١٥]، وقوله: "**.. سرعان ما تراجعت في فزع (...) أدركت الخطر الذي يحدق بي.**"[٢١٦] وكذلك في قصص: "سمكات أرجوانية صغيرة"، و"اكتئاب الخيول"، و"أرانب مسحورة"، و"على ظهر فيل"، و"الأتن"، و"دببة بيضاء/دببة سوداء"، و"الأفيال ترتوي".

ويهمنا هنا أن نرى الراوي في هذه المجموعة القصصية، من منظور بيئي، وأرى أن الكاتب اختار أن يكون الراوي في كل القصص إنسانا؛ لأنه يحاكي الطبيعة، فالحيوانات عجماء، والإنسان هو الحيوان الناطق، وكأنه أراد أن يدل على أن الإنسان هو المتحكم في البيئة بينما الحيوان خاضع لأهواء هذا الإنسان. كما أننا نلاحظ أن الراوي على اختلاف أشكاله يتعاطف مع قضايا البيئية، يقول: "**الضباب الخفيف المعلق فوق الأرض، كان يضفي غلالة من السحر على المكان المترامي من**

حولي.."[٢١٧]، ويرسم لوحات تبرز جمال البيئة، وينكر الاعتداء على الحيوانات التي تشاركنا الحياة على هذا الكوكب، يقول: ".. **فمن أجل معاطف هؤلاء النسوة تنطلق في الخفاء رصاصات خاصة رفيعة من الفضة لتردي هذه الكائنات دون أن تشوه الجلد والفراء الثمين** .."[٢١٨]، وهكذا لا يترك فرصة دون أن يغرس في نفس المتلقي وعقله فكرة الحفاظ على البيئة، والتمتع بها.

٤- الشخصيات:

اتسمت ملامح الشخصيات بسمة الواقعية؛ إذ أتت ما بين الإنسية، والحيوانية في قصص المجموعة كما هي في الواقع، فإن كان العنوان يحمل اسم الحيوان الذي تدور القصة حوله، فإن الراوي يكون إنسانًا، ولم تخل قصة من وجود البشري، وغير البشري.

وقد تنوعت الشخصيات البشرية ما بين التاريخية، والخيالية، والواقعية؛ فقد استدعى الكاتب بعض الشخصيات التاريخية التي لم يذكرها بالاسم، مثل: قوله: "**كانت أسود ابن الرئيس التي تردد أنه يطعمها لحم من يغضب عليه.**"[٢١٩]، وإذا ضممنا كلمة "**المارينز**" مع "**تمشيط القصر**" و"**إسقاط النظام**" إلى كلمة: "**بقايا النخيل المقصوف**" في القصص التي بعدها فمن الغالب أنه يعني ابن الرئيس العراقي الذي وصفه في القصة التالية بقوله عن المهر: ".. **لم يسمع صوت أي من البشر الذين كان يأنس بهم، ولا حتى الصوت المخيف لابن الرئيس، الذي كان ما إن يحضر إلى مضمار القصر حتى يرتعش السياس وترتعش الخيول. كان صوته خشنا، ويده ثقيله وغاشمة، وله أسنان كبيرة تظهر وهو يكشر للآخرين أو يضحك له، له وحده** .."[٢٢٠]، وعلى الرغم من أن ابن الرئيس كان يحب المهر، فإنه مثال بشري اتصف بالقوة الغاشمة، والسلطة المستبدة، ولم تكن صفاته الجسمانية بأقسى من صفاته النفسية.

في حين أنه ذكر أسماء بعضهم مثل: "**هوشي منه**"، يقول: ".. **تقفز إلى ذهني لحظة الوقوف أمام "هوتشي منه"، النائم بسلام، وجمال حقيقي، داخل ذلك الصندوق من البلور الصافي المغمور بالأضواء**"[٢٢١]، وبعد أن يبين إعجابه الشديد بهذا الزعيم يعدد صفاته النبيلة فيقول: "**تذكرت زهد حياته، وطعامه القليل، وثيابه الخفيفة، ونعليه**

المصنوعين من أطر عجلات الطائرات الأمريكية التي أسقطها رجاله البسطاء.."[٢٢٢]، ثم يصنع ثنائية بين: "**ابن الرئيس**" وبين "**هوتشي منه**" الطيب الرحيم المتسامح البعيد عن العنف والتكبر، ثم يوضح علاقته بغير البشر "**عندما كان يقبل لإطعام السمكات الأرجوانية الصغيرة التي رباها في مياه البحيرة. لقد اعتادت كلما صفق لها أربع تصفيقات بيديه أن تطفو، مشرئبة برؤوسها، فاتحة أفواهها الصغيرة، تلتقط ما يقدمه لها.**"[٢٢٣]، فجمع له جمال الخلق، والخلق، قدمه أنموذجًا للانسجام مع البيئة، محفزًا المتلقي لاتباع هذا السلوك عن طريق إجلال العالم له بعد وفاته.

وذكر "**نيرون**"، وأمه "**أجريبينا**"، ومحظيته "**سابينا بوبيا**"، في أثناء انتقاله العجائبي لمشاهدة حريق روما، وفي وصفه لشخصية "**نيرون**" ركز على كل ما ينفر منه، ومن أفعاله ماديًّا، ومعنويًّا، يقول: ".. **شرفة يطل منها ملتاث شائه، وإن كان يرتدي زي الإمبراطور، بطنه كبير، وأرجله قصيرة عرجاء، ورأسه مفرط الثقل، يشير إلى المدينة التي تحترق تحته متهللا عظيم الانتشاء، يتابع بسبابته اليمنى المنتفخة شيئًا أو أشياء متحركة، ثم يضحك في جنون، ويردد عبر ضحكه: "مشهد .. ياله من مشهد! مشهد رائع**"."[٢٢٤]، والأشياء المتحركة هي الأتن المشتعلة التي ركز عليها الكاتب ليبين أن الإساءة إلى البيئة القديمة قدم الإنسان لم تستثنِ أيًّا من عناصر البيئة. وكذلك ذكر أمه "**أجريبينا**"، ومحظيته "**سابينا بوبيا**" يأتي متعلقًا بتلك الأتن التي كانت لـ"**أجريبينا**" ثم آلت إلى "**سابينا**"، التي زادت أعدادها حتى وصلت إلى ".. **قطيع من خمسمائة أتان لم تكن لتفارق ركبها أبدًا .. كانت سابينا تستحم يوميًّ عند الضحى بجرار من حليب هذه الأتن الطازج الدافئ، كان حليب هذه الأتن هو إكسير جلدها المغوي، يجدد حيويته وفتنته، ويمنحه طراوة ونعومة تخلبان لُبّ نيرون** .."[٢٢٥]، وكانت الشخصيتان جانيتين في محاولتهما للاستحواذ على السلطة، وضحيتين عندما قتلهما "**نيرون**"، وهي قضية نسوية، داخل القضية الأساسية، قضية علاقة البشر بغير البشر، المتمثلة هنا في الأتن التي كانت مصدر الحليب، وفي النهاية وقود النار

كما ذكر: الإمبراطور المغولي "**أكبر**" عندما مر بمدينة: "**فاتهبور سيكري**" التي بناها الإمبراطور ".. **لتكون مقرًا جديدًا متفردًا لحكمه (...) لكنها لسبب غامض باتت**

مهجورة، قيل بسبب ارتفاعها وعدم امتلاء قنواتها بالماء بشكل مستمر .."[٢٢٦]، وينتقل الراوي من ذكر المدينة إلى الصفات التي يريد أن يركز عليها في شخصية هذا الإمبراطور، يقول: "**.. وظل أكبر – الإمبراطور المغولي الأشهر والأكثر دعوة إلى التآخي والتسامح – يشكل ثقيلا، ومقبضًا، على الرغم من أصداء عظمته في آثار الأمكنة، وصفحات الزمن ..**"[٢٢٧]، والسبب يعود إلى إعلاء المشاعر الإنسانية التي سلبت من إحدى بنات الهند التي أهداها حكام راجستان للإمبراطور لتكون أحب زوجاته، يقول: " **.. لم أصدق أبدًا تلك المودة (...) لا أستطيع إلا تخيُّل فجوة الظلمة والقتامة في قلب الأميرة المهداة للإمبراطور؛ إذ تخلو بنفسها في هزيع الليل الأخير، أو يخلو بها ذلك الهزيع الأخير من الليل.**"[٢٢٨]، وهو بذلك يعطي الشخصية صفات الظلم، والطغيان، عكس صفاته المذكورة في التاريخ، ويعطي الأميرة صفة المقهور عكس المذكور أيضًا.

أما **الشخصية الخيالية** التي ابتكرها الكاتب فكان وصفه لها عجائبيًّا يقول: "**.. وجدته يبرز أمامي .. كأنه انبثق من العتمة ..**"[٢٢٩]، وكذلك لون بشرته، "**.. وكأن طيفًا من ضوء أزرق شديد الخفوت يمس بشرته الفاتحة مسًّا خفيفًا ..**"[٢٣٠]، ويعرف أبحاثه التي شرع فيها ولم يخبر أحدًا بها، وعندما عبر الشارع توقفت السيارات، "**.. راح يقطع الشارع المجنون بهدوء بارد وأنا أتبعه، مذعورًا في البداية، ثم مدهوشًا غاية الدهشة بعد خطوتين أو ثلاث .. توقف سيل السيارات تمامًا كأنما بإشارة مرور خفية ..**"[٢٣١]، ويحضر دون أن يناديه، " **.. وما كدت أنادي (...) حتى فوجئت به قبل أن يخرج صوتي ..**"[٢٣٢]، ويجيبه قبل أن يسأله: "**.. سمعت صوت مرافقي يرد على السؤال الذي خامرني دون أن أتفوه به ..**"[٢٣٣] ثم إنه ليس ككل البشر، يقول: "**.. وأمسكت عنيفًا بصاحبي أهزه من كتفيه وأنا أصرخ في وجهه: "أين أنا؟ .. أين نحن؟" ولدهشتي شعرت بالرجل خفيفًا وهشًّا كما لو كان دمية خاوية، (...) ثم إن لحيته كانت قد ابيضت، وطالت، واشتعل رأسه بالشيب كأنه شاخ في لحظات ..**"[٢٣٤]، ابتكر الكاتب هذه الشخصية الخيالية التي انتقلت به من القاهرة المعاصرة إلى روما القديمة في غمضة عين ليشاهد حريقها، ومن خلال هذا الحدث الفظيع يركز

على مصير الأتن التي اشتعلت وأشعلت؛ ليبين لنا أن غير البشري يستغيث منذ الماضي السحيق، ولا يجد من يغيثه.

وقد اتسمت شخصيات البشر بالتعدي على البيئة في معظم الأحيان – على نحو ما تقدم في صور الإفساد – وقد استطاع الكاتب من خلالها أن يوظف صورًا مختلفة تبين بجلاء هذا التعدي، وليس معنى هذا أن كل الشخصيات البشرية شريرة في هذه المجموعة، فالكاتب لم يخل المشهد من الشخصيات الخيرة التي تحب الطبيعة، وتتفاعل معها مثل شخصية الطبيب في قصة: "**اكتئاب الخيول**"[٢٣٥]، الذي هام في حب الطبيعة، وانسجم مع حصانه، واستطاع أن يخرجه من اكتئابه، بالغناء والتمسيد، ومثل شخصية "كاتشا" في قصة: "**الأفيال ترتوي**"[٢٣٦] الذي تماهى مع الطبيعة فتحول إلى فيل.

أما الحيوانات في القصة فأتت متنوعة تنوعها في الطبيعة، وظهرت في بيئاتها الطبيعية أحيانًا، وفي غيرها أحايين، الأمر الذي يدل على جناية الإنسان عليها، مثال ذلك الأفيال في قصة "**على ظهر فيل**"[٢٣٧] مُسخّرة للحمل، والنقل وغير ذلك، أما الأفيال في قصة: "**الأفيال ترتوي**"[٢٣٨]، فكانت في الأدغال الإفريقية تشرب في سلام، وتعود أدراجها مطمئنة.

وعلى الرغم من أن شخصيات الحيوانات عجماء في كل القصص فإنها شخصيات محورية، وقد وظف الكاتب ملامحها في خدمة الانطباع الذي يريد أن يتركه في نفس المتلقي، فاستخدم الملامح **الجسمانية** للحيوانات في إثارة **شفقة** المتلقي على الحيوان تارة، مثل قوله: " .."**إنها حمر مشتعلة!**" **كانت تعد بالمئات، وهي في رعبها تجري عمياء مروعة، فتدخل في نيران جديدة تؤججها أكثر، تعميها وتروعها أكثر، فتسرع أكثر، وتوسع الحريق أكثر.**"[٢٣٩]، وكذلك في قوله: "**يتحول دب الهمالايا الفاتك الأسود، إلى مسخرة، لكنها مسخرة موجعة للقلب (...) فخطم الدب المنزوع الأسنان يبدو أدرد، رخوا كأنه خرقة بالية، وأكف أقدامه المنتزعة مخالبها، تلوح كمقشات ضئيلة شعثة ..**" واستخدم الملامح **الجسمانية** تارة أخرى في إشعار المتلقي **بعظمة** الحيوان: "**.. وانشق الدغل عن أول رأس عظيم، وخرطوم، ونابين، واكتمل ظهور أول**

فيل في القافلة (...) وما إن ذهبت الظهور السوداء الرمادية العظيمة (...) حتى حل النعاس المؤجل.."[٢٤٠]، وقوله: ".. **تبدأ الزرافات في الظهور برؤوسها العالية فوق الأشجار (...) كانت تظهر شامخة بأجسمها المرقطة، ورقابها الطويلة ..**"[٢٤١]، ومشعرا **بجماله** تارة أخرى: "**امتدت يده غائصة لتمسك بهذه "الفراشة"، زاهية الصفرة، (...) وربما أغارت على صوابه تلك الصفرة صارخة الجمال للسمكة الفراشة ..**"[٢٤٢]، وقوله: ".. **وفوجئت بأرنب أبيض ناصع البياض (...) كانت لحظة ابتسامتها، ووثارة الفراء الأبيض الناعم الدفئ في حضني لحظة مسحورة من لحظات العمر الجميل ..**"[٢٤٣]، وقوله: ".. **خيول تجيد الرقص (...) أجسامها بديعة التناسق، وعيونها جميلة كحيلة، (...) خيول مثل الصبايا الجميلات ..**"[٢٤٤]، ولا تختلف الملامح الجسمانية التي رسمها الكاتب للحيوانات عن ملامحها الطبيعة في الواقع، إنما الفنية في التوظيف، ودقة الوصف.

ووظف الكاتب الملامح **النفسية** لشخصيات الحيوانات للتعبير عن مشاعرها الداخلية المتنوعة؛ فـ"**كانت الغزلان متجمدة من الرعب**"[٢٤٥]، وأم المهر: ".. **تلوب وتحمحم باكية..**"[٢٤٦]، والجراء ".. **تصدر أصواتًا مؤلمة كالعويل.**"[٢٤٧]، أما الخيول فتكتئب، وتنتحر، ".. **وبقدر ما هي رقيقة، كان اكتئابها عاصفًا، تقفز في البحر، وتسبح في جنون حتى تبلغ مواضع تجمعات أسماك القرش، تسلم رقابها (...) خيول عديدة انتحرت على هذا النحو (...) أما تلك التي حيل بينها وبين القفز (...) فإنها كانت تنتحر على البر ..**"[٢٤٨]، وقطيع الجواميس هائج، مجنون ".. **كل الجواميس كأن شيطانا ناداها جميعًا في لحظة واحدة، (...) يندفع بجنون أعمى (...)** وتحول القطيع إلى شراذم ملتاثة ..."[٢٤٩]، والأرانب ".. **أصابها الرعب (...) طاشت الأرانب تركض متفلتة بين غابة الأقدام والأيادي، وراحت هتافات المرح والضحك من ركضها اليائس تضاعف رعبها، حتى شلها الرعب ..**"[٢٥٠]، والأفيال تهيج، وتجن ".. **وتكاثرت الحكايات التي تروي وقائع هياجات جنونية للأفيال التي تدس في آذانها النمال ..**"[٢٥١]، والدب ".. **كان يتأوه محتضرًا بحشرجات آسفة ..**"[٢٥٢]، وإن كانت المشاعر السابقة سلبية، فإنه عبر أيضًا عن المشاعر الإيجابية؛ فالأرانب

في مشهد آخر ناعمة مطمئنة ".. **رأيت، أو أظنني رأيت، قطعًا من ظلال بيضاء تنساب صامتة (...) تتكاثر وتتلاصق، (...) وهي تدور وتمور وإن في ونى وهمود** .."[٢٥٣]، والدببة في مشهد آخر تحب النساء "**الدببة تحب النساء! (...) في الهند اكتشفوا عشقها للصبايا** .."[٢٥٤]، كما فاض الدب بالحنان في ".. **لحظة من الحنان المشتعل** .."[٢٥٥]، والحمر الوحشية ".. **ترعى في سكينة وصمت** .."[٢٥٦]، ".. **والأفيال تُرهب الأسود، والأسود تُرهب من عداها**.."[٢٥٧]، ونلحظ في هذا التوظيف للسمات النفسية لغة شعرية سوف نقف أمامها في تحليل الأسلوب.

٥- المكان:

جعل الكاتب المكان منطلقه في كل قصص هذه المجموعة، وقد طبع كل مكان مجموعة الأحداث بطابعه الخاص، بحيث يكون من الصعب أن نتخيل هذه الأحداث في مكان آخر؛ فالأحداث الأساسية ترتبط بالمكان ارتباطًا وثيقًا؛ ففي القصص الثلاث الأولى ارتبطت أحداث التخريب، والعنف، والبحث عن المفقودين بالعراق أثناء العدوان الأمريكي عليها. وفي قصة: "**جنادب نحاسية**"[٢٥٨] ارتبطت أحداث التزييف، والمخدرات، والتهريب، والبغاء بمدينة: "**سوخومفيت**" بـ"**تايلاند**". وفي قصة: "**كان يطارد فراشة في البحر**"[٢٥٩] ارتبطت مطاردة السمكة الفراشة بشاطئ مدينة **الغردقة** ومياهها، وفي قصة: "**سمكات أرجوانية صغيرة**"[٢٦٠] ارتبطت زيارة الزعيم: "هوتشي منه"، وسمكاته الأرجوانية بمدينة "**هانوي**" في "**فيتنام**". أما "**بغال**"[٢٦١] التهريب فلابد من أن تهرب البضائع بين بلدين بينهما حدود مشتركة إحداهما منفتحة، والأخرى منغلقة، وإن كان الكاتب لم يذكر اسم هذين البلدين. وفي قصة: "**اكتئاب الخيول**"[٢٦٢] لم يكن في مقدور أي مكان آخر غير هذه **الجزيرة المصرية الساحرة**، والعزيزة أن توفر له مثل هذه المغامرة مع حصانه الذي أنجاه من اكتئابه، فأنجاه من الألغام. وفي قصة: "**جواميس**"[٢٦٣] كان مكان القرية بالقرب من محطة تقوية الإرسال الإذاعي الفضل في جعلها أكثر بقاع الأرض إضاءة، ثم انطفأت تمامًا. وفي قصة: "**أرانب مسحورة**"[٢٦٤] كان ميدان المدينة القديمة هو المستحوذ على الأحداث، وإن شاركه في بعضها قصر المحافظ وبعض الشوارع الداخلية. وفي قصة: "**على ظهر فيل**"[٢٦٥] لم يكن من الممكن

أن يعيش الراوي مغامرة ركوب ظهر الفيل إلى قلعة "جايبور" في مكان آخر، وإن كان قد خرج بخياله من هذا المكان إلى أماكن أخرى مثل تايلاند، **وسيريلانكا، وإندونيسيا، ونيبال**، ولكنها كلها مرتبطة بالأذى الذي يحدث للأفيال حينما يدس النمل في آذانها. وفي قصة: "**الأتن**"[٢٦٦] كان حريق روما القديمة، وارتباطه بشخصية "**نيرون**". وفي قصة: "**دببة بيضاء/ دببة سوداء**"[٢٦٧]، ارتبطت أحداث صيد الدببة، وترويضها بقرية مرقصي الدببة. وفي قصة: "**الأفيال ترتوي**"[٢٦٨]، ارتبطت أحداثها مع مشهد الأفيال الإفريقية بالذات بـ"**ناميبيا**".

وإذا كان اهتمام النقد البيئي بالمكان ".. **يعكس اعترافه بالترابط بين الحياة البشرية/ التاريخ والبيئات المادية التي تشهد عليها أعمال الخيال** .."[٢٦٩] فإن الكاتب قد أظهر علاقة البشر بغيرهم في هذه الأماكن. وربط كل مكان بقضايا الحيوان الذي يعيش فيه؛ فعلى سبيل المثال البيئة العربية التي تمثلت في مصر والعراق ذُكرت فيها الخيول، وذُكرت الأفيال في الهند، وجنوب أفريقيا، وهكذا ..

وقد تنوعت الأماكن، وامتدت بامتداد العالم؛ أماكن عربية، وأخرى إفريقية، وأخرى آسيوية، وهذا يوضح أن الكاتب ينظر إلى الكرة الأرضية بوصفها مكانًا واحدًا ترتبط قضاياه ارتباطًا وثيقًا، لا يمكن أن ينجو جزء من هذا العالم إلا بنجاة الجميع، والعكس بالعكس.

هذا التنوع ليس في الموقع الجغرافي فقط، ولكن الكاتب نوّع أيضًا في شخصيات الأماكن، بين **التاريخية** مثل: قلعة "**جايبور**"، و"**روما القديمة**"، و"**فاتهبور سيكري**"، **والمعاصرة**، مثل: **القاهرة، والغردقة**. كما نوع بين **المدينة** مثل: مدينة "**تشانج راي**"، و"**هانوي**"، وبين **القرية** مثل: قرية القرية في قصة جواميس، وقرية مرقصي الدببة، وبين الأماكن **البرية** مثل: **الجزيرة** المصرية، **وأدغال** أفريقيا، والحدود التي تهرب منها البضائع بين البلدين.

والمدينة في هذه المجموعة القصصية ليست رمزًا لشيء محدد، فبعض المدن وصفت بالهدوء، مثل "**هانوي**"، وبعضها وصف بالخراب مثل "**فاتهبور سيكري**"،

وبعضها وصف بالضجيج مثل "**سوخومفيت**"، وكذلك القرية لم تكن مثال البيئة الصالحة، وإنما كانت قرية الجواميس بيئة فاسدة، كما كانت قرية مرقصي الدببة.

أما الأماكن التي تعد مثالا للبيئة الجميلة النموذجية في هذه المجموعة، هي الأماكن البرية، على نحو ما وصف الجبال في قصة "**بغال**"، ووصف الجزيرة المصرية، ووصف البراري في أفريقيا، ويبدو لي أن مقصد الكاتب هو أن الإنسان أفسد كل شيء طالته يده، وأن الأماكن التي احتفظت بجمالها وهدوئها، وانسجام سكانها هي الأماكن التي لم تتدخل فيها يد الإنسان بعد.

٦- الزمان:

جعل الكاتب الزمن علامة فارقة في عنوان هذه المجموعة القصصية؛ فحدد زمن كتابتها بكلمة: "**أيامنا**" وإن كانت كلمة: "**أيام**" في حد ذاتها تشير إلى الزمن إلا أن الضمير الذي أضيفت إليه قد جعل الزمن محددًا في العصر الذي نعيشه، وصدور هذه المجموعة في عام ٢٠٠٦م، يشير إلى أن زمن الكتابة جاء في مرحلة جمع فيها الكاتب إلى خبراته العلمية، والمبادئ العملية، قدرته الفنية ليقدم لنا مجموعة قصصية بشكل فريد.

أما بالنظر إلى زمن الحكاية، والمقصود به "**الزمن الحقيقي أو المتخيل الذي تدور فيه أحداث القصة المروية.**"[٢٧٠]، فنجد أن القصص قد تضمنت أزمنة مختلفة في في الطول كل قصة حسب ما يناسبها؛ فمثلا بعض القصص كانت ليلة واحدة، ومع ضوء الصباح، أو شروق الشمس انتهت أحداثها كقصتي: "**غزلان**"، و"**مهر**"، وبعضها امتد إلى يوم بليلته ونهاره، مثل: "**جنادب نحاسية**"، و"**دببة بيضاء/ دببة سوداء**"، ومنها ما بدأت الأحداث فيها وانتهت في جزء من نهار مثل: "**سمكات أرجوانية صغيرة**" و"**بغال**"، ومنها ما طال زمنه إلى عدة بضعة أيام، ثم أضاف إلى أحداثها بعد تسع سنوات، وهي قصة: "**الأفيال ترتوي**".

وربما يكون اقتصار الكلام على تحديد زمن الحكاية بالفقرة السابقة ينطوي على شيء من الإجحاف إذا لم نوضح أن الكاتب كانت له تقنيتان أخريان للخروج من زمن الحكاية، وهما استدعاء التاريخ، والارتداد؛ أما **استدعاء التاريخ** فيخرج به من زمن

القصة إلى زمن آخر، بقصد ربط الأحداث في العصر الحديث بمثيلاتها في العصور القديمة، فيجعل الزمن ممتدًا بحيث لا نستطيع أن نقصر زمن الحكاية على اللحظة، أو اليوم والليلة، أو حتى بضع السنوات، ومن أمثلة ذلك: ذكره للتاريخ المصري في قصة: "**اكتئاب الخيول**"، وقد جعل من التاريخ مدخلا لتناول صورة من صور إفساد البيئة؛ إذ دافع النقيب المصري عن الجزيرة المصرية بكل بسالة حتى استشهد؛ فأصبحت ".. جزيرة حولها حقد الإسرائيليين إلى حقل ألغام قبيل انقشاعهم عنها .."[٢٧١]، وقد جعل بذلك بطولة المدافعين عن البيئة مقرونة ببطولة المدافعين عن الوطن.

وأما ذكره للتاريخ الأسيوي فأقام من خلاله ثنائية بين من ينسجم مع البيئة، ولم يؤثر مصلحة البشر، وإنما يعطي الأنواع الأخرى حقوقها، وهو "**هوتشي منه**" الذي اهتم بفئة الضعفاء من بني جنسه، فكانت بالنسبة إليه ".. **أهم لقاءات الأسبوع، عندما يأتي سرب من أطفال هانوي ليقضوا معه، هو الرجل الذي لم يكن لديه أبدًا أبناء، نهارا كاملا، كان يعده أبهج نهارات أسبوعه.**"[٢٧٢]، وبين من يضيع تلك الحقوق، ويتجبر على بني جنسه، وهو الإمبراطور المغولي "**أكبر**" الذي ".. **كان يلعب الشطرنج على رقعة هائلة، مربعاتها من اليشب الأسود، والمرمر الأبيض باتساع الساحة أمام القصر، وكانت بيادق اللعب من الجواري الحسان اللاتي يملأن قصره، ينقلهن مع خصمه في اللعب، بإشارة من إصبع يرسلها من الشرفة الإمبراطورية، ينقلهن عرايا في غلائل شفيفة بيضاء وسوداء** .."[٢٧٣]، وتتضافر تلك الصور التاريخية مع الصور العصرية في رصد تفريط الإنسان في حقوق بني جنسه، وحقوق الكائنات الأخرى.

وأما ذكره لتاريخ أفريقيا فغير مصر، ذكر "**ناميبيا**"؛ إذ أتى على لسان رئيس جامعة ناميبيا: ".. **لكننا في مرحلة بداية الحكم اللاعنصري نكاد نركع على ركبنا من شدة الضائقة الاقتصادية، التي يغذيها البعض لإحراج النظام الجديد، إنهم يضغطون لنلجأ إلى العنف؛ فنواجه بعنف أشد، لكننا منتبهون إلى ذلك** .."[٢٧٤]، وهو من خلال هذه اللمحة يربط هذه البلدة – التي تجمع عوالم متعددة من صحراء، ومحيط، وبراري – بنبذ العنف الذي هو عدو البيئة الأول، ثم يلمح إلى السبب الرئيسي الذي يجعل الإنسان يدمر البيئة ولا يبالي، وهو السباق الاقتصادي.

وأما ذكره لتاريخ أوروبا فقد عرض به صورة جلية من صور طغيان الإنسان، المتمثل في "نيرون" الذي حرق روما، "**.. وها هي ذي النيران تلتهم الحي الشعبي في السفح، وتنتشر هابطة في كل السفوح، ثم تصعد متشهية كل الذرى، إنها روما تحترق، حريقها الكبير** .."[٢٧٥]، وتتفرع من هذا الحدث الأصلي أشكال أخرى من الطغيان وهي قتل "**نيرون**" أمه "**أجريبينا**" "**.. وقد ركلها نيرون، ورفع سيفه عليها؛ فانطرحت تحت قدميه تصرخ فيه بلوعة مسعورة: "هيا .. ابقر هذه البطن التي حملت الوحش." ولم يتأخر عن تلبية صراخها، فهوى عليها بسيفه** .."[٢٧٦]

وأما ذكره لتاريخ أمريكا فقد تناول من خلاله صورًا متعددة لويلات الحروب وتبعاتها الثقيلة الوبيلة، يقول: "**.. عندما غرقت في قراءة إطار داخل الموضوع، على صفحة كاملة، عنوانه: "ميراث الحرب المنسية"، أشاروا في نهايته أنه مأخوذ عن كتاب للأمريكي "جوي كامينجر"، يسرد مستشهدًا بكتاب وثائقي لأمريكي آخر هو "كريستوفر روبنز"، وقائع عملية سرية ضخمة انخرطت فيها المخابرات الأمريكية تحت اسم (كودي) هو "طيور الغداف"، التي تعني نوعًا من الغربان السود النهمة. ولقد استمرت هذه العملية من عام ١٩٦٤ حتى عام ١٩٧٣، دون أن يدري العالم عنها شيئًا.**"[٢٧٧]، وقد حرص الكاتب هنا على هذا التوثيق؛ لأن ما حدث يدل دلالة واضحة على موت ضمير الإنسان؛ إذ تحت ستار نقل المساعدات الأمريكية لفيتنام "**.. راحت هذه الطائرات تنقل الأفيون والهيروين في تجارة سرية كانت تدر على الولايات المتحدة ٢ مليون دولار يوميًّا** .."[٢٧٨]، وإذا كانت القوى الكبرى التي يرجى منها أن تنقذ هذا الكون تقوم هي بهذا الجرم في حقه، فمن يمكنه أن يصلح هذا الفساد، خصوصًا أن حرب الأمريكيين لم تقف عند هذه البقعة من العالم، وإنما شملت أماكن أخرى مثل العراق، يقول: "**دخل المارينز إلى القصر بعد ليلة طويلة من القصف، ورعد الانفجارات، وصوت الحطام، ولهيب الحرائق** .."[٢٧٩]، من ذلك كله يمكننا القول إن الكاتب وظف بعض الأحداث التاريخية التي اختارها بعناية متنوعة، ومجسدة معنى ضعف الضمير البيئي لدى البشر.

وفيما يتصل بعنصر الزمان أيضًا استخدام الكاتب لتقنية: "**الارتداد**" أو "الاسترجاع" (Flash-back)، وهو "**السرد اللاحق لحدث سابق للحظة التي أدركتها القصة.**"[٢٨٠]، هذا الارتداد يقطع الخط الزمني للحكاية، ويعود بنا لأحداث لزمن سابق على أحداث الحكاية، ثم يعود إلى خط الزمن الذي بدأ به حكايته، ومثال ذلك قوله: "**هو الآن يركب البحر لكنه لا يوغل فيه، بل يوغل في ذكرى يوم محدد من زمن بعيد حكى لي عنه، حين كان يذهب إلى البحر على قدمين سليمتين، حيتين، ويخوض في الماء حتى يصل الماء إلى صدره فيعود، لكنه يومها لمحها في الماء فشملته رعدة مفاجئة وسخونة، وغاب عن ذهنه الصفو واضطراب الماء.**"[٢٨١]، وهكذا انتقل من المشهد الأصلي إلى مشهد غابر يستغرق بقية القصة إلا فقرة أخيرة يعود من خلالها إلى زمن القص الذي بدأ به، يقول: "**والآن، الآن يتذكر ذلك كله، ويضبط تذكره عل إيقاع ساعة غامضة في كيانه، تجعله وهو يستدعي اللحظة الختامية، لحظة غيابه عن الوعي بين الأذرع منذ سنين، ينتبه إلى هبوط الماء مع انحسار المد وانبساط الجزر تحت مقعده ..**"[٢٨٢]، وهو يوظف ذلك الارتداد لتفسير الحالة التي عليها بطل القصة، وليشوق القارئ إلى معرفة سبب فقدانه لرجليه، وهكذا فعل في أغلب قصص هذه المجموعة[٢٨٣]

٧- لغة السرد:

اتسمت لغة هذه المجموعة القصصية بظاهرتين واضحتين؛ الأولى هي التناص، والثانية هي القدرة على الوصف بدقة، منها: وصف العلاقات المتداخلة بين عناصر البيئة ورسم لوحات للطبيعة الفاتنة بلغة شعرية.

أ- التناص:

قدم الكاتب فكرة رائدة عندما قدم لكل قصة بنصوص متنوعة، وواضح أن ذلك ينسحب على الأسلوب أيضًا؛ فقد حفل السرد بالتناص مع أنواع مختلفة من النصوص، منها الديني، والأدبي، واللغوي، والعلمي، والثقافي بشكل عام، هذا بالطبع غير التناص مع علمي: الجغرافيا عند وصفه لرحلاته، والتاريخ عند عودته إلى بعض المواقف التاريخية على نحو ما ورد في مكانه من هذا البحث، كما أن الباحث سوف

يستثني في الأمثلة الآتية التناص مع النصوص التي قدم بها لقصصه؛ لأن البحث ناقش ذلك في غير هذا الموضع.

– **التناص الديني اللفظي:** مع قوله تعالى: "**قَدْ كَانَ لَكُمْ آيَةٌ فِي فِئَتَيْنِ الْتَقَتَا ۖ فِئَةٌ تُقَاتِلُ فِي سَبِيلِ اللَّهِ وَأُخْرَىٰ كَافِرَةٌ يَرَوْنَهُم مِّثْلَيْهِمْ رَأْيَ الْعَيْنِ ۚ وَاللَّهُ يُؤَيِّدُ بِنَصْرِهِ مَن يَشَاءُ ۗ إِنَّ فِي ذَٰلِكَ لَعِبْرَةً لِّأُولِي الْأَبْصَارِ**"[٢٨٤] وقول الكاتب: "**.. إلى حد أن أراه رأي العين ..**"[٢٨٥]، وكذلك مع قوله تعالى: "**قَالَ رَبِّ إِنِّي وَهَنَ الْعَظْمُ مِنِّي وَاشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْبًا وَلَمْ أَكُن بِدُعَائِكَ رَبِّ شَقِيًّا**"[٢٨٦] وقول الكاتب: "**اشتعل رأسه بالشيب**"[٢٨٧]

– **التناص الديني المعنوي:** مع قوله تعالى: "**حَتَّىٰ إِذَا أَخَذَتِ الْأَرْضُ زُخْرُفَهَا وَازَّيَّنَتْ وَظَنَّ أَهْلُهَا أَنَّهُمْ قَادِرُونَ عَلَيْهَا أَتَاهَا أَمْرُنَا لَيْلًا أَوْ نَهَارًا فَجَعَلْنَاهَا حَصِيدًا كَأَن لَّمْ تَغْنَ بِالْأَمْسِ ۚ كَذَٰلِكَ نُفَصِّلُ الْآيَاتِ لِقَوْمٍ يَتَفَكَّرُونَ**"[٢٨٨]؛ فالنص الآتي يحمل معنى الجزء الأول من النص الكريم: "**.. أخذت أضواء القرية تتوهج في الليل زيادة؛ حتى أمست القرية من أكثر بقاع العالم إضاءة، إن لم تكن أكثرها على الإطلاق، وكأن لياليها صارت نهارات تضيئها شموس عديدة.**"[٢٨٩]، أما النص الآتي فيحمل معنى الجزء الأخير من الآية الكريمة: "**.. كانت الجواميس المندفعة تصوب رؤوسها إلى كل مكان عُلِّق فيه أو ألقي فيه مصباح نيون (...) كانت تضرب انبعاثات ذلك الضوء الأبيض بكل كياناتها الثقيلة الهائجة، ثم أخذت الأضواء تتراجع فيما كانت الحرائق تشتعل، والغبار يتطاير، والبشر يصرخون، والدواجن والماشية تحاول الفرار، لكن الدهس تواصل. ولما وضح أن الغاية كانت تلك الأضواء البيضاء، سارع الناس يحطون كل ما تطوله أياديهم وأقدامهم من مصابيح، حتى انطفأت القرية تمامًا ..**"[٢٩٠] والآية الكريمة تقرر حقيقة ما يجنيه الإنسان في الأرض، يلهث وراء السيطرة عليها فينهي كل شيء، والمعنى متحقق في النص.

– **التناص الأدبي:** مع قول المتنبي:

إذا رأيتَ نُيوبَ اللَيثِ بارِزَةً فَلا تَظُنَّنَّ أَنَّ اللَيثَ يبتَسِمُ[٢٩١]

وقول الكاتب: "**.. له أسنان كبيرة تظهر وهو يكشر للآخرين أو يضحك له ..**"[٢٩٢]؛ فمعنى ظهور الأسنان في التبسم أو التكشير من بيت المتنبي. وكذلك مع نص: "**ألف**

ليلة وليلة": "**فطلب هذا القمقم، وحبسني فيه**"[٢٩٣]، وقول الكاتب: "**استحضر وجوده كله في هذه اللحظة وحبسه في قمقم السمكة الصفراء أمامه ..**"[٢٩٤]

– **التناص اللغوي:** مع التعبير الاصطلاحي: "**لا يرف له جفن**" الذي يدل على عدم التأثر[٢٩٥]، وقول الكاتب: "**.. عينان شبه مغمضتين انطفأ بريقهما، ولا يطرف لهما جفن..**"[٢٩٦]، وكذلك مع التعبير الاصطلاحي: "**خالي الوفاض**" الذي يدل على عدم امتلاك شيء[٢٩٧] مع قول الكاتب: "**.. لكن وفاضي لم يكن خاليا ..**"[٢٩٨]

– **التناص العلمي:** مع الحقائق العلمية في النصوص الآتية:

"**لا بد أن حدقتيَّ بلغتا أقصى اتساعهما في هذه اللحظات، إذ سطع شحوب الرجال فجأة..**"[٢٩٩]

"**هل وسع التوجس حدقتي عينيّ؟ أم أن ألق النجوم الكاثرة في ليل راجستان البنفسجي كان كافيا لإضاءة المشهد بنور فضي خفيف؟**"[٣٠٠]

"**.. لقد استلقى وثبت على وضع استلقائه، ليمكث هكذا حتى يموت (...) كنت أسمع عن هذا الأمر من زملائنا البيطريين..**"[٣٠١]

"**.. لقد عرفت بعض التفاصيل عن تلك الأرانب، التي ارتبطت بجزء ملون من عمري العزيز البعيد، فهي من نوع "البوسكات"، تتميز إضافة إلى فرائها الأبيض الناصع الناعم الغزير، بنمو متسارع، يجعلها في حجم حملان صغيرة، وهي في عمر شهور قليلة، عيونها قرنفلية، وحركتها المتأنية مرنة ..**"[٣٠٢]

"**إنني مولع بالرعب لأسباب أخرى، غير تلك التي يضعها النفسانيون في إطار الأفعال التعويضية؛ لأنني ببساطة تذوقت في مواجهة الرعب ألوانًا من اللذة والنشوة لا يمكن لم جربها إلا أن يطلبها مرات ومرات (...) أنها نشوة "الأدرينالين"، كما يقول بحث علمي أجري على رواد رياضات المخاطرة ..**"[٣٠٣]

"**.. وتبينت فيه ملامح الجذور المتوسطية: الجبين العريض، والجلد المستقر، والعيون التي يختلط فيها الأزرق بالأخضر بالبني، والشعر الأجعد على الرغم من نعومته ولونه الفاتح.**"[٣٠٤]

".. كان كاتشا كرئيس الجامعة أسود، ذلك السواد الخفيف على ملامح منمنمة يتسم بها أبناء الجنوب الإفريقي معظمهم، مما يستدعي الإحساس بقوة الفكرة القائلة: إن أهل هذه البلاد هم نتاج الهجرات القديمة من ساحل شرق أفريقيا، فهم يشبهون كثيرًا أهل أريتيريا والصومال، بل يذهبون في ذلك عميقًا؛ حتى يشبهوا أبناء النوبة في مصر.."[٣٠٥]

".. فابتسمت وأنا أفكر فيما يقال عن أن الأسد الكبير يفرض هيبته في منطقة شاسعة، تصل إلى مائة ميل، وأنه ينام عشرين ساعة في اليوم ليعوض الطاقة التي يفقدها في هضم ما يلتهمه .."[٣٠٦]

– **التناص الثقافي العام:** ويتمثل في المعلومات التي جلبها من الكتب الثقافية والمجلات في النصوص الآتية:

"وجلبت مجلة ملونة بالإنجليزية، استوقفني فيها موضوع مصور تحت عنوان: "تشانج راي .. ذكريات الأفيون"! كان الموضوع يتحدث عن متحف الأفيون الذي افتتح في تشانج راي بعد حظر زراعته وتجارته على أرضها .."[٣٠٧]

".. عندما غرقت في قراءة إطار داخل الموضوع، على صفحة كاملة، عنوانه: "ميراث الحرب المنسية"، أشاروا في نهايته أنه مأخوذ عن كتاب للأمريكي "جوي كامينجر"، يسرد مستشهدًا بكتاب وثائقي لأمريكي آخر هو "كريستوفر روبنز"، وقائع عملية سرية ضخمة انخرطت فيها المخابرات الأمريكية تحت اسم (كودي) هو "طيور الغداف"، التي تعني نوعًا من الغربان السود النهمة. ولقد استمرت هذه العملية من عام ١٩٦٤ حتى عام ١٩٧٣، دون أن يدري العالم عنها شيئًا."[٣٠٨]

٢– جماليات وصف العلاقات المتداخلة بين عناصر البيئة: برع الكاتب في الوصف فجاء جميلا شائقًا، واستطاع من خلاله أن يبث في نفس المتلقي الإحساس بجمال البيئة، وضرورة الحفاظ عليها، والتكامل بين مكوناتها، وتداخل وصف الإنسان مع وصف الكائنات غير البشرية، ووصف الأماكن مع تخليفها بالشعور الإنساني الذي يخرجها من حيز الجماد إلى أن تكون جزءًا مقدرًا من هذا العالم الذي نحيا فيه، وفيما يلي بعض النماذج من ذلك الوصف الماتع[٣٠٩].

أول مثال لوصف حيوان من الحيوانات التي قام عليها الكتاب، يقول: ".. **وعشرة من ظباء الرمل البديعة التي تبدو كأنها خلقت من نسيم مرصع ببراعم الزهر**."[٣١٠]، إن رقة النسيم، ورقة البراعم لتتعكس مباشرة على مخيلة المتلقي في رسم صور هذه الظباء، كما أن كلمة "مرصعة" التي تلازم ذكر الجواهر تضيف إلى الرقة جمالا، وتعلي من قيمة هذه الظباء، وفي هذا التعبير تتداخل عناصر الطبيعة الحيوانية، مع النباتية، مع الأحجار الكريمة.

ومن تداخل عناصر الطبيعة البشرية مع الحيوانية، قوله: ".. **ظل فرحان يحس أن هذه الكائنات المقتربة بأثقالها تنظر بعيونها مباشرة في عينيه، عيون كبيرة، فيها طيبة عيون الحمير، ولمعة عيون الخيول، كحيلة وعندما ترمش يحس بلمس رموشها الطويلة لقلبه العري مباشرة، ذكرته بعيون عياله في القرية البعيدة على ضفة النهر، عندما يلتفون حوله في الإجازة (...) لا يبتعدون عنه خلالها أبدًا، ولا يكفون عن النظر بعيونهم مباشرة في عينيه؛ حتى يداهمهم النوم**."[٣١١]، هذه العيون التي جمعت بين الطيبة من عنصر الحمير، واللمعة من عنصر الخيول، والألفة، والمودة والحب من عين أطفاله، فجمعت هذه العيون التي جمعت بين الطيبة من عنصر الحمير، واللمعة من عنصر الخيول، والألفة، والمودة والحب من عين أطفاله، فجمعت هذه العيون التي جمعت بين الطيبة من عنصر الحمير، واللمعة من عنصر الخيول، والألفة، والمودة والحب من عين أطفاله، فجمعت جمالا من عناصر مختلفة في نظرة واحدة، ولمسها لقلب العريف أضافت المشاعر الإنسانية إلى العناصر السابقة، وكذلك عيون الفقمات التي تتداخل مع عيون كاتشا، يقول: ".. **وعندما وقفنا وسط حشود الفقمات، رأيت وجه كاتشا المبتل يقطر حنانًا، وهو يتأمل هذه الحيوانات المسالمة السمينة من حوله،تناغم مدهش كان يربط بين عينيه السوداوين وعيون الفقمات السوداء المدورة التي تبدو إنسانية وطفولية إلى حد بعيد** .."[٣١٢]، ومثل هذا التداخل بين البشري وغير البشري قوله: ".. **خيول مثل الصبايا الجميلات، يزيد حسنهن التنعم والتدليل، وتشوههن القسوة والشقوة** .."[٣١٣]؛ إذ تناغم جمال الصبايا مع جمال الخيول، ثم ارتقى هذا الجمل على درج التنعم.

وفي مثال آخر تتآزر عناصر الكون الجليلة كالشمس والماء في تأطير صورة تداخل البشر مع الطيور، يقول: ".. **بزغ قرص الشمس كبيرا أحمر من قلب المياه، مغالبًا غبش الضباب البنفسجي في الصباح الباكر، وكنت يقظان مع النوارس** .."[٣١٤]، والمعية انسجام عناصر الكون، وكأن الغاية واحدة، والتمتع بجمال الصباح واحد.

ومن تداخل البشري وغير البشري صورة الدب المحب للنساء، يقول: ".. **إذ يظهر واحد من الدببة يتبعها وكأنه مراهق بشري، راغب ومرتبك، وذاهل، يتعقبها مبطئًا من سيره، مطأطئًا لا يكاد يرى غيرها أمامه، يفقد حذره كله، ويتعثر في خطواته..**"[٣١٥]، وهنا تنسحب صفات البشري المراهق على غير البشري، صفات جسدية، فيها بطء السير، وطأطأة الرأس، والتعثر، وصفات نفسية فيها انعدام الحذر، والذهول.

وإن كان الدب السابق تنسحب عليه سمات المراهق البشري، فإن الدب في موقف آخر بعد صيده، تنسحب عليه صفات الذل والهوان، يقول: ".. **يتحول الدب إلى طفل مقهور أو شيخ كسير، لا سبيل لأن يحصل على طعامه بنفسه، فلا بد من أحد يناوله طعامه، وطعامه كطعام الضغار أو الطاعنين في السن: فتيت من الخبز في الحليب أو الماء المحلى بالسكر، كل لقمة بطاعة أمر، وكل عصيان لأمر يحرمه من لقمة**"[٣١٦]، إنها صفات الضعف المعهودة بين البشر في أضعف أوقات أعمارهم، الطفولة، والشيخوخة، تتلخص في القهر، والاحتياج.

وفي صورة جامعة تتداخل الطبيعة مع البشري، وغير البشري ".. **وتمكث خراطيمهم مدلاة تشرب طويلا حتى الارتواء الذي يعلنون عنه بالتململ، فتعلي الأم الكبيرة خرطومها في الهواء وتطلق الصيحة لترتفع كل الرؤوس (...) ثم يتراجعون بظهورهم كما يتراجع البشر عند انصرافهم في بلاط السلاطين والملوك، لا يولون ظهورهم للماء، حتى يبتعدوا عنه مسافة، عندئذ تستدير الأم الكبيرة، حول نفسها، فيستدير بموازاتها الجميع** .."[٣١٧]، فالماء مبجل كالسلاطين رغبة ورهبة، والأفيال كالبشر أدبا وعملا.

٣- جماليات رسم لوحات للطبيعة الفاتنة:

من هذه اللوحات ما ذهلت عنه شخصية العريف الشخصية الرئيسة في قصة: "**بغال**" لتلقيه أوامر إطلاق النار على قافلة المهربين، "**استيقظ مبكرا كعادته، لكنه لم يخرج (...) منشرحًا، يفتح ذراعيه وعينيه على رحابة المنظر الرائع من حوله، الجبال وهي تتوالى أمام بصره بتدرجات لونية فاتنة، تبدا بالأخضر فالزيتوني فالبنفسجي، حتى تتبدى في الأفق البعيد بلون دخان رمادي مزرق، والوديان المتناوبة في العمق تحت هامات الجبال، ومسارب الطرقات الدقيقة التي تدور حول المرتفعات وتنساب في الأودية ..**"[٣١٨]، وينعي الكاتب حظ الإنسان الذي لم يتمتع بجمال هذه الطبيعة، لغرقه في همومه.

ومنها أيضًا اللوحة التي رسمها للخيل في قصة: "**اكتئاب الخيول**" يعدد فيها محاسن الخيل التي يستخدمها الناس في الجزيرة التي حولها حقد الإسرائيليين إلى حقل ألغام قبل أن يتركوها؛ لأنها تعرف طريقها الآمن، وتتفادى الألغام "**.. خيول تجيد الرقص على أنغام المزامير، وشدو النايات، وإيقاع الدفوف، أجسامها بديعة التناسق، وعيونها جميلة كحيلة، وخطاها تصعد وتهبط بدقة تتناسب مع الموسيقى (...) خيول مثل الصبايا الجميلات، يزيد حسنهن التنعُّم والتدليل، وتشوههن القسوة والشقوة..**"[٣١٩] والعبارة الأخيرة كأنها وصية للمتلقي بألا يقسو على الخيل وبألا يشقيها إن أراد التمتع بجمالها الذي وصفه.

وكذلك اللوحة التي رسمها للطبيعة في طريقه إلى الجزيرة في قصة: "اكتئاب الخيول" ذاتها "**كنت أستعيد حكايات الجزيرة، وأنا واقف على ظهر "اللانش" في الطريق في الطريق إليها، اجتزنا مساحة المياه الفيروزية الضحلة في الشريط الساحلي، وبدأنا نوغل في الزرقة، نلتقي بأسراب سمك "الباربون"، التي تظهر كشرارات من فضة ونحاس، تطير بارقة في قوس واسع فوق المياه، ثم تغوص مختفيَة بين الأمواج. وفي الزرقة العميقة المكللة ببياض الثبج، كانت أجسام الدرافيل الناعمة والوثابة تلمع في قفزات مرحة، أما في الزرقة الأعمق والتي تقارب السواد، فلم يكن هناك غير الموج الذي يخفي في الأعماق السحيقة، وحوش البحر ذات**

الفكوك المطروسة بصفوف الأسنان المثلثة المدببة كالمناشير (...) مع الإبحار أبعد في المياه العميقة، رأينا الزرقة تصير أفتح، والنوارس تحلق بيضاء في ألق الشمس .."[٣٢٠] وهي لوحة تظهر تناسب الطبيعة مع الكائنات التي تسكنها؛ فبعيدًا عن الإنسان كل شيء متناغم ومتآلف. كذلك اللوحة التي رسمها للجزيرة ذاتها ".. **ثم ظهرت الجزيرة فجأة كأنها صعدت لتوها من أعماق البحر** .."[٣٢١] ويقول: ".. **رأيت أرض الجزيرة مفروشة برمال بيضاء ساحرة النعومة، مما نثرته ملايين المناقير الملونة لأسماك الببغاء من طحين الشعاب المرجانية، اليابسة، الناصعة على مر الدهور**.."[٣٢٢] بعد الجمال الأخاذ في الطريق إليها تبدو هي أكثر جمالا، واللوحة هنا يضع العلم إطارًا لها؛ إذا أعطانا الراوي سبب وجود أجزاء من الشعاب المرجانية على الرمال دون أن يفسد علينا المنظر الطبيعي الجميل، بل جعلنا أشد تبصرًا به.

الخاتمة:

يمكن أن نجمل أهم النتائج التي توصل إليها هذا البحث فيما يأتي:

١- **محمد المخزنجي** مثال بارز للسارد الأخضر، تآزرت في تكوين شخصيته موهبته الفطرية، وخبراته الحياتية، والعلمية، والثقافية، وقدراته الأدبية؛ فصار أديبًا بيئيًّا من الطراز الأول يصدر في أدبه عن وعي كبير، وفلسفة عميقة، ويترك أثره في نفس المتلقي وسلوكه؛ فيرسي دعائم أخلاق الحفاظ على البيئة، ويخلق الإحساس بجمال البيئة، وتربية الضمير البيئي.

٢- **عتبات النص** في مجموعة: "**حيوانات أيامنا .. كتاب قصصي**" **نص موازٍ** يتآزر مع نصوص القصص، ويوجه المتلقي إلى قراءة المجموعة قراءة بيئية، من اللمحة الأولى لغلاف المجموعة، وانتهاء بوحدة الغلاف الخارجية الخلفية، وتتناغم العتبات مع المتن، وتتآزر لتثبت في نفس المتلقي أن البشر شركاء للكائنات الأخرى على هذا الكوكب، وليست مصلحتهم هي المصلحة الوحيدة.

٣- **عتبات النص تميزت** بسمات فريدة؛ فمنذ اللحظة الأولى التي تقع فيها عين المتلقي على الغلاف الخارجي بوحدتيه: الأمامية، والخلفية يتجه أفق توقع المتلقي إلى هموم الكوكب الذي نعيش عليه مع شركاء آخرين حُشِدوا حشدًا في لوحة الغلاف، والعناوين الداخلية لكل قصة حملت اسم حيوان محدد كان محور أحداث القصة، ولم يلجأ الكاتب إلى أنسنته بل ظل على طبيعته في الواقع.

٤- **عتبات النص تفردت؛** فشملت عتبات جديدة لا عهد للمجموعات القصصية بها، من ذلك التقديم للكتاب بنصين من كتاب الحيوان للجاحظ، والتقديم لكل قصة بنصوص علمية غالبًا، وأدبية أحيانًا عن عالم الحيوان، الأمر الذي جعل منها عتبات فريدة، حقيقة بأن توصف بالخضراوات.

٥- **السرد** في مجموعة: "حيوانات أيامنا .. كتاب قصصي" **يتميز بتنوع أشكاله الأدبية** بين القصة القصيرة، والقصة القصيرة جدًا، وأدب الرحلات، وهذا ما جعل الكاتب يضع في العنوان الفرعي كلمة "**كتاب**".

٦- **القضايا البيئية التي تناولها السرد** صدمت المتلقي بصور من فظاعة ما يتركبه الإنسان في حق الحيوان خاصة، والبيئة عامة لعله يرعوي، أو يفكر، ويعيد حساباته.

٧- **المفارقة أو الثنائيات** كانت الأساس الذي قام عليه السرد فوضع إفساد البشر للبيئة بطبيعته التي تؤثر مصلحته مقابل توافق الحيوان بغريزته مع البيئة، وانبثق من هذا عدة مقابلات بسطها البحث في مواضعها.

٨- **المقابلة بين هذه مشكلات البيئية وبين التلميح بطرق حلها**، - التي تلخصت في التعاطف مع الحيوان، وعرض نماذج البشر المصلحين للبيئة، وعرض صور التماهي والانسجام مع الطبيعة، وترسيخ أخلاق البيئة، وتربية الضمير البيئي - أعطت السرد قيمته البيئية، وأوضحت دوره في الحفاظ على البيئة.

٩- **الراوي** في هذه المجموعة - سواء أكان خارجيًّا أم داخليًّا- إنسان، وبقيت الحيوانات على عجمتها كما في الواقع، والراوي على اختلاف أشكاله يتعاطف مع قضايا البيئية، وينكر الاعتداء على الحيوانات التي تشاركنا الحياة على هذا الكوكب، ولا يترك فرصة دون أن يغرس في نفس المتلقي وعقله فكرة الحفاظ على البيئة، والتمتع بها.

١٠- **الشخصيات** تنوعت ما بين البشري وغير البشري، وكانت الحيوانات هي الشخصية المحورية في الغالب الأعم، وقد استدعى الكاتب بعض الشخصيات التاريخية؛ ليبين ما تلاقيه البيئة من ظلم الإنسان عبر العصور، وابتدع بعض الشخصيات الخيالية البشرية؛ ليفتح آفاق الحلول لمشكلات البيئة.

١١- **السمات الجسمانية** لشخصيات الحيوانات المحورية وظفها الكاتب لتصوير عظمة الحيوان تارة، ولإثارة عطف المتلقي على الحيوان تارة أخرى.

١٢- **أما السمات النفسية** فقد عبر من خلالها عمَّا تلاقيه الحيوانات من قسوة الإنسان، وظلمه لها، والضرر البالغ الذي يقع عليها.

١٣ - المكان كان منطلق الكاتب في كل قصص هذه المجموعة، وقد طبع كل مكان مجموعة الأحداث بطابعه الخاص، تبعًا لقضايا الحيوان الذي يعيش فيه، وقد تنوعت الأماكن، وامتدت بامتداد العالم، هذا التنوع ليس في الموقع الجغرافي فقط، ولكن

الكاتب نوّع أيضًا في شخصيات الأماكن، فالمدينة ليست رمزًا لشيء محدد، وكذلك القرية لم تكن مثال البيئة الصالحة، أما الأماكن التي تعد مثالا للبيئة الجميلة النموذجية في هذه المجموعة، فهي الأماكن البرية، وكأن مقصد الكاتب أن الإنسان أفسد كل شيء طالته يده، وأن الأماكن التي احتفظت بجمالها وهدوئها، وانسجام سكانها هي الأماكن التي لم تتدخل فيها يد الإنسان بعد.

١٤ – **الزمان** جعله الكاتب علامة فارقة في عنوان هذه المجموعة القصصية؛ فحدد زمن كتابتها بكلمة: "**أيامنا**"، أما بالنظر إلى زمن الحكاية فنجد أن القصص قد تضمنت أزمنة مختلفة في الطول، كل قصة حسب ما يناسبها، وقد استخدم الكاتب تقنيتين للخروج من زمن الحكاية، وهما **استدعاء التاريخ**؛ إذ وظف بعض الأحداث التاريخية التي اختارها بعناية متنوعة، ومجسدة معنى ضعف الضمير البيئي لدى البشر، والتقنية الثانية هي **الارتداد**؛ إذ وظفه للتفسير، ولتشويق المتلقي.

١٥– **ثقافة الكاتب الموسوعية ظهرت** في التناص مع مختلف أنواع النصوص، منها الدينية، والأدبية، والعلمية، والثقافية عامة، وقد تميز أسلوبه بعمق العلم؛ إذ انطلق في كتابة هذه المجموعة من الحقائق العلمية وخصوصًا في علم الحيوان، وبجمال اللغة الأدبية.

١٦– **النَّفَس الشعري** في كتابات محمد المخزنجي ظهر في عدة مواطن، منها **جماليات وصف العلاقات المتداخلة بين عناصر البيئة**؛ إذ وصف العلاقات المتداخلة بين الإنسان والحيوان، ومنها **جماليات رسم لوحات للطبيعة الفاتنة**؛ إذ رسم بكلماته لوحات بديعة للطبيعة الفاتنة بلغة شعرية، ومزج المواقف بالمشاعر الفياضة، واتسم بدقة الوصف، فامتزج كل ذلك ليخرج لنا نصًا ممتعًا للمتلقين.

١٧– **أسلوب محمد المخزنجي الأدبي** الذي اعتاده في جميع أعماله، **عادل المعلومات العلمية** التي قام عليها السرد، فظهر العلمي في شكل أدبي متأنق، كما أضاف إلى متعة الشعرية متعة أدب الرحلات الذي ينقل المتلقي إلى عوالم خلابة.

١٨– **مجموعة: "حيوانات أيامنا .. كتاب قصصي"** لمحمد المخزنجي استحقت أن تتبوأ مكانة عالية محليًّا، وعالميًّا باعتبارها أدبًا بيئيًّا من الطراز الأول.

الهوامش

[١] المخزنجي، محمد: حيوانات أيامنا .. كتاب قصصي، دار الشروق القاهرة، ط٣، ٢٠١٤.

[٢] برانش، مايكل: النقد الإيكولوجي، ترجمة: (معين رومية)، نوافذ، النادي الثقافي الأدبي بجدة، ع ٣٦، ٢٠٠٧م،ص ٣٥.

[٣] جيرارد، جرج: النقد البيئوي، مرجع سابق، ص ١٩.

[٤] برانش، مايكل: النقد الإيكولوجي، مرجع سابق، ص ٤٥.

[٥] المخزنجي، محمد: تجربتي في كتابة القصة القصيرة جدًا، مجلة الفيصل، ع ٢١٠، ١٩٩٤م، ص ٦٨.

[٦] سعد، أسماء: حوار صحفي أجرته مع الدكتور محمد المخزنجي نشر في موقع الشروق بتاريخ ١٠ يونيو ٢٠٢٢م، https://www.shorouknews.com/news/view.aspx?cdate=10062022&id=dd0c593e-aacf-4688-91a8-3063fedd7383، تاريخ الدخول إلى الموقع ٣٠ أغسطس ٢٠٢٢م.

[٧] **هذه الدراسات هي:** عبد الغني، البراء صفوان: الصورولوجيا وأدبية الرحلة في الأدب العربي المعاصر "رحلة الأديب المصري الرحالة محمد المخزنجي إلى الهند أنموذجًا، مجلة كيرالا، جامعة كيرالا، ع ١٧، يناير ٢٠٢١م.

إبراهيم، البراء صفوان عبد الغني: البناء الفني للقصة القصيرة عند محمد المخزنجي، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية اللغة العربية، جامعة الأزهر، القاهرة، ٢٠١٧م.

محمد، أميمة عبد الرحمن: ما بعد الحداثة، وبنية القص المعاصر: دراسة في مجموعة: "أوتار الماء" لمحمد المخزنجي، مجلة فكر وإبداع، رابطة الأدب الحديث، ج ٣٣، ٢٠٠٦م.

عبد المجيد، طارق محمد أحمد: سردية الشعر وشعرية السرد، دراسة نصية في تداخل الأنواع الأدبية تطبيق على ديوان أحلام الفارس القديم لصلاح عبد الصبور ومجموعة الآتي لمحمد المخزنجي"، رسالة ماجستير في كلية دار العلوم، جامعة المنيا، عام ٢٠١١م.

القط، عبد القادر: ملامح فنية في "أقاصيص" محمد المخزنجي الآتي .. ورشق السكين، مجلة إبداع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ع٣، مارس ١٩٨٩م.

[٨] الهواري، لبابة أمين: التجريب في القصة القصيرة "حيوانات ايامنا" لمحمد المخزنجي مثالا، مجلة الخطاب، مج١٧، ع ٢، ٢٠٢٢م، ص ٢٥١. (بتصرف)

[٩] حمودة، حسين: عن السرد الجديد، مغامرة الكتاب القصصي، قراءة في "حيوانات أيامنا" لمحمد المخزنجي، مؤتمر أدباء مصر، ٢٠٠٨م، http://odabaamasr.blogspot.com/2008/12/blog-post_9911.html، تاريخ الدخول إلى الموقع ٢٠٢٢/٧/١٥م.

[١٠] محمد، هاني علي سعيد: النقدُ الأدبيُّ البيئيُّ؛ قراءةٌ في مُدوّنةِ الدراساتِ العربيّةِ البيئيّةِ، وممارسة تطبيقيّة على قصة "رأيتُ النخلَ" لرضوى عاشور، مجلة الدراسات الإنسانية والأدبية، كلية الآداب جامعة كفر الشيخ، ع ٢٦، ٢٠٢٢، ص ٤٥٧.

[١١] السلطاني، إيمان مطر مهدي. والعلي، زياد طارق صافي. والجنابي، رواء جليل: النَّقد البيئيّ أفقٌ أخضر في الدِّراسات النَّقديّة المعاصرة، مجلة اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب جامعة الكوفة، ع ٣٣، ٢٠٢١م، ص ١٢.

[١٢] الحسامي، عبد الحميد سيف أحمد: الضباب أتى .. الضباب رحل: قراءة من منظور بيئي"، مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ٢٠٠٩م.

[١٣] المرجع السابق: ص ٢٤٧.

[١٤] انظر: محمد، هاني على سعيد: النقد الأدبي البيئي ..، مرجع سابق، ص ٤٦٧ – ص ٤٦٨.

[١٥] جيرارد، جرج: النقد البيئوي، مرجع سابق، ص ١٥.

[١٦] برانش، مايكل: النقد الإيكولوجي، مرجع سابق، ص ٤٤.

[١٧] توشيتش، جيليكا، النقد البيئي: دراسة بينية في الأدب والبيئة، ترجمة سناء عبد العزيز، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ع ١٠٢، ٢٠١٨م، ص ٣٢٨.

[١٨] نوفل، وداد: النقد البيئي الإيكولوجي بين التأصيل التأسيسي والمفاهيمي والطرح التطبيقي (رواية القندس أنموذجا)، مؤسسة حورس الدولية، الإسكندرية، ٢٠٢٢م، ص ١٧.

[١٩] جيرارد، جرج: النقد البيئوي، (مرجع سابق)، ص ٦٦. وانظر أيضًا: نوفل، وداد: النقد البيئي الإيكولوجي، (مرجع سابق) ص ٦٥ – ٨٨، حيث حللت رواية القندس في ضوء هذه المعايير.

[٢٠] انظر: نوفل، وداد: النقد البيئي الإيكولوجي، (مرجع سابق)، ص ٨٨ – ١٤٢، حيث حللت رواية القندس في ضوء النقد الإيكولوجي والمكان وفق التحليل الفزيوجغرافي.

[٢١] برانش، مايكل: النقد الإيكولوجي، مرجع سابق، من مقدمة المترجم ص ٣٢.

[٢٢] بدران، محمد أبو الفضل: النقد الأدبي البيئي: النظرية والتطبيق، وزارة الأوقاف والشئون الإسلامية، الكويت، ط١، ٢٠١٠م، ص٥.

[٢٣] السلطاني: إيمان، وآخران: النَّقد البيئيّ أفقٌ أخضر في الدِّراسات النَّقديّة المعاصرة، مرجع سابق، ص ٢٨.

[٢٤] انظر: محمد، هاني علي سعيد: مرجع سابق، ص ٤٦٩.

[٢٥] بدران: محمد أبو الفضل، ص ٢٦.

[٢٦] انظر: السلطاني، إيمان مطر مهدي، وآخران: النَّقد البيئيّ أفقٌ أخضر في الدِّراسات النَّقديّة المعاصرة، (مرجع سابق) ص ٢٠.

[٢٧] انظر: محمد، هاني علي سعيد: النقدُ الأدبيُّ البيئيُّ؛ قراءةٌ في مُدوّنةِ الدراساتِ العربيّةِ البيئيّةِ ..، مرجع سابق، ص ٤٧٠، ص ٤٧١، حيث أورد الباحث ثلاثة أمثلة على ذلك.

[٢٨] جيرارد، جرج: النقد البيئوي، ترجمة: (عزيز صبحي جابر)، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث (كلمة)، أبو ظبي، ط١، ٢٠٠٩م ، هامش المترجم ص ١٦.

[٢٩] كارسون، راشيل: الربيع الصامت، ترجمة أحمد مستجير، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠٠٥م. وانظر: جيرارد، جرج: النقد البيئوي، مرجع سابق، ص ١٨.

[٣٠] هو "محمد المخزنجي (١٩٤٩م –) قاص مصري ولد بمحافظة الدقهلية، بدلتا مصر. درس الطب وتخرج في جامعة المنصورة عام ١٩٨٠م، ثم درس الطب النفسي، وحصل على دبلومة في "التطبيب المنعكس" (تسمية غير محايدة لـ "الطب الصيني")، من كييف (عاصمة أوكرانيا) خلال النصف الثاني من الثمانينيات. عمل محررًا مسئولا عن القسم العلمي بمجلة العربي الكويتية. ولسنوات

طويلة نشر بالمجلة نفسها مجموعة من "الاستطلاعات" المصورة حول أماكن مختلفة تنتمي إلى بلدان عدة." انظر: السكوت، حمدي: قاموس الأدب الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠١٥م، ص ٧٢٣.

[٣١] انظر: القط، عبد القادر: ملامح فنية في "أقاصيص" محمد المخزنجي الآتي .. ورشق السكين، مجلة إبداع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ع٣، مارس ١٩٨٩م، ص ٧.

[٣٢] سعد، أسماء: حوار صحفي أجرته مع الدكتور محمد المخزنجي، مرجع سابق. وانظر أيضا: المخزنجي، محمد: تجربتي في كتابة القصة القصيرة جدًا، مجلة الفيصل، ع ٢١٠، ١٩٩٤م، ص ٦٨.

[٣٣] حسنين، رانيا: حوار صحفي أجرته مع د. محمد المخزنجي: جريدة الأهرام، العدد ٤٩١٩٣، لسنة ١٤٦، بتاريخ ١٣ أغسطس، ٢٠٢١م.

[٣٤] المرجع السابق.

[٣٥] شناوي، شيماء: محمد المخزنجي يناقش حيوانات أيامنا بالأنتيك خانة، موقع الشروق، بتاريخ: ٧ نوفمبر ٢٠١٨، https://www.shorouknews.com/news/view.aspx?cdate=07112018&id=fd7faba4-902f-4c1b-99a8-fdb77ebfddcc، تاريخ الدخول إلى الموقع ٣١ أغسطس ٢٠٢٢م.

[٣٦] البستاني، هشام: حوار أجراه مع د. المخزنجي نشر في حبر بالاشتراك مع أخبار الأدب، ٢٥ ٢٠١٨م، https://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:7aPrYHwXn44J:https://www.7iber.com/culture/mohamed-makhzangi-interview/&cd=6&hl=ar&ct=clnk&gl=eg تاريخ الدخول إلى الموقع ٢٨ أغسطس ٢٠٢٢م.

[٣٧] المرجع السابق.

[٣٨] السكوت، حمدي: قاموس الأدب الحديث، مرجع سابق، ص ٧٢٤.

[٣٩] عبد الرحمن، محمد: ٣٦ سنة تشيرنوبل، كتاب جديد للكاتب الكبير محمد المخزنجي: اليوم السابع، ١٠ يوليو ٢٠٢٢م، https://www.youm7.com/story/2022/7/10/36-%D8%B3%D9%86%D8%A9-%D8%AA%D8%B4%D9%8A%D8%B1%D9%86%D9%88%D8%A8%D9%84-%D9%83%D8%AA%D8%A7%D8%A8-%D8%AC%D8%AF%D9%8A%D8%AF-%D9%84%D9%84%D9%83%D8%A7%D8%AA%D8%A8-%D8%A7%D9%84%D9%83%D8%A8%D9%8A%D8%B1-%D9%85%D8%AD%D9%85%D8%AF-%D8%A7%D9%84%D9%85%D8%AE%D8%B2%D9%86%D8%AC%D9%89/5831498 ، تاريخ الدخول إلى الموقع ٢١/٩/ ٢٠٢٢م.

[٤٠] حسنين، رانيا: حوار صحفي أجرته مع د. محمد المخزنجي: مرجع سابق.

[٤١] سعد، أسماء: حوار صحفي أجرته مع الدكتور محمد المخزنجي، مرجع سابق.

[٤٢] البستاني، هشام: حوار أجراه مع د. المخزنجي، مرجع سابق.

[٤٣] البستاني، هشام: حوار أجراه مع د. المخزنجي، مرجع سابق.

[٤٤] سعد، أسماء: حوار صحفي أجرته مع الدكتور محمد المخزنجي، مرجع سابق.

[٤٥] الإدريسي، يوسف: عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط ١، ٢٠١٥م، ص ٢١.

[٤٦] بنيس، محمد: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها ١– التقليدية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط٢، ٢٠٠١م، ص ٧٦.

[٤٧] العَتَبَةُ: أُسْكُفَّةُ البابِ الَّتِي تُوطأُ؛ وَقِيلَ: العَتَبَةُ العُلْيا. والخَشَبَةُ الَّتِي فَوْقَ الأَعلى: الحاجِبُ؛ والأُسْكُفَّةُ: السُّفْلى؛ والعارِضَتانِ: العُضادَتانِ، وَالْجَمْعُ: عَتَبٌ وعَتَباتٌ. والعَتَب: الدَّرَج. وعَتَّبَ عَتَبةً: اتَّخَذَهَا. وعَتَبُ الدَّرَجِ: مَراقِيها إِذا كَانَتْ مِنْ خَشَب؛ وكلُّ مِرْقاةٍ مِنْهَا عَتَبَةٌ. انظر: لسان العرب: مادة ع ت ب.

[٤٨] المنادي، أحمد: النص الموازي: آفاق المعنى خارج النص، مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ج ٦١، مج ١٦، ٢٠٠٧م، ص ١٣٩.

[٤٩] الحجمري، عبد الفتاح: عتبات النص: البنية والدلالة، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، ط١ ١٩٩٦م، ص ٧

[٥٠] انظر: بلعابد، عبد الحق: عتبات جرار جينيت من النص إلى المناص، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط١، ٢٠٠٨م، ص ٤٩ وما بعدها. وانظر أيضًا: المنادي، أحمد: النص الموازي: آفاق المعنى خارج النص، مرجع سابق، ص ١٤٣.

[٥١] انظر: أبو عدل، محمد: عتبات النص النقدي، حولية كلية اللغة العربية بنين بجرجا، ع ٢١، ٢٠١٧م، ج٦، ص ٥٩٢٧. وانظر أيضًا: بلعاد، عبد الحق: عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، مرجع سابق، ص ١٤١.

[٥٢] جيرارد، جرج: النقد البيئوي، مرجع سابق، هامش المترجم ص ١٦.

[٥٣] آل شبيب، عبد الرحمن عبد الله أحمد: إيكولوجيا العتبات في المدونة السيرية "قبل خراب البصرة، كتاب الماء والنخل" لطالب عبد العزيز، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة بابل – كلية التربية للعلوم الإنسانية، مج ٢٨، ع٢، ٢٠٢١م، ص ٨.

[٥٤] انظر: بلعاد، عبد الحق: عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، مرجع سابق، ص ٤٨.

[٥٥] سعد، أسماء: حوار صحفي أجرته مع الدكتور محمد المخزنجي، مرجع سابق.

[٥٦] شناوي، شيماء: محمد المخزنجي يناقش حيوانات أيامنا بالأنتيك خانة، موقع الشروق، بتاريخ: ٧ نوفمبر ٢٠١٨، https://www.shorouknews.com/news/view.aspx?cdate=07112018&id=fd7faba4-902f-4c1b-99a8-fdb77ebfddcc، تاريخ الدخول إلى الموقع ٣١ أغسطس ٢٠٢٢م.

[٥٧] سعد، أسماء: حوار صحفي أجرته مع الدكتور محمد المخزنجي، مرجع سابق.

[٥٨] تشيب روسيتى دكتوراه فى الأدب العربى، مترجم وناقد أمريكى: انظر: حوار صحفي أجرته: أسماء سعد مع الدكتور محمد المخزنجي، مرجع سابق.

[٥٩] أحمد ناجى، كاتب مصرى مقيم فى الولايات المتحدة، انظر: المرجع السابق.

[٦٠] انظر: بوفنارة، مفيدة: عتبة الصورة المصاحبة للغلاف الخارجي في رواية كراف الخطايا بريشة الروائي عبد الله عيسى لحيلح، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة منتوري، قسنطينة، ع ٥٠، ٢٠١٨م، ص ٢٩٥.

[٦١] بقشيش، محمود: محمد حجي، والخيارات الثلاث، مجلة إبداع، القاهرة، العدد ١٢، ديسمبر ١٩٨٥م، ص ١٢٥.

[٦٢] عمر، أحمد مختار: اللغة واللون، عالم الكتب، القاهرة، ط٢، ١٩٩٧م، ص ٧٥.

[٦٣] انظر: عمر، أحمد مختار: اللغة واللون، مرجع سابق، ص ٧٨.

[٦٤] انظر: عمر، أحمد مختار: اللغة واللون، مرجع سابق، ص ٧٤.

[٦٥] هو: محمد إبراهيم أحمد حجي، ولد بقرية سندوب، التابعة لمركز مدينة المنصورة، بمحافظة الدقهلية عام ١٩٤٠م، وتخرج في كلية الفنون الجميلة بالقاهرة عام ١٩٦٣م، رسم مسلسل قصص الأنبياء عام ١٩٦٩م، وعمل رسامًا بمجلة "الطليعة" ثم بمجلتي: "روزاليوسف" و"صباح الخير" له أكثر من كتاب، وأقام العديد من المعارض الفنية. انظر: بقشيش، محمود: محمد حجي، والخيارات الثلاث، مجلة إبداع، القاهرة، العدد ١٢، ديسمبر ١٩٨٥م، ص ١٢٤.

[٦٦] انظر: قطاع الفنون التشكيلية: السيرة الذاتية لمحمد إبراهيم أحمد حجي، http://www.fineart.gov.eg/arb/cv/cv.asp?IDS=604، تاريخ الدخول إلى الموقع: ٢٠٢٢/٧/٢٠م.

[٦٧] درمش، باسمة: عتبات النص، عتبات النص، مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ج ٦١، مج ١٦، ٢٠٠٧م، ص ٧٤.

[٦٨] انظر: المرجع السابق، ص ٤٢.

[٦٩] المنادي، أحمد: النص الموازي: آفاق المعنى خارج النص، مرجع سابق، ص ١٥٠.

[٧٠] زيمرمان، مايكل: الفلسفة البيئية، ترجمة: (معين شفيق رومية)، عالم المعرفة، الكويت، ع ٣٣٢، ٢٠٠٦م، ج١، ص ١٩.

[٧١] حيوانات أيامنا: ص ٢٩.

[٧٢] في الطبعة الأولى مكتوب: "رسوم وتصميم: محمد حجي" بشكل رأسي بجوار اللوحة، وهذه الجملة ليست موجودة في الطبعة الثالثة، أما الثانية فغلافها مختلف تمامًا بوحدتيه، فلا لوحة ولا كتابة.

[٧٣] "العجائبي أدب خارق للعادة، يثير الغرابة شكلا ودلالة، انطلاقًا من تردد القارئ أمام تفسير عوالم الحكاية المدهشة" من: برهم، لطفية إبراهيم: العجائبي المفهوم والمصطلح، الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، مج٤٧، ع ٥٦٣، ٢٠١٨، ص ١٧.

[٧٤] حيوانات أيامنا: ص٢.

[٧٥] بعلي، حفناوي: مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، منشورات الاختلاف، الجزائر، والدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط١، ٢٠٠٦م، ص ٣٣٤.

[٧٦] الحجمري، عبد الفتاح: عتبات النص: البنية والدلالة، مرجع سابق، ص ١٠.

[٧٧] الحجمري، عبد الفتاح: عتبات النص: البنية والدلالة، مرجع سابق، ص ١٠ ، ص ١١.

[٧٨] الهواري، لبابة أمين: التجريب ... ، مرجع سابق، ص ٢٧٢.

[٧٩] انظر: حيوانات أيامنا: ص ١١٩.

[٨٠] حيوانات أيامنا: ص ٦٩.

[٨١] البستاني، هشام: حوار أجراه مع د. المخزنجي، مرجع سابق.

[٨٢] عدها الباحث: حسين حمودة خمس عشرة قصة، ولا أدري من أين أتى هذا الاختلاف. انظر: حمودة، حسين: (مرجع سابق).

[٨٣] الهواري، لبابة أمين: (مرجع سابق) ص ٢٧٨.

[٨٤] البستاني، هشام: حوار أجراه مع د. المخزنجي، مرجع سابق.

[٨٥] حيرارد، جرج: النقد البيئوي، مرجع سابق، ص ٢٧.

[٨٦] سعد، أسماء: حوار صحفي أجرته مع الدكتور محمد المخزنجي، مرجع سابق.

[٨٧] حيوانات أيامنا، ص ٧.
[٨٨] حيوانات أيامنا، ص ٩.
[٨٩] حيوانات أيامنا: ص ١١.
[٩٠] حيوانات أيامنا: ص ١٣.
[٩١] حيوانات أيامنا: ص ٢٣.
[٩٢] حيوانات أيامنا: ص ٣١.
[٩٣] حيوانات أيامنا: ص ٣٧.
[٩٤] حيوانات أيامنا: ص ٤١.
[٩٥] حيوانات أيامنا: ص ٤٣.
[٩٦] حيوانات أيامنا: ص ٥٠.
[٩٧] حيوانات أيامنا: ص ٤٦.
[٩٨] حيوانات أيامنا: ص ٥٣.
[٩٩] حيوانات أيامنا: ص ٥٧.
[١٠٠] حيوانات أيامنا: ص ٦٥.
[١٠١] حيوانات أيامنا: ص ٦٦.
[١٠٢] حيوانات أيامنا: ص ٦٩.
[١٠٣] حيوانات أيامنا: ص ٧٣.
[١٠٤] حيوانات أيامنا: ص ٧١.
[١٠٥] حيوانات أيامنا: ص ٧٥.
[١٠٦] حيوانات أيامنا: ص ٧٤ – ٧٥.
[١٠٧] حيوانات أيامنا: ص ٧٩.
[١٠٨] حيوانات أيامنا: ص ٨٩.
[١٠٩] حيوانات أيامنا: ص ٨٨.
[١١٠] حيوانات أيامنا: ص ٩٣.
[١١١] حيوانات أيامنا: ص ١٠٠.
[١١٢] حيوانات أيامنا: ص ٩٣.
[١١٣] حيوانات أيامنا: ص ١٠٤.
[١١٤] حيوانات أيامنا: ص ١٠٩.
[١١٥] حيوانات أيامنا: ص ١٢١.
[١١٦] حيوانات أيامنا: ص ١١٩.
[١١٧] حيوانات ايامنا: ص ١١٩.
[١١٨] انظر: حيوانات أيامنا: ص ١٢٢ – ص ١٢٣.
[١١٩] حيوانات أيامنا، ص ٧.

[١٢٠] حيوانات أيامنا، ص ٩.

[١٢١] حيوانات أيامنا: ص١١.

[١٢٢] حيوانات أيامنا: ص ١٣.

[١٢٣] حيوانات أيامنا: ص ٢٣.

[١٢٤] حيوانات أيامنا: ص ٣١.

[١٢٥] حيوانات أيامنا: ص ٣٧.

[١٢٦] حيوانات أيامنا: ص ٤٣.

[١٢٧] حيوانات أيامنا: ص ٥٣.

[١٢٨] حيوانات أيامنا: ص ٥٧.

[١٢٩] حيوانات أيامنا: ص ٦٩.

[١٣٠] حيوانات أيامنا: ص ٧٩.

[١٣١] حيوانات أيامنا: ص ٩٣.

[١٣٢] حيوانات أيامنا: ص ١٠٩.

[١٣٣] برانش، مايكل: النقد الإيكولوجي، مرجع سابق، ص ٤٧.

[١٣٤] وانظر: الهواري: لبابة أمين: التجريب في القصة القصيرة مرجع سابق، ص ٢٦٣. إذ عدت الباحثة كلمة: "كتاب" في العنوان من مظاهر التجريب.

[١٣٥] القط، عبد القادر: مرجع سابق، ص ١٤.

[١٣٦] حيوانات أيامنا، ص ٧، ص ٨.

[١٣٧] حيوانات أيامنا، ص ٨.

[١٣٨] حيوانات أيامنا، ص ١٠.

[١٣٩] حيوانات أيامنا: ص ١٠.

[١٤٠] حيوانات أيامنا: ص ١٠.

[١٤١] حيوانات أيامنا، ص ١١.

[١٤٢] حيوانات أيامنا: ص ٣٧.

[١٤٣] حيوانات أيامنا: ص ٣٩.

[١٤٤] حيوانات أيامنا: ص ٣٨.

[١٤٥] حيوانات أيامنا: ص ٧٢.

[١٤٦] حيوانات أيامنا: ص ٧٣.

[١٤٧] حيوانات أيامنا: ص ٧٣ – ٧٤.

[١٤٨] حيوانات أيامنا: ص ٧٤ – ٧٥.

[١٤٩] حيوانات أيامنا: ص ٨٨.

[١٥٠] حيوانات أيامنا: ص ١٠٠، ص ١٠١.

[١٥١] حيوانات أيامنا: ص ٣٠.

[١٥٢] حيوانات أيامنا: ص ٤٦.

[١٥٣] حيوانات أيامنا: ص ١٠٤.

[١٥٤] حيوانات أيامنا، ص ٧، ص ٨.

[١٥٥] حيوانات أيامنا: ص ١٣.

[١٥٦] حيوانات أيامنا: ص ٥٥.

[١٥٧] حيوانات أيامنا: ص ٥٥.

[١٥٨] حيوانات أيامنا: ص ٨٧.

[١٥٩] حيوانات أيامنا: ص ٥٦.

[١٦٠] حيوانات أيامنا: ص ١١٩ – ١٢٠.

[١٦١] حيوانات أيامنا، ص ٨.

[١٦٢] حيوانات أيامنا: ص ١٥.

[١٦٣] حيوانات أيامنا: ص ٢١.

[١٦٤] حيوانات أيامنا: ص ٤٦.

[١٦٥] حيوانات أيامنا: ص ٩.

[١٦٦] حيوانات أيامنا: ص ١١٩

[١٦٧] حيوانات أيامنا: ص ١٢٢.

[١٦٨] حيوانات أيامنا: ص ١٢٢.

[١٦٩] حيوانات أيامنا: ص ١٢٣.

[١٧٠] الرمادي، أبو المعاطي وآخرون: النقد البيئي مفاهيم وتطبيقات، مؤسسة الانتشار العربي، الإمارات، ط١، ٢٠٢٢م، ص ١٥٣ – ص ١٥٤.

[١٧١] حيوانات أيامنا: ص ١٥.

[١٧٢] حيوانات أيامنا: ص ٦١.

[١٧٣] حيوانات أيامنا: ص ٦٢.

[١٧٤] حيوانات أيامنا: ص ٩٣ – ص ٩٤.

[١٧٥] حيوانات أيامنا: ص ١٠٠.

[١٧٦] حيوانات أيامنا: ص ١٠٣.

[١٧٧] حيوانات أيامنا: ص ١٠٤.

[١٧٨] حيوانات أيامنا: ص ٩٣ – ص ٩٤.

[١٧٩] حيوانات أيامنا: ص ٩٥.

[١٨٠] حيوانات أيامنا: ص ٩٥.

[١٨١] حيوانات أيامنا: ص ٩٨، ص ٩٩.

[١٨٢] حيوانات أيامنا: ص ١٠٧.

[١٨٣] حيوانات أيامنا: ص ٦٦.

[١٨٤] حيوانات أيامنا: ص ١٠٥، ص ١٠٦.

[١٨٥] حيوانات أيامنا: ص ٨٢.

[١٨٦] حيوانات أيامنا: ص ٨٨.

[١٨٧] حيوانات أيامنا: ص ٩١.

[١٨٨] حيوانات أيامنا: ص ٨٢.

[١٨٩] حيوانات أيامنا: ص ٣١.

[١٩٠] حيوانات أيامنا: ص ٣٤.

[١٩١] حيوانات أيامنا: ص ٤١.

[١٩٢] حيوانات أيامنا: ص ٤٩.

[١٩٣] حيوانات أيامنا: ص ١١١.

[١٩٤] حيوانات أيامنا: ص ١١١.

[١٩٥] حيوانات أيامنا: ص ١١٢.

[١٩٦] حيوانات أيامنا: ص ١١٣.

[١٩٧] حيوانات أيامنا: ص ١١٤ – ١١٥.

[١٩٨] حيوانات أيامنا: ص ١١٦.

[١٩٩] حيوانات أيامنا: ص ١٢٠.

[٢٠٠] حيوانات أيامنا ص ١٢١.

[٢٠١] حيوانات أيامنا: ص ١٢٣.

[٢٠٢] حيوانات أيامنا: ص ١٢٤.

[٢٠٣] حيوانات أيامنا: ص ١٢٤ – ١٢٥.

[٢٠٤] برانش، مايكل: النقد الإيكولوجي، مرجع سابق، ص ٤٧ – ص ٤٨.

[٢٠٥] حيوانات أيامنا: ص ٣٤.

[٢٠٦] حيوانات أيامنا: ص ٣٤.

[٢٠٧] حيوانات أيامنا: ص ٣٤.

[٢٠٨] حيوانات أيامنا: ص ٣٥.

[٢٠٩] انظر جيرارد، جرج: النقد البيئوي، مرجع سابق، ص ٦٦.

[٢١٠] حيوانات أيامنا: ص ٧ – ص ٨.

[٢١١] حيوانات أيامنا: ص ٨.

[٢١٢] حيوانات أيامنا: ص ٨.

[٢١٣] حيوانات أيامنا: ص ٣٠.

[٢١٤] حيوانات أيامنا: ص ٤١.

[٢١٥] حيوانات أيامنا: ص ١٣.

[٢١٦] حيوانات أيامنا: ص ١٧.

[٢١٧] حيوانات أيامنا: ص ٣٢.

[٢١٨] حيوانات أيامنا: ص ١١٣.

[٢١٩] حيوانات أيامنا: ص ٨.

[٢٢٠] حيوانات أيامنا: ص ٩.

[٢٢١] حيوانات أيامنا: ص ٣٢.

[٢٢٢] حيوانات أيامنا: ص ٣٣.

[٢٢٣] حيوانات أيامنا: ص ٣٤.

[٢٢٤] حيوانات أيامنا: ص ٨٧.

[٢٢٥] حيوانات أيامنا: ص ٨٩.

[٢٢٦] حيوانات أيامنا: ص ٩٨.

[٢٢٧] حيوانات أيامنا: ص ٩٩.

[٢٢٨] حيوانات أيامنا: ص ٩٩.

[٢٢٩] حيوانات أيامنا: ص ٨١.

[٢٣٠] حيوانات أيامنا: ص ٨١.

[٢٣١] حيوانات أيامنا: ص ٨٤.

[٢٣٢] حيوانات أيامنا: ص ٨٦.

[٢٣٣] حيوانات أيامنا: ص ٨٨.

[٢٣٤] حيوانات أيامنا: ص ٨٧.

[٢٣٥] حيوانات أيامنا: ص ٤٣.

[٢٣٦] حيوانات أيامنا: ص ١٠٩.

[٢٣٧] حيوانات أيامنا: ص ٦٩.

[٢٣٨] حيوانات أيامنا: ص ١٠٩.

[٢٣٩] حيوانات أيامنا: ص ٨٨.

[٢٤٠] حيوانات أيامنا: ص ١٢٢ – ص ١٢٣.

[٢٤١] حيوانات أيامنا: ص ١١٦.

[٢٤٢] حيوانات أيامنا: ص ٢٤.

[٢٤٣] حيوانات أيامنا: ص ٥٩.

[٢٤٤] حيوانات أيامنا: ص ٤٦.

[٢٤٥] حيوانات أيامنا: ص ٧.

[٢٤٦] حيوانات أيامنا: ص ٩.

[٢٤٧] حيوانات أيامنا: ص ١٢.

[٢٤٨] حيوانات أيامنا: ص ٤٦ – ص ٤٧.

[٢٤٩] حيوانات أيامنا: ص ٥٦.

[٢٥٠] حيوانات أيامنا: ص ٦٣ – ص ٦٤.

[٢٥١] حيوانات أيامنا: ص ٧٤.

[٢٥٢] حيوانات أيامنا: ص ١٠٤.

[٢٥٣] حيوانات أيامنا: ص ٦٨.

[٢٥٤] حيوانات أيامنا: ص ١٠٠.

[٢٥٥] حيوانات أيامنا: ص ١٠٤.

[٢٥٦] حيوانات أيامنا: ص ١١٦.

[٢٥٧] حيوانات أيامنا: ص ١١٩.

[٢٥٨] حيوانات أيامنا: ص ١٣.

[٢٥٩] حيوانات أيامنا: ص ٢٣.

[٢٦٠] حيوانات أيامنا: ص ٣١.

[٢٦١] حيوانات أيامنا: ص ٣٧.

[٢٦٢] حيوانات أيامنا: ص ٤٢.

[٢٦٣] حيوانات أيامنا: ص ٥٣.

[٢٦٤] حيوانات أيامنا: ص ٥٧.

[٢٦٥] حيوانات أيامنا: ص ٦٩.

[٢٦٦] حيوانات أيامنا: ص ٧٩.

[٢٦٧] حيوانات أيامنا: ص ٩٣.

[٢٦٨] حيوانات أيامنا: ص ١٠٩.

[٢٦٩] بويل، لورنس، وآخرون: النقد البيئي بين التنظير والتطبيق، (ترجمة: معتز سلامة) دار النابغة، طنطا، ٢٠٢٢م، ص ١٣٢.

[٢٧٠] القاضي، محمد. وآخرون: معجم السرديات، الرابطة الدولية للناشرين المستقلين – دار محمد علي للنشر وآخرون، ط١ ٢٠١٠م، ص ٢٣٠.

[٢٧١] حيوانات أيامنا: ص ٤٦.

[٢٧٢] حيوانات أيامنا: ص ٣٢.

[٢٧٣] حيوانات أيامنا: ص ١٠٧.

[٢٧٤] حيوانات أيامنا: ص ١٠٩ – ١١٠.

[٢٧٥] حيوانات أيامنا: ص ٨٧.

[٢٧٦] حيوانات أيامنا: ص ٩٠.

[٢٧٧] حيوانات أيامنا: ص ٢٠.

[٢٧٨] حيوانات أيامنا: ص ٢١.

[٢٧٩] حيوانات أيامنا: ص ٧.

[٢٨٠] القاضي، محمد. وآخرون: معجم السرديات، مرجع سابق، ص ٤٧٩

[٢٨١] حيوانات أيامنا: ص ٢٣.

[٢٨٢] حيوانات أيامنا: ص ٣٠.

[٢٨٣] انظر مثالا لذلك: قصص: "مهر"، و"اكتئاب الخيول"، و"جواميس"، و"أرانب"، و"على ظهر فيل".

[٢٨٤] سورة آل عمران: الآية ١٣.

[٢٨٥] حيوانات أيامنا: ص ٨٢.

[٢٨٦] سورة مريم: الآية ٤.

[٢٨٧] حيوانات أيامنا: ص ٨٧.

[٢٨٨] سورة يونس: الآية ٢٤.

[٢٨٩] حيوانات أيامنا: ص ٥٤.

[٢٩٠] حيوانات أيامنا: ص ٥٦.

[٢٩١] ابن جني، عثمان بن جني، الفسر: شرح ابن جني على ديوان المتنبي، تحقيق: رضا رجب، دار الينابيع، دمشق، ط١، ٢٠٠٤، ص ٣٧٧.

[٢٩٢] حيوانات أيامنا: ص ٩.

[٢٩٣] ألف ليلة وليلة: مؤسسة هنداوي، ٢٠٢٢م، الليلة الثالثة، ج١، ص ٣١.

[٢٩٤] حيوانات أيامنا: ص ٢٤.

[٢٩٥] خسارة، ممدوح. وآخران: معجم العبارات الاصطلاحية في اللغة العربية المعاصرة، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق، د.ت، ص٥٧٤.

[٢٩٦] حيوانات أيامنا : ص ٤٤.

[٢٩٧] داود، محمد محمد: معجم التعبير الاصطلاحي في العربية المعاصرة، دار غريب، القاهرة، ٢٠٠٣م، ص٢٤٨.

[٢٩٨] حيوانات أيامنا: ص ٦٢.

[٢٩٩] حيوانات أيامنا: ص ٤٤.

[٣٠٠] حيوانات أيامنا: ص ١٠٥.

[٣٠١] حيوانات أيامنا: ص ٤٤.

[٣٠٢] حيوانات أيامنا: ص ٦٧.

[٣٠٣] حيوانات أيامنا: ص ٧٠.

[٣٠٤] حبوانات أيامنا: ص ٨٢

[٣٠٥] حيوانات أيامنا: ص ١١٠.

[٣٠٦] حيوانات أيامنا: ص ١١٨،

[٣٠٧] حيوانات أيامنا: ص ١٩.

[٣٠٨] حيوانات أيامنا: ص ٢٠.

[٣٠٩] ربما يتشابه هذا العنصر مع ما أورده الدكتور/ عبد الحميد الحسامي حين أورد نوعًا من التناص أسماه التناص على مستوى البنية النصية لنص البيئة، ذكر فيه تداخل عناصر البيئة المختلفة. انظر: الحسامي: عبد الحميد سيف أحمد: الضباب أتى الضباب رحل، (مرجع سابق)، ص ٢٩٣.

[٣١٠] حيوانات أيامنا: ص ٨.

[٣١١] حيوانات أيامنا: ص ٤١.

[٣١٢] حيوانات أيامنا: ص ١١٣.

[٣١٣] حيوانات أيامنا: ص ٤٦.

[٣١٤] حيوانات أيامنا: ص ٥٠.

[٣١٥] حيوانات أيامنا: ص ١٠٠.

[٣١٦] حيوانات أيامنا: ص ١٠٠ – ١٠١.

[٣١٧] حيوانات أيامنا: ص ١٢٢ – ١٢٣.

[٣١٨] حيوانات أيامنا: ص ٣٧.

[٣١٩] حيوانات أيامنا: ص ٤٦.

[٣٢٠] حيوانات أيامنا: ص ٤٧.

[٣٢١] حيوانات أيامنا: ص ٤٧.

[٣٢٢] حيوانات أيامنا: ص ٥٠.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم.

أولا: الكتب والمعاجم:

١- الإدريسي، يوسف: عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط ١، ٢٠١٥م.

٢- ألف ليلة وليلة: مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة، ٢٠٢٢م.

٣- بدران، محمد أبو الفضل: النقد الأدبي البيئي: النظرية والتطبيق، وزارة الأوقاف والشئون الإسلامية، الكويت، ط١، ٢٠١٠م.

٤- بعلي، حفناوي: مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن، منشورات الاختلاف، الجزائر، والدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط١، ٢٠٠٦م.

٥- بلعابد، عبد الحق: عتبات جرار جينيت من النص إلى المناص، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط١، ٢٠٠٨م.

٦- بنيس، محمد: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها ١- التقليدية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط٢، ٢٠٠١م.

٧- بويل، لورنس، وآخرون: النقد البيئي بين النتظير والتطبيق، (ترجمة: معتز سلامة) دار النابغة، طنطا، ٢٠٢٢م.

٨- ابن جني، عثمان بن جني، الفسر: شرح ابن جني على ديوان المتنبي، تحقيق: رضا رجب، دار الينابيع، دمشق، ط١، ٢٠٠٤.

٩- جيرارد، جرج: النقد البيئوي، ترجمة: (عزيز صبحي جابر)، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث (كلمة)، أبو ظبي، ط١، ٢٠٠٩م.

١٠- الحجمري، عبد الفتاح: عتبات النص: البنية والدلالة، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، ط١ ١٩٩٦م.

١١- حسنين، رانيا: حوار صحفي أجرته مع د. محمد المخزنجي: جريدة الأهرام، العدد ٤٩١٩٣، لسنة ١٤٦، بتاريخ ١٣ أغسطس، ٢٠٢١م.

١٢- خسارة، ممدوح. وآخران: معجم العبارات الاصطلاحية في اللغة العربية المعاصرة، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق، د.ت.
١٣- داود، محمد محمد: معجم التعبير الاصطلاحي في العربية المعاصرة، دار غريب، القاهرة، ٢٠٠٣م.
١٤- الرمادي، أبو المعاطي وآخرون: النقد البيئي مفاهيم وتطبيقات، مؤسسة الانتشار العربي، الإمارات، ط١، ٢٠٢٢م.
١٥- السكوت، حمدي: قاموس الأدب الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠١٥م.
١٦- عمر، أحمد مختار: اللغة واللون، عالم الكتب، القاهرة، ط٢، ١٩٩٧م.
١٧- القاضي، محمد. وآخرون: معجم السرديات، الرابطة الدولية للناشرين المستقلين – دار محمد علي للنشر وآخرون، ط١ ٢٠١٠م.
١٨- كارسون، راشيل: الربيع الصامت، ترجمة أحمد مستجير، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠٠٥م.
١٩- المخزنجي، محمد: حيوانات أيامنا .. كتاب قصصي، دار الشروق القاهرة، ط٣، ٢٠١٤.
٢٠- ابن منظور، محمد بن مكرم بن علي: لسان العرب، دار المعارف، القاهرة، د.ت.
٢١- نوفل، وداد: النقد البيئي الإيكولوجي بين التأصيل التأسيسي والمفاهيمي والطرح التطبيقي (رواية القندس أنموذجا)، مؤسسة حورس الدولية، الإسكندرية، ٢٠٢٢م.

ثانيًا: الدوريات:

١- آل شبيب، عبد الرحمن عبد الله أحمد: إيكولوجيا العتبات في المدونة السيرية "قبل خراب البصرة، كتاب الماء والنخل" لطالب عبد العزيز، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة بابل – كلية التربية للعلوم الإنسانية، مج ٢٨، ع٢، ٢٠٢١م.
٢- برانش، مايكل: النقد الإيكولوجي، ترجمة: (معين رومية)، نوافذ، النادي الثقافي الأدبي بجدة، ع ٣٦، ٢٠٠٧م.

٣- برهم، لطفية إبراهيم: العجائبي المفهوم والمصطلح، الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، مج٤٧، ع ٥٦٣، ٢٠١٨.

٤- بقشيش، محمود: محمد حجي، والخيارات الثلاث، مجلة إبداع، القاهرة، العدد ١٢، ديسمبر ١٩٨٥م.

٥- بوفنارة، مفيدة: عتبة الصورة المصاحبة للغلاف الخارجي في رواية كراف الخطايا بريشة الروائي عبد الله عيسى لحيلح، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة منتوري، قسنطينة، ع ٥٠، ٢٠١٨م.

٦- توشيتش، جيليكا، النقد البيئي: دراسة بينية في الأدب والبيئة، ترجمة سناء عبد العزيز، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ع ١٠٢، ٢٠١٨م.

٧- الحسامي، عبد الحميد سيف أحمد: الضباب أتى .. الضباب رحل: قراءة من منظور بيئي"، مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ٢٠٠٩م.

٨- درمش، باسمة: عتبات النص، عتبات النص، مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ج ٦١، مج ١٦، ٢٠٠٧م.

٩- زيمرمان، مايكل: الفلسفة البيئية، ترجمة: (معين شفيق رومية)، عالم المعرفة، الكويت، ع ٣٣٢، ٢٠٠٦م.

١٠- السلطاني، إيمان مطر مهدي. والعلي، زياد طارق صافي. والجنابي، رواء جليل: النَّقد البيئيّ أفقٌ أخضر في الدِّراسات النَّقديّة المعاصرة، مجلة اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب جامعة الكوفة، ع ٣٣، ٢٠٢١م.

١١- عبد الغني، البراء صفوان: الصورولوجيا وأدبية الرحلة في الأدب العربي المعاصر "رحلة الأديب المصري الرحالة محمد المخزنجي إلى الهند أنموذجًا، مجلة كيرالا، جامعة كيرالا، ع ١٧، يناير ٢٠٢١م.

١٢- أبو عدل ، محمد: عتبات النص النقدي، حولية كلية اللغة العربية بنين بجرجا، ع ٢١، ٢٠١٧م، ج٦.

١٣- القط، عبد القادر: ملامح فنية في "أقاصيص" محمد المخزنجي الآتي .. ورشق السكين، مجلة إبداع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ع٣، مارس ١٩٨٩م.

١٤- محمد، أميمة عبد الرحمن: ما بعد الحداثة، وبنية القص المعاصر: دراسة في مجموعة: "أوتار الماء" لمحمد المخزنجي، مجلة فكر وإبداع، رابطة الأدب الحديث، ج ٣٣، ٢٠٠٦م.

١٥- محمد، هاني علي سعيد: النقدُ الأدبيُّ البيئيُّ؛ قراءةٌ في مُدوّنةِ الدراساتِ العربيّةِ البيئيّةِ، وممارسة تطبيقيّة على قصة "رأيتُ النخلَ" لرضوى عاشور، مجلة الدراسات الإنسانية والأدبية، كلية الآداب جامعة كفر الشيخ، ع ٢٦، ٢٠٢٢.

١٦- المخزنجي، محمد: تجربتي في كتابة القصة القصيرة جدًا، مجلة الفيصل، ع ٢١٠، ١٩٩٤م.

١٧- المنادي، أحمد: النص الموازي: آفاق المعنى خارج النص، مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ج ٦١، مج ١٦، ٢٠٠٧م.

١٨- الهواري، لبابة أمين: التجريب في القصة القصيرة "حيوانات ايامنا" لمحمد المخزنجي مثالا، مجلة الخطاب، مج١٧، ع ٢، ٢٠٢٢م.

ثالثًا: الرسائل العلمية:

١- إبراهيم، البراء صفوان عبد الغني: البناء الفني للقصة القصيرة عند محمد المخزنجي، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية اللغة العربية، جامعة الأزهر، القاهرة، ٢٠١٧م.

٢- عبد المجيد، طارق محمد أحمد: سردية الشعر وشعرية السرد، دراسة نصية في تداخل الأنواع الأدبية تطبيق على ديوان أحلام الفارس القديم لصلاح عبد الصبور ومجموعة الآتي لمحمد المخزنجي"، رسالة ماجستير في كلية دار العلوم، جامعة المنيا، عام ٢٠١١م.

رابعًا: مواقع الإنترنت:

١- البستاني، هشام: حوار أجراه مع د. المخزنجي نشر في حبر بالاشتراك مع أخبار الأدب، ٢٥ ٢٠١٨م،
https://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:7aPrYHwXn44J:https://www.7iber.com/culture/mohamed-makhzangi-interview/&cd=6&hl=ar&ct=clnk&gl=eg تاريخ الدخول إلى الموقع ٢٨ أغسطس ٢٠٢٢م.

٢- حمودة، حسين: عن السرد الجديد، مغامرة الكتاب القصصي، قراءة في "حيوانات أيامنا" لمحمد المخزنجي، مؤتمر أدباء مصر، ٢٠٠٨م، http://odabaamasr.blogspot.com/2008/12/blog-post_9911.html، تاريخ الدخول إلى الموقع ١٥/٧/٢٠٢٢م.

٣- سعد، أسماء: حوار صحفي أجرته: مع الدكتور محمد المخزنجي نشر في موقع الشروق بتاريخ ١٠ يونيو ٢٠٢٢م، https://www.shorouknews.com/news/view.aspx?cdate=10062022&id=dd0c593e-aacf-4688-91a8-3063fedd7383، تاريخ الدخول إلى الموقع ٣٠ أغسطس ٢٠٢٢م.

٤- شناوي، شيماء: محمد المخزنجي يناقش حيوانات أيامنا بالأنتيك خانة، موقع الشروق، بتاريخ: ٧ نوفمبر ٢٠١٨، https://www.shorouknews.com/news/view.aspx?cdate=07112018&id=fd7faba4-902f-4c1b-99a8-fdb77ebfddcc، تاريخ الدخول إلى الموقع ٣١ أغسطس ٢٠٢٢م.

٥- عبد الرحمن، محمد: ٣٦ سنة تشيرنوبل، كتاب جديد للكاتب الكبير محمد المخزنجي، اليوم السابع، ١٠ يوليو ٢٠٢٢م، https://www.youm7.com/story/2022/7/10/36-%D8%B3%D9%86%D8%A9-%D8%AA%D8%B4%D9%8A%D8%B1%D9%86%D9%88%D8%A8%D9%84-%D9%83%D8%AA%D8%A7%D8%A8-

%D8%AC%D8%AF%D9%8A%D8%AF-
%D9%84%D9%84%D9%83%D8%A7%D8%AA%D8%A8-
%D8%A7%D9%84%D9%83%D8%A8%D9%8A%D8%B1-
%D9%85%D8%AD%D9%85%D8%AF-
%D8%A7%D9%84%D9%85%D8%AE%D8%B2%D9%86%D8%
AC%D9%89/5831498 ، تاريخ الدخول إلى الموقع ٢١/ ٩/ ٢٠٢٢م.

٦- قطاع الفنون التشكيلية: السيرة الذاتية لمحمد إبراهيم أحمد حجي، http://www.fineart.gov.eg/arb/cv/cv.asp?IDS=604، تاريخ الدخول إلى الموقع: ٢٠/٧/٢٠٢٢م.