

د. حسين المناصرة

ذاكرة رواية التسعينيات

قراءات في الرواية السعودية



ذاكرة رواية التسعينيات

قراءات في الرواية السعودية

د. حسين المناصرة

ذاكرة رواية التسعينيات

قراءات في الرواية السعودية

دار الفارابي

الكتاب: ذاكرة رواية التسعينيات
المؤلف: د. حسين المناصرة
الغلاف: فارس غصوب

الناشر: دار الفارابي - بيروت - لبنان
ت: (01)301461 - فاكس: (01)307775
ص.ب: 11/3181 - الرمز البريدي: 1107 2130

e-mail: info@dar-alfarabi.com

www.dar-alfarabi.com

الطبعة الأولى 2008
ISBN: 978-9953-71-355-7

© جميع الحقوق محفوظة

تباع النسخة إلكترونياً على موقع:
www.arabicebook.com

إهداء

إلى الذاكرة الفلسطينية في المنفى ...
ذاكرة الاحتفاظ بمفاتيح الماضي لتحقيق حق العودة المصيري في
المستقبل ...
العودة إلى حيفا .. يافا ... عكا ...
إلى كل شبر من قلب العروبة
فلسطين!!

تصدير

يضم هذا الكتاب قسمين:
أحدهما عتبات الرواية، وهو مقالات أو حوارات قصيرة جداً عن الرواية في المملكة. ولعلّ الهدف منه أنه محاولة لإيجاد بعض التصور النظري عن تطور الرواية في التسعينيات من القرن العشرين على وجه التحديد. ولا يعول على هذا القسم كثيراً في مسألة التأريخ أو التحقيب الكمي والنوعي للرواية المحلية؛ لأنه استجابة لتساؤلات محددة صادرة عن المشهد الروائي من خلال الصحافة والإعلام... ولا أدعي عمقاً أو تأصيلاً أو أسبقية في هذا القسم على أي حال.

لا يعني هذا الكلام التقليل من شأن الخطاب النقدي المستجيب للصحافة الثقافية، وإنما هو تأكيد لمسألة محورية الإعلام في بلورة ثقافة نقدية متابعة ومتفاعلة يومياً مع المشهد الإبداعي، ليس بإمكانها أن ترتدي الثوب الأكاديمي أو المؤسساتي المختص عموماً... وهناك كتابات مهمة جداً تنتشر في الصحافة، ولا يلتفت إليها كثيرون بسبب تشتتها أو دفنها... ومن ثم لا حياة لها إلا من خلال نشرها في كتب!!

وللصحافة أيضاً، كتبت ذاكرة الرواية العربية السعودية في التسعينيات، وهو القسم الثاني والأكبر من هذا الكتاب.

إذن، يعد القسم الثاني قراءات لروايات محلية تجاوزت ثلاثين رواية، قرأتها في ضوء الذاكرة السردية التي انشغلت بها الرواية العربية السعودية مبني ومعنى؛ حيث كانت جلّ هذه القراءات القصيرة استجابة للزاوية النقدية التي كتبتها في الملحق الثقافي ثم في المجلة الثقافية بجريدة الجزيرة؛ أي أنها قراءات استجابت للصحافة الثقافية الحية، فكان على كاتبها أن يختصر القراءة

التقليدية في حدود خمس صفحات تقريباً؛ لتشغل حلقة أو حلقتين على الأكثر من مساحة الملحق الثقافي أو المجلة الثقافية، مع ضرورة أن تحافظ هذه القراءات في مجملها على مركزية أو نسق وعي الذاكرة الإبداعية التي تشكلت منها أو افترشتها الروايات؛ بغض النظر عن كون هذه الذاكرة سبيرة أو اجتماعية أو ثقافية أو متخيلة!!

إنّ ما يطمح إليه هذا الكتاب هو أن يكون بين يدي القارئ؛ ليفتح نافذة للحوار من خلال بعض إشكالياته ورواه.. راجياً من المولى عزّ وجلّ أن يهدي القارئ إلى أن يعفو عن الهفوات، ويستحسن الإيجابيات... والله ولي التوفيق.

حسين المناصرة

الرياض

2007 / 11 / 5

القسم الأول

عتبات سردية

(كتبت هذه العتبات قبل عام 2003م؛ لذلك لم تراعى
تطور حركية السرد بعد هذا التاريخ)

(1)

إشكالية نقد الرواية

* ظهرت الرواية إلى الوجود عن طريق انفصالها عن الأشكال التقليدية والوضعيات الخيالية؛ لتمثل الحياة في تنوعها كله*.

(والاس مارتن: نظريات السرد الحديثة، ترجمة حياة جاسم، ص19).

هل تعني نشأة الرواية العربية في العصر الحديث بداية حقيقية لظهور النقد الأدبي؟

وهل الرواية هي المسئولة في الدرجة الأولى عن مقولة: تداخل الأجناس وانفتاحها؟

ثم هل كشفت الرواية عن وجود أزمة ما زالت قائمة في مناهج النقد الأدبي؟

هذه الأسئلة الثلاثة تحتاج إلى قراءات موسعة في غير هذه المقالة القصيرة!! لكن ثمة إشكالية مهمة يطرحها خطابنا الروائي في حيز النقد العربي الحديث، هذا النقد الذي تشبع برؤى الشعر وجمالياته وإلى حد ما برؤى النثر الفني وجمالياته، دون أن يكون هناك رصيد نقدي واضح يخص الخطاب الروائي أو الخطاب السردى على وجه العموم؛ بحكم عدم وجود السياق الفاعل للسرد في تراثنا. من هنا نشأت الرواية أواخر القرن التاسع عشر داخل

غربة جمالية، واستمرت هذه الغربة سمة تلازمها حتى أوائل الستينيات من القرن العشرين.

يمكن الحديث عن اتجاهين بارزين في نقدنا العربي الحديث تجاه التفاعل مع الخطاب الروائي:

الأول: اتجاه تأثر فيه النقاد بالذوق الشعري، فصار الخطاب الروائي لغة أدبية أو غير أدبية، ومضامين وأحداث ذات مغزى أو بدون، وهنا لم يكن هناك أية مشكلة تواجه نقاد هذا الاتجاه، إذ لديهم مقدرة على تسطير الصفحات والكتب في الحديث عن اللغة والمضامين في الرواية على طريقة نقاد الشعر، دون إدراك بأن هناك جماليات خاصة بالرواية وحدها.

الثاني: اتجاه قرأ النظريات السردية الغربية من أجل أن يطبق بعض أسسها على النص الروائي العربي، فظهرت بعض المحاولات الجادة في بناء النقد السردى الحقيقي، بمعنى أنه تم التعامل مع الرواية في هذا الاتجاه بصفتها خطاباً سردياً يستدعي جماليات السرد الخاصة، لا جماليات الشعر، دون نفي العلاقة الحميمة بين الرواية والأجناس الأدبية الأخرى، وخاصة علاقة لغة الرواية بالشعر.

وعلى أية حال، فإن ظهور الرواية في ثقافتنا الأدبية يعد انقلاباً جمالياً حقيقياً، ربما نرى أبرز ملامحه في الانتقال من المثال والمجرد والشفوي والغنائي والعاطفي... إلى الواقعي والحواري والتاريخي والملحمي والذاكرة المفتوحة على الحياة لبناء رؤى تشكل العالم في صراعاته وتناقضاته المختلفة... مما يعني الانتقال الثقافي للنقد العربي من أحادية الرؤية والأداة في القصيدة، إلى تعددية اللغة والرؤى والجماليات في الرواية المفتوحة على كل ما حولها إلى حد وصفها بالنص "الغول" أو الهجين أو اللعبي أو جامع النص، أو المغامرة أو ما إلى ذلك...

على هذا الأساس يغدو الشعر جزءاً من الرواية، ولا يمكن في الأحوال الطبيعية أن تعد الرواية جزءاً من الشعر الذي إن تحول إلى سرد فسد وانهارت جمالياته، ومن ثم ليس مقبولاً أن تقرأ الرواية كأنها قصيدة شعرية؛ الغاية من

قراءتها أن يكشف الناقد عن جماليات اللغة الشعرية الشكلية، والدلالات الناتجة عن المضمون في هذه اللغة.

لكن، قد نبرر لقارئ الرواية هذا التعلق بمنظور إحالتها إلى قصيدة شعرية؛ وذلك بحكم أن أية قراءة لأي نص هي قراءة مشروعة لوجود ما يزيد على ثلاثين منهجاً نقدياً في ثقافتنا، يضاف إلى ذلك أن النقد نفسه غدا في ظل تطوره وانفتاحه قراءة مفتوحة تبرر لمشروعيتها بما تكتشفه من رؤى وجماليات تعيد إنتاج النص إنتاجاً مغايراً أو مختلفاً عن الآخر أو السائد!!

إلا أنه ليس بوسع أية قراءة نقدية مهما كان منهجها أن تدعي القدرة الكاملة على امتلاك إعادة إنتاج الرواية نقدياً، من هنا فإن أية قراءة نقدية جادة للرواية قد تعد مجرد محاولة لإضاءة زاوية مظلمة من زوايا كثيرة تتداخل في نص متشابك ومعقد؛ هذا إن كانت الرواية تمتلك مستوى النص الروائي الإشكالي الحقيقي!!

وفي ظننا، أيضاً، أن هناك طريقتين لمقاربة الرواية، إحداها غيبية، والأخرى ذكية، فالغيبية هي أن يحاول الناقد أو القارئ أن يقرأ الرواية كاملة، أو بالأحرى أن يوهم نفسه والآخرين بأنه قادر على أن ينتج الرواية من بدايتها إلى نهايتها في ضوء إشكالياتها الجمالية والرؤيوية، وهنا لا تتجاوز القراءة كونها انطباعية إعلانية لا تتعدى التعريف بالرواية على طريقة التغطية الصحفية المشروعة إلى حد ما. أما الطريقة الذكية فهي أن يقيد القارئ نفسه بإشكالية جزئية محددة، يحاول بلورتها من خلال نص الرواية، فيكون بذلك قد قدم لنا جانباً يستحق الاحتفاء به، لأنه يفصح في نفذه المتخصص عن ذاته بأسلوب جاد، كما أنه قد يدلل من خلال إشاراته العديدة إلى غنى الرواية بأشياء أخرى يمكن قراءتها على المستوى نفسه من التخصص!!

لا شك في أن معظم نقاد الرواية عبروا في مقدماتهم التنظيرية عن الدهشة أو الصدمة الكبيرة التي يواجهونها تجاه هذا الخطاب الذي يشعر الناقد أنه أكبر من أي منهج نقدي ممكن؛ أي أن الرواية عصية على الابتذال في النقد، فتبقى الرواية الجيدة بذلك نصاً بكاملاً متجدداً رغم القراءات العديدة له، فتبدو الرواية

على هذا النحو أسطورة في تشابكها الداخلي وفي انفتاحها على الآخر، وفي تعددية أجناسها وأصواتها وانفتاح لغتها على الحياة والفن.

لهذا السبب كثر حديث النقاد عن تغييب المنهج أو المناهج لصالح جعل الرواية الواحدة تفرض منهجها وقوانينها الجمالية الخاصة بها عن طريق خصوصية أية رواية على حدة، ومع ذلك لا بد من أن نتحدث عن أشكال رئيسة في نقد الرواية العربية منذ نشأتها إلى اليوم، يمكن تحديدها في الأشكال الخمسة التالية، وذلك بعد استعراض ما يقارب مئتي كتاب في نقد الرواية:

● نظرية الرواية.

● الدراسة الأدبية لنشأة الرواية وتطورها.

● قراءة النصوص الروائية.

● قراءة ظاهرة مضمون أو فن في الرواية.

● قراءة التجربة الروائية عند الروائي.

في هذا السياق - أيضاً- يمكن الحديث عن مناهج كثيرة تناولت الرواية، ابتداء من المنهج التأثري، وانتهاء بنظرية التلقي، مروراً بالدراسة الأدبية أو الشعرية وقراءة المضامين... والقراءة الصحفية... والنقد الاجتماعي... ومعالجة ظواهر أدبية في الرواية والنقد النفسي... والمنهج الواقعي... والبنويوية التكوينية... والحوارية... وتعددية المناهج والمنهج المنفتح والكتابة عبر النوعية... والنقد الأسلوبي... والنقد الثقافي... وقد درست اللغة، والشخصية، والزمن، والمكان، والحدث، والعقدة، والحوارية والسرد، والتعددية في العلاقات، والرواية الجديدة، وذاكرة السارد... إلخ.

في ضوء هذه الإشكاليات السردية الجمالية كلها يمكن التفاعل نقدياً مع أي خطاب روائي، سواء أكان محلياً أم عالمياً!! والقارئ الذكي - كما أسلفت - هو من يجعل له مدخلاً ما لمقاربة الرواية، حتى لا يجد نفسه في الأرض التيته المستغولة عندما يقرر أن يدرس الرواية كلها، ثم يجد نفسه لم ينجز شيئاً!!

(2)

الرواية العربية الخليجية

ملامح ورؤى

ثمة إشكاليات تطرح نفسها على أي قارئ لمشهدية أو خريطة الرواية العربية الخليجية، وهي إشكاليات يمكن طرحها في تساؤلات عديدة، من أبرزها التساؤلات التالية:

ما مفهوم الرواية الخليجية؟ وما مدى الخصوصيات الجمالية والموضوعية التي تبرر اشتراك الرواية في منطقة الخليج العربي في مشهدية أو خريطة واحدة؟ وهل بإمكان بعض الظروف الاقتصادية، والجغرافية، والاجتماعية... المتشابهة نسبياً في المنطقة الخليجية أن تخلق إبداعاً شاملاً له خصائص مشتركة؟

لنبداً من حيث مفهوم الرواية الخليجية، إذ يبدو أن هذا المصطلح نشأ أصلاً في ظل ظروف الوحدة الاقتصادية الاجتماعية الجغرافية التاريخية المتشابهة نسبياً في المنطقة، التي تشكلت ضمناً تحت سقف دول مجلس التعاون الخليجي: المملكة العربية السعودية، والإمارات العربية المتحدة، والكويت، وسلطنة عمان، وقطر، والبحرين.

هذه الدول الست، لا شك في أنها على المستوى الكلي، تكاد تنتج كثيراً من القيم المتشابهة فيما بينها، والمختلفة في الوقت نفسه، ثم تفرز بكل تأكيد إشكاليات متشابهة ومختلفة أيضاً مع المشهد الإبداعي العربي خارج المنطقة.

فهي فيما بينها تختلف من نواح عدة، أهمها أن المشهد الثقافي الروائي في المملكة العربية السعودية هو مشهد كمي، ونوعي أيضاً، قياساً إلى المشاهد

المحدودة الكم، وأحياناً النوعية في بعض الدول الأصغر حجماً.. نستثني الكويت التي تعد، على سبيل المثال، بحكم تماسها مع العراق والشام، وتأثيرها المبكر بتجربة الرواد المصريين، من أكثر الدول الخليجية بلورة للإبداع سردي يمتاز بنوعية الجرأة والصدام مع القيم السائدة قياساً إلى بقية الدول الخليجية الأخرى.. في حين تمتاز سلطنة عمان بتاريخ ثقافي ذي طابع تراثي كما بدا في مشهده الروائي. أما الإمارات فهي أكثر انفتاحاً على كتابة القصة القصيرة الجديدة، وعلى الثقافة العربية الإشكالية، التي ينتج بعضها داخل الإمارات العربية المتحدة نفسها، مقابل محدودية لافتة للنظر في مجال الرواية. وتعد البحرين أكثر غنى في توليد تجربة روائية ممتدة لبعض الروائيين، بينما تعد قطر منتجة لبعض الروايات النسائية.

لا يمثل هذا التصور، من وجهة نظري، سباقاً بحثياً على أية حال من الأحوال، فكتابة مقالة قصيرة عن الرواية الخليجية، لا تعدو كونها قراءة انطباعية كونتها الذاكرة والقراءات الصحفية المتعددة نسبياً عن الرواية السعودية، مقابل قراءات محدودة في فضاء الرواية الخليجية غير السعودية (وأشير تحديداً إلى الاستفادة من بيليو جرافيا خالد اليوسف التي نشرها في الواحات)، دون التعرض للنصوص الروائية التي قرأت بعضها، لذلك لا مانع من أن تكون هذه القراءة ذات إثارة أفقية، وتماس صحفي، أرجو أن يكون فيها شيء من الرؤية، مع شيء آخر من فسحة للخلاف والنقض أثناء قراءة الآخر لهذا الكلام.



يبدو أن أبرز الملامح المشتركة التي ميزت التشابه النسبي في الرواية الخليجية، تكمن في تشابه المضامين الاجتماعية والاقتصادية والنفسية التي تعيشها المنطقة، ومن خلال هذه الملامح المتشابهة انعكست بعض الجماليات الفنية المرتبطة بخصوصية الطرح والتوظيف، حيث يمكن الإشارة إلى عدة ملامح جوهرية أو ظواهر في هذا الجانب، نذكر منها:

ظاهرة الطفرة الاقتصادية التي بدأت منذ السبعينيات، وما زالت المنطقة تعيشها، وتعيش آثارها المختلفة، مما أسهم في إنتاج حركية تحول كبرى في مختلف جوانب الحياة، ومنها الحياة الأدبية، الأمر الذي جعل المبدعين وخاصة الروائيين- لأن الرواية أشمل وأوسع مجالاً وأكثر انفتاحاً من أي جنس أدبي آخر - يوظفون الطفرة توظيفاً يكاد يدخل في صميم كل الروايات التي أنتجتها المنطقة بعد الطفرة. فلا يخفى ما أحدثته الطفرة في البناء الاقتصادي المرفه على مستوى حياة الإنسان الذي انتقل فجأة من دوري البداوة والريفية إلى استخدام منجزات الحضارة الحديثة الأكثر تعقيداً، لهذا كانت الطفرة عموماً صدمة للمبدعين الذين لم يتناولوها بروح حميمية، بقدر ما أنها جسدت في كتابتهم كوميديا سوداء، وواقعية نقدية عمقت السلبيات والرهاب والضياع في مقابل تغيب الإيجابيات، أو جعلها أحياناً مثاراً للسخرية والمفارقات. وقد كانت هذه القيمة أيضاً جزءاً مهماً في تشكيل موضوع الرواية العربية على وجه العموم، لكنها كانت في الرواية الخليجية واضحة إلى حد كبير.

كذلك شكّل ظهور نسق الحنين إلى الماضي، والتعلق ببقايا في الحاضر، والدعوة إلى التمسك بالقيم المادية والمعنوية الشعبية التي أخذت تغيب رويداً رويداً في بنيات المجتمع الخليجي محوراً مهماً في الرواية؛ لذلك وجدنا في الرواية صورة المجتمع، الذي مكنته ثرواته من العيش في ظروف حياتية لا تشبه إطلاقاً ما كان يعيشه الناس في الماضي، هذا الماضي الحميمي الذي يبقى جزءاً مهماً في تشكيل الروحانيات التي حمل النص الروائي قيمها الجمعية، فوصف حياة الإنسان الجديدة التي غيبت الفوارق بين المدن والأرياف والبراري في التشبع بوسائل الحياة المادية الحديثة، وهذا ما جعل كثيراً من الروائيين يشعرون باغتراب، وعدم تواؤم مع الحياة الحديثة في رواياتهم، من هنا مالت كتاباتهم إلى توليد الصراعات والتقابلات والتناقضات بين الماضي بما يحمله من روح الحياة الصافية، والطبيعة الإنسانية، والصحراء الأنيسة، وبين الحاضر بما

يمثله من معطيات الحضارة الإلكترونية الحديثة، والقيم المادية المستغلة التي غدت تلتهم الإنسان وتحيله إلى الضياع وفقدان المشاعر وحضور الغثيان والتلوث.

من هنا نستطيع القول: إن روايات كثيرة اتصفت بجمالية رومانسية اغترابية، وهي تعالج موضوع العلاقة بين الماضي والحاضر؛ لتحل الجفوة الشاسعة بين الماضي الحميمي والحاضر المستلب.

ثم نتجت ظاهرة التضاد السلبي، التي عمقت الصراع الاجتماعي الثقافي بين القيم والعادات التقليدية السائدة اجتماعياً، وقيم الانفتاح والتواصل مع الآخر؛ فعلى الرغم من كون المجتمع الخليجي استطاع أن يعيش معطيات الحضارة المادية كلها، بل أعقدها، إلى حد غدا هذا المجتمع هو المجتمع العربي الأول في إدراك فن التعامل مع أية معطيات جديدة إنتاجية، وبالذات من خلال توظيف العمالة المتنوعة والتكنولوجيا الحديثة، إلا أنه من جهة أخرى ما زال يعيش سياق المجتمع المحكوم بقيم اجتماعية وثقافية تكاد أن تكون ذات طابع أسري قبلي بدوي، حيث تهيمن القيم العشائرية، لتكوّن هاجس البناء الاجتماعي الذي رأى فيه الروائيون تناقضاً كبيراً بين الانفتاح مادياً وسلعياً والانغلاق اجتماعياً، لتمثل قيم سلبية كثيرة سائدة في العلاقات بين الناس دوراً مهماً في الصراع داخل البنيات الروائية، بل في حجب كثير من كتاب الرواية لرواياتهم بسبب التخوف من عواقب التصادم بين العلاقات الاجتماعية أو مع السلطات المهمة... يضاف إلى ذلك وجود صراع قيمي بين محافظة الوطنيين وقيم الانفتاح التي جاء بها الوافدون على كثرتهم وتنوعهم، والذين مثلوا قياساً إلى الثقافة المحلية شبه الأحادية أو المتعددة تعددية شكلية محدودة، ثقافات مختلفة ومتنوعة أسهمت في إثراء الخطاب الروائي، وتعددية أصواته، فحملت بعض الروايات صراعاً قيمياً بين ثقافتني الثابت والوافد.

وأخيراً، يمكن أن نشير إلى ظاهرة الالتحاق مؤخراً بركب الخطاب الروائي، إذ لم يكن للرواية في هذه المنطقة أثر واضح وفاعل قبل خمسينيات القرن العشرين، علماً بأن تاريخ الرواية في مصر والشام، على سبيل المثال،

عاش مئة سنة قبل هذا التاريخ. ولعل هذا الأمر يعدّ من الأسباب المباشرة التي جعلت الرواية الخليجية ما زالت تعيش في جلّ نصوصها الروائية التي أنتجت وطبعت في المنطقة مرحلة العادية السردية، إن صحت هذه التسمية، مما جعل من الروائيين المتميزين، يُعدّون على رؤوس الأصابع، وهم غالباً نشرُوا رواياتهم خارج منطقة الخليج، أو جعلوا أحداثها تدور في أماكن خارج المنطقة، حيث القيم هناك تكون أكثر انفتاحاً، مع غياب الرقابة المحلية...

وعلى الرغم من كون هذه الصفات السالفة الذكر محورية في اختلاف الرواية الخليجية نسبياً عن الرواية العربية عموماً، إلا أننا لا نستطيع التيقن من أن هذه الصفات نفسها كافية لاختلاف نمط روائي عن آخر، وخاصة في فضاء الجماليات والفن.

كأنّ الرؤية النقدية من هذه الناحية لا تكاد تعدو كونها محاولة للكشف عن خصوصية زمكانية عاشتها الرواية الخليجية بصفقتها منتج ظروف خاصة ومكان خاص، في حين لا ننكر أن هذه الرواية قد احتفلت مثلها مثل الرواية العربية عموماً بكل القضايا الخاصة بالرواية العربية من جهة الرؤى والجماليات.



كأية كتابة عن مشهدية روائية عربية، لا بد - أيضاً - من أن نجد الرواية الخليجية، مثل الرواية عموماً في بقية المناطق العربية التي ظهرت فيها الرواية متأخرة نسبياً، ما زالت تعيش في سياق ثلاث مراحل هي: مرحلة الإرهاصات والترجمة والتأثر بالآخر العربي والغربي، أو بالتراثي في كتابة الرواية، وهي مرحلة ما قبل الحرب العالمية الثانية، حيث لا توجد روايات فنية لها خصوصية تميزها بصفقتها رواية خليجية، أو حتى عربية مشابهة لروايات طه حسين وتوفيق الحكيم، وغيرهما. ومرحلة نهوض الرواية الخليجية وبداية تشكيلها فنياً، وهي ما يمكن حصره في روايات كتبت بين الخمسينيات وأواخر الستينيات. ثم تجيء المرحلة الثالثة ممثلة في روايات السبعينيات حتى التسعينيات، وهي الروايات

الفنية، بل ظهرت بعض الروايات الجديدة بحكم الانفتاح الثقافي الذي وفرتة فرص الحياة المعيشية المتعددة بسبب الطفرة الاقتصادية التي وسّعت دائرة التعليم وانتشار الثقافة. هذه التقسيمات ليست نهائية، وإنما هي محاولة للتأشير إلى الملمح التحقيقي الذي عاشته الرواية الخليجية في مسيرتها على طول القرن العشرين، ما بين الإرهاصات، ومروراً بالنهوض، ثم وصولاً إلى الرواية الفنية، ونمط الكتابة الجديدة التي ميزت الخطاب الروائي الخليجي في التسعينيات، دون وجود فوارق حاسمة بين المراحل، إذ ما زالت بعض الدول الخليجية تعيش إرهاصات كتابة الرواية.

ولو توقف الباحث أو القارئ مع ذاكرته، وحفظها ليعرف أعلام الرواية الخليجية، فإنه - بكل تأكيد - سيعدد بضعة روائيين لهم تجربة متعددة، أنتجت عدة روايات للواحد منهم، أثارت لنفسها ولهم شهرة في الكتابة الروائية الخليجية على المستوى العربي، ومن أبرز هؤلاء الروائيين، نذكر: إسماعيل فهد إسماعيل، وليلى العثمان، وعبدالله خليفة، وفوزية رشيد، وعبد العزيز المشري، وإبراهيم الناصر، وغازي القصيبي.

وقد نعد مجموعة مهمة من الأسماء التي لها خصوصية خليجية، وبعض الانتشار عربياً، نذكر من هؤلاء في المملكة العربية السعودية على سبيل المثال: عبد الله الجفري، وسميرة خاشقجي، وعصام خوقير، وعبد خال، ورجاء عالم، وغالب حمزة أبو الفرج، وتركبي الحمد...

كما يمكن أن نعدّ مجموعة أخرى من الروائيين الذين تجاوز عددهم خمسين روائياً وروائية في السعودية، ممن لهم لمسات واضحة في تشكيل خريطة الرواية في المملكة، نذكر من هؤلاء: عبد القدوس الأنصاري، وحامد دمنهوري، وأحمد السباعي، وحمزة بوقري، وهدي الرشيد، وعبد الله جمعان، وسلطان القحطاني، وبهية بوسيت، وعبد الرحمن السويداء، وعبد العزيز الصقعي، ويوسف المحيميد، وأمل شطا، ومحمد زارع عقيل، وصفية عنبر، وهند باغفار، وعبد العزيز المهنا، وعبد الحفيظ الشمري، وأحمد الدويحي، ونورة الغامدي...

في حين لا يكاد المرء يذكر في بقية الدول الخليجية من غير المشهورين سوى أعداد قليلة، منهم: وليد رجب، وفاطمة العلي (في الكويت)، وسعود المظفر، وعبد الله الطائي، وسيف السعدي (في سلطنة عمان)، وأمين صالح، ومحمد عبد الملك (في البحرين) ومحمد حسن الحربي (في الإمارات) ودلال خليفة وشعاع خليفة (في قطر).

ومما يؤسف له، إلى حد ما، أن القارئ / الباحث، ليس بإمكانه أن يظفر بدراسة نقدية تاريخية شاملة متكاملة تحقب للرواية الخليجية بمجملها، كما فعل كثير من النقاد العرب، على غرار دراسات عبد المحسن طه بدر، ومحمد يوسف نجم، وإبراهيم السعافين، وعلي الخليلي، وغيرهم، بل لم تظهر دراسات مهمة تحقيقية على المستوى الإقليمي لكل قطر على حدة، باستثناء دراسات نقدية ظهرت في المملكة العربية السعودية، وهنا أشير تحديداً إلى كتابي "فن الرواية في الأدب العربي السعودي المعاصر" (1990) للشنطي و"الرواية في المملكة العربية السعودية نشأتها وتطورها 1930-1989 دراسة تاريخية نقدية" لسلطان القحطاني...

أيضاً، من الممكن أن نشير إلى بعض الكتب والدراسات التي كتبت عن إسماعيل فهد إسماعيل، وليلي العثمان، والقصبي، والمشري، ولكن المسألة ليست بهذه التفصيلات الجزئية، بقدر كونها حاجة ماسة إلى تحقيق الرواية الخليجية كلها في كتاب أو كتب، لتستطيع هذه الفاعلية النقدية أن تنتج زخماً روائياً مكشوفاً للآخر المتلقي.

ولو أراد أي باحث مطلع أن يكتب عن الرواية في المملكة العربية السعودية، لسطر الصفحات من الذاكرة، أو من الإطلاع على كثير من المراجع التي ترفد أي بحث في هذا المجال، ومع هذا يمكن القول بأن الرواية السعودية نفسها، ما زالت تعاني من فقر في الدراسات النقدية الشاملة لكل الروايات، والفاحصة لتراكماتها التي وصلت إلى أكثر من ثلاثئة رواية معظمها نشر ابتداء من التسعينيات.

في حين قد لا يتوافر للباحث بيلوجرافيا تعريفية شاملة للرواية الخليجية

وأعلامها ومضامينها ورؤاها وجمالياتها، كما فعل حامد النساج على سبيل المثال في كتابه البليوجرافي المهم عن الرواية العربية، إذ إن الخدمة الأولى للمشهد الروائي لأية منطقة عربية هي خدمة إنتاج دراسة تاريخية تحقيقية بليوغرافية شاملة، تحقق البناء المعرفي الذي يمكن الباحثين من التواصل مع مجمل المشهد الثقافي الروائي، ومن ثم أن يجد القارئ بين يديه بانوراما الخطاب الروائي كله يتمدد على صفحات كتاب، ليكون هذا الكتاب - في المحصلة - مولداً لدراسات عديدة أكثر تخصصاً وتعميقاً، وهذا الأمر - من وجهة نظري - هو ما تحتاجه الرواية الخليجية في عمومها، وأيضاً تحتاجه الرواية على مستوى القطر الخليجي الواحد، وفي حال صدور هذه الدراسات المغنية يمكن التأكد من غياب أو حضور الرواية الخليجية محلياً وعربياً ودولياً، لا أن تتردد مقولات صحفية كثيرة ما زالت تنظر إلى غياب الرواية الخليجية في التسعينيات، كما كان ينظر إليها في الستينيات. ولعل في هذا ظلماً ما بعده ظلم لمشهدية الخطاب الروائي كله وتفصيله في المنطقة.

لعل القصة القصيرة - بدون شك - تعد الفن الأكثر انتشاراً وازدهاراً في المنطقة الخليجية عموماً في الثمانينيات والتسعينيات، وهذا ما يجعل ظاهرة انتشار القصة القصيرة وتميزها فنياً يكاد يحجب الرواية، الأمر الذي يدعونا إلى التساؤل عن الإقبال اللافت للنظر على كتابة القصة القصيرة، والإبداع فيها، وتميز كتابها، مقابل عزوف واضح عن الرواية، وظهور روايات لكتاب عديدين، هي في كثير من الأحيان ليست بذات مستوى فني مقبول، لأنها سير ذاتية متضعضة البناء، مما يجعل النقاد يحجمون عن قراءة الروايات قراءات نقدية مقابل كثرة القراءات عن القصص القصيرة، ففي الوقت الذي نجد حشداً مهماً من الدراسات عن القصة القصيرة في الإمارات مثلاً، لا نجد أية قراءة تستحق الذكر عن الرواية شبه الممدومة في الإمارات نفسها قبل بداية القرن الحادي والعشرين.

على أية حال، لم تكن هذه المقاربة التي كتبها عام 1998م، تهدف

بطريقة أو بأخرى إلى أن تتعمق في قراءة الرواية الخليجية، بقدر ما أنها أشارت إلى بعض الهواجس أو الأفكار بخصوص أسلوبية النظر إلى مشهد الرواية الخليجية، نظرة أفقية تأملية انطباعية، تثير الأسئلة، وتتغاضى عن الإجابات.

مراجع استفدت منها:

- سلطان القحطاني: الرواية في المملكة العربية السعودية نشأتها وتطورها 1930-1989 دراسة تاريخية نقدية، مطابع الصفحات الذهبية، ط1، 1998.
- محمد صالح الشنطي: فن الرواية في الأدب العربي السعودي المعاصر، نادي جيزان الأدبي، ط1، 1990.
- يوسف الشاروني: الرواية العمانية وخصوصية الرواية الخليجية، فصول، المجلد السادس عشر، العدد الرابع، ربيع 1998، ص173-199.
- علي الراعي، الرواية في الوطن العربي، نماذج مختارة، الصقر العربي والمستقبل العربي، قبرص والقاهرة، ط1، 1991.
- خالد اليوسف: الإبداع الروائي في المملكة العربية السعودية ببيوغرافيا، قوافل، السنة الرابعة، المجلد الرابع، العدد الثامن، 1997، ص137-156.
- خالد اليوسف: الإبداع القصصي والروائي في دول الخليج العربية ببيوجرافيا، الواحات، الجزأين الخامس والسادس، 1998، ص70-88.

مجلة الحرس الوطني

(3)

ذاكرة السارد

لا بدّ من أن تتجلى في الكتابات السردية (الرواية، والقصة القصيرة، والقصة القصيرة جداً، والسيرة) ذاكرة السارد؛ بصفتها المحور الأكثر فاعلية في تحريك تصرفات الشخصيات وتفكيرها والعلاقات فيما بينها، وهنا بكل تأكيد لا نعني بذاكرة السارد سيرته الذاتية على وجه التحديد، وإن كانت هذه السيرة في المحصلة هي جوهر ذاكرته؛ لأن الكتابة السردية لم تكن ولن تكون محض اختراع من فراغ أو من "اللاتجربة" في الحياة.

ما نعنيه بذاكرة السارد هو مجموعة الخبرات الحياتية والثقافية التي تكونت لدى السارد منذ وعيه في طفولته إلى زمكانية الانتهاء من كتابة رواية ما، بصفة الرواية هي الخطاب السردية الأكثر تفعيلاً لأية ذاكرة سردية، مقارنة بمحدودية هذه الذاكرة في القصة القصيرة أو القصة القصيرة جداً اللتين تشابه فيهما ذاكرة السارد مع التجربة الشعرية الكامنة وراء أية قصيدة؛ لذلك يمكن الحديث عن تجربة سردية في القصة القصيرة والقصة القصيرة جداً، وعليه تستحق الرواية أن تحتفظ وحدها من بين الأعمال السردية - باستثناء السيرة الذاتية - بمصطلح ذاكرة السارد؛ لأن الذاكرة تحتاج إلى سياق روائي؛ يتجاوز أحياناً الرواية الواحدة إلى ثلاثية أو سداسية روائية أو مجموعة من الروايات التي تحتفي بذاكرة ساردها في تسلسل زمكاني تصاعدي على طريقة روايات عبد الرحمن منيف أو تركي الحمد على سبيل المثال.

ومن ناحية أخرى تظهر ذاكرة السارد واضحة إلى درجة كبيرة في الرواية

السيرة؛ أي في السيرة الذاتية التي تقنعت بقناع الرواية، فهنا لا مجال للشك في أن أية رواية سيرية هي درجة عليا من ذاكرة السارد، على الرغم من تخفيه (أي السارد) تحت شعارات الحيادية أو التمويه الذي يبعد البطل أو الشخصيات السردية عموماً عن الارتباط بواقع حقيقي تنهض عليه ذاكرة السارد البارع أو غير البارع في التمويه والقطع بين ذاته أبرز ما في ذاكرته وما حوله من جهة ولغة الرواية من جهة أخرى.

لا مجال للشك في أن جماليات خطاب السيرة الذاتية هي المولد الحقيقي لمصطلح ذاكرة السارد في الرواية؛ بمعنى أننا عندما نتوقف عند رواية ما نتساءل عن درجة التماس أو الاندماج بين الرواية وساردها (مؤلفها)، فتظهر أمامنا مناطق سردية حميمة مثل الرواية السيرية في مقابل السيرة الروائية، وكذلك مصطلحات الراوي البطل، والسارد البطل، ووعي الكاتب، والكتابة السردية التاريخية، والكتابة داخل الكتابة، والوثائقية، والسيرة الثقافية، والكتابة التقريرية مما يؤكد أن أية رواية ناجحة لا بد لها من أن تضغط أنفها - بطريقة جمالية لا مباشرة - كثيراً في الواقع الذي أنتجت فيه واقعياً وتخيلاً.

ينبغي ألا يفهم من الكلام السابق الدعوة إلى التوحد بين ذاكرة السارد وسيرته الذاتية؛ لأن مثل هذا الفهم الخاطئ يقدو وعياً نقدياً سادياً ضد الكتابة، قد تجلد أو تخنق من خلاله الروايات؛ فتصير على الرغم من أنفها سيرة ذاتية لكتابها، ومن ثم قد يجر مثل هذا النقد التعسفي هؤلاء الكتاب الروائيين إلى حبال المشانق الأخلاقية، بصفتهم يجاهرون بالفضائح إذا كانت رواياتهم ذات نهج فضائحي.. وهنا - في تصوري - ينشأ عن النقد الواهم قتل للإبداع بطريقة أو بأخرى، وتغيب لمقولة " أن ناقل الكفر ليس بكافر " في التصور النقدي الأخلاقي الحيادي.

إذن، لنقل: إن ذاكرة السارد هي سيرته الذاتية من جهة، وتعليمه وثقافته وخبراته وقراءاته من جهة ثانية، ووعيه وتوقعاته وتخيالاته وأحلامه من جهة ثالثة، وحركية المجتمع والحياة والكون المنفصلة عنه موضوعياً من منظوره من جهة رابعة ومن ثم ليست هذه الذاكرة التي يمتلكها كل إنسان في الحياة ذات

شأن أو مهمة أو صالحة في ذاتها لكي تكتب في رواية أو قصة باعتبار أنها ذاكرة تستحق الاحتفاء بها لما فيها من العمق والمعاناة والأحداث الغرائبية الصادمة في ظل غياب الوعي الفني والجمالي بأساليب كتابة الرواية وتقنياتها؛ أو إن شئت الذاكرة الفنية والجمالية التي يمتلكها السارد، فتجعل روايته رواية جمالية فنية تستحق أن تقرأ، ويحتفى بها، وأن تكون في صف الروايات المؤثرة محلياً وعالمياً، وهذا ما يفسر أهمية رواية واحدة لدى روائي لم يكتب غيرها، في حين تجد كاتباً كتب عشر روايات لم تلاق أية أهمية تذكر في التلقي والنقد معاً!!

كان هذا التصور المنشغل بذاكرة السارد في مجموعة من الروايات التي صدرت في تسعينيات القرن العشرين، العقد الذي ازدهرت فيه الرواية العربية السعودية، هو المحور الذي قرأت من خلاله ما يقارب ثلاثين رواية محلية، في قراءات منفصلة - أي قراءة كل رواية على حدة - كلها أكدت أن الكتابة السردية المحلية لم تعد هروباً من قراءة الذات والواقع كما كان حالها في النشأة، ومن ثم فإنها أكدت مسألة حضور ذاكرة السارد حضوراً إشكالياً، سواء أكانت هذه الذاكرة شعبية، أم نسوية، أم سيرية، أم ثقافية، أم وجدانية، أم مأزومة، أم غير ذلك.

على أية حال، تبدو ذاكرة السارد في المحصلة عاملاً من أهم عوامل تشكل الرواية العربية المعاصرة التي تولد من رحم انزواء الفرد وتعمق مأساته الذاتية على الرغم من الانفتاح والعولمة. فالمبدع - في تصوري - غدا أكثر إحباطاً، وأكثر قدرة على التعبير عن ذاكرته، لا سيرته فحسب، في كتابة سردية، تنشغل أكثر ما تنشغل بهذه الذاكرة المأزومة أكثر من أي وقت مضى قبل مطلع التسعينيات من القرن العشرين.

(4)

ذاكرة رواية التسعينيات

إن هناك بعض الروايات الجديدة الأخرى التي ظهرت في التسعينيات، وتوقف النقاد عندها (...) قد جمعت هذه الروايات بين ظاهرة المكان وظاهرة السيرة الذاتية، كما تبنت بشكل أو بآخر تقنيات السرد الجديد في الرواية العربية والعالمية *

(الحازمي: موسوعة الأدب العربي السعودي الحديث، مجلد الرواية، 2002).

كان لا بد من هذه الوقفة التأملية، بصفتها وقفة نقدية، تعنى بتوضيح بعض الإشكاليات في سياق مقدمة نظرية لما نشرته في الصحافة مؤخراً من قراءات قصيرة جداً عن رواية التسعينيات؛ وذلك منعاً لتصورات ثقافية يمكن أن تفهم من الناحية النقدية، أو حتى من ناحية التلقي العام، أن قراءاتي ابتساراً أو امتهاناً للرواية، فليس من المعقول أن أتعايش مع رواية ما مدة أسبوع، إن لم يكن أكثر، أو ثلاثة أيام على الأقل، وأخرج بوريقات * لا تقول شيئاً مهماً عن بنية الرواية الفنية، أو عن عناصرها الجمالية الفنية المختلفة: الشخصية، واللغة، والحدث والزمكانية، وطرق العرض، والفكرة، والحبكة، والرؤى وهنا لا بد

من أن أتوقع أن يطرح هذا السؤال: ما دمت قد قرأت الرواية، فيجب أن تكتب عنها ثلاث أو أربع حلقات، أو بحثاً طويلاً... فلماذا لم تفعل ذلك؟
وبالأحرى قد توصف كتابتي بأنها سطحية، أو أن يعتقد بعضنا أنها نتاج قراءة عشر صفحات أو عشرين صفحة من الرواية، وهنا أطمئن الجميع بأنني أقرأ الرواية من الجلفة إلى الجلفة، وأن قراءاتي تجيء من وجهة نظري في ضوء جماليات نقد قصير جداً، وتحديدًا انطلاقاً من خطاب "القصة القصيرة جداً"، فلماذا لا يكون لدينا النقد القصير جداً، خاصة أننا غدونا في أزمنة لا تحتل الاستطراد، والكلام الكثير... ١٩ هكذا يبدو شعار: "خير الكلام ما قل ودل" حاضراً!! وقد قبل لواعظ نريد منك موعظة غداً مدتها ربع ساعة، فقال: لا أستطيع أن أفعل ذلك، لأنه بإمكانني - كما يقول - أن أعظكم غداً ساعتين أو أكثر، لكن إذا أردتم موعظة قصيرة جداً في ربع ساعة، فأمهلوني مدة كافية!!

في العنوان إشكاليان واضحتان تطرحان نفسيهما بشكل فاعل في توليد نوعية المقاربة أو همومها الرؤيوية والجمالية:

الأولى: الذاكرة: ماذا نعني بها؟ ولماذا تم اختيارها مدخلاً للمقاربة؟ وهل هي مولد الرواية أم نتيجة لها؟ وهل هي ذاكرة شاملة مثل ذاكرة الحاسوب، أم ذاكرة جزئية مثل ذاكرة "عقدة أوديب" أو "عقدة إلكترا"؟ وهل تستحق هذا الاهتمام الذي يوجه كتابتي من خلالها؟

الثانية: الرواية العربية السعودية في التسعينيات (1992-2002): لماذا هذا التحقيب تحديداً؟ وهل نشأت الرواية المحلية الفعلية في هذه الفترة على وجه الخصوص؟ أم أننا ما زلنا نعيش تكرار العبارة التقليدية المشهورة: "لا يوجد عندنا رواية"!! أو "هل يوجد عندنا رواية؟" في صيغة العبارة الاستنكارية!!

على أية حال، أترك الشق الثاني من هذه الإشكالية، وأتناول الشق الأول الذاكرة، بصفتها مركزية الكتابة السردية، وخاصة الرواية ذات الكم الورقي!! من الممكن أن يكتب المبدع قصيدة، أو قصة قصيرة، أو قصة قصيرة جداً، أو خاطرة، أو مقالة، أو نصاً قصيراً آتياً، أو يبدع لوحة تشكيلية، أو

مشهداً حوارياً هذه كلها يمكن أن تولد مجردة من غير ذاكرة، كما بإمكانها أن تولد من ذاكرة أيضاً... ولكن لا يمكن إطلاقاً أن نكتب رواية مجردة خالية من الذاكرة؛ لأن الرواية ابنة الذاكرة، ابنة حياة مبدعها وتجاربها في الحياة؛ لذلك تكون ولادتها ولادة شرعية، بوصفها تنتمي إلى تجربة حية وتلتقي مع تجارب حية أخرى كثيرة، فتغدو على هذا النحو خطاباً حميماً إلى الإنسان، فتندمج فيه، كما يندمج هو بها، وتغمس أنفها في واقعه، كما يجد همومه وآماله معجونة في ثناياها... هذه هي الرواية الحقيقية التي تشعرنا دوماً بأنها حياة مليئة بالتناقضات والجماليات والتداخل بين الأجناس كلها، فنية وحياتية...

من هنا أعتقد أن كتابتي عن الذاكرة في الرواية العربية السردية، هي كتابة تبرر نفسها بنفسها عندما تجعل ذاكرة المبدع هي مركزية هذا الخطاب السردية، سواء أكانت هذه الذاكرة ذاكرة سيرة ذاتية، أم أنها ذات احتمال أن تكون ذات ذاكرة سيرة ذاتية بصفتها حاملة على طريقة أحلام اليقظة التي نطّرها لها فرويد وتلاسيذه كثيراً. وللعلم غالباً ما يمنع الأطباء النفساويون مرضاهم أصحاب أحلام اليقظة من قيادة السيارات؛ لأن الكارثة ستكون كبيرة فيما لو جاءتهم أحلام يقظتهم في سيرهم على الشوارع السريعة، وخاصة إذا كانت الأحلام تخص انعطافاً سريعاً في عقولهم الباطنية!!

بدأت أفكر في سياق قراءتي لرواية التسعينيات، عن عنوان ما يصلح لهذه المرحلة، بشرط أن يكون عنواناً نقدياً، وعندما تناولت رواية عبد الحفيظ الشمري ' فيضة الرعد ' وضعت مقارنتي لها تحت عنوان ' سرايب القرية / المرأة '، والقارئ الذي يريد أن يكون ذكياً - كما تعرفون - هو من يصنع عنواناً ما لمقارنته من خلال قراءته لصفحات الرواية الأولى، ثم يدخل من خلاله إلى بقية الصفحات، أو أنه يقرأ الرواية كلها، ثم يبدأ يفكر في عنوان مناسب يمكن أن يكتب بعض إشكاليات الرواية من خلاله. وعموماً كنت أكثر تفاؤلاً، فقررت أن أبحث عن عنوان ما يناسب الروايات التالية التي سأقرأها

بعد "فيضة الرعد"، وأيضاً أضع تحته، في سياق التفكير في مشروع كتاب ما، روايات سابقة، كنت قد قرأتها وكتبت عنها.

من أجل هذا كله، أوجدت لي قراءة رواية "خطوات على جبال اليمن" لسلطان القحطاني، الرواية التي قرأتها قبل رواية الشمري، وكانت كتابتي عنها متأخرة نسبياً بعد أن ناقشناها في أحد لقاءات نادي القصة في جمعية الثقافة والفنون، فتح الله عليّ، فوجدت ما كنت أبحث عنه وهو الذاكرة، هذه الكلمة السحرية التي تدور حولها رواية القحطاني من بدايتها إلى نهايتها، كما يتضح من قراءتها، لذلك قررت أن أتكى على هذا العنوان كثيراً، على أساس أن أي سارد لا بد من أنه يبحث عن ذاكرته بطريقة أو بأخرى من خلال أبطاله في روايته، على طريقة "محمد شرف الدين" بطل رواية القحطاني، الذي فقد ذاكرته في حادث أليم، ثم عادت إليه بعد سنوات طويلة بعيد سقطة خفيفة على الأرض...

وتضاف الذاكرة أو توصف بأبرز ملمح أراه مناسباً لها في الرواية، كالفلكلور، والهذيان، والمرأة، والورق، والجنون، والريشة، والنسوية، والبياض، والاعتراف، والكابوس. وفي ضوء ذلك تعنوت قراءاتي بعناوين: ذاكرة الريشة في مهب الريح: "خطوات على جبال اليمن" لسلطان القحطاني، ذاكرة فلكلورية القرية: "الحزام" لأحمد أبو دهمان، ذاكرة التداعي والهذيان "المكتوب مرة أخرى" لأحمد دويحي، ذاكرة الجنون "أنثى تشطر القبيلة" لإبراهيم شحبي، ذاكرة الورق "اللفة" لسليمان الشمري، ذاكرة النسوية "الفردوس اليباب" ليلي الجهني، ذاكرة الألم: "في عشق حتى" لعبد العزيز مشري...

يضاف إلى ما سبق أنني عنونت الروايات التي كتبت عنها في السابق بالمسمى نفسه، لأنني عندما قرأت ما كتبت وجدت بطريقة أو بأخرى أنني أكتب عن الذاكرة: ذاكرة سرايب المرأة/ القرية: "فيضة الرعد" لعبد الحفيظ

الشعري، ذاكرة الأرملة: 'صالحة' لعبد العزيز مشري، ذاكرة المخيال الشعبي:
'الغجرية والشعبان' لإبراهيم الناصر، ذاكرة الاعتراف: '7' لغازي
القصيبي... إلخ.

في ضوء التصور السابق، بدا لي مصطلح الذاكرة مصطلحاً نقدياً منفتحاً
على الجماليات والرؤى في الرواية.

جريدة الجزيرة: 2002 / 8 / 29

(5)

لماذا رواية التسعينيات؟

"إن إشكالية الرواية المحلية هي في العمق إشكالية أدبية -فكرية اجتماعية عامة، وأن الكاتب الروائي يعاني من هذه الإشكالية، وقد يواجهها، ويحاول تجاوزها من خلال كتابته، كما أنه قد يستسلم لها، ويعيد إنتاجها، ويكرسها، وبوعي ومقصدية أو بدونهما"

(معجب الزهراني: الرواية المحلية وإشكالية الخطاب الحوارية، مجلة قوافل، ج 7، 1996، ص 76)

كانت الورقة شبه الارتجالية التي قدمتها تحت عنوان "الرواية العربية السعودية الجديدة: واقع وآفاق"، في ملتقى نادي القصة في جمعية الثقافة والفنون بالرياض، ورقة بدت مثيرة إلى حد ما في بناء فكرة، ربما جديدة، عن وجود تميز خاص لفترة التسعينيات في تاريخ الرواية المحلية، بمعنى من المعاني أن الرواية العربية السعودية الحقيقية كماً ونوعاً معاً ولدت في هذه الفترة؛ بصفتها أكثر الفترات التاريخية إشراقاً في تاريخ الرواية العربية السعودية. ما زلت أذكر أنني سمعت من الصديق الدكتور محمد القويقلبي بعيد غزو

العراق المشؤوم للكويت، عام 1991، أن هذا التاريخ - والكلام هنا ينقل المعنى لا اللفظ - سيبدو محركاً وبداية حقيقية لتحولات ليست سياسية فحسب، وإنما اجتماعية وثقافية، وأذكر أنه أشار تحديداً إلى إمكانية التحول الحقيقي المنتظر في الرواية العربية السعودية.. وهذا فعلاً ما حدث!!

لقد ولدت بعد هذا الزمن الرواية العربية السعودية؛ بتعددتها، ونوعيتها، وكمها، وجراتها في تناول الموضوعات والرؤى، وقدراتها الفنية المتفاوتة، إلى حد أن نجد بعض الروائيين كتبوا نصهم الأدبي الأول المنشور في حياتهم بأسلوب رواية..!!

في ذلك الملتقى بنادي القصة، أكدت أنه لا بد من طرح عدة تساؤلات عن واقع الرواية العربية السعودية الجديدة. وأعني بها رواية التسعينيات - كما ذكرت - على وجه التحديد، يضاف إليها الروايات التي نشرت في مطلع الألفية الثالثة (حتى نهاية هذا العام 2003) بصفتها تنتمي إلى فترة التسعينيات ثقافياً وجمالياً، وكان من أبرز تلك الأسئلة التي طرحتها آنذاك ما يلي:

لماذا هذا الكم المتنوع من الروايات في التسعينيات، وليس قبل ذلك؟
لماذا الميل الواضح في الروايات إلى نهج الرواية السيرية «السيرة الذاتية»؟.

ما العوامل التي أسهمت في النشأة الحقيقية للرواية في هذه الفترة، مع احترامي للجهود الفنية الرائدة في تاريخ الرواية المحلية قبل ذلك؟!

أين كان تركيز الحمد، وغازي القصيبي، وعبد خال، ورجاء عالم، وأحمد أبو دهمان، وعبد العزيز مشري، وأحمد دويحي، وسلطان القحطاني، وليلى الجهني، ويوسف المحيميد، وسعد الدوسري، وعبد الحفيظ الشمري، وعبد الله التعزي، وعلي الدميني.. وغيرهم كثيرون قبل التسعينيات؟

كيف ننظر إلى جماليات الرواية الجديدة ورؤاها في بناء التحولات الذاتية على نحو العلاقة بالمكان، والزمان، واللغة، والشخصية، والحدث.. بوصفها نتاج مرحلة ما بعد حرب الخليج؟

هل ما زال بإمكاننا وصف المشهد المحلي الثقافي بأنه خالي من الرواية؟

ماذا قدم النقد عن الرواية على الأقل من خلال أربعة كتب رئيسة، هي:
 "الرواية في المملكة العربية السعودية نشأتها وتطورها" لسلطان القحطاني،
 "فن الرواية في الأدب السعودي المعاصر" لمحمد الشنطي، "فن الرواية في
 المملكة العربية السعودية بين النشأة والتطور" لمحمد ذيب، "البطل في الرواية
 السعودية" لحسن الحازمي؟!

بكل تأكيد، تحتاج هذه الأسئلة إلى بحث عميق، لبناء إجابات عديدة،
 يمكن أن تظهر في سياق الأسئلة السابقة أو أية أسئلة جديدة تطرح!!
 بداية يجدر القول: إن هناك عوامل كثيرة أسهمت في نشأة الرواية الجديدة
 في التسعينيات، منها التحولات الثقافية والاجتماعية عن طريق الانفتاح على
 العالم عبر وسائل الإنترنت والفضائيات، مما أتاح المجال أمام الناس للتواؤم
 مع النقد والاختلاف!! ومن ثم "تقزمت" نسبة الخوف من الرقابة الذاتية
 والاجتماعية عند المبدعين والمتلقين معاً.

ومن هذه الناحية لم يعد الكتاب يخافون من وصف أعمالهم بأنها سير
 ذاتية أو اجتماعية مرجعية، ومن هذه الرؤية أيضاً يمكن وصف روايات كثيرة
 بأنها سير بطريقة أو بأخرى لمبدعيها، خاصة أن أي روائي أو روائية لابد من
 أن يكون عمله الأول على الأقل متولداً من تجاربه الذاتية أو من علاقة حميمة
 بها، وقد تمتد هذه التجارب إلى ثلاثية روائية فأكثر؟!

أعود وأقر بأن الحديث عن العوامل التي ساهمت في نشأة الرواية الجديدة
 في التسعينيات بهذه الكثرة، يتطلب دراسة مرجعية، تتابع التحولات الاجتماعية
 والثقافية والاقتصادية وما إلى ذلك؛ لمعرفة المبررات التي تجعل الرواية تزدهر
 في فترة وتضمحل في أخرى، على أساس أن الرواية ألصق الفنون الأدبية أو
 الكتابية بالمرجعية والواقع؟!

أما أين كان من ذكرتهم؟

أظن أن التسعينيات فترة درامية بكل المقاييس، فترة تحتاج من خلال
 الصراعات الدامية في منطقتنا إلى أكبر من القصيدة أو القصة القصيرة، من هنا
 كان لابد من أن تنشأ الرواية الجديدة بصفاتها المفتاح الذي يحل الألغاز الكثيرة

التي تحاصر المبدع الذي أصبح يعاني من الانفصام بينه والعالم من حوله؛ لذلك كان لابد أيضاً من عودة هذا المبدع إلى المنابع الأولى. أو إلى ما يمكن تسميته الخصخصة في زمكانية العولمة. وهنا تلعب الطفولة، المكان المتلاشي نسبياً، والبيئة الريفية (أو البدوية) العامة، دوراً فاعلاً في بلورة الكتابة الروائية الجديدة لدى جلّ الروائيين، إن لم يكن كلّهم. وهذا ما جعل الروايات سيرية في إيقاعاتها الجمالية، المتمحورة حول رؤية البطل لما حوله من أمكنة وعلاقات وأصوات ورؤى في هذا العالم الذي غدا - كما ذكرت - معقداً إلى درجة كبرى، مما يوحي بأننا في عالم الرواية الشاسع " أو الغول " سنبقى نجد القاص والشاعر والمسرحي ومن يكتب الرواية بصفتها تجربته الأولى في الكتابة، يجدون أنفسهم وتحولات مجتمعهم الحقيقي جمالياً ورؤيواً في الرواية دون سواها، خاصة في ظل إمكانية المرونة اللغوية في الرواية بسبب انفتاحها على الأجناس الأدبية والحياة معاً دون قيود صارمة، على نحو ما نجد في الشعر أو المسرح - على سبيل المثال؟!

ومن ثم فإن أياً منا قادر على أن يخط رواية، لأن حياة أي إنسان تصلح لمثل هذا العمل؟! لكن لابد في المحصلة من تحقق الجماليات الفنية التي لا غنى عنها في بناء سردية الرواية وشعريتها، وانتمائها إلى الفن، بحيث تبدو الرواية بغير هذه الجماليات التي نؤمن بضرورة تحققها النسبي، ليست ذات معنى فني، دون أن ننفي عنها امتلاكها لحقها الوثائقي أو التاريخي!!

ومن يتابع الإصدارات الروائية التي تجاوزت مئة رواية في التسعينيات، يدرك أن هذه الفترة تشكل قفزة جمالية نوعية في مسيرة الرواية العربية السعودية، وكأننا من خلال هذه القفزة لا نستطيع أن نغفل فاعلية الرواية الجديدة في المشهد الإبداعي كله، وكأننا أيضاً في التسعينيات نضع أيدينا على مرحلة النهوض - لا الارتكاس كما يتصور البعض - في مسيرة هذه الرواية.

على هذا الأساس يمكن التوقف بجديّة عند دور الرواية الجديدة، بمفهوم التجدد العام، أو التحديث كما سماه الحازمي، في تشكيل الجماليات السردية

المتجددة التي تجاوزت جيلي الرواد، والمؤسسين الأوائل أمثال: إبراهيم الناصر، وأحمد السباعي، وحامد دمنهوري، وحزمة بوقري، وسميرة خاشقجي، وعبد القدوس الأنصاري، وعبدالله الجفري،، وعصام خوقير، وغالب حمزة أبو الفرج... وغيرهم، مع الاعتذار لعدم ترتيبهم تاريخياً؟!

طرح بعض الزملاء القاصين والروائيين والنقاد (خالد اليوسف، وعبد الحفيظ الشمري، وطلق المرزوقي، ومحمد منور، وسليمان الشمري، وسلطان القحطاني، وأحمد قطرية... في ذلك الملتقى إشكاليات عديدة مهمة، لعل من أبرزها: إشكالية غياب الببليوغرافيا الدقيقة والكاملة نظراً للمصعوبات الكثيرة. ومسألة أن الروائي السعودي غالباً ما يكون صحفياً، فيؤثر أسلوبه الصحفي بطريقة أو بأخرى على بناء روايته ورؤاها، وكانت الإشارة تحديداً إلى روايات تركي الحمد التي كتبت على طريقة سيرة ذاتية إعلامية واضحة تماماً. وهل المقصود بالرواية الجديدة أنها تعني المطابقة مع مفهوم الرواية الفرنسية الجديدة؟ ومسألة الشاعرية المفسدة لسردية النص الروائي. وعلاقة السيرة الذاتية بالرواية، والعوامل أو الأسباب التي تؤدي إلى ضعف أو قلة القيم الفنية في الفن الروائي؟ وإشكالية أن عدد الروايات العربية السعودية الحقيقية التي تستحق أن يطلق عليها مسمى رواية لا يتجاوز الاثنتين والأربعين رواية منذ أن وجد هذا الفن في المملكة إلى وقتنا الحاضر في بداية الألفية الثالثة.

هكذا تبدو رواية التسعينيات حالة خاصة تثير إشكاليات عديدة، يمكن استقراء أبعادها من خلال عدة زوايا ورؤى وجماليات، تمكنا من بناء تصور عام، يفيد كثيراً في التأسيس لجماليات هذا الفن؛ ليتحرر من المقولات التي وصمتها بالغياب أو محدودية التأثير قياساً إلى الفنون الأخرى التي كانت أفضل منه بكثير! اعلماً بأن المجلد الخاص الذي أعده الدكتور منصور الحازمي عن الرواية في موسوعة الأدب العربي السعودي الحديث، يقدم الرواية بصفتها قد مرت بالمراحل نفسها التي مرت بها الأجناس الأخرى، حيث نجد نماذج روائية في مرحلة البدايات والتأسيس لكل من: أحمد رضا حوحو، وأحمد السباعي، وعبد القدوس الأنصاري، ومحمد علي مغربي، ومحمد عمر توفيق، ومحمد

نور الجوهري. وفي مرحلة التجديد نجد نماذج لكل من: إبراهيم الناصر، وحامد دمنهوري، وحمزة بوقري، وسميرة بنت الجزيرة، وسيف الدين عاشور، وطاهر عوض سلام، وعبد السلام حافظ، وعبد الله جفري، وعصام خوقير، وعمر طاهر زيلع، وغازي القصيبي، وغالب حمزة أبو الفرج، وفؤاد عنقاوي، ومحمد زارع عقيل، ومحمد عبده يمانى، وهند صالح باغفار. وفي مرحلة التحديث (حيث التسعينيات على وجه التحديد) نجد نماذج ل: أحمد الدويحي، وأمل شطا، وتركي الحمد، ورجاء عالم، وعبد العزيز الصقعي، وعبد العزيز مشري، وعبد خال، وعلي الدميني، وليلى الجهني، وهدى الرشيد، وغيرهم.

جريدة الجزيرة 15 / 9 / 2002

(6)

عن الرواية في المملكة

بدءاً، وفي ضوء مفهوم الرواية الشامل والمتساهل المنفتح إلى حد ما، أعتقد أن سجل الرواية (البليوغرافي) في المملكة كاد أن يصل أو وصل إلى حدود ثلاثية رواية - مع تحفظ كما أشرت بخصوص مصطلح "رواية" - هي خليط بين الفني وغير الفني، وبين السيري، والتسجيلي التاريخي، والأدبي، والسردى الجديد، والحكاوي، والشعري.. لذلك لا يمكن أن نعد هذا الكم من الناحية "الشكلية البليوغرافية" كمأ محدوداً، لكنه، في حقيقته أو في واقعه، هو كم محدود في سياق مفهوم الرواية الفنية بصفته اصطلاحاً سردياً يكتسب مشروعيته من جمالياته الفنية على أساس معايير فن الرواية، كما استقرت في النقد السردى المعاصر.

في ظل هذا التصور سنجد القائمة التي تحوي ثلاثية رواية ستتقلص تلقائياً إلى حدود مئة رواية على الأكثر، يمكن اعتبارها حصيلة الفن الروائي الجيد في المملكة، مما يعني في المحصلة أن هذا الكم لا يتسق مع تاريخ المشهد الثقافي المحلي خلال القرن العشرين، زمن الرواية العربية، أو بصفة الرواية - من خلال ما تردد على ألسنة النقاد - "ديوان العرب في القرن العشرين"، كما أنه لا يتسق مع المشهد الروائي المتطور في بعض الدول العربية، ومن ثم كأن المشهد الروائي في المملكة لم يقدم إلا رواية واحدة جيدة في العام، علماً بأن بعض الدول العربية كمصر يمكن أن تقدم أو قدمت عشر روايات مهمة في عام واحد. بل إن المشهد الثقافي المحلي غني بما أنتج فيه من الشعر، أو القصة

القصيرة، أو المقالة الأدبية... وهو في المقابل غير غني قبل التسعينيات على الأقل بفن الرواية، إذ يمكن أن نعدّ رواية التسعينيات أفضل حالاً مما مضى كله.

وفي الوقت نفسه لا تعني حصيلة مئة رواية جيدة وضعاً هامشياً أو "ندرة" وقلة في العمل الروائي المحلي"، بقدر كون المشهد المحلي بحاجة إلى أن يكون فيه - على سبيل المثال - متنا رواية جيدة في بيليوغرافيا شاملة قد تصل إلى خمسمئة رواية، وحيث إن إمكاننا أن نصف المشهد الثقافي المحلي بأنه مشهد حي وغني بفن الرواية، مما يفضي به إلى مستوى الرواية العربية في أوضاعها الإقليمية الجيدة.

بكل تأكيد، هناك أسباب عديدة وقفت ضد سيادة فن الرواية في المشهد الثقافي المحلي، وقد عالج النقاد هذه الإشكالية، وهي في ظني تعود إلى أسباب جوهرية يمكن اختزالها في النقاط التالية:

التخوف عند الكتاب من العقاب الاجتماعي، خاصة أن الروايات تفسر في كثير من الأحيان على أنها سير ذاتية لكتابتها، لذلك هرب بعض الروائيين إلى بيئات خارج المملكة، لكونها تعطيهم حرية اجتماعية أكبر في التعبير عن تصرفات أبطالهم.

احتفالية الرواية بواقعية الحياة والأحداث، على عكس القصيدة والقصة القصيرة اللتين تنحازان أحياناً كثيرة إلى المجرد والغموض، لهذا نجد ميلاً واضحاً إليهما، دون الميل إلى الرواية ذات الصلة المباشرة بالواقع، حيث تكون الكتابة في المجرد والغامض أكثر سهولة من التعامل مع الواقعي الذي قد يحيل الكاتب إلى الدائرة التسجيلية التي لا يتقبلها "غروره" الحدائي.

الخجل الذي تربى عليه الكاتب في البيئة المحلية، حيث تقاليد الأسر الصارمة، والأجواء العامة المحافظة، مما يجعل الكتاب يعزفون عن المغامرة

في كتابة الرواية، أو أنهم يكتبونها ولا يجرؤون على نشرها، وذلك بسبب كون الرواية ذات صلة حميمة بما يُحجّل اجتماعياً وخاصة في مجال العلاقات العاطفية التي تعد من أبرز ملامح الرواية عموماً.

معظم الكتاب في المملكة من الذين اشتغلوا في الصحافة، أو من الذين قاموا بأعباء المشهد الثقافي في الصحافة، ولأنه ليس بإمكانهم أن يكونوا صحفيين، وأن يكونوا روائيين في الوقت نفسه، بحكم أن الرواية تحتاج إلى وقت طويل، وتفرغ لكتابتها، فقد آثر الكتاب أن يكونوا صحفيين ومشتغلين في الوقت نفسه بكتابة المقالة والقصة القصيرة والشعر، وهذه الفنون الأدبية لا تحتاج إلى زمن ممتد لتفريخها!!

طبعاً هناك أسباب أخرى، لكن ما ذكرته سالفاً يعد - فيما أتصور - جوهرياً في غياب فن الرواية المحلية الفاعلة قبل التسعينيات، لأن التسعينيات - كما أظن - أنشأت رواية جديدة في المملكة، ومن ثم بدأت الصراعات حول مفهوم الرواية، فتعد هذه الفترة غنية بالرواية السيرية، والرواية الأدبية، والرواية الجديدة، على الرغم من أن هذا التصور قد لا يرضي كثيراً من النقاد، لكن هذا هو الواقع، وعلينا أن نؤمن به.

سأورد مثلاً بسيطاً على تطور فن الرواية في التسعينيات، وهو مثال من نادي القصة في جمعية الثقافة والفنون، حيث يجتمع في النادي مجموعة من الساردين، معظمهم أصدر مؤخراً رواية أو على وشك أن يصدرها، فمن الذين أصدروا خلال عام 1999/ 2000: إبراهيم الناصر، وسلطان القحطاني، وأحمد دويحي، ومحمد أبو حمراء... ومن الذين سيصدرون قريباً عبد الحفيظ الشمري... ويمكن أن ينجر هذا على بقية المتدييات والأسماء الثقافية.



لا شك في أن طبيعة المجتمع في المملكة، والثقافة السائدة لعبتا دوراً حاسماً في تعميق إشكالية غياب الرواية وتهميشها قبل التسعينيات، وهذا أحد

الأسباب التي جعلت الروائيين - كما ذكرت - يهربون إلى البيئات في الخارج، بصفتها تحرر الكتاب من أية مساءلات توجه ضدهم، لأن الواقع زرع داخل المبدعين الخوف من الرقيب الاجتماعي، فأصبح داخل كل مبدع رقيب لا رقيب واحد، يضاف إلى ذلك أن من يغامرون ويكتبون الرواية، يطبعون رواياتهم في الخارج، وفي الغالب لا يصل إنتاجهم إلا إلى أيدي أعداد محدودة من المثقفين، فيكون هذا الإنتاج بمنأى عن الرقابة الاجتماعية.



ما الحل؟

لا أعتقد بأن هناك حلولاً جاهزة توضع من أجل تشجيع كتابة الرواية، لأن الكتابة الجيدة تتولد من ذاتها، والكاتب الجيد لا بد من أن يتفاعل مع كتابته بأي شكل تفرضه الكتابة، إنما تبقى هناك مسألة مهمة، وهي الاهتمام بصاحب التجربة الروائية الجيدة التي تصدر، ليسهم هذا الاهتمام، سواء أكان من المؤسسات الثقافية الرسمية أم الخاصة، في ولادة المزيد من الأعمال الروائية؛ لذلك أعتقد أن الأدباء مهما كانت أعمالهم مهمة فهم الأقل حظوة في التكريم الثقافي، وربما يعد كتاب الرواية الأقل حظوة من غيرهم، فالقاص أو الشاعر من الممكن أن ينشر نصوصه ويتقاضى مكافأة، ثم ينشرها على حسابه أو على حساب مؤسسة ما، لكن من يغامر من المؤسسات في نشر رواية جريئة قد تجلب * المشكلات؟ وإذا نشرها الكاتب على حسابه، فمن يشتري رواية جادة، نحتاج إلى زمن طويل لقراءتها؟ المسألة في غاية التعقيد في ظل تنوع الإشكاليات وتعقدها في وجه انتشار الرواية الأدبية أو الفنية!! أما روايات "الإثارة" غير الفنية فإنها تلاقى رواجاً سريعاً بطريقة أو بأخرى!!

(7)

الرواية المحلية ومعوقاتها

كيف نقبم مشروع الرواية المحلية؟

وما المعوقات التي تحد من انتشارها (وتوهمها) إن وجدت؟

في هذين التساؤلين تكمن إشكالية تحقيق مشهد الرواية في المملكة تاريخياً وفنياً، وأيضاً كمّاً ونوعاً من جهة، ثم من جهة أخرى محاولة التطرق للمعوقات المفترضة التي تحول دون انتشار الرواية المحلية وتوهمها في حال تحقيق مشهد روائي هامشي، أو يعاني من ضعف ما.

يبدو أن جل التساؤلات التي ما زالت تطرح في سياق الرواية المحلية، لا تخرج عن هذه الأرضية؛ وذلك لسبب بسيط، وهو أن المشهد الروائي المحلي، في الوعي النقدي الصحفي، يعد من الدرجة الهامشية الثانية، بعد الدرجة الأولى التي يترفع عليها المشهد المسرحي، في حين نجد تقدماً كمياً وجمالياً ملحوظاً في المشاهد الأدبية الأخرى كالشعر، والقصة القصيرة، والمقالة الأدبية، والدراسة النقدية، والفن التشكيلي..

ومع ذلك ليس الأمر بهذا السوء، إذ نجد مشهداً روائياً له مقوماته الفنية والتاريخية والكمية والتعددية المدرسية المختلفة، بحيث يمكن الإشارة إلى مجموعة من الروائيين الذين أنجزوا تجربة روائية تستحق أن نقف عندها ونأملها لندرك أنها تشكل تجربة روائية لا تقل - على أية حال - عن بعض التجارب

الروائية في كثير من البلدان العربية، وأشير تحديداً إلى روايات إبراهيم الناصر، وعبد العزيز مشري، وغازي القصيبي، وتركّي الحمد، ورجاء عالم، وغالب حمزة أبو الفرج، وعبد الله الجفري، وعصام خوقير، وحامد دمنهوري.. وغيرهم.

كما يمكن أن نشير إلى أسماء أخرى كثيرة قدمت رواية فأكثر تستحق التنويه والاحتفاء بها، إذ يمكن أن نشير إلى عشرين اسماً من حوالي سبعين كاتباً كتبوا روايات. ومن ثمّ يمكن أن نجد ما بين خمسين ومئة رواية فنية جيدة على الأقل في المشهد الروائي المحلي الذي تعد رواياته أكثر من ثلاثمئة رواية، نصفها على الأقل ليس له من الرواية إلا حجمها!!

من خلال هذه الرؤية الكاشفة للمشهد الروائي المحلي، يمكن القول بصراحة، وقد رددت هذا الأمر مراراً، أنه لا توجد دراسات نقدية مهمة تناولت المشهد الروائي المحلي ككل، طارحة إشكالياته التاريخية والفنية، مما أزم من انطلاقة الرواية المحلية الكاملة إلى الآخر داخل المملكة وخارجها. ومعنى هذا أن العبارات التي كانت تردد قبل عشرين عاماً عن غياب الرواية المحلية مازالت نفسها تردد باستمرار، علماً بأن التطور الذي أصاب الرواية خلال عشرين سنة مضت لا يخفى على متتبع لإشكاليات الإبداع المحلي المتطور في الثمانينيات والتسعينيات!!

ولا شك في أنه ما زال بإمكاننا الحديث عن ضعف روايات محلي مقارنة بما في مصر أو الشام أو ما إلى ذلك، وأيضاً الحديث عن حياة اجتماعية محلية محافظة قياساً إلى الانفتاح الموجود في مصر أو لبنان، وأيضاً الحديث عن تجربة روائية لا يتجاوز تاريخها الفعلي بداية الستينيات الميلادية، ومن الممكن أيضاً الحديث عن معوقات أخرى كثيرة ثقافية وغير ثقافية تسهم في عدم انطلاق الرواية المحلية عربياً وعالمياً بالشكل المناسب أو المفترض أن يكون لبلد تمتلك نسبة عالية من المتعلمين، ونسبة عالية من الرفاه الاقتصادي، ونسبة لا بأس بها من الكم السكاني، وحالة انفتاح إعلامية واضحة على الآخر!!

هناك كتاب كثيرون لديهم روايات لم ينشروها لسبب أو لآخر، وفي ظني أن سلبية عدم النشر تعود إليهم أنفسهم، ومن ثم لا يمكن الانسجام مع مقولاتهم المتحفظة بسبب العادات والتقاليد، إذ يمكن للكاتب أن يخلص نفسه من أعباء كثيرة، وينشر نصه بطريقة تقلل من التصادم الواضح مع الآخر، وهذا الموقف بحد ذاته يغني الكتابة ولا يفقرها!! وإن كنت أعتقد أنه ما زال هناك قصور في المؤسسة الثقافية التي من المفروض أن تتبنى حركية النشر والتحقيب وتوزيع النصوص السردية وإيصالها إلى الآخر، إذ ما زالت الطاقات الفردية هي الفاعلة في بناء المشهد الروائي المحلي، والطاقات الفردية بكل تأكيد هي الأضعف في كل أحوالها قياساً إلى المؤسسة الثقافية!!

الخلاصة التي أراها مناسبة في هذه الرؤية، هي أن الكتابة عموماً بدأت تأخذ سياقاً هامشياً في التواصل قياساً إلى المرئي أو المشاهد والمقروء في الفضائيات والإنترنت، وإذا عُذَّ القرن العشرون هو قرن الرواية عربياً وعالمياً، فكانت الرواية ديوان العرب، فإن التجربة الروائية المحلية في فضاء الرواية لم تحقق لنفسها هذه القيمة الاعتبارية الجمالية، لذلك تعد الرواية المحلية قياساً إلى الرواية في مصر ولبنان وسوريا وفلسطين تجربة محدودة الفاعلية، إلا أنها تعد تجربة مكافئة لبقية الدول العربية الأخرى إن لم تتجاوزها، ومن هذه الناحية لا يمكن الحديث عن مشهد روائي محلي هامشي ضمن المشهد الروائي العربي ككل، إذ لا بد من الوقوف عند روايات مهمة محلية في سياق أية قراءة للرواية العربية بصورة شاملة.

في الوقت الذي سيحتفل فيه النقد المحلي بخصوصية الرواية المحلية في التسعينيات، ويبرز جمالياتها، فإنه لا مناص من وصول هذه الرؤية إلى عمق الثقافة العربية، لتصبح الرواية المحلية جزءاً من مقروئية القارئ العربي، بل والقارئ الآخر غربياً كان أم شرقياً، إذ المهم دفع البنية الثقافية المحلية من دائرة الفرع إلى دائرة المركز، من أجل بناء مركزية ثقافية محلية تنبث في بنية الثقافة العربية بكثافة وإستراتيجية، ومع هذا الوعي يمكن الحديث عن تدليل للمعوقات التي تحد من انتشار الرواية المحلية وتوهمها!!

(8)

تساؤلات عن المشهد الروائي في المملكة

كيف تنظرون إلى هذه الهجمة الروائية المتنامية؟ ومن هم فرسانها محلياً وعالمياً؟

لا تزال الرواية هي الفن الإبداعي الأول، فهي الكتابة الأكثر فاعلية في التعبير عن تراجيديا العالم المعاصر، والغربة التي يحسها المبدع، بوصفه مثقفاً طليعياً، خلال تعبيره عن عالم غير متوازن نفسياً واجتماعياً وإنسانياً. ولا أعتقد أن هناك فناً ما، يمكن أن يكون له دور فاعل كما هو الدور الذي تضطلع به الرواية المعاصرة القادرة على استيعاب الحياة؛ بجمالها وقبحها، فنها وتقريرها، نظامها وفوضاها... من هنا تبدو "الهجمة الروائية المتنامية" محلياً مؤخرراً مبررة ثقافياً في ظل تغيرات عديدة، قد لا يستوعبها العقل العادي أحياناً، لكن لا بد أن تستوعبها الرواية؛ لأنها تقوم أساساً على تكوين ذاتها الإشكالية داخل التغيرات أو التحولات المألوفة والغرائبية عموماً، بل هي المحرك الجوهرى في التغير والتحول بطريقة أو بأخرى!!

في ضوء ذلك يبدو أنني سأكون ضد تحديد عشر روايات مهمة كما حدث في الغرب، أو مئة رواية جيدة، كما يحدث في العالم العربي، وهذا يعني أيضاً أنني ضد تحديد فرسان الرواية محلياً وعالمياً... والسبب في ذلك يعود إلى أن هذا التوجه "التحديدي" استفزازي بطريقة أو بأخرى... خاصة أن هناك رؤية ترى أن الأدب مهما كان منتج لا يخلو من جماليات ما وأحياناً - كما تعرفون - قد تلعب الظروف غير الأدبية دوراً رئيساً في إعطاء الأهمية لسين أو صاد من

الروائيين على حساب غيرهم من الجادين الفاعلين.. علينا إذن أن نقول: إننا أمام فن روائي يقدم الجيد بجانب العادي، وأيضاً الرديء.

وعموماً توجد من الناحية الكمية حركة سردية روائية متنامية في الثقافة العربية والعالمية معاً، وأن هذا الكم في جانب كبير منه قد تطور نوعياً من جهة الفن الروائي وجمالياته!!

الإبداع الروائي السعودي.. أين يقف من هذا التطور الروائي المذهل؟
أشرت مراراً إلى أن الرواية العربية السعودية خطت من الناحية الكمية والنوعية في السنوات العشر الأخيرة من القرن العشرين قدر ما قدمته خلال سبعين سنة قبل التسعينيات، ولا مجال للمقارنة من الناحية النوعية بين تطور الرواية العربية السعودية في التسعينيات ومحدودية العناصر الفنية في الروايات التي كتبت قبل هذا التاريخ. وإن عددنا هذا التطور المحلي ميزة في توصيف المشهد الثقافي المحلي في مجمله، فإنه في الوقت نفسه يعد فاعلية محدودة جداً قياساً إلى ما ينشر في مصر أو الشام. لكن الحديث عن الرواية العربية السعودية يأتي في سياق تاريخها الثقافي الذي كان شبه مجذب في الماضي، ثم غدا في الحاضر لافتاً إلى حد ما... على هذا الأساس يمكن وصف الإبداع الروائي العربي السعودي في التسعينيات بأنه نشط، ومتنوع، وفيه جرأة واضحة، وانفتاح على قضايا حياتية عديدة، وأنه يحرص على أن يحتفي بفنية الخطاب السردية وإشكالياته الجمالية!!

هل السيرة الذاتية هي زاد الروائي ووقوده في تقديم رواياته للقارئ؟
مهما تكن رؤى الساردين، والنقاد في الفصل المبرر فنياً بين السارد وعمله السردية، وقد نتفق أو نختلف في هذا السياق، إلا أنني أعتقد أن الرواية تحديداً لا يمكن أن تكون نزوة عقلية، أو فكرة مجردة، أو لعبة سردية تتولد من الفراغ.. إنها - بكل تأكيد - في كليتها أو جزئيتها لا بد من أن تنطلق في نشأتها على الأقل أو مكوناتها الرئيسة من سيرة الكاتب الواقعية والثقافية، ومن ثم تلعب هذه السيرة الذاتية دوراً حاسماً في تشكيل الرواية، وخاصة الرواية

الأولى لأي كاتب، بل قد تمتد السيرة الذاتية في تشكيل سردي له صفة الثنائية أو الثلاثية أو الرباعية أو الخماسية

هذا الكلام لا يعني على أية حال أن الرواية سيرة ذاتية لكاتبها، لا أظن أن هناك ناقدًا واحدًا يمكن أن يقول هذا الكلام على مجمله، أي أن تكون الرواية سيرة كلية لكاتبها. يمكن أن نقول هي سيرة لبطلها أو لأبطالها، وهؤلاء الأبطال هم في المحصلة جزء من سيرة السارد الذاتية والاجتماعية، مع كون هذه السيرة تنطلق من الحقيقي إلى المتخيل، بمعنى أن السارد قد يكتب سيرة مضادة لسيرته، أو أنه يتلاعب في سيرته الشخصية بأدوات ثقافية متخيلة، فيخلص نفسه من مغبة الوقوع تحت تأثير أية اتهامات توجه إليه. هذه هي اللعبة السردية في حقيقتها، بمعنى أن السيرة الذاتية هي الوقود الحقيقي لأية رواية، لكنها بفعل التفرغ والإقصاء تصبح كأنها سيرة حياتية لبطلها أو أبطالها، وأن دور السارد لا يتجاوز دور المبدع الخلاق من خلال ما يمكن أن نسميه السيرة الثقافية!!

ما الذي سيكون عليه وجه الرواية السعودية مستقبلاً؟

لدينا مؤشرات كثيرة تؤكد أن الرواية العربية السعودية مستقبلاً ستكون في أحسن أحوالها، فالمتغيرات التي تحدث في المنطقة العربية والعالم تؤثر تأثيراً واضحاً على البيئة المحلية، يضاف إلى ذلك وجود ثراء اجتماعي وثقافي في الحياة المحلية، وأن هذا الثراء يحتاج إلى أكثر من قصيدة أو قصة قصيرة؛ لذلك لا بد من أن تزدهر الرواية في سياق الانفتاح الثقافي على العالم، وتفاقم إشكالية الاغتراب لدى المثقفين، وتنامي الجراءة الإبداعية، وتوافر وسائل النشر المريحة، ووجود مخزون من تجارب حياتية وثقافية لدى المبدعين؛ ربما تستحق أن تظهر في الرواية بصفاتها الفنية الأدبية الأكثر قدرة على امتصاص هذه التجارب الممتدة والمعقدة في الوقت نفسه!!

(9)

الرواية المحلية وإشكالية الطفرة السردية

لا شك في أن للزمكانية تأثيراً واضحاً في إنتاج الخطاب الأدبي عموماً، وتحديداً في ازدهار فن أدبي على حساب فن آخر أو فنون أخرى في مدة زمنية معينة دون أخرى، ولعل القراءة التصفحية للمشهد الإبداعي في المملكة تكشف عن وجود محطات متنوعة تنبئ بطريقة أو بأخرى عن وجود طفرة أدبية في مسيرة بعض الفنون من الناحية التاريخية، فلو توقفنا - على سبيل المثال - عند بعض الطفرات في الماضي، لوجدنا طفرة الشعر الحر في السبعينيات الميلادية، وقد صاحبتها أيضاً طفرة القصة القصيرة؛ فكانا فئتين مغريين للمبدعين في المجالين الشعري والنثري. ثم جاء منتصف الثمانينيات ليحمل لنا طفرتي قصيدة النثر والقصة القصيرة جداً، بعد ذلك وجدنا أنفسنا في أوائل التسعينيات نتعامل مع طفرة الكتابة النسوية...

لا بد من التأكيد - بداية - أن مفهوم الطفرة الإبداعية هو مفهوم نسبي، خاصة عندما نتناول تطور الفنون الأدبية منذ نشأتها إلى أيامنا، فنجد مراحل البدايات، فالتجديد، فالتحديث وفي هذا السياق نتحدث عن انشغال المبدعين الواضح بفن على حساب الفنون الأخرى هذا ما نعنيه بمفهوم الطفرة الأدبية، أي أن نجد الشعراء، والقاصين، والصحفيين، يتحولون في زمن ما إلى كتاب للقصة القصيرة جداً على سبيل المثال، مما يساعد على ازدهار هذا الفن كماً ونوعاً؛ وحيث نقول: إننا أمام طفرة في كتابة القصة القصيرة جداً.

هذا ما حدث بالفعل في مجال الرواية العربية السعودية، فهي غدت منذ

تسعينيات القرن العشرين، وما زالت في بدايات القرن الحادي والعشرين، تمثل الفن الأدبي الأكثر إغراء للكتاب من مختلف الانجاءات الإبداعية والثقافية، فصارت الرواية بذلك تغوي القاص، والشاعر، والمؤرخ، والصحفي، والإعلامي، والهاوي، والمراهق ومن ثم يبدو أنها غدت الفن الأول في المشهد الثقافي المحلي.

يضاف إلى ذلك أنها فن أدبي تطور كثيراً من الناحية الفنية، بحيث تعد هذه الفترة - في تصوري - النشأة الحقيقية لفن الرواية العربية السعودية... بكل تأكيد، لا نستطيع الجزم بأن الفنون الأدبية الأخرى - غير الرواية - ونعني بها تحديداً الشعر، والقصة القصيرة، والنقد، والكتابة النسوية، وقصيدة النثر، والقصة القصيرة جداً غدت ثانوية أو هامشية أو تلاحى بريقها، أو أنها خلعت ثوب طفرتها وتوهجها وغابت عن الحضور الفاعل في المشهد الأدبي المحلي عموماً. لكننا نستطيع أن نؤكد أن المسألة في ضوء هذا التوجه تبدو نسبية إلى حد كبير، فما يعد طفرة هو مسألة تخص التلقي أولاً، فالاهتمام بفن من الفنون هو بحد ذاته المولد الأساس في تشكيل الطفرة الأدبية لفن على حساب فن آخر، وهذه الطفرة بصفاتها مصطلحاً أدبياً قد تتشكل من الناحية العملية أو البراجماتية، بسبب وجود الكم الأدبي أو النوعية الأدبية التي تظهر بعد ضعف واضح في المسيرة الماضية لهذا الفن، وهذا ما نراه فعلياً في تاريخ تطور الرواية العربية السعودية، مما يعني أن هذه الطفرة مبررة تاريخياً، وأننا نتصور أنها ستصل إلى نهاية ما غير لافتة، وقد جعلنا هذه النهاية المتصورة أو المتوقعة، ننظر إلى الرواية في ذلك الوقت المستقبلي بصفاتها فناً عادياً مألوفاً مثله مثل بقية الفنون الأدبية الأخرى.

لا أعتقد أن الرواية ستفقد بريقها مستقبلاً، بل العكس هو الصحيح، ستبقى الفن الأكثر جاذبية للقراء والكتاب معاً، فهي الأقدر من بين الفنون الأدبية المختلفة على معالجة قضايا العالم المستقبلي المتشابك والمعقد، وهي أيضاً الفن الأقدر على دمج تعددية الخطابات الفنية وغير الفنية في لغتها، لأنها النص المفتوح الهجين المتداخل الأجناس، وما دام العالم المستقبلي سيتصف

هو الآخر بأنه مفتوح وهجين ومتداخل الأجناس وغير متوازن أيضاً، فإن الرواية ستبقى هي الخطاب الأدبي الفعلي القادر على استيعاب العالم الغرائبي المشوه في تصوراتنا الثقافية المتفائلة لا اليائسة على وجه العموم!!

قد نجد في المستقبل القريب طفرة في فن المسرح مثلاً، أو في فن النص القصير الذي لا يقبل التجنيس، أو في أدب الطفل... لكن أي توقع في الطفرة لفن أدبي جديد لن يكون على حساب فن الرواية التي بدأت محلياً في التبعييات قوية لتستمر مستقبلاً؛ مؤكدة توجهها الذي استمر عربياً منذ ما يزيد على قرن وربع.

إن هذا التصور لا يعني الاستناد إلى المجازفة أو المبالغة في التفاؤل، وإنما هو تصور مبرر بناء على التحول الفعلي الناتج عن التطورات المختلفة التي تشهدها المنطقة العربية عموماً والخليجية على وجه الخصوص. أما الرواية بصفتها الخطاب الأدبي القادر على التعبير عن ظواهر التحول المختلفة، فإنها تستطيع أن تشد الكتاب إلى تفعيلها في كتاباتهم، بل ربما تصير خطابهم الإبداعي الأول، ومن ثم لا بد من أن يستمر دورها الفاعل الذي يجعلها في درجة أم الفنون الأدبية، أو ديوان العرب في القرن الحادي والعشرين، كما كانت ديوانهم في القرن العشرين كما اتضح في كثير من مقولات التنظير النقدي.

وهذا التصور، أيضاً، لا يعني أن الرواية ستبقى في إطار تقليديتها، وإنما سنجدها تميل إلى الاختزال، والنثرية الإيحائية، والرغبة في إثارة الصدمة، والبعد عن الشعرية، والاحتفاء بالموروث، وتأكيد لغة المفارقة والسخرية السوداء، وتفعيل الحوارية الداخلية وتعددية الأصوات الواقعية...

من هنا يمكن الإقرار بأن الرواية خطاب مستقبلي، يصاحب التحولات الاجتماعية العميقة، ويؤكد استمراره من خلال قدرته الفنية على أن يكون على مستوى التطور والتحديث في الأداة والرؤية معاً، وأن النقد (أو التلقي) هو الذي يفترض أن يكون في مستوى هذا الخطاب، وفي حال تراجع أو تقهقره، يكون العيب في الخطاب النقدي، لا في الرواية بصفتها إبداعاً متجدداً!!

وفي المحصلة، تبدو طفرة الرواية الآن حالة طبيعية، وهي بكل تأكيد تكشف عن وجود تحولات عميقة في المجتمع العربي السعودي، بغض النظر عن الرؤى المتناقضة في توصيف هذه المرحلة أدبياً في المشهد الإبداعي المحلي، كأن يرى البعض - مثلاً - أنه لا توجد طفرة في كتابة الرواية، لأن ما يكتب - في رأيه - لا يمثل فناً روائياً حقيقياً.

نؤكد أن هذه الطفرة حالة طبيعية؛ لأن العالم يعيش هو الآخر سياق طفرة جديدة، لتقل إنها طفرة العودة إلى ظاهرة الاستعمار. والرواية من هذه الناحية تغدو لدينا الخطاب الأكثر قدرة على التعبير عن تناقضات العالم المعاصر. وعندما يتخلى الكتاب عن دور الرواية في التفاعل مع العالم الذي يعيشون فيه، يبدو حالهم حزيناً كمن بتر جواهر تجربته الإبداعية؛ حيث إن فني الشعر والقصة القصيرة - في تصوري - لن يكونا ذوي صلة عميقة بما يدور عندنا وفي العالم من حولنا، وهذا التصور بحد ذاته يؤكد استمرارية الرواية بصفاتها خطاباً أدبياً له الصدارة.

(10)

جماليات الرواية المحلية

هل ترقى الروايات السعودية كلها إلى مستوى مسمى الرواية مبنى ومعنى؟ تبدو صياغة السؤال على هذا النحو مقبولة!! وفي ضوء هذه الصياغة يمكن التعامل مع الروايات العربية السعودية - قبل التسمينيات - بوصف جلّها روايات غير فنية.. هذا ما اتفق عليه معظم دارسي هذا الفن، الذين تعددت آراؤهم التي تفصل الكلام في ظاهرة تأخر وجود روايات فنية جيدة. على هذا الأساس لا تتجاوز الروايات الجيدة قبل تسمينيات القرن العشرين عدد أصابع اليدين، مما يعني أن التسمينيات - في تصوري - هي فترة ازدهار نشأة الرواية العربية السعودية الحديثة، وهنا يمكن الحديث عن أسباب عديدة جعلت هذه الفترة غنية بالإصدارات الروائية التي يساوي حجمها من الناحية العددية ما صدر خلال خمسين سنة أو أكثر سبقت التسمينيات.

ونجد أيضاً روايات كثيرة صدرت في التسمينيات لا تستحق أن يطلق عليها مسمى "الرواية"، لأنها لا تعدو كونها سرداً تقريرياً تاريخياً عارياً من "فن الرواية"، وأنتا - نقاداً - عندما تشير إلى بعض "الروايات"، فإن هذه الإشارات أحياناً لا تعني أكثر من توصيف بيبليوغرافي، يهدف من الناحية التاريخية إلى تعاملنا مع الروايات كلها بصفتهما حاطبي ليل، لكن لا بد في نهاية المطاف من تصنيف فني يؤكد جماليات الرواية عن غيرها؛ فنقول عن هذه رواية، وعن الأخرى أنها لا تمتلك من فن الرواية سوى التسمية المباشرة أو الضمنية، ولكن للأسف ما زال ناقدنا المحلي في معزل عن قراءة الرواية قراءة عمودية عميقة.

ليس المجال هنا صالحاً لكي نفصل بين الروايات الفنية والأخرى غير الفنية، فهذا الأمر يحتاج إلى أبحاث نقدية معمقة وأصيلة متجردة من الأهواء والنزوات، مع ضرورة أن تطبق هذه الأبحاث معيارية الجودة والرداءة، لأنه لا بد من الفصل بين الغث والسمين، حتى لا تغدو حالنا على طريقة بيت المتنبي المشهور:

أعيذها نظرات منك صادقة أن تحسب الشحم فيمن شحمه ورم
وعلى أية حال، أظن أننا أمام ظاهرة روائية لافتة في فترة التسعينيات، ولا تزال هذه الظاهرة مستمرة في طرح إشكاليات فنية مهمة، لا يمكن وصفها بأنها مجرد "موضة" أو كتابة مجانية.. إنها بكل تأكيد فترة نضج الرواية المحلية، بمعنى أن الكم الروائي يحوي عدداً روائياً لا بأس به، بوصفه فناً روائياً يشكل أرضية حقيقية لدراسة فن الرواية الأكثر بروزاً في الوقت الحالي في المشهد الثقافي المحلي، ولا يمكن الآن أو مستقبلاً أن يدعي ناقد ما بأن الروايات المنتجة كلها تصنف على أنها روايات فنية أو أنها تستحق أن تسمى رواية. نجد بعض الروايات أهدرت الورق الذي طبعت فيه؛ لأنها "ببساطة" غير صالحة للنشر، بل إن نشرها يعد من نهج غير المبالاة بطريقة أو بأخرى، وأن الكتابة الصحفية الاحتفائية ببعض هذه الروايات، تعد دجلاً ونفاقاً، مع ضرورة الأخذ بعين الاعتبار أن تكون الكتابة عن أية رواية سلباً أو إيجاباً كتابة موضوعية، لا كتابة شللية أو كتابة مصادرة؛ إذ نجد بعض القراءات النقدية تجرد بعض الروايات من روائيتها، لمجرد الاختلاف في الرؤى مع كاتبها، أو لحساب العداوة الشخصية التقليدية، أو ما إلى ذلك!

(11)

منجز الرواية العربية السعودية

**** من خلال متابعتك للمنجز الروائي الحديث في المملكة، كيف ترى هذا المنجز؟**

أكدت مراراً، ومن خلال مقالات متنوعة، أن الرواية الحديثة في المملكة هي - على العموم - إنتاج التسعينيات من القرن العشرين، أي أن هذه الرواية معاصرة كمّاً ونوعاً، وبذلك يصنف ما أنتج من روايات قبل هذه الفترة في سياق مرحلة النشأة والإرهاصات الأولية، وهذا الكلام لا ينطبق على مسيرتي الشعر والقصة القصيرة في المملكة؛ إذ بإمكاننا في هاتين المسيرتين أن نتحدث عن حقبة فنية تاريخية ممتدة إلى الخمسينيات وما قبلها.. لكن في مجال الرواية، تعد فترة التسعينيات البداية الحقيقية لتأصيل هذا الفن في المشهد الإبداعي المحلي.

لا يشكك هذا الكلام في دور الرواية قبل التسعينيات، لكنه - على أية حال - دور محدود في الرؤى والجماليات كمّاً ونوعاً، وفي هذا السياق أشير تحديداً إلى الجهود الروائية المهمة - قبل التسعينيات - عند إبراهيم الناصر، وحامد دمنهوري، وحمزة بوقري، وخوقير، والجفري، وغيرهم.

أما في فترة التسعينيات فإنه بإمكاننا أن نتحدث عن موجة روائية كثيفة كمّاً ونوعاً، وأيضاً بإمكاننا أن نتحدث عن مجموعة كبيرة من الروائيين الذين أعطوا هذه الفترة زخماً إبداعياً في مجال الرواية، مثل عبده خال، ورجاء عالم، والقصبي، وتركبي الحمد، والمشري، المحميد، والدويحي... وهناك

مجموعة من الروائين الذين يبشرون بإنتاج غزير يكشف عنه ما نشر لهم من رواية أو روايتين، مثل: القحطاني، والشمري، ونورة الغامدي، والدميني، ويلي الجهنّي، وشحي، وتراوري، والتعزي، وأبو دهمان، وعلوان وغيرهم.

**** ما هي في رأيك الإشكالات أو العوائق التي يواجهها هذا المنجز؟!**

يمكن الحديث عن إشكالات عديدة همشت كتابة الرواية قبل التسعينيات، منها غياب الجراءة لدى الروائيين، وهيمنة التقاليد، وانغلاق الزمكانية، وضعف التجربة، والميل إلى التجريد والانزياح لكن فترة التسعينيات غدت أكثر انفتاحاً، وأثرت فيها التجارب بأحداثها المختلفة... ومع ذلك ما زالت هناك إشكالية كبيرة تواجه الرواية وهي العلاقة بين الرواية وسيرة كاتبها، إذ نجد معظم الروايات التي تكتب تغرف بطريقة أو بأخرى من تجربة الكاتب نفسه، أو نستفيد كثيراً من هذه التجربة. ليس بإمكان أية رواية أن تبعد عن هذه التجربة، لأن الواقع هو الخميرة الحقيقية للرواية - إن جاز هذا التعبير المجازي- ومن هنا فإنه ليس بإمكان أية رواية حقيقية أن تكون عالماً مجرداً متزاحاً عن الواقع والتجربة مثل القصيدة أو القصة القصيرة، فالرواية في المحصلة هي واقع فعلي، أو واقع متخيل محتمل الوقوع!! على هذا الأساس ما زال الكتاب يشعرون أنهم سيكونون مستهدفين من سهام الآخر ناقداً وفارناً ورقبياً... وهذه ربما تكون أبرز العوائق التي تحد في مجتمعاتنا المحافظة من انفتاح الرواية على نقد الذات والواقع معاً، بوصف هذا النقد هو غاية كتابة الرواية، التي يفترض أن تعبر في تكوينها الجوهرية عن أزمة داخل المجتمع وما حوله، أو من خلال علاقة الذات المثقفة بمجتمعها!!

**** هل تعتقد أنه تم تجاوز البدايات، وأن هناك تيارات مختلفة داخل هذا**

المنجز؟!

هذا سؤال محوري، لأن هناك بعض النقاد ما زالوا يتحدثون عن غياب الرواية في المشهد الثقافي المحلي، وهذا تصور خاطئ؛ لأن التسعينيات قدمت رواية تتجاوز البدايات التي نتفق جميعاً على أنها دون مستوى الفن الروائي أو أنها محدودة الجماليات؛ على أساس أن جلّ الروايات قبل التسعينيات تمثل

روايات غير فنية؛ لذلك يتركز الحديث النقدي في سياقها على قضية فنية الرواية، وما فيها من رؤى مباشرة ووعظية ومصادفات ولغة تقريرية...

أما في التسعينيات فنحن أمام روايات تولد على مستوى فني شبه متكامل، فعندما نقارن بين ولادة رواية "التوأمان" لعبد القدوس الأنصاري (مؤسس الرواية المحلية) ورواية "الأرض اليباب" لليلى الجهني، لا نكاد نجد مجالاً للمقارنة بينهما، بوصف الرواية الأولى غير فنية والثانية فنية، على الرغم من أن الروائيتين تجربتان أوليتان في مجال الرواية لكل من الأنصاري والجهني.

أما عن التيارات المختلفة فهذه متحققة في رواية التسعينيات، إذ تنتمي رواية الحمد إلى تيار الرواية السيرية، ورواية رجاء عالم إلى تيار الرواية الجديدة، ورواية القصصي إلى تيار الواقعية السحرية، ورواية المشري وأبو دهمان إلى تيار الرواية الشعبية، ورواية الدويحي إلى تيار الرواية المنولوجية، ورواية ليلى الجهني، ونورة الغامدي إلى تيار الرواية النسوية، ورواية مها الفيصل وشحبي والتعزي إلى الرواية الأسطورية، ورواية الناصر والشمري إلى الرواية الواقعية النقدية، ورواية المحميد إلى الرواية العبثية الدرامية. ورواية تراوري إلى الرواية التاريخية، ورواية جفري إلى الرواية الوجدانية. سأقول في المحصلة إن هذه التصنيفات وغيرها هي تصنيفات وهمية؛ لأن أبة رواية هي مجموعة من التيارات الجمالية المتداخلة بعضها مع بعض في سياق مصطلح الرواية المتجددة!!

* * هل يمكن مقارنة بعض هذا المنجز بما يصدر في مصر وسوريا ولبنان وغيرها.. من حيث البناء الفني واللغة وطرائق السرد؟

لا أعتقد أن أي روائي عربي - من الناحية الجمالية - يمكن أن يُصنّف في ضوء تشكيل جمالي خاص به أو بالبيئة التي ينتمي إليها، وهذا التصور ينطلق من كون جماليات الرواية محدودة في بضعة عناصر فنية، مثل: اللغة، الزمان، المكان، الشخصية، طرق السرد، الحكمة، الحدث، الصراع... ومن هذه الناحية تصبح قضية المقارنة قضية خاصة ببعض الكتاب دون غيرهم، لكن على مستوى التجربة الروائية كلها، تصعب المقارنة بين تاريخ روائي ممتد في مصر

أو الشام وتاريخ محدود في المملكة؛ إذ نجد في مصر والشام تجربة روائية متكاملة خلال القرن العشرين الذي أطلق عليه قرن الرواية أو زمن الرواية، في حين بدأت التجربة الروائية الفنية شبه المتكاملة في المملكة العربية السعودية في التسعينيات من القرن العشرين على وجه التحديد، مع الأخذ بعين الاعتبار الحالات الفنية الروائية التي تعد على رؤوس الأصابع قبل التسعينيات¹¹

القسم الثاني

مقاربات سردية

(1)

الألم

رواية (في عشق "حتى")

"الهوى يا جد، يغرب حفيدك من الجبل
إلى الصحراء، إلى ماء النهر، وهو لا
يراهن على فرس بلا لجام، فالطريق هي
التي تتعب من مشاويره، وهذا الذي يتأجج
في القلب ليس له دستور، ولا مواد
قانونية، ومحكمته وقاعاته تكمن في
الوعود".

(الرواية، ص131)

تزخر كتابة عبد العزيز مشري بالألم الذي تولد، كما نعرف، من ظروفه
الصحية التي لازمته منذ أن كان غلاماً إلى وفاته، وهذا الألم لا يظهر بصوت
واضح مباشر، وإنما نلمسه من الدلالات العميقة الساكنة بين السطور، فيتصف
أبطال رواياته وقصصه بمعاناة كبيرة لا تجعلهم يضعفون أو ينهزمون، بل نجدهم
يصبرون على مواجهة العقبات الكثيرة التي تتحداهم، فيسخرون منها، ولا
ينكسرون أمامها، هكذا منجد - على سبيل المثال - "صالحة بنت أحمد" جيلًا
شامخاً في الصبر والتحدي في روايته "صالحة"، وهكذا وجدنا "صاحبنا" /

"أبا زيد" بطل رواية (في عشق "حتى")، هذا البطل الذي أنعب الطرق بحثاً عن عشقه بعد أن تغرّب من الجبل الجنوبي، إلى صحراء نجد التي كانت تدفع به بين الفينة والأخرى إلى المدينة التي يشطرها النهر إلى شطرين (القاهرة)؛ حيث تقيم "حتى" التي أحبها خلال عقد من الزمن، ثم ها هو يكتب الرواية بوصفها ثلاث أوراق أو رسائل عن عشقه لهذه الـ "حتى"؛ يبين فيها أنه سيموت وفي نفسه شيء من عشقها الذي مثل له انتهاء الغاية، متكثراً في ذلك على عبارة "قالها يونس بن متى.. أموت وفي نفسي شيء من حتى".

لا نبالغ إذا قلنا: إن خلاصة هذه الرواية القصيرة نسبياً (132 ص من القطع الصغير) مكتنزة بالألم الشديد، وبالغربة الخالصة، وبمأساوية الحياة الدرامية عندما تكون ملامحها تتشكل في الزحمة، والاستهلاك، والشك، والأناس الذين لهم رائحة عرق تشبه رائحة بول القروء.

تبدو المدينة النهرية من خلال ما يختلط فيها من الكره والحب لها معاً في نفس من يقصدها مدينة متناقضة، فهي "من تلك المدن التي تجد نفسك فيها تنقاد للذبح دون أن يجرك الجزار، ليس هذا فقط، بل إنك قد ترى أجزاء من لحملك تشوى تحت شمس نهاراتها، فلا تلبث أن تستسلم للذادة رائحة الشواء (ص 15)".

يستفيد عبد العزيز مشري في روايته هذه من خطابين سرديين، الأول: كتاب "الأيام" لطفه حسين، حيث يطلق على بطل الرواية اسم "صاحبنا" كما فعل طه حسين، بحيث تغدو الكتابتان متداخلتين في أشياء كثيرة، لا مجال لذكرها هنا، وإن كان المعجز هو محور هذا التداخل. فإن كان صاحب طه حسين "أعمى" فإن صاحب عبد العزيز مشري "مريض" وشبيه بالأعمى، على النحو التالي: "كان صاحبنا قليل الحركة، ضعيف البصر، بنظارتين ثخينتين يحركهما كثيراً محاولاً تبين ما أمامه، فكانت خطواته المحسوبة مرهونة بالحدز، ومع هذا فهي لا تسلم من التعثر. كان من أولئك الذين ترافقهم كضرورات لهم، حقبة يدوية بداخلها صنوف من الأدوية اللازمة (ص 18)".

أما الثاني فهو: كتاب "تغريبة بني هلال" الذي يأخذ منه شخصية أبي زيد الهلالي، فيصبح اسم صاحبنا أبا زيد، وغربته مثل غربة أبي زيد التي تمثلت في عشق المزيد من الأسفار بحثاً عن الحبيبة، يناجي البطل نفسه قائلاً: "ماذا فعلت خرائط تغريبك يا أبا زيد، سوى أن أمدتك بزاد الأسفار، بل لعلها لم تمدك "حتى"، بل استمددت الدوافع السرية منها، مقابل عذابها اللذيذ الحارق في شراييك ليس إلا (ص 83)"، وهنا تبدو حالة التناص الشعبية واضحة بين الفارسين وهما يعانيان من أسفار العشق لا الحرب، فيتشابه جيهما بانتمايهما إلى الغربة والألم والجنون: "يا رب ما أصعب عذاب المخلصين في عواطفهم، الصادقين في نواياهم وتعاملهم.. ما أصعب غيرتهم وحرقة آمالهم! ما أصعب جنونهم غير المبرر، ذلك الجنون الذي قد يحسبه من يسمع به، جنوناً ذليلاً أو قاصراً (ص 73)".

إن ذاكرة المرض، وكتاب "الأيام"، و"التغريبة"، لا تنفصل عن مرض الجو العام الذي يتشكل في نشرات الأخبار التلفازية التي يشاهدها صاحبنا فيكرر مأساتها في سياق العلاقة العاطفية المعقدة، مما يعني أننا سنقف أمام قصة عشق مأزومة تندمج في الواقع المأزوم، ولا تنفصل عنه بتاتاً، فصاحبنا عندما يفقد أثر "حتى" لا يجد وسيلة للبحث عنها سوى التفكير في حمل لافتة يدور بها في شوارع المدينة (القاهرة)، لكنه لا يلبث أن يسخر من نفسه مستنكراً ما وصل إليه من تفكير مجنون: "من يقدم على رفع لافتة مكتوب بصفتها اسم حبيبته، ليطوف بها بين ملايين يسكنون هذه المدينة الاستهلاكية الطاغية؟ (ص 22)".

وتتعمق ذاكرة الألم أيضاً من خلال العزلة التي عود صاحبنا نفسه عليها، حتى حسب نفسه يعيش في معتقل اختياري، سواء أكان في إقامته أم في سفره، فإذا كان الناس يسافرون ليخرجوا ويروّحوا عن أنفسهم، فإنه يسافر ليبقى رهين وساوسه في الغرف المقفلة، فتدفع به العزلة إلى المزيد من المرض والمعاناة

النفسية: "الحقيقة التي لا يمكن إغماض العين عنها، أن صاحبنا عانى عناء قاسياً، ولا يدري كيف يصفه وهو يتغذى على نفقة أعصابه، وكريات دمه، ومنابت شعره (ص 57)"، فيغدو بذلك حالة مرضية مستشرية، دون أن يفقد صموده وقوته ومواجهته للظروف كلها في سبيل البحث عن عشقه الضائع. ومع ذلك فإن هذه الآلام كلها تجعل العشق، كما سنلاحظ، ألماً كبيراً، وغرائباً، فلا نجده عادياً مألوفاً، فهو على أية حال يصير في المحصلة، عذاباً فلسفياً، يجسد رؤى فلسفية وأسئلة كثيرة تصدر عن صاحبنا المثقف النحيل الواهن الذي يزاحم في سفره الأبدان والحقائب، يردد في داخله تهيدة النحوي القديم "أموت وفي نفسي شيء من هذه الـ... حتى".



في ضوء ذاكرة الألم بإمكاننا أن ندخل إلى ذاكرة ألم العشق بصفتها جزءاً محورياً من ذاكرة الألم العامة، وهنا يشكل العشق في الثقافة العربية ذاكرة مكلمة، تتدفق بالأحزان والجنون نتيجة عذاب القطيعة، والضياغ، وضيق ذات اليد، وعدم وضوح الرؤية في مثل هذا العشق الذي يستمر أكثر من عشرة أعوام، ولا تكون له نتائج واضحة غير الوعود والبحث في الضياغ، والمزيد من المرض، والشك في الذات والآخرين، فلا يقتصر المرض على صاحبنا، بل نجده يهجم على "حتى"، فيجعلها تعاني من صداع مزمن رهيب، يلاحقها بين الفينة والأخرى دون رحمة.

في اللحظة المتفائلة بهذا الحب يغدو البطل الباحث عن "حتى" في صورة جمالية "بدوي ساقته الأشواق، فجاء حاملاً تغريبته على وريده، ساق ناقته المعفرة بغبار الصحراء، وتزود المواويل والآمال، وأشياء أخرى سيلفها الفم والعينان والوجد المعتقد (ص 86)". وفي اللحظة الأخرى المتشائمة أو المتشائلة يغدو هذا البدوي (صاحبنا أبو زيد) متوجعاً طالباً من "حتى" أن تفارق شرايينه الموجوعة بحبها "هيا.. اخرجي الآن من دمي. اخرجي يا

"حتى"، فقد أقسمت مراراً أن اللفظ مآثر في شرايين شوقي وخيلاني. ألم تتغذي من عذابي وتوقني وأحلامي؟! ألم تدركي بعد، وبعد أني ممتن بك إلى سقف طموحاتي؟! (ص 118).

* * *

نجد في الورقة الأولى حالة "صاحبنا / أبي زيد" الذي يتشام من السفر، لكنه يضطر إليه من أجل اللقاء بـ "حتى"، وفي هذا السياق تظهر الكتابة بملاحح الهجاء للمطار، والطائرة، والفندق، والسياحة، والمدينة، والآخرين، والذات، ولا شيء يهمه من ذلك كله إلا البحث عنها، والحرص على الاحتفاظ بهاتف قريبها القديم خلال فترة غيابه الطويلة عنها، وتكون قريبها العجوز وسيلته في البحث عنها، ثم نجده يفشل بعد محاولات عديدة، فلا يتمكن من لقائها، ربما بسبب مؤامرة منها أو من قريبها، وهنا تظهر معاناته الشديدة، إذ يقضي أسبوعاً وهو يبحث عنها، ولأنه لم يتبق معه نقود تبقيه يوماً واحداً في المدينة "الحلوة المرة" حزم حقيته، ولملم أدويته، وانكساراته إلى حيث جاء، حتى يكتب له بـ "حتى" لقاء لا يعلمه (ص 53).

أما الورقة الثانية فهي القيام برحلة ثانية إلى المدينة، بعد أن مضى على الرحلة الأولى ستة عشر شهراً قضاه في العلاج، وفي هذه الرحلة يرى أنه ربما (بالغ في محبته لـ "حتى")، وأن الأمور قد تأخذ شكلاً ضدياً. أي أنها، وقتما تنضج بفائضها، تفقد منسوب توازنها (ص 72). لكنه يشعر أنه يحبها؛ لأنها من صنعه وتشكيله، كما شكل بجماليون تمثاله: "صنعها من همه وغيرته وحب، صنعها كنسانة واثقة حرة أولاً، وبذل في تزويق عينيها الناظرتين إلى الحياة؛ كلّ النفائس التي لم ييخل بها عليها (ص 72)". إذ إنه يسترجع بعض ذكرياته، خاصة ما انتابه من الشكوك عن علاقاتها بعد أن أصبحت تعمل في شركة إعلانات، فإن أبدى لها القبول والرضا عن هذا العمل في الظاهر، فإنه في داخله يشعر بمرارة أو غصة من عملها هذا، ثم لا يلبث أن يعتف نفسه

إن كان قصده أن يريد لها أن تبقى أسيرة لأوهامه، يقول من خلال تيار الوعي: "يا أخي مثلها مثل البنات الحالطات، وأخيراً.. الزواج! وهل تريد لها أن تبقى أسيرة أحلامك وهيامك وغيرتك؟ وبعد!! (ص78)".

تنتهي هذه الورقة التي تمتلئ بالتداعيات وأحياناً بالحوار بين صاحبنا ورفيقه في السفر، والمهم أنه يجد حتى فتواعداً على اللقاء.

من هذا اللقاء تبدأ الورقة الثالثة الموجهة بالآلام والعلاقة الغامضة، والحوارية الصامتة، والاعترا ب، والشكوك التي يفترها بحقهما رفيق "صاحبنا" في السفر، وإذا بنا نجد "أبا زيد" و"حتى" - من خلال عدة لقاءات بينهما - حائنين غريبتين من التداعيات في الآلام والغربة لكل منهما، ومنشأ هذه الغربة أنه لا يريد أن يغرب بها، فيسقطها في الوحل: يقول: "حتى" تعلم أن أبا زيد لا يغرب بفرسه، فيقدم بيد قطعة السكر، وبالأخرى يقبض على عصا(ص124)، لذلك تنتهي الرواية دون نهاية واضحة، حيث تبقى النهاية مفتوحة على احتمالات كثيرة بعد أن تغيب "حتى"، ويقرر هو أن يعود إلى صحرائه، متسائلاً في الصفحة الأخيرة من الرواية إن كان سيلومه جده بسبب أنه ودع "حتى" دون وعود، أو وداع، مما يؤكد استمرارية ذاكرة الألم في العشق إلى درجة الموت الذي حاصر عبد العزيز مشري، فسكن ذاكرته، وإيداعه.

جريدة الجزيرة: 2002 / 8 / 8

(2)

الأرملة: رواية "صالحة"

مقولتان .. وملمحان .. :
تقول العجوز فاطمة: 'رأس صالحة بنت
أحمد قاسية، ولكن الزمان سيعض عليها
وتعرف أين خلاصها'. (ص31)
يقول الراوي: 'صالحة بنت أحمد ليست
مقدودة من صخر'. (ص54)

(1)

إن المقولة الأولى تلخص - من منظور المشري - العلاقات الاجتماعية القائمة بين شخصيات تتمحور في سياقها الخير والشر كمادة كثير من الخطابات السردية التي تتخذ من التناقض بين الشخصيات محوراً لها .. في حين تفضي المقولة الثانية إلى تشكيل علاقة بين الإنسان والطبيعة (الأرض)، إذ لا يمكن أن يكون الإنسان مهما بلغ من الفاعلية في مستوى قوة الصخر، لذلك تبقى المقولة الشائعة 'ليت الفتى حجر' مطلة من نوافذ الرواية اللغوية ذات الدلالات الفنية الاجتماعية المجسدة لجماليات يمكن اكتشافها في الخطاب السردى العربى ابتداء من سيرة سيف بن ذي يزن والأخبار في العصر الجاهلي حتى يومنا هذا ..

فالرواية من جهة هاتين العلاقتين ذات علاقات اجتماعية متشابكة ومتصارعة في الخير والشر، وأيضاً علاقات حياتية مع الأرض الشحيحة الماء وما تفضي إليه الطبيعة من مخاطر نلمس وجودها في الجراد..

وفي الرواية أيضاً، ملمحان مهمان في تشكيل العلاقات السالفة، وهما ملمحان يشيران إلى البعد الزمني في الرواية: الأول: هو أن حركية الشخصيات وعلاقاتها بعضها مع بعض ومع الطبيعة أيضاً تجيء في زمن غياب المدرسة، ومن ثم المتعلمين، وغياب المدرسة والمتعلمين شكّل مجموعة من العلاقات المألوفة في الأسر العربية عموماً، العلاقات التي أفرزت مجموعة من الحوافز الفطرية غالباً، وما أن تبدأ تظهر المدارس فيما بعد، ويظهر بعض المتعلمين حتى نشعر بأن هناك تحولاً مهماً في البنيات الاجتماعية سينجزه العلم الذي تقع على كاهله مسؤولية تخليص الناس من كثير من أمراضهم العلائقية الاجتماعية.

وإذا كان هذا الملمح الأول يحقق قفزة نوعية على مستوى الشخصية، فإن الملمح الآخر، يحقق قفزة نوعية على مستوى المكان أو الطبيعة نفسها، حيث انتهت الرواية بمشروع الطريق الإسفلتي الحضاري الذي سيشق القرية ويوصلها بالقرى والمراكز الأخرى، ومن ثم سيتاح المجال للسيارات كي تكون بديلاً عن الحيوانات كوسيلة من وسائل التنقل..

والروائي بذكائه كشف عن هذين الملمحين في نهاية روايته، ليقول لنا: إن ما قصصته عليكم كان في مرحلة زمنية تسبق التعليم الذي انتشر فيما بعد في المملكة من جهة، وتسبق أيضاً الشارع الإسفلتي الذي بدأ ينشأ من جهة أخرى.. ومن ثم علينا نحن كمتلقين أن نتصور ما مدى التغيير في العلاقات من الشقاء المعيشي في ظل غياب العلم والشارع الإسفلتي قبل التحولات الجديدة الحضارية!! لذلك استطاع الروائي من خلال هذين الملمحين أن يدخلنا في سياق القرية العربية الريفية عموماً، قبل الستينيات على أقل تقدير من القرن الماضي، وهذه العلائقية لا بد أن يلاحظها كل إنسان عاش في قرية أو خربة أو تجمع ريفي أو حتى في بعض المدن الصغيرة.

على أية حال سأنقل إلى معالجة بعض القضايا الفنية العلائقية التي حققت

جمالية خاصة في الرواية في فضاءات الشخصية، والزمكانية، واللغة؛ العناصر المكونة لأي نص أدبي، مع ضرورة المفارقة بين نص وآخر من حيث التوظيف الفني الجمالي في ضوء ذاكرة الأرملة..

(2)

عنوان الرواية صالحة. وصالحة كعلامة لغوية وشخصية أولى، ذات دلالة تفضي إلى كفاح القرية العربية بما تعانيه، والقرية بما تحلم به، وهنا يختلط المعيشي بالحلمي داخل المرأة صالحة، وداخل أهالي القرية حيث ملامح الكدح والطيبة، وما أن يوصف الناس في القرية حتى يوصفوا بملامح المكان، إذ تصبح العلاقة بين الإنسان والأرض علاقة حميمية، فالأرض لا يمكن أن تنتج من غير الإنسان.. والإنسان نفسه لا يمكن أن يعيش بعيداً عن أرضه وحلاله، ومن هنا نجد النساء والرجال ينخرطون معاً في إنتاج الأرض بمنتوج الحنطة والذرة؛ ليأكلوا وتأكل حيواناتهم المنتجة هي الأخرى...

فصالحة ليست امرأة جميلة مطموحاً فيها شخصياً كما يمكن أن يتصور بعضنا، لأن ما يطمح به حقيقة من أي طامع من الرجال هو امتلاكها لأرض وحلال، لكنها من ناحية أخرى امرأة نجدها على طول الرواية تتدفق بروح الخير والإنسانية، على الرغم من كونها تعاني من بعض شرور الآخرين، ومن ضنك الحياة المعيشية القاسية العامة قبل اكتشاف النفط، خاصة أنها معرأة من الرجولة، فهي كما يقال مقطوعة من شجرة، لا أب ولا أهل، وزوجها مات وترك لها بنتاً صغيرة، وطفلاً ذكراً في بطنها.. وفي الوقت نفسه ترك لها بيتاً وأرضاً وحلالاً فتشابهت في هذه مع أهل القرية، بل ربما تفوقت على بعضهم اقتصادياً، وبقيت أيضاً في صورة بنت الرجال من الناحية الاجتماعية، تشقى ولديها حلم أن تكبر ابنتها، ابنة الثماني سنوات لتتزوج من رجل طيب صالح تقبله البنت، وكذلك أن يكبر ابنها الرضيع ويتعلم أحسن تعليم، ويصبح رجلاً...

من هنا تبقى صورة صالحة محملة بفضاءات إنسانية لا جمالية شكلانية،

ومن صورتها نقبس هذه العبارة، يقول الراوي: " ظهر وجه صالحة بنت أحمد محاطاً بالسواد طيباً مألوفاً أمومياً، وعلى قسماته السوداء الفخارية حزن مخنّب، وإبتسامة منطفئة على شفتين رخوتين ملمومتين، وكانت عينها مدعومتين بجمال فاحم يسكن محجرين يبرزان قليلاً، وتلك صفات حملتها " صالحة " إلا ما يختلف من فعل الأيام، على وجه مشارف وسط العقد الثالث من العمر (ص 15) '.

وإجمالاً يمكن تخطيط سيرة حياة صالحة من خلال تشكلها في مجموعة من العلامات على النحو الآتي:

- 1- تربيتها لولديها (بنت وولد) تربية كريمة.
- 2- احتفاظها بأرضها وما لديها من حلال (بقرة وحمار وبعض الدجاج...) لكي تنجز حياة معيشية كريمة.
- 3- احتفاظها بعلاقات طيبة مع أهل القرية الذين أجبرتهم بفعل أخلاقياتها العالية على الوقوف بجانبها في أية كربة تواجهها.
- 4- رفضها لإغراءات الزواج من الثري عامر، وإصرارها على الرفض رغم قتله لبقرتها وإحراقه لحطبها، وسرقته لحنطتها...
- 5- رفضها تزويج ابنتها سعيدة بعد أن كبرت من الثري التاجر (ابن رباح) رغم ما قدمه من عروض مغرية اقتصادياً.
- 6- صبرها المثالي في تقبل نوائب الدهر والناس وتحملها، مما يشعرنا بمثالية تتمتع بها بعض أرامل المجتمعات الريفية...
- 7- مقاومتها مؤخراً لمنع هدم بيتها الذي جاء في وسط الشارع الإسفلتي الذي يمر من وسط القرية، وكانت هذه هي المرة الوحيدة التي تنكسر فيها المقاومة، وهو انكسار ثقافي مهم؛ لأنه يحقق مصلحة عامة لأهل القرية عموماً.
- 8- وأخيراً، إنها إنسانة إلى حد المثالية، ويكفي أن نشير في هذا الجانب إلى مواقف متعددة، منها: توزيع لحم بقرتها التي قتلت مجاناً على أهل القرية رغم حاجتها الماسة للتعويض المالي، وعدم " تشفيها

' بمقتل عامر الذي تأمر عليها؛ حيث تقول إثر قتله: ' يذبح إليّ
فيحه'...

وهكذا فإنها من خلال هذه الأنساق الثمانية، ترسم شخصيتها المتوازنة في سياق علاقتها بالآخرين، العلاقة الضرورية لكفاح المرأة في المجتمع الذكوري بلا رجل؛ لذلك تكون مواقفها دائماً مصيرية لصالح أولادها، وعليها أن نتقبل في هذا الجانب أسبابها المباشرة في رفضها الزواج: " ليست صالحة بنت أحمد بناقصة في تدبير أمر حياتها وعيالها، وما ترك مخلفها لها فراغ البيت والوادي.. كانت مثل أعز القوم، عندها الأرض الحية، وعندها البيت والحلال، ليست بحاجة إلى رجل.. لا عامر ولا خلافة، يخطفها من بين عيالها بكرة النهار، يقول لسان المثشدقين، انظروا باعت عيالها، لتتبع خيال شبابها.. سيقولون.. نسوان ناقصات العقل والدين، ذعبت وراء رغبتها(ص17)".

(3)

إن صالحة تشكل إضافة إلى شخصيات أخرى المحور الإيجابي في الرواية، ونذكر من الشخصيات الخيرة التي تقف بجانبها لتساعد اجتماعياً على تجاوز ما يواجهها من شقاء: جارتها الطيبة التي تقوم بخدمة زوج مريض، وأمه الكبيرة في السن.. ويقف بجانب صالحة أيضاً الرجل المسنّ مسموع الكلمة في القرية، والمجبر مرزوق التومي، وعزة بنت عامر، ومعلم المدرسة، وأهالي القرية الذين لا يضيعون حق المرأة عندما يعتدي عليها بعضهم.

وهذه الشخصيات الإيجابية كانت تحقق وقفات اجتماعية طيبة من التكاثر الاجتماعي، ويكفي أن نشير إلى موقف أهل القرية بخصوص حماية مصالح صالحة عندما يعتدي عليها عامر، حيث غرموه رغم عدم اعترافه بقتل بقرتها وحرق حطبها، وعندما عجزوا عن إثبات سرقة ابن رايح لحنطتها، جمعوا ثمن الحنطة وقدموه لها.. ونشير أيضاً إلى موقف عزة بنت عامر تجاه مرزوق التومي

قاتل أبيها، حيث عفت عنه، ولم تطالب بقتله، ولم تقبل الدية قائلة: "عمي مرزوق، رجال طيب.. يعرفه الصغير والكبير (ص 105)".

وعموماً، فقد مارست الشخصيات حياتها بنوع من الاستقرار النفسي، وخاصة أسرة صالحة، حيث أصبحت ابنتها في سن الزواج، وأصبح ابنها أحمد أحد المتعلمين في المدرسة، ومن خلاله أخذ يظهر الدور الذكوري في بيت صالحة، إذ بدأ يعلن اسمه الأبوي في القرية، وهو: "أحمد بن علي المسروي".

(4)

يقف في الجانب الآخر محور الشخصيات السلبية، وهو يتركز في شخصية عامر الذي يمتلك كثيراً من السمات المعوقة المتناقضة المتناقضة، إذ بدا كشخصية ازدواجية انتهائية، فهو من جهة رجل طيب وصالح لكنه بخيل يهدي ابنته قطعة قماش فتتخلص القطعة إلى الربع بعد غسلها.

تتلخص أفعال عامر في القرية، في السمرة واستغلال تفعيل النزاعات بين الناس لأكل أموالهم: "كان عامر إذا أراد شيئاً، أوقع بين متنازعين، فجاء إلى أحدهما وحلف باليمين، أن كذا وكذا، فكان الآخر يصدق يمينه، كيف لا وهو الطبيب الصالح؟". يؤكد على من حلف إليه، ألا يبوح بقول أفضى به، ويأخذ منه الوعد، راح ينمو، ينمو بالحرام يفتطمع من حقوق الخلق (ص 19).

ويتأمر عامر لتحقيق مآربه من خلال ماله مع آخرين، فهو عندما يطمع في أرض صالحة وحلالها يلاحقها مباشرة وعن طريق الدلالة العجوز فاطمة، فالعجوز فاطمة رغم معرفتها بشروعه، تطمع في ماله، وتحاول أن تغري صالحة لتتزوج به: "اسمعيني يا بنت الرجال، مثلك لا تقعد من دون رجل، يحملك ويحمي أطفالك، ويصون أرضك وحلالك من يد الطامع، الدنيا لا يؤمن قادم أيامها، كوني عاقلة.. اسمعيني (ص 14)".

وعامر نفسه الطامع يصف أمور حياته على غير حقيقتها، إذ يحاول أن

يطمع صالحة في ماله مركزاً على كرمه: * أنا رهن إشارتك، عندي المال وعندني الحلال، وكل ما تحتاجه حاجة المحتاج في البيت، والوادي اطلبي تجدي وما يزيد (ص 17)*.

ويشارك عامر في بعض مسلكياته شخصيات أخرى، منها ابن رابع الذي يجيء في مواسم الحنطة من مكان بعيد بسيارة حمراء إلى القرية؛ ليشتري ويستد أمواله، مستغلاً غياب الشوارع الإسفلتية وغياب المتعلمين أيضاً...

وعموماً فقد انتهت الشخصيات السلبية نهايات سيئة، إذ قتل مرزوق التومي عامراً، وأصبح إمام المسجد معزولاً عن الناس ومجرداً من إمامة المسجد، ومع الشارع الجديد بكل تأكيد لم تعد هناك حاجة لبيع الحنطة لابن رابع بأسعار متدنية، إذ يمكن بيعها بأسعار جيدة في المراكز الأخرى عن طريق المواصلات...

إلا أن صور الشخصيات عموماً لم تظهر عند المشري كصياغات عميقة في النفس وحوافزها، وإنما جاءت مسطحة من خلال العلائقية الاجتماعية، معتمداً إلى حد كبير على ما يتوافر لدى المتلقي العربي من رصيد معرفي عن طبيعة الحياة في الريف والقرى؛ لأنه متلقي يعيش ظروف هذه الحياة أينما وجد، لذلك أهمل المشري الجانب التعريفي العميق للشخصية، ومن ثم تركت الشخصيات من هذه الناحية، لتكتب من قبل فعل القراءة أو التلقي.

(5)

إن الزمن بمستوياته الثلاثة (زمن الحدث الواقعي، وزمن السرد التخيلي، وزمن التلقي) مجال واسع لقراءة الرواية من الناحية السردية الزمنية، لكننا من الضروري أن نذكر بما جاء في مقدمة هذه المقاربة، وهو أن زمن الوقائع هو الزمن الذي سبق الشوارع الإسفلتية، وانتشار المدارس، وإنتاج النفط، وهذا التحديد بكل تأكيد يؤكد علامة زمنية هيمنت فيها سياقات من محدودية المعرفة، ومحدودية الدخل، وسياقات أخرى من الانقطاع عن التواصل ما بين القرى والمراكز؛ التواصل الذي على أساسه تقوم الثقافة والرقى.

أما بخصوص زمن السرد التخيلي فهو لا يتجاوز الاختيار من أرضية ثماني سنوات، حيث بدأت الرواية سردياً وعمر "سعيدة" ثماني سنوات، وانتهت سردياً أيضاً وعمر سعيدة وصل إلى السنة السادسة عشرة، بمعنى أن السرد انفتح فعلياً على ثماني سنوات فقط، دون أن يلغي هذا الانفتاح أمر العودة إلى الماضي بالنسبة لصالحة التي تعود من خلال الذكرى إلى ماضيها. وقد توقف الزمن في اللحظة التي بدأت فيها الجرافات تزيل بعض بيوت القرية لصناعة الشارع الإسفلتي، الأمر الذي يعني انفتاح الزمن على زمن آخر مستقبلي، يظهر فيه هذا التحول الكبير في ظروف الحياة الاجتماعية والثقافية والاقتصادية، حتى على مستوى صالحة التي ستمتلك تعويضاً عن بيتها، ولديها بنت في سن الزواج، وابن يتعلم في المدرسة يقترب من سن الرجولة. فنهاية الرواية إذن نهاية مفتوحة لخطاب آخر أو لتوقعات أخرى لدى المتلقي.

إن السرد من الناحية الزمنية لم يسر في خط مستقيم، إذ كثيراً ما نجد اختزالات زمنية للوقوف عند فترة زمنية معينة، وهذا ما يشعنا به القاص بين الفينة والأخرى على نحو تصويري للزمن مثل: "زحفت الأيام" أو "جرت الأيام كما يجري الألم في العظم"، أو "تسربت أيام من عمر الإنسان، كما يشرب الحب من بين الأصابع".

يضاف إلى ذلك أن تعددية الحكايات هي التي تجعل رواية "صالحة" رواية متعددة، حيث تؤثر هذه التعددية على زمن التلقي الذي يعيش زمنين، زمن الحكاية الرئيسة الخاصة بصالحة، وزمن الحكايات الفرعية التي ترتبط بالحكاية الرئيسة، أو تنفصل عنها.

أما المكان في الرواية فهو يحتاج إلى قراءة خاصة، لأنه يكاد يكون بطل الرواية، لولا أن أطلق المشري اسم الشخصية على الرواية، وهذا المكان الريفي الجميل في أوصافه وتشكلاته كان يعيه بالدرجة الأولى أنه منقطع عن التواصل الإسفلتي، فالقرية زراعية رعوية، والماء يمثل الشريان الرئيس في صياغة حياة هذه القرية، وكون المطر هو العامل الحاسم في تحقق الخصب والجذب، فإن خبر السماء يصبح هو كينونة الحياة، لذلك تبدأ الرواية بطقس

المطر لدى الناس الذين يتقون على صلة حميمية بالحلم المفتوح على الخير؛ حيث تبدأ الرواية بهذه المقولة: "هل قال الناس إن المطر لا يزال رعده في البحر؟ وهل علموا أن السحاب يورق بالبرق والرعد والماء؟ وهل بلغت مداركهم أن غيب الحصرم الذي لم يستو... سيتفجر بالنضج والحلى حين يحين قطافه؟! لا ريب... لا ريب... لا ريب... (ص5)".

والمكان الفعلي من وجهة نظر السارد أو الراوي، يوحى بطبيعة تشكلت فيها أغلب القرى قبل الشوارع الحديثة، حيث القرية المنسية كحمل خلف القطيع، فالقرية توصف من هذه الناحية على النحو الآتي في أثناء دخول سيارة ابن رابح إليها: "دبت سيارة حمراء ناصعة، بصندوق خشب مزخرف فارغ... في الطريق الملتوي عبر الجبل حيث تهجع على سفحه بيوت متجاورة من الحجر كان هديرها يصل كل مسمع في الهدوء القروي الذي يفضح كل نابت صوت... تلفت العيون إلى طريق، ثمر شهو لا تطأها عجلة سيارة (ص51)".

وإضافة إلى القرية هناك الوادي الذي يمارس فيه أهل القرية الزراعة، وهو وادٍ يعيش تحت رحمة الله الواهة للمطر، ثم ما يمكن أن يقدمه "ماطوران" للماء لري المزروعات في أوقات الحر. والجراد يبقى هو العدو الوحيد الذي يترصد الوادي: "كان الوادي بعد حرث الفلاحين، وهبوط ماء السماء قد بذر بالذرة البيضاء والموسم خريف، والزرع الأخضر الراوي يكاد يفيض بالوادي... إنها الذرة، الذرة التي سينفق على رعايتها الزارعون شهوراً من السقاية والرعاية، وطرد الطيور منذ بداية كل فجر، وأتعاب أخرى ينسبها يوم الحصاد(ص7)". وخلال خمس سنوات كان الحصاد لمرتبتين من نصيب غيوم الجراد الحمراء.

وإجمالاً كان المكان المتشكل في الرواية يدور في حلقة القرية نفسها والوادي والطريق الترابي الموصل إلى المركز... وهذه الأمكنة الثلاثة بمنظرها المتعددة وحركة الإنسان وحيواناته وعمله فيها، هو ما ينجز بنية مكانية لها فاعلية مؤثرة في الرواية إلى حد البطولة.

(6)

البنية السردية المشكلة لهيئة السرد في الرواية عموماً هي البنية التسجيلية، ولكنها ليست التسجيلية بمعناها التاريخي التقريري، وإنما السردية التي تميل إلى شيء من السحرية والغرائبية داخل إطار المؤلف نفسه، من جهة، وإلى احتفال لغة السرد بفاعلية تصويرية لا تكاد تخلو منها فقرة، من جهة أخرى.

لِنَنْظُرْ إلى تصويره لهجوم الجراد على مزارع القرية: "حين كان الناس يتنفسون راحة قبلولتهم.. كانت قبائل الجراد المسلحة بالجوع والخضم والهزال تغير على المزارع الآمنة والنابتة بالذرة، وتنهب بأفواها كل النباتات والحشائش والشجر، وكانت الساحات التي تطل إليها البيوت، أيضاً تغور بجحافل قليلة متناثرة. لقد كان صيداً وافراً، وفرة الماء الشتوي في الأنهر الصغيرة.. صيداً يصيب النابض في صدر "سعيدة" بالغثيان والبطر والخوف، فقد خرجت إلى الساحة ودون جري.. كانت تمد يدها في الأرض فتأخذ من الجرادات وتنضد ما تشاء من القلائد، وتبللت يداها بسائل بني لزج يخرج من الجرادات ويطفئ الحناء في راحتيها (ص 13)".

فهذا المثال يفضي بوضوح إلى التكنيك التصويري، وهو تكنيك جعل الرواية عموماً تنزاح بشكل حاد، إلى أن تكون ذات بنية تسجيلية تصويرية. وعلى طول الرواية تمتلك اللغة السردية فاعلية سرديتها من جهة، وتمتلك أيضاً فاعلية أدبيتها التصويرية، من جهة أخرى، حيث نجد الكتابة لوحات تصويرية، فالإنسان صورة، والحيوان صورة، والطبيعة صورة، والزمن صورة، وهذه الصور الأربع تتداخل فيما بينها لتشكيل علائقية تصويرية تركيبية أو تناسلية يمتزج فيها التشخيص بالتجسيد بالتجريد بالتشكيل بالسخرية؛ مما يعني حركية فنية تصويرية تعطي هذه الرواية قيمتها التي تتجاوز التسجيلية السردية كما ذكرنا. وأكتفي بإعطاء نماذج مقطوعة من سياقها؛ للتدليل على العلائقية بين أبعاد الصورة:

● القرية منسية كالحمل خلف القطيع.

- الحمامة الوديمة لسبب أخافها تنط كالجرادة المفزوعة.
- تجري الأيام كما يجري الألم في العظم.
- سائق السيارة الأسمر يوطوط حولها.
- خواطر صالحة المترادفة تتسربل.

وقد أشرت إلى بعض الصور في سياقها المتكامل قبل ذلك.

ومن الأمثلة على الحركية التصويرية من الهدوء إلى الصوت نأخذ النص الآتي مثلاً: 'كان صمت البيت يغرق في الظهيرة، وكان يبدو كالفرغ الذي يخلف أناساً رحلوا على التو إلى مكان بعيد. مشب النار خال من أي إناء، ومكتظ بالرماد، والنار منطفئة وفي ركن الغرفة آتية مهملة لا يبدو عليها أثر لطهي قريب، ولم يكن هناك هسيس، أو طنة ذباب، أو دبدبة قطة.. حتى الدجاج كان بعيداً في الساحات الخلفية للبيوت القليلة المتجاورة. في الواجهة.. كان وتد بارز علق به حبل طويل، ربط بأسفله كالدول مهد من جلد الماعز المدبوغ.. فجأة تحرك، وخرج من طرفه رجلان ورديتان قصيرتان، وضجتا مع بكاء متقطع بالذعر والسكون الراكد وقت إذ دخلت سعيدة، وعمدت خطواتها القصيرة إليه، فكشفت غطاء أبيض مررد الحواف، وأطلت برأسها المعصوب فبدت كالأصبع المعقوف، وقالت مهدئة: يقطع نصيبي (ص9)'.

إن تأمل هذا النص يشكل مجموعة من العلامات التصويرية التي تعمق فاعلية السرد، على اعتبار أن الخطاب الروائي يتفوق على الخطاب الشعري كمثال من خلال سرديته إذا احتفظ بالمستوى الشعري التصويري المكثف داخل لغته.

ولعل أهم ميزة ثقافية شعبية غلف بها المشري روايته، هي فاعلية تكنيك السخرية الدينامية التي حاول من خلالها أن يشكل خطاباً مثيراً، خاصة أن الرواية حية إلى درجة عالية، فهي لا تطرح أية قيمة عاطفية أو جنسية مباشرة، القيمة التي تهيمن على سياق الرواية العربية عموماً كمنتج للإثارة، فالمشري في الوقت الذي يقدم الشخصيات المتعاطف معها في صورة من الحب والتعاطف والرفق، نجده يقدم الصورة الأخرى للشخصيات المناقضة في قالب شديد

السخرية، بل يصل الأمر إلى الهجاء الاجتماعي على طريقة هجاء البخلاء عند الجاحظ، ويكفي أن نتابع في هذا السياق تصويره الساخر لوجهي عامر المتناقضين، أو في تصويره للآخرين المشابهين له.. فالعجوز فاطمة على سبيل المثال: " تنثر نصائح القول من فم وسيع كفم القربة، وتسوط يديها ما قدامها من فراغ، كأنما تود تدعيم قولها بالحركة(ص15) " .

ومقابل هذه الصورة الساخرة وغيرها يبدع المشري في التعاطف مع الشخصيات التي يحبها في الرواية، فيصفها في حالة طقوسية طبيعية على نحو يندمج فيه الإنسان والحيوان والزمان والمكان واللغة، ليتشكل من هذا الاندماج لوحة تشكيلية تعمق تأثير الفعل السردي المحافظ على سرديته في إطار الشعرية: "الضحى يجرجر أول ضوء النهار، ويمر صفاء مبهجاً من عتبات الدور وشبابيكها، لقد اهتزت كل العيون الغافية، ونثرت الرياح الصباحية عن فروع الشجر بعض ورقها، بل لأن كثيراً من الحلال في الوديان والمرابط.. نفذ تحت اليد الفلاحية واجب العمل، وعباً بطونه بوجبة أول الصبح. أصبح الصبح بين يدي صالحة بنت أحمد على هيئة بكاء مغمغم لرضيع يحبو ويكاد يقوم... تهزه على مهل في حجرها، وأمامها تقف بقرتها "تسر الناظرين" كشمرة ملتزة ناضجة، تكاد تنفجر من أذائها (ص29) " .

وكثيراً ما نجد صفات صالحة ذات جمال طبيعي، فهي تقف كالشجرة المثمرة (ص71) وينتها تقف بجانبها كالمسمار تساعد في حمل أوعية الحب (ص95). وابنها أحمد الصغير يود لو أنه رجل كبير، ليأخذ حقه ويقهر الفاهرين، خاصة أن أذنه لم تسلم أحياناً من النداء بـ " يا ولد المرأة"(ص97). ومرزوق التومي قائم مديدة (ص102).

هكذا تصبح اللغة في الرواية ذات سياقين يفضيان إلى رؤية جسدها المشري للعالم الذي صوره في روايته، وهذه الرؤية هي أساس البناء التخيلي للعلاقات داخل خطاب سردي علينا دائماً أن نتصوره متخيلاً أو فضاء متشابكاً له رجلان في الواقع، محققاً بذلك إمكانيات اندماج الواقعي بالتخيلي.

أما إن هيمن على الرواية أسلوب الراوي المشاهد للأحداث، وذلك من

خلال تتبع حركية صالحة من جهة، وعلاقتها بالآخرين من جهة أخرى، فإن الرواية مليئة بصياغات من الحوارات المباشرة كالحوارات بين صالحة من جهة والجار، والعجوز فاطمة، وعزة بنت عامر... من جهة أخرى، وهي حوارات امتازت بحيوية التواصل، في حين كانت حواراتها مع الرجال من أهل القرية حوارات مختزلة تحكمها ضرورة التعايش والمصلحة. والرواية أيضاً مليئة بالحكايات المتداخلة في صورة الحكيم داخل الحكيم، ويكفي أن نشير في هذا السياق إلى حكايات تخرج عن سياق حكاية صالحة الرئيسة، مثل حكايات مرزوق التومي الرجل الأكثر انفعالاً وطيبة في القرية، وحكاية السجين الذي قتل عمه بسبب حبه لابنته، وكذلك حكايات ترويها صالحة لابنتها؛ لثبث من خلالها عبرة أو موعظة ما، مثل حكاية القطة التي أكلت أولادها... من هنا لم يحافظ الحكيم في الرواية وتعددية مستوياته على حبكة الرواية ذات الطابع التقليدي؛ ومع ذلك لم تفقد الرواية شروط حيويتها التي جعلت منها عموماً خطاباً متماسكاً على المستوى العام من البداية إلى النهاية؛ معطية صورة واضحة للعلاقات القائمة اجتماعياً ومعرفياً في ضوء تسجيلية اهتمامت بتسجيل الماضي في حياة الناس؛ الماضي الذي أصبح في حالة شبه انقراض وتلاش بسبب هجمة المدينة الحديثة.

(7)

لعل الصياغة النهائية للتركيب العلانقي بين الأبعاد التي ذكرت في هذه المقاربة، تشير إلى أن الجمالية التي حققتها رواية "صالحة" انطلقت أساساً من الاحتفال بالعادي والمألوف الشعبي الجمعي في الحياة، وهذا الاحتفال بصورة خاصة يحمل كينونة لها صورة من صور الخرافة أو الأسطورة، والرواية العربية الجديدة عموماً أصبحت تجد فضاءها التجريبي بشكل خاص في السياقات الشعبية والتراثية، السياقات التي تضعك دائماً كمتلق بين يدي حياة مشبعة بالعادية والطبيعية، في مقابل ما تعيشه في زمن المدينة زمن التلقي (الآن) من حياة مختلفة تماماً عن الماضي؛ حيث الحضارة الصناعية التي حلت محل

العيش الطبيعي مع الطبيعة والخرافات: "صاح الناس على صالحة بنت أحمد، قالوا: "خرجت في الليل، وشتت بنتها بشتيمة دعت فيها الجن ليختطفوها: "آهي لهم.. خذوها يا جن " لكنهم ودون أن تراهم.. نطوا على كتفها، ولعبوا بأشداقها، فأصبحت بشفاء منفرجة، الله يكفينا، إذا كلمها أحد نفرت في وجهه (ص 89)".

وكما ذكرت سالفاً، فإن المدينة والحياة الجديدة بدأت تدخل إلى القرية مع نهاية الرواية من خلال التعليم والشارع الإسفلتي، وبعض المتوجات الصناعية، وقد تشكل من خلال هذه التحولات علامات جديدة في القرية التي ستعيش بكل تأكيد زمناً آخر متطوراً ومختلفاً في ظل الصراع ما بين الموروث الريفي والجديد المدني، مقصد كل كتابة روائية من هذا النوع، وقد عالج المشري بعض ذلك في رواياته الأخرى: الوسمية، والغبوم ومنابت الشجر، والحصون، وريح الكادي.. وفي سردياته عموماً كانت جمالية الكتابة لديه تنشأ من احتفاليته بالنسق الشعبي الذي يتلاشى من وجهة نظره السردية شيئاً فشيئاً مع استقبال المدينة الحديثة.

مجلة روى: أغسطس 1998

(3)

فلكلورية القرية

رواية " الحزام "

"لأن حزام أورثني ذاكرته - ذاكرة القرية،
لذا كان عليّ أن أعثر على ذاكرة تحمله
وتحملني. اخترتها ذاكرة امرأة، خلافاً
لوصايا حزام وتعاليمه، وحين علم سألني
إن كانت ذاكرة أمي. قلت: روحها ابنتي
وزوجتي. صافحني وبارك هذه الذاكرة. "

(الرواية، ص 14)

تبدو الكتابة عن رواية "الحزام" لأحمد أبي دهمان ذات حدين، الأول
منهما: أن الرواية - كما هو معروف - نالت شهرة كبيرة، بحيث تصبح هذه
الشهرة عاملاً حاسماً في توجيه أية قراءة نحو الإعجاب بهذه الرواية على وجه
الضرورة، حتى لا يقال عن ناقد ما ينهج نهجاً مغايراً، هو ناقد غيور حسود
مثلاً. وفي هذا السياق نجد بعض الروايات التي قد لا تقل أهمية عن رواية
الحزام في احتفائها بفلكلورية القرية (أو الحي الشعبي في المدينة) وما يجري
فيها من تداعيات تشبه الخرافات والأساطير، أذكر منها - على سبيل التمثيل لا
الحصر - روايات: "صالحة" لعبد العزيز المشري، و"الفجرية والشعبان"

لإبراهيم الناصر، و"فيضة الرعد" لعبد الحفيظ الشمري لكنها لم تلاق ما لاقته "الحزام"!!

والثاني أن هذه الرواية كتبت للقارئ الغربي في الدرجة الأولى، وعندما ترجمها مؤلفها إلى اللغة العربية لا بد أنه - وكما سمعت من بعض الزملاء العارفين بالفرنسية - مارس الرقابة العربية الكامنة داخله على نصه العربي المترجم، أو إن شئت المؤلف، مما يعني أننا سننوقف مع نص يبدو أنه مختلف إلى حد ما عن النص الأصل، أو هذا ما يفترض أن يكون!! وعلى هذا الأساس نفترض أية قراءة - بعد أن كتب أو ترجم أبو دهمان نصه - أننا أمام نص يمتلك خصوصية عربية تفصله عن النص الذي اشتهر في اللغة الأخرى، وفي هذا السياق كان من المفروض ألا ينخدع قراء النص العربي بما حققه النص الفرنسي من شهرة!!

في ضوء ما سبق، تبدو رواية "الحزام" مجموعة من القصص القصيرة أو من المشاهد السردية الفلكلورية، التي يلتف بعضها على بعض في سياق ذاكرة الراوي/حزام / القرية، بوصف الراوي ينتمي إلى المؤلف نفسه الذي يدمج في نصوصه أو نصه بين السيرة الذاتية والسيرة الجمعية القروية العامة، كما تبدو من خلال العلاقة الحميمة بين أجزاء الذات في بنية الأسرة الممتدة أو القبيلة الكلية التي تحرص على مبدأ: "من يحفظ نسبه يرفع صوته(ص13)"، وبين الراوي الذي يبدأ روايته بهذا النسب الممتد "بابن وابن...".

هنا تبدو تجليات "حزام" في بيئة القرية التقليدية الفلكلورية، بصفتها صفة ممتدة بطريقة أو بأخرى على مستوى القرى في العالم كله، كما يتصور الراوي (أبو دهمان)، ويصور مختلفة نسبياً بين مكان وآخر في الوقت نفسه. لكن الامتداد هو مبعث الكتابة في هذه الرواية التي أهديت: "لبلادي". لكل القرى في العالم (ص7)". على أساس أن هذا الإهداء الذكي إلى حد ما، هو العمق الإنساني الذي جعل "بلادي" من وجهة نظر السارد، مهما كانت درجة خصوصيتها، تبقى من ضمن القرى في هذا العالم، أو في زمن العولمة. ومع ذلك تبقى في الإهداء خصوصية، وهي أنه لم يكن على سبيل المثال:

لكل البلاد في العالم. فباريس - على وجه التمثيل - رغم ما فيها من معالم تاريخية وأثرية، نشأت فيها أو اختلست من أنحاء مختلفة في العالم، تبقى مكاناً مختلفاً عن القرية، أو مضاداً لها، من هنا وجد الراوي (أحمد أبو دهمان) نفسه "متحزماً" بفلكلورية ذاكرة قريته وجهاً للبيئة التي بدأت تنقرض في عالم المدينة الحديثة، وهو يؤكد على هذه الناحية في قوله: " في باريس احتميت بقريتي، أحملها كنار لا تنطفئ، ألقى السلام بصوت مرتفع كما كنا نفعل، وعندما اكتشفت أنهم لا يسمعون، ألقى السلام على السلام بصوت خفيض (ص11) "، فكانت هذه الرواية صوتاً خفيضاً يلقي السلام على السلام، هكذا يجب أن نتصورها عندما نتحدث عن ذاكرة القرية الحميمة في كيان الروائي المعاصر الذي يعيش المدنية في أشكالها كلها، لكنه من الناحية الروحية أو التصوفية يتغنى بذاكرة الحياة في الماضي في مواجهة الموت الذي يتجلى في الحاضر، في مرض حزام، ثم موته، وفي مرض الأم والأب ثم موتهما، وفي الخوف من الموت الآتي على الإنسان مهما طال عمره، لذلك كانت الرواية تخليداً لذاكرة لا تموت؛ لأنها تستمر في روح الزوجة والابنة، ومن جيل إلى جيل، وهو ما يباركه حزام، كما يتضح في المقطع المقتطف في بداية هذه المقاربة.

أليست هذه الذاكرة الحميمة تجاه القرية هي الباعث المحوري لبناء خصوصيات الذات في عالم الغربة والاعتراب، في مدينة باريس التي تشعر القروي بازواجية العلاقة بين ماضيه وحاضره، ولا بد في النهاية من انتصار ذاكرة الماضي، حيث تتجلى من خلال الكتابة / الرواية، التي تحتفل بذاكرة القرية المحكومة بسلطة الرجل السُّكينيّة: "كله سكين: نظراته، أفعاله، أقواله، حتى نومه يجب أن يكون حاداً كالسكين، سكين الرجل هي قلبه وعقله، حياته وموته (ص17)". وكذلك المرأة التي تفقد زوجها (حقيقة أو مجازاً) في القرية فهي "تصبح" رجلاً "لمواجهة الوحوش [البشرية] وأطماعهم، ولكي تحمي

أطفالها وإرث زوجها(ص 23)". وهذا ما وجدناه في شخصية "صالحة" في رواية "صالحة" لعبد العزيز المشري، وفي شخصية "غزالة" في رواية "فيضة الرعد" لعبد الحفيظ الشمري.



لم يكتب أحمد أبو دهمان صورة القرية المألوفة العادية فقط، وإنما كتب أيضاً عن القرية المألوفة العادية في صورة من صور "أسطورة" القرية في أجوائها وعلاقاتها وحكاياتها وتقاليدها فبدت الصياغة اللغوية عنده صياغة فلكلورية متقنة في إثارة عالم الغرائبي والعجائبي، أو عالم الفلكلور الشعبي وهو في حالات الارتقاء إلى الخرافة أو الأسطورة؛ ومن ذلك ما تقوله الأم عن قريتها:

"قالت إنه في قريتها وفي قديم الزمان، كان عدد الجن يفوق مئة مرة عدد الإنس، وإنهم في كل مكان. والناس يرددون دائماً هذا التحذير: (تحت القدم مئة قدم). كانوا يتحولون إلى أشجار وصخور وثعابين وأزهار ومياه وطيور وحيوانات، كانوا إذن في كل مكان، حيثما وجهت نظرك أو سمعك، أو حيثما مشيت، أو أحببت، أو تكلمت أو لبست أو أكلت، وسلاحهم الفتاك الجنون وما زال (ص 117)".

هناك كثير من الفقرات التي يمكن إحالتها إلى العالم العجائبي، كأن تكون القبيلة في تلك القرية هي القبيلة الوحيدة التي هبطت من السماء، لأن السماء جزء من الجبال، حيث لا يسقط المطر كالعادة من فوق إلى أسفل، وإنما يصعد -في هذه القرية دون غيرها- من أسفل إلى أعلى، بل يُرى الماء وهو ينساب في حنجرة أي قوس قزح.. وأيضاً أينما يحفر الناس يجدون الماء وعلى هذا النحو تغدو الرواية في مجملها خطاباً فلكلورياً مجازياً ممتلئاً بالمألوف في سياقه الأسطوري.

من خلال هذه الغرائبية أو العجائبية تشدك الرواية من بدايتها إلى نهايتها؛

لأنها تعرف كيف تنتقي مؤثراتها السردية، فتشعر كأنها ضد الحشو، والركاكة، والتنافر، والتقيرية، والبساطة. فهي تكثيف لغوي، وحبك متماسك، وتكامل في بناء الصورة الكلية، وصياغة من صياغات السهل الممتنع، ورؤية عميقة للأشياء، وشفافية تكشف عن دلالات عميقة، وإيجاز يفضي من خلال شعرية إلى مساحات التأويل والاختلاف، وهذا كله جاء في سياق المدرسة الواقعية السحرية التي تجعل الواقع جزءاً من المخيال والخرافة والأسطورة؛ العلامات التي تصف ذاكرة القرية الفلكلورية وصفاً إحيائياً، يشدك إليه رغم أنفك. لتأمل هذه الحكاية عن حزام وثور عندما وجدنا بئر الماء خالياً من الماء، مما هدد تلف المزروعات، يقول الراوي:

«كان هذا قبل موسم الحصاد بقليل، وهي السقيا الأخيرة إذن، إلا أن البئر خانتها في اللحظات الأخيرة، ما رأيت حزام جافاً وبائساً مثلما كان عليه في ذلك اليوم، خلع ملابسه كلها، وبدأ يحثو التراب على جسده الذي يشبه نبتة عراها العطش، واتجه إلى الله متضرعاً: يا إلهي اسقني. كررها ثلاثاً، ثم عاد إلى جانب ثوره، وظل يهمس في أذنه، إلى أن أتى المطر من كل مكان (ص 93)».

على هذا المنوال السردية تتألق اللغة السردية، وهنا بكل تأكيد نشعر أن أبا دهمان وظف حكايات ألف ليلة وليلة والحكايات الشعبية والسندباديات من أجل أن يصل إلى أعماق الذات المتلقية المندمجة مع أساطيرها الأقرب إلى المعجزات الواقعية، التي تستلج بمثل هذه الإثارة السردية دون الإسفاف والتكلف!!



تتكون الرواية من أربع عشرة لوحة، أو حكاية، توحى عناوينها بعلاقة حميمة كما ذكرنا مع عالم القرية الفلكلورية، مثل: تراحيب، وزوجة زوجته،

والولي، وأسبوع المدينة، وقوس قزح، وذاكرة الماء، ومدينة السحاب، وزمن الجن، والخروف والكاتب، والنضحية...

ونجد مجموعة من الشخصيات المحورية المفعلة للأحداث في إطار العلاقات الممتدة والمتداخلة في القرية، مع تركيز خاص على الراوي ووالده، وأمه، وأخته، وحزام (بطل الرواية)، وقوس قزح (الحبيبة)... وفي هذا السياق تتشكل العلاقات بين الشخصيات من منظور الراوي الخبير، الذي يشكل بنية الرواية من منظور الرؤية السيرية المسكونة بالفراشي أو العجائبي كما ذكر.

ولعل مقصدية التعرف إلى عناصر السرد وجمالياته توحى بأن الرواية مليئة بالإشكاليات العميقة في مستويات اللغة، والشخصية، والزمكانية، والدلالات، والرؤى، والحدث، والأصوات، والحوارية، والحبكة، وطرق العرض بحيث تبدو صفحات الرواية، المثة والستون، حالة من الدمج بين الشعري والسرد، دون أن يطفى أحدهما على الآخر. ومن خلال هذا التوازن تتحقق جمالية الرواية بصفاتها بنية حكاية في لغة شاعرية، فيتأثر المتلقي بإيقاعات سردية تجعل من الكتابة الجديدة حالة امتزاجية بالروح المتلقية لهذا النص، وهذا هو مكن نجاح هذه الرواية في اللغة الفرنسية أولاً، على حد توقعي، وأيضاً نجاحها على مستوى فاعلية اللغة العربية بمفهوم شاعرية اللغة الوسطى، الشائعة في الوسط الثقافي، الواضح اجتماعياً من خلال وسائل الإعلام المختلفة، فيجئ السرد محتفلاً برغبات المتلقي ومحققاً لاندماجته في النص دون تكلف أو حشو أو غموض، ومن ذلك - للتمثيل - أن تأمل سلاسة الفقرة التالية:

"كان عيد الفطر يقترب، وقد أعدت القرية عشرة من أبنائها للختان في سن الخامسة عشرة تقريباً. والختان هو الاختيار الأقسى للشجاعة والصبر، إنه اختبار لإرادة الآباء والأجداد وشجاعتهم المتوارثة، وهو في الدرجة الأولى اختبار حاسم لصلاية الخال وأصالته، لأن حكمة في القرية تقول: "الخال في أقصى الرحم"، هناك حيث يساهم في صياغة الجنين منذ اللحظات الأولى. هذا ما قاله لي خالي الذي يحبني مثل روحه، وكانت أمي توحى لي دائماً بأنه أبي الثاني(ص 25)".

فهذه الفقرة القصيرة بإمكانها أن توحى من خلال هذه السلامة والوضوح بمعان كثيرة عن العلاقات داخل القرية في سياق الأحوال والأعمام، الآباء والأمهات، الذكور والإناث، العادات والتقاليد، الوصايا والحكم... في النهاية، كان هدف هذه المقاربة أن تكشف عن بعض العوامل التي ساهمت في نجاح هذه الرواية في الثقافة الأخرى، من خلال التفاعل مع النص العربي، بحيث يتوقع أن تكون هذه الرواية "بيضة الديك" بالنسبة لأحمد أبي دهمان، وأن أية كتابة أخرى سيكتبها ستكون ظلالاً باهتة، غير مؤثرة، على طريقة الطيب صالح الذي لم يعرف عربياً وعالمياً في غير روايته الأولى "موسم الهجرة إلى الشمال" على الرغم من أنه كتب ثلاث روايات غيرها.

جريدة الجزيرة: 2002 / 7 / 18

(4)

السارد

قراءة في رواية "لغظ موتى"

أحياناً أحس أنها الذاكرة، ذاكرتي ككرة
ثلج مردومة بحجر، وأنت أيها الصديق
الشقي مررت قريبها، ولا أعرف، بقصد أو
دونه، مسست بقدمك حافة الحجر،
فتدحرجت كرة الثلج، بطيئة في البدء، ما
لبثت أن انهالت سريعة، متعاطمة وهي
تزدحم بالثلج الناس، بالثلج الحكايات،
بالثلج الوقائع، بالثلج الأسرار، والكنوز،
والأحلام، والهزائم *

(صوت السارد، الرواية، ص 51)

تبدو الكتابة في رواية "لغظ موتى" ليوسف المحيميد كتابة سردية ذات
إشكالية غرائبية بطريقة أو بأخرى، كما يتضح من النص السابق المقتبس الذي
يكشف عن ذاكرة مزدحمة بمولدات السرد الروائي، وتحديدًا الكتابة السردية
الغرائبية، لأن الرواية في ضوء غرائبيتها تستفيد من سياق الكتابة السردية
الجديدة؛ فنراها "رواية ضد الرواية" أو (رواية مضادة)، بمعنى أنها تضع قارئها

في جو سردي تجريبي، موضوعه الرئيس فشل السارد / بطل الرواية في كتابة رواية، قد حرصه الآخرون (الأصدقاء) على كتابتها.

ثم نجد أنفسنا بوصفنا قارئين لهذا العمل السردي التجريبي الذي يبرر الفشل في كتابة رواية ما، ندخل إلى جوف رواية إشكالية غايتها تصوير مخطط روائي يحاصر السارد، فيعده عن كتابة الرواية المنتظرة أو المتوقعة، خاصة في الزمن القائم الذي نرى فيه "الكلب" أكثر حظوة من إنسانية "الإنسان"، كما يرى السارد..

وهنا تبدو المفارقة واضحة عندما نجد ما فسر على أنه فشل في كتابة الرواية هو في واقع الأمر إنجاز روائي إشكالي حوارى، فيه الوضوح والتعقيد معاً، الشعري والسردي، التقريرى والتميزي.. حيث تنشأ فاعلية الرواية من أزمة كتابة رواية، أو من إشكالية أننا على المستوى الجمالي بحاجة إلى عمل يثبت نفسه، لا إلى مجرد كتابة سردية تقريرية، يأكلها الغبار فوق الرفوف، هذا إن حظيت بمسمى "رواية" على أية حال..

ربما لن نعجب رواية "لغظ موتى" ذائقة القارئ العادي، بلؤكد على ذلك. كما قد ينزعج القارئ الذكي من اللعب السردية أو الهجين السردي في متنها؛ خاصة أن هذا المتن يبعث الحيرة والقلق أكثر من أن يفضي إلى الفهم والاستيعاب مباشرة، حيث تدمج هذه الكتابة السردية بين الواقعي السحري والتخيلي الخرافي؛ وتحديدأ بين سطوتي الشخص في الواقع وهم في الوقت نفسه أموات، فلا تعود تدرك أين هي الزاوية الآمنة التي تستحق أن تقف فيها وتعلن من خلالها أنك فهمت جماليات الرواية كلها؛ في تراكيبها اللغوية المتعددة، ودلالاتها المباشرة والعميقة، وبنائها السردي مبنى ومعنى!!

نجد على سبيل المثال، تداخلاً بين البنيات السردية التي تشغل عليها هذه الرواية، إلى حد إمكانية التعامل معها من خلال عدة أجناس أدبية. فهي رواية تبدو من جهة عدة رسائل يتميز فيها رسالتان طويلتان، يبعثهما البطل/ السارد إلى صديقه الذي حثه على أن يكتب رواية، فيعبر له في هذه الرسائل عن الأسباب التي تحول بينه وبين أن يكتب رواية مهمة، موضحاً الفشل الذي يغدو

موضوع هذه الرواية على وجه التحديد. يقول السارد/ بطل الرواية واصفاً هذه التجربة: " تخيل روائياً فاشلاً، يحاول دائماً أن يكتب رواية، لكنه يفشل بامتياز، فيمزق كل أوراقه التي كتبها، ثم يعيد المحاولة مرة أخرى، ويفشل أيضاً، تخيل أن صديقه الحميم يسأله ذات مساء بارد، لماذا لا تكتب رواية؟ لم يجب بأنه يجرب ويفشل، إنما أراد أن يكتب له رسالة مطولة يبين فيها سبب قلقه من كتابة رواية، وخوفه من الفشل، فيفاجأ أنه كتب للمرة الأولى رواية ناجحة(ص84)".

فمن خلال صوت الرسالة السردية الحوارية مع الآخر الصديق الغائب، يتمكن الكاتب من توفير فرصة لتطوير الحكمة السردية ونموها في اتجاه الترابط الحواري، الذي يعطي البنية السردية دينامية التصاعد في الحركية المعبرة عن ذاكرة حوارية تحمل تساؤلات كثيرة موجهة من الآخر إلى السارد، وردود كثيرة من السارد عليها، وكأننا أمام محادثة صحفية، لا تخفي تأثير المحييميد بعمله الصحفي، الأمر الذي جعل روايته قصيرة(80 صفحة من القطع الصغير، وهي لا تتجاوز الستين صفحة فعلياً) ذات لوحات قصيرة لا تتجاوز عشرين لوحة، مما يجعلنا نصفها بأنها رواية قصيرة جداً، أو بأنها مخطط مشروع كتابة رواية، حيث تبرز الحوارية من خلال السائل والمجيب في بداية جل اللوحات، مما يحفز على الكتابة الفاعلة، كما يتضح مما يلي، مكتفياً ببعض الافتتاحيات لبعض اللوحات:

- "أصدقاء كثير يظنون أنني لا أملك أن أكتب نصاً طويلاً، رواية.. (ص7)".
- "كثير من أصدقائي، وأنت أحدهم، يعتقدون أسئلتهم قبل أن تشبك معي أيديها الطويلة" (ص 15).
- "هل ترى أيها الصديق الذي يسألني ذات مساء... " (ص 37).
- "كثيرون يثاءبون عما إذا جريت أن أكتب رواية" (ص41).
- "كيف سأروي لك" (ص 43).

- "هل تعرف أن قرف كتابة رواية يأتي من شغف الشخص في الحكيم" (ص 45).
- "هل ترى يا صديقي كم هو صعب أن تبقى في حضرة مجانيين" (ص 51).
- "هل ترى يا صديقي؟" (ص 53).
- "إن كنت لا تؤمن يا صديقي بأن الممحة وهي تنسف وتلغي وجود الكائن، إنما كانت تحقق وجوده بطريقة أخرى" (ص 61).
- "هل تتخيل يا صديقي، كم هو مؤلم أن لا تملك أي ممحة" (ص 67).
- "كيف تلقيت رسالتي، وتبريري لعدم كتابة رواية" (ص 71).



تبدو هذه الرواية أيضاً، من جهة أخرى، حكاية حكايات أفراد أسرة واحدة في الأساس، تتعدد فيها الأجيال، أو على وجه التحديد الأجيال الثلاثة: الأجداد، والآباء، والأبناء. فتظهر الشخصيات المتعددة في هذه الأسرة وهي تعلن رغباتها في الحكيم، ومطوتها في الإصرار على أن تمنح السرد دوراً خاصاً وكافياً لتحكي عن نفسها، فهي تطمح إلى أن تحظى بأدوار فاعلة تناسب أهميتها كما تراها لذاتها، وهنا تظهر أزمة الشخصيات في التعبير عن نفسها، وفي صراعها بعضها مع بعض من منظور الصراع بين الأجيال.

وفي هذا السياق نجد محاصرة الشخصيات للسارد، على نحو حصار "موضي" التي تطالبه أن يكتب عن خيبتها وهزائمها الكبيرة، وحصار البنت الصغيرة (مزنّة) التي تطلب منه ألا يغفل بطولاتها، وألا يتعامل معها على أساس أنها بنت قاصر أو طفلة ساذجة بعد أن صارت في العاشرة من عمرها!! كذلك يمكن أن نعدّ الرواية من جهة ثالثة سيرة ذاتية للبطل السارد الذي يكشف كثيراً من علاقات التماس بالمؤلف يوسف المحيبيد نفسه، حيث تتضح

معالم الذات في مواقع عديدة، تجعل الرواية جزءاً من الحديث عن علاقة المحييميد بكتابة الرواية، وخاصة في مجال تشكل قلق الكتابة وسطوة الشخصيات، وهذا يتضح تحديداً في الإهداء الخاص الذي كتبه المحييميد: "بين يديك قلق الكاتب وسطوة الشخص"؛ حيث اختزلت هذه العبارة أبعاد الذاكرة السردية التي نشأت من خلالها بنية الرواية وتطورت فيها لغتها السردية، بمعنى أنه كشف عن قلق كبير يعترى الكاتب عندما يكتب رواية، وخاصة قلق التعامل مع سطوة الشخص، هذه السطوة التي ترهب الكاتب؛ فيشعر إزاءها بأنه محكوم بسلطات عديدة اجتماعية ودينية وثقافية وسياسية وأخلاقية، تحاصره وتمنعه من التداعي الحر في انسياب شخصياته على الورق، من هنا تصبح الممحاة رمزاً محورياً في التعبير عن هذا القلق الرقابي، كما يصبح حصار الشخص في دائرة الكلام الضيقة، والميل بهم إلى الخرافي رمزاً لحضور الرقابة، وخاصة الرقابة الاجتماعية في سياقها الأسري، حيث تفسر الأعمال الروائية في أحيان كثيرة على أنها نوع من "الرواية السيرية"؛ إذ إنها تفضح جماليات أسرار المؤلف وعلاقاته الحميمة بأناس عاش بينهم، ثم غدوا جزءاً من المقبرة التي تمتلئ بها لغة الرواية ابتداء من عنوانها وانتهاء بآخر جمل متنها!!

لذلك تبدو شخصية يوسف المحييميد طاغية من بداية الرواية إلى نهايتها، وهذا بكل تأكيد ليس عيباً، إذ القصد أن يكشف السارد عن رؤية الفشل في كتابة رواية من الناحية النظرية، مؤكداً على الأقل تلك الأسباب التي جعلته يتأخر عن كتابة الرواية، وهي أسباب توحي من خلال عنوان الرواية بأن الكتابة السردية تحيي الأموات، فتجعلهم جزءاً حياً في ذاكرة الكاتب من خلال كتابته، مما يؤزم ذاته الإبداعية في مواجهة جماليات الشخص الذين سيكتب عنهم، يقول السارد في هذا الشأن: "أرأيت يا صاحبي، وقد شرفتني بأنني أمتلك اللغة، والأداة، وأستحضر وحشة الطفولة، وغمغمات المرأة، أرأيت كيف يشتمني شخص من حلمت أن يصبحوا أبطالاً لروايتي، أرأيت كيف يتهمونك بالغباء، ويهونوني الفشل (ص 42)".

تبدو الرواية كذلك عملاً درامياً، يؤكد الحوارية بين السارد (الكاتب) وشخصه، وبين الشخصوس والسارد(البطل)، وبين الشخصوس بعضهم ببعض، وبين الرغبة في الكشف عن الأسرار، وتمويهات التكتّم والتخفي خلف الغرائبية، وتعتمد التجريب ولعبة السرد للخروج بالكتابة السردية من دائرة التقليدية، إلى جماليات الكتابة السردية الجديدة.

ثم هي كتابة مقالية متأثرة كثيراً باللغة الصحفية التي يتقنها كثير من الكتاب والنقاد، بسبب انشغال معظمهم بشؤونها، وقد أشرت إلى ذلك في بداية هذه المقاربة؛ إذ إن اللغة العادية المألوفة لا تعني المباشرة في المعاني والدلالات... على العكس من ذلك تماماً في هذه الرواية.

ولا تخلو الرواية من شعرية، وتوترات إيقاعية ناتجة عن منولوجات داخلية توغل في السخرية والهزاء للذات والعلاقات والأجواء التي يمكن أن تجري فيها أحداث الرواية المتوقعة؛ كما تنضح في المخطط السردى الذي يتوقع أن تشغل عليه رواية أخرى...



على أية حال، تشكل ذاكرة السارد/ بطل الرواية في كتابته لروايته من ثلاثة محاور رئيسة، هي:

الأول: محور الصديق / الأصدقاء، وهو المحور الذي يطالبه (يطالب السارد) بأن يكتب رواية، ويلومه على التأخر في ذلك، فيجيب السارد عن تساؤلاتهم اللائمة بما يبرر فشله في تنفيذ ما يأملون، مركزاً في هذا الجانب على صديق معين، ومصرراً في النهاية على أن الأصدقاء يريدون أن يورطوه في جماليات مأساة إحياء الأموات، الذين سيلاحقونه إلى الدرجة التي تجعله يتنفس بأنفاسهم، خاصة أن ذاكرته تمتلئ بالأموات الساخطين على الأحياء، يقول في

توصيف هذا المحور: 'يا للأصدقاء الذين يحرضون على جذب هؤلاء الموتى، لينفضوا حياتهم السالفة أمامي كبساط تدوخ ألوانه بصري؛ هكذا يظن الأصدقاء، بل يوقنون أن من ينفض حيوات الآخرين على الورق، إنما يتخلص من أرواحهم الحائمة حوله مثل فراش ملون، ثم ينساها تماماً، كما نسي "كازانتزاكي" حبه الأول، بكتابة روايته "الثعبان والزنبقة"، ثم تنفس عميقاً وهو ينظر من النافذة، شاعراً بالارتياح. لو تنفست الآن، لتنفس هؤلاء معي، وهم يحاصرونني بحكاياتهم الضائعة، وسخطهم على الأحياء والمتزلفين (ص 29)'.
 المحور الثاني: مطاردات الشخص للساد وسطوتهم عليه، والغاية من هذه المطاردة - كما أسلفنا - أن كلاً منهم يريد أن يعطيه حقه الكامل في الدور والصوت معاً، وأن بعضهم يحتج ويتذمر، بل يصل الأمر ببعضهم أن يسعى إلى الانتقام، لشعوره بأن السارد يشوه في سيرته، أو يحاصر صوته، أو يغلب شخصية أخرى على شخصيته، وهذا المحور حيوي، وطريف في هذه الرواية التي تبدو من هذه الزاوية مجتدة إلى درجة كبيرة، وهي ترينا أنّ الكتابة السردية حوار حقيقي بين المؤلف وشخصيات السرد، وهذا الأسلوب السردى المهم، نجده في روايات جبرا إبراهيم جبرا، ولكن ليس بهذه الصورة الكلية، التي يصبح فيها موضوع الرواية كله حواراً بين السارد وشخصياته، يستمع لهم، ويتدخلون في كتابته كما يظهر في نهاية الرواية؛ يقول السارد: 'يطاردني أناس وكائنات لا أعرفها. هل ترى إلى الجد، والجددة، ومسمود، وموضي، والصغرى، والجارة ذات الفراشة، والبعوضة الضخمة، والرجل المتبوع بحمام، والأم بالغلالة، كيف يطاردونني، كيف يهدد كل منهم إن أغفلت ما يريد (ص 37)؟' وعلى هذا الأساس يغدو حضور هؤلاء الشخصيات الطاغية معوقاً من معوقات كتابة الرواية، أو السبب المباشر في تأخير كتابة الرواية من وجهة نظر السارد، وأن هذا الإفصاح عن مكنونات النفس هو بداية لإبداع روايات لا رواية واحدة.

المحور الثالث: قلق الكتابة، وهذا المحور تحديداً هو ما يعانيه السارد عندما تكون تجربته أسامية وعميقة، وأنه محكوم بتجربة يودها أن تأخذ حريتها الكاملة في لغة السرد، ولكن أنى يتأتى هذا لها في ظل ظروف عديدة تفهم الكتابة، وتشلها بقيود كثيرة، حتى تغدو التجربة كيساً ثقيلاً لا يمكن التخلص منه أو حمله؛ يقول السارد: "الكتابة قلق أجره مثل كيس خلفي، إن أطلقته خففت عالياً وغائباً، وإن سحبه كللت.. تركل بداخله قوائم الكلمات.. أشخاص وكلس عظام وسرائر(ص 37)". هكذا تبدو تجربة الكتابة مؤلمة صارخة مقموعة.

جريدة الجزيرة: 2002/11/28 و 2003/1/12

(5)

سيرة البطل

قراءة في رواية "شرق الوادي"

كل حياته بتفاصيلها مرت عليه صوراً
واضحة، وهو مدفوع بقوة إلى مصدر
النور: أحاسيس ومشاعر كثيرة تعاقبت على
صدره: فرح، ألم، حزن، سعادة، قلق،
خوف، غثبان، حيرة، ضياع، حب،
بغض، شهوة، ندم، يأس، أمل، ضحك،
بكاء، رقة، قسوة، يقين، عيب،
طمع، قناعة، حتى وجد نفسه وقد خرج من
الطرف الآخر للنفق، وأخذ النور ينتشر
حتى تحول كل شيء إلى اللون الأخضر،
وكأنه سقط في بركة من زيت زيتون
مضيء^١.

(صوت الراوي البطل جابر السدرة، ص 256)

يكتب تركي الحمد رواياته من منظور الذاكرة التاريخية (التاريخية-
السيرة)، إذ ساعدته هذه الذاكرة الممثلة بالأحداث والأسفار والعلاقات

التاريخية والاجتماعية على تسطير ست روايات كبيرة الحجم، يهمنها منها روايته (شرق الوادي أسفار من أيام الانتظار)، التي تحتفي كثيراً من الناحية التاريخية بتاريخ المملكة العربية السعودية منذ التأسيس لها في مطلع القرن العشرين إلى زمن كتابة الرواية في التسعينيات، كما تحتفي من الناحية السيرية بسيرة بطل الرواية النجدي (جابر بن صالح بن فالح بن سمحان السدرة) منذ ولادته إلى ما بعد موته، موضحة من خلال هذه السيرة الحياة الاجتماعية في نجد، وفي أماكن أخرى كثيرة في سياق تنقلات البطل وتحولاته بين الخب والظهران والرياض والحجاز والشام وأميركا... مما يؤكد العلاقة الحميمة بين المكان والإنسان والتاريخ في ذاكرة السارد / البطل!

نجد أنفسنا في هذه الرواية تجاه بطل رئيس، ينقل العالم من حوله من خلال عدة بؤر سردية، يتشابه بعضها مع بعض، مما يؤسس وحدة الرؤية، ومن ثم جمالية التنوع في الشخصيات والأحداث والحكايات والزمكانية. وبذلك تغيب عن الرواية قيود الواقعية التسجيلية المسببة للملل وفقر بنية السرد، كما عودتنا على ذلك الروايات التاريخية.

يجاور الواقعية التسجيلية في هذه الرواية ما يمكن تسميته الواقعية السحرية، التي تجعل البنية التاريخية أقرب إلى أن تكون بنية أسطورية أو خرافية، بمعنى أن رواية "شرق الوادي" تنتمي بطريقة أو بأخرى إلى نهج مدرسة رواية "مئة عام من العزلة"، حيث يغدو العالم الذي نتصوره واقعياً عالماً خرافياً أسطورياً، يتكشف من خلال حضور الميثافيزيقي حضوراً طاغياً في حركية الشخصيات وعلاقاتها على وجه التحديد.

عندما نتصور البنية السردية للرواية في بؤر سردية محورية، فلا بد من أن نشير أولاً إلى أن البؤرة الرئيسة التي هي شخصية الراوي البطل (جابر السدرة) وما تمثله هذه الشخصية من علاقات في قرية "خب السماوي"، بصفتها قرية واقعية: "قرية صغيرة غافية بين كثبان رمال النفود، على الضفة اليسرى لوادي الرمة العظيم في مجراه الأبدى من الغرب إلى الشرق، إلى الغرب من مدينة بريدة... (ص 22-23)". ثم في تنقلاته مع جيش الملك عبد العزيز بن سعود

- رحمه الله - لتوحيد المملكة، ورحلاته إلى الحجاز والأردن وفلسطين وسوريا بحثاً عن صديق طفولته / الرجل الخرافة * سميح الذاهل *، وعمله في الشام، والظهران، ودراسته في أميركا. وما تخلل ذلك كله من تعدد زوجاته، وما مثله أيضاً من تدين فطري تربي عليه، ثم الانفتاح في علاقاته بالخمرة والنساء بعد اختلاطه بالآخر الغربي.

أما البؤرة الثانية فهي حركية تاريخية للحياة السياسية والاقتصادية والاجتماعية في المملكة، منذ عشرينيات القرن العشرين إلى التسعينيات منه، حيث نجد التحول السياسي من التشرذم إلى الوحدة، والتحول الاقتصادي من خلال اكتشاف النفط، وما تبع ذلك من تغيرات اجتماعية في تكوين الأسرة والمجتمع، وما يؤثر في هذا التكوين السياسي الاقتصادي الاجتماعي الجديد من مؤثرات خارجية عربية وإسلامية ودولية؛ حيث تشكل ثقافة السارد ووعيه الإعلامي مغزياً حيوياً لكتابه السردية على وجه العموم.

نجد بؤرة ثالثة حيوية هي بؤرة الخرافة الأسطوري، الممثلة في غياب شخصية سميح الذاهل عن قرية "خب السماوي"، وحضور هذه الشخصية بين الفينة والأخرى، وتعددتها، وتناسخها، وارتباطها بالروحي أو المطلق، والبحث عنها، والمعجزات التي تتحقق على يديها، وصلاحتها، وما يدور في هذا الإطار من صراع بين الخير والشر، الخير الموجود في سميح الذاهل والشر الموجود في شخصية جد سميح (عايش السماوي) الذي لم يخجل من إظهار الفسق والفجور، فكان جابر السدرة ضائعاً بين هاتين الشخصيتين، يبحث عن سميح الذاهل ليعرف أسراره في الخير، وتحديدأ ليتجنب أن يصير فاسقاً مثل عايش السماوي؛ إذ إنه لا يملك في النهاية إلا أن يفعل أفعاله الفاسقة، وخاصة ما يتعلق منها بخطيئة الزنا ومعاقرة الخمرة. لهذا يبقى سميح الذاهل الحلم الذي لم يتحقق في حياة جابر السدرة الذي يصف معاناته في البحث عنه أو عن الخير الذي يمثله، قائلاً: "أربعون عاماً وأنا أبحث عن سميح، هذا الوهم

الحقيقي، والحقيقة الوهمية، وكلما أحسست أنني واجده، ابتعد عني فأصل إلى حافة اليأس، ولكنه لا يلبث أن يتراءى لي من جديد، فأسمى إليه، وأرجع حتى من دون خفي حنين، وأقف على حافة اليأس من جديد (ص10).

تمثل شركة التنقيب عن النفط في الظهران، وما فيها من تداخل بين ثقافتي الشرق والغرب، وخاصة من خلال العلاقة بين جابر ومسر "إيثل"، ودراسة جابر في أميركا وما فيها من علاقات سهلة - البؤرة الرابعة في هذه الرواية التي نعيدنا إلى رواية "موسم الهجرة إلى الشمال" للطيب صالح، حيث تغدو الخمرة والجنس حالة من "المازوخية" (تعذيب الذات وجلدها) في سياق أوهاام الغرب عن الشرق، وأوهاام الشرق عن الغرب، إذ يتصور الغربيون الشرقيين يرضعون العشق مع حليب أمهاتهم، وأن الشرقيين يجوعون ويموتون، ولكنهم لا يمكن إلا أن يعشقوا، فغدوا بهذا العشق كسالى حالمين واهمين لا يصلحون إلا للجنس والعشق وفنون الحب. وفي المقابل يتصور الشرقيون الغربيين استعمارين غارقين في الخمرة والعري، يأكلون لحم الخنزير الذي يقضي على الإحساس بالغيرة عند رجالهم ونسائهم.

كذلك تعد إشكالية الوصف، وتحديداً وصف الأمكنة التي عاش فيها البطل، من خلال إقامته، وتنقلاته ورحلاته بؤرة خامسة حيوية أغنت البنية السردية من جهة الوصف، وقطعت رتابة حركية التتابع السردية التاريخي أو السيري، وهذا ما جعل اللغة السردية - الوصفية في الرواية حيوية تدفع باتجاه قراءتها، بل الحرص على تتبع تفاصيلها؛ حيث يظهر التطور النوعي قياساً إلى رتابة السرد في ثلاثيته "أطياف الأزقة المهجورة".



تتكون الرواية من مقدمة، وخواتيم، وخمسة أسفار (فصول) رامزة هي: سفر الآفلين، وسفر الأولين، وسفر التائهين، وسفر اللاهين، وسفر الحنين. في البدء نجد جيل الأحفاد الذي تسمى بأسماء جيل الأجداد، فانتمى

البطل الرئيس إلى جيل الأحفاد، وهو الحفيد "جابر بن عبد العزيز بن جابر السدرة" حفيد الجد "جابر بن صالح بن فالح بن سمحان السدرة" الذي يعيش في الحاضر، وقد خالف هذا الحفيد حياة أبيه التاجر الذي يعرف كيف يستغل الفرص، وخاصة فرص الحروب لتنمية ثروته، فهو (أي الحفيد) قد عاصر جده، وسمع منه بعض الأخبار عن سميح الداهل، ورآه وهو يوصي أبناءه وأحفاده بالبحث عن سميح الداهل، فتتولد لدى هذا الحفيد الحاجة الماسة للبحث عن سميح الداهل، خاصة بعد أن قرأ المخطوط العجيب الذي تركه جده الذي يصور فيه سيرة حياته ويحثه عن سميح الداهل أكثر من أربعين سنة، ولم يجد غير السراب، فعاش لعبة أزلية سرمدية جعلت سميح الداهل غائباً في الأرض والسماء معاً، ومن ثم لم يستطع هذا الجد أن يمسك به أو يراه.

نجد في السفر الأول (سفر الأفلين) العلاقات بين الناس في "خب السماوي" وهم الذين "لا يفعلون شيئاً غير الصلاة، والعمل في الحايط. يصلون كي يعودوا إلى جنة النعيم (ص 33)". يعيشون في صحراء ممتهدة بلا حدود، تجعل الخب أسطورة مجهولة الجذور، مليئة بالحكايات التي أغربها حكاية الصالح سميح الداهل نقيض جده عايش الفاسق الذي سماه الناس "السعر" لكثرة ما فيه من شرور، لكن ابنه "رفيع" (ابن عايش) جاء على غير سيرة أبيه، ثم جاء سميح الداهل الحفيد، منذ صغره صالحاً "حاد الذكاء، حفظ القرآن الكريم، وعدداً لا بأس به من الأحاديث الصحيحة، بالإضافة إلى حفظه كثيراً من الأوراد عن ظهر قلب (ص 62)".

آمن جابر السدرة بسميح الداهل بعد أن رأى بعض كراماته، منها: طريقة إخراجه للطفل الذي سقط في القليب: قفز، فأخرج الطفل، وكأنه صعد على سلم غير مرئي. ومرة أخرى رأى جابر غرائق خضراً وبيضاً تحوم حول سميح الداهل، وكان يحدثها ويبتسم لها. وثالثة رآه يطير إلى البلح الأخضر على النخلة، ويحضره رطباً... إلخ. ومع ذلك لم يؤمن الآخرون بهذه الكرامات التي رآها جابر، فبقيت صورة سميح الداهل في تصور الناس لا تتجاوز صورة "الخب".

يقرر جابر في السفر الثاني (سفر الأولين) أن يبحث عن سميح الذاهل، فيغادر الخب إلى الرياض، وينضم إلى جيوش الجهاد مع عبد العزيز، ويدخل إلى الحجاز مع الجيش الفاتح، ويعود إلى الخب بعد النصر بحثاً عن سميح الذاهل؛ إذ توقع أن يكون سميح الذاهل قد عاد إليه. لكنه لم يعد. يتزوج جابر "هيلة" ابنة عم سميح الذاهل، ثم يجاهد هو وأبو عثمان (الذي تزوج زهرة الحجازية) في جيش عبد العزيز. ثم يقرر جابر أن يسافر إلى الشام لبحث عن سميح الذاهل، بعد أن ذكر له أنه موجود في القدس. ولعل أهم ما في هذا السفر (سفر الأولين) القيمة التاريخية التي تحققت من خلال الحرب التي وُحِّدَت المملكة وشارك فيها جابر السدرة مشاركة فاعلة مع صديقه أبي عثمان عبد العزيز بن عثمان السايح.

يصور السفر الثالث (سفر التائهين)، رحيل جابر إلى الشام، بحثاً عن سميح الذاهل، حيث يعيش تجربة التائهين فيما عرف بهجرات العقيلات، فيعيش أياماً في "عمان" تشكل له الدهشة واكتشاف الجديد الأشبه بالحلم؛ إذ اكتشف "عالمًا جديدًا مدهشاً لم يخطر بباله أنه موجود (ص 130)". وسافر إلى القدس التي رآها تعج بمختلف أنماط البشر، ولم يتمكن من الالتقاء بسميح الذاهل فيها، فيذهب إلى دمشق، حيث وصف شبيه له فيها، وفيها يتزوج هند ابنة تاجر نجدي من العقيلات، فتطيب له الحياة معها، يعود بعدها إلى الخب باحثاً عن سميح الذاهل، فيعرف أنه عاد إلى الخب مدة قصيرة، ثم خرج ولم يعد. ويتزوج جابر زهرة زوجة أبي عثمان الذي توفي، ثم يخرج إلى الظهران ليعمل في شركة استخراج النفط، ومن هنا تبدأ حياته في الانحدار نحو "الفسق" الغربي، ويظهر له سميح الذاهل في صور عديدة، يسعى من خلالها إلى إنقاذه من السقوط في حبال الشيطان، لكنه يسقط، فتصبح علاقته بإيثل الأميركية علاقة مأساوية، لا تنفع معها محاولات سميح الذاهل في إنقاذه، فتأثرت حياته كثيراً، حتى تأثرت علاقته بزوجاته، مما عمق من جنونه ومأساته، وأدت تصرفاته إلى موت زوجته زهرة، وغربة زوجته الأخرى هيلة وكأنه غداً "عائشاً" المجرم الفاسق.

ويستمر جابر في الانحدار أخلاقياً في السفر الرابع (سفر اللاهين)، إذ تبعته الشركة إلى تكساس للحصول على درجة دبلوم في إدارة المنشآت البترولية، فيتماذى في علاقته مع الشيطانة البيضاء (إيثل)، فنجده قد " تأمر ك بشكل كامل: حلق اللحية والشاربين، وأصبح ذوقه أميركياً خالصاً في المأكول والمشرب والعادات. شيء واحد لم يمسّه.. لحم الخنزير (ص 221-222)". ويتعرف أيضاً على اللبنانية الأميركية " غريس رزق الله" التي أنجبت له ابناً غير شرعي، ثم يتزوجها، ويسمى ابنه سميحاً، بعد أن رأى تشابهاً بينه وبين سميح الذاهل، وخاصة تشابههما في وجود خصلة شعر فضية تنللاً في مقدمة رأسيهما. وتبدأ الخرافات تظهر في حياة سميح الصغير كما ظهرت في حياة سميح الذاهل، بل يختفي سميح الصغير في بيروت مع أمه كما اختفى من قبل سميح الذاهل، فيعيش جابر غربة وضيقاً، وهو يبحث عن السميحين دون جدوى.



يبدأ التحول في حياة جابر في السفر الأخير (سفر الحنين)، حيث يعود إلى الخب، ويفقد الأمل في العثور على غريس وابنه سميح، ثم يترك العمل في الشركة النفطية في الظهران، ويستقر في الرياض، التي يعاني فيها من متغيرات كثيرة في الأوضاع السياسية والاقتصادية والاجتماعية. ثم يقرر أن يعود إلى الخب، ليعيش فيه، قائلاً لمن حوله: " أن لابن الضال أن يعود إلى أهله (ص 291)", ويكتب في الصفحة الأخيرة من مخطوط سيرته، قبيل موته: "الويل لابن سدره إن لم يتداركه ربه برحمته. اللهم إيمان كإيمان العجائز، وعقيدة كعقيدة شيان نجد (ص 293)".

تنتهي الرواية في الـ "خواتيم"، حيث يقرر الحفيد جابر عبد العزيز جابر السدره أن يترك عمله؛ لبحث عن سميح الذاهل، وسميح الغائب، لكن زوجته زهرة أنجبت طفلاً يحمل خصلة الشعر المتلألئة التي يحملها كل من سميح الذاهل، وسميح الغائب مع اختلاف في شكله عنهما، لذلك يسميه سميحاً،

ويقرر أنه سيريه بين عينيه وفي حمايته، مؤكداً أيضاً أنه سينتظر سميح الداهل، وسميح الغائب؛ هذا إن حضراً؛ فقد غدا يعتقد أنه عشر على سميح (ابنه) الحاضر في النهاية!! أي من خلال أسطورة التناسخ من سميح الداهل، إلى سميح الغائب، إلى سميح الابن... في التصور التأويلي، الذي يحتاج إلى كد الذهن لمعرفة الأبعاد الرمزية للأسماء الثلاثة المتشابهة والمختلفة معاً!!



ليس بوسع أية قراءة لهذه الرواية، من خلال الحديث عن ذاكرتها، أن تتجاوز مسألة أن الرواية مسكونة بالتاريخي والسيروي؛ تاريخ المملكة العربية السعودية من جهة، وسيرة جابر السدرة من جهة ثانية، فيتشكل التاريخ من إشكالية توحيد المملكة وتطور المجتمع فيها، وتشكل السيرة من حياة جابر السدرة ضمن أسرة ممتدة تتكون من خمسة أجيال على الأقل.

ولا تقف الرواية عند الواقعية التاريخية (التسجيلية)، بل تتجاوزها إلى الواقعية السحرية التي لا تلبث أن نصير أسطورية أو خرافية، وخاصة من خلال شخصية سميح الداهل في حضوره وغيابه وتناسخه، وفي هذا السياق تحتاج الرواية إلى قراءة تأويلية تفسر العلاقة بين جابر السدرة وسميح الداهل بصفتها علاقة روحية تمزج بين الأرض والسماء والحياة والموت في "الخب" الصحراوي رمز الطهارة والبراءة في المنظور السردى، كما تفسر العلاقة بين جابر السدرة وإيثل بصفتها علاقة حسية مرضية شيطانية غير شرعية تمزج بين الحضارة المادية الغربية رمز النجاسة والألم والشهوانية الشرقية رمز الفسق والجنوح، وهذا ما سبب الضياع وجلد الذات في حياة جابر السدرة، الذي رأى نفسه في المحصلة، كما يقول: "في برزخ الضياع والحيرة أدور، كما يدور كوكب فقير حول كوكب خطير، أو كما يدور ثور الساقية حول الساقية، أو حتى كما تدور ذبابة حقيرة حول مزبلة مهجورة (ص9)".

(6)

وهج الذاكرة

قراءة في رواية "الغيمة الرصاصية"

"ناحلاً كجملة طويلة، وقف أمام
الأبواب، واعتصر وهج الذاكرة من دنائها
المعتقة، فسألته ستائر الليل الساهية في
الأركان: أيهما أكثر اعتكاًراً مصايح العتمة
أم عتمة المصايح؟"

(الرواية، ص 5)

تعد قراءة رواية "الغيمة الرصاصية" لعللي الدميني بصفتها متشابهة
الجماليات، من أصعب قراءاتي في مجال الرواية العربية السعودية، وذلك لما
تمتلكه هذه الرواية من تداخل في الحكيم والحوارات؛ مما يفضي بها إلى أن
تصنف في سياق "الرواية الجديدة" التي تدخل قارئها في دوامة كم كبير من
أنساق الحوارات، والشخصيات، والحكايات، وتقطيع السرد، وترميز اللغة
وشعريتها، وكابوسية الزمكانية، وتناثر الذاكرة.. وهي في هذا السياق تذكرني
بروايات عربية عديدة تسيّر في هذا الاتجاه، أبرزها - مما قرأت - رواية
"الغرف الأخرى" لجبرا إبراهيم جبرا، و"العجوز" لأفنان القاسم، و"4 صفر"
لرجاء عالم.

فقد استغرقت - دون مبالغة - أكثر من سنة في قراءة هذه الرواية المهمة من الناحية الجمالية، أقرأ صفحات منها، ثم أتوقف أياماً أو أسابيع، وربما أحتاج إلى سنة أخرى لقراءتها قراءة ثانية؛ لأكتب ورقة نقدية تقنعني بأنني استطعت أن أصل إلى شيء من أعماق هذه الرواية الشاعرية المسكونة بالإرباك والتعقيد.

ولا أبالغ إذا قلت: إن هذه الرواية متقنة السبك، ممتعة على مستوى العبارة اللغوية، ممثلة بالوهج الثقافي والفكري الذي يتمتع به الدميني شاعراً، قبل أن يصير سارداً، فكانت روايته هذه - في تصوري - تعبيراً عن سيرته الثقافية ذات الرؤى الترميزية العميقة المقنعة بأقنعة الغموض والتغريب والتجديد.

وفي الأحوال كلها، لا بد من أن أؤكد أن هذه الرواية ليست متعددة المستويات على مستوى التلقي؛ أي أنها ذات مستوى واحد أو وتيرة واحدة، ومن ثم فهي تحتاج لقارئ فوق العادة حتى يصل إلى أعماقها، وإن وصل إلى ذلك فلا بد من أن يخرج بقراءة تفسر وتؤول وتستنتج وتوحي، وحينئذ لا بد من أن يصل هذا القارئ إلى علاقة حميمة بين ذات السارد ونسق الواقع الاجتماعي من خلال متن الرواية؛ وهذا ما يرمي إليه السارد من وراء هذه الرواية الجريئة إلى درجة عليا في كسر المألوف والعادي، بل المتصور أو المأمول التخيلي في أحيان كثيرة!!

إن وهج الذاكرة الذي أنجزت من خلاله هذه الرواية، فدمجت في متنها السردى الواقعي والمتخيل، أو السيرة والكتابة، هو ما يجعل هذه الكتابة السردية أكبر من أن نتصورها حكاية لها بداية ووسط ونهاية، أو قصيدة فيها مضامين وعاطفة وخيال، أو سينما مليئة بالمشاهد المتداخلة المعروفة، أو دراما ندرك أبعاد الصراع فيها بين الأشخاص والرؤى... إنها كل ذلك متداخلاً بعضه مع بعض، لتغدو هذه الرواية لوحة تشكيلية مليئة بالألوان والظلال والرموز.

بإمكانني أن أطيل الكلام في سياق تصوير المعاناة التي عاينتها خلال قراءة "الغيمة الرصاصية" التي هي "أطراف من سيرة سهل الجبلي" فكيف لو أنها تجاوزت الأطراف إلى التفاصيل؟! ولا بد من أن تكون الدلالة الناتجة عن مثل

هذا الكلام، إدانة أولاً للسارد (الدميني) بصفته يكتب رواية غير تواصلية أو فاشلة في سياق التلقي العادي، وثانياً للقارئ (أنا) بصفته قد فشل في كتابة قراءة ما واضحة عن الرواية!!

من جهتي، وكما تعودت في قراءاتي عن ذاكرة رواية التسمينات، لا أكتب نقداً شاملاً عن الرواية؛ لأن مهمتي تقتصر على التعريف بذاكرة الرواية، بمعنى التعريف بالأشكال والرؤى السردية التي استلهمها السارد في روايته. وهذا يعني أنني في قراءة رواية "الغيمة الرصاصية" أمام وهج ذاكرة السارد، هذا الوهج الذي يصعب علينا أن ندرك أبعاده بسهولة ويسر؛ لأن الذاكرة الإنسانية ما زالت أهم من أية ذاكرة على وجه الأرض، حتى وإن كانت ذاكرة حاسوب متقدمة جداً.



استطاع الدميني في هذه الرواية أن يحول وهج الذاكرة المحتل به أبطاله عند كتابة روايته بصفته ذات علاقة حميمة بسيرته، إلى عدة توهجات لذاكرة متعددة ومتنوعة، مما جعل الرواية ذات تعددية في الأصوات والرواة، وكأننا في نهاية المطاف أمام عدد من الأبطال الممتلكين لخصائص الفاعلية والتأثير في بناء لغة الرواية وشكلها النهائي الذي لا نفهم بدايته إلا بعد الانتهاء من قراءة نهايته، وتنصب الأصوات واللغات في بوتقة واحدة ترينا شاعرية السارد وثقافته.

ولعل أبرز ما نراه في هذه الرواية من خلال تعددية وهج الذاكرة - كما أسلفنا - هو هذا التنوع في تشكيل ذاكرتين رئيسيتين: الأولى ذاكرة الواقع (السيرة) في الكتابة، والثانية ذاكرة الكتابة (النص المتخيل) في (الواقع في الكتابة)، ومن هنا يمكن الحديث عن أشكال الذاكرة من خلال هذه التداخلات الرئيسة، التي يشكل الأشخاص والأمكنة محوراً لها، على النحو الآتي:

1. ذاكرة الراوي (علي) في التنظيم، والبنك، ومع الشلة، والزوجة

والأولاد، وفي السجن، وبين الكتب والثقافة، وفي مغامرة الكتابة والبحث إلخ.

2. ذاكرة البطل الرئيس (سهل الجبلي) وهو المعادل الموضوعي للراوي، أي هو الكاتب الباحث عن ذاكرة الماضي في الحاضر والمستقبل، فتغدو الكتابة من خلال أطراف من سيرته الثقافية جزءاً من حياته في الواقع الذي يبني فيه ويهدم، مما يشكل سيرته على أساس أنها تجربة معاناة في الغربة والضيق والتشرد والخسران إلى حد الموت والحياة معاً.

3. ذاكرة الجد ابن عيدان الذي يحكم الوادي أباً عن جد، مما يجعل من حركيته في الوادي وما يتشكل في هذا الوادي من قرى البداوة وما يعتريها من حروب وخلافات وخرافات وشؤون معيشية، جزءاً مهماً من تصور الكتابة في الرواية، بصفة هذه الرواية تصر كثيراً على أن تتجاوز الذات إلى الاحتفاء بالجماعي الذي يبدو في المحصلة كأنه كتابة أسطورية في صياغة واقعية فانتازية سحرية، تجعل من ابن عيدان وما يتبعه من سجلات وقيادات وحركية بشرية قبلية، سلسلة مهمة في تشكيل رواية، تتقصد الغموض والتغريب والإيغال في الترميز والخرافة أو الأسطورة.

4. ذاكرة المرأة، وهي ذاكرة العشق والزواج والإنجاب، لتصبح هذه الذاكرة الحاملة الرمزية المناقضة للصحراء بنية سردية مغايرة، تجعل الكتابة أكثر انزياحاً إلى الغرائز والفطرية ورومانسية الطبيعة والعلاقات، فتغدو بذلك " عزة " الرمز المحلوم، و"نورة" الواقع الأنثوي المتاح في سياق المبهمة، و"مريم" الواقع الأنثوي الصعب، و" أم عزة " و"أم سالم " وزوجة السهلي بصفتهن رموزاً للأمم والسلام..علامات سردية مهمة تغني وهج الأنثى في هذه الرواية، ومن ثم تغني وهج ذاكرة الرواية والراوي عموماً.

5. ذاكرة تعددية الأصوات الذكورية المتنوعة، مثل شخصية " حمدان " الذي يندمج في الثقافة الشرقية والغربية معاً، وعبيد الراعي شاعر الوادي،

ومسعود الهمذاني الباحث عن دية لأهل عزة، وجابر، ومبروك، وأبو عاصم وأبو معصوم، وعريفات القرى الأربع (الينابيع، والرملية، والعبادل، والشمالية) وشخصيات أخرى كثيرة من الأصدقاء، والرفاق، والمتخيل السردى.

6. ذاكرة المكان، وهي ذاكرة مهمة جداً، يصبح فيها المكان المرتبط بالماضي جزءاً حيوياً في تفعيل حركية السرد في وادي الينابيع الذي يعاني من عدم بناء السد، بصفة هذا البناء سيحقق للوادي الخصب والخير... لكن الخلافات القبلية والمناطقية تحول دوماً دون بناء هذا السد، الذي تعرف عزة وحدها المكان الصحيح لبنائه؛ لذلك كان المستقبل في الوادي مظلماً، وبلا دليل في ظل غياب عزة واندحارها وفقدان نصّها الموحد والبانى للوادي.

ومع ذلك كله، يحضر الماضي فاعلاً في الحاضر كذاكرة، وخاصة ذاكرة المكان، فما أن تنبش الأرض حتى يظهر هذا الماضي يحمل ذاكرة متوهجة، تصفها نورة من خلال هذا المشهد: " تنهدت ونبتت الرمل بيديها، فخرجت العظام والجماجم، وقالت: كل شيء له ذاكرة: المكان، الشجر، الإنسان، وجميعنا يسبح في بحار من آثارها المتراكمة، وأنا لا أرمم ماضياً، فهو يسكنني، وإنما أحاول التسلل خارجه، اختصم معه ويعنفني لكنني لا أنغمس فيه (ص23) ". فالأشخاص كلهم يتوقون إلى التحرر من الماضي، لكنه يبقى الرحى التي تطحنهم، فتبقيهم ضائعين في حاضريهم ومستقبلهم المكبلين بقيود كثيرة.



في ضوء ما سبق، تتكون الرواية من ثلاثة أجزاء وخاتمة، هي:

1. وهج الذاكرة (ص 9-132)، ويحوي هذا القسم الذي يشكل أكثر من نصف الرواية ست لوحات طويلة: ثلاثاً منها لسهل الجبلي، ورابعة للراوي، وخامسة لتدوينات الزوجة (زوجة سهل الجبلي)، والأخيرة لأصدقاء الراوي (أو سهل الجبلي سيان).

2. عتمة المصباح (ص 133-218)، ويحوي هذا القسم أيضاً ست لوحات: إثنين منها لسهل الجبلي، وثلاثة للراوي، ورابعة للأصدقاء، وخامسة لأوراق عزة، وسادسة هي فصل مترجم، كان في الأصل جزءاً من رواية عزة الضائعة، فكان مخطوطة هذا الفصل سرقت ونشرت بلغة أجنبية في الغرب.
 3. الأبواب (ص 219-247)، وهي مداخل قصيرة أو ثلاثة أبواب قصيرة جاءت في نهاية الرواية؛ اثنان منها لسهل الجبلي، والثالث للراوي.
 4. الخاتمة وهي المقدمة التي قدم من خلالها الراوي البطل الرواية.
- نرى في هذه الأقسام المفككة في الظاهر، تركيزاً على الرؤية العميقة الدالة على تفكير فلسفي، وعلى بناء الشخصيات في سياق الأفكار؛ فنجد الأقوال والحوارات والرؤى والحكايات هي أهم ما يفعل بنية الرواية الكلية، التي لا تهتم كثيراً بتطور الحدث، أو بتنامي الشخصية، أو بتسلسل الزمن، أو بوصف المكان.. لأنها في الأساس علاقات لغوية ممثلة بالشاعرية والدلالات الإيحائية والرمزية، وهذه هي اللعبة السردية المركزية التي تتشكل من خلالها بنية الرواية، ومن ثم تنسب في إزعاج القارئ العادي الباحث عن الحكاية التقليدية، الذي سيجد نفسه مغترباً وضائعاً في دوامة لغوية، وإرباك سردي، يفضي به إلى عالم الرواية الجديدة المناقضة تماماً لعوالم الرواية التقليدية المألوفة وما تنجزه من متعة الحكيم التي تفضي إلى لذة القراءة السردية عموماً، وقد بينت هذه الإشكالية في بداية قراءتي، وأحتاج دوماً إلى تأكيدها، من أجل إظهار صعوبة قراءة الدميني في هذه الرواية الموهلة في وعي الإرباك والتجدد.
- منذ بداية الرواية، يشعرنا (الراوي) أنه يكتب رواية مختلفة عن المألوف في السرد... يبدو ذلك واضحاً في لوحة " في الختام " التي هي مقدمة الرواية، فيؤكد أنه كتب نصاً متعدد المتون، لتعدد مصادره، يقول: " وأنت تؤلف بين المتون المختلفة والشروح المتناقضة كانت تتكوى أمامك أصول منقوشة في قطع الجرار المكسورة وكتابة موشومة على جلود الغنم، وغير بعيد عنها تتراكم مسودات كتبها جاسم مروة عن خالد، وأشرطة كاسيت بصوت خالد وأصدقائه فيما تقبع خرزة زرقاء في ركن الدولاب وحيدة لا تعرف أين تضعها في النص.

كان عليك أن تملأ الفراغات وأن تتعلم آليات السرد ومغامرة توزيع الأصوات؛ لتخرج هذا النص من تشتته، لتوطينه في علاقات أثقلك هم كتابتها بشروط تحفظ للأصل موقعه وللشرح والتوهم هامشه (ص 6-7) .

إن هذا العبء السردى هو الدافع إلى هذه التعددية في الحكى الغامض غير التواصل مع المتلقين، بحيث تصبح حكاية سهل الجبلى جزءاً بسيطاً من حكاية قرى وادي البنايع، وهذا الأمر نفسه ينطبق على حكاية عزة، وحكاية نورة، وحكاية ابن عيدان، وحكاية السجن، وحكاية الأصدقاء، وحكاية الزوجة، ومدينة أم سليم الفاضلة الخالية من الحروب، وغير ذلك من حكايات تميز بينها من خلال الرواة، واختلاف الخطوط، وتنوع الأزمنة، والمفارقة بين الواقعي والمتخيل في الكتابة السردية الدمينية المربكة إلى حد كبير من خلال شدة إلغازها وغموضها.

وعلى أية حال، فإنه لا بد من الإقرار بأن هذه الرواية تحمل قدراً عالياً من تثقيف النص برؤى يحملها السارد نفسه، بصفة هذه الرواية - كما أسلفنا- تنطلق من تجربة سيرية ثقافية ومعيشية متوهجة كتار الشتاء لا يمكن تجاهلها، خاصة عندما تكون أبعاد السيرة ذات ملامح مباشرة. وهذا يعني أن الذاكرة السردية تتكى كثيراً على توهج ذاكرة السارد نفسه، مما يفسر لنا صعوبة قراءة هذه الرواية الغامضة الترميزية في كثير من فقراتها ومشاهداتها السردية، خاصة عندما يتعلق الأمر بقصدية الكتابة الملوغزة لسبب أو لآخر، وكأنّ الدميني يكتب قصيدة سورالية لا رواية في جلّ صفحات روايته!!



تهيمن على الرواية - في الأساس- سيرة سهل الجبلى من خلال كتابتها لسيرة عزة، وعمله في البنك، وحياته مع أسرته، وذاكرته عن الماضي الذي يتذكر بعض تفاصيله من خلال التنظيم والسجن والثقافة، فنشعر أننا أمام رواية سيرية لسهل الجبلى (أو الراوي) كما يظهر في التحقيق والسجن والاغتراب على

وجه التحديد، ثم نجد رواية أخرى يكتبها ويجمعها سهل الجبلي وهي قصة عزة التي تعيده إلى القرى الأربع في وادي الينابيع، فيجد من خلال عزة " رائحة الطفولة والأرض والشجر المثقل بالمطر والضباب (ص 11-12)". وتبقى شخصية عزة هي الشخصية المحورية المحلومة المنتظر أن تخرج من النص، فتدل أهل الوادي على المكان الذي سيبنى فيه السد الذي لن تجرفه سيول الشتاء / وسيخدم الوجود البشري المنهار؛ لينسجم ويتكامل فكرياً واجتماعياً؛ إذ يمثل هذا السد درع الوعي الواقعي من آفات الظلم والغربة والوهم!!

ويشكل مسعود الهمداني ابن الوادي بطلاً متخيلاً من اختراع سهل الجبلي في قصة عزة، فيصبح هو المسيطر على سهل الجبلي، لأن الأخير من وجهة نظر مسعود " كتب نص عزة وأدخل وادينا في مشاكل كثيرة (ص 18)". خاصة أن مسعود متهم بقتل أهل عزة، مما يولد الحرب والفتنة والعجز عن دفع الدية، وبذلك يكون القرض البنكي الذي سهله سهل الجبلي لمسعود الطريق التي دفعت بسهل الجبلي إلى الذهاب إلى وادي الينابيع، والعيش في ظروفه معتقلاً فيما يشبه الإقامة الجبرية والسجن أحياناً عند الشخصيات التي يكتبها في نصه المتخيل، المتداخل في سرده؛ حيث نرى ظروف الحياة المتشابكة من خلال شخصيات كثيرة، أبرزها: نورة التي ترعى الغنم وتعد القهوة وتنسج الحكايا وتتشي بغزل العشاق وصبواتهم.

ثم في نهاية الأحداث تموت نورة (وهي عذراء!!) انتحاراً. ولا تخرج عزة من نصها. وتخيم الهزيمة على الوادي، يقول سهل الجبلي مصوراً هذه المأساة: " جف الهواء في الوادي، وتبيس الماء في أصابعي وانعقد لساني، حتى صرت شجرة عطشى، ولم تخرج عزة من نصها، فألجمت الخيبة ألسنتنا، وحشرجت الأصوات المكتومة في الحناجر، وكانت الهزيمة تبسط سخريتها فوق الرؤوس حتى انتش سواد الليل كرمح في الأعماق (ص 212)".

فقد سهل الجبلي على المستوى الشخصي كل شيء، يقول: "ضاع برنامج التنظيم، ودفعت الثمن من عمري في الزنزانة الانفرادية، وحين قررت أن أكتب قصة عزة لأصوغ شخصياتها وأحداثها حسب إرادتي اختطفني أبطال النص وأودعوني المغارات... (236)".

ثم يموت سهل الجبلي، ولكنه يبقى حياً يسير مع من يدفنونه في الوادي، بل يتوقف أمام قبره، ليجد جسده مسجى فيه بعد أن يزيح التراب وأعواد الشجر، يقول عن جسده الميت: "ينام في سكون موحش، وإلى جواره كيس يحوي أوراقه وكسر الجرار الصغيرة، رفعت الغطاء عن وجهه، وكان شبيهي تماماً أو هو أنا (ص 246-247)". فيحمل جسده، وأوراقه، ويهيم بها على وجهه في الصحراء وهذا الضياع على العموم يؤكد شاعرية الرؤية بين المتخيل المنشور والواقع المؤود في بنية السرد.

بهذا التصور السوداوي لدراما العتمة في حياة الشخصيات، تغدو الكتابة السردية مثل مسرحية "في انتظار جودو"؛ إذ نرى الانتظار عبثاً، ولم يعد لعزة وجود في الوادي، فهي مثل الحلم الذي تبخر؛ لتحل مكانه كوابيس الحروب، فالكل يشهر السلاح، والكل يتحاربون بعضهم مع بعض بلا هدف أو جدوى. ولم يعد هناك مجال بتاتاً لبناء السد الوادي أو المنقذ، لأن عزه، في نهاية المطاف، تبددت كما تبدد الأشياء المهمة كلها في أعالي الجبل في زمكانية الخراب والفتن (المغارات والعتمة)!!.

هكذا جاءت هذه النهاية الحاملة لوهج الذاكرة المأزومة في كتابة نص عزه والبحث عن أجزائه؛ لترينا العتمة التي هي ستار الجهل والتخلف الذي يحيل عالم السرد إلى كابوس الخراب والغربة، فلا تعود ذاكرة الراوي (أو سهل الجبلي) المتوهجة في مجال بناء السد (الرؤية المحصنة للوادي) قادرة على أن تستمر في التوهج؛ لأن مأساة الواقع (العتمة) أكبر من أن تتغير وتتحول إلى التوهج والعطاء والمصايح!!.

إذن، وهج الذاكرة هو وهج العلاقة بين البحث عن الحلم المنقذ متمثلاً في رواية عزه، وبين الواقع المرير المأزوم بتناقضات الموت والتخلف والحرب... وفي المحصلة ينتصر الواقع المنشطي على الحلم المتناسك؛ فيمتلئ النص بالخراب الواقعي فعلياً والخراب المتوقع الحدوث مستقبلاً في المنظور السردية.

(7)

الاعتراف في رواية "7"

"إنني لا أستطيع أن أكون امرأة مشاعاً. لا
بد أن أختار واحداً منهم. ولا بد أن يكون
الأكثر إثارة"

(صوت جلتار، ص 13)

(1)

لا يخفى على أحد ما تمثله الثقافة الإعلامية الساخرة، كما هو حال
المسلسلات والبرامج الترفيهية، والمشاهد البانورامية، من سخرية ما بعدها
سخرية في تصوير شخصية المثقف، وخاصة المتفلسف، والشاعر
الحدائي، والتشكيلي... وهذه السخرية، بحد ذاتها، فرضتها طبيعة المجتمع
الاستهلاكية، التي لا تكتفي بنمطية الاستهلاك وما تجره من ويلات التبلد
للقدرات الإبداعية الذاتية، بل تذهب هذه الطبيعة الاجتماعية الاستهلاكية إلى
السخرية من نماذجها الإبداعية، ومن ثم تحويل هذه النماذج المهمة في بناء أي
مجتمع له خصوصية إنتاجية إلى مادة فكاهية، تبث من خلالها استلاب القيم
الثقافية والحضارية من الوعي الثقافي السائد عموماً.

ومعنى هذا أن بنية الثقافة الجادة مهما كان نوعها لا بد من أن تحال بطريقة أو بأخرى، في زمن الاستهلاك، إلى نمطية السخرية، ما دام هدف هذه البرامج الإعلامية الساخرة هو الإضحاك والتسلية، لدرّ الربح، عن طريق "نغمة" حواس المتلقين "نغمة" سلبية!!

وربما ليست المشكلة في هذا النوع من السخرية الاستهلاكية، التي عودتنا على أن نرى المبدع مجنوناً، والمثقف متفهماً، والمعلم سفيهاً، والطبيب جزاراً، والقط ممسوخاً من الفأر (توم وجيري)... الخ. وإنما المشكلة تكمن في كون الثقافة الجادة نفسها، أو ما يمكن أن نعهده ثقافة جادة ملتزمة، تمارس هي الأخرى كتابة الثقافة كتابة ساخرة، فعدا الشاعر يسخر من الناقد، والناقد يسخر من المبدع، والمسرحي يسخر من المثقف، والروائي يسخر من الكل... وكأننا فعلاً غدونا لابسين أسمال الجاحظ، فنسخر من خلالها من قيمنا الثقافية التربوية.

وإذا كان أفلاطون قد نفى الشعراء من جمهوريته الفاضلة، والجاحظ سخر من المعلم كما سخر من البخيل وغيره، فإن ثقافتنا المعاصرة لم تترك مثقفاً إلا وسخرت منه...

وهذه السخرية ليست مرفوضة على أية حال من الأحوال، بقدر كوننا محتاجين إلى أن نميز بين سخرية بناءة وأخرى هدامة، فإذا كانت الأخيرة (الهدامة) تجسد بكل تأكيد حالة من الثلاثي والمأزوخية غير المبررة، على نحو نرى فيه قدم الرياضي، وصوت المغني المراهق، أهم بكثير من تاريخ شعري كامل، فإن هذه السخرية تسقط في برميل ثقافة التسطح والثقافة الانهزامية في كل أحوالها!! وأما إذا كانت السخرية بناءة، بمعنى ثقافة واعية، قادرة على تعرية الذاتي والموضوعي بكل موضوعية ممكنة، فإن هذه السخرية بكل أحوالها حالة ثقافية أصيلة، وقدرة حضارية واعية.

في ضوء هذا التصور يجب أن نعد القصصبي في روايته "7" سارداً ينتمي إلى عالم الثقافة الأصيلة، لأن الجرأة التي كسر بها بعض النماذج الصنمية وما تحمله من دلالات غير ثقافية ومحبطة، ومعوقة، وبراجماتية، وانتهازية، وباطنها

غير ظاهراً... هي الوعي الثقافي النقدي في الثوب السردى القادر على التواصل مع كل مستويات القراء، وفي الوقت نفسه يحمل السرد كثيراً من الدلالات العميقة، والمفارقات المضحكة المبكية، والجماليات التي تدخل إلى العقل والقلب والحواس، مما يجعلك كمتلق تجلس مع هذه الرواية الطويلة التي تصل إلى ثلاثمائة وأربعين صفحة من القطع الكبير، فتقرأها وكأنك تقرأ قصيدة طويلة متنوعة الإيقاعات واللذائذ!!

لقد نجح القصصى، على الأقل من وجهة نظر هذه القراءة، في دحك الواقع الثقافى المسطح وغسله إلى درجة إبراز "شروشه" المتننة، فكانت اللغة ساخرة، إلى حد الشعور بأن مثل هذا الواقع المطروح أو المتخيل أو المرئى لا يحتاج إلا لمثل هذه اللغة التي فُصِّلَت على القَدِّ والقديد!! فكانت روايته بنية ساخرة متقنة الفن، تشد إليها أعتى المعارضين بمشروعية سخريتها "المسخرة السوداء" للواقع، بل وفي قدرتها على النفاذ إلى أعماق مواطن سليات أشباه المثقفين النافدين (الشاعر، والفيلسوف، والصحفى، والطبيب النفساني، والفلكي الروحاني، ورجل الأعمال، والسياسي، والأنثى الإعلامية)... ليغدو هؤلاء المثقفون في "عربستان X" معتمدين لمأساة المكان المبتلى بالشرور السبعة، كما يقال في الحكمة الشعبية السائدة. لذلك كان طبعياً أن يخرج هؤلاء من المدينة بطريقة أقسى من طريقة أفلاطون، وأعنف من اللغة الجاحظية؛ أي أن يكون الموت نهايتهم جميعاً، وعن الطريقة الطوباوية للموت يحدث التطهر والخلاص الذي لا بد منه، لأن هؤلاء الأشخاص المزيفين باسم الثقافة هم كوليرا ذاكرة السرد التي تن من أوجاع ثقافة صمنية مميتة!!

(2)

الرواية المعاصرة رواية تتلاعب كثيراً ببنيتها السردية، وهي رواية لم تعد محكومة بالطرائق الفنية التقليدية التي هيمنت على الرواية الكلاسيكية، وخاصة أسلوبية هيمنة الحركية السردية الهرمية التتابعية على بناء الزمان والمكان والأحداث والشخصيات واللغة... وقد جاءت الرواية الجديدة لتُشْطِط ذلك كله،

حتى غدت عملية السرد بعد ذاتها ملتبسة متداخلة وظف فيها الروائيون كثيراً من الطرق التي تحيل إلى تداخل أنماط السرد وتعددية أصواتها ولغاتها، ومن ثم رؤاها ودلالاتها، ومن هذه الناحية أمسى الخطاب الروائي جنساً أدبياً له صفة الانفتاح والقدرة على توظيف واستقطاب الأجناس الأدبية كلها، وطرائق الحياة المعيشية المختلفة، ووسائل التعبير غير الفنية، والفتازيا بكل تصوراتها الكامنة في الأساطير والخرافات والتخييلات.. وهذا التوظيف هو الذي جعل الرواية كجنس أدبي له خصوصية أنه عصي على التجنيس، إلى حد نقف في أحيان كثيرة أمام روايات عديدة عاجزين عن معرفة إن كانت أعمالاً شعرية، أو سيرية، أو أسطورية، أو مقالية، أو شوارد ومذكرات، أو منولوجات، أو حكايات متداخلة، أو حكايات متنافرة متعارضة، أو قراءات نقدية، أو قصصاً قصيرة، أو هذه كلها مع غيرها.

ومن الصعب مع هذا أن يصادر الباحث مسمى رواية عن أي كتاب كتب عليه كلمة رواية، ومن السهل أيضاً أن توصف بعض الأعمال التي لم نكتب عليها هذه الكلمة بأنها روايات بطريقة أو بأخرى

ما علاقة هذا الكلام بما يمكن أن نثبته عن كتاب القصصي ١٩٧٠؟

ربما تشير هذه الفكرة القصيرة إلى كون هذا الكتاب الذي أنتجه القصصي، الذي لم يكتب عليه أية إشارة تشير إلى أنه رواية، هو حقيقة رواية، رواية تشير الاختلاف الذي أثارته روايتا القصصي السابقتين، شقة الحرية، والعصفورية، عندما أثارَت الأولى إشكالية العلاقة بين الرواية والسيرة الذاتية، وأثارت الثانية إشكالية العلاقة بين الحوارية المسرحية الدرامية الساخرة والرواية، وما نثبته هذه الرواية في العلاقة بين القصص القصيرة المسرحية والرواية.. وكأن الكتابة السردية الروائية لم تعد كما كانت قبل ثلاثين عاماً مستقرة شبه ثابتة في شكل معين هرمي..

والرواية على أرضية هذه الجمالية تطرح نفسها مبدئياً في تعددية سردية متنوعة صوتياً من خلال ثمانية أشخاص، هم سبعة رجال حلّوا مكان شهرزاد في رواية كل واحد منهم لسبعة أيام مثيرة (أسبوع) من حياته للمروي لها المرأة

المحلومة المشتهاة جسداً، لتكون رواياتهم السبع أو أصواتهم السبعة أو لغاتهم السبع، أو رؤاهم السبع، أو الدلالات السبع وجمالياتها لما يروون هي بنية الرواية، التي تحدد تضخم فاعلية الرواة في مقابل اختزال المروي له في شخصية امرأة واحدة، مما يثير حالة من السرد الكاسر لبنية التراث التي جعلت الرواية، في الغالب، واحداً يروي لواحد آخر، أو واحداً يروي لمتعدد، حيث روت شهرزاد لشهريار، وروى الراوي السير الشعبية والمقامات لمتعديين!!

ومع ذلك فإن هذا الشكل الذي أنتجه القصصي في روايته هذه هو شكل شائع في الخطاب الشعبي أو المخيال الشعبي، فهو موجود تحديداً في الحكايات الشعبية، وموجود في الأخبار الشعبية، وحتى في النكت الشعبية، حيث يحضر في الذهن حكاية الثلاثة الذين انغلق عليهم باب المغارة، فروى كل منهم حكايته بصراحة شديدة، لينفتح الباب رويداً رويداً، فينقذوا أنفسهم بحكيهم... كما أن هذا الأسلوب هو من أبرز أساليب سرد الرواية المعاصرة، وهو أسلوب وجهات النظر حول قضية واحدة تثير التقابل والتداخل من جهة، وتعددية الرواة في رواية روايات متعددة تثير الخاص والمشارك من جهة ثانية، ويبدو أن المشترك بين الرواة السبعة هو تشوهم الذي يروي أو يسرد بطرق متعددة، فتكون النتيجة واحدة، وهي نتيجة القبح الذي يبرر الموت لا الحياة.

وكاننا في هذه الرواية أمام الرواة المتعديين المحكومين بأطر سيرهم الشخصية المثبتة على بدايات رواياتهم، وما تفرضه هذه السير من دلالات مؤثرة، ربما تبرر في النهاية مشروعية موت كل هؤلاء الرواة، لأنهم روى أشياء غريبة آسنة، لا يستحسن ما فيها أن يكون جزءاً من حياة إنسانية طبيعية. وخاصة أنهم خرجوا رغم ما يتمتعون به من ثراء وسلطات إلى جزيرة نائية ليفوزوا بجسد المرأة الجميلة (جلنار) شهوة وتملكاً... لكنها كانت امرأة خيثة مثلهم عندما قررت أن تتلاعب بهم، فتجعل واحداً منهم فقط مرشحاً للفوز بها؛ هو صاحب الأسبوع الأكثر إثارة وتعرية لذاته في فضاء جلدها وكشف مستورها وترهلها وانتهازيتها، حينئذ قادت الشهوة هؤلاء الرجال إلى استرجاع هذا القبح الذي فعلوه في أسبوع واحد فقط، والأسبوع هو العنوان الذي تتلون

به أسابيع حيواتهم، تقول "جلنار" في مقدمة مذكراتها التي نقلت لنا روايات الرجال السبعة: "رجالي الذين يشتهونني بعنف، الذين لم يوافقوا على المجيء إلى الجزيرة إلا طمعاً في جسدي، قلت لهم بصراحة: إنني لا أستطيع أن أكون امرأة مشاعاً. لا بد أن أختار واحداً منهم. ولا بد أن يكون الأكثر إثارة. ولكي أستطيع أن أختار هذا الرجل لا بد أن يحدثني كل منهم عن أكثر الأسابيع إثارة في حياته (ص13)".

وحافز الحكيم هنا، كما هو ملاحظ، هو حافز جنسي ذو هدف إعلامي لكون جلنار إعلامية جميلة تقدم في إحدى المحطات الفضائية برنامج "عيون العالم عليك"، ولأنها من خلال التلفاز لم تستطع أن تكشف إلا الظاهر البراق، فقد لجأت بوعي في جزيرة "ميدوسا" العربستانية، إلى إثارة الشهوة التي دبت فيهم لصيد جسدها المشتته، فدفعتهم إلى الاعترافات الجارحة، على أن تكون بدورها الجائزة الكبرى لأكثرهم جلدأ لذاته، مما يجعل الحكيم المثير في التساقط والسلبية هو معيار التنافس بين الرواة.

لذلك نجد الرواية التي يقدمها كل واحد منهم عن نفسه حاملة للغريب العجيب المستور الباطني الذي يجعل المتلقين يفرحون لموتهم في نهاية الرواية، لأنهم لو مكثوا أحياء لما تصورنا أسابيعهم المثيرة هذه وسيلة لتحسن أحوالهم، كما استحق الثلاثة الذين انغلق عليهم باب المغارة، فكانوا صادقين في تعرية الذات، بحثاً عن بر الأمان.. أما هؤلاء فكانوا أفاقين شهوانيين، فاستحقوا الموت، على اعتبار أن الجسد الأنثوي، والمال، والوجاهة المتنفذة هي أساس خرابهم، ومن ثم هي أساس تخريب عربستان وتدميرها..

هذه هي الدلالة التي جعلت القصص يقتلهم جميعاً في نهاية روايتهم كما قتل المرأة التي روى لها أسابيعهم التي سجلتها في مذكراتها، ليخدم بهذا التسجيل عملية التلقي التي يقع على عاتقها بلورة علاقة حميمة خاصة تجاه قبول هذا الموت، لا رفضه، لتغدو الكتابة السردية هنا بمجملها فضاء درامياً أسود ساخراً، فأكدت أن القصص يوظف هذه الجمالية توظيفاً ملحاً، فجعل لغته

السردية فاجعة، استفاد في بنائها من حكايات ألف ليلة وليلة، ومن الواقعية السحرية، ومن أساليب الجاحظ، ومن الكوميديا الساخرة الكاريكاتورية المثقفة بتداخلها مع العلوم المختلفة.

القصصبي في روايته هذه أيضاً، يعد من الذين يتقنون إمساك عدة بطيخات بيد واحدة، فهو عدا عن كونه قد جمع بطيخات الشعر، والسرد، والسياسة، والإدارة.. في روح متكلفة، فإنه كان ضليعاً في السخرية من الشاعر، والفيلسوف، والإعلامي، والنفسي، والروحاني، ورجل الأعمال، والسياسي، والأثني.. إذ لو أسقطنا كل هؤلاء، وهم فعلاً قد أسقطوا أنفسهم من خلال السرد الساخر بجدارة، فإنه لا يبقى من "عربستان" × "إلا الـ" × "...

أقوال كثيرة أثبتت حول القصصبي سارداً، بعضها عدّ سردياته إرهابات فنية، وبعضها عدّه فاتحاً لجسد الرواية المحلية بجرأة على جماليات فنية كثيرة.. والمسألة في ظني ليست محاكمة أي روائي على جماليات نصه، لأنه لا يخلو نص من جماليات خاصة به، ولكن في ظننا أن القصصبي يؤكد من خلال سردياته الانفتاح على القارئ بطريقة سهلة مائعة، وبقدرة جمالية ساخرة عميقة، فتجد نفسك تجاه كل من يعريهم منسجماً إلى درجة عليا، فتتمتع بسوء أحوال من يغيظونك، ويستهلونك، فتسخر منهم سخرية ما بعدها سخرية، ثم تجد نفسك كمتلق تعيش الكوميديا السوداء التي عليك أن تضحك وتبكي من خلالها على نفسك وعلى عربستان/الوطن الذي تنتمي إليه، بعد أن غدا هباءً مثوراً بفعل هؤلاء المحركين لتلاطم أمواج النفايات والمسخرة الثقافية. وتتساءل هل أنت تجاه واقع، أم تجاه تخيل، أم تجاه عالم تداخل فيه الواقعي بالخيالي، أو أصبح فيه الواقعي أكثر خيالية من الخيال... إنها بكل تأكيد الواقعية السحرية الساخرة التي ترسم الواقع بريشة فنان يعرف كيف يجهبض غير الإنساني في كل ما حوله، وكل هذا الإجهاض يقدمه لك بوصفك الإنسان العربستاني أولاً وأخيراً، وليست تعرية هؤلاء الرجال تعني الهدم والتقويض، وإنما هي البناء والوعي بحقيقة متى نهدم؟! وكيف نبني؟!

(3)

لقد أثبت القصصبي سيرة قصيرة على مدخل كل سيرة يرويها الشخص السارد/المسرود، بحيث جاءت السيرة المختصرة علامات دالة على نوعية خاصة من أشباه المثقفين بفئاتهم المختلفة، ولعل تتبع خصائص هذه السير ينبئ بطريقة واضحة عن عدم تعاطف الكاتب مع الرواة، ومعنى هذا أن المؤلف وضع المتلقي في دائرة التعريف شبه الكامل بالشخصية، قبل الدخول فيما يمكن أن تقوله هذه الشخصية عن ذاتها، وكانت السير علامة الفضح الأولى التي ينجزها القصصبي في ذاكرة التلقي المثقوبة بهذه الأوجاع، ومع ذلك بود كل متلق ذكي أن لا يقدم السارد روايته بهذه السير المختصرة لأبطاله، ليترك للشخصيات حرية الحركة كي تكون هي الكاشفة لملاحمها من خلال سير السرد سيراً طبيعياً، لا أن توضع السير أمامنا فنجد الحكى بعد ذلك محكوماً بما بثته السيرة المختصرة في أذهاننا من علامات متوقعة؛ حيث ندخل من السير المختصرة إلى السير الأسبوعية محملين بفكرة سلبية مسبقة عن الشخصية من خلال سيرتها المختزلة في أسطر.

إن سيرة الشاعر شحته كنعان أبو القسايم فلفل (كنعان فلفل)، 41 سنة، يحمل شهادة في الأدب الإنجليزي من جامعة غربية، وهو عربستاني المولد والعمل، ويعمل رئيس تحرير صحيفة، ومتزوج بلا أطفال، وثروته لا تكاد تذكر، هي سيرة خالية من كلمة "الحداثي" فلو وضع القصصبي الكلمة في موضعها "الشاعر الحداثي" لانكشفت السيرة، لأنه يتحدث فيها عن شاعر حداثي، لا يختلف في ثرائه الحداثي البطر عن ثراء الشخصيات الأخرى: الفيلسوف المليونير، والصحافي المليونير، والطبيب النفساني المليونير، والفلكي الروحاني المليونير، ورجل الأعمال المليونير، والسياسي المليونير. إذ نجد سمة المليونيرية والبطر تلازم هذه الشخصيات، ولا فرق فيها بين الشاعر وبقيّة الشخصيات، فيكون السؤال المهم المطروح هنا هو: من أين لك هذا؟! وهو السؤال الذي يحمله المتلقي معه لمتابعة قراءة الأسابيع.

إننا نجد شخصيات سلبية تتلاعب بالمصير العربستاني، حتى من خلال أسمائها: الفيلسوف المليونير جمال الدين مرسي شافعي (فيلسوف باشا) 57 سنة، عربستاني المولد والعمل، يحمل الدكتوراه من جامعة غربية، وهو أرملة ولديه ثلاث بنات. والصحافي المليونير مسعود سعادة نور أسعد (مسعود أسعد)، 51 سنة، عربستاني المولد، ومؤهلاته الثانوية العامة، مالك ورئيس تحرير 'صوت الحقيقة' التي تصدر بلندن، مطلق وبدون أولاد. والطبيب النفساني المليونير أنور مخايل مختارجي (أنور مختارجي)، يحمل الدكتوراه من جامعة غربية، يعمل بلندن، متزوج ولديه ابنة واحدة. والفلكي الروحاني المليونير بصراوي علوان معروف (الدكتور بصير العارف)، 54 سنة، عربستاني المولد، يحمل دكتوراه مزيغة من الهند، ويعمل في لندن وأماكن أخرى في العالم. وهو أعزب. ورجل الأعمال شبه الملياردير حربي بوخشمين الحرايبيبي (هاي بيبي) 43 سنة، عربستاني المولد، ويعمل في جميع أنحاء العالم، يحمل الماجستير من الغرب، وهو متزوج ولديه ولد واحد. والسياسي المليونير ريمون ضاهر أبو شوكة (أبو الفقير)، رئيس حزب المساواة المطلقة ووزير السياحة والتعاون الدولي، عربستاني المولد والعمل، متزوج ولديه ولد وبنت.

فنحن هنا أمام شخصيات متشابهة في ثقافتها، وعلاقتها بالغرب، وراثتها الفاحش (باستثناء الشاعر الذي نال الشهرة، وليس فقيراً)، وقيمها التي لا تريح، ومعنى هذا أن المثلي لن يكون في مواجهة شخصيات قابلة للتعاطف معها، بل إن أسماء الشخصيات نفسها المشتقة من ظروفها الخاصة ومن التلاعب بها جمالياً عن قصد، لتكون عنواناً ممثلاً بالسخرية، هي لعبة فنية أنقنها القصبي في بناء تركيبة الاسم بناءً مثيراً لدفقات من السخرية التي تتواصل مع جرد بقية السيرة في كلمات مكثفة، تجعل من المكان (عربستان ×) مكاناً مكتسباً وهو يقبل بانتماء مثل هذه الشخصيات الانتهازية غير السوية إليه وتحكمها به... وربما تكون هذه البطاقات التعريفية التي عرّف بها القصبي شخصياته

بطاقات مثيرة لتشاؤم المتلقي، أو على أقل تقدير مثيرة للتقابل والتعارض، وعليه يكون توقع مادة السرد أو الرواية لا تخرج عن التوقع بوجود شخصيات غير إنسانية. فالرجال الثلاثة في الحكاية الشعبية الذين انغلق عليهم باب المغارة، كما أسلفنا، هم في الأصل بنية شر، وكانت عند كل واحد منهم بذرة خير صغيرة، هي التي أسهمت في إنقاذهم، عندما تكون هذه البذرة، حب الوالدين في لحظة، أو التعفف عن استغلال جسد أم لأطفال يتامى في أخرى، أو مساعدة محتاج في ثالثة. ولعل هذه البذرة غابت عن أبطال الرواية السبعة الذين يروون حكاياتهم البشعة من أجل جسد غير شرعي، فاستحقوا الموت، الذي هو عقاب يرضي إنسانية التلقي والإبداع، عندما يكون العمل الأدبي هادفاً إلى إنتاج العقاب كجزء من أهداف بنية السرد التي تقتل الأبطال، ومن ثم تكسر بنية السرد الفنتازية الشعبية التي تجعل البطل النقيض الضمني (المتلقي) هو الذي يفوز في المحصلة...!!

ولما كانت الجدلية بين الشخصيات في الرواية هي الفوز بجسد المرأة الجميلة، فإن هذه الجدلية فرضت أن تكون الكتابة معربة لهذه الشخصيات، ومن ثم مستوجبة للعقاب الذي يكون من جزاء العمل... وحتى الشاعر الذي يمكن أن يتعاطف معه المتلقي لكونه غير ثري، ولكونه جزءاً من المخيال الإنساني الشعبي، فإنه منذ بداية كلامه ينبذ شاعريته بمجرد أن يتعامل مع زوجه بمسمى "بقرة" بالمفهوم الاجتماعي الشائمي، لا بالمفهوم الجمالي الذي تختزنه عينا المها (البقرة الوحشية).

وبقية الشخصيات كلها كفيلة بأن تتقابل في التضاد مع تعاطف القارئ بسبب ملايينها، التي تستدعي التساؤل من أين لك هذا؟ لذلك فرض علينا الكاتب من خلال بطاقات الشخصيات أن نشعر بارتياح تجاه موت هؤلاء كلهم في نهاية المطاف دون أن يفوز أحدهم بجسد "جلنار" المرأة المتنافس عليها، لأنهم جميعاً بما فيهم جلنار ماتوا في العاصفة البحرية التي أغرقت الجزيرة بما عليها... بعد أن اختنقت الأمواج بقبح أخلاقهم وسوء تصرفهم.

ولا يقتصر السوء على هؤلاء السبعة وثامنتهم جلنار، بل إن كل شخصية من هؤلاء تتعامل مع مجموعة شخصيات عديدة تشكل وسطاً قبيحاً، وبنية اجتماعية إدارية ثقافية متسرلة بالأسن والفساد!!

(4)

من هي جلنار هذه التي جعلت هؤلاء السبعة يتزاحمون للفوز بجسدها، وفيهم المتزوج، والأعزب، والمطلق، والأرمل؟ هي واحدة من عالم الفضائيات التي اتخذت جسد المرأة الباهر وسيلة للدخول إلى عالم المثليين، فهي أنثى تمتلك كل صفات الجمال التي يشتهيها الذكور، ومن خلال برنامجها التلفازي استطاعت أن تبرز الرجال السبعة، الذين كانوا في حواراتهم معها صفوة ثقافية لا تطالها فكرة سيئة، كانوا جادين، فاعلين، وكانوا وجوهاً حضارية بلا استثناء، ولكنها كانت تعرفهم أفاقين من الداخل، مرّغوا جسدها في الجنس غير الشرعي، وكل واحد منهم يطمع في النهاية أن تكون له وحده، لأنها كانت تعرف أخلاقهم الباطنية، ولم تشته واحداً منهم في ليلتها الأخيرة على الجزيرة، بل اشتت لشبقيتها نمرأ عنيماً، ولكن النمر غير موجود بين السبعة فكان عليها، أن تختار واحداً منهم، تقول: "لا يوجد سوى سبعة رجال، شاعر يسرق أشعار الآخرين، وفيلسوف يسطو على فلسفة الآخرين، وصحفي يبتز الناس، وطبيب نفساني مدمن يعالج المدمنين، ودجال يحلم بغلام وردي جني، وتاجر ربح الملايين من بيع اللحم الفاسد، وزعيم يقتل منافسه ويحضر المزاء. لا بد أن أختار واحداً من هؤلاء. صفوة الأمة العربية!! (ص337)".

فإذا كان هؤلاء الرجال هم رموز الثقافة الصفوة العار، فإن جلنار هي رمز الجسد العار، وما بين الثقافة الصفوة العار، وبين الجسد العار تؤكد الرواية خطها الدرامي الساخر، إذ في اللوحة الأخيرة التي ترويها جلنار بصفتها آخر ما

كتب من يومياتها التي استعرضت فيها شهادات الرجال السبعة في وصف أسابيعهم، نجد رحلة معاناة عانتها هذه المرأة، فهي من الناحية الذاتية تعاني الإحباط، والجوع للحب، والشبق، وتذكر حكايتين عن بداياتها الشعرية لما كانت طالبة في المدرسة، إذ فهمت صديقتها قصيدتها في التعبير عن الفرح والحب بينهما على أنها غزل، فهربت الصديقة منها، كما فهمت مدرستها قصيدة أخرى هذا الفهم، فاستغلته سحاقياً، فهربت جلنار من المدرسة. وأيضاً تروي معاناتها مع أبيها (زوج أمها) الذي استغلها جنسياً وهي في الخامسة، ثم اغتصبها وهي في العاشرة، فكانت النهاية أن دبرت قتله. وكانت فيما بعد مثاراً للاستغلال والابتزاز، فكلهم يستغلونها جنسياً، كما تستغلهم هي بدورها من خلال تصويرهم عراة وتبتزههم..

وتكون النتيجة أن تموت غرقاً كما مات الرجال السبعة، على الرغم من أنها في نهاية الرواية تلقي بالجني "عطويت" الشاب الذي يبدو أنه بدوره استغلها جنسياً، حتى أضحت مستغلة من الإنس والجان..

وعلى الرغم من كون الرجال السبعة قد ماتوا فوجد الطب الشرعي كميات كبيرة من المخدرات والكحول في دمائهم، فإن تقرير الطب الشرعي يبدو أنه كان مزيفاً، ويحمل كثيراً من السخرية عندما تحدث عن جلنار بما يلي: "أما المرأة التي وجدت على الشاطئ عارية، فلم يتضح للطبيب الشرعي، بعد، سبب موتها، ولم يعثر في دمها على أي آثار لمخدرات أو كحول، ولم تظهر بجسمها أي إصابات. كما ظهر من الفحص أنها عذراء!! (ص 340)".

كل تفاصيل هذا النص يمكن تقبلها، إلا أن تكون جلنار عذراء، فهي منذ العاشرة من عمرها وهي تغتصب، إلى أن غدت مومساً بطريقة أو بأخرى، وفي النهاية تبدو كلمة عذراء مفارقة لغوية ذات إيقاع ساخر، قد تحيلنا إلى العذرية الصناعية، أو العذرية الجنية، أو العذرية الملفقة منعاً للقول، ومن ثم لا مجال للقول بأن هذه الشخصية التي تستلب العقول والأبدان بأنها عذراء في التصور الاستهلاكي، إلا إذا كان الأمر خدعة من خدع الأمة العربية التي تزور الحقائق كثيراً، وخاصة عندما يتعلق الأمر بفضائح النساء!!

(5)

ليس من السهل تلخيص الرواية، فهي نهر يتدفق بالروى والإشكاليات، أو إن شئت فقل إنها ثمانية ينابيع تسير في نمطية ثمانية أنهار آسنة، تلتقي في النهاية في ذات المتلقي، حيث يتشكل النهر الشامل الآسن الذي يجمع جمالية اللغة السردية الناقدة الثاقبة المعربة، في السلاسة والتجلي.

وما يهمنا حقيقة في مجال الإبداع: الشاعر، وتحديدًا الشاعر الذي خصه القصصي بالسخرية، وهو شاعر الحداثة الذي شكلته الكتابة السردية في صورة، يهين لأي قارئ يقرأها، أنها كاريكاتور لغوي قبيح إلى حد أن تغيب عنه أية ملامح إنسانية، باستثناء، آخر لقطة في المشهد، وهي لقطة غياب الشاعر عن الوعي بعد أن صكته زوجه التي يطلق عليها مسمى بقرة * بطنجرة البامية على رأسه في سياق صراعها مع شاعرة (بقرة أخرى سمينة) في التنافس عليه، حيث أمسى بالنسبة لهذه الزوجة السمينة مجرد نصف رجل!!.

وعلامات الشاعر، باختصار شديد، هي علامات عديدة، كل علامة منها أقبح من الأخرى، ولعل أبرزها العلامات التالية: الثقافة المزورة، الشعر غير المفهوم، اللغة النقدية والصحفية المخترعة لألفاظ مزورة غير مفهومة، السرقة الشعرية تحت مسميات التناص من شعراء الغرب، بيع الشعر لأبناء الذوات في المدارس، الشهرة الكاذبة وحوز الجوائز، النظرة إلى كل الآخرين على أنهم بقر، مهاجمة الثقافة كلها وعلى رأسها ثقافة الشعراء والنقاد، الشهوانية، صفة المخمور، صفة الانتهازية، صفة الادعاء، صفة التناقض، صفة حب المال والادعاء عكس ذلك... وربما من كل ذلك نستنتج صفة بيت العنكبوت في مهب ريح عاصفة، لذلك كان الموت في العاصفة البحرية منقذاً للبشرية من هذا الشاعر الآفة، والكارثة أن يغدو هذا الشاعر أسطورة النقاد بعد موته!!

فإذا كان المثقف ذاته يكتب هذا الكلام عن زميله المثقف في عصر غدت

فيه الكلمة الإعلامية هي كلمة واصله إلى أي متلق، ما دامت هذه الكلمة مهتأة للوصول، وخاصة إذا كانت كلمة للقصصي المنتشر إعلامياً، حيث روى لي أحد الزملاء أنه قرأ رواية القصصي في ليلة واحدة! دلالة على قوتها في التوصيل.. فأني شيء سيفهمه الإنسان العادي من هذه الرواية!!

إنها كارثة بحق الشاعر، والشاعر الحدائي تحديداً، إذا غدت هذه المادة متلفزة، وفي ظني أنها قد تصبح في وقت ما مشاهد متلفزة تعرض في رمضان، كأدب ساخر، على عدة شاشات فضائية عربية.. وإذا وقع الشاعر حينها مصروعاً، فإن سكاكته ستكثر، علماً بأنه قد وقع إلى حد ما منذ نكسة حزيران 1967 في الوعي الثقافي العربي العام.

وحتى لا نظلم الكتابة السردية وجماليتها الفادرة على استبطان سلبيات الثقافة التي أنتجتها سخرية القصصي في روايته هذه، فإننا مدعوون فعلاً لإعادة النظر في ثقافتنا الحدائية التي غدت مثاراً للسخرية والرفض والهدم.. بعد أن أثبتت أنها ليست ابنة عيشة، على الأقل بين جمهور المتلقين العاديين، من منبتها إلى متنهاها؟ وليس هناك عيب ما في أن يعيد المثقفون قراءة الذات بين الموت والحياة؛ لبناء الكيان الثقافي الحضاري التواصل، خاصة أن الشاعر نفسه موضوع السخرية، يظهر في اللغة السردية وهو لا يعرف عن "الإنترنت" أية معلومة، علماً بأنه يردد التناص في كل مناسبة، معتبراً نفسه "ومضة العبقرية" وسط قطيع من البقر!!

ولا نقل حال الفيلسوف سلبية عن حال الشاعر! فهو بدوره لعبة مثيرة استخدمه القصصي ليكشف عن أن الفلسفة التي تبدو عقدة العقد، ليست في المحصلة، على الأقل من خلال شخصية الفيلسوف، بأكثر من سذاجة وانتفاعية تحت شعارات براقة كالانتقائية والنسبية.. فمن خلال هذه الشخصية الناجحة ظاهرياً في إعطاء كلمات غير مفهومة لتعريف الفلسفة، يبدو الفيلسوف باشا شخصية عقيمة، انتفاعية، أحسنت عشيقته المهجورة الدكتوراة الأرملة حين شجت رأسه بالفأس، وأسقطته كما أسقطت طنجرة البامية الشاعر على الأرض مغشياً عليه.

(6)

لعمل متابعة ما قيل في فضاء كل شخصية على حدة هو وظيفة القراءة الشارحة، والقراءة في هذا الجانب ستولد المزيد من امتداد الصفحات؛ لذلك لا غنى في رأينا عن قراءة الرواية ذاتها، لمعرفة سوداوية الشخصيات التي أظهرت أسبوعاً واحداً من حياتها المشوهة، فكان هذا الأسبوع وحده كفيلاً لإظهار شخصية عميقة الجذور في الأسن والجحيم.

ومن ثم فليست هذه القراءة في ظني إلا استدراجاً لذاكرة الرواية الرئيسة، وطريقة الاشتغال عليها، بما يسهم في إنجاح سردية النص في كيفية البداية، والاستمرارية، والنهاية التي تنتهي إليها كل لوحة أو حكاية، إذ تنتقل بنا عملية السرد متدرجة من الفكاهة البسيطة الساذجة إلى الكوميديا السوداء الحاملة للمأساة، فإذا اكتفى السارد بأن أوقع الشاعر والفيلسوف في نهاية سيرتيهما مغشياً عليهما من ضرب الآخر الزوجة أو العشيقة، فإن النهاية في بقية اللوحات كانت أكثر سوداوية، حيث عمالة الصحفي وتبعيته لإسرائيل، ووقوع الطبيب النفساني في شرك الأيدز الذي انتقل إليه من ممارسة الجنس مع مريضاته، وجنون الفلكي الروحاني الذي أصبح مسكوناً بشهوانية الجن واللواط، ووقوع رجل الأعمال في أيدي المافيا والتصفيات الجسدية، ونصفية السياسي للزعيم الذي قبله والمشي في جنازته واستقبال المعزين... ثم كانت نهايتهم جميعاً مع جلنار الموت غرقاً! هذه هي النهاية التي أكدت ضرورة التطهر والخلاص كحل طوباوي لا أكثر ولا أقل؛ لأن عالم التخيل ما زال مسكوناً بهذا الوجود، وجود الخليفة المتواشج مع الغريق الأسن!!

(7)

وأخيراً هل نجح القصصبي في تحريرة الواقع عن طريق ذاكرة التخيل في روايته هذه؟!

إنه بكل تأكيد روائي متقن للغة، متقن لعالمه الترميزي، متقن لبناء الإيحاء

والدلالات العميقة، فالرجال السبعة مثيرون، وأسابعهم مثيرة، وجلنار بدورها مثيرة، والجزيرة العربستانية "ميدوسا" التي تجري عليها الأحداث مثيرة إلى حد أنها "المومس العمياء" التي تحدث عنها السياب في شعره!! واللغة تجاه وصف هذا العالم الغرائبي تصبح أقل فاعلية في استيعاب هذا العالم القبيح، فهو عالم يحتاج إلى اختراع لغة جديدة، لغة ليست سرالية مثل لغة الشاعر، وإنما لغة معبرة عن الشر الكامن داخل الشخصيات، عن الوجه القبيح المومسي الذي تلونت به المكانية العربستانية، عن الزمن الذي يتلاشى فلا يحمل إلا الهوان والابتزاز والمزيد من هذين، وهذه هي الفكرة المتشائمة الواقعية التي تحملها الرواية، وإن كان الموت بحد ذاته لهؤلاء هو التفاؤل المجدي والرؤية الإنجازية على المستوى الثقافي!!

مجلة الكويت

(8)

الهزيمة
قراءة في رواية "سلمى"

- 1 -

"التاريخ كان حبها (المعجوز سلمى) الأول
والأخير. كل الأشياء الأخرى جاءت
عرضاً، لأنها جاءت في التاريخ في الآونة
الأخيرة بدأت تخلط بين التاريخ والواقع.
كثيراً ما قالت لي: إن التاريخ هو الحاضر
الوحيد".

(الرواية، ص71)

تثير رواية "سلمى" للقاصي إشكاليتين، الأولى: أن الرواية قصيرة، تقع
في حوالي إحدى وسبعين صفحة، وهي على هذا النحو تعيدنا إلى مشكلة
التفريق بين الرواية والقصة؛ لذلك يمكن إعادتها إلى نمط "الرواية القصيرة"،
على طريقة "خير الكلام ما قل ودل". والثانية: أن نصيب رواية سلمى من
الفن السردى محدود جداً، بحيث يغدو مسمى الرواية مسألة مبرنة، وربما

شكلية. إذ لا تخرج هذه الرواية القصيرة عن سياق تقديم أفكار من التاريخ الخاص بالهزائم تحديداً، يدين السارد من خلال أفكاره هذه الحركة التاريخية العربية قديماً وحديثاً، بصفتها في بعض سياقاتها تاريخاً مزوراً بطريقة أو بأخرى، سواء أكان هذا التاريخ في مجال الأدب أم السياسة، ولا يعني هذا النقد أن يفقد التاريخ بعض مراحله المتوهجة في أزمنة مختلفة!!

لعل الهدف من استحضار التاريخ، أيضاً، في هذه الرواية هو من أجل بيان الحال المهيئة التي وصل إليها الحاضر أو الواقع العربي الذي يعيد تكريس الهزيمة كما كانت في ماضيه، دون أن يأخذ بماضيه المشرق من جهة، ويعطات هزائم الماضي من جهة أخرى؛ لذلك نكتشف من خلال الرواية أن الحاضر مشوه أو هو واقع مُرّ بهزائمه الفاجعة، ومن ثم تتضاعف حالة التردّي عندما يندمج الماضي المهزوم بالحاضر المهزوم، فتبدو الذاكرة التاريخية - عموماً - في الرواية ذاكرة مهزومة، لا تخفى على أحد، على الرغم من محاولات المذيع (رمز الإعلام والثقافة) بأسلوب مزور، أن يزور الماضي غير المشرق أو التاريخ المهزوم فيجعله نصراً.

هكذا تكمن المشكلة إذن!! إنها في تزوير التاريخ؛ تزويره من خلال جعل الهزيمة نصراً، والتغني بهذا النصر في وسائل الإعلام المختلفة التي تشكل بوابة التاريخ المزور، وليس أمام الثقافة الواعية (شخصية سلمى المثقفة في هذا السياق تحديداً) التي تعبر عن رؤية السارد، سوى أن تكشف عن زيف التاريخ عن طريق التداخل معه، فتصير جزءاً منه، وتعيد كتابته بأسلوب سردي بوساطة " أحلام البقطة " التي تمارسها العجوز سلمى بطلّة الرواية الفعلية، بوصفها ترتد إلى ذاكرتي الصبا والتاريخ معاً، فيغدو التاريخ - تحديداً - في ذاكرتها معرى أمام الآخرين، وأنه تاريخ هزيمة في كثير من حقباته، لا كما يصوره المذيع المخادع تاريخ نصر وإشراق!!

تحضر أسماء تاريخية كثيرة، وتندمج مع دراما شخصية سلمى المتعددة

الشخصيات، فتظهر لنا الرواية من خلال الوعي الفانتازي في ذاكرة العجوز سلمى التي عاشت زمناً طويلاً حتى صارت جزءاً من التاريخ الذي ألفت فيه (كما يقول ابنها الأستاذ سليم للطبيب رشيد الذي يشرف على صحتها) أربعة كتب؛ أو سلسلة من أربعة أجزاء اسمها "مواقف حاسمة في التاريخ"، وهذه الكتب أو السلسلة هي ذاكرة تشكيل الرواية، وتحديدأ هي ذاكرتها في توصيف المواقف التاريخية والأدبية التي تتعدد فيها شخصية سلمى، كما أسلفنا، حسب السياقات التاريخية المتعددة الآتية:

1. جمال عبد الناصر (رمز هزيمة) (سلمى مديرة المخابرات العامة)

2. أبو عبد الله الصغير (رمز هزيمة) (سلمى زوجة أبي عبد الله الصغير)

3. أبو الطيب المتنبي (رمز للمبدع صريح المؤامرات) (سلمى زوجة المتنبي)

4. سقوط بغداد على يد التتار (رمز هزيمة) (سلمى زوجة الخليفة المستعصم)

5. صلاح الدين الأيوبي (رمز التحدي) (سلمى زوجة صلاح الدين الأيوبي)

6. الشاعر أحمد شوقي والمطرب محمد عبد الوهاب (رمز هزيمة) (سلمى عشيقة كل منهما)

7. شارون (رمز الشر المطلق) (سلمى استشهادية)

8. المذيع (رمز سلبي للإعلام في الحاضر) (سلمى العجوز مستمعة مثقفة)

كيف تتحرك سلمى المتخيلة في هذه السياقات؟ وما هو دور واقعية العجوز سلمى؟

بدءاً، يبدو المزج بين الواقعي والتاريخي ماثلاً في الإهداء الذي كتبه

القصبي إلى سلمى الطفلة: "إلى الصغيرة سلمى سهيل القصبي، شيئاً من حكايات أمتها الكبيرة" (ص5)؛ إذ يمثل هذا الإهداء وعي الكتابة الذي يؤكد أن الإيجابية الموجودة في سلمى تكمن في أنها رمز للحلم المتمثل في العطاء والأمل في التحول لدى الأمة، والرؤية الواعية لدى السارد الباحث عن النصر المكبل بهيمنة رموز الخيانة والهزيمة، وهي بذلك تقابل السلبية الموجودة في الآخر، على وجه العموم، عندما يكون في مستوى أدنى من مستويات الأحداث الفعلية على طريقة جمال عبد الناصر وغيره، علماً بأن التضخم والنفخ في شخصية هذا الآخر من الناحية الإعلامية أو التاريخية الرسمية، ما هو إلا الكارثة التي تجعل الأمة مكبله بالهزيمة المرة في نهاية المطاف...

تكشف إيجابية شخصية "سلمى" عن ضالة الآخر المهزوم في داخله وتصرفاته في زمن الهزيمة المتمثلة في بعض الرموز التي أعطيت أكثر من حجمها، فبدت أسماء براق، لكنها في الرواية أسماء سلبية مهزومة، حيث تفقد - بوصفنا متلقين - الثقة بالرئيس جمال عبد الناصر، وأمير الشعراء أحمد شوقي، والمطرب المشهور عبد الوهاب، كما فقدنا الثقة من قبل بأبي عبد الله الصغير في الأندلس، والخليفة المستعصم في بغداد بسبب ضعفهما. وانتهيار الأمة على يديهما.

في المقابل تقدم الرواية بعض الرموز الإيجابية مثل: صلاح الدين الأيوبي، والمنتبي، والانتفاضة الفلسطينية، وهي رموز تمثل النصر الحقيقي وسط مؤامرات كثيرة تحاك ضدها.. أما شارون فهو الواقع الشرير المرّ أو العدو الصهيوني المتجبر، الذي يتماثل مع أعداء كثيرين في التاريخ؛ مثل غزاة التار، والصليبيين، ومن ثم فهو رمز للشر المطلق...

ويعد المذيع - كما أسلفنا - رمزاً للإعلام العربي المعاصر، من خلال ما يث فيه من أكاذيب وترهات، لا من خلال صناعته في بلدان شتى، بحيث يبدو العرب عاجزين عن صناعة مذياعهم؛ لذلك تغير العجوز سلمى المذيع كثيراً،

أو بالأحرى تطلب من ابنها سليم أن يحضر لها مذبياً جديداً كل شهر؛ لأنها تعتقد، وهي في نهايات عمرها، أن المذبياً هو المزور الحقيقي للتاريخ، وأن ما يبث فيه، لا يعبر عن مصداقية التاريخ والواقع معاً، فهي أدمنت على الاستماع للمذبياً، تصحو وتنام وهو يهذي، وتشارك في صياغة أحداثه من خلال أحلامها الفعلية أو أحلام اليقظة، حيث تصير سلمى شخصية رمزية ثقافية واعية متعددة المواهب؛ فننتقد وتحذر وتوجه، وتسمى إلى بناء حركية مغايرة، لكن الحلم في وعي الكتابة السردية لدى القصصي شيء والواقع شيء آخر.

* * *

يقدم السارد في المشهد الدرامي السردى الأول شخصية جمال عبد الناصر في سياق زمن قبيل هزيمة " 5 يونيو 1967"، وتحديداً في سياق تحذيرات سلمى (مديرة المخابرات العامة) له، بأنه مقبل على حرب مع إسرائيل، سيورط فيها رغم أنفه، وأن عليه أن يكون في مستوى الرد على هذه المؤامرة، لكنه لم يبال بهذه التحذيرات، ولم يفعل شيئاً مهماً، باستثناء إصراره على أنه لن يُخدع فيدخل مصر في حرب مع إسرائيل مهما كانت مؤامرات توريطه في هذه الحرب، وكان يردد دوماً: " لن أسمح لأحد باستدراجي إلى معركة أعرف أنني غير مستعد لها(ص15)". أو "لن أدخل معركة مع إسرائيل مهما كانت الاستفزازات (ص18)".

يقابل هذا السكون الناصري السلبي الذي لا يدرك أبعاد المؤامرة الإسرائيلية ومخططات حلفائها ضد مصر، فاعلية الحس الأمنى التحريضي الذي أعدته سلمى (رمز الوعي السردى) لمواجهة المؤامرة ضد الأمة العربية من خلال اغتصاب الصهاينة لفلسطين، يتضح هذا في قولها لعبد الناصر: " سوف تتخذ سيادتك إجراء يستفز إسرائيل، ويبدو أمام العالم كما لو كان يهدد أمنها. لا

يهم نوع الإجراء. قد تطرد القوات الدولية. أو تمنع الملاحة الإسرائيلية في خليج العقبة. أو تعلن حالة الطوارئ. أو ترسل بعض القوات إلى الحدود الإسرائيلية. في هذه الأثناء سوف يكون هناك ضغط دولي عنيف، تقوده أميركا، يدعو إلى عدم البدء في القتال. سوف يقول لك الجميع إنه من الممكن الوصول إلى حل دبلوماسي. ثم تبدأ الضربة الإسرائيلية، وينتهي الأمر (ص19) *.

تحاول سلمى أن توضح مدى الخطورة في هذه المؤامرة التي هدفها النهائي الصلح مع إسرائيل، وتقدم خطة أمنية في مستوى المواجهة، لتدارك الموقف، وإنقاذ مصر من الهزيمة.. لكنها لا تفلح مع جمال عبد الناصر الذي وُطن نفسه على هذه الهزيمة التي جاءت بعد ذلك مفاجئة وضربة قاصمة!! ومن ثم يعد جمال عبد الناصر - من وجهة نظر السرد- مسؤولاً مباشراً عن هزيمة 5 يونيو 1967؛ لأنه لم يضع مصر في مستوى المؤامرات الخارجية التي تحاك ضدها، فكان ثلث الجيش المصري في اليمن، والحالة العربية العامة في أسوأ أحوالها، وقيادات الجيش المصري تهتم بمصالحها...

ومادامت ذاكرة العجوز سلمى قد حذرت جمال عبد الناصر من خلال تحولها إلى أكبر مسؤول أمني، فإنها تُصدم عندما تصحو من نومها الكابوسي، فتسمع المذيع يزف إليها الهزيمة: ' تصحو العجوز، تستمع إلى كلام غريب: (. .) وقد جاءت الضربة القاصمة يوم 5 يونيو 1967 عندما قامت الطائرات الإسرائيلية بهجوم شامل مفاجئ...'. تدهش وتقفل الراديو بغضب. أي ضربة قاصمة!! ألم تحذر الرئيس جمال عبد الناصر من المؤامرة الشريرة!! ألم يصدقها!! تنقلب العجوز وتعود إلى النوم (ص22) *.

إن هذه الهزيمة تعد أم الهزائم التي أثرت في الوجدان العربي كله، وفي إبداعه كله، لذلك تنفتح بوابة التاريخ من خلال هذه الهزيمة للحديث عن الهزائم كلها، وأيضاً للحديث عن النصر المشرق في الماضي؛ على الرغم من المؤامرات الكثيرة لإجهاض الأمة!!

'يتحدث الراديو عن سيف الدولة، وعن خولة، وعن كافور، وعن عضد الدولة، ولكنه لا يقول شيئاً عن المرأة التي كانت أهم شيء في حياة المتنبي (زوجته)، وبقيت عبر التاريخ، بلا اسم، وبلا وجه، وبلا وجود'.

(الرواية، ص 31)

ترتبط شخصية المتنبي بالقصبي ارتباطاً وثيقاً، إلى حد أنه يصير رمزاً للشعر والشعراء؛ إذ إن المتنبي يكشف عن ذاتية المبدع العالية أو الترجسية إلى حد ما في مواجهة الآخرين وخاصة رجال السياسة. أي أن شخصية المتنبي في هذه الرواية تعبير عن وعي المبدع أو المثقف الذي يسعى إلى بناء أمة قوية حكيمة، لكن المؤامرات الكثيرة التي تحاك ضد هذا الشاعر، وضعت في دائرة التشوهات، فنجد المذبايع - على سبيل المثال - يقدمه في مشهد درامي مزور على نحو أنه: مدع للنبوة، وساع إلى إقامة دولة علوية قرمطية... وأنه يخفي أسرار أسرته؛ لأنها كما يقول أشياء ثمينة تجعله أمام الآخرين شاعراً أسطورياً لا عادياً. بل إنه يتآمر مع خوله أخت سيف الدولة، ليكون ولياً لعهد، ويسعى إلى أن يكون خليفة المسلمين في بغداد... وكذلك هو جبان يهرب من المعركة إلى آخر ذلك من ادعاءات وافتراءات تشكل هذا التاريخ المزور عن المتنبي، بل يصل الحد بالمذبايع أن يجعل زوجته (سلمى) تثور عليه، وتعاتبه لأنه يهملها، ولم يخلد ذكرها، فتقول له: "لماذا تركتني مجرد فراغ في حياتك، مجرد هباء في الصحراء؟ لم يعرف اسمي أحد، لم يرني أحد. يتحدث الناس عن أم محسد، ويجهلون من تكون. لماذا؟ لماذا؟ (ص 32)".

هكذا، لم يبق أمام ثقافة الهزيمة إلا أن تخلق وجود الصراعات بين المتنبي وزوجته... ويصل الأمر بالمذباح إلى أن يفترق فرية عن موت المتنبي؛ فيصوره وهو يطلب من زوجته أن تقتله لتخفف عليه آلام جرحه، ثم يوصيها أن تحمله إلى ساحة المعركة، وتضعه جثة بجانب ابنه حتى لا يوصف بالجبن... من هنا يبدو هذا المذباح، بصفته يعبر عن ثقافة مزورة مهزومة تقف خلفه، لا يعرف شيئاً عن حياة المتنبي الحقيقية. وهذا ما يسبب سخرية القصص من التاريخ على لسان العجوز سلمى التي تستلهم مشهد قتل المتنبي وحواره مع زوجته، فتستكر ما تسمع؛ لأن المتنبي - في تصورها - كان ضحية للسياسة في عصره: "يتكلم الراديو عن الموقعة التي قتل فيها المتنبي، وتبتسم العجوز، وهي تستمع إلى الهواء. لا يعرف الراديو أن المتنبي سقط صريع مؤامرة كبرى شارك فيها كل ولاة عصره، كلهم بلا استثناء (ص 38-39)".



تقدم الرواية مشهد سقوط بغداد في يد التتار ومجازر هولاء فيها، فهذه النافذة التاريخية المؤلمة، تجعل سلمى تدخل إلى قلب التاريخ، وتحاول أن تجد طريقة لتقلب الهزيمة إلى نصر، طبعاً على طريقة أحلام اليقظة.. تتقمص سلمى شخصية "سلمى" زوجة ابن عمها الخليفة المستعصم، الذي تسبب ضعفه في سقوط شنيع لعاصمة الخلافة العباسية.. لكن زوجته سلمى لم تيأس عندما ذهبت جهودها هباء وهي تحاول أن تدفعه إلى أن يهتم بشؤون الخلافة، ويترك الولع بالقنص، والغناء، والمحظيات.. تريده أن يدير أمور الحكم بنفسه، لا أن يتركها لحاشيته، وخاصة لوزير الخائن ابن العلقمي الذي كان "يخدره كل يوم بوعود كاذبة، ويوهمه أن بوسعه ترتيب صلح مع هولاء يقي الخليفة على عرشه (ص 43)".

كانت الهزيمة أكثر من مرة، وكان سقوط بغداد سهلاً بسبب الخيانة..

لذلك تخيل سلمى نفسها زوجة الخليفة القوية التي تستطيع بتدبيرها وحنكتها أن تجعل الخيانة في حاشية هولاء، ومن زوجته أقرب المقربين إليه، ثم تتمكن بمساعدة هذه الزوجة الناقمة على هولاء أن تقود جيش المسلمين وتقتل هولاء وتهزم جيشه.. هنا تبدو الكتابة حلمية، وهذه الحلمية تفر بأن التار لم ينتصروا على المسلمين بقوتهم، وإنما بسبب ضعف المسلمين وخيانة بعض قياداتهم، وأن المطلوب بث روح القوة في الأمة لتنتصر على أعدائها، كما فعلت سلمى زوجة الخليفة في سياق أحلام اليقظة...



المشهد المأساوي المهزوم نفسه نجده في حياة أبي عبد الله الصغير في الأندلس، فهو آخر شهقة عربية هناك.. وقد كانت مشكلته الكبرى - في الرواية - أنه عاش مأساة الصراع بين أمه وزوجته؛ زوجته سلمى تريد أو تطمح إلى أن يعيد مجد الأمويين في الأندلس؛ أي أن يعيد فتوحات الخلفيتين الداخل والناصر، ويوحد الممالك الأندلسية، ويبعد ملوكها عن التحالف مع ملوك الأسبان ضد إخوانهم المسلمين.. أما أمه فكانت مسكونة بالغيرة والحقد، وهموم السلطة الصغيرة، وإشعال الصراع بين أبناء الأسرة الواحدة للفوز بالملك..

تنجح الزوجة سلمى، في سياق أحلام اليقظة، في بناء دور فاعل يعيد للأندلسيين مجدهم، لكن هذا النجاح يبقى مجرد أحلام أو كوابيس نوم. فأبو عبد الله الصغير لا يمكن أن يكون أبا عبد الله الكبير، ما دام قد انشغل بالصراعات الداخلية والتحالف مع الأعداء ضد أهله وإخوانه.. هذه هي المأساة التي واجهها العرب والمسلمون في صراعهم مع أعدائهم، فما نجده في تاريخنا من دمار هو بسبب الفرقة والخلاف، فكان غزو التار لبغداد، وخروج المسلمين من الأندلس، وتوالي الحملات الصليبية على الشرق الإسلامي.. كل

هذا كان بسبب الضعف الذي تعيشه الأمة، ولا يختلف الوضع الراهن الذي يورخ له القصبي - أيضاً- بطريقة غير مباشرة من خلال الماضي، على أساس أن التاريخ يعيد نفسه.



على عكس المشاهد السابقة، نجد مشهد صلاح الدين الأيوبي الذي حقق نصراً واضحاً على الصليبيين في مواقع كثيرة، أبرزها معركة حطين، وتحرير بيت المقدس، وقد وفقت زوجته سلمى إلى جانبه، وخاطرت بحياتها مرات عديدة، مجاهدة من أجل أن تحافظ عليه وعلى جهوده في الانتصار على الصليبيين!!

في سياق هذا المشهد المهم بصفته رؤية حضارية متقدمة، تطلب العجوز سلمى من ابنها أن يحضر لها مذبأها ماركته ألمانية، لأن الماركات الأخرى تكذب وتزور التاريخ، وذلك بعد أن استمعت إلى مشهد صلاح الدين الأيوبي في المذبأ الألماني، فكان المشهد حقيقياً مشرقاً في تاريخ عصورنا المظلمة!! من هذا الماضي، ننتقل إلى الحاضر فنشاهد ذهنياً مشهدين من الواقع المعاصر: الأول: مشهد ثقافة الهزيمة العربية المعاصرة متمثلاً في الشعر والطرب، والثاني: مشهد البطولة "الاستشهادية" في مواجهة الاستيطان الصهيوني في الانتفاضة الفلسطينية.



في مشهد الطرب العربي بصفته مشهد هزيمة، يشكل الثلاثي: أحمد شوقي، وعبد الوهاب، وأم كلثوم بعداً سلبياً في ثقافتنا المعاصرة، وهنا تصبح، أيضاً، شخصية سلمى نفسها شخصية مراقة انتهازية سلبية، غاية ما يهمها * أن

تُبقى العاشقين الواهمين (شوقي وعبد الوهاب) متعلقين بها، دون أن تبادل أياً منهما مشاعره، ودون أن تتصرف على نحو يمكن أن يفضح سر المثلث الغريب (ص 53)، كما تهدف أيضاً إلى إثارة غيرة أم كلثوم، وسلمى تحظى بالرجلين معاً، وتفقدنا فرصة اصطياذ أحدهما.

غدت سلمى تتلون وتنافق كلاً منهما، فهي مع شوقي تتحدث عن الشعر وحده، ومع عبد الوهاب لا تتحدث إلّا عن الغناء: "كانت تبتسم، وتغني، وتنشد الشعر، وتهمس، وتعاتب، وتشجع وتشعل في قلبي الرجلين المزيد من نيران الشوق (ص 57)". وقد حرصت على حضور حفلاتهم الباذخة: "العشاء الفاخر، وزجاجات الشمبانيا، والحديث الممنوع.. (ص 58)، وهنا يغدو هذا المجتمع المخملي جزءاً من الهزيمة، خاصة إذا ربطناه في سياق هزيمة 5 يونيو 1967.



أما مشهد الانتفاضة الفلسطينية، فهو الرؤية الأخيرة في هذه الرواية، إذ نجده مشهداً فانتازياً يجسد من خلاله القصصيّ أبعاد الصراع بين المقاومة العربية الفلسطينية والعدو الصهيوني، حيث تظهر شخصية شارون بصفته شخصية إرهابية مجرمة شهوانية للدماء وتدمير الأرض العربية الفلسطينية..

يبدأ المشهد بشارون وهو يهنئ قواته المسلحة على إنجازها العظيم في غارتها الجوية الليلية على غزة وقتل عشرة أشخاص بينهم ثمانية أطفال، وجرح أكثر من مئة وخمسين شخصاً معظمهم من الأطفال. في هذا السياق تتخفى سلمى الفلسطينية، وهي متحزمة بحزام المتفجرات، في زيّ نقيب في قوة الدفاع الإسرائيلية، وتتمكن من الاقتراب من شارون الذي ينظر إليها نظرات شبق، تقترب منه وهي تستعرض في داخلها تاريخه النازي الأسود الملتطخ بالدماء العربية، وترويع الأبرياء، وقتل النساء والأطفال.. وتمر أمام عينيها المجزرة الرهيبة التي أقامها في مخيمي صبرا وشاتيلا، وصور الجنود الإسرائيليين وهم

يكسرون أيدي الأطفال في الانتفاضة، ويطلقون النار على النساء الفلسطينيات الحوامل: " تدنو سلمى وتطوق بيدها اليمنى عنق الجنرال (شارون)، ويدها اليسرى تضغط على الزر. قبل أن يتوقف قلب سلمى عن النبض، ترى جسد السفاح يتناثر قطعاً في الهواء، ومعه قطع من جسدها (ص70) " الطاهر.

بهذه النهاية تموت العجوز سلمى، وهي على صلة وثيقة بالتمييز بين ذاكرة الهزيمة أهم ما في هذه الرواية، وذاكرة أخرى محلومة، هي ذاكرة النصر.. ليس في الحاضر فقط، وإنما أيضاً في الماضي، إذ كان بإمكان الهزائم أن تكون نصراً، لو تصرف الذين كانوا سبباً فيها بالطريقة التي تصرف بها سلمى (ابنة ذاكرة العجوز سلمى)، فالتاريخ يمكن إعادة ترتيبه إذا كانت الغاية أن يستفيد منه الحاضر، وهذا هو الهدف العام الذي يريد أن يوصله السارد (القصبي) من خلال ذاكرة الهزيمة؛ بمعنى أن نعيد قراءة هذه الهزائم بصفتها حافزاً بناءً من أجل ضرورة تجاوز أية هزائم مستقبلية تواجه الأمة!! ومن ثم لا بد من تفعيل المقاومة في مواجهة الأعداء، ولا يوجد مانع في أن يكون هذا التفعيل عن طريق أحلام اليقظة أحياناً!!

مجلة قوافل

(9)

البطولة المطلقة: أبو صلاح البرماني

'شلخة في منطقنا تعني مبالغة عظيمة
وفسرة خطيرة وكذبة عودة. وأبو صلاح هو
صاحب الشلخات الدائمة المتكررة
(ص 20)'

أبو صلاح البرماني

يقدم القصصي في روايته 'أبو صلاح البرماني' (2000 م) بطولة مطلقة من خلال شخصية بطل الرواية يعقوب المفصّخ الشهير بأبو صلاح البرماني، وهي بطولة تنهج نهج الحكاية داخل الحكاية على طريقة 'ألف ليلة وليلة'؛ إذ إن كل حكاية أو مغامرة جديدة يرويها هذا البطل تبدو أكثر شلخاً أو كذباً ومبالغة وفتازية من سابقتها؛ لتغدو شخصية أبو صلاح البرماني في هذا السياق شخصية شهرزادية عربية أو دونكوشيتية غربية، مما لا يعمق مفارقات السخرية البيضاء والسوداء فحسب؛ وإنما ينشئ لغة سردية مكنوزة بقدرات جماليات النسيج الحكواتي أو الحكائي الخرافي أو المؤسّطر الذي يبهج ويمتع بأساليبه السردية قبل أن يفيد بمضامينه... وهذا يجعل العالم الخرائبي المروي شديد التشابك والتضاد والتأمر، وفي الوقت نفسه شديد الهشاشة؛ عندما يتجسد في مجرد حكايات ساذجة على الطريقة الكاريكاتورية أو الكرتونية أو الصور المتحركة، التي لا تحتاج إلى كد ذهني؛ لفهمها أو إدراك كنهها!!

هكذا يتشكل العالم الحديث أو المعاصر الذي نعيش في ظلال أسطرته؛ فيتربط كبيوت العنكبوت من منظور الصوت الحكائي الرائع المانع لشلاخ عبقرى أو أفاق واعٍ أو ساخر هازل منسجم مع هذا الواقع المعاصر الأكثر مهزلة وابتذالاً من سرده أو حكيه؛ حيث تتوحد في لغة السارد (أبو شلاخ البرماني) اندماجية عوالم البر والبحر والجو (الشلاخ / الجو، والبرماني / البر والبحر)؛ كأنها مجرد لعبة فكرية في ذهنية مثقف، يدرك كل ما يدور في ذاته وحوله في: السياسة، والحروب، والاقتصاد، والعلاقات الاجتماعية والدينية والثقافية وغيرها؛ فيجسد نفسه راوياً أو سارداً لهذا العالم الخرافي في مظهره المخيف في جوهره، بل تصبح واقعيته أكثر تخيلاً وغرائبية من الخيال والأساطير ذاتها.

لقد ولد هذا الشلاخ من فتازيا مخيلة القصصى؛ تلك المخيلة التي أنجزت رواية "العصفورية"، وما ترمز إليه هذه الرواية من الجنون الذي يغدو إحدى قمم العقلانية. من هنا ولد أبو شلاخ البرماني أيضاً؛ أي من هذه الذهنية نفسها الممتلئة بالنقد الفجائعي، الذي يفيض بأساليب أكثر سخرية من السخيرة السوداء المألوفة!!

إن البنية العميقة التي أنجزها القصصى في هذه الرواية تكمن في وعي سردي إشكالي وعميق ومنجز؛ مفاده حكمة مشهورة؛ هي: "شر البلية ما يضحك"!! ومن ثم فإن ما يقدمه أبو شلاخ البرماني في حكاياته أو أكاذيبه يتجسد من خلال اختراق هرم الشر المطلق وفوضه، وبخاصة عندما يجتاح هذا الهرم العالم بكل سهولة ويسر عن طريق العولمة وغيرها؛ كما تنتشر النار في هسيم يوم صاهد. فما أسهل انتشار الهيمنات، والحروب، والعنصريات، والاضطهادات، والاستثمارات المافوية، والزيف الاجتماعي، والشعوذة الدينية، والخراب الفكرى... في أرجاء العالم كله بفعل الإنترنت والفضائيات؛ فغدت الذات جزءاً من هذا العالم المطعون في خاصرته، ولا مستقبل فيه للخصخصة أو للضعفاء وأصحاب الأخلاق الحميدة، على أية حال.



فيما لو جردنا رواية " أبو صلاح البرماني " من فتازية زمكانيتها السلاخية، وذاتية بطلها الخرافية؛ فإننا - في المحصلة - سنقف على أبعاد نظرة نقدية تحليلية واقعية شمولية للحياة المعاصرة في جوانبها العديدة: السياسية؛ حيث تهيمن السياسة الأميركية - الإسرائيلية، فالاقتصادية؛ حيث يهيمن اقتصاد الفساد والمافيا، فالاجتماعية؛ حيث تهيمن أمراض اجتماعية عديدة، فالثقافية؛ حيث تهيمن عولمة ثقافة التسطح والتخريب... إلخ.

وبما أن الرواية تنأسس على بنية الحوار الثقافي الإعلامي؛ فإن تساؤلات المسؤول أو المحرر الثقافي توفيق خليل توفيق (أبو لمياء) تشكل قائمة لرؤوس المواضيع التي تحرّض أبو صلاح البرماني على أن يسهب في حكاياته، وفي الوقت نفسه يستمد (أبو لمياء) أسئلته ذاتها من حكي أبو صلاح الغرائبي، فتتشكل بنية السرد في سبعة فصول؛ هي: بدايات النبوغ، مرحلة الصمود والتصدي، وديعة روزفلت، إمبراطورية " أم سبعة " التجارية، نساوين في حياتي، رحلتي الغريبة حول العالم، الجوانب العديدة للقمر.

وكما هو واضح، تبدو العناوين دالة على البطولة المطلقة من خلال نبوغ أبو صلاح، ودوره في الحرب العالمية الثانية، واكتشافه للسياسة الأميركية، وتجارة الأعمال فاحشة الأرباح السريعة، وعلاقاته بالمرأة التي تبدو سيئة الذكر، وفساد العولمة ومنتجها الأول (الإنترنت)!!

يصعب على المثقفي أن يتابع هذا الكم الهائل من النقد الجريء الذي يعبر من خلاله أبو صلاح البرماني عن عالم يمتلئ بالفساد والإفساد، وهنا يمكن تقطيع الرواية إلى أجزاء؛ بحيث نصوغ تكوينات أو صوراً عديدة في الرواية، منها: صورة عن أميركيا، وثانية عن إسرائيل، وثالثة عن الإرهاب، ورابعة عن المافيا، وخامسة عن الدجل الاجتماعي، وسادسة عن المرأة، وسابعة عن العولمة، وثامنة عن اقتصاد الدول النامية، وعاشرة عن الثقافة النمطية الهشة... وهكذا إلى مئة صورة أو قضية، وربما أكثر... وهذا إن دلّ على شيء فإنه

يدل على موسوعية القصصيات في التفاعل مع إشكاليات عديدة؛ تثقل كاهل الإنسان المعاصر المفجوع بماضيه وحاضره ومستقبله!!



كما أسلفت، تنفجر هذه الرواية إلى عشرات إن لم يكن مئات الحكايات القصيرة المتداخلة والمتشابكة، وأن الجامع بينها هو السؤال والجواب (الحوار الصحفي)؛ بحيث يمكن أن يمتد هذا الحوار إلى صفحات أكثر وأكثر، بل إلى روايات. ولعلّ موت هذا البطل المطلق أبو شلاخ البرمائي في نهاية الرواية، هو السبب الوحيد المقنع لتوقف هذا الحوار المفعم بحساسية الإبداع السردى القصصى؛ حيث بإمكانه أن يستمر في السرد والتخيّل دون أن يشغل كاهل المثلى؛ هذا المثلى الذى لم يعد يقرأ رواية لها بداية ونهاية؛ بقدر كونه يقرأ لغة سردية متوهجة بالسخرية، والفكاهة، والمفارقة، والانتقاد، والتعرية، والفكر، والوعى، وملحمة التأمل فى الحياة وشؤونها الغرائبية المعجائية!!

لعلّ الفصل الأخير من الرواية (الجوانب العديدة للقمر) يعد من أكثر الفصول تشاؤماً؛ إذ يستشرف فيه أبو شلاخ البرمائي- الذى يرى نفسه إنساناً سعيداً إجمالاً- المستقبل المظلم للبشرية؛ حيث ستسود الحروب البيولوجية، وتجارة الرقيق، والشذوذ، والاستعمار الاقتصادى، وهيمنة الإنترنت الذى يستلب خصوصية الإنسان...!!

وهنا يشعر أبو شلاخ البرمائي أنه عاجز عن إيجاد حلول ناجمة لمواجهة طوفان "الإنترنت"، وهو الذى لم يعجز عن إيجاد أى حل لأية مشكلة فى العالم فيما قبل هذا الطوفان، يقول عن هذه المواجهة لهذا التيار الجارف: "قد توجد طريقة، ولكنى - شخصياً - لا أعرفها. هل أفرض الرقابة على "الإنترنت"؟ هل أطلب من وزارات الداخلية تفتيش الفضاء بحثاً عن أفكار هدامة؟ هل أرجو وزارات الإعلام أن تسمّر عيون الناس بالقوة إلى برامجها

التي لا تحمل سوى أخبار رئيس الدولة والسيدة الأولى؟ هذا تبار جارف، يا أخي أبو لمياء، نرى بدايته ولا نعرف نهايته (ص 200) .

لا يسعني، في المحصلة، إلا أن أشير إلى وجود علاقة حميمة بين شخصيتي القصصيّ وأبو شلاخ البرمائي؛ في كون هذا الأخير يعبر عن رؤى القصصيّ، وذاكرته، وخبراته، وثقافته، وهمومه، وتطلعاته، وجمالياته الإبداعية، وطرائق سخرياته وفتنآزياته... وأنّ هذه الرواية تحمل نسقاً فكرياً وسياسياً واقتصادياً ومعيشياً عميقاً، وأنّ كل ذلك قد غدا بالرغم من تعقيداته وأحافيره المخيفة لعبة سرديّة مائعة ودامية معاً؛ على طريقة " شر البلية ما يضحك "!! ومن ثمّ غدا أبو شلاخ البرمائي جحا العولمة؛ وأنه سيغدو شخصية ثقافية، وعلامة بارزة في بنية الخطاب السردي العربي المعاصر!!

(10)

النسوية

رواية "الفردوس اليباب"

"أليس عذاباً أن تكوني امرأة؟"

تختزل جملة: "أليس عذاباً أن تكوني امرأة؟" بصفتها صادرة من أعماق صوت بطلة الرواية المعذبة، المنظور النسوي الفاعل الذي يهيمن على رواية ليلي الجهني " الفردوس اليباب"، حيث يختزل عنوان الرواية، أيضاً، آفاق الدلالة المباشرة المتمثلة في إشكالية المعاناة العميقة التي تعانيها المرأة عندما تبني فردوساً يباباً أو وهمياً من خلال علاقتها الواهمة بالرجل، ثم لا بد أن يتحول هذا الفردوس (الوهم) على يدي الرجل الغادر - كما يظهر في الرواية - إلى أرض يباب قاحلة، سرابية.. وتكون فيها المرأة وحدها كبش الفداء الذي يعاني من الضياع وجلد الذات إلى حد ما يشبه الانتحار في نهاية المطاف!! تبدو حكاية الرواية عادية، ممكنة الوقوع في الواقع المألوف، وجوهرها أن تتحول العلاقة العاطفية المحمومة بين "صبا" و"عامر" إلى علاقة حميمة، ومن ثم إلى علاقة محرمة، لتغدو بعد ذلك تنذر بالفضيحة في أية لحظة... وعلى المستوى الفني، تتشكل بنية الرواية من خلال استرجاع عالم هذه العلاقة، في سياقين متناقضين: أولهما أن تبدو هذه العلاقة مولدة للأشياء

الفردوسية المليئة بالحب والحميمية بين صبا وعامر اللذين تخلصا من الأطر الاجتماعية التقليدية كلها، فتصير الكتابة الإبداعية المعبرة عن هذا السياق الجمالي متحررة نفسياً وجمالياً؛ خالصة للحياة الجسدية / العاطفية الوهمية التي تصير من وجهة نظرهما في غمار هذه العلاقة المقعنة بالشهوات حياة حقيقية، أو هذا على الأقل من وجهة نظر صبا، ثم تتحول هذه الحياة الواهمة بعد الاصطدام بالواقع إلى مجرد قشرة تخفي الأمن والضياع، وهنا يجيء السياق الآخر المؤلم، الذي يخفي داخل المرأة عقد الذنب كلها الناجمة عن علاقة محرمة كان يجب ألا تكون مهما تكن ظروفها وإغراءاتها، لأنها في بيتنا على وجه التحديد علاقة غير إنسانية، وغير أخلاقية من بدايتها إلى نهايتها، لذلك نجدها تتحول إلى مأساة ضخمة في حياة المرأة فقط، بصفة المرأة أكثر عرضة من الرجل للفضيحة، وهذا ما يحدث فعلياً بعد أن يسعى "عامر" إلى التنصل من هذه العلاقة والتخلي عن "صبا" التي تغدو وحدها كبش الغداء بحق، فتتخيل كيف ستلعب بها سكاكين رياح الفضيحة الاجتماعية المنتظرة، والشاهد أنها غوت فحملت في أحشائها جنيناً غير شرعي، وهنا لا يتأثر عامر بما يحدث لها، بل إنه يقسو عليها ويطلبها ساخراً أن تبحث عن أب لابنها على أساس أنه صار يتلاعب بها؛ فيشكك بأخلاقتها مع غيره، ويحذرهما من أن تقف في طريقه لأنه يريد أن يستمر في حياته الاجتماعية النظيفة مع امرأة أخرى نظيفة من وجهة نظره، على الرغم من أنه غداً مثل "ديك المزابل" من وجهة نظرها، والمهم أن ذكوريته تحميه، فتجعله قادراً على أن يعيش حياته طويلاً وعرضاً في منأى عن العار والفضيحة!! بل تصل درجة وقاحته إلى أن يخطب "خالدة" صديقة "صبا"؛ مستفيداً من كون هذه الأخيرة لا تعرف شيئاً عما بينه وبين صبا من علاقة محرمة!!

واللافت للنظر في هذه الرواية أنها جاءت على شكل رسالة من "صبا" المفصوحة، موجهة إلى رفيقتها "خالدة" المغدورة، حيث تكشف صبا في

رسالتها الطويلة عن العلاقة المحرمة بينها و"عامر"، محذرة صديقتها من إمكانية أن تغدو فريسة أخرى في حياة "ديك المزابل" عامر.

ارتبطت المرأتان (صبا وخالدة) بعلاقة صداقة خلال الدراسة الجامعية، وقد تمكن "عامر" قريب "خالدة" من استغلال العلاقة بينهما، فخدع "صبا"، وانتهك عرضها برضاها، ورفض أن يتزوجها بعد أن أصبحت حاملاً بآبئها غير الشرعي، ثم خطب "خالدة" لتكون زوجته النظيفة في تصويره، متخلياً عن ستر المرأة (صبا) التي غرر بها من منطلق الحب والأمل، لذلك أوقعها في جوف الفضيحة القابلة للانفجار في أية لحظة.

كتبت "صبا" الرواية / الرسالة تصف حكايتها مع عامر / ديك المزابل، ثم بعثتها - قبيل أن تتزوج حياتها بالانتحار - إلى "خالدة"، فكانت هذه الرسالة صرخة نسوية تتفجر في داخل خالدة التي غدت بدورها تثن موجهة على صاحبها، ويودها لو أنها تنتقم لها فتعلق عامراً على حبال المشقة... ولكن أنى يتأتى لها هذا؟!

تكشف الرواية عن العلاقة بين الظاهر والمخفي، الظاهر من خلال لحظات الفرح المتمثلة في حفلة خطبة عامر لخالدة، والمخفي المخنوق متمثلاً في الفضيحة بين عامر وصبا التي كانت بين جموع النساء في الحفلة.

تبدأ صبا الرسالة من هذه اللحظة القابلة للتفجر على طريقة شر البلية ما يضحك أو ما يجعلك تغني، تقول لصديقتها مصورة حالة البداية: "وإذ رايت واقفاً بجوارك ليلتها أردت أن أغني. أجل، كان الغناء هو كل ما توائب إلى الذهن وذراعه تلتف حول ذراعك مثل أفعى. أردت أن أصرخ (خالدة، لا). وقفت الكلمات خلف الشفاء، وبدا أن العالم صاحب إلى حد ألا

تسمعي. ولكن، ماذا أغني في تلك اللحظة وأنا أرى عامراً الرجل الذي قال لي: (أحبك)، بكل طريقة ممكنة، قالها صارخاً، ضاحكاً مستلقياً، سابحاً هامساً، حزيناً محبطاً، قالها وهو يقبلني، قالها وهو يهزني بعنف، ماذا أغني وأنا أراه وهو يلبسك- يا صديقتي التي لا تعرف شيئاً- خاتم الخطبة (ص 5)*.

بعد هذه الفقرة المأساوية من حياة بطلة الرواية، يشكل صوتاً صبا وخالدة فصول الرواية الستة، إذ تروي رسالة صبا أربعة فصول، ثم تكمل خالدة الرواية بفصلين آخرين، حيث تنقسم الراويتان الرواية بينهما على النحو التالي: صوت صبا: الهواء يموت مخنوقاً/ تفاصيل اللوعة/ قارة ثامنة تغور/ سقوط الورد

صوت خالدة: لن تبكي الحساسين على الشرفات / اختزال الروح.
أما صوت عامر (صوت الرجل) فهو صوت مهتمش، يحضر من خلال رواية بعض العبارات التي تدنيه، وتكشف عن شخصيته المتمثلة في شخصية " ديك المزابل " على وجه التحديد، وهو يمثل الدور الحاسم في تفعيل مأساة صوتي المرأتين، لأنه السبب المباشر في مصيبتيهما المتمثلتين في الفضيحة لصبا والغدر لخالدة، ومن ثم فهو نموذج للرجل السلبي الانتهازي في اضطهاد المرأة التي تغدو من وجهة نظره مجرد شيء للاستهلاك الآني لإشباع الشهوة. . في حين نرى مأساة المرأة بسبب هذا الرجل عميقة إلى حد الموت أو الانتحار، كما يتضح من عناوين الفصول السالفة الذكر.

والملاحظة المبدئية التي نسجلها لهذه الرواية هي قدرة الكاتبة على تفعيل بناء لغة شعرية سردية متماسكة، لا تكسر فاعلية حبكة السرد الهرمية، حيث نجد توازناً متمعاً بين الشعري والسرد في لغتها. ومن هذه الناحية تغيب عن الرواية اللغة المجانية، أو اللغة الحشو في بناء الشخصيات، والزمكانية، والعلاقات، والمعاني، والدلالات.

وبما أننا سنركز على المنظور النسوي في هذه الرواية، فهذا يعني أن

نشتغل في مقاربتنا على مسألة محورية، وهي استيضاح ذاكرة المأساة التي تتجسد في رؤية المرأة المنكوبة بظلة الرواية في حياة الرجل 'عامر'، بصفته نموذجاً فاعلاً في بناء مأساة المرأة التي يجعلها الرجل في الواقع كبش الفداء - كما أسلفت - لغسل نزواته الذكورية على الأقل من وجهة نظر الكتابة النسوية!!



كيف انطلقت ليلي الجهني من منظور الكتابة النسوية؟ كان هذا عن طريق وضع المرأة في دائرة الضحية الضعيفة التي يغمر بها، فتصير كبش الفداء، وذلك من خلال علاقة صبا الضحية بعامر، وأيضاً كانت خالدة هي الأخرى ضحية تكسرت آمالها عندما عرفت الحقيقة البشعة.

صحيح أن لدى المرأتين إحساساً بأنهما تحملان بعض الذنب مما حدث لهما، لكنهما لم تتخليا عن عقدة أنهما ضحية من ضحايا الرجل الشهواني الساكن داخل عامر، أي أن الفكرة الكامنة داخل الفعل السردي هي إدانة الرجل، ووصفه بأقبح الأوصاف، لأنه ماهر وانتهازي ولا يوجد في قلبه أية رحمة، من هنا كانت البنية السردية، بصفته منظوراً نسوياً، واعية للطريقة التي تسئل من خلالها أبعاد الحقد على الذكور من خلال رمزهم (عامر) الخالي من أية مشاعر إنسانية، إذ إن كل مشاعره تختزل في مشاعر "ديك المزابل" الذي يحمل دلالات اجتماعية سلبية لدرجة عليا، وخاصة من خلال تحوله من السياق الفردي إلى السياق الجماعي الذكوري من منظور الكتابة النسوية.

علينا أن نتعامل مع رواية "الفردوس اليباب" من منظور التخيل، لا الواقع، لأن واقع الحكاية يبدو هامشياً، إذ يصعب تعميم هذا النموذج على العلاقة بين النساء والرجال معاً، وخاصة في ظل هذا الانفتاح الثقافي العام، من هنا يبدو التخيل - في تصورنا - حالة نسوية إسقاطية، تسعى إلى استلاب الرجل وتعريفه من إنسانيته، في ظل مفهوم القيم المستقرة والثابتة في وعي

المرأة تجاه العلاقة بالآخر الذي يشكل الذكورة تشكيلاً سلبياً في منظور الكتابة النسوية عموماً.

جاءت الحلول المطروحة في سياق تخلص صبا من الفضيحة حلولاً رومانسية، لا تكشف عن وعي بمواجهة المشكلة، خاصة أن الكاتبة جعلت صبا مقطوعة من شجرة، حيث لا نجد في حياتها غير أمها، وهذا الأمر - كما يبدو - يصعب أن يصدق في سياق الحياة القبلية الساكنة في الأسر الممتدة. وكذلك الأمر بالنسبة لخالدة، فهي إلى حد ما لا تختلف ظروفها كثيراً عن ظروف صديقتها.

ومن ناحية أخرى، فإن الكاتبة تعرف أنها شيدت روايتها في دائرة من أخطر مواقع العلاقة بين الرجل والمرأة، وهو موقع العلاقة الجنسية المحرمة، فكانت الكتابة على هذا النحو توليداً لثقافة ترسخت في ذهن النساء عن أن أي خطأ ناتج عن هذه العلاقة، هو بسبب الرجل الذي لا يملك قلباً وهو يفتك بشهرزاد، أو وهو يقطع مهج النساء المسالمات بسيف صديئ مثلوم.

أليست صبا هي المسؤولة في الدرجة الأولى عما حدث لها، وقد لاحظنا هذا في رؤى خالدة التي استنكرت ما حدث بصفته صادراً عن صبا، وكذلك صبا نفسها تقر كثيراً بأنها كانت مسؤولة قبل عامر عن ضياعها. من هنا كان يفترض من الكاتبة أن تعمق وعي إشكالية كون المرأة هي المسؤولة، وأنها وحدها تتحمل ما يحدث لها، لأنها قررت أن تكون سهلة في مجتمع قمعي، ولم تدافع عن وجودها في البحث عن علاقة شريفة؛ لذلك لا بد من أن يتصور المثلي بأنها تستحق ما حدث لها؛ لأنها قبلت أن تحترق بالنار التي أشعلتها، وكان عليها ألا تضحي وهي تعرف أنها الخاسر الأول في مثل هذه العلاقة المحرمة!! ومن ثم فإذا استحق عامر وصف "ديك المزابل"، فإن صبا بدورها تستحق أن توصف بوصف "دجاجة المزابل"، على اعتبار أن كليهما مارس العلاقة المحرمة أو "المزبلية" المحرمة من وجهة نظر التلقي الحيادي في المجتمع المحافظ الذي يحرم مثل هذه العلاقة، ويعدها عاراً ما بعده عار. لا أعني من هذا الكلام أن تتعلم الكاتبة كيف تكتب، وإنما ما أردت

تأكيداً هو أن المنظور النسوي يبدو أحياناً غير حيادي عندما يجعل الرجل "الشماعة" التي تعلق عليها مآسي النساء، ومن ثم تغدو المرأة ضحية بريئة أو كبش الفداء الوديع في الواقع الذكوري الجائر. من هنا تبدو الرواية غير حيادية عندما تتخذ ذاكرة المرأة بصفاتها ذاكرة نسوية تنميطية لعلاقتها غير الإنسانية بالرجل!!

لكننا نتفق إلى حد كبير - على الأقل من الناحية الفنية - على أن عامراً يستحق القتل تعزيراً؛ لأنه بلا أخلاق، أو رجولة بالمفهوم الشعبي، أو إنسانية... عندما رفض أن يتزوج فتاة كان يعرف أنه يغدر بها مع سبق الإصرار والترصد، ومن ثم لا بدّ من أنه يستحق الجلد بعد القتل بصفته مجرماً، لا رمزاً للذاكرة المغضوب عليها في المنظور النسوي غير الحيادي على أية حال!!

جريدة الجزيرة: 2002 / 8 / 1

(11)

الخنثى رواية "خاتم"

- 1 -

"تسارع زرياب مؤكدة: بنت في ثوب ولد، خاتم إنسان، ومثلما خطفونا من أهلنا خطفوه من جسده، نقلوه لجسد لا هو بالذكر ولا بالأنثى. في الأفراح والولائم أنثى، وفي الصلوات ذكر، أي لغة يمكن لجسد هذا الإنسان أن يتكلم؟ لو استراح للغنج واسترسل فمن أين يجيء بالرجولة لحمل ثوب. أيضاً في العشق: يلعب بالإبرة أو بالكشتبان؟ (..). جسد محبوس في لغتين حتى صار يبرطم من هذه لهذه، من لغة الأنثى للغة الذكر حسب مناسباتهم، صار للشك في الوجهين، لا هو يستريح للأنثى ولا للذكر، انقلب على الاثنين".

(خاتم، ص 140)

تعد رجاء عالم ساردة فاعلة في كتابة الرواية الجديدة أو الرواية المضادة.. وتعد قراءة رواياتها التي وصل عددها إلى حدود عشر روايات من القراءات المتعبة للمتلقي، وأذكر أنني قبل عشر سنوات قد عانيت كثيراً عندما قرأت روايتها * 4 صفر*، فقرأت تلك الرواية في مدة تقارب شهرين؛ لأكتب عنها قراءة كلفت بها من أجل ملف سردي أعد في إحدى المجلات المحلية، وقد كانت هذه التجربة المملة في القراءة وغير الممتعة لتلك الرواية أحد الأسباب التي أغلقت باب قراءاتي لرواياتها التي صدرت فيما بعد، على الرغم من وجودها كلها في مكتبتي الخاصة. وغالباً ما كنت أقرأ بدايات رواياتها الموغلة في الجماليات السردية النخبوية ثم أتوقف متخوفاً من الدخول في عالم القراءة المتعبة التي واجهتها في قراءتي لروايتها الأولى.

لو كانت المسألة قراءة قصيدة شعر فيمكن قراءة أية قصيدة، لأنها لا تستهلك أكثر من نصف ساعة.. لكن قراءة رواية تعني زمناً ممتداً، خاصة إذا كانت غير مشوقة، وزمناً قصيراً نسبياً مدة أسبوع على الأكثر إذا كانت مشوقة!! في ضوء كتابتي عن رواية التسعينيات المحلية، لا بد أن أقرأ رواية ما لرجاء عالم، ولا أخفيكم أنني كنت متخوفاً من قراءة "طريق الحرير" و"سيدي وحدانة" و"مسرى يا رقيب"؛ لما فيها من مداخل نصوصية لعبية لا تريح القارئ الذي يريد أن يستمتع بالقراءة كما أسلفت، مهما كانت غايته من قراءة أي كتاب.. ثم إن حجم روايتها * حبي* متضخم إلى حد ما، لأنها روايتان في رواية، لذلك أمسكت برواية "خاتم" وبدأت أقرأ...

فوجئت بهذه الرواية تشدني من بدايتها إلى نهايتها، كأنها أفضل رواية فنية قرأتها على المستوى المحلي.. قرأتها باستمتاع كبير، ولم أتركها خلال يومين، إلى حد أنني خلال قراءتها لم أفكر بالبحث عن إشكالية الذاكرة التي توجه قراءاتي - في العادة - نحو البحث عن ذاكرة معينة في متن أية رواية أقرأها في هذا السياق. كانت هذه الرواية مائعة في لغتها العميقة الدلالات، وتسلسل أحداثها، وتنامي شخصياتها، وفاعلية زمكانيتها، والانسجام بين ثنائية التقليد والحداثة في بنيتها.. فغدت هذه الرواية - في تصوري - متميزة بصفتها رواية

تحرص على التواصل مع متلقيها النخبويين وشبه المثقفين، دون أن تفقد في الوقت نفسه حرصها على أن تكون رواية "حدثية" أو رواية "جديدة" بمعنى أو بآخر!!

لا شك في أن الرواية الحقيقية هي الرواية الفنية التي تشد قارئها إلى إنهاء قراءتها في وقت قصير، وأنها تقدر جماليات ضرورة أن تكون رواية سلسلة، إذ يمكن أن نوصل الأفكار التي نريدها بعدة طرق، لعل أفضلها طريقة السهل الممتنع، أي أن نتعب القارئ ونريحه معاً، لا أن نتعبه ونضعه في دوامة من المتاهات ونتركه حتى يضيع، فلا يجد ما ينقذه من هذه المتاهة، وحينئذ لا نستطيع أن نجبره على أن يتابع قراءة الرواية التي بين يديه، وفي الوقت نفسه نبعد الرواية عن طرق الكتابة الاستهلاكية المثيرة في غير سياق فني...

في ضوء هذه الرؤية يغدو مفهوم الرواية الجديدة أو الرواية المضادة مفهوماً مزدوجاً، فهو مفهوم سلبي في يد الروائي غير المتقن لصنعتة الروائية، وهو مفهوم إيجابي في يد الروائي العارف بتقنيات صنعتة والحريص على التواصل ونفي القطيعة، لذلك كان مفهوم الرواية الجديدة إيجابياً - في تصوري - في رواية "خاتم" وسلبياً في رواية "4 صفر"...

تبدو الإشكالية السابقة ليست موضوعنا في هذه القراءة على وجه التحديد، إنما أحببت أن أشير إلى أن قراءتي لرواية "خاتم" أعادت إلى ذهني استماعي بقراءة رواية "منة عام من العزلة"، في حين تقاربت قراءتي لرواية "4 صفر" مع قراءتي لرواية "العجوز" لأفنان القاسم الذي كتبها على غرار الرواية الجديدة الفرنسية!! ما ذكرته لا يخرج عن إطار الرؤى الانطباعية التي لا تقدم أو تؤخر كثيراً على مستوى النقد الموضوعي!!



تقدم رواية "خاتم" فانتازيا حركية ثلاث شخصيات بارزة في الرواية:
الأولى: حركية شخصية "الخنثى" / خاتم بنت الشيخ نصيب، حيث تمثل

هذه الشخصية دور البطولة، ومن خلالها تكشف الساردة عن ازدواجية العلاقة بين الذكورة والأنوثة داخل وعي المرأة وجسدها، فتصبح حياة هذه الشخصية حياة غرائبية في بناء ازدواجية قلق الذكورة والأنوثة، بحيث تغدو ذكراً في علاقاتها بالطرق والحارات والحرم الشريف وحلقة الشيخ مستور، وتغدو أنثى في بيت والدها، وفي دار الشیخة تحفة (الأم الغولة) مكان الغناء والرقص في دحديرة عساس. ومن خلال هذه الشخصية تتولد ذاكرة الساردة عن العلاقة بين الذكورة والأنوثة في تشكيل شخصية المرأة الخنثى في التصرفات على أقل تقدير، التي تشكل تأثيراً واضحاً على نمو الجسد وتشوّهه في المحصلة..

الثانية: حركية "سند" ربيب الشيخ "نصيب" وابن الجارية "شارة"، وهي حركية تمثل هي الأخرى ازدواجية التضاد بين دماء كل من السادة والعبيد، فسند هو الآخر ابن المملوكين فرج وشارة، وهو أيضاً ابن/ ربيب للشيخ نصيب الذي لم ينجب ذكراً من زوجته السيدة سكينه، لذلك اتخذ الشيخ نصيب سنداً وربباً له فغدا الآخرون يتعاملون مع سند على أنه ابن الشيخ نصيب، خاصة بعد أن أخذه معه إلى زيارة قبر النبي عليه الصلاة والسلام، وبعد أن أرضعته أخته زين من لبنها، فأصبح بهذا اللبن ابناً للأسياد.. فهذا اللبن صار سيداً، يتلقى العلم من حلقة الشيخ مستور، ثم صار مساعداً لشيخ الجواهرجية، يتقن صوفية التعايش مع أرواح الحجارة الكريمة!!

الثالثة: حركية "هلال" وهو ابن الحاج طاس أحد المهاجرين القاطنين في دهاليز البيت الكبير الذي يمتلكه الشيخ نصيب، وشخصية هلال تحمل ثنائية الكرامة والذل، فهو يعتقد أن كرامته من المفترض أن تكون من خلال أن يعيش مع والديه بين الناس العاديين في دحديرة عساس، بين الناس الذين يعانون الفقر والجهل.. لكن والده عاش في دهاليز الشيخ نصيب يقتات من فضلاته من وجهة نظر هلال، لذلك ولدت هذه الحالة الازدواجية العنف داخل هلال، فغدا ينتمي إلى عالم العنف المتشكل في المزمار، حيث أصبح "ابن جن" أو "

هلال الجن* في الصراع بين فتوات الأحياء، الصراع الدامي الذي يجعل العنف جزءاً من حياة "المزمار" الذي تشتغل فيه الخناجر من خلال النار والموسيقى، كما هو حال رواية "الحفائر تنفس" لعبد الله التعزي.

في ضوء هذه الحركيات الثلاث تبدو بيئة مكة في أواخر العهد العثماني وعهد الأشراف، مسكونة بإشكاليات عديدة تطرحها الرواية، منها: رحلة الأشراف إلى المدينة المنورة لزيارة قبر الرسول صلى الله عليه وسلم، والبيت الكبير (بيت الشريف الشيخ نصيب) في جبل هندي بمكة، حيث نجد فيه ثنائية السادة والعبيد، السادة متمثلين بالشيخ نصيب وزوجه سكية وبناتهما وأزواجهن، والعبيد متمثلين بمن يقيمون في دهاليز أو جحور البيت الكبير مع الحيوانات، سواء أكانوا عبيداً أم مهاجرين مثل المهاجر طاس وزوجه ميمونة وبنهما هلال، والجارية شارة وزوجها فرج.. وتشكل حياة الفقر والعوز في الأحياء السفلى والمنحدرات سمة تلازم الناس القاطنين في حي الحشاشين، ودحيرة عساس.. فهذه العوالم تمتلئ بخفافيش البشر في تصور الساردة: عالم السراق والبغايا والبائسين، حيث يبرز بيت الشيخة تحفة شيخة الدحيرة (أما الغولة)، الذي يحوي مجموعة من الفتيات اللواتي يُجَدُن الموسيقى والغناء والرقص، ومن جوارِي حُطَفَن من أهليهن خلال الحج، فصرن سلعاً في أسواق النخاسة، فغدو جوارِي ليالي الأنس التي تقام في حوش دار الشيخة تحفة للذكور القادمين من أماكن عديدة، حيث يتنوعن (هؤلاء الفتيات) من خلال أسمائهن: زرياب الحلبية، ودانة الفحطانية، وللا المغربية، وصفا خان الهندية، ومرام الإسكندرانية، وهاجر الحبشية، وفرح العجمية. ويشكل "مهراش" شخصية خفاف البنات، الذي يشاع عنه أنه يأكل البنات الصغريات السن، ويبيع الكبريات للمشتريين!!

يظهر في سوق الجواهرجية شيخ الجواهرجية الشيخ محمد علي المطاف، والمعلم سفر ياقوت... وتبدو حارات مكة وأحيائها واضحة من خلال التنقل

في الأمكنة المختلفة، حيث تبرز شخصيات عديدة تعبر عن التكوين البشري الهلامي، فيعيش الأتراك في قلعة "أجباد"، وفي بقية الأماكن نجد فئات الأمراء، والشيخوخ، والعبيد، والحجاج، وأصحاب المهن، واللصوص...

تنتهي رواية "خاتم" في سياق احتفائها بفانتازيا المكان إلى الرواية الواقعية السحرية، كما تبدو في كثير من روايات أميركا اللاتينية، وهذه الواقعية السحرية هي التي تجعل البنية السردية بنية غرائبية، لكنها على أية حال لا تنفصل عن الواقع التخيلي، أي أن الساردة استطاعت أن تلتقط من الواقع ما يلفت النظر من خلال الكشف عن المخفي أو المسكوت عنه بطريقة تخيلية. فهي لا تهتم بتسجيل المألوف أو العادي، وإنما تنغلغل إلى أعماق المغيّب، فتكشف المخفي والمسكوت عنه، بحيث يغدو بنية سردية جمالية، لا مجرد صف إنشائي تقريرى، لذلك تكتسب اللغة السردية شاعرية ممزوجة بصوفية تهدف إلى تشكيل العالم الواقعي في إطار سحري، فيغدو هذا العالم أقرب إلى الأسطورة، أو تحديداً أقرب إلى ما يمكن تسميته "الأسطورة" السردية على وجه العموم!!

إن حميمية العلاقة الصوفية واضحة في علاقات: خاتم بالموسيقى، وسند بالحجارة الكريمة، وهلال بالخنجر والمزمار، والشيخ نصيب بالولد الذكر، وعائلة الأشراف بقبر النبي عليه الصلاة والسلام، والشيخ مستور بحلقته، والشيخة تحفة بدحيرتها وبناتها المخطوفات، وبنات دار الشيخة تحفة بولائهن لهذه الدار خدمة وموسيقى، والشيخ مهراش بضحاياه، وشيخ الجواهرجية بنسبه وعلو مكانته، وسفر الياقوت بإتقان معرفة أسرار الحجارة الكريمة.. وهكذا مع بقية الشخصيات التي تجعل علاقات الرواية تميل إلى تفعيل اللغة الصوفية، التي توحى بالمبالغة في توجه الشخصية نحو علاقاتها، وخاصة علاقة خاتم بجسدها (الخنثى) وبالعود رمز الموسيقى التي تمزج بين ثنائية الذكورة والأنوثة من خلال العلاقة بين الريشة والوتر.

في ضوء هذا كله تبدع رجاء عالم في التغلغل داخل بناء العلاقات الحميمة

بصفتها انفجاراً صوفياً أسامه التشبع باللغة الدالة على التوغل في سبر جوهر الأشياء، وتوضيح العلاقات الحميمة بينها، بحيث يصعب أن نجد لغة سردية عادية، أو لغة مجانية.

إن الصوفية الخرافية، أو المبالغة في تصوير العلاقات إلى حد الأسطورة هي الدافع وراء التخلص في نهاية الرواية من الأبطال، في موت مبرر من الناحية الأسطورية أو الفانتازية، حيث يدب الخلاف بين أمراء الهاشميين على إمارة مكة، فتقع الحرب بين الأميرين الهاشميين غالب وأحمد، فيقع الأبطال الثلاثة خاتم، وسند، وهلال صرعى أمام الدار الكبيرة التي يمتلكها الشيخ نصيب على أيدي جنود الأمير أحمد في سياق مكافحتهم لمؤيدي الأمير غالب، فتغدو دار الشيخ نصيب بعد موتهم داراً مخصصة، لا يوجد فيها غير النساء، وبقياً من ذكورة الشيخ نصيب المنهارة.

أما لماذا حسبت الخثى "خاتم" على حساب الذكور في هذا الموت؟ قد تكون الإجابة كامنة في اللعبة الأسطورية التي تلعبها القاصة من بداية الرواية إلى نهايتها فيما يخص شخصية خاتم الخثى، وهي اللعبة التي سنحاول الكشف عنها من خلال "ذاكرة الخثى".

- 2 -

*أخرجت كومة من ثياب الصبيان: ثوب وعمامة وجبة سوداء من جيب العلماء وحزام قصب عريض، مالت للصفّة الملحقة بالمقعد، ونضت إحرام المصطكا، فكت أزرار الذهب وألقت بصديرة القطن الرهيف، وألحقتها بالسروال الحلبي المزركم بكروم أبي نواس، بسلاسة اكتست ثياب الذكر، وحين دخلت المقعد قام الشيخ

نصيب فأحكم على خاصرتها حزام
القصب، صارت خاتم في هيئة صبي
مليح، وعندها أشرع الشيخ نصيب شرفته،
رفع قلايب الروشن، فاتحاً الذكر ومشهده
على الطريق".

(خاتم، ص 43-44)

تشكل المأساة في بيت الشيخ نصيب من خلال موت الذكور، حيث وضعت زوجه سكيئة خمسة بطون، في كل بطن توأم (ذكر وأنثى)، لا يلبث أن يموت الذكر بسبب الحرب أو الوباء، وتعيش الأنثى، بحيث خلا البيت من الذكور الخمسة التوائم الذين يعدون الأساس في بناء النظام الأسري القبلي وتواصله، فصار موت الذكور "كئة عزرائيل في قلب الشيخ نصيب (ص 25)".

ولما لم ينجب الشيخ نصيب ابناً من صلبه فإنه بذلك غدا بلا سند، ثم كانت ولادة السيدة سكيئة المولود السادس والأخير، حيث أنجبت بنتاً، أو ربما بنتاً خنثى، فهي لم تعد تنجب التوائم، لذلك كانت هذه البنت خاتمة المطاف. ثم عاشت هذه البنت بين أخواتها بوصفها بنتاً، إلى أن بلغت الثانية عشرة من عمرها، فانتقلت إلى مرحلة جديدة؛ مرحلة التداخل بين الذكورة والأنوثة، فهي كما يبدو من الناحية الجسدية أنثى، لكنها من ناحية التصرفات ذكر، خاصة فيما تلبسه من ملابس الذكور كما يتضح في فقرة الترويسة، لذلك تعيش هذه البنت دور الذكورة خارج بيتها في حارات مكة وأسواقها وحلقة الشيخ مستور، ودور الأنثى في بيتها، وإلى حد ما في بيت الشبيخة تحفة، حيث تتقن تعلم الضرب على العود، فتصبح جنية في علاقتها بالموسيقى.

لم يقتنع الشيخ نصيب بأبوته لربيبته سند ابن الجارية "شارة" وزوجها العبد "فرج"، على الرغم من محاولاته الدؤوبة كي يلحقه بنسب الأشراف عن طريق حمله في القافلة لزيارة قبر النبي صلى الله عليه وسلم، أو عن طريق إرضاعه من حليب أخته السيدة زين، أو عن طريق محاولاته اليائسة في أن

يرضعه وهو في الثالثة من عمره من حليب زوجه سكينه لما ولدت "خاتم"؛ فقد بقي سند الذي سمي بناء على رغبة دفينه لدى الشيخ نصيب بهذا الاسم، ربيباً له من الناحية الشكلية، لكنه في الباطن لا يحيي بأية حال ذكره الفعلي بين الناس، لذلك مال الشيخ نصيب إلى تحويل خاتم إلى ذكر يمارس حياة الذكورة، فيحقق للشيخ قوة ذكورية بين الآخرين من خلال حركية الذكر خاتم بن نصيب المولود من صلبه، ولو على الطريقة الشكلية أيضاً التي تبعد عنه شبح الميل إلى "ريبب" من صلب الآخرين الذين لا ينتمون إلى طبقة الأشراف أو الأسياد، ولا مانع أن يكون تذكير خاتم بجانب إعلانه عن سند بين الناس سيداً من نسل الأشراف بعد أن شرب من حليب السيدة زين أخت الشيخ نصيب تحديداً، كما أسلفنا، ففدا من هذه الناحية سيداً، أعتق من العبودية - من وجهة نظر السرد!!

ولدت السيدة سكينه خاتمة ولاداتها (خاتم) في معزل عن القابلات، كانت هي والشيخ نصيب فقط، حيث مثلاً لوعة البحث عن الذكر، والنية المبطنة في أن يجعلوا الأنثى ذكراً بطريقة أو بأخرى أمام الغرباء، أو يجعلوا الذكر أنثى في البيت تحديداً لحمايته من الموت، ومع ذلك كانت الولادة مخيفة للزوجين، فلا نعرف هل كانت الولادة أنثى أم ذكراً أم خنثى، فقد كانت الولادة رعباً للزوجين على نحو: "انشق غشاء الخضرة ويان ما بين ساقي الوليد، بأصبع مرتعد أشارت سكينه لما بان، وجاوبها اصطكاك أسنان الشيخ نصيب كمن لحقته مياه الفجر، تراجع مسحوراً حتى ارتطم ظهره بوزير الماء الضخم (ص24)، وكان هذه الولادة تحمل توأم الذكورة والأنوثة بين الساقين؛ خاصة أن هذه الولادة الوحيدة التي لم تنجب فيهما السيدة سكينه تؤأمين.

منذ أن وعت خاتم على حياتها وحياة أسرته، وهي تتمرد على أنوثتها، وتميل إلى التعلق بمتصرفات الذكور.. فهي تحسد الذكور على سلطتهم وحركتهم، كما يبدو من خلال حواراتها مع سند وهلال، بل إنها عندما تحضر عرس بنت جارتهم ترتعب من حفل الزواج، فتصور ابنة الجيران ضحية تقاد إلى الزوج النهم بطريقة الذبيحة؛ لذلك تقسم أمام الأخريات أنها لن تصير ذبيحة في

يوم من الأيام؛ تقول للنسوة الفرحات بالعرس: "لن أدع رجلاً يذبحني على أريكة...". (ص125). من هنا غدت تصرفاتها أمام الآخرين تصرفات الخنثى، أي تصرفات " البنت الولد "، فـ "دخلت في قطعة مع صوتها، مع جسدها، مع ظاهر لغة الصوت والجسد، صارت تفتش عن صوت أو ثوب أعرق من هذا الصوت والجسد القابلين للتحريف بشباب أنثى أو ذكر" (ص126) *.

ولا تقف هذه الثنائية التضادية (الذكورة والأنوثة / الخنثى) عند علاقات خاتم الخارجية بالآخرين، بل إنها تتجاوز هذا الإطار الخارجي لتصبح حالة تضاد نفسية عميقة في ذاتها، حيث ينتابها خوف من فقدان ثوب الذكورة الذي يعطيها حرية الحركة خارج البيت، وتخاف من ثوب الأنوثة الذي سيحشرها في جحر البيت فلا تستطيع الحركة خارجه، لذلك كانت تهرب من جسدها الأنثوي الداخلي، فتتعلق بثوب الذكورة الخارجي، مما جسد شخصية الخنثى في شكلها وتصرفاتها، وأدخل المتلقي في سياق غموض الرواية بخصوص هذه الشخصية!!
لنتأمل النص الآتي؛ لتوضيح حالة التضاد هذه التي تعرض المشكلة للغموض:

"وفي ليال كانت تقضي ساهرة، تأمر جسدها بالتمسك كلياً بصفة الأنثى، تأمره بخلع كل ذاكرة الذكورة وتبعاتها، تغوص في تلك الرغبة ثم لا تلبث أن تطوف بذعر: ماذا لو فقدت الطريق للذكر كلية؟ حينها لا يعود من باب يفتح لها على الطريق وما يخبئه من مفاجآت ومنحدرات وتحف الدحدودة. دعر يتحول لكابوس من فقدان تلك السلطة التي تلبسها في ثوب الذكر، وتطلقها مثل طاووس على دروب الجبل، قوة لا يستهان بها في ذاك الثوب تخولها أن تفتح ما شاءت من أبواب وتغلق، تفتح ما شاءت من الأجساد وتطوي، قوة أدمنتها وصار خلعتها مثل إخصاء نهائي ولا رجعة فيه، لقدرتها على الوجود بحرية (ص176) *.

إنها في هذا السياق تصبح مثل أرض مشوهة، غدت تثبت أجزاء غريبة في جسدها وتبتر أجزاء أخرى، تستنبت عضواً مؤثراً في الليل وتسترجع عضواً مذكراً في النهار، فصارت على هذا النحو بلا جنس، تتنوع إيقاعات جسدها

بتنوع تحولاتها المشوهة، وتؤكد ليونة التحول هذه من خلال الموسيقى التي صارت تحاكي الجسد وتشكله، وهنا تصوير الذكورة شكلاً من أشكال الالتباس في شخصية خاتم على نحو: " لكان جسد ذكر يلتحم بجسد خاتم كلما نظرت في تلك العيون (عيون النساء من حولها) أو لبست ثوب الرجال وخرجت بوجهها عارياً للطريق، تحتد أطرافها وتخلع ليونتها لتدخل في هيئة آدم، شبه يقين من كونها ثنائية الجنس بتملكها (ص194) " .

وفي المحصلة، كأن في جسد خاتم ذكراً من الجان، هذا ما شعرنا به الساردة في نهاية الرواية، عندما تدب فتنة الحرب في مكة بين الأميرين الهاشميين غالب وأحمد، يحرق الشيخ نصيب ملابس الذكور التي كانت تلبسها خاتم، فتلبس ملابس النساء، ولكن ما أن يجمع الجنود النساء للتأكد من أنوثتهن، حتى تبدو حالة خاتم غرائبية إلى درجة كبرى، كما كانت حالة ولادتها، فبينما كانت يد الجندي تمتد إلى ما بين الساقين للتحقق من الهوية الأنثوية، وما أن مست اليد فرج خاتم حتى تهاوت الأيدي الغليظة تجردها من ثيابها، لتسقط بعد ذلك صريعة إطلاق النار عليها وعلى هلال معاً، وكان الجنود والحاضرين كلهم تأكدوا من أنها تملك عضواً ذكرياً، وكأنهم جميعاً خدعوا بهذه الذكورة أو الأنوثة المستعارة: " ظلت دهشة الخديعة محفورة على وجه هلال في موته، محفورة في عيون الأخوات والجواري وتلك المتلصصة من وراء الرواشن والعيون وشهوة الحكايا لا يستره غير ظل هلال، نظرة هي مزيج من دهشة على ذعر وغيظ وغدر ذاك الاكتشاف. وحده سند قضى دون أن يعرف تلك الحقيقة المباحة على الطريق(ص254) " . وهذه الحقيقة بكل تأكيد تبقى غير معروفة للقارئ: فلا نعرف إن تأكد هؤلاء الناظرون من جنسها؛ من أنها أنثى، أم ذكر؟ لا نعرف!! لأن الساردة (رجاء عالم) كما يبدو لا تريدنا أن نعرف حقيقة الخنثى " خاتم "، وعلى وجه التحديد لا تريدنا أن نعرف هذه الحقيقة بأسلوب سهل غير قابل للتأويل العميق.

على ما يبدو، كان هناك جن يلبس " خاتم "، ربما هو من صرخ صرخة مرعبة، هي كلمة " يلعنك. . "، وهذا ما شاهده الشيخ نصيب عندما صُفّق

الباب بآخر الدهليز، ورأى حفرة بحجم رأس تبقر جوف الباب، ورأى خيالاً كان منقوشاً هناك وزال.. إنها ذاكرة الرعب، على أية حال، ابتداء من الولادة وانتهاء بالموت فيما يخص شخصية خاتم "الخنثى" أو يخص سنداً ربيب الشيخ نصيب أو يخص هلال الجن.. فهؤلاء الثلاثة الذين قتلوا معاً في المكان نفسه الذي ولدوا فيه، جعلوا البيت الكبير في نهاية الرواية عملاقاً مخصياً!!

كان موت المذكور في هذا البيت هو العقاب الذي يعاقب به الله أعمال الشيخ نصيب، إذ كان بيته يمثل مكاناً لبيع اللحم الحي، كما يرى هلال الذي يقول لـ "خاتم": "بيتكم دوماً تغرف الأجساد والأرواح من هذا الصوب من الجيل وتبيع لذلك الصوب، وتعلو وتتطاول، فيها يربى أبناء هذا الجحيم (الأحياء الفقيرة)، ليصبحوا صالحين للبيع بذاك الصوب (الأحياء الثرية).. (ص79)".

ربما يكون الجني هو قرين هلال، وأن شخصية "خاتم" هي شخصية ذكر منذ ولادتها، وأنه ربما جعله والداه في لباس الإناث من أجل أن يبعدها عنه الموت الذي أخذ إخوته، لذلك كانت هذه الفكرة أسطورية بحد ذاتها إن كانت خاتم ذكراً، ووضعت في بداية حياتها بثوب الأنثى، ثم أدخلت بطريقة خرافية في ثوب الذكورة. طبعاً هذا البعد الذكوري لا نشعر به من خلال الرواية، حيث نشعرنا الساردة دوماً أننا أمام أنثى استلبت منها أنثويتها لتكون ذكراً خارج البيت في سياق من سياقات التقنيات اللعبية السردية التي احتفت بها روايات رجاء عالم على وجه العموم!!

والمسألة في نهاية المطاف -كما يبدو- هي البحث النسوي عن الحرية في التصرفات، بحيث تنشأ "خاتم" إلى الحرية التي يوفرها لها ثوبا الذكورة والأنوثة معاً، فتغدو حياتها على هذا النحو مهمة من وجهة نظرها في سياق هذه الازدواجية المتكاملة، تقول لسند عن حياتها هذه: "إنها تمنحني مكاناً أوسع للحركة، أنا لا أطيق البقاء مع أخواتي في الميئات ووراء البراقع، أحب نظر الناس في عيني ونظري في عيون الناس على الطريق، لا أطيق خروج الحمامة دون أن أكون على ظهرها (..) أحب النقلة بين الشيء وما بعده وقبله

أو وراءه أو نقيضه، أحب مراقبة النساء، الدخول في مجالسهن وأسرارهن، لكن لا أريد أن أكون سرّاً محبوباً هناك، لا أريد أن أختبأ، وفي الوقت نفسه لا أريد أن أنكشف(ص60) .

إن الرؤية التي انطلقت منها هذه المقاربة هي رؤية انشغال ذاكرة الساردة بثنائية الذكورة والأنوثة في شخصية خاتم بصفتها الأساس في تكوين الرؤية النسوية عند رجاء عالم، بينما تغيب شخصيات أخوات خاتم - بسبب أنوثتهن - عن البنية السردية، تسير شخصية خاتم في سياق فاعل؛ لأنها تخلصت من ثوب الأنوثة، ولبست مكانه ثوب الذكورة، فاستحقت من خلال هذا التشوه الاجتماعي الخرافي الملازم لشخصيتها دور البطولة، ابتداء من ولادتها الغرائبية، مروراً بتناقضات شخصيتها وجسدها، وانتهاء بموتها الغريب.. بحيث تغدو هذه الشخصية في البنية السردية المحرك الأول والأخير لحركة السرد.. من هنا وصفنا ذاكرة هذه الرواية بأنها ذاكرة الخشبي!!

وتلعب الموسيقى دوراً فاعلاً في تغيير الأجساد خلال تطور السرد، هذا ما اقتنعت به خاتم التي تقول في هذا السياق: "الموسيقى هي عجينة أجسادنا، هي الآلة التي تسبك أجسادنا، تناسقها وتشوهاتنا، كما أن أجسادنا بالمقابل حين تصفو ويكتمل بهاؤها، تصير آلة لطلوع هذه الموسيقى الكونية، كما لنا يتم بطلوع الأغنية المضمرة فينا(ص188)". من هذه الرؤية بإمكاننا أن نعيد قراءة الرواية بصفتها ذاكرة للموسيقى الصوفية.. وبكل تأكيد سنصل من هذه الذاكرة الموسيقية إلى نتيجة بناءً بخصوص ذاكرة الخشبي، لأن الموسيقى - من وجهة نظر السرد- هي الأخرى مثل "خاتم" خشبي ليست بمذكرة أو مؤنثة!!

المجلة الثقافية: 2003 /5 /26 و 2003 /6 /2

(12)

النسوية رواية "وجهة البوصلة"

- 1 -

'لن ولا يجب أن أتجاهل أن في داخلي
أمراً غريباً' امرأة غريبة'.. فضة قالت
ذلك... كل صديقاتي، والمشاكل في
حياتي سببها هذه الغربة'..'

(صوت الراوية/البطلة، ص 137)

لا شك في أن الذاكرة النسوية، بما تمتلكه من عداء أو حسد - على حد
تعبير الدراسات النقدية النفسية المعاصرة - للجنس الآخر (الذكور)، سمة تميز
الكتابة النسوية على وجه العموم، وقد اتضحت بعض معالم هذه الذاكرة في
قراءتنا لروايتي: 'الأرض اليباب' لليلي الجهني، و'أنثى العنكبوت' لقماشة
العليان.. ولا تخرج بدورها رواية 'وجهة البوصلة' لنورة الغامدي عن هذا
السياق المعجون بالذاكرة النسوية، مع ميل واضح لديها إلى تداعيات الثروة
المنولوجية وتشعباتها التي - كما يبدو - تكشف عن تأثيرها كثيراً بكتابات

الصحفية، ويكتابتها للقصة القصيرة، خاصة أن بعض أجزاء روايتها نشرت سابقاً في صحيفة الجزيرة!!

إن الرؤية النسوية التي تظهر من خلال منظور الراوية / البطلة في ' وجهة البوصلة' تقدم صورة المرأة الضحية في عالم الرجال، فتبدو الراوية في الأساس تجربة مأساوية عاشتها كل من الراوية / البطلة وصديقتها / قريبتها ' فضة'، حيث تشكل خلاصة الرؤية النسوية في عبارات عديدة تصف الرجال بأنهم ' كلهم متشابهون.. كلهم يسمعون ولا يعون.. كلهم رجال شرقيون.. جراء.. ترضع من كلاب.. لتكون في عنفوانها كلاباً (ص 36)'. في حين نجد صور النساء تختزل في صورة الحمامة الغربية: 'الحمامة امرأة.. إن أطلقوها ملأت الدنيا بكاء، وإن أسروها أثقلوا جناحيها بخلاخل الذهب(ص275)'.

في هذا السياق (أو المنظور) النسوي (سياق مواجهة الذكورة) تعيش المرأة (الراوية وفضة على أقل تقدير) تجربة المرأة الغربية (الغربة الجسدية والنفسية) في مواجهة كل من رجلي الواقع والحلم، حيث الرجل الواقعي أو الرجل الكلب (ثامر) الشهواني الذي يهدف بتصرفاته إلى أن يُسقط المرأة ويستغلها جسدياً، وخاصة المرأة التي تعشق كيائها وإنسانيتها. ولأن المرأة ليس بإمكانها أن تعيش في معزل عن الرجل، فإنها تبحث عن الرجل الحلم أو الرجل الأمنية (شخصية علامة) الذي يحرك مشاعر المرأة ويلهب إحساسها من خلال "صوته.. حركته.. حديثه.. لغته.. لفتاته... إحساسه المرهف (ص136)".

على هذا النحو، لا تقدم الساردة (نورة الغامدي) رؤية نسوية انفصامية تهدف إلى هدم العلاقة بين الرجل والمرأة على الطريقة النسوية الأمازونية العصائية، وإنما تنشئ طريقة للتواءم بين الجنسين من خلال الحوارية والإيمان بقدرات الآخر، حيث إنها تكتب بحميمية عن شخصيات الراوية كلها على الرغم من اختلافها مع كثير منهم، وتكتب أيضاً بحميمية عن المكان، وتقيم في نهاية المطاف في حياة الراوية / البطلة حياة حقيقية متوقعة رغم ما في الحياة الحقيقية الواقعية من مأس، بل إنها تجعل بطلة روايتها والعم جبر الفلسطيني

يبكيان قرب القبور التي حوت في جوفها شخصيات الضعف والقوة معاً، فجعلت ضعف فضة الجدة وينتها بركة وحفيدتها فضة بجانب قوة الجد العظيم، وسلطة العم السبتي، بوصفهما خلاصة القوة والعنف. فتبدو الحياة في ضوء هذه المفارقات كذبة كبرى، خاصة في حياة المرأة التي تبدو من وجهة نظر الساردة: "لا تحرق مجاهرة، إنما يمص دمها في الليل المستور حتى تذوي، فتموت.. فتنسى (ص46)!!"

على هذا الأساس تبدو الكتابة النسوية في هذه الرواية ذات ملمحين واضحين:

الأول: التعمق في تصوير المرأة الضحية في العلاقات داخل المجتمع، بحيث تصبح المرأة مأساة منذ ولادتها غير المرغوب فيها إلى وفاتها المأساوية في سياق من سياقات المعاناة، ولعل تجربتي الحب والزواج هما أبرز الملامح التي تتوغل من خلالهما الساردة إلى تصوير معاناة المرأة الداخلية، يضاف إلى ذلك أن حركتها خارج المنزل تواجه بقيود كثيرة تحت عنوان "العيب"، مما يجعلها في المحصلة - في تصورهما - سجين المنزل وشؤونه، وهذا يضع عليها فرصة حقيقية في ممارسة الحياة الطبيعية، تقول البطلة عن نفسها: "لا أتذكر أنني حاربت من أجل نفسي.. بل أترك للآخرين حرية استعبادي، وأعتبر ذلك كرمًا (ص32)!!"

الثاني: التعمق في تصوير الرجل النمطي السلبي الذي يضطهد المرأة، ويسمى إلى استغلالها والحط من منزلتها، وتكون علاقته - في العادة - بها لا تتجاوز الشهوة الجسدية مما يجعل صور هذا الرجل صوراً قاتمة، لا تنتمي إلى عالم الأخلاق والإنسانية.. فالرجال على حد تعبير جميلة زوجة السبتي "كلهم مرضى.. وقلدون (ص106)".

في ضوء هذين الملمحين المهمين تصور الساردة النساء ضحايا، مع تركيز على حياة الراوية/ البطلة وصديقتها فضة، بحيث تصبح الرواية من هذه الزاوية مأساوية في تصوير المعاناة الناتجة عن حبهما أو زواجهما، مما يشكل رؤية نسوية مشحونة بسياق المرأة الضحية. وكذلك تصور الساردة الشخصيات

الذكورية شخصيات غير رحيمة، أو غير إنسانية، نرى هذا واضحاً في قصة العم * عبد الرحيم السبتي* في ظل تعدد زوجاته، وفي شتائم ابنه * حمود السبتي* وزيجاته المتعددة، وفي البحث عن تعددية العلاقة غير الشرعية بالنساء عند الطيب* ثامر الزبيدي*.. وفي عريضة ذكورية عبود السبتي واختطافه للنساء قبل أن يتوب!!

ربما يصعب على قارئ هذه الرواية أن يمسك بخيوطها المتشابكة كلها، خاصة أنها تقوم على تداعيات السرد، والثروة المتعددة الأطراف، والدمج بين الأزمنة بعضها مع بعض.. لذلك لا تشكل رؤية كاملة لسياق الرواية قبل إتمام قراءتها، لتغدو بنيتها حكايات متداخلة بعضها مع بعض.. إذ يمكن أن نشير إلى هذه الحكايات ومولدات الحكى البارزة فيها من خلال العلاقات الآتية:

- العلاقة الوطيدة التي قامت بين الراوية/البطلة وقريبتها "فضة"، بحيث أصبحت هذه العلاقة مليئة بأسرار أسرية كثيرة ابتداء من تصرفات الطفولة وحتى أسرار الحب والزواج!!

- العلاقة بين الراوية / البطلة وفضة من جهة والطيب ثامر الزبيدي من جهة أخرى، وتلاعبه بمشاعرهما، بحيث استغلها معاً تحت ستار الحب، مما جسد ازدواجية الرجل، وضياح المرأة في سياق هذه العلاقة غير النظيفة وغير الشريفة.

- العلاقة بين الراوية/ البطلة-فضة وحمود السبتي/ابن عمهما الشيخ عبد الرحيم السبتي، حيث تزوجتا هذا الرجل في زمنين مختلفين بناء على رغبة الشيخ السبتي، فظهر زواجهما سلبياً، مما مكن الساردة من فضح علاقات الزواج التي لا تقوم على الحب والتفاهم، خاصة في ظل الأسر المحكومة بسطوة الرجل الكبير وهيمته على الأسرة والقبيلة معاً!!

- العلاقة بين فضة والموت من خلال ولادتها لابنها البكر، فيشكل هذا الموت رؤى مهمة عن وضع المرأة في البيئة الاجتماعية التي تنظر إليها بصفتها مجرد رحم لإنجاب الذكور تحديداً، مما يجعل من موت فضة بنية أسطورية خاصة في سياق اختفاء جثتها، وعمل جثة بديلة من القش..

- علاقة الراوية/ البطلة - من خلال الهاتف - بالرجل "علامة" في سياق من سياقات الحب أو اللغة التي تجعل الحنجرة الذكورية بارعة في توليد لغة حياة عاطفية فاعلة، مع التخوف من أن تغدو هذه العلاقة في نهاية المطاف مجرد أصوات لا تنتمي إلى الواقع الحقيقي، أو أن تكون مجرد صدفة من الصدف، أو أسطورة من الأساطير..

- العلاقة بين المرأة والمكان، حيث تبدو العلاقة بالقرية الجنوبية علاقة حميمة ومتناقضة في الوقت نفسه، وتحديداً العلاقة بالبيت الكبير والمزرعة، والوادي العظيم، والمقبرة، والمدرسة.. وكذلك العلاقة بمدن جدة، وأبها والرياض.. ونجد في هذا السياق إشارات حميمة إلى مأساة فلسطين من خلال العلاقة بالعم جبر.. وإشارات أخرى إلى بغداد من خلال حرب الخليج، حيث تجري أحداث الذاكرة / الرواية في أواخر التسعينيات كما يفهم من سياق السرد في غير موقع!!

- العلاقات بين الناس في القرية من خلال الزراعة، والرعي، والأعياد، وحفلات الزواج، والتعليم، وعلاقات القرى، وهيمنة الجد الكبير، ومن بعده العم الكبير، لتصبح العلاقة القبلية هي البعد الذي يربط العلاقات بعضها ببعض، بحيث تصبح قرارات العم الكبير "الشيخ السبتي" هي القرارات النافذة، خاصة في مجالات الطلاق والزواج، مما يعني هيمنته البطريكية الأبوية على العلاقات كلها، وعلى الجنسين ذكوراً وإناثاً، فتصبح النساء مجرد سلع تباع وتشترى في قرارات الرجل الكبير من وجهة نظر السرد!!

تشكل هذه العلاقات ذاكرة الراوية / البطلة، دون غياب التعددية الصوتية عن بنية السرد، كما سنلاحظ فيما بعد. لكن ما يهمنا هنا هو أن المرأة المحور في هذه الرواية، وهي الراوية / البطلة، هي بؤرة هذه العلاقات، وهي من يجعل بنية السرد في إطار ثنائي من الناحية اللغوية: لغة الحاضر المفعمة بالأمل والحب والدعوة إلى الحياة كما تبدو من خلال الحوارية اللغوية الفاعلة بينها وبين "علامة"، حيث تبدأ الرواية وتنتهي، وهي تعانق هذه اللغة.. ولغة الماضي المفعمة بالسواد والمعاناة، فتظهر المرأة الضحية المحطمة من خلال

الفشل في الحب مع ثامر، والزواج الإجباري من حمود، والعلاقة غير الحميمة بالآخرين الذين يتوعدون امرأة لم تخضع لعاداتهم وتصرفاتهم التي تضطهدها، سواء أكان هؤلاء الآخرون رجالاً أم نساء!!

تبدو أزمة الذاكرة النسوية كامنة في استلاب حقوق المرأة، ومن ثم تشيئها في البنية الاجتماعية المحكومة بالهيمنة الذكورية، فتصبح المرأة - من وجهة نظر السرد - غير قادرة على أن تنتج حياة مستقرة وآمنة، وهذا ما يحدث في حياة الراوية/البطلة ابتداء من تفكك أسرتها الأولية عن طريق الطلاق بين أمها وأبيها، لأن الأب تزوج أخرى، فعاشت البنت في بيت عمها، تحت مراقبة العيون وقيود أبوية تجعل البنت ملفوفة بشرنقة، في حين تمنح الحرية الكاملة للمذكر، إلى حد تصبح معاناة المرأة يومية، وخاصة في مجال الزواج والطلاق، وانتهاء بكونها معلقة على ذمة الرجل ابن عمها حمود!!

من هنا تصبح مصائب الآخرين ذات فوائد في حياة المرأة، فمأساة فلسطين هي التي جعلت العم جبر أباً حنوناً يعطف على الفتيات، ويستر أسرارهن، وقد يصفعهن إن تمادين في فضح أسرارهن على طريقة ' إن بليتيم فاستتروا' .. ومن ثم أتاحت حرب الخليج بعض الحرية في التنقل والسفر إلى جدة .. وكذلك أوجدت مأساة زواج فضة الإجباري من حمود الفرصة لتكون العلاقة أقوى بين الراوية/البطلة وثمر .. بل إن الموت والمرض يسهمان بدورهما في إنتاج بعض الفوائد، وهذا ما يحدث تحديداً بعد موت الشيخ السبتي!!

لكن موت فضة أثر كثيراً في الراوية / البطلة، بحيث أصبحت تشعر أن فضة تلبسها، ولم تغادرها روحاً وجسداً، وهذا ما يجعلنا نفسر فضة على أنها حياة الراوية / البطلة في الماضي، فما تعجز الراوية البطلة عن كشفه من خلال علاقتها بالآخرين، استطاعت أن تكشفه عن طريق معادلتها/ فضة في التحام البنية السردية، بحيث تصبح مأساة فضة من ولادتها إلى موتها حالة استثنائية في ازدواجية المرأة بين الحياة والموت، الحرية والقيود، الجرأة والخوف، الحب والزواج، الخرافة والثقافة، الواقعية والرومانسية، الواقع والوهم، الغباء

والتغابي، التستر والفضيحة.. وكأنّ فضة من الناحية العملية هي البطلة الحقيقية في الرواية؛ أي بصفتها البطلة النسوية الضحية قبل غيرها، وأن الراوية / البطلة هي البطولة النسوية الثقافية الواعية التي تعرف كيف تسير بين الأشواك والحفر القبلية، لتقطف الورد التي تحلم بالعيش معها، وهي وردة الرجل المختلف (علامة)!!

إن الشخصيات كلّها في الرواية تنصف - من خلال الذاكرة النسوية - ببطولة سردية بطريقة أو بأخرى، فالسبتي بطل نمطي، يُرضع الآخرين حليب الذكورة العظيمة التي رضعها بدوره من ثدي الجد العظيم، وأرضعها لابنه حمود من بعده، وتبدت في تصرفات عبود السبتي، ووالد الراوية، ويوسف والد فضة وغيرهم قبل ذلك!! والجدة فضة بطلة في تحولاتها من أميرة حضرية إلى جارية مخطوفة في بيت السبتي، بحيث قبلت في نهاية المطاف بفعل ممارسة الاضطهاد والعنف ضدها أن تكون أمة ضحية مستلبة روحاً وجسداً، فأرضعت حليبها لابنتها بركة، ثم لحفيدتها فضة، والأخريات كلّهن نهلن من هذا الحليب بصفتهم يعبرن عن بطولة الاستلاب النمطية؛ ينضح هذا في تصرفات جميلة وزينة زوجتي السبتي، وعذبة زوجة حمود وغيرهن!! أما ثامر الزبيدي فيعبر عن بطولة الرجل النمطي صياد النساء، الذي يهيم أن يستغل المرأة، وأن يعدد علاقاته بهنّ إشباعاً لشهواته، فيصير انتهازياً بلا أخلاق!! والعم جبر بطل فلسطيني نمطي يعيش مرارة الشتات التي تحكم تصرفاته وأخلاقه فتجعله شخصية مقربة كثيراً إلى من حوله!!

من خلال هذه الرؤى المكونة للرواية يمكن القول بأن رواية "وجهة البوصلة" رواية عميقة في توصيفها للتجربة النسوية كما تعاش في الواقع، لا كما ينظر إليها في وسائل الإعلام المختلفة.. هل يعني هذا الكلام أن تكون الرواية سيرة ذاتية بطريقة أو بأخرى!! تبدو مغامرة الإجابة عن هذا التساؤل مستحتمل النص أكثر مما يطيق، لأننا لا نستطيع أن نحيل الروايات النسوية إلى النمط السيري، على اعتبار أن الكتابات يموهن كثيراً في هذا السياق، ومن الصعب أن ندخل في هذا المجال، حتى لا ندفع باتجاه محاكمة النساء من

خلال كتاباتهن، لذلك أتقنت الساردة جماليات التعبير عن سيرة بطلتها (الراوية / البطلة) وعن العلاقة المتداخلة بين هذه البطلة والبطلة الأخرى (فضة)، فكانت الرواية من الناحية النسوية رواية عميقة الدلالات في التعبير عن الذاكرة النسوية وتصادمها مع الواقع، وخاصة مع الحركة الذكورية التي تهيمن على هذا الواقع، وتشل فيه أية حركية نسوية فاعلة من منظور الساردة!!

- 2 -

* الآخرون: علامة، ثامر، حمود، أبي،
عمي. كل واحد بلون.. كل منهم يقف
على حافة البشر فمن منهم سيمد لي
الحبل.. لأصل إليه.. أريد أن أشعر بلذة
الوصول إلى كبده *.

(صوت الراوية / البطلة، ص 123)

تبدو الكتابة عن رواية * وجهة البوصلة * تحتاج إلى غير قراءة، أو أنها تحتاج إلى قراءة عميقة بطريقة أو بأخرى، حيث تؤكد نورة الغامدي من خلال هذه الرواية جماليات التغلغل إلى العوالم الجوانية أو أغوار النفس العميقة لبطلة روايتها ورواية أحداثها.

تنتهي الرواية الواقعة في مثنيتين وثمانين صفحة دون أن نعرف اسم هذه البطلة، بل يمكن التوقع بأن اسمها * ناريمان *، والتسمية بحد ذاتها غير مهمة، مادامت الرواية كلها تنشيء بناء فعلياً لسيرة الراوية / البطلة، متداخلة من خلال ضمير المتكلم مع أصوات أخرى عديدة من العالم المحيط بها أو * الماحول *، لعل أبرزها صوت البطلة الأخرى المشابهة للراوية وهي شخصية (فضة)، لتغدو شخصيتا الراوية/ البطلة وفضة في نهاية المطاف شخصية واحدة لما بينهما من أشياء كثيرة مشتركة.. مع وجود فارق واضح يكسر هذا التشابه،

وهو أن الكاتبة لا تتخرج من ذكر بعض القضايا الخاصة واللافتة عن شخصية فضاء، خاصة في مجال جراتها في التعبير عن علاقتها غير الشرعية بثمر انطلاقة من كون العالم كله من وجهة نظرها * قليل أدب (ص98) *، وهذا الكشف يعود إلى بناء المفهوم الاجتماعي عن فضاء بصفتها في النهاية "أمة بنت أمة" على عكس الرواية / البطلة المحصنة بجذور أسرية واضحة، مما يجعل من حياتها تتصف بالرصانة والمسؤولية على طريقة أنها "بنت عائلة II" هذا ما تعبر عنه الساردة بوضوح في قولها على لسان الرواية البطلة التي تصور العلاقة الحميمة بينها وفضة على نحو: "فقد اكتشفنا معاً ونحن نتجاوز مرحلة من العمر أننا من عائلة واحدة، لكن بلونين متغايرين، ولهجتين مختلفتين... وطبقة اجتماعية بعيدة كل البعد عن الطبقة التي تنتمي لها الأخرى (ص68)".

تبدو الرواية من خلال الذاكرة النسوية التي تتولد من التجربة النسوية تحديداً، مسكونة بالصراع بين معاناة الواقع المأزوم بقيود كثيرة، وبين حلم العلاقة المغايرة المختلفة عن المألوف والعادي، من هنا تصبح الرؤية النسوية أساس البنية السردية، ليس لأن الكاتبة امرأة فحسب، وإنما لكون جمالية الثروة السردية - لا يمكن على أية حال من الأحوال - أن تخرج من قلم مذكر، سواء اتفقت مع التفسيرات النسوية أو اختلفنا، فالكاتبة في رواية "وجهة البوصلة" تعني للمتلقي كتابة نسوية في تفاصيلها كلها، لأنها تكشف عن عالمين متناقضين ومتكاملين في الوقت نفسه؛ لأنه لا غنى لأحدهما عن الآخر:

عالم ذكوري مُهيمن: يتقسم بدوره إلى مسربين: مسرب الغلظة، والبطش، والتناقض، وعقد البطالة الفكرية المتأصلة، ممثلاً بشخصيات الجد العظيم، والعم الكبير (عبد الرحيم السبتي)، ووالد الرواية، وعبود السبتي/ وحمود عبد الرحيم السبتي، والدكتور ثامر الزبيدي... وهذا المسرب مزواج، مثل السبتي وابنه حمود، أو مغامر في أجساد النساء بطرق غير شرعية مثل عبود السبتي وثمر الزبيدي... ومسرب الأمان والحب ممثلاً بشخصيات محدودة، لا تتجاوز "علامة" الشخص المحب للرواية/ البطلة، المختلف عن الذكور جميعهم، والعم "جبر" الفلسطيني الذي شرده الهزيمة، فجعلته يجد في أرض السبتي علاقته

الإنسانية الحميمة بالحياة، مما جعل منه شخصية مثالية في العطاء والألفة، وخاصة في تعامله مع أفراد عائلة السبتي، تصفه الراوية بقولها: "خلق فقط لسمع، وليقول قليلاً بل أقل من القليل. ومع الأيام عرفت أنه هارب مثلي إلى هنا.. قادم من الأرض البعيدة.. من عبثة التاريخ (ص 120)*!!

أما العالم الآخر فهو عالم نسوي مُهَيَّن عليه، ينقسم أيضاً إلى مسربين: مسرب النساء المستكينات، المستسلمات، أو اللاتي أجبرن على التعايش مع القيم والعادات بطريقة سلبية، بحيث غدون ينقن الثروة والخرافات، وكل امرأة من هؤلاء تحمل حكاية نسوية مليئة بالمعاناة، وخاصة شخصية فضة الجدة/ الأميرة الحضرمية التي غدت جارية في بيت السبتي بعد اختطافها خلال "معصار الأحقاف" فصارت مخطوفة الجان بالنسبة لأهلها، وقد افتضها عبود السبتي وداس بنعاله على وجهها، ولم يعترف بها بصفتها واحدة من أسرة السبتي إلا بعد أن أنجبت ابنها يوسف وبركة التي غدت بدورها العمة بركة بعد أن مكثت عشرين عاماً عانساً على ذمة السبتي، وماتت وهي عذراء؛ وهي التي كان "براودها حلم لا يموت.. وهو كيف يمكنها أن تدوس بقدمها على رقبة "السبتي" في يوم ما من أيام عمرها(ص105)"، وجميلة زوجة السبتي الأولى، وزينة بنت الرعيان (المجنونة) زوجة السبتي الأخيرة، وعذبة زوجة حمود.. ومسرب النساء المختلفات أو اللواتي حاولن أن يكن مختلفات مثل أم الراوية التي رفضت أن يتزوج عليها زوجها، فانفصلت عنه وهربت.

ليس المهم أن نتعرف خصائص هذين العالمين، لأنهما عالمان معروفان من خلال العادات والتقاليد التي تعطي دوراً عظيماً للرجل، وأحياناً كثيرة بطريقة سلبية، وتهتمش دور المرأة بطريقة سلبية أيضاً، مما يجعل من الحياة في ظل هذه الظروف حياة غير مستقرة أو آمنة، لأنها تؤمن بالعادات والتقاليد السلبية التي غالباً ما تكون مستمدة من تكوينات جاهلية على وجه العموم!!

تتداخل الأصوات في الست والثلاثين لوحة المكونة للرواية، بحيث لا تكتفي الساردة بإظهار صوت الراوية/ البطلة التي يبدو أنها تتداخل بطريقة أو بأخرى من ناحية التفاعل في البيئة الجنوبية مع حياة الساردة نفسها، وإنما تظهر

الأصوات الأخرى فترى صوتاً واضحاً لشخصية "فضة" البطلة الحاضرة الغائبة، التي تشكل أذنًا صاغية لتداعيات الراوية، بحيث تصبح فضة في تصرفاتها لا تفرق كثيراً عن شخصية الراوية نفسها، خاصة أنهما، كما أسلفنا عاشتا الظروف نفسها، بل إنهما مرتتا بالتجربة الحياتية نفسها في الدراسة في مدرسة واحدة، وتفتح الحب لرجل واحد، والزواج بالإكراه من رجل واحد.. والفرق الأساس أن فضة ماتت، وأن الراوية حية، بل إن غياب جثة فضة عند موتها يفضي بطريقة أسطورية أو خرافية إلى أننا أمام الراوية / البطلة التي تصير فضة موتاً وحياة.. تقول البطلة / الراوية عن علاقتها بفضة: "فضة الوهم الذي يطوق أيامي.. أسألك.. هل أنت.. أنا.. (ص50) ". وتقول أيضاً: "فضة تعيش حكاياتي برمتها.. حتى بعد موتها تسمعي ما كان يجب أن يكون.. وأنا ليس بمقدوري أن آخذ الوضع ذاته.. لكنني أسير خلفها كأنما أنا ظل يلاحق صاحبه، بل هو ذاته بينما الشخص المعني هو ظل لحياة لا يدري كيف دخلها.. بعد موت فضة ما عدت أعرف من أنا (ص25) "، لكنها - كما تقرر- رضيت بعد موتها أن تكتسح حياة فضة الماضية كلها، تقول: "رضيت أن أكتسح كل مكان كان لها.. سريرها.. ذاكرتها.. روحها.. وزوجها (ص78) ".

يبرز الصوت الثقافي المتميز في شخصية "علامة" الذي يبدو أنه لا ينتمي إلى عالم البشر، من وجهة نظر السرد، كما أنه لا يرتفع إلى عالم الملائكة، بحيث يصبح هذا الصوت هو المنقذ للبطلة المعلقة في حياتها والمفتربة في داخلها، مما هي فيه.. تقول البطلة/ الراوية عن "علامة" في نهاية الرواية: "كم أحب الله.. الذي خلق من أجلي كائناتاً مختلفاً بنكهة مميزة لا علاقة لها بالأرض ولا بالسما.. ولا بالموت ولا بالحياة.. ولا بالجن ولا بالإنس (ص281) ".

ويعد صوت "العم جبر" هو الآخر صوتاً مليئاً بالعطف والحكايات، وهو صوت مكسور لأنه اغترب عن وطنه (فلسطين)، فوجد العلاقة بالأرض والآخرين في البلدة معروفاً عما يعانيه، حيث تتعاطف الساردة كثيراً مع هذا الصوت، إلى حد أنها تختزل من خلاله المأساة الفلسطينية كلها، يصف نفسه بقوله: "وها أنا

أشبه فلسطين. قضية أثارت العالم، ثم هدأت بكذبة كبيرة اسمها "السلام". رجل تتوالى عليه الأجيال، وكل جيل لا يلقن من سبقه سوى اسم "جبر" الاسم فقط.. كلانا.. منسي.. ورجل يموت مؤنسوه واحداً تلو الآخر، وهو معلق كالصورة القديمة في جدار الزمن (ص 269-270).

ثمة أصوات أخرى أزعجت الراوية / البطلة، وسببت لها الاغتراب والضيق، منها: صوت "الساوي الطيب" عبد الرحيم السبتي الذي بكى لأول مرة عندما تُحِن وهو في السابعة والستين من عمره، و"المستعمر الكلب" صياد النساء ثامر الزبيدي، و"الحذاء الغبي" حمود، وقاطع الطرق الثائب عبود السبتي.. فأصوات هؤلاء الرجال تقليدية مليئة بأمراض التخلف والجشع، ومن ذلك ما نراه في صوت الطبيب ثامر الزبيدي الذي يتفاخر بانتهازيته في عالم القرية المفعم بالبساطة والإنسانية قائلاً: "الرجال في القرى يكرمون الغرباء برائحة التراب.. بالندي.. بالنساء اللاتي يتنافسن على إطعامه (..). النساء هنا يتنافسن أيضاً على زيارتي.. كطبيب مخلص من كل ألم يضاجعهن في الليل الطويل (ص 117)". وتصفه الراوية/ البطلة أيضاً بهذه الصورة البشعة المتداخلة مع صوته القبيح: "ضاقت عيناه، كان تذلاً، وكانت فضة تعرف أنه 'نذل'.. والوحيدة التي لا تدري أنا، حذف على مرمى يده بحجر نحو "بومة" تطل برأسها من جذع نخلة.. تنهد وقال: ما أجمل المكان.. في المساء.. وما أجمل صباحاتي بطيورها. وما أروع فرح النساء بي وهن يتأملنني كأنني كائن هبط من العلياء (ص 119)".

وفي حال المقارنة بين صوتي ثامر، الذي لم "تعصر قلبه أنه عشق صغيرة حقيقية وواضحة (ص 38)" وعلامة، بصفتها مثقفين على الأقل نظرياً، نجد الفرق شاسعاً، حيث يعبر صوت "علامة" عن رؤية رجل مختلف، بعد أن مكنت الساردة هذه الشخصية من التعبير عن نفسها بحرية مطلقة، تصل أحياناً إلى أن تضع المتلقي في دائرة الملل من تكرار الأفكار المثالية التي يصعب تصورها في شخصية ذكورية واقعية.. لكن هذه الشخصية تغدو ذات ذاكرة خاصة، ذاكرة ذكورية مختلفة تشير إلى التفرد في صدق البحث عن علاقة إنسانية

حميمة بالمرأة التي يخاطبها عن طريق الهاتف (الراوية/البطلة)، يقول علامة عن نفسه: ' أشعر أحياناً بغربة لدرجة أن كثيراً من الأصدقاء شككني في أمر نفسي، وبأنني لست طبيعياً، فأنا لم أبك يوماً، وربما كان ذلك بسبب رواسب طفولة قاسية.. أو تربية جادة(ص 15) '.

وقد استطاع هذا الصوت المنفرد أن يقدم بديلاً لحياة جديدة تنقذ الراوية / البطلة من أزمة كبيرة، عاشتها في أوضاع مأساوية؛ تتمثل في هروب الأم وتركها لطفلتها المراهقة تعاني الغربة في بيت عمها، وفشل حبها الجنوني لثامر الذي يهيم من المرأة أن يغدر بها فيصطاد جسدها، فاستطاعت أن تحافظ على نفسها، وتخلص من حبه.. كما فشل زواجها التقليدي الإجباري من حمود السبتي، حيث استطاعت أن تميت العلاقة به، وأن تسعى إلى أن تحرر نفسها منه في ظروف أسرية قاسية تحالفت ضدها، مما جعلها امرأة معلقة لا هي بالمتزوجة ولا هي بالمطلقة.. وكان موت صديقتها فضة كارثة أحاطت بها فجعلتها تعيش غربة مضاعفة، لأنها لم تعد تجد أذنًا تصغي لها، كما أصغت لها فضة في حياتها وموتها..

نخلص مما سبق إلى أن الساردة استطاعت أن تقدم رواية متماسكة رغم هيمنة الثروة والتداعيات على بنيتها السردية، وأنها استطاعت أن تكشف عن قضية نسوية، هي القضية التي تعالجها أكثر النساء، وهي قضية اضطهاد المرأة في المجتمع وتحويلها من خلال الاستلاب إلى امرأة ضحية أو كبش فداء تعاني الاغتراب والشلل الفكري، وتفقد الثقة بمن حولها، لكنها هنا بعد أن تصل إلى درجة العزلة أو الجنون، تعيد ثقتها بالحياة من خلال حنجرة الآخر العاشق (علامة) وصوته المثقف الذي يعيد إليها الثقة بنفسها وبإمكانية التعامل مع الآخرين في سياق التوازن الاجتماعي الذي لا بد من أن يتعلق به المثقف سواء أكان هذا المثقف رجلاً أم امرأة!!

إن الذاكرة النسوية في هذا السياق هي ذاكرة التوازن والبحث عن العنقاء الجديدة التي تلد من عنقاء الدمار، فهل كان موت فضة هو بداية الحياة للراوية؟! أم أن موت العم السبتي هو البداية الحقيقية؟ أم أن الانفصال العاطفي

عن ثامر، والانفصال الشرعي عن حمود هما البداية؟ أو ربما كانت مصادفة اللقاء بصوت علامة هي البداية؟!

إن الراوية/ البطلة حققت في نهاية الرواية وجهة بوصلتها، فكانت علاقتها بعلامة هي البداية الحقيقية لحياة حقيقية من وجهة نظرها، لكنها حياة لا تخلو من التخوف في الباطن كما يبدو من الحوارات بينهما!!

المجلة الثقافية 2003 /7 /14 و 2003 /7 /28

(13)

البياض

رواية "سقف الكفاية"

_ 1 _

" كانت ذاكرتي يوم عرفتك ورقة بيضاء
نقية، لم تكتب فيها امرأة قبلك، فجئت
أنت بحبك الخرافي المثير لتطبعي كل
تفاصيل العلاقة في وجه الورقة، فتظهر
واضحة جلية في بياضها، من أجل هذا
أتذكر كل الأشياء الدقيقة "

(الرواية، ص 315-316)

تطرح رواية " سقف الكفاية " لمحمد حسن علوان إشكاليات كثيرة في
ضوء ما يمكن أن نسميه - اتفاقاً مع كاتبها، وهو يصف ذاكرة " ناصر " بطل
روايته - ذاكرة البياض في لحظة بداية الرواية/أو بداية الحب، ثم كيف تحولت
هذه الذاكرة بفعل العلاقة بـ "مها" وبالكتابة معاً إلى ذاكرة سوداء دامية معنبة،
تنزّ آلاماً شتى، تعجز فيها الكتابة عن التعبير؛ لأنها - من وجهة نظر البطل -
أضيق بكثير من تجربة الحب التي يعيشها مع حبيبته "مها" .

وهذه التجربة، أيضاً، أكبر من آراء الناس الذين ينكرون عليه حبه في سياق وصفه لحاله: "أنا مريض يا مها، لست رجلاً سوياً حتماً، لا أحد يحب مثلي إلا المريض، سينكرون عليّ كل حرف، وكل ضعف، وكل حماقة، سيفيسون الحكاية بميزان الأسوياء، فيجدون أنني مجحف في حق نفسي، ولو شئت لعدلت ميزانهم، حتى يبدو عادلاً عندما تنام في إحدى كفيه امرأة مثلك، وفي الأخرى.. أحزان رجل مثلي" (ص 180)، لذلك جعل هذه التجربة مرضاً سرطانياً حلّ به.

من العلاقة السابقة شبه الأسطورية تتشكل جوهرية الرواية، وكأنها تتشكل في أحضان روايات جبرا لإبراهيم جبرا، خاصة رواية "السفينة" التي بطلتها أيضاً "مها"، سواء أقرأ علوان روايات جبرا أم لم يقرأها.

تبدو أبرز الإشكاليات المطروحة عند مقارنة هذه الرواية في ارتفاع رصيد جودتها الفنية السردية - الشعرية، مقابل صغر سن كاتبها الذي لم يتجاوز الخامسة والعشرين من عمره، وهذه ليست مشكلة في حد ذاتها، وإنما المشكلة تكمن في البيئة الثقافية التي تبدو للعيان بيئة واعية مثقفة، لكنها قد تبدو أحياناً بيئة مترهلة بطريقة أو بأخرى، تؤمن بأصنام الإبداع، ومن الصعب أن تقبل بتشكيل كاتب جديد خارج عن سقفها، وشروطها..

من جهتي، أعتقد أن علوان شاب قادر على أن يكتب رواية، لأنني منذ ثلاث سنوات حكمت مسابقة شعرية في جامعة الملك سعود، وقد توقفت كثيراً عند قصيدته التي قدمها في تلك المسابقة، متشككاً - في ظل جودتها - من إمكانية أن تكون لطالب في العشرين من عمره. كانت قصيدة جيدة، إلى حد أنني عرضتها على بعض الزملاء من الشعراء والنقاد مبدئياً لهم تخوفي وتشككي من إمكانية أن تكون ولادة غير شرعية.. بعد ذلك تبقت أيضاً من قدرة علوان؛ وذلك لما قرأ قصيدته في الأسمية الشعرية التي عقدت لإعلان أسماء الفائزين، فكانت قراءته تدل على أن في داخله شاعراً واضحاً..

يمكن وصف روايته هذه بأنها قصيدة اضطجعت فوق أربع مئة صفحة. وأنها قصيدة تداع في حبكة سردية متنامية، تكشف عن داخل شاعر/سارد مأزوم

بعلاقته "البیضاء" مع "مها" الجميلة التي بلغت "سقف الأنوثة"، وبوصفها أيضاً المجربة التي تعرف كيف تجعل عشاقها يعيشون شموخ ذلّ علاقتهم غير المتوازنة بها؛ كأنها (هيلين)؛ "تتحول إلى أسطورة.. عندما تغيب، ومعجزة.. عندما تنزل (ص176)". وسمتها الأساسية الأنوثة، لا غير؛ أنوثة مؤثرة: "علقت سلمان لسنوات على سلك هاتف فقط، ورجعت أستاذاً جامعياً على ركبتيه ذليلاً يطلب الغفران، وقطعت بحسن آلاف الأميال (ص197)".

والإشكالية الأخرى في هذه الرواية أنها جريئة في طرح أفكار "المراهقة"، في الحب، والأسرة، والغربة، والذات، والآخرين، وهنا لا نقف أمام أفكار المراهقة فحسب، بوصفها متعلقة بالحب الأول، أو حتى بالمجون والعبث، أو بإثارة الاعترافات الذاتية التي تبدو للقارئ العادي غير مسؤولة، عندما تطير معيار الأخلاق؛ فلا يعود هناك لازم لـ: "إذا بليشم فاستتروا"، وإنما نتوقف أمام تجربة حياتية عميقة، في تجربة إبداعية جمالية.

نحن إذن أما تجربة إبداعية تعيدنا إلى مجانين العشق، إلى مجانين ليلي، وعفراء، وبشينة. أي إلى الجنون في حدوده المرضية التي توحى بحالات الاقتراب من المرض المزمن أو الموت، والوحيد الذي يتعذب في قصص العشاق - كما يبدو - هو الرجل الذي تتاح له حرية التعبير. هذه إشكالية الرواية المحورية، إنها إشكالية مرض "ناصر" صاحب الذاكرة البيضاء، أو ذاكرة الحب الأول الخرافي المجنون في حياة "مها" التي قد لا تستحق بعد التأمل العميق في علاقاتها أن يهدر "ناصر" من أجلها قطرة حب واحدة، أو هذا ما يفترض، لأنها تنتمي إلى "الشبثنة"، وهذا تحديداً ما يجعل ناصرًا بطل الرواية يلام ممن تعرفوا تجربته، فرأوا أنها غير طبيعية، لأنها موجهة إلى امرأة متزوجة، ولأن هذه المرأة لا تستحق هذه التضحية الكبرى، بعد أن تعددت علاقاتها على وجه التحديد..

ولكن أنى لهذا البطل صاحب الذاكرة البيضاء أن يقتنع بلوم صديقه "ديار" البغدادي، أو بلوم جارتة العجوز "مس تنفل" - عندما كان مغترباً في كندا - فهو مستلب؛ لأن ذاكرته كانت بيضاء عندما اصطدم بهذه العلاقة عن طريق صدفة

مكالمة هاتفية عابرة في البداية، فغدا أسيرها بعد ذلك: " أنت وجدت عندي ذاكرة لم تمس أصلاً من قبل، وقلباً خالياً لا يشغله شيء أبداً، فدخلت فيه بسلام، وعززت مكانك، ووطدت ملكك، وسخرت الدماء والشغاف والأوردة تسبح وتقدس لك(ص 16)".

أما الإشكالية الثالثة، فهي أن الرواية لم تتفوق على الذاكرة البيضاء في الحب، هذه الذاكرة التي تحولت كما ذكرنا إلى ذاكرة سوداء، بل نجد علاقات حميمة، وذكريات صافية، وتفاعلات إنسانية، برز منها: سياق أسرة البطل الذي توفي عنها راعيها (الوالد) منذ عشرين عاماً، فكانت أسرة تلقائية حية بذكرياتها، متعاضدة فيما بينها: الجدة، والأم، والأبناء السبعة الذين تفرقوا فيما بعد بكل حميمية لبناء أسرهم الصغيرة. وسياق ديار البغدادي الذي اغترب عن بلده العراق، بفعل ما يعيشه هذا البلد من مأس، أبرزها أن "دياراً" لما كان في السابعة من عمره، تسبب بعفويته في مقتل أبيه الضابط في الجيش العراقي، كان هذا بعد أن سأله "الرئيس" عما يحدثهم الوالد في البيت، فذكر له: الدبابة والمدفع. فقتل والده بناء على شهادة طفله. وسياق المرأة الغربية ممثلة بالعجوز المهمومة "مس تنفل" التي تتفتق منها أحاسيس الأم والحياة تجاه ناصر وديار. وسياق الكشف عن أعماق البطل في طفولته وإيداعه وحياته بين الآخرين في الرياض وفرائكفور معاً. وسياق المحافظة على جماليات البنية السردية التي تنساب انسياب نهر يتدفق صباحاً.

من الصعب أن نتناول هذه السياقات في سلة هذه المقاربة القصيرة جداً، لذلك ركزنا على ذاكرة البطل البيضاء، بصفتها الذاكرة المحورية التي تجعل حياته الشاعرية السردية معلقة بجمالية امرأة متعددة العلاقات كما ذكرنا. ورغم معرفته بذلك كله، إلا أنه في ضوء تجربته العاطفية الأولى معها، بوصفها التجربة الأولى في حياته، قد حققت له نهاية سقف الحب والعشق، وهنا يتشكل عنوان "سقف الكفاية" أي أنها بالنسبة إليه تمثل بداية العلاقة بالمرأة

ونهايتها، أي أنها بياضه وسواده معاً، حياته ومماته، براءته وتجربته، إيمانه وعصيانته، التزامه وانفلاته، فرحه ودموعه.. تضادات كثيرة يمكن أن توصف بها حياة ناصر.. أما مها فهي رغم حبها الكبير له، كما يظهر من بكائها وكلامها وتصرفاتها، إلا أنها تتعايش مع علاقاتها كلها بانكسار أمامها، فتضع "اليضات" الملونة في سلة واحدة، لذلك انكشف منها لناصر: حبها لحسن الذي رحل وتركها، وحبها لخطيبها "سالم" الذي أصبح زوجها، خاصة أنه الغني الذي يوفر لها المال الكافي لتعيش حياة مترفة. وعلاقاتها بسعد، وسلمان، والأستاذ الجامعي.. والخافي ربما كان أكثر من هذا الظاهر بكثير.

أي أننا أمام "تمومس أنثوي" بطريقة أو بأخرى، وهذه ربما الفكرة المحورية التي يريد الكاتب - على ما أظن - أن يوصلها إلينا. إذ لا فرق بين عامر "ديك المزابل" في رواية ليلي الجهني "الفردوس الباب"، وبين "مها" التي يمكن أن نسميها هنا "دجاجة المزابل" إن شئتم في علاقات الرواية في ظل التقابل بين الذاكرة الذكورية البيضاء والذاكرة الأنثوية الملونة. وهنا تبدو أسئلة البطل مصيرية في البحث عن تناقضاتها المحيرة "من أنت؟ هل أنت عاشقة أم فتاة تتقن هذا الدور فحسب؟ هل أنت ساحرة غجرية عجوز بخيل لي أنها أميرة (ص 260)؟" والدلالة النهائية - من وجهة نظر المقاربة - أنها تتقن دور الساحرة الغجرية العجوز!!

على أية حال، لم يُشفَ البطل من حبه في نهاية الرواية، بل إنه بعد عامين من الغربة والضياح، عاد إلى مدينته (الرياض)، وهو يحمل هدفاً وحيداً يراه في أحلام نومه ويقظته ووعيه، هدفاً لا يحيد عنه مهما تكن الظروف، وهو هدف أن يتزوج "مها" يوماً ما.

فهو إن فكر في لحظات محدودة بالتوقف عن حبها، كما فعل حسن، حيث تبدو هنا لحظة التنوير عند "ناصر" واضحة في لقطتين مهمتين:

الأولى قوله: "الحياة قصيرة بحق.. فلماذا أعيشها بهذه الضيقة؟ ليس

«حبيّاً ألا ندرك ما نتمنى، ولكن العيب الكبير ألا نسعى... لما نتمنى» (ص 398). وهو في هذه اللقطة كأنه يفكر بالكف عن حبها.

الثانية قوله: «ربما حان الوقت لسحب السلطات من قلبي، ومنح عقلي فرصة التفكير المفيد، بعيداً عن تهاويم الحزن العاجزة» (ص 399). وكأنه أيضاً قرر التوقف عند الحل الصحيح، وهو الابتعاد عنها.

ثم لا نلبث أن نجد لديه بعد هذا الوعي إصراراً على أنه قرر أن يتزوجها سواء أكانت مطلقة أم أرملة، وكأنه هنا قرر أن يفضح أسرار علاقته بها، أو أن يسهم في تدبير مؤامرة لقتل زوجها، أو أنّ حدسه أوقعه في التوقع، فيعيدها إليه تحت شعاره النفسي الجديد في إطار البحث عن زوجة: «لن أحاول الزواج بغيرها» (ص 402)، وبذلك انتهت الرواية بهذا القرار الحاسم: «حان الوقت لأغير ملامحي، حان الوقت لأقتلع منها من عيون الدنيا، وأعيدها إلى قلبي» (ص 444).

وبعد شهر من نهاية الرواية التي يكتبها هذا البطل، وبينما كان جالساً في المجلس الصغير الذي كتب فيه روايته، دخلت عليه مها.. ومن ثم وضعنا الكاتب أمام نهاية مفتوحة، يمكن أن نشاركه في حلها على طريقة «مشكلة وحل»!!

هكذا قدمت «سقف الكفاية» حكاية عاطفية تمثل نموذجاً للمراهقة التي تبالغ في عواطف ذاكرتها البيضاء، والمراهقة هنا لا تنطبق على التجربة الإبداعية، وإنما المراهقة بصفاتها تجربة حياتية، فالإبداع الجيد يبقى جيداً بغض النظر عن مضمونه، وذلك عندما يحقق شروط أدبية اللغة وجمالياتها السردية، وقد حقق علوان هذه الجماليات في روايته.

كما أنه حقق جماليات أخرى من خلال الحوار الناضج مع «ديار» البغدادي، والعجوز «مس تنفل»، والأم والجدّة وأروى، والثقافة، والأمكنة (الغرفة، والرياض، وفرانكفور، ولندن..)، واللغة الشعرية، وبنية السرد!! وهنا

تكمن الذاكرة الواعية، غير البيضاء، ذاكرة الكتابة التي نحتاج إلى قراءة أخرى، دون أن ننفي كون "المراهقة" بحد ذاتها تستحق ما كتب عنها في هذه الرواية بشروط فنية مقننة.

-2-

بكل تأكيد، أتفق إلى حد كبير مع من يرى أن الإعلام الثقافي ينطوي على سلاح ذي حدين؛ أحدهما أنه قد يصنع المبدع ويفقده إيجابياً، وثانيهما أنه قد يحرقه ويجمده، وفي كلتا الحالتين تقع المسؤولية أولاً وأخيراً على عاتق المبدع نفسه، سواء أكان محمد حسن علوان أم غيره، فهو المسؤول عن تقويم نفسه تقويماً حقيقياً، لأنه - في سياق علوان - بعد أن أنجز رواية تستحق الاهتمام، كما أنها لا تخلو من السلبيات التي تلزمه أن يهتم بها قبل أن يهتم بنقيضها من الإيجابيات، عليه بصفته قد بدا مبدعاً جيداً ألا يظن نفسه قد اكتمل وهو يرى الإطراء والتقويم الإيجابي، وعليه في ضوء ذلك أيضاً، أن يصبر في داخله، ومن خلال ممارسته للكتابة، على أنه كان بإمكانه أن يكتب أفضل مما كتب، وفي هذا السياق الإقناعي التواضعي يضمن أي كاتب على الأقل لنفسه أن تكون أعماله القادمة أفضل من أعماله السابقة.

أما بخصوص رواية "سقف الكفاية"، فهي الآن بعد أن نشرت غدت نصاً تداولياً، أي أنها نص للقراء بإيجابياتها وسلبياتها، بنقدها الموضوعي ونقدها الإلغازي... أي أننا أمام خطاب روائي أثار مجموعة من التساؤلات من خلال ذاته، ومن خلال علاقته بمبدعه الذي فاجأ المشهد الثقافي المحلي بهذا العمل السردى الموهوب الأول له، فآثر فينا تأثيراً إيجابياً، ورفد المشهد السردى على وجه العموم بعمل جيد. وعلى هذا الأساس أرجو ألا تكون حركية الإعلام أيضاً تجاه الرواية مؤثرة على النقد الجاد في تقويم هذه الرواية أو غيرها من روايات أخرى كثيرة تستحق الاهتمام في الرواية المحلية؛ لأنها شكلت منذ بداية التسعينيات إلى الآن نماذج حيوية في مسيرة الرواية العربية السعودية.

عموماً، لست مع من ينجز في قراءته النقدية "عبقريّة" ما في الروائي أو في الرواية، لأننا لسنا في زمن العباقرة من جهة، ولا اعتقد على أية حال، أن أي مبدع سيقبل لنفسه أو لنصه مثل هذا الوصف أو غيره على الإطلاق من جهة ثانية. وفي الوقت نفسه أيضاً يجب ألا نبخس الآخرين حقوقهم، حتى وإن كنا نعاديبهم، فمن حقهم علينا إذا كنا منصفين أن ننصفهم وألا نلوي أعناق تأويلاتنا إلى جهة غير موضوعية، وفي كلتا الحالتين أيضاً نحن في مواجهة ثقافة تنبع من الإيمان بالتعددية والحوارية، والحد بطريقة أو بأخرى من النقد الشللي الذي هراً حبال وعينا الأدبي المعاصر، إلى حد غدونا لا نقدر على أن نميز بين الخبيث والطيب على المستويين الجمالي والرؤيوي في النصوص الإبداعية!!

من جهتي، عندما كتبت قراءتي عن هذه الرواية في سياق قراءاتي عن الرواية العربية السعودية في التسعينيات، أكدت أن رواية "سقف الكفاية" أوصلت رؤاها إلى المتلقي في لغة سردية شعرية حميمة، بغض النظر عن كون هذه اللغة نابعة من الإنتاج الخالص لعلوان، أو من خلال تحسينها على يد غيره، ربما بعد عرضها على آخرين لقراءتها وتصحيحها قبل نشرها؛ كما تعود كثير من الكتاب على ذلك، خاصة عندما يتعلق الأمر بتقنيات اللغة التي تحتاج إلى متخصص لغوي. من هنا اعتقد بأن الرواية إشارة واضحة في تأكيدها استحقاق كاتبها أن نهتم به؛ لأنه فعلاً قدم لنا عملاً جيداً يضاهي بعض الأعمال السردية الجيدة داخل المملكة وخارجها، لكن بدون تجربة حقيقية سابقة، لذلك قد تكون هذه الرواية بداية لأعمال جيدة منتظرة منه، وقد تكون "بيضة الديك" في توخدها وعدم كتابته أفضل منها، إن جازت خرافة هذه البيضة.. وهذه الإشكالية بكل تأكيد مسؤولية علوان نفسه!!

جريدة الجزيرة 22 / 8 / 2002

(14)

الكابوسية رواية "الغصن اليتيم"

"كانت غرفة التحقيق كالجرف الذي أود عبوره إلى يد السياف، فهل أصل أم أتعثر في وحل المحقق؟ (...) نطق المحقق بعد لأي بصوت متقطع: "حسب خبرتي فلا شيء عليك، وتقرير الطبيب الشرعي يشفع لك".

(الرواية، ص 58)

كان من المفروض أن أضع ترؤيسة هذه القراءة بعنوان "الذاكرة السازوخية"؛ بمعنى الذاكرة المستمدة من "منحوت" لفظتي "السادية - المازوخية" (جلد الآخر - جلد الذات)، على أساس أن هذه العلاقة المتضادة هي الذاكرة التي تتشكل من خلالها بنية رواية "الغصن اليتيم" لناصر الجاسم، حيث نجد أن بطل روايته المثقف يعيش تفاصيل تناقضات هذه الثنائية النفسية العجيبة التي تولدت لديه من خلال علاقته بالفتاة التي أحبها، ثم تزوجها فقتلها بطريقة العاشقة الفاجعة غير المتعمدة، في سياق الحب العنيف السادي إن صح هذا التعبير؛ لينحول بعد ذلك موت الزوجة إلى كابوس يحاصر الزوج المعذب

ويقضى مضجعه، فيسمى هذا الزوج العاشق من خلال عقدة الذنب وجلد الذات، إلى التعلق بأية طريقة قانونية تدينه، وتحمله مسؤولية قتلها، سعيًا منه إلى شهوة أن يُحكّم عليه بالموت، تكفيراً عما فعل، لكنه في نهاية المطاف لا يصل إلى مشتهاه المازوخي، فتصير حياته حالة عجائبية؛ تمتلئ بكوابيس المرض والجنون من خلال ثلاثية " الإثم، والهيم، والوهم "

من هذه الحالة الكابوسية أو الذاكرة " السازوخية "، تبدأ الرواية وتنتهي أيضاً، بل إن بدايتها تشكل نهايتها، ونهايتها تعود إلى بدايتها، فتغدو رواية مدورة في تداعيات لغتها الأقرب إلى شعرية المأساة السوداء ..

وعلى أية حال فإن قارئ هذه الرواية لا بد أن يتزعج في بداية قراءته لها، وتحديدًا من استمرار تداعيات الكوابيس في الصفحات العشر الأولى، ثم سيجد نفسه في الصفحة العاشرة أمام مدخل الرواية الحقيقي، الذي يكشف عن مفتاح القراءة المانعة التشويقية على الطريقة البوليسية، وذلك عندما يرحب المحقق ببطل الرواية " الكابوسي " بقوله: " أهلاً بالزوج القاتل "، فمن خلال هذه الجملة تنكشف شخصية البطل، الذي لا يعابى بـ " أهلاً "، ويتحفظ تجاه " الزوج " ويحفل كثيراً بـ " القاتل "، إذ تبدو مشكلته أنه مقتنع بأنه قاتل زوجته، لكن الآخرين، كالمحقق، والطبيب، وأخيه أحمد، هم الذين لم يقتنعوا بعد بأنه القاتل الذي يستحق الموت. فهم عموماً يحيلون حالته إلى الجنون من جهة، وإلى المرض الجسدي والنفسي من جهة أخرى، بحيث يصبح في النهاية حراً طليقاً لا تطاله يد العدالة، وليس مطلوباً في أية جريمة قتل تحاصره.

ومع ذلك فإنه على الرغم من براءته لم يبرئ نفسه، لذلك يبقى غير قادر على أن يشفى من أوهامه وتخيلاته الكابوسية التي تجعله يتصور نفسه أشرس مخلوقات الله على وجه الأرض، لأنه تصرف بعنف خلال معاشرته لزوجته في ليلة زفافهما، فقتل هذا الجمال أو " الفصن اليتيم " في عنفوان الانبهار بجماله. رآها أجمل مخلوقات الله على وجه الأرض في مقابل تصويره لنفسه على أنه أقبح مخلوقات الله، فكانه في عقدة ذنبه هذه غداً شبيهاً للشاعر ديك الجن الحمصي الذي تعذب كثيراً بسبب قتله لزوجته غير دون جرم ارتكبه!!

ربما يستغرب قارئ رواية " الغصن اليتيم " من قدرة مؤلفها "العصابي" على إلحاق " الأذى " ببطل الرواية، بحيث لم يترك له منفذاً لكي يتنفس خارج عقدة الذنب هذه التي تجلده جلدأ لا هوادة فيه، خاصة أن ذاكرة البطل المثقف بدت قوية في تفاعلها مع المأساوي في دراما حياته، وهنا يتمنى لو كانت له ذاكرة عادية رخوة، تبحث له عن عذر يخفف به من عقدة ذنبه المازوخية، التي تولدت مما سماه شهوته العمياء التي بدت نتائجها المدمرة في قوله: " هذه ثمرة الشهوة العمياء، إما موت أو جنون، أو أبناء غير شرعيين، أو زوج في السجون، فليت لي ذاكرة رخوة تستقر في عقلي المعطوب، فالذاكرة القوية فيه مأساة لا تنتهي(ص57) " .

وهذا الاستغراب المشار إليه في سياق فن القراءة لا يعني الانتقاص من جماليات الرواية أو الإعلاء من شأنها، إنما يعني تشكل الرواية من خلال المنظور السوداوي الكابوسي القائم في تصور القارئ. والمبالغة في الفن من الناحية النقدية على وجه العموم تعد جزءاً من تشكيل الفن الحقيقي، بشرط أن تكون هذه المبالغة مبررة، علماً بأن نتائج الفعل السادي في الرؤى والمضامين لا تتطلب أن تكون مبررة منطقياً، إذ لا نستغرب أن يتولد الموت من سادية الشهوة الذاتية، بحيث تصبح حالة الاستغراق في الفعل السادي غير الواعي، حالة من حالات بناء الكارثة الناتجة عن العفوية والمصادفة، وهذا ما حدث مع البطل الذي صورته المؤلف على أنه يمتلك صفات العنف في لغته بوصفه مبدعاً، وفي تصرفاته بوصفه عاشقاً، بغض النظر عن كونه السبب المباشر في موت زوجته، بل ربما تكون وفاتها لسبب آخر لا دخل له فيه كما توصل إلى ذلك الطب الشرعي.. إلا أنه بطل تراجيدي شغوف بتعذيب ذاته التي رآها: "كوطواط لا يرى، صادف شيئاً جميلاً، فأكله مبتدئاً بقلبه ثم عزقه وسلمه للتراب(ص56) " .. أو " دودة عمياء يجب أن أؤكل بدود شره حاد البصر (ص57) " . أو وشم أسود في عرف قبيلة الجمال يجب أن يمحي، وفايروس يجب أن يدمر، على حد قوله (ص 3) .

ومن ثم تحتل الرواية بهذا السياق من تعذيب الذات الذي يصاحبه سخرية

مرة أيضاً من الآخرين، بحيث تبدو الحياة في سياق العلاقة بين الذات والآخر
عديمة الجدوى بعد أن غاب عنها جمالها الحقيقي الذي تشكل في الغصن
اليتميم / الزوجة، وتاركاً في الوقت نفسه الغصن اليتيم / الزوج وحده يعاني
عذابات لا حدود لها، حتى بعد إثبات براءته!!

* * *

هكذا تتشكل حكاية الرواية كما يبدو من خلال نموذج فكرة القصة
القصيرة؛ أي أنها قصة حب عادية، تبدأ من نقد البطل المثقف لقصائد البطلة
المثقفة في إحدى الصفحات الثقافية في جريدة محلية، ثم يتحول العراك الثقافي
إلى حب، لا يلبث أن يواجه بعض العوائق الاجتماعية وهو يتحول إلى زواج،
خاصة في ظروف العادات الاجتماعية القبلية والاقتصادية، ثم يتم الزواج رغم
المحاذير والقيود. وفي توهج الفرح الموتر ليلة الزفاف يتحول الزواج إلى
مأساة..

لكن هذه الحكاية المحدودة تغدو بسبب عقدة الذنب التي سكنت في نفس
البطل رواية قصيرة نسبياً، تتعمق فيها مأساة معاقبة البطل لنفسه، سعياً منه إلى
تدمير الذات من أجل الانتقام، لمن تصور أنه أحبها وتزوجها فقتلها، فتصير
اللغة فاعلة في التعبير عن نفسية مع من يعذب نفسه على طريقة الانتحار
البطيء، بل إنه يتصارخ بالآخرين معاتباً، لأنهم لم ينقذوا زوجته من بين يدي
ساديته، وأنهم لم يقتلوه جزاء ما اقترفه من ذنب لا ينزاح عن كاهله.

يقول: " لماذا لم يأت من ينقذها من ساديتي؟ لماذا لم يهب إليها من
يخلصها مني حين أسكرها عشقي؟ أيتها الغريزة المجنونة، لماذا سكنت جسدي
في تلك اللحظة؟ مغضوب علي من الأنبياء! مطرود من جنة الدنيا وجنان
الآخرة! أحسن أن الملائكة تبصق في وجهي، وتصفعني منذ البكور حتى الغسق.
(ص1) "

ويقول أيضاً: " ليت واحداً منهم لديه حمية وغيرة على الجمال، ليثار لها

ويشتغني في ساحة المدينة بعدما يلقي خطاباً يكيل فيه التهم لي، ويقدم الحجج على وحشيتي وماسوشيتي، ويصفق له النظارة باسمين (ص3) * .
إن ثلاثة أرباع لغة الرواية تدور في هذا الفلك من تعذيب الذات، وهذا ما يجعل الرواية تتحول من سياق القصة القصيرة إلى سياق الرواية القصيرة، لأنها كما يبدو محدودة في بناء الشخصيات، والأحداث، والزمكانية.. الأمر الذي يؤهلها لأن تكون رواية قصيرة جداً على طريقة * موضة * الكتابة القصيرة ذات البنية المنولوجية المتداعية.. وهذا السياق القصير جداً هو أحد أهداف الكتابة الجديدة على وجه العموم في الأجناس الأدبية كلها في وقتنا الحالي!!



ما يهمنى في ضوء ما سبق أن كتابة ناصر الجاسم، ذات ذاكرة عصابية كابوسية تنبع من ذاكرة سوداء فاتمة، تتلاعب بمصير أبطاله الذين في الغالب يواجهون الموت في تراجيديا مأساوية، مثل موت البطلة، أو موت يوسف ابن عمها الذي سعى إلى الزواج منها على طريقة * ابن العم ينزل بنت عمه عن الجمل * .. أو مرض البطل وجنونه من خلال امتلائه بالعقد النفسية التي أثرت كثيراً على صحته إلى حد أن أصبح مثل من * يخرج من القبر بكفالة * على طريقة السخرية الشعبية، أو السخرية من الآخرين كالسخرية من المحقق وأحمد، وأم الزوجة ..

وقد بدت الرواية تحمل ملمحين واضحين هما: أن المرأة تشكل مصدر الحياة والجمال، وغيابها يمثل غياب الحياة والجمال معاً؛ وأن الرجل يشكل مصدر العذاب والشقاء، وحضوره يعني أن يبقى حالة من العذاب المتواصل، بسبب جنائته على المرأة، حيث تنتهي الرواية باشتعال المأساة في حياة البطل الذي يتصور نفسه يقف على تل الذهول يصارع الأحزان والهموم التي شرع لها نوافله فاستقبلها كريح عاتية، لا تفارقه!!

(15)

القبور رواية "الحفائر تتنفس"

- 1 -

"قطعاً أنني جنت. نظرت إلى باب الحمام
بذهول، ثم إلى سور الحوش، ثم إلى
الضوء المعتم في الركن. كانت جميعها
صامتة. أطياف يتأكلها الصمت، جامدة
كقبور من دون همس ولا ضحكات "

(الحفائر تتنفس، ص162)

كما يتضح من عنوان الرواية (الحفائر تتنفس)، فقد أدخلنا كاتبها (القاص
عبدالله التّعزي) إلى عالم الجثث وروائحها المختلفة، وأنفاسها المنتشرة في
الهواء المغبر، وأشباحها المتناثرة في كل مكان من بداية الرواية إلى نهايتها،
بحيث يصعب على قارئ هذه الرواية أن يجد نفسه - باستثناء بعض الأحيان -
مبتعداً كثيراً عن لغة ذاكرة القبور/ الحفائر، وما تفضي إليه هذه اللغة أو الذاكرة
من فجائع الموت، والجنون، وكوابيس الأحلام، والعلاقات الغرائبية التي
تجعل بيئة السرد (البيئة المكية) ممثلة ببيئة بلدة أو حارة "الحفائر" - كما هي

موجودة في الرواية، بصفتها إحدى بوابات مكة إلى الحرم - عالماً مخيفاً بل مرعباً للمتلقي؛ لذلك لا أنصح الأطفال - على سبيل النكتة- بقراءة هذه الرواية قبل سن البلوغ!!

في سياق الرؤية المأزومة التشاؤمية؛ تبدو زمكانية "الحفائر" (بيوتها، وشوارعها، وجبلها، ومقبرتها، وليلها، ونهارها..). قبراً كبيراً مليئاً بالقبور الصغيرة المشوهة المعالم، على نحو قول الراوي/البطل (محمود مسعود تكنيري): " من طبع الحفائر أن تحفر لكل حكاية قبراً تدفن فيه، ولا تسمح بأن يوضع لأي منها شاهد قبر يميزه عن غيره، كانت الحفائر نفسها قبراً كبيراً يحتوي على ألوف من القبور الصغيرة التي تبدو كأنها ستستمر في وجودها ما استمرت أسرارها في الكتمان(ص10-11)". ففي هذه المقولة اليبابية تتحول الرواية إلى البحث عن الأسرار والعلل وراء تشكل عالم " الحفائر" المشوه، بمعنى: لماذا تشوه البطل، في ظل تشوه والديه، وتشوه مجذوب الحفائر، وتشوه العلاقات الخرافية في أحواش " الزار" و"المزمار"... 1؟

في ضوء الإجابة عن هذا التساؤل تصبح الجثث هي الذاكرة التي تولّد أنفاسها وحصارها لشخصية البطل، الذي كانت ولادته بحد ذاتها تدمج بين الموت والحياة معاً: " كان حزناً وفرحاً ولداً معاً، واضطرا إلى أن يتعايشا معاً. ولدت أنا وتوفيت والدتي في مهزلة الحياة المستمرة (ص67) " .

هكذا غدت الجثث تنفس وتهيم في الأمكنة، وتنشئ الحوارات مع البطل، وتنهاه له حيثما ذهب. يقول عن جثة أبيه: "كانت جثته تنفس وأجدني أستنشق زفراتها فأتنفسها في الليالي الحالكة السوداء(ص 67)". ويقول عن جثة سراج الأعرج: "ترك (سراج الأعرج) جثته تتحرك ببطء نحوي.. يحرك جثته هازئاً بي.. تحركت الجثة وكأنها تبحث عن مكان ترتاح فيه وتقلقني.. جعلتني حركتها البطيئة هذه أراقب ما حولي وأشاركه الصمت.. أتخيل هذه الغرفة بمحتوياتها، كأنها قبر فرعوني(ص24) ". ويقول في آخر فقرة من الرواية عن المقبرة التي دفنت فيها جثة أبيه، وقد تصوره حياً في قبره، فسعى إلى إخراجه

منه: " اتجهت إلى المقبرة. تسلفت سورها. قفزت إلى الداخل. كانت الأرواح تحلق فوق رأسي كطيور مهاجرة لا وجهة لرحيلها، ولا صوت لها. ركضت إلى أن وصلت قبره (قبر والده). جلست بين القبور. تتداخلني رهبة الموت، وصرخات الأموات تزلزل الأرض من تحتي. (خمشت) بيدي التراب، وأخذت أنبش القبر بقوة، والتراب يتطاير حول أنفاسي اللاهثة، وأنا خائف أن يموت في القبر، أو أجد سراج الأعرج بجواره (ص190)." .

إن ذاكرة القبور بجثتها التي تتنفس هي الفرشاة التي لون بها "التعزي" بنية الرواية، سواء في رسم الشخصيات، أو وصف المكان، أو حركية الزمن، أو اختيار الجمل اللغوية السردية الكثيرة والحوارية والوصفية القانتين، أو بناء الحركة والحبكة المفككة في ثنايا التداعي الجنوني. . . وخلاصة ذلك كله ما نراه مختزلاً في العنوان: " الحفائر تتنفس"، أو الجثث التي تتنفس، أي تأكيد حضورها المجازي بصفتها البعد التخيلي المهيمن على فاعلية السرد المتشكلة في الموت بدءاً ونهاية، فيصير نهار الحفائر مثل ليلها ملفوفاً بسواد كثيف، يكفن جثثاً تتنفس، وجثّاً " تسرح بها، تستند إلى صخورها الحارة، تبسم ثم تتوسد التراب الخشن. لا تجد أي إنسان يشعر بوجودها، غير بعض الأجساد المتفحمة والجلود الجافة المتكسرة الأطراف(ص85)." .

ماذا بإمكان البطل المأزوم أن يفعل تجاه هذا الوضع الجنائزي الكابوسي؟ إنه يصبح حالة مرضية، أو حالة جنون مليئة بالرعب الذي يتشكل من خلال العلاقة بالمكان الكابوسي من حوله، بما يحويه هذا المكان من جثث وأسرار، وأصوات غرائبية تصدر عن هذه الجثث والأسرار، يصور البطل وقمعا المأساوي على حالته الرهيبة هذه، بقوله: " أنكوم بخوف وهزيمة، والرعب يمزقني، أرهفت سمعي ورحت أتحسس الأصوات البعيدة التي كانت تزيدني رعباً. كان يترأى لي صمت الصخور الصماء صراخاً مفرعاً يحيلني إلى كتلة من لحم مرتجفة، لا يسكنها إلا الهلع. صار رعيي بحجم الأسرار المدفونة في الحفائر، رعباً بلا نهاية(ص163)." .

ربما علينا أن نعترف بأن هذا العالم الكابوسي في الحفائر ينبع من حالة البطل النفسية، بوصفها حالة جنائزية، مسكونة بعقد نفسية عميقة التكون في داخله عندما كان طفلاً على وجه التحديد؛ إذ إنه فقد حنان الأم، فعاش في جحيم قسوة الأب، كما سنلاحظ فيما بعد، وهذا الوضع النفسي المرضي على وجه التحديد هو البعد المأساوي الذي يجعل البطل ينظر إلى الأشياء من حوله بمنظور سوداوي، يختلط فيه الوهم بالحقيقة، والاعترا ببالواقع، والانتزان بعدمه، وكأننا أمام عالم غرائبي يتكسر إلى شظايا من الخوف والرعب رغم تماسكه الظاهري؛ يقول البطل واصفاً حاله هذه أيضاً: " يلتبس عليّ الواقع بخيالات هلامية. خيالات أفقد صوابي أمامها، وأعجز عن قبولها، فهي لا تحتل. أشعر بها تتقدمني وتجاوزني مصغية، وكأننا نتحمل معاً صراخنا في وجه الأيام. خيالات تتمدد الماً يصل إلى ذاكرتي، وتتشكل كائنات غريباً يجلس في هذه الغرفة مع جثة سراج الأعرج الدافئة أمامي. ألم الخيالات هذه يضحكني بدموع غيمة لها أطراف الدماء (ص 8-9)".

يبدو أنني سأعترف عن هذه الاقتباسات الطويلة نسبياً، لكن المهم في نهاية المطاف هو أن هذه الاقتباسات تحاول التأكيد على ذاكرة القبور، بصفتها الذاكرة الرئيسة في تشكيل بنية هذه الرواية، إلى حد أننا نجد الأحياء أنفسهم يمثلون جزءاً من القبور رغم حياتهم، هذا ما نجده في وصف الراوي البطل لنفسه وللكتيرين من حوله؛ نجده في وصفه لمسيرة العيد الخرساء ونحاسهم: " كانوا يساقون كهزيمة. يتقدمهم النحاس بملايسه المتسخة الأطراف، وقد اسودت أظافره، بترسب أوساخ تكومت تحتها. بدا كأحد القادة المنكسرين، قديماً مترباً، تعلوه صفرة الدهر. ينتعلون أحذية مهترئة من الجلد القاسي، مربوطة في منتصف سيقانهم. فتصبح أقدامهم محاصرة بأنفاس الجلد الميت المشدود حولها، فيما هم يرتاعون من هذا الموت الحي الملتصق بأقدامهم (ص 7)".

وكذلك يتمثل الموت في وصف سراج الأعرج لحياته، بصفتها صورة من صور هامش الحياة على ذمة الموت: "جسمي يتمايل إلى الأمام وإلى الخلف بتناغم غريب تعودت عليه. أشعر بوجودي المستمر كأن العصور تناقلتني إلى الحفائر. رث الثياب، منعدم الفهم، قلبل الحيلة. الذي أطلبه من الناس الاستمرار في الحياة. ليس مهماً هذا الاستمرار، أكان بهم أو من خلالهم أو حتى فوق أجسادهم المتعفة (ص175)".

غدت الرؤية القبورية التي انطلق منها "التعزي" واضحة من خلال هذه الذاكرة؛ حيث ذاكرة السرد لديه تنطلق من وعي المقبرة ودلالاتها المتعددة من خلال الجثث الآدمية، وهي الذاكرة التي ستجسد واضحة أيضاً في حركية بناء الشخصيات الجشية في القسم الثاني من هذه القراءة.

إن الهاجس الإبداعي الذي بدأت به الرواية وانتهت هو هاجس الموت وأسراره، وهو الرغبة المستحيلة التي يطمح أن يصل إليها الراوي / البطل، من خلال فتح الحوار مع أبيه الميت؛ ليعرف منه أسرار الموتى وخباياهم، يقول: "نحتاجني رغبة في أن أتحدث مع أبي. أسأله هل يعرف شيئاً عن موت سراج الأعرج؟ هل رأى العبيد من قبل؟ أسأله عن أمي. أسأله عن بيوت الحفائر وسكانها الأموات. يجب أن أجده (ص 187)". فهذا الوهم المستحيل تنتهي الرواية كما بدأت، وتغدو الحفائر مقبرة كبيرة مزركشة بقبور صغيرة يتنفسها البطل الراوي مع الهواء المغبر، ويقتاتها مع الأكل الجاف، ويشربها مع الماء المالح، ويفكر بها مع كل فكرة مأساوية تخطر في ذهنه!!

_ 2 _

"وحشة حوش سراج الأعرج تتداني إلى رأسي فأبتعد عنها هارباً، وكأنني أفتر فوق صفيح ملتهب. تتولد في رهبة الخوف، وأتذكر أشياء كثيرة أرتجف منها. لم

أطمئن إلى رغبة العودة إلى الغرفة، فقد
تذكرت سقوط سراج الأعرج وأشياء كثيرة
جعلتني أخاف.. وجعلتني أنذكر الموت
المتربص في الداخل*.

(الحفائر تنفس، ص 66)

تقدم الرواية سيرة بطلها * محمود مسعود تكنيري * منذ أن كان في ظهر
أبيه إلى أن بلغ الخمسين، حيث إنه اقترب كثيراً من حالة الجنون!! هي سيرة
ملينة بالعرب.. وتمتلئ باختلاط الوهمي بالواقعي، على الرغم من أن صاحبها
غدا معلم مدرسة!! إنها كما تبدو سيرة غامضة محفوفة بالأسرار. والبداية
الجنونية اكتشافه أنه ابن غير شرعي.. حيث تكتنف وجوده المأساوي من خلال
العلاقة بين أبيه وأمه أسرار كثيرة، تبقى غامضة مع اكتمال الرواية، لكنها موحية
بطريقة واضحة لعدم شرعية هذا الابن..

كان * مسعود تكنيري* راغباً في أن يقتل زوجته بنت النجار مراراً، بعد
أن حملت طفلاً في أحشائها، لكنه كان يضعف تحت سطوة جسدتها، ثم ماتت
في اللحظة التي أنجبت هذا الطفل (محمود)، ففوتت عليه فرصة الانتقام منها،
بل إنها نفسها جعلها الله انتقاماً من ذنوبه (مسعود تكنيري) الكثيرة؛ لأنه كان
ينتهك أعراض الآخرين، فانتهاك عرضه عن طريق زوجه التي قطعاً - كما
يقول- حملت طفلاً غير شرعي في أحشائها، والسبب أنه لا ينجب كما أخبرته
* شبيخة الزار*..

كان يسن السكين كل ليلة ليقتلها، ويرمم كبرياءه الذي انهار وتحطم، لكنه
لم يستطع أن يفعل. يقول لابنه واصفاً حاله هذه: "لقد ماتت من غير أن أعمل
أي شيء.. سوف تطاردني لعنتها أينما كنت. لم أكن أقدر على عمل شيء وهي
حية...") لقد كانت أمك ذنوبي التي أراها تتحرك أمامي كثعبان يتلاعب على
الأرض فيزحف عليها (ص 126-127)*.

عاش الطفل محمود في حضن أمه سعدية التي تبنته، فكانت هذه الأم

الوردة الوحيدة المشرقة في طفولته، حيث حولت المكان الغرفة بصوتها ونظراتها وعملها إلى ' حديقة مزهرة '، لكنها اختفت فجأة، وهو بعد لم يتجاوز السابعة من عمره، ذهبت إلى الحج فماتت، ومكث ينتظر هديتها إليه إلى لحظة تداعياته في هذه الرواية، ومع ذلك كانت تظهر له في كوابيسه وتخيلاته فيتجاوز معها ويراهما وكأنه يعيش مع أنفاسها الرحيمة في مقبرة المكان البيابية الواسعة، وخاصة في بيتها الذي اتخذ مسكناً له، فشم أنها الوحيدة التي تؤكد له ذاكرته الجميلة تجاه الحياة، يجد كلماتها تلزمه القدرة على التذكر بوضوح!! في حين يحوله الآخرون إلى شخص بلا ذاكرة؛ فيرتعب منهم إلى حد الجنون!!

لم تكن علاقة هذا البطل بأبيه 'مسعود تكنيري' علاقة سوية، كانت طفولته معذبة، خاصة عندما يتلقى الضرب الموجه من هذا الأب القاسي، ربما بسبب أن أباه يشك في هذه الأبوة، لذلك كان محمود حريصاً في بحثه عن سيرة حياة أبيه على التوصل إلى الطريقة التي تعرف من خلالها هذا الأب على أمه، مما جسد إحدى أبرز المشكلات التي جعلته ينكش في الماضي، ويحفر في أنفاس الموتى؛ ليعرف أسرار هذه الحياة التي تشعبت قسوتها وعنفها، وخاصة في تعذيب الأب له!!

لقد تمرد محمود تكنيري على هذا الأب بعد موته، فصرخ به بصوت مرتفع في حوار توهمي كأنه حقيقة، وطالبه بأن يوضح له الأسباب التي جعلته بهذه القسوة مع هذا الابن، الذي غدا بفعل هذه القسوة شخصاً معذباً مرتعباً، تقف دوماً أمامه أشباح قسوة اليد الثقيلة على وجهه، وصاعقة الصوت المرعب، والعقاب الصارخ، إلى حد يعتبر فيه والده المسؤول الأول عن تشوه حياته، وجعلها جحيماً لا يطاق، يقول:

' كنت أنظر إلى والدي ناسياً أنه مات قبل أسبوع. لم أشعر بموته أصلاً. جل همي لحظتها أن أصرخ مفجراً هذا الهم الجاثم فوق صدري. تواطأت رغبتني في إطلاق هذا الصراخ داخلي، مع صمت الحفائر، بتهادن غريب. تجرأت حينها وصرخت في وجه والدي: لطالما آذيتني يا أبي. لم يكن الضرب

الذي تلقينه منك ضرباً. بل عذاباً، أكفر به عن خطايا لم أقم بها ولا أعرفها. أنت أحلت طعم هذه الحياة، مع مرارته، إلى شيء كماء عفن مسموم، لا طعم له ولا رائحة ولا لون..! (ص79) *.

إن الابن يتحول بفعل هذا العذاب إلى أفعى تمتص نفسها، أفعى ' تتلوى وتمدد حتى لكانها تتلبس أمعاني وتمتص طافتي. أحياناً أشعر بأنها تمتص دمائي. أخاف أنها قد تبتلعني يوماً وتجعلني نقطة سوداء داخل أحشائها (ص88) *.



تبدو الرواية من ناحية أخرى، ومن خلال شخصية الأب ' مسعود تكتيري ' سيرة لهذا الأب؛ إذ تظهر هذه الشخصية من خلال البحث عن غموض أسرار حياتها في الماضي من جهة، وأيضاً من خلال زمنها المؤثر على شخصية الابن ' محمود '؛ فيصير هذا الأب رمزاً للقسوة غير المبررة في الظاهر، وإن كانت مبررة باطنياً من منظور الأب الذي يتعامل مع ابن غير شرعي بطريقة واهمة أو حقيقية، فيختلط الواقع بالخرافي إلى درجة كبيرة في حياة شخصيات الرواية، من هنا يغدو الأب شخصية جوهرية في تداعيات لغة حياة الابن وحواره مع أبيه؛ وذلك بعد أن غدا الأب جزءاً من الأموات، ولا يزال يتنفس في حياة ابنه، فيكاد يوصله إلى الجنون، لأن الحوار بينهما مقطوع..!!

عندما كان الابن يتلقى الضرب والأوامر كان صامتاً دوماً في مواجهته لأبيه، وعندما مات الأب وعلا صوت الابن أصبح الأب هو الصامت، مما يفجر صوت الابن صاخباً متحدياً بلا صدى: "لماذا لا تكلمني؟.. أكاد أجن من هذا الصمت المريب.. حسناً.. إنك لا تريد أن تتكلم. لماذا..؟ جعلت مني مسخاً، ولا تريد أن تقول لماذا..؟" (ص83-84) *.

في ضوء ما سبق لا مجال للقول بأن شخصية الابن لم تنتشر من خلال شخصية الأب، وهذه هي القيمة المركزية التي تؤكد الرواية من بدايتها إلى

نهايتها، إلى حد الشعور بالرعب من وجود الأب حتى مع غيابه في الموت، يقول الراوي مصوراً حاله المعذبة بسبب أبيه: "زرع داخلي غابات من الرعب تنف أشجارها كسراج أمام رغباتي عندما أراه. كان خوفي منه يتراصف رعباً فوق رعب، وجزعاً فوق جزع، ويصير داخلي ليلاً دامساً يتكشف سواده ظلمة فوق ظلمة، فلا أعود أرى شيئاً إلا خوفي، وهجسي من هذه الظلمات التي تلف نفسي حتى أصبحت محاطاً بظل هائل من السواد، جعل الصورة تهتز، فلم أعد أعرف ما يجب أن أعمل، يخطر لي أحياناً أنني ربما أتوقف عن الشعور بما حولي، وكأنني قد ارتكبت خطيئة (ص93)".



تعد شخصية "سراج الأعرج" الشحاذ المجذوب الغريب عن الحفائر بعد أن رمي بها طفلاً، هي بطريقة أو بأخرى شخصية الرواية الأولى أو الجثة الأولى على الأصح كما تتبلور من خلال علاقتها بالراوي أو المكان أو الآخرين وأسرارهم، وهذه الشخصية تبدأ بها الرواية بصفتها جثة في غرفة قمينة في أعلى الجبل، وتنتهي بها الرواية بصفتها جثة أيضاً كان لها تاريخ كما ترويه بنفسها للبطل الراوي، الذي تبدو علاقته بالمكان وبالأخرين حالة كابوسية قضاها بجوار جثة سراج الأعرج، بحيث تغدو الرواية كأنها كوابيس يعيشها الراوي الذي ينام على سرير سراج الأعرج، فيرى الكوابيس في حواراته وذاكراته المائلة أمامه، وبين الحين والآخر يصحو ليرى جثة سراج تتضخم ورائحته نفوح كريهة في هواء الغرفة وفي الأشياء كلها من حوله، لذلك تصبح حياة سراج كلها شبيهة بخرافة يستعيد الراوي محمود مسعود تكثيري، فيغدو موت سراج الأعرج، والام الحقيقية بنت النجار، والام سعدية، والأب مسعود، حالات جشية كابوسية تتغلغل داخل ذاكرة البطل، فيرى هؤلاء كلهم كأنهم أحياء يعيشون حوله ويتحاورون معه، فتبدو الحقيقة ممزوجة بالخيال الذي يتحول إلى أسطورة، لتصير الرواية في هذا السياق بنية سردية غرائبية مؤسطرة،

ورمزية إلى درجة عليا، بعد أن جعلت هذه الشخصية نفسها " نكرة لا يمكن تعريفها (ص 11) " على حد تعبير محمود تكتيري!!

تبدو هذه البنية الأسطورية واضحة أيضاً في العبارة المشهورة التي يكررها سراج: " يا عم أنا جيعان، " وفي تضارب حكايات الحفائر عن أصله ومكان ولادته، بحيث صارت هذه الحكايات تروى عن " إنسان له رأس ثور (يتسول) عند الحرم، يقوم بأكل حمام رب البيت حياً أمام الناس، ويجلس على مخدة من ريش الحمام، كيسها مصنوع من جلد امرأة سوداء مقتولة. . (ص 15) " .

جاءت الرواية بنية كابوسية؛ وهي تبدأ بجثة سراج الأعرج وتنتهي بها، بل تتصور في أحيان كثيرة أنه لم يمت، وأن حياته بدأت من خلال موته، فهو مات فعلاً بسبب أنه وقع على علبة حليب " النيدو " التي قدمها إليه الراوي ليجلس عليها، فكانت هذه العلبة السكين التي شقت رأسه وأسالت دماؤه، فغدت روحه تحاصر الراوي الذي احتار كثيراً فيما يمكن أن يعمل بهذه الجثة!!



تشكل أيضاً في الرواية شخصيات كثيرة تنطلق من أفق الحارة الشعبية: الفوال، والخباز، والقهوجي، والشيشة، والزار النسوي، والحجاج، وحوش المزممار الذكوري. . حيث تعيدنا الرواية إلى الطقوس الأفريقية، لأن معظم الشخصيات تنتمي في جذورها إلى هذه الطقوس الأفريقية، لتبدو الحفائر في النهاية كأنها عالم آخر لا ينتمي إلى الجزيرة العربية، إنه مكان مسكون بحركة قوافل العبيد، والرقصات النسوية التي تسعى إلى إخراج الجان من النساء الملبوسات، ورقصات الرجال في المزممار حول النار في صورة من صور رقصات الموت والتحدي والقسوة إلى حد القتل.

في هذا السياق يبدو المكان " الحفائر " كأنه البطل الحقيقي، بصفته مكاناً أسطورياً، يصعب رؤيته في الواقع، وإن كانت ظلاله بطريقة أو بأخرى موجودة قبل نصف قرن على سبيل التكهّن!!

ويبرز الموت في حياة بعض الشخصيات الأخرى، حتى وهي على ذمة الحياة، أبرزها شخصيات: الجدة "معتوقة القرمليّة" شيخخة الزار النسوي، وسليمان نردومي قائد المشكلجية، وبنّت الهندية، ومحمود الدنديري، وعم مرزوق، وعم صدقة، وحليمة الجبرتيّة وابنتها، وعباس البندور عمدة الحفائر، والعم هارون، وآدم المفلوت.. هذه الأسماء وغيرها تتجسد من خلال البعد الشعبي في السرد، بحيث تغدو لغة الرواية نفسها تصدر من صميم اللهجة المكبة التي تمثل لغة حوارية، وهي تعبر عن إيقاع الحياة المعيشة في حركية الشخصيات وأصواتها، وإمكاناتها هنا أن تشكل لوحة متكاملة للمكان على طريقة الحارة عند نجيب محفوظ أو الحارة في "سقيفة الصفا" لحمزة بوقري، ومن ذلك نقتبس هذا النص الحواري بين الراوي محمود تكنيري والشحاذ سراج الأعرج؛ لتعرف إلى طبيعة حوارية هذه اللغة:

- أقولك لا تبهلل يا سراج وخلّيك معايا شوية.
 - أنا معاك.. هو أنا رحت مكان. دا أنا قاعد في بيتنا.
 - ويعد أن نفذ صبري، صرخت في وجهه:
 - يا سراج أنا أسألك.. إيش كان أبويا يسوي قبل ما يتزوج..
 - أنا ما أعرف شي. اسأل عم قدري.
 - عم قدري الفوال؟
 - أيوه.. عم قدري الفوال.. دا كان من أصحاب أبوك قبل، تولد (ص
- (134).

في هذه اللغة وغيرها تتأكد نبرة الصوت الشعبي المكبي، وتتأكد البنية السردية الدالة على منطوق الحارة، وهو المنطوق الذي يفضي إلى كون الرواية تعبيراً سردياً عن إشكالية الذاكرة القبورية، بصفة هذه الذاكرة الملمح المحوري في بنية السرد التي لا تتجاوز كونها حالة كابوسية عاشها البطل الراوي في غرفة سراج الأعرج بعد أن غدا جثة، هذا ما يراه البطل في لحظة الوعي تجاه هذه الإشكالية الكابوسية، يقول: "ما يذهلني أنني أجد نفسي الآن في بيت سراج الأعرج. هذا البيت يكاد يصبرني مختلاً. هل من المعقول أنني لم أذهب إلى

أي مكان؟ بالطبع لا. بالتأكيد لا. فقد رأيت أشياء كثيرة، وتحدثت.. وأكلت.. ما هذا؟ لا أستطيع أن أصدق أنني لم أخرج من الغرفة اللعينة هذه (ص162)*. بهذه النهاية ندرك أن السارد عبدالله التعزي أيقن بناء جماليات الذاكرة القبورية في روايته * الحفائر تنفس!!

المجلة الثقافية 2003 /7 /14 و 2003 /7 /28

(16)

المخيال الشعبي رواية "الفجرية والثعبان"

* "بدأت ظلال الأشباح مستطيلة تحت
القبة المضيئة بنور القمر الذهبي، وإن
تضائل في المسافات، حتى لا يكاد يبين
منها سوى ضلع واحد نحيف يقفز فوق
المرتفعات بين جذور المزروعات، التي
تخشب وأصبحت مثل سيقان الصبار ذات
الأنياب الشوكية الحادة، حيث لا يمكن
حتى لملك الوحوش أن يقيم في هذه
الأماكن التي لا تحميه فيها جبال شاهقة
وأشجار كبيرة (ص 8-9) * .

** "تذكر (عامر) "شنقافة" تلك
الشخصية الغامضة ذات الأسنان النائنة
والابتسامة البليدة الشوهاء، فما هو دوره
يا ترى؟ ومن أين أتى بالفجرية الحسناء؟
هل هو يغطس إلى أعماق الأرض أيضاً
ويسترف معهم (ص 73) * .

(1)

تشكل بنية رواية " العجيرة والثعبان " لإبراهيم الناصر في عشرين فصلاً أو لوحة، تقسم مئة صفحة من القطع الصغير؛ أي بمعدل خمس صفحات للفصل الواحد. وتنقسم هذه البنية بدورها إلى عالمين:

الأول: العالم الواقعي الذي يتشكل من خلال حركية الشخصيات في الواقع المألوف بين الدمام والرياض، والسكن في أماكن متفرقة من الرياض؛ في المربع، ومنفوحة، والبطحاء، والعود... والعمل في أماكن متعددة أبرزها مكتب جريدة الفجر، والمصرف المالي...

الثاني: العالم الأسطوري (عالم الخرافات الشعبية) من خلال استحضار العلاقات غير الواقعية؛ أي العلاقات التخيلية المتمثلة بمجموعة من الرموز الغرائبية أو الأسطورية الساكنة في أعماق مخيال الرؤية الشعبية كشخصيات الجان، والفتاة العجيرة، والثعبان، والقط الأسود، والكلب، والشاة المخططة، والأرواح الساكنة في القبور، أو الهائمة في الصحراء، والتحول من شخصية إلى أخرى في سياق المفهوم الشعبي المتصور عن تحولات الأرواح وتناسخها...

أما حكاية الرواية على وجه العموم، فيمكن اختزالها في حركية سردية مسكونة بالغرائبي الملازم للشخصيات والأزمة والأمكنة والأحداث واللغة، ومن ثم تشكل جماليات الرواية من اللغة الكاسرة للمألوف بصفتها كتابة جديدة ينزاح فيها إبراهيم الناصر إلى سياق الخرافي دون الانقطاع عن الواقعي، فتبقى الرواية تواصلية، يفهمها الإنسان العادي بطريقته الخاصة، على أساس أنها تنهل من تراثه الشعبي ومخياله الجمعي، كما يفهمها الناقد بطريقة مغايرة قد تكون مليئة بالرموز والدلالات إن أراد ذلك.

يستقل بطلا الرواية (عامر وسلطان) من الدمام إلى الرياض، ويعيشان خلال الطريق بين المدينتين حالة أسطورية بين الأرواح الهائمة في صحراء الدهناء؛ كأن يرى سلطان والده المتوفى يرقص "العرضة" بين الأرواح والجان. ثم يقيم في المربع وسط الرياض عند "صقر" عم سلطان، فينشغل عامر بزيارة

جريدة "الفجر" بصفته واحداً من كتابها، حيث تظهر أبعاد علاقته بسليمان مسؤول التحرير في الجريدة، ويسند الدسم صاحب المطبعة والجريدة، ومن خلال اللقاءات بين المثقفين في هذه الجريدة، يطلعنا إبراهيم الناصر على بعض الهموم والإشكاليات الثقافية والسياسية والاجتماعية التي شغلت المثقفين ما بين منتصف الخمسينيات والستينيات، بصفة هذه الرواية - كما يتضح من أحداثها الواقعية - تتكئ كثيراً على تجربة الناصر نفسها، وكأنها تغرف غرفاً من سيرته الذاتية المتنامية واقعياً مع بطل روايته "عامر".

وينشغل سلطان بمراجعة الدوائر الرسمية للحصول على مناقصة التمديدات الكهربائية؛ مطوراً أعماله من عامل في شركة تعهدات، إلى مستثمر مع شريك له في هذا المجال، فيغدو واحداً من المستثمرين البسطاء، متشدداً بحقوق العمال، بعد أن تأثر بالأفكار الاشتراكية. لكنه في جوهره يميل إلى التسكع وملاحقة الراقصة النجيرية محور الخطاب الأسطوري في الرواية...

نجد في الرواية أيضاً، مجموعة من الأسماء الثقافية التي تظهر في الحوارات الثقافية في مكتب الجريدة على مستوى الرؤى الفكرية التي انشغل بها وضع المثقفين آنذاك، وهو مستوى يحد من تنامي جماليات بنية السرد؛ لذلك ينقطع التابع السردى مما يجعل البنية الروائية ميالة إلى التقشف الفني بسبب ما يمكن تسميته هيمنة الحوارات الداكنة المحكومة برقابة يفرضها الناصر على خطابه السردى... . وقد برز من بين الأسماء الثقافية أو ذات العلاقة بالثقافة شخصيات: نوار، وعواد، ورعشان، وصالح المنشف، ومنور، ومسعود الكرولي، والسامعي، وسامح...

أما المرأة الواقعية، فقد غابت عموماً عن بنية السرد، باستثناء لمحات محدودة جداً عن الفتاة الشقراء ذات القامة الطويلة والعينين الزرقاوين، التي تعمل في مكتب نائب رئيس الشركة في الدمام، وليلى المندوبة الوحيدة عن النساء في الجريدة، والتي تظهر عن طريق مكالمات هاتفية غير واضحة مع سليمان مسؤول التحرير، بل إن صوتها أحياناً يريد أن يخترق سماعة الهاتف ليحضر بين المثقفين، فيعبر عن رأيه ورأي المتعاطفات مع الجريدة. وزوجة

سليمان تظهر هي الأخرى من خلال بعض الحوارات بينها وزوجها على فراش النوم داخل منزلهما، وهي حوارات تعبر عن غير المرأة على زوجها من النساء الأخريات، وتعد هذه الغير بجانب التعلق بأفكار الجن لدى النساء مدخلاً يفضي بالمتكف سليمان إلى أن يصف زوجه والنساء كلهن بقوله: " معقدة... جاهلة... كلكن نساء غيبات(ص 58)". فيدين هذا الموقف - بكل تأكيد - خطاب الناصر الذي همش دور المرأة في الرواية، كما همش شخصيتها التي يفترض أن تكون فاعلة، لا مهمشة معقدة جاهلة غبية!!

أما بقية الشخصيات فيتداخل فيها الواقعي والأسطوري إلى حد كبير، وهي شخصيات: العجربة وثمانها، وشفافة وكلبته، والعجوز التي تخدم في بيت عامر وأسرارها في التحول والقنوم من عالم الأرواح، والقط الأسود، والشاة الملونة... وهذه الشخصيات - تحديداً - تعد محور مقاربتنا للبنية الأسطورية أو ذاكرة المخيال الشعبي في الرواية!!

(2)

لماذا يتزاح الروائي إلى ذاكرة البنية الأسطورية؟

ربما نطرح إجابات عديدة عن هذا السؤال، منها:

- أن الرواية نبعت من الحكيم الأسطوري أو من "الفانتازيا" والفراثية، وحتى إن لم تنهل من هذا النبع فإنها في العادة تتزاح إلى أسطورة الواقع وإحالة إلى نفخة من نفخات الغول أو التنين أو الشبح.

- أن الروائي يميل إلى العالم المكبوت، وهو العالم المجهول أو التخيلي الساكن في المخيال الشعبي، فيشعر بأهمية التعبير عن هذا العالم، فيتج الروح الجماعية في رواية تعبر عن قلق الآخرين المندمج بقلق الذات... إذ إن النفس الإنسانية تشبه البراري في تكتمها على مواسمها وأسرارها التي يحاول الناصر تسجيلها في هذه الرواية، التي تنهل من عالم الصحراء الشاسع في النفس والمكان معاً!!

- أن الروائي لا يقدر على التماهي في نقد الواقع أو تصويره خوفاً من

الرقيب من جهة، أو خوفاً من الفشل الفني عن طريق إحالة الرواية إلى تاريخ، من جهة أخرى، وهنا ينزاح إلى الواقعية السحرية، وهي قلب الواقع إلى ما يشبه الأسطورة!! أي أسطورة الواقع!!

• أن المتلقين لا يريدون الكتابة المألوفة، وأن الروائي نفسه لا يريد هذا النهج، كما أن اللغة السردية الجديدة لم تعد تؤمن بالمألوف والعادي؛ لذلك لا بد من الانزياح إلى الغرائبي الساكن بين الناس، لا الغرائبي المنقطع عنهم على طريقة الرواية السريالية....

وفي ظني أن إبراهيم الناصر حاول في هذه الرواية أن يقدم البنية الأسطورية في الدرجة الأولى، وبذلك جعل البنية الواقعية بنية ثانوية؛ لأن الواقعي شكل البنية الرئيسة في رواياته السابقة، وعلى هذا النحو كان الأسطوري متجلياً من بداية الرواية إلى نهايتها، ومن الصعب على أية مقارنة لهذه الرواية أن تتجاوز هذه البنية؛ لأنها عنوان الرواية / " العجيرة والثعبان"، والمتن الفاعل في حركية الشخص من بداية الرواية إلى نهايتها!!

ما الذي يمكن الحديث عنه في مجال الواقعي؟

يمكن الحديث عن ظروف العمل آنذاك في الرياض والدمام، وعن الوضع الثقافي والسياسي والاجتماعي من خلال ما يدور في مكتب الجريدة، وعن ظروف المعيشة العامة... وهذا الحديث يمكن أن يفيد في قراءة الوضع الاجتماعي قبل الطفرة الاقتصادية على وجه العموم، لكن هذا الحديث بكل تأكيد لم يعد يحمل جماليات سردية حقيقية، على اعتبار أن الكاتب كرر نفسه في رواياته السابقة من جهة هذا المضمون، ومن هنا يجيء اهتمامنا بقراءة البنية الأسطورية في هذه الرواية لأهميتها الجمالية في بناء لعبة السرد المتجددة عند الناصر.

(3)

ثمة أسطورة للمكان في رواية الناصر، حيث تشكل الصحراء على وجه

التحديد مكاناً حيويّاً لبناء البعد الأسطوري في بنية السرد، بوصفها ممثلة بالجان والأرواح البشرية الهائمة إثر الحروب وحوادث السير.

يجد عامر وسلطان نفسيهما- أثناء استراحة على طريق الدمام -في عمق الصحراء بين جماعات من الجن المزروعين في كل مكان، يشعلون النيران والمشاعل في البراري الشاسعة، يحذرون الناس من طول الإقامة في مسرحهم الخاص الذي لا يعترف بحدود المكان، بل هم يظهرون ويختفون كلمح البصر، وهنا يحذر عامر الذي يميل إلى الصوفية رفيقه سلطان من خطورة بنات الجن اللواتي يعشقن الرجال فيخطفنهم، ويحثه على قراءة القرآن ليحفظ نفسه من سطوتهم ولغتهم غير الواضحة: "كان الصخب من حولهما ينسبهما أنهما في عالم مختلف.. ومهما حاولا التقاط ما تعنيه الثبرات المبهمة، فلن يفهما ما تعنيه قط؛ لأن الصوت لا يتشكل في مخارج الكلمات، إنما تذروه الرياح مثل خفقة هواء مدهامة يشنها تيار شارد(ص 7)".

في ظل هذا الجو الشبحي الأسطوري يرى سلطان أباه المتوفى إثر حادث سير، لكن السخريّة تكمن في سؤال عامر لسلطان: "أكان أبوك مقاتلاً.. ومات في معركة؟(ص 8)". وعندما يحاول سلطان أن يخلص أباه من بين أيدي الجان، يقول له عامر: "لا تخف سوف يلحقون بنا.. طالما يريدون التخلص من الأسرى (ص 9)". لذلك ألمّت حالة الجنون الأولية بسلطان الذي لا يؤمن بفاعلية القراءة في مواجهة الجان، فيتوجه دون وجل أو خوف إلى النار الجنية المشتعلة قرب عربته، فيدخل يديه بين ألسنتها وهو يتسم، مما يشير إلى الجنون الذي بدأ يتلبسه.

ومن الأوصاف التي تحيل الصحراء إلى أسطورة، ما حدث للمخيم الذي يقيمه العجر في الصحراء، بعيداً عن عيون الناس، يذهب إليه الرجال للتمتع برقص الغجرية الحسنة وغنائها، فما أن يهاجم رجال الأمن هذا المخيم، حتى يختفي، وكأن الأرض ابتلعتة، أو كأن العجر على علاقة بمن تحت الأرض من الجن كما يرى سلطان، الذي يصف الجن بقوله: "إنهم في كل مكان حسب ما نعرف، وموقعنا هذا فوق سكتناهم، جعلنا الله خيفين على قلوبهم". ثم يصف

الفجر بأوصاف الجن بسبب طريقة اختفائهم عندما ظهر الخطر (المطاردة)؛ يقول: " لقد توصلت إلى تفسير ما حدث، فأصحابنا الفجر على علاقة بمن تحت الأرض، وقد اعتزموا الرحيل، ولم يجدوا بداً من اختراع حكاية العربات الكبيرة (عربات المطاردة)؛ للتخلص من ضيوفهم حتى يتسنى لهم الاختفاء مع الفسق ومواصلة طريقهم في الصحراء (ص 66)*. لكن عامراً عندما ينظر خلفه وهما عائدان إلى الرياض، يرى أنوار المخيم تشع في المكان الذي غادراه، وكأن شيئاً لم يحدث!!

إن وصف الصحراء - على العموم- يشكل لوحة تشكيلية أسطورية كابوسية، فصحراء الدهناء الغزيرة الرمال، وذات الخطوط الذهبية العميقة، والتي تتوسطها كثبان رملية متباينة الارتفاع والأحجام، تعج بأرواح الفرسان الذين تساقطوا جرحى أو بفعل تعثر الجياد في نتوءات الرمال التي تكومت حول هياكل الحيوانات التي نفقت منذ عشرات السنين، فغدت هذه الهياكل العظمية عيداناً تضطجع في برك مياه الأمطار سريعة التبخر، فتفيد هذه العظام الطيور الهائمة التي تبرد فوقها من الحرارة اللاهبة، تلهث وتنظر إلى كل الاتجاهات، وخاصة إلى الحفر العميقة التي تأوي الأفاعي السامة بعد أن أكلت الحيوانات النافقة، ولم تترك منها حتى العظام اللينة، في حين تتحصن الزواحف (مثل الضب، والور، والعقارب، والفئران) بين الهياكل؛ لتحتمي من هجمات الأفاعي الشرسة. وما أن يصرخ طير فوق هذه الوهاد حتى تبسم الحيوانات في جحورها أملاً في أن يهوي؛ ليكون وليمة شهية لها في هذه البراري المقفرة. والطيور نفسها تحلق على ارتفاع منخفض لتجوس الأرض بعيونها الصقرية، بحثاً عن دابة تنقض عليها وتخطفها. . هذه الصور الكابوسية للمكان تغدو أكثر مأساوية إذا قرنت بوجود آبار النفط التي تلوث البيئة، فتتشر رواائح كريهة تستنشقها تلك الحيوانات المسكينة المستفزة؛ وهي لا تعلم أنها تتنفس مواد كيميائية ملوثة سوف تعمل على قتلها بالتدريج البطيء...

ومن صور الصحراء لحظة الغروب هذه الصورة: " كانت الشمس تميل إلى الغروب وقد انتشرت أشعتها الأرجوانية فوق رؤوس التلال الرملية، عاكسة

ظلالاً تشبه المردة المزمجرة وقد طوحت بقضبانها المفتولة التي تحمل سيوفاً تلتصق على مرايض الرمال الناعمة، وكأنما تذكّر العالم بما حدث فوق هذه السهوب والوهاد من معارك طاحنة قبل مئات السنين (ص 67). فالإلحاح على العلاقة بين الصحراء والحروب القديمة، علاقة جوهرية في بحث التوهج الأسطوري داخل بنية السرد!!

ويشكل المكان السكني مكاناً شعبياً بملامح أسطورية، هذا ما نجده - على سبيل المثال - في تصوير حي "المربع" في الرياض قديماً. فهو حي شعبي قديم، أقيمت منازل الكالحة المنظر من الطين والقليل من الحجر، نوافذها عالية؛ حتى لا ينكشف ما بداخلها، وتقادياً لدخول غبار الزواجر التي تثور بدون مقدمات، مشكلة خيمة غبارية، تحجب الرؤية، وتحرق العيون. وتربض الحيوانات الأليفة (الحمير والبقر والماشية) قرب البيوت، فتكون تسلياً للأطفال عند ذهابهم أو عودتهم من المدرسة، كما توجد في الحي الكلاب والقطط التي تنشب بينها وبين الأطفال معارك في النهار، ثم معارك أخرى بين بعضها مع بعض، ومع المارة في الليل.

أما المقبرة المسكونة بالأرواح وما تحمله من خوف، ينبعث من رهاب العالم الآخر، فهي عالم مستقل يدعو إلى التأمل والاغتراب، يبدو هذا واضحاً من خلال السؤال التعجبي "كم غيبت الرموس من البشر؟!". ومع هذا الموت الذي يذكر بأن البقاء لله وحده، يلتفت الروائي إلى أن الحياة مهما تكن درجة الموت فيها، فإنها تستحق أن تحتفي بها، حتى وإن كان هذا الاحتفاء عن طريق الجن: "ما زال الجن في الصحراء يقيمون الولائم ويرقصون كل ليلة احتفالاً باليوم الجديد.. يحملون مشاعل الانتصار للحياة التي لا تبلى (ص 41)".

يسمع عامر من بعيد وشوشة أصوات المقبرة التي تشبه أصوات الطيور الصغيرة وهي تحلق في الأعالي، فيتنبأ له أن الأرواح تعاود أصحابها بين الحين والآخر، لذلك تسمع الوشوشة وأنين أجنحة الأرواح العائدة إلى

أجسادها. وكذلك يرى عامر " حزمة ضوء ما بين المقبرة وعنان السماء من التموج الساطع حتى لتحسبه أسطوانة لولبية ملونة من قوس قزح (ص 73) " إشارة إلى العلاقة بين المقبرة والسماء.

ونجد سطوح البيوت مسرحاً للحركة الأسطورية من خلال حركة القط الأسود الذي يراه الناس على أنه رسول من الجن يحضر إلى الإنسان. بل ترى زوجة سليمان فوق السطوح فتاة جنية، تقول لزوجها " أقسم لك أنني رأيته في وضوح النهار. . لقد خفت منها حين لم تستمع إليّ وأنا أكلمها. . فقد مضت تخترق الأرض دون اهتمام بصوتي وتحدثاني. . أفلتك عليها باب السطح، ولا أدري أين ذهبت عقب ذلك(ص 73) " .

وتتحول غرفة عامر الجديدة التي انتقل إليها مؤخراً إلى غرفة من غرف ألف ليلة وليلة الخرافية عن طريق الجان: " يقيناً إنه يعيش في جنة أو روضة من رياض الخلد في الفردوس. . فمن أين له هذا المنزل الباذخ رغم صغره، وهذه المرأة تقف على رأسه لتخدمه، وتلك الفتاة الكاعب ترعاه في ليله الطويل. . الليل الذي كان يفشاه فيه الشياطين والكوايس ووجه شنقافة القبيح ذي الأسنان النخرة واللعب السائلة والقطعة المخيفة؟ حقا إنه يحلم(ص 82) " .

ويبدو باطن الأرض مسكن الجن الرئيس، يلاحظ هذا من خلال اختفاء المخيم، وتعامل البشر مع الأرض تحتهم، على أساس أن الجن يقطنونها!! وحزم الضوء التي يبعثها حراس الأرض من باطنها إلى السماء. .

هكذا يبدو المكان المتعدد أحادياً في إحالته داخل بنية السرد إلى ما يشبه الخرافي أو الأسطوري المنبث من المخيال الشعبي الكن الناصر يحاول أن يوحي لنا بأنه يستل أماكنه من الذاكرة الشعبية البعيدة، فيلعب على وجدان المتلقي فيشعره بأنه تجاه مكان مختلف لا يعرفه، أو أنه مدعو إلى التعامل مع المكان الخرافي الجديد!!

وعلى أية حال، فقد بدت علاقة الشخصية بالصحراء، والمقبرة، والحارة، والمنزل، علاقة محكومة بالبحث عن الغرائبي، إلى حد لا تعرف فيه الشخصية

ذاتها: هل هي في الواقع أم في الخيال؟! ولو غابت هذه البنية المشككة من العلاقة الحميمة بين الواقعي والأسطوري في تناول المكان البطل المحوري عن الرواية، لربما غدت الرواية بمجملها تقريرية مباشرة لا تلفت الانتباه... هذا ما سنجده أيضاً في عالم الشخصية، حيث يختلط الواقعي بالأسطوري في بنائها، مما يشكل ما يعرف بالواقعية السحرية!!

(4)

يرى العم 'صقر' أن الجان يعيشون مع الناس، وأن أغلبهم مسلمون لا يؤذون أحداً من الإنس، لكن بينهم كفرة ومشركين يحتكون بالناس، فيحدثون لهم الأذى.

وهؤلاء الجان يسكنون باطن الأرض، ويعمرون في الخرائب، ويسترون بالليل تحركاتهم السريعة بين الأقدام، ولا يسمع أصواتهم إلا الأولياء. يقرأ عامر في رقعة ورق عنهم: "تحت ضوء القمر، في أعماق الليالي التي يذللهم أولها فلا تبين الحديقة، ولا بسمه العروس ذات الجمال كالبدن، يخرجون متدثرين بالضوء، لا يستر أجسادهم سوى نقيع الليل وسلطان الغيب، يلتفون حول الشجيرات الظمأى فيسقونها من شرابهم المصفى من عيون الشهيد.. هكذا تبدأ سهرتهم بعد عراكتهم مع الظلام، ينفثون من أفواههم أعاصير الليل ودمدمة الرياح (ص 42) ".

وقد تربى الناس منذ الصغر على ألا يحاولوا إزعاج من تحتهم من الجان، بل إن النساء الكبريات في السن لا يمشين إلا وهن ييسملن ويقرآن القرآن، خوفاً من اصطيات الجان للعقلاء من البشر، وقد حدث أن اصطادت جنية أحد الرجال المتعلمين: "كان من الرجال المتعلمين، ومع ذلك وقع في الحبائل وترك العمل، بل تركوه في غرفة مظلمة وحده يتحدث على هواه، ويأتي بحركات غريبة (ص 55) ".

وقد يظهر الجان أيضاً في صور الناس، فيعيشون بينهم، ومن أمثلة هذا الظهور شخصية "شنقافة" المنحوت من: (شنق آفة)، وهو علامة محورية في

البنية الأسطورية داخل الرواية. إنه شخص طويل القامة، داكن اللون، يرتدي ثوباً قديماً قاتماً، له وجه مستدير، تتوسطه أسنان بارزة وعينان جاحظتان، وشفتان غليظتان، له يد كبيرة، ذات أصابع طويلة، وغير نظيفة، يلف غترته حول الجزء الأسفل من وجهه، ابتسامته مخيفة، وصوته مبحوح، غريب الأطوار كأنه من صاحب الكرامات السحرة، يحك إبهام رجله الكبير بالأرض، فيخرج غيظاً من الدخان الأصفر، وتتفادح النيران من جسمه. يسكن في المقبرة فيبدو للآخرين معتوهاً قبيحاً مسحوراً أو مسكوناً، فبيته حفرة كبيرة يصعب النزول إليها، لا يفارقه كلبه المخيف مثله!! ومن ثمّ يمثل من خلال قبحه وثيابه الرثة ورائحته التنتة الغول بعينه.. ومع ذلك فهو أمير من الجن تقول عنه الغجرية: ' حين يعود إلى طبيعته (الجن)، يصبح أجمل وأحلى من أبناء أهل الأرض، وزوجته الكلبة الضخمة تغار عليه، ولا تغفل عيناها عن حراسته. إنه ابن أمير من أمراء أهل باطن الأرض(ص 101) '.

ويظهر الجان أيضاً في صور الحيوانات؛ كما لاحظنا من خلال كلب أو كلبة شنقافة التي هي زوجته، والقط الأسود الذي هو شاب من الجن أحب الغجرية ولاحقها، والعنزة المخططة التي هي الغجرية

وتمثل شخصية المعجوز التي وجدها عامر في غرفته تخدمه جنية من عالم الأرواح، فهي تخبر عامر أنها كانت جارة لأمه قديماً، وأن أمه التي توفيت منذ زمن طويل هي التي بعثتها إليه لتساعده في أمور حياته، تقول له: ' أنا مرسلّة من والدتك حتى أخدمك فلا تقلق(..)' أنت لا تعرفني، وأنا من جيرانكم في الحارة، وليس لدي أبناء لأنني لم أتزوج، وأنت ابني، وزوجي في ديار الغربة(ص 80) '. وكذلك تبدو الغجرية في بعض جوانبها فتاة جنية تصورت في صورة هناء حبيبة عامر قبل عشرين عاماً...

إن عالم الجن والأرواح عالم جوهري في أسطورة واقع الرواية، أي في بناء الشخصية والزمكانية واللغة. وتكاد هذه البنية أن تكون السبب المباشر في تحقيق تجدد الرواية عند إبراهيم الناصر في روايته هذه على وجه التحديد!!

(5)

تعد شخصية المرأة مركز الحب، وهي تشكل في الرواية البنية الأسطورية الفاعلة، فعندما كان سلطان في الصحراء بين أرواح الجان والأموات من البشر، بدا من وجهة نظر عامر، المثقف العارف بتصاريف الحياة وتقلباتها الواقعية والروحية، شخصية تندفع وراء سراب الآمال، فكان حبه للفتاة الشقراء التي تعمل في مكتب المدير في الشركة التي عمل بها، فكان حبه حباً مستحيلاً، "أحب عينيها الزرقاوين، وفمها الصغير ذا الشفتين الرقيقتين ذات اللون الروماني (ص 8)". فهذا الحب أسطوري؛ لأنه "الحب الذي تكسرت الرماح دون بلوغه.. ذلك الإحساس النقي.. الشفاف البريء.. ينبع بطواعية مثل انبثاق الماء من باطن الأرض.. (ص 8)".

ويوجد أيضاً الحب والحرمان بين عامر وجارته الفارسية الشقراء "هنا "، فهو أحبها قبل أن يعرف الحب عندما كان يراها، وهو طفل، من نافذة بيتهم تسير بين غرف بيتها لتساعد أمها، وعرف أيضاً أنها محجوزة لقريبها، فكان حبهما مستحيلاً، لذلك صارت حياته صحراء قاحلة خلال عشرين عاما تلت هذا الحب، حاملاً ذكرياته معها، وهي تقول له: "لن أكون لأحد.. لأنني من عشيرة القمر، ومن أرادني فليبتاول حتى يقبض على نجمته في أعالي الأفق (ص 103)". حيث تكتنز هذه اللغة بأسطورية العشق المستحيل في حياة عامر الذي بدأ يتعامل مع حبيبته الغائبة من خلال حضورها في أحلامه وكوابيسه!!

وتتمثل الصورة المكبوتة عن الحب في كونه مصدر الحزن والألم، يظهر هذا في السؤال الذي يطرحه عامر في داخله "هل للحب جحيم.. وماذا عن النعيم؟ (ص 34)"، ويشير إلى هذه الإشكالية الأسطورية من خلال قراءته لرواية "الحسناء والكهل" (هي رواية أخرى للناصر)، حيث تجسد فيها حب عميق بين حسناء شقراء أحبت كهلاً في الستين من العمر، وكانت المأساة في الفارق الكبير بينهما من جهة السن، فهي في ريعان الشباب والجمال، وهو شيخ ليس فيه ما يلفت النظر سوى عينيهِ الجريبتين، وقدرته على التحدث والسيطرة على

من حوله بلطفه ودمايته. والمهم أن هذه الحكاية وقصص العشاق الكثيرة كقصة رابعة العدوية، وقيس وليلى، تبدو أسطوريتهما من خلال كونها تحيل أبطالها إلى شهداء الحب من وجهة نظر السرد!

ويروي "منور" - وهو شخصية في الرواية - عن أبيه قصة العشق والغرام التي سادت في جزيرة العرب منذ مئات السنين بصفتها أسطورة قديمة عن الحب الصادق، بين جبلين متجاورين الذكر "سنام" والأنثى "طمية". فقد خانت "طمية" عشيقها وغازلت جبلاً آخر، فرحل "سنام" مع صديقه الجمل في الصحراء، ولما هجمت الزواحف على الجمل، ولم يتبق منه سوى سنامه، حزن الجبل كثيراً على صديقه واستقر قرب العراق، وكان هذا كله بسبب خيانة "طمية"، حيث ضرب المثل على قصة العشق هذه فقالوا: "زعلت سنام على طمية".

تؤكد الرواية من خلال العلاقات العاطفية المستحيلة السابقة مخزون علاقات الحب البائسة؛ لتمهد السياق لما يدور داخل العشق من خرافات تتمركز حول علاقات الغجرية بكل من: الثعبان، وسلطان، وعامر.

فالعجربة، فتاة عادية في العقد الثاني من عمرها، مديدة القوام، شعرها الناعم الطويل يبلغ عجيزتها، رشيقة الجسد، ذات عينين سوداوين، وأنف صغير، وثياب براق، وصدرها البارز يكتظ بالمصوغات البراقة، راقصة بارعة ومغنية موهوبة..

ينتمي هذا الجمال الفطري العجري إلى البادية، حيث عاشت راعية للغنم في النهار، وفي الليل تغني وترقص في الخيمة أمام تجمع الرجال من أماكن شتى، فتكون صورتها مع أهلها على نحو: "العجر مفتاح القهر لأهل السياسة والمكر، بطوفون الدنيا وخاصة الصحاري، ولا أحد يعرف لهم منبأ ولا مربطاً ولا يستطيع أن يمنعهم من أكل الثعابين والحصرم، ويتناسلون بهدوء ولا يعرفون المدينة أو البندر، عشقهم للمرح والحرية أذاب أمامهم جميع العقبات، فجعل الأرض جميعها مفتوحة لهم وبسلام، يدخلون ويخرجون من الممالك والأقطار وحتى من تحت الأرض (ص 94)".

لكن الغرابة تبدو في شخصية العجربة من خلال علاقتها بشنقافة البليد القدر، حيث يراها عامراً معاً، فلا يصدق هذه العلاقة بينهما: ' من يصدق أن القبيح شنقافة يعرف تلك الهيفاء العجربة الحسنة؟ (ص 72) ' أو في قوله: ' يا سبحان الله .. هذه الفتاة التي أبدع الخالق في تكوينها .. قريبة لهذه الكتلة البليدة(ص 74) ' .

أما الثعبان الأشقر المخيف الذي يلازم العجربة، فهو كما نعرف منها شاب من الجن أحبها، وقرر أن يلازمها ويدافع عنها حتى آخر يوم من حياتها أو حياته، وهو في شكله المتحول إلى ثعبان، قادر أيضاً على التحول إلى صور أخرى، إلى حد أن يصير طيراً يراقب الناس من فوق المرتفعات، ونجده أيضاً قطعاً أسود، يتبختر فوق السطوح رافعاً ذيله، تلمع عيناه!! والقضية كما تقول العجربة، أنها مع ثعبانها أحبا عامراً معاً، فلازماء ولاحقاء؛ لذلك كثيراً ما اندس القط الأسود في فراش عامر الذي ينام فوق السطوح.

ومن جهة أخرى يلاحق سلطان العجربة، فينثر عليها أمواله، إلى حد أنه يقرر التنازل عن شركة المقاولات لشريكه من أجل أن يتفرغ لحبها وملاحقتها، ويصل الأمر به في نهاية الرواية إلى الجنون أو ما يشبه الجنون!!

أما قصة عامر مع العجربة، فهي تكاد تشكل جوهر العلاقة السردية بين الرجل والمرأة، فهو وجد نفسه مشدوداً إلى هذه المرأة بعد أن أخذه صديقه سلطان إلى مخيم العجرب، فرأها ترقص فيه، ثم جاءته فوق السطح في لحظة سريعة، ووجدتها في غرفة شنقافة في المقبرة بعد أن تحولت من الشاة (العنزة) إلى امرأة عارية، وشاهدها عدة مرات مع شنقافة، وأخيراً جاءته إلى غرفته وأقامت معه في سكنه في علاقة تشبه الخيال، فيظن الآخرون أنه تزوج في السر من امرأة جميلة ذات شعر طويل، وهو يظنها في البداية أنها حبيبته هناء جاءت إليه؛ لتكفر عن ماضيها، مما يعقد نهاية الرواية!!

(6)

تمثل اللوحتان الأخيرتان (19/20) مفتاح التمايز بين الواقعي والأسطوري

في الرواية، ومن ثم أنصح قارئ هذه الرواية إن كان يجد نفسه قارئاً عادياً أن يبدأ من هاتين اللوحيتين، حتى لا يقع فيما وقعنا فيه من غموض تلبسنا إلى ما قبل قراءة هاتين اللوحيتين!!

يبدو أن الناصر أراد أن يقيم في نهاية روايته، حالة الجنون التي تحيل الرواية إلى العالم الخرافي أو الأسطوري، وبذلك كانت نهاية بطليه (عامر وسلطان) الجنون على أيدي شخصيات الجان، وتحديداً على يدي الغجرية الحسنة التي تحيط نفسها بمجموعة من شخصيات الجان، فاختلطت في شخصيتها (شخصية الغجرية) أوهام الحب في الواقع بأوهام الحب المجنون، إذ تمثل من خلال شخصيتها ذاكرة "هنا" عند عامر، وذاكرة فتاة الشراكة عند سلطان.

تخبر الغجرية عامراً، بعد أن تحولت في حياته إلى شهرزاد الرواية التي تحتكر عشيقها بحكيها، أنها المسؤولة عن اختفاء سلطان، لأن هذا الأخير أزعجها بحبه لها، وهي لا تريده أن يقلق حبها لعامر الذي استمر عشرين عاماً، كما تقول على أساس أنها "هنا"، ثم تخبره أنها أحبت مع ثعبانها عندما شاهدته قادماً مع سلطان إلى المنجم، أي أن هذا الحب بصفتها غجرية أو فتاة من الجان..

يظهر سلطان في النهاية على حالة من حالات الجنون، يحمل سيفاً، ويتحدى عامراً، متهماً إياه بأنه اختطف عشيقته الغجرية، لكن الثعبان ينقض على سلطان دفاعاً عن عشيقته الغجرية، مما يتيح المجال لعامر أن يحمل سيف سلطان ليدافع عن عشيقته التي يراها متجسدة في هنا، فتكون نهاية عامر أيضاً الجنون؛ إذ تنتهي الرواية بهذا النص: "توسلت إليه قائلة: أنا هنا.. هل نسيته؟. نفخ رأسه وسيف سلطان في يده صارخاً، والفتاة تحتفي بصدرة: كلا.. ولن يأخذك أحد مني.. حتى ثعبانك العاشق.. لا بد أن أقضي عليه في الحال.. ولن يفلت مني. رفع السيف.. فصدرت بروق.. وأمطرت السماء. بينما الثعبان مرفرف الجناحين ويلوذ بالظلام(ص 106)".

من خلال هذه النهاية يتحول عشاق الغجرية الحسنة (عامر وسلطان

والشعبان الجني) إلى مجانيين في الدفاع عنها، أو في سعي كل منهم إلى الاستئثار بها لنفسه، والسلاح هو السيف في يدي عامر وسلطان، أما الشعبان "الجني" فهو كالسيف عندما يلتف على وسط أعدائه!!

عن طريق هذه النهاية المشبعة بجنون العشاق الثلاثة أحال الناصر روايته إلى عمق المخيال الشعبي المتمحور في الجنون، الناتج عن العلاقة بين الإنسان والجان من خلال العشق تحديداً، وهذه النهاية أيضاً قد تحيل إلى نوع من الترميز الناتج عن اغتراب الشخصية في الواقع - وخاصة في سياق غياب الحب والمرأة - إلى حد الجنون، فتكون الدلالة الترميزية عميقة الإيحاء في تصوير نمط الهروب إلى المخيال الشعبي، ابتعاداً عن مواجهة الواقع، الذي بدا هو الآخر يتغير من خلال ظهور التلفاز، والتظاهر من أجل حرية الصحافة!!

(7)

تشكلت رواية الفجرية والشعبان لإبراهيم الناصر من خلال عالمي الواقعي والتخييلي، بحيث يمثل الواقعي عالماً مألوفاً، يعيدنا فيه السارد -كعادته في جل رواياته - إلى زمكانية الخمسينيات والستينيات من القرن العشرين، فتبرز التحولات الاقتصادية والاجتماعية والثقافية... ويتماس في هذا السياق البطل الروائي (عامر) مع تجربة إبراهيم الناصر السيرية، إذ تلتقي شخصية "عامر" في الرواية بشخصية إبراهيم الناصر في الحياة، فنجد أجواء الثقافة متمثلة في: المجلة الأدبية، والكتابة الإبداعية، والحوارات الثقافية والفكرية، والتنقلات الثقافية المختلفة..

تبرز أيضاً واقعية الانتقال من الدمام إلى الرياض، وأجواء الصحراء، والإقامة في المربع ومنفوحة قرب مقبرة العود التي من خلالها ينتقل إبراهيم الناصر إلى العالم الآخر التخييلي الخرافي الأكثر بروزاً وحميمية إلى نفسية السارد في هذه الرواية، بل الأكثر حميمية - في تصوري - إلى نفسية القراء المغتربين عن الواقع.

يبدو العالم التخييلي الفلكلوري الخرافي متشكلاً من خلال شخصيات:

الغجرية والثعبان، وشنقافة وكلبته، والشاة الملونة، والقط الأسود، وأرواح الأموات في تحولاتها العديدة. إذ يمزج إبراهيم الناصر بين هذه الأشياء من خلال تجسيد عوالم الجان والأرواح في واقعية العلاقة، بين واقع الناس المعيشي الذي يمتلئ بخرافات ترى الثعبان أميراً من الجان، يعشق الغجرية التي هي بدورها فتاة جنية، بل إن حارس المقبرة "شنقافة" الرث في شكله وملبسه هو أمير جنّي وسيم، وليس القط الأسود، والشاة الملونة، والعجوز، والطيور سوى فتيات جنيات جميلات...

من خلال هذين العالمين (الواقعي والخرافي) يكسر إبراهيم الناصر رتبة الواقعي التسجيلي المألوف بالغرائبي الخرافي، وفي الوقت نفسه يكسر غرائبية التخيّل الخرافي بواقعية الكتابة المألوفة، مما يجعل روايته في المحصلة -على هذا الأساس - بنية سردية ازدواجية، تنتمي إلى المدرسة الواقعية السحرية التي ترعرعت في روايات أميركيا اللاتينية تحديداً على طريقة رواية " مئة عام من العزلة"....

أما نهاية الغجرية والثعبان، فهي تكاد تكون وفق التصور الشعبي للعلاقة بين الإنسان والجان عن طريق العشق تحديداً، إذ تكون نهاية الإنسان الجنون، سواء أكان هادئاً على نحو وجوده في حياة عامر، أم عنيفاً كما بدا في حياة رفيقه سلطان، بصفتها قد أحبا الغجرية التي بدورها لا تستطيع أن تحب أيّاً منهما، لأنها جنية محرومة من ابن عمها الأمير الجنّي الذي يعشقها، وهو الثعبان....

ابتداء من العنوان اللافت للنظر... إلى النهاية المتمثلة في الجنون، يريد إبراهيم الناصر أن يقنعنا بأن عناصر الرواية كلها وخاصة اللغة والشخصية والزمكانية والمضمون تغدو عالماً خرافياً، وذاكرة شعبية فيها من الأسطوري ما يتجاوز الواقعي، وفيها من الشخصيات الخرافية ما يتجاوز الشخصيات الواقعية... الأمر الذي يحيل الرواية إلى بنية شعبية خرافية (سحرية)... 11
كذلك تبدو الصحراء في النهار ساكنة.. وفي الليل مليئة بشخصيات

الأموات وحركيتهم مع الجان، بحيث تصير البنية المكانية الخرافية حاضرة فاعلة، سواء في المقبرة أو في الصحراء أو في الحارة أو داخل غرفة النوم... على هذا الأساس يصبح العالم الخرافي، هو البعد المركزي في اللغة السردية، وهو ما أنقذ هذه الرواية من الوقوع في تكرار موضوع روايات الناصر السابقة؛ الموضوع الذي يميل إلى المباشرة أكثر من ميله إلى التخيلي الخرافي، ومن ثم: إن كانت رواياته السابقة تسهل من مسألة تلقيها عند القراء، فإن رواية "العجربة والشعبان" رواية ملغزة غامضة، تكشف مفاتيح حل ألغازها في صفحاتها الأخيرة، فنرى حينئذ التمايز بين الواقعي والخرافي، مما يستلزم منا إعادة قراءتها مرة أخرى؛ لإدراك ما خفي علينا في القراءة الأولى.. وهذا بكل تأكيد سمة إيجابية في تطور البنية السردية الروائية عند إبراهيم الناصر بصفته أبرز رواد الرواية العربية السعودية!!

جريدة الجزيرة: 2002/10/10 و 2002/10/17

(17)

التيه رواية "مدن تاكل العشب"

- 1 -

* "أوشكت على إنهاء غربي الطويلة، لكن الحرب طحنت كل شيء، ولم يعد هناك من داع لإنهاء تلك الغربة"
(صوت بطل الرواية 'يحيى الغريب'، ص 11).

* * "ظنوا بي الجنون، يتركوني أهذي على مسامعهم طويلاً، ويتبرع بعضهم بحبك الحكايات عن يحيى. كنت ألمح غمزاتهم المستخفة وهم يروون حكاياتهم الوهمية، أظن أنني كنت وسيلة تسلية جيدة".

(صوت 'مريم الخالدية' بطلة الرواية، ص 213).

* * *

تتشكل رواية 'مدن تاكل العشب' لعبد خال من خلال ذاكرة التيه المشبعة بالاغتراب، الذي يحيل اللغة السردية إلى لغة درامية مأساوية وقودها

الناس البسطاء، الذين طحتهم رحى الجوع والجذب والخوف والحرب في زمن سردي تفتقد فيه الحياة ملامح شروطها الدنيا المألوفة، فلا تعود ترى ما يبرر وجود الكتابة المتفائلة في زمكانية السرد التي تلونت بتشكلات الموت والتشوه والضيق، قبل ما يزيد على خمسين عاماً خلال الحرب في اليمن . .

في هذا السياق تتحول رواية "مدن تأكل العشب" إلى روايات، والحكاية إلى حكايات، والمأساة إلى مأس، ربما ساهم المؤلف - بطريقة أو بأخرى - بدور فاعل في تشبيد عالمه السردي من أنساق الواقعي المسكون بأسطورة الواقع نفسها، بمعنى أن يصبح الواقع أكثر خيالية من الخيال، أو أكثر أسطرة من الأسطورة، فتغدو الكتابة على هذا النحو حالة من حالات التعبير عن منظور سردي موغل في السوداوية، أو في الرؤية القاتمة التي تصدر عن وضع على عينية قطعة زجاج سوداء على طريقة تشاؤم الواقعيين النقديين لكن هذا - على أية حال - لم يحدث؛ لأن الواقعي يبقى واقعياً، ولا بد من المبالغة أحياناً في رسم صورة هذا الواقعي؛ لجعل الكتابة أكثر تأثيراً في المتلقي، فتتميز الكتابة السردية حينئذٍ تميزاً واضحاً عن كتابة التاريخي أو التسجيلي المباشر المألوف في حياة الناس . . .

إن ذاكرة التيه أو الاغتراب لم تأكل بطل الرواية " يحيى الغريب " فحسب، بل أكلت قريته كلها كما يتضح من صوته وصوت أمه معاً، وأكلت أصوات الناس حيثما التقى بهم هذا البطل عندما نراهم في مستويات المعاناة، التي أخذتهم بين فكي رحى تحولات الحرب التي لم تعد تثق بإنسانيتها، وفكي رحى طرق الصحراء التي تخلو من الأمن، وفكي رحى أزمنة البحث عن الثراء الكاذب وأوهام العودة بالقوافل المحملة بالذهب، وأيضاً بين فكي زمن قاسٍ تُظَحَن فيه أجساد الضعفاء بالأربطة، بصفتهم الضحية أولاً وأخيراً في جوف ذاكرة التيه المتعددة الأغوال . . . 11

ماذا يفقس جوف التيه؟ إنه يفقس غربة الكره والحقد والضيق، دون أن يتخلّى الإنسان في المحصلة عن قلبه الذي يخفق بالحب والحنان، فيجد نفسه

مرغماً على ممارسة غير قناعاته. يحدث هذا أيضاً في الحب، فلا يتحقق للعشاق ما يريدون؛ إذ دائماً تجري الرياح بما لا تشتهي السفن، ليجد الأشخاص أنفسهم مجبرين على القبول بالمرفوض أو المكروه، خوفاً من زمن قادم أكثر غربة وضياعاً. أو ربما أكثر تعلقاً بالبحث عن زمن يكون ذا ألفة وأمن.

هذا هو المصير التاريخي الذي يحرك فيه عبده خال قدراته السردية الفذة في بناء معالم المكان والشخصية واللغة والحدث. . فيكشف من خلال روايته المترابطة فنياً والسلسة لغوياً، عن ذاكرة اغترابية تؤثر كثيراً في قارئها، فهو كاتب يتغلغل في مكنونات دواخل الشخصيات التي تشعرنا بأنها جزء حي من عالم التيه، الذي ننتهي إليه من الناحية الريفية في عالمنا العربي المعاصر مهما أوغلنا في المدنية، التي ستبقى هي الأخرى، في حياتنا ظالمة أو " مدناً تاكل العشب " على مستوى من مستويات العلاقة بينها والبهائم "أكلات العشب"!! أو ربما نردد مع شخصية " طاهر الوصابي " وهو يقول ليحيى الغريب: "المدينة تعلمك القذارة (ص 135)"؛ قذارة " أبو الزين " الذي هو "كالموسى جرحه رقيق ودمه غزير (ص 136)" أو قذارة "طاهر الوصابي" نفسه الذي تعلم من كونه واحداً من ضحايا "أبو الزين"، فصار يستغل الآخرين ويؤذيهم دون أن يتخلى عن شهامته ومسؤولياته تجاه من يساعدهم على طريقته الخاصة في استغلالهم استغلالاً طيباً أو رحيماً، ومع ذلك لم تنفع وصيته ليحيى الغريب، وهو يحذره من المدينة الظالمة: "البشر في المدينة أفاع، عليك أن تتعلم كيف تعيش معهم وأنت آمن من لدغهم المميت... حتى أنا تحرّز مني... أتفهم؟ (ص 34)". ومع ذلك لم يستوعب يحيى الغريب هذه الوصايا؛ فكان ضحية حقيقية من ضحايا المدينة، التي جاءها كالأخرين وهم يحلمون بأن يعودوا منها إلى قراهم محملين بقوافل الذهب.



تنقسم ذاكرة الرواية إلى غريبتين: الغربية الأولى في زمن البحث عن لقمة العيش وأوهام أحلام الثراء المدعوكمة بالخوف، حيث يرحل بطل الرواية * يحيى الغريب * مع القوافل بحثاً عن المال، مهدداً بأن يصبح في أية لحظة سلعة في أيدي قراصنة الرقيق!! في هذه الغربية الأولى نجد صوته طفلاً ثم شاباً؛ إذ خرج من قريته وهو في الثالثة عشرة من عمره مع جدته في قافلة الحجاج من قريته الفقيرة في الجنوب إلى مكة طلباً للمال كي يعيل أسرته... هنا نجده صوتاً مقهوراً بالغربة والضيق، يرعاه ويستغله في الوقت نفسه "طاهر الوصابي"، كما ذكرنا، الذي مرّ هو الآخر في تجربة الاغتراب نفسها فعاش جحيم الحياة بكل أبعادها تحت رعاية * أبو الزين * واستغلاله، فكان الوصابي مستغلاً ليحيى عندما شغله لحسابه في مقابل رعايته له، وكأنه في هذا العمل شخصية متناقضة؛ لا نكرها لشرها، ولا نجها لخيرها.

وهنا لا بد من القول: إن أشخاص الرواية كلهم عاشوا هذه التجربة الممتلئة بالغربة في القرى، والحارات الشعبية في المدن. ومن ثم يصعب أن نجد لدى هؤلاء البؤساء ما يكشف عن حياة سوية، بل إنهم لم يعيشوا طفولتهم الساذجة المعذبة بأمان، يقول يحيى الغريب: * منذ ذلك الزمن الذي غادرت فيه قريتنا غاب عني كل شيء، ونسيت كل شيء إلا العودة. كنت أحلم أن أعود علني أحبي الوادي الذي مات، وأستعيد طفولتي المسروقة، تلك الطفولة التي سطت عليها الغربة بعنوة وتركنتي كجذع خاوي تقلبه الرياح فتتخثر الموات فيه (ص34) 11

تبدأ الغربية الأولى من غربة جد يحيى الذي نزل إلى القرية، فكان آخر أغصان أسرة انقرضت بالأمراض والهجرة، وتمزقت أوصالها في الأرض، فأصبح اسمه في القرية الغريب، وأصبح أبناءه أبناء الغريب. وتعمق هذه الغربة في حياة يحيى بعد أن أكلت الأمراض والده فووري في التراب، فغدا من منظور أمه - على الرغم من صغر سنه - مسؤولاً عن الأسرة؛ لذلك تدفعه أمه إلى الغربة، حيث نجده في زمن نهاية السرد قد وصل إلى الثلاثين من عمره، بمعنى أنه عاش أكثر من خمسة عشر عاماً غريباً وحيداً تورط في حياة عشوائية،

تائهاً وسط وجوه تائهة؛ ينخرها سوس الغربة وأشباح الضياع، والهدف السرابي لدى الجميع هو العمل من أجل الكسب في ظروف قاسية، وربما بحثاً عن أوام الشراء في توسع المدن، وفي النهاية لا يحصدون سوى الريح المغبرة والغربة المرة في تيه مظلم؛ لذلك يمتلئ صوت يحيى بصفته الراوي الأول لأحداث الرواية بهذه المعاناة من بداية الرواية إلى نهايتها، بل إن الرواية تبدأ من نهايتها حيث تتشكل هذه النهاية وهو في طريقه إلى الرياض، مما يعني بداية جديدة لغربة جديدة من وجهة نظر هذا البطل التراجيدي...!!



أما الغربة الثانية فهي الغربة التي لفت القرية كلها في زماني الجوع والحرب اللذين جعلتا الحياة أشبه بحياة الجحيم، وهذه الغربة تشكل الجزء الثاني أو جلّ الجزء الثاني من الرواية؛ حيث يظهر زمن القرية الموحج من خلال صوت "مريم الخالدية" أم يحيى على وجه التحديد، التي كادت أن تصل إلى الجنون وهي تنتظر عودة ابنها، هذه العودة التي غدت شبه مستحيلة في ظل إشاعات موته، أو رقه، وكلما تصل إلى خيط يوصلها إليه تباعد المسافات بينهما أكثر فأكثر، خاصة بعد أن روى الناس له حكاية خيالية عن موت أسرته بكاملها في الحرب على أرض اليمن في الجنوب، هذه الحرب التي عمقت مأساة حياة الناس بعد أن اجتمع فكّا الفقر والحرب معاً!!

من هنا تبدو الرواية سيرة لحياة يحيى الغريب من جهة، ولأمه وأخواته الثلاث وأخيه يوسف الأصغر من جهة ثانية، يضاف إلى هاتين السيرتين المتشعبتين نجد تعددية في السير أو الحكايات الأخرى التي ترد في سياق حركية هذه الأسرة، وخاصة حكايات: أسرة "خديجة الخالدية"، وأسرة "ظاهر الوصابي"، وأسرة "صالح الحنوني"، وحكاية رق حامد، وحكاية صدقة، وحكاية عبد الله المحماس، وحكاية غيلان... وغيرها من الحكايات التي تلتف بعضها حول بعض، فتؤرخ للحياة في مناطق جازان ومكة وجدة قبيل حرب اليمن وخلالها!!

- 2 -

* " فجأة وجدت نفسي وحيداً تائها وسط
وجوه تائهة. كلنا كنا غرباء تجمعنا الدهشة
وحلم صغير بالعودة السريعة "

(صوت يحيى الغريب، ص 23).

* " ظللت أبحث عن وهم فإذا بي أدخل
في أوهام متعددة. حتى الحب يتحول إلى
وهم، نعيش فيه وعندما نصل إلى من
نحب نكتشف أننا كنا نخدع أنفسنا؛ لنعيش
في جو نحن نختلفه. "

(صوت يحيى الغريب، ص 333).



كما ذكرنا، فإن رواية "مدن تأكل العشب" لعبده خال تسيل من ذاكرة
التيه المشبعة بالاغتراب الذي يحيل اللغة السردية إلى لغة درامية مأساوية؛
وقودها الناس وأوهامهم المشروعة في زمن عانوا فيه من ويلات الجوع،
والخوف، والحرب

ولا يقتصر هذا التيه المشبع بالاغتراب على ما يلتف به الناس من مأس
في شؤون حياتهم العامة ونصرفاتهم المعيشية المعتادة يومياً، وإنما يتجاوزها إلى
أعماق خصوصياتهم، فتتكسر - على سبيل المثال - أحلامهم الأسرية البسيطة
عندما يفشلون في تحقيق آمال حب ساذج يهدف إلى بناء حياة أسرية مريحة،

تساهم بما فيها من عواطف صادقة في التخفيف من ويلات الفقر والحرب وقسوة الحياة.

هكذا نجد سياق العلاقات العاطفية صوتاً مكسوراً فاشلاً، فتبدو إيقاعات هذا الصوت وجمالياته مأساوية في تركيب أو صياغة تنامي بنية السرد التي تزداد قتامة؛ لامتلائها بأصوات المعاناة العاطفية التي يفترض أن تحقق حلم شابين في مواجهة كوابيس الواقع.

هذه المعاناة الإنسانية نجدها في أصوات عاطفية مجروحة، بل دامية لكل من يحيى الغريب، وطاهر الوصابي، وصدفة، وحسنة، وحامد، وعواطف...

يكفي تمثيلاً أن نشير إلى حكاية صالح الوصابي الذي روى يحيى الغريب؛ بصفتها الحكاية الأبرز في البحث عن حبيبة سرايية ضائعة، قضى جل حياته، وهو يتنقل من مكان إلى آخر بحثاً عن فتاة أحبها ثم رحلت فجأة مع أبيها، ولا يحصد من وراء بحثه الدؤوب سوى مزيد من الغربة والوهم الموهل في الأسطورة والسراب دون أن يفقد الإنسان توازنه، على الرغم من أنه قد يصل إلى درجة الجنون أحياناً؛ لذلك يبقى صالح الوصابي قوياً لم يتخل - خلال بحثه الخرافي عن حبيبته السرايية - عن أبوته لابتين وزوجة تشرف على تربيتهما، بل إنه تبنى بنوة يحيى الغريب، في سياق قوله له: "في الغربة إذا لم يكن لديك أب عليك أن تبحث لك عن أب بديل، وأنا أبوك هنا والمسؤول عنك حتى عودتك إلى أهلك (ص119)".

ثم يتضح في نهاية المطاف أن هذا الأب غير الشرعي هو واحد من بين أبرز الأصوات، التي أسهمت بشكل من أشكال الطيبة الخادعة في ضياع هذا الابن المطيع الذي انقاد لأبيه المزعوم؛ لأنه لم يجد مسكناً آخر غير الانصياع كدابة يأتمر بأمره، ليصدم وهو يرى نفسه قد وقع ضحية لخدعة كبرى، بعد أن اكتشف كيف استغله الوصابي وأفقده كل الأشياء التي يحبها، فكان السبب في فصله عن أمه من خلال الرسائل المزورة التي كان يكتبها الوصابي إليه على لسان أمه، وأيضاً السبب في فصله عن أوهام الزواج من "حياة" بنت الوصابي عن

طريق تزويره في الوثائق، حيث نسب اسم يحيى الغريب إليه، فصار اسمه في شهادة الميلاد: يحيى طاهر محمد الوصايفي.

والأمر سيطول لو توقفنا عند صوت حكاية الحب في حياة يحيى الغريب بين أخته المزعومتين، وفي حياة صدفة، أو حامد، أو صالح المستعجل، أو عواطف، أو حسينة. فالأمر لا يعدو كونه حباً مستحيلاً بين الأطراف كلها في ظل الظروف التي تؤثر في مسيرته وتجعله فاشلاً مئة بالمئة.



إن ذاكرة التيه المشبعة بالاغتراب تحيل اللغة السردية إلى لغة ذات جماليات درامية مأساوية، تشكل المركزية الواقعية وأيضاً التشاؤمية الثقافية التخيلية في الوقت نفسه، في الخطاب السردى العربي ذي التوجه التراجيدي، وهذا ما تبناه عبده خال في روايته هذه.

وبكل تأكيد توجد سياقات عديدة يمكن تتبعها في الرواية للكشف من خلالها عن جماليات التيه بصفته الذاكرة المحورية في الرواية، وقد أدركنا مما سبق أن شخصيات الرواية كلها تعاني من مأزقة ذاكرة التيه، التي يمكن رؤية بعض أنساقها في الفقر والبحث عن أوهام الغنى، والخوف من المجهول المتمثل في قطاع الطرق والنخاسين والحرب، والغربة في قاع حارات المدينة ومقاهيها، والفشل في العمل والحب، واغتراب المكان والزمان والعلاقات، وتشوه الوضع العام ففي هذه الدوامة المأساوية أو التيه المشبع بالاغتراب إلى حد الاختناق، يمكن تناول أصوات متنوعة تؤكد اكتمال الوحدة الشعورية والنفسية داخل بنية سردية تهدف إلى تأكيد الصوت الحزين المبكي في حركتي الفرد والجماعة!!

تبدو الأصوات السردية بارزة متعددة، خاصة في ضوء تعددية الحكايات من جهة، وتعددية المشاهد الحوارية المباشرة أو المسرودة من جهة أخرى. وقد أفصحت الرواية عن دواخل شخصياتها المأزومة؛ بسبب أنها تتكئ على ضمائر

المتكلمين أو الرواة المشاركين في صياغة الأحداث وحركية السرد، مما يعني وجود وجهات نظر يتداخل بعضها مع بعض، فتعطي تعددية في الرؤى المتضاربة والمتشابهة في أشكال المأساة، مع وجود فوارق بين الطبقتين المتناقضتين في العلاقات الاقتصادية والسياسية، دون أن توجد فوارق حادة في الأخلاقيات العامة، حيث تهيمن عليها أخلاقيات البادية رغم بدايات التطور في المدينة المختلفة عن القرية أو الريف، كما يتضح في التطور الذي أصاب مدينة "جدة" من وجهة نظر السرد.

ولا يعني هذا الكلام المؤكد لتوحد المأساة في السرد أن الرواية تفتقد إلى التنوع الواضح في الأصوات مما يحيلها إلى الرتبة السردية، بصفتها من نسيج " تشاؤمية " السارد " أو من نسيج " واقعية الواقع ". فالمسألة على أية حال تعني التشابه الكبير بين صوتي يحيى وأمه في رواية المأساة، وهنا لا نتفق مع الناشر إن كان هو صاحب الفكرة أو صاحبها عبده خال نفسه - وهو الأرجح - أن الرواية روايتان، فلا يوجد في النص روايتان متداخلتان، فالموجود هو تعددية أصوات الرواية، وهذا هو نهج الرواية " الحوارية " على وجه العموم. وهنا يكمن مربط الجماليات في الرواية الجديدة، أي أن تكون الرواية حوارية بمعنى أن تهتم بالتعددية في الأصوات والرؤى، حتى وإن كانت هذه التعددية وهمية؛ لذلك يمكن الحديث في هذا السياق عن حوارية التواشج بين الأصوات، حيث يهدف الكاتب إلى تعميق ذاكرة السرد التي وصفناها بأنها ذاكرة التيه المشيع بالاغتراب، بصفتها الذاكرة المركزية التي ينهل منها السارد (عبده خال) جماليات لغته السردية.



تظهر ذاكرة البطل المغترب " يحيى الغريب " مأزومة ثقافياً إثر علاقيتين واهمتين، كانتا السبب في اغترابه الشديد، العلاقة الأولى بجذته التي استعجلت إنضاجه ودفعه إلى الرجولة، وهو لم يبلغ الرابعة عشرة من عمره، وكانت

تُسمعه دوماً عبارتها الصارخة * كن رجلاً * مما يعني استلاب طفولته البريئة. والعلاقة الثانية علاقته بجمال عبد الناصر الذي تلاعب بمشاعره وقلبه من خلال خطابه القومية التي أنتجت حرباً مدمرة في اليمن، لذلك حقد على الاثنين معاً؛ حيث تبدأ الرواية بهذه الفقرة الحاقدة على الجدة وعبد الناصر: * أنا لا أعرف جمال عبد الناصر، وأنتم لا تعرفون جدتي. جمال رفع شعار الوحدة العربية وفشل، وجدتي رفعت شعار إغاثة الملهوف وفشلت. والاثنان أحمل لهما حقداً دفيناً، وأحملهما مسؤولية ضياعي (ص 7) *.

في سياق هذه الرؤية المفصلة لصوت البطل المأساوي الذي عاش تيه ضياعه في العمل، والعلاقات، والحب، والحياة، فكان مصيره مهزوماً، إلى درجة أن يجتمع مع أخته في سيارة واحدة ولا يعرفها أو تعرفه مما يفقد الحياة روحها الإنسانية، فيسير الإنسان من غربة إلى غربة أسوأ من سابقتها، أو هذا على الأقل ما أراده عبده خال لأبطال روايته عندما جعلهم يتصفون بـ "حيص بيص" في زمن التيه.

يتداخل صوت طاهر الوصابي مع صوت يحيى الغريب، حيث عاش الوصابي، كما أسلفنا، حياة تشرد مشابهة، بنى فيها مأساة حب ضائع، وزواج من امرأة تكبره سناً، أنجب منها بنتين، كررتا المأساة نفسها في حياة يحيى الغريب، حيث أحب إحدهما (حياة)، وأحب غيره (صالح المستعجل) وأحب الأخرى (عواطف) يحيى الغريب، ثم حالت الوثائق العزورة بينه وبينهما، مما أفقده حق الزواج بإحدهما!! ومن ثم كشفت هذه العلاقات عن مصائر تراجيدية زادت من الاغتراب والتشرد، وعمقت رمزية التيه في كل شيء يراه الراي في الحياة!!



يمثل صوت الأم حركية القرية والناس في زمني الجوع والحرب، فهي الرمز الشامل للحياة بعيداً عن الذات، واندماجاً فيها في الوقت نفسه، فتغدو

الأم مريم خالدية وفق هذا التصور، وكما يتضح من اسمها، مثلاً للصبر والشرف والرمز الخالد، الذي يحرص على أن تكون الحياة بواقعيتها الشاقة لا تخلو من قدرة إنسانية حنونة ترسم معالم الإنسان المتواضع الأصيل في أزمنة الشدائد، فيتدفق هذا الرمز حياة وحباً بصفته الأم كبش الفداء التي تحمل مآسي العالم كله على رأسها، ليتدفق حبها إنسانية وهو يتعايش مع مفردات المعيشة اليومية دون ضعف أو انكسار، وكأننا هنا أمام أعماق إنسانية الإنسان، وأمام فطرية الحياة التي لم تلوث بالمدنية، فكان صوت الأم هو الصوت الثقافي الأصيل في سياق الحياة الشعبية في القرى النائية عن أويثة المدن التي تأكل العشب كالبهائم!!

ومع ذلك لا تفقد هذه الأم واقعية المرأة بصفاتها رمزاً لذاتها، حيث تعاني معاناة خاصة ذاتية، يمكن أن تتضاعف عندما تغدو أرملة مسؤولة عن تربية أطفالها، وترفض أي زواج لأجل تربية هؤلاء الأطفال: " كانت تغلي، وفي أحيان كثيرة تلعن الفاقة وبطنها الذي توالد بثلاث إناث وذكرين، ويزداد سخطها حين تتذكر يحيى الذي قذفت به للغربة، وتغز من جلستها لتصب غضبها بصورة مفتعلة على أبنائها وتصبح بهم: إلى متى أظل معلقة بكم؟! (ص 67) ".

ربما نجد مبالغة ثقافية تكشف عن مبالغة السارد عبده خال في صياغة شخصية هذه الأم، وخاصة صياغة الرسائل، أو صوت الرسائل بين الشقيقتين مريم وخديجة، وهذا التكلف - إن جاز هذا التعبير - نجده أيضاً في صياغة حكاية حب حامد لسيدته هنادي وسهولة تخليه عن هذا الحب، بل إن حكاية حامد ولقائه بيحيى الغريب لا تخلو هي الأخرى من هذا التكلف الذي يقل في أصوات الآخرين وحركيتهم، مثل: الوصابي، وحسن الجويني وصالح الحنوني، وصدفة، وغيلان، وغيرهم؛ حيث تبدو الواقعية هنا جزءاً من تقنية السرد، بصفاتها واقعية سحرية، أو خيالية أكثر من الخيال في بعض الأحيان، كما أشرنا في القراءة السابقة!!

وخلاصة القول أن عبده خال في روايته هذه كان روائياً متمكناً في لملمة خيوط حركية الشخصيات، على الرغم من وجود بعض المصادفات شبه المبررة

في إنشاء العلاقات أحياناً، وتهدف هذه اللملمة إلى تأكيد أو إبراز جماليات ذاكرة التيه، بصفتها الإشكالية العميقة في البنية السردية. فالصوت الواضح والمتعدد في الوقت نفسه في هذه الكتابة هو صوت الواقع المليء بالمصائب، حيث يغدو الناس مثل حبات الرمان التي يلتقمها الديك؛ يغيون في جوف غول الجوع أو حوت الحرب أو جوف ديك الأحلام... لا فرق في ذلك!! تقول خديج خالدية في رسالتها لأختها مريم خالدية: * الله يا مريم تغير الحال، ونزلت بنا المصائب كأنها مطر، وكل ما نزل بنا مكروه أتذكر حلم أُمي _ الله يرحمها _ ها نحن كحبات الرمان، يلتقمنا الديك الذي رآته في حلمها (ص 276)*.

جريدة الجزيرة 24/10/2002 و 31/10/2002

(18)

الريشة في مهب الريح!! رواية "خطوات على جبال اليمن"

"إنني ريشة في مهب الريح، تتقاذفها
النسمات الصباحية الهادئة أحياناً، وتعصف
بها الرياح العاتية أحياناً أخرى" (ص54)

يكاد العنوان الذي وضعناه لهذه المقاربة * ذاكرة الريشة في مهب الريح * أن يختزل العالم السردي الذي اتكأت عليه رواية * خطوات على جبال اليمن * لسلطان القحطاني، وهو عنوان مستل من نص الرواية، وتحديداً من كلام بطلها "محمد شرف الدين" الذي يقول في سياق تصويره لحياته: "إنني ريشة في مهب الريح تتقاذفها النسمات الصباحية الهادئة أحياناً، وتعصف بها الرياح العاتية أحياناً أخرى" (ص54). فالريشة كما يتضح تعيش دوامة التقاذف والعصف سواء أكانت الريح هادئة أم عاصفة، بغض النظر عن قناعة المثقفي أو اتفاقه مع هذا الإيقاع السيري المشكل لبنية الرواية.

إلا أن هذا التفسير المرضي أو غير العادي أو الاغترابي (الريشة في مهب الريح) في حياة هذا البطل يعود في ظننا إلى سببين مباشرين؛ ساهما في توليد هذا البعد من الأزمة التي ولدت أو انبثقت منها هذه المقاربة:
الأول: أن بطل الرواية يفقد ذاكرته، مما يجعله عاجزاً عن الامتداد إلى

ماضيه، وبذلك غدا جذعاً مقطوعاً من شجرة، أو ريشة مقطوعة من جناح طائر، وعليه (أي على بطل الرواية) أن يزرع نفسه بطريقة أو بأخرى في تربة الأرض، أو في جناح العقاب مثلاً؛ ليقول لنا على سبيل المثال: إنني موجود بتصرفاتي وعلاقاتي وهذياناتي.

والآخر يعود - في ظني - مهما حاول القحطاني أن يتنكر لهذا البعد - إلى أن القحطاني نفسه من الناحية السيرية يحمل - كما أظن - بعض ملامح بطله لسبب أو لآخر لا يعني القراءة هنا، ومن هنا جاءت هذه الرواية تعبيراً عميقاً عن دواخل القحطاني ومعرفته أو خبرته أو خطواته على جبال اليمن عندما عمل مدرساً في هذا المكان الحميمي إلى نفسه.

وقد قصّ القحطاني أيضاً - فيما بيننا من ناحية أخرى - انبثاق روايته هذه من قصة واقعية في حياة رجل حقيقي عرفه، فبنى من خلاله هذه البنية السردية السيرية على وجه التحديد. وقصّ أيضاً حالة الاعتكاف التي عاشها، وقد تجاوزت خمسين يوماً - كما أظن - وهو يكتب مسودة روايته، وفي الوقت نفسه يشعر من خلال وعيه النقدي أن تجربته الروائية الأولى في روايته السابقتين - كما ينتهيأ له - لم تكن موفقة كما يجب، لذلك حسنّ بنية هذه الرواية الجمالية، فجاءت في تصورنا تجربة متقدمة جمالياً، تستحق الاهتمام، لأنها تأتي في سياق ما نسميه طفرة الرواية العربية السعودية ابتداء من مطلع التسعينيات إلى اليوم.



روى صديقنا * الشاعر سعيد عاشور * في أمسية ناقشنا فيها رواية للصديق * أحمد الدويحي *، فقال: 'صديقك لا تناسبه، ولا تكتب عنه'. من هنا تصبح الكتابة عن رواية الصديق القحطاني ذات مخالب وأنامل معاً، وفي الحالتين لا بد من الاختلاف إما مع المبدع أو مع المتلقين، فعندما تكتب عن صديقك كلاماً نقدياً ناعماً، تجد من يقول لك: 'جاملته!!' وعندما تكتب

كلاماً "خلافياً"، يأتي من يقول لك: "حسدته... ماذا يوجد بينك وبينه؟!!" وفي الحالين تشعر بأنك تخسر على المستوى الذاتي؟

عندما نوقشت الرواية في إحدى أمسيات ملتقى نادي القصة السردية في جمعية الثقافة والفنون، وقدمت بعض الأوراق والآراء، أشرت على عجل إلى أن الرواية "فضفاضة"؛ لأنها تدخل في تفاصيل يمكن الاستغناء عنها، وقلت أيضاً: ركز الروائي على العالم الخارجي في بناء شخصياته، وكان جديراً به أن يتغلغل داخل الشخصيات ليكشف لنا مخبوءها بصفته يقدم سيرة ذاتية لبطل رواية شبه وحيد في بنية السرد، ثم أشرت، كما تصورت آنذاك، إلى تراتبية السرد على الطريقة التقليدية، وقرأت النص الآن الذي كتبه على هامش الرواية: "تصور الرواية حركية محمد شرف الدين من الشمال إلى الجنوب في صياغة السيرة الذاتية التي تجعل حركية البطل العادية، البسيطة حالة إثارة نسبية، مع تعرف تفاصيل المكان، التي تهمش حركية الشخصيات وملاحمها الأخرى، وهي بنية سردية تكاد تكون مألوفة في السياق الشعبي السائد.

ومن ناحية أخرى أشرت إلى أننا نجد ميزات الرواية الفنية في اختيار العنوان، وأسطرة المكان، وتجليات البحث عن الذات، وجدلية العلاقة بين الرواية والسيرة الذاتية، وضنك الحياة الواقعية في سياق البحث عن الرزق قبل الطفرة، ونقد الواقع وخاصة في مجال الشعوذة والدجل بخصوص العلاقة بين الإنسان والجن!!



تتكون الرواية من عشرين وحدة أو لوحة أو فصلاً، موضوعها الرئيس محمد شرف الدين الذي وقع ضحية القنابل (أو بيض الغراب) التي ألقتها الطائرة على السيارة التي كان يركبها مع آخرين، تسير على جبال اليمن غير آمنة من المواصلات أو الغربان (الطائرات). فالطائرات، في أحداث الخمسينيات والستينيات في اليمن، تشبه الغربان، لكنها غربان بيضاء تبيض بيضاً أسود،

فكانت الصورة التالية تحفر في ذهن محمد شرف الدين وهو على سرير المشفى بعد الحادث الرهيب الذي تعرضت له السيارة المذكورة بعد قصفها من الطائرة: " الحصان الأبيض تحول إلى طائرة مقاتلة تطارد ثلاثة شبان، لتقتل اثنين وتصيب الثالث، ثم تعود على شكل غراب أبيض كبير في السن بيض بيضة سوداء، ما لامست الأرض حتى انفجرت وخرج فرخها على شكل رماد أبيض أحرق سيارة قديمة تحمل ثلاثة شبان، مات منهم اثنان، والآخر قذفه هواء البيضة مسافة بعيدة لم تدركه النار، وقام يمشي بلا رأس، وما أن رأيته بدون رأس حتى صعدت من هول المنظر، واستيقظت فإذا بالأطباء والممرضات يمسون بي ويهدئون من روعي (ص13) " .

من هنا تبدأ حكاية محمد شرف الدين الذي يفقد ذاكرته بعد هذه الحادثة ثمانية عشر عاماً، لتغدو هذه الذاكرة حالة مرضية تنتج بنية الرواية في البحث الشعوري وغير الشعوري عن الاسم الحقيقي والجذور التي ينتمي إليها هذا الاسم، يقول: "من ذلك اليوم أو الساعة التي هوت القنبلة على جسم تلك السيارة العجوز تغير كل شيء، حتى اسمي الذي سمعت صوتاً يناديني به قبل ساعات قليلة، وكان ذلك الصوت يودع اسمي؛ لاستبدل به اسماً جديداً سيرافقني مدة ثمانية عشر عاماً، تنام فيه الذاكرة نومة أهل الكهف، وسيغير هذا الاسم كل شيء في حياتي، لأكون إنساناً جديداً ليس فيه من الإنسان الأول إلا الهيكل وملامح الوراثة، والتعلق بحب الحياة والناس (ص9) " .

ما قاله هنا هو اختزال لزمان طويل، بدأ من فقدان اسمه الحقيقي أبرز الأشياء التصاقاً به، وانتهى بعودة هذا الاسم إليه نافعياً الاسم المستعار، فهو عندما فقد اسمه حمل اسماً مستعاراً تسمى به واحد من رفاقه اللذين توفيا، وهو اسم محمد شرف الدين، ثم ها هو بعد ثمانية عشر عاماً يلتقي باسمه الحقيقي " محمد سعد الحمد" دفعة واحدة.

بين هاتين العلامتين المميزتين من خلال التسمية، والمرتبطتين بفقدان الذاكرة وعودتها، يتشكل العالمان السرديان المتناقضان والمتكاملان في الوقت نفسه، في حياة أو في داخل هذا البطل المريض بفقدان ذاكرته؛ حيث عالم

واقعي يتشكل في الحياة العادية والتصرفات غير الشعورية، وهو عالم غير مقنع أو مبرر لمحمد شرف الدين نفسه وللآخرين من حوله، لأنه عالم الشك والريبة في حياة المقطوع من شجرة، أو في حياة الريشة في مهب الريح. وهذا العالم هو عالم فقدان الذاكرة خلال ثمانية عشر عاماً، فكانت ذاكرته الضائعة توحى له بأنه يسير على أرض هشة مهما حاول أن يقنع نفسه بالانتماء إلى الواقع الذي هو فيه، على نحو قوله: "ما أكثر الأشياء الغريبة في ذهن إنسان مثلي يسير على أرض هشة، لا يدري ماذا تطأ قدماء(ص113)".

أما العالم الآخر فهو عالم منبثق من العالم الأول الحقيقي قبل فقدان الذاكرة، وهنا يغدو واقعه الحالي مقارنة بالعالم الأول عالماً كابوسياً يهاجمه في غفواته، فيرى أناساً، لم يسبق له في سياق ذاكرته الحالية أن رآهم، لأن هذا العالم المغيب عن الذاكرة، هو العالم الحقيقي ما قبل فقدان ذاكرته، لكنه يصير عالماً جنونياً من وجهة نظر زوجته أو بعض من يعرفونه عن قرب، وخاصة الزوجة أقرب الناس إليه يقول: "المشكلة عندي في البيت، زوجتي بدأت تشك في سلامة قواي العقلية، فهي تنام في غرفة تغلقها تماماً، خوفاً على نفسها وابنتها(ص203)". لذلك صنف في ضوء هذا العالم على أنه ملبوس بالجن، فيكون هذا الوضع مدخلاً للمحطاني، يمارس فيه نقد الخرافات الشائع بين الناس في هذا السياق الشعبي الغرائبي.

أما بالنسبة لمحمد شرف الدين فهو يشعر أن ما يراه له علاقة بحياته الأولى، ومن ذلك أن يرى، كما يقول: "تلك المرأة التي تلبس السواد، وتنقب ثم تأتي إليه فيما يرى النائم، لتقول عبارتها السخيفة: (مشكلتك لن تنتهي إلا كما بدأت) (ص175)".

وفي النهاية لا بد من هذا الحل "السخيف" على حد تعبيره، لأن مشكلته تنتهي على طريقة صورة ما بدأت به، فهو عندما فقد ذاكرته الأولى بدأت مشكلته ومعاناته، وعندما بدأ يفقد ذاكرة "فقدان الذاكرة" التي عاشها خلال

ثمانية عشر عاماً، بدأت مشكلته تنحل تدريجياً من خلال العودة إلى ماضيه وعائلته، وكان هذا تحديداً عندما سقط على مؤخرة رأسه عند عتبة الباب الرخامية الحادة، فسال دمه من رأسه بغزارة، مما أعاد إليه ذاكرته المفقودة.



سيطول الأمر لو تتبعنا حركية هذه الشخصية في الواقع، وعيشها في عدة أماكن، وما شكلته من علاقات متشابكة مع أناس شاركهم المرض أو العمل أو السكن أو النسب.

وقد كان قصدنا من هذه المقاربة إنشاء بنية الرواية على أرضية الذاكرة بصفتها العامل الحاسم في رسم شخصية بطل الرواية وعلاقاته، وهذه بنية الحبكة السردية على وجه التحديد التي اتخذها القحطاني خيطاً متماسكاً لبناء الجمالية الهرمية في روايته، مع التلاعب في البنية العامة وخاصة على مستوى بداية الرواية التي كانت من نهايتها الغامضة، مع التركيز على المقولة التي كان البطل يسمعها في نومه: (مشكلتك لن تنتهي إلا كما بدأت)؛ أي بدأت مشكلته بعد فقدان ذاكرته، وانتهت بعد عودة هذه الذاكرة إلى رأسه.

جريدة الجزيرة 4 / 7 / 2002

(19)

التكرونية قراءة في رواية "ميمونة"

- 1 -

"أعشاش التكارنة في جبل الفلق، وأغلبها
في نواحي المسفلة... ناس سذج، خالون
من عيوب الأوباش، لا يعرفون الفضول،
ولا يتدخلون فيما لا يعينهم (...). طيبون،
لا يضمرون حقداً لأحد، ولا يطمعون في
مال أحد، ولا يعرفون السرقة، ولا
الفواحش، ومعظمهم مهاجرون للعبادة
وطلب الرزق، وقانون باليسير *."

(الرواية، 122)

تعد رواية "ميمونة" لمحمود تراوري من الروايات المهمة التي تؤسس لما
يمكن تسميته ثقافة الشعوب في الحجاز، وتحديدًا ثقافة " الشريحة التكرونية"
على حد تعبير البنية السردية في الرواية. وهذه اللفظة (التكرونية) هي واحدة من
مفردات كثيرة تكشف عن وجود التعددية العرقية في البيئة الحجازية المتداخلة

الأجناس والأعراق، بفعل الهجرات لمجاورة الحرمين منذ أن وجد الإسلام فيهما؛ إذ تبدو الرواية في محصلتها تاريخاً للهجرة البشرية لأسباب كثيرة من أفريقيا إلى الحجاز في سياق الحج وطلب الرزق، وأيضاً تلبية نفسية داخلية لدعاء إبراهيم الخليل عليه السلام: "ربنا إني أسكنت من ذريتي بواد غير ذي زرع عند بيتك المحرم، ربنا ليقيموا الصلاة، فاجعل أفئدة من الناس تهوي إليهم" (ص7).

تصور الرواية معاناة شخصياتها في أفريقيا من جهة، وفي الرحلة من أفريقيا إلى الحجاز من جهة ثانية، وفي الرحلات بين المدن الحجازية، أو بينها وبين الشام في رحلة التقديس (زيارة المسجد الأقصى) من جهة ثالثة...

تبدو المعاناة التي واجهتها الشخصيات في وطنها، مختزلة في الصراع بينها وبين البيض النصارى الذين يسرقون الرجال والنساء ويبيعونهم عبيداً في بقاع شتى من أوروبا وأميركا، فتشتت بذلك العوائل، وضاع الأفراد، مما ساهم في رحيل كثير من المسلمين الأفارقة من أفريقيا إلى العيش في مكة المكرمة والمدينة المنورة، بصفتهم مواطنين آمنين للإسلام والمسلمين... لكن الوصول إلى هاتين المدينتين يعد محفوفاً بمخاطر كثيرة، أهمها امتلاء الطرق باللصوص وقطاع الطرق من الأعراب والبدو، الذين يترصدون المهاجرين أو الحجاج فيسرقونهم أو يقتلونهم، والأسوأ من ذلك كله أنهم يسرقون البشر، ويبيعونهم عبيداً وجواري في بقاع شتى من الجزيرة العربية وخارجها.

في هذا السياق تبدو ذاكرة محمود تراوري " التكرونية " تنقسم إلى قسمين:

القسم الأول: تمجيد الفئة البشرية التكرونية التي تنتمي إلى عالم "ميمونة" بطلة الرواية، حيث نكتشف من خلالها عالم الأسرة "التكرونية" العريقة التي تصبر على مواجهة الأهوال، وتحمل الصعاب في طريق الهروب من الرق بصفته المأساة التي لاحقت اللون الأسود أينما وجد في ذلك الوقت، من هنا تكشف الرواية عن حميمية العلاقة بين أفراد هذه الأسرة الأفريقية (ميمونة وأمها، وحفيدتها، وخالتها، والدها، وعمها)، وأن لديهم ذاكرة ملوكية عن

ماضيهم، يصفها والد ميمونة بقوله: 'كأنني أبصر قومي يرفلون في الحريو والمخمل، أرى ملوكاً أقوياء، وحرراً مزدهرة، وذئاباً تعوي، في حناجرهم عندما يفضبون(ص16)'.

ويتمثل بُعد الذاكرة الملوكية الحميمي أيضاً في تذكر كل من عيسى والد ميمونة وأخيه عمر حكايات الماضي المشبعة بالعز، الذي يشرف أهله، ويستحق أن يتعلمه الأبناء من الآباء، لهذا يطلب عيسى من أخيه عمر أن يعلم هذا التاريخ لابنه في حال عدم عودته من رحلة 'التقديس' (زيارة المسجد الأقصى في القدس). يقول لأخيه: 'يقولون إن القدس بعيدة ولكنني عازمت على زيارتها. ستلد زوجتي، إن ولدأ فمحمد، وإن بنتا فميمونة. وإن لم أعد لا تنس تاريخنا، اجعله حاضراً أمام مولودي. إن لنا تاريخاً يا عمر(ص37)'.

القسم الثاني: تصوير رداءة الآخر في استغلاله للغة 'التكرونية' الملوكية السابقة، وهذا الآخر يتمثل - كما أسلفنا- أولاً في الرجل النصراني الأبيض الذي استعمر الأرض الأفريقية، وثانياً في الرجل المسلم البدوي(الأعرابي) في الأرض الحجازية، ومع هذا الأخير تبدو المأساة أعظم، لأنه شريك في الدين والتاريخ؛ لذلك تكشف الرواية من حيوية نقد هذا الآخر العدو بشقيه الأجنبي النصراني والعربي المسلم من خلال ما يفعله هذا الآخر من سلب ونهب في أفريقيا أو في الحجاز.

لا شك في أن أهمية أية رواية تكمن في إيقاع الصدمة، والكشف عن المسكوت عنه، من هنا تعد رواية 'ميمونة' ذات ذاكرة جريئة في نقد حقبة زمنية مظلمة في تاريخ العبودية وقطع الطرق خلال تأدية شعائر الحج والعمرة وزيارة النبي صلى الله عليه وسلم.. وبعد هذا الوعي السردى، في حد ذاته، رؤية متقدمة في البحث عن مجتمع إسلامي تمثله الحجاز على أقل تقدير، بصفتها تحتضن المسجدين الشريفين.. لكن ما يحدث عكس ذلك، حيث نجد صراعاً بين السادة والعبيد، بين تجار النخاسة والناس الأمنيين الذين يقدون في لمح البصر خلال مسيرهم في الطريق إلى الحجاز أو بين مكة والمدينة مكبلين يباعون عبيداً في الأسواق، مما يعني مرحلة مظلمة أخرى من استغلال البشر

للشعر بحجة اختلاف الألوان. وتغدو هذه المآسي مركبة عندما يضاف إليها: الفقر، والتخلف الاجتماعي، والبدائية في وسائل النقل، وكثرة الأمراض، والنفوس الذئبية البشرية على حد تعبير أحد رعاة الماعز: "إن في طبعنا شيئاً من الذئاب، وفي طبع الذئاب شيء منا (ص9)".



تعدّ شخصية ميمونة رمزاً للتكارة كلهم، وأسرتها رمزاً للإنسانية أفريقيا الإنسانية السوداء كلها. وهذا الرمز عميق الصلة بتعددية الأسماء للشخصية الواحدة بما فيها الإحباط، والغربة من الولادة إلى الموت لديها، بحيث يغدو الزمن مظلماً، والغربة تأكل أصحابها، هذا ما يمكن استنتاجه من نصي "ميمونة" الآتين، وهما يعبران عن إحباط هذه الشخصية النمطية الرامزة في دلالاتها على غربة اللون الأسود، على أقل تقدير:

النص الأول: "ولدت تائهة، في يسراي السفلى إحباط وخجل، مشيت عندما مستني الكلاب، فعدوت تجاه الكعبة بصيحة أضاءت سماء مكة، فلم يسمعها سوى (أبي قيس)، وخبأها موعداً للتلاشي (ص12)".

النص الثاني: "اسمي لم يمنحني الغربة، فالغريب يتآخى مع غربته بالارتحال داخله، والإنصات لذاته، ولكنه الزمان الذي لم يحفل بسحتي (ص13)".

إن ذاكرة الغربة هذه، وما فيها من إحباط ناتج عن اللون، تتولد - بداية - عن طريق حكايات كثيرة تصور البيض النصاري الذين سرقوا الأجداد، وحشروهم في السفن عراة، ينزّون حلاًماً ودماً، وأخذوا من عاش منهم إلى بلاد بعيدة، لا يملكون خلال ضياعهم أكثر من أن يهتفوا "الله أكبر.. الله أكبر"، ولا يملك من نجا منهم إلا أن "يلدرف الدمع متذكراً خيرة الرجال المسروقين مع خيرات البلاد (ص15)" إلى متاهات الغرب.



تبدو المأساة في أفريقيا، أيضاً، ناتجة عن الحروب بين القبائل والقرى بعضها ببعض، وهذا ما روج لتجارة الرقيق في سياق الغزو والسلب بين البشر الذين يعانون من الجوع والأمراض والصراعات الداخلية: "الحرب سلم لهذه التجارة، والاعتداء على البشرية، القرية تحارب القرية، بحق الغزو تستولي على النساء والأطفال، نبيهم بأثمان مرتفعة في الساحل وأدغال الغابة. من يرفض الأسر يباد، من ينشد الحرية يباد، لذا تتعثر مراكب شراعية وهي تصيد السمك في جزر "حول ثول" بجماجم عبيد قدماء تأبوا على الاسترقاق. ومن أذعن منهم خلف المواليد(ص154) * .

في هذا السياق تبدو لفظة "التكرانة" سمة غير أصيلة في هؤلاء الوافدين، لأنها سمة طارئة أطلقت عليهم عندما جاءوا إلى الجزيرة العربية، فهم ينطقون بلغة غريبة على السكان المحليين الذين يتكلمون العربية، يضاف إلى ذلك اختلاف لونهم، فكان أن رسم لهم التاريخ المزور وضعاً اجتماعياً مزرياً، لا يمثل حقيقتهم الإنسانية والاجتماعية الماضية؛ لذلك تصر الجدة ميمونة على أن التاريخ المزور هو تاريخ غير حقيقي، من هنا توصي حفيدتها "قدس" التي تعلمت الحرف أن تعيد كتابة التاريخ التكروني، وتبين ما فيه من الجذور الإنسانية والحضارية التي يتمتع بها هؤلاء الذين يوصفون بأنهم "تكرانة" بعد أن صاروا جزءاً من جزيرة العرب، تقول ميمونة لحفيدتها "قدس": "شوفي يا قدس، إحنا مننا تكرانة، بس الناس تقول كدة (...). قدس حبيبتي، قولي للناس كل اللي سمعته مني. حكيهم يا بنتي، لا يحسبونا مقطوعين (ص150-151) * .

من خلال ما سبق، تضعنا رواية محمود تراوري أمام ذاكرة جماعية ترفض التسمية التكرونية، وتؤمن بأن تاريخها ليس بأقل من تاريخ المجتمعات القبلية التي وجدت بينها في الحجاز، بل ربما تتجاوزها شأنًا ورفعة، وأن اللون الأسود لا يعني على أية حال سمة دونية... بل هو رمز للرفعة والقوة والصلابة والشهامة، كما يبدو من خلال تصرفات الناس الذين يتلونون بهذا اللون، لذلك نجد في الرواية خطأ من قيمة البدو والأعراب قطاع الطرق، بصفتهم بهائم

بشرية لا تفقه معنى العهد والأمانة والتدين!! وهذا، تحديداً، ما نحاول تبينه من خلال الجزء الثاني من هذه القراءة.

_ 2 _

يتكاثرون (الشكارنة) ذوباً في أنحاء الجزيرة، منسلين من الجذور، منتسبين للرقص والزار والطبل، وحين يجعدهم الرمل، يتفرغون للدجل والشعوذة ولعق الدماء.

(الرواية، ص 154)

نحن كعرب نظن جازمين أن سوانا من غير العرب ليس لديهم أخلاق وقيم نبيلة. نتوهم أننا وحدنا نعرف الكرم والغيرة والشهامة والنخوة وكثيراً من الفضائل، رغم أن هذا غير صحيح.

(الرواية، ص 94)

إذا كانت المشكلة التي واجهها أبطال الرواية في أفريقيا، هي مشكلة الصراع مع النصاري البيض الغزاة، والحرب بين القبائل المحلية، وما يتسبب عن ذلك من استرقاق، وسرقة خيرات البلاد، وانتشار الأوبئة، والفقر، والتخلف.. فإن المشكلة الرئيسة عند القدوم إلى الحج تكمن في الطرقات غير الآمنة، حيث ينتشر فيها قطاع الطرق من "البدو". يضاف إلى ذلك أن الفقر، والتخلف قد حولا الناس في بعض الأوقات إلى وحوش؛ حيث نجد

وصفاً للمدينة المنورة في أحد الأعوام المجدية على النحو الآتي: "مضت سنة ملاءها القحط والجذب وقلة الأرزاق... أخذت الأنعام تنفق، وكثير من العيون يجف ماؤها. جوع يتقاذف في أرجاء المدينة، حدد الهزال ملامح الناس الذين اضطروا لتجفيف روث البهائم وانتقاء حبات الشعير منها. صاروا يأكلون أي شيء... أوراق شجر الليمون والنعناع... أوراق العنب... اصطادوا القحط والكلاب، فأكل منها معظمهم وعافها بعضهم. البدو لم يجدوا حرجاً في التهام الجرابيع ولحم الثعابين المجفف، وأكثرهم وعورة امتلأت معدتهم بما رق من لحم الحجاج (ص 45) * .

في هذين السياقين، سياق الطرق غير الآمنة، وسياق الفقر والتخلف الذي يحول البشر إلى وحوش في المدينة، تنطلق الرواية لتؤكد تضاعف مصائب الشخصيات "التكرونية" التي تعيش مستوى التفتت الداخلي بسبب الارتحال المتعدد وما يحمله من غربة من جهة، ومستوى الصراع مع الآخر " البدوي " البشرية، إلى حد أن يتاجر البدوي بصديقه التكروني، هذا ما فعله مناوور العربي مع عمر التكروني، حيث سلمه لقطاع الطرق، وقبض الثمن وفر هارباً، ليخدر " عمر " بهذه الفعلة يرسف في الأغلال، مكوماً كالبهيمة في سوق "البهيلة" ببغداد، ينظر إلى أمثاله وهم يباعون في لباس الإحرام للحج: " سفينة تصل للتو من الغابة، توسو وتساحل حزنه. تسافر عينا عمر صوبها، ينزل ركايبها ملفعين بملابس الإحرام. يساقون كالخراف إلى المزاد. يفيض الدمع في عينيه، ويلمس حنقه الحزين سقف السماء، فيما تكبر ابتسامة الباشا الذي عاود حك مؤخرته بقوة.. (ص 64) * .

إن سياق استرقاق عمر والآخرين المشابهين له في اللون تحديداً، يشكل جزءاً حيوياً في هذه الرواية. كما تشكل رحلة التقديس التي قام بها عيسى التكروني مع بعض الجماعة من العرب وغيرهم، بصفتها إطاراً للصراع بين العرب وغيرهم، سياقاً آخر، في حين تمثل ميمونة وأمها سياقاً ثالثاً مليئاً بالمعاناة والغربة المعرة من الرجال الحامين لهما، ثم يتحول هذا السياق إلى

سياق رابع هو ميمونة وحفيدتها "قدس" المثقفة، وحفيدها زكريا غير المبالي، حيث أمست ميمونة الطفلة عجوزاً تروي حكايات الماضي لحفيدتها "قدس".



لعل سياق عمر هو السياق الذي يلتفت أكثر من غيره في الرواية، وذلك من خلال هروبه من بغداد بعد فترة من الاستعباد، وعودته إلى الحجاز، ثم استعباده مرة أخرى ليفقد من الصعب عليه الفكك مما هو فيه.. فما أن يتخلص من مصيبة حتى يجد نفسه في مصيبة أكبر منها، يكون السبب فيها ثقته بالآخرين، ويبقى في داخله إصرار عظيم على أن يسترد حريته التي استلبتها منه الذئاب البدوية التي تقطع الطرق، كما يتضح في قوله: "أنا عمر المسك. اصطادوني في لحظة ضعف مريرة، وسلبوني حريتي، وحين استردتها لوقت قصير، عادوا فسلبوا مني. فامتلات أوقاتي بهدف محدد سعيت ما وسعتني الحيلة لتحقيقه. أن أسترده اسمي وإنسانيتي من هؤلاء الذين أوغلوا في الذئبية (ص124)".

ولأن عمر غدا مملوكاً في بيوت الباشوات، فإنه يجد نفسه في مواجهة الآخرين مقهوراً ذليلاً مستغلاً، خاصة في سياق حكايته مع "لبابة" زوجة الباشا الذي اشتراه، فهي قد حاولت مراراً أن تستغله لتلبية رغباتها الجسدية، وهو يستعف عنها على الرغم من نزواته المتعددة بعيداً عنها، وقد وصل به الحد إلى أن لاط نفسه بغيوط الحمام؛ ليتخلص من إصرارها على غوايته واقتراسه، ومن هذه الحادثة التي حفظ فيها فرجه ورأسه سماه الآخرون عمر المسك..

السياق الآخر المهم في الرواية أيضاً، هو سياق الطفلة "ميمونة" وأمها، حيث نجدهما تعانيان كثيراً فقراً ورعباً، وهما في انتظار عودة الأب عيسى من رحلة التقديس، والعم عمر من رحلته إلى مكة، فتغدو الحياة أمامهما غربة

وشقاء، لا تخلو أحياناً من مساعدة الآخرين لهما، خاصة في إقامتهما في المدينة، ورحلتها إلى مكة للحج والبحث أيضاً عن عمر، وعودتهما إلى المدينة انتظاراً لعودة الأب.

تبدأ الرواية بحكي ميمونة التي غدت في سن الشيخوخة، حيث تسرد حكايات متعددة لأجدادها في أفريقيا، ولأهلها في الحجاز، فنراها وهي في أحشاء أمها، ثم وهي طفلة، وهي بعد ذلك جدة، لها صندوق يحوي أشياء كثيرة من الماضي، تسرد حكاياتها وحكايات ماضي أسرتها لحفيدتها "قدس"، وتطلب منها أن تحفظ تاريخ الأسرة، وترويه للأجيال التالية، بصفة هذا التاريخ ينتقل من جيل إلى جيل!!

وإذا كانت ميمونة تفخر بثقافة حفيدتها قدس، فإنها في الوقت نفسه تتألم من تصرفات حفيدها زكريا الذي أصبح واحداً من "الداشرين" في تصورهما، لا يهتم في الحياة إلا أن يحقق فتوته بين الفتوات، يشارك في "المزمار" حيث وجد: "كبر وكبرت مآسيه. الجوش حبه الأول، يطارد قرع طبوله في كل مكان، يحرق حارات مكة، وبوادي المدينة، يرقى جبال الطائف ويطرح في أوديتها زوماله، ليعود من هذه الأمكنة متشجماً كل أنواع الدم.. صار يعرف أعراق الناس من رائحة دمائها" (ص158)!!

أما سياق رحلة جماعة التقديس الذي كان عيسى والد ميمونة واحداً منهم، فهو يقتصر على إثارة إشكالية الخلاف بين العرب وغيرهم، وذلك في ضوء الصراع العرقي الذي أشرنا إليه بين العرب وغيرهم على طريقة المفاخرة بين الشعوب، ومن هذا السياق نقبس الفقرة التالية الدالة على الشعوية البغيضة: "تحت سماء قدس معفرة بالرماد، يدور جدل ملتهب بين رهط رحلة التقديس، يتناول أوجاع رعاية بهم، في صحراء أجدهت حتى أطفأت المشاعر، وأحالت الأحاسيس إلى صخور نائمة، تملأ الجسد بالرغبات والشهوات والإحن. فاض وقتهم بلحظة أموية.. رأوا دماءها تسيل، منذ أن خاطب الرأس حامله (فرقت

بين رأسي وبدني، فرق الله بين لحمك وعظمك). خاضوا في منطلقات التشعيب... (ص 92) *.



تبدو رواية "ميمونة"، في المحصلة، حافلة بتكنيك الحكيم داخل الحكيم، حيث تتعدد الحكايات، ويتعدد الرواة، وتنوع الأمكنة، وتتداخل الأزمنة، وتكثر الشخصيات... وهذا كله يعني رواية "جديدة" غنية بذاكرة الرؤية "التكرونية" في وجوها السلبية والإيجابية معاً... ولا ينتج السارد في الرواية حلولاً نهائية، وإنما نجدها رواية مفتوحة، وقد تمهد بدورها لرواية أخرى تكمل مسيرة شخصيات هذه الرواية التي بدت مبتورة أو غير مكتملة..

في نهاية الرواية، يغدو صوت "قدس" مباشراً في تعبيره عن ذاكرة محمود تراوري نفسه، حيث يبحث السارد من خلال هذه البطلة المثقفة عن حلم الماضي المجيد في شوارع الحاضر الميتة، ليكون هذا الحلم هو فعل الكتابة على أية حال، بصفتها حلماً يعيد للشخصية المسلوقة أمجادها، وفي الوقت ذاته يقزم الشخصية النقيضة المتضخمة بوصفها وباء ودنساً، تقول قدس في هذا السياق: "أقف في الشوارع المتجهملة التي أنكرتني، أتأمل برهة صديد أرصفتها المتحجر، بكل ما تحوي من نبذ، وضجر، وقحط، وخوف، وصمت. ثم أشيد حلماً أملس، مبرأ من الدنس، مانعاً من أيام تمر علينا لا تبقي إلا ما طهر من أحلام، فتتعرثر خطواتنا، وتتصلب أقدامنا في وحل غامق، لا يمنحنا إلا اليأس... أحلم بأنني أحلم. هذا الحلم يعبثني بغيب شنيع، يجعل دماغي قلقاً يصطفق، أحيد اصطفاقها، ثم أملاً رثي بهواء صاف، لن أمل التنقيب عن منابته (ص 162) *.

يبدو أن فكرة الذاكرة "التكرونية" غدت واضحة في هذه المقاربة، وكاشفة عن نفسها بصفاتها قيمة إنسانية تسعى إلى أن تبعد عنها ما ألصق بها من قيم سلبية وجدت بفعل اضطهاد الآخر وغلطته؛ سواء أكان هذا الآخر نصرانياً

أبيض يصيد اللحوم العاجية السوداء، أم بدوياً قاطع طرق، يسرق الأحرار ويبيعهم في أسواق النخاسة، أم كان أفريقياً يسهم بطريقته في تشويه ذاته وجنسه!!

يوجد في الرواية، أحياناً تفعيل للخير، وخاصة في سياق شخصيتي "السقاف" و"الزنكلية"، وهما تحديداً أبرز ما في الذاكرة الإنسانية عطاء متدفقاً للفقراء والمحتاجين!!

أعتقد بأن رواية "ميمونة" قد تزعج القارئ العادي، بسبب تفكك ذاكرتها، وعدم تسلسلها السردية، وتجاوز الحد في مبالغات حكاية "عمر المسك ولبابة"، وطغيان اللهجة العامية من جهة، والتداعيات الشعرية الغامضة من جهة أخرى، والمبالغة في تقطيع السرد وتعدد الحكايات. هذا الكلام لا يغفل كون الرواية تندرج تحت سقف الرواية المضادة (الرواية الجديدة) في تصور التلقي الثقافي؛ ولكن بأسلوب تجديدي أقل حدة مما نجده في روايات رجاء عالم الأكثر تحديثاً في مجال السرد من غيرها على المستوى المحلي!!

مجلة حقول، سبتمبر 2005.

(20)

الجنون

رواية "أنثى تشطر القبيلة"

"قالت أم تغريد: جاء مولود من سنوات ليخطب ابنتي.. واجهنا إصراراً من تغريد على الزواج به، وبعد زواجه عانت من تناقضاته.. وتبدل سلوكه.. ومن عيشها في الريف، وفقدتها للكثير من مقومات الحياة كالسكن النظيف.. والحياة المدنية".

(الرواية، ص 116)

أول ما يلفت الانتباه في رواية " أنثى تشطر القبيلة " لإبراهيم شحي، هو عنوانها الذي يبدو من الناحية الإيحائية إشكالياً إلى حد كبير في سياق علاقات الشطر داخل القبيلة، رمز البناء الذكوري "السُّكيني" كما وصفه أحمد أبو دهمان في روايته "الحزام". والشطر هنا غرائبي؛ لأنه يجيء من المرأة/ "تغريد" التي قررت أن تغرد - من خلال دلالات اسمها - خارج سرب أعراف القبيلة وعاداتها. كيف حدث هذا؟ حدث عندما قررت أن تتزوج شخصاً من خارج قبيلتها، فكان زواجها من "مولود" الذي ينتمي إلى قبيلة أخرى.

من خلال هذا الزواج تتكئ رواية إبراهيم شحبي على ذاكرة الجنون والشعوذة، وهي ذاكرة تنتج العلاقات الواقعية بصفتها علاقات غرائبية في سياق الجنون الذي يحيل تصرفات الإنسان إلى نوع من أنواع المس، فيتيح هذا الوعي بألية الجنون الفنية المجال واسعاً أمام الكاتب لتشكيل بنيته السردية مهما كان شأنها في دائرة عدم المسؤولية تجاه كل ما يقال فيها، وذلك انطلاقاً من أن هذا الذي يقال بواقعيته أو غرائبيته يبقى جزءاً من جنون الفن أو الإبداع الذي تظهر فاعليته من الناحية النفسية غير الشعورية على الأقل في التوغل داخل تجاويش الشخصيات النفسية، وخاصة من خلال العلاقة الحميمة بالأحلام وانقسام الشخصية، وشعوذة المس.

يجب أن نعترف بداية بأن رواية 'أنشى تشطر القبيلة' تبدو رواية فضفاضة، لأنها بالإمكان أن تكون في مئة وعشرين صفحة، لا مئتين وعشرين؛ فتغدو - وهي مختزلة على الافتراض - أفضل بكثير مما هي عليه الآن، لكننا ستعامل معها في حجمها الحالي؛ إذ بعد نشرها 'سبق السيف العذل'.

كما أنها من ناحية أخرى رواية تلجأ كثيراً إلى المبالغة غير المبررة، ومن خلال هذه المبالغة تمكّن شحبي من جلد أبطاله جلدأ غرائبياً لا هوادة فيه، وأحياناً يكون الجلد بطريقة فانتازية طوباوية، لا يتيح فيها للأحداث أن تتطور من داخلها تطوراً منطقياً، وربما يعود السبب في هيمنة مثل هذا الجلد الفانتازي إلى أن شحبي نفسه في كتابته يدمج بين الجنون وأحلام اليقظة العنيفة، من أجل ذلك شكل بنية سردية تراجيدية داخل بنية مجتمع قاس، تراجيدية تتولد من ذاكرة السارد غير البريئة - على أية حال - في رؤيتها أو منظورها للعالم من حولها، من هنا كانت أفكاره الثقافية المسبقة عاملاً حاسماً في جرّ شخصيات الرواية عموماً إلى مصائر تراجيدية عنيفة، تعلي من شأن الموت، والجنون، والعجز، في شكل من أشكال العنف المتمدد أو الإسقاطي إن شئت، دلالة على ظلم المجتمع للأفراد ظلماً يعجز الجنون عن مواجهته!!

ولأن هذه القراءة تتكئ أساساً على ذاكرة الجنون، فإن الرواية من بدايتها إلى نهايتها تتخذ هذا الفعل الجنوني غير الإرادي أساساً شبه وحيد في سير

حركية الشخصيات وعلاقاتها بعضها مع بعض؛ حيث تبدو حركيتنا شخصيتي تغريد ومولود بطلتي الرواية على وجه التحديد خارجتين عن الإطار الواقعي، بل إننا نجد بعض شخصيات الجن نفسها - مثل شخصية " صهبان " قرين مولود - تتحرك في الواقع بين الناس، وتظهر أمام الآخرين بالأشكال التي تراها مناسبة. وهذه الحالة الغرائبية اللافتة للنظر نجدها في أعمال سرديّة محلية، كثيرة، ونشير تحديداً إلى رواية " العجيرة والثعبان " لإبراهيم الناصر!!



تبدأ الرواية من مآسي عائلة مولود القروية، حيث الفقر، ومرض الوالد الذي أصبح فاقدًا لقدراته الذكورية، مما سبب المعاناة التي جعلت مرحلة طفولة مولود وشبابه خلال ثلاثين عاماً مكتنزة بالآلام التي لا توصف، وخاصة من جهة والديه، حيث " تغلغل مشاعر الحزن في تجايفه، كلما زادت الأيام ركضاً زادت الخنجر توغلاً (ص 15) ".

ثم جاء زواجه بعد الثلاثين من عمره مأساة لا تعادلها أية مأساة، إذ لعبت توصية " شهوان " الخبيثة له في أن يتزوج تغريد دوراً حاسماً في توليد مآسيه الكثيرة بعد هذا الزواج المأساوي، بسبب أن هذه المرأة التي شطرت القبيلة إلى شطرين، تستطيع أن تشطر رجلاً واحداً (هو زوجها) إلى مئة شطر.

كان قصد شهوان من وراء هذه التوصية أن يدفع مولوداً إلى دائرة الجنون والسخرية، وأن يجعله يعيش مع امرأة غريبة الأطوار، وحينئذ سيضحك كثيراً، لأنه لن يكون بوسع مولود أن يروض تغريد إلا من خلال هذه الطريقة الماثلة في الزواج الجنوني الخارج عن أعراف القبيلة.

وهذا ما يحدث فعلاً؛ حيث يكتشف مولود أنه عاجز - إلى حد كبير - عن القيام بواجباته الذكورية، مما يجعل حياته الزوجية مع هذه المرأة التي أحبها كارثة ضخمة ألمت به وسقطت فوق رأسه؛ فهي " في الليل تتحول إلى ما يشبه

القطعة المتوحشة، تمزق بأظافرها الحادة جسد مولود، حتى أصبح متندر الزملاء، حين يظهر تارة ممزق الوجه، وتارة متورم الرقبة(ص 27) * .
تسهب الرواية في وصف حالة الجنون الغريبة التي تعيشها تغريد ليل نهار، بحيث تصبح علاقتها بزوجها مستحيلة. وعلى الرغم من ذلك، فإننا نجد زوجها (مولود) المدرس المثقف الشاعر متعلقاً بها إلى حد الجنون، فيصير غير قادر على العيش بدونها، ومن ثم لا يجد قدرة على أن ينساها رغم الانقطاع الذي يحدث بينهما، والذي قد يصل إلى سنوات، ومن ذلك أنه عندما يتهم بقتلها بعد أن تختفي؛ يسجن تسع سنوات دون أن تسأل عنه مرة واحدة خلال هذه السنوات الطويلة، ونستغرب بعد ذلك من تصرفاته عندما يخرج من السجن؛ إذ يسعى سعيّاً حثيثاً في البحث عنها، لا لينتقم منها، وإنما لأنه يحبها بشدة ويشتاق إليها بجنون، ويريد أن يتأكد من أنها لم تمت، بل لديه رغبة عارمة في إعادة العلاقة معها إن كانت على قيد الحياة.



أتقن شحبي تحت عنوان " ارتداء الكوابيس " تصوير حالة الجنون التي عاشتها تغريد في بيت مولود القروي، وهي حالة - نعرف فيما بعد أنها - لم تتجاوز التمثيل، حيث تعترف تغريد بذلك من نفسها وبدون ضغط من أحد بأنها مثلت الجنون باحتراف، لكن من يقرأ هذا الفصل لا يصدق بتاتاً أن الجنون الذي فيها كان مجرد لعبة من تغريد تتقصد بها الخداع.

هنا تكمن قدرة شحبي - أحياناً - على تبرير أجواء المبالغة الجمالية في السرد، وخاصة في مجال الجنون الغرائبي، وهو الجنون الذي يجعل الشخص مستلباً وهو يمارس التصرفات غير الواقعية أو المألوفة. والغريب في الأمر أن تغريد في سياق ما تمارسه من جنون مقصود، فإنها بخبثها تحيل الجنون أمام أعين الآخرين إلى أنه صادر عن زوجها مولود، وعلى هذا الأساس يظهر مولود للعيان على أنه ممسوس، يعاني أمراضاً نفسية كثيرة وجنوناً مركباً ليس عند

الناس العاديين فحسب، وإنما أيضاً عند الطبيب النفسي الذي يزوره من أجل أن يعرض تغريد عليه، وفي نهاية المطاف - كما أسلفنا - تتسبب هذه المرأة في سجنه، وتشريده، ليعيش "حياة الأرصفة" الكثيبة، ثم يموت أمام بوابة بيت أهلها بعد أن تعب من جراء بحثه عنها.



بعد موت مولود تتحول حياة تغريد إلى حياة الجنون الحقيقي، فتفقد العلاقة بزوجها (ابن خالتها، أو ابن عمتها، أو ابن خالها. وكلها ذكرت في الرواية خطأ من الكاتب) الذي تزوجته على شروط القبيلة بعيد سجن مولود وحصولها على الطلاق منه في القضاء، وتفقد أيضاً العلاقة بابنيها اللذين خلفتهما من زوج القبيلة، وكذلك العلاقة بكل من حولها؛ لتصبح مجنونة سجنية غرفتها في بيت أهلها تتحاور مع الجن، وخاصة مع "صهبان" القوي قرين مولود والباقي ليعتقم له منها وممن حولها.

يمثل فصل "العهد الزائف" نقلة نوعية في بنية الرواية، لأنه يكشف من خلال تداعيات تغريد بعد موت مولود أنها كانت تمثل عليه الجنون، لغاية أن تجعله يهرب منها، ويمتنع عن حبها، بعد أن فشل في أن يكون زوجاً حقيقياً يوفر لها حياة زوجية حقيقية توازي حالة التمرد التي مارستها ضد قبيلتها.

كان هذا التوجه عندها - على وجه الخصوص - بعد أن اكتشفت أنها أخطأت خطأ جسيماً عندما تمردت على قبيلتها، فشطرتها من أجل أن تتزوج مولوداً الذي كشف لها بعد أن صارت زوجة له، أنه لا يستحق لا هو ولا ظروفه هذه التضحية الثمينة منها، لأنه - في المحصلة - لم يمثل لها أي شيء مما كانت تطمح إليه بعد تمردها، وخاصة في مجال العلاقة الزوجية التي بدت من وجهة نظرها مأساوية؛ يمكن اختزالها في قولها التالي: "في الليلة الأولى لزواجنا كنت متدمراً مما دفعني إلى تذكر نصائح صديقتي ودا، بأن لا أضعف أمامك أبداً... جعلت أنمرد عليك وأنت تضعف... تنهار... وحيناً تتأفف، حتى انتهت سنوات الزواج دون أن تسمني (ص 120)".

كان من المفروض أن تنتهي الرواية عند (ص 164)، حيث تكون نهايتها ما قالته تغريد في نهاية تداعياتها مخاطبة مولوداً الميت: " (إنك رجل تحت الصفر) لقد حولتني إلى أجزاء لغواية مكسورة. تركتني مقهورة. ضائعة كذرة غبار. أحرقت عمري كفراشة أكلتها النار(ص 164) * ؛ وذلك لأن الفصلين الأخيرين (العمر المقلوب) و(حصن منشي) لا يتجاوزان حالة استحلام خرافية لمولود القوي من خلال قرينه الجنّي " صهيان" الذي يعمل المعجزات انتقاماً من الآخرين الذين عذبوا عادة ومولوداً، أو للمكان المناقض لسقيفة القرية، وهو "حصن منشي" القصر الجنّي الرهيب، يسكنه الجن، وقد غدت تقيم فيه تغريد، وتعرف من قضائياته كل ما حولها، ومن ضمن ذلك تراقب حياة طفليها عند والدهما قريبها الذي تزوجته بعد مولود.

بدأت الرواية في هذين الفصلين حالة إسقاطية واعية، تحول فيها الروائي شحبي إلى ناقد أدبي واجتماعي، فشرح الواقع بطريقة غير مبررة فنياً؛ لأن الرواية -كما ذكرت سابقاً - تعاني من توسع بنيتها الفضفاضة من غير مبرر فني، ومع ذلك يجب أن نسجل لهذه الرواية: أنها تغري بقراءتها من البداية إلى النهاية؛ حيث تشير لدى المتلقي شهوة متابعة فاعلية الجنون، التي حولت الشخصيات إلى مجرد دمي يتلاعب بها الخرائبي في تصرفاتها، فتكون النهاية الغريبة من وجهة نظر الناس مختزلة في نهاية الرواية: "فتاة من الطائف تتزوج من جنّي.. خرجت معه، وتركت أهلها، فماتت أمها حزناً، وجن أخوها، فظل يهيم في الشوارع حتى مات.. وتمزقت القبيلة التي حاولت منعها من الخروج معه(ص 219)"، على أساس أن هذه النهاية هي المتوقعة منذ بداية الرواية، فيبدو الجنون الحقيقي في تصرف الأثنى الصارخ من خلال الخروج عن أعراف القبائل وتقاليدها!!

* * *

هل يمكن وصف رواية " أنثى تشطر القبيلة " بأنها تجعل " من الحبة قبة ؟" يبدو هذا ما حدث فعلاً، لأن إشكالية الرواية الواقعية لا تصل إلى هذا الحد من الكم الورقي، فالزواج كما بدا من بدايته كان زواجاً فاشلاً، حتى الأنثى / تغريد لم تكن على درجة من الجمال، بل نجدها فتاة أقل من العادية: " لم تشده بالقدر الذي قد رسمه في مخيلته لفتاة تعيش في المدينة.. لم تظهر في الوهلة الأولى جميلة.. كانت صغيرة الجسم.. سمراء اللون(ص 19)." .

نستغرب كيف جعل الروائي هذه الفتاة وهي بهذه المواصفات المتواضعة، تتعرض لمحاولات كثيرة من الغواية والتحرش بها (شهران، والشاب الجزائري، وشاب الملحقية، واليميني، وبائع الأقمشة، والخياط).

ونستغرب أيضاً أن يحارب عبي بشراسة طريقة زواجها من مولود، لأنه يريد لها زوجة لأخيه الذي يتزوجها بعد أن تطلق من مولود، فتشعر كمتلق أن كل ما حدث في هذه الرواية لمولود وتغريد هو بسبب عبي الذي تجاوزت مؤامراته الإنسان إلى التعاون مع الجان، خاصة أن "عبي" أحد أفراد القبيلة، إضافة إلى أنه زوج أخت تغريد الكبرى.

ونستغرب أن تلعب عقدة تغريد الداخلية المتكونة بسبب فشلها في حبها الأول، دوراً فاعلاً في الانتقام من مولود، والتلذذ بعذابه، وإسقاط كرهها للرجال عليه وحده.

ونستغرب أخيراً أن تغدو صفات تغريد مناقضة للوصف السابق، حيث تصير في إعلان الجريدة " فتاة متوسطة الطول.. نحيلة الجسم، بيضاء البشرة جميلة الوجه، لها عينا حادتان تشوبهما زرقة (ص 191)." .

ومع هذه الاستغرابات اعتقد أن شحبي استطاع أن يقدم رواية عرفت كيف تسير من بدايتها إلى نهايتها، مستغلة إشكالية ذاكرة الجنون التي أتقنت بنيتها السردية من خلال تماسها مع قيم القبيلة وعاداتها، وهنا نسجل لهذه الرواية أنها

أثمرت من خلال تعبيرها عن ثقافة قومية شعبية قبلية عميقة الجذور، عاشت وما زالت تعيش في القاع الاجتماعي لإنساننا العربي المعاصر المحاصر بمبادئه وتقاليده، التي تكبله وتدفع به إلى الجهل والتخلف؛ وخاصة في مجال العادات والتقاليد التي تستلب شخصية المرأة، وتجعلها كبش الفداء.

جريدة الجزيرة 25 / 7 / 2002

(21)

الوجدانية قراءة في رواية "أيام معها"

"لعل عنوان هذه الرواية يذكر الكثير من جيلي بعنوان الرواية الرومانسية الرائعة التي كتبها الروائية السورية المبدعة كوليت خوري، وأكملت نشرها في عام 1979، وعنوانها: (أيام معه) وقد أرغدت المشاعر العربية حينذاك".

(الرواية، ص 7)

يمكن تصنيف رواية "أيام معها" لعبد الله الجفري على أساس أنها رواية وجدانية؛ أي أنها تنشئ بنياتها السردية في سياق شخصيتي رجل وامرأة، بينهما علاقة عاطفية وجدانية محمومة، هي في الغالب علاقة موتورة أو مأزومة، فتغدو لغة معاناة الحب بين البطلين محور الرواية من بدايتها إلى نهايتها، وهنا لا تركز اللغة السردية على الأحداث والزمكانية وطرائق العرض وبناء هيكل الرواية بقدر تركيزها على المشاعر والمنولوجات الداخلية في لغة عاطفية مأزومة ومحمومة، بحيث تبدو نفسيستا البطلين قلقتين بما يعتريهما من ذكريات الماضي، وغربة تصرفاتهما في الواقع، ورؤى ضبابية عن العلاقة بينهما في المستقبل!!

إذن، نجد اللغة السردية في الرواية لغة شاعرية وجدانية مليئة بالعذاب والعتاب ومرارة الحياة في القطيعة والآمال في الوصل.. لذلك لا ينشئ السارد روايته في سياق حركية سردية تاريخية، أو دراما سردية هرمية، وإنما يملؤها بتداعيات لغوية محمومة عاطفياً، وقلقة نفسياً، ومثقلة وجدانياً، فتغدو البنية الروائية على هذا النحو تدفقات نفسية عند كل منهما، وأحياناً تتحول هذا التدفقات الوجدانية، إلى رسائل متأججة عاطفياً.. ومن ثم يقل الحديث عن قضايا الواقع غير الذاتية.

ولأن الرواية الوجدانية - عموماً - تغيب تفعيل الزمكانية، والأحداث، والتعددية في الأصوات والشخصيات.. فإنها تعاني - على الأغلب - من ترهل لغوي، وصفحات فضفاضة من التداعيات غير المبررة فنياً، من هنا يمكن قراءة صفحتين من أية رواية وجدانية لتكونا دالتين على خطابها الوجداني الذي يحمل ذاكرة المأساة الذاتية بما فيها من المعاناة من العلاقة بالشريك الآخر، على طريقة مجانين العشق في التراث!!

لا شك في أن هذه النوعية من الروايات تغري المراهقين، فتلاقي انتشاراً واضحاً بين فئات القراء العاديين، وبالتحديد بين فئات الشباب منهم، بسبب أنها تغرق ذاتها في الموضوع العاطفي الذي هو الأساس في دعوة القراء إلى الإقبال عليها، وغالباً ما تكون هذه الدعوة واضحة في العنوان، فيكفي أن يشير عنوان "أيام معها" إلى أن الموضوع هو بكل تأكيد موضوع عاطفي!!



في ضوء ما سبق، تقدم رواية "أيام معها" حكاية محدودة، وهي حكاية "سارة" التي انفصلت عن زوجها بعد رحلة زوجية غير موفقة، وعادت، وهي في نهاية الثلاثينيات من عمرها، إلى إحياء العلاقة العاطفية القديمة بينها وبين الفنان "فارس" الذي كانت تربطه بها علاقة حب مجنونة قبل زواجها.. من هنا تكون العلاقة بين سارة وفارس محكومة بذكريات الحب في الماضي من

جهة، وأيضاً بالحاضر الذي يتشكل من خلال العودة إلى إرث الماضي من أجل بناء تصور للعلاقة العاطفية مستقبلاً¹¹

تبدو شخصية * سارة * شخصية نرجسية مغرقة في الذاتية، فهي شخصية مأزومة من خلال علاقتها الزوجية التي فرضها عليها أهلها، فوجدت نفسها إزاء شريك لم تقبله ولم ترفضه، إذ ليس بإمكان المرأة أن تفعل شيئاً في * مجتمعها النسائي المغمى عليه (ص9) * في تصورهما. فهي عندما * نضجت قليلاً بعد نهضة العشرين.. بادر أهلها إلى تكييلها بلا استئذان من عقلها، وبلا استفتاء لخفقات قلبها.. فزوجوها، لأنه لا بد لها من أن تتزوج، أو هكذا بنات العائلات والبنات الجميلات¹ (ص27) * كما تقول؛ أي أن الزواج أحسن طريقة للتخلص من البنت بالنسبة لأهلها.

قررت * سارة * بعد طلاقها، أن تكون امرأة أخرى قوية، مثقفة بقراءاتها الكثيرة، ترفض أن تكون ملكية لأي رجل، وترغب في أن تكون مستفزة عفوية مشاكسة، خاصة في الحب مع فارس، وتتمرد على المجتمع الذي يضيق عليها الخناق، بصفته مجتمعاً يخلو من المنطق، تصفه بقولها: "خرجت من مجتمع.. ليست مشكلته الانغلاق، أو المحافظة.. بل مشكلته الأساسية تكمن في تفريغه من المنطق، ومن الحرية الشخصية، ومن عفوية التصرف من دون اعتداء على حريات الآخرين، ومن حوافز الإبداع.. (ص36) *.

في نهاية المطاف، تتعقد حياتها أكثر فأكثر، فتعيش في الغرب، وتغدو سيدة أعمال، تحرص دوماً على تأكيد حبها لفارس من خلال الهاتف والرسائل..

يمثل * فارس * من جهته الفنان الذي يبحر في * بحر الكلمة *، يعيش * حاضره المنشقق بعطش الروح، وصمت الفرح، وتشوّه رغائب الإنسان، وتفرغ الزمان من الحب (ص13) *؛ لذلك تجيء عودة * سارة * إليه، وهو في سن الكهولة عودة * امرأة.. كان يحياها: حلماً، ويحلم بها: حياة (ص15) *.

تبدو مشكلته أنه أحب فتاة مثقفة جميلة، تبتعد عنه بقدر اقترابه منها، لذلك يتضاعف عذابه بسبب ابتعادها عنه وهروبها منه، لأنها لا تريد لنفسها أن تكون

أنثى في حياة رجل، حتى وإن كانت تحبه، فيغدو معذباً بهذا الحب. لكن هذا الحب في الوقت نفسه يمثل بالنسبة له الحياة الحقيقية على الرغم من سرابية المرأة التي يحبها، يقول في هذا السياق: ' هي التي فرضت عليه أن يكون تواصله معها: تخيلاً وأصداء وتحديقاً في البعيد السراب، ونقهقراً دائماً إلى الزمن الأحلى / الماضي.. حتى ولو كان الماضي هو يوم أمس القريب. صار يحلم بها بالتخيل وبالتحديق في السراب. صارت رفقة لها فوق وسادة أحلام اليقظة لا النوم.. هي هذه المرأة التي رفضت منه تعريفها بكلمة: ' أنثى '. فهل هي ليست أنثى (ص128)؟!

إذن، تتأكد إشكالية الرواية في تعميق الذاكرة الوجدانية بين بطلي الرواية (سارة وفارس)، وهذه الذاكرة بدورها تجعل اللغة في الرواية لغة نزقة، فيها تكرار للحالة الوجدانية، وفيها ثبوت في حركية السرد، من أجل تأكيد عمق العلاقة بين البطلين في إطار التنافر والتجاذب والبحث عن صيغة مشتركة في عالم الاغتراب، وهذه الصيغة المشتركة هي التي تدفعنا إلى البحث عن نهاية ما لهذه العلاقة بينهما، بعد أن اتسمت في كثير من مراحلها بالفراق والقطيعة والصمت!!

فما هي هذه النهاية؟ هل ستغير سارة وجهة نظرها التي ترفض أن تكون تابعة لرجل، حتى وإن كانت هذه التبعية باسم الحب؟ وما هو موقف فارس في غريته، وتجواله، وتأكيده على أنه لم يكن ينتظر امرأة غيرها؟!



تبدو عناوين الفصول دالة على الحالة الوجدانية التي يشعر بها كل منهما، على الأقل في سياق زمن الرواية الفعلي الذي يبدأ من لحظة طلاق سارة، إلى لحظة قرارها النفسي بأن الحب بينهما غدا جزءاً من ' قرف الحياة ' الذي تعيشه في جوانب كثيرة مختلفة.

لنتأمل عناوين فصول الرواية: هي وهو، عودة الحلم، المثقفة، العودة

المفاجئة، قمة المعاناة، السلام مع النفس، لؤلؤة القلب، تفجيرات الإرهاب، إغماءة.. وتقاعد عاطفي، يعيش ولا يحيا، مواجهة ما سيأتي، غريب برغم القرب، أنفلونزا أميركية استعمارية، اللحظة التي تبكيها، القرفانة، أجراس في حياتها، التأمل جوانياً.

لا شك في أن هذه العناوين دالة على عمق الدرجة الوجدانية في هذه الرواية، نستثني من ذلك بعض اللفظات المتناثرة في الرواية التي يدين من خلالها الكاتب عمليات التفجير في العليا بالرياض، والدور الأميركي في معاهدة السلام بين العرب وإسرائيل، والصراع بين الأجيال فيما عدا هذه الفتايت التي تبدو أنها مقحمة بسبب الظرف المعيشي في سياق الرواية، نكاد نقول: إن رواية "أيام معها" رواية وجدانية، تخص البطلين فقط، في سياق قضيتهم العاطفية على وجه التحديد!!

يجد فارس نفسه - في المحصلة - إزاء هذه العلاقة العاطفية يحب امرأة ترفض أن تكون "أنثى"، وهي - بالتالي - تفهم الحب على أساس أنها تحب من يحبها، فتغدو بذلك امرأة قاسية، بل "سادية"، إلى حد أنها غدت تقرف من حبه، كما تقرف من أشياء كثيرة في حياتها: "تتقصد في تعاملها معه: إحباطه أو كبحه عنها، وامتناع لحظة فرحه بها كإسفنجة، وأحياناً يشعر أنها ترمي إلى تضييله (ص169)".

لما صارت سارة "مثل الدنيا.. متقلبة، وباردة، مقرقة(ص163)" كان على فارس أن يخرج من حياتها، لذلك نجده في نهاية الرواية ينهي هذه العلاقة العاطفية المجنونة من جهته، والباردة من جهتها، ويصل إلى اقتناع أنه أحب المرأة التي تعذبه، ومن ثم أحب المرأة التي كان يجب عليه ألا يحبها، لأنها مثل بثر بترول؛ كلما نقب عنها واكتشفها بادرت إلى ردم نفسها في داخله، ومن ثم يغدو خطابه في نهاية الرواية خطاب الميلاد الجديد المتحرر من هذا الحب الأعمى إن صح هذا التعبير، يقول لها: "لم أعد ذلك العاشق الغريب الذي تسجينه، ثم تحصدينه. ها أنذا - يا معذبتني الرقيقة - قد تحررت منك.. أخيراً، وإلى الأبد! تحررت وربما هو: ميلاد جديد لهذا القلب الذي استعبدت

أزهى سنوات عمره، وربما هو: الموت الذي يحملني إلى برزخ.. - ينجو فيه القلب من ساديتك معه!! (184)*.

لا مناص أمامنا، بعد الإطالة على هذه الرواية، إلا تأكيد بنية الرواية الوجدانية بصفتها بنية أساسية في الرواية العربية منذ نشأتها إلى اليوم. ومن ثم تبدو هذه الذاكرة الوجدانية مهمة في تأكيد عذاب شخصياتها في سياق العلاقة العاطفية، حيث يبدو هذا الحب عذاباً وآلاماً عديدة، لأنه يخضع لموروثات كثيرة، تجعل منه قرصاً أو غربة أو تنافراً..

فالمراة لا تريد أن تكون أنثى في حياة الرجل، والرجل لا يرى فيها سوى الأنثى في حياته.. في ضوء هذه الإشكالية يغدو الحب جزءاً من الحياة الوجدانية المشوهة في ثقافتنا العربية التي غدت بدورها أكثر تعقيداً في المأساوية عندما تختلط بالثقافة الغربية، لنصل - في المحصلة - إلى مفهوم الحب/ ' القرف' عند المراة، ومفهوم الحب / التحرر منه عند الرجل!!

المجلة الثقافية: 2003 / 8 / 18

(22)

تجليات الذات

قراءة في رواية "الحلم المطعون"

"إنه يدلج في دروب العجز، مبتعداً
كثيراً.. وهو يرى الحلم أمامه: مطعوناً
بنصل الخديعة، والخيانة،
والجحود.. مضرجاً بدمائه كأنها دماؤه
هو".

(صوت الراوي البطل عادل، ص 189)

تعد رواية "الحلم المطعون" رواية هذا الزمان لعبد الله الجفري بنية سردية سيرية تتكى كلياً على منظور تجليات الذات الرومانسية المبدعة في بناء رؤية ثقافية عن التعددية "البراجماتية" للعلاقات الاجتماعية والثقافية والعاطفية في عالم سردي مزيف ومتشظ ومنهار؛ حيث يتأسس هذا العالم - إلى حد ما - على قواعد الخداع والغدر والمتاجرة بالعواطف؛ مما يكشف أولاً عن ادعاء ثقافي موجه عند الآخر، وعن فساد اجتماعي في العلاقات المادية ثانياً، وعن انهيار عميق لإنسانية الإنسان وعواطفه التي غدت مستنقعة مادياً مسكوناً بشهوات البيع والشراء ثالثاً!!

هذا ما نستشفه من بنية الرواية العميقة؛ على الرغم من أن بنيتها السطحية

أقرب ما تكون إلى بنية ساخرة ضاحكة حزينة عبثية... أي أن حكمة * شر البلية ما يضحك * هي ملمح الكوميديا السوداء العام الذي يجعل هذه الكتابة قريبة كثيراً إلى حميمية التلقي روحانية وثقافة؛ وهو يشعر (أي المتلقي) أن لا مناص له من معانقة معاناة الرواية وأطراف صدورها عن تجربة سردية واقعية، تتحول إلى حلمية فاجعة عندما نكتشف أن الصداقة أكاذيب وأوهام... وأن الحب تجارة وخيانة... وأن الحلم الذاتي بصفته حلماً رومانسياً خيراً مجرد جسد مطعون في أعماق قلبه تتدفق دماؤه تدفق نهر النيل؟!

مكانياً، تتحرك فصول الرواية الأربعة بين القاهرة وجدة، حيث يقدم لنا السارد زمكانية هاتين البيئتين من خلال حركة البطل الراوي عادل الذي يقيم في جدة، ويسافر بين الفينة والأخرى ليقوم في القاهرة ببعض الوقت؛ باحثاً بوساطة هذا الارتحال عن التخفيف من أعباء حياته وقبورها الجدّوية الاجتماعية؛ إذ تبدو القاهرة (من خلال مجتمع الفنادق والمطاعم والسياحة) أكثر رحابة (أو لا مقارنة بينها وبين جدة) / خاصة في مجال تكوين العلاقات وامتدادها؛ فبينما تكون العلاقات الاجتماعية أو الثقافية أو العاطفية ضيقة ومحدودة جداً وذكورية في مجتمع جدة، نجد أنها في القاهرة مفعمة بطابع أنثوي واضح؛ ليس بوسع جدة أن تتيح على أية حال!!

لا يوجد لدى الراوي البطل (عادل) أي موقف سلبي تجاه المكانين (جدة والقاهرة)؛ فهما مكانان أنثويان حميمان إلى نفسه؛ إذ تمثل جدة مدينة: * يحبها زائرها من النظرة الأولى، كامراً جذابة.. تغنى بها الشعراء، وكان أشهرهم شاعر الحجاز الكبير حمزة شحاته، فقال:

النهى بشاطئك غريق والهوى فيك حالم.. لا يفيك (ص 99)*

في حين تمثل القاهرة مدينة: * معتقة في الليل كزجاجة نبيذ محفوظة مختومة من القرن التاسع عشر.. تبدو كأنثى تضع المكياج على وجهها لتحتفظ بشبابها وأنوثتها! (ص 23) *.



فيما لو قطعنا هذه الرواية إلى مفاصل رئيسة، فإننا نجدها تتكون من ثلاثة مفاصل هي:

1. الوعي المونولوجي (أو الوصفي) الواقعي (أو الحلم) الذي يشغله بطل الرواية (عادل)، وهنا تتعمق إشكالية سبر الذات والإفصاح عن مكوناتها السيرية الرومانسية ورؤاها الثقافية تجاه العلاقة بين الذات والآخر، ومحاولة توصيف رومانسية هذه الشخصية، بصفتها رومانسية عواطف وطيبة وإيمان بإنسانية الإنسان وحب الخير، إلى حد السذاجة المفجعة لهذه الذات التي لا تتعلم من أخطائها، فتجد نفسها ضحية للخداع والمكر والخيانة الصادرة عن الآخر (الصديق والحيب)!!

2. الأنثى، وهي الشخصية المحورية التي تشكل من خلالها رومانسية البطل وبنية الرواية المحورية، وذلك عندما يجعل الأنثى هي المحرض على الحياة بل هي الحياة والحب؛ ومن ثم تتلون بها الأشياء كلها بما في ذلك المدن؛ لكن الحب - عموماً - يكون هنا فاشلاً، ولا يبقى منه إلا بعض الود والصدقة والذكرات الطيبة!!

3. الصداقة: في هذا الجانب تغدو الصداقة بنية أساسية ملازمة للعلاقات الذكورية الاجتماعية والعاطفية، وهي على الرغم من أنها قد تبدو حميمة في بعض جوانبها (إذ يصف البطل الآخرين كلهم بالأصدقاء)، إلا أن هذه الصداقات عندما تنهار تغدو دالة مأساوية، وحقيقة وحشية؛ خاصة عندما تتحول هذه الصداقة إلى غدر، والغدر إلى خيانة وعداء!!



هناك صفات عديدة مشتركة بين السارد وبطل روايته (عادل)؛ وهذه الصفات يمكن تتبعها إذا كانت الغاية إيجاد العلاقة الحميمة بين السارد والمسروود تحت سقف الرواية السيرية. طبعاً لا يخلو نص سردي من هذا البعد السيري... لكن تجربة الجفري الحياتية وعلاقاته وثقافته تلعب دوراً مهماً -

فيما نتصور - في نصوصه الروائية؛ بحيث يصعب نظرياً إيجاد قطيعة بين بطل الرواية (عادل) والسارد (الجفري).

نجد في الرواية بطلاً وحيداً أو شخصية رئيسة وحيدة هي شخصية عادل؛ ومن خلال هذه الشخصية تبدو شخصيات الآخرين مُسَخَّرَةً لحركية هذه الشخصية ولبناء علاقاتها وأحلامها؛ ولإخصاب وعيها وسخريتها ورومانسيتها ومشاعرها وسذاجتها؛ إلى حد أننا لا يمكن أن نبني صورة حقيقية لأية شخصية أخرى أكثر من الجانب الخاص بعلاقتها بهذا البطل الوحيد؛ فالسارد على ما يظهر لنا لا تهتم مسألة سبر أغوار الشخصيات الأخرى، أو الحديث عما يميزها في الحياة أو إظهار أصواتها في سياق بعيد عن البطل... لهذا لا نستغرب أن نجد أكثر الشخصيات قرباً من هذا البطل كنزارة وسارة وغالية وحسن - على سبيل المثال - لا نعرف عنها أي شيء في غير سياق علاقاتهم به ومن خلال صوته أو الحوار معه بصوته أيضاً وثقافته ويتغيب الكشف عن أية أسرار قد تفضي إلى التكهّن بواقعية هذه الشخصيات، كأن نتساءل عمن هي الكاتبة سارة؟ ومن هي الكاتبة غالية؟ ومن هو الشاطر حسن أو صديقه المليونير المدعي للثقافة سارق الأحلام؟!



أما الأنثى وما أدراك ما الأنثى؟! إنها تشكل أنوثة اللغة السردية؛ بحيث تصبح اللغة مستمدة لجمالياتها من الشخصية الأنثوية أولاً وأخيراً؛ إلى حد أن تصبح ذهنية البطل الراوي مسكونة بهذه العلاقة؛ فهو إما أن يكون محاوراً لها أو عنها في الواقع أو محاوراً لها في تخيلاته وأحلامه؛ بحيث تبدأ الرواية في كل تفاصيلها وتنتهي والمرأة الأنثى هي إشكالية الرواية وحقيقتها الأولى من البداية إلى النهاية.

بل قد تصبح هذه الأنثى أكثر خيالاً من حقيقتها الجميلة... إنها تغدو أسطورة السرد، وذاكرة البطل وحاضره ومستقبله... إنه يتنفس الأنثى ويشكلها في

صورة جمالية تغدو من خلالها في صورة "هيلين طروادة"، أو ملكة الحكمي الشعبي الخارقة... أو الحلم الذي "يطارده في المنام، وفي البقطة... تتجسد أمامه وهي غائبة، ويكاد يحس برقة يدها ويدفء أنفاسها (ص 25)". على هذا النحو تصبح المرأة التي يحبها من صنع يديه لا أكثر ولا أقل في تصور من خبروا شخصيته؛ تقول له صديقتها سارة: "المرأة التي تحبها يا عادل.. إنها من صنعك أنت، تصنع لها كلمات على شفيتها، ولكنها لم تقلها.. تبلور شخصية حبيبتك بأحلامك وتصوراتك (ص 54)".

هكذا كانت صورة نورة وغالية وسارة وسوزان وهالة... ويبقى البطل (عادل) هو الضحية شبه الوحيدة عندما ترفضه غالبية (الحاقدة على الرجال) فتحرق عشقه، وتكسر قلبه، وتمزقه كنشارة الخشب (ص 17). كذلك نخدعه نورة لتنهب بعض ماله وهداياه ولغته الغزلية، ثم تبيع جسدها لصديقه الشاطر حسن الذي ينظر إلى المرأة على أنها سلعة، وعليه أن يدفع من أجل شهوته ثم يرميها إلى مزايه. أما سارة الحانقة على خيانة "سي السيد" فتصادقه؛ فتدخل إلى عقلة لتحذره عن الحلم والحزن والانكسار والتعدي. وتغريه سوزان الأنثى الناعمة (المذكورة)... ويعجب بالسيدة هالة التي تضع حجاباً سميكاً على مشاعرها.

وفي المحصلة تعد صورة "نورة" عاملة الفندق، ثم غدت فتاة إعلانات تلفازية بمساعدته لها، وتاجرة جسد، وانتهازية فرص لتحسين وضعها المادي... وفي النهاية تغدو نقيضاً للبطل الذي أدرك أن هذه الغاية الجميلة مجرد سلعة فاسدة بمظهر جمالي براق، وعليه لن يتلاقى معها وهو يبحث "عن معنى، عن قيمة، عن عطاء عاطفي (ص 211)"، في حين تبحث هي عن المال من خلال بيعها لجسدها!!



تعد الصداقة وعياً مركزياً وتجربة حقيقية في حياة البطل؛ وبينما نجد جلّ

أصدقائه يقفون معه ويحاورونه وينصحونه؛ إلا أن موقفه العام من الصداقة غير منسجم مع واقع هذه الصداقة كما تظهر في حياته؛ إذ تغدو الصداقة عداوة من خلال خيانات صديقه حسن الذي يسميه (الشاطر حسن) هذا الصديق الذي يتقصد اصطيد النساء اللواتي على علاقة مع صديقه عادل؛ لأنه يعتقد بأن رومانسية عادل لم تعد تصلح في هذا الزمن مع النساء اللواتي يظهرن من وجهة نظره فرائس ينهني اصطيداهن بإغراءات المال، ثم التخلي عنهن على اعتبار أن عمرهن الافتراضي قد انتهى؛ ولأنه لا يوجد حب أو رومانسية بين رجل وامرأة كما يتصور في هذا الزمن؛ يقول: ' الحب بين رجل وامرأة في أيامنا هذه لا أكثر من ترف عاطفي، مؤقت، مرهون بتفريغ الرغبة، ثم يمضي كل إلى سبيله... أي ترفته مصلحة مادية بحتة! (ص 48) '.

فشل هذا الصديق المدعي للصداقة في اصطيد سارة وغالية، ولكنه نجح مؤخراً في اصطيد نورة التي ما أن سمع بأوصاف عادل لها حتى شد الرحال إلى القاهرة واصطادها بماله؛ ليحولها إلى شخصية انتهازية تتخذ الإغراء وسيلة لكسب المال والبحث عن الثراء السريع!!

تنتهي الرواية والبطل يفقد ثقته بأصدقائه الانتهازيين، وكذلك بالمشقفين عموماً الذين يسميهم الكتبة، لكنه لا يفقد ثقته بالحب؛ لأن ' الحب في حياته حقيقة... ليس ترفاً... وستبقى هذه الحقيقة (ص 200) '؛ حيث تتعمق من خلال هذا الاستمرار جمالية اللغة الرومانسية التي تميز كتابة الجفري السردية، فتحيلها إلى لغة شاعرية!!

(23)

الحكي قراءة في رواية "توبة وسلي"

- 1 -

"الآن أتيت لكى أسمع قصتك، ولا أبالي
إن أبقيتني عندك الدهر كله".

(الرواية، ص 190)

تشكل رواية " توبة وسلي " لمها الفصيل في سياق الحكي الشيرزادي؛ إذ تعيدنا الساردة إلى تراثنا السردى المائل في الحكايات الشعبية، والمقامات، والأساطير، والأخبار. . لذلك نجد أنفسنا في مواجهة مع دينامية الحكي على طريقة حكايات "ألف ليلة وليلة " سيدة تراثنا السردى.

فالرواية تعج بمجموعة من الحكايات المتداخلة المتناصلة بعضها من بعض في مفهوم أسلوب " الحكاية الإطارية "؛ أي الحكي داخل الحكي في سياقات من العجائية، والفاثانازيا، والمصادفات، والروحانية الشعبية، وغرائبية المكان، واختصار الأزمنة، وتداخل الإنسان بالجان في بناء الشخصيات.

هكذا نجد أنفسنا أمام جمالية ما، يمكن تسميته " الحكي داخل الحكي لأجل الحكي ". وفيه نجد متعة السرد هي الأساس، بغض النظر عن الهدف

العام أو العميق الذي يسعى إليه هذا السرد أو الحكيم. وقد استطاعت الساردة أن توصل إلى المثقفي بنية سردية متكاملة؛ تغري بقراءتها من البداية إلى النهاية في سياق التداخل بين الواقعي والأسطوري، والمألوف والغرائبي. وهنا تندفع الشخصيات كلها إلى أن تمارس روحانية متعة السرد في نسقيته: الحكيم والإصغاء؛ حيث يتعدد رواة القصص أو الحكايات التي تتخذ شكل شبكة متداخلة بعضها مع بعض، والمستمعون للحكي متعددون أيضاً، فيتشكلون من تداخل البشر والنبات والجان والحيوان في أصوات سردية متنوعة... كل هذا ينتج لنا تشكيلة من الأصوات والآذان، مما يعمق الصلة بين تراثنا السردية وكتابتنا السردية المعاصرة.

يصعب في مثل هذا النوع من السرد الموعغل في الخرافة والأسطورة أن نصل إلى دلالات أو رؤى مباشرة، فالهدف الرئيس من هذه الكتابة يكمن في لعبة السرد، وتعددية الحكايات، إلى حد أن يغدو الحكيم هو الهدف الأول من وراء هذه الكتابة، بل هو الوسيلة الوحيدة التي تنقذ من القتل، على طريقة "إحك وإلا قتلك"، كما هو الحال في "ألف ليلة وليلة".

لكن الرواية - على العموم - تقدم فكرة عميقة؛ غايتها أن الإنسان مسير في هذا الكون، وأن حياته المكتوبة له لا بد من أن يعيشها بتفاصيلها كلها، مهما كانت هذه التفاصيل! ومعنى ذلك أن الإنسان قد يموت وهو تحت ظل شجرة ذهبية، وقد يعيش وهو بين سيوف القراصنة وقطاع الطرق. بناء على هذه الرؤية، نجد الحب والإيمان، في تصور الساردة، هما الأساس في السعادة، وما عداهما يمكن أن يعدّ من الشقاء والتوافة!!

تنشأ الرواية في أسلوبين سرديين رئيسيين: الأول رحلة "فارس" بطل الرواية بحثاً عن ذاته، وما يلاقيه في هذا البحث من أهوال، أو يرى من عجائب، أو يستمع إلى حكايات غريبة. والثاني ما يقرأه "فارس" في الكتاب الأحمر الذي أخذه من بين كتب الجارية "سلي"؛ حيث يقرأ حكايات عجائبية أسطورية، تكشف عن ضياع الناس بسبب ما في أنفسهم من شرور تعذبهم وتشقيهم، وعندما يتخلصون منها تصلح حالهم!!

سنحاول، فيما يلي، رسم خريطة لذاكرة الحكيم في هذه الرواية، لأن الهدف الذي تسعى إليه هذه القراءة، يتلخص في تأكيد الصلة الحميمة بين هذه الرواية من جهة، وما يختزنه تراثنا من حكي شعبي من جهة أخرى؛ حيث لا يخفى تأثير الحكيم التراثي الواضح على السرد العربي المعاصر كما أسلفنا، وقد ظهر هذا جلياً في كثير من الدراسات النقدية التي كتبت في هذا الجانب خلال العقدين الماضيين!!



يختلط الواقعي بالحلمي في حياة بطل الرواية " فارس بن محمد آل رخوان " الذي يرى في نومه شيخاً جليلاً يصلي، فيصلي معه على جنازة تظهر ثم تختفي فجأة، ويستمع إلى الشيخ الذي يقول له: " أما يكون الأجدي أن يروعك طول اجتراحك السيئات! (ص 7) " وألقى على وجهه حفنة من الرمل. يصحو فارس من نومه، فيرى حفنة الرمال التي نشرها الشيخ على وجهه قد تناثرت على سريريه!!

بعد سنوات من هذه الرؤية يقرر " فارس " أن يخرج من بلدته؛ لبحث عن تفسير رؤياه (كيف طال اجتراحه للسيئات) لدى حكيم أو عالم أو شيخ، تاركاً زوجته الحمقاء، وأطفاله الأربعة، الذين يشبهون أمهم، ومنزعجاً - في الوقت نفسه - من تفسير شيخ الجامع للرؤيا على أساس أنها الزواج.

يركب فارس " سفينة العطاء " التي يملكها القبطان " مراد "، فيصحبها صديقين بعد علاقة سخرية وعداء بينهما. ثم يتعرف فارس في هذه السفينة إلى الجميلة " سلتى " جارية القبطان مراد، فيرى حجرتها الباهرة الجمال، ويستغرب أن تكون هذه الحجرة موجودة في مركب لا يساوي شيئاً في ظاهره، ويرى نول/ نسيج هذه الجارية التي تنسج سجادة واسعة " تحبس فيها الأحياء "، وكان فارس واحداً من هؤلاء الأحياء الذين نسجتهم، بحيث تغدو حركية الشخصيات فيما بعد جزءاً من هذا النسيج غير المكتمل، الذي تقوم به

الجارية التي تجعل أبطال سجاتها يظهرون في مظاهر ملوكية، لكنهم في الوقت نفسه يتلونون بالحزن والأسى في تصور فارس الذي يقول: " نساء ورجال، يرتدون ثياباً فاخرة، وهم يتجولون في قصور بديعة. منهم من ظهر في بساتين خلاصة، وباحات أنيقة، ومنهم من بدا وكأنه يعزف، ومن يغني، ومن يأكل من أطباق فاخرة. وهكذا أسعدني ما رأيت من جمال وصناعة لطيفة (...) فتنبهت بعد برهة من إعجاب، إلى أن كل من ظهر فيها قد بدا على وجوههم علامات الحزن والأسى (ص21) * .

يجد فارس خمسة كتب لدى " سلتى "، فيخفي في رده الكتاب ذا اللون الأحمر، ثم يقرأ هذا الكتاب السري الذي يحكي قصة أشخاص تُسجوا في بساط إيراني، تقتنيه أسرة الطفلة " سارة " التي يطيب لها أن تلعب على هذا البساط الذي نخرج منه زهرة الأقحوان فتقص على الطفلة حكايات كثيرة عن هؤلاء الموجودين في البساط، فتبدو (زهرة الأقحوان) نبهة مثقفة حكيمة، يمتلئ حديثها بالحب والروائح الطيبة، التي ترفض الغرور والنرجسية والحسد. أما الطفلة سارة فهي مستمعة واعية، تكثر من أسئلتها التي تحتاج إلى إجابات عميقة على الرغم من الانكاء على أسلوب أدب الأطفال في السرد!!

تحكي زهرة الأقحوان لسارة حكاية الملك الذي أحب نفسه، فأفنى الورود التي في مملكته، ثم وقع في الحب، فطلبت منه حبيبته (ريحانة) أن يحضر لها وردة كاملة الحسن، فيخرج ليبحث عن الوردة الكاملة الحسن، نادماً على إعدامه الورود التي كانت تعيش في مملكته. وخلال بحثه عن الوردة الكاملة الحسن يلتقي بفتاة تتعذب لارتدائها ثوباً من الشوك، إذ تحولت ورود ثوبها إلى أشواك تأكل جسدها، لأنها، كما تقول: " ذات يوم صنعتُ ثوباً من ألف وردة تامة الحسن، وبينما أنا ارتدي الثوب العطر إذ بهاتف يهتف: إن الورود التي لم تزهر في القلوب.. لا بد لها أن تنقلب إلى أشواك.. فما عرفت لحظة راحة بعدها(ص37) * .

يواصلان (الملك والفتاة) البحث؛ الملك عن الوردة الكاملة، والفتاة المعذبة عن منقذ ينقذها مما هي فيه من عقاب..

تموت "ريحانة" التي أحبها الملك خلال انتظارها الوردية الهاربة الخائفة التي يجدها الملك مختبئة، فيؤمنها على حياتها، ويتعهدا بالرعاية كي تزهر وردة كاملة الحسن؛ ليقدمها إلى حبيبته، دون أن يعرف أنها ماتت. ولا تصبر الفتاة التي ترافقه على الانتظار معه، فتقرر أن تغادر المكان بحثاً عن حل لمأساتها، وذلك بعد أن تفقد بصرها خلال تحول ثوبها الشوكي إلى ثوب وردي جميل. ثم تلتقي في طريقها بـ"راعي"، تحكي له حكايتها مع صديقتها "نوران" التي أحبت راعياً، وكيف أنها حسدت صديقتها على حبها هذا، فأفشت سر هذا الحب لأخوة "نوران". ثم يبدأ الراعي يقص عليها الحكاية؛ لأن هذه الحكاية هي حكايته بعينه مع حبيبته "نوران"؛ فيخبرها أنه سجن في بئر، ولكنه حبيبته إلى أن فقدت بصرها، وأنه في زمن سرد هذه الحكاية ما زال يبحث عنها..

يرحل الراعي والفتاة معاً بحثاً عن "سيدة الظلال" المكلفة بإنهاء غياهب رحلة الظلام (العمى) في حياة الفتاة، وما أن يصلا بعد رحلة شاقة، حتى تطرح "سيدة الظلال" على الفتاة السؤال المنقذ: "ما هو الشيء الملتصق بكل شيء، وتوأم لكل موجود، ولكل مفقود؟" (ص 51). تفشل الفتاة في إيجاد الحل، فيرتحل إلى "سيدة الأصوات" التي تحكي لهما حكاية الرجل العجوز الذي أحب الصمت، ثم يواصلان الرحلة في أماكن غرائبية، منها الواحة ذات الأشجار الكثيرة، حيث يحتجزهما صوت كالرعد، فيحكم عليهما أن يعدا الأشجار في واحة حتى يخرجها منها، ثم يتمكن من الهروب، ويصلان إلى القرد الحكيم "صاحب الرحي" الذي يجيب عن سؤال سيدة الظلال (فيكون الجواب هو: الاسم)، ويخرج لهما طيراً صغيراً ليدلهما على "صاحب الموازين" الذي يتوقع منه أن يحل مشكلة الفتاة التي عوقبت بفقد بصرها.

يصلان إلى القلعة العظيمة التي يقيم فيها "صاحب الموازين" الذي يعترف لهما بأن لديه موازين لكل شيء باستثناء موازين الإيمان والحب. ويدخلهما إلى بستان الكلمات، حيث يعود البصر إلى الفتاة؛ وتموت بعيد ذلك تحت ظلال الشجرة الذهبية.

يخرج الراعي من عند صاحب الموازين، فيسير في الصحراء على غير هدى. وبينما هو في مٹاهة مكان واسع، تأتيه فرس عظيمة من الأفق، فيأخذ طوقاً من رقبتها، فيه حرز فضي، يفتح فيه ويرى فيه وريقة كتب عليها: " عليك أن تحصل على عبق القمر وعبير الأبصار(ص74) "؛ وذلك من أجل أن ينقذ حبيبته نوران. فيسير حتى يلتقي برجل الكهف الذي يشعل في كهفه شموعاً كثيرة للقلوب التي تحب من طرف واحد..

يفلق فارس الكتاب، وينام، ثم يصحو؛ ليجد نفسه تحت أرجل قراصنة على "سفينة العطاء"، فأخذوا رداءه الذي يحفظ فيه الكتاب، وحينها يترك السفينة، ويذهب إلى المدينة، بحثاً عن الكتاب الضائع؛ ليعيده إلى صاحبه "سلي".

بعد أن ضاع الكتاب تسير الرواية في سياق رحلة فارس للبحث عنه، فيلاقي الأهوال والصعاب، ويستمع إلى باقي حكايات الكتاب خلال بحثه عنه؛ لأن حكايات الكتاب كما يظهر كانت متداولة بين الناس الذين بعضهم من أبناء شخصيات الحكايات التي فيه!!

على أية حال، تبدو قراءة فارس للكتاب وسيلة جيدة للسرد، وهي تعطي إمكانات متعددة للدمج بين الواقعي والأسطوري، الواقعي في حياة الناس والأفكار، والأسطوري في الورود، والأسبياد، والروحانيات، والتنقل في الأمكنة، وظهور الخوارق الفائتازية!!

— 2 —

"الحسد يا أخي الحسد الناس يتحاسدون
على جيف، ويتعاركون على مزبلة".

(الرواية، ص163)

ثمة إشكالية مهمة في رواية " توبة وسلي"، وهي أنها بحاجة إلى إعادة

قراءة للتعرف إلى الرؤى الثقافية العميقة التي يهدف الحكيم إلى بثها، خاصة أن القراءة الأولى تشغل القارئ بـ " ماذا بعد؟ ". أما القراءة الثانية فهي تشغله، (القارئ) - على العموم - بالمعاني والدلالات والعبر التي يهدف السرد إلى توصيلها.

ولعل أبرز المضامين العميقة في هذه الرواية، تكمن في ظاهرة الحسد التي تشكل بعداً جوهرياً في انقلاب حياة الناس من الأمن إلى الشقاء.. وفي سياقها نجد ظاهرة النرجسية أو حب الذات هي السبب في النقمة على الآخرين والسعي إلى استلابهم حقوقهم أو اللعب بمشاعرهم....

عندما يذهب فارس إلى المدينة بحثاً عن كتاب "سلي" يصادف على شاطئ بحرهما "سعد الماضي" الذي أحب سيده "صاحبة قصر السماء" من طرف واحد. كان اللقاء به خلال انتظاره لابنه الذي يتوهم أنه ضاع في البحر.. ثم يلتقي فارس بعد ذلك بالعجوز الجميلة "صاحبة قصر السماء"، ومنها يستمع إلى بقية ما كتب في الكتاب عن "حكاية الراعي الذي وصل إلى شيخ الغار (رجل الكهف)، فطلب منه الأخير أن يذهب إلى معشوقة القمر.. فيذهب ويلتقي بضياء القمر، فيأخذ منه بعض الضياء، ويذهب به إلى حبيبته نوران التي غدت تصنع بستاناً صامتاً من الزهور، فيعود إليها بصرها، ثم يتزوجان، وينجبان الراوية (صاحبة قصر السماء) التي تحكي قصة والديها، وهي في التسعين من عمرها؛ حيث تنتظر حلول نهاية الشهر لتموت!!

تحكي هذه السيدة أيضاً قصة "سعد الماضي" الذي كان قائماً على خيول زوجها، وكيف أحبها من طرف واحد، وهو لا يعرف أنها تعرف. وتحكي أيضاً حكايتها عندما كان والداها يستعدان لتزويجها، فاختطفها القراصنة ليلة عرسها، وباعوها جارية للبيك الذي تزوجها، وترك لها المال الوفير والقصر الكبير.

تطلب "سيدة القصر" من "سعد الماضي" أن يأخذ "فارساً" إلى "سفان الأعرج"؛ كي يساعده في العثور على الكتاب، فيكتشف فارس أن "سفاناً"

هذا هو القرصان الذي سرق رداءه والكتاب... فيتشاجرا، ثم يعود الود بينهما عندما يقنع سفان فارساً بأنه سيساعده في البحث عن الكتاب.

يحكي سفان لفارس قصة حلم الإسكندري عن الحب الكبير بين الأمير والفتاة الجميلة وبعد هذه الحكاية المؤثرة التي يموت فيها الأمير الذي صار ملكاً بسبب عشقه للفتاة، يقوم فارس برحلة في البحر برفقة القراصنة (سفان وجماعته) بهدف البحث عن الكتاب، ثم يكتشف في نهاية الرحلة المليئة بالأهوال، أن سفاناً خدعه؛ لأنه كذب عليه، إذ كان يخفي الكتاب في صندوق منذ البداية، لكنه أثار أن يأخذه معه في هذه الرحلة، حرصاً منه على طرافة صحبته، كما أخبره...

يعود فارس حاملاً الكتاب إلى المدينة، ليبحث عن القبطان مراد صاحب سفينة "العطاء"، ليعيد الكتاب إلى صاحبه سليماً. يلتقي في طريقه بالرجل الصالح توبة بن علي السالمي، الذي كان يدفن جثثاً كثيرة، وعندما يطلب منه فارس أن يحكي قصة هذه الجثث، يشترط عليه توبة أن يكون الحكي مشروطاً ألا يرحل فارس إلا بإذن منه، لكن فارساً لا يقبل هذا الشرط، فيغادره، ليجد نفسه بعيد مفارقتة في أيدي قطاع الطرق الذين كتفوه وباعوه عبداً ليعمل في منجم للذهب، وسرقوا أمتعته التي من بينها كتاب سليماً!!

في هذا المنجم يعاني فارس من الإذلال والعمل الشاق، والتكيل بالقيود، ويعرف حكاية الرجل المعجوز الذي يسقي العبيد ماء خلال عملهم، ويصر على أن يحرر نفسه من خلال كسر قيوده، حيث يتمكن من ذلك بمساعدة رفيقه الشاب حسين، فيهرب من المنجم، واعدداً رفيقه (حسين) أن يعود إليه، ويحرره...

يلتقي فارس في البلدة التي ذهب إليها، بعد هروبه من المنجم مباشرة، بشيخ المسجد أبي الندى الذي يعرفه إلى "سلوان"، ومن هذين يلتقى المساعدة، فيدفعه أبو الندى إلى بيع الورود، ويحكي له قصة الصالح "بوصبيحة"، وتستغل المرأة الغنية (راج) فارساً، فتدفعه إلى حبها، متلاعباً بعواطفه، بعد أن يغفل عن نصائح صديقه سلوان الذي يصف المرأة عموماً بأنها

لا تحب إلا نفسها، ويحكي له " سلوان " حكايته عندما كان ملكاً يُحسد على النعمة التي يعيش فيها، وقد تسبب حسد الناس له وللمن يحبهم في مأساة كثيرة، أدت إلى قتل أخيه رضوان، وموت ابنه حسان، وفقده جاريته (راح) التي تزوجها، وأبعدها عن عيون الحساد، وما أن ترك الملك ليعيش معها بعيداً عن الحساد، حتى تنكرت له؛ لأنها لم تكن تحب سوى ماله وملكه، وهكذا صارت لعوباً تتلاعب بعواطف الآخرين!!

يهدي " سلوان " فارساً فارساً عشاء، التي يحتفظ فيها بجوهر عظمي يبيعها فارس، ويصير تاجراً ثرياً، فيعود ليخلص رفيقه (حسين) من المنجم، وفعلاً يلاقي هذا الرفيق في الطريق وقد تحرر من العبودية، وبعد أن يختفي هذا الرفيق واعداً بالعودة، يقرر فارس أن يذهب إلى المنجم بحثاً عنه؛ لأنه لم يعد إليه كما وعد. وما أن يصل إلى المنجم حتى يكتشف أن رفيقه مات منذ زمن طويل. يحرر فارس العبيد، ويشتري المنجم، ويجعله وقفاً لهم، لتقوم حوله قرية " حسين الطليق ".

يقرر فارس العودة إلى سلتى ليعترف لها بأنه سرق الكتاب وضيّعه. وما أن يصل إليها حتى يكتشف أن الكتاب عندها، وأنه لم يخرج كما تقول له بحثاً عن الكتاب، وإنما بحثاً عن نفسه، تقول في هذا السياق: " أحسبت أنك خرجت من أجل كتاب؟ لا بل خروجك كان من أجل نفسك، وكلانا وجد ما كان مقسوماً له من غير زيادة ولا نقصان(ص 189) "؛

يقرر فارس أن يعود إلى أعز الناس إليه من بين الذين عايشهم في تجربته المعيشية السابقة، وهو توبة بن علي السالمي؛ فيعود إليه من أجل أن يسمع منه قصته، حتى وإن بقي عنده الدهر كله. . . .

يحكي توبة قصته لفارس، فيراها قصة عذاب وغربة؛ لأن والده قتل رجلاً من عشيرة أخرى، فاشتعلت الحرب بين العشيرتين، وطرد توبة وأخوه عبد الله من العشيرة، وزوجت رباب ابنة عمهما لابن شيخ العشيرة الأخرى انتقاماً منهما، على الرغم من الحب بينها وبين عبد الله الذي مات بسبب هذا الحب، ثم أحبها من بعده أخوه توبة؛ ليجدها تقتل أمام عينيه بعد أن أتى بها

لتزور أخاه (عبد الله) في قبره بناء على رغبتها، وما حدث بعد ذلك، حيث أفنت الحرب العشيرتين، فكان توبة يدفن القتلى عندما شاهده فارس في بداية لقائه الأول به.

بعد أن أنهى توبة قصته مات، فدفنه فارس في الغار عند أخيه، وهنا تنتهي الرواية بهذه النهاية المفتوحة في حياة فارس: "وقفت عند مدخل الغار، فإذا بقمر يملأ السماء ضياء. هنا تذكرت قول توبة: وحق من أنار بك ليلي هذا الأظلم إنني لا أبالي بصروف الزمان، فما هي إلا أيام تمضي، وأحلام تفنى، وأجساد تبلى. التفت فإذا بالنور يفيض إلى داخل الغار؛ ليكسو قبر توبة بسناه. وددت لو أنني رأيت رباباً. رحم الله عشاقها(ص204) '.

يبدو لنا مما سبق، أن الرواية مكتنزة بالحكايات، بحيث تبدو ذاكرة الحكيم هي الفعل الإبداعي المميز في هذه الرواية، والغاية من هذا الحكيم تختزل في تقديم المتعة للمتلقي الذي فطر على الاستماع للحكايات منذ صغره، وخاصة الحكايات التي تميل إلى تفعيل الخرافة أو الأسطوري في بنيتها، وفي هذا السياق يقدم الحكيم أيضاً البعد التطهيري للنفس الإنسانية من شوائب كثيرة تصنف على أنها شر، وذلك من أجل انتصار الخير في نهاية المطاف؛ حيث يكون العذاب في الدنيا وسيلة من وسائل الراحة في الموت والحياة الأخرى!! على أية حال، هدفت هذه القراءة إلى تقديم ذاكرة الحكيم؛ أي كتابة الخطوط العريضة للحكايات الموجودة في الرواية، وهي حكايات بدت متماسكة ومتناسلة بعضها من بعض على الرغم من تعدديتها، وتلاعب المصادفة بشخصياتها!!

ويكل تأكيد توجد دلالات ترميزية عميقة لهذا الحكيم؛ لكن مثل هذه القراءة قد تخرج عن سياق ذاكرة السرد المباشرة التي اختزلناها في هذه القراءة؛ لتتعرف إليها، ولا نسعى إلى تفسيرها أو تأويلها!!!

مجلة الآطام

(24)

الأبوية (البطرياركية) قراءة في رواية "أنثى العنكبوت"

- 1 -

'هل قتلت زوجك؟ نعم.. نعم قتلته قتلته
مع سبق الإصرار والترصد، ولو عاد إلى
الحياة مرة أخرى سأقتله، ولست نادمة
على ذلك أبداً.. لقد قتلته وقتلت الشر
والأنانية والطمع معه.. وقتلت أبي فيه
قتلت ذلك الرجل الذي لا يربطني به سوى
رباط واه من الأبوة المزعومة.. الرجل
الذي ملأني أحقاداً على كل الرجال،
وطبع صورته في وجه كل رجل أعرفه،
واغتصب مني حريتي وسعادتي ومستقبلي'

(أحلام/ بطللة الرواية، ص 197)

لقد توقفت بصفتي قارئاً لا ناقداً كثيراً تجاه عمق المأساة الاجتماعية
الأسرية التي تقدمها رواية "أنثى العنكبوت" لقماشة العليان، ورددت كثيراً: "

تبدو المبالغة قد تجاوزت الحد.. لا يمكن أن نتصور وجود شخصية أبوية في الواقع على هذا المستوى من القسوة والبطارية!!*.

بعد ذلك، حتى أكتب هذه القراءة، قلت في نفسي يجب أن نتجاوز مسألة الواقع، ولنتحدث عن التخيل بصفته الأساس في بناء هذه الرواية العميقة في تشكيل مأساة مؤثرة من بدايتها إلى نهايتها.. فقد استطاعت الساردة أن تشد القارئ - والدليل طباعة الرواية ثلاث مرات خلال ثلاث سنوات- إلى متابعة انهيار الأسرة فرداً فرداً بسبب سادية الأب وتجبره في حياة أفراد أسرته بدون وجه حق؛ لتمثل الرواية أو حيوات شخصياتها بأفعاله المريعة: الضرب، والسجن، والحرمان، والإجبار فكان أسطورة بطارية قاسية في توليد الرعب داخل الأسرة.. من هنا يمكن الحديث عن الذاكرة الذكورية الأبوية السادية في توليد حركية السرد من بداية الرواية إلى نهايتها!!

لا شك في أننا نجد في كل جزئية من هذه الرواية حديثاً عن تسلط الأب وعنجهيته، في مقابل استلاب أفراد الأسرة وضياعهم ذكوراً وإناثاً بسبب تصرفاته التي أقل ما يقال فيها أنها سادية (تتلذذ بتعذيب الآخرين)، وهنا يحтар الدارس في نوعية الاقتباسات التي سيكتبها عن صورة الأب المدمن عنفاً، أو عن صور الزوجة والأبناء الذين غدوا هامشيين مغتربين معذبين حزينين مجانين.. إذ المأساة دامية في تفاصيلها كلها، والضياع أساس التصرفات، والأمر يتجاوز القدرة على التحمل إلى درجة الوصول إلى الانفصام والجنون في أحوالهم كلها!!

صحيح أننا أمام أسرة تعيش في ثراء، وبيت واسع، وجاء أسري كبير.. لكننا في المحصلة نجد هذه الأشياء مجرد قشور، لأن النفوس محطمة، والعلاقات بين الأفراد مبتورة بفعل الغربة والقمع على طريقة * كل واحد همّه على قده.. لذلك تبدو الانهزامية لدى أفراد الأسرة هي الأساس، بل إن من يواجه تيار سادية الأب، فلا بد أن يجني العقاب المضاعف والمآسي الأكثر رعباً مما نتصور، بحيث يبدو العقاب - في الأحوال كلها صغيرها وكبيرها - أضعافاً

مضاعفة، وهو عقاب لا يقارن بنوعية الأخطاء إن وجدت هذه الأخطاء في الأصل!!

لا تخفى دلالة العنوان " أنثى العنكبوت"، بصفته يحمل إيحاءين رئيسين في هذه الرواية: الأول: أن بيت العنكبوت يعدّ من أوهى البيوت وخاصة في سياق " تصرم خيوطه"، مما يعني أن بيت الأسرة لا يقل وهناً عن وهن بيت العنكبوت. والثاني: أن البطلة عندما تقتل زوجها الواهن الضعيف، كأنها تمارس ما تمارسه أنثى العنكبوت التي تلتهم زوجها في ظروف خاصة. ومن خلال هذين الإحاءين الدالين على الرمزية الكبرى التي يختزنها العنوان، أو تتناثر إيحاءاته هنا وهناك داخل الرواية في التذليل على هشاشة الأسرة، وضياح الأنثى المضاعف قياساً إلى ضياح المذكر في الأسرة، خاصة أن الجنون يفتك بثلاث نساء، ولم يفتك برجل واحد، وأن الغربة المضاعفة تفتك بامرأتين أخريين، ولا تفتك برجل واحد على وجه التأكيد!!

كذلك من الدلالات التي نجدها في المتن عن أنثى العنكبوت، دلالة المرأة الأرملة التي يحرمها والدها من الزواج مرة أخرى، فتصير مثل "أنثى العنكبوت هي وصغارها والعالم(ص47)". ويقدم العنكبوت أيضاً دلالة على المنزل المليء بالبرودة والخواء والصقيع، فلا يبقى أمام البطلة "أحلام" إذا قررت الامتناع عن الحب إلا أن تغدو حياتها، كما تقول: "أنظر إلى السقف أرقب عش العنكبوت الذي اكتمل (ص192)"، فمن خلال هذه الإحاءات ندرك أن العنوان وتداعياته في المتن مفتاح رئيس لذاكرة هذه الرواية، وتلقيها معاً.

إذن نحن أمام الأنثى العنكبوتية في دلالتها على الوهن والضعف والغربة والانسحاق والبرودة.. في مقابل الذكر المخيف المرعب الذي تغدو الأمنية الكلية أن يموت لتموت معه ساديته، وهذا الذكر هو الأب الظالم الغادر القاسي الذي جعل الأسرة لوحة مأساوية، تقول الرواية / البطلة (منولوجياً) في مواجهة أبيها: "فقدنا أسرتنا الواحد تلو الآخر دون أن تدمع عيناك أو يرف لك جفن، أو تتغير حياتك، ولو قيد أنملة.. (ص40)".

كيف تصرف الأب في تدمير الأسرة؟ سنجعل الإجابة في سياقين: الأول: سياق أفراد الأسرة ما عدا الراوية / البطلة. والثاني سياق الراوية / البطلة (أحلام) بصفتها محور الرواية في مواجهة أو توصيف دور الأب!! ففي حل تنحية حركية بطلة الرواية وراويها أحلام لقراءة تالية، نجد بقية الرواية تقوم على إبراز دور تجبر الأب (عبد الرحمن) الذي هو ضد اسمه، بأفراد الأسرة؛ بحيث تصبح تصرفاته كارثة تخنق زوجته وأبناءه؛ فهو "متسلط، مستبد برأيه أو ديكتاتوري كما يقال(ص 10)"، كل ذلك بحكم العادات والتقاليد المشوهة التي تخنق الأسرة فتحيلها إلى مشوهين ومجانين بفعل التصرفات الأبوية الظالمة، لنجد أنفسنا في المحصلة أمام أسرة محطمة كلياً بكل معنى الكلمة.

فقد حولت تصرفاته (الأب) حالة زوجته (الأم) - خاصة عندما يضربها - إلى إحدى نزيلات مشفى المجانين بين الفينة والأخرى، فصارت امرأة تعيش على هامش الحياة، إلى أن ماتت في ذلك المشفى بعد أن تزوج فتاة في العشرين من عمرها. وكانت عبارتها المشهورة في حياتها: "لا حول ولا قوة إلا بالله"؛ دليلاً واضحاً على أنه لم يعد بإمكانها المواجهة على أية حال من الأحوال...

أما الأبناء، فقد أجبر الأب ابنته الكبرى بدرية على الزواج من أحمد، الذي يظهر بعد الزواج في سياق أخلاق سكير عربي يضربها دوماً، وعندما حاولت أن تطلب الطلاق منه، أجبرها أبوها المتجبر بها على أن تعود إليه، وقال لها: "ليس عندنا مطلقاً في العائلة ولن يكون... ستعيشين مع زوجك وتحملين معه كل الصعوبات ثم تموتين معه(ص 13)". وبعد أن توفي زوجها بنوبة خمر (سكر وعريضة)، تقدم لخطبتها أخوه عبد الله الذي توفيت زوجته أيضاً، لكن الأب رفضه رفضاً باتاً على الرغم من موافقة بدرية؛ لذلك نجد هذا الأب الظالم يخنق أحلام ابنته ويكسرها؛ لتذوي في خدمة أطفالها دون مراعاة لمواطنها وحاجاتها الخاصة، فانكسرت مهزومة في مظهرها وجوهرها، وصارت مجرد خادمة لأولادها في ظروف نفسية صعبة.

رفض الأب أن يتزوج ابنه الأكبر (صالح) ابنة الجيران سلمى التي أحبها، وأجبره على أن يتزوج ابنة عمه " هدى " الصامته الكثيبة، وبذلك " تزوج بعين وعقل أبيه .. تزوج مرغماً يائساً كارهاً .. وقد رضخ للأمر كأية فتاة يزوجونها رغماً عنها (ص 22) "، فأصبح بهذا الزواج رجلاً مهزوماً بلا رأي أو موقف تجاه تصرفات أبيه الظالمة، حيث يتساوى الذكور والإناث في الانصياع لقرارات هذا الأب وتدخلاته في حياتهم دون وجه حق.

أما ابنته سعاد التي كانت تختلف مع زوجة أبيها، فقد أودى بها هذا الاختلاف إلى أن حرّمها أبوها من الدراسة على الرغم من تفوقها، وأجبرها على الزواج من رجل أرمل عجوز لديه زوجتان وخمسة عشر طفلاً، فعاشت مجرد أنثى يابسة مظلومة بلا أمل أو طموح في الحياة.

وكان مصير ابنته " ندى " مأساوياً، حيث بكت ومزقت ملابسها بجنون ليلة عرس شقيقتها " سعاد "، فضربها أبوها بقوة إلى أن قالت " لا حول ولا قوة إلا بالله "، فغدت بذلك نزيلة مشفى المجانين، ثم انتحرت أو قتلت في المشفى، فكان موتها - على أية حال - راحة لهذا الأب من الفضائح!!

ابتعد ابنه " حمد " عن البيت، فعاش حياته متوتراً، كثيباً، بفعل معاناته خلال طفولته داخل الأسرة. وكذلك ابتعد ابنه خالد عن البيت فعاش حياته متألماً، خاصة بعد أن رفض أبوه أن يساعده مادياً كي يعالج طفله الصغير عبد الرحمن من سرطان الدم، فتوفي الصغير!!

كان المشهد مرعباً، وهو يضرب زوجته الثانية بعنف وقسوة أمام أولادها، ويطلقها، لأنها سمحت للخادمة أن تفتح الباب، وتدخل السباك إلى حمام حجرة النوم ليصلح سخان الماء، ثم أعادها بعد أن تأكد له أنها بريئة... وأن الخطأ من الخادمة!!

لعل الفترة القصيرة الوحيدة التي تأتي فيها الإنسانية والرحمة إلى قلب هذا الأب القاسي، هي عندما يصاب بذبحة صدرية كادت أن تفقده حياته، حينها كان ضعيفاً.. في منتهى الضعف والخوار.. فاجتمع شمل العائلة حول أب مرفهم وشتتهم ولم يسعدهم يوماً، ثم عاد بعد يومين من نوبته إلى قسوته وبطشه، نقول

عنه الراوية وصفاً لهذه العودة: "خلع أبي رداء المسكنة والحنان المزيف؛ ليظهر على حقيقته مارداً جباراً لا يحنو ولا يلين (ص 115)".

من خلال ما سبق ندرك أن هذا الأب جنى على أبنائه فرداً فرداً، ولعل تتبع هذه الجناية يحتاج إلى صفحات وصفحات، لأن اللغة السردية في مجملها توصيف للأب الغول الذي يستمتع بنظام أسرة تخافه وترتعب منه، بغض النظر عن تشتها وضياعها، تصف البطلة "أحلام" هذا الضياع في إحدى منولوجاتها، قائلة: "بدرية مع أطفال يتامى.. وقضبان لا ترى، بدون بارقة أمل في مستقبل زاهر.. وصالح وحياة باهتة بلا طعم ولا لون يعيش فيها مجبراً خاضعاً كرجل يعيش على الهامش.. وندى التي لم تعرف السعادة طوال حياتها وماتت غيلة على يدك.. وسعاد التي دفنتها مع رجل طاعن في السن دون وازع من ضمير، فعاشت محنطة في بيت لا تريده، كسلعة لا ترد ولا تستبدل.. خالد الذي فرّ من بين أصابعك ليشكل مستقبله بنفسه تركت طفله يموت أمام عينيه وأعيننا دون أن تمدّ له يد المساعدة، رغم أنه لم يطلبها منك يوماً، لكنك كنت قاسياً متحجر القلب حينما أدت ظهرك ليد الممدودة وقتلته ألف مرة قبل أن يموت ابنه الذي يحمل اسمك ويرجوك بعينين بريئتين أن تنقذه من حتفه.. وحمد الذي غادرنا شاباً يافعاً هارباً من غربة تسكن خلايا جلده لا تذاً بأخيه من قسوة متعمدة للهروب القسري، ولا ندري بعدها عنه شيئاً سوى بعض الأخبار المتطايرة يتناقلها الرواة (ص 112-113)".

تبدو هذه الاقتباسات ضرورية، لأنها خير شاهد على ذاكرة سردية مأزومة بأبوية مخيفة مرعبة سادية، لم تترك مجالاً للخير، أو الحلم، أو الآمال، أو الحرية.. أن تنمو في بيت الأسرة الذي غدا بيتاً عنكبوتياً مرعباً مخيفاً بارداً، ليس هذا فحسب، بل إن الابتعاد عن البيت لا يشكل مكاناً آمناً، حتى وإن كان مشفى المجانين، فالأب، على أية حال، هو الجلاد الوحيد في حياة هذه الأسرة المضطهدة بأفعاله الظالمة!!

نجد صورة الأب نفسها تتكرر في شخصيات: "أحمد" زوج "بدرية"، والشيخ السبعيني زوج "أحلام"، وزوج "سعاد"، ومن هذه الناحية

تبدو الحياة الزوجية تعسة إلى درجة لا توصف، مادام الزواج غير متكافئ، ويخلو من أسباب الحياة الحقيقية القائمة على الحب والتفاهم!!

- 2 -

* أعيتها رحلة البحث عن الحرية وسط
تقاليد صارمة نصبت كتمثال الحرية منذ
عشرات السنين، كانت تحارب طواحين
الهواء كما فعل دون كيشوت، حاربت
الشمس ووقفت ضد شروقها، حاولت
إخراص أمواج البحر، وأن يضل الليل
طريقه إلى دروب المدينة.. *

(الرواية، ص 7)

يعد سياق الرواية / البطلة (أحلام) أبرز ما في رواية "أنثى العنكبوت" في
مواجهة الآخر الأب القاسي الظالم الذي ضيع أسرته كما أسلفنا سابقاً. فالبطلة
أحلام هي تكوين الرواية الفعلي من خلال صوتها / الراوي، حيث يتلون
العالم بهذا الصوت الشاعر المغترب المسكون بالحزن بسبب مآسي أفراد
الأسرة على يدي الأب، وأيضاً من خلال حركيتها بصفتها صاحبة البطولة
الأولى في الرواية، ابتداء من ولادتها في المصحبة النفسية (مشفى المجانين)،
وانتهاء بعودتها إلى هذا المشفى مريضة منهارة (مجنونة) على طريقة أمها وأختها
ندى، وقد كانت هذه العودة بسبب ظروف قاسية واضطهاد أبوي لا تحمله
الجيال في تصورهما، خاصة أنها حاولت أن تتحرر من القيود الأبوية، لتبني
حياتها المشروعة وفق قناعاتها الإنسانية ومشاعرها الطامحة إلى حرية خاصة في
الحب والزواج الذي يحترم العادات والتقاليد لكن هذا كله يذهب هباءً منثوراً في
مواجهة أب قاسٍ لا يرحم، بل يعاقب عقاباً مميتاً على أنفه الأسباب!!

تبدو الفكرة المهيمنة داخل هذه البطلة الشابة الجميلة المنتمية إلى عائلة مرموقة ومعروفة، هي فكرة الحرية التي تجدها ضائعة في حياتها بسبب الجدران التي تسد منافذ الحياة، ويخيم عليها جوف الليل البهيم، وتستحضر عنف الأب المتسلط... من هنا يكون التساؤل عن الحرية فاعلاً في بداية الرواية على لسان البطلة التي تقول: "ما هي الحرية؟ أتساءل عن معنى تلك الكلمة الساحرة الرائعة الحارقة... أنا المكبل بالآغلال وقيود لا ترى وقضبان تحيطني من كل الجهات هل الحرية هي السعادة، الانطلاق، التحرر من كل شيء وأي شيء، أم هي حرية الرأي، حرية الكلمة، وحرية التفكير أم تراها الثورة على التقاليد والأحكام البالية المتوارثة من آلاف السنين (ص9)".

إذن تعد هذه التساؤلات رئيسة في بناء الرواية فيما بعد، حيث تكمن فاعلية الذاكرة النسوية المسلوقة في هذه الرواية، ليس بهدف نسوي فحسب، وإنما بهدف اجتماعي محوري، حيث تسلب حرية الابن الذكر، كما تسلب حرية المرأة في عرف الأبوة "الديكتاتورية" المهيمنة التي تؤمن بتقاليد غير إنسانية في قيادة الأسرة، ومع ذلك تبقى مسألة اضطهاد المرأة مضاعفة، لأنه ليس بإمكانها مغادرة البيت على طريقة مغادرة الذكور له في حال تعارضهم مع أبيهم مثلاً، فمغادرتها لا تكون إلا إلى بيت زوج مجبرة عليه، أو إلى القبر، أو إلى المصححة النفسية الموصلة إلى القبر، لذلك توجد حالة من الصراع بين الذكورة والأنوثة، يصبح فيها الرجل حيث وجد رمزاً للشر في حياة المرأة. هذا ما تعبر عنه البطلة / الراوية أحلام عندما حاول الجار اغتصابها وهي طفلة، فباءت محاولته بالفشل، وبما أنه لا ذنب لها فيما حصل إلا أنها عدت مسؤولة عن انهيار الأخلاق وسوء التربية والانحراف، فأكلت من الصفحات الأبوية ما جعلها توشك على الموت!!

من هنا تغدو الذكورة مأساوية في حياتها، تصف هذه الحالة بقولها: "حاول جارنا أن يفتصمني رغم أن الاغتصاب لم يتم والمحاولة أجهضت في بدايتها لعناية الله ورحمته، إلا أنه ترك نقطة سوداء في حياتي وأثراً لا يمحي على مر الزمن، اهتزت معه كل المبادئ أمام نظري، واختلت القيم واضطربت

المرثيات، فبت أرى من خلال هذا الرجل المتوحش الذي يغافل زوجته ليخدش براءة طفلة في سن ابنته، أن الرجال على مختلف أعمارهم وألوانهم سواء في الخبث والمكر والغدر وأنه لا أمان مع رجل كائن من كان، بدءاً بأبي وانتهاء بأي رجل آخر على وجه البسيطة (ص16) .

كانت الطفولة بكاءً، وأحزاناً، وانكساراً، وغياب حضن الأم، وحضور سطوة فسوة الأب، وتآلق شعار ' لا حول ولا قوة إلا بالله ' في ظل العجز عن مواجهة الشر الأبوي.. ومع ذلك دافعت البطلة أحلام بطريقتها الخاصة المتأدبة عن حقوقها، سعيًا إلى البحث عن الحياة؛ حيث أنهت دراستها الجامعية في تخصص اللغة العربية، وغدت مدرسة في قرية بعيدة داخل الصحراء، فوجدت في رحلتها اليومية القاسية إلى المدرسة منقذاً لها مما هي فيه من صقيع وغربة داخل البيت، وكذلك تخفيفاً من حزنها الذي ' يتغلغل في الذاكرة ويتعمق في الوجدان ليتحول إلى بؤرة صديدية تسيل أحزاناً ومرارة (ص41) '، ومحاولة للانتصار على حاضر مأساوي، يتجرأ فيه الأب، فيضرب ابنته الشابة المتعلمة العاملة لمجرد أن تنطق بكلمة حق، فيصبح الضرب حالة ملازمة لها في مواقف كثيرة، أغلبها يكون بسبب وقوفها المحدود جداً مدافعة عن حقوق أفراد الأسرة، أو بسبب أن تضطر للمجيء مع زميلتها في سيارة أخيها (الزميلة).. من هنا تصبح علاقتها بسعد المدرس الشاعر الذي أحبها ورغب في أن يتزوجها على سنة الله ورسوله محكومة منذ بدايتها بالخوف والرعب من أن يعرف الأب شيئاً عن هذه العلاقة، لأنه بكل تأكيد سيقتلها غسلاً للعار أو يزوجه لأي رجل يدفنها في الحياة.. وفي العادة تفخر القوانين والعادات القبلية بأعمال الذكور في مجال الحب، بل تعدها أعمالاً بطولية، وفي الوقت نفسه "تنظر للأنثى بتحقير وإهانة ورغبة في وأدها وهي على قيد الحياة (ص73) ' فيما لو أحبت، في تصور بطلة الرواية.

يختلف الشاب المثقف المدرس الشاعر "سعد" عن الرجال الآخرين في منظور البطلة، فهو صورة رقيقة، وصوت واثق حنون، وكلمات معبرة شجية، وخط دقيق وأنيق.. إنه شاب متعلم مثقف طموح من عائلة مرموقة محترمة..

لذلك تجد نفسها منساقّة إلى حبه بعد أن أحبها لأجل الزواج، بل إنها تحب قريته النائية، ومدرستها العتيقة، وبيت أسرته الطيني الأبيض، والطريق الخطرة اليومية إلى المدرسة. وتكون الصدمة كبيرة عندما يذهب مع والديه وأخته إلى بيت البطلة / آمال لخطبتها من أبيها، فيرفضه الأب لمجرد أن شاهده مرة يوصلها إلى منزلها مع أخته إثر انقطاعها في القرية بدون وسيلة مواصلات، ويقرر هذا الأب بعد أن يطرد سعداً أن يزوجهما للشيخ أبي علي، السبعيني، تاجر قطع الغيار، والزوج لامرأتين، والأب لخمس عشرة ولداً وبتاً..

لا يجدي هروب أحلام، بعد ذلك، إلى أختها بعد أن كانت الناجية الوحيدة من الحادث المريع الذي أودى بالمعلمات والسائق وزوجته، حيث تعود إلى بيت والدها الذي كان قد أعلن وفاتها في الحادث.. وما أن تعود حتى تزف للشيخ أبي علي الذي دفع لأبيها مهراً كبيراً، لأن الزواج بيع وشراء بين الآباء، يقول الأب لابنته: " سيدفع زوجك المقبل مهراً كبيراً اتفقت معه عليه، سأعطيك جزءاً منه والجزء المتبقي من حقي، فقد رببتك ورعيتك ولم أبخل عليك بأي شيء أردته (ص 170)".

هكذا تزف أحلام ليلة عرسها جثة هامدة ثلجية محاطة بكومة من الثياب البيضاء، تنتظر أن تدفن في قبر واسع بارد مع جثة أخرى ثلجية، فيغدو هذا الزواج دامياً صديئاً، خاصة عندما يتحول الشيخ السبعيني إلى وحش كاسر يضربها بقسوة ويصفها بالفاجرة، لأنه اكتشف عجزه وانكساره وعدم قدرته على فض بكارتها، فصار في تصورهما كومة قلزة من المعجز والانكسار، لكنه * لا يقر بالعجز، ولا يعترف به. يمضي في ممارسة سلطاته العنترية على من هو أضعف منه، فيقسو ويقسو حتى لا يتبقى لمن أمامه ذرة كرامة أمام فقدانه الإنسانية والعطاء (ص 177).

تري أحلام في الطلاق من هذا الزوج العاجز منقذاً لها، وطريقاً وحيدة للعودة إلى سعد، خاصة أنها ما زالت عذراء، ولكن حتى هذه الطريق الوحيدة الممكنة أمامها، تغدو مستحيلة في سياق رفض الأب للطلاق رفضاً مطلقاً خوفاً من الفضائح، لذلك تصل موجات الصراع العاتية بينها وزوجها إلى أن تفقد

أعصابها، فتتهوي بعصاه الغليظة على رأسه فتقتله دفاعاً عن نفسها وحريتها. فتغدو بذلك نزيلة السجن، ثم نزيلة المصححة النفسية بعد أن سجلت مجنونة على طريقة أمها وأختها ندى، مع فارق أنها لم تستسلم مثلهما، أو مثل أختيها بدرية وسعاد المظلومتين المسلوبتين في زواجهما الإجمالي، بل دافعت عن نفسها بعد أن أضاعها الأب، وتركها الأخوة، وظلمها الزوج الذي قتلها مئات المرات قبل أن تقتله، فبدأت في رحلة شقائها هذه أفضل من أمها في تصورها النفسي الداخلي، حيث كانت أمها تواجه تصرفات الأب الظالمة بالصمت والمذلة، فأهانها وسحقها وأذلها وظلمها وضربها وأدامها وأبكأها وسلبها نقودها ومجوهراتها وحقوقها وأحلامها، واتخذها مطية لتفريخ أولاده، ثم جئت على يديه، وماتت!!

يبدو أن تحويل النساء إلى مشفى الأمراض النفسية (مشفى المجانين)، في تصور البطلة، يخص "كل امرأة واعية عاقلة رفضت الظلم وتصدت للمهانة والإذلال، وقررت أن تختار مصيرها بنفسها بدلاً أن يختارها لها الآخرون(ص200)".

هذه النهاية المفتوحة في حياة البطلة، قد تبقىها نزيلة المشفى، أو تعيدها إلى السجن، أو قد تنجو منهما فتعود إلى سعد الذي قد انسحب من حفلة زواجه من ابنة عمه، تصميماً على أن يتزوج أحلام بعد أن تتحرر بالطلاق من زوجها..

من هنا تكاد هذه النهاية السوداوية أن تكون مقنعة إلى درجة عليا، إذ منذ بداية الرواية ونحن نتوقع أن يحدث لهذه البطلة ما حدث لأمها وأختها، لأنها ترفض الاستسلام والخنوع على طريقة أختيها بدرية وسعاد، ولا يعني هذا ألا نتعاطف مع شاعرية بدرية التي ترثي أختها، التي هي بمثابة ابنتها، وتعاتبها لأنها لم تستسلم كما استسلمت هي وسعاد لمصيرهما الذي فرضه عليهما أبوهما.

هنا تعد بدرية تحديداً رمزاً للاستسلام والانكسار، لذلك نجدتها تعاتب أختها أحلام بقولها: " الحرية يا أحلام هي وهم سكن عقولنا، ولا أساس له في أرض الواقع، فالإنسان مكبل بالأغلال منذ ولادته.. قبود حديدية تشده

للأرض ومثالث للسماء.. الإنسان هو الذي يصنع الحرية ويجعلها ويعيشها لكنها لا تصنع الإنسان ولا تحميه هذه يا أحلام الحرية التي بحثت عنها طويلاً، وضللت الطريق إليها لتنتهي من حيث بدأت.. بل من حيث بدأت أنا جميعاً ولا خيار آخر سامحك الله يا أختاه.. وأسبغ علينا مزيداً من الصبر والجلد، ولا حول ولا قوة إلا بالله(ص207)*.

لا مناص من تأكيد هيمنة الذاكرة المأزومة بالأفعال الأبوية البطريباركية على هذه الرواية، فيغدو بذلك الحب للزواج أهم مقومات الحرية الذاتية، بمعنى أن يختار الإنسان شريك حياته، وهو مرفوض في عرف الأب الظالم، الذي استلب الآخرين حقوقهم، وحاربهم على أوامهم تسكن داخله المريض، وتحيله - كما يتضح في السرد - إلى جزء من مسلكية الشيطان، وتحيل الآخرين (الزوجة والأبناء) إلى مجرد أشياء يتلاعب بها ويسيرها وفق عنجهيته وظلمه، ولا يملكون إزاءه سوى أن يرددوا شعار: 'لا حول ولا قوة إلا بالله'.

لم تقدم الرواية نهاية فاجعة لحياة الأب، لكن سياق هذه الشخصية، في ذاكرة المتلقين، يؤكد أن الله - سبحانه وتعالى - يهمل ولا يهتم، لذلك يتوقع أن تكون نهايته مظلمة، نهاية المتجبر في رعيته، نهاية من ظلم واستبد، ويتشوق بالمثاليات وهو أبعد الناس عنها، ويتباهى بالقيم والمثل، وهو لا يعرفها، ويرتدى رداء الملائكة، وهو لا يستطيع أن يخفي وجهه المزيف، فكان قتل الزوج في نهاية الرواية هو قتل للأب في تصور الرواية / البطلة..

وربما يكون بكاء الأب في نهاية الرواية بداية لتغيير حقيقي، في حياته، بعد أن شاهد وضع ابنته التي قتلت زوجها فأوقعته في العار، تقول أحلام: "دموع حقيقية على وجه أبي.. دموع يعتصرها وجدانه قطرة قطرة لتحلق في سماء الوجد والآنين وتحد على وجه شاحب كتيب صافية متبلورة شفاقة..(ص203)*.

على أية حال، تحمل نهاية الرواية انتصار البطلة التي تخرج عن صمتها، وتصرخ في وجه أبيها: 'أبي أنا لم أقتل زوجي.. أنا قتلتك أنت (ص203)*'. ويكمل تأكيد يعد هذا الصوت قتلاً نفسياً، وهو أعمق بكثير من القتل

الحقيقي، إذ بإمكان هذا القتل النفسي أن يتعدد في اليوم الواحد مئات المرات من خلال " عقد الذنب " وجلد الذات!!

إن "أنثى العنكبوت" رواية رمزية دالة من خلال قتل حشرة العنكبوت لزوجها، بصفة هذا القتل في المحصلة قتلاً للذكورة، ومن ثم يعد هذا القتل في دلالاته الرمزية العميقة إشكالية سردية تميز الكتابة النسوية المتحاملة بطريقة أو بأخرى على الذكورة البطرياركية (الأبوية) من خلال منظور سوداوي خال من أية نقاط بيضاء. ونجد المعاناة لدى الأبناء ذكوراً وإناثاً من الآباء، وهذه هي العلامة البيضاء في هذه الرواية، إذ يصبح الصراع صراعين: الصراع بين الأجيال من جهة، والصراع النسوي الذكوري من جهة أخرى!!

مجلة الحرس الوطني

(25)

الطفرة

قراءة في رواية "سياحة الشقاء"

"جاءت من غبار سياحة وثغاء أغنامها،
وجدت منزلاً أرقى من سابقه، فهي بمجرد
لمس زر في الحائط تجد النور مضاء،
وكانت تقول بسم الله عند ضغطها للزر
بحذر".

(الرواية، ص 177)

تبدو ذاكرة الطفرة وتحولاتها الإيجابية والسلبية، هي الصياغة السردية
المهيمنة على رواية " سياحة الشقاء " لمحمد أبي حمراء، ويعنى بالطفرة تلك
التفلة المفاجئة في الظروف الاقتصادية وآثارها العميقة على الحياة الاجتماعية
نتيجة اكتشاف النفط وتصديره، حيث أثر هذا التحول كثيراً على مستويات حياة
الأفراد وتكويناتهم الاجتماعية، وخاصة في مجال التحول الواضح من حياة
البداءة التقشفية الفقيرة في الريف والبادية معاً، إلى حياة المدينة الجديدة
المرفهة اقتصادياً على وجه العموم.

وبذلك غدت العلاقة بين الريف والبادية من جهة، والمدينة من جهة
أخرى، بنية محورية في تشكيل بنيات السرد العربي الحديث عموماً. ولأن

موضوع الرواية العربية هو التحول - تحديداً - فإن الانتقال الريفي أو البدوي إلى المدينة يعد جزءاً مهماً في سياق توضيح حركية الشخصيات في السرد، مع وجود فارق بين روائي وآخر، حيث يقدم الروائي الجيد ما يدهش أو يصدم في هذا المجال.

إلا أن السارد (أبو حمراء) لم يقدم في روايته هذه كثيراً مما يدهش أو يصدم، فهو اشتغل على السردية التسجيلية الخارجية عموماً، ولم يتغلغل كثيراً إلى أعماق الشخصيات، فيكشف آمالها وأهواءها وتناقضات الخير والشر فيها، وكذلك لم يتغلغل إلى أعماق المكان فيقدمه في سياق ما يمكن أن نسميه الواقعية السحرية بصفتها التحول الجمالي الأساس في تغييب التسجيلية الإنشائية عن حركية السرد وتغيراته...

فهو إن جعل شخصية ثابت، ومن بعده ابنه راشد، ثم ثابت بن راشد: "مفتاح الخير والشر"، فإنه لم يظهر هذه الثنائية من خلال التغلغل إلى أعماق الشخصيات، فبقيت البنية السردية عموماً عادية، غير لافتة، بل قد تولد أحياناً الملل من خلال القراءة الجمالية تحديداً، ربما بسبب بلاغة الخطاب اللغوية، أي بسبب هيمنة صوت الكاتب وهويته اللغوية على الجمل السردية، مما يغيب التعددية الصوتية أو الحوارية التناقضية بين الشخصيات.

وهذا ما يجعل (سياحة الشقاء) بنية سردية تعود إلى مرحلة النشأة في الرواية العربية السعودية، بمعنى أنها تقصر عن أن تنتمي إلى رواية التسعينيات، أي أن هذه الرواية تنتمي إلى سياق روايتي "العدامة" لتركبي الحمد، و"شقة الحرية" لغازي القصيبي، مع فارق كبير بين السياقين، وهو أن هاتين الروايتين فيهما ما يثير أحياناً أو يصدم من خلال الجرأة في التعبير عن المسكوت عنه، على عكس رواية "سياحة الشقاء" التي تقدم تاريخاً تقريرياً للقرية وامتدادات أهلها في المدينة مع كمية محدودة في المؤثرات الجمالية أو في الجرأة الاجتماعية...

يقول الرجل ذو اللحية البيضاء عن ثابت: "ثابت الثابت. نعم الرجل إنه مفتاح الخير والشر.. إنه يجمع كل الصفات حلم وجنون، خير وشر، رجولة

ولؤم. من أين أتيته وجدت ما تريد (ص 86-87) * . وهذه الصفات نفسها انتقلت إلى ابنه راشد، ومن بعده إلى ابنه ثابت؛ حيث تركز الرواية على شخصية راشد بصفته البطل الرئيس فيها، فوضعت الشخصيات الأخرى لتوضيح معالم هذه الشخصية، ولإبراز دورها في تفعيل السرد بطريقة تقريرية فضفاضة!! يقول السارد عن راشد بن ثابت في بدايات بلوغه: 'عقله عقل شيخ، وجسمه جسم مراهق، ولسانه لسان أفعى، وقلبه قلب طفل (ص 1-2) * . ولا نجد في المحصلة ما يوضح هذه اللغة الإنشائية في حياة كل من ثابت وراشد، أو في علاقتهما بالشخصيات الأخرى!!

يسيطر على القسم الأول من الرواية تصوير الحياة في قرية "سياحة"، وكما يتضح من العنوان فقد ربط الكاتب بينها وبين "الشقاء" بصفته أبرز معالمها، حيث نجد هذا الشقاء في الفقر، ونكبات السيل والجرب، والمشكلات الاجتماعية الكثيرة بين الناس خاصة في مجال "المعارك بين أهالي القرية التي غالباً ما تحلّ مشكلاتها بالطرق العشائرية، وكثرة القاتل والقتيل خاصة بين النساء، يضاف إلى ذلك الحديث عن العادات والتقاليد في الزواج، وجني ثمار النخل، وتربية الأغنام، والتأريخ بالزواج أو السيل أو الجرب لحياة الناس... وتبرز أسطورية ثابت وموته، دون توضيح إشكالياتها، أو الحديث عن سبب موته الذي يوضح في آخر صفحتين من الرواية من خلال اعتراف أحدهم بعد ما يقارب ستين عاماً من موته بأنه قتله خطأ.

تركز الرواية على بيت ثابت، وزوجه أم راشد، وابنه راشد، حيث نرى الأم نموذج الصبر والحرص على البقاء في القرية بعد وفاة الزوج، بينما يميل ابنها راشد إلى الخروج من البلدة بحثاً عن الرزق في المدينة الكبيرة (الرياض)، وهذا ما يحدث بعد موت أمه، حيث تنتقل الرواية إلى متابعة حياة راشد في المدينة الشرقية (الدمام)، لترينا من خلال هذه الحركية أو التحول المكاني سمات جديدة في المدينة تختلف عن القرية، لتسير بعد ذلك حركية السرد في سياق ذاكرة الطفلة وتحولاتها الاقتصادية والاجتماعية!!

كان هذا بعد أن رحل البطل "راشد بن ثابت" عن "سياحة"، وذلك بعد

أن فقد روابط كثيرة تربطه بها، وخاصة موت أمه وموت أغنامه، يقول لنفسه: "الأب مات.. الأغنام نفقت.. الأم ماتت.. ارحل يا راشد.. لا تبق هنا(في سياحة)فموتك وحياتك سيان(ص57-58) * .

* * *

نجد القسم الثاني من الرواية يوضح عمل راشد في الشركة، حيث يثابر ويجد ويطور نفسه في التعلم، وتكون النتيجة أن يجني ثروة كبيرة، ثم يبني أسرة تمر بها أحداث كثيرة عادية. ويركز السارد على علاقة راشد الثري بقرية "سياحة" التي لم ينسها، بل حافظ على الإقامة بها بجانب إقامته في المدينة، إلا أن "سياحة" نفسها تغيرت بعد أن هجرها معظم أهلها، فصارت مهجورة: "القرية شبه خالية إلا من المسنين والنساء والأطفال. أما أكثر البيوت فقد هجرت، وهاجر منها الطيبون إلى حيث الحياة (ص180) * .

وفيما يلي فقرات عن "سياحة" قبل الطفرة وبعدها من خلال الرحيل عنها: كانت "تموج بالبشر والخير والخييل والرجال الحق. لكن بعد رحيل معظمهم إلى عالية البلاد، بدأت تموت(ص86)*، وتحولت بعد الطفرة إلى ما يشبه الحالة المرضية الرامزة: "انطوى الرجال وتحركت الثعالب تحكي عن أمجادها وهي ثعالب.. كثر عبد الدينار وعبد الدرهم في كل موقع، وانعزل الآخرون يبحثون عن الستر والحيفة في الحياة. طالت السُن كانت خرساً وخرست السُن كانت فصيحة حتى كثر اللفظ وفاض التنور بلهب نتن الرائحة. أما رائحة الهال والبخور المعتق فقد اختفت إلا قليلاً. وأذئاب الماعز سترت عوراتها، أما إليات الكباش فقد ارتفعت لتكون شكلاً كالخنازير عارية تماماً.. وهنا فاجعة أخرى.. إيه يا سياحة ومياحة ونذاحة(ص234-235)* .

في ضوء ما سبق تبدو الرواية حريصة على رثاء ماضي "سياحة"، على الرغم من مراراته الكثيرة، إذ يبقى الحاضر ما بعد الطفرة يحمل تشوهات القيم والجدور، مما يشكل غياب الفضيلة، وهذه هي الفكرة المحورية التي يريد

السارد إيصالها إلى القارئ، متخذاً من طريقة عبد العزيز مشري نهجاً يتبعه بقصد أو بغيره.



إن من يبدأ حياته الإبداعية بكتابة رواية، لا بد أن يكتب بطريقة أو بأخرى سيرة ذاتية أو سيرة جماعية من خلال الذات، بحيث تصلح حياة أي إنسان أن تكون موضوع رواية بالمفهوم العام لكتابة الرواية، وقد قيل إن كاتب الرواية يكتب الرواية الأولى من جوف سيرته الذاتية، لذلك توقف كتاب كثيرون عند كتابة الرواية الأولى، أي أن هذه الرواية تعد تجسيدا لحياتهم، وغالباً ما يكون هذا التجسيد - في بداياته غير الاحترافية - خالياً من العمق الفني.

هذا ما يبدو تحديداً في رواية "سياحة الشقاء"؛ أقصد أنها رواية فاترة من جهة الفن، لا يوجد فيها بنية سردية فنية إشكالية حقيقية، وهذا ما يجعل لغتها فضفاضة، وحكايتها السردية عادية، فهي تجسيد لشخصية راشد بن ثابت، مما يعني أنها قد تكون من خلال خجلها السردى الواضح، سيرة لكاتبها (أبو حمراء)، إلا أنها سيرة تخلو من الإثارة الفنية، أو من الفاعلية السردية الصادمة، وتبقينا في دائرة المألوف والعادي، بحيث تصبح سيرة عمل راشد في الشركة، وهي تصل إلى نصف الرواية، سيرة فضفاضة إلى درجة كبرى، يمكن اختزالها من مئة صفحة إلى ثلاثين صفحة أو أقل، ومن ثم تصبح هذه الرواية كلها بعد اختزالها في حدود ثمانين صفحة بدلاً من مئتين وأربعين صفحة.

ربما أجزم فأقول: إن الرواية الحقيقية هي التي تلد من ظهر قاص كتب القصة القصيرة، لأنه يدرك مدى الفرق بين الرواية والقصة القصيرة، وهذا ما غاب عن ذهن القاص أبو حمراء، الذي أعتقد أنه كتب قصة قصيرة في حجم رواية، فـ "جعل من الحبة قبة" بطريقة إنشائية جيدة على وجه العموم، حيث يمكن أن تقرأ الرواية بسلاسة، وأن تكون ممتعة للقارئ العادي، ولكن القارئ الذكي سيشعر بأنه قد غُبن كثيراً من خلال الإيغال في التفاصيل غير المهمة،

على حساب إهمال اللافت والصادم والجوهري في جماليات السرد المهمشة كثيراً في هذه الرواية.

إن القارئ الذكي يأمل أن يرى دوراً مهماً للمجنون "جلاد"، حيث يعبر الجنون - أحياناً كثيرة - عن الحقيقة المرة، وقد كان هذا المجنون شخصية فاعلة في تعاطفها مع قبر ثابت. ويأمل أن يرى المزيد من الأساطير والخرافات عن موت ثابت، وعن علاقة مي براشد، وآثار السيل والجرب على الناس والأغنام من الناحية النفسية، وعادات الزواج العميقة. لهذا تبدو الرواية ذات لغة باردة على الرغم من وجود المواقع العامة السطحية، التي بإمكانها أن تكون بنى سردية عميقة مهمة، لا مجرد سرد إنشائي رتيب؛ يحكي ظواهر العلاقات والأشياء، ويتوقف عن التغلغل إلى جوهرها أو باطنها، بصفة هذا التغلغل أساس الرواية الجيدة عموماً!!

جريدة الجزيرة 28/4/2003 و 5/5/2003

(26)

التداعي والهذيان رواية "المكتوب مرة أخرى: الحدود"

'صحوت، وقد فقدت صوتي، وبني حالة
من الهذيان، وزخم الكلام'.

صوت البطل (الرواية، ص41)

لا أريد أن أتوقف عند تلك الليلة التي خصصت لنقد رواية الدويحي في ملتقى ناي القصة بجمعية الثقافة والفنون، وإن كنت أعتقد أن ما قاله المنتدون آنذاك - ومعظمهم من الساردين - يصنف تحت سقف آراء مشروعة بحكم أن ما يقال - عادة - في مثل هذه اللقاءات هو أفكار تلقائية نسبياً، وتداعيات ورشة عمل تذوقية، وخاصة عندما لا يكون هناك أوراق نقدية معدة مسبقاً.

لا أريد هنا - أيضاً - أن أتوقف عند ما نشره الصديق الدويحي احتجاجاً على هذا اللقاء، أو عند ما نشره علي سعيد القحطاني صدى لما حدث، لأن بعض ما يقال أحياناً في مثل هذه اللقاءات النقدية - كما أشرت - قد يحمل بعض المجاملات، أو ما يقابلها من العداء الواضح بحكم الميول والأهواء، وهنا لا يمكن على أية حال من الأحوال الحديث عن النقد المتجرد من الغايات والبواعث المدفونة.

يهمني في هذه المقاربة أن أتوقف عند ذاكرة "الهذيان" في الرواية،

بصفحتها ذاكرة الكتابة السردية المغايرة لما استقر تقليدياً إلى حد ما في التعبير عن كينونة السارد الموجه بآلام شخصياته المستقلة من العلاقة بين ذاته وأصدقائه من جهة، وفي مواجهة الواقع الذي يحويهم من جهة أخرى، وشخصيات الرواية الثقافية من هذه الناحية تنبع من وجدان مبدعها، ومن حالته الشعورية العامة في سياق الحركية داخل الواقع المأزوم بإشكاليات كثيرة، بصفة الإبداع - كما شاع لدينا - تعبيراً عن أزمة يحسها المبدع أكثر من غيره.

طبعاً، من الصعب أن أتذكر الكلام الذي قلته عن الرواية في الملتقى المذكور، لكن بإمكانني أن أتخيله في السياق التالي مُبَهَّراً بنكهة التوضيح:

قلت: تتكئ الرواية على لغة التداعيات الشعرية من بدايتها إلى نهايتها، وهنا من حقنا كمتلقين لهذه الرواية أن نتساءل عن: أين الحكاية في الرواية؟ يبدو أن الدويحي يريدنا، بوصفنا قراء، أن ننتج حكاية لروايته، لأنه - في تصوري - لم يقدم في هذا الجانب أية بنية حركية هرمية أو مفككة لحكاية ما. من هنا أقول: إن بنية الرواية بنية سيرية شاعرية، وهنا نقف أمام إشكالية العلاقة بين الرواية السيرية وتداعيات قصيدة النثر على سبيل المثال، وفي ظني أن السرد على العموم لا يكتفى بجماليات اللغة الشعرية، لأنه بحاجة إلى جماليات السرد المتمثلة في حكاية ما، تتمكن من لملمة خيوط السرد المنفتح على التداعي والتشتت والإرباك، لذلك تعد الحكاية مفتاحاً حقيقياً ضرورياً في تعريف السرد!!

أشير أيضاً إلى أن عنوان الرواية ينسجم مع ممتنها، فهي كتابة مفتوحة، لأن أبطالها مبدعون، وشعراء على وجه التحديد، مما جعل اللغة تداعيات في الذاكرة، بصفة البطل الرئيس في الرواية غير قادر على الكلام، أو هو عاجز عن الكلام بسبب مرض ما، من هنا يمكن أن نبرر الشاعرية التي هيمنت على الرواية، فأحالتها إلى خطاب ذهني يتماثل مع الهذيان أو بتعبير أدق يشكل الهذيان الذي يعيشه البطل على سرير المرض

الكناسون في الرواية هم مبدعون، يعانون من العوز والمرض، وهنا تحضر الدلالات العميقة المفضية إلى صداقات الدويحي نفسه من خلال رفقة دربه

الذين يعانون أزمات عديدة، كما يتصور، والدليل على ذلك أنك تجد ظلال إبراهيم الناصر، وحسين علي حسين، وعلي الدميني، وناصر الخزيمي، وعبد العزيز المشري، ومحمد المنصور، وعبد خال... وغيرهم. وهذه الصداقات هي التي غيبت الأسماء المتخيلة عن متن الرواية، وأحلت مكانها حالات الشخصيات المرضية أو الإبداعية، وكان من الأولى أن يعطينا الدويحي أسماء محددة لتعامل من خلالها مع كتابة سردية متخيلة، لا كتابة سيرة متفرقة على الذات "الجمعية" وظلالها في الواقع.

وكذلك مثلت شخصيات النساء في الرواية حالات محدودة للغاية، أهم ما يبرر هامشيتها أن البطل أو الشخصية الأولى يبحث عن فتاته التي لم تحضر بعد، والحقيقة أنه عاجز!! ينتظرها في بحثه عنها، ثم لا يجدها في النهاية، وهنا يمكننا أن نتساءل عن هذا التغييب المتعمد للنساء عن بنية الرواية، قد نفسر ذلك بأن الرقابة الداخلية التي يزرعها الدويحي في رصاصة قلمه بخصوص الحديث عن علاقات بطله بالنساء تبدو رقابة قاسية إلى حد ما، ربما تخوفاً من إحالة اعترافات البطل في هذا الجانب إلى اعترافات تصدر عن الدويحي نفسه؛ لأنه كما ذكرنا ينجز في هذه الرواية سياق التداخيات من خلال الإيغال في تفاصيل الذاكرة المأزومة، مما يحيل الرواية إلى اعترافات أو سيرة ذاتية، بغض النظر عن قبول الكاتب أو رفضه لهذا الرأي!! من هنا تبقى البطلة المنتظرة أسطورة لا تحضر، لأنها ببساطة منتظرة الحضور، أي لا يوجد هناك بحث جاد عنها، وهنا تبدو إحدى صورها الخرافية على نحو: "إنها بطلة منتظرة بشغف، وزّعها بين هواجسي وظنونني، شاعر مجنون سافر، وظل شيطان يصورها كعناقيد في باب السماء، ثم لاح في وجهي كوجع الروايات..." (ص37).

اعتقد أن الدويحي من ناحية أخرى - غير خاصة الكتابة السيرة الشعرية - استفاد كثيراً من ثقافته السردية التي تميل إلى الشعري الإيحائي في كل ما كتب من قصص وروايات (ينظر أعماله السردية: "البديل"، "ريحانة"، "فجرها"، "أواني الورد"...)، أي أنه استفاد في بنياته السردية من الروايات

التي قرأها، مما جعل الرواية لديه - على وجه العموم - تميل إلى الثقافي في توليد الأفكار، مما سبب تغييب الحدث والحكاية.

المسألة التي ألوم فيها الدويحي؛ هي أنه لم يقدم الفقرة السردية أو الجمل السردية متسلسلة مترابطة على وجه العموم، بمعنى أن لغته تبدو في أحيان كثيرة قلقة متنافرة بطريقة سلبية، مع إمكانية أن نفسر هذا التنافر في سياق ميل الرواية إلى التدايعات التي غابتها ضرب الرثابة والتقريرية، لكنني أعتقد أن هذا التفسير غير مبرر جمالياً، لأن الرواية - في ظننا - يجب أن تؤكد لقارئها سلاستها وترابطها. يضاف إلى ذلك وقوعه في أخطاء لغوية وأسلوبية، كان بإمكانه أن يخلص روايته منها، فيما لو عرضها على متخصص في تقنيات اللغة العربية السليمة. ويجب ألا يؤخذ هذا الأمر في سياق التهاون، ومهاجمة النقد الذي يتعرض لمثل هذا الجانب المهم في الشكل والجوهر من وجهة نظري. بل إن الدويحي نفسه يقرّ بهذا العيب عندما يجعل إحدى الشخصيات النسوية تقول لبطله المبدع (أي الدويحي): "الشيء الوحيد، أستطيع فعله، أصبح لك أخطاءك اللغوية الفظيعة!" (ص70).

من ناحية أخرى كتب لنا الدويحي في روايته مقدمة سردية (حكاية) على طريقة الحكايات الشعبية في ألف ليلة وليلة، وهي حكاية "فاضل السقاء" مع الجن خلال طريقه من الجنوب إلى مكة للعمل والكسب في موسم الحج. وهذه الحكاية بدت منقطعة الصلة عن أقسام الرواية، دون الانقطاع الشعوري، وكأن الدويحي شعر بأن روايته ذات بنية التدايعات تحتاج إلى حكاية من نوع مألوف شعبي، فقدم لها بهذه الحكاية، ربما ليثبت التشويق لدى المثلثين، على طريقة المقدمات الغزلية في الشعر العربي القديم.



تتكون الرواية من مقدمة وثلاثة عشر قسماً، لا تعني فواصل جمالية أو رؤيوية محددة، فالرواية قدرة من التدايعات، كما ذكرت، حيث يمتلك الدويحي

درجة عالية من الثروة الأدبية، وهذا ما يبرر كون هذه الرواية الجزء الأول من ثلاثية فأكثر، إذ أخبرنا الدويحي أنه انتهى من كتابة الجزء الثاني من هذه الثلاثية (نشر فيما بعد ثلاثيته كاملة)، وإذا سار على سياق هذه التداعيات؛ فإنه لا شك سيكتب عدة روايات... مع أنه، وللحق، لم يسمّ كتابه رواية، بل نجد الناشر - ربما بالتواطؤ مع الدويحي - يسميان هذا الكتاب / الرواية: " نصاً " بشكل الجزء الأول من " ثلاثية تأملية لتجربة استشرافية، حيث يسعى إلى توظيف الأسطورة والخرافة في الجزيرة العربية، ويصبغ النص بلغة شعرية رقيقة وغنائية موحية لا تخلو من الصوفية (ينظر غلاف الرواية) ".

وفي هذا السياق أيضاً نشعرنا الرواية - لا بد أن نسميها رواية، لأن الرواية غدت عالماً سردياً مفتوحاً - أنها منفتحة في نصها وفي النصوص المنتظرة في الأجزاء المتبقية، على عالم التداعيات الرهيب، الذي له خاصية الانفتاح على اللغة، والشخصيات، والزمكانية، والروى... ممثلاً على ذلك بما نجده في النص الآتي: " دخلت في فراشي على حياد تام مع كل الأشياء حولي، أوراقي، وكتبي، وبطلات الروايات، والبطلة المنتظرة، وزهوري، ببغاثي، ساري، عمي، وأصدقائي الكناسين، المندوب، شاعري، وظلال ظلي، وخصوصاً (خسفوا)، والولد كان عليّ أن أحرره، أوصدت بابي على كل ما هو خارج غرفتي، لأصدر أوامري، وأطفئ الضوء في لحظة واحدة، مسكناً كل الأشباح، التي تختال في ذاكرتي (ص112) ".

لا يمكن فهم الفقرة السابقة بعيداً عن سياق التداعيات السابقة واللاحقة، لكن الاستدلال بهذه الفقرة التي توحى بتعميق وعي الكتابة الساكن داخل البطل، تفضي إلى المرجعية التي تغلق المبدع، وتدفعه في هذا الزمن المشبع بالانفتاح على العالم إلى أن يتوقع على ذاته، فيوجهها من خلال " المونولوج " الداخلي (تيار الوعي) على صفحات الورق المكون لرواية تتوقف بسبب توقف الكاتب عند درجة محددة من الإشباع الهذيانى؛ أبرز سمات الكتابة السردية الجديدة بمفهوم التطور لا الحداثة.

نهاية الكلام، أن ما حدث تلك الليلة بخصوص ما سمي " مذبحه الدويحي

" في جمعية الثقافة والفنون، كان نتيجة القراءة الأولى التي تستفز القارئ، لأن رواية الدويحي هذه كما يبدو رواية مستفزة، تستثير شهوة الكلام ضدها؛ بصفتها تنكئ على الهذيان، وتخلو من الحكيم التقليدي، لذلك كانت جل الآراء تختلف مع مشروعية هذا النص / الرواية، وهنا لا أهرر لمن علق على الرواية دون قراءتها كاملة، لأن هذا التعليق إما أن يكون "أعرج" أو "خفاشياً"، لكنني بكل تأكيد أتفق إلى حد كبير مع الآراء التي بررت لنفسها جمالياً ومنطقياً في نقدها الرواية، متوقفاً أن تكون القراءة الثانية لهذه الرواية أكثر حكمة في بلورة الرؤى المتزنة تجاهها، مما يعني تحجيم الرفض والمصادرة التي تعودها "الهواشون" في المتديبات والملاحق الثقافية!!

ربما تكون هذه دعوة لقراءة الرواية مرة أخرى، على طريقة "المكتوب مرة أخرى"، مع اعترافي بأنني كتبت هذه المقاربة في ضوء القراءة الأولى، حيث لم يتح لي المجال من جهة ضيق الوقت آنذاك لتقديم ورقة معدة مسبقاً.

جريدة الجزيرة 11/7/2002

(27)

الضياع

قراءة في رواية "اللعة"

"لماذا هم يأخذون كل شيء.. كل شيء..
هي اللعة.. كل شيء هنا ملعون. تدور
حول نفسها متطلعة إلى كل زاوية وركن..
نعم هي اللعة علمت بهذا منذ طفولتي..
أجل.. علمت ولم أدرك ذلك إلا
الآن.. يتحشرج صوتها تبكي، يا إلهي لم
كل هذه الأحداث من حولي.. لم
الآلم.. لم العذاب لي وحدي".

(الرواية، صوت شروق، ص92)

تفتقد رواية " اللعة " لسلوى دمنهوري لكثير من جماليات الفن الروائي، بحيث تبدو مجرد حكاية متشعبة الأطراف، تفتقر إلى حيوية البنية السردية، فتهمين عليها اللغة الإنشائية، ويرودة أفعال الشخصيات، وتجويق اللغة الحوارية، وكثرة الأخطاء اللغوية في المفردات والتراكيب النحوية والأسلوبية...!!
بل إنها رواية فضفاضة، مترهلة، تفتقد في نصفها الأول على الأقل لحرارة السرد، فيشعر القارئ أنه ضائع في مناهات مقدمة إنشائية تهويمية طويلة بلا فائدة أو معنى، الأمر الذي يجعل هذه الرواية قصة قصيرة في بنيتها الرئيسة، بمعنى

أنها نفخت كالبالون لتغدو رواية رغم أنفها، لهذا يبدو أن تعاملنا معها سيكون على أساس أنها رواية من منظور التساهل لا أكثر ولا أقل، وهذا الكلام ينطبق على روايات أخرى محلية عديدة؛ دخلت إلى دائرة الرواية عنوة، فعُدّت روايات في البليوغرافيات لا غير!

تحكي الرواية حكاية مستمدة من أسرتين تقليديتين منعمتين، إحداهما أسرة السيد عبد الكريم الحسيني التي أودى حادث انقلاب سيارتهم بحياة أفراد العائلة، التي لم يبق منهم على قيد الحياة سوى الطفل شامل، الذي ذهب وهو في السابعة من عمره إلى أميركا، ليتعلم اللغة عند صديق الأسرة السيد ديميرين وزوجته السيدة جاكى، وكذلك أخته الصغيرة "ميرا" (ميرمارا) التي يجهل مصيرها، وإن كانت على الأغلب عند عمها السيد مهدي!! والأسرة الثانية هي أسرة السيد يوسف الملاحى، الرجل المزواج، الذي يطرد زوجاته وأولاده دون رحمة منه، فصارت أسرته بذلك تعيش ضيقاً اجتماعياً عميقاً واغتراباً نفسياً حاداً، بعد أن أصابها اللعنة التي تسمت بها الرواية على حد تعبير "شروق" بطلّة الرواية!!

تبدأ الرواية بعودة الأميركي العربي المسلم شامل ديميرين بعد أن صار طبيباً إلى مدينته العربية، ليعمل في أحد مشفياتها، ويبحث عن جذوره بعد أن سكن قرب بيتهم القديم الذي انهارت معالمه في ظل تغير واضح في المدينة خلال عشرين سنة قضاها في الغرب: "عشرون عاماً هو الزمن الغابر والنفس الوحيدة الحائرة المتلهفة.. المحرومة اللاهثة (ص 13)". بل تمتلئ عودته أيضاً بالغربة؛ لأنه: "عائد إلى غربة أكبر وأمر، فما أقسى غربة المرء في وطنه، وهو لا يعلم عن كيانه شيئاً" (ص 23).

تقوم بينه ومريضته شروق الملاحى، التي تعاني من أمراض القلب والاختناق علاقة متينة، ومن خلالها تتوثق صلته بعائلة السيد يوسف الملاحى الذي يمتلك بقايا أملاك عبد الكريم الحسيني والد شامل الحقيقي. كان شامل يظن بأن شروق هي ابنة يوسف الملاحى، والأخت الكبرى للخيالة "تهاني"، ثم يكتشف أنها زوجة السيد يوسف الملاحى لا ابنته.

يبحث شامل عن السيدة جميلة أم عبده ليعرف منها شيئاً عن أهلها، وعندما يلتقي بها يعرف منها أن أخته الصغيرة 'ميرا' نجت من الحادث، وتؤكد هذا الخبر السيدة سلمى والدته صديقه 'حاتم'.

تبدأ الرواية بداية فعلية في الصفحة التاسعة والثمانين، بمعنى أن الثماني والثمانين صفحة السابقة، يمكن اختزالها في ثلاث صفحات.. تبدأ الرواية إذن من اعترافات شروق لشامل، حيث تحكي له حكايتها المؤثرة، حكاية أنها ليست ابنة يوسف الملاح، بل زوجته وأم ولده فارس، فيصدم شامل الذي أحبها، وفكر بها كثيراً، وإذا بها امرأة متزوجة من رجل في عمر جدها..

يستمتع شامل كذلك إلى اعترافات الست جميلة أم عبده، حيث تغدو ظاهرة الضياع محورية في الرواية، ولعل ضياع شامل في بحثه عن بقايا أسرته يعد أخف بكثير من اللعنة التي ضيعت أسرة الملاح، حيث عاش أفرادها ضياعاً مركباً بسبب "أسطورة الملاح" التي لا تفنأ شروق ترددها بصفتها لعنة على مسمع شامل، واصفة هذا الضياع بقولها: "إنها اللعنة.. أجل هي اللعنة.. كل شيء هنا ملعون (ص 103)".

تحدثنا السيدة جميلة عن نفسها وابنها عبده بوصفهما قد تشردا بعد عز وثرء.. اسمها الحقيقي أنجيلا، وهي زوجة السيد يوسف الملاح، وابنها عبده (عبد الإله) هو ابن السيد يوسف الملاح.. تشردا بعد أن تزوج السيد يوسف زينب ابنة صديقه الجاهلي، فاستطاعت هذه الزوجة الجديدة الظالمة أن تُجبر الملاح على طرد أنجيلا وابنها، ليعيشا حياة الفقر والألم، فلجأ إلى والذي شامل.

ونعرف من السيدة شروق أن السيدة زينب بعد ذلك أصيبت بنوع من الجنون، فحبست في حجرة خاصة، وذلك بعد أن تزوج السيد يوسف ربيته شروق التي عطف عليها وربّاه بعد وفاة والديها، فعاشت بين أبنائه، بل أحبها ابنه هشام، فكان أن طرده أبوه من البيت، وكذلك أحبها ابنه طارق، وحاول

أن يساعدها بوضع المخدرات في شرابها تخفيفاً لآلامها التي تفجرت بعد أن تزوج السيد يوسف طليقة أخيه الإسبانية الشريرة 'هيلين' التي تسببت في أمراض شروق ومعاناتها.

في نهاية الرواية يموت السيد 'ديميرين' وهو ينطق بالشهادتين، كما تُسلم زوجته جاكلي، ويعلن السيد يوسف المقعد أنه نادم على ما فعله بشروق، طالباً منها أن تسامحه ليرتاح في موته، ويعلمها أنه كتب باسمها ثروة، وطلب منها أن تفتح صندوقاً لتأخذ منه رسالة من والديها إليها. . في الوقت نفسه يلتقي شامل بصديق قديم لأبيه كان يعرف الأسرة، فيخبره شيئاً عن أخته 'ميرا'، فيذهب شامل إلى بيت السيد يوسف حيث يكون اللقاء بينه وأخته التي غالباً ما تكون هي شروق التي ربما عرفت أنها 'ميرا' من الرسالة التي تركها لها والداها غير الحقيقيين. فقد تركت الساردة النهاية مغلقة، لا نعرف هل أخته هي نهاني ابنة يوسف الملاح، أم شروق زوجة يوسف الملاح، أم فتاة أخرى تعمل خادمة في بيت الملاح، وهذه تعمية سردية فجّة على أية حال!!

تمتلئ الرواية بالمصادفات، والخرابة في تسلسل الأحداث وعدم منطقيتها، وفجاجة الحوار والعلاقات، بحيث تبدو في المحصلة تصلح أن تكون 'مسلسلاً تلفازياً' رديئاً، يؤثر في المعجزة والمراهقين. . لأن ذاكرة الضياع محكومة بالمبالغة، فيبدو البشر كأنهم أحجار شطرنج بلا مشاعر. وتعد اللغة الإنشائية الفضفاضة مقتل هذا النص الذي تؤكد هامشيتة الفنية أيضاً بوجود مقتل آخر هو الحدث والعلاقة في سياقهما غير المقنع من بداية الرواية إلى نهايتها!!

إذن، توجه اهتمام الساردة إلى دور اللعنة في تكوين بنية الضياع، وهذه فكرة مهمة بصفتها فكرة مجردة، لكن بنية السرد - للأسف - ليست في مستوى الكتابة السردية الفنية، ومع ذلك لا نستطيع إلغاء جهدي الحكاية والإنشاء المبذولين في هذه الرواية، كما أنه ليس بإمكاننا أن نغفل وجود جمالية ما في النصف الثاني من هذه الرواية، إذا أخذنا بعين الاعتبار أن أي أدب لا يخلو من جمالية ما تسكن فيه!!

ولأن هذه القراءة غير معنية بالجوانب الجمالية تحديداً، فإن لكل رواية

مهما كانت درجتها الفنية ذاكرة تتكئ إليها، وذلك انطلاقاً من كون الذاكرة السردية تتأسس في سياق الرؤى والمضامين في الدرجة الأولى.. من هنا اتضح من العرض السابق أن تشكيل ذاكرة الرواية حدث من خلال ذاكرة الضياع الاجتماعي، سواء أكان هذا الضياع بسبب اللعنة (تعددية الزواج)، أم بسبب تحطم السيارة!!

يمكننا أيضاً أن نؤكد سلبية بناء شخصية شامل بصفته شخصية باردة في بحثه عن ماضيه، لكن الساردة في المقابل حاولت أن تجعل شخصية شروق أكثر حيوية من خلال التركيز على نفسها المأزومة.. أما بقية الشخصيات فهي تكاد تكون بلا مشاعر حقيقية في تعبيرها عن ضياعها واغترابها، طبعاً هذا بسبب انشغال الساردة بمظاهر الأشياء، حتى في مجال اللغة التي لم تتجاوز كونها قوالب جاهزة؛ غيبت إمكانية وجود تركيبة سردية حيوية!!

جريدة الجزيرة 25 / 8 / 2003

(28)

التعليمية

رواية "دفع الليالي الشتائية"

"واقع الحضارة المعاصرة، لهو وتمتع، ثم ماذا؟ إنك لا تجد هنا (في أميركا) من يلتقط أنفاسه اللاهثة لجيب على هذا السؤال ثم ماذا؟ ألا يفكر الإنسان فيمن خلقه؟ ألا يفكر في هذا الكون المذهل الذي هي بأحسن صورة لحياة الإنسان؟".

(الرواية، ص 79)

كتب عبد الله العريني روايته "دفع الليالي الشتائية" من خلال ذاكرة الأدب الإسلامي، ولا أريد أن أخوض في مفهوم الأدب الإسلامي الذي هو - في تصوري - قد حجم من مفهوم الأدب العربي الإسلامي ليجعله في إطار دعوي أو وعظي ضيق، بحيث غدت التسميات في الأدب العربي عموماً جزءاً من التفتت الذي يلف الأمة العربية الإسلامية، في وقت نحن فيه في أمس الحاجة إلى توحيد المصطلح النقدي والثقافي الشامل، وصياغة الرؤية الأدبية الثقافية الكلية التي تجعل كتابتنا موحدة في سياق جمالي على أقل تقدير. ومع ذلك فإن مقصدية الرؤية المباشرة (نظرية الأدب الإسلامي) التي كتب

من خلالها العربي هذه الرواية، تفضي بنا إلى قراءتها في ضوء هذا التصور (أي نظرية الأدب الإسلامي)، علماً بأنني أستطيع تأكيد إمكانية قراءة آية رواية عربية أو إسلامية في ضوء المنهج الإسلامي، الذي هو مدخل مهم لتكوين الشخصية العربية الإسلامية في التزامها أو نفاقها أو حتى كفرها!!

من هنا تصبح الإشكالية المحورية في هذه الرواية - كما أتصور - قائمة على إشكالية: كيف يكون الدين الإسلامي المتمثل في الشخصيات المسلمة درعاً واقياً ومسلكية منسجمة في ذاتها وناجحة بتفوق في تصرفاتها حتى لو عاشت هذه الشخصيات في أجواء الفساد والنشوء المائل في الحضارة الغربية.

يمثل كل من "عبد المحسن" وزوجته "أمل" فكرة صورة الالتزام الإسلامي في أميركا، فهو الدارس الجاد، والداعية الإسلامي الفاضل، والشخصية المكافحة في البحث العلمي وخدمة الإسلام من خلال علاقاته، ومحاضراته، وبناء المسجد، فكان مثلاً للمسلم الملتزم الخلق الناجح في بناء ذاته وأسرته وعلاقاته، وهي (أمل) تشاركه في هذا البناء الأخلاقي، فراها قادرة بدورها على أن تكون مؤثرة في بناء ذاتها وعلاقاتها مع زوجها وأبنائها وبيتها وجاراتها.

ومن ناحية أخرى تقدم الرواية بعض النماذج من الشباب المسلم، ممن تستهويهم الحضارة الغربية، فنسقطهم في برائن الشهوة والفشل، كما يحدث مع وليد ابن خالة محسن في بداية ذهابه إلى هناك، ثم ما يلبث أن يتنبه إلى ما وقع فيه من انحراف، فيستطيع تجاوز هذه المحنة، فتصلح حاله عندما يغير الولاية الأميركية التي فسدت حاله فيها إلى ولاية أخرى، فيستقيم، ولا يعود ضحية لشهواته.

ونجد في الرواية عداء للمسلمين، ليس من أبناء الغرب فحسب، وإنما أيضاً من أبناء جلدتنا، كما يظهر هذا من خلال شخصية العربي المسيحي (د. بهاء حنا)، وفي مقابل هذا العداء نجد من بين الأميركيين من اهتموا إلى الإسلام؛ فأسلموا بعد أن ضاقت بهم السبل السوية في حضارتهم المادية، ولم يجدوا طريقاً إلى النجاة مما هم فيه من المعاناة والانهيار إلا عن طريق الإيمان

بالله والدخول في الإسلام، كما يحدث مع مطرب الجاز الأميركي 'تومي' الذي أسلم، وتسمى باسم عبد الكريم، ومن ثم أصبح من المدافعين الأشداء عن الإسلام والمسلمين.

وإذا استثنينا التصور النظري التعليمي الذي تمتلئ به الرواية، والتفصيلات المعيشية داخل أسرة عبد المحسن، مما يثقل بنية السرد، ويشكل عائقاً في توليد حرارتها السردية المتصورة، فإن الرواية تبدو حيوية في الجوانب الإنسانية؛ وخاصة في العلاقة الإنسانية بين أسرة عبد المحسن وجاراتهم صاحبة البيت 'مسز بودي' وابتتها 'جين'.

وفي أحيان كثيرة، تبدو الرواية في بعض المواقف تبالغ في تصوير سلامة مجتمعاتنا العربية الإسلامية في مقابل تشوه المجتمع الغربي، وهذا الموقف الإيديولوجي الإسقاطي المقتن مسبقاً هو ما يجعل الرواية شعاعية أو قشرية في معالجة بعض المواقف والقضايا، إضافة إلى أن الرؤى لا تنتج من خلال تصرفات الأشخاص وتفكيرهم الداخلي ونفسياتهم المتطورة طبيعياً، بقدر كونها تنتج من خلال الإنشاء السردى الذي يختزنه السارد، الأمر الذي يجعل الكتابة السردية غير منتمية إلى عالم التجربة العميقة، دون نفى وجود مشاهد حيوية، كما أسلفت، كتصوير التفكك الأسري الغربي من خلال العلاقة بين 'مسز بودي' وابتتها 'جين'، والتوبة الشرقية بعد الانغماس في الشهوات الغربية من خلال شخصية وليد، ويحث مطرب الجاز تومي عن الإيمان، وتأثر عبد المحسن لمفارقة أميركا بعد سبع سنوات من الإقامة المستقيمة فيها في تحصيل العلم وبناء العلاقات الدينية والإنسانية...

من المهم أن نشير إلى أن هذه الرواية مهمة للتعليم والتربية؛ بمعنى أنها رواية تعليمية وعظية، قادرة على أن تقدم الوعظ من خلال حرارة التفكير الناجع في مقابل التفكير الفاضل لدى الشباب، وبذلك يمكن من هذه الناحية أن نصنفها في سياق 'نظرية الأدب الإسلامى' الدعوية من منظور المنظرين لها، على الأقل من خلال تصور الكاتب.

فهذه الرواية قادرة على أن تؤثر في قارئها إذا قصد أن يقرأها من زاوية

المقارنة بين الخير والشر، أو زاوية تحصين الذات في مواجهة سيلان الشر، ولا أتصور أن الشر الموجود في الحضارة الغربية بقي حكراً على هذه الحضارة، لأن بعض مجتمعاتنا، وخاصة مجتمعات المدن غدت أكثر شراً من الغرب في الانفتاح على شهوانية المحرم والممنوع والفاسد!!



كتبت الرواية في سبع عشرة لوحة، في كل لوحة منها إشكالية أو تكملة لإشكالية في لوحة سابقة، ولو تتبعنا حركية السرد في اللوحات، لوجدنا أن اللوحات الثلاث الأولى عادية غير مثيرة أو صادمة، فهي تصور عادية انتقال أسرة عبد المحسن من السعودية إلى أميركا، ثم تبدأ الرواية فاعلة نسبياً في تصوير الشر الكامن في شخصية وليد ابن البيثة المحافظة المقبل بشهوانية على أميركا متخلباً عن دينه وعاداته التي تربي عليها، كما يظهر في اللوحتين الرابعة والخامسة، وتظهر في اللوحة السادسة بداية الاختلاف في الرؤية إلى الإسلام بين المدافع عبد المحسن والعدائي بهاء حنا، وتبدأ عائلة عبد المحسن تقارن في اللوحة السادسة بين الأمن في شوارع بلادنا وغيابه عن شوارع أميركا، ومن خلال الواقع العملي للمقارنة بين الحضارتين في سياق الجريمة والعقاب ينتصر في اللوحة الثامنة عبد المحسن على بهاء حنا، من خلال محاضرة يبين فيها التصور الإسلامي للحياة على خلاف ما جاء في محاضرة بهاء حنا، فتعطي محاضراته بالإعجاب والتصفيق، وتؤكد النظرة الإيجابية للإسلام والمسلمين في اللوحة التاسعة من خلال شخصية مطرب الجاز الأميركي الشهير تومي الذي أصبح مدافعاً عن الإسلام أكثر من المسلمين الأصليين أمثال وليد؛ فساهم كلامه في تغير شخصية وليد بعد اللقاء بينهما على وجه التحديد.

تعرف أمل وزوجها عبد المحسن في اللوحة العاشرة إلى مأساة مسز بودي مع ابنتها جين، التي خرجت من المنزل ولم تعد إليه منذ خمس سنوات،

ويسميان من خلال أخلاقهما الإسلامية الرفيعة إلى مساعدتها، وإعادة ابتها إليها كما يظهر في اللوحتين الثالثة عشرة والخامسة عشرة، لذلك تظهر بداية من اللوحة الحادية عشرة الإنجازات في الرواية؛ حيث يبنى المسجد في اللوحتين الحادية عشرة والرابعة عشرة من خلال تبرع المحسن أبي فهد وجهود عبد المحسن الكبيرة، ويتوب وليد ويرحل إلى ولاية أخرى في اللوحة الثانية عشرة، وتتعرف إلى مأساة جين وضباعها وغربتها وحدثها مقارنة بحميمية حياة أمل الأسرية والأنثوية في اللوحة السادسة عشرة بعد أن تعود إلى أمها، وأخيرا تنتهي الرواية في اللوحة السابعة عشرة (الأخيرة) بتوديع عبد المحسن الحميمي لأميركا قبيل العودة إلى الرياض.

بهذا التصور تبدو هذه الذاكرة محدودة الإشكاليات، إذ نجد أنفسنا أمام رواية قصيرة وإن كانت فضفاضة في لغتها وزمانها، ومن ثم فإن قراءتها (قراءة مئة وسبعين صفحة) لا تتجاوز بضع ساعات، تمكننا من إدراك كل ما فيها من معان ودلالات، فلا يوجد فيها ما يلبس أو يربك أو يثير الغموض أو يعمق القضايا، فالكتابة هنا تقريرية مفهومة أو مغلفة ولا تحتاج إلى الانفتاح والتأويل، وتهيمن عليها اللغة الإنشائية الحوارية أو التنظيمية، مما يضعف الجانب الفني فيها، حيث الاحتفاء بالمضمون والرؤية والمعلومة على حساب تقنية الكتابة وفعاليتها الجمالية.



يوجد في الرواية رؤى كانت تستحق أن تعمق لندرك مدى الحاجة للتحويلات التي تحدث في حياة شخصياتها على أساس أن الرواية عموماً هي نص التحويلات الاجتماعية، ومن ذلك على سبيل المثال، أننا لم نعرف ما الذي فعله وليد في مجال اللهو والشهوات حتى صار في قمة البحث عن الجد

والاجتهاد، أي ما يسبق قوله لعبد المحسن في لحظة التوبة: "إنني في أمس الحاجة إلى من يحدثني عن الجد والاجتهاد والتفوق، أتدري إن الله ينتهي بالإنسان إلى الملل؟ يشعر الإنسان معه أنه تافه... لا وزن له... لا قيمة لوجوده (ص115)".

كذلك لم نر أبعاد أن تكون الحرية الشخصية إلهاً يعبد في أميركا، من خلال قول عبد المحسن لزوجته أمل: "أنت تعرفين أن الحرية الشخصية هي إله يعبد من دون الله في أميركا... لا أحد يسمح لك بالتدخل في حرته، حتى وإن كنت تريد الخير له... إنه لا يثق أن أحداً يحب له الخير، ومن هنا يحذر كل الحذر (ص120)".

ولم نعرف إن كانت "جين" - فعلاً كما تقول- في قمة المأساة تعبيراً عن غربة ذاتها وذات المرأة الغربية، وهي تقول لأمل: "ساعيش وحيدة، وأموت وحيدة... دون أن أجد من يحزن عليّ. ليس هناك زوج، ولا أطفال، أشعر أن حياتهم ووجودهم امتداد لحياتي (ص150)".

وفي المقابل لا ندري إن كانت أمل فعلاً في الصورة التي وضعتها فيها جين، على نحو: "لقد رأت جين أن دوامة الحياة لم تبتلع هذه المرأة العربية، لم تجعل منها ترساً في عجلة كبيرة، فهي تجد وقتاً للاهتمام بزوجها، وللإهتمام بأطفالها وبنفسها، فتغدو دائماً في مظهر جميل نظيف، وهي كذلك تجد وقتاً لتحدث معها في جو لا يحد من البساطة واللفظ (ص156)".

نهاية، لم ندرك كثيراً الفاعلية التي قدمها عبد المحسن في الحياة الأميركية الباردة، ليجعلها دافئة خلال سبع سنوات: "استطاع بالسهر والجد والمثابرة أن يحيل برودة جوه القارس إلى دفء يسري في أوصال الليالي الشاتية، كان الهدف كبيراً رائعاً مثاقفاً، وكان يشعر أنه في كل يوم يخطو خطوة في الاتجاه الصحيح لتحقيق ذلك الهدف... لم تكن علاقاته الاجتماعية، ونشاطاته الثقافية، وقبل ذلك دراسته العلمية المتخصصة، لتمنعه من التفوق في كل المجالات (ص161)".

في هذه الفقرات تبدو اللغة الإنشائية التقريرية مهيمنة على الرواية، حتى في أكثر مواقفها السردية دلالة وإيحاء وحميمية سردية. ومع كل ما سبق، أسجل لهذه الرواية أنها منسوجة جيداً في لغتها وحكيها، وأن قراءتها مشوقة؛ بصفتها رواية تعليمية... لكنها تبقى على حافة الفن الروائي الإشكالي من جهة الجماليات الروائية المتعارف عليها في النقد الروائي المعاصر!

(29)

الورق رواية "اللفة"

"جلس (بسام) بجانب النافذة يوزع نظراته على المكان كله، وخاصة على المطابع ولفات الأوراق متمنياً في قراءة نفسه لو أنه يحصل على لفة واحدة تكفيه بقية عمره ليكتب مذكراته الطويلة".

(الرواية، ص 10)

تهيمن ذاكرة الورق/ الإعلام الصحفي على رواية "اللفة" باكورة السرد عند سليمان الشمري، فاللفة هي لفة ورق كبيرة وُهبّت من الصحيفة لبطل الرواية "بسام"، فشكل من خلالها وعي ذاكرة الإعلام لدى الناس والعلاقات بين شخوص أنتجهم الشمري من الزمن الآني أو الزمن الراهن المسكون بأزمة ثقافية عربية محورية، تمثلت في اغتراب الوضع العربي المعاصر وتمزقه بالعلاقات الثقافية غير الطبيعية على أية حال من الأحوال، وفي هذا السياق جاء حلم أبطال الرواية المثقفين عموماً عميقاً وهو يبحث عن أسطورة المدينة الثقافية، أو المدينة الثقافية الطوباوية التي لا يمكن أن نجدها في الواقع مهما كانت ظروف تخيلها الواقعية، لأنها مدينة بدت في كل العصور عصية على

التحقق، لذلك يصعب وجودها بين أشواك المكان العربي، وأدراجه الثقافية الهشة، التي تجعل حياة المثقف الجاد، مليئة بانتكاسات الخيبة والآمال الكثيرة المنتحرة أتى سارت خطاه على الرغم من التفاؤل أحياناً بمستقبل أكثر إشراقاً، ثم لا بد أن تقع النهاية المأساوية الرامزة، حيث يعيش أبطال الرواية سياقاً درامياً تراجيدياً، يتأمل مأساة عنوانها: أن المدينة الفاضلة أو أفكار المدن الفاضلة ليست بأكثر من ضرب من الخيال الأسطوري.

تبدو المدينة الفاضلة التي رسمها أبطال الرواية، وخاصة على مستوى تنظيرات الدكتور فليحان، أنها لا تخرج عن سياق تحسين الواقع العربي الراهن، مع بعض التغييرات الطوباوية التي تجعلها مدينة أفلاطونية فاتيكانية سويسرية ثقافية ديموقراطية على نحو: "يريد (د. فليحان) وبكل برود أن تنازل ثلاث أو أربع دول عربية عن قطعة أرض تصلح لإقامة دولة صغيرة تصبح عاصمة للدول العربية، تتشكل خبوطها وموادها وبشرها من شتى الأجناس العربية، من جميع فئات المجتمع، صغيرها وكبيرها، أبيضها وأسودها، غنيها وفقيرها، مؤمنها وعلمانيها. ووضع تصورات كثيرة أهمها أن يكون هناك نظام ديمقراطي يسوده العدل والمساواة بين كل أعراق المجتمع حديث التكوين، وأن تكون هناك جامعة واحدة لتدريس الطب يمكن لزوار هذه المدينة الاستشفاء فيها، وتكون زيارة السياح العرب سياحةً وعلاجاً وإطلاعاً على خطط قادمة لتحسين الوضع العربي. يشارك في وضع الخطط جهابذة الفكر والثقافة العرب (ص 63-64)".

إن هذه الدعوة على ما يبدو دعوة تفاؤلية سلمية متواضعة، قياساً إلى ما عمله فرح أنطون الكاتب اللبناني المشهور، وصاحب مجلة الجامعة وعديد من الروايات، قبل أكثر من مئة عام، وذلك عندما أحرق ثلاث مدن عربية استمدت دساتيرها من العلم والمال والدين كلاً على حدة، وأقام مكانها مدينة جديدة، (على طريقة العنقاء الجديدة التي تولد من رماد العنقاء القديمة)، فاضلة، تأخذ ما يفيدها مما حرق بانفتاح وتساهل.

بكل تأكيد يضعنا الشمري من خلال التنظير لمدينته هذه أمام إشكالية أحلام

اليقظة، وهي الأحلام التي تجعل أي قارئ عربي يقرأ هذه الرواية ويتعرف هذه المدينة الفاضلة أن يحمل نفسه ويسافر إليها؛ لأنها حلم الوحدة العربية. فهل بإمكان هذه المدينة أن تتسع لأكثر من ثلاثمئة مليون عربي؟! من هنا نرى أن هذا الحلم هو حلم أبرز عناصر الثقافة العربية المتشوقة إلى بناء الوطن العربي ذي القلب الكبير الذي تتحقق فيه ملامح ' العدل والخير والجمال '، الساكنة في وجع الشمري وآماله.



تمثل ذاكرة الورق التي هي ذاكرة الرواية - من ناحية جوهريّة - علاقة المثقف بكل ما حوله، بل نجد هذه الذاكرة ذاكرة ثقافية شعبية في صميمها؛ لأنها تحتضن الورق في عمق حضن الحارة العربية، ليتاح المجال أمام الناس كلهم كي يدلّوا بدلائلهم، مدونين أفكارهم وحكاياتهم وتواقيعهم على اللفة أو على دفاتر خاصة تصنع من اللفة باستخدام سكين كبيرة لتقطيعها، ومن ثمّ من حق أي إنسان بما أوتي من ثقافة أو وعي أن يسجل نزيف وجدانه وأفكاره المتدفقة الواعية وغير الواعية، ولا تمييز هنا بين عامل النفايات وأستاذ الجامعة، أو بين من يقرأ ولا يقرأ.. من هذه الفكرة الجوهريّة ينشأ حلم "بسام" بطل الرواية والآخرين، والمهم من وجهة نظره أن تكون لفة الورق الكبيرة محور الرواية بين أيدي الناس كي يقولوا بحرية كاملة ما يريدون دون أية ضغوطات تمارس ضدهم، وتحت أية ظروف يرتضونها..

في ضوء هذه الذاكرة الورقية، أيضاً، تشكلت البنية السردية التي تحمل هموم أبطالها في العمل، والفكر، والحياة الأسرية، فتشكلت مجموعة من الحكايات فيما اصطلح نقدياً على تسميته "الحكاية الإطارية"، المصطلح المستمد من شكل الكتابة العربية السردية التراثية، ونعني بها تداخل الحكايات بعضها مع بعض على طريقة "ألف ليلة وليلة"، ولكن بأسلوب تجريبي عند الشمري، وبأسلوب حكائي واضح في "ألف ليلة وليلة".

إن الفكرة العامة التي أنجزت في الرواية تشعرك كمتلقي أن السارد يتخذ العناصر القصصية في عمومياتها وظواهرها الشكلي (اللغة، والفكرة، والشخصية، والزمان، والمكان، والحدث، والصراع، والحبكة، والحل، وطرق العرض...). وذلك بصفتها وسائل تخدم رؤية ثقافية كلية سيطرت عليه، بصفتها إعلامياً، فانشد في كتابة روايته إلى رباط ذاكرة ورقية ثقافية إعلامية طوباوية مقننة، لا تخلو من ملامح السيرة الثقافية الذاتية، وهي بهذا تتحول تلقائياً في زمن " العولمة الثقافية " إلى سيرة جماعية للإنسان العربي في عالمه الصغير الواضح الكتابة؛ بسبب ما فيه من تكنولوجيا حديثة فتحت النوافذ بعضها على بعض لتشعره بالغربة والضيق، فتسهلت لديه طرق طرح القضية العربية، وخاصة القضية الفلسطينية جوهر التأزم في الحياة العربية المعاصرة والعالم كله في مواجهة الذات والآخرين معاً... وهنا يغدو أسلوب الرواية هو الأقدر من غيره على طرح الأفكار للمتلقين العاديين في تصور السارد.

لم يأل الشمري جهداً في العمل على تحسين روايته، من النواحي اللغوية والسردية، ومع ذلك بقيت هذه الرواية تحتاج إلى جمالية السلاسة السردية الأدبية الداخلية المثيرة أو الصادمة، والتي تتيح المجال أمام القارئ كي يقرأ قصة سهلة ممتعة، لا أن يشعر في أحيان عديدة أنه أمام سرد تقرير سيري يقطع النفس في المتابعة المتواصلة دون وقفات حوارية أو فلاشية، أو وصفية (نستثنى من السرد الوقفات الشعرية)، فالكتابة عند الشمري مشدودة إلى العبارة الإعلامية التي ترهق ظهر البنية السردية الجمالية التي غيبت الصورة الفنية، ومن ثم أرهقت القارئ الذي يقرأ رواية على وتيرة واحدة، لأنها تنكح على أسلوب المقالة الإعلامية أو الكتابة الصحفية الوسطى المليئة بالمفارقة والسخرية المبطنة.

إلا أننا نعترف على وجه العموم أن الفكرة السردية لبست ثوب الحركة الواعية التلقائية من بداية الرواية إلى نهايتها، من البداية التي تمثل الحلم عند بسام - الذي يعاني حالة الصرع، تأنيه هذه الحالة بين فينة وأخرى - في

امتلاك لغة الورق لتكون واجهة للكتابة الحرة، وانتهاء باحتراق هذه اللغة / الحلم المنتحر، وانتحار بسام أو موته.

لقد جاءت نهاية الرواية نهاية فاجعة، إذ سرق بعض الشباب المخدرين العابثين العاطلين تلك اللغة الضخمة، فجرّوها إلى جحيم الاحتراق؛ لذلك لم يبق أمام بسام إلا أن يرثيها بلغة شعرية تكشف عن نهايته الوشّيقة بعد أن أحرقت لفته الثقافية، فضاعت ذاكرته:

لم يسمعوا صراخك وأنت تحترقين، في أوروبا كان لك جولة، وفي مدينتي كان لك دولة، حروفنا التي كتبناها على ظهرك صعدت إلى السماء مع روحك العظيمة، سرقوا تاريخي الذي تشكل من جسدك وأحرقوه: كأنهم يحرقون سيجارة حشيش (ص110) *.

ولأن ذاكرته الورقية ضاعت، فإنه يموت عندما يسقط في بئر الماء ربما بسبب ضعف نظره، أو ربما بسبب حاجة ملحة إلى الموت إثر موت اللغة التي تركت لديه حالة يأس شديدة، وخوفاً من المستقبل. فهي الشيء الوحيد الذي جمع بينه والآخرين، لذلك توقع أن يحل التفكك والخراب بسبب غيابها!!

إذا عددنا ذاكرة الورق ذاكرة إيجابية في تعبيرها عن حياة الناس، وفي تجاوزها للقيود الثقافية الرقابية، فإنها من ناحية أخرى قد توصف - بطريقة أو بأخرى - بأنها ذاكرة سلبية عندما تغدو غايتها أن تدور في بعض مدن العالم من أجل أن تلم التواقيع المؤيدة للقضية العربية، محددة لنفسها - من خلال هذا العمل - الفرق بين الأصدقاء والأعداء، لأن هذه الحالة القائمة على التوقيعات تدل على مستوى السخرية العميقة على أنها لا تقدم حلاً جذرياً؛ لأنها طريقة طوباوية فاشلة في التعامل مع القضايا المصيرية التي تحتاج إلى أكثر من الحلم والاستنكار والتعاطف. وهذا ما أراده الكاتب على وجه العموم من وراء خروج اللغة إلى الخارج؛ لأنه يؤمن بها عندما تكون بين ناظره في الحارة العربية، حيث تكمن ذاكرته الثقافية الحقيقية!!

هذا عن مفهوم الذاكرة، التي تجعل الفكرة الإعلامية الثقافية هي الأساس في هذه الرواية المباشرة في دلالاتها الباحثة عن عالم أفضل، ويقابلها - إلى

حد ما - تواضع في الجماليات السردية الإبداعية على وجه العموم؛ لأن كتابة الشمري - كما ذكرت - تنتمي إلى السردية الخبرية الصحفية الإعلامية، وأيضاً إلى النمط الذي نجده عند كثير من الإعلاميين، الذين يتحولون إلى روائيين، ومن هؤلاء تركي الحمد الذي جاءت روايته الأولى كتابة سردية سبيرة عادية!!

لم أقصد من وراء هذه المقاربة إن أدخل إلى تفصيلات الرواية الكثيرة، وعلاقاتها المتشابكة، وشخصياتها المتعددة، وزمكانياتها المتنوعة، لأن هذا الموضوع يحتاج إلى قراءة أخرى، لكن القصد هو أن نتعرف الذاكرة المحورية في هذه الرواية انتماء إلى مقارباتي السابقة للرواية التسعينية (1993-2003) في ضوء منظور الذاكرة التي يفعلها الروائي في روايته، ولا تعني هذه الرؤية قراءة الرواية على مستوى الرؤى والجماليات، لأن هذه القراءة الأخيرة تحتاج إلى أكثر من حجم هذه القراءة... . والمهم في المحصلة أن الشمري يكتب أفكاره ومعتقداته في أسلوب رواية!!!

جريدة الجزيرة 15 / 8 / 2003

(30)

التجربة والكتابة قراءة في نصين سرديين

* أعتقد من خلال تجربتي معه أن أي شاب
سوف يتصرف نفس التصرف، إذا وجد له
فتاة خفيفة مغرورة مثلي، ولهذا فإني
أحذركن *

(بطلة * تجربتي مع شخص، ص 5)

* * *

* قالت وداد: أحذرك يا دلال، ليس هناك
شيء اسمه الحب في الزواج *

(حب في سجن الكرامة، ص 70)

* * *

في حال تغيبنا لجماليات الرواية الأدبية، والتعامل مع بعض الكتابات

السردية انطلاقاً من الشكل السردى العام، فإننا حينئذ، سنعد نصي: " تجربتي مع شخص..!! " لهند الجزيرة، و" حب في سجن الكرامة " للمهاجرة، روايتين غير فئيتين على وجه العموم، مع كون النص الأول رواية قصيرة، والنص الثاني رواية طويلة.

وهذا التصور لا يلغي وجود فوارق في جماليات اللغة بين النصين، ففي الوقت الذي نجد فيه " كتيب " تجربتي مع شخص..!! " خالياً من جمالية العبارة السردية على أقل تقدير، فإن رواية " حب في سجن الكرامة " تقترب من فن الرواية، وخاصة في سياق تعميق الكشف عن الأبعاد النفسية الداخلية للشخصيات، والتركيز على وصف التطور الدرامي لإشكالية الصراع بين الرجل والمرأة، وهذان السياقان تحديداً هما ما يفتقر إليهما النص الأول (تجبرتي مع شخص..!!)، الذي اهتم بظواهر العلاقة بين الرجل والمرأة من أجل إيضاح فكرة التعليم أو الوعظ المسيطرة على الكتابة السردية التقريرية المباشرة فيه، مما يذكرنا بنشأة الرواية العربية قبل أكثر من مئة وخمسين عاماً؛ إضافة لذلك، فإن هند الجزيرة تكتب تجربة، ولم يكن في ذهنها، فيما أظن، أي تصور عن كتابة الرواية أو أنها - على وجه التحديد - فكرت أو قصدت أن تكتب رواية.

إذا أكدنا مسألة تجاوز لغة " حب في سجن الكرامة " - بدرجات - لغة " تجربتي مع شخص "، خاصة أن الكتاب الأول (حب في سجن الكرامة) وسم بصفة رواية على غلافه، ولم يوسم بهذه الصفة الكتيب الثاني، فإن المشترك بين هذين الكتائين هو الاسم المستعار لكلا الكاتبين " المهاجرة " و" هند الجزيرة "، مما يعني أن اللجوء إلى هذا الأسلوب يؤكد الصيغة السردية السيرية الكامنة في النصين معاً؛ إذ تكتب هند الجزيرة - على الأغلب - من خلال تجربتها الخاصة مع شاب أحبته لخفة تصرفاتها وتفكيرها، وحاول أن يسقطها في الرذيلة، فتمكنت من النجوى من شروره، لذلك تنشر هذا الكتيب القصير الموجز لتحذر بنات جنسها من الغرور الذي يوقعهن في حبال صيادي الفتيات الساذجات عن طريق الحب الواهم. والأمر نفسه نجده في شخصية بظلة رواية " حب في سجن الكرامة "؛ حيث تحذر الكاتبة بنات جنسها من الأفكار السلبية

المسبقة عن الزواج، مما يتسبب في هدم الحياة الزوجية، وكان الحكاية هنا عاشتها كاتبة الرواية الفتاة الجامعية المثقفة على وجه العموم.

* * *

تقدم هند الجزيرة في حكاية كتبتها الذي لا يزيد عن ست وثلاثين صفحة من الحجم الصغير، تجربتها مع الشخص الذي أوقعها في حبه، فكانت البطلة " جافيت " (اسم أطلقه عليها الشاب العاشق المتمرس في اصطلياد الفتيات) تحلم بأحلام العلاقة العاطفية الرومانسية التي تسبق الزواج، والتضحية في سبيل الحب، ومعاداة كل الذين يريدون محاربة مشاعرهما. أما هو (الشاب اللعوب الذئبي) فما يهمه هو أن يجمع مجموعة من الوثائق التي تدين الفتاة التي اصطادها، فيستطيع من خلال هذه الوثائق بالتهديد أن يبتزها، فيدس شرفها. وقد تمكن من تسجيل بعض مكالماتها الهاتفية معه، وإغرائها بكتابة رسالة عاطفية إليه تعبر فيها عن عاطفتها الجياشة نحوه، بل أقنعها فسلمته صورة لها مع بعض زميلاتهن لثبث له أنها أجملهن. فعلت كل ذلك تحت سقف التسرع والطيش والاعتقاد بأنه شاب نظيف يختلف عن الآخرين، بعد أن أظهر حباً جياشاً لها، تقول: " أقنعت نفسي بأن هذا إنسان مختلف، إنه يحبني حباً شديداً، يكاد يصل إلى درجة الهيام. وهو رقيق عطوف حنون، وعندي إحساس قوي بأنه صادق فيما يقول، ولا يمكن أن يخدعني أو يبتزني (ص30) " .

تشكل الحكاية في اللوحات السردية التسع: من أنا؟، البرشام، التليفون، الرسالة، الصورة، الحرية، الذئب والفخ، القرار الرهيب، التخلص من حبل المشنقة. وهي لوحات تكشف تطور الحكاية تطوراً تقليدياً من بداية الغرور الأنثوي إلى عقدة الابتزاز الذكوري، ثم الحل والنجاة الأنثوية من المشنقة الذكورية المؤدية إلى الفضيحة والموت.

ففي لوحة (من أنا؟) كشفت الراوية /البطلة عن الغرور المرتبط بالجمال والمراهقة، الذي أوقع فتاة في المرحلة الثانوية في حبال شاب ذكي مستهتر

يدخل إلى حياة الفتيات اللواتي يصطادهن بكلامه العاطفي المعسول، فيدخل الفتاة معه " في نفق الحفارة والقذارة والخسة والضياح (ص10) " على حد تعبير البطلة / الراوية. وأدوات هذا الفارس المزيف " البرشام " (قصاصات الورق)، وتسكعه وراء الفتيات؛ يتغزل بهنّ، ويحرك مشاعرهن الساذجة المراهقة نحوه، ثم بوساطة الهاتف، والرسائل، والصور، والكلام المنمق عن الحرية، لتجد بعد ذلك الفتاة البطلة نفسها (مثل غيرها) تعيش خدعة كبرى، يظهر فيها الحبيب مجرد ذئب ينصب الفخ للفتاة الساذجة ليرغها على الخروج معه، ومن ثم انتهاك شرفها تحت التهديد: " لقد أحكم الوغد فخاخه حولي، وذلك لأنني وثقت به، وسلمته رقبتني، فلديه الآن صورتي، ورسالة خطية مني، إضافة إلى المكالمات الهاتفية(ص 37)".

تتحول الحكاية من التفكير بالاستسلام والهزيمة إلى وعي المغامرة الأنثوية الجريئة؛ وبذلك تمكنت البطلة الراوية من أن تتخلص ممن أوشك على إسقاطها، انطلاقاً من أن خوفها من عقاب الله أولاً، والفضيحة الاجتماعية ثانياً، هما ما جعلها تتماسك، فتتعرف إلى زميلتها الطائشة (أخت الشاب الذئب)، فتتمكن من الوصول إلى غرفته، وسرقة الملف الذي يبتزها من خلاله، من بين ملفات كثيرة لفتيات أخريات، يحتفظ بها في غرفته التي تشبه إحدى قاعات "هوليوود" كما تصفها.



ما تقدمه هذه الكتابة السردية لا يكمن في صدق التجربة فحسب، بصفتها حكاية تسجيلية، وإنما في قدرتها على التأثير - في تصوري - في نفوس جيل الفتيات اللواتي ينتمين إلى عمر الراوية / البطلة في مكانية هذه الكتابة السردية؛ لذلك تنتهي الرواية برؤية وعظية واضحة، مؤكدة ما تهدف إليه الكتابة من تحذير، فنقول: "أيها الأخوات العزيزات، لقد عرفتن قصتي مع أحد السفلة المنحطين، وهناك العشرات من أمثاله يجوبون الشوارع.

يفتن آلاف البنات ببسمة أو بعض ذل.

فاحذرن أيتها الأخوات العزيزات. احذرن الكلاب المسعورة والشعالب الماكرة (فليس في كل مرة تسلم الجرة). وإذا تدرجرت ثم انزلقت ثم سقطت فمن يضمن ألا تنكسر القارورة (ص46) *.

إن هذه الذاكرة المسكونة بالرعب والخوف من العلاقة بالآخر (الكلاب المسعورة والشعالب الماكرة) هي ذاكرة مبررة إذا قارنا بين هدفين متناقضين: هدف أنثوي يتمثل في تصرفات بريئة للفتاة الشريفة العفيفة التي تحلم بزواج محب في المستقبل، فتمارس في سياق المجتمع المحافظ المشيع بالتدين بعض العواطف الساذجة، وهدف ذكوري عدواني للشباب المتنصل من الشرف والعفة فيمارس جرائم الإسقاط بالتهديد والوعيد. وهذان الهدفان بكل تأكيد يشكلان جوهر انفصام المجتمع بين الذكورة والأنوثة في تصور الكتابة الأنثوية على أقل تقدير، فلا تعود العلاقة حميمة - كما يفترض - بين الطرفين، ومن ثم تعاني البنية الاجتماعية من التخلف الاجتماعي الذي يتشكل في العلاقة بين الذئب والحمل، أي بين الرجل الذئب والمرأة الحمل على وجه العموم.

إن هذا التصور في الصراع بين الطرفين هو ما يرسم التفكير دوماً في حلول النهاية المظلمة، دنيا وآخرة، في حياة أية فتاة تتورط في علاقة من هذا النوع، تقول بطلة الرواية: "النهاية المظلمة ليست في هذه الدنيا فقط، ولكنها كذلك في الدار الآخرة. في هذه الدنيا حيث عملت هكذا لأضمن لي زوجاً، ولكن هذا الكلب المنحط، سوف يبتزني ويضحك عليّ، ويأخذ مني أعز ما أملك. ثم يرميني جيئة إلى الكلاب الآخرين. وبذلك تتشوه سمعتي ويضيع شرفي، وبذلك أبقي عانساً طول حياتي. أما في الآخرة فإن النار المتأججة التي يخطف ضوءها من الخارج الأبصار، فإنها من الداخل ظلماء شديدة السواد (ص 34) *.

وتقدم الرواية البطلة مجموعة من النماذج النسوية التي ضاعت بسبب الابتزاز عن طريق قشور العلاقات العاطفية الوهمية، منها: الفتاة التي سلمت

صورتها لصديقتها، فركب رأسها على جسد عار، فابتزها وجعل سمعتها وسمعة أهلها في الحضيض، وفتاة أخرى أعطت صديقتها صورها، ف وقعت في يدي أخيها فابتز صديقة أخته عند الحاجة، وثالثة أعطت صورتها لصديقتها فوجدتها في اليوم الثاني عند جميع أصدقائه....

في ضوء ما سبق تبدو هذه الكتابة السردية منجزة في سياق بناء العلاقة السلبية بين الفتيات والشبان في فترة المراهقة، وتحديدًا في إطار العلاقات العاطفية غير الشرعية في التصور الإسلامي لهذه العلاقة. وهذا يعني أن الزواج هو منشأ العلاقة السليمة، والبناء الاجتماعي السليم، والتكافؤ بين الجنسين، فهل تستقيم العلاقات الزوجية في سياق البناء الاجتماعي السليم أو ينتابها كثير من التخلف والدمار؟! هذا الموضوع هو جوهر الرواية الثانية * حب في سجن الكرامة *.



تنطلق رواية * حب في سجن الكرامة * من فكرة تصورات الفتاة الجامعية عن الزواج قبل الدخول في هذه التجربة المخيفة التي تجمع بين عالمين (الزوج والزوجة) متقاطعين ومتوازيين في الوقت نفسه. وتدور هذه الرواية في الدرجة الأولى في سياق شخصية * دلال * البطلة الراوية، التي تتحرك من خلال ثلاثة أجواء هي: أسرتها (وخاصة أمها وزوجة أخيها)، وزميلاتها في الجامعة (وخاصة زميلتها وداد المعقدة من الزواج بعد طلاقها)، وبيت الزوجية الذي يشاركها في بنائه زوجها النقيب "أحمد".

وتعد فكرة الرواية - عموماً - ساذجة ومملة؛ إلا أن الكاتبة التي أضفت على اللغة سلاسة العبارة، وعمقت الكشف عن الأسرار الأسرية للعلاقة الزوجية، خففت من شعبية الفكرة وشيوعها، ومن ثم من اللغة الفضفاضة التي جعلت الرواية تصل إلى مئة وخمس وسبعين صفحة، والأولى بها ألا تزيد على مئة صفحة.

تقدم 'دلال' الراوية / البطلة نفسها بصفتها فتاة جامعية تعتد كثيراً بكرامتها التي تقحمها في كل شيء داخل بنيتها الاجتماعية الأسرية والجامعية، وهي فتاة على جانب من التدين والخلق والجمال؛ لذلك تغدو الحياة الزوجية تفكيراً وتطبيقاً متداخلة الأبعاد، خاصة في سياق الأفكار السلبية عن الزواج، الأفكار التي تشيعها الفتيات المتزوجات أو المطلقات في الجامعة، وما ينتج عن ذلك من ظروف الزواج الإجباري التقليدي، ثم الزواج وبيت الزوجية وما يحدث فيه من مشكلات أسرية.. هذه الأشياء وغيرها جعلت البطلة فاعلة (بالتعاون مع زوجها) في بناء حياة زوجية مختلفة، صارت في نهاية المطاف مستقرة وآمنة بعد أن مرت بظروف صعبة كادت أن توصلها إلى الانهيار!!

تشكل الرواية في أربعة أجزاء: ما قبل الزواج بما فيه من أفكار سوداوية داخل عقول الفتيات عن شريك المستقبل، خاصة في ظل الزواج غير المتكافئ، ثم مرحلة بداية الزواج المفعمة بالعلاقات الإيجابية بين الزوجين، تليها مرحلة الغيرة والشك والخلاف التي تهدد بالانهيار، وأخيراً مرحلة العودة إلى الصواب والاستقرار في الحياة الزوجية بصفتها الخيار الوحيد الآمن في الشرع والأعراف الاجتماعية.



تأثرت 'دلال' كثيراً بما تقوله النساء عن أزواجهن، خاصة أنها لم تكن تعرف أن النساء 'يكفرن العشير'؛ لذلك تقرر ألا تكون مغفلة فتصب آمالها وطموحاتها في رجل مهما كان. وعلى الرغم من أنها تعيش تفاصيل الخطبة والنضير للزواج كما يراها المجتمع، وتزوج فتري زوجها عطوفاً متفهماً، إلا أنها تقع فريسة لحبال الشك بزوجها، وخاصة بعد أن تأخذ بأفكار 'وداد' المطلقة، فتسعى هذه الأخيرة إلى هدم أية حياة زوجية انطلاقاً من غياب الحب بين أي زوجين، مما يستوجب في صورتها إشعال الفتنة بين الزوجة وزوجها، حتى تحافظ الزوجة على شخصيتها في مواجهة الزوج الوحش المستبد، تقول

وداد لدلال: " أوه يا دلال، إنه منحنى خطير في حياتك، وإذا استمر الحال على هذا المنوال ستجدين نفسك جارية لا حق لها في أي شيء، ويجب عليها أن تقول نعم لكل شيء" (ص 82).

هكذا تولّد الأفكار المسبقة عن الزواج، وتدخلات الآخرين السلبية، حياة زوجية مفككة بين دلال وزوجها، والسبب لا يكمن في سوء تصرفات الزوج، لأن تصرفاته عادية. . ولكن في سوء تدبير الزوجة التي تندفع في سياق الكرامة الأنثوية الوهمية إلى دائرة الشك والضياغ، فتصبح فريسة سهلة للإسهام في تدمير حياتها الزوجية، لأنها لم تتكئ في بناء علاقتها الزوجية على أسس وجود الزوج المؤمن العطوف المحب بجانبها، وإنما تصورت - غباء - أن كل الرجال يخونون نساءهم، ولا يحتفظون بالحب لهن، حتى وإن كانوا مخلصين لزوجاتهم.

ونهاية تدرك دلال أنها وقعت ضحية للأفكار السلبية، وأنها ظلمت زوجها أحمد، فتكون نتيجة تفكيرها بعد أن هجرت بيتها لشهور، أن 'خرجت بنتائج مختلفة: كان زوجها عاقلاً وصادقاً، وهي شكاكة ومتسعة. رأت نفسها مثل أولئك النساء الجاهلات اللاتي يحركهن الشك وكلام الناس، وليست جديرة بثقة رجل مثل أحمد، إنه رجل بكل ما تعنيه الكلمة من معنى على الرغم مما به من قسوة واستبداد، فلا أحد كامل، عندها خلصت مع نفسها إلى أنها تحبه.. (ص 134).

إن الوصول إلى هذه النتيجة المرضية في المحصلة، جاءت بعد زمن من الشك والمعاناة، والسبب في هذا المرض الاجتماعي، ما يسود من أفكار سلبية بين النساء عن الرجال في سياق تخريب الحياة الزوجية. ولا تقتصر هذه الأفكار السلبية الشائعة بين النساء على النساء فحسب، بل إن الرجال أيضاً لهم أفكارهم السلبية التي تضطهد النساء لمجرد أنهن نساء، حيث تجد من بين هؤلاء من يقول لأحمد: " النساء جنس نمرد حقير، وليس أمامك إلا خياران؛ إما أن تقودها أو تقودك، وما دمت في البداية عليك بها، اقهرها، وأدبها وأعسفها كما تعسف الفرس، ودعها عند أهلها حتى تستوي، بل اخطب أخرى

عليها من باب التخويف، ودعها تسمع من الناس أنك ستتزوج بأخرى وتهينها (ص140) *.

تقدم الرواية رؤية اجتماعية عميقة لفشل العلاقات الزوجية، بسبب ما في المجتمع من تخلف اجتماعي يجعل الأفراد ضحايا مسيرين لما ينتابهم من تربية خاطئة وشكوك مرضية وتدخلات الآخرين غير السوية. وتبني الكاتبة رؤية متقدمة أيضاً لما يمكن تسميته الوصول إلى الحقيقة من خلال الذات الأنثوية التي تقنعنا وهي تدرس ظروفها بموضوعية التأمل والتفكير، لتصل دلال في النهاية إلى أن تدرك أن حبها لزوجها وإيمانها ببيتها الزوجي هو الكرامة الحقيقية، وأن الضياع وخراب البيوت هو الشك وكرامة الكبرياء والانصباع لسلطة التجارب الزوجية الفاشلة.

ويساند صوت أم دلال المنبعث من تربية زوجية حميمة، تقويم مسلكية ابنتها؛ إذ تقول لها: " يا دلال المرأة الضعيفة هي التي تنهزم أمام زوجها، والمرأة القوية هي التي تقاوم من أجل كسب ثقة زوجها وحبه وإعجابه، والاحتفاظ ببيتها لتعيش فيه مع الرجل الذي اختاره قلبها(ص147) *.



تبدو العلاقة الأنثوية بالرجل ذاكرة مسكونة بالخوف، لكنها لا تفقد صلتها بضرورة وجود حياة زوجية صحية، وأن الخوف ليس من الذكورة بقدر كونه من الأنوثة نفسها، فالفتاة المغرورة الطائشة هي التي تضيع نفسها أو تحافظ على نفسها في اللحظة المناسبة كما فعلت بطلة " تجربتي مع شخص ". وفي المقابل كان بإمكان بطلة " حب في سجن الكرامة " أن تكون واحدة من بين المطلقات المعذبات فيما لو انسأقت وراء الأفكار المسمومة التي سمعت إلى أن تحول زواجها الصحي إلى خراب ودمار.

إن لجوء الكاتبتين إلى التسمي بالأسماء المستعارة هو ظاهرة إيجابية في تقديم لغة سردية جريئة، هدفها الأول جرأة نقد الواقع الاجتماعي، ولم يكن

في تصور الكاتبين عموماً أن ينتج كتاباً روائية فنية بالمفهوم الجمالي لهذا المصطلح " الرواية الفنية " .

أما غاية هذه القراءة فهي التعرف إلى بعض الهواجس التي تنتج كتابة روائية، سواء أكانت هذه الكتابة في مستوياتها العليا أم الدنيا، فالغاية إظهار الإرهاصات الاجتماعية التي تخلق الكتابة، ولا أجد أكثر من الحب والزواج دينامية في توليد العلاقات الاجتماعية المتشابكة في أية رواية مهما كانت درجتها الإبداعية!!

ولعل لجوء أية رواية إلى الذاكرة الأسرية بما فيها من الحب والعلاقة الزوجية في سياقها الانهيار والتماسك، هو ما يجعل الكتابة السردية ذات بنية سيرة تولد في رحم المجتمع الداكن بمثل هذه المشكلات الاجتماعية في كل إمكانية متصورة، وهذا ما يجعل الكاتبين تسترآن بأسمين مستعارين.

مجلة المدى

(31)

الحكي الاجتماعي
قراءة في رواية "حارة البحارة"

'قالت له: يا بني، سوف يعرضك الله
خيراً. وهناك يا بني مثل يقول: يذهب
المال الحلال ويبقى أهله. ويذهب المال
الحرام ويذهب معه أهله (...). يا بني لا
تئس من رحمة الله، والمثل يقول: إذا
وقعت يا فصيح لا تصبح'.

(الرواية، ص 23)

ليس بوسع هذه القراءة إلا أن تستجيب للوصف الذي وصف به السارد
روايته "حارة البحارة"، وذلك عندما وضع تحت العنوان كلمتي 'رواية
اجتماعية'، فكان لا بد من أن تتكئ هذه القراءة على الذاكرة الاجتماعية؛ لتري
أبعاد العلاقات الاجتماعية لشخصيات الرواية ما بين الثلاثينيات والخمسينيات
من القرن العشرين، حيث شكلت الحرب العالمية الثانية، والاستعمار الإنجليزي
في مصر عاملين من أهم العوامل التي أثرت على مستويات الاقتصاد وظروف
المعيشة الصعبة، ومن ثم على الحياة الاجتماعية عموماً.

تقدم الرواية شخصية رئيسة على طريقة الحكايات الشعبية، بل تنصف

الأحداث والعلاقات بالمبالغة والمصادفة والمثالية وهيمنة وعي السارد على شخصيات روايته مما يفقدها جمالية الرواية الحديثة، ويبقيها في دائرة الحكيم التقريري المباشر الذي تسود فيه إنشائية السرد الشعبية، وتغيب عنه ديناميكية الكتابة السردية الفنية الإشكالية لتحضر بساطة الحكيم وسلامة التشويق. من هنا تذكرنا رواية " حارة البحارة " بنشأة الرواية العربية الحديثة ذات الصياغة الفنية التقليدية كما كانت عليها حال روايات كثيرة في النصف الأول من القرن العشرين.

نحن أمام رواية قصيرة، تقع في ستين صفحة من القطع الصغير، وبإمكاننا أن نقول: إن فيها ما يزيد على عشرين صفحة من الكلام السردى الإنشائي؛ لذلك تعد هذه الرواية في صورتها الكلية قصة طويلة ألّبت ثوب الرواية. أما ذاكرة هذه الرواية الاجتماعية، فهي قصة عواد الشاب الكادح الذي يعمل في بساتين النخيل في قرية " السوق " التابعة لبنينج النخل، وهو ما أن تزوج الفتاة التي أحبها " سعادة " حتى صار يحلم في يقظته أن يصير واحداً من أغنياء القرية وتجارها؛ لذلك يترك زوجته، ويتجه إلى بنينج المدينة، فيعمل في شحن البضائع في مينائها، ويضطرب بصوته الشجي وبموسيقى سمسميته العمال من حوله، فلا يرى زوجته التي أنجبت له ولداً مدة سبع سنوات، يعود بعدها مدة شهر، ثم يترك زوجته حاملاً بطفله الثاني ليعود إلى بنينج المدينة، كي يجمع المال لبناء بيت واسع، فيعمل في تجارة السيارات، ولا يعود إلى زوجته وابنيه إلا في نهاية الرواية، إذ شغلته التجارة والأصحاب عن أسرته، فبجانب عمله في تجارة السيارات صارت له شهرة في الطرب والموسيقى، مما جعل أهل قريته يتخلون عنه بسبب هذه الشهرة المحرمة دينياً من منظورهم، بل عدوه مجنوناً، وصاروا يترصدون به؛ ليقتلوه، فيمحو العار الذي لحق بهم جراء تصرفاته الجنونية.

يجمع عواد مبلغاً من المال من وراء الغناء وتجارة السيارات، ثم يعمل في مجال الشحن، فيصير عنده ثلاثمئة جنيه ذهبي، يخبئها عند الخالة حسناء الطيبة، ثم يدفنها في دار مهجورة بجوار أحد الجدران. وفي إحدى الليالي يراه البحار جابر وهو يتردد على المكان، فيأخذ النقود ويشتري بها سفينة كبيرة،

ومن ثم لا يكون أمام عواد سوى أن يصبر على فجيئته بسرقة نقوده، ويكتم أمره، ثم يتقن له الله، فتفرق سفينة جابر وفيها جابر وبعض البحارة المهرة في الرحلة الأولى لهذه السفينة، بسبب المال الحرام.

يعمل عواد في خدمة الحجاج خلال موسم الحج في ينبع، ويتعرف إلى حاج مصري (المهندس عماد) الذي يقيم في السويس، فيعطيه الأخير عنوانه، ويطلب منه أن يزوره إذا جاء إلى مصر.

تتحسن أحوال عواد قبيل الحرب العالمية الثانية؛ وخاصة عن طريق غناؤه في الأفراح والحفلات، ثم تسوء الأحوال مع بداية الحرب، فيلجأ إلى الخالة حسناء (حكيمه الرواية)، كما تعود أن يلجأ إليها في الشدائد، فتنصحه أن يخرج من ينبع لبحث عن عمل: "قالت الخالة حسناء: يا بني الحركة كلها بركة، وتوكل على الله وابحث عن رزقك في أي مكان، فما زلت شاباً.. والله يزيدك صحة ومالاً (ص 27)".

يسافر عواد إلى السويس، ويلتقي بالمهندس عماد الذي يساعده على العمل في السويس في تجارة الخضار والفواكه، وكذلك يشتهر في الطرب والغناء، فيشتد عوده في وقت قصير، ويشتهر بصدقه وأمانته ونشاطه.

ينعرف عن طريق الصدفة في القطار إلى الأم سكيئة وابنتها الجميلة آمال، فيتزوج البنت، ويعيش معها في هناء وسعادة، ولا يذكر لها أنه متزوج وعنده أولاد في ينبع، ولا يكون لآمال من شروط سوى "أن يخلع عواد ثوبه وغترته وعقاله، ويرتدي البدلة والكرافتة (ص 47)"، فيستجيب لطلبها، ثم يسحب أمواله من البنوك الربوية ويحفظها في بيته مع زوجته المخلصة في حبها وأمانتها.

تزداد ظروف الحرب قسوة، فلا يجد عواد أمامه سبيلاً للعمل سوى أن يعمل حارساً في معسكر الإنجليز، فتتحسن أحواله حينئذٍ عندما يصير وضعه في المعسكر "بيتهوفن العرب" حسب تعبير القائد الإنجليزي، فيصبح من أغنياء الحرب، الأمر الذي يجعل زوجته آمال تعترض على عمله غير الحلال عند الإنجليز، ثم يهدده الثوار بالقتل إن استمر في عمله، وفي النهاية يتفق معه

الثوار على أن يبقى في المعسكر بشرط أن ينقل إليهم الأخبار والتحركات عن جيش الإنجليز، فيجد في هذا العمل فرصة لجعل ماله مالاً حلالاً. لكن الإنجليز يكتشفون أمره، فيتمكن بمساعدة الثوار من الهرب مع أسرته، والعودة إلى ينبع المدينة، حيث يشتري بيتاً واسعاً، ويخبر زوجته "آمال" عن زوجته "سعادة" وابنيه.

يعود وحيداً إلى قرية "السويق" في ينبع النخل، فيعرف من الجيران أن زوجته مريضة، وأنها في مشفى في المدينة المنورة، فيذهب إليها، فيتعرف إلى ابنه وقد أصبح شابين، ويجد زوجته في الرمق الأخير، تفتح عينيها، ثم تموت سعيدة بعودته إلى ولديه في هذا المشهد الدرامي الإنشائي: "تحركت المريضة، وفتحت عينيها، فكان أول ما رأت زوجها ولديها حولها ولاحت في عينيها بسمه. وظهر لمعان غريب في بريق عينيها وكأنها أرادت أن تتحدث ولكنها لا تستطيع. وعود ينظر إليها والدموع تسيل من عينيها في صمت.. وسالت دموع صامته من عيني سعادة تجاوباً مع دموع زوجها ولديها ثم سكنت وهذأت تماماً ولا تزال البسمة تضيء وجهها. وإذا هي قد فاضت روحها إلى بارئها راضية سعيدة بعودة زوجها إلى ابنه (ص 59)". وبعد هذا المشهد الجنائزي يتنقل ابنه الشابان إلى العيش في بيت أبيهما في حارة البحارة في ينبع المدينة مع الزوجة آمال والأبناء، فكانت "آمال نعم الزوجة ونعم الأم للأولاد جميعاً (ص 60)" كما ورد في آخر عبارة في هذه الرواية.

ما يهمنا من هذا الاستعراض لمجمل تفاصيل حياة البطل (عواد) في بنية الرواية التي تحوي حكاية قصة قصيرة، هو أن شخصية البطل الاجتماعية تفتقر إلى عناصر الحياة الحقيقية، وكذلك كانت الشخصيات التي حوله (سعادة، وآمال، والأبناء والخالة حسناء، والمهندس عماد) كأنهم بدوا مجرد أشباح وجدت لتكشف عن حركية البطل الخارجية لا الداخلية، ومن ثم كانت العلاقات ساكنة، هامشية، غير متوقعة، باردة، وعظيمة. وبهذا وجدنا أنفسنا في مجتمع محكي وهمي أو غير متوقع أن يكون بهذه المثالية في التصرفات الاجتماعية الأحادية التي جعلت السارد متعاطفاً إلى حد كبير مع مثالية

الأشخاص وعواطفهم الجياشة المفضية إلى عواطف السارد وتحكمه بحركة مرسومة من البداية إلى النهاية.

لا شك في أن الحياة الاجتماعية مليئة بالحكايات، لكن المهم هو كيف تصبح هذه الحكايات بنية سردية فنية، ذات أعماق ودلالات عميقة. ولو تتبعنا المبالغة والمصادفة والنجاح السهل في حياة البطل لاحتاج الأمر إلى قراءة طويلة، تكشف عن تقصير السارد في إنجاز عمل سردي اجتماعي حميمي يشير إلى خصوصية البيئة المحلية، مثل الأعمال السردية التي أنجزها نجيب محفوظ في رواياته، وخاصة في تصويره للحارة المصرية، لذلك كانت حارة البحارة في ينبع المدينة غائبة عن البنية السردية بمشاهدها وتفصيلها، علماً بأنها - على سبيل التوقع - يفترض أن تكون بنية اجتماعية تصلح لتوليد رواية عميقة في أبعادها ودلالاتها، لكن السارد أثر أن يكتب رواية اجتماعية قصيرة سهلة، فجاءت روايته خالية من العلاقات الاجتماعية المتضادة المتصارعة، التي يفترض بها أن تكون أكثر تعقيداً وأقل تسامحاً في التصور النقدي على أقل تقدير!!

(32)

سرابية القرية / المرأة رواية "فيضة الرعد"

"قرية لا تربي سوى السراب.. من قال إن
السراب فاتن.. هو طقس يشبه الكذبة
الطويلة، تلك التي تستر عيوب الكاذبين."

(الرواية، ص 80)

"غزالة والفيضة اسمان يطلان على ذاكرة
جبال النخبة، ليقنسا معا لقمة العناء،
الفيضة تعيش منذ قرون عناء البحث عن
هويتها، وهي المرأة التي تبحث لأحلامها
عن ملاذ." (ص 155)

(1)

في اللوحة الأولى أو الفصل الأول يدخلنا عبد الحفيظ الشمري إلى نهاية
الرواية، حيث بنية الخطاب السردى المأزوم على مستوى شخصياته وتساؤلاته
ولغته، وزمكانيته.. فكان عنوان الفصل دالاً: "الجبل الذي تراه يهتز من

المؤكد أنه يروحي بحجم المعضلة (ص 5) * وحجم المعضلة - كما يبدو - هو
 " البركان " في أعلى درجاته الواقعية والنفسية!!

هذه الأزمة تتمثل في الشخصية الأولى " غزالة " المشلول، رمز الجبل،
 والحياة، والحلم، والضحية، والمحرض.. يقول عنها الراوي العليم المحايد:
 " (غزالة) حلمنا.. إنها المرأة المسكونة بالرغبة في بدء حلمها. المرأة
 المحرصة؛ والشرسة.. تلك التي لا تحب الظلم. إلا أنها لم تكن أقوى من
 ظروف وزمن (حدران الكيس) المليء بالحيل والدسائس والوقائع (ص8) ".

فخصوية غزالة الحلم في بنية السرد يقابلها قفر واقع (حدران الكيس) الرمز
 النقيض، فهو الناهق النابح باسم النظام والانضباط، وهو المتنصل
 المارق، وجراح الهزيمة، والرؤية المظلمة، وأعداء السلام، والجبل الذي يخنق
 الأنفاس..

وإن مثلت غزالة جبلاً مهتزاً بحلم التغيير بطريقة أو بأخرى، فإنها كما يرى
 الآخرون المتنصلون " ناطحت جبلاً " عندما راهنت على معجزات النصر في
 توعدها لطفاة " فيضة الرعد"، وعلى رأسهم حدران الكيس مُستعيد القرية.
 من هنا تمثل " فيضة الرعد" معادلاً موضوعياً لغزالة الأنثى، فالفيضة
 أرض تحتضن المتناقضات المتمثلة بواقع السراب والموت وحلم التغيير الخافت
 الذي تمثله (غزالة الملاحى) العاقلة وآخرون غير واضحين. أما حدران الكيس
 فهو رمز واضح للشر، فمن خلال هذا التناقض قدم الشمري تنويعات للصراع
 بين الخير والشر.

السؤال البارز في اللوحة الأولى: من كسر غزالة؟ هل هم أهل الخفاء
 الأشرار؟ أم أهل فيضة الرعد الخبثاء؟ تجيب الرواية عن السؤال أو
 الأسئلة، فتؤكد أن الشر من فيضة الرعد التي يرسمها قلم الشمري عارية من
 الحياة والخير، على نحو قوله: " الفيضة المتاهة، الوهاد القاسية، شراسة
 الطباع، مفازة مهلكة، بر فاجع، وجحيم لا يطاق.. أرض لا تلد إلا المشوهين،
 ولا يحفظ أهلها إلا قصص الموت (ص 154) ".

(2)

انطلاقاً من الزمن الحاضر، الزمن الكسيع في حياة غزالة، ينتقل السارد في الفصل الثاني إلى الزمن الماضي، إلى اللحظة التي يحتفل فيها أهل قريتي "فيضة الرعد" و"البقاع" بزفاف غزالة في العشرين من عمرها، على "قتال الجبال". إذ برز في الفصل السابق صوت الراوي، قائلاً: "عد بنا إلى الوراء، لنقرأ مظهر تلك القشة التي تتعلق بالغريق الفرح بالنهاية... هي فرصة أن ننصت للحديث الذي يروي ماضي هذه الأنثى... حلم الفيضيين جميعاً (ص11)". فكان الفصل الثاني من خلال لحظة الزواج، وكان الأجدر أن يترك السارد هذه اللحظة تتحرك في دماغ "غزالة" المشلولة، ليبدو مثل هذا المونولوج الحي وسيلة من وسائل تدفق الحياة في الساكن (المشلول).

يلتفت الروائي في هذه اللوحة أو الفصل إلى المكان الذي تراء غزالة وهي تحمل من بيت أهلها إلى بيت زوجها، فبرينا مكاناً بائساً، على الوجه الأعم، "القرى البائسة تتناثر كغيم لا يحمل غيثاً، وحدها صفوف قامات الأثل ذلك الذي يشير إلى أن هنا أو هناك في هذه السهوب من يعيش لمجرد العيش، ولرغبة قوية في مقارعة الفناء ومقاومة الانقراض، لا غذاء يكفي، لا كساء، لا صوت يصل إلى مداه... ها هم وفي أعلى الهموم يعاشرون زوجانهم ليلدن أشباههم، حياتهم فراغ، وجودهم غير ضروري على الإطلاق، شيء مضحك مبك، هؤلاء لا يكفون عن التهكم بالنور والجوالين، بل إنهم في هذه القرى المسحوقة يفوقون في رثائهم وعذابهم، أعتى الدراويش والفارغين (ص18)".

وقد قابل هذا الياب في تصوير المكان وأشياءه، بما فيها الإنسان، التوهج والحياة في جسد غزالة وشخصيتها، فهي البعد الأسطوري للخصب الحي في حالة الزواج، ثم للخصب الميت في حالة الشلل.

وقد كسر الشمري تقنية الرواية التقليدية من الناحية الشكلية عندما جعل لوحة نهاية الرواية بدايتها، لأن اللوحة الثانية هي البداية الفعلية للرواية، أي أن

البداية تتمثل في لحظة الزفاف قبل عشرين عاماً، تنوحت بنهاية المرض أو الشلل على اعتبار أن الرواية سيرة غير مباشرة لشخصية غزالة. وبذلك تغدو لوحات الرواية التالية للوحتين الأولى والثانية تعبيراً عن هذا الزمن الممتد ما بين واقعتي التوهج المتمثل في الزواج، والفناء المتمثل في المرض المشابه للموت.

(3)

يقدم عبد الحفيظ الشمري الحكاية السوداء لكل من المرأة غزالة، والقرية فيضة الرعد، ومن خلال هذه العلاقة الأنثوية المسكونة بالجسد المتوهج للحياة تتكاتف عوامل كثيرة لتنفّض على الانثيين معاً المرأة والقرية، فتغدو المرأة الجميلة الحية الحاملة بالحياة حالة مرضية مشلولة، وتغدو فيضة الرعد التي تعاقب عليها الطغاة مجرد لعنة حافلة بالمصائب والكوارث، عندما تحولت الحياة المشوهة إلى " حدران الكيس " الرمز الذكوري المهيمن ورمز الشر المشكل للعنة السرد، على اعتبار أن الرجال (رمز السلطة) هم سبب المصائب للفيضة وللنساء فيها.

يقول الراوي عن المرأة والقرية: " وحدها غزالة هي التي كفت عن فقد الواقع المائل إذ أصبحت كحال فيضة الرعد، بلا لسان.. لا فرق أن تحضر أو تغيب، أن تموت أو تحيا، وحدها الحياة هنا هي التي تزلفت إلى حدران، لتجعله على هذا النحو من التعاطف والغلو والأموال والشراء الفاحش " (ص210).

وإذا استطاع عبد الحفيظ الشمري أن يقننا بمأساة فيضة الرعد المنبثقة من سكانها أولاً ثم من الظروف الطبيعية التي تحياها ثانياً، فإنه في المقابل قدم سيرة درامية تبدو غير مقنعة عن شخصية المرأة غزالة، بحيث لم تكن هذه الشخصية في مستوى معاناة القرية، بمعنى أنه أنجز مأساة القرية على حساب مأساة المرأة، لذلك تستحق فيضة الرعد أن تكون البطل، لا غزالة.

يضاف إلى ذلك أن غزالة نفسها لم تكن في المستوى الحقيقي للمواجهة، من خلال التوقع بفاعلية وعيها وثقافتها وإصرارها على المواجهة، لأنها بدت في السرد - كما يتهياً لي - مؤثراً جمالياً، أي أنها أثرت من خلال جمالها على الآخرين، بصفتها امرأة مختلفة، أو غريبة جاءت من قرية " البقاع "، ثم نجدها قد سعت أو أنها وافقت بسهولة على أن ترحل من قبضة الرعد إلى مدينة السدود، طامحة إلى أن تتخلص من إرث العائلات المزيف في القرية... ثم تحب زوجها " فتال الحبال " هذا الطموح، ليغدو عديم الأخلاق، أي أنها لم تتمكن من إصلاح زوجها، فكيف تستطيع أن تدافع عن حقوق الآخرين في القرية في مواجهة مؤامرات " حدران الكيس " الذي يستغل القرية ويلتها، بل هو السبب في كثير من الهزائم والمؤامرات التي أوصلت غزالة إلى ما هي فيه من الشلل المشابه للموت!!

الرواية على العموم مجموعة كبيرة من الحكايات والقصص القصيرة، المتداخلة بعضها مع بعض؛ لتنتج بنية سردية متماسكة من خلال روابط حكاية متوازية ومتداخلة، أبطالها القرية أولاً بصفتها المكان الرئيس في الرواية، ثم الزمن الذي يمتد على طول عشرين عاماً، موضحاً من خلال اختلالات كثيرة، وتواريخ متعددة، فعلى ضوء التماسك، وإن شئت التلاحم، في اللغة، والزمن، والمكان بدت حكايات الرواية المتناثرة منسجمة في حركة تصاعدية رغم تناثرها، لأن السرد الجيد هو ما ينوع نفسه في تصاعد درامي، يكسر الانغلاق على حكاية أحادية أو حشو يعطل تنامي الحكاية وتعددتها..

من هنا يمكن أن نشير إلى ألف حكاية على الأقل في هذه الرواية، ومع ذلك تبرز من بينها الحكايات التالية:

حكاية غزالة الضحية، حكاية فتال المتسبب، حكاية حدران الظالم، حكاية شايش المزواج، حكاية أمين الشبق، حكاية السدرة الضحية، حكاية الشارع الإسفلتي، حكاية الصيف في الفيضة، حكاية الشتاء في الفيضة، حكاية زيد الملاح، حكاية ابن دايش الدجال، حكاية ابن شمالان المجنون، حكاية سلومة

العريجي، حكاية مجزرة الكلاب والحمير، حكاية سرقة الأغنام، حكاية الرعاة، حكاية الجن. . حكايات كثيرة ينتج من خلالها الشعري عالماً سردياً يستحق أن نسميه كابوساً، أو إن شئت قل سراياً كما يتضح من عنوان هذه المقاربة!!

(4)

يتكئ عبد الحفيظ الشعري في بناء شخصياته على عاملين:
 الأول: التغريب في نحت الأسماء، إذ ينتمي الاسم عنده إلى بنية لغوية غريبة نسبياً عن الواقع، وهذا يعود في ظني إلى التخوف من تماس الخطاب السردى مع أسماء الواقع، وفي المقابل لا يعني هذا التغريب انفصال الاسم عن الدلالة الرمزية المتمركزة فيه، إذ يغلب على جل الأسماء علاقة قوية بالترميز الدلالي السلبي أو الإيجابي للاسم، وعلى العموم تحتاج أسماء شخصيات الرواية وتكويناتها إلى قراءة خاصة تكشف عن جماليات التسمية ابتداء من العنوان: فيضة الرعد. . حاسة الفناء. . الفياء الأول من ثنائية أظاليل طلع المنتهى * . . ثم التدرج في تناول أسماء الشخصيات الكثيرة جداً على هذا العمل الروائي، حيث يلجأ السارد أحياناً إلى تعداد أسماء لا ضرورة لها في بنية السرد، لأنها لا تقدم ولا تؤخر. . وانتهاء بتسميات فصول الرواية بعبارات سردية تكثف دلالات الخطاب السردى الممثل بؤية سردية للعالم من خلال فيضة الرعد، التي تتحول إلى رمز عام للقرية العربية ممثلة بالوطن العربي كله: * تتحول حياة أهل الفيضة إلى مزيج من الخنوع والذل والخوف من المستقبل، والصمت والكبت الذي لا يلبث أن ينفس عنه ببعض الاعتراضات والرفض والمواجهة أحياناً في بعض المجالس المسائية التي تنتهي غالباً بانتصار حدران وخروج الخصم مهزوماً (ص 227) *.

(5)

تنامت حركية السرد في ثمانية عشر فصلاً تنامياً تصاعدياً، بدايته الفصل

الثاني، ونهايته الفصل الأول كما ذكرت، وهذا التنامي ركز على السرد التتابعي والوصف، وأحياناً على الحوار المحدود جداً. ولم تفقد بنية السرد عناصر التشويق والشد، لأن الروائي اتكأ على عوامل عديدة لإثارة المتابعة لنصه، منها، كما ذكرت تعددية الحكايات، التي تساهم في التنوع الذي ينفي الرقابة، ومن ثم الملل، وكذلك اتكأ الشمري على "الإثارة الذكوية" المتمثلة بلمحات الجنس، والجنون، والخرافة. وفي أحيان كثيرة يواجهنا السارد بوجهه الشعري المباشر، الذي يكشف عن وجه خطابي مباشر، لكنه خطاب يثير البحث عن الدلالة، وترقب التوقع، على نحو قوله: "الحق يا سيدة الأمل (غزالة) أنك في مأزق المفارقة بين رغبة التغيير، وهواجس الرحيل، ففي الإقامة ذل ومهانة ومعاندة شرسة لا يقف معك أحد من هؤلاء الذين تنتحرون من أجلهم. وفي الرحيل ذل وهزيمة وانكسار. أنت على شفير الهاوية من أين لنا ولك الهدى والرشاد (ص131)".

(6)

أنتج الشمري في روايته هذه، لغة متماسكة، وبنية سردية مكثفة رغم اتساعها، حيث يمكن القول: إن هذه الرواية تعد شبه خالية من الأخطاء الكبيرة، فلو تجاوزنا بعض الهنات في المفردة اللفوية، والتركيب الجزئي، فإن الرواية في مجملها توحى بخطاب سردي يشدك من خلال لغته القصصية، بعيداً عن الركافة، والحشو، والتنافر، والسطحية..

أؤكد في النهاية أن عبد الحفيظ الشمري قدم رواية المكان، لأن قرية " فيضة الرعد" هي هذه الرواية، بغض النظر عن كونها موجودة في الواقع أو متخيلة، فهي الفيضة الواقعية بكل ما تعنيه كلمة الواقعية من دلالات، وهي الفيضة الأسطورية بكل ما تعنيه الأسطورة أيضاً من دلالات..

تستحق " فيضة الرعد " أن تقرأ من خلال التناص مع رواية "عالم بلا خرائط " لجبرا ومنيف، ومع رواية " صالحة " لعبد العزيز المشري، فقد تأثر عبد الحفيظ الشمري كثيراً بقراءاته في مجال السرد، مما أثر إيجاباً على بنية الرواية، فبدت رواية خاصة بذاتياتها الرؤيوية والجمالية التي تحيل إلى الشمري بصفته روائياً وقاصاً فاعلاً في الخطاب السردى في المملكة.

جريدة الجزيرة 2002 /4 /18

(33)

مدينة الجحيم

قراءة في رواية "جرف الخفايا"

"مدينة تفني أهلها الذين يهتمون بالحياة،
وتلفظهم واحداً تلو الآخر إما للمنافي أو
إلى القبور؛ فلا يعيش فيها إلا النفعيون
والطفيلون والمرتزة المأجورون... مدينة
تدوس على كل شيء مقابل أن تمنحك في
النهاية دنائيرها العجيبة.. تلك التي تشتري
بها كل شيء".

(الرواية، ص 90 - 91)

ما بين روايتي " فيضة الرعد " و " جرف الخفايا " يتشكل البعد السردى
في كتابة عبد الحفيظ الشمري، منطلقاً في الأولى من تناقضات العلاقات في
القرية، وفي الثانية من تناقضات العلاقات في المدينة، وفي كلتا الروايتين يقدم
الشمري كتابة سردية موجوعة، مغتربة، تطحن فيها طواحين المكان الشريرة
إنسانية الإنسان، فتحيله إلى كتلة من الهروب أو الموت، أو التلاشي، ولا يبدو

في النهايات السردية وجود أية نوافذ للأمل والتحول الإيجابي الذي سيكون في صالح الخير على الشر، أو في صالح انتصار الإنسانية على جحيمية المكان وعلاقاته الشريرة.

لا تختلف كثيراً القصص القصيرة عند الشمري أيضاً عن روايته، فهو فيما أصدر من مجموعات قصصية وروايات، يكتب بلغة الغربة والضياح والسواد على وجه العموم.

طبعاً، ليس من حقنا أن نحاسب القاص أو الروائي على الرؤية التي يتبناها من خلال عالمه السردى التخيلي المندمج بالواقع؛ وليس بإمكان أي سارد أن يجعل العصا السحرية تغير له الواقع؛ ليكتب بلغة غنائية فرحة متفائلة.

كان بإمكان الشمري أن يمتلك اللغة المتشائلة (الواقعة بين التشاؤم والتفاؤل) في كثير مما كتب، لكنه لم يفعل في تصوري. قد نفسر هذا من خلال ظواهر نفسية، وأخرى ثقافية، وثالثة واقعية، ورابعة تخيلية.. لكننا في المحصلة سنجد أنفسنا أمام كتابة سردية كابوسية، مليئة بالغربة والضياح والسوداوية.. وفي الواقع - من منظور السارد - يوجد ما يبرر هذه اللغة المتزاحة إلى الحفر في بؤر الألم والخراب.



يختزل عبد الحفيظ الشمري في اللوحة الأولى من روايته "جرف الخفايا" عدداً من الإشكاليات التي ستمهد لبناء معمار سردي مسكون بغربة الشخصيات ومعاناتها في جحيمية المكان وخفاياه؛ مما ينجز كتابة سردية تفضي بالقارئ إلى كتابة التفاعل مع واقع قائم بمسمياته، وأمكنته، وزمانه، وناسه، وعلاقاته، وأحلامه...

بداية، تُشكل مدينة "جرف الخفايا" محوراً رئيساً، بصفتها مكاناً بائساً مليئاً بالمتناقضات، والعتمة، والخراب، ويشكل المكان الخاص في هذه المدينة البائسة - وهو عرين السباع " الذي يلتقي فيه بعض المثقفين المشردين

المختربين السليبيين على أية حال - مجرد إسطنبول أو وكر لا أكثر ولا أقل؛ ليتداولوا الممنوعات كمشروب ماء العصافير (الخمرة)، وسجائر الكيف، والعلاقات الجنسية غير الشرعية، وممارسة الممنوعات الأخرى - كما تتصور فرق الفضيلة - كالغناء، والعزف، والرسم، والشعر، والجمال... وما إلى ذلك.

ويعد الهروب عموماً من الصحراء والبداءة إلى المدينة، هروباً من الشر إلى ما هو أشر منه؛ لذلك تصبح معاناة الشخصيات في المدينة، معاناة بداءة، أكبر مما نتصورها في البادية، وكلاهما - مكانا المدينة والبادية - في زمن السرد بائسان مقفوران، مليئان بالشرور والنفايات في الرؤية السردية العامة. فـ "المدينة لفرط خفاء شرورها وعتمة جحورها؛ داهمتها موجات عفن جعلت الخفافيش وطيور الليل والجردان تتكاثر بشكل خطير (ص15)"، ومن ثم لا فرق بين الناس الذين تعفونوا في هذه المدينة، وبين موجات العفن المشار إليها.

هكذا، لم يبق أمام مثقفي الرواية؛ الذين يسخر منهم السارد سخريه سوداء عندما يصور أحوالهم البائسة، إلا أن يهربوا من واقع هذه المدينة عن طريق التوقع في قذارة "عرين السباع"؛ لجلد الذات جلداً عنيفاً؛ فتغدو صورهم مجردة من أي مظهر من مظاهر السباع؛ لا تختلف كثيراً عن صور الخفافيش وطيور الليل والجردان.. وهذان العالمان القذران يحاربان على يدي فرق مكافحة الوباء من خلال محاربة المخلوقات الحشرية الحيوانية من جهة، و فرق الفضيلة و "لحيان الأجر" من خلال محاربة المخلوقات البشرية من جهة أخرى.

أما ثقافة "عرين السباع" التي يتوقع داخلها عدد من أشباه المثقفين، فهي ثقافة المسخرة أو السخرية التي لا تتجاوز: "ترديد النعيق لثقافة بالية، ومهاترات في أدب رخيص، وادعاء في شعر بائس، وفجاجة في مقولات فضفاضة، وأفكار مسها التهاك (ص13)".

في ضوء ما سبق تتضح الخفايا في البنية السردية من خلال بناء شخصيات ثقافية رثة؛ تبتذل نفسها في تعاطي الممنوع والمحارب، داخل مدينة جرفية؛ مهجورة، شاحبة، ممسوخة في الواقع، وكذلك تقبع في ذاكرة الشخصيات

صورة المكان الأول الصحراء، بصفتها "فلاة" ممسوخة هي الأخرى... .
 يتوج ذلك علاقات متوترة بين الخفايا الماثلة في عرين السباع والمكافحة العامة
 البائسة لهذه الخفايا ممثلة بسلطات قمعية متوحشة.. ولا نجد في الأمكنة -
 عموماً - سوى قيم الضياع والغربة في العلاقات التي غدت على طريقة أن
 "الكل يغني على ليلاه؛ الجرف يغني ولعه بتعذيب أهله، والناس يعذبون
 ذواتهم بالجهل في حقيقة وجودهم.. (ص19) * . وهنا تكمن تناقضات المدينة
 من خلال زمكانياتها، وعلاقاتها، وتناقضات الثقافة الرثة الماثلة بين مثقفي
 "عرين السباع"، مما يحيل الكتابة السردية إلى أنها تنبش في العالم السفلي
 الذي ليس له علاقة من قريب أو من بعيد بأية مدينة فاضلة أو بأي جزء محدود
 جداً - من مدينة - ينتمي إلى الفضيلة!!



تستحوذ مدينة "جرف الخفايا" على أكثر من نصف لغة الرواية، بصفتها
 مكاناً مليئاً بالتناقضات، وهي كما يتضح من تسميتها "الجرف" و"الخفايا"
 دالة على أنها تقع في جوف الأرض من جهة، وتمتلئ بالخفايا التي تجعل
 سميتها الرئيسة أنها مدينة مخيفة إذا بدأنا نتعامل مع خفاياها التي تجعل الباطن
 غير الظاهر!! فإذا كان الظاهر براقاً، معاصراً، حضارياً، أي مدينة حديثة بكل
 معنى الكلمة؛ فإن الباطن عكس ذلك تماماً: إنها الجهل، والرعب، والموت،
 والوباء، والتناقضات، واستشراء الممنوعات، والعداوات أي أن هذه المدينة
 تعدّ بطل السرد الحقيقي؛ ليس بصفتها مدينة فاضلة أو فيها شيء من ذلك،
 وإنما بصفتها مدينة الجحيم بلا منازع.

وما أن يصطدم الشمري بهذه المدينة التي تأكل نصف لغة الرواية، حتى
 تتحول اللغة ذاتها من لغة سردية إلى لغة شعرية كابوسية، بمعنى أن مدينة "
 جرف الخفايا" تتحول إلى موضوع للهجاء والسخرية السوداء، وبذلك نرى لغة
 كابوسية متروسة بالنفايات، ومن ثم فهي مدينة شبه متوحدة في فسادها بين

الشخصيات التي تلتقي كلها في نسق لغوي واحد مسكون بالخراب والضباع، هو نسق لغة السارد وثقافته تجاه هذه المدينة البائسة أو الغبراء أم الغبار والخفاء والأوهام التي تأكل أهلها وتمسخهم، فتحولهم إلى أشباه بشر، أو مخلوقات عجيبة غريبة، يتعلقون بها كالخفافيش، ويتشبثون بها كالقردان أو السعادين، ويتخثر بها الأغنياء... ويعيش فيها الناس كالسجناء الذين لا يطبقون فراق سجنهم، ومن ثم تغدو صورتها مع أبنائها الذين تحولهم إلى مجذومين ومعوقين على النحو التالي: " رغم عصريتها وادعاء وداعتها، بدأت تقضم وبشاسة أطراف أبنائها، وتقرض ألسنتهم، وتنخر رؤوسهم وتقلب مواجعهم، وتكشر بوجوههم، وتثير غبار اليأس والقنوط في فضائهم، وتحثو التراب في وجوههم... بل تعذب البعض حينما يهمون بمطاردة الأمل... ذلك الخيط المترائي بضعف ووهن (ص 206) ".

ليس من مهمات الناقد أن يقول لنا أين تقع هذه المدينة، بقدر كون هذه المدينة مدينة عربية ترسم من خلال مخيلة مبدعها (الشمري)، في صورة المكان الوحش الذي لا يترك للحياة الحرة الواضحة أي وجود أو معنى؛ لذلك تغدو المدينة مدينة خفايا؛ والخفايا هنا هي الممارسات غير الشرعية على أية حال؛ في سياق الحرب الدائرة في الواقع الاجتماعي المحتفي باختفاء هذه المدينة من خلال المظاهر الخداعة، أي أن الناظر إلى الواضح والظاهر والبراق في هذه المدينة سيجد نفسه لا يختلف كثيراً عن الأعمى؛ لأن الأمر يحتاج إلى معرفة الخفايا، انطلاقاً من أن هذه المدينة مدينة الخفايا الموجعة والمؤلمة والمخيفة وأم التناقضات، ومدينة الموت في الأحوال كلها، أوهي مدينة المتناقضات من خلال المظهر الخادع، والباطن الموجه!!.

تبدو علاقة الشخصيات بهذه المدينة نابعة من خلال أحادية الرؤية الثقافية؛ لأن أي كتابة تعطي للشخصيات دورها، لا بد أن يكون هناك رؤى متنوعة، ولغات متعددة، ونبرات أصوات مختلفة، لكن حركية السرد بقيت محكومة بلعنة المدينة، وإحالتها إلى كل الصفات السلبية، ولا نجد صفة واحدة إيجابية، وإن وجدت بعض الإيجابيات فهي من صور الظاهر المخادع، هكذا تبقى صورة

المدينة ماثلة في كثير من الصفات التي توصف بها: مثل المدينة المسخ، المهلكة، الموحشة، المتناقضة

ومن تلك الصور التي تمتلئ بها الرواية نقبتس هذه الصورة الدالة على مدينة جحيمية، أو مقبرة لا حياة فيها: "جرف الخفايا المدينة العجيبة ذات الجبال العالية برؤوسها المدببة، والأودية العميقة، واللامح الكالحة، والروائح المقززة عند الأطراف، الضاجة بالناس في الأطراف الأخرى. الصاخبة في الوسط. المتصورة جوعاً في الطرف الآخر. المتجشنة في الجزء الغربي. المنهكة المقززة في الجنوب الغربي.. التناقضات ستجدها، البلاء موجود، والصبر عليه مائل في وجود المثابرين على دفعه(ص 63-64)".

وفي المحصلة، نجد أن هذه المدينة تمتنع عن أن تشعر الإنسان فيها، أو خارجها عندما يقرأ عنها، أنه يرى مدينة فيها شيء محدود جداً من الحب أو الرحمة. لذلك لا نستغرب أن تكون علاقات الأشخاص وتحديداً علاقات المثقفين داخل بنية السرد علاقة المطحون بالطاحن، المدينة الطاحنة، والإنسان المطحون، ومن ثم لا يبقى أماناً إلا لغة ممثلة بالخراب والدمار والألم وجلد الذات، وتمني أن تحرق هذه المدينة بما فيها!!



تقدم الرواية شخصيات عرين السباع من خلال مفهوم ثقافة جلد الذات؛ صحيح أن الثقافة والإبداع جزء من الوعي بالذات، والإنقاذ لها من مصير الغربة والضباع؛ لكن ما يحدث في عرين السباع - أبرز معالم الخفاء في مدينة "جرف الخفايا" - على عكس ذلك تماماً؛ أي أننا نجد أنفسنا في مواجهة "المثقفين" الذين يجلدون ذواتهم الثقافية والإنسانية جلداً مؤلماً إلى حد "المازوخية"، التي تعني التلذذ بتعذيب الذات من خلال تغييبها عن الواقع والتفاعل معه إيجابياً، فيكون مصير هؤلاء في "وكر عرين السباع ممارسة الهروب والضياح عن طريق الخمر، والتبغ وتوابعه، والجنس، مما يعني أننا

أمام شخصيات مغتربة؛ لا نشعر بما تعانیه في الواقع، بقدر أنها شخصيات اختارت أن يكون مصيرها الثقافي مندساً في رجا الغربة والضیاع، والتعامل مع الواقع من منظور عدم الوعي في نهاية المطاف.

إن الرؤية السردية لا تترك مجالاً للتعاطف مع هؤلاء المثقفين، فهم مدانون، غير صالحين، ولا ينتمون إلى عالم الإنسان، حتى وهم في قسم المآسي التي وصل إليها بعضهم كالمرض المفجع، والاختفاء المجنون القاتل؛ لذلك لا يقدم السارد شريحة ثقافية ثقل سوءاً عن المدينة التي تنتمي إليها، فهؤلاء مدعون للثقافة من جهة، ومولولون على مصائرهم التراجيدية من جهة ثانية؛ ومغتربون عن واقعهم من جهة ثالثة؛ والأمر من ذلك كله وأدهى أنهم مرضى يجلدون ذواتهم إلى حد الجنون أو الموت.

وإذا استثنينا بعض التحولات المحدودة جداً في مصير هؤلاء المثقفين؛ فإن مسلكية حياتهم من بداية الرواية إلى نهايتها محكومة بالمصير نفسه، أي بمصير جلد الذات في مواجهة واقع مرير طاحن، لا يملك فيه الفرد سوى أن يلعب مع واقعه لعبة قمار قد تجعله في الحضيض في أية لحظة: "يجب أن تضع قلبك على كفك في هذه المدينة.. ستلعب مع القدر أو مع حتفك لعبة القمار المعهودة. مارس كل شيء في الخفاء، أقم جدلك عالياً كقصبة أسطوانية، سترقب منها أن المجازفة والخفاء محاولات غير مضمونة أبداً. ربما تداهملك الشرطة، ورجالات حرس الفضيلة، وفرق جماعة لحيان الأجرب.. قد يسقط عليك البلاء المبرم وتغيب في السجن لشهور، تعود بعدها للتسكع من جديد بعد أن تفقد عملك المتواضع.. (ص77)".

إن أسلوب التخفي في مدينة جرف الخفايا حالة عظمى من حالات جلد الذات، فأسلوب التخفي لممارسة تناقضات الحياة، أو لممارسة الحرية الشخصية المبتذلة - حتى وإن كانت خاطئة - يحتاج إلى أن يتعلم ساكن هذه المدينة القدرة على التخفي في كل شيء، فتغدو حالة الخفاء هذه "رياضة

شاقة تتطلب تدريباً عنيفاً للذات في كيفية دخول الحالة والخروج منها رياضة التنكر والتلون والتذبذب والتمويه، حتى في طلبك لأقل مصلحة في هذه المدينة يلزمك ارتداء جميع الأقنعة (ص 163) .

من خلال هذا المنظور العدائي بين الشخصيات والمدينة، تتكون إشكالية خراب المدينة من جهة، ودمار الشخصيات من جهة أخرى، فنجد أنفسنا كممثلين حيال مدينة تمتلك قمة البشاعة التي تبرز الحرق لها على الطريقة الطوباوية، للبدء ببناء عتبات مدينة فاضلة أو مدينة جديدة على الأقل!!



كما هو حال شقة " عرين السباع " التي ليست بأكثر من إسطلب؛ فإن بطل الرواية " صقر المعنى "، الشاعر والمغني الشعبي ليس هو الآخر بأكثر من متشرد متسكع ثمل، أو على حد تعبير الرواية، هو " الدرويش، العاقل، المتنصل، المارق (ص 21) " الهارب من رمضاء الصحراء إلى جحيم المدينة؛ المشرف على الانهيار والجنون منذ بداية الرواية.

تبدأ الرواية منذ اللوحة الأولى في إعطاء شخصية " صقر المعنى " عناية خاصة، من أجل إعطائه دور البطولة في الرواية، وجعل بقية الشخصيات التي تحيط به شخصيات ذات مستويين: مستوى ذاتي مهمش، ومستوى علائقي واضح في بناء شخصية " صقر المعنى " الشخصية الأولى في الرواية، فمبارك صاحب الربابة، والعزي فرقة الفنان والطبيب المخلوع مؤسس " عرين السباع "، والشويعر " دحام المداوي " (الذي يستثنى إلى حد ما بسبب مرضه المميت)، وناطح الفكر " ضاحي الأبرق"، والكاتبان المعلمان " خليل المهيد" و" خويلد الأملس"، والضويبط " حمد المزد" ليسوا بأكثر من شخصيات ثانوية تبني أبعاد شخصية " صقر المعنى " الذي تبدأ شخصيته تتشكل من خلال وحدثها المليئة بالأسئلة فيما وصلت إليه حاله من التمرد والتشرد والضياع، فصار يرى نفسه بدوياً مصاباً بلوثة أفقدته توازنه، فلا تأقلم مع حياة البداوة،

ولا مع حياة المدينة.. وحتى عندما يجعل "عوذه" رمزاً للحياة المدنية في مواجهة ربابة مبارك أم الغناء وروح البداوة، يشعرنا السارد بأننا في سياق ثقافة فاسدة، تصل إلى الخلاف والمعركة الجسدية والحجز في مغفر الشرطة.. وهذا كله تأكيد لانحطاط ثقافة "عرين السباع"؛ لذلك يجيء صوت الراوي/السارد مباشرة ساخراً من هذه الثقافة المتصارعة في تمجيد كل من العود والربابة؛ وكأن "مدينة جرف الخفايا" التي جعلت أهلها في عداد المفقودين غدت بلا هموم إلا هم الربابة والعود الممنوعين من التداول، مما يعمق سخرية السارد من الهموم الثقافية وهشاشتها في مجتمع هؤلاء المثقفين أو بالأحرى أشباه المثقفين المسكونين بالخدر والضياء.

في هذا السياق تبدو مأساة صقر المعنى، أنه لم يستطع العيش في صحراء بداوته؛ لذلك انتقل كغيره واهماً إلى المدينة التي لم يستطع أن يعيش بها أيضاً؛ فهو قد تاه فيهما معاً، بل أشرف على الجنون، من هنا اختفى من بين رفاقه في "عرين السباع"، فتحوّلت الرواية إلى إشكالية البحث عنه، ولا نتيجة لهذا البحث الرمزي، بصفة غياب صقر المعنى لا يختلف كثيراً عن وجوده، ومن المتوقع أن يكون ميتاً أو مجنوناً؛ إذ هذه هي النهاية المتوقعة لأمثاله في عالم مدينة جرف الخفايا!!

طبعاً، من خلال بحث الأصدقاء عن صقر المعنى، يتشكل البحث عن الذات الثقافية والإنسانية، وفي هذا التشكل تزداد الغربة، فنجد حالة عامة من الضياع والتلاشي، سواء في شخصيات أشباه المثقفين أو النساء الشبيهات بالمومسات، أو حتى في مصائر الآخرين كالمداوي الأب وزوجتيه، وحراس الفضيلة، وجماعة الأجرب، والسيد....

ومهما تعددت الأصوات والشخصيات، وتتنوع حركية السرد، فإن الصورة الغالبة هي صورة ذاكرة المدينة الكاسرة للسرد، المنغية للذات، المعذبة لشخصياتها في اختفائهم أو ظهورهم، في مرضهم، أو ادعاء صحتهم...

ما يقدمه الشمري - على أية حال- في روايته هذه هو لوحة ذاكنة، تؤكد أن المدينة أم الرواية، وأن هذه الرواية مسكونة بخراب المدينة المعاصرة (مدينة الرواية) من خلال الحفر في خفاياها؛ لفضحها!!

وفي نهاية الدوران كثيران الساقية، يفشل البحث عن الذات لاستقرار الشخصيات، لتبقى المدينة فاجعة، أو من " بره رخام ومن جوه سخام" على طريقة التعبير الشعبي.. وبذلك أيضاً تفشل الحياة في الصمود أمام الموت والطمح، ويفشل المثقف في الحد من مصيره المأساوي الفاجع المنحدر إلى الهاوية!!

فهرس الروايات

1. تراوري، محمود: ميمونة، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، 2002.
2. التعزي، عبد الله: الحفائر تتفس، دار الساقى، بيروت - لندن، 2002.
3. الجاسم، ناصر: الغصن اليتيم، النادي الأدبي، أبها، 1997.
4. الجفري، عبد الله: أيام معها، دار الساقى، بيروت - لندن، 2001.
5. الجفري، عبد الله: الحلم المطعون، دار شرقيات، جدة، 2002.
6. الجهني، لىلى: الفردوس اليباب، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، 1998.
7. الحمد، تركي: شرق الوادي، دار الساقى، بيروت - لندن، 1999.
8. الحميدان، إبراهيم الناصر: العجربة والشعبان، دار الهلال، القاهرة، 2001.
9. أبو حمراء، محمد ناصر: سياحة الشقاء، دار الشبل، الرياض، 2000.
10. خال، عبده: مدن تأكل العشب، دار الساقى، بيروت - لندن، 1998.
11. الخطيب، عبد الكريم: حارة البحارة، دار الخطيب، الرياض، 2002.
12. دمنهوري، سلوى: اللعنة، مطابع الصفا، مكة المكرمة، 1994.
13. الدميني، علي: القيمة الرصاصية، دار الكنوز الأدبية، بيروت، 1997.
14. أبو دهمان، أحمد: الحزام، دار الساقى، بيروت - لندن، 2001.
15. الدويحي، أحمد: المكتوب مرة أخرى، دار الكنوز الأدبية، بيروت، 2001.
16. شحبي، إبراهيم: أنشئ تشطر القبيلة، نادي القصة السعودي، الرياض، 2002.
17. الشمري، سليمان: اللفة، نشر خاص، المؤلف، 2003.
18. الشمري، عبد الحفيظ: جرف الخفايا، دار الكنوز الأدبية، بيروت، 2004.

19. الشمري، عبد الحفيظ: فيضة الرعد، دار الكنوز الأدبية، بيروت، 2001.
20. عالم، رجاء: خاتم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - بيروت، 2001.
21. العريني، عبد الله: دفء الليالي الشتوية، دار إشيليا، الرياض، 1999.
22. علوان، محمد حسن: سقف الكفاية، دار الفارابي، بيروت، 2002.
23. العليان، قماشة: أنثى العنكبوت، شركة رشاد برس، بيروت، 2000.
24. الغامدي، نورة: وجهة البوصلة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2002.
25. الفصيل، مها: توبة وسلي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2003.
26. الفحطاني، سلطان: خطوات على جبال اليمن، مكتبة الصفحات الذهبية، الرياض، 2000.
27. القصيبي، غازي: 7 (سبعة)، دار الساقى، بيروت - لندن، 1998.
28. القصيبي، غازي: سلمى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1998.
29. القصيبي، غازي: أبو صلاح البرمائي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 2001م.
30. المحميد، يوسف: لخط موتى، منشورات الجمل، كولونيا بألمانيا، 2002.
31. مشري، عبد العزيز: صالحة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1997.
32. مشري، عبد العزيز: في عشق حتى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1996.

صدر للمؤلف

1. فرح أنطون روائياً ومسرحياً، عمّان، 1994.
2. ثقافة المنهج: الخطاب الروائي نموذجاً، حلب، 1999.
3. المرأة وعلاقتها بالآخر في الرواية العربية الفلسطينية، بيروت، 2002.
4. القضية الفلسطينية في الأدب المعاصر (بالاشتراك)، الرياض، 2002م.
5. النسوية في الثقافة والإبداع، إربد، 2007.
6. بوابة خربة بني دار (رواية)، اللاذقية، 1997.
7. داريا أو الحوت ينام في جوف الريموت (رواية)، عمّان، 1999.
8. خندق المصير (رواية)، بيروت، 2002.
9. لقاء في الفوج الأخير (قصص قصيرة)، عمان، 1995 .
10. التبغ واللعة آخر ما توصل إليه عبدالله المسكين (قصص قصيرة)، عمان، 1996.
11. بقايا من الهذيان (قصص قصيرة)، عمان، 1999.
12. الليلة الشاردة الواردة (قصص قصيرة جداً)، عمان، 1999.
13. في طريقهم إلى الجنون (مسرحية)، عمان 1994.
14. الرخ يعانق بروميثيوس أو دليلة تنقياً (مسرحية)، اللاذقية، 1995.
15. أساسيات التحرير وفن الكتابة بالعربية (بالاشتراك)، مكتبة الرشد، الرياض، 2006.

الموقع الإلكتروني:

faculty.ksu.edu.sa/almanasrah

manasrah.maktoobblog.com

الإيميل: hosain_ma@yahoo.com

المحتويات

7	إهداء
9	تصدير

عتبات سردية

13	(1) إشكالية نقد الرواية
17	(2) الرواية العربية الخليجية ملامح ورؤى
26	(3) ذاكرة السارد
29	(4) ذاكرة رواية التسعينيات
34	(5) لماذا رواية التسعينيات؟
40	(6) عن الرواية في المملكة
44	(7) الرواية المحلية ومعوقاتها
47	(8) تساؤلات عن المشهد الروائي في المملكة
50	(9) الرواية المحلية وإشكالية الطفرة السردية
54	(10) جماليات الرواية المحلية
56	(11) منجز الرواية العربية السعودية

مقاربات سردية

63	(1) الألم: "في عشق 'حتى' لعبد العزيز مشري
69	(2) الأرملة: رواية "صالحة" لعبد العزيز مشري
83	(3) فلكلورية القرية: "الحزام" لأحمد أبو دهمان
90	(4) ذاكرة السارد: "لفظ موتى" ليوسف المحيميد

- (5) سيرة البطل: "شرق الوادي" لتركبي الحمد؟ 98
- (6) وهج الذاكرة: "الغيمة الرصاصية" لعلي الدميني 106
- (7) الاعتراف: "7" لغازي القصبي 115
- (8) الهزيمة: "سلمى" لغازي القصبي 131
- (9) البطولة المطلقة: "أبو صلاح البرماني" لغازي القصبي 143
- (10) النسوية: "الفردوس الياب" لليلي الجهني 148
- (11) الخنثى: "خانم" لرجاء عالم 155
- (12) النسوية: "وجهة البوصلة" لنورة الغامدي 168
- (13) البياض: "سقف الكفاية" لمحمد حسن علوان 182
- (14) الكابوسية: "الفنصن اليتيم" لناصر الجسم 190
- (15) القبور: "الحفائر تننفس" لعبد الله التعزي 195
- (16) المخيال الشعبي: "الفجرية والثعبان" لإبراهيم الناصر 207
- (17) التنبيه: "مدن تأكل العشب" لعبد خال 225
- (18) الريشة في مهب الريح!!
- "خطوات على جبال اليمن" لسلطان القحطاني 237
- (19) التكرونية: "ميمونة" لمحمود تراوري 243
- (20) الجنون: "أنثى تشطر القبيلة" لإبراهيم شحبي 254
- (21) الوجدانية: "أيام معها" لعبد الله الجفري 262
- (22) تجليات الذات: "الحلم المطعون" لعبد الله الجفري 268
- (23) الحكسي: "توبة وسلوى" لمها الفيصل 274
- (24) الأبوية (البيطريارية): "أنثى العنكبوت" لقماشة العليان 284
- (25) الطفرة: "سياحة الشفاء" لمحمد أبو حمراء 297
- (26) التداعي والهذيان: "المكتوب مرة أخرى:
- الحدود" لأحمد الدويحي 303
- (27) الضياع: "اللجنة" لسلوى دمنهوري 309
- (28) التعليمية: "دفء اللبالي الشاتية" لعبد الله العربي 314

- (29) الورق: 'اللفة' لسليمان الشمري 321
- (30) التجربة والكتابة: قراءة في نصين سرديين 327
- (31) الحكيم الاجتماعي: 'حارة البحارة' لعبد الكريم الخطيب 337
- (32) سراية القرية / المرأة: 'فيض الرعد' لعبد الحفيظ الشمري 342
- (33) مدينة الجحيم: 'جرف الخفايا' لعبد الحفيظ الشمري 350
- فهرس الروايات 361

من الممكن أن يكتب المبدع قصيدة، أو قصة قصيرة، أو قصة قصيرة جداً، أو خاطرة، أو مقالة، أو نصاً قصيراً أنياً، أو يبدع لوحة تشكيلية، أو مشهداً حوارياً... هذه كلها يمكن أن تولد مجردة من غير ذاكرة، كما بإمكانها أن تولد من ذاكرة أيضاً... ولكن لا يمكن أن نكتب رواية مجردة خالية من الذاكرة؛ لأن الرواية ابنة الذاكرة، ابنة حياة مبدعها وتجاريه في الحياة؛ لذلك تكون ولادتها ولادة شرعية، بصفتها تنتمي إلى تجربة حياة، وتلتقي مع تجارب حياة أخرى كثيرة، فتغزو على هذا النحو خطاباً حميماً إلى الإنسان، فتندمج فيه، كما يندمج هو بها، وتغمس أنفها في واقعه، كما يجد همومه وأماله معجونة في ثناياها... هذه هي الرواية الحقيقية التي نشعرنا دوماً بأنها حياة مليئة بالتناقضات والجماليات والتداخل بين الأجناس والمعارف كلها، فنية ومعيشية...!! من هنا، أعتقد أن الكتابة عن الذاكرة في الرواية العربية السعودية، هي كتابة تبرز نفسها بنفسها عندما تجعل ذاكرة المبدع مركزية أو بؤرة هذا الخطاب السردى، سواء أكانت هذه الذاكرة ذاكرة سيرة ذاتية واقعية، أم ذاكرة سيرة ذاتية مثخلة على طريقة أحلام اليقظة...!!

حسين المناصرة ، فلسطيني، ولد في بتي نعيم بالخليل عام 1958م، وهو حاصل على درجة الدكتوراه في الأدب العربي الحديث. يكتب في مجالات: النقد الأدبي، والرواية، والقصة القصيرة، والمسرحية، والمقالة الفكرية. عضو هيئة تدريس في قسم اللغة العربية وأدبها بجامعة الملك سعود بالرياض، وعضو في اتحادات وجمعيات أدبية وثقافية عربية عديدة: منها: تجمع الأدباء والكتاب الفلسطينيين، ورابطة الكتاب الأردنيين. وله مساهمات كثيرة في الملتقيات والمؤتمرات والفعاليات الأدبية والثقافية. وبخاصة الإلكترونية.

