عبـــور إلى المـعـــــنى

قراءات نقدية في نصوص معاصرة

الطّبعة الأولى السّداسي الأوّل 2025

عبور إلى المعنى: قراءات نقدية في نصوص معاصرة

بقلم: بديعة النّعيمي

رقم الإيداع:

تدقيق لغوي: عبد الفتاح بلحبيب

تصميم الغلاف: دليلة حسناوي

تصفيف: عبد الفتاح بلحبيب

الأمير للنشر والتوزيع والترجمة Maison d'édition El Amir

3 Boulevard Charles Moretti 13014, Marseille. France

الإيميل: assoelamir@gmail.com

الهاتف: 0033760734119

جميع الحقوق محفوظة

يمنع نسخ أو استعمال أي جزء من هذا الكتاب بأي وسيلة تصويرية أو إليكترونية أو ميكانيكية بما في ذلك التسجيل الفوتوغرافي على أشرطة أو أقراص مقروءة أو أي وسيلة نشر أخرى بما في ذلك حفظ المعلومات واسترجاعها من دون إذن خطي من الناشر.

إنّ الآراء الواردة في هذا الكتاب لا تعبّر بالضرورة عن رأي النّاشر.

عبـــور إلى المـعـــــنى

قراءات نقدية في نصوص معاصرة

بقلم: بديعة النّعيمي

إهـــــداء

إلى من يؤمن بأصالة الكلمات، وبأنّ الأدب ليس مجرّد حروف تُكتب،

بل روح تتجلّى، وفكر يتجدّد.

إلى أولئك الذين يرون في النّقد نافذة لفهم أعمق، وجسرا للعبور بين

المعاني والوجدان، أهدي هذا الكتاب ...

فهرس المحتويات

مقدّمــة 9

قراءة في رواية أصابع مريم للدّكتورة عزيزة الطّائي.....13

أنسنة الوطن في رواية البحر والسّراب للكاتب علي فضيل العربي.....17

الأسطوري والعجائبيّ في رواية هاء، وأسفار عشتار للدكتور الجزائري عز الدّين جلاوجي 21

الرّمز في رواية هاء، وأسفار عشتار للدكتور الجزائري عز الدّين جلاوجي.....25

المسكوت عنه في رواية البكاء بين يديّ عزرائيل للكاتب حسام الرّشيد 29

صورة المرأة في رواية جوهرة والبيت الكبير للكاتب الجزائري علي فضيل العربي 33

القلق الوجوديّ في رواية الهامش للكاتب خالد سامح.....39

المكان ودلالته في رواية حيوات سحيقة للكاتب يحيى القيس 45

التشظّي والانشطار في رواية الشّظايا والفسيفساء للرّاحل مؤنس الرزاز.....49

تجلّيات العاطفة في رسائل نازفة للكاتبة السّورية هند يوسف خضر.....55

ظاهرة الاغتراب في كحل مريم (قصص قصيرة) للكاتب السّعودي حسن الشيخ.....59

التعايش قيمة منهارة في رواية اللّجنة للكاتب المصري صنع الله إبراهيم.....63

صورة المرأة في إيفا (مجموعة قصصية) للكاتبة وداد أبو شنب 69

المفارقة في وخزات نازفة للكاتب هاني أبو انعيم 73

تعدّد الأفكار وسوداوية الواقع في رواية فضاء ضيّق للكاتب العراقي علي لفته سعيد 77

الاتّجاه الواقعي في مسافة أمان (مجموعة قصصيّة) للكاتبة السّورية هند خضر.....81

77 خريفا، رواية ترفض النمطية للكاتبة فاطمة هلالات.....85

تعرية المسكوت عنه في لعبة الدّوائر الفارغة، رواية للكاتب العراقي على لفته سعيد 89

رواية آرام للكاتبة فاطمة هلالات 93

قراءة في رواية الطنوياند لثيودور هيرتزل.....97

قراءة على رواية أرض الميعاد للكاتب يوري كوليسنيكوف.....101

العبور على طائرة من ورق، رواية بوليفونية للكاتبة زينب السعود 103

الاغتراب، أشكاله وتجلّياته في رواية الآن في العراء للكاتب حسام الرشيد 109

رواية الصّائل، تاريخية ما بين التوثيق والخيال للكاتب محمد سرسك 113

نصوص ماجد الغرباوي ما بين المراوغة والرمز.....117

مقدّمـــــــــة

تضمّن هذا الكتاب النّقديّ للأديبة والنّاقدة بديعة النعيمي أربعة وعشرين مقالا نقديّا لمجموعة من النّصوص السّرديّة، قصصيّة وروائيّة، لمجموعة من المبدعين والأدباء العرب المعاصرين من بيئات عربيّة متعدّدة الرّؤى الإبداعيّة، ثريّة في أبعادها الفلسفيّة ومضامينها الفكريّة، متباينة الأساليب، ممتدّة في الأفق الجغرافيّ، غير أنّها متقاربة الغاية، تجمعها ثيمات الهويّة القوميّة الرّاسخة والشّعور الفيّاض والمصير المشترك، وتتوّجها الرّوح الإنسانيّة النّبيلة.

تشعر، أخي القارئ، وأنت تتوخّى الطّريق إلى كنه هذا المعمار النّقديّ المتميّز، بخطورة العمليّة النّقديّة، وبأهمّيتها الحيوية في تأويل رؤية الكاتب القاصّ أو الكاتب الرّوائي وتفسيرها من خلال سعي النّاقدة بديعة النّعيمي واجتهادها في تفكيك استعاراتها، وكناياتها، وشفرات رموزها متعدّدة المصادر والأغراض، في ثوبها الوطنيّ والقوميّ وأفقها الإنسانيّ الرّحب.

إذن، هي قراءات نقدية تناولت فيها الأديبة الرّوائيّة والنّاقدة، الأستاذة بديعة النعيمي، مجموعة من الأعمال الأدبيّة السّرديّة لمجموعة من أدباء الوطن العربيّ الكبير. وكأنّما أرادت في هذا الكتاب النّقدي تجسيد مفهوم وحدة الثّقافة العربيّة المقاومة الصّامدة في واقعها العملي -بجناحيها المشرقيّ والمغاربيّ- في وجه رعونة الأخطبوط الغربيّ الصّهيوني وتكالبه، بعدما عجزت "جلالة" السّياسة العربيّة و"فخامة" الإيديولوجيا النّخبويّة عن تفعيلها.

التّجربة النقديّة للأديبة النّاقدة بديعة النعيمي لا تقلّ قيمة فنّية ولا عمقا استشرافيا عن تجربتها الرّوائيّة، فهي الأديبة الرّوائيّة التي جمعت بين السّرد القصصي الرّوائي الإبداعيّ، والسّرد الوصفي. وقد تجسّد ذلك في تعدّد إصداراتها الرّوائيّة ومقالاتها النّقديّة وخواطرها، خاصة في كتاباتها حول حرب غزّة بعد طوفان الأقصى ومأساة أبنائها وأطفالها ونسائها الذين استشهدوا وأصيبوا وشرّدوا ونزحوا وجاعوا وعطشوا حتّى الموت، بأسلحة العالم الغربي "الدّيمقراطي الحرّ" والصّمت المريب والمخزي للعالمين العربي والإسلاميّ.

ما يلفت نظر القارئ لمقالات الأستاذة النّاقدة بديعة النّعيمي، حرصها على اختيار النّصوص الملتزمة بقضايا الأمّة وهمومها الاجتماعيّة والثّقافيّة والسّياسيّة والإنسانيّة. ولعلّ أهمّ قضيّة شغلت الأديبة النّاقدة هي قضيّة فلسطين ومقدّساتها على وجه الحصر، وإشكاليّة الحريّة في العالمين العربي والإسلامي، من خلال العلاقة بين الإنسان وأخيه الإنسان، بين المواطن والسلطة، بين الحداثة والأصالة في ثوبهما الأبيضين، والجهل والتخلّف في أسمالهما السّوداوين.

مقالات الأستاذة بديعة النّعيمي رحلة معرفيّة بين مجموعة من السّرديّات العربيّة المعاصرة، اختارتها النّاقدة بعناية لمطلب سامٍ في نفسها كسموّ غايتها النّبيلة، فقد تنوّعت دراساتها النّقديّة حول إبداعات سرديّة عربيّة عالجت ثيمات (موضوعات) متعدّدة وطنيّة وقوميّة وإنسانيّة في قوالب واقعيّة ورومانسيّة هادفة، عكست مركزيّة الضّمير العربي المشترك، والتّطلّع الطّامح إلى الانعتاق والتّحرّر من ثقافة البؤس السّياسي والإيديولوجي والاجتماعي والأخلاقي، والصّراع الإثنيّ المقيت.

مقالات النّاقدة بديعة النّعيمي نافذة مضيئة للقارئ العربيّ، تعينه على تفكيك تلك النّصوص التي درستها، دون إخضاعها لمنهج نقدي أكاديميّ فريد، ونظريّة نقديّة موّحدة، قديمة أو حديثة أو معاصرة، بل اتّبعت النّاقدة نهجا نقديّا ثقافيّا في إطار ما يسمّى "النّقد الثّقافي".

ومهما كان مستوى الدّرس النّقديّ الذي قدّمته النّاقدة بديعة النّعيمي -وهي المبدعة الرّوائيّة المتيّمة بحبّ فلسطين وعشق القدس، من خلال رواياتها ومقالاتها: عندما تزهر البنادق، مزاد علنيّ، التّعدّد الثّيمي في الرّواية المعاصرة، الحرب على غزّة-، فقد بذلت -مشكورة- جهودا مضنيّة رغبة منها في ممارسة دور نقديّ لاستكشاف

سرديّات عربيّة معاصرة غاصت في خضمّ الواقع العربي المتخم والغارق في سلسلة من الأزمات المميتة، لا تكاد تأفل عن سمائه الدّاكنة.

لقد حملت هذه المقالات الكثير من الخصوصيّات في البناء والأسلوب والدّلالات، أهمّها محاولة تأصيل مفهوم الجرأة في الخوض في حقول سرديّة مصنّفة في خانة التّابوهات المتنوّعة الأخلاقية والسّياسية والاجتماعيّة.

وختاما، فإنّ هذا الكتاب تأكيد على رؤية النّاقدة بديعة النّعيمي للفعل الإنسانيّ من بوابة محاولة استكشاف مضامين النّصوص السّرديّة التي تناولتها، والغوص في المعاني والتّغلغل إلى كنهها بغرض التّفسير والتّأويل. لتجد النّاقدة نفسها مشاركة في تشكيل رؤى كتابها، وهذا يفضي بنا إلى القول إنّ النّقد، -شأنه شأن الفنّ- "عمليّة مستمرّة من الخلق"، وهو في الأخير نوع من الاستجابة الإبداعيّة الخلاّقة، قد يرفع بعض الحواجز بين الكاتب المبدع والنّاقد المُلهَم.

بقلم: الأستاذ علي فضيل العربي - الجزائر

قراءة في رواية أصابع مريم
للدّكتورة عزيزة الطّائي

البحث عن الحبّ والحرّية في رواية أصابع مريم...

الدّكتورة عزيزة الطّائي

دار الفراشة للنّشر والتّوزيع - 2020

لماذا نبحث عن الحبّ؟ هل نجد فيه ذواتنا، ثقتنا؟ هل هو أفيون الحياة الذي ما أن ندمن عليه حتّى نجد أنفسنا عاجزين عن التّخلّص منه؟

لا تكاد رواية عربية تخلو من قصّة حبّ. ورواية الدّكتورة الطّائي احتفت بالحبّ كقيمة إنسانية حين سبرت أغوار النّفس البشرية بعمق ودقّة، فرصدت اختلاجات النّفس وهواجسها لأبطال عاشوا في بيئة محافظة. مسقط التي تحكمها الأعراف المتوارثة والطّوائف والمذاهب حيث تجد أكثر من مسجد في نفس الحيّ، كلّ مسجد لطائفة ومذهب وجنس...

في رواية أصابع مريم، الحبّ هو الثّيمة التي تتمحور حولها أحداث الرّواية من أولى صفحاتها لآخرها، لم يقتصر على الحبيب بل تخطّاه إلى الحبّ الأبوي وحبّ الوطن، لكن الظّروف بسبب العادات والطّائفية جعلت هذا الحبّ حبّا هشّا ومنهزما.

يعيش القارئ في رواية أصابع مريم قوّة العواطف من جهة، وانهزامية الشّخصيات التي كانت عاجزة عن الحفاظ على حبّها من جهة أخرى. فمن التّدقيق في العتبة الأولى للرّواية وهو العنوان، لم تمنح الكاتبة مريم بطلة الرّواية سوى أربعة أصابع، مع العلم أنّ عدد أصابع اليد الواحدة خمسة، فلِم كان عدد بناتها أربعا؟ هل لمّحت منذ البداية إلى حبّ وحرّية مبتورَين من خلال إبعاد الأصبع الخامس في مجتمع يؤمن بأنّ السّطوة للذّكر، أمّا الأنثى مهمّشة ليست سوى للبيت وتربية الأطفال، فلا يحقّ لها اختيار شريك حياتها واستبعاد من تحبّ وتزويجها حسب ما تراه العادات والتّقاليد؟

أمّا الإهداء فكان هو الحبّ، لأنّه كما قالت: "هو الحريّة، العدالة، والسّلام" ... هل تعمّدت تعويض القارئ منذ الصّفحة الأولى عن الحبّ الذي سيظلّ أبطال الرّواية يبحثون عنه طيلة أحداث الرّواية؟

تدور أحداث الرّواية حول البطلة مريم التي تزوّج بها حمد عام 1974 وكانت من خارج نطاق العائلة. هو من أسرة أباضيّة، حاصل على شهادة البكالوريوس في علوم الأرض من جامعة لومنسوف في روسيا، رجل متحرّر يرتدي البنطال والقميص يصفه المحيطون به بالمتقوقع أو العلمانيّ والملحد، مقتنع بما وصل إليه الغرب من تقدّم. وهي امرأة ملتزمة استطاعت بعد زواجها الالتحاق بالكليّة المتوسّطة للمعلّمات لاستكمال تعليمها، تصرّ على أنّ المجتمع الغربي مجتمع خَرِب ينظر للمرأة على أنّها حبّة شوكولاتة، تخاف على بناتها من أفكار والدهنّ. على عكس بناتها اللّاتي كنّ يفخرن به وينتظرن أحاديثه المنفتحة، ويزداد إعجابهنّ عندما يردّد بأنّه سيبقى عربيّا وغاضبا حتّى تعود فلسطين.

تزيد الهوّة بين مريم وحمد بسبب اختلاف الثّقافات التي يحملها كلّ منهما، هي تتسلّل إلى غرفتها عندما يقسو عليها، وهو يلجأ إلى العزلة إمّا في المسجد أو الحديقة، أو ينزوي إلى مكتبة المنزل حيث يظهر هنا تأثره بالثقافة الروسية، فيجلس ليستمع إلى الموسيقى الرّوسية والإقدام على الشّرب، لكنّه أحيانا يلجأ إلى الاستماع للموسيقى العالمية الكلاسيكيّة وأحيانا إلى الطّرب العربيّ الأصيل.

وما بين كفت مريم في صلاتها، وإسبال حمد يديه في الصّلاة، وجارتهم بتول التي تضع أمامها تربة صغيرة عند الصّلاة، تولد تساؤلات البنات الأربع. لكن حمد يستطيع

وبطريقة منطقيّة تشفي الغليل من إقناعهنّ أنّ لا فرق بين هذه الطّوائف ما دامت في النّهاية تصلّي لله. ومن هنا وجدت البنات حريّتهن مع والدهنّ أكثر من مريم التي حملت عقلية أمّها.

تتطوّر أحداث الرّواية ما بين كرّ وفرّ بين مريم وحمد إلى أن يموت حمد، وتتسلّم مريم زمام العائلة لتبدأ معاناة بناتها بعد أن يصلن إلى سنّ النّضوج.

البحث عن الحبّ والحريّة عند أبطال الرّواية

ولأنّ الحبّ يولّد الحريّة كما تقول الكاتبة، سننطلق لنبحث عنهما بين السّطور ونترك لهما العنان ليكشف أحدهما عن الآخر.

ففي الصّفحة 55، تجلّى حبّ الوطن من خلال حنين حمد لمسقط رأسه (كان عاشقا لوطنه حتّى أنّه بعد سنوات من زواجه ظلّ الحنين يسكنه إلى تلك القرى العمانية البعيدة، خاصّة قرى مسقط رأسه نزوى). وفي موقع آخر، تحديدا في الصّفحة 61، نجد حنين مريم لمسقط رأسها (لكن ظلّ حنين مريم يقودها إلى ذاكرة المكان القديم إلى حيّ العريانة).

أمّا حينما تأمّلت ابتسام وجه أمّها مريم بعد رفض الأم لحسين في الصّفحة 13، (كيف يحدث أن نحبّ إنسانا ونتعلّق به منذ الصّغر وبعد أن نكبر تحدث فجوة عميقة بيننا وبينه) فقد كانت تبحث عن حبّها لمريم.

بينما مريم، فإنّها وبالرّغم من الهوّة العميقة التي تشكّلت بينها وبين حمد، إلّا أنّها ظلّت تبحث عن الحبّ في التّفاصيل الصّغيرة التي تحدث بينهما، إذ جاء في الصّفحة 83 (حتّى أنّها ذات يوم طارت فرحا حين سكب لها الطّعام في صحنها، وسألها إن كانت تريد ماء أم عصيرا للشّرب)، والطّيران هنا يرمز للحريّة التي تولّدت عن الشّعور بالحبّ الذي استشعرته مريم من خلال فعل حمد.

ولا يفتأ أبطال رواية أصابع مريم يبحثون عن الحبّ والحرّية في الاعتصامات، في حضن الأمّهات والحبيبات، وحتّى في الذّكريات. فجلال كان يبحث عن حبّ الوطن في حبيبته وفاء فيراها والوطن شيئا واحدا، ويظهر هذا الشّعور في رسالته التي بعث بها إليها في الصّفحة 168 (بعض النّساء وطن)، وترى وفاء الحبّ في رسائل جلال، في قصائد أراغون في إلزا. لكن هذا الحبّ يذوي أمام قيد مريم، فجلال بلوشي والعادات ترفضه

وتجتثّ حبّه من الجذور. إيمان البنت الكبرى التي يخذلها حبيبها محمود. نوال وحبّها لأستاذها وائل حيث نالت ما أرادت عندما تمرّدت على مريم، تزوّجته لأنّها وجدت به حبّها لوالدها. حبّ حكم عليه بالموت، لتعشق سالم الذي أحسّت تجاهه بالحبّ الحقيقيّ كامرأة ورجل لا كابنة وأب.

أمّا ابتسام التي بحثت عن الحبّ في قصص الخرافات والأساطير، المتوجّسة ممّا حولها، تقع في غرام حسين. وأمام رفض مريم التي كانت تنعته بأنّه يكره سيّدتنا عائشة أمّ المؤمنين وسيّدنا عمر أمير المؤمنين وتسّرب العمر من بين يديها، تفقد حبّها لتبقى النّهاية مفتوحة أمام محكمة الدّنيا.

لقد لجأت الكاتبة إلى استخدام كلمات تشير إلى الحرّية في مواقع كثيرة من الرّواية مثل الأجنحة، الطّيران، تحرّر النّور بعد إزاحة السّتارة ...

بقي أن نقول إنّ الكاتبة لم تغفل عن التّذكير بفلسطين كأهمّ قضيّة عربية، وذكر القدس والتّأكيد على حقّ العودة.

أنسنة الوطن في رواية البحر والسّراب للكاتب علي فضيل العربي

يعتبر الوطن عند الأدباء قضيّة كبرى يقاوم من أجلها الفساد والظّلم ويبحث عن الحرّية لشعب يعاني الفقر وهو الورثة الشّرعية التي تركها الاستعمار خلفه.

بطل علي فضيل العربي هو عمّار الشّاب الجامعي الذي يحرق تاركا وطنه الجزائر بسبب البطالة نحو الضّفة الأخرى من البحر الأبيض جنوب أوروبا (إسبانيا). والحرقة هي الهجرة التي يحرق بها الحرّاق -أي المهاجر- أوراقه من جواز سفر وغيره عند وصوله ذلك البلد، ومن هنا جاءت التّسمية.

يغادر عمّار مدينته حيث ينضمّ إلى مجموعة من الحرّاقة يقودهم سماسرة البحر إلى مخاطر المغامرة تحملهم أحلام كاذبة تراءت لهم كالسّراب للظّمآن، تاركا خلفه أمّ وأب ألزمه المرض الفراش، وخطيبته خدوجة التي أقسمت ألّا تخضّب يديها وقدميها بالحنّاء إلّا لعينيه وأنّها ستنتظره مهما طال الغياب، موهما أمّه بأنّه مسافر إلى الجنوب ليجد عملا هناك ويترك لها وصيّة مع صديقه معمّر.

وعمّار البطل في رواية البحر والسّراب إنّما جاء كاستعارة تحاكي ما يعاني منه الشّعب الجزائري من فقر وجوع وعدم قدرة على تأمين العلاج لمرضاهم.

ومن العتبة الأولى لرواية البحر والسّراب نكتشف المقاصد الدّلالية التي تتّصل مباشرة بفكرة العمل، فكان العنوان تكثيفا واختزالا لما أراد العمل قوله، فالبحر كان الوسيلة التي سيسلكها البطل في رحلته أو حرقته، والسّراب هو النّتيجة الحتميّة لهذه الرّحلة وهو الموت.

أمّا العتبة الثّانية للرّواية فقد كانت الإهداء الذي لم يخلو عند الكاتب من قصديّة سواء في اختيار المهدى إليهم أو عبارات الإهداء، فقد تضمّنت بعض الحقائق التي أراد الكاتب إيصالها للمتلقّي فخرجت له وهي بكامل زينتها.

وقد كتب علي فضيل العربي الإهداء كالتّالي:

إلى كلّ أمّ فقدت فلذة كبدها بين أمواج البحر الأبيض المتوسّط ...

إلى أولئك الشّباب الذين أغراهم السّراب فإذا هو الرّدى بعينه ...

إلى الذين استنفدوا بضائع التّهريب فراحوا يهرّبون أزهار الجزائر وأفريقيا ... اصرخ.

كفى دموعا ... كفى موتا ... كفى خداعا ... (الصّفحة 5)

فالإهداء كان فيه تعزية إلى الأمّهات اللّواتي فقدن أولادهنّ في البحر، وإلى الأولاد الذين أغراهم السّراب وهو الحرقة وبلاد أوروبا في هذه الرّواية، وإلى سماسرة البحر الذين يهرّبون الحرّاقة. ثمّ يبعث برسالة رفض لهذه العمليّة -أي عمليّة الحرقة- لتكفّ دموع الأمّهات وينتهي موت الأبناء، وهذا لن يحصل إلّا عند الكفّ عن خداع الأولاد من قبل أولئك السّماسرة ... وهي رسالة ناجحة يبعث بها الكاتب إلى الحكومة الجزائرية.

ونلاحظ بأنّ العربي أَولى مفهوم الوطن والوطنيّة اهتماما بالغا في روايته البحر والسّراب، ويشير علانية بأصابع الاتّهام إلى الاستعمار وأنّه السّبب في تشظّي الحكومات وإفراز الفساد والسّرقات، وأنّها السّبب وراء تفكير الشّباب بمغادرة أوطانهم التي ولدوا بين أحضانها وترعرعوا واشتدّ عودهم بها. فلا يفتأ يذكّر في كلّ فقرة من فقرات روايته بالوطن ويصفه ويعمل على أنسنته، إذ وصف الوطن بالأمّ التي أرضعت، وهنا يقدم على تأنيثه ويصنع له ثديين لممارسة فعل الرّضاعة، وهو فعل من إحدى غرائز الأمومة.

يتّهم السّارد عمّار بالعقوق بتركه لوطنه وأرضه من خلال توجيه العبارة في الصّفحة 80 له (ثلاثون حولا على وجه التّقريب وأنت ترضع من ثدي الوطن). ويتكرّر

الأمر في الصّفحة 76 (ألست ابن هذه الأرض؟ لحم أكتافك من أكتافها؟). وهنا جعل العربي الوطن كتلة بشريّة لها أكتاف تطعم منها أبناءها.

وفي موضع آخر، يلغي فضيل العربي صفة الجمادات عن الوطن ويصفه بالرّوح وهي صفة الأحياء حين يقول له (الوطن الرّوح التي تسكن سويداء قلبك)، ويقدم على اتّهام بلاد أوروبا بأنّها بلاد الثّلج والصّقيع وهي صفات الجمادات ...

ويذكر السّارد عمّار بأنّ الوطن هو الوحيد الذي يهب الحرّية لأبنائه، والواهب عنده عقل وحكمة ليهب الآخر. أمّا بلاد أوروبا فهي جماد عبودية وقيد، ورد في الصّفحة 96 (ستظلّ هاربا من حبل المشنقة بعدما كنت موفور الحرّية ومصون الوجه).

ويعود السّارد ليذكّر عمّار في رسالة تحذيرية بسقوط غرناطة على أيدي القشتاليّين، وأنّه -أي عمّار- سيسقط هناك مثلما سقطت، في الصّفحة 98 (ستسقط كما سقطت غرناطة ذات ليلة، لن يبكيك أحد، لن يقيم لك صلاة الجنازة أحد، أنت عندهم مجرّد هيكل عظمي بلا هويّة ولا وطن). وهنا يشير إلى أهمّ الامتيازات التي يعطيها الوطن لأبنائه وهي الهوية، حيث هناك في بلاد الغربة، وبعد أن يقدم على حرق أوراقه، لن يكون له أيّة هويّة وسيكون مجرّد رقم في محاكم التّفتيش. وهنا يضع الكاتب يده على تاريخ مهمّ لنا كعرب وهو سقوط الأندلس وتلك المحاكم التي أنشئت من قبل القشتاليّين يوم سقوطها للتّنكيل بعرب الأندلس، وهنا تظهر عروبة الكاتب حين يعاتب السّارد عمّار ويتمنّى لو أنّه توجّه إلى غزّة يحمل لهم الحليب والدّواء. ويغريه بما كانت أمّه ستفعله وهو أنّها ستزغرد، وهذا الفعل لا يكون إلّا إذا كان الشّخص في خانة الأبطال. يكمل السّارد عتابه قائلا له: لكنّك يا عمّار حرقت إلى بلاد لا تعترف بك، تتّهمك بالإرهاب لمجرّد أنّك مسلم، تتّهمك باللّاسامية لمجرّد أنّك ضدّ احتلال فلسطين وضدّ سياستها وسياسة أمريكا التي تقف خلفها وتدعمها ضدّ إخوة لك هناك نُكِّل بهم بعد قتلهم وتشريدهم وتغريبهم.

ويعود السّارد ليذكّر عمّار بالبيت وهو من الاستعارات الدّالة على الوطن والأمّ والأب، فالبيت يعني الألفة والاحتواء والعناية. وقد أبدع علي فضيل العربي في توظيف المكان والهويّة الجزائرية وتاريخ الشّعب الجزائري، فلم يفتأ يذكر عبد القادر الجزائري وابن باديس وغيرهما من المجاهدين الذين قاوموا المحتلّ الفرنسي.

كما أنّ الكاتب أقدم على توظيف التّاريخ توظيفا دلاليا عن طريق الذّكريات وتاريخ العائلة، وهذه الذّكريات استعملها لتكون رمزا يرفض من خلاله ما حدث بعد الاستقلال وخروج المستعمر من ثراء لطبقة معينة وفقر شديد لأخرى. هنا يدعونا الكاتب إلى أخذ العبر عن طريق تناول وجبات مشبّعة ممّا استطاع جمعه لنا بفضل ثقافته الواسعة من مشاهد كثيرة من العصور المختلفة حول تاريخ الأمّة وما حصل.

وما بين عمّار الحرّاق وغيره من أبطال مثل عباس الحوتي زير النّساء، إلى عبد القادر البارّ بأمه الذي عاد من الغربة بعد أن أدرك أنّها لا شيء، يبقى الوطن هو الوطن، بارّ بأبنائه، محبّ لهم مهما قسا عليهم.

رواية مشوّقة كصندوق العجب الذي يحوي الكثير في جعبته، لذلك لم نستطع حصر كلّ ما فيها من موضوعات تعكس ثقافة الكاتب الواسعة وفكره الواعي في سطورنا القليلة.

الأسطوري والعجائبيّ في رواية هاء، وأسفار عشتار للدكتور الجزائري عز الدّين جلاوجي

في رواية هاء، وأسفار عشتار يقدّم لنا الكاتب فصلين مكثّفين بعنوان أسفار التّيه وأسفار المسخ، مع تداخل لزمن الأحداث بين ماضي البطل وحاضره، وما بين أماكن أحداث الرّواية وأسطرة بعض الشّخصيات وعجائبية الأشياء تنضج حبكة الرّواية.

ومن العتبة الأولى اسم الرّواية، نجد حرف الهاء الذي يعبّر عمّن رفع نفسه وسما بها للدّلالة على شخصيّة البطل الرّافض منذ البداية لما يقبله الآخرون من بني جنسه. ثمّ نلاحظ الفاصلة التي تلي الهاء، لنقف وجها لوجه أمام أسفار عشتار الأسطورة الخرافية التي زعم العرب بهتانا بأنّها آلهة الحبّ والجمال ولها أسماء عديدة لدى الحضارات القديمة.

كلّنا نعلم أنّ التّاريخ العربي حافل بالأساطير الخرافية التي تعدّ أحد روافد الإبداع الأدبيّ خاصّة مجال الإبداع الرّوائي، والسّبب في ذلك أنّ الأسطورة مرتبطة بالقصّ والحكي. وقد حرص بعض الكتّاب على إضفاء الطّبيعة الأسطورية على رواياتهم من خلال أسطرة الشّخصيات، المكان، واللّغة وتوظيفها للتّعبير عن مواقفهم وتقديم صرخة احتجاجيّة إزاء قضايا معيّنة يطرحها الواقع، وتمريرها بعيدا عن سلطة الرّقيب.

أمّا العجائبي، فمن المعلوم بأنّه وصف حدث أو أمر يفوق العقل ويقوده إلى الدّهشة والحيرة لعدم تعوّده وألفته له.

وهذا ما قام به عزّ الدّين جلاوجي في روايته، حيث نجح في بناء عالم متخيّل أقرب للعجائبي الأسطوري، حاكاه وفق قالب روائي حديث وقام بشحن سرديّته في عدّة مواقع منها بفضاءات سحرية مسكونة بالخارق والعجيب، وأطلق تمرّد أبطاله على الواقع وحلمهم بالتحرّر من العبودية.

يطلّ الدّكتور جلاوجي على سفري روايته من نافذة تحمل حبّ البطل لحبيبته التي أسماها طيلة صفحات العمل بطفلته المدلّلة، وهي صديقة طفولته التي رافقته رحلته المدرسية حتّى الجامعة برغم رفضها لطريقته في الحبّ.

يرسل لنا الكاتب من خلال البطل مروره بمراحل تحوّل حياتية حاسمة هي بمثابة طقوس عبور من وعي محدّد إلى وعي جديد، جاء ذلك في الصّفحة 6 حيث يقول البطل (نتلاحم حتّى نصير جسدا واحدا ونذوب في طقوس الحبّ والوجد)، وفعل الجنس هذا يشير إلى مرحلة التّحوّل التي أتينا على ذكرها. ويتّضح هذا التّحوّل أيضا من خلال مخاطبته لها في الصّفحة 7 (هلمّي هلمّي وقد أزمعت على السّفر الطّويل ... ثمّ نكتب معا أسفار التّيهان في شعاب الأسئلة والحيرة)، وكلمة أسفار تشير إلى ما يسمّى بالكتاب المقدّس المزعوم، والتّيهان إلى الغياب عن هذا الوجود، وهي فلسفة من يريد الابتعاد فتتوه فيه الطّرقات. وهنا نستنتج أنّ البطل قد وصل إلى مرحلة جديدة من الوعي لذلك أراد أن يتوه ويبتعد عن المجتمع، وهو طقس من طقوس العبور.

- أسفار التّيه

في غرفة السّجن حيث يأخذ استدارة عكسية في الزّمن، يبدأ من نهاية رحلته ثمّ يعود بنا إلى بدايتها، حيث يقول السّارد على لسان البطل بأنّه قضى خمس سنوات وتجاوز عمر السّتة والعشرين شتاء. وهنا لم يقل ربيعا كما هي العادة، بل شتاء؛ ليوصل لنا رسالة مضمونها برودة سنوات عمره ويأسه من الحياة. فالحياة في الشّتاء تتوقّف مؤقّتا عند بعض الكائنات الحيّة، النّسغ يتوقّف عن الجريان في النّباتات، وتلجأ بعض الحيوانات إلى سبات شتوي الذي هو بمثابة موت مؤقّت، وهو يموت خمس ميتات تضاف إلى إحدى وعشرين لتصبح ستة وعشرين كانت كأنّها قرن. وهنا تأتيه الابتسامة

لتنتشله إلى الحياة حيث ذكرياته مع جدّه مصباح بعدما تردّد صدى صوته في أعماقه وهو يقول في الصّفحة 11 (ليس الحرّية أن تخرج من العبودية، الحرّية أن تخرج منك العبودية).

ومن هنا نكتشف اتّجاهات البطل وقناعاته التي لا تشبه قناعات من هم حوله، فمنذ طفولته كان يرفض فعل ما لا يقتنع به ولا يُفرض عليه شيء لا يريده. وقد استقى هذه القناعات من جدّه مصباح الذي كان منزويا عن البشر مبتعدا عنهم وملتصقا بالطّبيعة لقناعته بأنّها الوحيدة التي تهبه الحرّية. تنمو هذه القناعة ليدخل الجامعة مع طفلته المدلّلة وهناك، وفي أوّل محاضرة له، يتمرّد على فكرة الأستاذ حول العمل وأنّه عبودية الإنسان لأخيه الإنسان، ويطرده الأستاذ.

كان بطل جلاوجي ينظر لكثير من الأشياء على أنّها عبودية، فحتّى الكتب كان بعد أن يقرأها يستوعبها ثمّ يقدم على التّخلّص ممّا قرأ لأنّها من وجهة نظره طريق آخر للعبودية، ويمتدح الطّبيعة التي تعلّمنا أضعاف ما تعلّمنا إياه الكتب. المساحيق التي تصبغ طفلته المدلّلة بها وجهها هي أيضا نوع من العبودية لأنّها تزيّف الحقيقة. حتّى الحبّ عنده عبودية، لذلك كان حبّه لطفلته مختلفا عن طريقتها.

وتتطوّر أحداث الرّواية ليصدر البطل كتابا بعنوان "الإنسان الحرّ" يركّز فيه على أشكال العبودية، يودي به في النّهاية إلى السّجن ومعاناته هناك، ثمّ الخروج منه مع قناعته بأنّه سوف يخرج من سجن ألفه وتعوّد عليه إلى سجن أعقد هو سجن الفراغ.

تنتظره طفلته أمام بوّابة السّجن وقد تغيّر كلّ شيء، فالعمارات الشّاهقة اغتصبت الأرض وسجنت ضوء الشّمس عنه وقمعت حرّيتها.

- أسفار المسخ

يتحدّث في هذا السّفر عن لقائه بعشتار ومسخها إياه على شكل ذئب ليشعر بعد ذلك أنّه تحرّر من البشر. يلجأ للعيش بين الذّئاب وهناك يرى العبودية قد تمثّلت في الزّعيم الذي يتحكّم بهم فيأتمرون بأوامره. يقرّر أن يغادرهم ليلتقي بعشتار لكنّه يقتنع أنّه من غير جلجامش لن يقدر على مسخها والخلاص منها.

نلاحظ هنا أنّ الدّكتور جلاوجي قد أسطر شخصيّة البطل الذي تحوّل إلى ذئب لا لضعف بشخصيّته بل لأنّ هذا التّحوّل عجائبي وفوق الطّبيعة، فهذه الشّخصية لم

ترضَ بما رضي به الآخرون من عبودية، وهذا إنّما يأتي من منطلق عمق رؤية الشّخصية لذلك تلوذ بالابتعاد عن كلّ ما يربطها بعالم البشر.

ونجده في الصّفحة 12 يلجأ إلى إعطاء صفة المطّ الجسدي والمرونة للبطل، وهي صفة غريبة عجائبيّة تجاوزت الواقع ليعبّر من خلالها عن توق البطل للحرّية والتّمرّد على الطّبيعة، لأنّ الجسد القابل للمطّ قابل لقطع المسافات وتجاوز أسوار السّجن (أخذ جسده يتلوّى كالمخدّر، وراحوا يمطّطون جسده. بعضهم راح يمطّطه فتستطيل أطرافه بشكل عجيب حتّى تبلغ سور السّجن من جهتيه وآخرون يشدّون أرجله ... حتّى تجاوز أسوار السّجن).

كما خرج الكاتب عن المألوف من خلال ما أخبر به البطل من تلبّس روح الجدّ مصباح يوم موته القطّ الذي وجده أمام باب البيت. وفي اللّحظة التي مات بها القطّ الذي أسماه أيضا مصباح، تلبّست روحه العنكبوت الذي أحضره معه من السّجن. وهذا شيء لا يحصل في الحقيقة، إنّما أراد منه الكاتب إيصال رسالة معيّنة للمتلقّي ربّما يلمّح بها إلى العبودية أيضا.

حتّى حكايات الجدّ مصباح كانت عن السّندباد الذي كان يرى به النّموذج الأمثل في إدراك كنه الحرّية التي مارسها تمرّدا على رقّ الكائنات وقطعا لجميع العلاقات.

ورد في الصّفحة 97 (من بين طيّات الغيوم أشرق نور وتجلّت أنثى فاتنة ... حملتني كرضيع ضمّتني إلى صدرها الدّافئ)، وهنا يخبرنا بأنّها عشتار التي تمتلك الرّجال بأنوثتها بعدما توقعهم بحبائلها. هذا يجسّد العبودية بتلك الأسطورة عشتار، وقد وظّفها لإيصال تلك الصّرخة في وجه البشر.

وفي الصّفحة 112 يقول (لقد تحوّلت)، ويلجأ هنا إلى أسطورة لوكيوس حين يتحوّل إلى حمار على يد حبيبته نوتيس، والحمار هنا يرمز إلى العبودية.

نلاحظ أنّ الدّكتور جلاوجي طيلة صفحات روايته لا يفتأ يذكّرنا ويصرخ عن طريق بطله مناديا بتحرير البشر من العبودية مستخدما في كلّ مرّة أسطورة، وقد أبدع في مزج هذه الأساطير الخرافية والواقع المرير.

وأخيرا، نستطيع أن نقول إنّ رواية هاء، وأسفار عشتار أشبه بسفينة تمخر عباب بحار من الأساطير.

الرّمز في رواية هاء، وأسفار عشتار للدكتور الجزائري عز الدّين جلاوجي

يلعب الرّمز دورا فعّالا في إثراء التّجربة الرّوائية، ويعدّ من أحد التّيارات الأدبية الحديثة. وهو عند الكاتب تيّار مهمّ يعبّر من خلاله عن أفكاره وعواطفه بطريقة غير مباشرة ومستترة عبر توظيف مصطلحات معيّنة توحي بمعان كثيرة.

وفي رواية هاء، وأسفار عشتار، نجد أنّ الدّكتور جلاوجي أبدع في التقاط الأحداث ذات الدّلالات الاجتماعية اليوميّة وما تخفيه وراءها من الواقع المعاش، فقام بتوظيفها من خلال أحداث وشخصيّات روايته.

وكنت قد تناولت ملخّصا لرواية هاء، وأسفار عشتار في قراءة سابقة كانت بعنوان الأسطوري والعجائبيّ في رواية هاء، وأسفار عشتار، حيث ذكرنا بأنّ البطل قد تمرّد على الواقع ولم يرضخ للعبودية بجميع أشكالها كما الآخرين. سعى للحرّية ورفض العبودية فدفع ثمن هذا الرّفض غاليا استنفدت خمس سنوات من عمره قضاها في السّجن. بل وحتّى بعد خروجه ظلّ رافضا لواقعه مؤمنا بأفكاره وقناعاته ولم يترك رحلة بحثه عن الحرّية بكلّ الوسائل فبقي يدفع الثّمن مقابل هذا البحث وكانت آخر الخسارات وأكبرها حياته.

الرّمز في رواية هاء، وأسفار عشتار حوى أبعادا رمزية متعدّدة بدءا بالعتبات النّصيّة، وانتهاء بالشّخصيّات والأمكنة.

- رمزيّة اللّوحة في غلاف الرّواية

نلاحظ أنّ اللّوحة حوت لوحة خلفية من النّوع السّريالي وأخرى أماميّة من النّوع التّكعيبي. نلاحظ في اللّوحة الأمامية من النّوع التّكعيبي أنّها تمثّلت في ثلاث نساء بوجوه لا تظهر بشكلها التّقليدي المألوف، لكنّها تظهر مفكّكة ومخيفة. وهنا أظنّ أنّ الدّكتور تقصّد اختيارها لما تحمل من تحرّر من أيّ شعور إيروتيكي لأنّ النّساء فيها لا تحمل أيّ جمال؛ بالتّالي نفى عنها الفتنة المعهودة في النّساء، تلك التي تولّد ذلك الشّعور الإيروتيكي. وهذا فيه دلالة على أفكار بطل الرّواية الذي اعتبر المرأة فتنة أراد التّحرّر منها واستخدم عشتار رمزا لذلك. فكانت هذه اللّوحة صرخة في وجه العبودية من خلال دلالتها الرّمزية.

أمّا تلك اللّوحة في الخلف فهي من النّوع السّرياليّ، ومن المعروف أنّ السّريالية تعتمد على الرّموز من أجل الوصول إلى الحقائق وإبرازها، فأتت اللّوحات أشبه بالحلم أو الكابوس. وقد استخدم عزّ الدّين جلاوجي الحلم والكوابيس في مشاهد كثيرة من روايته، وكان يلجِئ البطل إليها. وتمثّل السّريالية حالة الضّياع التي يعيشها بطل الرّواية، فالتّمرّد على مجتمع لا يشبهنا ثمّ المحاولة في الابتعاد عنه حتّى لو كان الحلّ في الكوابيس يمثّل حالة من الضّياع. والسّرياليّة تركّز على اللّاوعي الذي جعله فرويد مجالا خصبا لفهم سيكولوجية النّفس البشرية. واللّوحة بشقّيها التّكعيبي والسّريالي حاولت تفكيك الواقع بحرفية عالية. أمّا بالنّسبة للّون الذي سيطر على اللّوحة فهو الأزرق، ربّما لما في هذا اللّون من دلالة على التّشتّت الذّهني والجسدي الذي يعاني منه البطل بسبب الواقع المرير...

والآن سنحاول تفكيك شفرة بعض ما استخدمه عزّ الدّين جلاوجي في سرديّة هاء، وأسفار عشتار من رموز ...

- عشتار: ترمز إلى العبودية، فعشتار المرأة الفاتنة التي تستخدم مفاتنها لإغراء الرّجال ومن ثمّ استعبادهم.

- **الذّئب:** يرمز للرّفض، حيث أنّ الرّاعي في ملحمة جلجامش يرفض إيماءات عشتار الجنسية فتحوّله إلى ذئب. وعليه، فإنّ استخدام الذّئب في هاء، وأسفار عشتار هي دلالة على أنّ الواقع في النّهاية قد يحيلك إلى شخص تلتهم ما كنت مؤمنا به من قناعات.

- **النّار:** ترمز للتّجدّد والتّحوّل، فهي تحيل إلى الرّغبات المكبوتة كتلك التي تولّد الرّغبة في الأجساد العاشقة وتؤدّي إلى التحامها ... فتستعبد بعضها البعض، وهذا ما كان يرفضه بطل الرّواية. ومن هنا فقد أحبّ طفلته المدلّلة بطريقته.

- **الضّباب:** يرمز إلى الحرّية والانتصار، فتكثُّف الضّباب يتحرّر على شكل مطر، أمّا بطلنا فقد أراده تكثّفا يؤدّي إلى الحرّية ونبذ العبودية.

- **القطّ:** يرمز للحياة المتوتّرة التي يعيشها البطل بسبب الواقع الذي يعيشه مع أفراد خانعين.

- **طائر الفينق:** يرمز إلى التّغيير عن طريق الانبعاث والانطلاق نحو حياة جديدة أفضل.

- **النّاي:** يرمز إلى الحرّية، حيث يتحلّى صوت النّاي بقدرته على اختراق الهواء والانطلاق إلى آخر مدى يصله دونما عوائق.

- **إطار الصّورة:** والإطار هو الذي يحيط بالصّورة ويقيّدها. فنجد البطل يرفضه وتمتدّ يده إليه ليضعه أرضا، وهو بهذا الفعل كأنّه يطيح بالعبودية من مكان عال إلى أسفل، فيتخلّص منها بالحطّ من مكانتها.

- **سيزيف:** يرمز إلى العبودية، إذ ذكر في الصّفحة 64 (إنّه زيوس الذي حكم على سيزيف بالشّقاء). يطلق البطل صرخة ويقول إنّه كان يكفي أن يتمرّد على الشّقاء ويفلت الصّخرة لتهوي إلى الوادي السّحيق ويندفع نحو القمّة ليصرخ "أنا حرّ". وهنا أبدع عزّ الدّين جلاوجي في توظيف هذا الرّمز ليقول ما أراد قوله.

- **الحمامة:** ترمز للحرّية، إذ يشبّه البطل نفسه بالحمامة التّواقة للحرّية لما يحمله الطّائر بين جناحيه من حرّية الانطلاق والسّفر عاليا وبعيدا عن سطوة البشر.

ويرمز للحمامة بالأسطورية لأنّ الحمامة العادية قد تكون عرضة للتّدجين من قبل البشر؛ وبالتّالي السّطو على حرّيتها.

- **اللّسان:** نقرأ في أحد أسطر الصّفحة 95 (مدّ موجه كلسان أسطوري ليمسح كلّ ما وقعته على الرمل). يرمز عزّ الدّين جلاوجي هنا إلى قمع الحرّيات عن طريق سجن جميع من ينادي بها، ففعل اللّسان من مساعدة على التهام الطّعام هو نفس فعل من يندّدون بالعبودية وينادون بالحرّية ...

والكثير من الرّموز التي لها دلالاتها العميقة استخدمها الدّكتور في روايته، وقد مكّنته من البوح بما في داخله دون قيود، إذ جعلها تصوّر وتبني دلالاتها وكلماتها بحرّية وصدق، وقد تبدو أحيانا للبعض غير واضحة لكن تأثيرها السّيكولوجي كبير.

في النّهاية، فإنّ هاء، وأسفار عشتار منسوجة بدقّة بجملها القصيرة ورموزها التي ساعدت على تكثيف المعاني والدّلالات وابتعدت عن الحشو والاستطراد المملّ، وهنا يكمن الإبداع في أن تقول ما تريد قوله بأقلّ الكلمات. وهذا ما قاله عزّ الدّين جلاوجي للمتلقّي والباحث عن الحرّية وأطلقه على شكل طائر أسطوري ... هاء، وأسفار عشتار ...

المسكوت عنه في رواية البكاء بين يديّ عزرائيل للكاتب حسام الرّشيد

تتميّز بعض الأعمال الرّوائية باحتوائها على جزأين، الأوّل ظاهر ومفهوم، أمّا الثّاني فغاطس تحت الأوّل وغير ظاهر وهو ما يندرج تحت مسمّى المغيّب أو المسكوت عنه، لكنّه مواز للجزء الظّاهر ولا يقلّ عنه أهمّية. ونحن في هذه الرّواية التي بين أيدينا أمام نصّ من هذا النّوع.

الجزء الظّاهر منها يروي معاناة شاب من مدينة جرش الأثرية حاصل على بكالوريوس حقوق ويمثّل نموذجا من مئات النّماذج للشّباب الذين يعانون من البطالة.

قسّم حسام الرّشيد روايته التي كانت على شكل سيرة ذاتية للبطل يرويها على لسانه إلى خمس محاولات، وكلّ محاولة تتقدّمها إشارة، كلّ واحدة منها تحمل دلالات عميقة للوضع النّفسي الذي يمرّ به بطلنا.

نجد البطل في المحاولة الأولى يخبرنا عن تجربته التي كتبها لنا على شكل سيرة ذاتية ويلجأ إلى أسطرة شخصيّته فيطلق على نفسه جلجامش. لكنّه جلجامش آخر غير ذلك الذي خاض رحلة طويلة للبحث عن عشبة الخلود، إنّما هو مجرّد باحث عن فرصة يسدّ بها رمقه. فيخوض رحلة البحث من خلال الخمس محاولات تلك حيث

تواجهه المصاعب والعراقيل لكن تبقى المحاولة هي شعاره، لينتهي به المطاف إلى الموت ذلك الذي تمنّاه. ومن هنا جاءت عتبة العنوان البكاء بين يديّ عزرائيل، فالموت هو ما كان البطل يتمنّاه بعد كلّ خيبة وإخفاق.

صنع الكاتب في هذا الجزء الظّاهر من النّص ثنائية ضدّية الأمل/اليأس، فكانت هذه الضّدية هي المهيمنة بحيث أنّها حدّدت جزءا كبيرا من آليات السّرد ووجهات النّظر والرّؤى التي أسهمت في عملية الاستنطاق الدّلالي للنّص.

أما ما يخصّ الجزء الثّاني من النص وهو المسكوت عنه، فنجد الكاتب قد اضطرّ تحت سلطة الرّقيب إلى ترك العديد من الفجوات الصّامتة بعد أن لجأ إلى حذف عدّة فضاءات حسّاسة منها ما هو محظور، ولو أنّ الكاتب كان يعيش في ظلّ ما يعرف بحرّية التّعبير لكانت طريقته في التّعبير حتما ستكون مختلفة.

وقد ترك الكاتب بعض الإشارات المكانية والزّمانية من خلال عبارات مقتضبة للمتلقي ليلتقط من خلالها ما أراد قوله. من هنا كان لا بدّ للمتلقّي من اللّجوء إلى عمليات من الحفر المعرفي داخل النصّ لإزالة الطّبقة الظّاهرة والوصول إلى تلك الطّبقة المختفية أسفلها، وهذا ما سنقوم به بعيدا عن مفردات الحظر والمنع في هذه القراءة الممكنة، والتي قد تفنّدها قراءة أخرى.

في الصّفحة 20، يقول البطل عن مناحي سروان وهو عراقي يعمل مشرفا في مركز تدريب الفنون القتالية للكاراتيه (كان ضابطا في الجيش العراقي الذي انفرط عقده كالمسبحة). وإذا نظرنا إلى التّاريخ الذي بدأت به الرّواية سنجده العام 1992، ومن هنا نستطيع تحليل عبارة "الذي انفرط عقده كالمسبحة". فلو بحثنا في تاريخ أحداث العراق في تلك الفترة نجده قد خاض حروبا كثيرة أنهكت جيشه، آخرها لغاية ذلك التّاريخ حرب الخليج الثّانية التي شنّتها قوات الحلفاء بقيادة الولايات المتّحدة وبعض الدّول العربية من وراء الكواليس ضدّ العراق لتحرير الكويت.

أمّا في الصّفحة 29، فنجده يذكر بشكل سريع البعثات الأجنبية التي قامت بترميم الجسر الرّوماني فيقول على لسان السّارد (على الجسر الرّوماني مشينا، كان الجسر المبني من الكتل الحجرية قبل ترميمه من قبل البعثات الأجنبية). وهنا يحاول لفت نظر المتلقّي إلى التّدخّل السّافر الخارجي حتّى في آثار البلد دون أن يقولها صراحة.

وفي الصّفحة 30، ومن خلال إقامة البطل ليلة في خيمة عمّه المنسي المتواجدة في منطقة الآثار، سمع صوت ضربات فؤوس خلف الخيمة، فيخبره المنسي بأنّ الحفريات أدّت إلى اكتشاف أثري وهو سحر ملفوف في لفائف من الفضّة (السّائحون اليهود كعادتهم ادّعوا أنّ هذا الاكتشاف الجديد ربما يبرهن على أنّ اليهود عاشوا هنا). ونفهم من خلال هذا الحديث بأنّها ليست المرّة الأولى التي يقدم اليهود على عملية الحفر داخل حرم المدينة الأثرية من أجل إثبات كذبة صنعوها تقول بأنّ جرش مدينة يهودية.

وفي موقع آخر، يقول السّارد على لسان البطل (كان لورنس العرب يجلس وحيدا ... يكتب أعمدة الحكمة السّبعة ... يقف أمام الخيمة ويرسم على الهواء برأس سبابته الحرب خديعة أيها الرفاق) يكتفي الكاتب بهذه المقتطفات السّريعة، فهو لم يفصح بالحقيقة وتركها للمتلقّي ليبحث عنها ويكتشف أنّ لورنس هو من الكذبات الكثيرة التي غيّرت مجرى التّاريخ وتحكّمت بنا باسم بريطانيا العظمى. لورنس هو الذي فتح الطّريق للقائد البريطاني اللّنبي لدخول القدس واحتلالها؛ وبالتّالي ساهم في ضياع فلسطين.

أمّا في الصّفحتين 71 و72، فيخبرنا عن احتجاز المنسي بعد أن أقدم على حرق خيمته عندما رأى حاخامات من اليهود يمسكون غلاف توراتهم المزعوم ويقومون بطقوسهم هناك، واتّهام السّلطات له بالإرهاب وعرقلة مساعي السّلام الذي سيبرم بعد أقل من عامين بين بلدين ... وهنا ذكر اسم المعاهدة ولم يذكر اسم البلدين، وهذا من المسكوت عنه الذي حذفه بسبب عين الرّقيب وترك فيه ثغرة على المتلقّي إيجادها. وفي الصّفحتين 77 و78، يذكر حادثة حصلت مع جاسر، أحد شخوص الرّواية، حينما كان يؤدّي نوبة حراسته على نهر الشّريعة وكيف أفرغ سلاحة عندما سمع خرخشة فظنّه متسلّل إلى الضّفة الأخرى، لكن المفاجأة كانت أنّه قتل حمارا قبرصيا. وحوكم بسبب تقصيره بواجبه ...

سكت الكاتب هنا عن ذكر الضّفة الغربية وقال الضّفة الأخرى، ذكر الضّفة وسكت عن الغربية. وسكت أيضا عن ذكر قصّة تهريب الأسلحة على ظهور الحمير إلى الثّوار في فلسطين.

وفي الصّفحة 101، يأتي على ذكر جريدة موضوعة على الطّاولة نشرت فيها صورة لحيدر عبد الشّافي كبير المفاوضين الفلسطينيين في مفاوضات مدريد. وهنا أتى على ذكر الخبر بشكل سريع ولم يعقّب على ذلك المؤتمر ولا ذكر رأيه به.

يجب القول هنا بأنّ الكاتب استخدم هذه التّقنية في أجزاء عديدة من الرّواية على شكل أسطر قليلة، ونحن هنا أتينا على بعض منها وبقي الكثير لضيق هذه السّطور.

ومن الأساليب التي أدّت أيضا إلى تولّد هذا الجزء المغيّب، استخدام الكاتب اللّجوء إلى الأحلام والكوابيس التي جاءت كنتيجة بعيدا عن لغة القمع والاستلاب والكبت. كما لجأ إلى صنع بعض الشّخصيات مثل شخصية نادية ذات العلاقات الاجتماعية الممتدّة كأذرع أخطبوط، فمن أختها قتيبة غريبة الأطوار، إلى المحامي كميل الموقوف عن العمل ولا زال يحتفظ بمكتبه مفتوحا، إلى الشّيخ صهيب المتخفّي خلف لحية وثوب قصير وسنن ابن ماجة، إلى الثّري المرشّح للانتخابات مجاهد اليوسف صاحب الشّركات وصحيفة أسبوعية لها أغراض مشبوهة. كلّ هذا اندرج تحت المسكوت عنه الذي قام الكاتب بتركه؛ فترك بذلك لنا ثغرات وفجوات كثيرة يتطلّب من النّقاد تعبئتها.

وأخيرا، نودّ أن نذكر بأنّ الكاتب استثمر الحدث التّاريخي من خلال استعادة الماضي الزّماني والمكاني ووظّفه كوسيلة، أي أنّه قام باستعادته ليس فقط من أجل الاستعادة، إنّما الهدف من ذلك كان أبعد، وهذا ينطبق على آخر مشهد في الرّواية.

صورة المرأة في رواية جوهرة والبيت الكبير للكاتب الجزائري علي فضيل العربي

من إصدارات دار الكلمات للنّشر والتّوزيع - 2019

تُعدّ المرأة عنصرا أساسيّا في المجتمع منذ القدم، فهي صورة ورمز للبطولة والتّضحية. وهي في الرّواية أيقونة يصعب الاستغناء عنها، فقد أصبحت محورا من المحاور التي يستخدمها الأدباء في رسم صورتها للتّعبير عن مختلف أفكارهم وتصوّراتهم، كما أنّها تمثّل لهم منطلقا فكريا للبوح عن مختلف همومهم وواقعهم الاجتماعي والاقتصادي. وعلى هذا، فإنّ المرأة قد أصبحت بمثابة رمز فنّي يحمل العديد من المعاني والدّلالات، فحركة المرأة ترتبط بحركة المجتمع من جهة، ومن جهة أخرى تمثّل رمزا ثريّا موحيا عن الوطن. وتكمن مهمّة الصّورة في الخصوصية التي تنفرد بها عن غيرها، وفي معالجتها لموضوع ما، وكذلك طريقة إيصال الفكرة المراد إيصالها للمتلقّي.

وصورة المرأة عند علي فضيل العربي في رواية جوهرة والبيت الكبير لا تعبّر عن أزمة عائلة بعينها أو عن بيت عاديّ طارئ، إنّما هي أزمة وطن قد يتخطّى الجزائر والمغرب العربي ليمتد إلى الوطن العربي. يظهر لنا هذا في آخر أحداث الرّواية حينما

أزال الأبناء والأحفاد من آل الهواري الجدران التي قسمت البيت الكبير والأبواب التي فرّقتهم، وكأنّ علي فضيل العربي يزيل حدود سايكس بيكو ويعيد الوطن العربي كبيرا مثلما كان، لا تفصله حدود ولا جوازات أو تأشيرات مستحدثة فرّقت الأجساد والقلوب.

في الصّفحة 262، ورد على لسان معمر أحد أولاد جوهرة بنت حمداد بطلة الرّواية (هدمنا الجدران، جدارا، جدارا). وقد كان هذا بفضل جوهرة بنت حمداد التي ما فتئت تذكّر الأبناء والأحفاد بالمحافظة على إرث الأجداد والحفاظ على وحدة البيت الكبير وإزالة الجدران والأبواب. وبهذا فإنّ صورة المرأة عند علي فضيل تتحرّك في إطار وطنيّ يعطيها القدرة على مواصلة رحلتها وسط عائلة ادّعى أفرادها المدنية، فقسّموا إرث الأجداد وتفرّقت القلوب وتناحر الأبناء، لكنّها تنجح في النّهاية بحكمتها وحنكتها في إعادة البيت كما كان ولمّ الشّمل كما سابق عهده.

والمتلقّي لجوهرة والبيت الكبير يستطيع التقاط الصّور المتعدّدة التي عالجها الكاتب من خلال تصوّره وعاداته وتقاليده التي تربّى عليها. فنجد صورة المرأة المناضلة التي تكافح من أجل الوطن متمثّلة بجوهرة بنت حمداد وحالها بعد استشهاد زوجها خالد الهواري. وممّا جاء على لسان ابنها معمر في الصّفحة 43 (أقسمت ألّا ترفع الّراية البيضاء، فهي تعلم أنّ الاستسلام من طبع الضّعفاء والجبناء ... رغم كلّ المحن صمدت صمود الأبطال في معركة التّحرير. ما زالت قصّتها مع جنود الاحتلال الفرنسي والحركي، تثير آيات الإعجاب ... لم تكن تخشى الموت أو العذاب ... كانت تطحن، تبيت اللّيل وهي تدير الرّحى، تخبز، تحضّر الأكل للثّوار، وتحمله لهم)، وفي نفس الصّفحة (كانت تحمل السّلاح والذّخيرة للمجاهدين).

كما ظهرت صورة المرأة الواعية سياسيا من خلال شخصية جوهرة بنت حمداد في أكثر من حدث من أحداث الرّواية، وذلك بإدراكها لأهمية القتال من أجل الحرّية التي لن نحصل عليها ما لم يتحرّر الوطن. ففي الصّفحة 44، جاء على لسان معمر (لقد كانت الثّورة في حاجة ماسّة لكلّ فلس أو درهم. وكانت أمّي تردّد وهي تلفّنا في ذلك القماش الأصفر الرّث كما روت: عندما نشرب ماء الاستقلال وننال الحرّية ستلبسون الثّياب الجديدة يا أبنائي).

تمثّلت صورة الوعي السّياسي أيضا من خلال ما ورد على لسان الجدّة ياقوت في الصّفحة 59 (فرنسا غدّارة يا أولادي. لم ترحم أسلافكم، ملأت سفنها بهم ورمت بهم في البحر الخالي. ذنبهم الوحيد، أنّهم ثاروا ضدّها وعلى ظلمها).

وتظهر لنا صورة الأمّ جليّة واضحة في رواية جوهرة والبيت الكبير، فقد كانت هي الصّورة المركزية المضيئة في أركان البيت الكبير، متمثّلة في جوهرة التي ظلّت تمنح الطّاقة للأبناء والأحفاد. فممّا جاء على لسانها في الصّفحة 53 وهي تحثّهم على الاتّحاد (آه، لو تلعنون الشّيطان وأراكم يدا واحدة). والأمّ هي العطاء، ففي الصّفحة 9 قيل عن جوهرة على لسان معمر (عاشت أمّي جوهرة بنت حمداد لنا، نحن الأخوة الخمسة). وفي الصّفحة 6 على لسان معمر أيضا (كنّا الأرض العطشى وكانت أمّي مزنا تمطر علينا بسخاء لا مثيل له).

وفي الصّفحة 88 يتّضح دور الأمّ الحازمة التي تحمي أولادها من أنفسهم. فعن جوهرة على لسان معمر (كانت امرأة صموتا لا تحبّ لغو الكلام، كلامها ما قلّ ودلّ وكأنّه فرض كفاية. لكنّها عندما تشرق في سمائها ملاحم الأجداد الكرام أو ينحرف الأبناء والأحفاد ... فإنّ الكلام لحظتها يصبح فرض عين لديها. لا أحد يجرؤ على إخماده).

كما أظهرت الصّفحة 4 عن جوهرة على لسان معمر صورة الأمّ القوية الصّلبة المربّية والموجّهة للأبناء والأحفاد (كانت أمّي تختم حديث الأمجاد والبطولات قائلة بحسرة: النّار تلد الرّماد يا أولادي، اشربوا نبع الجدود ترتووا). وفي الصّفحة 5 على لسان جوهرة لأولادها (ربّوا أولادكم على الوفاء والأمانة).

تجلّت لنا في رواية جوهرة والبيت الكبير صورة المرأة المقهورة أيضا. ويمثّل هذا النّمط واقع المرأة المتأزّم الذي ينظر إليها نظرة مادّية فقط يفقدها حرّيتها الإنسانية، يراها مجرّد ملكيّة قيمتها في الانصياع لرغبات الأهل. ونجد هذه الصّورة في شخصية فاطمة الزّهراء عمّة معمر التي زوّجها أبوها من ابن عمّها دون علمها، ففي الصّفحة 11 جاء عنها على لسان معمر (كانت عمّتي فاطمة الزّهراء امرأة طيّبة. تزوّجها ابن عمها ... وهي ما زالت في سنّ الرّعي. يومها رجع جدّي من سوق الاثنين وأخبر جدتي - طيّب الله ثراها- بموعد زواجها)، هذا يظهر عدم استشارة البنت بالموافقة على الزّواج، بل عوضا عن ذلك يزوّجها الأب في السّوق ويحدّد مهرها وموعد زواجها. وفي الصّفحة 112، يذكر معمر قصّة طلاق عمّته فاطمة الزّهراء (هي كلمة واحدة يقولها

فقط، أنت طالق بالثّلاث. تضع الزّوجة حايكها وعجارها وتتأبّط رزمتها وتعود إلى بيت أهلها).

كما يستطيع المتلقّي التقاط صورة أخرى من صور علي فضيل العربي للمرأة وهي صورة المرأة المظلومة، ومنها ما جاء على لسان معمر عمّا جرى لجارتهم حليمة ليلة دخلتها في الصّفحة 166 (شاع سرّ عدم عذريّتها بين الرّجال ... قتلها أخوها البكر بإيعاز من والدها ... وحليمة التي لم تتجاوز مرحلة الرّعي بقليل، مستسلمة لقدرها المحتوم وهي لم تعرف معنى الحرام ولم تقربه).

ونجد أيضا صورة المرأة النّرجسية تلك التي تتعالى على زوجها وتعامله كأداة لتحقيق ما تريد من مصالح، وتتمثّل في رواية جوهرة والبيت الكبير في شخصية زوجة محمود الهواري الذي سافر إلى فرنسا وتزوّج فشتالية بعد أن أنقذها من محاولة انتحار، طلبت منه الزّواج وعندما أنجبت منه البنين تخلّت عنه، فعاد إلى بلاده خالي الوفاض. ففي الصّفحة 16 جاء عن زوجة محمود على لسان معمر (ولم يكن يقوى على ردّ الصّاع ولو بمثله، أدرك أنّها امرأة عنيدة كقومها ناكرة للفضل مثلهم).

ولم تغب صورة المرأة الحكيمة التي تجلّت كالبدر في رواية جوهرة والبيت الكبير في شخصيّتي الياقوت وجوهرة، إذ استطاعت كلتاهما الحفاظ على إرث الأجداد من الضّياع. ففي الصّفحة 181 ممّا جاء عن الجدّة الياقوت على لسان معمر (لم تدخل مدرسة أو جامعة. فقد أخذت دروسها وحكمتها من كلية الحياة). وعلى لسان جوهرة لولدها معمر في الصّفحة 79 (أمّك يا عالم الدّين علّمتها مدرسة الحياة دروسا ربما لم تعلّمكم إياها مدارس الحكومة).

كما ظهرت لنا صور كثيرة للمرأة تمثّلت في شخصيّة جوهرة كصورة ربّة البيت النّاجحة التي تطعم بيتها ممّا تربّي وتزرع. وصورة المرأة التي تقف جنبا إلى جنب مع زوجها في أعماله اليومية، والعديد من الصّور التي تحمل معاني حضور المرأة الإنساني وتفرّدها الأنثوي. وقد قامت بنية الرّواية على هذا الحضور.

نجح الكاتب في تناول موضوع المرأة في أبعادها المختلفة النّفسية والاجتماعية والفكرية بطرق فنّية تتباين وطبيعة الموقف.

كما تناول الكاتب الكثير من الإسقاطات المهمّة التي يحتاج كلّ منها إلى دراسة مطوّلة، مثل تناوله لطقوس مهمّة شملت طقوس الزّواج، وزيارة مقامات الصّالحين، ومواسم فرط الزّيتون وعصره، وغيرها العديد من الطّقوس الأصيلة التي تعتبر من الموروثات المهمّة لدى الأمم. وأتى على ذكر العديد من الأحداث التّاريخية المهمّة في فترات عدّة من تاريخ لا يقتصر على تاريخ الجزائر فقط، بل تعدّاه إلى عدد من البلدان العربية، ما يدلّ على سعة ثقافة الكاتب واطّلاعه وإيمانه ببلاد العرب أوطاني، وإثبات عبارة كلّنا في الهمّ عرب.

القلق الوجوديّ في رواية الهامش
للكاتب خالد سامح

منشورات ضفاف/ الاختلاف - بيروت - 2020

تدور أحداث رواية الهامش للكاتب خالد سامح في فترة حرجة من التّاريخ هزّت العالم العربي وهي فترة سقوط النّظام العراقي عام 2003 وما بعدها. وما تبعه من نخر للقيم والمبادئ. وقد دعت تلك الأحداث في مجملها إلى القلق والخوف على الوضع الذي وصلت إليه مجتمعاتنا وانعكاساته النّفسية والمادّية على شريحة الشّباب، خصوصا بعدما أصبحت عمان هي المكان الأكثر أمانا للفارّين من لهيب تلك الحرب التي أتت على الأخضر واليابس وقلبت موازين الأمور.

من العتبة الأولى للرّواية وهي العنوان الموسوم بـ"الهامش" يستطيع المتلقّي أن يستشفّ بأنّها رواية مشحونة بهاجس القلق.

والقلق ظاهرة طبيعية وتجربة إنسانية شاملة، وهو كما قيل نتاج أصيل للانكفاء على الذّات وابن شرعي لسلبيات العصر. نستطيع أن نقول بأنّه ينشأ في أيّ وقت تكون فيه حياة الفرد معرّضة للخطر الذي يهدّد كيانه دون معرفة معالمه

وحدوده، من غير أن يقدر على مواجهته سواء كان يهدّد أمنه وكرامته، أو المُثُل العليا التي يؤمن بها والأفكار والمبادئ التي يؤسّس عليها حياته.

وبما أنّ الرّواية أصبحت تعبيرا عن أزمة الإنسان وانعكاسا عن عالمه المجهول المحبط، وحصارا يخنقه بهواجس التّوتر والقلق لما هو قادم، فإنّه سيجد ذاته تحت رحمة الاغتراب عن مجتمعه.

يستشعر المتلقّي لرواية الهامش حالات القلق ونوباته لدى شخصيّاتها، بل ويتبادل هاجس هذا القلق معهم بفعل التّأثير والتأثّر من خلال المواقف في مضامين المتن الحكائي.

- مظاهر القلق الوجوديّ في رواية الهامش

1. قلق المكان والزّمان (الاغتراب والتّشظّي)

يعتبر المكان والزّمان من بين الأسس الفنّية والمهمّة التي يبنى عليها العمل الرّوائي، كما أنّهما يمثّلان الفضاء الذي يشكّل فيه وجود الإنسان. وقد وظّف الكاتب المكان في روايته ليعكس دواخل شخصيّاته المهمّشة التّائهة، فكان المكان بلا هويّة مهمّشا ومغترب الوجود، وهذا يتّضح في الصّفحة 48 عن مدينة الزّرقاء التي لولا أبو مصعب الزّرقاوي لظلّت على الهامش (الزّرقاء مدينة تسلّل أحد شبّانها إلى العراق بعد الاحتلال الأمريكي، فجعلها بين ليلة وضحاها "مدينة عالمية" تذكر في كلّ نشرات الأخبار ... اسمه "أبو مصعب الزّرقاوي").

والمكان عادة يرمز إلى السّكن والقرار والأمن، لكنّه عند خالد سامح أصبح رمزا للضّياع والخوف والتّشتّت، فهي بالتّالي أماكن تعاني التّيه. ومنه ما جاء في الصّفحة 31 عن العاصمة بغداد بعد سقوط النّظام وما آل إليه حالها (إلّا أنّ بغداد أصبحت مطبوعة بالدّم وغبار الأحزمة النّاسفة وآثار أقدام لكلّ وحوش الأرض)، فكلّ هذه الأوصاف لبغداد لا تعني إلّا شيئا واحدا وهو أنّها أصبحت مكانا لا أمان فيه بسبب القتل والخطف وانتشار الغرباء الدّمويين فيها سواء كانوا من جنود بوش أو إرهابيين يقاتلون باسم الدّين وهم في الحقيقة صناعة غربية صهيونية.

كما تميّزت الرّواية بالتّعدّد والاختلاف وكثرة الانتقال من مكان إلى آخر، ومنه ما جاء من تنقّل حازم من الزّرقاء إلى عمان والعكس طيلة أحداث الرّواية، إلى تنقّل لهيب العراقية من بغداد إلى بابل ثمّ العودة إلى بغداد فعمان ثم إلى بيروت فعمان. وحتّى الأحداث كانت متنقلة من مكان إلى آخر، ومنه ما جاء في الصّفحة 31 (يتواصل العنف العبثي في العراق، ومزيد من الهاربين يصلون إلى عمان، ثمّ ينتقلون إلى تيه الصّحارى والمحيطات ...). وفي موقع آخر، تحديدا في الصّفحة 97، عن لهيب العراقية (اشترتها من أكبر محلّ للمكياج ... وسط بيروت). وعلى لسان لهيب عن أختها في الصّفحة 110 (أختي تزوّجت بعد وفاة أمّي بثلاثة أشهر وتركت بغداد، راحت تعيش ويّا (مع) زوجها عند أهله في بابل).

وهذه التّقنية -أقصد تقنية التّعدّد والاختلاف وكثرة الانتقال من مكان إلى آخر- تدلّ على التّذبذب والقلق وتساهم في إرباك المتلقّي.

وبالرّغم من هامشية الأماكن في الرّواية، إلّا أنّها تحتضن أسرارا من أسرار البشرية. ويتّضح ذلك ممّا ورد في الصّفحة 50 على لسان حازم (هذه البيوت التي طالما فاحت منها رائحة الأسرار والخبايا كنت أشمّها دوما من الحديث الجماعي الهامس لأمّي مع الجارات ...). ومنها ما ورد في الصّفحة 136 على لسان السّارد عند الحديث عن جلال الزّين، الملياردير العراقي صاحب نادي الصّويفية اللّيلي الذي عملت به لهيب (فالنّادي لم يكن إليه مجرّد ملهى أو مرقص ... نافذة على المدينة وناسها ... منجم لأسرار علية القوم، وأثريائها، وأصحاب الأمر فيها ... في نواديه لطالما ولدت مشاريع كبرى ومرّرت صفقات شرعية وغير شرعية ...).

أمّا عن الزّمان ومظاهر القلق، فمسلّم به أنّ الزّمن في عصرنا يتميّز بإيقاع سريع أصبح يشكّل للإنسان مشكلة نفسية. وقد تأثّرت رواية الهامش بهذا الحسّ الزّمني القلق تأثّرا واضحا، فالكاتب أتقن تقنية التّنقّلات في الزّمن، مرّة ينقلنا إلى عام 1991، وأخرى إلى عام السّقوط، ثمّ الرّجوع إلى السّتينات من القرن العشرين وأحداث تنحية الرّئيس العراقي عبد الرحمن عارف على يد حزب البعث، ثمّ العودة إلى عام 2005 وهكذا. فهذا الزّمن المتقطّع ما هو إلّا ضياع وقلق يشعر المتلقّي بالتّشتّت والضّياع.

2. قلق الشّخصيات

معظم شخصيّات رواية الهامش شخصيّات مهمّشة لكنّها مركزيّة وتدور حولها أحداث الرّواية. فحازم نال الدّور المحوريّ بالتقاء معظم عناصر السّرد الفنّي في حضوره، هو شاب من مدينة الزّرقاء ينتقل للعيش في العاصمة عمان ليكون قريبا من الجريدة التي يعمل بها. لديه توجّهات سياسية وملتزم بالقضايا القومية ما يجعله يعاني قلقا وتوتّرا يدفعانه إلى زيارة الطّبيب، ويتّضح هذا في الصّفحة 15 عندما سأله الطّبيب النّفسي عن وضعه (فأجاب حازم: عاد لي القلق والتوتّر).

وقد عاش حازم حالات القلق بكلّ معانيها وصورها، باستثناء الفترة التي تقرّب فيها من لهيب المترجمة العراقية التي جاءت إلى عمان هاربة من بغداد. ويتّضح ذلك من خلال ما جاء في الصّفحة 101 (أمّا هو فقد أثارته تلك العلاقة، خلقت شغفا مفاجئا بالحياة لديه. وكأنّها البعد الدّرامي لحياته المملّة).

كانت لهيب بمثابة تعويض له عن شعور النّقص العاطفي بالرّغم من أنّ العلاقة بينهما كانت علاقة غير شرعية، ففي الصّفحة 175 عن لهيب (بعثت الحياة في سريره الذي كان قبل أن تزوره قطعة من صحراء جليدية مقفرة).

أمّا عن الاغتراب النّفسي الذي خضع له حازم بعد رحيل لهيب، فيتّضح في أسطر الصّفحة 177 (عاد البيت موحشا تماما مثلما دخله أوّل مرّة). ومن هنا تصل لنا المعاناة النّفسية مع الفراغ العاطفي الذي خلّفه غياب لهيب ليعود القلق والتّوتر إلى حياته من جديد.

كما يغلب على شخصيّة حازم النّزوع إلى اعتزال النّاس، وهذا من سمات الاغتراب النّفسي. ويتّضح هذا للمتلقّي في نهاية الرّواية في الصّفحة 171 (قدم حازم لإجازة ... معتكفا منعزلا في بيته ... يعارك عبثا عوارض اكتئاب تتسلّل من جديد معمّقة شعوره القاسي بالاغتراب عن محيطه ورفضه المنظومات المتحكّمة فيه).

أمّا لهيب التي شغلت الطّرف الآخر من الرّواية، هي عراقية كما سبق وقلنا. عانت أيضا من حالة القلق بسبب الحرب. وكلمة الحرب تحمل بكلّ ثقلها الخوف ومختلف الهواجس المرعبة، ففي الصّفحة 104 على لسان لهيب لحازم وهي تهجس له عمّا حدث معها بعد سقوط النّظام (يعني ممكن اللّي مريت بيه، كثير عراقيات مرّو بيه

... كلّ امرأة مرّت بحوادث تشبه حوادث تجربتي، إمّا أنّها انهارت تماما، ويمكن فقدت عقلها، أو أصابتها حالة اكتئاب رهيبة ويمكن انتحرت).

وقد عانت لهيب من أكبر صدمة نفسية في حياتها وهي لحظة اغتصابها بعد أن تمّ اختطافها على يد الإرهابيين، فورد في الصّفحة 127 على لسان لهيب (صمت وظلام ووحدي مع وحش ما أدري أي أرض انشقّت وطلع منها). وبسبب هذه الصّدمة العنيفة؛ ظلّت في عقلها الباطن تحلم بالانتقام من محاولة استئثار أبو مصعب الموصلي – مغتصبها- بمنح جسدها لكلّ من يطلبه ويدفع. ففي الصّفحة 139 عن لهيب (أرادت أن تحطّم صورة الضّحية السّاكنة داخلها وتدوسها بحذائها وأن تخرج بصياغة أخرى لذاتها مستغلة هؤلاء الذين أغدقوا عليها العطايا والهدايا الثّمينة لقاء ما يغدقه جسدها عليهم من متعة).

وقد اتّسمت معظم شخصيات الرّواية بالقلق مع اختلاف درجة القلق وشدّته حسب المثيرات وسلوك الأبطال.

3. قلق الأحداث

امتزجت الأحداث في رواية الهامش بين ما هو حقيقي ومتخيّل وفلسفي ليكسر كلّ ما هو يقيني ويفرز مكانا مركزيّا للهامش في هذا الوجود، على غرار قصّة جاسم/جيسيكا العراقي الذي حاور حازم بشأن وضع المثليّين في عمان وتخيّل مظاهرة تسدّ شوارعها. وقضية المثليّين هي قضية هامشية لكنّها يوما قد تظهر وتقلب موازين قوانين الدّولة.

وبقي السّؤال: هل انتصر الهامش في رواية الهامش؟ وهل الحقيقة قد تكون في جزئيّة هامشية لا فيما هو متداول؟

المكان ودلالته في رواية حيوات سحيقة للكاتب يحيى القيس

إصدارات دار خطوط وظلال - 2020

يتبوّأ المكان منزلة معتبرة في النصّ، وحضوره مرهون بحسن استثمار الكاتب له. وفي وسط صراعه مع مخيّلة الكاتب تنمو مكوّنات النّص مع هذا المكوّن ليعكس للمتلقّي أهمّيته ودوره في احتضان جميع تلك المكوّنات السّردية، فتمثل أمامه وتخضع لمبادئه ومعاييره التي يحدّدها طابع النّص. وهو الذي يفتح الطّريق للمتلقّي لتتبّع مسار النّص من بدايته حتّى نهايته من خلال المواقف والأحداث التي يزخر بها، وبهذا يصبح المكان مكوّنا مهمّا يساعد في صنع المعنى داخل النّص.

ويحمل المكان دلالات متنوّعة وعلاقات مختلفة تربط الإنسان بواقعه المكاني؛ وبالتّالي يتفاعل كلّ منهما مع الآخر، إذ أنّه في نظر يوري لوتمان السّيميائي الرّوسي "حقيقة معيشة تؤثّر في البشر بنفس القدر الذي يؤثّرون فيه".

والنتيجة نشأة علاقة مزدوجة بينهما لكننا نجده في حيوات سحيقة يبسط حركته على الشخصيات من خلال هذه العلاقة. وبالفعل فإن المكان عند يحيى القيسي لعب دورا فعالا باعتباره المحرك الأساسي لبنية أحداث وتسلسل أزمنته واختلاف موقعه.

اختار الكاتب البتراء كنقطة انطلاق لأحداث نصّه الإبداعي عن طريق صالح الشّخصية المحورية، الدّليل السّياحي الذي يرافق فريقا تلفزيونا يصوّر فيلما وثائقيا عن الرّحالة السّويسري بيركهارت الذي وصل مدينة البتراء عام 1812 متخفّيا تحت شخصية مسلم ألباني. ومن هنا تنطلق أحداث الرّواية وتبرز سمة المكان من خلال غرابته وقسوته، فالبتراء ليست مجرّد مكان، إنّما كانت حضورا مكثّفا شغل فضاءها حيث دارت فيها جلّ الأحداث المحورية التي صنعت ذلك العالم الغريب اللّامألوف للبطل صالح وكانت الأرضية الصّلبة لها. وهذا ما أكسبها (البتراء) خصوصيّتها من بين بقيّة الأماكن سواء كانت أماكن مفتوحة أو مغلقة.

وللمكان في هذا النّص سلطة، فقد اتّخذ عمقا فنّيا من خلال سرد أهمّ ميزاته وذكر مفاتنه التي تغوي المتلقّي لاكتشاف أسراره. وقد بسط سلطته تلك من خلال تفتّح دلالاته على مجموعة من ثنائياته الضّدية مثل الصّعود والنّزول، القرب والبعد، المنخفض والمرتفع، تعقيد المكان وبساطته ... ومنه ما ورد في الصّفحة 12 عن مارغريت التي جاءت من الغرب سائحة إلى البتراء. أحبّت بدويا من عائلة البدول وتزوّجته، وبغض النّظر عن الأسباب الحقيقية التي دفعتها إلى هذا الزّواج من وجهة نظرنا، ننقل ما ورد دون أيّ طعن بما ذُكر (والأهمّ من ذلك قدرتها على تجاوز النّقلة الحضارية من قلب الغرب وزمهريره إلى بساطة الشّرق ودفئه). وفي الصّفحة 133 (عند الهضبة المنبسطة المسمّاة سطوح الجبل قرّر أن يرتاح من صعوده ... وربّما محاولة النّزول). وتعكس هذه الثّنائيات حركة المكان وتعلقه بسير الأحداث.

وينقلنا القيسي من مكان إلى مكان، فمن عمان إلى الزّرقاء إلى لندن، ثمّ يعود بنا إلى البتراء حيث بدأت أحداث الرّواية وجعل هذا المكان مركزا رئيسيا لاستقطاب جميع الأماكن. فالكهف الذي يسقط به صالح بعد أن تزلّ قدمه يصبح مصدرا لحياة جديدة تتّسم بالغرابة يعيشها صالح تؤرّقه وترافقه إلى نهاية أحداث الرّواية. ومن هنا ينشئ القيسي علاقة وطيدة بين صالح والكهف الذي يمارس كينونته وحضوره وما له من دلالة، فيطلعنا الكاتب على الفضاء الذي تبوّأه الكهف الذي أصبح الفضاء المركزي؛ لأنّ الكاتب من خلاله يفتح للمتلقّي أبواب التّخييل وآفاق التّأمّل. وتلك العلاقة نشأت بفعل الأسرار التي يخفيها هذا المكان خلفه، فهي علاقة رهبة ورغبة في اكتشافها وكشف ما لم يكشفه غيره، وهذا يتّضح في الصّفحة 137 على لسان صالح (سأكتشف خباياه من الدّاخل بكلّ هدوء، من المؤكّد أنّني سأعثر على مخطوطات قد تغيّر وجه التّاريخ).

اختلاف الأحداث وتنوّعها مرتبط بتعدّد صور المكان داخل النّص، والتّلاعب بهذه الصّور تمّ استغلاله بشكل متقن. فإسقاط الحالة النّفسية والفكرية لشخصيات العمل على المحيط الذي يتواجدون فيه يعطي للمكان دلالة تتخطّى المألوف كوسط يؤطّر الأحداث. فنراه عند القيسي محاورا حقيقيا يقتحم عالم السّرد متجاوزا نفسه كمكوّن يتحكّم الكاتب بوصفه.

وقد أسّس الكاتب عالما خوارقيا حينما أسقط صالح في الكهف، ليلتحم فيه المكان مع الإنسان. وهذا المشهد ينبئ المتلقّي أنّه بصدد استقبال عالم لا مرئي وهو عالم الماورائيات مثل التّخاطر مع الأرواح والتّقمّص، بهدف تمرير الانتقادات الاجتماعية والسّياسية والدّينية حيث وجد فيه الكاتب حرّيته في الكتابة. فقام القيسي بإسقاط حوادث وقعت في الماضي على الحاضر ليؤكّد أنّ العدوان بين البشر ما يزال ساريا والصّراع قائم مهما تنوّعت أشكاله واختلفت أسبابه. وبهذا فقد تداخل الماورائي والتّاريخي والواقعي وتوحّدوا في عالم واحد.

وللمكان في حيوات سحيقة إسقاط معنوي، فالكاتب يرى أنّ البتراء حكمة، يكشف قيمتها وقداستها من خلال أساليبه المتّسقة مع طرحه لموضوع المكان باعتباره موضوعا فنّيا جماليا ومعرفيا له دلالته. لكنّه مكان يعاقب ويسخط، حدوده قلة أسراره التي وجب حفظها وعدم كشفها. وصالح بطل الرّواية قرّر اكتشاف عالم أسفل الكهف، وبذلك يكون قد حاول خرق أسرار هذا المكان وعوقب بالاختفاء الذي ربّما هو الموت، فهي لعنة المكان التي حلّت به لأنّه تمرّد على غموضه وحاول كشف أسراره. يتجلّى هذا في الصّفحة 136 (بعد ثلاثة أيام من تلك اللّيلة عثر أحد الرّعاة في وديان البتراء على حقيبة جلدية فيها دفتر للملاحظات وأشياء أخرى، لكن أحدا لم يعثر على صاحبها إلى اليوم)، فرحلة البحث تلك قادت صالح إلى الفناء والهلاك بسبب التحام الشّخصية مع المكان.

وللمكان عنجهية تظهر وتبلغ ذروتها في محاصرة الشّخصية الممتدّة في المكان بوشائج فنية، عندما يحفر المكان (الكهف) في أغوار هذه الذّات (صالح) مسارات عميقة يفرض من خلالها سطوته وسيطرته، فحينما يقرّر صالح إثبات أنّ ما يحصل له من أمور غرائبية هي ليست جنونا أو مرضا نفسيا، يفرض عليه المكان القيام بتلك الرّحلة لاكتشاف كنهه. ويتّضح ذلك للمتلقّي في الصّفحة 133 (إذا سيثبت لنفسه الهائمة ولكلّ المتشكّكين بحكايته عن الكهف أنّ ثمة شيء يستحقّ أن يتعرّفوا عليه عمّا قريب).

كما أنّ جمال المكان كان له دور في التّأثير على صالح في رحلة بحثه. فبينما كان يستريح وهو في طريقه إلى الكهف، ذكر في الصّفحة 136 (بدا له ضوء النّجمة التي تربض على قمّة الجبل يزداد سطوعا كأنّها انحدرت من الأعالي مقتربة منه في هجعته تلك). فتلك النّجمة التي كادت تطبق على المكان زادته شوقا لمعرفة أسرار هذا المكان وما يخفيه خلفه.

ومن العناصر الدّالة على تميّز المكان الذي انطلقت منه الأحداث وانتهت عنده، ما عبّر عنه السّارد في الصّفحة 7 وهو يصف جمال البتراء (ربّما لجمال تلك التّشكيلات اللّونية في بطون صخورها)، وفي الصّفحة 15 (فتبدو زرقة السّماء من بينهما أو تغيب، بينما يمسح الضّوء المتوهّج تلك الظّلال النّاعسة فوق المنحنيات وعلى بطن الصّخر).

كما أسهم المكان بأبعاده الدّلالية في بلورة مفهوم النّص وتنوّع الأفكار التي أراد الكاتب إيصالها للمتلقّي، فنجد في النّص الدّلالة الدّينية مثل حضور المسجد حينما أتى بالحديث عن مدينته الزّرقاء وذكر الجماعات التي تسمّى بالدّينية وهي عن الدّين أبعد، وتوريطها لصغار السّن وغسل أدمغتهم للذّهاب إلى سوريا والعراق لتلبية نداء الجهاد.

ويكتشف المتلقّي في نهاية النّص فيما جاء من ملاحظات كتبها صالح في دفتره في رحلته الأخيرة مع الحياة الملامح الصّوفية التي تسم شخصيّته، ورد في الصّفحة 140 (ملاحظة: سأقترح على مدير مركز الدّراسات حين أعود إلى عمان أن ننجز بحثا عن التّصوّف في محاربة التّطرّف). والتّصوّف عند صالح هو أن تعمّ المحبّة التي تنفتح على الإنسانية جمعاء، والتي جلّلها الكاتب بهذه العبارة على لسان صالح في الصّفحة 134 (لو كنت سأختار مذهبا لي في هذه الحياة فمن المؤكّد سيكون دين الحبّ الذي ينفتح على الإنسانية جمعاء وينبذ العنف).

بقي أن نقول إنّ يحيى القيسي سعى إلى إثارة هيكل أفق المتلقّي عن طريق دلالة علم الماورائيات الذي صنعه، وهو علم يرتبط أساسا بالتّاريخ بل هو امتداد له، ليقول عن طريقه الكثير ويسرّ للمتلقّي بمكنوناته. وهنا يكون قبول المتلقّي أو رفضه لما تلقّاه مرتبط بقناعاته ومعتقداته.

التشظّي والانشطار في رواية الشّظايا والفسيفساء للرّاحل مؤنس الرزاز

من إصدارات المؤسّسة العربية للدّراسات والنّشر - 1994

كان لنكسة 1967 أثرا بالغا على الشّخصية العربية لما أصابها من اهتزاز وحلول الشّك بدل اليقين وسقوط الكثير من القيم، تبعه انهيار الاتّحاد السّوفييتي وحرب الخليج والعالم الذي أصبح أحاديّ القطبية تسيطر عليه الولايات المتّحدة الرّأسمالية.

والرّاحل مؤنس الرزاز، السّياسي القومي الرّوائي الذي ولد في جوّ سياسي بحت وتشرّب السّياسة حتّى الثّمالة، كان الأقرب لهذه الأحداث. فوالده منيف الرزاز الطّبيب السّياسي القيادي في حزب البعث العربي الاشتراكي الذي ذاق ويلات الاعتقالات والنّفي وانتهت حياته وهو في الإقامة الجبرية التي فرضها عليه رفاق حزبه الذي كان يوما يمثّل العائلة بالنّسبة لمؤنس. وكان لهذا المزيج من النّكسات سواء على مستوى العائلة أو تلك التي أصابت الواقع العربي والعالم برمته أثرا أنتج لدى مؤنس الرّوائي رؤية لا يقينية للعالم فلسفتها التّمرّد على التّحديد والتّصنيف وجماليات الوحدة والتّماسك في الرّواية التّقليدية. أمّا النّتيجة فكانت نوعا جديدا من الكتابة كفعل مقاوم يعيد النّظر

في كلّ شيء ويسعى إلى تأسيس وعي جمالي جديد، تشظّى فيه السّرد واضمحلّت أدوار الشّخصيات وتفتّتت الأزمنة والأمكنة مع غياب الحبكة القائمة على مبدأ التّسلسل والتّرابط والمنطقية، حيث سادت فيه الأحلام والكوابيس واللّامنطق والانشطار والتّشظّي والشروخات؛ وبالتّالي سريان القبح طيلة صفحات العمل.

ورواية الشّظايا والفسيفساء حالة ممتدّة من الانهيارات والخراب والتّشظّي الذي أصاب الواقع العربي في نهاية القرن العشرين ممّا لا يخفى من ظروف سياسية واقتصادية واجتماعية وفكرية انعكست على عالم مؤنس الرّوائي كما ذكرنا سابقا. فانتقل هذا الخراب والانهيار والتّشظّي إلى شخوصه وأماكنه وأزمنته.

في الكتاب الموسوم بـ"الشّظايا والفسيفساء"، يفتتح مؤنس الرزاز روايته في الصّفحة 5 بملاحظة هي (يقال أنّ الأوراق "المشظّاة" المبعثرة في هذا الكتاب من وضع عبد الكريم إبراهيم. أمّا الأوراق "الفسيفساء" المفتتة فهي من وضع سمير إبراهيم ... والله أعلم!). ولأنّ شخوص مؤنس الرزاز يعانون حالة من الفصام، وهو انشطار الشّخصية المؤدّي إلى اضطرابات الحالة النّفسية مع انقسام في فكر المريض وأفعاله ورغباته، فإنّ المتلقّي لهذا العمل سيكتشف بأنّه أمام شخصية مصابة بالفصام منذ البدايات. ويتأكّد له الأمر في نهاية الرّواية في الصّفحة 124 (في المساء حين ينبطح سمير إبراهيم، أو سمير عبد الكريم أو عبد الكريم سمير، ما الفرق؟)، فشخصيّة سمير إبراهيم وعبد الكريم إبراهيم ما هي إلّا واحدة انشطرت لاثنتين: سمير وعبد الكريم.

ويتجلى انشطار الذّات في رواية الشّظايا والفسيفساء من خلال سياق طموحها للوصول إلى حالة الاستقرار النّفسي وملء الفراغ. ففي الصّفحة 8 ما جاء على لسان عبد الكريم الذي ترك بيروت قادما إلى عمان باحثا عن الاستقرار (اكتشفت أنّ لا مجال لقتل الفراغ والخواء والملل إلّا بأسلوبين: إدمان العمل، أو الاستجارة بالخمر).

أمّا عن التّنقّل بين الماضي والحاضر، فتنشطر ذات السّارد لتصبح الرّواية لمحات سريعة من أزمنة متفاوتة وأمكنة متفاوتة أيضا، ففي الصّفحة 67 على لسان سمير (1970 اجتزت الحدود إلى دمشق ثمّ إلى بيروت 1982 من بيروت إلى قبرص ... من قبرص إلى عاصمة الرّفاق).

كما أنّ ما جاء في الرّواية في بعض فقراتها من اختلاف التّطوّر الحضاري كان له دور في انشطار الذّات. ويتّضح هذا فيما جاء على لسان عبد الكريم في الصّفحة 12 (القاهرة تستقبل سارة برنار في الأوبرا. وفي هذه المنطقة من العالم كانت بعض القبائل تغزو الخطّ الحديدي الحجازي. قلت: ثمّة تباين في التّطور الحضاري).

كان لاشتغال مؤنس بالتّاريخ أثر في توليد انشطار الذّات أيضا، ومنه ما ورد في الصّفحة 9 إذ تحدّث عن تاريخ عمان وقال بأنّها بلا أصل لأنّها كانت تجمع عائلات جميعها تدّعي انتمائها إليها كمكان.

ومن تجلّيات انشطار الذّات ما تمّ خلال استحضار المشاهد والأماكن من ماضي السّارد وذكرياته ومقارنتها بالحاضر الذي تسبّب بأهمّ مشكلاته النّفسية، فجاء في الصّفحة 58 على لسان عبد الكريم عن سمير (بدأت ألاحظ أنّني أنسى الوجوه وأنسى الحديث الذي بدأت به والأمكنة أيضا تتقمّص ملامح غريبة عصية على ذاكرتي. لكنّني أذكر صور ووقائع الماضي البعيد بصورة مذهلة. المشكلة تتعلّق بالحاضر، أشلاء وشظايا فسيفسائية).

كما أنّ الشّعور بالاغتراب والوحدة والرّفض عند السّارد سمير ما هي إلّا نتاج مواقفه الرّافضة لكلّ ذلك الخراب والانهيار الذي أصاب واقعه بل وامتدّ إلى الواقع العربي، فالأحزاب لم تعد أهدافها نبيلة والانتهازيون سيطروا عليها، كما سيطرت الإقليمية الضّيقة على التّوجهات داخل الحزب، والتّحوّل النّضالي الحزبي لدى المناضلين والقوميين إلى الأعمال التّجارية والاقتصادية بل ومحاولتهم طمس ماضيهم النّضالي، وسيطرة التّلفزيون واللّاقط وألعاب الكمبيوتر على عقول النّاس خصوصا الشّباب حتّى أنّ مؤنس توقّع أنّ الكتاب لن يهتم له أحد في القادم من الأيّام وهو بالفعل ما حصل. كلّ هذا وأكثر أدّى إلى انهيار وانشطار ذاتي لشخوص العمل.

وقد غصّت الرّواية بأعراض الفصام تمثّلت بالتّخيّلات غير الطّبيعية والهلوسات والتّوهّمات، وميل الشّخوص إلى العزلة وفقدانهم المتعة تجاه الأشياء، وغيرها من الأعراض التي كانت تجلّت للمتلقّي من خلال الشّخصية الرّئيسية سمير ووجهه الآخر عبد الكريم.

أمّا ثيمة التّشظّي فإنّها تحكم قبضتها بقوّة على الرّواية. والتّشظّي هو فقدان الرّوح أثناء تجارب الإنسان مثل التّعرّض للصّدمات النّفسية والحوادث والتعرض لخسارات كثيرة وكبيرة. كان التّشظّي في رواية الشّظايا والفسيفساء أحد إفرازات التّجربة السّياسية التي تعرّض لها شخوص روايته وتأثّر من حولهم بها. سمير يؤثّر على أولاده وخصوصا ابنته رانية وكذلك أخته سميرة، وشخصيّة سمير كما ذكرنا سابقا تحلّ محلّ شخصية عبد الكريم والعكس. فأبطال مؤنس مسكونون بالتّشظّي، حالهم حال الأمكنة التي يتواجدون بها والأزمنة أيضا. ولعل أحد أسباب هذا التّشظّي هو القمع السّلطوي، ومن أمثلته ما جاء على فم الأستاذ الذي استجار بعمان بعد هروبه من مصر وكان نائب الرّئيس جمال عبد النّاصر الصّفحة 14 (فتح الأستاذ فمه ليتكلّم ... إنّه عاجز عن الكلام لأسباب أمنية)، فالأستاذ لم يتكلّم لأنّه خاف على نفسه من قبضة السّلطة.

والقمع عند مؤنس تجاوز الواقع ليدخل الأحلام على شكل كوابيس. وتنوّعت صور القمع حتّى وصلت إلى أفراد الحزب الواحد، فعند زيارة عبد الكريم للدّكتور عبد الرحمن، اعترف له بأنّه يتعاطى أقراص المنوّم ليقتل الوقت، وحدّثه عن كوابيسه الغريبة ومنها اختطاف الرّفاق له من حزبه القديم وتعليقه على صليب وتقطيع أصابعه بكلّ بهجة.

كما تطرّق إلى خيانة الرّفاق لبعضهم في نفس الحزب، ففي الصّفحة 67 عن أحد الرّفاق (فرّ من أحراش جرش إلى عاصمة الرّفاق. استقبلوه استقبال الأبطال ثمّ أعدموه).

وعن رانية الصّغيرة ابنة سمير التي اكتفت بمحاورة الكبار فقط بحركات الأصابع وتجنّبت استخدام اللّغة المقموعة، ذكر في الصّفحة 30 (رانية لا تتواصل معي إلّا عبر اللّعب ... ملامحها تشي أثناء اللّعب الصّامت بأنّها مهتمّة جدّا ومستغرقة بلغة التّواصل عبر الحركة والأصابع ... لا عبر اللّغة المحكية المقموعة). وهنا اضطرّ سمير أن يصطحبها معه إلى طبيب نفسي، وعلى لسان سمير في الصّفحة 67 (أخذتها بالقوّة وأخذت نفسي إلى طبيب أعصاب. قلت له إنّنا مشوهان). والتّشوّه هو تشوّه للذّات التي تشظّت وتفتّتت بسبب القمع وعدم القدرة على التّعبير الحرّ.

من عوارض التّشظّي التي سيطرت على شخوص مؤنس وتجلّت في الرّواية هي المعاناة من الإدمان على الخمر، وهذا بالضّبط ما كان يعاني منه سمير، حتّى أنّ زوجته انفصلت عنه لهذا السبب وأولاده يحاولون إيقافه عن الاستمرار في الشّرب. ومنها ما جاء على لسان سمير في الصّفحة 76 (الصّغيرة رانية تقف بالباب وتحدّق إلي، تحملق بي، في عينيها فضول ورعب، وأنا أقف على حافّة انهيار جسدي ونفسي، وأحدق إلى أعماقي المشظاة المنكسرة ... الخمر ملاذ). وفي الصّفحة 77 على لسان سمير أيضا (أبول على عقبي. أحسّ أنّني متناثر أصبو إلى الاستعاذة بمزيد من مشروب العرق).

ومن عوارض التّشظّي التي وردت في الرّواية أيضا حالة المعاناة من الخدر والقلق واللّامبالاة التي كان يعاني منها سمير، ففي الصّفحة 8 عندما كان عبد الكريم يقنع سمير بالانضمام إلى حزبه (قال وهو يتداعى على سريره بلامبالاة: إنّ كلامي ليس سوى قصيدة شعر وإنشاء)، وهذا الردّ ينمّ عن يأس من واقع الأحزاب، وأنّها أصبحت مجرّد شعارات جوفاء لا طائل منها.

كما أنّ عبد الكريم، الوجه الآخر لسمير، يعاني من الضّيق الرّوحي والوهن والفراغ والرّغبة في الانتحار، وهذا كله من عوارض التّشظّي. إذ جاء في الصّفحة 16 على لسانه (ثمّة رياح باطنية لا تهبّ ولا تندفع. تتوارى في جنين الحاضر الخفي ... هوّة سحيقة من الفراغ. أصبح الوقت عدوّي الأخطر ... تدريجيا لا أدري بالتّحديد. بدأت فكرة الانتحار تستحوذ على عقلي).

وفي شظايا الفسيفساء الصّفحة 67، يكشف الخراب والانهيار في الوطن (شروخ في فسيفساء الوطن الأمّ، الوطن الأمّ يجهض الأجنّة، ويئد المواليد)، فوطن مثل هذا الوطن مصاب بكلّ تلك الشّروخ والخراب لا بدّ أن ينعكس حاله على الحالة السّيكولوجية لأبنائه. لذلك كانت شخوص مؤنس في رواية الشّظايا والفسيفساء انعكاسا لواقعهم المنهار.

بقي أن نقول بأنّ مؤنس الرزاز وجّه من خلال الشّظايا والفسيفساء نقدا لاذعا لأمور كثيرة منها الانتخابات النّيابية وتحكّم العشيرة بها. كما أنّه عرّى السّلطة وكشف الكثير ممّا خفي على العامّة وأشار إلى الفساد المتغلغل في مؤسّسات الدّولة.

وبعد كلّ هذا الخراب والانهيار والتّشظّي والخواء، كان لا بدّ لمؤنس الرزاز أن ينهي حياة بطله بالانتحار. ففي نهاية الرّواية في الصّفحة 133 على لسان سمير إبراهيم أو عبد الكريم إبراهيم، لا فرق كما ذكر مؤنس (أمام فندق الأردن في جبل عمان. وجدتني كالملتاث لا أدري من أين حصلت على البنزين. بدأت أستحمّ به. سكبته على رأسي وهرعت مثل الومض نحو السّفارة الأمريكية. رقصت في غمرة اللّهب رقصة بدائية وحشية ... فتاة بلا ملامح تحمل ملامح رانية بزغ وجهها من بين اللّهب، هتفت تحتجّ ضدّ أمريكا. وقالت السّفارة الأميركية رحلت من هنا إلى عبدون منذ سنة ... وكان أوان اللّهب قد فات).

تجلّيات العاطفة في رسائل نازفة للكاتبة السّورية هند يوسف خضر

إصدارات دار دلمون الجديدة - سورية، دمشق - 2022

تعتبر الرّسائل الأدبية فنّا من فنون الأدب النّثري الذي انتشر في بداية القرن العشرين. ولعلّ أهمّ ما تتميّز به الرّسائل من خصائص أسلوبيّة، العواطف المتعدّدة وصدقها، والتّفنّن في طرح الصّور الأدبية وتحليق كاتبها في الخيال. يقول الأديب إبراهيم الهاشمي عنها: "الرّسائل الأدبية تمثّل الصّوت الدّاخلي للكاتب، لأنّه في ثناياها يبثّ أكثر الأفكار والمسائل قربا وتعبيرا عن نبض قلبه سواء كان ذلك همّا فكريا أو إنسانيا وجدانيا".

وقد تناصّت هند خضر مع غيرها من الأدباء بالرّسائل المتبادلة بين أديب وأديبة كتلك التي اشتهرت بين ميّ زيادة وجبران خليل، ورسائل كافكا إلى ميلينا، وغيرهم. وكانت العاطفة العنصر الأكثر بروزا في رسائل هند خضر. والعاطفة واحدة من العناصر التي يجب أن يتكوّن منها الأدب وهي أداته، فهي التي تتحدّث عن شعور الكاتب وتثير شعور المتلقّي، كما أنّها تسجّل أدقّ مشاعر الحياة وأعمقها. ففي الصّفحة 15 نلمس تلك

المشاعر الجيّاشة لدى الكاتبة وهي تكتب لحبيبها (اليوم سأخبرك عن انهيار عطرك في معطفي ومعانقة أوراقك ضرب من الانتحار).

تعتبر إثارة العواطف العنصر الظّاهر في الأدب، وقد امتزجت العاطفة بالمعاني والخيال في رسائل نازفة. ومن المعروف بأنّ العاطفة يثيرها الشّعور بالجمال، وهو اللّذة التي تحدث في إدراك صفات الشّيء، والشّيء عند هند خضر هو حبيب. ويتّضح لنا ذلك في كلّ سطر في الرّسائل، ومنها ما جاء في الصّفحة 17 (عندما تقرأ رسائلي ستدرك كم وكم أحببتك).

المتلقّي لرسائل نازفة يدرك مدى قوّة العاطفة التي تثيرها تلك الرّسائل وصدقها، ويبرز ذلك من خلال وصف الكاتبة لنفسها وهي تستعيد ذكرى الحبيب في الصّفحة 16 (أتمزّق كقطعة ثياب بالية فوق شطآن الذّكرى، وأملأ ضلوعي حنينا واشتياقا لعينيك). فهذه عبارة من العبارات التي تحرّك الشّعور وتوسّع النّظر وتحيي القلب لمن يعانون من نفس الوضع النّفسي للكاتبة.

كما اعتمدت العاطفة عند هند خضر على حسن تعابيرها وقوّة خيالها، فلا تكاد رسالة من تلك النّازفة تُكتب إلّا وتألّق الخيال وتجلّى فيها، ومنها ما جاء في الصّفحة 23 (أنت تعزف على أوتار قلبي ألحانا، عندما يداهمني قلق الوقت، ترقص روحي). وفي موضع آخر، تحديدا في الصّفحة 25 (فأمسك ورقتي البيضاء كبشرتك لأكلّمها عنك فتغرق بدموعي).

هذا وقد تمتّعت هند خضر بقوّة الأسلوب الذي تمكّنت من خلاله من نقل عواطفها للمتلقّي. كما أنّ العواطف التي أغدقتها في رسائلها كانت خصبة، غنية، ومتنوعة. فنجد عاطفة الحبّ في الصّفحة 28 (اسمعني جيّدا، عندما أعلنت لي الحبّ، كانت لحظة كونية، لحظة ولادتي من رحم الأحزان). أمّا عاطفة الحزن واليأس فنجدها مثلا في الصّفحة 13 (لطالما كنت أخشى من لحظة الغروب. ولا أقصد غروب الشّمس وإنّما غروبك عن حياتي). بينما تتجلّى عاطفة الشّك في الصفحة 70 (اشتقتك للحدّ الذي لا يحتمله القلب ويشكّ في حقيقة تصديقه العقل، أليست النّجمة جارة القمر؟).

وما أعطى للعاطفة قوّتها هو سموّها وإثارتها شعورا أخلاقيا وهي تجربة الكاتبة التي يبدو أنّها مسّت حياتها وتسبّبت لها بكلّ هذا النّزف، ويتجلّى هذا في الصّفحة 31 وهي

تتخلّى عن عشقها وتعتزله في جزيرة تعاني فيها آلام عشقها حيث الألم يحمل أقصى المشاعر الأخلاقية (لقد انتهى المشوار. وآن موعد الرّحيل من مدائن عشقك لأركب على متن سفن الفراق وأهاجر إلى جزيرة صرخاتي وأوجاعي وأحزاني).

والعاطفة تقاس أيضا باستمرارها وثباتها، وهذا يعتمد على بقاء أثرها في نفوس من قرأوا لهند خضر رسائلها النّازفة.

أمّا بالنّسبة للألفاظ التي استخدمتها الكاتبة، فقد كانت سهلة مألوفة صاغتها في تراكيب تراوحت بين القصيرة والمتوسّطة. كما تخلّلت الموسيقى الشّعرية بعض فقرات الرّسائل. وقد أعادتنا هند خضر إلى لون أدبي جميل ورفيع نفتقده في أيّامنا هذه، وهو لون مهمّ نتمنّى عودته ليأخذ مكانته التي يستحقّ من جديد.

بقي أن نقول إنّ الكاتب محمد حسين قدّم للعمل ووصف لغة الكاتبة بأنّها رشيقة قريبة للعقل والقلب.

ظاهرة الاغتراب في كحل مريم (قصص قصيرة) للكاتب السّعودي حسن الشيخ

إصدار دار ريادة للنّشر والتّوزيع - 2023

يعيش العالم العربي الكثير من التّناقضات التي أنتجت العديد من الأزمات سواء على المستوى الاجتماعي أو الفكري أو النّفسي. ولم يكن الأدباء يوما إلّا جزءا من هذا العالم حيث أدّت تلك الأزمات إلى تعرّضهم لصدمة انعكست على تجربتهم الأدبيّة. وكلّما ازدادت التّحوّلات الحضارية تعقيدا وازدادت الأنظمة السّياسية تعدّدا وتضاربا؛ كلّما انعكس ذلك على الإنسان بشكل عامّ وأصبح أكثر ميلا إلى الاضطراب والتّمزّق الدّاخلي، وعلى الأديب بشكل خاصّ حيث انعدمت ثقته بالواقع؛ فأفرزت معاناته على مستويات متعدّدة من الاغتراب. والاغتراب ظاهرة انعكست على كتاباته حتّى غدا موضوعا بارزا فيها، فنجده يعمل على نقل رؤيته وأثر التّحوّلات المحيطة في بنيته النّفسية والفكرية من خلال نصوصه.

وتعتبر القصّة من أكثر الأشكال الأدبية اقتناصا لقضايا الواقع، من حيث أنّها تمتلك القدرة على إعادة بناء تلك القضايا على نحو حيويّ ومركّز ومكثّف يقوم على اختزال اللّغة والفضاء زمانا ومكانا وشخوصا، ثمّ اختزال الموقف والرّؤية الفنّية

المطروحة كنتيجة لذلك. من هنا نجد أنّ حسن الشّيخ في كحل مريم قد توجّه إلى عالم الغرابة والخيال والعجائبي لفهم الواقع ورصده ثمّ رفضه، حيث سعى من خلال أبطاله إلى تغييره والتّحرّر منه وإحلال واقع جديد أكثر حرّية وكرامة. وقد يكون النّزوع عنده إلى ذلك العالم للتّعويض عن الشّعور بالنّقص النّاتج عن القيود المفروضة على الكاتب سياسيا واجتماعيا وثقافيا.

وقد جسّد الكاتب فكرة الاغتراب من خلال أبطال قصصه، فنجده قد رسمها بدقّة ليطرح من خلالها مشكلات نفسية بوحدتها وقلقها ويأسها. وقد ظهرت صور الاغتراب بأنواعها الجسدي والذّاتي وغيره من الأنواع في كحل مريم.

كما يتّضح للمتلقّي في القصّة الموسومة بـ"أنا خنثى" مظهر من مظاهر الاغتراب الجسدي على لسان البطل زكي أو البطلة زكية (هواجسي مشتّتة، مبعثرة، أحاول لملمتها فيفضحني جسدي، أنا متعب من حمل هذا الجسد)، ونلاحظ من خلال هذا الهاجس على لسان البطل/البطلة مقدار المسافة التي تزداد بين الذّات والجسد. وانطلاقا من هذا، نجد أنّ الذّات تحاول أن تحطّ من قيمة الجسد الذي كان سبب اغترابها وآلامها، فعلى لسان زكي/زكية (أتمنّى أن أعيش هادئا، ساكنا، مثل دودة صغيرة في بلور ملحي منسية منذ سنين). وإحساس الشّخصية بالتّقزّز من جسد يجعلها تبحث عن الانفصال عمّا حولها (في قارورتي الزّجاجية تلك سجنت نفسي، كانت حدودي الآمنة من الآخرين).

وفي القصّة الموسومة بـ"رجل المستنقع" نجد الصّراع بين الذّات والجسد يؤدّي إلى انفصال الذّات عن الجسد ومحاولة الخروج منه إلى جسد آخر لا يشبهه (الآن أشعر أنّ هذا المستنقع بدأ يتّسع لي، إلّا أنّني أصبحت رخوا، ليّنا، قد بهت لون بشرتي واخضرّ، بدأت أفقد شكل ساقيّ شيئا فشيئا، فإذا هما تشبهان ساقيّ ضفدع عجوز... وعندما صرخت بأعلى صوتي لم يخرج من شفتيّ غير النّقيق). هنا يتّضح لنا بأنّ البطل عندما تحوّل إلى ضفدع وخروجه من جسده الأصلي إلى جسد آخر نفى عنه أسباب الاغتراب التي أفقدته حرّيته، فكان التّحوّل طريقه للانطلاق بحثا عن ذاته الحقيقية (الآن أشعر بالرّضا وكفى، وهذا المستنقع هو رحمي الأوّل الذي حملني قبل أن تلدني أمّي هناك).

وفي القصّة الموسومة بـ"أنا أطير" تبرز ملامح الاغتراب الذّاتي حيث نجد البطل يعيش في الأوهام ويخلط بين الواقع والحلم. ويتّضح هذا للمتلقّي عندما يقرأ ما جاء على لسان البطل (ربّما أنت تحلم، هكذا قيل لي، إلّا أنّني متأكّد من أنّني أعيش الواقع لا الحلم، لا يهمّ ما يقوله الآخرون عنّي، فأنا أرسم واقعي لا تخيّلاتي ... أنكمش إلى داخل ذاتي، أتكوّر، أدور على نفسي لآلاف المرّات، مخافة تسرّب الحلم من يدي). فالبطل يستغرق في الحلم بإرادته ويتمسّك به خوفا من فقدانه لأنّه يزيد من عزلته ويفقده التّواصل مع العالم من حوله. فكل شيء حوله يطير، والطّيران يرمز إلى الانعتاق من قيود الواقع والحصول على الحرّية التي تتوق ذاته إليها وربّما تتوق لها ذات الكاتب.

لقد سعى حسن الشّيخ عبر أبطاله العجائبيّين إلى إعادة إنتاج معاني وقوانين بديلة للواقع المستبدّ وكشف ما هو مضمر تحت سطح السّرد، وفي نفس الوقت الكشف عن حجم الاغتراب والفشل في تحقيق الذّات عبر الواقع. ويتّضح هذا في القصّة الموسومة بـ"الصّراخ بلغات مختلفة" حيث نجد مجموعة غريبة من النّاس أوصافهم غريبة تلاحق البطل وتسعى إلى إنزال عقاب ما به على ذنب لم يقترفه (أجسامهم قصيرة جدّا، كأنّهم عشيرة من الأقزام التي تعيش في القارّات البعيدة إلّا أنّ أيديهم طويلة جدّا يلوحون بها أمامي)، وبالرّغم من اعتراف البطل بذنب لم يرتكبه إلّا أنّ المجموعة لا تكفّ عن ملاحقته إلى أن تتسبّب في سقوطه في مجاري المدينة الموحشة. وهذه القصّة فيها إشارة إلى العجز عن تغيير الواقع المستبدّ. وهي كما العديد من قصص المجموعة تحمل إشارات سياسية أعلنت عمّا هو مسكوت عنه. كما أنّ اللّجوء إلى تقنية الاسترجاع باستعادة الماضي المفقود وتكراره يجعل البطل ينفصل عن واقعه الذي يشعر فيه بالاغتراب النّفسي ويستعيد نفسه من خلال الماضي البعيد. ويتّضح لنا هذا في القصّة الموسومة بـ"لا أستطيع البقاء" حيث يسير البطل أحمد في شوارع المدينة بلا هدى يجترّ ماضيه ويغمض عينيه لكي لا يرى سواه (تذكّر آمنة التي يحملها جثّة هامدة في داخله. تذكّر ضحكتها التي تندلع بصخب هادئ من بين شفتيها الغليظتين المثيرتين، تطلّع إلى الشوارع المزدحمة، والنّاس المسرعين والمباني الشّاهقة ... ثمّ أغمض عينيه كي يحتفظ في ذاكرته بما تبقّى من رسمها الذي كسرته الأيام).

ومن مظاهر الاغتراب لجوء الكاتب إلى توظيف السّريالية أو ما وراء الطّبيعة، حيث ينعكس العالم الغريب لدى البطل على كينونته الدّاخلية وحالته النّفسية والذّهنية، فيلجأ إلى تجاوز المنطق وتوظيف كلّ ما هو غريب لا ينتمي إلى الواقع ويقدّمه

على أنّه واقع حقيقي عن طريق صنع العوالم الغريبة بالخيال والاستلهام بلغة تقترب من لغة الحياة اليومية المألوفة ليشاكل بين الواقع واللّاواقع، فيجعل اللّاواقعي واقعيا، والعكس. ويتمثّل هذا في القصّة الموسومة بـ"كحل مريم" حيث تمتلك مريم مكحلة سحرية ما أن تكتحل بكحلها حتّى ترى تفاصيل المجهول والأحداث (ضاعت منها ابنتها مريم، فخرجت تبحث عنها ... وقف أمامها عفريت من عفاريت الجنّ ... فأخذها العفريت إلى أحد الكهوف الجبلية، وإذا بمريم نائمة فيه ... وأهداها العفريت مكحلة، قال لها إنّها من خزائن سليمان ... اكتحلت بها مريم فرأت البعيد ... استطاعت أن تعرف نوايا النّاس). وقد وظّف الكاتب السّريالية في أكثر من قصّة في مجموعته القصصية لينقل للمتلقّي مظاهر الاغتراب التي يعاني منها أبطاله.

إذن، فقد ارتبطت الغرابة في قصص حسن الشّيخ بالوحشة، وهي حالة من الشّعور بالعزلة والخوف والافتقار إلى الأمن التي نتجت عن علاقته بالآخر الذي يشاطره المكان، تعمل الوحشة عملها فتزداد الوساوس والآمال. لذلك نجد الكاتب يلجأ إلى كلّ ما هو غريب وعجيب إلى ما وراء الواقع ليحوّل خوف أبطاله إلى طمأنينة ووحشتهم إلى أنس.

بقي أن نقول بأنّ حسن الشّيخ قاصّ وروائي سعودي من الأحساء، عمل في الصّحافة الثّقافية واشتغل في الإعلام المرئي، وهو أستاذ جامعي له العديد من الأعمال الإبداعية المنشورة.

التّعايش قيمة منهارة في رواية اللّجنة للكاتب المصري صنع الله إبراهيم

مطبوعات القاهرة - ربيع 1982

يعرّف التّعايش في علم الاجتماع على أنّه قبول رأي وسلوك الآخر القائم على مبدأ الاختلاف واحترام حرّية الآخر وطرق تفكيره وسلوكه وآرائه. فهو وجود مشترك لفئتين مختلفتين يتعارض مع مفهوم التّسلط والأحادية والقهر والعنف لأيّ منهما على الآخر. وهو من القيم الإنسانية العليا المشتركة بين جميع الشّعوب التي تُعدّ ضرورة من ضروريّات العيش بسلام.

في الرّواية التي بين أيدينا لصنع الله إبراهيم، نجد الكاتب قد رصد لنا التّقابل الجدلي المتمثّل بين الأنا والآخر وما صنعه من أجواء سلبية لأسباب ذات قيمة فكرية وسياسية واجتماعية، حيث تصارعت هذه القيم لتفرز للمتلقّي جوّا تسوده علاقة التوتّر والخوف والكراهية والقهر بين الأنا والآخر. وقد وضعنا الكاتب أمام فئتين مختلفين في الفكر.

إنّ أهمّ القيم الدّاعمة لمبدأ التّعايش هي قيمة الحوار، لأنّه عنوان التّعايش والتّعبير الأسمى عن دلالته؛ لأنّه بالحوار يمكننا استطلاع آراء المتحاورين وتقييمها وتطويرها باستمرار عبر الفكر والرّأي والرّأي الآخر، أي أنّ العلاقة بين الحوار والتّعايش علاقة شرطية يقتضي وجود إحداهما وجود الأخرى. وقد انهارت قيمة التّعايش منذ البداية، إذ يتّضح لنا ذلك من خلال حالة الارتباك التي عانى منها البطل وهو يقف أمام اللّجنة بالرّغم من أنّه قضى عاما كاملا في الاستعداد لهذه المقابلة، فعلى لسان البطل في الصّفحة 12 (بلعت ريقي ثمّ شرعت أتكلّم. وخرج صوتي خافتا). وهذا الموقف يعكس لنا صورة مسبقة بأنّ الحوار لن يكون كأيّ حوار حضاري، فالبطل الذي وقف أمام لجنة مجهولة الهوية بعض أعضائها وصفهم الكاتب بالعسكريّين، شعر بخوف لم يظهره حين خاطبه أحدهم بلهجة عدائية منذ البداية (أنا لا أستطيع أن أفهمك. فأنت فيما يبدو قطعت شوطا بعيدا. وها أنت في هذه السّن تسعى وراء بداية جديدة. ألا تظنّ أنّ الوقت قد فات؟). فالحوار الذي اتّسم بالتوتّر والخوف من قبل البطل والعدائية من جهة اللّجنة لا يعكس وجود تعايش بين الأنا والآخر، بالإضافة إلى أنّ الحوار قد خرج عن محاوره المعتادة إلى التدخّل الصّارخ من جهة اللّجنة في خصوصية البطل وعدم احترامه كإنسان. ويتّضح لنا هذا في عدّة مواقف وردت في الرّواية، نذكر منها موقف السّيدة العجوز عندما وجّهت له سؤالا فيه إهانة وتحقير للبطل في الصّفحة 14 (سألتني: هل تعرف الرّقص؟ سألته: أيّ أنواع الرّقص؟) وقد لمسنا سخرية وتحدّ بين البطل واللّجنة عندما أخبره أحد الأعضاء بأنّ اللّجنة تمتلك ملفّا يتضمّن كلّ شيء عنه، وهذا فيه استفزاز واحتقار من قبل اللّجنة لذات البطل.

كما لجأ العجوز رئيس اللّجنة إلى استخدام أسلوب النّفي المفعم بالسّخرية والتّهكّم تظهر في عبارة وجّهها للبطل في الصّفحة 12 (إنّي لا أسمع جيّدا بإحدى أذنيّ ... فهل لك أن ترفع صوتك).

ومن معوقات التّعايش التي تناولها الكاتب هي انتهاك حقوق المرأة. فقد تناول الكاتب هذا الموضوع عندما قرّر البطل ركوب باص صناعة أمريكية من أجل دراسة مواصفات صناعته، فلمح رجلا عملاقا يتحرّش بامرأة وسط صمت الرّكّاب خوفا من بطش العملاق. ففي الصّفحة 143 على لسان البطل (وهو ما أثار استنكاري في مسلك العملاق مع السّيدة بعد أن أبدت أكثر من مرة وبجلاء ووضوح تأمين نفورها من المشروع الذي عرضه عليها بلمسات متكرّرة من ساقه).

من أجل تطبيق قيمة التّعايش في أيّ مجتمع، يجب على كلّ طرف من الطّرفين الأنا والآخر احترام حقوق بعضهما، ومن هذه الحقوق يتحتّم على كلّ من الطّرفين عدم التّدخّل التّعسّفي في الحياة الخاصّة. والمتلقّي لرواية اللّجنة سوف يلحظ ما فعلته اللّجنة من مواقف لاغية لهذه القيمة، منها تدخّلها في قدرات البطل الجنسية، ويتّضح هذا في الصّفحة 17 (لكن لدينا هنا تقرير أنّك لم تتمكّن من ممارسة الجنس مع سيدة معيّنة). وعلى لسان العضو القصير في نفس الصّفحة (ربما كان عنينا).

وحينما أرادوا التّأكّد من مدى صلاحيّته الجنسية، أفرطوا في امتهان إنسانيّته حين طلب صاحب الشّعر الأشقر من البطل أن يخلع سرواله في الصّفحة 17 (أشار إليّ صاحب الشّعر الأشقر أن أقترب بحيث أقف أمامه، ثمّ أمرني أن أخلع بنطلوني، ففعلت). وفي نفس الصّفحة (فمددت يدي إلى سروالي الدّاخلي متسائلا: وهذا أيضا؟ أومأ الأشقر برأسه فخلعت السّروال فوق البنطلون بينما استقرّت أنظار أعضاء اللّجنة على الجزء العاري من جسدي يتأمّلون باهتمام). وفي الصّفحة 18 (لم يلبث الأشقر أن طلب منّي أن أستدير. ثمّ أمرني أن أنحني. وشعرت بيده على أليتي. وأمرني أن أسعل. وعندئذ شعرت بأصبعه داخل جسدي). وهذا التّدخّل في حياته الخاصّة قادهم إلى إهانته كإنسان بعد تعريه أمامهم بالكامل بل وتفحّص أعضائه الدّاخلية.

من هنا يتّضح لنا بأنّ الحوار تعدّى كونه حوارا حضاريا في مقابلة شريفة إلى فعل مشين من قبل أعضاء اللّجنة. فانهارت قيمة من قيم التّعايش.

ومن القيم الدّاعمة للتّعايش أيضا حرّية الرّأي والتعبير، وهذه القيمة انتفت أيضا حينما طلبت اللّجنة من البطل تغيير شخصية الدّكتور. فبعد انتهاء المقابلة بعثت له اللّجنة أن يكتب عن شخصية لامعة في الوطن العربي، وخلال هذه المدّة التي انشغل فيها بالبحث عن تلك الشّخصية، اكتشف أثناء بحثه أمورا خطيرة تخصّ هذه الشّخصية. وقد نقلها الكاتب خلال سرد الأحداث عن طريق الشّخصيات وبثّ للمتلقّي مجموعة من الحقائق في تلك الفترة، والتي لم يكتشفها البطل إلّا من خلال الرّجوع إلى الصّحف القديمة محدودة الانتشار التي لم تنتبه لها الرّقابة وهي تبيّض صفحة الدّكتور وتلمّعها أمام العامّة حال أيّ فاسد في الوطن العربي حينما يصبح صاحب قرار ومسؤول. فعلى لسان البطل في الصّفحة 46 (فتحت الملفّ بأصابع مرتعشة من الانفعال فطالعتني ورقة بيضاء في أعلاها تاريخ يعود إلى الخمسينات ولا شيء عدا

ذلك)، وفي صفحة أخرى (انتابني الشّك في أمر الفقرات المقتطعة ... في اليوم التّالي فوجئت بصدور تعليمات تحظر استخدام المكتبة على غير العاملين بالصّحيفة). ويتّضح لنا هنا أسلوب القمع الذي تمارسه السّلطة من أجل التّغطية على التّاريخ الأسود لتلك الشّخصية اللّامعة.

وعادت اللّجنة لتمتهن حرّية البطل عندما اقتحمت بيته وضيّقت الخيارات عليه حين طلبت منه تغيير الشّخصية اللّامعة أو تبديل ما جاء في الدّراسة التي توصّل إليها البطل من خلال صيغة جديدة ملائمة، ففي الصّفحة 65 (ودلفوا إلى مسكني الصّغير، فانتشروا في أرجائه على الفور). وفي الصّفحة 68 على لسان القصير (يمكنك أن تقرّر لنفسك الآن، ما إذا كنت ستستمرّ في هذا الموضوع أو تنتقل إلى غيره، فنحن لا نقسر أحدا على شيء). وهذه العبارة تنمّ عن أنّ ما تبطنه اللّجنة من مصير ينتظر البطل، فهي لن تتركه بحاله إن ظلّ متمسّكا برأيه. وهنا يظهر تدخّل اللّجنة في حياة البطل الشّخصية عندما أبقت على القصير في الشّقة إلى أن يستقرّ رأي البطل بشأن الدّراسة. وهذا الخرق الواضح لخصوصيّة البطل لدرجة العجز عن التّصرّف في شقّته كما يريد كان من معوقات قيمة التّعايش التي انهارت بهذا الفعل، وانهارت أكثر عندما قرّر القصير أن يكون كظلّ للبطل حتّى أنّه لم يتركه يغيب عن ناظريه حتّى داخل الحمّام وعند قضاء الحاجة. جاء في الصّفحة 92 على لسان البطل (تطلّع إليّ مستهزئا: هل نسيت أنّي رأيت مؤخّرتك العارية في وضع أقلّ وقارا من قضاء الحاجة؟ قلت: لم أنس لكن هذه العادة جرت أن ينفرد الإنسان بنفسه في هذه الأمور فهذه لحظة خاصّة جدا ... قال بشراسة: إنّ من يتصدّى للأمور العامّة يفقد حقّه في كلّ خصوصية). وهذا المشهد إنّما يلخّص لنا السّياسة التي تمارسها السّلطة في قمع حرية التّفكير والرّأي لكلّ من يخالفها بأشدّ الطّرق بعدا عن الإنسانية.

وتنتفي قيمة التّعايش بسبب انهيار القيم التي من المفترض أن تكون بين الطّرفين الأنا والآخر عندما يقدم البطل على قتل القصير بهدف التّخلّص من امتهانه له بذلك الشّكل الذي أذلّه. ففي الصّفحة 117 على لسان البطل وهو ماثل أمام اللّجنة يدافع عن نفسه أمام الجريمة التي ارتكبها بحقّ القصير (قلت: هذا صحيح. لكنّه كان يحمل مسدّسا. ولهذا فاستخدام العنف كان ورادا منذ البداية. ومن المؤكّد أنّي لو لم أبادر بالقضاء عليه فإنّه ما كان سيتركني في سلام ... وما أبغيه هو أن تضعوا في تقديركم

حالتي النّفسية والعصبية، وكوني لم أنم على الإطلاق أثناء وجوده معي، فضلا عن الحصار الذي فرضه عليّ).

وما من مشهد يصف انهيار قيمة التّعايش مثل مشهد البطل الذي بدأ يأكل نفسه، والذي رمز له الكاتب بكلّ حرفية إلى العجز عن تغيير الواقع ما دامت السّلطة تقتل، تقمع، تكمّم، وصوتها يعلو كلّ صوت.

كما أنّ الكاتب بثّ الكثير من التّشوّهات الاجتماعية والفكرية والثّقافية النّاتجة عن الأوضاع السّياسية والاقتصادية المضطربة في الفترة التي كُتبت بها الرّواية، وتفرّعت منه إلى أحداث ثانوية متعدّدة. رواية اللّجنة تشعر المتلقّي عند قراءتها بأنّها تلك التي تصلح لأيّ زمان ومكان في العالم العربي.

وأخيرا، فإنّه ومن المؤكّد بأنّ رواية كاللّجنة لصنع الله ابراهيم ينبني موضوعها على صراع بين السّلطة والشّعب لن تصمد فيها قيمة مهمّة كالتي ناقشناها وهي قيمة التّعايش، فأي تعايش سيكون بين فئتين إحداهما السّلطة التي تعمل بكلّ طاقاتها على استغلال شعوبها واضطهادها سياسيا واجتماعيا وثقافيا واقتصاديا؟

صورة المرأة في إيفا (مجموعة قصصية) للكاتبة وداد أبو شنب

من إصدارات الآن ناشرون وموزّعون - 2021

يعتبر موضوع المرأة من أبرز الموضوعات التي اهتمّ بها الأدب العربي، ومن هنا كانت القصّة -الواقعية على وجه الخصوص- الأقدر على رسم شخصيّات تعكس صور المرأة بحيث تكون أقرب للحقيقة والواقع الاجتماعي.

ومن هنا، فقد تطرّقت مجموعة وداد أبو شنب إلى إثارة قضايا متعدّدة تخصّ المرأة، بدءا من موضوع الأسرة وانطلاقا من الزّواج، مرورا برصد العلاقة بين الزّوجين والأبناء، وانتهاء إلى ما قد تؤول إليه هذه العلاقة من انفصال وغيره. كما عرضت موضوعات أخرى تخصّ المرأة مثل العنوسة، الخيانة، تعدّد الزّوجات، وكبت حريتها بأغلال العادات البائدة. وبالرّغم من أنّ المتلقّي يلمس من الكاتبة تعاطفا ضمنيا مع المرأة، إلّا أنّها جعلت لصوت الرّجل حقّا، ففردت له مساحة ضمن مجموعتها لسنا بصدد الحديث عنها في القراءة التي بين أيدينا.

وقد تعدّدت صور المرأة في هذه المجموعة، فجاءت لتلامس وتحاكي الواقع. أظهرت من خلال تلك الصّور مواطن معاناة المرأة كالأرملة، والمطلّقة، والوحيدة، والمستسلمة العاقر، وغيرها الكثير من الصّور نستعرض بعضها في هذه القراءة.

جسّدت وداد أبو شنب صورة الزّوجة الباهتة المستكينة والمغلوب على أمرها في شخصيّة أمّ علقم في القصّة الموسومة بـ"أمّ علقم"، فعلى لسان السّاردة عن أمّ علقم التي كانت مثالا للمرأة الشّرقية التّقليدية في الصّفحة 101 (كانت تخفي قهرها العائلي عن الجميع بابتسامتها البسيطة، وإن ظهرت أحيانا أمشاج الحزن التي تغلغلت مع العمر وأصبحت جزءا من تجاعيد وجهها). فأمّ علقم ذات شخصية مستسلمة لواقعها لا تحاول التّمرد، حيث الزّوج ميسور الحال يكدّس أمواله تاركا إياها تعمل في بيوت النّاس قانعة بحرمانها. إلى صورة المرأة المهمّشة من طرف الزّوج حيث أنّها ليست من ضمن دائرة اهتماماته، وقد جسّدتها في شخصية بطلة القصّة الموسومة بـ"الحلم الأخير" التي لم تمنحها الكاتبة اسما ربّما لتعمّم القضية. فعلى لسان السّاردة عن البطلة وهي تتوجّه بصحن الفاكهة حيث يجلس زوجها وتتمنّى منه كلمة حلوة أو لمسة يد تشعرها بحنانه في الصّفحة 21 (أخذ التّفاح من يدها بصمت، ودون أن يلتفت إليها ... قرّرت النّوم واللّجوء إلى أحلامها حيث تلتقي زوجها الحنون ... حقّقت كلّ ما أرادته ورحلت في هدوء، دون جلبة ودون اعتراض). فإهمال الزّوج وبروده مع زوجته وعدم مبالاته بها صنع عندها فجوة عاطفية جعلتها تلجأ إلى الهروب من الواقع إلى النّوم من أجل أن تعيش الحلم، فتسبّب بموتها. وقد ذكرت الكاتبة طريقة رحيلها التي كانت صامتة ودون اعتراض، فكانت بمثابة دعوة للمرأة أن ترفض هذا الإهمال وتعترض وتتمرّد.

كما جسّدت ألوان الاستبداد والتّعاسة التي تعانيها المرأة في بيئة تحكمها التّقاليد القديمة، فصوّرت لنا الكاتبة صورة المرأة مسلوبة الإرادة التي فقدت حرّيتها أمام مظاهر التّسلّط الذّكوري من اختيار شريك حياتها. فالبطلة حياة في القصّة الموسومة بـ"حياة؟!" التي تعيش في أسرة الأخوات فيها خادمات للإخوة الذّكور، أسرة ترفض التّنوّع في الزّواج. تعشق زميلها البدوي في الجامعة وتعلن تمرّدها بالرّفض بعد أن يقرّر الأب تزويجها قسرا لتنتهي القصة، ورد في الصّفحة 104 (شعرت حياة بشرّ قادم، أو بخير عارم، لا خير بعده وشربت الكأس كلّها وهي مدركة تمام الإدراك أنّها آخر ما تشربه في هذه الدّنيا ...)، وبهذا الاستسلام من طرف البطلة المسكونة بالحلم يأتي

الموت لينتزع منها فرصة الحياة التي حلمت بها. وهنا تتجلّى لنا صورة البطلة الحالمة المتمرّدة، ثمّ المستسلمة التي تقبّلت الموت وهي تعلم، حيث تعلن الكاتبة إخفاق حياة في إسماع المجتمع صوت قلبها واختيارها لأنّها تحمل استعدادا مسبقا للخضوع.

كما رصدت لنا الكاتبة صورة المرأة المكتئبة في القصّة الموسومة بـ"اكتئاب ما بعد الولادة"، فالبطلة تصاب باكتئاب ما بعد الولادة وسط واقع يرفض هذه الحالة ولا يتقبّل أعراضها التي تصاب بها المرأة من قلق وخوف. بطلة القصّة تنفر طفلها مرّة، ثمّ تبالغ في اهتمامها به وسط انتقاد الزّوج والحماة. ويتّضح هذا في الصّفحة 56 عن البطلة على لسان السّاردة (خوف من الرّضيع وعليه كان يقودها إلى قمّة الجنون. جعلت الجميع ينفر منها).

وتأخذنا إيفا إلى الأمّ العجوز التي أخبرت بطلة القصّة الموسومة بـ"بالعكس ... عابرة سبيل"، والتي اجتمعت بها في عيادة الأسنان بعد حوار دار بينهما أنّها تبدّد وحدتها في عيادات الأطبّاء وصالونات التّجميل. فهذه الأمّ التي أنجبت وربّت، ولها أبناء وأحفاد، وأفنت صحّتها وحرمت نفسها من الملذّات من أجل الأبناء، باتت تعاني الوحدة وتخافها. ويتجلّى هذا بما أفصحت عنه للبطلة بقولها في الصّفحة 43 (كان بودّي أن أمرّرك قبلي أيّتها العابرة، لكنّني أخاف البقاء وحيدة في فراغ قاعة كبيرة). وفي نفس القصّة يتجلّى عالم المرأة الإبداعي، حيث جعلت من البطلة كاتبة لتفسح المجال لحروفها بأن تتفجّر من بواطنها وتخرج كالماء الزّلال الذي يشفي من الآلام، فتكون الكتابة هنا بمثابة العلاج من تلك الآلام التي تضعفها كأنثى، لتنطلق كأقوى عنقاء.

وإيفا متنوّعة متجدّدة كتنوّع وتجدّد المرأة، لذلك نجدها تعرّي المرأة من ضعفها وخنوعها، وتأخذ بيدها لترفض الخنوع لواقع يسلبها كرامتها وحقّها في الاستمتاع بالحياة. فنجدها في القصّة الموسومة بـ"كعكة الطّلاق"، تلك المرأة القويّة التي تتمرّد على التّقاليد وتصنع كعكة الطّلاق ثمّ تهاتف طليقها ليأخذ أغراضه. جاء في الصّفحة 32 على لسان السّيدة لطليقها بعد أن أحضرت جرّة من المطبخ (الله معك! وكسرت الجرّة خلفه لتخلق بداخله رعبا وذلّا يسمانه ما عاش على هذه الأرض ... أغلقت الباب ونادت أطفالها وقالت فلنحتفل بكعكة الحرّية). هنا نجد البطلة قد تخفّفت من ذلك الزّوج الذي كان يسلبها حرّيتها بالتّمرّد على المجتمع وتقاليده.

ثمّ تنطلق بنا إيفا إلى قصّة "همس القواقع" لتكشف لنا عن صورة المرأة الحالمة العاشقة والمحبة التي سرعان ما تدمجنا معها لنرافقها في أحلامها وعشقها، فنتوه في همس قواقعها كما تتوه هي. ومنها تنقلنا إيفا إلى صورة المرأة الباحثة عن الذّات، فنجدها في قصّة "مفهوم خاطئ" تقول لمن مارس عليها سطوته الذّكورية بعد أن ظنّها انساقت له فكان المدار الذي قيّدها ولن تخرج عنه يوما في الصّفحة 90 (أنا الكوكب الدرّي، أنا مداري).

لقد رصدت وداد أبو شنب الكثير والكثير من صور المرأة في قصص واقعية كلّ واحدة منها تحتاج إلى قراءة كاملة منفردة.

بقي أن نقول بأنّ إيفا كشفت عن مرجعية ثقافية غنيّة بالمعرفة الخلفية الزّاخرة بكمّ معرفي أدبي، فنّي، وعلمي، استطاعت وداد أبو شنب أن تصهرها في مجموعة سردية موحية أبدعت في كتابتها بقصد إيصالها كرسالة مهمّة للمجتمع.

المفارقة في وخزات نازفة
للكاتب هاني أبو انعيم

من إصدارات دار فلاور للنّشر والطّبع والتّوزيع - 2014

(للبيع حذاء لطفل، لم يلبس قطّ)، يقال بأنّ هذه أوّل قصّة قصيرة جدّا، وهي للكاتب الأمريكي أرنست هيمنجواي. كتبت عام 1925، وقد عدّها أعظم ما كتبه خلال تاريخه الإبداعيّ. وهناك من قال بأنّ القصّة القصيرة جدّا ولدت بشكلها الفنّي في مستهلّ القرن الرّابع عشر، عندما كتب جيوفاني بوكاشيو الديكاميرون وتعني عشرة أيام بالإيطالية. أمّا في الوطن العربيّ، فقد كانت بداياتها منتصف القرن العشرين.

القصّة القصيرة جدّا هي لون من ألوان الأدب الحديث، جاءت كنتاج للتّغييرات التي أصابت العالم، وتعرّضت لعمليات إجهاض كثيرة في بداية تكوينها. لكن ما يشاهده الرّاصد لهذا الفنّ سيجد بأنّ السّاحة الفنّية تشهد نموّا مطردا في مجالها.

تعتمد القصّة القصيرة جدّا تقنيات تتميّز بها عن غيرها من الفنون الأدبيّة وهي استلهام التّراث (التّناص)، الاقتصاد اللّغوي، التّكثيف والمفارقة. وقد ارتأيت دراسة تقنية المفارقة، وذلك لأنّ مجموعة وخزات نازفة زاخرة بها.

تستخدم المفارقة في القصّة القصيرة جدّا كتقنية قصصية بهدف الابتعاد عن السّرد، كما أنّها تبعث الإثارة والحماس في نفس المتلقّي، وتسهم في منح النّص القوّة والعمق عن طريق محاورة الأضداد بطريقة توحي بعدم الاتّساق، كي يدرك المتلقّي حجم التّناقض في الواقع المعاش.

والمتلقّي لوخزات هاني أبو انعيم يلاحظ أنّه حاول أن يسلّط الضّوء في العديد منها على تلك المتناقضات والمفارقات التي التقطها من الواقع والتي تحفل بها حياتنا كبشر. ففي القصّة الموسومة بـ"وظيفة" (حاضر بالفضيلة، وغادر يلعب القمار). نلاحظ بأنّ القاصّ بنى قصّته على المفارقة في السّلوك لشخصية وجدت توازنها في القيام بالفعل ونقيضه دون أدنى شعور بالحرج. كما يهيمن التّقابل على مكوّنات القصّة، فالفضيلة التي حاضر بها مقابل لعب القمار الذي قام بفعله. هذا التناقض يصنع لدى المتلقّي مفارقة عجيبة حينما تخالف أقوال الشّخصية أفعالها، فهذه القصّة تعكس واقعا ديدنه النّفاق والكذب.

وفي القصّة الموسومة بـ"تمرين" (تبرّعت بقرنية لزوجها، ظلّ يحدّق بالممرّضة)، وفيها نجد الكاتب قد طرح نوعا من أشكال المفارقات الخفية وهي التي تعتمد على الألفاظ الموحية غير المباشرة، والتي تفتح باب التّأويل، فبعد أن ضحّت الزّوجة بنصف بصرها وتبرّعت له بقرنيّتها، كانت ردّة فعله التّحديق بالممرّضة. وهنا تكمن المفارقة، فبدلا من حفظ المعروف من طرف الزّوج للزّوجة، قابله بالنّكران. كما نجد نفس المفارقة في القصّة الموسومة بـ"تماد" (حمله على كتفيه احتفاء، تمخّط بقلنسوته).

وفي القصّة الموسومة بـ"إيمان" (حمله الجوع على زيارة بيوت أبنائه، وجد الجميع صياما)، وهنا نجد القاصّ قد نسب إلى الأبناء فعل الصّيام، وأراد أن يقول شيئا آخر وهو أنّ الأبناء لم يقدّموا الطّعام لأبيهم الجائع. وفعل الصّيام يقابله الإيمان، وفعل الأبناء لم يكن من الإيمان، وهنا تأتي المفارقة التي تمّ طرحها كقضيّة وجدانية عن طريق موقف قاس وهو موقف الأبناء من أبيهم، وقد سبّبت صدمة ودهشة للمتلقّي.

كما نلحظ استخدام الكاتب للكوميديا السّوداء وهي من أهمّ منتجات المفارقة في القصّة القصيرة جدّا، وقد تجلّت في القصّة الموسومة بـ"فرض كفاية" (دعاهم إلى

الجهاد، وأوصى سائقه بإيصالهم). وتبدو المفارقة هنا بذلك الشّخص الذي ينصح ثمّ لا يطبّق نصائحه على نفسه، فبطل القصّة الذي يدعو النّاس إلى الجهاد تخلّى عنه، وأوصى سائقه بإيصال المتطوّعين منهم.

وفي القصّة الموسومة بـ"قناع" (سترت كامل عريّها، وخلعت برقع الحياء)، تكمن المفارقة السّلوكية في المرأة التي بالرّغم من سترها لكامل جسدها إلّا أنّها تعرّت أخلاقيا، فكان لباسها قناع تخدع به المجتمع وتظهر عفافها، بينما هي في الحقيقة غير طاهرة.

وفي القصّة الموسومة بـ"ذاكرة" (حملته في أحشائها مغتبطة، وافته في قصره تجهّم)، وهنا نجد المفارقة الوصفية قد برزت، فالأمّ التي حملت جنينها طيلة شهور الحمل وكانت مغتبطة، وكان رحمها البيت الذي يحميه ويمدّه بالغذاء على حساب صحّتها، ثمّ سهرت وربّت، وحينما كبر وانفصل في بيته غضب حينما زارته. هذه القصّة تعكس حالة إنسانية واقعية تكثر في مجتمعاتنا وهي جحود الأبناء لفضل الآباء.

ونجد المفارقة الحركيّة قد تجلّت في "هبوط" (ارتقى على أكتاف النّاس. وسقط من عيونهم)، فالارتقاء هو ضدّ السّقوط. وهذه المفارقة كانت وظيفتها تعرية الأمراض المجتمعية التي تنمو وتتغوّل عند البعض، فبعد أن منحوه مركزه أشاح عنهم ولم ينظر إلى مشاكلهم، فسقط من عيونهم.

بقي أن نقول إنّ هاني أبو انعيم قد استخدم في وخزات نازفة أساليب بلاغية وأسلوبية في كتابة مجموعته مثل التّكثيف، التّلميح، الإيجاز، التّناص، السّخرية، والرّمزية. كما أنّه حاول انتقاء مفردات ذات رمزية وإيحاء لعناوين ومضاته القصصيّة، ونجح في سبر أغوار حالات إنسانية شتّى بلغة ناقدة وساخرة.

تعدّد الأفكار وسوداوية الواقع في رواية فضاء ضيّق للكاتب العراقي علي لفته سعيد

الفؤاد للنّشر والتّوزيع - 2019

"فضاء ضيّق" رواية الأحلام الموءودة في حضرة الحكايات التي لم تكتمل في بيوت بلا حنين، أسفل عتباتها لأرواح تحتضر على تقاطعات اليأس والموت.

تُعدّ هذه الرّواية عملا فنّيا بأبعاد تاريخية سياسية واجتماعية، حيث قدّمت لنا صورة حقيقية للواقع في العراق. وما لفتني فيها قلّة الأحداث وتعدّد الأفكار وسط واقع سوداوي، وهذا أمر طبيعي، إذ أنّ ما حدث في العراق الذي احتضن على مدار عقود أحداثا ساخنة من حروب وغيرها، أدّى بأفراده إلى الشّعور بالتّهميش والطّبقية وتضييق الأفق، بالإضافة إلى اهتزاز بعض الثّوابت. ولأنّ الأديب جزء من المجتمع، جاءت رواية فضاء ضيّق للكاتب علي لفته لتمثّل عالما يضيق فيه فضاء التّنفّس، فالهواء آسن خانق. إنّه عالم الفوضى حيث البقاء فيه للأقوى، أما الضّعيف فإنّه منغمس في رذائله للحصول على ما يقوّم به الجسد. ولا قواعد تضبط غرائز ساكنيه، تختلف طرق السّرقة وتتعدّد، السّياسة، الدّين، السّلطة.

التقى في هذا الفضاء الضيّق أصدقاء بأفكار متضاربة، فمحسن يحمل نظرة نيتشه، وعلاء يحمل فكرا شوبنهاريا، وحليم يتمسّك بالدّين، أمّا مجتبى فيرفض السّلطة الأبوية ويركل العمامة. لكنّهم يعيشون معا التّهميش الطّبقي، يرون السّلطة التي تمارسها الدّولة بأجهزتها القمعية المسؤولة عن تفشّي كلّ ما هو غير أخلاقي.

وما بين المقدّس والمدنّس و"المقدنس" وكآبة الواقع وبؤسه، تدور الأحداث في قتامة مفرطة في فضاء ضيق، ففي الصّفحة 8 على لسان السّارد (ماذا ستنفعنا الانتخابات والوجوه ذات الوجوه والحرب ذات الحرب والأرامل يزداد عددهنّ والأيتام بلا مأوى؟ وربّما هو جلد الذّات كما تسمّيها، لكنّها الحقيقة التي تبحث عن معادلها في تحقيق العدالة، والسّؤال الذي لا يحقّق المصالحة مع الذّات، وكأنّ البلاد لا تستيقظ إلّا على المتناقض المتسرّب من بوّابات تحكّم العقول والمهيمنة على مخارج الأفكار).

إنّ النّزعة السّوداوية التي أطّرت فضاء ضيّق جاءت نتيجة واقع مأزوم أصبحت فيه الشّخصية تعاني من مختلف الجهات، سواء على المستوى النّفسي أو الاقتصادي أو الاجتماعي، لدرجة أنّ مفهوم الوطن تغيّر في ذهنها. ويتّضح هذا فيما جاء على لسان السّارد عن مجتبى الذي حرم الورثة بسبب رفضه ارتداء العمامة في الصّفحة 37 (لا يشعر بضرورة النّسب أو الانتماء إلى المدينة فهذه الأشياء بحسب رأيه لا تعطيه الحرّية ولا تمنحه العدالة في اختياراته).

وأبطال فضاء ضيّق ضحايا الواقع، وأكثر الضّحايا كانت المرأة التي ضاق عليها هذا الفضاء بسبب الحروب وترمّلها في سنّ صغيرة، تلجأ إلى الجمعيات تجرّ خلفها أيتامها وتبحث عن كفيل يؤمّن لقمة شحيحة لهم، جاء في الصّفحة 53 (الأرملة التي تغطّي حاجتها بالصّمت تبحث عمّن يمدّ يده ليمنح عدالته لتعيش بعد أن يئست من إيجاد من يمنحها العيش تحت سقف غرفة دون ذلّة). وإن تعسّر عليها ذلك وقعت ضحية شهوة الذّكور لتتحوّل إلى بغيّ ساقطة، ويتّضح هذا في الصّفحة 96 (فثمّة ما هو يستغلّ العوز للحصول على أنوثة صارخة إذا ما تمكّن من صيدها). ومن خلال ذلك يفضح علي لفته تلك التّشكّلات الأيديولوجية التي كوّنها العقل الذّكوري عن المرأة، وأنّها مجرّد جسد يفرغ فيه نزواته وشهواته بطريقة حيوانية. فنجد الكاتب يغوص بنا على طريقة نيتشه ليزعزع ما هو مقدّس ويفكّك ما هو أخلاقي عن طريق شخصية محسن التّائه ما بين القبور والأرامل والأيتام، تضمّد جراحه كلمات تملؤها الأحلام،

تمنحه لقاء مع سلوى التي خانت زوجها جريح الحرب الذي قطعت ذكورته بقصف أمريكي. سلوى السّراب الذي تلاشى كما تلاشى الوطن وذهب دون رجعة.

محسن الذي يظلّ طيلة صفحات العمل يبحث عن سلوى ويتقصّى أخبارها، محسن الجنوبي الذي لم يبق له أحد سوى طيف أمّه، ففي الصّفحة 84 (كنت تنظر إلى النّجوم، إلى شيء أبيض يقترب منك قادما من عمق السّماء، يقترب منك يمسّد على رأسك ...). محسن المغترب داخل وطنه المليء بالخوف والاضطراب، يعيش مأزق الذّات الذي لم يجد سبيلا للخروج منه إلّا حينما التقى بسلوى ووقع في حبّها، فصنع له هذا الحبّ عالما ساعده على طرح الأسئلة. هذه الأسئلة المطروحة تثير الكثير من الإشكالات المتعلّقة بالهوية ورحلة البحث عن الذّات الضّائعة، تتحرّك داخل فضاء تتصارع فيه مجموعة من القيم تعكّر حياة الشّخصية وتجعلها تشعر بالعجز وعدم القدرة على فهم ما يجري. ويتّضح هذا على لسان السّارد وهو يخاطب محسن في الصّفحتين 19 و20 (منذ أن غادرتها هاربا وأنت بلا سبيل أو هدف ... لأنّك تعيش روحانيات متناقضة، وأدرك عدم قدرتك على أن تكون باتّجاه واحد). إنّه الضّياع الذي يؤدّي بالذّات إلى التّشتّت والفتك بالهوية.

وحمدية التي يتقصّى محسن أخبار سلوى منها، حمدية التي تعرّضت في طفولتها إلى قمع بطريقة سادية عند تعرّضها للتّحرّش الجسدي، في الصّفحة 175 ورد (تقول لك تعوّدت على سماع كلام الجنس منذ كان عمرها خمس سنين ... وتعوّدت قرص أصابع من تتسوّل منهم في ذراعيها وفخذيها وبخاصرتيها ووصلت مؤخّرتها وأسفل بطنها حيث ما تصل الأصابع ... ولم يكن أمامها إلّا الرّضوخ، فالتّفكير منصبّ على كم ستحصل). فأيّ سوداوية أكثر من ذلك؟ ما الذي دفع حمديّة لتمارس البغاء والسّقوط في الرّذيلة مع من يدفع أكثر في سن كهذه غير الجوع؟ ما الذي دفعها لممارسة الجنس مع متسوّل قذر في حفرة داخل مقبرة ثمّ يتناوب بقية أصدقاؤه عليها؟ من المسؤول؟

بلد تقتل مفكّريها ومثقّفيها بهدف القضاء على الفكرة، وإلّا لما كانت ثلاث عشرة رصاصة التي أنهت حياة علاء صديق محسن الذي أنهى الكاتب روايته بها مع حكاية لم تكتمل باختفاء سلوى ... فمن هي سلوى بالنّسبة للكاتب؟ وماذا تمثّل؟

فضاء ضيّق للكاتب علي لفته جمعت حكاية شعب عاش البؤس والفقر والموت والضّياع، شعب يبحث عن وطن عصفت به الأزمات ونهشته العصابات التي تقاتل باسم الدّين. ولقد أبدعت شخصيات الكاتب في تمثيل الشّعب العراقي الذي أنهكته الحروب المتتالية. وعلينا أن نعترف كقرّاء بأنّ هذه الرّواية تحمل شهادة صادقة عن زمن الخراب وتشوّه المكان، وتهميش الإنسان وطمس الهوية، والسّبب بشاعة الواقع.

الاتّجاه الواقعي في مسافة أمان (مجموعة قصصيّة) للكاتبة السّورية هند خضر

يهتمّ الأدب الواقعي بالتّعبير عن هموم المجتمع وقضاياه المتنوّعة، وتكمن مهمّة الواقعية في محاكاة الحياة اليومية ورصد مظاهرها الاجتماعية. وتعتبر القصّة القصيرة أكثر الفنون الأدبية مرونة وتجريبا للتّعبير عن تجارب الواقع، فيجب أن تكون القصّة الواقعية ذات بناء محكم ومترابطة الشّكل، كما يجب أن تكون مكثّفة ومركّزة. أمّا بالنّسبة للحدث والموقف فمنتزع من العالم الإنساني، والشّخصية يجب أن تكون مستوحاة من أشخاص واقعيين. وإذا تحدّثنا عن الحوار، فيجب أن يكون نشيطا ومؤثّرا في نفس المتلقّي.

لقد سعت هند خضر بقدر طاقتها الإبداعية أن تنظر إلى المجتمع بشمولية تامّة في مجموعتها مسافة أمان، حيث تناولت قضايا طبقاته وأظهرت رأيها فيما يعترض المجتمع من ظواهر ومشكلات مثل ظاهرة الحبّ، الثّراء، الفقر، قضايا المرأة، الحياة، الموت، الفساد، الطّفولة، وغيرها. ومن هنا نستطيع القول بأنّ مسافة أمان تنتمي إلى الواقعية الشّمولية.

في القصّة الموسومة بـ"روح الحياة"، نجد واقعية الحدث تتمحور حول حادثة واحدة وهي الطّفل مجد الذي افترش الرّصيف وهمَّ بتناول قطعة من البسكويت ذات

وقت مسائيّ وموقف البطل منه، وقد جاء في مشهد واحد صوّرته لنا هند خضر. وفي عنصر الشّخصية ركّزت الكاتبة على البطل فوصفته بعدّة أوصاف في ثنايا القصّة (إنّها عين ذاك الملاك البريء الذي ألقت به الأيام على رصيف منسي)، (ولكن انفصال والديه عن بعضهما أوصله إلى ما هو عليه الآن)، (بشرته سمراء لفحتها حرارة الشّمس دون رحمة)، (على يديه تبدو آثار بقع سوداء نتيجة عمله في مكان لتصليح الدّراجات النّارية). وقد أسهمت هذه الأوصاف في تقديم البطل والتّعريف به، وبيان علامات القهر الاجتماعي البارزة عليه في واقع مأساوي سببه انفصال أبويه وانتمائه إلى طبقة مسحوقة. كما تضمّنت القصّة إيحاءات بطبيعة الوضعية النّفسية لمجد المحروم من الدّراسة مثل بقيّة أقرانه (يفترض أن يكون مثل غيره من أبناء جيله يحمل حقيبة ويذهب إلى مدرسته ليتعلّم القراءة والكتابة)، وهنا تكمن المفارقة السّردية التي تصنع ذلك التّوتّر المكاني النّاتج عن صراع وتقابل ثنائيّين بين عالميّ المدرسة والشّارع، جسّدته الكاتبة في قالب قصصي جمالي يعكس مجموعة من الأبعاد الإنسانية التي تتجلّى في هذا الأفق التّخييلي. كما كان للشّخصية الهامشية حضورا تمثّل في ربّ العمل وأمّ مجد (مجد: أنتظر ربّ العمل ريثما يأتي ليأخذني إلى منزلي حيث أسكن مع أمّي).

وفي القصّة الموسومة بـ"مقهى العشّاق"، استخدمت الكاتبة لغة الحوار كعنصر مهمّ من عناصر بنائيتها، فقد تبنّت لغة حالمة عارية من الزّوائد كي لا تصرف المتلقّي عن هدفها الذي أرادت إيصاله من خلال طرحها لقضيّة متداولة وشائكة تخصّ معاناة المرأة، ذلك المخلوق الضّعيف الخاضع للسّلطة الأبوية التي تحرمها من حرّيتها. ويتّضح هذا من خلال ما جاء على لسان البطلة سهى لحبيبها ماجد (لقد تقدّم لخطبتي ابن عمّي، أعطاه والدي الموافقة وأرغمني على الأمر تحت ذريعة الأعراف والتّقاليد من دون أن يأبه لمشاعري). فهذه العبارة على لسان سهى تعكس ما تتلقّاه المرأة من تهميش وتقييد لحرّيتها بإجبارها على الزّواج. ونجد هنا بأنّ الكاتبة سعت من خلال الحوار منح المتلقّي متعة الاقتراب من نفس الشّخصيات وكشف منطقها؛ فبرزت تجلّيات الاتّجاه الواقعي.

وفي القصّة الموسومة بـ"ولادة جديدة"، تطرح هند خضر وضعيّة المرأة وواقعها المؤلم الذي تعيشه في ظلّ سلطة الرّجل وقوانينه التي تخضع للتّعنيف والتّرهيب، وذلك من خلال البطلة رهف التي تتعرّض لأبشع أنواع العنف الجسدي والنّفسي من قبل زوجها، لكن الكاتبة التي يتّضح بأنّها تقف إلى جانب المرأة الضّعيفة تنتصر لبطلتها

بشكل خاصّ وللمرأة بشكل عامّ، من خلال رفض رهف أن تظلّ ضحية لرجل متخلّف واتّخاذها لقرار الانفصال عنه وانتزاع حرّيتها (أمسكت طفلتها بيدها مغادرة بيتا أشبه بالسّجن بعد أن تركت له ورقة كتبت عليها: أنا لن أعود إليك). ويتجلّى الواقعي في حدث هذه القصّة بأنّ المتلقّي يجده يقترب من منابع الحياة في اضطرابها وجريانها بسبب انهيار صرح التّعايش الأسري.

ومثلما كان للمرأة نصيب في قصص هند خضر، كان للرّجل نصيب هو الآخر، ذلك الرّجل المحبّ في القصّة الموسومة بـ"لذعات الغرام"، الذي ينتمي إلى طبقة الفقراء ويبتلى بحبّ غادة ابنة الأسرة الغنية. ها هو يفتدي حبيبته التي تصاب بالفشل الكلوي حتّى بعد رفض الأهل خطبته من ابنتهم بحياته.

ومن هنا يتّضح لنا أنّ الكاتبة استقت موضوعاتها من حياة النّاس على اختلاف طبقاتهم الاجتماعية، فاهتمّت بالطّبقات الفقيرة المسحوقة وطرحت في أكثر من قصّة حياة البؤس والحرمان، وأظهرت المفارقات بينها وبين الطّبقة الثّرية المتخمة. فكانت المجموعة بمثابة مرآة عاكسة للواقع الذي تعيش فيه الكاتبة، وقد نجحت في تصويره ونقله كما هو.

بقي أن نقول بأنّ أسلوب هند خضر تميّز بالنّزوع إلى البساطة والميل إلى الإيجاز والتّركيز والاقتصاد في الوصف، فجاءت القصّة سهلة ومعبّرة عن جوّها الذي وقعت به، خصوصا تلك التي حملت قضايا. لكنّنا نجدها في قصص أخرى قد اعتمدت على الرّمز والإيحاء وتيّار الوعي، لذلك جاءت تجربتها عميقة وذات رؤية مكثّفة أرادت التّعبير عنها بحيث لا تسلّم نفسها للمتلقّي منذ القراءة الأولى، فتبدو له مكتنزة بالكثير من المعاني والإيحاءات.

77 خريفا، رواية ترفض النمطية
للكاتبة فاطمة هلالات

من إصدارات دار وائل للنّشر والتّوزيع - عمان - 2021

أمام خسائرنا العربية وواقعنا المتصدّع وفكرنا المأزوم، خرجت فاطمة هلالات بـ77 خريفا من الحنق والحزن. حاولت تجربة تقنيات جديدة تعبّر عن هذا الواقع وعن فئات مجتمعه المهمّش المحبط فانتقدت الفساد، الواسطات، المحسوبيات، وسياسة القطيع التي تطبّق على الشّعوب، والسّياسات المضلّلة، وقامت بمساءلتها جميعا وفق نظرية جدلية مكّنتها من تحقيق إنجازات فنّية وفكرية جديدة، رافضة من خلالها حدود سايكس بيكو والضّعف العربي، ومعترضة على ضياع فلسطين وما حدث في دول الخريف العربي.

المتلقّي لرواية 77 خريفا يجد بأنّ الكاتبة قد خرجت عن المألوف عن طريق إعادة تأسيس معايير بديلة ونظرية جمالية مخالفة نابعة من رؤيتها ونمط وعيها بالعالم، على أمل إنتاج يرفض النّمطية وينشد الجمال ويقوّض الثّوابت السّاكنة الجامدة، خصوصا وأنّ الحراك المستمرّ للواقع لا بدّ أن يوازيه تحوّل دائم في بنى

الفنون بأنواعها، خاصّة الفنون الأدبية. فالعالم يتغيّر من حولنا ويتبدّل، فلم لا تتغيّر النّظم الشّكلية والجمالية للرّواية؟

والرّواية كما يرى باختين هي "النّوع الأدبيّ الوحيد الذي لا يزال في طور التّكوين، والنّوع الوحيد الذي لم يكتمل". وما لم تطوّع الرّواية تقنيات السّرد فإنّها لن تمسك بنبض الحياة فائق السّرعة، وبالذات أنّها الشّكل الأدبي الأكثر تكيّفا وتأقلما مع مظاهر التّغيّر والتّحوّل، والمجال مفتوح أمام الرّوائيين لارتياد مختلف السّبل وتجريب الأشكال، وأرى بأنّ فاطمة هلالات سعت إلى مثل هذا التّجريب في روايتها 77 خريفا. والتّجريب كما يرى صلاح فضل هو قرين الإبداع لأنّه يتمثّل في ابتكار طرائق وأساليب جديدة.

أرى بأنّ ما قامت به فاطمة هلالات في 77 خريفا كانت قد ظهرت بوادره في مرحلة السّتينات، عندما عمد الرّوائيون إلى المزاوجة بين السّرد والشّعر ضمن ما يعرف بـ"تراسل الأجناس الأدبية"، وهذا ما جسّده إدوار الخراط من خلال كتابه "الكتابة عبر النّوعية" من خلال دعوته إلى تجربة نوع جديد (القصّة/القصيدة).

كما ذهب "محمد سالم الأمين" في كتابه "مستويات اللّغة في السّرد العربي المعاصر" إلى القول إنّ عدول الرّواية إلى لغة الشّعر هو انزياح فنّي الهدف منه تكثيف الدّلالة ومنح الأصوات مساحات ملائمة لكي يعرض كلّ منها وجهة نظره. ويضاف إلى ذلك أنّ كتابة الرّواية بلغة شعرية يسم هذه اللّغة المعبّر عنها بطابع الإشكالية ويحطّم التّراتبية الكلاسيكية في الأنساق التعبيرية. وقد دخلت الكاتبة هلالات بكلّ جسارة في هذه المجازفة الأدبية بالرّغم ممّا تعرّضت له ممّا يسمّى "إرهاب نقديّ"، مع أنّ هذه المجازفة يجب أن تحسب لها لا عليها.

والمتلقّي لرواية هلالات يجد أنّ امتزاج اللّغة السّردية باللّغة الشّعرية شكّل إيقاعا جديدا للنّص، عكس اغتراب ذات الكاتبة وما يرافقها من إحباط ويأس. بينما فاطمة تبحث عن الهوّية الضّائعة التي غيّبتها سايكس بيكو، فنجدها على لسان البطل في الصّفحة 103 تقول (وما عدت أريدك أن تكفّ عن منفى من الهروب من الخطوط التي سجنتني بها منذ مئة عام). ولا تكفّ عن الشّعور باغتراب الذّات في أوطان ضاعت كرامتها، أوطان اعتزلت الحضارة ولم تعرف منها شيئا. أوطان تبحث عند فاطمة عن تلك الكرامة المغيّبة عند كلّ غروب على مقاعد مهملة على هوامش التّاريخ.

في رواية 77 خريفا غابت أسماء بطلها. رجل وامرأة كلاهما متشظّي ويحمل بداخله همّا، يتّجه بالرّواية نحو كلمات كابوسية تعكس واقعنا العربي. يلتقيان في حديقة مجهولة المكان، هي تأتي كلّ غروب تجلس على مقعد مهمل، وهو ينزل من كهفه أو صومعته المزمعة إلى تلك الحديقة. جسدان لا نعرف ماهيّتهما أو رمزيّتهما لدى الكاتبة، يلتقيان، يتحدّثان ويديران أحداث الرّواية، يبحثان تارة في أمور كبرى عن أوطان مزّقها الاستعمار ودسائس لا زالت تدار، وتارة أخرى يخوضان في طبائع البشر والقيم الإنسانية لما يرقبانه من حولهما. اثنان لكن كأنّهما واحد لا ينفصل، وبنفس الوقت يبحث عن الآخر ويفتقده ولا يكتمل إلّا به. في أماكن مجهولة وهذا بحدّ ذاته اغتراب، لزمن قد يكون أحيانا معلوما وهو زمن جائحة كورونا.

رواية تُسائل المسكوت عنه عن طريق لغة تدفع بالقارئ إلى جوّ من الدّهشة بسبب اختراقها للمألوف عن طريق لغة انزياحية، فالطّابع الشّعري يلفّ الرّواية. وهذا التّداخل بين البنية الشّعرية والسّردية ينتج لغة مغايرة يصعب القبض على مدلولاتها، تنفتح على رؤى جمالية متعدّدة. وهي بهذا من النوع الذي تتداخل فيه الأجناس الأدبية كما ذكرنا سابقا.

من هنا أدعو الكاتبة أن تتبع جبران خليل حينما قال لمن استهجن إبداعه: "لي رواياتي ولكم روايتكم".

ومن هنا أدعو النّقاد إلى دراسة موضوعية وعلمية للرّواية لما فيها من محاور لا زالت بحاجة للكثير من التّمحيص.

تعرية المسكوت عنه في لعبة الدّوائر الفارغة، رواية للكاتب العراقي على لفته سعيد

شهدت مادّة روايات ما بعد 2003 التّحوّلات العنيفة التي مرّ بها المجتمع العراقي بعد الاحتلال الأمريكي، والذي عمل على تمزيق العراق كهوّية بتضخيم أقوامه وطوائفه والصّراعات الدّموية، والقتل على الهوّية تمهيدا لبناء عراق طائفي جديد، وما تركه من معضلات وقضايا شائكة لا تزال تُعمل في النّسيج العراقي إلى تشظّي الوطن عندما تنازعه لصوص الطّوائف بأحزابها المتبرقعة بالدّين.

ونجد الكاتب علي لفته، وهو ابن هذا الواقع بضبابيّته وفوضاه، قد كتب تحت سطوة الحدث. وبذلك يكون قد وثّق للحدث في عمله لعبة الدّوائر الفارغة، ما أنتج صنعة أدبية تزخر بالجمال لأنّها توثّق مشاعر وانفعالات اللّحظة التي عاشها من تمزّق. حيث تعدّ الكتابة الرّوائية تعبيرا عن تفاعل الكاتب مع واقعه وظروفه.

اعتمد علي لفته في عمله على تقنيات تجريبية جديدة اخترق من خلالها تابوهات المثلّث المحرّم، ليس لشيء إلّا لتصحيح المسار وتسليط الضّوء على أمراض اجتماعية تتعلّق بهذه المحرّمات التي يزخر بها المجتمع العراقي، والذي أفرزته فوضى الحروب.

فنحن أمام عمل يكشف وجود المسكوت عنه وحضوره في اللّاوعي الفردي والجمعي، وثيمة المسكوت عنه لبنة أساسية في الخطاب المعاصر كونها تعالج

موضوعات غير مصرّح بها كانت ممنوعة من الطّرح في وقت مضى. وقد جاءت لعبة الدّوائر الفارغة كخطاب متحرّر يعرّي التّابوهات ويغوص في حيثيّات المحرّم السّياسي والدّيني والجنسي، فكسر الصّمت، اخترق السّاكن، وفضح المستور.

وظّف علي لفته هذه الثّيمة كما ذكرنا سابقا ليعكس واقع العراق الرّاهن المتأزّم، حيث تُبنى جلّ أحداث العمل في بيتين فخمين، أحدهما أقرب للقصر في حيّ راق لا يشبه الأحياء الشّعبية في مدينة بغداد، والزّمن جائحة كورونا.

العنوان وهو العتبة الأولى للنّص يختصر المضمون في كلماته الثّلاث "لعبة الدّوائر الفارغة"، لعبة لم يتقنها أبطالها حيث يجعلها الكاتب مرّة خارجها، وأخرى على حوافّها، وثالثة داخلها، هي لعبة السّياسة والدّين والجنس، من يدخلها يخرج خاسرا خالي الوفاض لا يحمل سوى أدرانها. لعبة مصغّرة عن واحدة أكبر منها مضمونها رضوخ الشّعوب وصمتهم، حتّى كأنّهم دمى وأدوات بأيدي حكّامهم. فعلى لسان أبي جاسم موجها كلامه لجاريه أبو عدنان وأبو سرحان في الصّفحة 178 (عليكما أن تفهما أنّها لعبة تشبه الدّوائر الفارغة، لا شيء يمكن الوصول فيها على نتيجة).

تكشف رواية لعبة الدّوائر الفارغة مجموعة من المحظورات والممنوعات التي تمسّ القضايا الدّينية منها المتمثّلة في شخصية المسلّحين الذين يقاتلون باسم الدّين حين اقتحموا بيت أبي عدنان واغتصبوا زوجته عالية وسجّلوا عملية الاغتصاب وعرضوها أمام الزّوج لإرغامه على الالتحاق بهم، ففي الصّفحة 52 عن عالية على لسان السّارد (حين فتحت عينيها وجدت أحدهم يقف فوق رأسها ويصوّر وجهها وأسفل المسلّح)، وفي الصّفحة 53 على لسان عالية لزوجها (ضاجعوني خمسة). حيث يتبيّن لنا من هذا المشهد تجاوز هؤلاء لشرع الله في إحلال ما حرّم.

كما يتجلّى للمتلقّي اختراق المحظور الدّيني من خلال شخصيّة أبو سرحان الذي يعلم أن مصدر أمواله وطعامه من سكوته عن زوجته التي تمارس الرّذيلة، ففي الصّفحة 63 على لسان وعد لزوجها (الزّوج الذي يرسل زوجته لتأتي بالطّعام دون إعطائها دينارا عليه ألّا يشكّ).

أمّا ما يخصّ كشف المستور وهاجس الجنس، فقد قدّم علي لفته وصفا صارخا في غير مشهد جنسي وتحدّث بجرأة كبيرة عن المسكوت عنه. فالمرأة في المجتمع

العراقي مجرّد وسيلة يستمتع بها الرّجل ليخمد شهوته، فجاء في الصّفحة 146 عن ساجدة وزوجها (يسحبها إلى حضنه فتكون له مثل أنثى عطشة فيغدق عليها فحولة هائجة).

كما يصوّر علي لفته تصويرا واضحا ومكشوفا للانحلال الخلقي في المجتمع مجسّدا في شخصية البطلات ساجدة، عالية، ووعد. فعلى لسان ساجدة في الصّفحة 104 (أوّل رجل فتح زرّ قميصي ليرى جزءا من نهدي كنت فيها أرتعش ... لكنّي تركته يفعل ما يشاء ولولا سماعه الأذان لتمادى أكثر لكنّي حصلت على توقيع عقد استيراد ثريّات إلى أحد المشاريع الرّئاسية). في هذا المشهد أراد الكاتب تعرية الواقع ونزع الحجاب عن المسكوت عنه من خلال تصوير الحياة الاجتماعية الفاسدة التي تتلذّذ بالمحرّمات وتغوص في المجون، فالأجساد أصبحت معروضة للبيع والشّراء كأيّ سلعة مقابل ثمن دسم.

كما تصوّر الرّواية عجز الأزواج من خلال شخصيّة وعد التي تركض خلف غير زوجها العاجز جنسيا، والذي تعرّض لإصابة أثناء تفجير، لسدّ جوع شهواتها الجنسية وحرمانها. ويظهر هذا في الصّفحة 35 (قارنت بينه وبين بائع أجهزة الهواتف المحمولة الذي أراد مراودتها لقاء منحها هاتفا جديدا ... كانت أسرع في اللّهاث ليس خلف جهاز الهاتف بل لمقارنة أنوثتها كيف تتفجّر).

وتعتبر رواية لعبة الدّوائر الفارغة مرتعا خصبا لتابو السّلطة والفساد السّياسي، فقد أقدم الكاتب على خرق الواقع السّياسي فتناول تساقط المنظومات القيمية وثوابتها السّياسية طوال العقود المنصرمة، وتداعي أنساقها المجتمعية بفعل الإذلال والإقصاء بعد أن كرّست التّحوّلات السّياسية الجديدة قيم المحاصصة المبنية على الطّائفة والدّين والعرق. وقد اتّضح هذا في الصّفحة 114 عندما جاء على لسان مالك المطعم لمنتظر عامل الدّليفري (لا تقل لي حكومة محاصصة وتعيينات خاصّة. هذه تجدها في كلّ المراحل وكلّ الدّول ... لا دولة بلا محاصصة ولا واسطة).

ففضح بذلك علي لفته خلال اختراق المسكوت عنه مجموعة الممارسات التي تتجرّأ السّلطة على اقترافها ضدّ الشّعب الذي ذاق ويلات الحروب على مدى عقود ويذوق الآن ويلات الانقسامات والطّائفية.

كما يتطرّق الكاتب إلى ظاهرة الهجرة غير الشّرعية بسبب انعدام الأمان والكرامة، وقد جاء هذا عندما اقترح أبو عدنان على زوجته الهرب عن طريق تهريبهم إلى الأردن في الصّفحة 23.

تناول الكاتب أيضا في روايته موضوع الإرهاب، وهو مصطلح سياسي ديني، بطريقة مكثّفة، وغاص في بحر الحقائق لينقلها للمتلقّي بكلّ جرأة وصراحة، وأنّهم جماعة متطرّفة ذوو عقيدة خاطئة تقتل باسم الله والدّين. فهم يتّبعون ما يتماشى مع مصالحهم وأيديولوجياتهم، وكلّ من يريد أن يسلك مسلك هذه الجماعات لا بدّ أن يغيّر مظهره ولباسه. كما نتلمّس في لعبة الدّوائر الفارغة قضية جهاد النّكاح، وهذا ما جاء على لسان قريب أبي سرحان في الصّفحة 67 (عليك نسيان تلك الكافرة ... هنا يمكنك الزّواج من أيّة فتاة تختارها)، وهنا عمد الكاتب أن يبيّن كيف تتمّ عملية غسل الدّماغ.

بقي أن نقول بأنّ علي لفته استطاع التقاط الجمال من القبح، والقيمة الإنسانية من خراب الرّوح في دوائر فارغة، وسط ضجيج سيهدأ يوما ليسمع صوت لعبة الدّوائر تلك للعالم.

رواية آرام للكاتبة فاطمة هلالات

بين الحلم والواقع متاهات متداخلة في رواية آرام للكاتبة فاطمة هلالات

من إصدارات وزارة الثقافة - 2022

ينبني الكون كلّه على أضداد تشكّل ثنائيات متقابلة بما فيها الطّبيعة والبشر. لذلك فإنّ هذه الظّاهرة تعكس طبيعة الأشياء وتعبّر عن حقائق الحياة. ولعلّ تعقيدات هذه الحياة وتعدّد صراعاتها وإدراك المبدعين لها ولأبعادها جعلت نصيب الثّنائيات أكثر وأعمق في الإنتاج الأدبي. وقد كان لها دورا بارزا في بناء رواية آرام للكاتبة فاطمة هلالات.

فالمتلقيّ لهذه الرّواية لا بدّ أن يلحظ وجود مساحات ليست بالقليلة من خيوط الصّراع الفكري والنّفسي القائمة على التّضاد الذي يعمل على إثارة هذا المتلقّي وتحريك إدراكه.

فالثيمة الأساسية في الرّواية قامت على جدليّة الصّراع بين ثنائية الواقع والحلم، وكانت هي المركز الذي تدور حوله أعداد مزدحمة من الثّنائيات الأخرى، على سبيل المثال لا

الحصر، نذكر ثنائية الأمل والألم، الخطأ والصّواب، الثّواب والعقاب، الموت والحياة، الحبّ والكره، السّكون والحركة. كلّ هذا في زمن كرونولوجي تكسره بعض من ذكريات وحنين للماضي. فما بين ثنائيّتي الواقع والحلم، والسّكون والحركة، تقع تلك الثّنائيات المتزاحمة التي تطرح قضايا قد تكون سياسية مضمرة تارة، واجتماعية تارة أخرى. لا يسعنا الحديث عنها في هذه الدّراسة لكن أرجو أن يتمكّن المتلقّي من التقاطها.

الواقع في الثّنائية المركزية يقابله السّكون ويتضادّ مع الحركة في الثّنائية الثّانية، والحلم يقابله الحركة ويتضادّ مع السّكون.

لذلك فإنّ هذا التّضاد كان من العناصر التّكوينية المهمّة في الرّواية، حيث أنّه يجعل أطراف الثّنائيات في تلك العلاقة المستمرّة من المواجهة التي تصنع القهر الذي يعاني منه يوسف بعدما نبذته أمّه لأنّها اعتبرته نحسا عليها. على لسان يوسف ما جاء في الصّفحة 41 (وأنا كلّ ما فيّ أحلامي، ماضيّ وحاضري، حتّى مستقبلي أحلام، رأيت فيها كلّ شيء إلّا وجه أبي الذي مات بعد مولدي بأعوام قليلة، فنعتتني أمّي عندما بدأت أعي، أنت نحس). أمّا زوجته فلم تبادله الإخلاص بمثله. وهنا تنتج ترجمة الواقع من خلال الأحلام، فنجد الكاتبة قد افتتحت آرام بحلم، ففي الصّفحة 9 تسرد لنا ذلك الحلم الذي يغيّر مسار حياة البطل ويستحثّه على السّفر والبحث عن كنه ذلك الاسم الذي أشار إليه الشّيخ (أشار له الشّيخ بسبّابته إلى اسم أضيء بنور خفيّ المنبع وكان الرّجل ينبّهه إلى هذا الاسم بالذّات، وبحزم وإصرار: - إنّها هي آرام). هنا يدخل البطل في تيه هذا الاسم، فيبدأ بطرح الأسئلة في الصّفحة 10 (آرام، ماذا يعني هذا الاسم؟ يبدو اسما لرجل أو لامرأة أو اسم مكان ربّما قصيدة!). وهنا نقف وجها لوجه أمام ثنائية السّكون والحركة، البحث عن آرام يكمن بترك الاستقرار في قريته. ففي الصّفحة 34 على لسان السّاردة (اتبع حلمك أينما كان ... هذا كلّ ما تبقّى لديه أحلام ... سأبدأ في مكان آخر، ذقت الأمرّين أشتهي النّسيان). هكذا اتّخذ يوسف قراره بالسّفر إلى بلد آخر حين اشتدّت به الوحدة، فحلمه شجّع اغترابه على السّفر آملا في العثور على الهدوء والأمان.

والثّنائيات الضّدية في آرام تجاور بين قساوة الواقع والنّظرة الشّعرية في سحر التّخييل الذي يرى الجمال حتّى في القبح، فآرام لم تعتمد على ما يقال إبداعيا، لكنّها اعتمدت على الكيفيّة التي يصاغ بها ما يقال إبداعيا. فالكاتبة تبعدنا من خلال الأحلام

والتّخييل عن الواقع بهدف أن نعاود النّظر إليه من خلال عدسات ذلك الحلم إلى عوالم أخرى وأشخاص آخرين، عبر دوال لافتة تدفعنا إلى التّحديق فيها قبل أن تنتقل منها إلى ما يقع وراءها من مدلولات، لذلك كانت الدّوال في هذه الرّواية أكثر أهمّية من المدلول. والبعد عن الموضوع المدرك خير وسيلة لتأمّل تفاصيله الدّقيقة. وهنا تكمن رهافة العمل الذي جعل يوسف يطلّ على الواقع من خلال أحلامه، فيدفعنا لمشاهدته على نحو أدقّ، الأمر الذي يجعلنا طرفا في صنع دلالاته من خلال الحدود الفاصلة بين الواقع والحلم، والموت والحياة، والسّكون والحركة.

والمتتبّع لعلامات التّضاد يلاحظ أنّها تمثّل المحور الرّأسي من بداية آرام حتّى نهايتها، وأقصد هنا المحور الذي تتقاطع فيه أفقيا الأحداث الخاصّة ببطل العمل يوسف، فضلا عن الحيوات التي عاشها في البلدان الثّلاثة التي قصدها وعمل بها. فمن ثنائيات مثل الحزن والفرح، الحضور والغياب مع صديق عمره في إيطاليا، إلى ثنائية مثل الإخلاص والخيانة في محطّته الأخيرة التي التقى من خلالها بآرام، والتي في حقيقة الأمر ما هي إلّا السّكينة والهدوء اللّذين بحث عنهما طيلة صفحات العمل. وقد التقى بها في أصعب مكان وهو محكمة البشر التي لا تنصف البريء وهي عون لكلّ ظالم. لذلك تقدم الكاتبة على تحويل ذلك المكان ببشره إلى تماثيل، في دليل صارخ منها على رفض تلك القوانين البشرية. فيوسف وجد سكينته وأمانه في نهاية البحث لكنّهما غير متاحين للجميع. ويتجلّى هذا في المشهد في الصّفحة 187، فممّا جاء على لسان السّاردة (تحوّل المكان بشخوصه إلى معبد وتماثيل حياديي الملّة والدّين بدءا من المحكمة والقاضي وحتّى ظلّ الشّجرة، حين تكون الأدلّة غير كافية لإقرار براءة مظلوم أو لإدانة ظالم وحين يكون الحكم حكما غيابيا من أحكام الأرض حكما لا يشبه أحكام السّماء).

ثمّ في شيء من الفلسفة ترسم لنا فاطمة هلالات أحكام النّاس عند مشاهدتهم لتمثاليّ يوسف وآرام، بدءا من الخبير إلى الزّاهد المتعبّد، وصولا إلى الطّبيب النّفسي، وكيف كان كلّ منهم يحكم من زاويته الخاصّة.

ويظلّ الحلم هو الأمل، هو الملجأ الذي يهرب إليه بطل آرام علّه يحصل على الهدوء والأمان ... وتظلّ صرخته تردّد "رأيتك في حلمي"، صرخة يسمعها قاطنو حيّ المحكمة ...

بقي أن نقول إنّ التّفاعلات بين طرفي التّضاد وصلت بنصّ فاطمة هلالات إلى قمّة سحره وتمايزه، وبهذا التّفاعل تشكّلت الصّورة وأبرزت الجمال وأنتجت الدّلالة وعمّقت المعنى. كما أسهمت ثنائية الواقع والحلم في رسم الحدث الأساسي في الرّواية ودفعت بعملية السّرد للسّير قدما صوب النّهاية.

قراءة في رواية الطنويلاند
لثيودور هيرتزل

كان الأحرى تسمية هذا الكتاب مخطّطا أو مشروعا لا رواية.

أرض قديمة جديدة (الطنويلاند) رواية خيالية لثيودور هيرتزل. كتبها عام 1902، وطرح من خلالها رؤيته للدّولة المستقبلية لليهود على أرض فلسطين وكيف ستبدو بعد مرور 25 عاما.

تصدّرت الرّواية مقدّمة لـ"ميخائيل آساف" استعرض فيها أهمّ العوامل التي ساعدت على نشأة الحركة الصّهيونية. كما تناولت بشكل سريع علاقة الشّعب اليهودي بأرض فلسطين قبل نحو 4000 عام وخروجهم المؤقّت منها، إلى صمودهم في الشّتات وعدم زوالهم برغم الاضطهاد الذي تعرّضوا له ولا سيما في أوروبا الشّرقية على أيدي الحركة اللّاسامية. عرضت المقدّمة أيضا السّيرة الذّاتية لثيودور هيرتزل كاتب هذه الرّواية التي كشفت عن النّوايا التي كان يضمرها زعماء الصّهيونية تجاه سكّان فلسطين العرب.

تسرد الرّواية حياة الدّكتور فريدريك ليفنبرغ، شخصية متخيّلة أقرب ما تكون إلى الكاتب. وفريدريك دكتور محام يعيش في فيينا حيث ينتابه اليأس من حياته بسبب فشله في الحصول على حبيبته أرنستينا، وهي ابنة لثريّ اسمه لفلر. ويتصادف هذا مع اكتشافه لإعلان عن طريق صديقه شيفمن الذي لفته هذا الإعلان في إحدى الجرائد على طاولة المقهى حيث لم يستطع استكناه الغرض منه. يقول الإعلان الذي جاء في الصّفحة 14 (مطلوب شابّ مثقّف يائس على استعداد لتجربة حياته تجربة أخيرة ... يرجى مراجعة نو بدي).

يلتقي فريدريك بعدها بصاحب الإعلان وهو خمسيني يدعى كينفز كورت ألماني الأصل تخلّى عن رتبته العسكرية، جمع ثروة طائلة بعد أن قصد أمريكا. تزوّج من فتاة صغيرة ابنة لموظّف يعمل لديه ويكتشف فيما بعد بأنّها تخونه مع ابن أخ له يعيش في كنفه. ثمّ يطلق سبيلها ويقرّر العزلة بعد أن يتخلّى عن فكرة الانتحار.

عاش عزلته على سفينة متنقّلا على سطح الماء، لكنّه أراد رفيقا له لئلّا ينسى النّطق ويجد من يغمض عينيه عند الموت. يوافق فريدريك على مرافقته ويترك فيينا بعدما يؤمن عائلة يهودية تجسّد معاناة الشّعب اليهودي في الشّتات بمبلغ ضخم من المال. تنطلق السّفينة إلى حيث مكان العزلة فتمرّ بجزيرة كريت، وهنا يقترح كيفنز على فريدريك زيارة أرض فلسطين، يرد فريدريك بأنّها لا تمتّ له بصلة، وأنّ السّاميين هم من ادّعوا بأنّها وطن لليهود.

وبعد أن يقنع كينفز رفيقه فريدريك تتّجه السّفينة إلى يافا، وهنا يحدث تزييف الحقائق من قبل الكاتب، حين يبدأ بوصف انطباع البطلين عنها، حيث يصفها بالإهمال وصعوبة الصّعود في الميناء الحقير والأزقّة المليئة بالرّوائح الكريهة القذرة، ثمّ يصف الطّريق الموصلة للقدس بأنّهما لم يشاهدا سوى الرّمال والمستنقعات وحقول القرى البدائية. من هنا تتّضح أهداف الكاتب من وراء ذلك الادّعاء حينما يقول البطل بأنّ اليهود من سيقلبونها جنّة بالزّراعة بعد جلب الماء لأراضيها ... كلّ ذلك من أجل أن يقنع العالم بأنّ فلسطين أرض بدائية يسكنها أناس متخلّفون عن الحضارة أميالا كثيرة. وبعد أن يشير عليهما طبيب يهودي من أصل روسي في القدس بزيارة المستوطنات، يكتشفان بأنّها كالواحات في وسط محيط قاحل.

تغادر السّفينة بعد ذلك إلى بلاد العزلة في العام 1902، لتعود مرّة أخرى إلى فلسطين بعد مرور عشرين عاما وقد تبدّل كلّ شيء، حيث المباني الفخمة العالية وأشجار النّخيل المعلّق عليها مصابيح تضيء ليلا، والشّركات التّجارية والبنوك، والأشخاص الذين يرتدون الملابس الشّرقية الزّاهية والملابس الغربية، والمدينة طبعت بطابع أوروبّي، والشّوارع المبلّطة والقطار الجوّي الكهربائي. لقد تخيّلها الكاتب الذي يقف خلفه هيرتزل ويحرّكه حيثما يشاء دولة مكتملة بدوائرها ووزاراتها. كما تخيّل الألفة بين اليهود والعرب عن طريق عائلة رشيد بك الذي يقول في الصّفحة 103 (إنّ الإنسان الذي لم يأخذ منك شيئا وإنّما أعطاك شيئا، هل تعتبره لصّا؟ لقد أغنانا اليهود، فعلام نتذمّر؟ إنّهم يعيشون معنا كأخوة، فعلام لا نحبّهم؟

هؤلاء اليهود الذين نعتتهم شخصية هيرتزل المتجسّدة بالدّكتور فريدريك بالأخوة هم أنفسهم الذين لم يتورّعوا عن ارتكاب المجازر بحقّ الشّعب الفلسطيني صاحب الأرض، فأيّ كذب وتزييف للحقائق رفع أمام العالم فقط بهدف إثبات نظرية أنّهم أصحاب حقّ وسلام؟

وما يلفت النّظر في هذه الرّواية (المخطّط) هو المشروع الذي تحدّث عنه وهو مشروع القناة من البحر الأبيض المتوسّط والبحر الميت، وهي فكرة لمهندس سويسري قدّمها لثيودور هيرتزل في أواخر القرن التّاسع عشر، وهو بالفعل مشروع بدأت دولة الكيان بدراسته عام 1976 لكنّه لم ينجح.

وهناك حقائق خطيرة ذكرها السّارد تتمحور حول ما تخيّله أو بالأحرى ما وضعه كخطط مستقبليّة لزعماء الصّهيونية مثل ذكره لوجود مختبرات لتصنيع الجراثيم في الصّفحة 128 (إنّ مؤسّستك كما أفهم أشبه بمطبخ كيماوي فماذا تطبخ يا سيدي البروفيسور؟ وباء كوليرا دفتيريا التّدرن الرّئوي ...) ولا بدّ للقارئ هنا من التّمحيص بهذه العبارة التي تحقّقت الآن في القرن الواحد والعشرين بأنّ هنالك ما يطبخ وطبخ بالفعل من فيروسات وبكتيريا قضت على عدد كبير من البشر ... والكثير من الحقائق التي لا يسعنا أن ندرجها في هذه السّطور تمّ ذكرها في الرّواية صراحة للعالم.

لكن في النّهاية يظهر خطر هذه الرّواية من خلال ما أدرجه الكاتب تحت مسمّى خاتمة في الصّفحة 211، وهي بمثابة وصيّة لليهود (أمّا إذا لم توطّدوا العزم فإنّ كلّ ما

قصصته عليكم هنا إن هو إلّا أسطورة وسيظلّ أسطورة). لا بدّ أنّ هذه كانت وصيّة من هيرتزل الأب الرّوحي للصّهيونية من أجل أن يتوحّد اليهود في أرض فلسطين وإقامة دولتهم التي كانوا يحلمون بها.

وهذا ما حصل فعلا ...

قراءة على رواية أرض الميعاد
للكاتب يوري كوليسنيكوف

تأتي أهمّية هذه الرّواية لا من قيمتها الأدبية، بل من قيمتها التّاريخية ...

تتناول قصّة اليهودي حاييم فولديتير الذي هاجر قبل قيام "إسرائيل" من روسيا إثر انتشار الحركة الفاشية، والتي كانت من ضمن الأسباب التي أدّت إلى هجرة أعداد كبيرة من اليهود إلى أرض الميعاد، متأثّرين بالدّعاية الصّهيونية آملين بالحصول على اللّبن والعسل والسّلام.

وقد رافقت فولديتير أحداث كثيرة من تحطّم السّفينة التي سافر عليها على شواطئ قبرص، إلى عثور الرّهبان عليه وإصابته بمرض التّيفوس، إلى الفتاة التي قامت على رعايته وكانت يونانية صمّاء بكماء من غير ملّته، إلى عرضه الزّواج عليها بعد أن شفي وأغرم بها. وأخيرا السّفر إلى أرض الميعاد، ليرتطم هناك بالواقع الحقيقي حين يكتشف بأنّه بين قطيع من الذّئاب وهو الغريب بينهم، أرض الميعاد التي صوّرتها الصّهيونية كجنّة، والتي ستجنّبه خطر الاعتقال الفاشي الذي كان يتهدّده اكتشف بأنّها وهم، وأنّه وكثيرون ضحايا خداع خطير.

كان فولديتير من المتطوّعين فيما يعرف بالاكشارا نيابة عن شخص اسمه سلمونزون بدافع العوز والحاجة، ولم يكن الدّافع المشاعر الوطنية السّامية حيث كان

مبعوثو الجمعيات الصّهيونية يسلّطون دعايتهم على هؤلاء المتطوّعين من أبناء الأسر الفقيرة فيوحون إليهم بأنّ الواجب الوطني السّامي هو أن يشارك في إقامة هذا الوطن. وقد كانت طبيعة العمل عبارة عن تدريب عمليّ زراعي في مزارع كبيرة بأداء جميع الأعمال الزّراعية. وكان الصّندوق اليهودي الذي يعرف بالفوج يتكفّل بمن يكمل تدريباته بالحصول على شهادة سفر والتّأشيرة التي تخوّله حقّ التّوطّن في فلسطين. ولم يكن فولديتير قد التقى بسلمونزون أبدا.

يطّلع فولديتير من خلال عمله في مكتب الاستيراد والتّصدير في فلسطين، والعائد إلى سلمونزون، على الكثير من القضايا والأحداث المهمّة، ويكتشف أنّ كلّ شيء هنا قام على مبدأ ميكيافللي.

يكتشف بأنّه متورّط مع سلمونزون ومندوبي الوكالة اليهودية المتآمرين مع النّازية وعصابة شتيرن. ويكشف الاتّفاق المضمر للعصابة المنشقّة ظاهريا عن عصابة الهاجاناه، والتي عرفت باسم إرجون تسفاي ليومي، وهي المجموعة الأكثر عدوانية والتي تبنّت أعمال التّخريب والإرهاب وتهريب الأسلحة عبر مينائي حيفا ويافا، والمفاجأة التي يكشف عنها المؤلّف بأنّ هذه الأسلحة مصدرها ألمانيا النّازية. كما يزيل السّتار عن العلاقات الصّهيونية بالدّول الفاشستية ودعمها لليهود لإقامة دولتهم.

وتكشف لنا الرّواية عن الاتّفاقية ذات الأهمية العالمية الضّخمة التي تمّت بين الصّهيونية والنّازية، وهنا يلمّح إلى اتّفاقية 1933 حينما زار إيخمان من الرّايخ الثّالث فلسطين لإتمام هذه الاتّفاقية التي كانت المصالح فيها مشتركة بين الصّهيونية والنّازية. حيث تستفيد ألمانيا من إنشاء طابور خامس بمساعدة رجال المفتي، أمّا الصّهاينة فقد كانوا يتحرّقون لتقريب اليوم الذي سيتحدّثون فيه مع الإنجليز بلغة المدفع والرّشاش، وذلك منذ أن بدأت بريطانيا تضع قيودا على الهجرة الجماعية لليهود من خلال الكتب البيضاء ...

وكان من نتائج الاتّفاقية أن قرّرت النّازية البدء بإعداد الهجرة الجماعية لليهود من الرّايخ وإرسال الأسلحة إلى فلسطين. تلك الهجرة الجماعية التي قال عنها بن غوريون لولا الهجرة الجماعية ما كانت هذه الدّولة ستقوم ... ونجد في هذه الوثيقة الكثير من الأحداث والإسقاطات المهمّة في تاريخ فلسطين والصّهيونية والتي يطول شرحها.

رواية مهمّة أنصح بها بشدّة ...

العبور على طائرة من ورق، رواية بوليفونية للكاتبة زينب السعود

تجاوزت رواية العبور على طائرة من ورق للكاتبة زينب السعود الرّواية التّقليدية ذات الصّوت الواحد لتنضمّ إلى الرّوايات البوليفونية ذات الأصوات المتعدّدة، والتي كان دويستوفيسكي أوّل صنّاعها في روايته "الجريمة والعقاب". يقوم هذا النّوع من الرّوايات على تعدّد الأصوات والشّخصيات والمواقف، والنّتيجة تحرّر العناصر المذكورة من سلطة الرّاوي المطلق، ما يمنح شخوص العمل التي تتصارع فيما بينها فكريا، الاستقلالية في التّعبير عن مواقفها ورؤاها وتصوّراتها حتّى لو كانت مخالفة لرأي الكاتب.

ومن مقوّمات الخطاب البوليفوني، التّعدّدية في الأطروحة الفكرية. بمعنى أنّ الرّواية البوليفونية تتضمّن تعدّدا في الأطروحات الفكرية، فكلّ شخصية تقدّم فكرتها وتعرض أطروحتها، ما يعني أنّ الفكرة أهمّ من الشّخصية لأنّها هي التي تحدّد مصير الشّخصية.

(كنت في الرّابعة عشرة من عمري عندما عرفت للمرّة الأولى أنّني لست أنا) الصّفحة 149.

عبارة وردت على لسان أمجاد، الشّخصية المثيرة للجدل في الرّواية حتّى في نظر نفسها الممزّقة بين هوّيتين جنسيّتين، فالمظهر أنثى والحقيقة ذكر. هذا الوضع الذي يجعل أمجاد تعاني الضّياع في مجتمع لا يرحم يجعلها تقدم على فكرة العلاج أثناء دراستها في إحدى الجامعات في أوكرانيا، لتأتي الحرب وتقطع علاجها وتعيدها إلى عمان أين تستكمل ضياعها بسبب أفكار عمّتها أميرة ورفضها لقرار أمجاد علاج نفسها وإجراء العملية التي ستساعدها في تحديد هوّيتها الجنسية. في الوقت الذي يجب أن تتّصل فكرة أمجاد بوعي آخر يشاركها وعيها، معبّرة عن ذلك بالكلمة لتصبح حقيقة تطبّق على أرض الواقع، يأتي رفض العمّة ليميت الفكرة مؤقّتا، غير أنّها في نهاية صفحات الرّواية تحظى بدعم من الدّكتور عبد السلام الذي امتلك فكرة إبعاد أمجاد حفاظا على نفسية ابنته هتاف. ففي الصّفحة 234 تتجلّى فكرة الإبعاد على لسان الدّكتور عبد السلام عندما يخبر أميرة (ما الذي يجبرني أنا أن أتحمّل وجود ابنة أخيك في حياة ابنتي من جديد؟ تعرفين ماذا يمكن أن يحصل لابنتي هتاف إذا عرفت أنّ أمجاد عامر التي كانت يوما صديقة مقربة لـ..)، وهنا تكون فكرته اتّصلت بفكرة أمجاد بصرف النّظر عن أهداف الدّكتور، ما كانت نتيجته انتصار أمجاد. ويتجلّى هذا في الصّفحة 274 على لسان إلياس لهتاف (أمجاد حصلت على قبول لدراسة الماجستير في جامعة غازي عنتاب في تركيا).

كما يعتبر تعدّد الشّخصيات أو تعدّد الأصوات من مقوّمات الخطاب البوليفوني. وقد احتوت رواية السعود على مجموعة من الشّخصيات والأصوات تصارعت فيما بينها فكريا وأيديولوجيا، وبالتّالي امتلكت كلّ واحدة منها أنماطا من الوعي من خلال الإدلاء بآرائها الخاصّة والسّعي لتحقيق مرادها. وقد تعدّدت أنماط الوعي في الرّواية، فهناك الوعي الإيجابي والسّلبي والممكن، مثلا الدّكتور عبد السّلام مع أنّه إنسان مثقّف وأستاذ جامعة، إلّا أنّ خوفه على ابنته هتاف جعله يتصرّف بسلبية تجاه أمجاد الذّكر، فأبعده(ا) في المرّة الأولى عن جامعتها وتخصّصها في الطّب إلى جامعة أخرى لدراسة الهندسة الاقتصادية، ما زاد من تأزّم الوضع النّفسي لأمجاد. ويتّضح هذا على لسان أمجاد للدّكتور إلياس في الصّفحة 223 (إذا كنت تراني أنثى، فلماذا أبعدتني عن جامعتي؟)، وكان إلياس ينفّذ سلبية الدّكتور عبد السّلام وهنا يكون قد تشارك الوعي السّلبي معه.

وفي الصّفحة 236 بدلا من أن يعمل الدّكتور على الوقوف مع مشكلة أمجاد أمام المجتمع، كان وعيه سلبيا عندما أخذ يشرح لأميرة وضع ابنة أخيها مع المجتمع. وهذا الوعي السّلبي الذي تقاسمه الدّكتور عبد السّلام أيضا مع شخصية زياد، الطّالب الفاشل الذي أصبح موظّفا بيده الأختام التي تتحكّم بالنّاجحين في المجتمعات، أدّى إلى تفاقم مشاكل الشّخصيات أمثال أمجاد النّاجحة دراسيا، وزادها كرها للمجتمع وحقدا عليه. ذلك أنّ زيادا كان مطّلعا على مشكلة أمجاد عن طريق الدّكتور الذي راجعته أمجاد للتّأكّد من جنسها (أنثى في المظهر ولكنّها في الحقيقة ذكر) على لسان الدّكتور في الصّفحة 154. وهنا تقول أمجاد (بحلقة زياد في تلك اللّحظة لا أنساها، نظرة الهزء الصّفيقة التي جعلت شفته تذهب ناحية أذنه اليمنى طعنتني في ذلك المكان من القلب).

كما تجلّى الوعي السّلبي عندما رسم الدّكتور عبد السّلام مستقبل ابنته هتاف وقرّر عنها أن تدخل كلية الطّب وهي غير راغبة.

ووردت شخصيات أخرى تمتلك وعيا سلبيا لا يسعنا ذكرها جميعا. وبالمقابل هناك من امتلك الوعي الإيجابي، لكن ما يهمّنا أكثر هو نوع آخر ظهر في شخصية أمجاد وهتاف، وهو الوعي الممكن من حيث تصوّراته المستقبلية الإيجابية المبنيّة على تغيير الواقع واستبداله بواقع أفضل. إذ في الصّفحة 279 تنتصر هتاف بتغيير تخصّصها والانتقال إلى دراسة التّخصّص الذي ترى نفسها به، فعلى لسان الدّكتور عبد السّلام لابنته (اجتهدي، دراسة الأدب ليست سهلة).

ومن المقوّمات الأخرى التي زخرت بها العبور على طائرة من ورق نجد التّعدّد اللّغوي والأسلوبي. فأيّ رواية من مثل هذا النّوع تقوم على هذا التّعدّد كي تثبت حواريّتها، وذلك من خلال طرح الشّخصيات لمنظوراتها الأيديولوجية والفكرية، فاللّغة هي أساس قيام الرّواية. والخطاب الذي يصدر عن المتلفّظ ليس واحدا، فلكلّ واحد لغته الخاصّة. ومن أنواع التّعدّد الأسلوبي التي حضرت في هذا العمل، الأسلبة مثل إدخال كلمات أجنبية على بعض الجمل، على سبيل المثال كلمة (ترانزيت) في الصّفحة 117 على لسان إلياس (هذه العادة رافقتني دائما في كلّ مطار أنزل فيه منذ أن ألفت السّفر والنّزول في محطات "التّرانزيت" المختلفة).

كما وردت أنواع أخرى للتّعدّد الأسلوبي مثل المحاكاة السّاخرة (الباروديا). وقد تجلّى مثل هذا النّوع في عدّة مواقف، نذكر منها ما جاء على لسان زياد للدّكتور إلياس في الصّفحة 53 (هل يعقل أن تكون ابنة الدّكتور العظيم من مرتادي العيادات النّفسية؟).

وفي أماكن أخرى تجلّى التّناص، مثل الذي جاء في الصّفحة 109 حينما اقتبست الكاتبة بيتا من قصيدة للمتنبّي أجرته على لسان إلياس (تتحلّق الآثار عن أصحابها ... حينا ويدركها الفناء وتتبع).

كما استطعنا التقاط نوع آخر وهو اللّغة الشّعرية. حيث لا بدّ للمتلقّي لرواية السعود أن يلاحظ أنّ شخصيات العمل تنتمي جلّها إلى طبقة مثقّفة ومتعلّمة، لذلك نجد بعض الحضور لهذه اللّغة. ويتّضح هذا على لسان هتاف في الصّفحة 125 (الوحيد الذي لامس ما في قلبي من صدوع وهزّني تماما لتتعكّر الرّواسب في داخلي من جديد كما ترجّ اليد زجاجة دواء لتمتزج مكوّناتها وجزيئاتها). ومن الطّبيعي أن نجد مثل هذه الشّاعرية، ذلك لأنّ هتاف أحبت الدّكتور إلياس، زميل الحرب كما كانت تسمّيه أحيانا.

أمّا لغة الحوار فتعتبر عنصرا مهمّا في بناء العمل الرّوائي من حيث أنّه يكشف الشّخصية الرّوائية ويساعد المتلقّي على تمثّلها، بمعنى أنّ هذا العنصر يساعد على معرفة المواصفات التي تحملها الشّخصية.

ومن الحوارات التي حضرت بكثافة نجد الحوارات الخارجية والحوارات الدّاخلية، وهذه لا تخفى على أحد. أمّا النّوع الذي أودّ ذكر مثال عنه فهو نوع آخر وهو الصّمت في الحوار، وقد تجلّى مثل هذا النّوع في الصّفحة 79 على لسان الدّكتور إلياس (وقفت وجها لوجه أمام الدّكتور عبد السّلام الذي كان ينظر باتّجاه غرفتها، ظهرت في عينيه نظرة إعجاب دون أن ينطق بكلمة واحدة). وقد تكرّر مثل هذا الحوار في غير مكان في الرّواية لا يسعنا التّطرّق لها جميعا.

كما حضرت لغة الجسد بكثافة في رواية السعود.

ومن المقوّمات الأخرى التي حضرت لتكمل مسار الرّواية البوليفونية لدينا الفضاء الكرونوطي. حيث يتكوّن هذا الفضاء من الزّمان والمكان ويشكّلان معا فضاء واحدا. وقد جاءت وحدة الزّمان والمكان في رواية العبور على طائرة من ورق متنوّعة

ومتسلسلة، فتنوّعت الأزمنة من ليل إلى نهار ثمّ ليل وهكذا، وتوزّع هاذان الزّمنان اللذان ارتبطا بالمكان خاصّة المكان المغلق والمتمثّل بكثافة في غرفة النّوم، غرفة المكتب، وغيره من الأماكن المغلقة، كون هذه الأماكن تعتبر أماكن خاصّة يختلي بها الشّخص وتشعره بالرّاحة والأمان والبعد عن الآخرين واسترجاع الجروح والآلام. ونورد مثالا على ذلك ما جاء في الصّفحة 10 على لسان هتاف بعد عودتها من أوديسا (أجلت عيني وتمعّنت في التّفاصيل المحيطة بي، خزانة ملابسي، ومكتبتي الصّغيرة، باب غرفتي الموصد بأمان، عقارب ساعة الحائط ... تذكّرت أحداث الأيام الماضية، يا لها من أحداث! أيعقل أنّي نجوت؟).

بقي القول إنّ رواية زينب السعود بالإضافة إلى كونها رواية بوليفونية، فإنّها خارجة من رحم المجتمع في وعيها بالنّسيج الاجتماعي القائم الذي لا يتقبّل اختلاف الآخر. وزينب السعود طرحت مشكلة في هذا الجزء ربّما سيكون طرح حلّها في جزء قادم كونها تركت النّهاية مفتوحة.

الاغتراب، أشكاله وتجلّياته في رواية الآن في العراء للكاتب حسام الرشيد

"لم يكن منّي إلّا أن مزّقتها إربا، حينها شعرت بسعادة عظيمة وأنا أرى أوراقها تتطاير في الهواء".

ما بين نكسة عربية أفرزت خسارة فلسطين بالكامل واحتلال أمريكي أفرز تمزّق العراق، يقدم نصر بطل رواية الآن في العراء على تمزيق روايته عدّة مرات. وكأنّه بين هذين الحدثين لم تعد ترضيه أيّة كتابة أمام عدم قدرتها على التّعبير عن خذلان الواقع وملامحه التي آل إليها. وكأنّه بهذا يعيد طرح سؤال لصنع الله إبراهيم: "كيف أعبّر عن الواقع، كيف أكتب؟".

لا بدّ أنّ النّكسة قد أصابت الأمّة في عافيتها بعدما دمّرت حلم الوحدة العربية، فكانت السّبب في سقوطها في أتون اليأس والتّشظّي والاغتراب. وممّا زاد الوضع سوءا ما حدث من احتلال أمريكي للعراق فزاد بذلك تمزّق الأمّة وتشرذمها، فكان من أبرز آثاره في المجال الأيديولوجي والسّياسي والثّقافي في معناه العام. ولا بدّ للمدقّق في شخوص رواية الآن في العراء أن يلمس ما تمرّ به من اغتراب لأسباب متعدّدة منها السّياسي والاجتماعي والنّفسي. والاغتراب حالة نفسية شعورية تصاحب الشّخص وينجم عنها شعور بالقلق والسّخط والصّراع مع البيئة. وكما أنّ للاغتراب أسباب، فإنّ لها أكثر من

شكل أيضا، منه الاجتماعي وهو عجز الشّخص عن التّأقلم مع بيئته وإحساسه بالعزلة داخل هذا الوسط، ويتّضح هذا ممّا جاء على لسان البطل نصر في الصّفحة 20 (أعيش في غربة مع من حولي، جرّبت الزّواج وأخفقت، وأخذت عهدا ألّا أكرّر هذه التّجربة مرّة أخرى. فقد حاولت أن أتصالح مع نفسي والعالم من حولي فلم أستطع. وطبيبي النّفسي لم يستطع أيضا).

كما جاء الشّكل الثّاني من أشكال الاغتراب وهو الاغتراب السّياسي، فعندما يشعر الشّخص بالعجز عن المشاركة السّياسية والعزلة تجاه دولته بالتّأكيد سيعيش حالة من الغربة بسبب هذا القيد. ويتّضح هذا جليّا في موقف نجيب عند خروجه من السّجن في الصّفحة 232 على لسان نصر (قرّر أن يمارس نضاله الحزبي، ولا سيما بعد موت الرّفيق أنيس في ظروف غامضة حتّى أصيب بالخيبة لاحقا عند إبرام معاهدة السّلام في وادي عربة، فهاجر إلى كندا). فهجرة نجيب جاءت بسبب عدم قدرته على المشاركة في الشّؤون السّياسية في بلده.

بينما الشّكل الثّالث وهو الاغتراب النّفسي، فيحصل عندما يشعر الشّخص بانفصاله عن واقعه وانعتاقه إلى عالم من وضع نفسه. ويتجلّى مثل هذا الشّكل على لسان نصر في الصّفحة 182 (كنت أرى جدران الغرفة كأنّها تتحرّك نحوي توشك أن تطبق عليّ. أغمض عيني لعلّها تتراجع للوراء تمنّيت حينئذ لو ينبت لي جناحان فأرى نفسي محلّقا تحت أكثر من سماء).

أمّا تجلّيات الاغتراب في رواية الآن في العراء فتمثّلت في:

أوّلا: الأماكن المغلقة، حيث تعزل هذه الأماكن الشّخص عن العالم الخارجي فيمثّل له الملجأ والحماية التي يأوي إليها بعيدا عن صخب الحياة. وقد ورد في رواية حسام الرشيد ذكر لعدد من الأماكن المغلقة كان أبرزها من حيث التّكرار غرفة نصر. والغرف عادة توفّر لصاحبها جزءا من الأمان الذّاتي، لكنّها حين تصبح مكانا للحزن والوجع تصبح مصدرا للاغتراب. كما حصل مع نصر في أكثر من فقرة في الرّواية، نأخذ كمثال ما جاء على لسان نصر في الصّفحة 81 (في المساء عدت إلى البيت جلست طويلا في غرفتي من حولي اللّيل أخطبوط أسود يلتفّ حول حواسي كلّها). من خلال هذا الشّعور نستطيع أن نقول إنّ غرفة نصر انقلبت مصدرا للخوف والتّوتّر والاغتراب، هذا هو الاغتراب المكاني.

كما ورد السّجن في أكثر من موضع في الرّواية، منها ما جاء عن الرّفيق أنيس في الصّفحة 210 على لسان نصر (في أوّل ليلة له في السّجن). وقد ورد هذا المكان في الرّواية ربّما ليحمل للقارئ دلالة على المعاناة وقساوة الحياة التي فرضت على شريحة المثقّفين في تلك الفترة التي أفرزتها النّكسة، حيث أفرزت القومية والإسلامية والشّيوعية وغيرها. ومن هنا تأتي الأماكن المفتوحة في الرّواية، ونورد منها مثالا، ذلك المقهى الذي تجتمع به هذه الشّريحة، وحيث أنّ الأماكن المفتوحة هي أماكن للتّفريغ والتّرويح عن النّفس، إلّا أنّها في رواية الرشيد تضيق على أبطالها وتدفع بهم نحو الشّعور بالاغتراب.

ثانيا: الاغتراب الزّماني. والمتتبّع لرواية الرشيد سيجد أنّ للاغتراب الزّماني تجلّيات كثيرة. والزّمن في مفهومه العام معنى مجرّد يتّسع ليشمل كلّ ما له علاقة بالحياة، أي يتعلّق بالكون والوجود، فهو الذي يربط الماضي بالحاضر والمستقبل.

وقد سجّلت رواية الآن في العراء حضورا قويّا لظاهرة الاسترجاع والاستباق، وهذه الظّاهرة لا تحدث إلّا إذا خالف زمن السّرد ترتيب الأحداث. فمثلا تتجلّى ظاهرة الاسترجاع، وهي العودة إلى الماضي، في عدّة فقرات من الرّواية. نذكر منها ما ورد في الصّفحة 40 على لسان نصر عن حبيبته سماء (ما أن تصفّحت الكتاب السّنوي لخرّيجي الجامعة في ذلك العام البعيد حتّى باغتتني صورتها، ارتعش قلبي وأنا أبحلق فيها كالمجنون وسرعان ما اشتعلت النّيران في هشيمي). فالعودة إلى الماضي واسترجاع ذكرى حبيبته سماء أشعرته بالمرارة لدرجة الاحتراق الدّاخلي، وهذا الشّعور بحدّ ذاته ينمّ عن اغتراب البطل. كما تجلّت ظاهرة الاسترجاع عندما نظر والد نصر نحو صورة رفاقه الذين استشهدوا في حرب 67، ومنها ما جاء في الصّفحة 65 على لسان نصر عن والده (التفت إليه محاولا سبر أغواره كان ينظر إلى صورة رفاقه الخمسة آخر ذكريات حرب حزيران المريرة التي أكلت ساقيه، حدّثت أبي عمّا يشغله لم يجب كان يصهره الصّمت لحظتها). نستشفّ من هذه الفقرة الاغتراب الزّمني الذي تمثّل في استرجاع هذه الذّكرى.

أمّا ظاهرة الاستباق الزّمني وهو القفز نحو المستقبل وتجاوز اللّحظة الرّاهنة، فقد تجلّت في أكثر من فقرة في الرّواية، إلّا أنّني للاختصار سأذكر ما جاء على لسان بهجت لنصر في الصّفحة 114 (أنا أحلم وربّما تحقّق هذا الحلم ذات نهار بهيج ثأتزوّج ميادة ونعيث معا في الثرّاء والضرّاء نتقاثم رغيف الخبز)، بهجت يهرب من اغترابه إلى

أحداث مستقبلية يتخيّل حدوثها بسبب فقده حبيبته ميادة المصابة بالسّرطان والتي تحتضر. هذا الاستباق يمنحه بعضا من الطّمأنينة والسّعادة مع علمه بأنّ كلّ هذا لن يحدث. ومن هنا يتّضح لنا أنّ هناك اغتراب زمنيّ يتمثّل بتمنّي حدوث شيء لن يتحقّق.

ثالثا: الاغتراب الاجتماعي، وهو انطواء الذّات على نفسها وخروجها عن المجتمع ومعاييره الثّقافية، أي الانفصال الكلّي عن المجتمع. ومنها ما جاء على لسان نصر عندما دعاه جاره الرّوائي لزيارته في الصّفحة 22 (إنّني لا أريد أن أتواصل معه أو مع سواه، أعترف أنّ هناك هوّة بيني وبين ما حولي).

رابعا: الاغتراب النّفسي، وهي حالة تصيب الشّخص فيشعر باليأس والضّعف وفقدان الثّقة بالذّات والقطيعة مع المجتمع. ويتبدّى لنا هذا على لسان نصر في الصّفحة 115 (نظرت إلى السّماء، بدت لي كمارد عملاق ينام قرير العين يتدثّر بالغيوم على جسده سيصحو في أيّ لحظة ثمّ يحبسني في قمقمه ألف عام).

ويتعمّق شعور الاغتراب عندما يجعل من الكتابة متنفّسا له لما ينتابه من حرقة وحنين إلى الحبيبة. ويتجلّى هذا في الصّفحة 156 على لسان نصر (الكلمات هي من يجعلني أبترد). وهنا نستطيع القول إنّ البطل فقد الإحساس بذاته وفرّ من واقعه إلى عالم الكتابة للتّخفيف من معاناته. وتواصل مشاعر الحزن والأسى لتنعكس على شخصية نصر التي تقع بين براثن الإحباط والاضطراب النّفسي، وهذا ينتج شخصية مستسلمة للخوف ومنفصلة عن ذاتها تأبى الواقع لتكون سجينة الماضي لأنّها تجد فيه راحتها النّفسية، لأنّ الحاضر تعبير عن الألم والحزن.

وقد تتّخذ النّفس من الطّبيعة ملجأ ومهربا لها، لأنّ الواقع أصبح غريبا عنها منفصلا عن ذاتها، فأصبحت الطّبيعة عالما ينجو بنفسه الضّائعة القلقة والمشبعة بالاغتراب. وقد اتّخذ الكاتب الطّبيعة في مواقف كثيرة من الرّواية كملجأ لبطلها نصر.

رواية الصّائل، تاريخية ما بين التوثيق والخيال للكاتب محمد سرسك

"في أحد الأيّام تفاجأ الجميع بوافد جديد، أقام له خيمة من الصّوف على سفح الجبل قريبا من الشّجرة ... لم تحملهم ظنونهم بعيدا، وغضّوا الطّرف عن تواجده قريبا من شجرتهم ومقامهم، لكنّهم أصبحوا في حذر إزاء أيّ تصرّف جديد بهذا القادم الغامض" الصّفحة 1.

كان هذا المشهد من رواية الصّائل بمثابة المحور الذي ستدور حوله أحداث العمل.

الصّائل هي مرافعة تاريخية تقوم على تتبّع أحداث تاريخية مهمّة منذ بدايات الاستيطان على أرض فلسطين إلى غاية بدايات الانتداب البريطاني وما بين هذين الحدثين من مفاصل دقيقة، اعتمد سرسك في توثيقها على العديد من المراجع كما أخبرني وكما يخبر بها العمل. ومن هنا فقد نهض الصّائل على أساس مادّة تاريخية اعتمدها الكاتب وقدّمها وفقا للخطاب الرّوائي القائم على البعد التّخييلي.

ومن الطّبيعي أنّ كتُب التّاريخ منهجية وموضوعيّة وقد تجعل التّاريخ صارما جامدا يبتعد عن الهزّات النّفسية والمحن الإنسانية، فيترك الفراغات التي يأتي الرّوائي ليملأها ويستنطق سطورها. فالتاريخ لا غنى عنه لكاتب الرّواية التّاريخية، غير أنّ الرّواية تحرّك هذا التّاريخ وتعيد قراءته. والرّوائي يؤسّس عالما من عالَم، محلّلا ومؤوّلا لعلاقات اجتماعية وإنسانية بحوارات داخلية وخارجية يستنطق من خلالها الحدث التّاريخي وفضاءاته.

ومن المعروف أنّ الرّواية التّاريخية تجمع بين التّاريخي والفنّي. وقد طغى التّاريخي على الفنّي في رواية الصّائل، لذلك جاء قسم كبير منها على شكل الكتابة التّقريرية وخاصّة الحوارات التي أجراها على لسان الشّخصيات الصّهيونية، فهذه الحوارات لم يكن بالإمكان أن ترد على لسان غيرهم، فكان لا بدّ من نقلها على تلك الطّريقة بهدف المصداقية والأمانة في نقل الحدث كما هو التّوثيق التّاريخي.

رواية الصّائل عمل سردي تداخل فيه شخصيات متخيّلة وأخرى تاريخية.

بالنّسبة للشّخصيات المتخيّلة التي أسهمت في تسيير الأحداث، نستطيع أن نجد الرّئيسية والثّانوية. أمّا الرّئيسية فمنها برزت:

- شخصية أبو إسحاق، تلك الشّخصية اليهودية التي حلّت في القرية الفلسطينية. والتي جذبت النّساء عن طريق ما يجلبه صاحبها من أقمشة وزينة وعطور. أمّا ما كانت الشّخصية تشكّله بالنّسبة للرّجال فكانت المتنفّس الذي يهربون إليه من الزّوجات والأطفال. شخصيّة تجيد فنّ الحديث كما وصفها الكاتب.

- المختار الذي لم يدرك حقيقة أبي إسحاق بالرّغم من تحذير الأستاذ عماد.

- عطيّة، رجل القرية المسكين الذي احتواه المختار ذات يوم طفلا تائها لا أهل له، والذي سيصبح فيما بعد اليد التي يضرب بها أبو إسحاق أهل القرية. عطية الذي لفتت نظره بندقية أبي إسحاق فتعلّق بها وكانت مدخل الأخير لاحتوائه والسّيطرة عليه، ففي الصّفحة 4 عن عطية على لسان السّارد (ما جذبه كثيرا في متاع أبي إسحاق هو تلك البندقيّة).

- الأستاذ عماد يمثّل الوعي، حيث يتنبّه منذ البداية لخطر أبي إسحاق. ويتجلّى هذا من خلال ما ورد في الصّفحة 6 عن عماد على لسان السّارد (ما لفت انتباهه هو أنّ

أبا إسحاق قد كسب ثقة الرّجال وعطفهم عليه دون تكبّدهم عناء السّؤال عنه، من هو؟ وماذا يريد؟).

ويحذّر سرسك من بساطة التّفكير وحسن الظّن من طرف المختار وأهل القرية وتصدّي هذه البساطة لوعي عماد، ففي نفس الصّفحة وعلى لسان السّارد (لم يكن المختار قلقا ولم تفلح تساؤلات عماد في إثارة مخاوفه، أجابه بأنّ الرّجل لا بدّ أنّه راحل، إنّه تاجر فلا داعي للتّفكير كثيرا في هذه الأمور). لكن هذا الغريب "الصّائل" الذي أوحت خيمته التي نصبها بالقرب من شجرتهم ومقامهم أنّه راحل، أصبح مقيما بعد أن أغرى أهل القرية بالتّراكتور الذي اشتراه وأوهمهم بأنّه سيساعدهم في زيادة إنتاجهم عن طريق تأجيره لهم. وبزيادة الدّيون استطاع الحصول على قطعة أرض فأصبح مالكا. هذه عواقب البساطة في التّفكير وانعدام الوعي وقصر النّظر التي حذّر منها الكاتب، فما حصل حصل، لكنّه يحذّر من القادم.

أمّا الشّخصيات الثّانوية فهي كثيرة مثل علي ابن المختار وزوجته وغيرهم.

وعن الشّخصيات التّاريخية الواردة في الرّواية، فقد وظّفها الكاتب لنقل الأحداث التّاريخية المهمّة التي تتعلّق بالدّسائس والمخطّطات التي هدفت إلى الاستيلاء على فلسطين. فكانت هذه الشّخصيات تجتمع في مبنى صوّره العمل أنه ناء بطلاء أحمر، يحيط به الحرّاس من كلّ جانب ويقع في القدس. وكان عدد هؤلاء اثني عشر صهيونيا، ففي الصّفحة 28 على لسان السّارد (كانوا قد قدموا من مختلف أنحاء العالم، كلّ واحد يرتدي بدلة أوروبية فاخرة، بعضهم يدخّن الغليون أو السّيجار وبعضهم يحتسي المشروب). وكما ذكر الكاتب، كان هؤلاء يقومون بتلاوة مقتطفات من نصوصهم الدّينية التي تبيح لهم أرض فلسطين وتعطيهم الأحقّية في الاستيلاء عليها كونها أرض الأجداد. ومن خلال الحوارات الطّويلة التي تدور بينهم نستنتج التّناقض في التّفكير الذي قامت عليه الصّهيونية من حيث أنّها حركة علمانية تتمرّد على الدّين، لكنّها تضطر إلى اللّجوء إلى الدّين واستغلاله لتحقيق غاياتها في فلسطين. كلّ هذا يلمّح إليه الكاتب ويترك للمتلقّي فرصة الوصول إليه.

ويتنقّل الكاتب من خلال الشّخصيات من القرية إلى مدينة فرانكفورت، إلى تل أبيب ويافا، ثمّ إلى إسطنبول، ثمّ يعود إلى القرية. وقد تمّ ما خطّط له أبو إسحاق من الاستيلاء على المقام لأنّه يرجع إلى أحد ملوك اليهود فيصبح مزارا لهم. ويتّضح هذا في

الصّفحة 99، فيتحدّث الكاتب عن زيارة اليهود في شهر آب للمقام حيث أصبح سوقا يعرضون فيه منتجاتهم ويقومون بعد ذلك بأداء طقوس غريبة عند المقام. وقد عمد الكاتب إلى هذه الرّمزية حيث ينقل لنا سرسك محاولات اليهود إثبات جذورهم في فلسطين من خلال الحفريات التي يقومون بها في عرض البلاد أملا في إيجاد جذر واحد ... لكن هيهات، فهم لا يمتلكون سوى جذور اصطنعوها هم، مصيرها الاقتلاع السّهل، فشتّان ما بين الأصلي والمزيّف.

ويكمل الكاتب عمليّة التّنقل بالمتلقّي من مكان إلى آخر بعناية، حيث يركّز كاميرته على أماكن الصّفيح السّاخن منها، والذي كان أرضية خصبة لأحداث وتفاصيل مهمّة جدّا لا يسعنا حصرها في هذا المقال. ليكشف الكثير من الملابسات والحقائق والأسباب والمسبّبات التي أدّت في النّهاية إلى ضياع فلسطين. كلّ هذا من خلال حوارات كان أكثرها حوارات خارجية أجراها على شخصيّاته التّاريخية.

ثمّ في الصّفحات الأخيرة من الرّواية يتناول ما حصل بعد دخول اللّنبي البريطاني فلسطين وانتدابها الذي مهّد لوطن يهودي، وردّة فعل أهل فلسطين إزاء هذا الاستعمار الذي جاء تحت ستار الانتداب.

وأخيرا، تعتبر رواية الصّائل من الأعمال الشّاقة التي تطلّبت من الكاتب الكثير من البحث والتّمحيص ومطابقة المعلومات، تمّ توظيفها في النّص بتقنيات سردية.

نصوص ماجد الغرباوي
ما بين المراوغة والرمز

دخل العراق بعد عام 2003 حالة استعمار جديدة حين ربضت مجنزرات الأمريكان في بغداد وبقيّة المدن العراقية بعدما قصفت البنى التّحتية بها؛ فأصبحت العراق بيئة خصبة لنشوء العصابات الإرهابية والسّلطات الفاسدة وأنظمة المحاصصة، وغابت العدالة الاجتماعية.

وقد كان لهذه التّحوّلات السّياسية الأثر الواضح في الأدب العراقي، حيث تغيّرت ملامح النّصوص الأدبية بعد أن انعكست عليها تلك الأحداث.

ومن بين هذه النّصوص، كان لي الشّرف أن تكون بين يديّ نصوص الكاتب والمفكّر ماجد الغرباوي. هذه الشّخصية التي لم ألتقها حقيقة إلّا من خلال صحيفة المثقّف التي يمثّل الغرباوي شخصيّا مديرها الواعي والمدرك لها ولجميع كتّابها على اختلافاتهم الإثنية والفكريّة، فكان الأب الحاني الذي يتلقّى إبداعات أبنائه عن طريق إيميلاتهم بكلّ حبّ واحترام.

ماجد الغرباوي، الباحث والمفكّر الذي ولد في العراق ونشأ فيها، ثمّ سافر إلى أستراليا وأنشأ صحيفة المثقّف في سيدني عام 2006، عايش كما أبناء العراق الأحداث والحروب التي كانت العراق قد تورّطت بها، لذلك لم تكن كتابات الغرباوي بعيدة عن التّغيّرات التي حدثت كما باقي كتّاب العراق. لذا نجده يكتب حياة العراقيّين لكن بلغة مراوغة ومرمّزة. مراوغة يرسو معظمها تحت السّطح ويطفو ما أراد هو منها أن يطفو، بريئة من النّظرة الأولى، غير أنّها تحمل الكثير خلف هذه البراءة. بعد فكّ مغاليقها وأسرارها سيجدها المتلقّي تتمحور حول عذابات الإنسان وخاصّة العراقي، في عالم موحش قوامه المركز الذي يتغوّل على الهامش، يتبرقع خلف أقنعة مختلفة الألوان والأشكال. ومرمّزة برموز تعدّ أدوات للتّعبير عن أيديولوجيات عامّة تؤطّر الواقع وتبثّ رسالته في منظور فرداني تتشكّل فيه رؤية الكاتب ومساحات إسقاطاته على النّص في حلّة المسكوت عنه. فالمراوغة من الأساليب التي استخدمها الكاتب في نصوصه، ويرادفها الغموض أو الفراغ أو الصّمت، والذي يترك فيه الغرباوي للمتلقّي آفاقا لفهم النّص والتّوصّل إلى دلالته وحلّ ألغازه. وقد لاحظت من خلال تمحيصي للنّصوص أنّ الكاتب لجأ إلى توظيف تجاربه الحياتية بطريقة غامضة أو مراوغة، فهو يفضح السّلطة التي تتغوّل على لقمة المواطن وتكبح حرّياته وتزدري المرأة وتحطّ من مكانتها. وبذلك يكون الغرباوي كما قلنا قد اقترب من عالم البشر ودافع عن المظلوم منهم، لكنّه في الوقت نفسه أخفى أسرار صناعته السّردية، وعبّر بطريقة غير مباشرة عن رغباته المكبوتة وتطلّعاته.

وبعد التّدقيق بالنّص الموسوم بـ"اللّاعب المخادع"، نجده على الرّغم من إيجازه إلّا أنّه يمثّل متاهة سرديّة تقوم على التّشتّت والمراوغة التي تتطلّب من المتلقّي اليقظة للوصول إلى الرّؤية الكلّية التي يريد النّص طرحها. فشخصيّة المعلّم في هذا النّص، وبالرّغم من أنّها كانت مثالية بالنّسبة للبطل علي، إلّا أنّ الغموض يلفّها، حتّى أنّ عليًّا تمنّى أن يحلّ لغز هذا المعلّم. لكن هذه الشّخصية الغامضة تحوّلت بعد وقت إلى لاعب سيرك وظيفته إضحاك النّاس وارتكاب ما لا يُرتكب من أجل كسب المال ... وقد وجدنا الغرباوي راوغ كثيرا واستخدم الرّموز ليضلّل المتلقّي، فما الذي تمثّله حقيقة شخصيّة المعلّم؟ هل هو السّياسي الذي يرتقي سلالم الدّولة بكلامه المعسول ليتغوّل في النّهاية على الشّعب الذي أوصله هذه الدّرجة؟ وهل علي يرمز إلى شريحة الشّعب؟ ويستطيع

المتلقّي هنا التقاط مراوغة استخدمها الكاتب وهي نقد الواقع حين طرح قضيّة سياسيّة.

فهذا النّص كما عدد من النّصوص، لا يقتصر على إدانة ما أصاب العراقي من الذّل والإهانة على أيدي السّلطات المحلية التي أورثته الشّعور بالدّونية، بل وتستعرض قضايا الرّشوة والفساد وغياب القانون.

ومن المراوغات التي لجأ إليها الغرباوي نجد اللّغة الشّعرية الرّائقة التي تلفت الأنظار إليها لما تحمله من أفكار فلسفية تأمّلية. وخير مثال على ذلك النّص الموسوم بـ"حطام المسافات"، ومنه اخترنا الفقرة الآتية عن البطلة (أرسلت حفنة أشواق معتّقة، أجابتها الشّجرة بباقة آهات حالمة. انتشرت كفراشات ملوّنة على سطح اللّوحة الهامدة في زاوية الغرفة).

وفي سياق المراوغة السّردية التي تهدف إلى التّعمية عن الوصول المباشر إلى هذا الهدف ويضمن قضيّة تبدو مركزية عند ماجد الغرباوي، هناك قضية المرأة وتهميشها في مجتمعاتنا. ويتجلّى هذا في النّص الموسوم بـ"أمنيات متلاشية"، فعن الشّخصية النّسائية في النّص نادية (كم كانت نادية نموذجا نسائيا رائعا، آه كانت تتمتّع بثقافة رفيعة، تعتقد أنّ من حقّها أن تمارس حياتها بحرّية، لم تخرج عن العادات والتّقاليد ... أحبّت زميلها في الجامعة، تمنّت أن يكون شريك حياتها مستقبلا. أخطأت حينما باحت بسرّها لأختها فكانت المأساة). هذا المقتطف يشرح استبداد الآباء وتحكّمهم بقرارات البنات، كأنّ الكاتب أراد الانتصار للمرأة عن طريق الصّرخات التي أطلقتها الشّخصيات النّسائية في النّص.

والمدقّق في نصوص الكاتب سيجد أنّها أرضية خصبة للرّموز. فالكاتب قد يستخدم الرّمز إذا اضطرّ إلى التّصدّي إلى نوع من القهر، خاصّة حينما يكتب في الثّالوث المحرّم. لكن كاتبنا لم يلجأ لهكذا تقنية لأجل هذا السّبب، فهو غير مقيم في العراق، ويكتب في بلد تتيح له الكتابة والخوض والتّعبير عمّا وفيما يريد، إنّما كان هدفه ألّا يكون المتلقّي مستهلكا للنّص بل على العكس من ذلك، أراده فاعلا منتجا. فعلى سبيل المثال لا الحصر، لو دقّقنا في الفقرة الآتية الواردة في النّص الموسوم بـ"هاتف الفجر" (خرجتُ مسرعا بعد لقاء قصير، تداولتُ فيه مع صديق حميم حديثا ودّيا، حتّى إذا خطوت عدّة خطوات تبارت سهام تقذفني ... استقرّ سهم في قلبي، فتبدّدت

أحلامي)، السّهم هنا هو رمز، لكن ما الذي أراده الكاتب؟ هل السّهم الذي أصابه في مقتل وهو القلب مكان المشاعر، هو الوطن (العراق) الذي قتل أحلامه؟ أم هو شخص قريب أم ماذا؟

لكن دعونا نأخذ مقتطفا آخر عن السّهم (هل سيتحكّم بنبضي أو يمسك شراييني؟). (هل سيستبيح أسراري ومشاعري؟). (ليست الحياة أنا وأنت، هي قلبي حينما يصغي لآهات المتعبين ويواصل رحلته من أجل المعذّبين). وهنا من الذي يتحكّم بنبض الإنسان ويستبيح مشاعره؟ ثمّ لم جاء الكاتب على ذكر المتعبين والمعذّبين؟

هل يطرح هذا النّص أحد رؤوس الثّالوث المحرّم وهو السّياسة؟

ولو انتقلنا للنّص الموسوم بـ"مرايا الحروف" وقرأنا مقتطفا قصيرا عن شخصية تدعى السّيد الجليل، شخصية مسيطرة على عقول المساكين من النّاس وتتغوّل على تعبهم (ذهلت من هول المشهد، صارعتني إرادات شتّى، أيّ سطوة لهذا الشّخص على النّاس؟ تبعته وهم يتدافقون من حوله، يتبرّكون بتقبيل يديه). فهل يطرح لنا الغرباوي رأسا آخر من الثّالوث وهو الدّين؟ وكيف يتحكّم رجل الدّين الذي يتوارى بالدّين بأناس بسطاء؟

كما سعى الغرباوي من خلال نصوصه التي يحتاج كلّ نصّ منها إلى إفراد دراسة منفصلة ومطوّلة إلى تحرير عقل الإنسان من الجمود بهدف إحداث تغيير على مستوى المجتمعات. وقد يلتقط المتلقّي هذا الطّرح من خلال النّص الموسوم بـ"قرار ارتجالي" تلخّص بعبارة (أعاده رباطها الملفوف على رأسه إلى حيث كان يعيش)، فالشّخصية المقصودة في النّص حاولت التّغيير إلّا أنّ الأفكار الجامدة التي تحفّ برأسه حالت دون ذلك التّغيير وأعادته مكانته الأولى.

بقي أن نقول إنّ نصوص الكاتب تمضي بنا نحو لذّة الرّؤية الممتنعة عن الظّهور من القراءة الأولى، فهي ليست مجرّد نصوص سهلة الوصول، بل تتطلّب إعمال العقل في كلّ جزئية للوصول إلى الدّلالة التي أراد الكاتب إيصالها كرسالة للمجتمع ...

وأتمنّى للأستاذ المقدّر ماجد الغرباوي طول العمر والبقاء.