

أحمد صخية

# هوامش في الدلالة والسياق التعبيري

محمود محمد مدني - مروان حامد الرشيد  
حجاج أدول - إدريس علي - إبراهيم الكوني  
نجوى بن شتوان - هدى حمد - جوخة الحارثي



قراءات في روايات عربية



# هوامش في الدلالة والسياق التعبيري

محمود محمد مدني - مروان حامد الرشيد  
حجاج أدول - إدريس علي - إبراهيم الكوني  
نجوى بن شتوان - هدى حمد - جوخة الحارثي

**أحمد ضحية**

اسم الكتاب: هوامش في الدلالة والسياق التعبيري

”قراءات في روايات عروبية“

اسم الكاتب: أحمد ضحية

نوع العمل: قراءات نقدية

عدد الصفحات: 171

الرقم الدولي EBIN : 16-151-01-210922

الناشر: دار بسمة للنشر الإلكتروني

الطبعة الأولى: 2021م / 1443هـ



دار بسمة للنشر الإلكتروني



00212771814934



دار بسمة للنشر الإلكتروني (المغرب)



basma24design@gmail.com



المهلكة المغربية

محفوظة  
جميع حقوق

دار بسمة للنشر الإلكتروني تقدم جميع خدمات النشر، ولا تتحمل أي مسؤولية تجاه المحتوى، إذ إن الكاتب وحده هو المسؤول عن نتائج فكره.. كما لا يجوز بأي صورة نشر أو إعادة طبع أي جزء من هَذَا الكتاب أو اختزان مادته بطريقة الاسترجاع، أو نقله على أي نحو كان، أو بأي طريقة سواء كانت إلكترونية أو بالتصوير أو خلاف ذلك، إلا بموافقة خطية من المؤلف. ©

# هوامش في الدلالة والسياق التعبيري

محمود محمد مدني - مروان حامد الرشيد  
حجاج أدول - إدريس علي - إبراهيم الكوني  
نجوى بن شتوان - هدى حمد - جوخة الحارثي

قراءات نقدية



أحمد ضحية



بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ



إلى القارئ،

أينما وُجد وفي أي زمان كان.

أحمد ضحية



## مقدمة

هذا الكتاب جزء من مشروع قراءات أسميتها "السرد والرؤى" نُشرت خلال ربع قرن من الزّمان في مختلف الوسائط الورقّية والإلكترونية، ولم يصدر سوى بعضها في كتب: ك (تخوم السرد.. أرخبيل الحكايا: مقدمة في التقنية وسوسيلوجيا القصة القصيرة في السودان، عن دار رّفقي للطباعة والنشر والتوزيع، جوبا، ٢٠٢٠)، (رّحلة السرد السوداني من الغابة والصحراء إلى غضبة الهبيبي، مقدمة في سوسيلوجيا الرّواية السودانية، سيصدر قريباً عن دار رّفقي للطباعة والنشر والتوزيع، جوبا)، (عتبات نصوص نسوية I، قراءات في القصة القصيرة في الخليج وشبه الجزيرة العربيّة، صدر عن دار المثقف للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٢٠)، (عتبات نصوص II نون السرد.. تاء الحكايات، قراءات في نصوص قصصية من المشرق والمغرب العربيين، سيصدر قريباً عن دار المثقف للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة)، (عتبات نصوص III حول أسئلة الرّواية العربيّة: مخطوط؛ لم يُنشر بعد)، وكنت قد ترددت كثيراً، في أن أجعل من هذا الكتاب فصلاً من فصول (عتبات نصوص III) إلى أن قرّرت مؤخراً -أسوةً بالقرارات المتعلقة بأعمال عبقرى الرّواية العربية الطيب

صالح- أن تصدر في كتاب منفصل، عن نفس الدار (دار نسمة للنشر الإلكتروني، المغرب).

لكن كل هذه القراءات، سواء التي صدرت في كتب، أو التي لم تصدر بعد.. وسواء كانت قراءات في القصة القصيرة والرواية السودانية، أو القصة القصيرة والرواية العربية، تظل جميعها صفحات في مشروع واحد، هو "السرد والرؤى" كمشروع مفتوح، بحكم طبيعته، التي تشتغل في الرؤى، التي تكشف عنها النصوص، وتداول الشخصيات على إحدائيات النص، والشخصيات على إحدائيات الواقع لها، من مواقعهم المختلفة، سواء في بنية الحكاية أو البنية الاجتماعية في الواقع.

موضوع هذا الكتاب هو قراءات في نماذج روائية سودانية وعربية مختلفة، من حيث الأجيال والمدارس والتيارات أو الروافد، وهي قطعاً ليست نماذج الغرض منها الاحاطة بتفاصيل تجربة السرد السوداني أو العربي، وإنما إلقاء نظرة مكملة لزوايا النظر، في مشروع السرد والرؤى ككل بأبعاده المختلفة.

وقد عمدت من خلال النماذج التي اخترتها، أن تكون متنوعة في مسار تطور الرواية السودانية والعربية، وأن تكون أيضاً تمثل اتجاهات أو تيارات أو روافد مختلفة كرواية "فرسان الأحلام القتيلة لإبراهيم الكوني"، و"زرايب العبيد لنجوى بن شتوان"، و"ثلاثة برتقالات مملوكية لحجاج أدول" و"الزعيم لا يحلق شعره لادريس علي" و"سندريلات مسقط لهدى حمد"



"سيدات القمر لجوخة الحارثي" و"جابر الطوربيد؛ لمحمود محمد مدني" و" الغنيمة والإياب لمروان حامد الرشيد".  
وكما نلاحظ أن هذه النماذج، اقتصرت نوعاً ما على شمال أفريقيا والخليج العربي، ولم تشمل كل المنطقة العربية، ولكنها على الأقل تعطي فكرة عامة عن موضوع الكتاب.  
في النماذج السودانية اشتغلنا على رواية محمود محمد مدني (جابر الطوربيد) لكونها تمثل لحظة لاحقة من لحظات تطوّر الرواية وتوطنها في التربة السودانية بصورة حاسمة، منذ ثمانينيات القرن الماضي، رغم قلة المنشور حتى ذلك الوقت.  
ولن أبالغ إذا قلت أن نصوص محمود محمد مدني وإبراهيم إسحاق وعيسى الحلو مثلت إرهاباً للرواية السودانية التي نراها اليوم، إذ استثنينا التأثير الريادي للطبيب صالح في هذه اللحظة التأسيسية.. باعتباره مساراً فريداً في مسار تطوّر الرواية السودانية، حتى ليكاد يكون لوحده مسار مواز للمسار الأساسي وخط تطوره!

ولاحظنا أنه بقدر ما تنتمي رواية مدني "جابر الطوربيد" إلى التخيل السياسي، تنتمي رواية مروان الرشيد "الغنيمة والإياب" إلى الرواية السياسية، فبينما يقدم مروان الأحداث كما هي في الواقع، بطريقة مباشرة.. أو عبر المرآة الجدلية لتصوير فضاة هذا الواقع ومأساويته، باستعمال أسلوب سردي تقريبي، يقترب من أسلوب الأطروحة الشعاعية أو الإيديولوجية، فإن مدني في نهجه التخيلي السياسي، يتعامل مع

المادة السياسية من خلال الأفتعة الرّمزية والاستعارية، التي تطال في توظيفها، حتى الكرامات الصوفية الواردة في "طبقات ود ضيف الله".

أي بطريقة غير مباشرة يتكئ مدني على التاريخ الصوفي، ويستنطق التراث والموروث الشعبي وصيغه اللّغوية والأسلوبية، مستهدفاً بذلك الحوارية والإسقاط والتماثل بين الماضي والحاضر. وهو الأمر الذي يُغني النصّ السياسي ويرتقي به فنياً وجمالياً.

وذلك لأن بنيات التخيل السياسي، متداخلة في مستوياتها القاعدية والفقوية. فهي لا تكرر نفسها في زمن واحد شأن الرواية السياسية. التي تصور الظاهر والسطحي والمباشر. فالتخيل السياسي معني برصد الممكن والمحتمل والباطن، واللاشعور السياسي وتعقيداته وعقده، وانعكاسات كل ذلك على الشخصيات، التي تتحرك على أحداثيات النص، فضلاً عن كونه يوظف الوهم أو الايهام والحيل الماكرة، التي تُخيب أفق انتظار القارئ، وتضلله بصدق الحكاية. فغاية النصّ التخيلي هنا، تقريب الهوة بين الواقع والخيال والمستحيل والممكن؛ دون تداعيات اعتبارية.

وأخيراً؛  
كل ما أمله أن أكون قد قلت شيئاً مفيداً، يُسهم بجديد، في القول  
الذي قيل عن هذه النصوص المنتخبة.

أحمد ضحية  
أغسطس ٢٠٢١  
لانسغ، ميشيغان



## تأملات السرد بين سراب الصحراء وأشباح القناصة!

”قراءة مقارّنة في فرسان الأحلام القتيلة [1] لإبراهيم الكوني“

الكابوس:

لا شك أن رائعة إبراهيم الكوني ”فرسان الأحلام القتيلة“ تنتمي لأدب الحرب. فمن خلال شخصية مثقف أكاديمي أنفق سنواتاً من عمره في اللامبالاة، إلى أن شاءت الأقدار، أن يصبح ثائراً.. يتسلّل صوّت الرّأوي المتكلم بضمير الأنا، ليحكّي عن الأحلام، التي أولى ضحاياها الواقع بما هو واقع، والنساء كمستودع للقيم والحياة!

فالرواية تكشف عن واقع يفوق الكابوس، في تجاوزه لفداحة المتخيّل.. فهو واقع، لا يمكن تصديق أنه واقع مادّي ملموس قابل للموضعة!

وعلى عكس لغة السرد الشعريّة العذبة، التي اعتدنا عليها في سرديات الكوني، وسمت اللغة الصّريحة ذات الإيقاع المتوتر، هذا النصّ في الكثير من أجزاءه، بطابع المباشرة المتفتنة، تحت وطء القدرّات السردية؛ والحرفية العالية للكوني.

هذه الرواية تجاوزت الخيال، فيما وثقته من وقائع وأحداث الثورة الليبية في ”لحظة السقوط الوشيك للنظام البائد“ وفيما تستعيد تأملات الرّأوي، في الآن نفسه- الماضي الاستبدادي الدّامي، الذي يضاهاى لحظته الرّاهنة كابوسيةً وعُنف!

وفي إستعانته بقدرّاته الفكرية التحليلية العالية، يوظف الكوني السُخرية، كأداة لمعالجة التاريخ، باجتزاء لحظات زمنية معينة في التاريخ الليبي، يُعمَل فيها الرّأوي معاول الهدم، لعبور الجدران، تفادياً لطلقات القناصة، التي تنصيده.

فيحكّي عن سُليمان باشا، لينتهي إلى خلاصاته المجيدة، وقد تقمصته رّوح حكيم عجوز "حضورنا في هذه الدُّنيا ما هو إلا رّواية. هو استجابة لناموس الرّواية كما علمتني الكتب. ولهذا السبب يقول لسان حال شهرّيار: أرو إذا شيءت ألا أقتلك **ص:** 67" فالفتيات اللاتي قتلهن شهرّيار، جريمتهن أنهن لم يكنّ يُحسن الرّوي!

### عتبة أولى:

(فرسان)(الأحلام) (القتيلة) ..

تُستخدَم المفردة (فرسان) للتعبير عن النبلاء، الذين يُحاربون لئصرة المظلومين.

فيما تمثل (الأحلام): بالنسبة لغاستون باشلار، الذي يُمهّد الرّوائي بمقولة له، [2] نوعين: حُلم اليقظة، والحُلم أو المنام. فحُلم اليقظة عمل يتجاوز "السائد" نحو "الخلاق" ويتأسس على الحُلم بالكلمات المؤنثة، باتخاذها مصدراً لما هو أخاذ وعدب. فالحُلم بما هو تتابع للصوّر، متناسق كثيراً أو قليلاً، يحدث أثناء النّوم. فيُخصّ الرّوح المؤنثة بحلم اليقظة، فيما يُخصّ الرّوح

المذكّرة بالمشاريع والهموم والنقد. فعند باشلار لا يتحقق الحلم  
اليقظ، إلا بشروط: العمق والوحدانية والمثالية.  
هذا المعنى في تفكيك المكون الثاني للعنوان، يُضي بنا  
لإستهلال النص "فرسان الأحلام القتيلة" ومن ثمّ منته، حيث  
يستنهض الأفكار والمشاريع والرؤى، كمعانٍ متشذّرة في  
الأحلام.

**(القتيلة):** القتل، على عكس الموت، الذي هو إكمال دورة  
الحياة، فالقتل هو النهاية الحتمية في الواقع، وفي التراجيديا  
الشكسبيرية، التي وظف الكوني إحدى مقولاتها التي تمهد  
للإستهلال [3] إذ يعتبره شكسبير في رومانسياته- أي الموت أو  
القتل، خلاصاً للفرد من عدّابته وجحيم حيّاته. وبذلك تلتئم  
مكونات العنوان الثلاثة، لتُفيدنا: على أي نوعٍ من المقولات  
ينطوي هذا النصّ.

### عتبة ثانية:

يستبق الكوني إستهلال هذه الرّواية الرّائعة، بأقوالٍ بادّخة،  
كدرجاتٍ نطل منها على عوالم الحنين، والشجن السّردي  
المأساوي "باليقظة نملك عالماً واحداً- بالحلم، كلُّ يملك عالمه،  
ف (هيراقليط) [4] ( الذي يغلب على كتاباته طابع الحزن، والذي  
عرّف بـ"الفيلسوف الباكي" اكتملت رؤيته، من خلال إلتزامه  
الكامل بفلسفة "وحدة الأضداد" التي ابتدراها بشذّرتة الشهيرة  
"الطريق إلى الأعلى أو الأسفل هو نفسه."

وعلى هذا الأساس نظمت فلسفته جميع المعطيات الموجودة، على شكل أزواج من الخواص المتعاكسة، حيث لا يجوز إطلاقاً لأي كيان، أن يوجد بحالة واحدة، في وقت واحد. سيُحِلنا هذا الدرَج في العتبة الأولى باعتبارها نُويّة إستهلالية— إلى فضاء النَّص، باندياحاتها على مديّاته. أنشأ الكوني على هذه العتبة أيضاً درجاً، يعود إلى شكسبير **”نحن منسوجون من السليّة نفسها، التي نُسجت منها أحلامنا“** شكسبير ما يُفضي في فضاءات النَّص، لتوحد هؤلاء الفرسان بكيانهم المادي، في أحلامهم التي تُشكّل مادةً غير مرئية، وهي إشارة للتماهي بين الخيال والواقع، فكلاهما شيء واحد! القارئ لأعمال شكسبير، لابد أن يكون قد لاحظ، أن **”التراجيديا“** تُشكّل الطابع الأساس لهذه الأعمال (**هاملت، عطيل، الملك لير، وماكبث، إلخ**)، وأن كل أبطال التراجيديون— مع قدرتهم الكاملة على فعل الخير والشر، هم كذلك— أشبه بالهة منزّهة عن الخطأ والنواقص البشرية، إلى أن يرتكبوا خطأهم القاتل، الذي يُفضي بهم إلى نهايتهم الحتمية، دون أدنى احتمالٍ للنجاة!

فشكسبير في تراجيديّته الرومانسية (**روميو وجوليت، أنطونيو وكليوباترا، إلخ**).. يجعل العالم المحيط بالبطل، عُصراً إضافياً في صناعة مأساته، حيث يمنعه مجتمعه أو عرقه، أو لونه، من تحقيق عاطفته، ويُصبح عائقاً أمامه. ومن ثم يكون موته الحتمي هو خلاصاً له، حيث لا يستطيع الحب أن يعيش في المناخ

المأساوي. إذن سيُفضي بنا هذا الدرّج أيضاً إلى المأساة الشكسبيرية في متن نصّ "فرسان الأحلام القتيلة" ثمّة درّج آخر استبق به الكوني استهلال النصّ "نحن خلقنا من أحلام يقظتنا (باشلار)". فباشلار مؤسس العقلانيّة الجديدة، اعتمدت فلسفته على خيال جمالي جامع، استند إلى أن المعارف العلميّة تتطوّر بالخيال، ولديه تصوّر خلاق حول عناصر الطبيعة الأربعة، لا يتحدّد بصفته خيالياً، بل تابعاً بصورة مطلقة للمستقبل، حيث يعمل على توسيع أفق الإدراك، إلى ما وراء التخيّل الإنساني المباشر.

وهكذا نجد أن هذه الدرّجات الثلاث (هيراقليط، شكسبير وباشلار) تُشكّل عتبةً واحدةً، هي العتبة التي تلي العنوّان، وتسبق الإستهلال، إذ تُحيل ثلاثتها إلى خلاصة المعنى نفسه: مفارقة وحدة الواقع والخيال، التي ترعرع النصّ في أكنافها! هذه الدرّجات الثلاث، التي أرادنا الكوني أن نخطو عليها، في تعقبنا للاستهلال، تفصل بينها حقب تاريخية طويلة، (هيراقليط، العصر اليوناني، توفي 347 ق.م)، (شكسبير، العصر الأليزابيثي، توفي 1616)، (باشلار، القرن العشرين، توفي 1962) فالأسيان الجمالي لباشلار يتحدّر من ينابيع هيراقليط وشكسبير، إذ يجتمع حُزْن الفيلسوف العقلاني الباكي هيراقليط، بمآسي شكسبير الخيالية، ليتوحّدان معاً في مزيج العقلانية والخيال الجامح عند باشلار، كعتبة مفصلية، تُفضي إلى إستهلال النصّ. الّذي انشغلت فضاءاته بالأسئلة نفسها، التي انشغل بها أولئك



الفلاسفة عبر التاريخ: مأساة الانسان، وأسئلة الوجود الكبرى  
والمصير!

الإستهلال:

يبدأ الاستهلال في "فرسان الأحلام القتيلة"، بمفارقة في حياة  
الراوي في محبسه القسري "بالأمس كنت فأر كتب، واليوم أنا  
فأر جدران، أيلق بفأر الكتب أن يتنازل عن كبريائه، ليتقمص  
بدن فأر جدران؟ ولكن ألا يبرر هذا التحول، بين واقع أمس  
إذا قورن بواقع اليوم؟ أمس كنت فيه ميت القلب، فلم أجد مفراً  
من قتل الوقت، بقرض القراطيس، في مقابل اليوم الذي استيقظ  
فيه الأمل، لأجد نفسي أحفر لي طريقاً في الحيطان، سعياً لبلوغ  
بنيان (الضمّان) فما أبعد الشبه بين الليلة والبارحة، لأن الفرق  
بين هذين النقيضين، كالفرق بين اليأس والأمل، برغم انحباسي  
في الشق، وبرغم فوهات البنادق، التي تتصيدني، ص: 13"

يُحيلنا الحبس بين الجدران، بما تنطوي عليه دلالة (الفأر) على  
(الدُّعر) ودلالة (الكتب) إلى شذرة بورخيس، التي تشتغل في  
هذا المعنى، كما سنتعرض لها لاحقاً.

فالراوي محاصر داخل بناية، تحاصره الميليشيات المحاصرة  
هي الأخرى، فتتكشف المدينة، عن سجن كبير، محاصر  
بالقناصة الذين يستخدمون مناظير الرؤية الليلية، يقتنصون أي  
هدف متحرك.

## فضاءات النص:

وينتقل الرَّاوي للحديث عن الأسباب، التي أدت إلى هذا الوضع الكارثي، فيكشف لنا عن مُناخٍ عدائي من الكَرَاهِيَةِ، أحاط إبتداءً بكلِّ شيء! مُناخ جعل الجميع مرضىً يكرِّهون بعضهم! فيعزّل نفسه لتفادي هذا الوباء.

وليقهر الفَرَاغ وخواء العزلة، انخرط في قراءة الكتب. لتتعرف شيئاً فشيئاً على أن الرَّاوي يحكّي مستلهاً أدب السيرة، تجربته في الحقبة الكابوسية التي سبقت الثورة الليبية.

فمنذ طفولته الباكرة، ظل يعاني من سياسات النظام، التي حاصرته بكوابيسها حتى في مهنته كأستاذ، يُدّرس طلابه التاريخ المعاصر؟ وهي مفارقة كون رأس النظام هو بداية التاريخ ومنتهاه (خالد) أزلي، لا يموت! فكيف يكون تاريخاً إذا كان معاصراً؟!!

وهكذا يستمرّ الرَّاوي في سردِ المفارقات، فيطلعنا على أن مؤلفو التاريخ هم ضباط في الجيش، لا يعلمون حتى أن "زيمبابوي" لا يمكن أن تُكتب "زمباوي" وبعض النظر، هم ليسوا أكاديميين متخصصين في التاريخ "دور المناضل (موغابي) في استقلال زمباوي؟! هل يُعقل أن يكون ذلك العجوز المتصابي، بل المخبول تاريخاً معاصراً، جديراً بأن تتعلمه أجيال تجهل تاريخ أسلافها، ص: 26"

يكشف النص أيضاً، عن تبديد "ثنائيات" المعنى ونقيضه، باقتراح المفارقة والإحالة والاستعارة، والتأويل المنفتح على

درجاتٍ قيّمة متفاوتة، كأدواتٍ تفتح العالم الواقعي، ليشترك بدالاته ودواله ومجازاته الحُمية في المتخيّل السّردي، فيتماهيان ككلٍ واحد، فلا يعود هناك ذات للخيالٍ مقابل ذات للواقع، فقط السّرَد، كوطن لذاتيهما المتوحدتان في كيانه.

وباستخدام تقنيّة الاسترجاع، يكشف الرّاوي عن تفاصيل الماضي الكابوسي المرّعب، ثم يعود إلى اللحظة الحاضرة المحاصرة بالمغتصبين والقتلة والقناصة. فيكشف النص عن جحيم الفوضى، وواقع الغاب الذي شيّدته مليشيات النّظام المنهار، على أنقاض تاريخ محاصر بالتعتيم والاستبداد والانتهاكات والتواطوء والخدلان.

**”كل ما أحتاجه لأحلم، وأن أحلم يعني أن أحيّا. الهواء والعزلة، هما كنزا الحرّية، ص: 60“**

لقد بدأ في لحظة السقوط الوشيك للنظام، كل شيء يكشف عن حقيقة ذاته، لم تبدأ الدولة فحسب، في التفكك، فقد طال التفكك الإنسان نفسه! بارود القناصة، أصطاد القيم أيضاً!

فالرّاوي الذي يساعد الثوار على اقتحام المبنى، الذي يختبئ في دوره العلوي، لم يتخيّل أن يشهد على جريمة اغتصاب.. رأى تعرّي الإنسان لحظتها، وتحلّله بفعل الخوف كمادة هاربة، إلى مكوناته الغريزية! لم تُسعف الرّاوي لحظتها كل كتبه ومعارفه في تعريّة ذاته، التي استحكمت فيها الشعور بالخزي والعار.

إنها لعنة الحرب! تُجرّد الإنسان من كل شيء، فيتحوّل إلى محض وّحش، يتبع غرائزه دون تفكير. **”ها أنا أقف شاهداً**

على امرأةٍ مطعونة الشرف، أحاولُ أن أُعزِّيها دون أن أُصدِّق،  
وإذا كنتُ أكذبُ كل ما حدّث ويحدّث حتى الآن، فإني أُصدّق  
شبيهاً واحداً: الحُلم! أُصدّق أنني أحيًا في الحُلم، وإذا كان ما أحيّاه  
حقاً حياةً، فلا شك أن الحياة حُلم! ص: 55\_56“

انطلقت مقولة النَّص الأساسية، من فكرة أن أيديولوجيا النِّظام  
البائد، حلّت بديلاً عن الأديان والفكر والسياسة والثقافة، فقد  
جاوبت على كل الأسئلة، وأن لا حاجة للشعب بعد الآن، أن  
يتسائل حول أي شيء!

والمفارقة أن الرّاوي كجزءٍ من ”شعب النَّص“ لديه أسئلة بحاجة  
للإجابة! لكن النِّظام لم يضع في إعتباره، أن هناك وطن آخر  
هو ”السرد“، يعيش فيه شعب آخر داخل نص.. شعب يُريد أن  
يعيش حياةً بالطريقة التي يراها هو، وليس لدى الأيديولوجيا  
فكرة عنها!

فالكوني يُبئر الحُلم في الواقع، أثناء إشتغال أحلام الرّاوي  
والشخصيات الأخرى، من مواقعهم المختلفة باسقاط تجاربهم،  
على الأحلام التي هدّمتها الأيديولوجيا!

وفيما يسعون لترميم أحلامهم في أفق البناء السردّي، يُفتضح  
العالم من حولهم بعزيمهم التام! ف”النص هو الوحدة اللغوية  
المبحوث عنها، وهو الوسيط الملائم بين المعيش الرّمزي والفعل  
السردّي“. من جهة يكون النص ”إمتداداً للوحدة الدلالية الأولى  
الرّاهنة، التي هي العبارة، أو (محفل الخطاب) بالمعنى الدّي

يحدده بنفثيست، ومن جهة ثانية، فإن النص يحمل مبدأً تنظيمياً عبر العبارة، يُستثمر من لُذْن فعل الحكي في جميع أشكاله<sup>[5]</sup> ولذلك إنفتاح "فرسان الأحلام القتيلة" كنص سردي على الواقع، هو إنفتاح على التخيل.. على الحلم، الذي يبني منه وفيه عوالم الراوي وتجربته المريرة، في الاختباء وتفادي رصاص القناصة، والتسلل عبر الجدران وإعادة قراءة التاريخ وكتابته. فالكوني هنا يُحاول مقاربة قول الوقائع والأحداث شديدة التكثيف، في أفق القول الروائي.

وبذلك يُنتج هذا النص مفاهيمه الخاصة في مسائله الواقعية، بتجدير أحلام فرسانه البائدين، الذين فشلوا في بناء رؤية كُلية عن الذات والهوية، يحاول الراوي الآن إعادة صياغتها، على قاعدة العلاقة بين المتخيل والواقعي في إطار البنية السردية. فالنص ينهض في نقد التسق المغلق، والموروث الهجين. بمعزل عن التضادات الثنائية. في سخريته من وقائع التاريخ وإسقاطها على الحاضر "وهي أساطير مقدسة.. بل صارت أكثر قداسة، لأنها لا تكتفي بتلقين الأجيال، الوعد بالتحرر من لعنة صنعها اللون فقط، ولكنها تقدم بتحقيق الغلبة على مسترققيهم، والهيمنة على الدنيا من ما وراء البحر الأعظم الأخير، البحر الأسطوري الأخير، ولم يكن عسيراً على كهنتهم أن يشجعوا القبائل؛ على بيع أبناء السلالة؛ سواءً بمقابل الملح أو بلا مقابل على الإطلاق، ص: 74 "

فرسان الأحلام القتيلة بوصفها نصاً سردياً، تمثل إنزياحاً عن الواقع المادي، وبوصفها مادة لَعْوِيَّة، وأدت طاقات متفجرة، في العلاقات التي تحكّم أبنية النص ووقائعه وأحداثه.

فهي لا تسعى للهتاف باللغة المباشرة التي أحتلت أجزاء كبيرة منها، أو إنتاج شعارات بعينها أو تبني مقولات جاهزة حول الماهيات، وإنما تحكي تجربة متخيّلة/ واقعية، على خلفية العوامل التي قادت إلى الثورة الليبية.

ففي السياق التعبيري تكشف عن رؤى أولئك الفرسان الحالمين، قتلى بيوت الأشباح وتحت المجنرات وبطلقات الرصاص التي لا تُميز.

فأولئك الفرسان القتلى، الذين لطالما مثلت أحلامهم الوعاء لوعي شعبهم، تم اختزالهم بالازاحة المضادة، إلى أن تبددوا في فراغ الصحراء الكبرى "إن الخرافة تُحاكي الفعل، بقدر ما تشيّد اعتماداً على موارد التخيل وحدّها، خطاطات الوضوح والفهم.

ذلك أن عالم التخيل هو مختبر للأشكال داخله. نحاول إنجاز تشخيصات ممكنة للفعل، من أجل إختبار التماسك والمعقولية، وهذا التجريب بواسطة النماذج البرادغمات، يعود إلى ما أسميناه المخيلة المنتجة.. عالم التخيل ما هو إلا عالم النص،

وعرض النص كأنه عالم<sup>[6]</sup>

والرأوي هنا في بحثه عن الأزمنة المنسية، يستحث في السرد روح الحضارة الليبية القديمة، جاعلاً من الثورة استرداداً للذات

والهوية "الدليل هبتنا التي جمعت كل الأعراق، وشملت كل الأقليات لاسترداد الهوية الضائعة، ص: 80"

إذن، النص يسعى إلى تكثيف علاقته، بما يحيطه من وقائع وأحداث، وتفاعله معها، إلى إنتاج جدلية حضور تلك الأحلام رغم قتلها، وإثبات تجذرها في السرد/ الوطن رغم نفيها، ومن هنا خلق الكوني بنية وعلاقات جديدة في المتخيل تُعيد بناء الواقع، بحدّ شفيف، فيما تتخلل المهمّش في الدّاكرة والوجدان، فتمركزه. والعابر فتّرسخ حضوره واستمراريته، والمركزي فتهمشه وتقصيه، لتنسج نوعاً من الأنساق الإنسانية في الفضاء الرؤيوي للسرد، لتنتصر لأولئك الفرسان القتلى، وهي تستعيد وعيهم في انكسارات تراكمه، وتصوّغ من رُكامه بحساسية عالية أدواتها، في التقاط تفاصيل حياة هذا الشعب الحزين، الذي قُتل أحلام فرسانه، بما انطوت عليه من رؤى يانعة.

ونلاحظ على الصفحات 84 - 50 : تبدد السرد الروائي، تحت ضغط المعارف الفلسفية والأنثروبولوجية وأدواتها التحليلية الصارمة، إذ بدى واضحاً أن الراوي واقع تحت ضغط لُعة المفكر والسياسي، ويستمر هذا التبدد للسرد لصالح إحلال الانثروبولوجي والفلسفي والفكري والاجتماعي والسياسي، ليلتهم معظم الصفحات المتبقية من الرواية [عدد صفحات الرواية 234 صفحة].

فالراوي ما أن يخلد إلى جحره، حتى تنحدر من منابع أحزانه التأمّلات المفزعة لوضعه الإنساني، وأسئلة الوجود الكبرى،

كالموت والحياة والمصير والعالم الذي يحيط به، والجغرافيا والناس والمآس الأزلية للبشر، إلخ..

وصحيح أنه من الصعوبة فصل الأدب والنقد، عن التاريخ السياسي والقيم الأيديولوجية، خاصة في "الرّواية النّقديّة" كحال هذه الرّواية، لانطوائها على موقفٍ سياسي تقريبي. إلا أنه مع ذلك نلزمه القيم الجمالية، لتظل مُتعة الحكي ولذّته مكوناً أصيلاً في بُنى السرد.

ما دفعنا للحديث في هذا الإتجاه، هو اعتيادنا في نُصوص الكوني كقامة روائية عالية، حساسية نُصوصه الصحراوية تجاه العالم القاحل، وتجاه العلائق التي تربطها بالطبيعة الصحراوية ومحمولاتها، انطلاقاً من أن الصحراء نفسها كائناً حياً، وأن العشب طازج الرائحة، وأن الحجر نفسه لينزف، فيما لا يعود صوّى لساري أو علامة لطريق، أو دليلاً لموقع، وأن الليل الصحراء خصوصية نجومه، وقمره وظلال أشباحه وجنياته وكائناته، التي ليست مفترسة كما يُشيع البشر المفترسون، وأن هؤلاء البدو المتجذرين في الرّمْل يتحدرون من منابع أحزان وأفراح في جفاف الأزل وخرائفه المباشرة.

ولربما المدى الواسع الذي تمنحه واحات الصّحراء، الخالية من السياجات والأسوار، تم حصاره هنا بين جدران بناية، لا تفتأ تنفجر عليها القنابل، فتطيح بالتأمل والخيال معاً "بم.. بم أخرى تزعزعت بفعلها أركان البناية، الصّوت أسكت لغو الطابق الأسفل، وسقط فوق متاريس الأسمنت شظايا مستقطعة من



السقف. في الدور الأوسط علا صرّاح الطفلين، كانت قذيفة من فوهة مدفع. قذيفتان من فوهة سلاح جديد. ربما صاروخ، ص:

“187

بكل هذه الحساسية، ينقلنا الكوني في “فرسان الأحلام القتيلة” إلى وقائع مختلفة، تُحيل الصحراء لقل في كيان المدينة، وقسوة واستبداد في وجدان سلطانها الخالد، الذي لا يموت! ففي مفاصل السرد وجغرافيته، يتشدّد توتر المفردة، وينبث الدُعر في نسيج النص وإحداثياته، فيحتقن فضائه بالأحلام الخائفة والهاربة، وتتفجر بغتة شرّابين النص، لتنبعث طيوف تلك الأحلام القتيلة، تنبعث فيها الحياة مجدداً.

حقاً! يتبدل الراوي في معاناته الحبس، تعبيراً عن المفارقة، التي أشرنا إليها في مستهل قراءتنا.. المفارقة البورخيسية بين (الأسوار والكتب) ”الرجل الذي أمر ببناء (سور الصين) اللامتناهي، هو نفسه الإمبراطور الأول شي هانغ تي، والذي أصدر كذلك مرسوماً بإحراق كل الكتب، التي كُتبت قبل عصره. هذين أمرين هائلين -تشييد خمسمائة أو ستمائة فرسخاً من الصخر لردع البرابرة، والإلغاء الجذري للتاريخ، أو بالأحرى، للماضي.

فشي هانغ تي، شيّد السور لأن الأسوار دفاعية؛ وأحرق الكتب لأن معارضية كانوا يستحضرونها، في مدح الأباطرة الذين سبقوه. من الشائع أن تُحاط حديقة أو بستان بسياج، ولكن ليس امبراطورية بأكملها. وليس بالمسألة الهينة إكراه أكثر الأعراق

تقليدية، على إنكار ذاكرة ماضيه الأسطوري أو الحقيقي [7] ففي السياق نفسه ينبش الكوني مخزون الدّات اللببية المنفية والمجموعة في (التاريخ المعاصر)، لا لإثبات كون التاريخ، لا يكون تاريخ إذا كان معاصراً! وإنما لإحياء ذلك التاريخ القتل وتوطينه في الحاضر كتاريخ، مُلمّ للتجربة المعاصرة، التي يتعين عليها ابتداءً أن تكون خلاصة له. بما يلوح فيه من طيوف أولئك الفرسان، الذين لا نعرفهم، والذين نعرفهم ويخصوننا، ومثلنا هم قتل أحلامهم/ أحلامنا، التي تجذرت عميقاً في ذاكرتنا، فمثلما تطفو الأحلام على سطح الذاكرة، تطفو على سطح السرد فيعم خصوصيتها، في الفضاء الواسع، الذي يتعدى فضاء المتخيل، إلى جغرافيا الواقع، بناسه الحقيقيين في أحرانهم ومواجدهم وتوجداتهم.

يجاور المتخيل الواقع، وينداح فيه.. بل يتماهي فيه.. يتوحدان ويصبحان كلاً واحداً، يستقطب أرواح المعدّون في الأرض وقتلى الأحلام النبيلة.

”إن ما تنسخه الصورة الفوتغرافية إلى ما لا نهاية، لم يحدث إلا مرة واحدة. إنها تكرار ميكانيكي لما لا يمكن تكراره وجودياً. في الصورة لا يعبر الحدّ مطلقاً نحو شيء آخر. تُعيد الصورة دائماً الجزء الذي أحناه للكل الذي أراه. الصورة هي الخاص المطلق.. هي باختصار الإدراك الكلي [8] لهذه المناسبة الثاوية في قاع الماضي، أو تلك، والتي تُشكّل مرجعيات القص، بما هو صور مختلفة مستعادة من ماضي الراوي بدءاً بطفولته،

وحتى لحظة حصاره في البناية وتسله عبر الحفر على الجدران تفادياً للقناصة، وصولاً إلى انتصار الثورة وعودته أخيراً للتدريس.

هذه الصور المستعادة، لا تُشكّل هوية الراوي فحسب، تُشكّل هوية النص أيضاً، فقد جرى ترتيب الوقائع، بموجب القوانين المتحكّمة في هذه الصور المستعادة، التي كشفت عن منطقتها في منطقي الموقع النقيض للقهر، والإقصاء والتّفي الوجودي. فمن كل ذلك يأخذ "فرسان الأحلام القتيلة" هويتهم، التي لا تتحدّد وفق مقولات راوي النصّ فحسب، وإنما وفق منطق القارئ أيضاً، عبر علاقات التلقي، وعبر العلاقات الدّالة والأحداث المضمرة في كيان النصّ بأكمله.

### خاتمة:

هذا النصّ أنتجته الأحلام؛ التي لا تزال جذوتها منقّدة، تُفصح عن ماهية الوجود الواقعي للإنسان/ (المواطن) الفارس، عبر الدّلالة السردية.. هذا الفارس الهارب من الهموم العظيمة التي أثقلت كاهله. في رحلة بحثه اللانهائي عن الطمأنينة لتحقيق ذاته المهدّدة بالهدر.

أنها رحلة الراوي نفسها في مروره عبر الحفر في جدران البنايات، تفادياً للقناصة الذين يتصيدونه، إلى أن يحفر في الجدار الأخير، ممراً يفضي إلى المسافة الآمنة. والتي هي ليست مسافة مكانية فحسب، فهي زمانية أيضاً في التاريخ "ثمة

زَمَنٍ خاص باللُّغَةِ، وأننا لنعرفه ونعرِّف أيضاً أنه مختلف عن الزَّمنِ الفيزيائي، وعن الزَّمنِ الَّذِي يسميه **بنيفينست** الزَّمنِ الوقائعي، أو الزَّمنِ الحسابي للحساب والروزنامات، ويستقبل هذا الزَّمنِ اللساني، تقطيعات وتعبيرات تختلف باختلاف اللُّغات.. بعض اللُّغات.. تحتوي على عددٍ كبير من الأزمنة الماضية، ومنها زَمَنِ الأسطورة الماضي **doesn't exist**.. ولكن ثَمَّة شيء يبدو أكيداً: أن حاضِر التعبير يمثل دائماً بالنسبة إلى الزَّمنِ اللساني مركزاً مولداً “<sup>[9]</sup> فهو بمثابة البؤرة التي تستقطب الوقائع والأحداث والدلالات والزَّموز، فيما تكشف في الآنِ نفسه عن مرجعياتها أو تُفضي إلى إسنادها، في مراوحاتها بين الاستدعاء والأستشراف، والحلم واليقظة ”**أني مازلت أتساءل عما إذا كان ما عشته حقاً كان حرباً، برغم ساقى الاصطناعية، التي أجرجرها في سعيي، والتي تأبى إلا أن تشهد، بأني خضت حرباً حقيقية ص<sup>225</sup> حرَم التعليم ينتظرني.** هذا الجيل. الجيل البديل. الضامى إلى الحقيقة.. ولكن هيهات، فالأحلام دلَّت لي هُوَيْتها، كعناقٍ قادرة دوماً، على بعثِ نفسها، من رمادِ الوعدِ بفردوس البهتان ص: “<sup>234</sup>

**وأخيراً، إن لُغَةَ السَّرْدِ في ”فرسان الأحلام القتيلة“، قاربت الأفعال وردودها المتشابهة، أو المتباينة لدى الشخصيات المتخيلة في نسيج الخطاب الروائي. ما يحملنا، على التوغل في عمق شخصية الرَّاوي، ورؤيتها في لحظتي قلقها وتجلياتها.**

لحظة انسحابها من عالمها الخاص، وتنامي تأملاتها الفلسفية  
وسيلان هذه التأملات على الذاكرة الإجتماعية.  
في هذه الرواية يقدم الكوني خطاباً مسكوناً بإرهاصاتٍ وّعي  
قادم من غور الذات اللببية المفقودة.. وّعي تشتبك فيه الأحلام  
بالواقع ما وراء السرد.



## هوامش:

- [1] إبراهيم الكوني، فرسان الأحلام القتيلة، كتاب دبي الثقافية، الإصدار<sup>63</sup> يونيو ٢٠١٢.
- [2] غاستون باشلار، شاعرية أحلام اليقظة "علم شاعرية التأملات الشاردة"، ترجمة جورج سعد، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، الطبعة الأولى ١٩٩١.
- [3] وليم شكسبير، المأسي الكبرى، "تعريب وتقديم ونقد" جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، منشورات ٢٠٠٠.
- [4] د: علي سامي النشار، محمد علي أبو ريان وعبد الراجحي، هيراقليطس فيلسوف التغيير وأثره في الفكر الفلسفي، دار المعارف، القاهرة الطبعة الأولى ١٩٦٩.
- [5] بول ريكور، من النص إلى المعنى (أبحاث التأويل)، ترجمة محمد برادة، حسان بورقيبة، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، الطبعة الأولى ٢٠٠١، ص: 7.
- [6] السابق، ص: 12.
- [7] بورخيس، مرآة الحبر (مختارات)، ترجمة محمد عيد إبراهيم، منشورات دار علاء الدين، دمشق، الطبعة الأولى ٢٠٠٣، نص: السور والكتب (ص: 300-303)،
- [8] رولان بارت، الغرفة المضيفة (تأملات في الفوتوغرافيا)، ترجمة هالة نمر، مراجعة أنور مغيث، المركز القومي للترجمة، القاهرة، الطبعة الأولى ٢٠١٠، ص: 10.
- [9] السابق، ص: 29.

## الدلالة والسياق التعبيري في جابر الطوربيد لمحمود محمد مدني

{أ} تداول الرّوى في جابر الطوربيد. الرّوائي الراحل محمود محمد مدني، من الرّوائيين، الذين لا يقلون أهمية عن الروائيين الرّاحلين: الطيّب صالح وإبراهيم إسحق. وتعتبر روايته **جَابِر الطُّوربيد [1]** من أكثر الرّوايات السودانية تميّزاً في الأربعين سنة المنصرمة، وسط حركة روائية سودانية، لم تأخذ بعد مسمّى "حركة" تماماً... لقلة الإنتاج الرّوائي النّوعي، ولعدم وجود رؤى مُحدّدة بوضوح، في الحديث الرّوائي للعديد مما صدر، لولا رّوايات قليلة تُعد على أصابع اليد الواحدة، هي كتابة لإعادة ترتيب العالم بحق. صدرت **جَابِر الطُّوربيد** للمرّة الأولى، عن دار الشارقة في ١٩٨٤ واستند حديثها الرّوائي، على الأطفال كتيمة أساسية خلال عملية جدلية، يتفاعل فيها الأطفال مع مؤسسات التعليم، والبنّي الإجتماعية في الوطن الفوضى.

وإذ تنطلق خلال كل ذلك، رّواية **جَابِر الطُّوربيد**، عبر رّوح مدني التجريبية المشاكسة والمغامرة، بما يجعل مسكوتات النّص مُتعدّدة ومتباينة ومتنوّعة: ومشحون -النّص- بالرّوى المترابطة والمتجلية في مستوياته المختلفة، عن ثنائيات متنازعة

كالأضداد، ومتفاعلة في آن: الحيّاة والموت.. الخير والشرّ، الانتصار والهزيمة.. المثال والواقع، مروراً بالطفولة والرجولة، وإنهاءً بجدل الحيّاة/الواقع.

لُتَشكِّل خلال كل هذه الثنائيات، المأساة في أفدح صورّها، ومع ذلك يأتي الانتصار على قهر الطبيعة: "الجفاف" وعلى الموت.. موت الطِفْل المُبارِك، وعلى السُلْطة التي تفشل في إقتلاع الشجرة "جابر" من جذورّها.. والغُرّة، والإستبداد.

فيتشكّل الطِفْل المُبارِك، مرّةً أُخرى في الشجرة؛ في جابر.. في رُقِيّة، ويفيض البحر ليعلن اللُقّاح - فينهزم الجفاف وتبدأ دورة الحيّاة أكثر حيويّة؛ بموت رمز الفساد ناصر الخزان!

"من أخطر أزمات الفنان المُعاصِر، أنه يُعاني الآن، أكثر من أيّ وقتٍ مضى، مُشكّلة التعبير عن موقفه، إزاء المجتمع الذي يُعائشه.

ورغم أن هذه الأزيمة ليست وليدة اليوم، فقد ظلّ الفن على مدى العُصُور، مُحاطاً بأسلاكٍ شائكة، من السُلْطات أو الشُعوب؛ أو العقائد الشائكة. أو ثلاثتها جميعاً، غير أن العصر الحديث. قد ورث خبرات كل ما سبقه من عُصُور، في الوقوف من خُرِيّة التعبير، موقفاً مُعوقاً لرسالة النّص [2] خاصةً في ظلّ اللحظة التّاريخيّة الروائيّة، التي ظلّ السُودان يجتازها منذ "موسم الهجرة إلى الشمال" في ١٩٦٦م، مروراً بـ"صباح الخير أيها الوجه اللامرئي الجميل" في ١٩٩٧م. وصولاً إلى الروايات



القليلة المميزة، في مناخ الانفجار السردى في رّاهننا، كعربة  
الأموات للصّوم.

فإذا كانت لوقتٍ طويل صناعة اللحظة، قد ارتببت بالطيب  
صالح، إبراهيم إسحق، عيسى الحلو وآخرين، مثلوا مع الأستاذ  
محمود محمد مدني، أعمدة مهمّة في تاريخ الرّواية السودانية  
وحاضرها..

لحظة استمرّت بشروطٍ جديدة، فيما أثمرته للحظةٍ أُخرى،  
يُمثّلها الآن بلا شك دكتور عمرو عباس، إبراهيم بشير، أحمد  
حمد الملك، دكتور مروان حامد الرشيد، وآخرين قلة غيرهم.  
فالحظة الأولى لم تستكمل حديثها الرّوائي، وهي لحظة مهمّة؛  
تفرض علينا التوقف عند إمتداد ديناميكيّتها، وتبين آثارها على  
اللحظات اللاحقة، التي تخللتها أو تعدتها.

ولهذا عندما نقرأ جابر الطوربيد، نضع في إعتبارنا تعدّد  
مستويات الحديث الرّوائي، بتعدّد لحظاته في جيل مدني  
عموماً.. جيل الستينيات من القرن الماضي.

فبينما كشف لنا الطيب صالح، عن القوانين الدقيّة التي تحكم  
الوجدان الثقافي في الشّمال، من خلال تكوين القرية للوجدان  
الثقافي لإنسانه. مضى إبراهيم إسحق للكشف عن وجدان  
الغرب، بينما اهتم عيسى الحلو بالتعبير عن المثقف الخرطومى  
المأزوم والمهزّوم.

وهذه اللحظات المهمّة، بصرف النظر عن الفواصل الزّمنية  
بينها، طالت أو قصّرت، تقودنا للحديث عن جابر الطوربيد،

كمثال لمحاولة إكتشاف الدّات خلال التاريخ، في أكثر جوانبه تعقيداً.

فعندما كتب الطيب صالح مُوسِمِ الهِجْرَة إلى الشّمَال، لم يكن – الشمال الجُغرافيا والإنسان – كما الآن، ومع ذلك لم يتغير كثيراً – إلى حدٍ كبير – كما لحظة كتابة ”مُوسِمِ الهِجْرَة إلى الشّمَال“، أعني، من النّاحية المتعلقة بقوانين البنية الإجتماعية، وعلاقتها بعوامل التردّي؛ والحرب والهجرة والنزوح، والإغتراب والأمية الأبجديّة والثقافية، والجفاف والتصحّر إلخ.

ومع ذلك لم تفلح هذه الهزّات –إلا– في إحداث تغيير بطئ وضئيل، فالزّمن يبدو ثابتاً والتغيّرات سطحية. ليست عميقة. فعلى مستوى السلوك لم يحدث التغيّير نتاج قرّار إجتماعي، كما أن التغيّيرات العُمُرانية ليست نتاج نمو إقتصادي، وكذا المؤسسات ليست نتاج مؤسسية وحاجات مجتمع، بقدر ما هي نتاج قرّارات سياسية لإنقلابات مدنية أو عسكرية.

بالتالي مؤسسات فوقية لأغراض أيديولوجية ودعائية، فما تم منذ لحظة الستينيات وحتى الآن، نتاج لمثل هذه الأشياء؛ وأشياء أخرى عديدة معقّدة ومتشابكة؛ إسمها المشترك ”تخريب الإنسان والمكان“ ..

وإلى حدٍ كبير –تقف وراءها أحاسيس العجز لأسباب مختلفة، وربما يكون أحدها الفشل لحظة التخريب! ومع ذلك تظل اللحظة ذاتها، تُعيد إنتاج نفسها مستمرّةً ومستعمرةً للروائي.

فهي لحظة المستعمر الذي يرتدي ثوباً وطنياً، والوطن المهتم وتنمية الإنسان، التي لم تنجز رغم تقادم العهد. وهي لحظة الهجرة لإشباع الرغبات الناتجة عن الحرمان، والتطلعات الناتجة عن الإستلاب والغربة في الوطن، وعن الذات..

### الثنائية في اللغة والدلالة والعلاقات الاستبدالية:

وعلى قلة الروايات السودانية المنشورة التي يمكن أن نسميها روايات، نجدتها بشكلٍ أو بآخر، تُلامس هذه الجراحات التي أصبحت كالقوانين، التي تتحكم في فضاء الكتابة في السودان، والتي غالباً تبدأ بالهروب إلى الريف كوعي بريء وبدائي، لتمر بأزمات المثقف وتلتقي بسؤال الهوية "التاريخ ووعي الذات"؛ وربما تسريد العبودية.

وسؤال الذات يجد ما يُبرِّره في فضاء الحالة الإبداعية السودانية [3] وعلى هذا الأساس يمكن النظر إلى جابر الطوربيد، ككتابة روائية تنزع عبر الماضوية، للبحث عن الأصالة والهوية الخاصة بالأنا.. المدفوعة بوطنية حماسية "إن المناقفة أو التغريب كمحط عناية جماعة ونقد أخرى. وصورة المستعمر والمستعمر اللتين تتعرضان لمواجهة حادة، مسودة للوعي الممكن الغارق في المثالية [4] كل ذلك تعبير عن الأزمة الحضارية في الإبداعي، في أعلى مستوياتها الجمالية إلحاحاً على التاريخ المجيد للشعب.

ومن السمات المميّزة لهذه اللحظة عموماً، التي نراها خلال جابر الطوربيد "دائرية الزّمن" .. فحرب الجرّاد تنتهي لتبدأ مرّة أخرى، وهكذا دواليك ومع ذلك ثمة إنتصار في ختام الرّواية على المستعمرين العُزّاة.

الذين يريدون تحوّل مجرى النيل.. هذا الإنتصار يتحقق عبر بعث جابر "كمخلّص ومُنقذ" وعبر أدوات المعرفة النبيلة ومؤسساتها -الأطفال والمدارس، هذا الأمل الذي يزرعه الكاتب منذ البداية، ويجعله يتنامى بكل ما لمفردة (مدارس) من محتوى معرفي يتعلق بالعالم، الذي يحكي عنه الرّواية - رغباتهم في البطولة والتاريخ المجيد لشعبهم.

ووفقاً لتطور شخصية جابر الطوربيد، كشخصية منبثقة عن الفضاء التاريخي والنفسي لسنار القديمة، وصيرورتها، إلى لحظة قيادة الحرب ضد الجرّاد، بما كان يمكن أن نطلق عليه، إسقاط الحاضر في الرّواية على صيرورة المستقبل.

بما يقدم من فلسفة منبثقة من صميم التكوّن الحضاري والثقافي ومحتوياته المعرفية، التي تعود إلى زمن بعيد "العديد من الآمال تقول لنا بحاجة الإنسان الدائمة، إلى التعرف على تاريخه، مهما اختلف النّاس في تفسير أحداثه [5] بما لا يخلو في الحاضر، من ضرورة استمرّار شروط المقاومة من عناصر الماضي الإيجابية.

باعتبارها المعادل الموضوعي، الذي تفتقده خلال الضياع وسط حصار المفاهيم المتباينة، والتي لم تنتج أو تتباين في سياقنا

الحضاري "ولعل الأفكار الفنية الثلاثة: الخُلم؛ الخيال والمستحيل، من أكثر الأدوات التعبيرية، قدرّة على نسيح الأسطورة الرومانسية، فالخُلم الرومانسي ليس تفسيراً للأحداث، أو تغييراً للمواقف، وإنما هو تجسيد موازٍ لها، أي أنه بمثابة المرأة "الحاضرة" لكل ما يدور في العالم الرومانسي. إن الحلم هنا لا علاقة له بالفلاش باك أو التداعي الذهني، فهو ليس من أدوات التعبير عن الماضي، بل هو من عناصر الحضور. أما الخيال فهو ليس من عالم الوهم، إلا إذا اعتبرنا الوهم، من عناصر الواقع الرومانسي [6] هذا الحضور المثالي لشخصية جابر الطوربيد، كشخصية نجدها في جوانب أخرى دائمة الحركة dynamic والإدراك، باستلهاً تاماً لمناخات سنار القديمة، بحكاياتها وأولياتها وصالحيتها!

إذ نلاحظ على استجاباته السرعة، والقدرة العالية على التأثير "بنتك حوصة زوجة لي على سنة الله ورسوله.. والجمعة القادمة يا عمي تكمل إجراءات الزواج، أني أكاد أسمع غرغرة طفلي.. ولدي، ألا تسمعها مثلي؟!.. يا لهذا الهناء..

انصرف جابر الطوربيد. ذلك اليوم أُصيب محمد أحمد مخارق بالحُمى.. وعندما فرغ جابر الطوربيد من التمتمة، أخذ يعصر ثديه الأيمن، حتى غطى نصف الإناء. بعد ذلك أخذ جابر الإناء، وأجلس الشيخ الذي كانت الحمى قد أكلته تماماً، وطلب منه أن يشرب، ص: ١٠"

وفي اتجاه آخر من هذا الجزء، نلاحظ التوليد الذي قام به محمود محمد مدني، إذ ولد في استلهامه مناخات "كتاب طبقات ود ضيف الله"، ما ينفي حكايات مثل "حكاية الشيخ الهميم وإدريس الأرباب"، إلخ. إذ أعاد إنتاج هذه الحكايات على نحو كولاجي، وصيّرَها بديلاً لها. وهذا ينطبق على اللغة المستخدمة أيضاً. إذ لا تخلو من علاقات استبدالية *parachgmaticques*:

جف ريق الغزالات الجميلة.. (جف) نشف.. بيس..  
وفي المنتهى يزوج بين العقرب والنهر.. العطش واليباس...  
هذه العلاقات يتحدد فيها الحاضر بغياب الآخر "العائب".. وهي بذلك تنسجم تماماً مع فكرة غياب جابر في حضور المبارك!

وما نلاحظه على الأبنية القاعدية *intra structures* (الدلالات) *significations* والأبنية الفوقية (الدوال) في هذا المضمرة، أن حكايات الأولياء والصالحين كما وردت في كتاب الطبقات—وإن كانت وردت في تصورّها الذهني، المرجع. فإن (الدال) عليها ما قُدم من إشارات مختلفة مطابقة لها، كما في المرجع/ الطبقات— بحيث أعطت ما نحن بصدده من (مدلولات) خاصة بالتاريخ والناس والكون والأشياء.  
وبالإحالة لديماس "ربما كان التاريخ مشجياً عظيماً لكي تعلق عليه كافة أسياننا" بالتالي "الماضي لم يكن أداة تعبير عن قضية

أكثر شمولاً من الماضي، وإنما كان الماضي مجرد ملجأ يحتمي به الأديب، من مشكلات الحاضر وأزماته. إن معالجة الماضي القريب شيء بالغ الأهمية، بالنسبة للأجيال التي لم تعائشه بكل ضراوته وعفويته .. [7] ”مكي إدريس العطشان، والعطشان هذا، لا علاقة له بذلك الجفاف، وإنما انحدر إليه من عطش جده الأكبر لعجيزات النساء النصف، أيام كان اللحم أرخص من التراب ص: ٢٨“

العطشان: علاقة ندرك فيها معاني الظمأ والجفاف، إلخ.  
الجفاف: علامة ندرك فيها معاني القحط والمحل والجوع، إلخ.  
المدلول: الرسالة الحقيقيّة للنص.  
الذال: علامة النص.  
المرجع: الطبقات.

وإذا عدنا مرّة أخرى للعلاقات الاستبدالية نلاحظ صياغة المؤلف من لغتنا اليومية، على محور صرفي فصيح: ”جاء الطوربيد مشغولاً مع ابنه؛ ص: ٢٨“ مطر كأنه مصفى من ثاني وثالث وعاشر أكسيد الكربون.. وهشاشة التهجين؛ ص: ٣“

وبذات المستوى، التوليف في الجملة الصرفية للمفردة العامية، بحيث لا نلاحظ أنها لغة مؤلفة من مزيج الدارجة والفصحى ”منذ أن (شالت) السحابة الصبية الأولى، وهو يعلم أن النّهر فعلها“..

واللغة المؤلفة هي لغة الخرطوم لغة النخب المثقفة، من سكان السودان. الذين تركوا بواديهم القبلية وتوطنوا هنا، وقد أضفى عليهم موقعهم العاصمي الجديد، سانحة نادرة من التعرض لتيارات الحضارة الوافدة عبر شريط النيل، والمستقرة نهايته لديهم.

هي لغة قاعات الدرس، ولغة مقابلات الإذاعة والتلفزيون و”جعجة السوق العربي“ كما يقول إبراهيم اسحق في أحد الحوارات معه.

وفي مستوى آخر تتفتح اللغة عن إمكانياتها، وطاقتها الشعرية كلها، لتعبر عن مأساتنا الاجتماعية ”ضاقت حلقة الرجال الجراد على رقية بنت حمد النحلان، حتى أحست بالرائحة الزنخة تخترق خلاياها..

ارتجفت سرة الماء وقبضت الأيدي الأظافر الوسخة الطويلة على الجسد الرقيق الصغير، راقت صفحة النهر. وقع ثور الساقية على الأرض من التعب، وكثرة الدوران. وهجم ثعبان أسود ذو أظلاف على عش القمرية الوحيدة، التي بعثت من عهد اليوم القديم.

مزق الرجال الجراد لحم الجسد الرقيق الصغير لرقية بنت حمد النحلان، فاختلط الشعر بالدم بالتراب بالمخاط بالعرق بالشوك. وبما تبقى من الثياب همد كل شيء.. الرغبة في كل شيء.. نام الثعبان الأسود ذو الأظلاف في عش القمرية، وفي أعلى النهر كانت مجموعة من التماسيح تعبت بجثث آدمية متعفنة مجهولة،



وعندما غادر الرجال الجراد ضفة النهر، لم يتركوا سوى جثة رقية بنت حمد النحلان عازية مثقوبة، كأنها ضربت بمدفع رشاش، وبالقرب منها ثيابها الطفولية البسيطة؛ ص: ٧٧"

ولا تتوقف اللعة عند هذا الحد في التعبير عن إمكاناتها الشعرية، بل عن جوهر الحدث نفسه، بما مثلته كدلالة حافة على الجنس، في أكثر مستوياته عنفاً: الإغتصاب!

بحيث نشعر بالطبيعة حولنا كلها متهتكة، على ضوء تلك الأحاسيس، التي تشغلها لحظة انتهاك بطل فلاديمير نابوكوف للوليتا. وليست جثة رقية بنت حمد النحلان فقط.

بل الهتك كفعل عنف ضد الإنسان، متجاوزاً سياقه الجغرافي والتاريخي المحدود، إلى الكوني المستمر المرتبط بالأشياء حوله والعالم.

المأساة الاجتماعية، أحد عناصر هذا التخلف الرهيب "مأساة المجتمع تنحصر في أشكال العلاقة الإنسانية بين الأفراد والطبقات والعصور، ولكن مأساة الحضارة هذه تتجاوز الأسوار.. تتخطاها إلى معالم الوجود الإنساني الأكبر، في كفاح الإنسان البطولي، لاكتشاف سر الأسرار.. لاكتشاف معنى حياتنا [8].

على خلفية ذلك نجد أنه إذا كانت حكاية حمد النحلان، بمثابة مسلمة في الطبقات، لمن يعتقدون في كراماته كولي صالح، فهي على مستوى التوظيف الروائي في جابر الطوربيد، أُعيد إنتاجها في علاقات استبدالية جمالية.

إن استنهاض محمود محمد مدني لقيم الماضي، بعد هدمها وإعادة بنائها على نحو ملائم للحاضر، في سبيل مقاومة الرجال الجراد، كقضية أساسية مطلوبة في رسالة النص، وكقضية تشترطها معاناة "مناخنا الحضاري ويلات البتر والتمزق. أو ما يمكن تسميته بمركب الانفصال التاريخي، في عصر العطاء العظيم.

كما يعاني ويلات التخلف الحضاري المرعب، وغياب التقاليد الديمقراطية، في أسلوب الحكم والقهر الإستعماري الرهيب – فإن عناصر الإيجاب متمثلة في الهبات الثورية، ومحاولة الانبعاث الفكري والأدبي والفني، تجد نفسها محاصرة في مأزق تاريخي، لا تُحسد عليه. [9]

وهذا الانبعاث هو انبعاث الإنسان قبل كل شيء.. انبعاث جابر ليمضي كمغامرة جمالية معقدة في العقل والوجدان. وبالانتقال إلى سيرة جابر الطوربيد نفسه، نجد أنها لا تخلو من مأساوية، كأسطوريته المحاصرة بثنائية الغياب، الحضور.. عبر الإحالة لإلتواءات الدلالة، بما تتبدى عنه من تعبئة للنص، بكل ما يرتبط بالجغرافيا والتاريخ، كما رسمهما ذلك العقل التحتي، الذي يستمد نظم إشتغاله من العرفان والحكايات الشعبية، كأحد عناصر البنية الإجتماعية الفاعلة، أو الرموز العقدية الأخرى. فحائط المبكى مثلاً، جزء من جراحات التاريخ العقدي "الكتابة الأدبية مثل الفن الحديث برمته، تنطوي في أن على استلاب التاريخ وعلى حلم التاريخ، فهي بصفتها ضرورية، تشهد على

تمزّق اللُّغات المتصل بتمزّق الطبقات، وبصفتها حُرّيّة تكون هي وّعي هذا التمزّق، والجهد نفسه الطامح إلى تجاوزه، ولأن الكتابة تحس نفسها بإ استمرار مذنبه بعزلتها الخاصة، فإنها تكون أيضاً مُخيّلة متلهفة على تحقيق سعادة من الكلمات، فتهرع نحو لُغة تحلم بها، ستجسد طراوتها بنوع من الإنبثاق المثالي، إكمال عالم آدمي جديد، حيث لن تكون اللغة بعد مستلبة. [10]

لذلك عندما يبكي جابر الطوربيد على الحائط، لا يعبر عن حالة جنون ولا عن تلك الحالة، التي إعتزّت النّحلان، كما كان في الطبقات، فهزئ منه الناس. بل عن حالة أعمق بكثير. حالة تعبر عن فداحة المأساة، التمزّق.

ولاشك أن لكل موقف داخلي، معادل موضوعي يربط اللحظة الداخلية، ويرتبها إلى جانب شقيقاتها في الواقع الموضوعي، ليتحدد المجرى العام لحياة جابر الطوربيد، والحركة الجدلية للدلالات الصرّيحة والمضمرة، والإيحاءات المنصهرة في تفاعلاتٍ حادة متضادة، وغير مصرّح بها، لغاية محدّدة تتمثل في تداول الرؤى، بين لغة مدني الشاعر، واحتمالات لُغة النص الموازي، بإيجاد طريق ثالثة "غير تلك الضاربة في التقليد، أو الضاربة في المحاكاة.

لهذا فهو يصارع خطيئته، وينزع نحو الممكن، عاكساً للهزيمة والأمة والصراع، داخل تجريبه الفني. أنه يمثل الخاطي، كما يمثل الحقيقة.. حقيقة الفشل وحقيقة الانتصار. [11]

كما تتجلى النقوش التي على الماء في مستهل الرواية: "هنا تصبح الكلمات مجرد نقوش على الماء، عاد الرعب والخوف. جثم تجاه حائط المبكى يبكي: قول لي مجنون" وفي هذا الفضاء الرؤيوي؛ المستبطن لإثواءات وإسقاطات بعضها تاريخي، وبعضها ذي ارتباطات عقدية، يتجلى ما هو شاعري صوفي حميم، كحضور انساني للنص. يتشكّل مما هو متراكم من دلالات وإشارات، فاتحاً الفضاء على المأساة الإنسانية العميقة "الطافح" بها النص والغامضة غموض الأقدار.

فمن هذه الدرامية المستفزة لأبعاد المخيلة، وإحتمالات اللُغة وميكانيزمات السياق التعبيري الرّمزي، في جدليته، المستمرّة، تنتسبح أسطورة جابر الطوربيد، كأخر الأساطير المأساوية الحيّة، وكمعادل موضوعي للطريق الثالثة، في إطار معالجة التاريخ، الذي يعيش أزمة المؤسسات والمجتمع، لأنه شفوي إرشيفي مزّيف بشكل غير رسمي!

كما أنه عمل مكتوب من مستعمر، وهو بالتالي في حالة ولادة، يحمل في داخله كل مخاطر التاريخ، ولهذا يجد مدني نفسه مضطراً، لافتراض طريق ثلاثة عبر عنها جابر الطوربيد "يا عمي الشيخ أنت تعرف أن نظر المحب للمحب سلام، والصمت بين العارفين كلام. تلعثم الرجل حتى تبين له أن القابض على ذراعه؛ هو جابر الطوربيد. ما الأمر يا جابر هل أصبت في عقلك؟.. لا لم أصب في عقلي، وإنما أصبت في سلسلتي

الفقرية؛ ص: ٧" يا عمي الشيخ أنت تعلم.. تلغثم الرجل.. ما الأمر يا جابر؟ حسناً أوجز فأنا لاحق بالصلاة" ..  
وإذ تتفجر المفردة عن محمولاتها المعرفية والأيدولوجية، وذلك النوع من الأحاسيس المربكة.. لما لا يحتمل فيها – المفردة – من حرقة إذ تتفاعل.. تنشطر من مجرد مفردة صمت للعارفين، إلى ما تتبدى عنه من عالم يتجاوز حدود الصمت، الذي يضرر الود ورهق تلك الرّعدة الحميمة، والحارقة في السلسلة الفقرية كاشفاً – الخطاب؛ ما لم يختزنه مباشرة عن جابر الطوربيد – كشخصية أسطورية تعمل في تاريخ مفترض.  
"جابر الطوربيد بدأ يتمم ببعض الكلمات.. كان كمن يخاطب كل الأزمنة والأمكنة، وكل الناس والبيوت والأشجار، والأنهار الجارية والتي جفت، والنار والزيتون والجبال والسهل والأرحام، والغناء والدوبيت والقوافل التي ضلت طريقها، والتي وصلت وكل خطوط الطول والعرض. كلام يصل عصفور الكناري بسمكة القرش، في دورة ومضية خاطفة؛  
ص: ٧"

وهكذا رغبة جابر، هي رغبة الطبيعة ذاتها في تفاعلها وتفاعل كائناتها.. رغبة الجغرافيا في الإلتئام، فما جرده مدني من رموز طبيعية في سياقها الرمزي، تشير إلى الخصب والنماء.. الخصب بما يعطي من دلالات تعبر عن القضية المطلوبة "النماء" بدءاً بتماهي الخصب في الطبيعة، كرمز وإنهاءً به كفعل إنساني.

وإذ يحيل مدني مفهوم الإنزياح، عن الأمكنة والأزمنة، بإعطائها ذاكرة لتجربة الخصب مطلقاً، ولفعل الخصب في ذات الوقت، على مستويات متعددة، تتفق عنها الدلالة الإيمائية، إذ تصل الأرحام بالغناء والدوبيت والقوافل التي ضلت طريقها، والأخرى التي تنتظر الوصول، إلى حيث يتلفت القلب لحبيب يقتله الشوق والانتظار..

ضلت طريقها بكل ما للمتاهة من رُعب، وإذكاء للإحساس بالضياع، يحيل للامتلاء اللاشعوري برغبة الحياة وغريزة البقاء.

بالتالي الوصول والتواصل. هذه الرغبة، الغريزة.. التي تجعل المستحيل ممكناً، إذ تصل عصفور الكناري بسمك القرش، فهي إرادة الاستمرار قبل كل شيء.. إرادة جابر الطوربيد.



هوامش:

- [1] محمود محمد مدني، جابر الطوربيد، المسار للطباعة والنشر والتوزيع، الشارقة الطبعة الأولى ١٩٨٤
- [2] غالي شكري، معنى المأساة في الرواية العربية، الأفق الجديدة، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٨٠، ص: ١٧
- [3] سعيد علوش، الرواية والإيديولوجيا في المغرب العربي، دار الكلمة، بيروت، ١٩٨١، ص: ١٠
- [4] نفسه. ص: ١٠
- [5] غالي شكري، "مرجع سابق". ص: ١١١
- [6] نفسه، ص: ١١٨
- [7] غالي شكري، "سابق"، ص: ١٥٤
- [8] غالي شكري، "سابق"، ص: ١٥٣
- [9] نفسه، ص: ١١١
- [10] يورغن هابرماس، القول الفلسفي للحدث، ترجمة فاطمة الجبوشي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٥، ص: ١١١
- [11] غالي شكري (السابق)؛ ص: ١٠

## الاستهلال ، مورفولوجيا الزمن وحركة السرد..

فِي رَوَايَةِ: (العَنِيْمَةُ وَالْأَيَاب)

لَمَرْوَانَ حَامِدَ الرَّشِيدِ

هذه الرِّوَايَةُ:

ينطلق عُنْوَانُ هذه الرِّوَايَةِ -إستراتيجياً- من إسترداد الذات بحد ذاتها كغنيمة. فهو ينهض في العودّة (الإياب) من الماضي، كي تستمرّ الحياّة، رُغم المرارّات والجرّاحات والفقد.

فهؤلاء الشخوص المعذبين -أبطال الرِّوَايَةِ- انطلقوا في رَحْلة البحث عن ذواتهم. سواءً كان بالإنتماء لتنظيم سياسي، أو لحبيبة، أو عائلة، أو بالبحث عن الجُدُور السُّلاليّة!

تعج هذه الرِّوَايَةُ بالهجين والغرباء: الذين من بلدان أُخرى (مصر، كينيا، إنجلترا..) لتؤول في النهاية إلى التعبير، عن لحظة واحدة فقط.. لحظة كونية.. هي لحظة الإنسان المنتمّي لذاته، والذي من خلال هذا الإنتماء، يحاول صنّع حياته بعيداً عن مُخلفات الماضي وجرائره!

(العَنِيْمَةُ وَالْأَيَاب) عُنْوَانُ جَذَابٍ، يُحيل إلى قول امرئ القيس:

لقد طَوَّفْتُ في الأفاقِ حَتَّى \* رَضَيْتُ مِنَ العَنِيْمَةِ بِالْإِيَابِ  
هذا القول الذي أصبح مثلاً شائعاً، يُضربُ للمرءِ، يَشقى في طلب حاجته، فلا يُدرِّكها. ويرى دونها الأهوال، فيرضى



بالعودة سالماً فحسب، غانماً نفسه: (رَضِيَتْ مِنَ الْغَنِيْمَةِ بِالْإِيَابِ). تعبيراً عن خيبة الأمل!

ومع ذلك لا يخلو عُنْوَانُ هَذِهِ الرَّوَايَةِ، مِنَ الْإِلْتِبَاسِ! بَلْ وَيَنْطَوِي عَلَى غَوَايَةِ فَاتِنَةٍ، عِنْدَمَا نَتْرَكَ أَنْفُسَنَا لِعَوَالِمِهَا، فَتَأْخُذُنَا إِلَى فِضَاءٍ شَاسِعٍ شَسُوعِ ذِكْرِيَاتِهَا، فِي حَنِينِهَا وَدَفْنِهَا، وَلَوْعَتِهَا وَالتِّيَاعِهَا!

هَذِهِ رَوَايَةٌ لَا تَخْلُو مِنَ الْإِسْتِيْهَامِ السَّاحِرِ، بِطُقُوسِهِ الْوِثْنِيَّةِ وَالصُّوفِيَّةِ.. كَطَلَسْمٍ يَعْبرُ عَنِ مِيتَافِيزِيْقِيَا الْإِنْسَانِ الشَّخْصِيَّةِ، وَهِيَ تَتَفَاعَلُ مَعَ الْحُبِّ، كَأَدَاةٍ مِنْ أَدَوَاتِ، الْعَثُورِ عَلَى الْذَاتِ فِي عَالَمٍ يَتَهَاوَى.. يَحَاصِرُ الْإِنْسَانَ الْمَعْدَّبَ بِالْإِغْتِرَابِ وَالشَّجْنِ! عَلِهَا (الذَاتِ) فِي بَحْثِهَا الدُّوُوبِ تَجِدُ (آخِرَهَا).. هَذِهِ الْذَاتِ الْمَعْدَبَةُ، الَّتِي لَمْ يَكْتَمَلْ بِنَاءُ إِدْرَاكِهَا وَهَذَا الْآخِرُ، الَّذِي تَحْمَلُهُ بِدَاخِلِهَا كَخَطِيئَةٍ!

عَدَدٌ لَيْسَ بِقَلِيلٍ مِنَ الرَّوَايَاتِ السُّودَانِيَّةِ، تَتَنَاوَلَتِ الْعِلَاقَاتِ الَّتِي تَحْكُمُ عَمَلَ الْقُوَى السِّيَاسِيَّةِ، وَصَرَاعَاتِ الْأَعْضَاءِ دَاخِلِ التَّنْظِيمِ. حَيْثُ كَشَفَتِ هَذِهِ الْأَعْمَالُ عَنِ التَّهْرُوءَاتِ الَّتِي اعْتَرَتْ الْأَبْنِيَّةَ السِّيَاسِيَّةَ وَالْفِكْرِيَّةَ، وَالتَّشْطِيَّاتِ الَّتِي لَحَقَتْ بِالتَّنْظِيمِ، وَصَرَاعَاتِ الشَّخُوصِ الْمُنْتَمِينَ إِلَيْهِ، بِأَحْلَامِهِمْ وَتَطْلِعَاتِهِمْ وَانْكَسَارَاتِهِمْ الْوِجْدَانِيَّةِ وَالنَّفْسِيَّةِ. أَسَاحَمُ وَأَسْأَلْتُهُمُ الْوِجُودِيَّةَ حَوْلَ: الْذَاتِ وَالْهُوِّيَّةِ وَالْوَطَنِ!

## الفضاء العام للرّواية:

في هذا السياق، يركز دكتور مروان حامد الرّشيد، على منطقة محددة من الصّراع والتّهوؤ السياسي: هي منطقة الحيّاة الطلابية.. فقد ولدت هذه الرّواية؛ من رّحم القمع العنيف، الذي يتعرض له الطلاب، الذين لا يملكون إزاء مواجهة هذا القمع، سوى براءتهم الوجدانية؛ ومشاعرهم المعذبة، ووعيمهم الذي لم يكتمل نضجه بعد، والذي هو زادهم، في التمرد على النسق الشمولي المغلق، الذي سُجنوا داخله!

فهي رّواية تُسلّط الضوء على منطقة غامضة، في التاريخ السياسي لليسار السوداني، هي اللحظة التي سبقت وعاصرت إنقلاب مايو ١٩٦٩ وتعدّته لترسم أخاديداً عميقة في مستقبل البلاد، منذ تسعينيات القرن الماضي!

وموضوع القمع الذي مارسه القوى الاستبدادية، يمثل تيمّة مركزية لكثير من الرّوايات العربيّة، فقد "تشكّلت رمزية (العسكري الأسود) ليوسف إدريس، ووطأة (تلك الرّائحة) لصنع الله إبراهيم. كما تشكّلت أليجوريات جمال الغيطاني في (الرّيني بركات) و (وقائع حارة الزعفراني). والطاهر وطار في (الحوات والقصر) و(عُرس بغل). ورضوى عاشور في (ثلاثيّة غرناطة). وبهاء طاهر في (الحب في المنفى).. تشكّلت جميعها من رّحم القمع!

فالقمع حولنا في كل مكان تتعدد أسبابه، وتتنوع تجلياته وأشكاله وتتكاثر أساليبه، كالعنف الذي يسرّي في (مدن الملح).. "أن

زمن الرّواية يولد حين يغدو التمرد، على الأنساق المغلقة، بداية انهيار هذه الأنساق، وحين يواجه الوّعي الإبداعي، ما يعوق تقدمه. وحين تولد رغبة التحرّر العارمة [1].

الرّمن الواقعي لهذه الرّواية، هو الفترة التي سبقت وتلت إنقلاب مايو ١٩٦٩ إلى الانقلاب العسكري في ١٩٨٩ وما تلاه — وهي فترة طويلة جداً، لأحداث الرّواية.. حيث مضت فيها، تراقب وتحلّل وتشرح: التحوّلات التي أعترت السلطة والناس، والآثار العميقة، التي تركها هذين الانقلابين على اليسار، وقوى التنوير والتحديث، والوطن وإنسانه!

وتدور أحداث الرّواية، في الفترة، من خروج الرّاي لزيارة صديقه الشاعر في المستشفى، وحتى الفترة التي تلت وفاة هذا الصديق.

وبينما يستعين **دكتور مروان** بالتسجيلي، ينهض النّص — مع ذلك — في الخيال و الماورائي، كاشفاً عن مدى جماليات هذا النّص العميق، بموقفه من قضايا الإنسان. الإنسان فحسب.. الإنسان الأكثر ذاتية، والأشد عمومية.

فمن خلال انهيار عالمه بأكمله، بعلاقاته الوجدانية والإجتماعية والسياسية والفكرية، إلخ.. تنهض هذه الرّواية من أطلال ورُكام هذا الإنهيار، لتقول شيئاً ما! وتنجح في القول.. عبر شخصيات تتحرّك في سياق محتشد، بزّخم الذكريات اليانعة، بكل ما تحمله من فشل وإحباطات ومرارات وهزائم وجراح، أورثت القلب أعباءً، لم يستطع التخلص منها، رُغم مضي سنواتٍ طوال.

فظل الشخوص حبيسين لهذه الذكريات، التي تعود إلى أيام صباهم، في مرّحلة حياتهم الطلابية.. كل ذلك من خلالهم –هم الشخوص الغرباء– بقومياتهم المختلفة، التي تمت إعادة إنتاجها في وسط عربي، أو بهُويّاتهم الهجين:

"لماذا تتحدثين معي بالانجليزية؟"

لا تنس أنها لغة أمي.. العربية لغة أبي.. مثل الشاعر [2]

العنصر الأساسي المركزي، الذي يحكم النظام الفني في هذه الرّواية: علاقة الطاهر (الشاعر) بهُويّته النوبية، وعلاقة خالد (التركي) بهُويّته الغامضة من جهة، وعلاقته بصفية بنت البلد (المؤصلة). وعلاقة حسين (الرّواية) الذي يتنازع بين إنتمائه لجدّه لأمه (قدح اللّبن) الشيخ الولي الصالح، وجدّه لأبيه فضل السيد (الفرخ، العبد) الذي لم تتحدد هُويّته أو مآله، فيمضي في رّحلة، شبيهة برّحلة ألكس هيلي في (الجزور)، للتعرفّ على حقيقة تاريخه الشخصي "الراجح أن فضل السيد، ونفراً ما من أهله أو قبيلته، كانوا مسترقين في مكان ما في الشمال؛ ص: ٢٩٠"

وعلاقة كل هؤلاء بجرّاح هُويّاتهم، وانكساراتهم الرّوحية ب(عبد) عم (صفية) –أحد القيادات الانتهازية في التنظيم–

"يفضح عدم إنتماء عبده للتنظيم (..) التنظيم نفسه أصبح في مفترق طرق، بعد أن اهترت مصداقيته السياسية، وأصيب في نفوذه الأدبي والأخلاقي إصابة بالغة، ص: ٢٩١"

الأسطورة الأصولية، هي الأسطورة ذات الأصل الواقعي، يأخذها الكاتب من الواقع الإنساني المحيط به، تدور دائماً حول شيء أو حدث جزئي، يتوقع وجوده أو حدوثه، إلا أن الكاتب يُسلط عليه من الأضواء، ما يُساعد على تفخيمه، وجعله مختلفاً عن الواقع، مع أنه قريب منه [3] أبرز مثال لذلك (فضل السيد) والد حسين الراوي، والكيفية التي جاءت بالشاعر إلى هذه الحياة.

إلى جانب استخدام الكاتب، للأسطورة الكونية، بمعنى توظيف الغيبيات، التي سمع عنها، وفهم دورها الذي تؤديه في الحياة [4] كما في تصعيده لشخصية (قدح اللبن) و(مومبي) الكينية! ويمثل سؤال الهوية لدى شخص الرواية، سؤالاً مركزياً تقابله (الذات) التي يبحثون عنها "أغربة العرب.. سحيم، خفاف، نسيب بن رباح، سليك بن السلكة وعترة بن شداد.. فجميعهم تناول شعرهم موضوعين متصلين اتصالاً وثيقاً ببعضهما البعض، وهما العبودية والسواد، كرمز كراهية في النظام الدلالي العربي.. كانوا ينحدرون من آباء عرب أحرار، سادة في قومهم، وأمهات من أصل أفريقي، في الغالب الأعم كن حبشيات، ص: ٤١"

"جازاك الله يا تركي. لقد حسمت إلى الأبد قضية الإنتماء ومسألة الهوية. كرهنا العيش في هذا البلد، من كثرة الحديث وإعادة الحديث.. عرب أم أفارقة، أفارقة أم عرب؟ عرب بالافريقية و افريقيون بالعربية؟" ..

”مولاي أنت غراب عرب! أنت حفيد أغربة العرب.. إن صفات الخليط (الهجين) من النادر أن تثير الإعجاب، لكن التزاوج بين العرب والأهالي (الزنوج) أنجب سلالة منحطة.. سلالة أشد مكرراً من الزنوج، لأنها أكثر ذكاء! فكر: من هم (العرب) هنا؟ هل هم عرب الجزيرة. المهاجرون الأوائل؟ أم عرب البلاد أيام حرب النهر، بعد أن اختلطت دماؤهم بدماء السلالات الزنجية؟.. ومن انحط بمن؟! ص: ٤٨، ٤٩، ٢١٠”

كذلك يلعب الوّعي الأسطوري –كما أشرنا– دوراً مركزياً من خلال عالم الطاهر (الشاعر) منذ ما يسبق ميلاده ”في فلكلور آل داوود، أن الطفل ظل مبتسماً أسبوعاً كاملاً، كان معجباً أكثر من غيره، بالكيفية التي هبط بها إلى العالم..

في اليوم السادس لميلاد الطفل، نام خاله عبد القادر حاج طاهر على (الخيرة) فجاءه أبوه حاج طاهر العالم في المنام.. همس في أذنه: ولادة حفيدي طاهر معجزة.. وقبل عثمان داوود اسم طاهر على مضض، وهو الذي ظل ينتظر الولد بنتا أثر بنت، حتى كاد ييأس..

فالطاهر النوبي الذي يعاني مشكلات اللّغة، مثل كل النّاس الذين لديهم لّغة (أم)، يحاول التغلب على مشكلاته مع اللّغة العربيّة ”مرّة دفعه الغضب، إلى الذهاب إلى المدرّسة، لمقابلة ذلك الناظر. وحسبما رواه الطاهر الذي حضر المقابلة، فإن والده لم يتورّع عن إثارة نفس شكوكه، حول أهمية اللّغة العربيّة ونفعها الحقيقي، وقال للناظر أن الإنجليز لا يتكلمون العربيّة، ومع ذلك

هزموا الألمان، ويحكمون العالم وهم سادة العالم؛ ص: ٨٥،  
٨٦، ٨٩."

والأسئلة الحارقة المتعلقة بالذات والهوية، تطال كل شخصيات الرواية، خاصة التركي "سئلت وأستفسر عني: من أنا؟ هل لي أخوة أكبر مني؟ أصغر مني؟ هل أنا من أهل العاصمة أصلاً! أو أن أهلي نزحوا إليها من مكان آخر؟ ومن أين جاءوا؟ وما هو التركي: لقب أم إسم؟ ولماذا التركي وأنا لا أشبه الأتراك من قريب أو بعيد؟ وهل صحيح أن والذي قُتل في أحداث التمرد الشهير؟ ثم السؤال الذي وجهه ثلاثة أو أربعة، من أكثر الزملاء فضولاً: هل أمي جنوبية؟ ومن أي قبيلة؟ ص: ١٠٤"

ومن قلب أسئلة الذات؛ تنهض أسئلة التغيير لهذا الواقع الرث بقوة السلاح، لتكون النتيجة أن محاولات مقابلة العنف بالعنف، تجابه بمزيد من العنف المضاد "عبد الحميد! أتذكره بدقة.. بعد سنوات، يوم ملأوا جسده بالرصاص في أعقاب الإنقلاب العسكري المعروف بـ (المؤامرة العنصرية المسلحة) والذي أتهم عبد الحميد بالمشاركة في التخطيط له وتنفيذه، وأنه كان لبعض يوم أحد سفاحيه؛ ص: ١٠٧"

وفي تمرق الوعي البرئ؛ تنشأ مفاهيم التحرر الطامحة لإنسانية الإنسان، عبر المثالي؛ والحالم الذي يليق بالشعراء "أعرف، ما عندك بطل واحد. أبطالك من المنظرين مثلك، الطوباويين الحالمين، سبارتاكوس والحلاج وتروتسكي. أبطالك شهداء التاريخ من الحسين بن علي إلى تشي غيفارا.. انقطعت عن

جلسات الأستاذ عبده، عندما انقطع الشاعر العدوانى.. هل سمعت ما قاله لصفية؟ لا أحد يستطيع أن يشتريني بالعواطف والكونياك.. هل هذا كلام شاعر؟ كل الذي قالته له أن عمها يريد في نقاش هاديء في بيته؛ ص: ١٢٠ / ١٢٣."

فالشاعر الذي امتلك مبكراً، فُدرة الكشف عن تهروءات السياسي، يرفض التعامل مع عبده الإنتهازي.

وفي غضون ذلك تنشب الأزمة، في علاقة تركي بصفية، حيث تسفر إنتهازية ووضاعة عبده، عن وجهها بوضوح، باجهاضه لهذه العلاقة وأشياء أُخرى "قال لي الشاعر، أن أطرف تعليق أعجب سارة، صدر من جدتها الاسكتلندية.. لا أستطيع أن أفهم أهل بلدكم هذا أبداً. تزوجت أمك رجلاً من بلد آخر وقارة أُخرى، رجلاً لونه مختلف عن لونها، ودينه عن دينها ولم يتعد رد الفعل الرفض لزواجها من بعض الأهل والجيران، سوى مصمصة الشفاه! وتريد فتاة هنا أن تتزوج من فتى من نفس المدينة، فتكاد تنشب أزمة دستورية؟! ص: ٢٣٥"

وتنهار علاقة تركي بصفية، رغم أنف الطقس الإفريقي النَّاهض في الدّم. الذي أجرته لهما مومبي الكينية، حتى يلتقيان مهما باعد بينهما الزّمن والمسافات!

"صورة مومبي بعينيها الباكيتين، عشية سفري إلى بريطانيا، وهي تحاول أن تنتزع مني وعداً صادقاً، أن أحمل معي قميصي المصبوغ بدم صفية.. أي نوع من الإفريقيين أنتم؟ كيف لا يعني



الدّم لكم شيئاً! أم أنكم نسيتم كل معنى؛ بفضل قطرات الدّم  
العربيّ التائهة في عروقكم؟ ص: ٢٤٤"

ومن بين كل هذا الرُّكام، في إنهيار الإنساني، يتبدى حسين عن  
إصرار كبير، في معرّفة جذوره السلالية، بكل ما يحيط بها من  
غموض "لا أقدر أجزم. أنا ما كسرت أسنان اللبن، وهو صبي  
أول ما رأيته.. قبل داك بسنة أو سنتين أو أكثر.. قال بعضهم  
جاء من جهة أم درمان.. هل وُلد فضل السيد بالشمال؟.. بعد ما  
اختفى فضل الفنجري، كثرت الأقاويل والحكاوي.. راولدنتي  
فكرة أن يكون إسم فضل السيد؛ من إختيار قده اللبن؛ ص:  
٢٨٧ - ٢٩٠"

### حركة السرد ومورفولوجيا الزمن والاستهلال:

تحدد حركة السرد، كل العلاقات التي أشرنا إليها، بوقائع حياة  
أبطالها، وما وقع لهم من أحداث.. حيث تتداخل تدوينات  
المذكرات، التي كتبها حسين الراوية، عن فترة حياتهم الطلابية.  
مع الوقائع والأحداث التي تجري، أثناء قراءة خالد التركي لهذه  
المذكرات، في زيارته المتكررة للطاهر الشاعر، الذي يلزم  
المستشفى على فراش الاحتضار.

ومن لحظات الموت.. يبدآن معاً في محاولة استرداد، أو استعادة  
الماضي، كمحاولة لطرد شبح الموت - عنهم جميعاً- الذي  
يحاصر فراش الطاهر، أحد الشخصيات المركزية في هذا  
النص المتميز "أخبرني الطاهر أنك تقرأ له من وقت لآخر،

مذكرات كتبها أحد أصدقائكم أيام الجامعة.. كنت أريد أن أعرف ما صححه الشاعر من معلومات.. قبل شهر كما ذكر لك الشاعر؛ أعطاني الرَّواية مذكراته.. أقرأ فيها هذه الأيام تسجيلاً، لأحداث تلك السنوات، ص: ٢٣٦ / ٢٣٨"

ووسط هذا التاريخ -المذكرات- تتضاءل الصرّاعات السياسية، إلى محض تشظي للذات الإنسانية، ممثلة في شخصية حسين. وانسلاخ الوّعي الذي يعانيه، بانتقاله من الرّيف إلى المدينة.

وخالد بهزيمته في حبه لصفية، والشاعر بقلقه وتوتره الفكري، وجرح الهُوية الناهض بين كل هذا الرُّكام، من الأسى واللوعات..

الرّواية في رحلة البحث عن هُوية لها، داخل مجتمع ينقسم على نفسه، فيتمزق حاضره بين تقاليد ماضيه وآفاق مستقبله، بالقدر الذي تتمزق به، هُوية هذا المجتمع. بين تراثه الذي يشده إلى حُلم مثالي، عن عهد ذهبي للماضي، وحضارة الآخر الأجنبي، الذي يشده إلى حُلم مثالي مناقض، في وعد المستقبل.

هذا البحث عن الهُوية، هو الذي جعل الرّواية تنطلق من مفارقة التغيير، التي تفصل الماضي عن الحاضر. [5]

تبدأ الرواية بضمير المتكلم المفرد؛ وبواسطة الفعل المضارع تجري أحداثها ووقائعها المثيرة.. حيث يتكرّر فعل الرؤية والسمع المضارعين (للتعبير عن المصادقية، شاهد عيان)

بكثرّة في الاستهلال، للتأكيد على أهمية هذه الرؤية ومدى مصداقيتها!

”أرى طفلاً.. أراه بوضوح.. أراه يتنبه.. أراه يمشي.. وأنا أرقبه.. لكني أرقبه. أراه يمشي.. أراه يضع يديه.. أراه يلتفت مذعوراً.. ثم أسمع صوتاً آخر. أصغي.. أرى لهباً أزرق.. أصغي فأسمع.. أصغي لكن الصوت لا يكمل؛ ص: ٩“

”تعود مشكلة الزّمن في القصة، إلى الفرق بين زمن (الحكاية)؛ وزّمن (القول).. فبينما يسير زّمن القول في خط طولي، في معظم الأحيان. نجد أن زّمن الحكاية متعدد الأبعاد.

إذ يمكن في الحكاية، أن تجري حوادث مختلفة، في الوقت نفسه، لكن القول القصصي، ينبغي أن يضعها واحدة إثر الأخرى، بالضرورة، وبهذه الطريقة يعرض شكلاً معقداً في خط مستقيم [6]

وهكذا يُلاحظ منذ الاستهلال؛ استخدام الروائي لفعل القص المضارع. بمعنى استمرارية الأحداث، الماضية التي يحكي عنها.

مع تطوّر الرواية الحديثة ازدادت أهمية الحاضر بالنسبة للروائي، وأدى البحث عن تجسيده، إلى تطوّر واضح في طريقة معالجة الزّمن في الرواية، وإلى محاولات إبتكار أساليب، وتقنيات جديدة للتعبير عنه، وتثبيت هذا الحاضر ومدّه [7].

ولكن الحاضر المستمر، يجعل الإستعانة بالماضي والذاكرة أمراً مستحيلاً، وإذا أمكننا أن نتخيل الخط المورفولوجي للزمن؛ في هذه الرواية. نجده يبدأ بلحظة استرجاعية حُلْمية.

فالرّايي ضمير المتكلم الفرد، كشخصية رؤية خارجية. لا يعرّف الأحداث. مثله مثل أي شخصية من الشخصيات، بل أقل منها معرفّة. فيكتفي بوصف ما يمكن رؤيته أو سماعه، دون أن يدخل إلى وعي، أو يتعمق في ضمير. مستفيداً من بعض الحيل التقنية السينمائية، في المشاهد الذكية الغنية، عن التعليق والتأويل، وعمل مونتاج محايد لها [8]

لكن نلاحظ أنه رغم أن تقنية الرّوي هذه (رؤية الشخصية) إلا أن الرواية تقوم بصورة أساسية، على هيكل ذهني، يستحيل فيه الزمن إلى تيار وعي، بحيث يصعب تتبع العناصر المكونة له، بمعزل عن بعضها.

فالرّايي ضمير المتكلم الفرد، ينطلق من لحظة الاسترجاع الحُلْمية، وسط عالم ضبابي، وكل حواسه مشرعة في هذا العالم، الذي يحاول تحسسه "طفل يمشي مترنحاً داخل البناء الطيني.. ويتحسس بأذنيه، الأصوات المنبعثة من وراء الظلام.. ثم أسمع صوتاً آخر؛ ص: ٩" ويتحسس بقدميه الطريق خلف هذا الطفل "أمشي خلفه في اتجاه الصوت المتوسل الباكي؛ ص:

"١٠

وهكذا في حواس السمع واللمس والبصر، ينهض إستهلال الرواية، ليكشف عن أبعاد هذا العالم الحُلْمي، موحياً -الراوي-

بالتعبير عن عالم الأيديولوجيا المثالي (الخُلْمِي) في لحظة من تاريخ السودان.. هي اللحظة التي حاول فيها اليسار الإستيلاء على السلطة، عبر الانقلاب العسكري.

وتقترح هذه الرواية هنا، حواراً مع عوالم عدد من الروائيين السودانيين، الذين يمثلون تيار الهامش في الرواية السودانية، فالأزمة تتقاطع، وحركة الزمن تتشابه، وكذلك الشخصيات والتيمات!

يفيق الراوي من هذا العالم الخُلْمِي، وينتقل إلى الحاضر الحقيقي "تجذب عيناى فأجندى سابحاً فى عرقى، محققاً بلا بصر فى ظلام الغرفة؛ ص: ١٠" ومن ثم ينهض الراوى المتكلم الفرد، ليلحق بمواعيد زيارته، لصديقه الشاعر فى المستشفى، مستخدماً تقنية الاستشراف "لا احتمال التأخير عن الثامنة، وهو يعتبر وصولى عندها شيئاً مفروغاً منه ص: ١١"

للاستهلال وظيفة كبيرة بهذه الرواية، فهو لا يُفسر سير القص فحسب. بل يعمل على إدخالنا فى عالم مجهول، عالم الرواية التخيلى بكل أبعاده. باعطائه الخلفية العامة، لهذا العالم. والخلفية الخاصة لكل شخصية، ليستطيع ربط الخيوط والأحداث، التى سننسخ فيما بعد.

يعتمد الاستهلال هنا على أمرين أساسيين: الحاضر والماضى.. وتعدد الأصوات فى هذا الماضى. وهكذا منذ هذه اللحظة الحاضرة، يبدأ الراوى بالغوص بعيداً، عبر آلية الاسترجاع فى

الحكي، عن هذه الأصوات، مبتدئاً بهذا الصديق -الطاهر،  
الشاعر- الذي سيزوره.

وهكذا نبدأ في التعرف على شخصيات الرواية "لكنني الوحيد  
الذي يزوره بانتظام كل مساء! حتى علوية تجبرها الظروف  
القاهرة، للتخلف عن الزيارة من وقت لآخر.

حتى الرواية الذي كان يكتب إليه، عن طريقي انقطع عن  
الكتابة. لعله أحس بأن الشاعر لا يقرأ كتاباته، وإن أحس بالفعل،  
فان إحساسه صادق تماماً "الشاعر والرواية وصفية وأنا؛ ص:  
"١١

فيركز استهلال هذه الرواية؛ في الخروج من الخُلم الحاضر؛  
إلى عرض الماضي ثم العودة إلى الحاضر، وهكذا دواليك..  
مستعرضاً خلال الحُوار في الحاضر، والاسترجاع في  
الماضي: المقولات الأساسية، التي تنطلق منها الرواية، ونلمح  
الغياب الفاجع للمتقف في غياب رجل الشارع وتغييبه، حتى  
لكأنه لم يعد موجوداً "من هو رجل الشارع؟ شخص حقيقي؟  
مخلوق أسطوري؟ أين هو الآن؟؛ ص: ٢٠" .. بسبب حالة  
الوطن كنموذج مأزوم "تركنا الكلام في حضارة الكلام؛  
ص: ٢١"

لتبدأ بعد ذلك شخصية الشاعر في التصعيد. ونلمح في مرضه،  
تجربة العديد من الشعراء -والمناضلين السودانيين- الذين  
انتهوا بالمرض والفقر والإعاقة بسبب الاستهداف وآثار  
التعذيب! "سمعته يخوض في لجم الذاكرة. رأيته يسبح في

بحور الباطن، فكان يغضب ويرضى ويكي ويضحك ويصالح ويخاصم أحياناً.

أسمعه يتحدّث عن أشياء لم تحدث أبداً، مثلما حدث قبل أيام حين زعم أن أحداً قتل حسيناً. وأن الحكم قد صدر لمصلحة صافية، لكن حسيناً حي يرزق، والمحكمة لم تتعقد أصلاً، ص: ٢٢"

وهكذا يسقط الرّاي على شخصية الشاعر؛ مأساوية حياة بدر شاكر السياب، معتمداً على تقنية الإيحاء: "(الليل يُطبق مرّةً أُخرى فتشربه المدينة..)" صوت الشاعر العراقي يأتيني عبر عقود من الزّمن. والمقبرة هنا مثل مقبرته. صارت جزء من المدينة.. (عمياء هي المدينة والليل زاد لها عماها).. عند زاوية المربع الذي يقع فيه المنزل، أتذكر رائحة الحيوان الميت؛ ص: ٣٣ / ٣٤"

ونلاحظ أن الرّواية هنا؛ أخذت من تيار الوّعي تقنياته في توظيف الزّمن.. فالاستهلال جزء لا يتجزأ من متن النّص. وهو هنا ليس استهلالاً، بالمعنى الذي نجده في الرّواية الواقعية. فماضي الرّاي هنا لا يتجزأ عن حاضره، ولا يفصل عنه. فهو منسوج في ذاكرته، ومخزون فيها. تستدعيه اللحظة الحاضرة أولاً بأول، على غير نظامٍ أو ترتيب.

ولذلك لا تكتمل أحداث (الغنيمة والاياب) في تسلسلها الزّمني، سوى في نهايتها -الرّواية- حيث يُعاد ترتيبها في مخيلتنا، فلا تظهر الأحداث الماضية مركزة في كتلة نصية متكاملة، لها

خصائصها الفنية. "ولكن نراها انتشرت ونثرت على النص كله، وأصبحت مهمة تجميعها وترتيبها في صورة متكاملة، هي مهمتنا كقراء [9]."

وهو ما يفسر لنا إختلاط الأحداث، التي تدور في ذاكرة الراوي، بالأحداث التي يكتبها في الرواية -مذكرات الراوية-. تستهلك الافتتاحية فصلاً كاملاً (ضمير المتكلم الفرد)، حيث الراوي المتكلم بضمير الأنا (أحد شخصيات الرواية = خالد التركي).

يلي ذلك فصل: (من أوراق الرواية = مذكرات حسين الراوية) ثم عودة مرة أخرى إلى ذاكرة المتكلم.

ليبدأ الفصل الرابع، في عرض تفاصيل كل شخصية، اشتملت عليها ذاكرة المتكلم (الراوي) ومذكرات صديقه حسين، إلى أن تنتهي فصول الرواية.

بدءً بالفصل الرابع، نتعرف على مسيرة حياة الشاعر (الشخصية المركزية) في النص.

وكذلك الشخصيات المركزية الأخرى، فهو نص يتميز بتعدد الأصوات السردية.. ليعيدنا بين آن وآخر -الراوي- إلى ذاكرته. يحدد لنا شخصيته، ليس كسارد للأحداث فحسب، وإنما كأحد أبطالها الأساسيين، حيث يحاول الراوي -خالد التركي- استعادة الماضي، فيكتشف أن ذلك غير ممكناً "لا أحد يستعيد الماضي. هذا واضح بالنسبة لي الآن! أعرف أكثر من أي وقت



مضى، أن هذه هي الحقيقة. الماضي ليس نقطة بعينها أو لحظات محددة؛ ص: ٢٥١"

وينعتق الرّاوي من ماضيه، المثقل بالمرارات، وحبه الأسطوري (لصفية) بعلاقته بسارة، التي يرى فيها وجه حبيبته (صفية)، كأنه أت من بعيد "تقلت منها ضحكة تطرق الأذن المتنبهة، لكنها إستجابة من زمان ومكان غابرين. كأنها نداء أقدم بقرون طويلة، من صاحبتة الحالية، لكن صاحبة الضحكة تستجمع شتات ذاتها، في أعقاب النداء البُدائي، ثم تقرب يديها من وجهها، حتى تحجبه عني خلا الجبهة والعينين.. إن صديقتكما خاطت قليلا من دمك؛ بقليل من دمها. ثم أجرت طقوساً تعويذية على الخليط، ثم نقطته في قميص لك وثوب لها، و أخذتما العهد! وكلما شرع أحدكما في.. قصدي إذا أُتيح لأحدكما أن يفكر في خيانة العهد، تذكره رائحة دم الآخر... قالوا أنك حطمت قلبها. تنكرت للعهد وتزوجت خواجية. قالوا إن إحدى بنات أهلك -بنت أحد أعمامك- أرسلت لها صورة الخواجية بالبريد، وأخبرتها في الرسالة إنها زوجتك، وطلبت منها أن تتركك و شأنك. سمعت من بعض زميلاتي، أنك فعلت ذلك -قصدي الزواج من امرأة انجليزية- لتبطل العهد، عهد الدم، وأنت بالفعل طلقت الانجليزية بعد مدّة قصيرة. بعد ما أدت الغرض. لا أدري كيف؟، ص: ٢٤٣ / ٢٤٦ / ٢٤٩"

وتقيم هذه الرواية هنا.. حواراً مع روائية سحر خليفة {عباد الشمس}، من حيث مناخاتها وموقع الراوي.. إذ تتميز هي الأخرى بتعدد الأصوات، ومناخ الثوار وهزائمهم وخذلاناتهم.

وأخيراً:

هذه الرواية، بمثابة قصة عن الحب، أكثر من كونها قصة حب؛ تذكرنا بأسطوريته –الحب– في الزمن الذي مضى. أنها بقايا من الحزن والوجع القديم، علقت بقلب خالد التركي، فأحالت حياته الضجيرة إلى نظرة رانية للغد، تشتاق مواصلة الحياة رغم كل شيء!..

رواية عن الحب، أحالت العالم القديم لهؤلاء الأصدقاء القدامى، إلى عالم مستمر كأنه البارحة، وكأن تلك السنوات لم تمض أبداً.. (الغنيمة والاياب) هي ثمرة تلاقح خصيب، بين التجربة السياسية المنظمة، والأساطير والواقع.

ولذلك تجيء رؤيتها للفرد، متجاوزة كل شيء سوى الإنساني الجوهري.. ولكنها لا تخلو من العبارات والدلالات المتطرفة –طبيعة عنفوان المشاعر والأفكار التي تنهض فيها حيوات شخوصها– يميز جيران جينيت بين السرد والوصف، وقوام هذا التمييز أن السرد يقدم الفعل والحدث، على حين أن الأشياء والشخصيات تُقدم عبر الوصف.

ويرى أن الوصف يشكل عنصراً أساسياً، لا غنى عنه في القصة أكثر من السرد، لأنه أسهل علينا أن نصف، من أن نقص

دون أن نصف، ويضيف جينيت "ربما لأن الأشياء، يمكن أن توجد بلا حركة، لكن الحركة لا يمكن أن توجد بلا أشياء"..

فيما يرفض آلان روب غرييه الاستعارة باسم الوصف، رداً على أندريه بريتون، الذي كان يرفض الوصف بإسم الاستعارة، لأن غرييه يرى أن "الإستعارة ليست بريئة أبداً" وهي تكشف عن موقف ميتافيزيقي من الكون، فتشخيص الأشياء، ينم عن الإعتقاد بالقوى الغيبية الأسطورية الكامنة وراءها أو فيها.

بينما يرى جان ريكاردو في الإستعارة، أنها، دائماً- على وجه من الوجوه، ذات طبيعة إغرابية، لأنها تضم ال(هنا) الحاضر المشبه، إلى ال(هناك).. الغائب، المشبه به، مما يؤدي في رأي دعاة الرواية الحديثة الدرامية، إلى الوصف الحيادي، لاحتلال الغائب محل الحاضر ال (هناك) بديلا ال(هنا).. المشبه به مكان المشبه..

والمشبه به بالنسبة لريكاردو، ودعاة رّواية الحادثة، ليس إلا الغلاف الهولي الخارجي العابر، الذي يتلاشى فور بروز المشبه، وفور إنجاز الترجمة البلاغية. [10]

أعني هنا الكثير من العبارات الوصفية، التي حملتها الرّواية مثل: (شرح التاريخ)..

قليلة هي الرّوايات، التي تحمل قولاً مميزاً. فخلال العقود الأخيرة من القرن المنصرم "وخلال السنوات الأولى من العقد الفائت وهذا العقد، قذفت المطابع بمئات الإصدارات الروائية، في جميع أنحاء الوطن العربي، وبات هذا الإنتاج الرّوائي

الكمّي ملفتاً، مما دفع البعض لأن يصفه على أنه (إنفجارٍ روائي) كما أن بعض النقاد ارتأى، أن الرواية تعيش عزها وهي -دون الشعر- ديوان العرب الآن. [11]

وكذلك على مستوى السودان حدث هذا (الإنفجار الروائي) منذ منتصف تسعينيات القرن الماضي ومتواصل حتى الآن، ولكنه للأسف انفجار كمي وليس نوعي في غالبه الأعم، وتعتبر هذه الرواية في هذا السياق واحدة من الروايات القليلة المميّزة، في رُكام هذا (الانفجار!)، فقد أرهصت -مع الروايات- التي نُشرت في تسعينيات القرن الماضي، فمذ ذلك الوقت، بدأ معدل كتابة ونشر الرواية، يرتفع بشكل ملحوظ، ما أدى إلى هذا الانفجار الكمي؛ الذي نراه الآن!



هوامش:

- [1] دكتور جابر عصفور، زمن الرواية، مهرجان القراءة للجميع؛ القاهرة؛ ٢٠٠٠؛ ص: ١٧.
- [2] دكتور مروان حامد الرشيد، رواية الغنيمة والإياب، دار قضايا فكرية للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى ١٩٩٥، ص: ٢٤٢.
- [3] كتابات سودانية، "كتاب غير دوري"، مركز الدراسات السودانية، العدد ٢٢ ديسمبر ٢٠٠٢ ص: ٧٥.
- [4] السابق، ص: ٧٨.
- [5] دكتور جابر عصفور "مصدر سابق"، ص: ٣٧.
- [6] دكتور صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، مهرجان القراءة، القاهرة؛ ٢٠٠٣، ص: ٢٨٢.
- [7] دكتورة سيزا قاسم، بناء الرواية "دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ"، مهرجان القراءة للجميع، القاهرة، ٢٠٠٤. ص: ٤٠.
- [8] دكتور صلاح فضل "مرجع سابق"، ص: ٢٩٢.
- [9] دكتورة سيزا قاسم، "مرجع سابق"، ص: ٤٦.
- [10] حسين عيد، جارسيا ماركيز وأقول الديكتاتورية، "دراسة في خريف البطريق"، الهيئة المصرية العامة؛ ١٩٨٨؛ ص: ٢٣.
- [11] الياس خوري، تجربة البحث عن أفق "مقدمة لدراسة الرواية العربية بعد الهزيمة"، مركز الأبحاث، منظمة التحرير الفلسطينية، يونيو ١٩٧٤، ص: ٤١.

## تابو (الجنس)، (الخبز) و(التاريخ) في ثلاث برتقالات مملوكية [1] لحجاج أدول

هوامش حول العالم السّردي:

حجاج أدول؛ من الروائيين النوبيين المصريين، الذين يتميزون بغزارة الإنتاج الأدبي، فقد أنتج خلال مسيرته الإبداعية، الكثير من النُصوص المميزة، في أجناس الكتابة الإبداعية المختلفة، عبّرت عن خيالٍ حافلٍ بالأساطير والغرائبية.. متنوع في الموضوعات والأساليب، بما انطوى عليه من عوالم بوح طارئة، يتماهى فيها الخيال والخرافات، التي تمشي على قدمين في الواقع بين الناس، وتتسلل أحلامهم وكوابيسهم.

ففي روائته **”ميشيما الساموراي“** تدور الأحداث في جزيرة يابانية، تعج بالمصارعين؛ الذين يقذف أحدهم رُمحاً مرصعاً بالأحجار الكريمة، فيرتفع آخر إلى السماء ليلتحم بالرُمح، فيما تخرُج من قاع المحيط، لؤلؤة تتحوّل هي الأخرى إلى رُمح مقدّس، يقف بوجه الغرّة الغرباء.

وفي روائته **”انتقام الأبله وحكاية سمكة الصياد“** التي احتقنت بشهوة الانتقام، ينهض السرد، على بُنى موقعين مختلفين: **[انتقام الأبله]** و**[حكاية سمكة الصياد]** حيث تتحرك الشخصيات، في زمانٍ ومكانٍ متفلتين، يصعب الإمساك بتلابيبهما، إذ تجرّي الوقائع في **”بنية الاستيهام“** في الموقعين، ذلك أن بنية موقعي

الحكّائيتين، رَغْم انشغالهما بالنتيئة نفسها: فكرة الصرّاع بين الخير والشرّ، إلا أنّهما تكادان تكونان منفصلتين بقدر تميّيز الخير عن الشرّ، ومتصلتان بقدر تواجد الخير والشر في بعضيهما.

وفيما تبدو الحكّاية الأولى (إنتقام الأبله)، حُوراً مع أبله ديستوفيسكي [2] تتناص كذلك مع عرس الزّين [3] وحكّاية البنت ميكايا [4] في دلالة الظلمة الكثيفة، التي تُحيط بفضاءات كليهما، بيد أن أبله أدول يتورّط في قتل حبيبته، على عكس الأبله في عرس الزّين!

وفي رّوايته "خوند حمرا" عبر لغةٍ متعدّدة المستويات، تنساب من لُدن رّاوٍ عليم، يُراوح بين الغياب والحضور، يمزج أدول بين التاريخي والمعاصر، حيث لا أزمنة، بل (زمن) ولا أمكنة، بل (مكان)، فالتماهي هو القانون، الذي انتظمت فيه الأزمنة والأمكنة، التي يتجاوز ويتبدّد فيها الماضي/ الحاضر، والواقعي/ الخيالي. فكل شيء أسطوري وواقعي في آن.

وفي رّوايته "زلنّج" يتناول الرّاوي، وقائع القمع والظلم لسنواتٍ طويلة، خلال البنية الحكّائية الأم، التي تتدرّج إلى اللحظة الرّاهنة، بما تمثله زّوجة العمدة الفاتنة، من تجاوز للخطوط الحمراء، بإلقائها الزيت على شجرة الشيطان، الذي تُنجب منه (زلنّج).. الذي يُجسد الشيطان والإنسان، وخلال جدلية الصرّاع بين هديين المكونان، تدور الوقائع والأحداث،

التي تنتهي بهزيمة الشيطان، فالرّواية تتبنى الفكرة التاريخيّة، التي تُفيد إنتصار الخير على الشرّ في نهاية المطاف. سرد "حجاج أدول" عموماً، يصبّغه الخيال بطابع الأسطوري والغزائبي والعجائبي والfantasy، كذلك يكاد لا يخلو سرده، من استدعاء إضماري للتراث والثقافة النوبية، أو استدعاء صريح ومباشر، كما في نصّه "خالي جاءه المخاض" الذي يستدعي فيه منطقة النوبة نفسها، كمسرح للأحداث.

وفي هذه الرّواية "ثلاث برتقالات مملوكية" التي سنتناولها بتكثيف شديد كـ (نموذج) نُثير، أولاً عدّة أسئلة مفتوحة على الفضاء السردّي، فيما يتعلق بـ (فلسفة التاريخ) و(سرد التاريخ) و(الرّواية التاريخيّة).

فـ (السرد الرّوائي) عموماً محكوم بمنطق حبكة النصّ، التي قد لا تترتب فيها الأحداث تباعاً في نظامٍ متتابع الترتيب، وفي (السرد التاريخي) على وجه الخصوص، ليس بالضرورة توظيف الوقائع والأحداث كما هي موثقة، في سياق تسلسلها التعاقبي الزماني، وكما حدثت بالضبط. مثلما هو الحال في (سرد التاريخ)، وفي الحقيقة "منذ الستينات صار التأفّف من اعتبار رّوايات، تنطلق من مادة تاريخية محدّدة، رّواية تاريخية. وظل هذا المنوال سارياً، إلا فيما ندر إلى الآن.

ونجد ترجمةً لذلك على مستوى الدّراسات الأدبية، في إقدام الباحث العراقي دكتور عبدالله إبراهيم على استبدال (الرّواية التاريخيّة) بما أسماه (التخييل التاريخي) بحجة أن ذلك، سوف



يدفع بالكتابة السردية المتصلة بالتاريخ، إلى تجنب ما يُثار حولها من خلافٍ، كلما تُوقشت قضية الأنواع [الأجناس] الأدبية، وحدودها، ووظائفها، وسيتولى فضلاً عن ذلك، ردم ثنائية الرواية والتاريخ [5]

### ثلاث برتقالاتٍ مملوكية نموذجاً:

الملح الأبرز في هذه الرواية، يتمثل في توظيف الجنس، كعنصرٍ تنهض فيه الحكايات، ما يُعيدنا ابتداءً إلى إعادة طرح سؤال الحافظ الجنسي فـ ”الإنسان والطبيعة لهما غايتان متباينتان: (التناسل) وهو غاية (الطبيعة) أما غاية الإنسان، فهي أن يحصل على أكبر قدرٍ من (الاستمتاع) بالنشوة الجنسية، ف فيما الطبيعة تقتضي من الإنسان أن يهتم بـ (الطعام) بالقدر الذي يضمن له البقاء والصحة الجيدة، نجده لا يكتفي بذلك، إذ يتعداه إلى الولع والنهم إلى الطعام، بالقدر الذي يقوده إلى حتفه، فغاية الإنسان وغاية الطبيعة، بينهما بونٌ شاسع [6]“

فهنا فيما تبدأ الحكاية في مكانٍ انتقالي غريب (المكان الأول، بلد البحيرة المتلجة) تتأسس بُنيته المركزية، كدرجٍ يُفضي إلى عتبة المكان الثاني (القاهرة المملوكية) فبالإحالة لبوتور” ليس الآخرون ما رأيناه فيهم بأعيننا وحسب، بل هم إلى ذلك ما أخبرونا به عن أنفسهم، أو أخبرنا به غيرهم عنهم، وليسوا كذلك أولئك الذين عرفناهم، بل كل الذين ترامت إلينا أخبارهم، وهذا لا ينطبق على الناس وحدهم، بل ينطبق كذلك على الأشياء

والأماكن، التي لم نذهب إليها، لكنها وُصفت لنا [7] وعلى ذلك يتكثف الزمن في فضاء (المكان الأول)، فيما يمضي بإيقاع بطيء في (المكان الثاني)، حيث تتشكل الحكاية في "مستوى لغوي معاصر" يكشف عن شخصية المكان "البحيرة شاسعة، فقيل عنها بحر. من ناحية شمالها الغربي تمتد صحاري جليدية، بياضها شاهق وسماؤها مُغلقة بسحبٍ داكنة، وأغلب شهور السنة، أجوائها أبرد من الثلج. تسكنها قبائل شقراء محاربة، ذوي عيون ملونة واسعة.

الزريع وعائلته هم الأعلى، تليها العائلات الغنية الراسخة، التي تعمل في خدمة الزريع وعائلته، وتحتهم عامة الناس، الذين لا قيمة لهم.. الأجل من النساء دائماً مطعماً للزريع وبطانة الزريع، ورجال العائلات الغنية. والجميلات الفقيرات، أغلبهن يقبلن أن يستغل جمالهن للأغنياء، ليهربن وحدثن أو بعائلاتهن، من خنقة الفقر، وقتامة البؤس، ص:7"

ثم لاتبث أن تنتقل اللعة من هذا "المستوى اللغوي المعاصر" إلى مستوى آخر (تراثي)، ومن ثم تراوح لعة السرد بين هذين المستويين المعاصر والتراثي.

لا شك أن حجاج أدول تمكّن باقتدارٍ من توظيف اللعة، في تشخيصٍ بديع للفضاء التاريخي الواقعي والتخييلي، بما ينطوي عليه من مقاديرٍ فادحة، من الألم والعوز والعداب، الذي ينضح في هذه الفضاءات، التي تشكّلت داخل أمكنة وأزمنة، احتقنت بالاستبداد والتأمر، والعنف الجنسي.

كذلك شحنت اللغّة البُنَيَات السَّرْدِيَّة والوصفية والحُوَّارِيَّة، بما يكفي من حَيَاةٍ، تُجسِّد الأفكار والمواقف والرؤى، التي تتبناها شخصيات النَّص –التي في الحقيقة، يُعيد كلُّ منا بنائها في خياله، وفقاً لوجدانه الثقافي ومرجعياته، فلا تعود تحمل ما أَرادَه المؤلف فحسب، بل ما أَردنا نحن أيضاً فيها، من موقع قراءتنا لها– في هذا المكان الدِّي تبدأ حكاياته، منذ عقود طويلة في الزَّمان نفسه.. (هناك) حيث يتم في (تلك)/(هذه) اللحظة تَدَاوُل نساء الفقراء بين الذُّكور، جيلاً اثر جيل، فتتجب الشخصية (النوّة) لشخصيات الرِّوَاية ”عدّة أولاد وبنات، لا هي ولا زوجها، يعلمان من منهم نتاج نطفة الزَّوج، ومن منهم جاء من نطفة ذُكور العائلة الدِّين يتدأولونها نكاحاً مباحاً، ص: 8“ وعلى الرُّغم من أن توظيف الجنس في حكاية مركزية كحكاية (شمس والحفيظ السلوئي) ينتقل بالغريزة ورغبة الإمتلاك الحسي إلى مستوى وجداني وجمالي عميقين، غير أبهاً للتراتبية الاجتماعية، إلا أنه في بداية الرِّوَاية، ومنذ الحكاية الأولى في (المكان الأول) يُستخدَم –الجنس– كأداة قمع وهيمنة، وتكرّيس لنظام استبدادي (الفاعل)، وكممرٍ للصعود في التراتبية الاجتماعية (المفعول بها/به).

فمن خلال هذا القانون، تكشف الرِّوَاية، عن عالمٍ من العُهر والدعارة المنפשية، ومشكلات النسب، والنساء اللاتي يغيض ماء جمالهن، وتخبو جذوة القوّة في أزواجهن، فيطردن من مملكة الموسرّين، أو اللواتي يُحالفهن الحظ، فيتمكّن من تغيير

أوضاعهن، في تراتبية سُلّم القيم الهَرَمي "انكرشوا من منطقة الأغنياء المرّفين، لينحدروا مرّةً أُخرى، إلى مناطق العشوائياتِ القذرة، المبعثرة على أطرافِ المدينة المتلجة، ص:

“8

لتستمرّ دواليك دورة العُهر أداتاً، في مواجهة الفقر ”أجل بنات تلك المرأة، حين بلغت الثالثة عشر، اضطروا لفقّرهم المدّقع، أن يرسلوها لتعمل، خادمةً عند إحدى تلك الأسرِ الغنيّة.. أول من استهواه جمال الطفلة، التي اقتربت من المرّاهقة حفيد رأس العائلة، مرّاهق وسيم يكبرها، ص: “8/9 فيضاجعها هذا المرّاهق وكذلك جدّه وأبيه، يتداولونها فيما بينهم. ثم يقومون بطردها وهي حامل من أحدهم، بعد أن هددوها بالقتل، لو حكّت ما جرى معها. فتتحول إلى عاهرة لأجل إطعام أسرتها المفكّكة، وهي تحمل هُموم الحياة التي تنمو ببطءٍ في رَحمتها.

هذه هي الحكاية المركزية، التي تتفرّع منها بقية حكايات هذه الرواية، المترّعة في القهر والاستبداد، والمولعة في الفقر والتشرّد والعوز.

تتسرّب الحكاية عن نسبِ ابنتها الصغيرة الجميلة، فتصل مسامع الأسرة الغنيّة ”أناها الحفيد، صار شاباً فخيماً ذا شارب جميل، ولحية وقورة.. أمسكوا بها وبابنتها التي تصرّخ مرّعوبة، انهال عليها عشيق أمها الأول صفعاً، فألجمها وأخرسها هي وأمها.. من المحتمل أن تكون هي ابنته هو..

يهددها.. الموت جزاؤها، أما تلك الطفلة، التي تدّعي أنها ابنة  
أسرته، فيجب أن تُباع رقيقاً، ص “13/14 :

وهكذا تجد نفسها خارج (المكان الأول) غير المُسمى، في مكانٍ  
آخر (القاهرة) لتُعيد الحكاية بناءً نفسها في حكاية جديدة، عبر  
مستوى مختلف من اللُغة عن لُغة (المستوى الأول) في الحكاية  
الأم، فاللُغة تُصبح أكثر تراثية، يغلب عليها البديع والجناس  
والسجع والطباق والاستعارات البلاغية ”وكل هذا الانسجام في  
المباني الجمادية، والكائنات النباتية وكل هذا الوئام بين الناس  
وبعضهم، وبين الناس والمخلوقات نوات الأظلاف والحوافر  
الخفاف والطيور اللطاف، سببه حُكام رشداء حُماء، إلخ، ص:  
”17 وهي لُغة اتسمت بها (عصور الانحطاط المملوكية) التي  
شمل فيها التردّي، كل مناحي الحياة، ف جاء استدعائها هنا،  
كاسقاطٍ على الواقع المعاصر، الذي يحمل السمات نفسها، التي  
اتسم بها عصر المماليك، فاللُغة ليست مجرد أداة إتصال  
فحسب، فهي ناقل لمركبات العصر الثقافية، والحضارية  
والمعبر عنها، أيضاً.

وهكذا يصل المطاف بالطفلة المغضوب عليها (شمس) جارية  
في قصر الأمير (شندر الغدار)، حيث يُوظف الرّوائيّ مناخات  
التاريخ المملوكي، المشبعة بالمؤامرات والدسائس.

ومن بين كلّ المتهافتين على جمالها، تُفضل حبيباً لها (الحفيظ  
السلولي)، فتُصبح الحكاية هنا مركزية، فيما يُحيط وينبثق عنها  
من أحداثٍ ووقائع. كما في رّوايات جُورجي زيدان التاريخية.

وجبروت سلطانات فاطمة المرنيسي المنسيات، بمرجعيات تاريخهن على خلفية تاريخهن الأنثروبولوجي. ليلتهم السرد على هذا المنوال، في توظيفه لمادة التاريخ المملوكي في البنى الحكائية، معظم الصفحات المتبقية من الرواية. تنطوي على مناخ حكاوي مشابه لمناخات رواية الزيني بركات للغيطاني.

فالعالم السردى لهذا النص من جهة أخرى، يُقيم حواراً مع العالم الحكائي للزيني بركات، فالسرد -أي سرد- ينهض في الحوار مع نصوص سردية أخرى، تتحرك في السياق التعبيري، الذي ينطوي على روايات جورجى زيدان والزيني بركات، وربما نصوص أخرى، ما وراء البنية المعلنة، التي تشكلت في متن النص ثلاث برتقالات مملوكية.

وهي حالة حوارية تُثري النص، باعتباره حواراً مفتوحاً في التاريخ، مع النصوص السابقة له، في مجرى التاريخ. في تقديري المتواضع.

لتنتهي الرواية بسقوط رموز السلطة تبعاً، نتيجة الدسائس والمؤامرات، وعودة شمس إلى مسقط رأسها "المركب تتجه شرقاً قاصدة بلد البحيرة الثلجة، التي أتت منها وهي صغيرة معدمة، مشبعة بالاصرار أن تكون شيئاً كبيراً خطيراً.. صرخت صرخة متكرراً، وهي تمد يديها ناحية الميناء حيث ابنتها هناء، ص: "283" كأن صرخاتها تُسدل ستاراً على حياة عامرة بالوقائع والأحداث، لترفع ستاراً عن حياة مختلفة آتية

في الطريق، فعلى الضَّفَّةِ الأخرى، الصبايا اليانعات يُغنين  
”تخطت المركب كوكبة البنات، وهن مستمرات في عملهن  
ولهوهن. (نجية) تُدير رقبتهن وتراقب البنات، وتُخاطب نفسها:  
يااه لسه البنات بترقص وتغني، ص: “287



هوامش:

[1] حجاج أدول، ثلاث برتقالات مملوكية، دار العين للنشر، القاهرة، الطبعة الأولى ٢٠١١

[2] فيودور ديستوفيسكي، الأبله: تحكي الرواية عن الصراعات الواقعية والرغبات، التي تحاصر أمير سادج طيب القلب. في مجتمع شرير يتمازق فيه الأخيار.

[3] الطيب صالح، عرس الزين: الزين القروي الأبله غريب الأطوار، يُحبه الجميع ويتبركون به، فهو رسول الحب والزواج، الذي تخطب الأمهات وده، فيستدرجنه إلى البيوت. فالبنات التي يذكر الزين اسمها، تضمن عريسا بسرعة. وهكذا يضعونه في مخيالهم الجماعي، كمزيج من الولي الصالح والأبله الماجن.

يعيش الزين حياة بسيطة مليئة الفكاهة والعبط. إلى أن يقع في حُب (نعمة) بنت العمدة الجميلة. ويقرّر الزواج منها، ويخوض في سبيل ذلك صراعاً مريزاً، إلى أن يختفي ليجدوه في المقابر مجروحاً يتألم.

[4] إبراهيم إسحق إبراهيم، حكاية البنت ميكايا: يقول كاتبها عنها، أنها تستوحى تاريخاً يسلك أحداثها مع القرن السادس عشر الميلادي، وجل مواقعها بالنيل الأبيض، من ملتقى النيلين وحتى مشتبك "نهر السوبات" و"بحر العرب" في النيل الإستوائي.

العوامل التي انتسج فيها السرد كثيفة الظلمة، وقد أشرت لذلك في كتابي "رحلة السرد السوداني: من العابة والصحراء إلى غضبة الهبائي" الجزء الثاني من سلسلة السرد والرؤى (الرواية السودانية)، الذي صدر عن دار رفيقي للطباعة والنشر والتوزيع، جوبا ٢٠٢٠

[5] سعيد يقطين، السرد التاريخي والرواية التاريخية، مجلة الجديد، العدد 60 يناير ٢٠٢٠، ص: 18



[6] كولن ولسن، أصول الدّافع الجنسي، دار الآداب بيروت، الطبعة الثالثة، ١٩٨٦، ص: 13

[7] ميشيل بوتور، بحوث في الرّواية الجديدة، ترجمة فريد انطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٨٢، ص: 5

## القهر والتهميش، في رواية الزعيم يحلق شعره [1] لإدريس علي

”إذا أردت أن ترى مجنوناً، فما عليك سوى النّظر إلى نفسك  
في المرآة“  
كلود كيتيل، تاريخ الجنون.

### حوّل فلسفة الزّعيم يحلق شعره:

الزّعيم لشدة خوفه على حياته، يجعل كل حرسه نساء! فكيف  
يثق أن يأتّمين ”حلاقاً“ على رأسه! حقا أنها مهمّة خطيرة، فلا  
أحد يدري ماذا يدور في رأس ”حلاق“ من أفكار، فيما يعبث  
مقصه الحاد برؤوس زبائنه!  
لذا واجب الزّعيم أن يحلق شعره بنفسه، حفاظاً على رأسه  
المقدّس!

الزّعيم ينام ويحلم، فتصبح أحلامه قرارات.. فهو متقلب وحاد  
المزاج، ولا تُعرّف له رؤية واضحة للحياة والكون والعالم،  
فصديق الأمس هو عدو اليوم، فهو مثل الطبيعة، يمرّ بالفصول  
الأربعة. يخالط بين السياسة والدين والعلم دون فرامل.. فهو من  
أفتى بنقل الكعبة إلى ليبيا، وظل يعتقد أن بلاده حاكم بلا شعب!

وهو من أفتى أن لا نقول ”(قُل) هو الله أحد“، فنحن لسنا جبريل.  
جبريل هو من قال للنبي الكريم (قُل).. إذن، علينا أن نقرأ بعدها  
(هو الله أحد)..

وهو من غير التاريخ الهجري ليبدأ بوفاة الرسول (ص) فيوم  
وفاته هو بداية التاريخ، وليس يوم هجرته، وهو وهو.. أنه..  
الرَّعِيم!

الرأس الذي يحمل هذه الأفكار العظيمة، تتوجّب المحافظة  
عليه، بمنأى عن عبث الحلاقين!  
لقد أثر إدريس علي وفقاً لناشره، على خلفية ثورات الربيع  
العربي ”أن يرحل قبل أن يرى، كيف يرحل الزعماء العرب  
واحدهم تلو الآخر“.

### في ذكرى الرَّاحِل:

رُبما يجهل كثير من السودانيين المهتمين بالثقافة، الأدب النوبي  
ورموزه في مصر، رغم المشتركات الثقافية والحضارية،  
ووحدة الهوية والوجدان والمصير.

وذلك ربما يعود لغياب مؤسسة الثقافة السودانية بالدرجة  
الأولى. والفشل في تعريف القارئ السوداني، بأشقائه النوبيين  
في إبداعاتهم السرديّة، وهم كُثُر، فعلى سبيل المثال لا ترد  
عبارة (أدب نوبي) إلا ويخطر على الدّهن كُتاب كبار كـ”**حجاج  
أدول، محمد خليل قاسم، يحيى مختار، يحيى إدريس، حسن  
نور، وكُثُر غيرهم من أجيالٍ مختلفة، ولعلها مناسبة في الذكرى**

العاشرة لرحيل الروائي إدريس علي ٣٠ نوفمبر ٢٠٢٠ أن نتناول قراءة رَوَايَتِهِ الرَّعِيمِ يَحْلُقُ رَأْسَهُ، التي لا نبالغ إذا قلنا أنها إعادة إنتاج لِرَوَايَتِهِ (المبعدون).

إدريس علي من الروائيين النوبيين المصريين المميزين، الذين تأثروا كثيراً بالطبيب صالح، بل كان يعتبره دوناً عن كل الكتاب أستاذه. لمع اسم إدريس بعد نشر رَوَايَتِهِ (دنقلة)، التي ترجمها إلى الإنجليزية بيتر ثيروكس، وقد فازت ترجمتها بجائزة أركنساو للترجمة العربية سنة ١٩٩٧.

استلهمت رَوَايَاتِ إدريس تجاربه في حرب اليمن، كمجنّد بالجيش المصري، وعمله في ليبيا ١٩٧٦-١٩٨٠ كما ركزت أعماله السردية، على التهميش الذي يعانيه النوبيين. وضياح أرضهم وآثارهم وتاريخهم، ثمناً لبناء السد العالي.

فازت رَوَايَتُهُ "إنفجار جُمجُمَة" عن معرض القاهرة الدولي للكتاب، بجائزة أفضل رَوَايَة مصرية سنة ١٩٩٩ وكذلك جائزة الدولة التقديرية. ورَوَايَتُهُ الأخيرة "الرَّعِيمِ يَحْلُقُ شَعْرَهُ" كان قد كتبها قبيل وفاته في ٢٠١٠ والتي هي موضوع هذه القراءة.

كانت هذه الرَوَايَة، من الرَوَايَاتِ الممنوعة والمحظورة، طوال الفترة التي سبقت الثورة المصرية 25 يناير 2011، لانتقادها نظام الرئيس الليبي الراحل العقيد معمر القذافي.

من أعماله المهمة إلى جانب هذه الرَوَايَة موضوع قراءتنا رَوَايَة (دُنقلا) " (المبعدون) ، (وقائع غرق السفينة) ، (اللعب فوق

جبالِ النوبة) و(النوبي) ومجموعته القصصية "واحد ضد الجميع".

### عوالم إدريس علي:

العوالم السردية لإدريس علي، محنقة بمشاهد الفقر والعوز والدل والمسكنة، وانتهاك الكرامة الإنسانية، فقد كان الرّاحل مسكوناً في عوالمه الرّوائية بالمهمّشين، في أحلامهم المنكسرة ووجوههم الغامضة، والقمع المؤسس الذي يعانونه..

بناء "شخصية المهمّش" في النّص من أصعب الأمور، نظراً لحاجة بناء هذا النوع من الشخصيات في السرد، لقدرات خاصة، مصدرها الفهم العميق لشخصية المهمّش، وخصوصية ثقافته ومجتمعه، الذي شكّل رؤيته للحياة والكون والعالم، والتفاعل الوظيفي بين هذه العناصر، وبين مكونات الثقافة السائدة، التي يعاني تحت وطأتها.

إدريس يستحضر حكاياتهم ومشاعرهم تجاه ما يحدث لهم، من قمع وإقصاء منظم، لعزلهم عن الحضور الإنساني في الواقع، كأن استحضاره لهم في النّص السردية، بمثابة العزاء لتغيبهم المتعمد، في واقع الحياة المعاش، هؤلاء السباكين والسمكرجية والعتالين وعمال اليومية، الذين تبددت ظلالهم في "الرّواية الجديدة" تحت طائلة الضغط العالي للشخصيات، التي تُجسّد المثقف الأزوم من إيقاع العصر المتسارع، والعزلة والمشاعر التي علبتها التكنولوجيا!

جميعهم يعودون إلى وطنهم (السرد).. الوطن الغريب والمغرب عند إدريس علي.. يحتلون مواقعهم ويقولون قولهم، لهذا المثقف المختبئ بين جدران معارفه وأفكاره، ليفتحوا نُغْرَةً بين هذه الجدران، تمنحه التواصل معهم.. يطرحون أفكارهم المدهشة، وآرائهم البسيطة في أفكاره.

وعلى خُطى أستاذَه الطيب صالح في "تومة ود حامد" و"بندر شاه" و"عُرس الزّين" و"موسم الهجرة إلى الشمال"، قدّم إدريس علي، في نُصوصه شخصيات مغيبة، همشّها القمع والانقلاب على مشروع المنور الغربي، وفشل مشاريع التحديث في العالم الثالث، بتقنيات حديثة وبلغة بسيطة مؤثرة وفعالة، في نقلها لجوهر فكرة الشخصية، ونشاطها في "تاريخ النص"، وكشفت شخصياته، عن الجانب الخفي والمعقد في الإنسان.. الجانب الذي يُفصح عنه في غفلة منه.

### الرّعيم الرّأس:

إهتمامنا بهذه الرّواية لا يتأتى من قيمتها الفنية والجمالية، فكثيرة هي النّصوص التي تفتقر للقيمة الأدبية، لكنها تنال حظاً من الشهرة، لكونها مُنعت أو حُظرت من قبل السلطات والأجهزة الرّقابية، نسبة لطبيعة موقفها الأيديولوجي أو لإدعائها موقفاً سياسياً.

ولذلك ستنصب قراءتنا لهذه الرواية، على مضمونها، كرواية اشتغلت على فضح الواقع، الذي تصوغه الديكتاتورية بشكل عام، من خلال النموذج الليبي على عهد العقيد القذافي. تأتي هذه الرواية عبر لغة واقعية قحة، بسيطة وسهلة. تستلهم أدب السيرة والمذكرات والتوثيق، لغة مزيج من الفصحى والمصرية والليبية، تخلو تراكيبها من التعقيد والتعمُّل، تخرج من القلب وتسري بتوتر أسيان إلى القلب، فتحقنه بجيشاناتها، وهي تجوس في دهاليز قضايا وأحداث كبرى، شكَّلت مفترقات طُرُق في مسارات المجتمعات العربية.

بعض الشخصيات التي تستضيفها الرواية متصلة بتجربة الراوي، فهي واقعية معروفة في المشهد الثقافي العربي، كيوسف السباعي، عزيز المصري، محسن الخياط، إلخ..

بل الراوي هو الكاتب نفسه وباسمه الحقيقي (إدريس). فعندما يقع في قبضة أجهزة الأمن الليبية، في فترة العداء المستحکم بين نظامي العقيد القذافي وأنور السادات، يستند بأصوله السودانية "يا جماعة إدريس هادا مملح وصاحب صغار، وهو سوداني رُغم جواز سفره المصري، أسألوني عن أهل النوبة؛ ص: "111"

وقائع الرواية تجري في مكانين: مصر، وليبيا، وفي زمن مضطرب "عقد السبعينيات من القرن الماضي"، في ذروة إحتقان الشارع العربي، بسبب اتفاقية التطبيع، التي عرّفت بكامب ديفيد، والتي عقدها الرئيس المصري الراحل أنور

السادات مع اسرائيل، وردود الفعل الحادّة والعنيفة تجاهها "لم أشاهد في حياتي حشوداً بهذه الكثافة، مظاهرات في كل مكان.. صرّاخ، وعيد.. وكلها في الغالب موجّهة ضد مصر، وكان فنان الكاريكاتير الرّواوي قد نشر صورة صاخبة، لهذا الصخب المجنون وكتب تحتها (مسيّرة تشجب وتؤيد المسيّرة اللي فاتت؛ ص: 17/18"

فهذا المشهد لم يكن في ليبيا أو مصر وحدهما، فقد انتظمت ردود الفعل "ضد التطبيع" كل الشوارع العربيّة، فالرّواوي الكاتب المصري، الذي أغلقت بوجهه سُبُل الحيّاة، في ظل هذه الظروف، التي أَلقت بظلالها، لا على الموقف العربي من النظام المصري فحسب، بل على الشعب المصري.. يُقرّر الاغتراب إلى ليبيا، التي يحكمها مجنون، يتوّهم أنه الحافظ لتراث الأمة وورّيتها الشرعي "بحثت عن مخرج وفشلت.. لأن بضاعتي الكتابة.. كائن مقعد ومكلع.. حشوت رأسي بعصير الكُتب، ووقفت عارياً أمام ضرورات الحيّاة؛ ص: 16"

في هذا التوقيت المضطرب، يُقرّر الرّواوي المتكلم بصوت الأنا الاغتراب في ليبيا "فعندما ضاقت بي الحيّاة على سعتها في القاهرة، وتحت إلحاح زوجتي، أن أجد حلاً لهذه الأزمة الإقتصادية الخانقة، قرّرت الخروج لنديا الله الواسعة، وتجربة حظي مثلما فعل غيري، لأن بيتي كان خاوياً من كل مظاهر الحيّاة الحديثة؛ ص: 15"



تتناوَل الرِّوَاية الأوضَاع الاقْتصادية المتردِّية، للدَّولة المصريَّة، والتفسخ الأخلَاقِي، وأوضَاع الدَّولة الليبيَّة على عهدِ القَدَّافي. فترصد معاناةِ المغتَرِّبين من العالَمِ العَرَبِي في ليبيا، ولجؤهم للعِشِّ والخدَّاع والتنازَل عن كرامَتِهِم الإنسانيَّة، في سبيلِ كسب العيش، والعنصريَّة والاستعلاء الليبي، تجاه أشقاءه العَرَب، الدِّين أجبرتهم ظروف الحيَّاة، للعمل لديهم ”رَفَع الكفيل الليبي يده البدائيَّة الطويلة، إلى آخر المدى. وبكل العَلِّ والغَيْظ والإحباط، هوى بكفه الخشنة على صدغ مبيض المحارَّة المحتال، في صفقة توت كالقنبلة، وبصق على وجهه ساباً: قواد ولد قحبة؛ ص: 9“

”اعترفوا جميعاً للكفيل المزعوم، قد حصل من كلِّ واحد منهم مائتي جنيه، نظير شهادَات الخبرة المزورة، وإضاقتها على جواز السفر، وكانوا يعتقدون أن الكفيل، على علمٍ بهذه الإجراءات، وأنه يتقاسم المبلغ المدفوع مع المبيض، الذي أوهمهم بذلك؛ ص: 10“ .. (لكن أنت غشيت المقاول) (كله بثمانه) (دفعت له إيه) (كثير) (زِّي إيه) (جوزته أختي جواز عرفي لمدة أسبوع، بألفين جنيه بس) (يعني ضحيت بأختك علشان تسافر) (زواج على سنة الله ورسوله؛ ص: 12“

تتناوَل الرِّوَاية بالسخرية، مبادئ كتاب القَدَّافي الأخضر، الذي حرَّف فيه رأس المال، فيركز على مبدأ شُرْكَاء لا أجراء والبيت لساكنه ”كل ليبي يستأجر بيت من ليبي آخر، صار البيت له (من غير قروش؟) (ببلاش) بات المسكين يهزِّي من شدَّة

وقع الخبر.. كيف يبني بيتاً من حُرِّ ماله الخاص، ويستولى عليه  
آخر بلا مقابل؛ ص: 126“

وتتناوَل الرِّوَاية الأَدَى، الذِّي ألحقه الليبين بالعمالة المِصرِيَّة،  
نتيجة حرب الأيام الأربعة، حتى الأطفال شنوا غارات عُدَوَانِيَّة  
على مساكن المِصرِيِّين، وكان الشعب يُمني نفسه بقضاء الجيش  
الليبي، على مصر “عندما مرَّت أمام المنصَّة منصات صواريخ  
أرض-أرض، وصفها المذيع بأنها الصَّواريخ العابرة للقارات،  
وتستطيع الوصول إلى أي مكان في العالم، بينما الحقيقة أن  
مداها لا يزيد عن مائة وخمسين كيلو، فلو أُطلقت من (طبرق)  
ستسقط في (السلموم)، وعندما انتهت الحرب ولم تنطلق هذه  
الصَّواريخ، أُصيبوا باحباطٍ شديد.. واكتشفوا أن زعيمهم كذاب  
كبير من طراز أبو لمة المصري؛ ص: 102/103“

وفيما تتناول الرِّوَاية حياة البسطاء، المهمشين في بلدانهم  
العربيَّة، خلال النموذج الذي يقدِّمه بُسطاء المِصرِيِّين من  
العمالة الوافدة، في فترة اضطراب فكري وسياسي، سيلزم  
المنطقة لعقودٍ قادمة، تتناوَل كذلك تأثير هذا الاضطراب، على  
الجهاز القيميِّ العربي، وتمزق العلاقات الأَخويَّة بين العرب.  
فالرَّوِي يُقدِّم نفسه كشاهد عيان، على الأحداث الكارثية، أثناء  
عمله في ليبيا. في تناوله لنهج القذافي وأجهزته القمعية في  
الحكم، وإدارة شؤون الدولة، والتعامل مع المغتربين العرب،  
حيث يكشف كيف ينسحب نظام تفكير الدولة، على أسلوب  
التعامل الهمجي للشعب، مع العمالة الوافدة “ولما أشار لهم

الكفيل ناحية العجان، والدِّي كان منزوياً في رُكنٍ باكياً، وحين حاولوا الإمساك به، جرّى ناحية الكفيل، وتشبث به: أنا في عرضك يا حاج، والله لاجوزك أختي الثانية ببلاش؛ ص: 12/13

قدّم الكفيل بلاغ للجان الثوريّة بأن المصري سب ليبييا والزّعيم، وهي من أخطر الجرائم.  
”سألت الكفيل الذي بدى منتشياً: (عملت فيه إيه، ومين دول؟)  
(اللجان الثورية)؛ ص: 13“

يتناول الكاتب كذلك تكميم الأفواه، وأزمة حُرّية الكتابة، في ظلّ النّظّم الاستبدّادية، واضطرار الفنان، للتنازل عن الكتابة حوّل الواقع كما هو بفساده وانتهاكاته ”(أنت كاتب عن السلكوية)، وتعرضهم للنّصب من المقاولين المحليين، وممارسات الشرطة ضدّهم) (هذه حقائق وليست من الخيال) (هنا لا يعرفون مسألة تدرّج الألوان، يا أبيض يا أسود)، ص: 21“  
”ويبدو أن اللجنة الشعبية، اتخذت قراراً سرياً دموياً بشأن الحاج عبدالله. داهمته سيّارة مجهولة فكسرت عموده الفقريّ وساقيه؛ ص: 55“

ويتناول الرّاوي معاناة العمال البسطاء، والظروف القاسية، التي يعيشون ويعملون فيها، والعلاقات المثلية في هذه الظروف، وإضطراره لنسيان فكرة كونه كاتب، والعمل كعامل يومية ”جبل من الرّمال عليّ إزالته حتى المغيب، لكي تُحتسب

يوميتي، وهذه الرّمال بحاجة إلى لودر وليس كوريك ومقطف؛  
ص: 27“

ودفع العلاقات الإنسانية بين العمال البسطاء، الذين وجد نفسه  
بينهم، فرغم أنهم مسحوقين، إلا أنهم يُحيطونه بدفعٍ غير  
محدود ”ولا يهّمك يا خال، أنت هنا بين أهلك وحبائبيك،  
والبرابرة إخواننا. وحتى لو كنت نصرّاني، كنا شلناك وسطينا؛  
ص: 26“

ويتناول تجرّبة تشرّده ”قضيت ثلاثة أيام، فوق مقاعد الحديقة،  
أنام ملئ جفوني متوسداً يدي، ومحتضناً حقيبة ملابسي، لا  
أخشى مُداهمة الشرطة لأن أوراقى سليمة، ولا عبث التوانسة  
المتشرّدين بجيوبى، لأنى لا أملك ما يمكن سرّقه؛ ص: 37“  
”تصوّر أن الواحد منهم يهرّب إلى مالطة ليزنى ويسكر، لكنهم  
إذا وجدوا مفطراً في رمضان، جرّسوه في الشوارع، خصوصاً  
من التوانسة والمصريين؛ ص: 36“

”في اليوم الأول لعملي، عثرت على ورقة مالية من فئة العشرة  
دنانير، فقلت وكما هو واجب بتسليمها للغيّاني، فقال بلا مبالاة  
دسها في جيبك؛ ص: 41/42“

وعندما يجد مدير الصّالة الليبي الحاج عبد الله، حافظة بها  
خمسماية دينار يحتفظ بها، وعندما تسأله الشرطة يُنكر،  
ويضطر للاعتراف بعد جهد ”جاء بالحافظة كما هي، ونظراً  
لأن الشاكي أجنبي، انتهت المسألة على خير. اكتفى الضابط

بلوم الحاج عبدالله.. ثم أعقب ذلك قراراً من اللجنة الشعبية؛  
ص: 52“

باعفائه من عمله، على أن يصرف راتبه كاملاً، وعمله الإضافي شهرياً، وهو جالس في منزله، لكنه لم يكف عن الحضور اليومي، والمناكفة وسؤال الأستاذ خالد بالحاج ممل عن الأرباح ونصيبه، وكأنه يتعامل مع محل بقالة، لم يكن يريد أن يفهم أن هذه مؤسسة، لها ميزانية سنوية فيها خسائر ومصروفات، وبنهاية العام تُحتسب الأرباح، بعد خصم كل ذلك.

في الواقع بتطبيق العقيد القذافي قانون **”شركاء لا إجراء“** الذي ورد في كتابه الأخضر، أصبح العمال شركاء في رأسمال الشركات التي يعملون بها، فأصاب ذلك أصحاب رأس المال بالغبن **”علمنا أنه كان من الأثرياء، وصاحب توكيل سيارات فولفو السويديّة، ولما صدرت قوانين شركاء لا إجراء، تأمر عليه ملاحظ العمال، وكان بينهما مشاحنات من قبل، لكثرة تغيبه عن العمل، فانتهز فرصة صدور القانون، وانتزع منه الإدارة في الانتخابات، وريادة في التوكيل، أسند إليه مهمة حراسة مقر التوكيل ليلاً، فانسحب المسكين وقبع في منزله، وعندما حاول المسكين الهرب بأسرته عبر تونس، قبضوا عليه عند بوابة الحدود، وفرضوا عليه الإقامة الجبريّة، ولولا أنه ينتمي إلى قبيلة كبيرة وقويّة، لحبسوه أو أعدموه؛ ص: 116“**

”وحدثت اشتباكات ظريفة قبل إجراء الانتخابات، بين الحاج عبدالله عامل النظافة، ورّعيم المعارضة والغرياني مدير الصلاة، يقول الحاج عبد الله مازحاً للغرياني (توا رأسي برأسك أنت تكنس الصلاة. يوم وأنا يوم) فيأخذ الغرياني الكلام بجدية ويرد غاضباً: (شني أنت مهبول، هادا رزقنا. أنت ناسي أن أنا اللّي شغلتك معانا) (باهي هذا كان قبل الثورة) فيتدخل مصطفى بيت المال ليغيظ الغرياني: (الحاج عبد الله عنده حق، وهو شرّيك، ومتساوٍ معنا في الحقوق والواجبات، ويستطيع أن يقصيك عن وظيفتك، ويحولك إلى عامل نظافة، ويجلس مكانك)... (هذا نوع من العدالة الاجتماعية) (ياخدوا رزقنا؟) (هذا قدركم) (يعني أنت مع الزعيم) (انا مع النص الأصلي، الذي ارتكز عليه الزعيم لتقديم رؤيته الخاصة) (وايش هو النص الأصلي) (كتاب رأس المال لماركس) (وايش هو ماركس المييون هادا) (هو أصل النظم الإشتراكي في روسيا والصين) (يعني الزعيم شيوعي) (هو بلا هوية، خلط كل الأوراق في بعضها كشرّي؛ ص: 46/47“

ويتناول الرّاوي كيف منح العقيد قذافي، إمبراطور أفريقيا الوسطى جان بيدل بوكاسا ٢٠ مليون دولار، في إحتفال رسمي نظير إسلامه، فأخذها الرّجل عائداً إلى بلاده ليرتد هناك.

ومثلما يحدث في كل الأنظمة الاستبدادية، يتحوّل المسؤولين والشركاء، إلى مجموعات **مافيا** ومراكز قوى، فيستشري الفساد والنهب المنظم، والتلاعب بالمستندات الرسمية، خاصةً المالية.

الجريمة تنسج خيوط بعضها، فالسلوك نفسه الذي يمارسه رأس السلطة، متفشي في كل مرافق الدولة والمؤسسات، بغض النظر عن طبيعة المؤسسة، سواء كانت وزارة أو صالة عرض سينمائي، أو حديقة عامة.

الميزانيات الضخمة تتسرّب بهدوء إلى جيوب القلة، الجريمة هي القانون، الذي تنتظم فيه الحياة الليبية على عهد العقيد القذافي، فيصبح القتل لأتفه الأسباب أمراً عادياً.

**وأخيراً،** إذ كانت رواية إبراهيم الكوني **"فرسان الأحلام القتيلة"**، تحكي الوقائع والأحداث أثناء الثورة الليبية، فإن هذه الرواية، تكشف عن الأسباب التي قادت لهذه الثورة، ولكن تظل المفارقة التي يحكيها الواقع الآن، عن **ثورات الربيع العربي** ملخصة في سؤال واحد: هل ضاعت كل تلك الدماء في سبيل التغيير هدرًا؟!



**هامش:**

[1] إدريس علي، الرّعيم يخلق شعره "حكايات من مدينة الاختفاء المتكرر، دار وعد للنشر، القاهرة، الطبعة الثانية، القاهرة ٢٠١١

## روايات العبودية: التخيل التاريخي والسرد

نمادج على خلفية رّواية زرايب العبيد [1] لنجوى بن شتوان

”أنهم يهرّبون بالكتابة عن العبودية في الماضي، لتفادي حساسية الرقيب، تجاه الكتابة عن العبودية في الحاضر“

### رّوايات العبيد الحديثة ثمرة الربيع العربي:

المتابع للمشهد الرّوائي العربي، لا شك أنه لاحظ ثمرات ما أحدثه من خلخلة على مستوى السرد، إذ استعاد فيه رّوايات العبيد، كمصدر إلهام لتغيير الوضع الوجودي المزري، الذي ظلّت تعيشه شعوب المنطقة، تحت قمع وسحل ديكتاتورياتها الرّاسخة في الواقع وفي الوجدان الثقافي لقرون طويلة، فقد ظلت النظم تتغير بتغير العصور والمرّاحل، سواء على عهود الاستعمار الغربي أو ما أعقب ذلك، من نظم استعمار محلي، رسخت للعلاقات نفسها: ”شعوب من العبيد وقادة من السادة“.. في ظني أن رّوايات العبيد الحديثة، التي أزعّم أنها أخذت تتبلور كنوع أو جنس قائم بذاته، في المشهد الرّوائي في العقد الأخير، مستلهمة من أحداث الربيع العربي، في جوهر أسباب اجتياحه المنطقة، كرفض للماضي/الحاضر الأسود المتماهي في الحياة الرّاهنة لإنسان المنطقة.



الرّوائي غير معني بالمآلات، كما أنه ليس مؤرخاً لينتظر عقود ليكتب عما جرّى، فما جرّى بالنسبة للسرد هو حدث فعلاً منذ مئات السنين، ولا يزال يحدث بشكلٍ متكرّر كل يوم. لا فرق إطلاقاً بيننا كعبيد في عصور حجاج أدول أو جمال الغيطاني **التخييلية** أو عصور جورجى زيدان **التاريخية**. أو في عصور الاستعمار المحلي العتيّدة، التي أناخت خيولها وعيرها ودباباتها في كل منعرج لوى وشبر من العواصم العربية، فيما مضى والآن، وهنا وهناك. فنحن خلاصة تجربة الماضي البائس في رّاهننا الأشدّ بؤساً.

لم يُسقط الرّبيع العربي الأنظمة العميقة، لكنه خلخل البنى الاجتماعية، فلن تعود الأشياء كما كانت قبله، ولن نعود كما كان أسلافنا. رُغم الدّم والظلام الكثيف، الذي خلفته أحداث الرّبيع ووقائعه، في السقوط المدوي للبعض، وإحكام البعض الآخر لقبضتهم، مستنفدين كل تراسانات الفكر الجبري؛ في التراث ومؤسسات الجيش والحق الالهي. غير أبهين بقتل شعوبهم، وتهجير ونفي من يظل على قيد الحياة! ومع ذلك ”رّوايات العبيد“ تفيد أن هذه الشعوب باقية، لن تحقق الأحلام الخفية لحكّامها بالمغادرة.

رّوايات العبيد ليست رّوايات تاريخية، أنها واقعية لدرجة تنضح بمرارة ومأساوية وألم هذا الواقع الرّث، الذي يختفي فيه المواطن بغتة ولا يعود له وجود، أو يُعثر على جثته مقطعاً

أجزاء في مكب فُمامة، أو فُرب نهرٍ أو في المجاري، أو في مكان ناءٍ معزول، يفصل المساكن عن أراضي شياطين البشر.

### زُرَّايِب العبيد: الحَكَاية وحوَار النُّصوص:

تدور أحداث هذه الرِّوَاية في ليبيا العثمانية، قبيل الإستعمار الإيطالي وأثنائه. وكما سنتعرّف في الإستهلال على عتيقة وابن عمّتها علي (الرجل الغريب) الذي داهم حياتها على غير توقع، تنداح من لقاءه بها، حكايا الماضي.

فابتداءً من الإستهلال تتكشف الحَكَاية عن قضيتها (نسب عتيقة) فتندحر إلى ينايبيعها في الماضي البعيد، حيث والدها الذي عشق عبْدته/ أمها "تعويضة" فهجر زوجته.

وتمخض هذه العلاقة المحرّمة بين السيد الأبيض "محمد" وعبْدته السّوداء "تعويضة" عنها هي "عتيقة"، المولودة في "زُرَّايِب العبيد".

من خلال علاقة الحب التي جمعت بين السيد وجارّيته، يُضئ الراوي المناطق كثيفة العتمّة في حياة العبيد. فنطلع على ما تعرّضت له العبْدَة عتيقة، من مؤامراتٍ وفسائس وإجهاض ونفي، وتنكّر عائلة سيدها لها، برميها بعيداً لمواجهة أقدارها، في عوالم الرّق، بكل ما تحتقن به من قهرٍ وإفسار، وإمتنانٍ للكرّامة الإنسانية.

هذه الرِّوَاية، ككتابة سردية، تُحيل إلى "التخييل التاريخي" إذا استبدلنا به تجنيس "الرِّوَاية التاريخية" إستثناساً بالمقترح

التجنيسي، للناقد والباحث العراقي دكتور عبد الله ابراهيم، لفض الاشتباك في تحديده هوية إنتمائها، باعتبار أنها تستلهم بطريقة أو أخرى التاريخ كماًدّة لها، في مقاربتها الواقع كما يتصوره الشخصوس، الذين هم في المحصلة النهائية، يمثلون تصورات الكاتبة عنهم.

إذ تربط بين التاريخ وأثره في تشكيل الشخصيات، على النحو الذي بدوا فيه. وهنا في سياق "حوار النُصُوص" نرى من المفيد عقد مقارنة بين الحكاية في بنية "زرايب العبيد"، والحكاية في رّواية "بذرة الخلاص" لبروفيسور فرانسيس دينق [2] فالاثنتان تنتميان للتخييل التاريخي، وفي الحقيقة ليستا وحدهما، فكثيرة هي الرّوايات التي انشغلت بتسرّيد العبودية. ولذلك سنولي الاهتمام بالقاء بعض ضوء، على بدايات وتطورات هذا النوع من الرّوايات.

### ما قبل القراءة:

فيما كنت أغرق في صفحات رّواية "زرايب العبيد" للرّوائية الليبية "نجوى بن شتوان" استعادت ذاكرتي، الملاحظة المبدّعة للناقد والباحث المغربي الفدّ "سعيد يقطين" التي كتبها تحت عنوان فرعي: طريق الحرير: رحلة المسالك المتداخلة إذ يقول "يُلحّ التنظير المتصل برّواية (الأطروحة النّسائية) كما نُسّمِيها، على أن من خصائصها الكبري، الكتابة العفوية والحدسية، والإستعمال العادي للكلمة.

وأول ما يُفاجئنا ونحن ندخل عالم (طريق الحرير) صعوبة الدخول إليها، بل أننا ونحن على عتبتها، سنصطدم بطريقة كتابية مختلفة، وإذا ما تجاوزناها فإن تقدّمنا، يدفعنا بين الفينة والأخرى، إلى إعادة قراءة ما سبق، والعمل المتواصل على إعادة تشكّيل، ما يتكوّن لدينا من أشياء، وهي قليلة وغير ذات قيمة.

وحتى عندما نُمسك بالقلم، ونبدأ في تسجيل إشارات أو مؤشرات، لتكون معينةً لنا على مواصلة الرحلة، نجد أنفسنا نؤشر على النصّ بكامله، ولا نتمكّن من تمييز الأساسي من غيره، لنساهم في تشكّيل عوالم القصة “<sup>[3]</sup> فقد أغرقتني التفاصيل، ووجدت صعوبة كبيرة في العثور، على نقطة البداية التي بإمكانني الإنطلاق منها، لإعادة بناء النصّ من موقع القارئ.

ولذلك سنحاول – أولاً – للإمساك بتلابيب هذا النصّ، رسم سيرة عامة حول بدايات وتطورات تسريد العبودية.

### هوّامش حول سيرة تسريد العبودية:

لا شك أن الثورة الأمريكية ١٧٦٥-١٧٨٣ قد مثّلت أحد أهم مصادر الإلهام، بالنسبة للكثير من الروايات، وذلك بالتركيز على قيمة الحرية، ومسألة الهوية الإنسانية، الأمر الذي ينسحب على سؤال الهوية في السرد.

يقول ريكور "إنّ تكوّن الهوية السردية، سواءً كانت لشخصٍ مفردٍ أو لجماعةٍ تاريخيةٍ، كان الموقع المنشود لهذا الانصهار بين السرد والخيال.

وأن لدينا استباقاً حديثاً لفهم هذه الحالة، أفلا تصير حياة الناس أكثر معقولة بكثير، حين يتم تأويلها في ضوء القصص، التي يرويها الناس عنها. أفلا تُصبح قصص الحياة نفسها أكثر معقولة، حين يُطبق الناس عليها النماذج السردية "[4] في الواقع ذلك هو الفرق بين العبودية كتاريخ، والعبودية كتسريد لذلك التاريخ.

إذن، لا يزال السرد الذي يتناول حكايات العبيد، يجد حظه من الإهتمام، بسبب المأسى المتجذرة حول قضايا (الرقّيق) في الوجدان الإنساني، رغم أن الكثيرين -حتى الآن- لا يزالون يُنكرون وجود العبودية.

تشكّلت قصص العبيد في بداياتها في الروايات الشفاهية، ومن ثم انتقلت إلى التدوين. ورغم تعاقب العصور، لا تزال حتى الآن قضايا (الرق والاسترقاق) بأشكالهما المختلفة، قائمة. فيما لا يزال إلى حد كبير، التوثيق لها يُسجل غياباً فاجعاً!

ولا شك أن قصص (العبودية) كـ (نوع أدبي) تطوّرت من خلال (السير الذاتية) للعبيد السابقين، إلى أن تمّ تعييدها أدبياً، في أعمال (التخييل التاريخي) الحديثة. التي تسعى لـ (إعادة بناء الذاكرة) من خلال إعادة بناء مصدرها "التجربة التاريخية".

فكُلِّ الدِّينِ قاموا بـ (تسريِد العبوديَّة)، انطلقوا من مبدأ أن الخيال، هو القاعدة التي ينهض عليها التاريخ، والذَّاكرةُ معاً. من هنا نرى أن (حَبَّات رَوَايات العبيد) بصورةً عامة، تنهض على عاتق مبدأ "المؤامرة المشتركة" منذ لحظة اختطاف العبد أو العبد من مجتمعه المحلي وبيعه أو إهدائه، وحياته في منزل سيده، وهروبه، بحثاً عن حلٍ لمأزقه الوجودي، وتعرضه للمطاردة في هذا الهروب، وما تفعله به الأقدار خلال رحلة الهروب. فمن يظل على قيد الحياة، يظل طوال حياته يُعاني من (الاعتراف غير المؤكد) في المجتمع الذي يلوذ به، وإن حصل على إقرار رسمي بالحرية.

فقضية العبودية كقضية تاريخية معقدة وشائكة، تتصل بقضايا الصراع الاجتماعي، لذلك لا تجد حلولها الحاسمة، إلا ضمن قوانين هذا الصراع "التاريخ لكونه يمتلك الموضوعية كمشروع، قادر على أن يطرح حدود الموضوعية بوصفها مشكلة. لكن، هذا السؤال لا تعرفه براءة الراوي الذي يتوقع بدلاً من ذلك، التعليق الطوعي لعدم التصديق، إذ يوجه المؤرخون خطابهم إلى قراء متشككين، يتوقعون منهم ليس السرد فقط، بل إثبات صحة سردهم<sup>[5]</sup> لكن قارئ الرواية على العكس تماماً، يتوقع منه المؤلف المساهمة، في إعادة إنتاج سرده.

## سمات عامة:

ثمة سمات عامة مشتركة، في تسريد العبودية تلقت في تعرض الرجال والنساء المستعبדות للاغتصاب، وكافة أشكال الانتهاكات والتمييز، والمعايير المزدوجة تجاههم، خاصة من قبل رجال الدين أو الفقهاء التقليديين [6].

والرأوي عادة (عبد سابق [7] ) أو شبح يحكي بتوظيف (الجملة الفعلية [8] ) (الحكاية من المبتدأ إلى المنتهى، منذ ميلاد حياة العبد وملاسات ذلك الميلاد، ومكانه، دون تحديد لتاريخ الميلاد كتعميق لمشكلة النسب، الذي غالباً ما يكون لأبٍ حر (أبيض) وأم عبدة (سوداء). وهو أو أسرته فُساة بلا قلب. والصعوبات التي تعانيها ثمرة هذه العلاقة المحرمة، في تعلم القراءة والكتابة. والمساعدة التي تتلقاها من جهة ترسلها لها الأقدار.

ويشترك تسريد العبودية أيضاً، في تيممة فصل الأبناء عن الأمهات، وإجهاض الأجنة من السادة، إلخ.. وتغيير اسم العبد أو العبدة، لتختبئ خلف الاسم الجديد إثر هروبها من سادتها، الذين يطاردونها. رغبةً في أن يمنحها الاسم الجديد هوية إجتماعية جديدة، كإنسانة أو إنسان حر، مع الاحتفاظ بالاسم الأول كعلامة على استمرارية الهوية الفردية، ففي كل الأحوال في التراتبية الإجتماعية، يتم النظر إلى العبيد السابقين بشكٍ حول أصالتهم، بالتالي مواطنهم.

## تسرّيد العبوديّة في الغرب:

تم نشر رَوَايات العبيد للمرّة الأولى، من قبل العبيد الأفارقة من أمريكا الشمالية، في إنجلترا في القرن الثامن عشر، وسرّعان ما أصبحت الشكل الرئيسي (للأدب الأفريقي الأميركي) في القرن التاسع عشر، إذ تم نشر العدّيد من الرَوَايات في هذا السياق، من قبل المطالبين بإلغاء الرّق، عن طريق محرّرين، نظراً لكون العبيد لم يكونوا يعرفون القراءة والكتابة، خلال النّصف الأول من القرن التاسع عشر.

قُبيل الحرب الأهلية الأمريكية، كتب بعض المؤلفين قصصاً خيالية عن العبودية، من أجل خلق الدّعم لإلغاء العبودية. كالرّواية الشهيرة "كوخ العم توم" (١٨٥٢) لـ "هاريت بيتشر ستو". ومن ثم توالى الرَوَايات، لنصل إلى رَوَاية "الجذور" لـ "اليكس هيلي" التي نُشرت للمرّة الأولى عام ١٩٧٦.

## تسرّيد العبوديّة في شمال أفريقيا:

رَوَايات العبيد في شمال أفريقيا، كانت مكتوبة بواسطة عبيد بريطانيين وأمريكيين من البيض تم الاستيلاء عليهم (غالباً في البحر أو عبر الاختطاف التركي العثماني). وأستُعبدوا في شمال أفريقيا في القرنين الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر.

وقد حفّلت أسواق المغرب العربي والقااهرة، وحواضر السودان كالأبيض، وقتها بالكثير من القصص التراجيدية للعبيد.



وما يميّز حكايات العبيد في (شمال أفريقيا) أنها تُسلّط الضوء على "الأخر" /تجار العبيد المسلمين، في حين أن رّوايات العبيد (الأمريكيين الأفارقة) غالباً ما تدعو تجار الرّقيق، إلى اعتبارهم أخوة مسيحيين.

استخدم بعض الأسرى تجارّ بهم كعبيد في شمال أفريقيا، لإنتقاد العبوديّة في الولايات المتحدّة. ومما لا شك فيه عانى العبيد في شمال أفريقيا، من الظروف نفسها التي عانى منها نظرائهم الأفارقة في الولايات المتحدّة، بما في ذلك الأشغال الشاقة، والنظام الغذائي السيئ، والعلاج المهين.

ومع ذلك كان العبيد في شمال أفريقيا، يجدون الفرصة -أحياناً- للإفلات من حالتهم تلك، عن طريق التحوّل القسري إلى الإسلام، وتبني محل الإقامة الذي يجدون أنفسهم فيه، في أيّ من أقطار شمال أفريقيا، كوطنٍ بديل لأوطانهم التي أُختطفوا منها.

### رّواية "زرايب العبيد" / العنّوان:

أولى القضايا الاستراتيجية لهذا النص، أنه طرّح إشكالاً سردياً غير مألوفاً في عناوين رّوايات العبيد، بتأكيد "إحالة لدلالته"، من موقع التأكيد لـ "الزرّيبية" كمكان حياة للعبيد، فـ "الزرّيبية" كحظيرة "للحيوانات" من المفردات المفاهيمية، التي تُدلل على المحذوف بعدها، لأن مجرد ذكرها ككلمة مفردة، دون اندراجها في عبارة، يكشف بديهيّاً عن المحذوف "الحيوانات".

يتم هنا في هذا النص تميّزها بالإضافة، بإحلال "العبيد" ..  
بالتالي انطوى العنوّان على فحوى متنه، خلال المصادرة  
المسبقة، لأفق التوقعات وليس العكس.

إذن نحن مُقبلون على عبيد يعيشون في زريبة، كما في المتن  
تماماً، ما يقمّع المغامرة السردية.

ولذلك جاء (الاستهلال) حاملاً لـ "نهاية" النص وليس لـ "تويّاته"  
فباستلام بطلّة القصة للوثيقة التي تثبت نسبها، وتؤكد أنها ليست  
عبدة انتهت الحكاية .

تتكوّن الرواية من (٤٧) مشهداً أو فصلاً، يحمل كلٌّ منها عنواناً  
مستقلاً، كاعلانٍ لحكاية جديدة متفرّعة من البنية الحكائية  
المركزية، أو امتداداً لمزيد من تفاصيل حكاية سابقة "عرّفت  
الحبكة في البداية، على أكثر المستويات شكلية، أنها (دينامية  
دمجية) تُشكّل قصة موحدة وتامة، من أحداثٍ متنوّعة، بكلماتٍ  
أخرى أنها تحوّل هذا التنوّع إلى قصة موحدة وتامة [9]

يجئ الفصل الأوّل بمثابة إستهلال، إنطلاقاً من لحظة رَاهنة،  
عندما يطرق "رجل غريب" باب منزل "عتيقة بنت تعويضة"،  
التي ترفض مقابلته هرباً من ذكرياتٍ ماضيٍّ مؤلم، إذ تكفي  
بمخاطبته من خلف الباب، فيضطر أن يترك على الأرض  
الوثيقة -التي جاء يحملها- التي تثبت نسبها، ويغادر هو يقول  
"إذا كنت تسمعينني أنا موجود بالفندق البلدي، ص: 11" ..

ثم يُطلعنَا الرَّاوي على حياة عتيقة المستقرّة كمرضة وزوجة  
وأم سعيدة، وبعد أن نكأت هذه الزيارة السريعة فضولها، تقرّر

الدَّهَابَ لمقابلته، وهكذا تستوثق أن هذا الغريب ما هو إلا ابن عمتها (علي)، والذي مع قدومه يتفتح السرد عن بُنى حَكَّائِيَّة، تقود كلَّ منها لأخرى. فننعرف على حَكَّاية عتيقة وعمتها (صبرية) وحياتها في الإرسالية، وتعليمها وعلاقتها بيوسف زوجها الذي يكبرها "مرّت ليلة حاملة مختلفة، وفي صبيحة الغد جاء باكرًا إلى مقر إقامتي، وأدرّكت أنه سيصارحني بحبه. لاحظت الأخوات التغيّرات المتلاحقة في علاقتي به، فقالت الأخت ماريًا: لا بد أنه جاء بهذه السرعة، في صباح يومٍ شتويٍّ بارّد، ليطلب يدك.

وبالفعل، طلبني يوسف للزّواج رُغم فارّق العمر، ص: 28<sup>28</sup> و ننعرف على مسيرة حياتها بالتفصيل الدقيق، مُنذ وجدت نفسها طفلة في "الإرسالية الفويهية" **بنغازي**، وعلاقتها الحميمة باقرانها، ومعاناتها من وّصم العبودية، والحيّاة في عالم رَغبات النساء وشهوات الرّجال في "زرايب العبيد" التي لا تصمد أمام غضب الطبيعة "هبت عاصفة على الزرايب، واقتلعت الكثير من أركانها، ص: 86"<sup>86</sup>

وهكذا لا تُخفّ العاصفة بعد إنجلائها، سوى المرّارات والالام.. ثم ننتقل إلى تفاصيل بُنى حَكَّائِيَّة عديّدة، تتفرّع من الحَكَّائِيَّات، التي مركزها زرايب العبيد، وما يحدث لهؤلاء المناكيد من قبل الأحرار. وحتى اللحظة التي أُحرقت فيها الزرايب بعبيدها، للقضاء على الطاعون "كانت الزرايب

تشتعل، وبنغازي المسورة بسياج كبير أمامهم، تمتص الدخان  
ساهمة، ص: 165 “

لتمثل هذه اللحظة، مفترق بين مرحلتين، بتوظيف الطاعون ك  
(معادل موضوعي) للرق، الذي التهمته نار الحرية، إذ تجد  
عتيقة الإعراف الرسمي بحريتها، في وثيقة النسب، التي حملها  
إليها ابن عمها “علي بن شتوان”. بعد هذا الحريق بسنوات.

ففي هذه اللحظة التي احترقت فيها عمها “صبرية” – التي هي  
في الحقيقة أمها “تعويضة” بدلالة الاسم تعويضاً للأُم الصابرة،  
ونتوغل أكثر لنحيل أيضاً اسم عتيقة إلى “العتق”، كتعويض  
عن صبر الأم على الرق والحب المجهض – تكتشف “عتيقة”  
إذن، وللمرة الأولى أن المرأة، التي ظنتها طيلة حياتها عمها،  
ما هي إلا أمها البيولوجية نفسها “فقدت جذري في الحياة، في  
اللحظة التي عرفت وأنا أفقدها، أنها كانت أمي طيلة العمر  
وليست عمتي، ص: 168 “

وهكذا يبدأ السرد بنقلنا إلى ماضٍ أبعد.. حياة أمها “تعويضة”  
وحكايتها مع “محمد” ابن سيدها “وقفا صامتين، بعد برهة  
سحبها بهدوء من يدها، فمشيت معه إلى آخر ما في ذلك المساء.  
لم يتحدثا. لا أحد يجد شيئاً يقوله للآخر. كان صمتاً يتنفس  
ويتبادل نفسه بينهما، كلاهما يكتشف عالم الآخر الغريب  
المختلف بعينيه، ثم تمتد الأيدي لتكتشف أكثر، وتسترسل حتى  
أصبح الصبح، وهي تتوسد يده، وهو يُمسك بيدها الأخرى على  
صدره، ص: 189 “

ومن ثم تنمو حكَايات التآمر والدسائس، ضد علاقة الخادِّمة "تعويضة" بسيِّدها "محمد"، من قبلِ عائلته، فيتم تزويجها إلى أحد العبيد، وعندما يعلم "محمد" يُطلقها منه ويتزوَّجها، وتستمر المؤامرات إلى أن يتم بيعها في غيبته، فيفقد أثرها. وهكذا ننتقل لنتعرَّف على عالم من اللواطِ والدَّعارة، فيما نرصد التطوُّرات في حياة "تعويضة"، التي تشعر بأن حبيبها تخلى عنها، فيما يظلُّ هو يبحث عنها، إلى أن يجدها بعد سنواتٍ، فيتجدد الحب في أتون الصِّراع، بين الغفرانِ ونسيان الماضي، والعجز عن التسامح.

وفي هذا الأتون المتناقض، تنصهر مشاعرهما من جديد، ثم يُغادر "محمد" على أمل العودَّة، فيما نطفته (عتيقة) تنمو في رحم "تعويضة/ صبرية"، التي تتأكلها نيرانِ انتظار عودته الوشيكة، التي لا تتحقق أبداً، إذ يُسرِّع القدر فيختطفه.

لننتقل بعد ذلك في عدِّ تصاعديِّ جهة الإستهلال، الذي انطلقنا منه، في مبدأ الرِّواية "وقف علي صُحبة عتيقة عند شاطئ الصابري، كانا قد تناولا الغداء معا في بيتها، وتحدثنا حديثاً طويلاً تطرَّق فيه علي، إلى حقوق عتيقة الشرعية، بعد معركة إثباتِ نسبها، التي خاضها مع الورثة، ص: 341"

استردت عتيقة كل شيء، إلا شيء واحد: الثمن الذي بيعت به أمها "منذ اللقاء الأول بعتيقة، احتفظ علي بالتكيلة في صداره، التي استوفت بها جدته مجموعتها الناقصة، حين باعت تعويضة للفقي. لم يستطع أن يُعيد لها شيئاً من أمها، حتى ولا ثمنها يوم

أن بيعت، قائلاً لنفسه عند كل مرّة: لا ليس الآن يا علي، رفقاً بوجودان عتيقة المنهك، أن ذلك مهما بدى لك اعتذاراً لائقاً، فهو قاسٍ للغاية. دعه لوقتٍ آخر، ص: 350“

وهكذا تنتهي الرواية دون أن تنقوض مؤسسة الرّق، في نظام تفكير علي، الذي يفشل في مقاوِمة عجزه عن ردِّ رمز معنوي، ينتهي لوالدة عتيقة في ذرّوة رّقها، فوعيه الغامض، لا يزال مكبلاً دون الاعتراف العملي، باحتراق مؤسسة الرّق ”رسمياً“ تحت قهر الإحتلال الإيطالي، والطاعون واحتراق زرايب العبيد.

### حوار النصوص:

كما أشرنا مبكراً في مقدّمة حديثنا، في سياق ”حوار النصوص“ حول الحكاية في ”زرايب العبيد“ والحكاية في رّواية ”بذرة الخلاص“ لبروفيسور فرانسيس دينق، إذ نلاحظ خلال المسيرة المأساوية لبطل رّواية (بذرة الخلاص) ”رزق“ الذي أُسترقّت أمه عندما كانت حاملاً به، ومن ثم تم عزله عنها بعد ولادته. ما قاد إلى تحكّم ذكّريات الإسترقاق، والعبودية في مسيرة حياته، ومن ثم حياة ابنته ”إرادة“ وحفيده ”فارس“ من بعد.

كلتا الروايتين: ”زرايب العبيد“ و”بذرة الخلاص“، تنطلقان من فكرة تجسيد التطوّرات، التي تحدث في مفهوم الهوية. ففارس العربي /الإفريقي بطل ”بذرة الخلاص“، يتحرك على أحداثيات النص، تبعاً لقوانين التفسخ الذي أنتجه من ذكّريات أمه،

وذكريات حياته وحياة ابنته، بكل ما اعتري العالم حولهم جميعاً، من تفسخ إنساني، تمظهر في التردّي إلى درجة الإبعاد والاقسار والانتهاك.

وهو الشيء نفسه الذي واجهته عتيقة ومن قبل تعويضة. فالرّوايتين تشتغلان في إبراز وجهتي النّظر المتعارّضين حول قضية الرّق. ودلالة اللّون "الأسود" في النّظام الدّلالي العربي. بما يُحيل إليه اللّون الأبيض إلى الإنسان "الحُر، الخير، الجميل"، وما يحيل إليه اللّون الأسود "العبد، الشرير، القبيح". وإذ تنهض "بذرة الخلاص" على أكتاف الأحداث البارزة، التي مرّ بها السودان، منذ الاحتلال التركي/ المصري ١٨٢١ حتى انتفاضة أبريل ١٩٨٥ في معالجاتها لملايسات التاريخ، تنهض "زرّيب العبيد" رّواية نجوى بن شتوان، على أنقاض تاريخ ليبيا العثمانية، الذي تهدّم تحت سنايك خيل الاحتلال الايطالي. فالمكانين عانيا من المحتل نفسه (الأتراك) الذي مارس السلوك نفسه (الاسترقاق). والبنية الحكائية في كلتا الرّوايتين تنهض من موقع إجتماعي في العاطفي، كمحظور باكرّاهات الرّق، واسقاطات النّظام الدّلالي العربي، الذي تسرّب من أو إلى ثقافة العثمانيين، أو ورثاه معاً من أنظمة دّلالية لثقافات بائدة. كنظام يُفضل اللّون الأبيض.

إذ تتمظهر ملايسات هذا الموقع الاجتماعي، على المواقع الأخرى، التي تمثلها البنى الحكائية الأخرى.. سواء في ملايسات العلاقة بين تعويضة وسيدّها "محمد"، أو زواج العبد

”رزق“ من حبيبته العربيّة الحرّة ”أمنة“ كما في ”بذرة الخلاق“.

ومثلما رُفِضت ”إرادة“ حفيدّة ”رزق“ من المجتمع الذي عاشت فيه، تعيش ”عتيقة“ أيضاً حالة انبثاق لوقتٍ طويل، قبل أن تعرّف شجرة نسبها. لتصبح هذه الوثيقة الأداة المطلوبة لإحداث الانسجام بين الموقعين المتعارضين: (موقع العبودية) (موقع الحرّية).

فالنص يقترح مجرد ورقة.. ورقة إثبات نسب، تكفي لتغيير الوضع الوجودي للإنسان، وهي فكرة بسيطة جداً لمعنى (الحرّية)، التي لا يحصل عليها الإنسان بصكٍ رسمي يحدد سلالاته أو خريطته الجينية.

فمعركة الإنسان في سبيل الحرّية، هي رحلة معقّدة من التوتر الفكري والقلق الميتافيزيقي، وأسئلة الهوية، والمعاناة في استرداد الذاكرة والذات.

وكما لاحظنا في مبتدأ هذه القراءة، أن الاستهلال أفتتح في اللحظة الرّاهنة (الحاضر) بمشهد زيارة الرّجل الأبيض الغريب، لعتيقة، والذي سيطلعها على اسمه (علي) وأنه ابن عمّتها، وقد جاء للتكفير عن ذنب عائلته، برّد حقوقها إليها، وأول هذه الحقوق نسبها.

ثم انتقلنا من الاستهلال (الحاضر) إلى الماضي، حيث طفولة عتيقة في الزرابي، لننتقل بعدها إلى ماضي أبعد، حيث تتكشف



سيرة حياة أمها قبل ولادتها، لتعود بنا إلى الحاضر.. إلى اللحظة التي انطلقنا منها في الاستهلال.

المكان الذي جرّت فيه الأحداث الرئيسيّة – باستثناء الأماكن المستضافة العابرة – بصورة عامة، تمثله بنغازي، وما حولها من بيوت الصفيح المتناثرة، التي يسكنها العبيد والمسمّاة زرايب العبيد .

ثمّة ملاحظة حول الراوي، إذ يراوح بين الغياب والحضور في الإمساك بمقود السرد، وهو أحيانا عليم مطلع على دقائق العلائق التي تربط بين الشخصيات، والقوانين التي تحكم وتصوغ أفعالها وردود أفعالها. وهو أحيانا مجرد شخصية بين كل هذه الشخصيات التي تعج بها الرواية.

وظفت الرواية في إضائها لزوايا قضيتها المطلوبة (العبودية) تقنيات حديثة كالانتقال من الحاضر إلى الماضي، فالماضي الأبعد والعودة إلى الحاضر مرّة أخرى، وفي الحقيقة أن "التطورات التي حصلت في الأنثروبولوجيا والتاريخ، قد أظهرت الحضور غير القابل للطمس للتصورات الكبرى عن العالم، وللمتمثلات الرمزية الخاصة بثقافة أو جماعة تاريخية في صياغة نمط وجودها الإجتماعي" <sup>[10]</sup>

كذلك ثمّة توظيف لبعض الرمزيات النقدية، كرمزية الغريب: الوافد، فهي – هذه الفكرة – شهيرة في التراث الإبداعي الإنساني، ونجد أن مدياتها قد توسعت في السرديات العربية، لارتباطها باتّواءات وجدانية عميقة.. فهي صنو المنقذ

”المنتظر“ أو المخلص الذي حملت إسمه في رَوَاية فرانسيس دينق ”بذرة الخلاص .“  
ذلك المنتظر الذي يرُد الحقوق، ويملأ الأرض عدلاً بعد أن مُلئت جوراً!.. وهو ما يمثله هنا في رَوَاية زرايب العبيد (علي) بن عمه عتيقة، ولكن ليس من موقع الغريب، بل من موقع القريب!



## هوامش:

[1] نجوى بن شتوان، زرايب العبيد، دار الساقى، بيروت، الطبعة الأولى ٢٠١٦

[2] فرانسيس دينق، بذرة الخلاص، ترجمة اسماعيل حسن، مركز الدراسات السودانية، القاهرة، ١٩٩٦، تناولنا هذه الرواية بقراءة ضافية في كتابنا "رحلة السرد السوداني من الغابة والصحراء الى غضبة الهبياي" دار رفيقي جوبا، ٢٠٢٠.

[3] سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة "الوجود والحدود"، الدار العربية للعلوم ناشرون "منشورات الاختلاف"، الرباط، الطبعة الأولى ٢٠١٢، ص: 208

[4] بول ريكور، الوجود والزمان والسرد، ترجمة وتقديم سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى ١٩٩٩، ص: 251

[5] بول ريكور، الزمان والسرد "الحبكة والسرد التاريخي"، ترجمة سعيد الغانمي وفلاح رحيم، راجعه عن الفرنسية دكتور جورج زيناتى، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، ٢٠٠٦، ص: 277

[6] أنظر: رّواية حجاج أدول: ثلاث يرتقالات مملوكية: تبدأ الحكّاية في مكان انقالي غرّيب (المكان الأول، بلد البحيرة المتلجة) تتأسس بُنيتهما المركزيّة، كدرّج يُفضي إلى عتبة المكان الثاني (القاهرة المملوكية). ولاتلبث أن تنتقل اللّغة من هذا "المستوى اللّغوي المعاصر" إلى مستوى آخر (تراثي)، ومن ثم ترواح لّغة السرد بين هذين المستويين المعاصر والتراثي.

لا شك أن حجاج أدول تمكّن باقتدارٍ من توظيف اللّغة، في تشخيصٍ بدّيع للفضاء التاريخي الواقعي والتخييلي، بما ينطوي عليه من مقاديرٍ فادحة،

من الألم والعوز والعداب، الذي ينضح في هذه الفضاءات، التي تشكَّلت داخل أمكنة وأزمنة، احتفتت بالاستبداد والتأمر، والعنف الجنسي، راجع قراءتنا حولها ضمن دراستنا في أسئلة الرواية العربية الجديدة.

[7] أنظر: رواية محمد المنسي قنديل: كتيبة سوداء، دار الشروق القاهرة، ٢٠١٥: فهي كغيرها من روايات تسريد العبودية، تشتتت معها في السمات العامة.

تتناول الرواية وقائعاً وأحداثاً تعود إلى عهد إبراهيم باشا. فالباشا محمد علي لبناء مصر الحديثة، كان بحاجة للذهب ولجيش قوي، ولذلك قام بغزو السودان واحتلاله، ونهب موارده واسترقاق الرجال ليكونوا نواة لهذا الجيش.

فجد تاجر العبيد يقايض الرجال المسترقين بالبنادق، ليصبح هؤلاء نواة جيش الجهادية - جيش الخديوي - الذي يخوض بهم حروبه المستحيلة. وتكتشف حياة هؤلاء الرجال السودانيين المسترقين، عن الكثير من القصص والحكايا، التي تشتتت فيها روايات العبودية.

[8] أنظر: سميحة خريس، فستق عبيد، الآن ناشرون وموزعون، الأردن، الطبعة الثانية، ٢٠١٨: تنهض الحكاية في هذه الرواية، على عاتق جدلية العلاقة بين اللون (الأبيض: (المحتل) / الأسود (السودانيين) كفضاء عام يتم فيه تسريد حكاية الجد "كامونقة" مع العبودية في طفولته، عندما سبق عبداً لتاجر سمسم. وهكذا نجد أنفسنا في ذات العوالم المشتركة، بين كل روايات تسريد العبودية بلا استثناء.

[9] بول ريكور، الزمان والسرد "التصوير في السرد القصصي"، ترجمة فلاح رحيم، مراجعة عن الفرنسية جورج زينات، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، ٢٠٠٦، ص: 28

[10] حسن بن حسن، النظرية التأويلية عند ريكور، دار تينمل للطباعة والنشر، مراكش، الطبعة الأولى، ١٩٩٢، ص: 51/50

## لحم تقنيات الرواية الجديدة في {سندريلات مسقط} لهدى حمد

توطئة:

يرى البيريس "أن القصة المحكمة البناء، بدأت تُوضع موضع الإتهام في الفترة نفسها، التي بلغت فيها الكمال في السرد والوصف والتحليل، فقد كانوا الرّمزيون يزدرونها، ورّاح الذين أعقبوهم —وكانوا غالباً رّمزيين قدامى كأندري جيد— يبحثون عن شكلٍ يكون نقيضاً للرّواية، حيث يتحطّم المنطق، الذي يفرضه الرّاي على منطق المادّة الرّوائية" [1] ولذلك الثورة على القيم الرّوائية الموروثة أو السائدة، هي ثورة على قيم العصر أيضاً، أو على قيم المجتمع، وهو المقترح النقدي الذي أنتج "الميتاورائية".

وفي هذا المسار تمضي "هدى حمد"، في روايتها {سندريلات مسقط} —وتسعى كدأب الرّوائيين الجدد— إلى تكسير وحدة القصة وتفكيكها، وتكسير لغة الحكي، وتشدير بُنيات العالم الرّوائي في نسيج السرد.

فالأساس الذي نهضت على عاتقه {سندريلات مسقط} ك"نص سردي" منشغل بالإجابة عن أسئلة المرأة في "مطبخ الوجود/الأنا"، وإعطاء معنى لهذا اللا-منطق الذي يحكم

الفضائين: الخاص (البيت) والعام (مطعم السندريلات)، وامتدادات هذا المعنى الذي تمثله السندريلات في العالم الخارجي، بإبراز حضورهن الإنساني العالي في (النص) ولكن الهش في (الواقع!).

### الْبُنْيَة والسِياق التَعْبِيرِي:

{سندريلات مسقط} [2] رَوَاية تعكس في عناصر بنائها الفني، قوانين الأبنية الاجتماعية – وبلغه أخرى – مثلما انشغلت هذه الرواية في بُنيتهما التَّصْيية بالتغيُّرات التي تعترِّي النَّصَّ متعدد الأصوات، والبُنَى الحكائية الموازية والمتقاطعة، على المستوى القاعدي والفوقي، والتي لكل بُنية منها رَاويتها الخاصة بها، التي تمارس فعل الحكي من خلال بُنية موقع (الإتصال) و(الإنصال) (ب) و(عن) البُنَى الحكائية العديدة المكوِّنة للنَّصِّ، عبر وحدّات زَمَانِيّة متفلّنة، ما يشير إلى أنه ”طوال فترة نمو الثقافات التي ورثناها، لم يكف فعل الحكي عن التفرع داخل أجناس أدبية تُوعية أكثر فأكثر. [3]“

هذا التفلت يتبدّد في النسيج، الذي تخطفه التغيُّرات التي طالت الأبنية التحتية والفوقية، ل(مدينة مسقط) ومجتمعها، كنموذج لا يلزم (حدود الدولة العمانية)، بل يتعدى ذلك إلى (المدينة الخليجية) بعامة، على خلفية التحوُّلات الناتجة عن اكتشاف وتدفق النفط، وسطوة عائداته، على الواقع الاجتماعي والثقافي والعمراني.

ففي مَرَّيجٍ من عوالم [ألف ليلة وليلة] و"الحكي الشعبي"، وبلغت شاعرية رَيانة بالحنين، (تستهل) هدى حمد روايتها {سندريلات مسقط} بتوظيفِ أسيان لأفعالِ المصادرة -التكرارية: ما عدن، لم تعد، هجرن، إلخ- المتعدية للجغرافيا المحدودة لمدينة مسقط. إذ تحكي زُبَيْدَة بصوتِ (الرَّاوي المهيمن) عن سندريلاتها وجنياتِ جميعهن، قبل أن تطلقهن بين أحداثيات النص، لتروي كل منهن حكايتها "الجنيات ما عُدن يأتين إلى مسقط كما في سالفِ الأزمان، ليزحن قليلاً من وطأه الواقع، الجنيات اللاتي يطرن ويتشقلبن ويغيرن أشكالهن، ويشغلن النَّاسَ ليل نهار بأشياءٍ كثيرة، ما كانت لتحدث لولاهن.

الجنيات هجرن مسقط منذ أصبحت مضاءة بالكهرباء، ومنذ أن تجمد النَّاسُ في منازلهم الأسمنتية، وأصبح هدير مكيفاتهم وأصوات التلفاز أعلى من أصواتهن، ص: 7

فمن خلال تقنيات بُنائية تجريبية، عديدة استلهمتها "الرَّواية الجديدة" في تفكيكِ الوحدات السردية، وكسر التسلسل الزمني، والتنقل السريع بين الأحداث، ورَفْضِ الهُتافات الخطابية، وتحول الإنسان في ذاته إلى قضية مطلوبة، تتشكل حبكة النص في مزجها لـ(المتخيل) بـ(الواقعي)، وفي الحقيقة صوغ الحبكة التقليدية يتمثل "أساساً في الانتقاء وترتيب الأحداث والأفعال المسرودة، التي تجعل من الخرافة حكاية كاملة وتامة، تتوفر على بداية ووسط ونهاية" [4]

هذه الحَبَكَّة الكلاسيكية، تتبدد قوانينها هنا، فالنص يشتغل في إنتاج (نقدِه)، فيما يشغلنا بلذة الحكِّي، فمن خلال كل هذا الرّخم، تصوغ هُدَى حَمْدَ رِوَايَةٍ مختلفة في (الشكل) الذي ينطوي على حرّق من أصواتِ ضمير المتكلم لـ(رأويات) عديّات، يتخلّل بوحهن النوستالجي، صوت التاريخ وهموم الحياة المعاصرة.

كـ"شخصياتٍ" تُصدّر مواقع (التهميش) للتجلي في مواقع (نقيضة) " (الشخص) بالمعنى القاعدي للمصطلح؛ يبدو كأننا كونياً، ومرتبطةً بانثربولوجيا اللّغة نفسها [5] "لم تعد هناك ظلّمة للنخيل ليختبئ خلفها، ولا أفلاج ملتوية يسبحن فيها، لم تعد هناك نساء يخرجن ليحظبن من الصحراء، أو يمشين ليلاً بالقرب من المقابر مسبحات، مرتجفات، ص: 8"

فالاستهلال كحاملٍ لـ(تُويات النص)، يُحيل إلى (استهلالات) تسبق حكاية كل واحدة من الرّأويات، ومن الجهة الأخرى يُحيل إلى التحوّل من مضارب القبيلة، إلى غلبِ أسمنت المدينة.

زُبَيْدَة تستهل أولى الحكايات المتتالية، بخطابٍ موجه إلى الأمير الصغِير "ينبغي أن تكون صبوراً. اجلس على مبعدة مني قليلاً، سأرمقك بطرفٍ عيني، ولا تقل شيئاً، فاللّغة هي مصدر الخلاف، لكن بإمكانك أن تقترب مني شيئاً فشيئاً، ص: 5" فاللّغة مصدر الخلاف المعنية، ليست تلك التي من إحدي عناصر الرّواية التي تنسج النص، وتكشف مقاصده، بما تفصح عنه ذاكرتها من مفاهيم وأفكار. بل هي اللّغة المشتركة كذاكرةٍ تتقاسمها زُبَيْدَة مع الأمير، لتشكل ذاكرةً واحدةً.



ففي هذه الحكّاية، تُعرّفنا زُبَيْدَة على صديقاتها، وحكّياتهن واحدة تلو الأخرى، فكل واحدة منهن تستهل حكّيتها بتوطئة تُمثّل المغزى الجوهرى للحكّاية، إذ تستلم فتحية مقود السرد من زُبَيْدَة ”الأمر يتعلق بالبطّة السوداء، تلك التي لم تفعل شيئاً ذا قيمة، لكي تصبح جميلة في أعين أقرانها، كانت تنتظر وحسب، وعندما تغيّرت وأصبحت جميلة حقاً، لم يكن لها أن تبتهج أيضاً، لأنها ببساطة لم تتمكّن من تمزيق أغلفة كل الكتب، التي أعيد طبعها لمرّات ومرّات، تلك الأغلفة التي لا تصوّرُها إلا في لحظة القبح المقيّنة تلك، ص: 31“

فالبطّة السوداء The Ugly Duckling هي حكّاية خيالية من تأليف هانس كريستيان أندرسن (1805-1875). تدور حول فرخ بطّة صغير يُعاني من الاضطهاد وسوء المعاملة، من قبل الحيوانات الأخرى، بسبب مظهره القبيح، لكنه سرعان ما يفاجئ الجميع (ونفسه)، عندما يصبح في غاية الجمال عندما يكبر، ليكون أجمل طير على الإطلاق [6] فالنّص هنا ينتج نقده لأصل الحكّاية، فرغم التحوّل الذي طرأ على حياة البطّة فأصبحت جميلة، ظل الانطباع الأول الذي خلّفه قبحها قبل التحوّل، راسخاً في الوّعي الجمالي العام.

وهكذا بالوتيرة نفسها، تتواصل حكّيات، (فتحية)، (سارة)، (نوف)، (ربيعة)، (تهاني)، (ريا)، إلى أن نصل مع (عليا) إلى آخر الحكّيات ”تسهّر أمي مع اليخاندرو، وتجلبه لأحلامها السريريّة، بينما يُعلق أبو عدنان صور أنا كريستينا، خلف

ثلاجة المشروبات، ليتلصص عليها بين الفينة والأخرى، كلما انقطع الزبائن، ص: 121“.

تحيلنا الحكاية هنا، إلى المسلسل الدرامي الرومانسي المكسيكي الشهير ”**مهما كان الثمن**“

الذي تبدأ أحداث قصته سنة 1890 بمحاولة ”رودريغو مونتيث دي أوكا“ منع إبنة عمه ”بلانكا فلور“ من الارتباط بالمزارع ”إنريكيه سان رومان“، ولكنها رفضت الانصياع، وأصبحت حاملاً منه [7] إِيخ، من العوالم التي جلبتها والدة ريا الى سريرها.

فالحكاية هنا بقدر ما تنهض في المثلي الأيروتيكي ”وأنا من حيث لا أدري كنت أحب مريم، وأحب اللهو المدهش. في عينيها فتنة الأكاذيب التي لا تنظفي ولا تهدأ، والهيل الجامح واللامحدود في علاقتها بالأشياء. مريم قالت نحن لا نُكذِّب، نحن نتجرأ وحسب، أنا صدقتها، وتجرات على أشياء ما كنت لأفعلها في قلعة أمي الحصينة، ص: 121“

ينهض أيضاً على وقائع التحوُّلات، التي طرأت على البداوة العربيَّة، وتشكُّل الدولة الحديثة في الخليج، خلال النموذج المتعدِّي، الذي اقترحه النَّص (مسقط) كمكان جرَّت فيه هذه التحوُّلات، فقد تشكَّلت المدينة الحديثة في الخليج، من خلال قُدرة عائدات النفط، على التغلُّل في خلايا الصحراء ومسامها، ليُكتب تاريخ الدولة، في العمران، انتشار التعليم وسيادة القانون

واتساع ثقافة الصورة. وتبني حياة عصريّة، خارج الخيمّة، والفضاء القيميّ للصحراء.

لقد أزاح الرّحف المديني عن طريقه الجنيّات وعوالمهن الساحرة، وأحلّ محلّهن ثقافة المسلسل كحياة افتراضية، تعلّبت فيها الأحاسيس والمشاعر "لم تعد هنالك امرأة واحدة تجلب الماء من بئر بعيد، أو تنهض امرأة أخرى فجراً، تذهب إلى حظيرتها، قبل أن يصحو المؤذن للصلاة، متعلّلة أنه الوقت الأنسب لحلب بقرتها، بينما في واقع الأمر تنتظر حبيباً يواقعها الغرام، ص: 8"

وفي الواقع، فيما فقدت علاقة البدوي بالمكان ديناميتها. بفقدانه لآلية تكرار حياة أسلافه، كما في ماضيه السحيق، حلّت المدينة لتخلق نوعاً جديداً من العلاقات بين سكانها، الذين هجروا القرى الصغيرة، راغبين في الخضوع لشروط المكان الجديد/المدينة. فمسقط كنموذج متعدّي. تُسقط عليها هُدًى حمّد شخصية سندريلا، بمثابة سجلّ لحياة البدوية المعاصرة، بما ينطوي عليه هذا السجلّ من قدرّة على كسر جفاف الحياة المعاصرة، في غمرة انشغالها بتسريب حياة مستعارة من الماضي، الذي يُحيل إلى البداوة كعالم بسيط مشبع بالبراءة. يُختلس فيه الغرام (المخفي)، لافتقار التصريح بالحب لشروط اعتراف القبيلة!

"الكتابة الروائية المعاصرة هي تجريباً أفضل جميع المعايير، وجميع النماذج المتلقاة عن التقاليد، بما فيها أنماط الحبكات الموروثة عن روائية القرن التاسع عشر.. فكل موضوعاً للحبكة

قد اخنفت، وفقدت قيمتها المبرزة في وصف الأحداث السردية [8].

رَوَايَةٌ {سندريات مسقط} كنص مندرج في زخم الرواية الجديدة، يحمل همومها في إبراز هويات المهمشين (النساء) خلال نموذج سندرياتها، اللاتي يتحاكئن في مجتمعاتهن الخاصة، عن الليل والسمّر والقمر، والحبیب الذي يختطفهن على طريقة أليخاندر أو العجر.

### العنوان وزخم الرواية الجديدة:

يُحيل العنوان في طرفه الأول {سندريات} إلى عالم قديم، تلعب فيه الأسطورة دوراً فاعلاً في تغيير المصير كالبطة السوداء. فيما يستدعي الطرف الثاني {مسقط} المدينة العصرية العُلم، التي ككل المدن الحديثة، تتحرك في النسق المدني بأبعاده الفكرية والسياسية والثقافية والاجتماعية والعمرانية.

فاسقاط الطرف الأول من العنوان {سندريات} على الطرف الثاني {مسقط}، يُحيل إلى حنين هؤلاء النسوة الراويات المعاصرات، إلى ماضي جداتهن السندريلي الحالم، الخال من تعقيدات الحياة المعاصرة.

فهن يبحثن عن أذرع الفرسان، في حدائق الشعر بين غلب الأسمنت، وعن الفراشات في أدغال الأحلام، التي أحرقتها الكهرباء ومصابيح النيون، ونثرت رمادها على طرق الأسفلت.

أنهن يستدعين فرسانهن، الذين يمتطون صهاوي النوق العصافير، والخيل البيض والحياد الجرد الأدهمية المطهمة، تتخلل بسنابكها أغصان الشجر، الذي تسلفته هؤلاء الحبيبات، عبر المكان والزمان إلى عوالم البوح الخفي والأمنيات، فيما سيارات البي أم دبليو، والشاحنات العملاقة تطحن نباتات القرع السحري، وتدهس آخر الشعراء الفقراء الجواله المغامرین!

و”بكثير من الدقة حدث ذلك. عندما أنظفا التأمل ومات الخيال. حتى أن واحدة منهن – أعني الجنيات – اصطدمت ذات مساء بالدش فوق سطح أحدهم، وماتت دون أن يثير موتها أي ضجة، ص: 7“

فمسقط لم تعد هي ذاتها بأخيلتها مطلقة العنان، ببوحها الشفيف، وروحها الحالمة، تبددت تحت وطأة زحف العمارات السوامق والأسامي الأجنبية، والكهرباء وتكنولوجيا المعلومات، لم تعد طازجة المعنى، فقد تجمد كل شيء وتعلب، بين جذر الأسمت التي تناطح السحاب، وتعريذات تويتر ومانجرات الواتساب والزووم والأيمو.

لم يعد بزاح الصحراء الشاسعة، باخيلتها وعوالمها متاحاً في السجل الجاهلي المعاصر ”ولا يزال أخو الصحراء، يتلقت بقلبه إلى مكان إقامة تركه وراءه، أو آخر ينتظره من أمامه، وما الدنيا عنده إلا معالم بين هذين الطرفين“ [9] أنه عالم رُغم زحامه لا تشعر فيه زبيدة/ سندريلا، سوى بالوحشة والشوق والعذاب والوحدة، التي تعطي لوجودها في هذا العصر معنى

جديداً، فقد أصبحت ”الحياة تتكون من تلك اللحظات الصغيرة من الإحساس بالوحدة<sup>[10]</sup>“

سندريلا البدوية، المعاصرة: [11]

قصة سندريلا الحقيقية، تنطوي على أسوأ ماتعانيه المرأة من تواطؤ الأب، وعنف زوجته وبناتها، وهي تعبير عن تواطؤ المرأة ضد قضيتها من جهة، وسعيها من الجهة الأخرى إلى تغيير واقعها البائس، حيث لا تلعب إرادتها الانسانية الدور الحاسم في تغيير وضعيتها، فإرادة الذكر الأمير المنفذ، التي تتحرك وفقاً لمنطق الحظ والأقدار، غالباً ماثلة!

الروائي ”في الوقت الذي يبذل عالماً مُتخيلاً، يقدم إفادات وتصريحات، حول إبداع ذلك العالم المتخيل [12]

تنهض حكاية سندريلا الأصلية، في سعيها لرد الاعتبار للفتاة المظلومة، التي لحق بها ظلم واجحاف كبيرين، لتُكافأ في خاتمة المطاف بنهاية هذا الظلم، إذ تُحيلها الرواية هنا، إلى كون المرأة قضية مطلوبة، يتهافت عليها الرجال وليس العكس، إذ تُعيد هُدًى حَمْدُ إنتاج الحدوتة الأصلية، وتبيئها بزمنٍ ووقائع مختلفة، خلال شخصية رُبيدة.

انشجنت اللغة الشاعرية والأسلوب الأنيق الدافئ، في {سندريلات مسقط} بروح السخرية والتهكم والمفارقة، كأدوات هدم وإعادة بناء، ضمن آليات النص وأدواته في إنتاجه لنقد ذاته.

فالاستراتيجية النصية لسندريلات مسقط، تُراهن على تضمين الحكاية نقدّها، في مواجهة واقع بديل، على مفترق طُرُق المتخيّل والواقعي.

” عمتي مُزنة التي كانت تقول: النهار حال حد، والليل حال حد، كانت قاب قوسين أو أدنى من أن تتحوّل إلى سندريلا، أمي وأبي والطبيب أدلوا بمبرراتٍ مختلفة لعدّم تمكنها من ذلك، ولكن وحديّ وحسب، من كانت تعرف أن بئر جنيات عمتي جفّ. جفّ أبكر من المتوقع، ص: 8“

وليس الحكاية فحسب، مزيج من الواقعي والمتخيّل، فقد انسحب الطابع نفسه، على استخدام مزيج من روح التركيب التراثي للغة، في توظيف المفردة المعاصرة” في مثل هذه الليلة من كل شهر“.. أنه بث لروح الحكّي الشعبي، حيث تنهض الحكاية الخرافية، في قصص الكائنات الغيبية، فنسوة مسقط السندريلات الخرافيات، هن أيضاً جنيات ينتمين لعالم غيبي، غير قابل للتموضع في الواقع، لتشكل نسبة التموضع واقعياً بالنسبة للسندريلا والجنية، حدي حكاية تتماهى فيها الذات المتفتنة ”سندريلا“ في آخر أشدّ تفلنا ”الجنّية“.

”في مثل هذه الليلة من كل شهر، تهرب السندريلات من قرّف البيت والأولاد والأزواج المتطلّبين، يخرجن غير مبالياتٍ بأحد، وغير مستعدّات لتأجيل هذا الموعد على وجه الخصوص، رغم إدراكهن أن الزّمن سيركض بسرعة، إلا أنهن يبذرن الوقت ويروينه، لينمو على مهل، ص: 9“

وفضلاً عن إحتقان الرواية بالدلالات والرموز، كرمزية ودلالة البئر في السرد، فهي تقابل أيضاً بين عالمين: عالم سندريلا الحكاية الدغلي البدائي، بفضائه العام غير المحدد، وعالم سندريلا المعاصرة، التي يمثل [مطعم السندريلات] فضائاً عاماً للنسوة اللواتي يرتدنه، ولا يعدن حريماً في فضائه المحتقن بهار الحكايا.

ففي هذا الفضاء العام، الذي يمثل أيضاً محوراً لتداول وتبادل الرؤى، يعيش حياة مختلفة عن حياتهن في فضائهن الخاص [البيت] "السندريلات لسن كحالهن في البيت، لسن بالبيجمات الدأكنة، ولا بالشعر المربوط، الذي تفوح منه رائحة زيوت تقوية بصيلات الشعر، ولا بمنزر الطبخ. وأظافرهن ليست منكسرة.. ولو دققنا أكثر لاكتشفنا أن كعوب أقدام السندريلات، ليست جافة ومتشققة كما هي عادة، ص: 11"

رئيس الطباخين رامون، رغم وجوده العابر، الإستثنائي على مائدة السندريلات، إلا أن السرد يستضيفه في أهم دالتين: العلاقة التفاعلية بين الطعام والحب، كمحورين أساسيين ظلا يحكمان نشاط الانسان في الجغرافيا والتاريخ.. إيزابيل الليندي في روايتها الموسوعية الرائعة "أفروديت" [13] تكتشف وهي تنتزه في حدائق الذاكرة، أن ذكرياتها مرتبطة بالحواس، فعمتها مرتبطة في ذهنها، برائحة حبات السكر التي لها طعم البنفسج، فحين تظهر هذه السيدة "تفتح محفظتها بوقار وحرّكات طقسية، ثم تُخرج غلبة صفيح مزوّقة، وتُعطينا حبات كراميلا



خبّازية اللّون، مذاك وما إن يخطر أريج البنفسج، حتى تعود صورة تلك العمة على شكلها في ذاكرتي.“

وهنا روائح بهارات الطّهي التي انعقدت في مطبخ رامون، تماثل روائح أعشاب باتريك زوسكند في روايته الماكّرة ”العطر“ ..[14] إشارتنا هنا لهاتين الروائيتين (أفروديت) و(العطر)، ذلك أنهما نقيمان حواراً مع {سندريلات مسقط} التي حفّلت بتناساتٍ مشوقة، مع مختلف الأجناس الإبداعيّة، النثرائيّة كالحكاية الشعبيّة وألف ليلة وليلة [15] وكالمسلسلات والشعر. وبهذا المعنى لا تخلو {سندريلات مسقط} من الأيروتيكي الحُلْمِي، الحَيِّي، المخفّي بعناية بين ثنايا النّص، نتحسسه ولا نراه! فمثلما تكشف في المسلسل المكسيكي في الحنين الدرامي، الذي يحتل الأسيّرة ليلاً، مغضناً المخدات وغازياً الأحلام، ترحل عُرف النّوم إلى مطبخ رامون، الذي تتحوّل روائح البهار المنعقدة في فضاء شهواته البعيّدة، إلى روائح نسائيّة عبقة، تُشدّر دنفها وعطرها، فالسندريلات، يضمن إلى أطعمته شيئاً من روح الغزليات الرّيفيّة، وأغاني البدو في تحديّها لأغنيات الذي جي.. يضمن سحر حكايا شهرزاد، وربما قليلاً من البهار الممزّوج في بوح حبات الرّمان.

”القبلة الأولى في حياتي كانت جوار المطبخ، عندما طلبت مني ابنة صديقة أُمّي، أن ناكل قطعة الحلوى التي حضرتها لأجلها، فأمسك كل منا بطرف الحلوى، ولم نتوقف عن تناولها حتى اشتبكت شفتاي بشفتيها، وسالت الكريمة الطريّة بينهما.. صرت

هنا في مطعمٍ ظلَّ النَّاسُ يسمونه إلى زَمَنٍ طويلٍ (مطعم الشيف رامون).. أنتن سرقتن كل شيء مني، حتى أن المطعم بات إسمه [مطعم السندريلات]، ص: 25“

وكما في ألف ليلة وليلة تسكت شهر زاد عن الكلام المباح على مشارف الصُّباح، تكفُّ سندريلات هُدَى حَمْدُ، عن رَوَاية حكاياتهن عند منتصف الليل، ويتفرَّقن عائداً إلى بيوتهن، حيث عالمهن الضجر، الخال من فتنة الحَكِّي في فضاءٍ عام.

تستعيد زُبَيْدَة مقود السرد، وتمضي عبر تقنية الاسترجاع تحكِّي ذِكْرِيَّاتِ طفولتها، وعلاقتها بعمتها مُزنة ”كنت تحت الأجهزة التي تحيط بي من كلِّ صوب. أصغي إليه وأحزن لدمع أُمي. وكانت الأنابيب المتصلة بجسدي الصغيرة والسميكة منها أول معرفتي بالحياة، ص: 143/144 “

وعند الثانية عشرة تكفُّ زُبَيْدَة عن الكتابة والحَكِّي، فقد تعلم رامون أخيراً، سِرَّ طعم السندريلات الشهي، مثلما دفع رَآوي (عطر) زوسكند ثمن معرفة المقادير التركيبية لعطره القاتل ”في ذلك الوقت كان رامون، وعلى غير العادة يبتسم، وقد انجلى حزنه حقاً، هاهو الآن يتحوَّل إلى صائد أحذية حذِّق، بعد ما تعمَّدت السندريلات، ترك فرد أحذيتهن في أماكنٍ من السهلِ إكتشافها.

وكنت أنا أركض في الاتجاه الآخر تماماً، وبين يدي كنزي الهائل والمضئ، كنت أرقص جوار أعمدة الاضاءة الطويلة، والممتدة على طول شارِّع الحب، حتى أنه تهبأ لي في لحظة

سُكَّرٍ أَخَذَتْ، أَنْ أَعْمَدَةَ الْإِضَاءَةِ أُمْرَاءَ وَسِيمُونَ جَدًّا، وَمَا أَنْ  
اتَّعَلَقَ بِنِزَاعِ أَحَدِهِمْ وَأُفْلَتْهَا، حَتَّى اتَّعَلَقَ بِنِزَاعِ الْآخِرِ، الَّذِي لَا  
يَقُلُّ جُرْأَةً وَجَمَالًا عَنْ سَابِقِهِ.

امْتَدَّ رَقْصِي حَتَّى سَاعَاتِ الْفَجْرِ الْأُولَى، وَأَنَا أَصْرَخُ لِكُلِّ  
الْأُمْرَاءِ الَّذِينَ رَاقِصُونَ، مَتَعَمِّدَةً أَلَا أُفْلَتْ فَرْدَةً حِذَائِي هَذِهِ  
الْمَرَّةَ. أَنْ بِنْرِ جَنِيَاتِي مَمْتَلِئَةً، "الآن يَا عَمَّتِي مَزْنَةٌ وَلَنْ أَجْفُ،  
لَنْ أَجْفُ، ص: 157/158"



## هوامش:

[1] ر.م. البيريس، تاريخ الرّواية الحديثّة، ترجمة جورج سالم، منشورات عويدات، بيروت، 1967، ص: 112

[2] هُدَى حَمْدٌ، سنديلات مسقط، دار الآداب، بيروت، الطبعة الأولى ٢٠١٦

[3] بول ريكور، من النَّصِّ إلى المعنى (أبحاث التأويل)، ترجمة محمد برّادة، حسان بورقيبة، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، الطبعة الأولى ٢٠٠١، ص: 7

[4] السابق، ص: 8

[5] رولان بارت، هَسْهَسَةُ اللُّغَةِ، ترجمة دكتور منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، الطبعة الأولى ١٩٩٩، ص: 31

[6] البطة السوداء: القصة عبارة عن كيفية التحول إلى الأفضل. ففيما البطة ترقد علي البيض، تفقس سبعة فرخات صغيرة. لكن أكبر بيضة لم تفقس.

فتظل الأم ترقد عليها، إلى أن تفقس، ويخرج منها فرخ بط في غاية القُبْح؛ كَرَّهه الجميع. فيصبح حزينا جداً لاختلافه عن إخوانه. ويصيبه اليأس فيتوارى عن الانظار. إلى أن تعطف عليه امرأة عجوز، وتسمح له بالبقاء في بيتها، ولكنه أيضا يتعرّض للطرد من حيواناتها.

وبحلول الربيع ينشُر فرخ البط القبيح جناحيه، فيرى صورته التي تنعكس علي الماء، فيدهش، لقد أصبح طائر بجع أبيض جميل. وتناديه أسراب البجع: "تعال معنا، وسنكون أصدقاء".

وهذه القصة تحديداً هي قصة حياة أندرسن كما أعترف فيما بعد، فقد كان ابناً غير شرعي لأمير دنماركي. وقد تحوّلت صورة البطة السوداء بمرور الوقت، إلى شعارٍ للمتدمرين من أوضاعهم.

[7] في المسلسل، ثمة شخصياتٍ أُخرى حكاياتها مشوّقة، تتصل بمسكوتات النّص، كـ"ماتيلدا"، أخت "بلانكا فلور" التي تحبسها في المزرعة وتختطف ابنها، وتوهم "بلانكا" أنه مات وقت ولادته. و"رودريغو" الذي بدوره يسجن "إنريكيه" بتهمة سرقة مجوهرات "بلانكا" وتاماً كالجميع، يعتقد أن "بلانكا" قد ماتت وهي تضع ابنها. وبعد بضع سنوات يتزوج "رودريغو" من "كونستانزا" وينجبان طفلة تدعى "أنا كريستينا". وفي 1909 تعود "أنا كريستينا" من أوروبا إلى المكسيك على متن سفينة حيث كانت تدرس. تلتقي على متنها "أليخاندرو" شاب متكبر قليلاً أعجب بها. "أليخاندرو أداما" هو ابن "بلانكا" في الحقيقة. وبعد إكتشاف هويّة "أنا كريستينا" يقرر الإنتقام منها ومن والدها.

[8] بول ريكور، السابق، ص: 11

[9] بروفييسور عبد الله الطيب، المرشد الى فهم أشعار العرب، الجزء الثاني، مطبعة حكومة الكويت، الكويت، 1989

[10] رولان بارت، الغرفة المضيئة (تأملات في الفوتوغرافيا)، ترجمة هالة نمر، مراجعة أنور مغيث، المركز القومي للترجمة، القاهرة، الطبعة الأولى 2010، ص: 9

[11] بعد وفاة والدتها، تعيش سندريلا مع والدها، وبزواج والدها من امرأةٍ أُخرى، تُصبح حياة سندريلا شقاءً وضجر، بسبب سوء المعاملة، الذي تتعرض له من زوجة والدها وبناتها الشريرتين، إلى أن يقرر الملك إقامة حفل كبير، يدعو إليه جميع الفتيات، ليختار إحداهن زوجةً لولي عهده.

فقرّر زوجة الأب وبناتها الدّهاب، ويجبرن سندريلا على البقاء في المنزل. وفي عمرٍ حُزن سندريلا، يتبدى فضاء المكان عن ساحرةٍ طيّبة، تمكّنت من أن تجعل سندريلا ترتدي أجمل الثّياب والأحذية،

وصنعت لها عربّة جميلة تجرّها الخيول، وأمّرت الخيول بأن تأخذها إلى حيث الحفل، بعد أن نبّهتها بضرورة العودة إلى منزلها قبل منتصف الليل، وذلك لأنّ مفعول السحر سينتهي في تمام الثّانية عشرة. وعندما وصلت سندريلا إلى الحفل، أُعجب بها الأمير كثيراً؛ وقرّر أن يختارها زوجةً له، وكانت سندريلا سعيدةً جداً بذلك، لكنّها انتبهت إلى السّاعة وإذ بدقائق معدودة تفصلها عن الثّانية عشرة.

فركضت مسرعةً إلى بيتها، تعجّب الأمير من ذلك، وقام بالجري خلفها إلاّ أنّه لم يتمكّن من إدراكها، ولكن أثناء جريها تعثّرت، ووقعت منها إحدى فردّات حدائها، تركتها سندريلا من عجلتها فأخذها الأمير.

وبعد إنتهاء الحفل سرد الأمير لوالده قصة الفتاة التي أعجبه، فقرّر أن يأخذ فرده الحذاء و يبحث عن صاحبه. وفي خلال جولته ووالده، لم يدخل ذلك الحذاء في قدّم أيّ فتاة من الفتيات، إلى أن وصل الأمير إلى بيت سندريلا، وجربت بنتي زوجة أبيها الشريرتين ارتداه، لكنهما فشلتا أيضاً، فسأل الأمير إن كان في البيت فتاة أخرى فأجابوه بأنّها الخادمة، وأنّها لن تعجبه، لكنّه أصرّ على أن يراها.

نادى الأمير عليها وأمرها بأن تختبر الحذاء، وكان مناسباً جداً لها، فتذكّرها الأمير، وعزّف أنّ سندريلا هي الفتاة التي كانت تجلس معه في الحفلة، فأخبرها بأنه يريد الزواج منها، فوافقت وعاشا في سعادةٍ وهناء. [12] سعيد يقطين، قضايا الرّواية العربيّة الجديدة "الوجود والحدود"، الدّار العربيّة للعلوم ناشرون، الطبعة الأولى 2012، ص: 121

[13] أفروديت إيزابيل اللندي، كبحث في تاريخ الطعام وأنواعه وفوائده ولذته، لا تنسى الكاتبة أن تشير إلى الوصفات الضائعة في ليل الحضارات عبر التاريخ، والأخرى التي استمرّت في التراث الشفوي.

[14] بطل رَوَاية العطر لباتريك زوسكند، تخرّره المواد الأثيرية التي استنشقتها، فلا يعود قادراً على تمييز ما ظن في بداية تجربته أنه قد توصل إلى تحليله بمنتهى الدقة والثقة.

فقد فشل كرئيس الطبّاحين رامون، في التوصل إلى معرفة سر الصيغّة التركيبية للعطر الذي يُريد، فما كان ينقصه هو شيء أكثر من مجرد المقادير، شيء ينبعث من روح أولئك النسوة في مطعم السندريلات.

[15] في ألف ليلة وليلة تسحر "شهرزاد" السلطان، الذي كان قد عاد من ميدان المعركة دون إعلام مسبق، فوجد أحب زوجاته إلى قلبه تواقع عبدها، فأمر بقطع رأسها، ومن ثم قرّر أن يأخذ كل ليلة عذراء ويقطع رأسها عند الفجر. وكانت شهرزاد واحدة من آخر الفتيات.

في الليلة الأولى رتبت أوشحتها ورّاحت تحكي له قصة طويلة ومذهلة استمرت عدداً من الساعات. وما كاد ينبثق أول خيط من خيوط الفجر، حتى صمتت بحشمة تاركَةً الملك عالقاً، فمنحها هذا يوماً آخر من الحياة، وهكذا من قصة إلى قصة، ومن ليلة إلى ليلة أنقذت الفتاة عنقها، وداوت السلطان بمتعة الحكي من مرارة الخيانة التي طعنته في ذكورته.

## الإزاحة والإحلال في رواية سيدات القمر لـ "جوخة الحارثي"

توطئة:

الإزاحة والإحلال هاجس هذا المقال نعني بها، هدم معنى واقتراح معنى بديل له، كهدم المعنى الايجابي للرّيحان، كأحد الرّموز البارزة في هذا النّص، وإحلال معنى سلبي، بديل في عملية الانتقال من حقبة ماضية، لا يمكن محاكمتها - لأنها لم تعد موجودة- إلى حقبة وليدة، تأسست ابتداءً على المستوى الشعوري.

وذلك لاعتماد هذه الرواية على **الأفعال التمريرية** "حيث ينقل المتكلم المعنى الذي يقصده من خلال تمريره، تحت غطاء معنى آخر [1]"

وبطبيعة الحال، ينسحب ذلك على إزاحة شخصية، وإحلال أخرى، وإزاحة عالم وإحلال عالم آخر، وإزاحة بُنية حكاية وإحلال بُنية حكاية أخرى محلها.

ما يُغني النّص، ويفتحه على فضاءٍ ممكناتٍ سردية، وزمانية ومكانية وشخصيات عديدة، تتبدد الخطوط الفاصلة في ما بينها، من حيث الموقع المركزي أو الثانوي أو العابر، بين إحداثيات النّص.



ففي روايتها سيّدات القمر [2] تمضي بنا "جوخة الحارثي" بلغة شاعريّة حميمّة، بين براحتِ عوالم دافئة وأسيانة، تحكي تجرّبة نساء قرية عمانية صغيرة، يفتقرن للسلطة بحكم القوانين، التي تحكم الأبنية الاجتماعية، وتشدّ الوجدان إلى جذوره الثقافية، ومصادر إلهامه الشعبي في حقّب مختلفة.

حيث نلمح ظلال السادة والمستعمرين، وأشباح العبيد، والنساء المقهورات، في عالم قديم يتآكل مفسحاً الطريق، لميلاد عالم جديد تمثله "لندن" ثمرة علاقات هذا الوجدان المتململ، في عزلته الوجودية، التي تمثلها قرية العوّافي.. بما هي، (لندن).. إحالة للمدنية والتحديث ومشروع المنور الغربي، الآخر/ المختلف، في مواجهة القديم/ الماضي، المحلي/ الذات.

تحتشد في الرواية الكثير من البنى الحكائية، خلال شخصها المركزيين، والثانويين، والضيوف العابرين، رجالاً ونساء من أجيال مختلفة!

جميعهم يحكون عن تجاربهم المتنوعة في رحلة الخروج، من شرنقة النسق الموروث إلى أفق جديد، يلوح بميلاد البنت الصغيرة "لندن"، كبنية مركزية، مترافقة مع تجربة والدتها "ميا"، فتعلو كل هذه الأصوات المركزية والثانوية في فضاء النص، لتشكل صوت المستقبل، وهو يتخلل أفق المواجهة، بين الحاضر الواعد، والماضي المظلم بجرائره ومراراته.

وفيما يشتغل فعل الرّوي في مستويات الإزاحة والإحلال، يتبدى عن صوتٍ جديدٍ في السرد، دون أن ندرّك أن الصوت السابق، كفّ عن الاستمرار في سردِ حكايته غير المنتهية.

### مسكوت العنوان:

**سيّدات:** ج سيّدة، إسم علم مؤنث، يعنّي ذات السيّادة، وقد إقترن في الذّكرة الإسلامية، بنساء بيت النّبوة، وفي الوجدان الثقافي المسيحي بالسيّدة مريم العذراء، وبالتالي يصبح هذا الإسم هنا، بمثابة مصدرّ إلهام عقديّ.

**القمر:** ارتبط بالتقويم (القمرّي)، الذي يقترن بالحالة المزاجية للإنسان، فمن موقع القمر من الأبراج -حسب الفلكيين- تتحدّد التحوّلات العاطفية، فأيام القمر النّارية بما تنطوي عليه من تحفيز، على إتخاذ قرّار قد يتوافق، أو (لا) يتوافق مع أفراد العائلة، تقتضي توجيه طاقة عاطفية إضافية للتعبير الجسديّ! وهكذا، بضم طرفي العنوّان، نستفيد المغزّي الاستراتيجي لهؤلاء السيّدات، دوات الوجدان الريان بحكّايا التّراث "تتذكّرين وصية إعرابية لابنتها العروس، التي وجدناها في كتاب المستطرّف في المخزن، ص: 8" "أمّات أسماء برأسها لتطمئنّها، ثم تركتها متجهّة للرّف الذي نقلت إليه الكتب.. مسند الإمام الرّبيع بن حبيب.. فاكهة ابن السبيل.. ديوان عنترّة.. قصص الأنبياء.. العقد الفريد.. زهر الآداب.. ص: 34-35"

## الحكاية:

نقلب صفحات الرواية، فنكتشف أن زمنها لم يبدأ في الإستهلال المسكون بعشوق (ميا) لعلي بن خلف: "ميا التي استغرقت في ماكينة خياطتها السوداء ماركة الفراشة، استغرقت في العشق، عشق صامت! لكنه يهزّ بدنّها النّحيف كلّ ليلة في موجاتٍ من البكاء والتّنهّد، شعرت مرّاراً بأنّها ستموت، تحت وطأة الرّغبة في رؤيته. حلفت في سجودها في صلاة الفجر: والله العظيم يا رب لا أريد شيئاً، فقط أن أراه، ص: 7".

إذ يبدأ زمن الحكاية بعد ذلك بسنواتٍ طويلة، فيما زوجها عبد الله مسافراً بالطائرة إلى فرانكفورت، فيستعيد في ذاكرته flash back وقائع وذكريات حياته معها "كانت الطائرة تخترق سحبا كثيفة، وعينا عبد الله تجافيان النّوم على الرّغم من الرّحلة الطويلة إلى فرانكفورت، ص: 14"

الحكاية المركزيّة تنتظم في نسيج النّص، ضمن حكاياتٍ مركزيّة أخرى، هي حكاية "ميا" الفتاة البسيطة، التي تحترّف الخياطة "من أنا؟ بنت لا تعرف غير الخياطة، لست مثقفة كأسماء ولا جميلة كخولة، ص: 10" والتي تُفرض عليها من قبل عائلتها، رغبة لا ترغب فيها، فقلبها متعلق بشخصٍ آخر "حين رأته (ميا) علي بن خلف، كان قد أمضى سنوات في (لندن) للدراسة، وعاد بلا شهادة، كانت رؤيته قد صعّقت (ميا) في الحال، ص: 9".

## الإزاحة والإحلال:

لكنها أيضا حكاية قرية ”العَوَافِي“، التي تأخذ طابعها من وقائع حياة سكانها، والعلاقات التي تربط حياة هؤلاء السكان، بالحياة العامة لوطنهم، عبر تاريخه في حقبٍ مختلفة، يتم فيها رصد حياة هؤلاء النَّاسِ بأحلامهم في التحرُّر من الاستعمار والفقر والاستبداد والهيمنة، لتتشكّل خلال هذه الحقب، مسيرة حيوات هؤلاء السيدات، جيلاً أثر جيل! ليلعب الإيقاع المنتظم لماكينة الخياطة، دور الزمن في سرّياته الرّتيب.

ثمّة ”وحدة وظيفية بين الصّيع والأجناس السردية المتعدّدة“.. فالطابع المشترك، المميّز والمتفصّل والموضّح من لدن فعل الحكي في جميع أشكّاله، إنما هو الطابع الزّمني.

فكل ما نحكيه يحدث في الزّمن، ويستغرق زمناً، ويجري زمنياً. وما يحدث في الزّمن، يمكن أن يُحكى، ولعل كل سيرورة زمنية لا يُعترف لها بهذه الصّفة، إلا بقدر ما هي قابلة للحكي، بصورة أو أُخرى [3]

ف” (ميا) التي استغرقت في ماكينة خياطتها ماركة الفرّاشة، استغرقت في العشق ص: 7“، استغرقت في الزّمن، أو استغرقتها الزّمن!

إذ تتماهى في الإيقاع التكراري، لحركة ماكينة الخياطة، وتتخذ طريقة كلامها الإيقاع الزّمني نفسه ”وأحلف لك يا ربّي إني لا أريد غير رؤيته.. وأحلف لك يا ربي.. وأحلف...“

وهنا لاكتشاف أبعاد شخصية (ميا) كحرفية (خياطة)، لا بد لنا من الاطلالة على التاريخ الذاتي لحرفة الخياطة، منذ تشكّلت في الحياكة باليد!

فحكاية (ميا) هي حكاية وطنها، من الجهة الأخرى.. فسرّيان الزّمن ينتج عنه التطوّر، الذي يطال ماكينة الخياطة عبر الحقب، حتى أصبحت تُدار بالقدم (في زمن حكاية ميا).. هذا العالم المرتبط بالجلسات الحرّيمي، التي فيما تتداول أنواع الأقمشة، وحكايا باعتها المتجولين - تُرى هل كان حبيبها علي بن خلف، بائعاً متجولاً (للزّمن) في شوارع لندن، أم مستهلكاً له؟ وكيف عاد بلا شهادة، هل عاش هناك كمصطفى سعيد، ليس لأجل الشهادة، وإنما سمع مثله "في هذه المحكمة صليل سيوف الرومان في قرطاجة، وقععة سنابك خيل اللّنبّي؛ وهي تطأ أرض القدس، البواخر مخرت أول مرة تحمل المدافع لا الخبز، وسكك الحديد أنشيت أصلاً لنقل الجنود. وقد أنشأوا المدارس ليعلمونا كيف نقول (نعم) بلغتهم.

إنهم جلبوا إلينا جرثومة العُنف الأوروبي الأكبر، الذي لم يشهد العالم مثيله من قبل، في السيام وفي فردان، جرثومة مرض فتاك أصابهم منذ أكثر من ألف عام.

نعم يا سادتي، إنني جنتكم غازياً في عقر داركم. قطرة من السّم الذي حقنتم به سرايين التاريخ. أنا لست عطيلاً. عطيل كان أكدوبة. "[4]- تحترق الأسئلة في سرّيان الزّمن، ويحترق معها وجه حبيبها علي بن خلف، لتملاً صورة زوجها عبد الله ابن

التاجر سُليمان، فضاء العُرْفَة "فتحت (ميا) عينيها. ورأت ابنتها بين يدي أمها. نامت وحين فتحت عينيها مرّة أُخرى، كانت البنت ترضع من صدرها، وحين جاء ولد سليمان التاجر لرؤية المولودة، قالت له (ميا) أنها تريد أن تسميها (لندن)، ظن أنها متعبة من الولادة وتهدي، في اليوم التالي عادت والبنت وأمها إلى بيت عمه، وأخبرت أقاربه أن المولودة إسمها (لندن)، ص:  
"12"

الإيقاع المنتظم لماكينة الخياطة، يغرز إبرتها في قماش هذه الأسئلة، فيما يتسائل عن التفاصيل الجديدة والألوان الزاهية، التي ستنتظم عرسها من ولد التاجر سُليمان، وأمها تُعيد زخرفة السؤال "(ميا) يا بنتي ولد التاجر سُليمان يطلبك ص: 8"

ففي قرية العوّافي، لا تسلات بين أشجار الأسئلة، ولا مساومات على ثمن القماش، الذي يتم تفصيله، لينسرب داخله الجسد حميمياً، في هدوءٍ حذرٍ، تتحسس النسوة الماهرّات تفصيلاته: واسعٌ هنا. ضيقٌ هناك. زاهٍ هنا. شاحبٌ هناك، ويتشاورن ليساوٍ من على ثمن الخام، قبل التفصيل، وانسراب الجسد داخله برقة لا تخلو من توترٍ.

فتتحرك يد ماكينة الخياطة عكس عقارب الساعة، يدفعها الإيقاع المنتظم لحركة القدم، بعيداً عن (مسقط) و(لندن) والزمن الضبابي، لعلي بن خلف! فلا يبق في الحلق سوى طعم قرية العوّافي، حيث (لا) حق للاختيار، وحيث تنعدم الخيارات!

فيما القماش بين فكي مقص (ميا) يسعى حثيثاً ليفتح جُرحاً، ويغرّز الإبرة ليخيطه منطوياً على أحاسيسها وذكرياتها وأحلامها اليائعة، فماكينة الخياطة، تلعب دوراً كبيراً في تطوير مفاهيم الأنثى داخل (ميا) وتعزّيز وجودها الشعوري، وتبرير دخولها إلى عوالم أُخرى، لتخليق الحيّة في الزّواج.. يصبح فيها الخام (ميا) تحفة فنية مرغوبة، يطلبها ولد التاجر سُليمان، بما تنطوي عليه —وتكشفه في الآن نفسه— من عالم الجسد في لُغته وبوحه.. تمفصلاته.. اندارّاته تعرّجته.. هواجسه وظنوته!

فالتفصيل والخياطة أساس خلق وإبداع، ينهض على عاتقهما الإغراء والدغدغة المترافقتين داخل قميص النوم الكُحلي، الذي يُغطّي مكامن ألم الجسد وبوحه، وغبطته.. شجنه وبهجته وتاريخه. خلال الأجساد التي عبرت داخله، وهي تتداوله فيما بينها [5] فهو رّحم الولادّات الجديدة!

ف(ميا) لا تزال مشدودة إلى عالم ذلك الحبيب المستحيل، فقد أصرت على ولادة ابنتها في مستشفى النصارى في (مسقط)، وأصرت على تسمية ابنتها بلندن، وقد امتلكت من قبل ماكينة خياطة في وقتٍ "لم تكن ماكينة الخياطة السوداء ماركة الفراشة؛ قد وصلت إلى عمان بعد، كيف كانت (ميا) تُخيط على هذه الماكينة؟ الكهرباء كلها لم تكن قد وصلت بعد إلا إلى مناطق محدودة، ربما كانت هناك مستشفيات أُخرى، ص: 14"

العالم البعيد والمستحيل لعلي بن خلف، الذي يشُدُّ (ميا) إليه، يُسبغ على وَّعي زوجها عبدالله ولد التاجر سُليمان، غلالة من الغموض! فهو لا يفهم كيف حصلت (ميا) على ماكينة الخياطة، ولا لماذا أُصرَّت على الولادة في مستشفى الإرسالية، ولا لماذا أُصرَّت على تسمية ابنتهما (لندن) ولا لماذا قالت (لندن) عندما تخرَّجت من كلية الطب "أريد سيارة بي ام دبليو يا أبي. و(ميا) وضعت ماكينة الخياطة ماركة الفرَّاشة، في المخزَّن، حين انتقلنا إلى بيتنا الجديد، لماذا توقفت عن الخياطة، متى توقفت..

وحين فتحو فصول محو الأمية، دخلت (ميا) الصف السادس مباشرة، لأنها كانت تعرَّف القراءة والكتابة، وبعض الحساب. قلت لها يا (ميا) محمد صغِير، لما يكبر أدخلني المدرَّسة، قالت يا رجل أريد أتعلم إنجليزي، ص: <sup>15</sup> "حسب تعبير ماركس أن من يصنعون التاريخ، يصنعونه "ضمن ظروف لم يصنعوها، ذلك أن التاريخ بكيفية مباشرة أو غير مباشرة، هو تاريخ النَّاس الذين هم عناصر، حاملو وضحايا القوِّى والمؤسسات والوظائف والبنىات، التي هم مندمجون فيها، وفي نهاية الأمر، فإن التاريخ لا يستطيع أن يقطع مع الفعل، الذي يستتبع الفاعلين، والأهداف والظروف والتفاعلات والنتائج المقصودة، أو غير المقصودة.

والحبكة هي الوحدة السردية الأساس، التي تؤلف بين هذه المقومات اللامتجانسة، لتجعل منها كليةً واضحة مفهومًا [6]



فالحظة التي ورث فيها عبد الله تجارة والده سليمان – هو لم يصنع ظروف وفاة والده، أو الوفاة نفسها بما ترتب عليها من إرث – هي اللحظة التي أذنت بانتهاء سلطة جيل والده، وتبدد مخلفات ماضيه المتجدر في ذكريات الاسترقاق، فوالده لا يزال يعتقد أن (سنجر) ووالدته (ظريفة) عبيده، رغم أن الحكومة حررت العبيد، وكذلك (سالمة) والدة (ميا)، يتم إقصائها كمركز للأحداث، مع مخلفات ماضي التاجر سليمان، وهي اللحظة نفسها، التي توقفت فيها (ميا) عن الخياطة، فهي وزوجها بمثابة جيل إنتقالي، لـ (اللحظة) التي طلبت فيها ابنتهما (لندن) سيارة بي ام دبليو، واللحظات الثلاث، متزامنة في لحظة واحدة، فيما تعلن الأولى إكمال دورة حياة جيل التاجر سليمان، تؤذن الثانية بالانتقال إلى دورة حياة (لندن) كجيل ثالث، وهي كلحظة واحدة، تم تزمين ثلاث لحظات مختلفة داخلها، بمثابة الانتقال بين عالمين: الإنتقال من عالم جيل قديم أكمل مهمته، أو اكتملت دورة حياته، إلى عالم جيل جديد ينتظره الكثير لفعله!

”أريد سيارة بي ام دبليو، تليق بي كطبيبة وبنيت التاجر سليمان. لماذا نسبت نفسها لجدها، ص: 28“ (لندن) تنسب نفسها لجدها، لأنها تدرك أنه مصدر الثروة التي يتمتعون بها، لكنها تنسب نفسها له، في سياق محاكمته على عدم تمتعه بهذه الثروة، فهو كأبناء جيله، قطعاً لم يعرف السيارة البي ام دبليو، إذ ظلت ذكركه قابعة في زمن الرق وربما سنايك الخيل، إلى أن مات!

وجيل (لندن) كامتدادٍ لجيلِ والدتها (ميا)، له لُغته المختلفة، التي تتحدّر من مهارة حياكة الثوب، والتفصيل والخياطة والستر، مهارة المواردية والانطواء، حيث الإستعارة والتكنية والتلميح لغة بديلة عن التصريح، فهي أمينة لتراث وثقافة الخياطة وتغطية الأشياء "كانت (ميا) مبتهجة ولبست في الليل قميصها الكحلي. قلت لها حين ناموا: تحبينني يا (ميا؟) فجفت، سكتت ثم ضحكت بصوت عالٍ أزعجني.. قالت من أين جاء لك كلام المسلسلات هذا يا رجل، أم أن الدش والأفلام المصرية خربت عقلك؟ ص: 15" فـ(ميا) إمتداد لجيلِ والدتها (سالمة)، ووالده (سليمان) الذي لا يرغب في الإفصاح عن مشاعره، حتى وهو يُحتضر على فراش الموت! "حين أُحضر أبي في مستشفى النهضة، مددتُ يدي نحو يده، فأزاحها بكل عزم، ص: 16" فعدم قبولها، فكرة أن ابنتها (لندن) تعرّف شاباً وتحبه، هو عزم سليمان نفسه في رفض التعبير عن الضعف، وقلة الحيلة أثناء الاحتضار!

خلال تجليات خاصة، نكتشف أن عبد الله ولد التاجر سليمان، ما هو إلا وجه آخر لـ(ميا)، فهو مثلها لم يكن لديه حق الإختيار، لما يريد أن يكون عليه "أرجوك يا أبي أريد أن أسافر مصر أو العراق، أدرس في الجامعة. فشدّني من رقبتني وصرخ: وحيّة هذه اللحية، ما تطلع من عمان. تريد تتسفل؟ وترجع من مصر والعراق حاليّ لحيتك وتدخن وتشرب. واشتغلت في تجارته بعد الثانوية مباشرة، ص: 16"

فيتجلى الصرّاع نفسه الذي تجلى في (بندر شاه)، في كون الأب ضحية، للجدّ والحفيد، كون الحاضر ضحية للماضي والمستقبل: إذ يقول محميد بطل رّواية الطيب صالح (ضو البيت): "الإنسان لازم يقول (لا) من أول مرّة. كنت فرحان في ود حامد. أزرع بالتّهار وأغنيّ للبنات بالليل. أشرك للطير، وأبليط في النيل زي القرنتي. القلب فاضي وراضي. بقيت أفندي لأن جدّي أراد. ووقتتين بقيت أفندي كنت عاوز أبقى حكيم بقيت معلم. وفي التعليم قلت لهم أشتغل في مروي قالوا تشتغل في الخرطوم.

وفي الخرطوم قلت لهم أدرّس الأولاد قالوا تدرّس البنات. وفي مدرّسة البنات قلت لهم أدرّس تاريخ، قالوا تدرّس جغرافيا. وفي الجغرافيا قلت ليهم أدرّس أفريقيا، قالوا تدرّس أوروبا. وهلم جراً [7]

إذ يُلقى الحرمان من حق الاختيار، رداءً كثيفاً على هذا الحق، يمنعه من التحقق كشرطٍ لوجود وفعل! يزيحه!

ومن هنا يأتي فعل التعويض، بالإحلال لفعلٍ بديل، في مرّحلة لاحقة، بعد أن نتحرّر من السلطات، التي حرمتنا الحق في الإختيار، سواءً بتبذد هذه السلطات "موت التاجر سليمان" أو مغادرة المكان/ قرية العوّافي، حيث تعيش والدة (ميا) إلى (مسقط) كمكان بديل، مختلف، تعويضي لماضي تم إهداره.

بالتالي إعادة تشكيل وبناء الأحلام القديمة، التي تم تقويضها. والتي تبتدر خط شروعها التأسيسي، في نمط التربية المختلفة

لـ (لندن)، النمط الذي تمنياه (عبدالله وميا) لنفسيهما وحرما منه، يعوضانه في (لندن) باختيار مكان ولادتها، وفي القطيعة مع الإسم المحلي، وفي نمط التنشئة العصرية، وتلبية الرغبات غير المتاحة لأطفال العوّافي، وبالانتقال إلى مسقط، حيث تكتمل أرضية التأسيس، بانسحاب الجيل القديم ومخلفاته ورموزه وأدواته: (التاجر سليمان، سالمة والدة ميا، ماكينة الخياطة ماركة الفراشة (في المخزن، القبر، العوافي) حيث مستودع الذكريات/ الماضي.

لينفح الطريق في الاعتراف بمشروعية حب لندن (المستقبل)، وللحاضر المتجسد في أوبوها (عبدالله وميا).

ولذا عندما تعشق لندن يساندها، عبد الله "لندن لا تعرف كثيراً عن الغربية، لكنها تعرف بكل تأكيد عن الحب. ظل صمودها تحت سوط أمها مثار افتتاني وأمي، حتى كسرت السوط بنفسني وزوجتها منه. قالت لأمها: ما أدراك أنت بالحب؟ منذ فتحت عينيك على الحياة لم تري غير أبي. كم كان عمرك حين زوجوك منه، ص: 27"

وينتقل السرد بين اللحظة الحاضرة، والماضي في فترات مختلفة من الماضي، ليعيدنا مرة أخرى للحظة الحاضرة، وهكذا.

فقد اعتمدت "جوخة الحارثي" في هذا النص على تقنية تكسير الزمن، فهو ليس خطأ منتظماً بل مرآوات بين الماضي

والإيغال فيه، والعودة منه وإليه، وإلى ماضٍ أقرب، والانطلاق مرةً أُخرى، من اللحظة الحاضرة، إلى لحظةٍ ماضية. كما اعتمدت على أصوات الشخوص، كرواة للوقائع والأحداث بأنفسهم، في مزيج من إستلهام لـ(تقنية تعدد الأصوات البلفونية) و(رواية النص لنفسه)، إذ ليس هناك من يروي بالنيابة، مختبئاً خلف أصواتهم، إلا في حالاتٍ محدودة، فحتى الضيوف العابرين على النص أو الشخصيات الثانوية، خلال تداخلاتهم الحوارية كالمدرّس بيل، أو أبوصالح، أو سالمة أو سالم أو سنجر أو ظريفة، إلخ..

جميعهم يُسهمون في فعل الرّوي، لينتقل فعل الرّوي بسلاسةٍ دون أن نستشعر من المنلوج الداخلي لعبدالله في حبه لميا، مفسحاً السرد لهيمنة صوت (لندن) "جن جنون أبي. كان ذلك في بداية شيخوخته. هدّد وتوعد. ثم لم يعد لفتح الموضوع، وعادت ظريفة متفرّعة لي. دّست قرن الفلفل في فمي يوم قرر أبي تزويجها من حبيب؛ ص: 28"

لتنفتح نوافذ السرد على وقائعٍ عديدةٍ وكثيفة، ينتقل بينها في سرّعةٍ وتوتر، كومضاتٍ مشحونة بالكثير من الأحداث، التي تنطوي على طاقةٍ تفجيرٍ كثيف، في وجوهنا. وبسرعةٍ خاطفة متغلّطة لا تدري بأبها تمسك في الايقاع السردى اللاهث "ندخل محمد مدرسة الأمل لنوي الاحتياجات الخاصة.. فقدت الأمل في اجادة الإنجليزية، وتركت المدرّسة المسائية.. في ليلةٍ صيد العقق، كانت ظريفة تضمد جرّاحي البليغة بالملح والكركم،

وكنت أهذي بسؤالٍ وحيد: كيف ماتت يا ظريفة.. انهارت البورصة.. وبعد طلاق خولة وافتتاحها لصالون تجميل.. أصرت (ميا) على تعلم القيادة.. الصحافة سكتت.. سكتت عن اغتصاب حنان وزميلاتها، إلخ.. ص: 28-33“ فكل هذه الوقائع والأحداث، التي يتم سردها في زمنٍ واحد، حدثت في أزمنة وأمكنة مختلفة، لكن السرد يُحاكي عمل الذاكرة والوجدان، في بوجهها عن مخزوناتهما وإثوائتِهما المقصية في منافي اللاوعي، فيفرج عن انطوائتِهما. وفيما تتداخل الأزمنة والأمكنة ينفجر الحدث أو الواقعة، تخلف انطباعات قوياً ومؤثراً كبصمة على الوجدان.

ومما يلفت الانتباه المساحة التي احتلتها **الحُرَافة والتطير** في النَّص، ف(ميا) التي تعتقد أن عشبة الرِّيحان قتلت أمها.. قررت أن لا تزرع أي رِّيحان ”اهتمت بزراعة الورد البلدي والفل والياسمين والسوسن والخضروات وأشجار السفرجل والليمون، ص: 30“

رغم أن الرِّيحان كمقترح نقدي لهذا النَّص، كونه -حسب ويكي- نبات طبي بهاري عطري عُشبي، يلعب دوراً إيحائياً ثرياً. فالرِّيحان، اسم يُطلق على كلِّ نباتٍ طيب الرائحة [8] وباستخداماته المختلفة، ليس من بين وظائفه ما يجلب الشر. جمعه رِيّاحين، ومعناه وفقاً لمعاجم اللغة العربية الرَّحمة والرِّزق، والتسمية الإنجليزية له Basil مُشتقة من الكلمة الإغريقية βασιλεύς (بازيليوس) والتي تعني المَلِك، حيث

ارتبطت بإحياء ذكّرى عيد الصليب، الذي يُصادف يوم إيجاد الصليب من قبلِ القديسة (هيلينا).  
ففي هذا النَّص من جهةِ قدسيته، يفترن بـ ما تُحيل إليه عند الاسناد، مفردتي (سيّدات) و(القمر) من دلالاتٍ عقديّة كما ذكّرنا في مستهلّ المقال.



## هوامش

[1] بول ريكور، نظرية التأويل "الخطاب وفائض المعنى"، ترجمة سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الثانية ٢٠٠٦، ص: 41

[2] جُوخة الحارثي، سيدات القمر، دار الآداب، بيروت الطبعة الأولى ٢٠١٠

[3] بول ريكور، من النص إلى المعنى (أبحاث التأويل)، ترجمة محمد برادة، حسان بورقيبة، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، الطبعة الأولى ٢٠٠١، ص: 7

[4] الطيب صالح، موسم الهجرة إلى الشمال، دار العودة، بيروت، 1971، ص: 97-98

[5] في ملحمة "الأوديسا"، تحفظ "بنلوب" زوجها في غيابه، فعندما يحاصرها العدو ويطلبها، تقنعه بأن يمهلها لخيطة ثوب للزفاف، فكانت تُحكك أمام الجنود في النهار، وفي المساء تقوم بحل ما حاكته. حتى عاد زوجها وتحقق لها ما أرادت.

وفي قصص التراث الإسلامي، نجد ناقضة الغزل، "ريطة بنت عمرو بن سعد بن زيد"، التي ورد ذكرها في قوله تعالى: "وَلَا تَكُونُوا كَأَنَّي نَقَضْتِ غَزْلَهَا مِنْ بَعْدِ قُوَّةٍ أَنْكَاثًا تَتَّخِذُونَ أَيْمَانَكُمْ دَحَلًا بَيْنَكُمْ أَنْ تَكُونَ أُمَّةٌ هِيَ أَرْبَى مِنْ أُمَّةٍ إِنَّمَا يَبُلُوكُمْ اللَّهُ بِهِ وَيَلَيِّبُنَّ لَكُمْ يَوْمَ الْقِيَامَةِ مَا كُنْتُمْ فِيهِ تَخْتَلِفُونَ: النحل، 92".

فقد كانت خرقاء تغزل هي وجواربها من الغداة إلى نصف النهار، ثم تأمرهن فينقضن جميعاً ما غزلن، فكان هذا دأبها لاتكف عن الغزل، ولا تبقى ما غزلت.

[6] بول ريكور، السابق، ص: 11



[7] الطيب صالح، ضو البيت (بندرشاه)، دار الجيل، بيروت، 1997،

ص: 94\_95

[8] الرِّيحَانُ أو الحوك أو الحَبَقُ ويُلقَّب في أوروبا بالرِّيحَان الملكي أو العشبَة الملكيَة أو نبتَة القَدِّيس يوسف، يُعتَقَد بأن أصل الرِّيحَان يعود إلى الهند أو أفريقيا وقد أُسْتُنبت لأزيد من خمسة آلاف سنة، حيث عُرف عند الكُتَّاب الأغرِيق ديسقوريدوس وثاوفرسطس. أُطلق عليه المصريون القدماء إسم "ست" أو "شامو"، وأطلق عليه أهل العرَّاق والشام إسم الحبق، وفي الغرب يُسمَّى الأَس أما في اليمن فيُسمَّى الحابي أو الرعاوز. أُكتشِف الرِّيحَان في الألفية الخامسة قبل الميلاد، وعُرف كدواء له خصائص كثيرة في الطب القديم، ودُكر في كتب التراث العربي، كنبات عطري له قيمة طبية علاجية، ولا زال الرِّيحَان يُعتبر ملك الأعشاب من قبل الكثير من مؤلفي كتب الطبخ.

## خاتمة

في تناولنا لـ"جابر الطوربيد"، لاحظنا أنها احتقنت برّوح مدني التجريبية المشاكسة والمُعَامِرَة، ما جعل مسكوتات النصّ مُتَعَدِّدَة ومتباينة ومتنوّعة.

وكنصوص مدني الاخرى، التي انتهجت "التخييل السياسي" كـ(الدم في نخاع الوردة وخيول الزبد) انشحن النصّ - جابر الطوربيد، بالرّوى المترّكبة والمتجلية في مستوياته المختلفة، وكشف عن ثنائيات متنازّعة كالأضداد، ومتفاعلة في آن: الحيّاة والموت.. الخير والشرّ، الإنتصار والهزيمة.. المثال والواقع، مروراً بالطفولة والرّجولة، وإنهاءً بجدل الحيّاة / الواقع.

ومع مروان حامد الرّشيد في "الغنيمّة والاياب" تعرّفنا على الرّواية السياسية؛ لا من زاوية مناقشة الأفكار الأيديولوجية والبرامج، بل من موقع رّصد جدلية (الصراع) داخل التنظيم، وبين الحاكم والمحكوم [1] حيث اتخذت الحوارات شكل مجادلات ايديولوجية، طغت على عناصر السرد الرّوائي الأخرى. كما نزع الغنيمّة والاياب، نحو نوع من الواقعية التقريرية، ومع ذلك فهي لا تتميز عن غيرها من الرّوايات السياسية، إلا بتأكيداتها على الحدث السياسي.

فالرّواية السياسية هي رّواية/ رؤية لقضية [2] من قضايا الواقع السياسي، يقدمها الرّوائي بطريقة فنية؛ وهي غالباً تركز على

القضايا السياسية الوطنية أو القومية. أو الانسانية بشكل عام. كما تتبني على تبئير السلطة والحكم، مصورةً الظلم والاستبداد ومصادرة حقوق الإنسان، والزج بالمعتقلين السياسيين في السجون والقهر والتعذيب، والحروب الأهلية.

وفي الغالب الأعم أن كاتب الرواية السياسية، ككاتب رواية (الحرب) عايش الأحداث موضوع روايته ولكن ذلك ليس بالضرورة، فمن الممكن أن تكون المعيشة ذهنية محتشدة بالواقعية، ومحتقنة بالتجارب والأحداث [3] ولا شك أن السياسة أصبحت محوراً فكرياً في الرواية المعاصرة، ومهما تنوعت مواضيعها، وتعددت أبعادها الاجتماعية والواقعية، وجنحت إلى الحداثة الشكلية والتنوع الفني. تظل تعبر عن اطروحتها السياسية سواء بطريقة مباشرة أو غير مباشرة.

فالساسة حاضرة في كل الخطابات والفنون والأجناس الأدبية. وتتمظهر بجلاء ووضوح في فن الرواية، التي تعكس نثرية الواقع وصراع الذات والموضوع، والصراع الطبقي والسياسي، والتفاوت الاجتماعي وتناحر العقائد والأيديولوجيات، والتركيز على الرهان السياسي، من خلال نقد الواقع السائد، واستشراف الممكن السياسي.

كما تستند الرواية السياسية أيضاً، إلى بلاغة الإقناع والدعاية والتحريض والالتزام، وتبليغ الأطروحة المقصودة، بشتى الوسائل. لأن الغاية تبررها وتعزدها.

وتتأرجح الرواية السياسية بين الجانب الروائي والجانب الأروحي. وتزدهر هذه الرواية من خلال ارتباطها بسياق تاريخي وطني، مليء بالصراعات الإيديولوجية، التي تلزم كل روائي بالخوض فيها.

ويظهر من خلال كل هذا؛ ارتباط الرواية السياسية بوظائف تلقينية وعقائدية مونولوجية. وهي وظائف تمتلك سلطة إنتاج الأمر والتلقين والمعرفة، نازعة باستمرار نحو أحادية المعنى، في معاكسة واضحة لتفجير النص والدلالة في الرواية الحديثة والجديدة[4]

يُعرف لوسيان جولدمان الرواية الغربية، بأنها بحث البطل الإشكالي عن القيم الأصلية في مجتمع متدهور، يتسم بالتشئيم والاستلاب والاعتراب، وضياع الإنسان وهيمنة القيم الكمية، ومعايير السوق والتبادل السلعي والإنتاجي، بينما يرى جورج لوكاتش، أن الرواية لم تظهر في الغرب، إلا لتفرز تناقضات المجتمع البرجوازي، وتصور صراعه ضد الطبقات الاجتماعية المعارضة الأخرى[5]

وبرع روائيون من مختلف الأقطار العربية، في تشخيص الواقع السياسي المعاصر، وتصوير أمراض السلطة والحكم البراجماتي والانتهازية والوصولية، وانتهاك حقوق الإنسان والرجح بهذا الإنسان في السجون والمعتقلات السياسية، والمصحات العقلية، كما لاحظنا -مثلاً- على رواية دكتور عمرو عباس "الجنخانة". وغيرها من الروايات السياسية، التي

عرت وسخرت من أنظمة الحكم، القائمة على استبداد الزعيم الفرد والتسلط، وبذلك ثاروا على الواقع الاجتماعي القاسي والفساد، والحياة البائسة الرثّة؛ التي تعيشها مجتمعات مقهورة.. معتمدين في تشريح كل ذلك على تقنية نقد الذات والآخر، كأهم أدوات التعبير الفني في الرواية السياسية.

في الواقع أثبتت الرواية في العالم العربي، خلال نصف قرن من تحديات السرد، قدرتها على تحدي الرقابة ومقص السلطة، وانتهاك "التابوهات" السائدة في المجتمعات العربيّة، وقد تجلّى ذلك بوضوح منذ ثمانينيات القرن الماضي في روايات عبد الرحمان مجيد الزبيعي (الوكر، ١٩٨٠) وعبد الرحمن منيف في (خطوط الطول خطوط العرض، ١٩٨٣)، والطاهر وطار في (الحوات والقصر ١٩٨٠) و (العشق والموت في الزمن الحرائشي ١٩٨٠) وصنع الله إبراهيم في ( اللجنة ١٩٨١ وبيروت بيروت ١٩٨٤)، وحيدر حيدر (مرايا النار، ووليمة لأعشاب البحر ١٩٨٤)، علاوة على جمال الغيطاني في سفر البنيان والزويل [٦] وإبراهيم بشير إبراهيم "الزندية" و"التراب والرّحيل".

الروايات الخاصة بفضاء السجون والمعتقلات السياسية والمصححات العقلية، التي زُج فيها المثقفون العضويون- بمفهوم أنطونيو غرامشي، والمناضلون السياسيون وزعماء الأحزاب وأعضاؤها وأتباعها، بل زُج فيها حتى المثقفون الوصوليون والانتهازيون والمهادنين للسلطة، عقابا لهم على أطماعهم

وظموحاتهم "التسلقية" والمصلحية.. شغلت حيزاً كبيراً بين الروايات السياسية.

وعندما نتحدث عن رواية التخيل السياسي، نجد أن أهم ما حققته من نجاح، هو القدرة على التأثير في القراء، إذ اعتمد كتابها على استلهام التراث التاريخي و الفلسفي والصوفي والسياسي، للتعبير عن الحاضر بطريقة فنية جميلة، قائمة على التهجين، و(المحاكاة الساخرة)، والأسلية، والمفارقة، و التناص والمعارضة، ومحاكاة المصادر واستعمال المستنسخات.

فنقل أصحاب هذه الرواية القرار إلى استغوار اللاشعور السياسي، واكتشاف مكبوتات التسييس وتجلياته في "التابو"، كما رحلوا بالقارئ إلى أجواء التراث والزمن الماضي، لمعايشة الأجواء السياسية وتناقضات المجتمع وصراع الإنسان مع السلطة القاهرة، ليقارنوا ذلك بعصرهم المكهرب، الذي يعيشون فيه، كما تخيلوا حاضرهم سياسياً، وذلك من خلال الموروث الرّسمي أو الشعبي.

في هذا السياق، نلاحظ في الغنيمة والاياب مثلاً، أن دكتور مروان حامد الرّشيد، يركز على منطقة محدّدة من الصّراع والتهموء السياسي، هي منطقة الحياة الطلابية.. فقد ولدت هذه الرواية؛ من رّحم القمع العنيف، الذي يتعرض له الطلاب، الذين لا يملكون إزاء مواجهة هذا القمع، سوى براءتهم الوجدانية؛ ومشاعرهم المعذبة، ووعيمهم الذي لم يكتمل نضجه

بعد، والذي هو زادهم، في التمرد على النسق الشمولي المغلق،  
الذي سُجنوا داخله!

فهي رَوَايَة تُسَلِّط الضوء على منطقة غامضة، في التاريخ  
السياسي لليسار السوداني، هي اللحظة التي سبقت وعاصرت  
إنقلاب مايو ١٩٦٩ وتعدّته لترسم أخاديداً عميقة في مستقبل  
البلاد، منذ تسعينيات القرن الماضي!

كما نلاحظ أن هذه الرّواية أشبه بعصافير آخر أيام الخريف  
لاحمد حمد المك، بما تعج به من الهجين والغرباء [7] الذين من  
بلدان أُخرى (مصر، كينيا، إنجلترا،..) لتؤول في النهاية إلى  
التعبير، عن لحظة واحدة فقط.. لحظة كونية.. هي لحظة  
الإنسان المنتمّي لذاته، والذي من خلال هذا الإنتماء، يحاول  
صنّع حياته بعيداً عن مُخلفات الماضي وجرائره!.. مع اختلاف  
كلتا الروايتين في الشكل ومجمل التيمات المستخدمة، فعصافير  
آخر أيام الخريف هي رّواية تخييل سياسي، بينما الغنيمة  
والاياب رواية سياسية. وهذا يقودنا للحديث عن التخييل  
التاريخي في ثلاث برتقالات مملوكية لحجاج أدول.

أن الرّواية التي أصبح مؤكداً، أن من اشتراطاتها كتخييل،  
قدرتها على إنتاج وّعي بالتاريخ.. ليس كوقائع وأحداث انتهت  
إلى التدوين والأرشفة، وإنما كتاريخ خاص تتحكم في آليات  
إنتاجه حصيلة مرجعيات؛ يضبط الرؤية إليها المؤلف. كما هو  
الحال في الطريق إلى المدن المستحيلة لأبكر آدم.

ومثلما نلاحظ على رواية الزندية لابراهيم بشير ابراهيم، التي نزع منها أنها أرهست بميلاد تيار "رواية الهامش"، باعتبارها حاملة لبذور مستقبل جديد. فالهامش الجغرافي يتمثل في "الدم في نخاع الورد" مثلاً بفضاءين؛ فضاء المدينة وفضاء القرية، لكن في (الزندية) الهامش الآخر هو هامش المدينة نفسها.. الهامش الاثني والثقافي الذي تجلى في الأهالي سكان الزندية. وفيما اشتغل مدني في جابر الطوربيد، على استلهام الخطاب الصوفي ليزامنه في الراهن. فإنه أيضا استلهم في "الدم في نخاع الورد" عدد من الحكايات التي تمثلها طبقات أو شرائح اجتماعية مختلفة، دمجها في سياق كولاجي جاعلاً منها حكاية واحدة، إضافة إلى حضور تيمات أخرى عديدة.. نجده في بناء جابر الطوربيد كرواية تخييل سياسي. قد استحضرت الأسطورة والشعر والواقع. كما عمد إلى بنائها سردياً، خلال سرد ينقل حديث سارد آخر متوار خلف السرد. مستفيداً من تقنية السارد نفسها التي ميّزت "موسم الهجرة إلى الشمال".

كما أن مدني تطرق إلى زمن الحكاية، وفضائها والقرية، خلال تخييل متعال.. كذلك وظف التناصت التي تحيل إلى روايات أخرى.

وكذلك نجد ابكر آدم اسماعيل في "الطريق إلى المدن المستحيلة" قد جمع في روايته بين الملحمة والتخييل السياسي، وأشرك القارئ في اللعبة السردية، من خلال استخدام ضمير



المخاطب غير المتوقع (هب أنك) وذلك للتوحيد بين القارئ وفرقة "أولاد قرف".

ونلاحظ هنا التطور في التقنية السردية المعتمدة في الرواية الجديدة تحديداً، حيث أصبحت تشكل اتجاهات واضحة، في التخلص من تقنيات الرواية التقليدية، في حين ينظر لها على أنها إضافة نوعية في البناء الفني للرواية التي تقوم على إخراج القارئ من سلبيته، عبر دفعه إلى الدخول إلى اللعبة السردية، أو توريثه فيها.

من الجانب الآخر نجد التخيل التاريخي في زرايب العبيد لنجوى بن شتوان وثلاث برتقالات مملوكية لحجاج أدول، قد انطلق من أن كل خطاب روائي، يحمل تاريخه الخاص؛ وكل رواية تحمل فترة تاريخية لشخصية تاريخية عاشت ومازالت تعيش، وكل خطاب روائي ينتج خطاباً روائياً تاريخياً من الدرجة الثانية، من خلال الاستعارة.

حيث يحضر التخيل التاريخي والسياقي في الرواية، انطلاقاً من مبدأ نظام التحوّل من وضعية الاحتلال إلى وضعية التحرر، وبالتالي نهاية حقبة وبداية حقبة.. نهاية الهدم وبداية التأسيس. ومثلما رأينا تداخل السيرّي والتخيل عند مروان حامد الرّشيد، نرى السيرّي يتداخل مع التخيل التاريخي في زرايب العبيد. وإضافة إلى ذلك تحضر أسئلة الهوية والثقافة في كليهما.

ففي ثلاثة برتقالات مملوكية، وفيما تبدأ الحكاية في مكانٍ انتقالي غريب (المكان الأول، بلد البحيرة المثلجة) تتأسس بُنيتهَا

المركزيّة، كدرّج يُفضي إلى عتبة المكان الثاني (القاهرة المملوكية) فبالإحالة لبوتور "ليس الآخرون ما رأيناه فيهم بأعيننا وحسب، بل هم إلى ذلك ما أخبرونا به عن أنفسهم، أو أخبرنا به غيرهم عنهم، وليسوا كذلك أولئك الذين عرفناهم، بل كل الذين ترّامت إلينا أخبارهم، وهذا لا ينطبق على الناس وحدّهم، بل ينطبق كذلك على الأشياء والأماكن، التي لم نذهب إليها، لكنها وُصفت لنا وعلى ذلك يتكثّف الزّمن في فضاء (المكان الأول)، فيما يمضي بإيقاع بطيء في (المكان الثاني)، حيث تتشكّل الحكاية في "مستوى لغوي معاصر.

وفي الحقيقة ثلاثة برتقالات مملوكية وزرايب العبيد ليستا هما الوحيدتان، فعلى سبيل المثال كتيبة سوداء لمحمد المنسي قنديل وثمان الملح لخالد البسام وفتق عبيد لسميحة خريس، ما هي الا نماذج لتيار جارف من روايات العبيد في السنوات الاخيرة، فالمتابع للمشهد الرّوائي العربي، لا شك أنه لاحظ ثمرات ما أحدثه من خلخلة على مستوى السرد، إذ استعاد روايات العبيد، كمصدرٍ إلهامٍ لتغيير الوضع الوجودي المزري، الذي ظلّت تعيشه شعوب المنطقة، تحت قمع وسحل ديكتاتورياتها الرّاسخة في الواقع وفي الوجدان الثقافي لقرونٍ طويلة، فقد ظلت النُظم تتغيّر بتغير العُصّور والمرّاحل، سواء على عهود الاستعمار الغربي أو ما أعقب ذلك، من نُظم استعمار محلي، رسّخت للعلاقات نفسها: "شعوب من العبيد وقادة من السادة" ..

في ظنّي أن رَوَايات العبيد الحديثة، التي أزعَم أنها أخذت تتبلور كنوع أو جنس قائم بذاته، في المشهد الرّوائي في العقد الأخير، مستلهمة من أحداث الرّبيع العربي، في جوهر أسباب اجتياحه المنطقة، كرفض للماضي/الحاضر الأسود المتماهي في الحياة الرّاهنة لإنسان المنطقة.

وفي الواقع تقودنا روايات العبيد أيضا الى قصص الحرب، ففي رواية ابراهيم الكوني "فرسان الاحلام القتيلة" باعتبارها تنتمي الى رَوَايات الحرب، وعلى عكس لُغَةِ السرد الشعريّة العذبة، التي اعتدنا عليها في سرديات الكوني، وسمت اللُغَةُ الصريحة ذات الإيقاع المتوتر، هذا النص في الكثير من أجزاءه، بطابع المباشرة المتفلتة، تحت وطء القدرات السردية والحرفية العالية للكوني. والتي استلهم فيها السيري بصورة مشوقة.

هذه الرواية تجاوزت الخيال، فيما وثقته من وقائع وأحداث الثورة الليبية في "لحظة السقوط الوشيك للنظام البائد" وفيما تستعيد تأملات الراوي، في الآن نفسه الماضي الاستبدادي الدّامي، الذي يُضاهي لحظته الرّاهنة كابوسيةً وعُنف!

وفي إستعانتها بقدراته الفكرية التحليلية العالية، يوظف الكوني السُخريّة، كأداة لمعالجة التاريخ، باجتزاء لحظات زمنية معينة في التاريخ الليبي، يُعمل فيها الرّاوي معاول الهدم، لعبور الجدران، تفادياً لطلقات القناصة، التي تنصيده.

ومع جوخة الحارثي وهدى حمد، استشرّف هذا الكتاب آفاق الرواية الجديدة، التي فيما يرى جيريمي هورثون بأنها <sup>[8]</sup>تعد

من التطورات الحديثة نسبياً في فرنسا، حيث تعرضت التقاليد المتعارف عليها للإنشاء التخيلي، للتشويه والاستهزاء المقصود، بهدف إرباك القارئ للحصول على نوع مختلف من التأثير، وبهذه الطريقة يمكن رؤيتها بوصفها شكلاً متطرفاً للحادثة.

لا شك في أن الرواية الجديدة تعدّ تطوراً طبيعياً للرواية الحديثة، التي ظهرت في مطلع القرن العشرين، فكلتا المدرستين من وجهة نظر لوسيان غولدمان ترتبطان بمرحلة من مراحَل تاريخ الاقتصاد و(التشيؤ) في المجتمعات الغربية، غير أن الرواية الجديدة عملت على هدم بنيان الرواية التقليدية، مع محاولة إفران أشكال عديدة بتقنيات ورؤى جديدة، أو مغايرة.

إن عملية هدم بنيان الرواية التقليدية جاء ليعصف بأهم مكونات السرد التقليدي عبر إفراغ الرواية من الحركة الكلاسيكية من حيث وضوح العقدة وتطور الأحداث وتوازنها؛ ما يعني تراجع السرد، وتقدم الوصف الاستطرادي، الذي يعدّ تحولاً عميقاً يطال البنية الروائية التي كانت تقوم على الحدث.

ولعل المعادلة الجديدة التي فرضها رواد الرواية الجديدة تنهض على الوصف، الذي أصبح يشكل المساحة المهيمنة على المتن الروائي، عبر إعطاء الرواية بُعداً أشد كثافة في المعالجة، أو من خلال التركيز على ظواهر الأشياء، بدلاً من تحليلها.

فرواد الرواية الجديدة في بحثهم عن الشكل الجديد، لا يعتمدون على تقنيات واحدة تشكل نهجاً، إنما يتفقون على رؤية واحدة، قوامها رفض الرواية التقليدية، أو ربما يرفضون الالتزام الأيديولوجي، ما يتطلب بناء الشخصية، بمعزل عن قاعدة التحليل النفسي، أو بث الرسائل، أو أي موقف أخلاقي، فالمعنى أصبح مندغماً في الأشكال التي يخلقها الروائي.

عملية هدم بنیان الرواية التقليدية، جاء ليعصف بأهم مكونات السرد التقليدي، عبر إفراغ الرواية من الحركة الكلاسيكية؛ من حيث وضوح العقدة وتطور الأحداث وتوازنها.. ما يعني تراجع السرد، وتقدم الوصف الاستطرادي.

إن الشكل الجديد للرواية الجديدة، يعني أن لكل روائي أسلوباً مختلفاً، وبناءً عليه فإن مفهوم الرواية الجديدة، يتحدد من خلال رفضها للشكل الثابت، أو من خلال بحثها عن أشكال جديدة في كل مرة،

لقد أصبحت الرواية الجديدة، تقوم بحركة عكسية في الرؤية، إنها تتجه إلى الأمور، التي لم يلاحظها الإنسان، مع أنها ذات قيمة في حياته، فهي وصف لأشياء خارجية سطحية، أو عبر وجودها الخاص بلا تدخل من الروائي، والهدف من كل ذلك تحقيق الصدمة، وهكذا نلاحظ بأنه لا وجود لشخصية سيكولوجية، ولكن هناك حضوراً إنسانياً لأشخاص لا وجود لهم، كما يقول البيريس في "تاريخ الرواية".

كذلك توظيف تقنيات غير مسبوقه في أعمالهم الروائية، ومنها استخدام طرائق الوهم الذهني، من أجل خلخلة البنيان السردية، أو عبر مزج الشخصيات الروائية، أو جعل عدة شخصيات تتحوّل إلى شخصية واحدة، أو عبر تمزيق الشخصية وتشظيها.. كل ذلك يأتي بُغية هدف واحد، هو جعل الرواية تعاش من الداخل، كما يقول ريمون جون في كتابه (الرواية الجديدة).

إن ما تتميز به الرواية الجديدة، محاولتها بناء عالم روائي جديد، إذ لم تعد تتقبل كل سابق عليها، كونها في حالة رفض دائم، فهي في حالة تشكل وتحوّل مستمرين.

ولذلك الثورة على القيم الروائية الموروثة أو السائدة، هي ثورة على قيم العصر أيضاً، أو على قيم المجتمع، وهو المقترح النقدي الذي أنتج "الميتاورائية".

وفي هذا المسار تمضي "هُدَى حَمْدٌ"، في روايتها {سندريلات مسقط} وتُسعى كدأب الروائيين الجدد- إلى تفسير وحدة القصة وتفكيكها، وتفسير لغة الحكيم، وتشذيب بُنيات العالم الروائي في نسيج السرد. وتمزيق الصوت الواحد.

فالأساس الذي نهضت على عاتقه {سندريلات مسقط} كـ"نص سردي" منشغل بالإجابة عن أسئلة المرأة في "مطبخ الوجود/الأنا"، وإعطاء معنى لهذا اللا-منطق الذي يحكم الفضائين: الخاص (البيت) والعام (مطعم السندريلات)، وامتدادات هذا المعنى الذي تمثله السندريلات في العالم

الخارجي، بإبراز حضورّ هنّ الإنسانيّ العالِي في (النص) ولكن الهشّ في (الواقع!).

وهو أمر لا يختلف كثيراً عنه في سيدات القمر، لجوخة الحارثي ففي قرية العوّافي، لا تسلات بين أشجار الأسئلة، ولا مساومات على ثمن القماش، الذي يتم تفصيله، لينسرب داخله الجسد حميمياً، في هدوءٍ حذرٍ، تتحسس النسوة الماهرّات تفصيلاته: واسعٌ هنا. ضيقٌ هناك. زاهٍ هنا. شاحبٌ هناك، ويتشاورن ليساوّمن على ثمن الخام، قبل التفصيل، وانسراب الجسد داخله، برقةٍ لا تخلو من توترٍ.

فتتحرك يد ماكينة الخياطة عكس عقارب الساعة، يدفعها الإيقاع المنتظم لحركة القدم، بعيداً عن (مسقط) و(لندن) والزمن الضبابي، لعلي بن خلف! فلا يبق في الحلق سوى طعم قرية العوّافي، حيث (لا) حق للاختيار، وحيث تنعّم الخيارات!

فيما القماش بين فكّي مقص (ميا) يسعى حثيثاً ليفتح جرحاً، ويغرّز الإبرة ليخيطه منطوياً على أحاسيسها وذكرياتها وأحلامها اليانعة، فماكينة الخياطة، تلعب دوراً كبيراً في تطوير مفاهيم الأنتى داخل (ميا) وتعزيز وجودها الشعوري، وتبرير دخولها إلى عوالم أُخرى، لتخليق الحياة في الزواج.. يصبح فيها الخام (ميا) تحفة فنية مرغوبة، يطلبها ولد التاجر سليمان، بما تنطوي عليه —وتكتشفه في الآن نفسه— من عالم الجسد في لُغته وبوحه.. تفصيلاته.. انحداراته تعرجاته.. هواجسه وظنونه!

فالتفصيلِ والخياطةِ أساس خلق وإبداع، ينهض على عاتقهما  
الإغراء والدغدغة المترافقتين داخل قميص النوم الكُحلي، الذي  
يُغَطِّي مكامن ألم الجسد وبوحه، وغبطته.. شجنه وبهجته  
وتاريخه. خلال الأجساد التي عبرت داخله، وهي تتداوله فيما  
بينها فهو رَّحِم الولادات الجديدة!





## هوامش

- [1]. أحمد محمد عطية، الرواية السياسية، دراسة نقدية في الرواية السياسية العربية، مكتبة مدبولي، القاهرة، الطبعة الأولى ١٩٨١، ص: ٣٣
- [2]. د. سمير روجي الفيصل، السجن السياسي في الرواية العربية، جروس برس، طرابلس، لبنان، الطبعة الثانية ١٩٩٤، ص ٤٥
- [3]. صالح سليمان عبد العظيم، سوسيولوجيا الرواية السياسية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الأولى، ١٩٨٨، ص: ٣١
- [4]. فيصل دراج، الواقع والمثال، مساهمة في علاقة الأدب والسياسة، دار الفكر الجديد، بيروت، الطبعة الأولى ١٩٨٩، ص: ٤٥
- [5]. جورج لوكتاش: نظرية الرواية وتطورها، ترجمة نزيه الشوفي، دمشق، الطبعة الأولى ١٩٨٧، ص: ١٥.
- [6]. لوسيان جولدمان و آخرون، البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، ترجمة محمد سبيلا وآخرين، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، الطبعة الأولى ١٩٨٤، ص: ١٠٨
- [7]. د.حمدي حسين، الرؤية السياسية في الرواية الواقعية في مصر (٦٥-١٩٧٥)، مكتبة الآداب للنشر والتوزيع، ١٩٩٤، ص: ١٨
- [8]. محمد منيب البوريمي، الفضاء الروائي في الغربة "الإطار والدلالة" دار النشر المغربية، الدار البيضاء، الطبعة الأولى ١٩٨٤، ص: ٣٣
- أنظر: د. سعيد علوش: المصطلحات الأدبية المعاصرة، مطبوعات المكتبة الجامعية، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ١٩٨٤.

## المحتويات

6	إهداء
7	مقدمة
12	تأملات السرد بين سراب الصحراء وأشباح القناصة!
31	الدلالة والسياق التعبيري في جابر الطوربيد لمحمود محمد مدني ..
48	الاستهلال، مورفولوجيا الزمن وحركة السرد ..
	تابو (الجنس)، (الخبز) و(التاريخ) في ثلاث برتقالاتٍ مملوكة [1]
70	لحجاج أدول ..
82	القهر والتهميش، في رواية الزعيم يحلق شعره [1] لإدريس علي ...
96	روايات العبودية: التخيل التاريخي والسرد ..
117	زخم تقنيات الرواية الجديدة في {سندريلات مسقط} لهدى حمد ...
136	الإزاحة والإحلال في رواية سيدات القمر لـ "جوخة الحارثي" ....
154	خاتمة ..
170	المحتويات ..





دار بسمة للنشر الالكتروني

+212 771 814 934

basma24design@gmail.com

دار بسمة للنشر الالكتروني

www.darbassma.com