التّجريب الرّوائيّ

بين غواية التّجديد وغائيّة المعنى

© جميع الحقوق محفوظة

لا يجوز نشر أي جزء من هذا الكتاب، أو اختزان مادته بطريقة الاسترجاع أو نقله على أي نحو، سواء أكانت إلكترونية، أم ميكانيكية، أم بالتصوير، أم بالتسجيل، أم خلاف ذلك، إلا بموافقة كتابية من المؤلف، ومقدّمًا.

الطبعة الأولى

2024

ISBN 978-614-503-133-8

دار البيان العربي
للدراسات والنشر

Tel.: 00961 3 305 257 - E-mail: dar-albayan2021@hotmail.com

د. هدى عيد

التّجريب الرّوائيّ

بين غواية التّجديد وغائيّة المعنى

2024

الإهـــدَاء

إلى عيسى ولين وجاد

معًا نصنعُ المعنى

ونتحدّى كلّ غياب

هدى

التّجريب الرّوائيّ بين غواية التّجريد وغائيّة المعنى

قراءة في ستّة نماذج مختارة من الرّواية العربيّة المعاصرة (2002-2024)

[مريم الحكايا لعلويّة صبح 2002- القوس والفراشة لمحمّد الأشعريّ 2010- يا مريم لسنان أنطون 2012 - هاء وأسفار عشتار لعزّ الدّين جلاوجي 2022- طريق الشّمس لعبد المجيد زراقط 2022 - نزوح لحبيب عبد الرّب سروري 2024]

المقدّمة

يبدو الإنسان كائنًا لغويًّا بامتياز؛ مخلوقًا لا ينفكّ يمارس فعل الهدم، وعمليّات إعادة بناء موضوعات العالم المحيطة به - على انفصالها عنه - من خلال توظيفه اللّغة، معدّدًا في ممارسته تلك، استخدامَ الأنواعَ والأشكالَ اللّغويّة الّتي يبتكرها، مستحضرًا بوساطتها الأشخاص الوقائع، الأماكن، العلاقات، والأزمان بأبعادها، وما إلى ذلك من متعلّقات الخارج، مع كلّ يفرضه ذاك الأخير من تصوّرات واستدعاءات.

لا شكّ أنّ تاريخَ الأدب هو في وجه من وجوهه، تاريخ حوارٍ وتأويل وتحوير وتشفير، حيث مقاربة الماضي تُعين على حسن مقاربة الحاضر، وعلى إدراك استبطاناته، وقد تشرّع الباب على استشراف المستقبل؛ ولعلّ مثل هذا الاشتغال شكّل السّبب الرّئيسيّ في موضعة الرّوايات مادّة الدّراسة حيال كثير من المنتج الرّوائيّ المعاصر - وهو منتج لا يُستهان به - نظرًا إلى الانسجام المتولّد ما بين إجراءاتها النّصيّة، وما بين عوالمها التّخييليّة الّتي أتاحت لكتّابها إعادة تشكيل الواقع من خلال الفنّيّ الإبداعيّ التّجريبيّ، متّضحَ الرّؤية، ومختمر الأفكار، فاتحةً الباب مواربًا على ما قد يحمله المستقبل من احتمالات (جلاوجي – الأشعري على سبيل التّمثيل).

يستدعي الحديث عن الأدب بحسبانه الشّكل الأرقى للتّوظيف اللّغويّ، كلامًا حتميًا عن العوالم اللّغويّة الّتي يبنيها، وحديثًا متّصلا بها، يلتفت إلى المنجز التّحليليّ اللّسانيّ، الفلسفيّ، والنّفسيّ الّذي يمكّن قارئه من تمثّلِ البنيات العميقة المضمِرة للوجود الإنسانيّ، في النّصوص المتولّدة عن تلك العوالم، من بعد أن أفلحت في تحقيق استقلاليّة وجودها.

كذلك تُثبت متابعة عمليات الفعل النّقديّ المتوالي كُمونَ وعي حضاريٍّ جديد ارتكز على الشّك في الثّابت اليقينيّ، على رفض تبنّي المعاني المقولبة الجاهزة، وعلى محاذرة السّقوط في مسار الرؤية الواحدة، خلف مسعى المقاربات النّقديّة الحديثة إلى إنتاج المعرفة بالنّصّ، معرفةً تجاوزُ الوصفَ الخارجيّ له، إلى عمليات تفكيكه في سبيل القبض على الطّاقة الجماليّة المبثوثة في تلافيفه، مفيدةً في ذلك، من أسس إبستمولوجيّة جديدة، تعيد النّظر في المنتَج وفي محرّكاته، في الكتابة والقراءة، في الرّؤية النّاظمة للأعمال المتخلّقة، في المعاني النّاتجة، كما في الدّلالات المتولّدة من الدّوال الموظّفة.

يؤكّد استقراء تجارب المسار البشريّ في كلّ مناحيه، حقيقة بسيطة مفادها أنّ التّجريب نزوعٌ فطريّ عند الإنسان، وليس بدعة معاصرة ولّدتها المعطيات العلّميّة المتوالية؛ والتّجريب أعلى قوّة من التّنظير له، فالإنسان منذ بدء التّكوين ساعٍ بلا ملل إلى اقتراف هذا الفعل، وإلى محاولة إيجادِ تسميات له بلورها حديثًا، ومفادها أنّ التّجريب رؤية

إبداعيّة تتحقّق عبر تدمير سلطة النّموذج، ومن خلال ارتياد مغامرة التّعبير بحرّية بوساطة الكتابة، حيث يمارس مبدعها في سبيل إنتاجها ثنائيّة الهدم والبناء، وثنائيّة التّشظية وإعادة التّركيب، في سعي منه إلى تحرير إبداعه من قيد المألوف والعاديّ، من خلال ارتحالٍ مبغاهُ الجوهرُ هو القبض على المختلِف من المعاني. لذلك نجده يتبدّى في كلّ ذلك باحثًا دؤوبًا عن سبل تعبيريّة مغايرة، تتيح له الصّيرورة الزّمنيّة الخاصّة في تواليها، يكسر في سبيلها، خطيّة الزّمن المعتادة في الرّواية التّقليديّة لتخلق روايتُه الجديدة زمنها القائم على التّقطيع، الاسترجاع، والاستباق، وما إلى ذلك من تقنيات.

تُحيل العنونة المقترحة لهذا الكتاب إلى مصطلحين رئيسيّين حكمَا مسار البحث فيه، وهما: الرّواية وفعل التّجريب فيها.

تبرز الرّواية في مقدّمة الأنواع والأشكال الأدبيّة الّتي استثمرت اللّغة في سبيل بناء عوالمها المتشكّلة في رحمها ومن لدنها، حيث يخلقُ الكاتب بوساطتها - ومَطيته في ذلك تخييله ولغته - فضاءاتِه الخاصّة المبتكرة، وحواضن رؤاه ورموزه وتصوّراته. ونظرًا إلى أنّ الرّواية لم تحتكم حتّى اللّحظة، إلى قانون نهائيّ خاصّ بها يطوّبها كنوع أدبيّ مكتمل، فستبقى النّماذج الروائيّة متجدّدة، وفاعلةً في التاريخ، بحسبان أنّ كلّ «رواية هي في حدّ ذاتها نوع أدبيّ، لكون جوهرها يكمن في فرديّتها وخصوصيّتها» (Todorov and Bakhtine,1981 : 11-12)، ولكونها صوغًا بنائيًّا مميّزًا تتولّد من خلاله، الحكاية مختلفةً ومفارقة

لمرجعها، حتى لكأنْ لا وجودَ لهذه الحكاية خارج روايتها، وهذا ما يجعل روائيّةَ الرّواية المحدّدَ الرّئيس لهويّتها كنوع، أي تميّزها كشكل روائيّ فنّيّ مفارق لما سبقه، ذاك أنّ «الشّيء الوحيد الّذي يستطيع أن يحدّثنا عن الرّواية، إنّما هو الرّواية نفسها» (موير، 1976: 12).

على أنّ هذا التّميّز لن يتحدّد بالنّظر إلى مجموع التّقنيات التي يتوسّلها الخطاب الروائيّ، كما أنّه «لا يتحدّد كذلك بالنّظر إلى الحكاية وحدها» (العيد، 1998 : 56)، لأنّ العالم الّذي تبنيه الرّواية، يجب أن يكون» عالماً كثيفاً في أبسط جزئيّاته» (إيكو، 2005 : 37)، وكثافة عالمه هي ما سيصيّره نصًّا حاضرًا دوماً في الذّاكرة وفي الوجدان؛ نصًّا يتحوّل إلى منتَج مفتوح باستمرار على زمن غير زمنه، فيدخل كاجتماعيّ في العلاقات الاجتماعيّة، ليتحوّل بذلك تعبيراً داخل التّعبير.

يكمن تميّز الرّواية، أيّ رواية، في تكوّنها أساساً من النّثر؛ وهذا النّثر يمتلك تنوّعاً واتّساعاً يتيح لكاتبها حرّية التّعبير والإبداع، ومن حرّيتها المطلقة هذه تستمدّ قوّتها، مفيدةً من انفتاحها واتّساعها اللّا محدودين. وإذا كان تطوّر الرّواية قد ارتبط عضويّاً بتاريخ المجتمعات التي نشأت فيها، فما ذلك إلاّ لأنّ الرّواية لا تنشط إلا في عالم متفجّر، وشكلها انعكاسٌ لعالم مفكّك فقدَ اتزانه، ما يجعل الجدليّة سمةً غالبة تحكم العلاقة بينها كإحدى أبرز الأجناس الأدبيّة المعاصرة، وبين مجتمعاتها الحاضنة.

تكشف الأنواعُ الأدبيّة، وفي مقدّمتها الرّواية، عن أسئلة الواقع

الحياتيّة مسلّطة الضّوء عليها؛ أسئلة يحفّز على طرحها مجتمع اختلّ توازنه، وتحرّكت ثوابته، ولم تُتح له فرصة التّماسك والاستقرار عبر علاقات جديدة مغايرة، لذا فإنّ الادّعاء بمطابقة شكل الرّواية لشكل الحياة لا يقوم، على تحليل دقيق يراعي الاختلافات والفروق البنيويّة بينهما، وإنّما هو محاولة ذرائعيّة الغرض منها التّملّص من القيود الّتي يسعى النّقّاد إلى فرضها على الرّواية، بهدف الحدّ من حرّيتها، وسلبها تلك الطّاقة الهائلة على الخلق والإبداع. نعثر في الرّواية على معطيات تاريخيّة وبلاغيّة، وأخرى فنّيّة وإنسانيّة تتحاور وتتناسل، وعبر الأساليب المتّبعة «تتداخل وتتشابك على نحو اصطناعيّ ماهر لتجعل من الرّواية أحدث الأنواع الأدبيّة، وأكثرها راهنيّة». (بحراوي، 2009 : 10).

تكتب الرّواية على ما يرى باختين Bakthin وفورستر Forster ما ينتجه التّاريخ، وجديدها هو جديده، وسيرورتها الدّائمة تؤكّد هذه الحقيقة، ما يجعلها النّوع الأدبيّ الّذي يمثّل التّحوّل التّاريخيّ، إنّها سيرة التّحوّل الحياتيّ، وطالما أنّ هذا التّحوّل دائم، فإنّ تحوّل أشكاله دائم»(زراقط، 2011: 20).

يشرّع مثل هذا الرّأي البابَ للحديث عن التّجريب الرّوائيّ الّذي مارسته الرّواية منذ خمسينيات القرن العشرين تجريبًا مفتوحًا، حيث ما زال كتّابها يحاولون ابتكار أشكال جديدة يكتبون من خلالها تجاربهم، وتمثّلات وعيهم.

امتاز الشّكل التّقليدي للرّواية الّتي عرفها العالم الغربيّ والعالم الشّرقيّ تاليًا، بحبكته المتماسكة، ببنائه المتتابع المقيد بالتّسلسل الزّمنيّ، بالتّحديد المكانيّ، بتركيزه على وصف الشّخصيّة، وعلى إيضاح معالمها، وبالتزامه اللغةَ الرّصينة الأنيقة السّاعية إلى التّمثّل الأرقى في التّوظيف. مواصفاتٌ أنتجت شكلا تقليديّا بدا عاجزا مع تقدّم الزّمن، عن استيعاب الرّؤية الجديدة للعالم المتشظّي الّذي انبثقت معالمه من بعد الحرب العالميّة الثّانية؛ تلك الرؤية الّتي اتّسمت بالنّزوع إلى التّشيّؤ، وإلى التّركيز على الفردية مُعلية من قيم المجتمع الاستهلاكي الصّناعيّ، ومن شأن كلّ ما ارتبط به من ماديّات وتصوّرات.

لكن ما يعني هذا المصطلح؟ يفيدُ التّجريب لغةً معنى الاختبار والمعرفة «جرّب الرّجل تجربته: اختبره» (ابن منظور، 1997: 161)، ويتكىء في معناه اصطلاحًا على المصطلح الّذي ظهر في الغرب على لسان إميل زولا، وانتشر لاحقًا عند العرب. لعلّ «أوّل من استخدم مصطلح التّجريب في الرّواية، هو الرّوائيّ الفرنسيّ أميل زولاEmil Zola(1840–1902) الّذي كان متأثّرًا بالعلوم، ما جعله يعتمد في روايته على القواعد العلميّة الّتي اقتبسها من أبحاث العلماء في عصره، وقد أصدر زولا في حياته الأدبيّة بحثًا جماليًا عنوانه الرّواية التّجريبيّة» (يوسف، 2008 : 75).

لكن لا بدّ ممن التّأكيد على أنّ ثمّة فروقًا جوهريّة بين التّجربة

والتّجريب، فالتّجربة العلميّة هي ملاحظة مُثارة بهدف الاختبار والمراقبة، والتّجربة تجري في المختبر، وتعدّ سلفًا لتكون ناجحة من بعد توالي تكرارها، أي إنّ المرحلة السّابقة لمرحلة إظهار التّجربة وإشراك الآخرين فيها، هي مرحلة مؤقتة تستقصي النّتائج بالضّرورة، وصولًا إلى التّجربة الكاملة بعد اكتشاف الأخطاء الأولى وتداركها. اقتحمَ هذا المفهوم المجال الأدبيّ لاحقًا، وتمّت ممارسته على الصّعيد الرّوائيّ، فباتت معه التّجربة «ممارسة من خلال تفاعل الذّات/ الكاتب، مع الموضوع/ مادّة الكتابة، ومن دون هذا التّفاعل لا يمكننا الـتّأثير بعلميّة الإنتاج الّتي نعتبرها مرحلة لاحقة عن المرحلة التي يقع فيها التّفاعل...وفيها تجرّب أدوات جديدة، وتدخل عناصر جديدة وغير معتادة (يقطين، 1985: 15).

يجعل هذا البعدُ الكتابةَ الروائيّة التّجريبيّة دعوةً دائمة إلى فعل التّجاوز للمنجز، وإلى ابتكار متوالٍ لأشكال تعبيريّة مختلفة. من هنا يبرز معنى الثورة على القديم، ثورة تتحقّق معها قدرة المبدع على التّحرر من إبداع أسلافه.

ظهرت بواكير الرّواية الجديدة في فرنسا، في الخمسينيّات من القرن العشرين، واشتدّ عودها في السّتينيّات على يد جيل من الرّوائيّين الجدد الّذين عايشوا النّتائج الكارثيّة للحرب العالميّة الثّانية، وعاينوا ازدهار حركة التّصنيع، وما أشاعته من قيم ماديّة واستهلاكيّة، أسهمت في تغيير نظرة الفرد إلى العالم المحيط به، فكان لا بدّ من البحث

عن شكل جديد تبلور في الرّواية الجديدة الّتي أفلحت في أن تعكس «الفكر الإنسانيّ المعاصر في قلقه وتمزّقه وشكّه وعبثه وشقائه» (مرتاض، 1998: 53).

من أبرز الرّوائيّين الغربيين الّذين مثّلوا هذا التّيار آلان روب غرييه A.Grrillé (1922-2008) الّذي عكس في مجمل أعماله نزوعه إلى التّحرّر والتّجديد، لا سيّما في روايتيه المماحي 1953 "Les Gommes" والغيرة "La Jalousie 1957"، وكان قد قدّم تنظيرًا لحركة التّجديد في كتابه من أجل رواية جديدة "Pour Un nouveau roman" أصدره العام 1955 (الباردي، 2022: 45)، وتزامنت إنتاجاته مع ما كتبه ميشال بوتور Michel Butor (1926 - 2016)، في روايته ممرّ ميلان "Passage de milan" العام 1954، وروايته التّعديل "La modification" العام 1957، كما أنّه نظّر للرّواية الجديدة في كتابه الصّادر العام 1972، والمعنون ب» بحوث في الرّواية الجديدة» (سليمة، 2007: 19)، كذلك تزامنت مع أعمال نتالي ساروت Nathalie Sarroute (1900-1999) الّتي كتبت روايتها التّجريبيّة الفواكه الذّهبيّة "Les fruits d'or" ونالت عنها جائزة أدبيّة، وأتبعتها بروايتها «القبّة الفلكيّة» "La planetarium" حاصدةً شهرة واسعة، وكانت قد أصدرتها العام 1959، وقد نظّرت هي الأخرى لأعمالها الرّوائيّة.

في المقابل تمثّلت الإرهاصات الحديثة لمحاولات التّجريب في

الرّواية العربيّة، عند جبرا ابراهيم جبرا، إميل حبيبي، الطّيب صالح، صنع الله ابراهيم، وإدوارد الخراط (الضّبع، 2011: ع 7)، في استجابة من كتّابها للتّغيّرات السّياسيّة والاجتماعية والثّقافيّة الّتي ولّدت الحاجة إلى ظهور أنماط روائيّة جديدة تواكب تلك التّغيّرات، وتعكس وقعها على الفرد العربيّ، فتبلور نظرته الجديدة إلى العالم. لعلّ من أبرز تلك الأحداث: تداعيات حرب فلسطين 1948، قيام ثورة الظّباط الأحرار في مصر 1952، وما نتج عنها من قمع واستبداد أعقبته هزيمة 1967 الّتي زعزعت الوجدان العربيّ (أشبهون، 2010 : 14)، وهزّت ثوابته مغرقةً إيّاه في حال من الذّهول والصّدمة وفقد الثّقة، وقد دفع هذا التشويش الفرد العربي إلى التّفتيش السّاعي إلى إيجاد وسائطه للقول، وتمثّل ذلك في نماذج من الرّواية الجديدة.

ثارت الرّواية الجديدة على كلّ القواعد الّتي كانت سائدة، وسعت إلى تحطيم الشّكل التّقليديّ للأبنية السّرديّة، فتنكّرت لكثير من الأصول الّتي عرفت قبلها، معلنة رفضها للقيم والجماليات الّتي كانت سائدة في كتابة رواية صارت توصف ب»التّقليديّة»؛ ومع ثورتها تلك اختلت ثوابت عدّة، فلم تعد الشّخصيّة شخصيّة، ولا الحدث حدثا، ولا الحيّز حيزًا، ولا الزّمان زمانًا، ولا اللّغة لغة، ولا أيّ شيء ممّا كان متعارفًا متآلفًا عليه في الرّواية التّقليديّة، اغتدى مقبولا في تمثّل الرّوائيين الجدد (مرتاض، 1998: 53-54).

حكمت العفويّة والانسيابيّة هذا النّمط من الكتابة الجديدة، بحيث

انتفى التّخطيط المسبق في الكتابة التّجريبيّة، لشكل النّصّ، وتراجع أحيانًا الاختيار الصّارم لموضوعه، وتقدّمت بالمقابل العفويّة الّتي أُريدَ بها تجاوز الثّوابت واقتحام المجهول، في سبيل تأسيس كتابة روائيّة مختلفة، ترافقت وفعلَ الهدم لعدد من الحدود الفاصلة بين الأجناس الأدبيّة، فالتقى السّرد بالشّعر، وتماهى والموسيقى متقاطعًا كذلك مع فنون أخرى كالمسرح، وذلك ضمن جماليّات تقرّ التّعدد في الأساليب والتّداخل بينها، وتحارب شتّى المفاهيم الإطلاقيّة، وترفض الحدود الضّيقة الملزمة (الكيلاني، 1993: 100).

هكذا مارست الرّواية التّجريبيّة تفكيكًا لقواعد بناء الرّواية الواقعيّة، واشتغالاً على تعدّد الأصوات، وأفسحت المجال والإمكانيّة أمام الشّخصيّات لتعبّر عن وجهات نظرها، بألسنتها المختلفة ما نوّع في زوايا الرّؤى، أو في المنظور الذّي تنبثق عنه كرواية «سلطانة» لغالب هلسا 1987على سبيل التّمثيل، فانتقل المعنى من وحدانيّته المهيمنة إلى حواريّته، وإلى تعدّد دلالاته كما في رواية «موسم الهجرة إلى الشّمال» 1967، للرّوائيّ السّودانيّ الطّيّب صالح (ياغي، 1972: 44).

تمرّدت هذه الرّواية، بوصفها فنّاً راقياً لا نهائيَّ التّشكّل، على التّكوين الجاهز لكونها رُكّبت عضوياً لتلائم الأشكال الجديدة الصّامتة لتقبّل العمل الأدبيّ، واستحقّت بذلك أن تكون النّوع الوحيد الذي لا يزال في صيرورة (بحراوي، 2009: 10) مشكّلةً إحدى أهمّ طرائق هذا القول (الفنّيّ) للجهر بالمسكوت عنه، على الصّعيدين

العالميّ والعربيّ، بل إنّها باتت مساهِمةً فعّالة في توليد تيّار نقديّ حقيقيّ يسري في الوَعي الجمعيّ، ويتكامل تأثيره الثّقافيّ، عبر فعل القراءة النّاشطة البعيدة، من الاستلاب والتّلقي، متقاطعة مع خاصيّة الحواريّة الباختينيّة الّتي وجدت في تعدّد الأصوات في الرّواية، وفي اختلافها، دلالة ديمقراطيّة تشاركيّة وسمة موضوعيّة.

وإذا كانت الرّواية الغربيّة الكلاسيكيّة قد اشتملت على الحكايات الأخلاقيّة الوعظيّة، وعلى نسج المغامرات واختراع الأساطير والخرافات إلاّ أنّها سقطت في غالب الأحيان في الوعظيّة، أو في المباشرة، وعجزت عن التّوصيل الكامل لتجربة الفرد، وبثّها إلى الآخرين، لذلك تحوّلت الرّواية في خلال تجارب لاحقة، إلى نقل الأفكار والأحاسيس والذّكريات والانفعالات الإنسانيّة إلى المجتمع، مناغيةً الضمير الإنسانيّ، وهي تلتحم بالتّحوّلات الجذريّة، وبالتّغييرات الشّاملة في جميع جوانب الحياة متمردة في إنتاجاتها على البناء التّقليديّ، ماتحة من التّغيّرات الجيوسياسيّة والاجتماعيّة، ومن منجزات علم النّفس وأيديولوجيّاته لا سيّما علم النّفس التّحليليّ الفرويديّ، هذا بالإضافة إلى تأثّرها بالفلسفة وببعض مناحيها، فتمكّنت رواية تيّار الوعي مثلا من التّغلّب على قيود الأبعاد الزّمانيّة والمكانيّة، في سيولتها، ما مكّن القاصّ من التحرّك بقصصه زمانيّا إلى الأمام وإلى الخلف، ومن خلط الماضي بالحاضر،

وما يستشرفه في المستقبل، وهو الفعل المسمّى في الفنّ السّينمائيّ بالمونتاج (الحسينيّ، 1997 : 27).

انفتح الرّوائيّ التّجريبيّ على كلّ ممكنات الكتابة الرّوائيّة الّتي تدفع نحو التّخيّل، وسلكَ باتّجاه توسيع عوالمه الرّوائيّة من خلال التّنويع، وتجديد الأشكال، وتجديد العوالم، فترادفَ التّجريب مع الحداثة والتّحديث، وكلاهما نزوعٌ إلى الثّورة على القديم، ساعيًا في ذلك إلى تحرير إبداعه من إبداع أسلافه، كنزوع عزّ الدّين جلاوجي في كثير من مسروداته، أو ككسر نمطية الخطاب عند سنان أنطون، أو كاعتماد تقنية تعدّد الأصوات تداخلًا وتذاوبًا في «مريم الحكايا» لعلويّة صبح، وما إلى ذلك من تقنيات تجلّت في كتابات أصحاب الرّوايات النّماذج، وفي آثار سواهم من الكتّاب، لأنّ الكثير من الأعمال الرّوائيّة المعاصرة الأخرى، قد اتّسمت بملامح معيّنة تندرج في باب التّجديد.

لعلّ أبرز الخصائص الفنّيّة الّتي اتّسمت بها الرّواية التّجريبيّة مجاوزةً من خلالها الرّواية الواقعيّة، ولّدها توظيف تقنيّات سرديّة جديدة أبرزها: تقنية تعدّد الأصوات والتّخلي عن سلطة الموقع، تضمين تيّار الوعي بأشكاله المختلفة في أسلوبيّة البنية، الانفتاح على العناصر الفنّيّة للأجناس الأدبيّة الأخرى، هذا بالإضافة إلى خلخلة التّتابع الخطّي للرّواية بالمفارقات الزّمنيّة، ظاهرة التّناصّ، وما إلى ذلك من مظاهر التّجديد الرّوائيّ.

خالفت الرّواية التّجريبيّة بوساطة تقنية تعدّد الأصوات السّرديّة

ما عرفته الرّواية التّقليديّة من تقديم أحداثها من وجهة نظر واحدة، يمثّلها صوت سرديّ واحد هو الرّاوي العليم في غالب الأحيان، يعكس أيديولوجيّة الرّوائيّ المتخفي خلفه، مبلورًا نظرته إلى العالم، لتعبر الكتابة السّرديّة التّجريبيّة إلى تقنية تعدّد الأصوات السّرديّة الّتي تقدّم أحداث الرّواية من رؤى مختلفة ومن منظورات متعدّدة، ما أنتجَ تنوّع وجهات النّظر الّتي ترنو إلى الأحداث من زوايا مختلفة رائيةً إلى العالم بطريقة مغايرة، وقد أطلق على هذا النّوع من الرّوايات الجديدة تعبير الرّواية البوليفونيّة، ويعتبر باختين Bakthin من أوائل النّقاد الّذين لفتوا الأنظار إلى هذا النّوع من التّجديد في الشّكل الرّوائيّ، حينما أصدر كتابه «شعريّة ديستوفسكي» وفيه تبيّن له أنّ ديستوفسكي قد نوّع الأصوات الرّوائيّة في رواياته، ومنح شخصيّاته مساحة من الحريّة، أتاحت لها فرصة للحوار، وكشفت من خلالها عن آرائها وأيديولوجياتها.

ومن ملامح التّجديد الّتي طرأت على الفنّ الرّوائيّ، الاتّجاهُ نحو العوالم الدّاخليّة للإنسان، ومحاولات إبرازها من خلال العمل السرّديّ تأثرًا بنظريات فرويد في التّحليل النّفسيّ، ما جعل رواية تيّار الوعي تشكّل نقلةً نوعيّة في عالم التّجديد الرّوائيّ، بما تعنيه هذه الكلمة من وعي شعور الكائن الحي بما في نفسه، وبما يحيط به، وتوظيفه تقنيات تيّار الوعي كالمونولوج الدّاخليّ، ومناجاة النّفس؛ أنتجت هذه التّجربة ممارسة مغايرة يعبّر الكاتب من خلالها،

عن انفعاله بموضوعه، وعن انشغاله بالبحث عن أدواته الخاصّة في سبيل توليد المعنى. ومن دون هذا الانهمام العميق بالبحث سينعدم الاختلاف في عمليّة الإنتاج، لكون التّجربة تمثّل نتائج لقاء الذّات بالموضوع، ما يجعل النّصوص تمظهرا عاكسًا لهذا التّحقّق، «ومفهوم التّجربة يتموقع بالموازاة ومفهوم التّجريب، والحديث عن أحدهما يجرّ إلى الآخر، ليظلّ مفهوم التّجريب موصولا بمفهوم التّجربة، قائمًا بوظائفه مصطبغًا بصفاته» (يقطين، 2010 :10).

دفعت تمظهرات هذا الانسياب إلى التّحرّر من شروط الحبكة الاعتياديّة، وأفسح استخدام مثل هذا التّكنيك المدى أمام ذكاء المتلقّي ووعيه في فعل التّلقي، مشرّعًا المدى أمام قدرته على تفسير التّرميز، والتقاط الخفي من الإشارات المبثوثة والمتولّدة من مزج الكاتب ما بين الواقعيّة المألوفة والواقعيّة الدّاخليّة، مزجًا يمكنه من رصد أصداء زمنه، من خلال اختلاط حوادث الماضي، والحاضر مؤطّرًا عبر الفنّيّ محتويات ذهنه، مع ما يمثّله هذا التيّار من حديث النّفس للنّفس، بحسبانه الشّكل النّاضج من المونولوج الدّاخليّ، يعبّر الكاتب بوساطته عن الشّيء بالشّيء، ويتدفّق بقوّة انفعال الذّات بالمعنى.

تعني كلمة «تيّار» لغةً: نهرًا أو فيضانًا أو جريانًا، وهي تتوافق مع ما ورد في المعاجم اللّغوية العربيّة من كونه حركة سطحيّة في ماء المحيط تتأثر بالرّياح، وتتسبّب بشدّة جريان الماء (المعجم الوسيط)،

وتعني كلمة «وعي» شعور النفس بما يحيط بها، لذلك يدلّ مصطلح تيّار الوعي على جريان الشّعور عند الكائن الحي (زيتوني، 2002، 66). وقد أطلق وليم جيمس المصطلح ليعبّر به عن الانسياب المتواصل للأفكار والمشاعر داخل الذّهن، واعتمدها نقاد عرب من بعده، لوصف السّرد الحديث القائم على هذا النّمط الانسيابيّ، حيث يتولّد تيّار الوعي من فلسفة البطل ومن أفكاره الباطنة، ونقع معه على التّفاعل الذّهنيّ تنعكس من خلاله بيئة الشّخصيّة، فيبدو معها حوار النّفس استقراء وربّما إدانة للحاضر، واستشرافًا للمستقبل الآتي في انبنائه على السّببيّة الّتي قد تحكم مجرى الأحداث.

بالإضافة إلى ذلك برز التّداخل الأجناسيّ مظهرًا تجديديًّا حاضرًا بقوّة، تمثّل في تحويل النّصّ من فضاء مغلق مقيّد بحدود النّوع الأدبيّ، إلى نصّ مفتوح يستوعب في بنيته عناصر متنوّعة من أجناس شتّى، ما عكس تحوّلا فنّيًّا للنّصّ الرّوائي منتجًا معه ماعرف «بالكتابة عبر النّوعية» (الخرّاط، 1993: 24)، ويتمثّل هذا التّداخل الأجناسيّ في تضمين المقاطع الغنائيّة، الحوارات المسرحيّة، اللغة الشّعريّة، التّصوير السّينمائيّ في التّعبير عن مواقف بعض الشّخصيّات، الأحداث، وآراء الشّخصيّات...

تشكّلت مادّة هذا الكتاب من قراءات انصرفتُ إلى إنجازها، في أوقات متقاربة على اختلاف كتّاب نصوصها، وتنوّع مشاربهم، وغنى رواياتهم؛ وقد انتمى هؤلاء الكتّاب إلى أقطار عربيّة مختلفة، هي:

الجزائر: عزّ الدّين جلاوجي، المغرب: محمّد الأشعريّ، العراق: سنان أنطون، لبنان: علويّة صبح، عبد المجيد زراقط، اليمن: حبيب عبد الرّب سروري، وقد تمّت في متن الدّراسة، الإضاءة على بعض مظاهر التّجريب الروائيّ في الرّوايات موضوع الدّراسة، وفيها أدرجت المادّة البحثيّة متوافقةً في ترتيبها، وتواريخَ صدور الرّوايات، وهو الآتي:

1 – رواية مريم الحكايا لعلويّة صبح 2002
2 – القوس والفراشة لمحمّد الأشعريّ 2010
3 – يا مريم لسنان أنطون 2012
4 – هاء وأسفار عشتار لعزّ الدّين جلاوجي 2022
5 – طريق الشّمس لعبد المجيد زراقط 2022
6 – نزوح لحبيب عبد الرّب سروري 2024

وعليه، فإنّ سنوات إصدارها تراوحت ما بين العام 2002، والعام 2024، أي هي نتاج ما يقارب ربع القرن، وقد كان بعضها (1–2–3) جزءًا من مادّتي البحثيّة في أطروحة الدّكتوراة، حيث شكّل التّجريب والتّحوّل في نمط القول السّرديّ، الخيطَ النّاظم الّذي جمعها، والّذي استفزّني لاحقًا لمتابعة هذا التّطور في الرّواية العربيّة المعاصرة، من خلال النّماذج الثّلاثة الأخرى (4–5–6).

وتمثّل سؤال الدّراسة الأهمّ في الإجابة عن مجموعة من الإشكاليّات، وأهمّها: هل استطاعت هذه النّصوص الرّوائيّة تحقيق قفزة نوعيّة في عالم التّجريب الرّوائيّ؟ وإلى أي مدى استفاد التّجريب

الرّوائيّ العربيّ لدى هؤلاء الرّوائيّين، من التّجريب الغربي؟ وإلى أي حدّ تمكّنوا من تحقيق هويّاتهم الفنّيّة الخاصّة في مسروداتهم؟ بل كيف وظّفوا التّجريب الرّوائيّ في رواياتهم، وما هي أبرز آلياته في رواياتهم؟

ولقد حاذرَت هذه الدّراسة الاتّكاء على منهج واحد بعينه والاكتفاء بإجراءاته، فالمنهج الواحد الأوحد خرافة (بنكراد، 2008: 7)، لانتفاء المنطق في تطبيق الحدود الضّيقة الصّارمة على فضاءات النّصوص الإبداعيّة المفتوحة، ففي ذلك تقزيمٌ للمعاني المتولّدة أو المحتملة، والّتي تفرض بطبيعتها المنهج الملائم لحسن مقاربتها. لذلك التزمت الدّراسة بالاستقراء الوصفيّ التّحليليّ التّأويليّ المترافق وجملة من التّطبيقات التّحليليّة المعمّقة المستندة، إلى تصوّرات نظريّة تنوّعت ما بين السّيميائيّة والبنيويّة والتّفكيكيّة، محاولةً في ذلك الإصغاء إلى ما يقوله النّصّ، والاستماع إلى نبضه العميق، بعيدًا من الإسقاطات المقولبة والمعاني الجاهزة، في سعي منّي إلى الوصول إلى التّأويل الّذي أضمره كاتبه، وأراد استدراج المتلقّي إلى تلقفه.

انطلقت الدّراسة من استقراء بعض تقنيات تلك الرّوايات، لا سيّما عناوينها المثبتة، والمدرجة بوصفها العتبات النّصيّة للمسرودات، وذلك لاستكناه دلالالتها وسياقاتها الثّقافيّة، ولاحقت ظاهرة تعدّد الأصوات السّرديّة في بعضها الآخر، متقصية سقوط هيمنة صوت المؤلّف على سرد الأحداث، وكيفيّة تنوّع زوايا الرؤية إلى الأحداث،

ما أظهر تباين الأيديولوجيات، والمستويات الفكريّة، اللّغويّة والاجتماعيّة الّتي انبثقت منها تلك الرّؤى، كذلك تمّت دراسة أشكال توظيف تيّار الوعي في سياق بعض الرّوايات، بالإضافة إلى متابعة كيفية كسر خطّية الزمن التقليديّة الّتي كان يتواكب سابقًا من خلالها، زمن الخطاب وزمنَ القصّ، تحقيقًا لبنية زمنيّة جديدة قامت على المفارقات الّتي تقطع التّسلسل الزّمني للأحداث الروائية استرجاعًا، أو استباقًا.

كذلك التفتت الدّراسة إلى التّعدّد الأجناسيّ، وإلى انفتاح بعض هذه الرّوايات على الأجناس الأدبيّة الأخرى، بحيث لم تتقيّد بالعناصر الفنيّة الرّوائيّة فقط، وإنّما استوعبت في بناها السّرديّة عناصر شتّى من أجناس أدبيّة مختلفة كالشّعر والمسرح والمعطيات العلميّة، بالإضافة إلى دراسة التّناص الوارد في بعض متونها، وقد مثلت هذه العناصر الفنّيّة في اجتماعها وتلاحمها، تجديدًا فنّيًّا وخروجًا عن مألوف الرّواية العربيّة، وهو ما ستحاول الدّراسة التحليليّة لكلّ رواية من هذه الآثار على حدة، الوقوف عليه، وتبيّن تمثّلاته من خلال مزج النّظرية بالتّطبيق والتّحليل ابتغاء تحقيق الوضوح المنهجيّ المعين للقارئ، على تقصّي بعض مواضع الجمال في المسرود الرّوائيّ العربيّ التّجريبيّ المعاصر.

– 1 –

تيّار الوعي وقصديّة الاشتغال على تعريةِ الذّات الجمعيّة في لعبة التّداعي الذّهنيّ «رواية مريم الحكايا» لعلوية صبح[1]

فضاءٌ يطرد أبناءه:

تروي «مريم الحكايا» قصّة مريم المُزمِعة على مغادرة لبنان، وحكاية صديقاتها ابتسام، ياسمين، وعلويّة/ مرآة مريم، وذلك في إثر حرب دمّرت كلّ شيء في وطنها، وفي عاصمته بيروت، تمامًا كما دمّرت ذاتها. انتهت علاقة مريم بحبيبها عبّاس بمأساويّة، ولّدت يأساً حقيقيّاً في نفسها، ودفعتها إلى اتّخاذ قرار الهجرة إلى كندا، بهدف الزّواج من أمين، وسعيًا إلى إكمال مسيرة الحياة معه.

إلاّ أنّ سفرها المزمَع بدا وكأنّه دمارٌ لها، لا ينقذها منه سوى ما ترويه ذاكرتها، من حكايا جيلها وحكايا جيلين من النّساء والرّجال

(1) علويّة صبح صحافيّة وروائيّة لبنانيّة ولدت في بيروت العام 1955، عملت في الصّحافة منذ أوائل الثّمانينيّات، كتبت في عدّة صحف ومجلاّت، أسّست مجلّة «سنوب الحسناء»، وما زالت علويّة رئيسة تحريرها، حصدت عددًا من الجوائز الأدبيّة، وترجمت روايتها «مريم الحكايا» إلى الفرنسيّة وصدرت عن دار غاليمار. www.arabic fiction.org

الّذين سبقوها إلى اقتراف فعل الهجرة/ الدّاخليّة ليستقرّوا، في أحياء كثيرة من بيروت/ العاصمة، من بعد أن انتقلوا إليها من الجنوب/ المنبَت، في محاولة لتحقيق الذّات كذلك، وإلى تحدّي ظروف البيئتين الاقتصاديّة والاجتماعيّة الصّارمتين. هكذا توالدَ الكلام على لسان مريم، لتتناسل من حكايتها في الرّواية حكايات كثيرة لأشخاص وأماكن عدّة تناوب على سردها عدّة رواة. وقد تمكّنت الرّوائيّة علويّة صبح، وهي تُنطق بطلتها مريم (الصّوت الضّمني لعلويّة) من كسر المساحة الفاصلة ما بين الواقع، والمتخيّل من خلال تناسل تلك الحكايا، وتدفّقها بدفق الكلام الشّفويّ، مستحضرةً العديد من الأماكن، ومن تفاصيلها وأشيائها.

هذا وقد تبلورت الأحداث الرّوائيّة في هذا المنتَج السّرديّ، ضمن مرحلتين أساسيّتين:

- مرحلة ما قبل الحرب
- مرحلة ما بعد الحرب

وظهرت وتيرتها منتظمةً في الحكايا، على إيقاع الفعل الاسترجاعيّ للحياة، في أماكن وزمن ما قبل الحرب، بالتّوازي مع إيقاعاتها وتحوّلاتها في أمكنة وأزمنة ما بعد الحرب.

العنوان المجتزأ التّركيب : يؤدي عنوان هذه الرّواية الذي يُعَدُّ عتَبة نصّيّة ذاتَ دلالة، والدّلالة هي أن يلزم من العلم بالشّيء علم

بشيء آخر، والشّيء الأوّل هو الدّال والثّاني هو المدلول (صليبا، 1982: 98)؛ يؤدّي بعدًا إيحائيًّا، ودوراً مهماً في عملية تأويل هذا النّص، وفي اختزاله. يقوم العنوان بتعيين طبيعة النّص الذي يَسمه، ويشكّل صلة الاتّصال الأولى بين النّصّ والمتلقّي، من خلاله تمثّله مفتاحًا تأويليًّا له، كما يقول أمبرتو إيكو- Umberto Eco، فهو يربط القارئ بنسيج النّصّ الداخليّ، والخارجيّ معًا ربطاً يجعل من العنوان جسراً يمرّ القارئ عليه (الحليفي، 2000: 28)

لقد عُنيَ علم السّيمياء بالعنوان في النّصوص الأدبيّة، وعدَّه علامة إجرائيّة ناجحة في مقاربة النّص بغية استقرائه، بوصفه واجهةَ النّصّ، وأولى الفواتح النّصيّة، وعلامة سيميوطيقيّة تضمن لقارئه أفق تفكيك النّصّ، وضبط انسجامه لكونه المحور الّذي يتوالد ويتنامى، ويعيد إنتاج نفسه (مفتاح، 1990: 72).

عنوان هذه الرّواية من حيث المظهر التّركيبيّ، قصير مُثير. إنّه عبارة عن جملة اسميّة تألّفت من: مريم + الحكايا، على اعتبار كون الاسم الأوّل منهما مبتدأ علماً معرفة أضيف إلى الحكايا الاسم المعرّف بأل التّعريف. يصير الخبر والحالة هذه : الرّواية/ النّصّ. أما الاحتمال الثّاني فهو أن يكون هذا العنوان خبراً لمبتدأ محذوف تقديره هذه أو هي: هذه/ هي مريم الحكايا. فبنية هذه العبارة هي بنية جزئيّة التّركيب، قامت على الحذف لركن من ركنيها الأساسيّين. وكأنّ الكاتبة بهذا التّركيب اللّغويّ تغري قارئها/ المتلقّي بالمنتج السّرديّ الّذي بين

يديه مثيرة فضوله، محفّزة أسئلة في ذهنه عن مَريمها: فمن هي هذه المريم الّتي أضيفت إليها الحكايا؟ أهي كنيتها أم وظيفتها في الحياة أن تحكي، ولم هذا الجمع؟ ألا تكفي حكاية واحدة لتستحثّ قارئها، فإذا بها تحاول لفت انتباهه بجمعها الحكايا؟

بذلك يبدو العنوان وكأنّه يعلن عن طبيعة النّصّ= الجذب/ الغموض، لتصيرالحكايا دعوة مفتوحة من قبل الكاتبة إلى قارئيها، تحثّهم فيها على الإصغاء إلى رَاويتها مريم، وهي تروي لهم وسواها من الأصوات، تلك «الحكايا»، بما حملته من دلالات للتّحوّلات الفرديّة المؤشّرة إلى تحوّل شخصيّة الإنسان السّاعي، في أنحاء الوطن/لبنان، في خلال الحرب وما بعدها، وإلى اختلال توازنه النّفسيّ والوجوديّ معًا.

التّشظّي وتكسيّر خطيّة الزّمن في الرَّوي:

تكسر وتيرة الأحداث في هذه الرّواية الخطيّة الزّمنيّة التعاقبيّة، فتبرز الحكاية/ الحكايا المتباعدة زمنيًّا، وهي تتفجّر وتتوالى، تتبعثر، أو تتقاطع في بعض جزئياتها، ما يفسد ظاهريّا انتظامها السّببيّ العميق، وتكون مثل «هذه الرّوايات ذات حكاية متفجّرة أو متشظّية، والتّفجير هو تشظٍّ يضرب العلاقة بين الوظائف الأساسيّة، فيهدم انتظامها السّببيّ، ويخلّصها من الخضوع لمقتضيات الحبكة، غير أنّه داخل هذا الإطار العامّ، تقسم الرّوايات إلى قسمين: قسم يخضع لمنطق التّعاقب

الزّمنيّ، وآخر يخضع لمنطق التّجاور المكانيّ» (النّاوي، 2015: 50).

يلاحظ أنّ التّشظيّ في مريم الحكايا محكوم أوّلاً: بمنطق التّعاقب الزّمنيّ - وإن كان تعاقباً مخترقَاً يتقطّع بالخطاب ويتكسّر بالاسترجاع ليشكّل البنية السّرديّة الّتي تاقت الروائيّة إلى بلورتها- وهو محكوم ثانياً : بمنطق التّجاور المكانيّ بالنّظر إلى وحدة منشأ الشّخصيّات الرّوائيّة، وطبيعة حراكها ومستقرّها. فالحكاية تتوالد من رحم السّابقة لها، حيث يستعيد السّرد، بفعل الاسترجاع المتكرّر، مسار أكثر من جيل: جيل حاضر وجيل سابق؛ الجيل الحاضر ضائع في بيروت/ الحرب، ما قبلها وما بعدها، والجيل السّابق يبرز غارقاً في محدوديّته وفقره، ما يصّير الرّواية رواية الماضي المفقود ما بين الرّيف/ منبت الأسر المرتحلة عنه، وما بين المدينة التي التهمت بحروبها الطّاحنةِ، أيامَ الجيل الجديد وأرواحهم.

تتوالد بعض هذه الحكايا في جلسات مريم وعلويّة وابتسام اللّواتي جمعتهنّ علاقة صداقة حقيقيّة. وكثيراً ما اجتمعت الفتيات الثّلاث (وأحياناً رافقتهنّ ياسمين) قبل الحرب، في زيارات تكاد تكون منتظمة في منزل مريم. تحفظ مريم مواعيد زياراتهن «وتكاد تعرف من رنّة الجرس أو من طريقة دقّة الباب من منهنّ الزّائرة» (الرّواية: 9). تمتلئ الغرفة بأحاديثهنَّ الحميمة.

كان عمل مريم في مكتبها شكليّاً إلى حدّ كبير في أوقات الحرب الصّعبة. تقضي معظم أوقاتها في المنزل، في غرفتها تحديداً، إذا

لم يكن لديها موعد مع عبّاس. تظهر شخصيّة مريم محبّبةً جاذبة للأخريات، وموضع ثقة واطمئنان لهنّ.

العلاقة القديمة العهد قويت أيّام الحرب. صارت علويّة وابتسام تذهبان إلى جبهات القتال وتختفيان. تحضر، بعد ذلك، الصّديقتان إلى بيت مريم وتبدآن بالكلام. تحكيان عن المعارك الّتي خاضتاها على جبهات القتال «تجلس علويّة بقبعتها المتّسخةعلى الصّوفا في غرفتي، وتتربّع بذلك الجينز الأزرق الّذي لبسته لسنوات...ترفع القبعة لتتهوّى جلدة رأسها، وجذور شعرها المرنّخ واللّامع بامتزاج العرق والزّيت» (الرّواية: 10). تبدو لمريم قريبة أحياناً، وغامضة ممتنعة أحياناً أخرى. تغيب في أوقات ما فتعرف مريم أنّها مشغولة بالكتابة، أو بصداقة جديدة، أو بحكاية حبّ جديدة، فعلويّة لم تكن تصارحها طوال الوقت.

ابتسام تحكي لمريم كلَّ شيء. ربّما لأنّها الأقرب إليها. ترافقتا وتآلفتا منذ نعومة أظافرهما. لطالما شعرت مريم بأنّها أمٌّ لصديقتها، وكذلك أحسّت ابتسام .لذلك كانت تلك الأخيرة، قبل زواجها، بمثابة كتاب مفتوح بالنّسبة إلى مريم، قبل أن تُغلق هي، ضفتيْ هذا الكتاب بعد زواجها من جلال. أولئك الصّديقات كنَّ يحكين لبعضهنّ كلّ شيء حتّى عن حميمياتهنَّ» تحتاج الواحدة أن تحكي بحضرتهنَّ، لتكون الأخريات مرايا تكتشف فيهنَّ وجهها ووجوه الآخرين» (الرّواية: 11)

من طريق علويّة تعرّفت مريم بزهير. التقوا، في مقهىً بحريّ شعبيّ،

في منطقة الرّوشة. وصفته علويّة بالشّابّ الموهوب و» المودرن» والمختلف. أكّدت لصديقتها أنّهما يريدان القيام بعمل مشترك رَاويتُه هي:مريم. فعلويّة ستكتب رواية، وزهير سيكتب مسرحيّة. وسيكون «العملان حول الأبطال أنفسهم، والحكاية نفسها» (الرّواية: 17). الحكاية الّتي تجيد مريم إعادة روايتها. اتّفق الثّلاثة على اللّقاء مع شخصيّات حكايا مريم للاستماع إلى الحكايات نفسها، في الوقت عينه. من ثمّ ينصرف كلٌّ منهما إلى الكتابة بنفسه.

تقبل مريم بالعرض من باب الفضول، فتدخل اللّعبة. أرادت «أن تكتشف ظلّها في رواية، وشخصَها في مسرحيّة». التقى الثّلاثة حيناً من الزّمن. بعد ذلك انتفت الثّقة بين الصّديقين، فصار زهير صاحب الشّخصيّة ذات الكثافة النّفسيّة، يسعى إلى لقاء مريم سرّاً وعلى انفراد. يطلب إليها، عند لقائهما، أن تحكي له شيئاً مميّزاً يتفرّد بالكتابة عنه من دون علويّة. كذلك فعلت علويّة فعله. فسدت العلاقة. احتارت مريم بينهما. يدهشها سلوكهما، فتتّهم كلاّ منهما بأنّه جُنَّ وفقد عقله. هي الّتي كاد يفقدها عقلَها تواري ابتسام عن الأنظار، وعدم تجاوبها مع أيّة محاولة للقائها، أو الدّخول مجدّداً إلى عالمها.

علاقة الصداقة الّتي جمعت بين مريم وابتسام وعلويّة علاقة عميقة. عمادها الحبّ والثّقة والمصارحة بالحميميّات. فمريم وعلويّة تعرفان كلّ تفاصيل العلاقة الّتي كانت بين ابتسام وكريم مثلاً. وابتسام وعلويّة انصرفتا إلى كيل الشّتائم لمصطفى الّذي عشقته مريم مدّة

«حتى تكوّمت على الصّوفا وفي الغرفة كلّها» (الرّواية: 11). فقد فقدت عذريّتها معه، لكنّه تركها ببساطة منصرفاً إلى سواها. الحكايا مراياهنَّ، يكتشفن فيها وجوههنَّ.

نفر جلال/ الزّوج، من علاقة الصّداقة هذه. تحايل للخلاص منها. منع، بطريقة مواربة أو صريحة، خلال شهر العسل وما تلاه، مريم من رؤية ابتسام. «تتّصل فيقول لها إنّها في الحمام أو هي نائمة» (الرّواية: 261). لا تعاود ابتسام الكلام. رأى زوجته تتملّى صور ذكرياتها معهما، فقام بتمزيق تلك الصّور. ثمَّ هاجم صديقتيها علناً، خصوصاً علوّية، اتّهمهما بسوء أخلاقها، وبأنّها تشارك الرّجال جلساتهم في «القهاوي»، مشكّكاً بعملها.

تعامل جلال، مع مريم، كصديقة، يوم ولادة بكره «عليّ» فقط، وبطلب من ابتسام نفسها. ولولا خوفه على وليّ العهد لما فعل. فترت العلاقة بين ابتسام الّتي استحالت شخصيّةً مضطربة، ومريم بسبب جلال المتسلّط.

أفلح في عزل الزّوجة كما أراد. فصارت تدور ضمن مداره. تتهرّب من لقاء صديقتيها، ولا تفتح لمريم باب شقّتها على الرّغم «من وقوف مريم وقتاً طويلاً في يوم ما أمام ذلك الباب تطرقه، ولا مجيب، بينما يتبدّى شبح ابتسام واقفاً خلف الباب» (الرّواية: 267). تحوّلت ابتسام إلى إنسانة ساهمة متوتّرة، منسلخة عن ذاتها، لا علاقة لها بأحلامها، وبما تمنّته من الحياة. نموذج/ ذكوريّ يذكّر بوصف الدّكتور مصطفى

حجازي، لمثل هذه الشّخصيّة المتسلّطة للرّجل الشّرقيّ الرّجل الّذي يلعب دور السّيّد الّذي يُخضع المرأة، يستعبدها ويستغلّها، ويحوّلها إلى أداة له... فتموت نفسيّاً كي يستمدَّ هو من هذا الموت وهْم الحياة.

ثنائيّة الوهم # الحقيقة وتقنية التّضمين:

تعتمد علويّة صبح بنية فنيّة قائمة على الالتباس، ما بين الوهميّ والواقعيّ. فمريم/ الرّاوية الرّئيسة للحكايا المتوالية في الرّواية، توهم القرّاء منذ البداية أنّ علويّة (إحدى الشّخصيّات الرّئيسة) هي من سيكتب الرّواية. نقرأ الرّواية بأسرها، منسابين مع هذا التّوهّم بأنّ الرّواية المحكية، على لسان مريم، لم تكتب بعد. من ثمّ يحدث المزج بين حكاية مريم وحكايات الشّخصيّات الكثيرة الأخرى، فتتشكّل الرّواية مكوّنة ما يمثّل «رواية داخل الرّاوية»، وذلك من خلال الهدم الّذي تمارسه الرّوائيّة للحواجز المرئيّة بين الشّخصيّات الحقيقيّة وتلك الرّوائيّة. تتناسل الحكايا، في الرّواية، مولّدة بنية شهرزاديّة الهويّة، تحمل غائيّة شهرزاد نفسها من «الحكي» تبثّه شهريارَها، وهي النّجاة من الموت (الجسديّ في الموروث+ الثّقافيّ في المعاصر) عبر فعل الكلام.

مريم لا تريد، لذكرياتها حين ستغادر هي موطنها، إلى بلاد الهجرة، أن تموت. لذلك توهم الكاتبة قارئها، بحقيقيّة إسناد الحكي إلى مريم مبرّرة انسيابه على لسانها، في سبيل إنقاذه (الحكي/ الشّفوي) من فعل الموت.

لذلك هذه الإحالات المتكرّرة إلى الفضاء المرجعيّ لـ «مريم» الّذي نبتت من تربته الحكايا. فضاء واقعيّ ينهض قبالة العالم التّخييليّ الّذي تسعى الكاتبة، إلى إنتاجه، إذ تكتب روايتها. فتولّد بذلك إيهاماً بتقابل عالمين داخل النّصّ الرّوائيّ، عالم مريم الواقعيّ، وفيه صديقاتها وعشقها وعذاب شخصيّاتها، وله فضاؤه الرّيفيّ الجنوبيّ والمدينيّ الهامشيّ. والعالم الرّوائيّ التّخييليّ الّذي تسعى الكاتبة علوّية إلى ابتكاره، وإلى تأطيره وإمتاع القارئ بملاحقة نسيجه وإدراكه لمكوّناته وتقنياته.

تعمدُ علويّة صبح إلى إنطاق مريمتها، بما تستكمل بها لعبتها الإيهاميّة هذه، لكي يستقيم بناؤها الرّوائيّ الّذي تسعى إلى خلقه، نازعةً عن عالمها الرّوائيّ صفة المصداقيّة مولّدة حيرة قارئها.

تقول علويّة» من هم هؤلاء الّذين يطاردونني ويلاحقونني، لأحكي لهم حكاياتهم... بودّي لو أقتلهم جميعاً، وأرتكب جريمة قتل المؤلّف لكلّ أبطال روايته، واحداً واحداً» (الرّواية: 301) «هم يلكزونني وأنا نائمة في السّرير لأقوم وأكتب ما كانوا يحكونه داخل رأسي...ما إن أصعد إلى الطّائرة وأجلس في المقعد المخصّص لي، وأربط حزام الأمان حولي، حتّى أتطلّع من النّافذة الّتي ستتطلّع منها مريم إلى بيروت تحتها حين تقلع بها الطّائرة إلى كندا. أتطلّع من تلك النّافذة، وأمدّ لساني لهم لأنّني نجحت في الهروب منهم» (الرّواية: 304) «أتطلّع إلى قدميَّ، وأنا سائرة لأرى إذا كانتا رجليَّ أمّ رجليْ

مريم النّحيلتين... وفي البيت سأجد أنّ سرير أمّي الفارغ، كفراغ قلبي، بعد رحيلها فأسأل نفسي: هذا السّرير الفارغ هو لأمّي أم لأمّ مريم؟» (الرّواية: 304)، وتعلّق على سلوك زهير»احتجَّ ونظر شزراً إلى علويّة، وهو يخرج من أوراق الرّواية» (الرّواية: 391).

هذا الخلط بين الوهم والواقع، بدا مقصوداً تذهب إليه الرّوائيّة بتصميم وذكاء، بهدف بعثرة المشهد وإعادة ترتيبه وفق الشّاكلة الّتي ترى هي إليها. وكأنّها ترمي بذلك «إلى خلخلة هذا الواقع، ونقضه ونفض الغبار عن المسكوت عنه، بما يشير إلى لامعقوليّة هذا الواقع» (صيداوي، 208: 199).

الرّؤية من زوايا مختلفة: يمثّل المكان عاملاً أساسيّاً تنهض عليه بنية العمل الرّوائيّ، تعضده العوامل الأخرى، بتآلفها معه كالزّمان والشّخصيّات والرّؤية، لتشكّل مجتمعةً قاعدة السّرد الّتي يقوم عليها هذا العمل. وجذور المكان الخفيّة تطول الذّات الإنسانيّة كذلك لينجم، عن هذا التّداخل، تولّدُ صورةٍ ذات زوايا مختلفة للنّظر والرّؤية والنّقد، ذلك أنّ للمكان «قدرة على التّأثير في تصوير الأشخاص، وحبك الحوادث، مثلما للشّخصيّات أثر في صياغة المبنى الحكائيّ للرّواية» (إبراهيم، 2010: 131)

يشكّل الكاتب إحدى صلات الوصل الرّئيسة بالمكان، فهو يضطلع بمهمّة تسليط الضّوء على رؤية معيّنة، يلتقطها من عالم الحقيقة، ويودعها عالم الخيال، فتتولّد عنها رؤية ترتدي غير وجه،

ويُعزى ذلك إلى تعدّد الرّائين، من مواقع مختلفة، ومن خلال ثقافات متعدّدة. لذلك، فالرّاوي والرّؤية «متداخلان ومترابطان، وكلٌّ منهما ينهض على الآخر، فلا رؤية بدون راوٍ، ولا راوٍ بدون رؤية» (إبراهيم، 2010: 15).

فعلويّة لا تسجّل لبيروت إلاّ قدرتها على إجهاض كلّ من يسكن فيها. مدينة تجهض كلّ أبنائها مسقطةً أحلامهم، مشرّدةً إيّاهم، مبدّدة شملهم، جاعلةً العاقلين منهم، والمثقّفين المدركين، على وجه الخصوص، ذاهلين أو مجانين.

لذلك تسقط مميّزات المكان عند علويّة، فلا تعود ترى من بيروت، مصدراً للرّزق، ولا مقرّاً للعيش المشترك، أو منبعاً للحضاريّ المميّز لها تاريخيّاً، أو مرجعاً للثّقافيّ الّذي أتاح لها حيازتها شهادتها الجامعيّة، وأتاح لها تالياً فرصة الكتابة الصّحفيّة والفنّيّة، بل صار المكان، بالنّسبة إليها، مجرّد بؤرة مميتة تخنق كلّ الأحلام، وهي أجنّة، في أرحام حامليها. كذلك تنسحب هذه الرّؤية على القرى/ المَنبت، وعلى النّاس الّذين أسهموا في عمليّات الإجهاض .

فبالنّسبة إليها، صار المكان يمارسُ حالة من القتل والتّصفيات الجماعيّة، حيال مواطنيه «كلّنا أجهضنا جنيناً أو حلماً أو ذكريات، المدينة أجهضت المدينة، والشّوارع أجهضت الشّوارع، والأبنية أجهضت الجدران. القرى أجهضت القرى، والبشر أجهضوا حياتهم. منهم من أجهض بلده أو صمته أو بئره الّذي حفره لتكون مساحة وطنه

لا تتعدى جسده أو حدود فمه. كلّنا أجهضنا، حتّى أنا، أجهضت على الأقلّ يدي لكي لا أكتب» (الرّواية: 311). بذلك ينجح المكان المهشّم، من وجهة نظرها، بتهشيم كلّ من فيه (يُلاحظ أنّ فعل الإجهاض يرد كثيراً على لسان الرّاويتين مريم وعلويّة).

لقد استطاعت الكاتبة استنطاق الذّاكرة اللّبنانيّة الجماعيّة، بل استنطاق الذّاكرة العربيّة كذلك، من خلال تسليطها الضّوء، على الماضي المتقابل مع الحاضر، عبر استحضارها تاريخ حراك شريحة واسعة، من شرائح مجتمع لبنان؛ أعني أبناء الجنوب الّذين انطلقوا إلى بيروت، أوائل خمسينيّات القرن الفائت. فوصّفت توزّعهم، في مناطق جغرافيّة محدّدة منها، نزحوا إليها بغية تحسين أوضاعهم الاجتماعيّة والاقتصاديّة.

تحكي مريم «انطحنت عظام علي على الطّريق هو وإخوته، ولم ينجُ منهم غير الطّفلة الصّغيرة بعدما رمتها أمّها من الشّبّاك، قبل أن تدوس الملاّلة الإسرائيليّة السّيارة الّتي كانت تقلّهم من الجنوب إلى بيروت. الجيش الإسرائيليّ بدأ هجومه على لبنان 1982، وبدأت ملالاته بالزّحف باتّجاه الجنوب. لم يكن أحد يعلم أنّ هذا الهجوم سيكمل طريقه إلى بيروت لاحتلالها» (الرّواية: 55)

وهي إذ فعلت تمكّنت، عبر تقنية الحكايا الّتي اعتمدتها، من كشف تاريخ أجيال متوالية، من أبناء تلك الشّريحة، مبرزةً، في الوقت عينه، التّاريخيّ/ السّياسيّ الّذي تعرضت له أمكنة تواجدها. بذلك يصبح

بمقدورنا استرجاع التّاريخ من أرشيف الذّاكرة: تاريخ جنوب/ الوطن الّذي عانى من الاحتلال الإسرائيليّ أكثر من مرّة، ومن انتهاكاته المتتالية لحقوقه الإنسانيّة.

كذلك، تمكّنت من الإضاءة في الوقت عينه، على الحسّ العربيّ/ القوميّ الّذي سكن الصّدور، إبانَ الزّمن النّاصريّ، فتجلّى في متابعة مسار «جمال عبد النّاصر»، وفي حبّ الجيل الصّاعد له «كنّا صغاراً نغنّي لبياض الرّئيس عبد النّاصر الّذي كان يخيّل إلينا أنّ وجهه مرسوم على القمر... حين كنت في الرّابعة عشرة من عمري، كنت ألعب مع الصّغار في الحيّ، ونغنّي لجمال عبد النّاصر... أتذكّر، ذات يوم، حين جلست العائلة كلّها مسمّرة، أمام التّلفزيون لتستمع إلى خطاب التّنحّي لناصرعن مسؤولياته، بعد حرب حزيران 1967» (الرّواية: 54).

هذا بالإضافة إلى انفعال جيل الحرب، بالقضية الفلسطينيّة، خصوصاً في إثر مجزرتي صبرا وشاتيلا المعروفتين («مذبحة صبرا وشاتيلا» هي مذبحة نفّذت، في مخيمي صبرا وشاتيلا للّاجئين الفلسطينيّين، في 16 سبتمر 1982، واستمرّت لمدّة ثلاثة أيّام، على يد المجموعات الانعزاليّة اللّبنانيّة المتمثّلة بحزب الكتائب اللّبنانيّ، وجيش لبنان الجنوبيّ والجيش الإسرائيليّ. تتراوح تقديرات عدد القتلى بين 750 و3500 قتيل من الرّجال والأطفال والشّيوخ والنّساء العزّل، غالبيتهم من الفلسطينّيين ولكن من بينهم لبنانيّون أيضاً») (كعوش، 2018).

هكذا يصبح اختيارُ الرّوائيّة مكانَ عيش وانتقال الشّخصيّات مبنيّاً،على مدى ملاءمة المكان للقناعات والأفكار الّتي سيبلورها عبره، ويسرّبها من خلال طريقة تفكيرها، لأنّ لكلّ مكان من أمكنة الرّواية» دلالة تحاكي شيئاً ما في ذات الكاتب، أو في الذّات الاجتماعيّة لتصبح مؤثّرة وفاعلة ولا تكون أماكن وعاء وأماكن اتّكاء» فقط (النّصير، 2010: 20).

التّناوب ما بين صوت الأنا وصوت الجماعة: تتولّى مريم مهمّة القصّ في رواية «مريم الحكايا»؛ مريم هي مرآة الكاتبة علويّة وظلّها، أو هي الصّوت الضّمني لها» أنا الّتي حكيتُ كثيراً، حكيتُ لها (لعلويّة) بصراحة كلّ ما أعرفه عنّي وعنها، وعن شخصيّات الكتاب كلّها. تقول لي أريد أن أكتب قصّتك، فأنت الظّلّ، ظلّ أبطال الرّواية كلّهم، وظلّ ذكرياتي وذكرياتهم» (الرّواية، 2002 : 12). تُصنَّف مريم ضمن فئة الرّاوي/ المشارك في صنع الأحداث «جواني الحكي». هي راوٍ من داخل كون القصّ، وإحدى أبرز الشّخصيّات الرّئيسة في الرّواية. تنتمي إلى فئة الرّاوي = الشّخصيّة: الرّؤية مع.

تقصّ مريم الحكايا المتواليةَ منذ بداية الرّواية إلى نهايتها. تبلورُ في قصّها رؤيتها إلى عالميها الدّاخليّ والخارجيّ؛ رؤية محكومة بسمتين أساسيّتين متناقضتين: هما اليأس، والخوف، والسّعي إلى الهرب على الصّعيدين الخاصّ والعام سواء بسبب الظّلم، أو بسبب

الحرب# تقابلها الرّغبة في الحفاظ على المسار الّذي عرفته في حياتها، و(تأريخه) بل تدوين كلّ ما حدث، ابتغاء تحويله روايةً تشهد على كلّ ما كان، متحدية بذلك فعلَ النّسيان.

تفتتح مريم السّرد بإعلان استسلامها» المسألة انتهت بالنّسبة إليّ. فأنا يئست من الجواب، وعجزت عن السّؤال» (الرّواية: 13). فهي يائسة من العثور على علويّة، وموقنة بأنّ السّؤال عنها لن يؤدّي إلى جواب، لكنّها عازمة على المضي لتحقيق سعيها: الهجرة إلى كندا، ومغادرة البلاد بعد توديع علويّة، والاطمئنان على مصير الحكايا الّتي روتها لها بهدف جعلها رواية عن الأنثى وعن الحرب. يصير إعلان البحث عن علويّة ذريعة للحكي من قبلها. تقدّم خلال محاولات البحث عنها، سردها للمادّة الحكائيّة/ الحكايا، من بعد أن تعبر في مصفاة وعيها كراوٍ، فيبرز المنظور النّفسيّ/ الموضوعيّ عندها.

تتّخذ الرّاوية/ مريم اختفاء علويّة حجّة كما أسلفتُ، تتداعى بوساطتها الحكايا العديدة متداخلة متوالية. تستحضرها الواحدة تلو الأخرى إلى بنائها السّرديّ التّخييلي، فتتحوّل إلى راوٍ/ شاهد عَيان، وفيها الرّاوي > الشّخصيّة الرّوائيّة، فتصير الرّؤية من خارج (تبئيرًا خارجيًّا)، بعد أن كان تبئيراً داخليّاً، وتبرز لعبة الدّاخل والخارج، يتقلّص من خلالها، دور الرّاوي إلى سرد ما تناهى إليها من حكايات عن بنات جيلها، وعن الجيل الّذي سبقها، فلا يمكنها التّوغّل حينذاك إلى داخل الشّخصيّات مكتفية بأصواتها.

الخضوع لتيّار التّداعي الذّهنيّ، والمحاكاة الشّهرزاديّة:

تبدو مريم في لحظات، خاضعة ظاهريّاً لتيّار التّداعي الذّهنيّ منساقة إلى قول حكايا سمعتها، أو رواها لها آخرون، فاستقرّت في ذهنها. فهي لا تكاد تنتهي من الحديث عن قلقها على غياب علوية حتّى تقطع السّياق النّفسيّ المتوتّر، وتستأنف سرد حكايات شخوص الرّواية، مستحضرة أحيانًا أصواتهم تاركة إيّاهم يقولون بأصواتهم فنصغي إلى : حكايات أبي يوسف، زهير، ابتسام، أم طلال، حكاية أمّها وأبيها وخالاتها، حكايا زمن الفقر والذّكوريّة المتسلّطة في القرى، وفي المدينة، حكايا زمن الحرب وانهزامات الرّجال والشّباب والبنات والنّساء فيها، وحكايا المدينة الّتي انكسر أبناؤها وتبعثرت آمالهم وأحلامهم .

تحكي مريم هواجسها، ويأسها العميق نتيجة فشلها في العثور على علويّة، وفشل علاقتها بعبّاس، وفشل سعيها إلى تكوين أسرة معه تمكّنها من الاحتفاظ بجنينها. تسرد ذكرياتها متقاطعة مع حكايا الآخرين، مقدّمةً خطاب الذّات أو مونولوجها الدّاخليّ يقول على مدى ثلاثة عشر فصلاً متفاوتة الأحجام، إلاّ أنّها، وهي تفعل، تستحضرُ ذكريات وهواجس وأحلاماً وأحداثاً من حياة جيل كامل من النّساء سبقنها، وعاصرنها فتلتحم أصواتهنّ بصوتها.

هنّ نساء تعرّضن للضّرب والظّلم من دون أن يجرؤن على إطلاق الصّراخ. يستحضرهنّ إلى وعيها صوت زينة، وهي تتلقى

ضربات أحذية الجارات على جسدها الصّغير لإخراج الجنّ منه» أمّ طلال صارت تنصت، وهي تضرب ابنتها، لتتعرّف على صاحبات الأصوات، منها من تعرفها، ومنها من لا تعرفها، وربّما كانت تلك الّتي لا تعرفها هي أصوات كلّ النّساء من أوّل البشريّة، كلّ النّساء اللّواتي كنّ يتلقين الضّرب، وقد يكون صوت حوّاء أوّل تلك الأصوات (الرّواية: 369). فتنتج الرّاوية/ مريم إذّاك خطاب العالم الخارجيّ= المنظور الموضوعيّ الخارجيّ، بموروثاته الّتي عرفتها، والّتي انتهت إليها مشاهَدةً، أو سماعاً فاستقرّت في لاوعيها، وفي وعيها.

تستخدم مريم في القصّ، ضمير المتكلّم الّذي يحطّم المسافة بين السّارد، وبين الشّخصيّة فلضمير المتكلّم القدرة المدهشة على إذابة الفوارق الزّمنيّة والسّرديّة بين السّارد، والشّخصيّة، والزّمن جميعاً؛ إذ كثيراً ما يستحيل السّارد نفسه، في هذه الحال، إلى شخصيّة غالبًا ما تكون مركزيّة (شكري، 2008: 34)، وهي تستخدم ضمير الغائب حين تعمد إلى تصوير بعض الشّخصيّات كحديثها عن علويّة مثلاً، في سردها»كنت كلّما شاهدتها وسألتها أين أصبحت قصّتنا، تشيح بنظرها عنّي، تعصف بجفنيها في حركتي صعود وهبوط سريعتين» (الرّواية: 12).

تبرز مريم راوية يقظةٌ تجيد التّفكّر والتّأمّل، وتدرك جيّداً أهمّية هذا النّمط البنائيّ للسّرد الّذي تقدّمه؛ هو بناءٌ توالديّ يطلق الكلام، ويمنحه الدّيمومة والعموم، حيث نهاية كلّ حكاية تحبل بحكاية أخرى، إنّه

«البناء الشّهرزاديّ المشكّل نمط البنية السّرديّة النّاهض بمنظور الرّواية، وهو نمط يحيلنا إلى السّرد العربيّ الموروث: إلى حكايات كليلة ودمنة، وحكايات ألف ليلة وليلة» (العيد،2011: 127.) ومثلما قاومت شهرزاد/ الشّخصيّة الرّمزيّة الموتَ بالثّقافيّ الّذي أنتجته عبر لعبة الكلام، كذلك آمنت مريم/ وعلويّة المستترة خلف صوتها أنّ هذا الحكي سيقود إلى المعرفة، وإلى الخلاص، وإلى مقاومة الموت المعنويّ. فمعرفة الواحدة للأخرى حين تسمع حكايتها، تساعدها على أن تكتشف من خلالها ذاتها، «كنّا نحتاج أن نحكي لبعضنا كلّ شيء، حتّى عن حميمياتنا. تحتاج الواحدة أن تحكي بحضرتهنَّ، لتكون الأخريات مرايا تكتشف فيهنّ وجوهها ووجوه الآخرين» (الرّواية: 11)، فتعاين بذلك الذّات الأنثويّة، وذات الرّجل من منظور إنسانيّ، لينبني خطاب تجاوزيّ هادم للعلاقات الاجتماعيّة المزيفة الّتي كمنت خلف صمت امتدّ أزماناً.

الخطاب المستجدّ والإطاحة بالثّوابت المشبوهة:

يتبلور في الرّواية خطابٌ يعيد النّظر في معاني: الأنوثة والذّكورة، فعل الجنس، مؤسّسة الزّواج، وعلاقة الحبّ. هو خطاب يحاور جسد الأنثى، ويحاول تحريره من سلطة الرّجل التّاريخيّة عليه، وما دامت المعرفة المنتجة لن تقتصر على معرفة حالة أنثى بعينها، بل ستطال إناثاً ورجالاً وشبّاناً عاشوا زيف العلاقات، أو حالات صفائها، وأدركوا زمن السّلم والفقر، وعاينوا وشاركوا في زمن الحرب والقهر،

فالرّاوية تعي (ومن خلفها الكاتبة) أنّها ببنائها التّناسليّ هذا سترسم هوّية اجتماعيّة لشخصيّات الرّواية، وستستحضر تالياً تاريخ بيئة شعبيّة بأسرها، تقول بأصوات أفرادها ثقافتها ومعتقداتها.

هي بيئة الأسر الجنوبيّة الّتي ارتحلت إلى بيروت منذ خمسينيّات القرن الماضي، وعاشت فيها هي وأجيالها المتوالدة، وعاينت ويلات الحرب في أنحائها. لذلك نجدها تفسّر رغبتها وإصرارها على مثل هذه الكتابة، ما يبرز التّبئير الدّاخليّ على لسان الشّخصيّة/ علويّة «الحرب انتهت، وأريد أن أكتب تجربة جيلنا في الحرب» (الرّواية: 12).

تمسك مريم بخيوط السّرد/ الحكايا، إلاّ أنّها تتيح بديمقراطيّة لشخصيّات أخرى، من داخل عالم الرّواية، مشاركتَها في سرد الأحداث. نسمع أصوات تلك الشّخصيّات متفرّدةً في خطابها، متّصلة بالخيوط الّتي نسجتها مريم، لا سيّما في الفصول: الثّامن، التّاسع، الثّاني عشر والثّالث عشر، وأبرز تلك الأصوات كانت لابتسام، علويّة، وزهير.

تنبري ابتسام للكلام في الفصل الثّامن. تستعيد تفاصيل علاقتها بزوجها جلال. تروي بضمير المتكلّم لتكتشف عتمات داخلها، والفراغ الّذي ولّده فيها زواجها منه. كذلك تستخدم ضمير الغائب لتحكي عن زوجها. تقوم مسافة زمنيّة تسمح لها بالتّأمل، فيتولّد يقين في ذاتها. تتّهم جلال بالتّسلّط والشّراسة والانفصام ما بين الخارج/ الدّاخل في علاقته معها. شأنه في ذلك شأن رجال شرقيّين كثر. تبرز

نبرة الاتّهام في صوتها: اتّهام الذّات واتّهام الآخر، فتعكس القلق والتّوتر ومحاولة محاكمة الذّات، ويظهر التّبئير المتعدّد (حالي/ النّسوان- حكايتي/ حكوا) «خايفة بعد خمسين سنة زواج إسأل حالي نفس الأسئلة، وما أعرف ولا جواب، متل أسئلة النّسوان يلّلوا حكوا لعلويّة حكايتي نفسها. بس أنا ما كان بدّي هيك. ليش صار هيك؟» (الرّواية: 287)، يصير خطابها مُبصراً على الرّغم من انكساره ومن تخبّطه؛ وهو يفرض نفسه كخطاب موجّه ضدّ كلّ عناصر التّخلّف في المجتمع العربيّ البطركيّ ذي الذّهنيّة الأبويّة الّتي» تتمثّل في نزعتها السّلطويّة الشّاملة الّتي ترفض النّقد ولا تقبل بالحوار إلاّ أسلوباً لفرض سيطرتها... والّتي لا تريد أن تعرف إلّا حقيقتها، ولا تريد إلاّ فرضها على الآخرين، بالعنف والجبر إن لزم الأمر» (شرابي، 2000: 27).

تتنحّى ابتسام، فتتدخّل علويّة بوضوح للمرّة الأولى. يهيمن ضمير الأنا/ علويّة في الفصل التّاسع. تروي بضمير المتكلّم، فتربك وَعْي القارئ. هي تنفي كلّ سعي مريم السّابق وادعاءاتها بمعرفة علويّة بها، وبكلّ أبطال الحكايا الّذين استحضرتهم مريمُ إلى السّرد. تتمرّد علويّة على كلّ المعلومات الّتي تسقّطتها أذهانُ القرّاء. تقف موقف النّافي/ المثبت في الوقت نفسه، فيتولّد الالتباس. فهي تنفي المعرفة بالحكايا وبصاحبتها/ أصحابها، لكنّها تثبّت ذاتها في موضع الكاتب/ المؤلّف» أنا لا أعرفهم، من هم هؤلاء الّذين يطاردونني ويلاحقونني، لأحكي لهم حكاياتهم، وهم لن يصدّقوا إلاّ القصص الّتي يخترعونها

لأنفسهم، بل بودّي لو أعرفهم جميعاً لأقتلهم كلّهم، وأرتكب جريمة، جريمة قتل المؤلّف لكلّ أبطال روايته، واحداً واحداً» (الرّواية: 301).

تقنية المونولوج وعبور مصفاة الذّات السّاردة:

يبلغ التّبئير الدّاخليّ ذروته، من خلال المونولج الّذي تستغرق فيه علويّة/ الشّخصيّة، حيث تتحوّل إلى بؤرة خالصة تمرّ عبرها المعلومات. تصف معاناتها مع نفسها ونزوعها إلى كتابة رواية تحكي حكاية الحرب، وضيقها بأبطال روايتها المزعومة، وانزعاجها من إلحاحهم على وجدانها كي تكتب آلامهم مبرزة الوعي الجمعيّ بخطابها = الذّاتيّ/ الموضوعيّ «ينتهزون نقطة ضعفي في أنّني أنسى كثيراً، فيتسلّلون خفية، ويكتبون في رأسي ما يريدون، كما خيّل إلى زهير أنّني أتسلّل إلى أوراقه خلسة. صدّقتهم وكذّبت نفسي بعدما كادوا يصيبونني بالجنون لإقناعي أنّهم أبطال في كتابي، وأنّني لست سوى بطلة هامشيّة فيه» (الرّواية: 303).

يتصدّى زهير للكلام في الفصل الثّاني عشر. يقدّم وجهة نظره، وهو راوٍ مشارك في صنع الأحداث. يروي من موقعه في داخل الرّواية مستخدماً ضمير المتكلّم، شأنه شأن جميع الرّواة السّابقين، فكلّهم ينتمون إلى فئة الرّاوي = الشّخصيّة. يسرد من منظوره الذّاتيّ ما يدركه وعيه، وما يؤمن به حيال مسألة الحكايا، والكتابة المزمع إنجازها. يتصدّى لمريم متّهماً إيّاها بعدم المصداقية «كذب، كلّه كذب. ها

الحكايات كلّها كذب. أكيد علويّة بتخبريها إنت حكاية تانية، بتخبّيها عليّ، وبتعرّفيني على ناس غير يلّلي بتعرّفيها عليهن، حتّى أنا اكتب عن أبطال سلبيّين وهي تكتب عن أبطال إيجابيّين... إنت وعلويّة متآمرين عليّ، أنا كل ها الحكايات ما بتهمّني. بتهمّني قضايا الإنسان والحرّية، وبيهمّني مين يلّلي خطّط للحرب، وليش صارت وليش وصلنا لنهدم بلدنا» (الرّواية: 309-310).

تقطع مريم السّرد، تتجاوز خطاب زهير المباشر، لتصف، بضمير الغائب، حالته وانهياره. تتأمّل، ثمّ تنقل إدراكها لحالته الّتي تردّت بسرعة بسبب قسوة أحداث الحرب» أخذ يكتب ليفهم الحرب. لكنّني لم أفهم ما الّذي جنّنه. صار لا يحكي مع أحد. يحكي نفسه وحيداً في بيته وفي عيادته» (الرّواية: 391). تتنحّى مريم، تترك زهيراً يروي من جديد. ينبري يتحدّث من منظوره، لكنّه يوظّف تقنية الرّسالة، في هذه المرّة، يضمّنها رؤيته لأحداث الحرب» رغم تحلّل التّواريخ في الماء والوحل والدّم على أوراقه، قرأ الجيران عناوين وعناوين، لكلّ المجازر الّتي ارتكبناها بحقّ بعضنا، وأرقاماً للهجرات الدّاخليّة والخارجيّة، أرقاماً لأعداد الموتى، وأخرى لأعداد المفقودين» (الرّواية: 404)، فيختلط الذّاتيّ بالموضوعيّ، ويتوالى الموضوعيّ المتعدّد الأبعاد (الحالة الأمنيّة- السّياسيّة- الاجتماعيّة).

تسوّغ مريم قلقها المستمرّ بالخوف على محتويات الذّاكرة الّتي ضمّنتها للحكايا، ثمّ يلتحم الصّوتان: صوت مريم + صوت علويّة.

يقع الالتباس مجدّداً بين من روى، ومن كتب. إلاّ أنّ هذا الأمر لا يشكّل هاجساً سوى للقارئ، فالمهمّ من منظور مريم هو أنّ الكتابة هي فعل الحياة الوحيد المستطاع، فهي، أو علويّة، حين تكتب» تعثر، وهي تعيد الكتابة من جديد، على أسمائنا وذكرياتنا، وكذلك على ذكرياتها... لتجد ما يؤكّد أنّها على قيد الحياة... لكنّها لم تتأكّد من شيء» (الرّواية: 428). هكذا تنتهي الرّاوية/ مريم إلى عدم التّيقن من أي شيء، وكأنّ ضبابيّة الظّلم والحرب قد لفّت كلّ شيء في الحياة، تاركةً للقارئ إعادة رسم الطّريق من خلال صوتها، وأصوات الرّواة الآخرين الّذين تناوبوا على السّرد. ومثل هذا التّعدّد في الأصوات تجاوز مرحلة التّجريب ليصير تأصيلاً لنمط من السّرد مارسته علويّة صبح، في أكثر من رواية لها، نسفت فيه الحدود بين الكاتب والرّاوي والشّخصيّات فارضة رؤية أنثويّة أعادت قراءة العالم من منظورها، وقد تحرّرت من طغيان سطوة الرّؤية الذّكوريّة عليه.

تعدّدُ الأصوات المتقابل ووحدة الرّؤية/ الإدانة:

يفضح تيّار الوعي بتداعياته المتشابكة في الرّواية، من خلال توظيفه الفنّيّ المنتَج، الواقعَ المجتمعيّ بأبعاده الإنسانيّة، الاجتماعيّة، والسّياسيّة؛ هو الواقع الّذي أسهم في فرضه، في هذه الرّواية، عاملان أساسيّان هما:

أ- الذّكورة المتسلّطة (المجتمع البطركيّ).

ب- العنفيّ وتراجع منظومة القيم خلال الحرب وبعدها.

تتمكّن الرّواية، من خلال العالم المتخيّل المتعدّد الأصوات ظاهريّاً/ المتماثلِ الرّؤية ضمنيّاً (على اعتبار أنّ معظم الرّواة الرّئيسيّين فيها هنّ إناث: مريم- ابتسام- علويّة ما عدا زهيراً، بحيث يبدو وكأنّ المرأة تسعى إلى تحدّي سلطة الذّكر المهيمن اجتماعيّاً، باستيلائها على السّرد للثّقافيّ الّذي تنشئه فنّيّاً)، أقول تتمكّن من توليد المنظور الإيديولوجي المضادّ/ الفاعل، والقادر على الجهر، وعلى الاتّهام.

وقد حملت أصوات الرّاويات/ الرّاوي غيرَ قضية، وغير رؤية للنّاس الجنوبيّين القادمين من حضارة الأطراف والهامش، إلى حضارة المدينة والمتون؛ النّاس الّذين تشوّه وعيهم، كما تاريخهم، بفعل الفقر والحرب، ولم يبق أمام بعضهم من سبيل سوى الجنون أو الهجرة أو الانهزام، ما أنتج تنوّعاً في الرّؤى، وفي الأصوات الّتي يمكن إدراجها ضمن مجموعات تتوزّع على الشّكل التّالي :

- صوت الأنوثة المقموعة في العالم الذّكوريّ # الصّوت الأنثويّ المتمرّد.
- الصّوت العَقديّ اللّامنطقيّ.
- الصّوت المعادي للحرب ولزعمائها/ زعماء الوطن الجدد.
- صوت المثقّفين الّذي اتّسم ب (الذّهول/ العجز).

صوت الأنوثة المقموعة في العالم الذّكوريّ# الصّوت الأنثويّ

المتمرّد: يتّضح، من خلال الحكايا، جانب من جوانب المنظور الأيديولوجيّ الّذي تضمره الرّوائيّة حيال المجتمع الذّكوريّ (الرّيفيّ/ المدينيّ) الّذي استحضرت بعض نماذجه عبر شخوص روايتها، وهذه أبرزها:

تشكّل فاطمة أمّ مريم زوجة حسن الّذي كان فلاّحاً فقيراً، قبل نزوله إلى بيروت، أنموذجاً ممثّلاً لهذا المنظور. فهي قد شمتت بعمّها عندما أصابه العمى، وصارت تتمرّد عليه، ولا تحسن العناية به قصاصاً له؛ عمّها هذا قام بتزويجها من حسن الفقير، وهي في الحادية عشرة من عمرها. وزوجها حسن كان يربط يديها بحديد الشّباك حتّى يتمكّن من الدّخول بها لكثرة خوفها ورعبها منذ بداية علاقتهما.

تعي فاطمة لاحقاً قسوة التّجربة القمعيّة الّتي تعرّضت لها وهي طفلة، فعمّها ضربها بقسوة عندما هربت من منزل زوجها في بداية زواجهما، وزوجها اغتصبها، وتعامل مع جسدها كما يتعامل مع أجساد الحيوانات في زريبته، تعلّق مريم :»لم يكن أبي يفهم جسم أمّي كما يفهم أجسام حيواناته، لكنّه اكتشف لاحقاً، أنّ جسمها كجسم بقرته، وأعضاءها التّناسليّة كأعضاء البقرة تماماً» (الرّواية: 160)، من ثمّ تحكي ما كانت قد سمعته من أمّها «اللّه كبير، وهيدا قصاص جواز الغصيبة يا عمّي. الزّيجة حلال، بس لطفلة وغصيبة، جريمة. اللّه ما عندو حجارة تشالق» وتفسّر «ربّما كانت عتمة خوفها من أبي أكثر ظلمة من العتمة المنتشرة في الفضاء حولها... صار أبي يربطها

كلّ مساء بعدما يعود إلى البيت بحبل طويل إلى الشّباك الحديديّ» (الرّواية: 150– 152).

تجربة حياتيّة جعلت العمليّة الجنسيّة بالنّسبة إليها «نجاسة» تفضلّ ألاّ تكون، وتفضّل أيضاً إنجاب الصّبيان، لا البنات، حتّى لا يتذوّقن المرارة الّتي عرفتها، لكنّها أدركت، في ما بعد، أهميّة تحصيلهنّ العلم، «فخرّبت» على زوجها عيشته بإصرارها على إلحاقهنّ بالمدارس إلى أن أذعن لإلحاحها.

أمّ طلال أنموذجٌ دالٌّ كذلك، فهي الأخرى تمّ تزويجها من أبي طلال الّذي كان في الثّلاثين من عمره، وهي في الرّابعة عشرة من عمرها. قام «العسكريّ في الدّولة» باغتصابها في اليوم الأوّل من زواجهما، حتّى يربّيها على طاعته، فدخل بها وهي مختبئة تحت السّرير» كلّما سحبها، عادت وسحبت جسدها تحت السّرير من جديد، ولمّا يئس، ترك نصفها الأعلى تحت السّرير، ورفع فستانها عن ساقيها، وفتحهما كطرفي المقصّ المفتوح، ودخل عليها وهي تصرخ وتولول» (الرّواية: 263). وإذا كانت أمّ مريم قد تمرّدت على عمّها وزوجها بشكل محدود، فإنّ أمّ طلال قد مارست أقصى أنواع التّحدّي لزوجها بعد «ذهاب هيبته» الرّسميّة، وانصرفت في مرحلة ما إلى ضربه بقضيب الخيزران الّذي كان يضرب به ابنه حمّودي دافعة إيّاه إلى الانتحار في نهاية المطاف» لم تنس أمّ طلال زواجها بالغصيبة، كما لم تنسه أمّي. أمّي لم تنتقم من أبي إلاّ بتنكيد عيشته عليه «بالنّتّ»، فيما أمّ طلال عادت لتسقي أبا طلال

زوم الزّيتون المرّ الّذي سقاها إيّاه أوائل زواجها منه» (الرّواية: 262).

أمّا ابتسام فتمثّل أنموجاً دالّاً من الجيل الشّابّ. وإذا كان النّموذجان السّابقان من الرّجال قد مارسا العنف الجسديّ لتوليد الرّهبة، وتحقيق التّسلّط على جسد المرأة/ الزّوجة وعقلها، فجلال قد مارس على ابتسام نوعاً أقسى من العنف؛ إنّه العنف النّفسيّ الّذي حاول من خلاله السّيطرة على جسدها، وعقلها، وروحها الحيويّة، والمناضلة قبل خوضها تجربة الزّواج معه. وقد أفلح جلال في مسعاه، فتحوّلت ابتسام بعد الزّواج إلى إنسانة منسلخة عن ذاتها، وعن كلّ ما يحيط بها «بدا وجه ابتسام كأنّه قُشط كما سقط جسدها، وقشط لحمه عن عظمه وذاب. عيناها لم تعودا ممتلئتين باللّيل كلّه، بل أصبحتا كفراغ يعبق بغيوم خوف تتماوج في عمقها دون أن تمطر لا دموعاً ولا خوفاً... حتّى صوتها صار يحمل طعم هزيمة لم يعرفها من قبل» (الرّواية: 260-268).

وعبّاس يحبّ مريم، ويلتذّ بالجنس معها، لكنّه يحافظ على علاقته بزوجته الّتي يكرهها، وكريم يعاشر ابتسام معاشرة الأزواج خلال الحرب، وحين خوض المعارك، ثمّ يتزوّج صبيّة من ملّته عندما يقلع عن المشاركة بالقتال. تسأل ابتسام مريم متّهمة «هل حصدنا خيبات مضاعفة عن خيبات الرّجال الّذين صدّقنا أنّهم متحرّرون ويريدون الحرّيّة لنا، وهم في الحقيقة لم يكونوا سوى نماذج لانفصامات نفسيّة وفكريّة وأجساداً تحمل في داخلها عصوراً مضت، ونماذج

كاريكاتوريّة لهارون الرّشيد الثّوريّ؟» (الرّواية: 82). اتّهام مباشر تطلقه ابتسام بضمير المتكلّم الجمع لمقاومة موتها/ موتهنّ الذّاتيّ والاجتماعيّ. إنّه الموت الّذي جعله الخطاب السّرديّ متقابلاً وموت مجتمع تأكله الحرب، وما راحت تفرزه من علاقات مزيّفة هشّة، ليصير المنظور الّذي ينبثق منه القول سعياً واعياً من قبل شخصيّات الرّواية وكاتبتها إلى تعرية الرّجل، وإلى فضح المسكوت عن ممارساته في بيئات المجتمعين اللّبنانيّ والعربيّ على حدّ سواء.

العجز المستدعي للخرافة والسّحر:

لعلّ أبرز ما ميّز شخصيّات هذه الرّواية هو كون بعضها، وخصوصاً الشّخصيّات الأنثويّة منها، تعيش تحت وطأة القهر والعجز. لذلك نجدها تحاول إيجاد حلول لاستيعاب معاناتها. وإذا لم تجد حلولاً تمكّنها من التّحكّم الفعليّ بالواقع ومعالجته، فإنّها تلجأ إلى الحلول الخرافيّة السّحريّة محاولةً توسّل الأوهام وتعليل النّفس بها لتجمّل أو تواجه واقعها القاسي. لذلك، فهي» إمّا أن تتعلّق برموز الخير، وتتقرّب منها: كالأولياء وكراماتهم وأضرحتهم... أو تخشى رموز الشّرّ: كالجنّ والأشباح، أو تشترك معها في الفعل كالسّحرة والمشعوذين» (مطري، 2010: 384).

لقد حضرت الأشباح والجنّ بشكل واضح في الرّواية، سواء كان ذلك في مرحلة الحياة الرّيفيّة، أو في حقبة الحياة المدينيّة، ما يعني

أنّ المكان لا يلعب أحياناً دوره في تحسين القدرة على مقاربة الواقع بطريقة عقلانيّة، فالتّعويل يجب أن يكون على التّطوّر الفكريّ لا على الانتقال الجسديّ. تؤمن فاطمة مثلاً بما قاله لها السيّد رضا، بعد موت ثلاثة صبيان في بطنها، بأنّ لها «قرينة «من الجان لا تسمح لصبيانها بأن يعيشوا، وهي «شاهدت قرينتها بعينيها بعدما أنجبت محمود... والسّيد رضا رقاها ورقى الصّبي وعمل لها حرزاً وحجابات تطرد تعاويذُها قرينتها، ومنذ ذلك الوقت اختفت» (الرّواية: 171– 172).

وعندما دخلت زكية إلى منزل فاطمة لترى أختها تفاحة لأنّها تريدها عروساً لابنها، انطرحت تفاحة مريضة في اليوم نفسه، فآمنت فاطمة أنّ تلك المرأة أصابت أختها بالعين «جاءت أمّي برصاصة، وضعتها في الطّنجرة وغلتها وفرقعت قطعة الرّصاص» (الرّواية: 185). ولم تكن تعرف أنّ تفاحة كانت مغرمة بالجندي الفرنسيّ الّذي يرابط أحياناً على حدود القرية. وحين استمرّ تدهور حال تفاحة تيقنت فاطمة بأنّ الجنّ قد عشق أختها لجمالها الخارق. بالمقابل، هي تعتقد أنّ بعض الجنّ خيّر لطيف كذاك الّذي كان يطعمها القمبز، وهي صغيرة فقيرة لا تملك ثمنه. ينتظر الجنيّ حينَ نومها، ثمّ يطعمها إيّاه فتستلذّ مذاقه، ومثله» فعلت إحدى الجنّيات مع أبي وسبّبت له عاهة خفيفة في رجله جعلته يعرج قليلاً» (الرّواية: 193) تروي مريم متهكّمة، وفاطمة شهدت بأنّ أختها رنجس قد وقعت على ابنة الجنّ يوماً، فتسبّبت تلك «بخوَتها» مدّة من الزّمن.

تظهر أمّ طلال متأكّدة، أنّ «الكريزة» العصبيّة الّتي تصاب بها ابنتها زينة سببها «تلبّس» «الجَناني» لجسد ابنتها، لذلك كانت تسارع إلى ضرب ابنتها لإخراجهنّ من جسدها، وعندما لم ينفع ضربها الإفراديّ، استعانت بجيرانها ليصير الضّرب الجماعيّ لجسد تلك الفتاة النّحيلة هو الحلّ بالنّسبة لهنّ. تصرخ أمّ طلال» دخيلكن تعوا ساعدوني، إجوا الجناني لبنتي عم يضربوها، فيهجم كلّ الجيران للمساعدة» (الرّواية: 367).

الصّوت المعادي للحرب «ولزعمائها» (زعماء الوطن الجدد):

هيمنت الحرب على أحياء المدينة وشوارعها، فصار لكلّ حيّ زعيم «ميليشيا» يفرض بسلاحه وبأتباعه قوانينه ورعبه. يتحوّل هو سيّد المكان كلّما ازدادت شراسته وفساده. يقوم مثل هذا الزّعيم بالتّطاول على كلّ من يحاول التّصدّي لسلطته، كما حصل مع أبي طلال (إذ ضربه الميليشياويّ بالكفّ على وجهه حين رفض تسليمه بطاقته العسكريّة).

أدّت الحرب خلال اندلاعها (وقد تقاطعت مع الاجتياح الإسرائيليّ في بداية الثّمانينيّات) إلى سيادة الدّمار والخراب، وانتشار الكلاب والجيف، وتعالي الأشجار بين الأنقاض، ومصادرة الشّقق، وتعاطي الحشيش، والقتل العشوائيّ، والدّوس على كرامة الإنسان وحرّيته، وإضاعة كلّ المقاييس من منظور شخصيّات الرّواية، ولا سيّما علويّة

وتوأمها زهير. فكلاهما رفض الحرب، وعزم على كتابة عمل أدبيّ (رواية+ مسرحيّة) يُدينها من خلاله، ويدين زعماءها الّذين صاروا، بعد انتهائها، حكّام البلاد ترتفع صورهم على جدرانها. يتوّعدون، كما ترى علويّة، من لم يمت من المواطنين خلال الحرب، بالمصير نفسه يلقاه بعد انتهائها «تتطلّع علويّة إلى ابتسامة زعيم تعلو صورته على جدار، فتبدو لها وكأنّها تتوعّد من لم يمت بعد بالموت» (الرّواية: 425). ويكتب زهير رسالة يشكو فيها من خبثهم، ومن طول باعهم.

صار هؤلاء المقاتلون زعماء البلاد، وأسّسوا لنوع جديد من الزّعامة هو «الإقطاع/ السّياسيّ» الّذي بدا استكمالاً للإقطاع/ التّقليديّ السّائد، مثّله أنموذج البيك في الجنوب «البيك كامل الأسعد». وهو أنموذج لم يبدُ مكروهاً، كما قدّمته الرّؤية السّرديّة، بل زعيماً مثيراً للخوف حيناً و للإعجاب والتّعاطف أحياناً.

فقد سعى النّاس البسطاء إلى تقليده في طريقة سيره عند غيابه «أمّا في حضور البيك فكلّ الأكتاف تنخفض أمام كتفيه» (الرّواية: 145). يزور ساحة القرية في أثناء الجولة الانتخابيّة فقط، فتنفعل النّساء لمرآه ويكاد يغمى عليهنّ حين يطلّ البيك، ينسحرن بهيبته، بسلطته، وبعينيه المشروحتين اللّامعتين اللّتين لا يفوتهما أيّ شخص، كبيراً كان أم صغيراً، وقد تحلم به بعضهنّ. موته يسبّب حزناً عميقاً في النّفوس، ويصل خبر موته إلى كلّ القرى، فيتداعى الرّجال والنّساء لأداء واجب التّعزية به. ترفع الأعلام السّوداء فوق أبواب البيوت، ويصير موته حدثاً

للتأريخ، إنّه «الموتة/ المأتم» الّذي فصل ما قبله عمّا بعده، وفاضلَ بين من شاهد الفخامة والعظمة والإنفاق التّفاخريّ على ولائم المأتم وبين من لم يشاهده» المعزّون من كلّ القرى، من سبعين ضيعة أو أكثر، ومن القرى السّبع. شاهدت بدريّة الرّجال برماحهم وخيولهم، والنّساء بدموعهنّ وزغاريدهنّ، وقالت إنّ فريقاً من الرّجال صرخوا: إجت حولا، زيحولا، لكامل بيك» (الرّواية: 208).

صوت المثقّفين = الانكسار والرّغبة في الانسحاب والعزلة:

تتجلّى رؤية المناضل المتعلّم والمثقّف على المستوى الإيديولوجيّ، فيبرز تقويم الأمور وفق منظومة قيم معيّنة يمثّلها كلّ من: علويّة، الدّكتور كامل، زهير، ومريم يرى كلّ منهم إلى الحرب، من زاوية تعنيه. تتقاطع تلك الرّؤيات وتلتقي لتنتج منظوراً موحّداً يمكن تلخيصه وِفاق الشّكل الآتي: إنّ الحرب لم تنتج سوى الهزيمة للمواطن العاديّ البسيط، والانكسار للمناضل المثقّف السّاعي إلى التّغيير. الحرب نجحت في تهجير المواطنين، وفي دفعهم إلى الوقوف على أبواب السّفارات، في تفتيت العلاقات، وزرع الخوف في القلوب والنّفوس، وإشاعة انعدام الثّقة حيال بعضهم بعضاً، بل إنّها أفلحت في إعادة الزّمن إلى الوراء، وفي خسارة بعض الامتيازات المتحقّقة لا سيّما للمرأة (الحرّية + الحجاب). بالمقابل، هي أدّت إلى تحقيق مكاسب هائلة لمن تزعّم عمليات القتال، ووصل بعد انتهاء المعارك إلى مواقع السّلطة مستفيداً من دماء الضّحايا ومن أشلائهم،

أولئكَ الّذين ماتوا أو هاجروا أو جنّوا.

ترى علويّة من موقع الإعلاميّة/ الكاتبة والمناضلة الحزبيّة الّتي تظاهرت وشاركت في القتال الفعليّ، وخاضت المعارك، وارتدت ملابس المقاتلين ومارست سلوكيّاتهم. انتهت بعد توقّف المعارك إلى إحساس عميق بالخوف، وبانعدام الثّقة بالذّات وبالآخرين على الرّغم من اهتمامها بقضاياهم، وسعيها إلى إيصال صوتهم وحكاياهم. تلخّص مريم بعد لقائها الأخير بعلويّة «حدّثتني عن خوفها بعد الحرب من اكتشاف موتها وموت الأشياء، وهي تكتب عن خوفها من جزر العزلات، عزلات البشر عن بعضهم، وخوفهم من بعضهم» (الرّواية: 419). زيف البشر الّذي تفجّر بعد الحرب، دفعها إلى الانكفاء عن مسيرة النّضال الّذي وجدته عبثياً لم يفضِ سوى إلى الخراب.

الدّكتور كامل الطّبيب المثقّف الصّادق الرّاغب في خدمة مجتمعه يرى انتهازيّة السّياسيّ/ الحزبيّ، وتردي الاجتماعيّ بعد الحرب «كلّ الأحزاب رجعيّة وانتهازيّة، ولا تتاجر بحياة الفقراء فقط، بل بموتها أيضاً. يجنّ ويخبط على رأسه، حين يسمع أيّ قائد من قادة الأحزاب اليساريّة يتباهى بعدد شهداء حزبه في الحرب» (الرّواية: 343)، فيقوّم مقارناً كيف يخوض الزّعيم في العالم المتحضّر حرباً ضارية في سبيل روح مواطن من مواطنيه. وتستفزّه للغاية مطالبة إسرائيل الحكومة اللّبنانيّة، أيّام دخول الجيش الإسرائيليّ إلى بيروت، برفاة جنديّ إسرائيليّ مدفون في طرابلس منذ سنين طويلة.

زهير الطّبيب/ الفنّان الملتزم بقضايا الإنسان، مصعوق بكلّ أنواع الخراب الخلقيّ والنّفسيّ والوصوليّة وضياع المقاييس» بتهمّني قضايا الإنسان والحرّية، وبهمّني مين يلّلي خطّط للحرب...والمسرحية الّتي أسعى لكتابتها يجب أن تلاحق خيال الحرب وتستوعبها» (الرّواية: 391)، هو يلاحق تصريحات السّياسيّين ليفهم، ويقصّ من الجرائد أخبار المجازر الّتي حصلت ويكاد يجنّ ليعرف «من غيّر هذا البطل من يساريّ إلى أصوليّ؟ ومن غيّر الوطنيّ إلى متآمر على الوطن؟ من الّذي أضاع المقاييس الّتي يبحث عنها في أوراقه؟» (الرّواية: 397).

زهير، توأم علويّة فنّيّاً، يبدو وكأنّه ينهض برؤيتها النّقديّة الّتي تحاكم من خلالها زيف الخطاب الحزبيّ، وعدم ثبات مناضليه. تلي هذا الخطاب رسالة يرسلها زهير إلى مراجع أمنيّة وروحيّة ونقابيّة محلّية وعالميّة موضوعها الحرب/الهزيمة، يعدّد فيها أسبابها، يوضّح مناسبة الرّسالة وظروفها، والأهداف الّتي يرمي إليها «فهدفه التّحول عن الطّبّ إلى كتابة المسرح بهدف إنسانيّ تولّده نظرة شموليّة للإنسان» (الرّواية: 398). تشكّل الرّسالة، من حيث بنائها القائم على التّوثيق التّاريخيّ المؤرشِف لأحداث تاريخيّة معروفة، نوعاً من الخطاب التّحليليّ الموثّق المستفيد ضمناً من تجربة علويّة/ الصحّفيّة. يثبت زهير فيها فظاعة الأحداث الّتي وقعت، ويبدو من خلالها وكأنّه يطرح الأزمة ويناقشها رامياً إلى تقديم مقترحات عمليّة قد تساعد في حلّ أزمة الوطن، لكنْ من يصغي؟ لذلك يبدو موحياً المصير الملتبس

الّذي ينتهي إليه والمتراوح بين: الجنون/ الموت/ الهجرة مجدّداً. وفي ذلك تأشير إلى عجز صوت المثقّف الحريص فعلاً على مواطنيته ووطنه.

أمّا مريم الموظّفة ذات الاختصاص الجامعيّ، الأنثى المتحرّرة في علاقاتها، فتسقط في يأسها وهي ترى النّزف البشريّ يتدفّق أنهاراً على أبواب السّفارات، وتهاجم من خلال شخصيّة ياسمين عودة النّساء بقوّة إلى ظاهرة الحجاب، مستغربة هذا الارتداد والانتكاس لنضال المرأة منذ أوّل القرن، وطبيعة الخطاب الّذي ساد خلال الحرب وبعدها محفّزاً على العودة إلى الحجاب ومدافعاً عنه» بس نحنا النّسوان كأن ما عملنا شي، من أوّل القرن لهلّق!» (الرّواية: 336). ثمّ هي تقيّم ظاهرة «التّقليد» الّتي يتخلّى من خلالها «المتدين» عن مسؤوليته حيال أفعاله، وتتهّكم على رغبة البشر الدّائمة في تحقيق تقليد ما» بس ليش الواحد بخاف ما يقلّد، ليش بخاف ما يكون متل كلّ يلّلي حوله، بيقلد أيّ شي حتّى من اختلاف تفكيره ولبسه، قولك يا ياسمين الإنسان صحيح أصله سعدان، ومفطور على التّقليد، وبجنّ إذا ما قلّد؟» (الرّواية: 338).

رواية صنعت زمنها:

تتشكّل أحداث هذه الرّواية في حيّز زمانيّ واضح هو حقبة الحرب اللّبنانيّة الأهليّة، والسّنوات الّتي تلتها حتّى بداية القرن الحادي

والعشرين، وفي موضع جغرافيّ حاضن هو العاصمة بيروت، في أمكنة محدّدة منها: شقّة أهل مريم، ومواضع تنقّل علويّة.

تستحضر الرّاوية الأوّلى/مريم عبر فعل الحكي والاسترجاع والتّصوّر أمكنة كثيرة، فيصير الزّمن بفعل ذلك مطاطيّاً يرتدّ إلى الماضي، ويمتدّ إلى المستقبل. وهو يصير في هذه الحالات: الحكاية/ الاسترجاع، والتّصوّر يصبح حرّاً متفلّتاً من قيود الشّروط الموضوعيّة المحدّدة لكون العامل المتحكّم هو ذاكرة الرّواية/الرّاويات من ناحية، ومخيّلتها/ مخيّلتهنّ من ناحية أخرى. لذلك، نجد الرّاوية تقدّم ما تقتضيه الرّؤية العامّة من المشهد الّذي ينفتح بالتّدريج متوافقاً مع تنامي الأحداث، ففي بيروت/ الاجتياح مثلاً نقرأ «الجيش الإسرائيليّ عام 1982 كان يحاصر بيروت من كلّ الجهات، ولم يكن قد دخلها بعد. دبّاباته ومصفحاته تدكّ المدينة دكّاً، والطّائرات تغطّي سماءها، والقصف ينهال من البحر والجوّ» (الرّواية: 90).

ونلمح ما يعاينه حمّودي عندما تطرده أمّه من الشّقة إلى ظلام شوارع المدينة» كأنّ ذلك المكان الّذي يلتجىء إليه هو آخر مأوى لروحه وجسده اللّذين لا يجد لهما مأوى إلاّ في وسط البلد الممتلىء بالأنقاض وذكريات الحرب، والشّاهد الأكبر على الدّمار...ذلك الخراب أمامه يشعره أنّه صار خارج المكان والزّمان» (الرّواية: 372-373).

ونحسّ بما شعرت به فاطمة، وهي في قريتها، قبل أن تنتقل

وزوجها للإقامة في بيروت»في الضّيعة قبل سنوات طويلة كانت قد شعرت بالاعتزاز والفخر حين ختم أخواي أحمد ومحمود القرآن. وضعت أمّي يدها فوق شفتها العليا وزغردت، دبك أبي يومها في باحة البيت، عادت هي ودبكت ليلتها في ساحة القرية، حيث كان الأهالي يتجمّعون للدّبكة كلّ ليلة» (الرّواية: 131).

أمّا في الحالة الّتي تدور فيها الأحداث في حيّز مكانيّ/ زمانيّ محدّد، فنلاحظ حرص الرّاوي على تقديم المعرفة الّتي يتيحها لها موقعها مقيّدة بشروط الحيّز المحدّد، ففي غرفة صالون بيت ابتسام يهيمن التّقويم الذّاتيّ على المكان» أتابع ابتسام بعينيَّ من باب الصّالون المفتوح قبالتي، وأنا مكوّمة على الكنبة، أشعر بغربتي ليس عنها فقط، بل حتّى عن ذلك الخطّ المستقيم لضوء الشّمس العابر من فتحة السّتارة والممتدّ حتّى نصف مساحة أرض الصّالون تقريباً» (الرّواية: 277)، وبعدما مرّ وقت على وجود حسن في بيروت، تبرز في النّظرة إلى المكان أمور ذات دلالة «كان ذلك بعد أحداث 1958 الطّائفيّة. أراد حسن أن يلحق أولاد عمّه وأهل بلدته الّذين بدأوا يتجمّعون في أحياء قريبة من شوارع برج حمّود الّتي تشبه علب السّردين» (الرّواية: 129)، هكذا تحدّد الحالة حيّز الرّؤية وتلوّنه، ولا شيء موجود في المكان والزّمان خارج منظورها.

التّجريب الرّوائيّ ووسائط القول:

تتعمّد الرّوائيّة التّجريب المتمثّل برواية حكايا اتّخذت شكلاً تناسليًا حلزونيّاً متوالياً تدرِك هي أصواته، من منظور موضوعيّ خارجيّ، حيث رؤية الرّاوي تنحصر في رؤية الخارج «براني الحكي». تستفيد من شخصيّات هذه الحكايا فتشكّل تلك وسائطها لتقيّم العالم، لتتولد من خلال تواليها رؤية بانوراميّة يبرز فيها ظلم الذّكورة للأنوثة ماضياً وحاضراً. كذلك يتّخذ الرّاوي زهير وسائط أخرى تمكّنه من معرفة ما لم يستطع إدراكه، فتبرز خاصيّة الإجناسيّة حيث يعبر من الرّواية إلى جنس فنّ آخر يتمثل بالمسرحية الّتي يريد تأليفها ويعمل عليها، ويتحدّث عن معالمها حتّى «يفهم» ما يجري، كذلك يستخدم فنّ الرّسالة الّتي وزّعها على المارّة يقيّم من خلالها العالم الّذي يحيط به، ويلتفّ حوله. سمعته الرّاوية يقول لإحداهنّ» خدي يا ستّ هالرّسالة واقريها بركي بتفهمي... أعطاني الرّسالة من دون أن يعرفني، ثمّ سحب ورقة أخرى ليعطيها لسائق السّيّارة خلفي» (الرّواية:399).

تأتي علويّة إلى عالم الكلام مزعزعة إدراك الرّاوي/الشّخصيّة مريم، وإدراك المرويّ له/القارئ. أولى صفات عدم الإدراك هي عدم التّأكّد من المعطيات ونفي المعرفة. تتعدّد عبر خطاب علوّية/ الرّاوية صيَغ عبارة عدم المعرفة» لا أعرفهم. لم يسبق لي أن عرفتهم، أو التقيتُ بهم، أو ذهبت إليهم واستمعت إلى حكاياهم. من هم هؤلاء

الحائرون في لغز اختفائي ومصيري... لا، لا أعرفهم ...لا أريد أن أعرفهم « (الرّواية: 301).

بذلك يتنوّع إدراك العالم، في هذه الرّواية، بتداخل الموضوعيّ والذّاتيّ، وفي الرّواية نماذج متعدّدة منه. من الموضوعيّ مثلاً «كثرت مصادرة الشّقق في شارع الحمراء في أيّام الحرب... يوم مجزرة قانا الّتي ارتكبتها القوّات الإسرائيليّة» (الرّواية 56-57). وثانيهما ذاتيّ حيث تكوّن الحالة المنظورَ الّذي تُدرك منه الحواس؛ فانطلاقاً من منظور مريم الذّاتيّ، قد تعبق الرّائحة في المكان، وتكاد تصل إلى القارئ» كان علي ينام فوقي بثيابه، يحتضنني ويعصرني بيديه، ويبلّل العرق ثيابي وثيابه ويمتزج عرقنا بسائله الّذي يبلّل بنطاله بين فخذيه، ولا نعود نفرّق بين رائحة جسده ورائحة جسدي» (الرّواية: 58).

أو يتلوّن العالم بألوان الذّات المنكسرة» في السّهرة لا أضحك. فقط أوزّع الابتسامات كما يوزّع بابا نويل الهدايا. ابتسامات ألوّن بها شفاهي، وأرسمها مثلما لوّنت ورسمت أحمر الشّفاه عليها» (الرّواية:297)، وقد يُمسخ الشّخص وتلقى عليه ظلال غير منظورة» تتطلّع إلى الهالات السّود حول عينيه، ولا تفهم احتباس الموت فيهما، واحتباس أسرار الدّم» (الرّواية: 425). على أنّ التّداخل يبقى ميزة هذا الخطاب المؤدّى من قبل الرّاوي، من خلال منظوره النّفسيّ/ الموضوعيّ.

اللّغة الخاصّة المتخلّقة من رحم اللّغة المشتركة:

تتعدّد الأساليب الموظّفة، في هذه الرّواية، وتتداخل، ما بين أسلوب مباشر، وأسلوب غير مباشر، وأسلوب مباشر حرّ، وأسلوب غير مباشر حرّ ومناجاة وحوار ثنائيّ. تتداخل هذه الأساليب وتتماهى لتشكّل نسيجاً لغويّاً يتّخذ هويّته الخاصّة مقارباً اللّغة الشّعريّة في بعض الأحيان، وسنجد نماذج لهذا الأداء في كلّ فصول الرّواية، ومن الشواهد الدالّة على ذلك، نورد الآتي على سبيل التّمثيل:

تبدأ الرّواية بالمناجاة الدّاخليّة حيث تتموضع الرّاوية/ مريم في موقع الشّخصيّة «الوقت الباقي يكاد لا يسمح لي أن أجهّز نفسي وأقوم بالزّيارات التّقليديّة لأودّع أهلي وأقاربي وجيراني وأودّع ابتسام وياسمين وعلويّة ومن استطعت من شخصيّات روايتها. أودّع علويّة؟ ولكن أين هي علويّة صبح لأودّعها؟» (الرّواية:7).

من ثمّ تنتقل إلى موقع الرّاوي من داخل كون القصّ تسرد أحداثاً ماضية بأسلوب غير مباشر. تؤدّي ما كانت تخبره علويّة عن المعارك الّتي تشارك فيها «تتكوّز عظمتا ركبتيها تحت الجينز، وهي تحكي لي عن المعارك الّتي خاضتها على الجبهات» الرّواية: 10). وتتنبّه إلى ارتياح صديقتها وهي تحدّثها. توظّف أسلوباً مباشراً «تبتسم علويّة وهي تحكي، وأنا أتطلّع إليها وهي تقطع حديثها لتقول: أفّ يا مريم ... صار لي زمان ما حمّمت شعري» (الرّواية: 9)، من ثمّ تمايز بأسلوب غير مباشر بينها وبين ابتسام «وحدها ابتسام كانت تحكي لي كلّ شيء

بالتّفصيل، ربّما لأنّها أقرب إليّ» (الرّواية: 11).

تسرد مريم محاولةً فهم سبب الفرقة الّتي وقعت بعد الحرب، من ثمّ تؤدّي حواراً ثنائيّاً = خطاباً مباشراً بين مريم/الشّخصيّة وعلويّة؛ جوهر الحوار رغبة علويّة بكتابة الرّواية من منظور مريم، ومن خلال سردها «قالت لي:- الحرب انتهت، وأريد أن أكتب تجربة جيلنا في الحرب.../- أنت صديقتي من زمان، وتعرفين كلّ شيء عنّي/- لا، أريد أن أرى الأشياء بعينيك أنت/ ولكن سأحكي بالتّأكيد أشياء تعرفينها» (الرّواية: 12).

تسرد بعد ذلك نافية أن تكون علوية قد كتبت الرّواية، لتعود إلى مناجاة ذاتها داخلياً، وهي تنتقل بذلك من أسلوب إلى آخر بانسيابيّة واضحة. سيستمرّ هذا النّسق من الانتقال الفجائيّ، في كلّ الرّواية، ما يشي بملازمة الصّوت الحرّ للسّرد والوصف في كلّ فصولها. تستغرق مريم في مناجاة ذاتها، ثمّ تستدعي حواراً سريعاً= خطاباً مباشراً كان بينها وبين علويّة، تنبّهُ المتلقي بفعل سرديّ، كحين كانت تفصح عن غيرة علويّة منها، ومن ثقة رواة الحكايا بها «- طيّب ليش بيخبروك إنت وما بيخبّروني أنا؟/ فأجيبها وأنا أضحك:- ما بعرف» (الرّواية: 14).

كذلك تورد الحوارات الدّائرة على ألسنة كثير من شخصيّات الحكايا الرّيفيات النّشأة والميلاد، فتنتج بذلك الهُويّة الاجتماعيّة الّتي سعت إلى تظهيرها. نقرأ خطاب رنجس وسميّة وفاطمة مع أختهنّ نزيهة، وهنّ الأخوات العاملات اللّواتي أفسدن أختهنّ بسلوكهنّ

المشكّك دائماً بها لجمالها» لأنّهنّ لاحظن أنّ مشيتها تشير إلى أنّها «مش آدمية وزعرة»= غير مباشر حرّ، فرحن يضربنها دائماً بعد عودتها من عملها، لاسيّما أختها سميّة الّتي كانت تتهدّدها وتتوعدها قائلة لها: يا شرموطة، قولي، اعترفي، حدا قلّك شي، حدا عملك شي؟» (الرّواية: 223) = خطاب مباشر.

تعاود السّرد يتخلّله التّصوير= سرد تصويريّ، فتتحدّث عن علوية واصفة مزاجيتها «أعرف متى يتفتّح ذهن علويّة كأوراق شجرة عندما تسمع، وأعرف متى تغلقه كما يغلق المرء الكتاب» (الرّواية: 15). تستأنف السّرد عن تحوّلات علوية، من ثمّ تستحيل من جديد شخصيّةً تحكي من داخل كون القصّ بأسلوب غير مباشر حرّ، فعلويّة لا تتكلّم بلسانها، ومريم لا تقدّم كلامها كما نطقت به» كاد عقلي يطير لو لم تطر الرّواية، فلم أعد أعرف مصير زهير ولا مصيري فيها، طارت بعد أن سُرقت، هذا ما ادعته علويّة، وما أكّدته أكثر من مرّة « (الرّواية: 19).

تتناسل حكاية مريم مع عبّاس. يهيمن عليها السّرد التّصويريّ والخطاب المباشر الحرّ»بعد الإجهاض رأيت نفسي أشبه تلك المدينة. حتّى ابتسام في تلك الفترة كانت كلّ أحلامها قد أجهضت، أنا أجهضتُ كذلك ولستِ وحدك من فعلتْ» (الرّواية: 248). وزهير يتدخّل في الحكاية الّتي تحكيها مريم عنه، يصير راوياً مشاركاً يحاور مريم، ويقول بأسلوب مباشر» لأ، كلّو كذب. ليش خبّرتيني عن إمّ طلال مثلاً، وما خبّرتيني عن إختا رفيقة، يلّلي بتشتغل وبتخبز ببيتا ليل

نهار خبز مرقوق لتبيعن وما تحتاج تمدّ إيدا لحدا، وبتتخانق مع إبنها يلّلي قاعد بأوضته، ومسكّر عليه الباب ليحضّر أرواح ويسألن ويعمل خيرة واستخارة إذا بيضهر وإلاّ لأ؟» (الرّواية: 390)

تسرد مريم ثمّ تعاود مناجاة ذاتها عند بداية كلّ حكاية. يستمرّ هذا النّسق حتّى الفصل الأخير الّذي يكثر فيه الالتفات = الانتقال من الغائب إلى المتكلّم، ومن المتكلّم إلى المخاطب «هل صارت علويّة تخاف من الكتابة يا ترى؟/ السّؤال الّذي شغلني قبل أن أحصل على الفيزا وبعدها/ أن تخاف من الكتابة فهذا معناه أنّها صارت تخاف من الدّنيا/ أحتاج أن أفهم كي أكتب يا مريم» (الرّواية: 420) في هذا التّناوب ما بين الدّاخل والخارج، الأنا والآخر، الإثبات والنّفي يتجلّى سعي الرّوائيّة إلى زعزعة يقين قارئها دافعة إيّاه إلى تساؤلات عن المعنى والمآل، في لعبة مرآتية بين حياة شخصيّاتها والمعاني الّتي ارتسمت في مرحلة ما قبل الحرب، خلالها وبعدها إلى حين كتابة روايتها. وكأنّ علوية صبح، بهذه اللّعبة الفنيّة الّتي مارستها بحرفيّة تجاوزت مرحلة التّجريب إلى مرحلة التّأصيل، لتجيب عن إشكالية نقديّة تتمثّل في علاقة الكاتب بالرّاوي والشّخصيّة حين قدّمت «بنصّها السّرديّ الرّوائيّ تمثيلاً حيّاً عن تلاحم الشّخصيّة الرّوائيّة بسياقها التّخييليّ الخاصّ» (صيداوي: 210).

استنتاج: تتجاوز رواية «مريم الحكايا» مرحلة التّجريب الرّوائي إلى مرحلة تأصيل النّوع فقد مارست صبح في سردها، لعبة فنّيّة

واضحة قامت على تعدّد الأصوات والمواقع وتغايرها، متبنية تقنيّة تبادل المواقع، ما أفسح للشّخصيّات المجال للإفصاح والقول، وكسرت خطّيّة الزّمن، ولاحقت ما بين الأجناس الأدبيّة اعتمدتها وسائط للقول، وتلونت لغتها بشعريّة واضحة في مواضع كثيرة من السّرد ما أكسب الرّواية هويّة فنيّة مميّزة.

وهي في تجريبها تسعى إلى مضمر تؤدّيه أبرزته القراءة التّأويليّة الّتي رأت أنّ علويّة صبح في روايتها «مريم الحكايا» كشفت فداحة الخسارة الّتي ألحقتها الهجرة الدّاخليّة الّتي حدثت من الرّيف إلى المدينة، والتي بدت مُحِبطة على الصّعيد الإنسانيّ، على الرّغم، من الفائدة الماديّة المحدودة الّتي يتمّ تحقيقها عادة، في مثل هذه الهجرات. فبتأثير منها تمّ نسف علاقات الحبّ الإنسانيّ الّتي احتضنتها المدينة في خلال الحرب، فتحوّلت من عامل مساعد على الاستمتاع بالوجود الإنسانيّ، إلى عامل معاكس له، أودى بهذا الوجود إلى انعدام التّوازن، وإلى فقدان الإحساس بالأمان، والرّغبة في مغادرة الأرض/ الوطن بشكل نهائيّ.

كذلك وقف الإنتاج الثّقافيّ الأدبيّ ذاهلاً، بسبب أهوال الحرب، أمام طريق مسدود. فالواقع المهشَّم تغلّب بقسوته على كلّ عوامل الإبداع، وتجاوز بتحدّياته كلّ قدرات الخيال. أمّا المرأة فقد تجرّأت وجاهرت بالمسكوت عنه تاريخيّاً، موصّفة علاقة ذكوريّة كان أسّها التّسلّط والعنف والجهل بطبيعتها الجسدّيّة والنّفسيّة. وتلك المرأة لم

تكتفِ بالمجاهرة فقط، بل انتقلت أحياناً من دور المظلوم إلى دور الظّالم (أمّ طلال). بالمقابل استمرّ بعض الرّجال في استنساخ النّموذج الذّكوريّ التّاريخيّ المتوارث، إرضاء للنّظام الأبويّ البطركيّ، والمنتقل إلى الجيل الجديد عبر الثّقافيّ المهيمن/ التّقاليد والأعراف (جلال).

أمّا اللّجوء إلى الدّينيّ فقد عاد مبعثه الخوف، والرّغبة بالاحتماء بالمجموع، لا نتاج الاقتناع الفكريّ المنبعث، من إعمال حقيقيّ للعقل، وتطلّبٍ للبرهان في الاستدلال.

والتّجارب الحزبيّة النّاهضة تحوّل أصحابها إلى مستلَبين، أو ملتحقين بركب أمراء الحروب. غابت هيبة الدّولة وارتفعت أسهم المخادعين من المقاتلين، بينما سقط البسطاء منهم في دوائر: الفقر، الطّرد، من ثمَّ الموت.

برزت نتاج ذلك، مأزوميّة مجتمع بأسره، على صعيد علاقاته الإنسانيّة الذّكوريّة/ الأنثويّة، وعلى صعيد علاقاته الاجتماعيّة: مؤسّسة الزّواج+ الوظيفة العامّة، إضافة إلى علاقة المواطن بالوطن وبالسّلطة وبتاريخه أي العلاقة الوطنيّة/ التاريخيّة، لذا طفت على السّطح علامات التّفسّخ والانهزام، وتحوّل القيم، فسادت علاقات إنسانيّة متوترة وفق شروط حياتيّة جديدة أفرزتها معادلة الحرب من خارج = إسرائيل، ومن داخل = الطّائفيّة، ما أدّى إلى تحرّك كلّ العنصر البشريّ في فضاء المكان المُرْتج الأبواب.

بذلك يمكن الاستدلال على إخفاقٍ وتعثّر، في مسيرة حياة المجتمع بأسره؛ إخفاقٍ مردّهُ انغلاق الدّروب أمام أبناء البيئتين الرّئيستين فيها: الرّيفيّة= الجنوب/ والمدينيّة = ضواحي بيروت وأطرافها، وهو ما أدتّه الكاتبة في مسرودها الروائيّ الّذي أخضعت السّرد فيه لتيّار التّداعي الذّهنيّ، في انسياقها إلى لعبة النّسل الحكائيّ، تستولد الحكاية من رحم سابقتها، وتقول من خلال التوالي فعل الاستمرار، مؤكّدة تجريبها بوساطة الأساليب الموظّفة في هذه الرّواية، والّتي تداخلت ما بين الأساليب المباشرة، وغير المباشرة، الحرّة، والأساليب غير المباشر الحرّة، والمناجاة والحوارات الثنائيّة، وظفتها بمهارة عالية وبتماهٍ بيّن، مولّدة نسيجاً لغويّاً اتّخذ هويّته الخاصّة ومقاربته اللّغة الشّعريّة، في كثير من المواضع.

فهل أفلحت الذّات/ الفرديّة (علويّة) في تحقيق سعيها المضمر، على الرّغم من إخفاق مريم/ العامل الذّات الملتبس في تحقيق اللقاء؟ وهل نجحت علويّة في تحويل الكتابة صوتاً للجماعة المحلّية الّلبنانيّة الّتي تنتمي إليها، ولذاكرتها وتاريخها؛ صوتاً يحميها ويحميهم من الضّياع، فيبرز كتحدٍ واضحٍ لفعل الحرب ولفعل الزّمن الّذي يفتك دائماً بابن الإنسان؟ أم أنّها سقطت في خانة الذّهول والخوف والإحساس بانعدام الأمان، وبانعدام الثّقة بكلّ ما يحيط بها، بل بكلّ الحياة، فأرادت قتل خوفها عبر فعل الجهر، وتحدّي الإعلان؟

– 2 –

قسوة الموت وإدانة الإرهاب في رواية القوس والفراشة لمحمّد الشعري[1]

تقابل الحياة والموت في جسد ياسين:

تروي «القوس والفراشة» حكاية مأساة الأب يوسف الفرسيويّ الّذي صعقه خبر مقتل ولده الوحيد ياسين في أفغانستان. ياسين الّذي كان يتابع دراسته، في إحدى كبرى المدارس الهندسيّة الفرنسيّة، قتل لأنّه كما أخبرت الرّسالة (وسيلة نقل الخبر)، قرّر أن يذهب إلى أفغانستان، فيجاهد مع مجاهديها إلى أن يلقى الله. ولقد لقيه فعلاً، في الأيّام الأولى، في ظروف غامضة، وهو لمّا يبلغ العشرين من عمره.

خبرٌ يوجّه مسار الرّواية إلى استبطان سؤال عن علّة تجنيد ياسين وموته، لتغدو الرّواية بأسرها سؤالاً عن عبثيّة مقتله، بقدر ما تغدو

(1) محمد الأشعريّ (-1951...)، شاعر وروائيّ، ولد في زرهون في المغرب، درس الحقوق وعمل في الصّحافة والإدراة، ترأس تحرير عدد من الصّحف والملاحق الثّقافيّة والمجلّات، ترأس اتّحاد كتّاب المغرب لثلاثة أعوام متّصلة، تولّى منصب وزير الثّقافة في بلاده من 1998-2007، فازت روايته القوس والفراشة بالجائزة العالميّة للرّواية العربيّة العام 2011، ترجمت أعماله إلى عدد من اللّغات الأجنبيّة www.arabicfiction.org

فجيعة به وعليه، وتأطيراً لحراك الأب المقيم في الرّباط، ومحاولاته اليائسة لإيجاد إجابات عن هذا الموت المفاجىء «والوقح»، كما حسبه. فمصيرُ الابن خالف كلّ توقّعات الوالد الإشتراكيّ التّوجه، والسّلوك والتاريخ.

يستحضر الرّوائيّ من خلال بحث الأب عن أجوبة شافية بمساعدة أصدقائه إبراهيم، أحمد مجد، وفاطمة، وعبر الحبكة المتناميّة للأحداث، العلاقة العميقة الّتي تجمع بين تصاعد وتيرة الفساد من ناحية، وتصاعد سلطة التّيار الدّينيّ في عدد من مدن المغرب من ناحية أخرى، مسلّطاً الضّوء على حراك رجال الأعمال الّلاهثين في ميدان تجارة العقارات، ما بين مراكش والرّباط والدّار البيضاء، وما يستتبع ذلك من أعمال بناء واستثمار وبيع واستغلال، لتنتهي الرّواية بمقتل يوسف الأب في مراكش، بوساطة تفجير كان بطله عصام ربيب صديقه إبراهيم الخيّاطيّ.

تتبلور أحداث الرّواية ضمن مرحلتين أساسيّتين:

- مرحلة ما قبل مقتل ياسين.
- مرحلة ما بعد مقتله، مروراً بتأثير الحادثة على حياة يوسف/ الأب، بكلّ أبعادها: النّفسية، الجسديّة، الفكريّة، العاطفيّة، والاجتماعيّة.

تتمّ تنمية الأحداث، على إيقاع الحراك اليوميّ ليوسف السّاعي إلى

معرفة حقيقة ما جرى مع وحيده، ولماذا جرى؟ فيبرز انتقاله ما بين البيت ومكتب الجريدة، ما بين الرّباط ومراكش، وصولاً إلى مدريد في إسبانيا، إضافة إلى أماكن أخرى كثيرة تتشعّب وتتشكّل دوائرها، وفقاً لسير الأحداث الرّوائيّة ولنمائها، ليشغل المكان بذلك، في هذه الرّواية تحديداً، حيّزاً بارزاً محوره المفارقة المكانيّة القائمة، في أنحاء المدينة الواحدة (الرّباط)، أو بين مدن أخرى (مراكش، الدّار البيضاء، وليلي) في الدّولة نفسها.

دلالة «القوس والفراشة»:

تشكّل العناوين بصفة عامة، «مفاتيح ترشد إلى الأبواب التي يمكن الدّخول منها إلى العالم الذي تُعنون» (العيد، 2010: 189)، لذلك سندرك منذ اللحظة الأولى من قراءتنا لعنوان «القوس والفراشة»، أنّنا أمام إشكاليّة جاذبة تدفعنا إلى التّبصّر في المقاصد الدّلاليّة الّتي انبنت عليها استراتيجيّة العنوان عند الرّوائيّ محمّد الأشعريّ.

فهذا العنوان يبدو أشبهَ بلُغز لا يسهل على القارئ فهم فحواه، ولن يتقن تأويلاً له إلاّ من بعد قراءته ما يزيد عن المئة من صفحات الرّواية. فالإيحاءات الأولى للعنوان تحمل قارئها إلى نسق بعيد عمّا يتضمّنه خطاب الرّواية.

العنوان عبارة عن مفردتين يجمعهما حرف العطف الواو، مع ما تقتضيه الواو من جمع واشتراك في الحُكم. مفردتان في موقع

الابتداء الّذي غاب الإخبار عنه في التّركيب الجزئيّ. المفردة الأولى القوس تحيل إلى: نسق أشكال هندسيّة عمليّة أو جماليّة تُنصب في الاحتفالات/ قوس المطر المرتبط بمظاهر الطّقس/ علامة الوقف والّتمييز أوالّتأكيد متى استعمل متقابلاً ما بين الفتح والإغلاق/ أو هو أحد قطع العدّة الحربيّة وسلاح القتل والصّيد عند القدامى.

بينما تحيلنا مفردة الفراشة إلى الزّهور النّديّة، والأشجار، والحقول، وورود الثّمار الطّيّبة. الفراشة قرينة الجمال والرشاقة والألوان الشّفيفة. لذلك تنتفي في الذّهن دلالة الجمع والاشتراك في الحكم للوهلة الأولى، ولن يكتشف القارئ تشاركَ هذا الحكم إلاّ عند بلوغة الصفحة 107 حيث يصل إلى معنى القوس، وإلى الصّفحة 290 حين تنكشف دلالة الفراشة.

فياسين يخبر أمّه قبل موته، حين كان يعاين معها الأرض الّتي تملكها، في منطقة مهملة من مناطق الرّباط، أنّه يحلم ببناء قوس يجمع ضفتي المدينة المتقابلتين «قال لو كان بمقدوره أن يفعل شيئاً فإنّه سيركّب قوساً كبيراً مثل قوس قزح يجمع الضّفتين، قوساً ضخماً غير منتظم، قوساً يفوق في علّوه قصبة الأوديّة...قوس مصبوغ بالأزرق كأنّه خيط ماء يلعب فوق المحيط» (الأشعريّ، 2010: 107). ياسين فكّرإذاً بتجميل المكان، حين عرضت عليه والدته إشكاليّة مشهد أكواخ الفقراء المحيطين بعقارها.

ولكن ما وظيفة القوس وما دلالته؟ لا بدّ أنّنا أمام معنى شعريّ

ورمزيّ، يبرز من خلاله طرح ياسين، في بداية تفتّح وعيه، كأنّه فكرة يقفز من خلالها عن الواقع ليعلو عليه تماماً؛ واقع الفقر المدقع الّذي تحياه طبقة الفقراء قرب مزبلة عكراش، حيث يعيش حشد من النّاس في أكواخ البؤس والتّلوّث. لم يفكّر ياسين سوى في تجاوز المشهد والعلوّ فوقه كعلوّ شكل القوس الّذي اقترحه. ويرى د. صالح زيّاد أنّ طرح ياسين هذا لا يختلف عمّا صنعه فعليّاً، بعد ذلك «من انسياق إلى حتفه، فكأنّ القوس يجاوز الإشارة إلى التّشدّد الدّينيّ في صلته بالإرهاب، إلى وصفه والتّعريف له بالعدميّة والعبث» (زيّاد، 2012: 112).

أمّا الفراشة فهي عمارة المحامي أحمد مجد صديق يوسف؛ عمارة حياته، وهي عبارة عن مبنى ضخم قرب الشّارع الرّئيس، جاءت هندستها الخارجيّة على هيئة فراشة، تشتمل على شقق فخمة ومطعم وملهى وقاعة حفلات ومحالّ تجاريّة، يسكنها أثرياء الخليج، وصانع عطور فرنسيّ شهير، ولا يسكنها مغربيّ واحد!

بذلك تبدو الفراشة دلالة «البزنسة»، وحاضنة العنصر الغريب الطّارئ، على المجتمع المغربيّ بهدف تحقيق الثّراء من خيراته. عنصرٌ يبدو جميلاً مشهديّاً، لكنّه لا يبطن الجمال بل التّغريب. تنهض هذه الفراشة قبالة القوس، بما يحيل عليه من دلالة الماديّة الفجّة والتّعالي عن الواقع. ولعلّ ربط الفراشة بأحمد مجد إمعانٌ، من قبل الرّوائيّ، في تطلّب هذه الرّمزية الّتي ترمي إلى الكشف عن مبلغ التّهدّم والتّزوير

المغلَّف بمشهديّة الحداثة والتّطوير. بذلك يسوّغ الرّوائيّ لنفسه حكم العطف الجامع بين مفردتي عنوانه، مع غياب الإخبار عن هذا المبتدأ، تاركاً للقارئ مهمّة الاستنتاج والتّفكّر واستخلاص التّأويل.

الموت الجدار، وتحقّق الانفصال الذّهنيّ عن العالم:

يتولّى القصّ في رواية القوس والفراشة، راوٍ من داخل الرّواية. إنّه يوسف الفرسيوي الشّخصيّة الرّئيسة فيها، هو العامل الذّات السّاعي إلى معرفة سرّ «إرهاب» ياسين/ الابن الّذي انتهى إليه نبأ موته «استشهاداً». يتخيّر الرّاوي المشارك/ الشّخصيّة الرّؤية مع؛ يتخيّر اللّحظة/ الذّروة يباشر السّرد انطلاقاً منها. فهو الرّاوي والشّخصيّة المعنية بالحدث المحرّك والمنفعلة به في آن. تحاول هذه الشّخصيّة إدراك فحوى ما أُبلغت به، من موت قاسٍ، حتّى تتمكّن من استعادة توازنها» اخترقتني - حينذاك- قشعريرة باردة، ونأيتُ عن نفسي لحدّ لم أعرف معه كيف أقطع الذّهول الّذي أصابني، وأعود إلى نفسي» (الرّواية: 9).

هذه المحاولة لاستعادة التّوازن والعودة إلى الذّات، ستبدّي الرّاوي/ الشّخصيّة إنساناً صراعيّاً مضطرباً أقرب إلى العبثيّة والتّهاوي، لذلك نجده يحاول، في خلال سرده، استرجاع الكثير من الأحداث والمواقف حتّى يتمكّن من استيعابِ ما حدث وهضمِه. يستعيد، يفكّر، يتأمّل، ويحاسب نفسه، زوجته، ابنه، ووالده على ماضيه وماضيهم،

وعشيقته على حاضرها، وأصدقاءه على تجاوزاتهم، لكنّه يبقى في أعماقه غير مبالٍ بأي جديد يصادفه لكونه اعتبر نفسه ميتاً جزئيّاً، منذ تلقّيه خبر موت وحيده. وستستمرّ هذه الحالة النفسيّة المتأرجحة حتّى لحظة «قتله» في الانفجار الأخير.

شكّلت لحظة معرفة الرّاوي نبأ مقتل وحيده نوعاً من الفصل بينه وبين العالم؛ فصل ذهنيّ طاولَ الجسديّ العضويّ منه. يصف يوسف حالته» أحسستُ فجأة أنّ جداراً قد ارتفع بيني وبين العالم، وعندما دقّقت في الأمر أدركتُ أنّني فقدت بشكل كامل حاسة الشّمّ» (الرّواية: 10). أمرٌ تأكّد منه بعد عدّة اختبارات أخضع نفسه لها.

يدرك هذا الرّاوي حقيقة التّغيّر الّذي لحق به، فهو يبدو ذكيّاً قادراً على تحليل حالته الجسديّة والذّهنيّة، وعلى النّظر إليها من على مسافة معيّنة؛ إلاّ أنّ الحدث كان أقوى منه وأشدّ وطأة ممّا اعتقد، ما يسقطه في لحظات غياب فجائيّ عن الوعي من ناحية، ويكسبه بالمقابل نوعاً من السّحر الغامض راح يمارسه، بعد الحادثة، على النّساء» وأظنّ أنّ هذه الحالة وهبتني سحراً غامضاً، أفسّره باتّقاد الذّهن المتوثّب دوماً للعثور على امرأة ضائعة، فأصبحت لي قدرة خارقة على إغواء النّساء» (الرّواية: 13). ترافقت هذه القدرة مع أخرى فائقة، تمثّلت في طاقة على الإنجاز التقنيّ الكامل المصفّى الّذي صار يوهمه بأنّه مازال بإمكانه أن يحسّ ويشعر» تأكّدت بأنّني أحسّ بأدقّ المتع وأكثرها تعقيداً، تلك الّتي ترتبط في جوهرها بإدراك الجمال» (الرّواية: 11)،

بمعنى آخر، إنّ ذكاء هذا الرّاوي قاده إلى نوع من التّحايل على الواقع، حتّى يتمكّن من إنتاج بدائل تتيح له الاستمرار في الحياة، ذاك أنّ فلسفته الحياتيّة القائمة على مبدأ الإقبال على الحياة، والاستمتاع بكلّ ما فيها قد انهارت، أو هي تعارضت مع واقعه، وهي تتقابل بشكل حادّ مع فكر الإرهاب الطّارئ بالنّسبة إليه؛ الفكر الّذي أصبح موت ياسين علامة عليه ومقتضى له.

وانطلاقاً من أزمته النّفسيّة والوجوديّة هذه، تشكّلت علاقاته بكلّ ما، ومن يحيط به:

1- **بياسين**: ياسين نفسه الّذي نقم والده/ يوسف عليه مدّة، لكونه فاجأه بموته غير المتوقع، وأفسد عليه كلّ حياته، إلى حدّ أنّه توقّع أن يقتله لو قابله كما يقول» لو قدّر لي أن ألتقي ياسين في تلك اللّحظة لقتلته... لماذا يدفعني في الهوّة الّتي وقفت على شفيرها طوال حياتي؟» (الرّواية: 16).

2- **علاقته بزوجته**: فالرّواي/ الشّخصيّة يوسف المحزون، المتأثّر، والعميق الانفعال، فجّر كلّ مكبوتاته السّابقة بسبب هذا الموت الّذي أسقط كلّ الأقنعة من منظوره، ومن ذلك علاقته العاطفيّة الفاترة بزوجته، هو الّذي كان يعتبرها «ندماً يخزه طوال الوقت» (الرّواية:18)، فقد غاظه أن تعتبره مسؤولاً عن موت ياسين، ما أدّى إلى تدهور زواجهما بسرعة دراماتيكيّة، ودفعهما إلى الطّلاق.

3- **علاقته بأصدقائه**: فيوسف يقيّم متانة هذه العلاقات أو هشاشتها، ويمايز بينها منوّهاً بعلاقته بإبراهيم على سبيل المثال» لأسباب كثيرة أصبح إبراهيم الخياطي حجر الزّاوية في علاقتي بالعالم» (الرّواية:30). يسترجع محطّات في علاقتهما، ويتّخذ من هذه الشّخصية مناسبة للإطلالة على عالم المثليّين في المجتمع المغربيّ، وتمظهرات هذه الحالة، فيبرز تالياً انغماس صديقه في الحياة المجتمعيّة، ومساهمته في إنتاج التّحوّلات الّتي لحقت بها. ومنها ما بدا أثرُه على الصّعيد الشّخصيّ، كتلك الّتي سبّبها انتحار صديق إبراهيم المثليّ» انتهى طقس الجنازة، ودخل ابراهيم في علبة سوداء فقد فيها القدرة على التّصالح مع الحياة» (الرّواية: 36).

4- **علاقته بمجتمعه**: وبمنظومة القيم الجديدة الّتي صارت تحكمه، بعد تقابل تياري «البزنسة والتّعصّب الدّينيّ» (الأوّل يمثّله صديقه أحمد مجد، والثّاني ياسين)على أرضه، ومحاولة كلّ منهما افتراس الواقع وترويضه.

ظاهرة التّناصّ وتوظيف الثّقافيّ/ الإضاءة:

يستلهم الرّاوي في سرده من مصادر ثقافيّة متنوّعة، ويدمج دلالتها مع رؤاه الذّاتيّة، فيجعلها تتوافق مع عناصر الحياة من حوله. يكشف هذا التّوظيف ثقافة ومعرفة الكاتب المختزنة الّتي يوظّفها بوعي،

حتّى يشكّل بروايته حقلاً معرفيّاً وشعريّاً ينفتح على نصوص موروثة وأجناس سابقة عليه، لذلك يكثر التّداعي المحيل إلى ثقافته؛ وهو تداعٍ مرتبط بحضور الأشياء أو الأشخاص في الذّهن، أو في المحيط الّذي يوجد فيه. ففي أحد لقاءات يوسف الصّحفيّة ترِد سيرة «العمى» (ساراماغو، 1995) على لسان محدّثه، فيؤكّد يوسف له «أنا أيضاً قرأت رواية «العمى» لأسباب شخصيّة تتعلّق بوالدي» (الرّواية: 38). كذلك نجده ينتقل بيسر من الثّقافيّ، والحديث عن الفنّ الرّوائيّ والخيال الفنّيّ، إلى الدّينيّ، والجغرافيّ، والسّياسيّ. يتكلّم عن الإنجيل بتبسّط واضح، ويفصّل الحديث عن الصّحراء المغربيّة، من ثمّ يستطرد متحدّثاً عن الأوضاع السّياسيّة السّائدة وصولاً إلى تشريحه مفهوم الدّيمقراطيّة، ليخلص إلى التّأكيد على قوّة التّيار الدّينيّ المتصاعد في بلاده.

كذلك، هو قادر على الولوج إلى أدقّ التّفاصيل سواء كان ذلك على الصّعيد الفكريّ، أو على الصّعيد الحسّيّ، لكونه يربط الجمال بالدّقّة «شخصيّاً أعتبر الدّقّة هي أفضل تجلّيات الجمال» (الرّواية: 40). أستعين لإيضاح مفهومه للجمال الحسّيّ وصولاً إلى الذّهنيّ بتفصيله الكلام عن طعم السّمك النّيء، ومنح إدراكه الحسّيّ هذا نكهة فلسفيّة واضحة. يصف «إنّ إدراك عناصر الطّعم المتجانس والمتناقض لقطعة سمك نيء، من دون أن يطغى أيّ منهما على الآخر، ومن دون أن يتوارى أحدهما أو يتأخّر أو يتقدّم، وبزوغ الملح في لحظة محدّدة، قبل

البهار، وبعد اللّيمون بجزء من الثّانية...هذه الدّقّة في تركيب الشّيء وفسخه، في انبثاقه وانسحابه، هي الّتي يمكن أن تلد تلك المتعة الّتي نسعى إلى تأبيدها، بيأس كامل، محاولين نقلها من المحسوس إلى المدرك، أي من اللّادقّة إلى الدّقّة» (الرّواية: 42).

وهو، إلى ذلك، راوٍ مزدوج الهوّية فهو كاتب وشاعر في آن، ما يسبغ على نصّه انسيابيّة شعريّة واضحة يجيد توظيفها وتوفير المنافذ لها، مع ما تمتاز به تلك اللّغة الشّعريّة من شفافية وقدرة مشحونة على «التّصوير بدءاً من أبسط أنواع المجاز وصعوداً إلى المقطوعات الأسطوريّة الشّاملة العامّة» (ويلك وواربن، 1972: 25).

كذلك، نجده يُعنى بالتّاريخ الحضاريّ الثّري لبلاده، إضافة إلى عنايته بحاضره، فيحاول تحليل الوضع الّذي انتهت إليه الآثار في مدينة وليلي الّتي يتّخذها أنموذجاً، ويتقصّى تاريخها، وقيمتها ورسومها وتفاصيلها، ما يبرز ثقافته الدّقيقة المحصّلة في هذا السّياق، يمرّرها من خلال الرّاوي الرّديف الّذي يوظّفه في سبيل مقاربة هذه الثّيمة عنيتُ والده محمّد الفرسيويّ.

العبور الرّشيق ما بين العوالم المتقابلة:

يحضر محمّد الفرسيويّ في عالم القصّ، على أنّه الرّاوي الرّديف يتولّى مهمّة السّرد لفصلين من الرّواية هما: القسم الّذي حمل عنوان «فسيفساء نحن إلى الأبد». أعمى البصر، لكنّه ثاقب البصيرة، يعبرُ بين

عالمين، أحدهما داخليّ يتمثّل بين حالتي الظّلام الماديّ الّذي يغرق فيه، والنّور/ المعرفة الكامنة في فكره، وآخر تتقابل من خلاله مرحلة إدراكه وعيشه الحداثة المرتبطة بإقامته في ألمانيا، وارتباطه العاطفيّ بعالم الآثارات في مدينة «وليلي» حيث نشأ وتربّى، وهو على دراية عميقة بمعالم الآثار الرّومانيّة الّتي احتضنتها مدينته وليلي.

تفرض رؤيته الدّاخليّة المأزومة حيال علاقته بواقعه، وشخصيّته المزاجيّة والوصوليّة لغة شعريّة نهضت بفعل التّداعيات الصّوريّة، «وعزّز انزياحها توظيفه الكثيف للرّمز» (عبّاس، 1994:180-181) «باخوس» يقول محمّد الفرسيويّ «ها هو إله الخمر باخوس مرّة أخرى، وهذه المرّة فوق عربة تجرّها نمور لم يبق منها بادياً سوى بعض المخالب. هنا يلبس باخوس ثياباً فاخرة، ويكلّل رأسه بأوراق الكروم، وربّما يحمل في يده بعض أغصانها» (الرّواية: 211).

ولا شكّ في أنّ الرّاوي/ الشّخصيّة = يوسف يحمل بذوراً واضحة من مهنة كاتبه الصّحافيّ (مارسها لمدّة غير قليلة من الزّمن)، ما يبرّر كميّة التّحقيقات الصّحفيّة والمقالات والأخبار المنثورة في الرّواية، ومحاولة تقصّيه الحقيقة/ حقيقة إرهاب ولده، وانتقاله من مدينة إلى أخرى في سبيل جلاء ملابسات هذه القضيّة، شأنه شأن أيّ صحافيّ يتحلّى بالصّدقية، وبالضّمير، وينحاز إلى العدالة الإنسانيّة وإلى فعل التّنوير.

يتقابل هذا المنحى البحثيّ/ التّحقيقيّ لديه، مع السّخرية الّتي شكّلت، هي الأخرى، وجهاً بارزاً من قبله في صناعة موقف الرّواية

أحياناً، وذلك من خلال العديد من المفارقات الملتبسة. فمثلاً، بعد أحد الحوارات السّياسيّة الجادّة، والّتي دارت بين يوسف وبعض الأصدقاء، طرحوا فيها خوفهم على مصير البلد في الانتخابات، يعقّب يوسف» وعندما حلّ منتصف اللّيل، ذهبنا على استحياء، لنتفرّج في أحد فنادق المدينة على مخنّث مشهور من الدّار البيضاء جاء لإحياء حفلات رقص شرقيّ بمراكش وسط اهتمام جماهيريّ كاسح» (الرّواية: 308). فهذا موقف ساخر يتضافر مع مدلول الإدانة الواضحة الّذي تقفه الرّواية والكاتب طبعاً، حيال المجتمع المغربيّ، وهو ما تعمّقه نهاية الرّواية المأساويّة، وتؤشّر به على مزيد من الموت الآتي غير المتوقّع، أو الكامن في الخفاء، فتكون تلك السّخرية عنصراً فاعلاً في تشكيل البناء، وفي تحقيق الدّلالة.

إشكاليّة الإرهاب وتداعياتها المجتمعيّة الخطيرة:

يشكّل الإرهابُ القضيةَ الأساس الّتي يقدّمها الرّاوي من خلال عالم الرّواية؛ تلك القضية الّتي نجده يسعى إلى تسليط الضّوء على أسبابها وتمظهراتها الخطيرة في المجتمع المغربيّ، وفي كثير من مجتمعاتنا العربيّة الأخرى. يعتبر د. محمّد سلمان غانيم «ظاهرة الإرهاب والتّطرّف والإجرام إفرازاً ونتيجة حتميّة للواقع الرّاهن الّذي تسوده إمبرياليّة عدوانيّة ورأسماليّة عولميّة همجيّة من ناحية، ورجعيّات موغلة في التّخلّف والانحطاط من ناحية أخرى» (غانم، 2007: 26)

يقدّم الرّاوي هذه الظّاهرة، فيسرد، ويسترجع، ويتدخّل، ويشرح معلّلاً متّهماً ومبرزاً، من منظوره الإيديولوجيّ، عنصرين أساسيّين أسهما في توليد الظّاهرة/ الإرهاب واحتضانها. هذان العنصران هما: تصاعد الفساد في المجتمع المغربيّ، وتنامي سلطة التّيّار الدّينيّ المتشدّد في أنحائه.

تنكشف هذه الأيديولوجيّة بوضوح، من خلال أحد الحوارات الّتي يتّهم فيها يوسف الّتيار الدّينيّ المتطرّف بالاستفادة من الأحداث الأمنيّة الّتي ضربت المدن المغربيّة الواحدة تلو الأخرى، لا سيّما مدينة مراكش، فيجيبه صديقه بأنّ «التّيار الّذي سيستفيد فعلاً هو تيّار «البزنسة» الّذي نظّم نفسه كقوّة سياسيّة واجتماعيّة ستساوم، بالمداخيل الّتي توفّرها، والشّغل الّذي تخلقه، والرّواج الّذي تنشره، والأجانب الّذين تسعدهم، على مقاعد مريحة في المشهد السّياسيّ...ولا أحد يمكنه مقاومة التّيار الدّينيّ سوى هؤلاء. في كلّ مدينة كبرى، سيوجد زعيم جديد بهذا الوجه، وإذا لم يوجد سيتمّ صنعه، إلى أن يتمّ تعميم هذه السّلعة المباركة على مجموع التّراب الوطنيّ»(الرّواية: 308). استنتاج ترافق والتّهكّم، من هذا التّقابل الخطير الكامن، في الاعتقاد المغلوط المتمثّل في تصدّي سلطة رجال المال للتّيّار الدّينيّ؛ التّيّار المثير للرّعب لارتباطه بالتّطرّف والعنف، والتّغافل، بالمقابل، عن كونه في تصدّيه هذا يسهم في تولّيد سلطة المال المنطوية على الفساد والمغذيّة له.

ولا يقتصر التّقديم الأيديولوجيّ على إعلان الموقف من الإرهاب، وإنّما يتمدّد ليتبلور في إعلان مواقف أخرى أبرزها: 1- موقفه من تجارة العقار الرّائجة، ومن إهمال الدّولة للقوى المفسدة النّاشطة على أرضها. 2- موقفه من الدّولة لغضّها الطّرف عن سرقة آثاراتها التّاريخيّة القيّمة، وتساهلها حيال ظاهرة المثليين (اتّهام ضمنيّ لإفرازات الغرب وتأثيره السّلبيّ على المجتمع = مجموعة «الفان باير» Vampire مثلاً).

تعدّدية الأصوات وتنوّع الرّؤى:

يوظّف الرّاوي/يوسف أصواتاً أخرى في الرّواية سوى صوته، تتبنّى هذين الموقفين العامّين، فيفضح، بداية، الموقف الأوّل» أشعل المالكون الجدد في مراكش حرباً عقاريّة حقيقيّة... وحصلوا على رخص رسميّة لإنجاز مشاريعهم بدعوى ترميم ذاكرة المدينة، فتمّ طمس هذه الذّاكرة بصفة تامّة ونهائيّة» (الرّواية: 130-131). تسانده في رؤيته تلك أصوات من جيل جديد من المقاولين وأصحاب المهن الحرّة يتحدّثون بمنتهى الخفّة عن «العمليّات التّجاريّة الكبرى، وعن دخول بعض المقاولات إلى البورصة، واستثمارات الأجانب، وعن عقار الدّار البيضاء وفنادقها الجديدة... وعن القصص الجنسيّة الفاضحة الّتي تحبل بها المدينة جرّاء ذلك بدون أيّ مرارة أو استهجان أو تأسّف مفتعل» (الرّواية: 225).

ينضمّ إلى تلك الأصوات صوت زوجته السّابقة بهيّة، في إثر

الاستيلاء على أرضها من قبل الدّولة، إذ يعلو صوتها متّهماً ومديناً اليسار التّقليديّ، من بعد أن صار ذاك الأخير، كما تعلن هي، يسبّح بحمد السّلطة القائمة مستمتعاً بالإذلال الجماعيّ في سبيل الرّبح الماديّ. وهي تواجه المحامي أحمد مجد (قبل زواجها منه) معترضة على الاعتياد على السّرقة، وعلى كلّ هذا التّشدّق بالدّيمقراطيّة والحداثة، في بلد ليس فيه أدنى احترام للحقوق الفرديّة ولا للملكيّة «لقد تعوّد النّاس على مشهد السّرقة حتّى أصبحت جزءاً من التّقاليد المرعية» (الرّواية:209)

يقدّم الرّاوي معاينة عامّة لمدينة الآثار وليلي، من ثمّ يفسح المجال لصوت والده الأعمى يصف تلك الآثار بتفصيلاتها الدّقيقة، ويهاجم من خلاله إهمال الدّولة لها؛ تلك الّدّولة الّتي تركت آثارها تتهاوى وتتهدّم، أو تسرق وتخزّن بشكل عشوائيّ، غاضّة الطّرف عمّا يجري أمام أبصار مسؤوليها. يصرخ محمّد الفرسيويّ في الموكب الّذي رافقه لتسليم القطع الأثريّة المسروقة» فلتشهدوا أنّني سلّمت للدّولة المغربيّة جزءاً ممّا فرّطت فيه من تراثها العظيم... هذا الكيس بما فيه... سيضاف بعد قليل إلى الأكياس والصّناديق المليئة هي الأخرى بوجوه وأجساد متشظية ومركونة في مخازن تلعب فيها الفئران والجنادب» (الرّواية: 253-254).

وهو لا يكتفي بمحاولته تقديم هذه الظّاهرة، وإنّما يسعى كذلك إلى تقديم شخصيّات العالم الرّوائيّ الّذي يبنيه لمحاكمتها. فهو

غاضب من بلادة البشر، ومن عدم إدراكهم لحقيقة ما يجري من تحوّلات خطيرة تضرب بنية المجتمع «هذا الشّعور بأنّ الجميع قد وصل إلى برّ الأمان، وأن لاشيء يهدّد غفلتنا، هو شعور بليد ولا مكان فيه لأيّ شيء إنسانيّ» (الرّواية: 290). ويسفّه الإرهاب، وكلّ ما يدّعيه من قضايا، متهّكماً من ادعاءاته معلناً أنّ» كلّ ما يفعله الإرهاب هو من أجل النّساء، القضية الوحيدة للإرهاب هي النّساء» (الرّواية: 137). ولا ينسى الالتفات إلى تراجع الحالة العلميّة العامّة في البلاد، مستثمراً، في سبيل ذلك، الصّوت المثقّف يطلقه والد بهيّة: أستاذ اللّسانيّات في الجامعة المغربيّة والّذي أسهم في تحديثها يوم كان يمارس التّدريس فيها. فهو لم يتحمّل ما سمّاه انهيار المغرب المستقلّ، وتآكل المدرسة المغربيّة في سبيل التّكالب على جمع الأموال، وصعود طبقة الأغنياء الجدد، وتلاشي اللّغة العربيّة.

بذلك يبدو الرّاوي، وكأنّه يقبض على الرّؤية المبثوثة في الرّواية. هو يؤدّيها مُجملة، لكنّه يوظّف الأصوات المتنوّعة تجهر بتفاصيلها الّتي يؤمن هو بها، فتنطق مؤيّدة ما يرسمه من اتّجاهات، وتقدّم شهادات تحقّق أغراضه مؤشّرة إلى عناصر كوّنت الفساد، وشكّلت ألوانه من مثل: تجارة العقارات والمضاربات الخياليّة له، ووضع اليد على البعض منه بأسعار زهيدة، تجارة الرّقيق الأبيض، الشّذوذ الجنسيّ، تراجع القيم، التّأثّر اللّامحدود بالثّقافة الغربيّة (جيل الشّباب)، يعضده في ذلك: تطرّف الدّينيّ السّائد، توجيهه لعنصر الشّباب، واستغلاله

لتوجيه ضربات تخلّ بالأمن لمصلحته وتنشر الرّعب، تمهيداً له لاستلام السّلطة متى أتيحت له الفرص، وتضافرت الظّروف.

بذلك يبرز الأيديولوجيّ، في هذه الرّواية، صارخاً متألّماً من افتراس الواقع، من قبل كمّاشات كلّ من: رجال الأعمال، التّجار، رجال الدّين المتطرّفين، تجّار المخدّرات والعقارات، والإرهابيين. كلّهم يبغون افتراس الواقع، والقبض على زمام الأمور فيه. وهو افتراس عمّق معنى فجاعة الموت الّذي تُفتتح به الرّواية (مقتل ياسين في تفجير إرهابيّ)، وبه تكتب خاتمتها (مقتل يوسف في تفجير إرهابيّ)، ليتعمّق الوعي به بوصفه امتداداً لليأس السّاعي إلى القضاء على نقيضه/ التّفاؤل الرّافد الأوّل للوجه الآخر المقابل للموت أي حبّ الحياة.

أزمة الأنا الوجوديّة والاحتجاج الصّارخ على الانهزام:

يباشر الرّاوي فعل القصّ من منظور ذاتيّ/ موضوعيّ. إنّه الرّاوي/ الشّخصيّة يعي ما يجري في داخله جرّاء النّعي الّذي انتهى إليه، لذلك هو يقدّم المادّة الحكائيّة من خلال وعيه المزدوج.

يتحدّث يوسف عن انفعالاته عند قراءته رسالة النّعي، وعن حالة الذّهول الّتي أصابته وجعلته ينتقل إلى حالة جديدة لم يعرفها من قبل «عندما عدت أخيراً بعد جهد قاهر، لم أجد شيئاً. كنت قد أصبحت شخصاً آخر يخطو لأوّل مرّة في أرض خلاء» (الرّواية: 9). يؤدّي الرّاوي/ الشّخصيّة بلغة ذاتيّة غلبت عليها الصّبغة

المجازيّة «لم أحسّ بوخز الفجيعة، كنت أعرف أنّها هنا، ولكنّها لم تكن تصلني، كنت أراقبها، وهي تتمدّد أمامي مثل بقعة زيت تأخذ كلّ وقتها في الانتشار» (الرّواية: 16).

اضطربت ذات يوسف/ أناه، وباتت قلقة لخوفها العميق من الانهيار. تحلّل نظرية فرويد (فرويد: سيغموند Freud (1856– 1939): طبيب نمساويّ. مؤسّس علم التّحليل النّفسانيّ. درس أهميّة الدّوافع والعواطف اللّاشعوريّة والعوامل الجنسيّة لاسيّما في طور الطّفولة. من كتبه: تفسير الأحلام، قلق في الحضارة، ثلاثة أبحاث في الجنس). (المنجد في اللّغة والأعلام،2000: 413) الّتي درست «غريزة الحياة وغريزة الموت» لدى الإنسان مثل هذه الوضعيّة حيث «أنا» المصاب «أناه» تصير موطن القلق، ومصدر القلق هو خوف الأنا من الضّمير، والانعدام، والانهيار» (أيوب، نبيل، نصّ القارئ المختلف (2)، 2011: 20.)، فيوسف يمارس رجوليته - تجلّى ذلك في إقباله على النّساء- ليؤكّد لنفسه أنّه مازال على قيد الحياة. وهو يظهر بذلك تمثيلاً جيّداً لما أتت به نظرية أدلر Alfred Adler (ألفريد أدلر Alfred Adler (7 فبراير 1870– 28 مايو 1937)، هو طبيب عقليّ نمساويّ، مؤسّس علم النّفس الفرديّ، اختلف مع فرويد وكارل يونغ على أنّ القوّة الدّافعة في حياة الإنسان هي الشّعور بالنّقص، والّتي تبدأ حالما يبدأ الطّفل بفهم وجود النّاس الآخرين، والّذين لديهم قدرة أحسن منه للعناية بأنفسهم والتّكيّف مع بيئتهم) (طرابيشي، 1982: 13) عن علم النّفس

الفرديّ حيث وجد أنّ «نزوع الفرد إلى أن يؤكّد نفسه وإرادة الاقتدار لديه هما الّلتان تتجلّيان بصورة الاحتجاج الرّجوليّ في مسيرة الحياة وفي الطّبع والعصاب. هذا الاحتجاج الرّجوليّ هو المحرّك الأساسيّ للنّشاط الإنسانيّ» (نبيل، 2011: 23). فالرّاوي بدا في حالة احتجاج حقيقيّ على المصير الّذي فاجأه ولده به، وفرض عليه، من خلاله، ما خالف كلّ توقّعاته في الحياة.

ويمكن للقارئ فهم بعض هذه المشاعر متى تمثّل موقف يوسف كأب حزين؛ فالحزن ههنا ليس عاديّاً، وإنّما يدخل في دائرة الانهيار الكلّيّ لمعنى البنوة والنّسل، لمعنى استمرار الحياة وإرادة توالدها، وذلك متفرّع عن طبيعة نوعيّة «موت الابن» الّتي تدخله في خانة الإجرام المعادي للحياة والمحقّر لها، وهو إجرام ولّد حيرة الأب وذهوله وتساؤله عن مدى مسؤوليته حيال ما اقترفه الابن .

لذلك، يصبح مقتل ياسين من المنظور النّفسيّ للأب/ الشّخصيّة، فعلاً مُحيلاً إلى الإرهاب، بما هو فعل محقّرٌ للحياة ولأدبياتها، وذلك لتلهّف الابن على مجاوزتها طلباً للشّهادة، ويستحيل تالياً دلالة موت عامّ وجذريّ بحيث يحلّ الموت، من هذا المنظور، محلّ الحياة، ويهيمن الثّاناتوس مقصياً الإيروس (الثّاناتوس والإيروس قوّتان تتصارعان في النّفس البشريّة: إيروس قوّة الحياة والحبّ، وثاناتوس قوّة الموت والدّمار، الأولى منهما غريزة الحياة، كما رأى سيغموند فرويد، ترمي إلى حفظ الذّات المنتسبة إلى الأنا، أمّا غريزة الموت

فتعمل على إعادة الحياة العضوية إلى الحالة غير الحيّة). (أيّوب، 2011 : 21)، محوّلاً غريزة الحياة لدى الابن إلى شهيّة مفتوحة للدّم والقتل الإجراميّ. وهذا هو المعنى الّذي أمات يوسف جزئيّاً، وجاوز بصدمته تجاه مقتل ابنه/ تجسّدِهِ العضويّ في الحياة، معاني الفقدان والحزن إلى معاني انهيار الحياة وتوقّفها، ومحاسبة النّفس بصرامة على كلّ ما فات «راودتني أسئلة عنيفة كلّها راحت تدفعني إلى اعتبار حياتي بأسرها خطأ فادحاً، إذ لا يمكن أن يحدث لي ما حدث إلاّ إذا كنت كلّ هذا العمر في وجهة مغلوطة ... وعندما تتبيّن لي استحالة ذلك تجتاحني نوبة غامضة يغادرني بها جسدي، فأظلّ معلّقاً بين شخص غائب وآخر يتأمّله بفضول، كأنّه محتار بين وجهتين» (الرّواية: 17)

من ثمّ ينتقل من ذاتيّته لينظر إلى عالمه، يرى إليه من منظور موضوعيّ، عندما يتحدّث عن قرار ابنه الذّهاب إلى أفغانستان، وعن الظّروف الغامضة الّتي رافقت موته، وتأثير ذاك الموت على زوجته بهيّة فور قراءتها النّبأ» رفعت بهيّة الورقة عن الطّاولة، قرّبتها نحو وجهها، وراحت تعبرها برأسها ذهاباً وإياباً في ما يشبه ترنّح الذّبيحة، قبل أن تطلق صرخة زجاجيّة حادّة، وتسقط على الأرض»(الرّواية:15).

وهو إلى ذلك، يستخدم وسائط يقوّم العالم من خلالها؛ هذه الوسائط هي الشّخصيّات الّتي تؤدّي بأصوات متعدّدة ظاهريّاً، متضامنة فعليّاً مع صوت الرّاوي الأوّل يوسف. يدرك كلّ منها العالم من منظور ذاتيّ يتماثل ومنظوره. تسرد هذه الأصوات الأحداث أو المعتقدات

الّتي تؤيّد منظور الرّاوي وتعزّزه، فيوسف يؤمن بقيمة الحياة، ويقبل عليها بنهم وحبّ قبل مقتل ولده. فلسفته تقوم على الاستمتاع بالحياة وعلى الاستزادة منها، وعلى التّعلّق بها، وهو ما يجريه على لسان صديقه أحمد مجد في أحد نقاشاتهما» كلّ هذا العمر الّذي ضاع منّا، يستحيل تعويضه، ولو بكلّ ثروات الدّنيا. لا توجد سنوات تباع في أسواق صغيرة أو كبيرة، يا له من غبن!» (الرّواية: 128).

كذلك نجده يستعين ببعض الأصوات من دون تسميتها «قال أحد الزّملاء» موكلاً إليه محاولة تحليل ظاهرة الإرهاب من منظور موضوعيّ» قال أحد الزّملاء إنّ الإرهاب ينجح حقّاً عندما يأخذ منّا كلّ هذا الوقت، قبل أن يلاحظ أنّ الإرهاب في نهاية المطاف خطر من مخاطر الحياة الحديثة، لا أكثر ولا أقلّ، فهو يقتل أقلّ بكثير من حوادث السّير أو التّدخين أو الإدمان أو المرض» (الرّواية: 137).

ويعمد الرّاوي/ يوسف، إلى المنظور الموضوعيّ، مستخدماً أحياناً وسائط أخرى غير الشّخصيّات تتمثّل «في مقالاته» الّتي ينشرها في الصّحيفة، مضمّناً إيّاها تقييمه المباشر لما تشهده السّاحة من أحداث» كتبت مقالاً بعنوان» الإرهاب كما لا أفهمه» ضمّنتُه تفسير ذلك العنف القاتل بالظّلم الاجتماعيّ والفقر والسّكن غير اللّائق، والعدوان الصّهيونيّ، والحرب على العراق، والتّداعيات الّتي تلت انفجارات 16 ماي 2003 بالدّار البيضاء، ومنها كذلك اعتبار ما جرى تعبيراً عن اختناق في الحلول السّياسيّة...كيف يمكن أن نفهم الإقدام

على تفجير النّفس في مطعم أو في مسجد تعبيراً كيف؟» (الرّواية: 140).

كذلك يبرز هذا المنظور الموضوعيّ، عند مقاربته عدداً من القضايا المطروحة في الرّواية وأبرزها:

- قضية عبدة الشّيطان ومرافعة أحمد مجد عن شبابها» حوّل أحمد مجد مرافعته إلى سيل من العبارات الهادرة اهتزّت لها المحكمة،عن علاقة الشّيطان بالموسيقى، وعلاقة الشّباب بالشّيطنة» (الرّواية:245).
- قضية مافيا العقار «نُشرت مقالات عن الحادث ركّزت على مافيا العقار بمراكش، فصدر عقب صدورها تكذيب حول الجهة الّتي تُستقى منها المعلومات» (الرّواية: 246).

بالإضافة إلى أنّنا نجد الرّواي يستفيد من شخصيّة الأب، ليتحايل على حقيقة تقديمه معرفة دقيقة بموضوع الخرائب والآثار وبحيثيّاتها. يسرد محمّد الفرسيويّ» خرائب صغيرة وكبيرة ومتوسّطة، تغطّي القرن العشرين برمّته وجزءاً من القرنين الثّامن عشر والتّاسع عشر، حتّى بات ممكناً أن نستخرج تاريخاً كاملاً لأمكنة وأنساب وحروب وأخبار وعائلات زرهونيّة عريقة من رسوم وملكيّات هذه الخرائب المنسيّة» (الرّواية: 193).

يعاود الرّاوي الرّجوع إلى موقعه، فينظر إلى الشّاب الّذي سعى إلى

الإيقاع به من منظور موضوعيّ، لا يلبث أن يطغى فيه الذّاتيّ» لم يظهر الشّابّ في موعده، ولا حتّى بعد موعده بأكثر من ساعة. آلمني ذلك، وتساءلت عمّا إذا لم أكن قد وقعت فريسة لعبث مراهقين قساة، لعلّهم الآن يتفرّجون عليّ من مخابئهم، ماذا يخبّيء لي قدر أمقته بشدّة؟» (الرّواية: 327).

بذلك يتّصف إدراك العالم بتداخل الذّاتيّ والموضوعيّ، وإن تفاوتت نسبة كليهما في الخطاب لمصلحة الذّاتيّ، بين فصل وآخر، إلاّ أنّ التّداخل يبقى الميزة الأساسيّة لهذا الخطاب الّذي يؤدّيه الرّاوي/ الشّخصيّة يوسف الفرسيوي مفيداً من جملة من الأصوات المتضامنة معه.

رسالة النّعي وإعادة تشكُّل حيزي الزّمان والمكان:

يشكّل الزّمان، من منظور الرّاوي، حدّاً فاصلاً يقيّد الرّؤية بشروط حيّز محدّد دقيق؛ إنّه حيّز «الما قبل» و«الما بعد». فما قبل تلقّي رسالة النّعي كانت حياة الرّاوي/ الشّخصيّة حافلة، حيويّة، وناجحة، أمّا في «الما بعد» فقد هيمن عليها إحساس بالعجز التامّ عن بلوغ أيّ شيء له علاقة بالإحساس. فالرّاوي لم يعد يحسّ بشيء بعد فجيعته بوحيده، بل إنّه دخل في نفق مظلم راح يطبق عليه تدريجاً» صرت عاجزاً تماماً عن إبلاغ شيء له علاقة بالإحساس، لأنّني ببساطة لم أعد أحسّ بأيّ شيء. ثمّ ازداد هذا الأمر تدريجيّاً كما يخفت الضّوء إلى أن تطبق

العتمة» (الرّواية: 9).

يدخله هذا الحيّز الزّمانيّ، في حالة نفسيّة كئيبة يبدو معها، وكأنّه التزم مرحلة من القطيعة مع ما سبقها من أحداث وأماكن وأيّام. يشير غاستون باشلار إلى أنّ «الحياة الكئيبة أو الشّخص الكئيب يضفيان على الكون من كآبتهما، لأنّ الأشياء الماديّة تصبح تجسيداً للحزن أو للنّدم أو للحنين» (كوهين، 1995: 16). فأيّ حيّز مكانيّ خارجيّ، كان يتقاطع مع حالته المستجدّة، بات يستثير إحساسه بالحزن، بالعدميّة، وبالقطيعة. نستشهدعلى ذلك بحالة يوسف عندما وقف مثلاً، من بعد خروجه من بيته، عند سور الجسر الّذي يعلو سكّة الحديد، وراح يتأمّل اللّمعان المعدنيّ المنبعث منها، حيث دفعه ذلك إلى التّقيّؤ» عندما فكّرت بانتظار مرور قطار آخر، أفرغت ما في جوفي دفعة واحدة، وكأنّني في نفس الوقت أتقيّأ الرّجل الّذي كنته حتّى اليوم» (الرّواية:10).

ووجوده في القطار، وهو حيّز مكانيّ انتقاليّ، يؤدّي في أحايين كثيرة إلى غيابه عن الوعي، وكأنّ لا وعيه المشحون صار يربط القطار بفكرة السّفر/الموت، تلك الفكرة الّتي تفقده الإحساس بالأمان مستفزّة لاوعيه» في القطار الّذي قطعت فيه المسافة بين الدّار البيضاء والرّباط غائباً تقريباً، كنت أردّد في نفسي اسم ليلى، معتقداً أنّني أنادي عليها، وأنّها قد تكون غادرت العربة قبل قليل، وقد تصل بين الفينة والأخرى لترجعني من هذا الغياب. ولكنّها لم تعد... تمتمت كلّميني

أرجوك. فقد كان يخامرني شعور بأنّ كلماتها، حتّى ولو كانت بدون معنى، ستجعلني على صلة مستمرّة بالحياة» (الرّواية:225).

وعندما تجد هذه الشّخصيّة نفسها في مكان وزمان محدّدين، تقدّم ما تستطيع أن تراه في رؤية عامّة مقيّدة بشروط الحيّز المحدّد، وبنظرة إجمالية بعيداً من ذكر التّفاصيل. فبمجرّد دخوله إلى فندق الزّيتون «تحفة والده» يصيبه التّأثر» تأثّرت لما أصاب والدي في الفندق، ثمّ تأثّرت لما أصابه بصفة عامّة في الحياة، تذكّرت شدّته وقسوته واتّقاد ذهنه، واستحضرت وهنَه الحاليّ، وحيرته وهو يرى عالمه الخاصّ يهرب من تحت قدميه» (الرّواية:208).

كذلك يحدّد الحيّز المكانيّ الرّؤية العامّة الّتي تنبثق عنه وترتبط به، كما يحدث في فناء مسجد «لفنا»، حيث تحيا الشّخصيّة حالة من التّحفّز والخوف من عنصر المباغتة يسبّبها مشهد الازدحام العامّ المحيط بها، والمرتبط غالباً بالمساجد لطبيعة كينونتها ودورها العباديّ المفتوح لتلقّي البشر. يخاطب نفسه وهو هناك» انظر جيّداً صوب الّذين يخرجون من الدّرب ويذوبون في ضجيج هذه السّاحة المباركة، لا شأن لك بالّذين يدخلون المدينة. اعرف أنّه في هذا المكان الضّيق من الصّعب أن تميّز بين داخل وخارج، ولكن كلّ شيء يتوقّف على هذا التّمييز» (الرّواية:236).

مكانٌ انتقاليّ آخر يتمثّل برؤية عامّة تتقيّد بما يوفّره لها هذا الحيّز المكانيّ» في طريق العودة من المطار، توتّرت أعصابي بسبب هذا

الوداع السّيىء، كلّ الوداعات سيئة، فوجدتني منغمراً في ملاسنة بعْديّة مع فاطمة حول الطّريقة الّتي تلومني بها ضمنيّاً على شيء لم أقترفه... ماذا تريدني أن أفعل؟» (الرّواية:272).

تداخل الأجناس، تجاوز حدود النّوع، وتخطيب الرّؤية:

لا شكّ في أنّ لغة المجاز قد ارتبطت بالشّعر أوّلاً، غير أنّ ورودها داخل السّياق الرّوائيّ يضفي عادة ملامح أسلوبيّة تكشف عن خصوصيّة لغة الكاتب، وتسهم في الإعراب عن دلالات تغني نصّه وتحقّق جزءاً من فنّيّته.

ويمكن التّنبّه إلى مستوى الشّعريّة الّتي طبعت لغة هذه الرّواية من خلال شواهد مؤيّدة لذلك في أكثر من موضع. ففي حلقات مسلسلة حملت عنوان «رسائل إلى حبيبتي» يكتبها الرّاوي/الشّخصيّة في عموده الأسبوعيّ في الصّحيفة، نجد نصوصاً تمثّل جيّداً ما نذهب إليه.

يناجي يوسف نفسه في الرّسالة بداية، من ثمّ يلتفت في خطابه إلى حبيبته المفترضة «كيف تولد كلمات أخرى في فمكَ، وكيف تمشي فيك المدينة، وكيف تمشي أنت في المدينة بخطى كأنّها ليست لكَ، كيف يستيقظ جسدك قريباً منك، وبعيداً عنك، كيف تصرّ على أنّه لك، ويصرّ أنّه عليك... هناك عرفتكِ من مشيتك. كنتِ على بعد خطوتين. قلتُ أتجاوزها لأعرف، لكنّك أسرعتِ الخطى فأسرعتُ ولم ألحق

بك. وظلّ وجهكِ يراقصني ويختفي كلّما اقتربتِ أو ابتعدت... كيف أعرف أنّك لم تسكني أبداً قبل هذا اليوم في دمي، أو أنّك كنت دائماً في هذا الرّكن المعتّم من ذاكرتي، كيف أعرف أخبريني!؟» (الرّواية: 49).

احتشدت في لغة الكاتب، في الشّاهد الوارد، الصّور البلاغيّة لا سيّما الاستعارة (تولد- يستيقظ- يراقصني- يختفي- تسكني دمي- ركن معتّم) لتضفي على كلماته شاعريّة من خلال التّصوير. تتجسّد الصّور سياقاً يتشكّل ليبلغ، في أحد مراحله، نوعاً من التّجاوز للغّة المعتادة، إذ يبعث الرّاوي، بكلماته، الإيحاء والحركة في المكان الجامد (المدينة)، وفي الجسد الّذي لا يفعل بل ينفعل، ويوظّف التّقابل والطّباق (قريباً منك/ بعيداً عنك – تصرّ على أنّه لك، ويصرّ أنّه عليك/ اقتربت/ ابتعدت) محاولاً بذلك تقريب الحالة النّفسيّة، والكشف عن داخله ورؤيته المضطربة الّتي تغرقه في التباس المشاعر، فلا يدري ماذا يريد وبماذا يحسّ، وبالتّالي يعجز عن بلوغ يقينه. وكلّ هذا يمنح السّرد والوصف المتعلّق بالمشاعر الشّخصيّة، دلالة ذات فاعليّة تجعلنا أمام مشاعر محسوسة ومرئيّة ندرك معها مدى التّأثر الّذي تحياه الشّخصيّة.

بالمقابل، نجد الرّاوي يستخدم في أدائه القصّ، أسلوب التّعبير المباشر = صيغة المتكلّم، منذ بداية الحدث المحرّك في الرّواية (عندما قرأت الرّسالة بسطرها الوحيد...) (الرّواية: 9) إلى نهاية الرّواية = لحظة الانفجار الّذي لفّه وعصام، مع تبدّلِ ضمير المتكلّم من الإفراد

إلى الجمع أحياناً (في تلك اللّحظة الحاسمة الّتي انفصلنا فيها عن الأرض استدار الشّخص برأسه كاملاً نحوي...) (الرّواية: 332).

يبرز هذا الأسلوب بدايةً، والرّاوي يستعيد صيغة الرّسالة الّتي نقلت إليه خبر الاستشهاد بخطاب مباشر يتمّ فيه إسناد الكلام مجازاً إلى الرّسالة، وليس إلى كاتبها، ويُوضع ما احتوته ورقتها بين علامتي التّنصيص «رسالة سُرّبت تحت الباب. تقول الرّسالة:» أبشر أبا ياسين، لقد أكرمك الله بشهادة ابنك» (الرّواية: 15).

من ثمّ ينتقل الرّاوي/ الشّخصيّة، عبر فعل الاسترجاع، إلى صيغة الحوار الثّنائيّ يستعيد من خلاله بداية علاقته مع زوجته بهيّة أمّ ياسين، منبّهاً المتلقّي بفعل سرديّ هو «سائلاً» «اختتمتُ حديثنا المقتضب سائلاً:- هل يمكنك أن تتزوّجيني؟/ فقالت بعصبيّة واضحة:- لم لا ؟ ما دمت تطلب ذلك حتّى من دون أن تبتسم» (الرّواية: 17-18). ليعود، وينقل إرهاصه حيال فشل زواجهما حيث تبرز المناجاة موجّهاً خطابه إلى ذاته «سأعترف لنفسي أنّ التّطابق المربك بيننا قد فاجأني، كما فاجأني بشكل أكثر إثارة ويأساً إدراكي بما لا يدع مجالاً للشّكّ، بأنّني، وخلاف ما توقّعت، لن أحبّها أبداً» (الرّواية: 19).

يعمد بعد ذلك إلى استخدام الخطاب غير المباشر، إذ يعيد صياغة مضمون نظرة بهيّة إليه، وقناعتها بسوء سلوكه حيال الحياة» كانت تعتبرني قانعاً بالحدّ الأدنى في كلّ شيء، وكان ذلك يغيظها» (الرّواية: 18) .

يتذكّر الرّاوي/ الشّخصيّة بعض نزاعاتهما، فيكثر من هذا الخطاب غير المباشر يعيد من خلاله صياغة كلام بهيّة، لينتقل من بعد ذلك إلى اعتماد الخطاب المباشر، مؤدّياً كلامها بحرفيته مسبوقاً بعلامة الوقف (الشّرطة) «أضافت متوتّرة: - حتّى إزاء الله فإنّ المرء يكون أكثر صفاء وهو يعيش لحظة صادقة!» (الرّواية: 23).

يرى هذا الرّاوي/ الشّخصيّة، ويعكس رؤيته للآخرين من منظوره، فهو المشاهد والمحلّل لكلّ الأحداث في الرّواية تقريباً. يحلّل نفسيّة زوجته بهيّة مثلاً، بعد مقتل ولدهما، وعدم تفهّمها لمعاناته، متحدّثاً عنها بضمير الغائب» لم تفهم بهيّة لا من خلالي، ولا من تلقاء نفسها، أنّ انسحاب إحساسي الشّخصيّ بالأشياء بعد مقتل ياسين، وانتفاء أيّ لذّة فيما أستهلكه، هو الّذي جعلني أرتاد مناطق غير معهودة في حياتي» (الرّواية: 24). ويسرد بضمير الغائب حوادث، وقعت بينهما، تعزّز منظوره المتمثّل بإيمانه بفشل مؤسّستهما الزّوجيّة هذه، قبل مقتل وحيدهما، واستمرارها بالتّدهور السّريع بعده.

هذا السّرد الاسترجاعيّ، يقوده إلى سرد وقائع لقائه بعشيقته فاطمة الّتي راحت تملأ عليه أيّامه وحاضره. يسرد بضمير الغائب متحدّثاً عن شكواه لها، وحسرته لفقده حاسّة الشّمّ بعد قراءته رسالة النّعي، من ثمّ يؤدّي تعليقها بخطاب مباشر» علّقتْ فاطمة ببساطة: - أنا أيضاً أتخيّل الرّوائح وأشمّها، بل أستطيع أن أشمّ الرّوائح في التّلفزيون والسّينما!» (الرّواية: 27).

بذلك نلاحظ تداخل الأسلوبين المباشر وغير المباشر، وتناوبهما الّذي يبرز حين يؤدّي الرّاوي، في سياق الحدث الرّئيس أحداثاً أخرى تتداخل فيه، وحين يقدّم ما يراه الآخرون وما يفعلونه وما يقولونه. والنّماذج الممثّلة لهذا السّياق كثيرة في النّصّ، نذكر بعضاً منها بغية مزيد من الإيضاح:

1. حادثة تعرّض يوسف وأحمد مجد لاعتداء في إثر رجوعهما من عشاء طويل: فقد تصدّى لهما بعض الشّبّان، وانهالوا عليهما بالضّرب بالعصي والسّلاسل (كان الهدف من هذا الاعتداء الضّغط على أحمد مجد كي يبيع منزل والده القديم في وسط البلد). يبرز خلال السّرد التّداخل والتّناوب الّذي أشرت إليه. يسرد يوسف «كنت في فراش المصحّة، عندما أدخلوا أحمد مجد يسبقه أنينه، فوضعوه على السّرير المقابل لسريري، ويده المكسورة فوق صدره مربوطة إلى عنقه، وهو يصرخ طالباً منهم أن يخدّروه. فما إن أراحوه على وسادته الكبيرة حتّى استدار نحوي، وقال منتحباً: - هلكونا أولاد ال.../- قلت: إذا لم تبع لهم قتلوك/- صاح غاضباً: والله لو وضعوا كتيبة في مؤخرتي لن أفعل» (الرّواية: 142).

يظهر الشّاهد الوارد ترتيب الأساليب المستخدمة على الشّكل التّالي:

- كنت في فراش المصحّة عندما أدخلوا أحمد مجد يسبقه أنينه = خطاب مسرود/

- فوضعوه على السّرير... طالباً منهم أن يخدّروه = سرد تصويريّ/
- استدار نحوي وقال منتحباً = خطاب مباشر (حوار ثنائيّ).

ويلاحظ أنّ الرّاوي يبقى أحياناً مهيمناً، يتولى تأدية خطاب الكثير من الشّخصيّات، ما يجعله يصوغ كلامها في أكثر من موضع. مثلاً «زارتنا في المصحّة فرقة من الشّرطة القضائيّة أكّد لها أحمد مجد أنّه لا يعرف أيّ جهة يمكن أن يكون لها معه حساب يؤدّي إلى هذا الاعتداء. وعندما استدار العميد نحوي، خفضت بصري وأكّدت له أنّ أحمد مجد يعرف جهة محدّدة وشخصاً محدّداً سبق له أن هدّده إذا لم يوافق على بيع الدّار القديمة... فكان أحمد يسبّ ويصرخ ويلعن: سأقتلك لاحقاً، لكنّني كنت أعود إلى تأكيد ما قلته كلّما هدأت زوبعته» (الرّواية: 143) :

خطاب مسرود + خطاب غير مباشر +خطاب مسرود +خطاب مباشر حرّ.

واضح هيمنة ضمير المتكلّم (نحوي- خفضت – بصري- أكّدت...) ما يعني غلبة منظور الرّاوي على بنائه السّرديّ. إلاّ أنّ هذه الهيمنة تفسح في المجال لصوت داخليّ مرآتيّ يحاورها، هو صوت ياسين في ظهوراته الخياليّة، حيث تتوالى بينهما حوارات ثنائيّة مباشرة دالّة في غالب الأحيان.

ب- عندما سلّمته طليقته بهيّة، بعد مغادرته البيت، طرداً فيه بعض ملابس ياسين، انقبض قلب يوسف، وكاد يلقي اللّفافة في النّهر، لولا ظهور ياسين في تلك اللّحظة قائلاً له «- يبدو أنّك تحتلّ صدارة الصّحف هذه الأيّام/ - ليس بشكل لامع على كلّ حال- أنت متواضع لكنّ مقالك عن مافيا العقار حرّك شيئاً ضخماً في البلد/ أتمنى أن لا يحرّك العصي والسّلاسل» (الرّواية: 145).

وعندما يسند الرّاوي/يوسف الحكي إلى الرّاوي/محمّد الفرسيويّ، نجد هذا الأخير يوظّف أسلوبين هما: الأسلوب غير المباشر الحرّ، والأسلوب المباشر الحرّ، بالإضافة إلى المناجاة. وبهذا التّوظيف يبرز التّنوع مجدّداً ما يغني الأسلوب، ويصبغه بصبغة شعريّة واضحة مرّة أخرى. ولعلّ الشّاهد التّالي الوارد على لسان الرّاوي/ الشّخصيّة محمّد الفرسيويّ، يوضّح ما أقول:

«يصرخ يوسف في وجهي بدون حياء، لكنّه ينسى أنّني على حقّ، الإنجاب ليس مسألة ثانويّة، وإلاّ لكان الله قد أوقف الحكاية في آدم وحوّاء. الحياة تلد الحياة، والموت يلد الموت إلى الأبد! وكيف سيكون غضبه إذا علم أنّني أنا صاحب الفكرة؟ نعم، أنا الّذي قلت لبهيّة لماذا لا تحاولان مرّة أخرى؟ كيف سيكون غضبه إذا علم أنّني أنا صاحب الفكرة؟ أأستطيع؟ مؤكّد تستطيعين أكّدتُ لها أكثر من مرّة، وهي آمنت بما أكّدته لها، فسهمت عيناها ونظرتا إلى البعيد. لماذا

يصرخ من يشاركني دمي في وجهي، طيّب لننس الموضوع. سيرجع إلى نفسه بدون شكّ، وسيدرك أنّ موضوع السّلالة ليس شيئاً تافهاً، وما يتفوّه به مجرّد سخافات، تصوروا معي كم من حرب نجونا منها حتّى نحافظ على هذه السّلالة! « (الرّواية: 186) .

«يصرخ في وجهي بدون حياء = سرد تصويريّ/

لكنّه ينسى أنّني على حقّ/ الإنجاب ليس مسألة ثانويةّ/ = أسلوب مباشر/

الحياة تلد الحياة، والموت يلد الموت = أسلوب مباشر/

كيف سيكون غضبه إذا علم أنّني أنا صاحب الفكرة؟ = أسلوب استفهام/

نعم، أنا الّذي قلت لبهيّة لماذا لا تحاولان مرّة أخرى؟ أأستطيع؟ = أسلوب مباشر حرّ/

مؤكّد تستطيعين أكّدت لها= مباشر + التفات/

وهي آمنت بما أكّدته لها، فسهمت عيناها ونظرتا إلى البعيد= سرد تصويريّ/

لماذا يصرخ في وجهي، طيّب لننس الموضوع = مناجاة فيها التفات + توظيف للإنشاء = استفهام +أمر/

سيرجع إلى نفسه، وسيدرك أنّ موضوع السّلالة ليس شيئاً تافهاً

وما يتفوّه به مجرّد سخافات = غير مباشر حرّ/

تصوروا معي كم من حرب نجونا منها = خطاب مباشر.

تبلغ هذه المناجاة ذروتها، والفرسيويّ يعبّر عن غضبته حيال موقف ابنه/ وحيده يوسف ومقاطعته له، لإيمانه بأنّه هو قاتل أمّه «ديوتيما» «سأقول له في يوم ما إنّ المعنى الوحيد لإصراره على أنّني قتلت ديوتيما، هو أنّه كان يتمنّى ذلك!هه! رجل يكتب عن الحبّ ويُحسب على اليسار، يتمنّى أن تقتل أمّه على يد أبيه! هل تتحدّاني، لا أحد يفعل، تريد أن تتمخّض فلنلدْ مسخاً!؟ ليكن! ها هو المسخ يرتع بيننا!» (الرّواية:194).

هذا النّوع من المناجاة الدّاخليّة، حيث الشّخصيّة حلّت محلّ الرّاوي محاورة ذاتها بالدّرجة الأولى، معبّرة عن انفعالاتها وهواجسها العميقة، دلالة واضحة على المنحى النّفسيّ في القصّ، والّذي أسهم في تشكيل بنية النّسيج الرّوائيّ لهذه الرّواية المتميّزة. فتنوّع الأساليب المؤدّاة بلغة مجازيّة شعريّة ساهم في تشكيل نسيج روائيّ متميّز ومختلف عن السّائد، تحايل كاتبه من خلال فنّيّته ليروي مأساة الإنسان العاديّ الّذي سحقه الإرهاب، إذ قتل أغلى ما لديه: ابنه (المستقبل الفتيّ).

استنتاج:

تقود القراءة التّحليليّة التّأويليّة لهذه الرّواية إلى خلاصة مفادها أنّ إدراك العالم الخارجيّ فيها قد تمّ من خلال المنظور الذاتيّ حيث أدّى القصّ في هذه الرّواية راوٍ مشارك من داخل كون القصّ، هو الرّاوي = الشّخصيّة = الرّؤية مع = رؤية تنتج السّرد الذّاتيّ. وقد انتظمت تأدية هذا الإدراك بأساليب تتنوّع، وتتناوب مشكّلة نسيجاً روائيّاً متميّزاً ومختلفاً، يروي حكاية تصاعد تيّار الإرهاب في المجتمع المغربيّ/ العربيّ، بالتّقابل مع اغتذاء تيّار الفساد/ قرين الإرهاب وخدينه، وتبادلهما الفعل والانفعال، وإنتاجهما التّأثّر والتّأثير بشكل فاق كلّ التّوقعات: فهل كان الأشعريّ ينحو، من خلال روايته، إلى إدانة النّظام الأبويّ المتسلّط الّذي وضع نفسه فوق أيّة محاسبة؟

وقد عكس هذا المنظور رؤية هذا الرّوائيّ من خلال مسروده الفنّيّ حيال الجيل المخضرم المعتدل، فهل اعتقد أنّه جيل هشّ لم يحقّق أيّ إنجاز فعليّ، وأنّ الثّقافيّ، في المجتمع المغربيّ لم يفلح في إرساء الّتغيير المأمول؟ وأنّ هشاشة الجيل الّذي ظهر، من بعد الحركات التّحرّريّة المعروفة في العالم العربيّ، هي الّتي مهّدت لحركات الإرهاب (إرهاب Terrorism= الإرهاب هو بثّ الرّعب والذّعر في نفوس الأفراد والجماعات عن طريق استخدام العنف غير المشروع، أو التّهديد باستخدامه، من قبل دول أو أفراد أو منظّمات بغية تحقيق هدف ما غير مشروع. الإرهاب هو اعتداء على حقّ بخلاف المقاومة

الّتي هي دفاع عن حقّ. تعتبر إرهاباً عمليّات الاغتيال والقتل، والتّشويه، والتّعذيب والتّخريب). (معجم المصطلحات السّياسيّة والدّوليّة.... ص.23)، ولجيل التّطرّف والتّعصب بالظّهور.

كما تجلّى حذر الرّوائيّ محمّد الأشعريّ وقلقه على المجتمع إن هو بقي على هشاشته الّتي تجلّت بضياع جيل الشّباب من ناحية، واستفحال خطر جيل السّماسرة اللاهث في المجتمع، من ناحية أخرى، فكلاهما، بالنّسبة إليه، سيتمكّن من تفجيره ومن حرْفِه عن الطّريق السّوي. والمجتمع المغربيّ في وضعيته تلك، صنو لكثير من مجتمعاتنا العربيّة المتهاوية. بذلك تغدو الرّواية، من هذا المنظور» إدانة جارحة حقّاً للمجتمع المغربيّ، وللمجتمع العربيّ بأطيافه وأطرافه وتيّاراته الفاعلة والمستسلمة والهاربة على حدّ سواء» (زيّاد، 2012 : 106)، يؤدّيها من خلال مقاربته التّجريبيّة الّتي تجلّت عبر توظيفه التّناصّ، وإفساحه في المجال أمام جملة من الشّخصيّات تؤدّي بأصواتها، متماهية أو متنافرة وصوتَ الرّاوي الرّئيس، ويحدث أن تتساوى في هذا السّرد معرفة الرّاوي بمعرفة الشّخصيّة الحكائيّة الّتي تتحوّل أحياناً إلى بؤرة خالصة من خلال التّبئير الدّاخليّ، عندما تنحصر معلومات الرّاوي بالشّخصيّة بما تقدّمه هذه.

وعبر هذا الشّكل من التّبئير تجلّى الخطاب الحرّ غير المباشر الّذي كثر توظيفه، وبلغ ذروته من خلال المونولوج/ المناجاة (عند الشّخصيّة/ يوسف، والشّخصيّة محمّد الفرسيويّ)، وكلاهما يمتح

من نفس الرّؤية: الإرهاب سيقتات المجتمع إذا لم يستيقظ القائمون عليه، يقولها الرّاوي علنًا حينًا ويضمرها حينًا آخر عبر لعبة التجاوزات لخطية الزّمن، وكسر الدّوائر المكانية والإفلات من قيودها بوساطة التّهويم والانفصال الجسديّ عن أرضية الواقع.

– 3 –

توسّل الفنّيّ لقراءة التّاريخ ابتغاء إعادة التّموضع في رواية «يا مريم» لسنان أنطون[1]

حكاية اليوم الأخير:

تقدّم لنا رواية «يا مريم» حكاية اليوم الأخير من حياة يوسف كوركيس حنّا بهارتلي؛ يوم امتدّ من مساء نهار السّبت إلى عصر يوم الأحد الواقع فيه 31 ت1، عند السّاعة الخامسة والرّبع تماماً. هو التّوقيت الّذي يشكّل لحظة سماع صوت إطلاق الرّصاص في الكنيسة، والّذي انتهى بمقتل يوسف بعد حوالي نصف ساعة من بدء الهجوم الإرهابيّ عليها.

كان مساء نهار السّبت مزعجاً ليوسف لأنّه انتهى بجدال عنيف، إلى حدّ ما، بينه وبين قريبته مها.

مها شابّة عصف العنف الطّائفيّ بحياتها، فشرّد عائلتها، وفرّقها

(1) سنان أنطون: (–1967) شاعر وروائيّ ومترجم وأكاديميّ عراقيّ، له خمس روايات، عالج في معظمها تاريخ العراق في حقب الحصار والحروب الّتي عاشها العراقيّون في العقود الأخيرة، ترجمت أعماله إلى أكثر من 16 لغة. www.international prize for Arabic Fiction

عنهم. تعيش لاجئة في بلدها، ونزيلة في بيت يوسف. يوسف رجل وحيد في خريف العمر، وطنيّ يحبّ العراق، ويرفض مغادرته كما فعل معظم أفراد أسرته.

تمثّل هاتان الشّخصيّتان المنتميتان إلى أسرة مسيحيّة واحدة، رؤيتين متناقضتين تنطلق الأحداث منهما في الرّواية، لتتنامى وتتشعّب.

تتّهم مها يوسف في خلال نقاشهما المسائيّ، بأنّه «عايش بالماضي»، وأنّ نظرته إلى الواقع، وإلى الأحداث الّتي تعصف بالعراق ليست منطقيّة، إنّما تتّسم بالمحدوديّة والتّبسيط، بينما يجدها هو شديدة التّشاؤم تبالغ في ردّات فعلها، ولا تدرك أنّ الأحداث المأساويّة الّتي تشهدها البلاد آنيّة، وأنّ وطنه قد عرف تاريخاً سعيداً متسامحاً كان الجميع فيه إخوة لا تفرقة عصبيّة، أو طائفيّة بينهم.

يغضب يوسف من نفسه لإثارته زعل مها، وهي تعترف لنفسها بأنها تحبّ يوسف، وتحزن لأنّها كانت قاسية معه، فتقرّر الاعتذار منه. يحاولان طوال النّهار التّالي، كلّ من ناحيته الالتقاء بالآخر، بهدف الاعتذار. لا تساعدهما الظّروف. يقرّر كلّ منهما فعل ذلك في الكنيسة، حيث سيقام قدّاس عن روح «حنّة» أخت يوسف، بمناسبة مرور سبع سنوات، على وفاتها.

تلمح مها يوسف على أحد المقاعد الأماميّة في كنيسة سيّدة النّجاة، تراه من بعيد، قبل بداية القدّاس، حيث من غير أن يتمكّن هو من رؤيتها.

يقع الانفجار بعد انتهاء القدّاس. يموت يوسف. بينما تخرج مها من تلك الحادثة مفجوعة، وقد ازدادت كآبتها وآلامها وسوداويّتها.

تظهر مها من بعد ثلاثة أيّام عبر قناة عشتار الفضائيّة، لتدلي بشهادتها عن الهجوم الإرهابيّ على الكنيسة، ولتكشف كلّ تفاصيل الحادثة متّهمة الحكومة العراقيّة بالتّواطؤ مع الإرهابيّين، وبتسهيل إدخالهم الأسلحة إلى حرم الكنيسة، مؤكّدة على وطنيّة المسيحيّين، مبرئة إيّاهم من كلّ الاتّهامات الّتي يرميهم بها المتطرّفون، راثيةً بكلامها يوسف القريب الطّيّب المسالم الّذي مات ظلماً وعدواناً.

لذلك تبرز وتيرة الأحداث الرّوائيّة وقد انتظمت ما بين: بيت يوسف، بيت صديقه سعدون، الكنيسة، الشّوارع المحدّدة الّتي يسلكها يوسف ومها عادة، جامعة مها، والفندق حيث يعمل زوجها لؤي. بينما تُستحضر سائر الأماكن في الرّواية عبر فعل الاسترجاع، فتتشكّل دوائرها المحلّية والخارجيّة على إيقاع حركيّة الشّخصيات فيها.

العنوان المثير للفضول: يوضّح الدّكتور خالد حسين حسين في كتابه «نظريّة العنوان» أنّ أهمّيّة العنوان» تنبثق من حيث هو مؤشّر تعريفيّ وتحديديّ، ينقذ النّصّ من الغُفلة؛ لكونه – أيّ العنوان- يشكّل الحدّ الفاصل بين العدم والوجود، الفناء والامتلاء. فأن يمتلك النّصّ عنواناً، هو أن يحوز كينونةً، والاسم/العنوان، في هذه الحال هو علامة هذه الكينونة «يموت الكائن ويبقى اسمه» (حسين، 2007: 32)

يثير عنوان الرّواية «يا مريم» فضول قارئها؛ فهو موضع التباس لديه، يدفعه إلى الاعتقاد بداءةً أنّ مريم هي إحدى أهمّ بطلات الرّواية. إلا أنّ السّرد سرعان ما يكشف عن هويّة السّيدة العذراء مريم، مع ما يحمله الاسم من دلالة تتمثّل في بُعده الدّينيّ/ الرّمزيّ المعروف.

إنّها مريم نفسها أمّ السّيّد المسيح، العذراء الحمّالة للألم وللبعد الرّمزيّ للإنسانيّ المعذّب المتجلّي بصبره وبتحمّله. مريم، بكلّ ما تمثّله من عزاء ورجاء للموجوعين في الأرض والّتي سيتردّد اسمها عند الولوج في عالم النّصّ غير مرّة، على لسان الشّخصيّة حنّة/ المتديّنة التّقية. كذلك سيرد الاسم من خلال ما تركته حنّة، من كتب دينيّة كانت تتعبّد مستعينة بها «كتاب الشّهر المريميّ» مثلاً. وستلجأ إليها مها في محنتها لاستلهام السّكينة والتّأسي. فهي تلوذ بالسّيّدة العذراء، وتتمثّل أوجاعها، عساها تتخفّف من آلامها/ البئر المظلمة الّتي تبتلعها في كلّ ليلة. تتسلّل إلى غرفة حنّة مساء، وتروح تصغي إلى تراتيل فيروز متماهيةً معها «أنا الأمّ الحزينة وما من يعزّيها/ فليكن موت ابنك حياة لطالبيها/ أمّ يسوع قد بكت فأبكت ناظريها» (أنطون، 2012: 133).

حتّى يوسف الّذي بدا أقرب إلى التّفلّت من طقوس العبادة التّقليديّة، مثّلت مريم مهوىً لقلبه، وإن لم يعترف هو ظاهريّاً بذلك خلال حياته، فإنّنا نجده عندما أصابتْه الرّصاصات الأربع مخترقة جسده يسارع إلى الهمس باسمها «قبل أن يسكت قلبه كانت شفتاه قد همستا بصوت خافت «يا مريم»» (الرّواية:156).

وبما أنّ العنوان هو أهمّ عتبة من عتبات النّصّ الأدبيّ، بحيثُ أولته الدّراسات السّيميائيّة الحديثة اهتماماً كبيراً باعتباره» مصطلحاً إجرائيّاً ناجعاً في مقاربة النّصّ الأدبيّ، ومفتاحاً أساسيّاً يتسلّح به المحلّل للولوج إلى أغوار النّصّ العميقة قصد استنطاقها وتأويلها» (الجزّار، 1998: 15)، فإنّ هذا العنوان/النّداء لهذه الرّواية، بما تحمله هذه الصّيغة من بعد تنبيهيّ واستغاثيّ/رجائيّ بدا وكأنّه الإشارة الأولى الّتي تواجه المتلقّي، من بعد قراءته عدداً قليلاً من صفحاتها (ص 14)؛ إشارة تشكّل مفتاحاً دلاليّاً يستطيع اختزال النّصّ المسرود، بحيث تبرز الجملة النّدائيّة، وكأنّها استغاثة يطلقها الرّوائيّ للعالَمين العراقيّ والعربيّ بل للعالم أجمع ينبّه، من خلالها، إلى فظاعة ما يحدث على أرض العراق من أعمال عنف، وإرهاب، وترهيب، يمارسها المتطرّفون على الأقلّيّات من سكانه، لا سيّما المسيحيّون منهم، عنيتُ: أتباع السّيد المسيح وأمّه مريم.

البنية الرّوائيّة الدّالّة: يحسن بنا بداية، لتحقيق القراءة الواعية في هذه الرّواية، تقديم رؤية عامّة عن بنائها السّرديّ.

تتألّف هذه الرّواية من خمسة أقسام، حملت عناوين تكرّرَ أحدها لقسمين اثنين هما الأوّل والثّالث. ضمّت هذه الأقسام فصولاً مرقّمة غير معنونة. وقد اختلفت هذه الفصول حجماً ونوعيةَ قصّ أدرجها الرّوائيّ وفق التّرتيب الآتي:

- **القسم الأوّل**: العنوان : أن تعيش في الماضي = سبعة فصول.

- **القسم الثّاني**: العنوان : صُوَر = خمسة عشرَ فصلاً.
- **القسم الثّالث**: العنوان : أن تعيش في الماضي = ستة فصول
- **القسم الرّابع** : العنوان: الأمّ الحزينة = سبعة عشر فصلاً.
- **القسم الخامس**: العنوان: الذّبيحة الإلهيّة = خمسة فصول.

أ. يتولّى القصّ، في الأقسام الثّلاثة الأولى، والّتي تمثّل ثلثي حجم الرّواية تقريباً يوسف = راوٍ من داخل الرّواية، وهو الشّخصيّة الأولى الرّئيسة فيها.

ب. تؤدّي القصّ، في القسم الرّابع منها، مها وهي الأخرى راوٍ من داخل كون الرّواية، والشّخصيّة الثّانية الرّئيسة فيها. كلاهما من نوع الرّاوي = الشّخصيّة = الرّؤية مع = السّرد الذّاتيّ، حيث تتساوى معرفة الرّاوي بمعرفة الشّخصيّة الحكائيّة.

أ. أمّا في الفصل الخامس فيبرز الرّاوي العليم مؤدّياً القصّ في أربعة فصول منه، وهو راوٍ يقع خارج أحداث الرّواية، فهو ليس شخصية مشاركة في هذه الأحداث أو مشاهدة لها، لكنّه، على الرّغم من هذا، حاضر في الرّواية يعرف كلّ شيء، ويؤدّي ما يعرفه مستخدماً ضمير الغائب. ينتمي هذا الرّاوي إلى فئة الرّاوي < الشّخصيّة = الرّؤية الخلفيّة = السّرد الموضوعيّ = الرّاوي العليم. يتراجع هذا الرّاوي، في الفصل الرّابع، مفسحاً في المجال أمام الرّاوية مها، ليعاود السّرد في الفصل الخامس والأخير من الرّواية. بذلك يشي التّقسيم الوارد، وتناوب الخطاب بكسر

نمطيّة السّرد، وبرفض الانحياز إلى أحاديّة الصّوت السّارد.

خطاب المصالحة مع الماضي، والتّسامح مع الحاضر المأزوم:

يروي يوسف، منذ بداية الرّواية، خصامَه مع مها وألمه من سوء فهمها له. يستدعي ماضيه ويحلّل حاضره، ويقرأ مسار حياته وحياة أفراد أسرته، وتاريخ أصدقائه من جيله، وتاريخ العراق العامّ وبعض تاريخ العراقيين الخاصّ لا سيّما المسيحيّين منهم، مستخدماً بشكل عامّ، ضمير المتكلّم في سرده. يبدو يوسف في ما يقدّمه أشبه بمحدّث لطيف مسالم، دمث الكلام، هادئ النّبرة متسامحًا مع الخاصّ الّذي أساء فهم سلوكه لغرقه في نقمته (مها)، ومع العامّ الّذي أفسد عليه حياته بحروبِه وتعسفه (العراق بأسره).

يسرد يوسف من موقع الجيل السّابق= الرّجل الثّمانينيّ الّذي أمضى حياته في العراق وأحبّه، وأحسن الانتماء إليه، والعمل في سبيل إنمائه، وتعلّق بإرثه وبترابه، فيتذكّر ويتأمّل، ويلاحق التّفاصيل الّتي عرفها في حياته وحيوات الآخرين، ويغرق أحياناً في التّأريخ (حديثه عن خصوصيّات الطّقوس الدّينيّة المسيحيّة ورموزها من القدّيسين، بعض الأحداث السّياسيّة الّتي عرفها العراق في بدايات القرن العشرين)، عساه يصل إلى نوع من المصالحة مع منظور قريبته/ مها الشّابّة = تمثّل الجيل المسيحيّ الجديد المكوّنِ شريحةً جديدة في مجتمع العراق الّذي هدّمته الحرب من خارج، وقضت على آمال غالبيّة بَنيه من داخل.

وسنتبيّن طبيعة هذا الرّاوي الأوّل، وموقعه وعلاقاته بالشّخصيّات، من خلال قراءة أمثلة مختارة من الرّواية. لكن يحسُن بنا أوّلاً التّنبيه إلى كون هذا الرّاوي يبدو مسكوناً بهاجس «الدّفاع عن الماضي وتجميل صورته»، وردّ كلّ التّهم الّتي أنتجها الحاضر القتاليّ وألصقها به. لذلك تصير العبارة/ الاتّهام الّتي تطلقها مها، مشكّلة السّطر الأوّل في الرّواية؛ العبارة الّتي ترفض منطق يوسف المسالم، من خلالها، لكونه يعيش في الماضي : «إنتَ عيّش بالماضي»؛ نقول تصير هذه العبارة، نوعاً من المثير الآنيّ الّذي يؤلم يوسف، ويحفّز حواسّه، فيشحنها جاعلاً منها في حالة تأهّب حقيقيّ لالتقاط الإشارات الّتي تلبّي حاجته للدّفاع عن نفسه، ولرفع الظّلم الّذي تعرّض له «لم أنم جيّداً وبقيت أتقلّب في الظّلام، وأنا أقلّب الحكم الجائر الّذي أصدرته مها في حقّي» (الرّواية: 10).

ظلمٌ يبرّر وقوفه، منذ بداية الرّواية، موقف الدّفاع عن الماضي والانتصار له، ورفض القطيعة بينه وبين الحاضر» هل مات الماضي أساساً كي لا أعيش فيه؟ أليس الماضي مستمرّاً وحيّاً بشكل ما، يتعايش مع الحاضر ويحترب معه؟»(الرّواية: 11).

وهو يلجأ إلى المنطق التّسويغيّ الّذي يبيح له مثل هذه العودة، ويبرّرها، فيؤدّي خطاباً يؤكّد به حضوره. يتساءل مثلاً» هل أهرب فعلاً من الحاضر إلى ملجأ الماضي كما اتّهمتني هي؟» (الرّواية:12)، ويبرّر مسوّغاً «وما العيب في ذلك، حتّى لو كان صحيحاً، إذا كان

الحاضر مفخّخاً ومليئاً بالانفجارات والقتل والبشاعة» (الرّواية: 71)، ويستخلص سبب التّفاوت في النّظرة بينهما مصرّاً على تبنّيه مبدأ التّسامح» يجب أن أسامحها، فزمانها غير زماني، هي عرفت الحروب، أمّا أنا فقد عشت أزمنة الخير، وما أزال أتذكّرها وأصدّق بأنّها حقيقة» (الرّواية: 72).

لذلك، نجد هذا الرّاوي يستغلّ كلّ فرصة سانحة، يطلّ من خلالها على جانب مضيء، من جوانب ذاك الماضي الّذي وجد نفسه متّهماً بانتمائه إليه. فهو يتذكّر لقاءه الأوّل بصديق عمره سعدون، في إحدى مباريات كرة القدم في ملعب الشّعب، بين ناديي الزّوراء والميناء، مؤشّراً إلى حياة طبيعيّة صحيّة عرفها ماضي البلاد، شكّلت الرّياضة أحد معالمها.

أمّا المعلّم الثّاني فتمثّل بالانفتاح والحرّية «خرجنا بعد نهاية المباراة، ومشينا مع الجموع الغفيرة باتّجاه ساحة الأندلس ونحن نواسي بعضنا البعض. دخلنا أوّل مشرب صادفنا، وبقينا نشرب لثلاث ساعات» (الرّواية: 86)

وهو يستفيض في الكلام عن وظيفته، في مصلحة التّمور، مبرزاً مدى الاهتمام الّذي كانت الدّولة توليه للعناية بهذه الشّجرة المباركة الّتي كان نتاجها يشكّل أهمّ مصدر للدّخل القومي العراقيّ، قبل انتقال هذا الاهتمام إلى النّفط. شاهد على ذلك تشجيعه من قبل الدوّلة لترجمته كتاباً قيّماً عن التّمور» تمّت ترقيتي وإضافة علاوة كبيرة على

راتبي الشّهريّ بعد أن ترجمت الكتاب، وتمّ نشره من قبل هيئة التّمور» (الرّواية: 85).

ويفنّد الحديث عن مظاهر الأمان الّتي كانت تعمّ البلاد، ما أنتج إقبال النّاس، وهو منهم، على إنشاء البيوت الأنيقة، واستعانتهم بالمهندسين الّذين أنهوا اختصاصاتهم في الخارج» استعنت بأحد زملائي من كلّية بغداد الّذي كان قد سافر ليدرس الهندسة المعماريّة، ثمّ عاد وافتتح مكتباً استشاريّاً في بغداد»(الرّواية: 87).

بالإضافة إلى إشاراته المتكرّرة إلى فعل»التّعايش» بين الطّوائف الّذي كان يحكم عيش المواطنين، لدرجة أنّهم لم يكونوا ليعبأوا بهذا التّنوّع، بل لا يتوقّفون عند ظاهرة وجود الطّائفة اليهوديّة مثلاً، إلا ّمن بعد بدء عمليات التّهجير القسريّ الّتي نفّذتها عصابات صهيونيّة لدفع يهود العراق إلى مغادرته» كانت الأشهر الّتي سبقت هجرة نسيم - صديق يوسف اليهوديّ- قد شهدت خمس هجمات على أماكن يرتادها اليهود أو يملكونها، وعلى معبد مسعودة شمتوف لإرهابهم، تبيّن فيما بعد بأنّ عصابات صهيونيّة كانت قد نفّذتها» (الرّواية: 44).

هكذا يبدو الرّاوي في موقع إثبات الحجج الدّاعمة لمنظوره، والمنظور لغةً «هو ما ترمقه الأبصار اشتهاء ورغبة، والفعل نظر ينظر نظراً واسم المفعول منظور، والمنظور من الرّجال هو المهتَمّ به ومحلّ الاعتبار والاعتناء» (البعلبكي، 2003: 818)، واصطلاحاً «المنظور Perspective أو الرّؤية السّرديّة هو الوسيلة الرّئيسيّة لضبط المعلومة

السّرديّة، أي لتحديد صيغة السّرد. يرتبط المنظور الرّوائيّ باختيار الصّيغة. ويرى غريماس Greimas أنّ مصطلح المنظور يقوم على العلاقة بين الرّاوي والمرويّ له، خلافاً لمصطلح وجهة النّظر الّذي يفترض وجود ناظر. فتحديد المنظور هو عمليّة اختيار يجريها الرّاوي في ترتيب البرنامج السّرديّ» (زيتوني، لا ت: 160)، لذلك نجده يفسّر ويوضّح، ويسترجع، ويوظّف المعلومات كأيّ باحث يبغي الوصول إلى تأكيد ما يستنتجه. ويبقى مصرّاً على التّفاؤل، متمسّكاً بالبقاء في العراق، فهو يرى حزن حديقته في الخريف، ويشعر بحداد الحديقة على نفسها، لكنّه يؤمن «بأنّ كلّ شيء سيولد من جديد» (الرّواية: 94)، وكأنّ منظور هذا الرّواي يُنطق صاحبه، فيجعله يتجاوز بتفاؤله المنبعث من تعلّقه بماضيه، ما يعاينه من أحداث الواقع/ الحرب، وكلّ ما خلّفته تلك الحرب من معالم الدّمار.

- **إدانة الوطن/ العراق**:

تؤدّي مها القصّ، في القسم الرّابع من الرّواية الّذي حمل عنوان «الأمّ الحزينة»، إضافة إلى تأديتها القصّ في الفصل الرّابع من القسم الخامس منها. تنتمي مها إلى فئة الرّاوي المشارك، كما أشرت سابقاً، هذا الرّاوي = الرّؤية مع= السّرد الذّاتيّ.

يكشف العنوان/ العتبة عن المنظور الدّراميّ الذّي تنطلق منه رؤية مها، وهي تؤدّيها كشخصيّة مشاركة في الأحداث، ومنفعلة بها. ولعلّ

أهمّ الإنجازات الّتي يقدّمها الرّاوي المشارك تتمثّل في قدرته على تقديم رواية دراميّة، من خلال اختياره للمشاهد الّتي تستحوذ على اهتمام القارئ، ذاك أنّ السّرد الذّاتيّ بضمير المتكلّم يمنح «القصّة حدّة غير قابلة للانتقاد بمجرّد عملية سردها» (لوبوك، بيرسي، 1981: 134). كما أنّ بإمكانه تحميل المشاهد داخل الرّواية بعداً تقويميّاً تاريخيّاً كما فعلت الرّاوية مها.

وإذا كان الرّاوي/يوسف قد وقف موقف الدّفاع عن العراق/ الماضي الجميل مستنجداً بتاريخ مشرقٍ له انبثاقًا من منظوره، مقدّمًا من خلاله العراق كوطن آمن ناهض ذي مجتمع متنوّع الانتماءات الطّائفيّة والعرقيّة؛ وطن يجيد أبناؤه التّعايش مع بعضهم والتّفاعل في ما بينهم، فإنّ مها قد وقفت موقف الهجوم على العراق/ الحاضر مستعينة بمشهدياته الضّبابيّة الطّائفيّة، والدّموية القاتمة مقدّمة منظوراً ينتاقض مع المنظور الأوّل ويدحضه، معتبرة المجتمع العراقيّ الّذي تعاينه وتعيش مضطرّةً، في أنحائه، مجتمعاً دموّياً متعصّباً، شديد القسوة والانغلاق، يسعى إلى التّضييق على المسيحيّين، بل يسعى إلى إخراجهم منه (ماديّاً ومعنويّاً) وبشكل نهائيّ. وهي تعيب على النّظام السّياسيّ القائم دعمه لهذا التّوجّه، وتسهيله لبلوغ تحقّقه على أيدي الجماعات الإرهابيّة المتطرّفة.

تسلك مها سلوك يوسف في قَصّه؛ فهي تستدعي الأحداث المعاصرة وتحلّلها، وتقرأ تاريخ عذاب أسرتها وتهجير أفرادها من

مدينتهم عينكاوة ومن أماكن أخرى. تصف تعرّضهم للتّهديدات والتّعديات، وتغضب لانتهاك حرّياتهم. تقرأ تفاصيل حياة المسيحيّين في المجتمع العراقيّ الجديد؛ مجتمع المعارك الدّامية وما بعدها، فيتقابل مجتمعها ومجتمعه، فالمجتمع الجديد شديد الاختلاف عن المجتمع الّذي يصرّ يوسف على وجوده، وتؤمن هي بشدّة، بتعصّب أبنائه الأعمى حيال المسيحيّين، وحيال كلّ الأقلّيّات الإثنيّة والعرقيّة والطّائفيّة الموجودة على أرضه.

لذلك، نجدها حاقدة موتورة مشحونة المشاعر، تقف موقف الإدانة للجميع باستثناء أسرتها، راغبة في مقاطعة هذا المجتمع ومغادرته نهائيّاً. ويتجلّى غضبها في قرارها الصّارم المتمثّل في الإصرار على قرار الهجرة النّهائيّة إلى كندا أيّاً تكن الأحوال، رافضة أيّ تسامح حيال موقف «وطنها» العدائيّ من المسيحيّين.

وهي تبرّر وتبرهن تيَقنها بضلالة القائمين على شؤون العراق، لكونهم يعتبرون المسيحيّين دخلاء عليه، بينما تؤكّد هي أنّ هؤلاء هم أصحاب الأرض الحقيقيّين. تستنجد مها لدعم موقفها، بالوقائع التّاريخيّة المثبتة، وبالآثار الكثيرة الّتي خلّفها هؤلاء على الأرض» الآثار تشهد، أديرتنا وآثارنا موجودة، مو بس بالشّمال، بكلّ مكان بالعراق» (الرّواية: 155)، كذلك نجدها تثبت سيرة القدّيس مار بثيون «الشّهيد» الّذي ضحّى بذاته في سبيل نشر الدّين المسيحيّ في جنوب العراق، وذلك إبان حكم المجوس للبلاد» بشّر بثيون برسالة المسيح

دون خوف من بطش المجوس، وكان في الشّتاء يهبط من الجبال ليبشّر في جنوب العراق. ولأنّ الكثير من أعيان البلاد اعتنقوا المسيحيّة على يده أمر قاضي القضاة المجوسيّ بجلبه مكبّلاً...وحكم عليه بما كان يسمّى بالميتات التّسع، وهي أن يقطع جسده إرباً إرباً على مراحل ولستّة أيّام، وهكذا كان» (الرّواية: 123).

تسرد مها، خلافاً ليوسف، من موقع الجيل الجديد= الجيل المسيحيّ الشّابّ الّذي امتهنت كرامته، وتعرّض للخطف (الخال مخلص)، وللتّهجير (والدها وأسرتها الكبيرة وأسرة يوسف)، وللاتّهام بالخيانة والعمالة (هي في الجامعة وطلاّب مسيحيّون آخرون) لمجرّد كونهم من أتباع السّيّد المسيح. هكذا يبرز المنظور/ النّقمة في ذاتها، جرّاء ما منيت به من خسارة شخصيّة (فقدها جنينها + إفساد ظروف دراستها)، وخسارة وطنيّة (فقدها إحساسها بالانتماء الوطنيّ)، ما يدفعها إلى سرد تفاصيل تدفع قارئها إلى تبني وجهة النّظر الّتي تؤدّيها من خلال قصّها.

ولعلّ الشّاهد الوارد يؤكّد ما نذهب إليه، حيث نجدها تسرد منتقدة «أستشيط غضباً عندما أقرأ بين الحين والآخر تعليقات على الفيسبوك يتّهم فيها البعض المسيحيّين بأنّهم يساعدون الاحتلال ويتعاونون معه، لأنّ البعض منهم عمل مع الجيش الأمريكيّ. أكتب ردوداً أذكّر فيها بأنّ المسلمين عملوا مع الاحتلال أيضاً، وبأنّ السّياسيّين العراقيّين الّذين طبّلوا للغزو، ودعوا الأمريكان للقدوم إلى العراق، وعملوا مع

الاحتلال لسنوات طويلة، كانوا مسلمين» (الرّواية: 154)، من ثمّ نجدها تنتقل أحياناً إلى المباشرة عبر الخطاب/ الاتّهام «أنا أحمّل الحكومة العراقيّة المسؤوليّة كاملة...أكيد أكو تواطؤ وتقصير وإهمال...إحنا مستهدفين، يريدون يطلعونا من البلد؟!» (الرّواية: 143).

-استعادة الموروث الدّينيّ المسيحي، وإعادة تركيب الزّمن:

يؤدّي القصّ في القسم الخامس من الرّواية، في أربعة فصول منه راوٍ عليم، وهذا الرّاوي < الشّخصيّة = الرّؤية الخلفيّة = السّرد الموضوعيّ= الرّاوي العليم.

يقدّم هذا الرّاوي بضمير الغائب سرداً موضوعيّاً لتفاصيل التّفجير الإرهابيّ الّذي وقع في كنيسة النّجاة نهار الأحد في 31 ت1 العامّ 2010 وحيثياته (كما يؤكّد الكاتب في **الملاحظة** الّتي أدرجها بعد خاتمة الرّواية، منبّهاً إلى كون أحداث التّفجير واقعيّة، أمّا الشّخصيّات فمن نسج الخيال). يباشر سردَه بحوار مُستعاد (لاهوتيّ الطّابع) يتلوه الأب ثائر؛ حوار محفوظ دار سابقاً بين السّيّد المسيح وتلاميذه حول طبيعة السّيّد المسيح الإنسانيّة/ الألوهيّة. يبدأ الحوار بعبارة «من يقول (من) النّاس إنّي أنا ابن الإنسان»، وينتهي بإجابة سمعان بطرس «أنت هو المسيح ابن اللهّ الحيّ!» (الرّواية: 145)، واستحسان السّيّد المسيح هذه الإجابة.

وهو، مع تقديمه هذا الحوار يبقى حاضراً يصف وجود الأب ثائر

المؤثّر ب»صوته الرّخيم» في التّلاوة، فيصف إجلاله في التّعامل مع الإنجيل المغلّف «بقماش مخمليّ أحمر»، من ثمّ قيامه بتقبيل الصّليب الخشبيّ. ويقيّم دعوته للمصلّين بأن يطلبوا حلول السّلام . قال الأب ثائر للمصلّين»فلنصلّ يا أحبّتي كي يعمّ السّلام في بلدنا الحبيب وننعم به جميعاً . صلّوا معي كي تتشكّل حكومة جديدة تحافظ على سلامتنا وتحمينا. صلّوا معي أبانا الّذي في السّموات...» (الرّواية: 146).

من ثمّ يقدّم السّرد الخارجيّ، مفصّلاً ما حدث من اقتحام أصوات الرّصاص الكنيسة تدريجيّاً وصولاً إلى لحظة الانفجار الكبير، واصفاً اختلاط الأصوات العنيفة المتولّدة بأصوات المصلّين، منوّهاً بموقف الأب مؤنس مساعد الأب ثائر، وشجاعته الّتي تمثّلت برباطة جأشه، وبحسن تصرفه حيال الهجوم المفاجئ، وكيفيّة توجيهه المصلّين، ونصحه لهم بضرورة الاحتماء في غرفة الكهنة الدّاخليّة «كان الأب مؤنس واقفاً إلى يسار المذبح يشير إلى جميع المصلّين كي يسرعوا بالذّهاب إلى غرفة الكهنة الّتي كان بابها خلف المذبح ليختبئوا هناك» (الرّواية:146).

كذلك نجده يؤدّي السّرد الدّاخليّ «كانت مها تعرف بأنّ الموت قريب جدّاً، وأنّه قد يجيء في أي لحظة. فكّرتْ بلؤي وبوالديها وبشقيقتها. ليتها تسمع صوتهم مرّة أخيرة وتودّعهم» (الرّواية: 147). بل هو يعرف إحساس الشّخصيّة الدّاخليّ، فيصف ارتباكها أمام الفوضى الّتي عمّت المكان» ارتبك يوسف وظلّ واقفاً، لا يعرف ما

الّذي يمكن أن يفعله. لمح مها تندفع من أقصى اليسار نحو المذبح. همّ باللّحاق بها، وناداها مرّتين لكنّها لم تسمع» (الرّواية: 146)

بذلك يبرز راوياً مهيمناً يعرف كلّ شيء، ويتنبّه لكلّ شيء. إذ يعرف مثلاً أنّ مها فقدت هاتفها، وأين ومتى فقدته «لكنّ هاتفها ليس معها. كان في حقيبتها اليدويّة الّتي سقطت منها وهي تركض نحو المذبح» (الرّواية: 147).

ويعرف كذلك أنّها قلقة على يوسف، فيقبض على إحساسها هذا مقدّماً ما تفكّر فيه، وما تهجس به «فكّرَتْ بيوسف الّذي لم تعتذر منه. هي متأكّدة بأنّها رأت رأسه قرب المقدّمة... هل قتلوه أم أنّه جاثم على الأرض في مكان ما هنا يفكّر بمصيره، وينتظر الموت الّذي اقترب الآن؟» (الرّواية: 147). ثمّ يتغلّل إلى أعماق قلبها ملاحقاً يأسها وذعرها، مدركاً أنّها لا تملك وسيلة إلاّ الصّلاة، لذلك ستطلب النّجاة من سيّدة النّجاة الّتي لا تخيّب رجاء أحد. بل إنّه يتخيّر صلاة بالذّات يجعلها تقوم بتأديتها» تلت الصّلاة الّتي كانت قد قرأتها مئات المرّات: يا قدّيسة يا مريم، صلّي لأجلنا، يا والدة الله، صلّي لأجلنا، يا أمّاً مصلوبة صلّي لأجلنا...» (الرّواية: 147). فنسأل أنفسنا، كقرّاء، كيف عرف أنّها قرأتها مئات المرّات؟ وكأنّه يكشف بذلك عن تدخّله المباشر في القصّ، وسنجد أكثر من شاهد عن مثل هذا التّدخّل.

يعاود الرّاوي العليم السّرد الخارجيّ بعد انتهاء التّفجير، مقدّماً وصفاً إجماليّاً للمشهد خارج الكنيسة «عندما خرجت- مها- إلى

الباحة كان هناك العشرات من رجال الجيش المدجّجين بالأسلحة، والمسعفين الّذين بدأوا يستعدّون للدّخول ليحملوا الجرحى. كانت سيّارات الإسعاف والأمن تقف خارج البوابة الرّئيسيّة الّتي تجمّع بالقرب منها المئات يراقبون المشهد، والكثير منهم يبكي ويصرخ» (الرّواية: 148).

يُلاحظ تدخّله المباشر مرّة أخرى، عندما يظهر عارفاً بما قاله لؤي لرجال الأمن حتّى يتمكّن من رؤية زوجته، لكنّه لا يسوّغ معرفته هذه، فلا ندري كيف انتهت إليه» كان لؤي قد هرع إلى الكنيسة حالما سمع بالخبر، ووقف ينتظر مع الجموع دون أن يتمكّن من الدّخول لأنّهم لم يسمحوا لأيّ مدنيّ بالاقتراب، بالرّغم من أنّه قال لهم إنّ زوجته داخل الكنيسة، وبأنّها لا ترد على الهاتف» (الرّواية: 148).

يعاود السّرد الخارجيّ، فيكشف عن اتّصال مراسل قناة عشتار الفضائيّة بمها، لمحاورتها عن مسألة الهجوم، ويصف مجدّداً إحساس الشّخصيّة/ مها بالخوف» خافت مها في البداية، وسألته من أين حصل على رقم هاتفها، لكنّها اطمأنّت عندما قال لها إنّ الكنيسة هي الّتي أعطته إيّاه، وأردف قائلاً «أنا مسيحيّ أختي»» (الرّواية: 149)، يستأنف الرّاوي القصّ مستخدماً ضمير الغائب، واصفاً رفض لؤي لإجراء زوجته الحوار، وغضبه المكتوم إزاء إصرارها.

من ثمّ يتيح للرّاوية مها أن تؤدّي حديثها الذّاتيّ بضمير المتكلّم، في الفصل الرّابع من القسم الخامس، مستعيدة، من منظورها، تفاصيل

ذلك التّفجير/الكارثة الّذي ذهب ضحيّته مسيحيّون كثر وقريبها يوسف، قبل أن تتمكّن من الاعتذار منه؛ يوسف الإنسان» المسالم، مسكين ما يستاهل» (الرّواية:155)، تصفه مستعيدة برويها كلّ أحداث الانفجار، وكلّ تفاصيل الرّعب الّذي عاشته وسواها من المصلّين، كاشفة، من وجهة نظرها كمسيحيّة، عن دلالة ذاك التّفجير، والرّسالة المبتغاة منه، متّهمة الحكومة، وكلّ المسؤولين في البلاد، بالتّواطؤ مع الإرهابيّين الّذين نفّذوه»إحنا ما جينا عالدّبابات من الخارج مثل كلّ هذوله الّلي يزايدون على وطنيتنا. إحنا ما يدعمنا أحد. لا إيران تدعمنا ولا السّعوديّة ولا أمريكا. وأمريكا ما ساعدتنا، بالعكس وضعنا صار أسوأ. إحنا بالآخر ما لنا غير الله وإيماننا وبس» (الرّواية:154).

يبدو مثل هذا الخطاب فسحة للكاتب المتخفّي خلف الشّخصيّة/مها يعلن، من خلاله، أيديولوجيّته وقناعاته حيال الأحداث الّتي تشتعل على أرض العراق.

يعاود الرّاوي العليم تأدية القصّ، في الفصل الخامس من القسم الخامس، موظّفاً ضمير الغائب مجدّداً. يصف في سرده جثّة يوسف المسجّاة على أرض الكنيسة لأكثر من أربع ساعات، ويسرد خارجيّاً كيف قام أحد عناصر مكافحة الإرهاب بتصوير مشاهد الدّمار الهائل في المكان، وكيفيّة دوسه، عن غير قصد، على أصابع يد يوسف اليسرى، وتهشيمه عظاماً ثلاثة منها، كاشفاً مجدّداً عن إحساس الشّخصيّة/الجثّة الدّاخليّ، ما يفضح تدخّل الكاتب مرّة جديدة «لم

تظهر جثّة يوسف في الفيلم. ولم يشعر بأيّ ألم عندما انكسرت أصابع يده لأنّ قلبه كان قد سكت برصاصة قاتلة. وقبل أن يسكت قلبه، كانت شفتاه قد همستا بصوت خافت «يا مريم»، لكنّه لم يكمل جملته. ظلّت عيناه مفتوحتين حتّى وهما تغرقان في ظلام الموت»(الرّواية:156)

الرؤى المتناقضة ومأزوميّة الواقع:

يتمكّن الرّاويان الرّئيسان: يوسف ومها من إقامة بناء روائيّ مبعثه منظورهما الإيديولوجيّ؛ وهو بناء يولّد مشهديّة عامّة حملت رؤيتين متناقضتين حيال الواقع العراقيّ على الصّعد السّياسيّة، الاجتماعيّة والإنسانيّة.

1. **الصوت المسيحي الكهل المتسامح مع الواقع**: يؤمن من خلاله، أنّ الحرب الدّائرة على أرض العراق آنيّة ستنتهي قريباً، يكشفه منظور يوسف، وخلاصته أنّ الغرباء هم الّذين فرضوا هذه الحرب، وهم من يدير دفّتها على أرض الوطن، يعاونهم بعض السّياسيّين المستفيدين من آثارها ونتائجها. أمّا العراقيّون الحقيقيّون فيرفضونها، ومنطقُها لا يمثّل أفكارهم، لأنّهم متسامحون يحبّون بعضهم، ويجيدون التّعايش مع بعض.

والأهمّ من ذلك كلّه كون المسيحيّين ليسوا مقصودين بها، بل هم يتعرّضون لما يتعرّض له المواطنون الآخرون المنتمون إلى طوائف

أخرى. المسألة، كما يقول يوسف لمها أعمق من التّعصّب الطّائفيّ أو المذهبيّ «عيني الموضوع أعقد من مسيحيّ ومسلم. موضوع سياسة ومصالح، مو دين» (الرّواية: 23). وهو متفائل ومتأكّد أنّ هذه الحرب ستنتهي قريباً، لذلك، يتمسّك بالبقاء على أرض العراق وحيداً بعد هجرة أفراد أسرته جميعهم، رافضاً أن يتشرّد في أصقاع الدّنيا، وهو في خريف العمر بسبب ظروف طارئة «عيني أكو بلدان وشعوب مرّت بأوضاع أسوأ وبعدين همْ استقرّت الأمور. هاي حركة التّاريخ» (الرّواية: 26).

بذلك، يمثّل يوسف منظور المواطن العراقيّ المسيحيّ المعتدل الّذي يجيد قراءة أحداث التّاريخ ومستجدّات الوقائع، ويحسن تحليلها من دون الغرق في العصبيّات الآنيّة . وهو لا يكتفي بتعاليم الدّين المسيحيّ طريقاً لروحه، بل نجده يقيّم الحياة البشريّة من منظور وجوديّ أوسع «لم أكن أتقيّد بالواجبات والتّعاليم الكنسيّة، فهي علامات على الطّريق إلى الله لمن يحتاج إلى علامات، وإلى نظام سير. أمّا أنا فلم أكن بحاجة إلى علامات كهذه. لم أكن مهتمّاً كثيراً باختلاف الطّرق الّتي يسلكها البشر إلى الله. فالطّريق بحدّ ذاته لم يكن يضمن طهارة أولئك الّذين يمشون عليه» (الرّواية: 98).

كذلك، يدرك هذا الرّاوي معنى حكم الإعدام الّذي صدر بحقّ طارق عزيز، فيقرأه بموضوعيّة مقيّماً إيّاه، بعيداً من العصبيّة الطّائفيّة الّتي حكمت موقف مها وغضبها حين صدور هذا الحكم معتبرة أنّه

استحقّه «لمسيحيّته فقط». يشابه موقف مها الموقف الّذي اتّخذته أخته حنّة في ثمانينيّات القرن الماضي، حيال طارق عزيز نفسه، عندما صدر حكم بحقّه. في المقابل، اعتبر يوسف هذا الحكم جزاء عادلاً لأفعاله، ولما قام به من تجاوزات، شأنه شأن سواه من البعثيّين» قالت مها إنّ المسألة برمتها مهزلة، وإنّهم بدلاً من حلّ المشاكل مشغولون بإعدام المسنّين الأبرياء... فأجبتُ بأنّ هذه المحاكمات فيها تخبّط منذ البداية، وأنّها فاقدة للشّرعيّة لأنّها شكّلت تحت الاحتلال، وكان يجب الانتظار وعدم التّسرّع، حتّى صدّام ما كان يجب أن يعدم، بل كان يجب أن يظلّ في السّجن ليتعذّب. لكن طارق عزيز كان مشتركاً مع الآخرين، وكان ينظّر للبعثيّين وما قاموا به، ويجب أن يحاكم» (الرّواية:23).

2. **الصّوت الشاب المسيحي الغاضب**: تفشل مها الشّابّة المسيحيّة العشرينيّة في تحقيق الذّات في عراق/ الحرب، على الصّعيدين الشّخصيّ والعلميّ/ المهنيّ. واقعٌ يدفعها إلى تقييم الأشياء والشّخصيّات وفق منظومة القيم الّتي تمثّل منظورها المتولّد جرّاء هذا الفشل، والمتسم بالنّقمة والرّفض والرّغبة في الخروج.

تنقم مها على الأوضاع الحربيّة السّائدة الّتي دمّرت أحلامها، وهجّرت أهلها، وقتلت بكرها، وامتهنت كرامتها. تصرّ على ترك الوطن/ العراق، وتحقيق الهجرة النّهائيّة منه. فهي تجد، نتيجة

احتكاكها اليوميّ بأرض الواقع، أبناءه متعصّبين طائفيّين قساة، لا يقيمون وزناً للتّاريخ المشترك بين المسيحيّين والمسلمين، ويحاولون الاستئثار بالبلد لأنفسهم فقط.

من ثمّ تقيّم الدّين الإسلاميّ حاسبةً أنّه دين انتشر بحدّ السّيف؛ فهو- بالنّسبة إليها- دين عنف لا دين سلام على خلاف الدّين المسيحيّ. وعندما يجيب يوسف بأنّ الدّين المسيحيّ استخدم العنف كذلك، مستشهداً بالتّاريخ، ومؤكّداً أنّ المسيحيّين «كانوا عندما يدخلون مدينة اللّي ميصير مسيحيّ ينقصّ راسو، لا جزية ولا هم يحزنون، والحروب الصّليبيّة انذبحوا بيها عشرين مليون بمباركة الكنيسة!» (الرّواية:25) ردّت قائلة» أنا ما أعرف هاي التّفاصيل عمّو. هذا كلّه بالماضي. إحنا مشكلتنا هسّه، بالوقت الحاضر. الإسلام ميريدونا، بكلّ بساطة، علمود يظلّ البلد بس إلهم»(الرّواية:26).

تتلخّص رؤية مها بالاعتقاد أنّ المسلمين العراقيّين صاروا ينكرون على المسيحيّين، وعلى سواهم من الأقلّيات (الشّيعة، اليهود والأزيديّين) حقّهم بالعيش الكريم في أنحاء وطن هم شركاء حقيقيّون فيه. وإذا كان يوسف يقدّم رؤية متفائلة في الرّواية، فإنّ مها بدت محكومة بمنظور تشاؤميّ واضح آمنت من خلاله باستحالة تحسّن الأوضاع، أو بعودة المياه إلى مجاريها بعد كلّ القتل والذّبح والتّهجير، لذلك، صار سعيها الجديد يتمثّل في تحقيق الخروج/ الهجرة من دائرة الوطن/ الصّراع غير عابئة بالتّاريخ أو الجغرافيا، فقد بات كلّ ما يعنيها

هو استعادة إحساسها بإنسانيّتها وبكرامتها «ما أعرف أيّام زمان عمّو، وما ريد أعرف، أريد أعيش بكرامة مثل الأويدم فقط»(الرّواية: 27).

الذّات الفرديّة تحاكم الذّات/ الجماعيّة: إذا كان الرّاوي يوسف قد أدرك العالم من منظور موضوعيّ تلوّن بألوان الذّات الّتي تعرّضت لقساوة الحرب حاضراً، وعايشت رغد العراق ماضياً، فإنّ الرّاوية مها اتّخذت ذاتها المتألّمة المقهورة وسيلتها الأولى لإدراك العالم، ولمحاكمة هذا العالم وأشخاصه وكلّ ما فيه، رفضاً لما لحق بها من ألم وظلم، مجيّرة أحياناً إدراكها الموضوعيّ لعالمها، في سبيل خلق التّوهّم بتغذية قناعاتها الذّاتيّة، وشحن عزيمتها للتّمسّك بقرار هجرتها.

يدرك يوسف تحوّل الوطن/ الحرب من حوله، لكنّه يرفض الغرق في النّقمة الّتي تلتهم أحشاء مها. يتفهّم وجعها، ويحاول التّخفيف من وطأته، فنراه يعرض عليها الإقامة في منزله الآمن الأنيق، رافضاً تقاضي أيّ بدل ماليّ لقاء ذلك. يقدّر وجع ثكلها، لكنّه يرفض تشاؤمها «هي متشائمة تكول ماكو أمل ومالنا عيشة بهالبلد. بس تريد تخلص دراستها وتطلع هي وزوجها».(الرّواية: 79)

لكنّه بالمقابل، يشعر بالحزن، في يوم ذكرى موت أخته حنّة الّتي يرفض طيفها مغادرة ذهنه، وهذا ما يلفت نظر صديقه سعدون، وهو يجالسه. يسأله سعدون مراراً عن سبب حزنه، عندما زاره يوسف ظهر يوم الذّكرى، فينفي أنّه حزين. لا يصدّقه سعدون، فيجيبه يوسف» ماكو

شي. بس حنّة ما داتروح من بالي. اليوم ذكرى وفاتها» (الرّواية:78).

تدور أحداث الرّواية في يوم واحد هو الذّكرى السّابعة لوفاة حنّة، وهو اليوم الّذي سيسعى فيه يوسف إلى إقامة قدّاس عن روح أخته حنّة في كنيسة النّجاة، لكنّه، أيضاً، اليوم الّذي سيستشهد فيه بالانفجار في تلك الكنيسة.

يشكّل الحلم الدّال الّذي شاغل ذهنه، منذ صباح ذلك النّهار (إذ حاول استعادة تفاصيله عند استيقاظه)، إحدى الوسائط لإدراك عالم الموت الّذي سيلتهم يوسف قريباً. كان يوسف، في شيخوخته، يتقبّل فكرة فقدِه أسنانه منذ سنوات، ويتعايش معها، فيستبدل بتلك الأسنان طقم أسنان صنع ليحلّ محلّ الأصليّ، لكن فكرة الصّلع، أي فقده شعره الكثيف، كانت ترهبه حقّاً «كلّ شيء إلاّ الصّلع. لكنّني كنت أصلع في الحلم. هذا التّفصيل المهمّ بحدّ ذاته يجعل الحلم أقرب إلى كابوس...كان البيت هو هو، بكلّ تفاصيله، لكنّه كان قد تحوّل إلى متحف... وكنت أعمل دليلاً أشرح تاريخ كلّ غرفة من غرفه الكثيرة، ومن كان يسكن فيها، وإلى أين هاجروا» (الرّواية: 12).

يتخيّر الرّوائيّ عناصر هذه التّقنية بدقّة، بحيث يبدو الحلم عند اكتمال تشكّله، تجسّداً لرؤية مثّلت باعثاً على اختياره مادّته الحكائيّة، وعلى كيفيّة تشكيلها. إعادة قراءة هذا الحلم تبدّيه إرهاصاً شفيفاً بموت يوسف الوشيك. فصلع يوسف/ وتحوّل بيته إلى متحف/ اشتغاله دليلاً سياحيّاً لمعالمه/ منزله الّذي استحال متحفاً/ رغبته في

حفظ تاريخ المكان وساكنيه/ والإشارة إلى هجرة هؤلاء السّكّان/ أفراد الأسرة المسيحيّة = كلّها عناصر، في البناء الرّوائيّ، ولّدت واقعاً فنيّاً انبثق من أيديولوجيّة الكاتب المتخفّي خلف الرّاوي يوسف، ليكشف تالياً عن خوفه الحقيقيّ على الوجود المسيحيّ في العراق، وعن توجّسه من إمكانية تحوّل هذا الوجود إلى مجرّد ذكرى «مَتحفِيّة «يتباهى القائمون في البلاد، على استعراض آثارها.

كذلك، يستعين الرّاوي يوسف بصوت صديقه سعدون الّذي يشكّل، هو الآخر، إحدى وسائط الرّاوي، للكشف عن الفساد السّياسيّ الّذي يعمّ البلاد. فبعد أن يبدي سعدون إعجابه بتفاؤل يوسف، على الرّغم من كلّ الوقائع الدّامية الّتي تفتك بالبلاد والعباد، نجده ينزلق إلى حمأة الانتقاد السّياسيّ» ما تكلّي منين تجيب إنت التّفاؤل مالك هذا كلّه؟ شْراح يخلّصنا من هذوله السّرسرية المعفّنين والحراميّة وأهل العمايم؟ راح تصير سنة، سنة كاملة، وحكومة ما يكدرون يشكّلون!» (الرّواية: 12) .

الصّور/ السّجل:

أبرز الوسائط لإدراك العالم الموضوعيّ من منظور يوسف، تمثّلت في استعراضه الصّور المعلّقة على جدران إحدى غرف منزل العائلة، حيث شكّلت قراءتها قراءةً لتاريخ الأسرة الخاصّ، ولتاريخ بعض المجتمعيّ/ العراقي العامّ الّذي عرفه يوسف عن كثب.

حمل القسم الثّاني من الرّواية عنوان «صُوَر». وتشكّل من 15 فصلاً هي عبارة عن خمس عشرة صورة يستعرضها يوسف تباعاً، فيطلّ، من خلال تملّيه تفاصيلَها، على عالم أسرته الحميم وأفرادها الّذين غادروا حياته: موتى أو أحياء (مهاجرين).

يطلّ عبر هذه الصّور على: 1- تاريخ كفاح أبيه كوركيس وعمله في الملاحة النّهريّة بين مدينتي بغداد والمحمرة وصولاً إلى استقراره في بغداد/ مجاهدة أمّه وموتها/ دراسة أخوته وعملهم شبّاناً وشابات/ 2- تاريخ مؤسّسة هيئة التّمور وعمله فيها/ 3- إنشاء مدرسة التّمريض في بغداد/ 4- تأسيس كليّة بغداد/ 5- اندلاع الحرب/ 6- تتابع هجرة أفراد الأسرة إلى لبنان والأردن والغرب وأمريكا/ 7- طفولة يوسف- عشقه لدلال- صداقته مع أخته حنّة - خصامهما لإهماله تأدية واجباته الدّينيّة8- حجّ حنّة إلى الأماكن المقدّسة من ثمّ وفاة حنّة .

كلّ هذه الصّور/ الوسائط مكّنت الرّاوي من إدراك العالمين: الموضوعيّ والذّاتيّ ومقاربتهما، وإقناع القارئ بصدقيتهما. من الشّواهد على المنحى الموضوعيّ» عندما أكملت سليمة، الأخت الوسطى، المدرسة الثّانوية بتفوّق عام 1956، كان وضع العائلة الاقتصاديّ قد تحسّن كثيراً. فراتب يوسف وما تقتطعه حبيبة من راتبها من التّمريض وما يبعثه غازي من كركوك كان يوفّر لهم حياة جيّدة» (الرّواية: 55). وحينما يرد ذكر دلال، تتلوّن المؤسّسة الّتي يعمل فيها بألوان الذّات، فيحبّ يوسف مكتبه لأنّ دلال دخلت يوماً إليه

للاستفسار منه عن آلية العمل الّتي يجب أن تتبعها. وعندما يتساقط المطر يحبّ هذا المطر، لأنه دفعها إلى قبول الرّكوب معه في سيّارته «فتحت لها الباب، فوافقت وركبت وجلست بجانبي. كان المطر ضيفاً مفاجئاً لم يتوقّعه أحد ذلك اليوم، وكان الجوّ دافئاً. لم أفرح يوماً بالمطر كما فرحت به في ذلك اليوم، كان خيراً عليَّ لأنّه بلّل شعر دلال وقميصها وأبرز نهديها» (الرّواية: 64).

أمّا مها، فلا تتمكّن من إدراك عالمها الموضوعيّ إلاّ من خلال مرآة ذاتها المحطّمة؛ وهي مرآة جعلتها ترى الواقع مهشّماً، لا يفلح أيّ شيء أو أيّ شخص في إعادة تركيبه. تحكي مها الشّخصيّة حكاية ألمها وانكسارها، والشّخصيّة- على حدّ تعبير تودوروف- «قد تكذب، لكن الرّاوي عندما يتماهى مع الشّخصيّة، فإنّنا نضع كلامه محلّ ثقة وتصديق» (تودوروف، 1994: 89).

مها دائمة البكاء في غرفتها الّتي لا تشعر أنّها غرفتها. تدرك عالمها الموضوعيّ، وتتيقن من صدق محاولات لؤي لإخراجها من ظلام عزلتها، لكنّها تسقط سريعاً، فيتلّون عالمها مجدّداً بألوان الأسى المتدفّق من ذاتها. يدخل لؤي غرفتها المظلمة. يشعل الضّوء، فتصرخ طالبة منه إطفاءه، فينصاع لطلبها «أعاد للغرفة ظلامها، وأغلق بابها وهو يقول برقّة «زين، خلص براحتكي» اقترب من السّرير، وجلس على حافّته . شعرتُ بيده تحطّ على كتفي الأيمن . لم أتحرّك وظلّ ظهري إليه. بقيت منكمشة كجنين ينام في رحم لا مرئيّ» (الرّواية:

105)، «لم يكن لؤي يسقط في البئر. لا أحد غيري أنا يسقط في البئر. لكنّ لؤي كان يراني أسقط فيها» (الرّواية: 106).

لذلك، وجدت في صوت فيروز إحدى الوسائط لإدراك العالم الّذي يحيط بها. تجلس في غرفة حنّة، وتصغي إلى التّراتيل الفيروزيّة الشّجيّة» أغمض عينيّ وأرى صوت فيروز جوقة ملائكة يلملمون مزق روحي ويخيطونها. ثمّ يحتضنونني ويصحبونني معهم إلى بستان الأحزان الأزليّة حيث يبلّل كلّ شيء بالدّموع» (الرّواية: 133).

لا شيء استنهض إرادة مها للحكي، ومجابهة الواقع سوى حادثة تفجير الكنيسة، وحزنها الشّديد على يوسف، لذلك، تتّخذ من الوقوف للحكي أمام الكاميرا (التّلفزيون) وساطة جديدة تنقل من خلالها، منظورها حيال واقعة التّفجير. بذلك تتمكّن الرّاوية مهى من صبغ العامل الرّوائيّ، بصبغة واقعيّة توهم بصدقية العالم الّذي تخبرنا عنه «أوّل ما دخلو قامو يضربون طلقات على النّاس اللّي منبطحين على جوانب الكنيسة وقتلو عدد كبير منهم. أوّل شخص قتلوه قدّام عيني هو الشّمّاس نبيل. إجا واحد من الإرهابيّين عليه وما أعرف شقال، فالشّمّاس دفعه بإيده من كتفه، هذاك رأساً ضربه بطلقة براسه ووقع.» (الرّواية: 151).

تخيّر الحيّزين الزماني والمكاني:

يسرد يوسف موظّفاً الوصف الخارجيّ المشتبك بالدّاخليّ» مشيتُ

نحو الشّباك، وأزحت السّتائر، كما فعلتُ قبل سبع سنوات بالظبط. طارت حمامة رماديّة كانت تقف خارج الشّبّاك على حافته الطّابوقيّة بعيداً نحو بيت الجيران. دخلت أشعّة الشّمس، وغطّت جزءاً من الأرض وثلثي السّرير الّذي كان مغطّى بشرشف أبيض وضعَته فوق اللّحاف. خطوت ثلاث خطوات إلى الشّبّاك الثّاني الّذي يحاذي السّرير، وأزحت السّتائر، فامتلأت الغرفة بالصّباح...فتحت الشّبّاك، وقد خطر في بالي، وأنا أخرج من الغرفة وأغلق بابها، بأنّ روح حنّة قد تشتاق إلى غرفتها وتزورها اليوم. سأغلق الشّبّاك عصراً قبل أن أذهب إلى الكنيسة» (الرّواية: 19-20).

يتحكّم المنظور الرّوائيّ في انتخاب أشياء الزّمان والمكان الموصوفة في حيّزها الموضوعيّ، بحيث تسلّط الحالة الّذاتيّة الضّوء على الأشياء الّتي تثير اهتمامها مسقطة التّفاصيل الأخرى من حسابها. فقد رأى يوسف إلى المكان والزّمان، في الشّاهد الوارد، من منظوره مدركاً ما يعنيه منهما في الحيّز الّذي احتواه = غرفة حنّة الّتي مضى على إغلاقها سبع سنوات.

- مشيت نحو الشّبّاك = التّغلغل في داخل غرفة حنّة = مكان.
- أزحت السّتائر = طلب النّور وجودة الرّؤية = مكان.
- كما فعلت قبل سبع سنوات = تكرار الفعل مرتبطاً بذكرى الوفاة = سبع سنوات = زمان
- طارت حمامة/ بعيداً نحو بيت الجيران/ دخلت أشعّة الشّمس/

غطّت .../ خطوت ثلاث خطوات/ أزحت.../ امتلأت.../ = مكان.

- خطر في بالي/ أنا أخرج من الغرفة/ أغلق بابها/ قد تشتاق/ تزورها اليوم/ سأغلق الشّبّاك عصراً/ قبل أن أذهب إلى الكنيسة/ = زمان

يُلاحظ أنّ تتابع الوحدات السّرديّة، ونظام ظهورها وفق الشّكل الوارد، يُظهر التّعالق بين عنصري المكان والزّمان، ويبرز ما يعني الرّاوي من أمرهما. فيوسف المشتاق إلى أخته حنّة، يتذكّرها في الذّكرى السّابعة لوفاتها، ويدخل إلى حيّزها الجغرافيّ/ غرفتها، فيرى منه: الشّبّاك + السّتائر + السّرير، وهي العناصر عينها الّتي تنبّه لها حين دخل غرفتها في يوم وفاتها. بالإضافة إلى الحمامة الّتي طارت فجأة، وخيّل إليه يوم موتها، عندما حلّقت حمامة عالياً، أنّها روح حنّة رفرفت بعيداً عن الأرض. وهو يعتقد أنّ حنّة قد تكون في حالة حنين إلى مكانها/ غرفتها، وقد تزورها في هذا اليوم بالذّات، لذلك وجدناه يحرص على ترك الشّبّاك مفتوحاً ومتاحاً أمام عبورها.

وترى مها من بستان الزّيتون ما يعنيها: رمزيّة شجرة الزّيتون ومرارة ثمرها (حبّات الزّيتون). فهي لا تتأمّل منه ظاهرة تشكّل الزّيت الصّافي، ولا تلمح تدفّق الخيرات على البيوت متى تمّ جنيه وعصره. تزوره، إذ تزوره، ليلة كلّ جمعة، فتسجد على ترابه، وتصلّي قارئة ما يقوله السّيّد المسيح في كتاب «كنز العبادة».

تنتخب مها من المكان/ البستان الّذي ترى مذاق المرارة الّتي شعر بها السّيّد المسيح، بعد أن تركه رسلُه وحيداً فيه ينتظر، ثمّ يبكي آلامه بسبب خذلان الآخرين له. تتذّكر خذلانها هي، وتبكي انتظارها اليائس لعودة وحيدها الّذي لن يعود، هكذا ترى مها إلى المكان والزمان (ليلة الجمعة) من منظورها الذّاتيّ، فيتحوّل بستان الزّيتون عن دلالته الأولى = الزّيت، الخير والفيض إلى دلالة أخرى مكتسبة عبر الثّقافيّ المسيحيّ = المرارة والألم.

تسرد مها واصفة «بدأت أزور بستان الزّيتون حيث صلّى المسيح صلاته الأخيرة. فكنت أسجد ليلة كلّ جمعة لمدة ساعة، وأقرأ ما يقوله المسيح لي في كتاب «كنز العبادة». أصدّق الآن ما قالته لي جدّتي ذات مرّة عندما كنت طفلة. قالت لي إنّ الزّيتون كان ثمراً حلواً، لكنّ طعمه صار مرّاً بعد تلك اللّيلة الّتي بكى فيها المسيح وحيداً، وسقى أشجار الزّيتون بآلامه حين تخلّى عنه رسله الّذين لم يقووا على السّهر معه ساعة واحدة» (الرّواية: 136).

وخلال عودة يوسف من بيت سعدون، لم يلمح في كلّ ما أحاط به، سوى نخلة في حديقة أحد البيوت، وذلك لشدّة عنايته بهذه الشّجرة الّتي كان يعتبرها شجرة مقدّسة مباركة» في طريق عودتي من بيت سعدون، رأيت نخلة في حديقة أحد البيوت، بدا واضحاً أنّ أصحابه قد أهملوها، فلم يكربوها أو يشذّبوا سعفها» (الرّواية: 83). وسيتكرّر هذا الانجذاب حيال النّخل عندما اقترب إلى الكنيسة حيث سيقام

القدّاس عن روح حنّة «عندما اقتربت أكثر من الكنيسة انتبهت إلى أنّ النّخلة الّتي في باحتها قد طالت حتّى كاد سعفها يصافح الصّليب «(الرّواية:96).

وبما أنّ يوسف له منظوره الخاصّ عن فعل الإيمان وطقوسه، فإنّه يجاوز الإدراك الموضوعيّ للمكان ليسبغ عليه ألوان إدراكه الذّاتيّ له، فهو ينظر إلى الأعمدة الضّخمة في باحة الكنيسة متأمّلاً «بدت الأعمدة في داخل الكنيسة وكأنّها تحمل عبئاً ثقيلاً، فبالإضافة إلى الطّابوق والجصّ والسّقف الّذي على كاهلها، كان هناك فعل الإيمان» (الرّواية: 100).

ويتكثّف إحساس مهى بالإيمان عند شعورها باليأس من الأوضاع القائمة» في لحظات اليأس المطبق هذه كنت ألجأ إلى يسوع وأقول في قلبي: سامحني يا يسوع. أعرف بأنّك قلت أحبّوا أعداءكم، لكنّي لا أستطيع أن أحبّهم بعد كلّ ما كان. لا أستطيع.» (الرّواية: 110). هكذا يلعب الشّرط/الزّمانيّ دوره في توليد قناعة عند مهى عن وجوب التّعايش مع شعور جديد وليد في داخلها مغاير لقناعاتها كمسيحيّة مؤمنة تنصاع لتعليمات المسيح الذّي تحبّه، فقد باتت ترفض الآخر الّذي رفضها وانتهك إنسانيّتها الذّاتيّة والغيريّة، والّذي أفسد موقعه/ الإرهابيّ كلّ إمكانيّة للتّسامح حياله، فقد فرض، بتحوّله عن الإنسانيّ تحوّلها هي الأخرى وانتقالها من حالة التّسامح إلى حالة الحقد والشّعور بالبغضاء.

حواريّة الأصوات في الرّواية وتقنية التّناوب: سبقَ أن أشرتُ إلى تناوب راويين رئيسين على تأدية القصّ في هذه الرّواية، وهما يوسف ومها. أمّا الرّاوي العليم فيتولّى تأدية القصّ في الفصول (1-2-3-5) من القسم الخامس. يؤدّي القصّ كلّ من يوسف ومها بضمير المتكلّم المفرد بأسلوب مباشر. يسرد يوسف» قالتها مها لي بعصبيّة وهي تترك غرفة الجلوس بعد جدالنا الحادّ... لم أنم جيّداً وبقيت أتقلّب في الظّلام...يجب أن أسامحها... نهضتُ في السّادسة والنّصف قلقاً»(الرّواية: 9-10-11). كذلك تسرد مها مستخدمة ضمير المتكلّم» تشبّثت بالوسادة وثنيتُ حافّتها كي أدرأ الضّوء عنّي...عندما أنظر إلى الأسفل، لا أرى شيئاً سوى الظّلام...أتقرفص في القاع، وأسمع صوت طفل يبكي...شعرتُ بالذّنب لأنّي انفجرت كبُركان في وجه يوسف». (الرّواية: 105-107)

ينتقل يوسف من الأسلوب المباشر إلى الأسلوب غير المباشر، ليصف سلوك مها الانفعاليّ مستخدماً ضمير الغائب» لكنّها كانت قد بدأت ترتقي بسرعة الدّرج المفضي إلى الطّابق العلويّ» من ثمّ ينبّه الرّاوي المتلقّي لما سيقوله زوجها لؤي، حيث ستؤدّي هذه الشّخصيّة خطابها مباشرة، وباللّهجة العاميّة «قال لؤي بصوت بلّله الخجل: سامحها عمّو. إنت تعرف شقد تحبّك وتحترمك. بس مو بيدها. أعصابها كلّش تعبانة» (الرّواية: 9).

يستأنف يوسف السّرد بأسلوب غير مباشر. يسرد ثمّ يثبت إجابة

لؤي بأسلوب مباشر» مو مشكلة. ما صار شي. يالله روح هدّي أعصابها وطيّب من خاطرها» (الرّواية: 9). يعاود يوسف السّرد موظّفاً صيغة المتكلّم المفرد بأسلوب مباشر، يليه الأسلوب غير المباشر يصف بواسطته ما يجري أمامه عبر شاشة التّلفاز» بقيت جالساً لوحدي أمام شاشة التّلفزيون الّتي تلاطمت في قلبها أصوات المذيع وضيفيه في جدال صاخب. لكنّي لم أعد أسمع أصواتهم بوضوح. وجوههم أصبحت ضبابيّة وكادت أصواتهم تتلاشى» (الرّواية:10).

يهيمن هذا النّوع من التّناوب، في أقسام الرّواية الأربعة، وينتظم ضمن هذا السّياق في غالب الأحيان : الأسلوب المباشر/ الأسلوب غير المباشر/ خطاب الشّخصيّة المؤدّى بلسان الشّخصيّة بلغتها المحكيّة الحيّة (إلاّ أنّ كثافة هذا التّوظيف قد تشكّل عائقاً أحياناً أمام قارئ هذه الرّواية).

تتبّع الرّاوية مها السّياق نفسه في تأدية القصّ، والشّاهد الوارد يثبت ما نذهب إليه» ذات مرّة كنتُ قد أخذت معي كعك كليجة في كيس صغير إلى الجامعة، وعندما أخرجت واحدة لآكلها قبل المحاضرة سألني أحد زملائي والّذي كان يعرف بأنّي مسيحيّة متعجّباً» هاي إنتو هم تاكلون كليجة؟» ورددت عليه دون أن أستطيع إخفاء انزعاجي «إي، ناكل كليجة ونشرب جاي وماي مثلكم. قابل إحنا جايين من الفضاء الخارجيّ؟(الرّواية: 111).

أدّت الرّاوية القصّ بضمير المتكلّم = أسلوب مباشر/ وصاغت

صوت الآخر مؤدية إيّاه = بأسلوب غير مباشر/ من ثمّ أثبتت حواراً سريعاً دالّاً بينهما = مباشر سُبق بفعل سرديّ (سألني- رددت وبعلامة تنصيص)؛ وقد حافظ الحوار على اللّهجة العاميّة الّتي غلب عليها تهكّم واضح عكس منظور الشّخصيّة مها وتألّمها من هذا التّجنّي السّافر الّذي تتعرّض له علانيّة، إذ تعامل زميلها معها باستغراب كليّ - لمجرّد كونها مسيحيّة- حين تسلك في الحياة طريقة عيش أي مواطنة عراقيّة أخرى!

يستخدم يوسف نبرة التّهكّم عينها في الحوار الّذي يدور بينه وبين أخته الصّغرى أمل؛ وهو حوار دار بينهما في آخر اتّصال أجرته معه أمل من كندا، قبل أسبوع من موته، حثّته فيه على ترك العراق متوسّلة إليه أن يبيع البيت الكبير ليلتحق بها أو بسواها من سائر أخوتها المهاجرين» شلون تظلّ وحدك بهالبيت الكبير؟ زين ومنو يدير بالو عليك بعد ما تروح مها؟/ ليش أنا ما كنتو بوحدي قبل ما تيجي مها؟ لا تخافين عليّ/ شلون يا أخوي وهالقسّان اللّي قيقتلوهم والكنايس اللّي قيهجمون عليها؟/ ليش منو قالكي أنا صرتو قسّ؟» يوضّح يوسف هدفه من استخدام سخريته في العبارة الأخيرة مسوّغاً استخدامه لها :» كانت سخريتي سلاحي الأمضى للتّقليل من جدّية مواقف كهذه» (الرّواية:92).

ونلاحظ، أحياناً، استخدام مها أسلوب المناجاة تخاطب بواسطته ذاتها محرّرة أمانيها وغضبها من عقاله «يظلّ يوسف يتحدّث عن

الاستقرار الّذي كان... كيف لي أن أنسى غياب خالي مخلص؟ ...كنت أعرف بأنّ الّذي يسافر يعود، لكنّ كيف سيعود خالي بعد أن أقاموا له مأتماً في منزلنا؟... كنت أشعر، وأنا أنظر إلى كلّ تلك الصّورعلى صفحتي الفيسبوكيّة والتّعليقات الّتي تصاحبها، بأنّني لا أمتلك زمناً سعيداً أحنّ إليه، هل سأكون سعيدة هناك في مكان آخر؟» (الرّواية:113). كذلك، يناجي يوسف نفسه وهو يتأمّل حديقته قبل انطلاقه إلى الكنيسة «من يعرف أين تذهب الأرواح؟ ربّما أصبح عصفوراً يتنقّل بين البساتين ويأكل التّمر حتّى بعد موتي. ربّما أعود إلى هذا البيت، وأظلّ بالقرب من هاتين النّخلتين. ابتسم قلبي وراقت لي فكرة أن يكون الموت راحة أبديّة للجسد وولادة جديدة للرّوح» (الرّواية:95)

ونلحظ شعريّة اللّغة في موقفين وجدانيّين ليوسف: الأوّل برز عندما تحدّث، وعبر سياق استرجاعيّ، عن وداع صديقه اليهوديّ نسيم مشركاً الرّيح، من خلال فعل التّشخيص، بهذا الوداع «لم يسمعوا سوى وقع خطاهم وحفيف السّعف وأغصان الأشجار الّتي حرّكتها ريح كأنّها تودّع «نسيم»» (الرّواية:44).

وثانياً عندما استعاد لحظات انسجامه الّتي يقضيها في غرفته وحيداً يستمع إلى مقامات المطرب «يوسف عمر»، فيكاد يبكي إذ يشجيه صوته «الملائكيّ»، وتطربه معاني الكلمات الّتي انتظمت في مقاماته، حيث يلعب البيان (التّشبيه + الكناية+ الاستعارة التّشخيصيّة)

دوراً واضحاً في إضفاء البعد الرّومانسيّ على الشّاهد الوارد» كانت الأغاني، والمقامات بالذّات، غرف روحي الّتي أدخل إليها لأجلس فيها وحدي. جدرانها العجيبة مصنوعة من مادّة لا مرئيّة يمتزج فيها الحزن بالحنين، وهناك دائماً شبّاك يطلّ على أغنية أخرى أو على الصّمت» (الرّواية:94).

أمّا الرّاوي العليم فيستخدم ضمير الغائب في تأديته القصّ. يسرد ويصف أحداث تفجير الكنيسة، ويؤدّي أصوات الآخرين وذعرهم، وهو راوٍ غير مشارك فيها أو مشاهد لها، لكنّه حاضر في عالمها، يعرف أكثر ممّا تعرفه الشّخصية ويدرك أكثر ممّا تدركه، فينتمي بذلك إلى فئة الرّاوي < الشّخصيّة = الرّؤية من خلف. يسرد ويصف، وأحياناً يتنحّى مفسحاً في بعض الأحيان لبعض الشّخصيّات أن تقصّ بضمير المتكلّم، ثمّ يظهر فجأة كما اختفى، ليستعيد موقعه :» اقتحمت أصوات إطلاق الرّصاص الكلمات الّتي كانوا يردّدونها. ارتبك البعض في أوّل الأمر، وسرت همهمة، لكنّ الغالبيّة استمرّوا في الصّلاة، فقد تعوّدوا على أصوات إطلاق الرّصاص والانفجارات في السّنين الأخيرة. قال الأب ثائر مطمئناً:» ما كو شي، لا تخافون» (الرّواية: 146).

استنتاج

أفلح الكاتب سنان أنطون في روايته يا مريم، في تقديم وجهات نظر مختلفة، تدرك العالم من وجهات نظر متنوّعة، ويمثّل هذا المنحى من القول تجريباً يسهم في بناء عالم تعبيريّ بناء متكاملاً يؤدّي من خلاله الحالة الذّهنيّة/ الوجدانيّة الّتي صدر عنها.

وتبلورت من خلال هذه الرّواية رؤية أدانت المرجعيّ المدمّر= المجتمع العراقيّ، وما أفرزته فيه الحرب من ممارسات، واضطهادات، وتعامل لا إنسانيّ مع الأقليّات البشريّة الّتي استوطنت العراق منذ التّاريخ القديم، لا سيّما الطّائفة المسيحيّة منها «أبناء مريم ويسوع المسيح». ما حدا بالكاتب إلى إطلاق الصّوت عبر مسروده الفنّيّ، عساه يحقّق استنهاض الضّميرين العراقيّ والدّوليّ في سبيل إصلاح ما أفسدته لغة الدّمار والقتال.

وإن كان يؤخذ على الكاتب إسرافه، أحياناً، في توظيف اللّهجة العاميّة المقطوفة من أفواه النّاس متلافياً التّحوير الّذي قد تلحقه صياغة الرّاوي للمؤدّى، وذلك بهدف الإيهام بالواقعيّة وإضفاء الحيويّة على مسروده الفنّيّ، إلاّ أنّ ذلك قد يكون عاملاً في التباس بعض المعاني على القارئ، وإعاقةً تحول من دون تحقّق متعة القراءة المتوخاة.

– 4 –

إشكاليّة الحرّية والعبوديّة وتجلّياتها الواقعيّة السّحريّة في رواية «هاء، وأسفار عشتار» لعزّ الدّين جلاوجي[1]

الارتحال الأبديّ بحثًا عن الحقيقة:

يدخلنا الرّوائيّ الجزائريّ عزّ الدّين جلاوجي، في روايته «هاء، وأسفار عشتار»، إلى نور التفكّر والسّؤال حيث مشروعيّة القلق الإنسانيّ، في رحلة البحث الأبديّ عن «الحقيقة»، عن ماهية الإرادة البشريّة، وعن مدى صدقيّة مفهوم الحداثة الّتي يمارسها البشر بصلفٍ يكاد يعيدهم إلى مربع الغرائز الأولى. هاجسٌ استدعى منه عودةً إلى

(1) الدّكتور عزّ الدّين جلاوجي (24 فبراير -1962 ...): كاتب جزائريّ وأستاذ محاضر في جامعة محمّد البشير الإبراهيميّ بمدينة بروعريريج. وُلد في مدينة سطيف الجزائريّة، بدأ نشاطه الأدبيّ في سنّ مبكرة، ونشر أعماله الأولى في الثّمانينيات في الصّحف الجزائريّة والعربيّة، أسّس برفقة عدد من الأدباء «رابطة إبداع الثّقافيّة الوطنيّة» العام 1990، اختير في العام 2003 عضواً في الأمانة الوطنيّة لاتّحاد الكتّاب الجزائريّين. صدر له أكثر من أربعين كتاباً في النّقد (10 كتب) والرّواية (9 روايات) والمسرح (12 مسرحية) القصّة (3 مجموعات قصصيّة) وأدب الأطفال (7 قصص و40 مسرحية)، وقدّمت عن أعماله مئات البحوث والدّراسات والرّسائل في الجامعات داخل وخارج الوطن. فازت روايته «عناق الأفاعي» بجائزة كتارا في ت1 من العام 2022.org.alarabiahunion// https

الغرائبيّ العجائبيّ لتمثّلِ حالات تلك الغرائز، في تجسّداتها الواقعيّة المعروفة (الذّئبيّة على سبيل المثال)، متوسّلاً الإدراكَ الصّافي والثّقافيّ المتعدّد المنابع، سبيلاً إلى ترصّد المعنى المفقود.

في ضوء هذه الرّؤية/البحث، تبرز روايته منتجاً سرديّاً يتجاوز التّجريب إلى التّأصيل، عاكساً تطلّعَ كاتبه إلى التّغيير «برفضه القوالب الجاهزة المألوفة، والشّخصيّات النّمطيّة، والأشكال التّعبيريّة البسيطة» (يقطين، 2011: 20) يعالجُ من خلاله، ثنائيّة الحرّية والعبوديّة، على نزوعٍ إلى توظيف الغرائبيّ، ينسج في ظلاله على منوال التّراث العربيّ القديم مستلهماً بعض إيحاءاته، وشخصيّات حكاياته، أو منفتحاً على أساطير التّراث العالميّ والإنسانيّ ينهل من روافده، أو منصرفاً إلى توليد عوالم استيهاميّة زئبقيّة، تكاد تنتفي فيها، ومن خلالها، العلاقة بين السّبب وعلّته، بين الظاهر ومُضمره. وقد أبرزت القراءة الوصفيّة التّحليليّة لهذه الرّواية، سعي الرّوائيّ إلى إغراق المتلقّي، في حالة الفوضى المقصودة، في حُمّى السّؤال، ليثير لديه رغبةِ تحصيل الجواب متحيّراً أمام رعب المعنى، المفارق للرّعب البيولوجيّ المعروف الّذي حفلت به السّرديّات العجيبة التّراثيّة، داعياً قارئه إلى مشاركته الاستغراقَ في هاجس التّأمل، بهدف إدراك الحقيقة، وتحقّقِ التّغيير.

ضرورة التّمرّد على الغرائز البشريّة:

تتلبّس رواية «هاء، وأسفار عشتار» لَبوس الفنّيّ المضمِر

للأيديولوجيّ (وُلد مفهوم «الأدلوجة» أو علم الأفكار منذ بداية القرن التّاسع عشر كمصطلح، على أيدي مجموعة من اللّغويّين الفرنسيّين، وتحديدًا في عمل دستيو دي تراسي «عناصر الأدلوجة» في سنة 1801) (مرعي، 2015: 13) يتعيّن المستوى الأيديولوجيّ فيها، بمنظومة القيم العامّة لرؤية العالم ذهنيّاً، من قبل، كاتبها يدين من خلاله الحضارة الإنسانيّة، ومؤسساتها التي تستعبد الإنسان، ولا تني تنتج الحروب المدمرة، مقتاتة لحوم البشر وحيواتهم وحرّياتهم، متّهماً بالدّرجة الأولى، الذات/ الفرد المرتبكة الّتي تفسد حرّيتها، وتركن إلى العبودية بأشكالها المتعدّدة، مؤكدّاً على ضرورة التّمرّد على الرّغبات البشريّة والغرائز لكونها:» كثيراً ما تصير قيوداً تخطف منّا حرّيتنا، وتلبسنا رداء العبوديّة» (جلاوجي، 2022: 53).

انطلاقاً من هذه الرّؤية، يبدو لنا بدهيّاً، ونحن نقرأ هذه الرّواية، أن نطرح على أنفسنا السؤال الآتي: هل استطاعت «هاء، وأسفار عشتار» أن تحقق بناءها الفنّيّ بلغتها الروائيّة؟ وهل تمكنّت هذه الرّواية، وهي تحكي حكايتها، من أن تبدع لغتها داخل اللّغة، أو أنّها بقيت مجرّد حكاية تمّ توظيفها لتمرير الفكريّ والوجوديّ، عبر توليفتها ما بين الوقائعيّ والتّخييليّ، من خلال المنحى «الواقعيّ السّحريّ» الّذي تبنّته؟ أو بتعبير أدقّ، هل أراد كاتبها إدانة الواقعَ غير المستساغ مستعيناً بالواقعيّة الّتي «تفترض أنّ العالم الخارجيّ حقيقيّ، وهي تعطي حواسنا تقريراً حقيقيّاًعنه (Bowers,2005: 19) مفيداً من الخصائص

التّي تسِم هذا الجنس الفنّيّ عنينا «الواقعيّ السّحريّ»، من جمعٍ «بين الواقعيّ والفانتازي الّذي يميل نحو العجائبيّ، وتشكّل النّهاية الفارق ما بين العجائبيّ والغرائبيّ، عندما تحيل على ما هو طبيعيّ أو فوق طبيعيّ، وبينهما يوجد الفانتاستيك، أي أنّ عنصر التّفسير يبقى مكوّناً أساسيّاً مهماً «وتعزى أهميّته إلى أنه يدفع الكثير من اللّبس عن المحكي الفانتاستيكيّ الّذي يجمع بينهما بمهارة» (حليفي، 2009: 62)، من اللّامعقوليّة الّتي تخوّله تحويل الحقيقيّ إلى رهيب، وغير واقعيّ وخوارقيّ، لتتيح له تالياً توجهَه إلى أقليّة فكريّة، مع عدم انفصاله عن الواقع» (مطري، 2016: 85)؟ بل هل كان استيلاده المواقفَ الغرائبيّة الّتي حفلت بها روايته فرصته المتاحة حتّى يتمكّن من القول؟ أسئلةٌ ستحكم مسار الاستقراء الوصفيّ التّحليليّ وقوامُه السّرديّة.

يعدّ علم السّرد أحد تفريعًات البنيويّة الشّكلانيّة الّتي تبلورت في دراسات كلود ليفي- شتراوس Claude Lévi-Strauss، من ثمّ «تنًامى هذا الحقل في أعمال دارسين بنيويّين آخرين، وأبرزهم: تودوروف Todorov وغريماس Greimas. (لحمداني، 1989: 109)، هذا ويتداخل السّرد مع السّيميائيّة الّتي تتنًاول أنظمة العلامات، بالنّظر إلى أسس دلالتها وكيفيّة تفسيرنا لها لذا تمّت الاستعانة بالبنيويّة السّيميائيّة منهجًا، نتبيّن من خلالِه، المنظور الّذي كوّنته الرّؤية الكامنة حيال إشكاليّة الحرّية والعبوديّة، في هذه الرّواية.

«**نافذة» الوعي**: يبتكر عزّ الدّين جلاوجي عالم الرّواية المتخيّل

الجديد يقود المتلقيَ في تفاصيله، بوساطة الرّاوي/الشّخصيّة المغيّب الإسم والملامح الجسديّة، لصالح الهوّية الفكريّة/النّفسيّة المتّمرّدة، على التّواضعات المجتمعيّة الرّاسخة، الهاربة من الوقوع في إسار «الرّغبة» الجنسية المدجّنة شأنه شأن الآخرين. هو راوٍ يصنعُ لنفسه منطقه الدّاخليّ الخاصّ به، فيرفض ما اعتاده الآخرون، ويتجاوز الحالة الإنسانيّة العشقيّة الملتحمة مع «مدلّلته» الّتي افتتح مسروده الفنّيّ بتوصيف تعلّقه بها، بتناصٍّ صوفيّ لغويّ «حلّاجيّ» واعٍ (الحلاّج: هو أبو المغيث الحسين بن منصور الحلاّج، شاعر صوفيّ من شعراء الدّولة العبّاسيّة، يعدّ من روّاد أعلام التّصوّف في العالم العربيّ والإسلاميّ.islamqa Info)) «فإذا أنا هي وهي أنا» (الرّواية: 8).

يتمرّد الرّاوي على معشوقته، فيرفض مآل الحبّ التّقليديّ الّذي يتوَج بالزّواج، داعياً إيّاها إلى مسار مغاير يتمثّل في مشاركته الارتحال والسّفر (الرّحلة: انتقال واحدٍ أو جماعة من مكان إلى آخر لمقاصد مختلفة، وأسباب متعدّدة)، (البستّاني، 1988م: 564). والسّفر، والبحث عن إجابات غائبة،لأنّه قد أزمع «على السّفر الطّويل...نكتب معاً أسفار التّيهان في شعاب الأسئلة والحيرة والتّحدّي» (الرّواية: 8).

وهو إذ يفعل، يضمّن العنونة «نافذةً» ينبثق القول من خللها، فيقود المتلقي عبرها إلى عالم قصّه، عساه يتمكّن من بلورة رؤيته أو طريقته في استغلاله رَاويه أي «منظوره» الخاصّ به؛ والمعلوم أنّ

الرّؤية «تعني طريقة تحكّم الكاتب أو الرّاوي، بشخصيّات الرّاوية قولاً وفعلاً. فأيّ حدث روائيّ لا يمكن تقديمه إلاّ، عبر رؤية معيّنة، تستدعي، من الكاتب، ترتيباً للبرنامج السّرديّ، وفِاق عمليّة اختيارٍ – دقيقة – يجريها، ما يمنحه القدرة على الإيهام الفنّيّ باستقلاليّة عالمه المحكي، وبصدقيّة وجوده، في الواقع، بشخوصه وأحداثه، وزمانه» ((Kresteva, 1976:18.

بالمقابل، يبدو مصطلح «المنظور» أكثر تجاوزاً لهذه المسافة؛ إذ هو يجعل الرّاوي ملتحماً، أو ذائباً في رؤية الكاتب إزاء ما يروي، من خلال تحديده اتّجاه الرّؤية وطبيعتها، ما يعكس أهميّة هذا المصطلح، ويُبرز تالياً قدرته، على تشرّب النّسيج البنائيّ الفنّيّ، والفكريّ لمحرّكات النّصّ/ العمل الرّوائيّ. فالرّاوي، وإن كان عنصراً من عناصر العمل السّرديّ الرّوائيّ، إلاّ أنّه العنصر الّذي يختبىء خلفه الكاتب، بل هو «الأنا الثّانية للكاتب»، الّتي قد تتحوّل شخصيّةً مشاركة، أو هي قد تتموضع متبنيةً ضمير المتكلّم- حالها في الرّواية- كما يرى النّاقد الأدبيّ الأمريكيّ واين بوث Wayne C. Booth، لذا لا يمكن جعل هذا العنصر متعادلاً، على المستوى الوظيفيّ، مع سائر العناصر المكوّنة، لأيّ عمل أدبيّ.

يبتكر الكاتب منظوره الجديد والمغاير إلى الحياة، يُرفده في ذلك، التّبصّرُ في الأعماق، في الأحداث، وفي الآخرِ المختلف، ما يحسّن شروط الرّؤية عنده، ويتيح له فرصَ إيجاد الجواب؛ وهذا مسعى من

القول يعكس، عند صاحبه، وعياً عميقاً بتاريخيّة الكتابة، وبأهمّية تأسيس كونِه السّرديّ الّذي سيتفرّد به، متنبّهاً إلى كون الرّواية التّجريبيّة الّتي يولّدها تمثّل «رواية الحرّية الّتي تؤسّس قوانينها الذّاتيّة، وتنظّر لسلطة الخيال، وتتبنّى قانون التّجاوز المستمرّ، وهي بهذا ترفض أيّة سلطة خارج النّصّ، وتخون أيّة تجربة خارج التّجربة الذّاتية، فلكلّ وقائع مختلفة أشكال من القصّ مختلفة، وكلّ رواية جديدة تسعى إلى أن تؤسّس قوانين اشتغالها في الوقت الّذي تتيح فيه هدمها» (الباردي، 2000: 243)

الكتابة = الحريّة الحقيقيّة في مجتمع العبوديّة

في خلال قسمين مكثفين كوّنا بنية الرّواية، وحملا عنونتين تقاسمتا فعل الانتقال في المكان وفي الزّمان، هما: أ = «أسفار التيه»/ وب= «أسفار المسخ»، ستتبلور منظومة فكر الكاتب المتخفي خلف راويه، وسيتضح المنظور الّذي ينبثق القول عنه.

تتجلّى في القسم الأوّل (أ) تقنية الاسترجاع، وكسر الزّمن التي أتاحت للرّاوي من داخل كون القصّ، استعادة سبب دخوله إلى السّجن، وإقامته فيه مدّة خمس سنوات، وذلك في إثر تأليفه كتابه «الإنسان الحرّ»؛ إقامة أتاحت له استبطان عوالمه الدّاخلية في المكان/ العزلة الّذي صيّره الكاتب مكوّناً باشلاريّاً (غاستون باشلار Gaston Bachelard (1884–1962) فيلسوف فرنسيّ بحث مسألة المكان

الرّوائيّ في كتابه La poétique de l’éspace) (باشلار، 1996:10) فاعلاً قادراً على تحويل رَاويه، عن طبيعته الإنسانيّة السّابقة، إلى حالة غير مألوفة «بدأ رأسي يتضخّم حتّى صار ككرة عملاقة، وبدا الجميع أمامي كفئران حائرة مرعوبة» (الرّواية:15).

وفي أنحاء السّجن سيُمنَح الرّاوي فرصةَ الالتفاف على الذّات، فتتولد ذرائعيّة استحضار صوت الجدّ السّندباديّ – نسبة إلى السّندباد البحريّ أحد أبرز أبطال» ألف ليلة وليلة» (السّندباد البحريّ شخصيّة أسطورية من أبرز شخصيّات ألف ليلة وليلة، وهو بحار من بغداد، عاش في فترة الخلافة العباسيّة) (الموسوعة، 2010: 214)، وهو الدائم التّجوال، في استدعاء موازٍ ورمزيةَ الإسم «مصباح»، وما يحمله هذا الإسم من تضمينات الضوء، والإبصار والكشف المتاح نِتاج تعدّد الرّؤى، فالحفيد يكتشف حكمة ما أعلن الجدّ بتفكّر» ليس الحرّية أن تخرج من العبوديّة، الحرّية أن تخرج منك العبوديّة» (الرّواية: 12).

ستنطلق تالياً محاكمة الخارج «الأسود»، في خلال تلك الإقامة الخمسيّة المستعادة في جوف السّجن، والّتي منحت البطل الرغبة في الاستغناء النهائي عن الخارج، والعزوف عن التطلع إليه لخوائه وفراغه «من سنوات لم أعد أرغب في أن أرفع عيني إلى الأعلى، ولا أن أمدّهما إلى الأمام إلاّ نادراً، وأيّ شيء سأرى؟» (الرّواية: 32).

ستتأكد بذلك غربة الرّاوي العميقة، وتيهه عن المجتمع الّذي عانى منه قبل إقامته السّجنيّة، لكونه قد عاين حالةً من التهميش، وصراعاً

خارجيّاً مع من حوله، بدءاً بوالدته المتسلّطة القاسية عليه،على أبيه، وعلى مدلّلته» فوجئت بوالدتي تقف جنب الجدار ترمقنا بنظرات غاضبة حاقدة...مار عقلي وفقدت السّيطرة على نفسي...قلبت بصري بين طفلتي المدلّلة وأمّي الّتي أسرعت إلينا، فصفعتني حتّى انهرت أرضاً، ثمّ عجلت أقوم...لكنّها أسرعت فرمتني أرضاً» (الرّواية: 32)، وصولاً إلى أستاذه الجامعيّ الّذي طرده من صفّه، لأنّه عارضه في طريقة تفكيره ونظرته إلى الأمور، عندما أدلى أمامه باعتقاد مفاده «أنّ العمل عبودية، وأنّه حيلة لجأت إليها شراسة الإنسان لاستعباد أخيه الإنسان» (الرّواية: 33)، ما أغضب أستاذه الّذي يحسب نفسه «كبير الأساتذة» فلا يجرؤ أحد على مجادلته – وكأنّ الكاتب يغمز من قناة بعض الأساتذة الجامعيين المعتدّين اعتداداً فارغاً بالمعرفة الّتي يمتلكون، على اعتبار أنّ العلم الحقيقيّ يزيد صاحبه تواضعاً ولطفاً، ويبعده عن الادّعاء والتّعالي على الآخرين- كذلك تتعمّق غربته عن المعرفيّة النّمطيّة السّائدة في مجتمعه؛ تلك المعرفة الّتي قيّدته، ووضعته في سجونها حاجبة عنه جوهر الحرّية الحقيقيّة.

يقول الرّاوي مستذكراً حديثه مع مدلّلته، وهو ينقل إليها مفهومه الخاصّ عن الحرّية «رحت أحدّثها عن مفهومي للحرّية الّتي يجب أن نعيدها إلى البشر الّذين رانت على قلوبهم طبقات سميكة سوداء من العبوديّة، من جرّاء ما تراكم في عقولهم من معارف وفلسفات وقوانين وأديان، كلّها من صنع البشر، وكلها صارت أسيجة...تحجب نور

الحرّية» (الرّواية: 40).

فالحريّة الفعليّة إذاً، بالنّسبة إليه، تقيم كما اكتشف يافعاً، وهويرافق جدّه مصباح، في الغابة النّائيّة فقط، بعيداً من عالم الإنسان، ومن المدنيّة الزّائفة الّتي ابتكرها، ففي أنحائها راح الإثنان يتلقفان المعرفة الحلوليّة عبر الاتحاد والذّوب في أحضان الطّبيعة الأمّ، في غمرة الهدأة بعيداً من الاجتماع البشريّ، وحيث دهشة الفتى مترعة، وهو يتساءل» ماذا يريد جدي مصباح من هذه الرّحلة؟ ولم يزد على أن أشار إليّ أن اصمت، فلبّيت، وقضينا ساعتين من الزّمن لا ننبس بشفة. تملكني الخوف أوّل الأمر، لكنّي انخرطت رويداً في عوالم ساحرة مدهشة، وأنا أنتقل بعقلي الصّغير إلى عقل أكبر، ومن لغتي السّاذجة إلى لغات أكثر اتساعاً وعمقاً» (الرّواية: 20)

هذا التّيه الإنسانيّ في خضم المجتمعيّ المدجّن، بعيداً من الطّبيعة الإنسانيّة الحرّة الأصيلة، سيدفعه إلى اللّجوء إلى الاستغراق في عالم اللّاشعور، والانطواء على الذّات، والإيغال في ذلك، متخيّراً الفرصة لإضفاء سمات عجائبية على نفسه وعلى جسده، في مرحلة إقامته السّجنيّة الجبريّة تلك، فإذا به يتحوّل عن طبيعته الإنسانيّة العادية إلى أخرى غريبة مَرنة مكّنت سجّانيه من «تمطيط «جسده وأطرافه بشكل عجيب أثار دهشته وصيّره «أشبه بأرجوحة صيفيّة رخوة، وجعل العشرات من السّجانين يمتطونها» (الرّواية: 14)

المأسسة المجتمعيّة للعبوديّة = الإفقاد الممنهج للحرّية

في حمأة الإدانة للمجتمعيّ، يصوّب الصّوت الضّمنيّ للكاتب/ الرّاوي على جملة من المؤسّسات الّتي يؤمن أنّها تستولد العبوديّة، بطرائقها الملتبسة، وفي مقدّمتها:

1- مؤسّسة الزّواج. ينفذ الرّاوي إلى إدانة تلك المؤسّسة، وهو يستنكر «تسلّط أمّه» على أبيه، فيدين الأنوثة المتعسفة المستقوية على الذّكورة، من بعد تحقّقها من شرط الزّواج» وشيئاً فشيئاً تحوّل الحبّ لديه إلى خضوع واستسلام وتبعية. وتمادت والدتي في عنجهيتها مع والدي ليصير حبها له تملكاً وسيطرة، وسرقت منه حتّى ذوقه وإحساسه، ومع الأيّام تحوّل إلى مجرّد تابع أمين، كلّما زادت هي في غطرستها ازداد هو خضوعاً وتبعية» (الرّواية: 17)، وفي سعي بريء إلى اجتراح حلّ ينقذ الأب من «عبوديته»، يعمد الولد المتألّم إلى دفن «خاتمي زواج والديه» ناشداً تحريرهما ممّا هما فيه» غير أنّ ذلك لم يتحقّق، وأدخل الوالدين في دوّمة من الخلاف والشّكّ» (الرّواية:18).

2- الشّركات العملاقة الّتي تصنّع ملابس الأفراد في المجتمع وأطعمتهم، وحاجياتهم، وتتحكّم في أذواقهم واختياراتهم.

3- الشّركات الّتي تصنع مستحضرات التّجميل للنّساء، وتسوّق لها دافعة إيّاهنّ إلى الزّيف، وإلى مغادرة الطّبيعة الّلطيفة الجذّابة.

والكلّ سادر في انقياده الأعمى، يستوي في ذلك الذّكران والنّساء.

4- الجامعة – حيث نجده يصوّب سهامه، غير مرّة، عليها- من بعد أن تحوّل بعض أربابها إلى متسلطين يحكمهم الغرور والتّسلّط، يتعالون على طلبة العلم الأحرار، عندما يطرح واحد من أولئك أفكاراً جديدة مغايرة للسّائد، وللمتعارف عليه.

لذلك بدا له أنّ كلّ ما في المجتمع مزيّف عقيم، ما دفعه إلى تكرار إعلان تمرّده ورفضه «عدت بالذّاكرة إلى الخلف أتهجّى الدّروب التي قطعتها مذ كفرت بكلّ ما يؤمن به البشر، أو على الأقل بكلّ الزّيف الّذي رانَ على عقولهم وقلوبهم، وجعلوا منه أسيجة تستعبدهم» (الرّواية: 68)، رافضاً انشداهه حتّى بالكتب التي يقرؤها فراراً من إمكانية استعبادها لأفكاره، محاولاً باستفهاميّة مستنكرة تثوير الوعي البشريّ ليرفض شقاءه الّذي صنعه بيديه» متى يتمرّد سيزيف على الآلهة الّتي حكمت عليه بالشّقاء؟» (الرّواية: 69)

هذا السّلخ والانسلاخ للبشر عن طبيعتهم الحرّة الصّافية، المولّد لضياعهم وتيههم يدفع الفنّيّ، عند الكاتب، إلى مجابهة الواقعيّ، وإلى إثارة المتلقي وتحفيزه، عن طريق التّوظيف الواعي للعجائبيّ وللأسطوريّ في مسروده؛ والأسطورة تعدّ من أهمّ ملامح الواقعيّة السّحرية، وهي تشير كما يعبّر ليفي شتراوس Claude Levi-Strauss «إلى وقائع يزعم بأنّها حدثت منذ زمن بعيد، ولكن ما يعطي الأسطورة

قيمتها الإجرائيّة هو أنّ النّمط الخاصّ الّذي تصفه يكون غير ذي زمن محدد، لكونها تفسّر الحاضر والماضي، وكذلك المستقبل (Strauss,1972: 209)

ويبرزُ النّزوع إلى هذا النّوع من الأدب نزوعاً» إلى تكسير قوالب الواقعيّة الضّيقة، والبحث عن طرائق للتّرميز وتمرير الانتقادات الاجتماعيّة والسّياسيّة والدّينيّة» (تودوروف، 1994: 9).

على أنّ الكاتب في اختياره العديد من الجزئيّات، يراكم بتوصيفها بقصديّة مراتب التّوتر لدى قارئه، في سبيل تأسيس جمالية التّخييل المتكئة على الغرابة المقلقة «وتمطّط عبر النّافذة الضّيقة جسم غريب كأنّه من دخان، أدخل رأسه ثمّ جسده والتفّ في الغرفة كأنّه أفعى عملاقة، وأخذ يتغيّر ويتشكّل حتّى لم أتمكّن أن أكوّن عنه صورة محدّدة، ثمّ خرج القهقرى كما دخل...إنّه زيوس كبير الآلهة الّذي حكم على سيزيف بالشّقاء الأبديّ... جزاء تطلّعه إلى الخلود والأبديّة...خفق قلبي الضّعيف بشدّة...بدأ الإيقاع خافتاً بطيئاً، حتّى إذا بلغ القلب صار أشبه بضربات طبل عملاق...وقد راح وقع الأقدام يمخر تلافيف الدّماغ» (الرّواية: 69-70).

نلحظ في شواهد المقطع الوارد لوناً من ألوان الوصف الانفعاليّ العجائبيّ وظّف الرّوائيّ من خلاله المكان (النّافذة/الغرفة- الأسطوريّ الموروث- الثّقافيّ الإنسانيّ). وهو يستخدم انفعالاته وهواجسه ليعطي مسروده وجوداً سحريّاً فريداً، عبر توظيفه ما يشبه

الشظايا المشعّة الّتي تسكن الذّاكرة/ الإنسان.

كذلك سنلحظ في شواهد أخرى، تعاطفه وتفاعله الصّافي مع مخلوقات الطّبيعة على تنوّعها، غابطاً إيّاها على حرّيتها الفطرية الحقّة» عثرتُ على مملكة النّمل،...أقضي كلّ الوقت في تأملها، وهي تغدو وتروح وتسعى لبناء الحياة، لا شيء يدفعها إلاّ إرادتها الحرّة، لا حرّية تؤمن بها إلا حرية الطبيعة والفطرة، وتشكّلت بيني وبين جموعها علاقات صداقة عجيبة...تظلّ تتأمّلني حتّى أغادر المكان» (الرّواية: 79).

يصف الكاتب جماعة النّمل كما لو أنّها من البشر، فيبدو مهتمّاً بوصف مخلوقات الوجود في حيثيات حياتها، يبدّي من خلالها تفوّقها على الناس، في الفوز بحرية حقيقية خلافاً لهم، وفي قدرتها على حفظ المودّة والوفاء على النّقيض من بعض البشر» العنكبوت الصغير ظلّ يتأمّلني محدّقاً فيّ كأنما يريد أن يبوح لي بشيء ما لم أفهم كنهه...توطدت بيني وبينه علاقة صداقة عميقة...وكنت كلما ناديته أسرعَ ملبياً ولوكان بعيدا» (الرّواية: 80). يشكّل الوصف في هذا الخطاب الواقعيّ السّحري مستوى رئيساً فيه، «فهو شبكة لتصيّد العجائبيّ الصّادم» (حليفي: 167).

يتبنّى الجلاوجي في خطابه هذا، كما يظهر جليًّا، الوصف المعتمد على تصوير الشيء في حركته وسكونه، وهي حركيّة قد تغيب عن أعين سواه، فالراوي يصف في هذا السّياق أموراً لا يراها الراوي

العادي، مثبتاً مشهدية مغايرة للمعادلة الكلاسيكيّة التي تكون فيها الشّخصيّة الإنسانيّة في المرتبة الأولى. عندما يموت الجدّ «مصباح»، على سبيل المثال، يعثر الحفيد على قطّ ضعيف، يطلق عليه اسم جدّه وتقوم بينهما صداقة عميقة، لكنّ القطّ لا يلبث أن يختفي «نشأت بيني وبين القطّ صداقة حميمة فعوّضني ذلك عن فقد جدّي مصباح...هل سيبعث في مخلوق آخر؟» (الرّواية: 67)

وعلى الرّغم من نفي الكاتب على لسان الرّاوي إيمانه بتناسخ الأرواح، إلاّ أنّه يؤمن عميقاً بالرّوح الكبرى المبثوثة في كلّ مخلوقات الله، وبتداخل الحواس، بغضّ النظر عن الشكل الذّي تمثّلت فيه. فعندما خرج من السجن، وذهب متفقّداً منزل جدّه، سمع مواء القطّ بقوة «بدأ المواء يتشظّى ويتعدّد حتى صار ينبعث من كلّ مكان، وصرت أرى صورته أيضاً، لكنّها سريعاً ما كانت تختفي، ودقّ قلبي فزعاً، يقيناً قضى – القطّ- نحبَه، وذي أرواحه ما زالت تنتظر عودتي» (الرّواية: 92).

تلك هي عين الرّوح التّي تحرّك عناصر الطّبيعة من رعد وريح وبحر ومطر، وتثبت انهزام الإنسان مرّة تلو الأخرى أمام جبروتها «علت قهقهة البحر فجأة، ومدّ موجه كلسان أسطوريّ ليمسح كلّ ما وقّعتُه على الرّمال، ثمّ انسحب إلى الأعماق كأنّه يضحك بسخرية... وتستمرّ اللّعبة، أمارسها بتحدّ فأنهزم، ويمارسها البحر بسخرية فينتصر» (الرّواية: 103).

لا يندرج الوصف ههنا في باب التّزيين، بقدر ما ينسجه الكاتب من أجل القبض على الذّرات غير المرئيّة في ذلك الفضاء المولّد للعجائبيّ، والزمن المستعصي على الإمساك يرسم مفارقة قاسية تظهر في عجز الإنسانيّ أمام الطّبيعيّ، فتتولّد شعريّة لغة الرّواية أو الوصف الرّوائيّ، «متيحة إسقاط الحدود بين ظاهريّة الواقع العينيّ المرئيّ المحسوس، وبين شطحات الخيال، والاستيهامات المضفورة أحياناً بنسيج الواقع برانيّاً أو جوانيّاً على السّواء» (الخرّاط، 1993: 1)، مؤطّرة بذلك الأسطرة الّتي تنتشل الإنسان من حمأة السّقوط «ارتفع الموج، ولطمني بقوّة... من بين طيّات الغيوم أشرق نور بقوّة، وتجلّتُ أنثى فاتنة، حملقت فيها مفتوناً، وقد نسيت كلّ ما حولي من مخاطر، امتدّت أصابعها وحملتني كرضيع...وخيّل إليّ أنّها أوحت لي أن لا خوف عليّ ما دمت في حضن الإلهة عشتار» (الرّواية: 104)

ارتفاع وتيرة التّحاور مع الرّوايات والأساطير = أسفار المسخ: في القسم الثّاني من الرّواية، الّذي حمل عنوان أسفار المسخ - ومسخه مسخاً: «حوّل صورته إلى أخرى اقبح» (ابن منظور،1990: م س خ). ستعلو وتيرة الاحتفاء باللّغة الشّعريّة الموسومة بالغموض يستبق الظّهورات الأسطوريّة، يحتفل الرّاوي بعجائبيتها وبسحرها، لاستفزاز القارئ، وجعله في حالة تحفّزٍ لتصديق ما يحدث للشخصيّة من أمور، ومن أفعال خارجة عن المعقول يتبلور بشكل واضح، في هذا القسم، التّحوّل عن الطّبيعة الإنسانيّة إلى طبيعة بعض الحيوانات المفترسة

كالذّئب أو الأفعى، «فتتولّد محاكاة ساخرة للقصص الحيوانيّة الرّمزية في التراث، وللحالات النفسية التي تعتريها من»هذيان، وقلق وخوف، وتخيلات واللجوء إلى الأحلام، والصراع الداخلي، والانشطار والفصام والازدواجية، واللجوء إلى السحر... لإيجاد الحلول المستعصية في واقع تراه الشخصية بائساً مهمشاً لا يمكنه تحقيق ما تحلم به، أو الهروب للمنامات واكتشاف عالم آخر أكثر نوراً ورحابة وطمأينة، سعيا منها إلى تحقيق رغبات كامنة» (المطري: 31).

يصف الرّاوي ما عاينه، حين قدوم عشتار إلهة الحبّ والفتنة، وهو ما بين نوم وصحو «كتمتُ صرخة، وأنا استوي فأسند ظهري إلى الجدار وأجلس القرفصاء، صار المكان كلّه فضاء رحبا يتلألأ البلور في أنحائه، وامتدت الأنثى، وقد تبرّجت عن فتنة لا تقاوم، ممتدة كأنّها الحلم الفجريّ، هيفاء دعجاء، أملودية الجيد والساقين، والذّراعين، لشعرها رهبة قد عقصته خلفها إلى اليسار قليلاً كأنّه ذيل فرس أسطوريّ» (الرّواية: 117).

نلحظ التّصوير الخارجيّ الّذي قام على المبالغة والتّضخيم، وتطلّبِ المثال: فالمكان فضاء رحب/ فتنة الأنثى لا تقاوم/ هي شبيهة بالحلم الفجري/ شعرها ذيل فرس أسطوري.

لقد استطاع شغف الكاتب، وسعيه إلى تأسيس طرق سرديّة جديدة يجابه بوساطتها الواقع الإنسانيّ المأزوم، أن يقوده إلى محاكاته بعجائبيّة، تدهش القارئ وتجتذبه، فإذا به يطعّم مسروده بالثّقافيّ

الرّوائيّ الموروث، فبعد أن تمرّد الرّاوي/ البطل على فتنة عشتار وغوايتها، انبثقت سخريتها منه، فتسبّبت بصعقه ما جعله يتحوّل ذئباً؛ وهو تحوّلٌ أدهشه وأسعده في آن، دافعاً إيّاه إلى استحضار تحوّل لوكيوس في رواية «الحمار الذّهبيّ، مع شعره بالتّفوّق عليه، لكون ذلك الأخير قد استحال حماراً» لقد تحوّلتُ كما تحوّل لوكيوس (لوكيوس أبوليوس صاحب كتاب الحمار الذّهبيّ، تعتبر أوّل رواية في تاريخ الإنسانيّة وصلت كاملة) (Imadrassa.com).، فصار حماراً على يد حبيبته فوتيس، ثمّ عجز أن يعود إلى طبيعته البشريّة. حمار، «ما أتعس أن يتحوّل الإنسان إلى حمار ليعيش حياة القهر والمذلّة والعبوديّة!» (الرّواية: 120)، من ثمّ يذكّر نفسه بما فعلته السّاحرة الشّريرة بامفيلة زوجة البخيل ميلو، من استحمام بمنقوع النّبات حتى تستعيد طبيعتها الآدميّة، مستحضراً مجدّداً، من خلال حديثه عن مكر الساحرات، أسطورة النافاجو النّيو مكسيكيّة.

يؤسطر الجلاوجي الرّاوي/ الشّخصيّة فيحيله ذئباً يعبُر من طبيعته البشريّة بسرعة مفاجئة، إلى الطّبيعة الحيوانيّة. يسعَد الرّاوي/ البطل بهيئته المستجدّة آنياً، ويفرح بالتقائه بمجموعة من الذّئاب تحتفي به، ويرافقها في مسيرتها، إلاّ أنّه سرعان ما يكتشف سطوة الذّئب» أمير المجموعة»، ويتنبّه إلى استعباده أفرادَ فريقه» كان قويّاً جبّاراً صامتاً في عينيه لمعان وصرامة» (الرّواية: 127)؛ هي صرامة القصاص/ الموت، عند تفرّد أحد عناصر المجموعة في التّصرّف، فيكتشف سطوة

العبوديّة مجدّداً، واستشرائها حتى في عالم الذّئاب، وهو اكتشاف ولّد في داخله ضغينة على عشتار التي حولته ذئباً، وكان الأولى بها جعله طائراً غريدا أو حتى بغلاً...مثلاً.

تخاتله عشتار من جديد، وتراوده عن نفسه ساعية إلى إيقاعه في حبائل فتنتها، فيرفض الإذعان، على الرّغم من تضليل طيف مدلّلته له من خلال صورة عشتار، إلاّ أنّه يتمرد على سلوك درب العبودية الشهَوية لنيل الحرية، إذ «أنّى تكون دروب العبودية سالكة للحرية؟» (الرّواية: 138). يستعين بقلقامش (جلجامش أو كلكامش وباللّاتينيّة Gilgamech يعتبر خامس ملوك أورك حسب قائمة الملوك السّومريّين، واسطورياً يمثّل السعي إلى الخلود، وفقدِهِ من بعد أن سلبته الحيّة عشبة الخلود) (https://m.marefa.org). فيصوّر بمبالغة أسطوريّة تصديه لشبقية عشتار»قلقامش... راح يعالج صدره بأصابعه التي غدت كأنها نصلات، ومن جوف قلبه أخرج علقة سوداء، تتلوى في حجم ثعبان عملاق...ثمّ صوبها نحو الآلهة عشتار فسقطت وانطفأت إلى الأبد» (الرّواية: 143)، لينقل إليه قلقامش، من بعد انتصاره، خلاصةً قاسية عن تجربته في الحياة» فهمت من كلامه أنّ الحريّة لا تكمن إلا في الموت أو في الخلود» (الرّواية:144). لامناص إذاً من سجن العبودية، ومن استعادة شقاء سيزيف الأبديّ، ففي حمله صخرته تمثيلٌ لمسار آلاف البشر في الحياة. لذلك يؤمن الرّاوي/ الصّوت الضمنيّ للكاتب أنّ الحبّ وحده هو الحرية والخلاص، وهو

فعل التّرقي الأكثر معقوليّة المتاح لابن الإنسان» عدوت نوراً درّياً... يترفّع إلى الملكوت...ومن بعيد أقبل نحوي نور يتوهج...أشرقت روحي إنّها طفلتي المدللة» (الرّواية: 148). تظهر مدللته فيلتحم بها، ويكون في التحامهما الترقي، والعروج إلى اللاّمنتهى.

استنتاج: لا بدّ من القول أنّ عزّ الدّين الجلاوجي قد عالج إشكاليّة الحريّة والعبودية، في ظلّ مجتمع التبس مساره ما بين تحضّر ظاهر، وعبوديّة مضمرة؛ وهو التباس دفعه إلى التّساؤل عن حقيقة جوهر العالم، وأبرز سعيه إلى تعرية الواقع المعاش الممزوج بالفكاهة القاسية المرّة، فكان لجوؤه إلى العجائبيّ والأسطوريّ طريقته الفنّيّة التّجريبيّة في تشكيل أجواء روايته (هاء، وأسفار عشتار)، وفي تأطير مناخاتها، بحيث بدا أنّ الواقعيّ» في تمظهراته هو المستهدف في التّبيئر الفانطاستيكي، حيث يخضع لتحوّلات وامتساخات، يلجأ فيها الكاتب إلى استعمال غزارة قواه» (حليفي: 49-50)

وقد برز، في القسم الثاني من الرّواية، التفاعل النصيّ الخارجيّ حيث يتوسّل الرّاوي بمرويات تراثيّة شرقية موروثة (ألف ليلة وليلة)، وأساطير وروايات عالميّة (عشتار-قلقامش- لوكيوس- بامفيلة...)، كما أظهرت الشّواهد الموظفة، إذ تمّ ربطُ عالم الرّواية بعالم الذّئاب فتناصَّ الكاتب من خلاله، مع الخطاب العجائبيّ، عبر ثيمة التّحول عن عالم الإنسان إلى عالم الحيوان بيسر وسهولة، ومن دون تفسير أو

تبرير يفسد السّياق، وتناصَّ كذلك مع الأنثى السّاحرة الشّريرة، وهو يستدعي أسطورة عشتار إلهة الفتنة والغواية، إضافة إلى تناصّه لغوياً مع الموروث العربيّ لغة وشخصيّات (الحلاّج/ سندباد)، فكان أن استطاع توليد مسرود فنّي جديد مغاير قادر على إثبات تمايزه، عكسَ من خلاله، إحساسه بالمسخ وبعجائبية الزّمن، و»بفوق واقعيته» الّتي أرهقته، ودفعته إلى الرّفض والتّمرد، وإلى تحيّن فرص القول وفسحاته للإعلان والرّفض، مظهرًا في نفس الوقت إدراكه العميق لمشروعه الرّوائيّ.

وإذا كانت الكتابة الأدبيّة التّجريبيّة المعاصرة قد سعت وتسعى، إلى تجاوز ترتيب الأنواع، وإلى «خلخلة التّصنيفات النّمطيّة المقولبة»، تطلّباً لقول مختلف يثور على نظرية الأجناس الأدبيّة، ويطالب بنفيها، حيث دعا النّاقد الفرنسيّ رولان بارت Roland Barthes على سبيل المثال، إلى إلغاء الحدود بين الأجناس الأدبيّة، انبثاقاً من أنّ مبدأ التّناصّ، وإعادة الأفكار، واستنساخ الأقوال، وتنوّع المراجع الّتي تؤكّد موت المؤلّف، تشكّل، بالنّسبة إليه، دعوة صريحة إلى تجاوز الحديث عن صفاء الجنس الأدبيّ «فالنّصّ لا ينحصر في الأدب الجيّد. إنّه لا يدخل ضمن تراتب، ولا حتّى مجرّد تقسيم للأجناس، ما يحدّده على العكس من ذلك، هو قدرته على خلخلة التّصنيفات القديمة» (حمداوي، 2015: 74)، فإنّ رواية الجلاوجي هذه تثبت هذا النّوع من الاشتغال، حيث انصراف الرّوائيّ إلى ربط روايته بتراثها

العربيّ القديم، وإلى ارتياده آفاق العالميّة عن طريق تمويه الواقع، والترقي بالخيال، وتغريبه بشكل مفارق، عبر استلهامه النّصوص العجائبيّة وتناصّه مع بعضها، ومحاورة بعض الأجناس الأدبيّة الأخرى لا سيّما الرّواية والأسطورة، ما جعله يبدع في تجريبه الجديد، وهو يكسر نمطية السّرد القديم، ليقابل في لامعقوليته السّرديّة الفنّيّة، لا معقوليّة الواقع الموضوعيّ التّاريخيّ، الاجتماعيّ والسّياسيّ الّذي يعاينه إنساننا العربيّ مثبتاً قدرته، على القول/ الاختلاف، حيث الرّؤية المتعدّدة الزوايا، يعبّر الكاتب بوساطتها، عن قلق الكينونة لديه، وعن الانفتاح على الوجود ضدّ العدم، لينتصر للحبّ سبيلاً أوفى للخلاص.

– 5 –

التّمثّيل السّرديّ للأبعاد الثّقافيّة التّاريخيّة للفعل العامليّ المُقاوم

في رواية «طريق الشّمس» أنموذجًا لعبد المجيد زراقط [1]

البحث في هويّة الكون المسرود لطريق الشّمس:

يبدو النّصّ الأدبيّ السّرديّ نسقًا من طبيعة مختلفة، شأنه شأن كلّ الأنساق الفنّيّة الأخرى، ذاك أنّ الاستعمال الأدبيّ يحوّل اللّسان إلى حاملٍ لدلالات رمزيّة تدفعه إلى تجاوز بعده التّعيينيّ المحدّد؛ وهذا التّحوّل هو الجوهر الرّئيس الّذي يجب الإمساكُ به من أجل الوصول إلى دلالاتٍ أبعد للنّصّ، لا تؤدّيها الكلمات بصورة مباشرة، ما يشكّل مبرّراً للبحث عن معانٍ أخرى غير ما تحيل عليه الكلمات المقولة، لأنّ» كلّ دلالات العناصر المكوّنة للعمل الفنّيّ يجب أن تؤوّل وفق السّنن الأدبيّ». (Roy, 2000 :279)

(1) أ. د. عبد المجيد زراقط، باحث وناقد لبنانيّ وروائيّ وقاصّ وأكاديميّ جامعيّ، ولد في مركبا/ قضاء مرجعيون 1946، له العديد من المؤلّفات النّقديّة والقصصيّة، بالإضافة إلى عدد من المقالات النّقديّة المنشورة في الصّحف اللّبنانيّة والعربيّة : من حوار معه ورد في صحيفة اللّواء، الصفحة الثّقافيّة، في 17 تمّوز 2018 .

وانطلاقاً من مبدأ الإدراك وإنتاج المعاني، يظهر أنّ العالَم الطّبيعيّ الخالي من أيّ استثمار دلاليّ، لا يمكن أن يتأنسن إلاّ من خلال تحويل الأشياء إلى علامات تتيح لها التخلص، من بُعدها الوظيفيّ، لتحيلها مستودعاً لكمّ هائل من المعلومات تؤشّر – بعيداً من وظيفة التّعيين أو بالتّقابل معها- إلى مواقعَ متنوعة داخل الامتدادت الرّمزيّة اللّامتناهية، للكائن البشريّ، في علاقته مع محيطه. لذا يبدو عبثيّاً البحثُ عن معادل واقعيّ لما تقدّمه النّصوص الفنّيّة، لأنّ أبسط أشكال التّمثيل الفنّيّ يستند إلى عملية تأويليّة عفويّة تقوم بالحذف أو بالإضافة، بالتّجاهل أو بالإبراز، وفاق استثارة الذّات السّاردة، أو تبعاً لما يستهويها. وهكذا لا يمكن لسياقات النصّ أن تكون معطىً جاهزاً، بل هي تصير بناءً يتمّ، بتَوالٍ، من خلال عمليات التّأويل المتتابعة.

لكنْ هل يكفي أن يتسلّح الناقد بالنّظرية الصّحيحة حتّى يتمكّن من إنتاج التّأويل الصّحيح؟ لعلّ القول بواحديّة المعنى تبسيطٌ مبالغ فيه، لأنّ «النّصّ يحتمل كلّ تأويل ممكن، والتّأويل تفاعل مع نصّ العالم، أو تفاعل مع عالم النّصّ عبر إنتاج نصوص أخرى» (إيكو، 2004 : 117)، وهو أي التّأويل «ليس وليد الذّهن البشريّ، ولكنّه نتاج الواقع الّذي تقيم دعائمه السّميوز (Eco, 1990: 371)، فهو بؤرة لتنظيم المعاني.

لذلك تبرز المكونات السّياقيّة والبنائيّة والإجناسيّة للنّصوص، مداخلَ ضروريّة لبلوغ عالم الدّلالة الّذي يبنيه نصّ ما، إذ تشكّل هذه

العناصر» مجموعة من التّوجيهات التّأويليّة الّتي يجب أخذها بعين الاعتبار، في كلّ فعل تأويليّ، وإلاّ تحوّل هذا الأخير إلى كتابة جديدة لا ضابط لها سوى هوى القارئ وميولاته، الصّحيّة منها والمرضيّة، فهذه العناصر تقلّص من عدد المسارات الممكنة، بل قد تحدّ من عمليات التّخيّل عند القارئ ذاته». (Rastier,1989:15)

بالمقابل، يبرز التّأكيد على بساطة الفكرة التي تدّعي إمكانية قول شيء ذي قيمة عن النّصّ، من خلال وصف خارجيّ، يكتفي بتحديد أشكال الفضاء، أو الزّمن، أو دراسة نسق الشّخصيّات، وسائر المكوّنات النّصيّة الأخرى فقط، لأنّ القراءات التّحليليّة المتوالية هي الّتي تفتح النّصّ على دلالاته البعيدة، لكونها» تشكّل نافذة التّواصل مع النّصّ، والفعل الملموس الّذي ينتهي إليه مصير النّصّ» (مرتاض، 1998: 175-176)

وعليه يصحّ لنا التّساؤل عن كيفيّة انبناء خطاب «طريق الشّمس»، وما مدى تفاعل القضايا المطروحة في فضائه أو تفكّكها؟ وما هو دور المتلقّي في الكشف عن دلالاته تركيباً وصياغة، وهل تولّدت هوّيةُ ومعقولية الكون الرّوائيّ ل» طريق الشّمس» من اتّكائه على المرجعيّ الّذي تحيل إليه، أم أنّ مفارقة العالم اللّغويّ ضمن سياقاته، وصياغاته الفنّيّة، وتأويلاته اللّامتناهيّة هي ما يحقّق هوّيته ويمنحه تمايزه؟

بناء على ما تقدّم سيتحدّد مسار بحثنا، في سعي إلى تقصّي كيفيّة مخاطبة النّصّ قارئَه، وكيفيّة إنتاجه الدّلالات المتوارية من خلال

القراءة التّحليليّة التّأويليّة، للمستويات السّرديّة والمعجميّة والسّيميائيّة وصولاً إلى قراءة المستويات الإيحائيّة والتّناصيّة والثّقافيّة الكامنة.

- **التّمثيل الاستعاريّ للرّواية** : يدخلنا الرّوائيّ اللّبنانيّ عبد المجيد زراقط من خلال عنوان روايته «طريق الشّمس» إلى تركيب استعاريّ دال ّيضفي بوساطته ظلالًا كاشفة، على السّياق السّرديّ، في الرّواية. فهذه العتبة النّصيّة تؤكد على أهميّة العنوان الّتي تنبثق من تأديته أبعادًا دلاليّة وإيحائيّة، تحقّق دوراً مهمّاً في عمليّة تأويل النّص واختزاله، لكونه يقوم بتعيّين طبيعة النّص الذي يَسمه، ويشكّل الإشارة الأولى الّتي تواجه المتلقّي لتكون أحيانًا مفتاحًا دلاليًّا يستطيع اختزال النّصّ في كثير من الأحيان.

تتيح لنا القراءة التّحليليّة لعنوان هذه الرّواية، البحث في دائرتين مشتبكتي العلاقة هما: عنوان النّصّ ومتن النّصّ، فالعنوان «يثير لدى القارئ توقّعات قويّة حول ما يمكن أن يكوّنه موضوع الخطاب الّذي يتحكّم في تأويل المتلقّي» (براون، 1997: 90). حيث ينزاح تعبير»طريق الشّمس» معجميّاً، عن معناه اللّغويّ القاموسيّ، المتمثّل بالإشعاع/ الحرارة/ الضّوء، ليجعلنا أمام بنية استعاريّة كبرى تؤطّر كلّ الرّواية، وتشتغل في مدارها، وهو يتحوّل من خلال السّياقات النّصيّة، إلى استعارة ترميزية لمعنى الحقّ/ الحياة/ والمسار الواضح الّذي لا يحتمل التباس. سيؤكّد هذا المعنى السّياق الحكائيّ المشتبك بالمسار

الاستعاريّ، من خلال شخصيّة بطل الرّواية كمال السّاهر، في تقاطعها مع كثير من الشّخصيات الرّئيسيّة الواردة، تحكي معه، وله حكايات النّضال الوطنيّ، فيتولّد تقاطعٌ استعاريٌّ يتبلور في مقولة مفادها «خطّ المقاومة شمسٌ وحقّ»، بل هو حياة الوطن/ الأوطان، متى تعرّض للاعتداء عليه.

تصبح الرّواية بذلك، استعارة تمثيليّة كبرى ننتقل من خلالها، من مستوى المعنى الضيّق وهو الضوء والحرارة والإشعاع، في جملة العنوان المجتزأة التّركيب (طريق الشّمس مسند أو مسند إليه في تقدير محذوفين: أولهما قبليّ والثّاني بعديّ. الأوّل على اعتبارها خبراً لمبتدأ محذوف، فيكون التّقدير: هذه أو هي طريق الشّمس/ وثانيهما على اعتبارها مبتدأ حذف خبره فيكون التّقدير: طريق الشّمس هي المقاومة)، إلى مجال أوسع يتمثل في صيرورتها طريق الحياة، بل طريق الحقّ الّتي تظهر عندما يقرّر المرء السّفر إلى الحبيب (أيّاً يكن)، «فلا يستوحشها لقلّة سالكيها» (زراقط،2022: 9)، فهي طريق الشّوق المساوي للعشق، بوصفه فضاء العيش الحقيقيّ، والفناء في الآخر، أو في سبيل الآخر، طريق الحق/ العشق هذه هي طريق الشمس، وهي نقيض «عدوِّ الشمس» المتمثل، في الرواية، في العدوّ الاسرائيليّ المحتلّ، وفي عملائه، وفي كل من يقطع طريق الحياة/ الشمس على سالكيها، تفرض قوّتها من وضوح الرّؤية/ المسار، وهو المجال التّصوريّ الأساس الّذي تنطلق منه الرّواية.

تظهّر الاستعارة/ التّرميز قضيةَ الوعي البشريّ من خلال الأدبيّ وعبر علاقتِه بالوجود، وبالواقع الاجتماعيّ ربطاً بمقولة كارل ماركس Karl Marx «ليس وعيُ البشر هو الّذي يحدّد وجودهم، بل إنّ وجودَهم الاجتماعيّ هو الّذي يحدّد وعيهم» (لوكاتش، 1979: 60). ف»طريق الشّمس» تمثّل، باعتبارها خطابًا، كيفيّة خدمة الخطاب للرّؤية/ الأيديولوجيا الّتي ينبثق منها القول، بحيث يشكّل الوطن بأبعاده الدّيموغرافيّة، والسّياسيّة البؤرة التي تعبر من خلالها الأحداث والأشياء والأشخاص، وكلّ من وما يسهم في تكوين عالم النّصّ الرّوائيّ، لهذه الرّواية، بحسبانه نتاج «فكرةِ الوعي التّاريخيّ للذّات الجمعيّة» (تليمة، 1973: 3)، و مبعث الأيديولوجيّ الّذي يضمره الرّوائيّ، حيال العالم المحيط به، إذ يعيد كتابته فنيّاً متوسّلاً لعبة الدّلالات ساعياً، عبر تقنياته السّرديّة، إلى بلوغها في نصّه، وإلى تجسيدَ الإجحاف التّاريخي الذي تعرضت له منطقةٌ جغرافيةٌ محددةٌ من الوطن، هي منطقة جبل عامل، والإضاءة على محاولات التجهيل والاستضعاف لساكنيها، بل تركهم لمصائرهم، وللمعتدي الصهيونيّ يحاول المرة تلو الأخرى سلبهم أرضهم، وهدأة حيواتهم وحقهم في الاستقرار وفي الأمان.

- **بنية الرّواية**: تقوم الرّواية بأسرها على واقعة اختفاء «الشّباب» من القرية، في إثر احتلال العدوّ الإسرائيليّ للقرية، واتّخاذه من مقرّ ناديها الاجتماعيّ مركزًا، و»تجنيده» من كان أستاذًا

ومديرًا لمدرستها الرّسميّة، عميلًا أو حاكمًاعسكريًّايسعى إلى إذلال زملائه، وإهانة أبناء القرية، فيستنكر سميح صافي/ الرّاوي المشارك استدعاءه له «لكنّي كنتُ مع الشّباب، ومنهم، سرحان يعرف هذا، فقد كان زميلًا لنا في المدرسة الرّسميّة، وناظراً فيها، ثمّ مديرًا لها، ثمّ غادر، وها هو يعود، ويرسل صبيانه إلى بيتي ليطوّقوه، ويصرخوا بي: سيّدنا، المقدّم، الحاكم، يطلبك» (الرّواية: 14).

تتّخذ الرواية بنية دائريّة تخرج من دائرة السّرد الخيّطيّ الكرونولوجيّ العادي لتتكسّر، بالاسترجاع وتتقطّع بالخطاب، لا سيّما بالوصف الموظّف في أداء الدّلالة، ويبدو واضحاً أنّ زراقط يجوّد لغته، إذ تتميّز بالشّعريّة غير المجانيّة، في غير موضع من السّرد، وتنتهي الرّواية بسرد الرّاوي المشارك سميح الصّافي الّذي افتتح القصّ، يخبر بوساطته ما حدث من غضبة سرحان منه، من بعد استدعائه له، واستقراره وسائر العملاء في القرية، وتحوّل الشّباب في الخاتمة، إلى الالتزام بفعل المقاومة المناوئ لهم «وقَف. صاح: خذوه إلى بيته. ممنوع أن يغادره إلى أن نرى فيه رأينا. عدتُ إلى البيت، وإلى جانبي عسكريّان يسيران، ويتلفّتان مذعورين» (الرّواية: 263).

بذلك يغدو حدث الاختفاء ذريعة سرديّة للدّخول إلى عالم القرية السّعيد الآمن ماضيًا يتقابلُ مع الواقع المضطرب المشوّش باعتداء الإسرائيليّ، على ناس القرية، وبانتهاكه حرمة المكان حاضراً.

تقع الرّواية في خمسةٍ وثلاثين فصلاً، وتنتج العالم المتخيّل ينسجه فيها تعدّدُ أصوات الرّواة الظاهريّ/ وتماثلها في الرّؤية ضمناً، فينتقل التّبئير السّرديّ المشترك المتمثلّ بالحديث، عن فعل الاعتداء، لتتجمع حوله جميع تبئيرات الرّواة بالتّركيز على حيواتهم ومواقفهم وانفعالاتهم، وعلى التّغيرات الّتي ألحقها دخول العدو، إلى دوائرهم المكانيّة، وإلى تدابيرهم الحياتيّة والذّهنيّة. (يصدر كلّ الرّواة الرّئيسيّين في الرّواية: كمال السّاهر [يروي 19 فصلاً]، سميح صافي [8 فصول] منى رشيد [8 فصول])، يصدرون عن رؤية واحدة هي رؤية المثقف اليساريّ المناضل الواعي لمعاناته من جراء: **فَقْد الأرض الفعليّ/ فلسطين+ فقد الأرض الاحتماليّ/ جنوب لبنان+ فقد الأمان/ القرية+ وفقد الدّيمقراطية/ الوطن.**

تتقابَلُ هذه الأصواتِ المتضامنة مع نقيضها الذي صُودر خطابُه المستقل، ليبرز من خلال السّرد والوصف. وتتمكن جميعها من إنتاج التمثيل السّردي للثّقافيّ الّذي تنشئه فنّياً، مولدةً الرؤية أو المنظور الأيديولوجيّ القادر على الجهر بالاختلاف/ التحدي، وعلى بلورة مشروع حلّ يجذّر أصحابَه في المكان، كردّ فعل على التّهديد الّذي ينتهك حرمتهم؛ هذا المشروع، هو مشروع المقاومة للعدو الصهيونيّ، في ظلّ الطّارئ/ الحدث المحرّك: فعل الدّخول عنوة إلى أرض القرية، وهو ما سيؤكد عليه مجدّداً سميح صافي، في سياق حديثه الختاميّ بقوله «مطمئنٌ أنا الآن، إلى أنّ طريق الشّباب سالكة...

كمال الآن يعمل مع المقاومة... اطمئنوا، هم يخافون منّا، ويختبئون» (الرّواية: 264)، مناهضًا بذلك مشروعَ العمالة والانهزام الذي تنضح بحيثياته الرواية، في كثير من فصولها، فتتحقّق فعليّاً اتّجاهيّة الاستعارة المتمثّلة ب: شهوة الاحتلال/ الموت من قبل العدو، والّتي لن تجابهها إلاّ شهوة الحياة/ المقاومة، حيث طريق العتمة والظّلام، سيتمّ تخطّيها بسلوك طريق الشّمس سبيلاً واضح المعالم لنمط العيش الجديد الآتي.

هوّية البطل الرّئيسيّ في الرّواية وبطاقته الدّلاليّة المتكاملة بالتّماهي أو بالتّقابل: يجسّد كمال السّاهر البطل الرئيسي في «طريق الشّمس»، شخصيّة المناضل الوطنيّ اليساريّ الحرّ، والأنموذج الذّكوريّ المثالي في الرواية (هو أنموذج حتى في اسمه، فهو الكمال المرتجى، وهو السّاهر على حماية القرية/ الوطن). هو معلم اللغة العربية، وموادّ أخرى. مثقف يساريّ، يحكمُ منطقَه العقلُ مشكّلًا منارته في الحياة. قارئٌ للقصة وكاتب لها. شاعرٌ مرهف، كاتبُ مسرحية، ومؤدٍ لبعض أدوارها.

يقرأ الفكر العربيّ والغربيّ، ويدعو إلى تمثّلِ الجيدِ منه. يجدُ صلة قرابة بينه، وبين بطل رواية السأم لألبرتو مورافيا، فيتقاطع معه إذ عاش مثله أزمة وجودية مركّبة، ذات جوانب سياسية، فكرية، عاطفية ودينية، وذلك في إثر فشل علاقته العاطفية بمن كانت حبّه في دار المعلّمين، من ثمّ تنكّرت له باحثة عن الأموال والذهب.

شكّلت رسائله المحفوظة عند صديقه وزميله سميح صافي، إحدى وسائط القول في الرّواية، انعكست من خلالها معاناته الوجوديّة تلك، ومعركته مع العبث، ونجاته منه من بعد قراءته للكون بأنظمته الدقيقة العجيبة، وبكائناته الطبيعيّة، ومكوناتها الأخرى التي يستحيل أن تكون وليدة المصادفة فقط، كما يعلن. تمثّلت نجاته بالعودة إلى الدينيّ، من خلال استقرائه القرآن وأدائه الصلاة مشابهاً بذلك، في رحلته هذه الكثير من المثقفين المسلمين المتفكرين الذين أعلنوا الشك، من ثم ركنوا إلى هدأة الإيمان في ظلّ الدّينيّ العقائديّ.

يهتدي، فيجد أنّ إحساس الفقد الإنساني مبعثه فقدُ الإنجاز» وفقدُ الانتصار، وتحقيق الذّات الشّخصية والوطنيّة...المهمّ أن تمتلك المعرفة، وأن تنتج معرفة تصوغ مشروعًا، فتقترن الأفعال بالأقوال» (الرّواية: 65-66). تماهى في شخصه الخاصّ/ والعام، الدينيّ/ والدنيوي، الفكريّ/ والفني.

ينحاز إلى الخط المقاوم بوعي وبتصميم، في انتقادٍ مضمر للانسياق الأعمى إلى التّقليد والانصياع» قلت لهم: أنا معكم، قالوا: نحن معاً أقوياء، سنعوض الفقد، ونمحو الهزائم والخيبات» (الرّواية: 67)، حوار قصير يُجريه مبرزاً ضمير الأنا/ والأنتم المتكلّم الجمع يعلن من خلاله، التصدي والشبابَ لمقاومة العدو/ الموت.

هذا الموت الّذي جعله الخطاب السّرديّ متقابلاً، وعنصر الإيمان بالحياة التي تقتاتها الحرب، ويفسدها ما تفرزه من

علاقات رسميّة مزيّفة هشّة، فتتولّد الرؤية أو وجهة النّظر التي يصدر عنها الكاتب، **بنكهة أخرى** وتتبلور سعيًا واعيًا من قبل شخصيّات الرّواية ومن قبله، إلى تعرية واقع الدولة المتخاذلة عن حماية أبنائها، وفضح المسكوت عنه، من ممارسات بعض موظفيها (المدراء+ المخابرات + العسكر) في بيئات المجتمع اللّبنانيّ الحدوديّ المتروك، لوعي أبنائه وحبّهم له من جانب، وللاعتداءات الصّهيونيّة المدّمرة الباغية من جانب آخر. ونحن نقع على تناصّ واضح في هذه الجزئيّة، مع الرّوائيّ جبّور الدّويهيّ[1]، من خلال الحديث عن تعسّف العسكر والمخابرات، في تعاملهم مع أبناء حيّهم، في روايته الّتي حملت عنوان «حيّ الأميركان».

(1) هو جبور بن بولس الدويهي، روائي وأستاذ جامعيّ لبنانيّ (1949-2021م.)، ولد في بلدة زغرتا الواقعة شمال لبنان قرب طرابلس، نال في هذا العام لقب «روائيّ الحياة اللّبنانيّة». اختيرت رواياته مطر حزيران، وشريد المنازل، وملك الهند ضمن القوائم القصيرة لجائزة البوكر العربية، ونالت الثّانية منها جائزة حنا يواكيم للرّواية اللبنانيّة، وحصلت على جائزة الأدب العربي الشّاب من معهد العالم العربيّ بباريس، وهي جائزة «تُمنح لكاتب عربيّ نظير عمل أدبيّ كتب باللّغة الفرنسيّة، أو تُرجم إليها من اللغة العربيّة «. صدرت الطّبعة الأولى من حيّ الأميركان، العام 2014، عن دار السّاقي في بيروت. ورد في مقابلة مدوّنة خاصّة، أجرتها هدى عيد مع الرّوائيّ جبّور الدّويهي، في مقهى لينار/ بيروت الأشرفيّة، في تمام السّاعة العاشرة، من صباح يوم الجمعة الواقع فيه 14 آذار 2014.

تتماهى مع شخصيّة كمال السّاهر، أو هي تكمّلها شخصيّة الأنثى الفاعلة تمثّلها «منى شديد»، كأنموذج دالّ هو أنموذج الأنثى المتعلّمة القويّة. تشكّل منى المسيحيّة المولد والنّشأة شخصيّة نامية في الفضاء السّرديّ الرّوائيّ، فقد تعرّضت للاعتداء عليها من قِبل أستاذها، وهي تنهي دراستها الثّانويّة، ما أحبطها وولّد انكسارًا في قلبها، لكنها تابعت حياتها، وذلك بفضل احتضان أسرتها لها، ودعمهم لمسيرتها. من ثم انخرطت في سلك التّعليم تمارسه بإخلاص وبمسؤوليّة، وقد أُعجبت بكمال بل أحبّته منذ رأته، وانجذبت إليه رافضة تصديق اتّهامات الناظر، والمدير له، بالعصبيّة وبالطائفيّة منحازة بذلك، إلى صوت العقل الذي لا ينجرّ إلى تصديق الأكاذيب» لا، هو ليس طائفياً، ثم كيف يكون طائفيًا متعصّبًا ويساريّا متطرفًا؟ لا ليس متعصّبا. يحكي عن الزّعيم أنطون سعادة كما كنت أسمع أبي ورفاقه يحكوون عنه» (الرّواية: 52).

مارست منى بالإضافة إلى مهنة التّعليم، فعل التّرجمة متعاونة مع كمال، وذلك بفضل صديقتها سهام، وصارت إنسانة مثقّفة وأديبة في ختام الرواية، تكتب القصة وتسير بانسجام وبتكافؤ، في طريق تأسيس أسرة قويمة، مع حبيبها المسلم كمال.

كذلك تتقابل شخصيّة كمال وشخصيةَ العميل سرحان ذيب كأنموذج دالّ أيضًا، يطغى البعد الاستعاريّ على تسميّته، فهو «الذّئب» في ترميز واضح، إلى الشّرّ الكامن في داخله، يحفّزه على أن يسرح

في البلاد، ينهش من يتمكّن من الوصول إليه. وسرحان هو الأستاذ الّذي كان زميلًا سابقًا، لسميح وكمال في مدرسة القرية الرّسمية، من ثم صار ناظرًا فيها، ثم مديرًا لها، وغادرها لاحقًا ليعود إليها، عندما احتلّها جيش العدو موكلًا إليه أمر إدارتها متّخذًا على لسان صبيانه الّذين طوّقوا بيت سميح، وقد راحوا يصرخون به، لقب الحاكم «سيّدنا المقدم، الحاكم، يطلبك» (الرّواية: 14).

يتحدى سرحانُ هذا كمال في شخص سميح، يسأل – سؤالاً مجهورًا/ مضمراً من بداية الرّواية إلى ختامها- عن المكان الّذي ذهب إليه كمال متخفيّاً عن الأنظار من بعد دخول جيش الأعداء إلى القرية يبغي ملاحقته، هو وخطيبته منى.

يحتلّ نادي القرية الثقافي الذي بناه «الشباب»، وجهّزوه منعشين الحياة الاجتماعيّة/ الطّبيّة/ الثّقافيّة في القرية من خلاله، مفسداً إياه، ومشوّهاً بابه، وجدرانه، ومحتوياته. مخبرٌ، جاسوس، عميل، محتال خطير، يتحدّى سميح،كمال، وكلّ الشباب «ها أنت أسيري أخيرًا... ناديكم هذا صار مقرّنا، نحن الذين تسمونهم عملاء، وكتبكم هذه سندوسها بأقدامنا، وأنتم سندوسكم» (الرّواية: 16). وقد نضيف شخصية كلّ المتآمرين على القضية الفلسطينيّة، وعلى شعبها من بشر، ومن اتفاقيات أساءت إلى حقهم في أرضهم السّليبة، تلقي الرّواية ظلالاً كاشفة عليها، في غير موضع.

واقعٌ مشتبك سيضطر كمال/ الرّاوي المشارك، إلى التّحايل عليه،

بكلّ وسائط الكتابة بهدف إدانته، لأنه تسبّب بإفساد كلّ المقاييس المسلكية القويمة. لذلك نجده يستعين بصديقه المسيحيّ سامي، وبتحقيقه الصحفيّ، وبتقرير إيرفد، ويوظّف القصص الهادفة يضمّنها السرد (قهقهة إبليس أنموذجاً)، وينتقي الأفلام ذات الرسائل، ويستضيء بالمسرح، من منظور شخصيّات الرّواية، فيكون «الأدبيّ» وسيلةَ المحاكمة لمن أسّسوا نوعاً جديداً من الزّعامة «الإقطاع/ السّياسيّ» الّذي بدا استكمالاً للإقطاع/ التّقليديّ السّائد ماضياً، مثّله أنموذج البيك في الجنوب؛ أنموذجٌ لم يبدُ مكروهاً، كما قدّمته الرّؤية السّرديّة، بل زعيماً مثيراً للخوف حيناً، وللإعجاب والتّعاطف أحياناً.

اعتلال المرجعيّ وحتمية المقاومة/ النّضال: تفضح زمكانيّة الرّواية التي (تجري أحداثها، بين قرية لبنانية جنوبية حدودية وبين بيروت، في ستينيّات القرن الماضي، أي في الآونة التّاريخية الّتي تلت هزيمة ال 67) الواقعَ المجتمعيّ/ المرجعي الذي يتم استدعاؤه في المسرود الفنّي، بأبعاده: الإنسانيّة، الاجتماعيّة، والسّياسيّة؛ وهو واقع يحكمه، في «طريق الشمس»، عاملا تضادّ أساسيّان هما:

أ. الانتماء إلى الوطن/ الاعتزاز بالهويّة اللبنانية العربيّة/ والتّجذّر في الأرض

ب. التّنكر للهوية/ خيانة الوطن/ والعمالة لصالح عدوه.

تولي دراسة شعريّة السّرد اهتماماً بالخطاب الرّوائيّ، وتبحث

في «زاوية الرّؤية»، أو «المنظور» وذلك بحسبانه «مكوّناً مركزيّاً من مكوّنات الخطاب» (يقطين، 2005: 382). إذ يشكّل المنظور عمليّة اختيار يجريها الرّاوي في ترتيب البرنامج السّرديّ، لاستحالة تقديم أي حدث روائيّ إلاّ عبر رؤية معيّنة، لذا سيمثّل الرّاوي الأداة أو التّقنيّة الّتي يستخدمها الرّوائيّ، لتقديم عالمه المصوّر، ولأنسنته، حيث سيتحوّل العالم الفنّيّ، بوساطته، من تجربة إنسانيّة واقعيّة، إلى إبداع ينمو في حضن الّلغة مفيداً من معطياتها، ومن شعريّتها.

لقد حملت أصوات الرّاوة/ الرّاوي، في هذه الرّواية، غيرَ قضية، وغير منظور للنّاس الجنوبيّين المقيمين في القرى الحدودية إقامة دائمة، أو لبعض أبنائهم الساعين في طِلاب العلم، والمنتقلين من حضارة الأطراف والهامش، إلى حضارة المدينة : الجامعة/ ومناهل الثقافة، العاصمة/ العمل (دار النشر)؛ أولئك النّاس الّذين تفتّح وعيهم، كما تاريخهم، على الاعتداءات الصهيونية المتكررة، وعلى الحرب السّجال،على فكرة النضال سبيلاً أوحد لحماية الأرض والعرض والأبناء، فلم يبق أمام المستنيرين منهم «الشّباب» كما تسميهم الرّواية، سوى ابتكار وسائل الصمود يجابهون بها العدوّ، ويهزمون بوساطتها، «ضعاف النفوس» المنحازين إلى الخيانة (العملاء)، يتمّ ذلك، في ظلّ دولة تهمّش الأطراف، وتمارس ازدواجية، في التّعامل مع الأبناء المواطنين» تحدث تقرير بعثة «إيرفد» عن الفوارق الطّبقية بين الّلبنانيين، وعن تفاوت النّمو بين المناطق، وقدّر الأمريكيّ غوردون

دخل الفرد في الأرياف ب 151 دولار، وفي بيروت ب 803 دولارات» (الرّواية: 175)، هذا التّقابل في «الوعي» أنتج تنوّعاً في الرّؤى، وفي الأصوات الّتي يمكن إدراجها وفاق الشّكل التّالي :

- الصوت المتمرّد المقاوم (شباب القرى الحدودية+ المتعلمون المتفكرون+ الفلسطينيون الفدائيون+ أسرة بيسان المكوّنة من الجد+ الأب + الإبن)
- الصّوت المنساق الخائن (سرحان ذيب وجماعته)
- المعلم المصلح الرّاعي للأجيال (سميح/ كمال/ منى/ ريم)
- المعلم المضلّل للأجيال (النّاظر/ المدير/ سرحان)
- الصوت المعتدل المنفتح المستنير (الشيخ علي)/ (سامي الصّحافي المسيحيّ + والد منى البعثيّ المسيحي)

يكشف السّرد، جانباً من جوانب الأيديولوجيا، أو المنظور الّذي يضمره الرّوائي/ الرّواة، حيال الوطن المأزوم ما بين «غيوم قاحلة لا تمطر داخل البلاد، وغيوم مدمرة من وراء الحدود» (الرّواية: 69)، ما استدعى الولادة التّاريخية للمقاومة ولنقيضها، والتي ظهرت بعض نماذجها عبر شخصيات الرّواية، وهذه أبرزها:

- شخصية المقاومة (شخصية معنوية)، تمثلت من خلال المقام/ المسجد يعود إلى الولي الّذي قاتل الصّليبيين فذهب الغزاة «وبقي أبناء البلاد، وبنوا للوليّ مقاماً، وشيّدوا له هذا المسجد»

(الرّواية: 29)/ المختار الحاج محمد السّاهر الّذي قتل الضّابط العثماني المعتدي، وهذه الحادثة تبرز تناصاً آخر، مع رواية الكاتب اللّبنانيّ الكبير توفيق يوسف عوّاد (1911-1988م): أديب وكاتب وروائيّ لبنانيّ راحل. درس في كلّية القدّيس يوسف في بيروت، ثمّ واصل دراسته للحقوق في جامعة دمشق. له الكثير من المؤلفات الرّوائيّة والقصصيّة والشّعريّة. صنّفت روايته «طواحين بيروت» واحدة من أفضل مائة رواية عربيّة).(www.Marefa.org)

«طواحين بيروت» من خلال حادثة (قتل الضّابط العثماني، حيث قام الكاهن «أبو طاقية» بتصفية الضابط العثماني لأنه اعتدى على أرض الكنيسة، وعلى صورة السّيدة العذراء فيها).(**عوّاد، 1972: 217**) على أرزاق أهل القرية، محاولاً خطف فاطمة إحدى فتيات جميلاتها «فدفنه أهل القرية في المكان الّذي قتل فيه، وسمي «قبر الأرنويط»...وراح الأتراك، وبقينا» (الرّواية: 32)/ الثائر أدهم خنجر الّذي قاوم المحتل الفرنسيّ «فاستقبله الشباب بالحَورَبة، عندما وصل ليشارك في مؤتمر وادي الحجير» (الرّواية: 33)/ الثّائر صادق حمزة الذي شارك في المؤتمر نفسه/ وصولاً إلى جيل الشباب، أبناء الفلاحين والعمّال الّذين حفر أجدادهم وآباؤهم الصخر ليبقوا في هذه البلاد، ويعمّروها ويحموها. ينطق برؤية هؤلاء كمال المناضل المثقف اليساري المنفتح على

الآخر، والمؤمن بالعقل الناقد الواعي الحاضن لمسار الأجيال الواعدة «لسنا أبناء بكوات، ولا أبناء وجهاء...علينا، نحن الواعين أحوالَ واقعنا، أن نواصل طريقهم... طريق الحياة، طريق الشمس لمقاومة عدو الشمس» (الرّواية: 34) خطاب يكشف دلالة العنوان وشعريّته تماهياً ومضمون الرّواية.

ولعلّ بيسان هي الوجه الآخر المتمّم لمنى، إذ برزت أنثى مناضلة بالفعل الحزبي، وبالقتاليّ المنتظم تحت راية العمل الفدائيّ، بالتقابل مع منى التي بقيت في خانة النضال الاجتماعيّ/السلميّ. بذلك نحجت الرواية في تقديم أنموذج المرأة المقاومِة/تسهم في مسار مجتمعها، غير مكتفية بالدور التقليدي المتعارف عليه، أي دور الأم الراعية بوعي لأسرتها، ودور الأخت المُحبّة لأخيها، والمتابِعة لنتاجه الثقافيّ تقرؤه في منزل والديها.

- شخصية الديني الصّالح المنفتح على الآخر: لعلّ أبرز ما ميّز شخصيّة رجل الدين في هذه الرّواية هو اعتداله، وانفتاحه على الاجتماعيّ التربويّ، وسعيه إلى إنتاج الوعي لا إلى طمسه، فسميح يلجأ إلى الشيخ للاستعانة به، يناهض بوساطته الأهالي الذين رفضوا فكرة إعطاء كمال دروساً خصوصية لأبنائهم، خوفاً منه ومن أفكاره المتحرّرة، ومن تحريضه لهم على البيك «ويحرضهم على سيدنا البيك، لازم البيك يعرف كل شي، وينقله من هنا» (الرّواية: 119).

يعتبر الشيخ أصحاب هذا الخطاب مضلَلين، ويتعهد بتوضيح حقيقة الموقف لهم مستعيضاً عن الخطبة في المسجد، بالحديث المفصّل معهم عن المدرسة، وعن هدف كمال من الدّروس الخصوصية المجانية التي اقترحها، لإيمانه الحقيقيّ بأن «المعرفة نور» وهداية، منتقضاً ضمناً سعيهم إلى نيل رضى الإقطاع السياسي يمثّله البيك، ورافضاً شكر والد كمال لدفاعه عن ابنه، وهو يؤكد أنّ الشكر إنما يكون لله سبحانه وحده. بالإضافة إلى انزعاجه من فكرة وجود أربعة وعشرين تلميذا بلا صف يحضنهم، فيطالب بفتح الصف الأول المتوسِّط في مدرسة القرية، و يبارك لكمال زواجه من منى المسيحية، مسترشداً بفعل الرسول من ناحية، وبسيرتها التعليمية الطيبة من ناحية أخرى.

- **الصّياغة السّرديّة والجماليّة الدّلاليّة المولّدة**: إنّ الرّغبة في قراءة أسباب ظهور الفعل المقاوم، من خلال وضعيات كثيرة يستحضرها السّرد بعفوية وبساطة، سمح ببثّ الأيديولجيا في الحدث، وفي تصوير الأشياء، وفي الكشف عن الطّبائع والسّلوكيات، وقد تسرف الرّواية أحياناً في توظيف الموروث الشّعريّ لتستحضر الموروث النّضاليّ، إلاّ أنّ نصّها يتحايل على نفسه، من خلال تغيير «الضّمائر»الّتي تتولّى السّرد، وهي وسيلة مثلى تمكّن من تغيير زوايا الرّؤية، لتُقصي الصّوت الحقيقيّ المركزيّ المتحكّم في مسارات النّصّ الرّوائيّ، فهي

لا تتردّد في تنويع الأصوات السّاردة صراحة أو ضمناً، ليس بهدف نزع البطولة عن كمال، وإنّما لتكشف عمّا لا يراه في الآخر، أو في الفلاّح، أو في الدّينيّ، أو في الأنثويّ...

لذلك تتعدّد الأساليب الموظّفة، في هذه الرّواية، وتتداخل، ما بين أسلوب مباشر، وأسلوب غير مباشر، وأسلوب مباشر حرّ، وأسلوب غير مباشر حرّ ومناجاة وحوار ثنائيّ، فتتداخل هذه الأساليب وتتماهى مشكّلة هوّية المسرود الحكائيّ ولغته الخاصّة مقارباً بل موظفاً الأبعاد الجماليّة الإيحائيّة، في كثير من الأحيان. نقع في الصفحة الأولى من الرّواية على خطاب مباشر = مناجاة تلت السرد تموضعَ من خلالها الرّاوي/ سميح الصافي، في موقع الشّخصيّة، مناجياً نفسه بشعرية مؤثرة «إلى أين أذهب؟ وكيف؟ أسرتي كبيرة، ولا مال كاف معي... مساكب التبغ أينعت، والأرض التي تنتظر الشتلات الخضراء حُرثت، وحقول القمح والحبوب الأخرى تنتظر عناق أشعة الشمس لترتمي في أحضان الفلاحين...» (الرّواية: 13) مستحضراً صوت الفلاحين الّذين يعنون بالأرض.

يسرد كمال محاولاً تصوير قلق الشيخ عليه من البيك والآخرين، من ثمّ يؤدّي حواراً ثنائيّاً دالاً = خطاباً مباشراً بين كمال والشيخ، «قال الشيخ: ليس من السهل أن تكون من السالكين (أي لطريق الحق)، بنادق الصيادين تكثر في هذه الأيام/ قلت: أحاول، والمهم، إن كنتُ عصفوراً يطاردني الصيادون أن لا أفقد ريشي» (الرّواية: 235)

تتولّى منى السّرد خلال، مشاهدتها وكمال فيلم «الباب المفتوح» لفاتن حمامة، مصورةً اقترابه منها، وبوحَه بحبه لها، فنجدَ أنفسنا أمام انسيابية شعرية قائمة على المساءلة وعلى تلقي الأجوبة المكثفة «شوق وشوق ما يساويان؟/ العشق/ ما العشق؟/ انجذاب القلب إلى الجمال/ ...» (الرّواية:223) سيستمرّ هذا النّسق من الانتقال الفجائيّ، في كلّ الرّواية، ما يشي بملازمة الصّوت الحرّ للسّرد والوصف في كلّ فصولها. ..

يعكس هذا النّسق من القول الّذي تنوّعت أساليبه التّعبيريّة، تنوّعاً على مستوى الإدراك، يمنح السّرد حيويّة ومسرحة، فيكشف نفسيّات شخصيّات الرّواية وأصواتها المضمرة والمعلنة، وفي مقدمتها صوت الكاتب الذي يتبنى في القصّ الفني هويته/هوية المربيّ والمعلّم المثقّف التي مارسها في عالمه المرجعيّ.

فهو لم يكتفِ بتعرية الطّبقة السّياسية التي أجهضت التجربة الشهابية، متيحة للعدو أن يتجرأ ويعتدي، بل تلمّس مشاهد الصراع الخفي والمعلن بين اليمين واليسار اللبنانيّ، وترددات ذلك على أبناء الوطن، من خلال الإحالات المتكرّرة إلى الفضاء المرجعيّ العامليّ الذي نبتت من تربته الأحداث وتوالت. فضاء واقعيّ ينهض قبالة العالم التّخييليّ الّذي سعى الكاتب إلى إنتاجه، إذ يكتب روايته. فيولّد بذلك إيهاماً بتقابل عالمين داخل النّصّ الرّوائيّ: عالم أبناء الجنوب الواقعيّ، وفيه العدوان الصهيوني المتكرر وأزيز الدبابات،

وهدير الطائرات، والمقاومون والخونة، وله زمكانيته الرّيفيّة الجنوبيّة والمدينيّة الهامشيّة. والعالم الرّوائيّ التّخييليّ الّذي سعى الكاتب، إلى ابتكاره، وتأطيره وإمتاع القارئ بملاحقة نسيجه المشبع بالحبّ والغزل والجمال والشعر وبالمحكيات المحلية، وإدراكه لمكوّناته وتقنياته.

بذلك تكون الذّات/ الفرديّة قد نجحت في تحقيق سعيها المضمر، في تحويل الكتابة صوتاً للجماعة المحلّية اللّبنانيّة الّتي تنتمي إليها، ومرآة لذاكرتها ولتاريخها؛ لعلها تتمكن من فعل الحماية من الضّياع، ومن تحقيق التحدي لفعل الحرب، ولسطوة الزّمن الّذي يفتك دائماً بابن الإنسان.

استنتاج: إنّ كاتب أي عمل أدبي يتطلّع دائمًا إلى تكامليّة فعالية نصّه من خلال مشاركَةٍ ناشطة، يؤدّيها قارئ/ متلقٍ، يسعى إلى حلّ الشفرات المستخلصة التي غالباً ما توظف في النصوص، بقصد التّمويه والانحراف عن المعنى القاموسيّ لها، ما يتوافق والقراءةَ الدّلاليّة الاستبطانيّة المفتوحة، لكونها لا تنتهي إلى معنى محدّد، ولكنّها تعكف على ملاحقة المضمر الدلاليّ، في جميع تمظهراته ومستوياته التّرميزية والتشفيريّة، وذلك «على اعتبار أنّ كلّ نصّ له متصوّر ذهني غائب، أو وهميّ في وعي المتلقي، يتشكل لديه من تراكم الخبرات القرائية، ومن المخزون الذاكريّ، وما تضفيه قدراته الإبداعية من خلق وابتكار» (فيدوح، 2012: 146)

ترى القراءة التّأويليّة، إلى مُضمر عبد المجيد زراقط، في روايته «طريق الشّمس»، نفيَه حصريّةَ الفعل المقاوم بفئة أو بطائفة أو بدين، فهو يجاوزُ هذا التّحديد المجحف إلى الوطنيّ المشترك، وإلى الإنسانيّ الأقوى (سواء كان رجلاً أم امرأة) صاحبِ الحقّ الّذي يُقدم ولا يتردّد، وهذا هو ما ينهي به روايته «فالأقوى هو صاحب الحقّ الّذي لا يستوحش الطّريق إليه» (الرّواية: 263)، فالوطن أكبر من كلّ الطّوائف، وأعظم منها لأنّه الجامع الحقيقيّ الّذي يجعل من الكلّ واحداً ومن الواحد كلّاً، «إذا تطلّع صوب السّفح عدوانُ» (عقل، 1974: 68).

وقد ظهر الصّوت/ الأصوات، في عالم السّرد، عارفاً مثقّفاً ناقداً وقادراً على متابعة المجتمعيّ/ المحلّي، والعربيّ بأحداثه السياسية البارزة كهزيمة 67، اتّفاق القاهرة وتداعياته لا سيّما، على مناطق لبنان الجنوبيّة التي شهدت نشاط الفصائل الفلسطينيّة المسلحة، وكموت جمال عبد الناصر الّذي هز الوجدان العربيّ... وما إلى ذلك من أحداث، وبحث عن وضعيات وأحداث تستوعب تلك المعاني، وتمنحها حيويّة الحدَثيّة وتشويقها.

جرّب الرّوائيّ زراقط أسلوباً سرديّاً نقل بوساطته روايته من التّسجيل العفويّ لمعطيات الفعل الإنسانيّ، في أبعاده الديموغرافيّة والأبستيومولوجيّة، إلى محاولة تأسيس رؤية فنّيّة اعتمدت أساليب سرديّة متنوّعة، ووسائط قول مختلفة تمتحُ مضامينها، من فهمٍ

إشكاليّ لحقيقة وجود المقاومة، ومحاولة إضفاء البعد الإنسانيّ على تمظهراتها، منبّهاً إلى ضرورة الإقرار بهوّيةِ وبأهميّةِ المقاومة الوطنيّة المتنوّعة (المسيحيّ+ المسلم) (اليساريّ+ البعثيّ + المتدين)، حالها في بدايات ظهورها على التّراب اللّبنانيّ، مؤكّداً أنّ الحرب سواء كانت لعبة أبناء الوطن أم افتراء أعداء الوطن، سواء تبدّت وهماً بخلاص، أم محاولة بحثٍ عن عدالة موهومة، ستبقى شرًّا يدفع المواطن ثمنَه بفقده استقراره، وشعوره بالأمان، في سبيل الدّفاع عنه، لذا عليه ألّا يسقط في أنانية الاستئثار، وفي قسوة الإقصاء أو الإنكار.

– 6 –

الخيال العلميّ ما بين الوقائعيّ والاستشرافيّ في رواية «نزوح» لحبيب عبد الرّب سروري

دعوة إلى العناية بكوكب الأرض:

يتوسّل حبيب سروري[1] في روايته «نزوح»، الخيالَ العلميَّ باستدعاءاته المتنوّعة، يقول بوساطته مضمرَه الفكريّ، منتقدًا فسادَ أهل الأرض، في إدانة منه لتخريب أبنائها بيئتَهم، لصالح ثُلّة من الرّأسماليين، مؤمنًا بقدرةِ الإنسان على تحقيقِ العدل، داعيا إيّاه إلى

(1) **حبيب عبد الرّب سروري** «بروفيسور جامعيّ من الدّرجة الأولى»؛ كاتب يمنيّ مولود في عدن العام 1956. ربطته بالشّعر علاقة حميمة منذ صغره. تابع دراسته الجامعيّة في الرّياضيّات في فرنسا العام 1976، اختصّ بعد ذلك، في علوم الكومبيوتر (الذّكاء الاصطناعيّ)، تحوّل عقب حيازته شهادة الدّكتوراه العام 1987، ومن بعد مناقشته أطروحة «التّأهيل لقيادة الأبحاث» العام 1991 إلى بروفيسور جامعيّ بدءًا من العام 1992؛ استأنف تجربته الأدبيّة بعد هذا العام، فكتب روايته الفرنسيّة «الملكة المغدورة»، تلتها مجموعة قصصيّة، ديوان شعر، وعشر روايات باللّغة العربيّة، تُرجم بعضها إلى: الفرنسيّة، الإنجليزيّة، الفارسيّة، الكرديّة...نالت روايته «وحي» جائزة كتارا للرّواية العربيّة العام 2018. يواظب سروري على الكتابة الأدبيّة والثّقافيّة في صحف عربيّة، وفرنسيّة منها صحيفة لوموند، وصحيفة ليبراسيون الفرنسيّتان. استرجع في 5/ 2/ 2024(On line)الرّابط التّالي -cv- habibabdulrab.com/ /:https)

العناية بكوكبه، بدل الاتّجاه إلى القمر. لذلك سعت هذه القراءة التّحليليّة إلى استقراء تمظهراتِ الخيال العلّميّ، وتبيان أهمّية هذا الجنس الأدبيّ فنّيًّا وتثقيفيًّا، لذا يمكن لنا بلورة إشكاليّة البحث في سؤال جوهريّ عن ماهيةَ أدب الخيال العلميّ، وعن كيفيّة توظيف الرّوائيّ هذا الضّرب من الخيال في روايته مفيدة من إجراءات المنهج النّصيّ التّحليليّ وقوامه السّرديّة التّأويليّة السّيميائيّة في سبيل تظهير التّأويل الاجتماعيّ المنتَج، بطابعه الموضوعيّ على تلبِّسه بالفنتازيا أحيانًا، في محاولة إلى إعادة بناء المنظور الفكريّ والفنّيّ والخبرة الذّهنيّة للكاتب.

الأحلام المُشتهاة وحقيقةُ تفاوتِ الذّائقة:

لطالما افتتنَ الإنسانُ بطِلابِ المعرفة، وسعى بحثيثةٍ إلى امتلاك أسرار المشهديّات الكونيّة الكبرى الّتي تتوالى أمام ناظريه؛ وكلّما ازدادت سطوة هذا المخلوق المتفكّر وسيطرته عليها، وتفاقمت ثرواتُه عمدَ إلى تحصيل مزيدٍ من العلم بأسباب تثبيت تلك القوّة، وبكيفيّة ضمان عدم زوالها.

معلومٌ أنّ العلم هو محصّلة بحث الإنسان الدّقيق في نفسه، وفي غيره من الكائنات الأخرى، كما في مظاهر الطّبيعة والكون، على ارتباط دقّةِ النتائج المحصّلة بوساطتِه، بتحقّق دقّة وسائل البحث المعتمدة، أي وسائل القياس، الاستدلال، التّجربة، والاختبار، بالإضافة إلى

الآلات الدّقيقة الّتي قد تستدعيها طبيعة المبحوث وخَصيصته.

لا شكّ بأنّ الثّورة الرّقميّة، وما أفرزته من تطوّرات معرفيّة، تكنولوجيّة، وسينمائيّة حركيّة نابضة قد أسهمت في جملة ما قدّمته من منجزات، في توليد جنس مبتكر من «الكتابة المُشتبكة» ناغَت بوساطتها جمهورًا متعطشًا إلى الجديد المختلف، إنسانُه متلهفٌ دائمًا على فعل المغامرة، لأنّه اعتاد على مَزجِيّة محبّبة ما بين الكلمة، وبين حركيّة الصّورة، والتفلّت من الحدود النّهائيّة الفاصلة للأجناس والأنواع.

وهذا الجنس هو ما أطلق عليه مصطلح «أدب الخيال العلمي»، ولذلك يمكن للقارئ أن يفهم سبقَ كتّاب كبارٍ في أوروبا وأمريكا، والاتّحاد السّوفياتي، واليابان إلخ، إلى إنتاج كمّ كبير من روايات هذا النّوع متماهِين مع الحواضن العلميّة المتواليةِ الاكتشافات على امتداد عقودٍ زمنيّة سالفة، ومع المشهديات العسكريّة المتفوّقة الّتي وجدوا أنفسهم يسبحون فيها، لا سيّما أنّ هذا الضّرب من الكتابة ينطلق من نظرياتٍ وفرضيّات علميّة، ليبنيَ عوالمَه المتخيّلة تاليًا بأدوات أدبيّة، فيعالج في نسيجه السّرديّ موضوعات مغايرة أبرزها: السّفر عبر الزّمن، ظاهرة الأطباق الطّائرة، الكواكب الرّديفة لكوكب الأرض، غزو الكون، البحث عن الخلود...وسوى ذلك من موضوعات برزت في غير رواية، انتمى كتّابها إلى إحدى البلدان الغربيّة المشار إليها.

الجنس الأدبيّ العابر للتّصنيفات:

تتمثّل إشكاليّة الدّراسة في البحث، في مفهوم هذا الجنس الكتابيّ الّذي يبدو حتّى الآن عابرًا للتّصنيفات. فما المقصود بمسرود الخيال العلميّ؟ وما الأسباب الكامنة خلف توالي إنتاجاته في الغرب، وقلّتها في الشّرق؟ وهل يمكن لنا الحديث معه عن جنس أدبيّ حواريّ عابر للتّصنيفات الضيّقة المحدّدة، مع ما ينتجه من عوالم تفيد من الإمكانات العلمية المتنوّعة، وما يفرزه من رؤى علميّة مستقبليّة؟

تبرز في محاولة الإجابة عن بعض الأسئلة المطروحة فرضيّتان: مفاد أولاهما تقول أنّه قد يبدو من غير المجدي بالنّسبة للبعض، أن ينصرف كاتبٌ عربيّ إلى معالجة رواية عربيّة يهيمن عليها الخيال العلميّ، جاعلًا من المنجز التّكنولوجيّ، ومن روبوتاته الذّكية العملاقة أسًّا متينًا يغزل مسروده الفنّيّ من نسيجه، فيتحرّك في ظلاله، بناءً على مشورته، أو اختياره «لكنّ لجنتنا وكمبيوتراتها الذّكية الفذّة اختارته من فتاتين وثلاثة شبّان» (سروري، 2024: 10)، في حين تتصدّر إشكاليّة الأميّة في بعض أنحاء العالم العربيّ، فتتراوح نسبتها في بعض مناطقه، ما بين 25-40٪ (عاصم، داليا، مقال النّهوض بالتّعليم في العالم العربيّ، (On line) الرّابط التّالي: https: / /aawsat.com /home / article، سبتمبر 2016) استرجع 4/ 5/ 2024)؛ في حين تربط الفرضيّة الثّانية بين ضعف الإقبال على الكتابة في النّوع، وبين ضعف الرؤية المعاصرة للتّعليم، تلك الّتي يجب أن تقوم على تحرير الفرد، وعلى

التّمرّس بقيم الدّيمقراطيّة، وقيم العقلانيّة مع الاستفادة من ثورة تكنولوجيا المعلومات ومن ولاداتها المتلاحقة.

اشتباك العلّمي والأدبيّ في المسرود الرّوائيّ:

يشكّل هذا النّصّ السّرديّ/ رواية نزوح نسقًا من طبيعة مختلفة، ذلك أنّ الاستعمال الأدبيّ فيه، واشتباكه مع الاستعمال العلّميّ للّغة، والتّوظيف المقصود لمصطلحاتها، يحوّل اللّسان إلى حاملٍ لدلالات رمزيّة تدفعه إلى تجاوز بعده التّعيينيّ المحدّد؛ وهذا التّحوّل هو الجوهر الرّئيس الّذي يجب الإمساكُ به من أجل الوصول إلى دلالاتٍ أبعد للنّصّ، لا تؤدّيها الكلمات بصورة مباشرة، ما يشكّل مبرّراً للبحث عن معانٍ أخرى غير ما تحيل عليه الكلمات المقولة، لأنّ» كلّ دلالات العناصر المكوّنة للعمل الفنّيّ يجب أن تؤوّل وفق السّنن الأدبيّ» (Roy,200:279). في ضوء هذه الرّؤية، تتبلور أهمّية رواية «نزوح» في كونها منتجاً سرديّاً يتجاوز التّجريب البسيط إلى محاولات التّأصيل للنّوع، عاكساً تطلّعَ كاتبه إلى التّغيير «برفضه القوالب الجاهزة المألوفة، والشّخصيّات النّمطيّة، والأشكال التّعبيريّة البسيطة» (يقطين، 2011: 20) ليعالجَ، من خلال مسروده، إشكاليّة العلم في علاقته بالأدب، على نزوعٍ إلى توظيف الفانتازيا أحيانًا، ينسج في ظلالها لغة خاصّة تجمع ما بين التّراث العربيّ الدّينيّ/ الثّقافيّ، وما بين لغة الحداثة/ التّكنولوجيّة، بمفرداتها وبطقوسها.

الهوّية الملتبسة:

تبرز المكونات السّياقيّة والبنائيّة والإجناسيّة للنّصوص، مداخلَ ضروريّة لبلوغ عالم الدّلالة الّذي يبنيه نصّ ما، إذ تشكّل هذه العناصر» مجموعة من التّوجيهات التّأويليّة الّتي يجب أخذها بعين الاعتبار، في كلّ فعل تأويليّ، وإلاّ تحوّل هذا الأخير إلى كتابة جديدة لا ضابط لها سوى هوى القارئ وميولاته، الصّحيّة منها والمرضيّة، فهذه العناصر تقلّص من عدد المسارات الممكنة، بل قد تحدّ من عمليات التّخيّل عند القارئ ذاته». (Rastier. 1989: 15)

بالمقابل، يبرز التّأكيد على بساطة الفكرة التي تدّعي إمكانية قول شيء ذي قيمة عن النّصّ، من خلال وصف خارجيّ، يكتفي بتحديد أشكال الفضاء، أو الزّمن، أو دراسة نسق الشّخصيّات، وسائر المكوّنات النّصيّة الأخرى فقط، لأنّ القراءات التّحليليّة المتوالية هي الّتي تفتح النّصّ على دلالاته البعيدة، لكونها» تشكّل نافذة التّواصل مع النّصّ، والفعل الملموس الّذي ينتهي إليه مصير النّصّ» (مرتاض، 1998: 175)

وعليه يصحّ لنا التّساؤل عن كيفيّة انبناء خطاب رواية «نزوح»، وما مدى تفاعل القضايا المطروحة في فضائه أو تفكّكها؟ وما هو دور المتلقّي في الكشف عن دلالاته تركيباً وصياغة، وهل تولّدت هوّيةُ ومعقولية الكون الرّوائيّ لهذه الرّواية، من اتّكائه على المرجعيّ الّذي تحيل إليه، أم أنّ مفارقة العالم اللّغويّ ضمن سياقاته، وصياغاته الفنّيّة،

وتأويلاته هي ما يحقّق هوّيته، ويمنحه تمايزه؟

بناء على ما تقدّم سيتحدّد مسار بحثنا، في سعي إلى تقصّي كيفيّة مخاطبة النّصّ قارئَه، وكيفيّة إنتاجه الدّلالات المتوارية من خلال القراءة التّحليليّة التّأويليّة، للمستويات السّرديّة والمعجميّة والسّيميائيّة وصولاً إلى قراءة المستويات الإيحائيّة والتّناصيّة والثّقافيّة الكامنة

الجنس الكتابيّ الجديد، والتّكامليّة المثاليّة لشخوصه في «نزوح»:

نقرأ في لسان العرب، في مادّة «خال»: خال الشّيء خيلا وخيلةً وخيلانا ومخايلة ومخيلة وخيلولة: ظنّه (ابن منظور، 1994:226)، وفي الاصطلاح «الخيال قوّة تتصرّف في المعاني لتنتج منها صورًا بديعة، وهذه القوّة تصوغ الصّور من عناصر كانت النّفس قد تلقتها عن طريق الحسّ والوجدان، فليس في إمكانها أن تبدع شيئًا من عناصر لم يسبق للمتخيّل معرفتها (عتيق، 1972: 119). أمّا العلم لغةً: فعلم يعلم علما نقيض الجهل، ورجلٌ علّامة، علّام، عليم، (www.almaany.com Online).

وعليه فالخيال العلّميّ Science Fiction جنس كتابيّ حديث في الثّقافة الإنسانيّة؛ إنّه نوع أدبيّ أو سينمائيّ تكون فيه القصّة الخياليّة مبنيّة على الاكتشافات العلّميّة التّأمليّة والتّغيّرات البيئيّة، وارتياد الفضاء، والحياة على الكواكب الأخرى www.almaany.com Online)، واصطلاحا هو «مجموعة من الحقائق المنسقّة المتّصلة

بجانب من الكون، أو بمنحى من الشّؤون الإنسانيّة، وهي خاضعة لنظام من النّواميس العامّة، والقواعد الخاصّة، وغرض العلم المعرفة من أجل الانتفاع بالصّواب، والاحتراس من أضرار الخطأ ووسيلته البحث (الجابري، 2002: 21)، فهو يؤشّر إلى نشاط عقلي، يمكن للفرد من خلاله ابتداع وتكوين صوررة ذهنيّة فريدة لأشياء جديدة، في مجال العلوم الطّبيعيّة، وذلك بالاستناد إلى خبراته العلمية السّابقة، وإلى ما تتيحه الإمكانات العلمية الحاضرة، والرّؤية التّنبؤيّة لمستقبل العلم (مرسي، 2014: 137).

من رحم هذا الجنس الأدبيّ، وفي ظلال طقوسه يبني حبيب عبد الرّب سروري الفضاء السّرديّ لروايته «نزوح»، مقيمًا التّوازي بين عنصريْ الحقائق الإنسانيّة الوجوديّة، والحقائق العلمية التّكنولوجيّة الذّكية المتراكمة، وما يتعالق معها من عوالم متخيّلة، يُشيدها الكاتب مَاتحًا من ثقافتين تتذاوبان بانسيابيّة لافتة في وجدانه، وفي فكره، كما في أدوات التّنضيد اللّغويّ الّتي يتبنّى مصطبغةً أحيانًا بتهكميّة ساخرة محبّبة؛ وهاتان الثّقافتان هما: الثّقافة المشرقيّة الدّينيّة التّقليديّة بأبعادها اللّغويّة الصّوفيّة، والثّقافة الغربيّة المعاصرة بأبعادها العلمية الرّياضيّة التّكنولوجيّة والفيزيائيّة، تمكّن من خلالهما من إنتاج نموذجِه الرّوائيّ الخاصّ متقاطعًا مع ما أكّده المنظّر اللّغويّ باختين M. Bakhtine في إقراره إيمانَ النّاقد الألماني شليخل Karl Schlegel من كون «كلّ رواية هي نوع أدبيّ في ذاتها، وأنّ جوهرها كامنٌ في فرديتها

وخصوصيّتها...بل هي خلاصة خليط من كلّ الأنواع الأدبيّة الّتي سادت قبلها» (Todorov,1981:13)

وانبثاقًا من ثقافته الإنسانيّة، نجد سروري يؤكّد منذ الفصل الأوّل لروايته، بَداهة وأهمّية العلاقة الجدليّة الكيانيّة ما بين الذّكر والأنثى، وضرورة تكاملهما لكي يتولّد توازنٌ في الكون، ويكونَ استواء» يحتاج ذلك الغاز الذّكوري إلى هذا الغاز الأنثويّ على نحو عضويّ لا انفصام له، وباتحادهما يولد مصدر الحياة: الماء...فكيمياء علاقة الرّجل بالمرأة انعكاس واستمرار لعلاقات عناصر الطّبيعة» (سروري، 2024: 10)، ممهّدًا من تأكيده على هذه العلاقة، لسّؤال إشكاليّ يمثّل الهدف الخفي للرّحلة الفضائيّة الغازية للكون، وجوهره امتحان القدرة البشرية «على الاستيطان الدّائم، والتّناكح والتّناسل والتّكاثر خارج مجال الجاذبيّة الأرضيّة» (سروري، 2024: 11)، ما يصيّر رحلته المفترضة، مثار فضول وتطلع ومتابعة، بل يجعلها رحلة تاريخيّة «ينتظر نتائجها الجميع» (سروري، 2024: 12).

يقترف سروري مغامرته = الأدبيّة/ العلميّة+ التّخيلية/ الارتحاليّة متوسّلا في سبيل سيرورتها، راويًا مهيمنًا يرسله من داخل كون القصّ، ليقولَ بوساطته؛ هذا الرّاوي هو حديبو (الصّوت الضّمنيّ للكاتب المتخفي خلفه)، يتموضع في القصّ، في موقع «رئيس لجنة الإشراف الأرضيّ» المتابع الفعلي لطاقم مركبة الرّحلة الفضائيّة/ المزدوجة، والرّحلة هي انتقال واحدٍ أو جماعة من مكان إلى آخر لمقاصد مختلفة،

ولأسباب متعدّدة (البستاني، 1988: 564)، فيستعرض من خلاله، كما من خلال أصوات الرّواة الآخرين تظهّرهم «المشاهد» المتوالية في الرّواية، منظورَه العلميّ والإنسانيّ الوجوديّ المتنوّع بتنوّع حواضنه، وذلك وفاق منظومة فكريّة تأمليّة فلسفيّة يعتنقها، ويحاكم الوجود والموجود من خلال أفكارها، معطياتها، ثوابتها، ومنجزاتها.

يتخيّر الكاتب لرحلته مجموعتين من البشر، تتصف كلتاهما بمثالية مطلقة في المشهديّة، وفي طرائق التّفكير المغاير؛ فقوام طاقم المركبة الفضائيّة النّاقلة للرّحلة الأولى XxxXx00F امرأتان هما خَولة وقائدة الفريق مانيارا، وثلاثة شبّان يتمتعون بقدرات مائزة، أي «خمسة جميلون مذهلون غاية الإذهال»، عاشقون للفضاء يمتازون بقدرات عقليّة رياضيّة تكنولوجيّة عالية وبإرادات نيتشاويّة عالية (سروري، 2024: 11)، ستدوم رحلتهم مدّة عامين كاملين، في حين يتكوّن طاقم الرّحلة الثّانية 1W+Yyy4، أو «مركبة العائلة السّعيدة» الّتي غادرت الأرض بعد نصف عام من مغادرة المركبة الأولى، من أفراد من نمط خاصّ، فالطّاقم يضمّ أربع فتيات عالمات يضاهين بدبلوماتهنّ، وبتجاربهنّ الفضائيّة روّاد فريق بيغاسوس، ويجمعهنّ موقف واحد مناهض «لفكرة الإنجاب من دون ذكر»، وعدم الرّغبة في العودة مجددا إلى كوكب الأرض، أمّا خامسهنّ فشاب/ «نبي ونبوّته» ذات طابع مختلف، وهو يفارق زملاءَه في كونه يرغب بالعودة إلى الأرض، من بعد تلقيه الوحي من «جزيرة الوحي»، الواقعة – كما يعتقد- في مكان

ما في الفضاء»(الرّواية: 61)، ليكون مستقبلا خلاصًا للأرض من كلّ أوجاعها وكوارثها... تزوّج الرائدات المرافقات له دفعة واحدة معًا، بعد بدء الرّحلة بقليل. تقتصر رحلة الفريق الثّاني على العام ونصف العام فقط.

يضمرُ الرّاوي ومن خلفه كاتبُه، توجّسًا عميقًا حيال «إشكاليّة الحضارة البشريّة الأكثر تهديدًا لمصيرها الوجوديّ» المتمثّلة في ظاهرة «تراجع الإنجاب» (سروري، 2024: 17-18)، لذا يطرح السّؤال المركزيّ الّذي يمثل أحد الدّوافع المحفّزة على الرّحلة المتخيّلة، وهو» هل يمكننا نحن البشرَ، أن نضاجعَ ونجامع وننجب ونتناسل ونتكاثر بعيدًاعن نطاق قوّة جاذبيّة أمّنا الأرض؟» (سروريّ، 2024: 12)، وهو سؤال سيغتذي من هوس طاقم المجموعة الأولى بالمغامرة، ومن حبّ الاكتشاف للعوالم الجديدة الّذي تبلور مسًّا محمومًا بالنّسبة إليهم، جعلهم يرون «كوكب الأرض مجرّد نقطة زرقاء شاحبة رقيقة مهترئة، هشّة زائلة، في محيط كونيّ متلاطم» (سروري، 2024: 14)، وسيفيد تاليًا من أنوثة خولة، ومن ملكاتها الغرامية الخصبة، ومن افتنانها المغروس في حمضها النووي بعالم الفضاء الرّحيب، وبالقمر المقيم في أنحائه، وهي الفرصة عينها المتاحة مع رائدات الطّاقم الثّاني.

تسبيب النّزوح والتّمثيل البلاغيّ للعنونة:

يَظهَر العنوان» نزوح» للمتلقي، عنواناً جاذبًا مفتوحاً على تضاديّة

الإكراه والاختيار المطروحة دومًا في الحياة؛ فلهذه العتبة النّصيّة أهميّتها المنبثقة من بعدها الدّال لكون العنوان مؤشّرًا تعريفيًّا وتحديديًّا يسم النّصّ مجملًا، ويؤدّي ببعده الدّلاليّ والإيحائي دوراً مهمّاً في عمليّة تأويل النّص واختزاله، إذ يقوم بتعيّين طبيعة النّص الذي يَسمه مشكّلا الإشارة الأولى الّتي تواجه المتلقّي فتكون أحيانًا مفتاحًا دلاليًّا يستطيع اختزال المرسلَة.

إنّ في القراءة التّحليليّة لعنوان هذه الرّواية، تأشيرٌ إلى حتمية البحث في العلاقة الجدليّة ما بين عنوان النّصّ ومتن النّصّ، فهذا العنوان يورّي من ناحية «النّزوحات الكثيرة» الّتي تعرض لها المستضعفون اضطهادًا، وظلمًا في أنحاء كثيرة من الأرض، وذلك على مرّ الأزمان والعصور، في تلميح إلى ما شهدَه كوكبُنا من حروب دامية اقتاتت البشر والحجر، ودفعت الكثيرين منهم إلى ترك أراضيهم، وكلّ ما لهم عليها،) هذا ما حصل في اليمن موطن الكاتب الأصليّ)، وما لحق بأشباهه من الدّول الّتي يشهد المؤرّخون لها بالحقيقة المرّة، ومفادها أنّ «تاريخ البشريّة تراجيديّات دائمة، تموت حضارات فيها، وتنقرض من ذاكرة الأجيال أحيانًا، وتفرغ مدن كاملة من سكّانها بسبب الإبادات أو الطّرد أو النّزوح، ويحلّ محلّهم سكان آخرون، لاستبدالهم عن قصد، أوعن غير قصد» (الرّواية:195) في أحايين أخرى.

بالمقابل، يحمل هذا العنوان ترميزًا إلى الطّموح، وإلى إمكانيّة تعبيد سبل العيش في زمن المستقبل الآتي، والسّفر إلى فضاءاته،

بدل الرّكون إلى الاستعادات العبثيّة للماضي/ الثّقب الأسود الّذي يبتلع من يحيا فيه وله، ليتأبّد أسيرَ تكرار لا نهائيّ تنعدم قيمة معه الزّمن/ الحاضر، وتفقد فعاليّتها. وما دام النّزوح= نزح ينزح عن بلاده رحل عنها، ونزح إلى مكان آخر (معجم المعاني الجامع ((Online www.almaany.com)، فإنّ دلالة المسار الكونيّ الّذي ستسلكه تلك الرّحلة الغازية للفضاء، والنّازحة عن كوكب الأرض، ستحمل معنى الخروج والابتعاد عن مقرّ السّكن التّقليديّ، والسّعي إلى نشدان فضاءات أخرى أكثر تلبية لطموحات ابن الإنسان، لاسيّما لروّاد الرّحلة الأولى المفتونين منذ نعومة أظافرهم بالتّطلّع إلى القمر، وبتأمّل النّجوم والفضاء، والمسكونين بشغف ميتافيزيقيّ «لا حلّ له إلّا بالرّحيل إلى أعماق السّماء، لثقب أسرارها، بترويضها، والتّجوّل في أحشائها...فالكون مملكة الإنسان، والفضاء هيكله» (سروري، 2024: 167).

هو خروجٌ مقصودٌ يتبدّى منذ بداية الرّحلة، رشيقًا حيويًّا نابضًا بالحماسة، وبفرح الشّباب وانطلاقهم، تغزله لغة الكاتب الفتيّة النّابضة، إلاّ أنّه يبقى مرتبكًا يعرُوهُ اضطرابٌ بفعل الاسترجاع الّذي يمارسه «رئيس لجنة الإشراف الأرضيّ» ربطًا بالأماكن المرجعيّة الّتي ينتمي إليها، إذ تكشف التداعيات، وتلك الاسترجاعات أنّ هاجس البحث عن موضع استيطان جديد مبعثُه بالإضافة إلى «شغف الاكتشاف»، «اليأسُ من عالم أرضيّ معتلّ»، كثرت أوبئته وعمّ فساده،

فصار طاردًا لأبنائه، ومحفّزا لهم على فعل الرّحيل. والسّبب في ذلك، انهماكهم بالحروب على أنواعها، بحيث صاروا يقضون حيواتهم يتقاتلون، ويكرهون بعضهم بعضًا مسخّرين المنجزات العلميّة القيّمة الّتي ابتكروها، معرّضين الكوكب بأسره لخسارتها، ولخسارة كلّ ما أنجزته الحضارة البشريّة حتّى يومنا هذا» أنا استحضر شريط حروبنا اليوميّة التّدميريّة والإباديّة، قنابلنا الذّريّة، روبوتاتنا القاتلة...وأصناف التّعذيب الّذي نمارسه في السّجون طوال التّاريخ...» (سروري، 2024: 63).

وبالعودة إلى المتن المسرود، ستشكّل «الإدانة» لتوحّش البشر بؤرة دلاليّة يطلّ منها الرّاوي على منجزات العلم محتفيًا بها متى أُحسن توظيفها، وواجدًا الخلاص الحقيقيّ من خلالها، ليرتفع على وقعها شعار «اكتشاف كوكب جديد مسالم»، يكون هو التّحقّقَ المتوخّى. لذلك يمكن لنا الحديث عمّا يسمّى وظيفة الرّواية، بحسب النّاقد الفرنسيّ رولان بارتRoland Barthes، لكونها تربط بين الإبداع والمجتمع، فهي أي الرّواية، اللّغة الأدبيّة المتحوّلة من خلال وجهتها المجتمعيّة. إنّها الشّكل المتأثّر بالنّية الإنسانيّة، وهي على هذا النّحو، مرتبطة بالأزمات الكبرى للتّاريخ (Barthes, Le degré zéro : 14).

يُبرِزُ العنوانُ في ضوء ذلك، وهو الجملة الإسميّة القائمة على حذف مبتدئها، قضيةَ الوعي البشريّ من خلال الأدبيّ/ التّخييليّ في علاقته بالوجود، وبالواقع الاجتماعيّ المعتلّ، بحسبان أنّ الوجود

الاجتماعيّ للمخلوق البشريّ هو ما يحدّد وعيه، وما يمنحه قوّة إدراك ما يحيط به، محتّمًا سعيه إلى تحقيق الخلاص من خلال كفاح الإنسان السّاعي إلى الخير، والمتبني لثيمة العشق الصّافي نجاة بل مخلصًا، وهذا ما نضح به إعلان خولة في الخاتمة» العشق نسغ الرّوح، والتّقدّم الحقيقيّ هو ثراء هذا النّسغ، هو ازدياد العشق الإنسانيّ للآخر، للعالم، للكون» (سروري، 2024 : 253) مبلورًا منظورها الفلسفيّ سبيلاً أوحدَ إلى التّصالح مع الحياة، وإلى تحقيق السّعادة لإنسانها/ الرّماد، السّاعي في رحابها الفانية بإيمان ورجاء.

البعد الاستشرافيّ في الرّواية ومحاولات نَوال الخلود:

تمثّل «نزوح» باعتبارها خطابًا، كيفيّة خدمة الخطاب لوجهة النّظر/الرّؤية الّتي ينبثق منها القول، بحسبانه نتاج فكرةِ الوعي التّاريخيّ للذّات الجمعيّة، ومبعث الفكريّ الّذي يضمره الرّوائيّ حيال العالم المحيط به، بحيث يشكّل كوكب الأرض، والوطن بأبعاده الدّيموغرافيّة، والسّياسيّة إحدى البؤر التي تعبر من خلالها الأحداث والأشياء والأشخاص، وكلّ من وما يسهم في تكوين عالم النّصّ الرّوائيّ لهذه الرّواية الّتي تصوغ قواعدها الخاصّة بها؛ يبيح الرّاوي لنفسه مثلا، وهو يقطع سياق السّرد، أن يخبر القارئ أنّه سيتخيّر أسماء أبطاله، وسيطلق عليهم رموزًا، أو أحرفًا تومئ إليهم» كنت أنوي أن أطلق عليها- خولة- اسم هيلين الّتي تفجّرت حرب طروادة بسببها... إحداهن فيلسوفة سأطلق عليها اسم فاء، الثّانية شاعرة سأسمّيها:

شين...» (الرّواية:15-59)، وكأنّه يمثّل بفعله، ما قاله روجي كايلوا R. caillois يومًا، من أن «لاقواعد للرّواية، فكلّ شيء مسموح فيها، وليس هناك أي فنّ بوطيقي يذكرها، أو يسنّ لها قوانينَ، إنّها تنمو كعشب متوحّش في أرض بوار» (Caillois, 1942: 210)

يعيد الكاتب خلال ارتحاله المتخيّل إلى رحابة عالم الفضاء، تسريد عالمه المرجعيّ فنيّاً متوسّلاً لعبة الدّلالات ساعياً عبر تقنياته السّرديّة، إلى بلوغها في نصّه، وإلى تجسيدَ الإجحاف التّاريخي الذي تعرضت له منطقةٌ جغرافيةٌ محددةٌ من العالم، هي أرض اليمن، والإضاءة على محاولات التجهيل له من قبل سلطاتها تلك الّتي قادته إلى الاحتضار التّدريجي، «فتخثّر في دوّامة ثالوث ثوابته، وتشظّى إثر هيمنة عصاباته السّلاليّة، وصراعات ميليشياته، وحروبه الدّاخليّة الدّائمة مثله مثل دولٍ يحكمها طغاة فاسدون متأبدون، لم تغادر بلدانهم حياة الماضي السّحيق حتّى اندثارها» (الرّواية: 194-195)، وذلك نتاج محاولات الاستضعاف لساكنيها، بل تركهم لمصائرهم، تعصف بمعظمهم الأمراض والأوبئة والمجاعات والفقر القاتل، في كنف عالم مجحف «تناساهم أوّلا، ثمّ نسيهم كلّية وهو يلهث وراء همومه الخاصّة (الرّواية: 195)

تمثّل هذه المشهديّة التّاريخيّة بوقائعيّتها القاسية تغذيةً لنزوع الكاتب في نصّه، إلى عوالم جديدة مغايرة يسود فيها الإنسان العاقل العالمَ مقدّمًا مشهديّة مقابلة، يقودها الخيال العلمي الممزوج

بالحقائق المثبتة، وبالرؤية التّنبؤيّة، كما كتب يومًا جول غابرييل فيرن (Jules Verne 1828-1905) (https://Arts and Culture artsandculture.google.com))، وهربرت جورج وايلز (H.G. Wells 1866-1946)، (الرّوائيّان المؤسّسان لأدب الخيال العلّمي)، وكما يفعل سروري في روايته هذه، حيث ينشئ عالمًا مؤسّسًا على معرفة وافية بالعالم الخارجيّ والدّاخلي، تقترن بمعرفة بالماضي فتتاح له الفرصة ليتنبّأ بالمستقبل، اتّكاءعلى التّجربة العلّمية الثريّة الّتي عايشها، وأسهم في بعض منجزها مؤمنًا «بأنّ معظم ما نعيشه اليوم كان يعتبر خيالا علميًّا قبل سنين فقط» (الرّواية: 68).

يتجلّى المنجز العلميّ الّذي يفتن الكاتب، في مجال صناعة وتطوير الرّوبوتات الذّكية الّتي صارت تنافس الذّكاء البشريّ الفطريّ لبرمجتها بخوارزميات معقّدة، لدرجة يُخشى منها على ذكاء الإنسان مستقبلا، وربّما على وجوده، فتتبلور مشاهد سورياليّة أفرزتها منجزات الحداثة الواقعيّة، استثمر بعضها خيال الكاتب في متن الأحداث، مزاوجًا بينها وبين بعض الموروث التّاريخيّ/ أو الأسطوريّ أحيانًا، حيث يستحضر السّرد صناعات تكنولوجيّة مهولة باتت صادمة، ومذهلة في آن «المنظر مهيب في الحقيقة، الصّاروخ الّذي يحمل الكاتدرائيّة عملاق كناطحة سحاب تقريبًا، على هيئة برج بابل معدنيّ مروّع، مقدّمته المخروطيّة الحادّة مرعبة، كما لو كانت في طريقها لطعن أحشاء السّماء» (الرّواية: 51) «هي تحفة ألكترونيّة صغيرة ينتظرها الطّاقم بسعادة - تقترب

بسرعتها الخارقة من سفينتنا العملاقة- يلتحم الكائنان الألكترونيان التحام جبابرة ألكترونية- تندمج أياديهما الرّوبوتيّة وتتشابك بتلتان فولاذيتان مكونتان من ثقوب ونتوءات» (الرّواية: 137)

على أنّ هذا التّقدّم العلّميّ المتسارع الذي شكّل نواة هذا العمل الأدبيّ/ العلميّ لا يُنسي كاتبَه أن يطرح- متجاوزًا تخييله- إشكاليات معقّدة في حال تمّ استغلال الفرص مجددًا، من قبل إقطاعيي الأرض الّذين عاثوا فيها فسادًا وإفسادًا. وبذلك، يبرز استشراف الرّاوي المتمثّل بإمكانية انتقال إقطاعيي الأرض إلى القمر، حيث قد يفرضون شراء الفيزات من «شركات الاقتصاد القمريّ»، ويهدّدون «بتفجير أي مركبة تخترق أجواءهم القوميّة» (الرّواية: 206)/ بل سيكثر العمران على أسطح الكواكب المكتشفة الّتي يمكن العيش فيها «يعرف الخمسة أنّ ثلاثين قرية سياحية لم تطأها بعد رجل إنسان، مؤسسة بأحدث الكبسولات الفضائيّة والروبوتات الذّكية المتخصصة» (الرّواية: 207)؛ وإذ صحّ واقع حمْل خولة من جلال، نجده يستشرف خطورة تمام حمْل خارج الغلاف الأرضيّ، وتخوّفه من عُتوِ الإنسان وافتخاره من مثل هذا التّحقّق، فحينذاك «سيتضخم غرور الإنسان وفخره بإنجازاته الاستيطانيّة الفضائيّة، وستتدفّق سيول شهواته بغزو الكون واستباحته، كأنّه يعيد تجربة كريستوفر كولوكبوس» (الرّواية: 223).

بالإضافة إلى ما سبق، تتبلور في الرّواية، ثيمة البحث عن الخلود، وهي الشّغل الشاغل للبشر منذ أقدم العصور، حيث التّفتيش الدّائب عن

العَقار الأسطوريّ «إكسير الحياة»، وعن «عشبة الخلود» الجلجاميشيّة، ومحاولات التّحايل على الموت كفعل الكيميائيّ جوهان كونراد ديبل تمثيلًا، والّذي كان يسعى في إحدى تجاربه إلى تحويل روح شخص يحتضر إلى جسد شخص آخر ميْت...(www.fdolmarefa.com).

وتتبدّى خولة أنموذجًا للشّخصيّة المسكونة بهاجس الخلود (ضمن طاقم الرّحلة الأولى) تخاتلها رغبة محمومة تماثل الحلم الفنتازيّ في خروجه عن المألوف؛ وهو حلمٌ لا شفاء منه تسعى إليه بشبق وتلهف، فهي «تريد إنجاب طفل أو طفلة تحمل جيناتها، وتشبهها تمامًا، ترفعها بيديها أمام الشّمس والنّجوم بعشق وفخر وسعادة» (الرّواية:19)، تتطوّر هذه الرّغبة لتستحيل تصميمًا يمتزج في وجدانها، وفي سلوكها حيال سباسكي وفيشر بداية، وحيال جلال تاليًا «لماذا لا تكون أوّل إنسانة، في تاريخ البشريّة تنجب خارج كوكب الأرض في القمر معشوقها الأوّل؟...فهل ثمّة ما هو أعظم وأهمّ وأخلد من تصميم أوّل طفل بشريّ خارج كوكب الأرضن وإنجابه في السّماوات؟» (الرّواية: 20).

كذلك بدا نون/ فريد زوج النّساء الأربع في «مركبة العائلة السّعيدة»، باحثًا لجوجًا في طلاب الوحي من السّماء، يدأب على الخروج يوميّا من المركبة الفضائيّة مستخفًّا بخطورة تعريض نفسه، لفضاء مشحون بالأشعة الكونيّة وبالرّياح الشّمسيّة، وهو أمر سيودي إلى حتفه في ختام الرّحلة، لتنتهي معه أحلام النّبوة القائمة على الوحي، في تضمين يقبع في داخل الكاتب يرفض من خلاله فكرة الوحي، وما يرتبط به

من تحصيل المعرفة «جاهزة»، مرتبطة بعوامل خارجيّة بعيدًا من إعمال الفكر البشريّ، وتيقّظ وعي حامِليه.

تناصيّة الحوار والأبعاد الدّلاليّة للخطاب: لكن إلى أي مدى تتحقّق في هذه الرّواية خاصيّة تفاعل الخطابات، وما مدى اشتغال آلية الحوار فيها؟ لا بدّ من التنبّه إلى الاشتباك الحاصل ضمن النّسيج السّرديّ لهذه الرّواية، للعديد من الأنواع والأجناس التّعبيريّة، بحيث تتذاوب ضمن انبنائها الفنّيّ مع السّرد والحوار، ما يولّد تمازجَها وعناصرَ القصّ الأخرى: كالأزمنة والفضاءات المكانيّة والشّخصيّات، متماهيةً والسّياق القصصيّ النّامي، طابعةً إيّاه بسمة الوعي اللّسانيّ، في ملاقحته السّياقات التّاريخيّة/ الاجتماعيّة المرجعيّة، والمشكلّة هوّيته الثّقافيّة/ المنبع.

يماثل العمل الأدبيّ اللّوحة الفنيّة الّتي تتنوّع خطوطها وألوانها في سبيل استيلاد صورة جاذبة يتزاوج في مساحاتها الماضي والحاضر في تناغميّة الاستمرار، وفي توّلد القدرة على استشراف المستقبل المتطوّر، وفي ذلك تحقّقٌ لمبدأ الحواريّة الّذي يقول به الفيلسوف والمنظّر اللّغويّ الرّوسيّ ميخائيل باختين Mikhail Bakhtin (1895-1975) مع ما يستتبعه ذلك، من تعدّد الأصوات والأساليب والمواقف، وتباين الرّؤى والتّوجهات الفكريّة، وكثرة الشّخصيّات؛ فتلك الّتي تقود الأحداث في فضاء الرّواية ليست مجرّد شخصيّات من ورق يتحكّم فيها الكاتب، وإنّما هي وسائطُه إلى القول، وحمّالة القيم

الدّلاليّة بتعابيرها وبانفعالاتها الّتي لا تتحكّم فيها الفرديّة، بل تجاوزها إلى الخاصيّة الاجتماعيّة، وبذلك، تكون الرّواية هي الجنس الأدبيّ الأكثر تجدّدًا بين الأجناس الأدبيّة الأخرى لكونها «تأخذ الجديد الّذي لم يتكوّن، وتنبئ بجديد لا يراه غيرها، معلنة أنّها تخاطب المستقبل قبل أن تحاور الحاضر الّذي تتغيّر فيه» (34).

يتبنّى عبد الرّب سروري في روايته نزوح، اللّغة العلميّة الدّقيقة المختصّة بعلوم الرّياضيات-الأرقام، الأعصاب، التّكنولوجيا، الأبعاد الجغرافيّة/ التاريخيّة، والفيزيائيّة تنضح بها مفردات وعبارات من مثل «ما دام هناك كواكب بلا عدّ، شبيهة بكوكبنا في فترات دوراتها، ومسافات بعدها عن شموسها الخاصّة...وجود المياه فيها والأغلفة الجويّة والحقول المغناطيسيّة... ملايين السنين الضّوئيّة... سرعة الضّوء... منذ العام 1977 تتوالى مسابر تبشيريّة (الرّواية: 62-63)، «علوم الفضاء، مركباتها الحديثة، الأمراض الفضائيّة، غياب الجاذبيّة الأرضيّة، صخوره البركانيّة (الرّواية: 210) «الدّوار الكونيّ، عصبونات دماغها، أوجاع وتساؤلات وجوديّة، حالة نفسيّة ميتافيزيقيّة خاصّة كما لو دخل باب ملكوت الموت» (الرّواية: 212-213)،» ربيع المريخ المُشرق في قطبه الشّمالي، لصحاريه الحمراء، بعض صخوره ذات الأشكال الغرائبيّة، لمذنبات تعبر علياءه، عواصف جبّارة» (الرّواية: 217).

في حين يبدو الكاتب من جانب آخر، مسكونَ الوجدان بلغة

متماسكة البِنى، صافية المنبع ترتقي معها روايته لنجد النّصّ الّذي يبدو أحيانًا علميًا خالصًا نصًّا ملتفًّا بجلباب الفنّيّ الإبداعيّ الشّعري، وأمثلة ذلك كثيرة في الرّواية: استحضار بيت الفيلسوف أبي العلاء المعرّي: هذا جناه أبي عليّ/ وما جنيت على أحد (الرّواية: 18) بيت طرفة بن العبد» لخولة أطلال ببرقة ثهمد ...» (الرّواية: 246)، استعادة بعض الفنّيّ الرّوائيّ: يبرر عشق مانيارا لكوكب الأرض» منذ صغرها، بعد أن قرأت رواية أنطوان دو سانت إكزوبيري الأمير الصّغير ...حلمت بأن يمتلئ القمر والمريخ ببساتين وغابات ومروج (الرّواية: 41)... يسترجع أحداثًا من روايات «قمم البراكين والحمم تحت رجليه. قمم الهملايا تحت قدميه، قمم كليمناجارو. يتذكّر السّطور الأولى المدهشة لرواية همنغواي ثلوج كليمنجارو» (الرّواية: 101) يتحدث عن نون، وعن رغبته للعودة إلى الأرض فهو لن «يلجأ إلى الهروب خارج العالم، بأي ثمن حسب تعبير بودلير» (الرّواية: 103)، ينحاز إلى صدقية بروست عندما قال «الحياة الحقيقيّة» الفنّ (والرّواية على وجه الخصوص) من يكشف اللّامرئيّ» (الرّواية: 155)، ويستدعي التّراث» مساحة آمنة لذيذة هادئة، تحيطها الزّوابع والتّوابع من كلّ مكان» (الرّواية: 219) في تورية تؤشر إلى «رسالة التّوابع والزّوابع» لابن شهيد الأندلسي (قصّة خياليّة تحكي رحلة في عالم الجنّ)، يسمّي الرّوبوت الذّكي العملاق «وادي عبقر» مستدعيًا وادي عبقر المسكون بجنّ الشّعراء العباقرة (الرّواية: 55) إلخ.

كما تتجلّى شعريّة الوصف حين يستحضر أرخبيل سُقطرى «تتلألأ في كلّ صدف لحائها وجوانبها ومجسّاتها الألوان الطّاؤوسيّة البنفسجيّة والذّهبيّة والزّرقاء النّاصعة...تتداخل مع كلّ تنويعات ألوان قوس قزح، في أشكال انسيابيّة ومنحنيات بديعة، بتصميم مدهش. يا لها من لوحة ساحرة»(الرّواية: 194)، وتحضر الفلسفة على لسان الفيلسوفة «فاء»، وعلى لسان حديبو، وهو يتحدّث عن الفلسفة الطّاوية...هيغل...نيتشه (الرّواية: 72)، هذا بالإضافة إلى أثر الأبعاد الدّينيّة الصّوفيّة «تراود جلال رغبة ترجمة مقولة مولانا جلال الدّين الرّومي لبعض رفاقه «لا يفنى في اللّه من لا يعرف قوّة الرّقص» (الرّواية: 162).

كذلك يعمد الكاتب إلى توظيف علاقات تناصيّة مع النّصّ القرآنيّ الكريم، ما يكشف قدرته على استنطاق الدينيّ المقتبس، وتفجير طاقاته الكامنة، وامتصاصها وإخراجها في شكل تراكيب لغويّة، وذلك ضمن سياقات سرديّة فلسفيّة، وفكريّة تتماهى والدّوافع المحفّزة على تلك التّناصات الاقتباسيّة المباشرة: في قرية = وادٍ غير ذي زرع» (الرّواية: 102)، أو الضّمنيّة «الصّافنات الجياد الألكترونيّة» (الرّواية: 29) «جلال، كبيرنا الّذي علّمنا السّحر» (الرّواية: 39) «ما إن انطلق المحرّك النّفاث المدعوم بعشرات الموتورات الضّخمة للصّاروخ الجبّار... تلت ذلك رعشة فظيعة هزّت الكلّ، تشبه رعشة رجفة الرّادفة الّتي تتبع نفخة الرّاجفة (نفحنا الصّور عشية يوم القيامة) «(الرّواية: 52)/ «أراد

أن يتنازعاها كقابيل وهابيل، ليسيل إثر جروحهما دم...» (الرّواية: 15)» كلّ في فلكه يسبح، كما يقول تعبير قرآنيّ جميل» (الرّواية: 76)، وهذه المحاورة للنّص القرآنيّ الكريم ترد في معرض شحن الخطاب الرّوائيّ بطاقة لا تستنفذ، سعيًا إلى إضفاء هالة قدسيّة عليه، محاكيًا بذلك الموروث والحداثيّ في آن، ومتيحًا عبر تنوّع هذه المعطيات العلميّة/ التّخييليّة/ الثّقافيّة/ اللّغويّة/ الأدبيّة تحقيق تجريبيّة الرّواية وهوّيتها شكلاً ووظيفة، بعيدًا من المعياريّة الصّارمة، وتمثيلا لهذا الجنس الكتابيّ العابر للتّصنيفات، والسّاعي في هوّيته إلى «الاتّجاه نحو» لا «في العودة إلى»، في التّفتّح، لا في التّقوقع، في التّفاعل، لا في العزلة، في الإبداع لا في الاجترار» (أدونيس، 2014:17)

نظرية تعدّد الأبعاد والأكوان، والبحث عن عوالم بديلة: تتوزّع الأحداث والوقائع في دوائر مكانيّة تتنوّع مواضعها ما بين الفضاء الرّحب، وبين الأرض الضّيقة، في العصر الحديث، في زمن ينفتح على المستقبل فيلامس العام 2060، ويسترجع مضمّنًا بعض الأحداث العلميّة كغزو جاجارين الفضاء 1961، ومجد أرمسترونغ أول من غزا القمر 1969، ويغرق في دوائر الزّمن الماضي مستعيدًا بعض مسار الجدّ الّذي نضحت بها مذكّراته، مضمّنًا حادثة شرائه الحصن السّحريّ الّذي ورثه حديبو اليمني رئيس لجنة الإشراف الأرضيّ على تلك الرّحلة.

تحضر منجزات العلم بأشكالها ومسمّياتها في الرّواية، فتفلح في

توليد فضاء مكانيّ سماويّ جاذب منطلق بسرعات مذهلة في حنايا الفضاء اللامتناهي الأبعاد، يتقابل والفضاء الرّوائيّ لعالم الأرض المحكوم بالتضّاد ما بين مشهديات الحداثة ومشهديات الفقر. يصف الرّاوي مركبة رحلة XxxXx00F بأنّها» كاتدرائيّة إلكترونيّة مهيبة الجمال والتّصميم. أحدث وأبدع «الصّافنات الجياد» الألكترونيّة، بلا منازع اسمها بيغاسوس» (سروري، 2024: 29)، تقابلها على الأرض مشاهد الحروب والمجاعات والدّمار.

تكشف زمكانية الرّواية التي تجري أحداثها، ما بين الدّائرة المكانيّة = الأرض: أرخبيل سُقطرى مكان مرجعيّ رئيسيّ مستعاد بجماليته السّاحرة، وبطبيعته البكر الخلاّبة أو «آخر معاقل جمالات الطّبيعة» ماضيًا، ومركزًا علميّا متخيلا في» بداية النّصف الثّاني من القرن الحادي والعشرين حيث يستحيل إلى «سقطرى الجديدة «، تسيّرها بإشراف دوليّ، كبار الشركات العالمية العائدة لقوى بؤر المال والاستيطان، ومناطق أخرى متفرقة/ تقابلها الدّائرة المكانيّة الخارجيّة= الجائلة في رحاب الفضاء: المركبتان حاملتا الرّحلتين بيغاسوس ومركبة العائلة السّعيدة+ أماكن أخرى مستحضرة كالقمر + المرّيخ+ المحطّات الفضائيّة... وذلك في خمسينيات أو ستينيّات القرن الحادي والعشرين أي في الزّمن الآتي يؤطّره المستقبل، فيتقابل بذلك الواقعَ المجتمعيّ/ المرجعي المأزوم، بأبعاده: الإنسانيّة، الاجتماعيّة، والسّياسيّة؛ مغذيًا النّزوع إلى التّخييلي فتنمو على وقعه الأحداث. هو واقعٌ يحكمه، في

«نزوح»، عاملا تضادّ أساسيّان هما:

أ. الافتتان بالعلم/الاحتفاء بمنجزه/محاولات البحث عن عوالم بديلة من خلاله.

ب. التّنكر للهويات الضّيقة/ مأزوميّة الوطن- الأوطان الجغرافيّة في دول العالم الثّالث/بعض السّياسات العالميّة المرذولة حيال الإنسان، وحيال البيئة الطّبيعية الحاضنة.

تولي دراسة شعريّة السّرد اهتماماً بالخطاب الرّوائيّ، وتبحث في مصطلح المنظور Perspective، أو الرّؤية السّرديّة، والوسيلة الرّئيسيّة لضبط المعلومة السّرديّة، وتحديد صيغة السّرد الّتي تقوم على العلاقة بين الرّاوي والمروي له كما يرى غريماس Greimas، باعتباره مكوّناً مركزيّاً من مكوّنات الخطاب. يشكّل المنظور عمليّة اختيار يجريها الرّاوي في ترتيب البرنامج السّرديّ (زيتوني: 160)، لأنّ أيّ حدث روائيّ لا يمكن تقديمه إلاّ عبر رؤية معيّنة، وسيمثّل الرّاوي الأداة، أو التّقنيّة الّتي يستخدمها الرّوائيّ، لتقديم عالمه المصوّر، ولأنسنته، ليتحوّل العالم الفنّيّ، بوساطته، من تجربة إنسانيّة واقعيّة، إلى إبداع ينمو في حضن اللّغة مفيداً من معطياتها، ومن شعريّتها.

حملت أصوات الرّاوي/ الرّاوة، في هذه الرّواية، غيرَ قضية، وغير منظور للفئة العالمة المثقفة الّتي حصّلت كمًّا معرفيّا علميّا هائلا أسهم في خلق الكثير من الوقائع المغايرة، في عالم البشر، لا سيّما في الدّول الأوروبيّة، وأمريكا، وبعض الدّول الآسيويّة كاليابان والصّين، ونجد

تمثيلًا لهذا النموذج في :

- الشّخصيّتين سباسكي وفيشر «الآتيين من دولتين متباعدتين جغرافيًّا، ومن بيئتين ثقافيّتين لم تسمعا يومًا بالجنّ والعفاريت والثّعبان الأقرع...بل فتنا بمجد جاجارين أوّل من غزا الفضاء 1961...ومجد أرمسترونج أوّل من غزا القمر 1969» (سروري، 2024: 26)

يقابلهما أنموذج بعض أبناء الحضارات الأخرى الساعين في طِلاب العلم، والمنتقلين من حضارات الأطراف والهوامش المنسية، إلى حضارة المدائن بجامعاتها المتطورة، ومختبراتها الحداثيّة، ومنجزاتها العلميّة والتّكنولوجيّة والذّريّة... أولئك النّاس الّذين تفتّح وعي بعضهم، كما تاريخهم، على ثقافة أعلت من شأن المنقول المختلط بالخرافة والشّعوذة. نجد تمثيلا لهذه النّماذج في:

- في شخصيّة جلال الّذي انتقل من حال فكريّة إلى أخرى في لحظة ما» عندما استوعب جلال بفضل مدرّسه أنّ «الصّرع» الّذي يعاني منه جاره ليس بسبب «جنّ تركبه»، حسب مسلّمة لقّنها منذ نعومة أظافره، تهاوت جبال الأوهام كلّها بضربة واحدة» (سروري، 2024: 23)، في شخصيّة مانيارا العالمة اليمينّة المبدعة والّتي تحلم بتشجير الكواكب العائمة تعويضًا عن التخريب الّذي لحق بأراضي وطنها الّتي كانت ساحرة الطّبيعة.

ينتِج تنوّعُ المنشأ التّقابلَ الثّقافيّ الّذي يتصدّى له تيّار العلم، فيعيد صهرَ عناصره في تجربة فكريّة جديدة ذات اهتمامات تجاوزيّة «أصولهم وقوميّاتهم لا تهمّني هنا، وإن ولدوا في أصقاع متباعدة: شرق آسيا، غرب أمريكا، شبه جزيرة العرب، أفريقيا، أوروبا، لأنّ ما يربطهم طوال سنوات الدّراسة والعمل، في صالات محاضرات وامتحانات مشتركة، من تجارب ومشاريع، مرتعٌ ثري لأحاديث جماعيّة لا تتوقف بينهم... ناهيك عن انسجامهم...لا تعني لهم الانتماءات الوطنيّة شيئًا لأن المجموعة الشّمسيّة بمجملها قريتهم الصّغيرة» (سروري، 2024: 14)، لذا سينتج هذا التّنوّع حين تلقيه المعرفيّ الجامع نوعًا من «الوعي» الطّامح دومًا، إلى محاولات إنتاج الحلول واجتراحها، الرّافض للقبول بالواقع المختلّ القانع، أو الخانع أو المغلق الآفاق.

بناء على ما تقدّم سنجد في الرّواية، تنوّعاً في الرّؤى التّخييليّة، وفي الأصوات الّتي يمكن إدراجها وفاق الشّكل التّالي:

1. الصوت الطّامح للوصول إلى القمر، الباحث عن اختلاف التجربة (خولة ...)، أو عن تأسيس حياة جديدة في كوكب المريخ (فيشر) و (سباسكي)
2. الصّوت العالم الباحث في رحاب الكون الرّحيب، حبّا بالمعرفة وبانكشاف الحقيقة وهزم الأوهام (جلال)
3. الصّوت المحبّ لكوكب الأرض، العاشق لجماله، المفتون بزرعه وورده، والرّاغب في تكرار أنموذجه وتصديره إلى

الكواكب الأخرى (مانيارا فلاّحة القمر والمريخ الأولى)

4. الصّوت المتطلع إلى رؤية العوالم الموازية، واستيعاب التّعقيدات الدّيالكتيكيةّ لمفهوم «التّقدّم المصلح الرّاعي للأجيال ونشر الحبّ بين البشر، وتغيير طبيعتهم: (الفيلسوفة فا) البيولوجية باء- الفيزيائية زاي- الشاعرة شين)
5. الصّوت/الرّسوليّ الجديد يسعى صاحبه لصناعة الواقع/ الاختلاف المعلم من خلال نبوّة فضائيّة تنقذ أبناء الأرض (نون)

استنتاج:

انطلاقاً من مبدأ الإدراك وإنتاج المعاني، يظهر أنّ العالَم الطّبيعيّ الخالي من أيّ استثمار دلاليّ، لا يمكن أن يتأنسن إلاّ من خلال تحويل الأشياء، إلى علامات تتيح لها التخلّص، من بُعدها الوظيفيّ، لتحيلها مستودعاً لكمّ هائل من المعلومات تؤشّر – بعيداً من وظيفة التّعيين أو بالتّقابل معها- إلى مواقعَ متنوعة داخل الامتدادت الرّمزيّة اللّامتناهية للكائن البشريّ، في علاقته مع محيطه.

لذا يبدو عبثيّاً البحثُ عن معادل واقعيّ لما تقدّمه النّصوص المسرودة، لأنّ أبسط أشكال التّمثيل الفنّيّ يستند إلى عملية تأويليّة عفويّة تقوم بالحذف أو بالإضافة، بالتّجاهل أو بالإبراز، وفاق استثارة الذّات السّاردة، أو تبعاً لما يستهويها. هكذا لا يمكن لسياقات النصّ

أن تكون معطىً جاهزاً، بل هي تصير بناءً يتمّ بتَوالٍ، من خلال عمليات التّأويل المتتابعة الّتي لا تؤدّيها الكلمات بصورة مباشرة، ما يشكّل مبرّراً للبحث عن معانٍ أخرى غير ما تحيل عليه الكلمات المقولة، لأنّ كلّ دلالات العناصر المكوّنة للعمل الفنّيّ يجب أن تؤوّل وفق السّنن الأدبيّ.

بالمقابل، يبرز التّأكيد على بساطة الفكرة التي تدّعي إمكانية قول شيء ذي قيمة عن النّصّ، من خلال وصف خارجيّ، يكتفي بتحديد أشكال الفضاء، أو الزّمن، أو دراسة نسق الشّخصيّات، وسائر المكوّنات النّصيّة الأخرى فقط، لأنّ القراءات التّحليليّة المتوالية هي الّتي تفتح النّصّ على دلالاته البعيدة، لكونها تشكّل نافذة التّواصل مع النّصّ، والفعل الملموس الّذي ينتهي إليه مصير النّصّ (مرتاض، 1998: 176)

وعليه يصحّ لنا التّساؤل من بعد الحديث، عن كيفيّة انبناء خطاب «نزوح»، وعن مدى تفاعل القضايا المطروحة في فضائه، واشتباكها عن دور المتلقّي في الكشف عن دلالات النّصّ تركيباً وصياغة، وعن مدى إدراكه لهوّية ومعقولية الكون الرّوائيّ ل» لنزوح» في اتّكائه على العلمي/ التّخييليّ الّذي يمتح منه مادّته الحيويّة، مع تنبّهه قطعًا إلى مفارقة العالم اللّغويّ الثّري الّذي نسجت به الرّواية ضمن سياقاتها، وصياغاتها الفنّيّة، وتوليدها هوّية النّوع المفارق.

يبرز مُضمر حبيب عبد الرّب سروري في روايته هذه، مجاوزتَه

الاحتفاءَ المجرّد بالعلم، إلى الاهتمام الحقيقيّ بمصير كوكب الأرض، وبأهمّية اقتران الإنسانيّ/ الأخلاقيّ بالمنجز العلميّ، وحتمية إعادة إصلاح ما أفسده أرباب المال وتجّار السّلطة بوساطة العلم، فبدل هدر آلاف المليارات على استثمارٍ غير مضمون على ظهور كواكب أخرى، فليتجهِ الإنسان المخلوق الذكي العالم إلى إعادة بناء الأرض، بالعلم وبالحبّ وبالاحتفاء بقيمة الحياة.

وقد ظهر الصّوت في عالم السّرد، عارفاً مثقّفاً ناقداً وقادراً على متابعة المجتمعيّ/ المحلّي، والعربيّ بأحداثه السياسية الاجتماعيّة البارزة، وعكس الموت التّراجيدي المتسارع لنون فكر الكاتب المؤمن بموت النّبوة القائمة على الانتظار، لصالح النّبوة العالمة الّتي تصنع الحاضر، وتسعى بتوثّبٍ إلى المستقبل، كما رمز موت مينارا المتسارع إلى «موت الأحلام» الّتي لا تجد لها جذورًا في تراب الواقع، مهما بلغ جمالها، وتوالى تدفّقها.

جرّب الرّوائيّ حبيب عبد الرّب سروري في «نزوحه»، أسلوباً سرديّاً نقل روايته هذه من التّسجيل العفويّ لمعطيات الفعل الإنسانيّ، في أبعاده الديموغرافيّة والأبستيومولوجيّة، إلى محاولة تأسيس رؤية فنّيّة اعتمدت أساليب سرديّة متنوّعة، ووسائطَ قول مختلفة تمتحُ مضامينها من تناصّها وموروثات ثقافيّة ودينيّة شتّى، ومن فهمٍ إشكاليّ لحقيقة الوجود والموجود، في محاولة حماية المنجز الإنسانيّ من «حماقة» بعض الإنسان خوفًا منه على الحضارة، وعلى كثيرٍ مما أنجزته للبشريّة،

لئلا يصير هذا الإنسانُ لاحقًا، أسيرَ العلم الّذي ابتكره، وأسيرَ الذّكاء الإصطناعيّ/ مولوده، بل رهين متوالياته الّتي لن يعرف كثيرون المدى الّذي قد تبلغه.

لذا يبدو من الأهمية بمكان تمكين النّاقد العربيّ من مواكبة عمليّات التّحوّل في الكتابة، ومتابعة كلّ جديد يسهم في تطوير الوعي العربيّ وتزكية ذائقته، لا سيّما هذا حيال هذا الجنس الكتابيّ الّذي تتمّ المزاوجة من خلاله بين عالميْ الأدب والعلم، ما يعني بلورة نظام مفاهيميّ مستنبط من النّصوص المنتجَة، ومن التّغيّرات المستحدثة في العمليّة الإبداعيّة الجديدة لمواكبتها، ولحسن التّعامل مع مخرجاتها، بالإضافة إلى حتمية انخراط النقاد العرب في التّأسيس لوعي نقديّ أكاديميّ جديد، بعيدًا من التّصورات النّقدية العائمة الّتي لا تمكّن أصحابها من الإنتاج الحداثي المتقدّم.

الخاتمة:

أكّدت الروايات/ النّماذج حقيقة كونها جنساً أدبيّاً قائماً بذاته، له قوانينه الدائمة التّبدل، وفضاءاته الزمكانية المتنوعة بتنوع شخصياتها، وتنوّع أساليبها، وأنّها مساحةً إبداعية سخية الدّلالات الذّاتية والمجتمعيّة إضافة إلى تمتعها بالحيوية الجماليّة الفاعلة.

كذلك أثبتت كونها جنسًا أدبيًّا فنيّا مرنًا لم يعرف الثبات، ولا الاستقرار في أساليب كتابته، وفي طرائقه، وذلك منذ بداية القرن

السابع عشر إلى يومنا هذا؛ ويبدو أنّ التّحوّل وفعل التّجرّيب سيبقى فضاء متاحًا دائمًا لكتّاب هذا النّوع ولسالكي دروبه. وهو الأمر الّذي كان قد تنبّه له باختين وأكّد على حقيقته، حين أشار إلى المنحى التّجددّيّ للرّواية حاسباً «أنّها النّوع الأدبيّ الوحيد الّذي ما زال في طور التّكوّن» (باختين، 1982: 19)، نظرًا لصيرورتها الدّائمة ولقدرتها المتجدّدة على تشرّب التّحولات المجتمعية والإنسانيّة، وعلى إعادة توليدها متلبّسة لَبوس الفنّيّ الإبداعيّ.

هكذا نفهم هذا السعي الحثيث، من قبل الروائيين المعاصرين، إلى التَّجاوز المتوالي الذي اعتمد التجريب غير المقيَّد بأصول، أو بقواعد مسبقة مفرزاً خصائص متعدّدة تعلّق بعضها بمرجعيّة مادّة القصّ حيث تجاوزُ معطيات الحياة الواقعيّة الخارجية، والسّعي إلى تظهير معطيات الحياة الدَّاخلية لَلإنسان، وبعضها تمحور حول الحدث الذي اختلف نظام ظهور وحداته عن النظام التقليدي التعاقبيّ من خلال استثمار تقنيات: الاسترجاع/ التشظي/ والإشعاع، فكسّر الزَّمن القصصيّ الزمن التاريخي الخطي، أو الخارجي ليهيمن الزمن النفسي، ينتجه تيّار الوعي بتداعياته السيّالة، مولّدًا تداخل الأزمنة واشتباكها على اختلافها.

كما طاول التجريب الشخصية التي طُمست أحياناً معالمها فصارت تمثِّل حالة لا شخصاً معيَّناً، أو هي خرقت الأبعاد الإنسانيّة لتدخل في مجال الأسطرة حالها عند جلاوجي، مجاوزة الخصائص الإنسانيّة

العاديّة بمحدوديّة قدرتها. وقد تفاوت التركيز في رسمها على العنصر الجسدي، أو النفسي، أو العقلي، أو الاجتماعي من عناصر هويتها. من دون أن ننسى تنوع اللُّغة، ما بين الشعريَّة المشِّعة، ولغة الوصف المحايدة، أو لغة الحوار المكثّفة المقتصدة، هذا إلى ظاهرة التّناص مع نصوص أخرى سابقة، أو معاصرة ما ولّد تلاقحًا ثقافيّا موظّفًا ودالّا.

وقد عكست الرّوايات النّماذج كلّ هذه الخصائص، وإن بتفاوت كما نضح به التّحليل المثبت في متن الدّراسة، على تميّز كلّ من الرّوائيين أصحابها بطرح مضامينه، وأفكاره بطريقته السّرديّة الّتي أملت عليه القالب الرّوائيّ الّذي بدا له ملائمًا.

بدا هذا التّطور في هذه الكتابات السّرديّة مقصودًا يذهب إليه الرّوائيّ بقصديّة في سبيل البحث في حقائق مجتمعه الّذي غامت عدالته، وانتفى الحقّ في رحابه، وهيمن الغموض على أحوال إنسانه المربكة سواء كان ذلك على الصّعيد السّياسيّ، الاجتماعيّ والإنسانيّ، لذلك تجلّى الإبداع ورفض القيود حاجة أكثر منه غاية جماليّة تسعى فقط إلى الاختلاف في التّعبير. وقد برزت رؤية أولئك الرّوائيين تركيبيّة ما بين الواقع والخيال، فظهر التّجريب عندهم رؤية إبداعيّة تتحقّق عبر تدمير سلطة النّموذج، وارتياد المغامرة تعبيرًا عن حريّة الكتابة الّتي تتبنّى ثنائيّة الهدم والبناء، والتّحرّر من عادية القول للبحث عن فضاءات جديدة يتواكب واحدهم من خلالها مع معطيات

العصر، ومع مبتكراته الحادثة، بحيث الرّواية التجريبيّة قادرة على خلق سبل لكسر خطيّة الزّمن، والتّوالي في الصّيرورة الزّمنيّة في سبيل دمج الحاضر بالماضي، والماضي في الحاضر، ابتغاء الانفتاح على المستقبل بل محاولة استشرافه أحيانًا (سروري).

ولا بدّ من التّنويه بأنّه جرى التّعامل في هذه القراءات للأعمال الرّوائيّة المدروسة، بوصف كلّ منها كونًا قائمًا بذاته متذاوب العناصر، ملتحم البنى مشتبك النّسيج السّرديّ، فتمّ تناول البحث العنونة، في المضمون وفي البنية، في الرّؤى الكامنة، كما في طرق وأساليب القول، أي كيف قالت تلك النّصوص الرّوائيّة مواضيعها، واقترن التّنظير بالتّطبيق في أحايين كثيرة، حتّى يمكن لنا القبض على روحيّة تلك النّصوص، وعلى النّبض الحقيقيّ لكتّابها، والوصول تاليًا إلى تأويل المرسلة الرّوائيّة موسومة بمتعتها، بنفعيتها، وبإنتاجيتها الّتي أضمرها كاتبها حين روى، عسانا نحقّق للقارئ العربيّ، إضاءة على بعض الأعمال الرّوائيّة التّجريبيّة المعاصرة، والّتي قد تتمكّن من البقاء طويلًا في ذاكرة هذه اللّغة، وفي وجدان أبنائها.

قائمة المصادر والمراجع:

- ابن منظور، أبو الفضل. (-711هـ/ 1311م) (1990). لسان العرب (ط3). بيروت: دار بيروت للطّباعة والنّشر.
- **أدونيس إسبر**، ع. (2014). المحيط الأسود. بيروت: دار السّاقي
- أشبهون، ع. (2010). الحساسية الجديدة في الرّواية العربيّة، روايات إدوار خراط إنموذجًا، كتاب. بيروت: الدّار العربيّة للعلوم ناشرون.
- الأشعريّ، م. (2010). القوس والفراشة. بيروت: المركز الثّقافيّ العربيّ
- أنطون، س. (2012). يا مريم. بيروت: منشورات الجمل.
- إيكو، أ. (2005). ست نزهات في غابة السّرد، تر. سعيد بنكراد. بيروت: المركز الثّقافيّ العربيّ.
- أيوب، ن. (2011). نصّ القارئ المختلف (2)، بيروت: مكتبة لبنان ناشرون
- باختين، م. (1982). الملحمة والرّواية. شحّيد، جمال (ترجمة). القاهرة: معهد الانتماء العربيّ.
- الباردي، م. (2022). الرّواية العربيّة والحداثة. سوريا: دار الحوار للطّباعة والنشر والتّوزيع.
- باشلار، غ. (1996). جماليّات المكان، تر. غالب هلسا. بيروت: المؤسّسة الجامعيّة للدّراسات والنّشر (مجد)
- بحراوي، ح. (2009). بنية الشكل الروائي. بيروت: المركز الثقافيّ العربيّ.

- بدري، أ. (2015). خصائص الكتابة الرّوائيّة. اللّاذقيّة: دار الحوار للطّباعة والنّشر
- بروان، وY. Brown، (1997). تحليل الخطاب، تر. محمّد لطفي الزّليطيّ ومنير التّركي. الرّياض: دار الفجر للتّوزيع والنّشر
- البستاني، ب. (1988). دائرة المعارف(م:1). بيروت.
- بنكراد، س. (2008). السّرد الرّوائيّ وتجربة المعنى. بيروتك المركز الثّقافيّ العربيّ.
- تليمة، ع. (1973). مقدّمة في نظريّة الأدب. القاهرة: دار الثّقافة
- تودوروف، ت. (1994). مدخل إلى الأدب العجائبيّ، تر. الصّديّق بو علاّم، و محمّد برادة. القاهرة: دار شرقيّات
- الجزّار، م. (1998). العنوان وسيميوطيقيا الاتّصال الأدبيّ. القاهرة: الهيئة المصريّة العامّة للكتاب
- جلاوجي، ع. (2022). هاء وأسفار عشتار. الجزائر: دار المنتهى
- حسين، خ. (2007). في نظريّة العنوان، مغامرة تأويليّة في شؤون العتبة النّصيّة. دمشق: دار التّكوين للنّشر.
- الحليفي، ش. (2000). هويّة العلامات في العتبات وبناء التأويل. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة.
- حمداوي، ج. (2015). نظريّة الأجناس الأدبيّة – آليات التّجنيس الأدبيّ في ضوء المقاربة البنيويّة والتّاريخيّة- المغرب: أفريقيا الشّرق
- الخرّاط، إ. (1993). الحساسيّة الجديدة مقالات في الظّاهرة القصصيّة. بيروت: دار الآداب.

- خليل، إ. (2010). بنية النّصّ الرّوائيّ. بيروت: الدّار العربيّة للعلوم ناشرون
- زراقط، ع. (2022). طريق الشّمس، بيروت: دار البيان العربيّ
- زراقط،ع.(2011). في الرّواية وقضاياها. بيروت: مركز الغدير للدّراسات والنّشر والتّوزيع.
- زيّاد، ص.(2012). الرّواية العربيّة والتّنوير. بيروت: دار الفارابي.
- زيتوني، ل. (-). معجم مصطلحات نقد الرّواية (ط1). بيروت: مكتبة لبنان ناشرون/ دار النهار.
- - ساراماغو، ج.(1995). العمى. بيروت: دار المدى للثّقافة والنّشر.
- سروري، ح. (2024). نزوح. بيروت: دار السّاقي
- سليمة، ب. (2007). الرّواية الجديدة (أحلام مستغانمي- أنموذجًا)، رسالة ماجستير، كلّية الأدب واللّغات، قسم الأدب العربيّ، بسكرة.
- شرابي، ه. (2000).النّظام الأبويّ وإشكليّة تخلّف المجتمع العربيّ. (ط4). بيروت: مركز دراسات الوحدة العربيّة.
- صبح، ع. (2002). مريم الحكايا. بيروت: دار الآداب.
- صليبا، ج. (1982). المعجم الفلسفيّ، مج 1. بيروت: دار الكتاب اللّبنانيّ.
- صيداوي، ر. (2008). الرّواية العربيّة بين الواقع والتّخييل. بيروت: دار الفارابي.
- الضّبع، م. (2011). الرّواية العربيّة والمنجز العربيّ، ع 7، مجلّة الرّواية. القاهرة: الهيئة المصريّة العامّة للكتاب

- الطّاهر، ع. (1994). الحبكة المنغّمة. بغداد: دار الشّؤون الثّقافيّة العامّة 1994
- طرابيشي، ج. (1982). مساهمة في تاريخ حركة التّحليل النّفسيّ. بيروت: دار الطّليعة للطّباعة والنّشر
- عابد الجابري، م. (2002). مدخل إلى فلسفة العلوم، العقلانيّة المعاصرة وتطوّر الفكر العلّميّ (ط 05). بيروت: مركز دراسات الوحدة العربيّة.
- عاصم، د.(2016). النّهوض بالتّعليم في العالم العربيّ،(On line)
- عتيق، ع. (1972). في النّقد الأدبيّ (ط2). بيروت: دار النّهضة العربيّة للطّباعة والنّشر
- عقل، س. (1974). ديوان كما الأعمدة: قصيدة كما الأعمدة. بيروت: دار الكتاب اللّبنانيّ
- عوّاد، ت (1972). طواحين بيروت. بيروت: دار الآداب
- العيد، ي. (2010). تقنيات السّرد الروائيّ في ضوء المنهج البنيويّ. بيروت: دار الفارابي
- العيد، ي. (1997). فنّ الرّواية العربيّة بين خصوصيّة الحكاية وتميّز الخطاب. بيروت: دار الآداب.
- غانم، م. (2007). «خلفيّات الظّاهرة الإرهابيّة». مجلّة الطّريق. العدد14.
- فيدوح، ع. (2012). معارج المعنى في الشّعر العربيّ. سوريا: دار صفحات.
- كوهين، ج. (1995). اللّغة العليا- النّظريّة الشّعريّة، تر. وتقديم وتعليق د. أحمد درويش. القاهرة: المجلس الأعلى للثّقافة

- لحمداني، ح.(1989). أسلوبيّة الرّواية- مدخل نظريّ، الدّار البيضاء: مطبعة النّجّاح الجديدة، منشورات دراسات سيميائيّة أدبيّة لسانيّة
- لوبوك، ب. (1981). صنعة الرّواية، تر. عبد السّتّار جواد. بغدادك دار الرّشيد للنّشر
- لوكاتش، ج. George, L. الرّواية كملحمة بورجوازيّة، طرابيشي، ج. (ترجمة). بيروت: دار الطّليعة.
- الماضي، ش. (2008). أنماط الرّواية العربيّة الجديدة، مجلّة عالم المعرفة، العدد 355، الكويت.
- مرتاض، ع. (1998). في نظريّة الرّواية. الكويت: المجلس الأعلى للثّقافة
- مرسي، ح. (2014). فاعليّة برنامج تدريبيّ مقترح في تنمية الخيال العلمي. مجلّة التّربية العلميّة (2)
- مرعي، إ. (2015). خلفيّات الظّاهرة الإرهابيّة، مجلّة الطّريق، العدد الرّابع عشر
- مطري، ن. (2010). الواقعيّة السّحريّة في الرّواية العربيّة. جدّة: النّادي الثّقافيّ.
- مفتاح، م. (1990). ديناميّة النّصّ (تنظير وإنجاز). الدّار البيضاء: المركز الثّقافيّ العربيّ.
- الموسوعة العربية الميسّرة، المكتبة العصريّة، بيروت: ط2، 2010
- النّصير، ي.(2010). الرّواية والمكان. العراق: دار نينوى للنّشر والتّوزيع

- ياغي، ع. (1972). الجهود الرّوائيّة من سليم البستاني إلى نجيب محفوظ، المؤسّسة العربيّة. بيروت: المؤسّسة العربيّة.
- يقطين، س. (1985). القراءة والتّجربة (حول التّجريب في الخطاب الرّوائيّ الجديد المغرب). الدّار البيضاء: دار الثّقافة.
- يقطين، س. (2011). رهانات الرّواية العربيّة بين الإبداعيّة والعالميّة، سلسلة رؤى ثقافيّة (ط2)، الرّياض: النّادي الأدبيّ الثّقافي
- ويلك، ري. وأوستن وارين. (1972). نظريّة الأدب، تر. محي الدّين صبحي. منشورات المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب
- يوسف، ش. (2018). غواية الرّواية (دراسات في الرّواية العربيّة). كتاب ألكتروني.

المراجع الأجنبيّة:

- Barthes, R. (1972). Le degré zéro de l'écriture. Paris : Ed. Seuil
- Bowers. M. A. (2005) Magic (AL) Realism. London & New York: Routledge Taylor and Francis Group.
- Caillois, R. (1942). Puissance du roman. Paris : Ed. Sagitaire
- Umberto. E. (1990). Les limites de l'interprétation, Ed Grasset, paris
- Kristeva, J. (1976) Le texte du roman : approche sémiotique de la structure discursive transformationnelle, Ed. Mouton
- Rastier, F. (1989). Sens et textualité. Paris : Ed Hachette Université
- Roy, J. (2000). Sémiotique, philosophie et théorie du language. Paris : Grasset
- Strauss.L (1972). Structural Study of Myth. In: The Struturalists: from Marx to Levi-Strauss. E : R & M. De George. New York: Anchor Books.
- Todorov. T. (1981). M. Bakhtine et le principe dialogique. Paris : Ed. Seuil

المواقع الالكترونيّة

- https://aawsat.com/home/article
- m.marefa.org—
- https//alarabiahunion.org
- britannica.com
- islamqa. Info
- Imadrassa.com

الفهرس:

- ١ - تيّار الوعي وقصديّة الاشتغال على تعريةِ الذّات الجمعيّة في لعبة التّداعي الذّهنيّ «رواية مريم الحكايا» لعلوية صبح ٢٥
فضاءٌ يطرد أبناءه ٢٥
التّشظّي وتكسيّر خطيّة الزّمن في الرَّوي: ٢٨
ثنائيّة الوهم # الحقيقة وتقنية التّضمين: ٣٣
الخضوع لتيّار التّداعي الذّهنيّ، والمحاكاة الشّهرزاديّة: ٤١
الخطاب المستجدّ والإطاحة بالثّوابت المشبوهة: ٤٣
تقنية المونولوج وعبور مصفاة الذّات السّاردة: ٤٦
تعدّدُ الأصوات المتقابل ووحدة الرّؤية/الإدانة: ٤٨
العجز المستدعي للخرافة والسّحر: ٥٣
الصّوت المعادي للحرب «ولزعمائها» (زعماء الوطن الجدد): ٥٥

صوت المثقّفين = الانكسار والرّغبة في الانسحاب والعزلة: ٥٧

رواية صنعت زمنها:..... ٦٠

التّجريب الرّوائيّ ووسائط القول: ٦٣

اللّغة الخاصّة المتخلّقة من رحم اللّغة المشتركة:..... ٦٥

٢ – قسوة الموت وإدانة الإرهاب في رواية القوس والفراشة لمحمّد الشعري تقابل الحياة والموت في جسد ياسين:..... ٧٢

دلالة «القوس والفراشة»: ٧٤

الموت الجدار، وتحقّق الانفصال الذّهنيّ عن العالم: ٧٧

ظاهرة التّناصّ وتوظيف الثّقافيّ/الإضاءة: ٨٠

العبور الرّشيق ما بين العوالم المتقابلة: ٨٢

إشكاليّة الإرهاب وتداعياتها المجتمعيّة الخطيرة:..... ٨٤

تعدّدية الأصوات وتنوّع الرّؤى: ٨٦

أزمة الأنا الوجوديّة والاحتجاج الصّارخ على الانهزام: ٨٩

رسالة النّعي وإعادة تشكُّل حيزي الزّمان والمكان: ٩٥

تداخل الأجناس، تجاوز حدود النّوع، وتخطيب الرّؤية: ٩٨

– ٣ – توسّل الفنّيّ لقراءة التّاريخ ابتغاء إعادة التّموضع في رواية «يا مريم» لسنان أنطون ١١٠

حكاية اليوم الأخير:..... ١١٠

خطاب المصالحة مع الماضي، والتّسامح مع الحاضر المأزوم:..... ١١٦

– إدانة الوطن/العراق:..... ١٢٠

–استعادة الموروث الدّينيّ المسيحي، وإعادة تركيب الزّمن:..... ١٢٤

الرؤى المتناقضة ومأزوميّة الواقع: ١٢٩

الصّور/السّجل: ١٣٥

تخيّر الحيّزين الزماني والمكاني: ١٣٨

استنتاج ١٤٨

٤ – إشكاليّة الحرّية والعبوديّة وتجلّياتها الواقعيّة السّحريّة في رواية «هاء، وأسفار عشتار» لعزّ الدّين جلاوجي ١٤٩

الارتحال الأبديّ بحثًا عن الحقيقة: ١٤٩

ضرورة التّمرّد على الغرائز البشريّة: ١٥٠

الكتابة = الحريّة الحقيقيّة في مجتمع العبوديّة..... ١٥٥

المأسسة المجتمعيّة للعبوديّة = الإفقاد الممنهج للحرّية ١٥٩

٥ – التّمثّيل السّرديّ للأبعاد الثّقافيّة التّاريخيّة للفعل العامليّ المُقاوم في رواية «طريق الشّمس» أنموذجًا لعبد المجيد زراقط ١٧١

البحث في هويّة الكون المسرود لطريق الشّمس: ١٧١

- ٦ - الخيال العلميّ ما بين الوقائعيّ والاستشرافيّ في رواية «نزوح» لحبيب عبد الرّب سروري..... ١٩٥
دعوة إلى العناية بكوكب الأرض: ١٩٥
الأحلام المُشتهاة وحقيقةُ تفاوتِ الذّائقة: ١٩٦
الجنس الأدبيّ العابر للتّصنيفات:..... ١٩٨
اشتباك العلّمي والأدبيّ في المسرود الرّوائيّ:..... ١٩٩
الهوّية الملتبسة: ٢٠٠
الجنس الكتابيّ الجديد، والتّكامليّة المثاليّة لشخوصه في «نزوح»:..... ٢٠١
تسبيب النّزوح والتّمثيل البلاغيّ للعنونة: ٢٠٥
البعد الاستشرافيّ في الرّواية ومحاولات نَوال الخلود: ٢٠٩
استنتاج: ٢٢٣
الخاتمة: ٢٢٦
المراجع الأجنبيّة: ٢٣٦
الفهرس:..... ٢٣٨
المؤلّفات:..... ٢٣٩

المؤلّفات:

صدر للمؤلّفة:

أ. الرّوايات:

- «في بلاد الدّخان»، بيروت، دار الفارابي، ط1 2001/ ط2 2011، عدد الصّفحات: 215.
- «الحياة في الزّمن الضّائع»، بيروت، دار الفارابي، 2006، عدد الصّفحات: 271.
- «رُكام»، بيروت، دار الفارابي، 2009، عدد الصّفحات: 230.
- «نوّارة»، بيروت، دار الفارابي، 2011، عدد الصّفحات: 210.
- «حياة أخرى»، بيروت، دار الفارابي، 2012، عدد الصّفحات: 202.
- «حبّ في زمن الغفلة»، بيروت، دار الفاربي، 213، عدد الصّفحات: 223.
- «سلطان وبغايا»، بيروت، دار الفارابي، 2016، عدد الصّفحات: 204.
- «مُتعة العمر»، بيروت، دار الفارابي، 2018، عدد الصّفحات: 300.
- «حبيبتي مريم»، بيروت، دار الفارابي، 2022، عدد الصّفحات: 238. (القائمة القصيرة لجائزة كتارا للرّواية العربيّة – الدّورة 2023)

ب. قصص لليافعين:

- «تانيا»، بيروت، دار الفكر اللّبنانيّ، 2016، عدد الصّفحات: 142.
- «سرّ الكلب الّذي اختفى»، صيدا، المكتبة العصريّة، 2018، عدد الصّفحات: 40.
- «الحصانُ الأبيض وقصص أخرى»، بيروت، الدّار العربيّة للعلوم ناشرون، عدد الصّفحات: 79.

ج. أقاصيص منشورة ألكترونياً:

- أقصوصة «حظيرة الخنازير»(1)، موقع Aleph- Lam.com، تمّ النّشر في 30 يوليو 2020.
- أقصوصة «أنا وسيدي الرّئيس»، موقع الكاتبة Houda Eid،:Facebook تمّ النّشر في 8 أيلول 2021.
- أقصوصة «بائع الشّاي»، موقع الكاتبة عيد https://aleph-lam.com-2024-2-16

(1) https://aleph-lam.com/202030/07//%d8%ad%d8%b8%d98%a%d8%b1%d8%a9-%d8%a7%d984%%d8%ae%d986%%d8%a7%d8%b2%d98%a%d8%b1/?fbclid=IwAR3jOQhzRkxWVJ7a7Zb8NvlHnF1HaUnO2o6cHe6pZX2TrcIkzsJZqpihexE

د. الأبحاث:

1. **بحث موسوم بعنوان :الارتحال الفلسفيّ للذّات الباحثة عن المعنى، وسؤال الهُويّة، في رواية الطّريق الرّابع، للدّكتورة ناتالي الخوري غريب.** (نُشر في مجلة كتارا الدّولية للرّواية/ مجلّة علميّة دوليّة محكّمة/ العدد الثالث: سبتمبر 2021، من ص 45 إلى ص 77).

- **بحث موسوم بعنوان: «الأنا الوجوديّ عند الذّات الشّاعرة» في ديوان «أبجديّة التّجاعيد»** لكامل فرحان صالح (نُشر في مجلّة جامعة الجنان- العدد 15= Do1:10.33986/ 0522-000-015--Al Jinan 010/ 354...325.p.).
- **بحث موسوم : «التّحول المجتمعيّ في رواية جبّور الدّويهي حيّ الأميركان أنموذجاً»** قدّم في 6 نوفمبر، في تونس، في خلال المؤتمر الدّوليّ للمعهد العالميّ للتّجديد العربيّ، تمّ النّشر في «مجلّة التجديد العربيّ» في العدد الأول/ يوليو 2023/ ISSN 2697-2026L Arabic Renewal Journal-Online **(مجلة دولية نصف سنوية محكمة) ص -245 272**
- **بحث موسوم بـ «جدليّة التّاريخ والذّاكرة وإشكاليّة التّجنيس»** في كتاب «كما الإعصار» لجان عبدالله توما أنموذجًا (قيد النّشر)
- **بحث موسوم بـ «الأدب الرّقميّ وحوسبة الأدب»**، نشر في مجلّة الدّراسات الجامعيّة للبحوث الشّاملة2707 :ISSN- Vol.6 Issue 23- 11676 /7675