مَرأى وشرفة
دراسات في النقد الروائي

المملكة الأردنية الهاشمية
رقم الإيداع لدى المكتبة الوطنية
(2016/8/4092)

سعدون، ناديه هناوي
مـرأى وشـرفة/نادية هنـاوي سـعدون- عمـان: دار غيـداء للنشـر والتوزيع2016
( ) ص.

دار غيداء للنشر والتوزيع

تلاع العلي - شارع الملكة رانيا العبدالله
تلفاكس : 5353402 6 962+
ص.ب : 520946 عمّان 11152 الأردن
www.darghaidaa.com

مجمع العساف التجاري - الطابق الأول
خلـــوي : 95667143 7 962+
E-mail: darghidaa@gmail.com
E-mail: info@darghaidaa.com

مَرأى وشرفة
دراسات في النقد الروائي

أ.د. نادية هناوي

الطبعة الأولى
2017م- 1438هـ

المحتويات

استهلال 7
مدخل..... 11
الفصل الاول: تفكيك وعي الذات النسائية بهويتها وبالآخر احتواءً أو اقصاءً في رواية صخب 17
الفصل الثاني:الشر في المتخيل السردي لرواية الحرب حجابات الجحيم أنموذجا 47
الفصل الثالث: حتمية المصادفة في البناء السردي قراءة في رواية العريضة.. 79
الفصل الرابع:إتمام النص السردي قصصيا بالتأجيل الإرجائي مسرحيا قراءة في رواية تسارع الخطى..... 93
الفصل الخامس:احتدام التغريب الواقعي في رواية أطلس عزران البغدادي.... 113
الفصل السادس: الذاكرة مرتكزا بنائيا في رواية الرويس 127
دليل الكاتبة: 135

استهلال

المرأى والشرفة سياحة في المشهد الروائي العربي الحافل دوما بالمزيد من التحولات التي تدعم حضورية الرواية باتجاه تأصيل غاياتها وموضعتها في سياقات مناسبة وصحيحة.

وما كان لهذا أن يتم لولا وجود نظر نقدي حقيقي وصميم رافق تحولات الرواية مستشرفا افاق تجددها وتطورها، محاولا أن يرى الظواهر الفنية والمضمونية من موضع عال، مقدما رؤية بانورامية تستوضح المغيب وتستفتح المغلق وتستظهر المخفي انطلاقا من منجز هائل من الاعمال الروائية العربية كما ونوعا..

ولاغرو أن القارئ لن يستغني عن النقد الروائي ذي المنهجية النقدية الذي تتلخص مهمته في وضع ذلك القارئ على المسار القرائي الصحيح مبنى ومحتوى... سواء بدأ النقد وقبل كل شيء من داخل النص، أو بدأ النقد من خارجه بمعنى اتمام ربط النص بحياة المؤلف أو بالظروف التاريخية أو الاجتماعية أو الاقتصادية او انطلق من كليهما معا داخلا وخارجا مستجمعا حيثيات النص المقروء وخصوصياته ومستحثا مميزاته في التحليل والتفكيك والتأويل.

وهذه المهمة هي وظيفة لا يؤديها الا الناقد المتخصص اكاديميا والممنهج عمليا بمؤهلات واشتراطات تمكنه من اداء وظيفته على أكمل وجه.

ولهذا كله فقد احتل النقاد المتخصصون مركز الوسطية في المشهد النقدي الروائي متبنين مهمة تطوير الفعالية النقدية بازاء فن الرواية والارتقاء بها وتجديدها بما يضاهي المنجز العالمي..

ولا مناص من أن يكون أي ارتقاء نقدي هو في حقيقته ارتقاء ادبي شعرا وسردا كون النقد فعل تالٍ للابداع يسايره ويعاضده.

وليس النقد فعل تجريح وتحجير يقف عقبة أمام عجلة الابداع؛ بل هو العماد الذي تقوم عليه معادلة الابداع بطرفيها المؤلف والنص ومن ثم المعادلة النقدية باطرافها(النص- القارئ- الناقد) مضافا اليها التخصصية التي بدونها لن يتحقق التأصيل النظري والتفعيل الاجرائي.

واليوم يحظى المشهدان النقدي والروائي باهتمام كبير على مختلف المستويات المحلية والعربية والعالمية لاسيما بعد أن تفتت الفواصل الفكرية والعقبات الموضوعية ليغدو للمنهجية نظرا واجراءً الاثر المهم في انفتاح النقد العربي بعضه على بعض ولتضمحل الحدود الفنية والجمالية بين الاشكال السردية اولا وبين الفنون والاداب اخرا.

وليس خافيا أن فن الرواية نوع نثري حديث وهو أكثر الأجناس القصصية قدرة على تناول الواقع ورسم خارطته بتفاصيلها الدقيقة مستلهما المادة الإخبارية والوصفية

للحياة على أساس منظومة تخييلية لا حدود وظيفية لها والغاية من وراء ذلك حمل الإنسان على أن يعي واقعه.

ويفترض النقد الروائي على ممارسه اليوم شروطا إضافية تعزز لديه حضور الإطراف السردية كافة السارد والمسرود والمسرود له من خلال التواصل المعرفي والملاحقة المثقفة التي لا بد للناقد أن يعايشها بحثا عما يعمق قراءاته ويؤكد سمات شخصيته النقدية.

ولن يكون الى ذلك سبيل الا بالعمل النقدي المخلص والجاد باستحضار ادوات القراءة الممنهجة التي بوساطتها يمكن ان تؤطر وظيفة النقد بتحديدات واضحة ومنطلقات مناسبة.

وهذا ما تحاول ان تكشفه هذه الصفحات التي استغرق اعدادها زمنا ليس بالقليل تأنيا واستقصاء في المنجز الروائي المعاصر وتخصصا وتمحيصا في نقد النقد.

فكان هذا الكتاب محاولة مخلصة لوضع قدم في مشوار النقد مستقيا طريقه من المناهج الحداثية وما بعد الحداثية ومستمدا رؤيته من نظريات النقد وتجلياتها، موجها ادواته نحو ميدان النقد الروائي لبلوغ الوسيلة الانجع التي بها تتم عملية تحليل مستويات النص الروائي والكشف عن علاقاته ومستوياته وبيان عناصره وثيماته وبما يمكن من استعمال الأداة الأقرب الى استكناه أطره واغواره.

وبناء على ذلك تضمن الكتابمدخلا عن الرواية الجديدة ما بين التغريب والتفكيك وتلت المدخل ستة فصول تمحورت حول روايات عراقية وعربية فكان الفصل الاولمهتما بنقد وعي الذات النسائية وتلمس ابعاد هذا الوعي في رواية (صخب) للكاتب الاردني قاسم توفيق.

وحاول الفصل الثاني تلمس أبعاد الشر في رواية الحرب متخذا من رواية (حجابات الجحيم) لجاسم الرصيف انموذجا لها ودار الفصل الثالث حول حتمية المصادفة في السرد من خلال قراءة رواية العريضة للكاتبة القطرية نورا آل سعد.

وبحث الفصل الرابع رواية تسارع الخطى للروائي أحمد خلف وتلمس أبعاد التداخل الاجناسي فيها، في حين اهتم الفصل الخامس بتتبعالتغريب الواقعي واحتدامه في البناء السردي لرواية أطلس عزران البغدادي للكاتب خضير الزيدي.

وتناول الفصل السادس الذاكرة كمرتكز بنائي في رواية (الرويس) للكاتب السعودي سعيد السريحي.

وبعد.. فان هذه الفصول ما هي إلا استزادات قرائية أرجو أن تكون ذات نفع معرفي وفكري وان تحمل قارئها على التحليق في آفاق ابعد؛ فان هذا تحقق.. فذلك هو المطلب وتلك هي البغية.... ومن الله التوفيق والسداد.

المؤلفة

بغداد/2016

مدخل

الرواية الجديدة بين التغريب والتفكيك

أرست الرواية الجديدة على الصعيد العالمي وجودها كمصطلح اقترن ظهوره بالحداثة.. واهم ميزات الرواية الجديدة التغريب والتجريد الادبي والرفض لأي نوع من انواع التحديد الاجتماعي للإنسان[1] مع اظهار بشاعة الحرب والاحتلال والكوارث التي تروع البشر وترعبهم وتعرضهم لقبح الارهاب وظلاميته.

والتغريب واحد من الانقلابات الفنية التي كانت من نتاج مرحلة ما بعد الكولونيالية انحرافا بالواقعية التقليدية نحو واقعية جديدة، فقد فيها الانسان القدرة على إعادة بناء نفسه أو أنه دمرّ نفسه بنفسه..[2]

ونتيجة لذلك غيرت بنى الخطاب المركزية مواقعها وتشظت لتحل محلها بنى مغيَبة تصادر ادوارها ومن تلك البنى المرأة كذات وموضوع كاتبة ومكتوبة، قارئة ومقروءة من منطلق واقعي يرى أن الانسان" في تغير مستمر الإنسان هو دائما إنسان آخر رغم أنه نفس الانسان وذلك لأنه لا يكف أبدا عن البقاء انسانا"[3]

والمرأة بنية خطابية لها الحرية المطلقة في أن تتموضع في المكان الذي يسمح لها أن تفكك ذاتها أو تشظي الاخر وليست مجرد موضوع أدبي معتاد وتقليدي" يسير موازيا لشخصيتها. احيانا كان بمثابة الظل، واحيانا اخرى كان الواجهة التي نرى المرأة من خلالها"[4]

وفي العراق شهدت الرواية الجديدة في ما بعد العام 2003 انقلابات مهمة واقعيا وفنيا مستوعبة أغلب المتغيرات الاجتماعية والسياسية والحياتية التي شهدها الواقع العراقي بعد سقوط الدكتاتورية.

وكان المتحصل منحازا في ملامحه كميا ونوعيا نحو مشهدية روائية بقيت رهنا بالبحث عن المضامين اكثر من بحثها عن الاشكال ومتجهة نحو تفكيك المتمركزات الاجتماعية والتركيز على البنى المهمشة.

---

(1) ينظر: الواقعية اليوم وابدا، بوريس بورسوف، دار الحرية للطباعة، بغداد، 71/1974

(2) ينظر: واقعية بلا ضفاف جون بيرس ،كافكا بيكاسو، تأليف روجيه غارودي، ترجمة حليم طوسون، مراجعة فؤاد حداد، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة.

(3) الواقعية اليوم وابدا/134

(4) موسوعة الفكر الادبي، د. نبيل راغب، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 341/2002..

وقد تجلت في ذلك كله وعلى المستوى الموضوعي واقعية تغريبية ذات سمات خاصة تسمح لكل ما هو قبيح وبشع أن يظهر بحذافيره كتبرير حتمي لبشاعة الواقع ومرارته.. فما من فرق بين الواقع الحادث والواقع الممكن الحدوث لان كليهما متحصل وقد يبدو ما هو غير واقعي معقولا وقد يصبح ما هو واقعي لا معقولا ومتغربا.

وكل ذلك عبر التغريب كوسيلة تقرب بها حقيقة الواقع بكل منغصاته بعد أن فقدت الاساليب التكنيكية التقليدية القدرة على لمس الحقيقة بعمق بكل ما فيها من قسوة وعداء وعنف وخرق وتهشيم.

ويظل هذا التوظيف التقاني متوقفا على مقدار الموهبة التي تمنح صاحبها ارتياد عوالم واقعية بازاء الصراع الازلي بين الثنائيات القيمية للحياة كالخير والشر/ السائد والمسود/المهيمن والهامش/المؤنث والمذكر.

وهذه الثنائية الاخيرة بزغ نجمها في سياق البحث عن الحقيقة مقترنا بطروحات فكرية ما بعد حداثية تقوم على أساس أن الاصل مؤنث و" أنه من دون تأنيث التاريخ الانساني لا يحتمل أن يبقى العالم حيا"[1].

وكان من تجلياتها على الصعيد الروائي أن هيمنت المسرودات والساردات المؤنثات على الكتابة الروائية التي طالما ظلت رازحة تحت طائلة السرد الفحولي بمركزية الرجل ذاتا.

وهذا ما أنتج الادب النسائي الذي لا تكتبه النساء حسب لأنه وان كتب بقلم المرأة قد يبقى اسير الرجل على وفق ما ألفته الرواية التقليدية واعتادت عليه؛ بل هو الادب الذي يعلي من سلطة المؤنث ويجعل منه المبادر والمتسيد على صعيدي السارد والمسرود وليس على صعيد الكاتب او الكاتبة..[2]

والكتابة النسوية هذه انما تندرج ضمن محددات نظرية تبناها النقد النسوي مابعد الحداثي الذي" لا يعني النقد المكتوب من قبل النساء فحسب وانما هو ممارسة تتقصى التمييز بين ذكورية المجتمع وغيره.. ليبلغ الممارسة الانثوية في اللغة مارا بالمجابهة والصراع والاستقلال والوعي الانثوي"[3].

---

(1)مقدمة في النظرية الادبية، تيري ايغلتن، ترجمة ابراهيم جاسم العلي، مراجعة د. عاصم اسماعيل الياس، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1992/ 161.

(2) ينظر: موسوعة الفكر الادبي/341

(3) النظرية والنقد الثقافي الكتابة العربية في عالم متغير واقعها سياقاتها وبناها الشعورية، د. محسن جاسم الموسوي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت طبعة أولى ،128/2005

ولا يكون الادب نسائيا ما لم يكن ميدان السرد فيه معليا من شأن المرأة ورافعا صوتها لتصارع مركزية صوت الرجل مستقطبة اياه حولها كبنية ثانوية او كيان مهمش..

وهذا ما لا يقر به الادب الفحولي الذي لا يجد في المرأة ذاتا متبوعة بل يراها موضوعا تابعا فرض عليه الرجل ثيمات خاصة ومنها ان المرأة هي رمز الغواية وسبب الخطيئة..

وقد ظل هذا المفهوم الاخير سائدا في الادب العالمي مستلبا حقوق المرأة ملصقا بها تهمة لم تستطع الدفاع بها عن نفسها.. الى أن ظهرت بعض الحركات التحررية النسائية الغربية التي كان لها دور مهم في تأكيد حق النساء في استكشاف لاوعيهن وتطوير اشكال جديدة من التعبير تستجيب الى قيمهن[1]

وما تطور هذا النوع من الادب الا جنوسة ثقافية واعية منبثقة عن وازع نفسي أساسه الاحساس النفسي بان الفشل الأنطولوجي هو الذي يولد الفن" ويسمح بطبيعته كهبة بإنقاذ الانسان من التشيوء بواسطة الاخر ويسمح للإنسان بان يتجاوز ذاته باستمرار وبان يتخطاها وبذلك يحمل الفن قيمة ما ورائية وميتافيزيقية" [2]

ويميل هذا النوع من السرد عموما الى الاستثمار المعلي من شأن المؤنث والمحتوي له فنيا وموضوعيا تعبيرا وبناء، لتنجمع خيوط السرد مع بعضها متواشجة متجانسة في كيفية يتم فيها تطويع التقانات الفنية واستجلابها الى ميدان السرد عبر مركزة المهمش او تهميش الممركز وقلب الانساق وتهديم السياقات وتثوير المستويات..الخ

(1)ينظر: النظرية الأدبية المعاصرة، رامان سلدن، ترجمة د. جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، 1998/ 58 نسخة بصيغة pdf/ 219

(2)الانا والاخر والجماعة في فلسفة سارتر ومسرحه، سعاد حرب، دار المنتخب العربي للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، طبعة اولى، 1994/ 166

الفصل الاول

تفكيك وعي الذات النسائية بهويتها وبالآخر
احتواءً أو اقصاءً في رواية صخب

الفصل الاول

تفكيك وعي الذات النسائية بهويتها وبالآخر احتواءً أو اقصاءًفي رواية صخب[1]

الاحتواء والاقصاء ظاهرتان فكريتان وسمتان ثقافيتان تخترقان الوعي البنائي للهوية النسائية في السرد لتجعلا من المرأة إما هوية محتوية داخل الآخر متماثلة معه ومتجانسة فيه ومنتمية اليه مانحة اياه كينونتها بشكل طوعي وبطاقة ايجابية قابلة للتماهي والانماء,.

وإما هوية مقصية خارج الاخر متباينة عنه وغير متفاعلة معه بسبب تضادها العاطفي معه أو نفورها العدواني منه او ازدواجها الحدي فيه واقعا وخيالا وبما يؤدي الى امتلاكها طاقة سلبية تسهم في التباس الوعي واستلابه اقصاءً وتهميشاً..

والمرأة كذات احتوائية غالبا ما تكون جزءا غائرا في الاخر ليس لها حضور على المستوى السطحي ولكنها فاعلة على المستوى العميق، في حين تغدو المرأة كذات اقصائية للآخر متمردة بسلبية تجاه نفسها وما حولها ومتماهية في المستوى السطحي بفوضوية تغرّب لها كينونتها وتتركها نهبا للضياع التام وهي في كل افعالها تغدو مقوّضة لحالها ومسحوبة في خانة الاخر الذي يصادرها فعلا ولفظا سطحا وعمقا.

واذا كان فعل الاقصاء للشخصية النسائية يجعلها واقعة ضمن خط افقي فان الاحتواء يسلك بها مسارا عموديا جاعلا منها ظاهرة قابلة للتجدد والعطاء بسبب امكانية اضفاء التغيير على الدور المرسوم لها.

وهذا البناء السردي للشخصية النسائية ذات الهوية الاحتوائية انما يدخل في خانة الادب النسائي كونه يتأطر ضمن الكتابة ما بعد الحداثية.

اما البناء السردي للشخصية النسائية ذات الهوية الاقصائية؛ فإنه سيكون منضويا في خانة الادب الفحولي الذي يمتاز بكتاباته الضاربة في التاريخ اعتدادا والسائرة بمركزية التقليد التي لا ترى المرأة الا ذاتا تابعة وموضوعا أدبيا مؤنثا..

وهذا النمط من البناء انما هو النسق المعتاد الذي داومت كتابات الرجال والنساء على تقديمه سرديا لتظهر المرأة دوما بالقدر الذي يسمح به النسق المعلن..

ولو أراد هذا النسق أن يجعلها متمارية فيه؛ فإنه سيكفل لها ذلك ايضا بالشكل الذي يبقيها قابعة في الذاكرة غيابا واضمارا.

---

(1) نُشر جزء من هذه الدراسة في مجلة ذوات، مجلة ثقافية الكترونية شهرية، صادرة عن مؤسسة مؤمنون بلا حدود للدراسات والابحاث، الرباط- المغرب، العدد 26، 2016.

ولعل أهم الادوار التي أُوكل للمرأة ان تكون فيها موضوعا للفحولة وجسرا تشهر عبره بطولاتها وتتمكن من أداء مركزيتها هو دور الاغواء اذ تبقى المرأة نسقا مضمرا ضمن متن قرائي فيه الرجل هو العامل اما المرأة فمجرد موضوع وظيفي لا غير.

وأهم سمات هذا الدور النسائي الاغوائي الذي هي موضوع سردي مضمر ومتمار في المرأة انما يتمثل في الاستلاب والقمع والمصادرة والتهميش والاتباع وما بين الاعلان والاضمار يزداد حضور الشخصية النسائية (طفلة، فتاة، امرأة، عجوزا) بمراوغة النسقين المعلن والمضمر والتماري عليهما.

حتى اذا خرج الخطاب الروائي عن السياقات الثقافية المعتادة التي كانت قد رسمتها المسرودات عبر تاريخها الانساني الطويل من حيث قمع المرأة والهيمنة عليها فان سياقات جديدة ستظهر لتصبح المرأة ممارسة لعلاقات غيابية وحاضرة بشكل عمودي مغادرة لانساق الاضمار ومشهرة المغيب للعيان ليتكلم بلغة تترجم ولا توحي وتعبر ولا تصمت وتستعرض ولا توهم وبرؤية واقعية لا استيهامية وبقارئ جديد يدرك أن التضاد أساس التوتر وأن كسر الاستيهام بالواقع هو أساس الفعل الدراماتيكي.

وبذلك تغدو الهوية النسائية الاحتوائية نسقا معلنا في سياق كتابي جديد لا يتموضع في خانة ما اعتيد على اعتباره موضوعا ادبيا اثيرا او متنا قرائيا مستهلكا كون الهوية النسائية ستغادر دروب المسرودات بتاريخها الطويل من خلال وعيها الديالكتيكي بالتغيير وبأنها نسق معلن بقوة وثبات.

ولن يغدو حضورها في السرد الا مخالفة لبنات جنسها اللائي جعلهن الحكي مجرد أدوات لكسر الصمت لا غير من دون أن يرفضن الرضوخ والانقياد للآخر فكن معابر مجانية تمر عليها الفحولة التي تمكنت بفضلهن من ارتقاء عروش السرد ردحا طويلا من الزمن حتى ظلت المرأة مسرودا مؤنثا يضمن للفحولة الارتقاء والتربع والسمو والبطولة وهو ما اضطلعت بأدائه حفيدات سيدوري صاحبة الحانة في ملحمة كلكامش وزليخة بإغوائها وشهرزاد بقدرتها على الترويض وكليوباترا بجمالها وهكذا..

اما المرأة في السرد النسوي ما بعد الحداثي فإنها تخرق هذه النسقية التي داومت عليها السرديات التقليدية مفككة ثوابت الروي التقليدي ومسلماته وأهمها نسقية الاضمار قالبة اياها نسقا اعلانيا واشهاريا لتصنع المرأة سردها بنفسها ذاتا وموضوعا معا متخذة الحكي هدفا صميما لا مجرد وسيلة حسب.

وهي الان ليست مجرد وسيلة لتفعيل السرد وتحريكه بل هي مصدر السرد واساسه وهي ظاهرة وغالبة ومهيمنة تحتل المتن الروائي سطحا وعمقا.

وهذا الفعل التفكيكي لنسقية المتون السردية انما هو انعكاس دراماتيكي لمتوالية الوعي الابداعي حيث الكلام سابق للكتابة لتغدو الكتابة سابقة للكلام ومتقدمة عليه انها" تقف ضد النطق وتمثل عدمية للصوت. وليس للكينونة عندئذ الا ان تتولد من الكتابة وهي حالة الولوج الى لغة الاختلاف والانبثاق من الصمت او لنقل انها انفجار السكون" [1].

ولما كانت الكتابة مؤنثة والكلام مذكرا فان تقدمها سيعني سلسلة انهزامات للسرد الذكوري مقابل علو هامة السرد النسائي وجموعه المؤنثة.

والكتابة وهي تفعل فعلها في التعبير عن المرأة كأساس في بناء السرد فانها ستغدو وسيلة ناجعة لتشكيل ادوات السرد وهكذا تؤدي المرأة دورها الجديد عبر الكتابة، لكي تصبح ذاتا واعية مضطلعة بوظيفتها من دون أدنى مشروطية بما كانت قد أسسته قبلها الاجيال السردية القابعة في ذاكرة الوعي.

ومن ثم تتقدم كثير من المتواليات.. فالهامشي سيغلب المركزي والنسوية تتقدم على الفحولة كما تتغلب الحواشي على المتون وتتسيد المضمرات على حساب المعلنات وتنقلب السطوح أعماقا والاعماق سطوحا وتغزو العموديات الافقيات.

ولا يعود ما هو سائد مهيمنا قويا بل سيذوى ويتلاشى امام الهوامش التي ستتمركز وتقوى ليغدو ما اسسته الميثولوجيات القديمة قابلا للتهديم والنقض واعادة البناء والتشكيل وهكذا تنزاح المبدئيات الواضحة والعريضة سائرة في ظل اللامبدئيات الضيقة المتعرجة، صانعة عالما كتابيا جديدا يختلف عن سائر العوالم الكتابية الكلاسية.

وهذا النوع من الوعي الكتابي الجديد يتطلب اسئلة تثويرية تمكن الكتابة النسائية من اثبات رؤاها الجمالية الظاهرة كما يشترط ايضا اهمية انقسام مفهوم الكتابة بين وعيين ذكوري ونسائي يتجاوز حدود الرؤية العلائقية من مجرد ثنائية (كتابة/قراءة) الى سلسلة توالدية ومنظومة ابداعية تتأطر في داخلها ثنائية كتابة/كلام كوعيين انسانيين ضمن سياقات ثقافية واجتماعية محددة ذلك أن" الكتابة سبب للقراءة فلولا وجود ما يقرأ ما امكننا احداث ذلك الفعل" [2]

من هنا تتربع النسوية على عرش السرد مزحزحة الفحولة عن لعب دورها الذي ضمنه لها التاريخ السردي الطويل. ولن تتحقق هذه الإزاحة ما لم تساندها قوة الاخر الواعية التي تضمن لها الحركة الانشقاقية او التقويضية بغية امتلاك الهيمنة

---

(1)الخطيئة والتكفير من البنيوية الى التشريحية، الدكتور عبد الله الغذامي، النادي الادبي الثقافي، السعودية، طبعة اولى، 1985/ 53.

(2)المصدر السابق/ 55

التي ستمارسها عموديا تجاه ذاتها وتؤديها افقيا تجاه الاخر الذي سيصبح مقصّيا لا تقربه الا في مستوى مسطح وهامشي.

ولما كان الاغواء أحد الادوار التي اعتادت الفحولة الصاقها بالمرأة فان هذا سيتغير مع المفهوم التفكيكي الجديد للنسوية لان الاغواء لن يشتغل هذه المرة كموضوع لصيق بالمرأة بل سيكون رهنا بالرجل الذي لن يكون دوره اكثر من موضوع مطروح ضمن مستوى مسطح يؤديه بإرادته افقيا سائرا بمعية النسوية لا الذكورية.

وهكذا تتم عملية اعادة بناء الوعي الكتابي ويتم تفكيك مرجعياته الثقافية المتمركزة وتحقيق عملية البناء الجديدة الخارقة لتراتبية القيم الجمالية والمنبثقة من تقويض المرجعيات والمفاهيم بما يؤسس متنا كتابيا نسويا خالصا.

وسيغدو الوعي الكتابي الجديد وبالمفهوم التفكيكي عبارة عن تراكمية كمية للفواعل والمفعولات وتعادلية نوعية للسائد والمسود معا ذاتا وموضوعا لتتم من ثم عملية إعادة البناء على أرض سردية تفجر ما ظل مهيمنا حد التخمة والاشباع وتقلب ما هو غير واعٍ ليكون واعيا مجسدا، يستلهم من الهوامش متونه الكتابية.

وبفضل تفكيك الانساق وتهديم السياقات يفعل الوعي فعله، مثِّورا المعتاد والعلني، وعندئذ لن يقر بتلازمية أن الكلام هو الذي يُنتج الكتابة بل ان الابداع سيتولد مما هو غير معتاد ومضمر من منطلق ان" ليس هناك من نص متجانس وان هناك في كل نص حتى في النصوص الميتافيزيقية الأكثر تقليدية قوى عمل هي في الوقت نفسه قوى تفكيك للنص هناك دائما إمكانية لان تجد في النص المدروس نفسه ما يساعد على استنطاقه وجعله يتفكك بنفسه"[1] وضمن المعادلة الجنسانية بطرفيها (المرأة والرجل) والتي يكون في حاصل اجتماع أطرافها توليدا لوعي كتابي سينبثق عنه متن كلامي وليس العكس.

ولا غرو أن الدخول الى العوالم السردية التي تتكشف علنا من خلال المرأة انما هو تفكيك لعلائقية التاريخ بالسرد وهو ما كان النص السيري الشعبي قد أسس بعضا من قيمه حين كانت تتهاوى الفحولة أمام النسوية بعكس الادب الرسمي الذي طالما سخر من هذا النوع من النسقية السردية وعدّه اشتغالا لا ابداعيا كونه لا يستند على مقصدية واعية ولا يسير في ظل مسار عمودي لا يهشم أفقية الخط السردي المعتاد ولا يناقض مسلماته..

---

(1) مجلة الكرمل،فصلية ثقافية مجلة الاتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين تصدر عن مؤسسة بيسان للصحافة والنشر والتوزيع، جاك دريدا الاستنطاق والتفكيك، حوار قدمه وترجمه كاظم جهاد، العدد 17، 1985/ 58.

وفي هذا الاشتغال التفكيكي لتراتبية الفعل النسقي ذاتا وموضوعا تتحقق المقصدية في ضرورة الامتثال للمرأة وأحقيتها في الحرية والمساواة لتكون دوما في دائرة الاهتمام بوعي شعوري لا يداريه الآخر ولا يهمشه.

ولأجل تحقيق اجرائية هذا الفهم التفكيكي لوعي الذات بهويتها وبالآخر على صعيدي الاحتواء والاقصاء؛ فإننا سنتخذ من رواية (صخب) للروائي قاسم توفيق[1] ميدانا تتوضح فيه المسارات الثقافية التي بها يتفكك وعي الهوية النسائية بنفسها او بغيرها من خلال المحاور الاتية:

اولا: تفكيك الهوية النسائية عبر البوح صخبا.

ثانيا: تفكيك الآخر بالتعالق الميثولوجي قصدا.

ثالثا: تفكيك الرؤية الواقعية بلذة المتخيل السردي.

اولا: تفكيك الهوية النسائية عبر البوح صخبا

تقوم رواية صخب[2] على إثنية جنسانية ثقافية مرتكزة بين نسقين هما الاقصاء والاحتواء هامشا ومتنا وعبر جزأين اول بأربعة عشر فصلا وثانٍ بسبعة فصول.

واول بوادر التفكيك خروج هند بطلة الرواية على النسقية الحياتية المعتادة مخالفة ما تعارفت عليه بنات القرية واولادها من ناحية اكمال المدرسة الابتدائية والانتقال منها الى الحياة" **القليل من البنات تواتيهن الفرصة لترك القرية للدراسة في المدينة، والكثيرات يختفين في بيوتهنّ بانتظار أن يحين قطافهنّ ويتقدم من يطلبهنّ للزواج. والأولاد جلّهم يلتحقون بآبائهم في الحقول وقلّة منهم من يذهبون لإكمال تعليمهم الثانوي في المدينة**"[3]

فطموح هند انما تجسد في رفض ما هو سائد متمردة على ما سار عليه الاخرون لاسيما امها كنوع من التوكيد العلني لنفسها واختيارا قصديا من قبلها لان تنزاح عن النسق المعتاد وذلك بإكمال الدراسة اولا ثم بالثورة على الحجاب ثانيا ثم بولوج المدينة والدخول في متاهاتها ثالثا.. مخالفة كل تعليمات الام وثائرة على كل ما

---

(1)قاسم محمد توفيق الحاج روائي وقاص، أردني الجنسية ينحدر من أصول فلسطينية، بدأ الكتابة في العام 1974 بنشر مجموعة من القصص القصيرة في الصحف والمجلات الأردنية والعربية، اصدر أول مجموعة قصصية أثناء دراسته في الجامعة الأردنية بعنوان ((آن لنا أن نفرح)) سنة 1977 له ست روايات هي: ماري روز تعبر مدينة الشمس وارض اكثر جمالا وعمان ورد اخير وورقة التوت والشندغة وقصة اسمها الحب واربع مجاميع قصصية قصيرة...ينظر: ويكيبيديا، الموسوعة الحرة./https://ar.wikipedia.org/wiki

(2) صخب رواية، قاسم توفيق، دار الفارابي، بيروت- لبنان، طبعة اولى، 2015.

(3)المصدر السابق/ 3

هو عرفي وتقليدي متجاوزة وصاياها" **احذري من الرجال ومن العشق ومن أن ترخصي من قيمة جسدك**"[1].

وما ذلك إلا لان المحذور نفسه كان مقوضا في الاصل وهذا ما تمثل في السر الذي افشته الام كريمة لابنتها هند فكان سبب تعاستها" **إنّ أصعب ما يمكن أن تواجهه فتاة لمّا تتجاوز السادسة عشرة من العمر بعد، هو أنّتتكلم أمها وتفجّر في وجهها عشرات العبارات الجاثمة على صدرها وداخل حلقها وفوق رأسها،**"[2]

ومن مظاهر التفكيك أيضا تقويض مفهوم السيطرة الذي ظل لصيقا بالرجل بوصفه صاحب السلطة والتفويض والحتمية وذلك عندما تخلى الرجل عن ان يكون هو سيد الكون وكبير القرية وان عبيده الفلاحون والعمال[3]

وقد تجلى الاحتواء الذكوري والاقصاء الانثوي- في الرواية موضع الرصد- من الاستهلال والاهداء اللذين تم بناؤهما على اساس مؤنث(فينوس، هند) ومن ثم سيق الفصل الاول بلسان انثوي، اعلن تمرديته عبر اقصائه لتاء التأنيث (هند) والذي حمل مرجعيتين قديمة وحديثة الاولى تتمثل في هند بنت عتبة والثانية تتمثل بالممثلة هند رستم وكلا الهندتين قد عرفت بقدرتها على احتواء الاخر تأثيرا وسيطرة..

فالعظمة ليست لصيقة دوما بالذكورة ولا الشهرة رهن بالفحولة ولا السيادة حكر على الأبوية بل إن هذه السمات جميعها غدت ثابتة قارة متحجرة امام الانثوية التي تقاطع خط سيرها مع كل ما هو معتاد لتكون المرأة فعلية مغامرة وكينونة حرة وذاتا متقلبة بمركزية.

وقد تمثل هذا التسيد ايضا على صعيد الأمكنة المؤنثة التي بدت فضاءات غير معادية كالمدرسة والقرية والغرفة والصورة والرسومات والكلمات والساحة والارض والمدينة والشقة وبالمقابل فان الامكنة التي ترد مذكرة غالبا ما كانت معادية وفوضوية كالمخفر والجامع والدكان والباص والبيت والصف لتغدو في نظر الشخصيات أماكن غير مرحب بها.

والصمت بالنسبة للشخصيات رهن بما هو ضده او خلافه، فالبوح هو وسيلة التهديم التي بها تقوّض الشخصيات النسائية استلابها وتقلب كيانها من مجرد توابع سردية الى متبوعات مركزية ولما كان الصمت والعزوف عن البوح هو سبب مأساة كريمة لذلك قررت البوح تحقيقا لراحتها" **إنّ مأساة عمري كله تتجسد في جدك. في أقرب الناس لنا بعد موت أبيك، جدك هو مأساتي وهو عذابي الذي لن ينتهي، لقد انتهك كلّ ما فيَّ، روحي وجسدي وعمري إلى أن أموت، انتهك حياتي منذ أن عرفته**

---

(1)المصدر السابق/8

(2)المصدر السابق/13

(3)ينظر: المصدر السابق/14

وسيظلّ ساكناً ومتلبساً فيها، حتى في آخرتي سوف أُحاسب على رضوخي واستسلامي له. يا ابنتي أنا مسجونة فيه ولم أعد أملك القدرة على الفرار."[1]

وسيقود هذا البوح هندا الى ان تتخذ منه وسيلة للانتقام من الاخر واولهم فرج ولكنها ستصطدم بما هو عكسي لتجد ان في الصمت راحة لها وفي البوح تعاسة وندامة وهو ما لمسته حين قررت ان تصارح الباشا بأسرارها في خاتمة الرواية..

والابوة في ظل صفات الفحولة تلك غدت متخلية عن أبوتها بسبب تعجرفها وعدم ايثارها وهذا ما عكسته شخصية الجد فرج الذي عرف بصفات سلبية كالهوس والسادية والانانية والتجبر" **وأنه لم يكن يمثل لها سوى إنسان مهووس لن يتوانى عن فعل أيّ شيء مقابل أن يحصل على ما يرغب في الاستحواذ عليه.الشرف أو الأخلاق كانت تقول لي إنها كلمات لم تدخل أبداً في ثقافة أو حياة هذا الرجل، كانت تراه إنسانا مختلاً أو واحداً من المجرمين المرضى الذين بعد أن يقتلوا ضحاياهم يمثّلون بجثتهم للتلذذ والمتعة."** [2]

واذا كانت هذه هي سمات الابوة فان الامومة لن تتنازل عن وظيفتها التي هي محتواة فيها فحين أُقصي فرج عن اداء دور الاب الفاضل والجد المثالي بسبب عجرفته وسلطويته على الاخر ابنا او حفيدا فان الام ممثلة بكريمة ظلت مساندة لأبنائها صديقة لهم ورفيقة بهم محتوية اياهم في داخلها وهي تنصحهم وتعلمهم وتؤهلهم للحياة.

وتتوكد في هذه المقابلة بين وداعة الامومة ودناءة الابوية، احتوائية الذات النسائية لهويتها واقصائيتها للآخر الذي يتلخص خطره في الانحياز بالسرد لنفسه فعندما مارس الجد اغواء التلميذة كريمة خارقا المسلمات والثوابت منتهكا الاعراف فان ذلك كان مدعاة للذات لان تزيح عنها صمتها وتكون هي الساردة بصوتها " **نحن مفتاح السر لا يغرك ما ترينه من ضعف وانكسار وغياب لوجودنا نحن النساء، في السرير نحن الأقوى، في الليل نحن من نحكم وهم من ينفذون أحكامنا في النهار."** (3)

ومنذ القدم كان الكلام المباح وسيلة الانثى للخلاص من عذابات الواقع ومراراته وأداتها في بلوغ الخلاص والحرية ليكون البوح هو اداة هند لقلب السرد لصالحها مقصية جدها ومحتوية امها" **كانت تتكلم، وتتكلم كثيراً عندما نخلو لأنفسنا أنا وهي وبعد أن تتحقّق من نوم أخي، وتتحقّق بأنه لا يسمعنا أحد حتى الجدران، كانت تهمس وتتقطع أنفاسها وهي تبحث عن مدخل لأن تبوح لي ما يعتمل فيها، حتى**

---

(1)المصدر السابق/14
(2)المصدر السابق/ 8
(3)المصدر السابق/8

جاءت تلك اللحظة الصعبة وأسرّت لي بالسرّ البشع الذي تخفيه داخل صدرها منذ زمان بعيد " (1)

ولا يعدو أن يشكل الجد مجرد مسرود اتاح له موت ابنه ان يتمادى في فعل الاغواء مستلبا ومستحوذا وممتلكا ما ليس له مبررا خطيئته بطرد شيطان كريمة من داخلها غير معترف انه بفعلته هذه في ممارسة الاغواء واقتراف الخطيئة انما يقوَّض دوره المركزي في صالح المرأة لتكون هي ضحية الاغواء لا مصدره. اما هو فسيكون مرتكب الخطيئة ومتعاطيها!!.

ويعضد ازدواج الاخر بين تقديس الثوابت والرغبة في انتهاكها البوح العلني الذي اختارته الهوية النسائية على شكل صخب بيولوجي مرة يتأرجح بين الغريزة المتمادية والخلق المحتشم ومرة في شكل صخب فكري تحاول فيه هند فرض سطوتها متصارعة في داخلها ليقودها ذلك الى مغادرة عالم البراءة والنقاء ملقيا بها في قاع الدناسة والانحطاط لتعيش صخبا جسديا يستقطبه الرجل لصالحه موقعا اياها في الحضيض كمصير محتوم وقدر مرسوم لا مجال فيه لهند ان تحيد عنه او تبدله.

وقد تعددت صور البوح فمرة كان انثويا خالصا من المؤنث الى المؤنث (كريمة لهند) ومرات عدة جاء متداخلا كأن يكون من المؤنث الى المذكر (هند للباشا) ومن المذكر للمذكر (قحيطر وفرج).

وتبقى صورة البوح الانثوي الخالص متقدمة على صور البوح الاخرى كونها تجعل الصمت موتا يدمر الحياة ولذلك لم تنفك كريمة عن الشعور بان تعاستها تكمن في عدم قدرتها على البوح وكأن الكلمات قد حشرت في داخل جوفها وكادت ان تقتلها ولم تنفعها التلميحات والاشارات في تفريغ حنقها ومرارتها ولذلك قررت التصريح لهند بسرها**"تتكلم أو تنفجر أو تتنفس الهواء للمرة الأولى في حياتها وهي تنظر إلى جسدها تتأمله وتشدّ يد ابنتها لتلامس صدراً ما يزال مكوّراً صلباً، ولتهبط بأصابعها المرتعدة نحو خصرها الناعم مثل عود الياسمين،وإلى أسفل بطنها حيث الدفْ الذي بُعثت منه هذه الأبنة قبل ست عشرة سنة طفلاً، كان وقتها حالة مباركة من الجمال رقيقاً مثل جناحي فراشة"** (2)

ولعل السبب الرئيس وراء هذه الرغبة في البوح هو التوق الى الحرية ورفض الاستلاب ففي البوح تغييرا ديالكتيكيا لمجرى الحياة تأزما وتعقدا وهذه الرغبة ستتناسل لتغدو الابنة امتدادا للام في امتلاكها اسرارا صمتت عن البوح بها حين قررت سلوك درب الرذيلة والرضوخ للاستلاب الجسدي.

---

(1)المصدر السابق/9

(2)المصدر السابق/13

ودوامة المأساة التي عاشت في كنفها كريمة جعلتها مسلوبة مستعبدة منتهكة روحيا وجسديا تربي ابناءها وتصبر على الاذى لكن هندا تمردت عليها مجربة الانفلات من أسر السيد والجد الذي كان هو الآخر يجد الصمت مدمرا لولا انه ظفر بصحبة قحيطر فصار كاتم أسراره.

ولم تكن كريمة تدري انها بهذا البوح قد اساءت لابنتها التي هي في مقتبل العمر اذ ستكتشف فيما بعد ان هذا البوح لم يقض على كابوس حياتها بل زاده قبحا والماً فالبنت التي كانت ترى في أمها مثالا رفيعا للخلق والتضحية لم تعد كذلك وهذا ما جعلها تنهار متمردة على كل ما هو مثالي واخلاقي ليداخلها الاحساس بالشر في شكل مونولوجات داخلية واسئلة متكررة [1]

وبعبارة ادق لم يفد البوح في الوصول بهند الى بناء مستقبل افضل بل كان سببا في هدم آمالها وبعثرة احلامها من دون أن تصحح مسار حياتها ليغدو وعيها بحالها مجرد تفكك وتشظٍ وهرب من الواقع المشؤوم"**كلّ هذه النواهي هي ذاتها التي كانت تعلمها منذ زمن غير بعيد، قبل أن تجلس أمامها على كرسي الاعتراف لتعترف بكلّ آثامها، وبالخطيئة الكبرى التي ما تابت عنها وما زالت تمارسها بحالة من القبح الذي يعجز خيال هند الضيق عن تصوره**"[2]

وهذا ما جعل الهوية النسائية مستلبة ولكنها في الان نفسه محتواة انه استلاب الانثى للأنثى عبر الاحتواء بينهما وقد أتاح البوح الجريء مساحة من الحرية والتمرد في معادله حياتية طرفها الاول البوح الذي هو الحياة وطرفها الثاني الصمت الذي هو الموت ولا بد من ان يتسيد احدهما على الاخر.

ولعل من اهم مظاهر سيادة البوح على الهوية النسائية هو الصخب في السلوك والتضاد في القيم، فهند قد تمردت واعلنت هويتها صوتا معلنا وصاخبا ومزمجرا نافرة من الاستكانة التي جعلت كريمة تعيش في حالة من الاستلاب والكبت والحرمان ومتحولة الى مخلوق جديد مفكك لا يعرف الوداعة ووحش قاس بلا رحمة، حاملة في وعيها كرها مبيتا للرجال وحقداً دفينا عليهم.

واذ نجحت هند في اثبات حضورها كعامل سردي فإنها قد ضمنت لنفسها احتلال المركز والتمدد في كنف نسقية معلنة تخترق الاضمار الذي داومت كريمة على الاقتناع به حين كانت طالبة مدرسة وبنتا جميلة أرادها فرج الذي كان معلمها لنفسه لا لابنه، ولولا أن رجال القرية انكروا عليه فارق السن لطلبها لنفسه[3]، وقد كان موت الابن فرصة فرج لينفرد بالغنيمة تاركا الغريزة تغلب الضمير لتتحقق لذة

---

(1)ينظر: المصدر السابق/16

(2)المصدر السابق/16

(3) ينظر: المصدر السابق/17

الغلبة والاستيلاء كفعل استحواذي يتغلغل في لاوعي فرج لكي يسوغ له خططه الشيطانية في الهيمنة. واول بوادر ذلك الاستحواذ الباس كريمة النقاب وممارسة الوصاية عليها.

وما رفض هند ان تكون صورة عن امها الا انفلات من قبضة الجد عبر رغبتها في اكمال دراستها في ثانوية المدينة وقد ساندتها أمها في تحقيق بغيتها تلك وكانت خطوتها التالية خلع الحجاب خلسة ووضعه في حقيبة المدرسة[1]

ثم تمردها الزماني على الدراسة وايامها الشتائية التي لم تشعرها الا بالوحدة والغربة حتى اذا حل الربيع انطلقت اساريرها وقررت التغيب عن المدرسة بحجج كثيرة لتكون فرسا جموحا تلفت انتباه الاخرين" **لم يكن شعر هند الغزير الجميل هو الذي لفت أعين من حولها لها بل تلك النفس التي تفجرت منها مرة واحدة،بالحركة،والكلام،والضحك،والجري وقت الفسحة مثل مهر رشيق بين الكانتين والعاملاتورفيقات صفها."**[2]

فتحولت الغربة الى حرية والممنوع صار مباحا والتصنع غدا جرأة والاسر تحول انعتاقا واستمرت هند على هذه الوتيرة طيلة سنوات المدرسة الثانوية وصارت تنتظر الفرصة التي بها تباغت جدها العجوز لكي تنتقم لامها مواجهة إياه بالبوح ليس إلا!!

ولا غرو ان يكون تقسيم السرد الى جزأين مقصودا ففي الجزء الثاني مفارقة نوعية للجزء الاول اذ تحول من سرد ذاتي الى سرد موضوعي ومن متكلم انثى الى سارد مذكر ومن رؤية انثوية داخلية الى رؤية فحولية خارجية ومن مباشرة قولية الى تقويل غير مباشر من خلال راو خارجي وموضوعي في مقصدية علنية تداري بها هند كشخصية رئيسة مرارة روحها المهشمة بالصمت والعزوف عن البوح كونها لم تستطع ان تفلت من أسر الواقع المرّ الذي جعلها تسقط في قبضة الآخر وذلك ما منعها من أن تستمر في أداء دورها كساردة بعد أن دنست براءتها بلعبها لدور الاغواء.

وما ان يكتشف الضابط حامد سر هند الذي ظل متداريا عن الناس حتى تأخذ خيوط السرد بالانفراج نحو النهاية لنعرف ان هندا لم ينفعها البوح للباشا بالسر في ايجاد العذر لممارستها البغاء كون ردة فعله على ذلك البوح كانت باردة ومحايدة بلا اكتراث او اهتمام" **لم تفاجئ من ردة فعله المحايدة بعد أن سردت له حكايتها، كانت باردة مثلما رأت أو مثلما حاول هو أن يظهر أمامها،..لم تندم هند عن كونها أطلعته**

---

(1) ينظر: المصدر السابق/20

(2)المصدر السابق/22

على سرّها العجائبي، بل إنها وجدت راحة عظيمة في أنها قد تكلمت لأول مرة في حياتها"[1]

واما كريمة فإنها بدورها حاولت ايضا ان تتمرد بالبوح منفِّسة عن عذابها حاملة افكارها الى صحراء قاحلة ومكان ناء تتربص فيه للرجال خلسة تراقب تحركاتهم وترسم ملامحهم من مخيلتها امام فرج" **تمزقه بالكلام عن رجولة وشباب واحد منهم، وتدّعي أنها تراقبه وهو يعبر من الطريق إلى عمله، تصف تفاصيل الشاب الوهمية بخبث حتى تحوله إلى كائن ساحر بالفتنة، تطلب من فرج أن يشاركهما في السرير بالتخيل والكلمات، ينفجر فرج غضباً يصفها بالغانية وبالشيطانة. "**[2]

محاولة زرع الغيرة في نفس الجد الذي صار يتألم ويذبح بالغيرة التي تنهش احشاءه باكيا على الشباب الذي ولى من دون رجعة الشباب الذي تبحث عنه كريمة لتجده عند عبود ابن المختار او عند العتال او عند سالم الحجار وهؤلاء لا يعنونها الا بالقدر الذي تشعل به غيرة العجوز وتجعله يشعر بضعفه.

والاقصاء الفحولي للهوية النسائية هو الذي يدفع العجوز الى ان يحلل الامور ويفسرها بحسب ما يراه مناسبا لبقاء عرشه ومن هنا يرى فرج نفسه عظيما يعلم الغيب وأن رأيه سديد وهو دوما مخلص، اما اذا اكتنفته الرغبة واستفزته الشهوة، فانه يطرد الاوهام ويباشر بالخطيئة.[3]

وهو يعتقد انه يقوم بالفعل الصحيح مبررا صنيعه معها بانه كان عارفا انها ساقطة وما فعله معها الا لكي يحمي ابنه المرحوم وسمعة العائلة مقنعا نفسه انه لا يفعل الا شيئا لن يعاقبه الرب عليه وان روح كريمة الشيطانة لن يحميها الا فرج..

وتقود اقصائية فرج لهوية الاخر (كريمة وابنتها وولدها واهل القرية) الى ان يرى نفسه الها عالما بخير البشر وشرهم منقادا لهواجس نفسه المهوسة التي لم تعد تفرق بين الواقع والخيال.

ومن ثم يفضي به هذا الاقصاء الى التماهي التخييلي في صورة مخلوق ممسوخ اسمه قحيطر يتشكل أمامه في هيأة فانتازية فيصاب فرج برعب شديد ويصرخ بصوت لم يسمعه احد الا المسخ الذي نطق بصوت دافئ وحزين مبينا انه بشر لكن السبل تقطعت به"**كائن ضخم ذو رأس صغير ووجه مستطيل شوّهته حروق بدت وكأنها مرسومة بحرفة فنان بالتعذيب بحيث أكلت خده الأيمنوأطفأت معها عينه، وقلبت شفته العليا لتبدو مثل فردة حذاء أغرقها المطر ثم ضربتها الشمس طويلاً،**

---

(1)المصدر السابق/122
(2)المصدر السابق/23
(3)ينظر: المصدر السابق/24

كان هذا الكائن يمشي على قدمين ضخمتين لا تنسجمان مع ضآلة نصفه الأعلىعندما زار هذا الكائن المسخ فرج أول مرة أصابه رعب كاد يأتي عليه"[1]

وهو انما قصد فرجا فلأنه سمع عن طيبته وانسانيته وكفالته للأيتام ولما هم بطرده توسل اليه انه سيكون سره وسر غيره من اهل القرية وتلقى هذه الكلمة قبولا عند فرج لأنه اخيرا سيجد من يبوح له بخاطره ويفضي اليه بسره الذي اعماه [2]

وعلى الرغم من ذلك فان وقوعه في شرك التماهي الفانتازي ومتاهة التغريب والعجائبية سيؤدي الى ان تتحرر كريمة من صمتها متخذة السرد وسيلتها لتستولي عليه وعلى سلالته من الرجال جميعهم**" ترمقه بعين حادة مثل النصل سوف احكمك واحكم سلالتك حتى بعد ان تموت"**[3]

فلم تعد كريمة تلك المرأة الضعيفة المنقادة لفرج كصنيعة وخادمة والسبب ان العادات والاعراف ما عادت لصالحه لكي تشبع غرائزه ورغباته ولذلك صار عاجزا عن يؤدي دوره المركزي في صنع التاريخ بالطريقة التي يريدها تاريخ الفحولة الذي بدوره صار مترقبا نهاية محتومة تحسمها النسوية.

ثانيا: تفكيك الآخر بالتعالق الميثولوجي قصدا

تراهن رواية (صخب) على استحضار الميثولوجيات المترسبة في اللاوعي الجمعي لغرض تفكيكها قلبا او تماهيا رغبة في توكيد حضور الهوية النسائية سلبا او ايجابا، ومن المعلوم أن" الميثولوجيا باعتبارها ثيمة تأسيسية.. هي الكتابة الاصل التي تنزاح عنها بطريقة او بأخرى اشكال الكتابات الاخرى.. " [4]

وعملية التعالق بين الرواية والميثولوجيا انما هي جزء مما يصطلح عليه في المفهوم التفكيكي بالتكرارية التي تتلاقى مع مصطلح التناص" فكل كلمة في النص هي تكرار واقتباس من سياق تاريخي الى سياق جديد"[5]

وقد تعالقت في رواية (صخب) التي اعتمدت التناوب السردي بين عدة حكايات لها صلة بالقصة الاطارية؛ اكثر من اسطورة ومنها اسطورة بجماليون مراهنة على تفكيك نموذج الفنان الهائم بجمال تمثال صنعه من خلال الشاب حمزة، وكذلك تقويض

---

(1)المصدر السابق/24

(2)ينظر: المصدر السابق/25

(3)المصدر السابق/33

(4)شعرية الكتابة والجسد دراسات حول الوعي الشعري والنقدي، محمد الحرز، طبع الانتشار العربي، بيروت، طبعة اولى، 2005/57-58.

(5)الخطيئة والتكفير/ 56

صورة المرأة كرمز للخلق الفني الذي يهيم به الفنان بصورته المثالية لا الواقعية من خلال هند [1]

فحمزة الخزاف قد وقع في حب هند من دون ان يعرف اسمها منقطعا عن كل المحيطين به، مستسلما لخيالات ادت به الى ان يتماهى في احلام متوارثة واوهام عابثة، منتظرا الفرصة التي بها يواجهها بطوله الفارع وجسده الممشوق وتكون نظرته لها ليست كنظرة الرجال الاخرين، هذه النظرة هي نظرة الفنان الهائم بفنه ليصنع معبودته وهو يشعر بانه ان لم يفعل ذلك فستظل هذه المرأة جاثمة عليه حتى تقتله[2] واجدا في هند الصبية الفاتنة حلمه الجديد عن" **النجمةالميراث والفكرة التي تقطع الأزمان بالكلمات"**[3]

وجلّ ما يأمله هو ان تكون المرأة نجمته الاخيرة وقد مرت الايام والشهور وهو يحاول.. لكن اللحظة التي يشعر فيها انه لوحده لا يفاجئه احد تجعله قادرا على صنع ما لم يصنعه في تلك الشهور وهكذا صنع الجسد والرأس وتفاصيلهما بأناة وصبر عجيبين.

ويحصل التماهي عندما يبادره التمثال بابتسامة صافية لتنبعث من الطين امرأة حية ترى وتسمع فيحملها الى ركن منزو على سطح الدار وتتداعى في دواخله المونولوجات" **أين كنت طيلة عمري همس وهو يضمها الى صدره بقوة"**[4]

وتقويضا لنموذج بجماليون وتفكيكا له، فان حمزة وبعد ان تأججت في داخله مشاعر الحب العفيف والمثالي فانه لا يحطم تمثاله بل هو الذي سيتحطم داخليا فهذا الولد الذي ترك المدرسة من اجل أبيه سيترك الدنيا من اجل هند[5] وقد تمادى في خياله حتى غدا في نظر من حوله مجنونا وصار ينادي على اسم حبيبته وهو لا يعرفه وهذا ما جعله يغمى عليه [6]

ويبحث في تمثاله الذي علاه الغبار وتكسرت اطرافه عن روح حبيبته وعن قلبها الذي قسا عليه وصار حجرا، آخذا في الدنو من نهايته راضيا مسلما بلا مقاومة"**حتى بعد أن أقنعه الطبيب والحبّات الملونة التي كان يتعاطها بأنّ هذه المرأة**

---

(1)ينظر: الادب المقارن، الدكتور محمد غنيمي هلال، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، طبعة خامسة، 1981/307-309.

(2)ينظر: الرواية/ 40

(3)المصدر السابق/37

(4)المصدر السابق/42

(5)ينظر: المصدر السابق/36

(6)ينظر: المصدر السابق/92

ليست غير خيال وسراب، وبأنها وهم تلبسه حتى صاريحسب أنها هذا التمثال رديء الصنع الذي قد يعوضه ولعه بالحبيبة التي لا يعرفها"[1].

وهو لا يرى محبوبته الا رؤية مثالية لا ترقى اليها اية نقائص محاولا فهم بعض تصرفاتها على اساس ان البشر كلهم مسجونون محاصرون واما رغبتها في الانتقام والهروب والحرية فانه لم يجد لها تبريرا...

واذا كانت جالاثيا التي تمردت على صانعها لأجل ان تصنع حياتها بنفسها حتى كانت نهايتها التلاشي على يد صانعها بجماليون فان المرأة/ التمثال- التي هي هند- ستقوض هذه الصورة وتفككها لتكون جالاثيا جديدة لا تتمرد بل تهادن معلنة هويتها مذيبة حمزة صانعها فيها ماحية هويته مسخرة دلالها وتمنعها في القضاء عليه.

وقد وجدت حمزة لا يختلف عن سائر الرجال الذي تراهم مراوغين منافقين وهذا هو السبب الذي جعلها تعرف كيف تسلب لبه وتدفعه الى بلوغ حافة الجنون حتى انشغل بها عن عمله واهله!!

ان تفكيك نموذج بجماليون قد اسهم في تعضيد فعل الاحتواء الذي مارسه حمزة تجاه هند كما عزز فعل الاقصاء الذي مارسته هند ضد حمزة متقاطعة معه الى درجة انها لم تعرف له مكانا في نفسها ولم تعترف بما كان يبذله من تفان في سبيل حبهما الذي قابلته باللامبالاة!!

وما ذلك الا بسبب الصخب الذي كانت تراه هند في جسدها منذ اول يوم لها في المدرسة الثانوية ومنذ ان سحرتها المدينة بشوارعها التي رأتها من نافذة الباص الصغير بنايات عالية وطرقات معبدة واسعة وسيارات فارهة وبشرا يرتدون ملابس نظيفة انيقة[2]

وهذا الصخب هو نفسه الذي شوش عقل حمزة وجعله غير قادر على معرفة هند التي ظلت مجرد خيال غامض ولم تنفعه الادوية التي كان يتعاطاها في أن تعيد له وعيه وتنسيه طيف امرأة تلبسته بجمالها وسحرها فلم يعد قادرا على تذكرها عندما رحلت آخر مرة [3]

وتتعالق الرواية- بمقصدية توكيد ثيمة الاقصاء للآخر- مع نموذج شهرزاد فمثلما تغلبت شهرزاد بالسرد على شهريار واستطاعت النجاة من بطشه، كذلك تغلبت كريمة على سيدها فرج بالكلام الذي به موهت الواقع وغربته محولة حنق الرجل وقسوته عليها الى توسل وانكسار ليصير كائنا مخدوعا داخلا في اللعبة من دون ان

---

(1)المصدر السابق/107

(2)ينظر: المصدر السابق/102

(3)ينظر: المصدر السابق/106

يدري" **يصمت يقف متسمرا يرتعش قلبه وعقله يدنو الى رجلها يلعقها يصب لعابه المصفر عليه ويقبل يديها طالبا السماح"** [1]

واذا كانت شهرزاد بصبرها وذكائها قد افلتت من النهاية المحتمة واستطاعت ان تطيل مصيرها ونهايتها بالحكي فان كريمة قد احست ان وراء صمتها صخبا عاليا منذ ان تحولت في عين فرج من طفلة الى امرأة حتى غدت السيدة التي تتقن بوساطة البوح والتخييل تدجين الاخر اذلالا واستغلالا مستعملة مهارة اصطياد الشهوة ومطاردة اللذة بالتربص والنكوص"**أنا أكثر شرفاً منك، في كلّ مرة سوف تسمع اسماً جديداً. يتوسّل لها أن ترحمه وتكفّ عن الكلام، تنتصب قدامه باسقة وكأنها لم تكن تُصفع منذ لحظات، تقول آمرة:سوف يشاركنا الفراش كلّ رجال القرية. يزداد انكساره، يتوسل بعينين صامتتين أن لا تفعل ذلك، يرى التصميم وقد تلبّسها كلهافيرضخ"**[2].

وهي الوظائفية نفسها التي راهنت هند ايضا على فاعليتها حين قررت ان تتكلم بضمير الانا ممارسة دور السارد في الجزء الاول من الرواية مستبطنة دواخل امها"**كانت تهمس وتتقطع أنفاسها وهي تبحث عن مدخل لأن تبوح لي ما يعتمل فيها، حتى جاءت تلك اللحظة الصعبة وأسرّت لي بالسرّ البشع الذي تخفيه داخل صدرها منذ زمان بعيد** "[3]

وهذا السر هو ما جعلها في الجزء الثاني تفتقد شجاعة التكلم اذ لم تعد قادرة على فعل الحكي وسرده لكونها قد حطمت مرآة ذاتها وانتهكت كرامتها مسطحة دورها، وهو ما تطلب وجود راو خارجي موضوعي يتكلم بدلا عنها ويبوح بخفايا روحها بشكل غير مباشر وبحيادية.

ومن الاستدعاءات الميثولوجية الاخرى التي وظفت في الرواية استحضار نموذج فاوست ممثلا في فرج كرمز للإنسان الذي استعبده الشر فانقاد لصوته فمثلما كان فاوست قد انقاد للشرور ووقع عقدا مع الشيطان مفيستوفيليس فان فرجا عقد صداقة مع المسخ قحيطر ليكون في خدمته على أمل ان يحقق له رغباته الشريرة" **عندما زار هذا الكائن المسخ فرج أول مرة أصابه رعب كاد يأتي عليه، صرخ بصوت يسمع أطراف القرية البعيدة إلا أنه لم يتجاوز بلعومه"** [4]

---

(1)المصدر السابق/34
(2)المصدر السابق/32
(3)المصدر السابق/9
(4)المصدر السابق/25

وجدير بالإشارة الى أن الادب الغربي قد وظف ثيمة المسخ في الروايات كتعبير عن الشعور بالاغتراب الذي هو سمة من سمات الانسان المعاصر وهو ما وظفته الرواية العربية الجديدة ايضا.

ثالثا: تفكيك الرؤية الواقعية بلذة المتخيل السردي

لعل من جماليات تفكيك الرؤية الواقعية من وجهة النظر النسوية بوصفها اشتغالا سرديا جديدا انها تحوّل العلاقات المخفية الى ممارسات ظاهرة حاصلة ومعيشة مخاطبة القارئ احتواء لا اقصاء لغرض تشكيل رؤية جديدة لما يعانيه الانسان في واقع غريب عبر ربط حركة الذهن الواعي بمخزون اللاوعي الداخلي رغبة في القفز على مبدأ الايهام الواقعي وكسره سرديا والبغية هي تأسيس وعي جمالي جديد.

والسبب ان الذات لا تريد من الواقع أن يكون مرجعيتها بل مرجعيتها البناء المتخيل الذي تصنعه بنفسها منفصلة عن واقعها.[1]

وتتضح هذه الرؤية التفكيكية بدءا من العنوان الذي جاء بصيغة التنكير (صخب) ترميزا لإخبار سلبي وغير علني عن مرارة واقعية كبيرة اهم سماتها انها سماعية حيث الضجيج واختلاط الاصوات وارتفاعها لتملأ حياة البشر الذين اغواهم الشر وارعبهم صوته فدفعهم نحو ركوب مركبه ومخر عباب بحوره بضعف وتماد وتماه طفولة وشبابا وكهولة.

وهم يعللون أن سلوكهم هذا انما هو قدر كتب عليهم ولا مفر من الانصياع له او الانقياد لرغباته وكل خطيئة يقعون فيها يعللونها بذلك ويسيرونها بما يتفق مع رغباتهم، وهذا ما يتوضح ايضا من الاستهلال الذي جاء في صيغة نص مواز استدعاه الكاتب من مسرحية بجماليون لتوفيق الحكيم في خطاب الاله ابولو لفينوس قائلا: - **أرأيت يا فينوس،هؤلاء البشر دائماً يجدون الأسباب التي يعللون بها حماقاتنا"**

ثم يأتي الاهداء: (**إلى هند، هي تعرف ذلك**). تعضيدا لما تقدم وتخصيصا للمؤنث ليضع الثقل الاساس لتلك الحماقات التي يرتكبها البشر في المرأة ممثلة بهند عبر لعبها دورين تقويضيين هما الاحتواء والاقصاء.

وكان جان بول سارتر" قد فهم وضع المرأة وانها تملك الحقيقة لكنها ضحية لوضعها الاجتماعي الذي يعطيها دورا ثانويا ويمنعها من تحقيق ذاتها" [1]، فهند في

---

(1)ينظر: انماط الرواية العربية الجديدة، د. شكري عزيز الماضي، عالم المعرفة، الكويت، 2008/ 104

الجزء الاول من حياتها استطاعت بصخبها البريء والاغرائي غير المقصود ان تحتوي حمزة الخزاف الذي مارس دور العاشق فكانت ملهمة، في حين انها تمكنت بصخبها الانتقامي الجريء والمقصود أن تقصي رجالا كثيرين باستثناء: الشيخ الذي اوقعها في حبائله بعقد وشهود والباشا الذي احترف مهنة الصيد وكان مخبرا سريا ولقب الباشا والذي انقض عليها كفريسة سهلة بعد ان انقادت اليه[2] فكانت مومسا ليس الا..!

وهذا ما توضحه ايضا سيميائية اسم حمزة الذي تنطوي فيه تاريخية حدث انتقامي يعيد نفسه قرينا بدلالة اسم هند الذي يشير الى بعدين سلبيين الاول تمثل في هند بنت عتبة التي لعبت دورا تحريضيا انتقاميا تجسّد في وحشية ثأرها من حمزة بن عبد المطلب" **لم أكن أفهم ما يعنيه بمناداتي بآكلة الكبود حتى كبرت ودرست وعرفت ما عرفت عنه وعن هند بنت عتبه، وعن أمي.**[3] والبعد الثاني بعد اغرائي تمثل في الممثلة السينمائية هند رستم..

ولكن هندا الداهية التي فهمت الآخر فهما عميقا ولم تستسلم ولم تهادن فرائسها ولم تأخذها بهم رحمة، سوف تكتشف أن تفكيرها في الانتقام من الآخر سيجعلها تقصي حمزة من حياتها فلا تصدق انه ليس على الهيأة التي رسمتها في خيالها لرجال الشقق الذين كانت تحسبه واحدا منهم لا يختلف عنهم.

وستغدو هذه اللعبة مغامرة خطيرة لن تنجح بها دوما اذ سرعان ما تقع في شباك الرجل الملتحي[4] لتحترف البغاء سقوطا وكذبا وتزويرا وخيانة حتى صارت بنتا من بنات الهوى المرغوبات وقد تحجر قلبها ولم تعد تعرف الحب العفيف.

وبقيت هند سادرة في غيها متمادية في لعبتها التي لم يكتشفها الا قحيطر الذي اخبر فرجا انها لم تعد كما كانت..وهي التي عرفت ان ما ستجنيه لن يدوم للابد وان المدينة صارت تعج بعشرات النساء اللواتي يماثلنها بالجمال او اكثر جمالا منها ولم يخطر ببالها ان الغبار الذي كان يغطي بضاعة الخزاف افضل من بضاعة العصور الجديدة عصر الالمنيوم والبلاستيك ولم تفهم ما الذي فرق بينها وبين الخزاف وطينه وفي الوقت نفسه ما الذي جمع بينها وبين هيام؟!!

وقد عكس تعدد الضمائر السردية ثيمة التشظي في بناء صورة الذات اغرائيا وتفكيكها للآخر انتقاما وتفتيتا فالقصة الاولى تسرد بلسان المتكلم والقصة الثانية تسرد

=

(1)الانا والاخر والجماعة في فلسفة سارتر ومسرحه، سعاد حرب، دار المنتخب العربي للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، طبعة اولى، 1994/ 65

(2)ينظر: الرواية/112

(3)المصدر السابق/6

(4)ينظر: المصدر السابق/96

بلسان الغائب المراقب على شكل سرد ذاتي موضوعي باستخدام المونولوجات المروية.

وعلى الرغم من قفزات الراوي الزمانية استرجاعا واستباقا الا ان ذلك لم يكن مبعثرا او عشوائيا بل كان اشتغالا محسوبا بدقة موظفا تقانة الكولاج في اعادة تنظيم وحدات السرد القصصي.

كما ان تشظي المكان داخل السرد قد عضد ثيمة قمع الحيوات بعضها بعضا كاشفا عن عجزها وخوائها ولم يشغل الوصف الا حيزا قليلا بالقياس الى الحركة الروائية التي هيمنت على صفحات الرواية مشيدة بنية سردية دراماتيكية بالاحتواء والاقصاء.

اما اسلوب التناوب الذي" يقوم على رواية عدة حكايات في وقت واحد بحيث نتوقف عن سرد الحكاية الاولى لنروي جزءا من الثانية ثم نتوقف عن سرد الحكاية الثانية لنروي جزءا من الحكاية الثالثة"[1] فانه قد عكس تخبط شخصيات الرواية في مصائرها المجهولة بسبب الاحتواء والاقصاء اللذين اساسهما الكبت والصمت والحرمان.

وهذا ما عبر عنه ايضا تداخل الرؤيتين الداخلية/ الذاتية والخارجية/ الموضوعية فاصبح التبئير في درجة يبدو فيها الراوي اكبر من الشخصيات او اقل منها درجة، ولكن ليس مساويا لها وهذا ما جعل الراوي اما عليما او مراقبا باستعمال انا الراوي الغائب هو او هي. ووظيفته تتلخص في تسجيل الاعترافات وتقديم الاسترجاعات واستبطان دواخل الشخصيات من خلال المونولوجات المروية.

وكانت العلاقات التي جمعت بين الشخصيات، نتائج متوقعة للصراع الحياتي الداخلي بين الخيال والواقع الامر الذي جعل تلك الشخصيات تتخذ من الخيال وسيلتها لتغيير الواقع، فهند في علاقتها بأسرتها لم تجد بغيتها الا بالوهم والجري وراء خيال يفصلها عن واقعها داخل البيت وخارجه فهي في البيت طائعة مستكينة تلزم واجباتها وخارج البيت هاربة متمردة تترك المدرسة وتتغيب تضع المكياج وتتجول في شوارع المدينة وتدخل السينما وترافقها صديقتها هيام الى وسط المدينة.

وكذلك كريمة التي دفعها شعورها المراوغ بالدونية في حضرة فرج الى القيام بإغواء سالم الذي كان يراها احلى بنات القرية والارملة الحسناء[2] التي كشرت عن انيابها في مفارقة جعلت سالما مصعوقا ليعرف انه صار لعبة وانه دخل الى الفخ بنفسه.

---

(1)الرواية العربية ممكنات السرد، اعمال الندوة الرئيسة لمهرجان القرين الثقافي الحادي عشر، الجزء الاول، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، دولة الكويت، 2008/ 125.

(2)ينظر: المصدر السابق/52

والآخر هنا ليس سوى وسيلة بها تحقق كريمة صورتها المثلى فهي ليست امرأة شيطانية وليست بغيا بل هي- في نظر سالم- طوباوية امرأة مضحية تسأل نفسها كلما ابصرت وجهها وجسدها بالمرآة الى أين يفضي هذا الجمال[1] ليبقى " **هذا الشعور المخاتل.. كامنا فاعلا قرين نوع من التضاد العاطفي الذي يجعل الاخر مثيرا للإعجاب والخوف في آن**"[2]

ويقود هذا التقاطع بين الواقع والخيال الى تصارع الشخصيات متجها بها نحو مصائر جديدة فحمزة اتقن دور العاشق المتماهي في معشوقته ليكون الخيال عنده واقعا والتمثال امرأة حقيقية وهذا ما اثار حفيظة ابيه[3] الذي توجس من حال ولده الذي صار يبذر النقود حريصا على هندامه وعطره ونظافته وتحولت علاقته بمعشوقته الى حب اوصله الى مفاتحة هند بالزواج.[4]

وهذا التقاطع ايضا هو ما جعل الجد فرج الذي امتهن التدريس يعلّم اولاد القرية وبناتها القراءة والكتابة يرى الامور من منظار وهمي لا واقعي مما قاده الى تحجر اساليبه التي بررها في نفسه بانها وسائل دنيئة لكنها تحقق الاهداف الخيرة فالضرب بالعصا وسيلة ناجعة لتقويم السلوك، وممارسة السلوك المحرم انما هي اداة خير لطرد الشيطان من داخل النفوس.

واذا كان" تصارع الوعي مع الوعي الاخر.. يؤدي الى علاقة السيد والعبد..واذ يسعى كل وعي الى ان يعترف به من قبل الوعي الاخر على انه حرية عليه ان يتصارع مع هذا الوعي وان يضع حياته في خطر"[5] فان هذا ما سنجده متجسدا في شخصيتي المختار وابنه سعود الذي اكمل دراسته الجامعية وعلاقتهما بشيخ الجامع حمدان الذي ظل يرسم لنفسه صورة مستقيمة كونه سيحشر مع الانبياء والصديقين في الجنة.

وقحيطر الذي اخذ يقدم الافكار لفرج ومنها فكرة التقاعد مموها له الحقيقة وزارعا في نفسه فكرة خيالية تقوده الى ان يجبر اهل القرية ان يعطوه حصة من محصولهم كل سنة مقابل تعليمه لأولادهم.. وهذا الامر ما كان خافيا عن سعود بن

---

(1)ينظر: المصدر السابق/55

(2)الهوية الثقافية والنقد الادبي، جابر عصفور، سلسلة العلوم الاجتماعية، دار الشروق، القاهرة، 2010/ 35

(3)ينظر: الرواية/66

(4)ينظر: المصدر السابق/81

(5)الانا والاخر والجماعة في فلسفة سارتر ومسرحه 7/1994

المختار الذي كشف زيف فرج الذي ظل حريصا على جعل علاقته مع الاخر تصارعية لان كل واحد سيحاول ان يتخطى العبودية ويظهرها على انها حرية [1]

ولقد افضى هذا التصارع بين الواقع والخيال في دواخل هند الى ان تتوزع حياتها بين ثالوث قيمي هو (براءة- خطيئة- اسى) فهي في تحولاتها الجسدية والروحية بقي مصيرها رهنا بالرجل (موت الاب وسطوة الجد على الام وحياة الشقيق البائسة والعمان اللذان لم ترهما) كل ذلك رسم لها طريقا للتصادم مع الواقع بقيمه ومحظوراته..

وهذا ما جعل الاحساس بالقهر والكبت والحرمان وعدم القدرة على التفكير ملازما لها ومنغصا عليها حياتها فاذا كان الجزء الاول من حياتها طفولة بريئة فان الجزء الثاني منها كان شبابا صاخبا اوصلها الى الجزء الثالث من حياتها حيث الهاوية التي لا مفر منها والمنزلق الذي لا عودة منه فقررت ان تختار التحدي كنوع من" التجاوز الذي تواجه به الذات العقبات والمشكلات التي تحول بينها وغاياتها التي تريد الوصول اليها"[2]

اما الصداقة التي جمعت هندا بهيام فكان اساسها التحرر الصاخب في تصارع الواقع مع التخيل بغية التعبير عن الطريقة التي بها يتم التعاطي مع الجماعة اي اخضاع الواقع لرؤية تناسب ثقافة الجماعة ومنظورها الخاص[3]

فتعلمت هند من هيام التمارض تغيبا من المدرسة كما عرفت كيف تكذب باحتراف على مديرة المدرسة وعلى امها وجدها واصبحت تحترف الغواية ممارسة اللعبة بإتقان اكثر من صاحبتها هيام كما في مشهد تجولها في السينما وقبولها بلعبة الرجل الغريب في ظل العتمة التي اتاحت لها ان تتجول بلا حدود.. لتصادر هوية الاخر وتستلبها منه من دون ان يدري.

ولم تكن شخصيات الرواية الاخرى مخالفة لهذا التوجه في علاقاتها مع نفسها ومع الاخر واقعيا وخياليا اصطداما او استسلاما لذلك كانت خيبة تفكك هويتها كبيرة.

وهذا ما توضح في خاتمة الرواية في مشهد استيهامي قدمه الراوي مخيبا افق توقع القارئ مقابلا بين هند التي اختارت التصادم مع الواقع وحمزة الذي اختار الاستسلام له" **ولو أنها رفضت هذا الإعلان وتركته منزوياً في نقطة صغيرة في تذكرها، إذاً لأمسكت قلماً وكتبت له رسالة من دون أن ترسلها إليه ولقالت له فيها:**

(1)ينظر: الانا والاخر والجماعة في فلسفة سارتر ومسرحه/ 161

(2)الهوية الثقافية والنقد الادبي/ 113

(3)ينظر: الهوية والذاكرة الجمعية اعادة انتاج الأدب العربي قبل الاسلام ايام العرب أنموذجا، د. عبد الستار جبر، دار الشؤون الثقافية العامة،،بغداد، طبعة اولى، 2013/ 54

صرت الآن أعرف أننا معاً، لكننا على طرفي نهر لا جسور من فوقه ولا مراكب تقطعه، ويا للألم لا أنا ولا أنت نحسن السباحة"[1]

فكانت النتيجة تساوي (الذات والاخر) في محصلة ما ظفرا به فحمزة الذي لم تنفعه الادوية في بيان سبب علته كان بإمكانه ان تسعفه ورقة يمسكها ويكتب عليها لكي يبرأ من سقمه ويداوي علته بالإعلان المباشر عن الحب والاشهار الرافض للصمت والمداراة.

وهند التي تنكرت لكل المحظورات والخطوط الحمراء خالعة حجابها مبدلة اياه بأدوات تجميل ووثيقة تعلن انها امرأة متزوجة كان بإمكانها ان تحول مصيرها الصاخب المشوش بالأمكنة والازمنة الى صخب محصن بالقيم لتخرج الى الحياة بقوة ومنعة.

ختاما.. فإن رواية صخب رواية تستمد من الواقع خيوط حبكتها وتستوحي شخصياتها من خضم حياة مريرة اساسها الاحساس بالحرمان والقهر مما هو غير معلن منها وظاهر فيها ومما هو متدارٍ وخفي..

وهذا ما عانته كل حيوات الرواية الا ان الذوات النسائية وقع عليها الحمل الاكبر فكان للقسوة النصيب الاوفر مما جعل مقدار الخسارة فيها كبيرا وحجم التضحيات نفيسا..وهذا ما قادها الى سلوك مسار نفساني ينفض عنها خساراتها ويعالج لها عقدها بالتسامي تارة والنكوص او الازدواج تارة اخرى بما يرفع عن كاهل تلك الذوات مرارة الواقع المعيش.

ولقد آثرت الشخصيات الرئيسة هند وكريمة التسلح بهذا السلوك في مواجهة الاخر فرج وسالم والباشا لتكون لهما هويتهما المتحصنة من أي نوع من انواع الانهزام او التلاشي فهي حاضرة وان ارتكبت الخطيئة وهو موجودة وان تماهت في غيرها.

وحالما تدرك الذات النسائية أن وعيها بهويتها لن يكون متحققا الا بإحساسها بالآخر جزءا منها ومتتما لها؛ فإنها ستتمركز ممارسة دورها الطبيعي في التأسيس والبناء مؤدية وظيفتها الحقيقية في التوجيه والقيادة والتنظيم سواء أكان ذلك عبر احتوائها الاخر ومشاركتها اياه دوره المركزي أم كان بإقصاء هويته والاستحواذ على مركزيته ليكون تابعا لها ووسيطا تمرر عبره اغراضها وتطلعاتها.

---

(1)الرواية/125.

الفصل الثاني

الشر في المتخيل السردي لرواية الحرب
حجابات الجحيم أنموذجا

الفصل الثاني

الشر في المتخيل السردي لرواية الحربحجابات الجحيم أنموذجا[1]

لم تكن ولادة قصة الحرب في ثمانينيات القرن الماضي آتية من فراغ، بل جاءت امتدادا فنيا للقصة العراقية الحديثة التي استطاعت أن تأخذ شكلها الفني وكينونتها التجريبية.

وخلافا لدوافع كتابة القصة الستينية والسبعينية شكلت الادلجة الواقعية الهاجس اليومي لكتابة قصة الحرب الثمانينية وأخذت هذه الادلجة تصّير الروائي ملزما أكثر منه ملتزما من الناحيتين الثقافية والأدبية.

ودفعت هذه الرؤيا الثقافية المؤدلجة النقاد إلى توظيف المناهج السياقية التي تتعامل مع المبدعين أولا ثم مع نصوصهم ثانيا فتحاسب هذا وتدين ذاك وتهادن ثالث بناء على مدى توافقه مع أهواء السلطة بغض النظر عن فنية إبداعه وجودته..

ومما ساعد على جعل قصة الحرب الثمانينية ضعيفة هو قمعية الالتزام التي جعلت الهاجس التعبوي الحربي والترويج الإعلامي والعسكرة المجتمعية هدفها ووسيلتها معا حتى غدت بعض القصص بلا جدوى فنية أو جمالية بسبب عقم الأشكال وهيمنة المضامين التي قد تدفع " إلى موت الكاتب داخل نصه والى تحوله مجرد شاهد يروي ومن ثم إلى تحول الكتابة مجرد شهادة على زمن ألغت الحرب فيه فاعلية الكاتب"[2]

وعلى الرغم مما تقدم إلا إن رواية الحرب الثمانينية تبقى محطة من محطات الإبداع السردي العراقي لا يمكن تجاهلها أو التغاضي عنها.

وكانت المسارات السياقية في نقد قصة الحرب قد قصرت عن إيفاء هذه القصة حقها بسبب خوضها في مسائل إيديولوجية ضيقت آفاق البحث الموضوعية والفنية.

وبعد مرور ثلاثة عقود على انتهاء الحرب فإن هذه الرواية ما زالت قامعة لقارئها من ناحية الترويج الثقافي ومقموعة من قبل ناقدها من الناحية الجمالية والفنية.

وتأسيسا على قول أحد الحكماء" ثلاثة أشياء لا ينبغي للعاقل أن يتكلم فيها إلا إذا تمت: المسافر حتى يرجع من سفره والذي في الحرب حتى يقهر عدوه والمرأة الحامل

---

(1)نشرت الدراسة في مجلد وقائع مؤتمر النقد الدولي الرابع عشر، جامعة اليرموك، اربد- الاردن، 2-4/تموز/2013،.

(2)فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب، د.يمنى العيد، دار الآداب، بيروت،ط1، 51/1998.

حتى تضع حملها"[1]، لهذا فان الأوان مناسب لنضع هذا الإبداع تحت النظر المخبري الموضوعي البعيد عن التوجهات الإيديولوجية المسيرة أو الاعتبارات الثقافية المفروضة وبما يتيح السبيل إلى دراسة تستقصي المغيب وتستوضح علاقته بالمعلن ثقافيا ومعرفيا. ولعل مقدار ما بذر من شرور الفعل الإنساني في رواية الحرب تجعلها جديرة بدراسة تسبر أغوارها..

والرواية التي ارتأينا إخضاعها للتحليل النقدي هي(**حجابات الجحيم**) للقاص جاسم الرصيف[2] كعينة منتقاة من منجز قصصي متشابه فنيا وموضوعيا. وقد وقع الاختيار عليها لأسباب منها:

أولا: أنها لم تحظ بالتحليل النقدي على حد علمنا.

ثانيا: أنها كانت قد فازت بالجائزة الأولى في مسابقة قصصية كانت الجهات المشرفة على الترويج لأدب الحرب آنذاك قد منحتها إياها.

ثالثا: أنها تحفل بتقانات وتوظيفات فنية تستحق التناول النقدي.

رابعا: لإن فرصة الظفر بالانتقاء للعينات الملائمة لأدب الحرب في حقل القصة القصيرة أكثر بكثير مما قد يظفر به الناقد في مضمار القصة الطويلة والرواية.

الشر في رواية الحرب

لا يمكن لأحد أن ينكر ما للسرد من أهمية جمالية تجعله" محورا يدور حوله وجود الإنسان بتمظهرات متداولة تعبر عن نظم معرفية وقيمية تمنح الذات تأصلا في مكانها وتجذرا في أزمنة متخالفة حتى وان بدت متشظية"[3].

وإذا كانت السردية العربية- في عالم السرديات الكبرى- تحكي غالبا ضياع أرض وهزيمة وحبكة تراجيدية؛ فان لفعل الشر دورا مركزيا تأصيليا في ذلك كله.

ولقد تبلورت بذرة الشر داخل الذات البشرية منذ الأزل في بعدين الأول أسطوري تحددت فيه رموز الشر وأساليبه وغاياته؛ وبعد ثان ميتافيزيقي له طابع فلسفي ناقش التساؤلات الكثيرة مما حاولت الإنسانية عبر تاريخها الطويل الإجابة عنه

---

(1)ألف ليلة وليلة طبعة اوفست ليلة 901، المجلد الثاني/264

(2)ومن رواياته أيضا: الفصيل الثالث 1983ورواية القعر 1985ورواية الخط الأحمر 1987 وقد قدم لها جبرا إبراهيم جبرا قائلا :" وقيمة الرواية.. أن المؤلف استعرض في صفحاتها أكثر من أربع سنوات من القتال على نحو وثائقي دون أن يفقد الصلة ولو مرة واحدة بتنامي أحداث الرواية.. وقد اختار أن يكون واقعيا حد الألم والكآبة وفيض النفس " خط احمر رواية، جاسم الرصيف، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1987/ 5.

(3)بول ريكور الهوية والسرد، تأليف حاتم الورفلي، مؤسسة مصطفى قانصو للطباعة، تونس،78/2009.

من قبيل كيف تشكل الشر؟ وما أبعاده وخصائصه على المستوى الاجتماعي والديني والمعرفي والثقافي؟

وضمن هذا البعد الأخير وبدءا من " أفلاطون وحتى هيغل مرورا بالفلسفة الاستشراقية العربية اعتبرت الفلسفة المثالية.. قيم الحق والخير والجمال والعالم العلوي وما بعده مرجعا لفعل الإنسان وتعبيراته اللغوية والسلوكية " [1].

والخير والشر" متداخلان في الإنسان نفسه وأحرى به أن يعرف نفسه أولا... وان التداخل بين الخير والشر في بنية الإنسان ليس إلا انعكاسا لتداخل الحياة والموت"[2].

وتذهب النظرية النفسانية إلى أن الشر متأصل في الذات البشرية منذ الأزل وهو مكبوت في اللاشعور مثلما أن الخير هو الفطرة الشعورية التي فطرت عليها والتي تكبت الشر حتى تتزعزع باستفزاز عنيف..[3]

وان اللاوعي هو مصدر الشر والعدوانية وهو رجوع إلى المرحلة البدائية لعلاقة الإنسان مع ما يخيفه فتكون لديه حاجة لمعاداة الآخر وإشباع الرغبة بالتلذذ بإيذاء الآخر[4].

وربط كارل يونغ مفهوم اللاوعي بالذاكرة الجمعية وبظهور الوعي صار ثمة انفصام بين اللاوعي والوعي وهو ما جعل الإنسان ضحية الوجود فلم يعد مستسلماً لمصيره كغيره من المخلوقات الطبيعية والحيوانية بل أراد أن يعرف ماذا قبل الولادة وماذا بعد الموتوغيره من أسئلة الوعي الكبرى[5]..

وكان الصراع بين الخير والشر ثنائية من الثنائيات الضدية في المخيلة البشرية، فالشر يشير إلى معاني العقاب والثأر والجحيم أما الخير فهو السمو والجنة والارتقاء.

وقد عالج الفيلسوف الجمالي ايمنانوئيل كانت المثال الأخلاقي من خلال مبدأ الغائية الذي يجعل من الإنسان غاية لا وسيلة.. وأن هيجل هو الذي أخرجها في أخلاق

---

(1)فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب/28.

(2)الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية، د. عز الدين اسماعيل، دار الفكر العربي، ط3، 276/1966.

(3) ينظر: في البحث عن جذور الشر، احمد حيدر، منشورات وزارة الثقافة، سورية، 1997/ 19.

(4)اثر التراث الشعبي في الرواية العراقية الحديثة، صبري مسلم حمادي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1، 1980/ 34.

(5) ينظر: النظرية الأدبية الحديثة والنقد الأسطوري، د.حنا عبود ،منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،1999/ 46.

موضوعية من خلال منظومة القوانين التي ترجع إلى سلطة مركزية هي الدولة وجعل منها أساس النظام الاجتماعي[1].

ووقف جان بول سارتر من الإنسان وعلاقته بالأدب موقفا موضوعيا فالإنسان في نظره ليس صالحا ولا طالحا وليست العبقرية إلا صبرا طويلا وفي الحياة البشرية ألم كثير[2] يقول:" إنني لم أؤمن قط بأن الإنسان يكتب أدبا صالحا بعواطف شريرة لكني اعتقد أن العواطف الصالحة ليست معطاة مسبقا قط فعلى كل امرئ أن يخترعها بدوره"[3].

وتعود مظاهر الشر مثل" الطغيان والعنف وتدمير البيئة واستهلاك الحياة إلى جذر سيكولوجي واحد هو.. مبدأ النرفانا أو النزوع إلى الدرجة صفر من التوتر" [4].وكان من أسباب احتدام الشر في الطبع الآدمي أن الإنسان" لم يعد كائنا انطولوجيا مطمئنا إلى الوجود..وهذا القلق بدوره يفاقم الشر التاريخي لان القلق يؤجج العدوانية وهكذا ندخل في الدائرة المغلقة"[5].

وقد ترجع" نسبة الشر في النفس الإنسانية إلى خطيئة ادم وحواء.. فقد نجح الشيطان في قهر الإنسان وغرس فيه نزعة الشر بخضوعه لإرادته"[6].

واذا كان التعبير عن الشر في الأدب يأتي بصيغ مختلفة ملحمية وغنائية ومسرحية وقصصية؛ فإن الحرب كانت واحدة من الموضوعات التي كان الشر مؤججا لها ومحددا لمصير الإنسان على مر العصور فتمحورت حول الحرب مختلف صور الشر وأساليبه وأشكاله وتنويعاته فالحرب" مسألة مجابهة وتحد. غايتها قهر العدو ورد الحقوق.. وأن الحرب ليست هجمة اعتباطية وإنما خطط مدروسة"[7]، وهي ليست حدثاً بسيطاً في حياة المجتمع.. بسبب فظاعتها ودرجة وحشيتها[8]، وشكلت الحرب جزءا مهما من أدب السياسة وهو" الفن القولي شعرا وكتابة وخطابة

---

(1) ينظر: في البحث عن جذور الشر/ 128-129.

(2) ينظر: الأدب الملتزم، جان بول سارتر، ترجمة جورج طرابيشي، منشورات دار الآداب، بيروت، ط1، 1965/74-75.

(3)م.ن/46.

(4)في البحث عن جذور الشر/3.

(5)م.ن/ 5.

(6) دراسات في الأدب العربي الحديث، دكتور محمد مصطفى هدارة، دار العلوم العربية، بيروت،لبنان،ط1، 1990/ 75

(7)الملامح السياسية في حكايات ألف ليلة وليلة، احمد محمد الشحاذ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط2، 1986/367.

(8)ينظر: الرواية والتحولات في الجزائر دراسات نقدية في مضمون الرواية المكتوبة بالعربية ن، مخلوف عامر منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق/8.

وحوارا الذي يتعاطى شؤون الحكم تأييدا أو تفنيدا أو يتناول علاقة الأمة بغيرها في سلم أو حرب "[1]

وقد بزغ تحت كنف الأدب السياسي والرواية السياسية في العراق ما سمي برواية الحرب وهي النتاج القصصي الذي عالج ثيمة الحرب العراقية معالجة فنية غير مباشرة إذ بان العقد الثمانيني من القرن الماضي.

ولا غرو أن الإيمان اليقيني بالأفكار السلبية هو المحرض الأول على الحرب ومتعلقاتها كالعدوان والاعتداء والقتل وهو الذي ساعد على انثيال مدخرات الذاكرة بالسرد لتتضح رؤيا العالم بوعي ممكن لا قائم، مترسب في ذاكرة اللاوعي الجمعي للذوات التي اعتراها الشر في زمان ومكان محددين.

وغدت الحرب بصورتها النفسية وعلاقتها بالسياسة" تعني تثبيط همة العدو وعزيمته بأية وسيلة لتجعله خائر القوى لا يستطيع رد الهجوم أو حتى المقاومة، وتعتمد فكرة الحرب النفسية..على زعزعة اليقين في قدرة الإعداد والاستعداد"[2]

وتميزت رواية الحرب بأن المغيب فيها من الدلالات هو أقسى مرارة وأدهى نكاية من المعلن على الرغم من أن هذا المعلن منفر ومرعب في كثير من الأحيان والسبب أن أغلب كتَّابها قد عايش الحرب معايشة صميمية وعانى تفصيلات زمانها ومرارة مكانها وجسامة تضحياتها في إطار الصراع الأزلي بين الخير والشر.

ووفقا للتفسير الثقافي للحرب فان الحروب هي بمثابة الفحولة وأن الصراع بين الذوات متلبس بالتواري في نسق ثقافي يولد متنا مهيمنا وهامشا مضمرا.[3]

وإذا كانت الحرب لم تجلب للبشر سوى الفوضى والعنف والدماء وانهار الدموع والبؤس والمآسي لكنها كانت مصدر الهام للشعراء والروائيين والقصاصين[4].

فكانت" الحرب سواء أكانت أهلية أم ضد عدو خارجي..تستند على المتخيل الذي يرسم علائق الجماعة بالسلطة والدولة والمقدس..ولعل هذا وحده يوفر للرواية أن تلعب دورا كبيرا في نقض ورسم القيم"[5].

ولان" القوة في مجال استعمالاتها البشرية تكون مقرونة بالإرادة والأهواء ومواضع النزاع"[1]، لذلك كانت مظاهر القوة سببا في خوض الحروب التي تعد شرا

---

(1)أدب السياسة في العصر الأموي، د. احمد محمد الحوفي، مكتبة نهضة مصر، القاهرة 8/1960.

(2)الملامح السياسية في حكايات ألف ليلة وليلة/370

(3)ينظر: الزواج السردي: الجنوسة النسقية، عبد الله محمد الغذامي مجلة الحياة الثقافية تصدرها وزارة الثقافة والشباب والترفيه بالجمهورية التونسية، العدد 143 السنة 28 مارس 5/2003

(4) ينظر: جماليات النص تنوع الخطاب قراءات في منجز حسن سلياني الأدبي، إعداد وتقديم ومشاركة د. خليل شكري هياس ،تموز للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، 67/2012

(5)جماليات وشواغل روائية، نبيل سليمان، منشورات دمشق، 95/2003.

مستديما وسلبا خالصا. وصارت الحروب" التي ترويها الرواية العربية حكاية لحياة الإنسان العربي ومعاناته وهي تروي حقائق قد تسكت عنها الخطابات الأخرى ولاسيما السياسية"[2]

وكان الدكتور عبد الله أبو هيف وفي معرض تحديده للعوامل المؤثرة في تكوين الاتجاهات الجديدة لنقد القصة والرواية عند العرب قد أشار إلى الترجمة والروافد الأكاديمية ووسائل الاتصال وأبحاث الهوية والتطلع إلى الحداثة في حين اغفل ما لعامل الحرب من أثر مهم في تكوين الاتجاهات الجديدة لنقد القصة والرواية[3].

وقد أضحت الحرب في العراق عاملا مهما في نشوء اتجاهات جديدة في نقد القصة العراقية الحديثة بعد أن كانت القصة في الستينيات والسبعينيات" تتسم بالتأمل الجمالي الفائق لخصوصيات التقنيات السردية وشروطها وبشكل خاص في السعي لابتكار لغة قصصية جديدة تماما بالمعنى الواسع دون أن يعني ذلك غياب البعد الاجتماعي الإنساني كليا عن هذا المسعى"[4].

ولا غرو أن" قصة الحرب من حيث إدراكها لطبيعة الإنسان العراقي الجديد إنما هي امتداد للقصة الواقعية الجديدة وإن هي حملت مؤشرات مبتكرة وعميقة"[5].

ومن كتاب قصة الحرب في العراق[6] أو ما كان يعرف بأدب المعركة: عبد الستار ناصر وعادل عبد الجبار وخضير عبد الأمير وعبد الخالق الركابي وعائد خصباك ومحمود جنداري وصلاح الأنصاري وعلي خيون وحميد المختار وشوقي كريم وعبد الستار البيضاني وغيرهم[7].

=

(1) ميشال فوكو المعرفة والسلطة، عبد العزيز العيادي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت لبنان،ط1994،1/65.

(2)فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب/ 26

(3) ينظر: النقد الأدبي العربي الجديد في القصة والرواية والسرد، د. عبد الله ابو هيف، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق 2000/ 95-160.

(4)الصوت الآخر الجوهر الحواري للخطاب، فاضل ثامر،دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، 1992/96.

(5)الناقد وقصة الحرب دراسة تحليلية، باسم عبد الحميد حمودي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد،ط1، 1986/ 90.

(6)وتجدر الإشارة إلى أن اغلب ما كتب من نقد كان في إطار فن القصة القصيرة أكثر منه في إطار الرواية هذا من جهة ومن جهة أخرى نلمس قلة الكتابات النسائية في مجال قصة الحرب قياسا بالمدة الزمنية الطويلة التي عاشتها هذه القصة نذكر من ذلك مثلا القاصة ميسلون هادي في مجموعتها القصصية القصيرة الشخص الثالث 1985 ولطفية الدليمي في مجموعة عالم النساء الوحيدات 1986.

(7)ينظر: مدارات نقدية في إشكالية النقد والحداثة والإبداع، فاضل ثامر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1986/ 411.

وقد ظهر في العراق نشاط نقدي ملحوظ تمحور حول نقد قصة الحرب ليس من اليسير إحصاؤه أو تعداده ونشير في هذا الصدد إلى دراسات نقدية ريادية منها دراسة د. عمر الطالب (الحرب في القصة العراقية) عن دار الرشيد بغداد 1983 وعباس عبد جاسم وكتابه (قضايا القصة العراقية المعاصرة) عن دار الرشيد بغداد 1982 وعلي عبد الحسين مخيف وكتابه (في قصة الحرب دراسة نقدية) فضلا عن مقالات ودراسات كثيرة لنقاد آخرين مثل د.صالح هويدي ويوسف نمر ذياب وحاتم الصكر وعادل عبد الجبار وغيرهم..

وقد مضى بعض النقاد العراقيين إلى الإحجام عن الخوض في نقد هذا اللون من الإبداع السردي بحجة" أن ظاهرة الكتابة زمن الحرب لم تنته بعد ليستطيع الناقد أن يرسي كلمته النهائية ولكنه يسهم في التنظير لها وتحليل نصوصها باتجاه التقويم المرحلي"[1].

ولعل السبب يكمن أيضا في انسياق بعض الروائيين وراء التعبئة الجماهيريةالتي قد تجر" كثيراً من السلبيات، لعل أهمها حجب نظر الكاتب عن رؤية الأعماق النفسية التصارعية...فتفرض البراءة والإدانة، والصفاء والفساد. وتغدو بحد ذاتها مقياساً فنياً.. تبعد الأدب الواقعي بذلك عن الواقع بدلاً من أن تعمقه من خلال شمولية النظرة الإيديولوجية والسياسية"[2]

ولهذا رفض بعض القصاصين وصف أدبهم بالأدب التعبوي وعلق الناقد باسم عبد الحميد على ذلك بالقول:" أن كل أدب حقيقي هو أدب تعبوي ويظل تعبويا ما لقي صدى لدى قرائه..ولعل من ابرز العيوب الفنية والتعبوية معا لدى كتاب قصة الحرب عندنا هو خضوعهم للمنطق الإعلامي لا للضرورات الفنية في النظر إلى المواطن والى الحرب"[3].

وأبدى الناقد فاضل ثامر تفاؤلا حذرا إزاء مستقبل قصة الحرب قائلا:" ويخيل لي أن انتهاء الحرب قد جعل القصة العراقية تقف على أعتاب مرحلة جديدة تماما فقد كان الهاجس التعبوي والتحريضي وحتى الإعلامي هو الذي يقف وراء مرحلة كاملة في تاريخ القصة العراقية خلال الثمانينات ولكن عندما صمتت المدافع وعاد الناس إلى ممارسة حياتهم اليومية الاعتيادية شعر القاص انه لم يعد يعيش تحت وطأة ذلك الهاجس المشحون وأدرك أهمية أن يراجع مسيرته وأدواته ولغته استعدادا لمرحلة جديدة في تاريخ الإبداع القصصي. ويمكن الجزم أن المرحلة القادمة التي بدأنا نشهد

---

(1)الناقد وقصة الحرب دراسة تحليلية/25

(2) واقعية ما بعد الحرب في الأدب والنقد والشعر، حنا عبود، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1980/8-9

(3)الناقد وقصة الحرب دراسة تحليلية/ 134.

إرهاصاتها الأولية تتسم في ما تتسم به بالأناة والصبر والهدوء وإطالة النظر والتأمل والبحث عن صيغ وأشكال وتقنيات سردية ذات منحى حداثي وتجريبي أحيانا تكون قادرة على التعبير عن رؤيا القاص العراقي وتطلعاته في المرحلة الراهنة"[1]

ورأى د. محسن الموسوي أن القاص العراقي أسس لأدب الحرب وان من مشكلات التأسيس هي الشحوب في التجربة والاضطراب في الرؤية والافتعال في التسبيب والضعف في العقدة والأخذ من قراءات أخرى في آداب أخرى[2].

بناء الشر ودلالاته

وفقا لمنهج السردية الدلالية الذي طوره غريماس يتم استقصاء الثيمات والإفادة من حقول الدلالة كالترادف والتناقض وبنية الإخفاق والبحث عن الغائب وانتظار المجهول وسبر الدلالات الحاضرة والغائبة في عالم محدد ومغلق تصنعه دلالات عديدة منها دلالة التسلط والهيمنة.

وبناء على الجدلية بين ثيمتي الحرب والسلطة فان الحرب إحدى أدوات السلطة التي بفضلها تستطيع أن تفرض هيمنتها على عجلة الحياة والناس.

وإذا كانت" السلطة ليست شرا بطبيعتها فهي طاقة بناء المجتمع لكنها تتضمن إمكانية الشر... السلطة ليست الشر ولكنها إغراء كبير به"[3] لاسيما حين تقترن السلطة بالحرب بوصفها الثيمة الأكثر جدلا في الحياة الواقعية ليصبح العالم كله مليئا بالشرور والآثام، وقد تتوالد عن التسلط كل أزمات الحياة المعاصرة ومشاكلها ومنها" مشكلة العصر المزدوجة مشكلة استهلاك البيئة الحية من جهة واستهلاك المجتمعات الإنسانية وتدمير بنيتها لكي تتشظى إلى جماعات سيكولوجية لا عقلانية هي بؤر للعنف البشري من جهة أخرى"[4]

أما جدلية التقاطع بين السلطة والمعرفة فإنها تبزغ في إطار الفرضية القمعية- بحسب ميشيل فوكو- وتعني" أن الحقيقة تتعارض جوهريا مع السلطة وما دامت الحقيقة كذلك فإنها تمتلك قوة العنصر المحرر"[5]

ولذلك تبدو السلطةفي رأي فوكو" جسدا يعمل في الأجساد وهي تتخذ بذلك صيغة حربية يتعين على الفلسفة أن تدركها في ميدان المعركة أو ما يساعدنا على حفر اركيولوجي في الشكل الذي به تأتى لمنطوق الجنسانية، أن نصنع أجسادنا من خلال

---

(1)الصوت الآخر الجوهر الحواري للخطاب الأدبي/ 94.

(2)م.ن/ 33

(3)في البحث عن جذور الشر/137.

(4)م.ن/3.

(5) ميشال فوكو المعرفة والسلطة، عبد العزيز العيادي/11.

لعبة المعارف والسلطات ليقوم للجنس علم يجبره على الكلام ويحول متعته إلى الاستمتاع بالحقيقة المنتزعة عنه"[1]

وعندما يتصادم مفهوم السلطوي مع صيغة الحربي يكون القمع" ليس مجرد منع بل هو إقصاء وإسكات وإعدام ما يجب قمعه بمجرد محاولة ظهوره انه يعمل وفق آلية ثلاثية من التحريم والتغييب والصمت.. فالقمع هو ما يحرم الموضوع من ماديته والذات من قدراتها بل انه ما يمنع المعرفة"[2]

ولهذا تغدو السلطة عند ادونيس مرضا" إنه المرض الذي يجعل أهل السلطة ينسون بازدراء واستهتار وحشيين، آلاف البشر الذين ماتوا في الماضي دفاعا عن الاستقلال والحريات وحقوق الإنسان والعدالة والكرامة البشرية"[3]

وتأسيسا على التصور الأخلاقي لغائية الأدب و" أن الأدب في كل ما يفعل، وسواء صوّر الخير أو الشر، يظل أخلاقياً يرمي إلى تحقيق التوازن والانسجام بين البشر وبينهم وبين الطبيعة"[4]، وبناء على مقولة الناقد عبد الله الغذامي في أن" الجملة الثقافية هي القول الذي يمتلك طاعة تعبيرية كاشفة للمضمر الثقافي وموجهة له"[5]، فإن بإلامكان بناء رؤية ثقافية للبنية السردية لرواية الحرب (حجابات الجحيم) من منطلق" أن عالم المفاهيم والرموز لا ينجلي كليا ليمنحنا حضوره الوضاء في تمام الشفافية والوضوح بل أن المسافة كبيرة بين ما تظهره الرموز وما تحجبه، وبين ما تومئ إليه وما تستره"[6].

1. الشر والعنونة

بدءا من محاورة فيدرون لأفلاطون إلى جحيم فرجيل مرورا بالكوميديا الإلهية لدانتي إلى جحيم سارتر[7]، كانت مفردة (الجحيم) في الكتابة القصصية مغرية من ناحية عرض الأفعال الشريرة في بدايتها ونهايتها ومن حيث صراع البطل ضمن نسق بنيوي دال.

---

(1) م.ن/ 12-13.
(2) م.ن/22.
(3)المحيط الأسود، ادونيس، دار الساقي، بيروت، ط1، 2005/ 238.
(4) النظرية الأدبية الحديثة والنقد الأسطوري/ 60.
(5)الجنوسة النسقية، عبد الله محمد الغذامي/5.
(6) ميشال فوكو المعرفة والسلطة/ 7
(7)ينظر: النظرية الأدبية الحديثة والنقد الأسطوري/ 69-71.

وطالما كان البطل" إذ يموت لا يموت، يولد، يزداد حضورا. الحياة لا تنتهي لان البطل هو هذا الموت المتواصل الذي لا ينتهي.. البطل.. يصبح سيدا على الموت.. البطل يثبت أن الحياة الصحيحة حاضرة وأنها ممكنة"[1]

ولأجل الكشف عن أغوار الشر المبطنة في عالم الحرب وانعكاساتها على الإنسان وواقعه، فقد استهلت رواية حجابات الجحيم[2] بمقطع سردي هو بمثابة مناص نثري افتتاحي" **في كل شبر من الأرض والسماء اثر للموت وعلامة من الجحيم. هامات الجبال تلك الكتل الصخرية الصماء التي اعتادت أن تتعملق في كل ظلام راحت تتضاءل هاربة في الوميض المتلاحق لانفلاق القنابل والنيران المنطلقة من فوهات الأسلحة لتعود إلى عملقتها الجوفاء في ثواني الصمت الكئيبة وانتظار الموت بين موجتين من القتال المر وكان على الرجال في خنادقهم أن يكونوا حجابا للجحيم القادم من الشرق**"[3].

ليكون الوطن ليس" مسقط رأس وانتماء بالولادة بقدر ما يصبح بفعل الهجرات المتعاظمة والاختلاط المتزايد فكرة متحركة كأن الوطن للإنسان هو اليوم حيث يحيا بحرية لا حيث يولد دون اختيار منه" [4]

ويكون انثيال الأسئلة في مخيلة الشخصيات واقعا ضمن مستوى تعبيري فلسفي يتبرم من الحرب ويتهكم منها في صورة تداعيات نفسية باطنية " **كنت أريد أن أبقى وحيدا يوما آخر في خندقي لأراجع ما جرى لحظة بعد لحظة: ماذا فعل الأعداء ماذا فعلت وماذا فعل رفاقي. أردت أن اعثر عل إجابة لذلك السؤال الكبير: لماذا؟ ولكن يبدو ألا مكان للفلاسفة والمتأملين في الخطوط الأمامية من جبهة القتال إذ أن تلك الحفر والملاجئ والأسلحة لم تخلق إلا لغاية واحدة: أنتقتل أو تُقتل وتلك هي الحقيقة الوحيدة التي تتضاءل أمام وجودها كل الحقائق الأخرى**"[5] و" ماذا تكون الفلسفة إن لم تكن هذا السؤال المحرج المتجذر في هوة الأصل اللانهائية هذا السؤال القائم وراء وفي كل الأشياء أليس هو النزول إلى الجحيم بلغة نيتشه المعاصرة التضحية المتولدة من متاهة الحرية لجعل الحوار ممكنا؟"[6].

وقد بنيت العنوانات الفرعية للفصول على الأرقام من واحد إلى ثلاثة وأربعين ولعل من إيحاءات العدد أربعين وما بعده ما يحيل على طول الزمن ومدى الجدوى

---

(1)المحيط الأسود/ 346

(2)حجابات الجحيم رواية، جاسم الرصيف، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ،ط1، 1990.

(3)حجابات الجحيم رواية/5 وهذا المقطع مأخوذ من ختام الفصل 35 من الرواية نفسها/ 285

(4)المحيط الأسود/ 359

(5)حجابات الجحيم رواية/ 251

(6) ميشال فوكو المعرفة والسلطة، عبد العزيز العيادي/ 10.

فخوض الحرب سواء حققت النصر أو لم تحققه هي شر للإنسان في حاضره ومستقبله، فضلا عن الإحالة التاريخية إلى الحروب التي عرفتها العرب في ماضيها الغابر كحرب داحس والغبراء والبسوس وغيرها.

ويجزئ الروائي كل فصل من فصول الرواية إلى مقاطع يفصل بينها فاصل على شكل دائرتين سوداويتين كبيرتين في داخلها نقطتين صغيرتين (....).

وقد تشكل مساحة هذه المقاطع أكثر من صفحة وقد تقتصر على سطر واحد فقط وغالبا ما يكون هذا السطر شاعريا أو قريبا من الومضة مثل (**جميل أن نمضي ونحن مطمئنون إلى أن ثمة من أحبنا في يوم ما**)[1] أو (**وحدك ملاق نفسك مجردا من كل المشاعر الأليفة. وحدك**)[2](**فلتستأثروا من بعدي بمباهج الحياة وأحلام الشباب الجميلة أنا وتظل طليقة روحي**)[3]

وباستثناء الفصل الأخير الذي شكل مقطعا واحدا حسب فان الفصول الاثنين والأربعين اشتملت على مقاطع متوزعة في حدود خمس صفحات إلى عشر صفحات أو يزيد ليكون عدد صفحات الرواية كلها 321.

وقد وظف اللونان الأحمر الغامق في النصف العلوي والرمادي الفاتح في النصف السفلي من غلاف الرواية الأمامي، ويتضافر اللون الأحمر الغامق مع صورة الدبابة ليوحي بالشر حيث الدماء والنار والجحيم ومويض الأسلحة الفتاكة، في حين يوحي اللون الرمادي الفاتح الذي هو خليط من الأبيض والأسود إلى صور الموت الحاجبة للحقيقة التي يضيع فيها الحق والباطل..

ويحيل تناصف اللونين الأسود والأحمر على الغلاف الخارجي إلى نسبة التشكيل الدلالي لمفردتي العنوان الرئيس (حجابات الجحيم) ليكون:

الأسود = الحجابات 50% الأحمر = الجحيم 50%

2. الشر والزمن السردي

تجسد رواية حجابات الجحيم ثنائية الحرب والسلطة باستعمال السرد بنوعيه الموضوعي والذاتي وعبر ترابط الأحداث بأزمنة معينة ضمن حبكة تقدم الصراع النفسي من خلال الشخصيات النامية.

وتسير البنية الزمنية للرواية في إطار الاسترجاع بنوعيه: الخارجي الذي يستعين به الراوي لإضاءة الحلقات المظلمة في المتواليات الحكائية تلك التي تتعلق بماضي الشخصيات أو الأحداث باستعمال النسق الزمني النازل المسترجع لزمن

(**1**)حجابات الجحيم رواية/300

(**2**)م.ن/ 294

(**3**)م.ن/ 283

مسالم سابق للمعركة يستذكر فيه المقاتلون مغامراتهم في الحب" **أردت أن أسالها إن كنتُ لائقا كزوج لها. أنا صانع الأبواب والشبابيك في تلك المدينة الكبيرة ولكنها هربت بعينيها ولم تنظر إلي بعد ذلك قط..ولكني اقسم أني سمعت نداء جسدها القوي وهو يستجيب لنداء الرغبة المؤلمة في عيني**"[1].

والاسترجاع الداخلي الذي يوظف من خلال رجعات يتوقف فيها تنامي السرد إلى الأمام، ليعود إلى الوراء، قصد ملء بعض الثغرات، التي خلفها السارد وراءه، من دون أن يتجاوز مدى هذه الرجعات زمن المحكي الأول[2]" **رفض الملازم عماد أن يشرب حتى الماء كان مغضن الجبين حائر النظرات ربما كان يظن أن هكذا يجب أن يفعل القادة إزاء مثل هذه الأمور لم يصطبغ جبينه بعد، بذلك اللون الداكن الذي يخلفه الخوف من الموت**" [3].

وتضمنت الرواية استباقات زمنية ومن ذلك استباق الراوي في هذا المقطع السردي لمشهد الطيور الجارحة في أرض المعركة" **لا اثر للعصافير في السماء ولا على الأرض أنَّى نقل المرءنظره. قدر السماء أن تخلو في المعركة من تلك الكائنات المؤنسة وحدها الطيور أكلات الجيف ستأتي مغامرة بحياتها بعد يوم أو يومين لتنهش الجثث المتناثرة على السفوح والوديان ثم تحلق في الفضاء كأنها أرواح ملعونة، مطلقة زعيقا مروعا يذكر المرء بالمصير البشع الذي نال قتلى الحرب**"[4].

وأدى الزمن النفسي الذي يرتبط بالتجربة الإنسانية دورا مهما في الرواية إذ قد تصبح اللحظة أكثر شرا وخطراً من سنة بكاملها[5]، وضمن" مسربين رئيسين هما:التراخي الزمني المتمثل بالحاضر السردي الذي يوقف الزمن عند لحظة السرد والتسارع الزمني المتمثل بالماضي والمستقبل السرديين إذ أن السرد يؤدي إلى تنام مطرد للزمن"[6]، فتشعر الشخصية بكثافة الثواني ليتحول كل شيء إلى ركام، وقد تسلب الحيوات من وجودها بسبب الشرور الكامنة في العقل الباطن.

وعلى المستوى التعبيري فان الراوي يستعين بتقنية الحوار الخارجي الذي يقدم بطريقة مباشرة" **وقف عند دعامة الحدود متأملا الآفاق الشرقية البعيدة وقفة جندي**

---

(1)م.ن/21 وينظر: الصفحات 17و18 و50و59

(2) ينظر: إشكالية الزمن في النص السردي، عبد العالي بو طيب، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد الثاني عشر، العدد الثاني، 134/1993.

(3) حجابات الجحيم رواية/ 15

(4)م.ن/ 248

(5) ينظر: بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)، د. سيزا احمد قاسم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984/ 45.

(6)بول ريكور الهوية والسرد/ 66.

قديم ينتظر الخطر من الجهة التي يراقبها وتنهد قبل أن يربت على كتف سعيد قائلا له: كنت اسمع رصاصتك تنطق وكنت أقول ما زال حامي دعامة الحدود حيا"[1]

وقد يندمج الراوي بالشخصية المتحدثة/الساردة اندماجا لا فصل بينهما وتصبح الأنا هي المتكلمة وضمير ال(أنا) هو الضمير الأمثل والأنسب لمثل هذا النوع ومثل هذا الراوي يعمل على تضخيم الذات الساردة وتحويلها إلى نقطة فعالة في السرد القصصي"[2].

يقول الراوي مستبقا زمن القص ومستبطنا دواخل شخصية سعيد بطريقة المونولوج الداخلي" **إن زمنا ما يمضي يقترب فيه الرتل من مكان آخر مجهول سيواجهون فيه أشكالا أخرى من الموت والحكايات والخنادق الصق حنكه المبتل بالعرق بفوهة بندقيته شاعرا بالخدر تحت أشعة الشمس الحارقة التي ما انفكت تلهب خوذته وجانبا من رقبته وكتفيه" طيبون "همس لنفسه طيبون حتى ليشعر المرء بالحاجة إلى البكاء من فرط طيبتهم هؤلاء الرفاق الذين طلت رهبة الموت وجوههم برداء داكن قاس"**[3].

وقد يعتمد الراوي المونتاج الزماني الذي يظل فيه المرء ثابتاً في المكان فيما يتحرك وعيه في الزمان، ويتم فيه وضع صور أو أفكار من زمن معين على صور وأفكار من زمن آخر.وهذا ما يوهم بأن الكلام يتجه إلى الوراء، في حين أن الكتابة تبقى في الحقيقة، خطية، متقدمة باتجاهها على الورق إلى الأمام[4].

3. الشر والشخصية المحورية

تشكل الشخصيات في السرد مرتكزا فنيا فهي حيوات إنسانية خاضعة للتبدل ومهيأة للتغير، وهذا ما يجعلها معقدة بسبب شموليتها أو ثرائها كونها تحمل الصفات المتناقضة والمتصارعة معا لتبدو إما شريرة وإما طيبة..

وتؤدي شخصية سعيد ثابت دورا محوريا في رواية حجابات الجحيم لأنها تبقى خاضعة لفعل الشر تارة أو تتصارع في داخلها ثيمتا الخير والشر تارة أخرى، لكن سعيد ثابت يبقى تحت تأثير فعل الشر بكل مدلولالاته السلبية من كره وعدوان

---

(1)حجابات الجحيم رواية/264

(2) جماليات النص تنوع الخطاب/28

(3)حجابات الجحيم رواية/ 13

(4) ينظر: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، يمنى العيد، دار الفارابي، بيروت، ط1، 1990/75.

واغتصاب وجبروت وقتل" **لا يحيا حياته ولكنه يكابدها لأنه يحيا رغبة الآخر أو رغبته اللاشعورية التي لا تمثل ذاته فذاته غائبة عنه**"[1].

وهذه الشخصية" تجسد الخصائص المميزة في الحياة وتستدعي موقفا معينا نحوها من قبل القارئ ويستهدف هذا الموقف إلى حد كبير القدرة الإبداعية للكاتب "[2]، ولأن سعيد ثابت يكترث لأمر الحرب، لذلك يرى نفسه فأرا تارة" **أنا سعيد ثابت فأر ريفي..لماذا ادعي أني فأر لا أدري فلتضربني قنبلة مدفع إن كنت ادري سر هذه التصورات اللعينة التي باتت تلاحقني مؤخرا**"[3] وبوما تارة ثانية" **وجهي المدور اكرهه، عيناي واسعتان سوداوان ضفدعيتان كلما نظرت بهما نحو المرأة رأيت رأس طائر ليلي ينبع من كتفي .. حلمت أن كائنات أخطبوطية لا لون لها أخذتني ميتا إلى عالم الآخر السفلي عالم الأموات الذين كانت هياكلهم العظمية مكسوة بريش اسود هائل الطول**"[4] وفي رقصه وغنائه وحكاياتها وإشعاره في ساحة المعركة تعبير عن هواجس الشر التي تعتريه مثل قوله:" **عندما تقسو عليَّ أحزاني أدب اضرب الأرض بقدمي بكل ما أوتيت من قوة**"[5].

ويولد شعوره بالقلق وعيا زائفا فيتصور نفسه جروا وهذا التصور يحول دون نشوء الوعي الحقيقي لديه[6]، ووقوعه تحت نير نيران الشر النفسية الداخلية يقض عليه مضجعه. وإذا كان الشر بذرة مكبوتة في اللاشعور، فان الكراهية بمعنى الرغبة في الاستحواذ المطلق تبقى متحفزة للظهور دوما في شعوره الباطني فيكره جسده " **ولكن هذا الجسد اللعنة العالقة أبدا بها روحي هو ثقلي الذي ما زلت أريد النجاة من لعنته**" [7].

ويتضح الكره أيضا في نظرته للآخر فسعيد ثابت يكن كرها خفيا نحو الآمر/الضابط الذي يراه" **مزهوا برتبته كديك بط نضج توا**"[8] وكذلك يمقت سائق العجلة" **ربما أكلته الشياطين وبعض مستعمرات الدود المعشعشة في كرشه الهائلة المندلقة فوق حزامه**"[9].

(**1**)في البحث عن جذور الشر/124.

(**2**) المدخل إلى عالم الأدب، مجموعة من الكتاب الروس ترجمة احمد علي المهدامي، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، 2005/ 139.

(**3**)حجابات الجحيم رواية/ 10

(**4**) م.ن/ 50-51

(**5**) م.ن/ 11

(**6**)ينظر:م.ن/ 16

(**7**)م.ن/ 16

(**8**) م.ن/ 14

(**9**)م.ن/ 15

وكذلك يكره الطبيعة لأنها تشعره بالاستلاب الذاتي فيفقد القدرة على الإحساس بالجمال والحب[1]، ويذهب به حزنه بعيدا إلى تاريخ الجريمة الإنسانية الأولى المتمثلة في قتل قابيل لأخيه هابيل ودخول الإنسان عالم الشر" **ها انذا أشم رائحة دماء واسمع نداء عجلة ملعونة مذ قابيل وهابيل طبول مجنونة تقرع في عمق هذا الليل الواسع الثقيل ها انذا أخشى أن احزن"**[2].

ويأخذ هذا الشعور السلبي من سعيد ثابت مأخذا كبيرا يوصله إلى حافة الجنون" **شاركت في ثلاث معارك متوالية جنونية لم يرحم فيها البشر بشرا قط وكان الموت فيها اقرب من الكلمات التي انطقها"**[3]

وتشاؤمه يجعله واقعا تحت طائلة الخوف والترقب الحذر فـ" **ليالي الحرب ثقيلة حافلة بالارتياب والانتظار الممل لحدث ما رهيب قد يحل في أية لحظة"**[4].

والمستقبل عنده مبهم وسوداوي" **ربما لن استطيع غير العثور على المرأة التي خلفها اليباس في فمي وعلى غبار المعركة المشبع برائحة البارود والدم"** [5].

وبسبب حتمية تغلغل الشر في الشخصية فان الأشياء لا تكون على حقيقتها فتفقد الشخصية التفريق بين الواقع المأساوي والخيال الدامي" **تحجرت ذراعي الممتدة باستقامة نحو الشرق لحظات شعرت خلالها أن ذراعي فرت من إرادتي.لا ادري إن كانت ذراعا بشرية تحمل مسخا أم جزءا بشريا يستقر بسكون على ذراع مسخ ولكني على يقين أن كل شيء هنا الآن كان غارقا في فضاء جحيمي لا قيمة فيه لبشر قط"**[6]

أو قد تتماهى عنده الأشياء المنظورة في ما بينها لتبدو فنتازية المرأى" **إلى قشة شوكة أو شجرة بلوط أيتها الروح ستنتقلين، أو جدول ماء، عصفور، طفل ولكنك ستجيئين ثانية مرفرفة في مكان ما من الأعالي القصية القصية"**[7].

4. الشر والشخصيات الثانوية

أما الشخصيات الثانوية مثل عمر علي وسامي يوسف وعريف الهاونات ومجيد مرانة والملازم محمد عبد الله وغيرهم، فان دورها في السرد يظل خاضعا للشر.

---

(1)ينظر: م.ن/ 20
(2) م.ن/ 72
(3)م.ن/ 25.
(4) م.ن/ 64
(5) م.ن/204
(6) م.ن/ 227
(7) م.ن/126

والعدوانية هي المستوى ما قبل الثقافي، ليكون خوض الشر قدر لا مفر منه يشمل الرجال والنساء المركزيين والهامشيين فكلهم يقعون تحت نير فعل الشر لتتحول حياتهم من مدنية هادئة ووديعة إلى حياة عسكرية قاسية وشريرة.

وإذا كانت الشخصية النسوية مقصية من السرد بسبب" النسقية التي لا تسمح بقيام حوار أو تفاعل ايجابي بين خطابين خطاب الحب وخطاب الفحولة"[1]، فان بعض الشخصيات الرجالية كانت تشعر هي الأخرى بالإقصاء فإيمان سامي يوسف الجندي المسيحي يجعله لا ينفك يردد بعض المزامير من الإنجيل" **وكلماته الخافتة الرقيقة التي تذكر المرء بقسيس يتخفى في زي جندي وكان يعجبني رغم كل شيء "** [2]

وخوف مجيد مرانة من البوح بالمسكوت يجعله يبث خلسة تساؤلات بينه وبين نفسه على شكل مونولوجات درامية بطريقة التداعي الحر" **لماذا سؤال كبير أي سؤال وأية إجابة أشعل مجيد سيكارة امتص أنفاسا طويلة منها ثم تنهد لماذا يقتل الأخ أخاه للسبب نفسه إن كان ثمة سبب للغدر أراد أن يقول لعمر ذلك ولكنه توقف كل سؤال يجر إلى سؤال مثلما تجر الهموم بعضها في دقائق العزاء الذي شعر مجيد بحاجة هائلة إليه الآن... لماذا تتوقف الأحياء عن النمو في مرحلة من مراحل عمرها لماذا تتحول الزهرة إلى ثمرة ربما للسبب نفسه استباح قابيل دم هابيل ربما للسبب نفسه يتسع فضاء الوحدة إلى ما لا نهاية**"[3].ولا يختلف مصير مجيد مرانة عن الشخصيات الثانوية الأخرى فعمر علي خائف يعاني الصرع وعريف الهاونات ينغمس في الواجب والملازم محمد عبد الله يعجز عن فعل شيء حين يجرح فيمقت حاله مزدريا منها، والنقيب شاكر احمد الذي يتبادر إلى ذهنه حجم الخسائر البشرية وهو يرسل رسالة إلى مقر الفوج" **شعر بدموعه الساخنة تنحدر على خديه فمسحهما على عجل خجلا من جنديه المراسل الذي أعطاه زمزميته فغسل وجهه بصمت شرب جرعة من الماء شعر بلذعتها في معدته الخاوية فكر قدر المرء أن يدافع عن نفسه منذ الأزل ولكنه قدر رهيب أن يعيش المرء عصرا تأكل فيه البشرية نفسها بالحروب"** [4]

---

(1)الجنوسة النسقية، عبد الله محمد الغذامي/ 12

(2) حجابات الجحيم رواية/ 67

(3) م.ن/ 28

(4) م.ن/ 237.

وهذه سمة امتازت بها الرواية الجديدة التي صارت تميل إلى تدمير الشخصية بإيذائها قصدا ومضايقتها والحد من غلوائها..[1].

وقد يوظف الروائي المفارقة الفنية ليحقق المداخلة بين الأزمنة فتصبح حكاية داخل حكاية لتولد أكثر من دلالة تخص تشظي زماننا[2] ومن ذلك هذه المفارقة التي ختمت بها الرواية إذ يلقي عمر نظرة خاطفة على ساعته" **شم عمر مزيجا مقرفا من رائحة البارود والجثث المتعفنة والحرائق التي خيمت على كل شيء. ألقى نظرة خاطفة نحو ساعته القذرة. شعر بالمفاجأة لمرأى عقاربها التي ما زالت تدور، خلعها بسرعة قذفها نحو الأرض وأطلق عليها النار بيد واحدة تهشمت زجاجتها ولكن عقاربها ظلت حية تحرق الزمن ثانية بعد ثانية ببرود واستفزاز عند خندق الحجابات الأولى** " [3] وهذا التشظي يقود إلى عدم الانتقال بالشخصيات من عالم الشر إلى عالم الخير والاستقامة.

ويجعل الشر فعل الشخصية مقصورا على التساؤل بينها وبين نفسها فهل هي قادرة على الاستمرار في ظروف أكثر صعوبة أو في إصرارها من أجل الوصول إلى الهدف؟" **لماذا هم قلة سعاة السلام وكثرة هم دعاة الحرب في هذا العصر لماذا يقدر الله أن تبني قلة من البشر مجدها على أكداس من الجثث البشرية لماذا ما استطعت العثور على إجابات وربما لن استطيع غير العثور على المرارة التي خلفها اليباس في فمي وعلى غبار المعركة المشبع برائحة البارود والدم** " [4]

وهذا ما يدفع الكاتب إلى أن" يفتعل حوارا بين شخصياته الخيرة.. وشخصياته الشريرة.. ويورد بدوره أدلة دامغة وبراهين يجريها على لسان الخيرين من شخصياته"[5]..أو تبدي ضجرها من طول زمن الحرب" **إلى متى تصنع البشرية لنفسها أصناما لتكفر بها في ثورة غضب إلى متى تتوالد الأسرار؟ إلى متى تتوالد الأحزان في النفس كما ينبع نهر؟ إلى متى؟ إلى متى؟**"[6]

ومثلما وقع مجيد مرانة في يد المخربين..وقع سعيد ثابت في الأسر أيضا" **ألقى سعيد نظرة عاجلة على كل الجهات وأخيرا أيقن أن لا مفر من الإذعان لهم. رمى**

(**1**)في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، عبد الملك مرتاض، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عالم المعرفة، ديسمبر 28/1998.

(**2**) ينظر:فن الرواية العربية بين خصوصية/27.

(**3**)حجابات الجحيم رواية/ 321

(**4**) م.ن/ 204

(**5**)اثر التراث الشعبي في الرواية العراقية الحديثة/ 74.

(**6**) حجابات الجحيم رواية/ 46

بندقيته بهدوء وتندت عيناه بالدموع فجأة.. لم يخطر بباله قط أن يؤسر بهذه السهولة"[1]

5. الشر والتناص

إذا كان" التناص هو ذلك التقاطع داخل نص لتعبير قول مأخوذ من نصوص أخرى"[2]، فان الرواية تأخذ مجرى استعاريا يتناص مع نصوص مقدسة وملاحم قديمة.

وبناء على نظرية التناص التي ترى أن" كل نص أدبي بحسب جنينت يخبئ في طياته نصا آخر أو نصوصا آخر سواء أكان من جنسه ونمطه وسياقه أم من غيرها بمعنى انه نسيج من لاقتباسات والإحالات والأصداء واعني يقول بارت من اللغات الثقافية السابقة والمعاصرة التي تخترقه بكامله"[3]؛ فان هناك بعض التناصات مع نصوص الإنجيل ترد على لسان سامي يوسف" وظل يردد المزمور الذي فطن إليه مؤخرا" **ارفع إلى الجبال عيني سائلا من أين سيغدو العون إلي مقبلا ؟ يأتيني العون من المولى الذي خلق السماء والأرض. لن يسمح أن تزل قدمك. فما ينام الذي أمسى يحرسك. حارسك هو المولى فقد غدا لك ظلا. لن تلفحك الشمس نهارا ولن يؤذيك القمر ليلا يحفظك الرب في ذهابك وإيابك الآن وطول الدهر"**[4]

وإذا كانت ملحمة كلكامش قد مثلت الأنموذج الإنساني لصراع الخير والشر على مر العصور، فإنها تصبح في هذه الرواية حاضرة في كل تفاصيل التشكل السردي ذي العوالم الفانتازية والغرائبية.

ولعل السبب وراء استلهام التاريخ والأسطورة والرمز هو الحياة الكئيبة التي يعيشها سعيد" **إن الحياة التي تبغي لن تجد. حينما خلقت الآلهة العظام البشرية قدرت الموت على البشرية واستأثرت هي بالحياة وثمة في كل طوفان آلهة تقبع كالكلاب السائبة في سماء انو السابع مرتجفة أوصالها رعبا مما صنعت أياديها وجنود يحلمون بالعودة إلى ذويهم محتفظين بقرص هوية الحرب المعدني بطاقة نجاة من جحيم "**[5].

---

(1) م.ن/ 291.

(2) التناص دراسة في الخطاب النقدي العربي، د. سعد إبراهيم عبد المجيد، عني بنشره وتصحيحه د. شجاع مسلم العاني، دار الفراهيدي للنشر والتوزيع، بغداد، ط1، 33/2010.

(3) اطراس الأدب في الدرجة الثانية جيرار جنيت ترجمة وتقديم المختار الحسني مجلة فكر ونقد المغرب، السنة الثانية، العدد16، 130/1999.

(4)حجابات الجحيم رواية/66-67

(5)م.ن/ 281

فيكون العالم الواقعي كله- في نظر سعيد ثابت- رمزا للشر أما العالم العلوي فيبقى رمزا للخير ولهذا ينتابه إحساس بالرغبة في الموت كانعكاس لإحساس المجموع ان" الشعوب لا تموت ولكن تنتحر "[1].

ولأن البطل الملحمي كلكامش كان قد ارتكب الشر الأول لذلك يخاطبه سعيد ثابت قائلا:" **وتطيش أفكاري إلى فعلتك الحمقاء لما حملت معك بذرة الشر لتكون خالدة إلى الأبد وأنت تهرب بسفينتك من عالم البشرية. علام خلدتك الإلهة ما دمت قد ضعفت واضطجعت على ظهرك كأي مريض ؟؟علام حملت أمراض البشرية معك؟؟"**[2] ولكنه يجد في نفسه صورة كلكامش نفسه،فلا يتوانى أن يكون حانقا عليه" **أنت مثلي، تشبهني تصورتك كاملا كالبطل على أهبة القتال فإذا بي أجدك ضعيفا.. فقل لي كيف دخلت مجمع الآلهة ونلت الحياة الخالدة"**[3]

وقد علّل أحد الباحثين أسباب ارتكاب كلكامش للفعل الشرير" إن البطل الملحمي هو شخصية منفردة داخل مجموعته وخارجها، وعندما يتأثر بعداء هذه المجموعة نجده يتخذ موقفاً مأساوياً. فهو لا يفتأ يجابه موتاً تراجيدياً، لكنه يرفض أن يموت كيفما اتفق، لأنه يبحث عن موت (فريد) لكن عقبات تظهر أمامه، والمرأة واحدة منها. ولما كانت المرأة من طبيعة ضعيفة، فإنها لا تملك إلا أن تخاف من صورة الموت. وهكذا يصبح حبها عقبة دون إنجاز البطل الملحمي في موت بطولي".[4]

ولذلك كله يزج سعيد ثابت نفسه في أتون الشر" **وحدها جثة القتيل التي تلملمت قبل قليل على مبعدة أمتار مني اختفت على اثر انفجار دون أن تترك أثرا يدل عليها غير حفرة صغيرة خلفتها القنبلة أما الجثث الأخرى التي انتشرت بين ساتر العدو وخنادقنا فقد كانت القنابل تعيد قتلها مرات ومرات دون توقف"**[5].

ومن التعالقات الملحمية تلك الاستعارة التي تقابل بين صورة الضابط الذي يقود مجموعة الجنود وبين صورة اوتونبشتم الذي يقود السفينة وتكون القرينة هي العدو والحرب/ الوحش خمبابا والطوفان" **صار الأخ لا يبصر أخاه ولا الناس تميز السماء حتى الآلهة ذعرت من عباب الطوفان عارجة إلى سماء انو... وكان اوتونبشتم قد حمل في سفينته متعجلا ربما عن خوف (بذرة كل ذي حياة) حتى بذرة الشر مضيّعا**

---

(1)في البحث عن جذور الشر/71.

(2)حجابات الجحيم رواية/ 77

(3) م.ن/ 76

(4) تحليل الخطاب الأدبي في ضوء المناهج النقدية الحديثة دراسة في نقد النقد، محمد عزام، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق،2003/ 271.

(5)حجابات الجحيم رواية/ 223.

على البشرية كأي أحمق فرصتها الوحيدة للخلاص من معاناتها اللاحقة"[1] ويتكرر في الفصل الأول توظيف تناصات مع مقاطع غنائية مأخوذة من الفلكلور الشعبي[2].

6. الشر ووصف المكان

اعتمد الراوي في رسمه للمكان البناء الفوقي حيث الشخصيات في حالة حركة مستمرة ذهابا وإيابا استقرارا وسفرا فـ" الإنسان يمتد في الزمن مثلما يمتد في الفراغ إلى ما وراء حدود جسمه وحدوده الزمنية ليست أكثر دقة ولا ثباتا من حدوده المكانية فهو مرتبط بالماضي والمستقبل بالرغم من أن ذاته لا تمتد خارج الحاضر"[3].

ولم يصف الراوي المكان وصفا موضوعيا بل وصفه وصفا تعبيريا يتناول الشيء من وجهة نظر الشخصية إيحاء وتلميحا" **أذيال الليل الهاربة نحو الوديان عند الفجر تسحب ثقلها عني لتتضاءل على مويجات المياه اللماعة والأدغال. الشمس تلقي أوائل أشعتها شعرت أتي اتالق أنا الآخر"**[4]

وقد التحم الوصف بالسرد بغية الكشف عن الجوانب النفسية لتكون غاية الوصف تفسيرية" **ظلام ثقيل خانق إلى ما لانهاية وثمة من يطرق عليه تلك الجدران الصماء التي ذاب فيها. ضربات خرساء آتية من بعيد أياد تغتصب وحدته بقوة لا قدرة له على الرد عليها كان يغرق في ذلك الظلام الهلامي الأسود الدافئ الأيادي الغريبة تتخبط باحثة عنه "**[5].

وقد أقحم السارد بعض الأسماء والأماكن التاريخية في خضم السرد كأخبار ملا مصطفى في قرية بارزان [6] لكي يوهم القارئ بان الأحداث المسرودة حقيقية.. ويبدو أن المقاطع الوصفية قليلة قياسا بالمقاطع السردية والسبب هو إذعان السارد لفعل الشر الذي حقق هيمنة واضحة على بنية المسرود دراماتيكيا وكان وصف الطبيعة قد شكل الجزء الأكثر من تلك المقاطع الوصفية" **كان قرص الشمس يرتفع رويدا رويدا من خلف الجبال حيث كانت الحرائق مستمرة في مواضع العدو والياته التي راح الصالح منها ينسحب بعيدا عن الحدود "**[7]

وإذا كان مكان الرواية متسعا يمتد على طول الحدود إلا إن الإنسان فيه ظل منعزلا عزلة يحتبس فيها منفردا لوحده ليواجه مصيره.

---

(1)م.ن/ 41-42

(2)ينظر: م.ن/7 وكذلك ص9و17 و26

(3)دراسات في الأدب العربي الحديث، دكتور محمد مصطفى هدارة/ 72.

(4)حجابات الجحيم رواية/ 262

(5)م.ن/ 86

(6) م.ن/ 39-41.

(7) م.ن/ 261.

والأشياء تغدو متحجرة وساكنة، والراوي يتراجع إلى الخلف شاعرا بالبلادة والقلق والرعب والانتظار والتخلي عن الوجدان الإنساني" **وتظل الرصاصة والشظية والنار حدا يفصل بين ثانيتين من هذا الزمن المتقطع لصالح الحماقات البشرية الكبيرة ثانية يبقى فيها المرء حيا شاهدا على جريمة كبيرة من جرائم هذا العصر وثانية يموت المرء فيها فيضاف رقما إلى أرقام باردة حمقاء ما زالت تكبر وتكبر في تقارير الحرب اليومية كلما طالت الحرب** " [1]

ولعل من المحصلات التي يمكن استخلاصها من هذه الرواية ما يأتي:

1. إن الرواية حُمّلت بكم هائل من نزعات الشر الموجه للذات والآخر معا سلوكيا ونفسيا.
2. اتخذ النزوع نحو الشر انساقا ثقافية ومعرفية خاصة اصطبغ بها التشكيل السردي ممثلا بالشخصيات والعنونة والزمن والوصف والسرد والتناص.
3. أتاح التشبع بثقافة القتل والعنف وحب الحياة الحربية أن يتنكر الإنسان لفطرته الخيرة ويخالف ما اعتاد عليه من حب الخير والسلام والأمان متحليا بالعنف والضغينة والبغضاء.
4. امتازت الرواية بتجسيد معاناة الشخصيات المحورية والثانوية التي عانت الاستلاب الروحي والتدني الحياتي في مقابل هيمنة سلطوية عليا تجعلها مسيرة لا مخيرة في انجاز المهام والأعمال..
5. ولان الجزء الأكبر من الفعل السردي وقع على الإنسان لذلك لم يكن بقاؤه على أرض التشكيل السردي مرهونا بالرغبة في الحياة، وإنما كان متعلقا بمعادلة انتصار/ هزيمة لينتهي مصيره أما بالأسر أو بالاستشهاد أو بالغياب والفقدان..
6. توزعت خيوط البنية الزمنية لرواية(حجابات الجحيم) بين الشخصيات المحورية والثانوية بالاستباق قليلا وبالاسترجاع كثيرا بنوعيه الخارجي والداخلي وباعتماد التقانات التي يتسارع فيها السرد أو يتباطأ مثل الحذف والوقفة والتلخيص والمشهد.
7. وفي سبيل التماشي مع الشكل الحداثي للرواية العربية المعاصرة؛ حاول الروائي توظيف تقانات الحوار والوصف والمفارقة وكان التناص الأكثر استخداما في البناء السردي للرواية متمثلا في المقاطع المتعالقة مع ملحمة كلكامش..
8. أدى وصف المكان دورا توثيقيا ساعد في إيهام القارئ بواقعية السرد من خلال تحديد الأماكن التي كانت المعارك الحربية تدور في ساحاتها..

---

(1) م.ن/ 203.

الفصل الثالث

حتمية المصادفة في البناء السردي قراءة في رواية العريضة

الفصل الثالث

حتمية المصادفة في البناء السرديقراءة في رواية العريضة

تبنى رواية العريضة[1] للروائية القطرية نورا آل سعد على رؤية فنية ذات امتداد موضوعي ينتمي إلى الواقعية النقدية الجديدة كمذهب أدبي وتيار فكري يؤمن بالنظر المنطقي الذي لا لبس فيه ولا إيهام مع اعتماد الوضوح والالتزام تجاه قضايا الواقع.

ولعل حتمية المصادفة التي تستدعي حضور المفاجأة هي أكثر الوسائل إسهاما في تدعيم الرؤية الواقعية للصراع الطبقي في الرواية كانعكاس لوعي الإنسان بنفسه وبمسيرة مجتمعه.

وتقع شخصيات الرواية الرئيسة والثانوية المركزية منها والمساندة (عائشة وجابر بو سالم وشريفة وهدى ومنيرة وصالح وحسن وغيرهم) تحت وطأة الواقع الذي يسيرها بقدرية تجعلها خاضعة لحتمية موضوعية ومصادفات ليست في الحسبان تسهم في قلب المسارات وتحويرها وربما تصادمها وتعقدها في خضم أتون حياتي معيش يرسم لها خطواتها ويحدد لها تطلعاتها مكانا وزمانا.

وتبزغ العريضة كخيط رابط بين أجزاء الرواية بأحداثها وشخصياتها وزمانها ومكانها وكثيمة محملة ببنود تحقق تطلعات الشخصيات الضعيفة والمغلوبة باتجاه حياة جديدة، هذا من جانب ومن جانب مضاد تكون هذه العريضة مدعاة للقمع والرفض والمقاومة عند الشخصيات المتسلطة والنافذة والقوية.

ولفكرة العريضة صلة وثقى بشخصية المثقف الثوري اللامنتمي صالح بن أحمد الذي حمل تطلعات متحررة وثورية لكن تصادمه مع البرجوازية الانتهازية متمثلة بشخصية جابر بن سالم هو الذي سيصادر منه حلمين حلم الثورة وحلم الظفر بعائشة فتاة أحلامه.. في دلالة على أن النظام البرجوازي قادر على غلبة الفكر التحرري وأن لا سبيل للتصالح بينهما.

وتؤدي المصادفات التي تجمع بين صالح وعائشة دورا مهما في تدعيم حقيقة أن الصدفة من الممكن أن تقلب المسلمات وتخلخل الثوابت وأن لا مستحيل أمام التطلعات المشروعة في تغيير المجتمع وحل مشاكله ومعالجة همومه.

وقد قصدت الرواية إلى ذلك قصدا من خلال اعتماد شكل فني يقوم على تقسيم الرواية إلى أجزاء كلعبة أسلوبية شكلية الغاية منها كسر تتابعية الأحداث باعتماد

---

(1)العريضة رواية، نورا آل سعد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، طبعة أولى، 2010.نسخة بصيغة pdf

تداخل الأزمنة داخل الرواية ليكون الزمن الماضي متداخلا بالحاضر ومن ذلك مثلا أن اللحظة الراهنة في لقاء عائشة بصالح في الساحة المفتوحة بالقرب من الجامعة الأمريكية ببيروت تمتد إلى ماض بعيد حين كانت عائشة فتاة أحلامه فتتداعى في داخلها أفكار على شكل مونولوج داخلي" **هل رآها صالح ما كان أقربها منه وقد نظر إلى ناحيتها الم يتعرف عليها هل تغيرت إلى هذا الحد هل كان مستغرقا في الحديث حتى انه لم يمنحها نصف نظرة لقد وقفت عائشة شبه جامدة وكان بإمكانه أن يستدرك يلتفت إليها على سبيل الاستطلاع والشك كيف لم يلحظها؟ لم تكن تبدو كطالبة بالتأكيد**" [1]

وهذا ما أضفى قوة على البناء السردي ولو أن الكاتبة اعتمدت أسلوب التتابع حيث زمن الحدث هو زمن السرد لما كان هذا السرد إلا متشتتا ومتفتتا، ولا غرو أن التعضيد بالوثائق والتقارير في حواشي المتن الروائي قد أدى إلى توكيد أن" الأدب الذي هو في جوهره نشاط فكري يسند.. الطبقة أو الطبقات التي يعبر بشكل من الأشكال الفنية عن مواقعها الأيديولوجية ونظرتها السياسية إزاء النظام السائد في ذلك المجتمع"[2]

وتبنى أحداث الرواية على وفق منظور فني فيه الراوي كلي العلم مقتحم يستبطن دواخل الشخصية كاشفا عن تداعيات وعيها مهيمنا على السرد بضمير الغائب ويكون الزمن استرجاعيا لأحداث وقعت في زمن سابق على زمن السرد.

ولو كانت عائشة شخصية ايجابية لتركت المؤلفة لها أن تسرد الأحداث بضمير الأنا لكن سلبية عائشة ورضوخها المستسلم للواقع جعلها أضعف من أن تسرد بنفسها الأمر الذي استدعى راويا موضوعيا بضمير الشخص الثالث ليقوم بالسرد نيابة عنها فذلك هو الأنسب للتعبير عن هذا النمط من الشخصيات.

والأصل في الرواية أن تكون على فصول لا أجزاء على اعتبار" أن أهم شيء في العمل الفني هو وجوب توفر نقطة مركزية فيه أي لا بد من أن يكون هناك مكان ما تلتقي فيه أو تصدر عنه جميع الأشعة"[3]

إلا إن رواية العريضة جاءت على أربعة أجزاء فبدت كأنها لوحة تتكامل بهذه الأجزاء أو كأنها أربع روايات كل جزء هو رواية بحد ذاتها لها بداية ونهاية وحبكة خاصة وما يجمع الأجزاء مع بعضها هو الخيط الموضوعي المتمثل بالعريضة التي

---

(1)م.ن/ 23

(2)في أدب البروليتاريا وقضايا واقعية أخرى، عبد المطلب صالح، دار المعارف، بغداد، طبعة أولى، 1978/ 26

(3)نقلا عن تولستوي ينظر: فن كتابة الرواية، ديان دوات فاير، ترجمة د. عبد الستار جواد مراجعة عبد الوهاب الوكيل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1988/ 79

تعكس هموم مجتمع تكابد فيه الشخصيات عموما والنسائية تحديدا تحديات الواقع اجتماعيا ونفسيا فتكون العريضة حاضرة في استرجاع عائشة لقصتها أما وزوجة كما تكون حاضرة في قصة شريفة الأم ومنيرة الأخت وهدى بنت الأخت كأربعة أجيال نسوية ظلت العريضة بالنسبة لها مشروعا مطروحا لحياة حرة وجديدة.

ولعل التركيز على توظيف عنصر المصادفة أهم اشتغال سردي حقق للبناء الروائي الديمومة وساعده على تصاعد الأحداث لتتعقد صراعات شخصياتها وتتأزم ومن ثم يتم الانفراج الذي به تبلغ الرواية خاتمتها بشكل عفوي منساب بلا تكلف أو افتعال تقول ديان دوات فاير" أن الرواية في رأيي يجب أن تكون منسابة منذ البداية مثل رحلة من الاكتشاف مليئة بالمفاجآت فإذا كنت وأنت المؤلف تندهش باستمرار فان هناك احتمالا أكثر بان يكون القارئ كذلك"[1]

وعلى الرغم من أن الرواية اعتمدت البناء التجزيئي إلا إنها استطاعت أن تعكس التجييل النسوي على وفق انتهاج واقعي نقدي جديد عالج قضايا موضوعية ذات صلة بالمرأة تتعلق بالانتماء الطبقي والتطلع الثوري والعمل الحزبي والبرجوازية الوطنية والوعي الاقتصادي والاجتماعي.

وهذا ما جعل الرواية موضع الرصد علامة من علامات تطور الرواية القطرية عبر سعي حثيث نحو الارتقاء بالوعي لأجل تغيير المجتمع وتطويره وهذا التوجه قد أفرز جملة نتائج تم تحصيلها في نهاية الرواية بمنطقية وموضوعية.

وما كان للرواية أن تؤدي هذا الدور لولا أن المصادفة كانت هي العنصر المراوغ والعمود الفقري الذي منح الرواية الحيوية والديمومة وحقق لها التناسق والتشويق والإثارة بعيدا عن الفوضوية والتعميمية يقول بوريس بورسوف:" إن الكاتب يصور إنسانا.. يتعرض مصيره المشروط تاريخيا بكافة أنواع المصادفات وهذه المصادفات هي التي يضعها الكاتب في المقدمة ليتوصل عبرها إلى ما هو ضروري"[2]

وقد حقق خضوع الشخصيات للمصادفة دورا كبيرا في اصطدام تطلعاتها بصخرة الواقع سواء في مكوثها في ظل مجتمع محافظ أو في انتقالها للعيش في المجتمع الغربي لتقع تلك الشخصيات ولاسيما النسائية منها فريسة التضاد الفكري بين عالم الشرق بذكوريته وهيمنته وعالم الغرب بتحرره وانفلاته، فتتعرض لمزيد من الضغوطات النفسية التي تدفعها إلى المعاناة قهرا ومكابدة ورضوخا لحتمية الواقع

---

(1)فن كتابة الرواية، ديان دوات فاير، ترجمة د. عبد الستار جواد، مراجعة عبد الوهاب الوكيل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1988/ 31

(2)الواقعية اليوم وأبدا، بوريس بورسوف، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1974/ 49.

المعيش وقد جمعها هم واحد هو فقدان الثقة في الرضوخ لسلطة المجتمع الذكوري ممثلا بالبيت والزوج والشارع والعمل.

وحمل الجزء الأول عنوان (تكاذيب) بعتبة استهلالية هي مقطع غنائي لفيروز يعكس ما ستفضي إليه شخصيات الرواية من مكابدة كونها تحمل في دواخلها تطلعات لا تقوى على البوح بها علنا وقد كشف السرد الموضوعي عن تلك الدواخل ورسم عوالم الشخصيات السرية وبمنظور موضوعي مقتحم ومستبطن كشف عن وعي تلك الشخصيات الباطني ومن ذلك هذا المونولوج" **ماذا هناك لكي يتم ترتيبه لا تعلم عائشة كيف يفكر بو سالم المدعاسي ولكنها توقن بأنه يعرف ما يفعله ويعرف أمورا كثيرة لا تعرفها"**[1] ولعل هذا التكنيك الفني هو الذي منح الرواية المتانة الفنية وأعطاها التماسك الدراماتيكي.

وتخضع عائشة للقهر المجتمعي كفتاة وزوجة ووالدة وتنفذ الأوامر والقرارات مسلمة طائعة وهي التي لا تملك إزاء زوجها جابر أو ولدها أحمد أية سلطة" **فهو تقريبا يصنع المستقبل وهو قادر على إسعادها وإرضائها الم يجعل النساء يحسدونها الم يمنحها كل ما تريد أي امرأة ؟ أي زواج يفكر فيه احمد وهو يأخذ مصروفا من والده؟ ولماذا لا يكمل دراستهما الداعي للتعجل؟"**[2]

وتتصاعد حبكة الرواية بمشهد اجتياز عائشة لحاجز أمني اضطرت إليه عنوة وهي تحاول اختراق الحرم الجامعي باحثة عن ابنها أحمد" **اختلطت الآن بالجمع وصاروا كتلة متحركة وهي في وسطهم ضائعة ومختطفة وفي أقرب منعطف انزلقت وخرجت من تلك الكتلة والتصقت بالجدار وتركتهم يمضون"** [3]

وتتعالى دراماتيكية الرواية مشوبة بالتوجس والخوف والخجل وفي خضم هذه الدرامية المشهدية تبزغ شخصية صالح بن احمد لتزداد الاحتدامات النفسية لدى عائشة وتتوالى المصادفات التي يرسمها القدر أمامها مسترجعة مصادفات مرت بها بلقائها الأول بصالح حين كانت طفلة اذ تطول لحظة اللقاء بصالح بأفعال مضارعة (أن تلوذ/ أن تشيح/ تستدير/ تغمض عينيها/ تسترق/ يشير/ تتحرك/ يصدر)[4]، ما يمنح المشهد استمرارية وتزامنية في ظل فعلية مضارعة ومصدرية صريحة، وتسترجع عائشة في مخيلتها ذكريات جمعتها بصالح حين كانت تلهو مع صويحباتها وشريط ذكريات أخرى عن دراسته وزواجه وكيف أنها قبلت بحتمية الدور الذي رسمه لها واقعها" **شهيدة غير مرئية كما هي الآن..وترى عائشة بان الحياة مقدورة**

(**1**)العريضة رواية/ 10

(**2**)م.ن/ 12

(**3**)م.ن/ 13

(**4**)ينظر: م.ن/ 14

ومرتبة تماما ومصنفة"[1] وتتحرك خيوط السرد باتجاه المكاشفة النفسية لتقر عائشة بالرضوخ والاستسلام لتلك الحتمية الواقعية.

وما هذا التخبط الشعوري إلا تعبير عن حتمية الصدفة التي جعلتها تصطدم بصالح وهنا يتدخل الراوي ليوضح أسباب ذلك الشعور بهذا الوصف" **هو صالح بن احمد بلحمه وشحمه لم تتغير ملامحه كثيرا بل لم يتغير أبدا وخطت بضع شعيرات بيض صدغيه مبكرا وامتلأ جسمه قليلا كان يلبس بنطالا اسود وقميصا ابيض ويتحدث كما كان يتحدث من عشرين سنة خلت يطوح بيديه معا في الهواء كأنه يستدعي الأزمنة الماضية وأرواح العظماء كأنه ينزل جبالا ويستخرج أهوالا من القاع"** [2]

ولذلك قررت حين رأت صالحا أن تكتم انفعالها وإلا تظهر حقيقة مشاعرها فلم تكترث لوجوده بل استسلمت وفي هذا تلاق موضوعي مع حتمية اجتماعية تمثلت في أحداث مرت بها الدوحة إذ بان أحداث عام 1956ومظاهرات 17 ابريل 1963 حول تأييد الوحدة بين مصر وسوريا إذ بدا التضاد بين الجماهير وتطلعاتها مقابلا للتضاد بين عائشة وصالح بن أحمد.

ومثلما اختفت تلك الأحداث وما عاد لها أي صدى كذلك اختفى صالح فجأة ليختفي معه الحلم وتكون الحتمية الواقعية هي الماثلة بزواج عائشة من جابر بن سالم.

وإذا كانت أحداث الجزء الأول تتمحور حول عائشة فإن دورها في الأجزاء الأخرى سيضمحل شيئا فشيئا لاسيما في الجزء الرابع من الرواية، الأمر الذي يستوجب تدخل قارئ يفك الاشتباكات ويعقد الترابطات ويجمع الشتات بما يحقق له ولوج خاتمة الرواية وهذا الفعل مقصود وهو مبني على تخطيط فإذا كان الجزء الأول عبارة عن سرد موضوعي فانه في الجزء الأخير تحول إلى سرد خارجي.

وإذا كانت الحتمية الواقعية قد خذلت تطلعات المجموع وأحلامهم فإنها أيضا خذلت عائشة التي سيشكل انتقالها إلى بريطانيا مزيدا من التغريب الفكري والنفسي" **فلم يتبق من صالح في خيالها في نهاية المطاف إلا عنفوان الحب الأول وجملة من الذكريات الحقيقية والمصطنعة في أحلام يقظتها في حياة لم تعشها بالفعل ولن تفعل"** [3]

ويظل وعيها مشدودا إلى صالح وسحر اللحظة طاغ عليها ثم تعود بالزمن إلى لحظة زواجها وما عانته في سبيل نسيانه واجدة في الزواج تعويضا عنه ولذلك

---

(1)م.ن/ 16

(2)م.ن/ 14-15

(3)م.ن/ 21

شرعت تبني فلسفة خاصة للتحرر من قبضة حبه عليها" **وعرفت بان مقاومتها ستنتهي باستسلام مذل في معركة ستتكرر في كل يوم في حياتها في بيت زوجها"** (1)

لكنها تظل في داخلها تصنع وجودها بنفسها وتحرك كل شيء من حولها وهي ثابتة في مكانها" **لن يستطيع الآخرون لمس قلبها ولا اعتقال تفكيرها إذا تعذر عليهم أن يصلوا إليها وهي تنسحب إلى أقصى أعماق داخلها المستور عنهم لقد صنعت عائشة عائشة أخرى كان وجودها الآخر يمنع عالمها من الانهيار"** (2)

ولم يكن هذا إلا مجرد طيف خيال غير واقعي يسعى إلى فعل الضد وهذا ما دفعها إلى أن تتماهى مع ما حولها بناءً على وعي جمعي وسلوك غيري فتشعر عندذاك ببؤسها واستسلامها حتى أن النسوة اللواتي كن حولها يثرثرن كانت تقابلهن بالصمت ويكشف الراوي المراقب أن سبب ذلك هو أنها" **كانت تحتاج كثيرا من الحب والعاطفة النقية فحسب"** (3)

وما كان استسلامها وتنكرها لحبها إلا عاملا سلبيا منعها من استعادة حبها لصالح بمعنى أنها ضحت بحبها في سبيل غيرها فكبتت مشاعرها ولم تعلن عنها إلا بلحظات خاصة" **أن الفرد قد يضحي بالكثير من مخزونه الإنساني لكي يحتفظ في النهاية بصورة مثالية عن نفسه وسط المجموع النسقي المتماثل"** (4)

ومما زاد في تعاستها زوجها المراوغ والمزواج الخائن وهو يستفز مشاعرها ويحاول إظهار غيرتها ولا تخلو الاسترجاعات مقاطع فلسفية كثيرة يقحمها الراوي ليكشف لنا كيف واجهت عائشة واقعها ممثلا بزوجها الذي هو صورة لشرقية الرجل العربي كما في هذا المقطع" **يخطئ الرجال في المجتمعات الأبوية عندما يطمئنون إلى حريمهم ويرخون الحبل على الغارب بيد أنهم لا يفعلون ذلك أنهم لا يركنون إلى الثقة العمياء في النساء لان الرجال أنفسهم يعيشون حياة مزدوجة ويستخدمون الأقنعة المستعارة التي يحبذ المجتمع سيرتها..ويحرس أسرارها وطقوسها "** (5)

وهذا ما يجعل عائشة وجابر بن سالم على الشاكلة ذاتها من الخضوع للحتمية الغيرية خوفا من النبذ والطرد وهي لما حاولت طرد خوفها لحظة لقائها بصالح قررت ألا تواجه الواقع وهذا ما اعادها إلى ذكريات الرضوخ داخل بيت الزوجية حين كانت

---

(1)م.ن/ 24
(2)م.ن/ 25
(3)م.ن/ 28
(4)م.ن/ 31
(5)م.ن/ 32

عائشة تحت رحمة حماتها وأسيرة مملوكة قانعة بدورها الذي رسمه لها المجتمع وليظل" **صالح الحلم الذي بقي على مسافة ثابتة بين الإمكان والمستحيل**" [1]

وتتوزع الاسترجاعات الزمانية لمراحل حياة عائشة بين مكانين أثيرين هما قطر ولندن وتظل المصادفة وحدها التي تجمع بين الأزمنة والأمكنة في ظل مجتمع ازدواجي يرى أن من السهل استجلاء صورة المرأة في الثقافة العربية أو استجلاء مفهوم الأنوثة عند المرأة، وهذا ما يوقع عائشة في مفترق طرق فيكون عليها أن تتصالح مع وعيها الجمعي ووعيها الفردي الذاتي مع الأنا فتجد راحتها في الانخراط في العمل بالبرنامج الاجتماعي النسوي الدبلوماسي.

وبالمصادفة تظهر شخصية ميثة صديقة لعائشة لتمثل وجها سلبيا للتصادم بين الإخلاص والخيانة" **الذين يدعون العفة نهارا ويتصرفون بجنون ليلا ولم تدرك عائشة بحسن نيتها وسذاجتها انذاك ان ميثة قد قررت في نقطة ما ان تنزلق الى ذلك المصير نفسه وتحيا الحياة بوجهين**" [2]

وبالمصادفة وحدها يقع احمد ابن عائشة وابن الدبلوماسي المهم في حب فتاة يكون أبوها صالح بن احمد المعارض السياسي مما يحمل على تصعيد الحبكة الروائية فيتبدد الحلم مرة أخرى ويتحول إلى كره ويتخذ الخجل شكل التشدد ومن ثم تعود عائشة أدراجها إلى قطر.

وحمل الجزء الثاني من الرواية عنوانا محرضا وإيهاميا هو (كأنه النشيج) وباستهلال شعري غنائي تبزغ المصادفات لتلعب دورا مهما في ذكريات عائشة عن مرحلة الطفولة في بيت عائلتها.

ولعل أهم تلك المصادفات ما حصل لحظة تعرفها على صالح بالقرب من البحر، وهو ما ترك أثرا لا يمحى في ذاكرتها..وتمرر عبر الاسترجاعات الزمنية وقائع مرت بها دولة قطر إذ بان الخمسينيات معززة بتوثيقات مستلة أغلبها من أطروحة دكتوراه لموزة الجابر عنوانها (التطور الاقتصادي والاجتماعي في قطر 1930- 1973)

ويكون في توظف الشخصيات الثانوية التي لا تظهر في الرواية إلا في جزء واحد تأكيد واضح لحتمية المصادفة في الرواية ومن ذلك توظيف شخصية جبر المرسال الذي يرسله صالح خلسة لعائشة وشخصية توتشي ومسز ماديسون ومستر هانز الهولندي في الجزء الرابع وغيرهم.

وحمل الجزء الثالث عنوان (الدكتورة منيرة) في حين كان عنوان الجزء الرابع (الأعراف) مستهلا بمقطع من ابن عربي عن أصحاب الأعراف" **وكلها ترجع إلى**

---

(1)م.ن/ 35

(2)م.ن/ 53

معنى واحد وهو أنهم قوم استوت حسناتهم وسيئاتهم"[1] ثم بمتن سردي موضوعي يسترجع قصة منيرة في دراستها وعملها وعلاقتها بعائشة وحبها ليوسف بن عمران وبراو كلي العلم مقتحم يستبطن الدواخل" **عندما تحاول منيرة أن تسأل نفسها هل كان ذلك حقا؟ كانت تشعر بأنها تحمل تلك العلاقة اكبر مما تطيق كانت علاقة تقتلها وتهدم عزيمتها على الحياة لم يعد يوسف بمرور الوقت يعني لها أي شيء"** [2]

وتجعل المصادفة الدكتورة منيرة التي هي أخت عائشة والأستاذة الجامعية الرومانسية والماركسية تتمتع بروح متحررة فتتمرد على لبس النقاب مثلا[3] كما تكون أفكارها صريحة كقولها:" **تحتاج المرأة إلى العاطفة المشبوبة لكي تحس بأنها مرغوبة وإلا فإنها لن تشعر بالأمان لن تشعر بنفسها وأنوثتها ولن تشعر بالحياة من حولها"**[4]

ومثلما لعبت المصادفة دورها في رحلة العذاب الرومانسي للشاعر القطري محمد عبد الوهاب الفيحاني مع محبوبته مي كذلك تكون المصادفة سببا في فشل علاقة منيرة بيوسف، ولا يحصل التحول في حياتها من العلمانية والليبرالية إلى النزوع الديني إلا بسبب المصادفة التي تجعلها أيضا تتأمل وقائع وثورات كاندلاع الثورة الإسلامية الإيرانية والغزو السوفيتي لأفغانستان وسقوط الاتحاد السوفيتي عاملة على" **التحصن وراء متاريس الثابت والمطلق والمتعالي..وتماهت مع خطاب السلفيين بحديته وطهرانيته وقطعيته "**[5] ولكنها سرعان ما تركت ذلك وعادت إلى إيديولوجيتها العلمانية.

وعلى شاكلة هذا التذبذب الفكري نجد أن أولادها يقعون تحت طائلة المصادفة فيتخذون اتجاهات مغايرة..

وتبزغ شخصيات ثانوية جديدة منها شخصية هدى بنت منيرة لتخضع للعبة المصادفة في علاقتها بجون الأمريكي الذي يدرس الدراما والشعر واللاهوت، ويكون في نقاشاتهما بطريقة كتابة الايميلات[6] عن تاريخ الحب في الشرق والأندلس[7] وفلسفة هايدجر ما يقودهما إلى الزواج كحتمية واقعية وجهت الأحداث ورسمت

---

(1)م.ن/ 276
(2)م.ن/ 169
(3)ينظر: م.ن/ 173
(4)م.ن/ 179
(5)م.ن/ 229
(6)م.ن/ 344-346
(7)م.ن/ 331

للشخصيات مصائرها متخذة مسلكا رومانسيا روحيا عن الحب والحياة وأرسطو وفلسفته وما سمته الكاتبة أشواق الانخلاع[1]

ولولا المصادفة ما كان لجون أن يندمج بالصحراء فيشعر بضآلته وبأنه كحبة رمل في قطر وصارت الصحراء تخيفه وتبتلعه وطاردته الكوابيس فاعتزل الناس وترك المركز الذي أسسه للدراسات ورجال الأعمال لتكون نهايته الموت بضربة شمس في سماء الدوحة..

وبهذه الحتمية الواقعية ينتهي جون الذي كان بإمكانه أن يغنم الكثير مستغلا موقعه وعلاقاته لكن عدم بلوغه الرضا والقناعة هو الذي أسلمه للمصادفة لتؤدي دورها في إشعاره بالنقص والخيبة والخذلان فتتصادم أحلامه بالواقع وان ما بين ماض مضى وحاضر واه ومكرر تتكشف خاتمة الرواية معلنة عن مقتها لحتمية المصادفة التي تفضي إلى التكرار وهو ما" **لا يلد شيئا آخر ولا تنجم عنه مواجهة أو تصعيد لا يتوقع بعده انحراف أو تغيير أو نهاية** " [2]

ولان الدكتورة منيرة أيقنت أن للمصادفة دورها في صدم مثالية الحب وسريته لذلك استسلمت للتقاعد وما عادت تميل إلى متابعة أبحاثها المتعثرة[3]

وبالعود على ما تقدم تتبلور بنائية رواية العريضة التي اتخذت من حتمية المصادفة محورا تدور حوله الشخصيات بسلبيها وايجابيها وتتوجه به الأحداث بزمانها ومكانها وما كان لهذه المصائر أن تكون لولا رؤية واقعية خضعت لها بتوان وسلمت لها بطواعية.

---

(1)ينظر: م.ن/ 352

(2)م.ن/ 372

(3)ينظر: م.ن/ 371.

الفصل الرابع

إتمام النص السردي قصصيا بالتأجيل الإرجائي مسرحيا قراءة في رواية تسارع الخطى

الفصل الرابع

إتمام النص السردي قصصيا بالتأجيل الإرجائي مسرحياقراءة في رواية تسارع الخطى[1]

تتسارع أحداث رواية تسارع الخطى[2] للروائي أحمد خلف لتغدو اقرب إلى الرواية القصيرة التي تتأرجح بين الإتمام السردي والتأجيل المسرحي.

ولأنها تحاكي الواقع الحياتي بوصفه المرجع الذي ينتقي منه الكاتب قصصه لذلك لم تعتمد البناء على فصول أو التوزيع على مقاطع، بل الرواية بدت وكأنها مسرحية لا يكف القدر أن يخلق لها عقدها التي لا يسع كاتبها أن يجد عقدة مثلى أو منطقية لتفسير مفاجأتها.

وقد تداخل بناء الرواية بين البنية القصصية والبنية المسرحية وهذا التداخل هو تجريب فني وظفه الكاتب أحمد خلف ليكتب قصة ممسرحة أو يمرر مسرحية قصصية ليؤكد أن الإنسان واع وعيا حقيقيا طليعيا بطبيعته الخاصة كونه لا يواجه تعدد الأحداث التي لا تنتهج نهج حدث واحد متصل الأجزاء بل تعتمد تنوع الحبكات وتتعدد المصائر.

وهذا ما يجعل الرواية تقترب من اتجاه المسرح الملحمي على طريقة برخت الذي كان قد أدرك ضرورة تقديم المسرحية عبر السرد وحاول أن تكون مسرحياته قصصية لا تعتمد على الحدث ولا تريد من المتفرج أن يكون ملاحظا بل تريد إيقاظ قدرته على العمل ساخرا" مما تتضمنه الواقعية الاشتراكية من تشجيع للوهم الواقعي والوحدة الشكلية والأبطال الايجابيين وأطلق على نظريته الخاصة في الواقعية اسم اللاارسطية"[3]

والبطل في هذه الرواية مؤلف مسرحي همُّه أن يكتب مسرحية على غرار مسرحيات غربية أو عراقية كمسرحية مارا ساد لبيتر فايس أو مسرحية على غرار المفتاح ليوسف العاني[4]

---

(1) نشرت الدراسة في مجلة الاديب العراقي، مجلة فصلية تصدر عن الاتحاد العام للادباء والكتاب في العراق، شتاء 2015.

(2) تسارع الخطى رواية، أحمد خلف،، دار المدى للإعلام والثقافة والفنون، طبعة أولى، 2014.

(3) النظرية الأدبية المعاصرة، رامان سلدن، ترجمة د. جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، 1998/ 58 نسخة بصيغة pdf

(4) ينظر: الرواية/ 17-18.

وتقوده هذه التمنيات إلى طريق مسدود بسبب مرارة الواقع المعيش الذي سيجعله أمام مفترق طرق لا مفر منها سوى بالجري حاثا الخطى نحو المجهول" **لا تلتفت إلى الوراء عليك أن تصغي إلى تسارع الخطى إلى وقعها المتصاعد مع الجري المتلاحق. خطاك وهي تصنع لحنها الخاص عليك أن تزيد من تسارعه لحن يظل يرافقك إلى عالمك الجميل الذي ينتظرك"** (1)

وتواتر هذا التسارع مرة بالرجال الثلاثة الذين حثوا الخطى في تسارع مطرد لخطفه" **ذلك الصباح المشؤوم كما وصفته وهم يلقونك في الجحر تحركت سيارة جيمسي بيضاء وحمراء أنت رايتها وكيف استدارت وبها عدد من رجال أشداء واحد منهم نادى عليك وليس كلهم صاح باسمك الصريح: سيد عبد الله ألا تعرفني؟..لم يمهلك الرجلان الآخران بل سدد احدهما لك ضربة محكمة إلى الرأس بعدها لم تشعر إلا وجسدك يترنح داخل سيارتهم"** (2)

ومرة بالمطاردة الدراماتيكية مع خاطفيه المسلحين الذي تتبعوه إلى حانة السعادة(3) ومرة بتقادم الزمن وتسارع خطاه" **لم تعد الأمور كما يتمنى وكيفما يريد هي دائما تعاكس ما يتمناه عبد الله ويطلبه من قدره "** (4)

وهنا تتأكد فكرة واقعية حاولت الرواية توصيلها إلى القراء وهي أهمية عدم الفصل بين الحياة والفن إذ" يكون على خطأ من يتعامل مع الفن بصورة متعالية وينظر إليه على انه ظاهرة فنية فقط"(5)

- **التداخل الاجناسي**

عمدت الرواية إلى تأكيد أن الحياة هي أساس النص القصصي وأن الحياة رواية تسرد ومسرحية تراجيدية فيها من جرأة الحياة وشراستها الشيء الكثير.

وهذا ما بيّنه الغلاف الأمامي الذي تصدرت نصفه الأعلى صورة(6) لقدمين حافيتين وهما تتحركان ذهابا باتجاه الأفق في حركة توحي باستمرارية المشي المتقدم بلا توانٍ نحو المجهول وقد خلف وقعهما ظلالا شفيفة تعتم ما تتركانه من أثر خلفهما وقد بدتْ إحداهما متأهبة للحركة وباطنهما ملطخ بالوحل وذرات الطين بادية عليها في حين التصقت الأخرى بالأرض في إشارة ترميزية إلى أن صاحب القدمين حاله هو

---

(1) م.ن/ 14
(2) م.ن/ 78
(3)ينظر: م.ن/ 111
(4) م.ن/ 137
(5) م.ن/ 50
(6) الغلاف من تصميم ماجد الماجدي

حال البطل الرئيس السيد عبد الله الذي لم يكن في نيته أن يمشي الهوينى ويكون عيشه رغيدا؛ بل هو في حالة قلق دلل عليه هذا التواتر الحركي المتسارع بلا هوادة.

وهو في واقعه الذي أرغم على العيش في خضمه ومجاراته ليس راغبا على السير بإرادته؛ بل هو سائر بإرادة خارجية تحتِّم عليه الانصياع لها وهو ما رمزت إليه جزئية صورية متمثلة بكفة البنطال المتعجلة التي أتاحت للقدمين حركة أكثر مرونة وسرعة أما الأرض التي هي ميدان الجري ومضماره فبدت بورا عطشى متشققة خشنة قاسية على من يمشي عليها في دلالة رمزية على طبيعة المسرح الحياتي الذي ينبغي لصاحب القدمين أن يؤدي دوره فيه وقد تسارعت لحظات حياته.

وبذلك حقق الغلاف الأمامي عتبة نصية افتتاحية تأخذ بقارئها إلى فحوى العنوان ودلالاته مانحة إياه مسحة رمزية ناطقة ومتحركة لتكون السرعة هي الثيمة الغالبة التي ستتحرك عليها أرضية السرد لكنها ليست أية سرعة إنها السرعة التي أساسها السير بوتيرة متصاعدة، لكنَّ إمكانيات الواقع تحول دون امتلاك مستلزمات ذلك التسارع لتكون المفارقة أن السيد عبد الله سيجد نفسه ضحية تسير بلا اختيار وتقبع في قبضة القدر بلا دراية.

أما المستهل الذي اختاره الكاتب مفتاحا عتباتيا آخر يدفع بالقارئ نحو عوالم شخوص الرواية وأبعادها الزمانية والمكانية فإنه عضّد ما كان الغلاف الأمامي قد لمّح إليه من خلال تناص خارجي مقتطع من قول لسان جون بيرس فيه إشارة إلى مقصدية الفعل الكتابي الذي سينتهجه الروائي مداخلا بين المسرحية كفن إلقائي سماعي وبين الرواية كفن كتابي محكي" **هذه حكاية سأرويها هذه حكاية ستسمع هذه حكاية سأرويها كما يليق أن تروى سيكون سردها لطفا يفرض الاستمتاع بها** "[1]

ولما كان مجال الشرح والتفسير وتوثيق الصلات بين الشخصية والأحداث أوسع في القصة منه في المسرحية التي تستوجب أن يرتبط التتابع للحدث بالشخصيات بحيث تنسجم الحركة الخارجية للأحداث مع الحركة الباطنة النفسية للشخصيات[2]؛فإن التداخل بين هذين الفنين سيعطي مجالا لتحقيق التكامل فنيا بالإفادة من إمكانياتهما ومن هنا وظفت الحوارية من دون أن تفقد الرواية منطقها وتعددت المصائر وتصاعدت الأحداث من دون أن يؤدي ذلك إلى أن تتلاشى السمة المسرحية فيها..

وبذلك تشكلت الرواية كوحدة فنية هي عبارة عن مقصدية حداثية ذات نزعة تجريبية غايتها تصوير الواقع المنحل بمآسيه والمنهار بأبنائه الذين ليس بمقدورهم الهرب أو الفرار.

---

(1) م.ن/ 5

(2) النقد الأدبي الحديث، د. محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر ،القاهرة/ ص551

وإذا كانت شخصية السيد عبد الله محبوكة حبكا سرديا متقنا فإنها أيضا بدت شخصية مسرحية في رسم أبعاد تحركها الواقعي والتعمق في تصوير حالتها النفسية" **أول من سخر من كلامي هذا صديقي البصري:**

- أرجو أن لا تكون ثملا وأنت تواجه اخطر لحظة في حياة المرء اعني أنت الآن أمام خيار واحد حياة أو موت؟" (1)

• درامية التضمين القصصي

لقد نوّع الكاتب أحداث روايته تسارع الخطى عبر التضمين بين أكثر من قصة واحدة أو القصة داخل القصة. وهو ما اطلق عليه الدكتور شجاع العاني بالقصة الذاتية" أي تلك التي لها علاقة ببعض شخصيات الرواية..وهذا النمط من التضمين يقترب من نسق آخر هو التأطير إذ يصبح السرد في هذا النسق هدفا في ذاته"(2)

وعلى الرغم من هذا التعدد الحدثي إلا إن ذلك لم يشتت الموضوع بل حقق رباطا خفيا يركز العقدة لينكشف الواقع الاجتماعي.

ودرامية الرواية التي تلاقت فيها أكثر من قصة وأنجبت فيها القصة الأساسية قصصا داخلية كانت موزعة بقصدية متقنة جعلتها متناسقة كإيقاع سيمفوني شفاف ومنساب..

وتتساوق هذه الدرامية مراهنة على التغريب كوسيلة شعورية أساسها الدهشة والمفاجأة بغية تعميق الفكرة من جهة وعامدة إلى الحوارية التي هي أساس الحركة المسرحية من جهة أخرى.

والاختطاف هو موضوع القصة الأصل إذ يجد السيد عبد الله نفسه وقد صار مخطوفا على يد عصابة مجهولة" **كانوا قد احكموا شد وثاقه عصبوا عينيه بقطعة قماش سوداء حالما القوه في الجحر الضيق الصغير وأحاطوه من كل جانب ووثاق عينيه بدأ يزداد ضغطا عليه.. امسك احدهم ذراعه بقوة شديدة أراد أن يصرخ به لكنه لا يعرف النتائج لو فعلها "** (3)

وتتفرع من ثم قصص أخرى عن هذه القصة الأصل استباقا أو استرجاعا كقصة هند ابنة أخت عبد الله وصديقها رياض وقصة المترجم الصامت الذي آثر الهجرة تاركا عائلته وراءه وقصة الزوجة الشابة التي لم تكن تفقه حقيقة عمله ومعنى

---

(1) الرواية/ 109

(2) البناء الفني في الرواية العربية في العراق، د. شجاع العاني،دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، طبعة اولى،1994/ 30

(3) الرواية/72

الكتابة المسرحية بالنسبة إليه، وقصة عمله في المسرح وتطلعه إلى التأليف ثم قصة مسرحية الصّرة التي صارت فكرة تراود عبد الله زمنا..

ولا يتوانى الراوي وهو بإزاء هذا التضمين القصصي من العودة إلى القصة الأصل أو مغادرتها إلى لحظات سابقة للخطف أو لاحقة له، ليعود بنا مجددا لذلك اللقاء بين عبد الله والصوت الأنثوي/ فاطمة ودورها في إطلاق سراحه وبعدها يفارق السارد قصة الاختطاف متقدما إلى مرحلة الفرار من الخطف وما لحقته من قصص متداخلة كلقائه بصديقه أبي العز" **كان أول من استقبله من زملائه الآخرين هو أبو العز أخذه بالأحضان وشده إليه بعنف وقوة وفم الأخير يصرخ به أين كنت؟**" [1]وما تبع ذلك من لقاءات بصديق آخر هو البصري.

وهذان الصديقان هما اللذان سيكونان المحذرين له من عصابة تترصد لخطفه من جديد" **الخاطفون الذين تمكنوا من اقتفاء أثرك إلى الحانة هل أنت قادر على ردعهم وما هي السبل للدفاع وبالقوة نفسها التي ستفاجأ بها من قبلهم أنت لا تدري من يقف وراء تحركهم**" [2]

فيتخذ من الحانة ملاذا له ويغير اسمه من عبد الله إلى أيوب لكي لا يفتضح أمره" **أن المهاجمين يطالبون برأس رجل اسمه عبد الله استطاع أن يبدل اسمه إلى اسم آخر لا علاقة له بالاسم الأول؟**" [3]

وهذا ما يشعره بان كل من حوله يتآمر ضده ليعود إلى لحظة الهرب من المختطفين" **ساعتها تحولت قدماي إلى طلقة في الريح أو طائر افلت من قفصه نسر أو عقاب يندفع منطلقا بجنون نحو الهدف كان علي اجتياز ارض ترابية كي أصل المزارع المتصلة بالطريق العام..ركضت غير واع إلى ما حل بي من مصيبة أو كارثة أو بالأحرى لعنة نزلت على رأسي**"[4]

ثم ينكفئ بنا مجرى السرد من هذا الاسترجاع لزمن مضى إلى ما حملته اللحظة الراهنة حين دوت فيها طلقة من خارج الحانة ليقتل شخص اسمه عبد الله.

وبظهور الرجل القصير يحصل انقلاب فني في العقدة حين يناديه باسمه الحقيقي ليقبض عليه بتهمة انه مطلوب للقضاء ليكون هذه المرة مطاردا كمجرم لا كمخطوف.

وليس في هذه الاشتغال الانكفائي سمة تلفيقية بل هو مقصود لاستثارة القارئ ودفعه إلى التساؤل عن الخيط الرابط بين ما كانت هند قد أخبرت به رياضا عن خالها

---

(1) م.ن/90

(2) م.ن/ 117

(3) م.ن/121.

(4) م.ن/ 119

عبد الله وانه تاجر وسيط يعمل في الشورجة ويهوى الكتابة والتمثيل المسرحي وبين السبب الذي دفع العصابة إلى الاعتقاد انه صيد ثمين وان خطفه سيؤدي إلى الحصول على فدية كبيرة من أسرته؟

وباعتماد الحوارية بين شابين يجمعهما القدر بعبد الله داخل حانة السعادة تظهر الحاجة الفنية إلى متابعة السرد لا بالتناوب القصصي بل بالسرد الدرامي" **تلك الأثناء جاء شاب آخر واتخذ مكانه على المائدة حسبه عبد الله بادئ الأمر شخصا غريبا ولكن تبين أنهما أصحاب منذ زمن بعيد كما هو واضح من استقبال الشاب الأول للشاب الثاني:**

- وأخيرا كيف ستنتهي الأمور؟

الشاب الثاني: لا اعتقد أنها ستنتهي على ما يرام؟

الشاب الأول: هل تريد أن تنهي جلستنا ونذهب إلى مكان آخر ؟

الشاب الثاني بقناعة تامة: لا اعتقد أنهم يسمحون بالخروج لأحد مهما كانت الحالة

الشاب الأول يضع قدحه على المائدة ويوزع نظراته بين عبد الله وبين الشاب الثاني يسأل مستفسرا عن الأمر كله:

- حتى لو ادعيت المرض الخطير؟"[1].

ويتداخل الفعل المسرحي مع الفعل السردي بتواز زماني ومكاني حين يأتي دور الرجل الأنيق الحسن الهندام طالبا من عبد الله أن يكتب مسرحية أو رواية تشيد بتاريخ الرجل الكبير محذرا إياه من الرفض أو السخرية[2]

وبين أن يحقق حلمه بتأليف مسرحية مهادنا على حساب مبادئه وبين أن يؤجل حلمه لحين استرداد كرامته؛ فان مجرى الأحداث سيتغير ليواجه عبد الله تحديا آخر لم يكن قد هيأ نفسه له ذات يوم" **كان ثمة خوف لا يستطيع تجاهله مهما حاول التغاضي عنه فهو يراه يكمن في العمق البعيد من نفسه غير المستقرة وقال: آه لقد ضاعت فرصتي في كتابة مسرحية الصرة أو الحقيبة ولم يبق إلا الحانة وها هو ضائع في فوضاها غير المنتهية"** [3]

فعبد الله المؤلف المسرحي الذي تخيل شخصياته ورسم مصائرها يتوجس الآن من" **تجربة جديدة مع الآخرين أو أن تجربة كتابة مسرحية من النوع المفتوح تفرض نفسها عليه وربما لم تعد الأمور تسير بما تشتهي السفن"** [4]

---

(1) م.ن/ 133

(2) ينظر: م.ن/ 146

(3) م.ن/ 135

(4) م.ن/ 137

لهذا يرفض أن يزيف أو يزور الزمان أو المكان" **سيقاوم أي تهديد يلوح به الأخير وسيرفض أي ترغيب قد يعرضه عليه** "[1] متسائلا في خاتمة الرواية لماذا هو بالذات يحدث له هذا كله الآن ؟وهذا التساؤل سيلتقي مع التساؤل الذي ابتدأت به الرواية: هل لي معرفة أين أنا الآن؟[2]، ليمنحا الرواية بنية سردية دائرية تجعلها مفتوحة لمزيد من التصاعد الدرامي" **اعترف أني غير قادر على مواجهة الخاطفين ولكني لا استطيع كتابة تاريخ لرجل لا اعرف عن حياته أي شيء كما أني اشك باستقامة هذا الرجل الذي تطلقون عليه بالرجل الكبير بل دعني أسالك: كيف يجيز لنفسه وعقله أن يختلق له تاريخا ولعائلته سيرة حسنة في الوقت الذي لا صلة له بالعوائل الكريمة؟"**[3]

وبدلا من تلمس حل ما لأزمة عبد الله ومخاوفه من معاودة اختطافه؛ فان الكاتب سيفاجئ قارئه كاسرا أفق توقعه مغيرا ثيمة الاختطاف والمطاردة بثيمة الكتابة والتأليف التي هي حلم مركزي طالما ظل عبد الله يتطلع إلى تحويله إلى حقيقة يوما ما" **وحلم أيضا في انه سيكتب ذات يوم جميل مسرحية تبهر الناس من حوله وتجعلهم يعلنون اعترافهم به وبأحقيته وتدفعهم إلى أن يصفقوا له وقتا طويلا"**[4]

وتأتي المفارقة الفنية متمثلة في رفضه الكتابة فلقد أصبح السيد عبد الله المسرحي على بينة من اللعبة التي وضعه الرجل الأنيق فيها وأنها لن تنطلي عليه بعد سيل من التساؤلات من قبيل: **ولكن كيف يمكن له تبديل حياته؟ بقوة السلاح ؟ هو لا يريد من احد أن يقول عنه استخدم سلاحا؟ كما لا يريد أن يكون خانعا!!"** [5]

وتغدو شخصية الرجل الأنيق خيطا آخر يجمع بين تعدد الأحداث وتنوع المصائر من جهة وبين درامية الفعل المسرحي وحواريته من جهة أخرى ليجعل الرواية ذات بنية درامية دائرية.

وفي الوقت الذي كان فيه الرجل الأنيق الحسن الهندام على دراية بكل ما كان قد كابد عبد الله مرارته فانه بدوره سيتعجب لهذه الصراحة التي بدا عليها المؤلف المسرحي وهو يستخف بطلبه في كتابة تاريخ الرجل الكبير " صمت الرجل الأنيق الذي استولت عليه الحيرة العجيبة للصراحة التي **فاجأه بها السيد عبد الله كان الرجل**

---

(1) م.ن/ 152
(2) م.ن/ 7
(3) م.ن/ 149
(4) م.ن/ 15
(5) م.ن/ 137

الأنيق يعلم انه غير قادر في حقيقة الأمر على إرغام المؤلف المسرحي على تنفيذ طلبه في كتابة تاريخ عائلة الرجل الكبير"[1].

• تنوع البناء الزمني وتناوب الضمائر السردية

وإذا كانت صيغة السرد بضمير الغائب والمتكلم قد تناوبت على السير بالأحداث وتوجيهها؛ فإن صيغة السرد بضمير الخطاب (أنت) قد منحت السرد طاقة حوارية إضافية ستتضافر جنبا إلى جنب الحوارات الخارجية والداخلية محققة وظائف أخرى منها تمكين الراوي من استعمال الاستباقات الزمانية" **ألا تدري أنهم يساومون على حياتك ولن يغفروا لأحد السخرية منهم أو يخدعهم إذن عليك ان تستمر في هدوئك وصمتك وهذا السكون الجليل الذي صنعته من حولك يقينا ستأتي ساعة الفرج وتطلق ساقيك للريح متخلصا من أسرك تحطم قيودك من هذا الجحر الذي لم يخطر ببالك في أي يوم مضى إذ لم يرد في عقلك أنهم سوف يخطفونك على حين غرة "** [2]

وأدى ضمير الغائب دورا مهما في تصاعد الأحداث وشرحها وتفسيرها" **انطلق يسابق الطير في جري سريع بعد أن فتحت أمامه كوة في الجدار لا يعلم أن كانت فتحة مخفية أم أنها مجرد باب صغير "** [3]

وكذلك وظف ضمير الغائب في الاسترجاعات التي هي بمثابة ارتدادات داخلية لقصص سابقة على قصة الخطف كقصة هند وقصة التفجيرات اليومية في الشوارع والأسواق وجماعات تعمل بما يثير الهلع في نفوس الآخرين.

هذا فضلا عن الحوارات الداخلية المونولوجية التي استبطنت دواخل عبد الله كحديثه مع نفسه وهو يتهيأ للقاء رياض متسائلا" **ترى كيف سأعرفه أليس أمرا طريفا أن يعرفني ولا اعرفه؟ سيتأملني عن بعد ويحاول تحليل شخصيتي هذا الصنف من الأشخاص اعرف الكثير من نزعاتهم بل ونزواتهم سالتقيه وأتحدث معه عن مستقبلهما المشترك ترى هل سيصغي للذي أقوله له عن هند باهتمام أم تراه سوف يسخر مما اقترحه عليه بخصوص إنقاذ البنت من وصمة عار قد تودي بحياتها؟"** [4]

وقد يمنح التوظيف لضمير المتكلمين اشتغالا ميتا سرديا يحقق كسرا لأفق توقع القارئ مغربا المشهد المرسوم ليبدو أكثر واقعية كما في مشهد الإغواء الذي قاد هندا إلى الوقوع في المحظور فيكاشف الكاتب قارئه قائلا:" **وإذا أردنا الدقة بالوصف الذي ينشده بعض القراء الذين يهمهم إلى أين استطاع بطل القصة أو الرواية الوصول مع**

---

(1) م.ن/ 152
(2) م.ن/ 9
(3) م.ن/ 14
(4) م.ن/ 71

البطلة بعد تورط الأخيرة مع حبيبها أو صديقها إذا أنشدنا التعبير الكامل للقائهما سوف نقول ان رياضا.."[1]

وعلى الرغم من هذا التناوب الصوتي للضمائر إلا إن ضمير الخطاب يبقى هو الأكثر تحقيقا للتداخل الاجناسي الذي قصده الكاتب كما منحه قدرة على جعل الشخصية في مواجهة مع نفسها متحدثا إليها لا ككيان ورقي بل ككيان مادي يشغل حيزا واقفا وجها لوجه بإزائه كفاعل له سلطة هي ذاتها سلطة القارئ الذي لا بد له ان يخوض غمار المقروء منتجا لا متلقيا حسب فيسأل الكاتب بطله الذي ما عاد مرويا بل هو المروي له" **هل يراودك الخجل ويعتريك الحياء من بؤس الحي الذي تعيش فيه؟ إذن لماذا لا تجعل منه موضوعك المفضل هل حقا أنت تعشق المسرح وتريد ان تكتب مسرحية تراجيدية أنا أدلك على تجارة رابحةوقضية محكمة البناء والتشييد ضع أوراقك على منضدة الكتابة واشرع بتسطير العبارات عن حي البياع كل ما تعرفه عن المكان الذي تعيش فيه سوف تكتشف ألف هاملت "**[2].

وهذا ما يجعل" الشخصيات وجها لوجه أمام القارئ ويجعل من وجهة نظر هذا القارئ بديلا لوجهة نظر الراوي"[3]

ويبقى ضمير الخطاب يتواتر داخل السرد بين الفينة والأخرى ليصنع مشاهد درامية ذات مسحة حوارية تجاورها المقاطع السردية بحواراتها الخارجية والداخلية لتتصاعد الحبكة القصصية تصاعدا دراماتيكيا محسوبا لاسيما حين يكتشف البطل أن من خطفه جالس معه فيأخذ في حالة الهلوسة التي تجعل الآخرين لا يصدقونه" **حذار منهم كلهم وهم لا يخططون إلا للخلاص من الشر الذي جلبته معك منذ أسطورة اختطافك التي من الواضح أنهم لم يصدقوها حتى الآن رغم كل ما جرى أمام أعينهم وبالوضوح نفسه الذي طرحته عليهم بما عرف عنك من صراحة تصل في العديد من الحالات إلى أنهم ينظرون إليك كالمجنون أو الأبله الذي يقول ما لا يعرف أو ما لا يقدر خطورة ما يقول"** [4]

وقد يتخذ الخطاب مساحة أوسع حين يستنهض الراوي همة كتّاب المسرح في الانتفاض على الواقع وتحويله إلى مسرح حياتي" **هيا اكتبوا أيها الكتاب جميعكم خاسرون ولكن ألا تعلموا أن لكم الجنة ما دمتم تحملون هموم الناس على أكتافكم وفي قلوبكم انتم سادة الندى والمدى أيها المفلسون وانتم تجترون أفكاركم ووعودكم**

---

(1) م.ن/ 39

(2) م.ن/ 52

(3) البناء الفني في الرواية العربية في العراق بناء المنظور الجزء الثالث،د. شجاع العاني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، طبعة أولى، 2012/ 15.

(4) م.ن/ 116

لأنفسكم في أن تنتفضوا على واقعكم المنحرف المريض وسيكون هذا اليوم هو يومكم الموعود"[1]

لتغدو الحانة مسرحا ويكون مرتادوها هم الممثلون الذين سيحتل كل واحد منهم موقعه ويعاود الحوار الخارجي دوره المسرحي" **لكنكم أقرب إلى بار أو حانة فيها رهط من رفاقكم تتهالكون الويل لكم من ذواتكم وانتم تدخلون هذه الحانة.. "**[2]

باستثناء مساحات يقتطعها الكاتب ليفسر الأحداث أو يفصل بعض الأمور[3]، ويكون في ظهور الرجل القصير مفاجأة تقلب النص من الطابع المسرحي إلى الطابع القصصي ليكتشف البطل أن اللعبة التي وضعه الراوي في خضمها ما هي إلا وهم رسمه له وأوقعه في شباكه في شكل تجريب ما بعد سردي" **ادخل هذه الحانة مع صحبة قديمة وسوف اخرج من هنا بصحبة غيرها ودخلت باسم عبد الله وإذا بهم يستبدلونه باسم أيوب وعندما أغادر الحانة ربما لا اعرف اسمي ولا شخصي وأنا اعلم جيدا أن ثمة من قام بهذه المبتدعات شخص آخر هو في الحقيقة مؤلف قصص وحكايات تولع بهذه الطرائق ردحا طويلا من الزمن حتى انه كان يرى فيها ضرورة لفنه وملحا لمذاق القصص التي يؤلفها"**[4]

ولم تعد الأحلام تنفعه في بلوغ تمنياته بعالم أفضل كونها ستتلاشى بأول اصطدام مع الواقع" **كدت ابكي وأنا اسمع كيف تقترب مني نهايتي ليس على أيدي جناة سبق لهم ان سحقوا كرامتي ومحقوها بكا دناءة انما حيلتي تكاد تهرب مني وتغيب بسبب الذعر الذي تملك كياني: لنقاومهم"**[5]

وهذا هو سر إعجابه بهاملت، الذي جعل منه موضوعه المفضل ويتدخل الراوي ليفاجئه بموضوع فيه ألف هاملت[6]، وتأخذ بعض الحوارات الخارجية لاسيما في مطلع الرواية شكلا مونولوجيا دراماتيكيا كتلك الحوارات التي جمعت بين عبد الله مخطوفا وبين فاطمة الفتاة التي ساعدته على الإفلات من قبضة الأسر[7]

ويكون أهم تطور درامي في حبكة القص حين يطلب البصري وأبو العز من السيد عبد الله ان يختفي" **غير أني فوجئت بالبصري يتبع أبو العز كأنهما يبحثان عني فقد اندفعا باتجاهي ووجهيهما يأكلهما الخوف وعدم الراحة أو كأنهما يعانيان أرقا**

---

(1) م.ن/ 106
(2) م.ن/ 107
(3) ينظر: م.ن/ 108-109
(4) م.ن/ 145
(5) م.ن/ 109
(6) م.ن/ 52
(7) ينظر: م.ن/ 11و12

منذ بضع ليال مضت: عليك أن تختفي حالا أنهم خاطفوك يحاصرون الحانة يتوزعون بين الباب والنوافذ"[1]

وفي ذلك مفارقة غرائبية تجعله يقع فريسة أوهامه فالمخطوف صار مطاردا والمجرم غدا طالبا لحق ضائع والضحية مطلوبة وهكذا..

ويتخذ مشهد المحاصرة لعبد الله داخل الحانة ملمحا مسرحيا بعد أن تحولت الحانة مكانا يتجمع فيه الناس ووقع هو ضحية تنازع سياسي حزبي لكتل أو دول متسائلا عن هوية خاطفيه[2]

ومن ثم يتقدم الحوار الخارجي على سائر صيغ الحوار الأخرى[3] ومنها صيغة الحوار غير المباشر (كلام الراوي)**" أما زال الغرباء يطاردونك ؟ الكثير من متابعيك تهمهم سلامتك سيد عبد الله"**[4]، وبقدوم الشاب الأول والشاب الثاني إلى الحانة يتحول السرد إلى شكل مسرحي فيه المفاجأة سيدة الموقف..

• توظيف الميتاسرد مسرحيا

ان الحياة الواقعية بمشكلاتها وسلبياتها ومعوقاتها كلها في كفة والإرهاب في كفة كون الإرهاب هو عدو الحياة لذلك هو لا يوازى بأي مشكلة مجتمعية أخرى مهما كانت حدودها وأبعادها فالحياة بكل شرورها لا يمكن أن يصل خطرها إلى خطر عبوة ملغمة يمكنها ان تنسف المجتمع بكامله في طرفة عين..

ولان خطر الإرهاب اكبر من أي خطر أخلاقي مجتمعي آخر لذلك يقتنع البطل بوجود تبرير منطقي يحتم عليه تأجيل حل مشكلاته الحياتية الشخصية منها والأسرية والمهنية لحين كتابة مسرحية تسفه الإرهاب وتؤشر خطره كرسالة مجتمعية تهم المجموع لا الأفراد.

فيضع الراوي بين يدي مرويه قصة جاهزة لان تكون موضوعا لمسرحية موضوعها الإرهاب وعنوانها الصرة ليسأله بعدها" **ألا يصلح هذا الموضوع ان يكون مسرحية وقد تعمدنا تأجيل إعلان محتويات الصرة إلى ان يقر السيد عبد الله ان ثمة مسرحية بين يديه وسيتساءل: أين ينبغي لأحداث المسرحية ان تجري؟ ونقول له أنها ستجري في السوق الكبير الذي يفضل ان يكون على شكل فضوة واسعة مفتوحة من الجهات الأربع"**[5]

---

(1)م.ن/ 108
(2) ينظر: م.ن/ 118
(3) م.ن/ 124-128
(4) م.ن/ 140
(5) م.ن/ 53

ومن هنا يبدأ البطل في التفكير بكتابة نص مسرحي كان قد مرر أحداثه إليه الراوي نفسه والنص مسرحية عراقية تراجيدية توازي في فجيعتها مسرحية هاملت وقد حدد حواراتها وعنوانها وشخصياتها[1]

لكن المفارقة أن البطل سيظل تحت سلطة الراوي الذي سيفاجئه بحكاية قصص تحول دون إتمام نصه المسرحي فيرجئ إكمال نصه المسرحي عبر المواظبة على سرد حكاية هند وذهابها إلى بيت خالها السيد عبد الله طالبة مساعدته لها في الورطة التي أوقعت نفسها فيها[2] وهذه الصدمة ستزيد صراع البطل مع نفسه ليجد المصير مجهولا والأقدار تغير المستقبل برمشة عين[3] وقد صار على دراية بالمآل الذي رسمه له الراوي وقد تحول إلى كيان مسرحي متمرد على كاتبه لا يقبل بالدور الذي يرسمه له واعيا لحاضره وماضيه

ويبقى مشروع السيد عبد الله بكتابة مسرحية الصرة مرجأ إلى إشعار آخر لكن الحلم يجعله ينقد المسرحية ميتاسرديا" **وابتسم لنفسه سيكتب ناقد يتناول في كتاباته الجميع دون استثناء عن حضور الخيال في مسرحية الصرة وسيتناول ناقد آخر موضوع المسرحية في مقال يقول فيه: هل تقصد المؤلف ان يقوم بتشويه قضية إنسانية ووطنية عن عمد أم انه مولع باستخدام المخيلة إلى ابعد الحدود؟ وسيرد عليه ناقد آخر بقوله: ان مسرحية الصرة هي تعبير عن مأساة شعبنا الذي خيبته الحكومات على مر السنين والحقب"**[4]

ويقطع السرد الارتدادي بضمير الغائب هذا الاشتغال ومن ثم يعاود طرقه مجددا في شكل حوار مونولوجي عن مشروع المسرحية غير المنجز كإيهام سردي لا يقطعه إلا الاسترجاع لقصة هند التي هي إيهام آخر إيهام قابل للتأجيل على إيهام لا يقبل التأجيل وهو مشروع المسرحية" **والآن عليه ان يكف عن التفكير به وبما ملأت هند أذنيه من لغو لا طائل منه عليه ان يعيد النظر بحساباته كلها خصوصا مشروع المسرحية التراجيدية كما خطط لها من قبل وان يؤجل الانشغال بقضايا ممكنة التأجيل"**[5]

---

(1) م.ن/ 54-56
(2) م.ن/ 56-57
(3) م.ن/ 59
(4) م.ن/ 60
(5) م.ن/ 76

ولهذا يواصل السيد عبد الله مقدما المسرحية على القصة مفكرا في عنوان صالح ومتسائلا " **لماذا لا يكون العنوان الصرة أرسلت من جهنم صحيح سيبدو العنوان مثيرا للوهلة الأولى ولكني أراه غير دقيق في الإيحاء** " [1]

وما بين الاسترجاع والاستباق وبين التكلم والغياب يبقى الميتاسرد تجريبا محببا يمكّن الكاتب من إيهام قارئه عبر خطاب الراوي لعبد الله" **حسنا إلا تفكر جيدا بموضوع كهذا؟ مثلا ان تبدأ مسرحيتك: بفقدان فاطمة مثلا؟ أو بالمطاردة الدراماتيكية التي حدثتنا عنها من قبل؟** " [2]

وبذلك يصبح لعبد الله حضور ممسرح داخل السرد متحولا من مروي إلى مروي له وكان الناقد فاضل ثامر قد قدّم طروحات حداثية عن بنية المروي له ناقلا عن تودوروف إشارته إلى" أن العمل الأدبي خطاب في الآن نفسه إذ يوجد سارد يروي القصة وهناك في مواجهته قارئ يتقبلها ويهتدي إليها مدعما ذلك بتنظيرات سيمور جاتمان عن وجود نوع من التعالقية بين شخصية الراوي وشخصية المروي له [3]

ختاما.. استطاعت رواية (تسارع الخطى) تحريف الواقع عبر المداخلة بين المتخيل السردي وتقاناته وآياته وبين العرض المسرحي وما فيه من محاكاة وتشخيص وهذا ما جعل الرواية تتخذ منحى التداخل في الشكل الروائي بالمسرحي مبنى ودلالة.

وهو ما كان الروائي أحمد خلف ومنذ روايته (الخراب الجميل) قد استلهم حيثياته عبر وعي فكري بالحداثة وإدراك معرفي بالتجريب السردي.

---

(1) م.ن/ 71

(2) م.ن/ 103

(3) ينظر: الصوت الآخر الجوهر الحواري للخطاب، فاضل ثامر،دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1992/ 131

الفصل الخامس

احتدام التغريب الواقعي في رواية أطلس عزران البغدادي

الفصل الخامس

احتدام التغريب الواقعي في رواية أطلس عزران البغدادي

الاحتدام على مستوى المتعالقات النصية

قد تبدو السرديات المهتمة بموضوعة الاثنيات العرقية متمحورة حول المضامين أكثر من تمحورها حول الأشكال، ومعطية الأولوية لها على حساب البناء والرصد الفني للزمان والمكان وللأحداث والشخصيات وأساليب السرد وطرائقه..

ولكن النظر المتفحص قد يصادر هذه الرؤية أو يتحاشاها انطلاقا من إمكانية تحقيق التوازن القرائي بين الاهتمام بالمضامين وعدم تغافل عن المباني فلا تكون منداحة في خضم المحتوى ومن دون ادنى توجيه واهتمام.

وهذا ما تطالعنا به رواية (أطلس عزران البغدادي)[1] للروائي العراقي خضير فليح الزيدي وقد وسمها بأنها رواية مصورة بتشديد الواو من دون تحديد حركي تاركا للقارئ حرية تحريك الواو بالفتح أو بالكسر وما ذلك إلا لكون الرواية تحتمل المعنيين معا، اعني أن تكون الرواية (مصورة) كاسم فاعل يصور الواقع العراقي الراهن أو أن تكون كاسم مفعول يتم تصويره عن هذا الواقع وهذا ما تم تحقيقه من خلال التناصات الصورية التي شكلت ما نسبته 20 صورة/ 200 صفحة ونيف أي ما يعادل عُشر الرواية.

وهذا أول تحد يواجه قارئ الرواية التي بسبب تناصاتها الصورية وطبيعة تقاناتها الفنية قد انضوت في خانة الرواية ما بعد الحداثية التي تعنى بموضوعة الاثنيات الطائفية والأقليات العرقية وما تتعرض له من عمليات تصفية وتهجير قسري وتصيد علني وغير علني.

وقد عكس توظيف اللوحة التشكيلية في الغلاف الأمامي للرواية منظورا مرآويا للاحتدام الحياتي البغدادي بين ما مضى وما أتى مرموزا إلى ذلك بالمرأتين اللتين تقابلتا لتحكيا حديثا واحدا شغل الناس هو عزران البغدادي الذي بقي في الرواية رمزا للمجهول وسببا في الاحتدام داخل الحياة وقد عكس وقوفهما تحت شناشيل قديمة وحيطان تقادم عليها العمر وقفص قديم غادره بلبله وتحتهما قفص جديد احتبس فيه ديك ودجاجة دلالة استنساخية للمكان الذي على الرغم من تعاقب الأزمان وتغيرها، إلا انه ما زال هو ذاته المكان بتراتبيته وثبوتيته فلا جديد فيه.

---

(1)أطلس عزران البغدادي رواية مصورة، خضير فليح الزيدي، دار ميزوبوتاميا للطباعة والنشر والتوزيع، بغداد طبعة أولى، 2015.

وهذا ما سيلحظه القارئ من بنية الإهداء أيضا فحيوات هذا المكان شمعية لن تتعلم الدرس وهي تكرر نفسها في صور مستنسخة سرعان ما تزول وتذوب لتحل محلها صورة مستنسخة عنها وهكذا.. وقد تم تكرار بنية الإهداء ذاتها على الغلاف الخلفي للرواية لتوكيد واقعية التراتب والتكرار عند حيوات المجتمع المحتدمة بغرائبية الحب والكراهية تارة والفرح والمأساة والإشراق والأفول تارة أخرى.

وهذا ما جعل الكاتب يختم روايته بشكل مفتوح قابل للتجديد والإضافة والتتابع وبشكل يسمح بامكانية الحاق جزء او اجزاء جديدة بالرواية.

ولعل أهم ملمح للتعالق التناصي يتمثل في الاستعانة بالصور والملصقات داخل المتن الروائي الامر الذي أسهم في تعضيد المكتوب ومنحه بعدا مرئيا غرائبيا كما تم الاستعانة بأسلوب الكتابة للتقارير الصحفية والمواقع الالكترونية للشبكة العنكبوتية.

والرواية عبارة عن رسائل الكترونية تبعثها بطلة الرواية نورا بشكل متعاقب لتحكي للروائي قصة حبها لسامر ويتضح من رسالتين سابقتين أن القصة التي تسردها نورا سبق أن نشرتها كاملة مجلة نوارس.

ويكون التفجير الذي يضرب موقعا قريبا من شارع السعدون حيث مقر مجلة نوارس بعبوة ناسفة هو الخيط الذي تلتقي فيه أطراف اللعبة الروائية بدءا من مأساة نورا وسامر ووصولا إلى مأساة أليس رغيد حزام ولوعة طه ترتيب ليكون اليوم الذي تبلغ فيه معاناة الشخصيات الذروة حيث الطائفية والعرقية هو 2012/11/5.

والانفجار الذي حدث في هذا اليوم لا يدخله الكاتب بشكل مفتعل بل يأتي على شكل خبر عاجل ينساب مع الأحداث ويتم تداوله في تقرير تلفزيوني ولقاءات مع شهود عيان يصفون الانفجار اذ يتبين أنه قد أصاب المعبد اليهودي مئير طويق وقضى على اليهودي عامر موسى منيف الذي كان يعمل في المجلة وقت الحادث ليكون مصيره مجهولا فيختلف الناس في موته..

ويعزز الكاتب واقعية الحدث ببرقية دبلوماسية مسربة على موقع ويكليكس بالعربي حول تناقص العدد الحقيقي لليهود العراقيين كما يدقق في وثائق أخرى مسربة يكتبها بلغة التقارير البرقية والعاجلة عن الشخص الذي قُتل في الانفجار وأنه عامر موسى منيف الذي هو اسم مستعار لشخص يهودي اسمه أليس رغيد حزام ليكون الانفجار مدبرا وليس صدفة متقصدا العرقية اليهودية.

كل هذه الأحداث التي تبتدئ بها الرواية بأسلوب السرد الإخباري بالتقارير والصور إنما هي استباقات زمانية لأحداث صادمة سيتم استرجاع حلقاتها بالتفصيل على شكل انثيال ذاكراتي تؤدي نورا فيه دور الساردة بضمير الأنا التي تكتب سلسلة رسائل الكترونية تبعثها إلى الروائي شارحة مأساتها التي تتلخص في تعارض طائفتها مع طائفة من تحب.

غرائبية الواقع واضطهاد الاثنيات

يتجلى لقارئ الرواية أن الواقع هو الحاضر الذي يملأه الرعب والخوف وهذا ما يدفع بالذاكرة إلى أن تنثال لعلها تداري قسوة هذا الواقع" **عندما يكون الماضي أقوى في الحضور من الحاضر نفسه فالحاضر باهت الطعم بل مخيف ومرعب فترى معظم الناس يكللون بذاكرة الماضي على طريقة كذا وكذا**"[1]

وتحفل واقعية الرواية بغرائبية لا تخلو أوصافها من الفجاجة كما لا تتردد في التقاط المشاهد الفاضحة والجارحة كانعكاس لمرارة الواقع وفجاجته فالحب تصبح له مغناطيسية جاذبة شبيهة بفعل العبوة اللاصقة[2]، ويغدو الناس دمى في مخازن بيع كبيرة " **يتأرجحون طوال الوقت وأقدامهم لا تطأ الأرض وهاماتهم لا تصل السماء**"[3]

والأكثر غرائبية في الرواية مثلتها شخصية عزران المحورية والتي ظلت محركا فاعلا وذات تأثير على سائر شخصيات الرواية وقد منحها الكاتب أوصافا غرائبية وغير اعتيادية جعلت منها ظلا قابعا في ذاكرة الناس عن زمن اللاواصق وحرب الطوائف.

ولأن هذه الشخصية شبحية الوجود لذلك بقي أمر وجودها الافتراضي مقرونا بالعنف والرعب وكواتم الصوت" **كطبخة طازجة خرجت من يد طباخ بدين ومحترف يجيد غواية الجائع**" [4]، ويغوص الكاتب في تفاصيل حياة عزران السرية منها والعلنية ليبين لنا كيف يمكن لهكذا شخصية اعتيادية أن تكون بهذه الأوصاف الغرائبية غير المعتادة من ناحية سرعة الالتقاط للأحداث ومتابعتها فتلتف حول عزران حكايات شتى عن مراقبته الناس ومعاقبتهم بتكليف أرضي" **إن عزران هذا ليس سوى القدر المنزل من السماء وهو نسخة من عزرائيل محدَّث دخل الحواسيب ببرنامج رعب محلي يذوب بين تفاصيل الناس ويظهر وقت ما يشاء**" [5]

ومهمته المراقبة وتصيد الأخبار وتسجيلها والتخفي وراء حوض أسماك الزينة مركزا نظره على سامر ونورا فيلاحقهما" **أحسا منذ البدء بوجوده الخفي خلفهما إنه يراقبهما كمراقبة ربة المنزل لخيط الإبرة وهو يدخل برشاقة من خرمها ويخرج من طرفها الآخر**" [6].

---

(1)م.ن/ 137
(2)ينظر: م.ن/ 18
(3)م.ن/ 18-19
(4)م.ن/ 19
(5)م.ن/ 40
(6)م.ن/ 42

ويدعم الكاتب ذلك السرد بصور متخيلة لعزران مع عبارات فيها مفارقة مثل" **هذه الصورة المتخيلة الثالثة مأخوذة من مكالمة له في الهاتف الكلاكسي**"[1]، وإذا كان عزران هو الطنطل أو أبو طبر والشبح الميثولوجي على المستوى السردي فانه كذلك على المستوى الميتاسردي" **عندما اكتب فصلا من هذه الرواية أحس بوجوده قربي واسمع صدى أنفاسه المتناوبة تضرب على وجهي أشم رائحة فمه الكريهة تذكرني بائحة المرحاض ودقات قلبه في قلبي مطارق عملاقة** " [2]

ولان في هيأة عزران الداخلية والخارجية تجتمع تناقضات وتضادات خطيرة فهو المتدين وهو الملحد وهو الجامع القدم بالحداثة؛ فإن هذا ما يجعل الروائي- وكاشتغال ميتاسردي- يتبرم من قدرته على متابعة شخصيات روايته ولذلك يتمنى أن يأخذ شخوص الرواية ويترك له سامرا ونورا" **أحدد لهما مصيرهما وأضع نهاية معقولة لعراقية قصتهما المأساوية**"[3]

ولما كان عزران الشبح الزئبقي المموه الذي يحرض على القتل ويعرف كل شيء على المستوى الواقعي؛ فانه على المستوى التخييلي أيضا زارع الرعب في قلوب حيوات الرواية ولذلك كثيرا ما خشي الروائي من أن يسيطر الراوي العليم أو المراقب أو كلي العلم على مجرى الأحداث وعلى الشخصيات محاولا قدر الإمكان جعل الراوي ذاتيا مشاركا أو ممسرحا حتى تصبح الشخصيات في منأى عن المراقبة لان في ذلك سلامة الشخصيات الأخرى وخلاصها من الخوف والقيود والاستعباد والرضوخ واقعا وافتراضا؛ لكن ما امتلكه عزران من أسرار جعلته عارفا بكل شيء حتى لا تخفى عليه خافية وإذا كان لبطلي الرواية سامر ونورا كاميرا فان لعزران ألف كاميرا.

ومثلما أراد الكاتب لسامر ونورا أن يلعبا دور المشارك والمسجل ليهود بغداد بعد أن كلفتهما منظمة أخوان الإنسانية بهذا العمل، يكون عزران مكلفا بذات المهمة أيضا إلا إن الجهة التي كلفته بقيت غير معلومة حتى وقع الحدث المحوري وهو انفجار 11/5

ولم تقتصر غرائبية الواقع المعيش على الحيوات وحدها؛ بل شملت كل شيء فطيور النوارس ظلت خرساء مرعوبة" **كغربان لحمية شبحية تطير من دون ريش**

---

(1)م.ن/ 44
(2)م.ن/ 43
(3)م.ن/ 46

فوق رؤوس الناس الهائجة بدت الطيور منزوعة الريش مثل فقمات طائرة"[1] والحياة البغدادية كحوض أسماك الزينة وصل إلى لحظة انسداد تاريخي مقرف[2]

وتتحول مفردة اللحمة الوطنية إلى أكذوبة وتكون شورجة بغداد المكان الأثير لعزران لاصطياد فرائسه على وفق أطلس تتمثل فيه خريطة دهاليزها..

ومن التغريب أيضا أن المؤلف سعى- في محاولة منه لحماية شخصياته- إلى ابتكار برنامج في الهواتف النقالة اسمه برنامج استشعار خطر الموت إلا إن تلك المحاولة لم تمنع من خطر عزران الذي أتى ببرنامج مضاد وهذا ما أوجد ميتات مبتكرة " **عبوات كاتمة وخرساء موت سوبر لم يستطع برنامج الاستشعار بالخطرالتي انطلقت في أجهزة Samsung من ردها سقط على إثرها المزيد من الشهداء القوائم المؤجلة"** [3]وحتى الزرازير لم تنج منه فقد كان عزران مغرما بتناولها ليلا[4]

وتتناوب الرواية على سرد قصتين رئيستين الأولى هي قصة الحب الذي يصطدم بالاثنية الطائفية والأخرى هي قصة التتبع المريب للاثنية العرقية اليهودية وكلتا القصتين هما تبعة من تبعات الإرهاب.

ومثلما لا يتم لقصة الحب أن تنتهي نهاية سعيدة كذلك لا يكتب لقصة التتبع نهاية سعيدة لان عزران يظل مراقبا وظلا ثقيلا حتى على المؤلف نفسه خضير الزيدي وهو يقوم بعملية التسجيل والتوثيق" **هو المراقب الوحيد لبطلي الحكاية وهو أيضا الرديف الفعلي لي في عملية التوثيق والكتابة** " [5]

وقد بدا المؤلف مشدودا إلى الأقلية العرقية أكثر من انشداده إلى الاثنية الطائفية كونه قد قصر الأخيرة على الإطار الرومانسي في حين غاص في الأولى واقعيا متتبعا تاريخها وسجلات وثائقها وأسرار خفية وربما صادمة عن زيف بعض المنظمات التي تعمل باسم الإنسانية أو كيفية تدليس بعض أعمالها المريبة بإطار خيري ونفعي.

ويجد المؤلف أن الغموض والتخفي والهدوء والاعتدال هي صفة ملازمة لليهود عامة وأن عددهم لا يتجاوز 500 فرد ويتعاطف معهم على لسان الوادي" **يهود العراق هم بالذات أناس مسالمون...يمثلون خميرة المجتمع المدني البغدادي..المجلة تعنى بجميع الأقليات ومنهم طبعا بقايا يهود العراق** " [6]

(**1**)م.ن/ 35
(**2**)ينظر: م.ن/ 40
(**3**)م.ن/ 59
(**4**)م.ن/ 71
(**5**)م.ن/ 35
(**6**)م.ن/ 92

ويوغل الكاتب في تتبع تاريخ هذه الطائفة من ناحية أماكنهم وأسمائهم وعددهم وأعمالهم وأبنائهم منذ أن تم تسفيرهم إلى لحظة الراهن العراقي 2011 ولعل السبب وراء ذلك كامن في ما عانته الطائفة اليهودية من قمع وتهميش ومصادرة حتى تناقص عدد أفرادها وتنوعت أساليب حمايتهم أو تصفيتهم..

ويبقى الخيط الرابط بين القصتين هو عزران الذي يظل ملاحقا لنورا وسامر وهما بدورهما يعملان في منظمة تلاحق اليهود وتتبع أماكنهم ومنهم أليس رغيد الذي زودهم باسمه رجل يهودي اسمه ناجي قطانو ويعمل وكيلا لأملاك ملياردير يهودي عراقي اسمه نعيم دنكور وظل عزران منذ ذلك الوقت يراقبهم ويدخلهم في قوائم الموت المؤجلة ليقوم بمراقبتهم وكتابة التقارير عنهم، وبدلا من أن يصمم البطلان نورا وسامر على كشف لغز اختفاء اليس رغيد فانهما ينشغلان بقصة عشقهما التي يقوضها الاحتراب الطائفي ولهذا السبب لم يؤديا المهمة التي أوكلت لهما ولم تفلح جولاتهما في بغداد في كشف لغز اليس رغيد الذي هو الاسم الأول في برنامج البحث الميداني للمنظمة وأطلس الحركة المدعم بقصاصة ناجي قطانو ليكونا هما أيضا تحت طائلة القمع والاضطهاد العرقي.

وهذا ما يتم توكيده على لسان الساردة نورا من خلال الرسائل الالكترونية التي ترسلها للمؤلف ويبقى لغز اليس رغيد ولغز المنظمة ومن يقف وراءها مجهولا إلا عند محمد رياض الوادي سكرتير مجلة النوارس الذي يتعرض لحادثة اختطاف يتم فيها استجوابه عما يعرفه عن اليس رغيد وعن الأقلية اليهودية العراقية.

وتتم عملية انثيال ذاكراتية لكن بواقعية صادمة فالقوات الأمريكية هي التي كانت تطارد اليهود وتلح عليهم بترك العراق بحجة حمايتهم" **اذكر انه في عام 2007 بدأ الأمريكان يستخدمون الجانب الروحي للضغط عليه وعلى من تبقى من جماعته كان الأمريكان يجربون معه نظام جلسات مع رجال دين يهود في السفارة الأمريكية يتلون عليهم من خلالها أحاديث دينية توراتية مؤثرة الغاية منها إقناعهم بالعدول عنا لبقاء في العراق"**[1]

وتقدم لنا الذاكرة السردية تفاصيل أكثر هولا عن معاناة هذه الاثنية العرقية تتمثل في ما يتعرض له اليهودي العراقي من تمييز عنصري في المجتمع اليهودي نفسه" **والكثير من أقاربهم يفضلون بل يتمنون العودة لكنها تبدو مستحيلة مع السياسة الإسرائيلية في فلسطين فالموت مصير طالب العودة** " [2]، والأكثر من هذا

---

(1)م.ن/ 95

(2)م.ن/ 96

ما قامت الصحف الأجنبية بفضحه عن التراث اليهودي وثقافتهم وموروثات مهاجري العراق في"**الشارع البغدادي المصنوع من ذاكرة بغدادي القدس الجديدة** "[1]

ويستمر السرد بالتأرجح بين الاثنية الطائفية والاثنية العرقية اليهودية ويقود الانثيال الذاكراتي عن أصول اليهود ومعاناتهم إلى انثيال ذاكراتي من نوع آخر على لسان نورا وهي تكشف تفاصيل قصة الحب الرومانسية.

فتقع نورا في المحظور/ الإغواء وهذا ما يوصل قصة العشق إلى مفترق طرق لكن الكاتب يترك تكملتها منتقلا إلى قصة تتبع اليهودي اليس رغيد الذي يقع في المحظور/ الاخصاء وليكشف عن مزيد من قصته بضمير الأنا فيتذكر كيفية ملاحقته من قبل شبح أراد له أن يجعله غير نافع وشبه ميت ليصل إلى التأزم" **أتذكر كل ما مربي في أيام وشهور كالحة..ضاقت بي بغداد حتى غدت اصغر من ثقب إبرة في عيني..لا اعرف أين اذهب بالضبط فكلاب الموت تحوم حولي في كل مكان تحاول أن تنهش من لحمي في الطرقات**"[2]

وتتلاقى رمزية فقدان الرجولة عند اليس وفقدان العذرية عند نورا بعملية فقدان الهوية استلابا واضطهادا عند الأقليات لاسيما اليهودية وهذا ما يدعمه التعالق النصي بوثيقة قديمة هي عبارة عن سجل أسماء اليهود المسقطة عنهم الجنسية العراقية بموجب القانون رقم واحد لسنة 1950 وهذا الاستحضار الوثائقي للمطاردة التاريخية التي تعرض لها يهود العراق منذ 1950 إلى 2011 المدعم بشرح توثيقي للسجل وأرقام موثقة مع إشارة إلى أنها مسربة من صندوق نفايات السفارة الأمريكية.

ثم يستعيد رغيد عمله قبل تلك الكارثة حين كان يعمل مصححا لغويا في مجلة نوارس ساردا ذلك بضمير المتكلم متخلصا من ملاحقة الرقيب عزران فيذكر أسرار اختفائه ولماذا غيّر اسمه إلى عامر موسى يوسف" **شاطبا على اسمي القديم اليس المتجذر داخل روحي التائهة لكن المصيبة تكمن في عزران فغالبا ما يأتي ليشطب اسم عامر من الورق وبالخط الأحمر ليضع مكانه اسم اليس رغيد حزام**" [3]

ويكتشف في إثناء عمله في المجلة المهمة الحقيقية التي كانت تقوم بها منظمة أخوان الإنسانية كما يساعد ظهور شخصية طه ترتيب الذي كان عمله نبش قمامة السفارة الأمريكية في الوصول إلى تفاصيل سرية يتم تسريبها لاسيما عن شخص شبح يعرف ب (azran) ويعضد ذلك تعاطف طه ترتيب مع اليهود وأنهم" **أصل هذه الأرض لهم تاريخ طويل على هذه الأرض وهم ليسوا اسماك زينة أو نبات ظل مثلما**

(**1**)م.ن/ 100
(**2**)م.ن/ 116
(**3**)م.ن/ 130

تتعامل معهم المنظمات الإنسانية بل هم أقدم الجماعات التاريخية على هذه الأرض"[1]

وهذه المكاشفات السرية تدفع اليس إلى التخفي ويصاب بالذعر وهو يعلم أن عزران يبحث عنه لكنه يصر على البقاء ببغداد بسبب" **الانشداد لاستعادة الذاكرة المتجذرة ومحاولة إحياء الطقس اليهودي البغدادي أنا بصراحة عبارة عن ذاكرة بسيطة غير مغرية تمشي على الأرض ذاكرة تسلبني كل جدوى غواية التاريخ المصطنع** " [2]

ومثلما اصطدمت قصة أليس بالواقع اللاتعددي واللاثقافي اصطدم سامر ونورا بالواقع نفسه ولاحق عزران اليس كما لاحقق بكر ابن عم نورا سامرا[3]

ويتم إغداق المتن الروائي بمعلومات من فلم عرضته المنظمة يتتبع تاريخ اليهود في العراق وطقوسهم كما يتم الكشف عن أصول طه ترتيب وأنها تنتمي لديانة محظورة هي البهائية كأقلية دينية كان النظام البائد قد جعلها محظورة في حين تعاطف علماء الشيعة معها.

وتلتقي خيوط الحبكة في ذهن كل من نورا واليس فنورا تتذكر أن عزران كان يراقبهما منذ أيام العمل مع سامر وهو يطعم النوارس معها واليس رغيد يستشعر مما كانت قد نشرته المجلة خطرا داهما ما دام هو داخل البلد..

ويكون الفصل الأخير من الرواية انثيالا من ذاكرة رجل ميت اسمه أليس رغيد وقد رصده الأقرع سائق دراجة الصرصور ليقوم بالتنفيذ" **أتذكر الآن فقط الاطلاقة الوحيدة التي كانت متجهة بسرعة فائقة نحو مقدمة راسي المصفح شاهدت المسدس الطويل جدا بماسورته الملولبة السوداء..بعد انطلاق صوت المسدس زم على شفتيه بقوة وتمتم بصوت خفيض حاولت التماسك لكي هويت**" [4]

وتتلاقى نظرته للموت بنظرة الكلب الأملح ويشعر براحة من الهم والقلق والخوف وهو يكمل عميلة موته **"وأنا أنصت لدقات قلبي المتصاعدة وأنفاسي المتقطعة وانتفاخ رأسي "**[5] مستبقا موته ومكذبا ما يقال عن كون الميت لا يدرك ما يحدث..

ومثلما ظل أليس معلقا بين الأرض والسماء ظلت نورا كذلك تتأرجح بين واقع دموي ومتخيل غرائبي لتظل ماسكة خيوط السرد معبرة للكاتب عن إعجابها بما مر

---

(1)م.ن/ 134
(2)م.ن/ 137
(3)ينظر: م.ن/ 164
(4)م.ن/ 226
(5)م.ن/ 228

بها لكنها تلتمسه ألا يذكر تفاصيل تحريضها ابن عمها بكرا على تصفية سامر حتى لا تتهم بالمادة أربعة إرهاب إلا إن الروائي يعتذر لها عن ذلك لان الناشر لا يستطيع تغيير حرف من الرواية مطلقا..

وفي ذلك دلالة أن الاحتراب الطائفي والاضطهاد العرقي كلاهما يبقى مجهول النهاية كمجهولية حقيقة عزران لكن الكاتب باستعمال الميتاسرد يكاشفنا قائلا:" **عزران هو السلطة السرية التي تتحكم في سير الأحداث لا سلطة فوق سلطته وبغض النظر لوجوده الفعلي من عدمه الكثير من الأشياء لتي لا ترى بالعين المجردة لكن ثقل سطوتها اكبر من تصوراتنا المحدودة والبسيطة عن حجمها** " (1)

وبالعود على ما تقدم يتضح لنا كيف أنَّ مرارة الواقع الذي قدمه الروائي خضير الزيدي قد تم صوغها بغرائبية ممزوجة بمفارقات ساخرة تجعل من المأساة مدعاة لا للبكاء بل للضحك بتهكم لتكون مقولة شر البلية ما يضحك دالة على مقتضى ما يتطلبه الحال هنا..

ولان في هذا صدما ذهنيا وواقعيا فان الكاتب يعتذر في نهاية الرواية للقراء عن كل هذا الصدم" **أقدم اعتذاري المسبق للمتضررين من النشر داخل أزقة الرواية الضيقة فلا يمكن إلا أن تكون هكذا أليس كذلك؟**" (2)

وحجته في ذلك أن ليس للواقع إلا إن يكون صادما وليس للرواية إلا إن تكون مرآة عاكسة لهذا التصادم واقعيا وافتراضيا !! متخذا من الغرائبية الواقعية مذهبا ادبيا يمزجه باشتغال ميتاسردي يستفز القارئ ويدفعه الى المشاركة في اكمال فراغات السرد وسد ثغراته بالتأويل والتفسير مراجعة ورصدا.

---

(1)م.ن/ 234.

(2)م.ن/ 235.

الفصل السادس

الذاكرة مرتكزا بنائيا في رواية الرويس

الفصل السادس

الذاكرة مرتكزا بنائيا في رواية الرويس

يستدعي الكاتب السعودي سعيد السريحي في روايته (الرويس)[1] الذاكرة لتكون محورا مركزيا يبنى عليه فعل السرد وثيمة أساسية في توجيه الأحداث وتصاعدها وفي رسم الشخصيات وصياغتها وفي استدعاء الزمان والمكان كعنصرين مكملين للبناء السردي.

ويمكن عدُّ رواية (الرويس) من نمط الرواية القصيرة التي اعتمدت الاختزال في التشكيل اللغوي وكانت ذات نزعة سيرية يتم فيها التركيز على الفعل الذاكراتي الذي يجمع في متنه تمازج الشعري بالنثري من خلال مقاطع سردية طويلة بنيت بأكملها على صياغة شعرية هي اقرب إلى قصيدة النثر[2] فضلا عن تداخل الفصيح بالعامي سواء في الحوارات الخارجية بأنواعها أو في المقاطع الوصفية والمشاهد السردية.

ولا غرو أن يتضح التركيز على الفعل الذاكراتي بدءاً من الإهداء" **إلى الصديقين زكي سالم دريب وسليمان معتوق مناع**" مرورا بالتناصات مع كثير من الأمثال الشعبية والحكايات المتوارثة مما هو سائد في المخيلة السيرية لأهل البلاد ومما تناقلته الذاكرة الشفاهية من موروث ثقافي عن عادات وتقاليد اعتاد أهل الرويس على القيام بها سواء في إحساسهم بالحسد والخوف ومداهمة القحط والجوع عليهم أو في كيفية مواجهة بعض الظواهر الطبيعية ومعالجة بعض الأمراض المتوطنة والشفاء منها..الخ

ويتم تدعيم بعض الأحداث في الرواية بوقائع تاريخية حدثت بالفعل وسجلها التاريخ المعاصر والحديث.. ولان الذاكرة تستدعي ما هو واقعي لذلك تضمنت بعض المشاهد السردية صورا واقعية لا تخلو من بعض القسوة كمشهد انفراط أمعاء الزوج أمام زوجته وطفليه" **هوى على عتبة البيت فانفرطت أمعاؤه التي كان يلفها في طرف إزاره صرخت زوجته وحالت بين طفليها وهول ما رأت ونادى مناد في طرف القرية التي كانت حاضنة البحر ان قد ذبح ولد إبراهيم شيخ القرية**"[3]

---

(1) الرويس رواية، سعيد السريحي، دار جداول للنشر والترجمة والتوزيع، لبنان، طبعة أولى، 2013

(2) ينظر: م. ن/ 39-45.

(3) م. ن/65

ومشهد نزق الوالد حين رأى الولد يخفق في حمل دلة القهوة وتقديمها بالصورة الصحيحة للضيف لذلك اخذ الوالد يد الولد وغرزها في الجمر وقد ظل يتذكر ذلك الفعل وبعد مرور خمسين عاما ما زالت آثاره ظاهرة للعيان" **كنت في عمره لمن مديت الفنجان بيدي اليسار صرخ أبوي رحمة الله عليه: حط الدلة والفناجيل حطيتها قال لي: هات يدك مديت له يدي اليمين..وما دريت إلا وهو غارزها في الجمر**"[1]

وإذا كانت الذاكرة على أنواع فإنها هنا أقرب إلى الذاكرة الجمعية التي تحكي قصة بطولة جماعية يمثلها أبناء مدينة واحدة صنعها أهلها بدمائهم وعرقهم حتى صارت جزءا من تاريخهم وحاضرهم ومستقبلهم وما هذه المدينة إلا الرويس التي اتخذها الكاتب عنوانا رئيسا ليكون المكان هو العنصر البنائي الأساس الذي تشتغل عليه الذاكرة..

وقد وظف الزمن توظيفا استرجاعيا لزمن ماض بحكايات متعددة ومن دون تخصيص شخصية محورية لدور البطولة بل ظلت البطولة جماعية..

وتوظيف الزمن الماضي إنما تم على وفق بناء تتابعي للأحداث ليس فيه قفز على الأحداث أو تناوب أو تنضيد ولم تخل الرواية من حشر بعض العبارات الإنشائية في مسار السرد كما في هذا المقطع" **غربة هي أقسى عليهم من الموت لو أنهم قلبوا أعينهم حين يقبرون فلن يروا فيمن حولهم أبا يترقب وصولهم وابنا يتلهفون لرؤيته**"[2] كما كان للمكان وجود مهم متمثلا بالتلاقي حينا والتضاد أحيانا بين البحر وجدة والرويس واليمن ومكة.

وتتم عملية السرد باستعمال أسلوب السرد الموضوعي إذ الراوي في الأعم الأغلب هو عليم أو كلي العلم يسرد بضمير الغائب وهو عارف ببواطن الشخصيات وأسرارها" **مالت الشمس للمغيب..اسند ظهره للسارية وراح يغني..حاول ان يتذكر بقية الأبيات فلم تسعفه الذاكرة**" [3]

ويتحول الراوي العليم إلى راو مقتحم مشارك بضمير (نا)المتكلمين ليغدو أحد فواعل المروي ومفتتح الرواية إنما جاء على لسان راو مشارك" **سقطنا بين مرحلتين سقطنا بين بداوة تموت وحضارة لم تولد بعد هكذا نحن أبناء الرويس**"[4]

وينتهج الكاتب منهج الواقعية النقدية وهو يعالج قضايا التصارع الثقافي بين البداوة والحضارة ومسألة التمايز الإنساني بين السادة والعبيد وعلائقية الحياة بالموت

---

(1) م. ن/66
(2) م. ن/57
(3) م. ن/67
(4) م. ن/7

ولقد اتخذت بعض الحوارات الخارجية صيغة التعدد اللغوي باستعمال اللهجة السعودية والتناص مع الشعر النبطي.[1]

ويؤدي الاسترجاع بنوعيه الكلي والجزئي دورا مهما في تصاعد الأحداث وتعقدها عبر انثيال الذاكرة عن الآباء والأجداد الذين أسسوا الرويس وسكنوا فيه بعد أن قدموا إليه من مناطق أخرى واستوطنوا فيه حتى صاروا جزءا منه.

ويتم توظيف الحوار الخارجي في الرواية بأنواعه الحوار المباشر الحر والحوار المباشر غير الحر والحوار غير المباشر وبنسبة أكثر من توظيف المونولوجات الداخلية ولعل السبب وراء ذلك يعود إلى ان اكتراث الراوي مشاركا أو عليما بشخصياته كان أقل مدى من اهتمامه بالأحداث في انثيالها عن الذاكرة الجمعية.

وإذا كانت المدينة هي المركز والرويس هو الهامش في المعطى الواقعي إلا ان ذلك إنما ينقلب إلى الضد على صعيد استدعاء الذاكرة ليصبح الرويس هو المركز الذي نأى عن الساحل والقرية والصحراء حتى صار شيئا آخر ليس بمدينة ولا قرية ولا ساحل ولا صحراء انه رمز لمكان مثالي رسمته الذاكرة لواقع غابر يتكاتف فيه أهله في المصاعب التي مروا بها حتى ما عادوا شبيهين بغيرهم**"أشباه بدو وأشباه حضر، نتأرجح بين هؤلاء وهؤلاء"**[2]

ولهذا ما كان أهل الرويس يرون أنفسهم هامشيين؛ بل كانوا يجدون أنهم يفترقون عن البدو لأنهم لم يسكنوا الصحراء وهم أيضا ليسوا حضرا انتموا إلى المدينة وتجاوزوا البداوة لكي يكون حالهم كحال أهل جدة أو اليمن أو مكة.

وما بين هذا التفاوت في الرؤية الانطولوجية للمكان/ الرويس يتعاظم الشعور بالاغتراب في عدم الانتساب للمدينة من جهة وعدم الانعتاق من البداوة من جهة أخرى.

وتقتحم فكرة الأجيال الذاكرة قاسمة عالم الرويس إلى ثلاثة أقسام القسم الأول يمثله جيل الأجداد الذين تجسد دورهم في قص الحكايات وإسداء النصح وتقديم الخبرات ويمثل القسم الثاني جيل الآباء الذين يكدحون لكسب لقمة العيش، وأما القسم الثالث فهو جيل الأحفاد الذين صنعوا مستقبلهم بالذهاب إلى المدرسة لأجل تلقي العلم والتطلع نحو المدنية.

وعلى هذا الجيل وقع الجزء الأكبر من التصادم القلق بين الانشداد إلى الماضي بتقاليده وعفويته وبساطته وبين الاندماج بعالم المدينة والتطلع للتقدم والتأثر بالحضارة بكل مظاهرها وأشكالها وصاروا الأكثر عرضة لهذا التضاد بين المدينة والقرية

---

(1) م. ن/48

(2) م. ن/7

والبداوة والحضارة، ولقد ظل هؤلاء الأبناء يكابدون هذا الصراع كما ألقيت على عاتقهم مهمة الإسهام في تقدم الرويس وتمدنه.

والذاكرة الجمعية هي التي جعلت الرواية تجبيلية وقد صنعها آباء الرويس وأجداده وأحفاده فتغنى الأجداد بقصة إنشاء الرويس وافتخروا وهم يتذكرون كيف جعلوا من الرويس مكانا مناسبا للعيش أولا لقربه من البحر الذي لا يرحم وثانيا لأنهم وجدوا حياتهم فيه فواجهوا الشح والجوع والسغب..

وتحمل ذاكرة الآباء قصصا عن الرويس الذي تحدى المدينة ولم يندمج في عالمها الغريب والمخيف ولهذا ظلت المدنية غريبة عنهم وهذا ما جعلهم في حيرة إزاء تكوين هويتهم الإنسانية هل هي هوية حضرية أم هوية بدوية؟!!، ومن ثم وقعوا في موضع الاصطدام بين بداوة رأوها جزءا لا يتجزأ من حالهم وبين مدنية رأوها ليست من حالهم فاستعصموا بقراهم النائية" **انتهينا إلى أن نكون بدوا في عيون الحضر وحضرا في عيون البدوولم نكن نعرف من نحن**"[1]

ومن هنا بدا البحث عن الهوية كأحد هموم الذاكرة الجمعية التي تنثال ذاكراتيا بلسانيين أحدهما غائب والآخر حاضر في صيغة ضمير المتكلمين.

وجدير بالذكر أن الرواية العربية عموما كانت قد أولت موضوعة الهوية في علاقة الإنسان العربي بالمكان والانتماء أو عدم الانتماء إليه اهتماما كبيرا وقد عالجت قصص كبار الروائيين العرب هذا الموضوع بطرق مختلفة.

وللهوية أثر لا يخفى في تذكير أهل الرويس بماض مشرق صنعه أجدادهم في كل جزء من أجزاء المكان فالأكواخ وبيوت الطين والحجر والقبور والمدافن التي صنعوها إنما تدلل على أن الموت يصنع الحياة.. أما البحر فلم يكن بالنسبة لهم مصدر ثقة ولذلك لم يكونوا على وفاق دائم معه ولم ينتسبوا في هويتهم له وما ذلك إلا لكونه مصدر غدر وعدم اطمئنان" **كأنما غافلهم البحر فاختبأ في رحالهم يوم رآهم يهمون بالرحيل عنه أو كأنما حملوه معهم بينه وبينهم نسب وميثاق يعرفونه كما يعرفون أنفسهم ينادونه بأسماء شعابه وخلجانه وقواقعه وحيتانه..ويناديهم بأسمائهم واحدا واحدا يستدرجهم حتى إذا ما اطمأنوا إليه انقلب عليهم يأخذ أرواح بعض منهم ليعطي بعضا منهم ما يعيش به**"[2]فالبحر عدو وصديق وهو يمد الصيادين بالحياة والموت، بعكس الرويس الذي اطمأنوا له ووجدوا فيه الملاذ والفرج فافتخروا بالانتساب إليه.

---

(1) م. ن/9

(2) م. ن/11

ولأن الذاكرة تُستدعى بشكل جماعي غيابا أو تكلما؛ فإن وجود الشخصية الرئيسة أو البطلة قد غاب عن الرواية وهذا لا يعني عدم وجود شخصيات أدت دورا مهما في تواتر السرد وتصاعده ولاسيما الشخصيات النسائية.

وأول ما تطالعنا به الرواية من تلك الشخصيات أم عوض المجنونة وحامدة التي كسر الموت ظهرها وعابدة التي ضمت جثة طفلها إلى صدرها حتى وارته في جزيرة نائية وصلوح وأخت بن سعيد المجنونة وسعدى.

أما الشخصيات الذكورية فأهمها شخصية محمد أحمد الذي يمثل جيل الأبناء من الذين كان في تلمذتهم المدرسية دور في استرجاع حكايات الأجداد واستلهام قصص الآباء عن الرويس، كما يكون للشخصيات الذكورية مثل بن سعيد وعبد الحميد ومنصور وساعد ومبيريك وسعد الله وفوزان دور مهم إذ عن طريقهم تتم عملية استذكار لبعض عادات العرب التي كانوا يمارسونها في بوادي الرويس بسحنتهم الخاصة وكيف كان أهل الرويس يلتقون بصيادي السمك الذين يأتون مساء إلى شاطئ جدة متعجبين من هواء الرويس، فيتبادلون الشعر وحوارات باللهجة السعودية المحلية.

والرويس هو حلقة الوصل بين البر والبحر أرضا وماء ولان الرويس حفنة من الطين والشمس لذلك كان أرض الوئام والتصالح الإنساني الذي فيه تتكافأ النفوس وتتساوى في الواجبات والعلاقات والعادات التي اعتاد أهل الرويس إتباعها في أفراحهم وأتراحهم وفي تأدية طقوسهم في حالات الموت والمرض والفاقة.

ولما ضاقت بهم أسباب العيش وانغلقت أبواب الرزق قرروا أن يرتحلوا من الرويس إلى الأودية والسواحل، فتفرقوا في الأرض ولما عادت الأمور وفُك الحصار عاد الأهل يبنون ما تهدم من بيوت الرويس وقد أطلقوا عليه(نسيان) كأنهم بذلك يتعوذون من اندثاره وينأون بذاكرتهم عن أن تناساه" **ولم تمض بضع سنوات حتى عرف الرويس بنسيان قطعة من أرض ينبع..أفق يتباهى بنخله وسدره بترابه ومائه وسمائه ويتباهى به أهل الرويس. منه مطعمهم ان شاؤوا رطبا جنيا ومنه مشربهم حين يفيض ماؤه عن حاجة الزرع فيه**"[1]

وظلت القبور جزءا من ذاكرة أهل الرويس التي تشدهم إلى المكان وتمنعهم من مغادرته والحكايات عن القبور وعجائبها شكل من أشكال الهوية في إثبات الانتماء للمكان ودفعا للموت والنسيان..

وتحتل الأشجار حيزا مهما في ذاكرة المكان فقد كانوا ينظرون لها كأنها احد أفراد العائلة كشجرة السدرة التي نبتت بجانب البئر وكان فيها شفاء للناس بأمر الله. وهذا فوزان يتذكر كيف أن جدته" **وضعت يدها على جذع النخلة السابعة هذي النخلة**

---

(1) م. ن/50

لك وصيتي لك عطية حي لحي يوم أموت وتشوفها تفتكرني وتقرأ لي الفاتحة، سمعت"[1]ولهذا لما ماتت النخلة اخذ جذعها وجعله في البيت..!!

ولم يكن أهل الرويس ينظرون إلى خدمهم نظرة دونية كعبيد؛ بل كانوا يتباهون بهم كتباهيهم بأبنائهم وبعدد نخيلهم وبقواربهم وما ذلك إلا لان العلاقة بينهم ليست علاقة استعباد بل هي علاقة انتماء وإخلاص" **يسميهم الناس عبيدا لهم ولا يرون هم فيهم غير أنهم منهم لكبيرهم مقام الوالد وللصغير مكانة الابن لم تكن تربطهم بهم علاقة استعباد بل حالة ولاء وانتماء لا تنفصل عراه"**[2]

ولهذا تساوى في الرويس العبد والسيد والأبيض والأسود والحر والرق وقد استدعت الذاكرة الجمعية حادثة الغلامين العبدين ساعد ومبيريك وكذلك استذكرت كيف اتخذ حمد من العبد سعد الله أخا لابنه محمد ومن ثم ظلا هكذا حتى ماتا وصار قبرهما بجنب بعض.

ويظل الرويس في منأى عن غزو الحضارة حتى يتحول إلى مركز استقطاب أهل الأماكن الأخرى لاسيما جدة التي أخذت تزحف قصورها باتجاه أكواخ الفقراء وبيوت اليتامى في الرويس.

وتتولى الذاكرة الجمعية توصيل قساوة ذلك الإحساس وشدة وقعه على أهل الرويس" **كان آباؤنا يتميزون غيظا وهم يرون نوافذ هذه القصور تدخل بيوتهم بدون استئذان وكانت أمهاتنا يعشن ما يشبه الفضيحة، هتكت المدنية ستر بيوتنا..كانت الرويس قبلهم حمى فأصبحت بعد انتقالهم إليها حمى مستباحا"**[3]

وبذلك بدأت مرحلة ذواء الرويس وذوبانه في المدينة لتذوي معه ذاكرة الأهل" **وتحولت حكايات الآباء عن الأجداد إلى كوابيس وأصبحنا نرى آباءنا يستيقظون منكسرين صباحا"** [4]

أما الأبناء/ الأحفاد فإنهم كانوا يرون في هذا الزحف مدنيةً وتقدما حتى المدرسة التي خشوا ان تكون قصرا آخر من قصور الغزاة الأثرياء صاروا يطمأنون لها ويرون فيها بيتهم الثاني كما وجدوا المعلمين آباء ثانيين لهم وحكاياتهم تختلف عن حكايات الآباء الأولين.

ويكون في خضم شعورهم بالاندماج الحضاري شعور متوار بالانفصال عن الأجداد والتنصل عن هوية المكان وقد حملوا جنازة الرويس إلى مثواه الأخير، وهذا ما ينقله الراوي بضمير نا المتكلمين قائلا:" **بعيدا عن أبنائنا المترنحين بين القرية**

---

(1) م. ن/51
(2) م. ن/37
(3) م. ن/74
(4) م. ن/75

والمدينة بعيدا عن أجدادنا الذين تدثروا ببداوتهم وماتوا"[1]لتكون خاتمة الرواية ذات نهاية مأساوية تعلن أن المكان وإن مات فإن الذاكرة تبقى حية.

دليل الكاتبة

أ.د. نادية هناوي

- دكتوراه في فلسفة اللغة العربية وآدابها/جامعة بغداد/ عام 2002.
- التخصص/ النقد الادبي الحديث.
- حصلت على لقب الأستاذية عام 2012.
- عضو الاتحاد العام للادباء والكتاب في العراق.
- اشرفت على عدد من رسائل الماجستير واطاريح الدكتوراه، وناقشت عددا منها في جامعات عراقية مختلفة .
- شاركت في اكثر من اربعين مؤتمرا علميا في الجامعات داخل العراق وخارجه.
- نشرت اكثر من خمسة واربعين بحثا علميا محكما في المجلات الاكاديمية العراقية والعربية.
- نشرت عشرات المقالات في الصحف العراقية.
- اختيرت محكما في اكثر من مسابقة ادبية.
- فازت بجائزة نازك الملائكة للابداع النسوي في حقل النقد الروائي،الدورة السابعة 2014.

الكتب المنشورة:

1. القارئ في الخطاب النقدي العربي المعاصر نجيب محفوظ انموذجا، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد،طبعة ثانية، 2014.
2. مقاربات في تجنيس الشعر ونقد التفاعلية، دار الفراهيدي للنشر والتوزيع، بغداد، طبعة أولى 2010.
3. تعدد القراءات الشعرية في النقد العربي القديم حتى نهاية القرن السابع للهجرة، المركز العلمي العراقي، بغداد، طبعة أولى، 2011.
4. السرد النسائي القصير مقاربة نقدية في مجموعتين قصصيتين، الموسوعة الثقافية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، طبعة أولى 2014.
5. تمظهرات النقد الثقافي وتمفصلاته قراءات تطبيقية، دار تموز للطباعة والنشر، دمشق، سوريا،2015.

---

(1) م. ن/79.

6. منازع التجريب السردي في روايات جهاد مجيد، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، طبعة اولى، 2015.
7. رؤى نقدية الشعر من بنية التحليل الى بنى التأويل، دار الفراهيدي للنشر والتوزيع، بغداد، طبعة اولى، 2016.

عنوان العمل الحالي

قسم اللغة العربية/ كلية التربية/ الجامعة المستنصرية/ العراق.
البريد الالكتروني/nada2007hk@yahoo.com