الفصل الثاني:
تمظهرات الفضاء النصّي الروائي

. الرواية السيرذاتية المتخيّلة . من حدود الواقعي إلى فضاء العجائبي .
محمد صابر عبيد
. نُظُم تشكيل الخطاب السردي في رواية ((بعل الغجريّة))
أ.د. أمين دياب قديد
. فضاء السجن في روايتيّ ((أولاد اليهودية)) و ((بعل الغجرية))
د. سوسن البياتي
. الفوبيا الجمعية وسخرية الأقدار دراسة في رهاب الشخصية الروائية
د. سالم نجم عبد الله
. أنماط التشكيل الحواري في رواية ((حكايتي مع رأس مقطوع))
د. علي صليبي المرسومي
. الجسد سارداً ومتلقياً . قرءاة في رواية ((قفل قلبي))
د. إبراهيم مصطفى الحمد

الرواية السيرذاتية المتخيّلة
ـ من حدود الواقعي إلى فضاء العجائبي ـ

محمد صابر عبيد

تعدّ الرواية من أكثر الفنون الإبداعية استجابة لهذا النوع من التشكيل السيرذاتي، وذلك لقرب حساسية التشكيل السيرذاتي من حساسية التشكيل الروائي على أكثر من مستوى، على النحو الذي لا يستطيع فيه الروائي تفادي تسلّل مفاصل أو حوادث أو إشارات أو علامات أو إحالات على سيرته الذاتية، بحكم أن العمل الروائي ينهض في تشكيل عناصره على الحادثة الروائية والفضاء الروائي والشخصيات الروائية، وهي شبكة عناصر ذات طبيعة مشابهة لعناصر مماثلة في طبيعة الروائي وحياته ورؤيته .

الروائي يمرّر الكثير من سيرته الذاتية عن طريق دمج حادثة معينة من حوادث عاشها، أو يحيل على أزمنة أو أمكنة معينة عرفها أو عاشها فيصنع منها فضاء روايته، أو يعكس بعضاً من صفاته وخصائصه الشخصية على شخصية أو أكثر من شخصيات عمله، وذلك يوفّر له فرصة أكبر لنجاح تشكيل العناصر البنائية في عمله الروائي، وبهذا تتسلّل السيرة الذاتية في صيغ معينة منها داخل تفاصيل الرواية وحيثياتها ومناطقها وأجوائها ومزاجها، على صعيد اللغة والأسلوب والواقعة والرؤية ومراحل التشكيل المختلفة .

الرواية الموسومة بـ ((حكايتي مع رأس مقطوع))(1) لتحسين كرمياني تنحو هذا النحو في تشكيل فضائها السردي، فهي رواية تنهض على شخصية الراوي الأساس (سالم) الذي هو راوٍ رئيس مركزي، تقابله شخصية أخرى تتقاسم معه هذه المركزية هي شخصية (الرأس المقطوع)، وثمة حضور محايث لشخصية (سالم) هي شخصية الزوجة التي تتدخّل دائماً تدخلاً حوارياً من أجل كشف طبقات أخرى من شخصية (سالم) زوجها .

تحيل عتبة العنوان ((حكايتي مع رأس مقطوع)) إحالة مباشرة يمكن أن تكون مقصودة فنياً على فضاء الحكاية (حكايتي)، إذ يجري تركيز العمل السردي هنا على عنصر الحكي في سياقه التقليدي القائم على التركيز العالي على سرد الحدث، وتعمل ياء النسب هنا (حكايتـ"ي") على نسج العلاقة السيرذاتية بين الحكاية والراوي، فضلاً على أن الجزء الثاني من عتبة العنوان تحيل

على فضاء حواري مع الشخصية الثانية (رأس مقطوع)، على النحو الذي يؤدي فيه العنوان وظيفة حاسمة في توجيه القراءة باتجاه سياق سردي يفتقر إلى المفاجأة، ويحصر تجليات السرد في إطار هذه العلاقة وضمن تمظهراتها ونتائجها .

إلاّ أنه على الرغم من ارتباط السرد الروائي بالسرد السيرذاتي في مفاصل كثيرة من هذه الراوية، إلاّ أنها تنحو نحواً متخيلاً في صنع الحكاية وتمثيلها سردياً، فكل الحيثيات المرافقة للسرد الروائي تقع في منطقة السيرة الذاتية للمؤلّف/البطل (سالم)، غير أنّ عجائبية المروي تحيل الحكاية على المتخيّل المصنوع حتماً، لأنّ طبيعة الحكاية مما لا يمكن حدوثه في الواقع إلا على سبيل التخييل السردي .

ربما تثير هذه الرواية إشكالاً فيما يتعلّق بطبيعة الفضاء السردي الذي تحتاجه الحكاية وتسير فيه حيوات التشكيل السردي، هل حكاية الرأس المقطوع التي صاغت الخطاب السردي في هذا العمل تصلح لفضاء روائي أم أنها أقرب إلى فضاء التشكيل القصصي، وهو سؤال قد لا يمكن الإجابة عليه بسهولة، لكنه يطرح قيمة نقدية جدلية تصلح للحوار في سياق تحديد الفضاءات السردية وعلاقتها بجوهر الحكاية التي يعتمدها كل فضاء من حيث التنوع والتعدد والسعة والتوالد والإنتاج .

ثمة فرق تركيبي وفني وزمني ومكاني بين الفضاء القصصي المحدود نسبياً والفضاء الروائي الواسع، وغالباً ما يحصل تداخل بنائي بين الفضاءين لدى الكتّاب الذين يكتبون النوعين السرديين معاً، ففي حين لا تحتاج القصة إلى فضاء متعدد ومتّسع يفرز عدداً من الأزمنة والأمكنة ويفترض تنوعاً كبيراً في الشخصيات، بسبب طبيعة الفضاء الكتابي المحدود الذي تتميّز به، فإن الرواية تنفتح على فضاء متعدد وواسع في منظومات زمنية ومكانية وتنوّع كبير في عدد الشخصيات وأنماطها وأشكالها وقضاياها .

غير أنّ القاص/الروائي ولأسباب تتعلّق بهذا التداخل الحميم والتفاصيلي في الكتابة يقوده فضاء قصصي ما بفعل إغراءات معينة ليتحوّل قسراً إلى فضاء روائي، إذ نجد بأنه يحصل نوع من التمطيط والإفاضة والمبالغة في إعادة تركيب السعة الاستيعابية للزمن السردي والمكان السردي، وتأخذ الشخصيات على قلّتها بنوع من النمو القسري في ظلّ حاضنة سردية لا تمتلك حدود فضائي واسعة .

ونادراً ما يحصل العكس بأن يتحوّل فضاء روائي في الأصل إلى فضاء قصصي، لأن التحوّل نحو فضاء الرواية عملياً هو الأكثر إغراءً على أكثر من صعيد، ولاسيما الصعيد

التداولي، على الرغم من أنّ بعض القصص ذات الشحنات السردية الخصبة ومراكز التنوير السردي الثريّة يمكن تطويرها أحياناً إلى روايات، إذا ما تمكّن الكاتب من تسخير أركان الفضاء الروائي لكي تتجلّى بقوّة في استيعاب خصب الشحنات السردية وثراء مناطق تنويرها، على النحو الذي يسمح لها بالتعبير عن مكنوناتها روائياً على صعيد مساحة الكتابة وآلياتها وتقاناتها ورؤياتها المتعددة .

تؤدي عتبة العنوان دوراً بالغ الأهمية في الارتفاع بقيمة العمل الروائي إلى درجة عالية من التماسك النصّي بين المتن الروائي والعتبات عموماً، غير أن العنوان يظلّ هو العتبة الأبرز في علاقتها الوطيدة بطبقات المتن النصّي وعلاقاته، لأنّ العنوان على نحو ما هو النصّ الملخِّص والمكثِّف والممثل للنص الطويل المغمور عميقاً في باطن المتن، وهنا تتكشّف طاقة اللعب عند الكاتب الروائي في ترتيب العلاقة السيميائية بين العنوان والمتن، إذ هناك مستويات متعددة لا حصر لها يمكن للروائي الاشتغال عليها في ترتيب هذه العلاقة وتموينها باستمرار بالكثير من عناصر ديمومتها وإشكاليتها وسبل إنتاجها، في السبيل إلى تخصيبها وتنويرها وإضاءتها من زوايا عديدة .

ثمة نموذج يقود إلى الوفاء المطلق للحادثة المأسورة في عتبة العنوان، وهو أقل أنواع العلاقة خصباً بين العنوان والمتن، لأنه كلما كان التملّص من ربقة هذا الوفاء المطلق ممكناً انعكس هذا إيجابياً على إثراء طاقة العلاقة على الإنتاج السيميائي، وهو ما يجعل فضاء العنونة فضاءً متحركاً ومتموّجاً وصانعاً،

تتشكّل الإحالات على السيرذاتي داخل الجوهر السردي في هذه الرواية بأشكال وصيغ وعلامات متنوعة، تنتظم كلّها على صعيد المرجعيات المعلنة في سياق سيرذاتي مصرّح به في هوامش الرواية وخارجا أيضاً، فثمة إحالة مباشرة أولى على رواية معروفة للروائي تتبدى في أحد الحوارات بين الراوي الذاتي والرأس المقطوع:

((كثيرة هي مصائب الجسد الملتصق بي، لا يتورّع عن خرق حقول الألغام من أجل شق يحرره من مياه عذابه الدائم، جبل على نار الرغبة فجأة، بعدما أدمن التعامل مع الكتب، حاولت أن أعيد بناء هيئته العصبية، أن أروّض سكناته وأمنحه طاقة كامنة تهيمن عليها أعصابه، كي يتخّذ شكلاً مناسباً لعصره، كان يمشي صوب كلّ مكتبة، يدفع نقوداً ويحمل ما يريد من كتب، كنت فرحاً كونني سأمرر الكلمات إلى مستودع مخّي، قبل أن أهيئ على إيقاع الخبب مستلزمات هيئته البشرية، أعني حيوانيته السادرة، كونه كان متمرداً لا يصغي لوخز

الضمير الذي أشعل في ربوعه قناديل الحقيقة، ناشطاً ملهماً كان وهو يلقي بالكتب بعد تقليب منظّم لأوراقها، لكنه تبدّل فجأة بعدما التهم روايتك (قفل قلبي) ولم يعد يلازم غرفته)) (2)

إنّ رواية ((قفل قلبي)) التي يصفها الرأس المقطوع في حواره مع الراوي الذاتي بـ (روايتك)، تنقل الراوي الذاتي من منطقة الشخصية الروائية والراوي إلى منطقة المؤلّف، حيث تتطابق شخصية الراوي الذاتي والشخصية والمؤلف في شخصية واحدة، ففي إشارة يسجلها الروائي تحسين كرمياني في نهاية روايته هذه يقول ((هذه العناوين وردت ضمن سياق الرواية، تعود للكاتب 1 . قفل قلبي (رواية) صدرت عن دار فضاءات، عمّان، 2011))(3)، وهذا إنما يتمثل ميثاقاً سيرذاتياً واضحاً وصريحاً تمام الوضوح والصراحة، يجعل من الراوي الذاتي الرئيس في الرواية الذي يلعب دور شخصية (سالم) هو المؤلّف نفسه، على النحو الذي يؤكّد سيرذاتية الرواية وهو ما سيتأكد في بيانات وأسانيد وقرائن أخرى على هذا الصعيد .

ثم ما يلبث الراوي نفسه وهو يراجع مشكلة الرأس المقطوع الذي أصبح مصاحباً له في منزله ومتدخلاً في تفاصيل حياته، أن يقارن بين الحادثة الروائية التي نهضت عليها روايته هذه وقصة أخرى له مشابهة في أجوائها وحساسية موضوعها لهذه الرواية، مشيراً إلى ذلك بعبارة (كتبتها) التي تمثل قرينة أخرى لسيرذاتية الكتابة الروائية هنا:

((فهذا الرأس المتمرّد على الموت يخبئ لي كارثة، لا بدّ أنّ القضية تتعلّق بتلك القصة التي كتبتها (مزرعة الرؤوس)، هل كان رأساً منسياً، شيء بدأ يتحرّك فيّ، بدأ يثير قلقاً، فأنا حين كتبت تلك القصة استندت إلى حكاية نقلها لي صديق)) (4)

إنّ الإشارة المتمثلة في جملة (تلك القصة التي كتبتها (مزرعة الرؤوس)،) تجعلنا نذهب ثانية إلى الإشارة التي وضعها المؤلف في نهاية عمله الروائي، وتحت عنوان (إشارة:) يقول فيها (2. مزرعة الرؤوس (قصة قصيرة) نالت المرتبة الأولى في مسابقة . مركز النور . السويد . الدورة الثانية . 2008 . دورة عيسى حسن الياسري)(5)، وهو ما يؤكّد من جديد على سيرذاتية الراوي الذاتي والشخصية الرئيسة (سالم) في مطابقة ثلاثية بين الراوي والشخصية والمؤلف، على لانحو الذي يجعل من الرواية رواية سيرذاتية .

وفي السياق نفسه يشير الراوي الذاتي إلى قصة أخرى كان قد كتبها تتآلف مع ثيمة الرأس ذات الطابع الغرائبي (حكايتي مع رأس مقطوع/مزرعة الرؤوس/مزبلة الرؤوس البشرية) في الرواية والقصة السابقة:

((وهناك قصة أخرى (مزبلة الرؤوس البشرية) كتبتها تكملة لمشروعي القصصي الذي سلكته، أثارت أقلام بعض القرّاء، وذكرت لي فتاة أنها ما تزال تشكو من كوابيس ليلية لا ترحم منذ قرأت تلك القصة)) (6)

ويشير الكاتب في نهاية روايته أيضاً وفي فقرة (إشارة) إلى ((مزبلة الرؤوس البشرية قصة قصيرة))(7)، وهي منشورة باسم الكاتب تحسين كرمياني(8) على النحو الذي يؤكّد مرّة أخرى سيرذاتية التشكيل الروائي في هذه الرواية.

وتتمّ الإشارة أيضاً من طرف الراوي الذاتي إلى رواية أخرى منشورة للكاتب هي رواية (بعل الغجرية)(9) بقوله:

((بعثنا لك موفدنا وأخبرك بعد نشر روايتك الأخيرة (بعل الغجرية).)) (10)

إذ تحتشد هذه الراوية التي تنتمي إلى الكاتب تحسين كرمياني في المنظومة نفسها التي تحيل دائماً على المؤلف الحقيقي، وتجعل من الضمائر الثلاثة المعروفة في سياق السرد الروائي في رواية ((حكايتي مع رأس مقطوع)) ذاتاً واحدة تعود على المؤلف الحقيقي، وتدرج هذا العمل في إطار الرواية السيرذاتية .

ثم تبدأ بعد سلسلة من الإشارات الميدانية التي يتحدث فيها الراوي الذاتي في الرواية عن نسبة رواية ((حكايتي مع رأس مقطوع)) له، على النحو الذي يتطابق تماماً مع المؤلف الحقيقي خارج الرواية، وتذهب الإشارة الأولى إلى بداية تشكّل فكرة الرواية في ذهنه وحضور العنوان مباشرة من دون عناء كبير:

((وجدت رغبة الكتابة مطلباً لا يمكن تأجيله، لم أرغب في الكتابة مباشرة، سحبت دفتر ملاحظاتي وقلماً، بدأت وضع الخطوط الرئيسة لروايتي، كان العنوان حاضراً، لم يشكّل لديّ هاجساً، وجدت (حكايتي مع رأس مقطوع) عنواناً ملائماً لفكرة الرواية، رغم إثارته، قسّمت

المقاطع، وضعت النهاية من غير تلكؤ، شعرت بنعاس حاد، وضعت الدفتر على الطاولة ونمت..!!)) (11)

وتتعلّق الإشارة الثانية بمرحلة الانتهاء من كتابة الرواية، وإشراك زوجته في القراءة والمراجعة والرأي الفني بالعمل، فضلاً على الإشارة التي تذهب إلى اختيار دار النشر التي ستنشر فيها الرواية وهي ((المؤسسة العربية للدراسات والنشر))، وفعلاً يشير نشر الرواية واقعياً إلى أنها نشرت في هذه الدار كما هو مثبّت في الصفحات الأولى من الرواية، بعد حوار بين الكاتب وزوجته اعتقدت فيه الزوجة ضمن تقديم رأي فني وموضوعي في الرواية أن الرواية قد تواجه صعوبات في عملية نشرها، على النحو الذي تتجّه النيّة إلى دار نشر معروفة مثل هذه الدار التي نشرت فيها أخيراً :

((أنهيت الرواية، قرأتها مرة واحدة قبل عرضها على سكرتيرتي الأدبية زوجتي صاحبة الذوق الرفيع والملاحظات الدقيقة، فرحت زوجتي وشاركتني في مراجعة لغتها، وجدتها تبكي فرحاً .. قلت لها:

. أكره الدموع .

. أنا أبكي على (الرأس المقطوع) الذي كتبت عنه .

. لم تكن فكرة مدروسة ومختمرة في بالي، بل فكرة مباغتة بترت رغبتي في تكملة روايتي (فواكه قلبي) .

. رأس يستحق البكاء .

. لا أكتمك السرّ، أنا أيضاً بكيت من أجله .

. ليته كان رأساً حقيقياً لنعمت وقتاً بحواراته .

لم أحر جواباً ولم أجد كلاماً يجنبني السقوط في متاهة، قلت لها:

. سأدفع الرواية للمطبعة .

. لا أعتقد أنهم سيطبعونها .

. سأطبعها في دار نشر عربية .

. أبحث عن دار معروفة .

. ربما سأختار (المؤسسة العربية للدراسات والنشر) .

. أوافقك على الفكرة، إنها جهة تمتلك صيتاً وتاريخاً طويلاً.

عشنا لحظة سعيدة تكللت بفراش دافئ، كأننا في ليلة عرس ..!!)) (12)

وتتعزز الإشارات الخاصة بالرواية ونسبتها إلى المؤلف الحقيقي بالإشارة إلى الاحتفال بنجاح الرواية والإشارة إلى روايتين أخريين للمؤلف الحقيقي، تندرج أيضاً في هذا السياق الذي حظي بقرائن ربما تزيد عن حاجة التأكيد لاندماج الضمائر الثلاثة (ضمير الراوي الذاتي وضمير الشخصية الرئيسة وضمير الكاتب الحقيقي):

((في اليوم التالي أخذت عائلتي في جولة سياحية نحو الشمال، كنا سعداء بالرواية والنجاح الذي لازمني لتكملتها خلاف الكثير من الروايات نصف المنجزة، بعد يومين عدنا، واضعاً في البال روايتي (فواكه قلبي)، وربما روايتي (النشيد الأخير للقلب) أو الروايات الأخر، في حماسة منقطعة النظير لتكملتها)) (13)

وتنتهي الإشارات عند نقطة حرجة تدمج ما بين قصة الرأس المقطوع الذي تحوّل إلى رواية ورأس الدمية التي سبق لـ (سالم) أن اشتراها، لكنّ العلاقة الرمزية بين الرأسين تحيل على الفضاء المشتبك بين عالم الرواية المتخيّل وعالم الواقع المعيش، بعد أن يتحوّل الاحتفال بالرواية إلى مناخ شعبي يصبح فيه الروائي/الراوي الذاتي نجماً في مدينته، على النحو الذي يعكس قيمته وأهميته وقيمة الرواية وأهميتها:

((استدرت وبدأت أسلك طريق العودة وجدت على جانبي الشارع الرئيس للبلدة الناس يقفون كأنهم في انتظار حدث أو زائر كبير، بعضهم راح يبتسم بوجهي، البعض راح يحييني بكفيه، لمحت من بين الجموع المحتشدة غلاف روايتي (حكايتي مع رأس مقطوع) تتسّع لتشمل المدى، وصلت البيت كانت زوجتي خائفة، هرعت واحتضنتني، بكيت معها قالت:

. أراك تبكي ..!!

تخلصت من دموعي، سحبت نفسي وصحت:

. اليوم بدأت معالم الحرية تولد في بلدتنا (جلبلاء) ..!!

دخلنا البيت، وجدت طفلتي الصغيرة تضمّ رأسها بين كفيها، غاضبة من شيء ما، قلت:

. ما بها صغيرتنا؟

صاحت زوجتي:

. آه تذكرت، قل لي يا (سالم)، أين رأس الدمية؟

. رأس الدمية ..!!

ألقيت نظرة إلى زاوية الصالة، وجدت جسد الدمية شامخاً كعادته، لكنه بلا رأس، فقدت صلتي بالأشياء، كانت عيون زوجتي تمتلئ بالنيران، تفاقم تعبي، لم أمتلك وسيلة أخرى، صعدت إلى غرفتي ركضاً، بينما زوجتي بدأت تصرخ:

. أين أخذت رأس الدمية يا سالم ..!!)) (14)

تنتهي هذه الإشارة إلى أن ما حدث للدمية يشبه ما حدث لصاحب الرأس المقطوع الذي انفصل رأسه عن جسده بفعل فاعل، وسعى الرأس المقطوع طيلة حضوره في فضاء الشخصية وهيمنته على زمنها ومكانها وحراكها السردي، أن يقنعه باستمرارية حياته ومناقشة مشكلته من أجل فضح ما يحصل في الواقع فعلاً من فصل الرأس عن الجسد فعلاً ورمزاً، وتداخل ذلك مع الدمية وحساسية الشخصية منها منذ البداية حتى وجدها مقطوعة الرأس في نهاية الرواية، وما يفرزه ذلك من معانٍ ودلالات موضوعية ورمزية وحلمية .

تخضع الرواية عموماً إلى قصدية إظهار (أنا) المؤلّف عبر (أنا) الراوي والهيمنة عليه، وربما كانت عملية الإسهاب في حشد الإحالات السيرذاتية وتكثيفها وتركيزها على هذا النحو المبالغ فيه أحياناً يرسم بدقّة هذه القصدية المباشرة ويشير إليها، على النحو الذي يُدخلها تماماً في نطاق الرواية السيرذاتية، وبما أنّ الحكاية التي هيمنت على فضاء السرد السيرذاتي الروائي مما يدخل في نطاق الغرائبية أو الحلمية، فإنّنا اصطلحنا على هذا النوع من السرد الروائي بالرواية السيرذاتية المتخيّلة .

ثمة ولاء كبير وواسع للحكاية فآليات عمل الرواية وحركة الأفعال السردية فيها تتركز تركزاً كبيراً على بؤرة الحكاية (الرأس المقطوع)، لذا فإن العلاقة بين عتبة العنوان وطبقات المتن السردي علاقة وثيقة جداً ودائمة لا تتوقف حتى نهاية الرواية، وتغلّب عنصر الحكاية على عناصر التشكيل الأخرى في البنية العامة للرواية لم يكن دائماً في صالح الرواية فنياً وجمالياً، لأن الانتصار للحكي على هذا النحو يوحي بقرب التقانات السردية من عالم الحكواتي وآفاق السرد الشفاهي، ولا يفيد كثيراً من إيقاع السرد الكتابي وتحولاته ومنجزاته وفتوحاته، بالرغم من الرواية سعت في هذا السبيل إلى الاقتراب من هذه التحولات والمنجزات والفتوحات قدر تعلّق الأمر بفضاء هذه الرواية وحياتها السردية المختلفة .

إنّ هذه الهيمنة المطلقة للحكاية على الفضاء العام للتشكيل السردي في الرواية جعل من الحكي أقل رتبة من السرد، إذ إنّ الإفاضة الواسعة في الحكي على حساب السرد في تقاناته الكتابية المعروفة من شأنه أن يجعل الواحات الحكائية في مساحة واسعة من الرواية فقيرة من شحنات السرد الغنية والثرية، ولعلّ غنى شحنات السرد وثراءها في العمل الروائي هو الذي يتيح فرصة أكبر لتجلّي عناصر السرد وتقاناته ومكوناته وآلياته كي تعمل بأعلى طاقة ممكنة، على النحو الذي ينتج عملاً روائياً ناضجاً وحديثاً .

الخصيصة العجائبية التي تسرّبت إلى داخل الفضاء الواقعي السيرذاتي خلقت إشكالاً بنائياً بين الواقية السيرذاتية التي يلحّ عليها المؤلف الحقيقي بقوّة، والعجائبية التي عليها أن تبتعد كثيراً عن فضاء الواقع السردي السيرذاتي كي تنعم بتفرّدها وقوتها، وتكون قادرة على إنتاج نموذجها الروائي بحرية ويسر ورحابة وتندرج اصطلاحياً في سياق السرد الروائي العجائبي بتقاناته وآليات عمله المكرّسة ضمن خصائص وصفات محددة .

بمعنى أن الصنعة الروائية اعتمدت هنا على مزج الحكاية بآلياتها التعبيرية البسيطة، بالعجائبية التي تعتمد على آليات تعبيرية معقّدة بعض الشيء، أما اللغة الروائية التي قام عليها نسيج السرد فجاءت عفوية حكائية هدفها الإيصال والإبلاغ وحراسة الحادثة السردية، بحيث ظلّ الولاء للحكاية ماثلاً من أول الرواية حتى آخرها .

وربما يمكن ملاحظة أن الكاتب لم يشتغل على تثمير المكان (جلبلاء) وهي تتصادى مع (جلولاء) مسقط رأسه، لأنها ظلّت في الرواية مدينة لا تختلف عن الأصل بالرغم من تغيير اسمها روائياً، وربما كان من الممكن استثمار تغيير الاسم على هذا النحو لضخّه بالطاقة العجائبية التي اعتمدتها فكرة الرواية، فالعمل على المكان المؤسطر الذي له جذر واقعي مثل (جلبلاء) بوسعه أن يؤسس لرؤية مكانية جديدة، تفيد من الطاقة الإيقاعية للاسم المكوّن من مقطعين (جلب/لاء) وتوظيفه لخلق فضاءات جديدة على هذا الصعيد، فضلاً على استثمار الطاقات المكانية الأخرى في الاسم بتشغيل المتخيّل لرفده بما يلزم من إمكانات تحقق للاسم الأسطرة المطلوبة على المستويات كافة .

لعلّ من الملاحظ على فضاء العمل الروائي في الرواية ضمن إطار الصنعة عدم استثمار لحظات التنوير على النحو الذي يجب، وهذا الاستثمار مهم جداً لنجاح أي عمل روائي من هذا الطراز، إذ مرّت الكثير من لحظات التنوير في اللقاء بالرأس المقطوع، ونقله إلى المنزل، وشكوك الزوجة به، والحوارات التي جرت بين الرأس والراوي الذاتي، والحالة المكانية للمنزل حين أصبح الرأس المقطوع أحد سكانه وغير ذلك من اللحظات التنويرية المختلفة .

عكست الرواية في طبقة مركزية من طبقاتها رؤية إيديولوجية تنهض على محاكاة الواقع ونقده ومعالجته، فقضية الرأس المقطوع وما أنتجه من حوارات مع الراوي الذاتي/المؤلف الحقيقي لم تكن بعيدة عمّا يجري في الخارج، بل على العكس كان الخارج الاجتماعي والسياسي والثقافي يمثل جوهر الرؤية التي سعت الرواية إلى التركيز عليها وتعويمها، وربما كانت هذه الرؤية قد أثّرت على عدم استثمار طاقات العناصر السردية الأخرى المتعلّقة بالصنعة، لأنها ضغطت على الخارج السردي أكثر من حفرها في الداخل السردي .

الهوامش والإحالات:

(1) حكايتي مع رأس مقطوع، تحسين كرمياني، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2011 .

(2) الرواية: 70 .

(3) الرواية: 135 .

(4) الرواية: 135 .

(5) نشرت القصة في مجموعة تحسين كرمياني (ليسو رجالاً)، دار تموز رند للنشر والتوزيع، ط1، دمشق، 2011: 5 . 26.

(6) الرواية: 106 .

(7) الرواية: 135 .

(8) نشرت القصة في موقع الحوار المتمدن، الشبكة العالمية، الإنترنت .

(9) الرواية: 135 .

(10) الرواية: 115 .

(10) الرواية: 121 .

(11) الرواية: 125 . 126 . .

(12) الرواية: 128 .

(13) الرواية: 134 .

نُظُم تشكيل الخطاب السردي
في رواية ((بعل الغجريّة))

أ.د. أمين دياب قديد
كلية الآداب، جامعة قسنطينة
الجزائر

تنتمي رواية ((بعل الغجرية)) لتحسين كرمياني إلى فضاء تشكيلي روائي يخلط بين الحقيقة والوهم، الواقع والمتخيّل، السيري والحكائي، المنظور والرمزي، وعديد هذه الثنائيات بتركيبها وتناظرها وتمثيلاتها السردية، وتشتغل في بناء نظم تشكيلاتها على حركية الثنائيات وامتداداتها على مساحة السرد الروائي ؟ وهي تقوم في تشكيلها الروائي على ((التكامل بين مختلف البنيات لتجسيد دلالة النص))(1) الرئيسة، وهي تتعامل مع عناصر التشكيل على أساس جوهرة الموضوع السردي ضمن هذا الفضاء .

تتمظهر ثمة علاقة سيرذاتية واضحة ومقصودة داخل محور الشخصيات، على النحو الذي تبدو فيه الشخصية وكأنها ظلّ فنيّ للكاتب، والكاتب هو الذي يخلق حضورها، إذ يقيم أدوات سرده، أو يتملك تقنيات السرد ويمارسها بقوّة معيداً إنتاجها ومبدعاً لها(2)، ومؤسساً لقيمها الحضورية في الكيان النصّي .

وهو ما يفتح السياق الروائي على طاقة تمثيل ثقافية تنتج رؤية مفادها أنّ ((الرواية كنص أدبي تخييلي هي في الوقت نفسه نوع من البحث عن الذات والآخر، وموضوع الهوية هذا وإن كان هاماً في مجالات أخرى للكتابة إلا أنه يحتلّ موقعاً هاماً في مشهد الرواية الحديثة، ذلك أن شكلها المستمدّ من الغرب والملتبس بالسرد الذاتي جعلها في صدارة المواجهة المزدوجة مع الذات ومع الآخر))(3)، إذ يبدو فيه الإلحاح على تمثيل طاقة الهوية في السرد عنواناً للرؤية التي تشتغل عليها الرواية في مستوى معين من مستوياتها .

إنّ هذا الإلحاح على استحضار طاقة الهوية بمفهومها السوسيوثقافي يجعل من أنا الراوي العائدة على الكاتب ستاراً فنياً، أو قناعاً من أقنعة عديدة يتستر وراءها الروائي لتقديم عمله(4)، وتنفيذ أجندته السردية على النحو الذي يخدم إيديولوجيته في التعبير والرؤية وتجسيد الحيوات الروائية المتمثلة بالشخصيات، وذلك الشخصية الفنية إنما هي ((شخصية في حالة فعل))(5)، من أجل إنتاج رؤية الكاتب فيها ودعم سياسته الفنية والفكرية معاً .

على الرغم منى أنّ الكاتب هو بالضرورة شخص حقيقي خارجي ((لا ينتمي إلى العمل الأدبي بل إلى العالم الموجود بالفعل، حيث يعيش بمعزل عن النص الأدبي عيشة مستقلة، وهو خالق العالم التخييلي الذي اختار الأحداث والشخصيات والبدايات والنهايات كما اختار الراوي لكنه لا يظهر مباشراً في النص القصصي))(6)، لأنّ ظهوره يخلّ بالفضاء التخييلي الذي يوفر للعمل فرصة أن يكون فنياً ذا بعد جماليّ .

تلعب الرواية دوراً بالغ الأهمية في الاحتفاء بالشخصية، وذلك لأنّ ((الرواية أكثر الأجناس التصاقاً بالشخصية))(7) واستجابة لتحولاتها وفضاءاتها وقيمها التعبيرية، وتأخذ من الكاتب عادة بعضاً من ملامحه في سياق معين يرى الكاتب ضرورته، وبما أنّ الكاتب الحقيقي يخوّل الكاتب الضمني داخل النص طريقة التعبير عن (أناه) بمساعدة الحكاية، إلا إنّ إدراك صورة الكاتب يأتي جزئيا من الطريقة التي يقيم بها الضمير (أنا) في الحراك السردي، حتى حينما يتعلق الضمير (أنا) أو (هو)، المبني على هذا النحو بالكاتب نفسه علناً(8)، كما حصل في الروايات السيرذاتية التي يعلن فيها لكاتب حضوره الاسمي.

يميز البنيوي السيميائي (رولان بارت) بين الكاتب (الضمني) ذي الطبيعة الورقية، والكاتب (الحقيقي) الذي هو من لحم ودم(9)، لكنّ العلاقة بينهما وبين الراوي الذي يحيل على الكاتب الضمني أولاً، والحقيقي ثانياً، تجعلهما مرتبطان ((بواقع مادي تاريخي يخرج عن نطاق عالم القص التخيّلي، فالروائي عندما يقص لا يتكلم بصوته، ولكنه يفوّض راوياً تخييلياً يأخذ على عاتقه عملية القص، ويتوجه إلى مستمع تخييلي أيضاً يقابله في هذا العالم))(10)، لكنه مع كل ذلك يترك الكثير من الآثار التي تدل وتحيل عليه .

من هنا ندرك قيمة جنس الرواية بوصفه جنساً أدبياً ((يلتهم كل شيء))(11)، ويستوعب كلّ شيء، ويتفاعل مع شبكة عناصره وآلياته ومكوناته تشابكاً عنيفاً، تحت راية التمثيل والصيرورة والتعبير والقدرة على تشكيل الرؤية، وهو ما يمكن ملاحظته في الرواية التي تتحرّى دراستنا الولوج فيها واستكناه خفاياها اعتماداً على طبيعة المهاد النظري الذي قدّمنا له، وذلك لتوفير مساحة عمل إجرائية تفي بمتطلبات القراءة والبحث والدرس السردي .

تتألف الرواية من شبكة مشاهد وعنوانات وتفاصيل تلعب لعبتها السردية على أكثر من مستوى وداخل أكثر من أفق، وتشرع بتقديم ثيمتها المركزية من تمظهرات مكانية ذات طبيعة مؤسطرة حكائياً، تبدأ بهذه العنونة الفضائية الدالّة:

"بقعة ضوء"

((عام الغبار..!!

اكتشف عامل حفر شاب صندوقاً حديدياً صغيراً، أثناء الحملة الشعبية الكبيرة لإزالة طلول وخرائب في جانب حيوي من بلدة (جلبلاء) .

البلدة .. دمرتها حرب أهلية، دامت ثلاثين عاماً ..!!

***

عندما أزاح ذلك العامل كومة أنقاض، وجد صندوقاً حديدياً، فشرع يسحبه ما أن لاح ركن منه، وجده مقفولاً بقفل كبير رغم ركام الطين وقِدَمه، تمكّن الصندوق من الحفاظ على لونه الحائل، بسبب قوّة معدنه..!!)) (12)

هذا المشهد الابتدائي السردي يقدّم ثيمة العمل وقد تمركزت في ((الصندوق الحديدي))، وقد وجد بفعل المصادفة المحض، ويقدّم المكان ((جلبلاء)) مع الحادثة المرفقة بها والمؤلّفة لحمايتها ((البلدة .. دمرتها حرب أهلية، دامت ثلاثين عاماً ..!!))، ويقفز المشهد الروائي في لقطة أخرى يتركز فيها الفاعل الوصفي للصندوق، وهو ما يحفز القراءة الأولية على تكوين وجهة نظر حيال الصندوق، وتشكيل أفق توقّع يتناسل مجموعة من الاحتمالات .

لكنّ المشهد السردي اللاحق يؤسس للمكان حيث يصنع له تاريخ وجغرافيا وموقف ورؤية وفضاء وحساسية، من أجل أن تتشكل بقعة الضوء العنوانية وتعلن عن نفسها ومعناها الروائي السردي، فالمكان ((جلبلاء)) مكان باحث في فضاء هذه الرواية وفضاءات روايات أخرى لكرمياني عن مساحة للتمثيل الأسطوري، لتحويل واقعية المكان المألوف المعدّل تسمويّاً إلى

مكان يغادر الجغرافية المحلية ليحطّ في الجغرافية الروائية، وكي يؤسس لمعنى آخر للفضاء السردي المحتوي للمكان:

((جلبلاء تستحق أن تزهو بين مدن التواريخ، هي لا تقلّ شأناً، لا موقفاً ولا أحداثاً، عن مدن العالم، هي عشوائية جغرافياً، ناسها ألوان، لها نهر يجمح كما تجمح الأنهر أوان المطر، لها جبال غير مروّضة، لها مناخات تخالف كيانات الفصول، لها سدّ حديديّ لا يقهر، لها بساتين وحقول الفستق، لها أرياف، قرى مترامية، لها قاطرة ما تزال تصفر في الأذهان رغم إلغائها، لها تواريخ دامية في القرون الغابرة، تناحرت حولها الأقوام الغازية، دارت فيها رحى أشرس المعارك، فيها شعراء وكتّاب، فيها مطربون يمتلكن أصوات نادرة، فيها صعاليك وبهاليل، هي مدينة تستحق الثناء، سنفرش أسرار تلك الأيام، سنفرش ملفات التحقيقات السريّة، سنعلن أسماء القتلى، أولئك الذين غادروا، الذين غُدروا، من أجل حشر غبار الماضي في بوتقة الذاكرة والنسيان، ورميها في بحر التاريخ، عندها تغدو بلدتنا (جلبلاء) بقعة ضوء.)) (13)

فكلّ هذه المرافعة الوصفية دفاعاً عن شرعية المكان ومشروعيته وانتماء الراوي والشخصيات الحميم له، يتماثل داخل فضاء نقل المكان من الجزئية إلى الكلية. ومن المحلية إلى الكونية، ومن الخارطة الصمّاء إلى الخارطة المشبعة الممتلئة، وكل ذلك من أجل شحنه بطاقة تفعيل سردية تناظر رؤية العنونة المشهدية ((بقعة ضوء))، إذ يمتلئ المشهد بنتيجة تبدو سريعة وإنشائية بعض الشيء ((عندها تغدو بلدتنا (جلبلاء) بقعة ضوء.))، توقف عملية التخييل السردي عند المتلقي وتنيب عنه في التوصّل .

تنتقل الإجرائية السردية لتواصل حكايتها الصندوقية من أجل الكشف عن السرّ الدفين، وهو يحمل في طياته وخفائه ما يمكن أن تعتمد عليه الرواية في قابل سردها، إذ تختزن الحكاية المطمورة في الصندوق السؤال السردي الذي يبحث عنه الراوي:

((تمّ تشكيل لجنة ثقافية للنظر في محتويات الصندوق الحديدي، كسروا القفل، وجدوا جهاز تسجيل صغيراً، مذياعاً بحجم الكفّ، وجدوا اثني عشر كاسيت تسجيل، بند أوراق حائلة اللون، قليل منها تحمل كتابات، لم تعمل آلة التسجيل بسبب تحجّر بطاريتها، تَلَف (قايشاتها)، ثمّ الاستعانة بآلة تسجيل جديدة، سمعوا صوت رجل خشن، صوتاً سلساً، لا ينقطع، عالم

بأصول سرد الحكايات، رجل يحكي بلا تردد، كلامه غريب، يتنقل بسير حكاياته من حالة إلى حالة، اتفقوا على سماع (الكاسيتات) كلّها قبل اتخاذ أيّ قرار جماعيّ مناسب بشأنها، أحداث تحتاج لرجل ماهر لتوليفها، أو تجميعها للوقوف على مضامينها، وجدوا أشرطة الكاسيتات غير مرقومة، جرّبوا الكاسيتات كلّها، نفس الرجل يحكي قصته، أحياناً أسطورته، سمعوا جملاً مثيرة، كثيرة، مهمة،

. (أكتبْ مثلما أحكي لك..)

. (هذه أسطورتي .. اكتبها ولا تخف..)

. (إن لم تكتبها مثلما أحكيها لك أنت جبان..)

. (الحكومة لا تخاف من الأقلام المشهورة بوجهها، تخاف من البنادق، الأقلام لا تقتل، البنادق تقتل..)

. (الحكومة مشغولة بالإرهاب، لا يعنيها الكباب)

. (إن لم تنقلها مثلما أنقلها لك خنت ..)

. (أسطورتي../حكايتي../الأغراب../الملثّم ../الزميل حمار../ منار../نوّار../عشتار..). (14)

تشتتت الحكاية وتشظّت داخل مجموعة من المِزَق والكِسَر التي تطايرت من الكاسيتات المتآكلة، لكنها ستتشكّل في الرواية وتتمظهر وتترابط بحيث تبرز الحكاية بكامل هيأتها، بعد أن تمتلئ الفراغات وتحضر الشخصيات، فيصير لكل كسرة أو مزقة من هذه الكِسَر والمِزَق ذات معنى ورؤية وفضاء وحقل أساس في النسيج العام للرواية، وكأنّ هذا المشهد عبارة عن ملخّص مرآوي للحادثة السردية في الرواية .

لتنتهي فقرة ((بقعة ضوء)) بقرار يُدخِل الرواية في نفق الفضاء السيرذاتي، إذ تحضر شخصية المؤلف الحقيقي عابرة شخصية المؤلف الضمني كي تتمظهر في سياق الشخصية الروائية التي تلعب دور المؤلف من الداخل الروائي:

((قررت اللجنة أن تلجأ إلى أديب يجيد فكّ ألغاز الحكاية، الزمن يضغط، شركات عالمية بدأت تشدّ الرحال للبدء بحملة تعمير بلدة (جلبلاء).

قال قائل منهم:

. وحده (تحسين كرمياني)، مؤرّخ البلدة، يستطيع فكّ لغز هذه الأشرطة والأوراق، ابن البلدة، الوفي لها، باع كلّ شيء ولم يتركها، رفض الهجرة بعدما جاءته دعوات من أحزاب، وتجمعات

ثقافية مستقلّة، من بلدان مجاورة، وجهات خارجية، وحده المؤهّل لربط الأمور، وحده المتمكّن من صياغة هذا العمل الغريب..!!

وجدوه في خريف العمر معتزلاً، يجلس على كرسي صاج بمواجهة الطرف الذي تحوّل إلى خراب من البلدة، يستعيد أوراق طفولته، يحاول أن يتذكّر أصدقاءه، متفرّغ كلياً للتمعّن، لتسطير لمحات من الماضي الأليم لبلدته، من الممكن أن يغدو شرارة البدء لبناء مدينة الحلم في ذاكرة العالم ..!!)) (15)

إنّ دخول شخصية ((تحسين كرمياني)) من غلاف الرواية بوصفه مؤلفاً حقيقياً يقيم خارج العمل السردي، إلى الداخل الحكائي يثير لبساً قرائياً بين المؤلف والشخصية، المؤلف الخارجي والمؤلف الداخلي، الحكاية الخارجية والحكاية الداخلية، وبين الواقعي والمتخيّل، في إطار التمثيل السردي للواقعة السردية التي يسعى الروائي المقيم في الخارج إلى بعثها داخل العمل، والروائي الداخلي إلى حكايتها وسردها وروايتها بوصفه شاهداً محايداً يوازي المؤلف الحقيقي المنفصل عن عمله، وكأن موقع (تحسين كرمياني) على غلاف الكتاب (المؤلف الحقيقي) يناظر ويوازي (تحسين كرمياني) الراوي الذي يؤلف (يكتب) الرواية من داخلها، وهو ما يجعل هذه المناظرة وهذا التوازي معادلة سردية في نظام الرواية السيرذاتية .

في المشهد الثاني الموسوم بـ ((مذكرات كاتب عرائض)) ينتقل الحدث الروائي من عتبة التصوّر السردي إلى عتبة التنفيذ، حيث تظهر شخصية كاتب الرواية متقنّعة مهنياً بشخصية (كاتب عرائض) يقدّم مذكراته، في توازٍ ثقافي مع شخصية ((أبو كامل)) صاحب المكتبة بوصفه رمزاً لثقافة المدينة وفكرها ومثقفيها، وتظهر شخصية الراوي هنا متأثرة بالمكان (مكتبة أبو كامل) تأثراً بالغاً يحوّلها إلى شبه أسطورة، ويستعير الراوي في بداية الأمر عنوان (مذكرات كاتب عرائض) كي يكون عنواناً مقترحاً ملائماً لمدوّنته القادمة:

"مذكرات كاتب عرائض"

((. (مذكرات كاتب عرائض)

قلت هو عنوان ملائم لما أرغب تدوينه، عنوان قديم، سكن العقل مذ وقفت في ذلك الزمن البعيد أمام مكتبة (أبو كامل)، يوم تهجيت أسماء لامعة، أسماء ناس كبار، بعضهم يبتسم، بعضهم غاضب، أتهجى عناوين تلك الكتب، عنوان صارخ، أول عنوان ولج العقل وسكن (مذكرات ونستون تشرشل)، رأس يبتسم، رأس كبير بلا شعر، حرّك غيرة صبيّ صغير، قاده

(صندل) جديد ذات يوم ليقف أمام مكتبة (أبو كامل)، ويعلن سراً معركته الشرسة مع العالم..!!)) (16)

ولا شكّ في أن موازاته بما سبق له واطلع عليه في عنوان ((مذكرات ونستون شرشل))، ما يغريه بالمضي في توثيق مقترحه وتأكيده وجعله مثالاً كي يقدّم عبرها أطروحته، التي يرى أنها جديرة بالتقديم أسوة بمذكرات الرجل ذي الرأس الكبير الأصلع، ولاسيما حين تندمج هذه الرؤية برغبة قديمة ماثلة في العقل بصيغة قلق ضاغط لا يمكن الإفلات منه، حين تشعر الشخصية أنّ حساسية الكتابة متوافرة وجوهرية في بنيان هذا العقل القلق:

((داهمتني الرغبة، رغبة التفرّغ لكتابة (مذكرات كاتب العرائض)، حوادث جمّة تحاصرني، قلق العقل القديم، عقل الطفولة القلقة، مراحل حياة حافلة بالمتغيرات السياسية والاجتماعية، عالم شعبي، عالم حافل بالتبدلات الإيديولوجية)) (17)

إذ تندمج الرغبة مرة أخرى هنا مع وعي سيرة الحياة بكل ما يرافقها من متغيرات وحوادث، تغذّي الحدث الروائي الأصل بما يحتاجه من أفكار وقيم وحالات وموضوعات وأبنية، على النحو الذي تصبح فيه الرؤية مع الرغبة مع وعي الحالة منظومة محرّكة للتوجه نحو إنجاز مدوّنة روائية تحمل هذه الهموم والحالات والمعاني الكامنة في باطن التجربة.

ثم يبدأ الرواي الذاتي بسرد سيرة الكتابة وكيفياتها، والبداية كما تظهر في شاشة الراوي قلقة ومخيفة تضعه في حيرة وارتباك:

((تهيأت لكتابة (مذكرات كاتب العرائض)، شعرت بدبيب الخوف يسري في عروقي، فكرت ماذا أكتب، كيف أبدأ)) (18)

هذه الحيرة ضرورية وأساسية ويشتكي منها أعظم الكتاب في العالم، إذ إنّ البداية أو السطر الأول كما يسمّونه هو أخطر شيء وأهم عتبة في مسيرة الكتابة، لذا نجد أن الراوي الذاتي (الكاتب) يشكو من هذه الأزمة الكتابية .

وبما أن الراوي الذاتي وهو يشرع بتدوين قصة الرجل وحكايته من فمه مباشرة محكوم أصلاً بوجوده، فإنه لا مناص من منحه الحضور اللائق بوصفه شخصية موازية لشخصيته، فهي

مصدر التكوين الحدثي ومنبع الأخبار وأصل الحكاية التي تسعى الرواية منذ عتبة عنوانها إلى تمثيلها سردياً بين يدي الراوي:

((وضعت شريطاً في آلة التسجيل، وجدته يقترب، طلب مني أن أقف، استجبت لندائه، وقفت، أمرني أن أجلس على الكرسي الخشبي القديم، دنا مني، أومأ برأسه، شغلت له آلة التسجيل، جلس أمامي على الأرض، بدأ يقصّ حكايته..!!
فاتحاً فاه، مرتجفاً، ناسياً العالم، وما يجري في خارج غرفتي، مبحلقاً .. تائهاً.. رحت أصغي لكلامه..!!)) (19)

وهنا تتوجّه كاميرا الراوي الذاتي إلى الشخصية الموازية المرافقة لعميلة الكتابة، وكأنها تمثّل المكنز الحكائي الي تعتمد عليه الرواية اعتماداً كلياً، إذ يظهر وكأنه هو المتحكّم في سير العمليات من خلال وعي ضمني بأنه يحتكر الحكاية، ومن دون روايته لها فليس ثمة رواية بالرغم من أنه يلحّ على روايتها والحثّ على تدوينها .

المشهد الثالث الموسوم بـ ((معضلة العنوان)) هو مشهد تلخيصي (زمكاني) يقدّم محرق العملية الحدثية في الرواية، من مقدمة تنظيرية عن الظروف الزمنية التي قد تستغرقها كل رواية في الكتابة بحسب طبيعة تجربتها، إلى الظروف المحيطة بهذه الرواية التي دوّنها الراوي الذاتي من فم الشخصية الموازية (صاحب الحكاية):

"معضلة العنوان"

((قد تستغرق كتابة رواية دهراً، ربما دهوراً، تتوقف عملية إنجازها على كمية المعلومات التي بحوزة الكاتب، قوّة موهبته، مضافاً إليها برنامج عمله الكتابي، قد تتدخّل ظروف عابرة تعاكس مزاج الكاتب، قد تستهويه فكرة طارئة، تهبط أثناء عمله على رواية ما، تغريه، تغويه، ليتوقف في محطة ما من روايته، ليبحر إلى متاهات الفكرة الجديدة، قد تأتي فكرة أخرى وأخرى، وأخرى. يبقى العمل الروائي الأول نائماً في انتظار شعلة تذكي ذاكرة الكاتب، كي يعود متحمساً لتكملة مشواره الذي بدأه.
روايات كتبها كاتبوها في أيام، أسابيع، هناك روايات كتبت في ثلاثين عاماً، كل شيء وارد في عالم الكتابة، هذا العالم المجنون الشائك، الممتع، الغريب، المغري، هذا العالم المكافح، رغم تهديدات تنهال على المتورطين به، اعتقالات لا تنتهي، قتل، تشريد، تهميش، كل ألوان

العقوبات الممكنة طالت الكتاب في كل العصور، رغم ما جرى ويجري للكتاب، لكن الكتابة ظلّت تتواصل في تحدّيها، مثل مطارق غاضبة تهوي على رؤوس كارهيها ومحاربيها، هذا الشدّ، التأرجح المتواصل، سرّ ديمومة مهنة (مكافحي) الظلام بمبيدات إبداعية، مؤرّقة، فاضحة لكل متجبر عنيد لا يتعامل بالمكاشفة والصراحة، رغم أنه كائن تمّ تكريمه على الملائكة، ويمشي على قدمين.

****

لم تستغرق كتابة هذه الرواية سوى عشرين يوماً، كل ليلة ست ساعات عمل متواصلة، لجهاز (اللابتوب) الفضل الكبير على مواصلة الكتابة، فهو يخزن طاقة كهربائية كافية على العمل بعد الانقطاعات المتكررة للتيار الكهربائي اللامبرمج.

العنوان وحده أخذ مني شهر، ليس في كلامي مبالغة، فلتة قلمية مقصودة، لمداعبة، أو دغدغة ذاكرة القارئ، أثناء الكتابة أجد عناوين لائقة، سرعان ما عود لتبديلها، يستغرق التبديل أيام، أسابيع، أشهر، وجدت عناوين مقنعة من صلب (حكاية)، لنقل (أسطورة) رجل صار حكاية بلدتي (جلبلاء)، أستحق بجدارة أن تقوم الإدارة الجديدة للبلدة، بصنع تمثال برونزي يتربّع منصّة فولاذية، يتصدر التقاطع الرئيس لرأس السوق، قبل أن يفاجئ الناس في ليلة ظلماء، دوي هائل، نسف التمثال إلى رمال محترقة.

استقر العنوان الأخير (بعل الغجرية)، حالة عجز مني، لا أقول بلائقيته، قد يجد القارئ عنواناً أكثر تأثيراً، أنسب جاذبية، أشدّ ملاءمة لروح النص، فهو مخيّر للعنوان الذي يقترح، ربما لمن يريد تبديله أود القول، هذه العناوين التي أقترحها طيلة اشهر.

(زكام الديك) .. (في بلاد المنفيست) ..(أفراح العالم المحتل) ..(مذكرات كاتب العرائض) ..(بعل الغجرية) ..(سيمياء العالم المخبول) ..(حمّال جلبلاء) ..(عشاء مع .....) ..!!

(20)

وهنا تتمظهر رؤية سيرذاتية واضحة ومباشرة في السرد الروائي تتمثل في الاعتراف الداخلي بالعنوان الخارجي ((استقر العنوان الأخير (بعل الغجرية)، حالة عجز مني، لا أقول بلائقيته، قد يجد القارئ عنواناً أكثر تأثيراً، أنسب جاذبية، أشدّ ملاءمة لروح النص))، فهو يقرّ ويعترف بأن الشخصية الكاتبة داخل الرواية هي نفسها شخصية الكاتب المؤلّف المرقوم على غلاف الرواية الخارجي، ولعلّ القلق العنواني يكشف عن أزمة حقيقية تضع الكاتب المؤلف الحقيقي (تحسين

كرمياني) في حيرة دائمة أمام اختيار عنوانات أعماله السردية، وهي أزمة قد يشتكي منها أيضاً الكثير من المؤلفين عادةً .

وما اقتراحه لسلسة عنوانات أخرى إلا تمثيلاً جوهرياً لصدقية هذه الحيرة وفاعليتها في مسار العمل الكتابي للكاتب، إذ وجد في سياق هذه الرواية وطبيعة تشكيلها فرصة للتعبير عن كيفية القلق الكتابي على مستويات مختلفة، وفرض حضور الذات الكاتبة من منطقة المؤلف الحقيقي على منطقة التأليف الروائي داخل منظومة الشخصيات المحرّكة للحدث .

في ((القسم الأول)) من الرواية يترك الراوي الذاتي فرصة العرض والتشكيل والحكي المباشر للشخصية الموازية لكي تقدّم فصول حكايتها بدلالة الأمكنة والشخصيات، إذ تتضمن كل حلقة من حلقات الحكاية عن طريق المكان المسمّى المعيّن، أو عن طريق الشخصية المسمّاة جانباً حياً من جوانب الحدث المروي، ويبدأ أولاً بعرض تفاصيل شخصيته الخارجية والداخلية كي يهيأ الأجواء لرواية التفاصيل المكانية والشخصانية التي تختزنها ذاكرته وتلتهب بها مخيلته، حتى اختلطت الحقائق بالأوهام:

القسم الأول

"***"

((حكايتي ليست حكاية محض، وهمُ من كوابيس خنقت عصرنا الملتبس بالبلاهة والبلادة، عصر (الدوخة) كما يحلو لي وصفه، بالمناسبة أنا حمّال مثقف، أتهجأ ما أجده على الأرض، مزق صحف ملقية، أحبّ القراءة، أمتلك جهاز مذياع صغيراً بحجم الكفّ، أضعه في جيبي، أضع السماعة في أذني، لا أحب الأغاني، أحب الاستماع إلى أخبار العالم، ميزة نادرة تجدها عند الطبقات المسحوقة، زملائي يضحكون كلما يجدونني أنحت عيني في ورقة، كتاب مهمل، يطلقون عليّ اسم (فيلفوس) لا تكتبها (فيلسوف)، كلمتهم تليق بي، هم وضعوا النقاط على الحروف)) (21)

إن طبيعة العرض الشخصاني الذي تنهض به الشخصية الراوية هنا هي طبيعة مركزة على ثيمات معينة، تؤهلها لقيادة مسيرة السرد الروائي الحكائي في هذا المفصل المهم والمركزي من مفاصل العمل السردي، إذ قدّمت نفسها عبر اختيار مجموعة من الصفات والخصائص والاشتغالات المرتبطة بمرجعية سوسيولوجية وسوسيوثقافية محددة، تحيل على خصوصية التجربة بفضائها الروائي القائم على اقتراح الزمن والمكان والرؤية، حيث الزمن هنا استذكاري،

والمكان راهن، والرؤية حاضرة في سياق التعبير والتشكيل من أجل تسهيل مرور موجات الحكي من الراوي على مساحة الكتابة والتدوين .

((الراوي البديل)) وهو الشخصية الموازية لشخصية الكاتب في الرواية الذي يروي للكاتب روايته ليدوّنها كما هي، يستغلّ عنصر المكان الموسوم بـ ((في شارع الأشباح)) ليقدّم صورة مختزلة له مع صورة المكان، وثمة تساوق دلالي وشكلي ورؤيوي بين شخصيته وشخصية المكان داخل سياق معنى الأشباح:

"في شارع الأشباح"

((أتمدد أنا على حافة (شارع الأشباح)، شارع متهالك، عمره يرجع لعمر جدي الذي مات قبل سبعين عاماً، سمّوه رجالنا الأقدمين (شارع الأشباح) اسم قديم، تنفيه الناس، ليس كل الناس طبعاً، فقط الناس الجدد، مواليد عصر الفشل، عصر العجزة، لنقل مواليد الحروب، سموه (شارع الأشباح)، قيل: أشباح تظهر لمن يسلكه، في الليل تظهر، في النهار تظهر، يختفي المسافر، تنتشر الحكايات، يخاف الناس، لا أحد يسلكه إلا غريب ظلّ دربه، عابر مدن، هارب من عيون الوشاة، شباب يجيئون، يختفون، شباب لا يجدون الراحة في ظل نظام غير مريح، يغادرون بلدتنا (جلبلاء) يمشون عبر (شارع الأشباح) لا أحد يعلم هل يصلون إلى شمال البلاد، أم تتلقفهم مخالب الأشباح، ناس يأتون، يمشون، يصلون، يختفون، حكايات جديدة تولد، من جيل لجيل، يظل اسمه مرعباً (شارع الأشباح).)) (22)

إنّ الراوي يحاول أسطرة المكان (شارع الأشباح) عبر الحكاية، حكايته هو، وحكاية الناس، وحكاية الزمن، وربطها باسم البلدة المؤسطر أصلاً (جلبلاء)، نحو صياغة شخص . مكانية ذات طبيعة سردية متعالية بالغة الحراك ((يغادرون بلدتنا (جلبلاء) يمشون عبر (شارع الأشباح) لا أحد يعلم هل يصلون إلى شمال البلاد، أم تتلقفهم مخالب الأشباح، ناس يأتون، يمشون، يصلون، يختفون، حكايات جديدة تولد، من جيل لجيل، يظل اسمه مرعباً (شارع الأشباح).))، إذ نجد أنّ الحراك الفعلي يتّسع ويأخذ أبعاده عبر التوالي الفعلي السردي الذي يجمع المكان الأصل (جلبلاء) والمكان الجزئي الواصل (شارع الأشباح)، مع شخصية الراوي والشخصيات (ناس) والحكايات (حكايات جديدة تولد) والزمن المتحوّل (من جيل لجيل)، ليصبح المكان بؤرة دالّة وفاعلة ومؤثّرة ومولّدة للعناصر السردية جميعاً.

ثم يتوالى اللجوء إلى الوصف المكاني في سياق آخر ورؤية أخرى ومجال آخر، من أجل أن يؤسس لهذا العنصر السردي قوّة حضور متعددة تسمح للراوي ببناء الحكاية شفوياً، كي يسهل تدوينها من طرف الكاتب وهو يتابع تفوّهات الراوي بكل ما ينطوي عليه من حماس، نحو وضع حكايته المنقولة موضع التنفيذ السردي:

"البيت القديم"

((يقع البيت على مرتفع مهمل، يطلّ على نهر متعرّج، تحفّه غابات كثيفة، تتطاول هامات الشجر المحتشد على جانبي الماء، ترتمي أفنانها بوحشية، تلامس الماء، تعيق سير المجاريف المتواصلة، تتهدل الأفنان كشعر طويل لغجرية، أو (أمازونية) ما ذاق أسنان مشط قط، نظرة واحدة تحسس الزائر، أن البيت متروك، لا فلاح داعب بمنجله أشجاره)) (23)

كاميرا الوصف هنا تمتاز بالدقّة والتحديد والشعرية البلاغية، وهو وصف غايته الأولى نقل الإحساس بالمكان من منطقة الذاكرة إلى منطقة الفعل الحكائي المروي، للوصول بجوهر الحكي إلى المستوى الذي يستطيع فيه الراوي فرض منطق الحكاية على الكاتب الذي يسجل المروي من فم الراوي، ليحمّله عبء أمانة التسجيل وعدم الإخلال بالمروي، حيث كان يشدد دائماً على أن الكاتب يجب أن يسجّل كل ما يتفوه به، لأن كل كلمة يلفظها داخلة في صلب الحكاية ولا يجوز التلاعب بها أو إهمالها لأي شبب كان.

ثم ما تلبث أن تظهر أول شخصية من شخصيات الرواية ذات الصلة بالراوي وهي شخصية الحبيبة (منار) زوجة الراوي ورفيقة دربه، مثلما يسعى إلى أسطرة المكان يستمر في اسطرة شخصياته ليفرضها على الكاتب ويشحنها بفاعلية الإدهاش:

" الحبيبة منار"

((منار/ م.. نـ .. ا .. ر .. ي، هي نصفي اليانع في يابس الحياة، هي زوجتي، مساحة الفرح والأمل الدائم، هي ألغت الماضي التعيس، وأورقت لي خضرة المستقبل، قد تتصور أنها امرأة عادية في زمن غير عادي، هيهات ثم هيهات، ليس بوسعك مهما بذلت من فراسة، أو توقعات، كي تعرف من هذه الـ (منار)، ساعدي الأيمن، دواء لكل لعنة واجهتني)) (24)

تتعالى الصفات الشخصية لشخصية (منار) من خلال الوصف الباذخ الذي يخلعه عليها، ويعزز رؤيته لها، لينقلها من مساحة شخصية عادية لها دور محدد في العمليات السردية إلى مساحة استثنائية تحقق مجالها السردي النوعي في الحركة والفعل والإنتاج الروائي، وليعبّر أيضاً عن قدرة شخصية (منار) على التأثير في صوغ شخصيته الخاصة، وديناميةحراكه السردي الحكائي وهو يروي تفاصيل حكايته المزمنة .

ثم تدخل على مسرح الحدث السردي المروي شخصية البنت (عشتار) ابنة الراوي، ضمن حساسية وصفية تعمل فيها العاطفة الشخصية للراوي أكثر من الكاميرا المحايدة التي تصور ما ترى فقط، إذ إن شعرية الوصف هي شعرية ذاتية خاصة:

"البنت عشتار"

((خلال اليومين قبل مغادرتنا تلك الغرفة، لم تبك الطفلة، كانت تفتح عينين صافيتين، أسراب عصافير تهبط على قضبان النافذة، تهبط، تشدو، (عشتار) باسمة تنحت عينيها الوديعتين على ما يجري أمامها، شيء ما بدأ يشغلني بخصوص ما يحدث، حليب مدرار ينبع من ثديي (منار)، طفلة لا تكف عن البسمة، عصافير نست عالمها، حرّ توقف، جوع غادر، فرح يكبر، عالم يتغير)) (25)

لا شك في أن التعبير الشعري المتعلق بوصف البنت (عشتار) فضلاً على أسطورية التسمية، من شأنه أن يحيل على سيولة العاطفة الأبوية التي تملّكت الرواي وهو يصف ابنته بعد أن نجح في وصف زوجته سردياً، فإذا كان قد قدّم وصفاً سردياً حكائياً عالي الحجاج في مقاربة شخصية (منار)، فإنه في تقديمه لشخصية (عشتار) يسقط في حلقة الانغلاق العاطفي الذي تتمظهر فيه العاطفة الأبوية على حساب الحقيقة السردية .

وتتدخّل شخصية أخرى مختلفة إلى ميدان الحضور السردي للشخصيات المتحدّرة من تفوهات الراوي وهو يروي حكايته الأثيرة:

"الزميل .. حمار"

((لا يأكل الزميل (حمار) حين ينفد مخزون طعامنا، لا ينام حين تنام، ربما يئِس من الحياة لعدم وجود رفيقة تؤنسه، ليسقيها رحيق العواطف، وجدته على درجة عالية من الوعي، لم ينهق إلا بمواقيت، مع شروق الشمس يوقظنا، عند منتصف النهار يطلق بوق الغداء، عند

انتصاف الليل يخبر العالم بمقدم يوم جديد، (جمار) ذو طباع نادرة، ليس مبالغة ما أحكيه، هكذا عايشته وعايشني، رفض أمام شهود عيان تلويث شرفه يوم أدنوا بعض الصبيان منه (حمارة)، تمتم في أذنها، جعلها تهرب، لا يأكل من نبات أحد حتى أوان جوعه، كسرة خبز وحفنة شعير كفاف يومه، لا يشرب من ماء (سيان)، يفهم ما أقوله له، تعلمت بوقت قصير ماذا يريد من خلال نظراته، وصمته الوديع)) (26)

إن شخصية ((الزميل حمار)) تأخذ أكثر من بعد حين تنفتح على مساحة أخرى تضع صفة (الزميل) موضع المساءلة الشخصانية، حين ينتقل الوصف الشخصاني الذي يؤسسه الراوي لشخصيات الرواية من الزوجة والابنة إلى (حمار)، وهي نقلة نوعية ليس على صعيد السرد حسب بل على صعيد إضافة عنصر جديد لشخصية الراوي، في نظرته إلى الوجود وموقفه من الحياة والأشياء، على النحو الذي يسهم في رفد الحكاية التي يرويها بمعطيات جديدة نابعة من السرّ الذي يحكم حركة الراوي وتفوهاته الحكائية الذاهبة عن الكاتب إلى منطقة التدوين، وما يترتب على ذلك حساسية ورؤية ومنطق وفضاء سردي .

بعد هذا الاستطلاع التعريفي والتصويري الذي سلّطه الراوي على الكاتب ليدوّن فيه الشخصيات المرافقة له، التي تشتغل في سياق تكبير وتوسيع صورته هو، ينعطف مباشرة باتجاه تقديم صورة شخصيته وتوجيه النظر نحو ((أناه))، حيث يبدو وكأنه انتظر طويلاً قبل أن يصل إلى مرحلة تحديد هويته الشخصانية في الحادثة الروائية:

أنا .. نوّار"

((آه .. كدت أنسى نفسي، من أنا ..!! .. يا ترى أنا من..!! لا أحد يناديني باسمي، يقولون عنّي: الحمّال..!! يقولون: الولد العملاق..!! فيما بعد صار البعض يناديني (بعل الغجرية)، الأغلبية الغالبة لا تعرف اسمي الحقيقي، أنت تريد أن تعرف كل شيء عني، لا بدّ من معرفة اسمي، جدّي لم يعرف اسمه أحد، يقولون عنه حمّال (جلبلاء)..!! يقولون عنه: الحمّال المعجزة..!! فقط لك أبوح باسمه، اسمه الحقيقي في زمانه (كسّار)، ناس نادته (جسّار)، الباشوات الأتراك، حين تعلّموا مكاسير لغاتنا نادوه (ميسور ركبة) قصدوا (مكسور الرقبة)، لا أحد يعرف في البلدة سوى حكايات بعضها مصطنعة، حكايات خارقة عنه، أيها المتابع حكاياتي بصبر، القابض بيد مرتجفة على كومة جمر، في زمن يتغير حسب المزاج والرغبة، زمن لا يستقر، زمن يومض، ينطفئ كالبرق.

أرجوك أيها الكاتب المتابع لأسطورتي، قد وفّيت لك بما حكيت عن (منار) و (عشتار) و (حمار)، حسناً .. عليك أن تذهب معي إلى زمن بعيد، زمن يتذكره الناس، أهالي بلدة (جلبلاء) هم أهل المحن الكبيرة، ناس الكوارث، فيضانات حصدت أرواح جميلة منهم، أوبئة قوّضت نفوسهم، أقوام غازية مروا بهم، نهبوا خيراتهم، سرقوا بناتهم، حروب سحقت الكثير من أجدادهم، بلدة أرّخت أزمنتها بالكوارث، تلك التواريخ المعروفة لكل مرحلة مهمة من مراحل المدن التي لا تنتصر، لكنها لا تزول)) (27)

ولعلّ الاستهلال التعريفي المركّز يعطي فكرة واضحة ومباشرة عن طبيعة شخصيته وعنوانها ورؤيتها ومساحة حضورها الممكنة في جوهر الحكاية المروية ((آه .. كدت أنسى نفسي، من أنا ..!! .. يا ترى أنا من..!! لا أحد يناديني باسمي، يقولون عنّي: الحمّال..!! يقولون: الولد العملاق..!! فيما بعد صار البعض يناديني (بعل الغجرية)،))، إذ يشير هنا على نحو بارز إلى علاقته الوثيقة بعنوان الرواية، وهو يفسّر فضاء العنونة ويجعل من ((أناه)) حارساً للعنوان ومحرّكاً سردياً لفعالياته وميكانيزماته داخل حركية الفعل الروائي .

وبما أنه قدّم الشخصيات الأخرى المرافقة والمحايثة له فقد كان لا بدّ له أن ينعطف في سياق بناء الفضاء الشخصاني أن يعود إلى الوراء ليسند شخصيته بمرجعية قوية، فكان أن عاد إلى شخصية جدّه ((كسّار/جسّار))، من أجل أن يحقق موازنة موضوعية ورؤيوية بين شخصيات معه، وأخرى أمامه، وثالثة خلفه، وهكذا تتحقق له الهندسة الشخصانية التي على أساسها يمكنه أن يواصل الحكي والسرد، ويمكن للكاتب أن يدوّن ما يسمع، ومن ثمّ يستجيب لدعوة الراوي نحو التغلغل في فضاء المدينة ((جلبلاء)) وهي تحيط بهذه الشخصيات وتحويها عبر الزمن، وتؤلّف شخصيتها المكانية ومأساتها التاريخية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية من خلال قوة حضور هذه الرؤية الشخصانية في مسيرة الحدث .

وبعد تقديم شخصيته ينتقل إلى تقديم حمته بوصفها العامل الأبرز في تشكيل هذه الشخصية، وعلى الرغم من أنّ عنوان المشهد المحكي ((علمتني الحياة)) جاء بصيغة تقريرية مباشرة غير أنّ وظيفته حققت المطلوب من توضيح الرؤية على هذا النحو:

"علّمتني الحياة"

((إن العزلة فردوس البشر المفقود، ليس كل عزلة طبعا، فقط العزلة في الأحكام العرفية، في بلدان (العسكرتاريا)، إعتزل تنجُ، تسلم..!! تلك هي فلسفتي الدائمة، رغم أن الطبيعة

البشرية طبيعة اجتماعية، البشري يعشق الوحدة ويعشق التعاون أيضاً، اليد الواحدة لا تصفّق، لكن اليد الواحدة في ظلّ الطغاة تواصل نشاطها الأبدي، العمل في السرّ، تواصل اليد زراعة الحياة في بوتقات مخفية، لا بد أوان زراعتها في بستان الحياة حتماً سيأتي، الطغاة أعمارهم قصيرة، لكنها ثقيلة، زوالهم يعطيك فرصاً نادرة لإخراج ما زرعت في سباتك، تعلمت أن لا ألهث خلف الرزق الكثير، قانع بما يأتيني، لا أنظر إلى أحد، لا أحيد أحداً)) (28)

لم تكن الرؤية التي تختزنها المقولة هنا في ((علمتني الحياة)) سوى حركة اختزالية أخرى لطبقات المحكي الذي يبدو أنّ زخمه في ذاكرة الشخصية لا حدود له، فالخطاب الذي تضمنته المقولة ذو طابع إخباري يشرح فيه الراوي بعض مواقفة من الحياة والأشياء، ويحيل على مرجعية زمانية ومكانية وحدثية إجرائية تسهم في مضاعفة معرفة الشخصية من الداخل، وتوسيع صورة الصفات التي تؤلف نمط الشخصية وإشكاليتها بالطريقة التي تجعل منها محوراً مناسباً لرواية الحدث الروائي وتبليغه للكاتب كي يدوّنه .

في المشهد الحواري الموسوم بـ ((زكام الديك)) ينقل الراوي تفاصيل حوارية بينه وبين منار، بحضور الحمار وعشتار، وهذه التفاصيل مضمخة بالخوف من المرض، وتتشكّل بصيغة درامية تعمل لحسابها وكأنها خارج خيمة السرد:

"زكام الديك"

((. تعالي إلى هنا يا (منااااااااااااار).

جاءت مهرولة تصيح:

. ماذا ورااااااااااااك يانوّاااااااااااااااااااااااااار؟

وقفت قربي، وقفت لصقي.. قلت:

. انظري.

قالت:

. عظام الديك.

أجبتها:

. لا بدّ من مصيبة، حماري لا يخطئ يا (منار).

قالت مستغربة:

. كلنا تناولنا من لحمه.

قلت لها:

. وحدها (عشتار) أكلت حوصلته وكبده.

أجابت:

. ماذا تقصد .. لا تخيفني يا زوجي.

قلت:

. أخشى ما أخشاه أنها أصيبت بزكام الطيور.

تأوّهت:

. زكاااااااااااااااااااام؟

قلت:

. نعم زكاااااااااااااااااااااام الطيييييييييييييور، زكاااااام الديك.

قالت:

. وما العمل يا بعلي سنخسر (عشتار). (29)

هذه الصياغة الدرامية في الحقيقة لا تقدّم شيئاً كثيراً واضحاً على صعيد تشكيلية النظم السردية في الرواية، لكنها تكشف عن رغبة درامية عند الراوي في تكثيف الرؤية من خلال البناء المشهدي الدرامي الذي تحلّى به هذا المفصل السردي من مفاصل الرواية، فعلى صعيد الحادثة السردية فإن التلويح بدخول هذا المرض إلى مساحة الشخصيات وتهديد (عشتار) به، إنما يمثل حلقة من حلقات التركيب السردي الحكائي التي يسعى الراوي إلى تمثيلها في سياق التركيب العام في الرواية، بشخصياتها وحادثتها وطبقاتها ورؤيتها .

في القسم الثاني من الرواية تتحوّل مقاليد الرواية والسرد من الراوي الأساس (نوّار) إلى الزوجة (منار)، وتخصص رواية الحكاية لـ (نوار)، عبر سلسلة من المشاهد والمرويات التي لا تبتعد كثيراً عن سياق السرد العام في الرواية:

القسم الثاني

ما ترويه (منار) لـ (نوّار) ..

: قبل أن تحكي"

((منار .. سردت لي مقتطفات، مقتطعات من حياتها، طالما لكل إنسان حياة، فيها الكثير من الأسرار، فيها الكثير مما هو معلن، لكلّ امرأة حياة، فيها تصدّعات، فيها نكبات، فيها فقدان المزيد من أشياء هي واقع حال كل امرأة يقذفها القدر في هذه البلاد)) (30)

غير أن (نوّار) لا يسلّم مقاليد الحكي لـ (منار) بالرغم من إعلان ذلك في عتبة عنوان القسم الثاني، بل هو ينقل على لسانها ما روت له وسردت من مقتطفات من حياتها، أيّ أنه مصمم على تسيّد فضاء الحكي حتى حين تدخل شخصيات راوية أخرى ميدان الحكي، لأنّ الكاتب الذي يتلقى المرويات يتلقاها من مصدر واحد فقط هو (نوار) .

ثم ينقل حكايات مقتضبة عبر مشهد "كائنات شبحية"، لينتقل مباشرة إلى مشهد ((نساء متشحات بالثلج))، كي يروي على لسن (منار) جانباً آخر من جوانب المكان والزمان والحدث والشخصيات من زاوية أخرى ذات طبيعة رؤيوية داخل فضاء السرد:

"نساء متشحات بالثلج"

((عندما صعدت الشمس إلى كبد السماء، مررت عيني من الكوة، وجدت الشجار ساكنة، هبطت باحتراس، مضيت إلى أسفل شجرة السدر، وجدت آثار الدماء باقية، مسحتها بقدمي، ولجت الغرف، تعجبت من أمر شغلني، هل حقاً الذي رأيته قد جرى، أم تهيؤات وليدة الوحدة والخوف يا بعلي، أنا بقدمي مسحت آثار الدماء، المرأة الثلجية جلست قبالتي، قبّلت يدي، قدمي، البيت مسكون بناس يأتون لعمل كبائرهم، فكرت أن أغادره، لكن بوجودك أنت تعرف ليس بوسعي التحرّك، قلت انتظر ليلة أخرى، ليلة واحدة فقط، عندها أتخذ قراري، هيأت نفسي لمواجهة جديدة، مع توخّي الحذر، قلت ربما المرأة الثلجية ستفضح السر، لا بدّ أنهم سيداهمونها، ستقول لهم ما رأت، ربما يقومون بنسف البيت، ربما تأتي الطائرات، تحاصر المنزل، كل شيء وارد في زمن الأغراب، شعرت بجوع لا يرحم، مضى بقية النهار بسلام، تحسباً لكل طارئ، أول ما فعلته، غيّرت غرفتي، اشتعل مخّي في تلك اللحظة، راكمت كل ما وجدته في الغرفة الجدية التي قلت عنها (مرصد) ونقلته إلى الغرفة التي بارحتها، هناك هيأت نفسي خائفة لليلة أخرى يا بعلي..!!)) (31)

حركة الحكي والسرد هنا تقترب فعلاً من طبيعة الرصد وتسليط كاميرا تعمل في اتجاهات مختلفة، وهو ما يمثل كيفية أخرى تجتهد نظم السرد في تشغيلها من أجل الارتفاع بمستوى

المشهد المسرود والموصوف، وتكشف عن طبقة أخرى من طبقات محنة المكان في زمن هيمنة الأغراب على كل شيء، وتتجسّد فكرة الليالي على نحو آخر مخالف لليالي ألف ليلة وليلة، بالرغم من أنّ الخوف الذي يهيمن على المرأة هناك لا يختلف عن الخوف الذي يحكمها هناك، فهو خوف ماثل من موت قريب متحفز في ثياب كل ليلة، إذ ياتي في سياق ذكر الليلة إحالة ما على فضاء الليالي ((هناك هيأت نفسي خائفة لليلة أخرى يا بعلي..!!))، ومن ثم ينتقل المشهد بعد ذلك إلى ليلة موصوفة ومسمّاة:

"ليلة كابوسية"

((مثلما حصل في الليلتين المنصرمتين، جلست أرتجف، أخباركما مقطوعة، وحدي أجابه أشباحاً ليلة تأتي وتذهب، بدا المكان لي أشبه بسجن انفرادي، مثل ذلك السجن الذي وصفته لي، ليس بوسعي أن أتحرك، حولي ترتمي أشياء مهملة، مبعثرة، أنا بعثرتها خشية أن تأتي المرأة التي باغتتني في الليلة الثانية، لم تعرف، نساء هذه الأيام لديهنّ ميزة واضحة، ليس بوسعهنّ كتم السر، أسرارهن مرتبطة بدرجة شهواتهنّ)) (32)

هذه الليلة الكابوسية تندرج في إطار شبكة الليالي التي تمر على الشخصية وتتلاحق بترويع مستمر، إذ إن استمرارية الليالي في إنتاج الرعب لا تتوقف ((مثلما حصل في الليلتين المنصرمتين، جلست أرتجف))، فثمة امرأة غامضة تتردد على الفضاء المكاني لتملأه بالخوف في الداخل والخارج ((أنا بعثرتها خشية أن تأتي المرأة التي باغتتني في الليلة الثانية))، وتؤلّف علاقة من نوع خاص ومنتج ومثير في بانوراما الرواية يحكي عن طبيعة العلاقة بين السرّ والشهوة ((نساء هذه الأيام لديهنّ ميزة واضحة، ليس بوسعهنّ كتم السر، أسرارهن مرتبطة بدرجة شهواتهنّ))، وهي رؤية ذات دلالة يمكن أن تبسط على طول مساحة الرواية في بطانة محددة من بطاناتها وطبقة مستورة من طبقاتها .

في الطبقة الأخيرة من طبقات الرواية وهي تقدّم مشهدها الأخير تنحلّ عقدة الرواية بالإجابة على الكثير من أسئلتها، وتفكيك الكثير من ألغازها، فتحت عنوان ((من . غفران . أشرق نور الخبر)) يبرز اسم الراوي صاحب الحكاية، التي تنتفتح دائرتها السردية على مطلعها الاستهلالي المنشغل بحكاية الصنوق الحديدي، بوصفه أحد ألغاز الرواية التي ظلّت فواعل السرد الروائي تختزنه تخبئه، حتى ظهور شخصية ((غفران)) المرتبط بجملة ((أشرق نور الخبر))، وكأن الخبر

السردي الأصل والحقيقي كان غائباً أو (مغيّباً) على طيلة مسيرة التموّجات السردية للحدث الروائي من أول الرواية حتى نهايتها:

" من . غفران . أشرق نور الخبر"

((يواصل (غفران) سرد أيام حياته السود، في ستين ورقة من القطع المتوسط، يتنقل باختصار شديد من حدث إلى حدث، موجزاً التفاصيل كمن تدرب على كتابة الرواية الحديثة، قبل أن يختم موضوع اعترافاته في كتيب صغير الحجم، نشره في موقع إليكتروني حرّ، لقد وجد مبتكر الرواية أو صانعها، أو ململم جذاذاتها، تلك الحلقة المفقودة للرواية التي كلف بكتابتها، أو بتجميع أركانها من أوراق وأشرطة تسجيل متروكة في (صندوق حديدي) لفترة زمنية تربو على الثلاثين عاماً، وجده حفّار أساس تحت أنقاض بيوتات، تهدّمت في انفجارات متلاحقة في أزمنة العنجهية،، أهم ما تمّ التركيز عليه، تلك الحادثة التي جاءت كالبرق الوامض لتسكت أفواه الناس، بعد ما وضع كل لسان، وخيال عشرات النهايات التي ظلّت غير مقنعة، لقصة رجل عاش بينهم، يعرفونه حق المعرفة كإنسان عادي، حمال نقي الأرومة، أمين الجانب، قفز على واجهة الحياة فجأة، حصل على حلمه الكبير كما أراد القدر، كما رغب هو، صار شاغل الناس بأسطورته الشخصية))(33)

هذا المقطع الاحتتامي يقفل الحادثة الروائية على منطقة حكي محددة وواضحة ضمن سياقات نظم السرد العام فيها، بعد أن خضعت الحكاية لسلسلة تحولات، من الرواية الشفوية التي تستعين بالذاكرة فقط، إلى فعالية التدوين التي كان يمارسها الكاتب للحفاظ على الحكاية المهددة بالضياع والنسيان، وصولاً إلى تحوّلها الأخير حين صارت الشخصية والحكتاية معاً أسطورة ((صار شاغل الناس بأسطورته الشخصية))، لتُسدل الستارة، وتُطفىء الأضواء، ويتوقف الخيال، وتصمت الأفواه، وينتهي الحكي، وتنفد أوراق الكتابة .

تنتهي الرواية بست عرائض متنوعة ذات طابع حقيقي واقعي يحيل على تنوّع الظلّم، وترتبط على أنحاء مختلفة بمفاصل الرواية، وتؤسس لنظام ملحق آخر مضاف من نظم البناء السردي في الرواية، التي غامرت باستعمال شبكة منظومات سردية على عديد المستويات بطريقة بانورامية لم تبتعد كثيراً عن محرق السرد الأساس وبؤرته الجوهرية .

الحواشي:

(1) الترابط النصي والخطاب الروائي العربي، د. سعيد يقطين، مجلة الآداب واللغات، جامعة الأغواط، الجزائر، العدد 4، 2005: 31 .

(2) تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، د. يمنى العيد، درا الفارابي، بيروت، ط1، 1990: 97.

(3) دائرة الانفتاح على الذات والآخر في الرواية العربية، د. عبد الجليل ناظم، مجلة الآداب واللغات، جامعة الأغواط، الجزائر، العدد 4، 2005: 99.

(4) تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي: 131.

(5) المنتمي، دراسة في أدب نجيب محفوظ، غالي شكري، دار المعارف ، مصر، ط2، 1969: 212 .

(6) بناء الرواية دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، د. سيزا أحمد قاسم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984: 131

(7) سرد الآخر، صلاح صالح، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 2003: 102 .

(8) نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، مجموعة مؤلفين، ترجمة ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، الجزائر، ط1، 1989 : 42.

(9) في السرد، دراسات تطبيقية، عبد الوهاب الرقيق، دار محمد علي المحامي، تونس، ط1، 1998: 107

(10) بناء الرواية دراسة مقارنه لثلاثية نجيب محفوظ،: 131.

(11) أصول الرواية ورواية الأصول، مارت روبير، ترجمة وجيه الأسعد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1987: 39 .

(12) بعل الغجرية، تحسين كرمياني، دار رند تموز، دمشق، ط1، 2012: 5 .

(13) الرواية: 14 . 15 .

(14) الرواية: 18 . 19 .

(15) الرواية: 20 . 21 .

(16) الرواية 39 .

(17) الرواية: 47.

(18) الرواية: 49 .

(19) الرواية: 56.
(20) الرواية: 57 ، 58 .
(21) الرواية: 63 .
(22) الرواية: 65 ، 66 .
(23) الرواية: 77.
(24) الرواية: 100.
(25) الرواية: 168 ، 169 .
(26) الرواية: 179 .
(27) الرواية: 204 ، 205 .
(28) الرواية: 247 .
(29) الرواية: 290 ، 291.
(30) الرواية: 306 .
(31) الرواية: 328 ، 329 .
(32) الرواية: 330 .
(33) الرواية: 374 .

فضاء السجن

في روايتي ((أولاد اليهودية)) و ((بعل الغجرية))

د. سوسن البياتي

كلية الآداب/جامعة تكريت

يمثل المكان الإطار الذي يحوي العناصر السردية التي يشخصها الراوي لبناء عالمه الحكائي، فهو يحوي الشخصيات التي تتحرك خلاله، ويحوي الأحداث التي تنهض بها هذه الشخصيات، كما انه لا ينفصل عن عنصر الزمان، فهما يتحركان داخل فضاء روائي من الصعب فصل احدهما عن الآخر إلا للضرورة القرائية.

والروائي الماهر هو الذي يوهم قارئه بمصداقية ما يرويه من خلال واقعية الأمكنة التي يسردنها داخل النص على الرغم من صفة التخييل التي تطغى على هذه العناصر، فأي نص أدبي – مهما كانت واقعيته– فهو نص متخيل ولا يمكن التسليم بأمر خارج هذا الحكم إلا إذا كان سيرة ذاتية مطابقة للواقع مطابقة حرفية وإن كان هذا الأمر هو الآخر فيه وجهة نظر، فالمكان الروائي – من هذا المنظور– يظل ((جزءا من العالم المادي ولكنه محمل بتصورات ودلالات رمزية ، وخاصة حينما يكون مكانا روائيا معينا ومحددا)) [1] .

وتختلف الأمكنة وتتنوع على وفق الأحداث التي يغوص الروائي في متاهاتها ويغرق شخصياته فيها بين أمكنة أليفة، تنتمي إليها الشخصيات وتحس بها، وأخرى معادية تنفر منها وتعاديها، ولعل هذه الأخيرة هي محور تركيز هذه الدراسة التي غلفت إطارها الخارجي بفضاء لا تستجيب له الشخصيات استجابة ايجابية، فثمة سلبية في نظرتها إلى هذا الفضاء،

[1]. خطاب الرواية النسوية العربية المعاصرة- ثيمات وتقنيات، 302 .

فثمة ((أماكن لا يشعر الإنسان بالألفة نحوها، بل على العكس من ذلك، يشعر نحوها بالعداء، وهذه الأماكن إما أن يقيم الإنسان فيها مرغما، أو أن خطر الموت يكمن فيها لسبب أو آخر.)) [2] .

يشكل المكان المعادي احد الأماكن التي لا يمكن تجاوزها في أي نص روائي، ذلك أن الشخصيات تعيش في مكان محدد، وهذا المكان إما انه يكون مألوفا أو معاديا – كما أسلفنا– بمعنى أن ارتباط الشخصيات بالأماكن إنما هو ارتباط روحي له دلالاته المادية والمعنوية التي لا يمكن التغاضي عنها، فالمكان المعادي نقيض للمكان الأليف، يشعر الإنسان إزاءه بالكراهية والنفور وانعدام التآلف والانتماء إليه، ومن هذه الأمكنة: المنافي والسجون والمعتقلات والمستشفيات والصحراء .

يعد فضاء السجن فضاء مغلقا ومفتوحا في آن واحد، فهو فضاء مفتوح على أشكال وأساليب التعذيب الشائعة في السجون والمعتقلات، وفضاء مغلق على العلاقات الإنسانية إلا في نطاق ضيق، لمحدودية العلاقة بين نزيل السجون والآخرون مع الأخذ بنظر الاعتبار انغلاق هذه العلاقة مع المسؤولين والقائمين عليه إلا فيما ندر، ومن سماته أيضا انه ويرتبط بـ ((" الظلام " و" القسوة " التي تتم بيد السجان أو الجلاد ، ثم بالظلم الواقع من القاضي على رأس المتهم (البريء).)) [3].

ويعد السجن مقرا للإقامة الجبرية وفيه تستحيل مغادرة النزلاء له، واستحالة ((مغادرة النزلاء لعالم الإقامة الجبرية بحسب الرغبة سيولد لديهم شعورا بالعجز التام أمام غياب كل إمكانية لاختراق هذا الفضاء الموصد مما سيجعل مواقفهم تبريرية كثيرا أو قليلا، وسينعكس كل ذلك الشعور على معنوياتهم وقدرتهم على المواجهة فنجد الواحد منهم يعاني من العزلة والإحساس بالذنب فضلا عن افتقاد الحرية.)) [4].

---

[2]. البناء الفني في الرواية العربية في العراق ، 2: 129 .
[3]. #ماليات الم$ا ، م#مو"ة با!ثير ، 27 .
[4]. بنية ال&$% الروا'ي ، 61-62.

قد تتحول دلالة الانغلاق المرتبطة بالسجن إلى دلالة أكثر انفتاحاً على العلاقات الإنسانية ولاسيما لدى السجناء السياسيين أو المسجونين بتهمة النضال ومواجهة السلطات الحاكمة ومعاداتها؛ ذلك أن السجين في هذه الحالة سيجد متسعاً لنشر آرائه بل ربما سيحقق نوعاً من الانتماء بينه وبين الآخرين أي سيشكل مكاناً للاتصال بين الشخصيات فهو أفضل مكان لفتح الحوار وتبادل التجربة ويستمد الآخرون المعرفة اللازمة التي توسع من أفق رؤيتهم للعمل الوطني والنضال [5].

إن السجن ((يؤسطر الإنسان في قوالب سلوكية وفكرية محددة، تتحرك في إطار علاقات السجن ، وتداعي الذكريات، وأحلام الثورة، والواقع المجهض الموئس داخل السجن، والأمل بالخروج من بين قضبانه وجدرانه. كما يظل الإنسان في السجن حبيس رغبته وأفكاره، ويمارس سلوكه الوهمي ورؤيته المتخيلة بلا حدود .)) [6].

تشغل ثيمة السجون والتعذيب وغياب الحريات حيزا من خطاب الرواية العربية، فقد أتى العديد من الروائيين على هذه الفكرة في رواياتهم، إذ جعلوا من وصف ألوان التعذيب والإذلال متناً روائياً ممتعاً ومزعجاً في آن معا، لذا يشعر السجين فيه ((بالخوف والضيق والكآبة، إذ يزج الشخص فيه مرغما، ويعامل معاملة قاسية لا يعرفها إلا من عاناها، في السجن يحرم الإنسان من ابسط حقوقه، وحريته)) [7]

لكن ثيمة السجن لا تلفت القارئ إلى شيء بقدر ما تلفت إلى التأثير النفسي على السجين، وتصويره في حالات القوة والضعف، فهو أولا وأخيرا إنسان حرمه السجن من حاجات ورغبات كثيرة من خلال أبطاله الذين يروون معاناتهم في السجون على اختلاف أنواعها.

روايتي تحسين كرمياني (**أولاد اليهودية**) و(**بعل الغجرية**) من الروايات التي حرصت على أن تكون نقلا للواقع المزري الذي تعيشه الشخصيات، إذ إنها تخترق أنظمة التعامل

---

[5]. ينظر: (. ، 63 .

[6]. التراب والمقاومة في الرواية العربية ، 214 .

[7]. خطاب الرواية النسوية العربية المعاصرة، 328 .

الإنساني لاسيما مع السجناء، وتكشف عن واقع مرير يعانيه السجين داخل قضبان الحديد، ابتداء من فصول التعذيب التي غالبا ما تبتدئ بالاهانات والإذلال والسخرية والمزاح الثقيل وصولا إلى أقصى درجات التعذيب والتعامل اللانساني مع السجين .

وعلى الرغم من أن السجون فضاء ذكوري بامتياز إلا انه أصبح فضاء أنثويا بامتياز أيضا، لاسيما حينما يتم التعامل مع المرأة بوصفها طعما لجلب الآخر / الرجل زوجا كان أم ابنا أم اخا أم أي احد يمكن المساس به والوصول إليه عن طريقها، وربما استطاع السجان الحصول على كل ما يبتغيه من معلومات عن طريقها، ففي رواية **(أولاد اليهودية)** نقف عند ذلك الإصرار الحاد بانتزاع الاعتراف من المرأة / الأم التي قُتل ابنها الصغير بطلقة من رصاص الشرطة وهو يحاول الوصول إليهم لأنه يعرف حكاية قتل الغجر وتسميمهم ومن المسبب في ذلك، إلا أن الرصاصة كانت أسرع منه فأردته قتيلا ومات وهو يحاول أن يوضح سبب مجيئه إليهم، ويرمى بجثته أمام أنظار أمه، ولم يكتفوا بذلك بل أنهم اخذوا الأم لمعرفة الحقيقة منها، وقد أغروها بدءا بإخراج زوجها من الزنزانة ، وحينما أنكرت معرفتها بالحقيقة التي أراد الصبي إخبارهم بها، مارسوا معها أسلوبا في التعذيب كان سببا في موتها ، يقول الراوي:

((قام، وصل إلى كرسيه، جلس، صاح بصوت خشن على حراسه، دخل شرطيان... قال لهما:

- **ضعوها عارية بين الرجال.**

لم تتمالك المرأة نفسها، أطلقت صرختها، الشرطيان واصلا سحلها، وهما يمزقان ثوبها، قام الضابط، توجه إلى النافذة، وقف يراقب شرطته، كانوا ينتشرون على جانبي الشارع الرئيس للبلدة، بينما الصمت يغلف كل شيء، عاد وجلس إلى طاولته، صاح من جديد حراسه، دخل الشرطيان، وقفا أمامه ...قال لهما :

- **هاتوها ..؟؟**

خرجا الشرطيان ردحا من الزمن، عادا واجمين.. تمتم احدهما :

- **سيدي ماتت.**

قام من وراء الطاولة ..صاح :

- **كيف ..؟؟**

أجابه نفس الشرطي:

فاضت روحها بين الرجال.)) [8].

لا يمكن التغاضي هنا عن مستويات الامتهان الجسدي التي تمارس مع المرأة / السجينة، وغالبا ما يصل هذا الامتهان إلى محاولات الاغتصاب سواء كان من السجانين أم من المسجونين / الرجال أنفسهم حينما يتم زج السجينة بينهم ويتناوبون عليها تناوب الصياد على فريسته، ومثل هذه الأساليب في التعذيب الجسدي للسجينات هو الشائع بل تعدُّ من الأساليب السهلة والميسرة أمام السجان وهو يتلذذ بتعذيب الآخر بغض النظر عن جنسه، رجلا كان أم امرأة، لا فرق لديه طالما انه يتم مع سجين مصيره بين يديه.

إننا أمام نص يتم سرده على لسان راو كلي العلم، ينظر من زاوية، يلتقط المشاهد جميعا كما هي، باستخدام ضمير الغائب، على الرغم من طغيان المشهد الحواري على هذا النص إلا أننا نجد تدخلات الراوي

وإصراره على أن يكون هو من يحكي حكاية هذا الإمراة التي تم سجنها وفاضت روحها وهي في السجن .

وإذا كنا في هذا النص أمام امرأة قادها القدر إلى مصيرها على هذا النحو، فإننا في النص الآتي سنقف عن مصير شخصية أخرى من شخصيات الرواية / الملا صالح، يقول الراوي:

((الأمر الذي دعا النقيب (مالح) اعتقاله، ادخله زنزانة البلدة، وجد (الملا) نفسه محشورا بين نساء سجينات، رغب يكلّم النقيب، لم يعره الحراس أذنا صاغية، نسوه بسرعة البرق، أجابت سجينة:

---

[8]. الرواية ،25-26.

- **ها مولانا ..سجنوك مع النسوان.**

استغفر ربه ، دعاه أن يتدخل ، يوقف الحماقات الجبروتية المستفحلة، لرجل مراوغ ، مخادع ، ناكر نعمة.

تناقلت الألسن خبر سجن(الملا) مع نساء بلا أخلاق ، نسوة وجدوهن في أمكنة غير صالحة للسمعة، فوق جرف النهر، داخل البساتين مع السكارى، بائعات لبن وقيمر ، يؤتين من أماكن بعيدة، يستغلهن أصحاب العربات اليدوية وصيادو السمك.

تسع نساء متفاوتات في العمر، داخل غرفة مساحتها أربعة أمتار في أربعة أمتار ، مختنقة ، معتمة.

...

سكت (الملا) ، وجد نفسه داخل غرفة مكهربة سياسيا ، بمواجهة إنسان جاء من عالم غريب ، لا يمتلك من الصفات البشرية ، سوى هيئة ثعلبية، ...)) [9].

فثمة عداء بين السلطة وبين رجال الدين، فالنقيب (مالح) بوصفه السلطة العليا في هذه البلدة وبيديه مصير أبنائها لا يتوانى عن فعل أي شيء للشخصيات التي تحاول أن تقف بوجهه، والملا صالح – بوصفه رجل دين وخطيب الجامع– يقف على الطرف النقيض من الأول فيحاول أن يحذر الآخرين من أبناء البلدة إلى المحاولات التخريبية التي تنهض بها جماعة الغجر الذين جاؤا إلى البلدة واستوطنوها بالقوة وبدأوا بسلوكهم الغجري بفعل القوة ، فما كان من النقيب مالح إلا أن يأمر باعتقال الملا صالح، ولم يكتف بذلك بل وفي مسعى جاد منه لإذلاله وإهانته فانه يضعه بين النساء السجينات من اللواتي تم إلقاء القبض عليهن وسجنهن بتهم لا أخلاقية ، إذ وجدوهن في أماكن مشبوهة .

وحالما يخرج الملا صالح من معتقله تبدأ أساليب أخرى في النيل منه، منها محاولة اتهامه بالزنا ورفض المصلين الصلاة وراءه بوصفه زانيا ولا يجوز إمامته، فيضطر إلى ترك البلدة والانعزال عنه تخلصا من شرورهم وألسنتهم .

---

[9]. الرواية، 41-42.

يتم السرد هنا موضوعيا بتبئير خارجي ومن منظور راو عليم حتى بدواخل الشخصيات وأفكارها ، فثمة زاويتان ينطلق منهما الراوي ، تتمثل الأولى في زاوية خارجية ، فيلتقط المشاهد الخارجية ويسلط الأضواء عليها كما هي ، وهو في كل ذلك يؤطر رؤياه بفضاء زماني ومكاني محدد، وتتجسد الأخرى في زاوية داخلية تكشف عن الصراع الجسدي والتأثير النفسي الذي يعيشه السجين، بمنظور خارجي أيضا، ذلك أن السرد هنا يتم بصيغة الغائب ، والشخصيات تتحرك بإرادة الراوي لا بإرادتها .

وربما تؤدي الذاكرة دورها في إعادة السجان إلى إنسانيته لبرهة ما ، والنقيب مالح يتذكر بعضا من الأحداث التي تمت الإشارة إليها ، يقول الراوي:

((تذكر تلك السجينة التي لفظت روحها جراء فعل غير عفوي طبعا، يوم أمر بتجريدها من ثيابها وإلقاءها عارية في زنزانة الرجال . سجين أخر لفظ روحه بمجرد رأى رأسه مقطوع أمامه ، لم يحتمل رؤية رأس مقطوع يرفض (إغماض العينين).)) [10]

إننا في هذه النصوص نقف عند ثنائية السجان / السجين ، وبينهما عداء واضح ولا يمكن بأي حال من الأحوال النظر إليهما من زاوية أخرى ، فالسجان يمثل الجلاد الذي يتلذذ بجلد الآخرين ، والسجين مقيد الحرية والحركة ومشلول الإرادة وهو في فضاء خانق ، مغلق ، مظلم ، يفتقر إلى ابسط مقومات الفضاء الآمن ، والتعذيب من الأساليب التي لا يستعيض عنها السجان مطلقا ، وغالبا ما يقوم بممارسة التعذيب الجنود الذين بإمرته أو انه يقوم هو بنفسه بذلك ، يقول الراوي:

((ساقه إلى السجن، بقي الجندي سبعة أيام في غرفة خانقة، لم يكتف بذلك، بل واصل الضابط غاراته الليلية على سجنه، تعذيبه يشعره بموجات راحة، مارس حياة (مازوخية) معه، لم يعرف سبب نهوض فاصل العداء فيه،..)) [11].

فالسجان هنا لا يمكن النظر إليه على انه إنسان سوي ، بل انه يعاني من أمراض نفسية ويمارس حياة مازوخية يتلذذ فيها بتعذيب الآخرين ، والنقيب مالح من الشخصيات التي سنكتشف – فيما بعد– انه يعاني من نقص وعقدة داخلية يحاول عكس الجوانب السلبية في

---

[10]. الرواية ، 110.

[11]. الرواية ، 138 .

شخصيته على الذين يقعون ضحايا تحت يديه ، فقد تربى في أسرة غنية وكان لهم الابن المدلل ، درس وتعلم في الكلية الحربية وتخرج ضابطا ، مات أبوه وماتت أمه بعده بخمس سنوات ، أحب ابنة الجيران / وداد وأراد الزواج منها فرفض أبوها ذلك وكشف له عن أسباب رفضه بأنه ليس الابن الحقيقي للعائلة التي نشا وتربى في أحضانها ، وبدأ الصراع الداخلي ليكتشف انه ابن لامرأة يهودية تم تهجيرهم وترحيلهم من البلدة ، من هنا بدأت ملامح التسلط والقوة ومحاولة خنق حريات الآخرين والتلذذ بتعذيبهم .

من الملامح الأساسية التي يمكن الوقوف عليها في أدب السجون ، أن السجين غالبا ما يستطيع التخلص من سجنه بدفع المال إلى قاضي التحقيق ، وهي من الملامح التي كشف عنها الراوي في رواية (**بعل الغجرية**) التي جاءت نقطة تحول في الكتابة السردية لكرمياني ، فالرواية معنية بفضح الممارسات اللاأخلاقية التي برزت في البلدة بعد الاحتلال ، يقول الراوي:

((جاءت الشرطة ، ساقته إلى السجن ، تمكن من الخروج بعدما دفع مال كثير(كذا) لقاضي التحقيق، المال أخرجه من تحت المقصلة ...)) [12].

ومن الملامح الأخرى انه لا يحق لأي سجين – كائنا من يكون– أن يسأل عن أسباب سجنه واعتقاله ، وأين هو ، يقول الراوي:

((قبل أن تفاجئنا(كذا) ذات ليلة قوة أمنية ، ساقونا إلى غياهب سجن مظلم ، خانق ، مكثت في ذلك السجن لسنين خمس، للحق أقول جهلت سبب سوقي للسجن ، ليس بوسع المسجون أن يسأل لم هو في السجن ، المسجون يلقي أمره إلى الخالق ، يقبل بما اعدّ له من ولائم يومية، تعليق في الصباح ، المساء ، تعليق بالمقلوب ، ربط القدمين بحبل متين ...)) [13].

فالنص يكشف عن الفضاء المكاني الذي يؤطر الحدث، ويصف الراوي هذا الفضاء، ويحدد المدة التي يبقى فيه السجين في سجنه ، لاسيما حينما تكون الاعتقالات عشوائية كما هو الحال في روايات ما بعد الاحتلال ، إذ كشفت هذه الروايات عن الوجه الآخر للاحتلال

---

[12]. بعل الغجرية، 93 .

[13]. الرواية ، 181 .

الذي يختفي وراء قوات أمنية تعتقل وتسجن بالكيفية التي تشاؤها ، والنص على طوله يحدد أساليب جديدة برزت في السجون والمعتقلات منها التعليق بالمقلوب ، ربط القدمين بحبل متين وغيرها من الممارسات التعذيبية التي وجدت صداها في النص ، إن هذه الممارسات ستؤدي إلى تمرد المسجونين ، ولعل أول بوادر التمرد تكمن في الإضراب ومحاولة الهروب جماعيا كان أم انفراديا ، كما حدث ذلك في إحدى السجون ، يقول الراوي:

((حادثة الهروب الجماعي للسجناء، حدث ذلك في ليلة الخميس على الجمعة، ليلة معروفة عند السجناء ...)) [14].

والرواية لا تكتفي فقط بالسجون الجماعية ، فثمة سجون أكثر إيلاما وتعذيبا ، وهو السجن الانفرادي الذي يكون فضاء لتجربة نفسية صعبة لا يمكن تجاوزها ، فتجربة الحبس الانفرادي هي ((الأسوأ ، حيث يكون السجين في طوق من العزلة الجسدية ، والعزلة العاطفية أيضا، ويصبح من الصعب عليه أن يختبر أفكاره ومعتقداته التي يتم اختيارها عادة من خلال التفاعل الخلاق، حيث توضع قيم السجين ، وأفكاره تحت الاختبار ، وتهاجم من مصادر عدة وبوسائل عدة.)) [15]، والراوي لا يكشف لنا عن مضامين هذه التجربة وإنما عن نتائجها بعد انتهاء هذه التجربة ، يقول الراوي:

((حين أرجعونا من الزنازين الانفرادية ، وجدنا أنفسنا في قاعات غاصة بالمساجين ، وجدنا أنفسنا في تقرفص تام، لا مجال للنوم ...)) [16].

فالنص يحمل في دلالاته إجابات عن أسئلة عدة ، تتعلق بالفضاء السجن ، إذ إن هذا النص يوضح أن عدد المعتقلين والمساجين في زيادة مستمرة ، والسجين ليس مصادرا بحريته فقط ، بل أن حقوقه أيضا في مكان ملائم مصادرة أيضا .

إن ما يميز هذه الرواية يكمن في نقطة التحول السردي ، ذلك أن الرواية الأولى/ **أولاد اليهودية** حققت حضورها سردا وواقعا من خلال الراوي العليم الذي ينظر إلى الأمور من زوايا مختلفة وينقلها إلى القارئ من زاوية خارجية ، يكون فيها ضمير الغائب الضمير الفاعل

---

[14]. الرواية ، 194 - 195 .
[15]. خطاب الرواية النسوية العربية المعاصرة،330 .
[16]. الرواية ، 201.

والمتحرك والمهيمن ، يصف الخارج أكثر مما يصف الداخل ، بمعنى انه معني بالقشور الخارجية لهذا الفضاء .

أما رواية (**بعل الغجرية**) فإنها تستجيب لمتطلبات السرد الذاتي ، وحضور الأنا هنا حضور طاغ ومهمين وفاعل ، يترك الراوي موقعه السردي لتتحرك الشخصيات وتفصح عن نفسها بإدارة دفة الحدث ، والإعلان السردي إنما يتم برمجته من خلال الشخصيات لا من خلال الراوي .

بمعنى أننا أمام خطابين مختلفين أسلوبا متفقين مضمونا ، فمضمون هذين الخطابين يكشف عن ثيمة السجن ويتحقق مستواها الفكري والأيديولوجي من خلال تعامل الراوي مع هذا الفضاء أولا ، ومن خلال صراع الشخصيات المتواجدة في محيطه ثانيا .

واختلاف الأسلوب الحكائي هو الذي يشير صراحة إلى اختلاف هذين الخطابين ، إلا أنهما يسعيان إلى التأثير الفعلي في المروي له بوصفه كائنا نصيا يقابل الراوي ، وفي القارئ الذي يتعاطف هو الآخر مع الإرسالية النصية الموجهة إليه .

ومن الخصائص الأخرى التي يمكن أن نلمحها بوضوح أن السجن يشكل ((عقبة كأداء في حركة الزمن وسكونه؛ وكأن الزمن يتوقف؛ لأن حركة الشخوص تتلاشى بفعل الانفصال الكائن بين السجناء والعالم الآخر الذي يعج بالحركة والتغيير.)) [17] ، مما يعرقل حركة الشخصيات وبالتالي سيؤثر على أفكارها ويشتتها .

[17] البنية السيميائي لخطاب ، 140.

المصا/ر والمرا#.:

1. الاغتراب والمقاومة في الرواية العربية في فلسطين والأردن ، حسن عليان ، وزارة الثقافة ، عمان ، 2005.
2. أولاد اليهودية ، تحسين كرمياني ، ط1، دار تموز– دار رند ، دمشق ، 2011 .
3. بعل الغجرية ، تحسين كرمياني ، دار كلمة ، مصر ، 2010 .
4. البناء الفني في الرواية العربية في العراق– الوصف وبناء المكان ، شجاع العاني ، ط1 ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، 2000 .
5. بنية الشكل الروائي ، حسن بحراوي ، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت ، 1990.
6. التحليل السيميائي للخطاب – قراءة في حكايات كليلة ودمنة لابن المقفع، ناصر شاكر الاسدي، ط1، دار السياب–لندن– دار اليقظة الفكرية – سوريا ، 2009 .
7. جماليات المكان ، مجموعة باحثين ، ط2، عيون المقالات ، دار قرطبة، 1988 .
8. خطاب الرواية النسوية العربية المعاصرة– ثيمات وتقنيات، رفقة محمد دودين ، منشورات أمانة عمان الكبرى، عمان ، 2007 .
9. مرايا الرواية،عادل فريجات، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000.

الفوبيا الجمعية وسخرية الأقدار
دراسة في رهاب الشخصية الروائية
. (أولاد اليهودية) لتحسين كرمياني أنموذجًا .

د. سالم نجم عبد الله
كلية التربية الأساسية/جامعة الموصل

قبل الطوفان :

لابد من التنويه أولاً إلى أن دراستنا هذه قائمة على المنهج النفسي ،على أن لا يفهم منها أن مسار البحث يربط بين شخصية الكاتب وعمله ،بل أننا قاربنا التفسير النفسي من سلوك الشخصيات الروائية (الكارتونية) _على حد تعبير (بارت) – مع إقرارنا بأن هذا (السلوك الروائي) ما هو إلا صدى عن السلوك الإنساني ،وهذا يعني أن تطبيق المنهج سيقوم على تحليل العمل الأدبي نفسه بعيداً عن شخصية المبدع الإنسانية ،فهي معالجة إكلينيكية لشخصيات عُصابية.

مدخل:

الفوبيا (PHOBIA) أو الرُهاب مصطلح عَرّفه علماء النفس بأنه مرض نفسي يتمثل بالخوف الشديد والمتواصل من مواقف أو نشاطات أو أجسام معينة أو أشخاص ، وهذا يؤدي إلى شعور المصاب به بالقلق أو الضجر ويتنوع ما بين الرهاب البسيط كالخوف من العناكب أو من الحيوانات أو المرتفعات ، ونوع آخر يعرف برهاب الخلاء ،إذ يتخوف المصاب من الأماكن العامة المفتوحة والأماكن المزدحمة مما يجعله حبيس البيت ،أما الثالث فهو الرهاب الاجتماعي،

إذ يخشى المصاب الظهور أمام الجموع كي لا يشعر بالإحراج أو التلكؤ في السلوك والتصرف، وقد حُددت أعراض الفوبيا بشكل عام بالخفقان السريع في دقات القلب والتقلب في المعدة مما يؤدي إلى الغثيان والتقيؤ فضلا عن الاضطرابات الهضمية التي تؤدي إلى كثرة التبول والشعور بالاختناق والتعرق وما إلى ذلك من أعراض[18]

وأما الفوبيا الروائية فتعني مجموعة العوامل والأسباب التي جعلت الشخصيات الروائية تتصرف بسلوك ينطوي على حالات الذُهان والعُصاب وحالات القلق والخوف والازدواجية في السلوك مما يجعلها منقادة إلى حالتها النفسية المتأزمة ،وأن هناك أسبابا جعلتها تتصرف على هذا النحو ،ومن ثَمَّ تشرعن تصرفاتها وتجد لها الأعذار ، كما تعني أيضا عدم ترابط الأحداث السردية وتقطع أوصاله على نحو يشعرنا بأن شيئا ما سيحدث ،إذ يحيل الراوي سرده إلى مجموعة مقطعات مفككة أقرب ما تكون إلى الهذيان ، يدرك القارئ أنه أمام مستوى سردي مرتبك إلى الحد الذي يثير الريبة والتوجس ، وهذا البناء جزء من عملية الإيهام السردي الروائي ، إذ يقدم الراوي الحكاية بطريقة مغلفة بالخوف والقلق مما يجعله يمازج بين بنية الحكاية وبنية السرد وإن ثيمة الخوف الحكائية قد بدت واضحة في ارتباك الراوي وعدم قدرته على البدء بصورة منطقية ، إذ يظهر الراوي _الذي بدا قلقاً أيضا_ باستحضار شخصياته على وفق هذا المعيار وكان راوياً مساوياً لشخصياته في علمه بالأحداث ،لكنه رسم المشاهد الروائية بمنظار الخوف من كل شيء بدءاً بالظواهر الطبيعية وانتهاءً بردهات المستشفيات ومشارط الأطباء.

تزخر ***رواية (أولاد اليهودية)*** [19] بالعديد من الشخصيات المركبة التي تحمل في ثناياها هاجس الخوف الاجتماعي وتتعدد مستويات ذلك الرهاب لكنها تصدر عن معين واحد يتمثل بمجموعة (تابوات) لها مرجعيات مختلفة متضادة ومتشابكة ، تبدو متباينة أحياناً لكنها لا تفتأ أن تغدو واحدة ، وقد شكلت كل شخصية محوراً نفسياً يمكننا أن نرجع دوافعه المرضية إلى عقدة

[18] - ينظر :الفوبيا .عن الموقع الالكتروني:www.ar.wikpedia.org\wiki، وينظر ، أصول الطب النفساني، د.فخري الدباغ ،مؤسسة دار الكتب،جامعة الموصل ط2 1977: 120-122

[19] - أولاد اليهودية ،تحسين كرمياني ، الرواية الحائزة على المرتبة الثانية في مسابقة الكلمة الثقافية . مصر (جائزة نجيب محفوظ) الدورة الثانية 2010 الصادرة عن دار تموز ودار رند - دمشق

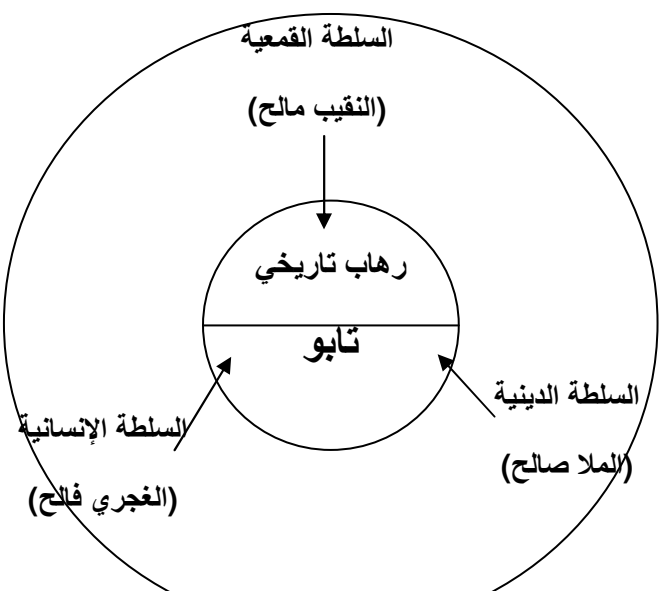
الخوف من الماضي ومحاولة التخلص منه أو نسيانه على الأقل ،لكن لكل شخصية طرائقها التي نشأت عليها ومن ثَمَّ عبرت بكيفية معينة تلائم تلك النشأة.

ترتكز الرواية على ***ثلاثة محاور*** خاضعة لسلطات متعددة ،فجاءت السلطة القمعية التي تسترت بقوة القانون لتبرز من خلفها شخصية ***(النقيب مالح)*** ،ثم السلطة الدينية وكانت ممثلة بشخصية رجل الدين ***(الملا صالح)***، وتقابل تلك السلطتين السابقتين السلطة الإنسانية ممثلة بشخصية ***(الغجري فالح)*** ،إذ مثلت الجانب الإنساني أو جدلية (الدين/الدنيا) الذي يناقض السلطة الدينية ويتحالف / يخضع أحيانا مع السلطة القمعية .

هذه الشخصيات الثلاث شكلت رهابا جمعيا ،وهي صورة واحدة وإن بدت متضادة ، صورة بذرتها واحدة خارجة من رحم واحد ،ثلاثة أخوة فرقتهما الأقدار لتجمعهما مرة أخرى في مقبرة واحدة.

شكلت بؤرة الرواية (الرهاب الجمعي) هذه الشخصيات الثلاثة وجعلتها تخضع لعامل النقص الذي كان بنيتها الأساس ،ومن ثَمَّ كانت خاضعة لعامل الخوف الذي له مرجعية واحدة وهو الرهاب التاريخي المرتبط بالذاكرة الجماعية ويقترن بحكايات قديمة تحمل في طياتها الخوف والقداسة ،الخوف من الطبيعة ومن الحيوانات ومن الأمكنة ،ثم الخوف من السلطة القمعية التي تذكّر دوما بسطوتها، ثم تأتي السلطتين الدينية والإنسانية لتشكل محورين متضادين تجعل الثانية خاضعة للأولى بحكم الفطرة ورسوخ الدين في الضمير الإنساني وتتماهى تلك السلطات لتولد مجموعة تابوات يخضع لها الجميع. ويمكننا أن نتمثل ذلك بالترسيمة الآتية:

فوبيا



الرهاب *التاريخي*:

الطوفان/الأسطورة/الموت

يمثل هذا الرهاب العامل الأساسي في تحريك الأحداث ويعد بنية الخوف أو نواته ،فهو عامل القلق لجميع السلطات ، ويكون السبب في زرع الفزع في قلوبهم،إذ أن لكل حدث حاضر قصة مشابهة له حدثت في الماضي وولدت نفسية مهزومة ترتجف بمجرد ظهور أشراطه ،لاسيما مع وجود عوامل مضافة بايولوجية تتمثل بالاستعداد الفطري للإنسان للخوف من المجهول ومن الظواهر التي يعجز عن فك طلاسمها ....

" حدث ذلك ...بعدما دكت السماء بلدة (جلبلاء) بمطر استثنائي غير مسبوق " [20] بهذه العبارة استهل الراوي قَصّه ،فمنذ بدء الحكاية كانت الأمطار_ رمز الخير في كل الذاكرات الإنسانية_ تستحيل لعنة تدك النفس الإنسانية مع بدء العام الجديد ،فالقلق الروائي بادٍ على الراوي الذي كان الحلقة الأولى من حلقات الهذيان السردي ،مجموعة مشاهد مروعة غير مترابطة تشيء بالموت القادم ،سيول جارفة تأخذ معها دعوات الفقراء والمساكين ،شرارات نارية مصحوبة بفرقعات ،غضب الطبيعة لا ينتهي ،مشهد بانورامي مصحوب بأصوات الطبيعة الغاضبة ومغلف بالذكريات الأليمة عن الطوفان الذي سيدمر كل شيء ،الذاكرة الجمعية استعادت الماضي السحيق والحكايات المنسوجة من أفواه العجائز عن غضب الرب على عباده ،بؤرة قديمة شكلت مرجعاً ذهانياً ،فبعد قحط وبرد لأيام ثلاثة متتالية انتقمت الطبيعة من يوتوبيا مدينة خانقة(جلبلاء) وسلسلة جبال عقيمة (حيران) ونهر أعمى (دلبلاء)،بداية درامية عنيفة أشبه بالصدمة المروعة لتبدأ الفوضى الخلاقة ،الفوضى الهذيانية التي تنم عن اضطراب الراوي/المتكلم في سرده الذي تقع عليه مهمة شائكة بين حيرته في اجتراء الماضي السحيق للبلدة ومحاولته التشبث برهان الحاضر . الماضي/ الموت يشكل الثيمة الرئيسة للاستهلال ***:"مطر غزير لم يهطل منذ سنوات طويلة ،رغم توسلات لسانية لم نتقطع تطلقها أفواه فلاحين بائسين***

[20] - رواية(أولاد اليهودية)،تحسين كرمياني ، دار تموز ودار رند – دمشق ط1 ،2011 :5

وأدعية تواصلت صعودًا عبر أكف مبسوطة ....قبل أن تقرقع معدة السماء ،تضرب الحديد بالحديد ،بروق مرعشة تومض، شرارات نارية تتبع شرارات ساطعة تتناثر وتضمحل ،تاركة بالونات الحسرات تتدفق متحدة ..سيول مائية غاضبة..." [21] .

صورة قاتمة لبلدة (جلبلاء) تحيل إلى أسماء أماكن غولية مغلفة بأسطرة غائرة في القدم ،فهي (جل البلاء) وهي الشر المستطير الذي يرتكز على أمكنة مغلقة متطرفة ،أرضية مستعدة فطرياً وتاريخيا لتقبل أحداث عنيفة تدور رحاها في فضائها المحصور في آخر العالم تحرسه أكوام ترابية حمراء هي سلسلة جبال (حيران) الذي حرفته الذاكرة الجمعية لسكان البلدة ولا يعرفون لمَ أطلقت عليه هذه التسمية ،***" حيران اسم حرّف من لدن ألسنة قالت بحقها ما تستحق ، عشوائية ، أكوام ترابية قذفتها الطبيعة يوم التكوين بلا منفعة بشرية ،جبال ترابها أحمر، جربته أيدي نساء البلدة ،أردن عمل تنانير طينية ، تشققت قبل أن تمسها ألسنة النار"*** [22] . ويمثل النهر في المخيلة الروائية والإنسانية: العطاء ،الحب، والخير، وقبل ذلك الانتماء ،أما نهر (دلبلاء) فهو شاهد صامت قافر ، يبلع تراكمات البلدة وخوفها الأزلي ،يخفي كل الآثار ويطمس الحقائق وهو شاهد على قطع الرؤوس وتفسخ الجثث،لكنه يبقى في صمته الأبدي، وترافقه وديان المدينة العقيمة إلا من الأشواك وبقايا الإنسان،***" تلك الوديان تغدو أوان الشتاء تحديداً ،غير العاطلة منها ،مسارات ممتازة لماء متراكم ينحدر بشكل مهول ، تجد (وادي الشوك) كما يحلو لبعض الناس تسميته ،أرض أشواك وعاقول ،لاشيء ينبت في ربوعها ،ذلك الوادي يصير مسلكاً ممتازاً للسيول الزاحفة ،مكان ممر وحيد ،يفضي بيسر ،بلا عوارض طبيعية أو بشرية إلى نهر البلدة (دلبلاء) "*** [23]

بهذه الصورة الشبحية المسكونة بالفناء يقدم لنا الراوي وصفاً مكانياً قاتماً فيه رهاب الماضي وعُصاب الحاضر ،فيه الحكايات القديمة المغلفة بعبق الأساطير التي تجد تفسيراً لكل الخوارق الطبيعية التي لم يستطع عقل الإنسان أن يفسرها فخلق حكايات توارثتها الأجيال وأصبحت بعد ذلك حقائق أثيرة عبر الأزمنة ، فالأسطورة دالة زمانية تذكرنا دائما بتكرار أحداثها،

---

[21] -م .ن :6

[22] - م.ن: 6

[23] - الرواية: 7

ذلك العود الأبدي الحاضر دوما في الذاكرة[24] ،حكايات قديمة تنقلها الألسن وتغلفها بطابع ديني لتنثر القدسية عليها وتربطها ببدء الخليقة في أيامها السبعة ، "***تقول الحكاية: قبل أربعة وعشرين سنة فاض النهر،غرقت بيوتات ،صعد الناس إلى الجبال لأيام سبعة ،.....يستذكرون الحكايات ،ما جرى لأجدادهم القريبين مات خلق كثير خنقا .....أصوات تتداخل ،والناس سكارى وحيارى تهيّئ نفسها لمحاسبة تاريخية جديدة"***[25] . إنَّ توظيف الراوي للأسطورة هنا لم يكن لبيان مرجعيات الحوادث أو انتسابها إلى ذاكرة التاريخ بقدر ما كان التوظيف للكشف عن رواسب النفس الإنسانية وتعريتها وإفراغها من غلافها التعسفي الذي تتستر به.

تمثل الذاكرة رهاباً تاريخياً يتبلور بحلقات عدة لتشكل كلها فزعاً ماضوياً ،فكل ظاهرة آنية تحدث في البلدة لها مرجعياتها الأليمة المغلفة بحكايات مؤسطرة، ***وتتمثل بـ:***

**** فوبيا الحيوانات:***

ينتمي هذا النوع إلى (الرهاب البسيط)[26]، فالخوف هنا ناتج عن حدث قديم أو تجربة حدثت في أيام الطفولة ، فالطفل الخائف من قطة بيضاء خدشته قد يخاف بعدها من جميع القطط أو من اللون الأبيض تحديداً [27] ، وعند مهاجمة الكلاب بلدة (جلبلاء) ونباحهم المستمر شكل ذلك هلعاً للأهالي برغم ما يشكل ذلك الحيوان من تآلف مع الإنسان ،لكن ذلك الرهاب ارتبط بذكريات مجسمة ظلت ماثلة في الأذهان " ***استفاقت الناس... نباح بدأ مع الضياء الأول للفجر وصفوه فيما بعد بـ(هدير الكلاب) ظل يتموج مع كل ريح مهما كانت درجة شدته،نباح يسكن الصدغين ،يخثر العينين،يلقي الأجساد أسيرة..."***[28] . ارتبط هذا الخوف من الحيوانات بحكاية قديمة _لا ينسبها الراوي لأحد _ عن هجوم سابق لذئاب فتاكة جائعة ،لذلك جسّمت المخيلة صورة الكلب وجعلته ذئباً عاد من جديد، لاسيما مع وجود الأصوات (العواء) الذي شكل فزعاً آخر " ***ذئاب داهمت البلدة ذات زمن ،حكاية سمعوها من الأجداد ،عرفوا***

---

[24] -ينظر، مضمون الأسطورة في الفكر العربي ،د. خليل أحمد خليل ،دار الطليعة،بيروت،ط2 1980 :12

[25] - الرواية:11

[26] - ينظر :الفوبيا .عن الموقع الالكتروني:www.ar.wikpedia.org\wiki

[27] - ينظر،أصول الطب النفساني، مصدر سابق: 120

[28] - الرواية:50

حصول مجاعة كبيرة في بلدان الجوار ،دفعت الذئاب تهيج بحثا عن أرزاقها، وصلت ليلً البلدة،عوت بشكل غير وارد ، اجتاحت قبيل الفجر بقليل بيوت تملك أغنام ،أبقار ،دجاج ،أخذت كل ما موجود ،تركت قتلى ،خراب ،من يومها بدأت البيوت تسّيج نفسها بالحجر خشية مداهمات تالية" [29]

***** فوبيا الإشاعات:**

تمثل الإشاعات بأنواعها كافة رهاباً جمعياً لاسيما المتعلقة بالأمراض والجراثيم التي تثير الهلع لدى أهالي البلدة وهي جزء من الحرب النفسية التي تمارسها السلطة القمعية للسيطرة على أهالي البلدة ومن ثَمَّ إخضاعها ،كما تستخدمها أيضا لتعبئة الرأي العام ضد الدولة التي تحاربها وتجد لذلك صدى واسعاً عبر تناقل الأهالي لتلك الشائعة وتضخيمها لتبث الفزع في البلدة لاسيما في ظل نفسية منكسرة مقهورة تعاني اقتصادياً وثقافياً من قصور واضح وتخلف بحيث تصبح الإشاعة غولاً فتاكاً يضرب بجناحيه تلك العقول العصابية ، ***" تنامت شائعة في البلدة ،قيل إنها إشاعة مستوردة نثرها رجل غريب ،تقول تلك الشائعة :عصابات مافيا تصنع جراثيم فتاكة ،تنشرها عبر وسائلهم الشيطانية ،في بلدان غنية بالنفط والمشاكل ، مع الرياح ،داخل الأغذية المعلبة ،مع الأمطار ،كي تبيع مضادات لها ،مهيأة تم صناعتها سلفا "*** [30] . وتُستغل الشائعات أيضا في الكشف عن الجانب الأخلاقي للعدو وتجريده من إنسانيته ،وبذلك تضمن الخضوع الجماهيري لها وتجعلهم يدافعون عن قضية إنسانية أخلاقية بعيداً عن المكاسب العسكرية أو السياسية لأنَّ عدوهم لا يستهدف إلا البشرية ويعمل على فنائها ،***" في البلدة شاعت شائعة ،العدو ألقى على الناس جراثيم إبادة جماعية،.....الحكومات الحديثة تخاف على إنسانها ، ... وجدت سبل حديثة لقتل العدو بشكل مريح ، ....تقوم طائرات خاصة برش مساحيق طيبة المذاق من الفضاء على جيش عدو متأهب لهجوم مباغت ،جيش العدو يشعر بخدر الجسد ،...الكل ينام ،لا احد يصحو من تلك (الرقدة الكيماوية) "***[31].

---

[29] - م.ن: 56
[30] - م.ن: 169
[31] -م .ن: 187-188

***** فوبيا المكان:**

يمثل المكان أحد العوامل المهمة في توفير الحماية والأمن لقاطنيه ،إلا أن تحوّله من حالة الأمن إلى حالة الرعب يشكل انعطافاً جذرياً،لاسيما إذا ارتبط *ذلك بالرهاب منه* في الأماكن العالية أو المظلمة أو الخلاء أو إذا سكنته بعض الحيوانات الضارية . وتظهر وحشية المكان أكثر إذا اقترن بذكريات أليمة كأن يكون معتقلا أو جرت فيه معارك ضارية وسقط فيه قتلى ، كما تقترن فوبيا المكان من جغرافيته أحيانا فالأماكن الضيقة أو ذات الألوان الداكنة أو الكهوف الصخرية تشكل رهابا مضافا وكابوسا ثقيلا ،كما تشكل الأماكن المفتوحة أيضا فزعاً إذا اقترنت بتلك العوامل فتستحيل أمكنة غولية جاثمة تدك النفس الإنسانية على الرغم من فسحتها الجغرافية وفضائها المفتوح ، وكل ذلك يؤدي إلى الخوف الشديد فيشعر ساكن ذلك المكان " باضطراب عام ،ويعمل الجهاز العصبي الذاتي بشدة ،فيضيق الصدر ويحل الشعور بالاختناق ويزداد الخفقان والتعرق الشديد والوهن العضلي والآلام في الأحشاء" [32].يشير الراوي إلى خاصية الأمكنة في بلدة (جلبلاء) ويحولها إلى يوتوبيا غريبة ، فأرضها متمردة ووديانها مهملة تسكنها الأخاديد المملوءة بالأوساخ التي تنقلها إليها الرياح الدائمية،أما جبالها ،***"ترابها أحمر ،جربته أيدي نساء البلدة ،أردن عمل تنانير طينية ،تشققت قبل أن تمسها ألسنة النار. جاءت أيدي ماهرة رغبت أن تصنع من تراب الجبل مادة (الجص) ،لم يدم الطلاء طويلا على جدران المنازل ،تناثر إلى رذاذ أبيض ،خانق وحريف ،قبل أن يتم نهائيا صرف النظر عن سلسلة جبال تراكمت نائمة منذ فجر التاريخ ،اعتبروها جثثاً ستتفسخ بمرور الأمطار"[33] .***

كما يمثل الخوف من المكان المغلق نموذجا آخر للحالة النفسية السيئة التي تحياها الشخصية ،ومثلت أحدى غرف العزل في المستشفى التي رقد فيها(الغجري فالح) كابوسا ينفخ الرعب فيه ويحيل الغرفة قبراً بارداً، " ***في العاصمة أدخلوه إلى رواق طويل،قاده شخص يرتدي ملابس بيضاء ،أدخله ردهة،فتح باباً حديدياً أدخله ،وجد الرجل النحيف نفسه في غرفة صغيرة***

[32] - ينظر ، أصول الطب النفساني، مصدر سابق:12
[33] - الرواية :6

،أغلق الباب عليه ،تقدم من الباب ، في فتحة صغيرة ،في مستطيل بحجم علبة سجائر ،نحت عينيه ،أراد تفسيراً لحالته ،متوقعاً هجوماً آخر وشيك الوقوع منه " [34] .

في هذا المكان القاتم الغارق بظلمات الطوفان بعد قحط كبير تجاوز سنواته التسع يجمع القدر ثلاث شخصيات متضادة/متصالحة ،يُظهرها الراوي بصورة تبدو عفوية وغير منسقة بل تبدو كأنها شخصيات هامشية لا فاعلية لها ،لكنها لعبة سردية إيهامية تنثر بصمت الشخصيات وتلقي بها بعد ذلك في خضم الأحداث ليكشف القارئ أنها بؤرة الصراع ،تمثل تلك الشخصيات ثلاث سلطات تشكل فوبيا جماعية مركبة وتتبادل الأدوار مع بعضها ،فهي تارة تنشر الخوف ،وتكون ضحية له تارة أخرى، خوفها يبدأ أولاً من نفسها ومن بقية السلطات المترافقة معها :

أولا: السلطة القمعية/القانون

يمثل (النقيب مالح) هذه السلطة ، شخصية عصابية مصابة بعقدة مركبة تظهر في سلوكها وعلاقاتها مع الآخر،ومتسلحة في الوقت ذاته بسلطة القانون العسكري الصارم ، تنشر الخوف حولها ،تمارس القمع بأنواعه كافة ،عمياء في إطاعتها للأوامر الفوقية ،تحمل مركبات نقص عديدة تجعلها فاقدة لإنسانيتها ،يمثل مملكة الخوف في بلدة (جلبلاء) يقدمه الراوي نموذجاً سيئاً متناقضاً يحمل ثنائيات التضاد التي تجعله مصاباً بالانفصام لاسيما في الأوقات التي يخلو بها مع نفسه،يحمل اسمه رمزية واضحة فـ(مالح) يمثل بعدا سلطويا وفساداً سياسياً أفسدت ملوحته أرض جلبلاء ، ومن الواضح أن استخدام الرمز له دلالة تفسيرية _كما يرى فرويد_ ،إذ يفسر العمل الأدبي بإطلاقه على شيء منظور ليعطي للعقل صورة التماثل لشيء غير مرئي وفهمه قائم على تداعي هذين الشيئين[35]،وظيفة (مالح) الأمنية مكنته من بث سلطته وكان يمثل الحلقة الأخيرة من حلقات ذعر أكبر متمثلا بالسلطة الفوقية ،لذلك كان أهالي البلدة يخشونه ،تلك الشخصية كانت محكومة برواسب الماضي ورواسب الطفولة ونظرة المجتمع إليها ، فـ(مالح) أبن لقيط لا يعرف له منبع ،وهذه العقدة كانت الدافع الأول لسلوكه العنيف ،فشعوره بالنقص وفقدان

---

[34] -م . ن :180

[35] - ينظر ،المذاهب النقدية –دراسة وتطبيق-د. عمر الطالب،دار الكتب للطباعة والنشر،1993: 135

الأسرة كان يمثل الضياع الأكبر وقد حاول أن يعطي صورة أخرى لذاته المتكسرة المشحونة بذكريات الماضي الأليمة ،صورة القوي المغرور بنفسه الذي يشبع رغباته ونرجسيته بخضوع الآخر له ، وفي حقيقة الأمر أن دونيته والشك في نسبه هما المحركان الأساسيان لعُصابه ،ويرى (الفرد أدلر) صاحب مدرسة علم النفس الفرويدي أن الشعور بالنقص هو السبب الرئيسي في حدوث العُصاب فيحاول أن يبرز ويتعالى ويسيطر على الآخر[36] ، فشخصية (مالح) تحب غريزة الظهور والسيطرة والرغبات اللاشعورية بحكم الطابع البايولوجي الوراثي ،" ***ذهب الملا (صالح) إلى النقيب (مالح) وجده يجلس على كرسي أمام البناية المركزية التي تتربع صدر السوق ،لم يقم الرجل العسكري من كرسيه ،كان يتمتع بطبع سيادي ،دائماً ينظر إلى الناس رعايا تحت وصايته"***[37] .فهذا التصرف هو جزء من مجموعة رغبات مكبوتة (لبيدو)- على حد تعبير (فرويد)- قد تتجه إلى الآخرين لتحمل العدوانية ،أو من الممكن أن ترتد الى الذات فيغرق الفرد في حب نفسه وهو ما نطلق عليه بالنرجسية(narcosismc)[38] .

كما تميل شخصية (مالح) إلى صفة التلذذ بعذاب الآخرين لتغطّي بتلك الصفة نقيصةً أخرى ،فهو بانتقامه وتلذذه بعذاب الآخر إنما يعبر عن انتقامه من المجموع ومن نفسه أيضاً ويحصل بعد ذلك على الشعور بالراحة ،وأحد عوامل الإشباع الغريزي إيذاء الآخر والتمتع بهذا العذاب إلى الحد الذي ينتج عنه نوع من التنفيس وإطلاق المكبوت الذي كان يربك جهازه العصبي ويؤثر في سلوكه ويجعله لاعبا أساسيا في المنطقة المحرمة ، وهو ما يطلق عليه فرويد بـ (السادية sadisme)[39] ، " ***اندفعت المركبات مرتبكة رافعة أصوات صريخها باتجاه منازل تلك الفئة التي كانت متواجدة في فناء الجامع ...وجدت المنازل مهجورة ،ليس بوسعهم العودة من دون غنيمة ... نقلوا عشرين شابا ملتحيا ،زجّوهم داخل زنزانة ،تقدم نفس الشرطي الذي تلقى الأوامر ،وقف أمام النقيب بشيء من الفخر قبل أن يتكلم قال النقيب :- حسنا***

---

[36] - ينظر، التحليل النفسي والفرودية الجديدة ،فاليري ليبين ، تر:نزار عيون السود،دار الوثبة ،دمشق 13-14

[37] -الرواية:15-16

[38] - ينظر،الشخصية في ضوء التحليل النفسي،فيصل عباس‌شدار المسيرة ،بيروت 1982: 10

[39] -م .ن :10

فعلتم ،كنت أتوقع عودتكم بقرابين تسلية ....بعد مرور أسبوعين على احتجازهم في احتفال تعذيبي غير معلن اشرف على حلاقة وجوههم نتفاً وسط صرخات واستغاثات"[40] .

وتبدو دونيّة (مالح) وسادّيتها أكثر حين يمثل بجثث ضحاياه في احتفاليـة صاخبة " ***تراشقت البنادق ، سقطت الأجساد الستة، سحلوهم بمركبة مسلحة داخل الازقة ،تمزقت أجسادهم إلى قديد لحم مبعثر شبعت منه قطط البلدة ودجاجاتها"[41]*** ،كما يمارس (مالح) الترويع بشقَّيه الفردي والجماعي ، وهي سلطة أخرى ووسيلة قمعية تشي بقوة إلى التأزم النفسي واحتقار الآخر ،صورة باطنية لإرهاب مسجونيه ،فقد مارس الترويع الفردي ضد (الملا صالح) وإحدى نساء البلدة بعد أن اغتال أحد أطفالها ،ثم قتلها بعد ذلك. أما الترويع الجماعي فقد كان جزءاً من سلطته القمعية وتتم عبر شن الحرب النفسية ، فيستخدم مكبرات الصوت وصفارات الإنذار وحظر التجوال ليبسط سلطته ، " ***(حظر تجول) جديد ،من غير بوادر أولية في البلدة ،عيون تترامق ، آذان تبحث عن سبب منع خروج الناس من البيوت"[42]*** ، ويتخذ الترويع شكلا آخر أكثر قساوة ، إذ يمارس (مالح) هوايته التلذذية بإلقاء رؤوس بشرية مقطوعة على سجنائه لبثِّ الرعب فيهم وإخضاعهم، " ***نقلوا الرأس في كرتون ورقي إلى النقيب (مالح) لم يهتز له عصب ....أمر بوضعه في كيس نايلون ونقله ليلا لإلقائه في النهر ، قام حارسه الشخصي بما أمر به سيده ،تقدم من الباب ،قبل خروجه ناداه النقيب ،استدار ثم تقدم منه،همس : ضعه بين المسجونين حين يأتي الليل ..."[43]*** .

ويمثل***(العُري)*** أحد وسائل سلطة القمع ،وهو تعذيب نفسي شديد يحطم تقاليد الضحية وأعرافها ويُعد مساساً صارخاً بالذات الإنسانية ، وفي حقيقة الأمر إن شخصية (مالح) هي العارية ،فهو بلا غطاء أسري أو مجتمعي ،يجد نفسه وحيداً ليس له أصدقاء في البلدة ، ويلمح الراوي إلى شخصية (مالح) العارية عبر سلسلة إجراءات سردية تفصح عن شخصيته المهزوزة من الداخل التي تستند في سلطتها إلى قوة القانون وأزيز الرصاص ،" ***قبل انهيال همساتهم***

---

[40] - الرواية: 30-31
[41] -م.ن: 62
[42] - الرواية: 54
[43] - م.ن : 49

كهطول الحالوب على طاولة النقيب (مالح) عبر نافذة غرفته التي لا يغلقها أبدا لسبب وجيه جدا ،كون نوافذ دائرته بلا زجاج "[44] ، وتبدو شخصية (مالح)أكثر عرياً عندما يلقي بامرأة بعد تعريتها في سجن الرجال عقاباً لها ،ويشكل هذا تحدياً للأعراف والتقاليد الدينية لاسيما في بلدة مثل (جلبلاء) تُعد المرأة فيها من التابوات التي يمنع ظهورها بين الرجال وبذلك يدخل دائرة التأزم الهستيري وتظهر دونيته، ***" صاح بصوت خشن على حراسه، وصل شرطيان : قال لهما : ضعوها عارية بين الرجال، لم تتمالك المرأة نفسها أطلق صراخها ، الشرطيان واصلا سحلها وهما يمزقان ثيابها ،صاح من جديد حراسه ،دخل الشرطيان وقفا أمامه ،قال لهما : هاتوها ،خرج الشرطيان ، ردحاً من الزمن ،عادا واجمين تمتم أحدهما : سيدي ماتت ،...فاضت روحها بين الرجال. أشار لهما فخرجا ،جلس ينقر بسبابته الطاولة في محاولة مرتبكة لنسيان ما جرى"***[45] .

هذه الصورة البشعة لشخصية (مالح) الموسومة بالجريمة والسادّية والتعذيب النفسي ما هي إلا صدى لفقدان الرابط الاجتماعي والأسري لديه وسرعان ما تتساقط ويظهر الوجه الآخر لها ،الوجه الضعيف الخائر القوى فـ(مالح) يمثل أحد صور المجتمع الذي ينظر بريبة وتوجس إلى اللقيط ، فمن خلال الاسترجاع الزمني تتكشف شخصيته الوضيعة ويتذكرها (مالح) وهو طريح المرض المفاجئ الذي عزله عن وظيفته وسلطته ،إذ أراد أن يخطب (وداد) تلك الفتاة التي أحبها ،لكنه صعق عندما عرف حقيقة نسبه ، ***" في تلك الليلة عرف الحقيقة كلها ،صارحه والد (وداد) بكل شيء ،عرف منه ،لا أب له ، لا أم له، أبن عائلة غير موجودة على جغرافية الأرض ،وربما بين أروقة الزمن أيضا ، لابد أن رجلًا ما قذفه ذات شهوة حرام في رحم امرأة عاقة ،لابد تلك المرأة عانت المخاض ،قذفته إلى سفينة الشقاء ليواجه أعاصير الحياة بمجداف اليتم... وجده الرجل _كما أسر له سيرته _ذات صباح مرمي في بقعة عشبية"***[46]، وهو بهذا يحاول أن يغطي مركب النقص الذي سكنه منذ الطفولة فسعى لإثبات وجوده ،فحرمانه من الجو الأسري أدى به إلى ذلك الإحساس بالنقص ودفعه هذا إلى التعويض المبالغ فيه ،

---

[44] - م . ن: 57
[45] -م.ن : 25-26
[46] - الرواية : 130

ويعزو (أدلر) أسباب النقص في شخصية الإنسان إلى الأسباب العضوية أو الوظيفية أو التي تنجم عن التربية الفاسدة أو وضعية اجتماعية مريبة[47]، وهذا ما جعل (النقيب مالح) يلجأ إلى بناء سلطة ذاتية تحميه من العار الذي لحقه من نفسه ومجتمعه فعوض بمنصبه العسكري ضعفه لاسيما ذلك المنصب الذي يحمل في طياته العنف والسيطرة على الآخر بحكم السلطة التي يحملها بعيداً عن أي ارتقاء علمي أو ذكائي .

إن التشكيل النفسي لشخصية (مالح) كان مرتبطا بمرجعيات النشأة الأولى ومرتبطاً بحاضرها من جهة أخرى ،فقد وجدت لها حاضناً يخفي عيوبها ،وتمثل ذلك بالحاضن السلطوي العسكري ،لكن ذلك الستار الحديدي سرعان ما تهاوى وتحول إلى سلاح مضاد للشخصية ذاتها ،ومن هنا تبرز تلك العدوانية ، فقد " حرص معظم علماء النفس على تقرير أهمية السنوات الأولى من حياة الطفل في تحديد سلوكه المستقبلي،فالطفل الفاقد لحنان أبويه في طفولته المبكرة أو الذي لا يجد له علاقة عاطفية ثابتة تتخذ علاقته مع الآخر طابع السادّية أو المازوخية ،ومن ثَمَّ النزوع نحو الجريمة."[48]

الانهيار:

إذا كان الوجه الأول لشخصية (مالح) قوياً متسلطاً ،فإن الوجه الآخر له كان الحلقة الأضعف في شخصيته ،وهو الجانب الحقيقي ،فقد أزيلت العوامل التي أعطته القوة(المنصب العسكري، السلاح ، الوضع الأمني) وأبدلت بعوامل الانهزام (مرضه الخبيث، إعفاؤه من منصبه ، نفسيته المتأزمة) ، ومن هنا نجد التبرير المنطقي لثنائية القوة/الضعف وظهور النفس الإنسانية على طبيعتها بعد تجريدها من أسلحة القوة ،فقد كان طغيان الشخصية حاضراً في المخيلة السردية للراوي وكان يقدم الأدلة المتواترة على ذلك إلى أن جاءت نقطة الانحراف فبدأت الشخصية بالتلاشي وانتهت بالموت.

---

[47] -ينظر ، المذاهب النقدية -شراسة وتطبيق- ،مصدر سابق :137

[48] - الجريمة والمجتمع ،زكريا إبراهيم ،مكتبة النهضة المصرية 1958 :76

وتظهر الإشارة الأولى على انهزام شخصية (مالح) قبل إصابته بالمرض الخبيث ، إذ كان يضعف أمام قوة أخرى جابهته كثيرا ،تلك القوة هي شخصية دينية تمثل سلطة أخرى ممثلة برجل الدين (الملا صالح) فقد كان الصورة المناقضة لـ(مالح) وقد كان اللقاء الأول بينهما قبل سنوات طوال عندما كان (الأول) جندياً في معسكر الضابط (مالح) وكان يمارس العنف ضده ،" ***في ذلك الأصيل ،حتى مغرب الشمس ،تسلى الضابط (مالح) بجندي مستجد ،مرّغه في التراب ،راح يدخله الجدول المائي ،يخرجه ،يلقيه مرة تلو المرة في التراب ،قبل الغروب بدقائق أمر الحلاق بحلق رأسه (نمرة صفر) ،ألقاه في السجن ثلاثة أيام بسبب كلمة عشوائية خرجت من فمه***"[49] ، ثم يشاء القدر أن يلتقي به بعد سنين طويلة ويمارس معه الدور نفسه ،لكن (مالح) يجد نفسه أحياناً ضعيفاً ومهزوماً أمام عدوه القديم الجديد ، وهو يستغل أي موقف تسلطي ليشجع نفسه أمام خصمه ، " ***أدرك النقيب،غريمه تنازل كلياً عن قيمه الجهادية ،تخاذل لا يرغب المقاومة،فرح غمره ،حقق التعادل الشخصي لذاته واستعاد اعتباره المسلوب يوم حقق (الملا) نصراً لسانياً عليه ،يوم تركه مهزومًا رغم رهطه المسلح بالبنادق ،فهو صارع كوابيس كثيرة*** "[50] .

وكانت الحلقة الأخرى من عوامل ضعفه هي فقدانه لحبيبته (وداد) التي لم يظفر بها ، ثم جاءت الحلقة الأقوى في انهيار (مالح) ،كان المرض الذي فتك به وعزله من منصبه العسكري ،ومن هنا تبدأ الشخصية بالتفكك والتلاشي ،فقد جردها المرض من كل عوامل القوة ، بل أن رؤيتها اختلفت تماما وأصبحت سجينة للوساوس القهرية والكوابيس المزعجة ،كوابيس ضحاياها ،وقد وظف الراوي أكثر من تقنية لتعرية الشخصية ، من أهمها : الكوابيس والهلوسة، والرؤية الضبابية /البصرية للأشياء:

---

[49] -الرواية:138

[50] -م .ن : 42-43

أولا: الكوابيس والهلوسة :

وظف الراوي الكوابيس وما يرافقها من هذيان وهلوسة ناجمة عن الشعور بالذنب نتيجة أفعال ارتكبتها الشخصية ،وبقيت تطاردها أثناء مرضها واستسلامها لحقن التخدير فتغيب عن الوعي ويبدأ العقل الباطني بالتحرر والانفلات ليشكل ثقلاً مضافاً وتتبادل الأدوار مع ضحاياها ،فتغدو الضحية بعد أن كانت الجلاد ، فقد كان (مالح) يشارك في حفلات الإعدام ويطلق (رصاصة الرحمة) الأخيرة على الضحية ، وهو الآن يرى الضحايا يمارسون الدور نفسه معه ، ***" خمسة أجساد، طويلة ، نحيفة ، تبث شكوى ، واحداً واحدا هبطوا ، وقفوا إزاءه ،كل شبح مدَّيداً فيه مسدس،كل مسدس أفرغ حفنة رصاصات فيه ، وجد نفسه يتفتت، يتلاشى.... "***[51] . وتدخل الشخصية في هلوسة نتيجة التأثر العصبي الذي جعلها فاقدة لوعيها ،وهي تنشأ عندما يشعر المريض بأحاسيس وحوافز تبدو له حقيقية لكنها غير موجودة في الواقع ،فهي إحساس كاذب ناتج عن الخوف الشديد .[52]

إنَّ تلك الكوابيس هي إحدى أهم العوامل التي تجعل المريض يصاب بالرهاب من كل الأشياء الموجودة حوله ولا يستطيع التعايش معها فيصاب بالقلق والعزلة والأرق الشديد ،إذ أن غيابه المؤقت عن الوعي سيجعله ضحية كابوس ثقيل ،لذلك فإن العقل الباطني سيتغلب على مركز التفكير ،بصورة أخرى إن مخزون الماضي سيزيح رهان الحاضر وستفلت (الأنا) التي تمثل السلوك النفسي من قيد (الأنا العليا) التي تمثل الجانب الأخلاقي والاجتماعي (الجانب الرقابي) أو ما نسميه في المخيلة الشعبية بالضمير ، وقد كان (فرويد) يرى أن الأحلام وسيلة من وسائل الإشباع لرغبات الإنسان التي تكون عصية التحقيق في الواقع ،لكنه عدل عن رأيه عندما اكتشف ما يعرف بحالات (عصاب الصدمة) فهي حالات مؤلمة يصاب بها المريض فيعود إلى أحلامه ليتذكر الموقف المؤلم الذي حدث له في الواقع [53].

---

[51] - الرواية : 119

[52] - ينظر ،أصول الطب النفساني،مصدر سابق: 48

[53] - ينظر، المدخل الى نظرية النقد النفسي –سيكولوجية الصورة الشعرية في نقد العقاد (نموذجا) زين الدين المختاري_منشورات إتحاد الكتاب العرب 1998شمشق :10

وهذا ما أدى تحطيم شخصية (مالح)وانهيارها فجعلته يتعرض لمخاوف شديدة ومتكررة مما يحمله على التبول في فراشه وهي حالة مرضية مصاحبة لمخاوف الشخص من الأشياء المجهولة التي تراوده في منامه أو أثناء تعرضه لصدمة عصبية عنيفة، " ***قضى الليل كله مشدود الوثاق ،لم يعد يعرف كيف ينام ،صفعة متوسطة المدى أنهضته ، عرف ...بال على نفسه .. خجل كبير يخنقه ،رغب الموت في تلك اللحظة***"[54]

ثانيا: الرؤية الضبابية /البصرية للأشياء:

عادة ما ترى الشخصية المفزوعة أشياءً على غير طبيعتها ،أو تتخيلها عدوةً لها أو قاتلة ومن ثمّ ترى كل شيء أشباحاً تطاردها ،وهذا نوع من الوسواس القهري الذي يفتك بها ،وشخصية (النقيب مالح) وهي على سرير المرض تفقد أي إحساس بالزمان أو المكان ،ترى الأشياء مُخاتِلة هُلامية غير واضحة ، وتلك الرؤية نابعة من متراكمات قديمة مختزنة في اللاشعور الذي تحدث عنه (فرويد) ،كما تساعد الطبيعة وتقلباتها والأصوات الصادرة عنها في ضبابية الرؤية ،ويلعب الظلام الدور الكبير في إثارة الفزع ،إذ أن حجب الصورة عن العين وعدم وصولها إلى مركز العقل لتفسيرها بصريا أو صُوَرِيّاً بما يلائم طبيعتها يجعل منطقة اللاشعور تُشكل صوراً متخيلة متفاوتة بحسب مخيلة الشخصية ومخزونها القديم عن تلك الأشياء وهو ابتعاد عن مركز اللوغوس وتشويش له أو تعطيله مؤقتاً ، فتكوّن صوراً مخيفة مرعبة لتلك الشخصيات العُصابية لاسيما مع اقترانها بصور ذكريات مؤلمة حقيقية حدثت لها في الماضي البعيد أو القريب ،فهاجس الخوف من المجهول هو من يُنشئ تلك الصور السلبية ، " ومعنى ذلك أن الإدراك قد يشكل إطاره مسبقاً بفعل تجارب سابقة جعلت أي رمز سلطوي متحكم يمسك بقدرات الراوي المتصدع يثير المشاعر العدوانية السلبية التي ارتبطت بالصورة القديمة" [55] ، ولذلك كانت رؤية (مالح) البصرية مشوشة وفيها إسقاط لذكريات الماضي ،فالحجرة الضيقة التي وضع فيها في إحدى المستشفيات وبابها الموصد يذكره بزنازين السجن وصرير أبوابها ،فيرى غرفته سجناً كئيباً

---

[54] - الرواية : 127-128

[55] - إغماض العينين المميت شراسات في أدب لؤي حمزة عباس القصصي ش. حسين سرمك شار الينابيع شمشق ط1 2010: 111

، ويرى الأطباء سجانين يحملون العصي والسياط ،وهم مستعدون لضربه متى شاءوا، وبهذا تنكمش هذه الشخصية على نفسها وتحس بالاستلاب والتقهقر ،" ***في محجر صحي خاص وجد نفسه ،لم تنفعه خدماته الممتازة ....، رتبته العسكرية صارت علبة معدنية ...صدئة لا تنفع ، غرفة لا تبدو لائقة ،فراش عادي ،عفن ،رائحة بول متخثر يتصاعد منه ،عليه انتظار معول القدر ،عميقاً سيضرب ،يموت كحمار في مزبلة ...يأتيه شخص يومياً ،صباحاً يأتي،مساءً يأتي ، يحقنه بمصل مريح .."*** [56] ، فالفضاء المكاني استحال قبراً ضاقت به نفسه . وتتجلى الرؤية الضبابية أكثر عندما يعتقد (مالح) –أو هكذا يرى_ أن الخطر قادم من الجندي البسيط الذي يحرسه فيرى أي أداة هي عصا خصصت لضربه ، ويرى الأشياء المتدلية سلاسل حديدية، وهكذا تتحول كينونة الأشياء من الاستخدام الطبي أو السلمي إلى الاستخدام التعسفي ويراها أداةً من أدوات التعذيب التي استخدمها ضد ضحاياه ، فيرى ذلك الحارس شبحا ثقيلا يخيم على المكان الضيق الذي احتواه ، " ***جندي اسمر غليظ النظر يقف عند رأسه ...وجد الجندي ينسحب ... بيده سلسلة صدئة ،بيده الأخرى أنبوب مطاطي بطول ذراع ،عرف ، قدم يعمل شيئا ما، جاء يربطه بالسلسة ويطعم جسده بفلقة ساخنة بالأنبوب المطاطي***" [57].

كما تتصف هذه النوعية من الشخصيات بما يعرف بـ ***(الثنائية التضادية)*** ،فكل تلك القوة التي ظهرت عليها قابلها انكسار وضعف ، وتفسر هذه الحالة على أنها الرجوع مرة أخرى إلى الذات أو يقظة الضمير ، فشخصية قاسية مثل (مالح) نجدها أحيانا مستسلمة لعاطفتها فهو مثلا يتبرع بدمه لعدوه/أخيه اللدود (الملا صالح) ولا يعرف السبب ، بل يحتار في الإجابة على الأسئلة التي تراوده " –***أضخ من دمي في جسد عدوي . وقف النقيب (مالح) مكتوف الحول لايعرف كيف يتصرف،أسرَّ في نفسه : ليت أعرف لمَ أضعف أمام هذا الكائن اللدود***[58] . وتعرف دموع الندم أول طريق لها في مآقي (مالح) لكن بعد فوات الأوان عندما يلتقي بأخيه الذي لا يعرفه (الملا صالح) وأخيه الآخر (الغجري فالح) وهم في احتضارهم ،فيطلب (مالح) من أخيه (الملا صالح) المعذرة والغفران قبل رحيلهم الأبدي ، ويدور الحوار الآتي :

---

[56] -الرواية : 126-127
[57] - م.ن : 120
[58] - الرواية: 88

" –هذا لقاء آخر بيننا ،

_ ربما هو اللقاء الأخير

- ***اشعر انه اللقاء الأخير، على المرء أن لا يرحل عن هذه الدنيا وعلى كتفيه أوزار كبيرة***
- ***ليس هذا أوان خطبة يا مولانا***
- ***أنت عذبتني كثيرا***
- ***لم تكن بمشيئتي ،عشت تحت ظروف قاهرة***
- ***حين علمت انك أعطيتني من دمك غفرت لك***
- ***لم تكن تستحق عذابي***
- ***لنرحل بسلام ليس بيننا خصومات ننقلها معنا إلى عالمنا الآخر.***

رأى (الملا) كيف دمعت عينا النقيب (مالح) أشفق عليه ، أزاح الضابط دموعه تمتم:

- ***سامحني عشت من غير أب ولا أم .***

سكت الملا شعر بنعاس يغشاه ،كان الوباء يضغط نام عميقا نام ،لم ينهض بعد نومه" [59]

إن هذه الازدواجية فكرتها قديمة ،فالخير والشر يصوران على أنهما قيمتان خارجيتان ، ويختار الإنسان احدهما ليصبح خيرا أو شريرا ، وقد يجمع بينهما وذلك بحسب فلسفته الخاصة بمفهومهما وربما تقاس على النسبية ومدى الإدراك لها ، " أما الآن في ضوء العلوم الحديثة لم يعد (الخير والشر) قيمة خارجية ... فكل إنسان لا يحقق الخير النموذجي حين يتغلب على قوى الشر ،كما أنه لا يحارب شراً نموذجيا حين يسعى لتحقيق الخير "[60].وهذه القوى المتنازعة هي التي أدت إلى ظهور شخصية (مالح) بهذه الصورة المتفاوتة ،هي مزيج من معطيات الماضي وذخيرة الحاضر.

[59] -م .ن :216-217

[60] - التفسير النفسي للأدب د. عز الدين إسماعيل دار العوشة وشار الثقافة ،بيروت 1963: 165

ثانيا: السلطة الدينية:

يمثل (الملا صالح) هذه السلطة التي تنظم العلاقة بين الإنسان وبين التعاليم السماوية ،وهي الصوت الوحيد المناهض لسلطة القمع ،لذلك نجدها في صراع مستمر معها ، ومن ثَمَّ عليها أن تتحمل تلك السلطة ووحشيّتها ،وأول شيء يفعله (الملا صالح) محاربة الأوضاع الاجتماعية والسياسية الفاسدة وإقامة الصلاح لأنه يرى أنَّ مهمته الدينية تحتم عليه ذلك ،وقد مثلت بهذا الجانب الروحي ضد مادية الحياة وشهواتها ،كما تمثل قيماً متوارثة ملاصقة للأعراف والتقاليد الاجتماعية فالأولى سابقة والثانية موازية لها أو تتأخر عليها لكنهما يشكلان قوة مقدسة يخضع لها الجميع بحكم الفطرة والموروث القديم ،كما يمثل الدين سلطة مستقلة تفوق سلطات المؤسسات المدنية لأنه نابع من ضمير الأفراد ،أما عن العلاقة بين الدين والسلطة فهي إما متصالحة أو متضادة وذلك بحسب الفكر الذي تتبناه السلطة ،وربما تحاول السلطة أحيانا توظيف الدين لصالحها لمعرفتها مدى التأثير الخلاّق الذي يتركه في نفوس الآخرين ، فتعتمد أحياناً خطاباً إسلامياً ذرائعياً توظفه لصالحها ويخدم سياستها لاسيما عند تعرضها لأي تهديد خارجي [61] .

تتخذ هذه السلطة عدة أوجه للدفاع عن تعاليمها تجاه السلطة القمعية ،ويُظهِر الراوي عدائية (النقيب مالح) الذي يمثل الذراع القمعي القوي تجاه رجل الدين (الملا صالح) بدوافع إيديولوجية لكون المؤسسة الرسمية في حالة حرب وتحتاج إلى الدين للدعوة إلى التضامن معها والدفاع عنها ،وهذا يعني تحويل الصراع السياسي إلى صراع حضاري أو عقائدي ،ويتطلب ذلك تهيئة الأجواء لتقبل فكرة الدفاع عن القيم الحضارية والقيم الدينية ،وعندما لم يستجب (الملا صالح) لهذه الأوامر أبدلته برجل آخر ليكون الناطق الرسمي لتلك المؤسسة والمدافع عنها ، ومن ثَمَّ يكون خاضعا لسلطة (النقيب مالح) بل عليه أن يوظف الخطب الدينية للدفاع عن السلطة ،وعلى الرغم من امتعاض (الملا الجديد)لهذا إلا انه وجد نفسه محاصرا بين سلطة (مالح) وسلطة الضمير ،وفي الوقت ذاته ترى السلطة القمعية أن (مالح) خير من يقوم بهذه المهمة

[61] - ينظر ،نقد السياسة والدين ،برهان غليون ،المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط2 1993 :296

فضلا عن مهماته الأخرى فهو " ***يعمل بهمة ونشاط ،غايته المثلى فرض القانون بكل تشعباته في البلدة ،.... إطاعته واجبة على كل ذكر وأنثى ،كلام ظل يردده الملا الجديد في خطبته على مضض ،تم الاتفاق عليه "*** [62] .

وفي الوقت ذاته تحاول السلطة الدينية ربط الأحداث التي تمر بها بلدة (جلبلاء) بترك أهاليها للتعاليم الدينية الروحانية واللهاث وراء ماديات الحياة وشهوة الأنفس ، " ***كلام حفظوه من ملا البلدة (صالح) في مناسبات معادة ،عرفوا، السماء حين تبكي لابد من وجود خروقات أرضية يحدثها بشر عاصٍ ،مذنبون لا يتوبون ،فيغضب الله في ملكوته ،قبل أن يأمر ملائكته بعقاب جماعي، يأتي الماء بلا رحمة لغسل القذارة الخارقة للفطرة والناسفة أحكام الشريعة عند الناس"*** [63].

السلطة الدينية ،(الملا صالح) :الحضور/الغياب:

نتيجة التعسف والحرب الذي تتعرض له السلطة الدينية ممثلة بشخصية (الملا صالح) وحالة الاغتراب الذي تعيشه تلك الشخصية تضطر إلى الاختفاء والتلاشي عن الأنظار بشكل مفاجئ لتبدأ حالة تسامي أخرى مع السماء وتدخل في صوفية ذاتية في مكان ما ، فتتقوقع على نفسها منهية بذلك فترات طويلة من التصادم مع السلطة القمعية لتبدأ نزاعاً ذاتياً مع نفسها ومحاسبتها للوصول إلى الرؤية القبلية والحدسية في التعامل مع الأشياء واستكناه النفس الإنسانية ،وكل ذلك يجري في محاولة للوصول إلى الحقيقة . وتتشكل صورة المتصوف في الذاكرة على انه شخصية زاهدة منصرفة عن اللذات وشهوات النفس ،ولا تبحث عن جاه الدنيا أو المراتب السلطوية وتحاول الانعزال والتماهي مع الروحانيات ونبذ الماديات لتصل إلى الحقيقة وكشف الأسرار ،وبهذا تكون وسيلة أخرى للوصول إلى اختراق الحاجز الذي وقفت عنده النظريات العلمية المادية ، " كما تم طرح الصوفية حلا للخلاص من الظلم والشر والاستغلال"[64] ، وذلك

---

[62] - الرواية : 66-67

[63] -الرواية : 9

[64]- توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة ،د.محمد رياض وتار،منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق،2002 :113

ما ينطبق على شخصية (الملا صالح) الذي زهد بكل شيء وترك أهواءه بعد أن درب نفسه تدريباً قاسياً ولم يقترب من مفاسد الدنيا التي حلت ببلدته، بل انه لم يأخذ معه في عزلته إلا بعض الخبز الأسمر والتمر وكلباً يحرسه.

وتأخذ مسألة ***الاختفاء/ الظهور*** دلالة أكبر من كونها تورياً عن الأنظار أو تصوفاً ، فتنحو منحى دينياً عقدياً بفعل ما تتناقله الألسن عن اختفاء الشيخ الغامض وانكفائه بعيدا ،فينسجون قصصاً مؤسطرة حول ذلك الغياب الرباني وأن قوة خارقة أخذته لتلقي عليه تعاليم جديدة ،ومن ثَمَّ ليعاود الظهور كرة أخرى لإصلاح الرعية بعد أن ينتقم من جلاديه ،ويملأ البلاد قسطا وعدلا بعد جور وظلم ،وهذا الاعتقاد كان (الملا صالح) يومئ به أحيانا ، فقد كان يرد على منتقديه ومواجهته للسلطة : ***"–أؤدي ما عليَّ من واجب شرعي . واجبه الدنيوي كما يصرح دائما ،إشاعة السلام ،نفح نسيم المحبة ، وتصحيح مسارات الغافلين"***[65].لذلك حين غاب فجأة عن البلدة أحدث ضجة كبيرة :أين اختفى ولمَ هذا الاختفاء المفاجئ ، ***" شاع في البلدة، الملا صالح) اختفى ،بعد خروج الرجال من الزنزانات فهو لم يغادر البلدة ،سكن في بيت ملاصق للجامع ،واصل قيادة الجموع المؤمنة في الأوقات الخمسة قبل أن ينفك الجمع ،ويتحول إلى أنفار في أواخر العمر ،يريدون نهاية سعيدة ،موت آمن وعذاب خفيف"***[66]، فقد تحول هذا الاختفاء إلى خوف من المجهول والتهيؤ لاستقبال عذاب آخر ،تلك النظرة التشاؤمية أصبحت ركناً أساسياً من تركيبة أهالي البلدة بفعل التراكمات السابقة والحكايات القديمة الراسخة في الأذهان عن حلول العذاب بالأقوام التي خالفت أنبياءها فأهلكهم الله بالطوفان أو الصيحة أو الرياح العاتية أو سلط عليهم أقواماً جبارين ساموهم سوء العذاب ،تلك القصص سمعوها من ملا البلدة (صالح) في خطبه ونصحه لقومه، والذي عزز تلك النظرة ظهور العلامات الدنيوية وآيات العذاب (القحط ،الطوفان، الرياح،الفتن، الجثث المجهولة، المفاسد ، القمع السلطوي).

ويمكن تأويل حالة الانكفاء التي حدثت (للملا صالح) تأويلا تناصياً ذا مرجعيات دينية يحاكي قصة أهل الكهف التي وردت في القرآن الكريم ولجوئهم إلى أحد الكهوف هرباً من بطش

---

[65] - الرواية :16

[66] - م. ن : 27

ملكهم ،فلجوء (الملا صالح) مع كلبه الأعمى وانعزاله عن الدنيا ومن ثَمَّ عودته إلى البلدة بعد افتضاح أمره يؤشر لنا حالة التوحد مع القصة القرآنية وكما تظهر في الوحدات السردية الآتية ،ويجري ذلك بالاستناد إلى الوظائف (functions) التي تُسند إلى الشخصيات بعيداً عن مسمياتها بحسب تعبير رولان بارت [67]:

*- هروب الفتية إلى الكهف مع كلبهم ونومهم لمدة معلومة يقابله هروب (الملا صالح) مع كلبه الأعمى واختفائه لفترة حددت لها مخيلة أهل بلدته بقرن كامل،" ***الشائعات في (جلبلاء) مثل النار تخمد وتتأجج ،أعادت سيرة (الملا) إلى سطح الأرض ،منهم من جهر:-الملا (صالح) دخل الغار ليستغفر ربه كي يمحي خطيئته الكبرى،منهم من وجد :-دخوله الكهف ،محاولة نوم قرن كامل كي يعود ويجد غريمه (مالح) ميتاً*** [68]، وتفسير العمى له دلالته الرمزية الواضحة في مفارقة الرؤية /التعمية ،فالأعمى يرى ويحرس ويستبصر الأشياء أفضل من المبصر،" ***كان الكلب الذي مزقوه بالحراب ولم يحرك ساكنا سوى التوسل والأنين ،تبين انه كلب أعمى"*** [69]

- ذهاب فتية الكهف لشراء الطعام بأوراقهم القديمة وعودتهم إلى مدينة (دوقيانوس) يقابلها عودة الملا صالح إلى مدينة(جلبلاء) وشرائه الطعام (الخبز والتمر) ومن ثَمَّ انكشاف سره" ***احدهم راح يركض ...انتظر نصف ساعة قبل أن يتهالك الشرطي الراكض بين أقدامه: سيدي وجدناه في الكهف"* [70].

كما يمكننا أن نفسر ذلك الغياب بأنه نوع من الهروب نتيجة الخوف والقمع الذي مارسته السلطة ،فكان الاختفاء ملاذاً آمناً لكنه لم يلبث طويلا ،فالأقدار شاءت أن يعود (الملا صالح) ليقابل شقيقه الآخر (فالح) الذي مثل السلطة الإنسانية ،سلطة الدنيا وشهواتها.

---

[67] -مدخل الى التحليل البنيوي للقصص،رولان بارت تر:منذر عياشي ،دار النماء الحضاري ،حلب ط1 1993 : 39
[68] - الرواية: 7
[69] - الرواية: 74-75
[70] -م . ن : 69

ثالثاً: السلطة الإنسانية/ شخصية (الغجري فالح)، المسكوت عنه:

تمارس هذه السلطة دوراً مركباً ،فهي من جهة تتحمل الآثار الناجمة عن السلطة القمعية بإشغالها بحروب جانبية والسيطرة على حركتها وإخضاعها وامتهان إنسانيتها ،ومن جانب آخر تمارس هذه السلطة الإنسانية سيطرتها ونفوذها وفرض ثقافتها على الآخر واصطدامها مع السلطة الدينية وتعاليمها . يمثل (الغجر وراقصهم فالح) _أولئك الوافدون من أماكن بعيدة_ المفصل الرئيسي لتلك السلطة التي تنشر عاداتها ولهوها في مدينة (جلبلاء) وتمارس تخديراً جماعياً لسكان البلدة بمساندة السلطة القمعية وتأييدها التي تراها أداة مناسبة للسيطرة على العقول وإشغالهم عن التفكير وبذلك تكون خاضعة لسلطة (النقيب مالح) فهي مستوطنة قي ارض لا تملكها ومعزولة في بيوت من الصفيح ولا تعطي سرها لأحد ،عالم داخلي غامض لا يتكلم كثيراً مهنته الأولى الرقص واللهو، فيه جانب إنساني وعاطفة وقادة ، راقصهم (فالح) البارع في خفته وحركاته أخرس ،ساكت عن قول كل شيء وهي إشارة واضحة لخضوع تلك النفس الإنسانية للقهر السلطوي أو التفوّه بأشياء كثيرة تعد من المحرمات لذلك تفضل الصمت ولا تتكلم ،وبذلك تكون طاقة كامنة متفجرة مستعدة للبوح بأشياء كثيرة إذا ما رأت الفرصة سانحة لها وهي تمثل الخزين الإنساني بكل تلويناته وتناقضاته ،فالمسكوت عنه داخلها أكثر مما تبوح به ،فهي مراقبة للأحداث وتخزن الكثير منها ،تعبر عن كلامها بانفعالاتها وعواطفها لهذا تظهر شخصية حميمة تلقى الإعجاب من الجميع.

تظهر شخصية (فالح) بعجائبية تتشكل بخفة ورشاقة ،شخصية مطاطية تنفذ كل شيءُ يطلب منها ،تتلون بألوان شتى،تمارس رقصاتها الشعبية بحرفية كاملة،" ***رجل عجيب يتقافز في الهواء ،يحط كما يحط الطائر بخفة على الأرض ،يمسك بيده منديلا أحمر ،يرفرفه بكفه أثناء التحليق وسط طبول تواصل القرع ،تضج العزيمة في جسده المرن***"[71] .

وتبدو علاقة هذه السلطة مع السلطتين القمعية والدينية متشابكة، فهي في خصام مع سلطة الدين التي تراها فاسدة وإحدى علامات الساعة التي بسببها سوف تعاقب البلدة مرة أخرى

[71] -الرواية: 18

،كما تحملها مسؤولية ضياع شباب البلدة وانصياعهم لرغباتهم الدنيوية وتركهم للتعاليم السماوية ،بل هي أداة أخرى من أدوات القمع السلطوي، لذلك توفر لها الأخيرة الحماية ،لكن سلطة الدين تقاوم ذلك النفوذ وتعمل على تأجيج سكان البلدة ضدها لطردهم خارج البلدة متى ما سنحت الفرصة لذلك ،وفي الوقت ذاته تجد السلطة الإنسانية نفسها تنفذ رغبات السلطة القمعية ،فهي أسيرة للسلطتين، وعزلهم داخل الأسوار العالية ما هو إلا جزء من الرهاب الداخلي الذي زُرع في نفوسهم وتكوّن في مخيلتهم مما يدفعهم إلى الرحيل المستمر والعيش بحالة عدم الاستقرار التي شكلت لديهم قلقاً وتخلخلاً في المنظومة الاجتماعية التي ينتمون إليها، " ***وصلت القافلة مساحة أرض منبسطة تلاصق السوق الوحيد للبلدة ،حطوا خيامهم ،عملوا سياجاً صفيحياً حولهم*** [72] . ويبدو القلق متبادلاً ،فقد حفظ أهالي (جلبلاء) في ذاكرتهم أن الغجر وباء يأتي بأزمان متفاوتة ويحرص الأهالي على نبذهم أو طردهم ،" ***قبل ثلاثين عاما بالتمام والكمال حطت أقوام في تلك الرقعة المنبسطة ،في البدء استقبلهم الناس برحابة صدر كبير ...قبل ان تشيع شائعة ضيعت شمائلهم ...، وجدوا شبانهم ينسلون إلى بيوتهم نهارا ،تقام حفلات انس ومجون ،انهالوا عليهم في صيحة يوم مشهود بمطر حجر ،احرقوا بيوتهم ....لحظتها قرر (الضيوف) هجرة البلد***" [73].

وتمارس سلطة الغجر أيضا (قمعها التغييبي) في نشر المفاسد والأدوية المخدرة ،فتتصدى لها السلطة الدينية وتدخل معها في صراع آخر محاولة التذكير بعذاب الكبائر وأنها السبب في حدوث المصائب على البلدة ،" ***نساء وجدن الحالة تغييراً حداثياً في إستراتيجية حياتهن ،سأمن عطر البلادة ،...آن أوان التحرر ،...الرجال وقفوا منتصف الخط، ...يهرعون إلى (ملا) البلدة يجدونه يواصل الحديث عن فتنة قائمة،حرب سماوية قادمة ستغربل الدنيا،يصحح (ملا) البلدة عبارته الأخيرة (ستغربل البلدة) .***" [74]

ويأخذ هاجس الخوف لدى الغجر أشده عندما تبدأ الأحداث بالتصاعد وتتحقق مخاوفهم في قتلهم وتسميم مياههم وماشيتهم ،ومن هنا تبدأ نقطة التحول ،تحالف الغجر مع السلطة

[72] -م .ن :13
[73] -م .ن :15
[74] -م .ن :18-19

القمعية لالتقاء المصالح ،" ***أفاق الغجر صبيحة اليوم السابع على (إسهال شديد) تلوّت أجسادهم ،يتصايحون ،...هبط رجال الشرطة غاصين من مركباتهم ،"ردوا الناس إلى مسافات آمنة قبل أن يطلب النقيب (مالح) حالة الطوارئ (حظر التجوال) ،... ضيوف البلدة أصيبوا بإسهال شديد جراء تسمم غريب ...مات جمع كبير ،قدرت الأجداث الخارجة بنحو عشر جثث،وفي ليلة ذلك النهار مات ستة آخرون ..."*** [75] .

ويبرز صراع آخر، صراع حضاري بين قيم تراثية ثابتة ترفض التجدد ذات صبغة قدسية في الذاكرة لا تحتمل التغيير أو المجادلة توارثتها الأجيال وحفظوها رهبةً منها وتشبثوا فيها خوفاً من القادم الجديد ومن عقاب عدم الحفاظ عليها ،هكذا سمعوا من أجدادهم ، وبين فئة أخرى تدعو للتجدد ومواكبة العصر ،إذ يحمل هذا الجديد أفكارا غريبة لم تألفها ذاكرتهم ، فيه إعمال العقل والتفكر المنطقي،وهذا الصراع بين الماضي (التراث)والحاضر (العقل) يأخذ منحى جدلياً لا يروق للطرف الأول :" ***تحدث (الملا) الجديد كثيرا ،كلماته جديدة على المخ، تعاليمه محيرة تضبب الرؤية ،وجدت العقول أنها في صراع جديد بين ماضٍ ملغي بقرار سلطوي ،وحاضر مرتبك غير مفهوم ...جلسوا بائسين ،.. شاب (يلخبط) عليهم دينهم ...جلسوا يتباحثون فيما سمعوا ،تحول النقاش إلى تلاسن تطور إلى عراك أيدي وضرب سكاكين بين فئات تتمسك بتراث الآباء وفئات وجدت التجديد مطلبا تاريخيا ....من اجل الخروج من شرنقة الظلم "*** [76] فعدم قبول الوافد لم يكن سوى المس بقدسية الأول الذي جُبِل على الخضوع له والخوف من تغييره.

نهاية الطوفان/ السلطات الثلاث وسخرية القدر:

أفرز الصراع الدائر بين السلطات الثلاث أنموذجاً حياً وسائداً للنهاية السلطوية التي تأكل بعضها مخلفة تراكمات تورثها الأجيال وتصبح جزءاً من الذاكرة القبلية وتشكل التاريخ البشري

[75] -الرواية : 20-22
[76] - م.ن :46-47

بتلويناته المختلفة . يكشف الراوي في نهاية قصه السردي عن ثيمة الصراع والتصادم الذي أثار الهلع في بلدة(جلبلاء) ،تلك البلدة التي لها استعدادات فطرية ورحم حاضن لولادة ذلك الصراع والتصادم ، فالمحور الرئيس شخصية قصته أقرب إلى الأسطورة (صائد الخنازير) ذلك الرجل الذي عبثت به أقدار السياسة القمعية ،إذ اضطرته أهواء نفسه والتجاذبات الحضارية إلى الزواج من امرأة يهودية ، ثم تخلي زوجته عن أطفالها الثلاثة بعدما هاجرت إلى أرضها الموعودة بقرار سياسي وهو بعيد عنها يلهو بصيد الخنازير في البرية ، فقد تناثر الأطفال في البلاد ليجتمعوا مرة أخرى في نقطة تلاقي ساخنة(جلبلاء) غرباء ،فرقتهم الأقدار وجمعتهم أهواؤهم وسلطاتهم بتنويعاتها كافة ، ***" كانت الحكومة في تلك الأيام تطهر تراب البلاد من الجاليات اليهودية ،في حملة شعواء بعدما أشيع أنهم يتجسسون لصالح (إسرائيل) "*** [77] . ومن هذه الثيمة تأتي رمزية العنونة (أولاد اليهودية) ،إذ تدعو إلى التوقف وإثارة الأسئلة التي تدفعنا إلى التأويل القرآني لقصص اليهود مع أنبيائهم وكيف شتتهم الله تعالى في الصحراء أربعين سنة غضباً وعقاباً لهم على أفعالهم ،وهذا الشتات والعودة مرة أخرى جعلهم بتلك الصورة التي أوسمهم الله بها.

لم يعرف الأخوة الثلاثة والدهم (أبو سمرة) الذي حط الترحال في بلدتهم ،وكان تاجراً مرموقاً لا يعرف له ماضٍ سوى أنه صائد خنازير تغنت البلدة بشجاعته ونسجت حوله الحكايات الأسطورية ،لم تقتله فرائسه ،إنما قتله اغترابه في رحلة البحث عن أولاده وعن الانتماء ،لم يعثر عليهم ولم يعرف أنهم سيرقدون معه جثثاً باردة جمعتهم عبارة التقاء واحدة: ***" هنا يرقد ..الملا صالح والغجري فالح والنقيب مالح ،غرباء سكنوا البلدة ،ماتوا غرباء فيها . أمام تلك الشاهدة ، (شاهدة) قبر وحيد كتب عليها :هنا يرقد صائد الخنازير ،أبو سمرة .جاء غريبا إلى البلدة ،مات بداء غريب) "*** [78]

---

[77] -الرواية: 197

[78] - م .ن: 218

أنماط التشكيل الحواري
في رواية ((حكايتي مع رأس مقطوع))

د. علي صليبي المرسومي
الجامعة المستنصرية

يعدّ الحوار أحد الآليات التي تعتمدها الرواية في بناء تشكيلها السردي بجانب آليّة السرد والوصف، وله تأثير بالغ الأهمية في البناء العام للرواية على مستويات كثيرة، إذ هو على الصعيد البنائي ((عنصر مهم من عناصر بناء المسرحية والرواية على حدّ سواء، لكنّ المسرحية تنفرد في كون الحوار يشكّل عنصراً رئيساً فيها، مثله السرد في بناء الرواية وإن كان من الممكن استثماره بفاعلية وكثافة في بناء الرواية على حساب العناصر الأخرى، وبالذات السرد الذي يشكل عنصراً رئيساً في بنيتها))(1)، ومن هنا تتأكد العلاقة الدرامية السردية لآلية الحوار في العمل السردي الروائي، حيث يظلّ ذا حمولة درامية دائماً حتى وإن اشتغل في أيّ حقل من حقول السرد المعروفة .

ولا بدّ على هذا الأساس أن يتشكّل الحوار في الرواية تشكلاً ((دراماياً كما هي الحال في المسرحية، وغير مكتوب بشكل واضح لتقديم معلومات أو تاريخ الشخصيات أو موضوعات التنصيص))(2)، بل هو يؤدي وظيفة مشهدية درامية تغني العمل الروائي وتجعله أكثر مرونة وقابلية على الحركة والتفاعل والجدل السردي .

ويمكننا من خلال فعالية الحوار أن نتعرّف إلى الحدث والشخصية والزمان والمكان وغيرها من العناصر التشكيلية الأخرى، إذ بوساطة هذه الجمل الحوارية التي تتبادلها الشخصيات تتجلّى عناصر السرد والدراما على نحو واضح(3)، بحيث يسهم الحوار إسهاماً فعّالاً في تنشيط العملية السردية والدرامية على أمثل ما يكون.

وفي سياق علاقة الحوار بتشكيل الشخصيات الدرامية والسردية فإنه إنما يأتي ((لتصوير الصراع النفسي تصويرا دراميا))(4)، تتعمّق به كل مساحات العمل الأخرى وتتفعّل بما تفرزه إمكانات هذا التصوير الداخلي من خصائص نوعية، تغني حالة الصراع الداخلي كي يتوازى مع حالة الصراع الخارجي على النحو الذي يسهم في إثراء النص.

فعلى الرغم من أن الرواية العربية ذات توجّه خاص في السرد لكي تسهم تجسيد الواقع المستكين على نحو ما، وميلها غالباً نحو السرد عبر ضمير الغائب، إلا أنها تكتنز في داخلها نزعة حوارية خاصة(5) تتشكّل بها درامية السرد الروائي .

وعلى هذا النحو يمكن القول بضرورة أن يكون السرد الروائي (مسرحيا) قدر الإمكان(6) في مفاصل تقانية كثيرة وفي مقدمتها الحوار، وذلك للارتفاع بمستوى الحساسية الإبداعية التي تنتقل متن حقل الدراما إلى حقل السرد، حيث يساعد الحوار في مسرحة الشخصية والمكان وعناصر سردية أخرى في العمل الروائي .

بهذا يكون الحوار تقانة سرد . درامية لا يمكن الاستغناء عنها لا في المسرح ولا في السرد الروائي، إذ ((يجمع النقاد ودارسو الأدب الروائي والمسرحي على أنّ الحوار عنصر مهم ورئيس من عناصر البناء الفني لكلا الجنسين الأدبيين، وهو في الرواية على خلاف ما في المسرحية، عنصر مجاور للسرد يأخذ مكانه ويتناوب معه، متخذاً الطابع التجريدي والاختزالي في عملية بناء المشهد الروائي، وهو إذ يعدّ عموداً رئيساً في العمل المسرحي، فإن أهميته لا تقلّ في العمل الروائي، بل لقد قامت بعض الروايات في آلياتها البنائية كلياً على الحوار الذهني والفلسفي بغية تصعيد الطابع الدرامي على روح العمل الروائي، الأمر الذي يقصر عنه عادة الأسلوب السردي التفصيلي أحياناً، وقد حصل هذا في كثير من الأعمال الروائية العربية والأجنبية))(7)، وقد جعلت من الحوار مرتكزاً أساسياً في مجمل عملية التشكيل السردي، فهو فضلاً عن كونه عنصراً سردياً أصيلاً هو عنصر درامي أصيل أيضاً يجعل منه آلية جامعة لفنين مختلفين في سياق واحد، يحقق قدراً مناسباً من التفاعل والتنافذ والتداخل .

رواية ((حكايتي مع رأس مقطوع))(8) للروائي تحسين كرمياني تفيد كثيراً من طاقة الحوار الدرامية في الكثير من مفاصلها السردية، إذ تبدو الرواية وقد حفلت بالكثير من الأنماط الحوارية التي أسهمت في رفد الفضاء السردي الروائي بالكثير من إمكانات الدراما، الحوار على نحو عام يأخذ أشكالاً مختلفة، ((فهو يمكن أن يأتي على شكل مقاطع كلامية صغيرة أو طويلة، كما يمكن أن يأخذ شكل حوار متناظر في الطول بين الشخصيتين المتكلمتين، وهذا ما يساهم في خلق إيقاع العمل))(9)، الذي على أساسه يمكن للعمل أن يأخذ مساره الإبداعي الصحيح استناداً إلى معطيات هذا الإيقاع وطبيعته وحساسيته .

وبما أنّ ((الأسلوب الدرامي الجيد يتجنب عادة الجمل الطويلة ذات البنية المعقدة التي تبدو مصطنعة على لسان الشخصية التي تقولها))(10)، فإنّ رواية كرمياني وظّفت الكثير من الحوارات الطويلة ذات الجمل القصيرة في ما دعوناه ضمن تصنيفنا لأنماط الحوار بـ ((الحوار

الممسرح))، الذي تكشّف عن قيمة درامية متلاحمة مع القيمة السردية، في ظلّ حضور أنماط أخرى هي الحوار الطارئ، والحوار الصافي، والحوار المتعشّق، فضلاً على الحوار الممسرح، مما يشكّل فضاءً سردياً ودرامياً ثرياً في عالم الرواية .

الحوار الطارئ:

هو الحوار السريع الخاطف الذي يقوم بوظيفة تقديم فكرة موجزة عن طريق إحدى الشخصيات، وغالباً ما يكون الطرف الثاني من الحوار متلقياً سلبياً للفكرة التي يطلقها الطرف الأوّل، على النحو الذي يقفل الحوار ويجعله غير مستمر وكأن فضاء الحوار لا يحتاج سوى هذه الجملة الطارئة التي يقولها الطرف الأول المنتج لجملة الحوار، ولأن رواية ((حكايتي مع رأس مقطوع)) حفلت بكل أنماط الحوار تقريباً فقد كان لهذا النمط الحواري حصته من الحضور على طول مساحة الرواية، ومن أمثلة هذا الحوار:

كان الوقت صباحاً قبل طلوع قرص الشمس من وراء التلال الشرقية للبلدة، عدت من المسجد، وجدت نفسي في ضيق تام، بعدما عكّر مزاجي صوت الدمية:
. لا تمرّ من غير تقبيلي يا سيّد ؟؟!! (11)

إذ نجد فيه أن الحوار الطارئ هو بين شخصية الراوي الذاتي والدمية التي اشتراها في إحدى سفراته مع العائلة، وقد زوّدت ببطارية ملقنة ببعض الكلمات ترددها كما الببغاء، وكان حوار الدمية مع الشخصية وهو في مثل هذا الوضع النفسي المأزوم ليس محبباً (عكّر مزاجي صوت الدمية)، على النحو الذي جاء فيه الحوار الطارئ هنا سلبياً ضاعف من ضيق الشخصية وأزمتها ولم يسهم في حلّ مشكلة .

ويأخذ الحوار الطارئ تشكيلاً آخر من تشكيلاته حين يجري سريعاً خاطفاً بين طرفي الحوار، حيث لا رغبة لأحدهما بمواصلة مزيد منه بحكم أن المقولة التي أراد الحوار تسجيلها أُقفلت عند حدّ معين ولم يعد ثمة مجال للمواصلة:

. رجل غريب جاء يسأل عنك.
. غريب، وهل هو من أهل القرية.

. كان مرتبكاً، سأل ومضى. (12)

فالطرف الأول من الحوار الذي أنبأ الطرف الثاني بحضور الرجل الغريب الذي يسأل عنه كان مهموماً فقط بإيصال المعلومة، لذا حين سأله الطرف الثاني عن هويته اكتفى بالإدلاء بما يعرف عنه من معلومات بسيطة، ولم يعد هناك مجال لمواصلة الحوار لأنها ستكون بلا فائدة إذ لا يعرف الطرف الأول عن الرجل الغريب معلومات إضافية يمكن أن يقدّمها، لذا اكتفى الطرف الثاني بما حصل به على معلومات وأقفل الحوار عند هذا الحد الذي يجعله حواراً طارئاً يبقى بحاجة إلى إشباع وإضافة .

ويقوم الحوار الطارئ أحياناً بوظيفة محددة جداً تعمل على تقديم معلومة ليست ذات أهمية تذكر لكن لا بدّ من قولها حتى تتحدد الأشياء في الممارسة السردية:

قامت من جلستها وتوجهت نحو الباب، قام وتبعها، توقفت عند العتبة، وقف هو أيضاً .. قالت:

. سأجلب لك الغداء .

لم يحر جواباً، وجدته يمدّ يديه ويمسكها من كتفيها، لم تتحرك الجارة. (13)

إن الجملة الحوارية الوحيدة التي حدثت بين المتحاورين هي (. سأجلب لك الغداء.)، إذ قدّم الطرف الأول معلومة ينتظرها الطرف الثاني، واكتفى الطرف الثاني بالمعرفة ليكون على استعداد نفسي وجسدي للعمل عليها، وليس ثمة ما يستوجب الاستمرار في الحوار على أي صعيد ممكن لأن هذه الجملة الحوارية التي مثّلت نمط الحوار الطارئ قامت بمهمتها على أكمل وجه وأدت وظيفتها من دون زيادة أو نقصان .

ويسهم أحياناً نمط الحوار الطارئ في تقديم معلومة شعبية لها حضور شعبي طاغٍ، على النحو الذي تبدو فيه المعلومة وكأنها هي الهدف المباشر من الحوار، وليس إنتاج حوار خصب يسهم في تطوير العملية السردية في عموم الرواية:

. نحن اكتشفنا للبشرية ظاهرة (البوري)، كيف انتشرت ظاهرتنا في بلدان الجوار..!!

. لدينا أربعة ملايين نفس مشردين هناك، لا بدّ أنهم نقلوا تراثنا معهم..!!

. إياك أن تذهبي مرة أخرى إلى بلاد (بوريا)..!!

. اسم جميل يليق بهم..!! (14)

إن ظاهرة (البوري) واشتقاق بلاد (بوريا) منها تتحدّث عن حالات النصب والاحتيال التي حلّت بالبلاد بعد انتشار الفوضى وغياب السلطة، وهي ظاهرة سلبية معروفة بهذا المصطلح الشعبي، وما ذكرها الحواري هنا في الرواية سوى بهدف تسجيلها كظاهرة بارزة ذات تداول شعبي هائل يمكن للرواية أن تحفظها من الضياع، ومن ثمّ لا وظيفة أخرى لها غير هذه الوظيفة بحيث لا يمكن إلا أن تكون طارئة على هذا النحو .

ويأتي الحوار الطارئ أحياناً على شكل جملة حوارية واحدة هدفها تعيين مكان وزمن الحادثة الروائية على صعيد محدد، من دون الحاجة إلى أية جملة مضافة يمكن أن تطيل أمد الحوار إلى جمل أخرى لاحقة:

وضع فوهة البندقية على صدغي أنا، ولم يضعه كما يفعل البعض على ظهر الجسد الملتصق بي .. همس:

. إمش من غير حركة. (15)

فالجملة (. إمش من غير حركة.) واضحة المعالم والدلالة والقيمة التعبيرية والأدائية، ولا تحتاج لا إلى ردّ معين من الطرف الثاني للحوار، ولا إلى مزيد من الإيضاح من طرف المتحدث الأول، على أساس أن الجملة الحوارية المقتضبة أدّت وظيفتها بقوة وصرامة وحسم، وفهم الطرفان مغزاها على نحو كامل وشامل، مما يجعل من الحوار في أعلى درجات التركيز ولا يسهم عميقاً في رفد المقولة الروائية بأي جديد، سوى أن الخطاب الحواري هو خطاب طارئ على صعيد التشكيل الحواري لا يحتاج إلى مزيد من التمويل .

إنّ نمط الحوار الطارئ يتميز بالسرعة والخطف الكلامي الذي يضع النقاط على الحروف في سياق واحد، وهدف واحد، ورؤية واحدة، وهو حوار مقفل لا ينفتح على إمكانية التطوير والتوسيع في أي مستوى من مستوياته:

قلت له:

. أريد أن تحتفل اليوم معي بين أطفالك.

. أستاذ أنت تغرقني بكرمك.

حملت الصندوق وعدت، وجدت الأصدقاء يهرعون إليّ، الكل يرغب لأن يقرأ ما أكتبه. (16)

يمكن ملاحظة أن المقولة الحوارية المركزة المسجّلة في حدود هذا الحوار المقتضب ليس لها حمولة سيميائية عالية، بل هي تقترب من الكلام العادي البسيط والواضح والمحدد الذي لا يحتاج إلى مزيد من الإلحاح على المعنى، فالحوار هو حوار سياقي شبه مكتمل في صياغته الدلالية ويتوقف عند حدّه مباشرة .

وبهذا فإن هذا النمط الحواري يؤدي وظائف سردية محددة تبدو أنها ليست ذات قيمة كبيرة في محتواها، لكنّ وجود في الرواية ضروري إذ يسهم مع بقية أنماط الحوار الأخرى في ترتيب قوة حضور هذه الآلية السردية في السرد الروائي، وقد قدّم لهذه الرواية خدمة كبيرة يمكن أن تعاين من خلال حشد هذه الحوارات المتكررة في سياق واحد، كي يتضح مدى طبيعة الوظيفة المهمة التي ينجزها هنا .

الحوار الصافي:

يتشكّل الحوار الصافي في السرد الروائي في هذه الرواية حين يأتي خالياً من محمولات سردية ذات صلة بالآليات السردية الأخرى، على النحو الذي يبدو فيه الحوار وكأنه مصنوع لأجل الحوار، أي ينهض بوظيفة حوارية محض، ويمكن النظر إلى هذا النمط من الحوار على أنه حوار بؤري يتركّز في موضوع محدد وملتئم، إذ يجري تشكيل الحوار في منطقة زمنية ومكانية واحدة تُظهِر الحدث الروائي وتعززه وتبرز مقولته من خلال ظهور أبرز وأكثر تكثيفاً للشخصيات المسهمة في بناء الحوار وتشكيله .

ومن أمثلة هذا النمط من الحوار ما يأتي:

في الليل قلت لها:

بدأت أشعر بالغيرة .

. من الدمية؟

. أليست تتحدّث ..؟؟

. بضع جمل تم حشرها في قرص مضغوط يعمل بالبطارية .

. لكنها دمية تشبه رجلاً كبيراً .
. آه .. منك يا (سالم)، إنها دمية وهل يعقل أنها تنافسك عليّ .
. عيناها مخيفتان .
. عيناك أجمل يا (سالم) .
. لا أدري بدأت أشعر بشيء يعصر قلبي .
. لا تفكر في الموضوع دعنا نستمتع بسفرتنا . (17)

يتمخّض الحوار الصافي في هذا المقطع عن جملة قضايا أساسية تعمل في جوهر المقولة السردية في الرواية، إذ يتكشف الحوار بين الراوي الذاتي وزوجته عن مشكلة حضور الدمية التي سبق وأن اشتروها في إحدى سفراتهم، وفي الوقت الذي يشعر الراوي (سالم) أن هذه الدمية ليست فأل خير عليه، ويقرن ذلك بأنه يغار منها حين يجد اهتمام الزوجة بها أكثر منه، فإنه ينظر أبعد من ذلك إلى ما يمكن أن تجلبه لهم من مشكلات محتملة، فالحوار يتركز حول بؤرة (الدمية) ومحيطها والعلاقات المتشكلة على حضورها المستمر في السيارة، ويتجلّى ذلك في الجملة الأخيرة التي يقولها سالم تعبيراً عن ضيقه بها (. لا أدري بدأت أشعر بشيء يعصر قلبي)، ولا بدّ أن هذا الشيء الذي تمخّض عنه الحوار الصافي هنا هو العلامة التي ستشتغل في مفاصل الرواية وطبقاتها على نحو ما .

أو أنّ الحوار الصافي يأخذ شكلاً آخر ينتهي إلى نتيجة محددة تعمل بوصفها استراحة حدثية في سياق الحادثة الروائية، يكون لها أثر مهم في استمرارية الشخصية وهي تأخذ من الحوار مجالاً جديداً تتنشط فيه حيواتها السردية:

. (سالم) .. أنت مرهق.
. الكتابة عمل مضن يستنزف طاقة الجسد.
. نحتاج لسفرة استجمام.
. متى؟
. كما يروقك. (18)

الحوار أيضاً بين (سالم) الشخصية الراوية وزوجته، وهو يطرح مشكلتين ظاهرتين من مشكلات الرواية، الأولى هي مشكلة الكتابة حين نعرف بأن شخصية (سالم) هي شخصية كاتب

روائي وقصصي يتماهى كثيراً مع شخصية المؤلّف الحقيقي خارج المجال السردي، على النحو الذي تكون فيه مشكلة الكتابة مشكلة حقيقية وجوهرية وفاعلة، بكلّ ما تعكسه من جهد وتعب وعلاقات إيجابية وسلبية في ظلّ وضع سردي مرتبك .

أما المشكلة الثانية فهي مشكلة الاستجمام والراحة لشخصية تعمل بجهد عالٍ، وتنتج إنتاجاً واضحاً يثير مشكلات خارج منطقة الكتابة، وتتضح أبرز معالم صفاء الحوار متمثلة بالشفافية التي تهيمن على حساسية الحوار بين شخصيته، إذ لا نجدّ أيّ توتّر محتمل في لغة الحوار وطريقة تقديمه وعرضه وسيولته بين المتحاورين .

ويظهر مرة أخرى الحوار الصافي في ترتيب العلاقة الالتباسية بين الشاب الذي يحاول إقناع أمه بالسفر على خالته المتعبة من أجل اللقاء بمن يحب، وهو يسعى إلى ترتيب آلية الحوار بنا يضمن له سلامة اللقاء المنتظر:

. خالتي متعبة.

. من قال لك هذا الكلام.

. رأيت امرأة من القرية أخبرتني بذلك، وقالت هي تطلب منك الذهاب إليها.

. حسناً، غداً سأذهب إليها، أنا مشتاقة لرؤيتها.

. لكنا طلبتك اليوم، وضعها مقلق.

. الساعة تقارب الواحدة بعد الظهر، ربما لا توجد مركبات في كراج النقليات.

. سأرافقك إلى الكراج.

. لم لا تأتي معي؟

. لدي عمل لا ينبغي تركه. (19)

وفي الوقت الذي تتكشّف فيه حوارات الأم عن عدم رغبة في السفر بالرغم من الادعاء القوي بأن الخالة المريضة طلبت حضور الأم، يسعى الشاب إلى الضغط الحواري على الأم بتذليل العقبات التي تضعها الأم في الطريق وتسهيل السفر، إذ تتأكد استحضارات الابن وقوة حجته من أجل إنهاء الحوار في صالحه، بالرغم من أن الأم في دفاعها عن صعوبة السفر إلى خالته في مثل هذا الوقت تجيب على سؤال خفي لا يُظهره السرد الصافي في نمطه المباشر، لكنّ المتلقي وهو يتابع صورة الحوار بين الشخصيتين يرى ما تراه الأم من نيّة مبيتة لدى ابنها من أجل جلب الفتاة إلى منزله والانفراد بها في غياب أمه .

فالحوار الصافي هنا على هذا الأساس فيه نوع من السجال الخفي الذي تدافع فيه كل شخصية من الشخصيتين المتحاورتين عن نموذجها، ويتركز عنصر الزمن والمكان تركيزاً عالياً شديد الحساسية في بؤرة الحوار .

ويتجلّى نمط الحوار الصافي على نحو أكثر بروزاً وتمظهراً في نموذج منه تكون شخصيتا المتحاورين في اتجاه شخصية ثالثة غائبة، بحيث تكون هذه الشخصية الثالثة الغائبة هي محور الحوار وموضوعه وجوهره:

. بيتنا ملاصق لبيته، أخشى أن يهبط عليّ في الليل عندما يكون زوجي خفيراً.

. لا أعتقد أنه يرتكب مثل هذه الحماقة، كوني وجدته يبحث عن متنفس لشهوته، يوم أمس رصدته من النافذة كان يروم إدخال حمارة دخلت الزقاق إلى البيت.

. يا له من ولد قذر.

. قلبي ينفطر له، لو كانت لدي بنت لزوجتها له.

. أتعطين هكذا بشر زوجة.

. ولد وسيم ولديه راتب والده وبيت ملك.

. لكنه شهواني.

. سيتغير حين يمتلك زوجة.

. لم لا نزوجه ونخلص من شرّه.

. فكرة معقولة، يا ترى من نختار له؟

. سنفكر بالموضوع. (20)

المشكلة التي يشتغل عليها النمط الحواري تتمثّل في تشكيل صورة معينة للشخصية الثالثة الغائبة التي تمثل عقدة الحوار، وتتمحور هذه الصورة في صفات بدت وكأنها متناقضة على لساني شخصيتي الحوار ((. ولد وسيم ولديه راتب والده وبيت ملك./. لكنه شهواني.))، ليسعى الحوار إلى إيجاد حلّ لمشكلته تتلخّص في تزويجه والخلاص من مشكلاته المحتملة في سياق أنه (شهواني) قد يرتكب أخطاء لا تحمد عقباها، فمن حساسية الخوف، إلى الوجل، إلى التفكير، إلى قبول فكرة والوعد بإيجاد أخرى، تتمظهر الشخصية الثالثة بين شخصيتي الحوار بقوة حضور تكاد تطغى على الشخصيتين، فكل الحوار والاجتهاد والتفكير ووضع الاحتمالات بين شخصيتي الحوار هي من أجل الشخصية الثالثة، التي تحقق حضوراً متمركزاً في منطقة الحوار، على

النحو الذي يتمّ فيه عرض هذه الشخصية دراماتياً من خلال الحوار أكثر من قيام شخصيتي الحوار بعرض نفسيهما على شاشة المشهد الحواري الروائي .

الحوار المتعشّق:

ينتمي هذا النوع من الحوار إلى نسيج سردي خاص يعمل على تمتين أواصر السرد، فهو لا يندرج في إطار الحوار الصافي، إذ هو يتداخل مع السرد ويتفاعل معه ويؤدي وظيفة مشتركة معه، واصطلحنا عليه بـ (الحوار المتعشّق) لأن فعاليات الحوار بين طرفي الحوار لا تأتي على نسق متسلسل واحد، بل تعمل الجمل السردية على قطع الحوار أو الإحاطة به من أجل إحداث نوع التداخل بين آلية الحوار وآلية السرد، يسهم في تدخّل الراوي الذي يقلل من طبيعة الزخم الدرامي في الحوار لغايات سردية معينة .

ومن أمثلة الحوار المتعشق ما نجده في هذا المقطع الحواري:

. ارموها إلى الحوض الخلفي قبل أن أعمل حادثاً .
ألقوها بشيء من التردد، وحين عدنا .. قلت:
. لا تضعوها أمامي .
قالت زوجتي:
. سأضعها في صالة الضيوف كي ترحب بهم .
لم أحر جواباً، متوقعاً أنها لن تعيش طويلاً معنا، لا بدّ أن الأطفال في انتظارها قرب القمامة في القريب العاجل، سترميها كما رمت قبلها عشرات الدمى والألعاب السليمة. (21)

فالجمة الأولى هي جملة حوارية على لسان الشخصية ((. ارموها إلى الحوض الخلفي قبل أن أعمل حادثاً))، ثم ما يلبث الحوار أن ينقطع مباشرة بالجملة السردية التوضيحية المكمّلة على لسان الراوي الذاتي ((ألقوها بشيء من التردد، وحين عدنا .. قلت))، ثم تعود الشخصية لتواصل خطابها الخاص بالدمية سعياً للخلاص منها ((. لا تضعوها أمامي))، ويتدخل الراوي الذاتي مرة أخرى ليقطع تسلسل الحوار بجملة ((قالت زوجتي))، حتى يعود مرة أخرى الحوار على لسان شخصية الزوجة بقولها ((. سأضعها في صالة الضيوف كي ترحب بهم))، ومن ثم تنتهي هذه الفقرة الحوارية بتدخّل طويل نسبياً للراوي الذاتي وهو يحيل المسألة على أمله في الخلاص منها

على سلوك الزوجة في إلقاء الأشياء في القمامة بسرعة، لأنه سبق لها أن ألقت الكثير من الدمى السليمة في القمامة قبل أن ينتهي مفعولها، وبذلك يكون الحوار متعشقاً بالسرد تعشقاً كلياً، إذ بين جملة حوارية وأخرى يتدخل الراوي موضحاً أو شارحاً أو متوقعاً .

وقد تأتي حالة التعشق بين الحوار والسرد جزئية وليست كلية، أي أن السرد يقطع الحوار في بداية الوحدة الحوارية وفي نهايتها، وذلك بحسب الحاجة السردية حيث نجد أن الحوار يستمر بجمل حوارية متواصلة قبل أن يتدخل الراوي ليقطعه في مرحلة معينة:

. هل الرأس يبكي؟

فتح عينيه، متألقاً بالدمع الجاري كالينابيع الصافية .. قال:

. مثلك ومثل كل حي حين تمرون بيوم ميلادكم.

. وهل هذا يوم ميلادك؟

. في مثل هذا اليوم، وتحديداً في مثل هذه الظهيرة، خرجت قبل الجسد الملتصق بي من سديم خانق.

. حسناً سنحتفل من أجل سعادتك.

. كل .. الفرح لا يليق بالميلاد.

. كيف؟

. تكرار الميلاد يعني أنك تدنو من الرحيل.

. قدر مقدّر على الجميع.

رفع الكرتون ووضعه على طاولة الكتابة، ذاب الدمع، فتح عينيه على سعتهما .. همس:

. هل مررت بتجربة حب؟ (22)

فبعد الجملة الحوارية الأولى ((. هل الرأس يبكي؟)) ذات الطبيعة الاستفهامية يتدخل الراوي مباشرة تدخلاً وصفياً سردياً ليقطع الحوار ((فتح عينيه، متألقاً بالدمع الجاري كالينابيع الصافية .. قال))، ثم بعد ذلك ليفسح المجال واسعاً لجمل حوارية كثيرة تجري بين الشخصية الرئيسة (سالم) والرأس المقطوع، إذ يتركز الحوار على يوم الميلاد وإمكانية الاحتفال به وما ينعكس عليه ذلك من إشكالية في فهم هذا اليوم، وعلى الرغم من أنه حوار بسيط وعادي إلا أن الراوي لم يتمكن من قطعه إلا في نهاية الفقرة الحوارية ((رفع الكرتون ووضعه على طاولة الكتابة، ذاب الدمع، فتح عينيه على سعتهما .. همس))، ليختتم المقطع بجملة حوارية تفتح الأفق الحواري

والسردي في الرواية على مجالات دلالية واسعة وكثيرة ((. هل مررت بتجربة حب؟))، إمعاناً في توظيف الحوار توظيفاً استفهامياً ينتج الكثير من الاحتمالات في صدد وضع إجابات مقترحة تشبع فضول الحوار بهذه الأسئلة .

في الكثير من الحوارات التي تجري بين الشخصية الرئيسة/الزوج (سالم) والزوجة يعمل السرد على قطع الحوار (التعشّق به)، وربما يعكس هذا على المستوى السيميائي حاجة الحوار بينهما إلى قطع مستمر من أجل استمرارية الحوار، لأن الاستمرار الحواري بينهما من دون قطع وتعشّق سردي قد ينتج توتراً في طبيعة العلاقة:

. أشعر أن هناك رغبة كبيرة تستوطنني لكتابة عمل روائي مختلف.
. أرجو أن لا تتركه كما تركت عشرات المشاريع السابقة.
اكتفينا وانهمكنا بنشاطنا الجنسي، وخرجنا وقالت:
. لا ترهق فكرك كثيراً، كي تنجز العمل من غير تأجيل.
اكتفيت بابتسامة، هي هبطت هي درجات السلّم، ودخلت أنا إلى غرفتي . (23)

الجملتان الحوارتيان الأولى والثانية تعكس قدراً عالياً من التوافق بين الشخصيتين في تحويل رغبة الزوج الراوئي لكتابة رواية جديدة إلى واقع، من خلال إعلان الزوج عن هذه الرغبة وتأكيد الزوجة على المضي في تنفيذ هذه الرغبة بحيث لا تشبه سابقاتها المهملة، وبإزاء هذا التوافق المطلق على الفكرة الحوارية بينهما يأتي السرد ليقطع الحوار ويتعشق به على نحو درامي وسينمائي ((اكتفينا وانهمكنا بنشاطنا الجنسي، وخرجنا وقالت))، إذ إن الفصل السردي لاستمرارية الحوار شكّل حادثة سردية صغيرة فصلت الحوار زمنياً زمكانياً .

وبعد الراحة والاستمتاع التي حققتها الجملة السردية عبر حصول عملية النشاط الجنسي يتواصل الحوار حول الفكرة نفسها على لسان الزوجة ((. لا ترهق فكرك كثيراً، كي تنجز العمل من غير تأجيل.))، إذ تأتي هذه الجملة الحوارية من طرف الزوجة أقل ضغطاً من جملتها السابقة قبل القطع السردي، على النحو ينهي الفقرة الحوارية عند هذا الحد ويقود الراوي الذاتي إلى اختتامها بتعشيق سردي مليء بالرضا والقناعة ((اكتفيت بابتسامة، هي هبطت هي درجات السلّم، ودخلت أنا إلى غرفتي))، في سياق استكمال الاتفاق على الفكرة المطروحة في هذه الفقرة الحوارية وكان تعشق السرد فيها ضرورياً ومنتجاً .

ويسهم التعشيق السردي أحياناً في الهيمنة على فضاء الحوار من خلال قدرته على توجيه فعاليات الحوار استناداً إلى منطقه ورؤيته:

صعدت إلى غرفتي، جلست إلى الطاولة، ناداني الرأس:
. أكاد أختنق..!!
توجهت وأنزلته، كان ينظر إليّ بريبة، خشيت أن أطيل النظر فيه، بدا معاتباً، كأنه علم بما عزمت عليه .. قلت:
. أرجو أن تكون هذه الليلة حاسمة كما أفصحت.
. كل شيء مكتوب. (24)

فالراوي الذاتي يستعرض أفعاله السردي الكثيفة في منطقة سردية ضيقة ((صعدت إلى غرفتي، جلست إلى الطاولة، ناداني الرأس))، عبر حضور ثلاثة أفعال سردية (صعدت/جلست/ ناداني)، لتأتي جملة الرأس الحوارية القصيرة المكثفة ((. أكاد أختنق..!!))، ثم ليعود الراوي الذاتي باستئناف استعراض أفعاله السردية على نحو أوسع من استعراضه الأوّل ((توجهت وأنزلته، كان ينظر إليّ بريبة، خشيت أن أطيل النظر فيه، بدا معاتباً، كأنه علم بما عزمت عليه .. قلت))، وقد حمل الكثير من الزخم السردي الذي ينتظر نتائج قد تكون حاسمة في سير تطور الحدث الروائي في الرواية، لذا نجد أن نهاية الفقرة الحوارية كانت نهاية عادية ومباشرة اكتفت بالتوضيح والأمل والتسليم بالقدر ((. أرجو أن تكون هذه الليلة حاسمة كما أفصحت./. كل شيء مكتوب.))، مما كشف عن هيمنة السرد التعشيقي على الحوار .

الحوار الممسرح:

يبدو هذا النوع من الحوار أكثر أنماط الحوار حضوراً وتأثيراً في هذه الرواية، إذ يأتي عادة مطوّلاً وتفصيلياً ومشبعاً بالمعنى الروائي، فهو يتداخل على مستوى التشكيل مع الحوار المسرحي في خصائص كثيرة بحيث يكتسب الكثير من الصفات الدرامية، التي تعمل على مسرحة الحوار وضخّه بطاقات درامية متنوعة تسهم في تطور العلاقة الأجناسية بين الرواية والمسرح، بحيث يأتي الحوار الممسرح مشحوناً بطاقة درامية تضاعف من زخم الأداء السردي في الرواية، وتساعد العمليات السردية بعد الحوار على الانتقال من مرحلة سردية إلى أخرى في

سياق تطوّر الأحداث ونموّها، وقد يتكشّف الحوار الممسرح عن قيم وأفكار جديدة وكبيرة يعتمد عليها السرد الروائي فيما بعد لتحقيق تشكيله المتكامل، ولعلنا نلاحظ أن هذا النوع من الحوار جاء في رواية ((حكايتي مع رأس مقطوع)) كثيفاً ومتكرراً على نحو بارز، مما يؤكّد قيمة هذا النوع من الحوار بالنسبة لأحداث الرواية وطريقة تشكيلها .

وسنكتفي بمثالين فقط على هذا النمط الحواري الذي ينتشر في مساحات كثيرة في الرواية لا يمكن إغفالها أو تجاوزها مطلقاً، لما تؤديه من وظائف مهمة على مستوى الأداء الحواري داخل بنية الحوار، وعلى مستوى الأداء التشكيلي في البناء العام للرواية .

المثال الحواري الأول الذي انتخبته الدراسة يكشف بحساسية درامية عالية طبيعة العلاقة في تشكلاتها الأولى بين الرأس المقطوع والشخصية الرئيسة (سالم)، التي عثرت على هذا الرأس في مكان مهمل وتورطت في الدخول معه في هذا الحوار الممسرح:

. يا بشر .. أما تخاف الله، الميت له حرمة، أرجوك أخرجني من هذا الكفن ..!!

يد خفيّة دفعتني، ورفعت الكيس وفتحته، وجدت رأساً بشرياً جميلاً، مفتوح العينين، صاح بوجهي:

. لا تعلن هذا الموفق جهراً، خذني سرّاً لأكون نديمك حتى موعد أجلي ..!!

. ولكن أنت مجرّد رأس، يجب دفنك ..!!

. كلا .. كلا .. أرجوك أنا رأس حيّ، لم أمت بعد ..!!

. كيف .. ربما بعد دقائق أو بعد ساعة ستهمد وتتعفّن ..!!

. هذا ليس صحيحاً أنا أعرف نفسي كما تعرف أنت نفسك ..!!

. يجب أن أخبر الشرطة عن وجودك، كي يقوموا بالإجراءات اللازمة حسب القانون ..!!

. إيّاك أن تفعل هذا، أنا حيّ، خذني معك، أنت تعيش حالة غيبوبة، أنت تحتاجني كي تستردّ صفاء روحك القلقة ..!!

. أين آخذك، هل تريد أن تروّع زوجتي وأطفالي ..!!

. خذني سراً أعاهدك أن أكون رهن طلباتك، حين تحتاجني سأبادلك كلاماً مفيداً.

. أيّ كلام تبادلني، أنت مقبل على الهمود، ستتعفّن وتندلق رائحتك البغيضة، هناك حيوانات تنحر تبقى أرواحها عالقة بأجسادها لدقائق أو ساعات قبل أن تستسلم ليد مصيرها .

. أنا أختلف يا (سالم) ..!!

. سالم .. هل تعرفني.

. أعرفك منذ فترة طويلة.

. لكنني لم أرك من قبل، وجهك غريب .

. كنت أقرأ ما تكتب على صفحات الجرائد وأتابعك على مواقع الإنترنت.

. أحقاً كنت من قرّائي.

. كنت أتابع كل صغيرة وكبيرة عنك.

. حسناً من أنت كي أوصلك لذويك.

. أرجوك لا تفكر بكل ما يطرأ بذهنك، خذني معك، تلك هي رغبتي .

. لكنّ أخذك يخالف الشرع والقانون ومركزي الاجتماعي.

. أنا لم أمت بعد كي تحالف الأعراف.

. أنت رأس فقط.

. رأس حيّ ما دمت أمتلك حرية الكلام. (25)

الحوار الممسرح في هذا المثال يفرز الكثير من الآراء والقناعات والأفكار التي قدمها كل من الرأس والشخصية بوصفهما طرفي الحوار، ولاسيما فيما يتعلّق بغرائبية قيام الرأس المقطوع بمحاورة الشخصية، وجدلية الحياة والموت المنبثقة من ذلك، وما يترتب على ذلك من قضايا قانونية وشرعية وثقافية واجتماعية، وكأن منطقة الحوار هنا انفتحت على فرصة ثقافية واسعة لزج مثل هذه القيم الفكرية والاجتماعية داخل فضاء الحوار، وهو ما يعمّق على هذا الأساس درامية الحوار ومسرحته على هذا المستوى .

وربما كانت الانعطافة الدرامية الكبرى في مسرحة الحوار قد انبثقت من خلال كشف الرأس عن معرفة هوية الشخصية ((. أنا أختلف يا (سالم) ..!!/. سالم .. هل تعرفني./. أعرفك منذ فترة طويلة./. لكنني لم أرك من قبل، وجهك غريب ./. كنت أقرأ ما تكتب على صفحات الجرائد وأتابعك على مواقع الإنترنت./. أحقاً كنت من قرّائي.))، إذ أسهمت هذه الانعطافة الدرامية الكبيرة في تحقيق قدر عالٍ من التقارب والتعاطف بين الرأس المقطوع والشخصية، حين نجح الرأس في دغدغة غرور الشخصية بوصفها كاتباً مبدعاً وله جمهور من القراء لا يعرفهم، وهو ما جعل الشخصية (سالم) بعد ذلك أكثر تعاطفاً مع الرأس .

كما يكشف الحوار الممسرح هنا عن نوع من السجال الثقافي والقانوني والاجتماعي بين الشخصية والرأس، ففي الوقت الذي تصرّ فيه الشخصية (سالم) على عدم شرعية وجود رأس مقطوع يمكنه العيش بحرية تخالف الأنظمة والقوانين المرعية، يسعى الرأس بكل ما أوتي من قوة

حجّة على إقناع الشخصية باحتوائه ونقله إلى منزله بوصفه نموذج حي حتى وإن كان خالياً من الجسد ((. لكنّ أخذك يخالف الشرع والقانون ومركزي الاجتماعي./. أنا لم أمت بعد كي تحالف الأعراف./. أنت رأس فقط./. رأس حيّ ما دمت أمتلك حرية الكلام.))، إذ تتكشف هذه المحاججة التي تنطوي على الكثير من المنطق عن قوة حضور الرأس في المشهد الحواري الممسرح، بحيث هو الذي يسهم في مسرحة الحوار على هذا النحو .

وفي المثال الثاني تتكشف هذه النزعة الدرامية في آلية الحوار الممسرح على نحو جليّ وواضح حين تتطوّر العلاقة الحوارية بين الشخصية الرئيسة (سالم) والرأس، وتنتج رؤية درامية سردية تكشف عن جزء مهم من المقولة السردية التي تسعى الرواية إلى إنتاجها عبر الحوار، وعبر عناصر السرد الأخرى المشتبكة مع الحوار:

. أخرجني من منامي ..!!

نحيت الكتاب جانباً، تقدّمت من المكتبة، أنزلت الكرتون وأخرجته، كان مفتوح العينين، متورّد الوجه .. قال:

. لن أنسى معروفك.

. لم أعمل شيئاً سوى تلبية رغبتك.

. منحتني وقتاً استعدت فيه راحتي.

. كادت زوجتي أن تعول وتلمّ الناس علينا، لولا إغراقها بفيض عواطفي.

. وهل علمت بي؟

. تحركت مشاعرها لمعرفة ما في الكيس، لكنها ترددت فجأة.

. إياك أن تعلمها بي، المرأة كائنة ضعيفة لا تحتمل المواقف المرعبة.

. لكنها أصرّت أنها تسمع نباح جرو في غرفتي.

. ربما تشرّبت روحي أصوات الجراء وصت أقلّدها في النوم.

. . إياك أن تفعل ذلك ثانية.

. سأحاول لو تعاملت معي بصدق وحسن نيّة.

. قل لي من أنت ..!؟

. لا يشكّل ذلك عندك شيئاً سواء عرفتني أن جهلتني، فالأمر سيان بالنسبة للقضية.

. لم لم تعلمني بقضيتك، كي أعيدك لذويك، ربما هم يبحثون عنك الآن، كي تعلمهم بما جرى.

. أنا نحرت من قبل فئة ضالّة تعمل على روع الناس.

. أتعرفهم..؟؟

. لو رأيتهم سأصرخ في وجوههم.

. كيف نحروك؟

. تلك قضية طويلة، ستعرف لاحقاً القصة الكاملة لنحري.

. حسناً أنت تقودني إلى مصيبة تاريخية.

. ربما ستجني منها منفعة كبيرة.

. أيّة منفعة ترتجى من رأس مبتور، إلا إذا كانت الجائزة المرجوة السجن المؤبّد أو الشنق أمام الناس بتهمة إشاعة الإرهاب.

. حسناً أنت تورطت حسب اعتقادك، عليك أن تواصل رحلتك التورطية حتى يحين أجلي.(26)

فالقضية الأولى التي تبعث الحساسية الدرامية في فضاء الحوار تتمثل في إمكانية دخول شخصية الزوجة على خط كشف سرّ الرأس المقطوع، وما ينتجه ذلك من انعطافة خطيرة قد تؤدي إلى نتائج درامية أخرى تغيّر من وجهة السرد في الرواية ((. كادت زوجتي أن تعول وتلمّ الناس علينا، لولا إغراقها بفيض عواطفي./. وهل علمت بي؟/. تحركت مشاعرها لمعرفة ما في الكيس، لكنها ترددت فجأة./. إياك أن تعلمها بي، المرأة كائنة ضعيفة لا تحتمل المواقف المرعبة./. لكنها أصرّت أنها تسمع نباح جرو في غرفتي.))، ولا شك في أن هذا المقطع الحواري يمثل وحدة حوارية تختزن كثافة درامية محتملة، إذ على الرغم من أنها لم تحدث إلا أنها ضخّت طاقة درامية ممسرحة في سياق الحدث الحواري هنا .

أما القضية الثانية فتتمثل في قصة الرأس المقطوع التي تشكّل أكبر حساسية ضرورية لفضول القراءة لمعرفة هذه القصة، لذا تسعى شخصية (سالم) إلى معرفة هذا السرّ عن طريق هذا الحوار الممسرح بينهما ((. لم لم تعلمني بقضيتك، كي أعيدك لذويك، ربما هم يبحثون عنك الآن، كي تعلمهم بما جرى./. أنا نحرت من قبل فئة ضالّة تعمل على روع الناس./. أتعرفهم..؟؟/. لو رأيتهم سأصرخ في وجوههم./. كيف نحروك؟/. تلك قضية طويلة، ستعرف لاحقاً القصة الكاملة لنحري.))، فالقضية تنطوي على قصة كاملة تتأجل معرفة تفاصيلها دائماً بالرغم من أن الإشارات التي تنطلق من طبقات الحوار تكشف عن جزء مهم منها، لذا فإن اكتظاظ الحوار هنا بالأسئلة والاستفهامات لهو دليل آخر على عمق الحساسية الدرامية التي ينطوي عليها الحوار في نموذجه الممسرح .

ويقدّم هذا النموذج الحواري قضية ثالثة ذات طبيعة اجتماعية وقانونية مرتبطة بالقضيتين الآنفتين، وتتعلق بموقف الشخصية الرئيسة من وجود رأس مقطوع في حوزته يمكن أن يجلب له متاعب متعددة على أكثر من مستوى، إذ تعبر الشخصية الرئيسة عن خشيتها هذه بخطابها المتوجّه نحو الرأس ((. حسناً أنت تقودني إلى مصيبة تاريخية./. ربما ستجني منها منفعة كبيرة./. أيّة منفعة ترتجى من رأس مبتور، إلا إذا كانت الجائزة المرجوة السجن المؤبّد أو الشنق أمام الناس بتهمة إشاعة الإرهاب./. حسناً أنت تورطت حسب اعتقادك، عليك أن تواصل رحلتك التورطية حتى يحين أجلي.))، فهي مصيبة تاريخية وورطة كما وصفها الاثنان، وبذلك ينتهي هذا المثال الحواري إلى نهاية درامية تعد بالكثير من المسرحة السردية التي يحملها السرد الروائي في قابل طبقاته وفصوله .

الهوامش والإحالات:

(1) النزعة الحوارية في الرواية العربية، د. قيس كاظم الجنابي، الموسوعة الثقافية (96)، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 2011: 9.

(2) بناء المشهد الروائي، ليون سرمليان، ترجمة فاضل ثامر، مجلة الثقافة الأجنبية، العدد3 السنة 7، بغداد، 1987: 82 .

(3) اللغة في المسرح النثري، عصام بهى، مجلة فصول، العدد 1مجلد 5، 1984: 152.

(4) بين أدبين(دراسات في الأدب العربي الانكليزي)، فاطمة موسى، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، 1965: 81.

(5) النزعة الحوارية في الرواية العربية: 92 .

(6) نظريات السرد الحديثة، والاس مارتن، ترجمة حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة والفنون، القاهرة، 1998: 142 .

(7) النزعة الحوارية في الرواية العربية، من كلمة الغلاف الثاني للكتاب.

(8) حكايتي مع رأس مقطوع، تحسين كرمياني، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2011.

(9) المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، الدكتور ماري إلياس، الدكتورة حنان قصاب باشي، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط1، 1997: 176 .

(10) اللغة الدرامية العناصر غير المنطوقة والعناصر المنطوقة، د. حمادة إبراهيم، المجلس الأعلى للثقافة والفنون، القاهرة، ط1، 2005: 232 .

(11) حكايتي مع رأس مقطوع: 14 .

(12) م . ن: 44 .

(13) م . ن: 100 .

(14) م . ن: 103 .

(15) م . ن: 113 .

(16) م . ن: 127 .

(17) م . ن: 7 . 8 .

(18) م . ن: 44 . 45 .

(19) م . ن: 89 .

(20) م . ن: 105 .

(21) م . ن: 8 . 9 .

(22) م . ن: 45 .

(23) م . ن: 48 . 49 .

(24) م . ن: 51 .

(25) م . ن: 117 . 119 .

(26) م . ن: 27 . 28 .

الجسد سارداً ومتلقياً
قراءة في رواية (قفل قلبي)

د. إبراهيم مصطفى الحمد
الكلية التربوية المفتوحة/صلاح الدين

ملخص الرواية:

تتلخص رواية (قفل قلبي) للروائي العراقي تحسين كرمياني ، بقصة شاب يلتقي بفتاةٍ من عائلة فقيرة، كانت قد تزوّجت من رجلٍ فاحش الثراء، لكنه عاجز عن تلبية رغباتها الجنسية منذ بداية زواجهما، ثمّ تكتشف أنّ ذلك الزوج لا يمتلك ما يمتلكه الرجال نتيجة حُقنة كان قد حُقِنَ بها عندما كان في الخدمة العسكرية، وخان آمرَهُ مع زوجته، فدبّر له الأخير ما أفقده فحولتَهُ إلى الأبد، ثمّ تتقرّب الفتاة من الشاب (حامد) وتتحرّش بهِ وتقومُ بإغوائهِ ليعوّضها النقص الذي تعانيه، فيقعُ بينهما عشق عارم، وهوسٌ كبير بالجنس، فتحبل منه الفتاة لكنها تموت في ظروف غامضة تتكشّف فيما بعد، وذلك يحدث بعد وفاة والده بمدة قصيرة، فيترك على أثرها الدراسة وتتأزّمُ حالته النفسية، وسط ضغوطات أسرته التي يكتشف أنها مفككة هي الأخرى، إذ تعترف له (الأم) بأنها ليست أمه الحقيقية، بل هي غجرية غررت بوالده فترك أمّهُ لأجلها، وبعد وفاة الوالد تتزوج من زوج الفتاة التي كان يعشقها وتراود الشاب عن نفسهِ وتغويه، فيمارس الجنس معها أيضاً كما مارس الجنس مع ابنة أخيها التي تنتحر بسبب حملها منه، ومع (الحفّافة) ومع فتاة أخرى تجلبها له الحفافة، وكل هؤلاء النسوة يحبلن منه إلاّ الحفافة لكبر سنها، بعدها يمرض الشاب وتسوء حالته من جراء الممارسات الجنسية الشاذة فيفقد فحولته من دون أن يعلم في المستشفى، لكنه يتزوج من فتاة فقيرة تعمل عند زوج أمه، فلا يستطيع (أخذها) ويدرك أنه لا يمتلك ما يمتلكه الرجال أيضاً، فينتكس وتسوء حالته من جديد ويقوم بالانتحار، بعد أن يترك حزمة أوراق اعترافية يسرد من خلالها كل شيء عن حياته للطبيب الذي كان يعالجه، والذي يتناوب الروي مع شخصية الشاب(حامد) في الرواية.

وعي الكتابة – حركية السرد وهامشية الشخوص:

تحاول الرواية الجديدة تصوير جميع أنواع الخبرة البشرية، وتسلك في ذلك أساليب شتى، لذلك فإن واقعيتها ليست في نوع الحياة التي تقدمها، بل في الطريقة التي تقدم بها هذه الحياة، وهي تمتلك وسائل تأثير قوية، إذ لا تقتصر عل كونها مرآة تعكس ذوق الجمهور، بل هي تخلق هذا الذوق[1] .

لذلك فهي تعمل على بناء وعي جديد، لدى المتلقي، وهي بذلك تعد مغامرة اجتماعية إنسانية تدعو إلى التغير والتجدد والاستكشاف ومعرفة الذات والآخر من خلال التجارب التي يحفل بها الفضاء الروائي تلك التجارب التي غالباً ما تجد لها مثيلاً على ارض الواقع على الرغم من أنها لا تمثله[2] ، وتبقى عملاً تخييلياً ينتمي إلى عالمه المتخيل فحسب.

إن الرواية الجديدة هي الأكثر قدرة على الإلمام بالمجتمع وعلى تحري رؤى العالم وآفاقه، وتقديم تصور يشبه المعالجة بفنية عالية الجودة تمثل قمة الهرم الإبداعي، فيقوم الروائي بتوظيف خلفيته التاريخية والثقافية قصد تغذية السرد وتحريكه مستمداً مادته الحكائية منها ومن الواقع الذي يعد مرتعاً خصباً للالتقاط وصياغة المشهد الروائي[3] .

إن لحظة تشكل الرواية هي أقوى تجليات الحياة[4]، لذلك لا يمكن عد الرواية موازية للحياة، لأنها تعيش خارج الزمن بينما يموت الإنسان أو يرحل بوصفه موجود زمنياً.

ولمّا كانت الرواية قد ارتبط وجودها بالواقعية ، فهل أن خاصّية الإيهام التي وسمتها تتعارض وواقعيّتها ؟ هنا يؤكد بوتور ((إن الإبتكار الشكلي في الرواية بعيد كل البعد عن مناقضة الواقعية كما يتخيّل ذلك ناقد قصير النظر ، وهو الشرط الذي لاغِنى عنه لمزيد من الواقعية))[5].

ويؤكد "روب غرييه"((أن واقع الرواية يكمن في تشكيلها))[6]، وذلك يعني ((أن المتخيّل ، وحتى صناعة الخرافة لاتعني التنحّي عن الواقع ، بل هي محاولة لإيجاد مطابقة بين الواقع الذي هو خيال والخيال الذي هو واقع))[7].

ويرى الناقد "البيرس" أن الرواية أصبحت دراسة نقدية لمعرفة الواقع ، و"ناتالي ساروت" تعتقد أن الأثر الفني ثغرة تفتح في المظاهر نحو حقيقة مجهولة ، وهي تقصد بهذه الثغرة المجهود المبذول للتوصّل إلى الواقع ، لا انعكاسا سلبياً له ، بينما يؤكد "بوتور" أن الرواية مجال ظاهراتي بصورة ممتازة ، فهي المكان الذي ندرس فيه بأية كيفية يظهر لنا الواقع وبأية كيفية يمكن أن يظهر فيها[8]، ومن ناحية أخرى ، يقول "الفريد هتشكوك" :((الدراما تشبه الحياة الواقعية التي أُزيلت منها الأجزاء المعتمة))[9].

إن الرواية كنوع أدبي هي الأكثر اتصالاً بواقع المجتمع والأكثر قابلية على التعبير عنه، وإذا كان تعَقّد الظاهرة الروائية يحول دون اعتبار هذه الأخيرة مجرّد انعكاس للواقع ، فإن الكثير من خصائصها وثيقة الارتباط بهذا الواقع الذي يتميّز بدوره بالتعقيد والثراء[10]، وهي((مجموعة من البنى الدلالية التركيبية السردية التي تتفاعل مع القضايا الاجتماعية والاقتصادية على مستوى اللغة ، اللغة هي إذن البنية الوسيطة الواقعة بين النص والمجتمع))[11]، وفي الإطار نفسه يرى "ميشيل زيرافا" أن ((في فن الأدب القصصي شيء من فن الرسم برغم كثرة الاختلافات بينهما، ففي كليهما دلالة حقيقية على ما هو واقعي حين يكونان ثمرة جهد مُضنٍ ليتجرّدا منه. والواقع (ولاسيما الواقع الاجتماعي) هو مجموع الأجزاء التي يتكون منها مثلما أن الشكل هو مجموعة أساليب))[12].

إن جوهر الرواية هو كونها ((لاتمتلك هوية أساسية ، أي بمعنى أنها ذات نزعة كرنفالية ، متعددة الأصوات، ومفتوحة النهايات))[13] ، لكنها مع ذلك فنٌ موضوعيٌّ في جوهره ((فن ينبغي للمؤلف فيه أن يمّحي ما وسعه الإمّحاء ، وأن يؤدي عواطف غريبة عنه كليّاً، وذلك لكي يوهم القارئ بأنه إزاء الواقع، بتعبير آخر ، فإن نقل الحكاية من الواقع إلى الرواية لايكفي لإيهام القارئ بواقعيتها ، فالخاص يجب أن يصبح عامّاً في الرواية ليضمن قناعة القارئ والتأثير فيه))[14]، حتى إننا نرى "إدوارد بلن" يقول ((إن خلق الشخصيات الوهمية هو لُبُّ الكتابة الروائية))[15].

تعمل رواية ((قفل قلبي)) للروائي "تحسين كرمياني" على تفكيك منظومة العرف الاجتماعي، وإعادة ترتيبها وتنظيمها على وفق رؤى جديدة يجترحها النص، ويعد الجسد هو الأكثر فاعلية في تحريك عصا السرد، وهو المحور الذي تدور حوله الأحداث والشخصيات الروائية، مشكّلاً الثيمة الأكثر بروزاً على مساحة النص المتخيل.

إننا حين نقرأ النص، ونتحسس ألفاظه وتراكيبه، نشعر بتلك الشعرية النابضة التي تجوس خلال خبايا عالم الجسد، بألفاظ تكون تارة واضحة مكشوفة، وتارة أخرى نجدها محجّبة مواربة فيكون الارتحال في الجسد، ومحاولة القبض على مكامن السّر فيه ديدن الكاتب، وهمه الشاغل،لذلك نجد أنه لا يهتم ببناء الشخصية إلاّ على وفق هذا المنظور، فالشخصية–كما يبدو لنا–أداة لإدارة الصراع وتحريك الأحداث وهي في معظمها لا تمتلك أسماء معينة، بل ترد بصفاتها وألقابها غالباً، فالشخصية الرئيسة (الشاب–حامد) لا يظهر اسمه الحقيقي إلا في الصفحة (197) من الرواية وشخصية (الأم–الغجرية–بدرية) لا يظهر اسمها إلاّ في الصفحة(210) وكل من(الحفّافة) و(الفتاة الشابة–ابنة أخي الأم) و(الفتاة الفقيرة التي تتكسب بالجنس والتي جلبتها الحفّافة) لا تظهر أسماؤهن مطلقاً. وشخصية (هي–ليمونة) الشخصية المحورية في الرواية يظهر أسمها في الصفحة(113) من الرواية ولا تظهر شخصية (الرجل الثري) زوج أم(الشاب حامد) وزوج ليمونة سابقاً ولا شخصية(الطبيب ووالدته) و(الطبيبة) التي يتزوجها الطبيب و(الرجل الوقور–الجرّاح الذي عقر الرجل الثري أيام الجيش) مطلقاً على الرغم من أن كلاً من(الطبيب والطبيبة) قد أمتد حضورهما إلى نهاية النص السردي في الرواية.

إن تهميش الشخصية في الرواية، والتركيز على الجسد وفاعليته فيها بوصفه محركاً دينامياً يستقطب الأفعال والحركات، التي تتمثل بالجنس والعلاقات التي تنشأ حوله والأدوار التي تمارسها الشخصيات، منقادة وراء غرائزها يمكن تعليله بالتحول القيمي الذي طرأ على الشخص المعاصر، بتحوّله إلى مجرد رقم إذ يقول رولان بارت ((إن ما هو آيل للزوال ليس الرواية وإنما الشخصية))[16].

وهذا الكلام له ما يعززه، خصوصاً في بلد مثل العراق الذي تدور الأحداث الروائية في هذه الرواية ضمنه، بما تعرض له البلد من ويلات وحروب، إذ نجد على لسان إحدى الشخصيات ((***وهل تركت الحكومة ركناً سليماً في البلاد***))[17] ويرِد على لسان الراوي الثاني وهو نفسه شخصية(الشاب–حامد) حينما يعود إلى الاستقامة ويسمع صوت الأذان من المسجد قبل انتحاره بأيام قليلة ((***صرت أحيا في زمن جديد، زمن بارد، خالٍ من الحرائق الشهوانية، وجدت ميولي تميل ناحية صوت ساحر، يندلق إلى الفضاء، صوت يبعثه المسجد في كل لحظة، في الليل ينداح صوت يغرد بضوء يريح أعصابي، أخرج لأندمج مع هذا السحر المتواصل، رنين مخالف لرنين أزمنة السقوط، رنين يشبع الروح، أطير مع الهدير إلى عالم جديد***))[18] إن الإنسان في هذه البيئة ضائع مشتت، مما عاناه من تهميش وإقصاء وإهمال وترهيب، والحروب غالباً ما تحول الإنسان(الجندي) إلى رقم، وعندما تضيق الحياة بالإنسان لا يجد أمامه إلاّ النور الإلهي، يتوجّه إليه هارباً من ظلمة الحياة عبثيتها. فحين يساق(الشاب حامد) إلى الخدمة الإلزامية يلتقي في الحافلة بـ(الولد الأسمر) الذي يقدم له(***سيجارة علاجية***) مخدّرة، يرفضها ثم يتقبلها منه ((***رحت أعب حرائق واقعية كي أخمد حرائق خيالية***))[19] ثم يشاهد(الولد الأسمر) يخرج من جوف قلم حبر فارغ الأحشاء حفنة حبوب، ويتصوره مريضاً فيدور بينهما الحوار الأتي:

((– يبدو أنك صيدلاني.

– متنقل.

– أراك تكثر من تناول الحبوب.

– كيف تريدني أصرف حياتي في هذا العماء الكافر؟

ناولني قرصين صغيرين..قلت:

- ***ماذا تتوقع أن أشعر به؟***
- ***خذ وتخلص من يومك الثقيل.***
- ***هي أيامنا كلها غدت ثقيلة.***

- ***جرّب هذا العالم لتدرك أن هناك عقاقير غير مكلفة، منقذة من أشد المهالك.***
- ***قل لي ما فائدتها؟***
- ***ستنسيك جراحاتك العاطفية.***

تناولت الحبتين، رشفت كوب الشاي،مضيت أسبح في عالمٍ أثير كملك بلا مماليك..!!))[20]

إنّ ورود هذا الحوار يؤشر حالة الانطفاء والإحساس بالضياع واللاّجدوى، لدى الشخصيات في المتخيّل، والتي تجد ما يماثلها في العالم الواقعي، لذا فليس غريباً أن نجد معظم هذه الشخصيات بلا أسماء تميّزها، ونحسب أنّ ذلك لم يأتِ عفو الخاطر، بل قصده الكاتب قصداً، للتنبيه إلى خطورة الوضع الإنساني والاجتماعي في هذا البلد؛ ولذلك نجد في الحوار السابق ألفاظاً وعبارات مُغرقة في اليأس/ *كيف أصرّف حياتي في هذا العماء الكافر؟/و /خذ تخلّص من يومك الثقيل/*، والأكثر إيلاماً هو أن تكون حبوب المخدرات هي المنقذة وهي الملاذ الذي يعود إليه المجتمع، متمثلاً بهذين الشابّين المتحاورين، فإذا كانت الشخصيات في الرواية كائنات من ورق بحسب "بارت"[21] فإنها في الواقع كائنات مضللة ومحترقة ومنتهكة.

ويؤكد كلامنا هذا الضغط الذي يمارسه الكاتب على فكرة الجنس والجنس الشاذ، غالباً، وارتكاب المُحرّم ، دلالة على عدم قدرة المجتمع على الاستواء والاستقامة، ممّا يعانيه من حالات الإخصاء الفكري والروحي، إذ نجد أكثر من شخصية ذكورية تعاني آجلا أو عاجلاً من الإخصاء، فشخصية (الرجل الوقور) مخصيٌّ بحقنة في المستشفى، أثناء الخدمة العسكرية، جرّاء خيانته لآمرِهِ مع زوجته، والشخصية الرئيسة (الشاب حامد) يعاني من الإخصاء في نهاية الرواية، ويكون ذلك هو السبب الرئيس في انتحاره ناشداً الخلاص ممّا عاناه.

إنّ ما نجده من تهميش للشخصيات في الرواية ، يمنحنا تصوّراً هو أن بناء الشخصيات الروائية فيها موازٍ للبنية المجتمعية في الواقع العراقي، الممتد منذ عقود ولحد الآن، وربما

يكون جفاف النهر في الصفحات الأخيرة من الرواية[22]، دلالة على جفاف الطموح ونضوب الحياة وضبابية المستقبل.

كذلك يمكن عد ورود شخصيات شبقة مهووسة بالجنس والشذوذ، بنسبة كبيرة، بل كل شخصيات الرواية ما عدا الطبيب والطبيبة، اللذين جمعهما الحب العفيف، إشارة إلى التفكك الاجتماعي والشذوذ السلوكي الذي ساد المجتمع؛ بسبب حالات الإخصاء والتهميش، وضياع الإرادة وفقدان الطموح، فكان الهَوَس بالجنس نوعاً من أنواع الهروب والتنفيس عن الكبت الحاصل، أما النقاء الذي ظهر فيه كل من الطبيب والطبية ، فهو إشارة إلى أنه مازال هناك نقطة ضوء في آخر النفق المظلم.

وعلى المستوى الجمالي، يمكن تأشير الحالة الأبرز في حركة السرد في هذه الرواية، وهي الشعرية التي يقوم بتثويرها الجسد بوصفه سارداً ومتلقياً في النص السردي، وخارجه، مما عمل على تنشيط الفعل القرائي، وتفعيل منطقة القراءة، ورفدها بموحيات إغرائية، تلعب لعبة الخفاء والتجلّي مع القارئ، الذي يقوم بدوره بالبحث عمّا وراء النص، وخلف عباراته المراوغة، ليؤدي دوراً إنتاجياً، ترسمه آلة التأويل إزاء آلة التحفيز والتفاعل الدينامي مع الإشارات التي تمثلها العلامات ودلالاتها في النص، إذ عملت اللغة بوصفها مادة الإبداع الأدبي، وأساس وجوده، ومرآة خياله، فالأدب استعمال خاص للّغة[23] ، على تقريب الواقع المادي من الواقع الفني، إذ إن قراءة الرواية بحسب "ميشال بوتور" ((رحلة في عالم مختلف عن العالم الذي يعيش فيه القارئ، فمن لحظة فتح الكتاب ينتقل القارئ إلى عالم خيالي، ترسمه كلمات الروائي))[24]، إذ ينفلت الخيال إلى عمق المخيلة المكتنزة بدلالاتها الترميزية، والمشعّة على النص، تاركة إحساسات روحية تحشد تعاطفَ القارئ وتواطؤَه تجاه الشخصيات الروائية المهمّشة، بوساطة التكثيف والترميز أحياناً، والكشف والتصريح في أحيان أخرى، تاركة وراءها غباراً تأويلياً يتبعه القارئ، بمتعة وخوف وقلق تارة، وتماهياً واحتشاداً وانتماءً إلى عوالم النص تارة أخرى، ويمارس الكاتب أحياناً تقنية ما بعد الرواية، بتدخله وظهوره السافر أمام القارئ، مناقشاً إياه بعبارات من مثل:((***لكنّ المصيبة أيها السائل الجميل، أيها الباحث عن مجد على أنقاضي...***))[25]،أو

مثل: ((***أرجوك تقبل مني هذه المسميات–ابنة/الغم/الهم/الدم /المشاكل/الشجرة***[26]***/ألخ.. – أراها مفردات تصب في صالح المضمون***))[27]، ويرد أيضاً على لسان الراوي الأول، وهو "الطبيب" كلام يرسم أيديولوجيا النص السردي، منذ الصفحات الأوَل:((***فتحت له كما يجب ملفاً ودّونت ما أردته من تفاصيل بسيطة، قبل أن أكتشف رحلة حياة تداخلت فيها التراجيديا والكوميديا، حياة متشرنقة، ليس ثمة بصيص ضوء، أينما تحط قدمك ظلام يتبعه ظلام، كل شيء متوقع تحت مخالب ظروف تزحف متعرجة، خلاف ما ينشده كل إنسان، يرغب أن يؤدي ما عليه من واجبات، وينعم برغد العيش***))[28].

إن الجنس الشاذ والمحرّم ، هو السائد على مساحة النص الروائي، و"الشاب حامد" هو المحور الذي تدور حوله كل أو معظم الأفعال الشاذة، وعلى الرغم من أنه يبحث عن المحرّمات ويتوق لممارستها، لكنه يبدو سَئِماً من وضعه، ولكنه أيضاً لا يستطيع كبح جماح نفسه المهووسة بالجنس والرغبة، إذ نجده يقول:((***لا أعرف لِمَ دروب الشّر سالكةٌ أمامي***))[29]، ويقول في مكان آخر: ((***ما كانت تنسج من رغبة حولي، حصل برغبة مني طبعاً ، شرٌّ تنامى في الأفق كان يجب تجنبه، حتى لو تطلب النزول إلى الهاوية***))[30].

بالرغم من التهميش الحاصل للشخصيات الروائية، من ناحية التسمية، فهناك اهتمام بحركتها وتطورها على مستوى النص، غير أن الرواية فقيرة من ناحية الوصف، فالمقاطع الوصفية قليلة في الرواية، وخصوصاً ما يتعلق بوصف الأمكنة بتفاصيلها الدقيقة، إذْ مارس الكاتب أسلوب تعميتها، في الرواية فلم تكن الأماكن محددة، ولم تظهر معالم المكان في الرواية، إلاّ فيما يتعلق بالغرف التي تدور فيها المغامرات الجنسية، وعلى نحوٍ مقتضب، لا يوضح الكثير من التفاصيل التي يفترض توضيحها في النص السردي، لكن الإطار العام للحكي يكون في العراق، بحسب معطيات كثيرة في النص توضح ذلك، وتبقى جمالية المكان في الرواية جمالية لغوية، فبمجرد ما يتحول الواقع إلى كلام ، يضع مصيره الجمالي بين يدي اللغة[31]، ذلك أن اللغة هي التي تفيض على جغرافيا الأمكنة، صانعة منها مستعمرة من

الحـروف والكلمـات والجمـل، تشـع منهـا ويفـوح عبـق الأمكنـة، وشـذاها المتشـبث بالـذاكرة والوجدان[32] .

قلنا إن الرواية تعاني ندرة في وصف الأمكنة، ولنورد هذا المقطع، الذي سيتضح من خلاله، كيف يجري الوصف على نحو مقتضب: ((***دخلنا البساتين الواسعة، تجولنا في الحقول المديدة، حقول دواجن، أحواض أسماك، فتيات بريئات يعملن بهمّةٍ ونشاط، نساء يجاهدن لرسم البشاشة على وجوههن، رجال يرفعون أكفهم بتحية أبدية لا تنتهي. وصلنا البيت الكبير، بيت الراحة كما سمّاه، كان منتصف حقل أخضر..قال:***

- ***هذا البيت بناه أبي قبل أن يموت بحادث سير.***
- ***رحمه الله.***
- ***هنا ستسكن حتى نجد لك عروساً تريحك.***
- ***إنه المكان المناسب لي، هنا سأستعيد راحتي.***

تركني ، غادر بسيارته، درتُ في الغرف، وجدت مجموعة من الكتب، مجلات متنوعة، شعرت برغبة ناهضة للعودة لحياتي السابقة، رغبة كتابة الشعر، جلست في الصالة، تمددت على أريكة مريحة، شعرت بشيء يتحرك فيَّ، شيء يفرض النعاس. كانت الساعة الحادية عشر وعشرون دقيقة نهاراً، غشاني نوم لذيذ، نوم جاء من رغبة في التخلص، لو لساعات من براثن الحياة الكاذبة، من الناس الذين من حولي))[33].

واضح من المقطع السابق، عدم اهتمام الكاتب بوصف المكان، والعبور على الكثير من التفاصيل، التي كان يمكن أن تسهم في دعم النص فنيا ودلالياً وإيحائياً، إذ يرى "جان ريكاردو" أن كل وصف يبعث حكاية واقعة ضمن الوصف على وجه الإجمال، وأن آلية عملها لا تتمّ بلا خصوصيات تمتلك نكهتها[34]، ويرى "جيرار جينيت"أنه ((ليست هناك حكاية بلا وصف))[35]، وهذا يعني أنّ الوصف يعد من بين التقانات المهمّة التي يقوم عليها البناء الروائي، ولا تتحدد أدواره بالتوضيح والكشف فقط، وإنما هو يبني حكاية بذاته، أي أن كل وصف له خصوصياته الفنية، فضلاً على كونه يعمل على تعزيز النص الرئيس، وتقوية الأداء السردي فيه.

شعرية الفضاء- يقين الرغبة وشكوك التحقق:

للفضاء مفهومات متباينة، فهناك الفضاء الجغرافي، وهو الحيز المكاني في الرواية، ويهدف إلى تحريك خيال القارئ، وهناك الفضاء الدلالي، وهو يتأسس بين المدلول المجازي والمدلول الحقيقي، وما هو إلاّ الصورة، لذلك تكون علاقته وطيدة بالشعر، وتختلف أهمية الفضاء بين الباحثين، فقد يجد فيه ناقد مثل جوزيف فرانك المادة الجوهرية للكتابة، إذ من خلاله يؤدي السرد رسالته الحكائية، فكل قصة، كما يرى الدكتور حسن بحراوي، تقتضي نقطة انطلاق في الزمن، ونقطة اندماج في المكان.[36]، فيكون تعيين المكان البؤرة الضرورية التي تنهض بالحكي، في كل عمل تخييلي.

فالاختلاف قائم تبعاً للظواهر البيئية التي تنعكس على سلوكيات الشخوص، إذ إن الثقافة والحضارة البشرية تتأثر بالبيئية الجغرافية، وإن الاختلافات البشرية ترجع بصفة أساسية إلى اختلاف الظروف البيئية[37]، إذ يرى باختين، أن الفضاء الروائي، قد يكتسي طابعاً رمزياً، من خلال تداخل مكوناته، فهناك فضاء خارجي، وفضاء داخلي، وهناك فضاء منغلق وفضاء منفتح، وفضاء حميمي وفضاء مُعادٍ[38]، ولن تكون الأماكن فيه محددة تحديداً بريئاً، فهي في الغالب تحمل شفرات دالة تتفاعل إن لم تؤسس لأبعاد الحركة والدلالة في العمل، إذ إن ((أشكال تمثيل المكان في الأدب هي جزء من بنية ثقافية تقوم التجارب الفردية بالإحالة عليها)) [39]، وتكون عملية القراء على وفق ذلك عملية إنتاج جديد للنص من خلال ابتعاث ما يحيل عليه النص وإحضاره ليؤدي وظائفه الدلالية.

يرى (لالاند) أن المكان يختلف باختلاف الإحساسات المرتفعة والمنخفضة، ويميز (أرنست ماخ وبوان كاريه) المكان البصري عن المكان السمعي والمكان الشمّي والمكان اللّمسي والمكان الذّوقي[40]، وكل ذلك يمكن أن نستشفّه، من خلال وجهات نظر الشخصيات الروائية، لذلك يختلف المكان الروائي عن المكان الطبيعي الخارجي في أنه، لا يتضح إذا لم تخترقه الشخصيات الروائية، فلا استقلالية له عنها، لأنه لا يظهر إلاّ من خلال وجهات نظرها -كما

ذكرنـا– وشـبكة العلاقـات والـرؤى مـع بعضـها بعضـاً، تبعـاً لارتبـاط هـذا الفضـاء بـالحوادث والشخصيات[41].

يمكننا ملاحظة أن الفضاء الروائي في رواية "قفل قلبي" فضاء مأزوم ومنغلق غالباً، إذ تجري الأحداث وتتحرك الشخصيات فاقدة إراداتها، أمام جبروت الواقع وضغطه المستمر، وكأن القدر وحده المسؤول عن حركتها وتصرفاتها، وخصوصاً الشخصية الرئيسة "الشاب حامد" الذي يبدو وكأنه يمشي مخدّراً، وهو بالرغم من كونه يسعى أحياناً لتصحيح أخطائه، ينجرف نحو الخطيئة وبؤر الفساد التي تتهيأ له وتنفتح أبوابها أمامه ببساطة، كفعل قدَريٍّ، يسلبه إرادته، فالبيت الذي يسكنه يتحول بفعل إرادة "الأم" إلى مكان معادٍ عندما تحضر "الصبية" التي يحاول الأهل تزويجه إياها، ثمّ تقوم بإغوائه بصورة مستمرّة إلى أن تجعله يمارس الجنس معها، في لحظات ضعف وتوتر، فلا يشعر بتلك المتعة التي كانت تتحقق له مع عشيقته"هي" .

ويتأزم المكان"البيت" بعد وفاة الوالد وانتحار الفتاة بسبب حملها منه، وبعد أن تعترف "الأم" بأنها ليست أمه الحقيقية، ويكتشف أنها امرأة غجرية أوقعت بوالده وحرمته أمّه ، وهي امرأة شهوانية شبقة ، تجعله يمارس الجنس معها أيضاً، ويدور بينهما الحوار الآتي:

((– لِمَ أنت مختلف اليوم؟

- ***لا أعرف، ربما سئمت المدن الرثة.***
- ***ماذا تريد يا ولد؟***
- ***المدينة الثانية هي من تلهب حماستي.***
- ***لك ما تريد.)*** (42)

وحين يراها تنتحب، بعد أن يمارس الجنس معها، يخالها من ألَمٍ فيسألها:

((– لمَ تبكين؟

– مثل هذا الموقف مررت به.

– كيف ومتى؟

- يوم أدخلني أبوك إلى البيت، كنت في الحمام لحظة وجدته يتوسل أن أُدخِلَه معي، فعل مثلما فعلت أنت..!!

- فرخ البط عوام.

- هو أيضاً كان يرغب المدينة الثانية كما ترغب أنت..!!)) (43)

إذ يشمل الشذوذ والانغماس في الخطيئة معظم شخصيات الرواية، وهنا لابد من التذكير، أنّ الجسد هو المتلقي، إذ خلق الحوار في أعلاه جدلاً وصراعاً بين الجسد والروح، بين الرغبة وسعير الشهوة من ناحية، وقيم الأخلاق والتقاليد وحكم الدين من ناحية أخرى، لأنّ هذا الفعل المحرّم يجري بين الشاب وأمه بحكم الشرع والدين الإسلامي، وهي ظاهرة بمنتهى الشذوذ والانحراف السلوكي والأخلاقي، وربما يكون إنهاء المقطعين السابقين بعلامات التعجب، إشارة ضمنية مقصودة من لدن الكاتب.

إن شخصية "الشاب حامد" تبدو مشتتة مضيعة منهارة متأزمة، لذا شكّل اختراقها للفضاءات والأمكنة في الرواية حالة الانغلاق ، وتحول البيت، وهو المكان الذي يفترض أن يكون الملاذ الذي يمنح الطمأنينة والراحة الجسدية والنفسية، إلى مكان مُعادٍ منغلق مأزوم وقاتل.

وليس ذلك فحسب، بل يتحوّل الزمن(الوقت) أيضاً إلى صندوق من الجمر والجحيم، نتيجة تحطم الحالة النفسية له: ((***على حافة اليأس، داخل جحيم الوقت، أتكور، مثل عذراء داخل شرنقة، عذراء سئمت عزلتها، راحت تنتفض، تمزق ما حولها، تريد أجواء تليق بها،أجواء تنجيها من التمزق البطيء، لا ليلي ليل ولا نهاري نهار***))[44]، ولا يتجسد الفضاء المنفتح إلاّ في الحالات والأمكنة، التي تجمع شخصية "الشاب حامد" وشخصية "هي، ليمونة" وليس ذلك عائداً لكونه يمارس الجنس معها ويجد في ذلك لذة وراحة، بل لكونهما يحبان بعضهما حباً جنونياً لا يجدان السعادة إلا حين يكونان معاً، حينها ينفتح الفضاء ويفيض سعادة وراحة، بالرغم من حالة التوتر التي تلفهما، من جراء خوفهما من افتضاح أمرهما أمام زوجها والناس، لذلك فهو حينما يحصل على لذته الجنسية مع غيرها، لا يشعر بتلك الراحة والهناء، ويبقى عقله وقلبه

متعلقان بـ"ليمونة" ، بل يتصور أنه معها حتى عندما يكون مع غيرها، وهذا أيضاً نوع من الشذوذ والخيانة، لمن تشاركه العملية الجنسية، على الرغم من النقاء الذي يمثله الحب الروحي بينهما.

وربما يتحول الجسد الإنساني أيضاً إلى فضاء، ينغلق وينفتح بحسب الإحساسات المنخفضة والمرتفعة للنفس، إذ إن المنظور الذي تتخذه الشخصية هو الذي يحدد أبعاد الفضاء الروائي، ويرسم طوبوغرافيته، ويجعله يحقق دلالته الخاصة وتماسكه الأيديولوجي، ويحقق تلك الدلالة الخاصة والتماسك الأيديولوجي، حين تتداخل الحواس، في رسم المكان أليفاً ومعادياً.[45]، إذ يتحول المكان إلى خزان حقيقي للأفكار والمشاعر والحدوس، فعندما تموت "هي" تضيق نفس"حامد" ولا يعود العالم يسعه:((***أريد الهروب من العالم بأسره***))[46]، بينما ينفتح فضاء جسده وروحه، حينما يعود إلى الله ويدخل المسجد :((***وجدت نفسي داخل فضاء مُضاء، وقفت مع الواقفين، أدّيت أول صلاة لي، عدت ممتلئاً بانشراح كبير، لم تعد الأرض تسعني***))[47]

فالفضاء المُضاء في المقطع السابق، ليس فضاءً واقعياً أو حقيقياً ماديّاً، بل هو فضاء معنوي ، ينهل من النفس وتقلباتها الإيجابية والسلبية، مما ينتج عنها إحساسٌ بالضيق والانقباض والوجوم أو الراحة والانسجام والانفتاح.

لقد رسمت اللغة الروائية تضاريس الفضاء، وشكلت ألوانه، وحددت خطوطه الواضحة، أو المتداخلة أحياناً، بشاعريتها ونصاعة فنّها وافتتانها، إذ تنفتح هذه اللغة على الدلالات اللانهائية، أو الدلالات المشحونة بالاحتمالات المضاعفة، وهي دلالات تتقابل وتتقاطع، وتتماهى مع الذات الساردة، لتشكل حشداً من المعاني القابلة للتشكل في وجوه مختلفة، إنها اللغة المتوترة والمشحونة بإيقاع سريع ومضطرب، ولنقرأ هذا المقطع: ((***في لحظة من تلك اللحظات، زلزل الليل بالرنين، ارتعش الجسد، وجدت نفسي في لحظة قلق، أمشي بلا فرح هذه المرّة، فكري مشغول، قلبي معلول، لم تعد الرؤية كما كانت. أمشي، الليل يعاكسني، أينما أتلفت،لا توجد عيون راصدة، لا رنين يؤرخ سفري إلى عالم اللذة والطيران. أمشي، ولا يعنيني ما أشعر به.عقلي ملتهب، مصادر بحكاية تنمو فوق كل لسان، ربما العالم يعرف كل شيء، أنا الوحيد رغم وجودي داخل فرن اللهو، أجهل، رغم كوني الجزء الحيوي من نار تسري***))[48]، فالوظيفة الشعرية للغة حلّت

محل الفضاء الذي يماثل حياته، التي وسمت بالانجراف من دون إرادة وراء سعير الشهوة، وعالم اللذة و(الطيران).

إنّ الجسد يجعل السرد حيوياً، ويمده بتلك الصور المتعددة الأبعاد، المحتملة الدلالة، خاصةً إذا كانت الكتابة على نحو خاص، ليست محايدة أو باردة، بل مرآة بلورية صقيلة،تجلو خوالج ومنازع صاحبها، وتعكس بصمته وهويته، ونبض روحه وجسده، من حيث احتسب أو لم يحتسب[49] ، ويعمل المونولوج الداخلي على تثوير الشحن العاطفي واستحضار الغائب والعودة إلى الماضي، من خلال تقنية الاسترجاع:((***ليست غرفةً طبعاً، هي مدينة ألعابنا، المدينة التي دثرها الرنين الليلي ببحر الشهوات، هناك كنا نندمج مع الظلام/ من هناك حيث شبّاك صغير يطل على الشرق، من هناك رأينا النهر الذي سكبناه، استحال إلى جيش أقزام يحمل سلاح الحرية، يزحف لوأد الشرور القديمة، جيش لا يقهر، وقفنا كثيراً... فلذات أغوارنا يواصلون حصاد الظلمة القادمة، بين لحظة وأخرى تداعبنا نشوة انتصاراتهم، تطرُحنا متلاحمَينِ يحتفلان بالنصر***))[50].

والكاتب يرسم عوالمه وفضاءاته بلغة متعالية ونقية، على الرغم من بعض الأغلاط والهنات التي وجدناها في الرواية ، والشاعرية هي سمة اللغة الروائية فيها، فحين يصف ممارسته الجنس مع ابنة عمه (المزعومة) يصنع فضاءً جمالياً خاصاً وملازماً لإحساسه الداخلي الخاص والملتهب بنشوة اللذة وسعيرها ، من دون الالتفات إلى وصف المكان، فيتحول جسده إلى فضاء له خصوصيته وأبعاده وتشظياته ، إذ يقول على لسان السارد الثاني"الشاب حامد": ((***يا لي من معتوه، الأنثى تبحث عن قشة لتبني عمارتها، لتبني أبراج رغبة لا تخمد، وفرت لها ما كانت تنشد، شعرت بها تسندني، تسحبني، أصبحت على سريري، امتدت آلاف الأيدي، مضت برفق ولين تتلمّس أمكنة الضجيج، تستأصل مخالبها الناشبة في عروقي، ما الذي يحصل- الآن أصف لك ما حصل- طِرت، حولي أشياء جميلة ترفرف، تنعشني بنسائم باردة، لذيذة، ثغور تدلق شلالات فوقي، أنامل تدغدغني، تأخذني صوب لجّة قادمة، ما بين اليقظة والنوم، ما بين***

الحقيقة والحلم، ما بين اليقين والشك، جسدي في أرجوحة، أرى الماء يرزحني، أشعر بقلبي يفوق نبضه ما قاله المدّرس في يوم ما..!!))[51].

إن اعتناء الكاتب بلغته الروائية، يبرز من خلال الحرص على استخدام المفردات التي تتناغم إلى حد ما، والمعاني والفضاءات التي تشكل مدلولاتها وأبعادها، وأيضاً من خلال اللعب على إيقاع البياض، باستخدام علامات الترقيم والحذف بكثافة لافتة للنظر، تبرز وعي الكاتب بخطورة وجودها، وانعكاس ذلك على الجانب الإبلاغي التواصلي في الكتابة الروائية.

إن جمالية اللغة الروائية في المقطع السابق، تعطي انطباعاً ، هو أن الجسد هو من قام بفعل الكتابة، كتابة إحساساته وتدفقه الانفعالي الساحر، ولا بد والحال هذه من أن يكون الجسد، في مقابل ذلك هو من يقوم بعملية التلقي والإنتاج والتفاعل مع النص السردي، ولقل أن ما يبثه الجسد تستقبله الأجساد ، كما أن ما يبثه القلب تستقبله القلوب.

الهوامش:

(1) ينظـر: ظهـور الروايـة الإنكليزيـة ، أيـان وات،تـر: يوئيـل يوسـف عزيـز، الموسـوعة الصغيرة(78) منشورات دار الجاحظ للنشر،بغداد 1980: 9 .

(2) ينظر: عالم الرواية، رولان بورنوف و ريال أوئيليه، تر: نهاد التكرلي، مراجعة:نهاد التكرلي و د. محسن الموسوي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1 ، 1991: 11 .

(3) ينظـر : سـرد الجسـد وغوايـة اللغـة –قـراءة فـي حركيـة السـرد الأنثـوي وتجربـة المعنـى، د. الأخضر بن السايح ، عالم الكتب الحديث، إربد، عمّان،ط1 ، 2011 : 6 .

(4) ينظر : في تشكّل الخطاب الروائي– سميحة خريس:الرؤية والفن ، د. ابراهيم أحمد ملحم، عالم الكتب الحديث، إربد ، عمّان، ط1 ،2010 :35 .

(5) بحـوث فـي الروايـة الجديـدة، ميشـال بوتـور، تـر:فريـد أنطونيـوس ،مكتبـة الفكـر الجامعي،منشورات عويدات، بيروت،ط،1 1971: 8 .

(6) الرواية الفرنسية الجديدة،ج1 ،نهاد التكرلي،الموسوعة الصغيرة(166)،دائرة الشؤون الثقافية والنشر، بغداد1985 :54 .

(7) ما وراء السرد – ما وراء الرواية ، عباس عبد جاسم ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد، ط1، 2005 :34 .

(8) ينظر: الرواية الفرنسية الجديدة : 51 .

(9) فن كتابة الرواية ، ديان دوات فاير،تر: عبد الستار جواد ، مراجعة : عبد الوهاب الوكيل، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد، ط1 ،1988 : 81 .

(10) ينظر: المجتمع الجزائري كنص سردي ، إبراهيم سعدي ، مقال ، مجلة الرافد ،تصدر عن دائرة الثقافة والإعلام ، الشارقة، العدد(61) سبتمبر،2002 :53 .

(11) تأويل النص الروائي في ضوء علم اجتماع النص الأدبي ، عبد الهادي أحمد الفرطوسي ، سلسلة كتب ثقافية يصدرها بيت الحكمة العراقي ، العدد(9) بغداد، ط1 ، 2009:26 .

(12) الأدب القصصـي – الروايـة والواقـع الاجتمـاعي ، ميشـيل زيرافـا ، تـر: سـما داود، مراجعـة:سـلمان الواسـطي ، دار الشـؤون الثقافيـة العامـة ، سلسـلة الكتـب المترجمـة، بغـداد،ط1 ،2005: 9 .

(13) ما وراء السرد – ما وراء الرواية : 48 ، وينظر: نظريات السرد الحديثة ، والاس مارتن، تر: حياة جاسم ، المجلس الأعلى للثقافة 1998:48 .

(14) الرواية العربية – البناء والرؤيا– مقاربات نقدية، سمر روحي الفيصل، منشورات إتحاد الكتاب العرب،دمشق ،2003:210 .

(15) الرواية وصنعة كتابة الرواية،ترجمة وإعداد : سامي محمد،الموسوعة الصغيرة(99)منشورات دار الجاحظ للنشر، العراق 1981:60 .

(16) التخييل القصصي، شلوميت ريمون كنعان، ترجمة: لحسن حمامة، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1995 :49 .

(17) رواية "قفل قلبي"، تحسين كرمياني: 267 .

(18) م . ن : 256–257 .

(19) م . ن : 181 .

(20) م . ن : 181–182 .

(21) شعرية الخطاب السردي – دراسة، محمد عزام،منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005: 11 .

(22) ينظر: الرواية:267.

(23) ينظر :النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، نضال الصالح، منشوات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2001 :231، وينظر: كتاب المنزلات– منزلة الحداثة، طرّاد الكبيسي –

(24) منزلة الحداثة ،دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد،1992م: 16 .

(25) بناء الرواية، سيزا أحمد قاسم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984 : 74.

(26) الرواية :168.

(27) للكاتب كثيراً ما يتلاعب بالألفاظ في الرواية على هذه الشاكلة.

(28) الرواية :75.

(29) الرواية : 10.

(30) م . ن : 169.

(31) م . ن : 168.

(32) بنية اللغة الشعرية، جان كوهن، تر: محمد الولي، ومحمد العمري، دار بوتقال للنشر، الدار البيضاء،ط1 :37 .

(33) سرد الجسد وغواية اللغة–قراءة في حركية السرد الأنثوي وتجربة المعنى، د. الأخضر بن السايح،عالم الكتب الحديث،إربد، الأردن،ط1، 2011 :258.

(34) الرواية:223–234.

(35) القضايا الجديدة للرواية، جان ريكاردو، تر:كامل عويد العامري، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد،ط11، 2004: 41.

(36) القضايا الجديدة للرواية: 40.

(37) ينظر: تأويل النص الروائي في ضوء علم اجتماع النص الأدبي ، عبد الهادي أحمد الفرطوسي، سلسلة كتب ثقافية يصدرها بيت الحكمة العراقي ، العدد(9) بغداد، ط1 ، 2009: 103–104 وينظر: بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي ، المركز الثقافي العربي، بيروت ط1/1990 :29.

(38) ينظر: مقدمة في علم التبيّؤ البشري (الإيكولوجيا البشرية)، كامل جاسم المرلياتي، بيت الحكمة، العراق، ط2، 2009: 51.

(39) ينظر: الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا ، إبراهيم جنداري ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 2001: 23.

(40) المدينة النمطية (المكان مجازاً في ألف ليلة وليلة)، فان ليوفن، مجلة الآداب، عدد (9–10) 1997: 83، نقلاً عن : تجربة الطاهر وطار الروائية بين الأيديولوجيا وجماليات الرواية، لينة عوض، جمعية عمال المطابع التعاونية، أمانة عمّان الكبرى، الأردن 2004: 211.

(41) ينظر: تأويل النص الروائي في ضوء علم اجتماع النص الأدبي: 105.

(42) ينظر: الرواية العربية – البناء والرؤيا: 89.

(43) الرواية: 208.

(44) الرواية: ص .ن.

(45) م . ن : 249.

(46) ينظر: بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي : 32.

(47) الرواية:185.

(48) م . ن : 257.

(49) م . ن :149.

(50) عوالم سردية (متخيل القصة والرواية بين المغرب والمشرق)، نجيب العوفي، دار المعرفة للنشر، الرباط، ط1، 2000 : 100.

(51) الرواية: 199.

(52) م . ن : 67.

تمظهرات الفضاء النصّي المسرحي

. تقانات التعبير الدرامي في مسرحية ((في ساعة عسر))
د. محمد شيرين تشكار
ـ الفعل الدرامي الضدّي في مسرحية ((من أجل صورة زفاف))
د. أحمد قتيبه يونس

تقانات التعبير الدرامي
في مسرحية ((في ساعة عسر))

د. محمد شيرين تشكار
رئيس قسم اللغة العربية وبلاغتها
جامعة يوزونجي ييل/تركيا