تجارب روائية

من

الخليج والجزيرة العربية

الكتاب: تجارب روائية .. من الخليج والجزيرة العربية

الكاتب: عبدالله خليفة

الطبعة: ٢٠١٦

الناشر: وكالة الصحافة العربية (ناشرون)

ه ش عبد المنعم سالم – الوحدة العربية – مدكو ر- الهرم – الجيزة
جمهورية مصر العربية
هاتف : ٣٥٨٢٥٢٩٣ – ٣٥٨٦٧٥٧٦ – ٣٥٨٦٧٥٧٥
فاكس : ٣٥٨٧٨٣٧٣

http://www.apatop.com E-mail: news@apatop.com

All rights reserved. No part of this book may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means without prior permission in writing of the publisher.

جميع الحقوق محفوظة : لا يسمح بإعادة إصدار هذا الكتاب أو أي جزء منه أوتخزينه في نطاق استعادة المعلومات أو نقله بأي شكل من الأشكال، دون إذن خطي مسبق من الناشر.

دار الكتب المصرية
فهرسة إثناء النشر

خليفة ، عبدالله .

تجارب روائية .. من الخليج والجزيرة العربية – عبدالله خليفة– الجيزة – وكالة الصحافة العربية، ٢٠٠٨.

تدمك: ٠– ٠٣٤– ٤٤٦ – ٩٧٧– ٩٧٨

أ – العنوان رقم الإيداع / ٢٠٠٧/١٠٨٨٧

تجارب روائية

من

الخليج والجزيرة العربية

وكالة الصحافة العربية
«ناشرون»

توطئة:

تأخرت عملية تكون الرواية في الخليج والجزيرة إلى النصف الثاني من القرن العشرين الميلادي، وكان ظهورها متناثراً ومحدوداً في عقدي الأربعينات والخمسينات من نفس القرن، ولكن مع العقود الأخيرة تسارع ظهور وانتشار هذا النوع القصصي المميز.

وسوف نأخذ مثالاً لهذا التطور وسماته من أكبر أقطار الجزيرة والخليج، وهو المملكة العربية السعودية، التي راح التطور الروائي يتصاعد فيها بشكل كبير في السنوات الأخيرة.

وتعتبر رواية (ثمن التضحية) لحامد الدمنهوري (١٩٢٢-١٩٦٥)، التي صدرت سنة ١٩٥٩ أول رواية فنية على حد وصف الباحثين، فقد كانت:

(أول رواية سعودية احتوت معظم، إن لم يكن كل العناصر الفنية للرواية) [١] ، ولا يتحدث هؤلاء الباحثون عن العناصر الفنية التي يقولون بأنها تشكلت في هذه الرواية، بل يقومون بتلخيص موضوعها، وحين يدرسون هذه العناصر نجدها كالتالي:

(نجد المنطق العقلي المقدم، والحوار الغزير، بالإضافة إلى المناجاة الداخلية.. كما تميز في كل كتاباته بترك أبطاله يعبرون ويناقشون قضاياهم بأنفسهم) [٢] لكن هذه الجوانب الفنية لم تُحلل وتركت عائمة ومجردة.

---

[١] الرواية في المملكة العربية السعودية، د. سلطان بن سعد القحطاني، مطابع شركة الصفحات الذهبية المحدودة، الرياض، ط١، ص١١٨.

[٢] نفس المصدر، ص ١٢٦.

وكذلك في عملية تحليل الكاتب الروائي الثاني في المملكة، وهو إبراهيم الناصر، نجد أن التقييم النقدي لروايته الأولى الصادرة سنة ١٩٦١، والمعنونة بـ(ثقب في رداء الليل) يتسم بالعمومية كذلك فهو: (الروائي الثاني الذي استطاع بإنتاجه أن يحول وجه الرواية السعودية من رواية تعليمية إرشادية إلى رواية حديثة تقوم على أسس الفن الروائي الحديث)[١]. لكن ما هي هذه الأسس الفنية وكيف تجسدت في الرواية؟ إن الدارس لا يثبت ذلك.

ومن الواضح أن الموضوعات غدت أكثر ارتباطاً بالحياة المباشرة، كما يتمثل ذلك في رواية الناصر الثانية (سفينة الضياع)، التي يناقش فيها بعض المظاهر الاجتماعية والصحية عما كان يجري في الستينات في السعودية[٢]، لكن إلى أي مدى هي رواية فنية، فإن الباحثين لم يسعفونا في تحليل ذلك.

ومن الواضح بأن الطابع التعليمي التربوي هو الذي وجه الكتاب العرب في السعودية في نتاجهم القصصي، حيث أن معظمهم تربويون، اتخذوا (القصة) قالباً تعليمياً تثقيفياً، وهذا ما جعل العناصر الفنية تابعة لهذه النظرة الفوقية المسقطة على النتاج، فلم تتجذر شخوصهم وأحداثهم في بُنى اجتماعية، ويحدونا إلى هذا الاستنتاج كثرة الأبنية الضعيفة السائدة في هذه الأعمال الممتدة بين الستينات إلى نهاية الثمانينات، يقول الدارس السابق:

(هؤلاء الكتاب بدأوا حياتهم الأدبية، باقتفاء أسلوب الأعمال الناضجة، سواء منها العرب أو العالمية، فالبعض منهم استطاعوا بالتالي تطوير تقنية أعمالهم الأدبية، وآخرون ما يزالون يحاولون تقليد أعمالهم الأولية، كما أن البعض الآخر ثبت بما لا يدع

---

[١] المصدر السابق ص١٣١.

[٢] السابق ص١٣٢.

للشك مجالاً، أنهم لا يملكون القابلية لتطوير أساليبهم.. وما يزال أسلوب جرجي زيدان، وهو الأسلوب السائد في زمانه، يمثل عمق العلاقة في كثير من الأعمال) [1].

إن تجذر مفردات القص في الجزيرة العربية يتطلب اندماجها بالوعي النقدي الحديث، في تحليله للحياة الاجتماعي، وهو أمر لم ينمُ إلا مع تغلغل الوعي بالواقع، وقد اتخذ القصُ في البداية طابعَ التوجيه الأخلاقي والفكري، مترافقاً مع نزاعات فنية معبرة عن مستواه الفكري، كالرومانتيكية الحادة والميلودرامية وأسلوب المغامرات، وهو أمر كان يعني ضعف مفرداته الفنية من شخوص وأحداث ومكان وزمان، لكن هذه المفردات بدأت في التكون حين بدأ يضعها في الواقع.

وقد تشكل ذلك بدايةً في القصة القصيرة، ومن ثم أخذ ينمو في القص الأوسع وهو الرواي، حسب ما جرى الأمر في الكويت والبحرين، حيث راح بعض القصاصين في الكويت يجذر الوعي بالحياة، وقد تنامى هذا الأمر لدى إسماعيل فهد إسماعيل وهو يصور الحياة العربية في أعماله، بينما اتجه قصاصون آخرون لتصوير الحياة الكويتية كليلى العثمان التي لم تسعفها القوالب الرومانتيكية بالتوجه لتحليل الحياة، فاستمرت بكتابة القصة القصيرة، وكذلك توجه وليد الرجيب لنفس المنحى ثم توقف، وتابعهما بشكل أكثر إصراراً طالب الرفاعي وبشكل خاص في القصة القصيرة[2].

وفي البحرين والسعودية بدأت هذه الخطوط القصصية العريضة تتوجه إلى الرواية، وسوف نأخذ نماذج روائية عديدة من البلدان الثلاثة ونحللها، ولنرى مدى تبلور وتطور البنية الروائية، فهذا التحليل الملموس سوف يقربنا من قراءة السمات العامة لها.

---

[1] نفسه ص١٦٩.

[2] تمت معالجة الرواية لدى ليلى العثماني ووليد الرجيب من روائي الخليج والجزيرة في بحث مطول للكاتب بعنوان الرواية بين الكويت والإمارات.

بين القص والرواية .. خولة القزويني

يتحول القص ما قبل الرواية أحياناً إلى أسلوب إنشائي مفرغٍ من بنيته الفنية الغنية، فيعود إلى مستوى أولي من القص، فرغم وجود يافطة (رواية) على غلاف كتابها المسمى (هيفاء تعترف لكم) إلا أنه لا يوجد لها علاقة بجنس الرواية[1].

يتشكل الكتاب عبر هيمنة الرواية على البناء، فهي منذ البدء تشكل عالمها بشكل روي حر، يبدأ بمقاطع من بُنى مشهدية ما تلبث أن تتلاشى في خضم سيطرة الرواية المؤلفة على السرد، وهي تبدأ بموت الأب الذي يغدو كارثة فظيعة في حياتها، حيث كان هو المظلة التي تحبو تحتها هذه الطفلة الشابة، وتقدم الرواية بضع صفحات عن هذا الحزن والعزلة والكف عن الأكل:

(بدت أمي خائفة

– منذ أيام وأنت معرضة عن الطعام!

دمعت عيناي.. لم أكن أعرف أن لي هذا الكم من الدموع.. انتفضت بشدة.) [2].

وتضع الرواية بضع لمسات صغيرة موضوعية على السرد، حيث تتذكر كيف كان الأب يدخل عبر الباب الموارب فيجد الكتب مبعثرةً والأغراض ملقاة على الأرض

---

[1] هيفاء تعترف لكم. خولة القزويني، دار الصفوة، ط١، ٢٠٠١، بيروت.

[2] المصدر السابق ص٨.

بفوضى فيرتبها، وتتغلغل الرواية بشكل أكبر في حياة الأب الغائب، ولكن من خلال الروي الحر الذي لا يشكل بنى مشهدية موضوعية، أي لا يضع الشخوص في أطرها في الزمان والمكان والموقف الملموس، بل عبر الانتقاءات العامة، فبينما الأم ترغب في حياة مرفهة، طامحة للخروج من أسر الشقة الصغيرة، إلا أن الأب يرفض الفرص والوظائف التي انهالت عليه، مفضلاً البقاء في مكتبه يؤلف البحوث للمجلات، ولا تنقلنا الرواية هنا إلى كيفية تجسد هذا الصبر وأشكال المعاناة المرافقة له، وكيف يمكن أن تصبر الأم بتطلعاتها هذه مع أب زاهد، وكيف يمكن لبيته أن ينتظر أجر البحوث الزهيد، وما هو تأثير هذا الوعي في الابنة والابن؟

الرواية/ المؤلفة تقطع الماضي القريب من شبكة الحاضر المتدفق، مثلما قامت بتجريد الماضي وتعميمه، وتتشكل علاقة حميمة بين الأب والابنة بشكل لا نعرفه، فصبر الأب وثقافته المفترضة ومثابرته ضد عالم استهلاكي لا تتواصل مع الرواية، التي تستعيد ذلك الماضي القريب بشكل شبحي واه.

وتتشكل علاقة مضادة بين الأم والابن حيث (يبحثان عن الحياة المرفهة ويسخران من الاكتفاء المزعوم)، [1] لكن الأخ محمود يتزوج (أبرار) ويعيش في ذات الشقة الممقوتة، ويتزوج امرأة ذات صفات مضادة له، وهكذا تبدأ الراوية بهلهلة النسيج القصصي قبل أن يبدأ.

فبعد هذا الحزن الطاغي الذي خيم على الراوية، والتي تصرخ (اتركوني لأموت)[2] تظهر الخاطبة (أم منصور) وهذا الظهور المفاجئ الذي قطع سيولة الأحداث التي لم تتجذر سابقاً، يقودها إلى انعطافة جديدة غير متوقعة، فالرواية التي كانت تكاد أن

---

[1] السابق ص١٢.

[2] السابق ص١٦.

تموت حزناً، تدغدغها فكرة الزواج التي تعرضها الخاطبة، فتقول (تدهشني نفسي وكأني أكتم في داخلي مخلوقاً شاذاً يرغب نقيض ما يدعو له) [1].

لكن الآن لم يكن ثمة فكرة، بل مناخاً نفسياً تعيشه الراوية التي عافت الزا،د لكنها فجأة تهفو إلى العرس، دون أن تكمل دراستها في الثانوية العامة.

وهكذا فإن الرواية/ المؤلفة عوضاً عن خلق لوحة معقولة للماضي القريب تفلت نسيج الحاضر عن النمو الطبيعي كذلك، وتقوم (أبرار) زوجة الأخ بمقاومة هذا الزواج، في حين تعرض الأم محاسن الرجل المتقدم للزواج حيث إنه ثري.

وندهش كيف يتقدم هذا الرجل عبر خاطبة للزواج وهو صديق حميم للابن، بل هو دائم الحضور للشقة الصغيرة التي فيها قاعة للبليارد، حيث تراه هيفاء وترى شعره الأبيض فتتذكر أباها الذي كان لشعره نفس اللون، فتوافق على الزواج!

وبعد ذلك، فإن سلسلة من الأحداث والمصادفات والمفاجآت تنهمر على السرد، مثل كون الزوج كان يطالب الأخ بمبلغ مالي كبير، وأنه في ليلة عرسه كان يشرب الخمرة، وتكتشف هيفاء باراً في القصر فتنتفض غضباً ودفاعاً عن الفضيلة المنتهكة!

وبطبيعة الحال، فإن هذا النسيج القصصي يقوم بالإطاحة بعناصر القصة الأولية، كبناء الأحداث بشكل مترابط ومعقول، وتشكيل الشخوص من داخلها، عبر تنام خاص، ورسم ملامحها عبرها، ولهذا فإن الحديث عن رواية هنا هو من قبيل التجاوز.

رجاء عالم

على الرغم من الثقافة العميقة التي تتجلى في أسلوب رجاء عالم، فإن رفضها لبنية القص الحديثة في بعض أعمالها، يعيقها عن تطورها لتتحول إلى رواية. فكيف يحدث ذلك؟

---

[1] المصدر السابق ص٢٣

في روايتها (عالم الحرير) تبدأ بهذه الفقرة بعد المقدمات:

(رقصتها سحرت البحارة، وسارت بأقدامنا العارية على الماء شمالاً، كان في طبعها التشتيت، لولا تدخل الأدلاء الذين أعادوا النوايا شرقاً بخاتمة الجنوب) [1].

فنحن هنا أمام عدة عناصر متضادة، فالجملة الأولى تضعنا مباشرة في حدث غامض وعند شخصية غير معروفة، وهو أمر يتجلى في الاسم المضاف والمضاف إليه (رقصتها)، فنحن هنا أمام شخصية تقوم بفعل ما، ولدينا كذلك كتلة من الشخوص التي انفعلت بتلك الرقصة، وهم البحارة، ولكن في الجملة التالية حدث قطع مع الجملة الأولى، فظهر رواة قادتهم الرقصة أو الراقصة إلى السير على الماء شمالاً بجهة جغرافية محددة، ولكن حتى هذا السير غير المعروف لم يكتمل سرداً، فظهرت صفة جديدة للمرأة أو للرقصة، حيث كان طبعها التشتيت، فتدخل جسم شخوصي آخر هو (الأدلاء)، الذين أعادوا السير الغامض غير المحدد الهوية الذي تحول إلى (نوايا) إلى جهة أخرى شرقية، ومع ذلك فإن هذا الشرق الجغرافي غير مكتمل هو الآخر فصار جنوباً أيضاً!

تتحول لغة السرد إلى مجموعة من الطلاسم والتراكيب المتقاطعة، فكنا ننتظر من هذه الافتتاحية الفاتنة (رقصتها سحرت البحارة) إلى سرد آخر ينمي الصور، لكنها انقطعت بمجموعة من الصور غير الواضحة.

ولنتابع:

(ولليلة كاملة أنصتنا لعامل الدفة يقذف بلسانه العربي من على سفينة من سفن طارق المنتحرة. وكان يصوغ حلقات المعلقات ويضفرها مرساة تحميه من التيه. كل القصائد تُغازل تنين ما وراء البحر، بدمائه الزرق يطلع ليمخر بناء الماء، بينما في رمقنا

[1] رجاء عالم، طريق الحرير، المركز الثقافي العربي ط١، ١٩٩٥، ص٨.

الصحراء تشد.. ثم دخل البحار مع تنينه في هذيان طويل، وأرسل السفينة في غيمة كآبة، وأفقنا.) [1].

بعد أن لم تكتمل وتتآزر الصور السابقة، تدخلنا الكاتبة في صور جديدة مختلفة، فنحن الآن أمام عامل الدفة، وفي سفينة من سفن طارق بن زياد، وأمام البحر الذي يتحول إلى تنين، والبحار يصوغ كذلك معلقات فتظهر نسيجات الصحراء إلخ..

أي أن العناصر الفنية تتحول إلى مقاطع لغوية غير متآزرة، حيث أن كثرة الشخوص في المقطع الأسبق: بحارة، وأدلاء، وراقصة، تضاف إليها كذلك كثرة العناصر الفنية: بحر، سفينة، جهات مختلفة، وتضاف إليها شخوص وعناصر كثيرة في المقطع السابق:

ليلة كاملة، وعامل الدفة، ولسان عربي، وسفن، وسفن طارق بن زياد (التي تمتلك موروثاً دلالياً خاصاً، لا يتناسج مع عناصر الصورة الجديدة أو السياق)، قصائد، تنين، ما وراء البحر، والهذيان، والكآبة.

إن كل هذه العناصر والشخوص والأشياء لم تتبلور في بنية، بل تتناثر وتتصادم دون أن تتشكل في منظومة حديثة ما.

لكن لدينا شيء موحد هو الضمير السارد المتكلم، الذي يقوم بنثر هذه الشظايا المختلفة، فلنتابعه أيضاً:

(ولنجاتنا قام عازفُ ربابة، ففسر التنين من أوراقنا الشعبية، قال:

– "من رأى كأنما جره تنينٌ في الماء فإنه تصيبه عقوبة من سلطان أو عذاب.." وقاطعه كبيرُ الأدلاء بمنتخب ابن سيرين، قال:

– "التنين زمانٌ طويل وذلك لطوله.. برأس ضئيل، وربما حفلت رؤوسه بكل بلية وفن من أنواع الشرور.." عندما ارتفع صوت الربابة:

---

[1] المصدر السابق ص٨.

– "ما التنين سوى أنثى أُنثى أندلسية، متسربلة في برانس صحراويات، كلما غُصتَ بأظفرك في جلدها فاحت عرائس خشب الصندل..) [1].

تتكشف الفقرة الجديدة عن عناصر مختلفة كذلك، فأغلب العناصر القديمة تلاشت، واستمر الراوي المتكلمُ يهيمنُ على العناصر ويخلقها مطيحاً ببنيتها المتآزرة المتناسجة، مشكلاً بنية اختيارية، فهو ينعطف بالعبارة عبر جملة (ولنجاتنا) والتي هي بلا سببية منطقية، ولكن الإبحار يستمر في ميدان آخر هو ميدان اللغة والأدب والحلم، في نقلة كيفية حددها الراوي المسيطر على هذا الكون اللغوي المتشظي، حيث يقوم عازف ربابة متشكل حديثاً، بتفسير التنين بدل أن يعزف، جالباً تفسيره من المصادر القديمة، التي فسرت التنين على أنحاء مختلفة، كشكل للشر السياسي أو للمتعة، لكن التنين الحدثي لم يظهر، بل سرعان ما توارى.

تعطينا مفردة الحلم هنا جذراً لشكل البنية السردية الغائم المتناثر، فيستشهد الراوي بنص تراثي، حيث يظهر كاستشهاد معقلن، ولكن في تناثر غير معقلن، الأمر الذي يعود للسارد المهيمن، الذي يفصل بين النصوص ويشتتها في محاولة لعدم بناء بنية مترابطة.

محاولة النص مقاربة النص الحلمي المتناثر هو بنية غربية تشكلت في زمن القرن العشرين لأسباب ثقافية واجتماعية متعددة، لكن هنا في هذا النص العربي من السعودية، فإن غياب المحور القصصي يجعل الراوي السارد يحاول تأصيل سرده الحلمي الغائم عبر جذور تراثية عربية إسلامية، لكنها لا تدخل في السياق القصصي، لأنه لا يوجد سياق.

فكل العناصر الشخوصية والشيئية المختلفة التي عرضناها في الفقرات السابقة لم تتبلور ولم تنمُ، بل أضيفت عناصر جديدة هي الأخرى انقطعت سيرورتها لاحقاً. فحتى

[1] نفس المصدر والصفحة.

التشظيات الحلمية تمتلك بنية ما يقوم المفسرون بقراءتها، ولكن هذه البنية القصصية لا تمتلك مثل هذا.

ولنتابع أيضاً:

(عدنا من حيث بدأنا حفاة عراة، وكان الصغار يحلقون بطونهم في استقبالنا، ويتأملون أسنامنا الحاوية على زبدة سرية رخيصة. وأشاعوا أنها خلاصة الرياحين الأندلسية، والتي في عزيمتها أحياء المقابر النعسانة أينما رحلنا أو ضربنا أطنابنا..) [1].

يستمر مذاق الرحلة ولكنه ينقلب في الصور الأولى، حيث نكتشف عودة، وصغاراً يستقبلون، ويتحول الرحلة إلى بشر/ جمال راكموا رحيقاً ما، لكن كل هذه الصورة الجديدة تدخلنا كذلك في عالم التجريد واللاتراكم، فيستمر القص في تدفقه دون أن ينمو.

(وفي الصحراء التي ذكرت، وللحرز من إناث التنين، كنا معلقين على جذوع نسوة بدويات ونُخض، ثم نلقم عيون برد الليل الجاحظة لتتجلط خلاصتنا! ليال لم تسكت ظهورنا عن نزحها، حتى قذفنا عارض أخير لرمال قاحلة. وحين عاودتنا أجذع الخض في الحلم كانت حوامل وتقترب من مخاضها. عرفنا أننا خلقنا نسلاً بغرب الصحراء الكبرى.) [2].

لكن مرة أخرى تستمر الرحلة في تضاريسها الغامضة، ويتحول الرحالة إلى كائنات للخض، ولكن أي زبدة لم تتكون للقارئ، وعادت الجغرافيا بملامحها العربية تفرض نفسها على القص.

هكذا نرى لغة جميلة تضيع في تشكيلات صورية ضبابية غير متراكمة عضوياً، وبالتالي فإن مفردات القصة من أحداث وشخوص لا تتعاضد مكونة محوراً قصصياً

---

[1] نفسه ص٩.

[2] نفسه ونفس الصفحة.

متنامياً، ومن هنا تتداخل الجغرافيا والتاريخ، فلا يظهر المكان الصحراوي بتضاريسه الموضوعية، فهذه الرحلة لا تتشكل في المكان، ولا في الزمان، بل في وعي الكاتبة وسردها المتقطع المتناثر وتداعياتها الحرة، مما يجعلها ذات إرادة مطلقة مهيمنة تتنصل من قوانين القصص ونوعه الأقصى الرواية، وبالتالي لا تقوم بكشف الواقع وتحليله.

إنها تسخر من الإرادة الكلية المطلقة للتراث العربي، لكنها في المقابل تقيم إرادة مطلقة أخرى، غير ذات بناء وضائعة الدلالات.

وللكاتبة روايات أكثر نضجاً وتؤلف بُنى معمارية مترابطة ومتنامية كروايتها (خاتم) فعبر أسلوبها الجميل والرشيق، الغائر في تفاصيل الأشياء والأبنية والحالات النفسية الغائرة، تؤسس معماراً يظل قصصياً.

(على المنعطف العشرين للدرب الضيق الذي تتخلله سلالم متآكلة يقوم البيت الكبير، بيت نصيب، وكل مغارب مكة تتجمع على قمة هذا البيت على جبل هندي المتربع بقلب المدينة) [1].

بهذا الأسلوب الحفري الملون تعيد المؤلفة تكوين مشاهد البيوت القديمة بريشة تقترب من إميل زولا، عبر هذا الرسم الدقيق التفصيلي للوحات العمارة الأخاذة، والتي من خلالها تتوغل في الشخوص المركزية، حيث الأب نصيب يهيمن على عائلة تعود العلاقات فيها للقرون الوسطى الكاملة، فهناك عالم الحريم المقموع والعبيد، وعالم السحر الديني الكامل والعلاقات الاجتماعية المجمدة.

وإذ نرى في البداية لوحة إدخال الأطفال في الروضة النبوية بالمدينة، من أجل أن يمتلئوا بالبركة، فتواصل الساردة المؤلفة جعل هؤلاء الأطفال ذوي قدرات خارقة، فيروحون يتحدثون في عمرهم الغض بلغة شعرية وفكرية رفيعة.

---

[1] المركز الثقافي العربي، ط١، سنة ٢٠٠١.

إن الأطفال الثلاثة هم الفتاة (خاتم) وسند، وهما من العائلة الأرستقراطية، ثم هناك هلال الفقير العبد.

وتطل هنا العلاقة مع أفريقيا، وعلاقات العبودية التي لا تزال في هذا الزمن القصصي تواصل جر أذيالها الثقيلة فوق الرؤوس. ولكن هلالاً هذا يظل ثانوياً في ظل هيمنة الشخصيتين الأخريين، خاصة خاتم التي يدور معظم السرد القصصي حولها. فخاتم المترددة بين الأنوثة والذكورة، بين أن تكون فتاة وصبياً، لا تعكس فقط رغبة الأب في وجود صبي يختم سلالة العائلة المليئة بالإناث، بل كذلك حيرة خاتم في وجودها الجسدي والعاطفي والاجتماعي. لكن هذا التردد يكلفها حياتها في الخاتمة.

ويتيح لها ثوبها الرجولي وتكوينها الهزيل، أن تدخل عوالم الرجال؛ صلواتهم، وتعليمهم، وأن تتسلل إلى دار المغنيات وأن تتعلم العود. وفي كل هذه المنعطفات تنساب الراوية في سرد تفصيلي طويل، رغم عمقه وشعريته إلا أنه بطيء في تشكيل المعمار القصصي، فلا يتشكل تصادم يفعل هذه الجزئيات ويشعلها، رغم أن خاتم تتعلم العود في بيئة شديدة المحافظة، ودون علم أبيها رغم انتشار سمعتها، ولهذا فإن تناقضاً روائياً لا يكبر هنا، فتظل المحاور الشخصية الحديثة، متجاورة متراصة وغير متداخلة.

كذلك فإن الشخصية المتمردة (هلال) الذي يقوم بالعديد من المغامرات ويتكلم بصورة جديدة ومثيرة، كاشفاً تجارة العبيد، وانقسام الحي إلى تكوينين اجتماعيين متضادين أشد التناقض، يظل على هامش القص.

أما سند فهو مغترب آخر لكن هذه المرة ليس داخل العود، بل داخل الجواهر، حيث يدخل عالم الذهب والماس والجواهر الثمينة الأخرى، وهي إذ تشكل ملمحاً مضاداً لحياة الجوع والفقر عند عامة أهل مكة، لكنها لا تقود إلى توتر قصصي أو لتحريك المحاور المتجاورة.

وفي النهاية نعرف بأن الزمن القصصي هو زمن الدولة العثمانية، وأن ثمة انقلاباً سياسياً قد جرى، ورغم أن الشخوص والمحاور الحديثة لم يكن لها أي علاقة بالمشهد السياسي العام الذي ظل خارجياً، فإنها تدفع حياتها ثمناً له، فالأتراك يقومون في تفتيشهم عن الرجال المتمردين مثل هلال زينون خاتم رجلاً، وهكذا تحدث مجزرة لا دخل للقصة الأساسية فيها.

وعموماً يشير هذا العمل إلى بنية قصصية متنامية متآزرة، غرقت في وصف تفصيلي طويل.

النواخذة .. لفوزية شويش السالم

يعبر كتاب فوزية شويش السالم المسمى (النواخذة) [1] عن القص ما قبل الرواية، وهو نمط يتشكل في البلدان التي بعدُ لم يتجذر فيها بناء الرواية الحديثة، فيقوم القص ما قبل الروائي بالدخول في البناء الفني، وبالتالي لا يفضي بها نحو دلالات عميقة.

وفي البلدان العربية كمصر والعراق والشام، كان هذا النمط سائداً في الثلاثينات وما قبلها، ولكن حين أخذ البناء الروائي على يد توفيق الحكيم في عودة الروح وأعمال نجيب محفوظ يسود تراجعت أبنية القص الفضفاضة، وقسماتها القائمة على كثرة المحاور والتسجيلية الأرشيفية والنقد الاجتماعي المباشر.

حين نطالع مشروع رواية النواخذة، نجد ضخامة سمات القص ما قبل الروائي فيه، فالرواية قائمة على مجموعة من اللوحات التسجيلية لظواهر الحياة في الخليج في مرحلة الغوص، وهذه اللوحات الأرشيفية تأخذ أغلبية العمل ونسيجه، وهي مُصاغة بطريقة صف الشعر الحديث، فتتتالى الجمل تحت السطر، بدلاً من أن تتواصل على نفس السطر، مما يُعطي للكتاب ضخامة كمية، إضافة إلى تضخمه الأسلوبي.

كما أن اللوحات الأرشيفية المتتالية لا يُقصد من ورائها تصوير المشاهد القصصية، بحيث تغدو جزءاً من النسيج الروائي المتنامي، بل هي تُؤخذ في ذاتها، وكأنها

---

[1] النواخذة، دار المدى، سنة ١٩٩٨، ط١.

هدفٌ بحد ذاته، لا أن تكون خلفية لبناء مشهد، أو تكوين شخصية في محيطها، ولهذا فإن العمل القصصي هنا من الممكن حذفه وجعل هذا الكتاب كلوحات عن الماضي.

ولكن المؤلفة لم تكتف بهذه الحشود من اللوحات تعرض فيها صور الماضي، بل تعمدت أن تملأ السرد بكل موتيفات هذا الماضي، فإذا تحدثت عن أدوات الغواص ذكرتها بالتفصيل، وإذا تكلمت عن مهنته دخلت في أمراضه وكيفية استعداده للعمل إلخ.. وفي حين أن هذه المصطلحات مأخوذة بتفاصيلها من سيف مرزوق الشملان الذي لم يترك شاردة وواردة من هذا القاموس البحري إلا وسجله، فنستغرب لماذا تحشد المؤلفة كل هذه الأسماء والمصطلحات؟

وهناك جمال تصويري في عمل المؤلفة حين تسجل هذه اللوحات، خاصة إن القارئ يتوقع أن تتحول المشاهد الأولى واللوحات البحرية وتتمخض عن حدث متنام وعن شبكة من الشخوص تتصاعد، ويقوم البناءُ بالتغلغل في أنسجتها النفسية والفكرية إلخ..

لكن الشخصيات لا تنمو، لأنها لا تحصل على الفرصة الكافية لتقف فوق الأرض وتكون علاقات ويتم النسج بين الخارج والداخل، وبين المحيط والشخوص، فالبحار الفقير سعود الذي أحب هيا ابنة الربان والتاجر إبراهيم العود سرعان ما اختفى حين انضم فجأة إلى القراصنة الثوريين، وحدثت فجأة معارك ضد النواخذة إبراهيم العود وتم تدمير سفنه. ولكن ما يلبث إبراهيم العود أن يظهر في فصول أخرى وقد ازدهرت تجارته واشترى مجموعة من العبيد بينهم امرأة ستغدو زوجته.

اختفى سعود كما ظهر، لأنه ظهر كعدة سطور في خضم اللوحات التي لا تتوقف، أما هيا فإنها توارت وراء الجدران واختفت فلا نسيج يتكون منها ومن غيرها. وإبراهيم العود الذي يعارض زواج سعود من ابنته لأسباب اجتماعية، ما يلبث أن تزوج عبدة! فليس ثمة قوانين نفسية اجتماعية لتكون الشخصيات.

والأغرب إن المؤلفة بعد ثلث الكتاب المسرود بضمير الغائب، تنعطف فجأة بالقص إلى غابات أفريقيا، ونرى مشاهد صيد العبيد، ومن خلال ضمير المتكلم هذه المرة، حيث تقوم المرأة منجى الزنجية برواية القصة بدلاً من ضمير الغائب، متحدثة عن كيفية صيد عائلتها. ويعبر ذلك عن محور جديد، شخصي وسردي، لم يتم نموه من المحور السابق، أو أن يكون إضافة إليه، بل هو يجاوره دون أن يمتلك هو أيضاً شخصيته ونموه الحقيقي المتجذر في الحياة.

إن القوة التي تلتهم الشخوص والأحداث وتصوير الأعماق هي عملية الافتتان باللوحات التسجيلية، المتضخمة المتتالية، فهي أولاً تصف ميناء البحر والعمل فيه، من سفن وأنواعها وأعمالها، ثم تصف الصلوات والمساجد وخاصة أدعية الخسوف، وتحشد فيها القصائد، ثم في فصل (٦) تصف هجوم الجرائد في عدة صفحات، ثم تصف دق الهريس في عدة صفحات ١٦١ وما يليها ثم يأتي وصف مرض الطاعون.

وحين ينتقل الحدث إلى الصحراء فإنها تصف نباتات الصحراء: (الصحراء وفاؤها محكوم بالريح والأمطار.. فيها الخزامى، والنوير، الشيح والبنفسج وفيها الشوك الأسل والحنظل إلخ..) [1].

يغدو القص هنا ذاكرة فلكلورية، حيث تدع المؤلفة شخوصها في جانب وتنطلق تصف الأشياء التي زالت من الذاكرة، فكأنها تجعل القصة مجرد مشجب لوصف ذلك العالم الزائل، ثم تعود لمعاودة القص في مكان ثان، وتكون الشخصيات قد ضاعت في كم الأشياء المنهمرة، فلا تُذكر إلا في سطر أو بضعة سطور، فلم تتشكل فيها سمات معينة مستمدة من عملها أو من موقعها أو فعلها، فهي لا تتشابك مع الواقع أو المتخيل، ولهذا فإنها إذا ظهرت ثانية من الممكن أن تكتسب صفات مضادة لصفاتها الأولى، فهي اللاشخصية، كذلك فإن الواقع يصبح مجرد أشياء، فهو أدوات مُعددة،

[1] المصدر السابق ص٢٠٦.

وليس بنية اجتماعية، فلا يمتلك هو الآخر شخصية، لأن كم الكوارث والأحداث لا يتعاضد ونمو سمات نفسية وروحية وفكرية، ولا يتشابك والشخوص والمحاور، فيُظهر سمات جديدة في الشخوص والناس.

مثل هذا البناء الفضفاض يعتمد على الفلكلور في نسيجه، فهو أقرب إلى أن يكون تسجيلاً، ولو كُتب كلوحات من الماضي، وتم سحب المشاهد القصصية، لما ضره ذلك، خاصة إذا دُعمت هذه اللوحات بلوحات تشكيلية مرافقة.

والمؤلفة تمتلك ناصية لغة جميلة، وهي شاعرة أساساً، ولها دواوين، ولكنها أرادت أن تخوض ميدان الرواية، وعموماً تظل محاولات الكتابة هذه مفيدة في التسجيل وتنشيط الذاكرة.

"العصفورية" .. لغازي القصيبي

تجري أحداث كتاب (العصفورية) [1]، في مستشفى الأعصاب اللبناني بين طبيب يفترض بأنه نفسي هو سمير ثابت، ومريض هو الراوي المهيمن، والكتاب يدور بين الاثنين حيث يقوم المريض بالتحدث المطول المستمر، المتنوع، الساخر، الفنتازي، الناقد. دون أن تلعب الشخصية الثانية المفترضة أي دور، إلا بوضع نقاط توقف وإثارة بعض الأسئلة العرضية ودفع المتكلم الأول والأخير للحديث.

وهذا الحديث المتقطع المستمر المتلون ليس حديثاً هذيانياً مريضاً، واسترسالاً قصصياً تشكيلياً للفضاء الخارجي الموضوعي، بقدر ما هو مجموعات كبيرة جداً من الخواطر الساخرة، وهي مقالات وخواطر متقطعة كثيرة عن كل شيء وخاصة قضايا الشعر والشعراء والحياة السياسية والاجتماعية العربية والغربية. فلو أن الكاتب جعل هذه الخواطر بأعمدة متقطعة لما أثر ذلك في شكلها ومحتواها، فليس الطابق القصصي الشكلي الذي اصطنعه والمتجسد في الحوار اللاموجود حقيقة، ذا قيمة تعبيرية أو يلعب دوراً فنياً مهماً.

فشخصية الطبيب المعالج سلبية تماماً ومحدودة الثقافة، أما المريض فهو العبقري الكبير الذي يستطيع أن يعرف كل شيء، ويقوم بشتى المغامرات والأعمال السياسية والاقتصادية والثقافية، ويخترق عوالم الجن والإنس والفضاء.

---

[1] العصفورية، دار الساقي، ط٣، سنة ١٩٩٩، ص٢٠.

كالحوار التالي الذي يبدأه المريض المزعوم:

(.. أما الآن فإذا قلت لي اسم الشخص الذي ألف "تلخيص الإبريز" فسوف أدفع لك ١٠,٠٠٠ دولار. عداً ونقداً.

– عليه العوض.

– حسناً اسمه رفاعة الطهطاوي. اسم مشتق من الرفعة والطهطهة. كان شيخاً. وكان إمام أول بعثة دراسية مصرية أرسلت إلى باريس. ومع ذلك أصابته عقد الخواجة. في رأيي المتواضع، يا دكتور، عقدة الخواجة أهم بكثير من عقد أوديب..) [١].

يقوم (البرفسور) وهو الشخصية المريضة المفترضة هنا، وهو الذي يلعب دور الراوي/ المؤلف، بتقزيم شخصية الطبيب المحاور وهي الشخصية الثانية في هذا العرض الفتنازي، فهو لا يعرف رفاعة الطهطاوي، وبالتالي مسارات التطور العربي الحديث الأولى، في حين يمتلك البروفسور كل المعلومات عن الشخوص والأحداث والكون، ولكنه ينثرها تقزيماً كذلك للشخصيات العربية النهضوية، كرفاعة هنا، الذي يغدو مصاباً بعقدة الخواجة، لا أن يتمثله على حقيقته كرجل دين يذهب مع بعثة فيتعلم ويؤلف ويعود بقبس من أوروبا الناهضة لأمته المتخلفة.

ومن رفاعة إلى طه حسين الذي يغدو هو الآخر مصاباً بتلك العقدة فهو (الذي بدأ حياته طالباً ثم شيخاً في الأزهر أراد تحويل مصر إلى قطعة من البحر الأبيض المتوسط، الجانب الأوروبي) [٢].

وكذلك يعرض بالعقاد وبمصطفى الرافعي ولا يعرف من دورهما الفكري سوى حبهما لمي زيادة، الذي يغدو بؤرة جديدة للحديث والتعريض كذلك بهذه الشخصية

---

[١] المصدر السابق ٢٠.

[٢] السابق ص٢٥.

الأنثوية الرائدة، وكذلك لعلاقتها بجبران، التي يراها علاقة رومانسية مريضة، أما عن فن جبران فيقول:

(كان جبران رساماً من الدرجة الثالثة. ورسوماته مليئة بالرموز الدينية. صلبان في كل مكان. كأنك في حرب صليبية) [1].

وكذلك فإنه يسخر من الشيخ محمد عبده.

(المهم إن الأستاذ الإمام، بدوره، أراد تحويل العالم الإسلامي إلى قطعة من أوروبا) [2]، ليس ثمة حوار كما أوضحنا بين الطبيب والبرفسور، فالبروفسور هو الذي يتداعى وكل هذه الأحكام والآراء والمقالات والخطب الساخرة لا تواجه بردود وحوارات مضادة، أو أن تتوجه الجلسة النفسية للتوغل في ذات المريض ليكف عن هذه الخطب الطويلة، والتي يتعرض فيها لرموز النهضة والثقافة العربية والعالمية بشكل كاريكاتيري، والذي يغدو نقداً موجهاً إلى جوانب شخصية من حياتهم، وإذا كانت هذه الخطب تمتاز بالخفة والدعابات والمرح في العديد من الأحيان، إلا أنها لا تتراكم لتشكل شخصية للراوي السارد، أو لمحدثه، أو للشخصيات المعروفة المعرض بها.

بطبيعة الحال فإن الراوي السارد/ المؤلف المتمتع بالسلطة الدكتاتورية في النص، يستطيع أن يوجه العرض في أي جانب يشاء، بأن يتحدث عن الجن وأن يقيم صلات قصصية معهم، أو أن يواصل التعريض بالمتنبي على طول النص، أو أن يمدح المذهب الوهابي أو ينتقد الحزب الجمهوري الأمريكي ويؤيد الليبرالية، وأن يسخر سخرية مضخمة جداً بمجمعات اللغة العربية، أو أن يسخر من عادات الأكل في الجزيرة العربية وهيمنة الواسطة وسيطرة البيروقراطية والفساد الإداري إلخ.. إن كل شيء يخضع لهيمنته.

وهو يحاول أن يقيم قصة مبررة لهذا (الجنون) بعد أكثر من خمسين صفحة حين يأتي على ذكر (سوزان شلنج)، لكن هذه القصة تبدو مفككة ككل النص، فبعد كل

---

[1] السابق ص٢٩

[2] المصدر السابق.

هذه المقالات والخطب المنظمة الساخرة، يستعيد ذكريات دراسته في الولايات المتحددة الأمريكية والتقائه بهذه الفتاة التي تتعرف عليه لأول وهلة ثم تقدم له سلسلة من أعمال الكرم، كشراء كميات كبيرة من المشتريات له ولأصحابه وتدعوهم لحفلة في ذات اليوم، وتستمر علاقته بها بشكل رومانسي، وعبر علاقة معيشية واجتماعية متداخلة، لكنه (يكتشف) بأنها يهودية، فيضربها بشدة، لأنها لم تقل له هذه الحقيقة (الخطيرة)، وتسارع سوزان بالخروج والاندفاع بسيارتها فتصطدم بسيارة أخرى، وتموت ونكتشف بأنها حامل لعدة شهور وأن الجنين والأم ذهبا إلى الأبد!

هذه اللقطات الميلودرامية هي الهيكل القصصي الوحيد للكتاب، وعبرها تم إدخال البرفسور العلاج النفسي، وإخضاعه لعلاج نفسي مرضي.

لكن هذه القصة الوحيدة لا تخضع للعرض الموضوعي، مثل كافة عناصر الكتاب، فالراوي/ المؤلف يقوم بعرض حر للمشاهد، فيختار ما يشاء ويواري ما يشاء، فلا تتشكل بنى سرد موضوعية تتنامى فيها الشخصيتان المتحابتان.

ومن هنا فكل الكتاب خاضع لعفوية السارد/ المؤلف وتداعياته الكثيرة، والعديد منها ممل ومفتعل، وبعضها طريف، يتوجه في بعضها لنقد العادات والأوضاع العامة العربية، وفي بعضها الآخر لنقد البشر في كل مكان، فلا يتشكل مكان وزمان موضوعيين، فتغيب البُنى الاجتماعية المنقودة أو التي يتشكل البناء الخطابي فيها، فلا تتشكل شخوص فنية وأحداث، حيث أطاح الراوي بموضوعية البناء القصصي، وبالتالي ألغى طبيعة النوع الروائي.

فالراوي السارد الذي تعرض لأزمة نفسية شخصية يتحدث بطرافة وبثرثرة طويلة ساخرة، وكانت أزمته النفسية لسبب تافه، وأثناء علاجه المفترض لم نقرأ أية حالة مرضية حقيقية، وبالتي تشكل بناءً هشاً، ليس فيه محاور حديثة أو شخوصية متنامية.

وهي كما قلنا مجموعة من الخطب والمقالات والثرثرات حاول المؤلف أن يجمعها في إطار شبه قصصي، وهذا الشكل يعود لما قبل الرواية حيث تخلو القصة من المحاور المتآزرة، وتنثال الأشكال التعبيرية التقريرية غير قادرة على الالتحام بجسد القصة فتطفو فوقه.

وكما قلنا فهذا يعود للوعي الدكتاتوري، الذي يلغي موضوعية الشخوص والأحداث وجذورها الاجتماعية، أي هو لا يعترف باستقلالية الشخوص والأحداث الفنية وإرادتها النسبية، وتمثيلها لمصالح ورؤى اجتماعية متعددة ومتضادة، بل يصبح العالم الفني تابعاً تبعية شديدة للمؤلف، ومن هنا تتحطم عناصر الموضوعية.

جروح الذاكرة .. لتركي الحمد

تعود (جروح الذاكرة) [1]، للكاتب السعودي تركي الحمد إلى ذات النسق الكتابي، لما أسميناه النمط القصصي الذي هو بين القص والرواية، حيث تتناثر المفردات الكتابية من شخوص وأحداث وأمكنة وأزمنة بدون هيكل عضوي فني، يجمع هذه الفسيفساء في حفر كتابي روائي، فتتحول إلى تكوينات هلامية تفتقد النوع القصصي الذي يحيلها إلى رواية.

إن الأحداث تتوالى بسرعة شديدة، والشخوص تظهر وتختفي دون أن تصنع ذلك الهيكل المعماري الحدثي المتنامي الذي يحفر في الواقع، مستكشفاً إياه برؤية فنية، تعطيه شخصية إبداعية، فتحيله إلى جنس الرواية.

لدينا شخصية يُفترض أنها محورية، هي لطيفة وزوجها صالح وعائلتها، ومكانها الخاص في الرياض المدينة، التي تتناثر مواقعها دون أن نشعر بها تكويناً اجتماعياً جغرافياً.

شخصية لطيفة التي ظهرت من بداية الفصل الأول، تقدم لنا باعتبارها شخصية لامرأة عادية، فهي منذ البدء تستعيد نصائح أمها التقليدية بعدم النوم على الظهر للأنثى، (فالشيطان موجود في كل مكان)، ص١٤، لكن مجرى أفكارها يقودها إلى

---

[1] صدر كتاب (جرح الذاكرة) عن دار الساقي ، بيروت ، ٢٠٠٠، وتركي الحمد كاتب سياسي اتجه إلى "الرواية"، وله أعمال فيها منها ثلاثية روائية.

القبول بتدفق الحياة، لكي تقوم بهزيمة الخصم، كما تفكر، فهذا ما (علمتها الأيام ولحظات الزمان وفلسفة الأمريكان التي أمست فلسفة هذا الزمان)، هكذا تتحول المرأة العادية بغتة إلى مناظرة سياسية.

ولكن الكاتب لم يكتف بهذه المفردة المتداولة، بل نراها في ذات الصفحة وهي تفكر في زمن احتفالهم، هي والأسرة بعيد ميلادها، الذي اختارته في العشر الأواخر من آذار (حين تعود عشتار منتصرة من العالم السفلي تقود تموز بيدها، فينتشر الخصب ويعم الرغد)، فهذه المرأة المسلمة التقليدية تدرك فجأة الثقافة القديمة الأسطورية وتتداولها في لحظاتها اليومية.

ولا نعرف من المتكلم هنا، هل هو شخص لطيفة أم الراوي، ولكن سرعان ما يظهر الراوي في الفقرة التالية ليتحدث عن أسباب عدم معرفة تواريخ المواليد في الزمن السابق، فيقول:

(لا يحتاجون الشمس إلا لتحديد أوقات الزرع والحصاد، أو لتحديد أوقات الصلاة)، فهذه الإزاحة من قبل الراوي للشخصية المحورية وقيامه بالإدلاء بالمعلومات والبيانات، ستغدو عملية مبهمة، فهي تظهر كما لو أن الشخصية هي التي تتكلم أو تفكر، لكن الأمر غير واضح، لأنه لا توجد حدود فاصلة بين الراوي المؤلف والشخصية.

وهكذا فإن الشخصية العامية البسيطة التي هي لطيفة ستغدو باحثة ومفكرة، فرغم السطور القليلة التي فصلتها عن تفكيرها الديني القدري، فسرعان ما ظهرت أنها ذات ثقافة أسطورية، وعبر تذكر نجد وأمطارها فإنها تظهر ذات ثقافة علمية كذلك، فهي تعلم بأن كان لها طقس خصب (قبل آلاف السنين) [1].

[1] المصدر السابق ص١٤.

إن الشخصية المخلوقة فنياً تتنفس قليلاً عبر تداعيات بسيطة، وسرعان ما يظهر المؤلف ليقدم خطباً وحكماً ومجموعة متفرقة من المقالات والتحليلات السياسية والاجتماعية بديلاً عنها، أو إزاحة لها.

فهذه المرأة القروية البسيطة لطيفة والتي علمتها، ونعرف ذلك بعد مائة صفحة، امرأة فلسطينية القراءة، سرعان ما تبدو كمثقف كبير بعد لحظة من تفكيرها الديني الساذج، فهي تفكر في عملية الخلق الإلهي! فتتداعى هكذا:

(فابتسمت وهي تتذكر لوحة "خلق آدم" لمايكل أنجلو، تلك اللوحة التي بهرها جمالها وأسرتها روعتها حين رأتها لأول مرة تحت قبة "الستين" في الفاتيكان) [1].

لكن المسألة لا تقف عند رؤيتها للوحة، لم يرافقها زوجها المعدوم الثقافة في زيارة لم نسمع بها خلال الرواية، بل إلى تداعياتها المستمرة بكل أسماء الشعراء والأدباء العرب والأجانب، بل إلى معرفتها أسماء الآلهة الإغريقية وفلسفة أرسطو، ص٢٥، ورأس مادوسا ص٥٢، وتستطيع أن تقيم شعر المتنبي باعتبار شاعر صاحب رؤية، ص٢٧.

لكن هذه الشخصية المفكرة سرعان ما تتحول بعد بضع صفحات أو سطور إلى شخصية خرافية كذلك، فالعجوز أم دحيم وهي تمثل ذاكرة الخرافة في البلدة (كانت تبعث الرعب في مفاصل لطيفة)، وهكذا تتوالى قصص العفاريت (وكيف أن أحدهم نكح كلبة شاردة ذات مرة في بيت مهجور). وهي تكرر دائماً (فعيني اليمنى لم تكف عن الرفيف منذ الصباح، الله يستر) [2].

لكن هذه العقلية الساذجة الخرافية سرعان ما تقرأ للسياب، وتحلل شعره، وتقارن تشبيهه و(تتحدى إن كان البرتو مورافيا أو بلزاك قادرين على (الإتيان بوصفه)، ص٥٦. وهي ترى الشمس تشرق فتفكر:

---

[1] المصدر السابق ص١٧.

[2] نفسه ص٢٠.

(كان قرص "آتون" وإله إخناتون ونفرتيتي يتهيأ للنهوض) [1].

هذه عينة من بعض أقوالها وثقافتها، والكتاب مشحون بهذه الاقتحامات التي تضيع فيها الحدود بين الشخصية والراوي المؤلف، ولكن هذا لا يعد سوى مظهراً لكيفية تفكك الشخصية المحورية، فالأهم والجانب العميق هو غياب هذه الشخصية نفسها، فلطيفة التي تبدأ بهذه اللغة والتداعيات المتضادة وهي قد استمرت عليها طوال عمر الزواج من صالح، هي الشخصية اللاشخصية، فهي مثل الرواية مفككة التركيب.

فهي أولاً تبدو كصوت مستمر في الكلام عن نفسه وذكرياته ومنزله، ولا يشكل ذلك سوى عملية تناثر للوصف، ورسم بضع خطوط لشخوص تتكون في سطور قليلة، فهي تتكلم عن الكلب والقط المنزليين وأبيهما وأمهما، وسرعان ما تنساهم، وتتحدث عن زوجها وعلاقتها الشاحبة معه، ثم بعد هذه الثرثرة الطويلة، تُصاب بتحول مفاجئ، وهو التوجه نحو التدين المتشدد فتلقي الصور وتحرق الكتب، لكن لم يوجد في الثرثرة الطويلة السابقة أية بوادر للتحول الراهن المفاجئ، أي أن الشخصية التي يقتحمها الكاتب باستمرار، سرعان ما تغدو شيئاً آخر لا صلة عضوية له بالسابق، كأنه نبت جديد، ولكن حتى هذا التحول الجديد المزعوم لا يشكل بنية نفسية جديدة تتشكل فوقها سمات أخرى، فسرعان كذلك ما تتحول هذه الشخصية العصابية الدينية إلى الجنون، ولننظر إلى فقرة ما تصور هذا (الجنون) حين جلست مع زوجها في باريس:

(كانت لطيفة تنظر إلى النهر وتفكر.. ليس بذاك الجمال ولا بتلك النظافة التي تغنى بها شعراء الفرنسية وكتابها.. لا ريب أنه أنظف من نيل القاهرة، ولا تعلم عن دجلة بغداد، ولكنه يبقى قذراً مهما كانت درجة نظافته..، ص١٠٥. إن هذه التأملات في نظافة الأنهار يستمر طويلاً، ويغدو مقالة عن بيئة الأنهار.

---

[1] السابق ص٧٥.

لا يغدو الجنون شكلاً نفسياً مضطرباً، وحالات تفكك داخلية عميقة، حيث يقوم المؤلف بحشوه بمجموعة من التأملات الفكرية وبأغاني أم كلثوم وبالانتقادات السياسية، ويستغل المؤلف حالة لطيفة لكي يعالج موضوع الشعوذات العلاجية حيث يقودها أهلها إلى الشيخ (نايف الصقعا) الذي يدور حوار طويل بينه وبين الأهل حول حالتها من ص١٣٢ إلى ١٣٧، هو عبارة عن ثرثرة أخرى، ومقالة توضح خطورة الشعوذة السحرية.

ثم يطبق صمت على لطيفة، حتى يقودها المؤلف إلى لبنان للعلاج النفسي ولبنان في زمن الحرب الأهلية الطاحنة !

ولكن يتمكن الدكتور سليم كزبرة من اكتشاف الفلتة اللسانية التي تكشف لغز! العقدة النفسية حين ذكرت زوجها صالح باسم (فالح) وفالح هذا قريبها الحميم الذي لم نسمع به خلال مائتين صفحة سابقة من الرواية، ولكن كان رفيق الطفولة والصبا للطيفة، وكانت معه العلاقة الجسدية الطفولية العابرة، التي تحولت إلى عقدة مستحكمة لأن شقيقتها قماشة كانت تحبه، وقد ضبطتهما معاً، وضربت لطيفة، التي تحول ذلك عندها إلى عقدة عميقة فكرهت شقيقتها وتمنت موتها، وظلت تحب فالحاً وتكره زوجها صالح حتى جاء الطبيب كزبرة فكشف المستور الخطير!!

وتجرى الثرثرة العلاجية في مستشفى الأعصاب، والثرثرة في نماذج المرضى ومع الممرضة اللبنانية الملحدة التي تسخر من الأديان والإله والتي تتحول هي الأخرى بعد فترة وجيزة إلى راهبة شديدة التدين!!

لا شيء عميقاً في شخص لطيفة حيث تختفي الكلاب والقطط مثلما يختفي الأهل والأقرباء جداً في حوادث المرور دون أن يتركوا أثراً، مثلما تتوارى الأخوات والأبناء ويظهرون كالطحالب ويختفون بذات السرعة، فلا نسمع عنهم قبلاً ولا يتركون بذوراً في هذه الأرض اللافنية، التي لا شيء ينمو فيها، فيترسخ.

ومثلما تتشكل شخصية لطيفة اللاشخصية من تداعيات ومقالات فكذلك تتشكل بقية الشخوص، والاستطرادات القولية الملحقة بالشخصية المحورية المفترضة، فزوجها صالح الذي يكبرها بعدة سنوات وتزوجها وهما من القرية فالتحقا بمدينة الرياض في أحد المناطق البسيطة فيها، ثم تطورا وانتقلا إلى فيلا فاخرة، هذا الرجل نسمع عنه بأنه موظف في الحكومة أولاً، وبعد بضع صفحات يصير موظفاً في البلدية، لكن هذا الموظف العادي المسئول في الأراضي سرعان ما يتحول إلى ثري جداً دون أن نعرف الأسباب، فالمؤلف يكتفي بأنه يشتري ويبيع في الأراضي، ولكن ما هي العلاقات والتطورات الفكرية والاجتماعية والوشائج التي سمحت له بهذا الارتفاع الهائل دفعة واحدة، فإننا لن ننتظر السببيات من الراوي المؤلف، الذي لا يقيم أرضه القصصية فوق فرشة سببية.

إن هذا الطيران فوق الأرض الموضوعية، أي أن ثراء صالح الذي لا يتشكل عبر علاقات تؤسس ذاته وتفصح عن الشبكة الاجتماعية التي أتاحت له هذا التغيير، يجعل ذاته لا فنية، فلا يثري بالمقابل الشخصية الأخرى التي يعيش معها، والتي هي زوجته، فالتحولات التي تجرى له والغائبة عن تحليل الراوي المؤلف، تغيب كذلك عن زوجته التي تعيش معه يوماً بيوم، وهذا ما يُفرغ الشخصيتين معاً من النمو المتبادل وهو الذي يشكل سمة روائية.

وهو (يتطور) عبر المفاجآت والتحولات اللافنية، فرغم إن حياته مع أصحابه وفي السفر كان يمكن أن تعطي ملمحاً مضاداً للحياة النسوية المعزولة عن شلال الحياة، إلا أن هذه الحياة الذكورية الصاخبة والمليئة بالتجارب هي التي تغيب عنا، وتحضر الحياة النسوية بفقدانها للتجارب الاجتماعية العريضة، كما لا يفترض أن يكون.

ومن هنا يغدو صالح لا شخصية أخرى مُلحقة بلا شخصية محورية، فبعد أن سمعنا عن ثرائه وتحوله، رأيناه في مرض زوجته، شبه نادم، ولكن زوجته تعرض عليه أمراً غريباً وهو أن يتزوج عليها امرأة جميلة هي (جواهر) فيتردد قليلاً، ولكنه يقبل هذا

العرض من زوجته (المجنونة)، التي تكون راقصة وسعيدة بهذا الزواج وبإحضار ضرة لها، لكنها في نهاية هذا الحفل الشيق تحاول الانتحار!!

وبعد هذه التوابل الميلودرامية يصور الراوي المؤلف الزوج صالح وقد تغير، ولكن تغيره المفاجئ كان بالابتعاد عن المرأة الجميلة الجذابة البكر جواهر وتفضيل العيش مع المجنونة! ثم يصيبه تحول مفاجئ آخر هو قراره بتوزيع نصف ثروته على الفقراء والمساكين واليتامى بعد أن وزع نصفها الأول كصدقات! فهذه الثروة التي أعطاه إياها المؤلف في غمضة عين قام باستردادها منه بغمضة عين أخرى. ولكن أبناءه لحسن حظهم يتصدون له، فيصيبه مرض نفسي هو الآخر، لكن المرض النفسي يؤدي بحياته بعد أن ترك الخمر والسجائر وبنات الهوى!!

أما الأبناء والبنات فهم ملاحق أخرى بهاتين الشخصيتين اللاشخصيتين، فهناك بنتان إحداهما متدينة وأخرى تحديثية، والأولى تؤيد العلاج المشعوذ والخرافات، والثانية ترفض ذلك، ولكن لا يحدث أي نمو لهاتين الخصلتين فسرعان ما نراهما وقد تزوجنا واندفعتا نحو المال.

أما خالد الابن الأكبر فقد كان مثل أبوه يهوى السهر والخمر، ثم انعزل وتدين، ثم غاب فوجدناه بعد ذلك في البوسنة يقاتل مع المسلمين المجاهدين، ويوجه رسالة شديدة التوبيخ لوالديه وتكون هي مقالة أخرى عن الجهاد!

لكن هذا التحول الذي لم يكن في داخل بنية القص لم يترك أثره فيها بعد ظهوره.

ترتكز هذه الشخوص اللاشخصية على مكان هو الآخر معدوم الملامح والتأثير، فقد عاشت لطيفة في البدء بقرية قرب الرياض، وقد أحسسنا بهذه القرية وهي تتأثر بأوضاع ريفية كبيرة كقدوم سيل، إلا أن هذه الريف أو البادية لم يتركا أي أثر فعلي على (الشخوص) من حيث تعبئتهم بفلكلور ما أو بمستوى خاص من التفكير، كما يفعل عبده خال في تعبئة شخوصه بقوى البيئة الحية مثلاً.

كذلك فحين (أسكنها صالح في منزل صغير في حي "الصالحية" على الأطراف الجنوبية القصية لمدينة الرياض)، ص٣٢، لم نلحظ لهذا الحي الفقير أي تأثيرات مهمة على بناء الشخصية أو تشكل علاقاتها. ولم يؤد انتقالهم إلى حي "العليا" الثري في نفس المدينة إلى تطور شخصيتها أو شخصياتهم، بل أن دورانهم الكثيف على عواصم ومدن العالم، لم يشكل سمات جديدة أو تطورات عميقة على هذه الكائنات الملحقة بهيمنة الراوي المؤلف.

ولهذا، فإن الزمن هو زمن غير فني يراكم التحولات في الشخوص وحالاتها ونفوسها، فهو تغيرات غير تراكمية فيكون البدء كالنهاية، لم تشكل فيه طبقة من الكثافة الروحية والاجتماعية الغنية، فهو دبيب وقتي لا يلامس التشكيلات الشخوصية والمكانية التي لم تشكل.

ويساهم البناء القصصي ذو السمات القديمة في هذه العملية، فإذا كان السرد يلعب الدور الأساسي، فهو سرد يتشكل في بنى غير مشهدية، فإذا كانت القصة تتفتح ببنية مشهدية:

(فتحت عينيها المسهدتين، وعتمة كثيفة لا تزال جاثمة على صدر المكان..)، ص١٣، فتتوقع استمرار هذه البنية المشهدية التي يتوارى وراءها الراوي المؤلف، ونتوقع أن يكون حضور لطيفة مركزياً، عبر تدفق خلجاتها وأفكارها داخل المكان، لكن الراوي المؤلف يتدخل ويبدأ في تقرير حالاتها وتواريخها، فيستخدم (الشخصية) كمشجب يعلق فوقه تعليقاته وملاحظاته ويدبج مقالاته (الاقتصادية والتاريخية والسياسية)، فهو يذكر بدء تاريخ لطيفة في القرية ثم يتداعى هو بنفسه:

(لقد تحولت كما يتحول كل شيء آخر، ولم يبق من تلك الأشياء القديمة إلا أسماؤها. ربما كانت الأسماء هي جواهر الأشياء في النهاية، ولأجل ذلك علّم الرب العليم آدم الأسماء كلها منذ الأزل، لأنها الجواهر الباقية ؟.. وربما تكمن الحقيقة في

اللاحقيقة، وليس هناك فرق بين جوهر ومظهر، ثابت ومتحول، فالكل في يم السرمدية يعوم إلخ..) [1].

هنا يزيح الراوي المؤلف الشخصية العامية ويتقدم إلى المسرح ليقدم محاضرة فلسفية عن الاسم والمادة والحقيقة، ورغم إن وعي الشخصية لا يسمح بمثل هذه المقالة، إلا أن شحن فراغ الشخصية الحقيقي بالمقالات والاستطرادات البحثية والاجتماعية، لا يقود إلى نموها النفسي والفكري، بل إلى إزاحة المؤلف لها، وتحوله إلى دكتاتور يفرض حضوره على كائناته، فيقزم وجودها ولا يسمح لها بالتشكل فوق أرضها ووعيها البسيط، ولهذا يعجز عن خلقها، وتبرير تحولاتها التي يفرضها من الخارج.

فهو إذ يفرض عليها هنا رؤية فلسفية مثالية عدمية، يفرض عليها في موقع تال سطوة أم دحيم وخرافاتها، ثم سطوة المعلمة الفلسطينية التي تعلمها القراءة، ومقالاته المتدفقة عن التليفزيون ص٥٣، ومقالة عن الجغرافية والناس ص١٠٥ أو القصة السابقة عن الدجل إلخ..

إن سيطرة الراوي المؤلف المطلقة على المادة الفنية بعناصرها المختلفة: الشخوص، والمكان، والأحداث، والزمان، تعبر من جهة أخرى بعدم قدرة هذه العناصر للبروز داخل عباءة الوعي الشمولي للمؤلف، فلا تتجذر علاقاتها في المكان والبنية الاجتماعية، وبالتالي لا تتكشف بنية اجتماعية فيها، تتمظهر بها تناقضات وصراعات فكرية وسياسية أي أن البنية الفنية تغدو غير معبرة عن البنية الاجتماعية، بل هي هيمنة المؤلف.

فالثروة التي تتنعم بها هذه العائلة، لا تبدو أية جذور لها، وكأنها قادمة من الفراغ الاقتصادي، وليس من الدخول المختلفة للسكان، فهذه العائلة المنتمية للفئات

[1] نفسه ص٥٩.

الوسطى النامية بفضل ارتباطها بالدولة، وبهيمنتها المطلقة على المجتمع، تغيب في تشكلها الفني المهيمن عليه من قبل الراوي المؤلف، سببيات تدفق هذه الثروة الهائلة.

إننا لا يمكن أن نعرف أسباب ضعف البنية الفنية عن وعي البنية الاجتماعية إلا من خلال الأسباب الفنية هنا، وهي غياب بنية الرواية وسيطرة بنية ما قبل الرواية، فبنية ما قبل الرواية هي بنية مفككة تعود لمرحلة قصصية سابقة، أي لقص العصر الوسيط الإقطاعي، وهذا القص لا يسمح بتحليل البنية الاجتماعية وكشف صراعاتها العميقة.

"الكائن الظل" لإسماعيل فهد إسماعيل

للروائي العربي الكويتي إسماعيل فهد إسماعيل أعمال روائية عديدة، بدأها من رباعية (كانت السماء زرقاء) إلى مجموعة من الروايات تناولت تجارب اجتماعية وسياسية مختلفة، ولكنها قد كونت تجربة روائية غنية، وسنأخذ إحدى رواياته الأخيرة كنموذج ندرس بناءه الروائي وإلى أين وصل في (الكائن الظل)؟ [1]، يشكل إسماعيل فهد كعادته بنى مشهدية متتابعة، كلقطات سينمائية مكثفة ودقيقة، ومتنامية، يكون فيها وعي الراوي/ السارد تابعاً وشارحاً ومعلقاً بكثافة، على هذه البُنى المتتابعة.

فنجد الراوي السارد بعد أن يوضح استئجاره لغرفة صغيرة قرب الجامعة وكيف قام بتنظيمها وكيف تكدست الدوريات والكتب فيها، حيث يقوم بكتابة رسالة عن اللصوص في عصر الدولة العباسية يقول:

(في إحدى حالات انصرافي الذهني لأوراق بحثي غافلاً عما عداه تنبهت أذناي – بغتة – التقطتا لغط أصوات بشرية مختلطة.

الوقت ساعة متأخرة من الليل. الأصوات –كما خيل إليّ – قادمة من وراء كتفي مباشرة. اختض جسدي برعدة.

---

[1] نفسه ص٢٧.

"رباه!!"

ترددت أن التفت، وحين فعلت..

"لا أحد!!" [1]).

يرسم الكاتب صورة مشهدية بلغة مختزلة شديدة، يتداخل فيها الراوي/ السارد بعالمه المحيط، وهذه الصورة الأولية يتشابك فيها رسم الظرف المحيط بهواجس الوعي، فتغدو للبنية المشهدية ملامحها الموضوعية الدقيقة، حيث يقوم صوت السارد الداخلي مؤكداً وصفه للعالم. مما يجعل القارئ يدخل هذه الصورة ويصدقها.

ثم يقوم بمتابعة هذه الصورة بصور بنائية متواصلة تحفر فيها وتحولها إلى شريط، فالأصوات الصادرة الغريبة التي سمعها الراوي، تنمو وتتأكد، خارجة من كتب التراث المصفوفة على الرف، والتي تهتز باستمرار، لكن الراوي يعلل هذه الأصوات بضوضاء الجيران، ويواصل الراوي تضفيره لوضعه الدراسي حيث يكتب تلك الرسالة وتساؤلاته عن نقص المادة المعرفية مع استمرار الأصوات، ثم يتجسد الصوت بشراً سوياً خارجاً من الماضي، متحولاً إلى لص شهير من العصر العباسي واسمه (حمدون بن حمدي).

لكن الراوي رغم هذا الظهور المجسد للشخصية الأثيرية يظل محتاراً:

(بدا لي أني أعيش زمناً عصياً غير مألوف. لا هو بالحاضر –كلياً – ما دام ضيفي يمثل وجوداً غابراً وكثيفاً في الوقت ذاته، ولا هو بالسالف، ما دمتُ أنا الوقت/ المكان.. هنا) [2].

وبهذه البُنى المشهدية المتضافرة بوعي الراوي الموضوعي تكبر اللوحة بين الشخصيتين؛ الحقيقية، والخيالية، فيضمهما مكان وزمان واحد معاصر، فتقوم

---

[1] الكائن الظل، إسماعيل فهد إسماعيل، ط١، دار المدى، دمشق، سنة ٢٠٠١.

[2] المصدر السابق ص٩.

الشخصية الخيالية بالتعليق على الحياة الحاضرة، فترى كيفية تجسد صورتها في الكتب، بل وترى كيفية تطور الحياة في مسائل الاختراعات كالراديو، حيث تساهم هذه اللقطات في موضوعة الخيال، وتجسد الفنتازيا.

ويتحقق التداخل بين الشخصيتين الحقيقية والخيالية، الراهنة والماضية، عبر دخول الشخصية الحقيقية المعاصرة في كيان الشخصية الخيالية التاريخية، وبالتالي تحقق انتقال لها بين العصور، كما لو كانت آلة زمن بشرية، والتداخل يتوجه لتحقيق منافع فردية بينهما، فشخصية الطالب الجامعي صاحب رسالة البحث عن اللصوصية العربية وتاريخها تستهدف مساعدتها في هذه الرسالة، فهو عبر انتقاله للعصر العباسي يستطيع أن ينقل منه مصادر غُيبت.

في حين تستهدف الشخصية الخيالية اللصوصية من نقلها للشخصية الحقيقية في أجواء العصر العباسي أن تساعدها في إتمام زواجها من فتاة دون أن تتمتع بهذا الزواج.

وطرافة اللقاء بين الشخصيتين تقود كذلك إلى بحث حياة اللصوص والصعاليك العرب، الذين تحولوا إلى قوة اجتماعية داخل العاصمة تنافس الحكام وتشاركهم الغنائم، غير أن اللصوص الشعبيين لهم مواثيق أخلاقية بل ولهم تنظير سياسي خاص،ومن كتاب شيخ اللصوص سيدهم عثمان الخياط هذه العبارة:

(لم يزل الأمم يسبى بعضهم.. ويسمون ذلك غزواً، وما يأخذونه غنيمة، وذلك من أطيب الكسب، وأنتم فيأخذ مال الغدرة والفجرة أعذر، فسموا أنفسكم غزاة..)[1].

إن الراوي السارد لم يكتف بأن يدخل جوف الشخصية اللصوصية، بل دخل كذلك إلى منطقها ورؤيتها، فاتحد بهما، فكأنه في دراسته وروايته يقوم فيهما بعرض أفكار اللصوص، لا بتحليلها ونقدها كذلك.

---

[1] نفسه ص٢١.

ويتيح له الدخول في جوف الشخصية الانتقال بين العصرين العربيين، فنرى صراع الأمين والمأمون، ونشهد وقوف العامة البغداديين ضد الاقتحام الفارسي لمدينتهم، ونرى ونسمع أشهر الصعاليك العرب وهو مالك بن الريب وكيف يموت ويؤلف مرثيته الشهيرة.

وهنا تزاوج الرواية بين القص والبحث، بل تتحول مشاهد كبيرة إلى عرض وثائقي بدلاً من أن تكون جزءاً عضوياً من المعمار الحدثي.

كذلك، فإن هذا الانتقال والتداخل بين العصرين لا يستهدف كما قلنا سوى غايات نفعية خاصة بين الشخصيتين، والشخصية الخيالية حين تستهدف الزواج من الفتاة الحبيبة، تكون هي على مقصلة القتل، حيث تم إلقاء القبض عليها ويتيح دخول شخصية الراوي السارد العصرية فيها، عقد القران بين اللص وحبيبته في لحظة دقيقة بين قطع الرقبة وزوال الروح!

هنا يغدو الغرض النفعي مثقلاً بالميلودرامية والصنعة المفتعلة، فهذه الغاية الشخصية تسجن الأحداث في قناة صغيرة، ويتحول العصر الماضي الواسع إلى رؤوس دبابيس، وتغدو الحبكة ضيقة.

وإذا كان بعض الكشف قد تحقق عن العصر الماضي فإن شيئاً من الكشف عن العصر الحاضر لم يتحقق، فتبدو ظلال وإيماءات اللصوصية تثقل النص والحاضر دون أن تتغلغل فيهما.

وهكذا فعلى الرغم من البنية المشهدية الموضوعية، إلا أن خلفياتها من زمان ومكان ووسط ودلالات، ظلت تائهة، بسبب عدم تجذرها ورسوخها في أي من العصرين، فالانتقال إلى العصر العباسي ارتكز حديثاً على تحقيق الزواج الرومانتيكي الخيالي، في حين أن تحقيق رسالة البحث للراوي السارد في الزمن الراهن لم تتشكل حدثياً ولم تومئ بأي دلالات.

وهكذا ظلت الشخوص والأحداث والوسائط الأخرى المختلفة بلا تشبع وتجذر في كياناتها الخاصة والمتشابكة، لكن ذلك لا يعني أن المعمار الروائي هنا لم يتكون، بل هو متكون، لكن وجود تداخلات مركبة أضعفته.

وهذه التداخلات مثل التداخل بين العصرين، وكذلك التدخل بين الأساليب التعبيرية كتداخل الأسلوب الواقعي بالأسلوب الفنتازي، والتداخل بين فنية البُنى المشهدية وتقريرية البحوث، هذه كلها جعلت المعمار الروائي يميل إلى تكوين متتاليات قصصية قصيرة متداخلة لكنها لا تحفر عميقاً في الشخوص والواقع.

لكن من جهة أخرى تمثل هذه الخطوة لإسماعيل فهد إسماعيل نقلة تجريبية يضفر فيها أسلوبه المميز بأشكال فنتازية ويقيم تداخلات بين الماضي والحاضر.

ليلة الحب .. لمحمد عبد الملك

تقوم رواية "ليلة الحب" لمحمد عبد الملك[1] على تشكل علاقة حب موهومة بين شخصيتين، تمثلان عالمين مختلفين متضادين، وهذه العلاقة تنمو من الكلمات الأولى في النص القصصي.

ويلفت النظر، من جهة المعمار الروائي، وجود نصوص مقتطعة من مسرحية شكسبير (روميو وجولييت) بعد العنوان كتقديم، ووجود نصوص أخرى قبل بداية كل فصل، كما أن الفصول موزعة على مجموعة من الرواة هم المشاركون في خلق الحبكة، على طريقة نجيب محفوظ كما في روايته (ميرامار).

أول الرواة هو (فهد الربيعي)، أكثر الرواة حظاً في تتابع فصولهم، وهو أحد الشخصيتين المحوريتين في السياق القصصي، ولا تختلف طريقة عرضه عن بقية الرواة، فهو يبدأ فصله بلقطة مشهدية مصوراً صديقه علي الضحاك وهو يقدم له سماعة التليفون قائلاً له إن المتحدث من الطرف الآخر فتاة، ويتضح أنها الشخصية المحورية الأخرى في الرواية وهي (زهرة الوسمي)، وحين يستلم السماعة فسرعان ما يتخلى عن البنية المشهدية التي بدأ بها منطلقاً في تداعيات داخلية حول شخصية زهرة هذه، وكيف أنها جميلة وجذابة وتغري الرجال بابتساماتها وشكلها وطريقة حديثها، فيظن هؤلاء الرجال بأن زهرة تحبهم وتدعوهم لمغازلتها، وينتقل الراوي كذلك في حواره قبل أن

---

[1] صدرت عن" ليلة الحب"، دار الكنوز الأدبية، بيروت، ط١، ١٩٩٨، ص١٠.

يضعنا نصغى لصوت زهرة في السماعة، إلى تحذيرات صديقه عبد العزيز على طريقة زهرة (البريئة) في التعامل مع الرجال.

بعد هذه التداعيات التي غذت البنية المشهدية الصغيرة التي افتتح بها الراوي سياقه القصصي، قرأ حواراً بين الشخصيتين المحوريتين:

(ضحكت زهرة. توقفت عن الكلام. أريد أن أسمع رأيها. لكنها كانت تريد المزيد.

- أنا لا ذنب لي!

كانت تبرر في سعادة.

- قال لي عبد العزيز أن في عينيك دعوة صريحة للحب ولا يد لك في الأمر!

- نعم، لا يد لي في الأمر!).

وإضافة إلى ما يشير إليه هذا الحوار من جوانب تظل على سطح المشاعر والأفكار، فإنه يشير على جملة هامة عن الراوي فهد فهو يقول عن نفسه:

(كنت أكابر دائماً.. وهذا مذهبي في الحياة.. ويبدو أنني انهزمت! وما عدتُ سيد نفسي، أنا أبحث عن مكان لي في هذه الحياة الجديدة.. هل تنصحني بالدخول؟!.

وينهي الراوي هذا الفصل بالتداعي الداخلي عائداً إلى جو الفقرة السابقة الذكر متذكراً بإيجاز شديد كيف كون علاقة حب سابقة، وكيف هربت منه المرأة خائفة من انتمائه للسياسة، ثم كيف دخل السجن وساعده صديقه على الضحاك، ثم كيف خرج وهو كما يقول لم (يعد سيد نفسه).

ويكتفي الراوي بهذه التلميحات المقتضبة جداً، مثلما يقيم علاقة مقتضبة كذلك بالواقع المحيط من بشر وأشياء، محدداً السرد في هذا المجرى الحدثي الشخصي.

ونلاحظ إن هذا الراوي (فهد) هو أقرب الرواة إلى المؤلف، فثمة داخل بينهما عبر اقتطاع فهد شيئاً من حياة المؤلف وذكرياته، دون أن تتطابق معها كلية، ولهذا نرى

أن فهداً يتكلم في ستة فصول تالية كذلك، مما يعبر عن كونه الشخصية المحورية الأقرب للمؤلف.

وفي الفصول التالية يتخلى الراوي السارد/ المؤلف، عن البُنى المشهدية المتصاعدة، منتقلاً إلى روي حر يرتبط بشخصه وبعلاقته بزهرة، وكذلك بالمسرحية التي يمثل فيها وهي نفسها مسرحية (روميو وجولييت) لشكسبير، ورغم أن المسرحية، أي مسرحية، تقوم على بنى مشهدية محددة ومتصاعدة، إلا أن الراوي/ المؤلف يرتكز هنا على الروي الحر، الذي يجعله ينتقي ما يشاء وبأي طريقة لعرض الحدث، أي أنه لا يقوم بعرض الحدث من خلال تجسده الموضوعي، ويبدو أن مشاعر الراوي قد تداخلت مع بنائية النص، بحيث إنها سيطرت على التشكل، فهو يقول:

وشعرت بخفة في الروح، وركضت بهجة في بدني، ورقصت روحي.. إني أطير.. أطير.. تجلت زهرة هذه الليلة كالعروسة في الجلوة، وكان شعرها كثيفاً كغابة صاخبة إلخ..) [1].

أي أن الراوي هنا لا يقوم بتبرير أو تفسير هذه الخفة في المشاعر، عبر التداعي والحفر في ذكريات الراوي، ويعرض قلة خبرته العاطفية، أو محدوديتها بسبب نمط حياته.

ورغم إننا لا نرى من زهرة سوى بضع كلمات وشكل ولقاءات خاطفة، إلا أن الراوي يتجاوز هذه المواد التي يقدمها لنا لينطلق بزهرة إلى آفاق لم تتجسد، يقول:

(لا أعرفك! لا أعرفك يا زهرة.. كيف تمجدين الحياة وتلعبين على حوافها، وتفكرين في عدة اتجاهات مرة واحدة، وفي آن واحد؟ أنت مفترق الطرق يا زهرة! أنت كل الطرق ومنك تبدأ الطرقات كلها وإليك تنتهي!) [2].

---

[1] نفسه ص٢٣.

[2] السابق ص٣٨.

إن هذه العبارة قد توحي بأن زهرة ماكرة، ولكن كذلك تعطي انطباعاً بأنها شخصية روحية عميقة، وهو أمر لم يظهره أسلوب الراوي، الذي حصر السرد والحوار في تلك العلاقة الشخصية، بأشيائها كتصوير شكل زهرة وثيابها وأمكنة اللقاء، وبحضور عرض المسرحية وكيفية اصطفاف الجمهور، في حين أن مسرحية شكسبير (روميو وجولييت) وهي المسرحية التي حاولت الراوية أن تقوم معها بعلاقة تناص، عبر الاستشهادات في بداية كل فصل، أو عبر دخولها جسم الأحداث كعرض، لم تحظ بتأثير عميق.

ورغم أن زهرة كانت حديث المجالس وحديث عبد العزيز صديق فهد، إلا أن هذه الأحاديث لم تتوجه إلى أي شيء عميق في زهرة، سوى أنها (تلهو) بإعجاب الرجال، كما تقول روايات الرجال أنفسهم، لا أن يتجسد ذلك في مواقف.

وحين يعرض عبد العزيز مقبل فصله الخاص، فإن فصله يتمحور حول علاقة الحب الإشكالية بين زهرة وفهد، لا أن يتحدث بحرية عن حياته الشخصية، فهو يُجير هنا لتوضيح علاقة آخرين، مما يعبر عن سيطرة الراوي/ المؤلف المباشرة، وإدغام حديث عبد العزيز لخدمة المحور السابق.

فهو يقول:

(وأكاد أقول أن زهرة حاصرت فهداً تلك الليلة، وفصلته عن المكان والزمان، ونحن في ثقة تامة أن زهرة قد حسمت أمرها منذ زمن، وهي مخطوبة منذ سنتين. وخطيبها من رجال الأعمال النشطين. شاب له مستقبل، ووسامة ونبوغ) [1].

إن هذه المعلومات المتداولة بوفرة لم تصل إلى فهد، كما أن عبد العزيز هنا يستبق الموقف فيقول بأن خطيب زهرة من رجال الأعمال النشطين، وهو أمر لن يكون دقيقاً، إذا كانت الفصول تعبر عن تراتب زمني، حيث أن فصل خطيب زهرة (ذياب الدرهمي)

[1] نفسه ص ٣٩.

يوضح أنه لمدة سنوات كان موظفاً في شركة حمد السويلمي، وفيما بعد صار رب عمل.

ولكن فهد الذي يغدو هنا في هذا الفصل، ليس راوياً، بل يُروى عنه، يظل مصراً على دعواه في حواره مع عبد العزيز: إنه شيء يفوق الإعجاب! زهرة تغير حياتي! إنني سعيد يا عبد العزيز! هي تتصل بي دون توقف..)[1].

لكن حين يأتي دور فهد للروي لا نجد بأن هذا الحب قد غير حياته، لأننا لا نرى له حياة غير هذه العلاقة الشخصية، المحورية، التي التهمت بقية العلاقات، وهي علاقة شخصية لا تعدو كلاماً ولقاءات غير عميقة، ولكن نظراً لتوحد محور الراوي/ المؤلف، أي عدم قيام المؤلف بتشكيل علاقات كاشفة لعدم التطور هذا وللعاطفية الشديدة، بحيث أنه كاد يلتحم أو يتطابق مع الراوي المهيمن.

ويتصدى فصل (ذياب الدرهمي) لتبديد بعض هذه الرومانتيكية الحادة، وهو فصل يقوم على روي حر هو الآخر، حيث يستطيع ذياب الدرهمي أن يقتطع من يومياته وتأملاته ما يشاء، فهو يتحدث في البدء عن هدفية حياته الموجهة نحو جمع المال، ثم يأتي حب النساء. وهو يتساءل مع صديقه جواد ناصر:

(من أين يأتون بهذا المال؟ كيف يشترون هذه السيارات الفخمة والفلل الجميلة؟)[2].

وهذا أمر يشير إلى كونه موظفاً في شركة خاصة ولم يستطع بعد أن يكون ثروة، وتمر فترة حين راح يتغلغل في عالم الأعمال مستغلاً الشركة الخاصة التي يعمل بها، لتكوين شركة خاصة به، من الباطن، فيذهب في مهام استيرادية للخارج ويحرر عقوداً ويبدأ بمراكمة ثروة خاصة، ولكن كل ذلك يجري عبر ذلك الروي الحر غير المتجسد في

---

[1] السابق ص٤٤.

[2] نفسه ص٥٧.

مشاهد، مما يتيح له القفز بين التواريخ والوقائع وقوانين الواقع، ففجأة يصبح من أصحاب الملايين، وكل هذا المال يتشكل من الإكراميات وشركة الباطن والرشاوي، فيتحول السوق إلى نزهة، فعدم الروي الموضوعي تقنياً، يتيح اختزال شبكات الواقع بمصالحه السياسية والاقتصادية المتجذرة، مثلما يتمكن الراوي هنا من خداع صاحب الشركة السويلمي بسهولة. فكيف يكون ثروة وأين القوى المنفذة؟ وأين التداخل بين المال الخاص والعام، حيث يكون المال العام هو أساس الثروة الاقتصادية في الدول العربية؟ ويأتي ذلك عرضاً (مؤسسات بالباطن واستغلال المنصب) [1].

إن الروي الحر يختزل العلاقات الموضوعية في الحياة هنا، فيتحول ذياب الدرهمي إلى شكل مجسد للفساد، ومن خلال الإكراميات والعمل بالباطن، ولكن الفساد لا يتوقف في ذياب الذي يصل إلى المتاجرة في الجنس وطنياً ومنطقياً.

كما يؤدي الروي هنا إلى عدم تشابك وتداخل الشخوص، فكل شخصية تبدو كجزيرة، ومن هنا بمستوياتها ومستويات الواقع لا تتداخل، فذياب الدرهمي هنا يكشف لنا شيئاً محدوداً من خطيبته السابقة وزوجته حالياً، فندهش كيف أن الشخصية الحساسة زهرة تغدو في ظل هذه اللاشخصية، أو الشخصية الشريرة المطلقة، بل إنها لا تتغير مع نمو الشر الاجتماعي في ذياب، حيث أن الروي الحر قام بالقفز على النسيج الموضوعي لمواد الحياة الملموسة. وبالتالي لم يتح التصادم العميق للشخوص.

وكان يمكن تعويض ذلك عبر الفصول المخصصة لزهرة وفهد، ويجسد الراوي لحظة مهمة حين تعبر زهرة عن طبيعتها، حيث تغدو عاطفتها تجاه فهد ولعاً، ومفاجأة حلوة، ثم إعجاباً، ثم ربما حباً أيضاً كما تعبر في فصلها.

ولا تعبر مجموعة هذه الصفات سوى عن كلمات خارجية لم تتغلغل في ذاتها، التي ظلت (بريئة) رغم غوصها في مستنقع الفساد الزوجي، مثلما أن فهداً ظل بريئاً هو

---

[1] نفسه ص٦١.

الآخر، مثلما تغدو الكائنات الرومانسية، ويتساقط الشر كله على رأس ذياب الدرهمي، كالشيطان، الذي طلع فجأة ليغدو رمز الشر، في حين أن علاقاته والحفلة التي أقامها في خاتمة الرواية، والتي كانت تجسيداً لاتساع الفساد، توضح أن للمسألة جذوراً اجتماعية واسعة لم تُكشف.

جمال الخياط في .. "حارس الأوهام الرمادية"

يشكل جمال الخياط[1] في كتابه القصصي (حارس الأوهام الرمادية)[2] شخصية غريبة استثنائية هي (راشد الفأر)، وراشد هو الراوي السارد في هذا العمل، وهو يرويه بضمير المتكلم، مما يبث حرارة خاصة في سرده، ولكنه يحبس السرد كذلك في رويه الذاتي.

وهو يشبه بطل فيدور دستويفسكي في نصه (الإنسان الصرصار) حيث التعبير الذاتي الدوني عن التجربة، والثرثرة المستمرة، ولكن ثرثرة راشد الفأر منضبطة، عمل القاص جمال الخياط على عدم تدفقها الذاتي الفوضوي الحر، وهي تتشكل من بُنى مشهدية معينة تقع بين كم من التدفق الاعترافي الخاص ومن الخطب اللعنات على الأشرار.

والقسم الأول من هذه الاعترافات ينضح بحيوية شعبية ساخرة حيث استطاع الراوي السارد أن يصور نفسه بموضوعية، وتكمن الحيوية في كونه صعلوكاً متمرداً في مدينة حديثة. يقول:

(أنا القذارة ذاتها، أعترف بذلك، وبمنتهى الصراحة، لا أجيد لباقة الكلام واحتراف النفاق مثلكم، وتجنح عيناي دائماً للمحظور، حتى لو كان يخصكم) [3].

---

[1] جمال الخياط قاص شاب بحريني له مجموعة من الأعمال القصصية هي، وكذلك روايتان.

[2] صدرت عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، بيروت.

[3] المصدر السابق ص٨.

إن هذه اللغة الاعترافية تغدو روياً حراً عاماً يشكل خصماً عاماً كذلك، لكنه خصم غير محدد إلا في طابعه الشرير.

ومن جهة أخرى فإن هذه اللغة الاعترافية تتداخل مع بُنى مشهدية يكونها الراوي السارد نفسه، كقوله حين دخل المقهى:

(يبدو أن صبي المقهى لم يرقه منظر ساقي الشعراوين بكثافة مخيفة. طلبت شاياً فأتاني على عجل. رشفة أولية أسكرتني، والتالية أعادتني للصحو. كل شيء جميل ماعدا صوت المذياع العالي الذي لم يهدأ عن بث أغاني شعبية عن زمن الغوص) [1].

إن اللقطة التصويرية الموضوعية للحدث سرعان ما يقطعها بحديث الراوي وتأملاته ووصفه لتجواله ومعاركه، وتكمن الحيوية في القسم الأول هذا في عفوية تصوير الحياة الشعبية للمدينة (المحرق)، حيث المقاهي العتيقة، والبيوت القديمة والأزقة الضيقة والأحياء، وامتلاء المحرق بالعمال الأجانب، والخرائب، وهو يصفها من خلال جوعه وتشرده وتسكعه قرب المزابل ومن خلو جيوبه من أي نقود، وسكره في الخرابة، حيث دفن زجاجة شرابه، ومن شجاره مع البائعة العجوز الشريرة التي احتلت مكان صديقته (رقية)، وضربته على رأسه بعلبة، فجعلته يذهب للمستوصف ويُستقبل هناك بكراهية، نظراً لشكله القذر وشعره الطويل و(جنونه) حيث يتحدث فجأة مع نفسه بصوت عالٍ، ويظهر الصوت عبر حركات فاقعة في الشارع، الأمر الذي يلم عليه الصبية والناس، الذي يسخرون منه، ويعتبرونه فرجة في وقتهم الكئيب الممل.

إن هذا الجانب الحدثي يتشكل عبر بُنى مشهدية في حين وعبر بُنى غير مشهدية في حين آخر، مثل قوله:

---

[1] السابق ص١١.

(ألقيت المثاليات جانباً ورجعت إلى الماضي التعيس أهل منه قوتى. ألستُ معذوراً؟ أي شخص آخر يقف مكاني لن يصمد أمام هذه الحملة المسعورة. رجعت أستجدي اللذة من الشواذ ولما اشتعلت الحملة ضدي ركنت إلى بائعات الهوى المقاعدات أنهل من قذارتهن..) [1].

إن هذه الفقرة هي تقرير عام، لا تتسم بتصويرية ملموسة تحفر في المشهد العام المقتضب، وهذا الشكل يتيح الطيران فوق الواقع، وقطع سيولة الأحداث وتشابك علاقة الراوي بالبشر. في حين أن البُنى المشهدية تؤدي خلاف ذلك.

وهناك الجانب الثالث من البنية الفنية، وهو لغة الأحكام العامة، كقوله:

(تباً لهم من بشر خونة، وأنذال. لماذا لم أفكر من قبل أن أتخذ كلباً يعوضني عن صداقة الآدميين؟ ليس فقط الصداقة، بل يحرسني من سخافتهم ويدرأ عني وقاحتهم وأذاهم) [2].

إن هذه اللغة التقريرية القيمية تتصارع مع اللغة التصويرية ولا شك، بمعنى أنهما جزآن من بنية فنية واحدة متضادة. أي أن اللغة التصويرية بحاجة أكبر لتشكيل بنى مشهدية تعرض بموضوعية فنية هذه الأحكام وقد تجسدت بشراً وعلاقات.

إن لغة السارد | الراوي وهي تعرض بموضوعية حياتها وحياة المدينة كما تتشكل علاقتها معها، تقوم بإحداث تعميمات فكرية متضادة لا تعرف كيف تخرج منها، فالشتائم الموجهة للبشر ولسكان المدينة تحيلهم في لغته إلى (أصنام) ينبغي تدميرها، فلا تكتشف بشراً من نوع آخر، فالعائلة والجيران والمعارف يقعون كلهم في سلة واحدة، وهذه المشاعر الرومانتيكية الحادة، تتضافر بالبحث عن الحب الفردي الكامل، التي تجده فجأة في الساقطة السابقة (رقية)، وفي الوحدة، والشرب في الخرابة، والرغبة في

---

[1] السابق ص٣٦.

[2] السابق ص٥٨.

الانتماء للحيوان، أي عبر الخروج من العلاقات الاجتماعية، حيث يصعب تشكيل علاقة تحويلية داخلها عبر هذه الروح الفردانية المتطرفة من قبل الراوي السارد.

إن عدم القدرة على الفرز الاجتماعي، وتشكيل علاقات داخل صراعات الحياة، تقود الراوي إلى الفوضوية وكره البشر، لكن من الناحية الأخرى فهو يحب مدينته بشكل رومانتيكي شديد، وكأنها كيان جغرافي وسياسي مستقل وسرمدي. يقول:

(هوى المحرق ليس سحراً. إنه العشق لهذا التراب المقدس. عبق الحارات. روعة البشر) [1]. ومع ذلك فإن المحرق شيء آخر كذلك.

(كوني نسخة مكررة من هؤلاء المبتذلين، السخفاء، الأنانيين لن يرضي طموحي في أن أكون فرداً نافعاً، شريفاً يعيد للمحرق رونقها الأخاذ الذي بدأ يخبو عندما عاثت الأصنام في أرضها فساداً) [2].

إن التعميم والرومانتيكية الحادة وسيطرة البُنى غير المشهدية واستمرار التقرير تقود البنية الفنية في القسم الثاني من الرواية إلى مشكلات بدلاً من أن تطور الإنجازات التي حققها البطل المتشرد، وهو النمط الشعبي الذي له جذور عميقة في القص العربي والعالمي، فعلاقة الراوي برُقية تتسع، وبدلاً من الالتقاء عند الكازينو، وهو حديقة المحرق العامة، يذهب إلى بيتها، ويرى ابنتها زعفران، ويسمع قصتها الطويلة، فتتحول رقية إلى راوٍ أو سارد آخر في النصف الثاني من الرواية، فتروي كيف أحبها عبد الرحمن الساحر وخدعها فحملت منه، وحاولت أن تنتقم، ولكن كان انتقامها عجيباً، وهو أنها كانت تجمع النقود الكثير فتصرف بعضها على الشباب لكي يلوثوا سمعة عبد الرحمن، واستسلمت لصاحب الشقة الذي كان شاهداً في زواجها على المذكور سابقاً، وإلى آخرين بغرض منافع متعددة إلخ..

---

[1] نفسه ص١٤٩.

[2] نفسه ص٤٨.

أي أننا هنا في تكوين ثنائي موحد، فالراوي، ورقية، حسب وعي الرواية، نموذجان ساقطان، تلوثا بالجنس (الشاذ) أو بالجنس المباع، ولن يكون التطهر إلا عبر القيم الدينية، حيث ستغدو رقية بعد برهة وجيزة مؤمنة عابدة، في حين سيتغير راشد الفأر ليظهر باسمه الحقيقي الكامل، راشد بلال، حيث تشير كلمة (الفأر) إلى الفترة الشعبية التشردية، في حين سيكون اسم بلال مرادفاً لتطهر ديني وصعود برجوازي مباغت.

إن هذه الانعطافة الميلودرامية، تتمثل في قفزة الحدث والشخوص والأمكنة، من مواقعها الموضوعية التي تنامت ببطء فني دقيق، إلى مواقع غير ممكنة موضوعياً، بل جاءت لعدم تطور الأشياء السابقة التطور المعمق المنتظر.

فصديق راشد الفأر والذي لمح إليه في نقطة سابقة وهو سعد، يتحول إلى شخصية كثيفة محورية فجأة في الثلث الأخير من العرض القصصي، عندما يطلب من صديقه راشد زيارته فهو قادم إلى البلد بعد الدراسة، بل ويسلمه مفتاح البيت في الرسالة، ويذهب راشد إلى بيت صديقه المغلق فيفتحه، ولكنه يجد سعداً راقداً على السرير، فيتحفنا بخطبة طويلة، حتى يكتشف بعدها بأن صديقه رحل، وترك له جزءاً من ثروته وبيته، وهكذا تصفو الأقدار بغتة!

وحين يعود إلى المحرق يجد أن الحي الذي تسكن فيه حبيبته احترق ورحلت كذلك رقية وابنتها زعفران، وهكذا فإن الثلث الأخير يعبر عن عدم تطوير الخيوط القصصية السابقة، وسبب ذلك الاستعجال في تطوير الحبكة، وعدم الإبقاء على السمات التمردية في الشخصيتين المحوريتين، عبر تضفيرها في علاقات جديدة.

فراشد يمتلك خصائص شخصية حيوية، تعبر عن سمات المدينة الشعبية المنهارة في لحظة تاريخية معينة، بسبب تدفق العمال الأجانب وسمات اجتماعية متعددة، وهي

أمور كلها تمثل غربة فكرية للأجيال الوطنية العربية الشابة، لكن مثل هذه الخيوط الفكرية الاجتماعية المتداخلة، تضيع من يد الراوي السارد لغياب علاقاته وتحليله، فتظهر مخارج غير موضوعية وغير فنية للقص المتنامي بمهارة في القسم الأول.

الطين .. لعبده خال

يعتمد الكاتب السعودي عبده خال[1] على حياة وإرث منطقة جنوب الجزيرة العربية، مدينة جيزان وريفها، وقد قامت تجربته الأولى (الموت يمر من هنا) على تسجيل هذه الحياة الخصبة، وسوف نقوم بدراسة روايته (الطين) [2] وتفكيك عناصرها المختلفة لرؤية مدى اقتراب القاص من البنية الروائية.

تعتمد (الطين) على الراوي المباشر الذي يتكلم بضمير المتكلم، وهذا الاعتماد أحد الأسباب الأولى لتفكك الهيكل في هذه الرواية، فنحن نواجه الراوي من البداية وهو يحدثنا عن تجربة غيره، دون أن يتداخل بعمق ويتضفر هذا الحديث المشترك.

والمقدمة التي يسوقها الراوي الطبيب وعالم النفس هي مقدمة لا مشهدية فهو يتداعى بشكل حر، مقدماً تجربة طفولته دون أن يقدمها فعلاً، فيقول:

(في طفولتي كنت طفلاً مغموراً لا ينتبه لغيابه أو حضوره أحد، فأقراني يهملون وجودي..) [3] ويتعارض الإحساس الواسع والعميق بالدونية مع الرغبة العارمة في الزعامة والظهور: (أرى نفسي منهمكاً في إنجاز مهام جسام، ونقل البشرية من عهد لعهد) [4].

---

[1] للروائي عبده خال مجموعة من الأعمال منها الموت يمر من هنا.

[2] صدرت عن دار الساقي، بيروت، ط١، ٢٠٠٢.

[3] المصدر السابق، ص١٠.

[4] السابق ص٤٩.

الراوي الدكتور حسين مشرف في تداعيه الافتتاحي الحر، ينتقل في الفصل التالي، والفصول كلها غير مرقمة، وتبدأ بافتتاحيات تحاول أن تقول حكمة أيضاً، إلى عرض تطلعاته الفكرية البحثية الكثيرة، كمعرفة أسرار الحضارات السابقة، وكذلك علاقته الغرامية مع امرأة لم تتشكل معها أية علاقة، رآها صغيرة ثم صارت جدة، وكذلك يروي لنا قدوم مريض ضخم الجسم وغامض، سيكون كما يفترض روائياً أن يكون هو محور الرواية ولكنه لن يكون.

إن المقدمات الطويلة التي يسوقها الراوي المؤلف تنهي بنا إلى راوٍ آخر هو المريض السابق، حيث ينقلنا إلى منطقة الأحداث والبناء القصصي وهي المنطقة الجنوبية السابقة من السعودية.

إن المريض الضخم الجسم يكرر بأنه رجل ميت، لكنه لا يعرف كيف مات، والطبيب الراوي الأول ينتقل إلى قرية الراوي الثاني:

(وغامرت بالسفر إلى قريته والوقوف على تفاصيل من حياته وحياة أسرته وخشيت أن أكون في محل ريبة من قبل أمير القرية..) [1]، وعبر المواد التي يقدمها الراوي الثاني يقوم الراوي الأول بدرسها وتقديمها لباحثين متعددين ليدلوا بآرائهم فيها.

من هنا نرى كثرة المحاور التي انشغل بها الكاتب كي ينسج عمله القصصي الكبير حجماً، ٣٩٩ صفحة، فنحن مع راويين كثيفي الروي والتعليقات ومع هذا فهما ليسا محور الروي الحقيقي، وليسا محور الحكاية. أي أن الرواية تزدادا تفككاً كلما أوغل الكاتب فيها.

حين ينتقل الراوي الثاني إلى التجربة المحورية في الرواية فإننا نجد الشخصية الرئيسية والجوهرية في القصة المفترضة، وهو (صالح التركي) وهو الشخصية اللاشخصية،

---

[1] السابق ص٥٢.

أي التي تتراكم قصصها وأحداثها دون أن تنمو حقيقة، وهو يمثل أب الراوي الثاني الذي يعيش في تلك القرية.

والراوي يقدم أباه والشخوص المختلفة والأحدث عبر بُنى مشهدية متواصلة، لاغياً بنية الراوي الحرة التي اتبعها الراوي الأول الطبيب، وبلغة شفافة تعبر عن عقل منظم ودقيق، وليس عن عقل منفصم كما يُفترض فنياً.

(ليل وديع يهف بنسائمه ردائم الفل فيعبق المكان منتشياً بارتفاع أغاني الصبايا محتفلات بزفاف سلمى بنت عبده هادي..) [1].

إن الكاتب يشكل هنا بُنى مهدية متتابعة، يقدمها بصور قاص محترف، حيث يتوارى عن بنية السرد، معطياً الشخوص والأحداث نموها وتجلياتها المختلفة.

والعديد مما يقدمه يشكل لوحات جميلة عبر أساليب تعبيرية متعددة، يصعد فيها كثيراً إلى ذروة الشعر، وهو ليس الشعر المقتحم لبنية السرد، بل الطالع منها، نظراً لحيوية الأحداث الجزئية التي يصورها.

فالمقطع السابق يشير إلى عاصفة سوف تهب على هذه القرية وهو يصف مقدماتها بهذا السرد الجميل:

(ومع طلوع الشمس ذلك النهار كان شيءٌ ما يحتدم في الفضاء، ويغزل سراً ليوشوش به الأشجار الغافية على مداخل القرية، فاهتزت وجلة. وقبل أن يصل خوفها لمسامع القرويين كانت العاصفة قد حلت وبسطت أطرافها في كل الأركان بنزق طفولي. لا لم تحل، بل ثقبت الأرض وانفجرت دفعة واحدة) [2].

مثل هذه المشاهد الجزئية الكثيرة تتخلل الجزء الأكبر من الكتاب، وهي تغوص في إرث وواقع الفلاحين في هذه المنطقة، ولا يغدو هذا الغوص زينة ملحقة بالسرد، بل هو جزء عضوي من تشكله.

---

[1] السابق ص٥٥.

[2] فريد رمضان قاص من البحرين له مجموعتان قصصيتان، ورواية سابقة باسم "التنور".

إن صور الفلاحين وهم يغوصون في طين الأرض الزراعية، ومناظر أبقارهم وأسواقهم وحشود الأمراض وأوبئة الجراد لا تنفصل عن حياة الشخوص المختلفة في صراعاتها وفي موروثاتها الدينية والأسطورية.

فالفلاحون أصحاب الجذور التعددية الدينية يقومون بالاختفاء بالصور التي يجلبها أبُو الراوي وهو الشخصية المحورية، صالحُ التركي، للأنبياء القدامى، مثلما يقاومون النصوصية الدينية لرجال الدين الرعويين الذي يمثلون السلطة المتعالية. لكن هذا الصراع يأتي تلقائياً فليست ثمة بنية منظمة في الكتاب كما سنرى.

إن هذه اللوحات الشيقة للريف التي يرسمها الراوي المؤلف بإتقان وحيوية وتنوع لا تتعاضد مع المحور الثاني الذي يُفترض أن يشكله الراوي الثاني، ابن صالح التركي.

فابن صالح التركي هذا يقف في أغلب الأحوال خارج الأحداث، التي تدور كلها على الأب، فهذا الأب كثير المغامرات، فقد تزوج أم الراوي في إحدى الليالي الخاطفة وبذر بذرته وذهب لفلسطين للجهاد ضد الصهيونية، ويعود بعد ثلاث سنوات، ولديه وسام، ولكنه يمارس أعمالاً دنيئة كثيرة لا تعبر عن ماضية الكفاحي المفترض، مثل خداع الفلاحين وسرقتهم بشتى أشكال الأكاذيب والنصب، فيزعم أنه يجمع تبرعات، وإنه سوف يسافر بها إلى العاصمة، ولكنه يبذر هذه الأموال.

ثم أنه يكتب عرائض احتجاجية دفاعاً عن أوضاع أهل المنطقة، ويسعى بأشكال شتى وبحيل ساذجة إلى أن يكون زعيم المنطقة، ويلخص لنا الراوي الابن حياة أبيه في أكثر من موقع مستعيداً إياها بلغة جديدة، ومضيفاً عليها وقائع أخرى، دون أن تؤدي هذه الأحداث والتحولات الخارجية إلى أي تراكم عضوي وتحولي داخل شخصية الأب، فنحن نراه جنسياً شغوفاً وتافهاً ومعذباً لابنه وزوجته، وثائراً فردياً وصاحب مقالب، لكن دون أن تنمو أي صفة داخل ذاته فيتشكل كشخصية مستوية، فهو ردود فعل مستمرة على الأحداث ورغبة طفولية في الظهور، دون رسوخ في أية صفة.

وهنا نرى كيفية تفكك المحور الروائي هذا، فيُفترض أن يكون الابن هو الشخصية المريضة نفسياً، أو الميتة روحياً، والذي تدور عليه الأحداث ولكن الأمر لا يغدو كذلك، فالأب هو الذي يخطف الأضواء القصصية من ابنه، وهو الذي يقوم بعرض حيوات أبيه الكثيرة، دون أن يرصد المقابل حياته، أو نرى تأثيرات تصرفات الأب في الابن.

فالأب الذي يغدو لا شخصية عبر غياب أي تراكم تحولي في شخصه، يصير مثل الابن الذي يقع في ظل الأحداث. إن الشخصيتين تتجاوران وتحتكان مع بعضهما، لكن لا تتفاعلان عضوياً، فلا ينتج شيء من صراعهما الذي لا صراع فنياً فيه.

ليس فقط لأن شخصية الأب لا تتجه لتكوين شخصي متماسك تائهاً في فسيفساء نفسية متعددة، بل لأن الابن لا يشكل شيئاً فعلياً مغايراً أو متماثلاً مع الأب.

وتؤدي المشاهد الجزئية الكثيرة، وكثرة الشخوص الثانوية التي تظهر وتختفي دون أن تترك أثراً، إلى زيادة التفكك في هذا المحور الحقيقي للرواية، الذي فقد شخصيته الرئيسية المتبلورة الظاهرة المسئولة عن تدفق الأحداث، وكذلك شخصيته الرئيسية الثانية المتوارية عن الأحداث.

فنجد شخصية مسعدة الكهلة التي تغذي الابن عاطفة وحباً، وهي الشخصية التي اقتربت من أن تكون شخصية رئيسية، تجثم عند موقف شبه وحيد هو مساعدة الابن دون أن يجري لها أي تطور.

إن المحور الثنائي الصراعي بين الأب والابن، والذي يبرر فيه الراوي سببية فقدانه الحضور عبر سيطرة الأب وقسوته، دون أن يجسد ذلك تماماً، إن هذا المحور هو الرواية الحقيقية المفترضة، ليس فقط لتمثل كثير من أحداثها ولقطاتها بالحيوية الفنية، بل لأن

المحور الثاني وهو محور الدكتور حسين مشرف، والذي أخذ ثلث الكتاب، لا يقدم شيئاً تعبيرياً قصصياً، ثم هو يغدو تعليقات زائدة من الكتاب يمكن إزالتها بسهولة.

إن هذا الجزء المليء بالتحليلات العقلية والآراء النظرية لا يتواشج مع طبيعة البناء القصصي، ولهذا يؤدي إلى تفكك على مستوى آخر، على مستوى بنية الكتاب ككل.

لكن لماذا هذا التفكك والكاتب يمتلك مادة نثرية حيوية وأسلوباً تعبيرياً جميلاً؟

إن هذا يعود لابتعاد المادة الغنية بحياة الناس عن صراعاتها الاجتماعية والسياسية العميقة، ودورانها حول جوانب ثانوية لا تتصل فنياً بهذه الجذور، رغم إن هذه الجذور هي سببيتها الغائرة، فصالح التركي الذي يريد أن يكون زعيماً يقوم بسرقة الفلاحين والنضال من أجلهم معاً، وهما جانبان لا يتضافران ولا يكونان شخصية فنية، بل يحيلانها إلى شظايا تحاول أن تلملم ذاتها بلا فائدة.

أي أن حركية الشخصية تتوجه لتدمير شخصيتها، وليس لإحداث تراكم فيها، وهو أمر لا تعوضه الشخصية المحورية الثانية وهي الابن، رغم أنها من جيل جديد، ومن تراكم ثقافي مختلف، وتعايش تجارب وأحداثاً جديدة على المستوى المحلي والعربي، بمعنى أن التغير الجيلي لم يؤد إلى تطور فني، بحيث تمثل شخصية الابن تحولاً نوعياً عن شخصية الأب، بل هي ازدادت شحوباً وتحولت إلى شبح.

البرزخ .. لفريد رمضان

تبدأ رواية (البرزخ: نجمة في سفر) لفريد رمضان[1] بالرواية الأولى والأساسية (سارة) وهي ممددة في المقبرة، وتقوم بتشكيل سرد توصيفي متنامٍ لوضعها وللمكان، مسترجعة علاقتها بأختها مريم. إن هذا المنظر الغرائبي يغدو موضوعياً بفضل البنية المشهدية التي تتشكل به:

(وتراب ناعم ورطب. أوراق شجر اللوز الصفراء التي تسوقها ريح خفيفة، قرب جسدي الممدد) [2].

ويتسع المشهد ليضم المقبرة، ثم القرية التي ستحتضن الأحداث والشخوص، حيث المكان المتسع لبضعة بيوت متناثرة حتى شاطئ البحر، والبساتين المتباعدة، تتشكل قرية البسيتين ونرى هنا هذا التجاور بين الحياة والموت، بين القرية والمقبرة، بين الراوية والقبر، بين المعقول واللامعقول.

يقوم السرد الواقعي بتنمية المشهد وتصعيده في اللقطة الجزئية، حيث تتداعى سارة الصبية الصغيرة وهي حية في قبرها، متنقلة من الأشياء الموجودة إلى الكائنات الغيبية، التي تظهر على شكل حيوانات. فالأصوات تقترب منها وهي جاثمة في ذلك

---

[1] البرزخ، فريد رمضان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٠، ص٧.

[2] السابق، نفس الصفحة.

التراب، وثمة حيوان يتشمم رائحتها، ثم يلعق وجهها، فيظهر أنه ثعلب يطلب منها أن تعود إلى القرية.

هذا المشهد الغرائبي يعبر عن تداخل الحياة والموت، الطبيعي والخارق، فالموت يتجسد على شكل روح حيوانية، لكنها لا تأتي لخطف روح سارة، بل لعودتها إلى الحياة، لأن (ساعتها لم تأت بعد..).

ويؤكد الفصل التالي بأن سارة حية، ولكنها في مكان ميت، أو مخصص للموت، هو المقبرة، التي تعمل فيها مع أبيها حفار القبور، بل مع عائلتها وجيرانها، وكل هؤلاء يعملون بهذه المهنة الرهيبة.

إن أسلوب الروي الذي تتحدث به الراوية الصبية الصغيرة ليس هو أسلوبها، فجماليته وتنسيقه وانضباطه وتعبيريته الفكرية، يعبر عنها ربما وهي في سن متقدمة، وهو شيء ترفضه الرواية المثقلة بهاجس الموت، وموت سارة تحديداً، ومن هنا فهذا الأسلوب هو أسلوب المؤلف، وقد اختبأ وراء الطفلة، ولهذا سنجد إن سارة تتحدث عن أبيها بالصور التالية:

(كان يبدو كمن يقود قطعاناً من الشواهد تحابيه، أمشي خلفه مثل ريح تحمل رائحة الفقد) [1] إن هذه الصور والأخيلة عموماً لا تتساوق وعمر الطفلة وتجربتها، ولكن مع ذلك فقد حاول المؤلف أن يتقارب وهذا الوعي دون سيطرة كاملة.

إن الراوية تقدم أباها وهو يعمل في المقبرة، وكل حفرة جديدة يكون وراءها قصة قصيرة، فالحفرة الجديدة التي تتكون في اليوم الروائي الأول، هي لسلمان الوحش، وحين يأتي النموذجُ، أي نموذج، تتداعى شظايا صغيرة حوله، فسلمان الوحش يمتلك تفرداً خاصاً، فهو يعمل في المسلخ ذباحاً، ويتحول أب الطفلة إلى راوٍ آخر فيقول:

---

[1] السابق ص١١.

(كان كثير المراهنات وكثير الربح، الله يرحمه. راهن ذات مرة التاجر منصور بذبح وسلخ خروف ضخم جيء به من خارج البلاد. في المرفأ استطاع الخروف الهرب فتبعه سلمان في كل أزقة المحرق حتى قبض عليه ونحره أمام عيون المارة) [1].

هكذا فإن الحيوانات والبشر يهربون من الموت لكنه يصل إليهم في خاتمة المطاف، ولهذا فإن سلمان الوحش فتك به مرض الجذام، وجاءت سيارة المستشفى الأمريكي وألقت ببقاياه في الحفرة حيث يدخل الأب وابنته البشر إلى عالم التراب.

إن الراوية وهي تشكل عالم الموتى كانت تنتفض بالحياة، فجسدها الصغير كان يتبرعم، وحين تقوم بغسله تتحسسه، مزيلة تراب المقبرة الأصفر، لكن الاخضرار في جسدها لا يبدو أو لا يتشكل.

حيث أن الموت لا يكف عن مقاطعة تبرعم هذا الجسد الغض، فجارتهم شريفة التي تعمل معهم في مهنة الدفن، كان عليهم أن يدفنوها الآن. وتدهش الراوية من كونهم هم أيضاً معرضون للفتك.

وكما أن قصة سلمان الوحش قد اصطفت مجاورة للمحور الروائي المتمثل في حكاية سارة وأهلها، حيث جاءت ثم زالت بشخوصها، فكذلك حكاية شريفة، التي هي قصة قصيرة جديدة، انضافت إلى المحور الروائي، ولكن قصة شريفة كانت مجاورة بقوة لهذا المحور، فهي مشاركة للعائلة في المهنة، كما أنها تقضي مع الأم معظم النهار، وهما تنتظران خبر وفاة أية امرأة في المحرق، وهذه المشاركة الحميمة لقصة شريفة، نتجت من وجود ابنين لها لا زالا يعملان أو يصاحبان العائلة المحورية.

وهكذا، فإن شريفة التي طالما غسلت الميتات نرى الآن مشهداً كاملاً لكيفية موتها وغسلها، والصبية سارة تروي وتشارك، وتدهش لماذا يعصرن بطنها؟ وهي حين

[1] السابق ص١٤.

ترى ذلك الغسل انتقلت تقاليد الموت إلى روحها، بدلاً من الحفر الذي يتحول أحياناً إلى لعب في المقبرة مع الطيور وقسوة عليها.

لكن بعد أن تُدفن شريفة، فإن قصتها القصيرة تصطف متجاورة مع القصة القصيرة السابقة، دون أن تتناسجا روائياً، لكون الشخصية المحورية سارة لا تتطور، أو أن العائلة لا تتطور، فالمؤلف يحبس هذه العائلة في هذه المهنة، وبغض النظر عن السن والخبرة والاحتمالات الاجتماعية الممكنة، ولهذا فإن سارة تقول:

(أقف وحيدة، يخرج العمانيون من خلف جبالهم، فأسرد لهم حكاية الطائر، وهم يعتقدون بأن ما حدث لجدي وجدتي مس ينبغي لنا أن نتوارثه حتى لو سكنا بعيداً عن عُمان، وأن ما فعله جدي بتهريب أبي وإلقائه عند شواطئ البسيتين في البحرين لن يفك لنا نحن الأحفاد هذه العقدة المربوطة في جذر أحد الجبال في مطرح)[1].

إن المؤلف الذي توارى خلف الراوية أصبح مهيمناً عليها، مانعاً إياها من ممارسة طفولتها وصباها بعفوية، ولهذا نراها هنا وهي تتحدث عن عقدة أسطورية، بحيث يتم تبرير بقاء العائلة ضمن طقوس الموت، ولا يتم تضادها مع ظاهرات الحياة، من حب وأعمال أخرى، ولهذا تتقلص صلات الروى بالتضادات الحياتية المختلفة، مما يؤدي إلى رتابتها وإلى تراكمية القصص القصيرة.

إن حكاية الطائر هنا وصور الحيوانات تعبر في الوعي السحري والديني عن عالم الأرواح المنفصل عن عالم الأجساد، وهكذا فإن الراوية الصبية تبحث عن أسباب فلسفية، لقدر العائلة المهني، لا أن تراه في ظروفها المادية. ومن هنا أيضاً تحاول ثنائية الروح/ الجسد، أن تتغلغل في المادة الفنية، مفسرة ظواهر الحياة والموت.

وهذا الانحصار للشخصية المركزية في هذه الدائرة الضيقة، دائرة الموت، وغياب تضادها الحيوي والعفوي: دائرة الحياة، يقوم بتوجيه السرد والبنية المشهدية المتنامية في

---

[1] السابق ص٢٠، ٢١.

العديد من الجوانب الفنية إلى التجمد، وبدلاً من عفوية الحياة المتدفقة خاصة في هذه السن، عبر ظواهر الحب والأعياد والعمل في نواح أخرى أكثر معقولية من فتاة تحفر في المقابر في سن الثالثة عشرة سنة، فإن المؤلف/ الراوية يجمد الشخصية المركزية في هذ الواقع.

ولهذا تتكاثر الرموز التي تدور حول هذا الانحصار، كرمز المرآة التي تطالع فيها سارة أشياء موهومة، هي ذاتها التي تتكاثر في حياتها كشريفة، أو تكاثر الحديث عن الدم، بشكل موتى، في حين إنه في حالة سارة بشير بالولادات والحب.

ونظراً لذلك فإن ثنائية الروح والجسد تدخل بقوة، مما يعبر عن الإزاحة للصبية الصغيرة سارة، واحتلال المؤلف لموقعها، ففي فصل تال يتكلم المؤلف بنفسه مفلسفاً الموقف:

(في تلك اللحظات الخاطفة التي لا يمكن التقاط إشاراتها تتخذ الروح أشكالاً مختلفة، بخارية أحياناً، غضة أحياناً، وصلبة في أحيان أخرى. إنها لا تشبه شيئاً إلا نفسها..) [1].

إن هذا المقال الفكري المطول الذي يمتد إلى منتصف الصفحة الثانية يستمر في تحليل شخصية سارة كذلك، حيث يقول (وسارة امرأة فقدت طفولتها، ولم تكن تعرف ما حدث لها) [2].

إن وعي الراوية الساردة/ وعي المؤلف، الذي حُصر في مملكة الموت والوعي المثالي به، حيث تغدو الروح هي الحياة، والروح قادمة من السماء، وبالتالي تغدو الحياة عابرة، والجسد بلا قيمة، وتصير سارة الصبية راهبة ضمناً، وتحلم كثيراً بأن تكون ميتة فيزيائياً كما هي ميتة قصصياً، كما أن أختها مريم التي تصغرها بعدة سنوات تغدو هي الأخرى مطاردة بعفاريت الموت القصصية.

---

[1] السابق ص٣٧.

[2] نفسه ص٣٨.

وتتعاضد المشاهد الواقعية مع المشاهد التعبيرية في الاقتراب من بنية كابوسية مظللة بالأحلام القائمة.

(ظللت هكذا في سكون موحش، أطالع سماء قائمة وعويل الكائن الهلامي لا ينقطع فأدركت أنه يبكي في وداعي) [1].

وبدءاً من قطعة (السرجنت)، ص٤٧، يكون أمامنا قصة أخرى أكبر من سابقاتها، بل مجموعة أخرى من القصص القصيرة، التي تتجاور مع القصص الأخرى، وهنا تتخلى الراوية الصبية عن روايتها، فالمكان والزمان مختلفان، والحدث يجري في قلعة الشرطة حين قام شرطي عامي بقتل (السرجنت ناصر) بسبب مشاجرة شخصية، وتستمر البنية المشهدية في عرض الحدث، فلقطة السرجنت ناصر ومقتله وما أشاعته من فوضى وارتباك في القلعة، تفضي إلى اللقطة التالية التي تتحول إلى سرد حر، والتي تعود سارة وأبوها إلى الحضور فيها، حيث إن أم السرجنت تصر على دفن أبنها في مقبرة المحرق، فينتح روي تاريخي تفسيري لقرار الأم هذا، حيث أن الأب مدفون فيها كذلك، وهذا ما يفتح مشاهد أخرى لكيفية مجيء العائلة العراقية بأكملها إلى البحرين منذ سنة ١٩١١، هاربة من مطاردة العثمانيين الذين يبحثون عن الأب لجريمة ارتكبها، وهكذا فإن العائلة تنمو فنياً عبر الجرائم، كما تنمو الراوية عبر التراكمات القصصية التي لا تتحول إلى بنية موحدة، ذات دلالات تنحفر في أرضها.

فالأم التي دفنت ابنها في مقبرة المحرق تتذكر موت زوجها المطارد الذي نجح في الإفلات من البوليس التركي والذي لم يفلت من مطاردة الطاعون، فتنفتح فترة زمنية مختلفة، وعالم ماضوي موضوعات أخرى، ونجد بكائيات وعويل الأم.

إن سرد تاريخية هذه العائلة احتاج إلى بضع فصول، ولهذا فإن حكاية سارة وتطورها انقطعا، ورحنا نتابع عائلة جديدة، لها موضوعات سياسية وتاريخية معقدة،

---

[1] نفسه ص٤٥.

لكن الراوي يحصرها في مسألة الموت، التي لا جديد فيها، ولكن التداخل بين عائلة سارة وعائلة السرجنت، يتشكل عبر انغماس الأم في حياة وعمل العائلة، ونستغرب كيف لامرأة عجوز جاءت إلى البحرين وهي أم في بداية القرن العشرين أن تكون نشطة فيما بعد منتصف القرن نفسه، وتقحم نفسها في طقوس الموت وحياة الفقر، وهي عملية تعود لتغيير المؤلف كل شيء من أجل الموضوع.

كما يتشكل التداخل بين العائلتين عبر هواجس سارة المستمرة عن الموت، وتحول السرجنت القتيل إلى شبح يجوس في المقبرة، وقيام الأم بإنقاذ لمريم الذي يطاردها شبح الموت.

لكن هذه القصة أيضاً تنتهي وقد أضافت مجاورة قصصية أخرى، وبما أنه لا يوجد بشر لا يموتون، فيمكن إضافة ما لا ينتهي من قصص الموت، ولكن المحور الأساسي للقصة وهي سارة ومشاعرها، تظل هناك غير نامية، بسبب غياب صراعها مع مشاعر الحياة والحب، غياب إرادة أخرى مضادة لمشاعر التقوقع في الحزن والقتامة، ولهذا فإن المؤلف الراوي المتحكم في المادة البشرية والاجتماعية، وقد حبسهما في شريط ضيق، وقطع صلاتهما بالواقع الثر، يتوجه نحو ثنائية الروح/ الجسد كمخرج من الطريق المسدود للمادة الفنية.

وهكذا فإن الراوي السارد يتحول إلى ملاك الموت نفسه، عزرائيل، ونكتشف بشكل مفاجئ ودون مقدمات، بأنه هو المؤلف:

(إنني لم أكن مرسلاً من أجل أن أحكي، لقد جئت لأستل روحاً صغيرة وحزينة، هي روح مريم، ولكنني وقعت في شرك السرد الذي لم أجرؤ عليه قبل الآن..).

وهكذا فإن الوعي الديني القاتم ظل مهيمناً على المادة البشرية، مركزاً على نهاياتها، مقطعاً صلاتها بالأشياء والألوان المبهجة، وحين يتحول المؤلف إلى راو متحكم في كل شيء، تنحشر الأشياء والشخوص تحت سيطرته، فاقدة صلاتها وإمكانيات

تجذرها في الأرض وتعبيرها عن صراعاتها وقضاياها المتعددة، وتصبح معبرة عن هواجسه الذاتية، ولهذا يتماهى في النهاية مع الوعي الديني الأسطوري، بمعناه الشمولي.

القلق السري .. لفوزية رشيد

تكون البُنى المشهدية جانباً صغيراً من حجم رواية (القلق السري)[1]، فالروي الحر للراوية/ المؤلفة، يهيمن على النص، هيمنة شفافة في القليل من الأحيان، وهيمنة غامضة في الكثير من الأحيان.

في أول النص نقرأ:

(في مثل هذا السكون تسمعين الهسيس المعتاد لبوح خاص يتسرب من فم الشيخ مسعود ومنه إلى امرأة تتمدد قربه، وقد قيل، أو هكذا وجدت، أنهما بالنسبة لك أب وأم) [2].

والحوار والمشهد يتطوران بشكل متنام في هذا الفصل، حيث نرى الشخصيتين السابقتين: الشيخ مسعود وزوجته عائشة، يتحدثان عن البيت والهدوء الريفي، ومن ثم عن ابنتهما شهر زاد، التي بلغت العشرين ولم يتقدم لخطبتها أحد، بل إن الأم تقول إن أحداً لا يكاد يعرفها.

إن الراوية/ المؤلفة منذ البدء تشعرنا بحضورها المكثف، سواء في المقدمات العديدة للكتاب، أو في مختلف أبوابه العديدة.

وكان المشهد الاستهلالي عرضاً للمكان الغامض لوجود الأسرة الصغيرة: بيت ريفي منعزل، في قرية غريبة، هي ذاتها من الخيال.

---

[1] لفوزية رشيد ثلاث مجموعات قصصية، وروايتين سابقتين هما (الحصار) و(تحولات الفارس الغريب).

[2] القلق السري، فوزية رشيد، دار الهلال، مارس ٢٠٠٠، ص١٢.

وهكذا فإن المؤلفة كذات مهيمنة تقطع سيولة العالم الخارجي الموضوعي، وتحصره في المشاهد المحددة التي تخلقها، جاعلة تدفقها الداخلي الحر هو بناء القص.

وإذا كان السرد مرتبطاً ببعض الأشياء الطبيعية الخارجية فإنها كذلك تغدو تابعة لذلك الروي الحر الذاتي، ولا يغدو فرشة موضوعية للبنية المشهدية، بل جزءاً من التداعيات التي لا تتوقف:

(.. الشيخ مبروك، ذلك الجد المترنح في بقايا عظامه والذي يطرب دائماً لصوت الأذان المتواشج مع رائحة البحر، والذي بعد أن تكتمل عدة افتتاح الأمسية أمامه، من شاي وشيشة تدخين، يجلس كساحر أسطوري يقبض على الزمن والبشر، ليحكي حكايات شيقة عن الأميرات والفرسان الداخلين في غبار التاريخ) [1].

ليس الجد راوٍ لحكايات أسطورية، بل هو أيضاً شخصية (أسطورية)، لقد راحت الراوية تلتصق بحكاياته وأسفاره (في مبهم العوالم الغريبة والمدهشة حتى الثمالة)، ويغدو الجد هو شهر زاد الحكايات القديمة، الخرافية، أما الحفيدة تغدو كاسمها شهر زاد الحكايات الحديثة الخرافية.

ورغم إن الجد مترنح في عظامه وأسطوري، إلا أنه بعد قليل يمارس الجنس مع زوجته بشكل اعتيادي مما يجعل الطفلة تدهش من هذا التكوم فوق بطن الجدة التي تتأوه بألم مكتوم.

إن الجدة هذه ستبقى وجود شبحياً مثل كافة الشخصيات والأمكنة والأزمنة، فتتخذ الرواية طابع القصيدة المتدفقة نثراً حراً وتداعيات، وتغدو البُنى المشهدية لحظات نادرة من تدفق الروي الحر، الذي يغدو مثقلاً بالأجواء الغرائبية والاستطرادات الجانبية والخواطر والمقالات وكثرة المحاور.

---

[1] السابق، ص١٤، ١٥.

إن شخوص الراوية/ المؤلفة، والشيخ مبروك والشيخ مسعود وزوجته عائشة، تظل هي المحور الشخصي والحدثي المهيمن على القص، لكن الشخصيات الأخرى تغدو تابعة وظلاً للراوية، التي تحدد ظهورها وكيفية كشفها ونموها.

وتمتلك شخصيتي الشيخ مسعود وعائشة حيوية نظراً لتصويرها ضمن بُنى مشهدية وعبر صراعات ملموسة وغنية بالتفاصيل المؤثرة في واقع حياتي محدد، فالشيخ مسعود هو شخصية محبة للنساء واللهو والمغامرات، وهو أمر يؤدي إلى اصطدامه مع زوجته، ويقوم أيضاً بعلاقة غرامية محددة مع (صفية) التي تطلب منه الزواج منها، فيفعل، وهو زواج ينتهي بالفشل، وهو ذلك دائم السهر، ومع هذا فهو بلا عمل محدد حيث يتجنب القص ذلك، فيتركز السرد حول علاقته الأسرية والغرامية.

أما زوجته عائشة فهي أيضاً شخصية مرسومة بتفاصيل غنية، حيث شخصية الزوجة الغاضبة المشاكسة المحبة، والتي كانت تحب علياً فحرمت منه، وهي التي تثرثر دوماً مع أختها آمنة، ولكن بدلاً من بساطة هاتين الشخصيتين العاميتين فإن الراوية/ المؤلفة تحد من تجلياتهما، عبر رسم صورة مختلفة:

(قالت آمنة:

– لا أريد أن أموت. ثم ما جدوى حب مطمور.

قالت عائشة:

– أنت أنا ومثلك أتشهى الحب والحياة.

– أين رحلت الخيول ذات العيون الحديدية؟

– ترصدنا!

– أين؟

– هناك خارج الضوء والشجر والنهر) [1].

إن اللغة السردية والحوارية (الشعرية) تتدفق من الراوية على الشخصيتين، بدلاً من نمو الشخصيتين وتعبيرهما بلغتيهما، بدلاً من نمو تعابيرهما الخاصة وذاتيهما، وهذا ما يتجلى في شخصية الشيخ مبروك كذلك وبصورة واسعة.

فالشيخ مبروك الذي وجدناه (يطأ) زوجته بشكل عادي، ويبدأ بوعي ذكوري مسيطر، كما يقول مجيباً على تساؤلات الراوية المستفزة من أجل تمردها: (ليس الأمر هكذا.. إنما لابد من التضاد.. امرأة ورجل.. تلك سنة الحياة) [2]، ولكن ما يلبث الشيخ مبروك أن تحل عليه البركة فعلاً، فيتلفع بأردان المؤلفة الأسطورية، ويغدو ذا كرامات، بل شخصية خارقة كما سنرى.

فهو يقيم احتفالات بذخية يدعو فيها الجميع للسمر والغناء والرقص الخجول (في تلك القرية الوادعة!) ونكتشف أن له (غرابته وارتحالاته الدورية التي لا يعرفون عنها شيئاً)، وكذلك يجلب الغجريات للرقص البهيج، الذي تجاوز الرقص الخجول السابق وفي تلك القرية الهادئة المحافظة، وبعدئذ نقرأ أن الشيخ مبروك يتراءى للشيخ مسعود الذي يحاور ذاته قائلاً: (يملك قوة لا طائل لك بها. إياك أن تعبث به أبداً.. بإمكانه أن يسخطك إلى عقرب أو سحلية) [3].

ويظن الشيخ مسعود إن القوى السحرية انتقلت من الأب إلى ابنته عائشة، وهكذا تروح المؤلفة تغدق القوى السحرية على هذه الشخصيات البسيطة التي لا نلمح أية إمكانيات خوارقية فيها. فالشيخ مبروك الجد لا يلبث أن يُلقى كجثة على النهر، لكنه يظهر بعدئذٍ في أمكنة وأزمنة أخرى.

---

[1] السابق، ص٥٢.

[2] السابق، ص٢٩.

[3] السابق، ص٣٦.

لكن الإمكانيات العجائبية تتمحور حول الراوية فيتداعى الأب حولها متذكراً: (هذه البنت غريبة.. يحيره أمرها.. منذ ولدت وهي موشومة بهالة لم يألفها. الجد نفسه يؤكد ذلك[1])،فولادتها غريبة، وهي تحفظ (أنساب السلالات وتاريخ الأمم والملاحم وكلاماً لا يفهمه عن انعتاق الروح وسلامها الأبدي) [2].

تتحول الراوية إلى امرأة خارقة للعصور والأزمنة فتختلط الحالات والمشاهد، كما تلعب اللغة التقريرية النظرية الغامضة دورها كذلك في إضاعة ملامح وتطور الشخوص والأحداث التي تتجه إلى زمن الإغريق في احتفالاتهم الطقوسية السحرية وإلى المشاهد الغرائبية المجردة واللقطات المعاصرة التسجيلية كتصويرها للمتشددين الدينيين. هذه اللغة التقريرية والغامضة تتكاثر في الرواية مانعة من النمو لأحداثها الغامضة كذلك، كقولها:

(الحياة قصيرة وتقصر أكثر في اللافعل. حين يكون المرء في العشرين مثلها يعني أن يتمفصل في زمن الاقتحام، منتشياً بالسطح وبالعمق المليء بالتموجات المرتحلة إلى كل الجهات، حيث لا يعود المكان مكاناً ولا الزمان زماناً..) [3].

---

[1] السابق، ص٥٢.

[2] السابق، ص٢٩.

[3] السابق، ص٣٦.

فخاخ الرائحة .. ليوسف المحيميد

الكاتب السعودي يوسف المحيميد[1] يدهشنا بتمكنه من نسج العناصر الفنية المختلفة في بناء روائي محكم متألف.
في روايته (فخاخ الرائحة) يدخلنا إلى الشخصية المحورية والحدث العام الأولى الذي سوف تنساب فيه ذاكرة الراوي غير المهيمن.
فـ(طراد) قرر السفر وترك بلده الصعب.

والراوي المؤلف يقدم شخصيته المحورية عبر الحدث والتذكر معاً في بنية مشهدية ما تلبث أن تتحول إلى بنى الروي الحر. يدخلنا إلى أعماقها بالتدريج، حيث تنزل الشخصية المحورية (طراد) إلى محطة الباصات للرحيل، مصطدمة بنظرات الآخرين، مخفية رأسها دائماً بالكوفية، وثمة غليان نفسي داخلي وتوثب للهجرة والهروب. وينفتح الداخل فنكتشف بأنه شخصية متشردة شعبية، اشتغلت في مهن دنيا كثيرة، خاصة كونه مراسلاً في الدوائر الحكومية، حيث اصطدم بموظف كبير.

إن ما كان يؤرقه في الدائرة الحكومية هو إخفاء أذنه، ولكن الموظفين في شجارهم معه وضربهم إياه يكتشفون تلك الأذن المقطوعة فيضحكون عليه بشدة.

يواصل التذكر في المحطة وكيف عمل غسالاً للسيارات:

---

[1] للكاتب يوسف المحيميد ثلاث مجموعات قصصية ورواية واحدة.

كان يقول لنفسه بصوت مسموع: (ما فيها عيب!! لكن الصوت الغائر في داخله يعاتبه، يا ابن القبائل الحرة، يا ابن البراري والوهاد الفسيحة، كيف تقبل أن تصير خادماً أو ماسحاً أو عبداً) [1].

إن اللغة السردية العادية الهادئة تشف أحياناً لتصير شعراً مع توهج الحالات، وتغدو قريبة للغة المحكية مع تغلغلها المتزايد في الحدث والصراع، ولكنها دائماً تواصل التوسع في عرض الحالات وتحليلها، فهي إذا تبدأ وتتمحور حول هذه الشخصية الطرادية تقترب من صديقها (العم توفيق) وهو رجل سوداني له قصة رهيبة، لكنها كذلك لا تظهر لنا إلا عبر التراكم الجزئي المتواصل، وعبر هذا التناغم بين الفكاهة والمأساة، فالعم توفيق يقوم بالقص على صديقه طراد كيف جاء إلى السعودية قبل عقود، وكيف هجم صيادو البشر وأحرقوا أكواخهم وأطبقوا عليهم، وهو يروي ذلك بلغته الفصيحة المطعمة بالمفردات الشعبية السودانية، ثم كيف ألبسوهم ملابس الحجاج وأدخلوهم في سفينة تهريب:

(وضعونا مع أكياس ذرة وصناديق مختومة في زرائب أو مستودعات سفلية، مظلمة تقريباً، أما الأغنام البرابر فقد كدسوها على سطح السفينة) [2].

في هذه اللوحة وصف للبحر ولحركة النقل وللأعلام الصفراء المنبئة بالكارثة المرضية، وللعبور الدرامي بين ضفتي البحر الأحمر.

ويستمر الراوي المؤلف عبر الشخصية المحورية طراد في جذب مواد أخرى لتنور الراوية، عبر هذه الجزئيات الصغيرة النامية بعفوية، فطراد يعثر على ملف، هو مذكرات وبيانات رسمية، لشخصية أخرى لم تفقد أذنها هذه المرة بل عينها، ويقرأ في الملف حكاية طفل تم العثور عليه كـ(جنين مشوه الوجه، عينه مخلوعه، داخل كرتون موز،

---

[1] فخاخ الرائحة، ص١٢.

[2] المصدر السابق، ص٣٠.

ملفوف بمهاد قطني، وذلك قرب مسجد عبد الله بن الزبير..) (ص٣٤). وتفيد موادٌ أخرى في الملف كيف يُعطى الطفل اسم ثم يعيش في ملجأ ويؤخذ بعدئذ إلى قصر، عاشت سيدته بلا أطفال، وقامت بتبني هذا الطفل، لكنها بعدئذٍ تلهت عنه عندما جاءها الوحم.

البطل شخص فقد أذنه، والطفل فقد عينه، وعم توفيق لم يفقد حريته فحسب بل تم إقصاؤه. هذه المعلومات تتنامى عبر نمو المعمار الروائي المتشابك، حيث يقوم كل من هؤلاء الرواة الثلاثة بالإفضاء بمأساته، وكل راوٍ له أداة في الروي، فطراد يواصل التذكر ومخاطبة نفسه، ويجرى الأمر أحياناً من خلال صوته، وأحياناً من خلال ضمير الغائب، عبر أشكال كيفية من قبل المؤلف. أما الطفل الذي صار شاباً والذي وُجد ملفه، فيتشكل لنا عبر هذا الملف، ثم يتواجد بشخصية عبر علاقة الراويين به، كطفل وصبي، أما العم توفيق والذي كان له اسم آخر في السودان، فعبر الحوار مع طراد وعبر التذكر، حين أتيح له أن يصير إنساناً حراً.

وتبلغ ذروة الراوية حين تختلط مظاهر قلع أجزاء هؤلاء البشر، فمونولوج طراد يصل إلى كيفية كان عربياً بدوياً حراً فقيراً، وكيف تراكمت على الأسرة مظاهر العوز والفقد، حتى صار صعلوكاً لصاً، يترصد للقوافل ويسرق ما يقدر عليه، حتى يتم القبض عليه في قافلة حج مع زميل له، ويدفنان في الرمل، ويترك رأساهما للذئاب:

(وجه نهار الذي كان أكثر امتلاءً تبددت أنحاؤه، بعد أن نهش الذئب خده الأيسر، ثم قطف أنفه وسط زعيق يخلع شجر الصحراء حزناً) [1].

ندرك أخيراً سبب قطع أذن طراد عبر هذا الذئب وبقاؤه مع ذلك حياً، لكن لا يزال مدفوناً في رمال الحياة الاجتماعية الضارية.

---

[1] السابق، ص١١٣.

عبر تداخل مصائر الشخصيات الثلاث تتسع دائرة العرض الاجتماعي النفسي، وتتكشف البنية الاجتماعية بتضاداتها العميقة، فقراء مُقتلعون من جذورهم المناطقية والروحية، ودوائر اجتماعية باذخة غامضة التشكل تلهو بهذه الكائنات المقتلعة.

ويتناغم السرد والحوار الخارجي والداخلي في تنمية المعمار الروائي، ويتداخل أدب التشرد للصعاليك مع بنية الرواية الحديثة، ويتداخل تصوير البيئة العربية الصميمة بمفرداتها وأوصافها وأسمائها لكائنات الطبيعة مع تحليل الحياة المدنية وصراعاتها الاجتماعية.

يتيح المؤلف لشخصياته وأحداثه وأزمانه وأمكنته أن تنمو بموضوعية، وأن تتضافر، وأن تتجذر في الأرض وتكتسب كينونتها، فتتألق. فموضوعية المؤلف المتواري تغذي هنا فردية الشخوص، التي تتحول إلى نماذج.

وتقف هذه الشخصيات وحيدة في التكوين العام، حيث لا تترابط بفاعليات شخصية واجتماعية أوسع، بحيث تغدو متناغمة مع صراع اجتماعي عام، لكونها فردية مهمشة، وهذا جانب يشير إلى بداية تصوير الصراع الاجتماعي الكلي.

كف مريم لعبد القادر عقيل

رواية (كف مريم) هي من النوع الروائي القصير المكثف للقصاص عبد القادر عقيل[1]، وهي تنقسم إلى ضفيرتين متداخلتين، الأولى هي الصورة الفنتازية والغرائبية القليلة التي تفتح الرواية وتتخللها وتنهيها، والثانية هي الحبكة السردية العادية، التي يقوم فيها الراوي المؤلف بإخبارنا فيها عن قصص أهله وحيه، غير مبتعد عن التصوير الواقعي، وهي التي يبدأها من البداية، من شهر يونيو من سنة ١٩٦٧، ويظل ينميها حتى لحظة الهزيمة المعروفة، مبتعداً عنها وداخلاً فينسج حبكة قصته العائلية المريرة.

الجديلة الأولى من القصة تفتح المشهد بلوحة غرائبية متضادة، فهناك فرح عام في المدينة، في حين توجد زاوية مليئة بالثلج، ورجل هو والد الراوي، يقوم بدفن زجاجة:

(فيكون هذا الرجل أبي، كان حزيناً، مسحوق النفس، يحمل بيده زجاجة يشع منها نور قوي. يرفع أبي الزجاجة فأرى بداخلها جنيناً يشبهني) [2].

هذا المشهد الغرائبي ذو وظيفة ترميزية، ويعبر عن الحالات المتضادة في حياة الراوي العائلية، وفي الحياة عامة. فهناك التضاد بين سيولة الحياة الخارجية المليئة بمظاهر الفرح، وحياة العائلة الداخلية المليئة بالمأساوية، وقمة المأساة هي في وضع الراوي نفسه – الحي الميت– المتألق المجمد، وليد المأساة وذروتها.

---

[1] عبد القادر عقيل كاتب قصة أطفال وقصة قصيرة، وروائي له عدة مجموعات قصصية، وروائية قصيرة أخرى.

[2] كف مريم، عب القادر عقيل، ط١، ص١٠.

ولا يتعالق هذا المشهد الترميزي بأية روابط حدثية، متناسجة مع المشاهد التالية إلا عبر نطق الراوي/ المؤلف، مشكل اللعبة السردية، ومقطعها عبر هندسة تعبيرية معينة.

فحين ننتقل إلى الضفيرة الثانية من النسج القصصي، نرى سرداً مغايراً تماماً:

(يوم متعب آخر من أيام حزيران. أجرُ نفسي جراً كي أقطع الطريق البعيد من المدرسة إلى البيت. كم أكره المدرسة، والدراسة، والاستيقاظ في الصباح الباكر، واحتمال المشي المضني تحت أشعة الشمس الحارقة، وثرثرات المدرسين التي لا تنتهي..)[1].

هذا السرد ذو طبيعة مغايرة، فهو حكائي ملموس، متنامٍ داخل حقل شخصيات العائلة، في حين أن السرد الأول يتشكل بطريقة فنتازية شعرية مليئة بالدلالات المكثفة، أما السرد الثاني فهو يصف حركة الراوي (مشاويره) المختلفة، بدءاً من قدومه من المدرسة وانطباعاته حولها حتى تعريفه لنا بشخصيات العائلة التي سيتكلم عنها واحداً واحداً، انطلاقاً من أحداث عفوية تنهال من ذاكرته.

وشعرية السرد تكمن في إيجازه الدقيق، ومن انبثاق الصور المكثفة المتتالية، التي تدخل عظم الشخصيات والمواقف المرصودة. هذا التدخل بين المرير الطويل، والحوارات المندمجة معه، والتي تكشف جوانب أخرى من الشخصيات والمواقف، تجعلنا في دهشة مستمرة، من كونها مليئة بالمعنى والغرابة والمألوفية كذلك.

الرواية القصيرة هي عبارة عن كوابيس مركبة، وإذا كانت المشاهد الفنتازية هي بحد ذاتها كوابيس واضحة، فإن القسم غير الفنتازي هو كوابيس غير مباشرة.

ولقد اعتمد القسم الأول الغرائبي على مشهدية حرة يصيغها الراوي كيفما يشاء، في حين إن القسم الثاني هو مشهديات دقيقة محددة تنمو أيضاً بإرادة الراوي.

---

[1] السابق ص١٢.

إن الشخصيات هي الراوي وجدته وأمه وأخته وعمه وخاله ومجموعة من دائرة الجيران والحي، وسنجد أن الشخصيات هي كوابيس مجسدة، أو تعيش وضعاً مأساوياً غريباً، لا يمنع من سرده عبر اللغة الظريفة الفكهة.

لدينا شخصية الجدة، التي تدخل مع الراوي ومع غيره، في سرد منظومتها الميثولوجية عبر الأحداث الصغيرة، وقد صدمتها سيارة ثم سقطت فباتت مقعدة.

أما الخال فهو غير متزوج ومبذر. ومع أن الأم نشطة وشعلة من الحركة، إلا أنها حزينة على موت أحد، أو هي بانتظار موت أحد. كذلك فإن العم الذي كان قوياً جداً في شبابه فإنه الآن عاطل تماماً.

إن التفاصيل التي يذكرها الراوي شيقة ومليئة بالتفاصيل والتضادات والغرابة، وهو لا يحول تلك النماذج إلى بؤر رئيسية في المشاهد الصغيرة المتتابعة، فشخصية العم تمثل لوحة الإنسان ذي التاريخ الواسع الغني، فله شباب وفتونة وأحداث، إلا أن بؤرة الحكاية الشخصية والحدثية تظهر في نموذج (مريم)، فهذه الأخت الصغيرة المماثلة لعمر الراوي هي البؤرة التي تدخل بعفوية نسجية عبر اندماجها بالراوي، ثم تضعف علاقتها بالمحور أو لا تتطور بحيث تزيح الشخصيات الثانوية الأخرى، لتكون شخصية متفردة.

من جمال الرواية هناك أن الراوي يشكل شخصية مريم بصورة تدريجية، ويوزع مأساتها على مراحل، فهي تظهر ونسمع كلماتها، ثم نكتشف بأنها عمياء، ويتحول الفتى الأخ إلى عين ويد لأخته، لكنه لا يتحول إلى تلك اليد القوية المساعدة، ففي أثناء إحدى الجولات تسقط مريم في حفرة وتمرض وتموت. وتتحول المأساة إلى كابوس للفتى الصغير، فهو يقوم بإحياء أخته بالوهم والحلم، كما يقوم بقتل نفسه عبر ذات الأداة، وعبر الانفصام. ويقوم الفتى بجلد ذاته، فيمرض فجأة وتصيبه حالات إغماء، ولا يخبرنا الراوي عن مرضه هذا، ولكننا نجد أن المرض حدث بشكل مباشر بعد موت مريم.

من هنا يجري بعد نهوضه من الإغماء نحو أمه صائحاً:

(لقد أغمى عليّ في الشارع، هذه المرة كدت أموت) [1].

هذا ما يؤدي إلى شيء من الراحة لديه، وإلى اهتمام الأهل به، وإلى إعطائهم تفسيراً دينياً للموت، بدل السبب الموضوعي وهو إهمال الأخ.

وتلعب الميثولوجيا دورها هنا في تقديم العزاء النفسي وإبدال الحالات الحقيقية بتعويضات وهمية: (تحضر أمي كأساً من الماء، وترمي فيها خاتماً مذهباً وتطلب مني أن أشرب وأنام قليلاً) [2].

ثم يظهر تعذيب الذات على هيئة كوابيس، تشير إلى (جريمته)، لكن هذه الوسائل لا تؤدي إلى تخلص الفتى من ألمه العميق، وتعذيبه لذاته. والوعي الخرافي يقود الأهل إلى إحضار (الملا إسماعيل).

وفي نهاية الرواية سنجد الراوي يعود إلى المشهد الفنتازي، حيث ينزل عميقاً في حفرة ثلجية، ومعه الزجاجة وفيها الجنين، ويقوم بدفن نفسه، مؤكداً حالة تعذيبه المستمرة لذاته ومعاقبتها.

تترابط الجديلتان الغرائبية والواقعية في لوحة واحدة، حيث يرى في كل حالة مأساة وموتاً، منذ أن توهم بأنه قتل مريم.

إن هزيمة يونيو التي تحدث في سياق الحدث هي حالة عامة ترميزية للبطل الفتى، فالقائد الذي أراد أن يقود أمته للنصر قادماً إلى حفرة كبيرة، ولعل البطل معادل كذلك لعملية جلد الذات العربية، وانهيار مشروعه ليكون بصيرة لأخته العمياء، أو لأمته، فأصبح كابوسياً ميثولوجياً يهيل الثلج فوق جسده، ويقتلها بالعذاب والطهر والبياض المتخيل.

---

[1] السابق ص٧٣.

[1] السابق ص٧٤.

مشهد عام

عبر هذا الحفر في العديد من النماذج القصصية والروائية والمأخوذة من بلدان ثلاثة هي الكويت والمملكة العربية السعودية والبحرين، نستطيع أن نتوصل إلى بعض الاستنتاجات العامة حول معمار الرواية العربية في الخليج والجزيرة، حيث نجد أن العديد من المحاولات التي كتبت على أغلفتها كلمة (رواية)، هي تجميعات لقصص قصيرة ولمقالات ولخواطر، بحيث أن مثل هذه الكتب كانت أقرب إلى مرحلة القص ما قبل الروائي، حيث يغيب محور حدثي كبير يربط معظم الشخوص والجزئيات الفنية الأخرى في تكوينه الموحد، الذي يقوم بالحفر الروائي في البيئة العربية بالمنطقة.

إن عمليات الحشد لتكوينات غير قصصية كاحتفاء هذه (الروايات) بالقصص القصيرة والمقالات والخطب والتداعيات الجانبية والخواطر، تقود إلى غياب البنية الفنية الموحدة المتآزرة، فالكاتب ينساق إلى جوانب لا تترابط حديثاً بعضها ببعض، وبالتالي لا تنتج شخصيات وهياكل فنية، ذات جذور بالأرض، فيقوم بإثقال المحور الذي يشكله بمحاور أخرى تطيح بالتراكم الفني العضوي، وبالتالي يستطيع أن (ينمو) ويتداعى بالكتاب ما شاء له أن يتداعى.

إن هذه المحاولات الروائية تمثل مرحلة قص ما قبل الرواية، والذي يرفده تراث عربي حديث يتمثل في التأثر بنمطية رواية جرجي زيدان التاريخية، حيث تغيب المحاور الموحدة المتداخلة بين الشخوص والأحداث. وهي كتابات تظل فوق سطح الأحداث والناس غير قادرة على تمثلها وتجسيدها، وبالتالي فهمها وتحليل الحياة الاجتماعية.

وهناك مستوى آخر هو مستوى التجاور للأحداث والشخوص وللمحاور القصصية، فلغة المغامرات والتحولات الميلودرامية والإنشائية القصصية، تختفي لتحل لغة قصصية أكثر تطوراً، تقوم بمحاولة إنشاء بنية روائية موحدة، غير أن هذه البنية الموحدة لا تتوحد، حيث أن الأحداث والشخصيات والمحاور القصصية تبقى متجاورة، فكما لاحظنا في رواية (خاتم) أو (البرزخ) ظلت الشخوص والمحاور متجاورة، والصراع لا يتطور بحيث يجمع كافة هذه الجزئيات الفنية ويصهرها في تكوينه الموحد، فتظل الشخصيات بعيدة عن الواقع الاجتماعي العام الجوهري، رغم أنها تظل في واقع وبيئة محددة.

فيحدث هنا تسرب إلى أزقة جانبية، وإلى جوانب ثانوية هامشية، مثلما أن العود أو الجواهر في رواية (خاتم)، تصبحان أداتين تغرق فيهما شخصيتان أساسيتان، ولا نكاد نعرف الواقع العام إلا في نهاية الرواية حين يقوم هذا الواقع نفسه بتصفية الشخصيات وقتلها.

أو أن الواقع الجوهري، رغم تشكيل القص لبنية واقع فني موحدة، يهرب من أداة الروائي حين يخنق الروائي شخصياته ويضعها في قوالبه أو يحصر تطورها دون مبرر، أو يدخلها عوالم أكبر من حجمها الفني المعقول، كما حدث للصبية في رواية (البرزخ).

وفي هذا التشكيل المتفاوت نجد لغتين قصصيتين هنا، الأولى لعالم ما قبل الرواية، تعتمد على التقرير أو على الوصف والسرد المباشر، في حين تعتمد الثانية على التصوير وخلق الشخصيات وتكوين الأحداث المترابطة.

بل أحياناً قد تكون للأعمال الأولى لغة شعرية كرواية النواخذة لفوزية الشويش أو طريق الحرير لرجاء عالم، لكن هذه (الشعرية) تغدو في التعبير الجزئي، وتغدو صوراً بلاغية وأخيلة شفافة، ولكن القص الروائي لا يعتمد على هذه اللغة المنفصلة عن البناء العضوي الروائي، فمثل هذه اللغة إذا انفصلت عن البنية التعبيرية المضمونية العميقة تغدو أشبه بالحلية الخارجية.

وقد يتداخل هذا الأسلوب مع حس رومانسي، ولكن هذا الحس لا علاقة له بالبنية الروائية، فوجود هذه البنية هو الذي يبني أو يقوض الأسلوب.

كذلك فإن سيادة الأشكال التعبيرية (والسريالية) يقوض البناء الروائي الموحد، وهي محاولات قفز إلى الأمام للتخلص من الأساليب التقليدية لكن بدون نضج سابق.

وهناك القسم الثالث من الرواية الذي يخلق البنية الروائية المتماسكة، أي الذي يخلق معماراً روائياً معتمداً على أحداث وشخوص مترابطة متنامية، كما رأينا في روايات قليلة منها (فخاخ الرائحة)، ورغم بساطة الأسلوب وعاميته أحياناً، إلا أن عمق الشخصيات وتماسك الأحداث المتنامية ودلالاتها العميقة الإنسانية توهج الأسلوب.

تتضافر هذه المستويات مع تطور الوعي والمواقف الفكرية المتقدمة الحافرة في الأرض الاجتماعية، فالمواقف الميلودرامية وقص المغامرات وأساليب التعليمية الفوقية تترافق، وانعدام موقف نقدي عميق من الحياة، وهي لا تلبث أن تتوارى، مخلية الساحة لقص رومانسي لا يلبث هو الآخر أن يفقد زخمه، في حين تتقدم الأساليب الواقعية المتنوعة، حيث التجذر في الأرض، وفي البنية الروائية معاً.

تقدم الأساليب الواقعية في تربة الخليج القصصية والروائية، وهو أمر يجرى بالاستفادة من الرواية العربية الحديثة، وهو يصطدم بالظروف الاجتماعية والسياسية الصعبة في المنطقة، ولهذا فإن عمليات كشف الواقع وتحليله تلقى عراقيل فنية وفكرية

مختلفة، فتحدث ظاهرات كشف فنية محدودة للحياة، فيتم التركيز على معاناة الشخصية الرئيسية بشكل جانبي، أو أن يجرى التركيز على هذه الشخصية وهي متضخمة بشكل كبير، أو أن تأخذ العمليات الفنية طابعاً شكلانياً، أو أن تغرق الشخوص والأحداث في أجواء المقالات والخواطر، فلا تستطيع الرواية هنا أن تقدم بنية فنية ملتحمة قادرة على تحليل الواقع ونقده.

في بعض روايات إسماعيل فهد إسماعيل هناك بنية روائية متبلورة وذات نقد متفاوت العمق للحياة الاجتماعية، أو في بعض النماذج المطروحة سابقاً، كما في رواية (فخاخ الرائحة) ليوسف المحيميد، حيث تتسع دائرة تحليل الواقع وتجسيد مستوياته ونماذجه، وتغدو أمامنا لوحات صراعية واسعة، لكن تظل التصادمات التي تصورها هذه النماذج محدودة، حيث ظلت هذه النماذج هامشية سلبية، مُدمرة من قبل الحياة الاجتماعية السيئة دون أن يكون لها فعل، أو كذلك حين يغدو الواقع من صناعة الأشرار فقط والمطلقين، كما في رواية (ليلة الحب) لمحمد عبد الملك، مما يقلل من الصدامات الروائية المتوترة ويتحول الناس إلى مادة خام فاقدة للفاعلية، مما يغيب الطابع النقدي الواسع والعميق للبنية الاجتماعية، ويعبر عن ذلك تواري الرواية الملحمية.

أو حين تغدو الرواية مركزة على الفرد المسحوق بفعل عوامل الخوف الداخلية كما في (كف مريم)، فينشرخ الفرد داخل ذاته، وتبدو الصلات مع الأحداث الخارجية متوارية، أو رمزية بشكل بعيد، وحتى الانسحاق يبدو محدوداً، ولهذا تصبح الرواية أشبه بقصة قصيرة واسعة.

تعبر الرواية هنا عن مواقف الكتاب من الشرائح الوسطى التي تغدو عادة مرتبطة بالمسارات الفكرية السائدة، وبمواقعها الاجتماعية ومواقفها، وتغدو محدودية البنية الفكرية والسياسية في المنطقة، مؤثرة بشكل قوي على الرواية كجنس قصصي واسع

يعتمد على تجسيد الصراعات الاجتماعية والأخلاقية والسياسية إلخ..، مما يؤدي بقسم كبير من هذه الرواية إلى تلك المسارب الجانبية، فيضعف تطورها القصصي النوعي.

رواية الشباب في الخليج والجزيرة العربية

على مدى العقدين السابقين اهتممتُ بدرس تجليات الرواية في الخليج والجزيرة العربية، خاصة لدى الجيل المؤسس لها والجيل المتابع لهذه التجربة كذلك، والآن يتشكل جيل شاب يقوم بتشكيل تجربته الخاصة في هذا المجال، ونحن بحاجة إلى دراسة هذه التجربة من خلال بعض النصوص والتجارب التي أثبتت حضورها أو التي طفت على السطح، ولهذا فهي دراسة جزئية تركز على نماذج محددة، وتتوجه كذلك لاكتشاف سماتها وعلاقتها بالتطور الإبداعي الراهن.

منامات .. لجوخة الحارثي

تتضافر عمليات السرد والوصف والحوار والاستبطان الداخلي على شكل أحلام في بنية فنية واحدة، أساسها لغة المذكرات واليوميات التي عادة تنسجها أي فتاة تبدأ الكتابة السردية.

ولكن ما يتحول في كتابة اليوميات عادة عند الآخرين إلى نثر ما قبل الرواية، يتحول لدى (جوخة الحارثي) الكاتبة العربية من عُمان، في عملها (منامات) إلى رواية أو قصة قصيرة كبيرة واسعة، بسبب إن كافة تلك الأساليب الفنية تخضع لمعمار الرواية، لا أن تهدمَ هذا المعمار.

ملخص القصة يدور حول فتاة في المدرسة من عائلة مات الأبُ فيها، وتزوجت الأمُ من رجل آخر، وتحبُ الفتاة شاباً مرتبطاً بابنة عمته، وللفتاة أخت هي (مي) تعاني أشياء مشابهة لأختها، والفتاة تقيم علاقة حميمة مع عمتها، وتفشلُ في علاقتها بالشاب..

هذه هي ملامح المعمار الحدثي، وهي تشير بوضوح إلى نمط الرواية العائلية، التي تتمحورُ حول الأسرة، وقلما تمدُ خيوطها إلى المجتمع الأوسع، لكن الرواية القصيرة المكثفة كذلك، لا تنغلق على هذا المستوى.

ما يكونُ حيوية العمل هذا هو الأسلوب، أي الأدوات الفنية التي تتشكلُ به، وهي كما أشرنا نسج لغة اليوميات والخواطر والأحلام في ثوب الرواية، وبالتالي يجرى

فيها تركُ القص المنطقي الرتيب المتصاعد، الواضح، الخارجي، إلى قصٍ داخلي يعودُ لبدايته ويتصاعد في التفافات حلزونية، ويجرى في الذات المحورية وخارجها، ولكنه يعودُ دائماً لهذه الذات المحورية، يستبطنها، ويسردُ علاقاتها، ويندس داخل أحلامها، ولا يقرر مشكلاتها ومطالبها، بل يجسد نوازعها الداخلية المتوترة، وصراعاتها الوامضة، عبر وعي شبابي متوهج..

تبدأ الروايةُ بحلم:

(دشداشته البيضاء تومضُ وتختفي كآخر نجمة في الأفق، أنا خلف الوميض ألهث، وعبثاً أحاولُ اللحاق به، أكتشف أنني نصعد سلماً حلزونياً..)، ("خذني معك.."، أتعثرُ، وتزحلقني الأرضُ التي ترطبت بدموعي، وأستمرُ في محاولة اللحاق به..) [1].

هذه الفقرة تشكف النسيج التشكيلي والدلالي في الرواية، فهي لمحة من حلم الفتاة الساردة المهيمنة على الفضاء الروائي، والتي تندفع نحو (الرجل) وتتعثر وتتفجر الكوابيس حولها وفي ذاتها، وفيها صرخة محورية (أنا لست أنا وبيتي ليس ذلك البيت.. خذني معك..).

إن هوية هذا الرجل تخضع للسرد المتتالي المنوع. فهذا السرد يتركز كثيراً حول الخاطرة، فالفتاة تسرد أحلامها الغريبة تلك، ثم تشكل خواطر تحفر في مشاعرها بلا سرد بنائي تصويري هنا، بل تومض فيها جمل قليلة بتصوير ما.

ثم تقطع الرواية هذه اللغة الاستبطانية عبر مشاهد سردية مجسدة، فنراها في علاقاتها اليومية مع عمتها:

---

[1] منامات، جوخة الحارثي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٤، ص٥.

(في الحوش الحجري كانت عمتي منحنية تطعم الحمام، صحت بها من على باب الغرفة: "أتعرفين ما ينقص هذا البيت يا عمتي ؟" فالتفتت إليّ مبتسمة، نزلت سلالم الغرفة إلى الحوش وقلت: (نافورة.. هنا وسط الحوش" فضحكت عمتي لهذه الدعابة.) [1].

إن ما ينقص الحوش ليس في الواقع النافورة، أي ليس عملية تزيين طبيعية، بل شيء آخر يعود للطبيعة البشرية، وللحياة الاجتماعية. فالبيت العماني الروائي هذا يعيش في قلب الطبيعة، فقمة النخلة كانت بين يدي الراوية، تقول (بلحها الأصفر في مستوى قدمي عابر السكة، متشابك سعفها، كأنما يطاعن سماءً كلما اقتربت نأت بعيداً وراء الجبال الجرداء).

إن ما يمكن أن نلمحه هو في جملة الرواية عن أمها التي تستعد للزواج بعد موت الأب (لبست أمي في عرسها ثوباً أخضراً يشبهُ خيمة حمقاء) ص١٤، وهذه العلاقة بالعم زوج الأم تترك جُرحاً غير معروف لدى الساردة، بعد غياب الأب، وتظل تحتفظ بصور الأب أمام عين زوج الأم.

إن ما نراه هو ذوبان النساء في الرجال، أي أن هيمنة الرجال لا تبدو على سطح المرئيات القصصية، فرغم الحضور النسائي السائد والغياب شبه الكلي للرجال، إلا أن السيادة تبقى للرجال الذين يجعلون النساء كأشباح رغم سطوتهن على السرد.

فالأب الميت يظل حاضراً بقوة عند الابنة، ففي أول مشهد حواري واسع مع الشاب الحبيب، والذي تتحدث معه الساردة عن زواجهما وعن الإنجاب وعدد الأطفال المنتظرين، إلا أن الأب الميت يظل في ذاكرة الساردة بقوة في هذا المشهد،

[1] المصدر السابق، ص١٣.

وهي تشكلُ حوارها مع الحبيب ببنط طباعي أسود كثيف، وتشكل حوارها مع الأب ببنط خفيف. وثمة مصير مشترك للذكرين الأب الغائب والحبيب الحاضر:

(فأبي ذهبت ضحكته رأساً إلى هناك دون أن تعرف الشيخوخة، ذهبت عيناه، وكلماته، وذراعاه، رأساً رأساً إلى الهاوية، أما حبي فقد شاخ، واهترأ كثيراً فيما بعد، ملأته الدمامل والبثور، أصبح أحدباً، أعوراً..) [1].

إن هذين الذكرين لهما حضور شبحي مستمر، فالأب يومض في جملٍ وصورٍ خاطفة، كمعلمٍ للتراث الديني والسحري، فهو ينسج الأنثى الساردة بمغزل الغيب وسيطرته، حتى نراها وهي تتحول إلى كائن ديني، يلوذ برموز المقدسات البنائية والصوفية، لتشكيل علاقة متوازنة بين الغياب والحضور، بين الإلهي والإنساني، بين الرجل والمرأة.

تقول:

(وتهت في المسجد النبوي، أرى الوجوه المختلفة، وأشعر، ولا أفكر، خلصني يا خالق كل هذا التنوع، "يا خالق الوحش والسوسنة")، ص١٠٦.

إن الرجل الحبيب يظهر كشابٍ يقيم علاقة بالراوية، ولكنه أيضاً لديه ابنة عم مهيمنة عليه، بحكم العلاقات الأبوية المسيطرة، في حين أن علاقات الحب الإنسانية جنينية، غير قادرة على اختراق تلك العلاقات القوية.

كذلك فإن الرجل كرئيس في الدائرة التي تعمل بها الراوية مهيمن عليها بحكم التراتب الحكومي، ولهذا فإن العلاقات الذكورية المسيطرة تتمظهر على أنحاء شتى: أبوة مسيطرة في الحياة والموت، تراث وثقافة ذكورية تحول النساء إلى أشباح.

---

[1] المصدر السابق ص٤٩.

لكن من أغنى أشكال السيطرة الذكورية عبر ترميز جميل مشع نجده في انتظار امرأة لزوجها الغائب الذي هرب بعد أحداث سياسية وصراعات داخلية غير معروفة روائياً هنا، فهي تنتظره عقدين ليرجع جثة في صندوق، فيغدو هذا التابوت سكين الخلاص (التي قطعت حبل خلاصي، لأنقذف دفعة واحدة من رحم العذاب) ص١٠٠، ولكن اسمها يظل مجهولاً هنا فلا تسمي نفسها كأنثى بل تقول أنا (.. بنت علي بن عبد الله بن سالم: بطرف إصبعه تتعلق مصائر الناس)، فتقول لها الراوية (ومصيرك كذلك)!

وعمة الراوية الكثيرة الحضور في المشاهد بؤرة أخرى لذات الانسحاق، وإن كان صورة أشد:

فقد فقدت جميع أطفالها عبر أمراض متعددة في غربتها خارج عمان ربما في زنجبار، ولم يبق لها من أولاد سوى (حمد) المعتوه، وقد طلقها زوجها لأنها (شؤم على نسله) كما قال.

ولهذا لا تجد الراوية المهيمنة على السرد سوى الجمل الصوفية النادرة والذهاب إلى الحج، للدخول في عالم إنساني موحد، مجرد، يلغي الفصل بين الرجل والنساء.

لكن مثل هذه الاحتجاجات النسوية الدينية لا تكفي لسد الثغرات الموضوعية في الحياة، وردم الهوة بين (الوحش والسوسنة) على حد تعبيرها فتتشكل مقاومة نسائية متعددة الوجوه، حقيقية وواقعية.

فالراوية تذهب للأم (شمسه) لتعلمها القراءة والكتابة، وبعد تراكم الفصول، نجد أن الأم شمسه تعلمت، كما أن أخت الراوية (مي) تتناثر حكايتها عبر السرد فنراها تواجه استبعادها من الجامعة الوطنية، وتلتحق بجامعة في بلد آخر، ثم تلتحق بالحركات السياسية النهضوية..

وكما أن الرجال يشكلون هذا الوجود الشبحي المسيطر المتفاوت بين الحب والغياب، بين الموت والحضور، بين التنوير والهيمنة، فإن النساء هن الوجود الأمومي، فثمة حشد من الأمهات والنساء، هن اللواتي يطرزن الرواية بالمواجهة والبحث والعيش في أحضان الطبيعة البكر، فهن يمثلن مجتمعاً أمومياً لا يزال يعيش كامتداد للكائنات غير البشرية.

وهذه المشاهد النسوية متقطعة متصاعدة، مرتبطة بالراوية المسيطرة على فضاء السرد، فعلاقاتها بالنسوة والرجال هي التي تغدو مشاهداً، تتغير دوماً حسب انطباعاتها، ولهذا فإن الأنا النسائية المركزية تسيطر على البنية الفنية، في حين تتبدى الشخوص الأخرى من خلال هذه الأنا، التي تغدو بين الذاتية الموضوعية، فنحن لا نراها إلا من خلال الراوية الساردة المهيمنة على الفضاء، فلا تتحرك الشخوص الأخرى في أوساطها ووجودها المستقل، ولهذا فإن صوتاً واحداً أساسياً يظل مهيمناً على بنية السرد.

أي أن الوعي الأنثوي المحاصر من قبل الوسط الذكوري وجذوره المتحكمة، يظل في هذا الوجود المحاصر، ومن هنا تتغلب عمليات الاستبطان الداخلية، سواء كانت عبر وعي الساردة، أم عبر حكايات النساء الأخريات، وكذلك هيمنة الأحلام، ومقاطع اليوميات والتأملات الفكرية.

أي كان الحفر الروائي النسائي بحاجة إلى الخروج كذلك من سطوة الصوت المركزي الخاص، نحو قراءة الأصوات الأخرى المضادة أو المشابهة في الجانب الرجولي، وهو أمر كان يتيح تقوية البنية الفنية بأساليب أخرى.

وعموماً تمثل هذه التجربة كتابة مميزة في النثر الروائي العماني الذي لم يشهد سوى أعمال روائية قليلة، وأغلبها قديم.

الحزام .. لأحمد أبي دهمان

لم يكتب الروائي على نصه هذا اسم (رواية) ربما لشعوره بأن عمله ذا طابع مختلف، فهو يعنونُ كل فصل بعنوانٍ ما، كما أنه يشير إلى عمله القصصي هذا في الخاتمة كنص.

هذه الحيرة الفنية على الغلاف وداخل النص لا تشير إلى سمات عرضية، بل هي جزء من البنية الفنية الحائرة بين الشعر والنثر، بين الأقاصيص والرواية، بين الأسطورة والحداثة.

إن اللغة الشعرية والسحرية العجائبية تمتلك الراوي، وهي تعود لسيطرة ضمير (الأنا والأنا الجماعي) على عمليات العرض الفني.

وحين يبدأ هذا الضمير بذكر الاسم الفردي الخاص بالراوي ثم تسلسل أسماء القبيلة إنما يعبرُ عن تشابك (الأنا) والجماعة، عن القبيلة وهي جزء حيوي من الطبيعة.

فليس ثمة فصل بين الفرد والجماعة، وليس ثمة فصل بين الناس والطبيعة، بجبالها وكائناتها، وهنا ينساب أحمد دهمان مع الوعي الشعبي الأسطوري، الطفولي، المؤنس للطبيعة، لا من خلال حدث، في الثلثين الأولين من الرواية، بل من خلال عرض عادات هذه القبيلة الفلكلورية، مخرجاً هذه العادات من العرض الاجتماعي، ورابطاً إياها بالطبيعة.

إن مركزية (الأنا والأنا الجماعي) تتبدى منذ أول لحظة لظهور الشخصية في العاصمة الفرنسية كبدوي قادم للدراسة الرفيعة، يقول:

(وكنت على يقين من أن الآثار التي أحملها على جسدي تفوق في عمرها وقيمتها العلمية كثيراً من آثارها) [1].

إن آثار الأقدام المتضخمة والمتورمة هي بداية الدخول للجسد المادي الروحي للقبيلة حيث تنهمر الذاكرة الفردية بصور الاحتفالات الطقوسية، بدءاً من الختان، وشخوص الأحزمة والخناجر، التي تمتلك هي الأخرى حضوراً أنسياً، وإلى القرابات والنسل والأسرة والمطر والمدرسة والجبال والخراف والحيات والجن والحقول والكتابة والمدينة..

إن كل هذه الكائنات تنشال عبر الروي الفردي المهيمن على فضاء السرد، باعتبارها فلكلوراً للقبيلة. فهي تمثلُ وجوداً مادياً وروحياً.

إن الطريقة العجائبية هي التي تطرز السرد وتنميه

(وصل رجل غريب إلى قريتها وكان للتو فقد زوجته وبين ذراعيه طفلة في سن الرضاع)، (لكنهم لاحظوا أنها بدأت تنمو وتخضر مثل الرضع الآخرين. ذلك أن أباها استطاع إرضاعها بثدييه) [2].

يصبح الرجال قادرين على الإرضاع، وتتحول المفاتيح إلى جزء من الجسم الذكوري، و(صوت الأذان العذب)، خاصة عندما يتجه إلى الله (تصغي إليه: النباتات، الأشجار والجبال)، وحين يكتشف الراوي المهيمن على السرد أن أباه له عضو تناسلي يقول (تيقنت من أنه رجل وصليت بجانبه كما لم أصلِّ من قبل)، لكن هذه الهيمنة الذكورية تواجه بوعي ذكوري عند النساء، فحين تواجه إحدى النساء الخدش بشرفها تلتف بحزام مبلل بالدم لتؤكد عذريتها..

---

[1] الحزام، أحمد أبو دهمان، دار الساقي، ٢٠٠١، ص١٠.

[2] المصدر السابق، ص٢٠.

والختان ذاته كطقسٍ ذكوري يتحول إلى مفاخرة كبرى، (يبقى الدم المنثور شاهداً على هذه البهجة أياماً عديدة، حيث تقودنا آثاره من ساحة الاحتفال إلى بيت كل ختين، وخلالها تعالج القرية جراحها المشرفة ببعض مستخلصات الصخور وأوراق التين..) [1].

وتتحول العائلة ونتاجها التوالدي ونموها إلى فرح بالأخوة والأخوات، وتبقى العائلة الأمومية نسغاً حياً مولداً للجماعة (كان وجه خالي يشبه الأرض الخيرة والسماوات الممطرة) ص٣٠، لكنها عائلة أمومية تابعة للذكور.

إن القبيلة هنا بانقطاعها عن أن تكون كائناً اجتماعياً ذا سيرورة تاريخية، تغدو كائناً أسطورياً، منذ ولادتها من فرد عملاق هارب ومعه ابنته الجميلة التي تستولى على الأرض الزراعية بحيلة.

إن كافة الكائنات من بشر وجماد تتكون بطريقة أسطورية، فالشمس والقمر (كانا أول زوجين على وجه الأرض)..ص ٧٩.

ولهذا فإن كافة الحكايات البشرية الصغيرة تتشكل من هذا الفيض الأسطوري، تصيغها اللغة الشعرية التي تدمج بين البناء الأسطوري والحياة اليومية، ففي مقطع (قوس قزح) تظهر جذور القرية المكونة من المطر والمياه ويستحيل كل شيء فيها كنتاج للماء سواءً كان الحب أم الحليب أم الشعر أم النساء، عبر مخيلة تولدية عفوية، وتظهر حبيبة السارد بشكل قوس قزح، ويحاول أن يتقرب منها عبر الصلاة في مسجد حيها القريب أو عبر الجوري بالحمارة[2].

---

[1] المصدر السابق، ص١٠١.

[1] وواضح أن الرواية اعتمدت على الأسلوب العجائبي والغرائبي في سرد الأحداث، فكانت الممارسات والطقوس التي تشيع بين الشخصيات ليس من المألوف، بل بعيدة عن الممارسات التي تعود عليها الناس، من بحث عن رواية الحزام بقلم الدكتور إبراهيم السعافين، مقدم لملتقى الشارقة الثاني للرواية، وهو يقدم تحليلاً فنياً عن هذه الرواية بشكل خاص.

أما صديق الراوي (حزام) وهو الرجل الأكبر سناً، فتتماثل فيه سمات القرية من المحافظة الاجتماعية والتحليق الشعري كذلك، فهو (لم يكن يمحض النساء أي احترام. ولقد رهن حياته كلها للانتصار للرجل ولتمجيده..) (كان يمارس إرهابه علينا بلا استثناء)، ص٥٩. ولكن هذه المحافظة لا تمنع من تكون شخصية شعرية له (فلا شيء يسعده إلا المطر والأرض)، كما أن كنزه الصغير الذي يخبئه في الطابق الأرضي يلعب دور الإعانة الحاسمة لشدائد الراوي.

إن هذا الطيران الشعري تتيحه حياة القبيلة في رحم الطبيعة وفي بكارة المجتمع، حيث لا توجد التضادات العميقة في صفوفها الاجتماعية، وهي تمتلئ في هذه اللحظة التاريخية بالقوة الجسدية والروحية، وبغياب الإذلال السياسي والاجتماعي، رغم البؤس، لكن هذا الطيران يبدأ بالهبوط على أرض الواقع تدريجياً، والسارد المسيطر على هذا العالم يحاول أن ينزل بدون مطبات جوية بين قمم البطولة للقبيلة في زمنها الطفولي الشعري، وبين القبيلة وهي تتحول إلى حياة النثر والطاعة السياسية والاجتماعية.

إن هذا النزول إلى تضاريس الحياة يكشف الشخوص باعتبارها فلاحين فقراء بائسين، فحزام وهو إلى جانب ثوره راح يجثو على التراب ويتضرع من أجل المطر، ثم تظهر المدرسة وسط القرية للتعليم وكوسيلة لربط القرية بالعاصمة وسياستها، ويظهر والد الراوي كشخصية فقيرة لا يمتلك شيئاً من المال لسفره ولعلاجه، رغم أن الراوي يخبرنا في فقرة أخيرة بأنه صاحب أرض زراعية.

وتظهر لغة الاحتيال لدى هؤلاء القرويين النازلين إلى المدينة عبر تحويلهم قسم الشرطة الخاص بحراسة المستشفى إلى مركز للتعرف الاجتماعي على كبار الشخصيات في البلد، ومن أجل الاستفادة من الطعام الذي يوفره بشكل مجاني، ص٨٨.

ويضفي السارد الراوي صفات رومانتيكية على المدينة فيقول:

(وتيقنت بأن سكان هذه المدينة كلهم من الشعراء الذين غادروا القرى مفضلين الغناء على الحقول، كانوا يرقصون كل ليلة وكلهم في حالة عشق تشبه الجنون، وقد دخل زملاؤنا القدامى في هذا الحقل من الشفافية والصبابة) [1].

لكن حياته العملية والدراسية لم تكن كذلك، فهو يعيش في ضنك ويقوم مع أصدقائه بسرقة حليب الماعز، ولم يكن في حوزته ريال واحد، ويتوجه صديق الراوي إلى تأجير نفسه لكتابة الرسائل وغيرها.

إن الراوي هو ضمير الأنا الذي يقوم برصف المشاهد للتعبير عن ذاته أولاً، فهو يتتبع سيرته ودون أن يكون في هذه السيرة تناقض مع الجماعة، فهو جزء من القبيلة، فيعبر عن أسرته القريبة وهي في حالة أسطرة، فيتداخل السارد الفردي مع السارد الجماعي، فكل أفراد الأسرة يقومون بالروي المماثل لروي الراوي المسيطر، وهم في حالة إضفاء البطولات على الأشياء وعلى أنفسهم.

إن الأنا في حالة تماثل مع الجماعة القبلية، فليس في القبيلة تضادات اجتماعية داخلية أو بينها وبين الطبيعة الخارجية، فتغدو القبيلة بعد ذلك هي شكل المجتمع والنظام، حيث لا توجد تناقضات بين مستوياتها المختلفة، سواءً كان ذلك في القرية النائية، أو في المركز.

إن إضفاء البطولة الوطنية هي شكل رومانسي لتغييب السيرورة الاجتماعية والتاريخية المتضادة، ويعبر عنها ضمير الأنا الفردي والجماعي الموحد، وهذا ما يضفي شكل المذكرات والقصائد النثرية والخواطر، على النسيج القصصي، فالشخوص والمكان والزمان تخضع لتلك الأسطورة الرومانسية، فتظهر القبيلة ككائن بطولي، وشخصية

---

[1] رواية الحزام.

واحدة، فيغيب المكان والزمان الموضوعيان، ويحل زمان ومكان ذاتيان. فمع غياب التضادات تغيب الشخوص ككائنات مستقلة متباينة متصارعة، وهذا يجعل الروي المسيطر انتقائياً ذاتياً.

فالراوي من موقعه الباريسي، كطالب ومؤلف، كان منذ البداية يلغي الآثار التاريخية الكبرى الفرنسية، وهذا يشير إلى فكر النهضة والحداثة، ويجعل من بؤرته الشخصية الوطنية القبلية مركز الوجود الفني، فيضفي عليها الأسطرة.

لكن إذا كان الثلثان الأولان من الرواية يمثلان الإيغال في الأسطورة، فإن القسم الثالث كان يمثل نزولاً إلى الواقع، وهو أمر قاد السرد إلى جوانب موضوعية عديدة. عموماً فهذه التجربة التي تبدو الأولى للكاتب هي تجربة مهمة وغنية.

صوفيا .. لمحمد حسن علوان

رغم فتنة الأسلوب لدى محمد حسن علوان القاص من المملكة العربية السعودية، فإنني أعتبر عمله القصصي (صوفيا) هذا يعود إلى قص ما قبل الرواية، أي إلى القص المفكك في بنيته السردية، فهو ينساب إلى فتنة اللغة بشكل أكبر من اهتمامه بعملية البناء الروائي.

في الفصل الأول يتكلم بشكل لغوي (فلسفي) عن كيفية موت الملائكة.

(كنت خائفاً إذا رأيت ملاكاً يموت، ورأيت القواميس تُكتب وتُلغى في لحظتين! والزمن يهوى مثل مثقاب مكسور، ورأيت الظلام يخنق ماهيته النورانية..)، (هكذا حياة الملائكة، رهان مستمر على حمل الضوء..)[1].

إن شخصية الراوي السارد المسيطر على البناء القصصي تتحدث عن الملائكة كذوات تنزل من السماء وكأرواح صافية تمتزج بعد ذلك بالرجال، وهي مقدمة يمهد فيها لموت الشخصية المحورية الفتاة اللبنانية (صوفيا)، بمرض السرطان، وبين هذه المقدمة والحدث المركزي تقع شخصية الراوي تلك العبثية، أو الهامشية.

فيفترض بمثل هذه الشخصية أن لا تسوق مقدمة بمثل هذه اللغة النظرية، كما لا يفترض أن تتعامل مع تجربة موت تراجيدية حادة.

---

[1] صوفيا، محمد حسن علوان، دار الساقي، ٢٠٠٤، ص٥.

عبر لغة مليئة بالتأملات الفكرية وباليوميات يسوق الراوي حياته خلال ثلاثين سنة، يعيش فيها رافضاً فكرة الثبات على أي شيء وعلى أي موقف ومكان وحالة اجتماعية، فهو دائم الحركة، وهو يعتبر هذا الكلام فلسفة عميقة، ومن هنا فنحن لا نقبض على حالات مؤثرة داخله، فهو لا يصور بل يقرر، فنرى سقطات فكرية لا حياة:

(كانت تقتلني تلك الأشياء الثابتة البعيدة عن متناول يدي، اللوحات المعلقة على الجدران، المصابيح المتدلية من السقف والأفق، آه كم أوجعني الأفق!)، ص٢٣.

إن مثل هذه الأشياء الحضرية المكلفة تبدو خارجه، ويتيح له هذا الروي الحر أن لا يحلل أي علاقة أو ظاهرة، حتى العلاقات الحميمة مثل زواجه الذي استمر ثلاث سنوات يشطب الدخول فيه أو تجسيده، وبهذه الذات التي لا تدخل الظاهرات أو الذوات الأخرى كيف يمكن أن يعيش مع صوفيا الفتاة المريضة المتحللة جسداً ودماً؟

إن الراوي هو السارد الوحيد في العمل، ونحن لا نرى الشخوص والحالات إلا من خلاله، ولكنه مع صوفيا يتعامل مع حالة حقيقية، فنرى صوفيا بعد أن أرسل لها المستشفى تقريراً صغيراً يؤكد فيها أن حالتها ميئوس منها، تستأجر شقة جميلة وتحاول أن تعيش أيامها الأخيرة باستمتاع.

تغدو صوفيا وذكرياتها عن حرب لبنان وقصص أهلها القتلى من القناصين، وأحاديثها عن الإله الذي يمسك بالأرواح ويحب كافة الناس، وتسلياتها الأخيرة بالتليفزيون والطعام، ثم تحللها الجسدي المستمر، تغدو كلها خارجية ومرئية شكلياً من قبل الراوي، الذي يعكس الظواهر من سطوحها.

إن لغة الانعكاس الظاهري للأشياء نراها في تبدل لغة السرد الفكرية البعيدة عن التحليل الداخلي، إلى لغة حوار عامية، هي الأخرى تطفو على الذات الداخلية.

ورغم الموت البطيء للفتاة، فالراوي غير قادر على تشكيل تعاطف مع الشخصية، فإذا كان الراوي ذاته (لا شخصية) كيف يستطيع أن يخلق شخصية أو أن يدخل فيها ؟

ومن هنا، فكافة جذور الفتاة الغنية بالأهل والوطن، تقطع، فالشخصية ليست هي جسم متحلل بل هي ذكريات مليئة بالحب وبلذة الطعام والتنقل وعدم الرجوع الغني إليها، لا يشكل علاقة بين الماضي والحاضر، بين الحياة والموت، بين لمس المطر في الماضي ولمسه في الحاضر، بين رؤية السحب وتغلغل الإبر في الجسد الراهن..

ويبرر الراوي علاقته الخارجية بصوفيا بأسباب فكرية، وهي أنه كما كان سابقاً يكره الثبات، فيخرج بعد أربعين يوماً حابساً نفسه في الشقة إلى النزول في فندق وإلى الالتقاء بثلة من بلده يقوم بالقصف واللهو معهم وبالصرف حتى على لحظاتهم الجنسية.

الجسد الراحل .. لأسماء الزرعوني

ينتمي هذا العمل القصصي كذلك إلى نسيج ما قبل الرواية، حيث لا تقوم الشخوص والمكان والزمان والأحداث على أسسٍ موضوعية، فالشخصيات كائنات تطفو فوق الظروف، وتنمو بالدافع الذاتي للكتابة.

فالشاب عيسى بعد شجار طفيف مع والده بسبب زوجة الأب يقرر الرحيل إلى خارج بلده، وبدون الاحتياج إلى الحيثيات البسيطة كالجواز والمال، فهو يتمكن من السفر إلى بلد آخر ثم العيش والعمل بذلك البلد وإقامة علاقة وحيدة مع عائلة ثم السفر أيضاً إلى بلد ثالث أوروبي هذه المرة، وينجح هنا أيضاً في العمل والعيش.

إن الدينامو المحرك للسرد هو العلاقة العاطفية (الرومانسية)، التي بدأت وهو في بلده بحب بدرية، وتضفر الكاتبة بين بعض الصور الواقعية والقص، لكن العلاقة النسائية تختزل الوجود المنوع للشخصية المحورية.

(مسح دمعه بكم دشداشته وتنبه على صوته وهو يصرخ كالمجنون: سأعود إليك يا بدرية لأمسح شعرك الحرير وأشم رائحة البخور منك. آه لو تعرفين كم أشتاق إليك وإلى حديثك الأحلى من العسل..) [1].

[1] الجسد الراحل، أسماء الزرعوني، دائرة الثقافة والإعلام، حكومة الشارقة، ٢٠٠٤، ص٢٢.

إن استخدام الإنشاء والتقرير المستمر وعدم ترك الشخوص والأحداث تنمو ببساطة في ظل واقعها، تقود دائماً إلى أسلوب المغامرات، حيث يقوم البطل الرئيسي بالتطواف، لكن المغامرات هنا علاقات عاطفية هي الأخرى ظاهرية، تعتمد على رؤيةٍ جسدية سريعة لتشتعل العواطف، من جانب واحد غالباً هو جانب الفتيات اللاتي يشاهدان عيسى، لكن روحه معلقة في تربته الأولى، ببدرية التي ربط قلبه ببسائل شعرها، فلا تستطيع الأسفار والأعمال التي لا نشعر بأي تأثير لها على جسده وروحه، أن تقطع تلك العلاقة.

لكن العلاقة والعمل في بريطانيا تقطع فجأة هذا الالتزام فيقرر الزواج من ابنة رجل مسلم، وفي خلال هذه السنين الطويلة لم يحدث أن تصل رسالة ما من بدرية أو يتفضل عيسى بالزيارة السريعة لبلده، بل يتزوج وينجب وتكبر أولاده، وذلك الحنين الدفين موجود داخله، حتى يقرر العودة وفي الطائرة يقرأ نبأ وفاة بدرية.

إن كافة مفردات القصة من سرد وشخوص وزمان ومكان وأحداث كلها تخضع للفكرة العاطفية المسيطرة، والتي تلغي المكونات الموضوعية لتلك العناصر، فتلحق السرد والحوار بها.

للكتابة أسلوب جميل وخاصة في رصد الواقع الإماراتي المحلي، عبر صور البيوت والأزقة والمهن الشعبية، لكن هذا الواقع يظل كديكور لسيطرة الشخصية المحورية وعواطفها.

على مرمى صحراء.. عواض شاهر العصيمي

في هذه الرواية لكاتب شاب نقرأ عمليات تحليل الحياة الحديثة داخل أعماق الجزيرة العربية، من خلال حياة البدو وتحولاتهم الاجتماعية، وبشكل سردي جميل، رغم أن البنية الروائية تصاب بالعديد من الاختناقات.

إن طبيعة السرد الجدلية التي تضفر بين الحكي الحدثي الخارجي للشخوص والعمليات النفسية الغائرة، بين تصوير النماذج وهي في بيئتها الاجتماعية الملموسة وبين وصف البيئة بشكل شعري واقعي، إن هذه الميزات تجعل من هذا العمل انعطافة حدثية قصصية في التغلغل في عالم القبائل والبدو، وهو يشكل حديثاً.

هناك شخوص هي محاور حدثية للمعمار الروائي، أولها هو (ضاوي بن سند) الذي يعيش في الفصول الأولى في المدينة، وهو شاب تخرج حديثاً ويعيش في البادية كذلك، ونراه عبر لقطات مشهدية دقيقة يوضبها المؤلف وهو يعيش مع خالته، المرأة الكهلة الوحيدة بين عمارات الحي وحشود العمال والعامة فيه، وتنطبق السمات العامة في العمل على هذه المشهديات:

(نعم، الحياة هناك عريضة، ومفعمة بالحركة، والأصوات. هناك الشوارع لا تهدأ طوال العام. المحلات بالألوف، وكذلك لوحات الإعلانات التجارية.. وعشرات مراكز

رجال الأعمال الضخمة المطلة غالباً على أكثر الشوارع ازدحاماً بالبسطاء وضامري البطون، ومعارض السيارات المبنية من الزجاج السميك اللامع..)[1].

(كان الهواء المتقصف على وجهه، يشعر به يحمل صيف النجود الحار الخشن، ورائحة الدواب في عز الظهيرة)، ص٢٥.

إن الوصف الخارجي للأحياء وللبادية، يعطي التضاريس الموضوعية لحركة الشخوص، لكننا نلمسها وهي تسفع الوجوه وتمتلئ بحياة داخلية مرهفة، والسارد يبلغ بها أحياناً ذروة التعبير الشفاف، عبر هذا التوغل في الإرث الشعبي وفي تفاصيل المهن والظروف، كأجزاء من الشخوص.

ولهذا نحن في الفصول الأولى نلمس حركة ضاوي بن سند مع خالته وابنها المعاق، وبدايات خيوط علاقاته مع الجهة الأخرى في المشهد الروائي، وهي جهة البادية البعيدة، حيث يحب ميثاء ويقاتل من أجل الزواج بها، فيصطدم بتاجر المياه (بتال الغول) وضد التقاليد العتيقة التي تتاجر كذلك بالنساء.

وفي الوقت الذي يتوغل فيه السارد المتماهي مع الشخصية المحورية الإيجابية، وهي ضاوي، بحركته المدنية الحية واكتشافاته الحسية والاجتماعية، وكذلك بحركة الخالة فإن الشخصيتين تتجمدان فيها بعد.

لنقرأ هذه العبارات المعبرة عن الخالة:

(كانت الشمس تغدقُ على المدينة دوامة ضوء عاتية. كل ما كان في حدود الرؤية، كان واضحاً ومألوفاً. غير أن أكثر الأشياء وضوحاً، كانت تلك الأشياء، التي تتراعش في أعماقها ظلال العزلة والسكون في عز الظهيرة..)، ص٣٠.

(تذكرت مضايقات الدلالين المتكررة لشراء منزلها، واستثمار مساحته لصالح أثرياء البلد..)، ص٣٠.

---

[1] أو.. على مرمى صحراء.. في الخلف، عواض شاهر العصيمي، ٢٠٠٢، دار الشروق للنشر والتوزيع، ص٢٢.

لكن بعد ذلك تتوقف هذه الخالة عن الحضول في الرواية، فلم تتطور، ولم تدخل في النسيج القصصي المتصاعد، مفترضين هنا إن ثمة إمكانيات مهمة لشخصية الخالة لرفض العمل، لكن هذا يتعطل لسببية فنية معينة.

كذلك، فإن شخصية ضاوي بن سند الذي يتحرك من المدينة متجهاً للبادية لمواصلة نزاله الاجتماعي، يُصابُ في حادث عرضي هو تدهور سيارته وانقلابها، وفي هذا التدهور نقرأ لوحات جميلة عن البرية والحيوانات والأعشاب والحشرات، غير أن الشخصية المحورية أصيبت بتعطل فني، فتوقفت عن الحضور في الأحداث التالية، وتوقفت عن التأثير على الشخوص الأخرى.

هذا ما نسميه سيطرة المشهديات القصصية المتجاورة، فتجاور هذه المشهديات يوقف تطور نمو الهيكل الروائي الحدثي، فبدلاً من (بنية التطور الروائي)، نجد (بنية التجاور القصصي)، أي أن العديد من المشاهد التي يُفترض أن تكون روائية تغدو قصصاً متجاورة، كقصة الخالة، وقصة ضاوي مع الأسد ص١٨-٢٠، وقصة ضاوي نفسه وهو محبوس تحت هيكل سيارته في أغلب فصول الرواية الأولى.

ثم يكون المحور الثاني مع شخصية (شالح الزلاق)، وهو شيخ قبيلة لكنه يلوذ بالمدينة من أجل العمل، وهنا حاول أن يتطور ويثرى دون فائدة، ونجد عبر شخصيته إننا انتقلنا من تصوير مشهدي مركز على ضاوي إلى تصوير غير مشهدي يمضي مع الشخصية الجديدة في تكونها التاريخي الطويل، فيعود الزمن أدراجه إلى الوراء، في حين تجمد ضاوي تحت السيارة في موقعه وزمنيته، فشالح يعبر عن شخصية مختلفة من حيث العمر والمكانة والتجارب، وهو كشيخ قبيلة أنهكها الاقتصاد الحديث المشكل بطريقة فوضوية، يعاني بشكل شديد في المدينة التي لا تعترف بمكانته أو برغبته في العلم والحداثة، بل ترميه وتعيده إلى موقع قبيلته، لكي يعيد إنتاج العلاقات البدوية القديمة.

وهو حين يعود إلى جذوره لا يرفضها بأي تأثر حديث، بل يتوجه للزواج والإنجاب، فتظهر مولودته (ميثاء) ويتزوج (العيطاء)، ولكل من هاتين الشخصيتين النسائيتين فقراته القصصية الخاصة، التي ينمو بها الزمن ويتشعب الحدث.

إن كل شخصية يكون لها نموها رغم التعالق البسيط البيولوجي بينها، فميثاء الابنة فتاة جسورة حية ولكنها تخبو حين تقع في الحفرة، والعيطاء تتزوج بالقوة من شالح الزلاق وتفقد ابنة لها، وتنأى كثيراً عن زوجها شالح، ولكن في أثناء ذهابها إلى كهف جبل هام، واقعي وترميزي، تنسى تلك المواقف وتنساب إلى أحضانه!

إن هذا الكهف معبر عن رمزية خاصة، هي إن فتاة قديمة هي (ميثاء الخلوص) قادت قومها في معركة ضد عدو ثم توارت وصار هذا الكهف القبر جسداً رمزياً لها.

إن مواقف الشخصيات هنا تتفكك، فضاوي يبقى مجمداً في بقعته يحاول التملص من مصيدته الحديدية، في حين أن شالح يتحول من شخصية باحثة عن تغيير إلى شخصية تقليدية تغرق في التأملات والتدخين والبحث عن النساء، بينما عيطاء المرأة الواعدة في التفتح تلغي تمردها وهي في الكهف الرامز لبطولة المرأة!

إن الزمن يعود بشدة للوراء، ثم يمضي إلى الحاضر الغائب بشكل بطيء، فتحدث هوة فيه، مثلما تحدث هوة في الحدث الروائي، الذي يتقطع إلى أشلاء، وذلك لأن حدثاً رئيسياً نموذجياً لا يتشكل.

إن ضاوي الذي يفترض أن يصل إلى موقع القبيلة ويشكل علاقة آنية فاعلة يغيب، في حين أن شخصيات أخرى تظهر تتفكك فاعلياتها في مسارب جزئية، لا تصب في أي حدث رئيسي مشترك.

وهناك شخصية العدو ممثلة في (بتال الغول) الذي يجسد كل ما هو استغلالي وخارجي على عالم القبيلة، رغم أنه من قبيلة عربية مجاورة، ويقوم بحفر الآبار لكنه يشارك في العمليات الاقتصادية المشبوهة.

إن الحبكة القصصية التي تجمع كل هؤلاء تتمثل في كون بتال غلول يرغب في الزواج من حبيبة ضاوي وهي ميثاء الواقعية، لا ميثاء الرمزية، مقابل خدمات يقدمها، لكن ضاوياً يهجم عليه ويطلق عليه النار ويجمد فاعليته الجنسية!

وفي الفصل الأخير يستطيع ضاوي بن سند أن يتحرر من حبسته المادية والروائية، لكن في وقت وصلت فيه الرواية إلى نهايتها.

يشارك في عملية تقطيع هيكل الرواية ليس فقط عدم الاصطفاف التوظيفي للقصص، بل كذلك طريقة السرد التي توجه في العديد من الأحيان الشخوص إلى التأملات الطويلة وإلى الأعمال الهامشية.

إن الرواية تحقق منجزات تحليلية على صعيد الرواية، فهي تتغلغل في تحليل الواقع الحديث في المنطقة داخل المناطق البدوية البكر، لكنها تتجمد عند الجزئي في البنى الاجتماعية، حيث التقاتل القبلي يبدو كجوهر للصراع الاجتماعي، ومع ذلك يبدو أيضاً بأن قوى الارستقراطية القبلية المشاركة في عمليات الفساد الاقتصادية، هي السبب وراء تدهور حياة الناس، وخاصة للشباب منهم، الذين يعبر عنهم (ضاوي بن سند) الشاب الخريج الذي يبحث عن عمل دون فائدة، ثم يتم خطف حبيبته ميثاء منه عن طريق (بتال الغول). فيكون هذا الفعل ضربة مزدوجة للشباب من قبل شيخ القبيلة المتحالف مع الفساد الاقتصادي.

وتتحول الرواية هنا إلى الجوانب الميلودرامية، حيث يغدو (الغول) شكلاً شيطانياً يتمظهر في الحفرة التي سقطت فيها ميثاء فتم انتزاع عذريتها، بسحر ساحر، فتصير العذرية رمزاً للطهر، كما يغدو انتزاعها رمزاً للشر.

علينا هنا أن نقول بأن بنية المتجاورات القصصية، حاول الروائي أن يقفز عليها نحو بنية المعمار الروائي، في المشاهد الأخيرة من الرواية عبر الجمع الخاطف للشخوص والأحداث، بدلاً من أن يشكل ذلك من بداية العمل الروائي[1].

---

[1] إن هذه أول رواية عواض شاهر العصيمي، ويقول عنه الكاتب السعودي نايف الجهني. (بعد روايته الأولى أو.. على مرمى صحراء في الخلف، التي صدرت عام ٢٠٠١، والتي كان موضعها عن الصحراء، يعود عواض مرة أخرى إلى الصحراء.. وفي الرواية الجديدة تتداخل الواقعية والغرائبية في فضاء واحد هو فضاء الرمل المتحرك، جريدة الوطن السعودية، يوم ٨ ديسمبر ٢٠٠٥.

مشهد عام

إن الأعمال القصصية التي تبتعد عن بنية الرواية هي تلك التي لا تستطيع أن تشكل قصة متكاملة في ذاتها، فحتى القصة القصيرة لو وجدت داخل هذا المبنى الطولي قصصياً، تكون غير قادرة على أن تحول قصة إلى قصة فنية، نظراً لأن شخوصها وحالاتها قائمة على إسقاط فكري نفسي من المؤلف على مفردات هشة، وليس على إنبات لهذه الشخوص والحالات من الأرض الموضوعية، فإذا تحولت هذه القصص إلى امتداد طولي لتكون روايةً فإنها لا تستطيع ذلك، بل تتضح هنا بشكل أكبر هشاشة للبناء القصصي.

وأما إذا كانت تحمل سمة القصة، حيث يتواجد أسلوب سردي يضفر بين الشخصين والواقع، بين الحكاية وسببيات متوارية في الوجود الاجتماعي، بين اللغة التعبيرية والتشكيل المضموني، فإن القصة يمكن أن تنمو روائياً بشروط الرواية.

لكن كما لاحظنا من النماذج المعروضة فإن العديد من المحاولات الروائية تشكل بنية فنية أسميناها بنية التجاور القصصي، وليست بنية المعمار الروائي، فالمتجاورات القصصية هي قصص قصيرة قريبة من بعضها البعض، يقربها من بعضها البعض الاشتراك في بعض الشخوص، وفي المكان، والزمان، ولكن غالباً ما لا يوجد حدث

مشترك رئيسي، أو أحداث مشتركة رئيسية، تجمع هذا الشتات في هيكل عضوي كبير يقوم بالتعاضد المشترك وبالحفر الجماعي في الواقع.

وبنية التجاور القصصي هذه من الممكن أن تشهد استعمالات متباينة للأدوات الفنية، كتركيز بعضها على الاستبطان الداخلي بشتى أشكاله (أحلام، وهواجس داخلية، وتأملات، ومذكرات إلخ..) ولابد أن ترتبط بهذا الشكل أو ذاك بالحوارات ويجمع بينها سرد يخضع لرؤية المؤلف الفكرية — الفنية.

وقد رأينا في النماذج كيف تشكلت قصص قصيرة شبه مكتملة في بعض النماذج كقصة الخالة في رواية السعودي العصيمي (أو.. على مرمى صحراء.. في الخلف)، هنا يلعبُ الاستبطان الداخلي المطول دور الإعاقة للبنية الروائية، فهو يعمق انفصالها عن بعضها البعض، ويحولها إلى لوحات جميلة ربما ومشاهد أخاذة، ولكن ذلك يعرقل نمو المعمار الروائي، خاصة إذا تم عزل الشخصية الرئيسية عن ميدان الفعل الروائي.

لكن حالات الاستبطان الذاتية في رواية (منامات) ليست معزولة عن الأحداث، فالشخصية الرئيسية وهي تحفر داخل ذاتها تقيم علاقات مع الشخوص الرئيسية مع الواقع ظل غامضاً، فهي تحاول أن تعبر عن صوت نسائي معارض ولكن لا يتضح يعارض من هذا الصوت؟

فيغيب صوت الشخصية الرئيسية، التي تمثل صوت الكاتبة، في داخله أو في جزئيات حدثية وشخوصية مماثلة له. رغم أن معماراً روائياً تشكل من الصوت المركزي للشخصية المحورية.

في رواية (الحزام) تتشكل المتجاورات القصصية في بنيتين متضادتين هما البنية الأسطورية، والبنية الواقعية. إن هيكلاً روائياً عاماً يتواجد هنا عبر وحدة الشخوص والأحداث الصغيرة في هيكل مشترك هو نمو القرية والتحاقها بـ(الحداثة)، لكن تتشكل

المتجاورات القصصية عبر دوائر شخصية كشخص الراوي وشخصية الأب وأمه، وشخصية حزام وشخصيات صغيرة عديدة أخرى، فلا يظهر هيكل حدثي كبير صراعي يوحد هذه المتجاورات القصصية في حفر مشترك. فتتقوقع كل شخصية في وجودها الفني الجزئي، مثلما يحدث ذلك للأحداث الصغيرة.

إن البنية الأسطورية في تعبيرها عن كون مشترك رومانسي غيبي يجمع هذه القرية، ويجمع شخوصها في وحدة خيالية، تجعل الجذور الواقعية للشخوص والأحداث غير قادرة على التعبير عن التضادات الاجتماعية الحقيقية في حيواتها، وهذا لا يجعل بالإمكان ظهور هيكل حدثي كبير يجمع هذه الكائنات الفقيرة في صراعها لوجود إنساني حقيقي. فالعاصمة السياسية كانت توحدها قسراً وتعلبُ وجودها البدوي المعدم الخاص وتضمها في كيانها المجرد الشمولي، والأسطرة تعطي القبيلة مكاناً عالياً في الخيال. انتفاخ غيبي وذل على الأرض.

ويمكن أن نقول ذلك عن رواية (صوفيا) لمحمد حسن علوان بشكل آخر، فالهيكل الشخوصي الذي يمثل الراوي السارد يتقطع بشكل كبير بسبب عفوية الروي من التحول إلى أداة تحليل وحفر. وكان اللقاء بصوفيا الفتاة المريضة المتحضرة أكبر فرصة ليبتعد هذا الروي عن نظرته تلك، ولكنه لم يستطع.

إن عدم سيطرة البنى المشهدية السردية الموضوعية على حرية الراوي في الثرثرة، لم يتم التغلب عليها في أهم بنية مشهدية مع صوفيا، رغم أن هذه المشهدية تقدمت كثيراً عن عمليات الروي الحرة السابقة.

وتعكس كل شخصية مركزية شخصية المؤلف المتواري ورائها، وأحياناً يصل ذلك إلى مقاربة شديدة مثلما يحدث في (منامات) أو في (صوفيا)، وأحياناً تحدث مباعدة بين الشخصية المحورية الذكورية والكاتبة كما في (الجسد الراحل) لكن في كل الحالات كانت الشخصية المحورية صدى للمؤلف، وشكلاً لتجليه الفكري داخل العمل، ولهذا

نجد الشخصيات المحورية شخصيات من الشباب، ونجد الهواجس الشبابية كفقدان الوظيفة بعد التخرج، أو محاصرة الأنثى الشابة في واقع تقليدي، وكلما قام المؤلف بتقدير شخصيته الفنية المحورية واعتبرها وجوداً موضوعياً متغلغلاً في واقع موضوعي، كلما تطورت أساليب السرد وتطورت البنية الفنية.

لهذا، فإن هذه الأعمال هي على ضفاف الواقع وضفاف الرواية، أنها تبدأ بتكوين مفرداتها التعبيرية وفهمها للعالم، وكما هي حال الرواية في الخليج والجزيرة حيث الصراع بين بنية ما قبل الرواية وبنية الرواية، التي قمت بدرسها في أبحاث سابقة[1]، كذلك يحدث في رواية الشباب مثل ذلك، بصورة أكبر، بسبب كون هذه الأعمال القصصية المطولة هي أعمال أولى، تقف على الضفاف لم تستخدم أدواتها الأولى بعد في التشريح العميق للواقع.

في بنية ما قبل الرواية تظهر لغة المتجاورات القصصية، وهي تمثل لقطات جزئية للحياة، وتتوجه نحو دلالات معزولة عن سياق التطور الاجتماعي.

[1] انظر (الرواية بين دولتي الإمارات والكويت) في الملتقى الثاني للكتابات القصصية والروائية بدولة الإمارات – الشارقة، وبحث (الرواية الرعبية في الخليج بين التشكيل والذوبان) بالملتقى الثقافي الأول بدبي والمنشور في هذا الكتاب.

السرد الروائي في تجربة جمال الخياط

توطئة

إن جمال الخياط من القصاصين والروائيين البحرينيين الشباب الذين واصلوا الإنتاج القصصي خلال العشرين سنة الأخيرة بدأب، مشتغلاً بشكل متنوع وتجريبي متعدد دون أن يستقر على قواعد فنية محددة، مما يجعل التجربة في مخاض مستمر.

وفي هذه القراءة لتجربته سأحاول أن ألتقط الخيط السردي الروائي والمعمار الذي يشكله، مبتدئاً بطرح أسئلة حول سبب تكون الرواية لديه، وهل هي ترتبط بكشف حياة المدينة، وهل للقول المأثور بأنها ملحمة برجوازية صدى في عمل هذا المؤلف؟

فقد عرف النتاج القصصي البحريني فيما بعد الحرب العالمية الثانية بنمطين، الأول: هو نمط القصة العائلية النابعة من وعي الفئات الوسطى، وهي قصة متسمة بالتركيز على قضية العائلة كطريق للتغيير الاجتماعي، وهي قصة ذات بناء يتراوح بين الميلودراما والقصص الواقعي الوعظي، والنمط الآخر: شكلته ما عرفت بالقصة الجديدة في مرحلة الستينيات حيث القصة مفتوحة على التيارات الفكرية والفنية الحديثة وهي المعبرة عن صراعات عامة كبيرة من خلال المجموعات الاجتماعية[1].

---

[1] عن هذين الأسلوبين والمرحلتين راجع كتاب إبراهيم عبد الله غلوم (القصة القصيرة في الكويت والبحرين، ط٢، أو كتابنا (الراوي في عالم محمد عبد الملك القصصي، الفصل الأول، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ٢٠٠٤).

ويأتي الجيل القصصي الشاب الجديد لمرحلة الثمانينات والتسعينيات ليراوح بين الاتجاهين الفنيين الفكريين، وسنرى ذلك منعكساً بقوة في تجربة جمال الخياط.

سوف نبحث الخطوط العريضة للسرد المتداخل مع المعمار الفني في هذه التجربة، ونلاحظ منذ البداية بأن القاص في مجموعته الأولى: (معاول.. والجدار قشرة بيضة) [1] إنه يشكل بنية قصصية قصيرة وثيقة الترابط ومتنامية، عبر أسلوب سردي دقيق وواضح:

(استيقظ سائق سيارة الأجرة (فارس علي) هذا الصباح مبكراً على غير عادته. استيقظ ولا يزال يحس بأن النوم عالق بأجفانه يرجوه التريث) [2].

إن الكاتب يدخل شخصيته في بنية حدث من أول كلمة، معرفاً بها، وناسجاً أول خيوطها، حيث الشجار الدائم مع زوجته، وهو يقوم بعرض موسع لحيثيات الشجار وأقوال الزوجة وشكلها البشع وذاتها السيئة، ومن ثم ذهب السائق لعمله، وإلى المطار خاصة. والراوي السارد الذي يتتبع الشخصية يعرضها بتفاصيل كثيرة فوقية غالباً لا تغوص إلى عمق الشخصية الداخلية، بل تصفُ حركاتها الخارجية، وتقيم حبكةً غير منطقية، حيث إن السائق يتعرف على سائحين عربيين يوجهانه نحو بيته حيث يعرفان بأن زوجته امرأة داعرة، وهو أمر يتناقض مع شكلها، مع حيثيات القصة التي لم تكن تشير إلى هذا الجانب لدى المرأة.

هنا نجد الأسلوب الواقعي متداخلاً مع بهارات ميلودرامية، وتحولات حادة، لم تنبع من النسيج القصصي الذي كان مع ذلك دقيقاً، وشفافاً. وهذا الأسلوب السردي المتنوع، سيكون أحد الأشكال السردية التي يواصل جمال العمل بها وتطويرها بشكلٍ موسعٍ ومركب فيما بعد.

---

[1] مطبعة وزارة الإعلان البحرينية، ط١، سنة ١٩٨٨.

[2] السابق، ص٩.

إن هـذا الأسـلوب الـواقعي الناسـج لحكايـة اجتماعيـة في عمـق حيـاة المدينـة البحرينية، سيكون أساساً تعبيرياً لنمط آخر من البناء القصصي هو البناء الفنتازي الذي يأخذ مساحة فنية كبيرة لدى جمال.

ففي قصة (الطوفان) من المجموعة السابقة الذي نقرأ قصةً تروى بضمير المتكلم السارد، حيث يعيش الراوي أحلاماً غريبة، فدائماً ثمة أناس يهجمون عليه ويقتادونه ويعذبونه، لكنه لا يقوم بأخبار زوجته عن هذا الكابوس، متوجهاً معها إلى السوق للتبضع. وفجأة حين تدخل زوجته متجراً، يجد امرأةً أخرى على المقعد وتدعي هذه المرأة الغريبة عليه بأنها زوجته، حتى يصل هذا الادعاء إلى قسم الشرطة، ويتضح فعلاً بأنها زوجته ولديه منها أطفال ولكنه لا يعرفها!

إن البنية القصصية مترابطة، والحدث ينسج بتنامٍ، والمكان والشخوص والحدث في علاقة ترابطية دقيقة، لكن هنا نجد النسيج الواقعي يشكل حالة لا معقولة، والكاتب يتركها معلقةً بغموضها وأسئلتها والشخصية تقول (أبحث عن شاحنةٍ ثقيلة تفضُ هذا الكابوس).

لم يستطع الكاتب هنا أن يُظفر الحلم الكابوسي مع الحالة الواقعية، فتبدو الحالة الكابوسية غير مفضيةٍ إلى دلالات، وهنا نجد البناء الكافكاوي الذي لم يعثر على نسيجه الحدثي المقنع بعد[1].

هذا النسيج يتكرر في قصص أخرى مثل قصة (الإطار) حيث ترى الشخصية المحورية العالم وهو موضوع في إطار أسد، ولكن هذا البناء الفنتازي الجميل ينمو في قالب من المصادفات والأحداث الميلودرامية، وهو أمر يتكرر في قصص أخرى يتكاثر فيها دخول نسيج المصادفات غير المعقولة، كقصة (درب الليل الطويل) حيث تقوم

[1] يبدأ جمال الخياط رواية الساحلية التالية بعبارة لكافكا (ثمة موجة سوداء تلاحقني)، كذلك يرتكز على عبارة أخرى لكافكا كمقدمة في رواية حديقة الأحلام.

البطلة الهاربة والمتفقة مع حبيبها على الزواج بالتوقف في الشارع لحمل جثة رجل مصدوم يتضح أن حبيبها هو الذي صدمه وهرب عنه. ونسيج المصادفات يظهر في لحظة غياب معرفة وتشكيل السببية الاجتماعية والفنية.

إن العناصر الفنية السابقة تعود بشكل أكبر للأسلوب الواقعي الذي اتبعه جمال في عمله السابق الذكر، رغم أن هذا الأسلوب مركز على الجانب التقني المحض، مثلما كان كافكا يستغل الأسلوب الواقعي لغايات تعبيرية وغرائبية، فالأسلوب هنا غير ملتحمٍ بكشف بنية اجتماعية، بل هو أداة لخلق الوهم بحقيقة الوقائع، فيما الوقائع تنتمي لعالمٍ غريب غير محدد.

أما في مجموعة (كائنات المستنقع) [1] فجمال هنا ينعطفُ بشكل حاد إلى أسلوب تجريبي شديد التداخل والغموض والشعرية الأسلوبية. يقول في أحد الصور اللقطات:

(صبي لا يتعدى العاشرة رثُّ الملابس يبيعُ خراءَ الساحرات الشمطاوات الطري والملفوف بأوراق اللوز المعطر لنسوة الأغنياء، والأعيان، وعلية القوم العاقرات، المتلهفات لجنين. ثم يمضي آخر النهار ليشتري بالنقود الكثيرة بالونات ملونةً وحلوى، ومرآة عتيقة من بائع الخردة تنشرخ في طريق العودة[2]).

رغم التأثر الشديد هنا بأسلوب أمين صالح في القصة القصيرة، إلا أنه تدهشنا قدرة الخياط على تحريك أسلوبه الواقعي المتعثر كما في المجموعة السابقة، إلى التدفق الشعري والصوري الطويل، هذا التدفق الذي يحيل هذه الشظايا الصورية والصور القصصية المفتتة، والشخوص الوامضة إلى نسيج طويل.

---

[1] منشورات أسرة الأدباء والكتاب، المطبعة الشرقية، البحرين، سنة ١٩٩٠.

[2] المصدر السابق، ص١٤.

لكن يظل هذا الأسلوب كأسلوب مُقحم، غير متشكل من نمو التجربة، فنجده بدون جذور سابقة أو تطورات لاحقةً، بل نجد الكاتب يتخلى عنه ليظهر ككاتب روائي ذي أسلوب متميز خاص به.

القصة العائلية الموسعة

انطلاقاً من هذه العناصر الفنية التجريبية التي لا تزال بعد في حالة مخاض، يتوجه جمال الخياط لكتابة أولى رواياته المسماة (الساحلية) [1]، وهي الصادرة سنة ١٩٩٣.

يعتمد المؤلف، كما في أعمال أخرى تالية، على ضمير المتكلم كراوٍ سارد مسيطر على مفردات العالم الفني، فهو الذي يفتتح الحكاية وينهيها، ويتذكر ويشكل عناصرها، من أحداثٍ وشخوص وأمكنة، ومهيمناً بشكلٍ مطلقٍ على فضائها، فهو يقول:

(أنا مرتعب من مشاهد حقيقية تلاحقني عندما يخيم الظلام[2])، إن لعبة الضمائر في النص القصصي هذا، من ضمير المخاطب إلى ضمير المتكلم، لا تفي أن الراوي السارد يتخلى عن بؤرة المركز التي يرى العالم من خلالها، بل أن خروجه إليها هو عودة إلى ذاته.

فهو يخاطب الليل بصورٍ مبتكرة جميلة في بدء عملية الكشف، باعتباره شاباً لا يزال يخاف من الليل والظلام، ثم يروح يتكلم عن المرأة الجالسة كإمبراطورة في الزقاق المعتم، (استغرب كيف تتربعين بكامل زينتك على كرسي حقير لا يناسب هيبتك)، (وفي خرابة نتنة تحاولين اصطياد شابٍ يكاد قلبه يتوقف من شدة الخوف)[3].

---

[1] صدرت عن دار سعادة الصباح، سنة ١٩٩٣، القاهرة.

[2] المصدر السابق، ص١٢.

[3] المصدر السابق، ص١٢.

إن هذا الحوار الخارجي كما يبدو ظاهراً، والموجه للمرأة، يستمرُ عدة صفحات، يصف فيه مكانها وجلستها وهيئتها الغريبة، ولكن الحوار يكشف شخص الراوي أكثر ما يصف المرأة، حيث يتشكل أمامنا وهو في الثانية والثلاثين من عمره، كطفلٍ حقيقي، يقول:

(وكطفلٍ صغير تبولت في ثيابي من غير شعور[1])، تتحول عملية السير في الحارة الضيقة، كرحلة داخل رحم الأم، وكعملية استعادة للطفولة التي لا تزال مهيمنة على الراوي الشاب، وهو في رويه الحر يدهشنا بقدرته على الوصف وابتكار الصور كقوله (إذا كان النهارُ لعنتك فأنا أمنحك بركة المصابيح الكهربائية) [2] ولكن رغم قدرته على منح البركات فهو مأسور لشبح المرأة، التي تناوشه وتتغلغل فيه.

إن هذه العلاقة المعقدة مع المرأة يرويها السارد بأشكالٍ غرائبية، يجمع فيها بين صور القصص السحرية وبين أفلام كارتون الأطفال، فالمرأة تتشكل على هيئة دخانٍ، وكساحرة، وكمومس، وكامرأة حقيقية، ثم تظهر في شريط ذكريات، ثم في مشهد المحاكمة الأخير كخادم ومربية عادية.

والسارد هنا لا يتخلى عن ضمير المتكلم، الموجه للمخاطب، فهو هو لكن هو هي كذلك، كما أن الخطاب ينمو عبر المشاهد الجزئية الحرة، المتجهة إلى الماضي، وفي حالة كشفٍ عن لغز المرأة الشبح هذه.

يقودنا السارد في بحثه عن المرأة إلى العوائق الاجتماعية التي عرقلت علاقته بذلك الشبح غير المترائى، فنراه وهو طفل، محروماً من ذلك الحنان الأمومي، وهو لا يزال محروماً لأنه بعد لا يزال طفلاً، والقص يتحول لديه إلى بحث وتعويض وألعاب سحرية بطولية.

---

[1] السابق، ص١٥.

[2] السابق، ١٨.

ولهذا سنجد العالم الفني المسرود عجينة قابلة لكل التشكيلات، فحين نكتشف أن المرأة هي المربية التي حرم منها هذا الطفل الشاب، وهو يذهب إلى بيتها، الذي يكون بمثابة العودة إلى رحم الأم، وتتحول الأزقة والظلام والخوف والبطولات والحب، إلى تضاريسٍ لهذا الطفل في بحثه عن الاستقرار والصلابة لعالمه النفسي المضطرب المريض.

فالمرأة المربية نوارة تأخذه مرة أخرى لتسبحه وتزينه، وتكاد أن تعطيه الحليب مرة أخرى، لكن العلاقة الجنسية لا تتشكل، رغم إنها في قعر هذه الحالة، فالفطام الذي قام به الأهل لهذا الطفل وفصله عن الأم المربية، كان فطاماً قهرياً عنصرياً استغلالياً بشعاً، فنوارة تم استخدام كافة مفردات جسمها لأجل الطفل، الذي غدا ابنها حقيقةً، ثم سحب عنها بقسوة، فظل طفلاً يحن لذلك الصدر والرحم والحنان، فتتحول مفردات الحارة المظلمة، إلى خيوط ولادةٍ جديدة.

ومن جهة أخرى، فإن كافة مفردات حياة هذا الطفل الشاب الاجتماعية، من زوجةٍ وأسرة وأبناء تغدو مجرد هوامشٍ لا قيمة لها، فقد تركز الوجود في نوارة وغيابها، ولكن هل بعد وصول الراوي إلى هذه المرأة تحقق الإشباع العاطفي وبالتالي، هل تغيرت طريقة السرد التعويضية، وتشكلت طريقة سرد أخرى؟

لقد حدث تغير من جهةٍ غير متوقعة، فالراوي السلبي الخائف الجبان، يتحول إلى فارس كلي القدرة، وشجاع لا يشق له غبار، ولكن عبر القدرة السحرية لنوارة تلك.

فهو ينزل إلى الغابة مجندلاً الفرسان:

كنت في وضعٍ هجومي فريد. في يدي رمح الراعي، أطير في الهواء لأهوى على ظهر الفارس الأسود قاصداً جهد القلب.. [1].

[1] السابق، ص٥٢.

ثم في فصل التتويج تقوده نوارة في الحي، وإلى البناية الخربة، لتجعله ملكاً، بقدراتها السحرية على إزالة الجدران والأشياء وإخضاع الوجود لسلطانها.

إن هذه الجوانب التخيلية الوهمية تستمر صفحات طويلة، وتوضح لنا كيف أن البناء الفني يغدو عجينةً خاضعة لتخيلات الراوي، حيث تغدو مفردات القص من شخوصٍ ومكانٍ وزمان وأحداثٍ كلها تابعة للوعي التخيلي الحر للسارد، فليس ثمة بنية موضوعية، ومن هنا تتحول عمليات السرد إلى متجاورات قصصية لا بنية روائية، فهذه المتجاورات القصصية لا تشكل معماراً روائياً، فهي تتجاوز ولا تتنامى نوعياً، فنوارة ذات القدرة السحرية تبقى عاجزةً في مشهد المحاكمة عن العودة إلى هذا الطفل الشاب، وعن فعل شيء في الوجود، أو أن هاتين الشخصيتين تظلان غير متطورتين وباقيتين في ذات النسيج الذي بدأتا به، كما أن مفردات البيئة من مكان وزمان، تظل هي هي.

إن بنية المتجاورات القصصية هنا تعتمد على كون الكاتب يرتكز على قصة قصيرة أولى هي قصة المربية نوارة التي أُبعد الطفل قسراً عنها، ثم تعتمد على وجود قصصٍ تخيلية لا تضيف حفراً معمقاً لهذه العلاقة.

وبالتالي، فإن الحكايات تغدو متجاوراتٍ قصصية، لا ترتكز على معمارٍ حدثي كبير، يقوم بالحفر في دواخلها وفي عالمها، وبهذا تغدو هذه القصة الطويلة بسياق القصص القديمة، التي تشكل قصصاً متجاورة لا بنية روائية.

استمرارية القص الطويل

وهذا الأسلوب السردي القصصي سنجده كذلك في القصة الطويلة المسماة (حديقة الأحلام) الصادرة سنة ١٩٩٦[1] والتي لابد من لفت النظر إلى تطور

[1] حديقة الأحلام، تصميم وتنفيذ الأسطورة، ط١، البحرين.

الأسلوب الِشعري للكاتب هنا إلى درجةٍ كبيرة، وإلى اتساع الصور بشكلٍ مدهش، وخاصةً في القسم الأول من النص.

ويواصل هذا النص ذات البنية السردية المعمارية التي تعرفنا على مفرداتها في الكتاب السابق، فهناك دائماً الراوي السارد الحر في التدفق والذي يخاطب الشخصيات الأخرى ويسرد الأحداث، ولكن الراوي هنا يغدو عدة رواةٍ فهناك الفتاة، والجد، والشاب الحبيب. إن هذا الثالوث يقوم كل من جهته بروي الأحداث، مما يجعل البنية ظاهرياً متسعة.

إن القدرات السحرية تتركز هنا على الجد الذي يمتلك قوى خاصة فهو:

(كان ذلك بعد منتصف الليل بقليلٍ عندما شرع في تفكيك كل النوافذ والأبواب دون ضجيج. كان يقتلعها دون مشقة، بعد أن يقرأ عليها أدعية، ثم يقذفها في الطريق. [1]

إن الراوية الفتاة المتحدثة تقوم بوصف كيف يقوم الجد بصنع غرفةٍ خاصة لها، ويضع لها شاشةً خاصة ترى فيها تطوراتها المستقبلية، وكيف يحاول رجال تجريدها من ملابسها المحتشمة، ويأتي الحبيب بصورة رجل ينصب فخاخاً لها، وتظل الفتاة في غرفتها السحرية تبحث عن الحبيب:

(دخلت غير خائفةٍ في دهاليز ومتاهات بعد أن أحسست بأن نسوةً أصبحت يتبعن خطواتي الأنثوية. تواريت عن خوفي وعن هلعي بأن تنكرت في ملابس بالية، وهيئة رثة. كنت أبحث عنك يا حبيبي في حشدٍ مجنون لا يكترث لمشاعر كتلك التي أحملها من أجلك) [2].

تتشكل العلاقة بين الفتاة والشاب في عالم حلمي تعبيري ورومانسي، فتقول عنه بأنه يبحث عنها في غابات موحشة ولا يكترث للوحوش أو للأفاعي، كما أنه ينصب

---

[2] المصدر السابق، ص١٩.

[1] المصدر السابق، ص٢١.

المصائد، وهو يلتقط فرائس عدة علقت في رحلته، ولكنه دائب التوجه نحوها، وكأنها مغناطيس عاطفي كبير يجذب هذا المحب الذي لا يعرف حبيبته.

في حين أن الجد في فصليه (السرير الأبيض) و(زمن النفوس الخائنة) وهو المغذي للعلاقة بين الفتاة والشاب، يصور كيف أن الفتاة صارت معتقلةً في قلعة، فيأتي الفارس الحبيب من أعماق الغابة والناس، ويتمكن من إطلاق سراح الفتاه إلخ..

إن هذه العناصر التعبيرية والرومانسية والسحرية تتداخل لتشكيل تلك العجينة الحرة بيد الراوي، أياً كان من الرواة الثلاثة، لتعبر عن العلاقة الأسرية المتوجهة هنا نحو التحقق.

هكذا تتحول الغرفة إلى ما يشبه الحارة في الكتاب السابق، حيث السرد الحر للراوي يتيح له الطيران عبر التضاريس المختلفة، وبالتشكل في هيئاتٍ متعددة، فتصبح الغرفة مثل الشاشة، مثل المرآة السحرية، جسداً للذاكرة في هيئاتٍ متعددة، فتصبح الغرفة مثل الشاشة، مثل المرآة السحرية، جسداً للذاكرة والروى الحر، فالزمان لا يغدو تراكماً، والمكان يغدو غرفة الوعي والتداعي المنطلق في كل الجهات، وليس ثمة أحداث كبيرة هيكلية تنظم كل هذه التداعيات وانثيالات الشخوص.

هنا نجد إن ثمة قصة العائلة تتشكل، فإذا كانت القصة الطويلة السابقة (الساحلية) تتحدث عن انهيار العلاقة العائلية الروحية، فهنا نجد أن القصة الطويلة الراهنة تبحث عن تشكل عائلة يسودها الحب.

وحسب هذا البناء تنبثق الصور والموتيفات من التداعيات الحرة، لتصور العلاقة العاطفية الرومانسية المتخيلة، فيتلاشى البيت بومضةٍ وتظهر غابة أو قلعة وتغدو الفتاة غنيةً أو فقيرةً مدقعة، بدون أن يعني ذلك تركماً في النسيج القصصي، أو تشكيلاً

لمكان ذي ملامح موضوعية أو زمان ذي سيرورة تراكمية، أي أن بنية المتجاورات القصصية تتابعُ هنا، دون أن يقودَ التجاور بطبيعته التفكيكية إلى التحام عضوي وتكويني متصاعد.

وبطبيعة الحال، كما أشرنا، فإن البنية القصصية الطويلة هنا أكثر اتساعاً وتداخلاً، وتنوعاً، حيث استخدم المؤلف أصواتاً متعددة، لكن هذه الأصوات ظلت متوحدةً متماثلة، بسبب اعتمادها على نفس النسيج التشكيلي.

وهذا الاتساع وشفافية الأسلوب، تؤكد أن الكاتب أخذ يتمرس بهذه القصة الطويلة التي بعد لم تغدو رواية، وتجلى ذلك باستخدام كلمة (نص) على الغلاف، وهو الأمر الذي يشير إلى القلق النوعي في هذه القصة.

التحول إلى الرواية

رواية (حارس الأحلام الرمادية) [1] هي كالأعمال القصصية السابقة ترتكز على ضمير المتكلم المخاطب، فالشخصية دائماً هي التي تتحدث ولكنها توجه حديثها لشخصية أخرى، ويغدو الشخص المخاطب بؤرةً أخرى لنمو السرد الروائي، عبر إقامة العلاقة معه، فيتشكل المحور الروائي الشخوصي منهما.

ولكن هذا العمل القصصي يختلف بجوانب لافتة، فنحن هنا لسنا أمام خطاب فوق الزمان والمكان، بل نحن داخلهما، فالراوي يتكلم من داخل مدينة معينة هي مدينة (المحرق) البحرينية، في زمانٍ معاصر، حيث نجد المدينة وهي تكتسب تطورات في غير تاريخها السابق.

كما أن بنية السرد تتجه للنمو التدريجي عبر التضفير بين مجموعة العناصر الفنية وخاصة عبر عنصر الشخصيات، التي تتشكل موضوعياً بمعنى أن الكاتب صار يتيح

[1] حارس الأحلام الرمادية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، سنة ٢٠٠٠، بيروت.

لهذه الشخوص الظهور على أرضٍ معينة، ومن خلال تشكل تضاداتٍ شخصيةٍ واجتماعية، وتغدو هذه التضادات أدوات الفعل الروائي.

وتتناسج هذه القواعد الموضوعية للشخوص والأحداث مع أدوات السرد، التي تظل محتفظةً بإرثها السابق في عمل الكاتب، أي الاعتماد على بوح الشخصية المركزية وتدفقها، وهو أمر لاحظناه لدى الراوي في الساحلية، الذي يستدعي المربية، أو الابنة التي تستدعي الحبيب عبر وسيطٍ وهو الجد في حديقة الأحلام، لكن هنا يستدعي الراوي (راشد الفأر) المدينة التي يعيش فيها، والبشر السلبيين الذين يخاطبهم.

ويتشكل هذا الحوار بشكل حوارٍ داخلي وخارجي، لكنه حوار فضفاض يطلق الأحكام العامة، والشتائم، ثم يتشكل حوار خارجي مع شخوص أخرى كالعجوز البائعة الشريرة و(رقية)، وتقوم الأخيرة بالاعتراف مما يظهر شخصية متكلمة أخرى تنسج البقية من النص، والتي تواصل هي الأخرى الحديث عن أناسٍ هامشيين كالقوادين والمومسات، دون أن يعبر هؤلاء كذلك عن قيمٍ مضادة لهذا التهميش والدونية.

ومن خلال النسج بين هذه الشخوص والأحداث ينمو معمار روائي أولي، كما تظهر المدينة لأول مرةٍ بنسيجٍ فني متنام، يأخذ المدينة بشكل هجائي قادح أو بشكل رومانسي موله.

وبطبيعة الحال فليس قصد الكاتب المباشر تصوير المدينة، بل تصوير هذه الشخوص، لكنها تعيش فيها وتتأثر ببنيتها الاجتماعية وصراعاتها[1].

ويعتمد ترائي المدينة على طبيعة الشخصية المركزية وهي شخصية راشد الفأر، حيث هي شخصية متمردة فوضوية، تعيش على هامش المدينة، مما يجعلها لا تحتك بشخوصٍ مركزية فيها، وبالتالي فإن صراعاتها تغدو هامشيةً، خاصة أنها تصارع وتحتك

[1] اقرأ حيثيات الرواية في تحليلنا لها في مجلة (كلمات)، العدد ٢١، محور الرواية البحرينية، أو في هذا الكتاب الفصل الأول.

بشخوصٍ ثانوية مثلها، كما أن هذه الصراعات الهامشية، تنسج عبر المحور الروائي الذي يدور على الشخصية الرئيسية وهي شخصية راشد المهمشة، وثم تحولها الميلودرامي في الثلث الأخير من الرواية، حيث تحصل على ثروة بشكل فجائي، فتغير اسمها، وتستقيم فتبدو الاستقامة الدينية كأنها ذوبان أخير للشخصية.

تعطينا خطابات راشد المتضادة ضد المدينة وسكانها، بين الكراهية والحب الشديد، جسم الموقف الرومانتيكي الجوهري، حيث الشخصية الفردانية، ومن هنا تغدو المدينة طهراً أو دنساً، كشخصية المومس كذلك، وهذا ما يشير إلى بناء الشخصية بشكل إطلاقي، فإما خير وإما شر، وهذه الإطلاقات المتضادة هي التي تشكل عماد الرؤية الفنية للعمل ككل، فنحن أمام أقطاب لا تتلاقى: فإما شر وإما خير، إما شخص فوضوي وإما متدين تقي، إما مومس وإما فاضلة عفيفة، إما مدينة خراب وإما مدينة نقية، وإما ماض جميل منته وإما حاضر بغيض كلي، وهذه تعبر عن رؤية دينية تقليدية في النهاية فإما الله وإما الشيطان، وهي رؤية تشكل الأنماط ونمط القص القديم عموماً.

أي إن تاريخية الشخوص والأحداث والمدينة، لا تتمازج وحواضرها، فنحن أمام أحداث يومية مباشرة، تعود إلى الماضي بجملٍ قصيرة تقريرية، لكن النسيج الداخلي للماضي لا يتمظهر في حياة الشخوص الراهنة وفي حياة المدينة، وبالتالي فإن الفردانية للشخوص وللمدينة لا تعطيها أبعاداً اجتماعية واسعة، فتظل تحتفظ بمظهرها الفردي الجزئي، أو بلحظتها الراهنة.

لكن من الواضح رغم كل ذلك فإن هذه الرواية مثلت حلقةً جديدة إلى الأمام عبر تشكيلها معماراً روائياً متنامياً، منسوجاً داخل شبكةٍ من الشخوص والأحداث، تقوم بالحفر في حياة المدينة، فكأن الرواية باعتبارها ملحمة برجوازية على حد تعبير لوكاش، تتمظهر في الدخول إلى حياة المدينة الحديثة وتحليلها، وهو الأمر الذي ينقل

القصة الطويلة التي لاحظناها إلى مرحلةٍ جديدة، حيث أخذت العناصر الموضوعية والذاتية المتداخلة بأساليب تعبيرية وسريالية، وبحالاتٍ واسعةٍ من الغموض، بالاندياح والذوبان مخليةً المكان لبنيةٍ قصصيةٍ مغايرة، هي بنية التجذر في الأرض الموضوعية بدرجةٍ معينة، فأخذت هذه العناصر استقلالها، وشكلت علاقةً تضافريةً تعاونية بينها.

بذرةٌ ملحمةٍ وطنية

يعمق جمال الخياط العناصر التي صنعها في الرواية الأخيرة خاصة في عمله الجديد، (الأشباح الأخيرة) [1]، فهنا بدلاً من الشخصية المحورية العادية الهامشية، نجد شخصية محورية بطولية استثنائية، هي شخصية الشهيد البحريني في انتفاضة ١٩٦٥، ابن المحرق عبد الله الغانم، فهنا لم تعد المدينة بلا ملامح اجتماعيةٍ وسياسية، بل أن الشخصيات تعيش معركةً تاريخية ساخنة.

لكن الكاتب، من جهةٍ أخرى، لم يتخل عن تقنياته السردية الممتدة من القصة الطويلة إلى الرواية، فأسلوب المتكلم السارد بضمير الأنا، المخاطف، ظل هنا مهيمناً، لكنه ليس راوياً واحداً، بل مجموعة من الراوة، هم جميعهم أبناء المدينة، وتتشابك رواياتهم حول شخصية الشهيد الغائب، الراحل، الحي.

وهذا يجسد لنا راوياً جماعياً، أي كورساً كبيراً، يخاطب الشهيد، من زوايا مختلفة، وإن كانت اللغة السردية الشعرية البوحية الحرة، تظللُ الجميع.

إن هذا الكورس الجماعي العائلي، أي المنتمي لعائلة الشهيد، يبدأ بخطاب من نفس النوع، يوجهه شخص هو صديق للحفيد، ناصحاً إياه بأن يدع سيرة الغانم. فهو يقول:

---

[1] الأشباح الأخيرة "البنفسجية الرصاصية"، رواية تحت الطبع، نشر قسم منها في مجلة كلمات، العدد ٢٠، ثم نشرت عبر المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

(دعني أصدقك القول فأنت الإنسان الوحيد الذي لا يزال يجتر الذكريات البعيدة)[1].

ويقوم الصديق الذي يخاطب الحفيد بذكر العناصر الشخوصية والمكانية التي ستظللُ سماءِ الرواية: الجدة، و(ذلك اليوم التاريخي الذي لن تنساه المحرق) والغنائم، والعجوز الآخر، وهو الجد.

إن هذا الصديق يخلي المسرح بعدئذٍ للحفيد نفسه لكي يتداعى وللجدة، وللغنائم نفسه في المشهد الأخير، لكي يبوحوا من زوايا عدة.

إن أسلوب الكاتب المعتمد على أصوات البوح سوف يجعلها تستمر في السرد الحر المفتوح، غير المتشكل في بنى سردية مشهدية صغيرة، فالبوح هو المهيمن وهو يتقطع بتلك البنى المشهدية الوامضة.

مثلما يقول الحفيد:

(كانوا يقولون عنه الحكايات الكثيرة، تكلم يا جدي عن ابنك الغانم هيا أيها العجوز أطلق العنان لثرثرتك)[2].

ويقوم الجد في الفصل التالي بالإجابة، فيقول في منولوج وديالوج مشترك مع الحفيد:

(صدقني يا فتى بأنني لا زلت حزيناً عليه، وكأن رحيله تم هذا الصباح الكئيب)[3].

عبر هذا البوح الفردي الجماعي، تبدأ الرواية برسم الخيط الحكائي المتصاعد، ويقوم الجد خاصة برسم قوى الصراع بين (المرتزقة) المهيمنين على المدينة وأتباعهم (اللصوص)، وبين جماعة الغانم المتمردة، ووراء الجماعتين المتصارعتين أهل المدينة.

---

[1] الرواية المخطوطة، ص٢١.

[2] المصدر السابق ص٢٥، ٢٦، ٢٧.

[3] المصدر السابق، ص٣٢.

لا يروي الكاتب أحداث الصراع المباشرة، وأشكالها السياسية الفجة، بل يجسد روي الشخصيات المحورية لها، فهذه الشخصيات هي التي تتفجر بالانفعال ويتدفق الخطاب، وهي دائماً تعيش هاجس الغانم (البطل): غيابه، تشرده، ظروف العمل السري تحت الأرض ووراء خطوط العدو، وبطولاته، وكيفية قتله إلخ..

إن هذه الشخوص الشعبية التي تروي بطولات (البطل) تضخمها بكل العطور الفواحة وبكل الأوصاف المضخمة، فهناك المطاردات العجيبة التي يفلت منها الغانم، وهناك عطفة على المعذبين.

وحين يأتي دور الجدة في البوح فأنها تدخل، كذلك دور العراف الذي خدع الكثيرين في المدينة، والذي يقوم بالأعمال السحرية للقضاء على البطل.

يواصل هنا الكاتب النسق الذي اعتمد عليه سابقاً بالتضفير بين السرد الواقعي والسحري، مستخدماً جوانب أخرى من طابق الملحمة وهو جانب يستخدمه للتخفيف من طابق الرواية السياسي، وهذا العنصر نجده في المبالغات بشأن أكل لحوم البشر، حيث أن المرتزقة يقومون بذلك، أو أن الغانم نفسه يقدم لحم أعدائه كغذاء لآخرين منهم.

وهكذا فإن العراف يستخدم التعاويذ لصيد الغانم، مثلما يستخدم المرتزقة النساء الساحرات لصيده. فيدخل الكاتب العناصر السحرية والأناشيد لتشكيل تلك البنية الروائية الملحمية السحرية.

كما استخدم الكاتب عنصراً فنياً جديداً، بإضافة الهوامش السفلية يتحدث فيها الرواة عن أخبار غرائبية وأحداثٍ أخرى جديدة تضيف إلى السرد عنصراً جديداً من التشويق والظلال.

وتظهر عناصر شخوصية مضادة للبطل تستكمل شروط الملحمة بالنمط الكلاسيكي، فالخير والبطولة المطلقة يقابلها الشر المطلق والدناءة والحقارة، كما تتبدى

بنموذج العراف، الذي هو عنصر محلي يخون وينتمي للمرتزقة، كما أن قائد المرتزقة هو المايسترو، ولديه فرقته. وكل هؤلاء أشرار قتلة إلخ..

إن أسلوب الخياط المتنامي هو الذي دفعه نحو هذه البنية السردية ذات البوح وداخلها عناصر الملحمة والسحر، وهي جوانب تتضافر مع قلة عناصر البنى المشهدية، وبتدفق البوح الاعترافي، وهو أسلوب كما رأينا بدأ منذ القصة الطويلة الأولى.

إن عنصر البوح الاعترافي يطلق التدفق الحر، أكثر من البنى المشهدية التي تقف فوق الأرض أكثر، وهكذا فإن عنصر البوح يتضافر والرؤية الرومانتيكية، الوطنية هنا، التي تقسم العالم إلى أخيار أو أشرار مطلقين، وتحيل (البطل) المناضل إلى عنصر فرداني، رغم تأكيدها على أن الغانم شخص من مجموعة، لكن هذه المجموعة لا تظهر روائياً، ليس لأن المجموعة غير موجودةٍ بل لأن الوعي الروائي يتوجه بكليته نحو المصباح الوحيد، ولهذا فإن الشخوص المتعاطفة مع الغانم تظهر كأطيافٍ منه، وكحالاتٍ استرجاعية لبطولته، وكصدى لتاريخه، الذي أمحى وجودها الشخصي وأذابها في وهجه.

ولهذا نجد الشخصيات البطولية في الوعي الرومانتيكي الوطني والقومي، تبدو خارج التاريخ الاجتماعي، وجمال الخياط، واسمه صدىً لجمال عبد العناصر، وهو قريب الشهيد الغانم كذلك، يستخدم تقنيته الروائية لتشكيل ملامح هذه البطولة، رغم أنه يخفف منها في الفصل الأخير حين يظهر الغانم نفسه متكلماً عن قصته بشكل أقرب للواقع، حيث كان شخصاً من كورس جماعي مقاتل، ومقدماً مواداً من جغرافيا وتاريخ المحرق الملموس.

لكن العمل الروائي هنا يستند على تاريخ قصصي خاص، ويتطور ضمن مفرداتها ووعيه الخاص، فنرى قديماً رومانتيكياً يتضافر بجديد واقعي، والشخصيات الشديدة الفردية، والأجواء المتداخلة التي تذوب عناصر المكان والزمان، تخلي السبيل لعناصر الرواية الموضوعية بالظهور، يتحدد المكان بمدينة، ويتحدد الزمان بزمن الاستعمار

والمقاومة الوطنية، وفوق هذه التضاريس تتشكل المفردات الفنية بشخوصها وأحداثها ومعمارها.

لكن هذا التبلور يرتكز على عناصر من القديم، من الرؤية الرومانتيكية التي تستند على عناصر فنية هي البوح الفردي الواسع، وقلة المشهدية القصصية، وتقنية الأصوات المتجاورة، التي تتداخل بنسب معينة.

وهذه تعتمد على عناصر الرؤية، حيث أن البطولة فيها فردية، لغياب تحليل القوى الاجتماعية، وتطور المدينة الاجتماعي، ورؤية التضادات في الشخوص والسير التاريخي عموماً.

وهي أمور كلها تتطلب حفراً على مستوى الأدوات والرؤية والتاريخ.

إن الآفاق تبقى مفتوحة للقاص وهو يشكل تجربته في مناخ فكري واجتماعي أكثر انفتاحاً تتيح التحليل الموسع للحياة، وهو أمر سيتيح ولاشك المزيد من التطور الفني.

نبذة عن المؤلف

عبدالله خليفة

١٩٨٤/٣/١ -٢٠١٤/١٠/٢١

مملكة البحرين

القصص القصيرة :-

١- لحن الشتاء ، ١٩٧٥.

٢- الرمل والياسمين ، ١٩٨٢.

٣- يوم قائظ ١٩٨٤ .

٤- سهرة ، ١٩٩٤.

٥- دهشة الساحر ، ١٩٩٧.

٦- جنون النخيل ، ١٩٩٨.

٧- سيد الضريح ، ٢٠٠٣ .

الأعمال الروائية :-

٨- اللآلئ ،١٩٨١.

٩- القرصان والمدينة ١٩٨٢.

١٠- الهيرات ، ١٩٨٣.

١١- أغنية الماء والنار ١٩٨٩.

١٢- مريم لا تعرف الحداد .

١٣-الضباب ،١٩٩٤.

١٤- نشيد البحر ، ١٩٩٤.

١٥- الأقلف ، ٢٠٠٢ .

١٦- ساعة ظهور الأرواح ، ٢٠٠٤ .

١٧- الأعمال الروائية الكاملة ، المجلد الأول : اللآلئ ، القرصان والمدينة، الهيرات ، أغنية الماء والنار

١٨- رأس الحسين ، ٢٠٠٦ .

١٩- عمر بن الخطاب شهيداً ، ٢٠٠٧ .

٢٠- التماثيل ، ٢٠٠٧.

٢١- عثمان بن عفان شهيداً ، ٢٠٠٨ .

٢٢- علي بن أبي طالب شهيداً ٢٠٠٨.

٢٣- محمد ثائراً ، ٢٠١٠.

٢٤- ذهب مع النفط ، ٢٠١٠.

٢٥- عنترة يعود الى الجزيرة ؛ ٢٠١١.

٢٦- الينابيع ؛ الطبعة الكاملة ٢٠١٢ .

٢٧- عقاب قاتل ، ٢٠١٤.

٢٨- اغتصاب كوكب ٢٠١٤ .

٢٩- خليج الارواح الضائعة ، ٢٠١٥ .

٣٠- رسائلُ جمال عبدالناصر السرية ، ٢٠١٥ .

الدراسات النقدية والفكرية :-

٣١- الراوي في عالم محمد عبد الملك القصصي، ٢٠٠٤ .

٣٢- الاتجاهات المثالية في الفلسفية العربية الإسلامية ، صدر الجزء الأول والثاني معاً بمجلد واحد ، في ستمائة صفحة ، ويعرضُ فيه المقدمات الفكرية والاجتماعية لظهور الإسلام والفلسفة العربية ٢٠٠٥ .

٣٣- الاتجاهات المثالية في الفلسفة العربية الإسلامية ، الجزء الثالث ، وهو يتناول تشكل الفلسفة العربية عند أبرز ممثليها من الفارابي حتى ابن رشد ٢٠٠٥.

٣٤ - نجيب محفوظ من الرواية التاريخية إلى الرواية الفلسفية ، ٢٠٠٧.

٣٥ - نماذج روائية من الخليج والجزيرة العربية ، ٢٠٠٨.

الروايات المنجزة قيد الطباعة والنشر :-

٣٦- الأرض تحت الأنقاض .

٣٧- ابن السيد .

٣٨- بورتريه قصاب .

٣٩- ثمن الروح .

٤٠- حورية البحر .

٤١- طريق اللؤلؤ .

٤٢- الأسود والأبيض .

٤٣- كوابيس الحجاج .

٤٤- مصرع ابي مسلم الخراساني .

٤٥- سيرة شهاب .

٤٦- شاعرُ الضياء .

٤٧- ضوء المعتزلة .

٤٨- جزر الأقمار السوداء .

٤٩- نيران الجزيرة .

مجموعات القصص القصيرة المنجزة قيد الطباعة والنشر:-

٥٠- إنهم يهزون الأرض .

٥١- الكسيح ينهض .

٥٢- أنطولوجيا الحمير .

٥٣- سارق الأطفال .

٥٤- شراء روح .

٥٥- قمر ولصوص وشحاذون .

٥٦- ليلة صوفية .

الكتب والدراسات النظرية المنجزة قيد الطباعة والنشر:-

٥٧- كتاب رأس المال الحكومي الشرقي .

٥٨- كتاب تطور الفكر العربي الحديث .

٥٩- كتاب تطور الأنواع الأدبية العربية .

٦٠- كتاب الاشتراكية ومغامرة لينين .

٦١- صراع الطوائف والطبقات في المشرق العربي .

٦٢- أفق الماركسية في الخليج .

- عبدالله خليفة على موقع الحوار المتمدن

http://www.ahewar.org/m.asp?i=1316

- عدد إجمالي القراءات : ٤,٦٤٦,٨٦١ مليون قارئ

- عدد المقالات المنشورة: ١,٢١٨

https://www.facebook.com/profile.php?id=100004799598166

- عبدالله خليفة على وورد بريس

https://isaalbuflasablog.wordpress.com

- عبدالله خليفة على مدونة بلوجر

http://abdullakhalifa.blogspot.com

- عبدالله خليفة على مدونة بينترست

https://www.pinterest.com/isa_albuflasa/pins

- عبدالله خليفة على مدونة فليكر

https://www.flickr.com/photos/127520593@N02

- البريد الالكتروني لـ عبدالله خليفة

abdullakalifaboflasa@yahoo.com

- البريد الالكتروني لـ عيسى خليفة البوفلاسة

isa_albuflasa@yahoo.com

مملكة البحرين

المنامة - بريد العدلية

صندوق بريد ٥٤٥٢١

الفهرس

توطئة ٥
بين القصة والرواية .. خولة القزويني ٩
النواخذة .. لفوزية شويش السالم ١٩
العصفورية .. لغازي القصيبي ٢٣
جروح الذاكرة ..لتركي الحمد ٢٩
"الكائن الظل".. لإسماعيل فهد إسماعيل ٣٩
ليلة الحب .. لمحمد عبد الملك ٤٥
جمال الخياط ..في"حارس الأوهام الرمادية"..... ٥٣
"الطين" .. لعبده خال ٥٩
"البرزخ" .. لفريد رمضان ٦٥
"القلق السري" .. لفوزية رشيد ٧٣
فخاخ الرائحة .. ليوسف المحيميد ٧٩
كف مريم .. لعبد القادر عقيل ٨٣
مشهد عام ٨٧
رواية الشباب في الخليج ٩٣
"منامات" .. لجوخة الحارثي ٩٥
"الحزام" .. لأحمد أبي دهمان ١٠١
"صوفيا" .. لمحمد حسن علوان ١٠٧
"الجسد الراحل" .. لأسماء الزرعوني ١١١
"على مرمى الصحراء" .. لعواض شاهر العصيمي ١١٣
مشهد عام ١١٩
السرد الروائي في تجربة جمال الخياط ١٢٣
نبذه عن المؤلف ١٤١