سرد الحياة

قراءات في تجارب روائية وقصصية عربية

هيا صالح

الكتاب : سرد الحياة.. قراءت في تجارب روائية وقصصية عربية

الكاتب : هيا صالح

الطبعة : ٢٠١٦

الناشر : وكالة الصحافة العربية (ناشرون)

٥ ش عبد المنعم سالم – الوحدة العربية – مدكو ر- الهرم – الجيزة

جمهورية مصر العربية

هاتف : ٣٥٨٢٥٢٩٣ – ٣٥٨٦٧٥٧٦ – ٣٥٨٦٧٥٧٥

فاكس : ٣٥٨٧٨٣٧٣

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

صالح، هيا

سرد الحياة– قراءت في تجارب روائية وقصصية عربية – هيا صالح–

الجيزة – وكالة الصحافة العربية، ٢٠١٠

..ص ، .. سم .

١– قراءت تجارب روائية

تدمك : ٣– ١٤٦– ٤٤٦ – ٩٧٧ – ٩٧٨

أ. العنوان ٢٢٩. رقم الإيداع / ١٠٣١٤

سرد الحياة

قراءات في تجارب روائية وقصصية عربية

وكالة الصحافة العربية
«ناشرون»

إهداء..

"إلى التي أضاءت في روحي شهوة التعلّق بالسرد أمي (أمينة)"

بمثابة مقدمة

إنه زمن السرد!

تلك مسلّمةٌ تبدو وكأنها لم تعد قابلة للنقاش، رغم ما تثيره من ضيق في نفوس أولئك الذين ما يزالون يتمترسون في خندق الشعر، فالتحولات الدراماتيكية التي عصفت بالعالم في العقود الأخيرة ألقت بظلالها على الأدب أيضاً، فكان أن انحسر ذلك الذي ظلّ يتباهى بأنه ديوان العرب، ومضى مغادراً الأضواء إلى حيث الكواليس، فيما ظهر السرد بطلاً مطلقاً يخطف البريق، ولسان حاله أن الرهان عليه بلا شك رابح.

ليس في ذلك انحياز أعمى، ولا يُنبغى منه الدعوة إلى إطلاق رصاصة الرحمة على نوع أدبي أدّي رسالته، فكفّى ووفّى كما يقولون، وما يزال يُعَوَّل عليه الكثير، بل التبشير بأن السرد سيّدُ الموقف، كيف لا وقد أبدى استعداده لمحاكاة الحياة، ومناوشتها، ومراوغتها، والتوغل في ثناياها، وإحالة المشهد فيها إلى صورة مطعّمة بالكلمات تتخذ سمة الديمومة والخلود.

وأكثر من ذلك، كشف عن وفاءٍ منقطع النظير لما تنطوي عليه الحياة من دبيبٍ أجادَ الإنصات إليه دونما كدر أو تبرّم.

فالحياة مادةُ السرد وخامته الأولى، يطوّعها الكاتب ويعيد تشكيلها كيفها شاء، وفق رؤيته الجمالية وأسلوبيته الخاصة، من هنا جاء عنوان هذا الكتاب "سرد الحياة"،

فالحياة غنية بما هو جدير بالسرد، والسرد يثري إذا ما استوحى دفقات الحياة، وتشبّع بها.

يضم الكتاب زهاء أربعين مقالة، تتناول نصوصاً روائية ومجموعات قصصية عربية، تم التعامل مع كلّ من هذه الأعمال بوصفها مادة جملية تجترح أسئلتها الخاصة، وتتفرد في سماتها عن سواها، وقد كُتبت المقالات استجابةً للأثر المتحصّل بعد قراءة الأعمال الأدبية، كل على حدة، دون الخضوع لبرنامج قراءة معدّ مسبقاً، وبمنأى عن أيّ خطك مدروسة في هذا السياق، هذا ما يفسّر حضوراً لتجارب سردية وغياباً لأخرى في البلد الواحد، مثلما يفسّر انصباب التركيز على نتاج سردي في بلدان عربية أكثر من سواها، وهو يفسّر أيضاً التباين في مستوى التجارب التي جرى تناولها، من حيث التقنية والموضوع، والتفاوت في الدّربة وخبرة الكتابة.

رغم ذلك، يمكن القول إن لم شملِ هذه المقالات معاً، يضيءُ أجزاءً في الصرة البانورامية للسرد العربي الذي صدر في العقدين الأخيرين، ويتوخّى تلمُّس الدرب الذي اختطّه لنفسه، كاشفةً عن قواسم مشتركة فيه، وملامحَ عامة تؤطّره، دون ادّعاء جلاء صورته بأبعاداها كافة.

من حيث الأساليب، تؤشر المقالات على ما اتجه إليه السرد العربي، الرواية والقصة على السواء، من خلخلةٍ للتتابع الطبيعي للزمن عبر الاسترجاعات والاستباقات الزمنية، كذلك العناية الأقل بتفاصيل المكان، واستخدام التكنيك السينمائي والتصوير، واللجوء إلى المونولوج الداخلي وتيار الوعي، كنما بدأ السرد يشهد تحولاً وانقلاباً جذرياً لصورة الذات، فبدلاً من أن تكون الذات الجمعية المتشكلة من أصداء الذوات الفردية المنسكبة فيها، هي المركز صارت الذوات التي تمتلك كلّ منها رؤاها وتصوراتها وتطلعاتها الخاصة، هي المحور الذي تتبلور الذات الجمعية ضمن دوائره.

هذا ما استتبع تغييراً في بني السرد، إذا اختفى "الراوي العليم" أو كاد، وهو الرواي الذي ظل لعقود يمسك بالأحداث، يتنبأ بها ويفسرها ويحللها ويتدخل في كل

شاردة وواردة فيها.. وشاع بدلاً منه ضمير المتكلم الذي يمكّن الراوي من تقديم منظور ذاتي يرصد انعكاسات الخارج على داخل الشخصية، إلى جانب ذلك، برزت ظاهرة جمع أكثر من ضمير سردي، أو اعتماد رواة عدة في النص الواحد، يرصد كلٌّ منهم الأحداث من وجهة نظره، بما يتيح للقارئ الإطلالة على الأحداث من زوايا مختلفة، والانحياز لوجهة النظر التي يرى أنها تعبّر عنه، بما يجعله شريكاً فاعلاً في إنتاج النص، أو إعادة إنتاجه، وفقاً لما تراه إحدى نظريات التلقّي.

وعلى وقْع التغيير الذي أصاب الأساليب والبني، تغيرت طبيعة تناول الموضوعات وطريقة معالجتها، إذ تكشف المقالات عن انشغالها الرواية العربية في الراهن، وعن أسئلتها الكبرى التي تتصدرها موضوعة الحرب بلا منازع، سواء كوقائع يومية أو كمرحلة تاريخية أو كحدث له نتائجه وتداعياته على الجماعة، وقبل ذلك، على الفرد الذي بات يعاني من شروخات وتصدّعات نفسية، وفقدَ قدرته على الانخراط في الحراك الاجتماعي، أو الانفتاح على محيطه، وسيطرَ عليه الإحساس بالاغتراب والتخبط، وفقدان البوصلة.

وظهرت تجليات الحرب في الأعمال المتناوَلة، بالمزج بين الواقعي الذي يمثل مرحلة الضعف والخذلان، وبين الأسطوري الذي يحيل البطل إلى صانع للمعجزات، كما استعاضت هذه الأعمال، بالعموم والمجمل، عن البطل / الإنسان أحياناً، لصالح أنسنة المفردات المحيطة وبعث الحياة فيها.

على صعيد آخر، تكشف الأعمال المدروسة عن إعلاءٍ من شأن الفرد، وانتصارٍ للذات واستعادة صوتها الذي جرى تغييبه في السابق، إذ صار متاحاً لها أن تسأل وتشكّ وتنتقد وتفعّل وجودها وتؤكد إنسانيتها، محقّقةً جيّزها الخاص الذي تواجه به واقعاً مثخناً بالهزائم والخسارات، وتتصدى عبره قيمَ الاستهلاك والتبعية.

النصوص الروائية

"حين تستيقظ الأحلام" مؤنس الرزاز

المسافة بين الراوي والروائي

ليس من شخصية روائية وجد الروائي الأردني الراجل مؤنس الرزاز نفسه فيها، وعبّرت عنه خير تعبير، مثل شخصية "مختار" في رواية "حين تستيقظ الأحلام"، فاسم "مختار" يرمز إلى الاصطفاء، ويشي بأن صاحبه يحمل رسالة، أو خصوصية ما، أو قدرات تفوق قدرات الآخرين، وهو بالتأكيد ما كان مؤنس يراه في نفسه منطلقاً من أنه ليس إنساناً عادياً، كما يكشف في سيرته "الجوّانية" التي عكف على نشرها في حلقات متتابعة في مجلة "أفكار" الأردنية خلال العام الأخير قبل رحيله.

مختار –كما يبدو في الرواية – ابن عائلة عريقة (مثله مثل مؤنس)، يُقبل على قراءة الأدب – خصوصاً العالمي منه – بنهم، لأنه يتقن اللغة الإنجليزية جيداً (وكذا كان مؤنس)، وهو يتنقّل بين صفحات الكتاب الذي يقرؤه ويعيش أحداثه كما لو كان أحد أبطاله (وهذا ما عُرِفَ عن مؤنس أيضاً).

ولمختار علاقات صداقة مع أشخاص عرفهم مؤنس، وشكّل عدداً منهم ما دعاه مؤنس في الفترة نفسها: "عصابة الوردة الدامية"، مثل الروائي (هـ) هاشم غرايبة،

والقاص (س) سعود قبيلات، و(أسامة) شعشاعة صاحب مكتبة عمّان الشهيرة التي كان الرزاز من روادها الدائمين.

إن تعب مؤنس من الحياة هو المدخل الملائم لقراءة ما كتبه هذا الروائي العظيم من زاوية أخرى غير التي جرى تناوله في العادة منها، وربما كان هذا هو الدافع الحقيقي لمؤنس كي يكتب روايته (ورواياته الأخرى كذلك)، بأسلوب تجريبي يتكئ على الفانتازيا، فاضحاً حقيقة الواقع الذي يبدو مترابطاً ومفهوماً في ظاهره، لكنه، إذا ما أمعنّا النظر فيه، مليء بالتناقضات والتشظي بأزمته وأمكنته (ونتذكر هنا رواية "الشظايا والفسيفساء" على وجه الخصوص.

شخصية مختار، شخصية واقعية من جهة أنها تشعر بالعجز وتبحث عن الخلاص؛ خلاصُ الجسد من الروح (على عكس ما سعى إليه المتصوفة)، وهي بالإضافة إلى ذلك شخصية أسطورية من جهة أنها تتكوّن من تركيبة نصف بشرية/ نصف جنّية، كما هم أبطال الأساطير الذي يكونون في العادة آلهة أو أنصاف آلهة، مختار ابنٌ لأم جنية وأب من البشر، ولذا فهو يّتصف بالخارق واللاعادي، حيث إنه يسمع ما يدور في أذهان الآخرين دون أن ينطلقوا به، ويستطيع لبس طاقية الإخفاء فيصبح حينها روحاً بجسد يتواري عن الأبصار، وهو أيضاً يملك قدرة على استشراف المستقبل والتنبؤ بما سيحدث، كما حدث حين تنبأ بموت الكلبة لوسي.

هذا المزج بين الواقعي والأسطوري، جعل "مختار" يعيش في عالمين، يبحث عن الاستقرار في أيّ منهم، لكنه يمني بالفشل، فهو حين يحبّ هبة ابنة الجيران لا يُوَفَّق في جعلها تبادله الشعور نفسه، وحين يقرر قتلها بعد أن فضّلت رجلاً غنياً عليه، يفشل أيضاً، وتتوالى حلقات الفشل التي لا يخرج مختار منها إلا حين يقرر الاستقرار في سلطنة النوم، عالمه الخاص.

عُرِفَ عن مؤنس أنه شخص تفاصيلي، وإن كان يبدو أنه لا يأبه بالتفاصيل في حياته أو يلتفت لها، لأنه كذلك، فإن كل ما يمكن أن يصادفه في حياته مرشَّحٌ ليلعب دور بطولة ما، إذا ما شاء توظيفه في نصه السردي، لذلك يبدو من العسير عزل عنصر اللغة، أو الزمان، أو المكان عن متن الحكاية التي تحكيها الرواية، لأن لكل من هذه العناصر دوره في بطولة النص، وإن كان يصعب تحديد هذا الدور بالضبط، أو فصله عن أدوار العناصر الأخرى، بمعنى أن تضافر العناصر يؤدي إلى بطولتها مجتمعة، وبطولة كل منها على حدة أيضاً.

انسجاماً مع ما سبق، يغلب على رواية "حين تستيقظ الأحلام" ما يمكن دعوته "الزمن النفسي"، وتكثر الاسترجاعات والاستباقات، وهذا يناسب ما تتسم به شخصية الرواي/ البطل "مختار" من استلاب وشعور بالضياع واللاجدوى، ما يدفعه إلى الهروب أو اللجوء إلى منطقة اللاوعي، حيث تتداعى الأحلام دون ضابط كاشفةً عن فهم الرزاز لها من وجهة نظر فرويدية، إذا الحلم عنده نوعان: حلم اليقظة الذي يتشكل فيها الروائي يقرأ رواية والجاً عالمها، ومنتقلاً في أحداثها كما لو أنه إحدى شخصياتها، وحلم النوم الذي ينقله إلى "سلطنة النوم" ليقابل سلطان النوم الذي يمهّد له السبل للالتقاء بحبيته هبة.

أما المكان الواقعي، فهو لا يتعدى جغرافية عمّان حيث وسط البلد، والساحة الهاشمية، والدوار الأول والثاني والثالث، ويبدو شعور مختار تجاه هذا المكان سلبياً، خصوصاً حين يتحدث عن تحرّشات المارة بوالدته عندما كان يرافقها وسط البلد، هذه النظرة السلبية للمكان كانت السبب في تقوقع مختار داخل جدران بيته والاكتفاء بالارتحال عبر فضاءات يحققها انكبابه على القراءة، ومن هنا يمكننا معرفة لماذا كان الرواي / الروائي يميل دائماً إلى الأماكن المغلقة والحديث عنها، خصوصاً بيت العائلة،

وبيت حبيبته هبة وزوجها الثري، وكمعادل موضوعي، مثّلت سلطنة النوم المكان الأسطوري في الواية التي تسكنه اللامرئيات من أحلام وأخيلة وهموم.

وكما كان مؤنس يحب أن يقرأ رواية تحقق لخياله متعة خلق النهاية التي يريد "رواية مفتوحة على التأويل"، فإنه حين تستيقظ الأحلام ذات نهاية مفتوحة، تتيح للقارئ المشاركة فيها وصياغة جزء من أحداثها، كما لو أنه بطل فيها، إنها لعبة مؤنس التي أجادها جيداً: قلب الأدوار، وتحويل الأبطال الحقيقيين إلى أبطال من ورق، والعكس أيضاً، وكأنما هو لا يرى مسافة بين الواقعي والفانتازي .

* المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٧.

"ملكوت طفلة الرب" إبراهيم الكوني

ثلاثي "الحرية – الصحراء - الأبدية"

تسرد هذه الرواية للكاتب الليبي إبراهيم الكني، مسيرةَ طفلة ما تزال تحظو خطواتها الأولى على الأرض، وهي تروي حكاياتها بلسانها "لسان الصمت" الذي لم يعتد بعد لغةَ الناس المحيطين بها ("الكبار" كما تسميهم) أو من لهم باع في البقاء على قيد الحياة، يبدو أن منطقة الصمت التي تروي منها البطلة، معادلٌ موضوعي لمنطقة التأمل والتفكّر وأعمال الخيال، إنها كما تصفهما البطلة (الرواية بضمير المخاطب) "لغة الحقيقية الأولى" والتي هي حكرٌ، كما تقول، "على الفئة التي تطلقون عليها اسم الصغار، كما تطلقونه الآن على دون أن تدوروا أن ما أتكلمه الآن ليس لسان أهل الدنيا، ولكنه لسان حال الدنيا، هل تعلمون لماذا؟ لأن من تكلم لسان الأبدية لن يكتب له أن يتكلم لسان الدنيا أبداً، ومن تكلم لسان الدنيا هيهات، ثم هيهات، أن يتكلم لسان الأبدية، لسان الحقيقة " (ص ١١) .

ينقسم الكتاب / الرواية إلى ست عشرة دائرة، تشكل كل واحدة منها محطة انتقال في الوعي والرؤية عند "أنا" التي تكتشف العالم وموجوداته عبر تأملها الذاتي في

المطلق، وهو تأمل خارج عن منطق "الكبار"، ويصعب عليهم فهمه بإدراكهم المحدود لما يحيط بهم، وبما اكتسبوه من عادات "أرضية" تظل البطلة، على مدار الرواية، ترفضها وتنتقدها بشدة.

وكما أنها لا تتكلم بلغة المحيطين بها من "الكبار"، فإن حسابها للزمن يختلف أيضاً عن حسابهم له؛ فـ"أنا" التي لا يتجاوز عمرها على الأرض أياماً معدودة، تمتلك من الحكمة والرؤية العميقة ما لا يمتلكه شيخ طاعن في السن، إذ إنها لا تحتكم لقياس أهل الدنيا للزمن، وإنما لمقياس الأبدية: "مسك الأبدية، أعترف لكم، يقول إن حقيقتها تتخبأ في الومضة، حقيقتها تتستر في الجزء الأقصر عمراً من مجرّد الومضة، وهي لم يكن في مقدورها أن تصير دهراً، أن تصير أبديّة، إن لم تُخْفِ سرّها في هذه الجزئية، أما ما ترونه أنتم دهراً، ما تسمونه خلوداً، ما هو إلا المظهر، ما هو إلا المرآة لهذا الجوهر الخفي المتناهي في ضآلته، لهذا فإن حقيقة الخلود تنام في قاعٍ هو عدمٌ بمقياس زمانكم الدنيوي" (ص ١٥).

إن "أنا"، كما يتبيّن القارئ من خطابها ومن اسمها أيضاً، طفلة غير عادية، تتمتع بنبوءة وبقوة خفية، وكأنها هي تجلٍّ أرضي لصورة إلهية: "اسمي، إذاً، قرين القطب، اسمي قرين مالك الثقلين والأرض والسماوات وما بينهما، فكيف لا أتزعزع فرحاً بهذه الشهادة التي كبلت باسم الأم كما يرد في ألواح الأمم الأولى"(ص ١٠)، ولذا تبدو "أنّا" قادرة على استشراف المستقبل، وعالمة بخبايا الناس وأسرارهم، ويشي خطابُها بالحكمة العميقة التي يتخللها موعظة تكون أحياناً مباشرة، تدل على الرسالة الإلهية التي تحملها "أنا" لأهل الأرض، وهنا مثال على ذلك: "المأساة ليست في أن تأتوا المنكر، ولكن في أن تستمرئوا المنكر.

المأساة ليست في أن تقترفوا الآثام، ولكن في ألاّ تستشعروا الخجل أو الندم، لأن صاحب الإثم ليس من يقترف الإثم، ولكن الآثم هو من يكابر، هو من يرفض أن يعترف بالإثم، هو من ينكر التوبة (ص ١٥).

ولعل الخطاب الوعظي المباشر، وإن كان هناك ما يبرره موضوعياً، لا يوجد ما يبرره فنياً، خصوصاً وأن هذا الخطاب تخلل معظم أجزار الكتاب – الرواية، كاشفاً أحياناً عن تدخّل الكاتب وإملائِهِ رؤيته على شخصيات روايته.

تعاين "أنا" طبائع البشر من خلال احتكاكها المباشر بنماذج منهم، كالمرأة "السعلاة" التي لا تكف عن الثرثرة والكذب والنميمة، والمرأة الساحرة التي أرادات أن تكيد لأم "أنا" ولجدتها، فانقلب السحر عليها، إذ إنها بعد أن وضعت مسحوقاً غريباً في قارورة الماء لتشرب منها الأم أو الجدة، رأتها "أنا" التي حاولت جاهدة سكب القارورة على الأرض ليغمر الماء مقعد الساحرة التي غادرت مكانها كمن لدغتها أفعى، وما أصلج صدر "أنا " هو النتيجة، حيث "أقلعت تلك المخلوقة عن زيارتنا، فلم يقع عليها بصري، بعد ذلك اليوم أبداً" (ص ٤٨).

تقوم التيمة الرئيسية للرواية على تمجيد الحرية واستجلاء مفهومها، ورفض كل ما يحد منها أو يحجّمها، لذلك تطلق "أنا" وصف "قمقم" على الجسد الذي تراه سلسلةٌ من عدة سلاسل تكبل الروح، منها ما هو خارج عن إرادة الإنسان كالجسد، ومنها ما هو من صنع الإنسان كاللباس والقماط والجدران والأرض.. أصفاد تلو الأخرى تحدّ من انطلاق الإنسان، ومن إحساسه بالحرية: "تزحزحت من المكان في محاولة بطولية للتحرر من أغلال المكان، في محاولة للاغتراب عن الأرجوحة، عن الدار التي تحوي الأرجوحة، عن الارض التي تسع الدار، عن الدنيا التي تلف الأرض" (ص ٢٤).

وفي مقطع آخر: "كأني أتساءل عن حقيقة الحرية التي لا تّهِبُنا نفسها بوسيلة الجسد، كأني أنكر وجودي في الجسد إذا كان لا يستطيع أن يصير مطيةً بي إلى الحرية" (ص ٢٥).

تظل الرواية تهجس بالحرية كلما تشبعت دوائرها واتسعت أكثر، فـ"أنا" التي تبدأ بالتعرف على مراحل الحياة، منذ حلول الروح في الجسد، حتى الموت ترى في الموت معادلاً للحرية، إذ إن خروج الروح من الجسد يعني تحررها من القيد الذي يكبلها، وحين تمتلك حريتها فإنها تمتلك سعادتها، وهو ما يتضح مثلاً من حادثة غرق الدمية التي تسارع "أنا" لإنقاذها من الموت، ثم تشعر بالندم بعد ذلك لأنها حرمت دميتها من لذة استعادتها لحريتها بالموت: "قرأت الرسالة على الفور، قرأت رسالة اللوم التي تستصرخ الخفاءَ قائلة إن الخطيئة التي تَفوقُ بجرمها القتلَ هي أن ننزع الخيَار من مخلوق، فنقوده فصباً إلى الجنة مكبلاً بالسلاسل، لأن السلاسل في عرف الحرية هي السلاسل، هي السلاسل لو قادتنا إلى الجنّات" (ص ٣٨).

كما ظلت تهيمن على "أنا" فكرة اللا استقرار، والذهاب باتجاه المجهول، وأن الرحيل من الجسد هو ما يحقق للروح والخيال الذهاب بتجاه الحرية، وظلت الصحراء معادلاً للحرية، ومهرباً من صورة الواقع بأصفاده وأغلاله؛ الصحراء الممتدة التي لا يعرف ساكنوها الاستقرار، مواصلين ارتحالهم نحو مكان جديد وكشف جديد دائماً.. وفي ذلك يكمن سر إقبالهم على الحياة، وإحساسهم بحلاوة الحرية، تروي "أنا" عن أهل الصحراء، أنهم: "يلتحمون بساحة الحرية الخالدة المسّماة في لغتكم صحراء، فتزرع في قلوبهم أحاجيها، تلك العطايا الخفية التي تحقق أعجوبةَ التماهي بين المساء المرصعة بالأنجم والأرض المغسولة بالعراء والعزلة وأشعة الشموس الأبدية لتخلق من القطبين بعصاها السحرية جرماً واحداً، طينة واحدة، حرماً واحداً" (ص١٣٠).

فالصحراء، كما تصورها الرواية، تبدو معبداً لناسك أو صومعةً لمتصوف ينقطع عن أسباب الدنيا للتأمل في حالها، واكتشاف أسرار الكون وخفاياه، عبر تأمله وتفكّره فيها، ومن الملاحَظ اهتمام الكوني بالمفردات والتعابير ذات البعد الصوفي في المقاطع التي تصف الصحراء (من مثل: خلوة، حلول، عزلة، المريد..): "صاحب العزلة (سواء انقطع بعزلته في الصحراء أو استدعى خلوة الصحراء لتسكن هي قلبه بدل أن يسكن هو قلبها)، هو دائماً من الخوف في أمان، لأن عزلته ليست تقوقعاً أو انطواء كما يظن البلهاء، ولكنها عزلة الانقطاع إلى الكون، عزلة التماهي مع كائنات هذا الكون" (ص ١٣١).

تصور الرواية رحلة "أنا" – والترحال صفة ملازمة للصحراء – مع الكاهن الذي يعرج بها إلى أعلى سفح الجبل لتطل من هناك على أرض الأرض، وترى أحوالهم بعد أن تخلّوا عن الصحراء/ الحرية/ الفطرة التي فُطروا عليها، واستطابوا حياة الاستقرار والمدنية فأصبحوا يكيدون ويتنابزون ويتقاتلون ويمارسون مختلف أنواع الشرور.. فالأخ "مسكون بالشر يترصد أخاه في الرحم والدم ليقتله في سبيل الاستيلاء على شبر أرض "والمرأة تقتل زوجها لأنه "لم يشترِ لها من السوق زينة من معدن الذهب اللعين لتتباهى بها أمام جارتها في حفل زفاف قريبتها"، والأبن "يتآمر لدفن أبيه حياً انتقاماً لأنه رفض أن يهبه ثروته كي يحقق بها صفقة مشبوهة" (ص ١٣٤).

ولعل قمة الشر تكمن في الاعتداء على الصحراء وكائناتها، إذ تنتهي الرواية بموت الحيوان الجبلي المسمى "الودّان" والذي أطلقت عليه "أنا" لقب "الإله الجبلي"، لأنها ترى أنه يجسّد قدرة الله في خلقه، حيث يقْدم أحدهم على قتله، مما يستفز "أنا" التي تتكلم، أخيراً، بلسان أهل الدنيا، فترتكب بذلك الخطيئة التي افتتحت الروايةَ بالتحذير من الوقوع فيها: "أحسنتُ بسمّ الإثم يسري في عروقي، وفي دمي، لأعلم أخيراً أني تكلمت، لم أتكلم بلسان الصمت كما تكلمت دائماً، ولكني تكلمت بلسانكم أنتم

هذه المرة، تكلمت بلساني فارتكبت الخطيئة، تكلمت بلسان الخطيئة ففقدت لساني" (ص ١٣٧).

هنا، تبدو الرواية في الإطار العام، كبقعة ماء أسقط فيها حجر فشكّل دوائر متعددة (الاسم، الزمان، القمقم، الدمية، كلمة السر، الخطيئة ١، السعلاة، الميلاد، الخروج، الرؤيا..)، تتسع كلّ دائرة لتضمّ ما قبلها، وتبشّر بأخرى أكثر اتساعاً تولّد منها وصولاً إلى نقطة النهاية؛ النقطة التي بدأت منها.

وقد أفاد الكوني في الرواية، من النصّ الديني، خصوصاً القرآني، متناصاً معه ومقتبساً منه، بما يخدم البناء الفني ويدفع الأحداث نحو ذروتها، ومثال ذلك، المقطع الذي ورد على لسان الكاهن، وهو يحدث "أنا" عن مصير من يتنكر للصحراء: "ها أنت ترينهم أمواتاً يدفنون أمواتاً بعد أن كانوا أحياء لا خوف عليهم ولا هم يحزنون" (ص ١٣٣) .

* المؤسسة العربية للدرسات والنشر، بيروت ٢٠٠٥.

"خضراء كالمستنقعات" هاني الراهب

تسليع الأنثى في مجتمع البطركة

تصوّر رواية "خضراء كالمستنقعات" للسوري الراحل هاني الراهب معاناة المرأة (الأنثى) في المجتمع البطريركي الذي ينظر إليها بوصفها "سلعة" يحدد هو قيمتها وغايات "الانتفاع" منها من دون أي دور لها في ذلك، ما يدفع سلمى بطلة الرواية إلى تصحيح هذا الواقع وتصويب اعوجاجه، وقد قرَّ في نفسها أن الثورة على المسلَّم به وتحريك الراكد في بركة الحياة الاجتماعية يحتاجان دونهما الكثير من الصمود والتضحية والقبض على جمر القناعات.

إذ تحمل سلمى (الراوي بضمير الأنا)، عزماً وتصميماً كبيرَين للتصدي لكل ما يمثل المجتمع البطريركي أو يتمثله: أمها، أخوها عبود، أخوالها وأعمامها.. وكان نزع الحجاب الذي فُرض عليها عند بلوغها الثامنة عشرة أول مظاهر التحدي الذي مارسته، لتواجه ردّة فعل عنيفة بدت بالنسبة إليها أقرب إلى "المعركة" التي يخوضها العالم جميعه ضدّها وحدها: "أمسك أخي عبود بي ومنعني من الخروج، وطبعاً قاومته، وطبعاً دفعني بعنف داخل البيت.

واندفعت إلى الخارج، وأمسك بي ورماني وضربني ورفسني .. هذا كله معروف ومثله كثير، لكن الذي ليس مثله شيء هو أن مقاومة أهلي جعلتني أصمّم بجنن على تنفيذ

أهدافي، لو لم يتدخلوا هذا التدخل الجسدي العنيف (الذي شارك فيه أخوإلى وعمي مدة أسبوع) لكنت أغلب الظن ترددتُ أو جبنت في التنفيذ "(ص٩).

هذا الموقع الذي يتميز بثورية عفوية تبدو على سجيتها في المقام الأول، إذ هي ثورية تنطلق من رؤية البطلة لذاتها وضمن إطارها الاجتماعي الخاص، دعّمَ ركائزه معجمٌ لغوي ثري أغني حركة السرد في الرواية وواكب تطوُّرَ وعي "سلمى" بذاتها المستقلة الحرة، ليرتفع قناع القبول بالمعارَف عليه عن وجهها وقناعاتها تدريجياً، وليجد المتلقي نفسه في مواجهة امرأة تجتهد أن تؤسس لها كياناً خاصاً في نظام اجتماعي تطول فيه قائمة المحظورات والمحرمات، حتى إن أمّها من أشدّ الحريصين على التذكير بها "على النازلة والطالعة": "أمي لم تكن غير حصار وشقاء لعقلي وروحي، لم تكن فقط تعترض على فيض تحركاتي والنهر الذي يجري في داخلي، كانت كل يوم وكل مرة تشحنني بحس الخطيئة، تقرأ على رأسي كلاماً فتجعل رواحي للنهر، وإلى البساتين أو لعبي في الحارات وخاصة مشاركتي في لعبة كرة القدم.. تجعل هذا الفرح كله شقاء ووصمة عار على روحي وجريمة لا تغتفر" (ص١٦).

وبارتفاع القناع عن وجه البطلة يدرك المتلقي مقدار الأزمة الوجودية والعزلة الروحية التي تعيشها، وفداحة القرارات الخانقة التي يتخذها الآخرون بالنيابة عنها، ويتركونها تعاني تبعاتها وحدها بوصفها ضخية لا أكثر، وحتى بعد دخولها الجامعة وانضمامها لجلسات الكومونة في كافتيريا كلية الهندسة أو بين أشجارها، مانحةً إياها الانفلات الذي تتوق إليه، ظلت أجواء الحصار وظلاله المقيتة تطبع حياتها: "كنت أحسّ بلجمة وانكفاء وأنا جالسة إلى جانبهم، رغم أن أحاديثهم كانت طبيعية تماماً، كنت أحس بأن أغطية رأسي تمنع لغتهم من الوصول السليم إلى أذني، وأفكارهم من الاطمئنان إلى عقلي" (ص ١٣).

في الكومونة تتعرّف سلمى على الشاب الذي أسلمتْ له قيادَ خطواتها إلى أفق لم تكن لَتستدل عليه وحدها: "كان وائل استكمالاً طازجاً وجميلاً ومدهشاً للعالم المفتوح الذي راح يتكوّن في وجداني بسرعة منذ دخلت الجامعة" (ص ١٢)، وبالعلاقة التي تنشأ بينهما، يستمر وعي سلمي بالتطور والاندفاع نحو عالم كثيراً ما تطلّعت لبلوغه، وقد عبّر الكاتب عن هذا التطور من خلال التكثيف اللغوي الذي يستحضر كل ما يتداعي في منطقتي الوعي واللاوعي.

لكن هذا التطور في وعي سلمي تجاه ذاتها لم يتمكن من القضاء على معاناتها "الأنثوية" تماماً، إذ وقفت حواجز المجتمع سداً منيعاً بينها وبين وائل الذي اعتُقل وزُجّ به في السجن لسنوات، فيما طاردها هي شبحُ عبد الصمد المرشّح الشرعي لمؤسسة الزواج التقليدية التي تناصرها الأسرة والأقرباء والمجتمع ككل، لتُرغَم في نهاية الأمر على الزواج بعبد الصمد، ولما كان للزواج استحقاقات لابدّ من دفعها، اضطّرت سلمى للاستجابة لمطالب عبد الصمد، رغم ما تبعثه في نفسها من مشاعر التقزّز والنفور: "ظل عبد الصمد بونفرنين يتقاذفني كل ليلة فوق سريره – على هذه المساحة المستطيلة من مبتكرات العالم، الغارقة داخل ظلام الليل، وداخل ظلام الروح أيضاً – كان عبد الصمد يجثم مثل حوت وفي ذهنه فكرة مستبدّة واحدة: الجنس أو الموت، لم يبقَ في حياتنا أي شيء آخر منهم، وكنت أنا اضمحل، كلما وصلت إلى ذلك السرير وصلت جثة متهالكة" (ص ١٢٨).

هنا، تبدو سلمى المتمردة على قوانين البطركة الاجتماعية وكأنها تتحوّل شيئاً فشيئاً إلى الضفة الأخرى: تهادن، بل وربما وصل بها الأمر أحياناً إلى الاستسلام، فتلاشت تدريجياً أحلامها التي ابتنتها أيام الكومونة، كما تلاشى في السابقة إصرارها على رفض الزواج بعبد الصمد، وكما فشلت محاولاتها في الحفاظ على بكارتها وحريتها.

هذا الركود الداخلي والخارجي الذي بدأ يعشش في أعماق سلمى، سرعان ما ينتفض حينما تستعيد حلمها القديم بالزواج من "وائل" بعد الإفراج عنه، لتكرر تجربتها في التمرد وطلب الحرية، ولكن في ظل ظروف أكثر تعقيداً، فهي لم تعد تلك الفتاة المتحمسة سيدة قرارها.. إنها الآن امرأة متزوجة ومسؤولة عن أسرة وبيت، لكن سلمى تحاول ألا تأبه لذلك كلّما سوّلت لها نفسها التفكير بقلبٍ شاغر يحتاجُ رجلاً يملأ أركانه بالحب والحياة، فتستجمع طاقاتِها وما تبقّى لديها من دفق الشباب مندفعةً نحو تجربة جديدة رات فيها خلاصها: "كل شيء كان كما وصفه وائل (أنتِ شجرة خضراء) قال لي: (واليوم أورقتِ بين يدي)، نعم لأول مرة: شهقت كأنني سأختنق، وفصصت بالفيض كأني جنة تجري فيها الأنهار، صحت كأني سأفارق، وأعولت كأنني أخرج من رحم أمي" (ص ٢٠٢).

بتركيز الرواية على العالم الجواني والمنولوج الداخلي للبطلة، يتقلّص حضور العالم الخارجي كثيراً، وتزداد مساحة الكوّة التي تكشف عمّا في الداخل من حرقة وأسى، وبهذا الانفتاح تتضاعف حدّة مشاعر سلمى التي تجد نفسها محاصَرة بين "الخارج" المتمثل بزوجها وابنتيها وبيتها، و"الداخل" مركزِ عواطفها وأحلامها التي لا سقف لها، مما أدى إلى استحالة الضغوطات الخارجية في الرواية شخناتٍ عاطفيةٌ تتدفق على دفعات من ذاتٍ أنثوية مكلومة، وكأنها لا انفصالا حقيقياً بين العالمين بالنظر إلى قطَبي: السبب والنتيجة.

وفي خضم كل ذلك، تظل البطلة مدركّة خطورة ما هي مُقْدمة عليه من تمرد، ويسكنها التردد والوجل من التعبات: "أهذا حب أم خراب بيت وازدواجية وضِيعة؟" (ص ٢١٧).

وتتواصل معاناتها ليل: "إلى متى ينقرض زمني بين ساعات وائل ودقائق عبد الصمد" (ص ٢١٩)، لتصل أخيراً إلى حلّ توافقي بعد أن عجزت عن تحقيق التواصل

الروحي مع عبد الصمد، فيما تترك العنان لخيالها ليستحضر وائلاً ويستبدله بعبد الصمد كلّما اقتضت الحاجة، إنه قرارها "هي"، ولا شأن لأحدٍ به.. قرارها وحدها، وليكن ما يكون: "باكتمال تلك التقنية سكنني وائل إلى الأبد، ليس لأحد أن يلومني، الجميع راهنوا على جسدي وأنا رميته لعبد الصمد، أما خيالي فأنا حرة فيه، كلما طلبني عبد الصمد لبيّته، ثم ألغيته في البرهة المناسبة، واستحضرتُ الوجه المتهلل المشرق، أودعته مكاناً لا تناله سلطاتهم، وسّدته خلجاتي وجوارحي، حتى اليد التي تلمس خضعت لكيمياء الخيال" (ص ٢٣٥).

تؤكد أحداث الرواية أن مشكلة سلمى (الأنثى) ترتبط أشدّ الارتباط بمشكله الرجل (الذكر)، الكائن الشريك الذي تكمل هي صورتَهُ كما يكمل صورتَها في حين يرتبط الجزء الآخر من هذه المشكلة بالمجتمع نتيجة تبعيته وعدم نضوج بنياته الاجتماعية والثقافية والمعرفية، المجتمع الذي تستشري آفاته حتى في أعماق من يدّعون رفض قيوده والتصدّي لقوانينه، فأعضاء الكومونة الذين كانوا من أشد المطالبين بتغيير "نظام البطركة" كانوا هم أنفسهم جزءاً منه، ووقوداً في حطب ديمومته، في واقع حياتهم اليومية، فهاشم ومنيرة الذَين تزوجا بعد قصة حب مشتعلة، ما لبثا أن انفصلا عندما أخذ هاشم يتحول إلى "سلطة" تقليدية داخل بيته، وكذلك بشار الذي "تزوج بنتاً نصف أُمية وعمل حاله بطركاً عليها" (ص ١٨٨).

تكشف هذه الوقائع فيما تكشف عنه أن المبادئ التي التأمَ حولها أعضاء الكومونة لم تكن في حقيقة الأمر قد وقرت في نفوسهم، هم الذين تبنوها ليقودوا شعلة التغيير في المجتمع، إذ تصوّر الروايةُ الواحدَ منهم وقد وقع في "حيص بيص" عند أول اختبار حقيقي في تجربته الحياتية، وينطبق ذلك على سلمى التي كان بإمكانها في لحظةٍ ما التمرد على قرارات الآخرين بشأنها، كقرار تزويجها بعد الصمد، إلا أنها بدت في هذا المفصل المصيري غير قادرة على فعل شيء: "كنت واثقة من أن كلمة (لا) ما تزال في

فمي، وستظل (لا) كبيرة ودائمة وغير متزعزعة" (ص٩٠)، ثم: "بقيت (اللا) داخل فمي" (ص ٩١).

ينشغل الروائي في هذه الرواية التي تتلمّس مكامن الألم الإنساني في النفس والروح برسم المشهد الحياتي بتشكيله البصري النفي واللغوي، ويعني بتفصيلاته مكانياً وزمانياً، لمنح الأحداث دلالاتٍ إيحائية غنية، ينفعل معها المتلقي ويتفاعل بها، وهنا، تتجاوز الرواية الوصف الخارجي للأشياء نحو التعبير عنها مجازياً بهدف زجّ القارئ في الحالة النفسية لشخصيات الرواية، ودفعه إلى التعاطف معها ومشاركتها هواجسها وتلاطُم دواخلها.

من ذلك مثلاً، وصف مشهد اللقاء الأول الذي يجمع البطلة بوائل، والتركيز على جزئيات صغيرة طافحة بالدلالات النفسية والإيحائية العميقة؛ فقبل وصول البطلة إلى مكان اللقاء، تقف على الطرف الآخر من الشارع الفاصل بينها وبين غرفة وائل، وتقوم بِعَدِّ أزرار فستانها: "خمسة وثلاثون زراً، من النحر إلى ما تحت الركبتين: ويا للغرابة! أحسستُ بالاطمئنان وسرتُ" (ص ١٦٦).

وبعد اللقاء الحميم الذي أبدع الروائي في تصويره ببلاغة مدروسة، تظل الأزرارُ حاضرةً بقوة: "اندفعت هاربة نحو الباب، وفتحته وأنا ما أزال أحس بأزراري الخمسة والثلاثين تربط ثوبي عليّ" (ص ١٦٩)، وحتى بعد وصول البطلة إلى منزلها وخلعها الفستان، تظل هذه الجزئية، أي الأزارا بعددها المحدد، حاضرةً: "خمسة وثلاثون زراً، بعد أن رميت الفستان قبّلتها وشددتها على وجهي، شعرت بالامتنان لها، صحيح أن يدي وائل لم تتماديا، ولكن ماذا لو تمادتا ولم تكن هذه الأزرار هناك؟" (ص ١٧٣)، وهنا، تومئ الأزرار إلى رمز مشبع بالدلالات النفسية، وتسيطر على كامل المشهد وكأنما هي البطل الأساسي فيه، خصوصاً إحساس البطلة أن هذه الأزرار هي كابح

الغواية ومصدر الحماية الأوحد لها من شَرك الخطيئة، وقد حضر مثل هذا الوعي المركب بالموجودات المحيطة في غالبية فضاءات المشاهد التي قامت عليها الرواية .

* دار الآداب، بيروت، ١٩٩٢.

"زجاج الوقت" لهدية حسين

التفلُّت من قيود الزمن

تقيم الروائية العراقية هدية حسين المعمار الفني لروايتها "زجاج الوقت" على ثلاثة مستويات سردية؛ السرد الحقيقي الذي تتضمنه رواية "زجاج الوقت"؛ والثاني يجده القارئ في رواية بطلة رواية "زجاج الوقت" (العمة حسيبة، التي اختارت لها المؤلفة أن تكون روائية أيضاً)؛ والثالث يُظهر اشتباك أبطال "زجاج الوقت" مع أبطال رواية بطلة "زجاج الوقت".

إزاء ذلك تمسك الروائية بخيوط روايتها ورواية بطلتها معاً، عامدةً أحياناً إلى إزالة الفروق بين المستويات الروائية آنفة الذكر، وإلغاء البعد الزمني، بحيث يتبادل أبطال الرواية وأبطال رواية البطلة مواقعهم، وتتلاشى الحواجز المكانية فيما بينهم، ولكن ذلك كله يتم على الورق، حسب.

إذ سرعان ما يكتشف القارئ أن هذا الاشتباك بين أبطال رواية "زجاج الوقت"، وأبطال رواية البطلة يُقلّص حد التلاشي المسافة بين الحقيقي والخيالي، الواقعي والعجائبي، الحاضر والماضي، حيث يستحيل الماضي إلى حاضر قوي الفعل، وكأنما الزمن لا بداية له أو نهاية.

ساعد على إبراز الفكرة السابقة في الرواية دون انسياح السرد ودخوله لجة الغموض والتعمية، ذلك التناوب للسرد بضمير المتكلم في الرواية بين (العمة – الروائية/ حسيبة فيصل)، وابنة أخيها (حنان/ حذام) التي تكتشف في المقاطع الأولى من الوراية عن نية عمتها الروائية كتابة رواية، ليتغيّر بعدها إيقاع حياة العمة التي تقع في حب "يونس"، وهو أحد أبطال روايتها، يخرج "يونس" من إطار الزمن إذا يبدو عاشقاً قادماً من زمن غابر، جاء يبحث عن القتاة التي أحبها في ذلك الزمن واسمها كما يوضح هو "هداية" (ليس صدفة أن يكون الاسم شبيهاً باسم الروائية إمعاناً في تقليص المسافة الفاصلة بين الروائية وبين بطلة روايتها)، ويتم استثمار "يونس" الذي يجد محبوبته "هداية" (وهي إحدي مرايا الروائية، أو بطلة روايتها؛ الروائية أيضاً)، لتأكيد فرضية أن الإنسان عاش حيوات متعددة في أزمان مختلفة، وأن حياته الأرض إحدى هذه الحيوات، إن الزمن هنا يذهب باتجاه المطلق، رافضاً أن يقتصر مفهومه على إحساسنا (الأراضي) به، لقد وجد الإنسان بروحه منذ الأزل، ثم تسجد بهيئته الجسمانية حال نزوله إلى الأرض، وسيفني جسده بعد الموت، فيما تظل الروح أزلية خالدة.

لنقرأ المقطع الحواري التالي بين بطلة رواية البطلة "هداية" وبين "يونس":

قال بثقة كأنه يقرأ أفكاري:

– أنت السيدة هداية.

قلت: وعساني أهديك السبيل.

لمحتُ ابتسامة تطوف على وجهه حين قال:

– إنه أمر غريب ألا تتعرفي على (ص ١٠).

وحين تعود "هداية" (بطلة رواية البطلة) إلى الوراء، تستعيد علاقتها بـ"يونس" الذي أحبته في زمن بعيد، وتستذكر كيف تدخل أخوها ليحرمها من الزواج منه، مجبراً

إياها على الزواج من آخر لا تحمل أية عاطفة تجاهه، لذا فقد وسمَ الانتقامُ علاقتها بأخيها.

إلى هنا يظل السرد يتدفق من خلال الروي بضمير المتكلم الذي يجيء على لسان بطلة الرواية "حسيبة" حول روايتها التي شرعت بكتابة أحداثها، ثم يعود السرد إلى عالم رواية "زجاج الوقت" بتولّي "حنان" زمام الروي بضمير الأنا، كاشفةً من خلال حديثها مع عمتها الروائية عن بعض تفاصيل الرواية التي ستكتبها العمة، وأنها ستستمد أحداثها وأبطالها من عالمها الذي هو عالم "زجاج الوقت"، لتخرج شخصيات "زجاج الوقت" من قيدها الورقي متحولةً إلى شخصيات حية في محيط بطلة رواية البطلة التي تعمل من خلال روايتها على إعادة هذه الشخصيات مرة أخري إلى عالمها الورقي، وبالمقابل تنتقل الشخصيات من رواية البطلة لتماري حياتها وأدوارها في رواية "زجاج الوقت".

فـ"يونس" مثلاً، هو شخصية ورقية، خرجت من إطار رواية البطلة لتماري دوراً في رواية "زجاج الوقت"، وهو ما نكتشفه في الحوار التالي بين العمة وابنة أخيها: ماذا عن البطل.. هل رسمته على الشكل الذي تحلمين به؟

وكمن توقع سؤالاً كهذا أجابت:

– بل هو الذي حلم بي وسعى إليّ، وجاءني من زمن آخر قاطعاً المسافات المرئية وغير المرئية.

بدا الأمر لي مثل لغز، فسألتها: حلم بك؟

واستدركت:

– أقصد حلم ببطلة روايتي (الست هداية) "(ص ٩٢).

بهذا الاشتباك بين الأبطال في المستويات الثلاثة، بدا أن لكل شخصية من الشخصيات اسمين، أحدهما خاص برواية "زجاج الوقت"، والثاني برواية بطلة الرواية التي

استعارت هذه الشخصيات من محيطها (المفترض في "زجاج الوقت") لتوظيفها في روايتها، محوّلةً أيضاً أبطال روايتها إلى أبطال حقيقين (على افتراض أن "زجاج الوقت" تمثل العالم الواقعي الذي تعيش فيه هذه الشخصيات).

فـ"هداية "في رواية البطلة، هي "حسيبة" في رواية "زجاج الوقت"، والأخ في "زجاج الوقت" ينجب "حنان"، ويصاب، جراء ما أوقعه من ظلم على أخته، بمرض عضال يقعده الفراش قبل أن يموت، تاركاً أمواله لابنته وأخته التي حرمها من الزواج ممن تحب.

وهو كذلك في رواية بطلة ا لرواية يجبر أخته "هداية" على الزواج من كهل لا تحبه، ويحرمها من "يونس" الذي تحب.

أما "حنان" في "زجاج الوقت"، فهي ابنة أخي بطلة الرواية التي ربتها وعاشت معها وتعلقت بها، وهي في رواية البطلة "حذام" (ابنة بطلة رواية البطلة)، وقد ظلت تحمل السمات الإنسانية نفسها، أثناء تنقلها بين مستويات السرد الثلاثة، كما ظل اسمها يحمل دلالة هذه السمات (الصدق، البراءة، طيبة القلب..)، أما "سليمان" جار البطلة الروائية المتيم بها في "زجاج الوقت"، يتحول إلى "يونس" في رواية بطلة الرواية، مع فارق أن بطلة رواية البطلة أحبت "يونس"، بينما العمة في "زجاج الوقت" لم تبادل "سليمان" المشاعر نفسها.

ويشير إلى ذلك وجود "الدفتر الأزرق" (الذي كانت العمة تكتب عليه روايتها) في بيت "سليمان"، الذي تمرد على ورقّيته، خارجاً للحياة (الحقيقية)، ويظهر لنا هذا من خلال الموقف الذي واجهت به العمةُ "يونس" بحقيقة أنها هي من أوجدته على الورق، فيما هو يؤكد لها أنه إنسان من لحم ودم، قدم من زمن قديم: "ومثل ومضة نادرة خطفتني من سبات عميق وألقتني إلى صحو باهر، سمعت صوتي يقول:

_ ألست أنا من أوجدك على الورق؟

فرّ من السؤال.. وابتعد بضع خطوات ثم التفت إلى ليقول بنبرة عصبية:

– أنا الذي جئت إليك بعد رحلة عذاب قاسية.. أنا الذي دخلت بيتك وكان بابك مواربا، لا أدري إن كنت دخلت من الصفحة الأولى أم لا، ولكن الذي أعرفه أن ليس لك الفضل بكتابة روايتك لولاي" (ص ١٠٧).

تظل الأحداث في الرواية وفي رواية البطلة، على حدّ سواء، في تسارع مستمر، ورغم ما يبدو من اشتباك بينها، يظل المتلقي مدركاً الحدود الفاصلة بين الخطوط السردية المتعددة فحين تُتَّهَم العمة بقتل شخص وُجد مرمياً أمام منزلها (قد يكون إحدى شخصيات روايتها)، لا تحكم عليها الشرطة بالسجن (وهو ما كانت ستفعله لو كانت عملية القتل "حقيقية"، وإنما أودعتها مستشفى الأمراض العقلية.

إلى هنا يبدو أن رواية بطلة الروايات وصلت نهايتها، لتواصل الشخصيات بعد ذلك حركتها في إطار "زجاج الوقت"، حيث يختفي صوت العمة كسارد، وتنفرد "حنان" بالسرد بضمير المتكلم، باحثةً عن عمتها في المستشفى دون جدوى، لتعثر عليها في النهاية، ملقاة على باب البيت، وقد أنهكها الألم والمرض، وكبّله الصمت ليبقى ما حدث معها منذ اقتداتها الشرطة حتى وجدتها حنان، سراً يُدفن معها عندما تموت.

لعل ما يفسر لغز اختفاء العمة الروائية هو انسحابها من الزمن الذي كانت تعيش فيه مع ابنة أخيها "حنان" إلى زمن آخر (حياة أخرى)، فيما تحولت "حنان" إلى صورة تشبه عمتها، وتكمل روايتها: "صرت في الأيام التالية أسهو عن أشياء كثيرة.." (ص ١٧٦) كما كانت عمتها، وفي مقطع آخر: "أهرب إلى مكتبي الصغير.. أجلس وراءه.. أتناول الدفتر الذي اشتريته قبل يومين، والذي حرصت أن يكون شبيهاً بدفتر عمتي.. أزرق باهت.. أفتحه.. أمسك بالقلم لأكتب" (ص ١٧٦).

في إطار اللعبة الروائية التي حاكت هدية حسين تفاصيلها جيداً، اتخذت الأحداث شكلاً دائرياً، لتبدأ من حيث انتخت، حيث تكشف المقاطع الأولى من الرواية سر

اختفاء العمة الروائية التي بدأ السرد على لسانها: "أعرف أنني على شفا زاوية حادة بين الوقت وخارجة.. ولكن قبل أن أتوارى عنكم يمكنني قول ما أريد، وأنا أتأرجح وأميل قليلاً داخل الوقت.. لاشك بأنكم جئتم برأي مسبق عني " (ص ٧)، فهذا الرأسي المسبق عن البطلة لا يتشكل لدى القارئ في حقيقة الأمر إلاّ بعد انتهائه من الرواية، ليعد من ثمة لربط خيوطها بعضها ببعض، وينسجم هذا الشكل الدائري مع البينة الكلية للرواية، ومع اشتباك الشخصيات في مستويات السرد الثلاثة، وكأنما الرواية بدائريتها، كما أبطالها، خارج حدود الزمن، لا بداية لها أو نهاية .

* دار نارة للنشر والتوزيع، عمّان، ٢٠٠٦.

"تلك الطرق" عدي مدانات

اقتناص اللحظات المتوارية

هبوط الطائرة القادمة من الكويت على مدرج مطار الملكة علياء الدولي الساعة الحادية والعشرين ونصف بتوقيت عمان، هو الاستهلال الذي يلج عبره القارئ عالمَ "تلك الطرق" للروائي الأردني عدي مدانات، وهو استهلال يؤشر على بطولة العنصر الزمكاني الذي تترابط أجزاؤه مع غيره من عناصر الرواية، لتقدم التيمات التي سيتتبع القارئ في ما بعد تطورها الدلالى والشكلي، خطوةّ خطوة.

يقدم مدانات الفضاء الزمكاني عبر وصف يحفز الحدث الرئيسي ويمهد له، فيتعالق الماضي بالحاضر والمستقبل، عبر استدعاء البطل للأحداث من مخزون ذاكرته، على غير نظام أو ترتيب، إذ يبدأ "صالح سالم الموهبي" القادم توّاً من الكويت، باستذكار الماضي؛ أخوَيه "سعدية" و"سلطان"، اللذين اغتالتهما يد الموت قبل أن تتفح عيونهما على الحياة، ثم يعود إلى الوراء أكثر عبر تذكّر ماضيه الشخصي، ولادته، خسارته الفتاةَ التي أغرم بها يوماً ما، سفره لعمل.. ثم يستشرف المستقبل، إذ يخطط، وهو بعدُ لم تطأ قدماه بيت العائلة، كيف يعيد ترتيب حياته من جديد، ويلحق بما فاته.

عودة صالح هي الحدث الديناميكي الذي سيقدم عالم الرواية بشكل تصاعدي جدلي، لا يروم التسلسل التعاقبل، وإنما يأتي وفقاً لتدرج الأحداث وتتابعها السببي، في

شبكة من المقدمات والنتائج تدفع الرواية إلى الأمام بأسلوب شيق، نظراً للابتعاد عن النمطية أو التكرار.

دوران عجلة الزمن لم يغير "صالح" القادم بأحلامه إلى الوطن، حسْب، وإنما غيّر أيضاً الأمكنة، إذ لم يتمكن من التعرف على منزله بسهولة، فقد "طفحت المباني حتى بلغت الشارع العام، وشملت الهضبةَ برمّتها، وتوارى الحي القديم خلفها" (ص ١٧)، وكشريط سينمائي تُظَهّره الذاكرة التي تستحضر المكان وحياة ساكنيه كما تركه صالح قبل السفر، يمهد مدانات للمقبل من الأحداث التي تمثل الطفرةُ العمرانية أهم مرتكازاتها.

يعبُر صالح بذاكرته حيَّه القديم، فيرى "ملحمة سعادة الخزرج"، الرجل الصالح والد حسان ونعمان زميلَي طفولته، و"دكان الحلاق سعيد" الذي تغير إلى محل مواسرجي، ويلتفت إلى محل استجدّ لتصليح أجهزة التلفاز، وآخر لبيع الأجهزة الكهربائية والصحون اللاقطة.. بدت المحال الجديدة كأنما هي استحقاق للتحولات العمرانية التي باتت تشهدها المدينة والتي سيستغلها صالح فيما بعد، ليبني إمبراطوريته الهشة.

تتتابع فصول الرواية، لتؤشر، بتجلياتها، على وضع اجتماعي منحرف يقوم على الفساد في القيم والممارسات الشاذة التي تغذّي رأس المال وتصنع أصحابه، من خلال طرق كثيرة محرم ومرفوض أخلاقياً، كالرشوة، واسغلال علاقات أصحاب الأموال بالمتنفذين والمنتفعين في مناصبهم.

أبو محمود، الذي عمل مراقباً للعمال، ثم مراقباً للمشاريه لسنوات طويلة أكسبته ثقة المسؤولين، ومكّنته من جني مكاسب إضافية عبر عمله بآليات الحفر "الكمبريسات" في مدينة ينتشر فيها العمران بوتيرة متسارعة، يحاول توسعة عمله عبر الشريك الأوفر حظاً بالمال: صالح شقيق زوجته: يبدأ أبو محمود عمله بتأنٍّ بعيد عن

المغامرة غير المحسوب نتائجها، فينجح في تأسيس شركة "الألفة" المختصة بأعمال الحفريات، والتي تثبت نفسها بجدارة في عالم المقاولات.

من التيمات التي تطرحها الرواية بحساسية وذكاء، أن خط النجاح السريع الذي يعبد لمسيرة صاحبه بطرق غير مشروعة، ينتهي بهاوية السقوط فيها مروع، يطرح الكاتب هذه الثيمة بوعي شديد، من خلال إمساكه بخطَّين متوازيين؛ تصوير القشرة الخارجية الجميلة النجاح وكسب المال؛ وكشف الحقيقة المخيفة القابعة تحت الغلاف/ السقوط.

فصالح الذي يبدأ نجمه يتصاعد بعد عودته من زيارته الأولى لعائلته، إلى الكويت وانتقاله للعمل في كبريات الشركات فيها، ثم علاقته مع ابن الأمير الذي يضع ثقته ويأخذه معه إلى لاس فيجاس، ينحدر وضعه ليصل درجة الصفر، وذلك بعدما يُدني نفسه ويسرق قطعة الألف دولار من عجوز في أحد نوادي لاس فيجاس، فيكتشف الشيخ فعلته ويطرده من العمل.

هنا، يبرع مدانات في نقل فصول عملية التطور التي تعيشها شركة "الألفة"، بالتوازي مع إنهاء خدمات صالح في الكويت، وعودته إلى وطنه مجرجراً أذيال خيبته، وما يهوّن الأمر عليه بعد العودة هو ذلك الازدهار الذي تشهده شركته مع أبومحمود، ولأنه "ليس في كل مرّة تسلم الجرة"، فإن النجاح الذي يظن صالح أنه حققه، لا يلبث أن يهدمه بسوء إدارته وتعاطيه مع كل أشكال الفساد المتاحة، ينجح صالح بعضاً من الوقت، لكنه يسقط سقوطاً لا قيامة له بعده.

يقدم مدانات شخصية صالح وغيره من الشخصيات الرئيسية والثانوية، عبر وصفها فسيولوجياً واجتماعياً واخلاقياً ونفسانياً، لذا فإن صالح المتشبث بالمظاهر الخارجية، والذي لم يختبر الحياة، أو يحتكم إلى المنطق والعقل، والمتسرع في اتخاذ قراراته، لا يقدم لكل من أحاطوه بالرعاية، من عائلته أو أصدقائه، غير الألم والخذلان؛ فهو

يلطخ بالوحل تاريخ جدّه الشهيد صالح الموهبي، ويتخلّى عن وعده لوالدته قبل أن تموت بموافقته الزواج من فوزية ابنة خالته، ويجبر أخاه فوزي على الزواج بها بدلاً عنه، ويخذل زوج أخته أبو محمود الذي يضيق ذرعاً بتصرفاته اللامسؤولة، ويقرر فضّ الشراكة معه، ويخون ثقة صديقه حمدان الذي يقود نشاطاً للمعلمين من أجل نقابة تدافع عن حقوقهم، فُيعتقل ويُطرد من عمله، وعندما تغلَق الأبواب بوجه حمدان يتوجه طالباً من صالح مساعدته على إيجاد عمل له في الكويت، فيبتذله صالح عندما يقرر التصدق عليه، بمبلغ من المال، حتى "سناء"، المرأة التي استمات لامتلاكها، وأصر على الزواج بها، لم يمنحها صالح غير الألم ومرارة العيش.

وعبر مشاهد درامية تتخذ طابعاً تصويرياً حَركياً، يقدم مدانات محنة الشخصيات المحيطة بصالح، ومثال ذلك ما تفعله سناء عندما تأخذ أخاها الضرير "فرج"، بسيارتها في يوم شديد المطر، تجوب فيه الطرقات، وتتوحد حالات الضياع التي تعيشها بحالة الألم التي يعيشها فرج، ويظهر الموتُ بوصفه مخلّصاً وحيداً لهما معاً: لسناء من شحوب حياتها، ولفرج من معاناته مع المرض.

تدرك سناء المرأة المثقفة والواعية صاحبة النفس العزيزة، حجم الخسارة التي اقتادها لها زوجها، وإذ تنهار مملكة صالح المزيفة، بعد صفقة حفريات فاشلة تؤدي إلى تراكم الدين عليه وعدم قدرته على سداده فيُقتاد إلى السجن، تجمع سناء إرثها من ملابس اشتراها لها صالح لتشاركه سهرات عمل كان يبرم فيها صفقاته المشبوهة، محاولاً إرضاء الشركاء حتى بالتهاون عما كانت تتعرض له زوجته من مضايقات منهم، وتحرق هذه الملابس ناظرةً إلى اللهب المتصاعد منها بـ"قلب بارد".

تقدم "تلك الطرق" نماذج إنسانية متنوعة يتفرد مدانات في سير أعماقها وملامسة هواجسها ومكنوناتها وأحلامها وانكساراتها واختراق وجهها المختبئ تحت قناع خادع،

وذلك عبر متن سردي يقتنص اللحظات الإنسانية المتاورية في بطانة النفس، وعبر رشاقة في السرد متأتية من الحوارات التي عبّرت عن مستوى وعي كل شخصية من شخصيات الرواية، وتنوع مواقفها وأفكارها ورؤاها.

كما وظّف الروائي، ببراعة، الوثائق الأرشيفية، في محاولة للاقتراب من الواقع وتسجيله وتشخيصه، كذلك استثمر الرسائل، والمذكرات الشخصية التي جاءت شكلاً من أشكال المونولوج الداخلي المكتوب على الورق، والبوح بما في النفس من شجون، صيغت الرواية بمجملها بلغة تصويرية مدهشة، تتداخل فيها العامية بالفصحى لتقارب خصوبة الواقع وحقيقته، وتحضر الصورة حيّة طازجة عبر وصف لدقائقها وتفصيلاتها، وعبر مشاهد تمس شغاف القلب، فيعيش القارئ اللحظة، وكأنما هو شريك في مجرياتها وبطلاً مشاركاً في حِراكها بلا منازع .

* الأهلية للنشر والتوزيع، بدعم من وزارة الثقافة الأردنية، عمّان، ٢٠٠٨.

"سمر كلمات" طالب الرفاعي

الحياةُ مسوّرة بإشارات المرور

تدور أحداث رواية "سمر كلمات" للروائي الكويتي طالب الرفاعي، خلال مدة زمنية لا تتجاوز نصف ساعة، (٢٢ دقيقة تحديداً)، ويتقاطع هذا الزمن الخارجي (الكرونولوجي)، الذي يمكن تتبعه بدقة في الرواية، مع الزمن الداخلي (النفسي) الذي استوعب التداعيات الجوانية للشخصية، وبوحها بأسرارها، وكشفها عن لحظات أفراحها وأحزانها، وتعبيرها عن معاناتها وآلامها.

انجدل الحدث الواحد في الرواية، بانثيالات غير مترابطة تأخذ شكل الهذيان المتدفق من وعي الشخصية حيناً، ولا وعيها أحياناً أخرى، إذ بدا واضحاً سعي الشخصيات إلى التخلص من الرّاكد في جوانياتها بتدفقه خارجاً إلى السطح (محيطها/ خارجها) بشكل انفعالي غير منظَّم، بها يقرّب الأحداث في الرواية من الفانتازية واللاواقعية.

ورّط الاعتمادُ على خطّي الزمن (الخارجي، والداخلي)، المتلقيَ الذي سرعان ما يجد أن ذهنه خلال القراءة ينفتح على أبعاد ودلالات لا يقولها النص، وإنما يحدس بها، ففي الفترة الزمنية الخارجية الواحدة، ثمة العديد من الأحداث التي قد تقع لأشخاص كثر على مساحة الكرة الأرضية، وثمة ذاكرت تواصل في اللحظة نفسها استرجاع

حياتها، وإعادة النظر في وقائع الماضي، وثمة أيضاً بوح يمارسه البشر في دواخلهم لا حدود له.

تقوم الرواية على ضمير واحد في الروي هو ضمير المتكلم، وعلى تعدّد الرواة (الشخصيات الروائية) التي تنقل كلٌ واحدة منها انفعالاتها وأفعالها وردود أفعالها ومشاعرها، وأحياناً تنقد الآخر من زاوية نظرها الخاصة، حتى يغدو للحدث الواحد، أو حتى للشخصية الواحدة أبعادا متعددة وزوايا / وجوه مختلفة، تكشف كلّ منها عن طريقة الشخصية في تحليل الأحداث، وفهمها لما يدور حولها من علاقات إنسانية.

يرتبط هذا التحليل بنمط خاص (كاركتر) لكل شخصية من شخصيات الرواية وللمتلقي حرية تبني هذه الشخصية أو تلك بناء على قناعاته المتشكلة حولها، وهو إلى جانب ذلك، قد لا يقتنع بفكر أيّ واحدة منها منحازاً إلى تحليلاته وتأويلاته الخاصة للأحداث بعيداً عن تأثيرها.

الشخصية الأولى التي جاء السرد على لسانها، هي "سمر"؛ امرأة كويتية جاوزت الخامسة والثلاثين من عمرها، عاشت تجربة طلاق مريرة، ولم تكن وقتها تتجاوز الثانية والعشرين، وظلت هذه التجربة التي يصمتها بـ"المطلقة" تهدد علاقتها مع ذاتها أولاً، ومع المحيطين بها ثانياً، فأختها "عبير" مثلاً، لا تتوانى عن تعييرها بطلاقها كلما سنحت لها الفرصة، فهي حين تعود في وقت متأخر إلى البيت تبادرها "عبير" قائلة "المطلقة الشابة عادت تعرف الأدب.. تتسكع حتى منتصف الليل في الشوارع" (ص ١٦).

تتبنى "سمر" حلاً للتصالح مع ذاتها، يتمثل في قرارها الزواج من "جاسم " زوج أختها السابق، لتتخلص من "عار" الطلاق أولاً، ولتنهى علاقتها بـ"سليمان" الذي يرفض الارتباط بها ثانياً، وهي تعترف: "أنا سعيت لهذا بعد رفض سليمان المتكرر لفكرة زواجنا، ما كان أمامي من خيار آخر: إما حياتي الجديدة مع جاسم، وإما بقائي مطلقة يحرسني رضا أهل البليد، وأنفاسهم المتأففة.. أعلم أنني اخترت طريقاً وعرة،

ولكن تكفي خمس عشرة سنة طلقني وليد قبل الغزو بثلاثة أشهر، في الثانية والعشرين من عمري دخلت جحيم المطلقات (ص ١٤).

لكن "سمر" التي تبدو مرتاحة لخيارها في الزواج من زوج أختها السابق، تبدو من وجهة نظر شخصيات أخرى في الرواية مُدانة ومحاصرة بأصابع الاتهام، بدءاً من أخت "عبير" التي اتهمتها بالتخطيط لسرقة زوجها منها، مروراً بأبيها الذي طردها من البيت وأمها التي غضبت عليها، وليس انتهاء بابنة أختها التي لم تستطع استيعاب فكرة أن خالتها ستتزوج من أبيها.

إذن، التعاطف المبدئي الذي قد يظهره المتلقي مع شخصية "سمر" وواقع حياتها، من المرجح أنه سيتخذ مسارات أخرى حين ينكشف له الوجه الآخر من هذه الشخصية، بما يشير إلى أن فكرة الخير المطلق، أو الشر المطلق، غير واردة في مجتمع البشر، فكلٌ له لوجه حسن وآخر قبيح في الوقت نفسه، ولا أحد يمكنه القول إنه ملاك أو شيطان حسب، بل هو خليط عجيب منهما معاً.

إلى جانب قيام السرد في الرواية على لعبة الزمن (خارجي، وداخلي)، هنالك لعبة (الروائي/ الراوي) أيضاً، إذ يتحول كاتب الرواية "طالب الرفاعي" إلى بطل من أبطالها، تغريه شخصيات روايته الورقية، وتسحبه إلى عالمها، وهو يعترف: "مع بدء الكتابة أبحر معهم على سفينة الرواية، أصبح واحداً منهم، نلقتي ونتحدث ونصغي بعضنا لبعض ونختلف، وقد يموت أحدنا فنحزن عليه ونبكيه، وقد نحتفل بعيد ميلاد آخر ونرقص" (ص ٤١).

و"طالب" في عالمه الورقي، يقع في حب "ريم"، وهي الشخصية الروائية التي لم يخطط طالب (الكاتب) لوجودها، وإنما، والكلام على لسانه: "حين شرعت بكتابة الفصل الأول، ومن خلال وجودي في المشاهد التي تجمع بين سمر وصديقها سليمان، سمعت سمر تأتي على ذكر صديقة لها اسمها ريم، شخصية لم أكن خططت لها،

شخصية جديدة راحت تتخلق أمامي، كنت أبقى ممسكاً بأنفاسي، أتابع سمر تخبر سليمان عنها" (ص ٤٢)، يتواعد "طالب" (الشخصية الروائية) مع "ريم" (وهي امرأة متزوجة وأم لثلاثة أطفال)، ويتوق كل منهما للقاء الآخر، غير أن هذا اللقاء يظل عصيّاً على التحقق، بما يشير إلى ضرورة إبقاء مسافة كافية بين الروائي وشخصياته مهما حاول (وهو الكائن الحقيقي) الاندغام في عالمهم المتخيّل، وبناء علاقة "وهمية" معهم.

خير مثال على ذلك، هو ما يحدث حين حاول "طالب الروائي" حشر أنفه في خصوصيات إحدى شخصياته، والتي يمثلها جاسم (الذي يطل علينا من بين فصول الرواية، راوياً حيناً ومروياً حيناً آخر)، إذ يكشف "طالب" الروائي لـ"جاسم" عن أسرار علاقته بـ"سمر" التي يعرفها هو من موقعه كروائي، لكنه لا يلقى القبول من "جاسم" أو التفاعل من طرفه معه، وهو ما يظهره الحوار الذي دار بينهما بُعيد لقاء جاسم بسمر في الحديقة: (كأنني أعرف المرأة التي كانت تجلس معك، هي تعمل في البنك).

(جاسم يروي بضمير المتكلم)، كنت أنظر إليه غير مصدق.. حدّثت نفسي: من أين جاء هذا النحس؟

قلت له: أرجو أن تبتعد عنا.

بالتأكيد أستاذ جاسم.

وينسحب هو، قال: مع السلامة، وفي قلبي، رددت: (مع إبليس)، تركني في وقفتي ومشى بخطواته الهادئة، ولحظتها قررت بأنني سأتعامل معه بشكل مختلف لو ظهر لي في المرة القادمة" (ص٧٤).

و"طالب/ الروائي" لا ينجح، كذلك في إقناع "سليمان" بطل الرواية، بضرورة زواجه من "سمر"، فها هو ذا يقول: (إذا أردت أن تختبر حبك لإنسان، فجرب أن

تعبث من دونه، فإن استطعت فاعلم أنك لا تحبه، الحب حاجة للآخر، فإن انتفت الحاجة انتفى (يرد سليمان): أنا لا أجبرها على شيء.

(يقول طالب): ليس صحيحاً، هي تحبك ولا تستطيع تركك، وأنت تستغل ضعفها وتستغلها.

(يرد سليمان): تتكلم عني وكأنني مجرم.

– أتكلم عنك لأنك سليمان صديقي الذي أحبه وأحترمه، ولأنك بطل روايتي.

– دعك من الرواية الآن (ص ٢٠٣)، ويستمر الحوار دون أن يتمكن "طالب الروائي" من إقناع بطل روايته الذي يبدو واعياً أنه شخصية ورقية، بفكرته.

و"سليمان"، كما بقية شخصيات الرواية يعاني تجربة مرت به، وتركت آثارها القاسية على حياته، وشكلت منعطفاً في رؤيته للحياة، فقد تعرف إلى "دانة" أثناء دراسته في الخارج، وكانت تعاني بدورها من العديد من المشاكل التي أدت في النهاية إلى انتحارها، مما جعله يرى بعد هذه التجربة أن الزواج تملُّك، وهو حين أحبّ "سمر" لم يكن يريد امتلاكها، وإنما كان يريدها أن تظل إلى جانبه فقط.

يستمر الروي على لسان "عبير"، المرأة التي لم تستطع، رغم أنها أستاذة جامعية، الحفاظ على زواجها لعنادها وتكبرها، وهذه الشخصية التي تبدو من خلال نظر الشخصيات الأخرى في الرواية متسلطة مغرورة، ينكشف الجانب الآخر من شخصيتها حين يتحوّل السرد على لسانها، ففيما هي تروي بضمير المتكلم معاناتها، تبدو امرأة ضعيفة، مستعدة للتنازل عن كرامتها إرضاء لزوجها، وسعياً لرتق العلاقة التي تفككت خيوطها وما عاد بالإمكان رتقها: "ظهر اليوم، كنت أفكر بأن الذي بيني وبين جاسم لن ينتهي، وأنني يجب أن أتنازل عن كرامتي قليلاً، أبادر إلى الاتصال به والتفاهم معه لإرجاعي إلى بيتي، وساعتها سنبدأ من جديد" (ص١١٥).

تنتهي الرواية، كما بدأت، على لسان "سمر" التي تقرر مسار حياتها، وتختار: "لن أكرر تجربتي الفاشلة مع وليد.. جاسم حشر نفسه عنوة في حياتي، فرض تقربه فرضاً على دون رغبتي، ظل يطاردني كالمجنون، مشيت شوطاً بائساً معه، لن أنجرّ خلفه وأورط نفسي، لا شيء يغريني فيه، سأبقى طوال عمري في عراك مع عبير وأهلي، كيف سأنظر في وجه دلال التي أحب؟ سأدفن ما حدث بيني وبين جاسم في طي ذاكرتي، ولن أعود إليه، ليبحث عن امرأة أخرى غيري".

الحادية عشرة وسبع وعشرون دقيقة، سأغلق هاتفي النقال ولن أردّ على أي أحد. قلبي يخفق لسليمان، ويكفيني أن أحيا بقربه" (ص ٢٧٠).

تحاول الرواية، القائمة على التداعيات الذهنية والاعترافات، الاقتراب من عوالم الحياة المعلنة والسرية لنماذج من نساء ورجال يعيشون في الكويت، يغلف حياتهم زمن خارجي وإطار مكاني محدد، ويخُرجهم من عزلتهم زمنٌ نفسي يتفهم بوحهم الإنساني المتدفق، وتتماهى سياقاتُ حياتهم مع إشارات المرور التي كانوا يقفون عندها عند كل منعطف حياتي يمرون به، يسترجعون ما مر بهم من أحداث، وكأنما إشارات المرور محطات للوقوف مع الذات ومراجعة المسيرة .

* دار المدى للنشر والتوزيع، دمشق، ٢٠٠٦.

"عصفور الشمس" فاروق وادي

طائر الفينيق الفلسطيني

ينسج الروائي الفلسطيني فاروق وادي أحداث روايته "عصفور الشمس" مستلهماً أجواءها من الأسطورة والحكاية الشعبية، تدور أحداث الرواية في أزمان متعددة، وتنتقل في أماكن لعل أبرزها عدد من قرى فلسطين، حيث ولدت "رهيفة" لسلالة أنثوية تعد جذورها إلى "رابعة" الجدة السابعة لـ"رهيفة"، والتي تنتمي إلى إحدى قرى إسطنبول، وقد تداولت الحكايات الشعبية التي دارت حول "رابعة" وسيرتها أنها أنجبت ابنتها الوحيدة دون أن يمسها ذكر، وكأنما هي، في مستوى من مستويات القراءة، تقارب سيرة العذراء.

لعل هذه المقارنة تتضح أكثر حين يكتشف القارئ أن "رابعة" كانت صاحبة كرامات تفوق قدرة البشر، إذ بعثها الله لإحدى قرى إسطنبول رحمة لتلك القرية، حيث تمكنت "رابعة" من تخليصها من سيد الظلمات، بكتاب الحكمة التي منحه الله لها: "حلت إلى المكان بعد أن تناهت إليها أخبار ملك الليل وسيد الظلمات الذي احتل القرية وسكن روحها، فلم تعد تشرق في سمائها بعد ذلك شمس" (ص ٢٣)، وفي مقطع آخر: "روى شيخ في القرية ماتت أجياله أن المرأة التي ترتدي الغمام، وقفت أمام ملك الليل وسيد الظلمات بشجاعة ألف جندي وجندي، وشرعت ترتل من كتاب

حكيم كان يتوسد كفيها، فرأوا ملك الليل وسيد الظلمات وهو يسحب جيوش الظلام ويتراجع في التو واللحظة عن القرية، ليفسح الفضاء مرغماً لزحف الشمس وضيائها الذي عم المكان" (ص ٢٣).

أما "ثريا" جدة "رهيفة" لأمها، فقد جاء بها إلى إحدى القرى الفلسطينية، "حسان" ابن تلك القرية، وكانت "ثريا" قد رأته في حلمها يطوف بالبيت العتيق، واستفتت قلبها فأفتاها بالزواج به، وقد تميزت بجمالها الأخاذ، ونظراتها الحادة، حيث كانت: "تركزها طويلاً بصبر وأناة، وما هي إلا دقائف حتى ينطلق من العينين شعاع غريب، وسرعان ما ينبثق اللهب" (ص ٢٤).

و"رهيفة" هي آخر نساء سلالتها، كما أكدت لها جدتها "ثرية"، هي تشبه أمها التي ماتت أثناء ولادتها، تماماً، وقد امتلكت شيئاً من عيني جدتها في لونها الفيروزي وقدرتهما على رؤية ما لا يُرى، وكانت كثيراً ما تحدق في المرآة التي تحظى في الأسطورة والميثيولوجيا الشعبية بدلالات زاخرة، فبالإضافة إلى أنها تعكس الجمال الخارجي للوجه، فإنها أيضاً تشف عمّا في أغوار الذات من أسئلة وجودية، وتمد صاحبها بقدرة على الحلم والتحليق في عالم الخيال، لذلك فقد كانت تمتلك رؤى قلما تخيب" (ص ٢٥)، وكانت: تفرط أكثر في تأمل المرآة التي تمدها دوماً بخيالات خصبة" (ص ٣٠).

في عالم السلالة المنحدرة منها "رهيفة"، تبدو الأحلام والرؤى بمثابة المحرك الأول لها في مسيرة حياتها، منذ الجدة الأولى "رابعة" وحتى "ثريا" إلى "رهيفة" آخر نساء هذه السلالة، وبعد وفاة "ثريا" ترث "رهيفة" الرؤى عن جدتها، كما ترث المرآة التي تمنحها القدرة على التحليق بعيداً في المخيال.

تتبدل حياة "رهيفة" بعد موت جدتها لتنتقل للعيش في بيت أبيها "سلمان" مع زوجته "بنورة" التي تقدم على بيع المرآة التي ورثتها "رهيفة" عن جدتها، ويفقدان مرآتها، تفقد "رهيفة" القدرة على الحلم ومعرفة المستقبل، إذ كانت ترى في مرآتها فارس

أحلامها، ذاك الفتي الذي "لا يشبهه فتى، ويصهل الجواد الذي لا يشبهه جواد يرمح في المسافات الشاسعة فتنحني له المسافات ويتسع المدى.. حوافر تحتك في الرمال فتشتعل الرمال، ينبثق اللهب من عمق التراب" (ص ٤٧).

ويكون فقدان البصر هو العقاب الذي تمنى به "بنورة" لبيعها المرآة، لكن "رهيفة" التي امتازت بصفات من أبرزها القدرة على التحدي واجتياز الصعاب التي تواجهها، تصنع مرآة أخرى حتى لا تفقد ملامح وجهها، ولتظل قادرة على رؤية فارسها المنتظر.

أما المحطة اللاحقة في جياة "رهيفة"، فهي الزواج بمسعود شبيه القرد، الذي يصمم على الزواج من امراة جميلة وفقيرة حتى ترضى به لأمواله وتتقبل (أو تغض الطرف عن دمامة شكله وخلقه)، ويجند لهذه المهمة عدداً من رفقاء السوء هو "شوقي" ابن عمه، والتوأمان "جمعة" و"صابر"، إذ يحملون البضائع ويجوبون القرى لعرضها على النساء، وأثناء تجواله يرى "رهيفة" ويقرر الزواج بها.

وكي ينجح في مسعاه، يقنع "مسعود" ابن عمه "شوقي" الطامع في المال، والذي يتميز بجمال آسر، أن يحل محله في الخطبة والزواج حتى انتهاء مراسيم العرس، ويكون التوأمان "جمعة " و"صابر" شاهدين على عقد القران، وتتم الخطبة بنجاح، حيث يسلب جمال "شوقي" قدرة "رهيفة" على التنبؤ بالمستقبل، ولا تتمكن من كشف خيوط المصيدة التي حيكت حولها بإتقان وبتواطؤ والدها وإخوتها و"مسعود" ورفاقه.

لا تكشف "رهيفة" الأمر إلا بعد أن تصبح زوجة لـ"مسعود"، وفي وصفه لحال "رهيفة" حين تكتشف الخدعة التي أوقعت بها، يبني الكاتب تناصاً مشهدياً بين حالة "رهيفة" حين تكتشف الخدعة التي أوقعت بها، وأيضا يبني الكاتب تناصاً مشهدياً بين حالة "رهيفة"، وبين مشهد لأربعمائة يهودي يضربون رجلاً واحداً: "وبقسوم لم تتوقعها في كائن يمشي على أرض البشر لم يرحم نزيفها، وظل يكرر اغتصابه الحلال المرة تلو

الأخرى، والكل سادر، ولم تستطع رغم أوجاعها أن تدرأ السؤال الذي ظل يطرق رأسها: كيف أتيح لكل هؤلاء الرجال أن يلتقوا على شيء؟ وكيف التقى أربعمائة شخص من اليهود حين اعترضوا رجلاً وتكاثروا حوله ثم انهالوا عليه ضرباً فسقط على الأرض جثة هامدة؟ كيف كيف كيف والقمر يغمر الليل بضوئه الكابي الحزين، وكان ما رآه مسعود في عيني تلك المرأة المخضلتين بالدمع شرراً عظيماً بالحقد، لكنه لم يدرك حجم النيران التي سوف يشعلها ذلك الشرر" (ص ١٠٧ – ١٠٨).

تقرر "رهيفة "، بعدما تصحو من آلامها، الانتقام من "شوقي" ومن التوأمين، حيث كانت تغوي الواحد منهم، وما إن يخلع ملابسه في العراء حتى تحملها وتتركه لنباح كلاب الليل وعرية الفاضح الذي يلجم لسانه عن الكلام بعدما يقع صريع حمى شديدة.

أما مسعود، فيكون انتقام "رهيفة" منه أشد وأبشع، إذ تقدم على طعنه تدريجياً متلذذة برؤيته وهو يخور أمامها حتى يموت، ثم تكتب لأبيها وإخوتها أنها انتقمت لشرفها الذي لوثوه بطمعهم، وأنها قتلت مسعود.

بعد ذلك تبدأ رهيفة صنع دائرة من الحطب، وتتهيأ لإحراق مسعود والاحتراق معه، وحين تتردد في مواجهة الموت، تسمع نداءات جدتها المشجعة لها: "لا تخافي، فالأمر لا يدعو إلى الخوف، لا شيء يدعو للخوف، سأغضب لو عرفت أنك جبنت أو ارتجفت يوماً أمام الموت، ولن أسامحك" (ص ١٣٥).

وهنا أيضاً يستعيد الكاتب مشهداً نصياً يتعالق مع المشهد الذي يعبر عن حالة "رهيفة"، هو مشهد إعدام البطل الفلسطيني الشهيد محمد جمجوم الذي قالت له أمه وهو يساق إلى الموت: "سأقطع الثدي الذي أرضعك لو علمت أنك جبنت أو ارتجفت أمام الموت" (ص ١٣٥).

ويكون أن تشعل "رهيفة" النار في جسدها، حيث يخرج من بين النار طائر يطير باتجاه الشمس، وكأنما هو طائر الفينيق الذي تتجدد حياته بموته في الأسطورة.

اتسمت شخصيات الرواية بالصفات الأسطورية، والسلوك الخارق أحياناً، حيث انقسمت إلى شخصيات خَيّرة تمثلت ب "رهيفة" وسلالتها لجهة والدتها، وشخصيات شريرة تمثلت بـ"مسعود" ورفاقه ووالد رهيفة وزوجته وإخوتها، وقد اتسقت السمات الخارجية إلى حد كبير مع السمات النفسية والداخلية للشخصيات الروائية، حيث كانت "رهيفة" مثلاً غاية في الجمال، فيما كان مسعود شبيها بالقرد في دمامة خلقته.

وكما ورثت "رهيفة" الخير عن سلالتها، ورث "مسعود" الشر عن سلالته، فوالده: "مات مقتولاً برصاص رجال مجهولين لطالما حذروه من المضي في الطريق الذي هو فيه، إذ يقال – على الرغم من أن ذ لك لم يرتق إلى مرتبة اليقين، حيث أن أحداً في القرية لا يمتلك دليلاً قاطعاً على صحة الأمر، إنه كان يعمل سمساراً لبيع الأراضي لليهود، وإنه اغتنى بعد أن توسط لبيع أراضٍ شاسعة لعائلة سرسق التي باعت وعادت مع أموالها إلى لبنان" (ص ٣٩).

يمكن للقارئ أن ينظر للأحداث من أكثر من جانب، على صعيد ما تحمله من دلالة، إذ يحضر الهم الفلسطيني بشكل كبير بين ثنايا النص الروائي، كما يبرز نضال الفلسطيني – فرداً / شعباً / جامعة – وتطلعه إلى الشمس / الحرية، وقد مهد وادي لروايته بتعريف "عصفور الشمس" (اسم الرواية)، وهو طائر فلسطيني صغير الحجم، يتميز بريشه الملون بألوان الطيف الزاهية، وهو أكثر الطيور تعبيراً عن خصوصية الطبيعة الفلسطينية[1].

* المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ٢٠٠٦.

"استعراض البابلية" عاطف سليمان

نَصٌّ الحياة منسكب على الورق

منذ صحفاتها الأولى تبدو رواية "استعراض البابلية" للكاتب المصري عاطف سليمان مهجوسة بالبحث عن الذات من خلال ذوات أخرى تحيط بها وتشتبك في علاقةٍ من مستوى ما معها، سواء أكانت هذه الذوات حقيقية أم متخيَّلة أم مجتلَبة من نص سردي من نصوص الكاتب السابقة كشخصية "بادرة" التي كان ابتدعها في قصة "بادرة والأوقات المغلقة" التي تضمنتها مجموعته القصصية الأولى "صحراء على حدة"، وفي استدعائه هذه الشخصية، مرة أخرى، في هذه الرواية، كأنما يريد الكاتب القولَ إنه لا فصل بين حايته على أرض الواقع، وحياته مع أبطاله على الورق، أو كأنما هو يكتب نصاً واحداً موازياً لفعل الحياة وإن اختلفت تصنيفات ما يكتب وتنوعت بين القصة والرواية؛ فالهواجس والأسئلة الوجودية واحدة، وكذلك الشخصيات والمواقف واللغة ذات المسحة الشعرية التي بدت محرضاً أساسياً على متابعة فعل القراءة، رغم صعوبة تلقي الأحداث وفهم منطق ترابطها في سياق السرد الروائي.

تطل علينا، منذ بداية الرواية، المرأة المتمثلة في شخصية "نهلة" التي تربطها بالراوي علاقة تتجاوز الحسي المادي إلى الجوهري المجرد، وكأنما هي في أحد تجلياتها واحدة من

ملكات الأساطير أو كاهنا المعابد في الميثيولوجيا الدينية، وهو ما يتضح بانتقال الراوي (بضمير ا لمخاطّب) من الحديث عن طقوس قديمة وموسيقى غابرة للحديث عن "نهلة": "عدتَ بعد السنوات إلى قداس الأوديسا والأطلانطس، وإلى موسيقى وأغنيات جاميكية وبربرية وكهنوتية، بمأرب شخصي، مؤملاً أن تعينكَ علبُ الموسيقى هذه في تقصّي لحظات خابية، اعتُبرت خابية على الأقل، من وجهة نظر تعقلية، ذات يوم بدا لك أن نهلة لن تنتهي من الموسيقى واللغات الأوروبية، وولعها بنطق اللغة العربية، في الثرثرة العادية، كنفائس موسيقية، وأنها ماضية إلى تقطير كيانها في نبرة صوت توجز في الآخر وجودَها بحذافيره، وتساويه" (ص ٩).

ومنذ الصفحات الأولى، أيضاً، يتعرف القارئ على شخصية "أميمة"، الوجه الآخر لـ"نهلة"، والتي كانت تجمعها والراوي علاقة ملتبَسة غامضة: "ما كنتَ وأميمة صديقين حميمين جداً، وإنما دام بينكما ما يشبه الشروع الطويل في حب عصي" (ص ١٠)، تستقبل "أميمة" الراوي الذي يبدو أنه عاد تواً من سفر طويل، وعادت معه الذكريات العذبة التي من خلالها بدأ السرد لملمةَ شظايا الصورة، لتكتمل شيئاً فشيئاً، بوردة حمراء "بالية" كانت قطفتها في نزهتها مع خطيبها، وهو ما يشير إلى أن الصفة التي أطلقها الراوي على الوردة (بالية) صفة غير حقيقية، وإنما رآها هو كذلك، بعدما حالَ الآخر / خطيبها بينهما، وتبدو "أميمة" واعية لعدم تحقق هذه العلاقة التي تجمها بالراوي على أرض الواقع، لذا فهي تستأذنه لإحضار صديقتها "نهلة" معها في لقائهما القادم، وبذلك يتعرف الراوي على "نهلة" من مجريات اللقاء الذي تبدو "نهلة" المحركَ الفاعل فيه، تختلط الأحداث معاً وتلتبس الشخوص وتتمازج، خصوصاً حين تنضم للاثنتين صديقة جديدة لا يُصرح الراوي باسمها، موْقِعاً القارئ في شراك الحيرة، تلك الشراك التي نصبتها له "نهلة" حينما كتبت اسم مدينة متوقَّعة لرحيله القادم، وسألته: "بأي بلد أفكر الآن" (ص ١١)، فأجابها، بحدس يقارب اليقين "أثيوبيا"، ويكون

الجواب قريباً من الصحة، غير أنها لم تكت "أثيوبيا" وإنما " إثيوبيا"، هذه اللايقينية التي تظهر في هذه التفصيلة وغيرها، هي ما تبني الرواية معمارَها السردي عليه، إذ يتساوى الحدث السابق مع الحدث الواقع ومع الحدث المتوقع، وحيث المعرفة تساوي اللامعرفة، والعالم الواقعي الحقيقي يساوي العالم المتخيَّل والمتخلّق على الورق، واللحظة الزمنية لا يمكن الإمساك بها إذ إنها تتسرّب وتنفلّت من إسرارها، بحيث يصبح من المستحيل استعادتها أو إيقاف تدفق حضورها في الراهن، لذا فإن الراوي يلوذ بالعزلة والصمت في مواجهة هذا التقلّب واللايقين، لكنه الصمت الواعي للكلام المضمر والمدرك نوايا الآخر ومقاصده: "كانت تسترسل في المرح واللباقة والازدهار، بأن لكَ ما وعَيْتَه: ليس الصمت سبيلنا الآن، بل الكلام والكلام" (ص ١١).

يكشف الحوار الذي يدور بين الراوي و"نهلة" في نهاية هذا اللقاء، عندما أوصلها إلى المركبة التي ستقلّها إلى منزلها وظل متردداً في دعوتها لقضاء الليلة معه، عن إخفاقه وخساراته العاطفية، إذ يحاول الراوي استرداد هذه اللحظة من قبضة الزمن ويوشك على الفشل لولا تدخل "بادرة"، الشخصية المستعادة من إحدى مجموعات عاطف سليمان السابقة والتي تظل حتى الصفحات الأولى من الرواية شخصية ورقية: "حين التقيتَ أميمة أفضيتَ لها بما رُصد لبادرة، فعاجلتك بأن نهلة أيضاً قرأت كتابتك هذه وشُغفت بها، وأنها الآن تعرف أنك صاحب الكتابة، ومن ثم فهي تريد أن تراكَ من جديد" (ص ١٣).

في اللقاء الثاني بـ"نهلة"، يحاول الروائي أن يعوّض ما فاته في لقائه السابق معها: "أمسكتَ يديها من المعصمين، وأدنيتها من عينيك وكأنك تلعب، وكأنها زوجتك" (ص ١٦)، فتعترف "نهاة" له، في هذه اللحظة التواصلية الحسية، بأنها "بادرة"، بطلتُهُ الورقية: "تفككت بالدوار والخدر، لأنك – في ماضٍ – بلحظة كتابة سالفة، أُخذتَ إلى أصل الموقف الذي تزوبعه نهلة الآن عليك، وبتَّ موقناً إن إحداهن، رُصدت من

اللحظة ذاتها، ستجيئك وتلقي بأوراق مهترئة في وجهك، بدلال، وتصيحُ متقمصة نفاذ الصبر، وتشير إلى نفسها: أنا بادرة! ستصلك شبيهة بادرة، قرينتها، رسولتها إلى أقصى حد" (ص ١٧).

وفي لحظة اختلاط الأوراق هذه يحدس المتلقي بما تعمّده الكاتب مسبقاً من خلط المسرود بالمعاش، وعالم الكتابة بعالك الكاتب الواقعي، وكأنما علاقة الكاتب / الراوي بالمرأة هي علاقة مكتوبة مسبقاً تسابق الزمن وتتحكم بما سيكون وتستبصر الآتي مستندةً إلى قوانين كونية خطّت بخطواتها العريضة العلاقة بين "رجل" و"امرأة"، وبذا تصبح علاقة الراوي / الرجل، بالمرأة / الواحدة، علاقة مشتبكة ومتعددة في تجلياتها وأوجهها لافرق بين أيّها حقيقة من لحم ودم، وأيٍّ منها ورقية: "أميمة"، ثم "نهلة"، ثم "بادرة" التي تقدم إرهاصات لحكاية الصديقة الثالثة "مريم رياض"، والتي تبدو على علاقة بالصديقات الأخريات، وليس ذلك بمستغرَب، إذ كما أشرتُ سابقاً تظهر هذه الشخصيات الأنثوية جميعاً وكأنها وجوه لشخصية واحدة هي "المرأة الأولى/ الأصل" إذا جاز التعبير، وفي شخصية "مريم" نطالع الجانب المتطرف في شهوته حدَّ الانتهاك الديني والمحرم الجنسي: "حكت لكَ نهلة عن صديقتها مريم، زميلة الطفولة، خريجة الجامعة، العادية، لا تفترقان كلما عادت نهلة لزيارة بلدة أبويها في زيارة أخيرة غازلتها مريم بهيام وإصرار، وتجرأت لتزيد الأمر، قالت نهلة: قبّلتني في فمي.

قالتْ إنها ردعتها، ردعتها، ردعتها، ولم تستطع النوم حتى بعد أن تأكدت من نوم مريم" (ص ١٩).

ولأن اللايقين هو المساق الذي يحكم الرواية، فإن الراوي لم يصدق هذه القصة وهكذا، من دون سبب: "لم تدرِ سبباً لإدرار كل هذه القساوة منك" (ص ١٩).

بعد هذه النهاية التي تُلحق "نهلة" بـ"بادرة" في "تناسخٍ نفيس" (ص ٣٥)، وتكشف عن السري في علاقات النساء ومنطق تعاملهن مع أنفسهن ومع الآخر

(الرجل)، تبدأ علاقة جديدة للراوي في سلسلة تناسخ العلاقات في الرواية، وهي علاقته بـ"مريم رياض" التي تطلب لقاءه عبر رسالة مطبوعة تُحدّد فيها المكان والزمان، ورغم أن الراوي شكّك قبلاً برواية "نهلة" عن "مريم"، إلا أنه في موعده معها يتسلّح بالحكاية نفسها التي نفاها سابقاً اليست هذه اللعبة السردية المخادعة لعبة الواقع بامتياز؟.

يلتقي الراوي بـ"مريم رياض" وهو يشدد على ذكر اسم الأب كأنه: "مرتكِز لشيء صفة أمومية لأخريات يدُرن حولها ويلُذن بزعامتها" (ص ٣٦)، وفي هذا اللقاء توشك "مريم" أن تكون وجهاً آخرَ ومكملاً معاً لعلاقة الراوي بمن سبقها من النساء: "أميمة ونهلة وبادرة".. ولذا فإن القول الذي وُجّه للراوي "لا تتركني" ظل دون تحديد لفاعله أو قائله، فليس مهماً أيٌّ منهنّ هي صاحبة القول، إنهن في حقيقة الأمر امرأة واحدة بتجليات عدّة: "في الليلة التي قيل لك فيها: لا تتركني، ولا تدعني أتركك؛ عادت نهلة فوجدت ناعسة في البيت، أما نهلة التي عادت مبتئسة فسيسندها حضور مريم المفاجئ، ستذكُرك هامش سهرتهما ستذكرك وتشكر موعدم في الغد وعزمها على إهداره متعللةً بالتعب والملل والسخط" (ص ٣٧).

إلى جانب وساطات "مريم" لرقت العلاقة التي تجمع الراوي بـ"أميمة" و"نهلة"، فإنها تؤسس كذلك قواعدَ علاقة جديدة مع الراوي، فتنجب له الابن "عاصي"، وهو الاسم الذي نعلم منذ بداية الرواية أن البطل / الراوي كان يريده لنفسه: "بمقدوري تحقيق أمنية قديمة لمن يهمه الأمر، الآن: عاصي، نطقت اسمك الاستهلالي، المكنون" (ص ٢٨).

وهو الاسم الذي نشهد عبر صفحات الرواية التالية ولادته وموته، عندما يوشوشه صوت يقول له: "الطفل الذي انطوي.. اسمه عاصي" (ص ٧١)، فيرد الراوي: "أنا هو ذاك" (ص ٧١)، في إشارة إلى توحُّد الأب مع ابنه سليل رحم "مريم" والمحكوم عليه بالموت في هذا الزمن الخرب.

تستقصي هذه الرواية صنوف العلاقات الممكنة التي تجمع رجلاً بامرأة: فهنالك الصداقة الوثيقة التي تقارب صلةَ الدم والأخوة، وهي تلك التي جمعت الراوي بـ"أميمة"؛ وهنالك الحب الروحاني المجرد من الشهوة والمتسامي عليها، ومثالها علاقة الراوي بـ"نهلة"؛ وهنالك العلاقة الشبقية المحرمة القائمة على اللذة المنفلتة من كل قيد ورادع، وهي علاقة الراوي بـ"مريم رياض"؛ وهنالك "بادرة" القادمة من عالم الروق لتلتفّ حولها صور نساء الأرض جميعهاً.. فـ"بادرة" هي صورة المرأة القادمة من التاريخ وعالم الأساطير والحكايا، ولذا، فإن الرواي الذي يدخل أحد المتاحف في مدينة شمالي البحر المتوسط، يجد تمثالاً نُحت منذ زهاء قرن، يحمل تفاصيل وجه "بادرة": "شاقاً ملامحها ونأماتها وأصول انفعالاتها" (ص ٧٣)، و"حين تلقّتَّ باحثاً عن اسم التمثال وبياناته لم تحشَ أن تجد اسم (بادرة)، وجدتَ الاسم: استعراض البابلية – ١٨٥٤ – نسخة القرن التاسع عشر – رخام، بعدما غادرت المتحق لمتكن بادرة هي الشخص الذي استقطب جيشانَ أفكارك، ولا مريم، ولا حتى الفنان الذي لو أعيد إلى الحياة ما صدَّقكَ" (ص ٧٤) .

إلى ذلك، تفضي الرواية إلى هواجس المرأة ومعاناتها الداخلية في ظل أعراف وتقاليد تحدد الشكل المقبول لعلاقتها بالرجل، فـ"أميمة" التي فقدت عذريتها، أو هي تتوهّم ذلك، تعتاش على إحساس مُرّ بالذنب وهوف من النظرة الاجتماعية لإهدار الشرف، ولذا تحاول إقناع الراوي أن يخيط لها غشاء البكارة الممزق ولا تقنع بقوله لها إن عفّتها مصانة، فينصاع لطلبها؛ أما "نهلة" فترتبط تجربتها بتواريخ النكسة والتهجير والاطلاع المبكر على عالم الجنس الذي كان يمارسه أمامها المهجَّرون الذي آواهم أبوها في منزله وكانت حينذاك طفلة لم تتجاوز الخامسة، و"نهلة" التي تتحرّش بها "مريم" وتراودها عن نفسها، هي من يفتح الباب لـ"مريم" حتى تقيم علاقة كاملة مع الراوي فتغدق عليه بنعمها، و"مريم" هي أقرب نساء الرواية الأربعة إلى جوهر المرأة الذي يمتزج

فيه الوفاء بالخيانة والصدق بالكذب، والعطاء بالرد، وهو سر أو أسرار شغف الرجل بها وتماهيه معها، وتشكّل ذاته من ذاتها وبذاتها، هذه العلاقة التي تجمع المرأة بالرجل ليست كتلك التي تربط عبداً بسيده، وإنما نظيراً بنظيره يتمم كل منهما الآخر ويكمله: "دعْ عنك أوصاف حبيبتك، دع أوصاف الحب عنك ومسيرته حبيبُتك توارى بهاؤها، بإخلاص، لأنها جميلة، من غير ما تواضع ولا انتباه ولا تباهٍ، حبيبتك باتت حبيبتك بنظرة وكلمة، معاً تسيران بألفة الحب الطفيف، البشوش، الفاني، المستديم، فلا إنصات للجلبة ولا استمداد من الجهات، بين اليدين أطيافٌ، بين الخيالين أزل، بين اللحمين تودد وقربى، بينكما ما يرحمكما حتى سكون المعاني، أنت لها لأنك لها، هي تلك " (ص ٧٩) .

* دار أزمنة للنشر والتوزيع، عمّان، ٢٠٠٧.

"أرض اليمبوس" إلياس فركوح

تاريخ شخصي وذاكرة جمعية

بإصدار "أرض اليمبوس"، يمكن القول إن الروائي الأردين إلياس فركوح يكمل ثلاثيته الروائية التي بدأها بـ"قامات الزبد" (١٩٨٧)، التي تتناول الفترة الفاصلة بين نكسة ١٩٦٧ وسقوط مخيم تل الزعتر، وواصلها بـ"أعمدة الغبار" (١٩٩٦) التي تبدأ من سقوط تل الزعتر حتى خروج المقاومة الفلسطينية من بيروت في العام ١٩٨٢.

أما في "أرض اليمبوس"، فتتداخل الأزمنة والأمكنة، وتتماثل وصولاً إلى حرب الخليج الثانية (١٩٩١)، تلك الحرب التي: "توقفت، ومثل قيامتها الخاطفة، كانت نهايتها" (ص ٢٥).

يمكن عدّ هذه الثلاثية، ثلاثية الجيل الذي ينتمي له فركوح بامتياز، وهو الجيل الذي وصفه في أحد حواراته بأنه: "الجيل الأردني الفلسطيني الذي عاش جغرافيا واحدة، ونما وعيه على جغرافيا واحدة (تشكلت المملكة الأردنية الهاشمية من الضفتين الغربية والشرقية في أوائل الخمسينيات نتيجة اتفاقية ما، لسنا بصدد تفسيرها السياسي)، لكن هذه الوحدة أو نتائجها الاجتماعية تمثلت في انصهار الضفتين معاً مشكّلتين مجتمعاً واحداً بقوى سياسية موحدة ذات صفات مشتركة، إلى أن حلّت

هزيمة ١٩٦٧ وفصلت الضفتان، وبات الفلسطيني فلسطينياً والأردني أردنياً على مستوى الجغرافيا، لكن على مستوى الاجتماع ظل الفلسطيني في الأردن هو الفلسطيني الأردني أو الأردني الفلسطيني يتفاعل مع قضايا البيئة الكلية ويفعل فيها".

من هنا، وفي "أرض اليمبوس"، يسجل فركوح، ابن هذا الخليط الاجتماعي الثريّ، التاريخَ، وهو – والقولُ له: "تاريخي الشخصي الذي أدّعي أنه غير محصور في ذات مفردة، وإنما هي ذات جيل بكامله انفعل وفعل وتفاعل، بعضنا انكسر، وبعضنا الآخر لم ينكسر، بعضنا تخلى عن مبادئه، وبعضنا ظل مبدئياً، لكنني أزعم أننا إن كنا خسرنا الأرض، وإن كنا خسرنا شعارات كثيرة كانت مرفوعة في تلك المرحلة، فقد كسبنا أنفسنا، كسبنا تجربة فريدة".

إذاً، ومنذ العنوان، ثمة مواجهة للمكان الذي يتأرجح بينَ دائماً، هو اليمبوس؛ المنطقة الوسطي ما بين الجنة والجحيم، هنالك شخصيات تماثلله في هذه السمة، وكذا الأحداث والزمان والمكان، وحتى التجربة الذاتية المركبة لفركوح الذي عاش زمناً في القدس، كما عاش في عمّان، وتفاعل مع قضايا المجتمعَين، فجاءت روايته وكأنما هي شهادة على تجربته الحياتية الخاصة في تعالقها وتفاعلها مع حياة الآخرين في محيطه وتجاربهم.

هذه التجربة التي تنهل من مخزن الذاكرة، ذاكرة الراوي، والتي تشبه بيت العنكبوت حيث الدوران اللانهائي لحياة تُختزن في الذاكرة لتسقط على الورق كما دوائر الماء إذا ما أسقط فيه حجرٌ رجّ هدوءه وخلع عنه سكينته، إنها محاولة لاستعادة ما توارى في قبو الذات، "كي لا نقضي ونموت تحت وطأة ما نختزن في تجاويف الذاكرة : في غور الصدر: في شغاف القلب" (ص ٨٨).. هي حيوات في "مدن أعرضت عن أحلامنا، فرسمناها على غرارنا لتتداعي حين نتداعى" (ص ٨٨).

تنسجم عناصر الرواية في بنيتها الكلية مع سياق السرد الذي يركن إلى منطقة التذكّرة وفيها لا تخضع الأحداث لترابطٍ منطقي أو عقلي، وإنما تتدفق وفقاً لإحساس الراوي بها، وإذ ذاك يصبح الزمن فكراً، والعالم امتداداً لهذا الفكر، هو ما تبدأ به الرواية، فمشهد اللوحة المعلقة على الحائط يردّ الرواي إلى داخله / مرآته الجوانية في محاولة للفهم: "أن تفهم يعني أن تدرك الحياة، أو تحاول" (ص ٢٦)، لكن هذا الفهم العقلي بالنسبة للراوي لا يكفي، فهنالك ما هو أكثر من الإدراك الواعي؛ ثمة المشاعر والأحاسيس المختلطة التي تكتمل بها النظرة للعالَم: "عليك أن تُفجع بتبدد أحلامك وانكسار آمالك، فتكون أنت" (ص ٢٦)، وبعد يعترف الراوي: "(لا شيء يكتمل)، قال أبي؛ ففهمت ألا شيء يستحق الانتظار، وفهمتُ، كذلك، أن الانتظار مضيعة لوقت سُيصاب بتخمة إن تركته يتلهى بإنضاج التجربة، الكتابة ستتكفل بهذا" (ص ٦٤).

إن عدم الاكتمال هو الصورة الحقيقية للعالَم الترابي الواقف بين العالَمين: العالَم الفوقي الذي يمثل الخير، والعالَم السفلي الذي يمثل الشر، ولذلك فإن الثواب والعقاب لا يكونان بسبب عمل الكائن/ الإنسان، وإنما يكونان بسبب انسياقه وراء كائنات هذا العالَم أو ذاك.

يبدو هذا العالَم الذي أوجدته المخيلة الأدبية حياديّاً من حيث إنه عاجز لا يملك مقدرة العالَمين الآخرين، ولكنه من هذه الناحية لا يعر ف الحياد، لأنه عالم منحاز في حقيقته، إما إلى الأعلى أو إلى الأسفل، إن الكائن هنا لا يموت إلا إذا سقط في هوة النسيان، لذا فإن فالراوي يكتب ليبدد النسيان، راصداً التغيرات والانتقالات التي يعيشها الإنسان: "كان لابد أن أكتب الحكايات قبل أن تموت هي أيضاً، فالحكايات كأصحابها، تُدفن مع جثامينهم وتُنسي، كرفاتهم، حين لا يعود سوى الصبار ينبت فوق قبورهم" (ص ٣٠)، لكن الراوي / الكاتب يعترف، وهو يقاوم النسيان بالكتابة:

"أصاب بالملل، ويربكني ألا طائل من وراء عالَم لُوثت جيناته بسخام الحروب".. إنه عالم لا يستحق التخليد.

يتأسس الروي في "أرض اليمبوس"، وفق استراتيجية سردية دينامية مضادة لصورة الراوي التقليدي بوصفه المرجع الوحيد الذي يمكن الوثوق بروايته، فعلى عكس ذلك، يصبح الراوي في هذا العمل أول ضحايا استراتيجية اللعبة السردية التي تخلخل موقعه وتشكك في صوته وصدقه، ذلك أنه يتعرض لصيرورة تناسخات وتحريفات تجعله يفقد موقعه المركزي في تراتيبة السرد، بحيث لا يمثل مصدراً موثوقاً به في الحكي، لذا نراه يستعين بآخَره ليكمل ما تناقص من أجزاء الصورة، مؤكداً أن ما يرويه قد لا يكون حدثَ فعلاً، وإنما هو رغبَ في حدوثه فاختلقه: "علينا أن نتذكّر كي لا نقضي تحت وطأة كل ما جرى، لا! دعنا لا نذهب بعيداً في خداع أنفسنا، فلنقلها: كي لا نقضي تحت وطأة كل ما لم يجرِ وتمنينا أن يكون" (ص ٢٣٢).

لذا، تتعدد المستويات السردية في الرواية، فهنالك الراوي بضمير الغائب، والراوي بضمير الأنا، والرواي بضمير المخاطَب، وجميعها تبدو مرايا لراوٍ واحد يجاهد في البوح ولَمِّ ما تناثر من أشلاءٍ لأحداث اختزنت في الذاكرة، فالأحداث في الرواية ليست من تأليف شخص واحد، وإنما من وضْع أشخاص متعددين، يتنازعون الروي مفككين مركز السرد الذي يتشظى في أكثر من نقطة، وفقاً للرغبات المتقلبة للرواة/ مرايا الكاتب، إذ كلٌّ منهم يشكك بصدق الآخر وصدقيته.

مثال ذلك، يقول الرواي بضمير الأنا، بعد حديثه عن المرأة الأولى في حياته: "عليّ أن أستعيد الأمر، برمّته، أكثر من مرة، كي لا أفقده، تفاصيل الأشياء تهرب مني، تفلت من ذاكرتي، فأتركها لغيري، ظاناً بأنهم يتوفّرون على ما ينقصني: يملأون الفراغات في حكايتي الشخصية بدلا مني، هم ينوبون عني، بالأحرى، كأني أُحلّهم

محلّي في أداء ما يشبه امتحان (املأ الفراغ في الجمل التالية)، كأني أجعلهم أنا، مثلما أجعل (ماسة) جميعَ النساء" (ص ٧٤).

يتدخل الراوي بضمير المخاطَب، مناقشاً ومحللاً ومشككاً بمقولات الراوي بضمير الأنا (وجهه الآخر، ويردّ عليه: "هذا صحيح تماماً، وهنا مربط الفرس —كما يقال، أو مربطك، تجعل امرأة لا وجود لها بديلاً عما لم تجده في ما عرفته من نساء، أسميتها ماسة: أي الجوهرة المبرّاة من أية شائبة، تتحايل على وعيك بتغييبه عمداً؛ إذا أكثرت مؤخراً من التأكيد على أن الكتابة لا تنتج إلا عن وعي حادّ، وهذا صحيح ودقيق أيضاً، غير أنك وبإرادتك إنما تنفصم إلى اثنين بتشاكلان بالضرورة، لكنهما يتماهيان كذلك ليصطدما بعضهما ببعض" (ص ٧٤).

تقترب الرواية من الواقع وتتفحصه وتحلله وتتعامل مع عناصره بلغة تستثير العميق والباطني فيه، حيث اللغة هي وسيلة الكاتب للتعبير عما في ذاكرته من صور مختزنة للواقع وربما أن واقعية الرواية جعلت من المستساغ السرد بالعامية أو المحكية، خصوصاً في المقطع الذي يتحدث فيه "خضر الشاويش"، ابن يافا الذي يقطن في مخيم الواحدات، عن "بطولاته" التي يقتات على ذكرياتها ليتمكن من تقبُل واقعه المهزوم، فهو "يحكي ليعيش أياماً مضت يراها أجمل من حاضره، كأنه، عند الحكي عن عزٍّ قديم، يتخلص من بؤس واقعه ويميز شخصه الضائع في جموع نُسيت وبلا ملامح" (ص ١٢٩).

تتداخل حكايات خضر مع مَشاهد يستعيدها الراوي بضمير الأنا من ذاكرته، فحديث خضر عن المرة الأولى التي جرّب فيها رفعَ الحديد، تستثير في الراوي ذكريات النكسة، وخضر في بحثه عما يخلّصه من العار الذي لحق به بعدما فشل في رفع أثقال الحديد، يقود الراوي إلى أحداث بحثه عن "حاملي الكلاشنكوف"، الذين يمارسون عملهم بالخفاء، وهو بذلك يبحث عما يخلصه من الهزيمة.

خضر يدخل الجيش، أما الراوي فيدخل "الحزب المالك لذراعه في حركة الكفاح المسلّح"، ليصبح "رفيقاً"، ويحصل على البندقية التي حلم بحملها، ويكشف له قرينه (الراوي بضمير المخاطَب) إنه إنما أراد أن يكون، والكلامُ له: "بطلاً رديفاً للبطل خضر، الذي دَلَّكَ على خريطة فلسطين في شخصيته وتفاصيل حكاياته، فزرعَ الحلمَ فيك عن بلدٍ تحوّلت إلى أسطورة" (ص ١٢٩).

إنها رواية مسبوكة بلغة ذات طاقة شعرية مفتوحة على الدلالات، إذ إن السحر الذي تمارسه اللغة في الرواية بشتى تجلياتها، هو سرّ إبداع فركوح الذي كلّما قبض على الكلمة أضرمَ فيها نار الجمال الغامض والسرّي.

هي محاولة للاكتشاف.. للتذكّر.. حتى لا يضيع الحلم، وننسى القدس "مدينة الله أقرب إلينا من حبل وريدنا، وريدنا المحقون بالمخدّر الذاهب بنا إلى منامات قد تطول وقد لا تطول، وحتى لا نرهق الروح بمزيد من الأسئلة، فلنحاول أن نعيد كل ما تذكّرناه إلى ما كان: قبل أن نحذف منه وأن نضيف إليه، فلنحاول، أعرف استحالة ذلك، أعرف، ولكن عليك أن تحاول، سيكون الاكتشاف هناك" (ص ٢٣٢) .

* المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت؛ دار أزمة للنشر والتوزيع، عمّان، ٢٠٠٧.

"الشّمَاعيّة"عبد الستار ناصر

إصبع على جرح نديّ

تقدم رواية "الشّمَاعيَّة" للعراقي عبد الستار ناصر، قراءة للواقع العراقي تفضح المسكت عنه وتكشف ما يتم التواطؤ على عدم الإصاح به، من خلال أصوات الشخصيات التي تروي كل واحدة منها قصتها/ مأساتها بضمير المتكلم، وهي قصص تتعالق، رغم تعدد الرواة، وهي تصور بشاعة السلطة القامعة والمستبدة، وآلام ضحاياها.

وتبرز في الرواية جراة في الطرح ضمن دفق إنساني مؤثر، خصوصاً، وأن هذه القصص "حقيقية"، كما هو مثبت بقلم الروائي على الصفحات الأولى، تحت عنوان "إشارات لابد منها": "أبطال هذه الرواية ليسوا من صنع المخيلة، أو جموح الخيال، كل واحد منهم عاش حياته كما رسمتها وحكيت عنها في بغداد، أو في مكان آخر بعدها".

وتعلن هذه البداية الصادمة للرواية عن محاولة صوغ حيوات روائية "ورقية" لحيوات واقعية شخوصها من لحم ودم، عاشت تجربة السجون والمعتقلات تحت نير التعذيب والتنكيل وامتهان الكرامة، وهو ما يحيلها إلى كائنات مهزومة ومقهورة تحاول استعادة ذواتها المدمَّرة ووجودها، لكنها تكتشف، بعد أن تنال "حريتها"، وبعد خروجها من

أقبية السجن محدودة المساحة، أنها تحمل السجن في أعماقها، وتنظر إلى العالم من خلاله.

ولعل هذه المفارقة المفزعة هي الأكثر تأثيراً في الرواية، فليس للشخصيات الحق في الحياة الكريمة، في ظل دوامات من الخوف تلفها أينما اتجهت وتلف الوطن (العراق) بأكمله، والخوف، كما يبدو، خلق حالة من الفوضى عبرت عنها الرواية من خلال بناء درامي متعدد الطبقات، يعتمد تيار الوعي والتذكر عبر الاسترجاعات الزمنية التي يستمر تأثيرها لترسم ملامح الراهن والمستقبل أيضاً، وعبر الروي الذي يقارب السيرة الذاتية لكل من الشخصيات.

يتحدد العنصر المكاني في الرواية ببغداد، و"الشّمَاعيّة" مستشفى الأمراض العقلية، تلك الواقعة قريباً من قلب دجلة، وأحد المعتقلات التي شهدت آلام شخصيات الرواية التي تعددت أسباب اعتقال كل واحدة منها، لكنها ذاقت صنوف التعذيب نفسها؛ فأمين هاشم بيطار الذي صرح على شاشة التليفزيون: "إن الحزب الشيوعي صار من الماضي، وعلى الرفاق تسليم أنفسهم من دون مشاكسات سخيفة، فقد انتهى كل شيء" (ص ١١)، يُزج به في المعتقل، ويذوق مرارة الحقن وغرف الكهرباء، يخرج بعد سقوط النظام، فاقداً إيمانه بكل من حوله، قانعاً أنه "لا شيء في العالم يستحق أن يهان من أجله الإنسان "(ص ١٧٣)، وينتهي الأمر سائق تاكسي، وكاتباً في الصحف، تحت اسم مستعار.

أما صفية، التي يرغمها أبوها على العمل في "الشّمَاعيّة" خوفاً عليها من بطش أخيها الذي أراد قتلها عندما شاهدها بصحبة ابن الجيران، فتعمل في الجناح رقم ٩ في المستشفى ويتم فيه اغتصابها مرات ومرات، ثم تُرغَم على حقن المعتقلين وتعذيبهم، ومن بينهم أمين هاشم البيطار، تخرج من المستشفى، لكنها ما تلبث أن تعود إليه ويكون مصيرها "استقرت هناك في الجناح المرقم ٩ الذي بات جناحاً للمخبولين

المسالمين، وهذه المرة دون أحد من رجال المخابرات أو المغتصبين، ماتت في الجناح نفسه دونما ألم أو إحساس بالخوف" (ص ١٧٣).

تتوالى الحكايات، فيخرج أسعد سعيد فرحان، الذي ليس له من اسمه نصيب، رفيس أمين هاشم البيطار، من المعتقل، ويُرحَّل عن بغداد ويستقر به المطاف في أمستردام، وهو ما يزال، ورغم خلاصه من المعتقل ومن "الشّماعيّة": "يرى الجثث في كل شبر من البلاد حتى كاد يشم رائحة التفسخ من وراء مسامات الشاشة" (ص ١٧٤)، ويظل كلما راوده الحنين لبغداد، يستحضر ذكري "ما جرى في دهاليز القتل" (ص ١٧٤).

وكذا الحال بالنسبة لمحمد جميل السويركي، الفلسطيني من مخيم "عين الحلوة" في لبنان، والذي جاء يحمل أحلامه على كفه ليحققها في العراق، فاعتقل لأن أحد مسؤولي المخابرات أراد أن يستأثر بزوجته الجميلة: "لم يكن ما رأيت مجرد صورة من زمن خاطف، كنت أرى اللامعقول يتحرك، وما عاد البكاء إلا حالة من الضياع، فهذا المسؤول الحزبي كان ينقل زوجتي من شقة إلى أخرى ويجبرها على احتساء الخمرة وتدخين السجائر، والرقص أمامه بثياب شبه ممزقة حتى يزداد شبقاً وشهوة، ثم يغتصبها، وبعد أن يشبع منها يتركها لبقية الحراس يغتصبونها على التوالي" (ص ٨٠).

تشير شخصية عمار مظهر الشيخ، أحد رجالات المخابرات، إلى أن الجلاد الذي يمارس قسوته ووحشيته على الآخرين، هو أيضاً ضحية لجلاد أكبر منه، فرغم إيمانه الداخلي ببراءة بعض المعتقلين من التهم المسندة إليهم، إلا أنه لا يملك أمام الأوامر التي تأتي من جهات مسؤولة عنه سوى الانصياع، وإلا صب المسؤولون عليه جام غضبهم: "ذهبت إلى باريس وبوخارست وروما أحمل خوفي في حقيبة الملابس وأنا أبتسم في كل مكان نسهر فيه لئلا يكتشف المسؤول أنني لم أعد معهم بل وكفرت بهم أيضاً" (ص٧٢).

تمثلت محنة الشخصيات بإقصائها المزدوج؛ النفي المكاني، والنفي الزماني، ما سبب لها الفصام، وبذلك تجاوزت الرواية التعامل مع المكان والزمان بوصفهما إطاراً للأحداث، إلى كونها جزءاً من بنية الرواية فـ"الشّماعيّة"، مثلاً، ليست مجرد مكان، بل هي ذكرة نابضة بالتفاصيل وشاهدة على المجازر التي حدثت في المعتقلات والسجون بحق ضحايا "المسؤولين في الحزب والدولة" (ص ٩٣).

كذلك امتلك العنصر الزماني وظيفة دلالية، حيث التنقل من الماضي، إلى الحاضر، إلى أزمنة أخرى، وبذلك أُسقط الزمن التعاقبي (ماض، حاضر، مستقبل) لصالح بناء زمن خاص هو زمن النص الذي لا يمثل استعادة حرفية للأحداث بل إعادة صوغ لها بغية رسم صورة مكتملة من أشلاء مكانية وزمانية متعددة المستويات.

تظهر الشخصيات، على تنوعها، شخصية واحدة، لا تدّعي البطولة أو الصمود، بل تكشف بتلقائية السرد وقسوته عن صورة الإنسان الضحية، الذي يبحث عن خلاصه حتى وإن كان الثمن هو الموت (صفية)، أو العزلة (أسعد سعيد فرحان)، أو الكتابة الخائفة المتخفّية عن الأعين (أمين هاشم البيطار)، أو المنفى (عمار مظهر الشيخ).

وتبدو هذه النماذج الإنسانية الممزقة، في أحد أوجهها، صورة للعراق الممزق هو الآخر، الذي عانى الكثير من ويلات الحروب، داخلية وخارجية، وكأنما قُدِّرَ له ولمن فيه أن يظل على موعد مع الموت والخراب والدمار: "فراغ يتراكم على فراغ، البلد خربانة فعلاً وما من أمل في نهاية هذا النفق الدامس اللعين، الفراغ هو كل ما تبقى من بغداد، من البصرة، من العمارة، من الناصرية، من الموصل وكركوك، فراغ في الروح، الروح فارغة، وفراغ في الرأس، الرأس فارغ تحت ريح عاصفة، المدن المقدسة لم تسلم من القتل الذي أخذ الكبار وثلم أفراح الصغار، قتل عشوائي في الليل كما هو في النهار" (ص ١٨٠).

بهذه الكلمات تختتم الرواية، بعدما تضع أصبعها على جرح نديّ ما يزالْ ينزف دماً وألماْ مصورةً واقع العراق الراهن، ومستشرقةً مستقبلاً لم يعد من الصعب التكهن فيه[1].

* دار المدى للنشر والتوزيع، دمشق ٢٠٠٧.

"الخطوات"عزت الغزاوي

تقلّبات الشخصية الروائية

في روايته "الخطوات" يصور الكاتب الفلسطيني عزت الغزاوي الكفاح المستميت الذي خاضه الشعب في فلسطين والجنوب اللبناني المحتل ضد العدو الإسرائيلي، بحيث ينبثق مركز الأحداث في الرواية من قرية "الجافنة"، ثم يمتد الحدث ليغطي فاجعة العرب في نكبة ١٩٤٨، وكان الفلسطينيون أول المتلقين لهذه الضربة، حيث أُجبروا على ترك أرضهم والنزوح، لتصبح العودة إلى الوطن حلماً صعب التحقُّق.

يستمر تشعب الأحداث ليطال الهزائم المتلاحقة للعرب التي أدت إلى سقوط معظم الأراضي تلو الأخرى تحت نير الاحتلال، إذن فالزمان رغم محدوديته الوقتية، خصبٌ يمتد امتداد الأرض المضرجة بالدماء ويرتبط بالمكان؛ "الجافنة" التي تحدث الكاتب عن أشجارها، ونسائها، وأرضها المعطاءة، وعلاقتها بـ"عارف اليوسفي" وعلاقته بها.

شخصيات قلقة، متوترة، تحاول أن تحكي من موقعها الخاص الظروف والدوافع التي قادتها إلى طلب خلاصها الشخصي والوطني لتكتشف في النهاية أنها كانت تهرب من أزماتها الشخصية والوطنية إلى أزمات أشد تعقيداً، وفي "الخطوات" ليس ثمة راوٍ

واحد، وإنما عدد من الرواة، كل يروي قصته من زاويته الخاصة كاشفاً عن انفعالاته ومعبراً عن مشاعره بصدقية عالية، ومن الشخصيات المحورية في الرواية "عارف اليوسفي" الذي يحاول الآن ترتيب فصول روايته "رواية الأمكنة" بعد أن تتقاسمه حالتا الموت والحياة، حين أُوهِمت أمه "زكية السلطان" بأنه استُشهد في عملية فدائية، وتم تشويه الجثة مما جعل التعرف عليها أمراً صعباً، ليكون لليوسفي بذلك اسمان؛ أحداهما وضع على قبره في مقبرة "الجافنة"، والآخر حمله معه باحثاً عن خلاصه الوطني، متنقلاً بين بيسان، وصفد، ودير الزيتون، وعمان وبيروت، وباريس، وتونس، وبودابست، ليستقر به المقام أخيراً في أوراسيا، هناك حيث يفقد مشروعه النضالي، ليقتات على ذاكرة النبكة واللجوء.

عارف لاجئ من "صفد" في "الجافنة"، خرج منها بطلاً وعاد إليها مضرجاً بالهزيمة بعد أن أضاعها في خضم البحث عن ذاته، وأضاع ذاته في خضم البحث عنها.

"الجافنة كتاب مفتوح بعد غياب، أحسست أنها سجل طُوي طويلاً وداهمه النسيان، وذات لحظة وبالصدفة امتدت إليه أصابعي، كأنما فتحته بارتجاف وقلق، إنها المكان الثاني في حياتي بعد صفد، المكان الذي تعددت بعده الأمكنة ولم يعد لي أن أرتب جمالها أو جاذبيتها.

الأشياء لم تفقد سحرها لكن الأيام تأخذنا طويلاً من أنفسنا وتتحول الأماكن إلى مجرد أحداث جميلة أو حزينة، هل عبرت عن واقع المكان بطريقة ملائمة، لا أظن، ثمة خلل مدهش في محاولة تجديد الأفكار، المكان فكرة حين لا يتغلغل إلى مساحات الجسد، لكنه حياة كاملة حين يصبح حنيناً يتنفس خطواتنا.." (ص ٢٠).

فشل عارف في التواصل مع الأحداث، فتحول من العمل الجهادي إلى تجنيد الفدائيين، وفشل في التواصل مع الأمكنة ومع زوجته مايا وابنته تناشيا ليواصل حياته

بقلق وتوتر دائمين، وعند عودته إلى "الجافنة" لم يجد فيها شيئاً يعرفه، حتى أمه زكية السلطان بدت وكأنها أدارت ظهرها له دون اكتراث.

وهناك هاجر القاسم، بنت "الجافنة" التي تقيم علاقة غرامية مع عارف سعياً وراء حب يعانق الموت والرغبة في الزواج والتناسل، إذ تحمل طفلاً غير شرعي منه، وتواصل حياتها في "الجافنة" حيث وطن تحت الاحتلال، وحبيب لن يعود:

"بقيت معلقة حين ذهبوا جميعاً وتركوا عارف تحت التراب.. هناك رجل أحبه كثيراً تركني ومضى لحاله ولم يبعث خيراً عن شؤونه، وها هو يعد في كيس صغير مشوه الجثة ويدفن في ليل "الجافنة" الطويل دون أن يراه أحد (ص ٦٥).

ومن أبطال الرواية عبد القادر الحكواتي الذي جاء على غير عادته في تلك السنة ليقص الحكايا على مدار ست ليال، يقرأ فيها ما كان من أمر عبلة وعنتر، ومأساة أوديب الملك، وواقعة كربلاء، وأخبار سعيد بن المسيب مع عبد الملك بن مروان، ثم حكاية "نانا" آلهة الجمال، وفي الليلة السادسة يقرأ الحكاية الشعبية عن "جبينة" صاحبة القرة الحمراء.

وقد رويت هذه الحكايا وفق شرطها التاريخي دون تغير للأسماء والأمكنة، الأمر الذي أعطى للرواية ميزتين هامتين تتمثل الأولى بالإيحاءات التاريخية المنتقاه بذكاء وإسقاطها على اللحظة الراهنة، فجميع أبطال هذه الحكاية اضطهدوا وعذبوا في سبيل فكرة أو مبدأ حتى حققوا الانتصار في نهاية الأمر، والميزة الثانية كانت في التقاط الكاتب عدداً من الشخصيات الحقيقية المثبتة في التاريخ ووضعها بأسمائها الحقيقية في صلب العمل الروائي بحيث يأخذ العمل بمجمله حالة من الحلم المتنقل بين الواقع والتخيل وهي حالة سيطر عليها الغزاوي، مؤكداً قدرته على الإبداع الفني الذي يلغي أي تعارض قد يحدث بين الشخصيات في الواقع والشخصيات الواقعية في الرواية.

أما زكية السلطان، فتروي حقيقة طفلها الوحيد عارف الذي أنجبته بعد عناء طويل من رجل آخر غير زوجها يدعي البركة، وهو خادم مقام اليوسفي الذي سُمي على اسمه ابنها عارف اليوسفي:

" يا سيدي اليوسفي أيها المبارك، هبني ولداً ألقبه بأسمك، أعطيه أسم (عارف) ليتذكر دائماً أنك كنت واسطته إلى الله" (ص ٧٩).

زكية التي تلجأ إلى تصرفات تطبعها بطابع الجنون إثر فقدها لابنها الوحيد كنوع من أنواع استعراق الواقع من جهته المجنونة ليبدو أكثر واقعية وصدق، فتسر إلى أحد رعاة القرية – بعد أن تحدثت مع شاه من شياهه – بأن عليه الاعتناء بالشاه لأنها ستلد طفلاً بشرياً جميلاً، ولم يكن هذا الطفل الذي شاع في "الجافنة" خبر ولادته من رحم الشاة سوى طفل عارف اليوسفي من هاجر القاسم.

تشارك مي رسولي، اللاجئة التي جاءت من صفد لتستقر بالجافنة، في أحداث الرواية، إذ تنجذب إلى عبد الرحيم بدري الذي تركها وهاجر إلى أمريكا، وهي شخصية نمطية اقتصر دورها على نقل أخبار "الجافنة" بالمراسلة إلى عارف الذي أخفى اسمه الحقيقي عنها تحت اسم حمزة الكاظم، الأمر الذي مكنها من كشف العقل الحقيقي الذي تخفيه زكية السلطان وراء جنونها.

"زكية السلطان امرأة من حب، تعرف الرضا والموت والحياة، وتعرف كيف تغفر الأخطاء، اقرأي مرة أخرى، وثانية، وثالثة، ليس صحيحاً أنها جنت كما قيل إنها صمتت كثيراً ولم تدر ما تفعل بأحزانها، أليس عارف اليوسفي وحيدها الذي لم تخلف غيره؟ كل الناس قالوا إن زكية السطان فقدت عقلها، إنهم لا يعلمون الفرق بين أن يفقد الإنسان عقله وبين أن يفقد روحه، زكية السلطان فقدت روحها أما عقلها فبقي صافياً، وماذا تفعل به وهو بهذا الصفاء ؟" (ص ٥٨).

الجدير بالتوقف في "الحطوات"، صورة "الجافنة" التي روت نقشها الأزلي لتكونْ بذلك الشخصية المحورية الثابتة في المكان والزمان رغم ما أصابها من جروح وآلام: "أنا الجافنة، قرية القرى، تفصلني مائة وخمسون كيلو متراً فقط عن داماس إلى شمالي، ومائة كيلو مترات عن بئر السبع إلى جنوبي، كنت هنا منذ الأزل، بوديان وجبال ومطر وبرق ورعد حتى جاء خلق كثير من مشردي بني جفن وسكنوا جواري، جاءوا من الجزيرة، هكذا قالوا وحين شربوا الماء من قلب المغارة، ضربوا بضع خيام، ثم وضعوا حجراً فوق حجر.

من يرحل من هنا يعود عاجزاً / من يرحل من هنا لا يعود كما كان / من يرحل سيراني في طريقه الطويل، تنقلب عليه الحالات، أنا الجافنة أحزن من أجل رجل وتحزن من أجلي امرأة / أنا هنا أبقى، وتمضون جميعاً جيلاً وراء جيل" (ص ٨٨).

اتسمت معظم شخصيات العمل بالتطور والنمو الداخلي (مشاعرها وانفعالاتها والنمو الخارجي – شكلها وهيئتها)، على أن الملامح البرانية للشخصية كانت نتاج ما عانته في دواخلها من عذا اونكسار، كالوصف الذ قدمه عارف لوالدته عندما عاد إليها بعد غياب دام سنين:

"زكية السلطان! يدها الممدودة برغيف خبز مغمّس بزيت الزيتون، امرأة صغيرة على عكازتها، تدب في الحارة، تجلس على حجر، امرأة عجوز ما زال لها وجه جميل رغم التجاعيد، هل تكون هي؟ لابد من عينين قادرتين على التمييز.. لا بد من عيني اليوسفي كي لا تخطئ الذاكرة .. (ليست لليوسفي عين ..)، وماذا يفعل الآن وهي ساهمة في سحابة مجهولة لا حدود لها" (ص٨٤).

وفي مقطع آخر: "صوتها مرة أخرى يأتي، صوت قلق، فائق، (تعالي يا أمي) قامت بتوأدة، مددت يدي كي أسندها لكنها فضلت الاستناد على عكازتها، مشت خطوة واحدة ثم نظرت خلفها، رأت يدي ممدودة إليها، يدي معلقة في الهواء.." (ص ٨٦).

فالمكان هنا يتماهى مع الشخصية، ليصبح هو البطل الذي تدور في محورة الشخصية الأخرى.

اعتمد الكاتب لغة السرد المألوفة في الرواية التقليدية، فجاءت الأحداث متتابعة وفقاً لترتيبها الزمني، مربتطة بالمقدمات والنتائج ليضع العمل على خط سردي أحادي، مما طبع الرواية بطابع المذكرات الشخصية المصاغة بتقنية وأسلوب فني متقدم[1].

* دار الشروق للنشر والتوزيع، عمّان، ٢٠٠٠.

"تاء الخجل"فضيلة الفاروق

الصحيفة إذ تتحول إلى مقبرة

تُخْتَتم رواية "تاء الخجل" للجزائرية فضيلة الفاروق بمشهد انتظار البطلة للطائرة التي ستقلّها خارج الوطن بعد أن تأكد لها أن "الحياة في الوطن معادلةٌ للموت" (ص ٩٢)، وهو ما يؤشر عليه ارتفاع أعداد الموتى كما جاء في الصحفية التي كانت تقلّبها أثناء انتظارها للطائرة التي تأخرت، إذ التفت رجل يجلس بقربها للصحيفة معلّقاً: "أصحفية هذه أم مقبرة؟" (ص ٩٦)، لترد عليه: "الوطن كله مقبرة" (ص ٩٥)، ويلوذان كلاهما بالصمت المطبق.. هكذا شاءت الكاتبة أن تنهي روايتها لتكون صرخة احتجاج على دعاة التطرف وممارسيه، وقد نقلتها صادقة حارة إلى القارئ ليتفاعل مع أحداثها فتستفزه وتقلقه وتثير كوامنه الركدة.

وليس من المستغرب أن تترك البطلة أرض الوطن التي "تعودت الحرب والقتال، الجزائر منذ اليونان، منذ الرومان، منذ بيزنطا، منذ الوندال، منذ الأتراك، منذ فرنسا، وهي في حالة قتال" (ص ٩٣)، الجزائر التي تسعى جماعات "التطرف الديني" إلى الإجهاز عليها منذ تسعينيات القرن الماضي، فبات الناس لا يأمنون على أنفسهم أو أموالهم أو أعراضهم، ويبدو أن الفاروق التي تقارب روايُتها سيرتَها الذاتية أفادت من

عملها في حقل الصحافة المكتوبة والمسمعة في الجزائر (بطلة الرواية تعمل في الصحافة)، وهو ما يتضح في توظيفها للخبر الصحفي وتوثيقها للأحداث التي زلزلت الجزائر وهزّت العالم: "ابتداءً من العام ١٩٩٥ أصبح الخطف والاغتصاب استراتيجية حربية، إذ أعلنت الجماعات الإسلامية المسلحة (G I A) في بيانها رقم ٢٨ الصادر في ٣٠ نيسان أنها قد وسّعت دائرة معركتها: (للانتصار للشرف بقتل نسائهم، ونساء من يحاربوننا أينما كانوا، في كل الجهات التي لم نعترض فيها لشرف سكانها، ولم نحاكم فيها النساء.. وسنوسع دائرة انتصاراتنا بقتل أمهات وأخوات وبنات الزنادقة اللواتي يقطُنَّ تحت سقف بيوتهن)" (ص ٣٦).

في تناولها لمسألة "التطرف الديني"، تؤكد الرواية عبر نماذج من شخصياتها، أن هذه الجماعات التي ظهرت تحت غطاء الدين، لا تمت للدين الحنيف المتسامح الذي كرّم المرأة ومنحها حقوقها كاملة، بصلة، الدين الذي تمثله شخصية "سيدي إبراهيم" رجل الدين وإمام المسجد الذي كان يعالج المشاكل التي تنشب داخل "الخُوْش" بحكمة وورية، فحين تنقل البطلة لأمها كلاماً على لسان بعض نساء العائلة الحاقدات عليها، ينشب خلاف في الحوش يحلّه "سيدي إبراهيم" منبهاً البطلة: لا أريد أن يتكرر ما حدث البارحة بسببك، أريدك أن تكوني مثل العمة تونس، يهمك هذا (وأشار إلى أنفه، وهو ما يرمز إلى الكرامة في المجتمع الجزائري)". (ص ٢١).

في بنيتها الكلية، تتجاوز الرواية مسألة الحديث عن "التطرف الديني" وما جرّه من ويلات على شعب الجزائر لتجسد المعاناة التاريخية للمرأة الجزائرية، وهي معاناة المرأة في أقطار الشرق ودول العالم الثالث عموماً، التي تُهان وتُضطهد وتُضرب ويُمارس عليها شتى صنوف الإرهاب الجسدي والنفسي، وتبدو بطلة الرواية نموذجاً صارخاً لذلك، فقد عانت من سجن الأسرة، حيث وُلدت في بيت من طابقين وست عشرة غرفة وساحة كبيرة تحيط به تسمى "الحُوْش"، وفيه، وضمن حدوده، كانت تسود أجواء نبذ

المرأة، وهي الأجواء التي وقفت منها بطلة الرواية موقف الضّد مراهنةً علة وعيها واختلافها عن بقية نساء البيت "كنتُ أشبه البيت بشكل عجيب، إذ ما أزال منغلقة انغلاقة على الداخل، وأحيط نفسي بسور عال من الاشجار، غرفتي أيضاً مثل غرف البيت، كثيرة الأسرار، كثيرة الخبايا، كثيرة المواجع، وفي كل غرفة أنثى لا تشبه الأخريات" (ص ١٦).

وباسم الأعراف الاجتماعية والتقاليد الدينية، عُوملت المرأة بدونية، وحُرمت أبسط حقوقها الإنسانية، ومن ذلك أن يجلس الآباء وأبناؤهم الذكور في غرفة الطعام بينما تقوم النساء على خدمتهم إلى أن ينتهوا من تناول الطعام ليأتي دور النساء، كذلك ما حدث مع إحدى فتيات العائلة، إذ حاصرت النساءُ "العريسَ" ليتمّ مهمته بسرعة وعلى أكمل وجه، مما دفعه إلى الانقضاض على عروسه، وكأنما الأمر وجهٌ آخر للاغتصاب، وذلك ما يبرر عدول بطلة الرواية عن حضور الأعراس: "كرهت نفسي، وكرهت منظر النساء فعدت إلى بيتنا وحاولت أن أنسى ذلك العرس" (ص ٢٧).

إن التقاليد الرثة والأعراق البالية والمغالاة في قمع المرأة وممارسة السلطة عليها.. كلها أسباب تؤدي إلى التطرف بأشكاله ومستوياته المختلفة: الاجتماعي، الديني، السياسي.. وقد كانت المرأة المجنيَّ عليها والضحية الأولى لويلات هذا التطرف، إذ نُبذت منذ صرخة ولادتها الأولى، ثم أُهينت من رجال عائلتها، ثم اختُطفت واعتُصبت وانتهُكت حرمتُها من قبل المتطرفين، ثم إذا ما عادت إلى أسرتها سرعان ما تُقتل من دون رأفة، أو في أحسن الأحوال تواجه مصيراً غامضاً، كما حدث مع "ريمة نجار" ابنة الثمانية أعوام التي قيل إنها رَمت بنفسها عن جسر "سيدي مسيّد"، لتكتشف بطلة الرواية أن والد ريمة هو من قذفها من أعلى الجسر بعد أن اغتُصبت، وكذا ما عانته النساء اللواتي اختُطفن واغتُصبن من قبل المتطرفين وتم نقلهن إلى المستشفى بعد العثور

عليهن، لتواجه كلٌّ منهنّ مصيراً مشؤوماً: "ماتت رزيقة، ورواية نقلت إلى مستشفي المجانين.." (ص ٨١).

بطلة الرواية (نموذج المرأة الجزائرية) التي ترى في سفرها إلى قسنطينة لإكمال دراستها، تحرراً من سجن العائلة، لا تلبث أن تكتشف أن المدينة التي ظنتها "قصيدة من أجمل القصائد" (ص ١٢): "مدينة لا تحضن ولا تُخلي السبيل" (ص ١٣).

فقسنطينة التي ما تزال تحتضن تمثال الإمبراطور الروماني الذي سُميت باسمه، تبدلت أحوالها وتلوثت جسورها بالعابرين إليها / عليها، واختنقت أحياؤها بالموت: "إنها مدينة تشبه الحكايات، تشبه النساء المفخخات بالألم، تشبه الجواري، والحريم، وتشبه الكمنجة التي لا تكف عن الأنين" (ص ١٣)، ولذا فهي سجن آخر، وإن كان أوسع رقعةً ومساحةً من "خُوْش" العائلة، فلا خيار إذاً إلاّ بتركها والرحيل عنها إذ:

"لا مكان للإناث هنا، إلا وهن نائمات.
نامي.
ها هي حقيبتي في انتظاري،
ها هي حصتي في الوطن.
ليست أكثر من حقيبة سفر" (ص ٩٤).

إنها مدينة الموت ولا مكان فيها للفرحة، أو الحب: "الحب مؤلم جداً حين تعبره الجنائز، وتلوثه الاغتصابات ويملأه دخان الإناث المحتقرات" (ص ١٥).

وبرحيلها، تكون بطلة الرواية قد وضعت حلاً مؤقتاً لغربتها في العائلة / المجتمع / الوطن، وتكون قد اتضحت بنية الرواية السردية ورؤيتها من أن ما بُني على أسباب التخلّف والجهل سيقود إلى التطرّف الذي يفضي إلى نهايات فاجعة حتماً.

"تاء الخجل" بلغتها التي تأرجحت بين لغة الاستعمال اليومي، وتوظيف اللهجة الجزائرية خصوصاً في الحوارات، واللغة الشعرية المتوهجة والموحية التي تعددت دلالتها خصوصاً عند استدعاء الذاكرة، خالقةً مساحة أرحب للتأويل وتحسس البنية العميقة للرواية، هي رواية تجسّد إدانة للظلم الإنساني بكل أشكاله وممارساته[1].

* رياض الريس للنشر والتوزيع، لندن، ٢٠٠٣.

"فخاخ الرائحة" يوسف المحيميد

رؤى الذات المكبّلة

"بعد أن أقفل طراد السماعة، قال لنفسه سوف أتجول في هذا الجحيم قبل أن أذهب إلى غرفة توفيق" (ص١١٩).. هكذا تنتهي رواية "فخاخ الرائحة" للكاتب والروائي السعودي يوسف المحيمد، وينتهي معها حلم طراد بالعودة إلى الصحراء التي قدم منها إلى الرياض ليعمل حارساً على أبواب أحد القصور، بعدما تكشّف له أن الصحراء اليت تركها ليداري خزيه من تغلب الذئب عليه وقطعه لأذنه، أقل قسوة وشراسة من واقع المدينة التي لم يتمكن من التعاطي معها ومع ساكنيها الذين جعلوه دائماً موضعاً ليتندرهم وسخريتهم.. لقد "كره هذه المدينة تماماً، وكره أهلها جميعاً، و(قرر الرحيل) بعد أن نام ليلتين في قبو أحد مساجدها القديمة، وتجوّل في أنحائها وشوارعها نهارين كاملين، داخلاً في حدائقها وأسواقها، نافضاً دكاكينها واحداً واحداً، كأنما يطمئن نفسه أنه لن يفقد شيئاً ذا بال بتركه المدينة التي عاش فيها سنين" (ص ١٠).

يعود طراد إلى غرفته في الرياض التي يعيش فيها مع توفيق القادم من السودان، والذي فقد أيضاً جزءاً من جسده بعد أن خُصي أثناء تنقله بين أيدي تجار الرقيق إلى

أن استقر به المقام في جدَّة، شخصية ثالثة يقدمها المحيمد هي ناصر عبد الإله الذي فقد إحدى عينيه، حينما أُلقي به وهو طفل رضيع للشارع ليتعرض لهجوم القطط الشرسة.. ولم يكن فقدان كل واحد من الشخصيات لقطعة من جسده حدثاً فطرياً، إنما بسبب فعل قسري مورس عليه في مرحلة الطفولة: طراد أفقده الذئب أذنه (انتفاء اكتمال السمع)، وتوفيق أفقده الطمع البشري رجولته (قطع الذرية)، وناصر أفقدته القطط الشاردة عينه (غباش الرؤية).

ثالوث بشري، يعاني نقصاً في شكله الإنساني، ما يجعله موتوراً داخلياً ومنكسراً، وقد ظل السرد محافظاً على متوازيتي النقص الشكلي / الخارجي، والنفسي/ الداخلي على مدار صحفات الرواية التي اتخذت من البوح الذاتي لشخصياتها طريقاً للطشف عن أحاسيس هذه الشخصيات من خلال التذكر والاسترجاع للأحداث القابعة في ردهات الروح: "لو تعرف يا ناصر ماذا فقد العم أو العبد توفيق، أنا وأنت أذن وعين، أما هو.. ضحك طراد بصوت مرتفع قليلاً، فالتفت نحوه أحد المسافرين بجواره، ونظر إليه نظرة خوف ووجل وريبة صمت طراد وطارت أفكاره محاولاً أن يبدو عاقلاً، ليس أسهل من أن يلتقطه أحد هؤلاء ويرميه في مصحة نفسية، ولن يسأل عنه أحد بعد ذلك" (ص ٣٩).

تبدأ الرواية بشخصية طراد يقف أمام شباك التذاكر في إحدى المحطات، لا يعرف أين يتجه، كل ما يعرفه أنه يريد الخلاص (لا الهروب) من أجواء المدينة التي باتت تثقل أنفاسه.. وتنهتي بعودة للمدينة، معزياً نفسه بمشاهدة فجرها الندي: "المدينة تكون مثل وجه شابة تطرد النعاس عن عينيها" (ص ١١٩)، مثلما كان يعزي نفسه يتذكر حكايات توفيق وناصر عبد الإله.

وبين دخول طراد إلى المحطة وخروجه منها يمتد زمن الأحداث، سويعات تبدو دهراً كاملاً يسترجع فيه طراد سيرة حياته التي عاشها وحياة من رافقهم ورووا له مأساتهم

التي لا تختلف عن مأساته إلا بالنزر القليل من التفاصيل الهامشية، وبالكثير الكثير من الألم والمعاناة الداخلية: "أنت فقدت أذنك يازول، لكن المشكلة من فقد حياته مستقبله وسعادته واستقراره، صمت العم توفيق وهو يجلس فوق كرسي حصير مرتفع في قهوة (الإمبراطور) خارج المدينة، سحب نفساً طويلاً من خرطوم الشيشة، بينما طراد ينصت لكركرة الشيشة، وكأنما تكركر من أعماقها ساخرة بهما، وبقدرهما معاً" (ص ٥٩).

في فضاء محطة الباصات، التي تشير إلى العبور العاجل للإنسان في خضم الحياة يتلقى طراد بوجوه بشرية تختلف في أشكالها وأجناسها وأمزجتها وأفكارها.. لكنها تجتمع في رحيلها وعبورها إلى مكان ما، ولعل هذه "الوحدة" التي تجمع الشخصيات هي ما ثني طرد عن قراره الرحيل بعدما تأكد أن الخلاص الذي كان يبحث عنه لن يتحقق بعودته إلى الصحراء التي لفظته مجللاً بالعار، في تحقيق التوازن النفسي في داخله الذي بات مستبعداً وصعب المنال.

تتعالق شخصية طراد مع شخصية توفيق الزنجي وناصر عبد الإله – وقد اجتمعوا صدفة في لقاءات عابرة حيناً وحميمة أحياناً – من حيث معاناة الفقد والخسارات التي لحفت بهم في حياتهم وصمتهم بالنقص الذي ظل عيباً يلاحقهم وكابوساً لا فكاك منه في ظل رفض المدينة لهم واستحقارها وإذلالها لهم، ومن ذلك ما تعرض له طراد من سخرية موظفي المكتب في إحدى الوزارات، حيث انتزعوا شماعة عن رأسه ليجعلوا منه أضحوكة:

– أذنه مقطوعة يا شباب!!

فانخرطوا في ضحك هائل، لدرجة أن أحدهم استلقى على طاولة المكتب، ثم صرخ الآخرين بين دموع الضحك:

– لا يكون فان جوخ.. ها ها ها.." (ص ١٥).

تتقاطع الشخصيات بفعل قوة التماثلات التي جمعتها معاً، لتشكل بؤرة الحدث الروائي، وتؤشر هذه السير الثلاث على سيرة الذات العربية، التي فقدت حضورها وأنفتها، وباتت عليلة تمر بأزمة مكبلة لا تقوى على التخلص من قيودها الضاغطة[1].

* رياض الريس للنشر والتوزيع، لندن، ٢٠٠٣.

"الصحن"سميحة خريس

اللامعقول إذ يصبغ أيامنا

تعترف الكاتبة سميحة خريس على غلاف روايتها "الصحن" أنها لم تخلق الشخصيات الورقية التي أصبحت تعج بالحركة على مدار الصفحات المئة والثلاثين، ولا أرادت ذلك، وكل ما فعلته هو أنها نظرت إلى الحياة، فوجتدها رواية كبرى، تشتبك فيها الأحداث، وتتكاثر التفاصيل، وتمتلئ بالتناقضات واللامعقول، فكان أن اجتزأت خريس من الحياة، بعض الأحداث والتفاصيل وسجّلتها، برؤيتها الخاصة، على الورق: "أفاجأ بما اقترفت يداي، وأدرك أن الأشياء التي لطخت دماها أوراقي ليست هي ما حدث فعلاً، ولا أنا بعثت ذات الشخوص إلى الحياة، وأن ما حدث متغيّر حد الانقلاب، لم يحدث في الحياة وعميت عنه العيون بفعل مرور الزمن"، ولعل الكاتبة أرادت بذلك توريط المتلقي في هذا العمل لتنسحب بكل هدوء، هكذا، وكأنها لم تفعل شيئاً.

تنفسم الرواية إلى قسمين: الأول بعنوان "إلهام"، الشخصية المحورية في هذا القسم، وهي فتاة تشعر بأن عزلة إجبارية فُرضت عليها؛ أولاً بسبب أجواء منزل عائلتها الذي تسيطر عليه حالة من البلادة والرتابة والملل؛ وثانياً، بسلل شكلها الذي لا يستثير رجلاً

ولا يتلفت إليه أحد؛ حيث الجسد الناحل، والبشرة السمراء، لذلك فإنها تختار عزلة طوعية تتمثل في تقبّل فكرة أنها لا تهمّ أحداً، ولا تؤثّر في أحد.

وجاء القسم الثاني تحت عنوان "هو"، والشخصية الرئيسية فيه هي مدرّس التاريخ، الجار الكهل الذي يقع في حب إلهام بينما تعشق ابنه الذي يمارس فن النحت، ونتيجة لما يعيشه من تناقضات الحياة وتكالبها عليه يصاب الجار بالجنون وينتهي به الأمر في مستشفى المجانين، بعد أن يجهز على تماثيل ابنه ويكسرها، كرد فعل على علاقته بإلهام، والتي وجد الأب نفسه خارجها تماماً.

تستخدم الكاتبة الأسطورة في معالجة العناصر الفنية للرواية، أولاً عبر الحلم والرؤيا المبثوثة بين فصول الرواية، والتي تكشف عن نبوءة تتحقق على أرض الواقع، كمفتاح سحري يفتح غياهب المجهول، ويستشرف المستقبل، مهّداً للأحداث في الفصل اللاحق، مما يجعل ما حدث مشتبكاً بما يمكن أن يحدث، وحيث يتم المزج بين الحقيقي / الواقع، والمتخيل / الحلم، دون فواصل بينهما، وتتكرر في معظن الأحلام رؤية الآلهات ببريقهن وبهائهن المكتمل، في إشارة أخرى على محاكاة الأسطورة: "حبيبي يظن أن الصعود بطولة، لكن آلهة يأتون من الغمام، يركبون الليل، تحف بهم الريح، وكان أحدهم يومئ لي، وبالكالد أستطيع رفع أجفاني في بريق بهائه، ولكني أراه متوزعاً نوراً على مدارج الغيم، قال للغيمات الماطرة: اذهبي نحوها، أنا من كان يعني !!" (ص ٢٣).

جاء الروي في قسم "إلهام" بضمير الغائب الذي تنسج من خلاله الكاتبه صورة من العلاقات الإنسانية المتشابكة، في مجتمع يقوم على الثنائيات المتضادة؛ الخير والشر، الحق والباطل.. مما يؤجج صراع الشخصيات مع ذواتها أولاً، ومع الآخر الذي يناقض أفكارها ورؤاها في الحياة.

في القسم الخاص بمدرّس التاريخ، والد الفتى الذي تغرم به إلهام، ثم تتحرر من حبه حين تكتشف أنه لا يقوى على مشاركتها أحلامها الصغيرة، جاء الروي بضمير المتكلم الذي استدعته الضرورة الفنية في السرد لقدرته على التركيز على ماجهيل النفس وأعماق الروح والكشف عن الصراع الحاد والتناقض الذي يعيشه الأب وهو يرى حبيبته الصغيرة تعشق ابنه الفنان، ومثلما تتحرر إلهام من أسر الصومعة التي وضعها فيها منير، يتحرر الأب كذلك من "الآخر" المشوّه الذي يقبع في لاوعيه حاملاً معه إرثاً ضخماً من الآلام والانهزامات والانكسارات، ويمزق الآخر / "الرمادي" الموجود في المرآة حين يقذفه بزجاجة العطير ويحيله إلى أشلاء متناثرة: "كان على أن أضع حداً لسخريته التي انتقصت مني منذ أول العمر، ارتجفت يدي وهي تلقي بالزجاجة الرخيصة باتجاهه، ورأيت المرايا تتناثر هشيماً فوق المنضدة" (ص ١٣٤).

يغلب على شخوص الرواية، وقوعهم ضحايا للحرمان والآلام والمآسي التي تشوهْ دواخلهم، مما يجعلهم يقعون فرائس للتناقضات الداخلية، يعيشون بأجسادهم بينما أرواحهم غادرتهم منذ زمن بعيد، يعانون سلسلة لا منتهية من الأحزان المخبوءة، وهذا هو السر الذي اكتشفته إلهام بعد رحيل والدتها: "الحياة الباردة كانت الموت، ولعل جسد الأم تأخر كثيراً في اللحاق بروحها التي ماتت منذ زمن" (ص ١٨).

حملت اللغة الروائية عند خريس مستويات عدّة، دون أن يشعر المتلقي بوجود انفصال بينها، لأن كل مستوى لغوي محمّلة بطاقات شعرية عالية، كما يبدو في المقطع التالي: "هنا قمح كثير كنثار الذهب، والسنابل التي سرقت شعاع الشمس، ووقفت بهية، تخشخش في مرور الريح بين السبلات المتراقصة" (ص ٩٧)، أما لغة الحوار فكانت تميل إلى التكثيف والإيحاء أحياناً، وإلى البساطة والعفوية أحياناً أخرى، وهي في كل حالاتها لا تبتعد عن لغة السرد كثيراً، وكانت تناسب مستويات الوعي والأحوال الثقافية والاجتماعية والفكرية للشخصيات.

امتزج الوصف في الرواية بالسرد بالقدر الذي يضيء المشاهد، ويشحن العواطف دون أن يعرقل سير الأحداث المتدفّقة، ولعب الوصف دوراً كبيراً في المواقف الانفعالية، وخصوصاً تلك التي تكشف عن رغبة الطرفين "المرأة والرجل"، وتواصلهما الحسي الذي عالجته الكاتبة بجرأة وعفوية وصدق، من خلال لقطات تصويرية ترصد الحركة، والتعابير وانفعالات الآخر: "في حرقة التناغم التام دفعته بكفّها بلطف، توجّس من الحركة وإن كانت ناعمة مكملة للحن الرائق الذي يتهادى بين الجسدين، انفتحت حدقتا عينيه بحذر، كان يسأل دون صوت، ينتظر حكماً لعله ألم يقطع اللذة" (ص٣٤).

وعبر الرواية كانت الأزمان تتداخل وتتغير بالتقديم والتأخير تبعاً للمسار السردي، وانسجاماً مع الحالة الذهنية لكل شخصية من الشخصيات التي ساهم في تشكيلها جملة الأحداث الماضية التي تم اختزالها في منطقة اللاوعي لتظهر بعد ذلك على شكل عقد نفسية تسيطر على الوعي، وتحدد تصرفات كل شخصية وانفعالاتها على اختلافها، فعلى سبيل المثال تشكلت شخصية إلهام الانطوائية منذ كانت في الصفوف الأولى في المدرسة، حيث لم تكن المعلمة تنتبه لوجودها إلا في نهاية الفصل الدراسي، وتطورت هذه الحالة المعقدة لتجد إلهام نفسها أخيراً امرأة وحيدة لا تثير حولها أدنى انتباه، حتى من قبل أقرب الناس لها: "تعودت أن تتقبل مكانتها كما هي دائماً، مثلما في المدرسة تكتشفها إحدى المعلمات في الصف، وقد أوشك العام الدراسي على الانتهاء، كما يحدث أن يتذكروا في الأيام الأخيرة التي تسبق عرس شقيقها عبد الكريم، إنها تحتاج فستاناً للعرس" (ص ١٢).

أما مدرّس التاريخ فإن زمن الروي يعود به إلى سن طفولته الأولى، وحبه لحنان ابنة الجيران، وقسوة والديه الذين حُرم من عطفهما واهتمامهما، هذه التجارب التي تراكمت في لاوعيه انفجرت دفعة واحدة حين أقدم على حرق كتب مادة التاريخ الت يدرّسها لطلابه في ساحة المدرسة، دون أن يندم على فعلته، وكأنه بذلك يحرق تاريخه الشخصي

ويترك رماده يتطاير في الهواء: "عند باب المدرسية بعد أن لوح للصغار المجتمعين، عبر الساحة، ملقياً كومة الكتب التي تأبطها طوال السنوات الماضية، فكر بحبور أنه لم يخسر شيئاً، وأخرج بمتعة علبة الكبريت من جيب سترته، أشعل عود الثقاب، وانحنى بهدوء متأكداً أن الريح لن تطفئ العود، وضعه فوق الورق المحبر بالكلام" (ص ٨٩).

ورغم تشتت الأزمنة وتبعثرها، إلا أن المكان ظل شبه ثابت لا يتعدى الحارة التي تنتصب فيها العمارة التي يعيش فيها شخوص الرواية، وكأنها عالمهم الصغير الذي يخبئ الحكايا خلف كل باب، وهي حكايا، كما يبدو من الوصف الغائم للمكان، حزينة ومأساوية "هنا.. في تلك العمارة.. سر يندس بين الحجارة، ويتشكل في الظلال الكئيبة التي ترتسم وراءه المواسير التي تتسلق البناء، وأسلاك الكهرباء المكشوفة الملتفة في كل طابق داخله أو خارجه من حفرة في طرف نافذة، النوافذ كلها مغلقة، لماذا لا يفتح سكان العمارة شبابيكهم للهواء والشمس؟ "(ص ٧٤)

* دار أزمنة للنشر والتوزيع، عمّان، ٢٠٠٥.

"موت" رشيد بوطيب

الحب في مواجهة حفّاري القبور

تُفتتح رواية "موت" للمغربي رشيد بو طيب، بحكاية الفقيه ابن حزم الأندلسي الذي وضع كتاب "طوق الحمامة" في وصف العشاق وحالهم، مستذكرةً الهزيمة التاريخية للأمير عبد الله الصغير الذي سلّم مفاتيح غرناطة إللى الفرنجة، ثم خرج وجهةَ البحر والدموع تنهمر من عينيه، تبعه عرب غرناطة الذين لم يبق منهم غير ابن حزم الذي "ظل متشبثاً بأسوار بيته وجدائل حكاياته" (ص ٧)، ولذا يقال "إن العرب خرجوا من غرناطة ونسوا الحب خلفهم" (ص٧).

ففي زمن الهزيمة التي تجر وراءها متوالية من الهزائم على مختلف المستويات، يهرب الحب، ليحتلَّ ضدُه المكانَ، ويتجلى الحل من خلال استعادة الحب بكل أشكاله، وهو ما تكشف عنه الحوارية التي تجري بين جليل / بطل الرواية، وصديقه سعيد الذي يتساءل: "كيف يمكن أن تكتب عن الحب في هذا الزمن المتسخ الملعون الحاقد؟ وكنت أرد عليه: لهذا السبب يجب أن نكتب عن الحب" (ص ٩٧).

"الحب" هو المفردة التي ظلّ جليل يبحث عن تحققها، إذ إنها كانت مصدراً لإسعاده ومنحه إحساساً بالنصر، أقلّه على مخزن ذكرياته الموسوم بالخيبة والأحزان، لكنه كان يُمنى بمرارة الفقد في كل مرة، أبوه، أمه، أخته، حبيبته، صديقه.. ويعود

ليقتات على وجع الذكريات: ذكرياته الخاصة، وذكرياته مع من أحب، وذكرياته التاريخية بوصفه إنساناً عربياً سليل أحد الذين خرجوا مهزومين من غرناطة.. وهو ما تكشف عنه حواريته مع ابن حزم الذي يعاتبه لهروبه من ماضيه: "كيف سوّلت لك نفسك أن تنسى؟ أكنت تظن أن النسيان ملجأ آمناً؟"، فيرد عليه الراوي / جليل بنبرة غاضبة: "من أنت حتى تحاسبني على ما حدث؟ من نصبكَ قاضياً على الزمن؟ كنت تعيش مثلك مثل ملك مثل ملك، ألّفتَ كتباً كثيرة، آخرها كان في الحب، ربما كان ذلك زمن الحب، أما اليوم فليس سوى الموت يتربص بنا من كل ناحية" (ص ١٠).

"جليل"، بطل الرواية، هو نموذج لجيل الشباب المغربي الذي يتسلل خارج الوطن بعد أن ضاق الوطنُ بأحلامه، قاصداً "المنفى"، المكان الذي لا يجد فيه راحة أو اطمئناناً، والذي يبتلع أيامه ويقضي على أحلامه، كما حدث مع عبد الله صديق جليل، الذي كان يتطلع في غربته إلى إكمال دراسته العليا وتحقق ما يصبو إليه، لكنه يبدأ بمعاقرة الخمر والنساء، ثم يقرر العودة إلى الوطن بعد أن: "طلق الغربة واليالي والكأس الطفحة بالأرق، الأرق الذي رافقه طوال كل تلك السنوات العجاف" (ص ٦٧)، ويكتب عبد الله في مذكراته: "أضغاث أحلام هي أوروبا، هذه القارة العجوز التي تكره الغرباء، والتي تلتهم حاضرها بشهية ديناصور" (ص ٦٧).

كذلك حال "حسن" الذي نال الإجازة في الفيزياء منذ أكثر من ست سنوات، ومنذ ذلك الوقت وهو ينتظر قرار تعيينه، لكن من دون جدوى: "إن صورة حسن الحزينة المحطمة كانت أكبر دليل على أنه وطن يشبه المقبرة" (ص ٨١)، يسافر حسن إلى فرنسا، لكنه يعود خائباً ولم يحقق شيئاً من آماله، ورغم أن حسن يعلم علم اليقين ألا جدوى من ترك الوطن، إلا أنه يساعد جليل على الهرب إلى إيطاليا عن طريق تونس، متمنياً أن يحقق جليل ما لم يستطع هو تحقيقه.

وعبر وصف رحلة جليل غير الشرعية إلى إيطاليا، وهي التي يخوضها عشرات الشباب المغاربة يومياً، يطرح بو طيب قضية الهجرة التي تبدأ أولى خطواتها بالذل والمهانة، إذ يتم معاملة هؤلاء الشباب كسلع تدر المال على تجار هذه الرحلات، ومن هؤلاء الشباب من يلقى حتفه قبل الوصول إلى وجهته، ومنهم من يلقاه في بلد غريب وقاسٍ، وعلى كل الأحوال لا يجني هؤلاء الشباب شيئاً، وهو ما تشير إليه حادثة انزلاق أحد الشباب المهاجرين عن ظهر المركب وسقوطه في الماء، ثم غرقه حتى الموت، وهي الصورة التي ظلت تلح على ذاكرة جليل ليستعيد من خلالها تاريخه الفردي / الجمعي الملطخ بالوحل: "انبعثت صورة وجهه بكل تفاصيلها مرة أخرى أمامي، وجهه الذي يسكنه كل قهر الأرض، هذا الوجه الذي يختزن حقيقة العالم، حقيقة هذ التاريخ الذي أنهكه الانتظار" (ص ٨٨).

بعد وصوله، يتعرف جليل إلى "أنطونيا" التي تركت بلدها إسباني قاصدة إيطاليا بعد أن فقدت عائلتها على يد المافيا، وفيها يرى الصورة الدافئة لأمه، تلك الأم التي يبدو حضورها في الرواية جوهرياً، إذ هي المرأة الأولى التي يتفتح وعي البطل عليها، لتظل في عمق الذاكرة غير قابلة للنسيان، وليظل يستحضرها في النساء اللواتي قابلهن: "إنه يبحث في كل امرأة يلتقيها عن وجه أمه، أنطونيا كانت أماً، ضمته إليها، غطته بجسدها وأنفاسها الملتهبة" (ص ١١).

وبقرب أنطونيا يشعر جليل بالسعادة التي يتجاوز معها ذكرياته المؤلمة، لكنها لا تلبث أن تموت بمرض عضال، ليعود هو إلى ذكرياته المؤلمة التي كان قد تخلّص من عبئها خلال وجود أنطونيا إلى جانبه: "الماضي يعود من حيث لا ندري، كأننا لا نمضي إلا نحوه، كأنه الحاضر والمستقبل، أية لعبة حمقاء هذه التي نلعبها!" (ص ١١).

وتتوالى خسائر جليل فبعد أن يُفقده الموتُ أمه وأنطونيا، يعود إلى أرض الوطن باحثاً عن أخته "فاطمة" التي تقع فريسة جشع خالها وطمع ابن الخال في جسدها،

فتترك المغرب متجهة إلى "م" (مصر)، وتضع وليدها غير الشرعي من ابن خالها، وعندما يعثر عليها جليل يجدها جثة ممزقة ملقاة على قارعة الطريق.

أما صديقه "عبد الله"، فيختفي هكذا دونما كلمة وداع، بعد أن يكون قد نسي الأحلام التي لطالما تمنّى تحقّقها: "هاجر دون أدنى لحظة تردد، هاجر دون أحلام، قال إن الوطن تحول إلى سجن معتم، وأنه لا حياة هنا إلا للجلادين وضحاياهم" (ص ٤٠).

وكانت سلسلة الفقد بدأت بموت الأب الذي انضم في سن السادسة عشرة إلى الجيش الفرنسي لتأمين لقمة العيش له ولوالدته العجوز، ورغم كرهه للفرنسيين إلا أنه لم يملك سوى خيار الانضمام إليهم كغيره من أبناء القرى الريفية بشمال المغرب والجزائر الذين وجدوا أنفسهم في غمار حرب لا شأن لهم بها، ثم يتم ترحيل الأب إلى الهند الصينية، حيث الحرب دائرة رحاها بين الفيتناميين والقوات الفرنسية، وفي الحرب الفيتنامية يستسلم الأب مع ثلاثة من الجنود الفرنسيين، ويتم وضع الفرنسيين في غرفة قذرة؛ فيما يختفي الفيتناميون بالأب، إذ كانوا يعرفون البطل الوطني عبد الكريم الخطابي الذي قاد حرباً شعبية ضد المستعمرين الفرنسيين، ثم تتوطد علاقة الفيتناميين مع الأب: "قالوا لي إنهم يخوضون الحرب، ليس فقط من أجل تحرير البلد، ولكن أيضاً من أجل أن يعيش البشر كإخوة في ريف المغرب وحتى هانوي " (ص ١٩)، وهو ما يجعل الأب يشعر بالخجل من نفسه لأنه رفع السلاح في وجوههم يوماً.

وبعد عودة الأب إلى الوطن تشتعل أحداث "دوار الليل" بين ساكن "البراريك" وسلطات المدينة التي تريد إرغامهم على ترك مكان عيشهم، ما يدفع قائد سلطات المدينة اغتيال الأب ومن معه من الذين رفضوا ترك منازلهو وطالبوا بحقوقهم المشروعة" "أبي الذي لم تقتله أدغال الأندوشين، قتله الوطن" (ص ١١٨).

هذه الشخصيات التي يغيب حضورها الجسدي بموتها، يواصل البطل اسدعاءها عبر الحلم فالحلم غير مقيد بحدود المكان أو الزمان بمفهومه الأرضي، لذا يلتقى البطل ابن حزم في العديد من أحداث الرواية، ويتحاور معه، كما يعيش مع أنطونيا: "ماذا أقول؟ لعل طيف ابن حزم الذي شغلني لسنة دراسية كاملة ما يزال يطاردني في حلّي وترحالي رغم صقيع الغربة ومكر الزمان، ولربما أنطونيا هي المرأة التي زارتني ليلة البارحة بكل شابها ومشمشها أنطونيا لم تمت، أعرف أنها لن تموت أبداً" (ص ٩٩).

سمح توظيف الحلم في الرواية، بتكريس الخلخلة الزمنية، والإبحار عبر الماضي والحاضر والمستقبل، إذ بُنيت الرواية بمجملها على ثنائية النسيان والتذكر، وحفلت بالاسترجاعات والاستباقات الزمنية، ما أربك خطَّ سير السرد الذي ينهل من منطقة الذاكرة.. وانهالت الأحداث لا بحسب ترتيبها الزمني المنطقي، وإنما وفقاً لما يستدعيه كل حدث منفصلاً.

فمثلاً، تستهل الرواية بعودة جليل إلى أرض الوطن ليبدأ بعدها رحلةَ التذكّر، ومحاولة البحث عن أخته فاطمة، ثم تنتهي بعثوره على فاطمة جثة هامدة، وفاطمة بدورها تبدأ بعد صحوها الفانتازي وخروجها من التابوت تروي ما حدث معها، وحكاية تشردها بعدما طعن ابنُ خالها أنوثتها، فحادثة اغتصابها من قبل صاحب المنزل الذي عملت به خادمة، ثم حادثة قتلها: "امرأة نكرة، ملعونة، باغية.. هكذا ستقولون عني، امرأة لم يعد لها مكان بين الأحياء، لا، ولا مكان بين الأموات، لا أمل لها في بشر، لا تملك صك غفران واحداً يشفع لها، امرأة لا تعرف لماذا عاشت ولا لماذا ماتت؟ لا تعرف معنى لتلك الأيام التي أنفقتها على هذه الأرض" (ص ١١٦).

تؤشر الرواية على خط سير ذاتي بقارب السيرة الذاتية للكاتب، إذ يقول عن صديقه عبد الله الذي يبدو شخصية حقيقية: "ربما التقى به يوماً وأدعوه هو الآخر إلى

إضافة أفكاره ومذكراته إلى هذه الأوراق المبعثرة، الهائمة كصاحبها على وجهها في كل واد" (ص ٦٩).

غير أن بو طّيب لا يُخضع الرواية نحو السرد التخيلي، حيث السارد تتغير وضعيته من مفصل إلى آخر، فتارة يأتي السرد بضمير الغائب (هو)، وأخرى بضمير المتلكم (أنا)، خصوصاً في المقاطع التي وُظفت فيها الذكريات التي كتبها أصحابها، وفيها كان كلٌّ منهم يروي ما حدث عن نفسه بنفسه، كما في مذكرات جليل، ومذكرات عبد الله، ومذكرات فاطمة التي ترويها بعد مقتلها لتكون شاهداً على حالة الضياع، وعلى عذابات الأنثى المغلوبة على أمرها: "المرأة التي لا تمتلك حريتها يا ابن حزم أشبه بسجن أو بخيمة سوداء" (ص ٣٥).

تجري معظم أحداث الرواية على متن سفينة واحدة، هي "غرناطة" التي تحضر كرمز ساطع على فقدان العرب بوصلتهم منذ خرجوا من الأندلس، فالتاريخ "يعود أيضاً، يكرر نفسه أحياناً كثيرة من حيث لا ندري" (ص ٩٧)، وغرناطة سفينة تشكل بطوابقها المركبة بعضها فوق بعض، عوالم مختلفة عن تلك التي تسكن فوقها أو تحتها: "غرناطة لم تمت، ويكفي أن يعيش المرء تلك اللحظات التي أنفقتها بمقصورة الربان حتى يسافر بعيداً إلى تلك العصور الزاهية الغابرة، التي لم نعرف كيف نحافظ عليها في الواقع فاعتقلها الربان بمقصورته" (ص ٩٦).

إذن، لا ترصد هذه الرواية تحولات مرحلة من مراحل حياة المغرب العربي فقط، ولا تعرض لحالة وجودية حائرة وقلقة بين حاضرها وتاريخها حسْب، بل هي تضغط بالإصبع على مكمن الوجع، علّها تجد الشفاء: "إننا نناضل من أجل الحب، وهذا النضال جزء من صراعنا ضد الرأسمالية المتوحشة التي تتحكم بهذا البلد وبالعالم " (ص ٩٧).

هذا ما يدفع بو طيب إلى اختتام روايته بمشهد مكلّل بالحب يأتي كبارقة أمل، حيث تمسح الأم دموع ابنتها فاطمة وتضمها بحنان إلى صدراها[1].

* دار أزمنة للنشر والتوزيع، عمّان، ٢٠٠٥.

"قميص وردي فارغ" نورا أمين

الذاكرة تفرغ ما في جعبتها

تقوم رواية "قميص وردي فارغ" للمصرية نورا أمين، على مقاربة السيرة الذاتية من جانبين: التوثيقي الذي يطابق الواقعي؛ والخيالي المبتكر المستند إلى إعادة تركيب الواقعي من خلال استدعاء أحداث لا تقع ضمن إطار التجربة الشخصية الواقعية، وذلك عبر عملية التخييل التي تعيد تشكيل الشخصيات والحوارات والعلاقات المتعددة ضمن إطار الرواية.

في الجانب التوثيقي ثمة بعد سردي واضح، فالقارئ؛ أيّ قارئ، يمكنه ملاحظة هذا الخط – وإن كان القارئ الذي يعرف الروائية معرفة شخصية أقدر ربما على تتبع هذا المسار – إذ تكشف الروائية عن تعالق أحداث الرواية مع سيرتها الشخصية بشكل واضح وصريح، كاسمها مثلاً، الذي كان يعينها كثيراً في صغرها: "كانت النون رمزاً للرقة، والراء للمرح والإقبال على الحياة" (ص ٦١)، ثم بدا الشرخ في علاقتها باسمها وأخذ يتمدد مع مرور السنوات: "صرت (نورا أمين) شيئياً آخر غير مشتق من النداء الأول، تكوين كتابي أقرأه على صفحات مطبوعة، أحياناً أرضى لأنهم استحدثوا لي إشارة يحددونني بها عندما يتحدثون عني فلا يحدث خلط، لكني أسقط على أسفي لفقدان اسمي" (ص ٦١).

بداية هذا الانفصال بين الاسم وحاملته كانت، كما تكشف الرواية بضمير الأنا / الكاتبة – ومن المرجح أنها أحداث حقيقية – بعد زواج "نورا عبد المتعال أمين فهمي" الذي انتهى برحيل الزوج / الحبيب تاركاً في أحشاء الرواية / الكاتبة جنيناً يغالب الحياة، وقد كانت "نورا" تستدعي موهبتها بالتمثيل لتقنع الآخرين بأنها قوية – الكاتبةُ كما تكشف سيرتُها الذاتية ممثلةٌ مسرحية – ثم إنجابها لابنتها "جميلة" والقيام بمهام تربيتها وحدها.

في كل مرحلة كانت الرواية / الكاتبة تفقد شيئاً من اسمها: "حتى أصبحت مثل ورقة الشجر الخريفية على الأرض، لم أعد أهوي أو أريد أو أستمتع، اندثرت فجأة أحاسيسي بالشباب والفرح والانطلاق، صرت (الأرملة الطروب)" (ص ٦٢).

تقودنا عبارة "الأرملة" إلى تفسير أحاسيس الفجيعة والفقدان التي افتتحت بها الرواية، حيث السكون المؤلم.. والسكوت الذي لم يعد يجدي في تفريغ معاناة الذات بالبكاء، وهو ما يدفع الرواية / الكاتبة للكتابة: "أصارع نفسي حتى أكتبها عوضاص عن أن أبكيها" (ص ٩).

في الجانب التخيلي ثمة حيوات وأماكن حقيقية تنصهر في بوتقة من الأحلام المتشتتة والمفككة كشظايا، كما تغتني الرواية بعمليات الهدم والبناء والتراجع والاستباق واستخدام تقنية اللقطات السينمائية المرئية، إذ ينتهي أكثر من فصل في الرواية بكلمة "cut": "وتنسحب تلك السينما الجميلة، المدهشة، تتساقط بعض التفاصيل التي لم نتمكن من إنجازها: كأن نرتدي قميصنا الوردي ونتلقي عليه ظلالاً ملونة لشاشة عملاقة تحتوينا فينفذ دفئها إلى جلدنا، كأن أحتضنك بحماسة وأنت على قمة طموحك دون تنازلات، كأن نلتقي معاً بامرأة نحبها معاً اسمها مارجريت دوارس واسم حبيبها هيروشيما" (ص ١٩).

لقد استدعت تقنية اللقطات السينمائية المرئية، كثيراً من التفاصيل، بل وتفاصيل التفاضيل التي ترسم المشهد وتحرّكه عبر شاشة يراها القارئ ويحس بها، ولكن من خلال الكلمات المكتوبة: " تقول لي إن الثريا المدلاّة من السقف نحو وسط منضدتنا تلقي ضوءاً جميلاً على وجهي، تبتهج الثريا وأمئ أنا بالموافقة لأدع لحظة الحرج تمر، وأقرر أن أميل من حين لآخر لأمس شعرها وأتلقاه على وجهي ربما تكتمل في رأسك لقطاتٍ ما لإضاءات متتالية" (ص ٢٧).

تقنية أخري بدت لافتة النظر في الرواية، هي الكتابة عن فعل الكتابة داخل عالم الرواية (المكتوبة) وهو ما يتجلى مثلاً في حديث الرواية / الكاتبة عن الفواصل والعنواوين الفرعية لفصول الرواية: "ينبغي أن أكتب هنا عما حدث بعد أن انفصلنا، وعلى الرغم أنني التي قررتْ هذه الفواصل الموجزة إلا أنه يبدو أنني لن أستطيع أن أضيف إليها أكثر من فاصل أو اثنين، لسبب ما أدريه" (ص ٣٢).

هذا يشير إلى السجية التي كُتبت بها الرواية دون مراعاة التصنيفات النقدية أو الأجناس الأدبية أو غيرها.. فها هي تعترف: "ما أزال لا أعرف بعد إذا ما كنا في فضاء قصة أم رواية، ويبدو أنني لا أعرف أساساً كيف تُصنع رواية سوى أنني أحاول الاحتفاظ بحواس يقظة ونفس طويل إلى آخر المطاف" (ص ٣٢).

وفي محاولتها الكتابة داخل الكتابة، تستدعي الرواية / الكاتبة حياتها الداخلية وتُخرجها إلى السطح ثم تفيض بها، وكأنما هي تصارع الحياة بالكتابة التي تصبح مرجعيتها وغايتها لتجسد الروحُ ا لخفية واقعاً عبر الكتابة : "لم تعد أمامي وسيلة أعرفها كي أستحضرك" (ص ٣٢).

إن الرواية / الكاتبة تحاول أن تواجه انكسار الحياة بالكتابة: "عندما لا أجد سبيلاً إليك أكتبها جميعاً حتى ألقاك على الأوراق وأعانقك، زاهدة في أن أستدعيك فعلياً، في واقع الأمر" (ص ٣٣).

إنه تحايل واضح على الواقع باستدعاء المتخيل، الحصول على الأمان من خلال سرد أحداث ومشاعر قد تبدو غير ذات أهمية، والغرق في التفاصيل في محاولة مستميته لحصر العالم الرحب في رقعة لا تتجاوز طاولة الكتابة، لكن الرواية / الكاتبة تعترف بعد كل ذلك: "لم يعد من الممكن التحايل على الشوق أو على الرغبة في عناقك إلى الأبد" (ص ٣٩).

"قميص وردي فارغ" رواية تدفع للتساؤل حول العلاقة الإشكالية القوية التي تربط خط سير حياة الكاتبة الشخصية بخط سير حيوات أبطالها الروائيين، محاولة إعادة اكتشاف الذات وعلاقتها بالعالم الخارجي.

وإذ تتوزع عناصر البناء الروائي بين التنامي / التصاعد، والانكسار / الانحدار يظل الحدث قادراً على الامتداد والاستطالة والتأرجح بين الماضي والحاضر، والحاضر والماضي والاسترجاع والتذكر والاستشراف عبر التخييل بما يحقق تجسيداً للانفصام الذي تعاني منه الذات / الرواية / الكتابة التي تجد نفسها منجذبة باتجاهين مختلفين تماماً يمزقانها ولا تستطيع الاختيار بينهما.

جاء السرد في الرواية غير تعاقبي، وإنما على شكل قصاصات مقطعة تشكل كل واحدة منها وحدة مستقلة تغتني بتلك الشحنات الشعورية الدافئة المبثوثة عبر اللغة؛ اللغة السردية التي تقترب أحياناً من المتن الحكائي، وأحياناً من المباشرة التي تظل رغم تقريرتها طازجة وتشويقية: "لأنها تعرف أنه قريباً يرحل في شكل ذكرى قادمة، فقد قبّلته بين عينيه، وراحت تصحب أوراق الشجر الصفراء والريح وتنقلها من ضفة إلى أخرى في الشارع العتيق، وحتى مثواها الشتوي الأخير، لم يكن هناك من يقبض على يدها ويحميها، لذلك فقد كانت أذناها تخدعانها كثيراً فتظن أن صوته يترامى إلى مسامعها" (ص ٨٦).

تنتهي الرواية بمشهد تصويري لحالة الذاكرة التي ظلت على مدار الرواية تفرغ من جعبتها وما في جعبتها من أحداث وأشياء تختلط وترتبك وتومض وتنطفئ:

"ضمور تام للذاكرة
نقطتا ضوء هلاميتان
متباعدتان
تختفيان تدرجياً
من الشاشة البيضاء
حتى تتلاشيا تماماً
ويتعاظم الأبيض الضبابي
وحده" (ص ٨٦)[١] .

* دار أزمنة للنشر والتوزيع، عمّان، ٢٠٠٥.

"السوافح ماء النعيم" فريد رمضان

سردٌ يشتبك مع تحوّلات الإنسان

يقارب الروائي البحريني فريد رمضان في روايته "السوافع ماء النعيم"، السياق التاريخي الذي شكل التركيبة الاجتماعية والثقافية للمجتمع البحريني؛ البحرين.. تلك الجزيرة ذات المساحة الجغرافية المحدودة والتي تحتضن، رغم ذلك، أطيافاً بشرية متعددة إثنياً وقومياً ودينياً وطائفياً.

ليس فريد رمضان أوّلَ الكتاب البحرنيين الذين تشتبك أعمالهم السردية بالتاريخ الاجتماعي المحلي للإنسان البحريني، غير أنه استطاع أن يمنح صوته الإبداعي فرادة وتميزاً من خلال التعامل مع هذا الأمر من منظور تجاوُز الهويات الثقافية وتمازجها، بأسلوب سردي يجمع بين التاريخي والواقعي، من جهة، والفانتازي والحلمي، من جهة أخرى، بغية تفكيك التركيبة الاجتماعية والثقافية وصولاً إلى فهمها بما يتواءم مع رؤية إنسانية تنفتح على الآخر وتتعايش معه.

تبدأ الرواية، في زمان ومكان محددَين؛ الصباح الباكر، حيث تخرج خديجة لتوْدِعَ كفنَ خاتون عند النسوة المسافرات إلى النجف ليمسحه بالمكان المبارك، أما المكان فهو أشبه بميناء كبير يزدحم بسفن ومراكب ومسافرين ومهاجرين ومغتربين: "أصناف من البشر الذين يقطعون الخليج العربي وبحر العرب والمحيط الهندي، في سفر متجدد لا

ينتهي بين ممباسا وبومبي والساحل الفارسي، سفر يأتي بالأصوات الغريبة، والكلمات المختلطة بين الهندية والسواحلية والعربية، همهمات متداخلة عبر حناجر قطعت الفيافي لتجد محطتها هنا، في مدينة المنامة" (ص ١٥).

تتشكل في "السوافح.. ما النعيم" علاقات متينة تجمع بين بشر من أجناس وهويات مختلفة ومشارب ثقافية ودينية وحضارية متنوعة، وحتى تلك العلاقات التي تشير إلى صراع "إنسان أزلي"، كعلاقة الكنّة بالحماة، والضرّة بضرتها، استطاع رمضان طرحها من منظور التآلف الإنساني والانسجام بعيداً عن تهميش الآخر أو إقصائه، فخاتون الزوجة الأولى لإسماعيل التي أتي بها من العراق، تبارك قدوم خديجة (ضرتها) إلى البيت: "ما إن أبصرتُ خديجة في صباح اليوم التالي، حتى انشرح لها قلبي، وقلت في نفسي: ها قد استجاب لي أمامي وبعث لي من يسلّي خاطري في هذا الحزن الذي يحاصرني" (ص ١٣٢).

يؤسس رمضان لطبيعة سردية تاريخية بالاعتماد على سرد خيالي – فانتازي غير واقعي، وتاريخي في آن، فلهجة التاريخ ثمة حقائق تاريخية، وتقاليد متوارثة، وأبعاد زمانية ومكانية وسيميائية واضحة الملامح: (واقعة كربلاء، مقتل الحسين، البترك بأضرحة الأولياء، التمائم، القلافون..)، وهو سرد لا يخلو من هوامش تشرح وتوضح الدلالة التاريخية والمحلية لهذه الوقائع والموضوعات، إذ الهامش نصٌّ موازي للمتن الروائي، كذلك الشكر الذي قدمه الروائي في الصفحات الأخيرة من الرواية لكل من ساعده في إنجاز عمله، كل هذه المؤشرات تخلق انطباعاً بتاريخية السرد وواقعيته، أما لجهة الفانتازيا فثمة وقائع خيالية وحلمية إلى درجة تلاشي الحدود المتوهمة بين عناصرها؛ المكان والزمان والشخوص والأحداث.. إذ يرتاد السرد لجة الغموض والغرائبية ويعج بالمتناقضات التي هي نتاج تفاعل بين الحقيقة والحلم والارتحال بين عالمين؛ الواقع والخيال.

هذه التناقضات تبزر بشكل واضح في اسم الحارة التي تدور فيها أحداث الرواية "حارة النعيم"، التي يغلّف حياةَ ناسها البؤس والشقاء؛ فخاتون الصبية المتوقدة جمالاً وحيوية، تُصاب بعد زواجها بشلل يُقعدها الفراش، ويجعلها لا تقوى على الحركة؛ أما خديجة التي زوّجها والدها بقاءَ دَين لإسماعيل عليه، فكان الحزن يجلل حياتها و"الكراهية تتوالد كضوء باهر في هذه التعمة التي لا يضيئها إلا شعلة سراج يكشف حجم الألم الذي يعتصرني" (ص ٢٦).

أما إسماعيل فحياته تكوّنت وسط مجموعة من النساء؛ جدته وأمه التي ربّته بعد وفاة والده يوم ولادته؛ خاتون التي لا يسطيع فهمَ المرض الناخر في جسدها وخديجةَ التي تزوجها لتنجب له الأولاد.. وهو حالة استثنائية لفحولة بائسة مرفوضة يبدو أن يد القدر تدخلت لتشكلها على نحو من الضياع والتشرذم: "قالت لي أمي: جئتُ بك في يوم شؤم يا إسماعيل، كان بكاؤك الأول وأنت تخرج من بطني، بكاؤك على أبيك" (ص٨٣).

أما حسين الوالد البكر لإسماعيل فيتم اعتقاله من جانب شرطة مكافحة الشغب، يُزَجّ في سجن القلعة لينهش المرض جسده حتى الموت.

هذا الحزن الفردي يتواشج ليشكل الحزن الأكبر متمثلاً بواقعة كربلاء، ومقتل الحسين: "صوت المعزّين يزداد، وعويل النساء يتجدد في هذا الظلام، فتضْحي حارة النعيم مسكاً من نور يشع في كل طرقاتها، بين هذا الحزن، وهذه الرهبة، وهذا البكاء" (ص ١٣٦).

وفي مقطع ترويه خديجة: "على أن أفيض ببعض هذا الحزن الذي يشاركني فيه أهالي الحي، حين تتقدم المواكب الحسينية وهي تفرش السيرة التي تغطي سماء النعيم، فيصبح الحزن مشتركاً" (ص ٤٦).

يوظَّف الحلم في الرواية كمعادل للواقع، لذا تصدّقه الشخصيات الروائية التي تبحث دائماً عن تفسير له، إلى حدّ يقنع المتلقي بتصديقه كذلك، خصوصاً وأن سرد الحلم يأتي في سياق مترابط بعيداً عن التهويمات والقفزات المكانية والزمانية، وتظل خاتون هي المقصد لتفسير الحلم ومفرداته، وهي الشخصية الأكثر جدلاً في الرواية، إذ التقاها إسماعيل في عالم افتراضي قد يكون حلمي: "كان ثمة ضوء مبهر، يشع من على رأس المركب، ضوء ملائكي لامرأة بيضاء تقف دون جزع، ولا تتمايل مع حركة المركب؛ الجميع لمحها، فازداد التكبير" (ص ١٠٣).

ويكشف الحوار (المفترض) بين إسماعيل ووالده عن الكرامات التي تتمتع بها خاتون، وكأنما هي من الأولياء الصالحين: "إنها ملاك بُعث لنا يلفكّ عنا هذا الموت الذي سكن أجسادنا" (ص ١٠٤).

أما نهاية حياة خاتون فلا تفصح عنها الرواية، إذ تختفي خاتون فجأة، وبعد مرور شهور على غيابها، ترى خديجة صخرة مثل شجرة مقطوعة، فتتّخذها مكاناً لتناجي منه خاتون، وليتحول فيما بعد إلى مزار وقِبلة حجّ للناس.

كذلك، تبرز من بين شخصيات الرواية، شخصية "الكاتب رمضان" التي تتقاطع مع شخصية الروائي فريد رمضان، وكأنما هي ذاكرته التي تختزن الحدثَ قبل أن تسطره على الورق على شكل "رواية"، فـ"رمضان الكاتب" يعي حقيقة الألم والشكوى قبل أن يبدأ بكتابهما، حتى إنه كان يكتب رغم توقف خديجة التي تملي عليه الأحداث عن الكلام، وكأنما هو عالِم بدقائق الحكاية ومساراتها الخفية والمعلنة: "كانت تهجس بكلام لم أفهم بعضه، ولكنني كنت أكتب؛ لا أتوقف، حتى وإن توقفت هي عن الكلام، أكتب عن حزن يحرث طرقاته بكثير من الألم، ورحيل يسطر خطواته حبر القلم، وسيرة تمحو سيرة، ونافذة تطل على وشم من ظلال عبرت سريعاً من حارة النعيم الشرقية إلى حارة النعيم الغربية، من عبور داخلي إلى عبور خارجي" (ص ١٤٦).

في هذه الرواية التي تنهل من مصادر متعددة تارخية وتراثية وواقعية وغير واقعية وفنتازية وحلمية، ينسج فريد رمضان نصوصاً نثرية تقارب الشعرية، وهو يوظف مقاطع من قصائد للشاعر حسين بورقية الذي وُلد في الإحساء بالسعودية وهاجر إلى البحرين بعد وفاة والده، حيث استقر في المنامة، واشتهر بقصائده العامية التي تثير الحزن والشجن في النفوس:

"حَيّدْ السّعد جَدْ عنّي بالمسير ومضى
وسيف الدهر آه جذّب بالضمير ومضى
يا عين أبكي على وطرٍ غدا لك مضى
أبكي دمع دم وسوى لك غدر وانهار
يا عين ليلك غدا لك كالضحى ينهار
هرض الضمير وانتخل بعد القوى وانهار
يوم تغاضي وعزّيني على ما مضى".

تحتفي الرواية بمفردات الهجرة والترحال التي شكلت الهوية المميزة للمجتمع البحريني، الخاضع دوماً للتبدلات والتحولات بفعل التنقل الدائم لناسه والوفود القادمة باستمرار لأرضه والتي تتعايش معاً في علاقة من الأخذ والعطاء، لقد أراد رمضان الكابت أن يقول لنا ما قاله لخديجة: "إن الحياة أسهل بكثير مما نتصور، وإن عليكِ أن تفتحي عينيك فقط لتجدي أمامك كل الأشياء بصورة معاكسة، وإن الحياة هي ما نريد أن نراه دائماً، وليس ما يُفرض علينا" (ص ١٥٣) .

* المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٦.

"مقعد الغائبة" باسمة التكروري

معاناة الأنثى والذكورة المتسلطة

تكشف رواية "مقعد الغائبة" للروائية الفلسطينية باسمة التكروري عن علاقات متشابكة ومعقدة متضادة تجمع بين الرواية بضمير الأنا والشخصية المحورية "ندى" وبين الشخصيات الذكورية وهي: والد ندى، وزوجها "رائد"، وابنها "رفيق".

تقاسمت شخصيات: ندى، ووالدها، ورائد، الراوي بضمير المتكلم، وكانت كل شخصية تروي الأحداث من زاويتها الخاصة، وبالقدر الذي تريد أن تكشفه للمتلقي، أما التفاصيل الصغيرة المحيطة بالحدث فإنها ظلت ضمن المسكوت عنه في الرواية، لذلك فإن التساؤلات التي تتبادر إلى ذهن المتلقي حول القضايا التي تتناولها تلك الشخصيات، متروكة لخياله ليصنعها كيفها يشاء، بالاعتماد على الخطوط العريضة للأحداث التي تنتظم في سياق السرد.

في إطار هذه العلاقات، تمثّل شخصية "ندى" في أحد مستوياتها "الأنوثة المطلقة" في الرواية، بمعنى أنها تعبر عن معاناة الشخصية الأنوثية، خصوصاً والدتها "أمينة"، والزوجة التي انفصل رائد عنها لأنه أحب ندى، والتي لا تتاح لها الفرصة لتتحدث عن نفسها بضمير المتكلم، لتكون "ندى" بذلك هي مصدر الفاعلية الوحيد لتلك الشخصية ولغيرها من الشخصيات الأنوثية السلبية.

إذ يترك الزوج أمينة وطفلتها "ندى" التي لم يتجاوز عمرها أياماً معدودة، ويسافر للبحث عن عمل يؤمن له الحياة الكريمة، ويعود بعد أن يطول غيابه، ليجد أن، أمينة قد ماتت، وأن ابنته "ندى" تجاوزت العشرين من عمرها، ويجتاح التحول حياة ندى بعد عودة والدها كشكل من أشكال التمرد على كل ما ألفه الناس، وتتطور حالتها لتصبح مزيجاً من التناقضات الحادة، فهي في الوقت الذي تمتلئ بالحنق والغضب على والدها، وتعتبره السبب الأساس في موت والدتها، تحاول التقرب منه والارتواء من حنانه وحبه: "كنت أمزق نفسي حين وجدتني بين ذراعيك، حين سكنت للحظات صدرك وانسابت أصابعك بين خصلات شعري لتصنع فيها ممرات تصل من خلالها همساتك، دافئاً كان صدرك، فيه ما لا أعرفه: حياتي! فيه لا أعرف ما اعتراني من رضا ورفض، تحرق وغثيان" (ص ٢١).

وتظل ندى أسيرة هذه العلاقة المرتبكة التي تجمعها بوالدها، لتشكل مسار حياتها فيها بعد، فتتزوج رائد بعد تردد طويل لم تكن شخصية رائد السبب فيه، وإنما فكرة الزواج بعد أن باتت ندى ترى والدها نموذجها الأوحد، لذلك لم تشأ أن تكرر مأساة والدتها وتكون ضحية للزوج / الذكورة عموماً، على الرغم من حبها العميق لرائد وتعلقها به، وعلى قاعدة (تغدى به قبل أن يتعشى بك) تبني البطلة أسس حياتها مع زوجها، فتنقل غضبها وحنقها الذي كانت تكيله لوالدها إلى زوجها، ما دام أن الأزواج – كما تعتقد – هم نسخ متشابهة لذكورة متسلطة: "وكنت أخاف أن أجدني ضحية على يديك / يديه كما كانت أمي من قبلي.. خشيت أن تؤذيني مرة أخرى.. خشيتك / خشيته رغم الحب الذي كان صادقاً في عينيك/ عينيه" (ص٢٤).

سيطر تسلط الأب تجاه أسرته على نظرة ندى المطلقة للذكورة، أصبح هذا السلوك المنظار الوحيد والمرجعية التي تعتمدها في علاقاتها بكل الشخصيات الذكورية التي تحيط بها، خصوصاً زوجها رائد وطفلها رفيق، لذلك فإن الهرم الذكوري الثلاثي

(والدها وزوجها وابنها) خضع في السياق السردي لصفات واحدة، تتماهى وتختلط ببعضها ببعض، فتشتبك الرواية مع هذا الهرم بعلاقة حب وخوف؛ اقتراب حد الالتصاق، وابتعاد حد القطعية.

حنين جارف، وقسوة صلدة، وكأنها؛ أي الرواية، تسبح في تيار جارف لا تعرف فيه الاستقرار أو الهدوء الداخلي: "كنا أشبه ما كنا بعالم صغير كبير، رحت عنه يا أبي قبل أن نعيشه! في هذا العالم الذي تكوّن بعد معاناة وهروب وفشل ودمع.. عالمي ورائد الذي خلتك منذ عرفته تشبهه، وخلته قادراً على أن يكون أنت، فحمَّلْهُ وزرَ أبوتك فوق مسؤوليته كزوج! ورفيق ثالثنا والمعلم" (ص٧).

بعد كل هذا الضياع، تتصالح الرواية مع ذاتها، وتعيد ترتيب خط سير حياتها، لتكتشف أنها أخطأت التقدير حين عاملت جميع الشخصيات الذكورية على تنوعها وتعددها كشخصية واحدة، متيقّنةً أن رائد زوجها لا يشبه والدها، وأنه لم يخذلها مرة واحدة كما فعل والدها مع والدتها، وأن طفلها رفيق يحتاج إليها ليعرف الطريق، أما والدها فتصل إلى قناعة أنه كان ضحية لظروف الحياة المتقلبة، وهي تعترف أخيراً أننا "كلنا بشر، ولكنا كيانات اجتُزئت بطريقة أو بأخرى من كيان واحد، كلنا عجينة واحدة".. وتضيف: "لم يكن الغريب في السر هو حاجتي لأب، حتى مع أنني جندت زوجي لتلك المهمة، لم يكن السر أنني ألصقت والدي برائد سوى أنني.. أحببتهما معاً.. وأحببت كلاً على حدة.. تماماً كما أحب الآن رفيق ورائد، معاً، وكلاً على حدة" (ص ١٠٨ – ١٠٩).

اشتملت الرواية على جانب أسطوري غيبي، عبّرت عنه نبوءة العرافة لعم رائد، والتي تحققت فيما بعد، بمصير زواج رائد وشقيقته رقية، من ابني عمومتهما سماء وعائد وأن رائد سيتزوج من ندى في آخر الأمر، لتحل اللعنة على الجميع، كما يكرّس هذا الجانب تلك الرؤية التي تطارد الشخوص وتتجسد بعد ذلك على أرض الواقع،

بالإضافة إلى الأحلام الشيطانية التي تسيطر على العقلية الجمعية لأهل قرية "الجملة" كاشفةً عن وعي متخلّف، خصوصاً حين يقرر الآباء مصير أبنائهم ومستقبلهم وهم ما يزالون أطفالا في المهد: "قالت له مشبك مشبك، وحسب عمي ابنه وابنته أحد المشبكين، وثانيهما أنا و(رقية)، طلب من عمتي وأمي أن تزغردا، ثم أعلن على مسامعنا جميعاً أن لعنة مخالفة ما كتب في كفه ستحيلني إلى نحول الأشباح وتوقعني في علة لا شفاء منها" (ص ٢٦).

بقيت الإشارة إلى غياب الحوار خلال الفصول، رغم ضرورته للتعبير عن مكنونات الذات أحياناً، وأهميته في البوح بالحالة الانفعالية للشخصيات، ما أدى إلى تسلّل الملل والرتابة إلى نفس القارئ كما أن اللغة بدت أسيرةً للشعرية العالمية، ولم تراعِ تنوع مستويات الشخصيات الروائية واختلاف درجات وعيها، وإغراقاً في الشعرية، تخللت الرواية، في المواقف الانفعالية، مقاطع يمكن أن تعدّ قصائد، تؤشر على تدخل الكاتبة بشكل مباشر في مسار أحداث الرواية، لتختفي الشخصية الروائية وتظهر شخصية الكاتبة عوضاً عنها:

"أنا رأيتك فرحاً يغرقه الدمع
ورأيتك تحمل من المشهد قطعاً
وتزين عينيك..
في وقت رحل الألم مني
ليصل إليك..
يا واهب شفتي الضحكة
تعال نناغي صمت المشهد
كي يضحك.." (ص ٣٢)[١].

* منشورات اتحاد الكتاب الفلسطينيين، رام الله، ٢٠٠٢.

"المنتهى الأخير" خالد محمد غازي

سيرة الجرح النازف

"إنما يصل إلى المنتهى عارفوه، ولا يقف بين يديه (الله) إلا أهل المقام الرابع فصاعداً".. بهذه الكلمات تنتهي رواية "المنتهى الأخير" لخالد محمد غازي، المليئة بالأحداث المتصلة عبر زمن سردي يمتد من آلاف السنين حتى وقتنا الحاضر، وبحكايات تقارب عالم شهرزاد الخيالي حيناً، وحيناً عالم الواقع الذي تجري فيه أحداث حقيقية، والعالم الروحاني الصوفي حيناً آخر.

بُنيت الرواية وفق خطوط سردية ثلاثة: حكايات شهرزاد، وحكايات الجد العابد المتصوف، والأحداث التي يسردها الحفيد لما عاشه وعاينه، بما يشير إلى تقنية سردية تبتغي الإبقاء على وضع التأرجح للنص بين عوالم ثلاثة: تاريخية، وواقعية معاشة، وروحية تتصل بعالم الغيب وأسراره..

في الخط السردي المتعلق بشهرزاد الثانية (ابنة شهرزاد الأولى) هناك حكايات تسردها هذه الشهرزاد على المنذر مستندةً إلى مقدمة والدتها المعروفة: "بلغني أيها الملك السعيد"، إذ إن الحكاية التي ستروبها ليست من حكايا الليالي الألف، وإنما هي

"الحكاية الحقيقية لقصة لم تُقَل بعد، ولم تُكتَب حتى الآن، ولم تُحك لأحد قبل اليوم" (ص ١٠).

ويروي الحفيد في الخط السردي الثاني، قصصا جده الذي كان لزهده وورعه تقال عنه حكايات لا منطق لها، إذ كان الناس يظنون أنه يمتلك قدرات تفوق قدرات البشر: فهو يظهر فجأة في أماكن مختلفة لمساعدة الأسر المنكوبة، وقد طاف العديد من البلدان باحثاً عن أولئك الذين يحتاجون العون والمساعدة، ويكشف الحفيد عن أساس كل ما تناقله الناس حول جده:

"كان غارقاً في عبادته، لذا بدت تلك العبادة أمراً خارقاً لسكان البلدة" (ص ٨).

ويتعرف القارئ في الخط السردي الثالث، إلى قصص الحب التي عاشها الحفيد، والتي يرويها بضمير المتكلم، وقد انتهى معظمها بالزوال بعدما تكشَّف له زيف بطلاتها، ليظل حبه الأوحد والحقيقي لشهرزاد.

ومنذ البداية، يسير النص على خط رفيع يفصل بين حافتين هما الخيال والواقع، ويظل الحفيد يمثّل نقطةَ الوصل بين عالم شهرزاد، وعالم جده، فشهرزاد فتاة قادمة من إحدى القري الفلسطينية، والحكاية التي ترويها هي حكاية أرض اغتُصبت ظلماً وعدوناً، وهي تتبّع خطاً تاريخياً لتحكي للملك كيف تشكلت قريتها من مجموعات بشرية كانت ترتجي خصوبة الأرض وعذوبة مياهها، فمن مصر قدمت مجموعة أطلق عليها "الماصروة" إبان حكم إبراهيم باشا، وجاءت مجموعات من البدو والمغاربة، وقد شاركت القرية في العديد من الثورات ضد الاستعمار وكان سكانها يعتقدون أن الله يساندهم في معاركهم ضد اليهود، لأن هنالك ضريحا لرجل صالح في قريتهم: "كان أي فرد من القرية مستعداً لبيع أي شيء يملكه أو تملكه أسرته لشراء السلاح والدفاع عن القرية" (ص ٤٢).

هذه الروح الوطنية عند شهرزاد هي ما جعلتها تمتلك عقل الحفيد ووجدانه، رغم استحالة اللقاء بينهما، يقول الحفيد في رسالته لشهرزاد: "قررت أن أرجع إليك، مقتحماً لكل شيء.. الزمان والمكان.. المطارات والتأشيرات.. لكني تراجعت، هل ينفع أن أسافر في المستحيل؟" (ص ١٧).

وتبدو العلاقة التي تجمع أبطال الرواية أشبه بالتقاء الأرواح لا الأجساد، روح شهرزاد صاحبة الحكمة ورجاحة العقل ونبل الأخلاق، وروح الجد الولي الصالح الزاهد في ملذات الحياة والتقرب إلى الله، وروح الحفيد الذي يتوق إلى إكمال خط سير الجد من أجل الوصول إلى كشف الحجاب عن نقطة الضوء التي تشع في داخله ليكتشف حقيقة الذات في صفائها وعالمها الملكوتي، متسلحاً بفطنة شهرزاد، وبنقاء روح جده.. فبهاتين الخصيصتين يمكنه أن يصل إلى "الحقيقة" و"اليقين".

يتمثل الحفيد خطي جده لبلوغ المنتهى الذي بلغه هذا الجد، وهو ما يشير له الحوار الذي دار بينهما وهما في طريقهما لصلاة الفجر، إذ يسأل الحفيد جده عن معنى كلمة "شيخ" فيكون جواب الجد: "ربما كنت تشبهني، لذا لن أقول لك ما معنى شيخ، عليك أن تدركها بنفسك وأن تبدأ من حيث انتهيت أنا" (ص ٩).

لكن الحفيد الذي تسحبه فتنة الدنيا إلى طريق الذنوب، يظل يستشعر ثقل المسؤولية التي حمّله إياها جده، ويكبر الحفيد ويكبر معه سؤاله الطفولي عن معنى "شيخ "، وتظل الإجابة غير قارّة في وجدانه، وحتى عندما يسأل الحفيدُ الشيخَ على أحد مريدي جده، عن كيفية مواصلة طريق جده، فإن الشيخ على لا يجيبه أيضاً، وإن كان يقود خطاه إلى الطريق الصحيحة بالتلميح دون التصريح:

— هل كان يعلم أنني سأسلك طريقه؟

– كان يتمنى أن يكون أحد أولاده أحد السالكين، ولما عرف تيقن ويقينه صدق، أن سيكون أحدُ السالكين ولداً يولد من صلبه.

– أهو أنا يا شيخ؟

– عليك أن تجيب بنفسك عندما يزورك النور" (ص ٧٨).

كان الشيخ عوض (الجد) عالماً توافرت فيه صفات العلماء: الزهد والمعرفة والتوكل واليقين، وهي الصفات التي جمعت بين الجد وشهرزاد الابنة، التي تؤكد للملك قبيل زواجها منه: "لقد وصلت إلى شيء لا يعرفة إلا الراسخون في العلم" (ص ١٥)، من هنا تبحر الرواية في عوالم الروح التي هي وحدها من يستطيع تجسير الهوة الزمانية والمكانية، الأرواح التي تتلاقى بعيداً عن الحسابات الدنيوية الأرضية، لذا فإن الشيخ عوض يلتقي بالولي الصالح "سلمة" الذي يقال إنه قاتل مع النبي عليه السلام وكان يحمل راية المعركة، وبد استشهاده دُفن في القرية الفلسطينية التي سُمِّيَت على اسمه، والتي تنحدر منها شهرزاد الابنة، وذلك أثناء تواجد الشيخ عوض في فلسطين: "لقد زرت فلسطين بالأمس والتقيت هناك (سلمة) الذي استُشهد فيما بعد.. وقد حارب في معارك الفتح الإسلامي التي دارت على أرض فلسطين.

– تقصد أنك زرت مقام أو قبر سلمة الذي سُميت القرية باسمه؟

– أقول التقيته وجهاً لوجه وسلّمتُ عليه بشحمه ولحمه ودمه" (ص ٤٨).

لقد تبدلت حكايات شهرزاد الأولى الخيالية، لتروي ابنتها شهرزاد الثانية قصص أجدادها وشعبها الفلسطيني وما يعانيه من مجازر، كمجزرة مسجد سلمة التي استمرت إلى أن قَتل اليهود كلَّ الفلسطينيين في القرية، وقصة استشهاد الطفل محمد الدرة في حضن والده، وقصص سقوط العديد من الأطفال والنساء والرجال ضحايا الحقد الصهيوني.. وهي قصص تفوق الخيال ببشاعتها وتعطُّش مرتكبيها للدماء، وفي سطور رسالتها التي توجهها لمن تحب، تنقل شهرزاد المرأة الفلسطينية معاناة أرضها وشعبها، وتظل متسلحة بالقوة ليقينها بأن الصمود هو الحل الوحيد لتحرير أرضها، والوصل إلى "المنتهى الأخير" والحفاظ عليه.

ورغم سير السرد باتجهات ثلاثة إلى أنه يلتمّ في النهاية لينصهر في بوتقة واحدة، مشيراً إلى الجرح العربي النازف في فلسطين، من خلال حكايات شهرزاد المستمدة من واقع الحياة لأهل قريتها الفلسطينية المحتلة، ومن خلال حكايات الجد الذي زار فلسطين وعاش بين أهلها والتقى برموز الشهداء فيها، أو من خلال حكايات الحفيد الذي يضل طريقه ولا يهتدي لها إلا بعد أن يدرك أن ما ارتكبه من معاصٍ وما عاشه من ملذات الحب وأوجاع، كان بداية الطريق للتوبة ولاكتشاف النور بداخله والوصول إلى "منتهاه الأخير"[1].

* وكالة الصحافة العربية، القاهرة، ٢٠٠٧.

"ممرات السكون" إقبال القزويني

مفهوم مغاير للهزيمة

هكذا تبدأ القصة؛ قصة الوطن، الأرض، الإنسان العربي.. من النكسة الكبيرة التي ولدت نكسات صغرى تعشش في داخله وتصبغ أيامه بطعم الهزيمة المر، وهو الذي وجد نفسه مضطراً للدفاع عن أشياء كثيرة؛ كبيرة وصغيرة، رغم شحّ أسلحته، وليس أقلّها بالطبع فعل الكتابة.

"ممرات السكون" للعراقية إقبال قزويني، هي خطوة باتجاه خلق فعل مقاوِم بالكتابة التي تسائل الذات والآخر: "من يكتب التاريخ، من يكتب قصص الصغار وأحلام البنات، ومن يوقد البخور على قبور الأحبة" (ص٨٢).. لعلها تقارب الإجابة.

ولذا فإن الرواية تخرج من إطار توصيفها على أنها رواية حرب، وحسب، إلى ما يشبه محاولة تقديم قراءة لأثر الحروب المتأججة في المنطقة العربية، في الواقع اليومي للإنسان الشاهد عليها والضحية المحتملة بل والأكيدة لها، وذلك باستثمار الجانب الوثائقي والتاريخي والسياسي الذي يغطي حقبة زمنية ممتدة، ولهذه الغاية، ركزت الرواية في إطارها العام على الحرب، وتحديداً تلك التي عانى منها العراق لسنوات طويلة، هذه الدائرة الكبرى تتولَّد منها دوائر صغرى تضيق شيئاً فشيئاً لتبرز حال الإنسان العراقي المحاط بالانكسارات المتتابعة نتيجة ضياع الوطن وتشظي الذات، وهما أمران لا ينفصل

الواحد منهما عن الآخر، لذلك تفتح الرواية بمشهدين متوازيين: قصف الطائرات الأمريكية للعراق من جهة، وردت فعل البطلة "زبيدة" على هذه الأحداث من جهة أخرى: "عند الفجر أفرغت الطائرات القادمة من قواعدها في الخليج العربي الدافئ الوجبة الأولى من حمولتها الثقيلة الساخنة على أرض العراق" (ص ٧)، ويتزامن مشهد الجيوش المدرعة بالأسلحة الثقيلة والخفيفة على ما يشبه القيامة.. يتزامن مع مشهد متابعة "زبيدة" لهذا الحريق على شاشة التلفاز، فكانت ترى أن "العالم كله في العراق ولا شيء بعد حدود العراق" (ص ٧)، وأن القصف لا يلتهم بغداد وحدها، وإنما "يحدث هنا في روحي، إنهم يقصفون ذاكرتي" (ص ١٣).

من هذا الامتزاج بين العام والخاص الذي يؤشر على هزيمة واحدة لكنها متدرجة ولها مستويات عدة، تبني الروائية خيوط روايتها بوعي وإدراك حافظا على تلك الحدود الفاصلة بين طرفين متماهيين.

وإذّاك، فقد تنقلت الرواية بين الزمن الماضي البعيد، والماضي القريب، والحاضر، واستشراف المستقبل من خلال كلّ من هذه الأزمنة، فزبيدة تتابع على تليفزيون العراق "أغنية جديدة تستنجد بأبي الحسنين الراقد في قبره منذ أكثر من ألف عام أن ينقذ الوطن" (ص ٩)، تشاهد حاضر مدينة بغداد المشتعلة بالحرب، وترى في هذه الحرب امتداداً لتلك الحرب التي اشتعلت على الجبهة الإيرانية: "الجنود الذين يموتون الآن هم الجنود نفسهم الذين ماتوا بالأمس وكأنهم يموتون مرتين" (ص ١٨)، ولذلك يبدو التنبؤ بالمستقبل لا يحتاج إلى كثير من التبصر والتدقيق، فها هي: "تكاد تسمع بكاء الثكالى فتردد مع نفسها في جوقة بشرية خائفة غير مرئية: السلام عليك أيها الوطن الغائب، السلام عليك أيها الطير الخائف" (ص ٩).

كذلك تتشابك الأمكنة: بغداد التي عاشت فيها "زبيدة" سنوات طفولتها وشبابها، لكنها غادرتها بعدما سيطر عليها "شعور بالنفور من عالم المحيط بها غير قادرة

على التصريح به" (ص١٦)؛ وبرلين التي استقرت فيها، لكنها ظلت تحن للعودة إلى بغداد؛ وهناك أيضاً مكان متخيل تهرب إليه كلما ضاقت بهول ما يحدث على أرض وطنها، وبقسوة المنفي: "ثلاثة أمكنة تقطن في وجدانها: مكان هربت منه وتريد أن تعود إليه، ومكان حطت فيه الرحال وعاشت فيه قسوة الغربة وأحست أنها تلاشت وصارت مجرد زمن ضائع يصعب البحث عنه في عالم ليس لها، ومكان لا تعرفه أو تعرفه، تنسجه في خيالها وتتمناه ولا تستطيع الوصول إليه، لكن هناك مكانا وحيدا قابلا للحلم حتى الحلم المستحيل" (ص ١٣).

جاء هذا التنقل عبر أورقة الزمان والمكان متطلباً من متطلبات بنية الرواية التي تتبدي كقلعة فيها مئات السراديب التي تضيق حد الاختناق وتفضي جميعها إلى نهايات مفزعة: "يتهدم المكان أمام عينيها ركناً ثم ركناً.. ليست الطائرات هي التي تهدمه، إنها تحرق آثار خراب بدأ منذ عقود ينخر فيه بانتظام، جاءت لتمحو أدلة القرار الخفي بأن يتهدم هذا المكان الذي طالما حلمت أن تعيش فيه وأن تهرب منه وأن تعود إليه في آن واحد، أن يجرد هذ المكان من التاريخ، يجرد من شواهده وتمحي عنه سمة الهوية" (ص ٩).

إنها ممرات داخل حدود الوطن، تحفر عميقاً في ردهات الروح، وتستبيح حرمة الذاكرة، الحرب هو الممر الأول الذي تعبره الرواية، ثم ممر المنفي الأكثر وحشة وبرودة، وبشكل خاص عندما يتعلق الأمر بواقع نظرة الإنسان الغربي للعربي، وموقفه من الحرب الدائرة في العراق، وهو ما تكشف عنه الرواية من خلال حوار سريع بين "زبيدة" وجارها الألماني الذي يخطئ بلفظ اسم "العراق " فيدعوها "إيران" لأن حروف البلدين متقاربة، وخصوصاً عندما تكتب بالحروف اللاتينية، يقول الجار موجهاً حديثه لزبيدة: "أصبحت بلدان أوروبا تختنق بالوافدين، هم ليسوا سواحاً يرفدون أوروبا بالأموال، إنهم آتون من بلدان غنية لأسباب سياسية وأحياناً اقتصادية، وفدوا إلى بلدنا ولم يأخذوا

مخصصات اللاجئين السياسين فقط، وإنما يقومون بالسرقات" (ص ١٢)، كذلك يبدي الجار أسفه الشديد على أطفال العراق المساكين لأنهم "لا يجدون قطعة حلوى في مثل ظروف الحرب هذه" (ص ١٢).

الأزمة الداخلية التي تعيشها "زبيدة"، الشخصية المحورية في الرواية، هي أزمة جيب كامل تعرض للذل والمعاناة داخل الوطن وخارجه، وشاهد سقوط أرضه والقتل الجماعي لشعبه، إنما أزمة أجيال "تربت على وهم الانتصار تحت أشعة شمس البادية العربية" (ص ٨١).

فـ"زبيدة" فقدت أخاها في الحرب الإيرانية، فيما استقر الآخر في المنفي، أما أصدقاؤها فمنهم من تشرد في أصقاع الأرض، ومنهم من آثر أن يموت بطريقته الخاصة، قبل أن يحدد له الجلاد الطريقة التي يموت بها، كما حدث مع صديقها تحسين الملقب بـ"البلبل الصداح" الذي اختفى بطريقة درامية، حيث نُشر في ركن مهمل من صحيفة محلية للمدينة التي كان يعيش فيها أن شخصاً رمى بنفسه أمام القطار ومات، ولم يكن معه أي إثبات لهويته، كذلك العاشق الحالم الذي كانت تشير إليه بطلة الرواية بشكل عابر، وغاب مع من غابوا! وصديقها الرسام الذي قادته حساسيته المفرطة حدّ الجنون "إلى مصيرٍ رسمه لنفسه على لوحة من لوحاته" (ص ٩٩)، وغيرها من الشخصيات التي عانت من واقع سياسي مرعب، ثم من حرب أشد رعباً.

لهذا الجيل تقدم القزويني مرثية أدبية، وقد فهمت بعد زمن مقدار العمق الإنساني لمأساة الشعب الذي تعيش في أرضه، وذلك بعد أن "غادرت سجن السذاجة القاسي لتدخل سجن الوعي المتأخر والانفرادي الأشد قسوة" (ص ١٨).

هذه الرواية وإن كانت تتناول الحرب، تبتعد عن المباشرة والخطابية لتؤسس رؤية مغايرة للحرب، وذلك بوصفها هزيمة جماعية لأفراد يعاني كل منهم هزيمة فردية، لذا تتنقل البطلة "زبيدة" في أروقة ذاكرتها العامرة بمعنى الحروب منذ التاريخ، والشاهدة على

بعضها شهادة العيان، بما ينعكس على حياتها بشكل كان يمكن ألا تحتمله الرواية لولا الاستثمار الواعي للحدث الفانتازي الذي يبرز جنون الحرب ولا منطقيتها، كأن تطير من شرفتها لتصطدم بطائرة من الطائرات التي تخترق السماء، أو تتخيل وهي تقف على شرفة بيتها أن "الطائرات الضخمة تأتي في الأفق البعيد وتدخل إلى الدشّ عبر الأسلاك" (ص ٨) .

وكأن تحول الذكريات والكوابيس والزمن إلى أشياء يمكنها أن تُلقي، ببساطة، في سلة المهملات.

لعلها تنام وتستيقظ في مدينة خالية من أشباح الحرب .

* دار أزمنة للنشر والتوزيع، عمّان، ٢٠٠٦.

"قهوة أمريكية"أحمد زين

حكاية مؤثثة بالاغتراب

تكمن أزمة الشخصية المحورية في رواية "قهوة أمريكية" للكاتب اليمني أحمد زين، في بحثها المحموم عن صورة مستقبلية متخيلة لذاتها، بعدما فشلت في التعاطي مع النموذج القيادي السلطوي الذي يحكم مجتمعها، بل إنها ذهبت إلى احتقاره بممارسات واضحة الدلالة: "كم مرة فكرتَ أن تبصقَ في جبهة الزعيم، وقفتَ أمامها، ملصوقة بغراء ورق، للمرة الـ.. أنت لا تفعل ذلك بانتظام، إنما حين تضيق الدنيا في عينيك، وتحس بالمؤامرة قريبة وتشع كمجرة في العتمة، ومع ذلك لا تدري كم مرة فكرت في ذلك، أن تبصق في جبهة الرجل" (ص ٧).

فـ"عارف" الشخصية المحورية في الرواية، والذي يتناقض اسمه مع سماته، يعيش واقعاً مؤلماً، حيث هو محاصَر من العالم الذي بات يحكمه قطب واحد، ومن المجتمع الذي ما يزال يتمسك بقبلية وعصبية بائدتين، ومن بيته / سجنه الذي يشير إلى واقع حياة "عارف" البائسة: "تطل شقة عارف على الشارع، غرفة صغيرة بحمّام وممر ضيق وزاوية فيها عدّة للطبخ، وضعت فوق طاولة حديدية، ويمكن له من النفاذة أن يرى بوضوح

حركة الناس في سوق القات، في الضفة المقابلة، وتقع شقته فوق سطح عمارة بنيت عشوائياً، فلا ترتيب في الشقق ولا سلالم وساعة، إنها ضيقة وتفوح بروائح كريهة" (ص ٣٠).

من هذا العالم الذي يتضاءل ليختزل في شقة من غرفة وممر وحمّام فقط، ينسج "عارف" عالماً متخيلاً، وشبكة من العلاقات المركبة، التي تجمعه ببقية شخصيات الرواية: "عالية " التي يتعرف عليها خلال إحدى المظاهرات، فيقع في غرامها، و"عائشة" التي تعمل في بنك كبير، و"سانيا" المولودة لأب يمين وأم روسية (وهم جميعاً طلبة في المركز الثقافي)، و"كاثرين" معلمة اللغة الإنجليزية التي تأتي بديلاً عن "ريتشارد" إذا تغيب عن صفهم.. ورغم أن لكل من هذه الشخصيات عالمها الخاص وطريقتها في التفكير والنظر إلى الأحداث الدائرة من حولها، إلا أنها جميعاً تفتقد إلى العلاقات الإنسانية الصحيحة، وتعاني من غربة جوانية نتيجة لتنشئ علاقاتها مع ذاتها ومع المحيطين لها، وهي كذلك منفصلة عن محيطها الثقافي، وتتحدث بلغة "أمريكية" مصطنعة، ظهرت بصورة جلية في الحوارات المبثوثة باللغة الإنجليزية في ثنايا الرواية ومفاصلها الرئيسية.

تتجلى أزمة عارف الوجودية في بحثه "الدونكيشوتي" عن قيمةٍ ما لحياته، في عالم يشعر فيه أنه أداة زائدة وغير فعالة أو مؤثرة ولا تملك مقومات تجعلها "صالحة" للحياة، على الأقل من وجهة نظر الآخر الناظر لها، والذي هو في مستوى من المستويات يعكس صورة حقيقية لذاتها، بما يحقق لها التوازن الداخلي، وهذا ما يفسر شغف عارف بشخصية الكهل الذي يجلس في المقهى، يحتسي وحيداً الشاي، ويدخن سيجارته بشرود لا يشير إلى حزن أو غمّ، فقد كان كما لو أنه وصل إلى هدنة مع نفسه، بعدما نجح في صنع تاريخ شخصي له: "خيّل إليه (أي عارف) أنهما يجلسان متواجهين، يتحدثان، ويتغلبان على المستقبل، يبدو أحدهما فخوراً بالآخر، تاريخ يجالسه عندما

يكون وحيداً، وحين يسأم من الحياة، يأخذه في نزهة صغيرة سيراً على الأقدام، في شوارع المدينة القديمة وأزقتها لما يصير شيخاً" (ص ١٠).

لذا، أيضاً، ينسج "عارف" قصصاً عن بطولات متوهمة، مؤكداً لـ"عالية" أنه شارك في المظاهرات واعتقل عذّب مدافعاً عن أفكاره ومبادئه، بما يمنحه رضاً زائفاً عن النفس، لا يلبث أن يتهاوى، لذا يقرر الاعتراف لها أنه: لم يسبق له أن اعتقل ولم يتعذب، ولم ينتمِ إلى أي تيار سياسي، ولم يوزع منشوراً في حياته، لا في ليالي صنعاء الباردة ولا في نهاراتها المكتظة بالمجانين والمتسولين، وأنه لا يدري كيف اشترك في تلك المظاهرة، وأنه غير مراقَب، سيعترف لها بأنه مخلوق نكرة، لا ماضي ولا حاضر له" (ص ١٥٥).

هو في وعيه الكامل باغترابه الذي يتشكل على مختلف المستويات، يعترف أنه هو من يحمل وزر نفسه ويستبعدها قسراً عن محيطها الاجتماعي وواقعها المرسوم بالهزيمة والتشرذم، وذلك ببحثه اللامجدي عن ذاته: "كنت فقط تريد بشدة أن تصير شيئاً ملموساً، تشغل ثقلاً ما" (ص ١٣٨).

وهو في أزمته، يحاول أن يوقع المتلقي في الحيرة / حيرته هو أيضاً، حيث تختلط الأكاذيب بالحقائق، والأوهام المتخيلة بالوقائع، والأحلام والهذيانات بالواقع، وكأنما كل ما تشكل لدى المتلقي من قناعات تم خلخلتها والتشكيك في صدقيتها: "تسلل إليه الخوف، وشعر أنه مشوش وأن كل ما يحدث ليس سوى خيالات، وفجعه التفكير لوهلة أن عالية لم تتواجد أبداً، ليس فقط في أحلامه الحسية، إنما في الواقع وأنها كانت محض أوهام، عاشها طوال ما مضى من وقت" (ص ١٥٨).

يتمثل الخلاص بالنسبة لـ"عارف" بالموت الذي تجرع ألواناً منه في حياته، وقد بنيت هذه الخاتمة للبطل بلغة إيحائية تشير ولا تصرح، ووفق مشهد سينمائي بصري تتكثف

فيه الأحداث التي شكلت ذاكرة "عارف" نموذج الإنسان المهمَّش طوعاً أو قسراً – لا يهم ما دام واقع حاله ثابتاً لم يتغير.

يبدأ المشهد حين يقفز "عارف" إلى الرصيف الآخر من الشارع ليستقل الحافلة، ثم يختار مقعده جوار النافذة، ولحظتها تطارده الذكريات والصور: "الرجل الجالس في مقهي ٢٦ سبتمبر ينفث دخان سيجارته من دون علامة على حزن أو غمّ، تحولت إلى صورة للتاريخ الذي تريده، تختلط الآن بصورتك أنت التي رأيتها تنعكس في عيني عبد القوي قبل قليل، نصف عار يعبر الشوارع المكتظة، ورغم إحساسك العميق بالتشوش والفجيعة، إلا أنك لم تجد مفراً من أن تسأل نفسك، هل كنت تطاردا تاريخاً أم صورة؟ وشعرت أنك عرضة للمستقبل، وأنه لا يمكنك تلافي خطره" (ص ١٥٩).

ثم يركز "عارف" نظرة على مسدس في جراب أحد ركاب الحافلة، ليموت ميتة تبدو غير حقيقية أيضاً كشريط حياته، وإنما من صنع خياله وأحلامه، وهي ميتة بطولية متوهَّمة كبطولاته السابقة أيضاً: "تخيلت نفسك في سينما خالدة، حيث الميتة الفاتنة، وأغمضت عينيك عندما تصورت الضوء قوياً يندفع فجأة من وسط الشاشة، وأيقنت في هذه اللحظة تحديداً، أن التاريخ الذي حلمت به طويلاً يفارقك إلى الأبد" (ص١٥٢).

أثثت مفرداتُ الاغترابِ الروايةَ التي تعبّر عن واقع الجيل اليمني الجديد الذي عاش "تائهاً في عهود (التشطير) وما يزال يفتش عن هوية ما في حقبة (الوحدة)، كما يشير الغلاف الأخير للرواية، فبنية المجتمع العربي خاضعة لسلطة أعلى تعتصر العالم بين يديها لتضيق الخناق عليه في قوة أحادية تغزو العالم كله بلغتها وثقافتها. كما تغزو كل بيت عربي بتفاصيلها التي يشار إليها في الرواية بـ"القهوة الأمريكية"؛ وهنالك غربة في المنزل الموحش المعزول في طابق علوي لعمارة تعد ممراً لسكارى الليل والمعتوهين والمشردين؛ وغربة في الشوارع التي تعج بالمقاهي ومحلات بيع القات والبقالات الشعبية؛

وغربة في غرف التحقيق التي تمارس سلطة تعذيب مطلقة لانتزاع الاعتراف والأقوال التي تمليها هي على المتهم مكممةً فاه ومخرسةً صوته، لذا تلجأ الشخصية المحورية إلى بناء عالمها الحلمي كما تشتهي، لكنها تظل في نهاية الأمر مضطرة إلى التواصل مع واقعها الحقيقي الذي ترفضه، مما يدفعها للانتحار أو الجنون، وهو ما يشير له قول لأورهان باموق تضمنته افتتاحية الرواية: "لا يُجنّ الإنسان لأنه يريد أن يُجنّ، بل لأنه لا يريد أم يُجنّ، ويعتبر هذا همّه" .

* المركز الثقافي العربي، بيروت – الدار البيضاء، ٢٠٠٧.

"دنيا زاد" مي التلمساني

الموت وجهاً للحياة

عندما نفقد القدرة على الحياة، ونفقد كذلك القدرات على الموت، يصبح الحل الوحيد المتاح أمامنا هو أن نحيا أمواتاً، وتستحيل الحياة بكل ما فيها إلى شكلٍ من أشكال الموت.

هذا ما تكشفه رواية "دينا زاد" للروائية المصرية مي التلمساني، فالأم تفقد جنينها/ طفلتها "دينا زاد" أثناء الولادة نتيجة انفصال المشيمة، فتجهض بذلك أحلامها، ويخيم الموت بظلاله على حياتها، وتتعدد بعد ذلك حوادث الموت الحقيقية حيناً والنفسية من عمره، فتقرأ نعيه في صفحة الوفيات، أما المستوى الثاني فيمثّله قيام الأم (الرواية بضمير الأنا) بصناعة قبر متخيَّل / ذهني لرئيسها في العمل، حين تقرر أن تقدم استقالتها دون أن تتفوه معه بكلمة واحدة: "هكذا رعت في بناء مقبرة جديدة أضع فيها تمثالاً للرجل". (ص ٣٥).

يتجاوز الموتُ البشرَ / الأحياء ليطال أيضاً بيت العائلة، حين تبيعه لأحد المقاولين ليهدمه ويقيم مكانه عمارة جديدة، بيت العائلة الذي يحتوي على ذكريات حميمة عاشتها الأم مع زوجها، فيه لعب الطفولة وفرحة السنين الأولى، وذكريات الجد الأكبر وصورته التي لا تمحى من الذاكرة، ويتضح ذلك عندما تقرن الأم بيع هذا البيت بموت طفلتها التي لو عاشت لاستطاعت أن تحبو فيه بحرية أكبر: "بيت تحبو فيه (دنيازاد)

شرقاً وغرباً دون خوف يتلاشى في الذاكرة كما تتلاشى صورتها في قبر محكم الغلق" (ص ٤٢).

تقوم الرواية على مستوى الروي بضمير المتكلم غالباً، فيما تضطلع الأم بدور الرواية الأساسية، يشاطرها الروي (بضمير المتكلم أيضاً) تارةً الزوجُ، الذي ينقل الأحداث من زاويته الخ اصة، ورؤيته الذاتية، وتارة أخرى صديقتُها وزميلتُها في العمل، التي تروي مشاعرها وانفعالاتها تجاه ما تجابهه الرواية / الأم من أحداث جسام، وتتضافر جميع الروايات بهذا الضمير لتكشف عن الموقف نفسه أو الحادثة نفسها من زوايا متعددة، رغم أن كل راوٍ يروي من منطقته الخاصة.

وفي مستوى آخر جاء الروي بضمير المخاطب، وتم استخدامه لتوضيح نظرية فلسفية توصلت لها الشخصية المحورية / الأم، التي يملؤها الشعور بالحزن والفجيعة، وذلك حين تحدثت عن (لعبة الموت) وكيفية تقبّل حقيقة الفقد والقدر بالاستسلام وترقّب مجيء الموت في أية لحظة، عندها يصبح الموت شيئاً عادياً تتعايش مع كما تشرب كل يوم كوب الشاي دون ملعقة سكر، ودون أن تشعر بمرارته، هذه الفلسفة التي تحاول الأم إقناعها بها لا تجلعها تبدو امرأة لا تبالي في حقيقة الأمر، وإنما امرأة تشعر بالموت العميق حتى وهي تلتقط أنفاسها على هذه الأرض، فالموت والحياة نقيضان لا يمكن اجتماعهما أبداً، لذلك فإنها تعترف أخيراً بأن الانحياز للموت هو الحل الأمثل للأزمة التي تمر بها، حين يغدو الانتظار/ الحياة بلا فائدة ترجى: "ليس من السهل أن تخرج من مأزق الموت دون أن تفقد بضع ذرات من وجودك الملموس.. وتمضي في الطريق الذي خططته بيدك فوق صفحة السماء، لا تلوي على شيء الموت حلّ، الموت حل ورحل والانتظار لا طائل منه" (ص ٥٠ – ٥٢).

ورغم موت الطفلة "دنيا زاد" إلا أنها تبقى حية في وجدان والدتها، تذكرها كل يوم، وتراها تكبر وتتخطى الأيام والأشهر، تحبو هنا، وتميش هناك، ويمتلئ فمها

بالأسنان، وهذا يشير إلى أن الرواية في الوقت الذي تؤكد فيه للقارئ أنها تجاوزت أزمة الموت بتقبّل حقيقته، فإنها في الواقع ما تزال تعايش أسيرة تجربته، وعدم القدرة على الاعتراف حتى بوجوده، لأن "دنيا زاد" عاشت – رغم موتها الحقيقي – حياة كاملة في مخيلة والدتها: "كانت (دينازاد) تنام الآن إلى جواري هادئة وادعة، يبتسم ثغرها الوردي وبتدو في انفراجة الشفتين سنّ وحيدة صغيرة وبيضاء" (ص ٦٠).

يتلوّن المكان بالكآبة، متّخذاً الطابع النفسي للشخصية التي لا ترى فيه – بكل تفاصيله الجميلة والقبيحة – سوى مكان يبعث على السأم والقرف، وهي المشاعر نفسها التي تتلبس الأم، فتنظر إلى كل شيء حولها من منظار داخلي يتّشح بالسواد: "في شرفة الطابق الرابع، في وحشة الطريق المطلّ على الشرفة، وفي صمت نوافذ كثيرة مغلقة وشرفات بعيدة تعكس ضياء شمس العاشرة صباحاً، أقف منتصبة أحدق في ذرات تراب عفيّة تتكالب على سياج الشرفة، فتحيل لونه من الأحمر القاني إلى الأحمر الباهت" (ص ٥٧).

وفي المواضع التي تنتقل فيها الرواية إلى الزمن الماضي (زمن الذكريات العذبة) يبدو المكان حميمياً، فعلى الرغم من أن الأوصاف التي تقدمها الأم لبيت العائلة على أنه بيت قديم أكل الزمن عليه وشرب، إلا أن الصبغة العاطفية المشوبة بالمحبة هـ تظهر جلية في اللغة، وتحاكي أيضاً الإحساس الداخلي للرواية: "جدران البيت التي حال لونها، الموقد القديم في المطبخ القيشاني الأبيض يغطي الحائط حتى نصفه، ويمتد اللون الأصفر حتى السقف.

الحمام الصغير بفسيفسائه الزرقاء، والحمام الكبير براحته ونافذته البيضاء.." (ص ٤٤).

يخضع الزمن كذلك للتوترات النفسية الحاضرة بفعل اللغة الإيحائية المعبّرة، والمشاهد النفسية المؤثرة، التي تنقلب الانفعالات والأحاسيس بصدق وعفوية، وقد شكّلت اللغة

الوصفية البسيطة صورة حية للمكان والزمان والشخوص، فأم هاني تأتي كل يوم اثنين في ساعة محددة لتنظّف الشقة، تعدّ بعد انتهاء عملها الجنيهات العشرين، تُبقي واحداً في يدها وتدسّ الباقي في صدرها: "تتوه الجنيات بين كتلتي لحم لا يحملهما مشدّ الصدر، أراقبها فقط وهي تعبر الطريق، وأتذكر أنها سريعاً تعد، يوم الاثنين القادم، الثامنة والنصف صباحاً أفيق على رنين جرس مزعج، والعاشرة أكون ما زلت في شرفتي" (ص ٦٠).

تحاول الراوية/ الأم التغلب على أحزانها، عبر إعادة النظر في مسار حياتها، فتعاود الكاتبة من جديد، وتقدم استقالتها من عملها الحكومي، وتقرر أن تنجب طفلاً آخر تأمل ألا يكون مصيره كمصير "دينازاد"، وتستأجر خادمة جديدة، وتقيم مآدب الطعام للأصدقاء، وتزرع أحواض الزهور في الشرفة، وتشارك طفلها "شهاب الدين" تجربة حبه الأول لـ"سلمى" أجمل تلميذة في صفه، وتبدو قادرة على اتخاذ القرارت المصيرية، وحبس دموعها كل يوم اثنين (وهو اليوم الذي ماتت فيه "دينازاد")، لكنها، ورغم كل هذه التفاصيل الشكلية، تبقى أسيرة الكآبة والحزن والملل، لتتّخذ حياتها مساراً واحداً لا تقدر على تغييره مهما حاولت، إنه المسار باتجاه حقيقة الموت.. الموت فقط .

* دار الآداب، بيروت، ٢٠٠٢.

المجموعات القصصية

"ما جرى يوم الخميس"جمال ناجي

اللاوعي طافحاً على السطح

تتجه قصص مجموعة "ما جرى يوم الخميس" للقاص والروائي الأردني جمال ناجي نحو منطقة "علم النفس"، مستفيدةً في تيماتها وطروحاتها من النظريات ذات المنحي السيكولوجي، خصوصاً تلك التي تتناول الملامح الجوانية للشخصية القصصية، وسماتها الإنسانية والسلوكية التي تحدد أفعالها وردود أفعالها إزاء موقف أو حدث معين.

من خلال رصد المعاناة التي تعيشها الشخصية القصصية والتي تتراكم آثارها في لا وعيها، وتشوّه بنيتها النفسية، خصوصاً في مرحلة الطفولة، يمكن فهم العديد من "نماذج" أبطال "ما جرى يوم الخميس" التي رُسمت بالتركيز على سلوكاتها التي تصدر غالباً كانعكاسٍ لما يجري في منطقة اللاوعي.

ففي قصة "رجل لا يحسن الحب" مثلاً، ينتقم الأب (الراوي بضمير الأنا) وبشكل مرَضَي قاسٍ من ابنه، وهو يقرر منذ البداية: "هذا الابن بالذات أكرهه، ألا يحق للأب أن يضيق بواحد من أولاده؟" (ص ١١).

وبهذا الاعتراف الصريح، تتحول جميع تصرفات الابن وحركاته وسكناته إلى إساءة مباشرة للأب الذي لا يتوانى عن إيقاع عقوبته الشديدة على الابن.

ورغم القسوة غير الخافية التي يبديها الأب تجاه ابنه، نلحظ، وعلى الضفة الأخرى من سلوكات الأب، حبَّهُ لهذا الابن، وتأنيبَ الضمير الذي يعيشه بعد كل عقاب يوقعه على ابنه لأنه لا يعرف السبب الحقيقي وراء عنفه تجاهه وحقده عليه، أما السبب الحقيقي وراء تصرفات الأب فتصح عنه نهاية القصة، حين يزور الأبَ احدُ أصدقاء طفولته، وحالما يرى هذا الأبنَ يؤكد: "أبناؤك يشبهونك إلى حدّ ما، لكن هذا الفتي نسخةٌ عنك، هكذا كنتَ في فتوّتك وصباك، نفس الوجه، نفس القامة، نفس الملامح الطيبة، نفس البراءة.. إنه أنت في صباك" (ص ١٨).

إن الأب ينتقم من صورته الطيبة المسالمة التي أوقعته في الكثير من المشاكل، تلك الصورة المتجسدة في شخص الأبن، والتي خُزنت ذكرياتها المؤلمة في لا وعي الأب، وخرجت ثورةً عارمة في وجه الابن.

أما في قصة "مجتمع مدني"، فيحاول الراوي بضمير المتكلم الانتقام من الرجل الذي تجمعه به علاقة متوترة على المناكفة، فيستغل أحدَ الاجتماعات، حيث يوهم الراوي الرجلَ بأنه مصاب بالشحوب، وبأنه مريض بحاجة إلى الراحة، في محاولة للانتقام منه وخفض معنوياته بالتركيز على الايهام النفسي، أولاً، وكسب دعمه لفكرة أضافها الراوي إلى جدول الاجتماع على شكل بند جديد، ثانياً.

غير أن الراوي الذي يحفر حفرة لذلك الرجل لا يلبث أن يقع هو فيها، إذا إن حيلته لم تنطلِ على الرجل الذي ردّ له الصاعَ صاعين: "رفع نظارتيه عن عينيه بهدوء، ثم قال وهو يمسح عدستيهما بمنديل أبيض: كان يجب أن أعاقبك".

قلت: تعاقبني؟ كيف ولماذا؟

فأجاب: بالحديث المطوّل.

ثم تنهد دون أن يلتفت إلى: كنتُ أظنكَ أكثر فطنة، فقد انتهى وقتُ الاجتماع دون أن نبحث البند الذي أضفته أنتَ إلى جدول الأعمال"(ص ٢٤)، وفي القصة

إدانةٌ للتشوهات السلوكية والنفسية لأناس يدّعون التقدم والسلوك الحضاري في مجتمع يدّعي هو الآخر المدنيةَ.

تتسم غالبية شخصيات المجموعة بالتوتر، والقلق والاضطراب النفسي، والفصام، وهو ما يمكن استشفافه من خلال التساؤلات الحيرى التي تطلقها هذه الشخصيات من حين لآخر، بحثاً عن مبررات لسلوكاتها غير السوية، أو بحثاً عن منطقة أمان وتصالح مع الذات يمكن أن تصل إليها، وعادةً، لا يمكن للمتلقي أن يحدس بما انتهى إليه أمُرها، ليبقى السؤال يتلوه السؤال، وما من إجابة.

جاءت قصة "يوميات رجل مكتوف اليدين" على شكل مقاطع جميعها مبنية وفق تقنيات حُلُمية، وتنتهي كل واحدة منها بسؤال مستفز، يثير ذهن المتلقي ويحفزه باتجاه غير تأويل، فالرجل الذي يقترب من الراوي بضمير الأنا في مقطع "ابتسامة" يبدو بالنسبة للراوي غريبَ الأطوار بابتسامته المستمرة على وجهه، وهو حين يقترب من مقعد الراوي يبادر بسؤاله بمرح: "لماذا أنت عابسٌ إلى هذا الحد" (ص ٢٧).

ويستيقظ الراوي من النوم، في مقطع "صحو"، قبل أن يكمل الحكاية لأصدقائه، وقد كان في حلمه يشعر بمتعة الانفراد بامتلاك النهاية، وكأنما الأحلام تتآمر عليه، وينتهي هذا المقطة بـ"لماذا صحوت"؟ (ص ٢٨)، وكذلك مقطع "حافة"، حيث يحلم الراوي أنه يسقط من حافة جبل مقدود إلى أسفل الجبل، مقنعاً نفسه بتفاؤل أن الموت أفضل من هذه الحياة التي يعيش، غير أنه يفيق من حلمه وهو يردد: "أرْيَح، أرْيَح"، وينتهي المقطع بسؤال: "لماذا صحوت؟" (ص ٢٩)، وفي مقطع "استعانة" يطلب الراوي من أحد أبنائه أن ينظر إلى الانتفاخ الناشئ خلف أذنه، فيخبره الابن أنه ورم، وحين يبدي الأب خوفه من أن يكون ورماً خبيثاً تأتي ردة فعل الابن باردة ولا إنسانية حين يقول: "ممكن، الله أعلم"، هذا الرد يثير حفيظة الأب الذي يندم على طلبه العون

من ابنه: "قالها بطريقة مَن يرير التخلص من مصدر تعطيل، ففهمت أن الأمر يعينني أنا فقط! ما قهرني هو: لماذا استعنتُ به؟" (ص ٣٠).

وفي مقطع "غراب" الذي اقتربت اللغةُ فيه من الشعرية نظراً لتركيزه على الصورة أو المشهد المحدد، تتكثف مشاعر الحزن والأسى التي كشفت عن أفكار الشخصية وهواجسها ومعاناتها الداخلية، حيث الرجل الذي يقف على الشاطئ يشاهد الحمائم البيضاء الذي تذكّره بغرابيته: "تعود الحمائم إلى البحر، يعود إلى نفسه، يتمعّنها فينتبه: لون حذائه أسود، بنطاله، فميصه، سترته، لون عينيه وشعر رأسه، كلها سوداء سوداء! وحيداً كان على الشاطئ، ولم يكن ثمة سوى الحمائم.. وهو" (ص ٣١).

اكتست بعض القصص بالنَّفَس الروائي، وذلك لتنوع شخصياتها وتلوّنها، وتشعب أحداثها وتعددها، واتساع رقعتها المكانية والزمانية، مثال ذلك قصة "الجهات الخمس" التي جاءت وفق مقاطع، كل واحد منها يُروى على لسان شخصية تختلف عن الشخصيات الأخرى، من حيث وجهة نظرها إزاء الأحداث التي تلمّ بها، أو تقع حولها، فالأب في مقطع "أب" –كما يروي – توهمه زوجته بأن عليه مراعاة حالة ابنه النفسية دائماً، فيقتني لأجل ابنه عصفوراً رغم أنه ليس من محبّي العصافير، غير أن حادثاً مؤسفا يقع للعصفور يؤدي إلى مفارقته الحياة، عندها يحار الأب بالطريقة المثلي التي ينقل فيها الخبز للابن الذي كان عند وقوع الحادث في مخيم كشفي.

أما الأم في مقطع "أم"، فلا تُبدي –كما يكشف رويُها – انزعاجها من الحادث، بل على العكس من ذلك، تجد في موت العصفور فرصةً لوضع مزهرية مليئة بالورود على الطاولة بدلاً من قفص العصفور، وتتخلص من جثة العصفور بإعطائه هو القفص لرجل يعمل في ورشة لناء، ليتدبّر أمرهما، وهذا الرجل، كما يروي في مقطع "فاعل خير"، لا يُخفي سروره لكون هذا الحادثة التي ألمت بالعصفور فألِ خيرٍ عليه، إذ تمنحه

الأم عشرة دنانير ليتخلص من جثة العصفور، كما تعطيه القفص الذي يبيعه بثمانية دنانير.

يتوصل الأب في المقطع الأخير إلى كذبة تبرر للابن سبب اختفاء العصفور، إذ يخبره إنه أعاره إلى أحد أصدقائه، لحرصه على نفسية ابنه، ومحاولةً منه لتجنيبه الألم والحزن، غير أنه حين يعترف لابنه بالحقيقة في النهاية مضطراً لا يجد أن هذا الابن يبدي أية انفعالات حزينة كما كان يتوقّع الأب، بل إن الابن يواصل لعبه على جهاز الكمبيوتر، ليكتشف الأب أنه في حقيقة الأمر، هو الحزين الوحيد على العصفور، الذي لم يكن يَكِنّ له كثيراً من الودّ!.

إن شخصية الأب هنا، نموذجٌ لعدد من شخصيات المجموعة التي تتسم فيها تتسم به أيضاً، بالطيبة والبراءة والمسالمة التي تصل أحياناً حد السذاجة، وتجهل منها عرضة لاستغلال الآخرين، لأنها تنشئ "عكس التيار"،كما يُقال.

أما في قصة "عوني ابن خالتي" التي جاءت في نحو ٢٥ صفحة من الـ١٢٥ صفحة تشكل منها المجموعة (ولنتذكّر هنا أن جمال ناجي الروائي مرة أخرى)، فقد جرى تقطيعها إلى أجزاء يتناول كلّ منها جانباً من شخصية "عوني" ابن خالة الراوي بضمير المتكلم، ففي المقطع الأول "الأحوال" يكشف الراوي عن الكذب والخداع الذي يمارسه عوني ابن خالته، حين يطلب منه مساعدته في تجديد دفتر العائلة دون أن يدفع غرامات التأخير، فيقتاده عوني إلى مكتب المدير المسؤول، وبأسلوبه المخادع يقنع المدير بتجديد دفتر عائلة الراوي، ثم ينسحب عوني من الجلسة، وحين يستلم الراوي دفتره يفاجأ بحيلة ابن خالته وادعائه، ويكشف أن المدير المسؤول لا يعرف عوني ولم يسبق أن رآه: "غادرت مقعدي، اقتربت منه، وقفت إلى جانبه، ناولني الدفتر وطلب مني التوقيع على نموذج الاستلام، وقّعت وأنا أدعو له بطول العمر، وحين صافحته مودّعاً سألني بنبرة حائرة: لم تقل لي من هو ذلك الرجل الذي كان معك؟ ما اسمه" (ص ٦٤).

أما في المقطع الثاني "شهادة سوء سلوك"، فيضحّي عوني بابنه الذي يبلغ الثامنة عشرة من عمره، حين يخرّصه على افتعال مشكلة تُدخله السجن، ثم يأتي بورقة من المختار تثبت سوء سلوك الابن.. كل هذا من أجل أن يستمر صرف المعونة الشهرية له، وهو ما نكتشفه من حواره مع موظف السجل عند المتصرف: "ألم تقل لي قبل أسبوعين إنكم ستوقفون المعونة التي تصرفونها لي كل شهر لأنه بلغ الثامنة عشرة من عمره؟

– صحيح

– ألم تقل إنه لا سبيل إلى استمرار صرفها إلا إذا تبين لكم بالوثائق أنه سيئ السلوك، خرّيج سجون؟

– صحيح.

فضرب بظاهر يده على الورقة:

– تفضّل، الوثيقة أمامك" (ص ٦٨).

يستمر الكشف عن خبايا عوني ومشاكله النفسية حين يصطحب ابنه إلى الطبيب بحجّة أن حماراً عقره، فيضيق الطبيبُ ذرعاً بعوني، ويكلّفه بمهمة شاقة: الذهاب إلى المنتزه للبحث عن الحمار الذي عقره، وحين يعجز عوني وابنه عن أداء المهمة، يكشف لهم الطبيب عن سر طلبه التعجيزي، وأنه أراد من ورائه الانتقام من عوني.

يهدي الراوي، في المقطع الأخير "حذاء ابن خالتي"، لعوني الراقد في المستشفي، حذاءً ابتاعه له مديره في العمل من ألمانيا بمائة دينار، وحين يعرف عوني سعر الحذاء يستمر مدة طويلة، فيظن الراوي أن أمراً جللاً حدث له، إلى أن يكتشف سبب ذهوله: "الذي يحيرني هو كيف سيعرف الناس عندما أغادر المستشفي أن ثمن الحذاء الذي أنتعله مائة دينار" (ص ٨٢) .

* وزارة الثقافة الأردنية، عمّان، ٢٠٠٦.

"هواء خرائبي" سعيد بوكرامي

صدى جمالي للضياع

بدأت القصة المغربية الجديدة، ومنذ مطلع الثمانينيات من القرن الماضي، تتبلور في تجارب عدد من الكتاب الذين ركّزوا على هموم الذات وعلاقاتها بالمجتمع المحيط من جهة، وبهواجس الكتابة وترسيماتها من جهة أخري، ولعل إدراك الكاتب المغربي الذي يعيش في لجّة واقع متناقش هو ما منحه إحساساً بالاانتماء واللاجدوي (وهي خيبة عامة عشاتها الذات العربية عموماً، لكن شدّتها كانت تتفاوت من دولة إلى أخرى)، انعكسا في نصه الذي بدا أكثر ميلاً للسوريالية والغموض والالتباس تعبيراً عن واقع مأزوم.

في مجموعته "هواء خرائبي"، يتجاوز القاص المغربي سعيد بوكرامي تيمات القص التقليدي والطرح الأيديولوجي المباشر، ليؤسس نصاً مختلفاً يطرق أبواب التجريب محاذراً؛ بمعنى أنه لا تبدو لديه رغبة ملحّة بالخروج عما هو تقليدي، إذ ظلت مكونات البناء القصصي من شخصيات وحوار ومكان وزمان.. حاضرة في قصصه.

يضع بوكرامي القارئ، ومنذ قصته الأولى "الفوريان"، في عالم افتراضي يحوي المنسي والمهمش والغريب والمختلف: "أفكر أن ما نعيشه ليس واقعاً حقيقياً، بل مجرد

واقع افتراضي، سيطرت الفكرة منذ شهور على تفكيري، لا أدري عن أي شيء سأتحدث" (ص ١١).

إذاً ومنذ البداية، هنالك بنية سردية خصبة، وأحداث مربكة تكشف وتثير وتصدم وتغري بالمتابعة والتنبؤ، تُرى، إذا كان الراوي قد أقرّ بدايةً إنه لا يستطيع تحديد مبتغاه، فهل يستطيع القارئ ذلك؟!.

تستمر الأحداث التي تتبعثر في رحم زمان ومكان لا يتحدد كلٌّ منهما إلا بمفردتين متقابلتين (ليل – نهار)، و(منزل – شارع)، هما الإطار الذي يتحرك فيه الراوي (بضمير المتكلم) بالتدفق، إذ يستعصي على الراوي النوم بسبب ما يذاع على التلفاز من أحداث الحرب "تدوي المدافع، وتنفجر القنابل السمينة بالحقد، فتقطع الرؤوس والأيدي والأرجل" (ص ١١)، فيقرر النزول إلى الشارع حاضناً تلفازه الذي يظل بلازمه حتى يبزغ النهار، فيأخذه معه إلى عنوان مدوّن على ورقة يحتفظ بها، وما إن يدخل ذلك البيت حتى تستقبله طفلة تسير به إلى غرفة تغصّ بالمعدات والهياكل التليفزيونية، يضع تليفزيونه بينهما، بينما "عيون جاحظة تستطلع أحشاء جهازي التليفزيوني بعناية وصرامة، رفعوا رؤوسهم جهتي فخفق قلبي بعنف، ثم كاد يتوقف حين لمحتهم يدسون أيديهم المغلفة بالقفازات ويتناولون من الداخل أشلاء آدمية مقطعة" (ص ١٥) لم تكن سوى أشلاء الراوي نفسه الذي يدرك موته متأخراً.

تطرح القصة في مضمونها ثيمة الحرب المسعورة التي تلتهم كل شيء، وأي شيء، وتأثير الصور الملتقطة منها إعلامياً على الرائي لها، الذي يشترك بموته النفسي وهزيمته الداخلية مع الموت الحقيقي لضحايا الحرب.

أما على المستوى البناء السردي في المجموعة، فهنالك خروج عن البناء الهرمي الذي يشترط بدايةً وذروةً ونهايةً وحلاً، إذ لا عقدة واضحة في النص لأنه بمجمله شِرْك كبير، والنهاية شبيهة بالبداية لأن المأزق يرافق الشخصية، ولا بوادل لحلٍّ ما، بل على

العكس من ذلك، كلما أُوغل في النص ازدادت حدّة الحيرة، واستعت دوائرها التي ترسم التردد والانهزام الداخلي الذي تعيشه الشخصية أمام الزمن المترهل والفضاء المثخن بألوان الخراب النفسي والحضاري.

تبدو الشخصية المحورية في معظم قصص المجموعة، تائهةً اجتماعياً وفاقدةً الحدّ الأدني من الاستقرار الداخلي والتصالح مع الذات، وهي تمتلك رؤية سوداوية لما يحيط بها.. السواد يجلّل نظرتها للخارج والداخل على السواء، حيث الحزن والألم والأرق والبؤس والفقر والغربة والفشل والموت.

فبطل قصة "هذا صوته"، مثلاً، يُعتقَل ويُعذَّب وينتهي الأمر به إلى "القبو حيث الحقنات العظمي والماء المثلج والكهرباء" (ص ١٩)، وفي "حرب الغرف" يُضرِب الراوي عن التعاطي مع الخارج بما فيه من أحداث الحرب المشتعلة، والقصص التي تتلقفها زوجته ممن حولها لتنقلها له، فيلتزم الصمت وغرفة النوم لإحساسه، ربما، باللاجدوى من الفعل الجمعي: "فكر أن الأمور ستزداد تعقيداً والأفضل أن يغلق أذنيه ويرخي جسده حتى يسيح متلاشياً داخل الفراش" (ص ٣٢)، كذلك يموت ركاب الحافلة، التي تُصاب بالعطل بسبب الأمطار الغزيرة، بعد محاولات جاهدة للخلاص، حيث "الماء يتدفق والسقف يكاد يسقط دون أن يسقط، والركاب يستغيثون ولا من مغيث" (ص ٦٣).

هذا الاحتفاء بالسوداوية يظهر في مستويين؛ أولاً: عناوين القصص المختارة بعناية في رسم لوحة سوداء تنم عن حساسية مرهفة، نفسية وفكرية، ولنتأمل العناوين التالية: "هواء خرائبي"، "المؤامرة"، "قطرات الدم"، "حالة حصار"، "السلفيّون"، فهي تشكل حالة عامة تسم قصص المجموعة وتشير إلى واقع متشرذم ومتصدع، وثانياً؛ متن النصوص الذي يتولّد فيه الأحداث المؤلمة حدّ الفانتازيا، لتخنث الشخوص التي تبدو هامشية وشبحية، ومسلوبة الإرادة، تتحرك في إطار زماني ومكاني محدّد ومُقيَدَّ ومغلَق،

يغلف الحياة بما فيها: "أبعد من هذا لا أستطيعه، حشر جات الموت تلاحقني، ومع حرّها الصاعق، أفكر أن حياتي لم تكن تعسة أبداً! بل فعلت ما كنت أريد أن أفعله في هذه الحفرة التي تسمونها "حياة" (ص ٤٧).

إذا، فقد حفلت اللغة بالرموز الاستعارات الشعرية سعياً منها نحو الانفلات من إسار الواقع المرسوم بالانكسار، كما راوح بوكرامي في نسيجه اللغوي بين الجمل الفعلية والجمل الاسمية التي جاءت غالباً قصيرة ومكثفة ومنتقاه بوعي يخدم الدلالات المرادة منها.

لجأ بوكرامي في عدد من القصص إلى التقطيع، مقسّماً القصة الواحدة إلى أجزاء تحمل أحياناً أرقاماً متسلسلة، وتحمل أحياناً أخرى عناوين تحيل إلى أرقام، كاستعماله: "محاولة أولى"، "محاولة ثانية"، مما يشير إلى تقنية مصمَّمة لتطبع العمل بطابع سردي متداخل ومتشابك يتلمّس في إحدى جوانبه فضاءَ الرواية، خصوصاً في ظل وحدة عامة تؤطر القصص قوامها غربة الفرد وعدم قدرته على التصالح مع ذاته أو مع محيطه الخارجي، ففث المقطع الأول من قصة "السفليون" يتخلّى الراوي عن إرثه وقبيلته وعائلته، لأنه كما يقول: "مللت شهوة التراب وصراع الجذور والأصل" (ص ٧٢).

وفي المقطع الثاني، يقرّر الراوي الاستقرار في الدار البيضاء "حليق الرأس كبوذي مشرد" (ص ٧٢)، غير أن المدينة لا تمنحه سوى صور تتزاحم في ذاكرته وتزوير فاضح للحقائق، وفي المقطع الأخير من القصة ينضم الراوي إلى حشود العابرين إلى العالم السفلي والذين لا يمتلكون من فعل يرفعهم إلى جموع "الصاعدين الأبديين"، بحسب تعبير الراوي، سوى شعارات وهتافات يرددونها ببلاهة:

"الفوق ميت أو مشنوق.. الفوق الفوق.. ومن دون شعور، كررنا الشعار.. الفوق فوق.. ميت أو مشنوق" (ص ٧٤).

ورغم أن بعض الشخصيات تبدو محرِزةً لنجاح ما، إلا أنه سرعان ما تتكشف الخيبة والانهزام المضمرين وراء هذا النجاح الظاهري، ففي قصة "الهملايا" ينجح الراوي بعد محاولات عدة في مواعدة بائعة في إحدى محال الملابس، لكن فرحة هذا اللقاء تُوأد قبل أن تبدأ: "تراجعت بالكرسي إلى الخلف ونهضت قائلة:

- سعدت بمعرفتك إلى اللقاء.

وانصرفت تمشي مشيتها، جسدها أمامي، رائحته في أنفي، طعمه في فمي.. الخوف من البرد، الرجفة، شبه الندم.. شردت بعدها ثم بدأ صخب الإذاعة المحلية وصرير الآلات المكانيكية يغزو العالم" (ص ٧٠).

تتخلّى مجموعة "هواء خرائبي" عن البنية القصصية التقليدية، لتركب موجة التجريب بمستوياته المختلفة – مقارِبةً غيرها من الإبداعات المغربية الجديدة في هذا الجنس الأدبي المفارِقة لقصص الستينيات التي تغنت بالوطن الخارج لتوّه من استعمار قاس- وتصبح صدى جمالياً للضياع الذي يلفّ الفرد المتعب والقلق، وهو يحاول توفير حدّ أدنى من توزان داخلي لقواه الذاتية لعله يتمكن من الصمود .

* دار أزمنة للنشر والتوزيع، عمّان، ٢٠٠٧.

"صبي على السطح" جوخة الحارثي

استحضار المكان بوصفه بطلاً

تدور قصص العُمانية جوخة الحارثي "صبي على السطح" حول شرخ ما، أو تصدع جواني لا يلحظه حتى صاحبه، إلا عندما يطرأ تغيُر مفاجئ في حياة الشخصية، يخلخل قناعاتها التي تظنها راسخة، وينقلها، هكذا، إلى منطقة الشك والإحساس باللايقينية.

ففي قصة "الخيول الراكضة"، يبدو ناصر العبد، مُعِدّ القهوة في بيت الوالي، قانعاً بما كان يضنه هدوءاً وطمأنينة، إذ "كان يرى الحياة ساكنة، كان يلمس الحياة ساكنة، ولكنه عرف، بطريقة ما، غامضة، أنها ليست ساكنة كما تبدو" (ص ٢٣)، وذلك عندما بدأ الجسدُ الأنثوي لابنة مخدوميه يلفت انتباهه، ليحرك في داخله مشاعرَ مرتبكة لم يمتلك الجرأة على البوح بها، حتى لنفسه، غير أنها تدفعه إلى تأمل سياق حياته السابق، ذلك السياق الذي كان يتوهم أنه ألفه وتعايش معه، بحثاً عن مكان الصدع في صورة حياته المرتبة والمنظمة، كما هي مضافة مخدوميه ببابها الخشبي وأرضيتها وصورة الخيول الراكضة المعلقة على أحد جدرانها.. حياته التي قضاها من أجل خدمة الآخرين (الولاة) الذين توالت عليه أسماؤهم وتبدلت سياراتهم، غير أن صفة واحدة ظلت ملاصقة لهم جميعاً وهي تناسي وجود "ناصر العبد" الإنساني، والذي يمكن أن يشير إليه الاسم الصريح: "يدعوه أحد الولاة: (العسكري)، يدعوه آخر: (الحارس)، يدعوه ثالث: (المقهوي)، ولكن أحداً قط لم يدعه باسمه: (ناصر العبد)" (ص ٢٣).

لكن تأمل البطل لحياته المنسية لا يحمل إليه ما يشفي ظمأ السائل بجواب صريح، وحده التماع الماء في البركة أثار تساؤلاته حول وجوده الفردي، كما فَعَلَ التماع عيني ندى ورنّة الأساور في معصمها، وفي لحظة تأمل داخلية يكتشف ناصر العبد أن تقبُّله لما يدور حوله، كان مصدر بلاهة حياته التي قضاها دونما تغيير أو تفكير بالتغيير، ولذا فقد "بهت ناصر العبد، انكب كوب الشاي في الأرض، وقد انتبه فجأة لانطفاء عيون الخيول في اللوحة عندما أغمض عينيه تمثلت له اللوحة بلا ألوان تقريباً" (ص ٢٦).

أما في قصة "المحبوب"، فيحدث الصدع النفسي الداخلي للشخصية من جراء عجزها عن "امتلاك المحبوب"، وهي الجملة التي تظل حاضرة على مدار السرد، والتي يفهمها رجب العالي خارج تبدلات الزمان والمكان، ليظل يبحث في زوجته عن تلك التلميذة التي كانتها قبل سنوات طوال، وعن صورة تحجرت في ذاكرته: "تلميذة عائدة من المدرسة، تحمل حقيبة حمراء مكتظة بالكتب، وينسكب زيها المدرسي بسلاسة على جسدها، كل شيء غانم، لكن لون الحقيبة والتماعة عينيها الكوكبية هما أكثر الأشياء وضوحاً في العالم لرجب العالي، وكلما تكررت الرؤيا وسمع همس الفتاة التي اختفت بعد لحظة كأي جنية، تأكد رجب العالم ألاّ شيء قد عاشه في حياته كلها أشد وضوحاً من لون حقيبتها والتماعة عينيها، ولا شيء أشد غموضاً من همسها المضطرب.. لقد قالت شيئاً ما، لا يتبينه، لم يتبينه قط" (ص ١٢)، وذلك رغم إلحاحه بسؤالها عما قالت، ورغم نفيها أن تكون قد مرت بجواره أو همست بشيء وظل، رغم مرور سنوات على زواجه وإنجابه طفلة كان يرى فيها البنتَ التي أصبحت زوجته، ظلت نظرات الاستعلاء في عيني زوجته تؤرقه وتقص مضجعه، حتى تأكد أن سر عذابه هو "العجز عن امتلاك المحبوب" (ص ١٦).

وشخصية رجب العالي المنجذبة نحو الماضي، يقابلها شخصية "سلّومة" المندفعة نحو المستقبل، والتي تزوجت عشر مرات، لمشيتها الساحرة والمثيرة، وما تزال تطمح، رغم تجاوزها الستين من عمرها، بعرس شبيه بذلك العرس التي دُعيت إليه؛ إذ تجلس العروس بخواتمها الذهبية وأساورها وخلاخلها، ويمسك عريسها يدها أمام الناس..

إلى جانب ذلك، ترسم الكتابة قصصها وفق مشهدية درامية مثيرة، تركز على التفاصيل المهمشة لتجعل منها بؤرة المشهد / الحدث: "وقف الرجل الأسمر النحيل جداً في الشرفة، وحين مدّ ذراعيه على وسعهما ليقطف النجوم اصطدمت يداه بالزجاج، الزجاج النظيف لدرجة الشك بوجوده كان يسوّر الشرفة، والرجل الأسمر النحيل جداً نسي ذلك كما يفعل كل مساء" (ص ٧٩)، كذلك تقارب بعض القصص، كقصة "على الكرسي الخشبي في الحديقة.. جلسنا"، لوحة تشكيلية رُسمت بالكلمات، مع مراعاة ألوان اللوحة وأبعاد مفرداتها؛ كرسي خشبي، امرأة تجلس في أقصى يمين الكرسي ورجل في أقصى اليسار، حديث يكشف عن اختلاف جذري في تفكير كل منهما، هي تقول: "أنا وحيدة بلا أصدقاء، وحزينة بوحدتي"، وهو يقول: "أنا وحيد بلا أصدقاء وسعيد بوحدتي"، في اليوم التالي، قالت: "أحب الأصدقاء لكني فقط لا أجدهم"، هو قال: "لا أحب الأصدقاء، كل صديق هو مشروع خيانة مؤجل" (ص ٨٦)، وتمر أيام، تضيق الفراغات بينهما على الكرسي الخشبي وتتسع حسب رضاهما وسخطهما، إلى أن تنتهي القصة – اللوحة – المشهد بكرسي خشبي فارغ.

في قصة "صبي على السطح" ذات الطابع النفسي – السيكولوجي، تدخل الكاتبةُ القارئ بخفة، إلى دواخل صبي لم يتجاوز الثالثة عشرة من العمر، يتلصص على الفتيات اللواتي يتراقصن في عرس ما، وتتمايل أجسادهن بتخايل، إلى هنا، يظل الأمر مقبولاً ومنطقياً، لكنه سرعان ما ينطوي على تعقيد شديد حينما يُغرم الصبي بامرأة في الثلاثين

التي: "دقت بأقدامها الأرض ففتت أصابعها الحافية قلب الصبي" (ص ٢٩)، إنها ليست علاقة سنهلة، بل بالغة التعقيد، ذلك أنها بالغة الواقعية أيضاً.

بدت قصص المجموعة وفية لمفردات البيئة العُمانية، تلتقط منها ما يخدم تطورها الدراسي، إذ تسلل بين خيوط السرد عاداتٌ وتقاليد عُمانية موروثة، خصوصاً ما يتعلق بالأعراس، ولباس العروس، وما يقدم في الحفل.. فالعروس مثلاً: "تزف رأساً من بيتها إلى بيته، حيث تُفرش زاوية ما بسجادة صغيرة، تقعد عليها لا تكاد تتنفس من ثقل شالها الأخضر، وحولها النساء حلقات على الأرض أمام صواني الحلوى ودلال القهوة المرة، وما إن يظهر موكب الرجل حتى تتلاشى مواكب النساء" (ص ١٨)، كذلك هنالك توظيف للأهازيج الشعبية العُمانية، من مثل: "عند العصر يا الكوس هبي، والزين روح عني مغرب، ومن بعده ما صفا لي محب" (ص ٢٨).

مما يلاحظ على قصص الحارثي، ابتعادُها عن ضمير المتكلم، والتشديد على تسمية الشخصيات بأسماء صريحة، وربما يعود ذلك إلى رغبة الكاتبة الابتعاد عن التورط في مقارنة سيرتها الذاتية بسيرة شخصيات قصصها، ومنح النموذج الإنساني المقدم صفة الواقعية والعمومية الاجتماعية، فهو فرد من أفراد المجتمع، يحمل اسماً واضحاً ومحدداً، وملامح قد تشابه ملامح غيره كما قد تختلف عن ملامح آخر أيضاً، ولا نعني بذلك أن قصص "صبي على السطح" نمطية، بل هي في حقيقة الأمر تتجه نحو التجريب، ولكن بحذر، لترجّ سطح الواقع الساكن، وتهز جموده وتحركه، لأبسط الأحداث، في غير مسار، حتى لَتبدو كل من شخصيات المجموعة عالماً ثرياً لا يشبهه شيء، ويشبهه كل شيء.

ولذا، ثمة تركيز في رسم التفاصيل الخاصة بالشخصية القصصية، من دون العمل على تحويلها إلى أداة مطواعة لنقل الأفكار والرؤى الجاهزة للكتابة، إذ جاء السرد في المجموعة وفق تداعيات جوانية، وحضور لتيار الوعي واللاوعي، وفوضى، أحياناً، في تراتبية الزمان

والمكان، لصالح إحساس الشخصية بهذين العنصرين، كما تتعامل الكاتبة مع أدواتها الفنية برهافة تمنح النص زخماً إنسانيا، خصوصاً، وأنها تطرح تجارب حول الحب، والفشل، والزواج، والفراق.. وهي تجارب خصوصية من جهة، وشديدة العمومية من جهة أخرى، يحتاج التواصل معها جرأة في الطرح وجدّة .

* دار أزمنة للنشر والتوزيع، عمّان، ٢٠٠٧.

"أوهام شرقية" لنا عبد الرحمن

وجع الأنثى المقيّدة

تنسج الكاتبة اللبنانية لنا عبد الرحمن عوالم قصص مجمعتها "أوهام شرقية"، من خلال رصد تفاصيل الواقع الاجتماعي والسياسي والثقافي، التي شكلت دعائم القصص الرئيسية، وعمّقت الأحداث اليومية البسيطة، مبرزةً سمات الشخصيات التي تعاني من الانهزامات والانكسارات الداخلية في بحثها الدائم عن الراحة والاستقرار في عالم رجاج لا يعرف السكون.

من هنا ظلت هذه التفاصيل على علاقة وطيدة بعناصر القصة القصيرة، مشكّلةً نصياً لا يستهان به من ركائزها، وقد ساعدت الأساليب السردية على إبراز تلك التفاصيل وتوظيفها في السياق العام للقصة، بلغة تميل إلى الشعرية أحياناً، نظراً لتركيز الكاتبة على القضايا ذات الأبعاد الإنسانية، ونقل إحساس الشخصيات، وهواجسها وأحلامها، وما يعتري دواخلها في لحظات المواجهة والمكاشفة مع الذات، ما استدعى في غالبية القصص، استخدام أسلوب السرد بضمير المتكلم "الأنا" بما يشير إليه من إشعارٍ للقارئ بصدقية ما يرويه السارد ومصداقيته.

تنعكس آثار الهزيمة الخارجية المتمثلة بالاحتلال الصهيوني لفلسطين، في قصة ثلاث "ساعات قبل الرحيل"، على داخل الشخصية المحورية "ليلى" الراوي بصيغة الأنا،

التي لا تملك خياراً في تحديد خط سير حياتها، وكل ما تقوم به ردة فعل هشة إزاء أقدار الحياة التي وضعتها في دائرة مغلقة، حيث لا تعرف بداية الطريق أو نهايته، وهي تبحث عن الرجل الذي تخلت عنه لتحزم حقائبها وتسافر، في إشارة إلى الانسحاب والهروب من المواجهة.

في طريقها للبحث عن "يوسف" لتودعه، تصادف "ليلى" مجموعة من المواقف التي تكتشف عن استحالة أن تلتقي به نظراً للمفارقة الكبيرة بين شخصيتها وشخصيته، فهي امرأة تبحث عن الاستقرار والهدوء، بينما هو رجل يسعى لإصلاح العالم وحمل مشاكله على كفيه، فـ"ليلى" مثلاً، عندما ترى طفلاً ملقى في حاوية القمامة تتوارى بسرعة على الأنظار، تاركة الطفل بواجه مصيره، كذلك تهرب من مواجهة صديقتها "لارا" المنشغلة بالاعتصامات والمظاهرات السياسية، لأنها لم تشارك طوال حياتاه في أية نشاطات سياسية، وغيرها من الأحداث والتفصيلات والمواقف التي تتفرع في شتي الاتجاهات، ما يجعل القصة بؤرة أو نواة لمشروع رواية : "تذكرت حينها الطفل الوليد الملقى في حاوية القمامة، ماذا حدث له الآن يا ترى بعد مرور ساعة من الوقت؟ أتراه مات؟ أم أنه ما زال حياً؟ هل أنقذه أحد؟ لماذا لم أتوقف عند أقرب مركز للشرطة وأخبرهم بما رأيت؟ لو أن يوسف عبر المكان وسمع صراخ الطفل أما كان سينقذه، وليحدث بعدها ما يحدث؟" (ص ١١).

تلقي عدد من قصص المجموعة الضوء على معاناة المرأة العربية في ظل أنظمة اجتماعية وتشريعية رجعية تضعها في مرتبة دونية بعد الرجل، وتعاملها على أنها مجرد أداة لمتعته وتلبية رغباته واحتياجاته، بعيداً عن احترام إنسانيتها وكرامتها، وهي النظرة التي يستغلها الرجل لممارسة سلطته القمعية المطلقة على المرأة، في كثير من المجتمعات الشرقية (العربية خصوصاً).

كما في قصة "امرأتان": "ركض ذهنا إلى أشهر سابقة، حين لجأت إلى المحكمة لتطالب الطلاق، تذكرت أسئلة القاضي، حين مثلت أمامه هي وهو: هل يغطي مصاريفك ومصاريف المنزل؟

أجابت: نعم، لكن ليس هذا كل شيء، إنه يضربني و.. و.. و..

لكن لا أرى على وجهك أي آثار للضرب.

إنه يحتقرني ويعذبني، ويسيء إلى إنسانيتي.

هيا عودي مع زوجك إلى منزلكما، واقنعي بحياتك يا امرأة" (ص ١٧).

بنت الكاتبة قصتها السابقة عبر ما يمكن اعتباره دمج قصتين معاً في قصة واحدة، حيث هناك تناوب في السرد بين المرأة رقم (١)، والمرأة رقم (٢)، وكل منهما تروي حكايتها مع الرجل بمضير "المتكلم"، ومن زاويتها الخاصة التي فرضتها طبيعة العلاقة التي تجمعها بمعشوقها، وكل قصة من هاتين القصتين منفصلة تماماً عن الأخرى، حيث جاء دمج الكاتبة لهما معاً دون مبررات تقنية أو فنية أو موضوعية مقنعة.

من جهة أخرى ركزت الكاتبة على تناول معاناة المرأة والرجل معاً في ظل الموضوعات الاجتماعية التي ترى في الحب معصية . وفي ظل تابوهات المحرمات، وثقافة العيب، واصفةً مشاعر الحب كإحساس داخلي يعيشه طرفا العلاقة، بعيداً عما هو سطحي، وبلغة شعرية مؤثرة، وهو الأمر الذي أكسب القصة عند لنا عبد الرحمن أجواء حميمة وأبعاداً إنسانية عميقة، وكمثال على ذلك نورد هذا المقطع من قصة "حب شرقي": "قال لي ونحن نسير في الحي الدمشقي القديم، نحو ركن نهرب إليه من هدير الزمن الحاضر، لنتصالح مع عمر بلا تاريخ أو ذاكرة.. تجاوزنا فوهة الرغبة، لننزلق في متاهة ولا بلا أمس أو غد" (ص ٥٣) .

اعتمدت لنا عبد الرحمن أسلوب التقطيع، في بعض قصص مجموعتها، حيث لكل مقطع سارد "يروي ضمير الأنا" منفصل عن سارد المقطع الثاني، لكن خيطاً سردياً واحداً يجمع المقاطع هو خيط الراوي كلي العلم متعدد الزوايا الذي ينقل الحكاية كما عاشتها الشخصية المحورية، بعيداً عن التدخل المباشر في سير الأحداث مع مراعاة تقديم الأفكار والمشاعر بتدرج، إلى أن تبلغ ذروتها في النهاية، ولذلك تعمدت الكاتبة أن تترك لكل من بطلي القصة الرئيسيين اللذين يتكرران في غالبية القصص الفرصة للحديث عن هواجسهما وما في بداخلهما من مشاعر وأحاسيس، كلٌّ منهما تجاه الطرف الآخر، وبالنسبة للبطل (أو البطلة) فإن كثيراً مما يرويه لا يعرفه الطرف الآخر وهذا شأنه شأن العلاقات الإنسانية الطبيعية أو الدراجة، ولكن الكاتبة تلم كل الخيوط لتضعها بين يدي القارئ الذي يقرأ قصة واحدة ولكن على ألسنة رواة مختلفين، حيث يشكل هؤلاء الرواية جزأيي العلم، راوياً واحداً كلي العلم، مما ساهم في خلق شبكة سردية متداخلة تقوم أساساً على اللغة الشعرية بغية التأثير الوجداني على المتلقي وكسب تعاطفه مع القضية المطروحة.

في قصة "ضريح لرماد الذاكرة" مثلاً، يسرد الراوي / الرجل، بضمير الأنا، حكاية حبه الأول لفتاة تدعى "إيمان" لم يستطع رغم السنوات الطويلة التي مرت على فرافهما نسيانها، فيحاول صديقه أن ينسيه إياها فيعّرفه على إحدى فتيات الليل، ويقضي البطل مع تلك الفتاة ليلة واحدة، حيث يكتشف كل واحد منهما فرادة الآخر وانجذابه تجاهه وهو ما تكشف عنه المقاطع التي يتناوب فيها السرد مرة على لسان البطل / الرجل، ومرة على لسان البطلة / سونيا، حيث يسرد كل واحد منهما المشاعر التي انتابته تجاه الآخر، دون أن يطلعه عليها.

القارئ فقط هو الذي يعرف جل التفاصيل، بينما كل من الساردين لا يعرف ما دار في خلد الآخر من تداعيات أو أفكار، تقول سونيا في أحد المقاطع: "في عينيه

كثير من الحزن كان ينظر إليّ بصمت، يبدو عليه كمن فقد عزيزاً، وأنا أنظر إلى وجهه وجسده حين تأملني وأنا أرقص" (ص ٧٩)، في حين يقول الرجل في مقطع آخر: "أحسست بقوتي، وبهشاشة ذاك الجسد الذي صار يتحول فجأة إلى واحة، فيما دفء شارد ينبعث مع أنات بإيقاع منفرد".

لكن الكاتبة لا تكشف عن أن واحداً من البطلين ما يفكّر أو يشعر به الآخر نحوه .

* وكالة الصحافة العربية، القاهرة، ٢٠٠٣.

"سحابة من عصافير"محمود الريماوي

بدايات تقود إلى نهايات غير متوقَّعة

رغم التنوع في الموضوعات الذي تتسم به قصص "سحابة من عصافير" للكاتب محمود الريماوي، إلا أن ثمة خيطاً شفيفاً يلظمها؛ وهو ذلك التناقض المشهدي المقصود بين المقدمات والنتائج، إذ لا يمكن الحدس بالنهاية أو توقعها بالاعتماد على معطيات البداية.

تأتي البداية غالباً اعتيادية، حيث هناك خط سردي واضح المعالم، يبدأ بفعل وفاعل وشخصيات محددة الملامح وأحياناً تمتلك أسماء متعارَفاً عليها.. وهذه البداية تقود المتلقي باتجاه خاتمة متوقَّعة، لكن وقبل أن يصل إليها بقليل، وقد كان يظن أن دربه سالك، تفضي به الأحداث إلى نهاية تقلب توقعاته وتدهشه، فالقصة الأولى "حبات السبحة" تحكي عن تلك العادة التي ظل يمارسها "أحمد"، وهو صديق الرواي (بضمير المتكلم)، حيث كان يلتقط السبحة بمجرد أن يضعها الرواي على المائدة التي تجمعها، ويظل يقلب حباتها بحماسة، حتى ينتهي الأمر بأن يفرط حبات السبحة التي تتراشق في غير اتجاه، وعلى مدار السرد الذي يتميز بالرشاقة المتأنية من لغةٍ سهلة ممتنعة، ومن تطعيم القصة بفيوضات نفسية توحي بما وراء الكلام من دلالات، يظل الراوي محافظاً على هدوئه وعدم تشاؤمه من فرط حبات السبحة، إلى أن يُقدم "أحمد" ومن دون قصد كالعادة على فرط السبحة الغالية على قلب الراوي، إذ هي هدية والدته المتوفاة.

ورغم مشاعر الحنق التي تنتاب الرواي فيظن القارئ أنه سيُقدم على فعل جلل، ينتقم به لسبحته الغالية، إلا أن الراوي يكتفي في نهاية القصة بالتأكيد أن ما فيها ليس سوى "تباريح عجزت عن كتمانها، ولن أقول سامحك الله يا أحمد، فقد كانت بحق سهرة طيبة" (ص ٩) بل وأكثر من ذلك، فها هو بيدي سعادته بتلك السهرة.

وفق القصة التي تحمل المجموعة اسمها، يكون التناقض بين تلك الموسيقة التي تُصدرها العصافير التي تعبر السماء كل يوم في ساعة محددة، ثم تحط رحالها على أشجار الحديقة المقابلة للفندق الذي يقطن فيه الراوي، وبين ذلك الصوت الصادر عن امرأة تصرخ في الساعة نفسها التي تهبط العصافير فيها، تزامُن هذين الأمرين المتناقضين اللذين يحدثان في وقت واحد؛ الصراخ المزعج، وهبوط تلك المخلوقات الرقيقة، لا ينكشف لغزُهُ إلا باقتراب القصة من نهايتها، بعدما تقع جريمة قتل تروح ضحيتها تلك المرأة التي تقطن في الغرفة المجاورة لغرفة الراوي، والتي تكون، كما يؤكد موظف الفندق، مصابة برهاب الطيور.

وتحوم الشكوك حول مقترف الجريمة، وتنتهي القصة دون أن نعرف شخصية القاتل: هل هي الطيور كما يدعي زوجها، أم هو زوجها نفسه، أم هو الراوي؟ وتنتهي القصة برؤية الراوي مشهدَ الطيور واستحضاره ذلك الصراخَ الذي بات مفقوداً، وبذلك تنتصر القصة لقيم الجمال المستمد من الطبيعة في مواجهة قيم المدينة وعلاقاتها المرعبة.

يستمد الريماوي شخصياته من صميم الواقع الاجتماعي، غير أنه لا يقدمها بصورتها المألوفة والمتعارف عليها، وإنما يقدمها على أنها شخصيات إنسانية مركبة ومعقدة – وهو ما يشكل عنصراً آخر من عناصر المفارقة الصادمة التي بُنيت المجموعة عليها –كاشفاً جوهرها الإنساني الغامض وحركتها المدروسة في إطار منظومة تكاملية من التقاليد القارة، وجالساً بإصبعه مواطن ا لضعف والهشاشة والقوة أيضاً في هذا الكائن، وتفاصيل واقعه اليومي، وإذ ذاك لا يبدو "التاجر" ذلك البشع الذي يحار

كيف يجمع النقود، بكل الطرق المتاحة وهي الصورة النمطية لهذه الشخصية، بل عند الريماوي الإنسانُ الحساس الذي يحاول أن يربط بين انقراض بعض الفئات النقدية من التداول مثل "التعريفة"، وبين انقراض الكثير من العادات الطيبة والهوايات المحببة.

كذلك، لا يعود الطفلُ ذلك الكائن المسالم الملائكي الذي يتقبل ما يُملي عليه ببساطة وطاعة عمياء، بل هو الإنسان الذي يتساءل بحيرة يفرضها عليه وعيه الذي ما يزال قيد التشكل، باحثاً عن إجابات مقنعة، فالطفل الذي يجلس في سيارة والده يحاول عدّ الأشجار المنتصبة على طرفَي الشارع يؤكد لأمه أن الأشجار هي التي تمشي وليست السيارة، بينما تؤكد له الأم "المعلمة " عكس ما يقول، وإذ يصاب بالغثيان فيترجل من السيارة بصحبة أمه ليُفرغ ما في معدته، تحاول الأم أن تقنعه بأن ينظر للأشجار ليتأكد من أنها ثابتة في مكانها، الطفل الذي يسمع صوت صفير الحشرات المختبئة داخل الأشجار يظن أن الأشجار هي التي تتحاور فلا يقنع بأنها تتكلم ولا تستطيع المشي، ليأتي جواب الأب المتواطئ مع صغيره بأن الاشجار تمشي عندما تمشي السيارة وتتوقف عندما تتوقف السيارة، هي حيلة لطيفة من الأب الذي كان يصحب أسرته لزيارة قريته في فلسطين بعد أن حاز إذن الدخول من المحتلّ لزيارة وطنه، وهي تذكّرة بذلك الخداع الذي وقع فيه أيام طفولته حيث: "كانت الأشجار تندفع مذعورة تباعاً على الجانبين، وفي الاتجاه المعاكس لحركة المركبات، هذ الخداع اللطيف الذي حُرم منه إلى الابد، ونال بدلاً عنه ما لا يحصى من أشكال الخداع البشري" (ص ٢٠).

وفي هذه النهاية أيضاً ثمة إدانة لمجتمع المدينة وانتصارٌ للطبيعة التي ربما تمارس الخداع، غير أنه خداع غير مؤذ بل رقيق وممتع بخلاف الخداع البشري المقيت.

ولأن الريماوي عُرف عبر مجموعاته القصصية السابقة، ببحثه في الواقع الإنساني نافذاً بأعماقه بشفافية، فقد قدم شخصياته بلغةٍ تقاربها وتحكي عن أحلامها، وهواجسها، مخاوفها، وأسئلتها، وحتى نهاياتها وموتها.. لغة سردية تبتعد عن المجازات

والاستعارات والشعرية معتمدة على الصورة المشهدية التفاصيلية التي تغرق في تلافيفها عناصر القصة من مكان داخلي / ونفسي، ومن استباقات زمنية أو استرجاعات، ومن شخصيات تبدو حقيقية جداً، ومتخيلة جداً أيضاً، لا تقدَّم على أنها متشظية ومشوهة نفسياً، بل على العكس من ذلك، هي شخصيات طيبة، واعية، مثقفة، تمتلك حساسية عالية بالنظر إلى الأشياء المألوفة والتفكّر فيها لتبدو جديدة تماماً وغير مألوفة.

ومثال ذلك بطل قصة "أرض الله" الذي يكون في السادسة من عمره عندما يسمع جدال والده مع التاجر، بعد أن قرر والده شراء قطعة أرض، يبدو له الأمر لغزاً إذ: "كيف للأرض التي يمشي عليها الناس وتدب فوقها الحيوانات، وتعبرها السيارات والدراجات أن تُباع. كيف للتراب الذي لا يساوي شيئاً لأنه تراب، أن يُباع ويشتري؟" (ص١١). ورغم مرور السنن التي حوّلت الفتى إلى رجل متقدم بالعمر يمارس الدور الذي مارسه والده ويشتري قطعة أرض صغيرة لأبنائه، يظل السؤال "أللغز" عالقاً في ذاكرته وحائراً بلا جواب: "فما دام الله قد خلق السماء والأرض، وما دامت السماء لا تباع وتشترى، فكيف يصح إذن بيع أرض الله وشراؤها ؟" (ص١٢) .

* دار الساقي للنشر والتوزيع، لندن، ٢٠٠٦ .

"الذاكرة ممتلئة تماماً" لمازن حبيب

سطـوة الزمـن

تركز مجموعة "ذاكرة ممتلئة تقريباً" للقاص العُماني مازن حبيب على حركية الزمن وإحساس المتلقي به من دون اكتراث بتفاصيل المكان بوصفه حاضناً للأحداث وعنصراً أساسياً في تشكيل المشهد السردي، فالقاص يروي من منطقة الذاكرة الحُبلى بالأحداث المختزنة في اللاوعي والتي تتحَّين الفرصة للانفلات من مكمنها، وهو ما يسعى إليه الراوي (القناع الذي يختبئ خلفه القاص)؛ الخلاص من الماضي باسترجاعه وتدوينه على الورق.

ويظل الراوي واعياً إلى أن أحداث الماضي لا يمكن استرجاعها بالهيئة نفسها التي اختزنت بها، إذ ستتعرض حكماً للحذف والإضافة كلما ابتعدت عن زمن وقوعها أكثر، وهو ما يؤشر على ثغرات تتخلل الذاكرة، وهذا ما دفع حبيب إلى أن يقدم مجموعته بعبارة لديلان توماس يقول فيها: "لا يمكنني أن أتذكر حقاً إذا ما أثلجت لستة أيام ليل نهار عندما كنت في الثانية عشرة، أو أنها أثلجت لاثني عشر يوماً ليلَ نهار حين كنت في السادسة"، ولذا أيضاً، تبدأ المجموعة بذاكرة ثانية، وتنتهي بذاكرة أولى.

تحيل "ذاكرة ممتلئة تقريباً" التي عنون بها القاص إحدى قصصه لتومئ إلى ذاكرة هاتفه التي لم يعد بإمكانه استقبا أية معلومات جديدة، إلى ذاكرة الراوي بضمير الأنا غالباً، والتي امتلأت ولم تعد قادرة على استقبال ما هو جديد، وكأنما الراوي يحاول أن يلقي عبء ما تختزنه ذاكرته ويتخلص من سطوة ما هو ماضٍ وإلحاحه على كيانية حياته الحاضرة، ليؤسس لذاكرة جديدة.

في هذه القصة، يلح الطيف (القرين، أو الشخص الذي التقاه الراوي مرة واحدة في حياته) على الراوي لي قتله، وبعد نقاش عقيم بين الاثنين لا يجد الراوي بدّاً من قتل ذلك الطيف الذي يلح وجوده على أحلامه في اليقظة والنوم، ولأن مكان الأحداث منطقة مُتَخَيَّلة (الذاكرة)، فإن طريقة القتل كذلك مُتَخَيَّلة، إذ يعمد الراوي إلى صنع تمثال ثلج رمزاً لجريمته التي يخطط للقيام بها، ثم يتركه يذوب حد التلاشي: "اتجهت بدافع الفضول إلى مدخل مبناه ذي الدرجات العديدة، كي أتفاجأ حينما رأيته يصعد على الدرجات وحيداً، وأنا ظننته في الداخل طوال الوقت مع أقرانه، ولم يكن يبدو مختلفاً عن مثيل الذاكرة، حييته، من دون قصد، من أعلى السلم، بعفوية، قبل أن يلمحني: (عمت مساء، مستر) وما كاد يرفع بصره نحوي حتى تعثرت قدماه وتدحرج ككرة ثلج نحو القاع، ولطخ الدنيا البيضاء بما تدفق من دمائه" (ص ٢٧).

وحينما هَمَّ الراوي / القاتل بالاتصال بالإسعاف، كانت يداه تضغطان أرقام هاتفه الشخصي ليسمع صوته عبر الهاتف: "لطفاً لم تُخَزَّن في ذاكرة الهاتف التي كانت ممتلئة".

ولم يكن هذا الطيف سوى ذكريات الماضي التي تلحّ على الراوي وتضغط بحضورها عليه، ولذا ما ينفك الطيف يردد: "يا مغفل أنا في ذاكرتك، وذاكرتك – لسوء طالعك – ممتلئة بي تقريباً" (ص ٢٥) وهو ما يفسر الحالة التي عاشها الرواي بعد قتله ذلك

الطيف، إذ "انحسرت وشوشته عن أذني، وفرغت ذاكرتي من صورته، ولا أكاد أتذكر وجهه" (ص ٢٩).

وفي قصة "حدث في المقهى" هناك تقديم مدروس لحركة الزمن ببعديه الخارجي (المحسوب بزمن الساعة)، والداخلي (السيكولوجي) الذي يتشكل ضمن إحساس الشخصية به؛ فالراوي الذي اعتاد على نظام محسوب بدقة ضمن معطيات الزمن الخارجي: "استقلّ سيارتي، وأتجه كل ثلاثاء إلى هذا المقهي، قميصي المفضّل قصير الكم، مزركش بخطوط زرقاء دقيقة عند الطرف، أغسل ملابسي يوم الاثنين، وألبس ذلك القميص في يوم المقهى، أنزوى في ركن هادئ، وأمسك كتاباً" (ص ٤٧).. يظل وفياً لهذا الإيقاع المنتظم، حتى يحدث ما يغير حياته ويُشعره بوجود زمن آخر غير الذي اعتاد عليه، إذ تقترب منه فتاة طالبة المقعد الشاغر على طاولته، تأخذ المقعد وتختفي تاركة إياه في حالة ذهول وتأمل: "لمحتها في ثوان، أغمضت عيني، عطرها انبعث ياسميناً اختلط قليلاً بعبق القهوة العربية" (ص٤٨) .

يحرص القاص على تصوير دقة الراوي في الانسياق لنظام الزمن الخارجي، وهو أمر منطقي يراعي البناء النفسي للشخصية التي لا يمكن بحال من الأحوال أن تتبدل كلياً خلال دقائق، ونتيجة حدث واحد، كما يركز على ما أحدثه ذلك الموقف من شرخٍ في زمن الراوي الخارجي، فقد ظل الراوي يذهب إلى المقهى نفسه، ويلبس قميصه نفسه، ويحضر كتاباً معه، لكنه، والقول له: "لم أستطع إغماض جفني بعد الحادثة، وفمي ظل مفتوحاً من يومها، وبدوت أقرب إلى شخصية كارتونية يضحك منها الأطفال، وتثير امتعاض الكبار" (ص ٥١).

إن حضور تلك الفتاة في حياة الراوي لم يكن حدثاً عابراً، إذ إنها نجحت في خلخلة رتابة زمنه الخارجي الذي يعيشه منزوياً في وحدته، حتى إنه ألف تشابه الأيام ولم

يحاول تغيير شيء في حياته.. ليعترف وللمرة الأولى في حياته، وإن ظل محافظاً على نظامه الحياتي الدقيق، بأن ذلك "أصبح يعنيني أكثر" (ص ٥١).

ارتبط اشتغال القاص على عنصر الزمن في مجموعته، بطبيعة المنطقة التي نهل منها أحداث قصصه، وهي الذاكرة التي هي في أحد وجوهها زمن مركب يتراكم طبقات بعضه فوق بعض، وهو ما يفسر الاسترجاعات الزمنية في قصص المجموعة، إذ إن ما يختزن في الذاكرة يتم استحضاره عشوائياً وحسب الموقف التي يستثير منطقة التذكر، كما في قصة "المسافر" التي جاءت ضمن مشاهد مجتزأة وغير متسلسلة أو مترابطة زمنياً.

فالمشهد الأول (حسب وروده في القصة، لا حسب تسلسله الزمني أو المنطقي) يصوّر ما حدث بين الراوي والمرأة الشابة التي كانت تستعطف البائعة في المطار حتى تعفيها من بضع سنتات تنقصها عن مبلغ المشتريات لطفلتها، فيتدخل الراوي دافعاً السنتات للبائعة: "لا أخفي انزعاجي من نظرات الناس، لكنني أحببت ما جرى، لأنني شعرت ببطولتي للمرة الثانية اليوم" (ص ٨٠).

وبانتهاء هذا المشهد / اللقطة، يثير الفضولُ القارئ الذي يتابع ليعرف شيئاً عن المرة الأولى التي شعر بها الراوي بالبطولة، ولم يكشف عنها بعد. هنا ينتقل الراوي إلى الحوار الذي دار بينه وبين البائعة في المطار حين أراد ابتياع صحيفة "النيويورك تايمز"، ولم يكن في محفظته سوى مائة دولار رفضت البائعت تقبُّلَها، ففتش جيوبه لكنه لم يعثر إلا على ثمانية وتسعين سنتاً، وهنا حاول الراوي استعطاف البائعة ليتمكن من الحصول على الصحيفة: "حاولت أن أبين لها أنني قمت أمامها بدفع ثلاثة سنتات مساعدة للمرأة الشابة قبل قليل، لكنها لم تهتم" (ص ٨٠).

ثم ينتقل بنا الراوي إلى المشهد الثالث، إذ قام بالتبرع لبرنامج "الصدور الرحبة" الذي يدعم مجموعة كبيرة من النساء المصابات بسرطان الثدي: "شكرتني المضيفة بعد

أن تبرعت ببعض سنتاتي، وقالت إن ما قمت به عمل نبيل حقاً، فشعرت ببطولتي للمرة الأولى اليوم" (ص ٨١)، غير أن هذه الحادثة لا تشفع له عند البائعة لتسامحه بسنتين نقصا من ثمن الصحيفة، فترد عليه ببرود: "آسفة، لا أستطيع أن أفعل شيئاً حيال هذا الأمر، فأنا مجرد بائعة أقوم بعملي" (ص ٨١).

وكما نرى، بُنيت هذه القصة على هيكل أحداث مشظاة، تدور حول حدث رئيسي وتقوى دعائمه، وهو شراء الصحيفة الذي ينتهي بالفشل رغم محاولات الراوي إنهاءه بالنجاح من خلال تأكيده أن الأعمال العظيمة التي قام بها تستحق أن تسامحه البائعة ببضعة سنتات في سبيلها .

* وزارة التراث والثقافة، عُمان، ٢٠٠٦.

"سماء واحدة لكل المدن" ليندا حسين

انهمار الذكريات

تشيع في قصص "سماء واحدة لكل المدن" للسورية ليندا حسين، أجواء القلق واللايقين الذي يصيب الذات بسبب هجرتها الوطن وأفول قصةَ حب عاشتها ذات يوم، وتظل السمعة الغالبة على قصص المجموعة هي ذلك الطرح القائم على اختيار العزلة والانطواء على الذات واجترار الذكريات، وكلاهما خيار صعب.

ففي القصة الأولى "سماء واحدة لكل المدن" لا تستطيع الرواية التأقلم مع إيقاع حياتها الجديدة في مدينة غريبة عنها، إنها تقبع في غرفتها فقط وتتذكر دمشق، وتحاول الفتاة التي تشاركها الغرفة فتح الباب للحوار معها، غير أنها تفشل أمام إصرار الرواية: "أرفض الاعتراف بأي شيء جديد، كل ما أفعله إعادة رسم الحكايات والوجوه العتيقة التي أتت معي من اللاذقية" (ص٩)، وهي تقرر في النهاية تقبُّل واقعها الجديد، لذا تقوم بإعداد وجبة خفيفة لها وللفتاة الغريبة التي تسكن معها وتبادلها الحديث فاتحةً صفحة جديدة من الألفة معها.

تقبُّل الواقع هو ما تكشف عنه أيضاً القصة الثانية "رائحة دمشق"، تختلط في أجواء المجموعة رائحة القهوة في صباحات دمشق برائحة الحب الذي كان، ولم يعد من دمشق ومن الحب غير الذكريات التي تستحيل إلى خربشات على الورق، بلا ترتيبت،

وإن كانت تحاول كاتبتها أن تعيد ترتيبها وفق أولوياتها: الكتابة، أنت، المدينة، العمل.. لتكتشف: "لم يختلف تعريف الكاتبة كثيراً عن الحب" (ص ١٣)، وإذن من أين تبدأ، فالأشياء تختلط معاً، حيث يغدو السبب نتيجة، والنتيجة سبباً، والكتابة تذكّر بالمدينة، والمدينة تحتضن الرجل الذي أحبته الرواية، والذي أصبح رقماً تعده من بين الخسارات الكثيرة التي تجتاح حياتها: "أخسر اللغة، ثم أخسرك، ثم أخسر عملي، وأبقى وحدي هنا وسط الأنقاض" (ص ١٦)، عمدت القاصة إلى تقسيم القصة إلى مقاطع سردية يختلط فيها الزمان تقديما وتأخيراً وتتعدد الأمكنة لتعبر عن ذاكرة حبلى بالتفاصيل والحنين للوطن والحب والمقامة بفعل الكتابة "الرجل الوحيد الذي سأحبه للأبد" (ص ١٤).

الطريقان المتوازيان المتاحتان أمام الرواية، قبول الواقع ورفضه، تتقاطعان مع مفردتين ظلتا حاضرتين في القصص، هما: الربح والخسارة وفي قصة "أونو" ترسم الكاتبة مشهداً حيوياً للرواية وهي تلعب مع صديقات غربتها لعبة الورق، وبين نتيجتي الربح والخسارة تظل الرواية في حالة ترقب لمكالمة هاتفية ممن تحب، قد يرن جرس الهاتف في أي لحظة (ربح)، وقد لا يرن أبداً (خسارة)، وتعيش الرواية في غمرة تحريكها لأوراق اللعبة حالةً من الاستذكار والتخيل ورسم مساهد متوقعة أو مأمولة.. كأنما الحياة هكذا أيضاً "حظ جيد" أو "حظ سيئ":

أكرر لنفسي:
أونو
سوء الحظ
أونو
سيتصل
اسحبي ثمان أوراق

لن يتصل
تعبت
أونو
أنهي اللعبة.. لم أعد أحتمل.. لم أعد أحتمل" (ص ٢١).

هو تناول عميق لذلك السؤال المحير حد الضياع، من أين يُجتلب الحظ، وكيف؟ هل مسألة الحظ محض وهم، وهل الحب مثلها أيضاً ؟ وإن كان كذلك فمن الأجدر بالبقاء: الوهم أم الحقيقة ؟ ومن منهما يقود للآخر؟!.

في قصة "أول طقوس الحنين" تؤكد الرواية أن "الحب ليس إلا ردة فعل على الكره الذي نضطر للشعور به" (ص٢٤)، وأن الحلاج لم يعشق نفسه ويفهمها إلا بعد أن كره أهل زمانه، ولذا كتب كلماته في حبها فبقيت ورحل أهل زمانه، والرواية التي ترفض أنصاف الحقائق (وهو ما يشير له تكرارها أنها لن تقرأ الصحيفة)، تحتاج إلى الوهم أكثر كي لا تموت غداً كما تموت كل الأشياء: "كم أنا مشتاقة لغزل مبتذل، لأغنية لا معنى لها، لأوتوستراد ينسيني بيت جدتي، ينسيني كل الذين انسحبوا، إني بحاجة للبكاء ألف عام على.. أشياء ستموت غداً" (ص ٢٦).

وتلوّن الخسارة أجواء قصة "ما خلفه الرجل الذي كان حبيبي"، يبدأ السرد بقصة حب تموت قبل أن يتاح لها التقاط أنفاسها الأولى، حيث الأرملة تحب "سالم" (يشير الاسم إلى امتلاك الرجل صحة وجسداً معافى) الذي يموت (إشارة إلى الغياب والرحيل المعنوي لا المادي)، وهو ما يجعلها متيقنة أن "يدان متشابكتان أبداً.. الموت والحب" (ص ٢٨)، بمعنى أن قصص الحب ليست حقيقية أبداً.. إنها محض بدعة اخترعتها البشرية وصدّقتها.

كذلك يحضر الرجل / الحبيب (اسمه سالم أيضاً) في قصة "كل هذا الغبار"، حيث الرجل لا يملك القدرة على الحركة، يظل متسمراً في مكانة وقد وضع يديه في جيب بنطاله، فيما المرأة متجمدة أيضاً، يحاولان خلق حالة من التواصل بينهما، لكنهما يفشلان، فالغبار يحيط بكب شيء والنحل يتابع أزيرزه الفج، والحكايا الجميلة ما هي إلا خدعة أخرى من خدع الحياة:

"كانت الكافيتريا تعج بالأصوات المتداخلة، وخدهما صامتان.

– سنذهب قبل أن تظلم.

يمشيان معاً، تشعر سحر بتعب، يتوقف النحل عن الدوران، تولد رغبة بالصمت إلى الأبد.

على أحد رفوف مكتبتها رتبت أوراق الفيلم الجديد، كانت تسأل نفسها.. ماذا بعد ؟" (ص ٤١).

وتتبدي في قصة "يحدث في العتمة" أجواء العزلة الداخلية ومعاناة الوحدة التي تزداد قسوتها بشلالات من الذكريات المنهمر دونما توقف.

كذلك، ترصد قصة "أقدام حافية" وبطريقة ساخرة قصة المثل الذي يقول "الإسكافي حافي"، وتستثمر هذه المفارقة الفطنة في القصة لتشير إلى أن هذا الإسكافي يستطيع رؤية العالم أجمع من ثقب الجوارب، وهي الرؤية العميقة التي يخرج بعدها بقرار لا رجعة عنه، مادة أن الحذاء الوطني هو وحدة قياس الأمور وموازنتها كلها، وهو يطالب أن يرمي الجميع أحذيتهم وأن يقتنوا أخرى جديدة لأنه لا جدوى من محاولات الإصلاح!.

وبالنفَس الساخر نفسه تسرد قصة "على رطل" حكاية الرجل الفلاح الفقير الذي أصبح بلمح البصر نجماً لامعاً، أما قصة "الكراسي" فهي رمزية تكشف الدفاع المستميت عن المنصب والتشبّث به، وعدم التخلي عنه مهما كان الثمن، وتختتم

المجموعة بقصة "أوسع من نافذتي" التي تصف تسرّب الملل إلى الحب بالتدريج مؤدياً في النهاية إلى إطفاء جذوته .

* دار أزمنة للنشر والتوزيع، عمّان، ٢٠٠٧.

"ضفائر الغابة "محمد فاهي

اشتغال على المتقابلات السردية

تلجأ القصص القصيرة جداً التي تتضمنها مجموعة "ضفائر الغابة" للمغربي محمد فاهي إلى المفارقات والثنائيات أو المتقابلات السردية التي يتم تشكيلها من خلال السخرية، والترميز، واستحضار الأسطورة والاحلام والهذانيات.. ولذا فإن ما يبدو للوهلة الأولى واضحَ المعالم ويفضي إلى طريقة واحدة للفهم يكون عكس ذلك تماماً عند التعن فيه، فما يُعتقد أنه حرية يتبدي قيداً يدمي اليدين، وما يُظن أنه سلام يَظهر توحشاً ورعباً، ليتحول الواقعي والمألوف إلى لا واقعي وغريب.

في قصة "تل" مثلاً، يحاول الطفل أن يحلّق مع الطائر في سماء لا محدودة الآفاق، هذا المشهد الوداع سرعان من ينقلب إلى نقيضه عندما تسد الأفقَ الحربُ التي يشنّها طرف يمتلك وحده القوةَ ومعدات الدمار الشامل: "رطب الطفل الطائر بخيط، أطلق ساقيه للريح، كانت الدبابة تسد الطريق، توقف الطائر في السماء: موعدنا عند تل الحجر" (ص ٦٨).

تتجلى أجواء الحرب أيضاً في أقصوصة "عاصفة" التي تقارن بين عالم الحرب ونقيضه، أو ببساطة بين القبح والجمال: "تقترب الدبابات، يتقدم الأطفال، فجأة

ينهمر الحجر على صلصلة الحديد، عندما تهدأ العاصفة، تمتد الحدائق على مد البصر وتحلق الفراشات" (ص ٦٧).

وتنشأ المفارقة غالباً من السخرية العميقة والناقدة للمجتمع والمنددة بالفساد الذي ينخر فيه، كما في أقصوصة "حبل الكلام" التي تنتقد الخراب الذي يعم المؤسسات بسبب الممارسات المشوهة والمشبوهة لموظفيها: "في رمشة عين أوقعه الموظف في حفرة، كان عليه أن يدلي حبلاً من الكلام لينجو، حكاية طويلة ظل يرميها في المجالس، تنتهي الحكاية دائماً بمشهد البطل يخنق تنيناً من ربطة عنقه، لكنه كلما جذب الحبل أحس بالاختناق تماماً كما حدث في ذلك الصباح:

"الموظف يجمع يديه ويضحك في شماتة:
– متى ستسلمني الوثيقة ؟
– عندما يروق مزاجي.
كان آخرون يدخلون من أبواب خلفية ويخرجون ضاحكين" (ص ٢٢).

وتبلغ السخرية مداها في قصة "مع – مع" (في إشارة إلى كلمة معمعة)، إذ يشتبك الرجلان / البطلان في عراك بالأيدي، بعد أن يتهم أحداهما الآخر بأنه ليس رجلاً ولا يطبق الهمز والهرش والمزاح، فيما يدافع الثاني بأن الهمز والغمز ومد الأصبع هي "من بقايا الحريم"، وعندها يتدخل ثالث ليحل المشكلة: "فكَّ وثائق تاء التأنيث المربوطة، وأوسعَ قليلاً بين المع – مع" (ص ٧٦) .

تتجلى المفارقة في عدد من الأقاصيص من خلال تفاصيل الوجه الإنساني التي تعكس تفاصيل الواقع، فتتبدل كلما تبدل وتتحول كلما تحول، ومثال ذلك قصة "كن نسراً"، حيث تتجلى العلاقة الحميمة بين الوجه الإنساني، وبين الممارسات الاجتماعية السلبية التي تشير إلى استلاب الذات وارتهانها للآخرين، هنا يتخذ الوجه أبعاداً نفسية

حادة في توصيف حركية الزمان التي بدلت معالم الوجه وحولتها عما كانت عليه، وكأنما الوجه كرة صلصالية سهلة التشكل، أما في قصة "دمعتان" فيتحول الوجه إلى خريطة لأرض دمرتها الحروب نفيما هي تنشد الطمأنينة والسلام.

تعالج الأقاصيص ما هو عادي ومألوف في حياة المجتمع بطريقة غير مألوفة، كالاعتماد على ما هو أسطوري وخيالي، وهي تعمد إلى نقل الواقع من حالته المعتادة إلى حالة أخرى غرائبية لا تمت له بصلة، فتتحول القصة القصيرة جداً من مستوى نقل الواقع إلى مستوى خلق حياة وعوالم جديدة أكثر دهشة وتأثيراً، ومثال ذلك أقصوصة "السندباد" التي تستحضر حكايات السندباد وتُسَائِله عما حدث، ملقيةً اللوم عليه: "ماذا حدث أيها السندباد في مفترق الطرق، حيث كنتم أربعة، طفل، طفلة، امرأة وأنت" (ص ١٥).

تثكر في الأقاصيص صيغة التساؤل، خصوصاً في المفتتح والخاتمة، وهو ما يظهر جلياً في الأقاصيص التي تُضاء فيها الذات الواعية للعالم وللأشياء المحيطة بها، تلك الذات الباحثة عن حقيقتها وخلاصها والمشككة بكل ما هو مسلَّم به.

وتبرز معاناة الذات في الأقاصيص من خلال إيقاع حياة الغاب التي تلتف عليها وتسوّرها، إذ تتكرر فيها مفردة "الغابة" أو ما يدل أو يؤشر عليها، كالحيوانات المفترسة بأنيابها وعوائها، في إحالة إلى بنية مجتمع يأكل القويُّ فيه الضعيف.

مثال ذلك أقصوصة "عشب" التي تعرض حديثاً يدور بين مجموعة من الأشخاص، تتشعب بهم سبل الكلام، فيما الشخصية المحورية تتبّع حركاتهم ونأماتهم، فتشعر بانجرار لعوالم الغابة وتراهم يتحولون إلى وحوش كاسرة: "فيما الحديث يتدرج من أحوال الطقس إلى أخبار الشغل.. كانت هناك خطوات مخاتلة تجد نحو الغابة، أحس بالعشب في عينيه، وكل واحد يقترب من جهة؛ ذئب يضحك، وثعلب يرسم خطواته

بحنكة، كانت سرعتهما أكبر من شكه: ربما هو بعض الظن، وأكبر من هروبه، لقد رأيتكما على تلك الهيئة، كانا يتوغلان في ذاته، وقد صارت غابة" (ص ٢١).

وتحضر مفردات "الغابة" في بعض الأقاصيص على شكل تداعيات حلمية وهذيانات وكوابيس مثال ذلك أقاصيص "وحدة"، "ناي"، "أزهار البرتقال"، وكذلك أقصوصة "غابة الأحلام" التي تحاول الشخصية المحورية فيها استبدال مظاهر الغابة بمظاهر المدينة التي تعيش فيها، لتكتشف في النهاية أنه لا فرق حقيقيا بين المدينة والغابة: "أخذ بمظاهر المدينة التي تعيش فيها، لتكتشف في النهاية أنه لا فرق حقيقياً بين المدينة والغابة: "أخذ ممحاة كبيرة، محا السيارة وراكبها، عوض السيارة رسمَ غابة، وعوض الراكب رسم حيواناً، حدق طويلاً..

حيوان يتقدم إلى غابة أحلامه، أحس بقرنه ينخسه جهة الكلية.. أفاق.. كانت مرآة السيارة تدفعه في بطنه، المهاجر سمع كل السباب ونعوت الحيوانات، رغم الأغنية الصاخبة المنبعثة من سياراته في الساحة المكتظة" (ص ٢٣).

عملت أقاصيص المجموعة على إبراز التناقضات والثنائيات من خلال لغة تتسم بالتكثيف والاقتصاد في عدد الكلمات من ناحية الشكل، أما من ناحية الرؤية فهي تحيل إلى فضاء مفتوح غني بالدلالات والإشارات والإيماءات، وتتكئ على الصورة الفنية والإيهام والرمز، وأسهمت اللغة في تحقيق حضور بارز لبدايات الأقاصيص، تلك التي بدت قادرة على توليد صدمة لدى المتلقي تدهشه وتدفعه للتفاعل معها، خصوصاً وأن النهايات جاءت مفتوحة وقابلة للتأويل بغير اتجاه[1].

* دار أزمنة للنشر والتوزيع، عمّان، ٢٠٠٨.

"في البحث عنها"حسن حميد

دروب الحياة مزروعة بالقضبان

تبدو قصص حسن حميد في مجموعته "في البحث عنها"، تنويعات على ثيمة واحدة، هي البحث، بحث الإنسان عموماً عن حريته، بحث الرجل عن المرأة، والمرأة عن الرجل، وبحث الذات عن ذاتها.. فهناك دائماً ما يعزّ لأنه مفقود، ويصعب – أو يستحيل – الوصول إليه، أو التواصل معه.

بطل هذه القصص هو الإنسان / الفرد / الوحيد، الذي يعيش صراعات داخلية ومعاناة لا حدود لها.. إنه بطل محاصَر من نفسه حيناً، ومن المجتمع حيناً آخر، ومن السلطة التي تطارده وتضطهده دونما جرم حقيقي اقترفه، أحياناً كثيرة.

ولأن السرد تركز على جوّانية الإنسان وعوالمه الباطنية، فقد تكثف الاعتماد على المونولوج الذي ساهم في بوح الشخصية بمكنوناتها، وفي إضائة جوابنها المعتمة، عبر لغة تتسم بكثرة الاستعارات والتشبيهات والصور الفنية؛ لغة محمّله بطاقة دلالية متجددة ومثال ذلك ما نحده في قصة "تجوال" التي تتناول – عبر لغة محفوفة بشعرية عاليه – علاقةً إنسانية / وجدانية تنشأ بين رجل وامرأة.

تلك العلاقة، وإن بدت أول الأمر عابرة، تنكشف عنها خيوط عميقة ومتينة تجمع الطرفين في أحد المساءات الماطرة، إذ يعشر كل منهما بمشاعر شفيفة تجاه الآخر،

وتستبدّ بهما رغبة تقود روحهما إلى التوحد التام: "شعرا وهما في توحدهما النادر، بلحظة النشوة بعيدة المنال، وأن الهواء الشفيف الرائق يخصهما وحسب، وأن زهوة المساء فِراشهما الدافئ الوسيع".

ولم يطل بهما الوقت كثيراً حتى أحسّا بأن غيبوبة ما أو لطاقة آسرة أخذتهما بعيداً في الطمأنينة الوارفة فانتقدا إليها تحت خدر أليف ناعم" (ص ١٧)، وتستدعي الحالة الوجدانية التي يعيشها البطلان، ما حدث لآدم وحواء في بحثهما، بعد نزولهما إلى الأرض، عن بعضهما بعضاً، ومن ثم التقائهما، ليكتشفا الرغبة.

يظل بحث الرجل عن المرأة، وبحث المرأة عن الرجل، ولقاؤهما الذي يتم دون تخطيط مسبق، وكأنما يد خفية تقود كلاً منهما باتجاه الآخر.. يظل هاجسَ معظم قصص المجموعة، كقصة "رجل وامرأة"، حيث يقف رجل وامرأة أمام كابينة عاتف عمومي، يشغلها رجل يجري اتصالاً هاتفياً طويلاً، تنتظر المرأة دورها لتهاتف رجلاً، وكذلك الرجل الذي جاء لمهاتفة امرأة، لكن قصير القامة الرابض في الكابينة يَحُول دون تحقيقهما لما جاءا من أجله، بل ويبدو لكلٍّ منهما انها جاء من أجل شيء مختلف يتبدّى له عندما يجدُ القدرَ يسوق الآخر إليه: "عرفت أنه وقف طويلاً هنا من أجل أن يتحدث إليها، وعرف هو أنها تركت الحف لة لتتحدث إليه، وبينما هما يغمغان.. خرج الرجل القصير الأجرد، وقد بدت استدارة بطنه، وبادرهما بالاعتذار والأسف لأنه لم ينته من حديثه بعد!! ورجاهما أن يصرفا له ليرة بأربعة أرباع.. فما زال لديه ما يقوله.

ولكم دُهش حين رآهما يبتعدان عن (أقمرة) من دون كلمة واحدة، متكاتفَين فوق درب مغسول لامع مغطى ببخار أنفاسهما الدافئة" (ص ٨٦).

بموازاة "القدرية" التي تسوق كلاً من الرجل والمرأة إلى بعضهما بعضاً، يبدو في قصص أخرى أن إمكانية التقائهما مستحيلة أو عصية على التحقق، في ظل وجود

الحواجز التي تباعد فيما بينهما ليظل الواحد بالنسبة للآخر، حلماً وطيفاً يهجس به دون أن يُتاح له التواصل الحقيقي معه، ومثال ذلك القصة التي حملت المجموعة اسمها، حيث المرأة ما هي إلا كيان رمزي حلمي يحاول الرجل القبض عليه، لكن محاولاته تبوء بالفشل.

تتكون القصة على الصعيد البنائي، من مقاطع عدّة ساعدت في عدم انسياح السرد، خصوصاً وأن القصة تتسم بكثرة الاسترجاعات الزمنية، وإبراز الحالة الذهنية والنفسية للشخوص، حيث ينتظر الرجلُ المرأة التي أحبّ، وقد واعدها على اللقاء مساءً، يظل في حيرة وطول انتظار أمام باب بيتها الخشبي حتى ينشقّ وتظهر منه، تشاطره همومها وتحدثه عنها وعن والدتها المريضة، ويبدو أن هذا اللقاء لم يتم إلا في خيال الرجل، وهو ما تكشف عنه ردة فعله حين يُقدم بعدما طال انتظاره، على فتح الباب عنوةً، لتأتي الخاتمة الفانتازية، إذ يكتشف أنه ليس هناك بيت خلف الباب الخشبي، وإنما بستان أشجار، فيظل ينادي على المرأة؛ بائعة الصبار (ولنلاحظ هن دلالة ارتباط هذا العمل بسياق حياتهما كما تصورها القصة: فتاة فقيرة تعيل والدتها المريضة وتعتني بها)، ولا بهدأ إلا حين يمسع صدى صوتها يتردد في جنبات البسنات: "أناديها بكل صوتي، لكنها لا تدنو، ولا تبين، ويظل الصوتان يتلاقيان ويتداخلان بترجيع شجي بعيد، أظل على عطشي، أطارد بجسدي ونداءاتي صوتها، وتظل هي بعيدة، ويظل البستان واسعاً، ومظلماً، وبارداً على مخلوق وحيد.. صار بلا روح أو يكاد" (ص ٤٣).

يتصف عدد من شخصيات المجموعة بالوحدة، والعزلة، والشعور بالقهر، والفشل في بناء علاقة طبيعية أو حقيقية مع الآخر، وهو ما يمكن التمثيل عليه بقصة "الفنان"، حيث يعاني البطل من انفضاض الحبيبة والأصحاب من حوله، فيتحايل على ذلك بالتواطؤ على نفسه أولاً، وعلى العجوز التي يستأجر غرفة في منزلها ثانياً، حين يقنعها

أن له أصدقاء يزورونه وحبيبة تهتمّ لأمره.. وذلك عبر ممارسته طقوس يومية/ إيهامية: يخفي نباتات الحبق والنعناع، ويغطّي سريره بصفحات الجرائد، ويُخرج الطاولة وزهرية الورد، ويواري صحون السكائر النحاسية والبللورية، ويعلّق لوحاته على الجدران.. كل ذلك في انتظار الأصدقاء الذين سيزورنه مساء، ليُطلعوه على آرائهم في ما أنجزه من رسومات!.

في هذه اللعبة المبنية على الإيهام وخداع النفس، تفضّل العجوز صاحبة المنزل عدم كسر خاطر "الفنان أو واجهته بالحقيقة التي يبدو أنها تعرفها، بل إنه ربما يعرف أنها تعرفها، ويجد نفسه مضطراً إلى ارتداء قناعٍ من الوهم على الدوام، مما يشعره بتأنيب الضمير:

"يرتبك في حصرتها، وينطوي على نفسه، يحس أنها كشفته مرة أخرى، وأنه خذلها في هذا المساء أيضاً لأن الآخرين الذي انتظرهم طويلاً لم يأتوا؛ يود لو كان بمقدوره أن يصارحهما الآن بأن لا أصدقاء له، ولا حبيبة، وأنه يخفي هذا عنها إلى أن يحين موعد الاعتراف الأخير، ويسمعها، بدل أن تقرعه أو تلومه، تهمس له كعادتها كل مساء: أريد أن أنام يا بني، جئت لأقول لك تصبح على خير، لكي تنام أنت أيضاً" (ص ٣٠ – ٣١).

تُحاك خيوط القصة جيداً، حتى إن القارئ يجد نفسه متورطاً في هذه اللعبة، خصوصاً وأن سياق السرد يظل على مدار القصة منطقياً ومقنعاً ويبدو متعتماً بالصدقية، حتى ليظن القارئ أن الحبيبة التي تعاني بسبب مرض والدتها موجودة فعلاً، وأن هناك أصداقاء يواصلون إبداء آرائهم بلوحات الفنان.. وقد ترسخت واقعية السرد ومنطقيته من خلال التركيز على الأوصاف الخارجية للمكان، والزمان، والأصدقاء والحبيبة، والعجوز صاحبة المنزل.. بما يكشف المعاناة الداخلية لبطل القصة، خصوصاً أن القصة قامت على التقطيع الذي أبرز الصراع وجسّد معاناة الشخوص.

من جهة أخرى، تتجه عدة قصص "في البحث عنها" نحو خلق موقف درامي جاذب حين تصوّر جوّ السجن، وما يدور فيه من صراع مستمر بين قوة يمثلها صاحب السلطة الجائرة، وسجين ليس بيده حيلة لمواجهة الظلم.

في هذا الصراع غير المتكافئ يؤخذ بعضهم بجرائم لم يرتكبوها أو، أقلّه، يحاكَموا عليها، كما نجد في قصة "السجان" التي تصف عذابات السجناء والمعتقلين: "حين جئت إلى القاووش استيقظت حواسّي كلها، كنت أبحث عن سبب دخولي إلى هذا المكان وأنا أعرف جيداً إنني لم أؤذِ أحداً أو أعتد على أحد" (ص٩٨).

يتجسّد الصراع في ذروته من خلال تصوير الظلم الذي يقع على أيدي مدّعي الالتزام بالقوانين، تلك القوانين التي لا تعرف لغة غير الملاحقة والمطاردة والبطش والتعذيب بما يشوه الإنسان من الداخل، وُيفقده الرغبة في مواصلة الحياة، وتتنوع أساليب التعذيب ما بين الجسدية والنفسية الأشد أثراً، كما في قصة "القاووش"، إذ وبعد أن يعتاد السجين "العم عباس" على سجنه الحجري الرطب المعتم، بكل ما فيه من ثقوب وحشرات وسجناء أصبحوا بمثابة الأهل له، يتم الإفراج عنه وعن جميع السجناء، وقبل ليلة أو ليلتين من تنفيذ حكم الإعدام بحقه.

بهذا الإفراج يتدفق من جديد الإحساسُ بالحياة في عروق "العم عباس" الذي يخرج وكله أمل في أن يلتقي بـ"هنومة"، غير أنه ما يلبث أن يعود إلى سجنه مرة أخرى، وقد تراكمت الخيبات وزادت وطأتها على نفسه؛ خرج السجناء الذي اعتاد عليهم؛ ولم يتمكن من رؤية هنومة؛ ولم يتم إعدامه؛ وسيستمر الجلاد بتعذيبه بعد أن "اكتشفوا الأوراق التي خبأها تحت فراشه، تحت البلاطات الصغيرة، أوراقه التي كتب فيها مشاعره، وأفكاره بوضوح شديد وبالأسماء الصريحة!! فقد باح بكل شيء، وصف كل شيء، ولام أناساً كثيرين، ونعى مصير آخرين.. بعدما ظن أنه ميت لا محالة، وقد نسى أن يأخذها معه حين أفرجوا عنه بعدما أعمى قلبه فرحُ الخروج.. المفاجئ" (ص٧٦) .

لا يقتصر الأثر النفسي المدمر على السجين / المعتقل فقط، وإنما قد يطال أقربَ الناس إليه أيضاً، كما في قصة "في البحث عنكَ"، حيث ينال الضابط المسؤول عن السجن من زوجة أحد السجناء التي تضحّي بأغلى ما تملكه ظنّاً منها أ،ها تستطيع الوصول عبر ذلك إلى زوجها السجين الذي تحب، غير أنها تكتشف، وبعد فوات الأوان، أنها خسرت نفسها، وخسرت زوجها أيضاً حين اضطّرت، تحت تهديد الضابط بنشر الصور التي كان قد صوّرها لها وهي معه في الفراش، إلى تسليم الضابط أوراقاً وملفات وصفحات صحف تدين زوجها.

بُنيت القصة وفق مستويَين من الروي بضمير الأنا؛ الأول جاء على لسان الرواي / الزوج / السجين الذي كان ينقل أحاسيه تجاه ما أصاب زوجته من تغيير؛ والثاني على لسان الزوجة، عبر رسالة مكتوبة تركتها له تكشف فيها عن أسباب تغيرها نحوه وطلبها الطلاق منه.

تواصل مجموعة "في البحث عنها" تصوير معاناة الإنسان في ظل حياة مزروعة بالقضبان والحواجز الحقيقة حيناً: الباب، السجن، الجدران..، والوهمية حيناً آخر: أسوار الذات، العزلة، التقا ليد والأعراف.. يؤطرها جميعها سجنٌ كبير هو المدينة التي اتسم حضورها في القصص بالتعبير عن الوحشة والغربة، فهي "سكين راعفة"، و"برودة وسهر، وأولاد حرام"، و"علقم" (ص ٢٢) .

* دار نارة للنشر والتوزيع، بدعم من وزارة الثقافة الأردنية، عمّان، ٢٠٠٦.

"طيور بيضاء.. طيور سوداء " محمد اليحيائي

لعبة السواد والبياض

تجوب قصص "طوير بيضاء.. طيور سوداء" للكاتب العُماني محمد اليحياني فضاءات متنوعة، مستخدمًا تقنيات تجريبية متعددة لطرح ثيماتها.. ويمكن التمثيل على ذلك على وجه التحديد بالقصتين الرئيسيتين في المجموعة: "طيور بيضاء"، و"طيور سوداء".

يفتتح الكاتب قصة "طيور بيضاء" بمشهد استهلالي مراوغ، إذ يخيّل للقارئ أنه يطالع مشهداً رومانسياً وهادئاً، حيث: "مطر خفيف ينقر النافذة، خيوط رهيفة تسيل على الإفريزر وأسطح الدور المجاورة، الزهور في حوضها على الشرفة ترقص، صباح شتوي بارد، رف طيور بيضاوية يعبر السماء" (ص ١٣)، هذا المشهد الحالم لا يلبث أن ينكشف الغطاء عنه ليجد القارئ نفسه أمام مشهد مربك ومحير، إذ يتجمع حول الراوي مجموعة من الأشخاص بلحاهم غير المشذبة وعمائمهم البيضاء، إنهم، كما يقول الراوي وردي بن يحيي: "أسلافي وأحفادي يشبهون طفولتي، يشبهونني في طفولتي، ويشبهون شيخوختي" (ص ١٤).

ثم يسرد الراوي بضميري الأنا تارة، والغائب تارة أخرى، واللذّين يتداخلان في السرد وكأننا أمام شخصية وقرينها / آخرِها، سيرة وردي بن يحيي، وحياته المكونة من سلسلة من الهزائم والاحباطات والانكسارات، إذ يتم اعتقاله لأسباب أمنية، ويُزج به

في زنزانة ضيقة وشديدة الإضاءة والبرودة، يقضي فيها ثلاث سنوات، ثم يفرج عنه بشروط يعلونها عليه: "طلبوا مني أن أكتب بخط يدي أنني لم أرَ أحداً منهم ولم أحضَر معصوب العينين إلى هذا المبني، وأن أحداً لم يضعني طوال ثلاث سنوات في غرفة مترين في مترين لا يعرف المرء فيها غير نهاء دائم وشتاء متصل، وأنني لمن سيسأل كنتُ في باكستان في رحلة خلال ضمن مجموعة من الضالين، وأن الله تاب على وعُدت" (ص ٢٠).

يتنازع الرواي الرجالُ ذوو العمائم البيضاء الذين يرمز لهم بـ"طيور بيضاء" في إشارة إلى النقاء والطهر، و"الطيور السوداء" رمز مجتمع الجواسيس والخونة الذين "يتململون ويتحسسون مسدساتهم ومسجلاتهم" (ص ٣٠)، ولأنه يظل منحازاً إلى طيروه البيضاء بعيداً عن عالمه الموسوم بالخراب، لا بيدي الراوي اعتراضاً على موته: "لم يكن شيئاً كريهاً، كنت سعيداً بما كان يحصل لي" (ص ٣١)، ذلك لأن موته يحقق له الحرية.

افتتحت المجموعة بقصة "طيور بيضاء" التي حملت بين ثيماتها بشائر انفراج قادم، إذ اختتمت بعبارة "كان رف من طيور بيضاء يعبر الساء" (ص ٣٢)، فيما اختتمت المجموعة بقصة "طيور سوداء" التي تروي ما كان قبل اعتقال يحيي بن وردي مستحدمةّ تيار اللاوعي الذي يتشكل من كابوس يراه وردي في كل ليلة: "حبلاً من طيور سوداء ينحلّ وينعقد على صورة خاتم بين عينيه في طحلب السماء" (ص ٩٥)، وتتحقق نبوءة الحلم صباح يوم حادثة اعتقاله، إذ كان ورديا "انعقد مثل خاتم وانحلّ في طحلب السماء واختفى" (ص ٩٨).

يسير الخط السردي في المجموعة وفق تقنية سينمائية مدروسة، عبر لغة سردية تقارب الشعرية وتُكثر من الأفعال التي تشير إلى الحركة والتحول، محققةً متعة بصرية للمشهد المرسوم بدقة، ومثال ذلك: "يلبس معطفاً ثقيلاً ويخرج بقهوته إلى الشرفة، يضع الفنجان على الحاجز الإسمنتي، ينظر إلى الأفق الأبيض أمامه، أفق مديد، يسرح

ببصره طويلاً حتى يستظل بسقفية السلم على كرسي تجاه حقل نخيل، يرشف فنجانه في تمهل، رشفة رشفة، مفسحاً للموسيقى التي تتسلل إليه من الداخل أن تغسل ما لا يمكن غسله من صور ومشاهد تصعد مثل غبار من معدته إلى رئتيه وصدره صعوداً إلى رأسه كل صباح" (ص ١٧).

منذ الالتماعة الأولى، يفي الراوي المكانَ حقّه، ويجعله يتسلل إلى جد الحدث ذاتياً دون مقدمات: ففي الشقة: "كتب وأقراص موسيقية مصفوفة بعناية، حوض زهور منوعة في الشرقة، ونرجسة في كأس على الطاولة" (ص ١٣)، وعن السجن: " كان الممر طويلاً وضيقاً ورطباً وشديد اللإنارة، خمنت أن الساعة تقارب الخامسة بعد الظهر، لقد مضى على احتجازي ست ساعات، وقدرت أن المبنى ليس بعيداً عن مركز المدينة، لكنه في منطقة منعزلة ومحاطة بالأشجار" (ص ١٨).

إذا ، هنالك أكثر من فضاء مارس فيه البطل حياته؛ المدينة التي يطل عليها من شرفة شقته في الطابق العاشر، داخل الشقة حيث كل شيء مرتب بطريقة محسوبة، والسجن بمراراته الباردة وحجراته الضيقة، وبموازنة هذا الفضاء المكاني الحقيقي، هنالك الفضاء المكاني المتخيّل والقادم من منطقة الحلم وتداعي تيار اللاويع، حيث: "تتقاذف في ذهنه، في تتابع نشط، صور شتي، مقاطع من أزمنة وأمكنة مختلفة، حشود لأناسا وأحداث، سفن وطائرات وموانئ" (ص ٢٢).

عمد الكاتب وبحرفية، إلى رصد التفاصيل الدقيقة للمكان ورسم أجوائه وإبراز ظلاله النفسية وربطه بفضاء الحدث والشخصية دون مبالغة وبأسلوب مقنع، إذ ساهم التأثير المتبادل بين المكان الحقيقي والمتخيل في كشف مكنونات الشخصية وعوالمها البطنية ومعاناتها، لقد غادر وردي المكان؛ المدينة، الشقة، السجن.. إلى مكان لا حدود له، إذ صعدت روحه نقية وخفيفة إلى مكان يحقق له التوازن الداخلي والراحة التي ينشدها.

كان موت وردي مغايراً لحياته، إذ كانت حياته عادية وغير ملفتة للمحيطين به، أما موته فجأء صاخباً وحاداً: "أهل البلدة، نساؤهم ورجالهم جاءوا لموته وكانوا حزانى، وكيف أن النساء كن يبكين بحرقة، كنت فرحاً لكل هذا الحب من الناس، كنت، إذاً في حياتي، شيئاً مهماً رغم أن أحداً، حتى أمي، لم يخبرني بذلك" (ص ٣١)، لقد اكتشف وردي أنه ليس كما كان يظن مسحوقاً ومهمشاً وفاشلاً في صناعة الحياة، بل كان مهماً ومؤثراً، غير أن إحساسه اللحظي بقيمة الذات لا يلبث أن يتبدد بفعل الموت.

اعتمدت القصتان على تقنية المشاهد والمقاطع التي أسهمت في إعادة البناء من جانب القارئ الذي يمكنه – والحال هذه – أن يشكل عالم "القصة" وفق إدراكه وتأويله للأحداث واستُخدمت فيهما تقنيات سردية متعددة مثل: المفارقات الزمنية، ولعبة السواد والبياض، وتقطيع النص الحكائي لا وفق التطور النسقي للقصة، وإنما وفق لعبة لغوية تعتمد إيقاعاً خاصاً في التعبير وتوفير مفاتيح أو شفرات نصية ترشدنا لكنها لا تقودنا .

* دار أزمنة للنشر والتوزيع، عمّان، ٢٠٠٧.

"الوهم والرماد" ليلى الشافعي

انشغال بالهمّ الإنساني

تتقاطع في قصص مجموعة "الوهم والرماد" للكاتبة المغربية ليلى الشافعي الأبعاد الذاتية التي تصوّر تجربة فردية (خاصة)، وحالة إنسانية محددة يعيشها بطل واحد مع الأبعاد الموضوعية التي تشير إلى قضية إنسانية واجتماعية (عامة)، وبذلك، فإن الشافعي تنطلق في قصصها من الذاتية الفردية، إلى الموضوعية، التي تعبر عن فقدان إنسان العصر للسكينة والهدوء، وقيم الحب والوفاء، نتيجة ما ينتابه من قلق شديد بسبب الأحكام العرفية الصارمة، والتطرف الديني، والحروب، والنزاعات المسلحة، والمجازر الدموية التي نقلته من عالم فطري بسيط وجميل، إلى عالم معقد يتحدث بلغة الموت، ويحتكم إلى شريعة الغاب، حيث القوي فيه يأكل الضعيف.

لذلك، لا يبدو غريباً أن تتجه الكاتبة نحو الحداثة والتجريب، سواء على مستوى المضامين، أو على مستوى التقنيات، التي ترى أنها الوسيلة المثلى للتعبير عن الواقع الإنساني الراهن، الذي يزداد غموضاً وتعقيداً بشكل مطرد، فتسيطر على قصص المجموعة الأجواء الغرائبية والمدرسة الوجودية في الأدب والفن، ورسالتها: "ما أقسى أن يكون الإنسان وحيداً في مواجهة العالم".

في قصة "فانتازيا" تنفض رؤوسُ الأطفال والشيوخ والنساء الترابَ عن أنفسها، وتخرج من قبورها لتتحرك باتجاه بوابة المقبرة، فتقود المظاهرات العنيفة ضد الموت، وتدين المجزرة التي ارتكبت بحق أصحابها، حين قُطعت رؤوسهم ووُضعت جثتهم في إحدى المقابر الجماعية.

كما هو واضح، تدين الكاتبة في هذه القصة السلوك المتطرف الذي يمارَس تحت غطاء التعاليم الدينية والالتزام بها، من خلال حادثة قتل "أمل" بما ترمز إليه دلالة الاسم من الحلم بواقع أجمل، تسوده العدالة الاجتماعية، ويحفظ للمرأة كرامتها وكبرياءها، حيث كانت "أمل" تطالب بالحرية، وتحرض النساء على ذلك: "كانت تحلم فقط.. وتتسلل في الليل إلى عيون النساء المتعبات، تحرض هنا وتشاغب هناك، وتحلم أنها تقوّض أعمدة تاريخ تأكل، ثم قتلتها اللحى والرؤوس الحليقة، كان المساء خريفاً، وكانت جثتها ترتفع فوق الأحجبة الغامضة، والنساء يتجهن إلى البرلمان، مائة ألف امرأة، واللحى تسيجها، طالبن بعودة الحجاة، وإلغاء الاختلاط، وببطاقات هوية محجبة، وطالبن بتعدد الزوجات، وعودة الشيخ إلى صباه، أفواههن المستعارة تدافع عن شعارات ليست لهن" (ص ١٦).

تتكرر في المجموعة مفردات السجن، والتعذيب، الموت، الانتظار، الدم، الفساد، وتصوير المعتقلات، وهي المفردات المركزية التي تدور في فلكها جميع القصص، لتكشف عن حجم التسلط السياسي الذي يمارَس على من يرفض الخضوع، واقفاً في وجه الأحكام التي تحجم إنسانيته وتستعبده، وخير مثال على ذلك قصة "أبا الطيب" التي تروي حكاية شيخ طاعن السن ينتظر كل إطلالة صباح سماع الأخبار عن ابنه المعتقل "ع" بسبب تمسكه بمبادئه وأفكاره، ويجدو الشيخ الأمل برؤيته قبل أن توارى جثته التراب، لكن الشيخ يموت أخيراً دون أن يحقق حلمه، بعد أن يوصي الفتاة (الراوي بضمير الأنا) التي أحبها ابنُه، أن تلتقيه (الابن) وتطمئنه على أخبار العائلة: "تضج

بك الأسئلة، تظل علامات الاستفهام معلقة، وتدفع بك إلى حافة الكفر، هي بلاد تأكل أبناءها وترمي بعظامهم إلى الكلاب، هو وطن حملتموه نشيد الحرية وانتماء فطعن من الخلف وظل ينزف دماً وعنباً فاسداً، وحدهم قراصنة منتصف الليل يملكون بطاقة هوية، فإلى الجحيم هلوساتِك مواجعكِ وبؤر توتركِ وعشقكِ" (ص ٥٣).

لجأت الكاتبة في مجموعتها إلى عالم الرمز الذي تشابك مع العوالم الفنتازية والشكل الغرائبي للقصص، حيث بنيت غالبية القصص على المزج بين العالمين اللذين ارتبطا معاً بصلة وثيقة، وكمثال على ذلك قصة "ذلك الوهم الجميل"، حيث تهيئ المرأة نفسها لاستقبال النور، وعندما يحين موعد لقاءها معه يأتي أعداء الضوء ويعتقلونها ويحققون معها، ولذا فإن أول ما يفعلونه هو عصب عينيها، وتحذيرها من مغبة البحث عن النور والغمام والمطر، فالنور يرمز إلى الحرية ولانطلاق، وأعداء الضوء يرمزون إلى معاداة الحرية.

نُسجت القصة بلغة شفيفة، وشعرية، تمتلئ بالصور والتشبيهات التي جاءت منسجمة مع البناء الرمزي، ومع الحالة المراد تصويرها: "تعال إلى محملاً بالضوء، سأنتظرك على عتبة الباب الأخضر، وسأجردك من آخر قطعة من ثيابك، وأحبك كما لم أحب، تحت الشمس أو تحت غيمة ماطرة، تعالي مع بدايات الربيع، عندما يختلط الدفء بالمطر، سأحضك وأهبك جميع الارتعاشات الممكنة" (ص ١٨).

تترك الكاتبة نهاية القصة مفتوحة دون أن تطلع القارئ على مصير تلك المرأة، مكتفية بالإشارة إلى السلوك الفضّ والوحشي للمحققين معها، وبذلك فإنها تورطه في لعبة الكتابة ليخلق النهاية التي تناسب مستوى وعيه وإدراكه، ويمارس حريته، ويطلق العنان لأفكاره، وهي الرسالة التي حملتها القصة وأرادت إيصالها.

في "الرخو" القصة هي حكاية كتابة القصة ذاتها على الورق، وحكاية حضور الكاتب على الورق كراوٍ ينكتب في القصة وبها، وهي قصة مركبة من مشاهد متلاحقة، وصور منقطعة ومبعثرة، ولكنها بمجملها متداخلة، تجري أحداثها في الوقت نفسه، وتكتَب وتتوالد معاً.

يمكن القول إن هناك روايتين يتناوبان فعل القص، يمكن تلمس حضورهما في مستويين، المستوى الأول: الكاتب الحقيقي الذي يشرع في ترتيب أفكاره لكتابة قصته، وهو راوٍ كل العلم، ومطلع على المشهد بأبعاده المختلفة، والمستوى الثاني هو الراوي السارد، والبطل القريب الذي يتماهى مع شخوص القصة، ويصبح واحداً منهم، وشريكاً معهم في الأحداث، وبسبب هذه التركيبة، فقد سيطر الراوي بمستواه الأول، على الراوي بمستواه الثاني.

يبدأ الراوي بالمستوى الأول، حيث الكاتب يشرع في فعل الكتابة: "هل كان من الضروري أن أكتب عن ذلك الصباح، وأن ألقيه ببرود على الورق فتتناثر حروفه السقيمة، كأن اللقاء لم يكن موجعاً، أستل الكلمات من معجم فقير ثاو في زاوية الذاكرة، أرصصها الواحدة تلو الأخرى" (ص ٩).

يستمر الراوي في بتقديم الأحداث وهو ينظر إليها من خارج المشهد، حيث الغموض بحكاية الرجل المستلقي على العشب، ثم ينتقل لوصف السيارة الخضراء: " في السيارة رجل وامرأة، الرجل واجم يضغط على البنزين بانفعال واضح، المرأة شاردة تلصق رأسها بالنافذة" (ص ٩).

يستمر الراوي بمستواه الثاني بالسرد، حيث يقف في بؤرة الأحداث، تتضح الخيوط الدقيقة التي تربط المشاهد المتتابعة ببعضها بعضاً، فالرجل المستلقي على العشب هو سجين سياسي قضى فترة في المعتقل مع الرجل صاحب السيارة الخضراء الذي تم الإفراج عنه وخرج من المعتقل، لكن الأسر ظل داخل روحه، حين اضطر إلى التوقيع

على ورقة صغيرة يهادن فيها سجّانه. أما المرأة التي تجلس بجواره فهي الكاتبة نفسها التي كانت تنظر إلى الأحداث من الخارج، وتكتب النص، وتحاول تجميع أشلاء الصورة لتكتمل القصة، وهنا يتماهى السرد ليتخذ مستوى واحداً، فينكشف لنا أن الروايين ليسا سوى راوٍ واحد قام يروي قصة داخل القصة.

يعاني أبطال قصص "الوهم والرماد" من أزمات حداة، وانتكاسات نفسية عميقة، وشروخ داخلية بسبب تمسكهم بمطلب الحرية والعدالة الإنسانية في واقع يسوده القمع الاجتماعي من جهة والتسلط السياسي من جهة أخرى، ففي قصة "عتمة" مثلاً، يعاني البطل في صباه، حيت يتم طرده من المدرسة بسبب أفكاره التي "تثير الفوضى" و"تهدد الأمن" فتكتب عليه العائلة بالضرب والإهانات وتكبر مأساة البطل، ابن الثامنة عشر من العمر، حين يكبر معه إصراره على رفض الظلم، والمطالبة بالتغيير، فيُتَّهَم زوراً بالسرقة، ويتم اعتقاله وتعذيبه حتى يفقد بصره: "في زاوية من الزنزانة ثمة حائظ املس اتحسسه بيدي، وأرسم له في رأسي لوناً، وفيه لا اتجاوز بإدراكي حدود المساحة التي يشغلها جسدي، وفيه أيضاً أتحايل على الذاكرة لتطرد وجه الجلاد وتستحضر أطياف الأحبة البعيدين، وفيه أتعلم حياة الأعمى، وأحاول أن أيأس من الحلم بإمكانية العودة إلى التملي من وجه حبيبتي الصغيرة" (ص ٢٨).

تؤثر قصص "الوهم والرماد" على "حرفة" إبداعية لافتة يمكن تلمّسها في نتاج عد قليل من الكاتبات العربيات، وهي قصص مشغولة بالهم "الإنساني"، رغم ما فيها من إشارات على واقع "عربي" مليء بالتجاوزات على حقوق الإنسان، وأبرزها حقّه في الحياة .

* منشورات الموجة، الرباط، ١٩٩٤

"شبابيك الغزالة" سهير أبو عقصة

تداخل وتقاطع وتنافر

تتشكل مجموعة "شبابيك الغزالة" للكاتبة الفلسطينية سهير أبو عقصة داوود، من حكايات تتداخل وتتقاطع، وتتنافر أيضاً، لتلتئم من جديد في خط سردي واحد، كل حكاية بمثابة نافذة يطل القارئ من خلالها على جانب من جوانب حياة "غزالة"، وهي؛ أي الحكايات بمجملها، مشاهد متصلة ببعضها بعضاً لتضيء جوانب من حياة الشخصية المحورية "غزالة" منذ بداية وعيها الطفولي البريء، حتى تُسدل ستارة الموت عليها، بحيث يمكننا اعتبار هذه المشاهد نصاً روائياً مكتملاً.

الراوي في القصة الأولى / المشهد الأول، هو "مرزوق" الذي يربطه بـ"الغزالة" نوع من العلاقة الحميمة التي لا تكشف القصص عن طبيعتها، أو كنهها، لكننا نستشعر قربَ "مرزوق" من "الغزالة" من خلال الأسلوب الحميمي الذي يتحدث به عنها وهي على فراشي الموت، حيث توصيه أن يسجّل قصة حياتها وينشرها على الملأ، ووفاءً لها يتلزم "مرزوق" بوعده لها، ومن ثم تبدأ الحكايا / القصص أو المشاهد الروائية:

"وأنا أؤمن أن الغزالة ستعود.

فإني لا أزال أذكر قولها:

لكي لا تموت
عليك أن تتذكر
عليك أن تنقل التاريخ
كما هو
وأنا أعلم أني حين أنقل كلمات الغزالة كما أرادتها فإنها ستكون في هذا الوقت تستعد لكي تعود" (ص ١٤).

تتوحّد القصص في الخط السردي الروائي من خلال وحدة الشخصية المحورية، فلراوي بضمير الأنا في فاتحة القصص "مرزوق"، يترك الروى لتقوم به "غزالة" بضمير الأنا أيضاً، فتحكي عن طفولتها وعن الحارة الفلسطينية أيضاً، تلكما الطفولة والحارة اللتان لم تنعما بالأمن والسلام يوماً، وبذلك، فإن "غزالة" تبدو رمزاً للضمير الجمعي للشعب الفلطسين بأكمله، طفولة يجير اغتيالها على يد الاحتلال، وحياة متقلّبة لا تعرف السلام والاستقرار، وروح مقومة تأبى الذل والخضوع والاستسلام.

شاركت "الغزالة" في العديد من الأحداث الدامية التي عصفت بالقرية جراء الاحتلال الصهيوني، وانضمّت إلى مجموعة من الأطفال ترشق المستعمر بالحجارة، واصيبت على إثر ذلك إصابة بالغة خرجت منها معبأة بمقاومة المحتل والتصميم على التخلص من ظلمه وطاغوته: "لحظات وبدأ غيم الحجارة يمطر من السماء، ففتح الجنود أنابيب الغاز المسيل للدموع، ورأيت أمي تخبئ عينيها، في هذه اللحظة رأيت حجراً يستقر في جبهة أختي الصغيرة فتسقط على الأرض هي الأخرى مصابة والدم ينزل منها فتملّكني الذعر.

أمسكت أكبر حجم و"فشخت" أقرب يهودي إليّ، اليهودي حامل قضيبا من الحديد وجهه إلى وجهي مباشرة والأصحّ إلى عيني" (ص ٢٨).

وهي إلى جانب مشاركتها في مواجهة المحتل، شاهدة أيضاً على جرائم الصهيونية، فتروي في إحدى القصص حادثة خطف اليهود لصبيّة جميلة في القرية، وانتزاع زهرة شبابها في ليلة عرسها، مما دفع هذه الصبية إلى اختيار الانتحار بدلاً من حياة الذي والعار بعد عودتها إلى القرية، عبر إلقاء جسدها في الكنيسة لتصبح رمزاً لكل ما يموت ويذبل على أيدي المغتصبين، وتتحوّل قضيتها من إطارها الخاص إلى الإطار العام / الوطني، لأن اليهود بغتصاب أجمل فتاة في القرية إنما اعتصبوا أحلام القرية بأكملها، ودمّروا أجمل وأثمن ما فيها: "وقد عادت الحلوة وحدها بعد أيام، وكأن عفريتاً يسكنها، واحتفى أهالي القرية بها، وأرادوا أن يكون المساء يهيج احتفالية تتخللها الأغاني وصفّ السحجة والأوف والميجانا، لكن ما إن قاربت الشمس على المغيب، وإذ بالخبر ينتشر بأن الحلوة قد رمت بنفسها في بئر الماء في حارة الكنيسة وانتحرت" (ص ٨٥).

على مدار الخط السردي تتوالى التساؤلات في ذهن "الغزالة" التي لا تركن إلى المسلمات ولا تصدق كل ما تسمع، ولكنها تعسى إلى فهم غموض الحياة الصاخبة وحقيقة الصراع الذي تعيشه المنطقة، فتبدأ بالسؤال عن مبادئ الحزب الشيوعي، وعن أفكار ماركس ولينن وغيرهما من الشخصيات التي كان والدها يتمسك بآرائها ويردد مقولاتها عن ظهر قلب، والتي كان فهمها يستعصي على الطفلة "غزالة"، ولكنها مع مرور السنين تحذو حذو والدها، فتؤمن بتلك الأفكار، وتموت وهي ما تزال تؤمن بها.

تتشكّل شخصية "الغزالة " من مستويين؛ خارجي يعبّر عنه جسدها الهزيل، وارتداؤها الثوب الفلسطيني المطرز بأربعة الوان، وعائلتها مجهولة النسب، وهو مستوى لا ينفصل بأية حال من الاحوال عن المستوى الداخلي المعقد لتلك الشخصية، والذي يكشف عنه وراثة "الغزالة" لأفكار والدها، ومبادئه في الحياة، عبر انضمامها للحزب الشيوعي في البداية، وتمسكها بأفكاره لاحقاً، على الرغم من أن والدتها كانت تبغض الشيوعية التي لولاها لأصبح زوجها ضابطاً مرموقاً بدل أن يظل مجرد عامل بسيط،

يعمل يوماً ويتعطل أياماً، كما ورثت عن والدتها الإحسايس المرهفة الشفافة، وموهبة الشعر والقدرة على التحليق في فضاء الخيال وصنع عالم خاص يحاكي مشاعرها وتطلعاتها، وقد صقل احتكاك "الغزالة" بالناس من حولها جزءاً من شخصيتها، فكانت تستشعر آلام من حولها، وتنخرط في همومهم، فتفرح مع الجماعة وتحزن معها أيضاً.

تتوحّد الحكايا كذلك من خلال وحدة المكان، فجميع أحداث القصص تجري في القرية التي تعيش فيها "الغزالة"، والتي تشهد سني طفولتها وشبابها، إذ يبدو المكان وكأنه جزء من الشخصيات لا ينفصل عنها؛ فالأرض والإنسان هما كائن واحد، يعيشان معاً ويتنفسان معاً ولا سبيل لانفصال أحدهما عن الآخر حتى بالموت؛ وتبرز الجدة هنا كمعادل موضوعي للقرية / الأرض بكل ما فيها من أشجار زيتون، ورائحة طين وتراب وبيوت: "حتى ستي التي كانت تبدو تمثالاً متحجّراً بقيت معمّرة مثل شجرة الزيتون أعواماً طويلة" (ص ٦٠).

حتى "عيد الطقطوق" والد "غزالة" حين يموت، لا يكون موته إلا شكلاً من أشكال التوحّد بالأرض، والرجوع إلى حضنها الدافئ لذلك فإن الغزالة لا تبكي عليه لأنها تعرف أنه عاد إلى موطنه الحقيقي ولم يمت، وأن روحه ستبقى حاضرة دائماً: "أبي شيعّك كل الرجال بكاء، لكنني لم أجد سبباً واحداً للبكاء: "فاليوم عيدك يا عيد، من كان مثلك لا يموت" (ص ١٠٨).

ثمة في الحكايا وحدة للغة أيضاً، وهي لغة تتسم بالبساطة أحياناً حتى تقترب من المحكية في بعض المواضع، أو تتكئ عليها، إذا استخدمت الكاتبة عدداً من المفردات الشائعة في اللهجة المحلية الفلسطينية، بهدف نقل أجواء القرية إلى النص، والتأكيد على واقعية اللأحداث وصدقيتها، ومن هذه العبارات: (ستي، سحجة، عورة، بنص السعر، كندرتي، إلخ..).

لجأت الكابتة إلى اللغة السهلة والبسيطة في الحكايات التي كانت الغزالة فيها ماتزال طفلة لأنها تناسب وعيها الطفولي والإدراكي، أما الحكايات التي ترويها الغزالة في مراحل شبابها ونضجها العقلي والإبداعي، حن تتجلى لديها ملكة كتابة الشعر، فإن اللغة فيها تبدأ بالتحليف في فضاء المتخيل، وتصبح أكثر شاعرية وشفافية، تحاكي الشعور وتنقل الأحاسيس والانفعالات بعفوية.

واختيار "غزالة" طريق الأدب، لم يكن وليد المصادفة، وإنما عشّش الأدب في داخلها منذ الصغر، لكن موهبتها بدأت بالنضوج واتّضحت معالمها مع الزمن، وكأن خيار الأدب بالنسبة لها يوازي خيارها في المقاومة والدفاع عن أرضها، وهو إلى جانب ذلك متنفّسها الوحيد للتعبير عن مكنوناتها الداخلية، وآلامها لما تشاهده يومياً من قتل وتعذيب لشعبها، مما يبقى جذوة المقاومة والوقوف في وجه المحتل مشتعلة في وجدانها.

تؤمن "الغزالة" بالصلة القوية بين الحياة والأدب؛ فحسبما ترى، فإن موهبة الشعر يتم توارثها عبر الأجيال، تماماً كما تورث ملامح وجوه الاجداد وأرضهم، وكل ما يرمز إلى الأصالة والعراقة، وعلى ذلك، ورثت الشعر، وتدفق في عروقها كما تدفّق في دماء والدتها وجدها: "لقد كنت شاعرة يا أمي، والشعر كما قال أبي، وراثة مثل أنف جدنا الأول، أو مثل أي شيء آخر.. كالوطن مثلاً.. الأحلام وراثة أيضاً كما يبدو" (ص ١٠٦).

الشعر كما تراه "الغزالة" يعبر عن سائر الحالات الإنسانية، يحاكي أفراحنا أحياناً، ويضغط على جراحنا وآلامنا أحياناً أخرى، إنه يجعلنا نرقص طرباً ساعة، كما يجعلنا نئن ونحزن ساعة أخرى: "فالشعر الذي كُتب للحب يوماً؛ سيُكتَب للجرح والبعد والحلم البعيد" (ص ١٠٦).

مثلما تبدأ الحكاية على لسان الراوي "مرزوق"، فإنها تنتهي به أيضاً، ليكون بذلك قد وفى بوعده لـ"الغزالة" حين سجّل حكاياتها ونشرها في كتاب ليقرأه الناس، فتكون

بعد موتها قد تركت إرثاً كبيراً، رغم أنه بدا شخصياً وخاصاً، إلا أنه يحكي عن مأساة شعب بأكمله، شعب كانت "الغزالة" جزءاً منه .

* المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٢.

"غبار" بشرى خلفان

أتربة على سطح الذكريات

"غبار" هو العنوان الذي اختارته العُمانية بشرى خلفان لمجموعتها المصنفة –كما يوضح الغلاف – على أنها نصوص، وهو عنوان يحيل إلى ما تراكم في الذاكرة من ذكريات شكلت بمرور الوقت طبقات أتربة لا يمكن نفضها إلا بالبوح ومكاشفة الذات، لا يهدف التصالح معها، إذ هو مطمع بات صعب المنال، وإنما يهدف معرفة الأسباب التي قادت الذات إلى طريق مسدودة من اليأس والعزلة، والمفردتان الأخيرتان هما الأكثر تعبراً عن أجواء ما تضمنته المجموعة من نصوص هي أقرب ما تكون إلى فن القصة، حتى لو لم تشأ لها الكاتبة ذلك .. لذا تنظر هذه المقالة إلى الكتاب بوصفه يضم قصصاً قصيرة، وتناوله من هذا الجانب .

تبدو سمات بطلة القصص (الراوي بضمير المتكلم) واحدة، ويمكن استجماع ملامحها المتناثرة عبر متون السرد، إنسانة حزينة تعاني من الفقد، ليس بمعناه المادي الذي يحيل إلى الحريل أو الموت أو ما شابه، وإنما بمعناه النفسي : عدم الشعور بالأمان والاغتراب الداخلي، والاحساس بالوحشة .. وهو الشعور الذي بدأ ينمو عند الطفلة التي كانتها البطلة عندما تركتها أمها على باب الإرسالية (وهي على ما يبدو مدرسة

داخلية) و "غاب طرف ثوبها الأبيض المرشوش بالوردات الصغيرات، يختفي في السكة الغارقة في الظل الصباحي لبيوت مسقط المتراصة"(ص٦).

تلك اللحظة كانت أولي نقاط الغبار التي انطبعت على صحفات الذاكرة، ومنها تبدأ حالة من الاستنزاف الوجداني الذي تعيشه البطلة محاولةً الوقوف على أطلال تبدو شديدة الوحشة ومرعبة : "في تلك اللحظة تيقنت أن تفوقي الوحيد على الفقد لن يكون إلا بإعادة صياغة الاشياء من حولي " (ص ٧)، وعندها تبدأ بتشكيل قطع الصلصال التي تهب البطلة بعضاً من الإحساس بالسلوي، وإن لم تكن البطلة قادرة على منحها الحياة، لكن السؤال الذي يظل يرسم الإجابة هو : "لماذا اختفي ثوب أمي ذو الوردات البنيات في ذلك المنعطف؟" (ص ٧).

هي محاولات غير مجدية للفرار من وقع الاجابة عن سؤال أو جدَ في نهاية الامر حالة من التأزم النفسي رسمت خطي البطلة في عتبات حياتها وواقعها المعاش : " اليوم أزداد يقيناً أن ما أسميه الذاكرة – أو العقل تجاوزاً – هو وحده المسؤول الأول والاخير والمباشر عن هذا البؤس، هذا البؤس الذي أتسربل به كالكفن " (ص ٩).

كذلك، تعود البطلة إلى مكمن ذاكرتها في قصة " هنا .. هناك حيث لا يعرفني أحد "، وتغيم أجواء الحزن عبر حكاية الطفلة التي تدرك الآن، والآن فقط، كم كانت الصور المستحضرة مؤلمة، ولعل أشدها إيلاماً صورة اختفاء الأم وهي تتركها على باب الإرسالية بينما تغيب بثوبها ذي الوردات البنيات، وفي هذه الصورة إشارة إلى الفقد والحرمان، وإلى تلك الاحاسيس التي لم تستطع الطفلة أن تفسرها في وقتها لتعود إليها وتخرجها من بئرها العميقة : " بالنسبة إلى الطفلة كانت الإرسالية، بمبانيها العالية، صندوق ألعاب جديداً ما عليها إلا أن تمد يدها وتستخرج منه الحياة التي ستعيد صياغتها كما تشاء، والتي – في الحقيقة – أثقلت عليها في السنوات التي أتت من عمرها بفيض من الدهشة والسؤال " (ص ١٥).

تلك الطفلة التي عادت بعدما كبرت وأصبحت أماً إلى المكان نفسه لتبحث عن الجحر الصغير الذي فقدت بداخله قلمها المحفور من خشب الصندل، والذي كانت قد سرقته من محفظة أختها الكبري .

هي صور من الذكري تتداخل بشكل عفوي يكشف وعياً بمقاربة عالم النفس الداهلي الذي تشتغل القاصة ضمن مساحاته دونما الانزلاق في مطبات هذا النوع الشفيف من السرد، كما تتناول تفصيلات متشابكة تمنح السرد قدراً من الغواية وتحرص المتلقي على ولوج عوالم القصة وقراءتها مرة بعد مرة، واكتشاف الجديد فيها مع كل معاودة قراءة وتكرارها، خصوصاً أن إنتاج الحبكة يتم من خلال تداخل الصور المستدعاة وفي تسير ضمن خط مستقيم دون أن تبلغ الذروة، ليأتي التشويق من خلال جمالية اللغة والخاتمة التي تشعل وهج الدهشة .

وتبدأ تلك الطفلة بالتعرف على ذاتها من خلال الإرسالية التي تعيش فيها رغم إدراكها للفرق الطبقي بنيها وبين زميلاتها اللواتي يرتدين الثياب الفاخرة والمميزة ؛ فيما هي لا تملك غير سروال من النايلون وحذاء بلاستيكي رخيص : "وجهي الذي مهما دعكته أمي كان يحتفظ ببقايا فقر لا تخطئه العين " (ص ١٦)..هو الاختلاف الذي كانت تدركه الصغيرة جيداً، والذي جعلها تصمت ولا تحتجّ حتى عندما أقدمت زميلاتها على سرقة نظارتها وبدأن بالسخرية منها، كل ما فعلته هو أن غطت رأسها بالشرشف الأزرق : و "أعدت رسم وجوه جميع البنات في صفي بلا عيون " (ص ١٧).

من بين الذرات الأخري من الغبار الذي احتل مساحات واسعة من ذاكرة البطلة ،هناك الرجل الذي كان في وقت ما حقيقةً، ثم استحال إلى خيال، تستحضره البطلة وتعقد معه ما يشبه حوار مسترسل عن لا شيء وعن كل شيء، وهو حوار يظل طي الكتمان ولا يخرج من منطقة التخيل والتأمل : " منذ مدة طويلة وانا أتكلم معك، هذا

الحديث الذي لا يسمعه أحد غيري يتصاعد يوماً بعد يوم، أجد نفسي غارقة في حديث داخلي معك" (ص٥) . لقد كان حديث البطلة مع الآخر ضمن ما تتمناه فقط، وفي باطنها بما يشبه أحلام اليقظة.

وكما كان يمنحها الصلصال بعضاً من نور في سراديب حياتها المظلمة، كذلك استحضار الرجل يمنحها شيئاً من المتعة المُتْعِبة : " نعم أعرفك من وراء حاجز صلب من الزجاج، إذ تخيل إلى أني أعرفك لكنني لا أعرفك أبداً، أتوهم معرفتك، أستعذب الوهم، وألفّ وأدوار حولك، وعندما يزداد اضطرابي أسقط " (ص ٥).

والسؤال يصبح أكثر قتامة ووجعاً في قصة " فراشات بيضاء"، إذ يحضر الرجل الذي تعقد معه البطلة حوارية في داخلها، والذي يبدو متخيلاً رغم محاولتها إقناع القارئ بغير ذلك، تنظر كما تفعل دائماً إلى موقف سيارته في موقع العمل الذي يجمعهما، لتتأكد من وجوده، ولا تترك عادتها تلك حتى بعدما يصبح مكان السيارة خالياً، إذ يغيب الرجل دون أن تعرف الاسباب : " في البداية كنت ألتفت حتى أتيقن من حضورك، لكنني بعدها صرت ألتفت حتى أري غيابك الذي يستشري، يستشري بقسوة رغم الخطوات التي أعتبر أني أنجزتها في هذه الرحلة التي لاتحمل عنواناً سوي مطلق العذاب " (ص ١١).

وتظل كذلك تهرب من الاجابة عن السؤال الذي يلحّ عليها : ما الذي تريده من ذلك الرجل ؟ تحاول الإجابة : " هذه حيلة أمارسها على ذاتي لأقاوم الموات الذي يقيم في الداخل " (ص ١١)، لكنها تعود لتشكك بصدق الجواب : " أنا لا أعرف لهذه الأسئلة التي تخضع الروح لمواجهة عميقة مع المنطق " (ص ١١).

ولمدينة "مسقط" أغبرتها القارّة في وعي البطلة أيضاً، تلك المدينة " المرسومة بدقة خبير تجميل عجوز تعوّد أن يعيد الشباب الوهمي لوجوه غارقة في القدم " (ص ٦٠).. فتلك المدينة باتت مصدر إزاعج للبطلة بعدما أفقدها الإسمنت المسلح بكارتها ونقاءها

: "مسقط التي لم سكن بإمكاني أن أتوه في شوارعها، حتى لو أردت، تخدعني الآن بالتفافاتها وطرقها التي صارت تذهب بعيداً، بعيداً جداً، ولا أصل إلى جهتي " (ص ٦٠).

في هذه المجموعة، ذات الأجواء المشحونة بالألم حدَّ الفجيعة، ثمة خيط مستتر يلظم القصص جميعها، فبدت كل قصة مكملةً للأخري، وكأن المجموعة قصة واحدة، يطغي عليها شعور بالاغتراب في أقصي حدوده، وإحساس مر بالكآبة والخذلان، ولعل هذا ما يفسر سلوك البطلة في القصص، والتي تلخصها الرواية بضمير الأنا بقولها : "غالباً ما أجيد تضليل الآخرين عندما يتعلق الامر بالانكشاف على الضعف، وغالباً ما أفعل ذلك متسربلة بالصدق " (ص ٦٤).

جاءت القصص على شكل رسائل مفتوحة تُختتم الواحدة منها بالصمتت أو الهروب الذي يتخذ غيرَ شكل، ومثال ذلك قصتا " خروج "، و "لو أنه أصغي " التي تؤكد فيها البطلة الراوية خوفها من الاعتراف بما تحس به تجاه الرجل الذي تحب .. مشاعر تتوالد في الداخل وتنمو تتشكل في قمقم جوّاني ولا يتم تفريغها بشكل حقيقي وانما من وراء ستر من خلال الرسم، أو الكتابة، أو المونولوج الداخلي ..

شغلت القصص بعوالم النفس الداخلية، واعتمدت الرمزَ وتيار الوعي، بما وفّر بروزاً مؤثراً وموحياً للعبارة المنتقاة بحساسية بالغة التأصير، وحضوراً للغة الشعرية المكثفة .

* دار أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠٠٨ .

"حليب الثيران" فاتح عبد السلام

شبح الحرب إذ يتسيّد المشهد

يشير عنوان مجموعة "حليب الثيران" للعراقي فاتح عبد السلام، إلى محاولات الإنسان العراقيالد ؤوبة إزاحة شبح الحرب وأجوائها المقيتة عن حياته، هذه المحاولات التي تنتهي دائماً بالفشل، تماماً كما هي عملية حلب الثور التي لا يمكن أن تثمر أو تُنتج حليباً مهما تكرّرت.

وعلى غير ما هو مألوف، يختار فاتح عبد السلام عنوان لمجموعته بعيداً عن أسماء القصص التي تتضمّنها، إذ لا تحمل أيّ من قصصها اسم "حليب الثيران"، كما لا يعثر القارئ على هذا المصطلح في مُتونها، وليس هناك سوى إشارة بقلم الناشر على الغلاف الأخير للمجموعة يقول فيها: "تعيد (حليب الثيران) أصواتاً تأبى الاندثار، ولكنها لاتقوى على التجلي، لأنها وحدها تعرف أنه على الرغم من الصهيل الذي يتخذ لصَداه شكل وطن، فما زال صوت الفارس أوهن من حنجرة رصاصة"، تقرأ: تفتحُ هذه القصص باباً خافياً لتلك الحروب التي صمدت أو التي لم تُوْقد بعد لتكون عيناً على عسكرة الطفولة، والرسائل، والعشاق، والدموع، والقضية الغائبة".

في الحقيقة، لا يحتاج المرء إلى كل هذه التفاصيل ليتعرف على "شيفرات" النصوص و"ثيماتها" الأساسية، فالأمر واضح منذ البداية، إدانة للحروب، وعجز أمامها، بحث عن حلم ضاع، وكشف عن وجه مقنَّع للإنسانية.

في ظلّ هذه المتوالية من الثنائيات المتضادة، يخيّم على القصص هاجس واحد هو "الحرب"، وهو هاجس كفيل بأن تحمل كل قصة اسم "حليب الثيران" بالإضافة إلى اسمها الأول الذي أختاره الكاتب لها، بل إن القصص جميعاً تكاد تشكل فصولاً من رواية طويلة ترصد سلسلة من الحروب المتناسلة، تلك الحروب التي بلا قضية، بعيداً عن الحرب التي يحلم بها المحارب منذ وجدت قضية في قلب عاشق، أو رغيف جائع.

انسجاماً مع أجواء الحرب التي تهيمن على النصوص، جاءت البنى السردية مشتتة ومتوترة، وكأنها تلبست هذه الأجواء لبشاعتها وفانتازيتها، فقد تشظّى النسق الزمني الطبيعي (ماضٍ، حاضر، مستقبل)، واتجه النّصُّ عموما نحو بلورة رؤية جديدة قائمة على تشكيل زمن خاص، هو خُلاصة تداخل الأزمنة الثلاثة فيما بينها، لتصبح اللحظة الهاربة لحظة مثبتة، تعمل ضد الزمنية نظراً لتَخَلْخُلِها ولا منطقيتها كما في قصة "صهيل منفرد لشعرة بيضاء"، إذْ تقول أن تنتهي الرحلة الآن؟ إلى متى تستطيع هذه الرقبة أن تنجو بهذه الرأس؟ هل بقي في العمر خميرة لمراوغات جديدة مع القدر أكثر ممّا كان" (ص ١٠). زمن الرَّوي هنا منفصلٌ وقصيّ عن تَزَاحُم الأفكار في رأس البطل، وكأن الزمن زَمَنان يلتقيان في بعض المفاصل، ويبتاعدان في مفاصل أخرى، فالزمن الحاضر هو الذي أطر المونولوج الداخلي، بينما يلجأ الراوي كلي العلم إلى صيغة الماضي في رَويه، وهذا التماهي بين الزمنين يجعل الماضي مستمراً في الحاضر وفاعلاً فيه.

فمصدر الشيب الذي ينتشر الآن في شعر البطل هو ما تَتراكم في حياته من أحداث ماضَوية، وذكريات مؤلمة بطلُها الحرب، مثل اختبائه خلف صخرة في موضع ضيّق من رصاص القنّاص الذي يتراشق من كل مكان، وما شاهده من مواقف مُرعبة كموت رجل بعد أن طارت كفه لكنه لم يتذكر بعد انقطاع صوت الرصاص، فيكتم قصته حتى آخر أنفاسه، وثمة ضحية شطرت الحرب جسدها إلى قسمين.

هذه الأحداث جعلت الأزمنة على تماس فيها، كما جعلتها على تماس بالكائن البشري الذي لا يحيا أزمنة منفصلة عن بعضها بعضاً، تسهم في صُنْع حياته تواريخ مشتركة وأزمنة متقاطعة: "أين موقعك أيتها الشعرة في سنواتي الأربعين، ربّما كُنت مقدّرة منذ الأزل في موكب الوراثة المتناسل، هل كنتِ أول شيبة فرحتُ بها يوم رأيتُها معتقداً أن كمالاً أصابني ولم أبلغ العشرين بعد؟.

وصرتُ أبحث بالمشط عن تلك الشيبة التي استحالت إلى شمس في ليلٍ عندما أحلق وجهي، غير أنني في زمن آخر نسيتُ هذه العادة بعد أن صرت أستيفظ على عجل" (ص ٩).

بهذا فإن عماد القصة هو اللّقطات التصويرية التي يضيؤها "الفلاش باك" ضمن تقنية الزمن الراجع، ولقد مَنحَ انصهار أزمنة القصة في بوتقة واحدة حركةً داخلية لعملية القص نأت بها بعيداً عن حدود الرتابة والتقليد، وتمكّنت من بعثرة الأحداث واشتباكها، ثمّ فصلها عن بعضها بعضاً وإعادة لصقها في سياق واحد من خلال سردها على لسان راوٍ واحد كل العِلم يطّلع على الأحداث ويرصدها.

من جهة أخرى، شكل استخدام الكاتب لهذه التقنية في القصِّ مزلقاً فنياً واضحاً، لأن المفترض أن الرواي كل العلم، يعطي الأحداث قدراً كبيراً من المصداقية، ويقدّمها مترابطة وفق تسلسل منطقي، لكن ما يجده القارئ في راوي فاتح عبد السلام يوقعه في الحيرة والارتباك، لأنه يثق بما يرويه هذا الراوي الذي لا يترك شاردةً أو واردةً إلا وينقلها، لكنَّ القارئ أيضاً يتلقى أحداثاً مبعثرة متشظية مما يدل على لا يقينتها، وهذا ما كان على الكاتب تجنبه، ليتحقق التواصل مع البناء القصصي وأدواته الفنية وثيماته بشكل أفضل.

تتّسم النهايات في قصص "حليب الثيران" باتّخاذها شكلاً غرائبياً مثيراً، كما في قصة "الطلقة الأخيرة" التي يروي أحداثها رجل ميت يكاد يقع في الأسر أثناء الحرب

مع قائده الذي يوصي جنوده (ومنهم الراوي) قبل المعركة أن يطلق عليه آخر رجل يبقي حياً بينهم الطلقة الأخيرة، قبل أن يأسره الأعداء، وتنتهي الأحداث بأن يطلق البطل (الراوي) النار على رأسه ويموت تاركاً قائده يعاني الأسر والخذلان. وبعد أن يقطع الراوي شوطاً كبيراً في تفصيل أحداث حكايته يكشف عن حقيقة أنه ميت، وأنه يخاطب القارئ بعد أن فارق الحياة، أي في زمن وهمي مفترض وغير محسوس أو مُدرَك، يضع الواقع نفسه الشَّك والمساءلة: "نادَتني عينا القائد الدامعتان دماً فلم أجبهما، لأنني كنت أطلق الطلقة الأخيرة على رأسي، وتركتُ القائدَ وحده لا أعرف مصيره حتى هذه اللحظة" (ص ٧٢).

وقد أدت لا منطقية الأحداث واختلال أزمانها إلى أن تتوافر النهايات على عنصر المباغتة، حيث القارئ لا يتوقَّع شيئاً، لأنَّ مفاجأة ما في انتظاره في السطور الأخيرة من القصة، مما يفتح أبواب الاحتمالات على كل ما هو ممكن وغير ممكن.

أما لغة القص، فلقد استحوذت على البطولة، وبدت العنصر المهيمن في الخطاب السردي، بتعدد مستوياتها وتنوعها، حيث ركزت على دواخل الشخصية وما يعتريها من آلام وانكسارات وضياع، مما اكسبها شعريةً عالية، ومنحها حساسية خاصة في تصوير الحالة النفسية، مثل ما يلحظ القارىء في قصّة "نافذة فضية لطائر أبيض" التي تتحدّث عن جندي يتلقّي الأوامر والبرقيات السّرية ليكتشف لاحقاً أنه – بعملهِ هذا – قدّم الكثير من أصدقائه قرباناً للحرب، إذا يُدرك هذه الحقيقة عندما يرى طائراً أبيض (رمز النقاء والطهر) بالقرب من نافذته، ويتصادف ذلك مع تلقي البطل أمراً عسكرياً لهجوم جديد، فيسلم البرقية السرية لذلك الطائر الذي يُمزقها فوراً، مما يحفز الجندي على إعلان رفضِه المشاركة في عمليات قتل أخرى: "اغتسلت عيناهُ المغمضتان بينبوع دافق حار، وبكى طائر أبيض في صدره فانتابهُ شعورٌ بأنَّ الموت يمرّ عبر هذه

الغرفة ومن خلال هذه الأجهزة، وأنه باتَ معبراً مستباحاً لتوابيت تصطفّ في أدوار مؤجلة" (ص ٨٣).

يكاد هذا البطل يكون النموذج المحوري الذي يتكرّر في كل القصص، متخذاً شكلاً جديداً في كلّ قصة وفق المعطيات والأحداث، وهذا تأكيد آخر على أنه يمكن عد المجموعة رواية بفصول متسلسلة يتناوب على رويها رواةٌ وأبطال يختلفون في الظاهر، لكنهم يشتركون في ما يعانونه من انهزام وتشظٍّ، وفي محاولاتهم إعادة هيكلة وجودهم الإنساني، والتصدّي لقوى الإلغاء، والتمرد على واقع تفوح منه رائحة الحرب، بهدف إيقاف عملية حلب الثور المستحيلة .

* المؤسسية العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٩.

"الريح وظل الأشياء" أحمد القاضي

القَصُّ متنصلاً من موضوعيته

أول ما يلفت النظر في مجموعة "الريح وظل الأشياء" للقاص السعودي أحمد القاضي، زعزعت بنيتها القصصية، كأنما يسعى الكاتب إلى التأكيد على ذاتية فن القص – ضمن التحولات التي طرأت على مفهوم هذا الجنس الأدبي – دون التفات لموضوعيته، فجاءت القصص على صعيد البنية تائهة مفكّكة، ليس بمقدور القارئ الإمساك بعناصرها المعروفة، مما يقرب القصص من عوالم السيرة الذايتة، والبوح الجواني المتدفق من أعماق الكاتب/ السارد/البطل، دونما رقيب أو حبيب، وبعيد عن عن التشذيب، وإعادة النظر في ما يسقط على الورقة من الكلمات.

يتبنى القاضي في مجموعته، لغةً شعرية مؤثرة، تكثر فيها الصور السريعة و "الاسكتشات" التي تذكّر باللقطات السينمائية، كما هي الحال في قصة "ربما بابلي" التي يحاول الكاتب أن يجعل القارئ يشاركه هموم يومه من خلالها، وينجح في توريطه في البحث عن حلّ لمشاكله الناتجة عن حظّه التعيس: "بسبب أو من دون سبب أصل متأخراً: (دائم التأخر.. مخصوم منك..) كلّما تقدمت للأمام خُصِمَ منّي خطوتان للوراء.. لا أدري كيف أشتت ذهنك أيها القارئ.. لكن ساعدني" (ص ٢٦).

يستمرّ الرواي – بضمير الأنا – في سرد وقائع أيامه المكررة، كما لو أنه يعرض شريطاً تسجيلياً مفرطاً في واقعيته الباعثة على الشفقة، إلى أن ينتهي به الأمر إلى الشارع: "طردوني من الشقة، أخذت أمتعتي. رتبتها على الرصيف، وبجوارها جلستُ أنظر للعالم هل يتغير..!" (ص ٢٧).

في الجزء الثاني من القصة، يصوّر البطل مدى ضياع الذات واستلابها، بسبب تراكم أعباء الحياة، ومادّيتها البغيضة التي لا تُطاق فيهرب منها عبر تحويل بيته إلى خريطة من الأسهم، كل سهم يدل على ركن أو شيء في البيت: "لم أعد أقتنع إلا بوجود الأسهم تحدّق في الأشياء، كان هناك سهم يشير إلى كرسي بجانب النافذة الأثيرة، وأمامه طاولة عليها قهوة عربية حالة جداً، كتب على السهم هنا: (نفسي)، إلا إنني عندما فتشتُ وحّدَّقْتُ لم أجدني" (ص ٢٨).

إنها لغة تحمل طاقات عاطفية جياشة، يطرح الكاتب عبرها أسئلته التأملية والفلسفية، محاولاً الوصول إلى حقيقة الأشياء وماهيتها، كما في قصّة "شعر يلعب بالريح": "من تمنيتُ رؤيتها وحيدة تتدحرج حبيبات الشارع لتساقط الشمس على صفحتها اليمنى، فيعبرني ظلّها كسحابة، أو كوصيفة تحمل طرحتها.. يتمشّى بين أدراج البضائع ظلّلها، ثم ليلامس درفة الباب مارّاً على خشين الجدار الذي أمامها.. امرأة تسوق قطعاً سحابية، فمتى ستمطرني؟!" (ص ١٥).

شعريةُ اللغة تتعدّى السردَ، لتشمل الحوارَ أيضاً، الذي جاء ملائماً لمستوى وعي الشخصيات، وإدراكها للموجودات من حولها، كما في حوار الراوي "بضمير الأنا" مع صديقه، في قصة "رغبات"، إذْ يحاولان النظر إلى العالم من فوق السحاب، علّهما يدركان سرّ هذا الوجود: "لم يلتفت، قال: مع نهاية عّدّ آخر نجم ستلفظ عيناك زبدها أمامك.

قلت: ليس هناك من بدّ، فنحن أصلاً لا نرى!!.

– أترى الطيور التي ظلَت طريقها إلى السماء.

– نعم.

– ما رأيك لو أهديها ظلاماً طيّب القلب؟

– لا بأس.

أطفأ سقف السيارة، قال: إنها لن ترى آخر شجرة حطّت عليها كدروبنا"(ص ٩).

وهو حوار يكشف عن توق الراوي وصديقه إلى الحرية والانفلات الذي يعبّر عنه استحضار الطائر، بما يرمز إليه من رفض للقيود، وتحليق في فضاءات لا حدود لها.

جاءت شخصيات القصص، مجهولة الاسم في معظمها، من منطلق أنها شخصيات عامة، وأن كل واحدة تمثل تكراراً أو استنتاجاً عن أخريات شبيهات لها في الحال، والتركيبة الاجتماعية والملامح، وكأنما هي – رغم تعدّدها – وجوه لبطل واحد، هو لسان حال المجتمع الذي ينتمي إليه.

هذا البطل، يعيش حياةً مليئة بالتناقضات في ظلّ الفردانية التي يعيشها الآخرون من حوله، والتي تحول دون تحقيق الفرد لذاته في إطاره الاجتماعي، ممّا يدفعه إلى الاستسلام لفكرة تجسيد المستحيل ليصبح حقيقةً قائمة في ذهنه، في ذهنه فقط، حتى يفقد القدرة على الحكم على الأشياء وفق المقاييس المألوفة، الخاضعة لحسابات المنطق.

ففي قصة "درب لا ينتهي" مثلاً، يحاول البطل – نتيجة لما يعانيه من شعور بالهزيمة الداخلية – تطبيق مقولة والده: "من سار على الدرب وصل"، فيبدأ رحلته الطويلة، بحثاً عن الدرب، وتقوده الطريق إلى طريق، حتى يجد لوحة مكتوب عليها: "النهاية"، فيحملها، ظاناً أنه نجح في الوصول إلى مبتغاه: "سأقول له: (وصلت النهاية، وهذه اللوحة معي، ويجب مواصلة السير بعدها حتى أصل إلى نهاية النهاية)، ثم بعدها بدأ يغني.

كان شكله لا يدلّ إلا على متشرد فقد كل شيء.. لقد بدأ يتساقط، هل أصابه مسّ؟ إنّه يرقص ويغني بشكل هستيري ويضرب بيده في الهواء.. مَن تتبعوا الطريق الذي سلكه وجدوا أشياءه مبعثرة على الدرب نفسه، وفي آخر الدرب جثّة ممزقة، واللوحة المعدنية التي حملها عند رأسه كشاهد قبر ليس واضحاً عليها سوى: النهاية"(ص ٢١).

تلك النهاية التي آل إليها البطل، ليست سوى تجسيد لسوء فهمه لمنطق الأشياء، والذي أدى إلى ضياعه، وسقوطه صريعاً.

أما المكان القصصي، فقد اتّسم في الغالب، بالضيق الذي يشيع جوّاً من الضجر والشعور بالاختناق، حيث ينفلت الرواي وصديقه في قصة "رغبات" من ضيق المكان، السيارة، إلى رحابة الفضاء، يجدوهما حلم الطيران في المدى.

في قصة "أرواح تتقزّم" يخرج البطل من المكان المغلَق المحاط بالجدران، إلى خلاء المدينة، والخروج هنا ذو بُعدين: مادي (ترك المدينة)، ومعنوي (الانعتاق والتحرّر من الضغوط): "أخرج أحياناً إلى خلاء المدينة، وبأعلى صوتي صرخة أو صرختين، بالتأكيد أن أحداً لم يسمعها.. عدّلت هندامي، وضبطتُ في المرآة شماغي (كلّهم يفعلون ذلك) لتعُد الأشياء جيدة طيبة... كم أمقت هاتين الكلمتين.

الوقت محكوم بليل ونهار، وشروق وغروب، ذهاب ونصف احتمال للعودة، اعتقدتً كثيراً، أعتقد بتقزّمها الجدران" (ص ٣٥).

ثمة قصص، يبدو المكان فيها محدداً وغير محدّد في الوقت نفسه، كما في قصة "بعض التعب"، إذ يكون الاتجاه إلى الشمال، بمثابة المكان الذي يحدّده البطل، بما يحمله الشمال من دلالات إيجابية: "كلّنا هنا نتّجه صوب الشمال للصلاة ولطلب الرزق" (ص ٢٣)، لكن الراوي يصرّ على إبقاء المكان دون تحديد أو تعريف: "أنا في مدينة بعيدة جداً، لا أعتقد أن جدّي سمع بها من قبل" (ص ٢٣)، ذلك أن هذه المدينة ما هي إلا حلم الراوي الذي لا يتحقّق.. مدينة يشعَ جمالها بأهلها الطيبين.

أما الزمان، فقد ظلّ أسير الإطار التقليدي، ولم يكن هناك محاولات لخلخلته أو كسره، رغم أهمية مثل تلك المحاولات، حيث يمكن أن يسهم التداعي واستحضار الأحداث من الماضي، والتذكر، والانتقال من زمن إلى آخر في إطار السرد الواحدة، في رفد عوالم القصص ووضعها في مصاف المنجز السردي الذي يخوض غمار تجربة التجديد بنجاح .

* دار أزمنة للنشر والتوزيع، عمّان، ٢٠٠١.

أجنحة لا تطير

جلنار عبد الله

تتضمن مجموعة "أجنحة لا تطير" للقاصة اليمنية المقيمة في أمريكا جلنار عبد الله قصصاً قصيرة جداً، تتوافر على عناصر السرد من شخصيات وأحداث ومكان وزمان وحبكة ونهاية تتميز بالتكثيف الدلالي، وتتفتح على فضاء التأويل من خلال عنصر المباغتة الذي يثري دلالات النص، ويحرّض الذاكرة على استحضار خبراتها ومخزونها المعرفي والتجريبي والتخيلي والفيض به.

إذا تستحضر رواية أقصوصة "ترف" حكاية آن بولين ثاني زوجات الملك هنري الثامن، الذي وقع في حبها وسعى بكل الوسائل للزواج منها، وعندما لم تنجب له وريثاً للعرش أخذت خظوتها عنده بالتناقص، ومن أجل الخلاص منها اتهمها بالخيانة الزوجية، حيث تم إعدامها بالمقصلة، الأقصوصة لا تذكر شيئاً من هذه التفاصيل، وإنما تترك للقارئ استحضار مخزونه المعرفي ليربط بين الرواية وبين بولين، فكلتاهما كانت ضحية للذكورة، غير أن الرواية تبدو غير قادرة على تقديم عنقها قرباناً للرجل الذي أحبها، كما فعلت بولين: "مترفة بهذا الحزن حدّ الإسراف.. ما هي آن بولين تقدّم عنقها لمقصلة الجلاد ضاحكة ومداعبة، مسترسلة بغناء يملأ ساحة الإعدام! كيف أقدّم لك عنقي وأنا ضاحكة؟" (ص ٩).

تتميز أقاصيص المجموعة بالعمق في الطرح والقدرة على الإيجاز والترميز، خصوصاً ما يتعلق بهم المرأة التي ما تزال تحارب للتخلص من قيود المجتمع البطريقي عليها، فتصور إحباطاتها، وأحلامها، وأفراحها الصغير غير المكتملة.. بما يتيح للقارئ التواصل مع النص الذي لا تحتاج قراءته سوى دقائق؛ فيما يحتاج الكثير من التأمل والتذوق الفني والجمالي.

ومثال ذلك قصة "قضية" التي تكشف عن القيود التي تحدّ من قدرة المرأة وتضعها في المرتبة الثانية بعد الرجل، فتغدو مفردة "الأزرار" رمزاً للحجب والإقصاء ضد المرأة، ومن هنا تصبح "الأزرار" قضية: "قضيتي الأزلية في اقتناء زر صغير، أحمله معي حينما تسقط مني أزار قميصي المبتل دماً وأنا أقوم بمظاهرة ضدّ.. ال.. أزرار" (ص ١٣). أما في أقصوصة "عاشقان" التي تنتفخ نهايتها على كل الاحتمالات، حيث المرأة التي تتعرف على الرجل من خلال شبكة الانترنت، تتحين الفرصة للالتقاء به بعيداً عن عينَي أخيها المتربصة، في أحد الأزقة، تصعد السيارة الحمراء، وتقفز" إلى المقعد الخلفي قبل أن تراها العيون! وقفزت عينا الجالس وراء المقود دهشةً، وهي تشيح بنقابها عن وجهها!" (ص ١٦). هكذا تنتهي الأقصوصة، ويبدأ المتلقي بالتقاط الإشارات المبثوثة في النص ليؤول كلٌّ حسب قراءته من هو الجالس خلف المقود؛ ولماذا حدث فعل الدهشة، وهنا تبرز جماليات الأقصوصة التي تبتعد عن المباشرة لتشف عما تريد قوله بأدوات سردية مناسبة تُسخَّر ببراعة لإبراز الفكرة من وراء حجاب.

أما أقصوصة "رجل"، ومن خلال بوح الرجل واعترافه بحبه للمرأة، وأنه سيظل وفياً لها، فتعّري العلاقة الهشّة المبنية على الكذاب والخداع، حيث يعاكس الرجل وعوده فيكون حبه للمرأة أول شيء يتخلى عنه، لذا يخط في أول رسالة لها: "أتمنى لك حياة سعيدة مع غيري" (ص ٢٥). كذلك تجسد قصة "شتاء" ذبول الحب بعد الزواج لما يتخلله من خلافات واختلافات بين الزوجين، حيث يتحول كل من الطرفين إلى تمثال

جليد تؤنثه البرودة واللاشعور: "منذ ليلة عرسهما، قال لها: (افهميني!)، ظلت تمارس الفهم بطريقتها، كان يرى الصقيع يزحف نحو منزله فيسرع إليها قائلاً: (افهميني!)، ترسم ابتسامتها الخلابة وتمضي، شعر بالجليد جاثماً على بيته، صرخ بها: (افهميني!)، زحف الجليد إليه، فجمدت أطرافه وتأثث داخله بالصقيع، نظرت إليه، لكنه لم يقل شيئاً" (ص ١٢).

تتميز الأقاصيص بالحركة الداخلية المبنية على ردود فعل نفسية وانفعالية، خصوصاً حين تجابه الذات واقعها الاجتماعي الخارجي، وأيضاً على المفارقة المستمدة من جريان الحدث بشكل عفوي يستظل به حدث آخر هو المقصود في النهاية، وهو ما يمنح الأقصوصة تشويقاً وإثارة، ومثال ذلك قصة "جفاف"، حيث يتمثل الحدث الخارجي بامرأة ورجل يحاولان غرس نيته في حديقتهما، تحاول المرأة أن تقنع الرجل أن النبتة ستنمو وأن الجفاف بعيد عنها، فيما هو يصر على أنها لن تنمو بسبب الجفاف، وتكون توقعاته صحيحة، إذ تذبل النبتة رغم هطول الأمطار، أما الحدث الذي يسير في الظل، فهو فراق المرأة والرجل، بعد أن تيأس محاولاتهما في البقاء معاً، تبدأ الحركة الدرامية بمحاولة غرس النبتة، وتنتهي بفشل الفعل فالصدمة، وتتبدى أهمية المفارقة المتمثلة في موت النبتة رغم توافر الأسباب "الظاهرية" لاستمرار حياتها، في سعيها لخلق ثنائيات متضادة ومؤثرة ومكثفة في دفقات متوالية تسعى إلى تعرية الواقع والكشف عن سلبياته.

تستند المجموعة إلى لغة موحية من خلال الوصف والصور البلاغية وكثرة الأفعال والترميز والإحالة وحتى علامات الترقيم التي كانت حاضرة بوعي دلالي، ولعل أكثرها حضوراً هي علامة الحذف في إشارة إلى إصمات اللغة والبوح من دون اللجوء إليها عن أشياء ربما لا تستطيع الحروف إيصالها، ومثال ذلك أقصوصة "العاشق" الذي يهاتف حبيبته مؤكداً لها أنها "امرأته الوحيدة"، مما يجعل قلبها "يغرد" حيث "سهمت بعيداً

وطويلاً تعانق طيفه من خلال صوته العذب في أذنيها"، وحين تصمت يردد بقلق: "بسمة حبيبتي، هل أنت هنا؟"، فيكون الجواب"..!!" (ص ١٩).

جاءت العبارات موجزة تمتاز بخاصية الحركة والتوتر والإيحاء الناتج عن حركة الفعل، فيما اتسمت الجملة الاسمية ببطء الايقاع، خصوصاً في القصص ذات الطابع الانتقادي الساخر التي تشير إلى حالة الإنسان العربي وأزمته في ظل مجتمع يعج بالمتناقضات والتعصب الذي يجعله يردد أمجاداً ماضية من دون أن يعيها ويعيد إنتاجها بالشكل الأجدى، ففي قصة "الأستاذة" تظل مدرسة علم الاجتماع الأستاذة رقية تعيد وتكرر على مسامع طالباتها أن "الحضارات تمر بعدة مراحل.. ابن خلدون يقول.."، حتى تفاجأ بإحدى الطالبات البليدات جداً تسأل: "أي حضارات يا أستاذة؟!"، يستفز هذا السؤال الأستاذة التي تضرب بعصاها على الطاولة وتتابع شرحها الدرس والكتابة على السبورة: "الحضارات تمر بعدة مراحل منها.." (ص ٢٢)، ليتجدد سؤال التلميذة عن أي الحضارات تتحدث الأستاذة، التي تكتشف في النهاية أنها لا تعرف حقاً أي الحضارات تحدث عنها ابن خلدون.

كذلك ترمز قصة "السؤال الصعب" إلى أزمة الإنسان العربي في ظل هيمنة النظام العالمي الجديد عليه وإخضاعه له بالقوم: "ظل المدرس أجنبيُّ الجنسية يردد عليه السؤال، فكان يتعثر في الإجابة.. دائماً!.

فبصمت!

ضاق المدرس لإهمال التلميذ، فعرف أن الأنظمة العربية تبيح ضرب الطلاب إن لم يفهموا!.

وذات صباح أعاد لمدرس السؤال.. فتعثر حمدان بالإجابة.. كالعادة!

صفعه المدرس على وجهه، وأعاد السؤال: من أنت؟

فجاءت الإجابة ملونة بدماء تخرج من فم حمدان، ونطق: أنا عربي" (ص ٢٤).

وبهذا النفس الساخر حدّ الإيلام تصور قصة "الحمار والواجب" حياة أسرة ريفية مكونة من الزوج "عليوة" والزوجة "عيوش" وابنهما "حماد"، إذ ينال الحمار من العناية والتقدير أضعاف ما يناله الابن "حماد" الذي يظل يتلقى الضرب يومياً من الأستاذ، لأنه لم يحل الواجب بسبب التهام الحمار لكتبه ودفاتره التي تقدمها له الأم كوجبة يومية، ومن والده الذي يستاء كثيراً لأن ابنه لم يحل الواجب.

جاءت الحوارات في القصة باللهجة المحكية، مما ساهم في رسم صورة كاريكاتورية للمواطن اليمين الذي يعيش على أقل القليل من الرزق المتأتى من عمل الحمار أو من بيض الدجاج، لذا فهو ينظر بكثير من التقدير لحيواناته التي من دونها سيفقد رزقه وقوت يومه:

"عليوة يرفع حفنة من الحشيش أمام حماره، ويرده إلى الإسطبل، وكعاداته يردد على أذن الحمار الذي لا يفقه ما يقول صاحبه: (عدني بغد تكون فيه ممتلئاً نشاطاً، وتنهي العمل كله. ولا تتعبني معك).. ينهق الحمار.. ويغادر عليوة الإسطبل إلى بيته، حيث يصرخ هاوياً على أريكته القديمة: (عيوش، ماذا معنا اليوم؟).. ترد عيوش وهي تعيد الدجاج إلى الحظيرة صارخة وهي تعارك دجاجة ترفض الدخول إلى مخبئها: (وايش معانا حق كل يوم).. يبحث عليوة في أقدار المطبخ، فلا يجد إلا فتة المرقة التي منذ أسبوع وهي تحشرها في فمه" (ص ٢٦).

ويتحول الموقف العابر الهماشي الذي لا يلفت النظر إلى حدث مركزي في الأقصوصة، حيث ترصد عينُ الكاتبة الحدثَ بتفاصيله تستند إلى إحساس ذاتي شفيف، مثال ذلك أقصوصة "وكان الرحيل"، إذ تجلس البطلة في المطار مستذكرة الرجل الذي أحبته: "كانت الابتسامة لا تفارقها حين حضوره، كان كل شيء خفيٌ يتجه ناحية ذاك القفص الصغير القليع بين ثنايا صدرها فيجعله متوهجاً، فرح طفولي يغمرها أشبه بالجنون الذي لا يصل إليه الكثيرون بسهولة، لطالما شعرت بالزهو وهي برفقته، وحين كان يضع رأسه بين كفيها يقتل ألف قصة حزن اعترته" (ص ٢٨)،

ويبدو قرار الرحيل الذي تشير إليه مفردات القصة على اختلافها، لا رجعة فيه رغم توسلات الأم التي تنطق بها من خلال دموعها:

"ابنتي متأكدة مما أنت مقدمة عليه، أهو قرارك الأخير؟".

مسحت دمعة ساخنة بطرف إصبعها قبل أن تحمل جواز سفرها وحقيبتها متجهة إلى صالة الانتظار تاركة أجواء ذلك المكان عابقة بتلك الذكرى التي لا تدري متي تفرغ منها" (ص ٢٩).

هذا الموقف العابر: امرأة تستعد للسفر إلى خارج الوطن، يتحول إلى حدث مركزي عبر مشاهد تنقل من ردهات الذاكرة ومن زمنها الماضي ليعاد إحياؤها في الزمن الحاضر، وهو الإحياء الذي جاء نتيجة سيطرة الماضي على الذات حتى اللحظة الراهنة:

"أسعفت نفسها بالرد على أمها ذات النظرات القلقة، محاولة زرع ابتسامة أتقنتها قديماً قبل أن تلتقيها، ألصقتها بقوة هذه المرة، ثم قالت: نعم أمي.. سأرحل.. لن أعود هذه المرة" (ص ٢٩).

ورغم تميز معظم قصص المجموعة، إلا أن بعضاً منها كاد يفرغ من البنية الفنية ومن خطابها ورسالتها بسبب إلحاح القاصة على كتابة نماذج قصصية قصيرة جداً تبدو أقرب إلى "البرقيات" أو "الرسائل"، مثال ذلك "فسحة اعتذار": لم أخطئ، لكني، لست ملاكاً" (ص٢٩)، لقد تجاوزت اللغة التكثيفَ إلى الاجتزاء والقطع في الموقف والفكرة، حتى إنها لم تعد قادرة على الإيحاء أو التصوير أو منح المتلقي شيئاً، إنه كلام عمومي لا خصوصية له ولا يمكن تصنيفه بحال من الأحوال على أنه "قصة".

كذلك الأمر في "نقطة خلاف": "حين خلق الله آدم وحواء، كانت نقطة الخلاف بينهما:

من استحق الطرد من الجنة" (ص ٢٩) .

---

* دار نارة للنشر والتوزيع، عمّان، ٢٠٠٦.

الفهرس

بمثابة مقدمة ٥

النصوص الروائية

"حين تستيقظ الأحلام" لمؤنس الرزاز: المسافة بين الراوي والروائي ١١

"ملكوت طفلة الرب" لإبراهيم الكوني: ثلاثي "الحرية، الصحراء، الأبدية" ١٥

"خضراء كالمستنقعات" هاني الراهب : تسليع الأنثى في مجتمع البطركة ٢١

"زجاج الوقت" لهدية حسين: التفلت من قيود الزمن ٢٩

"تلك الطرق" لعدي مدانات: اقتناص اللحظات المتوالية ٣٥

"سمر كلمات" لطالب الرفاعي: الحياة مسوّرة بإشارات المرور ٤١

"عصفور الشمس" لفاروق وادي: طائر الفينيق الفلسطيني ٤٧

"استعراض البابلية" لعاطف سليمان : نَصُّ الحياة منسكباً على الورق ٥٣

"أرض اليمبوس" لإلياس فركوح : تاريخ شخصي وذاكرة جمعية ٦١

"الشماعية" لعبد الستار ناصر: إصبع على جرح نديّ ٦٧

"الخطوات" لعزت الغزاوي، تقلبات الشخصية الروائية ٧٣

"تاء الخجل" لفضيلة الفاروق: الصحيفة إذ تتحول إلى مقبرة ٧٩

"فخاخ الرائحة " ليوسف المحيميد: رؤى الذات المكبلة ٨٥

"الصحن" لسميحة خريس: اللامعقول إذ يصبغ أيامنا ٨٩

"موت" لرشيد ابو طيب: الحب في مواجهة حفّاري القبور ٩٥

"قميص وردي فقارغ" لنورا أمين: الذاكرة تفرغ ما في جعبتها ١٠٣

"السوافح ماء النعيم" لفريد رمضان: سردٌ يشتبك مع تحوّلات الإنسان ١٠٩

"مقعد الغائبة" لباسمة التكروري: معاناة الأنثى والذكورة المتسلطة ١١٥

"المنتهى الأخير" لخالد محمد غازي: سيرة الجرح النازف ١١٩

"ممرات السكون" لإقبال القزويني: مفهوم مغاير للهزيمة ١٢٥
"قهوة أمريكية"أحمد زين : حكاية مؤثّثة بالاغتراب ١٣١
"دنيا زاد" لمي التلمساني: الموت وجهاً للحياة ١٣٧

المجموعات القصصية

"ما جرى يوم الخميس" لجمال ناجي: اللاوعي طافحاً على السطح ١٤٣
"هواء خرائبي" لسعيد بوكرامي: صدى جمالي للضياع ١٤٩
"صبي على السطح" لجوخة الحارثي: استحضار المكان بوصفه بطلاً ١٥٥
"أوهام شرقية" للنا عبد الرحمن: وجع الأنثى المقيّدة ١٦١
"سحابة من عصافير" لمحمود الريماوي: بدايات تقود إلى نهايات غير متوقَّعة ١٦٧
"الذاكرة ممتلئة تماماً" لمازن حبيب: سطوة الزمن ١٧١
"سماء واحدة لكل المدن" ليندا حسين : انهمار الذكريات ١٧٧
"ضفائر الغابة" لمحمد فاهي: اشتعال على المتقابلات السردية ١٨٣
"في البحث عنها" لحسن حميد: دروب الحياة مزروعة بالقضبان ١٨٧
"طيور بيضاء.. طيور سوداء" لمحمد اليحيائي: لعبة السواد والبياض ١٩٣
"الوهم والرماد" لليلى الشافعي: انشغال بالهمّ الإنساني ١٩٧
"شبابيك العزلة" لسهير أبو عقصة داوود: مأساة شعب عبر حكايات شخصية ٢٠٣
"غبار" لبشري خلفان: أتربة على سطح الذكريات ٢٠٩
"حليب الثيران" لفاتح عبد السلام: شبح الحرب إذ يتسيد المشهد ٢١٥
"الريح وظل الأشياء " للقاص أحمد القاضي : القص متنصلاً من موضوعيته ٢٢١
"أجنحة لا تطير" لجلنار عبد الله: صورة المرأة في عالم شرقي ٢٢٧

الكاتبة

- هيا صالح إبراهيم.
- كاتبة عربية من الأردن.
- عضو رابطة الكتاب الأردنين.
- عصو اتحاد كتاب الإنترنت العرب، وعضو لجنته الإدارية في الأردن (٢٠٠٧ – ٢٠٠٨).

- صدر لها:

– "الخروج إلى الذات – مقالات في القصة الأردنية المعاصرة"، دار نارة للنشر والتوزيع، بدعم من أمانة عمان الكبرى، ٢٠٠٦.

– "كعكة الفاكهة"، مجموعة قصصية للأطفال، سلسلة كتاب الطفل، وزارة الثقافة الأردنية، ٢٠٠٦.

– "سلمى واليرقات"، قصة مصوّرة للأطفال، وزارة الثقافة، عمّان، ٢٠٠٩.

- مؤلفة مشاركة في عدد من الكتب، من بينها:

– "هاملت عربي.. مؤسس الرزاز"، شهادات وحوارات ودراسات، مركز "الرأي" للدراسات والأبحاث، والمؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٣.

- "سليمان الأزرعي: صوت المبدع وصوت الناقد"، إعداد حسن ناجي، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع بدعم من وزارة الثقافة الأردنية، ٢٠٠٥.

- "سميحة خريس: قراءات في التجربة الروائية"، إعداد نضال الصالح، منشورات أمانة عمان الكبرى، ٢٠٠٥.

- "مؤنس الرزاز – عبد الرحمن منيف"، إعداد رابطة الكتاب الأردنين، منشورات وزارة الثقافة، ٢٠٠٥.

- "خليل السواحري.. الإنسان والأديب والناقد"، دار الكرل للنشر والتوزيع، ٢٠٠٦.

- "عبد الله رضوان.. الذات والآخر"، أبحاث وقراءات ومقابلات، إعداد: د. محمد القواسمة، دار اليازوري للنشر والتوزيع، ٢٠٠٨.

- مارست العمل الإعلامي عبر إعدادها برنامج "أردنيات رائدات" الذي بثته الإذاعة الأردنية، واستمر لأربع دورات متتالية، وقدمت فيه أكثر من خمسين شخصية نسائية رائدة في مجالات مختلفة.
- كتبت عموداً أسبوعياً في صحيفة "الرأي" اليومية الأردنية بعنوان "نساء للذكرى"، قدمت فيه صورة قلمية لعدد من الشخصيات النسائية المبدعة.
- حاصلة على شهادة البكالوريوس في الأدب العربي من جامعة آل البيت الأردنية ١٩٩٩.

- تعمل محررة ومسؤولة إعلامية في مؤسسة خالد شومان – دار الفنون بعمّان.
- العنوان البريدي: ص . ب ٧١٣٦٨٠ عمّان ١١١٧١ الأردن.
- البريد الإلكتروني: hayasaleh@gmail.com
- تلفاكس ٠٠٩٦٢٦٤٦١٧٩٦٧