الجدران

بطلها الذى يسألنا : هل حررته أم سجنته ؟

لمحمد الحديدى

هذه هى الرواية الأولى لمحمد الحديدى ، وقد سبق أن كانت له محاولات ناضجة فى الشعر ضمها ديوانه (أنشودة الغرباء) . ثم كانت له الشجاعة – وقد أشرف على الأربعين من عمره – أن يمارس كتابة القصة القصيرة لأوّل مرة فى حياته حتى تكونت لديه مجموعة منها تنتظر النشر ، وإن نشر بعضها فى مجلاتنا الأدبية والأسبوعية . كما مارس كتابة الدراسات الأدبية ، قدم فيها نماذج من الروايات العالمية المعاصرة ونشر جزءًا كبيرًا منها تباعًا بمجلة المجلة ، وهاهو ذا يسهم بقلمه فى مجال الرواية ، ولعل ما يدفعه إلى ذلك هو قلقه الفنى وإحساسه بأن اقتصاره على شكل أدبى واحد يعجز عن استيعاب كل جوانب رؤيته الفنية للوجود ، وهذا أمر مألوف فى دنيا الفن حتى أن بعض الفنانين لا يقنع بأداة فنية واحدة لتقديم رؤيته فيكتب الأدب ويبدع اللوحة واللحن والموسيقى .

تبدأ الرواية بهذه الجملة : هذه أوّل مرة أفترق فيها عن زوجتى . هكذا وضعنا المؤلف وجهًا لوجه مع بطله من أوّل سطر ، فعرفنا من هذه الكلمات القلائل أشياء هامة سيتحدد على أساسها تيار الأحداث الروائية وتطورها . ونعلم بعد سطور أن سبب الفراق هو اقتراب موعد ولادة طفلها الثالث ، والرغبة فى الاستفادة من وجود الزوجة مع والدتها فى مثل هذه الظروف . وبسفر الزوجة أصبح بطلنا فى وضع ليس فيه حرًّا كل الحرية فى تصرفاته ولكنه أيضًا ليس مقيدًا كل التقييد . إنه منذ هذه اللحظة قد أصبح مقيدًا بقيد أخلاقى واجتماعى . لكنه على مستوى التحرك الواقعى أمامه الفرصة متاحة للتحلل من هذه القيود إذا شاء .

وهكذا فإن المؤلف لم يضيع وقته ولا وقتنا ، فقد وضع بطله من أول سطر فى موقف يستطيع أن يمتحن من خلاله قضية الحرية فى حضارتنا أو مجتمعنا . فهو يتعرف على (مس

ليلى) التى تعمل أمينة مكتبة النادى الذى يشترك عضوًا فيه ، والرواية من أوّلها إلى آخرها محاولة من البطلين لممارسة حريتهما فى الاختلاء معًا وكيف يحرمها الآخرون من تحقيق ذلك . ويتأكد هذا عن طريق عدة مواقف رئيسية هى التى تكوّن عصب التسلسل الروائى وهى على التوالى : فى مطعم الدجاج المشوى بطريق الهرم ، فى جبل المقطم ، فى شقتها ، فى الفندق ، وأخيرًا فى منزله . وفى كل موقف من هذه المواقف وجد من يمنعه من ممارسة حريته ، الجيران أوّلاً ثم رجل الشرطة فالبواب فمدير الفندق فالجيران مرةً أخرى . هذا هو مستوى الأحداث .

غير أن مس ليلى ليست مجرد أنثى . فعندما أعلن البطل أنها ليست سوى امرأة مثقفة جميلة يوجد الكثيرات من مثيلاتها ، أجابه صديقه العجوز : إذا كان هذا هو اعتقادك فأنت غير جدير بها وخير لك أن تتجنبها تمامًا . . إنها فوق البشر ، ليست امرأة ، هى معنى ، هى قيمة ، إنها تمثل الحياة بكل ما فيها من جمال ، ومن قبل كان الرجل العجوز قد أبدى إعجابه بالبطل لأنه يقدم على ما يخشى غيره حتى مجرد أن تحدّثه نفسه به ، وأن البعض حاولها ، وحلم بها البعض ، والباقون أكثر غفلة من أن يفكروا ، وأن القلائل الذين حاولوا كانوا عبرةً للباقين . وفى حوار دار بين البطل والبطلة يقول لها إنه اختار إحدى قصائده ليترجمها لها إلى الإنجليزية وأن موضوعها حبه للحرية ، فتجيبه بأنها حبيبة صعبة : إدراكها صعب وفهمها أصعب ، فيعلق على حديثها قائلاً : تتحدثين عنها كما لو كانت امرأة . هنا ندرك دلالة البطلة بوضوح ، فمحاولة الحصول عليها هى محاولة الحصول على الحرية ، والبطل مهيأ لمثل هذه المحاولة ، فهو لا يحب أن يفرض شيئًا على الآخرين ولهذا يكره أن يحس أن هناك أشياء مفروضة عليه .

ولكن الرواية لا تقتصر على هذا التيار الرئيسى بل بها روافد جانبية تصب كلها فى المسار الروائى الرئيسى ، أو هى أشبه بالألحان الثانوية المصاحبة للنغم الكبير لعل أهمها ثلاثة هى : حادث الشرفة أو موقفه من جيرانه ، وحادث العامل أو موقفه من مرؤوسيه بالعمل ، وحادث القطار أو موقفه من رئيسه بالعمل .

أما حادث الشرفة فقد وقع حين احتج ذات يوم على ماتحدثه ابنتا جاره فى الشرفة المواجهة من ضجة ، فرد عليه والدهما بأن كل شخص حرّ فى منزله ، وقد أجابه على هذا الفهم للحرية بردّ مماثل ، فقد وقف بدوره فى الشرفة فى يوم آخر بملابسه الداخلية يستمع إلى راديو ترانزستور بينما أبناء جاره فى الشرفة المواجهة ، ابنتاه وابنه ، يستذكرون دروسهم ، فلمّا احتجّ عليهم والدهم ذكّره بحديثه السابق عن حرية كل شخص فى منزله . وهكذا ندرك من خلال هذا

الحدث ، أن الحرية المطلقة لا وجود لها طالما يعيش الإنسان فى مجتمع به آخرون ، فحرية الآخرين المطلقة قيد علىّ ، كما أن حريتى المطلقة قيد على الآخرين ، ومن ثم فلابدّ من إيجاد توازن بين الحرية والقيد ، لابدّ من وجود قيد نسبىّ على أفراد المجتمع من أجل أن يستمتعوا فى مقابل ذلك بقسط من الحرية النسبية .

ثم حادث العامل الذى يطلب نقله إلى الإسكندرية لأنه حصل على الثانوية العامة وتم قبوله فى جامعة الإسكندرية ، ثم اتضح أثناء مناقشته مع بطل قصتنا – باعتباره مدير شئون العاملين – أن والده متوف وأنه يعول أربع شقيقات وأن نقله سيؤثر عليهم لأنهن فى حاجة إليهن كعائل لهن . وقد أجّل بطلنا النظر فى هذا الطلب إلى أن تدخّل أحد الوسطاء لدى المدير العام لتنفيذه ، فاستدعاه المدير ليناقشه فى سبب عدم البت فى هذا الموضوع حيث إنه لم يرفضه ولم يوافق عليه ، فكانت إجابته تدلّ على فهم آخر للحرية ، فالحرية معناها لديه : (ألاّ أؤثر فى حياة أحد ، وألاّ يؤثّر أحد فى حياتى .) ولما كان هذا مستحيلاً فإن (الإنسان يعيش فى حزن ، حزن عميق ، لأنه فى كل ما يفعل يدمغ البشرية كلها ، يصم العالم كله بصفاته . إنه يحس أنه يحمل عبئ الكون كله على كتفيه ، هذا الشعور يعرفه القادة فى الحرب ؛ لأن القرار الذى يتخذه القائد تتوقف عليه أرواح الكثيرين ؛ ولذلك فإن القادة يعيشون دائمًا فى حزن) . وهكذا نجد أنه إذا كان حادث الشرفة قد أوضح أن الحرية المطلقة مستحيلة ، فقد أوضح حادث العامل نتائج الحرية المقيدة : إن تصرفاتك لابدّ مؤثرة فى الآخرين ، وكل ما يفعله الإنسان يدمغ البشرية كلها ، ولهذا فإنه يعيش فى حزن عميق .

ثم هناك حادث القطار ، وهو ليس إلاّ ذروة التأزم فى علاقة البطل برئيسه ، فقد كان دائم التمرد على ما يريد أن يلزمه به من تعليمات ، لا يرى هو ضرورة تنفيذها ، ولم تكن واقعة العامل الذى يرغب فى نقله إلى الإسكندرية إلاّ حلقة من حلقات هذا الشدّ والجذب المستمرين بينه وبين مديره ، فقد انتهت إلى أن المدير نفّذ النقل دون موافقة بطلنا وهو المختص بهذه الشئون فى الشركة .

ثم يأتى حادث القطار . . فقد شُرخت الغلاّية التابعة للشركة بالإسكندرية ، وتكوّنت لجنة للسفر والتحقيق كان البطل من بين أعضائها بينما يرى هو أن هذا ليس من اختصاصه ، وعندما وقف القطار فى محطة طنطا نزل على الرصيف وانشغل فى نقاش مع أحد موظفى المحطة حول طريقة نظام الحجز بينما كان القطار المتجه إلى الإسكندرية يغادرها ، فقرر أن يعود

بالقطار المتجه عكسًا إلى القاهرة دون أن يتم رحلته وبالتالى مهمته المكلف بها مع زملائه ، هنا يرفض البطل أن يؤثر عليه أحد كما رفض من قبل أن يؤثر هو بدوره على أحد . لكن إذا كان عدم تأثير الفرد على الآخرين مستحيلاً ويسبب للإنسان حزنًا عميقًا ، فإن عدم تأثير الآخرين على الفرد أكثر استحالة ، لأنه قد يحاول التحكّم فى نفسه لكنه لا يستطيع التحكم فى الآخرين . لهذا فإن المدير العام أمر بإجراء تحقيق معه ، كانت نتيجة إصدار الأمر بنقله إلى أسيوط .

ثم هناك روافد أصغر . . سريعة وقصيرة ، كأنها غير مقصودة ، لكنها تشارك فى تغذية التيار الروائى الرئيسى ، إنها تلمح ولا تفصح كما هو شأن كل فن عظيم . ونكتفى – كمثال – بذكر ثلاثة من هذه الروافد القصيرة الموحية ، والتى تدل على أن كل شىء موظف بعناية فى هذا العمل الروائى .

فقد صحا بطلنا ذات صباح ، وتذكر أنه لا يحلق ذقنه إلاّ مرةً كلّ يومين مهما كانت المناسبة ، وخطر له أن يشتغل بالبحرية التجارية ليطوف حول العالم وليرتاح إلى الأبد من واجب الحلاقة الثقيل ، لكنه نبذ الفكرة عندما اتضح له – بعد أن طاف حول العالم عدة مرات فى مخيلته – أنه سيأتى يوم يتحول فيه هذا الطواف بدوره إلى عمل رسمى بنفس القدر ، وأن حياة الإنسان على ظهر باخرة وعشرته لأشخاص لا يمكنه مفارقتهم إلاّ عند الوصول إلى أوّل ميناء على أحسن الفروض ، تفقده قدرًا من حريته فوق ما يجنيه منها بكونه حرًّا تمامًا فى مسألة حلاقة الذقن .

تلك مجرد خاطرة ، لكنها متصلة أوثق اتصال بالتيار الروائى ، كأنها (تنويعة) على لحنها الرئيسى .

وعندما تقابل مع الصديق العجوز بعد فشل محاولته دخول شقة البطلة بسبب استفسارات البواب ، دعاه العجوز إلى سهرة فى بيته وهو فيلاّ محاطة بحديقة بها كلب وكلبة ، وفى أثناء الجلسة ألقى للكلبين بالحمام المشوى والذى كان من المفروض أن يكون عشاءه مع ليلى لو أنه نجح فى زيارتها بشقتها ، فالتهم الكلبان الحمامتين ، ثم يستطرد البطل قائلاً : وحانت منى التفاتة ثانية إلى الحديقة ، فرأيت الكلبة تجرى والذكر يعدو خلفها ، ثم توقفا وبدآ يتداعبان ، وما لبثا أن اختفيا عن الأنظار .

تلك أيضًا حادثة تبدو كأنها هامشية ، لكنها تقول – وبغير أن تقول – كيف حصل

الحيوانان بمنتهى السهولة على ما يجهد البطلان فى سبيل الحصول عليه ويبدو لهما أنه مستحيل . إن الكاتب يريد فى هذا الموضع من الرواية أن يعلق قائلاً : تلك مدى حرية الإنسان وهذه مدى حرية الحيوان ، لكنه لم يلجأ إلى التجريد ، إنه يكتب عملاً فنيًّا ، فيقدّم لنا التصرفات والمقابلة بين السلوكين ويترك لنا أن نستخلص لأنفسنا ما نريد أن نستخلصه .

وفى ختام الرواية نقرأ كلمات قلائل ذات دلالات خصبة ، فقد تعلم أولاده – وهم قيد من قيود كثيرة – لعبةً جديدةً يشركونه فيها . فهم يستخدمون حبلاً طويلاً متعدد الأطراف ، يقصد به أن يفترقوا فى اتجاهات متعددة ، وكل منهم يمسك بطرف من هذه الأطراف لكى لا يفقده الآخرون أو يفقدهم هو . ويستطرد الراوية قائلاً : (وفى آخر مرة لعبنا فيها هذه اللعبة غافلونى ووجدت نفسى فى النهاية موثوقًا بالحبال . ولما حاولتُ أن أتحرك كدت أسقط وأكتشف أننى عاجز تمامًا عن الحركة . وكانت ابنتى الصغرى وهى التى ولدت أخيرًا ترقبنا بين ذراعى أمها ، ولم يبد عليها أنها فهمت شيئًا مما نفعله لكنها ضحكت فاجتذبت انتباهنا جميعًا . . .) .

والابنة الصغرى هى آخر حلقة من حلقات القيد ، أما الفقرة كلها فهى تتحدث فى ظاهرها عن لعبة ، وهى فى حقيقتها إشارة واضحة إلى قضية الحرية بين الفرد والمجتمع .

هذان المستويان ، المستوى الواقعى والمستوى الرمزى ، أو بتعبير أدق مستوى الأحداث ومستوى دلالة الأحداث أهم ما يتميز به البناء الروائى . وبذلك يجد القارئ العادى الذى يبحث عن أحداث يلاحقها ، يجد فى هذه الرواية متعته ، كما تشبع فى المثقف أيضًا حاجته .

وتلاحق الأحداث يبرز ميزةً أخرى للرواية هى تحقق عنصر التشويق فيها ، وعنصر التشويق فى أى عمل قصصى أساسى لابدّ أن يتحقق أوّلاً ، وبدون تحققه لا نستطيع متابعة العمل الأدبى وتذوقه وبالتالى لا نستطيع أن نحكم له أو عليه . ولعل انعدام الوصف والتعليق ، إلى جانب تلاحق الأحداث ، وكذلك الغموض النسبى الذى يحيط بالبطلة وبشخصية الصديق العجوز وبالشبان الأربعة المجهولين الذين يطوفون بسياراتهم من حين لآخر ، والمحاولات المتتالية لتحقيق هدف لا يتحقق على النحو المرجو وتوقع أن يتحقق فى اللحظة التالية كل ذلك لعله السر فى نجاح عنصر التشويق .

ميزة ثالثة فى الشكل الروائى هنا هى بساطة الأسلوب فليس فيه شىء من التعقيدات التى ترهق ذهن القارئ جريًا وراء تصيد معانيها ، بل هو أسلوب يشبه النهر المتدفق فى سلاسة

وعذوبة ، ومما تجدر الإشارة إليه هنا هو أن الرواية تزدحم بالأدوات الحضارية فى النصف الثانى من القرن العشرين التى يتمتع البطل باستخدامها كالديزل المكيّف ، والثلاجة والتليفون ، والتليفزيون ، والراديو الترانزستور ، ومضرب الذباب ، ومطفأة السجائر وولاعة السجائر ، والنظارة ، والمعلبات ، والبيرة المثلجة ، والمياة الغازية ، والنادى والكتب . . . إلخ . هذه الأدوات الحضارية لها وظيفتها الفنية ، فهى ليست بدورها إلاّ نوعًا آخر من الجدران .

والرواية مكتوبة بضمير المتكلم ، وهذا مرتبط بالموضوع الروائى حيث إنه يدور حول قضية الفرد فى المجتمع ، والفرد هو الذى يعرض قضيته من وجهة نظره ، فالوقائع لاتعرض إلاّ بمقدار ما يراه منها ، بينما يظل المجتمع قوة عليا مجهولة لا نعرف عنها إلاّ بمقدار ما ينعكس أثرها على ضمير المتكلم . أما ضمير الغائب فإنه ليس ضميرًا واحدًا ، إنه أحيانًا عالم الآخرين بما يزدحم من جيران وحرس وبوابين ومديرى فنادق وعمالها ورؤساء ومرءوسين وزوجة وأبناء وحماة . وأحيانًا هو القطب الآخر للأنا الذى ينجذب إليه ، إلاّ أن عالم الآخرين جعلها كقطبين من نوع واحد وأى اقتراب لن يؤدّى إلاّ إلى مزيد من التباعد ، وهكذا يصبح ضمير الغائب الذى يعبّر عن البطلة ليلى ، ليس إلاّ توق ضمير المتكلم لأن يحقق مالا يستطيع تحقيقه ، إنه الهدف الذى يحول عالم الآخرين دون الوصول إليه . أما ضمير الغائب الثالث فهو ليس إلاّ جانبًا من ضمير الأنا نفسه وقد أوقفه لنا المؤلف على مسافة منه حتى تتضح الأمور له ، وقد اتضح ذلك فى الصديق العجوز الذى كان الراوية يقابله فى النادى وغير النادى ليحدثه عن ليلى ويحثه على مقابلتها هنا وهناك ، إنه صدى رغباته وقد تجسد أمامه وأمام القراء ؛ لهذا فإن البطل حين بحث عنه فى نهاية الرواية اتضح أنه لا يعرف له اسمًا وأن أحدًا لا يذكره حتى أن أحدهم صارحه : ألا يحتمل أنك لم تقابل رجلاً بهذا الشكل إطلاقًا ، وأنك كنت تحادث نفسك ؟ بينما يتساءل هو نفسه : وما الذى يجعل نفسى تتخذ هذه الصورة ؟

وهكذا يتضح أن ضمير الغائب كان عالم الآخرين أحيانًا ، وكان مايريد أن يحققه ضمير المتكلم أحيانًا ، وكان هو ضمير المتكلم نفسه على مبعدة منه أحيانًا ثالثة . ومن ناحية أخرى فإن معنى ذلك أن ضمير المتكلم بدوره قد تخلخل فى ثلاث شخصيات .. كان سافرًا فى إحداها هو الراوية ، وكان مقنّعًا خلف ضمير الغائب فى الشخصيتين الأخريين وهما ليلى والصديق العجوز .

هذا الصديق العجوز يكشف لنا عن ظاهرة أخرى فى الشكل ، فالرواية كما قلنا تتميز بانعدام الوصف والتعليق والتحليل أيضًا ، والواقع أن المؤلف لم يستغن عن التحليل تمامًا ، إنما استطاع عن طريق خلق شخصية هذا الصديق أن يورد كل ما يريده من تعليق وتحليل على لسانه فى شكل حوار بينه وبين البطل بدلاً من أن يورده كمجرد تحليل وتعليق فى ذهن البطل يقطع سياق الأحداث ويبتعد عن جوهر العمل الروائى فيجعله أقرب إلى المقال . فالعجوز مثلاً هو الذى أعلن أن ليلى ليست مجرد أنثى بل هى معنى وقيمة ، وبدلاً من أن يقول الراوية لنفسه فلأجرب منزلى وضع هذا الاقتراح على شفتى العجوز .

وهذا العجوز الذى لا اسم له والذى يتضح فى النهاية ألاّ وجود له يقودنا إلى سمة أخرى من سمات الشكل الروائى لهذا العمل الفنى . فالأماكن غير محددة ، والشخصيات – فيما عدا ليلى – لا اسم لها . ونحن لا نعرف تمامًا هل هذه الشخصيات وجود حقيقى أم لا ، بمعنى وجود منفصل عن شخصية البطل ، على نحو ما اكتشفنا بالنسبة للصديق العجوز . فليلى كما رأينا هى توق البطل إلى عالم مستحيل ، ويقدمها لنا المؤلف على لسان الصديق العجوز على أنها نصف مصرية وُلدت فى انجلترا وعاشت فترةً فى فرنسا وتسكن فى بنسيون سيدة يونانية ، وكلها شعوب كافحت فى سبيل فكرة الحرية . ... أحدٌ لا يعرف عمر ليلى ، وهى تختفى أيضًا فى ... ية الرواية بطريقة فجائية . وهكذا يتبخر كل شىء كما يتبخر الحلم : دلالة على أن الحرية بمعنى الذى يحاول الراوية الحصول عليه مجرد حلم . كذلك هناك هذه المجموعة من الشبان الذين يركبون سيارةً مكشوفةً تندفع بجوار بطلنا كلما حاول الاختلاء فى أكثر من مكان حتى طاردته سيارتهم مرةً وهو يركب سيارته ، ولكى يتفاداها اضطُر أن ينحرف ناحية الرصيف واصطدم بعمود النور وتهشم مقدم السيارة تمامًا . وعندما ذهب إلى قسم الشرطة ليثبت الحادثة وسئل عن هؤلاء الشبان ومن هم كانت إجابته : لا أعرف . ومن قبل كان قد ذكرهم لليلى على أنهم مجهولون يتعقبونها ، قائلاً إنه حتى المجهول يقف فى طريقها . فهؤلاء الشبان يمثلون قوّة ... مجهول إذن . حتى البطل نفسه فإنه يتميز بالسرحان حتى أنه يعلن قائلاً إن مفتاح شخصيته السرحان فى عالم يخصه وحده ، لا أحد فيه يضايق أحدًا أو يشلّ حركة أحد . وهكذا يتضافر سرحان البطل والغموض المحيط بكل من ليلى والصديق العجوز والشبان الأربعة فى إضفاء جو الحلم على العمل الروائى حتى لكأننا نتأرجح بين الواقع واللاوانع ، وهو شكل مرتبط بالموضوع أشدّ الارتباط ، حيث إن الحصول على الحرية بمعنى ألاّ تؤثر فى الآخرين وألاّ يؤثر الآخرون

فيك هو مجرد حلم لا سبيل إلى الإمساك به . فالراوية يعترف فى نهاية روايته قائلاً : إن أى محاولة للحصول عليها لن تكون لها فائدة سوى أن يزداد ذلك استحالة .

وحين يقول البطل لليلى : مشكلتى أن أعثر على هذه الجدران . . . جدران أربعة أجلس أنا وأنت بداخلها ونجد نفسينا فى عزلة عن الآخرين .

تجيبه ساخرة : ألا ترى أنك بذلك ستفقد ما أجهدت نفسك لكى تجده . . إنك تريد الجدران لتصبح بداخلها حرًّا . تفعل ما يحلو لك دون تدخل من الآخرين ، وهكذا يلذّ لك الأمر فتبقى داخل الجدران إلى الأبد . . وتصبح أقل حرية مما كنت خارجها . أى أنه حاول أن يحصل على حريته ففقدها .

تلك هى السخرية المريرة التى تنطوى عليها روايتنا ، فنحن نلجأ إلى الجدران لكى نحتمى بها من الآخرين متوهمين أننا بذلك نصبح أكثر حريةً ، فإذا بنا مسجونون داخلها . لأنه حتى الاحتماء بالجدران لم يعد ينفع . فأسلاك التليفون ومواسير المياه والمجارى وخطوط الكهرباء وأنابيب البوتاجاز ، كل هذه قد وصلت داخل الجدران من عالم الآخرين . لهذا فإن ليلى تقول ساخرةً مرةً أخرى للبطل : حسنًا . . . الأمر فى غاية السهولة . ارفع سماعة التليفون واطفئ النور واقفل المحابس . . . لعلك أخيرًا تحس أنك فى عزلة عمن تسميهم الآخرين .

وباصطدام سيارة البطل بعمود النور وتهشمها استيقظ من حلمه ، فاختفت ليلى كما اختفى الصديق العجوز ، وعادت الزوجة إلى المنزل ، وأبدى البطل استعداده للاعتذار لرئيسه .

هكذا عالج الحديدى هذه القضية التى تتأرجح بين الميتافيزيقا وعلم الاجتماع ، والتى طالما أرقت القادة والفلاسفة والمشرعين . ولقد أعلن عن طريق عمله الروائى أن ليس ثمة حرية مطلقة ، هناك فقط حرية نسبية – وهذا قَدَر الإنسان – ونسبية هذه الحرية هى التى تصارعت على تحديد مداها الدول والأفراد على مر التاريخ واختلفت النظم والمجتمعات .

لأن قضية الحرية ليست إلا الوجه الذى يخطف أبصارنا ، أما الوجه الآخر فهو موضوع السلامة الاجتماعية والتماسك الاجتماعى . فكلما تعارضت مصلحة الفرد مع مصلحة المجتمع كان ذلك دلالة على وجود خلل فى درجة التماسك الاجتماعى . وكلما توحدت مصلحة الطرفين – أو على الأقل تقاربت – وكان ازدهار أحد الطرفين معناه ازدهار الطرف الآخر ، كان ذلك دليلاً على سلامة المجتمع وتماسكه .

ولئن طوّف الحديدى بأكثر من شكل أدبى فإن روايته الجدران قد أقنعتنى أنه وجد نفسه

أخيرًا فى الشكل الروائى ، ولعله استفاد بخبرته السابقة فى كل من فنى الشعر والقصة القصيرة ، ولعل الدراسات الأدبية – إلى جانب موهبته وجلده – قد أفادته أيضًا حين تهيأ لكتابة هذا العمل الروائى . فقد كان أكبر عيب يشوب كثيرًا من قصائده وقصصه القصيرة هو طغيان الفكر على الجانب الدرامى . ورغم أن الحديدى ما زال مهتمًّا بالجانب الفكرى فى عمله الروائى إلاّ أنه استطاع أن يسيطر على مادته بدلاً من أن يدعها تسيطر عليه ، بعد أن عرف الحيل الأشد خفاء ، فارتدى قناع الفن ، ودفع بأحداثه وشخوصه وتصرفاتهم – وليس أفكاره – على المسرح أمامنا ، فنجح فى أن يقدم لنا هذا العمل الروائى الشيق المتكامل .

obeikandl.com