الفصل السابع

7

الترابط البنيوي للمكونات الحكائية

في ثلاثية: أحمد الفقيه [1]

مقدمة عن بنية الثلاثية:

ونحن نتابع هنا بنية الحكاية في "الثلاثية"، علينا أن نتذكر أننا أمام رواية تتصارع فيها الذات مع الواقع المحيط والبنية الحقيقية لحكاية هذه الرواية هي بنية الصراع تلك، وهي بذلك تحيلنا باستمرار على قضايا التشخيص والسرد – من خلال انعكاس مواقف الشخصية إلينا عبر الوصف، التي تعتبر خارج مستوى الحكاية الأولى، ولكن بغية الولوج لتلك الذات في تصارعها مع واقعها المنبني وتموقفاتها الجلية، كان من المهم أن نتابع حركة التشخيص داخل هذا النص، وكذلك من المهم متابعة تطور المفاهيم التي يطرحها "خليل الإمام" داخل ذاته ومواقفه من كل ما يحصل، وفي نفس الوقت وبالتزامن مع ذلك نتابع حركة الأحداث والتنقلات المكانية عبر زمن الحكاية الممتد.

عن "الثلاثية": تنقسم ثلاثية الدكتور أحمد الفقيه، إلى ثلاثة أقسام:

الجزء الأول: سأهبك مدينة أخرى.

الجزء الثاني: هذه تخوم مملكتي.

الجزء الثالث: نفق تضيئه امرأة واحدة.

شُكلت مادتها على التوالي في الفضاءات المكانية التالية:

الجزء الأول: الشمال الإنجليزي ادنبرة.

الجزء الثاني: عبر الحلم لمدينة الأحلام (مدينة عقد المرجان).

الجزء الثالث: الشمال الليبي طرابلس غالباً.

مع فضاءات ماضوية في الصحراء الجنوبية لطرابلس تقريباً، وفترة أخرى في المدينة القديمة طرابلس. كما كان تخطيب الزمن في "الثلاثية" متميزاً، تمَّ فيه الانطلاق من الآن ليحدث تغطية للماضي في الغربة والماضي الأبعد الأول عبر عودة زمنية، والنهائي عبر الاسترجاعات الخارجية، التي حققت التحام مادة النص وطرح أزمة منطقية للشخصية حسب رؤية الروائي.

في الجزء الثاني كان الانتقال الزمني عبر الحلم حيث أزمنة الحلم أوسع من الزمن الحقيقي، أمَّا الجزء الثالث فقد جاء متتالياً في مدة متتابعة حتى انتهاء العمل منفتحاً على زمن لم يأتِ، وسنلحظ أننا غالبا نتلقى مادة الرواية من خلال البعد الشخصي للشخصية "خليل الامام" الذي عبره تطرح كافة الأشياء مع ملاحظة تواجد صيغة النقل التي يستخدمها غالبا الروائي عن طريق شخصيته ليسعفه بأحد الآراء.

نحن هنا أمام عمل تميز بلغة ثرية وطرح بلاغي عالٍ، سنركز على مجموعة مكونات خاصة تمكننا من الوعي بالبنية الخفية التي تؤسس الرواية، من خلال متابعتنا لتشكيل الشخصية (المتكلم) للخطاب، والأبعاد الخفية لما يصفه وما يراه، وسيكون في هذا بعض الخروج عن القضية الحكائية التي هي هاجسنا هنا في هذا الكتاب، ولكن لما للرؤية وطبيعة الوصف في هذه الرواية من دور بارز في تشكيل بنية هذه الحكاية، كان من المهم بالنسبة لنا متابعتها.

حركة التشخيص التي يقوم بها الراوي واحتواءها على مكونات الشخصية العميقة:

تتميز الرواية بحركة وصف عالية يقوم من خلالها "خليل الأمام" بالربط بين الفضاءات المكانية والشخصيات، بحيث تتحول الأماكن المحببة لأراضٍ خضراء، وتتحول الكائنات غير المحببة أو غير المشتهاة، إلى صحراء وأراض قاحلة ملعونة كريهة.

وسنلحظ إنه هناك من الحين للآخر مشاهد يقوم يعبر من خلالها "خليل الأمام" عبر خطاب يشي عن تأففه وتقززه، أو تعاليه عن تلك العوالم أو الأفكار أو الشخصيات التي يشخصها الراوي، ومنها على سبيل الخصوص تلك التي تتناول كافة المؤسسات الاجتماعية والدينية والأُسرية في الوطن –الأنا – وتحضر أيضاً في بعض المرات النادرة مع الآخر وإن كان بشكل بسيط وأقل.

إن مثل هذا الطرح (المؤسطر عكسياً)، أو الذي يسمى لدى البعض (التوثين العكسي)، يمكن الراوي من طرح رأيه ومواقفه دون الوقوع في تهمة المباشرة، كما يخرج الشخصية – التي تمثل دور الراوي خطابياً هنا– من السيطرة على السرد.

ولنتابع هنا آليات التشخيص لندرك أكثر ما الذي يحفزنا للتحول للشخصي لاستخراج بنية هذا العمل الداخلية وذلك من خلال بعض نماذج من القسم الأول:

الجزء الأول من "الثلاثية" وطبيعة الاختيارات السردية: سأهبك مدينة أخرى، ينطلق هذا الجزء من طرابلس كبداية وعبر تقنيات العودة زمنياً نرجع مع الشخصية "خليل الإمام" للخلف لنجد أنفسنا في إنجلترا، في مدينة أدنبرة.

وداخل هذه المدينة كانت هناك الفضاءات المكانية التالية الهامة:

أ- بيت دونالد ولیندا.

ب- حانة العناقيد.

ج- بيوت الطلبة حجرة خليل.

د- بيوت الطلبة حجرة ساندرا.

هـ- الجامعة والمكتبة.

و- فضاءات طبيعية.

لقد كان البيت أو السكن مركزياً في "الثلاثية"، ذلك أن السعي الحميم للروائي ومعه الراوي لرصد العلاقات الجسدية الحيوانية وإغراقها في صورة مثالية حالمة سيدفعانه دائماً للفضاء السكني، كما أن السكن مركزياً في الأجزاء الثلاثة، يبدأ بمكان وينتهي بآخر، هنا البدء ببيت "دونالد ولیندا"، والانتقال بعد ذلك لبيوت الطلبة مروراً ببيت آخر. كما أن الحانة كملتقى، وكفضاء للشخصيات كانت حاضرة بقوة، ذلك أن تلك الشخصيات كانت ميّالة لخارج الواقعي، وهو ما تحققه الحانة، عبر خمرها وتيه فضائها عن الواقعي الشخصي انطلاقاً من تغييب الوضع العقلي الطبيعي. الفضاءات المكانية إذن كانت معبرة عن رؤية خاصة، تتجدد وتتبدل لدى الروائي، وإن كان بالطبع هناك وضوح لما يلي:

1- إن فضاءات خاصة يتم إعدادها وبشكل مبيت من قبل الروائي لدفع عجلة السرد، كما أن الحدث المرصود يفعَّل لغرض خدمة هذه النقلة المكانية التي ستضع الشخصية في صلب أمكنة طبيعية (عادة) جديدة، تحقق تفعيلاً مميزاً للراهن السردي التشخيصي، وتكون حاملة لبذرة ممكنة للشخصية من استثمارها لغرض طرح المزيد من آفاقه الداخلية أمامنا.

من أمثلة ذلك في الجزء الأول:

خروج "ليندا" و"خليل" في الليل بعد علاقتهما الجسدية (الزنا) هروباً من الشعور بالخيانة وبحثاً من الراوي عن آفاق أكثر رحابة لتعابيره الذاتية[2].

"وعندما أبدت اقتراحاً بأن نرتدي ملابس الخروج، ونأخذ السيارة، ونقوم بنزهة ليلية عبر شوارع المدينة التي يغسلها المطر، لم اندهش أو اعترض، وجدته اقتراحاً يليق بهذه اللحظة المشتعلة نزقاً وجنوناً... "[3].

" نطوي البراري، ونجتاز المدن والغابات، و الأنهار والبحار... "[4].

ومثل الانتقال لـ"لندن" مع "ليندا" " امتدت إقامتنا في لندن يوماً ثالثاً قضيناه بين الأسواق...."5، وكذلك السفر للمنطقة الشرقية ولقاء "سناء" هناك في الجزء الثالث، إننا أمام هندسة خاصة لأفق الخطاب تخلق عبر اختيارات فضاءات مكانية للمتكلم الفرصة للتعبير الأمثل، إن الخروج للمناطق الطبيعية كان "ديدن" الشخصية المركزية وبدور في مدينة "عقد المرجان" لينطلق المُشَخِّص من عقاله ويفتتح طاقة التوثين الطبيعي التي لا تنتهي عنده.

2- إن موقف الشخصية – والعمل الكلي ذاته باعتبار شخصية "خليل الإمام" هي الناظم الوحيد لخطاب الرواية- إن ذلك الموقف هو المركزي، وفضاء شخصية "خليل" الداخلي هو الفضاء الذي يلون كل الأشياء في العمل سواء تلك المنتمية للفضاء المكاني الطبيعي أو الصناعي، أو تلك الأحداث الحاصلة والوجوه المتقابلة أو المتنافرة.

إن "خليل الإمام" وباستمرار ودون توقف يطرح رؤاه عبر كل المادة السردية التي يحقق تواجدها، هذا البوح ينتمي من حيث الصيغة السردية؛ أو في الأصل الخطابي للمعروض

الذاتي، وفي نماذج تيار الوعي للمونولوج الداخلي،[6] إن لغة البوح المتقطع والشعري والمنظورات الذاتية، هي أداة "الإمام" لتشخيص مستمر لكافة الفضاءات المكانية وغير المكانية، سواء على المستوى التشخيص المحسوس، أو المستوى المفاهيمي، أو الحدسي، ومن خلال كل ذلك تتساقط المزيد من الأقنعة التي تخفي أبعاد شخصيته هو نفسه وتتحول مواقفه باستمرار لمحرك مستمر للخطاب، ويرصد لنا هو – ووراءه بوضوح الروائي– ذاته، وتشظيها وانقسامها في إسقاط خاص للبعد الذاتي على البعد الكلي للمجتمع العربي تقريباً.

إن كل الأشياء المحببة والمرغوبة من تلك الذات هي المؤسطرة، وكل كريه ومرفوض منها هو الكريه والمرفوض وربما الموثن عكسياً.

3- غير خصائص البوح المذكورة في (2)، وغير الفضاءات الطبيعية أو غير الطبيعية وغير المندرجة ضمن العمل كديمومة التي يتم تطويرها و المذكورة في (1)، يتم التفاعل مع الفضاءات المكانية التي سبق التحدث عنها ليس بمجرد وعي يقوم فيه الراوي بالعبور فقط، وإنما أحياناً عن طريق وعي تموضعي خارج داخل، أو تشخيص لعدة مكونات مختلفة على مستوى عدة حواس نوعية مختلفة كمرئيات ومسموعات، أو مسموعات وروائح وغيره. انظر:

- "لم انتبه لمرور الوقت إلا عندما أطفأوا التلفاز".
- "حفظ الله الملكة".
- "سكت نشيد الختام".
- "وبدا صوت المطر موحشاً كئيباً".
- "إلى حد أن أشعرني بالبرد".

إن التشخيص السابق ينقسم لما يلي:

1- البدء بطرح الذات في السياق من خلال ذكر عدم الوعي بمرور الوقت، أي أننا دخلنا مع الشخصية لداخليتها، ثم نعانق معها همومها، وندرك عبر ذلك حدة الحواس المشتغلة نتاجاً لتوترها.

2- رصد آخر ما يقال في التلفزيون، وهو ما يدل على توتر حاد منعكس عبر حدة التقاط حاسة السمع.

3- ندخل مع تقسيم الشخصية من جديد للوضع في الخارج، إن الشخصية "خليل الإمام" وهو يطرح حالة الاستفزاز يتهرب من ذكر الشخصيتين "ليندا" و"دونالد" عبر الانتباه لنشيد الختام وقرب ذهابهم للنوم.

4- رصد المحيط في الفضاء المكاني الخارجي، إن الشخصية تنتقل من رصد سمعي للداخل لرصد سمعي للخارج حيث المطر موحشاً وكئيباً، لتضعنا في حقيقة توترها. إنه يبتعد عن مباشرة طرح تموقفه من العائلة التي يسكن معها عن طريق رصد سمعي لداخل/ خارج في ذات الفضاء المركزي الأول.

5- يؤكد عبر مفهوم خاص بينه وبين الناس – ومن خلال ذاته كشخصية متكلمة- يؤكد على الشعور بالبرد لعكس حقيقة الطقس الموجع والمؤلم.

إن مثل هذا الوعي الفني بالداخل خارج على مستوى استفزاز حاسة غير مركزية في مثل هذه المواضع، يدل على وعي فني جمالي عالٍ، ورصد متميز للخصوصيات الداخلية للشخصية.

إننا وعبر تشخيصات مثل السابق نجد أنفسنا باستمرار ضمن لعبة الراوي التشخيصية ونحن ننتقل بين ما تلتقطه حواسه المُستفزة، وبين ما يشعر به الذي كان عبر وعي منقسم للداخل والخارج، الخارج الطبيعي والداخل الإحساسي الذاتي، وفي كل ذلك نحن نتلقى كل الأشياء بوعي الشخصية ورؤيتها.

أي أن الطُرُوحات السابقة وضعتنا أمام الذات دون مباشرة ركيكة.

عمليات التشخيص والبنية الخفية داخل الجزء الأول من "الثلاثية":

سنبحث من خلال متابعة تطور السرد، وكذلك زمن الحكاية الأصلي والأمكنة المتبدلة، سنبحث عن البنية الداخلية التي تتظم داخل هذا العمل .

كانت "الثلاثية" باقتدار ساحة لفضاء الشخصية للانطلاق والتعبير ولقد ساعد بالطبع على ذلك عدة أشياء منها ثراء اللغة الشعرية، والتشخيص عن طريق البَوْح الذي جعل من العمل بمجمله طرحاً لفضاء الشخصية الداخلي، انظر مثل هذا التصوير وهو منطلق في الجزء الأول مع "ليندا" "لقد كنت منتشياً باندفاعنا العشوائي وسط هذه الطبيعة التي تعزف نشيدها العنيف، وتقيم أعراسها الوحشية بين الأدغال".

ثم وهو يصفها "أسبلت "ليندا" رموش عينيها، ورفعت رأسها، ونشرت ذراعيها، ودارت ببطء مع الغناء الدائر في صندوق الأسطوانات"[7].

إن الراوي باستمرار ينطلق معبراً عن رؤيته الخاصة، التي تعكس فضاءه الشخصي وتعبر عن حالته النفسية، ففي المثالين السابقين الاختراق واضح في الأول عبر الإعلان المباشر عن الأحاسيس الشخصية، ثم الانتقال منه إلى صورة مكانية عن الطبيعة العازفة نشيدها العنيف، وأعراسها الوحشية، حيث التعبيرات والصور المختارة وظفت لتعكس حالة الهيجان والانتشاء والارتعاش الداخلي للشخصية. أما في الصورة الثانية التي يتم فيها رصد الحركات الشخصية التي تقوم بها "ليندا"، تطرح الأشياء بانتظام وتتالي وتراتب يعكس حالة الوله الشديد.

إن اختيارنا السابق أيضاً لتشخيصين يتم فيهما عبور الراوي للشخصية- التي ليست إلا الذات- تمَّ لسبب معين:

إن الناظر للتشخيص الأول يجد المادة الموصوفة هو الفضاء المكاني الطبيعي الخارجي، فيما مادة التشخيص الثاني هي تصرفات الشخصية. فالتشخيص الثاني والكثير من التشخيصات- التي سنتطرق لها بعد قليل- ليست ذات طابع مكاني. للتشخيص الثاني السابق بُعْدٌ خفي وهو يرصد رقص ذات الفتاة:

"وواصلت الرقص بتدفق وحماسة، جسد ينتفض ويرتعش ويخفق مثل خفق الأجنحة يعلن تمرده على جاذبية الأرض، ويبوح بانتمائه إلى هذا الفضاء الذي لا يحده حد"[8].

ونتابعه وهو يضيف:

"معاً صرنا نعيد اكتشاف الأمكنة، ونبحث لعلاقة عشقنا عن فضاء جديد نتنفس فيه من خلال النزهة والتجوال .... خارج الدائرة المكررة والعلاقات الشرعية، وصناديق الحديد، وأبراج الأسمنت، وعلامات السير الإجباري في شوارع المدينة "[9].

إننا إذن أمام الشخصية وهي في قمة عريها وبطرها، وانتشائها الجنوني باللانظام واللاشرعية، وذلك بالطبع بغية وضع صبغة تسويغ مرحلية للعقل الآني، سنجد أيضا علي طول "الثلاثية" خطاب ومرادات "خليل الأمام" - الشخصية الفردية-هي التي تؤطر وتعرض كل الرؤى، أي إنه ليس من المؤكد أن ما يطرح بخصوص الآخر المصاحب "ليندا" هو نفس ما تراه حقيقة، ذلك إن رؤية "ليندا" تأتينا أيضاً عبر رؤية "خليل الإمام" وتنعكس من خلال ضمائر دالة على الزوجي من الفِعال والهواجس (معاً صِرْنَا، نعيد، ونبحث) إن الخطاب كما رأينا يدل على اتفاق اثنين ولكن من خلال كلام فرد، هو "خليل الإمام".

انظر التشخيص التالي لرحلته هو وصديقته إلى لندن:

"وما أن خرج القطار من عتمة الأنفاق التي تخترق هضاب "أدنبرة"، حتى انشق الأفق عن تلك السهوب المنبسطة التي تمتد رحابة واتساعاً، تعانق زُرْقَةَ السماء، وتوقظ شوق القلب إلى الانطلاق،والرحيل عبر مداها الأخضر الذي يبلله ندى الصبح"[10].

إن صورة الفضاء المكاني المرصودة سابقاً تطرح فضاء الشخصية وتعبر عن حالة الفرحة بالخروج من "أدنبرة" والسعادة الخفية بالتفرد بـ"ليندا" الزوجة المتصابية، بعيداً عن بيت الزوجية، ومقر المعِيشْ، كما تعكس هياج وتَوَقُّد فضاء الشخصية الداخلي لـ"خليل الإمام".

إن الوصف قد لا يكون بنفس الأسلوب السابق عندما يكون الفضاء المكاني آخر والشخوص آخرين إنه يتحول للعكس عبر الأسطرة العكسية أو ما يسْمى بالتوثين العكسي إنه وهو يندفع في المغامرات الجسدية (الزنا) يعكس في الوقت ذاته موقفاً من الأنا ومن الماضي، ويطرح ذلك في صورة تأففية، تعكس فضاء الشخصية وقدرات المشخص على الرفض والترك لرصيده التأسيسي الديني السابق:

"كيف أستطيع أن أشرح لها ما عانيته من شقاء حتى تحررت من سطوة ذلك الشيخ

الضرير.... الذين كانوا يحملون عصياً مقطوعة من الجنة، يسوقونني بها عبر طريق تحوم فوقه الملائكة، ويمتلئ بمآذن وقباب المساجد"[11].

إننا إذن مع المُشَخِّص وهو يُشَخِّص ما يُفْعَل بِهِ في صغره، ويطرح ما يفكر فيه أهله والمسلمين من شيوخه في لغة تأففية متعالية تعكس موقفه الآني من قضية التدين، وإن كان يؤكد على انتماء بسيط في طرح لفضاء الشخصية مباشرة:

"تقطعت الأسباب بيني وبين شعائر وممارسات دينية، وبقى الصيام هو الشعيرة الوحيدة، التي تصل علاقتي بالسماء"[12].

ينتقل "خليل الأمام" من "ليندا" التي كان يسكن بيتها – في بداية الجزء الأول من الرواية– التي دمر حياتها ووضع بذرة محرمة في جسدها، ينتقل لفتاة أخرى هي ساندرا، وستتغير تلقائيا مع ذلك أماكن تواجده، فبعد أن كانت إقامته في مكان خاص مغلق (بيت ليندا) سنجده في مكان عام هو بيت الطلبة.

لنتابع هنا صورة "ساندرا" وهي تغادره عائدة إلى أسرتها الغنية بعد حادثة الاغتصاب وقبل ذلك صورة "ساندرا" ذاتها بمجرد علمه بأنها تنتمي لأسرة باذخة الغِنَى:

"وما كنت أنا إلا عابر سبيل سيواصل المسير بعد أن يستريح قليلاً في ظل هذه القلعة العتيقة..... أقلتنا السيارة إلى ضواحي المدينة حيث انتصب قصر والدها فوق أرض مرتفعة تحيط بها الحدائق ووقفت أمام القصر..... وفي صمت ودون أن تلتفت، ذهبت ساندرا باتجاه البوابة الحديدية الكبيرة "[13].

إن التشخيص الكلي المطروح هنا يعكس وبقوة حالة الشخصية الداخلية ويعبر عن فضائها الداخلي أكثر مما يعبر عن الأحداث المطروحة، أو فلنقل إن الأحداث المشخصة تصل إلينا عبر فضاء الشخصية الداخلي من خلال ألفاظ تعكس تموقفاتها من الحدث، والتغير الكلي الحاصل ونذكر إن هذه إلا محاولات لقراءة الأبعاد الخفية للكلمات والتراكيب والصور المشخصة مثل (القلعة العتيقة) التي تعكس الإحساس بوطأة وتجدر المال لدى أسرة "ساندرا" وهو موقف شخصي يخص "خليل الإمام".

(انتصب) وهو تعبير يعكس الشعور بوطأة وقوة القصر المنتصب لديه.

(أرض مرتفعة) صورة تعكس الإحساس بالعلو والقوة المالية المقابلة.

(البوابة الحديدية الكبيرة) إن صورة البوابة بهذا الشكل تعكس الشعور بقوة الداخل (داخل البوابة)، وتعكس أيضاً الشعور بانغلاق العلاقة بينه وبينها نتاج هذه المغاليق العاتية الحديدية والكبيرة.

لنتابع المشخص "خليل الإمام" وهو في الغابة مع "ساندرا" ويحكي لها عن ماضيه التعيس، وماضي أسرته، والسعي المحموم بين الموت وأسياخ الفقهاء للعلاج بالطب الشعبي، ونجاته من الموت، ينطلق مشخصاً النار التي أمامهم منطلقاً عبرها:

"بدأت النار تخبو فألقمناها مزيداً من الحطب، تعود للاشتعال ونحن نرقبها وننصت لأنين أعوادها المحترقة، كانت الأعراف الخضراء تصدر أنيناً أكثر توجعاً، فهي تموت الآن قبل موعدها. وفي السماء سحب مضيئة تنعكس عليها أشعة قمر لم نره، لأنه لم يظهر بعد، في حين انحنى قوس الأفق يضع خيمة للظلام تتراقص على ضوء النار ظلال أشجار.... "[14].

إننا أمام وصف للمكان انتقل فيه "خليل الإمام" من تحديث "ساندرا" عن طفولته التعيسة والموت الذي كاد يأخذه إلى فضائه الشخصي مفكراً في نتاج تربيته ثم إلى هذا التشخيص للمرئيات، يدخل عبره "خليل الإمام" ليطرح - عبر النار والاشتعال، والأعواد المحترقة، والأعراف الخضراء- حدة هواجسه وتتحول بذلك عملية التشخيص لعكس آفاق الذات وهي سياق نفسي مأزوم.

سنرى الراوي "خليل الإمام" وهو ينهي رسالته البحثية ويقدمها للطباعة يرصد حالة الخروج تلك عبر تشخيص (قبل/ بعد) جميل:

"وذهبت في صباح اليوم التالي إلى دكانة الطباعة السريعة..... وخرجت من عتمة الدكانة وضجيج آلاتها ورائحة الحبر والأصباغ والنشاء، ارفع وجهي إلى السماء، استقبل تدفق الضوء والهواء في صدري...."

"بدت الشوارع أكثر اتساعاً، والسماء أكثر صفاءً، والأشجار أكثر شموخاً ونبلاً. عاد العالم مضيئاً، عامراً بالهواء النظيف "[15].

نلاحظ من خلال ما رصدناه كيف تمّ تشخيص صورته الشخصية وهو يخرج من دكان الطباعة للطبيعة (أ) وهي تعكس حالة الانتقال من حال لحال، ثم تشخيصه في المرة الثانية (ب) لِمَا صارت عليه حالة الشوارع المتسخة والسماء، الذي يعكس الحالة الداخلية للشخصية، عبر كلمة (بدت)، وما تلاها من تشخيصات تطرح العبور، بذلك ومن خلال هذا التشخيص نجد ما يلي:

تشخيص داخل/ خارج على مستوى المكان.

تشخيص قبل/ بعد على مستوى الزمن.

إن (الداخل/ خارج) و (قبل/ بعد) يتضافران معاً ليعكسا حالة المتكلم الداخلية وفضائه الشخصي وعبر ذاته نجده أمامنا.

يترك "خليل الإمام" "أدنبرة" ويعود لبلده ويسكن طرابلس وهناك يتزوج زوجته "سعاد" ويشترى شقة ستكون مكان إقامته ويبدأ محاولاً ترميم ذاته المشوهة.

عمليات التشخيص والبنية الخفية في الجزء الثاني من "الثلاثية":

إن عملية التشخيص بواسطة النظام السابق الذكر ستستمر، فالراوي "خليل الإمام" وهو يرصد حالته النفسية واشتياقاته غير الطبيعية للمدن المسحورة في البحر، وهو جالس هناك، ثم يحدد انحسار ذلك كله وصورة البحر الجديدة بعد أن يُعاد إلى بيته فندرك أن الصورة المطروحة هي تعبير صادق عن الفضاء الشخصي الآني للشخصية العابرة.

"مسحوراً بلون الذهب الذائب في تبج البحر، أخوض الماء باتجاه المدينة المضيئة ....، ولكن أيادي كثيرة تأتي وتنتزعني من أمواج الضوء والماء..... تختفي المدينة المسحورة ويعود البحر كتلة من المياه السوداء "[16].

إننا وعبر تشخيصه للبحر أمامنا ندرك طبيعة ما تمور به ذاته، وعبر طرح المزيد من حالاتها المنعكسة عن التشخيصات التي حقق بواسطتها قيمة خاصة في داخل المادة الخطابية.

كما أن الأسطرة العكسية حاضرة عبر موقف الراوي المهتاج من كل أسرته ومحاولة أهله علاجه سواء بالطبيب النفسي أو بواسطة الفقيه:

"أذهب معه وأجلس أمام الطبيب النفسي الذي يبحث في طفولتي عن شيء يجعله سبباً لمرضي"[17]. ثم يضيف بعد مسافة:

"فيقترح هذه المرة الذهاب إلى فقيه ذاع صيته، وعالج أناساً كثيرين مثلي فهذه أمراض لا يعرف أسرارها إلا أهل الله من أمثال هذا الفقيه. إن كائناً من هذه الكائنات الخفية المجهولة التي تعيش معنا دون أن نراها قد انتقل من شقوق أحد الخرابات ليسكن جسمي، وسيكون هذا الفقيه قادراً على إحراقه بالأوراد والأحجبة والطلاسم السليمانية"[18].

إن المكونات المجسدة للرؤية الشخصية تلوح و تختفي عبر صيغة تطرح وعياً خاصاً بالكلام المنقول، وذلك عبر سياق السخرية والاستهزاء من كل ما يحصل.

وعند الذهاب للشيخ الصادق أبو البركات والانطلاق لمدينة الحلم "عقد المرجان" نجد صورة قاطعة للتواصل التفاعلي الراقي بين الشيخ الصادق والشخصية "خليل الإمام" في علاقة شبيهة بعلاقة المريد وشيخه.

"1- (كان الخلاء ينطرح أمامي أرضاً قاحلة جرداء لا نهاية لها).

2- (- حدق جيداً كي ترى قباب مدينة تلوح في الأفق.
أنني لا أرى شيئاً سوى الخلاء.
انطلق إذن حتى تراها.)

3- (رأيت نفسي أعدو وسط بيداء تحرقها الشمس، ويغطيها حصى يلمع تحت مسقط الضوء. بقى الشيخ صامتاً، وأنا أركض دون أن أرى شيئاً يحد هذا الخلاء. بدأت أحس بالتعب، جسمي يرشح عرقاً وأنا أعدو مقطوع الأنفاس).

4- (- لقد تعبت
لا تتوقف عن المسير).

5- "أواصل المسير لاهثاً، العطش يحرق حلقي، والشمس تمطر حديداً مصهوراً فوق جسمي. أتحرر من سترتي وربطة عنقي وساعة معصمي فقد صار كل شيء ارتديه ثقيلاً لا أقوى على حمله. أخلع القميص وأضعه فوق رأسي لأحتمي به من ضراوة الشمس وأبحث عن طائر ينبثق في الفضاء يحميني بظله، فلا أرى ظلاً إلا ظلي"[19].

إننا هنا وعبر تبادل بين نمطين من أنماط الصيغة السردية خطابياً وهما: المعروض المباشر (4، 2)، والمعروض الذاتي (5، 3، 1)[20]، فتمتد أمامنا صيغة الخطاب الروائي، مع تفحص هذه المكونات عبر مفاهيم الخطاب المشخص نجد ما يلي:

أ- الحوار أو التواصل بين شيخ ومريد، شيخ ميت ومريد حالم، وعبرهما ينطلق الحالم إلى مدينة "عقد المرجان" بتوجيه من الشيخ.

ب- التشخيص الذاتي الخارجي، الذي يتم فيه تشخيص الذات خارجياً وهي تتحرك في رحلة التيه (5، 3، 1)، إن التشخيص يتم للذات وهي تخترق فضاء الرحلة خارجياً، الأمر بدأ بواسطة تشخيص الفضاء المكاني المنظور في رقم (1)، إن التشخيص برغم ظاهره الأولي غير الشخصي مباشرة يتحول مباشرة للشخصي، من خلالها (جرداء لا نهاية لها)، إن الصفة (جرداء) والقيمة المطروحة لا نهاية لها تعكس بوضوح الشخصية وتفاعلها الضائق بطول الرحلة، أكثر مما تعكس صورة الفضاء المكاني الذي ترصده الذات المتحركة والعطش والشمس التي تمطر حديداً مصهوراً، ورصد البحث عن طائر ينبثق في الفضاء يحمل ظلاً، إننا مباشرة أمام فضاء الذات في انعكاسها الداخلي، وهو رصد شخصي خارجي المظهر ذاتي الحقيقة يعكس بجمال وإتقان رحلة الذات في عالم الحلم، إن إطار الحلم هو الإطار الذي يتم عبره تشخيص الخطاب، الذي ينقسم حسب ما رأينا للتواصل فوق العادي أو التواصل بين شيخ ومريد (4، 2)، وتشخيص ذاتي خارجي (5، 3، 1).

إن الراوي وبعد أن يترك الفرصة لتشخيص عالم مدينة "عقد المرجان" وهو يعكس عبر الاختلافات بين عالمها والعالم الواقعي، يطرح بذلك فضاء شخوص المدينة وفضاءه هو

والآخرين في العالم الواقعي، ذلك أنه بعد أن نصب ملكاً، صارت كل عروضه التي عرضها لتحسين الأوضاع تقابل بالدهشة، التي تعبر عن فضاء المندهشين الداخلي[21]، ويتم شرح السبب عبر الأميرة الزوجة.

ولنتابع من خلال هذا التشخيص وصفه لعالم الحلم وموقفه منه، إننا نكاد من خلال هذا المقطع نجزم أننا أمام الروائي وليس الراوي:

"وإن هذه المدينة إنما تنبثق من حلم رأيته، فما علاقتي بها إلا علاقة مبدع بالصورة التي أبدعها خياله، وما أنا إلا صاحبها الذي أنشأها من خميرة التوق الإنساني إلى الينابيع التي يرتوي منها القلب، أنا الذي أنشأ هذه الشوارع والميادين والأبنية... أنا الذي شق قنوات المياه وغرس الأشجار وعرائش الكروم وملأ المدينة برجال أصحاء ونساء متوردات الخدود، وأنا الذي زرع هذه الفرحة فوق وجوههم وأضاء بقيم الخير والمحبة قلوبهم ووضع لهم هذا النظام الذي ينبع من ذواتهم.."[22].

إننا أمام عملية وعي من قبل الراوي لفعله الذاتي، والعاكس عبر ذلك لفضاءه الداخلي، إن تعانق الروائي والراوي في هذه النقطة كبير وواضح، كما أن الأنظمة المختارة والطبائع المنتشرة تعكس خيارات المُشَخِّص كشخصية وتظهر من جانب خفي بعيد خيارات المبدع الكلية وتصوراته الخاصة عن قيم العدل والنظام والحب والحياة المنشودة.

وفي عملية تطور الحدث، والتعرف على فتاة الحلم "بدور" يصير الوعي بحضورها سابقاً لوعي الحواس عبر الحدس، إن المشخص في مرتين يشخص تشخيصاً حدسياً:

"وما إن وقفت مودعاً حتى رأيتها مقبلة. في الحق إنني رأيتها قبل أن أراها وتوتر جسمي كله استعداداً لمجيئها قبل أن تأتي، كان هناك تياراً يسبقها ويصنع هذه الارتجافة التي هزت بدني"[23].ثم بعد مسافة يقول:

"وقبل أن تصل "بدور" سبقتها نفحة من روحها. عرفت أنها قادمة فوقفت أمام باب الدار انتظرها"[24].

إن "بدور" ستكون البديل عن الزوجة في مدينة الحلم، التي ستتحول – كعادة الشخصية– لطاقة تدمير لكل مكونات حياته الأولى.

مع "بدور" كما حدث في الجزء الأول مع "ساندرا"، يتحول "خليل الإمام" عن زوجته وينتقل من مكانه الأول (القصرالملكي) وهو المستقر الثابت، ليجول معها في الطبيعة أينما اتفق، وهو ما يحقق نفس النقلة المكانية الحاصلة في الجزء الأول من الرواية.

إن هناك باستمرار انتقال بين طرح فضاء الشخصية وأحاسيسها وشعورها وأفكارها الآنية، وبين انعكاسها لتحقيق الدلالة الكلية.

كما نلحظ أن هناك تبادلاً وظيفياً وتضافرياً بين الفضاء الشخصي المباشر والمعبر عنه بواسطة التشخيص للذاتي أو حالات البوح، والتشخيص – ذو الظاهر– غير الشخصي الذي في حقيقته قمة الذاتية

انظر إلى تشخيص علاقته مع "بدور" في عالم "مدينة المرجان" الحلمي:

"1- ليس غناء الحنجرة وحده الذي يبهجني، ولكن هذا النشيد الذي يترقرق في خاطري نديا، صافياً.

2- يعزفه حضورها المجيد جسداً وروحاً، وضوءاً، وعطراً.

3- انتبهت إلى أن هذا النشيد...."[25].

إننا ومن خلال التقسيم السابق نرى أنه في (1) كان هناك تشخيص داخلي لفضاء الشخصية وما يبهجها، ثم الانتقال في (2) لتشخيص مصدر البهجة الخارجي تشخيصاً يعكس فضاء الشخصية الداخلي من خلال الحضور المجيد للجسد والروح، وبعد ذلك نعود في (3) للتشخيص المباشر للذاتي من قبل الراوي وعبر انتباهه لما جاء من أجله، إننا باستمرار في تبادل بين الشخصي المباشر، وغير الشخصي المنعكس.

إن قمة التوتر الدرامي للنص يحدث من خلال السرد غير المباشر في آخر الجزء الثاني، عندما جاء "خليل الإمام" بفأس لتكسير الباب والأقفال التي تغلقه وذلك بغية الدخول للغرفة الممنوعة وراء الأنثى المفقودة أو الساحرة "بدور"، إننا هنا أمام وصف لروائح وأصوات يعكس كله توتراً حاداً تعيشه الشخصية، ويتأزم لحد كبير عند نهاية الجزء الثاني.

"وراكضاً رجعت إلى باب الغرفة وبدأت أهوي بالفأس على أقفاله وأسياخه حتى

تفككت، وقفت لاهث الأنفاس أنتفض ارتعاشاً ورهبةً، قبل أن أرفع الأسياخ وأدفع الباب، فتحت الغرفة فلم أجد أحداً في البداية سوى العتمة. هاجمتني رائحة رطوبة قوية يحتويها المكان، اختلطت برائحة العطر الذي تستخدمه "بدور"، في حين صار الغناء يتدفق أكثر حدة ولوعة، وأكثر غوايةً وسحراً"، إنه بعد أن فتح الغرفة ولم يجد شيء هاجمه اختلاط رائحة الرطوبة بـ"بدور" مع الغناء المتدفق، وعبر ذلك نجد انتصاب مكونين غير بصريين أمام الراوي يعكسهما ويطرح عبرهما بعده الداخلي المتوتر والمهتاج وهما: الرائحة والصوت.

عمليات التشخيص والبنية الخفية في الجزء الثالث من "الثلاثية":

في الجزء الثالث سيعود لـ"سعاد" الزوجة من عالم الحلم التي ستكون هي والبيت القاعدة أو المسكن الأول وهي الأنثى الأولى، ومنها سينتقل إلى "سناء" التي تعرف عليها في الرحلة الطلابية التي تمت في المنطقة الشرقية، وينتقل من خلالها إلى سكن جديد هو حجرته في المصيف البحري وهناك سينتقل لدار متعة جديدة هي دار صديقه القديم "أنور جلال" ومع الربع الأخير من الجزء الثالث سنتابع حالة التوتر التي بدأت تظهر على رؤى الشخصية، وهو يسعى لممارسة فعل الهدم المعتاد الذي تعود أن ينهي به علاقاته:

"ابتعدت "سناء" داخل البحر، نقطة تظهر وتختفي تحت ركام الموج، وصوتي يضيع مرة أخرى وسط الضجيج الذي يضعه البحر. ما الذي تفعله هذه المرأة بنفسها، إنها تدخل منطقة لم أرها.... وها هي تحاول العودة فلا تستطيع. لعلها تصرخ الآن وتطلب النجدة فيضيع صوتها وسط الهدير ... أريد أن أرى رجل إنقاذ أستنجد به، لماذا يختفون عندما نحتاج إليهم... لا بل هي تعود ببطء شديد وتقترب"[26].

إننا إذن أمام الشخصية وهي تنفعل لأسباب غير حقيقية وتتصور أشياء غير موجودة، إن الحدث المُشَخَّص بقدر ما يعكس توتر شعور الراوي "خليل الإمام" فإنه يعكس فضاءه الداخلي المنفعل والمحتد والمتوتر، ونفسيته المتأزمة عبر تصورات وهمية، كما نصادف وعياً خارقاً بحِدَةِ المكون الطبيعي وسوداوية الأشياء عبر وصف للشخصية يعكس التأزم الخفي للنفسية في الصفحات الأخيرة مثل:

"فوق النتوء الأسود الذي يحاصره الماء، نجلس متلاصقين، وسفينة في مكان تضرب بوقها وتطلق عويلاً يمزق الفضاء يفزعني العويل فأزداد التصاقاً بسناء ولكن رجلاً يخرج فجأة من تحت الماء، وينظر نحونا بعينين جاحظتين. أتراجع عن عناقها وأنا أتأمل منظر عينيه المفتوحتين بهذا الاتساع الغريب فاكتشفت أن في عنقه حبلاً لا مرئياً يشنقونه به. تواصل السفينة بكاءها"[27].

إننا إذن في صورة متكاملة لانفعال الشخصية العميق والتأزم النفسي الذي بدأ يتصاعد ينعكس إلينا عبر الصور السوداوية المختارة، وعبر التخيلات الوهمية التي تطرح إلى جانب الواقعي. فالسفينة تتحول لمصدر إزعاج والجلوس يكون فوق النتوء، والرجل الخارج من الماء مشنوق جاحظ العينين، إننا أمام تشخيص، أو وصف يتم من خلاله طرح حالة الذات المأزومة والنفس المهتاجة، وتستمر هذه الصورة السوداوية للأشياء حتى النهاية، مع بعض التخلي من الحين للآخر للآمال المتشظية غير المستمرة.

وفي الختام أو الحدث النهائي، وعندما اختلى بخطيبته "سناء"، لم يقاوم شعوره المدمر واغتصبها. إن الاغتصاب هو نهاية المرحلة السابقة والبداية لمرحلة جديدة، فَعَّل الراوي – المتكلم هنا– التوتر الدرامي عبر بوحه المحموم ولغته الثرية واستحضار مستمر لأشياء وفواعل كانت حاضرة في أماكن متفرقة من النص، ليحولها في أخر النص لبؤر فعل جديدة عند لحظة الاصطياد النهائي لـ"سناء" الذبيحة وتهدم بذلك النفق الوحيد المحتمل وأغلقت أبواب لتفتح أبواب المستقبل الجديد والرؤى الجديدة على عوالم معلنة من الفساد والخطيئة.

إن المقاطع الأخيرة من الجزء الثالث مقاطع ذات شعرية متميزة فيها دفق طارح لآفاق الذات واستحضار متميز لفواعل موضوعه بترتيب ونظام، إن تلك التفعيلات بدأت بقوة منذ تشخيصه – العاكس بلا شك لوعيه وإضطرابه الحاد ورغبته الجنونية المشتعلة في اغتصابها لما يمكن أن تكون "سناء" تفكر فيه:

"كانت هي مشغولة بتأمل الدوائر يصنعها نورس يلاحق نورس آخر، لعلهما ذكر وأنثى يلعبان تلك اللعبة التي بها وحدها نصنع الحياة ونحمي أنفسنا من الانقراض"[28].

إننا هنا إذن مع "خليل الإمام" وهو يرصد فضاء شخصية "سناء" الداخلي، إن هذه

التصورات التي يمارسها محاكماً تفكيرها تعكس حدة التوتر الجنسي والرغبة الدفينة في الاندماج بأي ثمن مع امرأة النفق الوحيد، وسنلحظ الحديث الرمزي الذي يطرحه المتكلم في شعرية وهو يرسم عمقه السوداوي الشبق قبل لحظات من انقضاضه على فريسته:

"ظلت زمناً طويلاً تصب رحيق أزهار الليل في شعرك وتعصر نبيذ الصخر... وتسكب حرقة الأغاني التي تنشدها الحقول في جسدك"[29].

وهنا لأول مرة في الجزء الثالث نجد مثل هذه الأوصاف للشخصية كمكون من مكونات المكان الطبيعي الجميل، وهو ما يعكس حدة انفعاله ويستمر مداوراً حول الهدف في اضطرام رهيب:

"عن عنف الفصول التي تدور حولنا في رقصة وحشية كأفراد قبيلة بدائية. يدورون في الغابة حول فريستهم. عن الغناء الحارق اللافح الذي يغنيه طائر أطبق الفخ على أحد جناحيه وبقى الجناح الآخر يرف ويرتعش مهستراً محموماً طالباً النجاة"[30].

إننا إذن مع المُشَخِّص وهو عبر اللغة التصويرية المكثفة والنهج المداور وهو يحقق التشيؤ للبعد الخفي من النوايا المندسة في ذاته المشتعلة.

فبعد أن طوقها بالقوة وبدأ اغتصابها، بدأ أيضاً رحلة الوصف الذي يضخم عبره الحدث ليعكس للمروي لهم الشخصية وحالتها المضطرمة وكذلك لرفع نسق التشخيص الدرامي لأعلى حد:

" وكان الدم يتدفق بعنف عبر شرايين الجسم وخلاياه فيجعله يرتجف كدراويش حلقات الأذكار. أنفاسي تتواثب لاهثة، متقدة، ملتهبة... وفرقة الأذكار تواصل شطحاتها الصوفية المجنونة وضرب دفوفها وصناجاتها الصاخبة "[31].

إننا إذن أمام فرقة الذكر ذاتها التي كانت سبباً في ما مضي عند الحفلة الليلية في غيابه عن الوعي وعن تداخل فعل الاغتصاب عبر لغة الأسطرة وشطحات الراوي مع الدفوف والصناجات.

يستمر التشخيص بهذا الشكل المتوتر والرمزي حتى لحظة الصحو من سكرة الاغتصاب،

عندها تتشكل الذات أمام الذات ويرى الشخص صورة الشخص الشيطاني، الشخص الآخر فينا الخفي والمندس والظاهر في مثل هذه اللحظات المجنونة:

"سكون مفجع يخنق الكون. اختفى الصوت والضوء والهواء واختفت سناء.... يظهر أمامي رجل له ملامح لا أعرفه زائغ البصر، منفوش الشعر..... أراه فتنتابني حالة من الفزع والجنون"[32].

إننا إذن أمام لحظة الوعي والنهاية وعبرها ننطلق معه في رحلته الجديدة غير المكتوبة لعالم الفساد الذي ينتوي الانطلاق إليه.

خلاصة:

حقق "د.أحمد إبراهيم الفقيه" في ثلاثيته وعبر حسن التقسيم للفضاء النصي، حقق التشظي والشروخ المطلوبة لبطله "خليل الإمام"، خليل الإمام الذي كان في الجزء الأول سأهبك مدينة أخرى مسافراً للغرض الدراسي، وطرح عبره الروائي كيفية انسحاق الذات المشروخة أصلاً أمام الآخر، الآخر المكاني والآخر في فضاء الهوية، وعبر الخسارات المستمرة والانحرافات المعيشية، يترك "خليل الإمام" ابنه من "ليندا" ويعود، يعود ليطوي صفحة الرحيل.

المكان لم يعد المكان، تغير الفضاء المكاني وتبدل الشخوص، وبين قلق الروح وإرهاقات الواقع والفشل الدائم على مستوى المعيش اليومي، حقق "الفقيه" لبطله "خليل الإمام" الهروب عبر الجزء الثاني، الهروب هذه المرة عبر الرحيل من الأحراش القديمة في المدينة القديمة بطرابلس.

وبعد طرح (15) صفحة من السرد الواقعي في الجزء الثاني، يدمج العجائبي من خلال نقطة المرتكز، (البيت القديم) ليتحول السرد من خلال حوار متميز مع "الشيخ الصادق أبو البركات" مسافراً إلى مدينة الحلم، وموطن المرادات، وهناك مباشرة ينصّب أميراً ويمضي السرد عبر مقارنة بين الواقعة في الفضاء المكاني الواقعي، والعجائبي في المدينة الفاضلة أو جنة الدنيا إن صح التعبير.

"أحمد الفقيه" ينتقل ببطله "الإمام" إلى مدينة الحلم على يدي شيخه الصوفي وبين البخور

واشتياقات الروح يجد نفسه في عالم الحلم، إن البطل "خليل الإمام" وهو ينقل لعالم ألف ليلة وليلة الذي كان قد مارسه كتابة يحاول الإفلات من الفضاء الزمكاني، إن الخروج من أسر الفضاء الزمكاني والهرب من المحيط وأثقاله هو ديدن تلك الذات:

"إلى هذا العرس الذي تقيمه لنا مدينة هربت من خرائط العالم ودورة الزمن". قال "خليل الأمام" بطل العمل، بائحاً بما يجوس في صدره، وهو يتزوج "نرجس القلوب"، ثم بعد عام من الرحيل وتمثل "بدور" يعود من رحيله ليجد نفسه في نفس المكان.

إن المهرب الذي أسسه والمدينة المحلوم بها هي تلك المندسة في اللاوعي والطريقة الموصلة لذلك هي المندسة أيضاً منذ الصغر، "الشيخ الصادق أبو البركات" والضريح والبخور، وفي الجزء الثالث نجد العودة للواقعي والتعرف على "سناء"، ثم تضييعها هي أيضاً.

ومع خسران "سناء" المعيش أو من كانت"بدور" الحلم، يعود البطل لرحلة أخرى، رحلة يترك فيها الزمن ويتوجه فيها للعالم الأكثر سوءاً، وللشوارع الخلفية ولزمن اللازمن ويتحقق عبر ذلك لخطاب النص الإنفتاح على ممكنات متعددة.

الترابط بين المكان والحدث والشخصيات ضمن مستوى الحكاية مع تحليل نصي[33]:

تطرح ثلاثية "د.أحمد الفقيه" ذاتها انطلاقا من الشخصيات والأحداث والفضاءات المختارة التي سبق أن حددنا بعضها في بداية العمل بنية حكاية منتظمة، تشكل عبر نسقها تنظيماً مستمراً لحركة الشخصية المركزية "خليل الإمام" وناظماً لفعل تواجده، وسنبدأ في مقاربتنا هذه للفضاءات المكانية التي تحركت فيها الشخصية المركزية وشخصتها عبر خطابها، ونبدأ بالفضاءات المكانية التي تحققت فيها الأجزاء الثلاثة من الثلاثية وهي:

الجزء الأول "اسكتلندا"، الجزء الثاني مدينة "عقد المرجان"، الجزء الثالث "طرابلس".

وبتحليل التنقلات السكنية الحاصلة نجد انتظاماً حدثياً لحركة التبديل للمساكن التي مارسها "خليل الإمام" على طول "الثلاثية" تحقق بالتوازي مع علاقات خاصة مع أنثى جديدة لكل فضاء مكاني.

وبتحليل الفضاءات السكنية في ضوء هذا التصور نجد ما يلي:

إننا عبر "الثلاثية" نجد أنفسنا في انتقال سكني مستمر ضمن الفضاء المكاني المركزي، وعبر هذا الانتقال هناك انتقال في العلاقة من أنثى لأخرى .

إن الأنثى من حيث التنقلات الداخلية بين الأجزاء الثلاثة هي المركز، فيما تقبع الشخصية المركزية طارحة فضاءات (الأنا والآخر) عبر التبادل المستمر للخطاب الروائي.

إننا إذاً مع الجدول التالي الذي يوضح انتظام تقريبي لحركة الشخصية المركزية في "الثلاثية" "خليل الإمام"، انتظام وتوازن يعكس قدرة إبداعية فيها ترابط وترهين بين الفضاءات السكنية والشخصيات، والعلاقات التي تنتجها تلك الشخصيات كأحداث من تواصلات وقطائع، بالطبع كل ذلك عبر "خليل الإمام" البطل والمُشَخِّص المركزي للخطاب إن هناك تشخيص متميز للإنتقال من بيت "ليندا" عند بيعها البيت في الأول، وكذلك عند تركه شقته في الثالث والحديث عن استلام الزوجة لها مقابل الطلاق، أما بيت "نرجس القلوب" (القصر الأميري) فلم يتم تركه نهائياً إلا في آخر العمل من خلال الباب المغلق الذي تسبب الدخول منه وتتبع "بدور" المتخيلة في تكسر وتهشيم المتخيل في "عقد المرجان".

جدول يوضح ترابط الحدث وحركة الشخصيات والفضاءات المكانية في "الثلاثية".

الاسم	الجـــزء الأول سأهبك مدينة أخرى	الجـــزء الثاني هذه تخوم مملكتي	الجزء الثالث نفق تضيئه امرأة واحدة
الفضاء المكاني الكبير	اسكتلندا (بريطانيا)	مملكة الحلم	ليبيا
الفضاء المكاني الصغير	أدنبرة	مدينة عقد المرجان	طرابلس الغرب
الفضاء السكني الأول:	بيت دونالد	قصر الأمير	الشقة
الرفيقة الأولى	ليندا	نرجس القلوب	فاطمة
الفضاء السكني الثاني:	بيوت الطلبة	بيت أسرة بدور	المصيف
الرفيقة الثانية:	ساندرا	بدور	سناء
فضاءات العمل	الجامعة	مفتوحة كل المدينة	الجامعة
فضاءات النشاط العاقل	المكتبة/ مكتب المشرف	القصر والأرض	المكتب/ قسم النشاط
فضاءات اللهو	مفتوحة وعامة	مدينة عقد المرجان	المصيف البحري
فضاءات السكر والعربدة	حانة العناقيد	المدينة وكل ما فيها	الحجرة + حجرة أنور جلال

إذن ففعل الترك للسكن الأول هو فعل هدم يستمر للفضاءات المكانية الأولى للسكن، وذلك يتم في الأجزاء الثلاثة، بسبب أنثى جديدة، كما أن فعل الاستقرار الأول يتم عادة عشوائياً ولكنه يتحقق بوجود أنثى، الأنثى في الأول "ليندا"، وفي الثاني نرجس القلوب، وفي الثالث الزوجة.

كما أن المفارقة للأنثى تحدث توتراً خاصة في العوالم الواقعية في الأولى والثالثة ويتسبب في قطيعة مع الفضاء المكاني الأصلي أو الأول، كما أن الفضاء المكاني الجديد فضاء من النوع الجماعي غير المستقر.

انظر لسكن الطلبة في الجزء الأول أو بيت "بدور" وأهلها في الثاني أو المصيف في الجزء الثالث، إنها كلها فضاءات سكنية مرحلية، تؤدي نتاجاً لطبيعة عدم ديمومتها وطأة خاصة على الشخصية المركزية "خليل الإمام" وتساهم في التعجيل بالانتهاء لحركة الانتقال من جزء من الرواية لآخر. إن انتهاء السكن، ببيت الطلبة يساهم نتاجاً لطبيعة الفضاء السكني الطلابي المرحلي في دفع الشخصية خليل الإمام للرحيل، كما أن عدم وجود "بدور" وانتهاء فضاء بيتها الأسري وتعقبها يتحول إلى عامل تدمير وانتهاء للفضاء السكني الأول والثاني بل لكل مدينة الحلم (عقد المرجان)، أيضاً قرب انتهاء الصيف وتوقف اشتغال المصيف وقرب ترك "خليل الإمام" لهذا المكان كان أيضاً دافعاً آخر لحالة البؤس التي ستضاف لعوامل انبجاس الروح الشيطانية الداخلية علانية، كما أن الشخصية المركزية "خليل الإمام" نتاجاً لكونه شخصية مثقفة، (طالب دكتوراه ثم دكتور محاضر في الجامعة) فإن مكانه المفضل هو المكتبة وحجرات المحاضرات، في مدينة الأحلام تحولت فضاءات العمل إلى فضاءات حرة مفتوحة، إن كل ذلك التغير على مستوى العمل يعكس عبر الخيارات المتاحة في مدينة الحلم النزعة الخفية لدى الشخصية المركزية "خليل الإمام" في التحرر من أسر الأعمال المنظمة والحركات المنضبطة، إن الحانة المفتوحة في الجزء الأول ليل نهار (حانة العناقيد) كفضاء مكاني، للمتعة التغييب وباقي الملاهي والحانات التي تحرك فيها "خليل الإمام" في الجزء الأول التي عبرها تحقق مراكمة جزء لا بأس به من مساحة الخطاب، التي كانت شاهدة للقاءات هامة ومركزية في النص، تنعكس منفتحة على العنوان أو عتبة النص مفعلة له بحيث تتحول كل المدينة لمدينة للمتعة، مدينة غير منقطعة النظير للمتع التغيبية حيث المُسْكِرَات وربما المخدرات، وفيها

تتنفس الشخصية المركزية بأمان من فضاء مكاني للمتعة للآخر، وإن كان لحانة العناقيد دوراً فهو محدود بحدود تحتمها طبيعة الحياة البشرية الواقعية ذاتها، بينما في المملكة ذات التخوم اللامحددة، حيث لا محَرَمْ ولا خطيئة، وحيث الشخصية بلغت غاية ومنتهى رغباتها عبر العالم الحلم (الذي أعلن الروائي هو ذاته أنه صانعه) هناك لا توقف للمتع ولا انتهاء.

في الجزء الثالث نجد أنفسنا أمام الأنا حيث كل شيء محدد وفق شريعة إسلامية وأخلاق عربية، هنا لا مدينة توهب ولا حدود ولا تخوم لمملكة من الحلم ترى، هنا نفق محدد، كان بيت الزوجية وتحول لشقة "أنور جلال"؛ "أنور جلال المغَنِّي"، الذي حوَّل حجرته في المصيف لدار متع وخمر وغناء ونشوة، هنا حجرة واحدة ونفق واحد، وعند الرغبة في الخروج مطاردة طيف الحبيب كما في الجزئين السابقين يتجسد الفقد ويحدث الفضح.

هناك ترابط جزئي بين المتعة والعنوان لكل جزء، إنه رباط الإحساس الفني لدى المبدع، الذي جعله يترجم جميع التصورات والرؤى عبر المشخص الموهوم "خليل الإمام" في تقسيمات مُنَظَّمَة، ويطرح عبر ذلك بنيتين يطرحان الصراع الحقيقي للنص، بنية خطاب الشخصيات، (كلامها وما تطرحه من تصورات)، وبنية أخرى هي بنية الأحداث المركزية في النص إن ذلك سينعكس ليبين لنا البنية النصية التي أنتج فيها النص وفي الوقت نفسه يطرح أمامنا دلالات الفضاءات المكانية في ضوء (الأنا/ الآخر) وعبر وعي عالم الحلم.

تطرح ثلاثية "د.أحمد الفقيه" حالة التشظي والتمزق التي يعيشها جيل عاش الغربة عن الوطن فانعكست غربته على ذاته أولاً ثم على مجتمعه، وتحولت لقوة هدم مستمر للذات وانسحاق للهوية المفتقدة من الأصل والبعد الروحي المسفوح في محلات البغاء، منذ الماضي البعيد على عتبات مومسات المدينة القديمة.

إننا أمام الذات في حالة انسحاق مستمر أمام الآخر الغالب، الآخر بأنظمته وعلومه ومتعه وخموره ونسوته، فيما يتحول الأنا لصحراء قاحلة من الجفاف والألم والقهر.

برغم ذلك هناك خطاب خفي آخر، هناك خطاب الأحداث والنتاجات ففي الآخر أيضاً تُغْتَصَبُ الأنثى، وتُدَمَرُ حياتها، كما أن الأنا الساعية للتغيير (الشخصية المركزية) تهزم هزيمة نكراء أمام قضيتها المركزية وهي قضية التحرر الاجتماعي كما تتصورها هي، ذلك أننا

أمام عقلية غير منظمة تسعى في نظام لطرح رؤاها للعالم.

بدت صورة الشخصية المركزية غير مختلفة عن باقي الرحالة العرب، مثل (الحي اللاتيني) و(موسم الهجرة) من حيث السعي لتأسيس شخصية الفحل العربي المنتهك لفضاء الأوربية، والمستمتع (بالزنا) ونسوة الغرب الشقراوات.

إن النموذج نفسه يتكرر، توق للآخر يأخذ صورة دراسة علمية وينتج عنه علاقات جنسية، وتميزت بالطبع "الثلاثية" بوجود جزئين آخرين يغطيان مرحلة الحلم ومرحلة الواقع بعد الرحلة.

طرح الروائي عبر خطابه ونتاجاً لتمكنه اللغوي، مقاطع نثرية وصفية متميزة تنتمي لـ (قاموس) الفضاء الطبيعي تعكس رؤيته للمواقف من القضايا التي يلاوكها النص.

وكانت "الثلاثية" بذلك موضعاً لظهور الفضاءات المكانية، وتحولها - عبر اقترانه بالشخوص- لمُعبِّر حقيقي عن الحالة التي تعيشها تلك الذات وفاعلاً مؤسطراً عبر القاموس الطبيعي عن حالة الشخصية ورؤيتها للعوالم.

ظهرت "الثلاثية" في مرحلة صراعية على المستوى الاجتماعي والسياسي وجاء عبرها الروائي عاكساً لتموقفاته من القضايا الكلية في ضوء حركة مستمرة ومقارنة بين الأنا والآخر.

إننا إذن في تصور خاص تطرحه الشخصية المركزية من الأنا أو من الجذر، ويتحول عبر الفضاء المكاني للأنا مليئاً بصور مختارة يعبر بها عن الرغبة في تشكيل هذه الفضاءات وإتاحة الفرصة لها للخروج من المأزق التاريخي الذي تعيشه، الغريب أن كل هذه الاقتراحات الفخمة جاءت قبل مرحلة الاغتصاب بقليل وتبين المأزق الشخصي للشخصية، مما يؤكد وجود بعدين رئيسيين على مستوى التموقفات من (الأنا/ الآخر) بعدٌ يجسده ظاهر أقوال الشخصيات وخاصة تشخيصات "خليل الإمام" والبعد الثاني يجسده الحدث العكسي خاصة حالة الاغتصاب في الجزء الأول وكذلك الثالث، وتحطيم مدخل الغرفة الممنوعة في القصر في الثانية.

في الوقت ذاته فإن فضاء الآخر هو الحلم وهو المرتغب برغم وعي الشخصية المركزية

باختلافها عنها مما جعلها تنزع لمحاولة جعل الأنا هنا مشابهاً للآخر هناك لكي يتحول عن بلدنا المأزق التاريخي الذي تعيشه، كما أن الآخر الذي تغنى الجزء الأول من "الثلاثية" بعظمة قلاعه وجمال طبيعته واشتعال حفلاته، كان أيضاً عالماً أسطورياً حلمياً باذخاً. انظر هذا التشخيص المؤسطر لعبادات الآخر:

"وتنسى أنهم نتاج بيئة تقدس الموسيقى، وشعوب تذهب إلى المعابد لسماعها، أمامنا هنا....."[34].

إننا بالطبع أمام تواصل من شخصية أخرى ولكن انظر تأطيره المؤكد لهذا المقطع عبر تشخيصين، الأول: قبل هذا المقطع، والثاني: بعده "رأيت أن الحديث هذه المرة يأتي مخالفاً للتقاليد التي تنبذ المواضيع الجادة في هذه السهرة فساهمت في النقاش...".

ثم بعد أن صيغ المقطع السابق المؤسطر لقدسية الآخر، نجد تأكيداً من المشخص (تكلم بمرارة. إنه فنان ناجح).إنه هنا يصف شخصية صديقه "أنور جلال"، أي أن الوقت الكلي للمشخص مؤسطراً للآخر هائماً فيه، برغم وعيه بصعوبة الاندماج.

كما أن الآخر عبر باستمرار عن توجسه من الأنا، انظر والد "ليندا" وهو يلمح إلى رمالنا التي زارها ضمن الحملات العسكرية في الحرب العالمية وهو ينهي خطابه الطويل عن غدر رمالنا نحن أصحاب الأرض "إن رمالكم لا أمان لها. نعم لا أمان لها"35، وإن كان بالطبع من الممكن أن يؤخذ هذا الطرح من جانب التلميح للابنة على خطورة العلاقة مع الليبي ابن الرمال التي لا أمان لها، لكن مجرى القول يتضمن التموقف العام من الفضاء المكاني أيضا .

انظر "ساندرا" وهي تجسم ماضيه في هذه الصورة البشعة من الحزن المتتالي:

"فترفع رأسها قائلة بأن البكاء يليق به أكثر منها، وأن الذي نشأ وسط المآتم وأحزان النساء النائحات، هو أنا وليست هي"[36]. إننا نمتلك صحراء رهيبة وماض من المآتم وأحزان النساء، والبكاء هو ما يليق بنا كما أن رمالنا قادرة على الغدر بكل الأصدقاء، مثل أحبابنا وحلفائنا الأنجليز الذين كانوا يعيشون في أرضنا نحن هنا في حرب شرسة مع الألمان.

إننا أمام نص ينتج في زمن تطرح فيه أفكار مختلفة تحاول الخلاص من فكر الماضي، وإرث الماضي، إن الصراع الاجتماعي والثقافي. ينتج من هذا النص عبر بنية من التجديد، إن تجديد وإزاحة الحواجز مثالاً مرتغباً وترفض وبقوة القديم بكل جذوره ونصوعه أو سواده.

إننا أمام نص ذو منظور أيدلوجي واضح وبارز، من قضايا جوهرية ومركزية، تخفى مشَخِّصَه بلغة ثرية وعالم متميز، كما تمكن عبر صياغات "عبر شخصية" من خلق مرتغباته الفكرية دون الطرح المباشر.

إنه يرى الأنا عالم يتقوض دون أن يتمخض عن نتاج، مدمراً ماضيه ومضيعاً حاضره ومن خضم ذلك تبقى الشهوة بكل أنواعها هي القانون الأمثل، والتحرر من كل القيم والتحول للجسدي في نهاية الحدث، مما يخلق عبر تناقض العنوان والنتاج بنية للمعنى أكثر انفتاحاً ومن الخطاب تعددياً، إننا أمام تناقض فاعل بين التصورات والفِعَال، تناقض منظم، جُعِلَ فيه من الماضي الشخصي مع الأب الصعب المراس، والحياة القاسية والتربية الدينية، مشجباً تعلق عليه أخطاء الحاضر، هذا الحاضر الذي لا يبدو غير هزائم مستمرة في معارك الشخصية مع الواقع.

هوامش الفصل السابع:

(1) أحمد إبراهيم الفقيه، الثلاثية الروائية (سأهبك مدينة أخرى، هذه تخوم مملكتي، نفق تضيئه امرأة واحدة) ط.2، 1997م.

(2) الثلاثية، الجزء الأول، ص18.

(3) الثلاثية، الجزء الأول، ص18.

(4) الثلاثية، الجزء الأول، ص20.

(5) الثلاثية، الجزء الأول، ص30.

(6) محمود غنايم، تيار الوعي في الرواية العربية، دار القبس ودار الهدى، ط.1، الفصل الأول، 1993م.

(7) الثلاثية، الجزء الأول، ص19.

(8) الثلاثية، الجزء الأول، ص19.

(9) الثلاثية، الجزء الأول، ص21.

(10) الثلاثية، الجزء الأول، ص39.

(11) الثلاثية، الجزء الأول، ص123–124.

(12) الثلاثية، الجزء الأول، ص123.

(13) الثلاثية، الجزء الأول، ص169.

(14) الثلاثية، الجزء الأول، ص127.

(15) الثلاثية، الجزء الأول، 171.

(16) الثلاثية، الجزء الثاني، ص6.

(17) الثلاثية، الجزء الثاني، ص7.

(18) الثلاثية، الجزء الثاني، ص7–8.

(19) الثلاثية، الجزء الثاني، ص17.

(20) ننطلق في تعريف الصيغة السردية من تعريف "سعيد يقطين" لها حيث يرى بأن: صيغة المعروض الذاتي: وهي تمثل المونولوج الداخلي ويكون زمن الأفعال المضارع. والمسرود الذاتي ويقصد به المونولوج الداخلية زمن الأفعال هو الماضي، بينما يقصد بصيغة المعروض

obeikandl.com

المباشر: الحوار الكامل. راجع: سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، الفصل الثالث.

(21) الثلاثية، الجزء الثاني، ص24–25.

(22) الثلاثية، الجزء الثاني، ص48.

(23) الثلاثية، الجزء الثاني، ص81.

(24) الثلاثية، الجزء الثاني، ص91.

(25) الثلاثية، الجزء الثاني، ص91.

(26) الثلاثية، الجزء الثالث، ص148.

(27) الثلاثية، الجزء الثالث، ص178.

(28) الجزء الثالث، ص180.

(29) الثلاثية، الجزء الثالث، ص182.

(30) الثلاثية، الجزء الثالث، ص184.

(31) الثلاثية، الجزء الثالث، ص192.

(32) الثلاثية، الجزء الثالث، ص196.

(33) نخرج هنا قليلا أثناء التحليل من مستوى الحكاية التي استخرجنا بنيتها للمستوى النصي لمناقشة ما يخص الكاتب أو رؤيته من خلال البنية والتشخيص السابق الذي تمّ تحليله.

(34) الثلاثية، الجزء الثالث، ص126.

(35) الثلاثية، الجزء الأول، ص41.

(36) الثلاثية، الجزء الأول، ص129.

obeikandl.com