جليد نسّاي .. قراءة في رواية الرجل الخراب تأليف عبد العزيز بركة ساكن

مصطفى مدثر [1]

الجزء الأول

– أيها القارئ المرائي، يا شبيهي، يا أخي – بودلير، شاعر فرنسي

– الفكرة الرئيسة [عند إليوت] هي أننا، حتى ونحن ملزمون بأن نعي ماضوية الماضي..، لا نملك طريقة عادلة لحجر الماضي عن الحاضر. إن الماضي والحاضر متفاعمان، كلٌ يشي بالآخر ويوحي به، وبالمعنى المثالي كلياً الذي ينتويه إليوت ، فإن كلاً منهما يتعايش مع الآخر. ما يقترحه ت س إليوت بإيجاز هو رؤيا للتراث الأدبي لا يوجهها كلياً التعاقب الزمني، رغم أنها تحترم هذا التعاقب. لا الماضي ولا الحاضر، ولا أي شاعر أو فنان، يملك معنىً كاملاً منفرداً– إدوارد سعيد، أستاذ الأدب الإنجليزي

(1) كاتب سوداني.

– الطريق إلى الحقيقة يمر بأرض الوساوس – شانون برودي، عاملة صيدلية.

(1)

يبدو مفارقاً، بل غرائبياً، أن تُهرع لقصيدة ت س إليوت (الأرض الخراب) كي تعينك على فهم استلهام عبد العزيز بركة ساكن لها في كتابة روايته القصيرة، الرجل الخراب. فالمفارقة هي أن القصيدة المكتوبة في 1922، وبها عُرف عنها من تعقيد ووعورة، تحتاج هي نفسها لعشرات الشروحات، لكونها مغرقة في الإحالات لتواريخ وثقافات وأديان، بل ولغات أخرى غير لغتها الانجليزية. وكان هذا النوع من الكتابة القائمة على الاقتباس والتضمين من ما ميز شعراء الحداثة النشاط في بدايات القرن العشرين. والغرائبي أن واقع الرواية يشتمل على مَن لا يستحسن القصيدة وهو أوربي، نورا زوجة الشخصية الرئيسة في الرواية، و مَن تجري أبياتها على لسانه، مستشرفاً لها، وهو درويش الأفريقي، الذي لا نتوفر، من الرواية، على ما يدلنا على أنه متراصف ثقافياً مع انسان القصيدة. إن السؤال عن قيمة استلهام قصيدة الأرض الخراب في هذا العمل الأدبي لبركة ساكن يبدو معقولاً أيضاً، لكونه ينطوي على مفاضلة بين مرجعيتين نقديتين

إحداهما تمثلها حداثة النص الروائي قيد البحث، لارتقائه على صعيد التعاطي مع تحولات روح العصر وانتقال الثقافي فيه من النخبوي إلى فضاء المُتشارَك، اليومي. إذ أن نص إليوت مغلق تماماً وغير معني به القارئ العادي بينما نص ع ب ساكن متحرك وجل عمارته من اليومي، المُدرك بيسر. و المرجعية الأخرى هي مرجعية القفزة إلى الوراء، إلى قتامة أجواء ما بعد الحرب العالمية الأولى، تلك التي يوفرها نص القصيدة الحريص على تكريس فهم قدري وكارثي للحضارة الإنسانية. ولست من التقتير بحيث استكثر على الروائي إرادته أن يكون عمله ذا سياق حضاري موشى بعبارات مفتاحية واشارات أو كليشيهات تخاطب ذهن القارئ العصري على النحو الذي تشير إليه قراءة ادوارد سعيد لإليوت في الاقتباس من الأول أعلى هذا المقال. على أن قيمة استلهام قصيدة الأرض الخراب أمامها إشكالات أخرى ترتبت من كون القصيدة، من كثرة احالاتها ومتحها من المتخيّل الديني، جاءت بنبوءات لم تتحقق، فليس هناك أبراج تداعت أو شهوات قُوّضت. بل يمكن النظر للقصيدة الآن كنص حداثوي محض يصف التحولات في العقل الغربي أوان ذاك، جراء ثنائية التشظي الشخصي والتشظي الأكبر، الحضاري بسبب الحرب الثانية. ونجد أن هذا الاستلهام

مشار إليه في الblurb أو التعريف بالكتاب المكتوب على غلافه الخلفي وهو تعريف غير ممهور باسم مَن كتبه نقرأ فيه «مستلهماً رائعة ت س إليوت، الأرض الخراب، يرسم الروائي السوداني البارع عبر تقنيات تصوير وتجسيد فريدة ومبتكرة صورة الرجل الخراب، لنرى كيف يصيب الخراب رجلاً بأكمله..». فأمر استلهام قصيدة إليوت ليس شيئاً يسيراً يُترك لفطنة القارئ لأنه استلهام عابر من جنس أدبي لآخر. والقصيدة، أية قصيدة، «لها جنسها المستقل عن الشكل والواقع التاريخي».

(2)

يكتب بركة ساكن في الفصل الأخير من روايته «...والقارئ الحصيف هو الذي لا يترك مجالاً للكاتب أن يدعه يخمن نهاية الرواية، والكاتب الماكر مثل السياسي العجوز يتلاعب بالبيضة والحجر في الكف ذاتها. أما الروائي الذي يتعجل نهاية الرواية ليحرر نفسه من أجل أغراض أكثر أهمية- في ظني، وليس كل الظن إثم- فالموت أولى به» وأياً كان المعنى الذي يستوقفك من هذا الكلام فإن من باطنه، على أقل تقدير، يأتينا الإذن بكتابة ملخص لا يفسد على من أراد قراءة الرواية شيئاً ولكن، قبل ذلك، فإن لي وصفاً لتلك اللحظة من الرواية التي خاطب فيها المؤلف قراءه في

ما يمكن أن يُعد نوعاً نادراً من أنواع الخطاب الروائي، وإن كان وصفاً بعيداً عن عالم الكتب لكنه يشير للحظة سميكة في لا تلقائيتها، وهو أن ما حدث ما حدث في الرواية مشابه لما كان يحدث في العشر دقائق الأخيرة من عمر أية مباراة كرة قدم ساخنة في استاد أم درمان قبل عقود خلت، حيث كان ممكناً آنذاك أن تدخل المباراة، مجاناً في تلك الدقائق، لتشاهد الهدف الوحيد، الذي دفع له الناس ثمناً، ثم يئسوا وخرجوا قبل إحرازه. في تلك اللحظة الشبيهة من الرواية قرر ساكن أن تنفتح أمامه كل النهايات الممكنة، أو أن يحوّل روايته إلى ورشة عمل ناجحة، وسنرى إن كان في ذلك خرقٌ للفعل الروائي في ناحية من هذا المقال.

الرجل الخراب، رواية عبد العزيز بركة ساكن، الصادرة عن مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة لسنة 2015، والتي تقع في 112 صفحة، تحكي عن درويش، المولود لأب سوداني من أم مصرية، والذي يذهب ليعيش في أوروبا وفق ذرائع دارجة، وهناك يعمل مع مخدمته النمساوية التي تموت تاركة له ميراثاً وابنةً يتزوجها، وينجب منها إبنته. ثم تحدثنا الرواية عن أول لقاء، وما أعقبه من تداعيات، بين درويش وحبيب إبنته، وتشرح لنا كيف تفاعل درويش، السوداني المصري، حيال علاقة ابنته بحبيبها النمساوي.

الرواية مكتوبة بلغة سهلة ومصاغة من فسيفساء حكايات الهجرة والإغتراب، من أضابير وملفات قصص (حالات) اللجوء

السياسي التي حوّلت واقع الناس إلى نسيج حكائي كولاجي مشغول من التماعات قطع وشظايا التجربة مهالاً عليه جليد نسّاي ، بتعبير إليوت نفسه، **forgetful snow** يغطي تحته كل التفاصيل كتركيب - **sy thesis** جديد لميلاد آخر، ومن فكرة التركيب الجديد المطمور تحت الجليد هذه أخذت عنواناً لهذا المقال، فالجليد ينسى دائماً أننا عائدون إلى الحياة وأن قسوة إبريل هي مصدر غبطتنا. ومن هنا نتعرف على أول تشابهات الرواية مع قصيدة إليوت. فإليوت يقول في قصيدته:

son of man you cannot say or guess for you only / know a heap of broken images

وبرغم خطورة أن يكون في بناء السرد على هذا المنوال،تعريض له لأن يكون سهل التكهن بمآلاته **predictable**، فيذهب سره، إلاّ أن ما يُدهش هو أن ساكن لا هاجس له تجاه هذا التكهن، كما أوضح الاقتباس منه الأخير. بل إن الرواية تمضي في حبور نحو أن لا .....تكون رواية.

سنلقي نظرة متمكثة قليلاً على بعض شواهد الإستلهام من قصيدة

الأرض الخراب في صناعة رواية ساكن.

– تقول قصيدة إليوت إن الشهوة هي أساس المعاناة الانسانية وتعرض لنا أمثلة عابرة للتخثر الأخلاقي، وللمصير الكارثي للحضارة الإنسانية أوان ذاك ثم تطرح في آخرها خارطة طريق للخلاص من خلال تحقق ثلاث تأويلات للحالة الإنسانية، أخذها إليوت من أناشيد الهندوسية **Upanishads**. لكن الرواية، بينما هي لا تقدم خلاصاً كالقصيدة، تستخدم نفس فكرة التأويلات الثلاث لشرح مصير بطلها عن طريق ثلاثة شخوص غير رئيسية فيها. ونلاحظ أن قسم القصيدة الأول المسمى دفن الموتى، من أصل خمسة أقسام لها، هو الأكثر استلهاماً حيث نقرأ فيه عن ماري التي خافت من السقطة وتحررت فتذكرنا بمدام شولتز، مخدمة درويش النمساوية في الرواية، ثم نرى مدام سوساستروس، النبية الكاذبة التي تنبئ بالموت غرقاً، فنذكر نورا ابنة مدام شولتز التي تزوجها درويش لاحقاً، على أن لنورا حضوراً آخر أهم في قسم آخر من القصيدة. ونتذكر أن أول شيء فعله درويش بعد موت مخدمته، هو أنه تخلص من كلابها، مستشرفاً نصيحة إليوت في نفس القسم الأول من القصيدة حين هتف بشخص قابله في الطريق اسمه استاتسن، ينبهه بالتخلص من أي كلب

يمكن أن يقوم بنبش جثة الميت، قبل أن يحين ميعاد قيامته، لا أحد يدري من هو هذا الميت، وذلك لأن الكلب وفيٌّ لصاحبه. فدرويش لا يود أن تزول نعمة ميراثه لمخدمته بعودتها إلى الحياة، لكن أمامنا أيضاً خيار أن نفهم أنه تخلص من كلاب السيدة شولتز لأن ثقافته الإسلامية، نوعاً، ترى في الكلب نجاسة. وفي تقديري فإن هناك استلهاماً شديد الإبهار، من هذا القسم الأول من القصيدة، لكنه أيضاً بالغ المواربة، يتمثل في مشهد السياح الآسيويين والطريقة التي وصفهم بها ساكن. فهذا المشهد هو إعادة كتابة لما خطه الشاعر إليوت عن المشهد فوق جسر لندن، لندن بريدج، ووصف الناس المتحركين فوقه كالأموات كلٌ ثبّت عينيه على قدميه. فإليوت تحدث عن إخاء أو تجاور انساني زائف يوّحد المارة، إخاء متناقض، بل هي عزلة فكلٌ مع نفسه فقط. يكتب ساكن في فصل سيرة المرأة «كان السياح الآسيويون يعبرون صامتين، يصوّرون كل شيء...إلخ المقطع كله» فالعزلة هنا أيضاً كيثفة والكاميرا هي نفسها منظور لا يشاركك فيه أحد. وكلٌ أخ الآخر، لكنه إخاء زائف، وبهذا الفهم لتمهل ساكن عند مشهد السواح يمكن أن نجد صورة معادلة وحاكية بصدق، تماماً كصورة إليوت في القصيدة

الجزء الثاني

– هنالك شبهة استلهام، إن كان ذلك ممكناً أصلاً، في مستهل القصيدة، أو الابيجراف، نجدها في أحبولة حكائية صاغها المؤلف حول فكرة وردت في ذلك الإبيجراف، تحكي عن مصير سِيبل **Sibyl** التي تمنت طول العمر، ونسيت أن تتمنى معه دوام الشباب، فانتهى بها الأمر إلى وهنٍ تاقت منه لموتها. إنها هنا، في شخص لويد شولتز، التي قفز عمرها من 71 عاماً «بصورة ميتافيزيقية إلى 103 عاماً»، أو هي أشبه ما تكون بذلك، أعياها طول المكث في الدنيا وصار حالها أشبه بحال لبيد بن ربيعة العامري حين قال: ولقد سئمتُ من الحياة وطولِها وسؤالِ هذا الناسِ كيف لبيد.

ويتضح لنا أن مضاهاة حساب السن العمرية لا معنى له لأن المقصود هو تبيان قبول لوديا بالموت، رغم خوفها منه، كتحرير لروحها من إسار النفس.

– في فصل سيرة المرأة من الرواية نذكر تايريسياس في قسم لعبة شطرنج من قصيدة إليوت، تايريسياس الذي هو كل النساء وكل الرجال ويرى كل مضامين القصيدة لأنه بحسب الأسطورة كان رجلاً ثم تم تحويله لإمرأة، بواسطة الآلهة غالباً، ثم قفل عائداً كرجل وتنبأ بسقوط طيبة

وأشياء أُخر. إنه درويش ونورا في آن وبلا شخصيهما. إن لعبة الشطرنج في القصيدة، بتناولها للحوار بين الرجل والمرأة، تخدم هنا كمجاز، للعبة الإغواء، وتشير إلى فهم للزواج والجنسانية يتنزل بهما لمجرد أن يكونا جزءً من لعبة استخطاطيات بين الرجل والمرأة، يصبح الجنس فيها مجرد إغواء أو إغتصاب يفضي للإجهاض. والرواية تحدثنا في أكثر من لحظة من لحظاتها عن الإغتصاب. فهناك إغتصاب نُورا نفسها من أبيها النمساوي، ثم الاغتصابات والاعتداءات المتخيّلَة من قبل درويش لإبنته من نورا والتي أقحم فيها خيالُ درويش آخرين غيره. إن ثيمة الإغتصاب في قصيدة إليوت لهي من أكبر ما استلهمه ساكن، وسنرى في المقطع التالي من فصل الرواية الأخير كيف أن ساكن، وإن لم يشر إلى اسطورة فيلوميلا، إلاّ أنه رمز إليها بشكل واضح حيث كتب عن خروج درويش في أوج أزمته، هائماً على وجهه و«تمشى في الطريق التي يحبها جداً، بل هي الطريق الوحيدة التي يسلكها للعمل، وهي ليست القريبة أو المختصرة، ولكنها تمر بنقاط مهمة جداً بالنسبة له، أولها ما يسميه شجرة العصافير، قرب مخبز الفلاح،.... حيث يسمع فيها دعاء الكروان يومياً وهو يتحاور مع طيور الببغاوات المحبوسة في قفص كبير في الشرفة المقابلة...يظن دائماً درويش أن طيور

الكروان الطليقة تضع خطط هروب فاشلة للببغاوات كل يوم.....هذا الشيء يعجبه جداً ويحزنه أيضاً. يتوقف قليلاً، يترك كل جسده وخياله وروحه لتغريد الطيور. في كثير من الأحيان تسيل دمعة بصورة غير إرادية على خده..» فالإحالة إلى الطيور يقبع وراءها الإرث الأسطوري. وقصة فيلوميلا، التي يستخدمها إليوت للتدليل على توقف الإنسان عن إنتاج أرض خصبة كمقابل للأرض الخراب، هي باختصار أن فيلوميلا إغتصبها تيريوس زوج أختها، وقطع لسانها حتى لا تحكي ما حدث، لكنها نسجت قصتها لأختها على قماش. وبدافع الانتقام قامت الأختان بذبح المولود وتقديمه كعشاء لتيريوس، وحين أقدم تيريوس على ذبح الأختين تدخلت الآلهة وحوّلت ثلاثتهم إلى طيور، ربما لكون الآلهة كانت مشغولة بقضايا أهم والله أعلم. فالطائر، كروان أو هزار، هو تعبير عن حزن مركب في نفس درويش، بدأ من ضياعه، مروراً بزواجه غير السعيد وبوساوس الإغتصاب.

يحكي ع ب ساكن في فصل سيرة المرأة كيف أن نورا ودرويش جلسا، في مواجهة عقلية **cerebral** بحتة، تماماً كلعبة الشطرنج، ليقررا مصيريهما معاً، على خلفية احتياج درويش لها في النمسا، واحتياجها هي لأن تنعم

بميراث أمها، التي لم تتركه لها، بل كتبته باسم درويش. يكتب ساكن «مثل تاجرين متجولين جشعين، جلسنا وجها لوجه، شرحت لي أن وضعي القانوني في النمسا، حسبما عرفت مني بالتفاصيل من قبل، يقضي بأنهم سوف يرحلونني إلى مصر أو السودان ول استأنفت مائة مرة..» إلى أن تقول نورا «والطريق الوحيد للحصول على الإقامة هنا، هو الزواج من نمساوية. وهذه النمساوية هي أنا بالذات.«وتزوج درويش من نورا بلا عاطفة، بلا حب.

– على مستوى وصف المكان الذي يتطور فيه السرد، نجد أن ساكن استطاع أن يجد معادلاً لفكرة إليوت، في قسم قصيدته المعنوّن بلعبة الشطرنج،عن زقاق الجرذ إذ يقول إليوت على لسان أحد أبطاله المأزومين: » أعتقد أننا في زقاق الجرذ، حيث فقد الموتى عظامهم«، في إشارة إلى التخثر والموت، بينما يصف ساكنُ مكاناً، أسماه بطله درويش ممر الرجل المقتول، وذلك في فصل، توني لا يكره العرب، فدرويش كان يتخيّل إبنته، غير منزهٍ لها من سقطة ما، أو هو يراها بهاجس يتعلق بثيمة الشرف، «عندما سمعت البنتُ هاتفاً يناديها أسرعتِ الخطى، تلفتت للمرة الأخيرة، ثم مضت في اتجاه الصوت بينما زادت ضربات قلبها، وتعرّقت كفها وهي تحس بنشوة

عارمة تجتاح كل خلية من خلايا جسدها، خليط من الخوف والشعور بالأمان، وهو الإحساس المجنون الذي ينتاب المرأة عندما تلتقي برجل على انفراد أول مرة، ذات مساء به نصف قمر، في الزقاق الذي تنمو أعشاب موسمية على جانبيه، المتفرع من الشارع العام الذي يطلق عليه القرويون اسم طريق الرجل المقتول.» والمكان هنا مختلفٌ عليه، إن جاز هذا القول، وطرف الخلاف الثاني هنا هو الراوي، ما سنعود إليه وشيكاً. المكان هنا فيه ذاكرة مختلطة، وربما شاحبة، إنه في النمسا لكن السودان يقع بداخله تماماً. هو مكان نقلته لنا حالة الحلم اليقظان التي كان فيها درويش. إنه المكان الذي يتنبأ بمصائر مقبلة. لكن ساكناً لا يتوقف عن صنع مكان لا ينتمي إلى الأحداث الراهنة، فخيال درويش لا يهدأ له بال. نقرأ «كان قد خلد إلى النوم مثل كل مَن بالقرية، ولكنه استيقظ على صوت إبن عمه، الأمين ود النور، يصيح قرب رأسه...» وهذا المكان هو من صنع خيال درويش، فنحن لا نعرف إبن عم درويش الأمين هذا إلاّ الآن ولمرة واحدة فقط. وعندما يتسلل درويش والأمين، في السودان غالباً، مروراً بنورا النائمة على فراشها في سالفالدين بالنسما، يلاحظ درويش الغضب بادياً على وجه ابن عمه وأن شرف الأسرة في خطر، فيقرر بشكل حازم: سندفنهما أحياء. ثم

يواصل ساكن في سرد هذا المشهد التراجيدي، دون أن يعنيه نوع الشعور الذي يتولد لحظتها عند قارئه «بينما كان يأخذ سكينته الكبيرة من تحت المخدة، و يمتشق عصاه وبطاريته، خرجا وهما يهرولان في صمت ظاهري وضجيج عنيف في صدريهما نحو الزقاق الذي تنمو أعشاب موسمية على جانبيه، المتفرع من الشارع العام الذي يطلق عليه القرويون اسم طريق الرجل المقتول.

نتناول في الجزء الأخير من هذا المقال كيف عصفت الطبيعة الهدامة لقصيدة الأرض الخراب ببطل الرواية، درويش، و بالرواية نفسها.

الجزء الثالث

سنتناول في هذا الجزء مسألة استلهام ساكن للهدمية الطاغية في قصيدة إليوت وأنه، أي ساكن، لم يشأ لهدمه نهاية أو حل. وكذلك نتناول مسألة البلبلة التي يحدثها استلهامه الآخر المتمثل في تبديل اسم الرواية، ونقترح سبباً لإختيار ساكن أن يكون درويش طبيباً صيدلانياً، كما نناقش التجريب في الرواية وأزمة النهاية. فإلى الجزء الأخير من المقال.

أبدأ ببعض الأفكار حول اسم الرواية.

إن الإرث الدلالي لكلمة الخراب في عنوان الرواية يبدو كافياً لقبول اسمها،

الرجل الخراب، ولكن عندما نعرف من الرواية أن اسمها الحالي كان قد خضع لعملية تغيير مرتين فإننا نرى أن توسيع دائرة الفحص الدلالي قد يعيننا إلى فهم أحسن للأصول الإبداعية للرواية. فاسم الرواية تحوّل تحوّلاً محكياً عنه من أزهار الليل إلى مُخرّي الكلاب واستقر عند الرجل الخراب. وقصيدة اليوت نفسها تحوّل اسمها، ربما مرة واحدة، ليستقر على الأرض الخراب. وهذا استلهام آخر للقصيدة نرصده هنا ولا ندعي الحصر.

إن المقصود هنا أن هنالك تعارضاً في دلالة الخراب في الاسمين. فبغض النظر عن كون القصيدة تعد من أكبر محاولات الإبتعاد عن التناول المباشر للأشياء أدبياً، وأنها مستودعٌ هائلٌ للإحالات ومجمل قولها هو الشكوى عن عقم حياة المدينة المعاصرة، فإن دلالات الخراب فيها تتعلق بالنظرة للحياة والحضارة وتذهب بها للدعوة للعودة إلى تجدد الميلاد من خلال الروحانيات. بينما الرجل الخراب، هو كائن ذو عقل بشري محدود غير متسق مع مرجعيته الفكرية وأفعاله مجرد إذعان لإملاء الظروف، فهو بالتالي لا يمكن الوصول إليه عبر مشتركات تحققها شخصيته. فالمشكلة إزاء درويش هي قلة الداتا، في الرواية، التي تؤيد الزعم بأن شخصيته من التعقيد المعرفي بحيث يتمثل ذهنه دقائق التحوّل الذي استوجبه عليه بحثه

عن حياة أحسن، في عالم مختلف. وهذا الزعم ليس مصدره المؤلف، الحقيقي أو الضمني، بل على العكس لقد حرص المؤلف على الحديث عن قلة ثقافة درويش وعن شح علاقته بالكتاب رغم أنه خريج جامعي. فأظنني أكون قد وقعت على أول نقيض للاستلهام من القصيدة، إن أنا أحسنت تبيانه.

في الفصل الأخير من الرواية، يقوم درويش بفحص أصدقائه، بعد أن خرج من بيته تاركاً زوجه وابنته مع صديق الابنة، بحثاً عن العون. ويقدم لنا المؤلف ملامح سردية لعلاقات درويش بهؤلاء الأصدقاء نرى فيها وجهاً من أوجه التعاطي الثقافي مع الآخرين. فهناك علاقة درويش براهبٍ مسيحي وبمثقفٍ كردي وصيدلي نمساوي. لكن هذه العلاقات لا تبدو كافية لكي تتجذر علاقة درويش بالثقافة لمستوى التعالق مع نص في صعوبة نص قصيدة إليوت، ولعل ضحالة أو سطحية تلك العلاقات هي التي جعلته يعدل عن أن يطلب عونهم حين حمي وطيس أزمته. ومن المفيد أن نعرف أن درويش لم يقع على أدب غربي إلاّ سماعاً من زوجته نورا وأن نورا التي تحب الأدب لم تكن تعرف قصيدة إليوت التي طلب هو منها أن تقرأها له ولم تحبها. في الحقيقة حرص المؤلف منذ بدايات الرواية على تأكيد رقة حال درويش الثقافية بتلخيص علاقته في بعض عناوين الكتب العربية

حين كان في مصر و كتابين، أحدهما مرجع في الصيدلة والآخر مصحف قرآن صغير الحجم، في أوروبا، ثم نقرأ لدرويش قوله «أحياناً كنت أظن أن القدر جمعني بنورا من أجل ت س إليوت» لكن هذه المعرفة الجديدة وفي سنه العمرية المرصودة في الرواية تبدو مبتعدة نوعاً عن التخييل الواقعي **mimesis** . وإذا استطردنا في تأصيل علاقة درويش بالثقافة فإننا نلاحظ أشياء هامة اعتمدها ساكن في رسم شخصية درويش. فدرويش شخصية مصطنعة بشكل يفي بمقتضيات الأثر الدرامي الأعظم، شخص لا تملك إلاّ الصغار والشجب تجاهه قبل أن تأخذك القراءة بعيداً في الرواية. شخص يمكن التكهن بكل ما يقوم به لكنه يمكن أن لا يقوم بأي شيء. فهو لا بطل، و صعب ومعقّد ومؤلم، وقصته تراجيديا من صنع يديه. ودرويش سوداني، مصري، أي كائن مزدوج في حيرته الثقافية. ثم هو صيدلي، أي منتم لقطاع يندر أن تضطره ضائقة اقتصادية لنوع الهجرة التي تكبدها، ولعله مناسباً أن أضيف هنا استلهاماً قد لا تبدو أهميته للوهلة الأولى ولكنه يستحق التوقف عنده. إنه اختيار أن يكون درويش صيدلياً. فعلى الرغم من عدم أهمية أن يكون لدرويش مهنة، لأنه لم يمارسها إلاّ في لحظة باكرة من الرواية، فإن هذا الاختيار قد يقع في صميم وفاء ساكن لفكرة استلهام

قصيدة إليوت. فالصيدلي، أو الكيميائي، هو مَن نصح إحدى شخصيات إليوت في القصيدة بأخذ أقراص للاجهاض، لكنها بعد أن فعلت لم تعد لنفسها طبيعتها.

The chemist said it would be alright

but I've never been the same.

وعلى كلٍ، فالصيدليان في العملين يبدوان فاشلين في مهنتهما. ومن ما أبانه المؤلف أن درويش تعرض لنفس الذي يتعرض له الأشخاص الذين لا تحرسهم ثقافة حقيقية فتم تجنيده من قبل أهل الوعي الزائف أو الجماعات المتطرفة. والرواية تحتوي على فصل كامل بعنوان الأجنبي يحكي مشكلة الهوية التي تعرض لها درويش في مصر، كون أبيه سوداني وأمه مصرية ولكن لا شيء يغير من حقيقة أن هجرته أُعتبرت اقتصادية ولا علاقة لها باضطهاد عرقي، أو باختصار، «المحققون يحبون الكذبات الكبيرة» ودرويش لم تكن عنده إحداهن. ومن المناسب هنا أن أتطرق لنبيطة مصر في هذه الرواية. وكنت قد أبنت في مقالين سابقين أن وجود مصر في الروايات السودانية، الصادرة في عقدين أو أكثر، بات مما يمكن التكهن به في أي رواية جديدة تصدر. ولا غرابة في ذلك لأن مصر، لأثرها وموقعها، لا يمكن تجاهلها.

وما رميت إليه من استحداث نبيطة أدبية، اسميها الآن لأول مرة نبيطة مصر، هو خلق معرفة ودراسة لهذا الأمر وآثاره أو مجرد الاستمتاع برصده. والنبيطة هي ترجمة لكلمة **device**. ومجرد ذكر مصر فإن نبضاً ومشهديةً عالية تعتري العمل الروائي. ومن آثار الاستخدام المجدي لنبيطة مصر تلك الحبكة التحتانية **subplot** التي تحكي قصة البورونديةِ ناديا صوميل، فهي حبكة جميلة وتشير إلى انفتاح أفق المصير إن أحسن المرء في إقدامه على الحياة وتتناقض تماماً مع انغلاق الأفق الذي يعاني منه درويش.

إن فكرة الأرض الخراب، في القصيدة، هي فكرة صوفية أو هي دعوة ل» إدراك الحقيقة من خلال رموز الموجودات». أن الأرض التي خُربت كانت أساساً للخوف والضعة، وما موتها إلاّ بشير بانبعاثها في برزخ أبدي مشرق، وفق املاءٍ لفظي **imperative** أحادي هو **Da** والذي يأتي صداه ثلاثي اللفظ، داعياً للعطاء والرحمة وضبط النفس. وهذه الألفاظ تمتاز بها الهندوسية وديانات شرقية أخرى أخذها إليوت منها وضمّنها في قسم قصيدته الأخير، ما قاله الرعد. ولعل في عبارة إليوت في مقام آخر «أن الشعر فن لا شخصي، لذلك يجب أن يحدث انفصال كامل في داخل الفنان بين الإنسان الذي يعاني وبين الإنسان المبدع الذي يخلق» ما يعزز

نظرته الصوفية. فلقد وضع إليوت، في قصيدته الأرض الخراب، حداً للهدم الذي أحدثته الحرب وعواقبها، لكنّ ساكن استعاض عن فكرة الأمر الثلاثي الهندوسية بفكرة النهاية الثلاثية لروايته. فدرويش عمد إلى تخريب حياته بلا توقف، وبملمح صوفي حلاجي، وإن ترتب على ضيق أفقه وإنكاره لحقائق الحياة المعاصرة، وإلى حد الإفناء. فنورا زوجه تقول في شهادتها في آخر الرواية »..ربما انطلاقاً من تلك الفكرة بالذات، هو الذي وضع خطة موته- كما اكتشفنا لاحقاً- وهو الذي كتب رسالة تقول إنه ينوي الانتحار، وعليها بصمات أصابعه وتوقيعه..» بينما كان الحلاج يقول «أريد أن أقتل هذه الملعونة» مشيراً إلى نفسه.

والنهاية التي اقترحها المؤلف وأقلع عنها قبل أن يذعن لنهاية تكتبها ثلاث شخصيات في الرواية، أو أي نهاية شبيهة بها، في تقديري، ربما هي أكثر النهايات ملاءمة. وهنا شاهد على الاستلهام في فكرة النهاية الثلاثية يتبعه مباشرة نقيض للاستلهام في دوام فكرة الهدم حتى نهاية الرواية. نقرأ ما كتبه ساكن عن النهاية التي لم يعتمدها «فكانت خطتي لإنهاء الرواية..» وهذا الاقتباس، للمناسبة، هو من صلب الرواية نفسها...«تذهب إلى عودة درويش إلى مصر أو السودان مرة أخرى، هارباً بابنته ميمي من

جحيم الفساد الأخلاقي والقيمي الأوروبي..»

لقد قلت مسبقاً أن أحداث الرواية تبدو عادية ما خلا بعض اشراقات الحكي ولذلك فإن المؤلف، وهو لا شك ضليع في فنه، قد اعتمد على الإشتغال على مستوى طرائق السرد أو الإنتقال من الذي يُحكى إلى كيف يُحكى. وجاء أول ذلك في مطلع الرواية حيث يضعنا المؤلف أمام الأزمة مباشرة، تماماً كما تبدأ الكثير من القصص القصيرة. ثم ينتقل من زمن لآخر عبر استرجاعات عدة، وحشايا سردية، ومشاهد، ويعمل كل ذلك فعل السحر في القارئ. ولكن المؤلف يخوض، على مرأى منا، معركة غرائبية، يتم فيها إقصاء الراوي عن مهامه، وذلك لأن الراوي «شاء أن يهتم بحدثٍ تافه عابر وقع بينما كان درويش في طريق عودته لسلفالدين بقطار الرابعة والدقيقة الثامنة بعد الظهر.» وينبغي علينا إدراك أن ما يزيد من غرابة هذه المعركة هو أن أطرافها ثلاثة وأن اثنين منهم محض خيال. فنحن إزاء المؤلف ع ب ساكن والمؤلف المفهوم ضمناً، وهو الكائن المتخيّل – **implied author** والذي نعرف أنه كاتب النص ولكن لا دليل على أنه هو المؤلف بعينه، ثم الراوي الذي لا وجود له كشخصية في الرواية. وفي حيثيات حكمه على الراوي يورد المؤلف أن ما انتواه الراوي كان «سيورط النص

الأدبي في ما يسميه بعض النقاد الكلاسيكيين الحرفيين: الخروج المريع وغير المبرر فنياً عن الخط العام للتحقق السردي..» ويستطرد المؤلف في رواية مشكلات سابقة له مع رواة آخرين، مثل ما حدث في روايته الخندريس حيث «عندما رغب الراوي في تحويل الرواية إلى مغامرة بوليسية، ولم يعجبني ذلك، وقمت حينها بتولي قيادة السرد بإسمي الشخصي في فصل بأكمله. كان الأمر مخجلاً بالنسبة لي ومرهقاً، أن أكون مؤلفاً وراوياً.» ومبلغ علمنا أن الأكثر عرضة لعبء السخرية في هذه الحالة هو الراوي. لكن الراوي ليس شخصية حقيقية. ولئن كانت خناقة ساكن مع الراوي كبيرة، فإنها لا ينبغي أن تجعلنا ننسى أن ساكن أوكل لراوٍ غير مضمون، هو درويش نفسه، أن يحكي فصلاً هاماً بعنوان سيرة المرأة. فدرويش غير مضمون **unreliable** بشهادة المؤلف نفسه. وبالطبع فإن الروائي المتمرس مثل ساكن يمكن أن يأتي بأشياء عجبا. وأنا أعرف، مثلاً، رواية موت العراب، التي قام فيها المؤلف بالإطاحة ببطل الرواية بعد أن تعوّدنا عليه ونصب محله إبن بطل الرواية كبطل جديد لتلك الرواية.

إن الاشتغال على السرد والتجريب في العمل الروائي هو أمر لا يتوقف ولكن يبدو أن مشكلة انهاء الرواية أو جعلها ذات نهايات متعددة، على

الرغم من كونها نصاً مغلقاً يمكن فهمه وفق أعراف وتوقعات مألوفة راجع الفقرة الأخيرة، أو ختمها بطرد الوقائع بكيفية تجعلها تتبدد في ناحية من الغلاف الداخلي الأخير. كل هذه ليست أموراً وشيكة الحسم لأن الناس، بحسب نقاد كثيرين، يؤولون العالم وفق البدايات والنهايات، أي حسب مبدأ الغائية. وكما ذهبت مدرسة شومسكي للقول بوجود جين لغوي فإنه ربما طلع علينا أحدهم بجين للختام. فكلنا نعشق النهايات وقد نرى فيها بدايات جديدة. وهذا يعني أننا لا زلنا نثمن عالياً التوقعات التي بنتها فينا الطرائق والتقاليد الروائية، وأنه لا زال هناك الأدب المعياري **canonical** الذي يحظى بسمعة طيبة، كلٌ في حيزه أو إقليمه أو يسهل الإجماع حوله. وفي المعياري يقف منتصباً، لا زال، إطار أرسطو المعروف ليردم الهوة بين ما حدث وما يراد له أن يحدث. إن النهاية التي لم يعتمدها ع ب ساكن هي التي تستجيب لتعاطف القارئ و» تصعد بحزنه لتفجّره، فتخلي نفسه من أحزانها المصيرية.«، أي تولّد فيه عاطفة تفعل فعل الدواء الملطف للمزاج **cathartic** دون أن نغفل أن الذي يبكينا أكثر قد لا يكون أدباً جيداً. ونظرية أرسطو رغم تعرضها للنقد المرير من أعلام مثل جورج أورويل، سولجنستن وبرتولد بريخت وغيرهم إلاّ أنها لا تزال

حيوية. وكلمة **cathartic** تعني في الأصل مليّن، لكنها تعني أيضاً ما يسبب الانعتاق الشعوري.

إذاً، وفي تقديري، فإن أزمة نهاية الرواية هي ما حمل ساكن على هذا النشاط المحموم والعالي المهنية والذي لم يكن بلا آثار جانبية، سواء على مستوى الفكر كأحد عناصر الحبكة، أم عن اللحظات غير الخيالية اقرأها غير الروائية، أم على مستوى استجابة القارئ.

تأتي في بنية الرواية خصيصة التعقيد الفكري، ما استقام من فكر وما انجلى. ما كان ينبغي لدرويش أن يتعلمه من أزمته لأنه «أفكاره أيضاً حدث فيها بعض التغيير الذي يصفه بالايجابي، لأنه ما عاد يرى البشر إما كفاراً أو مسلمين» وأن فكرة قبوله بالمجتمع الأوربي، الجديد عليه، لم تكن صعبة، وإن تدخل فيها البوليس أحياناً، بالنظر لامتيازاتها. إن موضوعة الهوية وكراهية الآخر والحريات لم تحظ بشرح كاف ولا عجب فالرواية قصيرة، شاء لها كاتبها أن لا تسع صراعاً فكرياً، كان يمكن أن يتم من خلال وسائط حكائية أو حوارات عميقة تسمح للقارئ باستدعاء مصائر أخرى مغايرة. وتأتي هذه الخاطرة كأمنية بأن تكون سردياتنا الكبرى هي التي تضع على المحك وتناقش الأسئلة التي لا بد من جوابها قبل أن نصير

أمة.

لقد مرت بالرواية لحظات non fictional إنوجدت فيها شخوص واقعية حيّة داخل بنية الرواية. أشخاص أحياء عند ربهم يرزقون. لا بأس، هنالك أيضاً في الشعر، مثلاً، لحظات غير شعرية. لكن هذه اللحظات قد تغدو مصدراً لانزعاج القارئ فمثلاً ومنذ بداية الفصل المسمى درويش يحس القارئ بوجود راو آخر، غير معرّف، يبدو أنه الراوي الضمني أو هو المؤلف، فهنا تحدث بلبلة، بمعناها العادي وليس الفني. ثم تمضي الرواية لنقرأ: «الراوي أصر اصراراً بالغاً على وضع النقاط على الحروف... على كل سأحكيه هنا بشيء من التحفظ لا بأس به، أي بالقدر الذي لا يقلل من قيمة العمل الفني أو يخلق ارتباكاً لدى القارئ.» ويتدخل هذا الصوت الذي لا نملك دليل على أنه المؤلف نفسه ليقول: «فمن غرائب الأحوال أن هذا الراوي لا يحب الحوارات.» إلى أن نقرأ: «قد يتوقع القارئ الكريم... أن الرواية منذ هذه اللحظة سوف تمضي في ثلاثة محاور...» ونحن نعرف وعي المؤلف بهذا الأمر بل هو قد صدّر روايته ببيت الشعر المأخوذ من بودلير، أيها القارئ المرائي يا شبيهي يا أخي، ثم قال عنه «أما القارئ المرائي المغامر الصعلوك..فقد يكون له رأي آخر. لا ندري ما هو بصورة قاطعة.»

فيبدو أن القارئ مستهدفٌ بالنشاط التجريبي الذي قام به المؤلف وأنه إما أن يكون محباً للأدب أو قارئاً متمرساً، سيجد متعة في الأجزاء الأخيرة من الرواية التي تشبه ورشة عمل حول طرائق كتابة الرواية، أو يكون مستهلكاً عابراً، سيجد أن نفس هذه الأجزاء المذكورة تحكي عن أزمة في كيفية انهاء الرواية وحسب. ومن زاوية نظرية استجابة القارئ **reader response** في تصريفها الفرنسي عند رولان بارث يمكن أن تنتقل المسألة لأزمة في هوية الرواية نفسها، هل هي نص قارئي **readerly**، مغلق، يجود على القارئ بفهم واحد. أم هي نص كاتبي **writerly**، مفتوح، يمكنك انهاؤه كيف تشاء.

ختاماً، طابت لي، بحق، قراءة هذه الرواية لما يميزها من سيولة في اللغة ولما فيها من جهد الكاتب العارف بأدواته وموظفٍ لها بحكمة واقتصاد، وما كتبت هذا إلاّ ملتزماً بطريقتي في أن أعبر حيثما وسعني التعبير.

إضاءات حول شخصية (حسني درويش) في (الرجل الخراب) لبركة ساكن [1]

عاطف الحاج سعيد [1]

«المنفى هُوة قسرية بين الكائن البشري وموطنه الأصلي، بين النفس ووطنها الحقيقي، لا يمكن التغلب على الحزن الناتج عن هذا الانقطاع، وأياً كانت إنجازات المنفى، فإنها خاضعة على الدوام لإحساس الفقد».

إدوارد سعيد، تأملات حول الحياة في المنفى

حسني درويش، أو هاينرش شُولز، هو الشخصية المحورية التي تدور حولها أحداث رواية (الرجل الخراب)، لكاتبها الروائي السوداني عبد العزيز بركة ساكن، التي صدرت في شهر فبراير من العام 2015 عن مؤسسة هنداوي للثقافة والتعليم بالقاهرة. وتتخذ هذه الرواية منحى مختلفاً عن السرديات السابقة التي أنجزها بركة ساكن في ثلاثية البلاد الكبيرة، والجنقو مسامير الأرض، ومسيح دارفور، ومخيلة الخندريس،

(1) نشر المقال بمجلة البعيد الإلكترونية بتاريخ 8 مارس 2015.
(2) كاتب سوداني.

obeikandl.com

والعاشق البدوي، التي تناولت في مجملها سِيَر المهمشين في السودان، لكن في هذه الرواية ينقل مسرح الأحداث إلى خارج حدود الوطن، لكنه يبقى داخل حدود الإنسان بإشكالاته وأزماته الوجودية المستمرة. انتقال بركة ساكن إلى فضاء آخر أمرٌ له ما يبرره، فهو يعيش الآن في المنفى بإحدى المدن النمساوية الباردة (بغض النظر عن قسرية هذا المنفى أو اختياريته فهو قاسٍ في نهاية الأمر)، فالكاتب في المنفى «يستخدم الكتابة لمحاولة فهم الكابوس الذي يعاني منه ولتهدئة هواجس العيش في المنفى ولإضفاء شكلٍ ما على حياته المنشطرة من خلال الكتابة، لكي يضع نوعاً من النظام في الفوضى التي وقع في أسرها في المنفى، لكي يدون المدارك التي وصل إليها. الكتابات في المنفي كثيراً ما تكون متوترة ومدمرة والسبب في ذلك أن المنفى نفسه مصدر للاضطراب العصبي، اختبار لا ينقطع للقيم ومقارنة بين عالمين: عالم تركناه وراء ظهورنا وآخر وجدنا أنفسنا فيه»، كما قالت بذلك الروائية السودانية ليلى أبو العلا في شهادتها الإبداعية التي قدمتها في فعاليات جائزة الطيب صالح العالمية للإبداع الكتابي في دورتها الخامسة، مقتبسةً من الكاتبة دبريسكا أوقرسك.

بادئ ذي بدء نشير إلى أننا لا نمتحن شخصية حسني درويش، بوصفها شخصية حقيقية موجودة أو وُجدت على أرض الواقع في يوم ما، أو بوصفها ظلاً لشخصية التقى بها الكاتب في مكانٍ ما وزمانٍ ما، أو حتى أنها ظل لشخصية الكاتب نفسه، بل ننظر إليها كشخصية صنعها تفاعل الخيال الروائي للكاتب بركة ساكن مع خبرته الحياتية ومكتسبه الثقافي،

وقام بتوظيف هذا التفاعل توظيفاً فنياً لعكس وجهة نظره في الثيمات التي قدمتها الرواية. سنتقصى ملامح شخصية حسني درويش من خلال أفعالها وأقوالها في الرواية ومن خلال العلاقة بينها والشخصيات الأخرى التي تقدمها الرواية وسنمتحن الكيفية التي وُظّفت بها الشخصيات الثانوية من قبل الكاتب بغرض إضاءته الجوانب المختلفة لشخصية حسني درويش، أو هاينرش شُولز. سيمتحن المقال كذلك فرضية أن درويش كان يحمل بذرة الخراب منذ البدء، وسيوضح، بناءً على الحيثيات التي تقدمها الرواية، الكيفية التي نمت بها هذه البذرة في شخصية درويش وحتى وصوله إلى مرحلة السقوط.

وبما أننا سنعيد ترتيب أحداث الرواية وفقاً لمقتضيات هذا المقال، يجب أن نشير كذلك إلى أن الزمن الفعلي للحدث في الرواية يبدأ من اللحظة التي أعلنت فيها نورا شُولز لدرويش أن ابنتهما ميمي قد اقترنت أخيراً بصديق اسمه توني وأن هذا الصديق سيأتي لزيارتهما اليوم في الساعة العاشرة وربما يتناول معهما الغداء وينتهي بسقوط درويش في المنحدر وموته عندما أعلنت أجراس مركز الإطفاء الساعة الثانية عشرة منتصف النهار، أي أن مجمل الزمن الذي تستغرقه الأحداث لا يتعدى الساعتين، وما بين هذين الحدثين يستخدم الكاتب تقنية الفلاش باك ليضيء سنوات من ماضي درويش الذي ربما يفسر لماذا كان رد فعله عنيفاً. إذن فإن زمن الرواية لا يتم تسريده بصورة كرونولوجية (تتابعية) من الأقدم إلى الأحدث، بل هو زمن متشظٍّ نوعاً ما وذو طبيعة تداخلية جدلية.

حسني درويش جلال الدين

حسني درويش كما تقدمه الرواية من مواليد مدينة وادي حلفا شمال السودان لأم مصرية وأب سوداني، توفي والده وهو بعد في المدرسة الابتدائية فانتقل نتيجة لذلك مع والدته للعيش في مدينة أسيوط بجنوب مصر. واجهته تعقيدات كثيرة في دراسته بمصر لأنه قانوناً يعتبر أجنبياً، ومنذ تلك اللحظة التي نطق فيها مدير المدرسة الابتدائية المصرية تلك الجملة «لا يمكن قبول طالب أجنبي...» بدأ سؤال الهوية يطرق رأسه بشدة. واصل دراسته في مصر إلى أن تخرج في كلية الصيدلة جامعة أسيوط وأمضى فترة الامتياز بمستشفى حكومي في أسيوط. في سنواته الجامعية الأولى انضم إلى الجماعات الإسلامية ولكن بعد اعتقاله وتعذيبه وتهديده بالخصي من قبل قوات الأمن قرر مفارقة درب الجماعات. في المستشفى الحكومي التقى بشخص غيَّر مسار حياته تماماً، فقد جاءه رجل خمسيني يبحث عن حبوب وأخبره هذا الشخص بأنه مقيم في السويد عندها قال له درويش: «أريد أن أذهب أنا أيضاً إلى السويد أو أي دولة أوروبية أو أمريكية. الحياة هنا تعني العدم...» ص 24، عندها رسم له هذا الشخص عالماً يوتوبياً عن الحياة في أوروبا وشحذ خياله الضعيف «لكنك عندما تصل أول دولة أوروبية أخرى سوف تنسى كل شيء وتعيش كإنسان، إنسان حقيقي» ص 25، ويسر له سبل الاتصال بعصابات الهجرة غير الشرعية.

إلى هنا تظل شخصية درويش شخصية بسيطة غير مثقفة ومتوسطة

الاستقامة بمقاييس مجتمعها ومتدينة بدرجة ما. لكن تبدأ التحولات في هذه الشخصية أول ما تخرج من حالة السكون التي كانت فيها وتبدأ التواصل والتفاعل مع عالم مُحرّب وأشخاص مُحَرَّبين ومُحَرِّبين لتُبذر فيها بذرة الخراب التي ستُسقى في البدء بسؤال الهوية المُلح وبالرغبة في الفرار من عالم لا كرامة للإنسان فيه يمثله بلده ومجتمعه والالتجاء إلى عالم يقدس إنسانية الإنسان ويمثله الغرب. يسلك دروب الهجرة غير الشرعية، وهي دروب قاسية وقاتلة. وإن نجا درويش من الموت لكن علق بروحه كثير من الوحل وبدأت البذرة في النمو. وضعته رحلة هجرته في مواجهة مع كثير من التابوهات التي ربما لم تكن موضوع جدال عنده. يكذب ويزور ويركب وسط خنازير في شاحنة متجهة إلى النمسا برفقة عاهرة تمارس معه الجنس وتحقنه بالعناصر الأولية لزعزعة كثير من مسلماته ابتداءً من فكرة الخنزير النجس الملعون وأشياء أخرى.

هاينرش شُولز

منذ وصوله إلى النمسا، وبعد قضاء فترة الانتظار في معسكر اللجوء، قرر درويش قطع كل الوشائج التي تربطه بكل ما هو مسلم وعربي وقرر أن يتخلص من كل ماضيه وفضّل أن يبدأ حياته من غير تاريخ وألا ينظر إلى الوراء مرة أخرى وأن يبتعد قدر المستطاع مما يسميه منطقة الغليان وسيرة الغليان في إشارة إلى بلاده وثقافته، وأول ما بدأ به هو اسمه، سمى نفسه رسمياً هاينرش. عمل في وظيفة مُخري لكلبي السيدة لُوديا شُولز وهي أول وظيفة أتيحت له. ثم تزوج ابنة لوديا شولز التي تدعى نورا

في صفقة ينال بها هو إقامة وجنسية نمساوية وتشاركه نورا في تركة الأم التي أوصت بالقسم الأكبر منها لدرويش، ليصبح بعدها اسمه هاينرش شُولز.

يقدم الروائي بركة ساكن شخصية درويش/ هاينرش في بنية سردية لا تُخضع هذه الشخصية لسلطة وهيمنة الصوت الواحد أو زاوية الرؤية الواحدة التي عادة ما يمثلها صوت الراوي العليم بكل تمظهراته، بل هي بالأحرى بنية سردية ديمقراطية تتميز بتعدد الأصوات الساردة، يتفق فيها ويختلف الراوي والشخصيات الثانوية بل كاتب الرواية نفسه في رؤيتهم وتمثلاتهم لشخصية درويش/ هاينرش ومواقفهم حيالها. وتتيح هذه البنية أيضاً لدرويش/ هاينرش التعبير عن نفسه بصوته الخاص.

من سمات درويش/ هاينرش، التي تقدمها الرواية، التسلط، ويتضح هذا الجانب من شخصيته من خلال السلوك الذي يسلكه مع ابنته ميمي فهي تقول عنه: «أنا أحترم أبي، ولكن تدخله السافر في تفاصيل حياتي لا يعجبني كثيراً، ولا يمكن أن أجد له مبرراً معقولاً....، كان لا يتوانى لحظةً في عمل كل ما يراه هو مناسباً لي، متجاهلاً بكل وقاحة رغبتي وخياراتي» ص 115، ونتج عن تسلطه هذا أن جعل ابنته انطوائية وفاشلة في التواصل مع محيطها الاجتماعي وعاجزة حتى عن إنشاء علاقة طبيعية مع شاب في مثل سنها كما تقتضي بذلك قيم مجتمعها مما دفع أمها للذهاب بها إلى اختصاصي التأهيل الاجتماعي أكثر من مرة. وهو مصاب كذلك بانفصام في الشخصية، فهو يظهر ما لا يبطن. فهو، مثلاً، يرى أن ابنته

يجب أن تقيم علاقة مستقيمة الغرض منها فقط الزواج لكنه لا يستطيع التعبير عن ذلك لزوجته خشيةً من أن تشك في درجة اندماجه الاجتماعي أو أن تتهمه بـ«أن ليس في رأسه سوى خرافات القرون الوسطى» ص 11، وحتى إنه عندما أخبرته زوجته بأن ابنته حصلت أخيراً على صديق قال لها: «يااه... أخيراً! كم أنا سعيد بذلك!» ص 12، في واقع الأمر كان يعبر عن النقيض تماماً، كان غير سعيد البتة وحانق «تبّاً تبّاً. سحقاً للقانون الذي لا يميز ما بين الأخلاق والحقوق الأبوية في الحماية والرعاية والتربية القويمة، وفقاً لمعتقد الأب. سحقاً لأوروبا كلها، وعليّ وعلى العالم!» ص 106.

كما أن درويش شخصية متناقضة ومرتبكة فهو يتبنى خطابات غير متماسكة ومتناقضة جداً؛ فهو مثلاً عندما يعلن له توني عن رغبته في اعتناق الإسلام، يقدم له شرحاً للإسلام يتجانس تماماً مع القيم الإنسانية العالمية وفيه تقدمية واستنارة ولكن، استناداً على نفس المرجعية الدينية، يتبنى خطاباً مغلوطاً وعنيفاً «فإذا زنت البنت البكر أدخلت والديها النار في يوم القيامة» ص 108، «والبنت إما أدخلتك الجنة أو حشرتك في الجحيم. وبنتي من ذلك النوع الأخير: أنجبتها من أجل أن تُشيّعني لجحيم خاص بآباء الزانيات، ولكن أنا لستُ ممن يُحشرون هناك» ص106. وبناءً على هذا الخطاب تحديداً ينوي ويخطط لقتل توني بدفعه من حافة المنحدر.

وهم الاندماج الاجتماعي

سعى درويش بجد للاندماج في مجتمعه الجديد وتوهم هو هذا الاندماج،

لكن تقدم الرواية كثيراً من الإشارات والشواهد التي توضح بجلاء أن درويش لم يتمثل قيم المجتمع الذي يعيش فيه، ومنها أنه عندما أراد تهديد توني ليبعده عن طريق ابنته لجأ إلى أسلوب لا يرى فيه الأوروبي أي تهديد: «اسمع أيها الوقح، أقول لك: إذا تأكد لي أنك تمارس الجنس مع بنتي، أنا سأنكحك أنتَ أيضاً«! فقال له توني مندهشاً: «ولكنني لستُ مثلياً، أنا لا أميل لممارسة الجنس مع الرجال«! قال لتوني: «أنا أيضاً لا أميل لذلك، ولكنني لا أتردد في أن أكون مثليّاً في حالتك، لذا من الأحسن أن تترك سبيل ابنتي، وإلا سأنكحك كما تُنكح المرأة!» ص 118.

بل هو أسلوب تهديد مبتذل شائع في الثقافة الشعبية لبلده الأصلي، ولا يمكن أن يؤدي نفس الوظيفة في السياق الذي يعيش فيه الآن. ومن الإشارات أيضاً أن درويش فشل في تكوين صداقات في محيطه الاجتماعي وليس لديه سوى «صديقين سيئين حقيرين لا أحد يحبهما في المدينة كلها» ص 116. ومن الإشارات الأخرى مسألة كرهه للكلاب، فبالرغم من عمله في البدء مُخرّياً للكلاب إلا أنه احتفظ طوال إقامته بكرهه لها مبرراً ذلك بأن البيت الذي تُربى فيه كلاب لا تدخله الملائكة، هو مؤشر ذو رمزية في بلاد يُعتبر امتلاك الكلب فيها سمة حضارية وتحظى فيها الحيوانات المنزلية بمحبة طاغية وتحميها القوانين بصرامة وتُنتج البرامج التلفزيونية باهظة التكاليف وعالية المشاهدة لتشرح للمواطنين كيفية العناية بها مثل برنامج (ثلاثون مليون صديق) (**Trente millions d«amis**) الذي تقدمه القنوات الفرنسية).

لكن ينقشع هذا الوهم عندما يصبح ثمن اكتمال اندماجه هو شرف ابنته وفقاً لمفهوم الشرف الذي تربى عليه سنوات طويلة ولم تنجح سنوات إقامته الطويلة في النمسا في تغييره «أن تفعل ابنته الحرام ويزني بها رجل غريب، أمام عينيه، بل بمباركته هو شخصياً في الغرفة المجاورة لغرفته، وعليه أن يبتسم! أليس ذلك ما يُسمّى في الدين الإسلامي «الدّيُّوث»؟ وفي شارع بلاد أبيه بـ«المعرّص»، و«ابن الكلب» في موطن أمه» ص 71. تكمن الإشكالية في أن انتهاك شرفه سيتم برضا زوجته وابنته وبه تتحقق واحدة من القيم المقدسة في الحضارة الغربية: الحرية، وهي الحضارة التي ينتمي إليها هاينرش شُولز، وبها تنتهك واحدة من القيم المقدسة في الحضارة العربية/ الإسلامية: الشرف، وهي الحضارة التي ينتمي إليها حسني درويش جلال الدين!

السقوط

تتراكم الأزمات داخل درويش/ هاينرش بدءاً من أزمة الهوية التي رافقته في كل مكان ذهب إليه وأزمة المهاجر الذي لا تستوعبه قيم المجتمع المضيف أو لا يستوعبها هو، ثم أزمة ثقافات تستعصي على التعايش وأزمة خراب أصاب العالم برمته وأزمة الوجود وأسئلته الصعبة ثم أخيراً وليس آخراً أزمة انقشاع الوهم وحتمية الصدام. وسقط درويش من حمل ناء بثقله. «إذا كنتُ أنا التي دفعتهُ فلستُ التي قتلته، فالفعلان مختلفان. هنا أتحدثُ عن الإرادة والرغبة في الموت. لو صبرتُ قليلاً لألقى علينا تحية الوداع ومضى لحتفه. هل تعجلتُ؟ على كلّ، أنا لستُ متأكدةً من شيء،

يبدو أنني مرتبكةٌ قليلاً» ص 122 . هل انتحر درويش؟ هل قتل بوساطة زوجته؟ من الخطل القول إن الأمرين سيان!

الخاتمة:

نشير في خاتمة هذا المقال إلى أن الروائي بركة ساكن قد استخدم تقنيات مختلفة في إطار ديمقراطية السرد لتقديم شخصية حسني درويش/ هاينرش والكشف عن ملامحها على امتداد الرواية؛ فمرةً يجعلها تقدم نفسها ومرة أخرى يجعل الشخصيات الثانوية تتحدث عنها ومرة بوساطة الراوي ومرة يتدخل الكاتب بنفسه ليضيء جانباً ما، فاستخدامه لهذه التقنيات المختلفة أتاح له مرونة كبيرة في رسمه لهذه الشخصية.

وعلى كلّ تبقى شخصية درويش/ هاينرش مفتوحة على تأويلات كثيرة، فهي شخصية روائية خصبة وثرية وكما يقول بركة ساكن: «ما أريد أن أقوله من روايتي هو ما يفهمه القارئ، فكل قارئ مؤلف، ...، وما يصل إليه يقع على مسؤوليته» وهو ما يتفق تماماً مع فكرة أن القارئ ليس متلقياً سلبياً للمعنى، بل هو من يبني المعنى، معناه الخاص به من خلال تفاعله مع النص.

«الرجل الخراب»... عذاباتُ رُوحٍ شرقيّةٍ [1]

عبد الدائم السلامي [2]

ليلى أبو العلاء، وأمير تاج السر، وحمّور زيادة، وعبد العزيز بركة ساكن، واستيلا قاتيانو، ومنصور الصويم وسارة الجاك هم نخبة من أبطال المشهد السردي السوداني المعاصر الذين يخوضون الآن مغامراتهم السردية بروح إبداعية شفيفة. إذْ نلفيهم يلوذون بثراء ذاكرتهم الجماعية، وتنوّع مفردات المعيش السوداني، سبيلاً إلى إخصابِ مُتخيَّلاتهم التي يصوغونها في إهاب حيواتٍ ومصائر محمولة في قصص وروايات لا يمكن معها إلا الإقرارُ بأصالتها وبقدرتها على رفد المشهد السردي العربي بنماذج إبداعية مائزة. وتُعدُّ رواية «الرجل الخراب» لعبد العزيز بركة ساكن عيّنة لتلك النماذج المُمَثِّلة لحيويّة السرد السوداني. إذْ يتجلّى فيها وعيُ صاحبها بوظائف الكتابة وبأدوار الكاتب في تحرير الفعل الإبداعي من الأسيجة التقليدية الحاكمة لتصوّرات الناس عن العالَم، وحَفْزِهِ على التوغّل في المناطق المظلمة من ذاته الحضارية وتعرية ما فيها من وَهنٍ وخرابٍ ثقافيَيْن.

---

(1) نشر المقال بجريدة المدن الإلكترونية بتاريخ 28 مايو 2015.

(2) كاتب تونسي.

رحلة الحكاية

توزّعت رواية «الرجل الخراب» على أحد عشر فصلاً، وقد انصبّ السردُ فيها على حكاية مواطن سودانيّ من أمّ مصريّة، اسمه حسن درويش، كان انتمى في شبابه إلى تيّار سلفيّ مصري ثمّ ارتدّ عنه. وبعد إنهاء تعليمه الجامعي عمل صيدلانياً وأحبّ فتاة من بلدتِه. وفي أثناء عمله زاره حريف طالباً دواءً يساعده على النوم، واغتنم الفرصة ليقترح على درويش الهجرة إلى أوروبا حيث ينتظره مستقبَل زاهر مع تنبيهه إلى أنّ «الأمر صعب جداً، ولكنّه سهل لشاب شجاع ولديه طموح». ولأنّ الهجرة إلى أوروبا تمثّل حلمَ كلّ شابٍ عربيّ يعيش ظروفاً مادية صعبة رغم ما فيها من مخاطر، فقد وجد الاقتراحُ هوىً في نفس درويش، وقَبِلَ تجريبَ حظّه في السفر إلى أوروبا بمعونة وسيط دلّه عليه ذاك الحريف المنتمي إلى شبكة كبيرة مختصّة في الهجرة غير الشرعية بمقابل ماليّ. وبتوجيه من الوسيط «السوري» ترحّل درويش من مصر إلى النمسا مروراً باليونان وبعض بلدان أوروبا الشرقية في سفرةٍ بريّة شاقة ومليئة بأحداث الخوف واللذّة معا، خاصة ما اتصل منها بتعرّفه تلك الشابةَ الرواندية الجميلة «ناديا» الهاربة من بَدْوِ سيناء الذين مارسوا معها الجنسَ وانتزعوا منها كليتَها مقابل الإفراج عنها، وهي التي سترافقه بجراح روحها، وعذوبة جسدها، ومرارة حكايتها التي سترويها له وهما جنباً إلى جنب في قفص بأسفل الشاحنة الكبيرة المخصّصة لنقل الخنازير التي حملتهما من اليونان إلى النمسا. وبوصوله إلى هناك، استغنى درويش عن اسمه واختار له اسم «هاينرش» حتى يسهل عليه الاندماج في المجتمع

النمساوي بينما اندمجت ناديا في مجتمع الموسيقى والسهر الليليّ. عمل درويش لدى امرأة معاقة اسمها «لوديا شولز». ثم إنّ موتَ تلك العجوز، وتَرْكَها له كثيرا من الميراث، إضافة إلى تأخّر حصوله على الإقامة، كلّها أمور أجبرته على الزواج بابنتها المشرَّدة «نورا شولز» لينجب منها بنتاً منطوية على نفسها تسمى «ميمي» وهي التي ستُغْرم بعد علاجها النفسيّ بصديقها اليهودي «توني» وتدعوه إلى البيت ليفتضّ بكارتَها بحضور والدها الذي قبل الأمر على مضض لأنه «يخاف من ردود أفعال زوجته وابنته، ويثق تماماً بأنهما قد لا تتردّدان في رميه في الشارع في أية لحظة، بعيداً عن البيت الذي يمتلكه هو وحده، وهذا ليس مجرّد تخيل منه، ولكنّه حدث بالفعل قبل خمسة أعوام»، وهو الأمر الذي جعله يؤمن بحقيقة تلك المقولة الشهيرة حول مَن لهم أولوية الحماية في أوروبا، وهم «الأطفال أولاً، ثم النساء، ثم الكلاب إذا كان بالبيت كلب، أو القطط في حالة عدم وجود الكلب، ثمّ الرّجُل». وعلى وقع هذه الحقيقة، ورفضاً منه ضمنياً لحادثة أن يختلي شابٌّ بابنته في بيته، تنامى نفورُ هاينرش (درويش) من توني وكرهُه له، خاصةً لمّا أعلن هذا الأخير إسلامَه، إذْ ظنّ الأب أنّ إسلام توني ليس إلا خدعة منه لترحيل ابنته إلى مناطق التوتّر بالعراق وسوريا وأفغانستان لتمارس جهاد النِّكاح «تماما كما حصل للفتاة الرواندية ناديا من قبل البدو في الصحراء المصرية». ولتخفيف هذا الخوف من الآتي، ظلّ هاينرش، الذي أُغرم بقصيدة «الأرض الخراب» للشاعر توماس ستيرنز إليوت (1888-1965)، يردّد باستمرار مقطعَها القائلَ: «أنتَ يا من كنتَ معي على السفن في ميلايْ/ تلك الجثة التي زرعتَها

العام الماضي في حديقتك/ هل بدأت تنبت؟ هل ستُزهر هذا العام؟ أم إن موجة البرد المفاجئة قد أزعجت مرقدَها/ آهٍ، فلتُبْقِ الكلب بعيداً عنها/ ذلك الصديق للإنسان/ وإلا سينبش بمخالبه ليخرجَها من جديد».

في الأخير ينصاع هاينرش لرغبة رواية «الرجل الخراب» وينتهي من مغامرة هجرته إلى النمسا، وما عاشه خلالها من عذابات روحية واجتماعية طيلة عشرين عاماً، مقتولاً في غابة من غابات المدينة من قبل زوجته وبمباركة من ابنته وخطيبها وفقَ ما ورد في اعترافيْهما بخاتمة الرواية.

كتابةُ الهجرة

ما يميّز رواية «الرجل الخراب» أمور فنيةٌ ودلاليةٌ عديدة منها صفاءُ اللغةِ الساردةِ واكتفاؤها في أغلب الأحيان بعُمدتِها، ووضوح رُؤيةِ المؤلِّفِ الحضاريّة، وتنويعُ أنماط الرؤية عبر التناوب السلس بين الكاتب والراوي في فعل الحكي، واكتمالُ ملامح الشخصيات، وخفّةُ إيقاع المرويّاتِ. وهي ميزاتٌ فنيّة حمت الروايةَ من كلّ ترهُّلٍ سرديّ، ومنحتها القدرة على الانصباب على جوهر أهدافها دونما تلكؤ أو مواربةٌ. يضاف إلى ذلك خروجُ «الرجل الخراب» على عمود الرواية التاريخية التي افتتن بها الروائيون العرب المعاصرون، وانصبابُ جُهدِها التخييليّ على توصيف الراهن العربي وتفكيك مظهر من مظاهر تأزّمه الثقافي ممثَّلاً بالهجرة غير الشرعيّة، وما يعتور المهاجر إلى بلاد أوروبا من هَوانٍ ومذلّةٍ وانسحاقٍ أمام ثقافة بلدِ الإقامة. وفي هذا الشأن، لا نعدم توفُّقَ الروائي في تعرية واقع الهجرة والمهاجر معًا عبر شخصية بطله حسن درويش؛ إذْ نلفيه يحرِصُ على تأكيد أنّ هجرة أغلب

مواطنينا العرب إلى أوروبا ليست سوى هجرة في الجغرافيا، بل هي هجرة أجسادٍ من أرض إلى أخرى فحسب، بينما تظلّ روحُ المهاجر أسيرةَ ثقافته الشرقيّة بجميع أقانيمها وقِيَمها الأخلاقية والاجتماعية والعقائدية التي تقود سلوكَه، وتحدّد طبيعةَ علائقه مع الناس. وهو الأمر الذي جعل حسن درويش يقف في منطقة وسطى بين حضارتيْن مُتضادتيْن، وظلّت روحُه تتأرجح ممزَّقةً بينهما؛ فلا هو استطاع الانتماءَ الصريح إلى إحداهما، ولا تحرّرَ من إسارهما في الآن نفسه، وهذا ما زاد من قسوةِ شعوره بالوِحدة والضياع والانسحاق، فخسر اسمَه بحمولته الدَّلالية، وخسر شرَفَه العائليّ، وخسر حياتَه، وصار رَجُلَ الخرابِ بامتياز.

الرجل الْخَرَاب، مُتعة النّص وحريّة الكتابة

منهل حكر الدور [1]

نشرتُ أكثر من مرّة على صفحتي في (فيسبوك)، وكتبتُ في أماكن أُخرى، وردّدنا في جلساتنا النقاشية حول الكُتب والروايات، دستور عبد العزيز بركة ساكن للآراء وهو ما ذُكر في إقراره في أولى صفحات روايته البديعة الموسومة «بمخيلة الخندريس» وهو)...إن الآراء في قاموسي أربعة: آراء خيِّرة، آراء شريرة، آراء خيرة وشريرة، آراء لا خيرة ولا شريرة.....) طبعاً كما هو معروف ومؤكد، لا توجد آراء بين بين... فالرأيان الأولان هما رأيان قد يصدران من الكاتب الأول في هذه الحالة هو شخصي الضعيف، أما الرأيان الأخيران فهما رأيا القارئ الذي لسوء حظه يتطلّع الى الرأيين الأولين)، انتهى الاقتباس من رواية مُخيلة الخندريس. مما لا شك فيه أن بركة ساكن قصدَ بهذا الكلام الذي – أطلقت عليه أنا دستور، لأن بنوده تسمح لي أن أطلق عليه ما أريد – أقول، إنه قصدَ بأن تأويل وفَهم النصوص يُعَبِّر عن أفكار القارئ، والقارئ من يتحمّل مسئوليتها

(1) روائي وناقد سوداني.

والدفاع عنها، لذلك ستجيء قراءتي لرواية «الرجل الخراب» منطلقةً من هذه المسئولية. رواية الرجل الخراب رواية حافلة بالأحداث والإحساس وبالأشخاص والإخلاص، والعديد من وجهات النظر. وأنت تطالعها تتداعى ذاكرتك، وذلك من وجهات النظر المتعددة والمشاعر المبعثرة للرّواة، وكل شخصية تُعبِّر عن أحاسيسها وأفاعيلها بنفسها، وأرى في ذلك تيار الوعي **Stream of Consciousness** وهي طريقة المحدثين في تقديم شخصياتهم السرديّة وتحليلها ورسم ملامحها، وهذا بطبيعة الحال يلقي بالأضواء الكاشفة على الحياة الداخلية والخاصة للشخوص بعيداً عن النمذجة والتنميط، وأي نموذج ينتفع به بركة ساكن؟، وهو الذي ينتهج التجريب والتجديد والحداثة، وما التجريب غير إنه تيار يدعم حريّة المُبدع في تعامله مع إبداعه، وهو نفّاج يخرجُ ينفذ خلاله من نمط الجداول والقوالب الجاهزة. وبالفعل إن العقل المستقِل ليرتاح إلى التجديد والطرائق الإبداعية التي إذا ما طُبِّقت أدواتها بَلَغَ بها الكاتب مراده، وحصدَ منها القارىء متعةَ التلقّي، وهذا يعني لي بأن إبداعات بركة ساكن هي عصيّة على سطوة النُقاد الكلاسيكيين، وأقتبس ما قاله بشأن هذا العصيان في عمق نص رواية «الرجل الخراب»)..... كما أن ذلك سيورّط النص الأدبي فيما يسميه بعض النقاد الكلاسيكيين الحَرفيين، الخروج المريع وغير المُبرر فنياً عن الخط العام للتحقق السردي).

عندما تُمسك بتلابيب أية رواية تجد نفسك أمام ثلاثة أشخاص؛ المؤلف، السّارد أو الراوي والقارئ. والراوي إذا أردنا تعريفه بكلمات بسيطة وخالية

من التعقيد هو: الشخص الذي يسرد الحكاية وهو من اختراع المؤلف. البعض يطلق على السارد وصف الكاتب الضمني **Implied author**، وفي الغالب الراوي دائماً شخصية هلامية يصنعها الكاتب، إلا أن الراوي عند بركة ساكن راوٍ له روح ورائحه وظل، ويمشي في الأسواق ويتحرّش ويغازل ويغضب. في القرن التاسع عشر تبنَّى فلوبير الرأي القائل: بأن المؤلف ينبغي ألا يُطلّ من بين السطور مخاطباً القارئ مباشرة، وهذا يُعَد عيباً ومأخذاً على الروائي، أي يجب أن يقوم الراوي بالفعل السردي نيابةً عن الكاتب. حتماً في أي رواية كُتبت بهذه الطريقة نكاد ننسى المؤلف تماماً، ولكن من الذي ينسى عبد العزيز بركة ساكن؟ وأنت تقرأ رواية الرجل الخراب تجده واقعاً يمشي في النص ويضفي عليه وميضاً ولمعاناً، تجده في رواية «الرجل الخراب» متصوراً في الشوارع والممرات، تجده عند نهر «سالساخ»، وشارع جترايدقاسا، ولابد أن مرَّ بمحطة فستبانهوف في غرب فيينا.

وتجده صوتاً مقوّماً ومعدّلاً وساخراً. والقول التالي له)...بالطبع ستجد القارئة والقارئ الكريمان معلومات كثيرة تُناقض المعلومات التي ذُكرت في الجزء السالف من الرواية؛ أي الجزء الذي رواه الراوي مشكوراً، وتدخل الراوئي – أي شخصي الضعيف – كثيراً في بعض الثيمات. وهو تدخل مُخل في أغلبه، إذا لم يتسامح معه القارئ الصارم الذي يبحث عن حقيقة ثابتة لا يمكن التلاعب بها أو فيها.....). وأردف كاتباً إن الأمر متروك للقارئ المُرائي المُغامر الصعلوك).... وهذا يَرُدّنا رداً جميلاً إلى الدستور الذي بدأت

به هذه القراءة المتواضعة. فمن منكم يحب المغامرة والصعلكة والتمرُّد على النموذج؟. أنا أدوّن اسمي في أعلى القائمة ففي التجريب متعتي والانفكاك من النموذج، وفي العوالم الحرّة أَجِد الارتياح الكامل. فطرائق الكتابة وتقنياتها وميول القارئ الإنسان ما زالت لغزاً، وإن علم فن الرواية مازال الإنسان يقف أمام أبواب سره المغلف حائراً. ولكن المطلوب أن يتواصل المد الإبداعي وقطعاً ليس هنالك ميثاق موقّع بين القارئ والكاتب على فهمٍ واحد، فالنص يقبل التأويل كما قيل.

رواية الرجل الخراب، رواية حافلة بشخوص نشطة وعوالم خلّابة وأمكنة مدهشة. تماماً شعرتُ بأنني أقف جنباً إلى جنب مع الشاب السعودي وصديقته أمام مرسم «نورا» وهي تبيع رسوماتها للسُيّاح، وأستطيع تخيّل «إيتنشتاين» **Einstein**؛ تلكم الصخرة القاسية التي سقطت منها «لوديا» في عيد ميلادها الخمسين: «وإن جَوقة جنازتها أخذت تعزف مارشاتها الأولى وهي في الخمسين من عمرها».

* شخصية درويش أو هاينريش **Heinrich**؛ هو شاب سوداني من أم مصرية وفِي رفقته الشابة الرواندية الفاتنة. الاثنان معاً كانا مثالاً حيّاً للمعاناة التي يواجهها الشباب الإفريقي من أجل أن يدرك الضفة الأخرى من المتوسط، حيث فردوس النعيم المتوهّم.

* درويش، الطبيب الصيدلي الذي يعمل مُخَرِّ للكلاب هو يشير بشكل صادق إلى جمهور عريض من الشباب والشابات الطموحين الذين يقصدون أوروبا بحثاً عن حياة أفضل، وعندما يصطدمون بالواقع هناك يتحوّل

المهندس لعامل في محطات تعبئة وقود السيارات، والمؤهل إلى حارس عقار، والمحطوظ من يعمل سائق تاكسي، ولكن ما عملَ المهندس عاملاً، والطبيب في مهنة هامشية إلاّ لأن البلدان طاردة وظالمة، والسلطان ظالم ولا يأبه بأمر شعبه حتى لو تعثّر فيلٌ على مرمى من قصره المنيف، وإن لم تنجو ببدنك يُصادر منك كل شيء حتى المعرفة.

درويش - كَثُرَ الحديث عنه، أليس كذلك؟، لما لا؛ فهو الشخصية الأساسية في الرواية، باختصار فدرويش هو شاب سوداني من أم مصريّة وسافرَ بجوار سفر يوناني مزوّر إلى اليونان، وعبر التهريب وصلَ إلى النمسا وظلّ يتابع أمر منحه اللجوء السياسي، لكن الأسباب التي قدمها لدائرة الهجرة، صُنفت بأنها أسبابٌ الغرض منها اقتصادي وتمّ رفض طلبه، وظلّ يعمل مع سيّدة تدعا «لُوديا» في وظيفة مُخرّي كلاب، وقبل مماتها كتبت له الشقة والسيارة باسمه باعتبار أن ابنتها كانت تعيش بعيداً عنها، ولكنه أحضرها -درويش- قبل أيام من وفاة والدتها، وتزوجها بعد ذلك بغرض توفيق أوضاعه القانونية في البلد، وأنجبا بنتاً أسمياها «ميمي»، وعندما كبرت البنت ووصلت سن العشق، تحرّكت إنزيمات التناقض في الرجل وصَعُبَ عليه أن يستوعب فكرة أن يكون مع ابنته عشيق يدخل عليها في غرفتها في البيت، لم يقتنع مطلقاً عندما قالت له إن عشيقها قد أسلم، وبعد أحداث وتفاصيل داخل النص فإن درويش دفعَ عشيق ابنته من أعلى جبل نحو الهاوية ولكنه تشبثَ بشجرة قبل أن يصل الهاوية، ولكن درويش كان أسرع من عشيق ابنته نحو الهاوية، ربما دفعته زوجته أو قد يكون قفزَ

من تلقاء نفسه رغبةً في الانتحار. هنا يتبدى لي بأن الأفكار التي لا تقبل الآخر أو تفكر في الخلاص منه هي ميّتة ومنتحرة لا محالة. في هذه الرواية، لا شك، تتجلى الفوارق الاجتماعية والثقافية التي يواجهها العرب والمسلمين في أوروبا على الرغم من أن البعض يوهِم الناس بأنه متسامح ومُقر بثقافة قبول الآخر ويستطيع أن يتعايش مع المجتمع الأوروبي، ولكن عندما يصل الأمر إلى ابنته أو زوجته –وليس بالضرورة دينه– حينها يظهر التناقض. لو قرأتم الرواية ستجدون أن المدعو درويش يسكر ويعربد ويُعاشر النساء خارج عش الزوجية، بل وصل به الأمر أن يمنع ابنته من دروس التربية الإسلامية، وما إن يظهر هذا التناقض حتى يلوح الخراب في وَضح النهار ويصبح الرّجُل خراباً.

obeikandl.com

obeikandl.com

الفصل الرابع

توقيعات على المنفستو النوبي

obeikandl.com

obeikandl.com

توظيفُ الأُسطورة في رواية «مَنَفِستو الديك النوبي» لعبد العزيز بركة ساكن: قراءة نقدية [1]

د. عبد الغفار الحسن محمد محمد أحمد [2]

مستخلص الورقة:

تسعى هذه الدراسة للكشف عن مدى قدرة الروائي عبد العزيز بركة ساكن على توظيف الأسطورة في روايته «منفستو الديك النوبي»، كما تسعى للكشف عن التقنيات والأساليب الفنية التي اتبعها في تأليف هذه الرواية.

وتفترض الدراسة أن الرواية استطاعت أن توظف الأسطورة للكشف عن التحولات التي صاحبت التعدين الأهلي عن الذهب في السودان من الناحية الاقتصادية والاجتماعية، وأن تنقد الواقع السياسي من تحت كنانة الأسطورة.

(1) ستنشر هذه الدراسة في مجلة الدراسات الإنسانية التي تصدرها جامعة دنقلا.

(2) أكاديمي سوداني متخصص في الأدب والنقد ويعمل استاذاً مشاركاً بجامعة وادي النيل.

obeikandi.com

مقدمة:

تكمن قيمة هذه الرواية وأهميتها في توظيفها للأسطورة بطريقة جديدة، يعيد فيها الروائي إنتاج الأسطورة، متسقاً مع واقع جديد، وتحول اقتصادي واجتماعي تشهده الساحة السودانية، في السنوات العشرة الأخيرة، حيث ظاهرة التعدين الأهلي للذهب في الصحراء بشمال السودان، هذا من ناحية، ومزج ذلك بالتاريخي والاقتصادي والسياسي من ناحية ثانية. وما تحفل به الذاكرة الشعبية من قصص وأساطير حول الجن الذي يحرس الذهب وطرق التداوي من الجنون من ناحية ثالثة، وحالة الفقر التي يقع تحت طائلتها قطاع كبير من الشعب السوداني، دفعهم للمغامرة في البحث عن الذهب والثراء من ناحية رابعة.

وما تهدف إليه هذه الدراسة هو: قراءة هذه الرواية والكشف عن مدى قدرتها للإفادة من الفلكلور الشعبي والتراث السوداني وما يحفل به من أساطير حول الجن والسحر والكهانة وتمثيله فنياً في هذا العمل الأدبي. والكشف عن التقنيات الفنية التي استطاع الروائي من خلالها أن يوظف الأسطورة بشكل حداثي معاصر، يضيف إلى بنية الرواية العربية، ويعرِّف بالإرث الثقافي لمجتمعاتنا السودانية عربياً وعالمياً.

ولعلّ أسلم منهجٍ لهذه الدراسة هو المنهج التكاملي، الذي يُمكِّن الدارس من الإفادة من منجزات عدة مناهج في التحليل والقراءة والتأويل.

وتأتي هذه الدراسة في ثلاثة محاور بعد مدخل وملخص للرواية هي:

- تجليات الأسطورة في الرواية: وتشمل أسطورة المكان وأسطورة

الحيوان.

- الشخوص وتفاعلهم مع الأساطير.
- تقنيات توظيف الأسطورة.

مدخل:

عبد العزيز بركة ساكن: أديب وروائي سوداني، حائز على جائزة الطيب صالح للرواية في دورتها السابعة 2009م عن روايته «الجنقو مسامير الأرض»، وفيما حظيت أعماله باهتمام القراء والنقاد فكثيرًا ما أغضبت الرقيب، وذلك لتوظيفه الجنس كثيراً ترى المصنفات الأدبية بالسودان أنه يجرح الذوق العام، ولأنه يتبنى منهجاً سياسياً وفكرياً يخاصم السلطة الحاكمة في السودان. وكثيراً ما طرق في أعماله الروائية قضية المركز والهامش وفساد السلطة.

وانحاز إلى عرقية السود في أغلب أعماله، وإبرازها على أنها مجموعات ذات ثقافة وفكر ليس بالضرورة أن تكون مندرجة في الهوية العربية والإسلامية، وهذا مما جعل الكثير من القراء وكذلك الحكومة ينظرون إلى أعماله بغير عين الرضا.

ومن أهم أعماله الروائية أيضاً: ثلاثية البلاد الكبيرة التي تضم رواية رماد الماء ورواية الطواحين، وزوج امرأة الرصاص وابنته الجميلة. وكل هذه الأعمال توحي بأن السودان لا يمكن أن تحكمه ثقافة واحدة، فهو بلاد كبيرة متنوعة دينياً وعرقياً وثقافياً. وطرح من خلالها الكثير من أسئلة الهوية وعبر من خلالها عن انتمائه الفكري اليساري والمخاصم للإسلاميين

في السودان، وإن عبر عن رؤية صوفية متسامحة عبر بعض شخصياتها. ومن أعماله الروائية أيضاً: العاشق البدوي، وما تبقى كل ليلةٍ من الليل، ومسيح دارافور، والرجل الخراب.

وله مجموعة قصصية بعنوان موسيقى العظم، وأخرى بعنوان على هامش الأرصفة، وقصة قصيرة بعنوان: امرأة من كمبو كديس. وإلى جانب مؤلَّفاته القصصية والروائية، كتب في كثير من الدوريات والمجلات والجرائد، منها: «مجلة الناقد اللندنية»، و«مجلة الدوحة»، و«جريدة الدستور«و «مجلة العربي اللندنية»، و«الجزيرة نت» وغيرها. كما أنه عضو نادي القصة السوداني وعضو اتحاد الكتاب السودانيين، وله مشاركات عديدة في فعاليات ثقافية عربية وعالمية.

كما توافَرت لأعماله قراءات تنبَّهت إلى رسالته وإبداعيته ونبَّهت إليها، فمُنح جائزة «بي بي سي» للقصة القصيرة على مستوى العالم العربي ١٩٩٣م عن قصته: «امرأة من كمبو كديس»، وجائزة «قصص على الهواء» التي تنظمها «بي بي سي» بالتعاون مع مجلة العربي عن قصتيه: «موسيقى العظام» و«فيزياء اللون»، وفي ٢٠١٣م قرر المعهد العالي الفني بمدينة سالفدن سالسبورج بالنمسا أن يدرج في مناهجه الدراسية روايته «مخيلة الخندريس». عمِل مدرسًا للغة الإنجليزية من ١٩٩٣م إلى ٢٠٠٠م، وشغل عدة مناصب، أبرزها: عمله مستشارًا لحقوق الأطفال لدى اليونيسيف في دارفور من ٢٠٠٧م إلى ٢٠٠٨م، ومديرًا لمشروعات التنمية في صندوق تنمية المجتمع التابع للبنك الدولي بالنيل الأزرق، إلى أن تفرَّغ

للكتابة؛ تلك الوظيفة التي يستودعها شغفه التام والدائم.

يقدم إلينا الروائي عبد العزيز بركة ساكن رواية جديدة بعنوان «منفستو الديك النوبي» (ساكن:2016م) لينتقل من خلالها لمرحلة جديدة في الكتابة الروائية، حيث يمزج فيها بين الأسطورة والواقع مزجاً فنياً وبأسلوب حداثي عصري.

ولعله يسعى من خلال ذلك أولاً/ لتجديد أسلوبه السردي، وتطعيمه بلون جديد يضيف إلى أدوات السرد الفنية التي طالما سعى الجيل المجدد من الروائيين العرب إلى الخروج بها عن دائرة المألوف، وكسر خطية السرد «بالتحرر من الأعراف الجمالية التي أرساها الشكل الروائي الواحد، ثم التأصيل لأعراف جمالية روائية عربية» (الصالح، 2001م:6). ولما رأوه من توظيف للفلكلور والتراث الشعبي عند الغربيين الذين استلهموا من خلاله تراثهم وأساطيرهم، فلا بأس إذن أن يستلهم الروائي العربي تاريخه وأساطيره في عمله الروائي «ليجد خزاناً للنصوص التي ظلت مغيبة ومهمشة فيحييها ويلتفت إليها؛ ليجردها في وجه الأعداء والخصوم» (يقطين، 1992م:135).

أضف إلى ذلك تلك «المكانة التي أخذت الأسطورة تشغلها في مجلات الحياة كافة، إذ لم تعد سمة مميزة للمجتمعات البشرية الأولى، كما لم تعد وقفاً على التفسيرات البدائية لنشأة الكون والطبيعة، أو طقوساً سحرية، بل امتدت لتشمل البنى الاجتماعية والسياسية والاقتصادية في المجتمعات الحديثة ».(الصالح، 2001م:7).

«ولعل غاية الروائيين العرب من توظيف الأسطورة لا تختلف كثيراً عن أسباب الشعراء والمسرحيين العرب، فالكل يسعى لتحقيق هدفين أساسيين أولهما: هدف سياسي وهو: السعي إلى «ابتكار وسائل قادرة على تعرية آليات القمع والاستبداد دونما مواجهة مباشرة مع رموزهما »(السابق:67)، و«نقد الأوضاع السياسية والقيم الأخلاقية إما بالحلم والفانتازيا، وإما باستيحاء الأساطير» (النساج، 1985م:71).

وثانيهما: سبب فني هو» تحرير نفسها من نفوذ البلاغة التقليدية وأنماطها التي ظلت شائعة لفترة غير قصيرة من الزمن ».(الصالح2001م:5).

واستخدام الأسطورة في حد ذاته ليس بالجديد في الرواية السودانية، ولا في الرواية العربية، فالطيب صالح قد وظَّف الأسطورة في روايته «عرس الزين» كما استغله عبد العزيز بركة ساكن في أكثر من رواية خاصة في روايته «رماد الماء»، والتي جمع فيها كثيراً من الأساطير والخرافات، والثقافة الشعبية لمجتمع جنوب السودان، وكذلك وظَّف الخرافة بشكل محدود في رواية «الجنقو مسامير الأرض» من خلال شخصية «صافية».

أما عربياً، فمنذ توفيق الحكيم قد عرفت الرواية العربية الأسطورة من خلال روايته «عودة الروح» (السابق:30)، كما وظف إبراهيم الكوني الأسطورة في رواياته «التبر» و«المجوس» و«نزيف الحجر». (عبد الله إبراهيم» ندوة«2009م:23 28-).

ولا يخفى أصل هذا النوع من القصص الذي يوظف الأسطورة، فإن كان بركة ساكن قد أشار في سفر السرد في خاتمة روايته «منفستو الديك

النوبي» إلى مصادره أو مصادر شخصيته «أدومة» في مثل هذا السرد الأسطوري إلى التأثر بسرود غربية (ساكن، 2016م:222)، فإننا نقول: إن هذا صحيح، ولكنه لا ينفي أن الذاكرة الشعبية العربية والقصاص العرب في العصور الوسطى هم أصل هذا النوع من الحكايات، وقد حقق ذلك الباحث والأديب «فاروق خورشيد» في كتابه «أديب الأسطورة عند العرب» (خورشيد، 2002م) وأورد العديد من الشواهد التي تثبت أصل هذا النوع من الحكايات في القصص العربي القديم فليراجع.

كما جمع الدكتور عبد الله الطيب في مؤلفه بعنوان «الأحاجي السودانية» الكثير من هذه الأساطير السائدة في المجتمع السوداني، مما يمكننا من القول: إن الشعب السوداني شعب مسكون بالأسطورة، ومؤثرة في حياته الواقعية واليومية إلى يوم الناس هذا، وفي شتى طبقاته الاجتماعية.

ملخص الرواية:

لعله من المفيد أن نقدِّم ملخصاً عن الرواية، وذلك لأنها حديثة الصدور، ولعل الكثيرين لم يطلعوا عليها بعد:

تقوم هذه الرواية على فكرة الأسطورة القائلة بأن الذهب يحرسه الجن. وأن كل من يقترب من أماكنه ربما تعرض للمس أو الجنون، أو أنه يحتاج لبعض الحيل ليتعايش مع الجن ويستخلص منه بعض الذهب، كما توظف أسطورة الموت والانبعاث الفرعونية.

كما أنها في الوقت نفسه تتحدث عن الواقع السوداني المعاصر، وحالة الفقر التي يرزح تحتها قطاع كبير من الشعب السوداني، مثلت لهم الرواية

بعدد من الشخصيات من حي «زقلونا» بأطراف الخرطوم، هذه الحالة التي دفعت بالكثيرين للمغامرة بالبحث عن الذهب في مناطق التعدين الأهلي بالصحراء بالمنطقة الشمالية للسودان، والتي برزت كظاهرة اجتماعية واقتصادية جديدة، حيث تفتقت الأرض في العديد من مناطق السودان عن ثروة حقيقية من الذهب، أصبح الآن جزءاً تعول عليه الدولة في زيادة دخلها القومي.

وقد مثّل الروائي ساكن للمعدنين الذين ذهبوا للصحراء بشخصيتين «فتح الله فراج» و«جبريل كيري» الذين حذرهما «أونور سدنا» الذي كان في مناطق التعدين من الذهاب، باعتبار أن بالصحراء ذهب كثير، ولكن معه فساد كثير، وشياطين كثيرة. في إشارة إلى أن الذهب محروس بالجن، والإنسان الطاهر وغير النجس لا يستطيع أن يظفر بشيء.

وبعد أن قررا الذهاب لمناطق التعدين وذهبا مع أحد التجار للبحث عن الذهب في القبور النوبية، دخلا في مقبرة بها مومياء لأحد ملوك النوبة، وفي أثناء دخولهما ظهر لهما ديك غريب غيَّر مجرى حياتهما، فقد ابتلع جبريل كيري في جوفه تماماً، وقد خير فتح الله بخيارين لا ثالث لهما: إما أن يقبل بالديك ويصير مملوكاً له، وإما أن يرضى بالفقر ويعود إلى أهله سالماً، وفتح الله يختار الديك لأنه يعتقد أن كل شيء أهون من الفقر. وبعد أن يعودا إلى الخرطوم يموت جبريل متأثراً ببلعه خاتمين وجدهما في القبر النوبي، ويظهر في يوم وفاته ديك غريب ضيفاً على دجاجاته، هذا الديك الذي يبيض ذهباً خالصاً يكتشف أمره فتح الله بالصدفة، وعرف أنه الديك الذي وقَّع

معه العقد، وتتغير حياة فتح الله كلياً من الفقر المدقع إلى الثراء العريض، ومن حيه القديم بزقلونا إلى كافوري أحد أحياء الطبقة الثرية بالخرطوم بحري. ولكن الديك الذي أراد فتح الله أن يستغله وينكر أمره على أبناء صديقه جبريل قد حول حياة فتح الله إلى كابوس مزعج وهلاويس، يظهر له فيها صاحبه جبريل مع الديك الذي يحطّ بين عينيه ويمنع عنه النوم، حتى أصبح يتحدث إلى الديك بصوت مسموع، وهذا ما عُرف بجنون الديك، وبعد أن ظهرت هذه الحالة عليه، لجأ إلى السحرة و«الفكية» الذين يدعون معالجة هذا النوع من الأمراض، وجميعهم يفشلون في علاجه إلى أن يموت ويوارى الثرى، إلا أن الديك يحمل شبحه أو ظله، كما يعرف في الثقافة الفرعونية القديمة، ويذهب به شمالاً حتى جزيرة ناوا «مركز الروح» أو مركز الكون، وهو في أثناء هذه الرحلة يدرك الأشياء من حوله إدراكاً كان محجوباً عنه في حياته الأولى، فهو الآن يستطيع أن يسمع همس النخلة إلى النخلة وحديث الأسماك لبعضها... إلى غير ذلك مما كان محجوباً عنه ويتذكر خطاياه في حياته الأولى التي تعتبر خطايا صغيرة في نظره، ما عدا خيانة صديقه جبريل كيري. كل ذلك في إشارة لأسطورة الخلود عند قدماء المصريين (القمني، 1999م: 125 وما بعدها).وعندما يحط به الديك على سفح جبل في ناوا ينفتح الجبل عن قصر عظيم، به بهو واسع فيه كل ملوك النوبة السابقين وهو الآن يعرفهم بأسمائهم واحداً واحداً رغم أنه لم يسمع بهم في حياته الأولى، ويصيح الديك تلك الصيحة التي كانت ترعبه وهي الآن لا تعني له شيئاً، وينثر الديك ريشه بطريقة

عجيبة وإذا به يتحول إلى ملكة نوبية هي الملكة «أماني تاري»، ويُحاول فتح الله أن يسجد أمامها كما كان يفعل الآخرون، ولكنه يتجمد ويتحول إلى تمثال ذهبي كتلك التي رآها قبل أن يتجمد أمام ملوك النوبة، لو تأملهم لرأى جبريل كيري خلفه مباشرة، ولرأى عدداً من التجار والذين وقّعوا عقوداً مع الديك ممن التقى بهم في رحلته إلى التعدين. وبذلك يعلم أنه تحول إلى ثروة في مستقبل الكون الذي سيحكمه هؤلاء الملوك.

لم ترد هذه الأسطورة بتتابع سردي بل كان بناء الرواية دائرياً حيث تقاطعت مع هذه الأسطورة أحداث كثيرة من الواقع الاجتماعي والسياسي والثقافي في الحياة السودانية، ولكنه لا يلبث أن ينتقل مما هو واقعي إلى ما هو أسطوري حتى نهاية الرواية.

تجليات الأسطورة في الرواية:

تجلت الأسطورة في ناحيتين أثيرتين للقاص هما:

- أسطورة المكان.
- أسطورة الحيوان.

تجلت أسطورة المكان حينما جعله الكاتب تلك الصحراء بالمناطق الشمالية للسودان، حيث مكان الممالك النوبية، وما فيها من قبور وآثار، نسجت حولها الذاكرة الشعبية والتاريخ العديد من القصص والأساطير، تأثر فيها الروائي بما جاء من وصف لهذه القبور في كتب الموتى لقدماء المصريين. من هذه الأوصاف ما هو ماثل حقيقة مثل دفن الكنوز والأوعية الحجرية والفخارية والحيوانات المحنطة وغيرها من المقتنيات الأثرية التي كشف

عنها علماء الآثار. يقول كل من درايتون وفانديه:» تدل الترتيبات المعدة في المقابر على اعتقاد في البعث، إذ يمكن الاستنتاج من وضعهم للتغذية بالقرب من الجثث، وكذلك من وضع لوازم الزينة والأدوات أحياناً، أنهم كانوا يحسبون أن الموتى يعيشون في قبورهم يتغذون فيها، ويحتاجون إلى العناية الجثمانية ويباشرون أعمالهم المختلفة» (السابق:125).

ومن الأساطير في هذا الشأن أن هذه الكنوز محروسة بالجن، وكل من يقترب منها يعرض نفسه للخطر؛ إذ يعتقدون أن الميت عندما تفارق روحه جسده تحيا هذه الروح حياةً جديدةً أبدية في صورة عفريت، وقد يظهر للناس في صورة مشابهة تماماً للميت، وقد يقوم ببعض الأعمال الانتقامية خاصةً إذا كان الميت مقتولاً. وكانوا يعتقدون أن الملوك ربما يظهرون في شكل طائر «صقر» أو ما شابه ذلك. (السابق:138-135).

وقد وظف بركة ساكن هذه الأسطورة في وصفه لجزيرة «ناوا» على أنها مركز الكون أو مركز الروح؛ حيث يقول: «أصبح فتح الله الآن مملوكاً للديك وحده وتحت رحمته، كما حدث لصديقه المرحوم جبريل كيري، ولمئات آخرين قبلوا بالعقد بقيامهم بدخول القبور النوبية. ومن كان مملوكاً للديك وتحت رحمته، فهو مملوك للجد الأعظم للأمكنة والأزمنة، والجدة العظمى التي جاءت قبل النيل بل قبل اليابسة، وقبل الجد نفسه، عندما كانت بحيرة تيزيز تغرق الكون الخاص بالإنسان وهو أيضاً الثروة التي سوف تقوم عليها مملكة الإنسان القادمة: سيحكمها الملوك الأوائل الذين جلبوا الحضارة إلى الإنسانية وأخرجوا البشر من ظلام الكهف إلى

رحابة قلب الشمس، سيعودون مرة أخرى أقوى وأجمل وأرحم وأكثر قسوة، وهم الآن يسيطرون على الوجود من مرقدهم الكبير بجزيرة ناوا مركز الكون» (ساكن، 2016م:7) ووظف كذلك أسطورة «إيزيس» الجدة التي هي عند قدماء المصريين «أم الأشياء وسيدة جميع العناصر، والبداية الأولى للأزمنة... الإلهة العليا، ملكة الموتى ورئيسة أهل السماء... المظهر الموحد للآلة والإلهات» (القمني1999م:223-222)، وكذلك وصفه للرجل الميت بمغارة جبل «عضو الكلب» والحالة التي هو فيها: كونه ميّت ولكنه يتمتع بقدرات حيوية منها الإدراك لما حوله، وغيرها من الأساطير التي اقتبسها الكاتب من كتاب الموتى للمصريين القدماء، ومتون الأهرام، ومتون التوابيت، والذين يعتقدون أن الموت لا يعني النهاية، بل يتحول الشخص إلى نوع من الحياة البرزخية في شكل «كا» أو ظل لشخصيته، وعليه أن يحفظ بعض الأدعية التي تُودع معه في القبر مكتوبة على أوراق البردي يدفع بها عن نفسه كونه ظالماً أو مذنباً أو مرتكباً للمنكرات كخيانة الزوجة أو الأرحام وما إلى ذلك. وبما أن الموت لا يعني النهاية، فهذا ما يفسر أيضاً دفن الأوعية ومقتنيات الميت معه ظناً أنه يحتاج إليها. (السابق:138-137).

وظف الكاتب كل هذا السياق الأسطوري عندما جعل فتح الله فراج وجبريل كيري يدلفون إلى هذه القبور الأثرية ويستعملون بعض الحيل كالنجاسة وقراءة آيات من القرآن الكريم؛ حتى ترضي الشيطان الذي يحرس الذهب ويسمح لك بالاقتراب منه (ساكن، 2016م:-44-37

50-49). إلى غير ذلك من الحيل والقصص والحكايات التي ليست ببعيدة عن مخيلة القارئ السوداني؛ لسيادة هذه الأساطير وتداولها في السير الشعبية، والأحاجي السودانية، والقصص العربي القديم.

وقد وظف الكاتب أسلوب الوصف ليقود به القارئ للمكان بطريقة سينمائية رائعة ومثيرة ومحشوة بعبق التاريخ، كاشفاً له عن العجائب والأساطير المثارة حول المكان الموصوف.

ومن أمثلة هذا الوصف ما قدمه الكاتب لمقبرة نوبية قديمة ولج إليها بطلاً القصة «فتح الله وصديقة جبريل»: «كان القبر كما توقعاه متسعاً، ترقد المومياء في سكون على حوض من الصخر أشبه بتابوت، حولها تتناثر الأوعية الفخارية والتماثيل الصغيرة (الشوابيت) التي على شكل بشر يقومون بخدمات ما... ويبدو أن الميت كان ثرياً بصورة معقولة، فعَثَرا على جرةٍ صغيرة بها خاتمان من الذهب وبعض الأدوات الحجرية، لم يلاحظا تماثيل معدنية أو أقنعة ذهبية، ولكن يوجد بالقبر قطٌّ محنط وثعبان محنط بكامل هيئته، حتى أنهما ظنّا أنه حيّ».(السابق:20).

هذا الوصف للمكان أفاد فيه الروائي من ثقافته التاريخية عن الحضارة النوبية في شمال السودان، وأشار إلى بعض التراث الثقافي الذي كشفت عنه الدراسات الأثرية، إلا أنه من جانب آخر، وتحت قناع التاريخي والأثري، ينال من السلطات الحاكمة في كونها لم تحم هذه المواقع الأثرية؛ طالما أن المعدنين العشوائيين يجوسون بداخلها - كما هو في الوصف-، لنهب مقدراتها.

أيضاً من الأوصاف المهمة التي تدل على أسطورية المكان وصفه ذلك القصر النوبي الذي انفتح أمام الديك عندما عاد بجثة فتح الله في جزيرة «ناوا» التي اشتهر عنها السحر في الثقافة السودانية الشعبية، وكيف أن هذا القصر حوى بداخله كل ملوك النوبة القدماء وإلى جوارهم تماثيل ذهبية في شكل بشر، أغلب الظن أنها تعود لتجار ذهب أو معدنين. وكيف أن الديك نفسه تحول من ديك إلى ملكة نوبية بكامل هيئتها واسمها الملكة «أماني تاري» التي وقفت إلى جوار زوجها أحد الملوك، وكيف تحول جثمان فتح الله إلى تمثال ذهبي ساجد أمامها؟! (السابق:11-8).

كل هذا الوصف يثري الرواية ويزودها بالموتيفات اللازمة التي تثري الجانب الأسطوري فيها.

- أسطورة الحيوان:

يذهب بعض الدارسين إلى أن حكاية الحيوان أقدم الحكايات الشعبية على الإطلاق، وهي تتردد على ألسنة الجميع بلا استثناء، إنها موجودة في كل بيئة وعند كل أمة وبين مختلف الأجيال والطبقات... وقد استطاعت أن تحتلَّ مكاناً ظاهراً بين الأشكال القصصية فيما يسمى بالأدب المثقف أو الأدب الرفيع، وحكاية الحيوان عبارة عن شكل قصصي يقوم الحيوان فيه بالدور الرئيس. وهي امتداد للأسطورة بصفة عامة، ولأسطورة الحيوان بصفة خاصة، ويستوعب فيما يستوعب الخرافة وملحمة الوحوش. (خورشيد 2002م:97).

وقد تجلت أسطورة الحيوان في هذه الرواية بشكل ملفت منذ عنوانها

«منفستو الديك النوبي» فما هذا الديك الذي يتمظهر في الرواية كشخصية من شخصياتها، ويؤثر في سير الأحداث فيها، ويقودها نحو الوجهة التي يريد، إلا تمثيلاً لتمظهر الجن في شكل هذا الطائر الذي ظهر للشخصيتين الرئيستين في الرواية وهما «فتح الله فراج، وجبريل كيري»، عندما دخلا مغارة جبل «عضو الكلب» التي توجد بها مومياء محروسة بهذا الديك الذي يعرض عقداً على فتح الله فراج: إما أن يرضى بالفقر ويعود سالماً، وإما أن يرضى بشروط الديك ويقبل به، ومن ثم يحصل على ما يريد من الذهب، ولسوء الحظ يرضى فتح الله بشروط الديك على ألا يرجع إلى الفقر مرة أخرى، فكل شيء في نظره أهون من الفقر. (ساكن 2016م:72-71).

وبعد مغادرتهما الجبل والذهاب إلى الخرطوم يحط ديك غريب ضيفاً على دجاجات «جبريل كيري» الذي كان قد توفي إثر بلعه خاتمين وجدهما في القبر النوبي متجاهلاً وصية «أونور سدنا» الذي حذرهما من الخيانة وأن عاقبتها الموت، ولكنهما لم يسألاه عن الطريقة التي يموتان بها. وكأن الكاتب يشير هنا إلى سبب موته نتيجة الخيانة التي قام بها ببلعه الخاتمين؛ لإخفائهما عن التاجر الذي يعملان معه، إلا أن كان الكاتب أشار إلى السبب الموضوعي في موته؛ بأن النوبيين القدماء كانوا يضعون سم الثعبان على مقتنياتهم حتى لا تتعرض للسرقة. (السابق:23).

فهذا الديك الذي يبيض ذهباً خالصاً يكتشف أمره فتح الله بالصدفة ويثري بهذا الذهب ثراء يغير مجرى حياته، ولكن الديك لا يتركه يستمتع بهذا الذهب؛ لأنه خان أسرة صديقه جبريل الذي وقَّع معه العقد أيضاً،

فلم يطلعهم على سره، ومن ثم بدأ الديك يتمظهر لفتح الله ويصيح صيحته المرعبة التي خبرها منذ أن رآه لأول مرة داخل القبر، وينتفش كأنه طائرة مروحية تهم بالإقلاع (السابق:62)، وعندما يذهب فتح الله إلى فراشه ليلاً لا يستطيع النوم بسبب هذا الديك الذي حول أحلامه إلى كوابيس مزعجة، يرى فيها الديك وصديقه جبريل، حتى يصاب بالجنون الذي عرف في المجتمع بجنون الديك، والذي أصبح حالة شائعة نسبة لكثرة المعدنين الذين وقعوا عقوداً مشابهة مع هذا الديك، الذي حول حياة فتح الله إلى جحيم؛ بسبب الجنون الذي لم تترك «نصرة» زوج فتح الله ساحراً ولا (فكيّاً) إلا استجلبته له، ولكنهم يفشلون في علاجه حتى يموت. ولا يتركه الديك عند هذا الحد، فبعد أن تم دفنه حمل الديك جثة افتراضية له هي شبحه وحوله إلى تمثال ذهبي في ناوا مركز الكون (السابق:8)، كما قدمنا ذلك.

ومن الحكايات المرتبطة بأسطورة الحيوان، تلك التي رواها «أونور سدنا» لفتح الله وجبريل عندما عزما على الرحيل للبحث عن الذهب، فقد حكى لهما بلكنته البجاوية الشرقية وهو يضحك: «دهب كتير وشواطين كتير وموت كتير وفساد كتير ورب الكأبة (الكعبة)».(السابق:37).

«قال لهما:إنه رأى بأم عينيه الشيطان وهو يحرس الذهب، كل ذلك في محاولة لثنيهما عن الرحيل، وخير لهما حياتهما البائسة من تلك الأهوال التي رآها هو بنفسه عندما كان يعمل بالتعدين في الصحراء، فقد روى لهما قصة «الحصان الذهبي» الذي انشقت عنه الأرض وقام بمحاصرة المعدنين الذين

اكتشفوا لتوهم عرقاً من التبر بمجرد حفره انفتح عن مغارة واسعة، خرج منها هذا الحصان الوحشي الذهبي الهائج، الذي يركل ويرفس ويعض ويقتل بغير هوادة، حتى أنه قضى على مجموعة كبيرة من المعدنين، ثم دخل المغارة وقد انغلقت خلفه وسويت الأرض كما لو أنها لم تمس منذ الأزل. (السابق:37).

لعل هذين النموذجين هما الأبرز في تمظهر الجن بشكل واضح في الرواية.

- الشخوص وتفاعلهم مع الأساطير:

اختار الكاتب ثلاث شخصيات محورية لقصته حول «الدَهَّابة» (وهي مفردة عامية بمعنى المعدنين التقليديين) وهذه الشخصيات هي: فتح الله فراج، وجبريل كيري، وأونور سدنا. اختارهما من حي فقير مهمل اسمه «زقلونا» بأطراف الخرطوم، وكلهم أُمِّيون لم ينالوا حظّاً من التعليم. فما دلالات هذا الاختيار وهذا التوصيف؟

يمكن أن نقرأ في هذا التوصيف عدة أشياء:

أولاً/ أن الأساطير والحكايات الشعبية أكثر ما تروج وتصدّق لدى الأشخاص الأميين وقليلي الحظ من الثقافة الدينية والثقافة العامة. فجبريل كيري مثلاً مسلم ويصلي، ولكنه لا يحفظ شيئاً من القرآن الكريم، وله عبارات يحفظها ويقولها عندما يريد أن يذبح بهائمه عندما كان جزاراً، أو يريد أن يصلي، أو يريد أن يقرأ آيات عند دخول المغارات والقبور النوبية... هذه العبارات هي «بسم الله الرحمن الرحيم، الذابح مذبوح والآكل مأكول وكلنا من التراب وإلى التراب، يوم لك ويوم عليك لطفك

يا رب، الله أكبر، الله أكبر، الله اكبر». (السابق:50).

لا يعلم ممن حفظها أو متى ولا كيف؟ ولم يهتم كثيراً أهي من القرآن الكريم أم من أي كتاب مقدس آخر، أو أوحى إليه بها شيطان ماكر، فمنذ أن اكتمل نضجه وأحس بالحاجة للصلاة، ولتعويذة تحميه من الشرور وتبارك حياته، وجد ذلك النص في رأسه فأحبه واستخدمه (السابق:50). وهو لم يأت إلى الخرطوم إلا لأنه ملَّ حياة الحروب والفر والكر في منطقته «جنوب كردفان» فقط يريد أن يحيا آمناً ويستطيع أن يمارس مهنة الجزارة التي تَعَوَّد عليها؛ لكونه راعياً. ولكن بريق الذهب وما حكي حوله من حكايات دفعه إلى المغامرة.

وكذلك حال فتح الله الذي كان يعول أسرته من خلال دجاجاته البلديات وبيع البيض المسلوق، أما أونور سدنا فقد ارتضى المهنة التي يجيدها وهي الحدادة الخاصة بالسكاكين والسيوف، وغيرهما من الأدوات. (السابق:43-42-33).

ثانياً/ كذلك الإيمان بقدرات السحرة و(الفكية) (وهي كلمة عامية سودانية وهي تحريف لكلمة فقيه في الأصل) واستدعائهم؛ للاستشفاء عن طريقهم، كلها أشياء يمكن أن يصدقها الإنسان البسيط قليل الثقافة الدينية، أو الشخص الذي لا وازع ديني له يردعه عن مثل هذه السلوكات المحرمة شرعاً.

ثالثا/ إذا كان الذهب وهذه الأساطير حوله أصبح شيئاً رائجاً في المجتمع؛ يجذب الملايين من الناس؛ الذين يتداولون هذه الأساطير في

معظمهم ويصدقونها، فلك أن تقدر حجم الجهل بالثقافة الدينية في قطاع كبير من مجتمعنا السوداني يتعاطى هذه المقولات.

رابعاً/ إن المثقفين الذين برزوا في مجتمع الرواية لم يشغلهم الذهب، ولا طرق جمعه، ولا الحكايات المثارة حوله، بل كانوا مشغولين بقضايا بعيدة عن ذلك: قضايا فكرية أو أدبية أو فنية أو بالتصوف، أو مهمومين بالحياة والاستمتاع بها على حالتها الراهنة، بما هم عليه من فقر، كحال كمال زكي وميرم فتح الله الذين لم ينشغلا بالذهب بقدر ما انشغلا بالاستمتاع بحياتهما الخاصة والزواج، بل لم يفرحا بهذا الذهب الذي وجده فتح الله والد ميرم، بل تشككوا فيه وفي مصدره؛ لأنه ظهر فجأة بعد أن ترك فتح الله الذهاب إلى الصحراء بفترة طويلة. فأحمد زكي كان يفضل أن يذهب بزوجته ميرم إلى بيته بأطراف أم درمان، ذلك البيت البائس الذي لا يوجد به مرحاض حتى الآن، على أن يسكن في تلك الشقة الفارهة في فيلا فتح الله بكافوري والخاصة بزوجه ميرم؛ لأنه يشك في مصدر هذا المال! (السابق: 153).

كذلك وظَّف الكاتب شخصية أونور سدنا ليروي على لسانه العديد من الأساطير حول الذهب ومجتمع (الدهابة)، خاصة وأن له تجربة عمل فيه، وقد تركه لما رأى فيه بأم عينه من فساد ونجاسة وشياطين، وأنه في كل مرة يحكي القصة الواحدة بأسلوب مختلف ويضيف إليها بعض التفاصيل الجديدة، مما يشير إلى طبيعة العقل الشعبي وما يحفظه من قصص في ذاكرته، تختلط مع مشاهداته الواقعية. فكثير من هذه الأساطير والحكايات التاريخية، قد تكون حقيقية في أصلها تتحول بفعل الحكي الشفوي إلى

أساطير.

ثمة جانب آخر في شخصية أونور وظَّفه الكاتب للنقد السياسي، فهو شخص ناقم على السلطات المحلية التي لا تدع الناس يعملون بالطريقة التي يريدونها، وتترك لهم حرية العمل والسفر خارج البلاد كما يشاءون، وكذلك هو ساخط على النظام الذي يراه يحول عبر سلطاته المحلية، ومداهمات الشرطة، التي ينفذها ضباط المحلية على المحال غير المرخصة، فوضى كبيرة في حياة هؤلاء الناس الذين يفقدون أعمالهم مباشرة، ويقعون في دائرة الفقر والإفلاس؛ مما يدفع بالكثيرين منهم للتفكير بالمغامرة في الذهاب للصحراء بحثاً عن الذهب، متجاوزين ما سمعوه من قصص حول الشياطين التي تحرس الذهب، فلن تكون أسوأ من هؤلاء الذين حاربوهم في معاشهم اليومي البسيط. «فهل الحكومة أرحم من الشياطين؟» (السابق: 36).

شخصيات أسطورية في الرواية:

صنع بركة ساكن بعض الأساطير الخاصة، أو التي استقاها من المجتمع، من خلال بعض الشخصيات الأسطورية والتي لها صفات سحرية خاصة، والتي تؤثر في معتقدات الناس حولها بما يعتقدونه من قدرات خارقة لهذه الشخصية.

ومن هذه الشخصيات الجدة أماني: فكان أهل نصرة زوج فتح الله يفسرون الثراء الذي جاء فجأة إلى نصرة ليس بسبب فتح الله والذهب الذي وجده، ودفع حياته ثمناً له، وإنما لهم تفسيرهم الخاص والقائم على

أسطورة مختلفة: أسطورة الجدة أماني، تلك المرأة التي تخرج من النيل فجأة، ومن يصادفها وترضعه من ثديها، إما أن يجد مالاً كثيراً أو يطيل الله في عمره. وقد حكي أن نصرة عندما كانت في الرابعة من عمرها وكانت مع جدها عند شاطئ النيل، في بلدتهم على ضفاف النيل الأزرق، وكان جدها مستلقٍ على سرير له خاص يضعه قرب الشاطئ، إذا بامرأة تخرج من النيل وتتجه صوب الرجل العجوز، وقد أخرجت ثديها ودفعته في فمه، فرضع حتى ارتوى وكان في غاية السرور؛ مما دفع بالبنت الصغيرة نصرة إلى عدم الخوف والإقبال عليها وقد أرضعتها أيضاً حتى ارتوت. ثم غاصت المرأة في النيل وغابت. فهذا ما يفسر به كثيرٌ من سكان تلك المناطق السبب الحقيقي في الثراء الذي وجدته نصرة؛ فهي رضيعة الجدة أماني كما يطلقون عليها. (السابق: 230-229).

ولعل الجدة أماني هذه هي نفسها أماني تاري تلك الملكة النوبية، أو هي ذلك الديك الذي حَوَّل حياة المعدنين التقليديين إلى جحيم، فقط هنا اختلف شكل تمظهرها وانبعاثها، مما يدل على فعالية أسطورة الموت والانبعاث في العقل الجمعي في المجتمعات السودانية.

أيضاً من الشخصيات الأسطورية والتي تتسم بصفات سحرية شخصية «أجاك الطويلة» صاحبة الربابة، والتي كانت تقيم بإرادتها في قرية «أولاد أحمد» بجنوب كردفان والتي تتمتع بصفات سحرية وأسطورية؛ شخصية يشوبها الغموض ولا يعرف الناس سرها، ويلجأوون إليها في جميع حالات المرض، ويحترمونها أو يخافون منها، لها ربابة خاصة تغني بها، وفيها أسرار

عظيمة، تَعلَّق بها «غزال»، وهو أحد الشبان الذين فقدوا حريتهم نتيجة الحروب هناك والسبي المتبادل. فقد أسرته هذه الربابة العجيبة التي أهدتها له أجاك الطويلة وكانت السر وراء حريته فهي من أهدته النغم الخاص بالحرية وهدته للبحث عنها. (السابق:194-191).

ونخلص مما سبق للقول بأن هذه الرواية وعبر شخوصها، استطاعت أن تمزج بصورة فنية بين الواقع المليء بالأمية والجهل والفقر، وبين الخيال الشعبي وما نتجت عنه من حكايات عن الذهب والثراء، وما يتبع ذلك من أساطير حول الجن الذي يحرس الذهب، سواء أكان في الصحراء أو في القبور النوبية، أو أساطير أخرى تخيم على مخيلة العقل الجمعي لكثير من شعوب السودان.

كما استطاعت -أيضاً- عبر شخوصها أن تُوجِّه نقداً سياسياً لاذعاً، خاصة فيما يتعلق بإفقار الشعب وإهماله من ناحية، وما يتعلق بالاتجار بالآثار التي تعتبر ثروة قومية، أو باستغلال السحرة والدجالين في تمكين الحكم، كما أشارت إلى ذلك بعض شخصيات الرواية. (السابق:81 و207).

ومن هنا يمكن القول إن الروائي مهما تخفَّى وراء شخصياته، إلا أنه يتموضع داخل النص بمواقفه السياسية والفكرية، التي عبرت عنها الكثير من الشخصيات، والتي حملت مواقف سياسية شديدة الخصومة مع السلطة السياسية الحاكمة في الخرطوم.

تقنيات توظيف الأسطورة:

تختلف استراتيجيات الروائيين في معالجة الأسطورة، فهناك من يعيد إنتاجها حرفياً من غير أن يكسر من تتابعها المعهود ولا شكلها الموروث، ويعالجها بالمنطق نفسه الذي عرفت به؛ ومن ثم يؤدي الأسطورة أداء سكونياً من غير أن يضيف إليها، وهذا النوع من السرد تأباه الرواية الحداثية التي لجأت إلى عدة تقنيات فنية تخرج بها من دائرة الأداء الحرفي والتتابعي للأسطورة (الصالح، 2001م: 26 بتصرف)؛ وذلك عبر التلاعب بعدة أشياء على مستوى الرمز الأسطوري نفسه، وعلى مستوى السرد وتقطيعه. ومن هذه التقنيات:

1 – الرمز الأسطوري: «تنهض هذه النظرية على أن الأساطير جميعها فعالية مجازية ورمزية، وتتضمن في داخلها الحقائق التاريخية، أو الأدبية أو الدينية، أو الفلسفية، ولكن على شكل رموز تم استيعابها بمرور الزمن على أساس ظاهرها الحرفي». (السابق: 14). وقد اختار بركة ساكن أسطورة الجن الذي يحرس الذهب، وعادة ما يرد في السرود التقليدية والقديمة في أشكال مختلفة ولكنها مخيفة: كالتنين والأسد والحية، وغيرها من الرموز، أما بركة ساكن فقد اختار رمزه الخاص وهو الديك النوبي، هذا الديك الذي يتمظهر بشكل سحري مغاير لصورته الحقيقية التي يراه بها عامة الناس، فهو ديك عملاق عندما يحرك أجنحته كأنه طائرة مروحية تهم بالإقلاع بمقدوره أن يبتلع جبريل كيري في جوفه تماماً، وأن يقنع فتح الله بالقبول به إن أراد الذهب والثراء.

2 – التفتيت: ويقصد به «زحزحة التطابق بين النظام التتابعي للأحداث

الموصوفة وبين نظام تواليها في الرواية» (السابق:179). وهذا ما أفلح فيه بركة ساكن عبر بنائه للرواية على نظام دائري؛ حيث تبدأ من نهايتها عندما يأخذ الديك جثة فتح الله، ويذهب بها بعيداً إلى جزيرة ناوا، ويتحول إلى تمثال، ثم يرتد بالسرد إلى بدايات القصة ومجتمعها موظفاً الحلم والتذكر أو الفلاش باك (بلغة السينما) في شكل دائري تنتفي فيه المسافة بين الماضي والحاضر، وينفتح فيه الفضاء المكاني الذي تدور فيه الأحداث من أقصى الشمال إلى جنوب كردفان وبحر العرب والخرطوم والنيل الأزرق وخارج السودان. كما يغذي عبر هذا الانفتاح سرده بحكايات اجتماعية وسياسية مختلفة ولكنها تدور وتتقاطع مع الأسطورة.

3 – التناوب: الذي يعني رواية حدث ثم تعليقه للانتقال إلى حدث آخر ثم العودة للحدث المعلق» (جنيت1997م:51)، وهذه التقنية نجدها أساسية في بناء هذه الرواية التي تقوم على الشكل الدائري غير التتابعي، فنجده يبدأ حكاية ما ثم يقطعها؛ ليدخل في حكاية أخرى سبقت يريد استكمالها، أو حكاية جديدة، وربما أشار إلى أنه سيكمل الحكاية في الفصول القادمة وهو ما يصطلح عليه بتقنية الاستباق السرد الاستشرافي **Anlicipation** الذي يعني: «كل حركة سردية تقوم على رواية حدث لاحق، أو ذكره مقدماً». (الصالح 2001م: 182). وأحيانا يرتد إلى حكاية يخشى أن يكون القارئ قد نسيها؛ فيذكره أنها وردت في الفصول السابقة؛ وهو ما يصطلح عليه باسم الاسترجاع **Analepse** وربما أعاد بعض المقاطع أو الفقرات المهمة التي يريد من القارئ أن يوليها عنايته.

وهو ما يصطلح عليه باسم التواتر والتواتر عند جينيت هو: «رواية ما وقع مرة واحدة مرات عدة». (جنيت1997م:130). وهذا التناوب عند بركة ساكن يكون بين الحكايات والأحداث الواقعية والاجتماعية والسياسية المعبر عنها داخل الرواية، وتقاطع ذلك مع الأسطورة، مما جزأ الأسطورة على مساحة النص وأكسبها فاعليتها فيه حتى نهاية الرواية.

4 – تعدد الرواة: وهذه صفة اتسمت بها الرواية الحديثة حيث انتهت سيطرة السارد العليم، وأصبحت الشخصيات أكثر قدرة وحرية في التعبير عن آرائها وأفكارها المختلفة «يقول فوستر E.M.Forster: «ميزة الرواية أن الكاتب يستطيع أن يتكلم عن شخصياته ومن خلالها، أو أن يؤمن لنا الإصغاء إليها عندما تناجي نفسها وهو مطلع على أحاديث الذات النفسية، ومن هذا المستوى يستطيع أن يهبط أعمق وأعمق، ويرمق الحس الباطن». فتعدد الرواة من سمات هذه الرواية، التي رويت أساساً بضمير الغائب، لكن كثيراً ما يتداول معه السرد أحد شخصيات الرواية كـ«أونور سدنا» الذي روى بنفسه الكثير من الحكايات عن الذهب ومجتمع (الدهابة) وما حوله من حكايات وأساطير. وقد وظفه ليقوم بدور الهجاء والنقد للأوضاع السياسية، كما نجد أيضاً شخصية «أدومة» التي تكاد تتماهى فكرياً وأيدولوجيّاً مع الروائي نفسه معبرة عن محمولاته الفكرية وآرائه الفلسفية. والرواية أيضاً مليئة بحيث النفس والأحلام التي رواها لنا الكاتب عن شخصيته فتح الله عندما يتحدث عن أحلامه بالثراء أو حواراته الذاتية مع الديك.

5 – كما وظف الحوار أيضاً لكسر تتابع السرد بضمير الغائب؛ وليمنح شخصياته القدرة على التعبير عن مواقفها وأفكارها ومشاعرها بحرية أكبر. كما نلحظ استخدامه العامية استخداماً مقصوداً في الحوار؛ ليقترب من شخصياته وطبيعة لغتها؛ وليعكس أيضاً التنوع اللهجي واللغوي في السودان، حيث يمكنك أن تميز بين الشخصيات وهوياتها الجغرافية والعرقية ومستوياتها الثقافية من خلال طريقة التعبير.

6 – الديباجة (الاستهلال(: استثمر بركة ساكن في هذه الرواية بالذات الديباجة أو الاستهلال؛ ليفتتح بها فصوله الروائية. والديباجة أو الاستهلال من العتبات النصية (بحسب جينيت) وهي تشير إلى كل ما يدور في فلك النص من (مصاحبات) من اسم الكاتب، والعنوان، والعناوين الفرعية، والإهداء، والاستهلال، والمظهر الخارجي للكتاب، والغلاف، وكلمة الناشر» (عبد الحق 2008م: 49)، «الديباجة عبارة عن مقدمة استهلالية للفصل تعين وظيفته والغرض المقصود منه، وتشكل في الوقت ذاته «نظاماً إشارياً ومعرفياً لا يقل أهمية عن المتن الذي يحفره أو يحيط به. بل إنه يلعب دوراً مهماً في نوعية القراءة وتوجيهها» (بلال2000م:16). وقد استثمر بركة ساكن الديباجة، إضافة إلى عناوين الفصول لكسر خطية السرد، ولتطعيم سرده بسرود دينية وتاريخية وأسطورية كبرى، تشير إلى طبيعة النص الروائي وتحفز القارئ لمتابعة القراءة، كما في أول ديباجة استهلالية في الرواية اقتبسها من الإنجيل: «يا أرض حفيف الأجنحة التي فيها عبر أنهار كوش، المرسلة رسلاً في البحر وفي قوارب من البردي على وجه المياه،

اذهبوا أيها الرسل السريعون إلى أمة طويلة جرداء، إلى شعب مخوف منذ كان فصاعداً، أمة قوة وشدة ودوس، قد خرقت الأنهار أرضها يا جميع سكان المسكونة وقاطني الأرض، عندما ترتفع الراية على الجبال تنظرون، وعندما يضرب بالبوق تسمعون، لأنه هكذا قال لي الرب: «إني أهدأ وأنظر في مسكني الحر الصافي على البقل، كغيم الندى في حر الحصاد»، فإنه قبل الحصاد عند تمام الزهر وعندما يصير الزهر حصرماً نضيجاً، يقطع القضبان بالمناجل، وينزع الأفنان ويطرحها، تترك معاً لجوارح الجبال ولوحوش الأرض، فتصيف عليها الجوارح، وتشتي عليها جميع وحوش الأرض، في ذلك اليوم تقدم هدية لرب الجنود من شعب طويل وأجرد ومن شعب مخوف منذ كان فصاعداً، من أمة ذات قوة وشدة ودوس، قد خرقت الأنهار أرضها إلى موضع اسم رب الجنود، جبل صهيون» (سفر أشعياء 18) (ساكن2016م:5). وأشبه ما تكون الديباجة ببيت القصيد أو بؤرة النص كما نقول في الشعر. فهي تمثل نقطة محورية في الفصل تحفز القارئ لمتابعة القراءة. فهذا المقبوس السابق في الديباجة الافتتاحية من سفر أشعياء ربما أراد الكاتب من خلاله الإشارة إلى عراقة الحضارة النوبية وقدمها في التاريخ وورودها في الكتب القديمة. وما حول هذه الحضارة من أساطير هي موضوع روايته وأساسها الذي بناه عليها.

ومن الديباجات الافتتاحية الجميلة التي وظف فيها بركة ساكن أسطورة الموت والانبعاث الفرعونية؛ لنقد الواقع السياسي الراهن وما تذخر به الساحة السودانية من حروب في عدة مناطق هذه الديباجة: «مر

بهم جنديان شابان فترا من الحرب وقد ماتا مراراً وتكراراً في معارك مختلفة وميادين قتال قريبة وأخرى بعيدة، وهما الآن في طريقهما إلى أسرتيهما بالخرطوم في صورة أشباح ترتدي زياً عسكرياً متسخاً وفي جيب كل منهما لا شيء من المال، قد تتعرف عليهما بعض الأمهات» (السابق:98).

وقد وظف بركة ساكن تقنية الاستهلال البعدي أيضاً؛ حيث جاءت الخاتمة تتحدث عن طريقته في السرد ودوافعه للكتابة والمؤثرات الفكرية والفنية التي سبقت عملية الكتابة.

7 – التناص **Intertextulity**: وهو تعلق نص ما بنصٍّ أدبيّ غائب، وامتصاص بعض المفاهيم أو الأفكار منه، وإعادة إنتاجها وتوظيفها. أو هو «تشكيل نص جديد من نصوص سابقة، وخلاصة لنصوص تماهت فيما بينها، فلم يبق منها إلا الأثر، ولا يمكن إلا للقارئ النموذجي أن يكشف الأصل، فهو الدخول في علاقة مع نصوص بطرق مختلفة يتفاعل بواسطتها النص مع الماضي والحاضر والمستقبل، تفاعله مع القراء والنصوص الأخرى». (عزام1996م:148).

ولعل بركة ساكن في هذه الرواية قد استحضر العديد من النصوص الغائبة واستغلها أحسن استغلال، خاصةً فيما يتعلق بفكرة الموت والانتقال إلى الحياة الآخرة، وأن الشخص بعد أن يموت يظهر ظلّه أو شبحه، ويستطيع أن يُدرك ما كان خافياً عنه في حياته الأولى. هذه الفكرة اقتبسها بركة ساكن من كتاب الموتى للمصريين القدماء، أو من متون الأهرام ومتون التوابيت، وهي «إنتاج عصور وقرون طويلة، وإنتاج

كفايات فكرية متباينة ومذاهب دينية متعددة، ظلت نصوصها وأفكارها متفرقة... في صدور الكهان وعلى صفحات البردي وسطوح الفخار والأحجار وعلى أفواه الرواة والمحدثين عهودا طويلة». (القمني 1992م: 22) وقد أفاد بركة ساكن من هذه الأساطير الموجودة في هذه الكتب لتغذية عمله الأسطوري هنا، وليكشف عن علاقة القربى بين الثقافة الفرعونية والثقافة النوبية في شمال السودان.

وقدمنا اقتباسه المباشر من الإنجيل في الديباجة المقتطعة من سفر أشعياء، وهذا أيضاً نوع من التناص.

كما نلحظ أيضاً تناصًّاً بين شخصية أدومة -أحد شخصيات هذه الرواية- وبين شخصية الروائي بركة ساكن نفسه، وكأنه يسعى من خلال هذه التقنية إلى استحضار نفسه ليس كراوٍ للأحداث فقط، بل ممثلاً عبر أحد أهم الشخصيات التي تتمتع بصفات موجودة كلها في شخصية الروائي عبد العزيز بركة، بل كأن أدومة مجرد رمز دال عليه هو؛ فأدومة روائي يؤمن بأفكار فلسفية صوفية عميقة تختلف عن التصوف الشعبي المعهود، ويقتبس من أقطاب التصوف الذين يؤمنون بنظرية وحدة الوجود، والإيمان بالحقائق الباطنية، وقد أشار إلى أهم الرموز الصوفية المؤثرة في فكر شخصيته أدومة من أمثال محمد بن عبد الجبار النِّفري، صاحب كتاب المواقف (النفري1997م)، وهو كتاب رفيع في التصوف الإشراقي. كما ذكر الحلاج وابن عربي والنابلسي والوهراني، وذكر أن له رواية اسمها الطواحين، وهو اسم رواية لبركة ساكن عبر فيها عن فكره

الصوفي من خلال شخصية الطبيب النفسي «المختار»، ذلك الطبيب الذي له صلواته الخاصة وفهمه الخاص للمرأة والبعيد عن لغة الجسد والجنس (ساكن 2011م: 147-146)، وكأن الجسد في جماله وكمال خلقه دليل على عظمة الخالق الموصوف بالجمال والجلال.

وقد عَبَّر أدومة أيضاً عن الفكرة نفسها من خلال علاقته مع رشا جبريل التي لم يستطع أن يسمّيها حباً بالمعنى المعروف لحب الرجل للمرأة، بل هي علاقة أسمى من ذلك، وله أيضاً صلاة خاصة بالجسد تلاها أمام رشا وهي عارية تماماً، ولكنه لم ينظر إليها نظرة شهوانية بقدر نظرته التي يمكن أن تكون عبادة للجمال في ذاته (ساكن 2016م: 95-91). وهي جاءت في شكل قصيدة نثرية مما يجعلها تتناص مع الترانيم والأناشيد الكنسية أيضاً. وتسهم في كسر خطية السرد أيضاً. وعلى كلٍّ، لم يستطع أدومة أن يظفر برشا جبريل كزوجة؛ لأنها لم تستطع أن تفهم نوع العلاقة التي تربطها به، أهي علاقة حب أم علاقة فكرية وثقافية؟ وهذا نفسه ما نجده في علاقة الطبيب «المختار» مع تلك الشابة «القديسة» كما يسمونها، والتي كانت تساكنه، والتي ينظر إليها بإجلال، ولكن علاقته معها أبعد ما تكون عن العلاقة الشهوانية (ساكن 2011م: 147-146).

وعلى كلٍّ فإن موضوع الرؤية الصوفية في روايات بركة ساكن موضوع يحتاج إلى دراسة مستقلة، لكثرة دوران هذه الرؤية في العديد من رواياته.

ونخلص مما سبق إلى القول بأن هذه الرواية «منفستو الديك النوبي» استجابت لكل التحولات التي شهدتها بنية الرواية المعاصرة من حيث

توظيف الأسطورة وتغذيتها من منابع أسطورية وسرود كبرى؛ مثل الأناجيل وكتب الموتى للمصريين القدماء، وكتب السير الشعبية والتاريخ القديم، ومزج ذلك بأحلام الناس وحياتهم اليومية بمشكلاتها المختلفة. واستخدامه تقنيات حديثة في البناء مثل التفتيت والتناوب والاسترجاع والاستباق وتعدد الرواة والديباجة والتناص.

ما نلمس التناص في كثير من الجمل المقتطعة من نصوص غائبة، وأمثال سودانية متداولة، ومع بعض النصوص من القرآن الكريم، وضمن العديد من النصوص الشعرية لشعراء عرب من أمثال مظفر النواب، وأمل دنقل، وأبي آمنة حامد، وغربيين من أمثال: والت ويتمان وإدوارد إستلن كامنجز، وأورهان والي التركي، كما اقتبس أيضاً من أفكار المتصوفة من أمثال النفري والحلاج وابن عربي والنابلسي والوهراني، واقتبس من فكر الفلاسفة من أمثال هازلت. كل هذا التفاعل النصي منح الرواية عمقاً وضاعف من قيمتها الدلالية؛ لما تمثله هذه المقبوسات والنصوص الغائبة من أفكار ورؤى ومفاهيم.

الخاتمة:

نجحت هذه الرواية في توظيف الأسطورة بشكل حداثي، بعيداً عن السرد التتابعي لها، حيث جاءت مجزأة على مساحة النص. كما أن الكاتب نجح في تمثيل جزء مهم من الموروث الثقافي والديني والاجتماعي للشعب السوداني عبر هذه الرواية، خاصة فيما يتعلق بالحضارة النوبية في شمال السودان وقيمتها التاريخية والدينية وما يرتبط بها من أساطير ظلت فاعلة

في الوعي الجمعي، وإن كان الكثيرون لا يعرفون مصدرها..

ومن أهم نتائج هذه الدراسة:

1 – كشفت الدراسة عن مقدرة الكاتب على المزج بين ما هو واقعي وما هو أسطوري.

2 – وظفت الرواية العديد من الأساطير المركوزة في العقل الجمعي للشعب السوداني.

3 – استطاعت الرواية وعبر شخوصها أن تُوجِّه نقداً سياسياً لاذعاً لحكومة الخرطوم، مما يكشف عن أن الكاتب يتموضع داخل النص بأفكاره واتجاهاته وليس بمعزل عن شخصياته.

4 – استجابت هذه الرواية للتحولات التي شهدتها بنية الرواية المعاصرة، خاصة فيما يتعلق بتوظيف الأسطورة في محاولة لتغذية السرد بسرود كبرى لها قيمة تاريخية أو دينية.

5 – كما استخدم تقنيات حديثة في البناء الروائي على مستوى الرمز وتعدد الرواة والتفتيت والتناوب وافتتاح النصوص بالديباجة والتناص الذي استحضر بواسطته العديد من النصوص الغائبة.

المصادر والمراجع:

(1) بلعابد عبد الحق، عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص) تقديم سعيد يقطين، منشورات الاختلاف الجزائر، الدار العربية للعلوم، بيروت، ط2008.

(2)جيرار جينيت: «خطاب الحكاية: بحث في المنهج»، ترجمة محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر حلي، الهيئة العامة للمطابع الأميرية ط2، 1997م.

(3) سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، المركز الثقافي العربي بيروت، ط1، 1992م.

(4) سيد حامد النساج، بانوراما الرواية العربية الحديثة، مكتبة غريب القاهرة، ط2، 1985م.

(5) سيد القمني، أوزيريس وعقيدة الخلود في مصر القديمة، المركز المصري لبحوث الحضارة، ط2 1999م.

(6) عبد الرازق بلال: مدخل إلى عتبات النص، دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، إفريقيا الشرق.

(7) عبد العزيز بركة ساكن: أ-منفستو الديك النوبي (رواية) الطبعة الأولى، دار ميسكلاني للنشر تونس2016م.

ب- رواية الطواحين، رؤية للنشر والتوزيع القاهرة ط4 سنة 2011م.

obeikandl.com

(8) عبد الله إبراهيم، الرواية العربية وتعدد المرجعيات الثقافية سلالات وثقافات (بحث) ضمن كتاب الرواية العربية ممكنات السرد (ندوة) ج2 الكويت 2009.

(9) فاروق خورشيد، أديب الأسطورة عند العرب جذور التفكير وأصالة الإبداع، عالم الفكر، 2002م.

(10) محمد بن عبد الجبار بن الحسن النفري: كتاب المواقف والمخاطبات، دار الكتب العلمية بيروت، 1997م.

(11) محمد عزام، النقد والدلالة نحو تحليل سميائي، منشورات وزارة الثقافة المصرية ط1996.

(12) نضال الصالح، النزوع الأسطوري في الرواية العربية «دراسة» ط1 اتحاد الكتاب العرب دمشق 2001م.

obeikandl.com

مانفستو الديك النوبي.. قراءة لعنة التاريخ [1]

محفوظ بشرى [2]

يعود الروائي السوداني عبد العزيز بركة ساكن (1963)م إلى العوالم المنسية في السودان، بعد أن خرج -نسبيًا- في آخر رواياته «الرجل الخراب»، إلى عالم المهاجرين صوب أوروبا، وما يصيبهم من تسلخات نفسية جراء اختلاف الثقافات. لكنه في هذه المرة، يدخل إلى أحياء الفقراء في العاصمة الخرطوم، وعوالم التنقيب الأهلي عن الذهب في الصحراء الشمالية، والأساطير التي تحيط بها.

ففي روايته الجديدة «مانفستو الديك النوبي» (مسكيلياني للنشر، تونس 2016)؛ يمزج بركة، البؤس والغرائبية والفساد، لتنكشف التحولات الخشنة التي تضرب المجتمعات السودانية بسبب الفقر والحروب.

يجعل الفقر كثيرًا من القيم والقواعد قابلة للاختراق، طالما أنها موروثة من أزمان تختلف فيها قوانين الحياة، عما يواجهه السودانيون الريفيون ممن نزحوا إلى تخوم الخرطوم، بحثًا عن فُتات من التعليم والعلاج لا

(1) نشر المقال بصحيفة الترا صوت الإلكترونية بتاريخ 14 يوليو 2016.
(2) كاتب صحفي سوداني.

يجدون ريحه في فيافيهم البعيدة، الموبوءة بالنزاعات القبلية، والحروب بين الحاكمين في العاصمة والمتمردين عليهم في أقاليم البلاد الأخرى. فعند أول هزة، تتهاوى مقولات «الأخلاق السودانية» التي تحكم العلاقات بين المتساكنين، لتحل محلها انتهازية يغذيها انسداد الأمل في مستقبل أفضل، فيصبح كل سعي مشروعًا، طالمًا أنه مَخرج من حياة الأكواخ إلى نعيم الأحياء الراقية المترفَة.

اختار فتح الله فرّاج، الخروج من فقره الموروث، بأي ثمن، قامعًا صوت ضميره بكل ما طالته يداه من مبررات. فبعد عودتهما من معسكرات التنقيب الأهلي عن الذهب؛ مات جبريل كيري، صديق فتح الله ورفيقه؛ مسمومًا جراء ابتلاع خاتمين ذهبيين عثر عليهما داخل أحد القبور النوبية الأثرية، وقرر الاحتفاظ بهما، بدلًا من تسليمهما إلى «الجلَّابي» المنقِّب الذي وظفهما، بمقابل لا يوازي المخاطرة التي يجتازانها في سبيل العثور على عروق التبر، أو الآثار الذهبية المدفونة هناك لآلاف السنين، والمحروسة بالجن والتعويذات السحرية.

رافق الخاتمان ظهور ديك غريب في منزل جبريل، في يوم موته ذاته، يبيض بيضات حجرية، اكتشف فتح الله أن تحت قشرتها بيض من الذهب، ما حمله على التحايل بشتى الطرق للحصول عليها، مبرمًا اتفاقًا غامضًا مع الديك-الشيطان، حارس الذهب في القبور النوبية، بأن يكون له الثراء، لكنه، أي الديك، سيستولي على روحه في الدنيا وبعد الموت.

متجاهلًا وخزات ضميره، وأن أبناء صديقه الفقراء أحق بهذا المال؛

صعد فتح الله سريعًا إلى مصاف الأثرياء، دافعًا ثمن صعوده هذا صحة عقله. بينما أخذت أسرته، وهي ترسِّخ أقدامها في مجتمع النخبة الجديد، تكتشف أن القيم الأخلاقية التي ينتجها الفقر، هي نفسها التي ينتجها الثراء، لا فرق. فعدم الالتزام بالمحرمات الدينية والاجتماعية هو نفسه، وإن اختلفت الدوافع.

يواصل بركة، في هذا العمل أيضًا، محاولات التجريب التي بدأها في أعمال سابقة، فنجد في «مانفستو الديك النوبي» صوت الراوي يعلو أحيانًا حتى يخفي كل صوت عداه، بينما يخفت في أماكن أخرى حتى لا يُرى. أيضًا أفسح الكاتب عدة صفحات سرد فيها أسماء لشخصيات سودانية معروفة من مختلف الأجيال، في اصطفاف ربما يريد أن يشير به إلى كثرة المقاومين لمشروع الإخوان المسلمين في السودان، وفقًا للسياق الذي جاءت فيه هذه الأسماء، حيث اصطف الجميع قبالة مشهد «الكَشَّة» حين صادرت السلطات أدوات الرزق البائسة لفقراء يعيشون على هامش المدينة.

أيضًا، ختم بركة الرواية بفصل يتداخل فيه الراوي وشخصية بركة ساكن، لينتهي ببداية الرواية من جديد. حيث امتزجت حياة أدومة/ بركة/ الراوي؛ بأحداث الرواية، عبر 336 صفحة، قبل أن يفصل الكاتب هذا المزيج في النهاية، لمرّة تكفي لانتباه القارئ فقط، قبل أن يبدأ المزج من جديد.

ثمة إشارة خافتة حملتها رواية «مانفستو الديك النوبي»، نلاحظها

في الربط بين الماضي النوبي للسودان، والحاضر الذي انتشرت فيه لعنة الذهب، والقفز فوق الحقب الوسيطة بين الزمنين. وكأن عبد العزيز بركة، يرغب في القول إن نهب ثروة التاريخ النوبي المستبعد لصالح المشروع العربي الإسلامي في السودان، هو مصدر اللعنة التي تحيق بواقعنا الكارثي اليوم.

obeikandl.com

الفصل الخامس

تحليل الاستدلال في نص «أنا، الأخرى وأمي»

obeikandl.com

obeikandl.com

تحليل الاستدلال في نص «أنا، الأخرى وأمي» للروائي عبد العزيز بركة ساكن [1]

عبد اللطيف علي الفكي [2]

١ – مقدمة

يقوم علم الدلالة فرعاً من اللسانيات بدراسة المعنى اللغوي. ويقوم تحليل الاستدلال بدراسة المعنى النصي. فما هو التمييز بينهما؟ بكلمات أخر، التمييز بين معنى التصور اللغوي، ومعنى تصور استدلال النص تمييزٌ أساسي.

الأساس المشترك بين استدلال النص ودلالة اللغة هو الكشف عن المعنى؛ ولكن السؤال المائز لهذا الكشف يتبع خصائص خاصة تقود نحو الاستدلال وتلك التي تقود نحو الدلالة. ما يقود نحو الاستدلال كشفاً للمعنى هو التراكم الثقافي للعلامة اللغوية في النص، وما يقود نحو الدلالة كشفاً للمعنى هو التحديد المرجعي للعلامة اللغوية في اللغة. ما قلناه حتى الآن يمثل المائزة بين الاستدلال والدلالة كأولى اللبنات التي

(1) نشر ت الدراسة بمجلة البعيد الإلكترونية بتاريخ 25 فبراير 2017.
(2) ناقد سوداني.

obeikandl.com

سوف تتعاقب تباعاً في هذه المقدمة. هذا المثال التالي يوضح ما نقصده باللبنة المائزة:

1 – الجبن الذي وضعته في الخارج أكله الغراب.

2 – زَعَمَ الغُرَابُ مُنْبِئُ الأنباءِ أنَ الأحبَّـةَ آذَنُوا بِتَنَاءِ [1]

في التلفظ اللغوي في 1 استعمل المتكلم ثلاثة معيَّنات هي: الجبن، الخارج، الغراب؛ بالإضافة إلى الضميرين المتصلين الدَّالين على الإحالة الأنافورية في وضعته وأكله. فهنا اللفظ اللغوي المتلفَّظ به «الغراب» يريد أن يُعَيِّن مُعَيَّناً بالملامح الدلالية التالية التي تدل على نوعية الكائن (+ طائر/ – بشر/ – جماد)، وعلى لون الكائن (+ أسود/ – أبيض)، وعلى حجم الكائن (+ متوسط/ – صغير، – ضخم). نلاحظ أن هذه الملامح الدلالية تتراوح فيما بين الموجب والسالب؛ لذلك دخلنا على الكشف عن المعنى اللغوي من طريقين: طريقٍ من مبدأ نظر البنية البسيطة للتلفظ اللغوي التي تتكون من المعين: الجبن، الخارج، الغراب، ومن الـمُضَمَّن: وضع، أكل. والطريق الثاني إما عن طريق شكلي فئوي يعتمد تحليل التفريع التركيبي للجملة مثل (الغراب أكل الجبن) يجري تحليلها ((عبارة فعلية محدد / الـ/ ، اسم / غراب/ ، فعل / أ ك ل/ ، (عبارة اسمية محدد / الـ/ ، اسم / غراب/)))؛ أو عن طريق معنى التصوُّر اللغوي الذي يجري من خلال التعيين للملامح المعنوية الصغرى (+ طائر، + أسود، + متوسط) في نفي (– صغير، – أبيض – ضخم). وهي الملامح المعنوية

(1) البيت للبحتري.

الصغرى المتقابلة في الإثبات والنفي.

خلاصة ذلك أن معنى التصوُّر اللغوي يُـجـرِي إجراءً من خلال التعيين في جملة مثل:

3 – الغراب أكل الجبن.

كالآتي:

أ– تعيين البنية البسيطة: الغراب، الجبن: مُعَيَّن: له مرجع مركوز.

ب– تعيين الملامح الدلالية الصغرى: نوعية الكائن (+ طائر/ – بشر/ – جماد)، وعلى لون الكائن (+ أسود/ – أبيض)، وعلى حجم الكائن (+ متوسط/ – صغير/ – ضخم.

ت– تعيين الفئات التركيبية: عبارة فعلية، عبارة اسمية.

معنى التصوُّر اللغوي يجري من خلال التعيين الدلالي أو المعنوي في صدر الملامح الدلالية المميزة، كما في ب هنا أعلاه. وهذا التعيين هو تعيين أصغر وحدة دلالية مميزة في المعنى، وهو الذي يُشكِّل التصوُّر المعنوي في اللغة عند المتكلمين. هذا التصوَّر اللغوي في تحليله هنا لوحداته الصغرى دلالياً أصبح متأثراً بتحليل النظام الصوتي الذي جاء قبله في علم اللسانيات قبل عِدَّة عقود. نجد التحليل الصوتي للملامح الصغرى للصوت / ب/ كالآتي: (+ احتباسي، – مهموس، + شفوي، – مفخم). فهنا النطق – في اللغات البشرية – يقوم على هذه الفروق التي هي مُزَوَّدة جينياً ويتطوَّر اجتماعياً حسب كل لغة لترفد تصوَّر تلك الـمَلَـكَـة اللغوية الجمعية. حينما يقال معنى التصوَّر اللغوي، إنما نعني أن هذا التصوُّر المعنوي

اللغوي مُزَوَّد سلفاً جينياً ويتطور اجتماعياً. وهذا التصوُّر تصوُّر جمعي في تطوُّره بتطوُّر العالم المحيط بمجموعة لغوية محددة.

يجب أن أُنَبِّـه أن هذا التصـوُّر هو الاصطلاح الدال على التصوُّر الجمعي في الـمَـلَـكَـة اللغوية، وليس تصوُّراً فردياً يضفي أشياء أو ملامح أو خواص زائدة عن تعيين ذلكم التصوُّر كما في أ – ت أعلاه. فهذا التصـوُّر هو تصوُّر المتكلمين نحو عالمهم المحيط به في إنتاجهم وتفسيرهم للغةِ التواصل بعضهم ببعض.

ولهذا لا ينسجم هذا التنبيـه مع قولهم الذي ينفي أنَّ «هناك من يرى أن التعبير اللغوي هو في حقيقة فعله لا يؤسس أية معانٍ، وهي رؤية ساذجة. وفي الجهة المتطرفة لهذه الرؤية النظرية التي لم تقارب رؤيتها مقاربة جادة كما أعلم ترى أن الكلمات لا تقف نيابةً عن أي شيء على الإطلاق، كما لا توجد جملة نستطيع أن نطلق عليها صادقة أو كاذبة. إن هذه الرؤية من الصعوبة أن نـقُرَّهـا: وذلك لأن من البعيد أن من يفهم كلمة «كلب» يستطيع أن يساوره شكٌّ في كونه عاجزاً أن يحدده من بين سائر الأشياء. وأنَّ مَنْ يفهم جملة «الكلاب تنبح» يعجز عن التعبير عن حقيقتها في كونها الكلاب تنبح. وهكذا دواليك». هنا الأمر يتعلق بمحض معنى التصوُّر اللغوي دون اقترانه بتجربة نفسية، أو حالة إبداعية، أو لأمر الترجمة من لغة للغة؛ حيث المقولة الشائعة «حالة يعجز عنها التعبير»؛ أو الحالة الصوفية التي عبَّر عنها النِّـفَّرِي «كلما وسعت الرؤية ضاقت العبارة». فمعنى التصوُّر اللغوي غير مقترن بأيةِ حالة من هذه الحالات التي ذكرناها.

أما في نص البيت 2 يقع الحدث كاملاً حيث الأحبة (أي: حبيبان) في كامل مشهد أُنس العشق، وأثناء ما هما كذلك، فإذا بطائر غراب ينعق مغادراً مكان مشهد أُنس العشق، ثم يتواتر النص قائلاً مباشرة «زعم الغراب أن الأحبة آذنوا بتناءٍ». فهنا ما يؤكده النعيق – حسب التراكم الثقافي – أن التنائي سيحدث بدلاً من هذا التقارب الذي يحققه أُنس العشق. فتَرُدُّ الذات العاشق بالفعل «زَعَمَ» في نقض تأكيد النعيق. فبنى النص كل استدلاله على التراكم الثقافي للعلامة اللغوية «الغراب». ينتمي هذا التراكم الثقافي الذي يقود نحو التشاؤم والتطاير إلى أن الغراب مذكور في سورة المائدة 31-27 »((وَاتْلُ عَلَيْهِمْ نَبَأَ ابْنَيْ آدَمَ بِالْحَقِّ إِذْ قَرَّبَا قُرْبَانًا فَتُقُبِّلَ مِنْ أَحَدِهِمَا وَلَمْ يُتَقَبَّلْ مِنَ الْآخَرِ قَالَ لَأَقْتُلَنَّكَ قَالَ إِنَّمَا يَتَقَبَّلُ اللَّهُ مِنَ الْمُتَّقِينَ (27) لَئِنْ بَسَطْتَ إِلَيَّ يَدَكَ لِتَقْتُلَنِي مَا أَنَا بِبَاسِطٍ يَدِيَ إِلَيْكَ لِأَقْتُلَكَ إِنِّي أَخَافُ اللَّهَ رَبَّ الْعَالَمِينَ (28) إِنِّي أُرِيدُ أَنْ تَبُوءَ بِإِثْمِي وَإِثْمِكَ فَتَكُونَ مِنْ أَصْحَابِ النَّارِ وَذَلِكَ جَزَاءُ الظَّالِمِينَ (29) فَطَوَّعَتْ لَهُ نَفْسُهُ قَتْلَ أَخِيهِ فَقَتَلَهُ فَأَصْبَحَ مِنَ الْخَاسِرِينَ (30) فَبَعَثَ اللَّهُ غُرَابًا يَبْحَثُ فِي الْأَرْضِ لِيُرِيَهُ كَيْفَ يُوَارِي سَوْأَةَ أَخِيهِ قَالَ يَا وَيْلَتَا أَعَجَزْتُ أَنْ أَكُونَ مِثْلَ هَذَا الْغُرَابِ فَأُوَارِيَ سَوْأَةَ أَخِي فَأَصْبَحَ مِنَ النَّادِمِينَ)). فهنا «الغراب» – في التراكم الثقافي السلبي لهذه العلامة اللغوية – ارتبط بقوله » كَيْفَ يُوَارِي سَوْأَةَ أَخِيهِ» الذي يؤدِّي أن حضور الغراب هو حضور الموت؛ بدلاً من حضور الغراب هو حضور ذكاء مواراة جثة الموت، وليس الموت نفسه الواقع من أحد الأخوين. ولأن العلم بالعلامات اللغوية قد يتراكم بالضد – أي

تغليب الغراب في كونه حضوراً للموت، وليس حضوراً لذكاء المواراة – هيمن تراكم الضد ابتداءً من ذلك التغليب الخاطئ لرؤية القصة القرآنية. وبالرغم من أن علم السلوك الحيواني أثبت أن الغراب له معدل ذكاء عال ومعقد، يُصِرُّ التراكم الثقافي في تثبيته السلبي لهذه العلامة اللغوية «الغراب». ومن مبالغات هذا الإصرار على التثبيت السلبي للتراكم هاجرت السمة الدلالية اللغوية لعلامة «غراب» وهي (+ أسود) لتصبح رمزاً للحداد.

بالطبع لا يقتصر التواصل اللغوي حصراً على إنتاج معنى التصوُّر اللغوي الذي يعتمد أساساً على تعيين الدلالات الصغرى. ولكن، بالرغم من أن التواصل اللغوي يخرج من دائرة التصوُّر الجمعي لتعيين تلك المحدِّدات الدلالية الصغرى، إلا أن دائرة التصوُّر الجمعي هي القطب والأساس والأوسع استعمالاً في التواصل اللغوي اليومي. هي الأكثر احصاءً من حيث الاستعمال إذا ما قارناها بالأنماط اللغوية المعنوية الأخرى في التواصل اليومي.

فما الذي يجعل المتكلمين أن يخرجوا من الدائرة المعنوية المحققة لمعنى التصوُّر اللغوي من خلال تعيين الدلالات الصغرى؟ من المتعارف عليه عند جمهور علماء الدلالة أن هناك فجوة في توصيل المعنى يُـصطَلَح عليها بـفجوة التواصل. ويُعزى ذلك أن الخبر – سواء إثباتاً كان أم نفياً – قابل لأن يكون صادقاً **true** أو كاذبا **false**؛ لذلك قد يُزاد الخبر بإتيان عبارات معينة، مثل الـحَلْف، وأدوات التأكيد، وأدوات بلاغية لتسد مسد

هذه الفجوة. لذلك تعمل هذه الأدوات – في التواصل اللغوي المعنوي اليومي – لتُشكِّل نقلة نوعية في سد تلك الفجوة المعنوية للتواصل. مما يجعل تصنيف اللغة اليومية في تواصلها المعنوي في وظيفةٍ كونها محض إبلاغية، والكتابة الإبداعية ذات وظيفة بلاغية تصنيفاً خاطئاً. فمتكلمٌ ما (على سفر في سيارة خاصة كراكب) قد يُفيد بخبرٍ ما «أنا عطشان»، ثم لا يجد استجابة سريعة من المخاطب (السائق) بِحُكْم تلك الفجوة الناتجة من احتمال صادق/ كاذب كثنائية ضدية، أو من احتمال صادق/ لكنه قد يحتمل حتى نصل، كثنائية متدرجة، فيُسارع المتكلم بسد تلك الفجوة قائلاً «يا أخي العطش قتلني». مما يجعل المخاطب (السائق) أن يميل لأقرب محطة يتوفر فيها ماء. فهذا كله عالم واقعي يُعبِّر عنه المعنى اللغوي اليومي في تواصل المتكلِّمِين.

هذا كله ما يُصطَلَح عليه بـــمعنى التضمين اللغوي. بالإضافة إلى ذلك، نلاحظ الآتي: أن معنى التصوُّر اللغوي لعبارة / امرأة/ هو (+ إنسان، – ذكر، + عاقل، + بالغ). هذا هو التصوُّر الجمعي في الـمَـلَـكَة اللغوية لهذه العبارة في تلفظنا اليومي حين أقول «تزوجتُ بامرأة جزائرية». ولكن قد تضفي اللغة تضميناً زائداً على المحددات الدلالية الصغرى الأربعة (+ إنسان، – ذكر، + عاقل، + بالغ) دلالات غير ناتجة عن تصوُّر الـمَلَكَة اللغوية مثل: ذات رحم، تلد، عاطفية، قريبة الدموع، ضعيفة، ناقصة عقل، لا تحتمل الأعمال الشاقة إلى آخره. فهذا يدخل ضمن معنى التضمين اللغوي. ولأنه يُلصق خصيصة على المحددات الدلالية الصغرى أطلق

عليه اصطلاح معنى التضمين اللغوي اللاصق. هذه اللاصقة الدلالية تختلف من جيل إلى جيل، ومن ثقافة إلى ثقافة، ومن مكان إلى مكان. فهي ضمن المعنى اللغوي عند الذات الناطقة سواء استعملت هذه الذات تلك اللواصق أم سمعتها فهي ضمن اللغة.

استدلال النص يأخذ من معنى التضمين اللغوي هذا المستوى. ففي أن يسد النص مسد الفجوة المعنوية في التواصل لا يخاطب استدلال النص مخاطباً بعينه، وإنما يخاطب علاقات مكانٍ ما. ولذلك النص مَـعْـنِـيٌّ بسد الفجوة في علاقات المكان، أو بسد الفجوة بعلاقات الذات البشرية. ولهذا نجد النصوص الكبرى لا يقوم استدلالها على معنى التضمين اللغوي اللاصق المتأثر براهن ثقافة لا تتجاسر نحو مستقبل تلك العلاقات المكانية في جوهر أمرها أو العلاقات البشرية في جوهر إنسانيتها.

ولأن استدلال النص يقوم على جوهرية العلاقات نجده قابل للاستشهاد وقابل لأن يعاد إنتاجه تجديداً مرة أخرى وقابل كذلك أن يتعدَّى حدود زمانه ومكانه ليكون صالحاً لاستشراف مكانٍ يختلف عنه اختلافاً كبيراً في الزمان والمكان.

قلتُ أعلاه أن العلامة النصية يعتمد معناها على التراكم الثقافي في مكانٍ بعينه، قيد أن يتجاوز هذا التراكم تمثيلاً ليس في حدود أن يتمحَّـل في مكانٍ بعينه. وهذا التجاوز يعمل على قانونٍ أساسي من قوانين الكتابة وهو أن العلامة في العالم البراني للنص لا نهائية، أي غير منتهية، بينما هي في علاقات عالم النص منتهية. ما نقصده بهذا القانون أن العلامة في العالم اللغوي البراني

للنص لا نهائية بمعنى أنها قابلة للتقلُّب والتضاد والتضارب، بينما هي في النص منتهية داخل علاقات النص نفسه التي لا تسمح للعلامة النصية أن تتقلب وتناقض نفسها كالذي يحدث في العلامات اليومية المحيطة بنا في حياتنا.

في هذا القانون الأساسي للكتابة لا يسمح الأمر أن يُحال ضمير المتكلم في النص باعتباره هو ضمير متكلم يرجع إلى المؤلف تماشياً مع ضمير المتكلم في اللغة اليومية خارج النص. وذلك في الجهتين معاً: جهة الكاتب حيث لا يُضيِّق على النص في سقوط قانون إنتاج الكتابة، وجهة الناقد حيث لا يُضيِّق على ما فوق تفسيره للنص في سقوط المعرفة.

بالنسبة إلى تحليل الاستدلال يبدأ أيضاً من المميزات الاستدلالية للنص دون الوقوع في صفات انطباعية تحل محل تلك المميزات. باختصار، يستوعب تحليل الاستدلال النصي كل السيميولوجيا متضمنة النظام اللغوي؛ مثلما طبقنا ذلك مثالاً لا حصراً في رقم 2 أعلاه.

II- تحليل الاستدلال النصي

1 – عمري الآن خمسون عاماً، وهو نفس عمر أمي حينما توفاها الله منذ ثلاثين سنةً بالكمال والتمام، وأحكي الآن عنها ليس من أجل تخليد ذكراها الثلاثين، كما يفعل الناس أن يحتفوا بذكري وفاة أمهاتهم اللائي يحبون، ولو أنني أحبها أيضا إلا أنني أحكي الآن عنها تحت ضغط وإلحاح روحها الطاهرة، أقول ضغط وإلحاح، وأعني ذلك، على الرُغم من أن أمي ماتت منذ أكثر من ربع قرن إلا أنني لم أحس بأنها ميتة.

العبارة الأساسية هنا عبارة«تحت ضغط وإلحاح روحها الطاهرة«؛ وما يؤكد هذه العبارة الأساسية عبارتا «أقول ضغط وإلحاح» وكذلك «أعني ذلك». لكن لماذا يقول النص هاتين الجملتين:

أ- «أمي حينما توفاها الله منذ ثلاثين سنة بالكمال والتمام»

ب- «أمي ماتت منذ أكثر من ربع قرن»؟

تُشكِّل هاتان الجملتان جملتين نظميتين للعبارة الأساسية، وهما: «منذ ثلاثين سنة بالكمال والتمام» وكذلك «منذ أكثر من ربع قرن«؛ وذلك في ظلال «الضغط الروحي» النازل في روح الراوي. هذا الضغط يجعل عبارة «ربع قرن» تتجانس من حيث تهويل البُعد الزمني من عبارة «ثلاثين سنة». نظمية النص في علو فحوى العبارات التي تدل على ذلك الضغط الروحي في روح الراوي. لذلك عبارة «بالكمال والتمام» في تَتِمَّـة الجملة (ألف) ترتبط بكِبَر الحساب مما نحسب؛ وليس بفحوى التهويل، فهي هنا تشكل نظمية أخرى تأتي جملتها كالآتي:

ت- «هو نفس عمر أمي حينما توفاها الله منذ ثلاثين سنة بالكمال والتمام إلا أنني لم أحس بأنها ميتة».

تقود الجملتان النظميتان هنا إلى هذه الحالة عند الراوي: حالة ضغط روحي وفي الوقت نفسه أن الراوي لم يحس بموت أمه. بعبارة أخرى إنها حالة ضغط المعايشة الروحية. هذه الحالة لا يقود فيها فحوى ضغط إلى مفهوم سلبي، كأن تستدعي عبارات سالبة مثل ضغط الحياة، ضغط الدم، ضغوط مالية، ضغط عالي شديد... إلخ؛ وإنما إلى فحوى ايجابي. إنها حالة

اللذة الروحية في معايشة طيف الأم. مما يجعل عبارة الصفة – **adject val phrase** وهي «روحها الطاهرة» عبارة أساسية، في طهارة ذلكم «الضغط» ضغطاً ايجابياً يُـطَهِّر روحي هو كذلك.

عبارة اللذة في اللذة الروحية في معايشة طيف الأم تعني مصطلحاً استخدمه جاك لاكان في العبارة الفرنسية **jouissance** وتعريبها جوايسانس؛ أي المتعة التي ما بعدها متعة حين تتجاوز أساس لذة السعادة. وقد يتضمن المصطلح ما يفوق الأورجازم. بهذا سأعدِّل في عبارة تلك الحالة كالآتي: اللذة الروحية المبهجة في معايشة طيف الأم. وهنا اللذة تقود إلى الأورجازم، والابتهاج يقود إلى الروح. ذات الراوي تسكنها حالة في انقيادين: انقياد تجاه اللذة حيث الأنا، وانقياد تجاه الابتهاج حيث الأم.

هذا التجاور في ذات الراوي (تجاه اللذة في جوار تجاه الابتهاج) ليس بتجاور تضاد، وإنما متكامل. هذا التكامل تقوم بتفعيله عبارة الإلحاح في «إلا أنني أحكي الآن عنها تحت ضغط وإلحاح روحها الطاهرة». في أغلب الأحوال يتحول الإلحاح إلى حقيقة: ففي هذه الذات تلحُّ عليها روحها الطاهرة بتكرار مكثَّفٍ فعليٍّ يومي؛ بل لحظوي: حيث تُـلِح، وتُـلِح، وتُـلِح ... إلخ لينتج هذا الإلحاح إلحاحُ الأم حقيقة اللذة في تكاملٍ مع حقيقة الابتهاج.

الآن، تُنتجُ لنا هذه الفقرة الأولى الاستدلال الأول في النص وهو: اللذة الروحية المبهجة في معايشة طيف الأم في حقيقة تكامل اللذة والابتهاج.

2 - لأنها بالفعل لم تكُ كذلك، إنها أخذت إجازة طويلة ونهائية عن مشاغل الدنيا الكثيرة ومني أنا ابنها الوحيد بالذات، رفيق شقائها وسعادتها، ولكن أمي حالما تراجعت- مع مرور الزمن- عن فكرة الإجازة بعد ثلاثين عاماً فقط، وثلاثون سنةً في زمن الموتى- كما تعلمون- ليس بالكثير، يُقَال أنّ موتهم قد يطول إلي الأبد.

تجعل هذه الجملة النصية «إنها أخذت إجازة طويلة ونهائية عن مشاغل الدنيا الكثيرة ومني أنا ابنها الوحيد بالذات» أن يسير الاستدلال مسارين: مسار الذات، ومسار الابن. لقد «أخذت إجازة طويلة» عن الابن لتسكن في روح الذات. عند الابن «رفيق شقائها»، وعند الذات «رفيق سعادتها» حيث اللذة الروحية المبهجة في معايشة طيف الأم في حقيقة تكامل اللذة والابتهاج. خلاف هذين المسارين تخرق الفقرة الثانية من النص الاستدلال الأول.

3 - بالأمس القريب بعدما قضيت نهاري الطويل في المدرسة حيث أعمل مديراً في مرحلة الأساس، وأنفقت مسائي البائس في نادي المعلمين ألعب الورق وأثرثر.

مدير مدرسة في مرحلة الأساس الابن/ الذات معاً في الراوي. «أنفقت مسائي البائس في نادي المعلمين ألعب الورق وأثرثر» علو الابن ليمارس الهروب من (1) أعلاه حيث «ضغط وإلحاح روح الأم»، في شرط حذف عبارة «الطاهرة». الهروب من هذا الضغط يقلب الوجه الآخر لعبارة «الضغط» في (1) أعلاه، ويتجه بها نحو المفهوم السلبي حيث يصبح

الطيف طيف الأم جزءاً من الضغط اليومي فلا يُـفـرِّغ هذا الضغط سوى «أنفقت مسائي ألعب الورق وأثرثر». فحين ألعب الورق تجيئني ورقة البنت السوداء (كارت بنت أسود) والحمراء (كارت بنت أحمر) كطيف أمي ضاغطاً ضغطاً مرهقاً، فالبنت (في كارت الكوشتينة) ملفوفة كطيفها؛ فلا يعمل على تفريغ هذا الضغط إلا أن «أثرثر». تلازم الثرثرة الفضفضة. أفضفض لينسل ذلك الطيف الضاغط.

هنا الذات والابن مع حالتي «الضغط»:

ث – الذات: إنها حالة أن يكون الضغط هو اللذة الروحية في معايشة طيف الأم.

ج – الابـن: إنها حالة أن يكون الضغط هو جزءٌ من الإرهاق اليومي.

الآن يجئ الاستدلال الثاني في النص: التعب المُضني في طيف الأم في حقيقة كونه جزءاً من الإرهاق اليومي.

4 – عُـدْتُ مُرهقاً

جملة أساسية في تأكيد الاستدلال الثاني في النص.

5 – للبيت الذي أقيم فيه وحدي، بعد أن تزوجت أكبر بُناتي في هذا الأسبوع وذهبت مع زوجها تدب في بلاد الله الواسعة، مثلما فعلت ابنتاي اللتان يصغرنها عمراً في السنتين الماضيتين.

لا تقود «وحدي» هنا إلى الإحساس بالفقدان، لأن الشعور بالوحدة هنا ليس فيه فقدان الآخر في خطاب العاشق؛ وذلك أن «الآخر هو مركز الثقل حيث يعاد مذكوراً في سلسلة الدوال الصوتية ليكون حاضراً عند

الذات»، كما يؤكد لاكان.[2] أما مجال «وحدي» هنا في غياهب مجال الابن لا تعاود دواله الصوتية ليكون الطيف حاضراً، بل تلك الدوال الصوتية ما هي إلا ثرثرة وفضفضة «في النادي» ليَنْسَلّ الطيف نحو النسيان.

6 – وتزوجتَ زوجتي أيضاً قبل أكثر من عشرة أعوام من رجل يقولون إنه حبيبها الأول، بالطبع بعد أن طلقتني عن طريق محكمة الأحوال الشخصية بدعوى أنني لا أنفع كزوج أو رجل وأنها كرهتني.

«قبل أكثر من عشرة أعوام»: زمن عبارة «وحدي» في (5) أعلاه. «عن طريق الأحوال الشخصية بدعوى أنني لا أنفع كزوج أو رجل وأنها كرهتني» تأكيد انعدام الآخر في تفسير (5) أعلاه. ومما يؤكد ذلك «يقولون إنه حبيبها الأول» في انعدام تشغيل خطاب العاشق، في انعدام معرفته بالآخر. في خطاب العاشق تتبادل ذاتان: الذات العاشق والذات الآخر، (حيث عبارة الآخر هنا في مصدر خطاب العاشق محايدة عن جنس النوع، لأن الذات هنا أندروجينية: انتفى عنها انقسام مذكر الآخر/ مؤنث الأخرى). وكذلك، تبادل الذات العاشق أن تكون كذلك مع الآخر هو شيء نسبي كتبادل المتكلم والمخاطب على صعيد اللغة. ففي لحظة معينة في ممارسة خطاب العشق تتبادل المواقع سريعة بين أن تكون الذات مرة عاشقاً ومرة هي الآخر يوماً بيوم. ولآن العشق ليس ديالكتيكياً تراكمياً، لا تستطيع الذات أن تتملك الدور في الخطاب العشقي اليومي.

(2) Jacques Lacan. The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis. Translated into English by Alan Sheridan، W.W. Norton & Company، New York-London، 1977، P. 203.

الراوي في (6) هنا يخلو تماماً من عالم العشق الذي تحدثنا عنه في (5) أعلاه وهنا الآن.

7 – ويعلم الله أنني لست بالشخص البغيض، والدليل على ذلك أن بناتي الثلاث اخترن أن يبقين معي في البيت ورفضن أن يذهبن معها إلي بيت والدها ثم إلي بيت زوجها الجديد: فمن منا البغيض والمكروه؟ هذا موضوع لا أحب أن أتطرق إليه إطلاقا، فهي على أية حال أم بُناتي الثلاث

«يعلم الله» العبارة التي تعلو على بَرِّ القسم في تأكيد ونفي «لستُ بالشخص البغيض». لكن في عالم العشق عبارة «يعلم الآخر» أكثر وجوداً للتحقيق من «يعلم الله»؛ وفوق ذلك، نفي «البُغض» لا يقود نحو إثبات العشق. هنا يخلط الراوي بين نفي البغض الذي يؤدي إلى إثبات الاحترام وبين نفي البغض الذي يؤدي إلى العشق. تختلط أنوان: الأنا التي تكيل احتراماً هي نفسها الأنا التي تنضح حباً. تأتي هذه الأنا التي تكيل احتراماً بالدليل في كونه الراوي ليس بغيضاً «بناتي الثلاث اخترن أن يبقين معي في البيت ورفضن أن يذهبن معها إلى بيت والدها ثم إلى بيت زوجها الجديد». هذا الدليل يقود إلى البقاء مع الأبوَّة وليس مع الأب كذاتٍ عاشق. ما تبحثه الأم كذاتٍ عاشق لم تجده في بيت الأبوَّة والاحترام «6 – وتزوجتَ من رجل يقولون إنه حبيبها الأول». هنا عالمان غير متتامين:

أ- عالم الانجاب والأبوَّة والاحترام كمُسوِّغ للوجود في عالم البيت حصراً.

ب- عالم العشق الذي لا يحدُّه انجاب أو أبوَّة في وجود الوجود داخل

عوالم أخرى.

ما يؤكد (أ) هنا «هذا موضوع لا أحب أن أتطرق إليه إطلاقاً، فهي على أية حال أم بنياتي الثلاث».

8 - كنت مرهقاً، زحفت إلى سريري زحفاً، رميت بجسدي على اللحاف الطيب الحنون، فهو آخر ما تبقى لي من أم وزوجةٍ وبنات، كان المصدر الوحيد الذي يمنحني الحنان باحتضانه لجسمي النحيل الهرم، كعادتي أترك الإضاءة خافتة فاترة تصدر من لمبة ترشيد استهلاك صينية صغيرة بخيلة، إلى الصباح.

«اللحاف» المنعوت بـ«الطيب الحنون» في استبدال «أم/ زوجة/ بنات»، يعلو نحو أن يكون «المصدر الوحيد الذي يمنحني الحنان بِ احتضانه لجسمي». هنا يوجد اضطراب في استدلال النص:

في (1) عرفنا أن الراوي في لذة روحية مع طيف الأم، وهنا «اللحاف آخر ما تبقى لي من أم» في استبدال الأم. تلك الأم التي يعيش في لذةٍ روحية مع طيفها.

في (7) عرفنا أن الراوي فضلت بناته المكوث معه في البيت بدلاً من بيت والد أمهن أو زوج أمهن وهنا «اللحاف آخر ما تبقى لي من بنات» في استبدال البنات اللائي فضَّلن البقاء معه.

في (6) عرفنا أن الراوي في حالة «وتزوجت زوجتي أيضاً أكثر من عشرة أعوام». وهنا ينصرف استدلال النص انصرافاً سليماً لا معوِّق له مع «اللحاف الطيب الحنون، فهو آخر ما تبقى لي من زوجة».

بطريقة أخرى:

لو قال النص «على اللحاف الطيب الحنون فهو آخر ما تبقى لي من زوجة»، وأسقط عبارة «من أم وبنات»، لاستقام استدلال النص. هل هذا التخريج صحيح مائة في المائة؟

فَـلْـنَرَ.

بقراءةٍ أخرى تقتضي بيان قراءة الحذف بإتيان المحذوف وهو كلمة «حضور» نستطيع رفع الاضطراب الذي وقع في استدلال النص. فيجري إثبات المحذوف كالآتي: على اللحاف الطيب الحنون فهو آخر ما تبقى لي من حضور أم وحضور بنات.

لكن ما زال الإشكال في الاضطراب قائماً لأننا بتخريج الحذف علينا أن نقول: على اللحاف الطيب الحنون فهو آخر ما تبقى لي من حضور زوجة.

بينما الزوجة تركته للحبيب الأول. وهنا لا حضور لها مما يعيق حضور الأم وحضور البنات. وبالجملة؛ مما يعيق قراءة الحذف كلها طالما النص قد أتى بالمعينات الثلاثة على نسق العطف كالآتي «أم وزوجة وبنات».

لنركِّز على هذا التنكير الذي يتراسل مع ما توصلنا إليه في حقيقة الراوي، وخلاف هذه القراءة يقع انسداد استدلال النص في كثير من المعوقات. يأتي التراسل بين الحضور والغياب كالآتي:

أ- أشرنا من قبل أن الراوي يسير اتجاهين: اتجاهاً في كونه (الذات)، واتجاهاً آخر في كونه (الابن). ومع ما وصل إليه النص في الاستدلال الأول والاستدلال الثاني نقرأ ما يلي:

I- الذات في حضور الأم التي لا تموت في (1) أعلاه حيث الاستدلال الأول في النص هو: اللذة الروحية المبهجة في معايشة طيف الأم في حقيقة تبادل اللذة والابتهاج.

II- الابن في غياب الأم التي ماتت في (3) أعلاه حيث الاستدلال الثاني في النص وهو: التعب المضني في طيف الأم في حقيقة كونه جزءاً من الإرهاق اليومي.

III- نأتي بِـ (8) أعلاه كاملة مع إدخال ما توصلت له I وII كالآتي «-8 اللحاف الطيب الحنون وهو آخر ما تبقى [للذات] من أم، كان المصدر الوحيد الذي يمنحني الحنان باحتضانه لجسمي النحيل الهرم، [في غياب: الأم التي ماتت، في غياب الابن الذي يحس بالتعب المضني في طيف الأم في حقيقة كونه جزءاً من الإرهاق اليومي].

ب- أشرنا من قبل أن الراوي مع زوجته يسير اتجاهين: اتجاهاً في كونه (الأب الذي يكيل احتراماً)، واتجاهاً آخر في كونه في انعدام (الذات العاشق/ الآخر: التبادل غير المتحقق).

IV- الأب الذي يكيل احتراماً في حضور الأبوية، في غياب الزوجة التي غادرت كما في (6).

V- الأب الذي لا ينضح حباً وعشقاً في غياب تام لتبادل الذات العاشق/ الآخر.

VI- نأتي بِـ (8) أعلاه كاملة مع إدخال ما توصلت له IV وV كالآتي «-8 اللحاف الطيب الحنون وهو آخر ما تبقى [للأب] من زوجة، كان

المصدر الوحيد الذي يمنحني الحنان باحتضانه لجسمي النحيل الهرم، [في غياب تام للعاشق].

ت- تأتي ت هنا فرعاً من ب السالفة لها؛ حيث يظل (الأب) في حضور أبوي للبنات اللائي كُنَّ، ولسن لهُنَّ وهُنَّ زوجات. ولذلك يقول صوت المكان في البيت على لسان الراوي: -7 «أن بناتي الثلاث اخترن أن يبقين معي في البيت ورفضن أن يذهبن معها إلي بيت والدها ثم إلي بيت زوجها الجديد». وبعد ذلك: -5 «أن تزوجت أكبر بُنياتي في هذا الأسبوع وذهبت مع زوجها تدب في بلاد الله الواسعة، مثلما فعلت ابنتاي اللتان يصغرنها عمراً في السنتين الماضيتين».

VII- الأب الذي يكيل احتراماً في حضور الأبوية «6 - هي على أيةِ حال أم بنياتي الثلاث».

VIII- الأب الذي يكيل احتراماً في غياب هذا الاحترام بحُكْم البُنَيَّـات اللائي غادرنَ: التصغير بُنيات للتحبيب وللتشوُّق لفترة البنات اللائي كُنَّ صغاراً.

IX- نأتي بِـ (8) أعلاه كاملة مع إدخال ما توصلت له VII وVIII -8» اللحاف الطيب الحنون وهو آخر ما تبقى [للأب] من [بُنيَّـات]، كان المصدر الوحيد الذي يمنحني الحنان باحتضانه لجسمي النحيل الهرم [في غياب تام لحنين البُنيات اللائي كُنَّ صغاراً].

قراءة الراوي قراءة من خلال حالتين نصيتين: حالة الذات وحالة الابن. مثل هذه القراءة هي القراءة التي رفعت كل المعوقات التي سدَّتْ

استدلال النص في ما لو التزمنا أن نقرأ الراوي كحالة واحدة فريدة هي حالة شخصية واحدة؛ أو كشخصٍ واحد من شخصيات النص. مثل هذه القراءة تخلط الدلالة اللغوية باستدلال النص. في الدلالة اللغوية قد تكون الذات الناطقة المتكلمة للغتها في كل لحظة في اضطراب وبلبلة وتضارب، بينما صوت الشخصية في استدلال النص عليه ألا يتمحَّـل ويقع وقوعاً في ذلك الاضطراب والبلبلة والتضارب؛ ولو كان ذلك كذلك لفسد استدلال النص، وتقاصرت علاقات الاستدلال فيه. فما على النص النقدي إلاَّ أن يفتح كل احتمالات علاقات الاستدلال لرفع المعوقات الاستدلالية. وفي هذه الحال قد يلجأ أحياناً إلى دلالات أو قواعد أو منطق أو آيتمولوجيا عبارات اللغة بعضها ببعض، كواحدة من احتمالات قراءة النص النقدي لاستدلال النص.

9 – وكدت أن أغمض عينيّ حينما سمعت كركرة كرسي على البلاط ثم رأيت على ضوء النيون الترشيدي الصيني البخيل، امرأة شابة تسحبه نحوي ثم تجلس عليه، قرب رأسي مباشرة، تحملق في وجهي بِحِنِيةٍ لا تُخْطَأ، ولو أنه كان لوحيدٍ مثلي أن يخاف، بل أن يُجَن من الخوف، إلا أنني صحت في دهشة وترحاب غريبين. – الله، أمي آمنة؟

«لوحدي» تشغيل المتوالية أ، ب، ت في (8) أعلاه وقفلها في نفس الوقت؛ سنرى قفلها بعد قليل؛ الآن في تشغيل المتوالية: أي «لوحدي» من أم، «لوحدي» من زوجة، «لوحدي» من بُنياتي. عبارة «وكدْتُ أغمضُ عَيْنَيَّ» في نفي النوم والحُلْم. مما يؤدِّي إلى عبارة أساسية هي: الـحملقة.

ففي مقاربة إغماض العين:

أ- الحملقة: في مَن يشخص «امرأة شابة».

ب- الحملقة: في فعل «تسحب كرسياً، تجلس».

ت- الحملقة: في الحملقة «تحملق في وجهي».

ث- الحملقة: في الإحساس «بجِنِّية».

ج- الحملقة: في الصوت «سمعتُ كركرة كرسي على البلاط».

ح- الحملقة: في الشاشة «على ضوء النيون الترشيدي البخيل». كلّ أ وب وت وث وج.

حملقة ب وحملقة ج تفترضان سلفاً «ولو أنه كان لوحيد مثلي أن يخاف، بل أن يُـجَنَّ من الخوف». أما ما يخفف «لوحدي» المحمَّلة بالخوف والجنون هو حملقة ب حيث «امرأة شابة»، وحملقة ث حيث «بِـجِنِيَّـة»، مما يجعل تلك المتوالية أ، ب، ت، في (8) أن تُقفَل وتنسد انسداداً تاماً في حملقة ح حيث الشاشة «على ضوء النيون الترشيدي البخيل».

ما هي مهمة حملقة ت حيث الحملقة في الحملقة. تجري كالآتي: أنا الذات أحملق في شاشة «على ضوء النيون الترشيدي البخيل» وهي «تحملق في وجهي»؟

يرتكز التحليل النفسي عند لاكان في الحملقة [3] على النواة. وهذه النواة هي خلاصة التجربة قيد شيء واقعي، وهي النواة نفسها التي تَصْدُر عن

(3) جاك لاكان «الانقسام ما بين العين والحملقة». ترجمة عبد اللطيف علي الفكي، مجلة نقدي الإلكترونية Naqdy.org

حنق وصدمةٍ جريح، وتتحرك بفعل إيجو [4] مفترض. وحين تُنشئ هذه الذات حكايةً بصورة باطنة بقوة تكثيف تلك النواة، إنما تُنشئ مقاومة خطاب لتلك الحكاية. فالجملة التامة من حملقة أ وحملقة ت وحملقة ث هي:

خ- امرأة شابة تحملق في وجهي بِحِنِّيَّـة.

في تبادل مع جملتي ذات الراوي في حملقة ح وفي نهاية 9 هنا أعلاه وهما:

د- أنا أحملق في شاشة ضوء النيون الترشيدي البخيل.

ذ- الله!! أمي آمنة.

نقول بدءاً، عند الذات المتكلمة الجملة تقع في الترتيب النفسي، وحين تنتظم في الترتيب النطقي تصبح تلفظاً. وهما ترتيبان متتامان يحققان وظيفة واحدة هي وظيفة الكلام. فالمخاطب - تأكيداً لذلك - قد يفهم أنصاف الكلام في مجرى الكلام العادي. الجُمَل الثلاث خ ود وذ جُمَل في الترتيب النفسي عند ذات الراوي دون أن تصل إلى الترتيب النطقي. وفوق ذلك، لا تبادل بين متكلم ومخاطب. فبينما تنفي

9 - «وكِدْتُ أن أغمض عَيْنَيَّ» الحُلْمَ من ذات الراوي، وتنفي -9 «ولو أنه كان لوحيد مثلي... إلخ» الخوفَ والجنون كذلك من ذات الراوي،

(4) تعريف مختصر للإيجو والإد والسيوبر-إيجو: فالإد هو مجموعة نزعات فطرية غير منتظمة، والسيوبر-إيجو هو ما بمهمة نقدية أخلاقية؛ والإيجو هو شيء منتظم في البنية النفسية، وواقعي، يتوسط بين رغبة الإد والسيوبر-إيجو. هذا التعريف المقتضب جداً لتسهيل عملية القراءة لـمن لا يألف مثل هذه الاصطلاحات؛ وذلك دون الغوص في تفاصيل دقيقة تلزم علم النفس الطبي، عند فرويد ولاكان.

تؤكِّدان إثباتاً هو: أنَّ النواة عند ذات الراوي المتصلة بصدمة جريح هي موت الأم تنعكس تلك الصدمة إلى «حِنِيَّـة». فَمَصْدَر حملقة خ هو الـحِنِيَّـة، ومَصْدَر حملقة د هو استقبال تلك الـحِنِيَّـة. إذاً، في الإجابة عن سؤالنا أعلاه عن مهمة الحملقة يرد الاستدلال النصي الثالث:

الاستدلال الثالث للنص: الحملقة – هنا – حملقتان: حملقة الـمُرسِل وحملقة المُستَقْبِل. وكلاهما يُشكلان رمزاً مستقِلاً مُفرَداً كسِجِلٍّ يجري إما تجاه المُرسِل أو تجاه الـمُستَقْبِل.

المُرسِل: امرأة شابة حنون. الأم.

المستقبِل: ذات الراوي ابناً «الله!! أمي آمنة».

الرمز سِجِلاً مفرداً: إما تجاه الأم أو تجاه ذات الراوي.

الصفة «حنون» من الحال المُشَكِّل لهيئة الفعل «تحملق» تجعل الاستدلال الثالث للنص ينفتح في الاستدلال الأول للنص وليس في الاستدلال الثاني للنص.

الاستدلال الثالث يفتح الاستدلال الأول: اللذة الروحية المبهجة في معايشة طيف الأم في حقيقة تكامل اللذة والابتهاج.

ويقفل الاستدلال الثاني: التعب المُضني في طيف الأم في حقيقة كونه جزءاً من الإرهاق اليومي.

10 – ابتسمت المرأة الشابة الجميلة الحنون، وقد بدأت تتحدث في هدوء.

المُرسِل: المرأة الشابة الجميلة الحنون المبتسمة.

المُستقبِل: ذات الراوي ابناً «الله!! أمي آمنة».
الرمز سِجِلاً مُفرداً: الحديث الهادئ (إما أن يتجه للمُرسِل أو للمستقبِل).
11 - حكت قصة حياتي منذ ميلادي بالدقيقة والثانية، حدثاً حدثاً، أخذت أستمع إليها في صمت وتعجب.
المُرسِل: المرأة الشابة الجميلة الحنون المبتسمة تحكي قصة حياة..... بالتفصيل الدقيق.
المُستقبِل: ذات الراوي ابناً أو الابن)..... يستمع بصمت وتعجب).
الرمز سِجِلاً مُفرداً: حكاية الذات الراوي أو حكاية الابن بالتفصيل منذ ميلاد...
12 - كأنما من يُحْكَىْ عنه ومن يُحْكَىْ له ليس سوى صنوين لي ضالين.
لو جاءت جملة النص «لقد كان مَنْ يُحْكَى عنه ومن يُحْكَى له صنوين لي ضالَيْن»، لكان كلا «مَنْ يُحْكَىْ عنه» وهو ابن الأم، و«مَنْ يُحْكَىْ له» وهو المُستقبِل ليس مصدرهما الحملقة، وإنما كان مصدرهما الهلوسة. لذلك أداة التشبيه وما الكافة «كأنما» في 12 هي استغراق الصمت والتعجب في جملة «أخذتُ أستمع إليها في صمت وتعجب»، وهي جملة 11. فالحملقة تختلف اختلافاً نوعياً من الهلوسة، لأن الحملقة ترتبط بالنواة المكثفة المقرونة بإدراك واقعي. فالتكثيف هنا تكثيف تُبرزه عبارة «وحدي» التي جاءت نتيجة هذه النواة المُدرَكَة إدراكاً واقعياً كما يلي: موت الأم، طلاق الزوجة والذهاب لحبيبها الأول، ذهاب البُنيَّات الثلاث، خرق مبدأ الأبوَّة الذي يكيل احتراماً ـــــ فكان الحَنْق. وما يحيط بهذا الحَنْق خُواء،

لذلك هذه العملية أو سيرورة النواة هي:

أ- النواة تتكاثف ارتباطاً بواقع؛ يؤدي هذا التكاثف إما إلى انصراف الذات في الغض من تغيير العلاقات، ومن ثم نحو الخواء والإخصاء، أو يؤدي ذلك التكاثف إلى الذات في تغيير سيرورة العلاقات ومن ثم نحو ثورة.

قلنا سلفاً - هنا - أن جملة 12 هي جملة استغراق في الصمت لحكاية القصة، وفي التعجب لحكاية القصة. والاستغراق من جهتين؛ جهة الصمت لابتسام الشباب الأنثوي الجميل الحنون الذي يحكي كما في 10؛ وجهة التعجب لأن تكون قصة المُستقبِل منذ ميلاده بالدقيقة والثانية حدثاً حدثاً، كما في 11. يتطوَّر هذا الاستغراق إلى عملِ نوعٍ من انفصال. انفصال المُسْتَقْبِل مِنْ ابن الأم وهو «مَنْ يُحْكَىْ عنه» أي مَنْ يُحْكَىْ عن أحداثه، وانفصال المُسْتَقْبِل مِنْ المُسْتَقْبِل الآن وهو «مَنْ يُحكى له».

المُستقبِل الآن، وابن الأم الذي كان، هما صنوان ضالان. لِـمَنْ؟ تقترح 11 لذات الراوي ابناً أو الابن. تسير هذه القراءة في احتمال أداة الاختيار(أو) كالآتي:

ب- المُستقبِل هو صنو المُسْتقْبِل الآن. وكذلك هو صنو ذات الراوي.

ت- المُستقبِل هو صنو المُستقبِل الآن. وكذلك هو صنو الابن: ابن الأم التي تحكي أحداثه.

ث- من ب وت يصبح الانفصال هو انفصال حالة تكاثف النواة (موت الأم، طلاق الزوجة والذهاب لحبيبها الأول، ذهاب البُنيَّات الثلاث،

خرق مبدأ الأبوَّة الذي يكيل احتراماً ـــــ فكان الحَنْق).

إذا كانت كلمة «صنو» تدل على الأصل الواحد، «شجرٌ صِنوان، من أصلٍ واحد»[5]، فإن انفصالي من حالة تكاثف النواة أصبح صنوي: أي، أصبح أصلاً لي، أبحث عنه فهو ضال.

13 – كنت اكتشف تدريجيا أن حياتي كُلها معصية، وأنني كنت أجري وراء ملذات الدنيا وسقطاتها، ولو أن بعض الحوادث كانت تشير بوضوح إلى نُبلي ونقاء سريرتي، إلا أن المحصلة النهائية تبدو كما ذكرت.

«كنتُ أكتشف تدريجياً... إلخ» بقراءة الحذف (أثناء انفصالي عن النواة، كنتُ أكتشف تدريجياً... إلخ). ففعل الماضي المستمر «كنتُ أكتشف» – على شاشة النيون البخيل – يعني كنت أقوم بمعرفة الفصل عن النواة تدريجياً. إنها معرفة شيئين:

أ– معرفة تفاصيل الحكاية المحفوفة بالصفات «حياتي كلها معصية».

ب– معرفة تفاصيل أحداث بعينها غير محفوفة بصفات «تشير بوضوح إلى نُبلي ونقاء سريرتي».

«معصية، ملذات الدنيا، سقطات الدنيا» عبارات تُشيرُ إلى التقويم الديني للذات؛ من جانبهم (هُمْ) أي: تفسير الآخرين تفسيراً دينياً للذات. التفسير المحفوف بالصفات الدينية السالبة: المعصية في رفع الطاعة؛ وملذات الدنيا في رفع طلب الآخرة؛ وسقطات الدنيا في رفع خلود الآخرة. الذات تحت رحمة تفاسير (هُمْ) الدينية.

(5) معجم أساس البلاغة للزمخشري، مادة ص ن و.

ذِكْرُ حوادث خارج أي تفسير وخارج أي صفات هو «نُـبْـلٌ ونقاء سريرة». إنها السَّريرة غير القابلة لتفسير (هُمْ).

السَّرِيرة عند الصوفيين هو سر بين العبد والإله لا يستطيع بشرٌ أن يقول تقويمه في الدنيا طالما موازين الدنيا ليست هي موازين الآخرة التي هي موازين الله. لذلك قال أحدهم في استمراء تلك السَّريرة «بيني وبين الله سِرّ، إذا انكشف السِّر باخت الربوبية». تقول الذات لتفسير (هُمْ) بيني وبين الأم سِرّ، إذا انكشف السِّر باخت الأمومة.

عند تفسير (هُمْ) تصبح «نبلي ونقاء سريرتي» ليست شيئاً سوى «معصية، وملذات الدنيا وسقطاتها». الفعل «كنت أكتشف تدريجياً» هو الآن كنت أكتشف تدريجياً هذا السؤال لماذا تركت الذات نبلها ونقاء سريرتها تحت رحمة تفسير (هُمْ)؟

هذه هي «المحصلة النهائية تبدو...» وكذلك «كما ذكَرَتْ» الأم. عبارة (تبدو أو يبدو) في اللغة ليست فعلاً لأنها لا تحقق قانون التوافق بين الفعل والفاعل. تورد اللغة الفصحى البنات يبدو قد ذهبنَ. أو الأولاد يبدو قد ذهبوا. ففي كلتا الحالتين عبارة يبدو لا تتوافق صرفياً مع الفاعل: البنات، الأولاد. فالتوافق حاصلٌ بين البنات ذهبنَ، والأولاد ذهبوا تصريفاً للفعل حسب الخطاب وهنا الغائب، وحسب العدد وهنا الجمع، وحسب النوع وهنا مؤنث أو مذكر على التوالي. هنا جملة «المحصلة النهائية تبدو كما ذَكَرَتْ» الأم، محمولة على الحذف كما في «المحصلة النهائية (تجري، أو تظهر، أو تجئ... إلى آخر الأفعال المناسبة) كما ذَكَرَتْ» الأم. إذاً، تنتمي

عبارة «تبدو» هنا إلى الظاهراتية في الوجود.

ما هي ظاهريات «المحصلة النهائية» عند هذا المُسْتَقْبِل؟

نتعامل الآن مع هذه «المحصلة النهائية» كظاهرة من الظواهر الوجودية. عبارة «المحصلة النهائية» فيها «المحصلة» تفيد الخلاصة، أي الخلاصة التي وضعوها (هم)، والخلاصة التي جاءت عبر أحداث خارج ألسنة حكايات الناس في (هُمْ)؛ وهي أحداث «نبلي ونقاء سريرتي». وفيها كذلك كلمة «النهائية» التي تشير إلى لا شيءَ بعد ذلك، لا شيء بعد «معصية، ملذات الدنيا، سقطات الدنيا» التي تُنسَب إلى ذات المستقبِل. فالنهائية هنا التنميط النهائي لتلك الذات. فتقع هذه الذات في الشبكة الفولاذية لقفص تنميط (هُمْ).

ت- تقع هذه الذات في الشبكة الفولاذية لقفص تنميط (هُمْ)، بقوِّة خطاب ما يدور في ألسنة الناس. وهذه تُشَغِّـل:

ث- أن تكون أحداث نُبل هذه الذات نفسها ونقاء هذه الذات نفسها، في كونها أحداثاً لا خطاب لها؛ الأحداث هنا لا تتحدث إلى (هُمْ)، بل (هُمْ) هم الذين يقلبونها خرساء لا تقوى لرفع «معصية، ملذات الدنيا، سقطات الدنيا».

ت وث أعلاهما – هنا – يُشكلان بنية ظاهرةمن الظواهر، هي ظاهرة (هُمْ). ويبدأ النظر في الظاهرة بدايةً ملموسة حين ننظر في الأمور نفسها the matters themselves[6]. والنظر في الأمور نفسها يبدأ من

(6) Martin Heidegger. The History of the Concept of Time. Tran. By Teodore Kisiel، Indiana University Press، 1985، P.30.

الإدراك. وبدايته من الحدث النفسي حيث الذات، تتراسل مع شيء خارج وعي هذا الإدراك. لكن ليس بالضرورة أن يكون هذا الشيء الخارجي شيئاً ملموساً وفق الحواس الخمس. فهذا الحدث النفسي قد يتراسل مع شيء؛ هبه توهُّماً، فمن هنا يتراسل الحدث النفسي داخل ما يُصطلَح عليه الهلوسة. أو بطريقة أخرى رجل يمشي في غابة مظلمة، فيتقدم نحوه شخص، ولكن حين يقترب من ذلك الشخص، يتبيَّن أنه ليس شيئاً سوى شُجيرة. هذا ما يُعرَف بالإدراك الخداع. ولأن الإدراك هو في نفسه قصدي، يُعتبر الإدراك المتراسل مع شيء، وإدراك الهلوسة، والإدراك الخدَّاع كلها إدراكات قصدية. لذلك فالقصدية هي بنية تجربة حيَّة، وليست ترقيعاً كما اتفق لتجارب مشتتة.[7]

ما نوع الإدراك هنا؟

تسير سيرورة هذا الإدراك حسب استدلال النص كالآتي:

ج- المُستقبِل (الحدث النفسي للذات) ـــ عبر الحملقة ـــ يستحضر: الأم: شابة، عطوف، حنون. إدراك متراسل.

ح- المُستقبِل (الحدث النفسي للذات) ـــ عبر سماع الحكاية من الأم ـــ يستحضر: فصل الذات عن المُستقبِل وهو ما يُحكَى له، وعن الابن الصغير الذي كان وهو مَنْ يُحكَى عنه. إدراك هلوسة.

-14 لا أدري كم من الزمن مكثت تحكي قرب رأسي، ولكنها بلا شك بقيت هنالك زمنا طويلاً، ولا أدري كم حكاية حكت، ولكنها بلا شك

(7) انظر المرجع السابق نفسه.

حكت حكايات شتى، ولا أعرف متى نِمْتُ ولكني بلا شك قد نمت متأخرًا جداً لأنني لم أستيقظ كعادتي – مثلي في ذلك مثل كل مديري المدارس – عند الرابعة صباحاً، بل أيقظني خفير المدرسة – مندهشاً- في فسحة الفطور حوالي العاشرة والنصف صباحاً، وثأثأ فيما يعني أنّ الجميع افتقدني، لقد كان أخرس ذا لغةٍ ملتبثة.

«لا أدري كم من الزمن... لا أدري كم حكاية حكت... لا أعرف متى نمت»؟ الزمن الطويل للهلوسة. إعلاء الإدراك ح في 13؛ بدليل سيطرة «الحكايات الشتى» منها من الأم. نقول إعلاء إدراك الهلوسة لأن الكلام من جانبها إليه في شكل حكايات، ولا يصدُر الكلام من جانبه إليها في شكل استعطاف جمل لأم شابة عطوف حنون.

لو جاء النص هنا كالآتي «لا أدري كم من الزمن مكثتُ أتحدث إليها وهي قرب رأسي، ولكنها بلا شك بقيت هنالك زمناً طويلاً، ولا أدري كم جملة قلتها لها، ولكنها بلا شك كانت تسمع جملي الشتى... إلخ»، لكان النص قد أعلى إدراك التراسل بالشيء.

«مدير مدرسة» «الجميع افتقدني» حالة ترجع إلى الأبوة التي تكيل احتراماً.

15 – بقيت في رأسي جملة واحدة من كلامات أمي.– أنا كل يوم معاك لحظة بلحظة.

«كل يوم معك» إما نحو إدراك التراسل بشيء (الأم)، أو نحو إدراك الهلوسة.

16 – لم أحك لأحد ما دار بيني وبين أمي، خوفاً من السُخرية والشماتة أو أن أُتهم بالجنون، وربما قد أفقد وظيفتي إذا تأكدت الإدارة من أنني جُنِنت، وخاصة أنّ للبعض مصلحة في أن أُبعد، بصراحة لديّ أعداء كُثر، تكتمت على الأمر،

«خوفاً من السخرية والشماتة، الاتهام بالجنون، فقدان الوظيفة، للبعض مصلحة في أن أُبعَد، لدي أعداء كُثر» في تناقض مع –14 «الجميع افتقدني»؛ وبالتالي رفع الحالة التي تشير إلى الأبوة التي تكيل احتراماً.

لو قالت جملة –14 جملة 14 أ «بعضهم افتقدني»، لاستقام النص من خرق هذا التناقض. وكذلك يستقيم استدلال النص كالآتي: داخل مجال العمل هناك البعض الذي ينتمي إلى الأبوة التي تكيل احتراماً، والبعض الآخر ينتمي إلى (هُمْ) فتشتغل ث في 13 وهي مكررة هنا (ث– أن تكون أحداث نُبل هذه الذات نفسها ونقاء هذه الذات نفسها، في كونها أحداثاً لا خطاب لها؛ الأحداث هنا لا تتحدث إلى (هُمْ)، بل (هُمْ) هم الذين يقلبونها خرساء لا تقوى لرفع) معصية، ملذات الدنيا، سقطات الدنيا».

فتزيد 16 (هُمْ: يسخرون، يشمتون، يتهمونني بالجنون، وفقدان الوظيفة، لهم مصالحهم، أعداء).

17 – اتصلت بي ابنتي الكبرى أمونة سميتها على أمي، سألتني عن صحتي وعن الوَحدة ولمّحت لي بأنه يجب عليّ أن أتزوج ولو من امرأة كبيرة في العمر، لأنني – في تقديرها– أحتاج إلى رفيق في وحدتي، وأنها تعرف أربعينيةً جميلةً مطلقةً لها طفلان، ادعيتُ بأنني لم أفهم ما ترمي

إليه، ربما لأنني لا أرغب في الزواج، فقد أصبحت المرأةُ عندي كائناً جميلاً، يَصْلُح لكل شيء ماعدا الزواج.

تشغيل جانب الأبوة الذي يكيل احتراماً في أقصى حد «اتصلت بي ابنتي الكبرى» «سميتها أمونة على أمي» «السؤال عن الصحة ومعالجة وحدته في البيت واستبدالها بالرفقة» «اقتراح الزواج» «البحث عن زوجة مناسبة، ووجودها». أمونة: مصدر العناية.

«المرأة عندي كائن جميل يصلح لكل شيء ما عدا الزواج» تعني ما عدا أن تكون أباً: اهتزاز حالة الأبوة التي تكيل احتراماً في ذات المدير.

18 – في هذا المساء كنت مستعداً لمحاضرة أمي آمنة، جاءت وكانت في كامل شبابها وجمالها في أثواب نظيفةٍ ملونةٍ زاهيةٍ تشع بهجةً، قالت لي – ظاهر عليك الليلة جاهز من بدري. فجأة خطرت لي فكرةٌ غريبةٌ، وشرعت في تنفيذها مباشرة، هكذا أنا أفكاري في أصابعي، مَدَدتُ أصابعي نحوها متحسساً أثوابها، فإذا بكفي تقبض الهواء، تمام الهواء، أما هي فقد اختفت، سمعت نداءها يأتي من أقاصي الغرفة، قائلة بصوتها الذي لم يفقد حلاوته طوال السنوات التي قضتها تحت التراب.– أنا صورة وصوت، صورة وصوت فقط. قلت لها– أنا خايف تكون دي هلوسة...هلوسة ما أكتر. قالت لي بذات الصوت الذي أعرفه جيداً وصاحبني طفولتي كلها– أنا كنت دايماً قريبة منك.

«في هذا المساء كنتُ مستعداً» أي كنتُ مستعداً لفتح:

أ– الاستدلال الأول للنص عند الراوي – في 1 – وهـو: اللذة الروحية

المبهجة في معايشة طيف الأم في حقيقة تكامل اللذة والابتهاج.

ب- أو لفتح: قصة ظاهريات المحصَّـلة النهائية لإكمال المستفاد من أحداث هذه المحصَّلة، كما في 13.

المحاضرة بالتعريف أو «محاضرة أمي» بتعريف الإضافة، يفيد فيها التعريف إلى تحصيل إفادات ومعلومات، بالإضافة إلى كونها عدة محاضرات متعاقبة في نفس الزمان والمكان؛ ودليل هذا التعاقب لدرجة إلفة الطيف جملة «مَدَدتُ أصابعي نحوها متحسسا أثوابها». وهو ما يوجِّـه استعداد الراوي نحو (ب)، أكثر من (أ). أما جملة «جاءت وكانت في كامل شبابها وجمالها في أثواب نظيفة ملونة زاهية تشعُّ بهجة»، وجملة «بصوتها الذي لم يفقد حلاوته» تقودان استعداده نحو (أ) أكثر من (ب).

الحملقة التي انفتحت في (9) أعلاه هي حملقتان: حملقة المُرسِل (امرأة شابة حنون. الأم)، وحملقة المُستَقْبِل (ذات الراوي ابناً: «الله!! أمي آمنة»). وكلاهما يُشكلان رمزاً مستقلاً مفرداً كسِجِل يجري إما تجاه المُرسِل أو المُسْتَقْبِل. هذه الحملقة تكاثف أن يكون الاستعداد لفتح (أ) و(ب) كليهما. لأن الحملقة تستدعي اللذة الروحية المبهجة في معايشة طيف الأم، في فتح (أ)، وهي نفسها تستدعي قصة ظاهريات المحصلة النهائية لإكمال الأحداث، بحكم قوة النواة التي ترتكز عليها الحملقة؛ وهي النواة التي تشكل خلاصة التجربة قيد شيء واقعي عند الذات، وهو ما يرجح فتح (ب).

ما يقوِّي أمر انفتاح الحملقة هنا هو خوف ذات الراوي أن يكون كل

ذلك «هلوسة»؛ في «أنا خايف تكون دي هلوسة...هلوسة ما أكتر». أي، الخوف من سقوط الحملقة نحو هاوية الهلوسة.

بين الـمُرسِل (الأم)، والمُستقبِل (الذات/ الابن) قانون تراسل يجب ألاَّ يُنتهَك؛ هنا حين جاءت «مَدَدتُ أصابعي نحوها متحسسا أثوابها»، حدث انتهاك في قانون التراسل؛ مما أدَّى أن يتحوَّل الطيف إلى «أنا صورة وصوت، صورة وصوت فقط».

في انتهاك التراسل بين المُرسِل (الأم)، والمُستقبِل (الذات/ الابن) يستدعي ثلاثة نصوص أخرى هي:

ت- أورفيوس مع يوربيدس: لا تنظر إلى الوراء.

ث- هانولد مع قراديفا: لا يخطر ببالك تكلم فقط.

ج- محيميد مع مريوم: لا يأتِك البصر طرفة عين.

ح- (هنا) الأم مع الذات/ الابن: لا تلمس.

لا الناهية (لا تنظرْ، لا يخطرْ، لا يأتِك، لا تلمسْ) خوف انتهاك فيه تتحوَّل الحملقة إلى هلوسة. في الحملقة تستجلي الذات (ذات أورفيوس، ذات هانولد، ذات محيميد، ذات الابن) النواة التي تُشكِّل معايشة التجربة قيد شيء واقعي (عودة الزوجة عند أورفيوس، معايشة العشق عند هانولد، معايشة أن يعود العشق من ضياعه عند محيميد، ومعايشة الحنان المفقود عند الابن). هذا الشيء الواقعي محفوف بطيفٍ رقيق... مجرد فعل - مهما كان في دقة متناهية فيما يخطر ببال - يخرقه، فيخترق وجوده.

وأكثر الأفعال في ت إلى ح هو فعل ح: حيث اللمس. ما يبرر ذلك أن

الابن يريد أن يلمس الحنان ويتأكد من حملقته التي ليست بمجرد هلوسة منه؛ يريد مشاركتها، مشاركة ذلكم الحنان. مما يبرر «قالت لي بذات الصوت الذي أعرفه جيداً وصاحبني طفولتي كلها- أنا كنت دايماً قريبة منك».

القرب الأمومي، قرب صوت الأم، يحقق 19 أدناه:

19 - أنا وأمي كنا صديقين حميمين.

في حذف «وما زلنا» بقوة نتائج 18 أعلاه في جملة مراد النص «أنا دايماً قريبة منك»، وليس في جملة النص.

20 - مرت بنا سنوات شدة عصيبة وسنوات فرح عظيمة أيضاً، أنا ابنها الوحيد ولا أب لي أعرفه إلي اليوم، منذ أن تفتحت عيناي على هذا المخلوق الرقيق النشط الذي لا يستريح من العمل ويسعي مثل نمل الأرض بحثا عن حبة عيش نطعمها معا، كانت توفر لي كل شيء أطلبه، ومهما كان عصياً وأذكر أنني طلبت منها ذات مرة أن تشتري لي دراجة هوائية مثلي مثل صديقي في المدرسة والصف والكنبة: أَبْكَرْ إسحق.

الصداقة في 19 تتأكد في كلتا الحالتين: حالة «سنوات شدَّة عصيبة» التي تنتج «حبة عيش نطعمها معاً»، وحالة «سنوات فرح عظيمة» التي تنتج «كانت توفر لي كل شيء أطلبه». ويُزاد على الملمح الدلالي [+صداقة] الملامح الدلالية التالية: [مخلوق، رقيق، نشط، عملي، ساع]. الملمح الدلالي الرئيس هنا [+مخلوق]، وهي عبارة محايدة لا تنتمي إلى أنثى أو ذكر؛ بل تنتمي إلى حالة محايدة أخرى في استدلال النص وهي «أنا ابنها الوحيد ولا

أب لي أعرفه إلى اليوم منذ أن تفتحت عيناي«؛ حيث ابنها الوحيد في حياد من حظوة البنين والبنات من جانب الأم؛ ولا أب لي في حياد النسب.

– لسان حال صداقة الابن مع الأم: «توفر لي كل شيء أطلبه، مهما كان عصياً».

– لسان حال الابن: «طلبت أن تشتري لي دراجة هوائية».

– لسان حال الوجود: الدراجة ليست عصية.

لذلك نتوقع توفيرها بحكم لسان حال الصداقة.

21 – وأذكر إلي اليوم كيف أنها انتهرتني، بل قذفت في وجهي شيئاً كان بيدها في ثورة وغضب وأنها صرخت فيّ مؤنبة:

– إنت قايل نفسك ود مُنُو؟ ود الصادق المهدي؟

أن يطلب الابن دراجة هوائية بحكم لسان حال الصداقة بين الابن والأم يجعل الابن أن يتوقع توفرها بقوة «توفر كل شيء أطلبه مهما كان عصياً«؛ لكن:

«انتهرتني» و«قذفت في وجهي شيئاً» وثارت وغضبت و«صرخت» وأَنَّبَتْ تجعل ذلك التوقع أن يسقط. ما هي دواعي سقوط هذا التوقُّع؟

رأس دواعي هذا السقوط جملة «إنتَ قايل نفسك ود منو»؟

لأي صوت ينتمي الصوت الذي تلفَّـظ بهذه الجملة؟ إنه صوت جاء على لسان الأم. ولكن استدلال النص – بهذا التخريج الحُكمي – يصبح متضارباً كالآتي:

أ– كما قلنا في بداية 21 هنا مكرر: أن يطلب الابن دراجة هوائية بحكم

لسان حال الصداقة بين الابن والأم يجعل الابن أن يتوقع توفرها بقوة «توفر كل شيء أطلبه مهما كان عصياً».

ب- نفس الأم هي التي انتهرت وقذفت في وجه الابن شيئاً وثارت وغضبت وصرخت وأنَّبت.

في عالم اللغة لا تضارب بين (أ) و(ب)، فشخصية واحدة، في هذا العالم، قد تتقلب في ما لا يُحصى من مواقف وأضداد؛ ولكن في عالم استدلال النص يقع التضارب بينهما، لماذا؟ لأن العلامات في واقع عالم اللغة لا متناهية، بينما في عالم استدلال النص متناهية وفق علاقات النص نفسه. ففي (أ) الأم توفر كل شيء مهما كان عصياً؛ وفي (ب) تتنكَّر لذلك غاية التنكُّر. مما يجعل حالات استدلال النص متباينة ومتغايرة.

لذلك ينتمي صوت جملة «إنتَ قايل نفسك ود منو»؟ إلى صوت المكان. صوت المكان هو الذي ثار وغضب لأن ابن هذه الأم ليس مثل «ود منو؟».

لأي شيء تنتمي هذه الجملة؟ وهل هي جملة على صفحة الورق فحسب، أم هي شيء آخر؟ بالطبع هي ليست جملة على الورق، وإنما تنتمي لوجودٍ ما. إنها تحقيق لوجود. هذا الوجود هو وجود التفكير الميتافيزيقي: وفي هذا الوجود يقول صوت المكان «إنتَ قايل نفسك ود منو؟«

يحقق التفكير الميتافيزيقي وجوده من خلال الإقصاء أي الإبعاد؛ وهو إقصاء طرف في تقريب طرف آخر. هنا طرفان: طرف ابن هذه الأم، وطرف: ود منو؟ صوت المكان يُعلي ويقرِّب تحقيقاً (ود منو؟)، ويُقصي ويُبعد (ابن هذه الأم). وهو تشغيل ميتافيزيقي يجري من خلال فعل -

يمكننا أن نطلق عليه – استورائي. يقول المعجم «ورَّى الشَّيءَ: أخفاه وستره وأظهر غيره». فتحقيق الفعل الاستورائي هنا أخفى وستر (ابن هذه الأم)، وأظهر غيرَه وهو (ود منو؟). طرفا الأضداد في أخفى / أظهر طرفان يشتغلان على إخفاء حقيقة علاقات المكان بإظهار صوت يطغى على حقيقة تلك العلاقات.

هذا الصوت الطاغي الجهور الـمُتلفظ به عبر صوت المكان تحقيقاً على ألسنة الجماعة، ويُشكِّل ذهنية قد ترتفع إلى حَـدِّ البداهة التي تسيطر سيطرة كاملة أصطَلَح عليه بـصوت المساهاة: ومعنى المساهاة تعني كل الظلال المعنوية لفحوى غافَـلَ، وسخر، وأحسن معاشرته دون استقصاء في التفاصيل. والارتفاع إلى حدِّ البداهة بتشكيل تلك الذهنية يجمع جميع طرق فحويات «المساهاة» الموضحة قبل قليل. صوت المساهاة صوتٌ جمعي تنتجه ألسنة الجماعة اللفظية ويتحول مشكِّلاً ذهنية تغطي على العلاقات المكانية الحقيقية.

الوحدة الفاعلة في العلاقات المكانية الحقيقية هي الذات المكانية. هذه الذات المكانية لا تمارس وجودها وفق فعل استورائي إقصائي إبعادي؛ لذلك فهي لا تقع في أحابيل صوت المساهاة. الذات المكانية في ممارسة وجودها إنما تمارس العناية في المكان. هذه العناية وفق علاقات مكانية محددة تتجاوز كل شيء خارجاً لا يؤدي لوفرة العناية في تلك العلاقات المكانية.

أعلى درجات العناية في الذات المكانية هو تحقيق الوعي الداخلي بإنسانية

الذات المكانية. لذلك علينا ألا نخلط الذات المكانية بمقاييس الإحصاء مثل أن نقول 20 مليون نَسَمَة. فقياسية نَسَمَة لا تحقق الذات المكانية، إنما الذات المكانية تقوم بتحويل الإحصاء إلى معرفة بعلاقات المكان. ولارتفاع الإحصائية والقياسية يرتفع الوعي الداخلي بإنسانية الذات المكانية في مساواة هذا السؤال الوجودي «هل أنت مُخلدي»؟[8] هذا السؤال مَحْقاً لكل تفاوت في الذات المكانية. إذاً، الذات المكانية غير قابلة للإحصاء، وغير قابلة للتفاوت بعضها ببعضها.

– فإن كنتَ لا تستطيع دفع منيتي *** فدعني أبادرها بما ملكت يدي

المتكلم هنا الذات المكانية، والمخاطب هو التفاوت الذي يجري وسط (هُـمْ). هذه الـ(هُـمْ) هي في ثرثرة صوت المساهاة. وهي التي تمتلئ بالتفاوت، وبالصوت الطاغي الجهور الـمُتلفظ به عبر صوت المكان تحقيقاً على ألسنة الجماعة، ويُشكِّل ذهنية قد ترتفع إلى حَـدِّ البداهة التي تسيطر سيطرة كاملة.

ت– «إنتَ قايل نفسك ود منو؟». صوت المساهاة: يطغى بصوته الجهور المُتلفظ به عبر صوت المكان تحقيقاً على ألسنة الجماعة.

ث– «ود الصادق المهدي»؟[9] صوت المساهاة: يُشكِّل ذهنية قد ترتفع إلى حَدِّ البداهة التي تسيطر سيطرة كاملة. تحقيق درجات التفاوت بين (هُـمْ).

(8) السؤال والبيت الذي يليه من معلقة الشاعر الجاهلي طرفة بن العبد.

(9) زعيم طائفة الأنصار، وحفيد محمد أحمد المهدي مؤسس طائفة الأنصار.

المُحرِّك الأساسي في درجات التفاوت في المكان وسط (هُـمْ) هو القول «قايل نفسك...». قارن هاتين العبارتين داخل نظام المُحرِّك الأساسي في درجات التفاوت:

ج- قايل نفسك ود منو؟

ح- قايل نفسك شنو؟

الاستفهام الاستنكاري في ج يجعل المستفهِم أن يفعِّـل المُحرِّك الأساسي في درجات التفاوت في المكان وسط (هُـمْ) في إعلاء ود منو وفي إقصاء وإبعاد نفس المخاطب في عبارة «نفسك». وبهذا نفس ود منو أعلى من نفس المخاطب. فهل استفهام ج هو استفهام استنكاري؟ هو استنكاري في علاقات (هُـمْ). ولكن بالنسبة إلى الذات المكانية هو صوت المساهاة.

في ح الاستفهام الاستنكاري معكوس. هنا المخاطَب فعَّـلَ المُحرِّك الأساسي في درجات التفاوت في إعلاء نَفْس المخاطب في إقصاء وإبعاد نَفْس متكلم ح لذلك قال «قايل نفسك شنو»؟ فهنا المخاطب مُستدرك من صوت المساهاة الذي يستنكره المتكلم.

«قايل نفسك شنو»؟ صوت وجودي لتحقيق التوازن - يأتي بصيغ متعددة، وأحياناً مجرد حركة غير لغوية - ومحق ارتفاع صوت المساهاة، صدوراً من الوعي الداخلي بإنسانية الذات المكانية.

عبارة «ود الصادق المهدي» تقترن بعلامة مرجعية تجعل العَلَم رمز طائفة مذهبية دينية وفق التقديس. ولكن هنا صوت الأم هو الـمُقدِّس، أي هو الفاعل للتقديس. فالإشكالية في الشخص الذي يُقَدِّس أي الشخص

الذي يفعل التقديس وليس في الشخص الـمقدَّس الذي وقع عليه التقديس. لأن التقديس مسألة مكان؛ فخارج حدود مكان التقديس يبقى العَلَم «الصادق المهدي» لا قداسة له. ولهذا قلنا سلفاً أن صوت الأم «قايل نفسك ود الصادق المهدي» هو صوت المكان داخل حدود التقديس، وليس مطلق مُقَدَّس.

22 – بالطبع ما كنت أعرف من هو الصادق المهدي ولكن سؤالها أثار فيّ سؤالاً آخر.

«مَنْ هو الصادق المهدي»؟ بيان جهل طفل تلك الأم. وهو الجهل الذي يقف علامة في أن تشغيل صوت المساهاة في إقصاء وإبعاد «ود منو» ليُشكِّل ذهنية قد ترتفع إلى حَدِّ البداهة التي تسيطر سيطرة كاملة لم يكن مسيطراً لإدراك الطفل، السيطرة لم تصل إلى درجة التلقين. مما يؤدي إلى تحقيق درجات التفاوت بين (هُـمْ). ولكن عند الطفل بداهة ذهنية صوت المساهاة لم يكن في متناول إدراكـه؛ بل ما كان في متناول إدراكه سؤاله:

23 – أنا ود منو؟

لم يقُلْ له صوت المساهاة الباحث عن قيمة النسب – المتأصلة في (هُـمْ) – «مَنْ أبوك»؟ جرياً على ألسنة زملائه أبكر اسحق وأترابه. وإنما جاء السؤال من ملاحظة مباشرة، هي: طالما أنا لستُ ابن الصادق المهدي، ابن مَنْ أنا؟ هذا الاستفهام المنحدر من الملاحظة الطفولية المباشرة هو إسقاط كون بداهة ذهنية صوت المساهاة لها وجود. ما أصبح حَدَّ البداهة ذهنياً جمعياً – مرة أخرى يقول هذا الاستفهام – لا وجود له. ولكن ألا نرى

صوت المساهاة معنا في حياتنا اليومية، وأحياناً هو المتحكم علينا، وعلى تلك الحياة. نعم. ولكن هنا فرق بين الأشياء حضوراً في المظهر، وهو حضور في المعيش، وبين الأشياء حضوراً في الوجود.

المعيش: صوت المساهاة يُماري[10] الأشياء حضوراً في المظهر.

الوجود: تحقيق الذات المكانية وفرة علاقات العناية في المكان بقوة تحقيق الوعي الداخلي بإنسانية الذات المكانية.

24 – ولم أسالها لأن السؤال نفسه لم يكن مُلحاً بالنسبة لي، لأنني لم أعرف قيمة الأب ولا أهميته ولا وظيفته. بالتالي لم افتقده، والآباء الكثر الذين في حينا لم يقم واحد منهم بعمل خارق تعجز أمي عن القيام به، بل أن أمي هي التي كانت تفعل مالم يستطع الآباء فعله، فهي تبني وتصين بيتنا بيديها، وتصنع السدود الترابية لكي تمنع مياه الخريف من جرف قطيتنا حيث أن بيتنا يقع على تخوم خور صغير، ولم أر أبا فعل ذلك، كانوا يستأجرون العمال حتى لصنع لحافاتهم ومراتبهم وغسل ملابسهم، إنه لأمر أدهشني كثيراً، ضف إلي ذلك أنّ أمي تعمل خارج المنزل في وظيفة مهمة، إنها تبيع الشاي والقهوة عند بوابة السجن ويستلف منها الجميع، حتى المأمور نفسه، لذا التبس عليّ الأمر.

أ– الأب هو الاعتراف البيولوجي لوالد الابن.

ب– الأب، أي هنا صورة الأب، وهي الصورة التي توفِّر للابن كل

(10) الفعل مارى صيغتها على وزن فاعَلَ – بفتح العين واللام – لتأخذ جزءاً من الفعل المعجمي وهو مَرِى. يقال «هو مَرَى، في الأمر أي تمارى وشكَّ. والريح تمري السحاب أي تستدره، وهنا صيغتي مارَى تحمل الشك في فعل استدرار الحدث.

وسائل كنف الحياة.

الابن في (ب) يقول: أنا ابن هذا الأب المتحقق في توفير كل وسائل كنف الحياة من خلال «عمل خارق، البناء، لا تستأجر أحداً في عمل شيء، تصنع مهاد النوم، تؤمِّن البيت من الانهيار، تقوم بوظيفة هي مصدر مال يُستدان منه». أما الابن في (أ) فيأتيه صوت المكان في مساهاة «هُم». وهو الصوت الذي يفعل غافَـلَ، وسخر، وأحسن معاشرته دون استقصاء في التفاصيل في (ب)؛ فتستجيب (ب) عبر لسان صورة الأب «انت قايل نفسك ود منو»؟ وهو ما يجعل النص أن يُدلي بضمير المخاطب «لذا التبس عليَّ الآمر». ما هو مصدر الالتباس هنا؟

ت- في التطور البشري الإنساني داخل علاقات عالم التاريخ وفق حركة الزمن تصبح (أ) و(ب) سيان داخل قَبول هذا العالم. في هذه الحال من خلال التبني، والأم في تحقيق صورة الأب حيث كل وسائل كنف الحياة تُوَرَّث كل الأشياء في نهاية الأمر لحياة الابن. لأن (ب) تعمل عمل (أ) في كل شيء.

ث- في التقديس البشري الإنساني داخل علاقات عالم التاريخ المقدَّس وفق المُقدِّس الذي يقوم بالتقديس. تصبح (أ) طاغيةً على (ب) داخل دينية (أ).

هذه الفئة: فئة س [الأم: يستلف منها الجميع مالاً].

هي الفئة التي تتلازم مع فئة [-20 كانت توفر لي كل شيء أطلبه، ومهما كان عصياً].

هما (أي هذه الفئة س والفئة التي تتلازم معها) في منطق ت: في التطور البشري الإنساني داخل علاقات عالم التاريخ وفق حركة الزمن. هنا حركة الزمن في الأمومة والبنوة.

ولكن هذه الفئة: فئة ص [-21 انتهرتني، بل قذفت في وجهي شيئاً كان بيدها في ثورة وغضب وأنها صرخت فيّ مؤنبة].

هي الفئة التي تتلازم مع فئة [إنت قايل نفسك ود مُنُو؟ ود الصادق المهدي]؟

هما (أي هذه الفئة ص والفئة التي تتلازم معها) في منطق ث: هي في التقديس البشري الإنساني داخل علاقات عالم التاريخ المقدَّس وفق المُقدِّس الذي يقوم بالتقديس.

السؤال مرَّة أخرى: ما هو مصدر الالتباس هنا؟ هو أن تستبدل فئة س والفئة التي تلازمها في منتوجها (عالم التاريخ وفق حركة الزمن) منتوجَ فئة ص والفئة التي تلازمها وهو (عالم التاريخ المقدَّس وفق المقدِّس الذي يُقَدِّس ويقوم بالتقديس). أو العكس. بالجملة، أن يكون منتوج عالم التاريخ وفق المقدِّس الذي يُقدِّس، أو يكون منتوج العالم المقدَّس وفق حركة الزمن). فهما عالمان يترجحان بأصالتيهما دون التباس بعضهما ببعض. بصورة أخرى، كل عالم من هذين العالمين له تروسه الخاصة التي لا تعمل في ماكينة العالَم الآخر، وإلا قد يقع الالتباس.

25 - والآن ولأول مرة أعرف من أمي أن من وظائف أبٍ غامضٍ يُسمى الصادق المهدي تقديم الدراجات الهوائية إلى من هم أطفاله، ولكن

الشيء الذي أطاح بسؤال الأب نهائياً أن أمي آمنة بعد ثلاثة شهور أو أكثر، اشترت لي دراجة هوائية، ولو أنها ليست جديدة تماماً مثل دراجة أبكر اسحق، وأنها مستعملة من قبل، إلا أنني فرحت بها جداً وخصوصاً بعد أن أكد لي أصدقائي أنها دراجة جميلة وهي أجود من دراجة أبكر.

عبارة «وظائف أبٍ غامض يقدم الدراجات الهوائية»، وعبارة «أمي آمنة اشترت لي دراجة هوائية»، تجعل أدناه شيئاً واحداً:

24 أ- الأب هو الاعتراف البيولوجي لوالد الابن. ب- الأب، أي هنا صورة الأب، وهي الصورة التي توفر للابن كل وسائل كنف الحياة.

نستنتج: اتحاد معيَّن الأب البيولوجي، بالأب الصورة التي توفر للابن كل وسائل كنف الحياة قد اكتمل هنا.

26 - أمي تعمل في صُنع الزلابية وأقوم أنا ببيعها للجيران في الصباح الباكر وتعمل فرّاشة في السجن ما بعد بيع الزلابية وشرب الشاي، وعندما تركت العمل في السجن، عملت بائعة للشاي عند باب السجن كمحاولة منها لتحويل زملاء الأمس إلى زبائن اليوم، وبالفعل استطاعت أن تكون منافساً حقيقياً لأم بخوت وهي إحدى زبوناتها في الماضي عندما كانت أمي تعمل فرّاشة.

«هي تعمل» و«هو يبيع» تحقيق الاستنتاج في 25 أعلاه.

-27 أما أنا فذلك الولد الذي يَطلق الناسُ عليه (وَدْ أُمُّوُ) أعني لا أبرح مجلسها أبداً بعد نهاية اليوم الدراسي أحضر إلى موقع عملها، أغسل لها كبابي الشاي الفارغة، أحمل الطلبات البعيدة إلى الزبائن، أشتري لها السُكر

والشاي الجيدين من الدكان، أحكي لها عن التلاميذ، الحصص والمعلمين، وعندما أنعس تفسح لي مِرقَداً خلفها فارشة لي بُرشاً من السَعَف، متوسدًاً حقيبة المدرسة، عجلتي الجميلة قرب رجليّ تنتظرني: أنوم..

تفاصيل تحقيق الاستنتاج في 25 أعلاه. تتراوح التفاصيل هنا بين لذة المشاركة في العمل، وبين لذة أنس الصدر الأمومي. تحقيق الاستنتاج في اللذتين معاً.

ينتج جانباً تحقيق اللذتين – لذة المشاركة في العمل ولذة أنس الصدر الأمومي – ما أنتجته (1) أعلاه في بداية التحليل وهو اللذة الروحية المبهجة في معايشة طيف الأم؛ متواصلاً في:

28 – قلت لها في جرأة: «إنتِ وين الآن؟ في الجنة؟ في النار؟ في الدنيا؟ ووين كنتِ الزمن ده كلو؟»... قالت لي: «أنا هنا».

«أنا هنا» في تحييد الجنة، النار، الدنيا. أنا هنا في اللذة الروحية المبهجة في معايشة طيف الابن. تأكيد لذة أنس الصدر الأمومي.

29 – كانت تجلس في الكرسي كما هو في اليوم الأول، سألتني عن مبررات كل ما قمت به في يومي هذا، وكنت أجيبها بصدق، تعلق أحيانا أو تصمت في أحايين كثيرة، ولكنها بشكل عام كانت تؤكد على أنه ليس مهماً أن ما أقوم به مقبولاً خيراً أم لا، لكن المهم هو، هل أنا أجد مبرراً لما أقوم به أم لا، هل أنا راضٍ عن نفسي أم لا.

«المهم هو، هل أنا أجد مبرراً لما أقوم به أم لا، هل أنا راضٍ عن نفسي أم لا»؟ إنه سؤال الأم في الأب البيولوجي وصورة الأب، في إقامة توفير كنف

الحياة، وفي إسقاط صوت المساهاة كما جاء في 21 أعلاه هناك كالآتي:

هذا الصوت الطاغي الجهور الـمُتلفظ به عبر صوت المكان تحقيقاً على ألسنة الجماعة، ويُشكِّل ذهنية قد ترتفع إلى حَـدِّ البداهة التي تسيطر سيطرة كاملة أصطَلَح عليه بـصوت المساهاة: ومعنى المساهاة تعني كل الظلال المعنوية لفحوى غافَـلَ، وسخر، وأحسن معاشرته دون استقصاء في التفاصيل. والارتفاع إلى حدِّ البداهة بتشكيل تلك الذهنية يجمع جميع طرق فحويات «المساهاة» الموضحة قبل قليل. صوت المساهاة صوتٌ جمعي تنتجه ألسنة الجماعة اللفظية ويتحول مشكِّلاً ذهنية تغطي على العلاقات المكانية الحقيقية.

صوت الأم: ليس مهماً ما أقوم به مقبولاً خيراً أم لا.

صوت المساهاة: مهم جداً أن الخير خير والشر شر.

صوت الأم: المهم هل أجد مبرراً لما أقوم به.

صوت المساهاة: المهم ماذا يقول الناس؟

صوت الأم: هل أنا راضٍ عن نفسي أم لا.

صوت المساهاة: هل ذلك يُرضي الناس أم لا. تتضمن هل ذلك يُرضي الله ورسوله.

30 – سألتني: هل توافق على اقتراح بِتَّكْ أمونة؟ قلتُ: أنا ما أظنني بقدر على النساء، كبرت وفقدت الرغبة في المواضيع دي، وأنا الآن قادر أقوم بواجب نفسي بنفسي من طعام وشراب ونظافة. المرأة الحقيقية الوحيدة في حياتي هي أنت وكفاية.

في 17 أعلاه نقرأ: «-17 اتصلت بي ابنتي الكبرى أمونة سميتها على أمي، سألتني عن صحتي وعن الوَحدة ولّمحت لي بأنه يجب عليّ أن أتزوج ولو من امرأة كبيرة في العمر، لأنني - في تقديرها- أحتاج إلى رفيق في وحدتي، وأنها تعرف أربعينيةً جميلةً مطلقةً لها طفلان».

وهنا «سألتني الأم هل توافق على اقتراح بِتَّكْ أمونة»؟ نلاحظ الآتي:

أ- أمونة الأم: «هل توافق على اقتراح بِتَّكْ أمونة»؟ سؤال صريح يُلْقَىْ على وجهه.

ب- أمونة الابنة: «لَّمحتْ لي بأنه يجب عليَّ أن أتزوج». ملامحة إرسال الخبر.

ت- الابن: «المرأة الحقيقية الوحيدة في حياتي هي أنتِ». الآخر في العشق عشقهما لا محل له مع الصدر الأمومي؛ تأكيد لذة أنس الصدر الأمومي.

ث- الأب: «سميتها على أمي»، تتضمَّن المحبة الخاصة الممزوجة بروح الأم والابنة.

ج- الأب: «الحفاظ على صحتك، عليك أن تملأ وحدتك، عليك أن تتزوّج». يقع تحت عناية الابنة الممزوجة بروح الأم. «سميتها على أمي».

ح- صوت أمونة الأم: صريح للابن، يقدِّم صدراً أمومياً في أمان توفير كنف الحياة.

خ- صوت أمونة الابنة: يلامح الأب، يقدم تفسيراً له بدلاً عنه. في ج تقدم العناية الصحية وهنا تقدم العناية الروحية للأب.

التسمية المناسبة لقائمة (أ-خ) هي الأب مع الأمونتين. أمونة هي مصدر

الصدر الأمومي، وأمونة أخرى هي مصدر العناية؛ في سياق الخلو، أي أب بلا زوجة، بلا أم بناته. إذا كان التعريف المحايد للطلاق هو الملل من انتظار أن يكبرا معا، فإن قائمة الأب مع الأمونتين هو بالنسبة للأب يُشكِّل سياق الانحياز، وهو الانحياز الذي يودُّ أن يكبر معه. انحياز الصدر الأمومي وانحياز العناية. يقول الأب سرَّاً: سأكبر مع هذا السياق المنحاز. إنه ضالتي المنشودة. فهو منذ 8 أعلاه يقول «اللحاف الطيب الحنون فهو آخر ما تبقى لي من أم وزوجة وبنات، كان المصدر الوحيد الذي يمنحني الحنان باحتضانه لجسمي النحيل الهرم». كل ذلك في رنين صراخ زوجته التي طلقته عبر المحكمة (ن. 7-6 أعلاه) «أنت لستَ زوجاً، لستَ رجلاً، أنا أكرهك، أنت بغيض». لم يأتِ الصراع بين سياق الخلو، وسياق الانحياز صراعاً من ذات الأب قبل قائمة (أ-خ). فهو قبل هذه القائمة قد استسلم لسياق الخلو وقرر أن يكبر مع هذا اللحاف «-8 المصدر الوحيد الذي يمنحني الحنان». لكن لا شيءَ يقف عند حدود تسميتك له، كما قام الراوي بتسمية اللحاف واستكان لمعاملات هذه التسمية. ولكن حين تطلق الذات اسماً على شيء - هنا الذات هو الأب والشيء هو اللحاف - تنسى أن التسمية هي العلاقة الرغبوية بين الذات والشيء. لكن الذات في هذه العلاقة الرغبوية تلغي عنصراً مهماً هو عنصر علاقة الشيء بالأشياء خارج تلك الرغبة. هنا: اللحاف مع تهيئة الحُلم.

الاستدلال الرابع للنص: صناعة سياق الانحياز: من أمونة «الأم» حيث هي مصدر الصدر الأمومي، ومن أمونة «الابنة» حيث هي مصدر العناية

في صدر الخلو الروحي.

31 – ابتسمت أمي آمنة ابتسامة عميقة وحلوة، ثم تلاشت تدريجيا في فضاء الغرفة.

الابتسامة العميقة الحلوة من الأم هل هي رد فعل لقوله في 30 المرأة الحقيقية الوحيدة في حياتي هي أنت وكفاية»؟ أم لأمرٍ آخر؟ فَـلْـنَرَ هذا الحِوار:

الأم: هل توافق على اقتراح بتَّك أمونة؟

الابن: كبرتُ وفقدتُ الرغبة، المرأة الحقيقية الوحيدة في حياتي هي أنتِ وكفاية؟

الأم: (ابتسمت ابتسامة عميقة وحلوة).

جملة «فقدتُ الرغبة» من الابن للأم وهي تتخاطر مع اقتراح ابنته في الزواج ربما قد يؤدِّي إلى «قطبَتْ ما بين عينيها أمي آمنة» بدلاً من «ابتسمت أمي آمنة». لكن هذا التخريج سيكون صحيحاً لو بين شخصين يتحاوران وهما بلحم ودم، ولكن هنا إنما الفيلم كله يجري من لاوعي الابن: فهو صانع الفيلم ومخرجه ومشاهده في آن. فما دلالة الصفة حين يصف ابتسامة أمه كونها «عميقة وحلوة»، وتتبعها مباشرة جملة «ثم تلاشت تدريجياً»؟

الوظيفة الأساسية هنا هو انتقال الحملقة من (مخادعة معايشة الأم) إلى تأكيد كونها الحملقة (معايشة الأم عِياناً). وهو حين يقرر للقارئ في كوني رأيتُ ابتسامتها العميقة الحلوة، رأيتها وهي تبتعد مني. لقد كانت تُكلِّمني كما أتحدث معك الآن. ولكن هذا التحول المُؤكِّـد للوعي يُقرأ في خلفية:

«16 – لم أحك لأحد ما دار بيني وبين أمي، خوفاً من السُخرية والشماتة أو أن أُتهم بالجنون، وربما قد أفقد وظيفتي إذا تأكدت الإدارة من أنني جُنِنت». الجنون من جانبهم وليس من جانب الراوي الذي يؤكد وجود الصدر الأمومي.

«18 – قلت لها– أنا خايف تكون دي هلوسة...هلوسة ما أكتر. قالت لي بذات الصوت الذي أعرفه جيداً وصاحبني طفولتي كلها– أنا كنت دايماً قريبة منك». الهلوسة من جانب الراوي، والخوف من ضياع الصدر الأمومي... تأكيد قرب وجود الصدر الأمومي من جانب الأم.

حالتا 16 و18 حالتان تؤكدان مع حالة 31 هنا وهي الحملقة في تأكيد كونها وعياً. فالحملقة التي أوضحناها سلفاً في 9 و12 ليست بجنون كما في 16، وليست بهلوسة كما في 18.

حلل فرويد (1856–1939) رواية قراديفا التي طُبعت أولاً عام 1907 للروائي الألماني فيلهم ينسين (1837–1911). وجد فيها فرويد أن المؤلف قد فاق علماء الطب النفسي في زمانه؛ وقد أتى بأشياء كانت مضيئة لتطور هذا العلم. فبطل الرواية هو نوربيرت هانولد وهو عالِم آركيولوجيا ألماني شاب يسكن المدينة الجامعية. وحين زار هانولد روما انجذب غاية الانجذاب بتمثالٍ رخامي لتلك الفتاة وهي تخطو خطواتٍ هيِّنة تَجِسُّ الأرض جَسَّاً؛ مما دعاه أن يشتري تميمة–علاَّقة من نفس نوع ذلك التمثال المحبب. عاد إلى مدينته الجامعية في ألمانيا وعلق تللك التميمة على حائط حجرته. وحين ضربت عليها أشعة الأصيل، أصبحت يوماً

بيوم تعشِّشُ في أعصابه، بل سكنته سُكنى لا فكاك منها. بدأ يبحث لها عن اسم، تلك الفتاة التي تخطو أجمل خطوة لا مثيل لها عند بنات البشر. ازداد الهيام، أطلق عليها في نفسه ولنفسِهِ اسم «قراديـفا» – قراديـvـا – وهي الكُنية التي أطلقها عظيم شعراء ذلك العصر. ولذلك لابد أنها تنتمي للطبقات العليا، فهي ابنة رجل من عظماء المدينة. وفي الصباح الباكر وقف هانولد على نافذة حجرته يتأمل غدو ورواح الناس في سوق الخضار؛ وفجأة لمح بنتاً شابةً تخطو نفس خطوات قراديفا: إنها هي صرخ لنفسه، ثم نزل يعدو وراءها بملابس النوم. وحين جذبت صاحبة الخضار تلكزه «ما بك هذا الصباح؛ هل أنت ثمل منذ ليلة البارحة»؟ فما به سوى لم يَرْها؛ وعاد لتوِّه إلى غرفته. حلم في تلك الليلة أن قراديفا كانت تعيش في مدينة بامبي **Pompeii**. وهي مدينة كانت تقع شمال شرق نابلس. وهذه المدينة قد اِنَّحت من على سطح الأرض في عام 79م بسبب انفجار جبل فيسيوفيوس. وحين صحا كان طعم رماد الدمار على لسانه. قرر الفتى الولهان هانولد أن يسافر إلى المدينة القديمة بامبي عن طريق نابلس. وحينما وصل إلى هناك واستأجر غرفة في فندق، ذهب في المساء ليقابل قراديفا في تلك المدينة القديمة. وجد اللافتات باللغة اللاتينية، ثم هنيهة وقد ظهرت قراديفا. سألها باللاتينية فأجابته بالألمانية. مرة قالت له كنا هنا سوياً قبل ألف عام.

تقوم الرواية على هذا الهذيان العُصابي؛ لدرجة أنه حين يعود إلى الفندق يندهش أيما اندهاش في أن الناس في مقهى الفندق لا يجيبون سيرة لقراديفا.

يقول فرويد:

أ- «أفكار الحلم الكامنة التي تبقى لا وعياً هي التي ترغب أن تحوِّل الراحة النفسية إلى فتاة حية». (11)

ب- «نوعٌ من التشتت بسبب انحلال المكان. فليست قراديفا هي التي تُستعاد إلى الحاضر، وإنما الحالم هو الذي يسعى إلى الماضي». ص. 226

ت- «قانون 1: الحلم يقترن باليوم السابق للحلم. قانون 2: إذا استمرت صور الحلم مدَّةً طويلة لا فكاك منها، فإن هناك فعل نفسي يؤكد في حدِّ ذاته الإحالة لمحتويات الحلم؛ وشيئاً فشيئاً تبقى تلك الصور في داخله حقيقةً وواقعاً. قانون 3: يقوم الحلم على تحريك وتفعيل الهذيان العصابي». ص. ص. 225-224

ث- «حالة نوربيرت هانولد هي حالة يُطلق عليها حالة (الهذيان)». ص. 202

الحملقة عند الراوي هنا لا تشابه - حتى تحليلنا الآن - هذيان هانولد. ففي الهذيان تقمع ذات هانولد في أن «هانولد ليست لديه رغبة في النساء الأحياء؛ لأن العلم الذي كَرَّسَ له حياته - وهو علم الآركيولوجيا - أخذ منه هذه الرغبة فوجهها إلى امرأة التمثال». (12) في الحملقة عند الراوي - حتى الآن - لا يوجد أي نوع من أنواع القمع، بل تكثيف النواة الذي يبدأ من واقعٍ ما، هو واقع أن يدرك أنه وصل عمر الخمسين، ويدرك

(11) Delusion and Dream in Wilhelm Jensen«s Gradiva. Trans. By Helen M. Downy. Green Integer، 2003، P.228.

(12) نفسه، ص. 204.

أنه العمر الذي بلغته أمه حين توفيت. تكثيف هذه النواة هو المؤدِّي للحملقة، وفق الاستدلالات التالية التي أوضحناها في شذورها أعلاه:

– اللذة الروحية المبهجة في معايشة طيف الأم في حقيقة تكامل اللذة والابتهاج.

– التعب المضني في طيف الأم في حقيقة كونه جزءاً من الإرهاق اليومي.

– (في عزل التعب المضني) الحملقة هنا حملقتان: حملقة الأم مُرسِلاً، وحملقة الابن مُستقبِلاً. يشكلان كلٌّ منهما رمزاً مستقلاً مفرداً حصيلته الآتي:

– الاستدلال الرابع للنص: صناعة سياق الانحياز: من أمونة «الأم» حيث هي مصدر الصدر الأمومي، ومن أمونة «الابنة» حيث هي مصدر العناية في صدر الخلو الروحي.

يؤدي الاستدلال الرابع أن يقوم الراوي – فما عليه إلا ذلك – بتحقيق سياق الانحياز بِحُكْم اتفاق المصدرين مصدر الصدر الأمومي بدلاً من حنان اللحاف، ومصدر العناية بدلاً من استهجان الزوجة حيث لا عناية.

نأتي الآن إلى سؤالنا الذي طرحناه في مقدمة هذه الشذرة وهو مكرر هنا: الابتسامة العميقة الحلوة من الأم هل هي رد فعل لقوله في 30 المرأة الحقيقية الوحيدة في حياتي هي أنت وكفاية»؟ أم لأمرٍ آخر؟ لأمرٍ آخر، الرضوخ إلى سياق الانحياز. نصف إجابة ينهض منها سؤالٌ آخر: كيف كان هذا الرضوخ؟

–32 في الصباح الباكر اتصلت بي ابنتي أمونة مرة أخرى وقالت لي

بوضوح إنها سوف ترتب لي لقاءً مع أربعينيةٍ جميلةٍ مطلقةٍ لها طفلان. قلتُ لنفسي: ماذا ستخسر؟ فليكن.

«في الصباح الباكر» هو في صحوِ صباحٍ باكرٍ بعد لقائه مع الأم. عكس ما في 14 أعلاه حيث «لم أستيقظ كعادتي – مثلي في ذلك مثل كل مديري المدارس عند الرابعة صباحاً – بل أيقظني خفير المدرسة – مندهشاً– في فسحة الفطور حوالي العاشرة والنصف صباحاً». هنا أصحو مبكراً، وهناك صحوتُ متأخراً. فهناك التأخير لأن هناك «حكت قصة حياتي منذ ميلادي بالدقيقة والثانية، حدثاً حدثاً». إنها ماضوية الاستماع؛ وهنا التبكير حيث التهليل متباشراً بتحقيق سياق الانحياز في تفريغ سياق الخلو.

«اتصلت بي ابنتي أمونة» في تخاطر مع 30 أعلاه حيث الأم «سألتني: هل توافق على اقتراح بِتَّكْ أمونة»؟ هذا التخاطر يقوم على تأكيد الرضوخ إلى سياق الانحياز، وكذلك على ما بعد هذا الرضوخ، وهو الامتثال لمعجزة هذا التخاطر.

* في تفسيرنا جاء: هنا التبكير حيث التهليل متباشراً بتحقيق سياق الانحياز في تفريغ سياق الخلو.

هل يتماشى مع هذا التبكير المستبشر هذا الهمس «قلتُ لنفسي: ماذا ستخسر؟ فليكن»؟ لأن هذا الهمس يستعمل سؤالاً ليس استنكارياً، ليس من سائل إلى مجيب، وإنما من نفسه لنفسه: ماذا ستخسر؟ كما ولا يعني أنك لن تخسر فما عليك إلا أن تذهب. طالما الأمر أنت لست وسيطاً فيه مُبَرَّأ من الربح والخسارة، بل أنت طرف أساسي مع طرف أساسي آخر،

في تبادل شعور أطلقت عليه ابنتك وأنت قلته لنفسك في 17 «أحتاج إلى رفيق في وحدتي»؛ ثم التعقيب «فليكن». هذا التعقيب يشير إلى لا أباليه؛ أي لا يخطر في بالي. ماذا لو انتهت هذه الشذرة كالآتي:

– 32(أ) في الصباح الباكر اتصلت بي ابنتي أمونة مرة أخرى وقالت لي بوضوح إنها سوف ترتب لي لقاءً مع أربعينيةٍ جميلةٍ مطلقةٍ لها طفلان. فانشرح قلبي.

ولكن 32 (أ) هنا تتعامل مع الراوي كشخصية أحادية؛ ولكن منذ الشذرة 3 و4 وكذلك 7 و8 نتعامل معها في حالتين: حالة الابن حيث يكون ضغط طيف الأم جزءاً من الإرهاق اليومي؛ وحالة الذات حيث يكون ضغط الطيف هو اللذة الروحية في معايشة طيف الأم. حالة الابن أنتجت عالم الأبوة والاحترام كمسوِّغ للوجود في عالم البيت حصراً. وحالة الذات أنتجت عالم العشق الذي لا يحده إنجاب أو أبوَّة في وجود الوجود داخل عوالم أخرى.

هنا 32 جملة النص تنتمي إلى حالة الابن في عالم الأبوة والاحترام كمسوِّغ للوجود في عالم البيت حصراً؛ وجملة 32 (أ) وهي جملة قراءة النص تنتمي إلى حالة الذات في عالم العشق الذي لا يحده إنجاب أو أبوّة في وجود الوجود داخل عوالم أخرى.

وبهذا التخريج تبقى جملة النص 32 متسقة مع الابن في عالم الأبوة والاحترام حيث لا خسارة ولا مبالاة في الأمر طالما جرب هذا العالم عالمه نفسه من قبل، فهو على أقل احتمال لا يكون في شدَّة ذلكم الذي مضى

تاركاً بناته للحبيب الأول. لذلك فالشخصية تلتبس بين حالتين. حالة الابن وعالم الأبوة، وحالة الذات وعالم العشق.

ما زال السؤال المطروح فوق قائماً وهو هنا مكرر بتفصيل: كيف رضخ الراوي (الابن/ الذات) لسياق الانحياز في صدر الخلو الروحي؟

-33 كانت امرأة جميلة، لها ابتسامة دائمة في وجهها، لا تحتاج لسبب وجيه لكي تضحك، فهي تضحك باستمرار، وتستطيع أن تقنع أي إنسان مهما كان متشائماً أن يرد على ابتسامتها بابتسامة أخرى، حتى ولو كانت باهتة تعبة، ولكن الشيء الغريب فيها والمُدهش والمخيف أيضاً أنها ترتدي نفس الملابس التي كانت ترتديها أمي آمنة بالأمس، نفس الحذاء، نفس الصوت نفس الطريقة في الكلام، نفس الوجه، نفس الابتسامة، وأستطيع أن أقول إنها نفس المرأة.

المرأة الأربعينية التي اقترحتها الابنة وأكدت عليها الأم «لها ابتسامة دائمة في وجهها» تستدعي 31 - «ابتسمت أمي آمنة ابتسامة عميقة وحلوة».

سؤالنا فوق كان هو: هل ابتسام الأم يرجع لأن الابن قال لها أنت المرأة الوحيدة في حياتي أم لأمرٍ آخر؟ كانت الإجابة نصف إجابة في 13 هي » لأمرٍ آخر، الرضوخ إلى سياق الانحياز». وهنا اكتمال النصف الآخر من الإجابة وهو: أمي «ابتسامة عميقة»، المرأة الأربعينية «لها ابتسامة دائمة». الابتسامة العميقة تقول لك:

- أيها الابن ستنال في عالم الأبوَّة ابتسامة الإنجاب والاحترام مرَّة أخرى.

لاحظ:

أ- «كانت امرأة جميلة»

ب- «فهي تضحك باستمرار، وتجعلك ترد ضحكتها مهما كنت متشائماً»

ت- «الغريب فيها والمُدهش والمخيف أيضاً أنها ترتدي نفس الملابس التي كانت ترتديها أمي آمنة بالأمس»

ث- «ترتدي نفس الملابس التي كانت ترتديها أمي آمنة بالأمس، نفس الحذاء، نفس الصوت نفس الطريقة في الكلام، نفس الوجه، نفس الابتسامة»

ج- «وأستطيع أن أقول إنها نفس المرأة» مَنْ الذي يستطيع أن يجرؤ بهذا التصريح؟ مَنْ؟

تجري هذه الملاحظات من أ إلى ث من الابن أثناء لحظات اللقاء بينه وبين المرأة الأربعينية؛ وهو اللقاء الذي رتبته الابنة أمونة. أما الفعل «أستطيع» في ج ففاعله (الابن وليس الذات).

فالذات هي التي تحقق: اللذة الروحية المبهجة في معايشة طيف الأم في حقيقة تكامل اللذة والابتهاج في عالم العشق الذي لا يحدُّه إنجاب أو أبوَّة في وجود الوجود داخل عوالم أخرى. فالذات يُشبعها طيف الأم في بعث إشباع عشقي خاص لا يقوم به الابن.

الابن - وهو الجانب الآخر عند الراوي - خلاف جانب الذات التي تبقى في -3 «أن يكون ضغط الطيف الأمومي هو اللذة الروحية» ينتمي الابن إلى -3 «ضغط الطيف جزءٌ من الإرهاق اليومي». ترتيب ذلك كالآتي:

-2 الابن «رفيق شقائها».

في 3 - «انفقت مسائي في نادي المعلمين ألعب الورق وأثرثر» لتخفيف ضغط الطيف.

في 5 - «وحدي دون الشعور بالعشق».

في 6 - «يخلو تماماً من عالم العشق».

في 7 - «ينتمي إلى عالم الإنجاب والأبوَّة والاحترام كمبرر لوجود عالم البيت، دون الالتفات لتحقيق العشق».

في 17 - لذلك الخلو «ابنته هي التي تقترح عليه الزواج من امرأة أربعينية».

هذا الترتيب في جانب الابن/ الأم عند الراوي يحاول أن يُسقطَ نفسه في ترتيب جانب الذات/ الأم؛ ومبعث هذا الإسقاط ودفعه وتبريره هو هذا القاسم المشترك بين الجانبين:

في 9 - «الحملقة: الله!! أمي آمنة».

في 13 - «كشفت نبلي ونقاء سريرتي».

في 27 - «ود أمُّـو».

وبهذا القاسم المشترك الذي دفع نحو الإسقاط أي إسقاط الابن/ الأم في الذات/ الأم تبرهنه -30 سألتني: هل توافق على اقتراح بِتَّكْ أمونة؟ ثم -31 ابتسمت أمي آمنة ابتسامة عميقة وحلوة. فيأتي الإسقاط كاملاً: «ترتدي نفس الملابس التي كانت ترتديها أمي آمنة بالأمس، نفس الحذاء، نفس الصوت نفس الطريقة في الكلام، نفس الوجه، نفس الابتسام؛

obeikandi.com

وأستطيع أن أقول إنها نفس المرأة».

هذا الإسقاط لم يقل «إنها نفس أمي» بل قال «إنها نفس المرأة». إنه تجنب الخصوص «أمي» للانتقال إلى استغراق جنس الأنثى «المرأة». هل في هذا التجنُّب اتقاء أن يقول المرأة الأربعينية التي اقترحتها ابنتي أمونة أن أتزوجها هي أمي. اتقاء الوقوع في عقدة أوديب: الزواج بالأم؟ ربما، بِحُكم خليط أشياء تجعل إجابة ربما ممكنة: خليط الدالين الصوتيين، دال أمونة الابنة، ودال آمنة الأم، حيث سميتها على اسم أمي؛ وخليط فقدان العشق والعيش في سياق الخلو واللحاف الطيب الحنون كان الطيف مصدر الجمال.

قد تكون إجابة «ربما» إجابةً مكتملة؛ ولكن الإسقاط لم يكن إسقاط الشخصية الذي يجئ في جملة (أنا...) ثم تُملأ هذه النقاط بالشخصية المُسْقَط عليها كل التطابق. لا تأتي جملة الإسقاط في ضمير الغائب، كأن تجئ في جملة (المرأة الأربعينية هي أمي). إجراء الإسقاط على الغائب لا يُشكِّل إسقاطاً. لذلك نقول إن الإسقاط تم عند الراوي من جانب الابن/ الأم حيث الشعور بفقدان العشق وتعويضه بالأبوَّة والاحترام، إلى جانب الذات/ الأم حيث الطيف هو اللذة الروحية. مبدأ هذه اللذة – الجوايسانس – هو المبدأ الذي يُفعِّل الإسقاط نحو استغراق جنس الأنثى: «إنها نفس المرأة» التي ستعيد الابن إلى الذات في وجود جديد للراوي.

الفصل السادس

صورة المرأة والطفل في أدب بركة ساكن

obeikandl.com

obeikandl.com

صورة المرأة في أدب الكاتب السوداني
عبد العزيز بركة ساكن «نموذجاً لأدب الهامش» (1)

د/ مواهب إبراهيم محمد أحمد (2)

المقدمـــــة

للمرأة دور كبير في المجتمع حيث إنها تسهم في عملية التقدم والتحرر، فاهتم بها الشعراء في أشعارهم، والروائيون في رواياتهم، حيث ترتبط حركة المرأة بحركة المجتمع، من جهة ومن جهة أخرى تمثل دلالة ورمزاً ثرياً موحياً عن الوطن، وقد جاءت هذه الدراسة توضح صورة المرأة في أدب الروائي السوداني عبد العزيز بركة ساكن –الذي هو نموذج لأدب الهامش في السودان – فهو يكتب عن المهمشين والمقهورين في المجتمع، ويهتم بقضايا الإنسان البسيط المقهور المهمش، كاتب مهموم بقضايا الوطن، مؤمن بوجوب التحام الفرد بالجماعة، يقف مع المهمشين للفت

(1) قُدّم هذا البحث في المؤتمر الدولي الخامس: التعددية الثقافية في اللغة والأدب الذي دارت جلساته في أيام 17 و18 و19 نوفمبر 2015 بجامعة الزيتونة الأردنية بعمان – المملكة الأردنية الهاشمية.

(2) أكاديمية سودانية متخصصة في الأدب والنقد وتعمل أستاذاً مساعداً بجامعة الملك خالد بالمملكة العربية السعودية.

obeikandl.com

انتباه المسئولين لهم، يقول ساكن: (مشروعي هو الإنسان وتحت هذا الشعار أكتب وأعيش، أنا كاتب حسن النية وأخلاقي، بل داعية للسلم والحرية«).

جاءت هذه الدراسة في مقدمة وثلاثة مباحث، وخاتمة، وثبت للمصادر والمراجع.

المبحث الأول سيرة ذاتية عن الكاتب السوداني عبد العزيز بركة ساكن وإنتاجه الأدبي.

المبحث الثاني سعى لرصد صورة المرأة المناضلة المحاربة في رواية «مسيح دارفور» بصفة خاصة، حيث ظَهَرت بصورة قوية استطاعت قهر كل ظروف الفقر والقهر والسلب.

المبحث الثالث تناول صورة المرأة الباسلة الصامدة والمكافحة في مجموعة «امرأة من كمبو كديس»، ورواية «الجنقو مسامير الأرض». وختم المبحث الثالث بلمحة عن البنية الفنية للغة عبد العزيز بركة ساكن.

وتعتبر هذه الدراسة غير مسبوقة من حيث المضمون، فلم تتم دراسة صورة المرأة في روايات عبد العزيز بركة ساكن من قبل. ولكن تجدر الإشارة إلى أنه كُتبت كثير من الدراسات داخل وخارج السودان حول الكاتب ورواياته، ومجموعاته القصصية، وقد تمت دراسة إنتاجه الأدبي لما له من مكانة كبيرة بين الروائيين السودانيين، ولاحتفاء أكثر القراء في السودان بكتاباته رغم حظرها والتضييق عليها.

المنهج المتبع في هذه الدراسة المنهج الوصفي التحليلي.

ثم خاتمة للبحث وأهم النتائج والتوصيات، ثم أهم المراجع والفهارس.

المبحث الأول:

السيرة ذاتية للروائي عبد العزيز بركة ساكن:

حظيت المرأة باهتمام كبير من قبل الروائيين على مختلف اتجاهاتهم وتعدد اهتماماتهم في الأدب السوداني، وقد شغلت حيزاً بارزاً في إنتاجهم الروائي والقصصي وذلك للدور الكبير الذي تسهم به عملية التقدم والتحرر؛ حيث ترتبط حركة المرأة بحركة المجتمع من جهة، ومن جهةٍ أخرى تُمثِّل دلالةً ورمزاً ثرياً وموحياً عن الوطن، والرواية تمتزج أحداثها من خلال علاقات عنصري الوجود البشري، الرجل والمرأة، فالذي لا شك فيه أن صورة المرأة أكثر استقطاباً لحركة الواقع وأغنى دلالة لتحديد موقع الأديب منه [1].

وتُعد المرأة من أهم شخصيات العمل الروائي هنا إن لم تكن أهمها على الإطلاق، وتظهر تلك الأهمية البالغة فيما نراه من اهتمام الفنانين والأدباء على مر العصور في أعمالهم بها (فلقد احتفوا بالمرأة حفاوة بالغة منذ بدأ الإنسان يُبدع ويتفنَّن حتى اليوم، فقد كانت المرأة في الفن كما هي في الحياة، ملهمة وراعية وشريكة حياة ودافعة للحرية ومحركة للآمال، كما كانت للبعض مصدراً للآلام والأحزان [2].

(1) حسان رشاد الشامي. المرأة في الرواية الفلسطينية. (-1965 1985) منشورات اتحاد دار الكتاب العرب د/ سعد (1998)- ص 262.

(2) زينب جمعة – صورة المرأة في الرواية – قراءة جديدة في روايات أملي نصر الله، الدار العربية للعلوم، لبنان، ط1، ص3.

وربما يرجع ذلك الاهتمام الملحوظ من قبل الأدباء إلى أن صورة المرأة في الرواية أكثر رفاهية وحساسية وأشدّ وضوحاً في تعبيرها عن الواقع من صورة الرجل [3].

جاءت هذه الدراسة بعنوان (صورة المرأة في أدب عبد العزيز بركة ساكن) محاولة للاقتراب من عالم عبد العزيز بركة الروائي. الذي يعتبر رمزاً لأدب الهامش في السودان، وهو في كتاباته يهتم بإثارة قضايا المهمشين ويقوم بالاحتجاج على وضعية الإنسان، حيث يأتي أدب الهامش الذي يرصد حياة المنسيين الذين يعيشون في طرة الحياة وعلى حافتها هم المدقعون فقراً من متسولين ولصوص صغار، ومتشردين وبائعين متجولين، وصغار الموظفين فيرصد هذا الأدب حياتهم ومعاناتهم [4].

وقد أوضح الروائي عبد العزيز بركة في حوار لجريدة «الجزائر الجديدة» (إنني أنحاز لمشروعي الإنساني، وأكتب لطبقتي، أحلامها وآلامها. للفقراء، المتسولين، الداعرين والمثليين، وصانعات الخمور البلدية، وأولاد الحرام، الجنقو العمال الموسميين، الطلبة المشاكسين، لفاعلي الخير من أبناء وبنات وطني». [5]

فالروائي عبد العزيز بركة يكتب من أجل الإنسانية، كاتب مهموم

---

(3) نفسه ص 52.

(4) ليلى جفام - مشقوق هنية، وصف التجربة الشعرية للشاعر رضا ديداني، ممثل أدباء الهامش في الجزائر- ص7.

(5) حوار مع عبد العزيز بركة ساكن. جريدة الجزائر الجديدة
http://barakasakin.blogspot.com/2010/12/blog-post.html

بقضايا الإنسان البسيط المقهور المهمش، يكتب من أجل المهمشين، للفت انتباه المسئولين لهم. وليس لهم لأنهم لا يقرؤون يقول (مشروعي هو الإنسان، وتحت هذا الشعار أكتب وأعيش، أنا كاتب حسن النية وأخلاقي، بل داعية للسلم والحرية).

والكتابة عن الروائي والقاص عبد العزيز بركة تعني الكتابة عن واحد من أبرز المعاصرين في المشهد الروائي السوداني. وهو عبد العزيز بركة ساكن من مواليد مدينة كسلا شرق السودان عام 1963م. من أسرة أصولها من غرب دارفور، درس الجامعة بجمهورية مصر العربية. له عدة مؤلفات منها (الطواحين) ورواية (رماد الماء) (وزوج امرأة الرصاص) ورواية (مسيح دارفور) و(مخيلة الخندريس) و(الجنقو مسامير الأرض) و(الرجل الخراب)، وله مجموعة قصصية بعنوان (على هامش الأرصفة) وأخرى بعنوان (امرأة من كمبو كديس) حقق جائزة الـ(بي بي سي) أكثر من مرة عن قصته (فيزياء اللون)، تُرجمت معظم أعماله إلى اللغة الإنجليزية والفرنسية والألمانية، وتُدَرّس روايته (مخيلة الخندريس) في المعهد العالمي (بسالفدن) بالنمسا، وله الكثير من الكتابات في المجلات العربية والعالمية، ولقد حققت روايته (الجنقو مسامير الأرض) جائزة الطيب صالح للإبداع الروائي في عام 2009م بمركز عبد الكريم ميرغني. ولقد أثارت مؤلفاته جدلاً ونقاشاً حاداً على الساحتين الثقافية والفكرية. وقد تم حظر روايته (الجنقو مسامير الأرض) بقرار من هيئة المصنفات الأدبية والفنية باعتبارها تحتوي على محتوى «خادش للحياء العام». وقد صودرت

مجموعته القصصية (امرأة من كمبو كديس) من معرض الخرطوم الدولي للكتب. ولذلك فقد عُرف بـ«الضيف الدائم على الرقيب»، والبعض يعتبره كاتباً فضائحيَّاً لا يستر عورة ولا يداري فضيحة. وقال عن روايته (الجنقو مسامير الأرض) عندما تم حظرها بقرار من المصنفات الأدبية والرقيب الثقافي: (رواية الجنقو مسامير الأرض لم تشفع عنها جائزة الطيب صالح، ولا المحكمين، ولا القراء، وسوف تظل مصحوبة بلعنة السلطات حتى تقام المؤسسات الثقافية التي ترعى الحريات)، يقول عبد العزيز بركة ساكن (وتظل الكتابة عندي طقس حر لا يعترف بقيد ولا سلطة ولا مصنفات أدبية، الكتابة هي التي تخلق قانونها وأخلاقها. ومشهدها القومي وقارئها أيضاً) (6).

جاءت هذه الدراسة (صورة المرأة في أدب الروائي السوداني عبد العزيز بركة ساكن) لتعرض صُوراً متعددة للمرأة في مجتمع الهامش بعيداً عن المركز؛ حيث عانت من فقد الزوج والفقر والقهر. ولكنها وقفت قوية مناضلة ومكافحة متحدية كل سبل السلب والقهر والانتهاك، صامدة أمام كل المشاكل التي تواجهها، رمزاً للقوة والشجاعة تنحني للعواصف ولا ينكسر لها جناح.

المبحث الثاني:

صورة المرأة المكافحة المناضلة في رواية (مسيح دارفور):

سنهتم في هذا المبحث بدراسة تطبيقية لرواية (مسيح دارفور)، حيث

(6) حوار مع عبد العزيز بركة ساكن. جريدة العربي.

obeikandl.com

نقف على صورة المرأة في أدب الروائي عبد العزيز بركة ساكن، وهو أدب الهامش الذي يهتم بإثارة قضايا المهمشين والضعفاء في المجتمع، ويظهر ذلك بصور وعناصر مختلفة القصد منها النقد الصريح للمجتمع وتوصيل أصوات هؤلاء الضعفاء إلى السلطة.

جاء اختيارنا لصورة المرأة بصفة خاصة لأنها أكثر المتأثرين بأوضاع الهامش من فقر وجوع وقهر، وينعكس كل هذا على المجتمع، وقد مثلت محوراً بارزاً من المحاور ارتكزت عليها الكتابة عند عبد العزيز بركة ساكن، والصورة في معناها اللغوي، تطلق على الشكل أو الهيئة، والجمع صُوَر وصِور، وقد صَوَّره فتصَوَّر، وتَصَوَّرتُ الشيء توهَّمتُ صورته [7] والصورة في قاموس المصطلحات الأدبية هي خيال الشيء في الذهن والعقل وصورة الشيء ماهيته المجردة [8]، أما الصورة بمعناها الاصطلاحي فتعني تلك الصورة الإبداعية الكلية أو الجزئية التي تحمل وجهة النظر تجاه العالم والذات.

جاءت رواية (مسيح دارفور) في منطقة تعاني الكثير من ويلات الحرب الأهلية وبعض المشكلات العرقية والإثنية، ممّا جعلها تتجه إلى الأعمال الهامشية، من أجل كسب المال ولقمة العيش الحلال. وقد ظهر اهتمام الكاتب بصفة خاصة بالمرأة التي كان لها في داخله احترام وتقدير كبيرين، وقد مثل لهذا المجتمع بشخصية «عبد الرحمن» التي تعتبر الشخصية

(7) ابن منظور لسان العرب – المجلد الرابع دار صادر – بيروت –ط1 (1997) ص85.

(8) إميل يعقوب وآخرون- قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية، مؤسسة القاهرة للتأليف والنشر، بيروت – ط1 1987م، ص247.

المحورية في الرواية، فقد أخذت دوراً بطوليًّاً ودارت أكثر الأحداث حولها في وقتٍ لم تَحْظَ فيه المرأة بدور البطولة في الرواية المعاصرة رغم كثرتها، فعبد الرحمن هذه امرأة وليس رجلاً ولكن اسمها مُذَكَّر، ولعلَّ في دلالة هذا الاسم تظهر قوة الأنثى وانتفاضتها ضد الذكورة (وهي البنت الوحيدة في نيالا وربما في السودان تحمل اسم عبد الرحمن) [9]، وقد سبب لها هذا الاسم الكثير من المشاكل خاصةً عند عقد أقرانها؛ فقد احتجَّ المأذون والمصلون على أن تُسَمَّى العروس باسم «عبد الرحمن»، الشيء الذي يجعل قسيمة الزواج كما لو كانت شهادة لزواج مثليّ، وهذا غير مسموح به في القانون والشريعة، وأصرت عبد الرحمن على الاسم حتى ولو يبطل الزواج رافضة اسم مريم الذي اقترحه عليها المأذون، إلى أن جادت قريحة أحد المصلين الحريصين على إتمام مراسم زواج بنت نازحة متشردة لعسكري غريب، أن تكتب في القسيمة كلمة السيدة ثم يليها الاسم مضافاً إليه نون وتاء، أي أن يصبح السيدة عبد الرحمانة [10]. ولكن يظل الاسم (عبد الرحمن) دلالة على امرأة قوية شرسة. محاربة تضاهي الرجال مؤمنة بقضيتها التي تدافع عنها. وقد تكون عبد الرحمن الأنثى التي تُسمَّى باسم ذكوري مثالاً لتيه الانتماء سواء بين الأنوثة والذكورة، أو بين الوطن المسبيّ والوطن الحلم [11].

(9) عبد العزيز بركة ساكن – مسيح دارفور –مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، 2012م. ص 25.

(10) مسيح دارفور: ص 30

(11) مجلة الحياة – رواية السودان الفارق في أتون الحروب.

فهي شخصية متشظية بين حالتين بين الذكورة والأنوثة؛ بين الذكورة التي حملتها في اسم (عبد الرحمن) فهي المحاربة الشرسة التي تحمل بندقيتها انتقاماً لشرفها وعرضها ولأسرتها التي قُتلت أمام ناظريها (فقد سحقتها الحرب عندما قَتلَت أفراد أسرتها واستباحت شرفها، في المجزرة التي كانت ضحيتها أمها، أباها وأخواتها الثلاثة، هارون وإسحاق وموسى) [12]. وبين أنوثتها؛ فلقد كانت رقيقة جداً وناعمة وبها أنوثة طاغية وملفتة [13].

هنا يُصَوِّر الروائي عبد العزيز بركة ساكن المرأة تتحدى كل الظروف انتقاماً لشرفها، وفي نفس الوقت لا تنسى أنوثتها، فعبد الرحمن مرأة قوية محاربة تختلف كثيراً عن النساء؛ فهي محاربة شرسة وذكية وصبورة وضعتها الظروف التي تعرضت لها من خوض هذه التجارب القاسية، ولكنها مقسمة بين الأنوثة والذكورة، بين الحرب والسلم، تريد -مثل كل النساء- أن تشعر بأنوثتها وجمالها، ومن ناحية أخرى تريد أن تحارب فتنتقم لشرفها وأسرتها (وفوق ذلك لا تريد أن تموت في المعركة أو تؤسر. وهما فضيلتان يجب أن تتوافر في الجندي الذي يسعى للنصر)[14].

فقد كانت عبد الرحمن شخصية متناقضة وقد أحس بذلك زوجها منذ أول ليلة زواجهما، «حيث لاحظ شكري بمجرد أن عادا للمنزل أن زوجته عبد الرحمن ليست بالمرأة الطبيعية. ليس لأنها واضحة وصريحة وجنسية

(12) مسيح دارفور - ص 29.
(13) نفسه -ص24.
(14) نفسه - ص6.

أكثر مما يتوقع ويظن، لكن لأنها طلبت منه طلباً غريباً ومباشراً وهما في الساعة الأولى من الزواج، طلبت منه: إما أن ينتقم لها، أو أن يساعدها على الانتقام، ولا خيار ثالث، أخبرته إنها كانت في انتظار أن يكون لها رجل مهنته جندي، وشجاع، ينتقم لأجلها – على الأقل يقتل عشرة، وهي سوف تأكل كبدهم نية [15].

فهي كانت شخصية امرأة متناقضة سببت لزوجها حيرة شديدة، رغم أنوثتها وجمالها (بدت له عبد الرحمن متهورة وغامضة في نفس الوقت، بدت له كوحش متعطش للدماء، كثائر مجنون، لا يرى غير الأعداء والمكايد، يعمل من أجل هدف كبير لكن تنقصه الخبرة والخطة، أحس بأنها تتبلد في كل لحظة كانت تلقى عقلها بسرعة رهيبة، ولكنه لم يكرهها فقد كنت رقيقة معه، وتتجمل بصورة مستمرة، تتطيب بما يحب من العطر [16].

فهي امرأة تعبر عن نضالها وتصارع كل القوى التي تعترضها في سبيل الانتقام لشرفها ولأسرتها، وباعتبار عبد الرحمن شخصية محورية في السرد الروائي، تمثل بأفعالها، صورة متناقضة متضاربة، باعتبارها صورة مصغرة للواقع الاجتماعي الذي تعيشه ويعتبر هذا التناقض من سمات أدب الهامش الذي من خلاله يحاول الروائي عبد العزيز ساكن بركة تصوير المجتمع، وتعارضاته تصويراً، عبثياً، باستثمار هذا التناقض كاستراتيجية في الوقوف على واقع المجتمع واختلالاته، ومعاناة أفراده، فالروائي كان معنياً بتخيل أساليب الخداع التي تمارس في مجتمع الهامش، يقصد انتقاد

(15) نفسه – ص10.

(16) نفسه – ص 21.

المجتمع في سلوكه، لأنه ينظر إلى الآخر من منظور ذاتي يبيح له اقتراف المحرم، ولذلك عدّ كل أدب متمرد على السلطة والتقاليد أدباً هامشيًّاً، فحكم عليه بالموت، لأنه تجاوز المألوف، وكذلك عُدَّ كل خروج عن المألوف تحدياً للكتابة الكلاسيكية، ولقواعد الكتابة المألوفة.[17]

والحقيقة إن المبدع لا يعرف القيود، ولا يعترف بالقوانين، لأنه يعيش في حالة قلق السؤال، وقلق الفن، ممّا يجعله يبحر نحو عالم مجهول، محطماً كل ما يعرقل رحلته، متجاوزاً كل ما يَحدُّ طموحاته، وأحلامه. باحثاً عن النادر، والتفرد والتميز عن غيره مستقصياً الجديد.[18].

وقد استطاعت عبد الرحمن بقوتها وإيمانها، بقضيتها أن تنتقم لشرفها، بقتل بعض أفراد الجنود، فعبد الرحمن التي استباح الجنجويد شرفها وأصبح جسدها إحدى الوسائل التي تنتقم بها لهذا الجسد، وذلك عند قتلها لاثنين من الجنود، وجعل ذلك زوجها في حالة قلق دائم عليها حيث كان يفكر بجدية في عبد الرحمن وهو قلق جداً عليها لأنه لا يعلم أين اختفت وكيف ستنتهي مغامراتها في قتل الجنود، يعلم أنها قد قتلت اثنين برصاص البندقية، أو ما أسمته بالجنجويد السكران وصاحب التمائم.

---

(17) عبد الرحمن تيرماسين - صورية جيجخ- إشكالية المركز والهامش في الأدب- مجلة المخبر - أبحاث في اللغة والأدب - العدد العاشر - جامعة سبكرة، الجزائر - قسم اللغة العربية 2014. ص32.

http://univ-biskra.dz/lab/lla/index.php?option=com_content&view=article&id=161:-9&catid=38:2013-04-14-12-20-13

(18) نفسه -ص 33.

لا يدري كيف تستدرج الجنجويد إلى حيث يلاقي حتفه، وكيف كانت تفعل ذلك وحدها، السؤال الأغرب، هل كانت تأكل أكبادهم حقاً؟ أين هي الآن؟ وماذا لو قُبض عليها؟ [19]. كل هذه التساؤلات كانت تدور في رأس زوجها وهل رغبتها وصلت حد أكل الأكباد بعد القتل؟

أوضحت عبد الرحمن إنها قتلت الجندي الأول بنفس الطريقة التي تحاول الانتقام بها لشرفها حيث أصبح جسدها أحد الوسائل التي تنتقم بها لشرفها ومقتل جميع أفراد أسرتها. «حررت جسدها من مخالب كفتيه، وانسحبت للخارج، لم يستغرق منها الأمر طويلا؛ لأنه من الضربة الأولى توقف عن التنفس تماماً، واسترخى جسده، ظلت أصابع قدميه ترجف لثوانٍ، أو ربما لبعض دقائق، ثم لم يعد هنالك ما يخيف أو يتطلب إجراءً ما، كأنه ما جاء إلا ليموت» [20].

لم تَخَف عبد الرحمن بعد قتل الجندي ووصفت حالها بقولها: «كنت باردة الأعصاب، كأنما لو كنت أقتل كل يوم... أحسست بلذة عظيمة، إنني الآن أنتقم لكل أسرتي، وأقاربي، أحسست بأني الآن إنسانة، رأيت أمي، أبي أخواني أخواتي يبتسمون لي، يقول لي بلغتنا: أحسنت [21]. واستمرت «عبد الرحمن» في انتقامها وفي قتل الجنود، حيث استطاعت أن تقتل الجندي الآخر وتأخذ منه بندقيته، وأخفت البندقية في البيت وعندما سألها زوجها عنها قالت: «إنها سرقتها من جنجويد سكران وجدته نائماً في الوادي قريباً

(19) مسيح دارفور - ص 17.
(20) نفسه - ص 43.
(21) نفسه - ص 42.

من المطار، بينما كانت هي تتجول في الغابة الصغيرة غرب معسكر كلمة، لجمع حطب الوقود، يعرف إنها تكذب..... قالت له سرقتها من جنجويد سكران تصدق أو لا تصدق أنت حر...[22].

تقول الناقدة وسام الخطيب عن شخصية «عبد الرحمن» : «فعبد الرحمن المرأة القوية التي استباح الجنجويد شرفها، فأصبح جسدها إحدى الوسائل التي تستعيد بها أرضها، فهي ندٌّ قوي في مواجهة النساء والرجال... بل إنها الأعلق بالذاكرة، امرأة لا تنسى تترك ندباً عميقاً في الذاكرة، يشبه الندب العميق في وجهها، عبر تناقضاتها المختلفة، امرأة تطرح قيمة القبيح كقيمة جمالية، بارزة في الحكاية، هذه المرأة التي سحقتها الحرب، فقامت من رمادها كطائر العنقاء متعطشة للانتقام والدم ولوك الأكباد، هذه المرأة التي أحست بإنسانيتها عندما قتلت جنجويداً».[23].

وبذا كانت «عبد الرحمن» ثيمة للمرأة القوية المناضلة استطاعت قهر كل الظروف القاسية التي مرت بها، استطاعت من خلال تجربتها من صنع ذات قوية وشخصية لا تقهر، فهي قد عانت، وعرفت حقيقة الألم الإنساني الهائل الذي يكابده الإنسان، عندما يشعر بأنه أقلية مسحوقة، استمدت قوتها من الحرب، والعنف، والقهر.

وقد أورد عبد العزيز بركة ساكن في روايته «مسيح دارفور» قصصاً وحكاوٍ لكثير من النساء منهم العمة «خريفية»، وهي مثال للمرأة المكافحة

(22) نفسه ص – 20.

(23) وسام الخطيب – قراءة نقدية في مجلة الإمارات الثقافية لرواية مسيح دارفور.
http://www.mags.ae/culture/Default.aspx?i

المناضلة التي تعمل وتكد لتضمن سبل العيش في الحياة.

فهي بمثابة أم «عبد الرحمن» فهي التي قامت بتربيتها بعد أن فقدت أسرتها «فقد استقطبتها العمة خريفية لتساعدها في سحن الويكة، وتقشير الفول السوداني، ثم مؤانستها في المنزل، «عبد الرحمن» تدين لخريفية بكل شيء جميل في حياتها [24].

فقد كانت العمة خريفية تعمل في سوق النسوان بعد وفاة زوجها، تبيع البهارات والويكة، قرب الجزارة، تعود مع مؤذن الجمعة، وتأتي للبيت بعد أن تشتري حاجيات الغداء والعشاء وبعض الحلوى واللبان لعبد الرحمن [25]

وخريفية تعد مثالاً للمرأة المناضلة التي تسعى لكسب لقمة العيش الحلال لها ولأسرتها بعد فقدها لزوجها، فهي امرأة لم تستسلم لفقد العائل والزوج، وللسكون بل تكافح من أجل استمراريتها في الحياة، وتعد مثالاً للمرأة التي تسعى من خلال كفاحها للتحرر من الأوضاع السلبية التي تحاصرها.

وكذلك شخصية «التومة» كانت مثالاً للمرأة المستغلة المطحونة؛ حيث كان البدوي الذي تعمل عنده، قاسي القلب، يجعلها تعمل اليوم كله في طحن الغلال بحجر الصوان، ويبيع الطحين للتجار، تطعم ضيوفه الكثر الذين لا يشبعون، ونساءه وأطفاله الآخرين، وبالليل يستأجرها لطلاب المتعة والهوى من الأثرياء» [26]. وهذه صورة تكشف حقائق لا ترى على

(24) مسيح دارفور – ص 24.

(25) نفسه – ص 27.

(26) نفسه- ص 52.

السطح تُبيِّن النفاق والعهر والاستبداد والظلم.

كانت هذه نماذج لبعض النساء في رواية «مسيح دارفور»، نساء قهرن المستحيل من أجل حياة كريمة، وعلى النقيض من شخصية «عبد الرحمن» كان هنالك عدد من الشخصيات النسائية داخل السرد الروائي تحمل اسم مريم – مريم التسامح والسلام- منهنّ مريم الحبيبة التي كانت تبحث عن السلام الداخلي «كانت مريم تلك المرأة الجميلة التي سُميت فيما بعد بمريم الحبيبة، ومن قبل سمَّاها القائد العسكري بمريم المجدلية». (27)

ومريم السلام، مريم التي أنجبت الروائي المبدع حيث أهدى لها رواية «مسيح دارفور» قائلاً: إلى روح الجميلة النظيفة، النقية، الشفيفة مريم بنت أبي جبرين، أمي». فعلاً هي أهل لهذا الإهداء. وتعددت المرايم في السرد الروائي، منهن مريم أخت «عبد الرحمن» وهي الوحيدة التي استطاعت أن تنجو من الموت... «وأختها مريم.. حيث إنها لم تصادف المجزرة كانت قد ذهبت للاحتطاب مع أخريات،... وإذا كانت حية فستصبح هي العضو الوحيد من أسرتها الذي تبقى لها في الحياة» (28).

والمفارقة إن الرحم الذي أنجب «عبد الرحمن» ذاته أنجب مريم؛ كما إن الوطن ذاته أنجب الخير والشر، أنجب الحياة والموت، وأنجب حربه وسلامه، إن مريم هي الكنز المحض الذي يجب أن يُبحث عنه، مريم الملاذ والخلاص، والصبر والسكينة، مريم السلام، مريم الوطن المشتهى، التي

(27) نفسه- ص 16.

(28) نفسه – ص29.

لها وحدها يُهدى هذا النص. [29].

المبحث الثالث:

صورة المرأة الباسلة الصامدة في مجموعة «امرأة من كمبو كديس»:

صَوَّر عبد العزيز بركة ساكن المرأة كذلك في مجموعته القصصية «امرأة من كمبو كديس» التي صدرت أولاً عن دار عزة السودانية، ثم طُبعت مرة أخرى عن دار أوراق للنشر والتوزيع بمصر. وسنتاول بالدراسة والتحليل قصة «امرأة من كمبو كديس» التي تحمل المجموعة اسمها، حيث تتناول القصة مشاهد من حياة امرأة فقيرة، تعيش في حي فقير، يُسمَّى «كمبو كديس» حرجت للعمل من أجل تحمل مسئولية أسرة تعيش في ظروف قاهرة وقاسية، تخرج لبيع الكسرة نهاراً، والخمور البلدية ليلاً، تناضل في عملها من أجل إعاشة نفسها وتربية أولادها الصغار، في مجتمع قاس لم يوفر لها أبسط سبل الحياة وضروراتها، ولكنها تصطدم بالسلطة التي تقبض عليها وتسجنها، وتحكم عليها بالغرامة والجلد.

اتسمت هذه المرأة الفقيرة التي تسمى » كلتومة» بالصدق، «كانت امرأة صادقة لا تَغِش» وهي امرأة أمينة صديقة... وكانت تقول إنني لا أطعم أبنائي الحرام،... كما إنها كانت دائماً حافظة لأسرارنا، وخبائث فضائحنا»[30].

و«كلتومة» هي مثال للمرأة التي عانت من السلطة التي حالت دون

(29) وسام الخطيب .

(30) عبد العزيز بركة ساكن – امرأة من كمبو كديس – أوراق للنشر والتوزيع- 2011م ص 14.

كسبها لقمة العيش الحلال، وقد وصف لنا الكاتب صورة «كلتومة» وهي تتعرض لعقوبة الجلد أمام الواقفين، وكيف وقفت بصمود ورباطة جأش أمام القهر والذل. «جسدها النحيل المتعب يرقد على الكنبة في وسط سوق السبت، وقد أهالوا عليها المياه، لا تزال تقطر على جلبابها القطني الرخيص، إلى نهاية الجلد، ولو إنها لا تحفل بكُتل البشر التي تحيط بها» مشفقة أو شامتة «إلا أنها كانت تحاول إخفاء وجهها ما أمكن بين ساعديها، وتحاول بقدر المستطاع، وبجدية ألا تصدر منها تنهيدة، آهة، صرخة أو مجرد زفير مندفع، قد يخيل للشرطيين القضاة أو الجلاد، إنه تَوَجُّعٌ من وَقْعِ سوط»[31].

ومن خلال هذا المشهد ينتقد عبد العزيز ساكن الوضع الذي يعاني منه الفقراء والمساكين المهمشين من قبل السلطة، والقهر والذل والعذاب الذي يتعرضون له، في مشهد يدمي القلوب، عن طريق السرد تمكن من رصد كل التفاصيل والجزئيَّات التي تدور في مجتمع الهامش.

كلتومة امرأة تحكي الصمود بكل معانيه، وقفت أمام القاضي بكل شجاعة وفي مخيلتها أولادها، ومنتصر الصغير الذي ينتظر رضعة تُشبع جوعه وظمأه. وقد عَبَّر الناقد صلاح سر الختم عن ذلك بقوله: «إن منتصر الباحث عن لبن دافئ هو منتصر على السلطة وعسفها وجورها والمتمسك بحقه في الحياة، في مواجهة سلطة تحرمه من جوع ويأمنه من خوف «أمه» فهو بذلك يشكل رمزاً لإرادة الحياة لدى الطبقات المسحوقة،

(31) نفسه: 17.

تلك الإرادة التي لا يُطفئها ولا يهزمها جور ولا عسف ولا حاكم» [32].

ولعلَّ هذا مشهد بديع لصراع الضحية والجلاد، مشهد انتصرت فيه الضحية بأمومتها الحية على السلطة بأدوات قمعها التي أدمت ظهرها دون أن تطلق الضحية طلقة واحدة، ودون أن تصدر عنها آهة، ودون أن تمارس في مواجهة القمع سوى فعل. فسياط السلطة وإهانتها لم تُنْسِها رضعة الصباح التي ينتظرها منتصر»[33].

ونلاحظ هنا أن الروائي عبد العزيز بركة ساكن تحت غطاء السخرية سعى لرصد الواقع، وإبرازه، خاصة تلك التي وظفت من أولئك الذين يمثلون السلطة، كالقضاة والأمراء أو من يقومون بدور الحراس على الأخلاق والسلوكيات، لذلك وقفت «كلتومة» تلك المرأة الباسلة القوية، عندما خاطبها القاضي بعد نهاية عقوبة الجلد. قال الراوي واصفاً القاضي: «قال القاضي وعلى وجهه ابتسامة صفراء قاسية، محاولاً من خلالها أن يكون تقيَّاً عادلاً محبوباً، وحاسماً في نفس الوقت، هيا قومي... واستغفري ربك الله وأعلني توبتك.. توبة نصوحة أمام الجميع..» [34].

وقد ختمت القصة بمشهد مؤثر عندما طلب منها القاضي التوبة «حين عبرت كلتومة عن احتقارها للقاضي الممثل الرسمي للسلطة حين حاكمها بالجلد، عقوبة على كفاحها من أجل الحياة في ظل نظام اجتماعي

---

(32) صلاح الدين سر الختم -، قراءة في مجموعة (امرأة من كمبو كديس). http://www.wadmadani.com/vb/showthread.php?t=50110

(33) نفسه:

(34) امرأة من كمبو كديس -ص 17.

فاسد لا يرحم أنوثتها، ولا إنسانيتها، ولا طفولة ابنها، ولا يقدم لها عقاباً بل بديلاً، [35]. «نظرت إليه –كلتومة – نظرة فاحصة – عميقة، أحست إنها معتصرة من خلايا كبدها – وبصقت على الأرض بصاقاً دامياً، وكان تأثير هذا التصرف في وجوه كل القوم: رواد السوق كلهم، وحتى أسراب الحدأة والغربان والمثقفاتية، وأعضاء المحكمة... وصديقات كلتومة البائسات، وشملهم الراوي جميعاً في «موظفات المجلس» الشامتون، المتعاطفون معها، أو مع السلطة الجميع الجميع بدون فرز.» [36]. فكل هؤلاء رغم الاختلاف في التوجه والتمرد والإذعان، والتصفيق والنعيق والشماتة والعطف والسلطة والخضوع، فكلهم رغم هذا الاختلاف البيِّن اتفقوا على شيءٍ واحد هو مرارة «البصاق» الذي عبرت به كلتومة عن استهجانها للحاكم وبطانته، وعن تهكمها من صمت المثقفاتية، والناس جميعاً على هذا السخف الصادر من الحاكم باسم الدين ظلماً وجوراً»[37].

فشخصية كلتومة تمثل الطبقة الاجتماعية المهمشة التي تنتمي إليها، طبقة فقيرة كادحة، تقف أمام السلطة بقوة وبسالة، وتثبت أن الفقر والقهر الذي تعانيه لا يمكن أن يكسر قوتها، ولا يمكن أن يقتل الروح الإنسانية فيها. إن في هذه الحكاية إدانة صريحة لواقع متفسخ، يمثله القانون والنظام

(35)صلاح الدين سر الختم. http://www.wadmadani.com/vb/showthread.php?t=50110

(36)امرأة من كمبو كديس – 18

(37) عروة علي موسى – قراءة في قصة امرأة من كمبو كديس

http://www.alrakoba.net/articles-action-show-id-17165.htm

العام والقيم الرفيعة؛ حيث تمثل كلتومة صورة المرأة الرافضة والمقاومة للظلم الواقع عليها، امرأة باسلة ومناضلة.

صورة المرأة في رواية «الجنقو مسامير الأرض»:

استخدم الروائي عبد العزيز بركة ساكن صورة المرأة للتعبير عن الأزمات التي يتعرض لها البشر نتيجة للفقر، في رواية «الجنقو مسامير الأرض» حيث تدور أحداثها في الحدود الدولية بين إريتريا وإثيوبيا والسودان، وتسكن فيها قبائل الدول الثلاث في تداخل بشري ولغوي وثقافي فريد، وتحكي الرواية عن دعوة للتسامح والمحبة، ودعوة للتخلي عن الزيف والادعاء، دعوة لكي يعيش الناس للحياة بجمال وصدق [38].

فقد تعدَّدت صور المرأة في «الجنقو مسامير الأرض» فهنالك المرأة التي تعمل من أجل تربية أولادها، فتخرج للعمل، تأكيداً لرغبتها في المشاركة العملية وتحملها المسئولية لتؤكد ذاتها، والتي تخرج لكي تتحرر من الأوضاع السلبية التي تحاصرها، من أجل تحقيق السعادة والحياة الكريمة.

يحتفي الروائي عبد العزيز بركة ساكن في روايته ويمجد المرأة الأم وذلك عندما جاء ذكر «ود أمونة» حيث قال: «أنا اسمي ود أمونة، ابتسم وهو يضيف اسمي كمال الدين، لكن مافي زول يعرف كمال، أمي أمونة، وهي تقول لي ود أمونة، الناس لقوا الاسم ساهل، يلّا ود أمونة، ود أمنة، الناس في القيامة ينادوهم باسم أمهاتهم، قال له صديقه: ما في مشكلة الأم ما في

(38) حوار في مجلة القدس العربي https://www.google.com.sa/search?newwindow

زيها ويا ريت لو نادوني باسم أمي كنت حا أكون أسعد زول.

قال له ود أمونة: فجأة أمك اسمها منو؟.

-: أمي مريم.

-: وانت؟

قال مخاطباً إيّاي: زينب، زينب أبكر» (39).

كذلك أورد عبد العزيز بركة ساكن صورة المرأة المقهورة التي أُودعت السجن، فهي تعاني القهر وسلب الإرادة، باعتبار السجن مكاناً للقمع. حيث يعتبر السجن مكاناً تُقهر فيه إرادة المرأة، وتمارس عليها أنواعاً عديدة من السلطة، والتي تتجسد في كل الآليات التي تتحكم في العلاقات الاجتماعية بشكل عام.

تظهر شخصية أمونة التي تعاني في السجن من القمع والسلب فعندما يسأل «ودأمونة» عن أمه، «تقول له الشامة: أمك الليلة طلعوها خدمة في بيت المأمور، أنا ما عارفة المأمور دا عايز منها شنو «ماذا» ما عايز يخليها في حالها» (40).

يظهر هنا وضع المرأة، وحياتها العسيرة، فهي من السجن تطلع لتعمل في بيت المأمور، وهذا قمة الذل والقهر. وعندما عادت من بيت المأمور جاء ود أمونة نحو أمه، وقالت له: «الليلة اشتغلنا غسيل في بيت المأمور، غسلنا ملابس ناس الحلة كلها، قالت له أمه في حنية وهي تمسح رأسه

(39) عبد العزيز بركة ساكن. (الجنقو مسامير الأرض) مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، 2012م - ص 15.

(40) نفسه - ص 17.

بكفها» [41].

فنلاحظ الظلم الذي تتعرض له صاحبات الأعمال الهامشية في المجتمع. وفي جوار دار بين العازة وود أمونة قالت له: سجنوها كثير جداً.

-: زي أمي كدا؟. قالت بسرعة: أمك مسكينة، ما عندها حاجة غير عرقي بلح بس، ولكن القاضي قاصِدَها [42].

وكذلك من النساء اللاتي كان لهنَّ دورٌ محوري في رواية الجنقو» هي «ألم قشي»، حيث دارت حولها كثير من الحكاوي والقصص المتعلقة بالجنس والدعارة، فقد كانت تدير بيتاً للدعارة، وقد وردت في الرواية مواضيع الجنس تتخلل الموضوعات الجادة، والموضوع الأساسي، وهو معاناة العمال الموسميين في حقول السمسم، ولعل بركة ساكن بإشاراته لقضايا الجنس يسعى إلى التنبيه إلى خطورة الواقع الاجتماعي المتناقض، وما يسود المجتمع من تفسخ ومجون.

وقد حفلت رواية «الجنقو» على كثير من القصص والحكاوي المتعلقة بالجنس والدعارة، وكانت هنالك كثير من النماذج لشخصيات تمثل هذه القيم السلبية المتناقضة داخل المجتمع.

ونسبة لذلك اعتبر البعض الروائي عبد العزيز بركة ساكن كاتباً فضائحيّاً، لا يداري نقيصة، يتناول الموضوعات بجرأة غير معهودة، لذلك تعرضت كتبه للحظر، وعرف «بالضيف الدائم على الرقيب».

ولكن الإشارات في الجنس تؤدي وظيفة فنية داخل النص، إذ الجنس لم

(41) الجنقو مسامير الأرض - ص 22.

(42) نفسه - ص 21.

يكن مقصوداً في حدِّ ذاته، ولا ليدعو للمجون والتفسخ والالتذاذ بالصور التي تثير المراهقين والمختلين نفسياً [43].

والقصد منه كشف اختلال المجتمع واضطرابه، وقد يعد بُعداً من أبعاد فضح الواقع والوقوف عند اختلال النظرة إلى الحياة عند بعض الطبقات. التي تُضيِّق الخناق على الفئات الهامشية في المجتمع، إلى حد السعي إلى تقليدها، في طقوسها وعوائدها، وإن كان ذلك على حساب قيم الكرامة والإنسانية والحرية والعدالة التي نرفعها شعارات ولا نمارسها واقعاً [44].

كانت «ألم قشي» من النساء اللائي يمتهنَّ الدعارة وتدير بيتاً لها، وفي ذلك إشارة واضحة لدور المجتمع في انحراف المرأة. وكأنه يريد أن يقول إن المرأة تسقط وتفقد شرفها بسبب فقرها، ومعاناتها في المجتمع، وليس بسبب غريزتها أو شهوتها أو ضعفها الأنثوي، حيث كانت تتعامل مع الأمر باعتباره مهنة.

«كان يهتف قائلاً إنه لا يدفع ولا قرشاً واحداً، ويكرر إن هذا مبدأ.

فجأة جاء صوتها من بعيد: قائلة ببجاحة: عايزة حقي عايزة حقي يا زول دا شغل». [45]

---

(43) محمد المسعودي – سمات أدب الهامش – من التوحيدي إلى شكري
http://www.jehat.com/Jehaat/ar/JanatAltaaweel/drasatnadaryah/mohammed_almasaudai.htm

(44) نفسه.
http://www.jehat.com/Jehaat/ar/JanatAltaaweel/drasatnadaryah/mohammed_almasaudai.htm

(45) الجنقو مسامير الأرض – ص 70.

ولعل الكاتب هنا يرمي إلى ربط الكتابة بالقضايا الخفية في المجتمع، مثل قضية الجنس بما تمثله من خطورة في حياة الناس، وبذا يُعد موضوع الجنس عنصراً من عناصر كتابة الهامش ويراد به فضح الواقع، والوقوف على الخلل.

وصَوَّر كذلك المرأة قوية تلجأ إلى القتل من أجل الدفاع عن نفسها، ومن هؤلاء شخصية العازة، التي كانت في السجن مع «ود أمونة» وذلك بعد خروجها من السجن، حيث واجهت مشاكل مع أسرتها حيث كانوا يصرون على أن تلتزم بواحد من اثنين، إما الزواج بأي صورة، أو تتخلى عن العمل الذي تمارسه بعد خروجها من السجن، وهو بيع الشاي والقهوة في سوق القرني، وأن تبقى في البيت لا تبرحه»[46].

ولكنها استطاعت أن تواجه قهر الأسرة وسلطتها، وحجرها عليها، ورفضت كل العروض «وطورت عملها عندما ألحقت بمقهاها مطعماً تبيع فيه الأغذية البلدية، وكانت ملتزمة أخلاقياً، ومحترمة لنفسها ولعملها ولم يعرف عنها أي نشاط مخالف للقانون» [47]

فقد اتسمت المرأة الفقيرة بسجايا إيجابية، فصارعت ظروفها القاسية التي فرضها عليها المجتمع، وبدت طموحة وواثقة وجريئة، عملت على تأسيس عمل جيد، يكفل لها حياة كريمة، بعد الذل والهوان الذي تعرضت له في السجن. ولعل في ذلك إشارة إلى تبني رؤية مفادها أن العمل يُكسب المرأة ثقة بنفسها ويدفعها إلى تغيير الواقع، واستشراف المستقبل.

(46) نفسه - 132.

(47) نفسه - ص 133.

ولكن كل ذلك لم يشفع لها، عند إخوانها فلا زالت تتعرض للظلم من قبلهم، فقد خططوا لتخويفها وطردها من مدينة القضارف لأي بلدة أخرى، «وكانت تعلم بمخططهم وتستعد لمقاومته، وفعلاً هاجمها اثنان من أخوانها في بيتها عدة مرات، واعتدوا عليها بالضرب، وهاجمها في مكان عملها بعض البلطجية المأجورين،..... ولكنهم فكروا أخيراً في استهداف ود أمونة؛ استأجروا بعض الصبية المدمنين ليعتدوا عليه بالضرب في طريقه إلى المدرسة... ولكن بعض الشواذ منهم عندما رأوه فكروا في الاعتداء عليه جنسياً، وقد تخلص ود أمونة منهم بما تعلَّمَه من أمه من مهارات قتالية، ثم أخبر العازة التي قامت بعمل كمين لهم، وضربهم ضرباً عنيفاً، بل إنها طعنت اثنين منهم بسكين اعتادت أن تحملها معها منذ أن خرجت من السجن، أصيب أحدهم بعجز مستديم، ومات الآخر ودخلت السجن هذه المرة مدانة بالقتل العمد، مع سبق الإصرار. (48)

وبذلك دافعت المرأة عن ابنها بالتبني إلى درجة وصلت حد القتل.

وقد حفلت رواية «الجنقو مسامير الأرض» بكثير من الحكايات والقصص المتنوعة، لا يسع المجال هنا لعرضها، ونكتفي بهذه النماذج من النساء اللائي قهرنَ كل الظروف القاسية ووقفنَ بكل قوة في مواجهة المجتمع، من أجل البقاء والعيشة الكريمة لهنّ ولأسرهنّ.

وفي خاتمة هذه الدراسة لابد من الإشارة وإلقاء الضوء على البنية الفنية للغة عند الروائي عبد العزيز بركة ساكن، باعتباره نموذجاً لأدب الهامش

(48) حوار في مجلة القدس

في خارطة الأدب السوداني، حيث جاءت لغته في بعض الأحيان مليئة بالقلق والتوتر النفسي، تحكي الواقع الذي تعيشه الشخصيات النسائية، وقد تمكن بركة ساكن عن طريق السرد من عرض كثير من المشاهد والتفاصيل والجزئيات، وقد مال في ذلك إلى توظيف اللغة العامية في السرد وتشكيل الرؤية والنقد والتصوير الواقعي للمجتمع. وقد استطاع بعبقريته النادرة توظيف هذه اللغة العامية متلاعباً بصيغها مبرزاً حيويتها التصويرية، خصوصاً في رواية (الجنقو مسامير الأرض)؛ حيث كانت هذه الرواية تحتفي بالآخر وبالأقليات العرقية واللغوية والدينية وتمثلياتها الثقافية، فقد جرت أحداث هذه الرواية في منطقة فيها الكثير من التنوع اللغوي الجميل واللهجات المختلفة واللكنات والأجناس، لذلك كان لابد للروائي أن يوظف لهجات هذه القبائل المتنوعة عند الكتابة. دارت أحداث هذه الرواية في الحدود الدولية بين إريتريا وإثيوبيا والسودان وهذا المكان يمثل طريقاً للحجاج في قديم الزمان الذين يعبرون إفريقيا إلى باب المندب، إلى اليمين وإلى الجزيرة العربية، وهذا المكان يحتوي على أكثر الأراضي خصوبة في السودان، وتسكن فيه قبائل الدول الثلاث في تداخل بشري ولغوي وثقافي فريد. فاستفادت الرواية من التنوع اللغوي الجميل ونظام اللهجات واللكنات. ويستطيع أي شخص من منطقة القضارف أن يحدد قبيلة المتحدث عن طريق نطقها في الرواية [49]، لذلك كان عبد

(49) عروة علي موسى – قراءة في قصة امرأة من كمبو كديس.
http://www.alrakoba.net/articles-action-show-id-17165.htm

العزيز بركة ساكن دقيقاً في توظيف لغة الكتابة بالعامية.

وقد أجاب الروائي على سؤال في حوار مع مجلة القدس عن احتفائه باللغة العامية السودانية في كتابته، وسبب التكثيف لها، فقال (إن استخدامي للعامية السودانية ليس استعراضاً ولكني كنتُ مجبراً على ذلك، ساقني لها الأبطال الذين لا يعرفون اللغة العربية الفصحى، وهم في الغالب أميون، فلا يبقى للرواية ذرة من الصدق الفني عندما تقول الصافية الأمية البسيطة التي لم تدخل المدرسة في حياتها لوَدْفور الذي مثلها في ذلك (إلى أين أنت ذاهب أيها الرجل؟) إلا إذا تلبّستها روح شيطان مثقف في حلقة زار. ومعروف أن اللغة العربية الفصحى لا توجد في الشارع السوداني، إنها لغة تدوين ومدارس كما إن بناء الشخصية تضمن لغتها وطريقة نطقها للجملة ومشيتها على الأرض وعاداتها وتقاليدها. فتستطيع هذه اللغة العامية في خلق تنوع لساني داخل النص السردي، وتتمكن من تصوير مواقف كثيرة متعددة وخلق أنواع من التشويق الفني. قال الناقد عروة علي موسى: (إن الروائي قد استعمل اللغة البسيطة المباشرة، واللغة الباذخة وذلك على حسب حاجته في ثنايا القصة، وهذا ما يوطد علاقة الروائي بالمتلقي لطرح فكرته، فيحس بها المتلقي فينبري مدافعاً عنها، والفن القصصي والروائي عند عبد العزيز بركة ساكن، ليس محض إمضاء للوقت والتسلية، بل معالجة وأداة للتغيير والتأثير، فجاءت هذه القصة عنيفة النقد كأنها تقريع السياط على ظهر الجميع، بصمتهم على جور الحاكمين [50].

(50) نفسه. http://www.alrakoba.net/articles-action-show-id-17165.htm

الخاتـــــمة

جاءت هذه الدراسة (صورة المرأة في أدب عبد العزيز بركة ساكن: أدب الهامش نموذجاً) لتوضيح رؤية الكاتب عن الضعفاء والمقهورين والمهمشين البعيدين عن مركز السلطة. وعلى هذا نجد أن الروائي قد آل على نفسه أن يصور واقع الحياة في بعض المناطق الهامشية، وكيف استطاعت المرأة التغلب على الظروف القاسية التي واجهتها في مجتمع الهامش، في مجتمع عاش الكاتب بعض تفاصيله فدمج تجربته الذاتية مع تجربة الواقع الذي صوره في مخيلته.

ومن خلال الدراسة توصلنا إلى أن عبد العزيز بركة ساكن يعبر عن إيمانه العميق بأن وعي المرأة النسوي هو جزء من وعيها السياسي، حيث رصد قضايا المرأة المتشابك بقضايا الوطن.

عالج من خلال أدبه كثيراً من المشاكل التي يعاني منها مجتمع الهامش وهو بعيد عن مركز السلطة، كان مختلفاً، كتب عما عجز الجميع عن كتابته، احتفى بشريحة الضعفاء والمساكين والمغمورين وإن كانت تعيش في الهامش إلا أن أفرادها يصنعون الحياة. اهتم بالمرأة بصفة خاصة لأنها تعتبر المحور الأساسي في المجتمع، بل هي أداة التغيير. ولعل تجربة الروائي عبد العزيز بركة ساكن من التجارب الجديرة بالوقوف عندها واحترامها.

المصادر والمراجع:

-1 ابن منظور لسان العرب - المجلد الرابع دار صادر - بيروت -ط1 (1997)،

-2 إميل يعقوب وآخرون- قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية، مؤسسة القاهرة للتأليف والنشر، بيروت - ط1 1987م.

-3 حسان رشاد الشامي. المرأة في الرواية الفلسطينية. (-1965 1985) منشورات اتحاد دار الكتاب العرب د/ سعد (1998)م.

-4 حوار في مجلة القدس العربي

https://www.google.com.sa/search?newwindow

5- http://حوار مع عبد العزيز بركة ساكن. جريدة الجزائر الجديدة barakasakin.blogspot.com/2010/12/blog-post.html

6- http://www.nizwa.com/

-7 زينب جمعه - صورة المرأة في الرواية - قراءة جديدة في روايات أملي نصر الله، الدار العربية للعلوم، لبنان، ط1، ص3.

obeikandi.com

-8 صلاح الدين سر الختم -، قراءة في مجموعة (امرأة من كمبو كديس).

http://www.wadmadani.com/vb/showthread.php?t=50110

-9 عبد الرحمن تيرماسين - صورية جيجخ- إشكالية المركز والهامش في الأدب- مجلة المخبر - أبحاث في اللغة والأدب - العدد العاشر - جامعة سبكرة، الجزائر - قسم اللغة العربية 2014. ص32.

http://univ-biskra.dz/lab/lla/index.ph

-10 عبد العزيز بركة ساكن. (الجنقو مسامير الأرض) مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، 2012م -.

-11 عبد العزيز بركة ساكن - امرأة من كمبو كديس - أوراق للنشر والتوزيع- 2011م.

-12 عبد العزيز بركة ساكن - مسيح دارفور -مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، 2012م.

-13 عروة علي موسى - قراءة في قصة امرأة من كمبو كديس.

http://www.alrakoba.net/articles-action-show-id-17165.htm>

-14 ليلى جفام - مشقوق هنية، وصف التجربة الشعرية للشاعر رضا ديداني، ممثل أدباء الهامش في الجزائر.

-15 محمد المسعودي - سمات أدب الهامش - من التوحيدي إلى

شكري
http: / /www.jehat.com /Jehaat /ar /JanatAl-taaweel /drasatnadaryah /mohammed_almasaudai.htm
16- وسام الخطيب - قراءة نقدية في مجلة الإمارات الثقافية لرواية مسيح دارفور.
http: / /www.mags.ae /culture /Default.aspx?i

obeikandl.com

هَـــدْرُ الـــطفـــولـــة

قراءة في نصوص الروائي عبد العزيز بركة ساكن [1]

د. لمياء شمت [2]

تطل الطفولة عبر نصوص القاص والروائي عبد العزيز بركة ساكن وهي تتنكب أقدار مغلقة شائكة، وترتكس بلا آخر في شقوة مريرة وانكسارات مستمرة. فما أن ندلف إلى النص السردي لبركة ساكن حتى نرى ملء الحواس أبناء الحياة الصغار وهم يصارعون الفقر الجارح والظروف المستحيلة، والأقدار الكالحة، بل ويستجدون الحياة التي تدير لهم ظهرها في عماء عن بؤسهم، وفي صمم عن ضراعاتهم الملحة، وفي حرز منيع عن أحلامهم البسيطة بأقل ممكنات النجاة ومؤن العيش الكريم. فنراهم هناك بين طيات السرد وهم يلوذون باللعب لخلق عالم موازي أقل شقاء وقسوة. لكن الواقع الفظ المبهظ يظل يهتك أسوار عوالمهم وينفذ إلى أهازيجهم ليحولها إلى ألعاب حرب أيسر مفرداتها الرصاص والهتك والقتل. أو يقتات بأوجاعهم مثل ما حدث لذلك الصغير منتصر الذي

(1) نشر المقال في كتاب «تأملات وشهادات» - لمياء شمت- دار مدارك للطباعة والنشر - 2011.

(2) ناقدة وأكاديمية سودانية متخصصة في اللغة الانجليزية وتعمل بالجامعات السعودية.

obeikandl.com

ظل يستجدي حقه في بعض هدنة على صدر أمه الكادحة في قمطرير بؤسها اليومي، وهو لا يملك غير إصدار (صرخات متقطعة مخنوقة تثير الشفقة في قلب أقسى شرطي في العالم الثالث).

ونصادف أيضاً أخته كلتوم الصغيرة وهي تتجرع من الأسى والهلع ما يفوق الاحتمال، (لو قسمنا هذا الحزن والبؤس على كل مشردي العالم لما وسعوه). ولا بد لنا أن نطل ولو لبرهة على آمنة ومعاوية وأبوذر أبناء زهرة زوجة الشهيد سماعين، وفخ الفقر يستدرجهم إلى مصائر معتمة، ومزالق محدقة أيسرها هجر الدراسة للعمل على كارو، أو الانخراط في العسكرية لدرء عصف البؤس الضاري.

وهكذا يمضي بركة ساكن مُسخّراً خبرات الطفولة وذاكرتها، وزاوية نظرها للوجود لإبداع نصوص واسعة مكشوفة الأسقف، مفتوحة على الحياة لتمنح ذاتها بسهولة لوجدان القارئ، وتسوقه ليغوص في أكثر الهواجس إنسانية وحميمية حيث عسار الحياة وعثراتها مرتسمة على ملامح أطفال المجتمعات الفقيرة الكادحة، وتفرج له كوة ليعاين المجتمع من زواياه السفلى وقاعه الحي الهادر، حيث (الفقر المدقع الأملس ثروة سخية في دهشة.. حيث كل شيء طازجاً وبسيطاً ونقياً)، كما هي كلمات بركة ساكن في توصيفه لتلك العوالم. حيث تنهض الأسر على كتوف الأمهات. (الفقيرات.. الغنيات.. البسيطات.. الوفيات.. الفارهات.. العظيمات).

ومن جهة أخرى فإن تدبر النصوص يكشف كذلك عن شغف الكاتب بتفقد المكان وتأسيسه كرحم حاضن لانشعاب الحدث، وإفراغ الحكايا

بعوالمها وشخوصها. فلكأن ساكن لا يرضى بأقل من نحت ملامح المكان بقوة في ذهن القارئ متوفراً على طاقة كبيرة للتصوير المشهدي الحي الرازم، الذي يملك أن يعرج بالقارئ إلى ما وراء المكان ليرى الواقع الحياتي اليومي والنفسي للمنسيين على قارعة الحياة، ويعايشهم وهم يعاركون الدنيا ويقارعون أقدارها.

وهكذا يستمر الروائي في مراكمة المؤثرات البصرية التي تُعين كثيراً على الغوص داخل العوالم الداخلية للشخوص في بيئاتها المختلفة، مؤسساً للحظة سردية مُركّزة ينطلق منها إلى الوراء أو الأمام الزمني، نافذاً إلى العمق عبر نصوص مكتوبة داخل عصب الحياة ونسيجها النابض الحي، لتجوس في المخاوف والهواجس والأوجاع بسرد إسترجاعي يسترفد من الذاكرة، أو أحياناً إستباقي تنبؤي حافل بالممكنات التي تتخلق ببطء في الآتي.

وعلى سبيل المثال ففي نص شلولو (طقس الذنب) يتجلى المكان الريفي القصي، حيث ينطلق الحدث من داخل صريف القصب ليمضي السارد في رسم ملامح المكان بأشجاره وحجاره وشعابه وكائناته التي تتماهى وتتناسج مع خلفية الأحداث وطبيعة العلاقات السردية، حيث الطقوس القبلية البدائية بتعاويذها وطواطمها وأسبارها. لنرى من خلالها الطفل الصغير النزق وهو يخضع لطقسيات معقدة لإثبات نسبه لأبيه، مما يستدعي للذاكرة تصوير شينوا شيبي لمجتمع الأيبو النيجيري بعراقته وغناه، وخصوصيته الثقافية.

أما في نص (باتريشيا وطفلان) فتطل القضارف كمكان يجسد التنوع الأثني الخلاق، داخل كل حيوي متماسك. لنمضي عبر تواتر القص لنشهد الاحتكاك الحضاري السوي بين الهويات والأخلاط الثقافية المختلفة، بطبيعته المنفتحة المتعافية من هواجس الحذر والاسترابة.

والجدير بالملاحظة هنا أن الأطفال يحضرون في معظم النصوص بفطرتهم الخام، ممثلين بذلك المقدرة التلقائية على تصويب الخلل القائم في العلاقات الإنسانية من حولهم، وإعادتها إلى سويتها بعيداً عن الفصامات المجتمعية المستفحلة.

فها نحن، ومن زوايا حي صغير بقشلاق السجون، نصغي لطفلين يافعين وهما يعاينان الوجود وأشياءه من حولهما، ويرصدان كل صوت وحركة وإيماءة، ويخضعان كل ما تقع عليه حواسهما، ومجساتهما الطفولية لتفسيراتهما الطفولية الخاصة، وزاوية نظرهما المختلفة. فنراهما وهما يراقبان باتريشيا وزوجها سانسو، بعد أن تخيرا بحذر مواقع استراتيجية آمنة (قدة الكديس) و(خرم الجرو) ليتابعا من هناك المعركة المحتدمة بين الزوجين. ثم تغمرهما الدهشة الطازجة برؤية باتريشيا وهي تنخرط في رقص الجالو بجمال طاغ، بل وتلح عليهما في مشاركتها الرقص الرشيق ما يثير ريبتهما، ويولد لديهما إحساساً غامضاً بالخطر، خاصة عند عطا المنان، الذي لا يتوانى عن الهرب في اللحظة المناسبة مستخدماً أجهزة إنذاره المبكر.

أما الشقيق الآخر فهو غالباً ما يبدو أكثر هدوءاً واستغراقاً، وأكثر نزوعاً للتأمل واقتراف المغامرات. فهو لا يتهيب الإفصاح عن إعجابه بجمال

باتريشيا وطولها الفارع (لا أدري كم يرتفع رأسها عن سطح البحر!)، بل يمضي ليتابع مدنفاً نفحة رائحة جسدها وهو (يتشمم الهواء مثل جرو صغير يبحث عن الاتجاه الذي ذهبت إليه أمه)، معلناً بلا وجل رغبته في الزواج من تلك الفاتنة السمراء مستقبلاً.

ويحلينا ذلك من فورنا إلى (دمزوقة) أحمد الطيب زين العابدين من حيث خصوصية البيئة وموجوداتها، وواقعها السحري. فدمزوقة بطبيعتها المتجاوزة قد كانت من أجمل نساء القبيلة، متسقة كعود العنكوليب، ذات بشرة سمراء روية دهينة تتلامع كحبة زيتون، فتعلق بها الأطفال وظلوا يرافقونها، ويتحلقون حولها بمحبة عظيمة، حتى ابنها التوم عندما جاءه الدور في اللعب، ووقف عنده السؤال (عروستك ياتا؟) لم يجد إلا أن (يدخل أصابع يده اليمنى كلها في فمه، وجعل يردد عروسي؟ عروسي.. وأخيراً استقر رأيه فقالها في تشكك عروستي دم زوقا، فضجَّ الجميع بالضحك)، وعندها تهُب أمه مدافعة (فتش ما لقى أسمح من أمه). وكذلك هو حال الطفل في (باتريشيا وطفلان) حيث الزواج في أذهان الصغار ليس أكثر من مرافقة دائمة واستئثار بالمحبة.

أما في نص (محاربة قديمة تحسم المعركة وحدها) فيجدر بنا أن نقف أولاً عند ملاحظة الناقد عصام أبو القاسم بأن السرد ينهض بنيوياً على المكان، تحديداً المكان المتقاطب داخل/ خارج، والذي يشحذ بدوره الطاقة الدرامية للنص، ويغذى حالة الترقب عند القارئ.

وهكذا فإن الحكي ينتظم بروية لنرى الطفلة انتصار بيدها الواحدة وهي

تتصدى (للبوم).. (ناس الحرب)، لا تكاد طفولتها الغضة تميز الفرق بين حرب شرسة هادمة للحياة، أخذت ذراعها دون أدنى رحمة، وبين لعبة الحرب التي تكررها مع أبناء الجيران في محاكاة لواقع مبهظ تخوض فيه طفولتهم الخضراء وسط لجج من القنابل والألغام والجرحى والقتلى والأشلاء.

وبشفافية بصرية مستدقة يأخذنا ساكن في نص (طائر أسد وجحوش) إلى فصل دراسي صغير في مدرسة ما، حيث التلاميذ الصغار (مبللين بالزيت وعلى أعناقهم تتدلى التمائم)، وهم على ذلك الحال بالكاد يدركون معنى نظم الدراسة وأعرافها. وبلغة صافية بسيطة، مسكوبة بحس متفكه نرى الصغار وهم يبرعون في الهرج ويتنافسون في التصايح (غابة من الحناجر تزأر في فوضوية). ثم يزداد الطين بلة بدخول طائر إلى الفصل، حيث يتحول المشهد داخل الفصل إلى مضمار صيد مائج بالحابل والنابل، يتراكل فيه الصغار ويتسلقون الأدراج والأكتاف، ويقذفون بعضهم بالكتب والكراسات، بل ويتشعلقون في أعمدة السقف لقنص الطائر كغنيمة صيد ثمينة قد لا يرون فيها أكثر من لقيمات دهينة تسد الرمق. تماماً كطائر بشرى الفاضل في نص (اللقمة).

ومن حيث لا ندري ينقلنا الوصف الحركي متصاعد الدينامية إلى مشهد الاحتفال باستشهاد سماعين كوكو في نص سردي آخر. حيث (تحجب سحابات غباره الرؤية، ويكح لها الصغار والحملان والكتاكيت)، وينطط الجميع وسط ذهول أسرة سماعين المكلومة، خاصة زوجته زهرة التي تقع

على عاتقها مسئولية ثلاثة أطفال لا تعرف كيف تقوم على أمرهم، وهي لا تكاد تملك ما تكلأهم به ليوم واحد. مما يقودها لحيرة شاقة، وذهول عظيم أعلن عن نفسه في (كعكة الملائكة) الضخمة، التي احتاجت بدورها لتفكيك طويل ومعقد لإخراج كل أثاث ومؤنة البيت منها. ثم يزداد الأمر درامية بموت زهرة الفاجع تاركة صغارها لثالوث الفقر واليتم والخطر.

هكذا يتجول بنا بركة ساكن في تضاريس شقوة مجتمعات الفقراء بتفاصيل صريحة لا تعرف مواربات اللغة ولا دثارات المجاز، ولا يمر فيها القص عبر أي وسيط رمزي، بل هي كما أراد لها الكاتب (واقعية مفرطة خالية من الرمز) تصل إلى حد الفضح والتعرية وشق الحجب، وكشف المستور. وتتعرى فيها اللغة كاشفة عما تختزنه من طاقة تأثيرية عالية، وكثافة نفسية وعاطفية هائلة، عبر صياغات ومفردات واسعة الطيف الدلالي، قادرة على إنتاج المعاني القصوى برصيدها التعبيري والتأثيري والانفعالي الذي ينبجس حاراً من عروق الحياة. وتتخللها دلالات الأسماء التي هي عند ساكن غير اعتباطية وغير محايدة (فهي نشيطة تفعل وتؤثر وتوجه، (وتتجه بميتافيزيقية لئيمة نحو أصواتها ومعانيها).

الفصل السابع

وجهاً لوجه مع بركة ساكن

obeikandl.com

obeikandl.com

(موجة التجديد).. في الرواية والقصة [1]

أجراه: عيسى الحلو [2]

مدخل: عبد العزيز بركة ساكن كاتب من الجيل الجديد استطاع أن يُقدِّم أجمل القصص القصيرة، وأن يضيف للرواية.. وهو موجة جديدة في تيار الكتابة الإبداعية السودانية الآن.. وهو تيار يشق لنفسه طريقاً وسط صخور الكتابات الإبداعية المستقرة ذات السلطة القابضة.. إلا أن هذه الكتابات الجديدة تسعى لفتح النوافذ على فضاء أكثر اتساعاً وحرية.

ما علاقة نصوصك بالنصوص المجاورة.. «الآن.. والماضي»؟

– إن نصوصي لها صلة بالنصوص الروائية والقصصية السودانية والعالمية. كما أنها امتداد لنصوصي السابقة حينما أُثبّت أشياء واتجاوز أشياء. في قصصي الأولى تأثرت (بإدجار آلان بو)، وذلك في طرائق السرد إلى جانب اللغة القصصية. ثم انتقلت إلى مرحلة أخرى وأنا أقرأ الآداب العربية والإفريقية بتركيز وتوسع. فحملت كل ذلك معي وأنا أجوب في كتابات ذات سمات

(1) نشر في صحيفة الرأي العام السودانية بتاريخ 27 يوليو 2009.
(2) روائي وقاص وصحفي سوداني.

فكرية وجمالية عالية. فتعلمت من الحياة ومن القراءة.. وتعلمت من النصوص السودانية، عمق عيسى الحلو في ذات الإنسانية، عذوبة سرد الطيب صالح، سحرية إبراهيم إسحق وجنون بشرى الفاضل. وحاولت فوق كل ذلك أن أحدد بصمتي الخاصة وما زلت أعمل في إطار شخصيتي الإبداعية الخاصة.

الكاتب يبدأ من مكان ما.. متوافقاً.. أو مختلفاً.. ما هو موقفك من المنجز الإبداعي السوداني؟

- إذا تجاوزنا جيل الرواد في فترة الثمانينيات والتسعينيات.. فالرواية تتأرجح ما بين الضعف الفني والمغامرة.. فما بين الجدة والأصالة (أعني بالأصالة العمق) فهناك أسماء مثل منصور الصويم، وأبكر آدم إسماعيل، وأحمد الملك والحسن البكري ومحسن خالد.. هؤلاء استطاعوا أن يحفروا أنهراً كثيرة وأن يشيِّدوا أعمالاً جميلة. أما القصة القصيرة السودانية فهي في مصاف العالمية، أرى أن القدامى قد أنجزوا مشروعاتهم وهي نتيجة واقع تاريخي معين. أما الجدد فهم أيضاً يعبِّرون عن راهنهم الجمالي والفكري والاجتماعي. فلا مجال للمقارنة بين الجيل القديم والجيل الجديد.

في كل من المعسكرين.. نجد هناك من يرفض الآخر ولا يعترف به.. شيء هو كصراع الأجيال.. وهذا الصراع يضعف المسألة كلها ويهزمها..؟

- المسألة الأساسية في صراع الأجيال أنه بدعة.. الستينيون والسبعينيون حينما عجزوا في أن يجدوا صلة فنية ما بين الفترتين، إما بسبب ضعف المنتوج وإما لعدم جدية المشروع.. فهناك من يتخذ الكتابة تسلية أو مجلبة للشهرة،

مع أن الإبداع هنا هو مشروع حياة. وهناك من يكتفي بكتابة قصة أو قصتين ويريد أن يصبح رائداً لجيل لا يعرفه. لقد استطاع التسعينيون (مع فقر المؤسسة والظلم الاجتماعي) والقهر السياسي الذي صاحب ظهورهم أن ينشئوا روابط عميقة بينهم والجيل الذي يتكون الآن. بل سعوا لرتق صلاتهم بالأجيال السابقة.. وأنشطة نادي القصة شاهد على ذلك.

هل الكتابات الجديدة تقدم تنازلات أمام الكتابات المستقرة، حينما يجد الكاتب الجديد نفسه في موقف محرج.. كأن يقبلوه وفق شروط التنازلات أو ألا يساوم، فيقطع كل الشوط.. ولا يهم النجاح وقتئذ؟

– لقد عانيت الكثير وما زالت من هذا.. من الشروط البالية للكتابة. فهي أما أن تكون تقليداً بالياً بحسب تسلط سدنة القديم، أو يتم إهمال الكاتب الجديد بشكل تام، وهناك (لوبيات) معروفة في الخرطوم وهي قد فشلت في تقديم كاتب واحد. أنا أحاول أن أستشرف آفاقاً أوسع.. ولا يهمني الاهتمام بي أولاً. القارئ الآن هو قارئ كوني وهو يقرأ كل المنتوج العالمي، فالتحدي الآن كبير جداً. فإما أن يكتب الكاتب وفق هذا السقف العالمي وإما أن يترك الكتابة الإبداعية ليصبح ناقداً.. أو ليفشل تماماً!!!

في أعمالك تجريب مستمر.. خاصة روايتك الجديدة -مخطوطة-.. (الجنقو.. مسامير الأرض؟).. ما هو الجديد هنا؟

– عملت هنا في ثلاثة محاور.. حاولت أن أستلهم راوياً مرناً.. إذ لا التزم بتقنية الرواة كما هم في النقد. وذلك لأن مهمة كتابة رواية (الجنقو.. مسامير

الأرض..) كانت صعبة ومعقدة جداً. أردت أن يتحدث الأشخاص بلغتهم ولكن هذه اللغة هي لغة شفاهة ولغة الرواية دائماً هي لغة كتابة. لهذا يعجز الراوي الذي يتحدث بضمير المتكلم أن يقوم بهذه المهمة مع اختلاف موقعه. والمحور الثاني هو محور الحكاية؛ إذ استلهمت الطريقة الشعبية في الحكي، كما هي في (الإندايات) وبيوت المآتم والأفراح.. فالرواية عبارة عن حكايات غير متزامنة ولكنها مترابطة. أما مجال التجديد الثالث فقد كان في موضوع الرواية نفسه.

البعض يرى أنك قاص أفضل منك روائياً؟

– مهمتي هي أن أكتب فقط. وأقدم ما أكتب للقراء – ولا أذهب بعيداً.. فكل شخص حر في أن يرى ما يراه.. وهذه رؤية نقديه شخصية نسبية تتراوح في صدقها من قارئ لآخر.

من هم الكتاب السودانيون الجدد الذين قدموا جديداً؟

– مغامرة أبكر آدم اسماعيل في استخدام الحوار الدارجي، وتوظيفه بصورة جميلة. وعالم أحمد الملك الذي يشبه حكايات وأحاجي الحبوبات. منصور الصويم استطاع أن يكتب رواية مغايرة في موضوعها. ومحمد خير عبد الله الذي كتب روايات يتولى البطولة فيها (المكان) وهي روايات ساخرة وهو نوع جديد في كتابة الرواية السودانية. والحسن البكري له مساهمة جيدة في استلهام التاريخ في روايته (سمر الفتنة).

من أهم النقاد الذين ناصروا الكتاب الجدد؟..

– هناك النقاد الشباب.. وهناك بشرى الفاضل.. فقط!!!

حوار مع الكاتب السوداني المثير للجدل:
عبد العزيز بركة ساكن [1]

أجراه: وداد الحاج [2]

- تلقَّبون في الأوساط الثقافية بـ(الزبون الدائم لمقص الرقيب)، كيف تم بناء هذه العلاقة الملتبسة مع الرقابة؟

الرقيب، ذلك الوحش الوفي والقارئ المواظب لأعمالي، ناقدي المهووس المنحاز دائماً ضد كتاباتي، المصاب بجنون العظمة وعقدة النقص في ذات اللحظة، الذي لا يؤمن إلا بأفكاره الخاصة عن الدين والأدب، وهو لم يسمع بهما بعد، والذي لديه مقدرة خارقة على وزن الأدب بميزان الدين والأخلاق وقانون النظام العام و(المشروع الحضاري) للسلطة وكل شيء آخر ما عدا ذائقة الفن.

هذه العلاقة الملتبسة سببها سوء فهم لا أكثر، حيث يظن البعض أن في كتابتي ما يسيء لمشروعاتهم الآيديولوجية ويخترق خطاباتهم المستقرة، بالطبع لا أقصد ذلك، كلما أفعله هو إنني أنحاز لمشروعي الإنساني أي

(1) نشر الحوار بصحيفة الجزائر الجديدة بتاريخ 18 ديسمبر 2010.
(2) صحفي جزائري.

أكتب عن طبقتي، أحلامها آلامها طموحاتها المذبوحة وسكينتها أيضاً التي تذبح هي بها الآخر، وحتى لا يلتبس الأمر مرةً أخرى، أقصد بطبقتي المنسيين في المكان والزمان، الفقراء المرضى الشحاذين صانعات الخمور البلدية الداعرات المثليين، المجانين، العسكر المساقين إلى مذابح المعارك للدفاع عن سلطة لا يعرفون عنها خيراً، المتشردين، أولاد وبنات الحرام، الجنقو العمال الموسميين، الكتاب الفقراء، الطلبة المشاكسين، الأنبياء الكذبة، وقس على ذلك من الخيرين والخيرات من أبناء وطني، إذاً أنا كاتب حسن النية وأخلاقي بل داعية للسلم والحرية، ولكن الرقيب لا يقرأني إلا بعكس ذلك.

عندما صُودرت مجموعتي القصصية الأولى «على هامش الأرصفة»، كانت قد صادرتها نفس الجهة التي قامت بطباعتها وهي وزارة الثقافة في إطار فعالية الخرطوم عاصمة للثقافة العربية! حيث ظن بعض السلطويين أنني أحاكم مشروع العاصمة الثقافية العربية من داخله، وكان ذلك في 2005م، ثم حدثت معاكسات هنا وهناك ولم يتم إعطائي إطلاقاً -طوال العقدين من الكتابة المتواصلة- (رقم قيد) خاصاً بالسودان لأي من كتبي، ثم جاءت الطامة الكبرى عندما صادروا روايتي (الجنقو مسامير الأرض)، مدعين أنها تتحدث عن المسكوت عنه وأن بها ما يخدش الحياء العام وأنها تخالف قانون المصنفات الأدبية والفنية في المادة 15 منه، وقمت بتقديم شكوى ضد وزارة الثقافة، وهي الأولى من نوعها في السودان، والقضية الآن تنظر في المحاكم.

- مباشرة بعد حصولك على جائزة الطيب صالح للرواية قلت أنك تشعر وكأنك مصاب بالفشيان، هل تشعر بعدم جدوى مثل هذا النوع من التكريمات؟

وما زلت أحس به، أشعر بأنني سعيت إليها مدفوعاً؛ حيث أنها تمثل البديل الوحيد لتوصيل الكتاب إلى القارئ والناقد الجاد في بلد لا توجد فيه مؤسسة ثقافية فعلية رسمية واحدة، ومكبل فيه العمل الثقافي بقوانين عفا عنها الزمن وهي أقرب لقوانين محاكم التفتيش في القرون الغابرة، لقد كنت وصولياً وحقيراً وأنا أستلم تلك الجائزة وغيرها من الجوائز، حقيقة لم أحس بنيلي للجائزة أنني أنجزت بذلك شيئاً ذا بال، بل فضحت نفسي أكثر. بالطبع، مع كامل احترامي لجائزة الطيب صالح ومركز عبد الكريم ميرغني الذي يعمل في صمت وظروف صعبة من أجل الثقافة والإنسان.

- أثارت ثلاثيتك «البلاد الكبير» من حولها الكثير من الزوابع التي لم تهدأ بعد لحد الساعة، وقيل أنها تعرضت للحجز والمنع من التوزيع، هل يعني ذلك أنك أمعنت في القفز على الحواجز وتعدي الخطوط الحمراء؟

المشكلة في المنفستو الخاص الذي أتبناه ولم أَحِد عنه حتى الآن، لِمَنْ أكتب ولِمَ أكتب، وكيف أكتب؟

- بعيد خروجك من مغامرة الثلاثية الأولى خضت غمار عمل آخر اخترت له اسم (الجنقو- مسامير الأرض) ويبدو أن شبح الرقيب لا زال وفياً لتعامله السابق معك رغم كونها حظيت

بجائزة مسابقة الطيب صالح؟

رواية الجنقو مسامير الأرض، لم تشفع عنها جائزة الطيب صالح ولا المحكمين ولا القراء، وسوف تظل مصحوبة بلعنات السلطات السودانية إلى أن يمن لنا الله والشعب بثورة ديمقراطية في زمن ما، وتقام المؤسسات الثقافية التي ترعى الحريات ويأتي وزراء الثقافة الذين يفرقون ما بين الأدب والأجندات الحزبية.

محنة الجنقو لا تنفصل عن محنة الشعب السوداني كله وتظل الكتابة عندي طقس حر لا يعترف بقيد ولا سلطة ولا مصنفات أدبية ولا قانون نظام عام، الكتابة هي التي تخلق قانونها وأخلاقها ودياناتها السرية ومشهدها القومي وقارئها أيضاً.

- كيف تصف لنا تضاريس راهن المشهد الثقافي السوداني؟

المشهد الثقافي السوداني اليوم، ضعيف على مستوى المؤسسات والاهتمام الرسمي، حيث لا توجد مجلات أدبية أو جرائد متخصصة في الثقافة لا توجد دور عرض قومية أو اهتمام مؤسسي سوى بعض المسابقات هنا وهناك ما بين وقت وآخر حسب أمزجة أولي الأمر الذين تنام الثقافة في ذيل مراقد أولوياتهم، والحق يقال، ليست الثقافة وحدها تبقى هنالك في الذيل، ولكن الصحة والتعليم والخدمة الاجتماعية. ولكن يظل المشهد الثقافي واعداً بمجهودات المثقفين والكتاب الشخصية والذاتية، يراهن على الأجيال الجديدة في مجالات الإبداع الشتى، التي قامت على أكتاف أسماء

كبيرة سبقتها مثل: بشرى الفاضل وتابان لوليونج، السر أناي، إبراهيم اسحق، عيسى الحلو، مبارك الصادق، بثينة خضر مكي، زينب بليل، الطيب صالح، محمود محمد مدني، علي الملك، محمد المهدي بشرى، عالم عباس، النور عثمان أبكر، الفيتوري، كمال الجزولي، صلاح أحمد إبراهيم، عبد القدوس الختم، نبيل غالي، علي مؤمن، مجذوب عيدروس، محمد المهدي المجذوب، عبد الله شابو، وغيرهم، ويكفي اليوم أن نستعرض بعض الأسماء لتضح صورة المشهد الآن: في مجال الرواية نجد: منصور الصويم، أمير تاج السر، إبراهيم سلوم، أحمد الملك، أبكر آدم إسماعيل، محسن خالد، طارق الطيب، جمال محجوب، عباس عبود، محمد جميل، الحسن البكري، محمد الطيب، هشام آدم ومحمد خير وغيرهم.

وفي مجال القصة القصيرة هنالك أحمد أبو حازم، أحمد عوض، إستيلا قايتانو، رانية مأمون، سارة الجاك، رامية رحمة، جمال طه غلاب، عصام أبو القاسم، فايز حسن العوض، عادل القصاص، يحيى فضل الله، كلتوم فضل الله، م.م.م. عثمان، الهادي راضي، وغيرهم وفي الشعر، نجد من أسماء هذا الجيل نجلاء عثمان التوم، الصادق الرضي، بابكر الوسيلة، عاطف خيري، عصام عيسى رجب، محمد الصادق، نصار الحاج، محمد مدني، رندا محجوب، محفوظ بشرى، مأمون التلب، قرنق توماس، مارول مارول، أحمد النشادر، إشراقة مصطفى، خالد حسن، إيمان آدم وآخرين.

وفي النقد يمكن أن نذكر بعض الأسماء الجادة مثل هاشم ميرغني، صلاح عوض الله، إبراهيم عابدين، أحمد الصادق، معاوية البلال، محمد

الربيع محمد صالح، محمد جيلاني، وفاء طه، لمياء شمت. معترفاً بانحيازي لجيل التسعينيات، الذين استفادوا من تجارب من سبقوهم وبنوا على ما تحصلوا عليه من تواصل إنساني ومعلوماتي في عصر ثورة الاتصالات وخاصة الإنترنت، واحتكوا جيداً بكتاب من جيلهم وأجيال سبقتهم في الوطن العربي وخارجه، وساعد المهجر أيضاً في أن تُرفد الرواية بكتاب شباب لهم ثقافة هجين بالتالي اتسمت كتاباتهم بما هو مهجري وسوداني، بما هو عالمي ومحلي وبما هو شخصي وعام.

– ربط أحد الكتاب بينكم وبين الروائي العالمي باولو كويهلو، من منكما يشبه الآخر؟ هواجس الكتابة لدى الكاتب السوداني عموماً ولدى بركة ساكن على وجه الخصوص.

يتباين الكتاب السودانيون في ذلك كثيرا، حسب مدارسهم الفنية والأدبية ومنطلقاتهم الآيديولوجية ورؤيتهم للأدب، فالبعض يرى أن الكتابة يجب ألا تتناول قضايا الواقع السوداني مثل الحروب التي استمرت منذ استقلال السودان إلى اليوم، الصراع المر في دارفور، الحريات الشخصية، قضايا الهوية، بل يجب عليها أن تحلق عالياً في مجاهل اللغة الجميلة الشاعرية وعوالم الحب ودواخل الإنسان، وهم كثرة، ولهم الحق في ذلك. والبعض يرى غير ذلك، وأنا واحد من ذلك البعض وهم قلة، حيث أن مشروعي هو الإنسان، في كل حالاته؛ في فرحه وأحزانه في تقوته وضلالاته، في جنونه ووعيه، بالتالي أهتمّ بقضايا المجتمع، أتعامل مع الواقع مُطوِّعاً كل أعمالي وخبراتي الكتابية لذلك، فهاجسي الآن هو حرب دارفور ومعاناة

التشريد والموت والفقر والجهل التي يعيشها الناس هناك، كلما رأيت جنداً يتوجهون لدارفور، كلما أرسل الصينيون طائرات وناقلات عسكرية للسلطة، كلما رأيت قاطرات تحمل دبابات ومدافع لدارفور، كلما شممت رائحة بندقية، كلما رأيت مسئولاً يكبِّر ممجداً الحرب، كلما احتفل حربيون بانتصاراتهم، بكى قلبي وانجرحت أحبار الكتابة وانحاز قلمي للواقع.

- مدى إطلاعكم على التجارب الآبداعية في الجزائر؟

جزء مما تتلمذنا عليه كان من تلك الكتابات الجميلة لجزائريين ويعجبني بصورة خاصة رشيد بوجدرة وقرأته منذ وقت بعيد وظللت أقرأه إلى اليوم، بالتأكيد قرأنا الطاهر وطار وواسيني الأعرج الذي أعجبت بعالمه الجميل ولغته المدهشة، قرأنا لكثيرين آخرين عبر الشاشة العنكبوتية وموقع (المحلاج) للغرباوي، ولدي صداقات مع بعض المبدعين الجزائريين مثل سهيلة بورزق صاحبة موقع (فوبيا). ولقد نُشرت لي ضمن كتاب سودانيين آخرين ثلاث قصص في ببلوغرافيا القصة السودانية بعنوان (غابة صغيرة) وكانت قد صدرت ضمن فعاليات الجزائر عاصمة للثقافة العربية، أعدها الشاعر نصار الحاج.

عبدالعزيز بركة ساكن حوار حول حياته في «الجنقو.. مسامير الأرض» (1)

تقديم وحوار: صدوق نور الدين (2)

حازت رواية الكاتب السوداني عبد العزيز بركة ساكن «الجنقو: مسامير الأرض» جائزة الروائي الراحل الطيب صالح.. وإذا كان الفوز يمثل استحقاقاً يدلُّ عن كفاءة واقتدار، فلقد تمت مواراته بالمنع من التداول؛ حيث أعيد صدور الرواية في طبعة ثانية عن دار «رؤية» (مصر/ 2011)، إضافة لبقية الآثار الروائية التي قام بإبداعها الروائي بركة: الطواحين، رماد الماء، زوج امرأة الرصاص، العاشق البدوي والجنقو: مسامير الأرض..

على أن ما يحيل عنه عنوان الرواية «الجنقو» الطبقة العمالية في السودان التي تتشابه في نوعية اهتماماتها وتطلعاتها، إلى الألبسة التي تعمل على ارتدائها.. ومن تم تتغير أسماؤها بتغير المهن والحرف التي تأتي على القيام بها: تنظيف الأرض، زراعتها ومحاربة آفاتها.. فالرواية سيرة حياة هؤلاء

(1) نشر هذا الحوار بمجلة نزوى العمانية بتاريخ الأول من يوليو 2012.
(2) ناقد من المغرب.

obeikandl.com

العمال، ومن خلالهم السارد بحكم كونه جنقو جواري).. وهي رصد دقيق للحياة الاجتماعية المطبوعة بالعجائبية والأساطيرية إذا حق، تلكم المظاهر المجابهة للتحولات الحديثة التي يعرفها الواقع مجسدة في طرق التعامل الجديدة التجارية والاقتصادية، كمثال ظهور النظام البنكي في حياة هؤلاء وما يستلزمه من ترتيبات وضوابط ترى فيها فئة من هؤلاء إجحافاً في حق مطالبها: «..ويعتبر البنك والحكومة نفسها يعملان على زيادة غنى التجار، وأنهم ضد الجنقو..» (ص/ 249).. ومن تم اقترحت «ثورة الخراء»، وتم تنفيذها ضدا على رفض النظام البنكي التعامل مع الجنقو، من منطلق أن غاندي ولكي يحارب الإنجليز نحا ذات المسلك.. وبرغم ذلك شقت التحولات مسارها متجسدة في: مشروع ناس البنك، الحافلات المريحة، الاتصال والتنقلات والموبايل الذي دأب مدير البنك مضاجعة عشيقته من خلاله..

ولقد تم توزيع بنية الرواية على عناوين عبارة عن فصول متفاوتة من حيث الطول، إلا أنها غير مرقمة.. والملاحظ أن هذه العناوين تتراوح بين أسماء الأمكنة، الشخصيات ثم الأحداث.. وهي محكمة من حيث البناء إحكاماً منطقياً دقيقاً، كمثال: مصائر الموت التي ينتهي إليها أزواج كلتومة بنت بخيته النوباوية تباعاً وآخرهم: عبد ارمان.. فالشخصيات المتفاعلة على امتداد مساحة الرواية تتحدد في شخصية السارد المتحكم في إدارة لعبة الحكي والسرد: (أنا الجنقوجوراي)، وهو الزوج الثاني لـ«ألم قشي»، ثم «ود أمونة» الذي يصعب تحديد ما إن كان رجلاً أو امرأة، والأمر ذاته ينسحب على

شخصية «الصافية»، الأنثى التي تمارس ذكوريتها على الرجال، و«العازة» التي وعدت ودأمونة وهو في السجن إلى جانب أمه صغيراً بتحمل أعباء تمدرسه، إلى شخصية «أدي» و«أداليا دانيال».

بيد أن ما يمكن تسجيله عن هذه الشخصيات، قوة حضور الأنثى على امتداد صفحات الرواية، حيث ينظر إليها كعاملة على السواء:

«هنا النساء إما أن يعملن كجنقوجورايات، وإما كصانعات خمور بلدية وإنما كعاهرات أو أن يمارسن أكثر من مهنة في وقت واحد.. »(ص/ 253)

على أن السارد وإن كان متحكماً في بنية الحكي كما سلف، فإن «ود أمونة» يشكل النواة المستقبلة والتي تصدر عنها الأحداث، ما دام يمتلك قدرات تؤهله للوصل والفصل بين بقية الشخصيات:

..«الله يسخته.. ما بتعرفو، مرا ولا راجل..»(ص/ 157)

»..مهمته الأساسية هي أن يجمع امرأة برجل وأن يستمتعا.. »(ص/ 170)

ويبدو من خلال تحركاته وكأنه الوجه الثاني لـ«الصافية».. فإذا كانت الأخيرة تجمع بين كونها امرأة ورجل، فـ«ود أمونة» بمثابة رجل وامرأة، وهي صيغة التمرئي التي تطبع أكثر من شخصية روائية في «الجنقو».

على أن المعنى الذي تعمل هذه الشخصيات على إنتاجه وتوليده «حرب» الأقوال والإشاعات والأخبار التي تتناقل وتتداول بأقصى سرعة ممكنة، ويمتزج فيها الواقعي بالخرافي والسحري والأسطوري على السواء:

«البلد دي غير القوالات والإشاعات ما فيها شي.. بلد نكد. »(ص/ 156)

«أليس صحيحاً أن الجن وحده هو المسؤول عن نقل الأخبار في هذه

البلاد؟..» (ص/ 179)

«الناس هنا لايتنبأون، ولكنهم يعرفون، يقرأون المستقبل دون لبس أو تشويش، بل يرونه..» (ص/ 188)..

والملاحظ أن كل شخصية تشكل ضمن نظام المعنى، وحدة حكائية صغرى بمثابة رواية في حدِّ ذاتها، إذا ما تمت لملمة عناصرها الموزعة على امتداد مساحة الرواية.. ولعل ما يزكي هذا التصور الاقتران شبه العائلي بين طرفي رجل وامرأة.

بيد أن الرهان في هذه الرواية يتم على الحكاية، ما دام السارد خَبِرَ تفاصيل الحياة من الداخل.. وكي تعطى لهذا الرهان قوته ودلالته، تم اللجوء إلى مستويين لغويين: المستوى الحكائي، حيث اللغة الوسطى تجمع بين الفصيح والدارج المحلي الذي يتحقق شرحه بمقابل بحكم خصوصيته.. وهذا المستوى يساير واقع مجتمع زراعي متخلف تتحكم فيه الخرافة والأسطورة.. ويتمثل المستوى الثاني في اللغة السردية الروائية المنتقاة، والدالة عن تحول المجتمع إلى تقني صناعي، برغم عراقيل وصعوبات الانتقال..

إن رواية «الجنقو: مسامير الأرض»، وبقدر ما تعري الاجتماعي وتفضحه، وبالتالي تكشف عن تناقضاته وتباين مستويات الوعي والإدراك، فإنها على السواء تستحضر السياسي متجسداً في الحروب الأهلية وغيرها: (السودان/ إثيوبيا/ إريتريا) وهو ما يشكل عائقاً مضاعفاً يجابه فكرة التحول والتقدم بغاية إرساء بنية اجتماعية متماسكة سياسياً واقتصادياً واجتماعياً وثقافياً..

يبقى القول بأن تجربة الروائي السوداني «عبد العزيز بركة ساكن»، تمثل

وبقوة إضافة للميراث الروائي الذي أرسى قواعده كل من: الطيب صالح، أمير تاج السر وطارق الطيب، وغيرهم ممن لم يتح الظرف التعرف على تجاربهم الرائدة.. والواقع أن اكتمال التصور النقدي لا يمكن أن يتأتى إلا بالإحاطة الكلية بالمتن الروائي المبدع من طرف عبد العزيز بركة ساكن../ ..

نص الحوار:

- كيف انبثقت فكرة إنجاز رواية عن الجنقو؟

في العام 2004م ذهبت في رحلة قصيرة إلى قرية صغيرة على الحدود الإثيوبية السودانية تسمى ود الحليو، وهنالك لأول مرة أنتبه إلى الجنقو، ولو إنني أعرفهم منذ صباي الباكر وكثير من أفراد عائلتي منهم. وعندما غادرت القرية إلى أول مدينة إثيوبية على الحدود وهي الحمَرةَ حدثتني امرأة عن شجرة يسميها الناس اسماً غريباً، وهي «شجرة الموت»، وتدلل بـ«فارقنا أعز الناس»، يذهب إليها «الجنقوجوراي» طواعية عندما يفقد الأمل في الحياة، أو تأخذه إليها صاحبة المنزل التي يقيم عندها عندما يمرض ويصبح عاطلاً عن العمل ودفع تكاليف إعاشته. يقوم أصحابه بإطعامه ومَدِّه بالمكيفات إلى أن يدركه الموت. وهو عادة لا يقيم كثيراً في ظل هذه الشجرة ولا يعود حياً منها أبداً.

فأخذت أفكر بجدية في حياة الجنقو، في مصائرهم، في دورهم الاجتماعي والاقتصادي، في الظلم الذي يحيق بهم من قبل أرباب العمل، في المباهج الصغيرة التي تبقيهم على صلة بالحياة، في جماليات تلك المباهج، في علاقتهم بالأرض، بالمرأة، بالخرافة، عن التحولات الاجتماعية والثقافية التي تحدث

في المكان وتؤثر على حياتهم وفرص العمل. وبدأت أتردد على المكان، ثم أخذت أكتب رواية الجنقو مسامير الأرض، والاسم مأخوذ من مقولة مشهورة لهم، فعندما تدور الخمر برؤسهم يهتفون: «نحن الجنقو مسامير الأرض».

- من هذا المنطق، هل تراهم الرواية على فكرة التحول من مجتمع زراعي متخلف إلى تقني يساير التحولات العلمية والمعلوماتية؟.

بالطبع، ولكن كان هذا المجتمع المتخلف يعرف كيف يدير شؤونه ويمتلك الآلية البسيطة التي تجعله ينمو ولو ببطء، ولكن تَدَخُّل البنك واستجلاب الآلات الزراعية الحديثة وشركة الاتصالات والوافدون المثقفون من المدن الكبيرة، بدأ ينقل المجتمع نقلة سريعة غير موفقة وعجلة، أضرت بمصالح الجنقو «هم العمال الموسميون» والفئات المجتمعية التي تعيش عليهم ومن ضمنها كبار المزارعين، وبدأت في إنتاج نمط سلوك معقد وغير معتاد، فالرواية لا ترفض التحولات التقنية والمعلوماتية ولكنها تثير أسئلة حول علاقتها بمجتمع الجنقو، هل تمثل لديهم أدوات استغلال وقهر أم أدوات تقدم وازدهار؟

- لكن لا يمكن القول بأننا أمام رواية سيرة ذاتية، وفق الوارد في ختام الرواية.

هي ليست رواية سيرة ذاتية، ولكني اتخذت وسيلة سردية تجعل الرواية كما لو أنها رواية سيرة ذاتية، ومن ذلك عدم ذكر اسم الراوي واسم

صديقه حيث تسهل إحالته إلى الكاتب شخصياً. اعتماد المدينة المنطقة التي عشت وأعيش بها الآن مسرحاً للرواية بما في ذلك عمل والدي بالسجون واستخدام أسماء أصحابي وأسماء لمدن وقرى وغابات ومزارع حقيقية على ذات مواقعها الجغرافية. وما أشرت إليه أنت أيضاً في نهاية الرواية. وهذا الأسلوب يعطي الرواية روحاً حية وصدقاً فنياً عالياً، أي أنه يُثري العمل، ولو أنه كثيراً ما يُورِّط الكاتب في تهمة أنه ذات الفاعل في العمل الفني. هنا أستعير آليات كتابة السيرة الذاتية لكتابة العمل الروائي التخيلي، وفي ذات الإطار يفسر استخدام الحوار الذي هو أصلاً أداة مسرح والتصوير من السينما والفن التشكيلي وهكذا.

- موضوعياً لقد جاء بناء الرواية منطقياً ومحكماً، إلا أن الحكاية تشغلك كثيراً، على حساب تقنية الكتابة الروائية.

الحكاية هي الركيزة الأساسية لهذه الرواية، وتنهض عليها تقنيات السرد الأخرى، وتقنية الحكاية في الرواية مستقاة من الطريقة التي يحكي بها الجنقو عادة في أمسياتهم ومجالسهم العامرة أثناء ساعات العمل أو بعد الدوام اليومي الشاق أو في مجالس الندامة، وقد لاحظت أنهم يحبون أن يحكوا ولا تجد رجلاً أو امرأة لا تجيد هذا الفن، والشيء الآخر كل فرد منهم يرى في نفسه البطل الأوحد للمجلس وهو بالتالي راوٍ أساسي، لذا فإنك في هذه الرواية تجد رواة كثراً، كلٌّ يحكي بطريقته، ود أمونة، الصافية، الصديق الآخر، المسلاتي، أداليا دانيال وغيرهم إلى جانب الراوي. ففكرة كتابة رواية عن مجتمع كهذا يحتفي بالحكاية لابد أن يكون له أثرهُ الواضح، وأن يستفاد

منه في كتابة تشبه المجتمع وخصوصيته. وعلى الرغم من ذلك أظنني قد عملت في الشكل والبنية الفنية بمستوى أو بآخر.

- يمكن للمتلقي المتمكن الوقوف على مستويين لغويين في الجنقو، مستوى حكائي يجسد صورة مجتمع زراعي متخلف، ومستوى سردي يعكس أفق التحول نحو مجتمع تقني وعلمي، ترى أتوافق هذا التصور؟

اللغة كانت همي الشاغل في هذه الرواية، لأنه كان عليَّ أن أستخدم في الحوار اللغة التي تخص كل شخص على حدة، وتحمل بين طياتها خلفيته الاجتماعية مستواه التعليمي وأيضاً المنطقة التي جاء منها، حيث أن اللغة لا تعمل أبداً كوسيط محايد فهي، كما قال عنها كارل ماركس، «حَمَّالة للقيم». فالجنقو جاءوا من كل أنحاء السودان وهذا يعني أنهم يتحدثون أكثر من مائة لغة أم، وعشرات اللهجات الدارجة القائمة على اللغة العربية، وهنالك المصطلح الأجنبي الوافد مع دخول التكنولوجيا الحديثة، الآلة والمثقفين المنبتين الذين تخرجوا من الجامعات وجربوا الحياة في مجتمعات كثيرة متفرقة قبل أن يأتوا إلى موقع السرد. أنا لا أستطيع أن أعكس كل ذلك في رواية واحدة ولا مائة رواية، ولكني كنت أبحث عن الحد الأدنى الذي يجعل كل شخصية لها ما يميزها والنقاط المشتركة بينها أيضاً. على سبيل المثال، عندما تقول شخصيةٌ لشخصيةٍ أخرى: إنت ماكْ راجل؟ أو: إنت ما راجل. أو: إنت مُو راجل. أو: إنت مش راجل. أو: الست أنت برجل؟ كل جملة من هذه الجمل تشير إلى الخلفية الإثنية والجغرافية للقائل، وهذا يجب ألا يُهمل

في بنية رواية سودانية أو في رواية دولة متعددة اللغات والإثنيَّات، وهو من جانب آخر معالجة سردية لمشكلة الهوية التي أورثتنا الحروبات الدائمة. هذا من جانب، ومن الجانب الآخر، عليَّ أيضاً أن أميِّز بين لغتين؛ لغة السرد وهي المطية الجمالية للفكرة، ولغة قول الفكرة طالما كان القول يتم عن طريق جمهرة الشخصيات بالرواية، من خلال الحوارات التي تجريها والأفعال التي تقوم بها، أو بصورة عامة بنية الشخصية في الرواية زائداً الشكل الفني.

- هل ترى في تجربتك من منطق كونها تعكس امتداداً للأثر الذي اختطه رائد الرواية العربية الطيب صالح؟

هذا أثر كبير وورثة تضعنا أمام تحدٍّ إنساني وجمالي. وتجربتي المتواضعة تعمل على اختلاق رواية يمكن أن يطلق عليها رواية سودانية، مستفيداً من طرائق النسق السردي المحلي، التنوع اللغوي واللاتيني والمكاني في السودان.

- ختاماً، كيف تفسر أن روايتك أحرزت جائزة الطيب صالح وهو اعتراف وتكريم له قوته ودلالته، ليتم منعها من التداول لاحقاً؟

هذان شيآن في السودان، مختلفان. أن تنال جائزة وأن تمنع من النشر. وذلك لعدم وجود مؤسسات تُعنى بالشأن الأدبي ويكون لها القول الفصل فيه. فتترك المسألة لأهواء الأفراد وقيمهم الخاصة وميولاتهم الشخصية وهي ليست بخالية عن الأغراض مثل: الغيرة الأدبية.