ketab.me
Best Books

محمد العباس

نهاية التاريخ الشفوي

Twitter: @abdullah_1395
27.9.2012

فكر ونقد

النادي
الأدبي بحائل

مؤسسة الانتشار العربي

نهاية
التاريخ الشفوي

محمد العباس

ص.ب. 113/5752

E-mail: arabdiffusion@hotmail.com

www.alintishar.com
بيروت - لبنان
هاتف: ٦٥٩١٤٨ - ٩٦١١ فاكس: ٦٥٩١٥٠-٩٦١١

النادي الأدبي بحائل
المملكة العربية السعودية - حائل - ص.ب: ٢٨٦٥ -- الرمز البريدي ٨١٤٦١
هاتف: ٠٦٥٤٣٦٤١٨ فاكس: ٠٦٥٤٣٠٩٤٤

لوحة الغلاف للفنانة التشكيلية، آمال فرج العبادي

ISBN 978-9953-507-14- 9

الطبعة الأولى ٢٠٠٨

Twitter: @abdullah_1395

نهاية
التاريخ الشفوي

فكر ونقد

محمد العباس

Arab Diffusion Company

Twitter: @abdullah_1395

Twitter: @abdullah_1395

المحتويات

نهاية التاريخ الشفوي 7

تنصيص الواقع (من المشافهة إلى الكتابة) 7

الحزام... تصميم شعري للحقيقة 25

ستر... واقع يشبه الواقع على وجه التحديد 33

سقف الكفاية... تمثال لغوي لامرأة عادية 45

كائن مؤجل... بلا قيم شخصية 57

ميمونة... التاريخ كما تألمّه الأسلاف 61

عودة إلى الأيام الأولى... مرثية مثقف مهني تافه!! 67

المكتوب مرة أخرى... يوتوبيا الكنّاسين 73

الغيمة الرصاصية.. نص لا يتنازل للواقع 79

القارورة... مدفن المجتمع الساهي 85

قنص... الموت كمعبر للوعي بالذات 93

بنات الرياض.. أبيزودات غرامية 99

الفردوس اليباب.. وجع يتأنث، ويغدو المكان آنية 109

Twitter: @abdullah_1395

نبع الرمان.. لقطة طللية لمكان متعدد المعاني 121
القران المقدس.. حمّام نفسي لذات معولمة 131
الآخرون... جسد ايدلوجي 141
روايات 151

Twitter: @abdullah_1395

نهاية التاريخ الشفوي

تنصيص الواقع ـ من المشافهة إلى الكتابة

بما يشبه الحنين الروسوي للريف والتأفف المجازي من المدينة، يقرر عبده خال أن «المدينة تعلمك القذارة» وذلك في روايته «مدن تأكل العشب» وهو هجاء يتكرر بكثافة في الرواية المحلية مع معرفة الروائيين، المتحدّرين من أصل قروي في الغالب، إن المدينة تغري الكائن وتجرؤه على كتابة الرواية، وهي الكفيلة أيضاً، من الوجهة الإبداعية، بإنهاء ما يعرف بالتاريخ الشفوي، أو هذا هو مكمن النظرية التي تضع سحرية خطاب القرية، بعفة تداعياتها الثقافية والأخلاقية والاجتماعية قبالة خطاب المدينة، الذي يبدو بدوره مكشوفاً ومعقداً في آن كناظم للعلاقات الإنسانية، حيث تنتفي الكينونة ويتصعد الحس الفرداني، فالولادة الجديدة للرواية المحلية مدينية بامتياز، وعليه فإن النصوص الروائية المتولدة لا تنفصل بحال عن تلك البنية الثقافية الأشمل، وعما تؤمّنه لها من فضاء ديمقراطي، واختبار حداثي أشبه بالصيرورة الدائمة.

ليس من المصادفة أن تنتهي مجموعة من الروايات بعودة البطل إلى «الرياض» أو مغادرتها (ناصر بطل سقف الكفاية يعود

Twitter: @abdullah_1395

إليها من كندا مقبوضاً، وإلى نفس الوجهة تغادر هند بطلة هند والعسكر) أو بعبارة رثائية تثير الذعر والتخرص مما ستؤول إليه هذه المدينة الساطية مادياً ونفسياً، كما اختتم ابراهيم الخضير روايته «عودة إلى الأيام الأولى» بالقول «الرياض لم تعد إلى ما قبل الثاني من أغسطس/آب 1990!!! شيء ما تغير» وكأن الحياة والرواية أيضاً في مكان آخر، يلهث الرواة بحثاً عنها، فيما يشبه الرحيل إلى إيثاكا، فهكذا يستدعيها الوعي الروائي، بما هي فضاء ضاغط، أو مدينة مكتوبة حتى قبل أن يسردها الرواة، وتعبّر في حقيقة مضامينها كمكان، عن هوية استحواذية جامعة. ولأنها ككل الأماكن ظاهرة مرتبطة بالذات وبالوقائع المعاشة المتعلقة بالإنسان، جعلها بعض الروائيين عنصراً حكائياً، وربما مارسوا شيئاً من الكراهية ضدها، لأنها مفروضة بقوة حتى على رواياتهم، أو تموضعوا فيها قسراً ليسردوا قراهم، كما روى أحمد الشويخات «سيهات» في روايته «نبع الرمان» وتغنى أحمد أبو دهمان أيضاً بقرية «آل خلف» في روايته «الحزام».

الرياض، قيمة مادية على أرض الواقع، تفرض سطوتها على الفعل الروائي، إذا ما تم تحليل هذا الجانب من السرد الأدبي، ومقاربة الشعرية الجديدة للمكان، حيث تتحول إلى مدينة ملعونة. جاذبة مادياً، وطاردة روحياً، يصعب الاقتراب منها ـ روائياً ـ دون استدعاء جملة من التداعيات التاريخية والسياسية والاجتماعية والنفسية، ودون تحميلها، كفضاء مديني، وكمختبر شامل للحداثة، جريرة الفتك بعفة القرية وشعرية تداعياتها، فقد موضعها أحمد الدويحي بهجاء جمالي في ثلاثيته «المكتوب مرة

Twitter: @abdullah_1395

أخرى» قبالة قريته «العسلة» أي خارج مفردات أمه الجميلة، كما اختصر ذلك الوسواس الحدائي تركي السديري في إشارته المبكرة إلى «جدار القرية» الذي كان يتهاوى أمام ضربات المدينّة والتحديث، أو كما عبّر فهد العتيق ـ روائياً ـ عن اضطراب تلك الصيرورة بكائنه المؤجل، الذي رآه صعب التشكل على أرضية متحركة، تتعرض على الدوام لمؤثرات واستقطابات على درجة حادة من التباين.

ذلك الصاعق الحدائي هو الذي عجّل بتقويض الحاجز بين المضمر وما تمت معالنته سردياً، للتأكيد على أن الرواية بنت المدينة. ولأنها كذلك، تورطت بشكل لا إرادي في حالة من التدافع مع الشعر، إذ عاشت الرواية المحلية على هامشه لزمن، وأدمنت صمتها تحت وطأة الأيدلوجي والشعري والسياسي والاجتماعي، لتصل اليوم إلى خطاب أكثر تعقيداً يتّم بموجبه كسر حاجز الشفاهي كما يتداول كحكايا، على حافة الكتابة بما هي وسيلة من وسائل الحداثة لتشكيل الذات وحضورها، فهي الحلقة الأكمل والأهم في متوالية (الكلام ـ اللغة ـ الكتابة) وبما هي المعادل البنائي للهوية، على اعتبار أن السرد شكل من أشكالها، بتصور بول ريكور، أو هكذا صارت الرواية تفرض شعرية من نوع آخر، بما تقترحه من شرط خاص يتأسس على مسافة بين التطلعات الشعرية وبين نثرية العالم الخاص.

كل تلك التداعيات الموضوعية والفنية عجلت بالإجهاز على ما تبقى من التاريخ الشفوي، والتقدم داخل مستوجبات اللحظة التدوينية، بوعي مضاعف يتمثل في نص يتجاوز النزوة

Twitter: @abdullah_1395

الذاتية وإمتاع السامعين بلذة الحكي، إلى استراتيجية متعددة الأبعاد تراهن على شكل جديد من التلقي، برواية تشبه منتجها بالضرورة، ولا تستعير عوالمها وشخوصها من المنافي، أو بالمعنى النقدي، صار «السرد» بما هو فعل واقعي أو خيالي، بتعبير جيرار جينت، أمراً ملحاً لتجاوز شفاهية الخطاب، كما يتمثل في بساطة المركبات البنيوية للقصة والحكاية، الأمر الذي استدعى تجاوز الوعي السماعي القروي، وتنشيط فعل القراءة النوعي، رهاناً على قارئ يقارب النص كمؤلف مضاد، أي ككائن تداولي، لا يكتفي بملامسة النص أو المنتج الإبداعي بمعزل عن عملية انتاجه، إنما يمارس التفكير المعلن في شروط تولده التاريخية والاجتماعية والنفسية، لتفتيت وهم الملكية الفردية للنص، المتأتية من الإيمان الأحادي باللغة، والتماس بالمعنى الخلَّاق للثقافة.

إذاً، المدينة كانت ضرورة فنية وموضوعية، ليس كفضاء مكاني متخيل وحسب، ولكن كحاضن حياتي، تستشعر فيه الذات جملة من المعاني الإنسانية الحية عبر اللغة، لامتصاص مركبات الثقافة القبلية والقروية والفئوية والمذهبية، واختبار كفاءة الذات على حافة المعنى الأحدث للثقافة، بما يعنيه من التعدد والإقرار بالآخر، داخل حاضن مديني أوسع يتمثل في العولمة، التي تهب صوتاً لكل فرد مهما طالت إقامته في الهامش. وبموجب هذا التحول تمّ التخفف من غلواء التهويمات الشعرية، واستثمار فرصة تاريخية ثمينة لصعود «الفردانية» كما أعلنها القصيبي في «شقة الحرية» والتعاطي الأحدث مع متطلبات

Twitter: @abdullah_1395

الكتابة الروائية، رغم العناد الرومانسي الذي أبداه عبدالله ثابت في روايته «الإرهابي 20» لمدينة «أبها» وإنكاره المجازي لما طرأ على قريته من تحولات دراماتيكية، بديالكتيك نفي مكتظ بالعبارات الشعرية «لا يليق بأبها إلا أن تكون قرية مهما ملأُوها بأعمدة الضوء والبنايات والشوارع الإسفلتية والمتاجر والأسواق. إنها قرية على طريقة المدن، مثل الفتاة الريفية التي ألبسوها ثياب المدينة إلا أنهم لم يستطيعوا تغيير جسدها الريفي».

هكذا تمّ تجاوز اللحظة الشفهية بتحريك مكامن المسكوت عنه، المحكي ضمناً، أو الراكد، بسبب جملة من الاعتبارات الفنية والموضوعية، وعليه صار إنطاق ما يُعرف بالتاريخ الشفوي أمراً ممكناً، من خلال ذات مهجوسة بالحضور عبر مدونات هي بمثابة الوثائق أو السجلات، كما تمثل في «ميمونة» محمود تراوري مثلاً، حيث الانقلاب على «زمن الكليات المغلقة» والانتماء إلى «زمن الخصوصيات المفتوحة». أي الذهاب إلى المجتمعية عبر الفردية، والخروج من خرس مجتمعات ما قبل الرواية إلى المابعد الروائي، التي يشبهها بيير كلاستر بالكتلة الصماء، أو هذا ما يقرره بنقدية جارحة حين يقارب الكيانات البشرية التي تعيش عماها الحياتي وليس التعبيري وحسب.

في ظل تلك العتمة الماسخة للفرد تنهض الرواية كممر لتفتيت بنية الصمت، إثباتاً للحضور، أو هكذا تبدو كفرضية أنطولوجية تقوم على الرغبة في الانوجاد المعززة بروح الاستمرارية. وبمقتضى هذا التقعيد الأناسي يمكن التماس بتلك

Twitter: @abdullah_1395

المتوالية من الروايات في مجتمع مصاب بالتشظي، وانفقاد السحنة الاجتماعية الموحدة، أو خضوعه لهوية مركزية مفروضة من نسق أعلى، وانكشافه الصريح أمام بؤس الواقع ومزاعم الشعارات، ووهن الأيدلوجيا، وتهاوي المركب القبلي والطائفي، وانفضاح ميكروفيزيائية السلطة بكل أشكالها (الدينية والسياسية والاجتماعية) حيث أصبح حتى الانشقاق على مركزوية النسق، ومهادنة الخراب، وانمساخ السحنة الاجتماعية مادة ضرورية وصالحة للكتابة، بل وقودها للتصالح باليومي مع الجغرافيا والتاريخ وإعلان الرفض للهوية الضيقة أحادية البعد، بما يعني استدراج الروائي للتماس بالمفهوم الأحدث للثقافة الذي يتجاوز سكونية مركبات الموروث الثقافي الفلكلورية، إلى الإقرار بالتكامل التعددي عبر الفردي.

ولأن الرواية خطاب تفاعلي يحدث تماسه مع كافة أشكال الوعي (الاجتماعي والسياسي والاقتصادي والنفسي والتاريخي والأسطوري والنسوي وحتى الشعبي) يفترض وجود ذلك الوعي في الفعل الروائي المحلي ولو بمنسوب بسيط، فالرواية تعبير عن مجتمع يتغير، ولا تلبث أن تصبح تعبيراً عن مجتمع يعي أنه يتغير، بتحليل إيان وات، وهذا هو مكمن الوعي الذي يمكن امتصاصه بالفعل من عالم بعض الروايات الجديدة، المحقونة بالمضامين حدّ تحولها الى خطابات أيدلوجية لا تراعي متطلبات البنى الفنية، بل تقتات على صيرورة أوسع وأشمل من مقاصد وقدرات الفرد، كما يلاحظ في روايات تركي الحمد مثلاً، التي تمّ تعاطيها كمنشورات سياسية وعاطفية إلى حد ما،

Twitter: @abdullah_1395

على اعتبار أن الرواية، بتصور ميشال بوتور، ليست مغامرة الفرد بل المجموع، أي المجتمع الذي «لا يتألف من أناس فقط، بل من كل ما هو مادي وثقافي».

هذا ما تتطلبه الرواية في علاقتها بالواقع، عندما تحاول تنصيصه، أي الكتابة بروح اللحظة التي تماثل النص الإبداعي بمقومات الخطاب الاجتماعي والسياسي، فيما يعني الإقرار بالتحول وبالتاريخ الإنساني كترجمة لانزياحه المستمر، حسب فيصل دراج، وكتعبير عن زمن راكد يعوزه التغير والتبدل، على اعتبار أن الرواية، تنتمي أيضاً إلى زمن الحداثة الاجتماعية، التي تمارس ضرباً من نقل العلاقات الاجتماعية من الواحد الى المتعدد، ومن المتجانس الى المختلف، ومن الثابت المقدس الى متحول لا قداسة فيه، فهذه الانعطافات اللافتة في المشهد المحلي انما جاءت اثر انهيار الوهم الأيدلوجي، وما تبعه من تردٍ اقتصادي، وانكشاف الكائن أمام قدره كفرد وليس كمنظومة فكرية وسحنة اجتماعية وحسب.

إذاً، الرواية تحدث في لحظة التحول، وتؤثر فيها بعمق عندما تعبر بوعي عن ذلك الانتقال التاريخي، فهي أكثر نظم التمثيل اللغوي كفاءة، بالنظر إلى ما تتسم به من حيوية وتنوع يسمح بتعدد وجوه التعبير عن الحقيقة، ولذلك تأهلت كخيار أدبي ينهض بالتحديث على مستوى المرجعيات الجمالية والمفاهيمية، فهي خطاب استحواذي على درجة من الاشتباك بالمنظومات الفكرية والعقائدية والأخلاقية، ويتداخل فيها آخر طرازات السرد والتفكير الإنساني، بل هي الفضاء التواصلي

Twitter: @abdullah_1395

الأصدق لتمثل شكل الحداثة الاجتماعية، وعليه جاء النص الروائي المحلي ليعمل ضمن وظيفة تمثيلية كاشفة لطبيعة الوقائع، من خلال رواية جديدة هي بمثابة نص أدبي متعدد الأبعاد، لا يتخفف بحال من المعنى الوظيفي للثقافة، وكأنها أرادت أن تشكّل ضميراً متنوع الدلالات بتحريك جملة من المرجعيات التاريخية والاجتماعية، والتماس بنظريات ما بعد الحداثة التي تضع الاعتراف بالتباين والاختلاف والتنوع والتعدد شرطاً لتحديد معنى الثقافة.

هكذا انفجرت بنية الصمت، وقررت ذوات كانت تبدو مجبولة على الامتثال، ومجتمع موصوم بالخرس المزمن أن ينروي، فيما يبدو انهياراً مبيتاً وحتمياً للحاجز القائم بين الشفاهي والمكتوب، كما تفترض نظرية الرواية أيضاً في طابعها التدويني، حيث أفصحت بدرية البشر عن ذلك التحول بصراحة في روايتها «هند والعسكر» من خلال تحريك التاريخ الشفوي من أقصى مكامن صمته، من خلال تصديها لتاريخ العبودية كما اختزلته في بطلتها «عموشة» ففن الرواية كما عبرت عنه هو «مهارة توارثها أهل بيتي، وكنت أول تلميذة تحب أن تصغي وتتعلم فن نسج الحكايات، ثم إعادة رسمها على الورق» فيما يبدو محاولة للخروج من الحكاية إلى السرد، أي التدوين، ليس بمعنى التوثيق والتسجيل وحسب، بل بدعوى الاقتراب من المستوجبات الأحدث للفن والأدب.

إذاً، صار من الممكن الإصغاء الضمني، أو التنبؤ بقصص لم ترو بعد، والتعويل على إنهاء منهجية التملص والمراوغة التي

Twitter: @abdullah_1395

كانت تحد من سقف التعبير، أو ما ينبغي أن يقال، أو «التأريخ» بما هو غائية تقوم على المحو والكتابة، وبما هو مرجعية للاجتماعي والسياسي بمعنى أدق، فالمواظبة الكتابية اللافتة ـ روائياً ـ أنتجت في العقد الأخير ما يفوق رصيد المنجز الروائي منذ بدايات التأسيس، وما يمكن اعتباره «رواية محلية» ولو بالمعنى الكمّي، فذلك التنامي المطرد في أطوارها، الذي أوصلها إلى ما يشبه الظاهرة متعددة الدلالات، هو ما يقلب رتابة السؤال الجوهري المزمن عن سر غيابها إلى البحث عن سر تعاظمها، والبحث عن معنى إعادة تموضع طابور طويل من المبدعين في خانة الرواية.

وبالتأكيد تجسد تلك المراودات السردية وثيقة حية لشخصية المكان والإنسان، فهذا التواتر في الإصدارات دلالة صريحة على كتابة من صميم التجربة والخبرة، أو هكذا يمكن التعاطي مع إشارات هذا الفعل الإبداعي، حيث أطلت زمرة من الروائيين الجدد، ولكن «الرواية الجديدة» لم تنوجد، إذا جاز استعارة وصف روبير بانجي للمشهد الروائي الفرنسي إبان حمى البحث عن رواية جديدة، فقد برزت مجموعة من الأسماء الجديدة التي تقتحم عالم الرواية للمرة الأولى، وتقاربه بمحاولات تجريبية جادة، أو تثويرية لمضامينه بمعنى أدق، بحثاً عن رواية مختلفة بكل ما تعنيه الكلمة من انشقاق، للخروج بالسرد أيضاً من صرامة بناءاته التقليدية، إلى أفق حداثي متعدد الأبعاد شكلاً ومضموناً.

ولكن يبدو أن أكثر تلك الروايات مجرد قصص قصيرة

Twitter: @abdullah_1395

منفوخة، عند الاتكاء على التعبير الانتقاصي لأمبروز بيرس، لأن دلالات المنتج ـ كماً وكيفاً ـ لا تتناغم بنيوياً بالمعاني المتعددة للكتابة كمفهوم ووظيفة وفن، مهما قيل عن محاولات الحدّ من تطرفاتها التعبيرية والبوحية، فالرواية المحلية في علاقتها بالواقع تبدو ذات طابع امتصاصي، تلهث وراء الحدث، وتستعرض اللحظة، التي هي أكثر مراوغة وغموضاً مما يعتقده ويسجله الروائيون، بشكل توثيقي، ولا تقوم بمهمة تحليل تداعياتها، حيث يتبين أن الواقع بعموميته هو أكبر مرجعية، وأهم مضخة معتمدة، كما تنفرض عبر الحدث والوقائع وليس بموجب مناخ فكري، وهو ما يفسر عدم وجود مرجعية سوسيولوجية حيوية متبلورة، كما هو حال «المخيم» بالنسبة للرواية الفلسطينية، وكذلك «الحرب الأهلية» بالنسبة للرواية اللبنانية، لحظة ولادتها الجديدة، وأيضا «الحارة» بالنسبة للرواية المصرية في طور تشكلها، أو الرواية العراقية الحديثة في لحظة الشتات وهكذا.

وإذ تؤسس هذه الأصوات لرواية بمواصفات محسوبة تراعي المنسوب المتواضع، أو الحذر للحداثة الاجتماعية، تتقاطع بشكل أو بآخر مع فكرة لوكاتش عن الرواية كصوت للبرجوازية والفردية، أو هكذا يتحقق ضمنها ذلك المنحى من نظرية الرواية، بما هي الشكل التعبيري الأكثر انفتاحاً واستيعاباً للخطابات الإنسانية، أي ملحمة العصر الحديث، كما تصورها باختين كحوارية قوامها التعددية اللغوية، حيث تتكثف غالباً على حافة الهوية كمعادل للكتابة، وهو ما يتأكد بشكل جلي عند تأمل الذوات المنتجة للروايات المحلية، وتفحص وعيها أو صلتها

Twitter: @abdullah_1395

بالكتابة، أي اختبار ما تنتجه من مستويات متباينة في المواقف والتجارب، على اعتبار أن الرواية كتابة تضطلع بمهمة إعادة اكتشاف الذات، من خلال مفهمة التاريخ، والإحساس الشخصي به كذاكرة، أو توسيع معنى الموروث بوعي تداعياته الزمانية والمكانية.

إذاً، الرواية المحلية تشبه بالضرورة منتجيها، ولذلك تبدو معظم ضرباتها الأولى سير ذاتية مموهة، وبالضرورة هي رواية مقنّعة، بدليل عدم وجود مسافة بين المنتج الروائي وما يقابله من كتابات سيرية أو حتى فكرية، وهو ما يتقاطع مع استنتاج كليف جيمس، ومع ما يعلنه حول جدلية التقنّع بنبرة نقدية جازمة، إزاء تلك الأوتوبيوغرافيا الروائية، فإحساس الروائي الضمني أو الصريح بتميزه عن الآخرين ـ اختلافاً أفقياً أو ترتيباً سلمياً ـ يكون في الغالب هو الدافع لسرد جوانب منتقاة من حياته، والترويج لسنته في الحياة، وكذلك اعتقاده بأهمية وجاذبية الأحداث التي عاشها خلال تلك الفترة وما تضمنته من زخم أيدلوجي وسياسي، يكون دافعاً أيضاً لا يقل أهمية عن الأول في ولادة الرواية.

وقد بدا الأمر جلياً في جملة من الروايات التي لم تكن سوى لقطات بيوغرافية مستعادة من الذاكرة، إذ لا ترسم ذلك الخط العمودي داخل التاريخ، وبالتالي فهي لا تؤسس حدث الكتابة الروائية بمعنى متجاوز، كما يفترض في الرواية أن تكون، أي كجهاز «هدمي بنائي في آن معاً» بوصف جاك دريدا، وبما هي معنية بالحداثة المتأتية من البحث عن أدب مستحيل. وهكذا كان سرد الحكاية الذاتية، واعلانها كمدوّنة شخصية معادلة

Twitter: @abdullah_1395

للتاريخ المكتوب، ممراً لتحقيق «الفردانية» كما أسس لذلك المنحى المتجاوز حتى للمنزع الذاتي غازي القصيبي بروايته «شقة الحرية».

هكذا أعيد اختراع «الأنا» ولو بنبرة خطابية فارطة، وهو أمر متوقع فللخطاب من الوجهة الفنية والموضوعية، مكانة واسعة في السرد الأتوبيوغرافي، عند تحليل ميثاق السيرة. وبتلك الشخصنة التي طغت على المنجز الروائي انتصرت «أنا» الراوي، بما تحمله من نثار السيرة الذاتية والاعترافات المموهة، عبر إزاحات المتخيل الروائي، حيث أعاد الراوي اكتشاف ذاته، أو بمعنى أدق، أعاد مركزتها إزاء «الآخر» بكل أطيافه وامتداداته، في منعطف العلاقات الاجتماعية، بحيث بدت أغلب الوقائع والحوادث لفرط واقعيتها مسرودة بشكلها النيء الذي يحيل الى متخيل روائي محدود في تمويهاته.

ذلك المتخيل الروائي المراوغ لتسريب الوقائع المسماة من النص، وتأكيد «الأنا» هو ما جعل من رواية/سيرة علي الدميني أيضاً (الغيمة الرصاصية) تنفصم على حافة مربكة ما بين اللعبة الأدبية ـ اللغوية تحديداً ـ وبين الشهادة الشخصية الحية، المنذورة لتسمية الأشياء، وإن بشيء من الوجل الذاتي، الأمر الذي أسس لعازل نفسي عند إحداث تلك «الأنا» تماسها بنسق الحياة الأشمل، ربما لأن الذاكرة كمكان افتراضي، لم تقارب عمودياً، أو لأن زمن الكتابة، غير زمن الحكاية، كما تحلل يمنى العيد ذلك الفاصل التعبيري في مقارباتها للسرد، فهنالك مسافة بين الحكاية واستعادتها، أو بين العيش في واقع

Twitter: @abdullah_1395

ورؤية هذا الواقع، قد يؤدي الى فصل التجربة عن الحقيقة.

ويبدو أن ترسبات التاريخ الشفوي ورهاباته المزمنة، لم تغادر الذات الراوية تماماً، فقد عمد الروائيون إلى توظيف المتخيل الروائي لممارسة بعض التشريح التجريدي البارد للوقائع، وتبني ديالكتيك حذر، للانزياح عن مهمة تنصيص الواقع، والانشغال بما يشبهه، وهو ما أدخل أغلب الروايات فيما يعتبره فيليب لوغون خطيئة سيرية، أي إعادة البناء المفصلة والوهمية للمشاهد والحوارات، والحرص على ذكر أسماء الأعلام، وإقحام الأجزاء غير المفهومة من اليوميات الخاصة، الأمر الذي أفقد المتخيل الروائي سمة التجانس ليس مع ميثاق السيرة وحسب، بل مع البنية الروائية، نتيجة المغالاة في التمويه، والرغبة الواعية واللاواعية ربما للتأريخ.

وهكذا صار التخييل النثري في صيغته السيرية والتدوينية عصباً ـ شكلياً ـ للفعل الروائي، دون إمكانية مقنعة لتوليد رواية صادمة تنهض على الإفضاء، يمكن للفرد فيها أن يروي ذاته ومجتمعه بصدق، نتيجة غياب فعل المكاشفة، وازدراء أدب «اليوميات» بما هو المضخة الأهم في تشكيل الوعي الروائي، كما تؤكد العلوم الإنسانية، وتاريخ الرواية حيث يتم تشييد «الأنا» كوحدة تتكون بموجبها البنيات المركبة للتشكيلة الاجتماعية. وبما هو ـ أي الأنا ـ الممر السري الذي يمكن عبره سماع صوت الراوي، الذي يطمح بدوره إلى إعادة التمركز في علاقاته الاجتماعية، من خلال الفضاء التعبيري الذي تتيحه الرواية.

Twitter: @abdullah_1395

ولأن الكتابة الروائية ليست مجرد تعبير عن الذات، بقدر ما هي حالة من الخضوع لسطوة اللغة التي تمارس وعيها المسبق على الذات الراوية، كما هي ضرب من المحو والكتابة لتوسيع مفاهيم الثقافة والذاكرة، تزداد أهمية مساءلة وعي الروائيين، لمقاربة إشكالية هذا المنحى المتعاظم كمفهوم تاريخي، وكاشتغال معرفي، فهذا اللون من الإبداع فن من الفنون التي تحتم التلفت إلى الوراء، فهو إذ يسجل حراكه ككتابة داخل اللحظة الراهنة، يرتد كوعي تاريخي إلى المنقضي، بمعنى أنه واقع لا محالة، فنياً وموضوعياً، كذوات ومنجز، على مزدوجة الحداثة والقدامة، ليجيب على سؤال التجاوز الإبداعي بما هو حراك نحو الحرية ورهان عليها، أو الارتهان التكيفي إلى السكوني بمعناه المحافظ داخل منظومة التراث والثوابت التقليدية، بمعنى أنه أداة ومكان الصراع، أو وسيلة التغيير التي تختزن وعي الذات الراوية.

على تلك المنعطفات التأويلية يمكن قراءة شكل الحضور الروائي المكثف بهذا النحو الاستفزازي، أي من خلال ربطها بمفهوم الكتابة بما هي أكبر دلالات التمثل وتأصيل الهوية، فالقفز على صيغ المشافهة إلى أفق الكتابة الإبداعية، وتوسيع دائرة التجريب، بقدر ما كان ضرورة لإنهاء التاريخ الشفوي، أدى في المقابل إلى التنصيص التسجيلي الساذج للواقع، وإلى شيء من التطرف الحداثي، فأوصل بعض التجارب الروائية إلى كتابة فوقية أو انغلاقية، تأجيلاً أو هروباً من استحقاقات الذات ولحظتها، وبالتالي لم يحدث المنجز أو الفعل الروائي حتى الآن

Twitter: @abdullah_1395

ذلك الانقلاب المأمول في العلاقات، نتيجة الوعي القاصر بمفاهيم التاريخ والتراث والمكان، ففيما تتسم بعض الروايات بحداثة متطرفة، تختزن في جوهرها انفتاحاً أقل، وحذراً أكثر، إذاً تبدو بعضها مجرد فضالة حداثوية متأتية من يوتوبيا الاعتقادات، ومشاكلة اللعبة اللغوية لفكرة الحداثة.

وربما تضاءلت فاعلية الرواية المحلية لأنها ما زالت تنكتب بدافع نزقي وليس تحت مظلة فلسفية، لأنها رواية تصف ما تستوعبه ـ برانياً ـ من شكل اللحظة، ولا تنبعث من داخلها، إذ لا توظف الطاقة الرمزية والمجازية داخل وعي الكتابة الروائية، بقدر ما تكتفي بالتفنن في بنائها المعماري، وهو ما يعني انتفاء العلاقة التبادلية مع شكل الوجود المعاش، المقترح، أو المحلوم به، وذلك أيضاً نتيجة التعاطي مع الرواية كوسيط لغوي لا أكثر، فهي من وجهة تلك الذوات الروائية غير معنية بتمثل الحضورات النفسية والاجتماعية والتاريخية والجغرافية إلا كعناوين، وليس كمكونات بنيوية داخل السرد.

وبالتأكيد هنالك الكثير من القرائن الأدبية تؤكد السعي للوصول بالرواية المحلية إلى نصاب أدبي جدير بالتأمل، ويمكن بموجبه الخروج من عماء ما قبل الرواية، من خلال ملاحظة النسق العلوي الناظم لكل تلك المنتجات الروائية، وايجاد رابط جوهري، فني وموضوعي ما بينها، فكل رواية وإن رويت بصوت مفرد، إلا أنها تمثل فئة بشرية أوسع، وفي ذلك الصوت من الدلالات ما يعكس محاولات مستمرة لوعي معنى ووظيفة وخطورة الفعل الروائي، فهذه المنتجات الروائية ليست استطراداً

Twitter: @abdullah_1395

عضوياً لرواية عبد القدوس الأنصاري «التوأمان» وليست انقلاباً مدبراً عليها أيضاً، فهي أسئلة وحضورات عالقة ما بين الفني والموضوعي وتصبّ في مفهوم الكتابة، وتعيد موضعة الوعي الروائي في علاقة تجادلية مع الواقع، على اعتبار أن الكتابة هي إسهامة الكائن لتغيير ذلك الواقع.

هكذا يبدو المنجز الروائي في لقطته الآنية، فهو صوت أماكن أو حقب، بمعنى أنها كتابة نوستالوجية متخثرة، مهمومة بتفسير اللحظة لا التوغل بداخلها، وهذه سمة الأدب المقهور الارتكاسي، الرثائي، الأدب الذي يلهج بالأشياء المستحيلة، والوعود المنكوث بها، فهو نتاج بنية خوف وارتباك ومراودات حذرة للحضور، وبالتالي لا يمكن أن ينتج إلا ما يشبهه، ولا يسهم ببناء تصور جديد له من الشمول والتعدد الدلالي ما يواشج الكتابة بالذاكرة والهوية واللغة، كمحل للمغامرة الكفيلة بموضعة الذات على خط الزمن، كما تفترض الحداثة، وكما تشترط على الذات الحداثية لتحمل أوزار اختلافها وجرأة تمثلها.

وبذلك الانزياح عن مكمن الصلة بمفهوم الكتابة يغيب النص الروائي التدميري الذي يفتح الذاكرة و«الأنا» على أقصاها، فالرواية ليست فقط فن الالتفات الى الوراء، بتعبير كونديرا، بل الكيفية التي يلتفت بها الكائن الى وجود ليس هو ما جرى في المنقضي وحسب، بل ما يمكن للكائن أن يصيره، ويقدر على إتيانه كممكن انساني، ولو بوعي كئيب، حسب بروخ، لتاريخ يكتمل في ظروف معادية، وبشكل عميق لتطور الفن عموماً، والرواية بشكل خاص.

Twitter: @abdullah_1395

لم تعد الكتابة ضريبة للكاتب تجاه المجتمع، كما رسم معالمها رولان بارت، بل أصبحت فعلاً نصيّاً يعبر به الكائن عن تحرره الثقافي، فدخول الاجتماعي في النص، برأيه لم يعد يقاس لا بشعبية استقباله ولا بصدقه في عكس الجانب الاقتصادي والاجتماعي الذي يختزنه أو الذي يمنحه لبعض السوسيولوجيين الذين ينتظرون استقباله بشوق، ولكنه أصبح يقاس بدرجة العنف التي تمكّنه من تجاوز قواعد يصنعها مجتمع أو أيدلوجيا أو فلسفة بغرض تحقيق الانسجام في حركة تاريخية جميلة وواضحة. إن هذا التجاوز له اسم هو الكتابة. أجل «الكتابة» بما هي المنعطف أو الأداة التي ينهي بها الوعي الفردي والجمعي سطوة التاريخ الشفوي.

Twitter: @abdullah_1395

Twitter: @abdullah_1395

الحزام...
تصميم شعري للحقيقة

لا يمكن لكائن أن يتحدث عن قبيلته بتجرد، لكن أحمد أبو دهمان يحاول من خلال لقطة بيوغرافية مشعرنة على استزراع «الحزام» بالشعر والغناء، فلغته تترقق بمجرد التماس بقرية آل خلف، المنغرسة على قمة جبال السروات التي «كانت في البدء أغنية» كما دستها أمه في وعيه ولا وعيه كذاكرة يسيل السرد من منابعها، أو هكذا تبدو في تصميمها البنائي، بما هي التفاتة إلى الوراء، أي الارتداد إلى صوفية الطفولة، فالرواية مكتوبة أصلاً قبل كتابتها، ومستعادة كسيرة ذات مغتربة، بما هي ضرورة علاجية لإنسان يعوزه التوازن، وهو المكمن الذي قاربه بسرد استذكاري.

هذا ما يبرر الحضور الطاغي للأم كمصدر للإمداد الحيوي والخيالي لعالم الطفل، فيما يعرف نفسياً بالاستعارة الأبوية، ويفسر أيضاً النزوع الرومانسي بعبارة تقريرية، تحتل غلاف الرواية، تؤكد على لسانها وجهة السرد وتقوده «كلنا شعراء» بما يعني تعاطيها كشعر يقرأ ويغنى، أي ابتناء السرد من داخل اللحظة الشعرية، للفرار بالقرية من آفل زمنها الميت

Twitter: @abdullah_1395

ورتابته، الى حيوية الحدوث، عبر لغة مجنحة بإشارية ودلالات الشعر، الموحد لجملة من الأزمنة داخل بنية سردية أميل الى التكثف بشكل دائري، للوصول بها إلى حالة من التأمل الشعري في الوجود.

هكذا يتضاءل الحدث لصالح الصوت الشعري، وتكون الواقعة بمعناها الجمالي والموضوعي مجرد صدى للفعل اللغوي، وبحيث يستحيل المكان قيمة ـ شعرية ـ مهيمنة يقوم عليه الحكي لمماثلة الحقيقي بالمتخيل، فخبرته الحسية هي المرجعية الجمالية، والشعر عصب روايته، حين يؤكد بجزمية «نعم، نحن جميعاً شعراء» فهكذا يعالق كائنات قريته بالأرض في ملحمة دائمة الحدوث والتبدل، وينصص ذلك التجابه الطبيعي الإنساني جمالياً بالشعر الذي «أخذ دور الماء ووظيفته، الذي يمنح الكائنات والأشياء لونها» أو هذا ما باحت به أمه، واستجاب له بإزاحتها عن الشفاهي، وتأملها من مكمن تجريدي اغترابي، لتأوينها في القلب كيلا تترحل الى الذاكرة، فبذلك الاستعمال الاستثنائي للغة، تترتب «الحزام» بمهارة موسيقية على مؤثرات الخيال، والمعالجة الفطنة لموضوعة المكان المتشكلة في ايقاعات، والمصوغة في ميلودية تنزاح بها عن الطبيعة الإخبارية إلى رهافة الشعري، أي النأي عن تسجيلية اللوحة الاستعادية، إلى إشارية وحسن التأليف ويوتوبيا الاغتراب كما تمثلها بقوله «في باريس احتميت بقريتي» فبراعة «الحزام» لا تكمن في الموضوع، ولا في الأفكار الصلبة بل في الغناء الصحيح الذي عاش فيه هذا الموضوع ومراميه.

Twitter: @abdullah_1395

ويبدو أنه اهتدى إلى سرد غنائي تمثله كأسلوب ليتجاوز «أخدوعات الرومانس التقليدية» وليحدث حالة من التماهي الاستبدالي مع المكان بفطنة الوعي الحسي، أي الخبرة الشعورية والطريقة التي يعيش بها الانسان تجربة الفن، فبهذا يدفع بسرديته إلى مكمن الحقيقة الفنية كما يتوقعها في عمل أكثر انفراداً، مصبوباً في الشكل بصورة ثابتة، وقائماً في ذاته، فالصوت الداخلي الأصدق أراد تخليد قريته رواية بايقاع نشيد كما بدا في مجادلته التصعيدية والترميزية لشخصية حزام «لم أكن على اتفاق مع أمك التي كانت تصرّ على أن القرية أغنية، ولأنك اعترفت لي بأن النساء رافقنك واحتفين بهذا العمل منذ الكلمة الأولى الى نهايته،فإني أنحني الآن إجلالاً لكل النساء اللواتي ساهمن ويساهمن في تخليد هذا النشيد وهذه القرية».

هكذا تبدو «الحزام» عند الحديث عن ثيمة الغناء واستزراعها بعمق وشاعرية في نسق الرواية لتؤمثل الحقيقة، بحيث تبدو وكأنها تحلّ كل علاقاته بالإنسان وتفسرها بصورة أكثر نقاء، بل وتفتح العمل بانبساطية على مزدوجة الحقيقة (الانسانية/الجمالية) كما يبدو حين تتحدث الأم عن ملحمة ذلك الوجود بما يشبه الوصايا السرية لابنها عن سر العناد الآسر عند أبناء القرية «امتزجت أصوات غنائهم بالأرض مثل السماد، وعليك أن توقن بأن هذه الثروات الطبيعية التي نسمع عنها ليست إلا ثمرة هذا التوحد. هنا يولد الأطفال وهم مبللون بالغناء. يمتزج بأجسادهم من ولادتهم الى الموت، وهؤلاء الذين ندفنهم يتحولون الى أغنيات داخل الأرض».

Twitter: @abdullah_1395

هذا ما أراده أبو دهمان، لتحقيق معادلة الحقيقة الجمالية، أي تضمين روايته بالذاتي والموضوعي في آن، بمعنى التأكيد على وشائجية الصلة بين العناصر الحسية ومقابلها الفكري، بحيث لا ينفصل العمل الفني عن كونه جزءاً من التراث، لئلا يفقد شذاه وهو ما تبدى بوضوح في صوت «حزام» الذي حمل مهمة تحويل المادي والمعاش إلى قص، ليحتل بنية المنظور القصصي، في مزدوجة الرؤية/والصوت، حين تحدث عن الغناء أيضاً «أعرف أن آباءنا وأجدادنا كانوا يغنون حتى في نومهم، لكنهم لم يغنوا أبداً إلا للإشادة بالعمل ونبله. نعم، لم نكن نغني إلا لتمجيد العمل... الحقيقة أنه ليس هناك أجمل من العمل في الحقول والأرض».

الحزام إذاً، قص يتحرك بشكل دوراني إلى الداخل، إتكاء على سنكرونية الشعري، أو ما يسميه مارتن هايدجر «التصميم الشعري للحقيقة، الذي يضع نفسه في العمل الفني بوصفه شكلاً، ولا يمكن أن يتم في فراغ ولا فيما هو غير محدد» فقرية آل خلف، حقيقة معاشة كمكان، عند اختبارها على محك الحقائق المؤمكنة، حيث تؤثر في ناسها الذين «تخرج الكلمات من أفواههم على هيئة أرواح عطرة» بذات القدر الذي يؤثرون فيها، إذ لا يوجد مكان سلبي، وهذا ما أكدّه بإدارة المكوّن المكاني، فزراعة الأرض، بتصوره «هي التي تمنح النساء والرجال أشكالهم وألوانهم، وتمنح الأشياء جمالها وبهاءها» وهذا هو التصميم الشاعري الحق المعني بإقامة الحقيقة وتحريكها في حيز النص والمعاش.

Twitter: @abdullah_1395

ورغم إشارية الشعر، هنالك إصرار على المباشرة والمعالنة، حيث الاتكاء على الجملة المحكية، أو النبرة التذويتية، كضرورة من ضرورات التعبير الجمالي، المؤكد على أهميتها لإحداث التأثير الفني، فالحزام مجرد قرية تنسرد حكاية، بمستوى صوغ حميمي النبرة، وعلى ذلك التواقت ينفتح القص على مفارقة بنائية على درجة من الأهمية، أي باتساع دلالي وباقتصاد لغوي في آن، بحيث يتقلص الكلام رغم حضور «الحكي» وتهيمن «اللغة» بما هي فعل تعبيري لا يبلغ تعالياته الدلالية إلا عندما يطال مرقى الكتابة.

يتأسس ذلك التدفق السردي بأسلوب أمثولي، بحيث تتضاءل الثيمة، ويتم تطييف الشخصيات والفضاءات، فلا تبدو سوى أقنعة لذات تتسرب إلى بنية السرد وتستبطن بناها العميقة بوهج الشعري، وبحيث لا يبقى من النص الروائي بعد الفراغ منه سوى الصدى الشعري، بما هو الأثر الجمالي الأكثر مكوثاً واستفزازاً للحواس، فحزام «الذي لن تروه» كما قرر أبو دهمان أقرب إلى المعنى الذي تتعبأ القرية في رمزيته منه إلى الكيان الشخصاني، بدليل أن الراوي أراد التأكيد على مشاعية ذلك المعنى المشخصن حين قال «تخطئ كثيراً إذاً كنت تعتقد أن حزام ملك لك وحدك، بل إنك تكشف عن حقيقة واحدة، وهي أنك لا تعرفه جيداً».

إذاً، حزام هو الأثر التاريخي من ذاكرة القرية، بما هو شخصية مرئية/رائية في آن، أي على مستويين من التبئير الداخلي والخارجي، فشخصيته الجاذبة التي جاءت كلافتة عنوانية، هي

Twitter: @abdullah_1395

بمثابة المقام السردي، عند النظر إلى طبيعة الشخصيات المركزية في الفعل الروائي، حيث يستدعى حزام في كل الاستشهادات كمعادل لحياة قرية آخذة في الانمحاء جغرافياً والانكتاب روائياً لتخلد فيما يشبه الترجمة التاريخية لسيرة آل خلف، على اعتبار أن الرواية تاريخ. وهكذا تحضر السيرة المستدعاة بشكل شبه ـ انتقائي من هناك، ذاكرة مسكوبة في كائن، فيما يشبه التخاطب الرثائي لتاريخ لن يعود «حزام الذي أورثني ذاكرته ـ ذاكرة القرية ـ لذا كان علي أن أعثر على ذاكرة تحمله وتحملني» بما يعني أن حزام هو اللسان، أو اللغة، بما تعنيه من تجسيد جمالي للحقيقة، أو تلك التي أصبحت صورة فنية، عندما تحولت الى كلام على لسانه كمتكلم، واقترنت بصورته كإنسان، فكانت هي اللسان الناطق داخل الفعل الروائي، لتحتل ما يمكن اعتباره الزمن النفسي وموضوعية المكان.

أما المكمن الشعوري من الذاكرة فهي أمه بما هي الاستعارة الأبوية، أو الصورة المرآوية التي تتمرى فيها «الأنا» وتتكهفها مخيالياً فيما يشبه الاستدعاء الحنيني للتغلب على حالة الاغتراب والتمزق، كما يتفسر ذلك الارتسام الأمومي الدائم عبر شاشة العقل، وهو ما يقره أبو دهمان بصراحة تأنيثاً مجازياً للذاكرة/القرية بما هي مكان وجعرافيا الوعي والشعور «اخترتها ذاكرة امرأة» فهكذا يصعّد تصميمه الشعري للحقيقة من خلال شعرنة شخوصه وكائنات قريته، فيما يشبه التشييد الرمزي لما يستشعر إمكانية فقدانه أو ضياعه كواقع.

إذاً، هي ركيزة أخرى من الركائز التبئيرية، الحاضرة كقيم

Twitter: @abdullah_1395

شعرية مهيمنة، يصعب أن ينسج السرد أخدوعاته دون أن يخضع لسطوتها، حتى «قوس قزح» كانت أقرب إلى التأسطر أو الوجود الكنائي المحمّل بالدلالات الشعرية منها الى التجسد، وإن جاء اشتقاقها من مرجعية الواقع، فهي دائماً مجازية الفعل والحضور، حلمية الاستدعاء، وكأنها تختصر صبايا تلك القرية بمعناها المتمادي شعرياً فالأب يصعّد استحالتها «قوس قزحك في سماء أخرى» فيما تبالغ الأم في تطييفها «هذا ما أمكنها أن تعطيك. أما هي فقد خطبت، ولم يبق منها إلا ما في يديك» بمعنى أنها أقرب الى التجريد منها الى التجسد الشخصي، أو هذا هو معناها المتداول.

انها سيرة قرية تموت أمام العواصم والمدن بموت «حزام» وكأن القرية بكل تاريخها لم تكن سوى محطة عبور إلى عالم جديد، حتى أن لغة الرواية تميل في نهايتها إلى النبرة الرمادية عند حديثه عن بيت أسرته الذي لم يعد فيه أي غناء ولا شعر، انما مجرد أرملة متفانية في خدمة رجل حي، وعن بيت يزيد عتمته أب مريض، يعلن تنازله الاضطراري عن حقله الزراعي لحقل ابنه المديني القادم، وعلى ذلك التفريغ (الروحي/المادي) لفضاء القرية من مقوماتها تنكتب سيرة «الأنا» المغتربة بعيداً عن خطابية الحكي وقريباً من كل ما يمثل الفردي، بما هو بحث عن الحقيقة الجمالية وتجسيد لها، وهو الذي فرض السيرة الذاتية.

وفق ذلك الأحساس الضمني بالأنا تتعالى النبرة الغنائية، أو هكذا يتفعل الوعي الروائي، إذ تتوحد اللغة في مقام سردي لا

Twitter: @abdullah_1395

يقيم مسافة فاصلة بين المسرود لهم خارج الرواية، والمروي لهم داخلها، فالمروي لهم أناس يشبهون الراوي، ويتناغمون معه بنيوياً، وما هو إلا ذلك الكائن الذي يغترب منفرداً ليعود الى جماعية النبع بحنين التائب عن غربته، حيث الذاكرة الجمعية التي تذوب فيها «الأنا» وعليه تنبني «الحزام» باستقلالية الإنشاد الفردي، في ذات الوقت الذي تستدعي فيه عمومية التاريخ الاجتماعي فتصوغه حيناً، ويصوغها أحياناً أخرى في علاقة تبادلية، لتتخلد قرية «آل خلف» نشيداً، فأبو دهمان يستبطن شعوراً رثائياً عميقاً بأنه بات بعيداً ونائياً بما يكفي للنسيان، وعليه أن يتذكر، فهو لا يمتلك سوى إلقاء التحية من بعيد، أو يرمي بتلويحة المنفي عن رحم قريته، فهكذا استعادها ليودعها «أحملها كنار لا تنطفئ، ألقي السلام بصوت مرتفع، وعندما اكتشفت أنهم لا يسمعون ألقيت السلام على السلام بصوت خفيض... كتبت الحزام لألقي السلام بالصوت الذي يمكن أن يسمعوه...».

Twitter: @abdullah_1395

سِتْر..
واقع يشبه الواقع على وجه التقريب

للنص شكل إنساني، فهو صورة وجناس تصفيحي للجسد البشري. هذا ما يقرره رولان بارت إزاء لذة النص، وتؤديه رجاء عالم في روايتها «سِتْر» بلطف سردي يقوم على توصيف درامي للرغبات «كأنما للجسد لغة محبوسة ما إن تأمن للعتم حتى تنبسط وتثرثر وترغي وتزبد» فبمقتضى هذه الكثافة الحسية الملذوذة تتشكل قيمة نصها الروائي، داخل جسد لغوي نابض بالحياة، ومن خلال وقائع مادية تتم روحنتها ونقلها إلى النص ببذخ ورهافة، لتكثيف الرؤية ودمج مركبات الصوت المختلفة، وصولاً الى ما يعرف بإيقاع اللحظة.

إذاً، ثمة إحساس رغبوي خالص يستبطن النص، تتبدى آثاره العنيفة منذ أول عبارة فارطة في الشهوية، أي تلك التي تستهل بها روايتها كمعالنة سردية «مرت بلسانها على شفتيها، دغدغة من رغوة القهوة لا تزال عابقة هناك، تحب أنفاسها مضمّخة بالقهوة، تشعر أن إغراء شفة مغمسة بالقهوة لا يقاوم» بما يعني استزراع طيات النص الغائرة بحركة حسية وتلوين شهواني، لا يفصح عن تماس مباشر بالحواس، إنما عبر

Twitter: @abdullah_1395

مواربات، كما تحيل دلالة العنوان «سِتْر» بما هو عتبة (نص/ جسد) يغري بالانتهاك، إذ يبث بشيء من الإغواء إشارات التجلي والانحجاب، وكأن السرد بمجمله ينحى نحو واقعية مزيفة، من خلال رواية مفتوحة لا تنغلق بموجبها الحكاية على نفسها، ولا تعلن الذات الساردة انهمامها بتفسير دوافعها، بقدر ما تسيل على الواقع لتعطيه شكلاً.

هكذا تحس رجاء بالواقع وتتخيله، حيث تمزج الواقعية بالمجاز في رواية متحذلقة، تقوم على تصديع السرد، والاحتفاء بالحسي في آن، وفق آلية مرواغة، معاندة للروّي الخطي، إذ تبين وتخفي من النص، ومن التمثلات المادية والواقعية المسرودة ببذخ، ما ينبئ عن حركة حسية تستبطن البنى العميقة للنص المرصع بالإشارات الشهوية، بحيث تسمح بالحدس ولكنها لا تكشف بشكل كلي عن المخبوء، فيما يبدو استراتيجية سردية لاستدامة الأثر الملذوذ لحكاية مروية بلسان أنثى ترتد إلى الوراء لتتنصص، في محاولة جمالية للقبض على ذاتها التي تبحث عن شكل سردي داخل الحالات والأشياء في لحظة تلاشيها أو انهدامها، كاستعاضة عن وجود مضيّع.

ببساطة اللغة التي يتكلمها جسدها، بعد أن رمقها المسؤول التونسي الشاب بدفء، تنسرد طفول. وبلغة لا تعرفها، تتملك جسدها، تتلاغى وجسد فهد كحيوان صارخ يحاول احتلالها، أو شقها إلى نصفين، تتكلم وتطلق أحاسيسها الأنثوية الدفينة، لتفصح هي ومريم عن الحاجة العميقة لجرعات ذكورية ـ واقعية واستيهامية ـ كما يتحشد السرد في تنادمهما، وكما

Twitter: @abdullah_1395

تنقل المعاني الحسية لمخطط الرواية الغامض بعض الشيء، من خلال ذات أنثوية ساردة تتفنن في استعراض بهجة عتيقة بشخصيات ذكورية منقوصة تقف قبالتها بانفصام شعوري «محسن، بدر، فهد، زايد» فحين تهتفت طفول بتوق: «هل يعقل أن أشعر بكل هذا الضعف دون رجل؟» تعلق عليها مريم بتحد للذات: «الضعف الحقيقي مع رجل وبالرجل، اسأليني». وتعني بذلك بدر الذي لا يدرب بقدر ما يوقظ، فهو يعرف أين يتوارى جسدها، وكانت قد وصفت لقاءها به بعد طلاقها من محسن، بالتقاء نصف رجل وامرأة كاملة.

هذه الذات الأنثوية الساردة، المنبثة من تجاويف نص متعدد المستويات، تقر بأن «جسدها الدقيق كان يوماً جسداً فارغاً كبقية أجساد النساء» وربما نتيجة اكتشاف أقاليمه على حافة الرجل صارت تؤنث حتى المكان، إيغالاً في بسط الصورة التصفيحية للجسد، أو هذا ما حاولته رجاء لتحيل حتى الوظيفة السردية ذاتها إلى فعل تخييلي، إذ تستعير مريم من عمدة مدينة جدة الأشهر (الفارسي) إحساسه بها كجسد على هيئة أنثى، كل ما فيها يتدور وينساب، وتتحسر على محاولات اقتلاع علامات تأنيثها، والحد من إغواء تدويراتها وتذكير طرقاتها «ففي النساء من طبع المدن تسلم للغازي» أو هكذا تتغنى بأنوثتها العميقة الصامدة بعد أن عادت من لندن وأدركت حقيقتها الأنثوية، فهذا هو الناظم السردي الذي تتم بموجبه عملية التشكيل الحسي الثقافي بين حواف امرأة وتضاريس مدينة، بحيث تتطابق الرؤية المجازية مع الحقيقة المحسوسة،

Twitter: @abdullah_1395

وكأن الواقع يمكن تخيله بنفس القدر الذي يمكن أن يعاش كقيمة مادية.

من خلال عملية التخييل تلك تتولد استيهامات تشي بانفكاك الواقع عن الرؤية، وكأن شخوص الرواية تسبح بإيقاع يومي استرواحي في فضاءات مجردة، نتيجة ما تنقله اللغة من المحسوس إلى نص لا مركزية له، كما صممته رجاء، ولكن ليس لدرجة انفلات المادة المحكية من خيطية السرد، بحيث يبدو محكياً من منظور ذات ارستقراطية ليست خالصة تماماً، فهي مشوبة بالاجتماعي، ومزودة بلغة تختزن تجارب ومعارف ذاتية وجمعية متنوعة، وهو ما يفسر طاقتها التعبيرية التي توحي بقيمة فلسفية لكل ما يطاله السرد، المؤسس أصلاً على لغة قوامها وقائع مادية، تعبر من خلال نقلاتها الداخلية عن صميم علاقة الأشياء والشخوص والحالات فيما بينها، كما تشي في الوقت ذاته بوجود مسافة مجازية فاصلة بين العقلي والجمالي.

إذاً، هذا هو الوجود كما تشتهيه الساردة، كما تتخيله وتعيشه كواقع يشبه الواقع على وجه التقريب، فكثرة الطرق على مفردة «اللذة» والتنويع عليها، يؤكد أن النص مكتوب بشفة مغمسة في الرغبة، مكتوية بحرقة التجربة ولوعة الاستيهامات، ولا ينبث كلياً من مكامن الوعي، أو هذه هي حمولته العاطفية كما يلتمع في مفردات، ووقائع حسية، تسردها رجاء ببطء وانتشاء، عندما تتحدث عن جسد مريم المصنوع للحب الذي «ظل محبوساً في هيئة لا تعرق، لا ترغب، لا تسيل، والآن، في الثامنة والعشرين، خلع قناعه ومال إلى التلذذ بعصاراته» أو حين تصف نبتة الفقع

Twitter: @abdullah_1395

اللينة المشبعة بليونة المطر، المدسوسة في رمل أبدي، حيث اللذة المتأتية من لحمة الأرض التي لا تضاهيها لذة.

بهذه الملاصقة الحسية يتمّ التأكيد مرة أخرى بأن السرد يتكئ على قيمة فلسفية، يتأتى من حساسية رومنطيقية صوفية متأصلة في ذات رجاء عالم، تقوم على التذويت، أي وعي الذات لواقعها وتاريخها الخاص، والتعبير عن ذلك الوعي بملامسة جمالية داخل تعاريج النص كما يتم تدبيره على أكثر من مستوى، حيث تتحول «سِتْر» إلى خطاب روائي شعري النزعة، لا يقتصر على المفردات بل يطال الكيفية التي تستشعر بها تلك الذات الواقع كحقيقة محسوسة، حيث تبدو مادة الحياة ممزوجة ومعروضة في نقلات أو فوضى سردية تسمح للأحاسيس بالانطلاق من مكامنها في فورانات عاطفية.

هكذا نقشت رجاء عالم جسد الأنثى على نصها، بلغة تسويفية وترغيبية لرفع منسوب التشويق، على اعتبار أن الشعر ليس كلمة على ورق، كما فلسفت مريم أصله المادي لتعلن أن بوسعها «تتبع الشعر في تحوله لمادة بأرض الواقع» فالشمس من منظور الساردة يستحيل «لطخة زعفران» وهكذا تتراسل الحواس بما يشبه استبدال الأدوار، داخل حركة خفية ملذوذة، كما تعبر عن ذلك، حتى حين يتعلق الأمر باحتساء مشروب «رشفت مريم من عصير الليمون بالنعناع، تركت للخضرة أن تغسل جوفها، سمحت للستر داخلها أن يتمدد ويحتل كامل أطرافها، بدأ خدر يسري بأطرافها».

هذا التضاد الدرامي، أو ما يمكن اعتباره تناقضاً داخلياً في

Twitter: @abdullah_1395

الرواية، هو الذي أسس لكتابة أو حكاية ذاتية مرويّة بمزاج وخبرات شخصية، مقابل رؤية موضوعية محكومة بجملة من المغازي الاجتماعية والثقافية والأخلاقية، بحيث صارت «سِتْر» محلاً لتفكيك الواقع وقوله في آن، بعد ترطيبه بشيء من الخيال أو إزاحته الضمنية إلى اللاواقعية، وهذه هي طبيعة النص الذي يتحدر من رؤية ثقافية، ولكنه لا يحدث قطيعة معها، وإن ظهرت بعض آثار الاشتغال الذهني، فتصعيد النموذج النسائي محسوب بحذر، والتصوير الحسي للمرأة لا يعني التعاطي معها ـ أدبياً ـ كقيمة جنسية فقط.

ويبدو أن الشفرة التأويلية المختزنة في «سِتْر» تكمن في المماهاة الشكلية والحسية بين البشري والطبيعي، كما يتحدان في النصي، أي في أجساد مجنسة منحازة لأنوثتها «تعشق الأنثى الأولى فيها.. أنثى تتخفف من أي ساكن غير شبح أنثاها» ولكنها مبذورة بماء ذكوري «يمكن أن يخصب امرأة أو حجراً أو نخلة» فهي على الدوام تستمد ايقاعها من الماء، حين تتمتم «القطيطة» مريم بتلذذ «يا لي من قطة تغتسل» فيما يبدو إشارة شهوية من ضمن جملة إشارات إلى «جسد منحوت يشق الماء... استقام في ممرات الخضرة» فقد استوى بشيء من التماهي البكري مع الطبيعة، ولم يصنع كجسد فهد المصعّد عضلياً الذي تحول إلى تمثال ليغري «امرأة لا تقنع إلا بملموس وصلب».

ثمة مطلق جسدي أرادت رجاء أن تختبر بموجبه العالم الرجولي، ولكن دون الذهاب بالرواية إلى بؤرة المساءلة

Twitter: @abdullah_1395

الاجتماعية، فهذا الجسد العظيم الذي يشبه صهارة جوف الأرض، والذي لا تكف الساردة عن المباهاة بفتنته، وصفه محسن بنظرة/شفرة موحية «أنت غلطة، بجسدك الصغير بين طفلة وأنثى» وهو ما يعني تصعيد الثقل الحسي لذلك الجسد، وتأوينه على حافة نظام لغوي، بقدر ما يحترم صرامة فعل «التسمية» ينحرف بالمفردات إلى شيء من التورية، ليستعرض النص بما يشبه الجسد الذي يمارس شيئاً من التعري المحسوب، أو اقتياد القارئ إلى مواطن تلميحية لا تصريحية، كالإشارة الخاطفة لجسد طفول الممشوق الذي تتأطر حوافه بسواد البكيني، أو ما يسميه فهد بحسرة «الأوركيد الإفريقي» بحيث تتم الموازاة بين لذة جسد لا يعلن تعريه الكامل إلا في نهاية الرواية، ولذة الترقب السردي حين يفصح النص عن كوامنه.

هكذا تقدم رجاء شخصياتها النسوية، فالمرأة دائما فاكهة، أو هي المعادل للمكون الأرضي والطبيعي، بل إن هنالك قصدية مبطنة لمماهاة الثمار بالجسد أو الأعضاء الأنثوية تحديداً، والتأكيد على تشابهها الأيقوني، وما يترتب على ذلك التصفيح من تداعيات حسية، لدرجة يبدو خطاب رجاء الروائي في بعض مفاصله وكأنه ترجمة روائية لأفروديتات إيزابيل اللندي. شهرزاد مثلاً التي انتصبت «بدلال، بخبث، بنداء» أمام عدسات محسن المختلفة بدت مثل خوخة ناضجة، في إشارة إلى تواشج بنائي أصيل يتأكد حسياً من خلال انعقاد لحمة الأرض بثمرة الفقع، وانعقاد الخوخة ـ أيضاً ـ تلبية لطينة مريم، أو ما تسميه «التماهي

Twitter: @abdullah_1395

الخلاب بين ماء الثمرة والأنثى» كما يتمثل كذلك في الأصل الأرضي للكائن، أي في هوس طفول بقضم طين بيوت حائل حين يندیها المطر، فللطين رائحة مسكرة، حسب تعبيرها، ومذاقه خارج هذا العالم.

من ذلك المكمن الحسي يجيء ضعفها تجاه الرجل، فكل شيء يجس بشفة منذورة لاستمذاق اللذات، أي الشفة التي تقضم الثمرة وتكتب برحيقها، كما بدا ذلك في التأليب الحسي إزاء حبة الخوخ التي أحالتها رجاء إلى جسد، عندما انغرست أسنان مريم في قضمتها الأولى بلحمها الطري، ولاكت جسدها، لتتلذذ بطراوة لا تطاق، حسب تعبيرها، وفي القضمة الثانية «غاصت في فرجة بكامل شفتيها، وأسنانها للبطانة الحية وتتفتق ماء إلهياً».

هذا التوصيف الدقيق والتفصيلي لثمرة الخوخ، هو ما يحيل السرد إلى فعل شهوي حيث التبتل أمام «قطعة بطيخ خرافية» تغوص مريم في جوفه الأحمر «تقضم بأسنانها من اللحمة الجوانية وتلوك، في لحظة غاصت بكامل وجهها للحمرة الغنية بالعصارة، للحظات لا تريد أن تطلع» لتبادلها طفول نشوة الغوص في الجوف الناري المثلج، والتهام الطعام ببهائمة الكلاب والقطط والبقر «دعيني أجرب...» ثم تشهق بالتذاذ يوازي أوار الفعل الجنسي «يا الله، لا أطيق هذه اللذة». وكذلك في نشيد الطبيعة الخلاب كما تغنيه مريم لبساتين الطائف «عبق نفاذ يرقد في ريقك، لكل فاكهة عطر أستطيع تمييزه بالخدر على ذقني، أعرف بدخول الصيف من خدر الشفتين، وأسفل من زغب

Twitter: @abdullah_1395

الخوخ يأتي الصيف، أشعر بعصارات الأسيد الصيفي على لساني وسقف حلقي».

هكذا تماثل بشكل بنائي بين زغب الخوخ، وترقرق الزغب في مؤخر عنق مريم برذاذ المسك، وهو ما يعني أن التصريح بما تأكله الشخصيات والكيفية التي يتم بها ازدراد الطعام والتلويح به شكلاً ومذاقاً، يتجاوز الدلالة الحسية المباشرة إلى ما يمكن اعتباره استكمالاً بنيوياً للمعنى الذي تجس به الشخصيات الوجود، والخيال الذي تسبغه على متعلقات ذلك الوجود، بحيث تمنح هذه العناصر شكلاً مختلفاً، بالنظر إلى أن الشخصية صورة لغوية، أو هي طريقة كلامية وحركية بمعنى أدق، وهكذا يمكن التعاطي مع التقطيع السردي بتفاصيله الصغيرة، فهي محاولة لترقيق السرد، والتوغل إلى عمق الشخصيات، من خلال اشتهاءاتهم على اعتبار أن التفصيل، كما تتفنن فيه رجاء في إرجاء مراداته، استيهامي في المقام الأول، وموجب للذة بالضرورة، فكل عبارة يفترض أن تكون مرسلة ضمن هذا السياق التلميحي، كما يبدو ذلك في الإشارة إلى ارستقراطية اللمحة في جسد طفول الناحل، وهو ما يعني أن الذات الساردة مغرمة بالتحديق في التفاصيل وتنصيصها بعبارات أشبه بالأردية الشفافة التي تغطي الشخصيات.

ذلك ما يفسر واقعية الرواية وانحيازها عن الحكي في آن، أي في الإتيان بحبكة معاندة لفعل الحكي، فهي تسمي مقهى أوركيد في سوق حراء، ومقهى راندیفو، وتجادل بدر تفصيلياً بشأن الملتقى الثقافي الأول، وخطة وزارة الثقافة والإعلام، للتقليل من خطر الإرهاب والهويات العمياء، لكنها تقوّض

Twitter: @abdullah_1395

الحكاية بالرواية، وتنتصر لغنى الخيال على الوقائع، فيما يشبه التأسيس لرواية وهمية لا تتمثل فيها الوقائع كحقيقة قارة، بل كمدخل لحقيقة أخرى ممكنة، من خلال حركة حسية خالصة، هي الأصل، أو هكذا تنكتب بمستويين أحدهما معاش والآخر متخيل، وهنا يكمن التضاد الدرامي بين الفضاءات المجازية والواقعية، أي تجسيد كثافة المرجع الواقعي بشكل تجريدي داخل النص.

من ذات المنطلق يمكن النظر لحمولة النص الثقافية، وتأمل الصورة المرسومة بما هي شكل وبنية وعي، فثمة ذات تجول في بلاكويل، لتتنشق رائحة الكتب، تتتسكع في صالة «تيت» وتعلن انبهارها بعرض لفنان صيني بالديناميت، وتسترخي قبالة كتاب الفنان مونخ بكلماته. هذه الذات تستمد ذخيرتها المركبّة حسياً وثقافياً من أفلام سينمائية نوعية ذات صلة بالسرد، كالساعات الأخيرة لفرجينيا وولف، وسي بيسكيت، والساموراي الأخير، والذكاء الصناعي وهكذا تطبع بصمات حضورها في فضاءات باذخة، ذات ملمح حضاري، ربما لإدراك رجاء بأن التأمل النقدي للمجتمع يستلزم جرعات من التفكير، بذات القدر الذي يتطلب أيضاً لمسة شعرية ومجازية.

كل ذلك الإسقاط الثقافي يسبر أحشاء الواقع بموازاة حضور حسي كثيف، لسرد حكاية امرأة مقهورة بالطلاق «لكأن الطلاق وحمة أو شجّة مكان الغرة» فهي امرأة مرغمة على تقديم التنازلات لتبقي على شيء من وجودها، لتتخفف من حصار أخويها مروان وأنور اللذين ورثا كل شيء ليسمحا لها بالسفر،

Twitter: @abdullah_1395

وهكذا تنسلخ حتى من اعتقاداتها الإنسانية، حيث تتنازل عن مبادئها بشأن التعدد الزوجي في محاولة لتزويج نفسها للمثقف الشاعر بدر، لكن القاضي ينهرها «الله يستر عليك لا تفتحي علينا باباً» فيما يبدو استكمالاً لقيد ذكوري محكم وواسع النطاق، أشبه بالحتمية الاجتماعية القاهرة، لكن الرواية لا تسقط في الدعاوى الحقوقية، بل تمنح الشخصيات النسائية مساحة لتعيش ترنيمة الحياة انطلاقاً من رؤية شعرية متعادلة ناحية الرجل يمكن اختصارها في واحدة من عبارات المناجاة الأنثوية تجاه الرجل «لا تخرجني منك، واصل قيامك فيّ»

هكذا تخفف رجاء عالم روايتها من ثقل الحمولة الاجتماعية ولا تفرغها تماماً، فحرارة النص تكمن في ارادته الإمتاعية وليس في السجال، وعلى ذلك تصف أحاسيس شخصياتها وقد تشيأت، في قالب روائي لتعويض الحياة بحياة تشبهها على وجه التقريب. وبموجب هذا التماس الحسي تطل الساردة على الماضي والواقع الذي خلقها لتدخل سترها ثم تحذف نفسها بنفسها، أو تمحو بعض حضورها، من خلال تلمس تناقضات الواقع وعلاقته بما وراء التمظهرات الثقافية، وذلك هو جسد الأنثى المنقوش بشكل مختلف على اللغة والنص، كما تفترضه ألين شووالتر، من خلال كتابة غايتها إبراز الأنوثة بشقيها الخفي والصارخ، كما ألصقت عنوانها الأبرز على شفاه بطلتها «أنت طريقتك في الحب وليس من تحب».

Twitter: @abdullah_1395

Twitter: @abdullah_1395

سقف الكفاية...
تمثال لغوي لامرأة عادية

أقسى وأكثر التعريفات واقعية للحب اعتباره مبالغة ازاء كائن عادي. ويبدو أن محمد حسن علوان جعل سقف كفايته امرأة سلبية عاطفياً، فهي مجرد تمثال لغوي مصقول بعبارات ميلودرامية، أما داخل البنية السردية فهي ليست مضاعفة كما يفترض في المرأة العاشقة عندما يسويّها الوله، فالحب لا يدوم إلا بالتضحية، ولكن بطلته/حبيبته «مها» التي تجيد تغيير مداراتها بين الرجال بسهولة، لم تكن على استعداد لأدنى درجات الوفاء، بقدر ما مارست بطولة الفرار مع زوجها، وتذكر حبيبها «ناصر» برسالة باهتة بعد أربعين يوماً بما يعني التأبين لحب ولد في مأتم، ومن طرف واحد، وفيما يبدو استهلالاً مازوخياً يكون الحب بموجبه هو المبرر لكتابة مثيرة ومستفزة أو ربما مضادة من الوجهة الأخلاقية.

ولكن تلك الكتابة قد تتخلخل اذا ما انزاحت إلى النبرة الوعظية، أو الرطانة كما حدث في «سقف الكفاية» حين أجل علوان وضع نقطته المتوجبة في آخر السطر واستمرأ رثاء ذاته، اتكاء على المفهوم الشعري للرواية، بما هي ملحمة ذاتية لتصوير

Twitter: @abdullah_1395

العالم، خصوصاً حين تكون الضربة الروائية الأولى، حيث أراد التعبير عن كل اعتقاداته العاطفية دفعة واحدة، بالكثير من اللغة لدرجة أن الرواية أصيبت بالترهل، وفي بعض المفاصل فارق شريطها اللغوي السرد واستحال الى كلام، فيما يبدو انصياعاً الى لغة قبلية تتكلمه ولا يتكلمها، وتفرض عليه شروط التحدث والتفكير من داخلها، كفعل لغوي مضاد للغة المفكرة داخل الكاتب.

هكذا اقترب علوان ـ سردياً ـ من مغريات الرواية الشعبية التي تضع القارىء، أو المروي له، نصب استراتيجيتها السردية عوضاً عن الاقتراب من تعاليات النصاب الأدبي، أي الجمع بين الرومانس والواقعية الشكلية المطبق على كل الأفعال الخارجية الظاهرة والمشاعر الداخلية الباطنة، بحيث تشبع المطامح الرومانسية للقارئ بما تقدمه من خلفية كاملة وتوصيفاً تاماً لتفاصيل التفكير والعاطفة، وبحيث يظهر ما هو في الأساس مداهنة غير واقعية لأحلام القارئ وكأنه حقيقة حرفية، فواقعية الفعل للبطل تحيل إلى كائن مهدّم يفصح عن لا واقعية واضحة للجميع وحتى لنفسه، نتيجة المكوّن الرومانسي الفائض في شخصيته.

وهذا الانزياح المبيت هو الذي وضع «سقف الكفاية» أمام حالة من التحدي الفني لتجاوز موضوعها الرثائي، وإخراج السرد عن عاداته، لتجديد خلايا الروي، أو هذا ما حاوله علوان تصعيداً لروايته إلى معنى المأساة العنيف، كما يفترض مفهوم الرواية الغنائية، بتصويرية محدّثة تجهد للانقلاب على رتابة السرد، فعلى

Twitter: @abdullah_1395

تلك القسوة الشعورية الممضة حاول تدبير بعض سمات بطلته الجمالية، ليرفعها بسقف أنوثة «تتساوى تحته النساء، وتستحيل فوقه النساء أيضاً» كما مددها برافعة لغوية شعرية الرنين، لا تكمن حقيقتها الروائية كأحداث وشخوص في إعادة تركيب الواقع بمتخيل روائي، بقدر ما تدين إلى مجرد انفعال علوان كراوٍ، لدرجة ينعدم فيها الخط الفاصل بين السيري والروائي.

وبشيء من المزج المؤثر ما بين الواقعي والخيالي رتبها علوان بشكل مثير للعزاء في حمى الحب الشهوية، حيث المكمن التعبيري الذي تزدهر على حاثاته النبرة الشعرية، كلما قاربت القدسي والمضيع، وربما ليشير الى أناه الوالهة، الشاعرة، الكاتبة، التي تجرب الكتابة في صبوة الحب وليس في حالة انعدام وزن وتهدم، ليوسع من هامش أوراق روايته بحيث تحتوي حزنه وفجيعته في امرأة يحاول أن يعيشها مرة أخرى على الورق، أو يجهد عبثاً لإماتتها، وبحيث لا تتجزأ شعرية السرد في مقاطع منتقاة من الرواية بقدر ما يكون مجموعها النصي على درجة مقنعة من الشعرية حيث الرهان على اللغة، بما هي شعر في جوهرها.

إذاً، الذات هنا هي الاستقطاب المفهومي والجمالي لتلك الواقعة العاطفية، فيما يبدو استخداماً توظيفياً لشخصية «مها» للإشارة إلى تجليات علوان كعاشق وكاتب لا يحتفظ بمسافة تفصله عن الراوي فهو يستشري في ثنايا النص بحراك أفقي وعمودي استحواذي فيما يشبه مناجاة كائن علوي وبنبرة عرفانية «أستطيع أن أكتب عنك، ولك، وبك، وفيك حتى أموت، فعقلي

Twitter: @abdullah_1395

تحوّل إلى رحى لا تطحن إلا حبات حبك، ولا أسمع إلا أنت، ولا أغازل إلا أنت، ولا أبصر إلا أنت» فكل تلك الإحالات ترتد الى «أنا» الراوي لتبئير الرواية ومركزتها على الدوام في شخصية «ناصر» كراوٍ يستحوذ على كل عناصر القص، وتقوم سردياً على تقنية «الرسالة» لإضفاء الحميمية فيما يشبه المسارة، أو التأكيد على بنية سردية مغلقة بين الراوي «ناصر» والمروي لها «مها» كقارئ ضمني، دون تأوين للفعل السردي، بحيث يتسيد الراوي النص ويستحوذ على انتباه المروي له داخل وخارج النص بنبرة غنائية، تتفجع وتبالغ في رثاء الذات، مردها صوت شعري أحادي، يمكنه الكتابة حتى على الهواء، كما يفترض خطاب العاشق، لكنه من الوجهة الفنية لا يخلّق الضمائر المركبة، القابلة لتوليد تعددية الصوت والبناءات المتحركة.

ويبدو أن «سقف الكفاية» تراهن على إثارة الانفعال، من حيث مفارقتها القصدية للبنائي، وتماثلها بالنصب الغنائية، التي توسع حيزها الميلودي بجاذبية الايقاع، بحيث لا تعتمد على الموضوع ولا على الأفكار والعناوين العريضة، بقدر ما تتقصد الاهتداء إلى أسلوب يمكن بموجبه احتضان الموضوع وشعرنته، بغضّ النظر عن نهج التعبير، أي بمعنى الاتكاء على النبرة الغنائية الصافية، فكلما كان هنالك اسلوب تعززت الرنة الشعرية، وهو ما تحقق في بعض مفاصل «سقف الكفاية» التي استحالت وفق تلك النبرة الى وثيقة عاطفية مثير للعزاء والانفعال، استطاع بها علوان تجسيد انطباعه الشخصي عن الحياة، وإن بمنسوب أقل كثافة مما يستوجبه مفهوم الرواية، كتنسك شخصي جمالي وموضوعي.

Twitter: @abdullah_1395

هكذا تنطرح ثيمة الحب بجرأة لافتة، ومن واقع التجربة الحسية كما يبدو من الوقائع والتضمينات التي تشير الى صدقية الذات وقدرتها على إمحاء المسافة بين اعتقاداتها ودوافعها، وبين منطوقها ووجودها النصي والواقعي في آن، فيما يبدو وعياً بعقلانية النفي داخل ذلك التطابق، حيث الخضوع لليومي وعدم التعالي على تجربة المعاش، كما يبدو ذلك في التمثل بالعصري والواقعي والمقروء ضمن جدلية التأثر، فعتاد البطل هو الغيرة الهجائية الحادة ازاء زوجها سالم، وأغنية «هلو» لليونيل ريتشي، وفيلم «جسور مقاطعة ماديسون» لكلينت ايستوود، وروايات أحلام مستغانمي، ومقولات ذات دلالة لعباقرة الفكر والفعل الانساني، التي لم يستطع علوان تفكيك قوالبها وإذابتها في مجرى سرديته، بقدر ما استدعاها للتدليل على وجهة شعورية أو اعتقادية، فيما يبدو تورطاً جمالياً لبرجوازي صغير، يدور في مونولوج بائس يعيش في الوحل والظلام، ويتدافع نحو مكمن ارستقراطي ليجعل من تأملاته للوقائع والشخوص قيمة فلسفية، ولو من منظور شخصاني، أو هذا ما حاول الإيحاء به من خلال إسهاب لغوي فخم وشهواني ومفجع ليضع المجتمع بأكمله تحت طائلة التأمل الذاتي بسردية تنقلب أحياناً على غنائيتها بالمأساوي، بل وتنحاز بها أسلوبياً من حرارة الدفقة العاطفية الرومانسية إلى نبرة النعي.

إنها الذات الذكورية المسكونة بالأمومي حدّ التوحد والبكاء في لحن واحد وشخص واحد ولكن بعيون أربع، كما

Twitter: @abdullah_1395

وصف علوان حبله السري العالق بأنوثة الحياة قبل أن تنفطم بأنثى مضادة. أجل، الذات التي يحتل طراوتها الحب ويدهمها لأول مرة فتنفضح تخلخلات رجولتها بمجرد رحيل الحبيبة ويتعرى «الرجل الساذج الذي يتعلم أبجدية الحب» مع عابثة في رداء عاشقة تمتص من الرجال أجمل ما فيهم. تكاتب رجلاً (حسن) في مرسيليا لتستبقي انجذابه اليها، وتتزوج رجلاً (سالم) خاوياً بلا زوايا، أشبه بالحذاء التافه القميء، كما يصفه ناصر، لتؤمن مستقبلها، فيما تتسلى بثالث لترضي كبرياءها وهو ما يبدو مقبولاً عند ناصر من خلال ترديده «لتزدادي غروراً يا مها، هناك رجل سيقاتل من أجلك وكأنك عقيدته» على اعتبار أن «مها» هي المروي له، بالمعنى النقدي، وعلى ذلك يحاول علوان إغناء معرفتنا بها.

هكذا تستحيل الرواية محلاً لأوهام كائن يتحداه الفزع الأخلاقي، تأكيداً لمعنى «الرواية الأسرية» المكتوبة أصلاً في الطفولة قبل تدوينها، فقد استحالت «سقف الكفاية» ميداناً للتجابه بين مفاهيم الذكورة والأنوثة، والتأسي على رجل تربيه أمه لسنوات على قيم ومعاني الرجولة فتبكيه امرأة أو تتلفه بمعنى أدق بعد شهور، فالبكاء عار كما لقنته أمه، لولا أن البكاء بسبب فقدان «مها» كامرأة تجيد تغيير العقائد، التي تهدم عاداته السيئة في حبس دموعه منذ صغره، وليستقبل رجولته «بدين ضخم من الدموع» وفيما يشبه المناحة المستديمة يمنح الحياة «كل ليلة قسطاً طويلاً من البكاء».

هي إذاً عودة الى حكايات الحب المغدور الكلاسيكية

Twitter: @abdullah_1395

المكرورة لرجل يحب امرأة متزوجة فيصاب بداء قدري لا شفاء منه، ولا يخرج العاشق من صبوة الحكاية، أو حرقة التجربة إلا بعاهة أو ندبة نفسية تكون شاهداً على أنه مرّ من هناك، أو أن امرأة عاتية قد عبرته، كما سخرت منه مس تنغل بقولها «مجرد عاشق آخر». فالحب إذ لا يتحقق على أرض الواقع، يتمناه علوان أو يعيشه على منفى الورق كرواية، فهذا هو قدر الكاتب الضعيف، بتعبيره فهو «لا يتخلص من قيود حياته إلا بقيود خياله» ويعيش «كيفما يريد اليأس على اختراع الأوهام فقط» فطالما حلم «ناصر» في مراهقته بحب عاصف «لا يبقي ولا يذر» فهذا هو مبرر روايته، أي الوجع المدّخر، أو كما اعتبره انحناءة العائد «إلى الكتابة من أجل النجاة» والذي قد يتفسر عند «مها» على أنه مجرد «بكائية غابرة على جدار قديم».

أجل، ها هي تنكتب «مها» رواية بحجم حزنه لتكون «نصاً لديه القدرة على التكيف مع الظروف القاسية عند رجل يائس فلا يمرض، ولا يكلّ، ولا يقف في منتصف الطريق» حيث يستشهد بفيلم «جسور مقاطعة ماديسون» ليطابق حكايته بمآل البطل/المصور الفوتوغرافي الذي تاه عن الطريق ليصاب بحب امرأة متزوجة لأربعة أيام، لكنها ترفض مرافقته وتؤثر البقاء مع زوجها، فيفارقها بفجيعة الوداع، ولتفاجأ بمحاميه يبعث لها بعد سنوات من وفاته وترملها، بمجموعة من الصور التي التقطها لجسور المقاطعة مطبوعة في كتاب أنيق عنوانه «أربعة أيام» وعليه يفكر علوان في أن يسم روايته بعنوان «أربعة عشر شهراً» تيمناً بالفيلم الذي شاهده في غرفة مها.

Twitter: @abdullah_1395

ولكن، يبدو أن حكايته ومآله المأساوي أقرب إلى ما سطّره مايكل أونداتجي في «المريض الانجليزي» فبطل الرواية «ناصر» المسكون بآلام الكلى إثر فراق مها، يماثل حاله بالشاعر المريض اليتيم الضعيف النحس النحيل المغلوب أبي القاسم الشابي، فيما يبدو تحشيداً بدون مبرر فني للمبالغة في التمارض، فهو لا يكف عن التوجع في موال طويل «أنا مريض يا مها، لست رجلاً سوياً، لا أحد يحب مثلي إلا المرضى» فهكذا يتلذذ بإحساسه المرضي «إنني رجل مريض حقاً». ويزداد مازوخية عندما يستسلم لتوبيخات صديقه العراقي ديار الذي لا يكف عن الصراخ في وجهه «يا لك من مريض... إني أحترم هذه المرأة التي أبكتك تقريباً بعدد المرات التي استمتعت هي بزوجها».

هنا تتجلى لغة علوان التي تفارق سحرانية الخطاب الفارز للذات عن منطوقها، بحيث تحضر سردياً كمكون بنيوي وليس مجرد قشرة قولية، حيث يتصعد عنده الاحساس المرّ بالتماوت «كانت عيناي الجامدتان تحثان ديار على مزيد من القسوة» فيما يبدو تلذذاً بتكرار مفردة المرض حيث يتأوه بشيء من الحرقة «لا بد من حلّ ما لأني مريض» ففي اللحظة التي تحولت فيها «مها» إلى امرأة متزوجة يتحول «ناصر» الى رجل ميت، يبحث عن قبر يليق بحلمه بها، ففي هذه الحدة المفرداتية ما يشير الى مآل مأساوي تعجز الأماكن والصحبة وحتى الكتابة عن علاجه نفسياً، بالنظر إلى كون كل تلك الشخوص والفضاءات بقية من عالم هو سبب علته، وهو يتحرك بمقومات بطل لا يقر أخلاقيات وأعراف مجتمع يتحداه عاطفياً، فهذا الحاضن ليس

Twitter: @abdullah_1395

سوى إطار لمجتمع متأخر عن ارادات «ناصر» وعاطفته المشبوبة، المراوحة بين القيم والعصاب، وبين الفن والمعاش، والمنهكة من محاولاتها لإلغاء المسافة برواية/كتابة بيوريتانية تتقدم بضمير المستفرد لتحريك البناءات الزمنية والمكانية.

وعلى ذلك يمكن تأمل الرياض كمكان لموت الحب حيث يؤسس انتحابيته «كذبة أن أخصب أوراق الحب هي الصحراء، كذبة كل أساطير العشق التي أخرجها التاريخ من عندنا» فهكذا يبدأ علوان هجائيته للرياض ليجيب من وجهة عاطفية عن «السؤال الغارق في وحل مجتمعنا» ففي الرياض التي نصف هواتفها عشق، والجميع فيها رقباء، الرياض الخاوية، التي لا تعد بشيء، يعلموننا «كيف نكون ذكوراً قبل أن يعلمونا كيف نكون إنساً! تكتمل ذكورتنا قبل إنسانيتنا!» ولكن الرياض التي لم تمنحه أكثر من زحام الناس، والتي يخاف من العودة إليها ولا يفتأ يصرخ من فانكوفر «ستقتلني الرياض يا ديار» تغريه بالعودة، فالحب فيها «عنيف أحياناً لأنه مدفوع بالثورة على كبت متوارث» فأرصفة هذه المدينة القاسية لا زالت تصطبغ بأحمر عاشق ضرّجه أب معشوقته بدمه، أو هذا ما حاول ناصر أن يعيشه بشيء من الحذر والالتباس فالحياة كما وصفها «مجرد محاولة فهم، وآخر هذا الفهم الموت».

إذاً، الرواية مستزرعة بذات تتجلى في فعل الحب، وتكره أن تنلدغ من حزن مرتين. وتتمنى لو تمارس شيئاً من فروسية عشاق السرينيد «ماذا لو أن المفاجأة تروق لك، وتغمرك السعادة عندما أخبرك أني أقف الآن تحت شباكك مباشرة». أجل، الحب

Twitter: @abdullah_1395

الذي جاء من حيث لا يدري ناصر، ومن حيث لا يستطيع اللحاق به، فلم يكن الحب قراراً يسعى ناصر لأخذه، بقدر ما كان قدراً، فهذه الذات الوالهة تشد كل مقومات السرد ناحيتها، حتى تأوين الرواية على محور الرياض/فانكوفر بقدر ما استولدت حائط مبكاها الرثائي ممثلاً في مس تنغل، لزيادة تواتر السرد، وإضفاء رؤية مغايرة لمها وللرياض كحاضن قاتل للحب، بقدر ما أصابت السرد بشيء من الترهل من خلال التماس مع ديار العراقي والانزياح بالرواية الى رطانة الخطاب لتسجيل صفحات فائضة من تاريخ وثقافة ومزاج العراق، لم تستدمج بشكل مقنع في نسق الرواية.

تلك الأنوية الفارطة هي التي قادت مجمل العناصر، حيث انعكاس العالم الواقعي والمتخيل سردياً على شاشة وعي الشخصية المركزية، فيما يبدو اقتراباً من الواقعية الفينومينولوجية، كما تتبدى في ذلك الاستحواذ السردي، فالتركيز على الحياة الوجدانية للشخصيات، وتكثيفها في المكوّن الرومانسي لشخصية ناصر، وضع السرد على محك يتحكم بموجبها سلطان الرواية على التجربة الخصوصية، من حيث علاقتها بالوعي، وتماهيها الاستبدالي مع القارئ، بدون تجرد، فكل الظروف والأماكن والشخوص أقل من فعل الحب عدا ناصر، الذي اتهمته مس تنغل بالمبالغة الانفعالية، لدرجة أنه يفقد توازنه سردياً عندما يستعيض عن الحب المعاش، والمسرود من واقع التجربة الحسية الى هامش الحب المدبر أو المستعار.

وربما نتيجة لهذا العوز في مخزون الخبرة حاول توشية

Twitter: @abdullah_1395

الرواية بخلفية سياسية قوامها الحال العراقي، فسقف الكفاية لم تكن أكثر من مغامرة شخصية، لم يكن الاكتفاء والرضى بقصها كمغامرة، سوى حالة من القمع للخبرة والأدائية الروائية حيث تتقلص طاقة الرواية الادراكية، وهو ما أدى إلى ترهل السرد والتورط في رطانة خطابية وتسجيلية حيث الاستشهاد بالجواهري والسياب والبياتي فيما يشبه الإقحام المعلوماتي، على العكس منه عندما كان يحاور ديار بشكل حميمي وصاخب حول «مها» أو بكائياته المطولة في حضرة مس تنغل، حيث الحاجة الى كائن يعمل بمثابة «المروي له» وليس القارئ، أو المسرود له، أو ربما كانت هنالك حاجة الى فضاء آخر لإضاءة المكان المغادر، وإعادة تأوين الذات المجهولة أو نبشها.

Twitter: @abdullah_1395

Twitter: @abdullah_1395

كائن مؤجل، بلا قيم شخصية...

كلنا كائنات مؤجلة. هكذا ينهي فهد العتيق روايته بضمير جمعي، بعد فاصل طويل من الرثاء الفرداني «أشعر أنني شيء مؤجل، أو كائن مدجن». ولكنه لا يفصح عن كنه ذلك الكائن الغني بالمتعلقات العمومية، والمفتقر إلى «القيم الشخصية» الذي يتبدى من خلال تلقائية الرّوي كخلائط مبعثرة بين التاريخي والاجتماعي والشعوري، أو هو الذات، كما حاول أن يحلّ لغز تشظيها، بتأكيده على الحنين إلى «كائن مؤجل» يعاند فكرة التكيف الاجتماعي، بتصعيد براءة الطفل المغادر، وعذرية أماكن قديمة لم تمت في داخله، وليصادم برومانسية تحرره الفردي منطق التقدم التاريخي، كما تقرره معطيات مادية وثقافية جمعية مغايرة لاعتياداته.

وكما يحاول إدخال ذاته في وقائع الحياة الجديدة بنقد اجتماعي خالص، يرفض تدميرها أيضاً، إذاً كان الشرط هو الاستجابة النفسية لإكراهات حياة مستحدثة، حيث الانسلاخ من قرية كانت تهبه كينونته، والعيش بوساوس قهرية داخل «حياة تغرق في الفوضى واليأس والحزن، أوقات مليئة بكل شيء إلا أسئلة المواجهة الصريحة» وهذا ما يفسر استمرائه فكرة البقاء في خانة ردّ الفعل حيث صار «يخبئ أسئلته، يكتمها، ثم تعبر عن نفسها بانفعالات مرضية».

Twitter: @abdullah_1395

ذلك ما يبدد روحه تحت وطأة مدينة لا يعرف إن كان يحبها أو يكرهها، فورشة الضجيج الخالية من الإنتاج الحقيقي، كما يبالغ في هجائيته للرياض، الفاقدة لأبسط ملامح الحياة الحقيقية، تخلع عنه حتى هويته، وإن كانت تحرضه على الارتداد إلى عفة الآفل والالتقاء بذاته، ليرى الطفل الذي كانه، والرجل الذي ما زاله «يلتقيان في طريق ضيق ومعتم» إذ يحضر كائنه المؤجل رافضاً التوحد بالمزاج الجمعي، فهذا العصي على الاستدماج في القوالب الاجتماعية الجديدة يحاول العيش في اللامكان، أي داخل ما يستعيده من دفتر يومياته الأزرق.

هكذا ينتبه على خراب شامل ليسرده بعفوية داخل أكذوبة رومانسية، يحاول بمقتضاها إعادة الروح لرمادية الشخوص والوقائع والأماكن، ولكنه يعجز عن اجتراح «قيمه الشخصية» من كل ذلك المزيج المادي والثقافي، فهو مجرد متفرج، يرثي حياة مليئة بالتقمصات، ولا يملك سوى إعلان الرفض للنظام العام بما يفترضه وعياً خاصاً وحياة مختلفة، وبالإدانة المبيتة لكل ما يتعارض مع براءة تصوره للوجود فهو «يرى أن هذا المجتمع، الذي ينتقل الآن من مرحلة إلى أخرى، من أحياء بيوت الطين إلى أحياء بيوت الخرسانة الجديدة، قد انقسم إلى فريقين، فريق تزمت دينياً، وفريق اندفع نحو الحياة الاستهلاكية الجديدة بكل قوة، وبينهما فريق ثالث ضائع وتائه لا يعرف ماذا يجري حوله، وكل يحاول جرّه إلى منطقته، بكل الطرق المشروعة وغير المشروعة».

ولأنه لا يطيق الإقامة في ظلامية التزمت، ولا يتصور نفسه كائناً استهلاكياً، بل ولا يصنف ذاته ضمن الفريق الحائر،

Twitter: @abdullah_1395

يتدخل فهد العتيق بكامل وعيه، أي بكائن مؤدلج، أو بذات عارفة ليزيح الروائي الراوي، ليعيد موضعة كائنه، أو لتحليل ما استعصى عليه من غموض ظاهرة التحول، أو هكذا يتوحد معه بتواطؤ ضمني، حين يعلن أنه «بدأ يحس بميل كبير ناحية الأوراق والأقلام والنساء» الأمر الذي يعني أن مثقفاً خطف الرواية من بطلها وصار يتسيدها، وليس مجرد كائن عادي، بدليل توظيفه لجاهزية الرد الثقافي، كما تستوجبه حداثة الحياة وتبدلاتها الدراماتيكية، أي بحنينه إلى كينونته الضائعة، ولواذه بالفن، أو ممارسة المثاقفة التأملية لمواجهة كافة أشكال الرقابة والاستدماج والنمذجة الاجتماعية القاهرة.

بهذا التدخل السافر تحولت الرواية إلى خطاب يقوم على محاججات معيار القيمة، ومصادمة الثنائيات، بالنظر إلى صعود منسوب الفكرة في أنسجة النص، وعوضاً عن حضور كائن بسيط الوعي، مباغت بسرعة التحولات، استدعى العتيق كائناً عارفاً معادلاً لذاته، ليحارب نظاماً اجتماعياً ساطياً بمناقبية المثقف، أي بذات ممزقة بين رغبة العيش الكوني ونزعة التفرد كما تحققه اللغة، فهذا الكائن لا يعترض ذلك التبدل الصادم بالمشافهة بل بالكتابة، بما هي وعي إنساني مضاد، يستحضره الإنسان لفهم، أو إيقاف الإماتة المبرمجة للحياة كما يتوهمها الكائن المغدور في براءة تصوراته حين يكتب في حالة يأس، كما استدعاه العتيق بكل ظلال ذاته الكثيفة.

إنها روح البرجوازي الصغير في طهورية نقده للتحولات الاجتماعية. الكائن الناقم الذي يتغير أمامه كل شيء «ولا زالت

Twitter: @abdullah_1395

أيامه تتشابه» فهو عاجز حتى عن ربط مهمة الدفاع عن نفسه بالتمرد الفعلي على نظام اجتماعي آخذ في التماسك وتقويض شاعرية القديم، فملاحظاته النقدية لحدث انتقال الأسرة من القرية إلى المدينة، وشتات الأهل بعيداً عن عبق الطين إلى اختناقات الاسمنت لا تتحول في روحه ونصه أيضاً إلى حركة اجتماعية فهو «يدور مثل هواء حول رقدته المؤلمة، ولا يشعر بالغربة في بيت والده فقط، لكن أيضاً في هذه المدينة، يشعر أنه أقل من كل الناس بلا سبب. أحياناً يشعر أن ما يعيشه ليس سوى حلم طويل». وكأنه يريد القول بأن إماتته الصريحة لكائنه داخل الرواية مردها مدينة تقتل الكينونة، وأن المسافة بين الروائي وبطله ليست سوى خبرات لغوية سمحت لهما بالإقامة معا داخل الرواية.

ولأن هذا الكائن لا يستبطن جوهر القواعد الاجتماعية من الوجهة التحليلية، أو ربما يتعامل بحذر مع آلياتها الفاعله كما تحاول تمريرها ـ كنظام طبيعي ـ تلك الشبكة البشرية التي تتحشد في مدينة «لا تعرف هل هي متدينة أم منحّلة.. تنام على ركام من الكلام الذي لم يُقل حتى الآن» ضاعف العتيق أيضاً من إمكانية غياب هذا الكائن، فالذي تشوهت وظيفته السوسيولوجية، تحت وطأة النفعية، ومفاعيل السيطرة، أخرّ العتيق حضوره بحذره وتردده، حتى أخته عفاف، وحبيبته المفترضه أميرة، ابنة الجيران، دفنهما في دفتر يومياته، بعد أن سرق لسانهما، فكل الذين غادروا القرية، وضاعوا في المدينة، حنّطهم بين غلافين ككائنات مؤجلة، تمارس تيهها في مسرح عبث بحجم الحياة.

Twitter: @abdullah_1395

ميمونة...
التاريخ كما تألمّه الأسلاف

أرشيف العذاب كما سرده محمود تراوري، مؤسس على فكرة محاكمة تاريخ الخزي الإنساني بحقيقة مضادة، أي سلطة الرواية، بما هي لسانه أو فعل خلاصه، وذلك باستجلاب الجسد المنكّل به من منفاه التاريخي، وأسقاطه عمودياً كشخصية، أو كحقيقة مكتفية بذاتها في قلب الرواية، لينجو من شخصانية الشهادة، ومن شبهة التباس صوته بصوت «ميمونة» لولا استغاثته الصريحة في نهاية الرواية «يا الله.. هل نحن في عمق تاريخ لا ينصف» فقد كانت الشخصية تلتهم ذاتها، فيما يتضاءل أثرها المركزي، وتذوب بنيوياً لتكون صوته الذي يستبطن به جملة من معادلاته النفسية والاجتماعية.

هكذا جاءت عبارته الرثائية، لتؤكد خطابه الروائي المكشوف في مقاربة التاريخ العام من خلال وقائع ذاتية، بتم بموجبها إعلاء المعنى الوظيفي، استثماراً للمادة التاريخية، وللسرد كقيمة نضالية، إذ تتحشد الرواية في الذود عن آدمية فئة يقبض عليهم تراوري متلبسين بمشاعرهم، إلى الحد الذي يتناسى فيه أحياناً دور الروائي ليؤرخ، بتجاوز الحديث عن محدودية لحظة

Twitter: @abdullah_1395

«ميمونة» إلى أزمنة بعيدة، وشبكة ممتدة من العلاقات الإنسانية، فهو لم يتحرر كلياً من أسر الحقائق التاريخية، وهنا يكمن السر في انخفاض منسوب التخييل وصفاء النبرة الشعرية، وإن كانت الرواية لا تجنح للتسجيل أيضاً، فالمسافة بين واقعية السرد وروح التأريخ، هي ذاتها تقريباً بينهما وبين الروائي.

في هذه البؤرة أيضاً تكتسب الرواية طابعها الجمالي، فقد كان التاريخ ينبث من أفواه الأسلاف آهات بما يشبه معزوفة جاز حزينة، يتناوبها رواة الذاكرة الشعبية ووعي السارد، فمعجزة الميلاد، كما تستهل به «ميمونة» حكايتها، تستكمله والدتها بأهوال العبور في أدغال القارة السوداء، لتروي خالتها سيرة الحلول في الحجاز، ويزيد من وتيرة أوجاعه عمر المسك باستعراض عذابات الطراد والأسر وهكذا، فهذا «الإنصات للكبار» هو الدرس الذي منح ميمونة «مفاتيح الوجود» وانعطف بالرواية إلى أقاصي جدلية الجذور والأصول، لإرضاع الأبناء ميثاق العشيرة الممتدة في عمق التاريخ حتى «لا تأخذهم أقاويل تزيف ماضيهم، وتحتقر جذورهم» فهكذا يتواشج الكيان الصغير بجسد السلالة الأكبر.

كل ذلك الارشيف المبعثر يؤطره تراوري، في عمل سردي يهجس بإعادة بناء فاصل مؤلم من الماضي، لتحويل حكاية المقهورين إلى تاريخ، حيث يعاد ترميم الذاكرة، والتغني بمناقب قوم، الحرب عصيدتهم، أو بموت بطولي «طمره الغبار، وما قدرت عليه الأيام والتاريخ» أو هكذا يقص سيرة اللحم البشري الأسمر في تحديه لسلطة الإبادة، وعناده لمنطق القوة

Twitter: @abdullah_1395

الأعوج، فذلك هو شكل الوعي التاريخي والفني، كما جسد به تراوري قصة سلالة تراجيدية قاومت بجدوى وجودها الإنساني ضرورات القهر التاريخي كما فرضه «حملة السيوف ومتعاطو حبر تزييف الدين، ناتفو ريش الطيور، وشاربو الذهب الأسود في قحاف الجماجم» ولكنه لا يبالغ في بطولة شخصياته المتواضعة عندما يتعلق الأمر بمواجهة التاريخ.

تلك الذاكرة المثقلة بالأحزان، هي المعادل لتاريخ يتطلب بدوره وعياً أو وعاء فنياً لإنطاقه، وهكذا كان التأسيس على أولوية الوظيفة السردية، وذلك ما يفسر كثرة الطرق على فكرة العبور (الأوكسيدس) فقد كانت هجرة «الجوعى والمطاريد» إلى مكة لمجاورة بيت الله، هي المكون البنيوي في رواية يفترض أن تقرّ بالتاريخ كوقائع وتنقلب عليه في آن، بإعادة موضعة الشخوص وتخليق الأزمنة ومساءلة الحقائق داخل اللغة، فالأشواق إلى لغة القرآن توحدهم، وحتى «الجوع تهوّنه مجاورة البيت» وهذه هي الحافة التي يتداعى عندها المعنى لأولئك «المندفعين نحو الأرض المباركة قبل أن تهيمن عليها لسعة الأختام السلطانية» حيث تتراجع الوظيفة التخييلية لسطوة الواقع كمرجعية، فيما يذوب التاريخ داخل الرواية في صيغة تعادلية أقرب إلى مفهوم التعالق النصي.

ليس تاريخاً صافياً ذلك الذي يسرده تراوري، بل هو الشعر أيضاً كما يمعن في فضح التاريخ، فهكذا بدأت «مسيرة الأهوال نحو البيت على هدي الخطوة الأولى لأسلافهم الخضر وعلى لحن الإيقاع الأول الذي أصاخت له البرية». وعن قوم

Twitter: @abdullah_1395

على درجة من التجانس مع زمنهم، رويت سيرة الذين «عبروا رمالاً مشوية فضحت لحم أرجلهم وما اختزنت من أبنوس» أولئك الذين «اقتيدوا عراة، ينزون حلماً ودماً، ولم ينج إلا من نجا بعد أن صارت مياه الملح قبوراً لملايين منهم، وشكلت أحراشاً من أصوات تتأوه في قيعان الملح قرنفلاً يزهو ويلمع في حضن الله» فهنا يكمن السر في وخز الضمير الإنساني بحكاية قوم لم يحفل الزمان بسحنتهم، وحاولت ميمونة «كشف ما تغافل التاريخ عن إيراده».

وإذ يصعب الحديث عن الزنوجة دون الاستشهاد بالتاريخ، تستحيل المقاربة دون مبالغة، أو هذا ما يستلزمه الوعي الروائي، فبما يشبه الأسطورة تردد قدس «أن الأسود هو إنسان الطبيعة، يعيش مع أرضه، إنسان حسي متفتح الحواس، لا يقبل الوساطة بين الذات والموضوع، لكنه يقبل كل شيء أنغاماً وروائح وايقاعات وأشكالاً وألواناً، إنه يحس الأشياء أكثر مما يراها». ذلك ما يستدعيه تراوري بوعي أسطوري يأخذ الحاضر إلى الماضي، ويعادله بوعي تاريخي يجعل من سطوة الماضي وعياً بالحاضر، من خلال وصية والد ميمونة «لا تنس تاريخنا، اجعله حاضراً أمام مولودي. إن لنا تاريخاً يا عمر» بما يعني الانفكاك من الخرافة والتداوي بالذكرى، أو كتابة الراهن بدموع هي بمثابة «حصى يزرعون في دقائقه أناشيدهم».

إذاً، الحماس للزنوجة هو سر لذة السرد، فطابع الرواية الحيوي مردّه الاحتفاء بالذاكرة الحسية، أو شعرية الوصف لزمن يصعب تجاوزه والحلول في زمن آخر، حيث يتفنن تراوري في

Twitter: @abdullah_1395

استعراض مآثر شعبية ولسانية وفلكلورية، كما يحاول إغناء الذاكرة بشاعرية الحديث عن الأعراق والقبائل والجغرافيا والمزاج والعادات، بما يعني وضع الذاكرة الشعبية مقابل التاريخ الجائر كوثيقة إنسانية ضد النسيان، أي الكتابة من داخل اللحظة وليس عنها أو وصفها من الخارج، فذلك هو ميثاق السيرة الواقعي والمتخيل كما أرشفه في «ميمونة».

Twitter: @abdullah_1395

Twitter: @abdullah_1395

عودة إلى الأيام الأولى... مرثية مثقف مهني تافه!!

بمزيج من التأملات الاجتماعية النفسية أحال إبراهيم الخضير الوطن إلى مصحة، لتفسير المكونات البنائية للشخصية، من خلال بطل ينتمي إلى المدرسة العضوية في الطب النفسي، يتخفف من تخصصه في الموصلات الكيميائية والدماغ، ليقوم بدور المحلل النفسي، حيث أخضع المجتمع لتشريح تجريدي، طرح بموجبه كل من صادفه تحت طائلة روايته «عودة إلى الأيام الأولى» كسرير للتداعي الحر، فيما يشبه الاستنطاق، وهو ما يفسر الطابع التشخيصي والاصطلاحي للغة، وكثافة الروح الحوارية للراوية.

إذاً، هي رواية تحاول توظيف المعرفة أو الخبرة النفسية، ومن هذا المنطلق يتحتم قراءة الوعي واللاوعي الذي أنتجها، وإن كانت هذه المقروئية لا تصنّفها كرواية نفسية، لأنها لا تتوغل في الحياة الداخلية للشخصيات، لكن بطلها منصور الغافري يصلح كمثال للمثقف المهني، إذاً ما أخضعت ذاته الانعزالية، وشخصيته الوسواسية لقطاع عرضي، فهو مادة خصبة لتحليل مضاد، كما يتبدى من شكل الوعي الذي يتمثل به هذا المولود

Twitter: @abdullah_1395

في قرية غافرة بالجنوب، والمتخرج من أرقى الجامعات الغربية، الذي يتشكك في فاعليته، ويزداد يقيناً بعدم جدوائيته، انكشاف عورات مجتمع يمعن في التنكيل به، والاستخفاف بأهميته، فهو بتصور قومه الذين تدخلوا حتى في اختيار شريكة حياته «دكتور مجانين».

ذلك الإنكار العلني لقيمته يدفعه للوقوع فريسة للتناقض، وإن لم يعلن احتجاجه، فهو بكل خبراته وشهادته لا يساوي شيئاً أمام المتنفذين مادياً، أو ما تفرّخه أوهام البسطاء من الساطين روحياً «المنارات التي يهتدى بها في الظلمات» الذين يوظفون الدين عبر المنابر والكاسيتات، وتنفتح لهم الآفاق داخل الطبقات الشعبية المتعددة، حتى رئيسه في المستشفى (البرجوجي) مجرد مهرج ومتسلق دون كفاءة علمية أو مهنية. ولأنه لا يستطيع التكيف مع النظام القائم، يكتفي باستعراض عناوين الخراب دون قدرة على تفكيك مسبباته أو اقتراح علاجات شافية.

ولإكساب ذاته المهمشة معنى، يتخذ قراراً شخصياً بالبحث في العوامل الاجتماعية ودورها في الأمراض النفسية، متخذاً من جنوب الرياض عينة لدراسته، حيث الفقر والتردي، وحينها تصر الرائد جوان كوك فيشر، الباحثة في ذهنية الجماعات المتطرفة، على مشاركته البحث أو تفرض عليه، وسرعان ما يتخفف من إحساسه المتأصل بالتوجس من بوليسيتها، فيتصالح مع مقترحاتها، عبر جولات ثنائية يتخليان بموجبها عن الألقاب، لتصدمه بسلسة مفاجآت لمدينة يجهلها، حيث تعرّفه على المقدم بازرباشي، المسؤول عن تحليل الطرائف

Twitter: @abdullah_1395

والدعابات التي استولدتها الأزمة في استعلامات الجيش الأمريكي،، ثم تاجر الحرب الانتهازي صبيح حلومي، حتى يصل إلى أجواء كائن له سلطة خرافية هو فاضل بن جعفر الذي يوظف أذكى العقول وأبرعها لتعزيز أسطورته، ليكتب قصة حرب لم يخضها «مذكرات الأبطال في حرب الرجال».

وكما يتيه القروي في المدينة، يضيع الراوي في الرواية، فيلجأ إلى واقعية منهج سردي يعتمد المشاهدة واستعراض شرائح من كل الطبقات والأصناف، ولا يتخلى عن دوره في استنطاق الآخرين إلا عندما يرتطم بأسرة المناضل العتيق، الغارق في الكحول رديني السالم الرديني، وبابنته عروبة، وإن كان لا يستثنيها من وساوس وتهدمات تطال الجميع، فهي كقضية وحالة وكائن دلالة من دلالات التحول الاقتصادي والسياسي والاجتماعي، التي انتابت الرياض، بما هي بوتقة صاهرة، ينطبع تأثير تشوهاتها على الشخصيات، كما تتبدى في اضطرابات سلوكية هي الدليل على اعتلالات نفسية واجتماعية ووجدانية بل وجسدية عميقة.

هذا هو حال مجتمع يؤسس علاقاته على الاستغلال والقهر والتمويه لحجب حقيقة الذات، حتى هو كمثقف، ضعفه ذاتي بقدر ما هو نتيجة لتأثيرات خارجية، كما يبدو ذلك من حالات الرهاب الملازمة له إزاء «الآخر» بكل تشظياته، فهو على درجة من التوجس أمام ذوي النفوذ والجاه، وولديه احساس دائم بالتناقض، إذ يتراجع عن مواقفه المبدئية ليأخذ بالتبريرات اللفظية، ونتيجة لذلك الارتباك يشارك في الخراب داخل نظام لا يقبله إلا

Twitter: @abdullah_1395

كمثقف تعبوي. وهكذا تنفضح إسقاطاته وتبريراته، أو يكشفها الخضير كسارد معزز بوعي سيكولوجي، فبطله الذي يصف ما يشاهده ببرود وحيادية وعدمية، يحجب حقيقة عطالته، ويموّه سلوكه المتناقض، فهو بقدر ما يلوّح بانحيازه للمهمشين، يتعايش مع الأرستقراطيين، ليعيش تناقضاته بلا عقدة ذنب، وكأن ما يتعرض له من استقطاب واستدماج مسائل منطقية مملاة بقوة يصعب مقاومة اغواءاتها، فهو يعلن أمراً ويمارس نقيضه، ولذلك يبدو سلوكه الفعلي إدانة أو فضيحة لمزاعمه اللفظية، وكأنه يحمي نفسه من النقد المضاد أو وخز الضمير.

ذلك ما يفسر ازدراءه لطليقته نضرة بهجت، ولواذه بعروبه، فافتتانه الموارب بامرأة بوهيمية لا يعني الحنين إلى ماضٍ رومانسي يصعب العودة إليه وحسب، بل يشير إلى استئناس بكائنات سمحت له بالقبض على جانب من تناقضاته، والتصريح ببعض اعتقاداته، فمعرفته الذاتيه لم تكفل له التغير أو التغيير، بقدر ما أخضعته هو الآخر لسطوة مجردات وطنية ودينية مضللة يرطن بها الجميع، فهو على درجة من السلبية جعلته يطرب لعروبة وهي تجلده بقصيدة صلاح عبد الصبور «مرثية رجل تافه» بما هي تشخيص لحالته، حتى مفاهيم «الآخر» كما طرحها بتنميطاتها المتداولة ممثلة في (أبو عقله وميسرة وبكري وعثمان) لا يبدو أنه تجاوزها خارج الذهنية العامة.

إذاً، لم يكن الراوي بمعزل عن ثقافة المجتمع المسيطرة فهو نتاج مؤسسة ماكرة تؤهله ليعزز نظامها قبل أي شيء، وكلما أراد تعويض شعوره بالنقص يتفاجأ بأنه لا يمتلك من

Twitter: @abdullah_1395

الاستقلال الفكري إلا ما يعيد سجنه في أفكار الآخرين، فهو ابن الطبقة الوسطى ـ الرخوة ـ كما أريد له أن يكون ليحمل مكوناتها وقيمها ودوافعها وتطلعاتها، وإذاً ما فكر في الفرار استفزته جوان فيشر بوصمة (صفر سبعة) وتفننت في محاولة اختراق دفاعاته النفسية بتذكيره بأصوله اليمنية لتضئيله، فهو ضحية أكيدة لآلية التمويه، كما تمّ تأسيسها في البيت واستكملتها مؤسسات المجتمع لحجب الحقيقة، وتعطيل فاعلية روحه النقدية، عبر تثقيف هدفه الحفاظ على النظام القائم وتأمين استمراره على الشكل الذي يبدو عليه، بحيث يصعب عليه تبديل دوره.

هكذا نظر الخضير إلى مجتمع مصاب بالتمزق الاجتماعي، والفصام أو الخصام السياسي، فكل أفراده عرضة للاستقطاب الحاد والانقسام داخل لحظة أشبه بالكارثة التي تحتم فيها الجدلية التاريخية الدخول في حالة يأس، أو تأجيج إرادة الصراع، فانهيار جدار التمويه لديه، لم يؤد إلى انبثاق وعيه المضاد مباشره، بل التماس بحالة من الفوضى، فهي العنوان الممكن للحظة التحول، حيث يتعرض كل ما يحمله المجتمع من اعتقادات وقيم وسلوك لهزة، وربما بهذا السبب اختتم روايته بعبارة لا تخلو من الدلالة «الرياض لم تعد إلى ما قبل الثاني من أغسطس/آب 1990!!! شيء ما تغيّر».

Twitter: @abdullah_1395

Twitter: @abdullah_1395

المكتوب مرة أخرى... يوتوبيا الكنّاسين

ليتفادى حدة التأثير المتبادل بين الوعي والواقع، يحاول أحمد الدويحي الاتكاء على الأسطورة كوسيط تعبيري، من أجل خلق صلة وجدانية بينه كسارد، وبين موضوعه، إذ يستهل ثلاثيته «المكتوب مرة أخرى» بممازجة متخيلة بين جده «فاضل» ومرافقه إلى مكة الجنّي «مرجان» أو هذا هو ما روته الأسطورة، وأراد هو استثماره بمنادمة بطلات أسطوريات (بلقيس وزرقاء اليمامة وشهرزاد) انطلاقاً من يقينه الشخصي بأن «المرأة والأسطورة وجهان لعملة واحدة».

ولأنه يستدعي بطلاته من التاريخ بميكانيكة رتيبة، وبفوضى سردية أقرب إلى الافتعال «أصبحن مجرد مفردات» حيث صار يدفن «سيرة الواحدة تلو الأخرى في النص مرة بسوء نية ومرة لحاجة لا بد منها» فهذا هو شكل الوعي الذي دفع كل بطلاته المنتظرات في ظل الجنية «ياقوتة» المتولد أصلاً من حب أصيل للنساء ورثه من قرية كلهن أمهاته، لا يميز الفروقات بين أحضانهن، إلا من رائحة أصابعهن المكتوية بالحياة، والمغموسة في العجين المخبوز بنكهات حنان مختلفة.

Twitter: @abdullah_1395

لكن خطابه الروائي الذي ينهض على تجريب الدلالات الأسطورية لكشف أو فهم الشخصية الإنسانية، سرعان ما يتقوّض، أو يتبدد في لغة رافلة في السياسي بمعناه الأيدلوجي، أو كما يستعرضه كحدث يومي، وهو ما يتناقض مع ما أعلنه لبطلته بلقيس، سيدة كل الأزمنة.. وأم كل النساء والألغاز المتوجة، بأنه لا يريد «رواية منشور سياسي» فهو لا يترك مسافة بين ما يعيشه من علاقات اجتماعية وهواه الأيدلوجي، لدرجة أن وعيه الفني يصاب أيضاً بذلك المس عندما يختبره داخل جوهر حركية الصراع، ربما لأنه أراد تمديد روايته في وساعات المعنى الأشمل للحياة وليس مع ما يستوعبه وعيه داخل المنظومة الاجتماعية، وهو أمر أكبر من حساسيته الذاتية، ومن الخصائص التعبيرية لسرده.

بموجب ذلك التمادي لشرح المعنى الإنساني صار يلتقط شخصياته من - نقطة في القاع الاجتماعي، ليجسد «يوتوبيا شعبية» يريد أن تكون بطلته من لحم ودم، ووقودها سلالة من البسطاء، الأيام بينهم صداقة وقرابة، يسميهم «الكنّاسين». إذ يعادل هامشيتهم ببوهيمية جان جينيه وفرانز كافكا والكنّاس الأكبر طلال مدّاح والفنان محمد العلي، فالانحياز للبشري هي عقيدته كما يعالن القارئ بها من خلال وفرة الاستشهاد بالأغاني الشعبية، بما هي صوت الراوي ولسان تلك الشريحة التي يحاول تصعيد حضورها كبطولات منسية في نهر الحياة، بما في ذلك أمه «ريحانة» وعمته وأخته «أم ساري» ومروراً بأصدقائه، الكنّاس الصغير «يحيى زهران» وندى الشمالي، والشاعر العاشق، الكنّاس

Twitter: @abdullah_1395

ابن الكنّاس أب عن جد، وكذلك بطلته «عبير» بنت شيخ الكناسين وأيضاً «غادة» المتحدرة من فصيلة الكنّاسين الأوائل، إلى آخر تلك السلالة المشحونة بالأشواق والإرادات، التي يتفنن في محاورتها ويعجز عن تعداد أفرادها، أو تنضيدها في سياق روائي.

هكذا يراود نفسه بالخروج على نص الحياة، من خلال ترميز أصحابه الكنّاسين، والتماهي مع كنّاس غاضب «نسي الفوارق الطبيعية بين المقبرة والقصر وأصول مواجهة الخصوم» ليتحول إلى سارد مثقف يعيش علاقة ملتبسة بحركة الصراع، ربما لأن الدويحي نفسه يمتص تصوراته بصورة لا واعية من رؤية معلّبة أو شبه جاهزة للعلاقات، ويجهد في محاولته لسرد تحولات ثلاثة أجيال، عاش الجيل الأول أسيراً لما سماه «مفردات التكوين، ما بين القبيلة والمدينة» وعبرها الجيل الثاني «مستمتعاً بعائدات النفط وكفاح الآباء وصبرهم» ليرثي حاله في النهاية ورفاقه من الكنّاسين الذين يفترض أن يدفعوا «ثمن تلك التحولات ومرحلة الضياع المؤلمة».

إذاً، الأسطورة التي يعزز سرده بها لم تُوظف كأداة لكشف الخفي من العلاقات، بل هي انتقام الذات النفسي والتاريخي من حدث آني، فهي وسيلة ارتكاسية لرثاء الذات، وترسيخ عادات البكاء فهي نتاج احتدامات لا شعورية، تنفضح من خلال لغة عصبها الحنين إلى معنى على درجة من التشظي والضبابية، فالرواية تنفرط منه كلما أراد السيطرة عليها بسطوة بطلة مستجلبة من التاريخ، لدرجة أن شيخ الكنّاسين يهزأ به «يا

Twitter: @abdullah_1395

رجل تكاد قضية فلسطين تصفى ورواية تفاصيل عالمك لا تنتهي» حتى يدرك السارد أن نظرته الطازجة تجف، بسبب ترهل السرد، وتعدد المسافات، أو عجزه الواضح عن الذهاب بسرده إلى اللحظة التالية، لأنه خالف وصايا «ياقوتة» بألا يفرض سرداً مفتعلاً في سياق النص.

هكذا تتشعب الرواية في أقنية متعددة، وتتبدد لتطال شتات الطبقة الشعبية، وكالعادة يعود بالسرد إلى الوراء، أي إلى اللحظة التي يضرب فيها العراق ولكن دون تجذير لإشكالية الوعي بطبيعة وأدوات الصراع، إنما بتوصيف براني للحدث، وبانتحاب مكرور بين يدي زرقاء اليمامة وأخواتها، فثمة عين واحدة هي التي ترى، أي حقيقة تاريخية أحادية مكرّسة عبر مقولات مزروعة بما يشبه الحتميات داخل أفواه الكنّاسين، فهم أيضاً فئة مستلبة محكومة بامتصاصات ثقافية.

هنا يكمن السر في أفقية السرد، وفي سكونية الشخصيات أيضاً، فالغضب لا يتصعّد في صورة احتجاجات، إنما يتهابط بالذات وباقي فرقة الإنشاد إلى انتحابية تاريخية اجتماعية، لا تهدد شيئاً من البنى الفوقية، فالبناء ـ واقعياً وأدبياً ـ تديره قوى يهابها الروائي، ولذلك يقف بسرده الأسطوري على مسافة منها، بل يلجأ في مفاصل كثيرة إلى سطوة الديني كمكون غيبي داخل تلك الحركية الغامضة، التي تنال من حياة «الكنّاسين» ولا يطولها السرد، فحتى المسجد لا يحضر كمكان للصلاة وحسب بل كملتقى لسلالة الكنّاسين، الذين لا يجدون لهم مكاناً على الأرض، ولا صوتاً فاعلاً داخل الرواية.

Twitter: @abdullah_1395

هكذا يحيل الدويحي ثلاثيته إلى حائط مبكى تاريخي لكائنات مأزومة بمادية وجودها وضآلة طاقتها الروحية، يروي سيرتهم كنّاس ترمي به الحياة من براءة قريته العسلة إلى ضجيج الرياض، المدينة التي تقع خارج مفردات أمه الجميلة، فهذا هو قدر كائن «يكح الغبار» ويصاحب بائع جرائد، وصديقاً معاقاً، ونديماً مصاباً بالقلب، ولا يعير انتباهاً لما يسمونها «الأخطاء في النص» فمهمة تصحيحها موكلة لبطلة اعتراضية، لأن الخطأ ـ بتصوره ـ يقع خارج معتقدات الكنّاسيين، في مكان ما من الحياة، ولذلك كتب منشوره السياسي ـ دون أن يدري ـ وصرخّه بمنتهى الآدمية في وجه أولئك الذين «لا يرون الأخطاء الكبيرة في الحياة».

Twitter: @abdullah_1395

Twitter: @abdullah_1395

الغيمة الرصاصية..
نص لا يتنازل للواقع

أطراف منتقاة من سيرته، أراد علي الدميني إسالتها على «صخور الجبال، ومسايل نهر الوادي، وخطوات أهله». أو هذا ما حاوله بنص روائي مركب لم «يهبط من عليائه ليشتغل في الواقع» فقد تقاسم «الغيمة الرصاصية» مع بطله، أو تشظى هو، بمعنى أدق، إلى نصين يحايث المتخيل منهما أصله الواقعي «ليفنى أحدهما في الآخر» لكن الروح التشفيرية العالية للنص، وذاكرته الموجهة بواسطة الأيدلوجيا، وكذلك الذكريات المستعادة بشكل مدبّر، لم تسمح له بالتواري خلف «سهل الجبلي» بما يكفي ليتحول تخييله النثري إلى واقع حي، أو إلى كتابة لا زمنية.

هكذا يمكن فهم كثافة تدخلاته الصريحة كراوٍ، وكثرة الحواشي التفسيرية لمفردة «النص» فثمة إصرار مبيت على التورط في التزييف الجمالي للحياة، بما هي نص يقاربه الوعي دائماً بهاجس الخوف من التدوين المحرف بأوهام الكتابة، فالدميني يريد نصاً، كما يبدو، وثيق الصلة بالتجربة الفردية داخل حواضنها التاريخية والاجتماعية، وقد حاول تعضيده بمفاصل من

Twitter: @abdullah_1395

سيرة فرد إشكالي، يعاند الواقع بالرواية، بما هي الصيغة التعبيرية المضادة لكل ما هو استبدادي، حيث التأكيد على العلاقة المضطربة بين الرواية وكل مظاهر السلطة، والتجابه الحتمي مع مقومات المجتمع البطركي. بنص يرتكبه كائن أحمق، كما تمّ وصفه بشيء من التحقير، لكن الراوي يصرّ على نص أصله «ليس صخرة وإنما نسغ شجرة تعيد أعضاؤها الولودة ـ ما دامت حية ـ رسم الأصل من جديد» فيما تبدو مرافعة خطابية أمام التاريخ، وليس مجرد حكاية.

ويبدو أن كثافة الشفرات المستزرعة في النص، أحالته إلى خطاب ملغوز، أقرب إلى الإبهام منه إلى التلميح، لدرجة أن الراوي اضطر لنحت علامة استفهام جوهرية هي بمثابة العصب المحرك للسرد عمن «يخون النص، الكاتب أم الواقع؟» أو هكذا صار السؤال يدور في رأس «صاحب النص» الذي يغامر برواية سيرية، تراوح بين سطوة «النص الأيدلوجي» والمغالاة في السرد بنبرة شعرية، أو بلغة ترميزية يتموضع بها على مسافة من الواقع، إذ لا يسمي الأشياء إلا من وراء مواربات غشاء أدبي، ومن خلال إسقاطات نفسية وتاريخية متعددة، وهو ما أسبغ على الفحوى الاجتماعية والسياسية للرواية سمة الموضوعات أو المفاهيم، فالذات بقدر ما تنروي داخل عناوين عريضة، تفاوض الأصدقاء والأماكن حتى على منسوب حضورهم، أو المسافة التي يتوجب عليهم قياسها نحوه، في نصّ الحياة، وما تشترطه مواضعات الرواية، رغم إشارات الراوي إلى عدم قدرته على التحكم في شخوصه كاندساسات عزة المباغتة، وغناء جعفر الهجري لقصائدة في المعتقل.

Twitter: @abdullah_1395

إذاً، ثمة تجاذب حاد بين ميثاق السيرة المعاش، وما تريد «الأنا المثقفة» إثباته أدبياً، دون أن ينحسم السرد لأي جانب، فالغيمة الرصاصية كنص محتشد بالخبرات اللغوية واللا لغوية، يتمدد خارج بناه التركيبية والتقنية. وبمحاولات التفافية لتأوينه ضمن مدارات جمالية أوسع، يختبر الدميني منسوب حاجته إلى الوضوح والمدلولية في آن، دون انحراف عن الظروف الموضوعية التي استولدته، وذلك هو ما يفسر انفتاح مسامات النص على السجال كمعادل لما تطلبه الرواية من حوارية تعكس التعدد والتنوع، فالحداثة مثلاً، لا تنطرح كموضوع يتم التجادل بشأنه داخل الرواية وحسب، بل هي النسق الذي تمّ بموجبه تركيب «الغيمة الرصاصية» لاختراق واقع متخثر.

ولأنها كتابة من خارج الحدث، تصفه بعد انقضائه، لم تتكامل مركبات النص في لحمة عضوية، الأمر الذي سمح بإعادة بناء مفاصل، أو تدبير حوارات بشكل غامض، وإطلاق مسميات مموهة، لم تصمد أمام عناوين الحياة الملموسة، انطلاقاً من وعي السارد بأن ما يقع خارج النص «يتماهى مع الداخل في لحظة مواتية معينة ليصبحا تشكيلة واحدة» فروح الرواية تشير إلى انكتابها بعد انقشاع غيمة حرب الخليج الرصاصية، من خلال ذاكرة ـ لا شعورية ـ معوّقة بسطوة وعي أيدلوجي، أو مثقلة باللهاث وراء الحدث.

إنها رواية تعيش في قلب الأزمنة وتعكس الحداثة الاجتماعية في آن، بل إن راويها كائن مسكون بنزعة التغيير، وعلى درجة من الوعي بأنه يعبر لحظة اجتماعية متغيرة، أو هذا

Twitter: @abdullah_1395

ما يحاوله داخل الرواية وخارجها، وبموجب هذا التعقيد الأسلوبي كتبت، حيث التقصد الصريح والدائم لتفتيت الحبكة، ومخاصمة السرد لمحسوسية صور الواقع، والميل إلى ما يسمى بالأساطير التأليفية أحياناً كما حاولها مع شخصية ابن عيدان، وكأن مادية نص الحياة أقل جاذبية مما تعكسه الأوهام على شاشة الذهن.

ولأنها رواية تنهض على النزعة الفردانية، تمّ تكديس عناصر السرد في تابوت ورقي تلتف حوله أحلام سهل الجبلي، الذي يروي جانباً من خيباته وتطلعاته بنبرة شخصانية، فيها من العناد والتحدي ما يصيب حميمية البوح الذاتي بشيء من الخفوت، حتى زوجته «هذه المرأة المنسوجة من نصوص متعددة» لا تحضر إلا للتدليل على التضاد بين نص أدبي يمارس تلفته الدائم إلى الوراء، ونص الحياة كما يتحشد في كائن يتحول السرد كلما ارتطم به إلى كتلة من المفاهيم، حيث الأفكار المدبرة وحالات التذكر التفصيلية، فيما يشبه المرافعة الحقوقية عن بطل يوحي اسمه اللا شخصي أيضاً، بنزعة الخروج على الواقع، وينقسم بدوره ـ حتى على مستوى الاسم ـ إلى نصين متناظرين، تترتب على اثرهما دلالات سرد يشتق روحه من تضاريس التقابل بين الرقة والصلابة، كما عبر عن رمزية الاسم بشجرة لا تستحق الحياة لأنها «لا تستطيع امتصاص الماء من قلب الصخر والرمل».

إذاً، تسلط الوعي السياسي على السرد، مرتداً إلى جدلية تاريخية، تعزز من ارتباط النص الكلي بشخصية نضالية مطمورة

Twitter: @abdullah_1395

تحت طيات كثيفة من التوريات المجازية، فسهيل الجبلي هو الشكل الاستظهاري لشخصية مقدودة من الواقع، تمتلك من الطباع والأفكار وإلحاحية الرغبة في الممارسة ما يستوجب فرض سلطتها المعنوية على شبكة العلاقات الرابطة بين الشخصيات، وهو ما يفسر انفراطها، أو تبددها في الضمائر، بأنوية أقرب إلى «الأنا الغفل» أو الكائن كلي القوة والدراية.

هكذا استقطبت أنا الدميني كل عناصر السرد، لدرجة أن شخصية سهل الجبلي كانت تطفو فوق النص ولا تذوب داخل سياقاته، فيما يبدو انقلاباً على شاعرية نص أريد أن يحتله الأطفال بحراكهم «في كل مكان حتى في حبر الكتابة» فالنص لم يهبط من عليائه ليجادل الواقع، ولم يتلاشَ فيه، بقدر ما أبقى السؤال معلقاً «عمن يخون النص ومن يفي له، الذي حرض عليه؟ كاتبه.. بطل حكايته.. أم هو مؤوله؟

Twitter: @abdullah_1395

Twitter: @abdullah_1395

القارورة..
مدفن المجتمع الساهي

القارورة، حكاية مسرودة بواقعية اجتماعية، يتناسب قالبها الروائي مع الوسط الاجتماعي، المعبر عنه بمرويات صغيرة أشبه بلعبة الحقائق المزيفة، فهي سيرة القهر الذكوري، بما هو طبع ذوات تواطأت على إذلال المرأة قمعاً وخداعاً وتهميشاً، وكما تحشّد في السرد عبر أصوات لا تقبل «التأويل» إذاً ما تمّ اختبارها داخل تعريف أدبي للعملية النصية، والعودة بالشخصيات إلى مواضعاتها الاجتماعية، أو تقشير مسمياتها المموهة، فيكفي تجسير الهوة بين دال الأسماء ومدلولاتها، كأن تضاف نقطة لاسم علي الدحّال مثلاً، لتنكشف نوايا «حسن العاصي» الموضوعية، وأردّية يوسف المحيميد اللفظية.

هذا ما أراده المحيميد للعنكبوت المتسكع في أوهن البيوت، والشماغ المقدود، وحتى القارورة كمدفن لحكايات مجتمع استمرأ الغفلة، أي أن تنغرس كمكونات دلالية في عمق البنية السردية لتمويج مستوياته، فسوسيولوجيا الرواية تحتمل امتزاج الواقع عندما ينحط مع الأساطير، وتفترض أن حقائق الأشياء أكثر تعقيداً مما تبدو عليه، فاللحظة الحاضرة بقدر ما

Twitter: @abdullah_1395

تبدو ملموسة وواضحة هي على قدر من الغموض والإفلات من الوعي البشري، كما أن غرائبية الشفرات التي اعتمدها تفترض إنتاج قدر من اللغة تفتح النص على تعدد المعاني، وهو ما يعني أن تتأسس «القارورة» كنص على حبك مركب للدوال، أو هذا ما يفترض في حكاية تقوم على واقعية المصادفات، بمعنى محايثتها بحبكة مموهة تتحرك وفق بنية باطنية لتعرية ما يبدو ظاهرياً كواقع.

بموجب ذلك الاختزال للبنى وتضئيل فاعليتها، تمّ اختراق مجتمع بكامله ممثلاً في أسرة «الساهي» بكل ما يحمله لقب العائلة من دلالات الغفلة، فكل أفراد البيت «تحيط بهم علامات الزيف والدجل». وهو ما يعني دراية الراوي والروائي بهذه الثغرة، واستثمارها بصورة بلاغية ـ ساخرة ـ افترض المحيميد بموجبها، تواطؤ الجميع عليها كمعرفة مشتركة لواقع الأشياء، فالتجانس في الرؤية كان على درجة من الوضوح، ومن خلاله يمكن فهم السيرورة الخالقة لمعنى ذلك الاستغفال، خصوصاً مع التأكيد على ثيمة الحرب كخلفية لواقعة الغزو العاطفي، كما أعلنها الدحّال انتقاماً، حيث اتخذ من هشاشة منيرة العاطفية ممراً، وقد فسرت هي هزيمتها بمنتهى الأسى «لم يجعلني أطارد رجولته، بقدر ما طارد هو أنوثتي» فهكذا اصطدمت «دائخة بالحب، الحب الذي يشبه أعمى تقوده العواطف والشهوة المخبأة في أدراج السنين». أجل الحب الذي يشبه خفاش أعمى يدور في ظلال غرفتها، حيث «كان ابن الدحّال يجهز صواريخه المحملة برؤوس عشق زائف، كي يصوبها تجاه قلب هشٍّ ومتلهف».

Twitter: @abdullah_1395

إذاً، الرواية مؤسسة على شخصية ساطية، بالغ المحيميد في تفظيعها، وتصعيد قدراتها التضليلية، للاستخفاف بمجتمع لديه من الاستعداد ما يكفي للانخداع، داخل نص يكتفي موضوعياً بتسجيل الحقيقة دون مجازية كفيلة بحلّ التناقض، حيث يغري الدّحال الأخصائية الاجتماعية، والصحفية المثقفة «منيرة الساهي» ويستغفل والدها التاجر حمد الساهي، وأخوانها محمد العائد من أفغانستان، والرائد صالح الذي يتلقى دورة تدريبية في بريطانيا، ولا ينجو من مكره حتى قاضي المحكمة الكبرى ابن واسع، إلى الحدّ الذي تحال بموجبه كل تلك الوقائع المتناقضة إلى «الصدفة» ما عدا التشابه بين أشخاص وأحداث الرواية وأشخاص الواقع، حيث شهادة الإثبات الإنكارية، وكأن المحيميد يتعمد الإيغال في تصعيد الوجه العابث للحياة، بما هو النقيض للواقعي، فشخصيات الرواية تتحرك في ظل شروط مفروضة عليها، دون قدرة أو رغبة للرد، الأمر الذي يجعل من مراكمة تلك المصادفات بين غلافين مفارقة لا تقوض معنى الحياة وحسب، بل تربك جاذبية «التنسيق» كعملية تركيبية لجملة من العناصر المبعثرة داخل نص روائي يفترض فيه أن يكون متحركاً كانعكاس للوقائع.

الرواية مسرودة بلسان «منيرة» ولكن مضامينها، وألفاظها، ولا شعورها أيضاً يشير إلى سارد برّاني، فنبرة الخيبة والانكسار لامرأة مغدورة في أنوثتها ووعيها، تتضاءل أمام لغة تشريحية، وحيادية في أغلب الأحيان، لدرجة أن منيرة لا يرد اسمها إلا مصحوباً بلقبها، وكأن صوتاً خارجياً ـ ذكورياً ـ يعبر عن

Twitter: @abdullah_1395

كينونتها المدمرة، فحميمية أحاسيسها تتضاءل، رغم محاولة المحيميد تمكيثها أمام المرايا، وتضويعها بالعطور، وتعويض عوز أنوثتها بالإكسسوارات والملابس الحريرية، لإحداث صلة تزامنية بين العناصر داخل الحكاية، من خلال لغة تعتمد على كثافة الوظيفة التوصيلية والتمثيلية، تحدّ من تعدد المعاني، حتى صورة الدحّال كمجرم، مرسومة كمعادل لشخصية كائن أحادي البعد، محتقن بالشر الصافي، دون مساحة استدراكية لتفكيك البنى النفسية والاجتماعية التي استولدته، وكأن مستوى الصوغ اللغوي أو اللساني لمركباته البنيوية، لا تستدعى داخل السرد كعلامة، بقدر يتم نسجها كشخصية معزولة عن العالم، فيما يفترض أن تكون العلاقة بين الأدب والحياة، داخل مثل هذه الطرازات الواقعية، في أقوى حالاتها، خصوصاً عندما يتّم ترحيل الشخوص من الواقع إلى الرواية كشخصيات.

الواقعية الاجتماعية وبما تتضمنه من رؤية عقلانية تحتمل شيئاً من الرومانسية، خصوصاً في معناها ووظائفيتها الجديدة، وهو ما يحتم أن تعكس «القارورة» كعملية خلق فني حقيقة التصارع أو مغزى وجود قوى متضادة داخل المجتمع، فعلي الدحّال مثلاً هو نتاج ظرف موضوعي، ويفترض أن تكون منيرة الساهي فكرة أو قوة مضادة، رغم تولدهما في ذات الظرفية، وعليه فإن الإبقاء على شكل العلاقة بين مختلف القوى خارج وداخل الرواية، يعني تمكيث ذات المعادلة القديمة، وهو أمر لا يقرّه الواقع الموضوعي، ولا يتولد عنه ذلك الأثر الجمالي كما يفترض حدوثه داخل النص، وهذا ما أدى إلى تراجع الطابع

Twitter: @abdullah_1395

الثوري للصراع في «القارورة» ربما لأن المحيميد ـ كعادته ـ صمم روايته بشكل بنائي، ولم يتورط بوجدانه وانفعاله بقدر ما استدعى وعيه وخبراته بالواقع.

ذلك بالتحديد ما أدخل الرواية في التوصيف أو التوثيق بمعنى أدق، ونأى بها عن مهمة الكشف عن قانون التطور الاجتماعي، حيث غاب الفهم أو ربما التوظيف الفاعل لطابور من النسوة المقهورات على هامش الرواية، وخارج الجدلية التاريخية، من خلال مرويات صغيرة لنبيلة التي ينتهكها زوج أمها. وميثاء التي يضطهدها زوجها. وفاطمة التي يغدر بها معيض، بعد أن استعار اسم بندر. وحسناء كما جنى عليها زوجها المطرب الشعبي بالمخدرات. وغنيمة كما راوغها زوجها الدحّال بأكاذيبه، فعذابات المرأة أو مراوحاتها الحقوقية والعاطفية هي الدال اللازمني المحرك للنص، وكما يتكدس في شر مطلق اسمه الرجل.

حين يستدعي السرد الأسطورة، يفترض به الكشف عن البنى الاجتماعية الموازية لبنى الخرافة، لكن القارورة، لم تكن أكثر من آنية، مستعارة من الوعي الحكائي للجدّات، ومنيرة الساهي مجرد ضحية لا يتحرك السرد بموجب فجيعتها، ولا يتموج الحدث الجمالي أو التاريخي على إيقاع نبرتها، فالسرد يتحرك بأفقية دون مفاجآت داخل حكاية اجتماعية، حيث لم يوظف المحيميد ما التقطه من براعم النمو الخفية في شخصيتها الإنسانية، وكأن الواقع مرجعية أكبر حتى من أدواته الفنية، حتى صارت «القارورة» كرواية وآنية أيضاً، وثيقة حقوقية لتسجيل حال

Twitter: @abdullah_1395

ومآل سجينات دار الفتيات، أكثر مما يفترض أن تكونه كبؤرة لكشف قوانين التطور الكامنة والدائمة للمجتمع، وهو الأمر الذي تأكد بتوثيق واقعة نساء غامرن بقيادة السيارات في الحادثة الشهيرة أبان أزمة الخليج.

إذاً، ليس في الرواية ذلك الإحساس أو الثقة بقوى النمو الاجتماعي، بقدر ما تتحشد بإشارات تململ الضحايا من سطوة الواقع، وهو أمر يضعف مكامن جماليتها، بل يصيب الموقف الإنساني بشيء من العطالة، لأن الواقعية ليست صيغة تعبير عقلانية صرفة، ولا تتشبه بالواقع أو تطابقه بقدر ما تلهب الوجدان والفكر بقيمة مضادة، فمنيرة الساهي، من منظور الواقعية الاجتماعية هي فرد، ولكنها تعيش تحت وطأة حياة جماعية، ويفترض أن تتأثر كعلامة وموضوع وحالة بجملة من الحقائق داخل مستوجبات حكاية تتقلص وتتمدد، وفق مفهوم متجدد وديناميي للواقعية.

علي الدحّال أيضاً، شخصية مسكونة بشرٍ أنطولوجي، لدرجة أن ضمير المحيميد الأدبي، وإشعاعه الذاتي تعطل أمام سطوتها، فأن يتلبس مراسل تافه دور وهيبة رائد مسألة يمكن تبريرها، أما أن يلعب قروي محافظ دور التقدمي المتحضر، ويتناسى ما يكمن في أعماقه من ارتكاسات، ليمثل دور العاشق لامرأة ـ مختلفة ـ كم مرّ في سمائها «من طيور عشّاق ووالهين ومخبولين ومسمّرين» على أعتاب عينيها الرائعتين، فهي مسألة بحاجة إلى الكثير من الإقناع، فعدّته من قصائد نزار قباني الشعبية لا يمكن أن تصمد أمام مثقفة مفتونة بديستوفسكي، أو

Twitter: @abdullah_1395

ربما هذا هو مسرح العبث كما صمم دكته المحيميد بمفارقات يتهاوى بموجبها وعيها ويتزلزل كيانها أمام عبارة على درجة من العادية «أنت لست امرأة عادية. إنك الدهشة.. والتخمين».

إذاً، لم تتم إعادة ترتيب الأدوار، داخل الحدث، وفق جدلية تاريخية توازي بين ثقافة الدحّال الشعبية وثقافة الروائي العالمة، ربما لأن الإحساس بميكانيكية الواقع التبس مع حيوية الواقعية، فالقارورة استمدت مبرراتها الفنية من حقيقة موضوعية أحادية، فصارت بنية منغلقة على نفسها، يتحدث بموجبها الروائي بالنيابة عن منيرة، ولكنه لم يفتح زاويتها «زهور في آنية» حيث يكمن صوتها ووعيها لتتجاوز بنا تداعيات فجيعتها وتقودنا «إلى جذر الحكاية» فهي الأخرى، كما يبدو، لم تتمكن من القبض على خيطها بيديها الناعمتين.

Twitter: @abdullah_1395

Twitter: @abdullah_1395

قنص...
الموت كمعبر للوعي بالذات

لاعتبارات فنية وواقعية، يرسم عواض العصيمي في روايته «قنص» شخصيات صحراوية عديمة الظلال، ليموضعها على حافة الحياة، حيث تنسلخ «هذلا» من هويتها لتتدثر جسد «ناشي» أو ينفرض عليها ذلك التخفي الجنساني، لتمارس العيش كقربان أنثوي حي، يتقدس بتواطؤ الجميع على توريته، إنقاذاً لها من «الدربيل» كما يتوعدها بفكرة بالخطف، بعد موت زوجها «نويشر» العجوز الذي زوجوها أياه لتتدفأ عظامه بها في المضاجعات.

مقابل ذلك الهلع الجمعي، الذي ينتاب «هذلا» وبقية القبيلة، يعيش فرحان القناص على الجانب الآخر من حافة الحياة، حالة من الطراد الدائم، حاملاً روحه على كفه، مقبلاً على الحياة بموته المؤجل، فهذا المثقل بوعيه المزمن بالموت، لا يعرف معنى لوجوده البيولوجي والنفسي إلا بتفرده في مواجهة الخطر والغيابات المتكررة بما يشبه الميتات والانبعاثات الدائمة، وبما يتحشّد في اسمه من دلالات القنص، حيث تنرسم خارطة الصحراء الجغرافية والروحية من خلال عينيه.

Twitter: @abdullah_1395

في ذلك الهاجس الدائم بالموت، تكمن الرؤية التطورية لكائنات ينحتها عواض بمزيج من كلماته ورمال الصحراء، فلغته تتآزر مع وعورة التضاريس لتخليق شخصيات مسكونة بفكرة الفناء الحتمي الذي يتبدى كعرض مرضي، أو كدافع نفسي لبطولة مؤجلة، وإن أبدى حذراً في تصعيد أسطورية أبطاله، ليوازي بين وجودهم خارج الرواية وأحاريكهم داخلها، فالوعي بالذات أهم خصائص النوع الإنساني، كما أرادت الرواية إثباته جمالياً.

هكذا تتواتر الوقائع للتأكيد على أن امتصاص تلك المقومات لا يتأتى وراثياً، إنما بخبرات متكررة من الخوف والقلق والوعي الدائم بالموت المؤسس على الإحساس الفردي بمعنى الحرية كقيمة من القيم الصحراوية، أو هكذا يعادلها عواض بأبنية ثقافية، داخل نص شديد الاحتفاء بالمكونات الرمزية والاعتقادية للصحراء، دون إعلاء للقيم البدوية أو تصعيد لكائنات هشة تستبطن وعيها بذاتها من خلال هاجس وعيها بالموت، بما هو المكون البنيوي لمروية أشبه بالواقعية السحرية.

وبسرد متموج، يتعمد لموجبه عواض على الإخلال ببنيته الجدولية، وتتابعه المنطقي، ينعطف في استطرادات متعددة تعطي لمروياته المتشظية وشخصياته المتباعدة فرصة التشابك في نسق قوامه مخيال صحراوي خصب، يعتمد في المقام الأول على تحريك الإمكان اللغوي، أو استجلابه من موارده كما تأرشف في الذاكرة، أو بما يتمثل في جاذبية الفضاء البيئي والمخلوقات التي تعيش تحت وطأة جماليات القسوة كما تتمثل في الغبار

Twitter: @abdullah_1395

والرمل، بما هي المكونات البنائية لجمالية الفضاء الصحراوي.

وذلك المخيال الفارط ـ أحياناً ـ في ترديد مآثر التفاصيل الصحراوية، يفرض على السرد علامات لغوية شديدة الالتصاق بطبيعة وشروط تولدها، من خلال عبارات ومفردات متخففة من اصطناعيتها، وإن كانت على درجة من الغرابة كانعكاس مرآوي لشكل التواصل داخل ذلك الحاضن البيئي، حتى في الألقاب التي يبتكرها الصحراوي كالطرقّي، والخبخب، وعين الرخل، والدنجيرة، والنمنم، فهذه المفردات مقدودة من روح الصحراء وبالتالي فهي لا تمثل الطقس اللغوي للرواية وحسب بل روحها.

ولأنه أميل إلى ترميز النص، يتجاوز سرده مهمة التسجيل، أو توثيق مفردات الحياة الصحراوية إلى فتنة التعالق بخصوبة موحياتها الانثروبولوجية والميثولوجية، ولكنه لا يندفع في مغامرة تشييد أسطورة روائية خالصة، فالصحراء كمرجعية تفرض واقعها المعاش، ولا تسمح للمخيال مهما تمادى بإلغاء اليومي، ولذلك لا تبدو روايته حالة من الاستعراض الفلكلوري المبسط لخصائص اللغة، بقدر تتقاطع فيها الشفرات المتنوعة، المنتجة بدورها لجملة من المعاني المتعددة، التي تنعكس بشكل مباشر في تعدد مستويات السرد، حول الصحراء كقيمة تبئيرية، بما هي مسرح طبيعي ومعاشي وشاعري بطله الإنسان، فيما يشبه الحالة التبادلية لكائن يعيش الصحراء وتعيشه داخل جدلية بيولوجية أو غريزية لحفظ الذات والنوع ولو بشكل مجازي.

هكذا يتطابق وعي عواض بتضاريس الصحراء، ويلتصق حتى بأبطاله، وعليه تفسر الأسطورة المؤلفة بوعي الراوي الحكاية

Twitter: @abdullah_1395

وتتجانس بها، فكل شيء يتأسطر لكنه لا يأخذ مفردات الرواية خارج البشري، فالدربيل الذي استعار اسمه من آلة التقريب مخلوق بالغ الناس في خرافيته. وجلال مزيج من الحيوان اللاهث والبدوي. والكائن الغباري رجل وسيم استحال إلى غبار. والأصوات الجوّالة التي تشبه آلة المحالة، هي الحركة اللامرئية لسينوغرافيا الصحراء، بما يبثه تكرار ضرباتها من إحساس بالفراغ والعدمية. أما الرمل، فهو إزميل الطبيعة كما ينحت الأماكن والقوامات البشرية، ففي هذا المزيج المؤسطر يتكدس التفكير الرمزي والاتصالي واللغوي للشخصيات المبعثرة بأفقية في «قنص».

الدربيل مثلاً، الوسيم البدين الذي تشبهه «تينة» بالكبش، كائن أسطوري مؤلف بصوت الراوي، ينمو داخل السرد كعصب حيوي بما يقال عنه، وبما يشاع حوله من خرافات، وكذلك فرحان القناص يترمّز بغياباته المستمرة، ورجوعاته المباغتة، حتى «هذلا» تتأسطر بجدلية التخفي في ذكورية «ناشي» الصورية، ومراودات التعبير عن حقيتها الأنثوية، ولا يتفكك معناها كمرموزة حتى لو حاولتها باللجوء الشعوري إلى أنوثتها، فهي بذلك التخفي القسري تشبه طراوة اللبن في تحولاته إلى «إقط» كما تحسرت على مآلها، أو كما تمّ تشكيل قوامها وروحها بنعوت مقذوفة عليها من الآخرين، فتارة توصف بالرفلا وأحياناً بالمزيونة أو الغرة وهكذا، فالراوي يقبض على «دال» تلك المخلوقات/الوحدات، ويقف حائلاً بين واقعيتها، وما صممّه ذهنياً للإبقاء على رمزيتها، أو يحدث حالة

Twitter: @abdullah_1395

من التكامل البنائي بين شخصيات روايته وكائنات الصحراء.

هكذا يمازج بين أبطاله وزمنهم الصحراوي، فالرواية مكتظة بمفردات تفصيلية تأخذ السرد إلى عمق اللحظة، وتفتح «قنص» على حقيقة متعددة المعاني، وتنغلق أيضاً في نسق لا يتحاور مع مدارات مضادة، حتى اللغة كسيرورة خالقة للمعنى تسهم في ذلك التغالق، فثمة خاصية نصية يصعب تحريك الشخوص او الأحداث خارجها، وهنا تتأكد مكونات المخيال، أو أهميته كأرضية يقوم عليها مجتمع بكل اعتقاداته، ويحاول عواض الحفر فيه عمودياً لتحريك مختزناته، وهو ما ينعكس في البنية الظاهرية للنص، كما تتبدى الرواية كنشيد صحراوي، يتفنن في ترديد مناقب ذلك الفضاء الروحي والشعري، بما يحتمه من تولّد بطولة ـ منتظرة ـ تمثلت في عودة فرحان القناص، ليبتكر معنى ثورياً للحياة من وعيه الأصيل بالموت.

Twitter: @abdullah_1395

Twitter: @abdullah_1395

بنات الرياض..
أبيزودات غرامية

للمرأة علاقة خاصة بالرواية، فهي تصغي ـ كقارئة ـ لكل ما تقوله الروايات وكأنها بطلة روائية تبحث داخل سياقاتها عن نموذج إنساني يؤكد قناعاتها، أو يستجيب لشيء من تطلعاتها، سواء كانت البطلة متطرفة أو محافظة. وعندما تقرر الإقدام على مغامرة السرد تحشّد كل ذلك الإنصات في ذات أو نموذج تختبر بموجبه جنوستها، وربما لهذا السبب بالتحديد وصفت فرجينيا وولف ذلك الشكل من الكتابة الروائية، والمقروئية الأنثوية على حد سواء بفن اختيار الشخص الذي يمكن العيش معه بنجاح.

ذلك بالتحديد ما حاولته رجاء الصانع في رواية تتمحور حول القرين كأمثولة بشرية، لأن المرأة عندما ترضى بمن هو أقل منها يعتبر ذلك في قاموس الأنوثة وضاعة وانحرافاً، وهو ما بدا واضحاً في تساقط بطلاتها في «بنات الرياض» واحدة بعد أخرىَ وبقاء ميشيل على صمودها الصوري إزاء أشباه الرجال، أو عدم قبولها «بالفتافيت» من خلال وهم تعلقها الضمني بتمثال حبيب معطوب اسمه فيصل تقيس عليه الآخرين، تأكيداً

Twitter: @abdullah_1395

للحتمية الأنثروبولوجية بانتهاء المرأة إلى صيغة من صيغ الامتثال.

إنها سيرة الوعي بالحب كما تعلنه ذات ارستقراطية قررت أن تنروي في «أبيزودات غرامية» داخل مجتمع يعيش واقعياً فوق العواطف، وابداعياً مرحلة ما قبل الرواية، على اعتبار أن الرواية العاطفية بما تحمله من قيم الرومانس، هي رافعة اجتماعية تعكس بالضرورة شيئاً من حداثة الحياة، حيث يتحقق فيها الصدام بين الروح الفردانية وسطوة النظام الأبوي بكل مفاعيله السلطوية، وهو الأمر الذي كان يتطلب استخدام التاريخ الاجتماعي لتفكيك مراودات «بنات الرياض» للفرار من أقدارهن، لكن رجاء الصانع جادلت تلك العوالم بخفة شعورية محتمّة ربما بطقس اللحظة النتيّة التي قادت السرد، تحت عنوان لا يخلو من الكشف «سيرة وانفضحت» ومن خلال «منهج رسائلي» الكتروني هذه المرة، يراه رتشاردسن كتقنية سردية دراماً أكثر منه تأريخاً.

ويبدو أن روح الرواية أو لا وعيها ربما، يعكس جانباً من الحداثة الاجتماعية، والرغبة الأكيدة في تحطيم مفهوم البيوريتانية التي يتبناها الرجل كمعتقد لتأثيم كل علاقة خارج أطر المؤسسة والأعراف الاجتماعية، رغم تورطه في تحديها الصوري، وهكذا تتكئ الرواية على «قيم الحب» لتوسيع المقياس الأخلاقي، وإعادة تعريف العلاقة بين الرجل والمرأة، ولو من خلال بطلات عاجزات عن إعلان تحررهن الفردي وتحدي صرامة النظام البطركي، وهو ما يعني انتصار الأخلاق الطبقية، وانسحاق الفرد تحت طقس المعتقدات القبلية، المغلفة بمظاهر تحررية باذخة،

Twitter: @abdullah_1395

لأن عجز المرأة عن الاقتران بمن تحب هزيمة قاسية تنال من كينونتها، وتبقي على تعقيدات وضع النساء الاجتماعي، واستمرارها في الانخداع بمن وما تعتقده حباً يمكن بموجبه تغيير الواقع والذهنيات.

ذلك ما تؤكده رجاء الصانع من خلال التصميم البنائي الخارجي للرواية، فأغلب استهلالات الفصول هي مقولات حول علاقة ووعي المرأة بالرجل أو العكس، ومن خلال تدخلاتها الشارحة للسرد أيضاً، كإقحام مسلسل «سكس آند ذا سيتي» مثلاً الذي يناقش العلاقة بين الجنسين، أو بما ألصقته من ألفاظ على ألسنة شخصياتها، حين أعلنت ميشيل مثلاً «أن كثيراً من هؤلاء الأزواج يخفون تحت ابتساماتهم قلوباً دامية ونفوساً مغبون حقها في اختيار شريك الحياة». أو هكذا تبدو العلاقة مختصرة باعتقاد أم قمرة بنظرية «المرأة الزبدة والرجل الشمس» أو فيما تكرره المستشارة العاطفية للبنات المعادل الشعبي لفرويد «أم نويّر» باستحالة الحب في هذا البلد، فيما يبدو إخضاعاً نسوياً لمجتمع ميؤوس من احتمالاته العاطفية تحت طائلة النقد.

إنها كتابة تعود بالمرأة إلى مرجعياتها التقليدية مهما حاولت الرواية إثارة الفضول لدى المروي والمسرود لهم، وإيهامهم بإمكانية التعريض بشكل معاشي مزيف، من خلال إطلالة تلصصية على مواصفات مادية ونفسية للذوات الأرستقراطية في أقصى انفصاماتها النفسية والاجتماعية، فعنوان الرواية ـ مثلاً ـ لا يخلو من إيحاء بمركزية نسوية، ولو في طورها البدائي، حتى وإن حاولت الكاتبة تغليب الهاجس الأنثوي

Twitter: @abdullah_1395

باستعراض مفردات المرأة الحياتية وإكسسواراتها اليومية، فوجود مفردة «بنات» كبنية عنوانية، يعني رفع لافتة احتجاج نسوية ولو بشكل جمالي، يستبطن الكثير من حس التظاهر، ويفترض وجود مقابل ضدي وهو الرجل، الذي بالغت رجاء في التنكيل به كقيمة مضادة، ابتداء من دلالات أسماء الرجال القدحية، وهو ما يخالف افتراضات منسوب قيم الشر في الفعل الروائي، فكل الشخصيات الذكورية ارتكاسية، محقونة بقيم سلبية، مصابة بالخرس، مقابل فصيل من النساء الجريئات المتوثبات المبجلات بأنوثة لا تقاوم، هي رأسمالهن الرمزي ومشروع خيباتهن على حافة الحب أو في المصحات النفسية.

هكذا تنسرد حكاية أربع صديقات بمرجعيات مناطقية: قمرة القصمنجي، وسديم الحريملي، ولميس الجداوي، وميشيل العبدالرحمن، في مواجهة غدر ذكوري يستمد سطوته من مظلة اجتماعية يتواطأ فيها الجميع على قتل أحلام النساء، فوليد الشاري، وراشد التنبل، وفراس الشرقاوي، وفيصل، وأبو مساعد، وأبو فهد، ووالد ميشيل الذي أسفر عن تناقضاته ورفض علاقتها بابن خالها ماتي إلى آخر الطابور الذكوري أدوات صغيرة ولكنها فاعلة داخل مفرمة اجتماعية على درجة من القسوة، لا تنتج إلا رجلاً غادراً وجباناً، أو نساء مدعيات ولاهيات، وهو ما يستولد بالضرورة رجلاً متأنثاً مطعوناً في رجولته، كما حدث مع نوري «نويّر» مقابل «أروى» المرأة المسترجلة المتنازلة عن أنوثتها.

بتلقائية سردية تمركز رجاء الصانع كل ذلك الصراع في الرياض كبوتقة اجتماعية صاهرة، وبآلية فرز تبسيطية وهجائية

Twitter: @abdullah_1395

للنموذج النجدي ورديفه الشرقاوي مع بعض التسامح حيال النموذج الحجازي، فيما يبدو امتصاصاً مباشراً من وقائع شخصية وفردية وليس من الواقع كمرجعية، فبنات الرياض، قصة ترويها الراوية كما حدثت، بحس تفضيحي، أو هي محاولة لاختبار ووعي سيكولوجية الشاب السعودي داخل مكمن إنساني هائل وهو الحب، وعلى تخوم امرأة مختلفة تتمثل في مربع أنثوي يعيش انجراحاته العاطفية بإباء مصطنع، ففراس مثلاً بالنسبة لسديم بعد أن تخلى عن حبه لها ليتزوج بامرأة لا يكاد يعرفها مجرد «صبي» موهوم باستعراض عضلات عاطفية ضامرة أو غير موجودة أصلاً، وقد تحول نتيجة خنوعه إلى «طبل في يدي أبويه.. يعزفون عليه نشيد القبيلة».

هؤلاء الرجال، من منظور رجاء الصانع، هم سر عذابات «بنات الرياض» فرغم أنهم يعيشون متنقلين بين باريس وسان فرانسيسكو ولندن وشيكاجو، ويتسنمون أعلى المناصب الإدارية والدبلوماسية، إلا أن كل واحد منهم يخبئ في داخله مخلوقاً تقليدياً مهزوماً في اعتقاداته، منفصماً في سلوكه. ومن خلال سرد تفاصيل صغيرة تفضح ذهنية الرجل النجدي المأسور بحتمية اجتماعية ساطية، لكنها لا تلتقط ما بعثرته من أشياء الإناث لتقولبهن في صيغة مشابهة، أو لتفسر سر صدمة الرجل في امرأة لا تمتلك من الحب إلا عناوينه، ولقطات الدفء، ومرارات الخيبة المغسولة بالأغاني الشعبية، خصوصاً حين يتعلق الأمر بمجتمع محكوم عليه بالعيش منفصلاً عن أبسط شروط حياة القاع الاجتماعي.

Twitter: @abdullah_1395

ميشيل مثلاً لم تستبسل بما يكفي للاقتران بماتي أو حمدان رغم تصريحاتها النارية حول تخلف المجتمع، وإعلان طلاقها البائن مع تلك المنظومة الرجعية، أما قمرة فتنتهي بطلاق مهين، ولميس تلجأ إلى الحجاب بعد زواجها التقليدي من نزار، وسديم تلفق كيانها المتعب برجل عادي هو ابن خالتها طارق، فيما يبدو استجابة للحتمية الاجتماعية، وبما يعني أن كل الصراخ الذي امتلات به الرواية لم يكن أكثر من دلالة على كائنات لفظية، فقدت قدرتها على المجابهة أو نجح المجتمع الأبوي في نمذجتها واستئصال مناعتها.

هكذا تسيّج رجاء الصانع «بنات الرياض» في شرنقة لفظية خادعة، إذ تخبئ تحت قشرتها امرأة على درجة من الهشاشة العاطفية والهامشية، فمهما أبدت من الجرأة والمغايرة، تظل نيئة، مشغوفة بنزار قباني المعبأ بكروموسومات الرجولة، مسكونة بإيقاعات عبدالمجيد عبدالله وراشد الماجد، وهو ما يفسر احتقارها للشعر الحديث، وانحصار همومها في روايات عبير، وفساتين باذخة من تصميم ايلي صعب، وباجلي ماشكا. إنها مخلوق استيهامي تحاول أن تستخرج فارسها من كتب الأبراج لخيرية حديب، وماغي فرح، وتبالغ في الرطانة بلغة انجليزية تنفيها عن ذاتها، تتبدى دائماً معلبة في خلطات عجيبة ومزورة من «الفاونديشن، والميك آب، والغلوس، والسمكرة، وتقشير البشرة» كما تمّ تحشيدها مظهرياً وروحياً في ميشيل ذات الجمال النجدي والشخصية الأمريكية، وربما لهذا السبب خذلها فيصل، وتزوج شيخة، ولم يكلف نفسه عناء الدفاع عن حبه لها

Twitter: @abdullah_1395

سوى بالبكاء تحت أقدام أمه، وهو الذي كاد أن يحقق معادلة شبه مستحيلة بإمكانية وجود شاب رومانسي سعودي، وهي ذات الصدمة الضمنية التي تأتت لعلي شقيق فاطمة القطيفية حين امتنعت لميس عن حبه لأسباب مذهبية.

وربما يكون هذا هو أحد مكامن الجرأة في «بنات الرياض» أي في الاتكاء على «تسمية» الأشياء والحالات والشخوص إلى حد ما، ابتداء من التأكيد القصدي على التشابه بين أبطال الرواية وأحداثها والواقع، ولكن ليس في تحريك الحدث الروائي بوعي تحليلي، لأن السرد كما يبدو كان أقرب إلى «آلية النسخ» المباشر من الواقع، والتوصيف البراني منه إلى تحليل المركبات البنائية للشخصيات، فالمجتمع المخملي لا يمكن اختزاله في قاموس من الألفاظ، بل إن تواصله اللالفظي أكثر تعبيراً عن مقوماته، وهو ما حاولته رجاء لتقليب مظاهره وسلوكياته بنمطية سافرة، وبلغة تتماهى إلى حد كبير مع منسوب إحساس تلك الفئة بالحياة، من خلال كتابة عابقة برائحة الوسط الاجتماعي وأخلاقياته، وبإصرارها على إيراد تفاصيل صغيرة أضفت على السرد شيئاً من التواتر، وإن لم يبدد ذلك وهم انغلاق تلك العوالم وغموضها، كما يفترضها الوعي البرجوازي بمادة الحياة، ومستوجبات هتكها عبر اللغة.

ذلك التعريض القصدي بالنخبة الاجتماعية تحاوله رجاء الصانع بسادية لغوية تقوم على استعراض الوقائع بمشهدية أقرب إلى فن الحدوث، بالنيل من الذوات مباشرة، دون اعتناء بتوصيف المكان أو تزمين الحدث حتى، فكل شيء يبدو مجرداً رغم وفرة

Twitter: @abdullah_1395

الإشارات الصريحة، ولذلك يفقد السرد طزاجته عندما تحاول أن تستعير من فرويد أدواته ولسانه، لتلصقها بشفتي أم نويّر لتصنيف الفصائل البشرية إلى فئات مطمئنة وأخرى غير مطمئنة «سيكيور وإنسيكيور» وفئات مفرطة الثقة بذواتها «أوفر كونفدنت» لتتفرع بعد ذلك وبنفس الوتيرة الهجائية، ولكن بلغة محكية على درجة من التماس بألفاظ الطبقات الشعبية الجازمة لتحصر الرجل المتدين في شريحتين «صايع وتطوع» أو «خاف أن يصيع فتطوع». وهكذا تستمر في التصنيف حتى تطال المرأة «المطوعة» المنحبسة في أسر التربية الصارمة، والحالمة بالتحرر، أو تلك المنتمية لفئة «النص ونص» التي تغير حجابها مع تغير فصول السنة، حتى تصل إلى صنف المرأة المتحررة أو المجربة، لتضع بنات الرياض وشبابها في نهاية المطاف تحت جاهزية مفرزة نفسية اجتماعية.

هكذا تحضر رجاء بوعيها وخبرتها وروحها داخل أنسجة النص. وبالتأكيد يمكن فهم إصرارها الواضح على إيراد مفردات شعبية داخل الحوار مثل «صايع، ومدردح، منذ مبطي» لتعضيد البنية السردية بحوارية تتطابق مع روح الرواية. كما يمكن تبرير توظيفها ـ النسبي ـ لمفردات أجنبية لتعزيم اللغة كمكون بنائي مثل «تو متش، ماي دير، كوبل، شيزلونج، ليزي بوي، برونزاج، أتراكتف» فهذا التضمين العضوي هو أحد المكونات البنائية للتأكيد على مواصفات المرأة الأرستوقراطية، ولكن أن تخترق هذه العبارات السرد بكثافة لتتسيده، وتصبح هي القيمة اللغوية المهيمنة فهذا يعني إصرار الكاتبة على تلهيج السرد، والتهابط به

Twitter: @abdullah_1395

ـ أحياناً ـ إلى منسوب لغة استعمالية أقل حتى من المحكي.

ذلك المزيج من الألفاظ المبعثرة هو ما تسميه «لهجة حجازية مميزة في عرس نجدي» وقد اعتمدته كأسلوب سردي نتيجة الخفة الشعورية التي طبعت الرواية عموماً، وعدم انفصالها كساردة عن موضوعها، ليكون منطوقها هو ذاتها، أو هكذا أرادت أن تجعل النساء يتكلمن بلغة سافرة ولسان سليط مقلوب، للوصول بالنص إلى ذروة لذته، حيث يتقدم الطارئ اللغوي والسلوكي على الأصل لتفضح «المجتمع الفاسد اللي يربي أبناءه على الكونترادكشنز والدوبل ستاندردز، التناقضات وازدواجية المعايير مثل ما يقولون» فمضخة بنات الرياض اللغوية مستمدة من دفتر سديم السماوي، وما يعادلها من التخاطب اليومي، والهامشي كأغنية عبدالمجيد عبدالله «يا بنات الرياض.. يا جوهرات العمايم.. ارحموا ذا القتيل.. اللي على الباب نايم».

بهذه الفظاظة اللغوية صارت تفسر آخر توبات سديم من إدمانها للحب، من خلال تجربة قاسية جداً، فقدت على اثرها احترامها لجميع الرجال، بداية بفراس ومن قبله وليد ودون انتهاء، كما تعلن قرار ميشيل انتصارها على الرجال كافة وتخلصها مما بقي بداخلها من فيصل. إنها مجرد ألفاظ تحمل في داخلها ما ينفيها من المعاني، فبنات الرياض مهزومات في الواقع، مأسورات بذات النظام القامع للحب، الذي نجح في استتابتهن كذوات أنثوية عن أحاسيسهن المختلفة، كما تؤكد مآلاتهن، فهن منتصرات بالجسارة اللفظية،

هكذا تتأكد حتمية التماهي بين «بنات الرياض»

Twitter: @abdullah_1395

المهزومات مع النظام البطركي الغالب، فيما يبدو هزيمة داخل حكاية أشبه بالنزوات الغرامية، وتتعزز من خلال ذلك التناظر الفني والمضموني مقولة روبرت التمان حين اعتبر المرأة تاريخاً للرواية، فبنات الرياض كتابة تحاول أن تحدث تماسها بتعاليات الأدب ولا تزعم مطاولة ذلك المرقى، ولعل هذا يفسر احتراز رجاء أو خشيتها من «مغبة تسميتها رواية» رغم إصرار الناشر على إشهارها كرواية، فهي برأيها «مجرد جمع لهذه الإيميلات المكتوبة بعفوية وصدق. إنها مجرد تأريخ لجنون فتاة في بداية العشرينات، ولن أقبل إخضاعها لقيود العمل الروائي الرزين أو إلباسها ثوباً يديها أكبر مما هي عليه!».

Twitter: @abdullah_1395

الفردوس اليباب..
وجع يتأنث، ويغدو المكان آنية

بأحاسيس طرية، ونبرة أسى أنثوية صافية. وباتجاه زوايا لامرئية من مدينة هائلة، محفوفة بالمتناقضات، ومزدحمة بما يشبه الأشباح، تتمثل على سطح النص كخلفية بذات الهيأة، تنسرد حكاية ذات روائية صغيرة، مقذوفة في المجهول، تثاقف المكان، بخيبة حب ضائع، تقف عاجزة عن مجادلته كظاهرة انسانية معقدة، أكبر مما تحتمل محدودية مداركها الذهنية والشعورية، كما ترسم مقوماتها ليلى الجهني في روايتها «الفردوس اليباب».

واذ تنم بنيتها العنوانية عن جملة إثباتية مطلقة، تتمثل فيها وحدة خطاب الرواية، وتتولد منها عبارات لا توحي بالظن، بقدر ما تنحقن بجرعة عاطفية مضاعفة، تتكئ على تجربة عشقية محدودة، تحدث تماسها الحياتي، وتناصها الفني بمدارات أوسع للوصول بالحكاية الى امكانات دلالية أعمق، تطال سر العلاقة العضوية بين الانسان ومكوناته الروحية والمادية، حيث يتهاوى الانساني عبر انهيار الشأن العاطفي، ويكون «الانسان إذاً غربال كبير» حسب تعبيرها، ولكن دون ارتداد به الى منابعه، فالفردوس

Twitter: @abdullah_1395

اليباب واقعة تبدأ وتنتهي في ذات الفضاء المديني، الأمر الذي يشي بإحساس ناقص، أو بانسراب حالة طاغية من عدم امتلاء شخوص الرواية بالمكان.

وبمونولوجية خفيضة النبرة، تتباعد عباراتها فيما يوحي بالتردد والنشيج، وينبئ عن شعرية مندسة، تتوحد على مستوى الدلالة، للفرار بالقص من الزامات التماسك السردي ربما، ولتتيح مساحة أوسع لاستعراض نزق الشخصية الفكري والنفسي، حيث تكاد أن تنعدم فيها المسافة بين ليلى الجهني ككاتبة وبين القارئ حد استسراره، لتستعرض قطاعاً عرضياً من حياة تلك الذات، فحكاية «الفردوس اليباب» لا تستمد قوتها من براعة التعبيرات، وفطنة الكلمات وحسب، بل ومن الطاقة الشعورية العالية، المختزنة وراء حساسية جمالية ووعي متقدم باللغة، تنبئ عن قدرة الكاتبة الفنية، ونواياها الشعورية، كما تشير الى جدلية العلاقة القائمة بينها والمكان كظاهرة نفسية، تأخذ شكل الآنية، التي تتولى مهمة صوغ الشخوص ضمن حواضنها، أو تتشبه بها مرغمة.

ولأنها تبدأ من نقطة شعورية متفجرة، أو من لحظة انفعالية قصوى، يرتد الخط الدرامي للرواية بتهابط رثائي، ونعي مكثف، في اتجاه عكسي داخل الزمن، هو بمثابة النظام اللغوي الذي تحتكم اليه فنية الرواية، وتختبر على صرامته معماريتها ودقتها المظهرية، عند مقاربتها كتصور بنيوي، حيث تنفتح الرواية على مشهد حبيبها عامر، وهو يلبس صديقتها خالدة خاتم الخطوبة، فيما كان الهواء يختنق على أطراف حلقها، وهي

Twitter: @abdullah_1395

تتحسس طفلهما المزروع بأحشائها، محاولة بأسى عميق، أن تحذر صديقتها من «ديك المزابل» كما صارت تنعته بعد أن غدر بها، فذلك الذي قال لها (أحبك) بكل طريقة ممكنة لم يعد أكثر من «حيوان، خراب، دمار» في إدانة لا هوادة فيها لكائن لا يتعاطى ظاهرة الحب الا من منطلق حسي، أو هكذا حسمت الفعالية الذكورية في الرواية بكل مظاهرها ومقومات حضورها.

بتلك التقنية التلخيصية الاستباقية للأحداث، التي تقلل من حاثات التشويق كمعطى سردي، وتوائم الى حد كبير آليات الحكي أو السرد التقليدي، اذ لا يتأجل شيء من المعنى، بقدر ما يدخر الاحساس الذي يتأنث به النص، ليقدم بجرعات، تتأكد مقاصد ودلالات فنية عند الكاتبة لإغلاق مجريات الحكاية كحدث، وفتحها على مستوى النص، فالنهاية الخاطفة، أو المبكرة، المعلن عنها بوضوح شديد وباتر لبيولوجية النص، اذ تحد من الفضول للتعرف على ما يمكن أن يحدث بصورة دراماتيكية، تضع روح النص ومضمونه، على محك مجادلة منطقة انسانية وعرة، فتنأى عن الحكي والتوصيف، لتنهض بالبنى النفسية، والدوافع السلوكية، ومقومات الشخصيات، بغية تشريحها، اذ المهم هنا ليس الوقائع بل الكيفية التي تروى بها، وتأكيد الوعي بشروط اللغة، حيث المكمن الذي يتوجب البحث فيه عن بنية الرواية.

هذا ما يفترض ازاء حكاية تتملص من تعاقبية أسلوب الروي الخطي، وتبتعد بدراية فنية عن التسلسل المنطقي والمطلق

Twitter: @abdullah_1395

لوقوع الأحداث، نحو تراتبية نصية، وتختلط فيها الأزمنة الداخلية بالخارجية، أي زمن القص والتخيل والكتابة مقابل زمن الكاتبة واللحظة، وان خلت من التعرجات الزمنية الحادة، فهي حكاية مخترقة بخبرة انسانية برانية مسقطة من خارج النص على خط الزمن الطبيعي، دخولاً الى رواية تنفتح من نهايتها، تنمسح فيها الحدود الفاصلة بين الواقعي والمتخيل حد التمازج، نتيجة تأوين الحدث والشخوص في فضاءات معلومة، أرادتها ليلى الجهني مبهمة، وغامضة، ومتداخلة أيضاً، لترفع فنياً، وبوعي أو لا وعي، مستوى فعل الانتهاك والبصبصة عند القارئ لتشويقه.

إذاً فنحن أمام واقعة، ومكان معرّف، قابل لأن يحتضن شخصيات ممكنة، تنتسب إليه، وتتحدد ملامحها من واقع فعلها، واعتقادها الشعوري، لتتعدى هجائيته ـ أي المكان ـ الى امكانية مثاقفته، والتشكل بروحه، فمدينة جدة التي «لا تسلم مفاتيحها لأحد ما كاملة» المفتوحة على كل شيء، سريعة الايقاع حد تبديد كل مظهر انساني، التي لا وقت فيها للتأمل «ليست الا مزبلة ضخمة» بتعبير الجهني، وبالتالي لا يمكن أن تنتج، وسط عالم آيل للسقوط، حسب إحساسها، الا كيانات بشرية مسكونة بأمزجة خاسرة، وحكايات حب فاشلة، وخرابات روحية يكون مؤذنها عامر وأشباهه كما تعلنها بسخرية على لسانه «ألم أقل لك يا صبا؟ الحب مزبلة وأنا ديكها المؤذن ها ها ها».

هكذا تتوضح تفاصيل الشخوص، وحضورها ضمن مزدوجة الحياة/ النص، فيما يمكن اعتباره سردية مفتعلة أو شبه متحققة، تأخذ من الحيز الأول كلاسيكية الحدث في حراكه

Twitter: @abdullah_1395

على خط الزمن الطبيعي، ازاء الأماكن الساطية والأثيرة، المأهولة بفعل وشخوص الحب حد الهلاك، والمحايثة بالتذكر، والحنين المعبر عنه بلغة تساميه، أو محاولة الفرار منها دون جدوى، لتحاذيه بالمستوى الثاني، أي بخيلولة الكتابة أو حلميتها بإنكار تقريري «جدة ليست وردة، والكتابة ليست شرفة».

بذلك التجاوز الجمالي والمعرفي تعود الرواية، كفعل كتابة، وبكل علاماتها كدال لساني الى مرجعية الواقعة، وتكون من حيث انتمائها الى فعل القص، أو من الوجهة السوسيولوجية تحديداً، حالة بحث عن قيم أصيلة تتولد في بطولة مهجوسة بالرد على انحطاط اللحظة أو الحالة، ولو بالامعان في تأنيب الذات وايلامها، ولكن دون اخلال بالرسالة الأدبية، كما يتملس في الكفين الواهيين المرفوعين الى المطلق على امتداد الرواية، في بنى تكرارية.

هذا يعني تورط الذات الساردة، أو التباسها بالذات الكاتبة، لتنتفي المسافة بين كينونة تلك الذات وما يمكن أن تكشف فيها وبها عن وجودها، وهو ما استدعى، على ما يبدو، أن يحال كل ما في وعي ليلى الجهني الى مثل وتجريدات أخلاقية، لا بالمعنى اليوتوبي أو الارتدادي لعفة المنابع، ولكن من منطلق تزخيم الفعل الروائي بالجوهراني من القيم الفاعلة، والمؤهلة لاستصلاح الزوايا المرئية والخفية من النص، أي بكفاءة الوظائف الشعرية والدلالية للغة القص، ولكن على حساب بنية الشخصيات.

ولأن ليلى الجهني تجيد الحديث عن خسران الحب أكثر

Twitter: @abdullah_1395

مما تتحدث عن الحب ذاته، ربما لأن الحب ظاهرة انسانية كبرى يصعب أن تحدها لغة ومعنى، أو ربما لعائق تعبيري، لا شعوري، يتعطل عندها الخيال كحدث وينشط كتصوير لغوي بصيغة مرآتية عاكسة لحقيقة وعمق الاحساس، كما يرتبك فعل البناء النفسي والاجتماعي للشخصيات داخل اللحظة التاريخية، فهي تجهد لتجاوز «الشاليه» أو الفردوس اليباب، كمكان نفسي تختصر به ظاهرة الحب، لتدفع بخطابها الروائي الى الموضوعي، أي الى ما هو أبعد من أنين الذات، لكنها تتورط في خطابية معوّقة لتدفقات نصها الروائي وشفافيته.

وهي بذلك الاصرار على العودة بنص «الفردوس اليباب» الى حواضنه المادية والتاريخية تحيل السرد الى مقولة معرفية، قابل للمفهمة، وتستدعي اجابة، اذ تندفع في استحضار مناخ سريالي لعالم مجنون مكتظ «بالكوكاكولا والانترنت واقراص الليزر والبقر المجنون وايبولا وجنون الاولمبياد» لترسم صورة أشمل لمدارات سقوط الظاهرة الانسانية، وبالتالي تنزاح بشكل ارادي كما يبدو، عن حقيقة وسياق الأثر الروائي، فتستدعي اسحق رابين، وشمعون بيريز، وغولدا مائير، وقانا، وبيتزا هت، كما تستغيث بهلوسة فائضة على نسق النص «واعرباه» ربما لتموضع قصة الحب المخذول على خلفية مهترئة، ولكن بنقلات خشنة بعض الشيء بين المظاهر المادية وآثارها الروحية، ودون مجانسة سلسة بين البنى الاقتصادية والفعل الأدبي، يكاد فيها النص أن يتخثر، خصوصاً عند مخاطبتها الهذيانية لسائقها، لولا عودتها الى ثنائية الصورة/الواقع، لتؤكد نتيجة مبتسرة مفادها أن ما حدث ليس أقل من حضارة صيغت في

Twitter: @abdullah_1395

الظلام، بتعبيرها فهي «مؤامرة على الحب والحياة والناس».

هكذا يمتزج أسلوبها التعبيري بفعل السرد، ويتحقق الحدث جمالياً بتأنيث الوجع، حيث تتأهل شخصية عامر لاختزان وتصدير كل قيم الشر، وتكاد الرواية أن تكتسي بدعاوى الخطاب النسوي، استجابة للانفعالية التي تسم الكتابة النسوية، لتنزاح الى صيغة تجنيسية، فهذا البطل المضاد، بالمفهوم النقدي، يفترض أن يؤدي فنياً، وبملامسة وحساسية ايمائية، لا هجائية أو تقريرية مباشرة، مهمة اختبار قيم الخير، قبالة بطل مهجوس باعلاء الحب، والايمان بكافة المظاهر والظواهر الانسانية، رغم فساد الأمكنة، وسطوة اللحظة، لكن ليلى الجهني تخرسه أمام بطولة شبه طهورية ـ عاطفياً ـ موزعة بين أنثيين، وتنطق بالنيابة عنه أحياناً بشكل تحقيري، الأمر الذي يخلّ بفاعلية وجوده، فهو مجرد أداة شريرة اخترقت حتى الصحبة الأنثوية الانسانية العميقة بين صبا وخالدة.

هنا ينتصب سؤال فني على درجة من الأهمية والتشظي، يطال الصلة بين الرواية كواقعة خارجية وما فاض من حضور أبطالها على المتن النصي، أي عن معيارية القامة الأخلاقية والفنية للشخوص داخل النص وخارجه، على اعتبار أن الواقعة الخارجية مسألة حياتية ضاغطة على فنية النص، يصعب استدماجها بشكل مقنع ما لم تندرج في أبنية وأنساق لغوية وقولية مقنعة، ومن هنا يمكن التساؤل عن الفجوة في بنية الشخصيات، أي عمن أحبت صبا، وما الذي كان يحدث تماماً بين كيانين وانفعالين لا يبدو عليهما الانسجام في أي شيء، وعن السر، أو الغفلة التي

Twitter: @abdullah_1395

سمحت لروحها «المفتونة بما هو قصي» أن تتعلق بمسخ رفضت أن تمارس هوايتها الأثيرة عليه في تسمية الأشياء، فأصرت على أن يظل عامراً حتى اكتشفته خراباً، وهو اكتشاف حدث خارج النص، ثم أسقط داخله ككتلة.

ولا تكفي بالتأكيد عبارة «البراءة المفرطة قاتلة» لردم تلك الهوة الفنية في بنية الشخصيات، أو للرد على مبررات انهيار حب كبير، محصلته إجهاض أمل صغير وطري لم تقدر على مخاطبته الا بلغة الدم، وقد وصفته بنبرة ميلودرامية بأنه «قارة ثامنة تغور» لولا احساس ينسرب من بين سطور الرواية تجهد به ليلى الجهني لمطابقة الشخوص بالمكان، الذي يأخذ شكل آنية، يزدحم سطحه بالحيوات، لكن بلا حركة على حافة النص الا لفئة محدودة، تحكم صوتها الكاتبة، أو هذا ما نستخلصه، من استجابة الحياتي للمطلب الفني، ومن تجسد مرادات الرواية في بنيتها العميقة وما لا تتلفظ به ولا تعلنه صراحة.

أما صبا الشخصية الوحيدة المعتنى بتفاصيلها، الهاربة دوماً الى الشعر والروايات والقصص والأحلام فهي «أمرأة هشة لا تصلح للحياة» خربتها الكتب، وهربت من مواجهة خطأ الى الموت، نتيجة خلل في شروط تكوينها النفسي، أو العاطفي بمعنى أدق، فهي «كيان ناقص غير جدير بالثقة ولا يحق له أن يجرب». ولأنها حالمة أكثر مما ينبغي، أو فائضة به كمادة للحياة، يحلو لها أن تسمي غرفتها غابة أو مفازة، وقلمها نورساً، وكالمرأة تماماً تشبه الدانتيلا، تؤثث وحدتها بوسائد ملونة، وقميص نوم أزرق بحري، وصورة صغيرة لفيروز، وتتشبه ـ

Twitter: @abdullah_1395

يأساً ـ بوردة تريد أن تصمد وسط زيف الكلام، لتكتشف أن الاحلام والكتابة والأعذار والأوراق متعلقات ساذجة، لم تسعفها في لحظات التحدي «كل هذي الأضواء عاجزة عن اختراق روحي المطفأة».

هذا هو البناء النفسي لصبا كما ترسم ليلى الجهني ملامحها من بعيد، أي بطيفية ورهافة لغوية، اذ لا وجود لحكايتها خارج اللغة، ولا حياة للغة على هامش السرد. وكما تعضد فعلها الروائي بهيمنتها كراوية، تقسر كل الأصوات، التي لا تعادلها وظيفياً على تشكيل مدارات وملامح تلم الذات الروائية من منظورها ككاتبة، حيث لا فرق بين صوت صبا وخالدة، ولا مسافة بأي مستوى لغوي أو شعوري بينهما، بل إن تعدد الأصوات هنا لا يوحي باختلاف وتعدد المواقع، فصبا هي الحكاية، أي الذات البريئة العاشقة بامتياز، التي يطمس ولعها كل مقومات وابعاد شخصيتها المختلفة، لتستصفى في نهاية الأمر كضحية للاعتراك الشعوري البريء في منطقة بين الفعل والارادة، فقد أرادت الحب كهامش حر سمح به المكان، ولم تطاله حقيقة، نتيجة اختلال في المكان ذاته الذي أسس لاختلال الكائن وتفريغه، وارتباك اعتقاداته الشعورية «كنت وحدي أحب، وهأنذا وحدي أندم».

هذا يعني وجود فارق بين الصورة كمفهوم، أساسه أو معادله المعنى، وبين مرجعها بما هو مرتسم كسبب من موقع الكاتبة، حيث يتيح المكان حركة أوسع، وديناميةأبعاد للشخوص، لكنه، ضمن نص «الفردوس اليباب» لا يقيم حواراً

Twitter: @abdullah_1395

مبرراً من الناحية العاطفية، بمعنى انعدام فاعلية الشخوص النفسية وتحديد مصائرهم بمعزل عن المكان الذي يفترض ـ بنيوياً ـ أن يستدعي الفعل ويشكل الملامح، فالمكان فضاء يتعدى امكانية عرض الصورة أو الحيز، الى مستوى المفهوم والشعرية، أي تحرير النص من ثقل وإلزامات الواقعة الخارجية، أو التفكير في طريقة متجاوزة لعرض ما يمكن أن يحدث في الواقع، لا التأكيد على ما حدث، اذ يتطلب تغير الواقع طريقة مغايرة لعرضه، أي حداثة تعبير في مقابل مكان وحياة أحدث يفترض التأكيد عليها كعلاقة.

ولكن يبدو أن ليلى الجهني كانت أميل الى التعامل البراني مع لحظة ذات معنى عام، أرادت أن تحقنه بوجود خاص، فاستجلبت تداعيات جيفنشي وسان ايف لوران كحواضن ديكوراتية توحي باغتراب الذات، كما كانت أقدر على التقاطع بمكان، مفصول عن سياقه المعرفي، ومن موقع زمني ثابت، بمساندة صريحة من سطوة الفعل الماضي، فقد اكتفت باستعراض قطاع عرضي من حياة ذات عاشقة، تعلن ضآلتها وانقهارها أمام هول المكان (الجبيل ـ جدة).

ولأن تلك الذات المسكونة بعلاقة ملتبسة تجاه المكان، تنختم الرواية بجدلية افتراضية يتمادى بموجبها سؤال المكان، فهي لا تدري ان كانت تتحداه أو تصالحه «ما تكون جدة؟ أجل، ما تكون هذه التي حين تفكرين بها وبالكتابة عنها تدفعك دفعاً غير هين لأعماقك؟ أي سر يكتنف هذه المدينة ويجعلك مولعة بها؟». ويتصعد ذلك التجريد بكافة مستوياته الذهنية

Twitter: @abdullah_1395

والشعورية بل وحتى المادية للمكان، ربما لأن الشخصية المحورية، المسقطة من وعي ليلى الجهني للتلون براهنه، لا تتحرك ضمنه باتجاه عمودي، فهو مجرد جهة من الفضاءات المغادرة، فيما يفترض المكان حركة زمنية الى الأمام، تماماً كما يحدث في الحياة، الأمر الذي أدى بتلك الذات الروائية المنفتحة على أقصاها في مستهل الرواية تنكفىء على غمائمها، وتتراجع عن انفتاحها، أو تتوارى في تمثل دلالي مجزوء، انفعالاً بالوقائع، وانحيازاً الى خطابية عاطفية رهيفة وبنائية، مرجعها مصارع العشاق.

Twitter: @abdullah_1395

Twitter: @abdullah_1395

نبع الرمان..
لقطة طللية لمكان متعدد المعاني

بما يشبه اللواذ النفسي بالمكان، يعود أحمد الشويخات بالحكاية إلى غبطة البدايات، إذ يوّحد صوته مع بطله منصور الشايف ليسمي بقعته الأثيرة من نخل أسلافه «نبع الرمان» كإحالة إلى فضاء روائي على درجة من الخصوصية. لكن الجملة الرحمية تلك، التي يتناسل منها سرد ذو طابع مكاني، وتحاصره كبنية عنوانية صريحة، لا تحبس روايته في المعنى الحسي للمكان، وإن كانت ذريعة نوستالوجية كما يشي ظاهر النص للتماس بشخصيات مؤمكنة، تجعل من الأثر الأدبي مجرد أثر لواقع استعادي عاشه الكاتب سائحاً، في تجوال سري، وبأثر رجعي، بين القطيف وسيهات بحثاً عن «أناه» المضيّعة أو المفقودة.

ذلك الارتداد الرثائي إلى الوراء هو ما يفسر سعة الوحدات الزمنية في السرد الاستذكاري الذي يحتل محور خطابه الروائي، حيث تكتظ الرواية باستذكارات وصفية ومعلوماتية طويلة يراد بها على ما يبدو سدّ فجوات السرد، والتأكيد على الصفات الطبوغرافية لقرية المحار بكل بيوتاتها وساباطاتها، كما تختزل

Twitter: @abdullah_1395

منظومة قيمها الرمزية والمادية في «نبع الرمان» وإن كان ذلك الحنين، بل حتى خبرة الكاتب بمكانه المغادر لا تجعله قادراً على إحيائه أو بثّ الحياة فيه بالعادي من الكلمات، أو بترديد مآثر حياة منقضية، بقدر ما تقترب من مهمة توثيقه في الذاكرة.

ولأن للأماكن تاريخانيتها، كما يحلل ميشيل بوتور الفضاءات الروائية، سواء داخل التاريخ الكوني أو تجاه سيرة الشخص، تشكلت البنية الغائرة للرواية بموجب إشارات رمزية ومعطيات مادية أجبرت الشويخات على تكييف ذكرياته مع متطلبات الفعل الروائي، فقد أضفى على «نبع الرمان» شيئاً من استيهاماته وعواطفه وأفكاره، وهكذا تبأّرت في النص جملة من الأسباب الواقعية التي دعته للتماس بمكان متخثر توقف عن الحركة داخل التاريخ، أو تحنط في مخطوط أثري كتب بقصبة عرضها مليمتر تقريباً، على صفحات صفراء مهترئة بأطراف بنية داكنة جداً ومتآكلة، تعود للعام 1318هـ وقد عثر عليه الكاتب بالصدفة في أحد المنازل بحي القلعة التاريخي في القطيف.

إذاً، نبع الرمان، ليس مجرد لافتة تحتفي بأطلال فضاء جغرافي مغادر، فهو زمان أيضاً، بل هوية تاريخية ومادية، وقد أراده مكوّناً بنائياً لشخصيات تتشكل فكرياً ونفسياً، داخل حاضن مكاني يرسم بالضرورة مآلاتها الاجتماعية والاقتصادية، وبموجب نص روائي يستمد قوته من سلطة منتجه المعرفية والوجدانية، الذي أباح لنفسه إطلاق «الأحكام على الناس والمجتمع والتاريخ والثقافة» وكذلك من سطوة الموروث الاجتماعي كمروية كبرى أو حكاية تختزن بداخلها حكايات.

Twitter: @abdullah_1395

وهكذا صار ذلك المكمن اليوتوبي، بطلاً روائياً، ومسرحاً يؤدي عليه أبطال الرواية أدوارهم وتتحدد مصائرهم، بحيث أصبحت اللقطة الطللية كما هندسها الشويخات أقوى حتى من اعتقاده، ومن رومنطيقية إحساسه الصوفي بذلك المنقضي، فمبجرد أن قرّر تنصيص تلك اللحظة انبعثت أصداء أصوات أولئك الذين كتبوا سيرة المكان بأجسادهم، فأعطوا للمكان معناه كمدرك اجتماعي، كما رسموا مفهومه أيضاً بموجب حركتهم فيه.

يتأكد هذا التعادل البنائي من خلال مخاطبته المباشرة لشخصياته، حيث يتبدى هاجس الوعي بمفهوم الشخصية، وتعقد معانيها في وعيه، فبعد فراغه من كتابتها أضاف فصلاً بعنوان «حكاية مسودات» عكس فيه حيرته أمام شخصياته، وأمانة جدله ووعيه بها فكتب «لم يخطر ببالي أبداً أن للمعلم أو لأي شخصية صنعتها في الرواية مثل هذه السطوة القاهرة» وهذا يعني انهمامه الصريح بمفهوم ووظيفة الشخصية، وإدراكه أهميتها لاستصلاح السرد القائم على المكانية، وهو ما تبين عبر إحساسه الضمني، أو اكتشافه المباغت داخل اللعبة السردية خضوعه المبيت لما تأسس في وعيه ولا وعيه من أفكار وأوهام وأحاسيس ازاء الناس.

ذلك هو روح الرواية، أي التماس القصدي بالوعي واللاوعي الجمعي للناس، وهو ما أعطى لنبع الرمان إيقاعها اليومي والفلكي، وسمح برسم تفصيلي لشكل ومحتوى الشخصيات المجسدة، داخل حقيقة مكانية تؤثر فيهم كبشر بذات القدر الذي يؤثرون به فيها، من خلال الوقوف على لحظة

Twitter: @abdullah_1395

رثائية لبقعة هي مفخرة آل الشايف الجمالية والاقتصادية والاجتماعية، وهو ما يفسر اعتنائه الفارط بالمفردات الشعبية لقرية المحار (دروازة ـ مربعة ـ ساباط ـ روازن ـ الحظور ـ التليل ـ القراقير ـ بخنق ـ الشيشة ـ الإتريك) وتأكيده على ايراد الطقوس الدينية والاجتماعية بشكل تسجيلي (الناصفة ـ الأذكار الرمضانية ـ أهازيج استقبال المطر ـ المولد النبوي ـ معتقدات وطقوس الزواج) وحتى طبوغرافية الوصف التفصيلي لديكورات المجلس وما يستتبع ذلك من طقوس الضيافة، فيما يبدو محاولة للقبض على شعرية الآفل أو توثيق تلك القيم الرمزية والمادية من خلال السرد.

هكذا تسيل شعرية «نبع الرمان» على كل عناصر السرد فلمكان بهذه المواصفات قدرة على إظهار الشخوص، كما تفترض الفلسفة الظاهراتية، خصوصاً حين يتعلق الأمر بكتابة منبثة من مكامن الحنين، وفي فضاءات ريفية تخضع كينونة الفرد فيها لاعتبارات عرفية شديدة الصرامة، وتنرسم فيه معالم المكان المعمارية بنفس السطوة التي تتأطر بها حدوده المعنوية، وهو ما يستدعي تولد وحدات مكانية أصغر تتجاذب الناس وتمارس شيئاً من الاستقطاب الفكري والوجداني، كمربّعة المعلم صالح السيباني مثلاً، أو دكان الحلاق زاهر الذي كان «عامراً بالنقد والتوجيه الاجتماعي، وبشرح الفروق اللغوية، والآراء الفقهية الشرعية».

ولكن يظل «نبع الرمان» هو القيمة السردية المهيمنة، فماؤه اللاثغ، كما يكثر الشويخات من الطرق عليه تأكيداً على

Twitter: @abdullah_1395

الرخاء والخضرة واليناعة، مشوب بعنّة منصور الشايف، فيما يبدو انتصاراً للمكان وهزيمة لعطالة بشرية هي المسؤولة عن فساد تلك اللحظة، ولهذا السبب بالتحديد تغير عنوان الرواية، كما جاء في المسودات، من «العمدة وآخرون طبعاً» إلى هذا العنوان الفارط في سطوته المكانية، فنبع الرمان ليس مكاناً استرواحياً، بقدر ما هو عنوان لمرحلة وحقيقة انسانية معاشة، فقد أعطى ذلك التنويه المكاني للنص الروائي دلالة حياتية واجتماعية للحيوات المتعلقة به، وهكذا انتصرت الثيمة المكانية بمعانيها المتعددة.

ولأن الشويخات كان معنياً بتفسير حيوية الدور الذي يلعبه المعنى الموضوعي للمكان، تضاءل منسوب شعرية السرد، أو ربما نتيجة حضوره الذهني المكثف، كما عبر عن ذلك بكثرة تعليقاته وتدخلاته الصريحة، فهكذا تأسس «نبع الرمان» كأرضية متحركة يتجابه على أديمها شخصيات تتحقق بها جدلية الاستقطاب والتجاذب. ومن خلال إثارة جملة من الثنائيات المتضادة أراد زعزعة بقعته المنسية ونبش كينونة ناسها. ولكن يبدو أنه بالغ في توهم إمكانية السيطرة على ما ترسب في وعيه ولا وعيه، فقد كان يظن أنه يخلّق شخصياته بحرية تامة فيما هو يتخلّق من خلالها، أو يخضع لما تمليه عليه بسطوتها.

هكذا حشّد شخصياته في مقدمة الرواية وبدأ بتحريكهم كما عاشهم وكأنهم بمعزل عن حقيقة سردية تقر بأن النص كائن بيولوجي، له قابلية النمو وإنماء الشخصيات في آن، وهو الأمر الذي اضطره لاستيلاد مسودة توضيحية موازية ـ بصوته ـ

Twitter: @abdullah_1395

على هامش الوحدة العضوية للنص، لتأطير مضمون الرواية بحداثة شكلية، اعتماداً على كلاسيكية ثيمة «المخطوط» كما بدا ذلك من خلال الفارق في التركيب اللغوي بين النصين، الذي تمّ بمقتضاه تأوين المكان داخل اللحظة التاريخية، وترسيم دلالاته كواقع من وحي الذاكرة، وثقافة الشويخات أيضاً، الطامح بدوره لكشف البعد السوسيولوجي للمكان، أو إعادة إنتاجه من منظور مغاير، لدرجة أن المعلم صالح السيباني اتهم الراوي بأنه مثقف متبرم، ومتحيز، ومغرور، وأناني أيضاً في أعماقه.

ربما يفسر هذا التنويع الدلالي سمة التجريد التي تمّ بموجبها قولبة «نبع الرمان» في معنى لا شكلي، لولا بعض العلامات المادية، بحيث يبدو مجرد محطة لعودة طهورية انتقائية وذاتية للتاريخ. وقد فرض ذلك التجريد سطوته حتى على الأسماء، حيث تمّ تمويه الشخوص بألقاب أشبه بالنعوت لأسباب محض اجتماعية وليست فنية «منصور الشايف، جمعة التارك، حمد الغريب، صالح السيباني، عباس الخاسر، عبدالله المينون» بما يعني أيضاً إقراره بمعوقات من خارج وداخل الخبرات الفنية، تمنعه من تفصيح السرد. وربما لما يشبه ذات السبب استخدم بعض الألقاب التنابزية، وبالغ في توظيف ألقاب غير مهذبة، لأنه ليس على وئام مع الشخصيات، برأي المعلم، حتى أنه لم ينطق العمدة لأنه لم يفعل شيئاً، وكأنه مصاب بعنّة لسانية أيضاً، رغم أنه يحكي حكاية كائنات معروفة ومعرّفة، وقد حدّدهم منذ البداية بوعي روائي صريح من خلال الإهداء «إلى أبي وأصدقائه يرحمهم الله، بحارة وفلاحين وبدواً ثم عمالاً وموظفين».

Twitter: @abdullah_1395

هكذا يمكن النظر إلى «نبع الرمان» ليس من خلال وعي رمادية اللحظة التي سبقت اكتشاف النفط وما جرى على شكل وروح المكان من تبدلات مادية ونفسية، ولكن عبر الوعي الروائي الذي أراده الشويخات أيضاً، فقد صمم (النص/المكان) كمحل لثنائيات قيمية، واختزن به حراك الشخوص داخل صرامة بناءاتهم العرفية، ومقاومتهم التكوينية لأي شكل من أشكال التغيير، وهو ما يتوضح من خلال فحص المستوى اللغوي والدلالي لذلك السرد، فنبع الرمان مكان يتجاوز سمة الحدوث، أو الحنين الجمالي، إلى آلية يتم بمقتضاها تحريك الحدث وإنمائه، حيث تمت مفاعلته مع الشخصيات، وأسهم بقوة في تكوينها، لتخترق بدورها البنية المكانية للسرد، عبر متخيل روائي لا يفارق واقع الشخصيات المعاش، بقدر ما يتكثف كواقع داخل أنساق منطقية وثيقة الصلة بالمعنى الموضوعي للمكان، وبموجب فعل تزميني، يتأسس في الأصل وفق حركة داخلية، هي حركة الشخصيات كما تتحشد في مستوى زمني أحادي، بعد أن استعاض عن المخطوط الضائع الذي كان «وثيقة عن الخراب والفوضى والعجز السياسي وحروب لبيدو والحضر والفتن المحلية» بمخطوط متخيل.

وإذاً ما تمّ إخضاع «نبع الرمان» للتحليل كفضاء روائي، يمكن التماس بالبناء الفوقي له كقيمة مكانية، المتأتي أصلاً من حركة ضمنية للشخوص، فكما تمثل تلك اللحظة التزمينية للسرد الخط الذي تسير عليه الأحداث، يظهر نبع الرمان كمكان مسرود على ذلك الخط، بما هو الإطار الذي تقع

Twitter: @abdullah_1395

فيه الأحداث، وهو ما يفسر تكثيف الشويخات للحدث في مفردة ذات دلالة مكانية كثيفة «بقعة» وذلك في مستهل روايته، فيما يبدو توصيفاً بنيوياً للإيهام الزمني، حسب التصور البارتي، أو هي زوجنة مقصودة بين الإدراك النفسي للزمن وحسية المكان، بحيث تسيل عاطفته على متعلقات تلك «البقعة الأثيرة» المحسوسة فتتوضح ولو من خلال سرد مزيف، فيه من مجازية التفاوت بين زمن القصة متعدد الأبعاد، والزمن الخطي لخطابه الروائي.

ومن الوجهة اللغوية هنالك جملة من الدلالات والرموز والإشارات، التي تحيل إلى المكان وترتد إلى الكاتب في صميم وعيه وإحساسه به كمكوّن بنائي، يتم من خلاله التعبير عن الرؤية الاجتماعية والسياسية والثقافية والاقتصادية، فنبع الرمان مكمن جمالي يضيء النص بتعدد مستويات حضوره اللفظية والجغرافية والدلالية، داخل شبكة من الأفكار والرؤى التي شيدت ذلك الفضاء الروائي، حيث الصراع بين الفرد ومحيطه الاجتماعي، ونطاقه البيئي أيضاً، كما يتم سرد ذلك التجابه بمزيج من الخيال والعاطفة والذاتية.

بموجب تلك الرؤية الاستعادية أفرد الشويخات مساحة واسعة للتجاذب بين القوى الاجتماعية لإبراز سمة الصراع التي تفضح بطبيعتها جانباً من العادات الاجتماعية القاهرة، كقمع الوجود الإنساني للمرأة، ومقاومة كافة أشكال الحب، كما تمثل بين الفتاة الموسرة سلوى اللبناوي والشاب العاشق الفقير عباس الخاسر مثلاً، الذي أراد بعنفوانه تحطيم جملة من

Twitter: @abdullah_1395

المقدسات الاجتماعية، أو كما عبّر عن انكفاء المعلم صالح السيباني مقابل سطوة الشيخ عبدالواحد البحراني والشيخ حمد الغريب الذي نزعت عنه صفة الكفر بتحول إلى شيخ فاضل، وذلك ما أعطى لبعض الشخصيات صفة التحدي والرفض والرغبة الأكيدة في حياة أفضل، وقد بدا ذلك واضحاً أيضاً في كثافة البنية الحوارية المعتمدة على لغة يومية استعمالية دون تعقيد لفظي، تعكس بدلالاتها المفرداتية الخفي من المفارقات الطبقية، والتي تصل أحياناً إلى ما يعتبره باختين من الوجهة السوسيولوجية، صراعاً بين الاجتماعية الفطرية الداخلية وما تمّ التعارف عليه كقيم اجتماعية، كما تتمثل في عبدالله المينون وباقي سلالة العبء البشري اللذيذ، بتعبير الرواي، حيث تجسدت المقابلة الشعبوانية مثلاً بين مريم اللفتة وأرستقراطية بنات اللبناوي وأقدارهن العاطفية.

نبع الرمان إذاً، ليست حكاية مونودرامية لعمدة قرية المحار العنّين، إنها سيرة بلا ذات، أو بمعنى أدق هي سيرة حيوات تتدفق بشكل جمعي كما النهر، مختبرة على جملة من المعاني المتعددة للمكان، بما هو فضاء مفتوح ومتعدد الأصوات، تتحشد ـ روائياً ـ في ذوات مصوغة بخبرات الشويخات الشخصية، وبسرد استذكاري يحاول بموجبه إعادة ناسه المنسيين كشخصيات مؤمكنة إلى مجرى التاريخ، وهو بالتأكيد ـ أي نبع الرمان ـ ليس مجرد فضاء تجريدي يتحرك بموجبه النص الأدبي، إنما هو حيّز مادي اختزل الشويخات في طياته أدبية النص والحركة المجتمعية في آن، فهذا هو الأصل في

Twitter: @abdullah_1395

التلازم البنيوي الوثيق بين المكان والرواية، وبما هو ظاهرة أيضاً أكثر ارتباطاً بالذات الإنسانية، أو هكذا عاشها أولئك كمرآة أمينة لطباعهم، وتفسرت بموجبه حياتهم، وفرضت بلا هوادة حتى وعيهم الذاتي.

Twitter: @abdullah_1395

القران المقدس...
حمّام نفسي لذات معولمة

كل عبارة منتهية يتهددها الخطر بأن تكون أيدلوجية، لأن سلطة الإنهاء، حسب جوليا كريستيفا، هي التي تحدد الممكن في بناء الجملة، وهو ما يتأكد من خلال احتشاد الجمل الجازمة بكثافة في رواية «القران المقدس» المصممة كنص بنائي كثيف الظلال من الوجهة الأيدلوجية، حيث تضغط الحقائق المعرفية والاجتماعية على أدبيته ولا تذوب فيه، خصوصاً أنها مروية من خلال سرد موضوعي، يتم بموجبه التركيز على تقديم الفعل الخارجي للشخصية وحركتها في المحيط الاجتماعي، فيما يبدو إصراراً على الاقتراب من الواقع حد مطابقته، عبر ذات نسوية معولمة ترتد للوراء لتحاكم المكان والزمان الذي أنشأها، فهي كتابة بصوت مرتفع، لدرجة تحيل الرواية إلى مرافعة نسوية ضد تاريخ القهر الذكوري.

وبوعي نسوي مبالغ فيه يتم الترويج لجملة من الإسقاطات التاريخية على بطلة الرواية المريضة «ليلى» بما هي المعادل للمرأة، أو جامع النص النسوي بمعنى أشمل، فليلى (المرأة) منذ القدم مريضة، مضطهدة، ومسلوبة الإرادة على كافة المستويات،

Twitter: @abdullah_1395

حتى قبل أن يعلن قيس هذه الحقيقة من الوجهة العاطفية، ولكنها هذه المرة في السعودية وليست في العراق. والمداوية هي طيف الحلاج، وهو اسم مستعار بطبيعة الحال لكاتبة معروفة، تستعير صوت «عشتار» آلهة الحب والخصب عند السومريين، لمداواة امرأة شبه معطوبة داخل غيبوبة، إثر تعرضها لحادث كاد أن يودي بحياتها، أو هكذا حلمت، كما تكشف الرواية فيما بعد.

وفيما يشبه الانسلاخ من الوهم، تدخل ليلى حمّامها النفسي لتتخفف من أعراض الدونية والهامشية، من خلال منادمة شاقة مع «عشتار» التي تجيد «مس الروح، وتحسن تخفيف أوجاع الذاكرة» بتعبيرها، في إشارة إلى قدرة الكائن على مقاومة قوى القهر وانبعاثه من جديد، وهذا ما تفترضه إرادة الإنسان لانبثاق الحياة واستمرارية تعاقب الفصول على الأرض، والاحتجاج على ما تسميه الراوية «بؤس الحريم» للوصول بليلى إلى حالة من الصفاء «كمياه الأنهار المتدفقة من الجبال الشاهقة» أو هكذا أعيد إنتاجها عبر تواصل أنثوي عميق لتصبح «مفرغة من شوائب إيمان العبيد، ومحصنة من براثن كفر الصعاليك.. أنثى مجردة من ترسبات الموروث المترهلة!»

وفق ذلك الاستحضار الأسطوري للبحث عن معنى مقنع لحياة تقوم على التعادل بين كينونتين، تتحول الرواية إلى خطاب نسوي النزعة، رغم كثرة الطرق على مفاهيم الأنوثة، فالساردة تصرّ على أن تعي «ليلى» المسجاة في غرفة العناية المركزة تاريخها النسوي الخاص، وتاريخ الأنثى الروحاني، لئلا تصاب

Twitter: @abdullah_1395

بالضمور والإذلال نتيجة فقدانها ما تسميه الإحساس بسلسلتها التاريخية النضرة، وعليه تستدعي شهرزاد التي أعادت صياغة شهريار، ومريم بنت عمران، ومذر تريزا، وزينب بنت علي، ورابعة العدوية، وسميراميس ملكة بابل، وحتى سجاح بنت الحارث مدّعية النبوة، فيما يبدو حفراً عمودياً بين طيات التاريخ، وفي القاع السحيق للثقافة الإنسانية، كما تشرح الساردة مهمتها في التماس مع الأسطورة، أي تقصي المدلولات التاريخية لتأليه الرمز الأنثوي، كما يتوضح في الآلهات المقدسات، عشتار، وآلهة «سن» في مدينة أور السومرية، وآلهة «أنانا» و«سيبيل» الأناضولية و«ايزيس» آلهة مصر، و«أفروديت» آلهة الاغريق، وكذلك اللات والعزى آلهات الجزيرة العربية.

ذلك هو ما يفسر الجرعة الفائضة من السياسي والاجتماعي، من خلال كتابة أو نبرة نسوية تبدو محاولة مضادة لصنع ذات أكثر تماسكاً، وأكثر اقتداراً على الحضور ومواجهة العالم، عوضاً عن هشاشة الذات المنمّطية بالوعي القاصر، المنكّل بها نتيجة ضعفها الإنساني والاجتماعي، بحيث تبدو «القران المقدس» وكأنها تجربة بشرية موازية من أجل البقاء، وبناء ذات حقيقية نابضة بالحياة، أي الحضور عبر «أنا» مستقلة، تمتلك صوتها، من خلال تعداد مآثر النظام الأمومي والحماسة الفارطة لكل ما هو نسوي، فالمرأة هي التي علمت الرجل كل فنون الحياة، ولأن الأنثى كما حاولت عشتار إقناع ليلى «تمثل الجانب الأكثر روحانية وإنسانية في هذا الوجود، وتتجسد قداستها بكل تألق وحميمية في نهر الأمومة الخالد. ذلك الذي

Twitter: @abdullah_1395

لا يكل ولا يمل من التدفق بالحب والعطاء، ذلك النهر الجاري منذ الأزل يثبت دون منازع، أن للأنثى امتدادات لحقب طويلة بامتداد الأساطير والحياة نفسها».

هكذا تحاول طيف الحلاج تصعيد النماذج النسوية، حيث تهب النساء طاقة وقوة مضاعفة وهو ما يبدو واضحاً حتى في قاموسهن اللغوي، مثل رباب المسحوقة اجتماعياً، والمتحدرة من بيئة شعبية لكنها تتحدث بخطابية الباحث الاجتماعي ونبرة المناضل الحقوقي، إذ تزاوج بين عبارات عامية مبتذلة تشير إلى كائن استلهم لغته من القاع الاجتماعي مثل «يا مخانيث يا عيال المنيوكة» وأخرى فصيحة تنم عن شخصية عارفة تعي معنى وجودها وتستشعر كينونتها مثل «إني امرأة حرة، ولا أهاب أحداً ولا أرضى أبداً بالقهر والهوان كحريمكم الإماء» ربما لأن الرواية متأتية من ذات لم تنفصل عن شخصياتها ولا عن معرفيتها ولو بشكل إجرائي، فقد تمّ التفكير فيها ـ كما يبدو ـ من منطلقات عولمية، وإسقاط ذلك التفكير محلياً، وهو أمر يمكن تصوره لمثل هذه الروايات التي تتولد ككتابة طبيعية لعولمة على درجة من الانفتاح، منحت الفرد خصوصيته وسمحت بتعدد الأصوات، وتنوع النبرات لتأمل الواقع أو تفكيكه بمعنى أدق ومحاوله الإفصاح عن تناقضاته.

إذاً، القران المقدس، محاولة لوضع ذات أو مجتمع تحت طائلة تفكير نقدي على درجة من الرغبة والحدة أيضاً في تسمية الأشياء، ولكنها كنص تفتقر إلى الخيال، وهو ما ينحى بالسرد إلى السجالية ومحاولة الإقناع التي تتخللها شروحات ثقافية

Twitter: @abdullah_1395

وأناسية وتاريخية بكثافة، الأمر الذي أدى إلى إرباك تدفق السرد، وعطل استقامته، بل أصابه بالتحجر أحياناً، لأن النقد مهما كان اتجاهه، بتصور رولان بارت، بقدر ما يتطلب هدفاً تكتيكياً واستخداماً اجتماعياً، يستلزم على الدوام غطاء خيالياً، وهو أمر كاد أن يتحقق عندما تمّ تقديم صورة درامية حية للأم وهي تهم بدفن خلائط من الكتب السياسية والأدعية والأحراز الخرافية خوفاً من زوار الفجر.

ولا يبدو أن طيف الحلاج كانت معنية بحرارة السرد، او إنتاج نص إمتاعي يقوم على تأجيل الحقيقة الجمالية وتسويفها، بقدر ما أرادت التأكيد على الحضور الطاغي للذات العارفة، الأمر الذي أدى إلى ارتفاع منسوب الفكرة في الرواية حتى صارت خطاباً مهمته التدليل، ونتيجة لذلك السجال المسقط بكثافة في أنساقها أصيب السرد بالارتباك، حيث التبس بوصف براني يؤطر الشخصيات، ولكنه لا يهتم ببواطنها ولا يغوص في عوالمها الداخلية، حيث أعارت الساردة لكل شخصية مكبر صوت لينازل به بقية الشخصيات، أو هكذا كانت تنوب عن الذوات النسوية في التخاطب بوجه خاص.

تتوضح تلك الروح الاستحواذية مثلاً، عندما حاولت أسطرة بعض الطقوس والنماذج الاجتماعية من خلال المعلومة وليس عبر شفافية سردية، حيث بالغت في الاتكاء على النزعة الإخبارية الشارحة التي تمّ بموجبها رسم معالم «الملاية معصومة» بتأكيد قدرتها المتمادية على إدارة الجموع من النساء والرجال أحياناً، داخل وخارج المحافل الدينية والاجتماعية (المآتم

Twitter: @abdullah_1395

والحسينيات) كأنها «سميراميس» ملكة بابل، فهي أرملة لثلاثة رجال، ولديها قدرة فائقة للتأثير على الآخرين حين تقرأ «التحميدة» مثلاً وهي قصيدة من خمسين بيتاً، أو في احتكام النساء إليها حتى في أمورهن العاطفية والمعاشية، فيما يبدو، من الوجهة الموضوعية، اقتراباً نقدياً عنفياً بعض الشيء من مكمن توجيهي يقع عليه عبء البرمجة الضالة للفرد والجماعات، وتخليق الضحايا اللاواعية.

ذلك ما تقاربه طيف الحلاج من خلال رواية تقع أحداثها في مجتمع ذي خصوصية ثقافية واجتماعية (شيعي) حيث تحاول أن تكشف بناه البطركية وتحولاته أمام المتغيرات من خلال موت ليلى الاكلينيكي، التي لا تكف عن قراءة تفاصيل زنزانتها البيضاء فيما تأخذها عشتار إلى الوراء لتتأمل المضخات الروحية والمادية المسؤولة عن تشكيلها، حيث «الحسينية» مثلاً التي تتصدى لكل الأدوار الاجتماعية والتربوية، بما هي دعامة من الدعامات المركزية لميكروفيزيائية السلطة، وبما فيها من ارتكاسات ماضوية وتصفيحات واستيهامات، كما تديرها «الملاية معصومة» بكل سطوتها الروحية المسؤولة فيما يعرف في القاموس النفسي بالضحية المنتجة عبر ضحية، وهو ما يتوضح حتى في شخصية أم ليلى الخاضعة لسطوة الملاية ومستوجبات الاكليروس المتعارف عليه لتهجين الفرد وموضعته في تراتبية يصعب عليه تجاوزها، وكذلك «بدرية» المعوقة التي يتناوبها كل من يعبر من الرجال، وأيضاً المومس «رباب» التي تحتضنها مفاعيل السيطرة في الحارة وتنبذها في آن، فيما يبدو حالة من

Twitter: @abdullah_1395

التواطؤ الخفي القائم على الاستغلال، حيث تحاول عشتار إقناع ليلى بأن ما تفعله ليس عهراً حقيقياً، فالعهر هو ما يمارسه الذكور في العالم، وهكذا تستعرض السلالة الأنثوية التي تتعايش معها ليلى وتحاول أن توجد لها تفسيراً مقنعاً يتناسب مع هشاشتها أو هامشيتها المفروضة بسلطوية الذكور.

ولأن الرواية منذورة سلفاً لمحاكمة النظام الأبوي والانتصار للمرأة، يتموضع الرجل دائماً في خانة الاتهام ويكون هدفاً نموذجياً لهجائية الدعاوى الحقوقية النسوية، فهو كائن مجوف، مهووس بالجنس، كما ينبئ عن ذلك قاموس الساردة المؤسس على لغة حوارية سافرة، مليء بالعبارات الجنسية الفاضحة، حيث المغالاة في التصوير الجنسي للمرأة باعتبارها كائناً جنسياً، أو هكذا تستحضر أدبياً داخل النص، دون إبراز مقنع للخفي أو الظاهر من جاذبية الأنوثة إلا بالتلميح الخاطف، فالجسد لا ينطبع برهافة على اللغة والنص، حتى عامل النظافة أراد اغتصاب ليلى وهي في حالة غيبوبة، أو موت شبه كلي، ووالدها أبو أنور تزوج اللوليتا «أنيسة» التي تصغره بعقود لإشباع نهمه الجنسي، وكتعويض عن مركبات نقصه النفسية، وأم الشيخ الفقيرة الدميمة، تناوبها طابور من الرجال في زواجات مؤقتة (متعة) أبطالها الشيوخ والملالي، ففي هذه المضائق النفسية والاجتماعية والعاطفية تمت موضعة المرأة كما أرادت الساردة، فهي مسيّجة بطوق ذكوري قاهر تتواطأ عليه قوى روحية ومادية وسياسية وثقافية وتاريخية.

إذاً، هي محاولة من طيف الحلاج لتقديم وثيقة حقوقية

Twitter: @abdullah_1395

عن واقع المرأة وعلاقتها بمؤسسات البرمجة الاجتماعية، التي انتهت بها إلى هذا الوضع المأساوي كما تمثل في غيبوبة ليلى المدبّرة روائياً لمحاكمة الموروث التاريخي والذهنية التي أعطبت المرأة. ويتأكد هذا المنحى من خلال محاولتها تأوين تلك الذات المقهورة في المعالم الطبوغرافية للمكان المرسومة بنبرة احتجاجية، أي في التلميح الإشاري إلى مظاهر الفقر والبؤس في «الواحة» التي تم الانتقال منها إلى «الساحل» لتستكمل مفاعيل السيطرة التقاط النماذج البائسة وتحويلها إلى جهد تعبوي، يتمّ بموجبه تصعيد الوهم التاريخي، حيث تؤكد ليلى سطوته بأسى صريح عند مخاطبتها لعشتار «نحن البشر نميل إلى التعليب ونفضل أن نصبّ في قوالب جاهزة كي ترتاح أذهاننا».

هكذا تتوغل بانفعالية الداعية الحقوقية في صميم ذهنية مجتمع خائب يعيش رجاله شروخاً نفسية عميقة لمجرد أن يرزقوا ببنات دون الذكور، وتتحسر على رجال اقتيدوا إلى السجون زرافات ووحداناً بسبب أحلامهم أو معتقداتهم السياسية، ونتيجة تعلقهم الرومانسي بالتيارات القومية وأيدلوجيا اليسار، وقد باتوا نتيجة التغيرات الدراماتيكية قبالة بنية اجتماعية قاهرة، أو ارتدادة تاريخية، تضطرهم للانكفاء أو الاستسلام للموجة المحدّثة من الأوهام، كما تعبر عن ذلك التحول بمآل بنت خالتها سلمى مثلاً، الفتاة الرومانسية المرهفة التي تخضع لعملية غسيل فكري وشعوري فتستبدل صورة مطربها المفضل عبد الحليم بصورة الخميني الموشاة بعبارات وأذكار استيهامية لا معنى لها.

Twitter: @abdullah_1395

هكذا تبدو الذات الساردة غاضبة محتجة، فيما يبدو أنها داخل حمّام نفسي للتطهر من متعلقات عقائدية وعرفية واجتماعية متأصلة، وهو أمر مفهوم من الوجهة الأناسية حين يتعلق الأمر بتماس الذات مع المكمن المسؤول عن إنتاجها، ومحاولاتها المستميتة لصقل معنى الحياة كما يفترض أن تعاش، من خلال مونولوجها الداخلي، وهو ما يفسر أيضاً الصيغة الهجائية التي انبثقت من «المخلوق نصف الميت الذي يدعى ليلى».

تلك هي الأنثى الصافية، التي تخففت من شوائب إيمان العبيد، ومن ترسبات الموروث المترهلة، كما صممتها طيف الحلاج، ولو بشكل مجازي، وكما تخيلت انبعاثها كطائر الفينيق من الخراب بعد سلسلة جلسات خفية من التداعي الحر تعلن على إثرها الانتصار على القهر والظلام واعتناقها للحقيقة «أعيش علاقة عشقية مع الذات جعلتني أحلق ببهجة في أجواء سرمدية ساحرة، أكاد أتلمس الحقيقة المطلقة..» وهكذا صارت ليلى أكبر من التصدع، وأقوى من كل محاولات القهر والتغييب، لتعود إلى النبع الذي تعتقده ملاذاً وشفاء من كل ما يذكرها بالحيف الذكوري «أماه يا أغلى انسان في الوجود لقد عدت يا أماه إليك من جبهات القتال المعتمة» بما يعني ويؤكد تمجيد الأمومي والنسوي والأنثوي حتى آخر مفردة.

Twitter: @abdullah_1395

Twitter: @abdullah_1395

الآخرون...
جسد ايدلوجي

الجسد واقعة ثقافية. أرض وعرة يتواجه على أديمها المقدّس والمدّنس. هذا ما يكشف عنه حدث القراءة، على اعتبار أنها شكل من أشكال الفهم، أو هذا ما تريد الكاتبة المتقنعة باسم صبا الحرز التأكيد عليه في روايتها «الآخرون» على لسان ساردة مشطورة بسبب عشقها المثلي إلى اثنتين، جسد يباهي «جداً بحلواه» وذات «نزاعة للتطهر من آثامها» حيث تعتمده ـ أي الجسد ـ كمجس داخلي لاكتشاف الذات والآخر، أو هكذا تستدعيه بتطرف موضوعي، في محاولة للتماس بدلالاته المتعددة، وذلك من خلال فتاة مأزومة بجسد محقون بالرغبات، تعتقده معتلاً من الوجهة الحسية، وتعيش معه وبه علاقة فاسدة، ولذلك تحاول اختباره على حافة الآخر الأنثوي، بعد أن تعبت من الإقامة فيه، أو هذا ما يفصح عنه لاوعي النص وسوسيولوجيا مضامينه أيضاً.

ولأن «الآخرون» رواية شديدة التماس بمستوجبات الأزمنة الحديثة، تم إنهاض الشفرات الثقافية للجسد، كمعادل للحداثة الاجتماعية، أو هكذا رسمت الراوية فضاءاتها المادية والروحية،

Twitter: @abdullah_1395

واستزرعتها بحزمة من القيم المضادة، هاجسها افتضاض المخبوء، والتفكيك القصدي للمقدس، وتبديد وهم الطهورية الاجتماعية، عبر سرد تشريحي ناقد لمجتمع شمولي منغلق (شيعي) لا يقرّ الفن، ولا تعددية المنابر، بقدر ما يبالغ في تعقيم الفرد وبرمجته داخل غيتو ثقافي شديد الصرامة، وذلك من خلال ثيمة الشذوذ، كعلاج أكيد بالصدمة، أي إصابة مجتمعها بوخزة حادة وعميقة، على اعتبار أن المثلية هنا قيمة مركبة، تمّ توظيفها للتأكيد على وجود ذات إشكالية مقموعة، مقاومة للثابت والتابو الاجتماعي، أو ابرازها في قالب روائي بحثاً عن قيم جديدة، بمعنى أن روايتها جاءت بمثابة علامة إضافية لصعود النزعة الفردانية.

الحب قيمة جمالية واجتماعية صادمة، تتصعد من الوجهة الأخلاقية حين تقرن بالجسد. وعندما تقرر صبا الحرز استثمارها كعلاقة محرّمة في قالب روائي بين امرأتين، فإنها تجازف من الوجهة الموضوعية بإعلان فضيحة مضاعفة، ترتكز على التجابه السافر مع منظومة قيمية شديدة التكتم والمراوغة، أو هكذا تستهل روايتها بصدمة مركبة من الأخلاقي والاجتماعي والنفسي، تقوم على علاقات مثلية، فيما يبدو اغواء للقارئ بالضلع الأكثر حساسية في ثالوث (الجنس ـ السياسة ـ الدين) وكأنها تؤكد على الخلطة التقليدية لروايات الإثارة، وإن كانت أقل استثماراً للسياسي، وأكثر خطابية ومباشرة حين يتعلق الأمر بالديني، حيث الازدراء المفتعل للقيم الدينية، خصوصاً في تماسها الجنسي بالآخر المذهبي (عمر) بجوار الحرم المكي تحديداً، لتصعيد

Twitter: @abdullah_1395

حس الإثارة، واستفزاز المتلقي بمفارقات مدروسة ومبيتة ذهنياً. أما ثيمة الجسد وما يتداعى عنه من حسية، فتمارس فيه شيئاً من التبديد الفائض، والمجاني أحياناً، لتضعنا من جديد أمام قصة قصيرة أخرى، تبالغ أحياناً في نفخها بالكلام الإخباري والإفهامي لتكون رواية.

القيمة المهيمنة في الرواية إذاً، هي تلك العلاقة التي تفصح عن رغبة جسدية صارخة تلقي بالبطلة في أحضان متوالية طويلة من النساء تبلغ أوجها الحسي مع مرض اسمه (ضي) صديقتها التي وصفتها بمعجزتها الخاصة، فهي الوحيدة التي اخترقت قانونها الخاص وأبت المغادرة، حتى قاموس الراوية ولغتها لا تتمادى جمالياً إلا حين التماس بضي، بما هي الوعاء الحسي والنفسي والذهني للبطلة، أو ما يمكن اعتبارها «الخلية المفسرة» ليس لحميمية الأحاسيس وحسب، ولكن لحسية الصياغات اللغوية، التي تحيل إلى واقعية على درجة من الصدقية والرهافة، وهنا مكمن الصدمة الجمالية، حيث يتم التقليل من شأن التخييل لصالح الواقع كمرجعية معاشة، وتنعدم فرص التجريد والترميز.

هكذا تمارس ضرباتها التكرارية على جاذبية التماس الجسدي مع بقية السلالة الأنثوية للتأكيد على ثيمة الشذوذ، أو تعميقه كنسق في الرواية، إلا أن دفء الأحاسيس، وصراحة الوقائع لا ترقى بالسرد إلى بؤرة التوتر الدرامي إلا بظهور ضي. وربما لهذا السبب أيضاً أرادت التأكيد على ما تستبطنه البطلة من ميل عاطفي لآخر ذكوري، وكأنها كشخصية محورية، معوّقة هي الأخرى

Twitter: @abdullah_1395

بحس تعقيمي دفين، يمنع الراوية في المقام الأول من الذهاب بشخصياتها إلى هفوات تراجيدية قاتلة بالمعنى الأرسطي، لتبقى النزوات الصغيرة حدّها الأقصى لانفلات انفعالي أو وقتي يسمح للذات بالعودة إلى الأصل الغريزي.

من ذات المنطلق النزوي تمارس التباوح الاستكشافي العابر مع (ريان) أو ما تسميه حكايتها ذات الفصل الواحد، لتنتهي عند (عمر) بما هو جسد أيدلوجي، وبلقطة ختامية أرادتها مصلاً عاطفياً ضد الموت، وتصالحاً تصفيحياً مع الآخر بكل تداعياته الجنسانية والعاطفية وحتى المذهبية «لن تموت! لا أحبّ الذين يموتون! قل إنك لا تموت» وكأن تلك الذات قد أرهقت بجسدها الأحادي، المحبوسة فيه، فأرادت الارتحال إلى جسد ووعي وانفعال مغاير لإعادة تعريف ذاتها، رغم ترديدها الدائم بأنها لا تنتظر أحداً.

حتى الحديث عن الشائه من العلاقات يستلزم كتابة على درجة من النبالة، وهذا ما حاولته صبا الحرز عندما قاربت أصدقاء أحست بهم ينسلون من بين أصابعها مثل الماء، فهؤلاء هم «الآخرون» الذين لوحت لهم بجسدها وشاركتهم بعضه، فكانوا جحيمها كما قدمت للرواية بمقولة سارتر، ومن خلال عنوانها الحامل لدلالة «الآخرية». سندس التي أغرتها بالانضمام إلى «الأخوات» في العمل التطوعي، واستكتبتها في مجلة صحوية بمشاركة عقيل. هداية التي فرضت عليها الوصاية الفكرية، فكانت علامة من علامات ميكروفيزيائية السلطة. بلقيس، ابنة الجيران التي تكبرها بعشرة أعوام، التي علمتها الرياضيات

Twitter: @abdullah_1395

وأبجديات الجسد، فأهدتها أول قبلة فموية، لتكون تمثالها الأنثوي، الذي نقلها من خانة المتفرج إلى خانة الفاعل.

الفنانة دارين أيضاً، عشيقة ناديا، مرآتها التي كانت تشبهها لدرجة تبدو معها كأنها الصورة الأقل نضجاً معها، وقد تمنت أن تنرسم على جسدها دون عوازل، كما اشتهت فيها رجلاً يأتي من المجهول، وبالمقابل اشتهت دارين أن تكونه ـ أي ذلك الرجل المنتظر ـ حتى حسن، الذي كان ينفخ فيها لتزهو بنفسها، لم تكن غيبوبة موته إلا تصعيداً مضاداً واستفزازياً لنشوة الجسد المسجى في الرغبة، فكانت تتغلب على الرعب المتأتي من فكرة غيابه بالكتابة، مصرة على عدم تصديق حقيقة جسده البارد «مرعوبة من فكرة أن يعود على شكل بَرَد أو نورس أبيض فلا يجد فيّ غير بنتٍ تلاشى جلّ ما فيها بغيابه». فقد كان رحيله، بتعبيرها، سقف الألم الذي يتساوى تحته كلّ شيء.

ولأن هذه الذات كما صممتها صبا الحرز، لا تمتلك سوى الجسد وعاءً للتواصل مع العالم، تمّ حقنه بجرعات ثقافية، بإيراد ألفاظ أجنبية كثيفة كمعادل لوعي واهتمامات الشخصيات، أو لتحديد منسوب تراتبيتهم الاجتماعية، فيما بدا حالة من الاستظهار المباشر للواقع، أو محاولة للتثاقف المصطنع أحياناً، الذي يعكس آثار الديمقراطية المجانية في تغريب الذات موضوعياً، وتعويمها على سطح النص فنياً، رغم وجود المبررات الكفيلة بتسليط الضوء على شريحة اجتماعية مستمدة مواصفاتها من الطبقة الوسطى، كما بدا ذلك من خلال عرض مكثف لقائمة طويلة من الأفلام، حيث تمّ توظيف بعض عباراتها

Twitter: @abdullah_1395

بكفاءة، من خلال التأكيد على رهافة التحامها العضوي بالنص، فيما كانت بعض الحوارات والعناوين مسقطة بشكل قسري لتعزيم الشخصية/الجسد بطابع ثقافي مدّبر، لدرجة أن الحوار كان يتم في الغالب بين أبطال الأفلام، وليس بين شخصيات الرواية.

ويبدو أنها أقدر على إنطاق شخصياتها من خلال تخاطبهم بالحواس، حيث بلاغة التراسل الإشاري عوضاً عن الكلام، حين تستشعر عري جسد (ضي) مثلاً، وثقل ضلوعها فوقها، وحين تتأمل الشعرات القليلة المبعثرة حول حاجبيها، وتدوخ بسبابتها العابثة في فمها، فيما يبدو ادراكاً، غريزياً لا غرائزياً، للمسافة المتوجب رسمها بين الايروتيكي والبورنوغرافي. وقد عبرت عن ذلك الوعي بلغة تشير إلى ارتفاع منسوب المكوّن الحسي في الشخصيات، حين تدخل في نوبة من السرد الوصفي أشبه بالآهات، وكأنها أرادت «الآخرون» نصاً مكتوباً بالحواس، لينبض بالحياة «الغريب، إني لا أفتقد فعلنا الجسديّ...ولا أشعر بأن جسدي تواقٌ لما كان. ما أفتقده على وجه الخصوص تلك الأشياء الصغيرة. التفاصيل التي لا تلفتُ في اشتباك الصورة وفوضويتها. أصابعي على غمازتي خديها.... حزنها، وجهها المتكدر حين تحزن. افتقدنا نائمتين، أنا على ظهري وهي على بطنها، كل منا تنظر للأخرى، والعالم مختفٍ وفارغ إلا منا، أفتقد صوتها، أفتقد أكثر بحة صوتها في أول الصحو....أفتقد عبثها بكُم قميصي وهي تثرثر، أفتقد سبابتها في فمي».

Twitter: @abdullah_1395

كل ذلك الترغيب الحسي يؤكد على أن قارئ صبا الحرز الضمني ذكر في المقام الأول. أما نصها فأنثى ممدة بإغواء أما عين الرجل البصاصة، أو هكذا أرادته خطاباً للمرأة مع يقينها بأن الرجل يسترق السمع، وهو الذي أملى عليها هذا التمادي في الرهان على موضعة كل الأحداث السياسية والاجتماعية كخلفية للعلاقات المسكوت عنها بين النساء، وهو توظيف فطن لتعرية الواقع، وكشف المستور من العناوين البطرياركية المضللة، لقلب معادلة الحضور الإنساني، بحيث يكون الوعي هو ما يحدد شكل وجود الذات وليس الوجود الاجتماعي هو ما يفرض شكل وعيها، وهذا هو التحدي الذي عاندت به الحتمية الاجتماعية بهوية سردية مضادة، أرادت به إخراج المرأة من سجن المحرّم الثقافي، وتحريريها من سطوة نظام البطرياركية الرمزي، من خلال امرأة لا تبدو محجوبة، ولا متأولة بل صريحة وملموسة بدرجة صادمة.

بالمضمر من الحكايا جاهرت صبا الحرز، وصار الشفاهي مدوناً، أو مسروداً بالمعنى النقدي، ولكن هذا التوظيف الصادم كان بحاجة إلى تأوين أكثر فطنة للشخصية، إذ لا يكفي موضعة البطلة المرذولة في حيّز طهوري، شديد الوقار كالحسينيات مثلاً، أو المبالغة في توصيف ممارساتها الجنسية على مقربة من الحرم المكي، لتصعيد المفارقات، ولا الاتكاء على طغيان المكوّن الحسي عند البطلة، حتى ارتداد الراوية داخل اللحظة التاريخية، واندساسها بين طيات النسيج الاجتماعي، لم يكن أكثر من تماس أفقي بعناوين إشكالية. أما عملها التطوعي فلم يتجذر

Twitter: @abdullah_1395

كدلالة على ذات معذّبة بهبائية معنى الحياة، والبحث عن هذا المعنى من خلال التنكيل الواعي واللاواعي بالجسد، وهو الأمر الذي جعل من الفائض الجنسي في الرواية أحياناً مجرد قشرة ترغيبية، يتم تكديسها بغرض الإثارة، لا الحضور أو العمل كمركب بنيوي داخل السرد.

هكذا حاولت العودة ببطلتها إلى الطفولة للبحث عن سرّ هوسها بالمثلية، فثمة خلل متجذر، بتعبيرها «لا أراه ويرينه اللاتي يرغبن علاقات مثل هذه». ومن ذات المنزع السيكولوجي أرادت أن تفهم وتمفهم المبرر الذي يجعلها تعيش الوضع نفسه بشكل متعاقب، لتفسير التشوه في الشخصية التي لم تكن تدرك إبان طفولتها الفرق بين الجنسين، ثم خوفها الواضح من الجنس الآخر، كما تعبر عنه بجسد لا يريد أن يكبر، وبجملة ذات دلالة «كنتُ أنفر من رائحة البالغين» فيما يبدو محاولة للقبض على الحدث الإنساني خارج حيلة السرد.

كل ذلك الارتباك في استيعاب الجسد المجنّس، دعاها للارتماء في الحضن المثلي دفاعاً عن الذات، والانسلاخ عن السياق الاجتماعي ولو بشكل ضمني، كما بدا واضحاً من الخداع الذي كانت تمارسه البطلة مع والدتها، وفي أروقة الحسينيات، والجامعة، انتقاماً ربما للدمية الصغيرة التي كانت تهرسها بلقيس تحت جسدها، وتنكيلاً بذاكرة لا زالت تحتفظ بطزاجة الحدث، إذ لم يعد بمقدورها أن تتلاعب بجسدها، فاستعاضت عن ذلك باستيهامات التلاعب بصورتها.

هذا التداعي الكتابي كمعادل للعرض المرضي هو الذي

Twitter: @abdullah_1395

أنتج شخصية كثيفة من الوجهة السيكولوجية، مركبة إلى حد ما، نتيجة الازدواجية الأخلاقية الاجتماعية، المفروضة عليها من أنساق عليا، خفية وظاهرة، حيث المبالغة في ازدراء العرف الاجتماعي، والدخول في نوبات مرضية عندما يتعلق الأمر بالمعتقدات، التي تمسّ جسداً صار بأكمله خطيئة، بتعبير الراوية، التي تتمتم بارتباك «وكم كان إثمي مهولاً مقابل سطوة تراكم أخلاقي، يضع في قوانينه الأولى جسدي كحدّ لتقييمي» وكأن هذه الشخصية لا تستطيع بلوغ مراميها المتطرفة رغم أنها شخصية محورية، ورغم تأكيد الراوية على افتتان شخصيتها بالجسد البشري، الذي جعلت منه مركز وعيها وجنونها، وبما هو مكان لاختبار معتقداتها الثقافية.

وإذاً ما تمّ تجاوز الملاحظات الشكلية التي تستعرضها الراوية كمرغبات، وتأمل التوصيفات الحسية الكثيفة الصريح منها والمستبطن، يمكن الانتباه إلى كائنات مسربلة في أقنعة، مستنقعة في اضطرابات شعورية حادة، فهي عادية في مظهرها، مفصومة في جوهرها، إذ تعيش بسلوكين متناقضين، أحدهما للداخل السري، وآخر للخارج العلني المماليء، أو هذه هي الصفات الطباعية كما أرادت صبا الحرز تصعيد مفارقاتها لرسم معالم شخصيات إنسانية مشحونة بكثافة حسيتها، وبحوافز وعيها الشقي بذاتها، إذ لا تمتلك تلك الشخصيات من صمامات الأمان العاطفي ما يوازي فوراناتها الشبقية، ولا تسعفها الوصايا إلا بمزيد من الانفصام، لأن الشخصية المحورية كما استقرأت ركائزها النفسية، لا تقارب الآخر الأنثوي تحت وطأة نوبات

Twitter: @abdullah_1395

نزوية، بل كفعل أو طبع متأصل في الذات.

الآخرون، رواية أرادت أن تقول الكثير بالتعويل على أثر الصدمة، وليس من خلال الانحياز إلى الفعل الروائي. وهي محاولة ذات أرادت أن تنروي، وتسجيل انطباعها الشخصي بما يشبه الوثيقة، لتنحاز قدر الإمكان عن سطوة وانغلاق الكلياني، إلى وساعات الفردي والذاتي والنزوي، أي تجسيد حالة انكشاف الفرد أمام تهاوي مركبات الفئوية والطائفية والأيدلوجية، ولكنها انعطفت لتصف مجتمعاً رافلاً في المفارقات، نتيجة عدم تجذر الوعي بمفهوم «الآخرية» ـ ربما ـ كما تبدى من مزاعم العنوان، لم تخن مشروع الرواية، ولكنها كادت أن تتحول إلى خطاب، إذ انكتبت وفق جاهزية الوعي الروائي العربي حين يقارب المحرمات،حيث تعطل المخيال ولم تتعدد البناءات الدلالية للجسد كما أرادت الرواية، وهكذا صارت الراوية كأنها ضحية، فيما يبدو، لخديعة الصريح والفاضح من معالم اللحظة، فقد اهتدت بالفعل لما ينبغي كتابته على وجه التحديد، لكنها لم تعرف ما يتوجب محوه.

Twitter: @abdullah_1395

روايات

- الحزام. أحمد أبو دهمان. دار الساقي للطباعة والنشر. الطبعة الثانية 2002م
- ستر. رجاء عالم. المركز الثقافي العربي. الطبعة الأولى 2005
- سقف الكفاية. محمد حسن علوان. دار الفارابي. الطبعة الثانية 2004م
- كائن مؤجل. فهد العتيق. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت.الطبعة الأولى 2004م
- ميمونة. محمود تراوري. اصدارات دائرة الثقافة والإعلام. حكومة الشارقة. الإمارات العربية المتحدة. الطبعة الأولى 2002م
- عودة إلى الأيام الأولى. ابراهيم الخضير. مؤسسة الانتشار العربي. بيروت. الطبعة الأولى 2004م
- المكتوب مرة أخرى. أحمد الدويحي. دار الكنوز الأدبية. بيروت. الطبعة الأولى 2004م
- الغيمة الرصاصية (أطراف من سيرة سهل الجبلي). علي الدميني. دار الكنوز الأدبية. بيروت. الطبعة الأولى 1998م

Twitter: @abdullah_1395

- القارورة. يوسف المحيميد. المركز الثقافي العربي. بيروت. الطبعة الأولى 2004م
- قنص. عواض العصيمي. دار الجديد. بيروت. الطبعة الأولى 2005م
- بنات الرياض. رجاء عبدالله الصانع. دار الساقي للطباعة والنشر. الطبعة الأولى 2005م
- الفردوس اليباب. ليلى الجهني. منشورات الجمل. ألمانيا. الطبعة الأولى 1999م
- نبع الرمان. أحمد الشويخات. دار الكنوز الأدبية. بيروت. الطبعة الأولى 1999م
- القران المقدس. طيف الحلاج. دار ليلى للنشر والتوزيع. الطبعة الأولى 2005م
- الآخرون. صبا الحرز. دار الساقي للطباعة والنشر. الطبعة الأولى 2006م

صدر للمؤلف:

- قصيدتنا النثرية ـ قراءات لوعي اللحظة الشعرية. دار الكنوز الأدبية 1997
- حداثة مؤجلة. سلسلة كتاب الرياض 1998
- ضد الذاكرة ـ شعرية قصيدة النثر. المركز الثقافي العربي 2002
- سادنات القمر ـ سرّانية النص الشعري الأنثوي. مؤسسة الانتشار العربي 2003
- شعرية الحدث النثري ـ مؤسسة الانتشار العربي 2006

Twitter: @abdullah_1395