الجمهورية العربية السـورية

جامعـة دمشـق

كلية الآداب والعلوم الإنسانية

قسـم اللغة العربيـة

الرواية السورية في ثمانينيات القرن العشرين

(الرؤية التفكيكية منهجاً)

رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الآداب/ الدراسات النقدية والبلاغية

إعداد

رهام راجح محمود

إشراف

الأستاذ الدكتور وائل بركات

2021-2020

الفهرس

الإهداء..... د

الملخص..... 1

المقدمة..... 2

مدخل..... 6

أولاً: اللغة أولاً..... 7

ثانياً: دعامات الفلسفة التفكيكية:..... 9

1- الاختلاف The Difference :..... 9

2- التناص Intertextuality:..... 13

3- نقد التمركز حول اللوغوس:..... 15

الرواية السورية في الثمانينيات والتفكيك..... 23

الفصل الأول..... 26

أولاً: الولادة على عتبة الفناء:..... 29

ثانياً: الوهن..... 33

ثالثاً: اللاعقل:..... 34

رابعاً: الأرقام:..... 36

خامساً: الخلق:..... 38

سادساً: الأرض – الإنسان:..... 44

سابعاً: العجائبي في رواية بركات:..... 47

ثامناً: الأسطورة في رواية بركات:..... 56

تاسعاً: الصراع – العزلة :..... 62

الفصل الثاني..... 76

أولاً: التعدد:..... 80

ثانياً: تشعيب المحكي:..... 84

ثالثاً: الذكورة مكمّل:..... 85

رابعاً: الهدم فاعليّة أنثويّة:..... 89

خامساً: جرح الهويّة:..... 103

سادساً: العنف – الحضارة:..... 114

سابعاً: استنطاق المسكوت عنه:..... 120

ثامناً: العنوان موجّه قصدي:..... 130

الفصل الثالث..... 132

أولاً: الحرب الأهلية اللبنانية:..... 133

ثانياً: البعث:..... 135
ثالثاً: نقيض الملحمة:..... 137
رابعاً: الزمان فعل تفكيكي:..... 139
خامساً: بؤريّة المكان:..... 142
1-القبو - اللاوعي: 146
2- الراهن بؤرة مكانية:..... 152
سادساً: الجسد ميدان الاختراق:..... 161
سابعاً: المرآة - الهوية:..... 165
ثامناً: تداخل الفنون:..... 173
تاسعاً: الفاعل السردي المستتر:..... 181
الخاتمة:..... 193
فهرس المصادر والمراجع..... 199

الإهداء

إلى كلّ ساعٍ إلى الجمال ومنتشٍ به

إلى روحك الشهيدة أبي

عساك ترى حيث أنت فتطرب.

رهام..

الملخص

يمكن القول إن البحث الراهن يتحدد بالعنوان الآتي: (الرواية السورية في ثمانينيات القرن العشرين– الرؤية التفكيكية منهجاً)، ويندرج ضمن حقل النقد الأدبي. وقد توجّهت الدراسة لمقاربة أعمال روائية ثلاث، بغية استثمار الاختلاف الذي يحكم عمل أنظمتها، ساعيةً إلى استحضار البنى المقصيّة، والمغيّبة في الأعمال الأدبية المدروسة؛ لدفعها نحو الضوء الذي استبعدت من مجاله.

اختيرت في الدراسة مرحلة الثمانينيات في سورية، لتكون ميداناً للدرس النقدي، حيث أسهمت إستراتيجيات القراءة التفكيكية التي استثمرت في النص، بتعويم المسكوت عنه، عبر اللغة التي كانت حاملاً للأفكار والرؤى القائمة على مبدأ التناقض وحده.

لم تسعَ الدراسة للوصول إلى معنى محدد؛ بل كان هدفها إزاحة البنى التي تشيّد متاهات النصوص الروائيّة، لإدراك الهويات التي يقيم الروائيون محكيّاتهم حولها بإقصائها، والمضيّ باتّجاه الآخر الذي يقبع خلفها، ويرسم محدّداتها. لذا انتخبت الدراسة أعمالاً روائية ثلاثة هي: (فقهاء الظلام)، و(الوباء)، و(أرواح هندسية) لما تحويه هذه الأعمال من علامات تحمل صوت الآخر، وتدفع الأثر إلى ميدان الدرس الذي استبعد منه طويلاً.

المقدمة

ما زالت العمليّة النقديّة تبحث في مستويات عدّة؛ للكشف عن التعالقات الخفيّة بين النصوص الإبداعية، والسياقات التاريخية، والاجتماعية، والسياسية، والإنسانية، المتداخلة في المتون والهوامش، عبر جملة من المفاهيم النّظرية، والآليات الإجرائية التي تسعى إلى مقاربة النصوص.

تتلاحق أسئلة البحث لتشكيل رؤية نقدية، تنبني على جملة من الخبرات المعرفية، والاتّجاهات الإبداعية، والنفسية، والإنسانيّة التي يسعى الباحث من خلالها إلى محاورة وجوه النصوص الإبداعية المختلفة؛ لفهمها، وتأويلها، واستكشاف دلالاتها، واستكناه التجارب الذاتية والمعرفيّة، والإجرائيّة لمبدعيها.

لا يمكن بحال من الأحوال، تقديم الاتجاهات النقدية الحديثة كوصفات جاهزة، تقدّم طروحات عملية يمكن تطبيقها على النصوص الإبداعية. كما لم يكن النقد الأدبي يوماً منفصلاً عن الميادين المعرفية، والثقافية التي يعدّ جزءاً منها. وعليه، فإنّ النص الأدبي هو العلّة والمحرّض في العملية النقدية، يفرض شروطه الفنية والإبداعية على الناقد وآلياته النقدية، والتحليلية.

لعلّ الاتجاهات النقدية التي تقوم أولاً على طرح الأسئلة، ومحاورة النص، ماتزال تقدم أجوبتها الخاصة على أسئلة الإبداع الكبرى، وإن أفِل نجم بعضها في حقب معينة، وسطع نجم بعضها في أوقات أخرى. فالنقد الأدبي بوصفه جزءاً من التجربة الإنسانية، التي لاتحدّ ببداية، ولاتنتهي مادامت الإنسانية، يشكلّ حلقة في سلسلة المعارف والخبرات الثقافية، والعلمية، والإجرائية؛ فهو لم يكن يوماً منعزلاً عن السياقات الاجتماعية، والتاريخية، والنفسية، والفلسفية، والرياضية التي كانت بدورها حلقات في النشاط الإنساني عموماً؛ وعليه فإن النقد الأدبي لم يكن يوماً منعزلاً عن التيارات الفكرية التي كانت استجابة لجملة من المعطيات، والمتغيرات البنيوية في المجتمعات

الإنسانية. من هنا كان النقد الأدبي أداتنا المعرفية للولوج إلى عالم النصوص الروائية لمحاورتها، والوقوف على أبرز البنى الجمالية التي تؤسّس نسيجها.

إن الرواية بوصفها ملتقى لمختلف التيّارات الفكرية، والمتغيّرات الاجتماعية والسياسيّة، كانت أكثر الأجناس التعبيريّة قدرة على استيعاب وجهات النظر المتباينة، والأصوات المختلفة. ولمّا كان إيماننا عميقاً بأهميّة الاختلاف الذي يستوعب في مداره المقصيّ، والمهمّش، اختيرت التفكيكية منهجاً نقديّاً في هذا البحث؛ لاستدعاء الآخر الذي مازال ينافح عن شرعية وجوده في الخطاب المركزي.

إنّ الوعي بأهميّة حضور الآخر المختلف في النظامين اللغوي، والاجتماعي، دفع الروائيين إلى رسم معالم هويّات الشخصيات، والأمكنة، والأزمنة على حدّ سواء من خلال مقابلتها مع الآخر بكل مايمثّله من كينونة مغيّبة.

من هنا، فإنّ الرواية السورية في حقبة الثمانينيّات، قد أفادت من المناهج النقديّة الحديثة، وشكّلت أنظمة لغوية منفتحة على مختلف مستويات التأويل التي يستدعيها سياق النص. لذا عمدت هذه الدراسة إلى محاورة النصوص الروائية، عبر توجيه الأسئلة التي تفكك أنظمتها، وتخلخل معمارها؛ لإبراز البنى الفكرية التي قامت على أساساتها.

وكأيّ نشاط إنساني لايخلُ من المصاعب، والعقبات. اعترضت طريق البحث جملة من العثرات، كان أهمها ندرة الدراسات السابقة التي تناولت تطبيق المنهج التفكيكي على الأعمال الروائيّة؛ لما تمثّله التفكيكيّة من مغامرة تستهدف إبراز النقيض عبر نقيضه المستتر خلفه، بعد تقويض مركزية حضوره.

أما فيما يتعلّق بجسد البحث، فقد توزّع البحث على أربعة أجزاء، تتدرّج من التنظيري إلى التطبيقي.

حيث اضطلع الجزء التنظيري بمهمّة تعريف القارئ بموضوع البحث، والمنهج النقدي المتّبع، كما قدّم تعريفاً بظروف نشأة المنهج التفكيكي في النقد الأدبي، والأصول المعرفيّة التي مهّدت لظهوره.

أمّا الجزء التطبيقي فتوزّع على ثلاثة فصول، الأول منها حمل عنوان: **الهامش إلى الضوء " العجائبي رداً على نظام العقل"**، وقد تناول رواية (فقهاء الظلام) لسليم بركات. حيث تتبّع البحث الأزمة الماورائيّة التي عصفت بحياة العائلة التي يصوّرها النص، وقارب هذه الأزمة من منظور تفكيكي، يدفع الهامش المقصي نحو الضوء، ويبحث في السوسيولوجيا المشرقيّة، ليكشف عن ارتباط النسيج الاجتماعي باللغوي في النص.

درس البحث كذلك دلالات النص، بالاتّكاء على الأسطورة، كونها حاملاً فرعيّاً حضر بقوّة في النص. حيث طعّم الكاتب محكيّه العجائبي بإسقاطات أسطورية داخل المناخ العضوي الكرديّ، ليماهي بين المعقول، ونقيضه باستخدام تقانات سرديّة تستثمر في السرد، والحوار لتكوين لوحة تخلخل النمط السائد في الرواية العربية.

أما الفصل الثاني من الدراسة الذي حمل عنوان: **العدم يواجه الهوية "الاختلاف أولاً** " فقد توجّه إلى مقاربة (التعدّد كمفهوم تفكيكي في وجه المركز) في ضوء رواية (الوباء) لهاني الراهب؛ إذ إنّ ضرورة حضور الآخر المختلف، خلقت من نسغ المركز، مجموعة متعدّدة من الفروع التي حاولت الثورة على ثابت المركز، وتقويض حضوره.

لاحقت الدراسة حركة الأضداد التي اضطلعت بدور محوري في النص. فالشخصيات لن تُعرف إلا من خلال مقابلتها مع نقيضها، لتموج العلامات في محيط مايقابلها من علامات، لتنسل دلالتها منها.

عُني البحث كذلك، بدراسة الوصف الذي اتّكأ على إستراتيجية المقابلة التي تفيد من الاختلاف بمعناه التفكيكي؛ فإبراز تباين الشخصيات عبر تباين بيئاتها، وأمكنتها المحيطة، شحن العلامات في النص بأبعاد تشكيليّة، أغنت الوصف الذي طغى على الحدث كمكوّن روائي.

يناقش البحث أيضاً العلاقة بين اللغة، والكتابة كإشكالية تصدّت لها الفلسفة التفكيكيّة. حيث يُسقط هذه العلاقة على الشخصيات، أصولها، وفروعها؛ لتتموضع الشخصيات في مساحات من الحقيقة، تقابلها مساحات من القراءة،

لينتقل الفصل الثالث من الدراسة الذي حمل عنوان: **الفوضى بديل تفكيكي "الموت غياب يزيح الحضور**" إلى دراسة رواية (أرواح هندسية) لسليم بركات، التي اتخذت من الموت فضاء حكائيّاً، عكس مأساة الحرب الأهلية اللبنانية.

حيث يطرح البحث مجموعة من الأسئلة التي تسعى إلى إنتاج الدلالات، وملامسة الأنساق التخييليّة التي يشيّد النص المعمار الروائي على هيكلها. حيث شكّلت أسئلة البعث، وموئل الروح بعد الموت، ومصير الذاكرة التي تختزن صور الحياة عندما يفنى الجسد، محرضاً لفعل التحليل، بغية تفكيك النص الروائي الذي لايؤرّخ للحرب من بوّابة الأبطال الخارقين، وإنّما من بوّابة قتلى المصادفات الذين لايعبأ بوجودهم أحد.

لتكون خاتمة البحث بعد ذاك محدّداً لأبرز النتائج التي توصّلنا إليها في الدراسة.

مدخل

أخذ نجم النظرية البنيوية بالأفول في ستينيات القرن الماضي. لتبرز نظريات جديدة في ميادين الفلسفة، والنقد الأدبي كان أبرزها الفلسفة (التفكيكيّة). وهي إحدى الترجمات التي اعتمدت لمصطلح Deconstruction. حيث اعتمدت جماعة من النقاد مصطلح (التقويض) بدلاً من التفكيك، واعتمدنا في هذه الدراسة، مصطلح (التفكيك)؛ لما قد يحيل إليه مصطلح التقويض من دلالة على التخريب. وإن كان جوهر الفلسفة التفكيكيّة يقوم على التقويض.

يمكن الجزم بأن الفلسفة التفكيكيّة ليست وليدة نظريات جاك دريدا؛ إذ إنها تدين بنشوئها لنظريات الفيلسوفين هايدجر، ونيتشه. بل يمكن ردّ جذورها إلى ماقبل ذلك بكثير، وتحديداً إلى الفلسفة السفسطائيّة التي اعتمدت منطق الجدل، والتلاعب بالألفاظ، لا للوصول إلى الحقيقة، وإنما لبثّ الشك في الحقيقة والثوابت.

"أما جذور التفكيكية في النقد المعاصر فتمتد إلى الندوة التي نظّمتها جامعة جون هوبكنز حول موضوع (اللغات النقدية وعلوم الإنسان) في أكتوبر من العام 1966، حيث كان هذا التاريخ أول إعلان لميلاد التفكيكية. وقد اشترك في تلك الندوة مجموعة من النقاد والباحثين من مثل رولان بارت، وتودوروف، ولوسيان جولدمان، وج.لاكان، وجاك دريدا."[1]

[1] بسام قطوس: استراتيجيات القراءة التأصيل والإجراء النقدي، مؤسسة حمادة ودار الكندي، إربد، 1998، ص22.

أولاً: اللغة أولاً

"نعم، أنا لا أملك إلا لغة واحدة، ومع ذلك فهي ليست لغتي".[1]

ينطلق جاك دريدا من اللغة دائماً؛ فهي أداة نقل الأفكار، والسفينة التي لطالما أبحرت بالفلسفات، والعقائد، ورست بها إلى حيث الحقيقة. الحقيقة كمفهوم، ويقين، ولوغوس. لذا كان ينبغي للتفكيكية كفلسفة، أن ترجّ السفينة لترجّ الثابت فيها، وتفسح من خلاله المجال لبروز الهامش بكل دلالاته، اللغوية، والمعرفية، والفلسفية.

إذا حاولنا في البدء تشريح مصطلح التفكيك Deconstruction، فإنه سيحمل في دلالته التخريب، والهدم، والتقويض. وفي هذا ما يُبرز المحاولة التي تسعى التفكيكية إليها، في التعاطي مع اليقين الذي تأسست الحضارة الإنسانية في مفهوماتها العريضة على أساسه؛ إذ إن التفكيكية أو التقويضية كمفهوم فلسفي، تسعى إلى أن تشكّل تحدياً للميتافيزيقا التي حملتها اللغة عبر عقود طويلة. لذا فإن الاستناد إلى اللغة لتعويم تناقضاتها الداخلية، كان الأساس لتمرير التناقضات داخل المفهومات اليقينية، من بابها ذاته. فما الذي يمكن أن يحمل السجالات اللانهائيّة في مفهومات الوجود، والحقيقة، واللوغوس، والمركز، واليقين. إنها اللغة حتماً. وعليه فإن اللغة، هي التي ستضمن الانتقال من المركز إلى نقيضه، ومن الحقيقة إلى نقيضها، ومن الوجود إلى نقيضه.

لكن مهلاً، أليست اللغة في ذاتها، من مخلفات الميتافيزيقا التي تسعى التفكيكية إلى تقويضها؟

تسير المهمّة التفكيكية في مسار فكري وعر. ففي محاولتها نقد الحضور، واستدعاء الغياب أو (العدم)، تقف صفر اليدين من أدواته. وهكذا فإنها تستدعي الغياب بمفردات الحضور، ولغته، وجوهره. كما أنها ستوجّه سهامها إلى الحقيقة،

---

[1] جاك دريدا: أحادية لغة الآخر، ت عمر مهيبل، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص 24 .

واللوغوس المتمركزين في التاريخ ككيانات خلقت لغتها، وماهيتها بمفرداتها، باستدعاء نقيضها الذي تمركز خلفها دائماً، متوسّلاً مفرداتها للتعبير عن نفسه. لذا فإن فلسفة استدعاء الآخر منذ الحركة السفسطائيّة، وقفت في وجه التفكير المنطقي بإثارة الجدل حول الميتافيزيقا الساكنة، عبر الدوران حول مصطلحات الفلسفة المثالية، لنقدها بعد إثارة الشكوك حولها.

(نيتشه) بدوره أثّر في فلسفة دريدا. حيث يمكن تسمية فريدريك نيتشه (فيلسوف العدم). وقد شكلت فلسفته التي ارتكزت على جملة من الأفكار أهمها: الإنسان الخارق، وموت الإله، والعود الأبدي، محرّكاً وأساساً، لجملة من التيارات الفكرية في الغرب التي صارت تطرح أسئلتها الكبرى، حول الجدوى من الوجود في ظل وجود المسلّمات، ورسوخ المركز، ودعت إلى طرح فلسفة جديدة تقوم على النسبية، والعدم. كما أنه لا يمكن إنكار ما لهايدجر من أثر، في جملة من الفلسفات التي برزت في القرن العشرين، ومنها الفلسفتان الوجودية، والتفكيكية؛ حيث حاول هايدجر بفلسفته إعادة النظر بالعلاقة مع الوجود، عبر طرح الضياع كبديل من الوصول واليقين، لذا كانت فلسفته التي تتسم بالقلق وتدعو إليه كقيمة فلسفية وإنسانية، ترسخ مفاهيم البحث في العدم، والوجود كضدين متلازمين، يهدّد أحدهما الآخر، فإذا كان الوجود هو جوهر البحث الفلسفي في الفلسفات المثالية سابقاً، فإن العدم هو جوهر البحث عند هايدجر. وعليه فإن هايدجر دعا إلى التفكير بالوجود نفسه، أي التفكير في معنى أن يكون الإنسان موجوداً، وليس بتبعات وجوده وما سينجم عنه، وهنا سيتضح الاختلاف بين فلسفة هايدجر، والفلسفات المثالية، التي ركّزت في دور الإنسان وأثره "إن المفردات التي يستخدمها دريدا..مفردات هيدجرية: (الآخر)...(أبعد من اللغة)...(ويستدعي اللغة)، غير أن اهتمامات دريدا ليست لغوية فحسب، على الأقل بالمعنى المتعارف عليه للغة، بل هي اهتمامات تركز على علاقة اللغة شبه المتعالية بفكرة الآخر، الذي يحتل المكان نفسه داخل اللغة وأبعد من اللغة، كما هو حاصل في تصور هيدجر عن الوجود".[1] وعليه،

[1] تيموثي كلارك: المعتمد الأدبي في التفكيك: هيدجر، بلانشو، دريدا، ت حسام نايل، مراجعة محمد بريري، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2011، ص 55.

فإن التفكيكية كفلسفة، لا يمكن أن تعدّ وليدة نظريات (جاك دريدا) الذي تأثّر كغيره من الفلاسفة بفلسفات سابقة دعت إلى هدم الوعي، والمعرفة المثالية، ودعت إلى مسائلة الوجود، ووضعه في وجه العدم، الذي كان وهماً لعصور طويلة.

"لقد تأسست استراتيجية التفكيك على رفض الميتافيزيقيا الغربية، التي هي في نظر دريدا آيديولوجيا المجموعة العرقيّة الغربيّة، قصد تقويض التصوّر الذهني الذي أرسته الفلسفة الغربية، والقائم على تكريس المقابلات الثنائية مثل:

(الكلام/ الكتابة، والحضور/ الغياب، والواقع/ الحلم، والخير/ الشر، وغيرها). ومن ثمّ اجتراح مفاهيم ثوريّة جديدة مثل (الاختلاف) Diference، الذي يعني المغايرة، والتأجيل، ونقض (التمركز حول العقل) Logocentrisim "[1]

ثانياً: دعامات الفلسفة التفكيكية:

تقوم الفلسفة التفكيكية، على جملة من الدعامات أو (المقولات) التي شكّلت مجموعة من المحدّدات المتداخلة في الفكر التفكيكي؛ إذ إن استدعاء مقولة ما، سيقحم الأخرى حالاً في جوهر الحديث. وقد تباينت آراء النقاد في مدى أصالة هذه المقولات ونسبتها إلى (جاك دريدا) فكما أسلفنا سابقاً، إن الفلسفة التفكيكية كرؤية، ليست وليدة نظريات (جاك دريدا)، إلّا أن الاصطلاحات ومحدداتها، هو مالابدّ من التطرّق إليه في الصفحات التالية من البحث.

1-الاختلاف The Difference :

في البدء لا يرى (دريدا) بدّاً، من الاعتراف بصعوبة ترجمة مفردة الاختلاف إلى العربية، والإنجليزية، وغيرها من اللغات. فمن الصعوبة بمكان، بحسب (دريدا) إيجاد مقابل للكلمة، ليس لأن دلالتها اللغوية ملغزة. فهي جليّة، مرتبطة في معنييها بالكلمة

[1] بسام قطوس: استراتيجيات القراءة التأصيل والإجراء النقدي، ص 17.

الفرنسية difference ولفظها، فمشكلة الاختلاف أنه "ببساطة ليس كلمة ولا مفهوماً – فضلاً عن كونه لايصير ولا يسعى لأن يكون أحد هذين الحيزين القابلين للتعريف، غير أن هذه الحال لاتمنعنا من القول عنه – وتحت هذا الموقف من العجز المؤقت لمحاولة تعريفه عقلياً – بأنه حجر الزاوية في فلسفة جاك دريدا أو هو العمود الفقري لها".[1]

ولكن، كيف نعرّف ما ليس له وجود فعلي؟

يصرّ (جاك دريدا) على أن الاختلاف ليس كينونة، كما أنه ليس حضوراً. إنه رفض الحضور والكينونة، ونسف لكل ماقد يقع في طريقه. بعبارة أخرى إنه ليس مفهوماً علوياً كغيره من المفاهيم يمكن إدراكه بتعريفه أو بشرحه، إنه تهديد للمفاهيم القائمة والبنى الحاضرة التي لطالما كانت راسخة في التاريخ.

يمكننا إذن عدّ الاختلاف أحد البنى الرئيسة في الفلسفة التفكيكية. وهو الذي ينهض بمفهوم تأجيل الدلالة أو المعنى. كما أنه الأصل دائماً. إذ إن الإقرار بالتشابه يضمر إقراراً بالاختلاف. وعليه ترتكز الفلسفة التفكيكية على أن الأساس هو الاختلاف وإليه تُرجع المفهومات جميعها.

ولكن، لماذا يشرح التفكيكيون مصطلح الاختلاف بهذه الصور الضبابية، بينما يقدّمون شروحاً مبسطة للمفاهيم التي ينتقدونها؟

إن التفكيكية محاولة لاستحضار العدم، واستدعائه بمختلف الطرق والوسائل. وهنا نعرّج على ماقد ذكرناه سابقاً، من أن التفكيكية تتوسّل مفردات الحضور للتعبير عن الغياب. ولهذا فإن أزمة التفكيكية، أنها لم تتمكن من إيجاد لغة بديلة، تشرح فيها مفرداتها ومفهوماتها.فلتعريف **الاختلاف** يصرّ (دريدا) على أنه ليس نقيضاً لمفهوم الهوية. ويؤكّد أنه والهوية شيئاً واحداً. ولاشك أن هذه المحاولة للتوحيد بين الاختلاف

[1] عادل عبد الله: التفكيكية (إرادة الاختلاف وسلطة العقل)، دار الحصاد، دار الكلمة، دمشق، ط1، 2000، ص 72.

والهوية، إنما هي سعي للتأكيد على أن الاختلاف أصيل في الهوية، وهكذا فإن الاختلاف، والهوية سيكونان نقيضاً للعقل.

يبدو جليّاً أن (دريدا) أراد بهذا التعريف، أن يجعل الهوية، ومعها الاختلاف نقيضاً في وجه (العقل) بما يمثّله من لوغوس، وإرث لمركزية التفكير الغربي. وهكذا فإن الاختلاف سيهدد العقل الذي عمد إلى تهميش العدم، والاختلاف لعقود طويلة. حيث كانت الهوية لعقود طويلة منتمية إلى الوجود، وليس إلى العدم. وعليه فإن (دريدا) بهذا التعريف يحاول أن يسلب اللوغوس أحد أهم مرتكزاته وهو الهوية.

ولكن إلى أي مدى نجح دريدا بذلك؟

إذا قاربنا الفلسفة التفكيكية التي تسعى إلى تهديد العقلانية، ومعها تاريخ الفلسفة الغربية، لطرح اللابديل بمسميات هي (الاختلاف)، أو(العدم)، أو (الآخر) – لأنه وبحسب (دريدا) فإن البديل إذا ماطرح فإنه سيُهدد بدوره بمفهومات ستحلّ محلّه لاحقاً – فإننا سنجد أن البديل أو اللابديل كما يزعم التفكيكييون، لايزال قابعاً خلف الحضور، والوعي، والعقل. أي لايزال الاختلاف كبديل فلسفي لا حالة، ولا كيان، ولا حضور. إنما مجموعة من الطروحات الغائمة التي تسعى إلى إفساح مكان ما لنفسها في الوجود الذي تسعى إلى تفكيكه. ولعلّ مافي صياغة الفلاسفة التفكيكيين لمقولات التفكيك خير دليل على ذلك. إذ عمدوا إلى تعقيد شروحاتهم حول مفاهيم التفكيك، ربما للتعبير عن حالة الضياع، والقلق التي بدأت مع هايدجر.

وعليه فإن الفلسفة التفكيكية، لن تتمكن من الدفاع عن مفهوماتها التي حاولت اجتراحها، إلا بمصطلحات ملغزة بعض الشيء تناسب المفهومات الغائمة التي دعت إليها.

أما فيما يتعلق بالنقد، فإنّ **الاختلاف** كمصطلح، يمكن أن يعدّ جوهراً ثابتاً في أصل اللغة، لم تنكره الفلسفة الأوروبية التي يسعى (دريدا) إلى تقويض أركانها. فبالعودة إلى

نظريات سوسور التي شكّلت أساساً لعلم اللغة الحديث، فإننا سنرى أن الاختلاف كان أصيلاً في الفلسفة اللغوية وفق مستويين[1]:

الأول أن اللغة تقوم على هيكل من الاختلافات والتباينات، فتغيير حرف واحد في الكلمة سيؤدي إلى اختلاف دلالة الكلمة، وبالتالي اختلاف معناها، ومدلولها. فإن حروف الأبجدية محدودة العدد في مختلف اللغات، تولّد سلسلة لا نهائية من المدلولات والمعاني.

والثاني أنه في سياق التراكيب، يولّد اختلاف ترتيب الجملة من نص إلى نص بدوره اختلافاً في المعاني. إذن ما الجديد الذي تطرحه التفكيكية ؟

لقد كانت الكلمة عند سوسور تشير إلى مدلول واحد، أما عند دريدا فستشير إلى سلسلة لانهائية من الدلالات. فالجديد الذي تقدّمه يبدو جلياً على مستوى المصطلحات لا آلية التطبيق. إذ إن (لا نهائية الدلالة الناجمة عن الاختلاف)، هي جوهر النقد الأدبي الذي يسعى النقاد من خلاله، إلى تقديم الرؤى التحليلية التي تقارب النصوص الأدبية من وجهات نظر متباينة، لتقديم معانٍ ودلالات مختلفة حتى اللانهاية في النصوص.

"المعنى يختلف دائماً، ربما إلى النقطة التكميلية غير المتناهية، من خلال لعبة التعبير".[2] وهكذا فإن مفردة الاختلاف ترتبط بالتأجيل في الفلسفة التفكيكية، وهو مايقصد به تأجيل الدلالة.

لابدّ في هذا المقام من التأكيد على أن مصطلحات الفلسفة التفكيكية شديدة التداخل، إذ إننا وفي معرض حديثنا عن (الاختلاف) عرّجنا على (التناص)، و(نقد مركزية التفكير الغربي)، ولعلّ هذه أهم سمات الفلسفة التفكيكية التي تقدّم مصطلحات شديدة الارتباط ببعضها؛ فيؤسس أحدها للأخر ويشرحه.

---

[1] ينظر التفكيكية (إرادة الاختلاف وسلطة العقل)، ص36

[2] كريستوفر نورس: التفكيكية النظرية والتطبيق، ت رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار، اللاذقية، ط2 ، 1992، ص 39.

2-التناص Intertextuality:

(لاشيء خارج النص).

يمثّل مفهوم التناص، الركيزة الأساسية في الفلسفة التفكيكية التي تسعى إلى خلخلة مفهوم وحدة النص وتماسكه، من خلال العمل على قطع صلاته بالمدلولات، والأفكار. فلا وجود فعلي لكل مايقع خارج اللغة.

واجهت التفكيكية اتهامات واسعة، تتعلّق بمفهوم التناص. إذ تقوم الفلسفة التفكيكية على فكرة مفادها أن النص ليس بنية مغلقة قائمة بذاتها، إنما هو بؤرة التقت فيها جملة من النصوص عبر التاريخ. وهكذا فإن النص الأدبي بحسب التفكيكية لن يظلّ بنية مغلقة على نفسه؛ بل سيصير أثراً مشكلاً من مجموعة من النصوص والآثار السابقة. وبعبارة أخرى فإن النص سيصير بنية مراوغة، ناشئة من التفاعل بين القارئ والنص. وهكذا فإن ولادة النص، ستبدأ مع القارئ الذي أنهى الحدود والفواصل كلها، إذ صار العمل الأدبي مستوعباً لحركة دائرية، يستكشفها القارئ الذي يتتبع دلالات النصوص السابقة التي تبثّ أرواحها بصورة خفيّة.

يزعم التفكيكيون أن النص يكون أدبياً بقدر مايسمح بالقراءة الخاطئة، ويشجع عليها. فبحسب (بول دي مان) أحد منظري التفكيكية؛ فإن مجازية الأدب تستدعي حتماً القراءة الخاطئة، لأنها وفق هذا الفهم ستولّد نصاً جديداً. وإن كلّ نقد يهدف إلى تحقيق التفسيرات الصحيحة يقع تحت وهم خطير.

لاشكّ أن غلوّ التفكيكيين في مفهوم التناص قد عرّضهم للنقد. حيث تلاشى بحسب توصيفهم (المبدع) والنصوص السابقة، ليحلّ محلها العمل، الذي تحوّل إلى غول يلتهم النصوص جميعها، ويطرح نفسه بديلاً منها. فالنص الأدبي مجال رحب تلعب فيه الاختلافات التي لا ضابط لها، ولا حدود تقيّد عملها. فكل كاتب صاحب رؤى فكرية، وحصيلة لغوية مشكلة من مجموعة من القراءات السابقة، سيترجم هذه القراءات في

النص، ولن يكون النص الأدبي إلا صورة، وانعكاساً لهذه التعددية اللغوية والثقافية والمعرفية.

ولكن؟ كيف للقارئ أن يقرأ كل ماكتب في التاريخ ليستكشف التداخلات الحقيقية مع النصوص الأدبية؟

لم يحدد المسار الفكري للفلسفة التفكيكية، النبع الذي تعود النصوص الأدبية إليه في أصولها. وعليه فإن الحياة بكل أحداثها، وتواريخها قد تكون مركزاً، تتشعّب النصوص الأدبية منها. "يقدّم دريدا الأثر كبديل لإشارة سوسور، وهو يطرحه كلغز غير قابل للتحجيم. ولكنه ينبثق من قلب النص كقوة تتشكّل بها الكتابة. مع فكرة الأثر تناول التناص (التكرارية) التي يلغي بها دريدا وجود حدود بين نص وآخر من التي تقوم على مبدأ الاقتباس ومن ثم (تداخل النصوص)، لأن أي نص، أو جزء من نص لهو دائم التعرض للنقل إلى سياق آخر في زمن آخر. فكل نص أدبي هو في خلاصته تأليف لعدد من الكلمات، والكلمات هذه سابقة للنص في وجودها".[1]

من المحال إذن، الفصل بين النص الأدبي، والتاريخ الإنساني والثقافي. كما أن هذا التاريخ لا حضور له إلا في هذا النص. وعليه فإننا عندما نقرأ النص، فإننا نحرّكه ليرتج، ويبرز من خلاله التاريخ بكل سياقاته الإنسانية والمعرفية.

إن هذه الدعوة تجاوزت حدود الأعمال الأدبية، لتصل إلى النص النقدي ذاته الذي سيتلاشى وفق هذه الرؤية أيضاً ليفكك نفسه، وهكذا فإن كل مافي الدائرة اللغوية والإبداعية، سيفكك نفسه بنفسه وفق عملية تشظّ كبرى، تحكم عمل الكون الذي لن يستمر بالبناء وإنما بالتفكيك والهدم.

إن القول بأن الكلمات، والمفردات، والجمل تحيل إلى ماهو خارج النص. أي إلى سلطة عليا تعطي الكلمات والمفاهيم معناها، هو تسليم بوجود هذه السلطة، وفعالية دورها. وهذه السلطة هي اللوغوس. لذا فإن الكلمات وفق هذا الفهم ستكتسب معانيها

[1] جاك دريدا والتفكيك: أحمد عبد الحليم عطية، دار الفارابي، بيروت، ط1، 2010، ص 109 .

بحسب نسبتها إلى السلطة العليا. وهذا ماسعت التفكيكية إلى نفيه بقولها: " لاشيء خارج النص".

3-نقد التمركز حول اللوغوس:

"يرى دريدا أن تراث التمركز حول اللوغوس (Logos) دائماً مايضع أصل الحقيقة في اللوغوس أي الكلمة المنطوقة أو صوت العقل أو كلمة الإله. وبجانب ذلك يتحدد وجود أي كيان باعتباره حضوراً: أي إن (موضوع) العلم والميتافيزيقيا هو في طبيعته (الكيان الحاضر). وفي هذه الظروف تعلو قيمة الصوت المكتمل الحضور في علامات الكتابة البكماء".[1]

يشكّل مفهوم (اللوغوس)، أو(العقل)، أو(السلطة العليا)، أو(الله)، هاجساً لدى التفكيكيين الذين يدورون أبداً في مصطلحاتهم، وشروحاتهم حوله؛ ساعين في كل مرّة إلى زحزحة هذا المفهوم الراسخ في الوعي الجمعي للإنسانية "بالتموضع داخل الظاهرة وضربها من الداخل بحسب دريدا".

كان النظام الذي يرتكز على الصوت، أو اللوغوس، يصوّر العلامة تقليدياً على أنها تتألف من الدال- المدلول، حيث تقع العلامة وفق هذا الفهم في داخل هذا الهيكل. وعليه فإن الصوت يقترب من الحقيقة، من الوجود. وقد احتلّت الكتابة بحسب التفكيكيين، مرتبة دنيا في هذا النظام الذي أعلى من مكانة الصوت، مقابل الكلمة المكتوبة.

يسعى نظام دريدا إلى استدعاء القوى المخرّبة مثل (الاختلاف)، و(الغياب) لزعزعة هذا النظام وخلخلة مفاهيمه. حيث يرى أن الفكر الغربي، متمركز حول اللوغوس،

[1] فنسنت ب. ليتش: النقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينيات إلى الثمانينيات، ت محمد يحيى، مراجعة وتقديم: ماهر شفيق فريد، المجلس الأعلى للثقافة ،2000، ص 282.

ووظيفة اللوغوس هي حفظ الاستقرار في النظام، بمختلف بنياته النفسية، والسياسية، والاجتماعية. وإن هذا الاستقرار سيحفظ اليقين الذي يسم هذا البناء المستقرّ، ومرتكزاته.

يسعى دريدا إلى فرض نشاط اللّعب لقطع الحضور. كل ذلك عبر العلامات، ونشاط التفسير، والتخلي عن التمركز حول الأصول، وطرح مفهوم الإنسان التفكيكي، الحالم أبداً بالحلول محل المركز الميتافيزيقي.

يرى التفكيكيون أن اللغة، البلاغة، والكتابة، هي التي ستزحزح هذا النظام الذي كان يعتمد على الصوت "ما من مدلول يفلت من لعبة الإحالات الدالة التي تقوم بتشكيل اللغة، ربما إلا ليسقط فيها من جديد. إن قيام الكتابة هو قيام اللعب: وها أن اللعب يعود إلى نفسه، ماحياً الحدّ الذي كان يعتقد بإمكان تنظيم حركة العلامات انطلاقاً منه، وجاراً معه جميع المدلولات المطمّنة مطوحاً بجميع الأماكن الحصينة، جميع ملاجئ (خارج اللعب) التي كانت تشرف على حقل اللغة وتحرسه".[1]

يحاول التفكيكيون تعويم المبدأ الذي يقول، بأن العلامات كلها أشكال بلاغية، و الكلمات كلّها استعارات؛ وعليه فإن وجود مدلول ثابت ترجع الكلمات إليه، ليس إلا وهماً؛ لأن الكلمات لاتفتأ تقدم آثاراً من الانحراف الدلالي، تولّد جذوراً دائمة الدوران، ستكسر التمركز حول اللوغوس، وتخرج منه.

ملخص القول إن التفكيكية تسعى إلى التخلص من المرتكز الذي تحكم اللغة وفقه الإنسان. ولكن؛ إذا ماقاربنا هذه الرؤية من وجهة نظر مضادة، فإننا نرى أن هذه الرؤية تحكمها وجهة نظر تحتكر مفهوم اللعب، أو الانزياح، أو الاستعارات، أو تنسبها لنفسها، وإستراتيجيتها. ومما لاشك فيه أن الصوت، وهو مقابل الكتابة في الفكر الدريدي، لم يقف يوماً في وجه البلاغة – بمفهومها الاستعاري التفكيكي– والأمثلة كثيرة على ذلك، ومنها سوق عكاظ؛ حيث كان الشعراء يتنافسون فيه شفاهيّاً بقول الشعر، وكانت الغلبة فيه للخطاب الأقوى بلاغياً. كما أن مفهوم التناص لايمكن عدّه

---

[1] جاك دريدا: الكتابة والاختلاف، ت كاظم جهاد، تقديم محمد علال سيناصر، دارتوبقال، الدار البيضاء، ط2، 2000، ص 104.

تفكيكياً بحال من الأحوال. ففي الثقافة العربية، على سبيل المثال لا الحصر، تتداخل النصوص الشعرية، والإبداعية منذ العصر الجاهلي حتى يومنا الحالي، وهو ماقدم فيه النقاد قبل عصر التفكيكية، الكثير من الأبحاث والدراسات. فضلاً عن أن المعاني في اللغة توالدية، بمعنى أن الكلمات اكتسبت دلالات مختلفة باختلاف العصور، وتراكم الحوادث التي مرّت بها أمّة من الأمم. وهذا مما أفرد له أيضاً الكثير من الأبحاث في الدراسات اللغوية والإنسانية.

إذن، ما الذي تدعو التفكيكيّة إليه؟

يمكننا القول ببساطة إن التفكيكية تدعو إلى الجنوح في كل ماسبق. إنها دعوة إلى اللعب الحر للعلامات، لتنفضّ عن مدلولاتها تماماً، وتجاوز للاستعارات والكنايات، إلى نوع من التأويل الخاص الذي يدعو إلى تجاوز جميع الحدود المرسومة في الوجود؛ ليتحول الوجود نفسه إلى وجود مفكك، أو ما يمكن تسميته "اللاوجود". فيتسيّد العدم، وتنتفي الحقيقة، ويحلّ محلّها الفراغ الذي يفيض بوجهات النظر النسبية. هناك حيث يعتمل الشك وحده؛ الشك بالمبادئ، والمثل، والمراكز التي كانت تدور الإنسانية حولها، لتدور بعدها في دوّامات من الاختلاف، بهدف تمييع مفهوم الهوية ووضعه في وجه العقل واللوغوس، لتعويم اللغة وحدها، بوصفها الكيان الأقدر على تمثيل هذه المرحلة من العبث والفوضى، بما تمتلكه من أدوات القوة في بناها الداخلية، والمتمثلة بالقدرة على التعبير، والمناورة؛ بل المراوغة. حيث لامكان لليقين، أو الحقيقة، إنما لمجموعة من الدوائر دائمة الحركة بهدف تحقيق (الانتشار) في البنيات، والمدلولات، والعلامات، والهوامش التي ستنهض من مدافنها لتزيح المتون والمراكز.

إذن، نحن إزاء شبكة من المعاني، والتفسيرات اللانهائية التي ستنهض بها اللغة وحدها. عندها لن تصير هذه الفوضى مُستهجنة، إنما مألوفة.

ولكن هل قلنا ستصير الفوضى مألوفة؟

نعم. وسط حالة اللانظام، والتي تستهدف نظام الكون برمّته، سنصير إزاء رفض لجميع القوانين السالفة التي نظّمت عمل الكون؛ بل سنسأل ما الجدوى منها في ثورة الشك

لزعزعة اليقين، بكل المراكز والثوابت الراسخة، لفرض اللاقانون، واللامرجعية بشكلها المتشعب. إذ إن التفكيكية لن تبحث عن مرجعيات بديلة؛ لأنها كما أسلفنا سابقاً ستتعرّض للتفكيك بدورها بفعل رؤى ستصطدم بها، وستحيلها إلى وجهات نظر قابلة للتفكيك.

ماهي الفائدة المرجوّة إذن من كل هذه الفوضى التي يُرتجى أن تقلب نظام الكون؟

لانجد بدّاً من تأكيد خطورة الدعوة التفكيكية على الإنسانية عامّة. إذ إن استدعاء الغياب لايجب أن يزيح الحضور، كما أن الهامش بمفهومه الاجتماعي، والسياسي، والإنساني ليبرز، لاينبغي أن يزيح المركز، وإنما ينبغي أن يسير بهديه لتحقيق المعنى الذي لن يتحقق إلا بتكامل الغياب والحضور. ليكتسب الدال الذي نسعى إلى رصد مدلوله الغائب مكانه في سلسلة العلامات اللغوية.

لابدّ في هذا المقام من طرح السؤال الآتي:

إذا كانت الرؤية الفلسفية التفكيكية بهذه الفوضى والضبابية، ماذا يمكن أن تقدم الفلسفة التفكيكية للنقد الأدبي؟

إنّ "النص الذي يخضع إلى ممارسة تفكيكيّة يخون في دلالته ما أراده المؤلف لأن التفكيك يبحث عن الصامت في النص لا عن المعلن".[1] لاشك أن تعريفات النص الأدبي تختلف باختلاف الرؤى، والنظريات التي تحكم تفكير النقاد ومنظّري الأدب. ولعلّ أبرز الرؤى التي أثارت جدلاً كبيراً في القرن العشرين كانت نظرة التفكيكية للنص الأدبي. فقد كان هذا النص لعقود مضت نصاً واضح المعالم، والحدود، له بداية ونهاية، وله وحدة كلية، ومضمون يمكن قراءته داخل النص، وله تبعاً لما سبق عنوان ومؤلف وهوامش، وقيمة مرجعية، حتى إن لم يكن محاكاةً للواقع الخارجي.

إلّا أن التفكيكية دعت إلى خلخلة التصور القديم عن النص الأدبي، وطرحت وجهة نظر بديلة عنه؛ حيث أكدت أنه ليس بنية مغلقة محدودة قائمة بذاتها، إنما هو نتاج

[1] غسان السيد، نجاح هارون، وائل بركات: اتجاهات نقدية حديثة ومعاصرة، جامعة دمشق، دمشق، 2005، ص398.

مجموعة من الآثار المتداخلة والمتشابكة ببعضها عبر الزمن، وبذا تكون التفكيكية قد دعت إلى إلغاء الحدود في النص الأدبي. وهو ما يفتح النص على دلالات لانهائية، وتأويلات لانهائية، منفتحة على مختلف الدلالات التي تختلف باختلاف المرجعيات، والتأويلات التي ترجع إلى سلسلة غير متناهية من النصوص المرتبطة ببعضها عبر التاريخ. ومن هنا فإن الفلسفة التفكيكية، تتكئ على مفهوم التناصيّة التي تشكّل المرجع الأساس لمفهوم الدلالات المنفتحة، واللانهائية.

إن القول بلا نهائية القراءة يفتح أفق العلاقة بين النص الأدبي، والعالم. فانفصال النص عن الذات الإبداعية التي أنتجته، سيجعله منتمياً إلى اللغة بمفهومها الشاسع. وهكذا فإن النص الأدبي لن يشير إلى مدلول وحيد ومتعالٍ؛ بل سينخرط في لعبة لانهائية من الدوال التي تمثّلها اللغة نفسها. ولن يعود بإمكان الدال أن يشير باستمرار إلى مدلول واحد؛ بل سيشير في كل سياق إلى مدلول مختلف، تبعاً لاختلاف القراء الذين لايمكنهم بحال من الأحوال، أن يدوروا في فلك القصدية التي رسمها مؤلف النص. وعليه فإن الدال لا يمكن له أن يظلّ في علاقة حضور مع المدلول؛ وهكذا فإن سلسلة الدوال ستتابع بقراءات مختلفة تدفع النص إلى الأمام، ليظلّ في حركة مستمرة، وينتفي عنه فعل السكون.

"إن ما يؤكده التفكيك، ويستحيل عنده إلى هدف هو أن الخطاب ينتج باستمرار، ولايتوقف بموت كاتبه، ولهذا فهو يدعو إلى الكتابة بدل الكلام، لانطوائها على صيرورة البقاء بغياب المنتج الأول، في حين يتعذر ذلك بالنسبة للكلام، إلا في نطاق محدود جداً".[1]

تسلّم الإستراتيجية التفكيكية زمام المبادرة في النقد، إلى القارئ الذي يعيد إنتاج النص عند قراءته. وهكذا فإن المتلقي صار يقرأ نصّه هو بعد أن كان لعقود طويلة

[1] عبد الله إبراهيم، سعيد الغانمي، وعواد علي: معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2، 1969، ص 115.

يقرأ نصّاً لمؤلّف معروف، ضمن أطر وقصديّات موضوعة مسبقاً من قبل مؤلّف العمل الأدبي.

ولكن..ألم نقل سابقاً إن الفلسفة التفكيكيّة لاتسعى إلى الوصول، وإنها إن سلّمت القارئ زمام العمل الأدبي فإنه سيصل إلى المعنى، وفي هذا ما يناقض جوهر الفلسفة التفكيكية؟

تؤكّد الفلسفة التفكيكية أن كل قراءة هي إساءة قراءة. وهكذا فإن القارئ إذ يعيد قراءة النص الأدبي، فإنه يفكك النص، والقراءات السابقة في آن معاً.

تقترب الفلسفة التفكيكية في منظورها لدور القارئ في عملية القراءة، من نظرية التلقّي. وبخاصّة فيما يتعلّق بتحرير عملية القراءة، وإن كانت الفلسفة التفكيكية تختلف في إستراتيجيتها عن نظرية التلقي، فمنظّرو التلقّي كانوا أكثر ضبطاً للعمليّة النقدية من التفكيكيين الذين لم يضعوا حدّاً لدور القارئ. مؤكّدين أن النص هو الطرف الأقوى. وهنا لابدّ من التفريق بين لانهائية الدلالات، والمعاني في الفلسفة التفكيكية، وبين تعدّد المعاني في فلسفة التلقّي. وهو ما حقق (فوضى القراءة والنقد) التي وسمت عمل بعض النقاد الذين مارسوا النقد التفكيكي في الحقيقة "وما يفعله رولان بارت نموذج صارخ لما يمكن أن يحدث للنص الأدبي حينما يطلق القارئ يده فيه ليعيد كتابته أو ينشئه من جديد".[1]

لعلّ أبرز مايمكن أن تقدّمه التفكيكيّة للنقد الأدبي كإستراتيجية، هو إطلاق العنان لمخيّلة القارئ الذي يعرف مسبقاً أنه أمام بحث في مستويات عدّة، ولن يكون الهدف بهذه الحال هو الوصول إلى المعنى؛ لأن المعنى الواحد بحسب التفكيكية هو من مخلفات الميتافيزيقا الغربية. وهكذا فإن التفكيكية تحاول التغلغل في النظام اللغوي السائد، للثورة على الثنائيّات التي وسمت عمل الفلسفة الغربية عبر التاريخ.

---

[1] ينظر عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت،1978، ص 286.

إذن، لم يعد النص الأدبي عملاً فنياً متكاملاً، له مدلول واحد، ووحدة واحدة تسم العمل.

لا شكّ أن هذه الفوضى التي قد تبدو مفيدة في النقد الأدبي، لجهة إنعاش النص، وتحرير عمليّة القراءة، وفتحها على مختلف الدلالات والرؤى، والتي قد تصل إلى حدود لايمكن ضبطها، قد تكون غير مأمونة الجانب إن تعممت في مختلف السياقات الإنسانية. فالحقيقة، والعدالة، واليقين وغيرها من المفهومات التي إن حملت في طيّاتها نسبيّة ما تسم جوهرها، فاختلفت من عصر إلى عصر، ومن ثقافة إلى أخرى، ومن موطن لآخر، ستبقى رواسخ في الوعي الجمعي للبشر عامّة، تحمي الإنسانية من الكوارث التي سيخلّفها نقيضها.

كيف يمكن تصوّر الفوضى التي سيخلقها غياب النظام، والأخلاق عن العالم الذي سيصير محكوماً برؤى فردية، تصوّر الصواب على أنه وجهة نظر فردية، ليتحوّل العالم عندها إلى ديستوبيا، لا مكان للفضائل فيها.

لاجرم أن الرغبة في تجريب التفكيكية، كمحرّك لعوالم الخيال، والصور، واستحضار الذاكرة والتاريخ بشخوصه، وعوالمه سيغني العملية النقدية والأدبية في آن معاً. حيث سينقّب الناقد المزوّد بالحصيلة المعرفيّة، والعلميّة، والتاريخيّة، بمستويات النص لانتخاب دلالات مرتبطة بسياقات مختلفة، قد يكون الكاتب قصد إليها. وعليه فإن النص الأدبي، سيزدهر وفق رؤى مختلفة تلغي التفسير الأحادي المستنبط من المفردات والسياقات التي كتبها مبدع النص الأدبي. وهكذا فإن القارئ لن يفسّر العمل الأدبي؛ إنّما سيعيد تقديمه مرة أخرى بطريقة تنتمي إليه هو، لا إلى المبدع الذي تزعم التفكيكية موته. وهكذا فإن النص سيغدو في حركة مستمرّة مستمدّة من حركة التاريخ، والثقافة، والفكر.

إن عزمنا على تطبيق الإستراتيجية التفكيكية، كمنهجية نقدية نقرأ النصوص الإبداعية في ضوئها، يعود أولاً وأخيراً إلى رغبتنا في محاورة النصوص الأدبية، واستقبال الأجوبة التي ستقدّمها بعد إثارة الأسئلة في مستويات عدّة، بهدف اللعب بحريّة في متون النصوص، وهوامشها، والسير مع الدوال في رحلة مراوغة. لا للوصول إلى المعنى

النهائي، وإنما إلى إطلاق المعنى الذي سيتجدّد في كلّ مرة يسعى فيها الباحثون إلى دراسة الأعمال الأدبية. فالمدلولات المراوغة لاشك ستتثال في وجهة جديدة على أيدي الباحثين الذين سيرصدون المعاني المستترة في خفايا النصوص، وثغراتها. إنه الرغبة بتفكيك النص، وأنساقه اللغوية، عبر مغامرة القراءة، واستكشاف العمارة التي يشكّلها النص، بعد قراءة الأعمدة التي تستند إلى النصوص السابقة.

الرواية السورية في الثمانينيات والتفكيك

يستوعب السرد الروائي في مداره مختلف المعارف، والعلوم؛ فالرواية قادرة على خلق عالم متكامل ضمن حدود الحيز المكتوب، وبالتالي منح المتلقّي حيوات لامحدودة، عند تماهيه مع شخصيات النصوص.

"أدّى نشوء الواقعية في الأدب إلى التخلص من الموروث الحكائي، والملحمي. حيث ظهرت الرواية كشكل جديد من أشكال التعبير الأدبي. واستقرّت مصطلحاً في نهاية القرن الثامن عشر. ولقد أمكن للرواية بفضل هذا الاتجاه أن تدخل في قلب الحياة لتضع الإنسان في مواجهة مع القوى الاجتماعية، والاقتصادية. فانتقل محور الصراع بهذا من صراع الإنسان مع القوى الغيبية إلى صراع الإنسان مع الإنسان".[1]

إن اللغة بوصفها أداة للتعبير، ونقل الأفكار، كانت الحامل الذي سيضطلع بمهمّة تكوين معالم العالم الروائي. يتوارى خلفها الكاتب ليجمع في نصّه عدداً من الحكايات التي تشكّل نسيجاً واحداً زمانيّاً، ومكانيّاً وإن تشعّبت خطوط السرد. ومن هنا كان من الصعوبة بمكان تقسيم الرواية بحسب أشكالها، وموضوعاتها؛ لأن بنية الرواية كعمل إبداعي، تخرجها من حيّز العلوم المعيارية التي تتبع نظاماً موحّداً "لقد لهج كثير من منظّري الرواية بتقسيمها إلى أنواع داخليّة مثل الرواية الغرامية، والعائلية، والاجتماعية، والتاريخية، والحربية.. بيد أن هذه التقسيمات تظل غير مقنعة، ولا منهجية؛ فهي إذن، لا تعني شيئاً كثيراً ما دام الجمع بين أكثر من نوع واحد، في رواية واحدة ، أمر غير معتاص على أي روائي متمكّن".[2]

---

[1] منذر عياشي: قراءة على هوامش السرد (مساهمة في إنشاء المعرفة الروائية)، دار نينوى، دمشق، ط1، 2017، ص 16-17.

[2] عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1990، ص 14.

تستهدف دراسة الرواية كمنتج إبداعي، مقاربة البناء الفني الذي يعمد الكتّاب إلى تمرير أفكارهم عن الحياة، والكون، والإنسان من خلاله. وعليه فإن مقاربة الرواية من منظور النقد الأدبي، لابدّ وأن تمرّ عبر الفلسفة التي ستفتح بدورها الباب أمام محاورة منهجية مضبوطة مع النص، ضمن حدود اتّجاه فلسفي، ونقدي محدّد.

شهدت الرواية السورية في ثمانينيّات القرن العشرين تطوّراً هائلاً. حيث كان هذا التطور موازياً لتلاحق الأحداث السياسة في المنطقة من جهة، ومستوعباً لنشاط الحركة السردية السورية التي أخذت أشكالاً أكثر نضجاً في سبعينيّات القرن المنصرم إنّ "الرواية العربية السورية بدأت تعي نفسها، وتمتلك صوتها الخاص في السبعينيات، كما أنها كفّت عن تقليد الرواية العربية المصرية التي دارت الرواية العربية السورية في فلكها في الخمسينات والستينات"[1]. فضلاً عن نشاط الترجمة الذي سمح للروائيين العرب عموماً بالاضطلاع على التجارب الروائيّة العالمية "لم تكن الرواية قابلة للترجمة وحسب، وإنما كانت سريعة التأقلم مع البيئة التي تنتقل إليها".[2]

كانت الرواية السورية في ثمانينيّات القرن العشرين إذن، سرديّات تفاعليّة مع مختلف المتغيّرات الوطنية، والإقليمية، والعالمية، نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر:

- النشاط الحزبي السري، والعلني في سورية.
- تلقّي الأفكار الاشتراكية، التي وجد فيها المثقف العربي مخلّصاً سحرياً في وجه الأنظمة الطبقيّة العربية القائمة على فرز ديني، واجتماعي.
- الحرب الأهلية اللبنانية، وما أفرزته من أحداث أمنيّة، أثّرت سلباً في الاقتصاد السوري، وبالتالي في النسيج الاجتماعي المحلّي.

واكب النشاط الروائي السوري إذن مجموعة المتغيّرات التي طرأت في تلك الحقبة، مما يؤكّد انتماء الأدب للمحيط الاجتماعي، والإنساني. إلّا أن الأدب لطالما تجاوز

---

[1] محمد رياض وتار: شخصية المثقف في الرواية العربية السورية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص9.

[2] خليل الموسى، ظافر الشهري: أفاق الرواية (بنية وتاريخاً ونماذج تطبيقية) مطبعة اليازجي، دمشق، ط1، 2002، ص16.

الواقع الاجتماعي، ليخضعه للمساءلة "إن حضور العمل الأدبي في هذا الواقع حضور يقوم على الاختلاف بين هذين العالمين، ولكنه في قيامه على الاختلاف يندرج في حركة هذا الواقع ويدخل في صراعه. ذلك أنه لا يتميز شيء إلا من شيء آخر ولا يستقل إلا من آخر يرتبط به". [1]

من هنا وجدنا أن دراسة **الاختلاف** الذي تدعو إليه التفكيكية، ضرورة لإبراز مكوّنات النصوص الأدبية، وذلك عبر دراسة علاقاتها، وتمايزاتها داخل الحركة الأدبية، والإنسانية.

إن دراسة الهوامش التي أسماها دريدا (محارق مركّزة)[2]، تحدو بنا إلى النبش في المسكوت عنه الذي يعدّ منجماً خصباً يحرّض الروائيين على كتابة مغايرة، تدفع المتلقي، إلى خلق دلالات جديدة للنصوص مع كل قراءة.

في ضوء ماتقدّم، تبدو مقاربة النصوص الروائية وفق الاتّجاه التفكيكي مجازفة، كونها تقارب (قلق) النصوص الروائية؛ لتبرز دلالاتها عبر خلخلة نظامها، الذي يقوم على هيكل من التباينات، والاختلافات.

لا ننكر أننا تخيّرنا في هذا البحث الروايات التي يشجّع سياقها على المقاربة من وجهة نظر تفكيكيّة؛ للبحث في الغياب بدلاً من الحضور، والهامش بدلاً من المركز. لذا كان انتقاؤنا لإعمال روائية ثلاث، هي:(فقهاء الظلام) لسليم بركات، و(أرواح هندسية) للكاتب نفسه، و(الوباء) لهاني الراهب، يتغيّا الكشف عن المسارات التي تتبعها هذه النصوص من خلال العلامات اللغوية؛ لتُبرز من خلال هويّتها هي الآخر القابع داخلها، مبتغين الكشف عمّا تكتنزه هذه العلامات من إحالات، تتجاوز الخطاب المقام حولها، لرسم معالم مرحلة الثمانينيات المراد مقاربتها.

---

[1] يمنى العيد: في معرفة النص، دار الآفاق الجديدة ، بيروت، ط3، ص 183.

[2] جاك دريدا: الكتابة والاختلاف، ص 28.

الفصل الأول

الهامش إلى الضوء

" العجائبي ردّاً على نظام العقل "

نتناول في الفصل الأول من هذه الدراسة، رواية (فقهاء الظلام)[1] للكاتب السوري (سليم بركات)، والتي يستهلّها بعبارة: "الحمقى الذين قبلوا الاشتراك بهذه الرواية".[2]

إذن، يضعنا الكاتب في مستهلّ نصّه ضمن المناخ الغريب، والعجائبي لهذه الرواية؛ فأبطالها لم يكونوا ليقبلوا الاشتراك بها، لو لم تنتفِ عنهم صفة العقل. فالولوج ضمن العالم العجائبي الذي تحويه هذه الرواية، مجازفة تستدعي موافقة الشخصيات في عرف الروائي، حتى وإن بدا أنهم سُلبوا حريتهم في اختيار مصائرهم الواقعية.

يبدأ الكاتب سرد الشخصيات الحمقاء بشخصية الملّا (بيناف بن كوجري). وهنا لابدّ من الإشارة إلى أن كلمة (ملّا) في الثقافة الكردية، تعني رجل الدين (الإمام) وقد تشير إلى المعلم أيضاً "قد صار ملّا بعد حفظ مائة حديث، إضافة إلى حفظ القرآن عن ظهر قلب".[3]

ستبدأ الرواية بحدث الولادة الذي يحمل ضمناً حدث الوفاة. فالوليد وهو ابن (الملا بيناف) ينتمي إلى العالم العجائبي اللامعقول، وهو الميدان الذي يبرع (بركات) في الغوص فيه. كما سيصير الوليد لاحقاً، نقطة التحول في حياة شخصيات الرواية جميعها. نحن إذن أمام موازاة تخيليّة للعالم الذي يأخذ فيه الموت بيد الحياة. وقد اختار الكاتب الشتاء ليكون زماناً لولادة هذا الكائن العجيب، بما يحويه من حمولة دلالية تاريخية تشير إلى الوحشة، والظلام، والبرد، والعوز.

يعرّي محكي بركات حياة العوائل في الشمال السوري، عبر زج الميتافيزيقا ضمن الواقعي في صراع يومي.

---

[1] سليم بركات: فقهاء الظلام، كتاب مجلة الكرمل، العدد 18، 1985.

[2] المصدر نفسه، ص1.

[3] المصدر نفسه، ص 117.

(محنة). استخدم (بركات) هذا التعبير للدلالة على الأزمة الماروائية التي عصفت بالأسرة؛ حيث تقف الأسرة حائرة، في مواجهة الميتافيزيقا التي تلقي ظلالها في حياتها دفعة واحدة.

العجائبي عالم مقحم في رواية (بركات) هذه، وغيرها من الروايات. إذ يستعير الكاتب من العالم العجائبي طاقته اللامحدودة في بثّ الدلالات، وشحنها بمعطيات الواقع الغني في المستويات السيميولوجية، والبنائيّة.

تتشابك الأحداث السرديّة في هذا النص مؤلّفة شبكة تركّب مجمل الأفكار، والمسارات التي تتقاطع بين التاريخي، والواقعي، والميتافيزيقي "ماذا ستسميه ياسيدنا الملا. سأله أحد الحاضرين.(بيكاس) رد الملا كأنما هيّأ الاسم من زمن. حاول السائل مجاملته، وقد فاجأه الاسم قليلاً (لماذا تدعوه بالوحيد، ياسيدنا، وسلالتكم كبيرة بحمد الله ؟)، ردّ الملا: ليس لأحد سوى خرافه، وبيته، وقمحه الذي يخذله أحياناً فيتركه عارياً". [1]

(الوحيد)، أو (بيكاس) بالكردية، كما أسماه أبوه، ينتمي إلى أسرة زغردت نساؤها فرحاً بولادته. فهو الخامس لأبيه الملا، وهو الوليد العجائبي الذي بدا وكأنه بلغ السابعة والعشرين، أو الثلاثين بعد سبع ساعات من ولادته "كان شاباً وردي البشرة، بشعر أسود كثيف، ولحيّة منبثّة في مناطق من الوجه، دون أن تتصل تماماً".[2]

كان السؤال الأول الذي طرحه (بيكاس) على أبيه هو (أين إخوتي)، ولعلّ هذا السؤال، يشكّل إقراراً واضح المعالم، بأهميّة العائلة في الثقافة الكرديّة عموماً، والمشرقيّة خصوصاً.

يبدو جليّاً في المستوى الظاهر أن العائلة كانت المركز الذي يدور حوله الأفراد، وهو ما يحمل ضمناً في المستوى المستتر، إهمالاً للفرد الذي سيصير فرداً ضمن عائلته،

---

[1] سليم بركات: فقهاء الظلام، ص 8.

[2] المصدر نفسه ، ص14.

وليس كياناً خاصاً بذاته. وعليه فإن دور الفرد سيكون منوطاً بما توكله إليه العائلة من مهام تتعلّق بحمايتها.

لطالما شكّلت ثنائية **(الفرد، والأسرة)** مرجعية للدساتير في المجتمعات حول العالم؛ حيث يشكّل (الفرد) نواة المجتمع في الدساتير الغربية، بينما تشكّل (الأسرة) نواة المجتمع في معظم الدساتير والثقافات المشرقية، وهنا قد يكون السؤال. ما الفارق؟

يتجلّى الفارق في الحقوق التي يمكن أن ينالها الفرد، بصفته مركزاً في التعليم، والتمكين، والحماية بمعزل عن موافقة الأسرة. حيث تشكّل الأسرة في المجتمعات والثقافات المشرقيّة، المرجعيّة التي لايمكن أن تتدخل المجتمعات في تأمين حقوق الفرد إلا من خلالها، وهو مايحيل إلى تراجع في الحقوق المُستحقّة.

أولاً: الولادة على عتبة الفناء:

من منظور تفكيكي، تتوضح الدلالات الرئيسة في النص، من خلال التعارضات بين المعطيات المطروحة. فالولادة لن تتحدّد ملامحها إلا بالحديث عن الموت. كما أن الموت لن يستدعيه إلّا حديث الولادة.

تبرز أهمية ثنائية(الولادة – الموت) في النص منذ بدايته. حيث تشكّل منطلقاً لسيرورة أحداث الرواية. فنحن أمام مخلوق، تجهد عائلته لإخفائه، بعد ساعات من ولادته، متوسّلة الموت الذي يشكّل حلّاً سحريّاً، للمشكلات الإنسانية المستعصية.

في الرواية أيضاً، يترافق حدث الولادة مع سقوط العصافير صريعة في فخاخ صبية الحي، وهو مصير ستشترك فيه العصافير مع البشر. كما إنّ الكاتب مهدّ لاستقبال حدث الولادة، بذبح الخراف التي تخرج راكضة، تدور حول نفسها، ثم تهوي، راسمة فوق الثلج رشاشاً أحمر. وذلك في إشارة إلى أن طقوس الولادة تستحضر معها طقوس الوفاة.

تبدأ محنة الوالد بولادة ابنه العجيب، باستعادة محنته الاقتصادية السابقة. فعامه الفائت خلّف له أزمة ماديّة هدّدت جاهه، وهيبته، فسنابله لم ترتفع مقدار شبر عن الأرض، حتى إنها لم تحصد، وإنما تركت للرعي.

يسرد الراوي الذي اتخذ لنفسه مكاناً علوياً، يطّلع منه على مجريات أحداث الرواية، حال الملا (بيناف بن كوجري) في أعوامه السابقة؛ فالملّا كان في سوق التجارة، وهو المكان الذي "تتجاور فيه غرف صغيرة تسمى مكاتب"[1] يعمل في تجارة القمح ، حيث يقضي ثلاثة أرباع نهاره في هذا السوق، بينما يقضي ربع نهاره في بيته، ليس مع أهله، وإنما مع زائريه، لينهي شؤون أعماله التي لم يجد وقتاً لها في النهار.

إذن ترخي ثنائية **(الماضي – الحاضر)** ثقلها على الملا بيناف، الذي يقضي في الوقت الراهن معظم وقته، في توجيه الملاحظات لعائلته، وأبنائه، بعد تدهور أوضاع أعماله.

يظهر (الماضي، والحاضر) بوصفهما قطبي الحياة الإنسانية في صراع (بيكاس) الوليد مع ماضٍ حُمّل تركته الثقيلة. فالوليد الذي لم يتجاوز عمره ساعات معدودة، بدا وكأنّ لديه علم الماضي كلّه، فكأنّ حوار الماضي والحاضر يجري في رأس الوليد، ويحمّله وزر حياة زجّ الجميع معه في أتونها، دون أن يطيق الكلام عنها، مادفع أباه للقول "أين رأى كل هذا، بحق الله".[2]

إن الله عز وجلّ قد جعل آية النبي (عيسى بن مريم) عليه السلام أنه تكلّم في المهد صبيّاً. لعلّ (سليم بركات) أراد أن يجعل (بيكاس الوحيد) آية قومه. فهو الشاهد على أزمات العائلة التي تشكّل بدورها، نموذجاً مصغّراً عن مجتمعها.

ولكن، كيف تعاملت العائلة مع معجزتها؟

لعلّ أبرز ما يظهر معاناة الأسرة، في إسقاطها على المجتمع، كان تعاطيها مع ابنها المعجزة؛ حيث تحملنا التفكيكية على أن نرى إلى العلامات على أنها نتاج

---

[1] سليم بركات: فقهاء الظلام، ص 10.

[2] المصدر نفسه ، ص 14.

لنظام من الاختلافات، وهنا فإن محاولة دفن الوليد العجائبي، تتبدى دلالاتها من خلال مقابلتها مع قصة السيد المسيح –عليه السلام– الذي كان آية لقومه، وللبشرية عامة. فهو الوليد الذي حاجج بني إسرائيل، وصرعهم بمعجزة نطقه. إلا أنّ الأسرة المستضعفة في أرضها وأهلها، عجزت عن تقديم معجزتها للعالم، فوجدت أن حلّ مشكلتها يكمن في دفن المعجزة. وهو مايحيل إلى أزمة تعاطي المجتمعات المشرقية مع ثقافاتها، ولغاتها التي مازالت تخوض أزمة تصديرها للعالم، ليكون (بيكاس) صورتها التي قبعت في الهامش.

لا تقتصر الأزمة على التعامل مع المعجزة، من قبل المجتمع العاجز عن الدفاع عنها في وجه الآخر. إنما نقف أمام (بيكاس) الذي يختزل السنوات كل ساعة من جهة أخرى. هل هي إشارة إذن إلى شيخوخة المجتمع الذي يدفع ثمن غربته من جسده؟

سيبدو (بيكاس) خلال ساعات أكثر هرماً، سيدفع عمره دفعة واحدة دون أن يرى ذلك أحد، ليعود سؤال الأب (أين رأى كل هذا، بحق الله)؟

هل كان (بيكاس) يعيش الحياة حقاً، دون أن يلحظ وجوده أحد؟ وهل اختار أن يظهر دفعة واحدة، ليقلب الطاولة في وجه أهله، ليعرّي عجزهم عن المواجهة؟

سيواجه (بيكاس) في جولته القادمة أباه، وأمّه، ومجتمعه العاجز قائلاً "اسمعاني. أريد أن أتزوج، وهو مطلب يسبق سؤالي عن ثياب أرتديها".[1]

إنها المحنة إذن بحسب تعبير (بيكاس). المحنة التي ستثبت وجوده ككيان، في مواجهة تاريخ العدم. سيختار فتاةً من بنات أعمامه، لتوكيد ذاته عبر مجتمعه ومن خلاله.

أراد (آدم) (بيكاس) أن يختبر الخلق في أسطورة جديدة، توازي أسطورة الخلق الأصليّة:

مخلوق عجائبي سيرتبط بفتاة بلغت العشرين، ولا تستطيع العدّ حتى العشرين. هي مفارقة، ونموذج قاصر عن نظريّة الخلق. نحن إذن أمام مقاربة تفكيكيّة تفتح فضاء النص على جيولوجيا تشاكس طبقات الحاضر الذي يُنشأ علاقة مزدوجة مع نفسه،

[1] سليم بركات: فقهاء الظلام ، ص 17.

ومع العالم. ف(سينم) ابنة بسيطة العقل لعم بيكاس (مهمد). وعليه؛ فإن أسطورة المجتمع الذي يصوّره النص ستظهر – كما يبدو– بصوة متخلخلة.

"في العادة، تتم محاولة الربط بين الأجزاء المكونة للمجموعة، وإن بطريقة شكلية: إذ توضع القصص القصيرة المستقلة داخل قصة قصيرة أخرى يفترض أن تلك القصص تشكل أجزاء لها".[1]

يقوم سرد (سليم بركات) في بنيته على خلق حكاية تتناسل منها الحكايات؛ حيث تتوالد القصص الواقعية من الحكايات العجائبيّة، وتتوالد الحكايات العجائبيّة، من القصص الواقعيّة.

لايمكن تحليل خطاب (بركات) إلّا عبر تشظيته إلى مجموعة المعطيات التي يتكوّن منها. فبيكاس (العجائبي) محور السرد، استدعى (سينم) النموذج الواقعي عن الفتاة المصابة بتخلّف عقلي في مجتمعات تعاني من التخلّف، كما استدعت (سينم) جميع الشخصيّات التي وجدت في جسدها المباح في ظل غياب العقل، مشاعاً لن يُسأل أحدهم فيه عن ثأر.

تشكّل (سينم) علامة بارزة على غياب العقل المرتبط بميتافيزيقا **الحضور**. فغياب العقل شكّل صدعاً استدعى **الغياب** بمفهومه التفكيكي بكلّ كينونته؛ فسينم ستحمل في جسدها الوليد الذي سيرحل بها نحو الغياب الماثل في وجه الحضور. وهو ما سنفصّل الحديث فيه في الفصول اللاحقة.

إن كان (بيكاس) يمثّل معرفة، وتاريخ مجتمعه، فإن (سينم) ستمثّل الواقع. يجسّد اختيار (بيكاس) ل(سينم) زوجة له، رغبة في استسلام الواقع للكذبة. وهو ماقاله

[1]بوريس إيخنباوم، رومان جاكبسون، يوري تينيانوف، بوريس توماشفسكس، وفيكتور شكلوفسكي: نظرية المنهج الشكلاني، نصوص الشكلانيين الروس، ت إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، مؤسسة الأبحاث المتحدة، بيروت، ط1، 1982، ص141.

والد (بيكاس) لأخيه، وزوجه حين أراد أن يخطب ابنتهما "أريدكما أن تستسلما لأكذوبة، لا أكثر ولا أقل".[1]

أكان (بيكاس) غير أكذوبة إذن، فُرضت على عائلة وجب عليها تقبّله، والتعامل معه؟ ولكي يصير التعاطي مع هذه الكذبة شرعياً، كان لابدّ من مباركة الدين. فالشيخ حضر لشرعنة زواج سينم من بيكاس الكذبة، حيث يقول بيكاس (عمر الإنسان، في الأصل يوم واحد، ومن يعيشون لسنين هم استثناء.)

يكفي (بيكاس) إذن يوم واحد ليتذوق بإحساسه كل ماغاب عن أحاسيسه، فهو المعرفة التي لم تختبر الحس. (التبغ، والطعام، والجنس)، كان في حاجة إلى يوم واحد ليجرّب جسده مع سينم، الفتاة المصابة بتخلّف عقلي، والتي لاتكفّ عن الهأهأة.

ثانياً: الوهن

كان الوهن هو المذاق الذي خبره (بيكاس) بحواسه بعد أن جرّبها للمرّة الأولى "فتحت عيني فرأيت كل ما أعرفه، أما المذاق فليس إلا هذا الوهن".[2] فبيكاس الذي حوى المعرفة جميعها، لم يحتج إلا ليوم واحد، ليختبر الإحساس كله من خلاله، فالتجربة واحدة. استطاع بيكاس أن يختبر فيها كل مافاته.

(سينم) كانت جسراً للعبور نحو لذّة الجسد. أراد (بيكاس) أن يختبر من خلالها تجربة اتّحاده مع الجسد الأنثوي مقلّداً صوت الديك، ليخوض معارك بالجملة ضد حواسه في يوم واحد، ويخاطب سينم قائلاً "يوم واحد يكفي. كم عمرك؟ عشرون سنة؟ كنت وفرت على نفسك مليارات من هذه الهأهأة لو عشت يوماً واحداً فقط".[3] إلا أنّ (سينم) بسذاجتها، لم تكن تعلم بدورها، أن مدار عالمها الساذج الطفولي، سيتحوّل

---

[1] سليم بركات: فقهاء الظلام، ص 22.

[2] المصدر نفسه، ص 33.

[3] المصدر نفسه، ص 33.

بدوره في يوم واحد. حيث ستكون ببساطتها، انعكاساً لصورة من صور مجتمعها الذي قدّر له أن يختبر إحساس الألم لعمر كامل.

إن الوهن هو المعبر الذي ينبغي للقارئ أن يسير فيه ليتبع (الوحيد) في رحلته. فعلامات الوهن في النص قابلة للقراءة بوصفها تجنيس للألم. حيث يقف الألم على تخوم العناوين جميعها في النص، ليقوّضها بضربة محكمة. سيكون الوهن احتجاب الراحة، والأمان في المجتمعات التي فقدت قدرتها على الدفاع عن **حضورها**، وهو ما سيجعلها مرهونة بقدرتها على تمرير هويّتها عبر الاختلافات، للبحث عن اتّصال آمن مع محيطها الجغرافي.

ثالثاً: اللاعقل:

معرفة (سليم بركات) متمركزة حول الذّات. تستمدّ مفاهيمها من السوسيولوجيا الكردية ببعديها التاريخي والحضاري. حيث يتكلّم باسمها، ويقدّم محاكمة للعالم عبر محاكمتها.

تفرض أزمة العقل المشرقي ذاتها في كل مقاربة واقعية، أو تخييلية. فالعقل المشرقي الذي مازال يتبع نهجاً حياتيّاً ينتقده في كل مناسبة، يتخلّف عن سيرورة الحياة العالمية بالمقاييس كافة. فإذا كان العقل الغربي قد قطع شوطاً كبيراً في التجربة الإنسانية، واجتاز فيها طريقاً طويلاً، فإن العقل المشرقي لا يتقدم إلا في التأريخ. يعيش في بنية معرفية، وعقلية، مغلقة على ذاتها، تدور حول الإرث المعرفي الذي توارثه عبر عصور سالفة، والذي لازال يعالج قضايا قديمة الطرح، يعاوده النكوص تجاهها دائماً، حين يجد نفسه إزاء المستقبل الذي لايبدو أن لهذه الشعوب مكاناً واضحاً فيه.

تكمن المفارقة في كون الشعوب المشرقيّة، استوعبت التكنولوجيا كمستهلك. إلا أنّها وقفت قاصرة عن إنتاجها. وبالتالي فإن آلية التعاطي المشرقي معها ستصنّف في باب

المواجهة. فالغرب الذي يمثّل تاريخاً استعمارياً راسخاً، يمثّل آخراً يقبع في مركز الخطر القادم نحو الشرق. وهكذا فإن التراث المعرفي المشرقي يدور أبداً في دائرة مغلقة.

يمثّل الغرب (العقل)، وتمثّل الشعوب المشرقيّة بحسب النص (اللاعقل). تجسّد (سينم) في النص جسد القهر، الجسد الذي انتُهك مراراً، في ظلّ غياب العقل.

نحن أمام طغيان للجسد في هذه الثنائية، هنا حيث (التشتت) هو محور السرد الحكائي في المستوى البنائي والتجسيدي؛ ففي سرد الرّاوي مأساة سينم (الفتاة البلهاء)، يستعيد حكاية جسدها بدءاً ب(حنيدر). الشاب الذي كانت عائلات القرية تستأجر ثوره لتلقيح بقراتهم، مقابل مائة قرش، مروراً ب (شيخو) ابن (سيدري)، و(بكرورش)، انتهاء بالفقيه (سمو) الذي انتهى به المطاف، مذبوحاً على يد أخيها، بعد أن افتضح أمر تحرّشه بها. يحاول النص تصوير مايمكن تسميته **بعزلة الاختلاف**، عبر تصوير ذاكرة (سينم) الهشّة، التي تحتفظ أبداً بأشباح تتعلّق بمغامرات جسدها؛ حيث تتقافز في مخيلتها مجموعة من الصور التي رأتها حواسها.

(سينم) نقيض (بيكاس)، هي الجزء الناقص في تكوينه؛ فإن كان (بيكاس) يجسد المعرفة، فإن (سينم) تجسّد الحس. لن تحتفظ الفتاة (البلهاء) –بحسب الراوي– في مخيلتها إلا بجملة من الخبرات الحسية التي عاشت فيها مجموعة من الأحداث التي لم يتمكن دماغها المسطح من تحليلها، أو معالجتها. صور مبعثرة من ملابس والدتها ووالدها، وصور الأجساد التي احتكّت بجسدها يوماً، حتى ينتهي بها المطاف إلى استعادة كأكأة بيكاس، الديك الذي خبّأ في جسدها بقيّته ورحل.

تستنطق ذاكرة (سينم) الهشّة العالم بأسره عبر مجموعة متشظّية من الآثار. فالاستنطاق يبدأ من الغياب، وهو ماتمثّله سينم (الجسد)، (اللاعقل).

لن تعيد ذاكرتها رسم العالم بهندسة تعيد تشكيله، وإنّما تشظيته، وإعادته إلى مكوّناته البسيطة المرئيّة. فالتفكير بالعالم المكاني، نوع من الانتقال نحو نسق آخر من **الاختلاف**. فالعالم الشمولي المحكوم بسلطة العقل، لن يحتفظ فيه الهامش الذي تجسّده (سينم) إلا بالصور المُسطّحة، وهذه الصور يرفضها العقل الوضعي الواقعي، إلا أنها

جوهر للخيال المُثخن بمنغّصاتها. وتبقى المفارقة أن الجسد المقهور، لن يدرك أن هذه الصور الهامشيّة، هي مايشكّل كيانه، وأجزاءه. فأجزاء الهامش معجونة بالصور اللامعقولة بالنسبة إلى العقل الذي يبعد المهمّش، والمقصيّ، وكأنه يطرده من عوالمه.

كل مكوّن من مكوّنات الهامش، يحمل في آثاره العجائبي، والغريب، في ردّ صارخ على الألفة التي يسم بها (العقل) عالمه، ليقول اللامعقول القابع في الهامش، إن اللامعقولية دفعته باتّجاه الهو، لا الأنا الأعلى." بالتضاد مع (الأزواج) المفهومية أو المفاهيم المزدوجة التي يتمحور حولها الفكر الميتافيزيقي الغربي، والتي تحيل إلى (طوابق) وعلاقات متراتبة غير محكومة بالتوزع إلى (أعلى)//(أسفل)، (واقعي)//(خيالي)..(المذكر)//(المؤنث)، (المدلول)//(الدال) الخ... يقترح دريدا ويدفع إلى العمل سلسلة من الكلمات مزدوجة المعاني تحمل في داخلها قوة على الخلخلة والتفكيك، عملت الميتافيزيقا الغربية على الحط من أحد معانيها دائماً".[1] هل دفع الكاتب إلى جمع المتناقضين (سينم)، و(بيكاس) عبر تزاوج الجسد الذي يحتل مرتبة أدنى من العقل في مخلفات الميتافيزيقا، ليؤكد أن الهامش معادل تفكيكي سيثور على الثنائيات التي غيّبت حضوره؟ لعلّه أراد الانتقام للأدنى من الأعلى، عندما حمّل سينم في جسدها معرفة أخرى هي (ابن بيكاس) الذي سيحمل معه العلوم جميعها، ويرحل في الغياب مجدّداً.

رابعاً: الأرقام:

الأرقام هي امتحان الحاضر والمستقبل معاً، الخسارة أو الربح.

[1] جاك دريدا: الكتابة والاختلاف ص 27.

نقف إزاء الامتحان الأصعب للملا (بيناف بن كوجري)، فبعد محنته مع وليده العجيب يستعيد محنته السابقة، (الأرقام). إذ يمكننا القول إن الحسابات التي تضيء، وتنطفئ في تاريخ العائلات، والشعوب هي ما يؤرّخ للحياة الإنسانية العامة.

يرجع علم الأعداد، أو(الأرقام) إلى مجموعة من الحضارات القديمة، ليرتبط العلم لاحقاً بجميع المعارف، ويتكرّس كفاعل رئيس، ومحرّك في العلوم الغيبيّة التي فرضت نفسها في اللاوعي الجمعي للمجموعات البشرية، إضافة لكونها حجر الأساس في الفلسفات المادية على حدّ سواء. إذن تمتاز الأرقام بفرادتها من حيث اختلاف دلالاتها، باختلاف ارتباطها بالخلفيات المعرفية، والإنسانية. فبخلاف الطرائق التي يعتقد البشر أن للأرقام تأثيرها المباشر فيها، فإن الأثر الخفي للأرقام سيترك دلالته بصور واضحة جداً في الرواية؛ إذ إنّ الأرقام في النص ستحيل إلى المجتمع بمستويات عدّة: الإنسان الذي صار رقماً في السجلات الرسمية، والواقع الذي يتحكّم بسيرورته مايُسجَل فيه من أرقام، في دفاتر عموم الأكراد من الفلاحين الذين يخلّف فقدانهم لأرقام بسيطة في نتاج مزروعاتهم، نتائج كارثيّة في الواقع. فضلاً عن جدلية المستقبل الذي يموج بفعل الأحداث، والمتغيرات الإقليمية، وما سيتركه من أرقام في دفاتر أفراد العائلة، الذين يواجهون المستقبل بتوجّس وخوف.

"عبر مجموع أعماله يستلهم (سليم بركات) تاريخ الأكراد تخيلياً ورمزياً. ويتبين هذا التاريخ، في هذه النصوص وفق بنيات نصية: التناص والتخيل و الفنطاستيك والحلم والميتافيزيقا.

إن هذا الاشتغال النصي، أو ما تسمية (رايموند جينيت) بالميتاتمثيل، يفتح المسالك أمام سيميائية وترميز الأنساق التاريخية. وتعمل هذه الوسائط السيميائية والرمزية على تشويش المرجع التاريخي، إذ تدمجه في سياقات موازية على مستوى الإحالات والدلالات".[1]

[1] محمد أبو عزة: هيرمينوطيقا المحكي (النسق والكاوس في الرواية العربية)، الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2007، ص 124.

تتحقّق التناقضات إذن، من خلال جدل متخيّل؛ فالأرقام التي ستحطّم وحدة النمط الاجتماعي للأكراد، ستبني أنماطاً اجتماعيّة أخرى تبعاً لانفتاحها على الأزمنة، والأمكنة المختلفة.

تتحرّك الأرقام على مساحة من الوهم، والواقع في آن معاً. إذ إن الأرقام في المخيّلة البشريّة، تداعب مايمكن أن يعدّ تكملة لحياة ناقصة. فالأرقام في ساعات الزمن تتمّة للأرقام في حسابات التجار، وهي جزء من الأرقام المدفونة في التواريخ. وعليه فإنّ الكاتب يقدّم كتابة سرديّة، تفتح مجالاً واسعاً من صراع التأويلات، التي تعمل على مهاجمة المعنى الواحد، وتشظيته، لتحقيق دلالات مختلفة، تهدم البناء المُشاد حتى الذوبان. هي دعوة للقراءة المتمرّدة، التي تفتح السرد على أنماط دلاليّة، مشغولة بالمغايرة والاختلاف.

خامساً: الخلق:

يطرح الكاتب (بيكاس) كمعادل للمأساة. يسرد بتفصيل مطوّل رحلته منذ بداية تكوينه، أو بداية الخلق. حيث أراد أن يجعل من بيكاس رمزاً للمأساة المشرقية، والإنسانية عموماً، والتي تنحدر عبر سلالات من الجهل، والخوف، والقمع، والظلام. "يسمونني الحيوان وأنا ذاكرتهم كلّها".[1]

يسير (بيكاس) في معركة حامية حتى يتمكّن من رؤية النور. هي معركة الإنسان الأولى، معركة الإنسان الأوّل التي يستخدم فيها كامل قواه، ليصل إلى الحياة. سيواجه أقرانه في لعبة التحدّي، وعليه إذن أن ينزلق في ممرات الحرب على شكل (حيوان) متعب، ومنهك، ومجبر على خوض غمار السباق.

[1] سليم بركات: فقهاء الظلام، ص 43

على الحيوان أن يرى مستقبله عبر ذاكرته الممسوسة بالخيانات، والمعارك القديمة. معارك الذاكرة، والوجود، والبقاء التي قدّر له خوضها عبر سلالاته "يا للقذارة إنها تسبقني حين أصير حكيماً لامكان هنا إلا للغضب".[1]

الغريزة وحدها من ستدفع المتسابق في رحلة البقاء إلى الثبات والمنافسة، وإلّا لن يرتضي أن يحشر مع أقرانه في دهاليز عالم دبق.

لن يصل المتسابق إلى مبتغاه إلا على جثث منافسيه، فكلّ جثّة تقرّب (بيكاس) من هدفه، دون أن يحسّ بشفقة على بني جنسه. فالبشر محكومون بالمنافسة، والسباق على موارد تكاد تنضب في الكوكب، و(بيكاس) منهم. وعليه أن يذكّر نفسه دائماً بأنه فرد ضمن جماعة من الحيوانات، أو البشر. لا فارق جوهري، وحقيقي في ذلك؛ فجميع المتسابقين يقبعون في فوهة تطلقهم إلى سباق الحياة الطويل. أيام طويلة وحياة قصيرة، تسير فيها المخلوقات على جثث بعضها، فكل جثّة في طريق الحيوان السابح في الزلال الدبق، تزوّده ببشارة للفوز.

تقول الأسطورة الإغريقية إن البطل الإغريقي (أخيلوس) وهو ابن (بيليوس) ملك ميرميدونس، حين دُعي إلى معركة حصار طروادة، سأله أحد أقاربه عن سبب مشاركته في هذه الحرب التي لن تعود عليه بأي نفع، ليجيبه بأن التاريخ سيخلّد هذه المعركة، وقد أراد لاسمه، أن يُخلّد مع أسماء المشاركين فيها. إن يد الموت إذن لابدّ وأن تطال الكائنات جميعها في الحياة، وستستمرّ الحياة وحدها بتبدّل العابرين. وسيبقى هدف ترك الأثر في الحياة، دافعاً لدى من نشد الخلود، إلا أن الكائنات المنهكة وحدها أرادت الوصول إلى نهاية السباق، دون التفكير في الأثر والخلود.

لعلّ اختلاف الهدف في الحياة الإنسانية، يعود إلى اختلاف الظروف المحيطة، فكلّما اتّسمت ظروف السباق بالشدّة، اكتفى المتسابقون بطلب الخلاص حتى يغدو هدفاً بذاته.

---

[1] سليم بركات: فقهاء الظلام، ص 43.

يستعير بركات مفهوم الجثث، للكائنات التي فقدت القدرة على مواصلة السباق. فالتعب سمة في الكائنات الرخوة التي تفقد تدريجياً القدرة على مواصلة طريقها. البقاء إذن للأكثر شراهة، وعنفاً، وعدوانية. البقاء للأقوى، بكل ماتستحضره القوة من حمولة دلالية ومعرفية: العنف، الإصرار، الصبر، الرغبة، والقدرة على المواجهة.

آلاف الكائنات الحية كان مصيرها الهلاك في حروب الصّبر، والبقاء، وليس الحيوان الذي يتحدّث عنه (بيكاس) إلا فرداً في جماعة من جماعات البشرية. وعليه أن يجتاز منافسيه في مكان يشكلّ استعارة أيضاً ولكنها واقعية: (الزلال الدبق)، هو الوسط الذي يرى الكاتب أنه يشكّل معادلاً موضوعيّاً للحياة. كل مافي الحياة ينزلق في رحلته نحو الأسفل. يعدو فيها المتسابقون في مسار أفقي، ليصلوا إلى حريتهم التي تحمل موتهم. فهم محكومون بالخروج من النفق والعودة إليه، وهو بحسب (بيكاس)، نفق الحياة المقفرة والموحشة والساخنة.

السخونة بدورها محاولة للقبض على جوهر التسمية، فهي إشراقة من العالم الواقعي، وإسقاط عليها في آن واحد. فالوسط الذي بدأ تكوين بيكاس منه ساخن، وكذلك كان العالم الحي الذي يراق فيه الدم الساخن. الحيرة وحدها هي ما سيرافق الحيوان عبر تحوّله السريع "الحيرة تتجذّر. لماذا عليه أن يصوغ نفسه على شكل وهو على شكل آخر".[1] هو إذن جزء من الكائنات التي تعيش بالحيرة، على خارطة العالم الذي يقبع في فراغ هدف الوصول، والدخول في المنافسة التي تضمن الثبات الذي يحمل النصر.

قدّم الكاتب الذي يبرع بالوصف إذن، توصيفاً مطوّلاً لرحلة (بيكاس) عبر جسد والدته. آلاف الحيوانات المنوية تسير عبر رحلة طويلة للوصول إلى العالم القابع في التعب، والخوف، والذعر.

يقطع الكاتب حديثه عن رحلة بيكاس في مجاهل العالم الخفي، للحديث عن سباق آخر يقوم به (عفدي ساري) للهرب، والثأر، والنجاة. فلعبة الثأر حدث مقحم أبداً في

[1] سليم بركات: فقهاء الظلام، ص 53.

الحكايات الكرديّة؛ فحيثما تكون الأسرة هي المرجع، تكون حياة الفرد مسخّرة لخدمة الجماعة، ومنذورة لتحقيق أهدافها وليس العكس.

في معركة الثأر نحن إزاء شخصيات نمطية، وهو مايستهلّ الكاتب حديثه فيه في معركة استعادة الشرف. "حروب مهربي تبغ، بعضهم شهم وبعضهم خسيس".[1] كأننا نقف إزاء محاولة لتبرير القتل من قبل الكاتب. ففي الحديث عن قتل (بافي جواني)، ينتصر للعائلة التي طُعنت زوراً في شرفها، ويشرح في ضوء هذه الحرب الثأرية جزءاً من الوضع الاقتصادي للعوائل في الشمال السوري.

"بافي جواني متورط حتى أذنيه في لعبة أكبر منه".[2] فهو تابع ل(سطامو لاوي حجي عباس) الذي كان يسرّب إلى شرطة الحدود مواعيد مرور قوافل (عفدي ساري)، مقابل أن تتغاضى قليلاً عن بغاله. حتى إنّ (بافي جواني) عمد إلى الثرثرة، لتشويه سمعة زوجة (عفدي ساري) وابنته، وهو ماوصفه الكاتب باستقواء الضعيف على من هم أرفع شأناً.

يحمل الحديث المُقحم ضمن حياة (بيكاس) (الحيوان المنوي) دلالة الحياة والموت في آن معاً. حيث اختار الكاتب مزامنة القصتين، قصة ولادة (بيكاس) مع قصة قتل خاله (مجيدو) لبافي جواني، ليظهر اسم (مجيدو) في النص، ممهوراً بختم القتل. إذ إن ولادة (مجيدو) في النص بدأت مع الحدث الذي كان هو خالقه. وهكذا فإن التأريخ لحياة (مجيدو) ضمن النص حمل معه كذلك موت خصومه، وخصوم عائلته التي تعمل بالتهريب. حيث فرض الشاب نفسه بقّوة في عالم لايحتفي إلّا بالأقوياء، وإن كان الدافع ليس تحقيق السيطرة والمجد، وإنّما الثأر. إلا أن الثأر نفسه يستحضر معه سياقاته الخفيّة، ومنها إعادة الاعتبار للشرف الذي حاول (بافي جواني)، ومن ورائه (سطامو) تلويثه. الثأر للتجارة التي تضررت بوشاية الرجلين، وإطفاء النار التي تعتمل في صدور العائلة نتيجة الأحداث السابقة.

---

[1] سليم بركات: فقهاء الظلام، ص 50.

[2] المصدر نفسه، ص 50.

يشكّل الثأر في الثقافة الكردية، جزءاً من الموروثات التي تتكرّس في المجتمعات الريفيّة، أكثر منها في المجتمعات المدنية. حيث تعزّز الحياة الريفية العلاقة العضوية بين الفرد، والأسرة، والعشيرة، وبالتالي مع المكان الجغرافي الذي يجمع هذه الروابط جميعها، ليشكّلها ضمن النسق الاجتماعي الذي تتواضع هذه الجماعات على الحياة ضمنه، وعدم الخروج عليه.

"جثة القتيل في الداخل المعتم للبيت، ملفوفة بكفن أبيض ذي بقع تميل إلى البرتقالي، وهي ماتبقى من سائل ينزفه الجسد حين يستنفد الدم".[1]

القتلى يرحلون ومعهم شيء من حياة قاتلهم. إلا أن (مجيدو) الذي سلب (بافي جواني) حياته، عَبر بحياته إلى حياة أخرى. فلم يأخذ حياة (بافي جواني) وحده ، بل قرّر أن يخوض معركته حتى آخرها. لذا اختار أن يدخل في الموت وحده كمقامرة، ولعبة، فبدلاً من انتظار انتقام أهل القتيل، قرّر (مجيدو) أن يزهق أي فرصة لمعاودة الثّأر. حيث حصد مع حياة (بافي جواني) حيوات إخوته الأربعة، ومعهم أحد أبناء عمه، ورجلين آخرين. فالشاب اختار أن يكمل حربه التي بدأها وحده، وقرّر أن خير الدفاع هو الهجوم، مرة واحدة وإلى الأبد. "من فوق الركن المربّع للسور كان ابن (عفدي) يختار ضحاياه الجالسين حول السراج. إخوة (بافي جواني) الأربعة تهاووا. كان حين يسقط أحدهم، يتسمّر الآخرون وقد جمّدهم التخبّط والحشرجة".[2]

يحمل حدث القتل معه تذويباً للورطة. فالحدث الذي شهد تصعيداً عبر فعل القتل، تحوّل بخلاف التوقّع إلى قناع يموّه حقيقة الدلالة؛ لأن التصريح بفعل القتل، كان مدخلاً لانتفاء العنف، والتصفية في النص.

نقف إذن على لعبة تفكيكيّة يحمل فيها النسق مايلغي نفسه، ويبعده عن مطابقة مضمونه. (فالأثر) بمعناه التفكيكي الذي يشير إلى أمّحاء الشيء وبقائه في الوقت ذاته

---

[1] سليم بركات: فقهاء الظلام، ص 62.

[2] المصدر نفسه، ص 60.

محفوظاً في الباقي من علاماته، يحمل في جوهره تفكيك الداخل للخارج؛ فعلامة القتل حملت في طيّاتها ما نفى شبح القتل وأبعده.

ستحضر الحكومة بدورها في مجمل النزاعات، وسيتلقّف الناس أخبار القتل، ليهرع أحد الشهود على جناح السرعة إلى مخفر البلدة. في المخفر سيعمد الروائي إلى تصوير المكان بصورة ستظهر المخفر في باب (لزوم ما لا يلزم)؛ فالعاملون فيه يشكون إهمال الحكومة لهم، وهو إهمال سيحيل إلى إهمال الشمال الذي كان ميداناً خصباً لمغامرات التهريب عبر تركيا.

إن الزمان الذي يرصد أحداث الرواية، هو فترة الاحتلال الفرنسي لسورية. إلّا إنّ (بركات) الذي يمزج بين الواقعي، والأسطوري سيغمز إلى الراهن والمستقبل في حديثه.

"لايمكن للهوية الأصلية، التي تقوم على الأصول اللغوية والدينية والأبوية أن تحدد وحدها العالم العربي؛ فهذه الهوية قد تصدّعت وتمزّقت بفعل الصراعات والتناقضات الداخلية..إن العالم العربي قد اهتزّ في نظامه، وتصدع في كيانه الحضاري، فأصبح يعاني تعددية شاملة تتجلى في جميع أشكال المثاقفة والاضمحلال، ويرى أنه ينبغي أن نقوم بتحليله وتطعيمه عن طريق فكر قادر على تحليل الأوضاع المتعددة التي يجتازها العالم العربي".[1] إن العلاقة العضوية إذن بين الإنسان وبيئته الاجتماعية، تحيل إلى مايمكن تسميته بالاختزال النسبي للإنسان ضمن حدود علاقته المتوترة مع محيطه، وهو ماسيفتح الباب على أنواع من الصراع ستحرّك الحدث لاحقاً.

[1] عبد الكبير الخطيبي: النقد المزدوج، منشورات عكاظ، الرباط، 2000، ص29.

سادساً: الأرض – الإنسان:

تبرز هذه الثنائية بصورة ثابتة في مجمل نصوص (بركات)؛ بل في مجمل النصوص المشرقيّة عموماً. إذ إن ارتباط الإنسان المشرقي بالأرض، يحمل معه ضمناً ارتباطاً خفيّاً بالعائلة، والدين، والوطن بمفهومه الجغرافي.

في النص تمثّل الحكومة التي يرمز الشرطي إليها، صورة من صور هذه الثنائية. حيث يشتكي الشرطي إلى عائلة المتّهم تردّي أحواله في السجن. فالشرطيون في السجن متواطئون مع السجناء الذين يحضر ذووهم الدجاج، مقابل إدخال السكاكين لأبنائهم في السجن.

يظهر الشرطي في النص بصورة مضطربة، يشتكي لوالد القاتل عن أحواله، وهي معاناة الضحيّة، والمعتدي في آن معاً. "في أجهزة الحكم المحليّة مثّل الحكومة الفرنسية المندوبون الفرنسيون ومساعدوهم وضباط الاستخبارات والدرك والمصالح الخاصّة، وأصبحت الأوضاع أكثر سوءاً بانتشار ظاهرة الرشوة التي كانت متفشية بين الموظفين الفرنسيين".[1]

اعتمد الأكراد في حياتهم المعيشيّة في سورية على الزراعة، بصورة رئيسة. فالزراعة هي الرّكن الأساس في الاقتصاد السوري عموماً. كان التهريب عصباً رئيساً في الاقتصاد الكردي بدوره، إذ "أدى غلق منفذ تركيا في وجه السلع السورية نتيجة الأوضاع التي شهدتها تركيا، إبان حرب الاستقلال 1919–1923، التي قادها مصطفى كمال أتاتورك إلى شلل اقتصاد المناطق الشمالية لسورية، إلى جانب قيام سلطات الانتداب الفرنسي بوضع الحواجز الكمركية والحدودية، الأمر الذي زاد من مشاكل الاقتصاد السوري".[2] يرتبط إقفال المعابر الحدودية، ارتباطاً عضوياً بالتهريب في سائر المجتمعات. كما ويعدّ التهريب بما يعتمد عليه من كسب سريع، مصدر الدخل الجذّاب

---

[1] ذوقان قرقوط، تطور الحركة الوطنية في سورية (1920 – 1939)، ط1، دار الطليعة للطباعة والنشر، (بيروت،1975)، ص 43.

[2] المصدر نفسه، ص 43.

للشباب، الذين لن يطيقوا انتظار المحاصيل الزراعية من موسم لآخر في المجتمعات الزراعية.

سيعمد (مجيدو) الابن السابع ل(عفدي)، إلى التخفّي عن أعين الناس المترقّبة، والشرطة، بعد تصفيته الجماعية لأخوة (بافي جواني) وأقاربه."كانت ضربة ابن (عفدي) ضربة معلّم، إذ مامن أحد يصل بقرابة إلى (بافي جواني) فكّر، أو همّ بالتفكير في ردّها. فالألم الذي استفحل كان كفيلاً بشلّ جيل برمّته، حتى إن عائلة القتيل انتقلت من بيتها الذي يقع في آخر الزقاق إلى جهة مجهولة، خوفاً من أن يستفزّ وجودها غضب البيت الذي يقع في الجهة المعاكسة من الزقاق ذاته. ولقد أحسّ (عفدي ساري) بهبوب نسمة رخيّة من الحظ، بعد تلك المأساة، قد تفتح أمامه، من جديد، ذلك الباب الذي أغلق إثر دسائس لم يعرف مصدرها. فالأقوياء، الذين تجاهلوه بعد محنته، عادوا يمدون جسورهم اليه في خجل، بل بات بعضهم يسأله المشورة في هذه الصفقة، أو في تلك، ملمّحين الى رغبتهم في إشراكه معهم كسيّد".[1]

فرضت هيبة القوّة نفسها في ساحة الصراع، فالعائلة المنكوبة بمقتل أبنائها قررت الانزواء بعيداً عن عائلة (القاتل) كي لاتثير حنقها. هو إيحاء بانقلاب الموازين إذن. فالجاني يتسيّد دائماً على حساب الضحية. يسود في منازلها، وساحاتها، ويقف فارداً جناحيه بسلطة القوة وحدها.

لابدّ في هذا المقام، من الربط بين السباق الذي تحدثّ عنه الكاتب مطوّلاً في رحلة (بيكاس) إلى الحياة، وبين سطوة القوّة التي أحكمت سيطرة القاتل. فكلّ مافي رحلة (بيكاس) كان نزاعاً للانتصار، انتصار على ملايين الحيوانات المنوية، التي اعترضت طريقه للوصول إلى الحياة الممثلة بالعالم الواقعي.

كان سرد الكاتب يعتمد على ما مفاده أن (بيكاس) لن ينتصر، ولن يصل إلى مبتغاه إلا على جثث أعدائه. دورة الحياة كذلك. لن يصل المتسابق فيها إلا بقهر منافسيه؛

[1]سليم بركات: فقهاء الظلام، ص 66-67.

إلا أن المفارقة تكمن في أن من في الحياة لم يختاروا أن يكونوا في المنافسة. هم وجدوا أنفسهم عن طريق المصادفة أو(القدر) في حلبة الصراع. حيث يستيقظ البشر ليجدوا أنفسهم في ساحة صراع حتميّة على موارد الكوكب التي تنضب مع السنوات. حرب على المكتسبات في مواقع السلطة، وحرب بين مهربي التبغ للاستئثار بالغنائم، وكسب السطوة التي لايمكن دونها السيطرة على المعابر السريّة لتمرير المنتجات، وحرب في سوق القمح لتسويق المحاصيل، وبيعها بالسعر الأمثل للتجار. وبالطبع، لن يجد الضعيف لنفسه مكاناً في هذه الحلبات.

يمكن استكناه ماغمز إليه الكاتب في هذا الباب من أسئلة وجودية؛ إذ يبدو أن السارد تحيّز لعائلة (عفدي) التي طُعنت في شرفها فلم يكن أمامها إلا الثأر. هو دعوة للثار إذن من (القوة) بجميع ممثّليها الذين ساهموا في انتهاك (شرف) من هم أرفع شأناً. إلّا أن (الثّائر) اختار الخلاص، عبر خوض المعركة التي وجد نفسه داخلها عن طريق المصادفة.

هل أراد الكاتب أن يدفع باتجاه تحولّ الإنسان العادي في حلبة السباق إلى (متسابق)، ومنه إلى (وحش)؟ وهل أراد الدّفع باتّجاه تحول هذا الإنسان إلى قاتل، في ظل غياب فعالية (السلطة) المكلّفة بحمايته وحفظ كرامته؟ "لم يكن خافياً على أحد أن (مجيدو عفدي ساري) قد عبر الحدود إلى تركيا، وأنه صار واسطة أبيه هناك، من (نصيبين) إلى (ديار بكر)، المدينتين التركيتين. فهو يواكب البغال المحملة بالتبغ الذهبي حتى الأسلاك، ليسلمها لمن تولى الجانب الآخر، واسمه اسم شبح يرفرف فوق الرؤوس، من (أضنة) إلى (درباسية). هذه منطقة نفوذ التبغ، أما (تربسبي) وما يجاورها من القرى فنصيبها خيرات العراق من التمر، والمناديل الموصلية، والحناء".[1]

كان نقد الكاتب متشنّجاً، يقف على العتبة الملتهبة بالثنائيّات المتقابلة. فالحدود التي تفصل بين عوالم الكاتب التخييليّة، ومجتمعه، لايمكن عدّها محاولة للبحث في عالم مثالي، بل هي إعلان لانخراطه في إستراتيجية قائمة على التفكيك وحده. حيث تدعو

[1] سليم بركات: فقهاء الظلام، ص 86.

الأعراف جميعها إلى معاقبة القاتل، والقصاص منه. إلا أن خيوط السرد المتشابكة، أفضت إلى مايمكن تسميته بثوران العلامات التي لاتبحث عن جهة واحدة، ومحدّدة؛ بل تنتقل من محاولة تأويل، إلى محاولة تأويل أخرى، لتنعطف في كلّ مرّة، نحو زاوية مغايرة. حيث يطرح النص (المجد) كمآل اجتماعي للقاتل بدلاً من القصاص، وهكذا صارت السطوة مدينةً للقتل. تستمدّ منه ملامح هويّتها، واختلافها.

سابعاً: العجائبي في رواية بركات:

"كان ظهور الفانتاستيك في الآداب الغربية – تحديداً في إنجلترا، فرنسا– ردة فعل ضد الإفراط في العقلانية خلال القرن الثامن عشر بملازمة النمو الاقتصادي والتقدم العلمي، وضرورة البحث عن أشكال مغايرة تكون امتداداً وانقطاعاً، في آن، عن الحكاية السحرية، الخارقة، في ظل تحولات تبتدئ من الثورة الكوبرنيكية مروراً بعصر الأنوار".[1]

حفل النثر العربي عبر تاريخه، بنماذج حفرت عميقاً في الوعي الجمعي للإنسانية عموماً، واتّكأت على السرد العجائبي. ولعلّ المثال الأبرز فيها هو (ألف ليلة وليلة) التي تشكّل في بنائها المتراوح بين العجائبي، والواقعي شخصيات تحوّلت نتيجة لمجموعة من الظروف الخارقة، إلى كائنات عجائبية ممسوخة، أو متحوّلة.

لايقتصر العجائبي في النثر العربي على نموذج كليلة ودمنة، إذ تتقاطع الحكايات التي تسرد نماذج مختلفة، للأبطال الذين وقعوا مع شخوص المحكي الروائي، أو القصصي في الحيرة نتيجة المآزق العجائبية.

[1] شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، دار الأمان، الرباط، ط1، 2009، ص 15.

كما أسلفنا في المقدّمة النظريّة، يؤكّد التناص الذي يشكّل عماد الفلسفة التفكيكيّة، أن توالد النصوص في العملية الإبداعية، يتم نتيجة التقاء التجارب الإنسانيّة، والخبرات التي تشترك فيها المعطيات التاريخية، والاجتماعية، والسياسية، والاقتصاديّة. حيث تطرح العملية الإبداعية منذ الأزل عوالم يتداخل فيها الواقع، عبر نسيج لغوي ينتقل من عالم الحس، إلى العالم اللا محسوس.

بمقارنة الفانتاستيك مع نقيضه، فإنّنا إزاء مقابلة بين:

الطبيعي	عالم مألوف
فوق الطبيعي	عالم غير مألوف

تجسّد شخصيّة (بيكاس) هذا التناقض؛ إذ نقف في محكيّه أمام وليد ينتمي إلى العالم الواقعي، ولد بصورة طبيعيّة لأسرة يعيش أبناؤها حياة سكونيّة. إلّا أن الوليد يخلخل نظام الحياة الواقعية بفارق زمن النمو. يتكلّم لحظة ولادته، ويطلب إلى أهله الزواج بعد ساعات من ولادته.

إن تنوّع المحكيّات بين الواقعي، والعجائبي في النص الروائي، تلبية ملحّة للحاجة الإنسانية في فهم الواقع، والإحاطة به، والتعامل مع إشكالاته المعقّدة، وإعادة صياغتها. إذن فإنّ التنوع بين أنماط السرد، ومستوياته الدلالية، آلية دفاعية يستخدمها الروائي في وجه اضطراب الواقع. كأنّنا أمام صراع فعلي بين الواقعي ومعطياته المادية المحسوسة، والموروثة المعاشة، والعجائبي المتخيل المسقط على واقع يعاني مايعانيه من سطوة الواقع بسلبيته.

يمكننا الآن طرح السؤال الآتي: أكان العجائبي في النص الروائي محاولة تفكيكيّة للثورة، والتمرّد على الواقعي بمثالبه؟

عند تشخيص الصراع وتفكيك بنيته، يظهر العقل خصماً للبناء الروائي. يسعى إلى تفكيك الاتساق والوحدة، وتكريس التناقض، بسرد يسعى إلى الهدم، لا إلى البناء؛ متذرّعاً بالواقع الذي يتّسم بناؤه بالاضطراب، والتفكّك، وغياب الترابط المنطقي، وسيادة اللاعقلي مكان العقلي. لذا فإنّ عمل المخيّلة، يحمل بداخله أنساقاً من المعرفة المُنكرة لذاتها، والمنقلبة عليها في لعبة صداميّة تهدف إلى خلخلة بنيان المعرفة، وتعريتها.

ولكّن أزمة التفكيك في هذا المقام تكمن في انقلابه على نفسه. إذ لم تكرّس الفوضى، إلّا مُعطى الفوضى؛ ففي سعيها إلى الهدم، هدمت ذاتها داخل البناء الروائي؛ فالوليد القادم من عالم عجائبي، احتاج مقدّمة طويلة من الكاتب، تسرد تشكّله داخل رحم والدته، ورحلته الطويلة في دهاليز جسدها. إذن، تسوّل العجائبي مجدداً مفردات الواقع، وبنيانه المنطقي، وانقلب على مُعطى المعرفة، ومقدماتها العقلانية، والمنطقية، لخلق نسق حكائي، يخاطب القارئ الذي يعيش في (الواقع) بهناته، وتسلسله، ومعطياته المتعاقبة.

إنّ محاولة زج القارئ في اللعبة التفكيكيّة، بدت معتمدة على موروث العقل الذي تهاجمه وتدّعي رجعيّته، وقصوره عن فهم الاضطراب الذي تعانيه الذات الإنسانية، وعليه فإن الشكّ الذي تحاول الفلسفة التفكيكية، والإجراء النقدي التفكيكي فرضه، يطرح شكوكاً إضافية في أصالة المعطى التفكيكي، واستقلاليّته، وقدرته على خلق مُتخيّل موازٍ مستقلّ بذاته. "إن العجيب يطابق ظاهرة مجهولة، لم تر بعد أبداً وآتية: أي إنه يطابق مستقبلاً، ومقابل ذلك في الغريب، حيث يرجع بمالا يقبل التفسير على وقائع معروفة، إلى تجربة موجودة قبلاً، ومن ثمة على الماضي. أما العجائبي بالذات فالتردد الذي يطبعه لايمكنه أن ينهض بداهة إلا في الحاضر".[1]

[1] تزفتان تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، ت الصديق بو علام، تقديم محمد برادة، دار الاكلام، الرباط، 1994، ط1، ص 66.

يؤسس الأدب عالماً فنيّاً موازياً، يخاطب المجتمع بالسخرية، ويحاوره بغرابة، تؤسس لنبش عميق في مسلّماته التي لطالما خشي الحديث عنها، ومحاورتها. إذ يمسخ الإنسان انتقاماً من خطيئته، ليجلد نفسه. ففي النص تتناسل المحكيّات العجائبية من بعضها، حتى يصير الانزياح عن عالم الموضوعات، والقوانين الطبيعيّة، ميداناً يخوض فيه الروائي بجسارة مستمدّة من خصوبة الواقع الذي يعجّ بالتناقض. حيث تنتقل الرواية في فصولها الأخيرة، إلى جملة من المعطيات التي تعتمد التهجين في طرح الأفكار، وهي من الخاصّيّات التي يعتمدها الكاتب، لرفد خاصيّة التناص في الفصول السابقة.

(أصابع تنبت في حقل المنزل)

يبدو هذا الطرح مستهجناً وغريباً، يدفع إلى بلبلة ذهن القارئ، ودفعه للحيرة والشّكّ. حيث تتلاحق التحوّلات في النص، ليتكشّف سبب هذا النمو الغريب.

في النصوص العجائبية، تخضع الشخوص إلى جملة من التحوّلات. حيث تتحوّل الكائنات الحية إلى جمادات، كما إن الحكايات تغرف من خصوصية عالم الجن، وغناه ميتافيزيقيّاً، والذي يؤدّي بدوره إلى جملة من التحوّلات المحتملة.

في النص نقف إزاء تحوّل في الشكل، والوظيفة، والموئل، مايعكس جملة من الدلالات التي تعرّي الخلفيات الاجتماعية، والدينية، والحياتية.

يسرق (ابن رازي) منديل (عفدي) ليتكشّف بعد ذلك أن المنديل يحوي قطعاً صغيرة يابسة داكنة، تشبه أصابع الآدمي.

لدى سؤال ابنته والدتها عن قصة هذا الشيء الغريب، تكشف الوالدة أنها تعود إلى المعلّم، الذي عمل لدى (حسين بن كوجري). واختفى بعد ذلك دون أن يسأل عنه أحد.

"كان يكتب عن القرية كلاماً...يالله، ويكتب عني..، والتفتت حتى صارت في مواجهة ابنتها المتسائلة، تماماً، عني..عني..كنت أكرمه فبالغ في التفسير. قال عن الرجال

أنهم بغال ذوو لحى، وعن النساء أنهن دجاجات. وعني...ثم ازدردت زبد غضبها: (قال عني أنني أكفي عشرة رجال في يوم واحد)، وبصقت ناحية الشمال".[1]

إذن، كانت الأصابع التي تنمو بتسارع مخيف، تعود إلى المعلّم الذي نادى أهل المنطقة (بالرفاق) فافتضح أمره، بعد أن كشف أحدهم أن هذه الكلمة تخصّ الجماعة التي لاتؤمن بالله.

يضعنا النص أمام صراع بين المجتمع بموروثه الاجتماعي، والدينيّ، والعلم، بما يمثّله من ثورة، على كلّ ماهو راكد، وسكوني في المجتمعات التي لاتقبل التغيير.

تمثّل أصابع المعلّم استعارة لمفهوم اليد. اليد المسؤولة عن التعليم، والتلقين. حيث ينتصر الكاتب لهذه اليد، باستخدام غرابة الطرح. فالكاتب تمرّد على قوانين الواقع، وغرابة قوانينه، منذّداً بشريعة البشر الوحشية، التي انتقمت من العلم بقطع دابره.

"لايدوم العجائبي، كما رأينا، إلا زمن تردّد: تردّد مشترك بين القارئ والشخصية، واللذين لابدّ أن يقرّرا ما إذا كان الذي يدركانه، راجعاً إلى (الواقع) كما هو موجود في نظر الرأي العام، أم لا. في نهاية القصة، مع ذلك، يتّخذ القارئ، إن لم تكن للشخصية، قراراً. فيختار هذا الحلّ أو الآخر، ومن هنا بالذات يخرج من العجائبي، فإذا قرّر أن قوانين الواقع تظل غير ممسوسة وتسمح بتفسير الظواهر الموصوفة، قلنا إن الأثر ينتمي إلى جنس آخر: الغريب".[2]

يشترك الغريب، والعجيب في حيّز دلالي واحد، وهو غير المألوف.

يمكننا القول: إن العمل إذا انتهى إلى التفسير الطبيعي، فإنه ينتمي إلى الأدب الغرائبي، بعد حدوث أحداث غير طبيعية. لكنها تجد لها حلّاً طبيعياً. وبحسب تودوروف أيضاً فإن العجائبي هو ميدان للأحداث فوق الطبيعية، التي تنتهي بدورها بتفسير فوق طبيعي.

---

[1] سليم بركات: فقهاء الظلام، ص125.

[2] تزفتان تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، ص 66

في النص يوظّف الكاتب دلالات العجائبي إلى حدّها الأبعد. يحاول إخراج القارئ إلى منطقة خارج تناوله، وتداوله، فيزجّه في منطقة إشكاليّة دلاليّاً، ومعرفيّاً، ليصير فيها بوجه معارفه، وآرائه، وذاته بمشاربها المعرفية المختلفة. حيث يطرح ثيمات تخلق تحوّلاً في العلاقات مع الطبيعة، ومع الذات، ومع الآخرين، ليحيل إلى فواعل أخرى رديفة تتحكّم بالقدر البشري. الكل يحوّل ويتحوّل. هو دلالة على أن بإمكان كل إنسان القيام بفعل معين. إلّا أنه ينبغي أن ينتظر رد فعل موازٍ، مثّل الكاتب له بانتقام الطبيعة من (عفدي)، الذي لم يستطع أن يداري فضيحة نمو الأصابع، في حديقة منزله. "نعم. ذهل حين رأى الأصابع أول مرة فقطفها، فنمت في اليوم الثاني، فقطفها. ولما أدرك السخرية التي تلوّح بها الزاوية بين الجدارين مثل ورقة من أوراق الملكية الميرية، استشاط غضباً، فحفر الأرض، وردمها، ورش عليها الكيروسين".[1]

يغالي الكاتب في هجومه على الميتافيزيقا؛ بل يدعو إلى الثورة على الموروث بكل دلالاته. فكل من يقف في صفّ الدين، سينتهي به المطاف إلى العزلة، والجنون. لم يُرد إذن أن يقف موقفاً وسطاً. ليجلد نفسه، ومجتمعه، بغلوّ مبالغ فيه.

هل يبالغ بركات بتشويه الواقع؟

هل يرى أن هذا الواقع لايستحقّ أن يُعاش لذا فرض على شخوصه الجنون والعزلة؟

يسلب بركات شخصياته الحرية في اختيار مصائرها. يحاكم إذن التصرفات البشرية بطريقة غير شرعية، وربما لاتحظى بقبول اجتماعي؛ فهو بسعيه إلى تفكيك الموروث الشعبي المتكّئ على الميتافيزيقا، وماحمله نصه من دفن آية الكرسي، بطريقة مرفوضة اجتماعيّاً، ودينيّاً، إنما يكرّس فوضى بديلة في المصائر.

قد يقول قائل إن مهمّة الأدب ليست البناء وإنما الهدم. ونقول هنا إن الذي يكرّس معطى الفوضى بادّعائه الإضاءة عليها. يحشر نفسه في فوضى مضادة. فالروائي لا يعمد إلى خطاب يستثمر في الخصوصية الثقافية، ليخلخل اليومي السائد، ويطرح

[1] سليم بركات: فقهاء الظلام، ص 146.

بديلاً يلامس بنيته الكلية؛ بل يحاول تقديم المستقبل بصورة منبتّة الصلة بالواقع ليهدم أساسات الراهن دون البناء عليه.

إن أزمة بركات هي أزمة الروائي الذي عاش الشرق بهناته، فلم يجد بدّاً من طرح ثورة، لن تلقى بالطبع قبولاً شعبياً، لذا سيطرح بديلاً من اللانظام، وهو مالايمكن الاطمئنان إلى موئله. ف(جهور) أخ الملا بيناف سينتهي نهاية مأساوية أيضاً. فالرجل الذي اكتسى في الماضي رزانة، صار يحارب إحدى شجيرات الحي، بعد أن قالت ابنته إن في الشجرة جنيّاً، يحاول الهجوم عليها.

(جهور) ضحيّة من ضحايا النص البركاتي كذلك، حارب الأوراق، والخشب الضخم. كان الرجل بادئ الأمر محطّ فضول أهل الحيّ الذين وقفوا لمشاهدة المعركة الحامية بين الرجل، والشجرة، إلا أنهم انصرفوا إلى شؤونهم بعد اعتيادهم هذا المنظر.

"كان جهور، الذي جفّ الدم على شاربيه، يدير وجهه في السائلين بتعب ثقيل، مومئاً برأسه إيجاباً.(ماذا جرى؟)، فيكتفي الرجل بإطراقة تعلو فيها عينيه مسحة من ابتسام، كأنما يقصد السخرية من جهلهم، وإذ يهمّ، للمرة الأولى، أن يقول شيئاً ما، تقع عيناه على طفلته التي ألقت به في أبوته المسكرة، فلا ينطق، بل يشير إليها لتقترب، ومن ثم يحتضنها هامساً في تأتأة: أرأيت؟ أرأيت؟".[1]

هل حارب (جهور) الشجرة، كما حارب (دون كيخوته) طواحين الهواء؟

يقيم الكاتب محكيّه مجدّداً على التناص، وإن كان بإسقاط إحالي. (جهور) الأحمق، وهو ضمن مجموعة الحمقى، الذين مهّد الروائي لمحكيّه بذكر أسمائهم، يعتقد أنه ينجز مهمّة إنسانية، وأخلاقية بحربه مع الشجرة التي لم تحرّك ساكناً لمواجهته؛ بل بقيت بكلّ ثباتها في وجه أخرق أراد أن يثبت رجولته من خلالها.

[1] سليم بركات: فقهاء الظلام، ص 148 .

كانت معركة دون كيخوته ضد طواحين الهواء. إذ توهّم أنها شياطين ذات أذرع هائلة، واعتقد أنها مصدر الشر في الدنيا، فهاجمها دون أن ينصت إلى صراخ تابعه، وتحذيره، ورشق فيها رمحه فرفعته أذرعها في الفضاء ودارت به ورمته أرضاً.

(جهور) حارب بدوره الأرواح الشريرة، لينتهي به المطاف، ألعوبة بيد صبي، هو (كرزو) ابن الملا (بيناف).

(جهور)، (كرزو)، ومعهم (حشمو) زوج (خاتي)، حمقى ثلاثة، حاولوا إغلاق الزقاق الذي يسكنون فيه، على أهل الحي، دون سبب يذكر.

يرسّخ الكاتب مفهوم العزلة كفضاء روائي. فكأنّ الحي أصيب بوباء حكم بالعزلة على أهل الحيّ. حيث يقابل الوباء بمفهومه المجازي، التاريخ والجغرافيا الحبيسة بين نزاعات المهربين في الحدود التي رسمها الكاتب للشمال السوري، وما يفرضه التاريخ من قيود على المستوى الاجتماعي، والنفسي.

لايمكّن النص القارئ من نفسه في صفحاته الأولى؛ بل يراوغه بتقنيات الكتابة التي تخفي أسرارها بين المعاني الملغّزة.

لاشكّ أن القارئ جزء من عملية القراءة؛ يحاور النص منذ الصفحة الأولى، ويقاربه بما يتوافق مع منظوره؛ لأن التأويل مستنبط من استعداد القارئ النفسي، والمعرفي للقراءة. ففي النص كان المكان هو البؤرة، والمنطلق، والموئل. تحدّد بحدود الشمال السوري الذي عاش فيه الأكراد بحذر إلى جانب الأقوام الأخرى، والعزلة التي فرضها المجتمع على نفسه، بتواطئ ملحوظ من المحيط.

أراد الكاتب عبر تكريس العجائبي، ترسيخ العزلة ببعديها النفسي، والمكاني. حيث يتولّى الحمقى مهمّة إغلاق الحي على نفسه، لتفرّ المعرفة التي يمثّلها من دار بفلك تفكيره خارج سرب القوقعة المعزولة عن العالم.

(الواقع المتخبّط في هذيانه). هذا ماوصف به الكاتب واقع عالمه العجائبي الذي خلقه.

لن يكتفي بعزل الحي فقط، بل سيمسخ ظلال رؤوس قاطنيه إلى كلاب "لا يعرف أحد، بالطبع، من ذهل ، أول مرة، حين رأى ظلال الرؤوس المنعكسة على جدران البيوت، أو السائرة قرب أشخاصها على الأرصفة. غير أن امرأً ما شهق، في هذا المكان أو ذاك، مشيراً بيده إلى ظلّه، أو ظل يراه، بعدما ظن المسافة فكاهة، لوهلة عارضة، ثم استدرك أنه يقظان، وأن مامن أحد يمازح أحداً: لقد انعكست ظلال الرؤوس في الحي الغربي كله، انعكاساً اتخذ هيئة كلب".[1]

لماذا اختار الكاتب الكلاب، لتكون انعكاساً لظلال الرؤوس؟

الظلام وحده كان كفيلاً بالإجابة عن التساؤل.

لعبة (الظل، والنور)، والعالم الموازي، الذي تتكشّف دلالات إقحامه في المحكي الروائي. مجدداً يحاول بركات مواجهة الميتافيزيقا. إذ يُتبع الحديث عن ظلال الرؤوس، بطوفان الجوامع. والغمز باتجاه ظلام السلطة اللاهوتية التي تقود الناس إلى هلاكهم.

في طرح بركات، ما يبدو منسجماً مع موجة الحراك الإلحادي الذي شهدته البلاد في الثمانينيات. ولسنا هنا بصدد محاججة ادّعاءات بركات أو تفنيدها. إذ إن في الطرح مايفكك نفسه بنفسه. حيث يهاجم بركات السلطة الدينية برموزها، مستعيراً من الكلاب صفة الخنوع، ليرمز إلى الخاضعين لهذه السلطة. إلا أن الكاتب – بسلطته العليا – لم يطرح بديلاً للمجتمع الغارق. فالنص لم يؤسّس إلا لمتخيّلات تعتقد أنها تعلو على الواقع، فتهبط دونه.

يغرق (كرزو)، و(برينا)، و(سينم) التي وصفها الكاتب بالبلهاء، تحت أعين شجرة الزيتون التي لن تكبر قط من فرط وحشتها.

سيمضي الجميع إلى حيث ينتظرهم (بيكاس) العجائبي، مع ابنه، مخلّفين وراءهم شخوص الرواية جميعها، ليشهدوا مصيراً عجيباً من الامتساخ، والتحول.

---

[1] سليم بركات: فقهاء الظلام، ص 152.

ثامناً: الأسطورة في رواية بركات:

ولّى نقديّاً عصر الفصل بين الشكل، والمضمون. الشكل كقالب، ووسيلة لتمرير المحتوى الإبداعي. إلّا إنّنا إن أردنا تشريح خطاب بركات (كمنطوق)، فإننا سنقف إزاء نص يعي حجم المأساة الكرديّة، ويتماهى مع طعنات هويّتها، في علاقة احتواء؛ حيث ينغلق النص البركاتي على كرديّته، وإن قدّمها باللغة العربية.

لايمكن لنصّ واحدٍ – بحالٍ من الأحوال – أن يحوي هويّة ما كاملة، كما إن (الكتابة) كمفهوم لإعادة الخلق لن تنجح إلّا ببثّ الدلالات التي تسعى إلى خلق صورة مصغّرة عن مجتمع ما.

ستظهر كفاءة النص وفقاً لما سبق، بقدرته على الدوران، لخلق إشارات تضيء الندوب التي أراد دفعها باتّجاه النور. حيث يسعى بركات في مؤلفاته إلى المزج بين الواقع، والأسطورة، وهي إستراتيجية تبرز تقاطع الأنظمة الدلاليّة في كليهما. حيث تتحدّد ملامح هذا الانكفاء إلى العالم المُتخيّل، عبر استعادة الفعاليّات الدالّة التي تستحضرها الأسطورة كفضاء حكائي، يفتح دوائر التجارب في الحياة الإنسانيّة على تعالقات لاتتحدّد بالأزمنة الدائريّة؛ بل تتجاوزها إلى تعالقات تعيد خلق العلاقات عبر أزمنة جديدة، تحمل معها العالم.

يرتبط نشوء الأسطورة ببدايات الوعي البشري بالذات البشرية، والمعرفة البشرية بالمحيط والآخر.

لا يقتصر مفهوم الآخر في هذا المقام، على الكيان البشري القابع خلف (الذات) البشرية، بل كل ماهو خارج هذه (الذات) التي لم ولن تحوي العلم كلّه. إذن فإنّ هذه الذات، عجزت عن تكوين فهم خاصّ بها للعالم المحيط. وماتزال الفلسفات، والعلوم الإنسانية تحاول تفسير العالم الداخلي للإنسان من جهة، والعالم الخارجي من جهة أخرى، بالتوازي مع تفسير العلاقة بين النفس البشرية، والعالم الخارجي في مقام آخر.

تشكّل الطبيعة بما تمثّله من عالم يحتوي الحياة البشرية، وغير البشرية ماهيّة خاصّة ومغايرة بالنسبة للإنسان. فعلى الرغم من احتواء الإنسان داخل هذا العالم، إلّا إنّ أشكال العلاقة بين الكيانين، ما تزال تتراوح بين التبعيّة، والاحتواء.

شكّل سعي الإنسان الأوّل إلى السيطرة على الطبيعة، هاجساً انتقل إلى البشر عموماً. إذ لطالما سعى الإنسان إلى حماية نفسه من ظواهر الطبيعة، وقواها الخارقة الغيبية، التي لم يكن بمقدوره الهروب من مخاطرها.

ترتبط الأسطورة ارتباطاً عضويا بفهم العلاقة بين الإنسان، والطبيعة. فحين عجز الإنسان في العصور القديمة عن تفسير الظواهر الطبيعية، لجأ إلى الأسطورة لتفسير هذه الظواهر المبهمة التي عجز عن إيجاد تفسير لها استناداً إلى العقل.

"الأسطورة تشير دائما إلى وقائع يزعم أنها حدثت منذ زمن بعيد، لكن النمط الذي تصفه يكون بلا زمن Timeless، فهو يفسر الحاضر والماضي وكذلك المستقبل، وجوهر الأسطورة لايكون في أسلوبها أو موسيقاها أو في بنيتها ولكن في القصة التي تحكيها، فالاسطورة لغة يتم تنشيطها عند مستوى مرتفع بشكل خاص وتتابع فيه المعاني بشكل يجعل الخلفية اللغوية لها في حالة حركة دائماً".[1]

تعمل الأسطورة على بعث الحدث، وتحريره من دائرة الواقعي المرتبط بالمعقول. لذا فإن الأسطورة حرّرت قدرات الإنسان في الحكي من سطوة الراهن، والمعقول، والمُدرك. ولكن؛ هل كانت الأسطورة محاولة لموازاة الميتافيزيقا في تعاليها عن المُدرك، والمعقول؟

تتجاهل الأسطورة حركة الزمن، كما وتتجاهل القدرات الطبيعّية، والمحسوسة للبشر، معتمدة على اللغة التي تحمل بأبعادها المجازيّة والتخييليّة، إيقاعات مختلفة لحركة الملفوظ الشفاهي الذي تترك فيه أثرها، وتتلقّى بدورها أثرها من شطحاته.

يترك التاريخ مع تعالقاته الميتافيزيقية أثره في الأسطورة التي تتطلّب جملة من الشروط الموضوعية لتكوينها. ففي اللقاء الثاني بين (بيكاس)، ووالده، يبدأ الكاتب بثّ العلامات

[1] كلود ليفي شتراوس: الأسطورة والمعنى، ت د شاكر عبد الحميد، مراجعة د. عزيزة حمزة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986، ص 6.

التي تثير دلالات أسطوريّة في النص؛ حيث يجيد بركات استخدام دلالات الأسطورة، ليلقيها في النص، ويترك للقارئ متعة الربط بين الأسطورة، وما سيجترحه من رؤى.

(بنات آوى المجنّحة)

يثير(بيكاس) أثناء لقاء والده قضيّة الأرقام في دفتر والده الأزرق. الدفتر الذي حاول والده جاهداً إخفاءه.

مهّد الروائي لأسطورته بجملة من المعطيات:

ضيق المسافة بين القريتين

المسافة ملأى ببنات آوى

بنات آوى المجنحة

أثناء محاولة الوالد، إخفاء محنة بيكاس بدفنه، يظهر (بيكاس) في المقبرة، وينده أباه من بين المشيّعين، ليدخله في متاهة جديدة.

(بيكاس) كان قد سرق دفتر والده الأزرق الذي كان محور اهتمام والده، وجدّه لسنين خلت. لا تنضوي دلالة هذا الدفتر على التدوين فقط. إذ إنه يحوي دلالات اقتصاديّة، واجتماعية، وإنسانيّة عامّة.

حاول (الملّا بيناف) عبر تاريخه، تدوين جميع سجلات محاصيله في هذا الدفتر.

هل هو إذن كتاب سرّ العائلة، ومن ورائهم الأكراد الذي جاهد (الملّا بيناف) لتزوير معلوماته، حتى لا يثير الريبة انطواء الأرض على نفسها؟

لماذا أراد الكاتب أن يغمز باتّجاه ضيق المسافة على نفسها، وهل كان لهذا الطرح من تعالقات تاريخية، أو أسطوريّة؟

لعلّ ما يفسّر دلالة هذا الطرح، هو ذكر الكاتب لحيوان (ابن آوى). إذ لطالما حُمّل هذا الحيوان في التاريخين المصري، والإغريقي دلالات أسطورية راسخة في التاريخ

الإنساني عامة. فبالعودة إلى التاريخ، والتراث المصريين، يرتبط ذكر اسم (ابن آوى) بعالم الموت.

(أنوبيس): هو إله الموت، والمقبرة، والتحنيط لدى المصريين القدماء. ارتبط اسمه بالعالم السفلي "فليكن من المعلوم بجلاء أن هذا العالم لايعني عالم أسفل عالمنا، وأن هذه الترجمة قد عاشت لأن المعنى الحقيقي للكلمة غير معروف، فهي قديمة جداً، وتعبر عن مفاهيم صاغها المصريون الأوائل".[1]

في العصور المبكرة، تم تصوير أنوبيس في شكل حيوان كامل، برأس وجسم ابن آوى.

ارتبطت حيوانات ابن آوى تاريخياً بالمقابر، لأنها كانت تبحث عن أجساد الموتى، وتقتات على لحمها. وبناء على ذلك تم اختيار (ابن آوى) لحماية الموتى.

صوّرت لوحات المقابر القديمة (أنوبيس) وهو يمسك أيدي المتوفين لإرشادهم إلى (أوزوريس). "تقول الأسطورة (إيزيس وأوزوريس) أن أنوبي (أنوبيس) ابن أوزوريس أيضاً، ولكنّه الابن غير الشرعي، لأن أوزوريس عاشر نفيتس، قرينة شقيقه (ست) عن طريق الخطأ، فأنجب منها أنوبيس الذي صار الإله الحارس على الموتى في العالم السفلي".[2]

بحلول العصر الفرعوني المتأخّر، كان أنوبيس يصوّر غالباً، على أنه يهدي الأفراد من عالم الأحياء، إلى الحياة الآخرة.

لطالما كان مفهوم التحوّل بين أشكال المخلوقات، ميداناً خصباً للنصوص الأدبية. حيث ترجع جذوره العميقة إلى الآداب الإغريقية من خلال التراجيديات العظمى. وهو مايعرف اصطلاحياً بالامتساخ: وهو تحول يطال الإنسان، والحيوان، والنبات على حد سواء.

---

[1] والاس بدج : آلهة المصريين، ت: محمد حين يونس، مكتبة مدبولي، القاهرة، 1998، ص 199.

[2] إبراهيم الكوني: أنوبيس، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2002، ص 11.

يرتكز الخطاب الروائي على التّناص، كونه خطاباً إحالياً. ولعلّ هدف الكاتب بالاستفادة من (الامتساخ) كمفهوم، وآلية سرديّة، هو إعادة قراءة معطيات الواقع، وفق علاقات جديدة بعد تعريتها من القصديّة التي ارتُسمت بها، قصد بناء علائق جديدة، تفيد في تشظية المعنى الأصلي للأسطورة، وإسقاطها لتناسب مرامي القارئ، الذي سيصير شريكاً في إنتاج المعنى.

كما أسلفنا في المقدمة النظرية، إن التناص في المفهوم التفكيكي للكلمة، يعتمد على أن النص ليس بنية مغلقة قائمة بذاتها، إنما هو بؤرة التقت فيها جملة من النصوص عبر التاريخ؛ وهكذا فإن النص الأدبي – بحسب التفكيكية – لن يظلّ بنية مغلقة على نفسها؛ بل سيصير أثراً مشكلاً من مجموعة من النصوص، والآثار السابقة، وبعبارة أخرى فإن النص سيصير بنية مراوغة، ناشئة من التفاعل بين القارئ، والنص.

إن محاولة ربط أسطورة (ابن آوى) بالنص سيبثّ جملة من الدلالات، التي تخلقها الأسطورة المصرية القديمة نفسها.

(بيكاس) أحرج والده بالحديث عن بنات آوى المجنحة. ولابدّ من الإشارة، إلى أن ابن آوى يُجمع في اللغة على بنات آوى.

كانت العائلة إذن تحتفظ بابن آوى مجنح في المنزل، تصيّده جد بيكاس.

"كنا نملك واحداً!! نعم كنا نملك واحداً. ياللجناحين. ماذا كنا نطعمه؟. آه، الحرشوف الطري واليابس، لقد طرّزت أمي صورته على مخدّة وهبتها لخاتي. آه. أضافت أمي لحية إلى وجه الحيوان. لماذا اللحية؟ سألناها، فأجابت أن الحيوان هو صورة روح شريرة، وقد أضفتُ اللحية لأجعلها روحاً أنيسة..أضاف الملا..لم يكن وجه ابن آوى على مخدة خاتي، إلا...، قال ذلك مشيراً إلى بيكاس الذي قاطعه: وجهي. صورتي أنا.نعم. أرأيت أبي أنك بدأت تتدارك ما حاولتم إقصاءه من ذاكرة العائلة؟".[1]

[1] سليم بركات: فقهاء الظلام، ص 108.

يلخّص هذا الحوار المقتضب، جوهر القصة التي يحاول الملّا إخفاءها. فمن نسل هذه العائلة ولد (الفقيه) الذي سيرشد الأرواح إلى قبورها، ومدافنها.

هل يرتبط إذن عنوان النص بابن آوى (بيكاس)؟

(فقهاء الظلام). قلنا إن مهمة (أنوبيس) هي إرشاد الأرواح إلى العالم الآخر، ومنه الفقيه بيكاس، الذي جاء ليكاشف عائلته بمشكلات ماضيها، وحاضرها. فالوليد ارتبط بالعالم العجائبي منذ نشأته.

تكمن المفارقة في أن (بيكاس) الإنسان، لم يمتسخ إلى (ابن آوى) بل تجسّد ابن آوى المرشد في الوليد. ولكن؟ إلى أي مكان سيرشد (بيكاس) الأرواح التي اهتدى إليها في العائلة.

سيرشد (بيكاس) الأرواح إلى العالم الآخر، أو السفلي. ولكن وسط جميع المقدمات التي سبقت الحديث عن حياة العائلة، في إسقاطاتها على الواقع؛ هل كانت العائلة تعيش إلّا في العالم الآخر السفلي؟

إن النشاط الإنساني الإبداعي، مشبع بالعجائبي الذي لايمكن دونه أن يكون نشاطاً إبداعياً. حيث يقدّم الكاتب في محكيّه بشراً، من لحم، ودم، يقطنون عالماً متخيّلاً، كل مافيه مُسقط على العالم الواقعي.

يصوّر النص الإنسان بتردّده، وحيرته، وشكّه، عبر صراعه مع قوانين الطبيعة، مستنداً إلى عالمه الداخلي: خياله، ومشاعره، وإحساسه.

إذن فإنّ إسقاط صراع العائلة مع معطيات الواقع، إسقاط على صراع الإنسان مع واقعه.

هل كانت مأساة العائلة إذن، تمثيلاً لمأساة الإنسان الذي يعيش منساقاً إلى العالم السفلي، دون أن يعي ذلك؟

ينسج الكاتب حكاياته حول ثيمة (الامتساخ) مستنداً إلى معجم الألفاظ اليومي، والطبيعي تارةً، والمعجم العجائبي تارةً أخرى؛ ففي حديثه عن (بنات آوى) يقول الملا (بيناف) إن ابن آوى حيوان جبان، لكن حين الاقتراب منه يرتد على عنق الجواد، وفي هذا استحضار لمعلومات حقيقية عن الحيوان. أمّا استحضار لفظ (المجنّحة) فهو استقاء من مفردات العجائبي، يذكّر بأساطير العنقاء، والمخلوقات المُقحمة في الدلالات الميتافيزيقية.

"الانفتاح من حيث هو انفتاح (كوّة وثقب) غير ملحوظ، ولكونه عنصراً شفافاً يضمن شفافية العبور إلى مايعرض نفسه. وبينما نبقى منتبهين مأخوذين مشدودين إلى ما يعرض نفسه، لا نتمكن من رؤية الحضور بحد ذاته. وما دام الحضور لايعرض نفسه، لا أكثر من رؤية مايمكن سماعه".[1] لن يصور النص طرح عوالم الشخصيات إلّا بصورة تفكيكية، فالعجائبي الذي سيتسلل الواقع من خلاله إلى الواجهة، سيقصي العقل الحاضر، وسيدفع باتجاه مجابهته، وتغييبه.

تاسعاً: الصراع ـ العزلة :

يعدّ الصراع أبرز محدّدات الفانتاستيك، فهو الحد الفاصل بين المألوف، وغير المألوف، الذي يولّد الحيرة، والدهشة، ويزرع الشك.

يعدّ الشك أحد أعمدة الفلسفة التفكيكية التي تتبني على هيكل فلسفي، يسعى إلى زعزعة الثوابت، واليقين.

لن يتأسس هذا الشكّ إلا على أساس الصراع مع اليقين؛ فالشك سيؤسس للفوضى التي يريد الكاتب أن يطرحها، قصد الوصول إلى مساحة تمنح المؤلّف إمكانيّة خلق عالم موازٍ للعالم الواقعي الذي يعيش فيه تحت سلطة علوية يعجز عن تحدّيها.

---

[1] تيموثى كلارك: المعتمد الأدبي في التفكيك، ت: حسام نايل، مراجعة محمد بريرى، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط 1، 2011، ص20.

سيلجأ إلى العالم الخيالي، والفنتازيا التي تؤسس للفوضى الواقفة في وجه الواقع الذي يسير وفق قواعد ثابتة.

يتسلّل الفانتازي عبر الواقع، حيث سيغدو قاصراً دونه. يحتاج إلى تعليلاته لجنوحه الفوق طبيعي، فالزمن في صراع بين الكرونولوجيا، وضدها، والماضي سيصير نتيجة للحاضر، ومسبباً له في آن واحد.

يترسّخ الصراع بين الواقع، والمتخيّل شأنه شأن باقي المحكيّات في الروايات العجائبيّة، وذلك لمنح المُتخيّل أحقيّة (الحضور)، بعد أن كان قابعاً في الهامش.

إذن فإنّ الواقعي هو أساس ثابت للمتلقّي الذي لن يقبل العجائبي، إلّا إذا كان مارّاً خلاله، فالروائي الذي عُني بالوصف، سرد جملة من الأحداث الطبيعيّة، والواقعيّة، التي ترسّخ مفهوميّ الزمان، والمكان "كان ازدهار منطقة (عامودا) ونواحيها، من قرية (الدرباسية) غرباً وحتى (موزان) شرقاً، و(قولو) جنوباً، مصدر حسد كبير للعرب البداة الذين لم يعهدوا طفرة عمران وزراعة على هذا النحو، وهم الجوالون بأغنامهم في المسافة مابين (نهر العين) ونهر (عاكولة). فأوفد (آل مسلط) رسلهم إلى حُسّو المريسيني، طالبين اقتطاع مراع من أرضه، فأبى: (لديّ ورقة ممهورة بختم الحكومة). وقبائل (مُسلط) لم تكن لترضى بجواب كهذا، فأعلنت الحرب على أكراد الشمال قاطبة".[1]

يدفع الكاتب نواة الواقعي، عبر مغامرة مفتوحة تبرز قدرته على إزالة الفواصل بين المستويين الواقعي، والعجائبي، استناداً إلى معطيات الزمن، والتاريخ، اللذين يقومان بمهمّة توثيقيّة، ترفد الواقعي بدلالات توكيدية.

إننا إزاء تطوّر دلالي للخطاب السردي تتحرّك وفقه العلامات، ضمن مستويات عدّة من السرد، لتأخذ بأيدي بعضها، مشكّلة (الحكاية) كمُعطى يبرز فيه الكاتب هويّة

[1] سليم بركات: فقهاء الظلام، ص 90.

العمل الممزّقة، بين الواقع الذي يصوّر مالحق به من مأساة، وواقع تخييلي ستتعرّض مصائر شخصيّاته لنهايات عجائبية وفانتازيّة.

"كان الفرنسيون، ذوو القبعات المدورة، قد بدأوا يفدون إلى البلاد. ومع مجيئهم انتقلت البنادق بكثرة إلى الأيادي، بعدما كانت عزيزة جداً، ولا يملكها إلّا الاقوياء المتنفذون، فإذا بآل مسلط يحولون الأكراد إلى قنائص. لقد فهم الفرنسيون، في الحال، واقع المنطقة، بعد إنشاء ثكنتين آنذاك، إحداهما في (القامشلي) التي صارت كبرى مدن الشمال، في مابعد، والأخرى في (عامودا) التي صارت كبرى القرى، ومن ثم (ناحية) لها شوارعها المستقيمة المرصوفة، فبادروا الى توزيع البنادق على البدو، الذين تميزوا بسذاجة مفرطة في أخلاقهم، فلم يكونوا ليأبهوا إلا لمن يعطيهم سلطاناً فيبايعونه أما الأكراد فكانوا متزمتين دينياً، ويرون في الفرنسي كافراً نجساً يأكل لحم الخنزير، ويسفّه دينهم، فاستعصوا في التعامل عليهم. وقد نسي التاريخ، الذي رُوي بعدئذ، ماذا فعل حسين آغا الشاب، بتحريض من أبيه، ضد تلك الثكنات المستحدثة، قبل ان تُسدد طلقة واحدة إلى الفرنسيين بوقت طويل".[1]

تتعارض الأحداث، ويستدعي بعضها بعضاً ليبدأ الراوي بسرد الأحداث الملغزة، فبيكاس الذي كان الحكاية، خلق من نسغه جملة من الحكايات. (خاتي) عمّته كانت واحدة منها.

تبحث الراوية العجائبيّة عن تنويعات عدّة في الأحداث، وفي طرق معالجتها للاستثمار ضمن الشخصيّات الخصبة التي يستخدمها الكاتب لتلتقي فيها الأحداث الطبيعيّة، واللامألوفة.

يطرح النص جملة من الأسئلة حول طبيعة العلاقات الإنسانية، ومصائر البشر، وأدوارهم في الحياة من خلال الوصف، والاستفادة من فاعليّته داخل المحكي الروائي. حيث يستنطق الأبعاد المستترة، بعد تحريرها من الرؤية الكلاسيكية، بما يضمن بثّ الحيرة في نفس القارئ.

---

[1] سليم بركات: فقهاء الظلام، ص 91-92.

(خاتي) أخت (الملّا بيناف) كانت إحدى الشخصيّات الفاعلة في النص، وذلك في المستويين الدلالي، والواقعي.

تستمّد الشخصيّة أهميّتها من خلال حضورها في القصّة الإشكاليّة للوليد (بيكاس). إذ يعتمد السرد في مرجعيّته على الأحداث اليوميّة الواقعيّة، استناداً إلى التفاصيل الهامشيّة التي يُبرز تراكمها، مدى تأثيرها في رسم ملامح الشخصيّات وفاعليّتها.

تظهر (خاتي) في النص على استعداد دائم لتلبية جميع المهام التي يلقيها إخوتها على كاهلها.

"خاتي تعرف التسلسل المُرّ للمهزلة، من غير أن تسمع أو ترى إلا القليل. هادئة كمن عليه إنجاز مهمّة أُحيط بها علماً من قبل. تفكر بين الحين والحين في أطفالها الذين تركتهم في البيت طوال النهار، لكنها عارفة أن زوجها الوديع يقوم بالأمر على أحسن ما يكون".[1]

يطعّم (بركات) سرده بتصوير مفصّل، يشكل دعامة أساسيّة في النصّ الروائي؛ فالأحداث المُدرجة في النص تستند إلى وقائع يومية، تعتمد على استثمار في الريف الكرديّ الغني بالتفاصيل التي تعتمد على (السرد اللاحق)، عبر سرد أحداث ماضية، سواء في الزمن البعيد أو القريب. إذ يعكس هذا النمط من السرد الواقع بمشكلاته، وتداخله.

"كانت خاتي مُهملة في العادة، لايستدعيها أخ من إخوتها إلّا لترعى أطفاله إذا مرضت الأم، أو للطبخ إذا كثر الضيوف. وكذلك يفعل إخوة زوجها وأخواته. عمر متواصل من غسل ملابس طفل متّسخة، أو ملابس أمّ وضعت وليداً. عمر متواصل تحت أثداء الأبقار والأغنام، حيث تطفو رغوة الحليب النيء في قدور سوداء من الخارج بفعل الدخان. عمر من غربلة سَقط القمح الرخيص الذي يشتريه زوجها قبل إرساله إلى المطحنة، وها هي فخورة، الآن، بمواكبة أخيها في أمر صعب".[2]

---

[1] سليم بركات: فقهاء الظلام، 21.

[2] المصدر نفسه، ص 21.

يعتمد (بركات) على الوصف الذي يفتح المخيّلة على مايحويه (الداخل) من عوالم متشابكة، ومتشعّبة. وهو بالوقت نفسه يفتح على وصفه باب (الخارج)، الذي يشكّل بدوره مداراً قاتماً .

إن تداخل (الداخل الإنساني)، مع (الخارج الواقعي) ضمن اللعبة السرديّة، يفسح المجال أمام القارئ الذي لاينتمي إلى التربة الثقافية ذاتها التي تنتمي إليها شخصيّات النص لقراءة العلامات التي يطرحها النص، وفق خبرته الشخصية، وتجاربه الإنسانية.

"عندما يفصل النص عن قصدية الذات التي أنتجته، فلن يكون من واجب القراء ولا في مقدورهم التقيد بمقتضيات هذه القصدية الغائبة. والخلاصة وفق هذا التصور، أن اللغة تندرج ضمن لعبة متنوعة للدوال، كما أن النص لا يحتوي على أي مدلول متفرد ومطلق، ولا وجود لأي مدلول متعالٍ، ولا يرتبط الدال بشكل مباشر بمدلول يعمل النص على تأجيله وإرجائه باستمرار. فكل دال يرتبط بدال آخر بحيث أن لا شيء هناك سوى السلسلة الدالة المحكومة بمبدأ اللامتناهي".[1]

ترى التفكيكيّة أن الإنسان لا يمتلك أي قدرة حدسية. فالمعرفة محكومة بمعرفة سابقة، ونحن لا نستطيع التفكير دون علامات، وعليه فإنّ قراءة المعطيات داخل النص الأدبي تخلق مدارات تجريبيّة تُغني فعل الحكي، كما يمنح النص الغني للقراءة وضوحاً يعزّز التخييل لدى القارئ.

تبرز في هذا المقام أهمية النص، في قدرته على منح المحكي، القدرة على إيهام القارئ بواقعية السرد.

تمثّل (خاتي) نموذجاً للشخصية المُحمّلة بالدّلالات، تعيش في هامش المجتمع الهامشي، لايلحظ وجودها أحد إلّا من خلال ماتقّدمه من خدمات للعائلة الكبيرة التي تنتمي إليها.

---

[1] أمبرتو إيكو: التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ت سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 2004، ص 124- 125.

تجمع (خاتي) بداخلها هشاشة مجتمعها. حيث تعيش في عالم محسوس قوامه، إخوتها وما تقدّمه لهم.

(خاتي) معادل للقيمة الغائبة، رمز للهامش بكلّ خشونته. الهامش الذي يجيد جرح مكوّناته ببراعة. زوجها ينتمي إلى الهامش أيضاً، وأبناؤها كذلك. حيث تجيد (الأخت المطيعة) إذلال زوجها، بل إنّها تتعمّد ذلك كلّما سنحت لها الفرصة.

كان زواج (خاتي) من باب لزوم ما لا يلزم. وكان الزوج يدرك ذلك تماماً، إذ يطلب منها أن تكفّ عن إهانته أمام أطفاله.

(خصية القنفذ) كان اللقب الذي تنعت (خاتي) به زوجها أمام أبنائها. سيردّد الأبناء العبارة ذاتها لإهانة والدهم الذي كان يكتفي في بادئ الأمر بالسكوت، تجنّباً لإهانة ثانية محتملة أمام أبنائه.

لم تُعر(خاتي) اهتماماً لأبنائها حتى؛ حيث يصوّر النص مشهد تحضير الطعام لأبنائها. لن تنتظر الحساء حتى ينضج متذرّعة بأنّ الدجاج يأكل العدس نيئاً، وهم ليسو بأحسن من الدجاج. لن يعترض أبناؤها، فالأطفال اعتادوا على سوء المعاملة، تحت سلطة الأم في المنزل.

هل غمز النص إلى أن عدوى الاضطهاد تنتقل إلى من هم تحت السلطة؟

(خاتي) مُهملة، تحت سطوة النظام الأبوي البطريركي الذي يرتكز على العادات والتقاليد. حيث يشكّل أكبر الذكور، أو الأب، أو الأهل، سلطة (مطلقة أو جزئية) على الزوجة أو الأولاد، وبالأخصّ الفتيات. ويشكّل الأخ كذلك سلطة على أخته ووالدته أحياناً، إذ إن (وليّ أمر) الأسرة يشّكل رأس هرم الأسرة.

والد خاتي كان نموذجاً لهرم الصرح البطريركي. ساعده المال في صنع مجد السلطة، وكانت والدتها صورة نمطية عن النساء الشرقيّات في العموم. تقتصر مهامها على محاولة فهم كلام زوجها الغائم، وهو يطلب إليها تأدية مهامها.

"كان أبوها حسين، ابن كوجري، ذو القرنين، لايحلو له قول مايريد قوله حقّاً إلا حين يصير بعيداً عن الشخص الذي يحادثه، وقد تسبب ذلك في الكثير من سوء الفهم بينه وبين الآخرين، والخصام بينه وبين زوجه (كُوليزار) أنه لاينهي المحادثة عن قرب. يبتعد، ثم يلتفت صارخاً ليشرح: (كيت كيت..) فيضطر الأشخاص إلى الصراخ بدورهم: ((نعم؟ ماذا؟ ها؟)). وكانت زوجه تلقى النصيب الأكبر من هذا اللاتكافؤ في السؤال وفي الإجابة.(لاتخضّي اللبن كثيراً، أريده مع زبدته)، يقولها وهو على بعد مائة متر، متجهاً إلى مضافة عمه، فتضع زوجه يدها خلف أذنها لتلتقط الصوت، صارخة: (اللبن؟ مابه؟). وإذ لا تسمع توضيحاً تكمل عملها، وفي المساء يكاد يركل الوعاء من الغضب: (قلت كذا)، فترد المرأة: (لم أسمعك)، فيضيف: لن تسمعيني قط أنت لا تسمعين".[1]

لاتحظى النساء في المجتمعات الذكورية بنصيبهنّ من السلطة، وما تجلبه من سطوة ونفوذ في المنزل، والأسرة. إذ تداعب السلطة غريزة النزوع إلى القوّة، وبالتالي التعالي على من هم ضمن نطاق السلطة ونفوذها.

لم تكن (خاتي) إلّا ممثّلاً للسلطة في منزلها، فالسلطة استخدام شرعي للقوة بطريقة مقبولة اجتماعياً، وهي القوة الشرعية التي يمارسها شخص، أو مجموعة على الآخرين.

لم تستمدّ (خاتي) سلطتها إلّا من ضعف زوجها(حشمو). وكأنّ الكاتب أراد القول إن السلطة، وما تستدعيه من ظلم لاترتبط بالذكورة وحدها.

يظهر(حشمو) في النص فقير الحال، يعتاش مقابل بعض المهام البسيطة التي تُطلب إليه من الناس، إذ يسوّي بمدحلته الحجريّة سطوح الناس. يذبح الخراف والأبقار التي تحفظ الناس لحومها للشتاء مقابل جلودها، وأحشائها، وغيرها من المهام التي يأنف البعض من أدائها.

[1] سليم بركات: فقهاء الظلام، ص89.

(حشمو) بدوره صورة من صور الهامش، لم يكن ليظهر كخطّ سرديّ في النص إلّا من خلال محكي (خاتي). فالأدوار المعكوسة في المنزل، لم تحرّض (حشمو)على الثورة؛ إنّما كان ماحرّكه امتهان كرامته بحضور أبنائه.

تمّت ثورة (حشمو) على سلطة (خاتي) تحت مرأى أولاده. ساعده الأولاد بنصب الفخاخ لأمّهم، إذ أخبرهم (حشمو) أن أمّهم دجاجة، وأنها ستسقط بالفخ.

سقطت (خاتي) صريعة الفخ الذي نصبه بنفسه مردّداً: (لست خصية قنفذ). ففي طريقها إلى البيت قبل سقوطها بالفخ ناجت (خاتي) نفسها قائلة: لن أخبره بعد الآن أنه (خصية قنفذ)، إلاّ أن السلطة التي تمثّلها (خاتي) انهارت قبل أن تُمنح الفرصة لبناء علاقة سليمة مع رعيّتها.

انتهت حياة خاتي بالقتل على يد زوجها. وهو مالم يكن متوقعاً في النص. إذ إن حضور الشخصيّة الفاعلة، أشار إلى أهمية تواجدها ضمن نسيج الحكاية، كشاهد على أحداث الرواية.

يدخل الروائي في مغامرة، لن تكون مأمونة في جميع النصوص؛ فهي مغامرة خطيرة قد تهدد البناء الروائي وانسجامه. إذ يتخلّى الروائي عن الشخصيات المحورية في أوج الحبكة الروائيّة، وهو ما يحذّر منه المنظّرون في فنون الكتابة.

إنّ هذه الإستراتيجيّة في الكتابة، قد تؤدّي إلى نتائج كارثيّة، إن لم يُجد الكاتب اختيار الثيمة، والبناء الحدثي الذي يحمل النص، والفكرة بعد غياب الشخصيّات. وقد يؤدّي إلى نتائج سحريّة إن أجاد الكاتب توظيف أثر الشخصية في النص بعد اغتيالها.

ينسحب أثر هذه التقنية على فنون عدّة. في السينما مثلاً قدّم المخرج (ألفريد هيتشكوك) في أحد أفلامه السينمائية ثلاثون دقيقة لرصد حياة إحدى الشخصيات، لتُقتل بعدها الشخصية. استهجن النقّاد آنذاك مغامرة التضحية بالشخصيّة الرئيسة. إلّا أن الفيلم حقّق نجاحاً عالمياً استناداً إلى معطيات عدّة، كان أبرزها، حُسن توظيف أثر الشخصية في النص بعد حادثة القتل.

بالعودة إلى النص، لم تكن (خاتي) الشخصية الوحيدة التي غُيّبت عن ساحة أحداث الرواية. إذ شهد (المُلّا بيناف) بدوره مصيراً غريباً انسجم مع غرابة أحداث الرواية. حيث غاب مع ولده (بيكاس) خلف المقبرة.

(مجيدو) بن (عفدي ساري) بدوره لقي مصيراً مشابهاً. حيث سقط بكامل قامته فوق طمي الجداول. مات بسهولة ويسر، كما ماتت (خاتي). كان موت (مجيدو) انتقاماً أخلاقياً لعائلة قضت بأكملها على يده، دون أن تكون سبباً في موته، أو شريكة في التخطيط له.

عاش مجيدو ضمن فضاء عالم الجريمة المجازي، بين حروب التهريب، والتبغ، ليقضي بسلاسة ضمن ربوعه.

"كان فخّاً ضخماً ذلك الذي أطبق على ساق خاتي فهشمه بفكيه المُسننين. نزفت قليلاً وهي غائبة عن الوعي، ثم خدّرها الثلج فنامت. وكان في إمكانها بعد تلك الغفوة، أن تتفقد بيديها الطليقتين جدران الحفرة التي استقرت فيها، في مقبرة الهلالية، ومن ثم أن تفتح ثغرة في إحداها لتقع على حفرة ثانية، تجاورها تماماً، فيها مخدّة ملفوفة بغطاء أبيض. ضحكت طويلاً، ثم اكتأبت وهي تسأل نفسها تأخر الملا كثيراً. علي أن أوقظ حشمو..خصية القنفذ".[1]

ينتقل محور السرد بعد غياب (الملا بيناف)، إلى عائلة (عفدي ساري) وهو والد (برينا) زوجة (الملا بيناف). إذ سيصير منزل عفدي ساحة الأحداث المتتالية التي ستعصف مجدداً بالعائلة.

في تقديمه لأحوال (عفدي ساري)، يطرح السارد من منظور نمطي، تفسيراً سوسيولوجياً لثروة عفدي ساري ولأحواله الاقتصادية الحاليّة. إذ كان (باران) بن ساري، جد (عفدي) يلتقط الكثير ممّا أسماه السارد (الخرز الملون) ويبيعه إلى الأجانب ممّن قدموا إلى المنطقة.

[1]سليم بركات: فقهاء الظلام، ص 114.

يحمل الحديث عن الحملات التي كان يقوم بها الغرب في عصر نهضته، إلى مناطق اللقى الأثرية في الشرق دلالات خصبة. يطرح الكاتب في ضوئها أزمة الإنسان الشرقي، وعلاقته مع الغرب من نقاط عدّة:

- الثقافة الغربية في وجه الجهل المشرقي
- حرب المكتسبات القائمة منذ الأزل
- العلاقات الحضارية بين الغرب والشرق .

(الشقر) كما وصفهم الكاتب، جاؤوا من حيث تعيش الأبقار والخنازير متجاورة، والنساء يسبحن مثل الرجال، في سراويل قصيرة بحسب مايقال. إذ حدا (البطر) بهؤلاء إلى دفع مبالغ طائلة، مقابل الحصول على ما رآه أهل المنطقة، أحجاراً وخرزاً.

"الصراع يفترض ضمناً ومنطقاً وجود علاقة تكافؤ، أي وجود طرفين متصارعين متعادلين أو شبه متعادلين، ندين أو شبه ندين، لكل منهما سؤدده الذاتي. وفي هذا أيضاً تمويه للطبيعة الحقيقية للعلاقات المتروبولية – الكولونيالية التي لاتقوم إلا على أساس من اختلال شديد في التوازن، وأخيراً فإن الحديث عن (أزلية) الصراع يلغي تاريخيته، ويجعل من الاستعمار مجرد حدث طارئ".[1]

يتحدّث السارد بالضبط عن علاقة صراع مبطّن، واستغلال يقوم بها الغرب تجاه الشرق. وهذا ينعكس بدوره على رمزيّة مايحاول طرحه، من أن الحمقى (المشرقيين) يدّعون أنهم يعلمون أكثر من أولئك الذين كرّسوا حياتهم لدراسة التاريخ المشرقي.

يمكن تعميم حال الأكراد في الشمال السوري، على حال المشرقيين عموماً. حيث اقتصرت معرفة الشرق بالغرب على جملة من الأفكار التي تؤطّر المعرفة عن الغرب بأفكار قاصرة عن إدراك الرؤية الكليّة؛ فالشرق لايرى في الغرب إلّا نساءه اللاتي

[1] جورج طرابيشي: شرق وغرب رجولة وأنوثة دراسة في أزمة الجنس والحضارة في الرواية العربية، دار الطليعة للدراسة والنشر، بيروت، ط4، 1997، ص 19 .

يسبحن إلى جانب الرجال، إضافة إلى أكله لحم الخنزير. وفي هذا دلالة على التقييم الديني، الذي يحاكم الشرق الغرب على أساسه.

يعي الغرب بدوره حجم الجهل المشرقي. يعمل دون كلل على سرقة ثرواته، واستغلاله. لن يلتقي العالمان إلا في الصراع على المكتسبات. حيث كانت الانتكاسات السياسية التي شهدها الشرق القديم سبباً فيما آلت إليه الحضارة الشرقية من تخلّف؛ إذ ارتكز التوجّه الفكري المشرقي على نوع من الركود، والمحافظة على الاستقرار، ونشوده في كل عصر.

لاشكّ أن قلّة حركة التمدّن في الشرق إذا ما قورنت مع الغرب، أفرزت بدورها رغبة في استقرار حالة المحافظة على نسق معيّن من الأفكار، والمعارف، والخبرات، وهذا ماغمز إليه الكاتب عندما أشار إلى العلاقة بين والد الملا (بيناف بن كوجري)، والمعلم الذي أرسلته وزارة التربية، والتعليم إلى القرية، إذ أكرم الوالد مثوى المدرّس، ودفع له بسخاء، لقاء مساعدته في حسابات الدفتر الأزرق ذاته الذي ورثه ابنه.

"مدى سنتين كان المجلس في بيت أبي الملّا يلتئم كل مساء، والمعلم يتحدّث عن الأرض، وتوزيعها، فيضحك المالكون من الخفّة في ذلك الكلام، ويصغي غيرهم فيؤكدون عليه حتى يحتدم نقاش لايخرج فيه أحد عن أدبه. ويتحدث عن النقابات فيصير الكلام غامضاً قليلاً، ثم يصير أشدّ غموضاً حين ينطق (بلشفيك)، حتى لقد تصوّروا هؤلاء المدعوين (بلشفيك) كائنات تنبت كالحرشوف. لقد صادق الرجال على كلامه عن العدل من ألفه إلى يائه.. وإذ استشعر المعلم طمأنينة من مجالسيه مدى مايقارب العامين، صار ينادي أحدهم باسم (الرفيق). ضحكوا، أول الأمر، إذ رأوا في الكلمة رنيناً من ظُرف المعلم.. وقد فاجأ أحد الجالسين المجلس كله، ذات يوم، بالقول إنه سمع شيئاً ما من أولاده عن كلمة (الرفيق)، وإنها تخصّ الجماعة التي لاتؤمن بالله. إذ ذاك اتخذت الجلسات بين الرجال والمعلم منحىً آخر. ساد الدين بأسئلته فضاع المعلم في زحمة ردود لم ترضِ هؤلاء، ثم اختفى".[1]

[1] سليم بركات: فقهاء الظلام، ص 80.

إن التواصل مع المحيط، هو السلوك الفطري الذي يسعى إليه البشر للتعلم، واكتساب المهارات الحياتيّة والمجتمعيّة. بتشريح الوحدة، فإنّ العزلة ترتبط تاريخياً بجملة من المثيرات الاجتماعية، واختلاف آليات الاستجابة الشخصية لها. حيث تتزايد نسب الشعور بالوحدة، والعزلة بين البشر في مختلف المجتمعات البشرية، لتسمّى العزلة حالياً في المجتمعات المتحضّرة، (الوباء الصامت).

في النص يمثّل (ابن رازي) جد برينا تشخيص العزلة بجميع دلالاتها. كتب الرجل على نفسه أن يعيش في عالم اختاره لنفسه، بعد نفوره من العالم الخارجي الذي صار موحشاً بالنسبة إليه. حدس أنه وحيد سيكون بمأمن من المساحة.

إذا ماقاربنا قصة (ابن رازي) من وجهة نظر علم النفس، فإنّ الرجل يعاني ممّا يُعرف اصطلاحياً بمرض (Agoraphobia). وهو من الأمراض التي يخشى فيها المريض المساحات الواسعة، ويؤثر أن يعيش ضمن عالم ضيّق يختاره لنفسه.

فهو نوع من اضطراب القلق، يخشى فيه المريض الأماكن والمواقف التي قد تسبب له الهلع، وتجعله يشعر بأنه محاصر.

مسببات هذا المرض كثيرة. قد ترجع إلى الهشاشة النفسية التي يعاني منها المريض، متأثّراً كذلك بجملة من الضغوطات، والصدمات الاجتماعية، التي تؤثّر في حياته وموقفه.

يترافق هذا المرض لدى العجوز–على مايظهر– بمرض نفسي آخر، وهو (Social Phobia) حيث يخشى المريض المجتمع الذي يعتقد أنه يشكّل خطراً على توازنه النفسي لأسباب عدّة.

هل كان إقحام قصة الجدّ في محكيّ بركات، نوع من استعراض العضلات المعرفيّة، أم إن الشخصيّة كانت فاعلاً مؤثّراً ضمن النسيج الحكائي الذي أغنى السرد بمدلولاته؟

يعمد الكاتب في محكيّه إلى توظيف خاصّيّات الحدث العجائبي، في التصريح، والتلميح، ليكتب سرداً ينوس بين علم الحقيقة، والخيال. فالمرض النفسي شائع في

الأوساط الاجتماعية. إلّا أن خصوصية المرض الذي يطرحه الكاتب في محكيّه، تبدو منسجمة مع الواقع الروائي الذي يفترض الكاتب وجوده. وهنا نجد أنفسنا بصدد الحديث عن عنصر التردّد الذي يعمد الروائي إلى بثّه في محكيه. حيث تقوم الشخصية الرئيسة في العمل وهي (بيكاس)، بخلق جملة من المآزق، التي تعرّي مآزق سابقة تعيشها الأسر التي يقوم المحكي على أنقاضها. ف(بيكاس) ليس مسبّباً للمأزق القصصي والروائي؛ بل نتيجة له. فالمجتمع الذي يعاني التزمّت، والكبت، والخوف سيفرز عبر تاريخه جملة من المشكلات التي ستتفاقم، وتتفجّر في نهاية المطاف على شكل شخصيات تعاني من العزلة، والخوف.

لن ينتهي المطاف في هذه المجتمعات إلا إلى الهاوية، حيث ستقضي ضمن الحبس الاختياري الذي اختارته لنفسها.

"وفي تلك الليلة، انتقلت الخزانة الخشبية، في صمت لم يقلق حتى الدجاجات، إلى الزاوية التي يشكل ضلعيها جدارا الزريبة والسور. ومُدّدت على الأرض بطولها الذي يسع رجلاً طويلاً إذا أراد أن ينام، ويكفي ارتفاعها لشخص جالس دون انحناء. دفّتا الباب إلى الأعلى، وفي وسع أحدهم أن يدخلها برفع دفة واحدة. والقفل، بالطبع، صار إلى الداخل في الصباح.

لم يعد أحدٌ، حتى برينا، يحفل بالأمر بعد ذلك. شبح الجد يتسلل كل ليلة، وحده، وينقل الزاد الذي يبقون حصته له منه في غرفته القديمة التي استحالت إلى بيت للطبخ والمؤونة معاً".[1]

(ابن رازي) ليس من الشخصيّات النمطيّة، فهو نموذج يسعى الكاتب من خلاله إلى بثّ التردّد، والخوف لدى المتلقي. لعل الكاتب أراد جعله نهاية لصورة المجتمعات التي تعزل نفسها عن العالم بمفهومه الواسع. لينتهي بها المطاف في صراع مع الدجاج على بقايا الطعام.

[1] سليم بركات: فقهاء الظلام، ص 123.

فهي كما (ابن رازي) ليست بحاجة إلّا إلى شقّ في الخزانة ترى منه تعاقبات النهار. والخيط المفضي إلى طعام تقتنصه. فالرمزيّة التي ينطلق منها في حديث العزلة، تعزل القارئ في ميدان المحاكاة والتطهير بمفهوميهما الأرسطيّ، ليقف القارئ حائراً منقبضاً، وهو مايسعى إليه الأدب إن سلّمنا بوظيفته الاجتماعيّة الإرشاديّة.

الفصل الثاني

العدم يواجه الهوية

" الاختلاف أولاً "

نتناول في هذا الفصل رواية (الوباء)[1] للكاتب هاني الراهب. حيث يتناول العمل محطات من تاريخ عائلة، تمتدّ جذورها عميقاً في أرض (الشير). وهو اسم القرية التي تجري فيها أحداث الرواية.

تسير الأحداث في النص وفق تدرّج بين الماضي، والحاضر بصورة تراعي التسلسل الكرونولوجي، وترصد حلقات متداخلة من الأحداث، والتواريخ. إذ تتحرّك هذه الحلقات وفق مسار أفقي، يبقى المركز فيه لعائلة (السنديان) التي تحظى بمكانة دينيّة في القرية.

ترجع هذه المكانة إلى جدّ العائلة الذي يقول الكاتب في وصفه: "قبل عشرة أعوام أشار إلى أنه آثر صحبة الموتى. ومضى إلى الصومعة، هناك على سطح موجة ترابية نهدت من قمة الرأس المستوي. قال الأهالي لقد اكتمل السّر والبرهان، فها هو ذا يزداد قرباً من الله وبعداً عنهم. وازدادوا اتضاعاً في حياتهم الدنيا، إذ لبسهم إحساس متجدّد بالخجل من قدرته على تجاوز الحياة ومصاحبة الموتى، ومن عجزهم عن ترك متاع الغرور. قالوا إن قصعة لابدّ وأن تنزل إليه من السماء، تعين روحه على جسده وجسده على روحه. وقالوا إنها نزلت. لذلك لم ينفعل حين سمع أن حرباً من نوع لم تعرفه البشرية قد قامت. كانت الأخبار قليلة، تصل إلى الشير متعبة وبطريق الخطأ. لكنه عرف أنها حرب كونية، قد تلتهم الأخضر واليابس، وتحصد ملايين البشر، بل وتصل إلى صومعته ذات يوم".[2]

ستحمل عائلة الشيخ في ذاتها نقيضها. إذ يتأسس النص على التناقض الداخلي، الذي يحكم حياة البشر، وعلاقاتهم.

(الصواب–الخطأ) نقيضان تتأرجح الشخصيات بينهما، بفعل تأرجح إيديولوجياتها المتّكئة على منطق تزدوج فيه الثنائيات المتناقضة. حيث يسعى كلّ طرف فيهما

---

[1] هاني الراهب: الوباء، دار الآداب، بيروت، ط2، 1988.

[2] المصدر نفسه، ص7.

للانتصار على الآخر واستبعاده، لتعيش الشخصيات في خوف دائم من السقوط، والتأرجح.

يحاول النص أن يرصد **الوهم، والحقيقة،** وفراغ التأمّل في محاكمة الضد لضده، في المجتمعات التي تستند إلى الميتافيزيقا كمخلّص.

عاش الشيخ في أوائل القرن الثامن عشر "كانت أملاك آل السنديان على مد الرؤية، من سطح جبل الشير وحتى البحر. وكان شيخهم يرتدي عمامة بيضاء وفنبازاً أبيض، ويمشي على الدروب أمام عشرة أبناء أشداء ولدتهم زوجتان فقط. وطيلة ساعات اليقظة كان العشرة متمنطقين بخناجرهم المرهفة المفزعة. كان ثمة ملاك آخرون، لكنهم جميعاً استظلوا بظلة شيخ السنديان، ليس فقط لسعة أرضه وعائلته، إنما أيضاً لمكانة دينية ورثها كابراً عن كابر كحافظ للشريعة وقيّم على أخلاق الناس".[1]

المركز هو القيمة. إذ يرتبط في النص بحوادث مقدّسة، تعكس منظومة معرفيّة، مرتبطة بمجموعة من القيم العلويّة التي تحكم حياة البشر ممن قطعوا صلاتهم بالعالم الخارجي الرازح تحت وطأة الحرب العالميّة.

يلعب الهامش في النص على حدود المركز. يلتفّ حول جدرانه، ويراوغ بنيانه ليقلب الموازين بين حقبة وأخرى، ليماهي بين المطلق، والنسبي؛ فالحقائق المقدّسة في النص لاتلبث أن تصير مثار نقاش، بعد مرور حقبة زمنية معيّنة، بعد أن كانت تحتل ساحة التفكير كمركز، لايعتريها خلل، ولا يعكّرها وهم. " تحوز سيطرة الحضور داخل شكلها الأكثر عمومية نوعاً من الأمان اللانهائي. إن سلطة التكرار التي يجعلها كل من الظهور والجوهر متاحة تبدو حائزة على استقلال مطلق".[2] فالمجتمع المستقرّ في الشير والذي يعيش في أمان الميتافيزيقا، لن يخلخل بنيانه إلا (الغرباء) الذين استقبلهم المجتمع كما استقبل أخبار العالم الخارجي. سيعمد الغرباء إلى تمزيق نسيج المجتمع بقتلهم أولاد شيخ السنديان العشرة، فيما سُمّي ليلة الدم. و(الغرباء) هم جماعة غريبة جاءت إلى القرية ولايعرف أحد أصلها، اشتروا شيئاً من أرض (الشير)، وكانت قد

[1] هاني الراهب: الوباء، ص7.

[2] جاك دريدا: في علم الكتابة، ت أنور مغيث، منى طلبة، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط2، 2008.

رافقتهم عنزة بنيّة اللون، أقامت معهم حتى سماهم القرويون بيت العنز. وكان أن أقام آل العنز وليمة لأبناء شيخ السنديان العشرة، قاموا فيها بتقييدهم وذبحهم.

يشهد النص تغيّراً دراماتيكيّاً في أحداثه منذ الصفحات الأولى، مهمّته إبراز الصراع لبسط النفوذ في المنطقة. ليرتكز السرد على حدث استقبال شيخ السنديان لخبر ذبح أبنائه. إذ أرسل (آل العنز) إلى شيخ السنديان يطلبون حضوره ليشهد موت أبنائه، حيث أجلسوه على بساط، وذبحوا أبناءه العشرة على فخذه. ليغيروا بعدها على أملاك شيخ السنديان القريبة من المدينة، ويستقدموا الفلاحين للعمل فيما صار أرضهم، ويُسقط التاريخ من كنيتهم حرف النون، ويصيروا بيت (العز).

"كان شيخ السنديان في السبعين من عمره. لم يبكِ. لم يتكلم. وتركوه يمضي.

في اليوم التالي لليلة الدم، نهض من نومه كأن شيئاً لم يحدث. ذهب إلى الحقول. صلى عند السنديانة العتيقة. شاهد الفجر والشروق. شرب من ماء النبع. استمع إلى سقسقة العصافير. تأمل الأشجار طويلاً، وتلمس أقلام الزمهرير الناصعة المتدلية من أغصانها. وعندما اجتمع حوله فلاحوه، كان جالساً تحت السنديانة. أخبرهم أنه يريد أن يتزوج.. وفي المساء تزوج فتاة في السابعة عشرة. وبعد ستة أشهر ولدت زوجته ابناً".[1]

يمثّل شيخ السنديان، الحقيقة السرمديّة الطوباويّة التي يبدو أن الكاتب يرسّخ وجودها في الذهن كهويّة مقدّسة. تحمل هذه الهويّة (المعنى) الذي يهدّد (الآخر) المختلف، والصاغر. الآخر الذي لا يحمل تراثه حقيقةً راسخة.

يمثّل (آل العنز) في النص العدم الذي يبحث لنفسه عن وجود فعلي. لن يتسنّى لهذا العدم تحقيق ذاته، إلّا بعد تحييد الميتافيزيقا بما تمثّله من مفاهيم القدسية، ومايرتبط بها من قيم الخير، والحقيقة.

تلعب الأضداد في النص ضمن مجال رحب من العلاقات؛ إذ إن العلامات تموج في محيط مايقابلها من العلامات، لتنسل دلالتها منها. فلن يُقدّر لها أن تحقق دلالتها

[1] هاني الراهب: الوباء، ص7-8 .

بفردانيّتها." أيمكن أن نعتبر الاختلاف –فلسفة الغياب والآخر– إجابة من نوع ما، قدمها جاك دريدا لسؤال هيدجر العريق: لماذا كان ثمة وجود ولم يكن عدم".[1]

إن أفول نجم (السنديان) كحضور اجتماعي، وديني سيكون مصحوباً ببروز نجم (العنز)، الذين أفسحوا لأنفسهم مجالاً بعد أن قبعوا في الغياب طويلاً.

يحاول آل (العنز) والذين صاروا لاحقاً آل (العز) اختراق الحالة الميتافيزيقية لآل (السنديان)، لسحب البساط من تحتهم، وفرض وقائع اجتماعيّة جديدة، تتمظهر بخلق قبول، وتبعيّة اجتماعيّة لعائلة غريبة، تفتقد الأساس، و**الهويّة**.

سيشكّل حدث موت شيخ السنديان في النص، ختاماً لمرحلة المفاهيم اللامحدودة، والرؤى الميتافيزيقية، وسينتقل المجتمع بموته انتقالاً مجازيّاً، من الحالة العلويّة لممثّل السلطة الإلهيّة، إلى سلطة الإنسان الذي سيصارع الحروب، والوباء، والفساد.

أولاً: التعدد:

إنّ اليقين بالتأسيس، والأصل اللذين يشكّلان نمطاً (للوجود)، و(المعرفة)، أسّسا البشر في مجتمع (الشير) على قاعدة ثابتة. لتنفصل هذه الكائنات، بحدث موت شيخ (السنديان) عن أصلها وتأسيسها، لإفساح المجال **للتعدّد** كمفهوم تفكيكي مثّله آل (العز)، بواقعة قتل أبناء الشيخ، ومحاولة فرض أنفسهم في ساحة الأحداث اللاحقة كبديل يجمع من تاريخه القابع في اللايقين الاجتماعي، والديني مكوّنات تسعى إلى بناء مركزيّة جديدة لها، بعد هدم المركزية الميتافيزيقية التي يشكلها شيخ (السنديان) مع أبنائه.

بعد وفاة شيخ السنديان، تخلخلت الهالة الروحانيّة والدينيّة للأسرة. سينتقل محور السرد إلى شخصيّة الشيخ (عبد الجواد الخيّاط) وهو من سلالة شيخ السنديان.

---

[1] عادل عبد الله: التفكيكية إرادة الاختلاف وسلطة العقل، ص 13.

يمثّل الشيخ (عبد الجواد) امتداداً لمسيرة الشيخ الدينية في المجتمع، وإن كان التباين بينهما جليّ من منظور الحضور، والمركزيّة.

لعلّ انتصار الكاتب لشيخ السنديان الجد، كان من باب صراع الثنائيات (الحاضر، الماضي)، وما يحمله اختلاف الحقب الزمنيّة من اختلاف في الأرضيّة الاجتماعيّة، والأخلاقيّة.

حمل الشيخ عبد الجواد، صراع (الراهن) بكلّ ويلاته مع قيم (الأزليّ) العلويّة. إذ يحمل تركة جدّه الثقيلة، ومكانته الاجتماعية. إلّا أن الأخير كان صدى قاصراً، عن إدراك الصوت الأصل بتمامه. حيث خاطب الشيخ عبد الجواد نفسه، بعد عمر من ذبح الذبائح، إكراماً للضيوف، والسعي في مناكب الحياة لتأمين العيش الكريم، بعد وفاة ولديه: (أحمد سليم) الشاب بالمرض، و(أيّوب) الطفل الذي اضطرّ إلى التضحية فيه، وتركه يلاقي مصيراً مجهولاً، بعد تركه وهو رضيع تحت الجسر، عقب دخول الأتراك إلى القرية، ونزوح أهلها، أيّام الوباء، لعجزه عن إعالة أبنائه جميعاً، واضطراره إلى التضحية بأحدهم: "بلا مقدّمات، بغتة، دونما إشارة أو وعي سابق، خطر له أن الحياة قصيرة، وأن الحياة تمضي. خطر له أن عبور الحياة تحت الجسر الذي وقف عليه لم يكن مجلبة للفرح بل للخوف. أن الأيام والسنين والشهور ليست قارباً يستقلّه نحو الكون والأبديّة، بل شيء ينقص منه، هو بالذات. أحس نفسه تجيش بما لايعرف ولا يعي، برغبة في أن يفعل شيئاً، أن يتمنى أمنية وتتحقق. ماذا يتمنى؟ وطمره خوف كغبار كثيف يتساقط. عندها لم يعد يسمع الصغار ولا يراهم. ودونما انتباه تحول الخاطر إلى سؤال: ما الذي أنجزه طيلة هذه السنوات التي لا يعرف عددها؟ مات من مات، وعاش من عاش، واشترى أرضاً من اشترى. قامت البيوت والأعراس والحرب والجنازات، ومن يدري متى تقوم الساعة. ماذا فعل.. أسئلة تساقطت في رأسه كحبّات البرد.. وخطر له أن هناك أسئلة كثيرة، لا تحصى، رماها في الزمان الطويل وراء ظهره، وها هي ذي الآن تتكون أمامه، حوله، فوقه، داخله. رغبات لا يعرف ماهي. خطر له أنه عاش متجاهلاً العيش. خطر له أنه فرح بالحياة، لكن الحياة لم تفرح به؟ لم يفرحها. فعل كل ما تعين عليه فعله، وليس ما أراد فعله. ماذا أراد؟ هل أراد؟ خطر

له أن عمره كان سلسلة فادحة من الأخطاء الصغيرة، الحسابات الغلط. لم يخطئ. كان دائماً مسترشداً بالحق".[1]

يحمل حديث الشيخ (عبد الجواد) لنفسه، تساؤلاً عن الجدوى، أو المعنى. فالمنطق الصارم الذي اتّبعه في حياته، كان نتيجة انتسابه إلى الجد (الشيخ السنديان)، إلا أنّه يعيد تقييم هذا المنطق ومحاكمته، كأنّه يرى فيه شيئاً من المبالغة.

ندخل إذن في صلب الاختلاف، الذي يفرضه الجدل القائم، بين الحالة اللاهوتيّة التي يمثّلها شيخ السنديان، ونسبيّة الانتماء، الذي يمثّله الشيخ عبد الجواد.

يحاول النص من خلال خطاب الشيخ عبد الجواد لنفسه، البرهنة على اختلافيّة ما يمكن تسميته بالمشروعين. كأنّ الكاتب يستنطق من خلال حديثه المسكوت عنه، والمكبوت، في الثقافة المجتمعيّة المحليّة، وهو: كيف يواجه رجل الدين الموروث الديني الذي يمثّله، وكيف يواجه المجتمع، والعصر الذي ينفلت من القيم الدينيّة، ويشكّل في صميمه بؤرة للاختلاف، والمفارقات التي تدعّم حضور الميتافيزيقا، لتمدّ أذرعها مجدّداً في الأنظمة المعرفيّة.

"تاريخ الميتافيزيقيا هو (استحضار المُثل)، واستعادة (الأصل المفقود). وحركة الاستعادة أو الاستحضار تقع هنا .. في الحاضر الممتلئ، في الحاضر كزمان لمح البصر أو بدء مطلق أو انزياح متخلّف أو انفصال مختلف أو أثر متجذّر".[2]

لن تستقلّ الميتافيزيقا إذن في النص. ولن تقبع في عرشها العلويّ. ستظلّ مرتبطة بالواقع الذي يحاول جاهداً خلق مساحة خاصّة به، معزولة عن هذا العالم.

هل يناقش النص إذن محاولات عزل الميتافيزيقا، وانعكاس هذه المحاولات على ما سيخلّفه العزل من فوضى، باتت سمة للمجتمع الإنساني؟

---

[1] هاني الراهب: الوباء، ص 20-21.

[2] محمد شوقي الزين: تأويلات وتفكيكات (فصول في الفكر الغربي المعاصر)، منشورات ضفاف، بيروت، 2015، ص 206.

إن التفكير في التعدّد، والاختلاف كمقابل للحقيقة المتعالية التي قبعت في علیائها، محاولة لتحرير الفوضى، بكل ماتمثّله من دال على التشظّي الذي يحمل معه طاقة الانفجار. ستؤسس الفوضى للايقين الذي يحمل بذور الشك التي بدأت مع الشيخ (عبد الجواد).

كان الشيخ (عبد الجواد) صورة قاصرة عن المثال العظيم (شيخ السنديان) الذي صلّى لربّه بعد ذبح أبنائه واستقبل مشيئة الله برضا وقبول.

إن الكشف عن مستويات العلاقة بين الجد وحفيده، سيحرّر اللغة من الإيديولوجيا التي رسمت محدّداتها. إذ إن فعل القص سيعمد إلى الفصل الجذري بين الخطابين. لن ينقل النّص عن لسان الجد إلا أنه أراد أن يتزوّج، أمّا حديث الشيخ عبد الجواد عبر النص سيكون مونولوجاً طويلاً يسائل فيه نفسه عن التجربة، والأثر. سيحاول عبر الكلام أن يتغلّب على النقص الذي يشعر به في عالمه المحسوس.

أسلوب الاستفهام سيكون سمة غالبة في مونولوج الشيخ (عبد الجواد) "ما الذي أنجزه؟ أين أم أحمد؟ كم عمره هو؟ هل كان على خطأ؟ هل كان على خطأ؟ كان على خطأ. هل كان على خطأ؟ ماذا فعل ليكون على خطأ؟ هل خالف؟ هل اعتدى؟ هل أسرف".[1] إن إيقاع المساءلة الذي يحفل به حديث الشيخ، يحمل معه نوعاً من الموازنة، بين الاستفهام، والإقرار بالخطأ، لتشكل العبارتان: (هل كان على خطأ؟)، (كان على خطأ) بكثافتيهما التعبيرية تمهيداً لتخلخل الهوية الأصلية، وولادة هويّة مغايرة تخرج من التراكيب الاستفهامية السابقة التي شكّلت بداية الوعي القائم على الأسئلة المشحونة بالشك.

[1] هاني الراهب: الوباء: ص 21.

ثانياً: تشعيب المحكي:

سيعمد الكاتب بعد وفاة شيخ السنديان إلى تشعيب المحكي، وهو مايحيل بدوره إلى زحزحة المركزية عن البنية التي تمثّل اللوغوس في النص، وهو شيخ السنديان، والانتقال إلى بنى سرديّة، تتشعّب لتبعد المسار السردي، عن الانتظام.

بالانتقال إلى الحديث عن الخاصّيّات الدلالية لكلّ شخصية ستنبثق في النص، سنقف في حقبة الشيخ (عبد الجواد) على شخصيّات تخضع لقواعد مجتمع واحد، وهو قرية (الشير)، وهنا فإن الكاتب، سيدخل عوالم هذه الشخصيّات، التي تشكّل انعكاساً للعصر الذي أراد الكاتب رصده.

ستكشف هذه الشخصيّات عن الإيديولوجيّات المتناقضة، من خلال الأدوار المنوطة بها في النص. إلّا أن علاقات التجاذب بين الشخصيّات، تراوغ محاولات تأويل المعاني الهاربة أبداً في النص، بل تسعى إلى كسرها، وتشتيتها لفتح النص على التاريخ، وتحريره من الأنظمة، والمنطق "مصطلح (الحقيقة) ينتمي إلى مملكة العين والثبات والمطابقة والحتمية والتطبيق؛ في حين أن القراءة تنفتح على مفردات الاختلاف والتعدد أو الاستراتيجية والرهان أو الخلق والتحول".[1]

إذا كان شيخ السنديان الجد، ينتمي إلى الحقيقة، فإنّ أبناء الشيخ (عبد الجواد) ينتمون إلى مساحة القراءة.

لا تركن القراءة إلّا إلى اللعب الذي يعمد إلى خلط أوراق الواقع، محاولاً تغيير مجراه. إذ يعمد الجيل الجديد في (الشير) إلى خلق مساحة خاصّة به، بعيداً من النظريات النهائيّة التي تمثّل صيغاً ونماذج جاهزة، لتعليل ظواهر الواقع. يحاول هذا الجيل أن يحيا الواقع، من خلال فتح حقول، ونماذج لا تسعى إلى تفسير الظواهر، وإنما تغييرها.

يمثّل أولاد الشيخ (عبد الجواد)، ومعهم شبّان قرية (الشير) عصراً جديداً يسعى إلى خلق منهج جديد، يحاول إيجاد مكان خاص لنفسه، في ساحة العالم الذي صار

---

[1] علي حرب: هكذا أقرأ مابعد التفكيك، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005، ص12.

يحفل بالعلم، والنظريات الجديدة "ما نستخدمه اليوم، هو عبارة قراءة الوقائع، أكثر مما نستخدم عبارة معرفة الحقيقة".[1]

(أحمد سليم) ابن الشيخ عبد الجواد، مثّل بداية الثورة التي حملت لواء التغيير في النص. إذ مثّل الشاب الرغبة في الاشتباك مع قيم المجتمع التي يمثّلها والده.

مع (أحمد سليم) بدأت مرحلة الانتقال من القبول إلى اللاقبول؛ حيث دفع الشاب باتّجاه الجدل، مع الموروث "كان أحمد عاطفة في القلب، كبرياء في النفس، حقيقة راسخة. ثم صار قلقاً في الدماغ، عندما رفض المشيخة، ورفض الفلاحة، ورفض ابنة عمه، ورفض القنباز والشروال، وقبل المدينة، والخياطة، والقميص والبنطلون، والفتاة الغريبة. لسنوات كان المصدر الوحيد لهزات رجّت جدراناً في مطلق الحياة الذي بنى هو عليه مطلق عقله". [2]

يُلغي (أحمد سليم) الشاب منطق التطابق الذي يمثّله والده: الذات الإنسانية، مع المثال العُلوي المفروض سماويّاً. يحاول خرق المعنى كما هو سائد، ليخلق استقلاليّته الخاصّة التي تحقّق استقلالاً دلاليّاً في النص.

يحاول خطاب تقديم مسيرة حياة (أحمد سليم)، سحب البساط من الخطاب المقابل الذي يمثّله والده. فالخطاب يحجب مايقابله، بقدر ما يسلّط الضوء على نفسه؛ فالوالد سيرى أن ابنه كان على صواب بعد وفاته، بينما أجهد هو نفسه، بمحاولة التطابق مع مثال علوي، هو جدّه، الذي لن يرقى إليه يوماً.

ثالثاً: الذكورة مكمّل:

"يقع مفهوم المكمل supplement في القلب من الممارسة التفكيكية ويمكن تعريفه بأنه نص أو عنصر يضاف إلى آخر أو يعتبر ثانويّاً بالنسبة له، ويعتبر الآخر بنية

[1] علي حرب: هكذا أقرأ مابعد التفكيك، ص 11.

[2] هاني الراهب: الوباء، ص 22-23.

أو نظاماً نصيّاً أكثر اكتمالاً. وينطلق دريدا في قراءته لهذا المفهوم من أنه ليس ثمّة بنية أو ظاهرة مكتفية بذاتها، بل إنها دائماً تحتاج إلى تتمة أو مكمل أو إضافة".[1]

ستضطلع الشخصيات الأنثوية في النص بفاعليّات تنشئ خطوطاً سرديّة شتى، مختلفة من حيث التعاطي مع المجتمع، والرجل الذي يشكّل السلطة الأولى فيه.

(خولة) ابنة الشيخ عبد الجواد كانت المواجهة الأولى بين الرجولة، والأنوثة من جهة، وبين البنوّة، والأبوّة من جهة أخرى.

في المستويين تقع الأنثى في مواجهة مع مجموعة من الشروط المفروضة مسبقاً على وجودها. فالذكورة تنطلق من مرجعيّة مسبقة مفادها أن الرجل أولى من المرأة بنفسها، وبحريّتها؛ وعليه فإنّه سيكون قيّماً على أخلاقها، وسيكون الذكر كياناً مكمّلاً للنقص الأنثوي.

ستقف الأنثى أمام خيارين؛ إمّا أن تكون جزءاً من كيان الرجل، أو أن تشكّل بذاتها معارضة للنظام الأبوي، وتنخرط في تجارب مشوبة بأخطاء، وممارسات سيحاكمها المجتمع لاحقاً.

إذا كانت (الأبوّة – الذكورة) هي الكليّة في المجتمع؛ فإنّ الأنوثة هي الجزئيّة التي يتضمّنها الكل. وستكون العلاقة وفقاً لهذا التشكيل علاقة احتواء تتّصل بيوميّات الحياة، وتفاصيلها المتنوّعة. ستحاكم الكليّة جزئيّتها بهواجسها، وهوامشها. وستكون قوّة الأنوثة مرهونة بفاعليّة حضورها الموارب في شؤون الحياة، والمجتمع. إذ تقول (خولة) مخاطبة أخاها "أنا عشت مثل دودة القز. ظلّ أبوك يطعمني حتى كبرت ودخلت الشرنقة".[2] لهذا فإن أفكارها، وألاعيبها، ستكون هاجساً (للذكورة) التي ستفترض أنها تمثّل عقلانيّة القيم.

سيفرز هذا التعاطي، مايمكن تسميته بالعلاقة النقدية المتبادلة بين الأجيال من جهة، وبين الذكورة، والأنوثة من جهة موازية. إذ ستتأسس هذه العلاقة على رفض (الأصل)

---

[1] مجموعة من المؤلفين: اتجاهات نقدية حديثة ومعاصرة ، ص 394.

[2] هاني الراهب: الوباء، ص82.

سلوكيّات فروعه بوصفه كيان متعال على فرعه، وسينتفض (الفرع) على (الأصل)، كأنّه يضطلع بمهمّة تفكيكيّة؛ حيث سيحاول الثورة على السلطة التي تمثّلها الأبوّة، وسينشغل بطرح مايعتقد أنّه رؤية بديلة عن المنطق الرجعي الذي يمثّله الأصل. كأنّنا إزاء صراع على المركز؛ إذ إنّ كل مايسعى إليه الأصل هو عدم اختراق فروعه المساحة التي يستمدّ منها شرعيّة وصايته، وهي الأخلاق.

في النص ستُشعل (خولة) ابنة الشيخ (عبد الجواد) الفتيل الأوّل للتمرّد الأنثوي. ستتلقّى وهي لاتزال طفلة، الصفعة الأولى من والدها؛ ليتحوّل بعدها مسار حياتها.

سيستردّ الشيخ بالصفعة إحساسه بسلطته الأبويّة، بعد أن شعر بإفلات عائلته من زمام يديه مع تمرّد (أحمد سليم) الذي شكّل بموته صدمة أبويّة، وإنسانيّة لوالده.

لن يستفيق الشيخ من صدمة موت ابنه إلّا بعد صفع (خولة) ابنته، ليصفع معها منظومة القيم الجديدة التي بدأت تتغلغل في مجتمع الشير المحافظ سيرورة حياة واحدة، يعدّ الشيخ (عبد الجواد) عرّابها "نظر إلى الصغار فرآهم يلعبون. باستغراق كلي، وغياب تام عن كل شيء ليس لعباً.. وفاجأه منظر اقشعرّ له بدنه. كانت خولة قد ربطت أعناق عبسي ومحمد علي ويونس بحبل أمسكت طرفه الأمامي وجعلت شداد يسوقهم من الخلف. كانوا يركضون في شبه دائرة، إلا بديع خضير، الذي ركب غصناً وركض به في الساحة وراح يستحثه على العدو بقضيب رفيع.

دونما إرادة منه صرخ بصوت عظيم: (خولة!) وكان صوتاً مفزعاً خرج من جميع أنحاء جسده، وأصاب الصغار بضربة عقل. توقفوا.

(تعالي هنا!) قال لها بهدوء. راقبها تترك الحبل، تنظر إلى الآخرين بحيرة آسفة، تتقدم حتى تصل إليه، وتقف أمامه بانصياع.

- ربطت أخاك وابن عمك بحبل. تشوفين أنهم حمير ياترى؟
- نحن نلعب. هذا لعب.

أيضاً دونما إرادة، ارتفعت يده وهوت على وجهها. ومع الدوي برم رأسها نحو الكتف، تطوحت وسقطت على الأرض، وانفجرت من فمه كلمات: يافاجرة، ياروح ابليس".[1]

إن الإصغاء لنداء الأخلاق مقاومة لكلّ نزوع، ورؤية شيطانية من قبل الأب. إذ كان لابدّ له من الاضطلاع بمهمّة توجيهيّة، وتعقيليّة، لتكريس مجموعة من مرجعيّات التواصل في الأسرة، والمجتمع. فلم يكن الأب ليقبل بانحراف السلوك الذي حمّل مسؤوليته ل (خولة)، كان لابدّ من استعادة السيطرة عبر الصفعة التي ستغيّر لاحقاً مسار حياة الفتاة. إذ ستؤرّخ (خولة) لحياتها بما قبل الصفعة، وما بعدها. كما سيؤرّخ الوالد لعلاقته بأبنائه، ومجتمعه بما قبل الصفعة، وما بعدها.

بلطمة واحدة استردّ الأب العالم. انتصر لأديولوجيّته في (الشير) التي تعدّ موطناً لأديولوجيات عديدة متصارعة، سيشكّل أبناؤه لاحقاً أطرافاً متنازعة فيها. وستكون (خولة) هي الحلقة التي ستحاول تقريب صلات الاتصال فيها. كما ستلعب دوراً مهماً في الانتقال ضمن الخطوط الاجتماعيّة المتصارعة التي سيمثّلها أبناؤه لاحقاً من الاشتراكية، إلى البرجوازيّة، والإقطاعيّة.

في هذا دلالة أخرى على تفعيل النص لدور الأنثى التي تحولت من تابع يتلقّى الصفعات، إلى محرّك للأحداث، وفاعل فيها؛ بل وقادر على اللعب بمصائر شخصيّات النص.

يمكن القول إن محكيّ خولة كان دائرياً. يدور فيه عالم من الذكريات، والأحاسيس، والرؤى التي لاتخصّها وحدها؛ إنّما تخص شخصيات النص جميعها، دون إغفال حرص النص على حفظ مساحة الاختلاف بينها. وعليه فإن (خولة) ستشكّل نظاماً دلاليّاً كاملاً تمرّ عبره أحداث النص. فالابنة التي شكّلت القلق الأوّل للأب، ستمثّل بمنزلها الذي بنته بعد أن حصلت على طلاقها من زوجها بؤرة للصراع العائلي كلّما التمّ شمل العائلة عندها. ليعيد اصطفافها كلّ مرّة في طرف من أطراف الصراع، توليد دلالات سوسيولوجية جديدة في النص.

---

[1] هاني الراهب: الوباء، ص 21.

رابعاً: الهدم فاعليّة أنثويّة:

في متابعة الشخصيات الأنثويّة ذات التأثير البالغ في النص، لابدّ من الانتقال إلى شخصيّة (مريم خضير).

منذ بداية ظهورها في النص، كانت (مريم) تجربة إشكالية في المجتمع، وقطيعة جذريّة مع الأخلاق المجتمعيّة، وتعارضاً مع جيل كامل يحمل إرثاً ثقافيّاً واحداً.

مجتمع (الشير) مجتمع محافظ. تحتل عائلة (السنديان) المركز فيه. يستمدّ المركز كما أسلفنا مكانته من السلطة الدينية؛ وعليه فإنّ الهامش سيمثّل مكاناً لكل ماهو مناقض للسلطة الدينية، بكل ما يمثّله الدين من مجموع القيم الأخلاقية التي تحكم المجتمع.

(مريم خضير) كانت النقيض، بكل مايحويه مفهوم النقيض من مفاهيم الانزلاق باتّجاه مايمثّل اللاأخلاق المجتمعيّة. نما الجانب الشهواني في شخصيّتها مع نموّها، وأكسبها المجتمع المحافظ شخصية مشبعة بالتحدّي. حيث شكّلت المرأة التي اشتهرت بجمالها في (الشير)، ثورة فعليّة على ما شكّل في حصيلته منظومة قيمية علويّة، أرادت المرأة التمرّد عليها.

(مريم خضير) كانت المَثل الأدنى في مواجهة المُثل العليا في المجتمع. انحدرت برضىً كامل نحو الرذيلة. أرادت اختبار الحس حتى ذروته، من خلال وقوفها في وجه المجتمع. ففي عُرف المجتمعات الشرقيّة السائد منذ القدم، فإنّ العفاف هو تاج المرأة، وزينتها. أرادت (مريم خضير) كسر هذا العرف. عزمت على فتح مخيّلتها، وعقلها على متاهات جسدها لاختبار أبعاده، عبر مغامرات جديدة خارج جدران حرمات المجتمع.

فتح جسدها أنواعاً متباينة من النقاشات في مجتمع (الشير). كان اللوم، والتقييم، العنوانين العريضين لها.

"لا حوار بلا تبادل، ولا تبادل دون اعتراف متبادل، أي دون الإقرار بحق الاختلاف. وهذا الحق يحملنا على تغيير مفهومنا للحقيقة، بحيث لاتعقل كجوهر ثابت أزلي يتعالى على التجربة ويسبقها، بل تفهم وتمارس بوصفها وجوداً تختلف أنماطه وتجلياته، أو حدثاً تتعدّد قراءاته، وأشكال التعاطي معه".[1]

في (الشير) من لعن (مريم خضير) لفرارها خارج جدران القيم المجتمعيّة، ومنهم من عدّ جنوحها ثورة على كل مايمثّله زوجها، ومجتمعها من رجعيّة تاريخيّة، مرتبطة بالماضي الذي ورّث الفروق الطبقيّة في المجتمع. فمريم متزوّجة من (حسن الغفري) في عرس تحدّثت به الناس، سبعة أيام بلياليها. وكانت أراضيه تكفي عائلته العمل في المرابعة لدى الآخرين.

"حسن الغفري بدأ يعاني إرباكاً من نوع جديد. فمذ حلت مريم في بيته تعلم أن يبكي لسبب آخر غير الموت. أن يبكي من الفرح. كان يتأملها وهي تروح وتجيء في البيت، فتدمع عيناه ذهولاً وفرحاً. يرى إلى هذا الجمال، هذا التكوين الرباني البديع، فتهدر نفسه بوجودها كالبحر. وأمام جزع غامض، يتساقط الهدير قبل أن يصير لغة أو فعلاً. كان يمتلك حساسية الشعراء دون شعرهم. بل إنه كان أبكم. لم تسمع منه يوماً أياً من صلوات لاعد لها كان يترنم بها داخل نفس شبيهة بالمعبد. لم يعرف كيف يستجمع قوة الرجولة، ويطلقها إلى الذروة التي تلألأت عليها قوة الأنوثة. لذلك بدأ يتضاءل في نفسها الشبيهة بالصحراء. ورأت عيناه تضاؤله. كان جمالها كبيراً كالحياة فأعجزه".[2]

إن النظام الأفقي السائد في الشير، تعرّض للاختراق، من قبل (حسن الغفري) الذي تفتّح وعيه على التبعيّة لمريم.

لا تحوي الصورة النمطية للمجتمع المشرقي، نموذجاً للرجل الذي يحاول التحرّر من الجانب الاستلابي. في (الشير) كانت (مريم خضير) هي النموذج الذي سعى جاهداً لقلب الصورة؛ حيث حوّلت (حسن الغفري) زوجها إلى صورة متعارضة مع

---

[1] علي حرب: أسئلة الحقيقة ورهانات الفكر مقاربات نقدية وسجالية، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1994، ص 99- 100.

[2] هاني الراهب: الوباء، ص 28.

نموذج الرجل الشرقي. حمل (حسن الغفري) نقيضه، وهوى نحو النموذج الأدنى: رجل شرقي يعرف بخيانة زوجه له، ولا يحرّك ساكناً.

لم تحاول (مريم) اتّخاذ موقف دفاعي أمام المجتمع، أو على الأقلّ أمام زوجها. كأنها تتعمّد إحداث انقلاب في القيم السائدة في المجتمع بين أنوثتها، ورجولته التي صارت مهروقة أمام غمز، ولمز سكّان (الشير).

(اسماعيل السنديان)، كان أول المناورين مع جسد (مريم). تمكّن بصلابته التي روّضت مهرة (حسن آغا) الجامحة في (الشير)، والتي انطلقت به فغابت إلى مابعد العصر، ثم عادت منكسة الرأس وهو على ظهرها، من الجموح مع جسد (مريم) حتى أبعد الحدود.

هامت (مريم) ب (اسماعيل) حتى صارا حديث القرية. وحده زوجها (حسن) وقف موقف الدفاع عن زوجه، في وجه أقاربه الذين ثارت ثائرتهم بعد أحاديث أهل القرية العلنيّة عن علاقات (مريم) اللاشرعية.

لم يوضح النص، إن كان (حسن) يشكّ في زوجه مريم. فالشك كتفكير إنساني، كان مما لايليقي (حسن) له بالاً في علاقته مع (مريم)، كأنه اختزل العالم ضمن حدود علاقته معها، ورفض أن يتعدّاها إلى ماسواها.

تخلّص (حسن) من صلاته مع القيم العلوية، والمجتمعيّة جميعها. وقبع حيث القيم التي يعتقد المجتمع بانحطاطها.

(مريم خضير) كانت عاهرة في نظر المجتمع. هي دالّ يحمل ازدواجيّته معه. فمريم التي نعتها المجتمع بالسّاقطة، كانت نموذجاً للقاع الذي لايأبه إلّا بالانتقام في نظر أخيها بديع "كانت مريم تكبره بسنوات تكفي لأن تجعل منها أمّاً. أمّاً بلا طقوس. كانا يتساران في كل شيء إلا حياتها الخاصة، ويتفقان في كل شيء إلا احتقاره المطلق لحسن الغفري. وذات مساء صامت من أوائل أيلول. سألته فجأة:

- بديع. أنت لاتقرف مني؟

- لوكنت أقرف منك لا أزورك كل يوم. أتضايق من الكلام عنك، وخاصة من نظرات المسوخ.
- رفاقك. ألا يقولون عني شيئاً ؟ عبسي الخياط مثلاً.
- أبداً. نحن لا نتدخل في شؤون الناس الخاصة. وعبسي دائماً يذكرك باحترام. لأنك تتحدّين.
- وأنت؟
- أي شيء يهزّ الأموات في قبورهم، أحبه. لو كان حسن حراً، لما صرت أنت زانية.
- أنا زانية؟ يعني أنت تقرف مني.
- بلهاء. الزانية مقدّسة. أنت تهدمين المزارات النتنة من عقولهم.
- هذا كلام كبير عليك يابديع. تقرؤه في الكتب؟
- لاشيء كبير علي، وحولي هذه المسوخ".[1]

نقف مجدّداً أمام (الشرف) كقيمة متعلّقة بالجسد وحده. فعائلة (مريم خضير) كانت تعمل في المرابعة لدى (حسن الغفري) قبل أن يتزوّجها الأخير.

أخرج والد مريم ابنه (بديع) من المدرسة بسبب الفقر؛ إذ لم تتمكّن العائلة من تأمين البيضة التي فرضها المدرّس على التلاميذ صباح كل سبت.

رفض (بديع) العمل مرابعاً لدى زوج أخته (مريم) الذي نعته (بالكلب)، ليتلقّى عندها صفعة قويّة من والده دفعته إلى كره القرية، ومن فيها. أحبّ (بديع) انتقام مريم بجسدها من الفروق الطبقيّة، ولعلّه أحبّ إذلالها زوجها الآغا، وهي ابنة المرابع، وأخت المرابع.

كان جسد (مريم) الطريقة الوحيدة لتنديس شرف (حسن الغفري) من وجهة نظر أخيها (بديع). لذا اعتقد أنها (تهدم المزارات النتنة في العقول).

[1] هاني الراهب: الوباء، ص 66.

"لماذا نتصور المرأة على أنها عمق بلا قاع ؟ لأنه ببساطة لايمكننا الوصول أبداً إلى أعماقها. فالمرأة ليست منبسطة أو مسطحة كما يظن".[1]

كان (بديع) يجد في (مريم) أخته الفعل، في مقابل اللافعل. التأثير، في مقابل الاستسلام الذي فُرض على واقع العائلة.

يعود بنا الحديث مجدّداً عن العلاقات الاجتماعيّة، التي تتحكّم بالمجتمعات الإنسانيّة.

مريم – بنظر أخيها – كانت الانتقام من شرف الإقطاعي، الذي أهرَق بمباركة المرابعين شرفهم. إذ كانت مفاهيم الشرف لديه عريضة وواسعة، لايبدو أن جسد المرأة يحدّها. كأننا إزاء فهم تفكيكي يهدف إلى التقويض وحده. أراد (بديع) أن يعيد كرامته بإهراقها. إذ إن عرف المجتمعات الشرقية، يربط كرامة العائلة، وشرفها بالتزام نساء العائلة أخلاقيّاً بجملة القيم التي يحدّدها الدين، والعرف الاجتماعي.

إن العلاقة الصدامية بين المرأة وزوجها، كانت واجهة للعلاقات الاجتماعيّة المأزومة في المجتمع. حاول (بديع) أن يسوّق لواقع اجتماعي، وفكري، مناقض للسالف، وإن كان عبر انتهاك شرفه هو.

إننا إزاء طرح جديد، ومعالجة جديدة لمفهوم (الشرف) في مجتمع ريفيّ محافظ. لعلّه أراد أن أن يفتح نوافذ جديدة للتفكير، ليحاول إيجاد مسوّغ لما تتناقله ألسن الناس عن

[1] جاك دريدا: المهماز (أساليب نيتشه)، ترجمة عزيز توما، إبراهيم محمود، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، ط1، 2010، ص 125.

أخته (مريم). إلّا أن (بديع) لم يتمكّن من تغيير نفسه، ولا من تغيير المجتمع، ولم يتسنّ له الدفاع عن صورة (مريم) التي ظلّت في نظر المجتمع خائنة، وزانية، وعاهرة.

تتواجه ثنائية الأخلاق الاجتماعيّة، والحريّة الإنسانية، دائماً في الحديث عن خصوصيّات المجتمعات الإنسانيّة. إن تحرير الإنسان من قيم المجتمع هو تحرير للثقافة من حدودها التي تميّزها في الحضارة الإنسانيّة. إلّا أن المجتمع اليوتيوبي الذي يعتقد (بديع) أن جسد (مريم) سيحققه عبر الخيانة، كان أكثر هشاشة من الصمود في وجه قوانين المجتمع المحلي. ستسعى مريم إلى قتل زوجها (حسن الغفري) لتحرّر نفسها من التزامها به، وتكمل مسيرة حبّها لعشيق جديد هو (بدر جندار). كان (حسن) قد تجاوز العمر الذي يموت فيه أبناء (الشير) لذا كانت فكرة تغييبه بالموت تداعب عقل زوجه، وخيالها. "نادت الخادم من غرفتها الداخلية وهي تنظر إلى الباب نظرة خثرة فارغة. أقبلت الخادم.

- يا يمامة، صحن الأكل على طرف الخوان، هذا لبدر. ضعيه أمامه ليأكل، وقولي له أن يأتي الصبح.

كيف حدث الخطأ؟ هل تعمدت يمامة الخطأ؟ هل دفعها آل الغفري إلى الخطأ؟ لم يعرف أحد. لكن الذي حدث حدث. ومثلما انتبه عبد الجواد إلى الخطأ بعد فوات الأوان، كذلك انتبهت مريم. بعد دقائق: صرخ بدر، هبت هي من غرفتها، صعد آل الغفري على الدرج. كانت الصرخة ذئبية. وكان الشباك مفتوحاً. وكان صحن الطعام نصف فارغ وكان شكيب الغفري أول الواصلين إلى الباب.

- قتلتني يامريم. سمع صوتهم. رمى حاله من الشباك.
- ثم ازدحمت الغرفة، بآل الغفري أولاً ثم بحسن. وقفوا جميعاً: مريم عند الباب الداخلي ونظرتها الجليدية تصدّ نظراتهم المتشفية المتهمة، وحسن صامت ضائع العينين بين الفريقين الصامتين. أخيراً عاد شكيب يحمل جرواً. أفلته على بقية الطعام. اندفع الجرو وأكل. وبعد دقائق عوى وتلوّى ومات. وكانوا مايزالون صامتين. أطرق حسن، لاخجلاً ولا غضباً، بل حزناً

قال شكيب: – والآن ياخال، ماذا تنتظر؟ كان لك هذا الصحن.

اخرجوا من هنا. أنتم لا شأن لكم.

بهتوا. لم يتحركوا. لكنه واجههم بنظراته الصلبة العريقة دون أن يحرك ساكناً. وأمرهم:

- اخرجوا كلكم. لا أحد يبقى هنا.

خرجوا. وفي الصباح دخل الدرك. كان بدر قد مات، إما من السم وإما من السقطة. حمله الجيران من قعر الجرف مغمى عليه ووسدوه ذراعي أمه الناحبة. وبعد نصف يوم خرج حسن ومريم من الشير إلى الأبد".[1]

ليس من قبيل المصادفة، أن يجتمع آل الغفري ليلة الحادثة للقصاص من مريم. كان اجتماعهم رمزاً للانتقام الاجتماعي، من المرأة التي أرادت الخروج على العرف السائد.

حرّضت الرغبة الجنسيّة عند (مريم) الرغبة على القتل؛ فالشهوة أصل الشرّ، وهي القافية التي تتبع نظم جميع الرغبات التي تقف في وجه الأخلاق الإنسانيّة، والمجتمعيّة.

(حسن) لم يختر فعل الانتقام كردّ على محاولة قتله. لم يكن وجوده في النص فعاليةّ تسعى إلى خلق محور سردي لنفسها. لم يعبأ بتدمير سمعته، وشرفه في مقابل الاحتفاظ بمريم التي أحبّها. خاض في سبيلها معركة ضد نفسه، وضد أهله، وضد مجتمع (الشير) ككل. ضحّى (حسن) بماله وأهله، لا ليُعيد (مريم) إلى بيته، وسريره، بل ليدخل هو في الشرنقة التي وضعته فيها. (مريم) كانت كانوناً بألف اسم وعنوان. كانت لحسن حبيبة، ومعبداً، على الرغم من عهرها. وكان عنواناً للانكسار قبالة جمالها.

"الأصل يحيل إلى لاحقه دائماً، والهوية إلى آخرها الذي يؤسسها هي نفسها كهوية، بذا يكون الاختلاف في حقيقته، إحالة إلى الآخر وإرجاء لتحقيق الهوية في انغلاقها الذاتي".[2]

---

[1] هاني الراهب: الوباء، ص 35-36.

[2] جاك دريدا: الكتابة والاختلاف، مقدمة المترجم، ص 13.

(مريم) كانت معادلاً ل (هيلين) هوميروس. المرأة التي كانت أكثر نساء الأرض جمالاً. تزوّجت (مينلاوس)، لكنها وقعت في حب (باريس)، وأشعلت بسبب حسنها حرب طروادة الشهيرة.

لم تشعل (مريم) حرباً في (الشير)، كان زوجها (حسن) هو الضحيّة بعد مقتل حبيبها. لم يمت كما كان مقدّراً له بفعل الحادثة، لكنّه كان **الاختلاف** الذي لم يكنه رجال الشير برمزيّتهم إلى رجال الشرق.

لايغفر الشرقيّ الخيانة. إلا أن (حسن) غفر لمريم خيانتها وبرّر لها مافعلته. لعلّ النص أراد بعكس الأدوار، أن يحوّل الرجل الشرقي إلى فريسة. فحسن لم يحقق وجوده إلّا من خلال (مريم)، وهويّته كانت تابعاً لمركزيّة حضورها. إلا أن مركزيّة (مريم) لم تكن مركزية الميتافيزيقا والأخلاق، بل كانت مركزية نقيضها، مركزية العهر، والخيانة.

"في اللاذقية تلقفها سجن الرمل. وتتالت الأحداث بسرعة.. أثناء المحاكمة الأولى كانت مريم هادئة. جلست في القفص تتصفح أعين الناس الفضولية بلا فضول.. وفجأة وقعت عينها على حسن، واقفاً يرد على أسئلة القاضي، يداه متهدلتان، ورأسه أيضاً. وعيناه. كله. وسمعت القاضي يقول:

- ولكن الكلب مات بعد أن أكل من الصحن.

وسمعت حسن، رأته وسمعته.. كان واقفاً، وكبت عيناه ذلاً، وساعداه ممدودان على المنصة كأنه نهض للتو عن الأرض، كأنه يهم بالسجود.

- يمكن أنهم أطعموه أكلاً مسموماً قبل أن يجيئوا به
- إذن أنت تنفي أن تكون مريم قد وضعت لك السم في الدسم.
- نعم ياسيدي القاضي.
- وتبرئها من هذه التهمة.
- نعم ياسيدي القاضي. هي بريئة.

بكت مريم بلا حراك، ودون أن ترف أجفانها.

بدت على القاضي حيرة واجمة. سأله وكأنه يحذّره:

- وإذا قالت مريم غير ذلك؟ ستعتبرك المحكمة شاهد زور.
- مريم الآن في حالة غير طبيعية. كل عمرها طبيعية، الآن هي غير طبيعية. يمكن أن تقول كلاماً لا تفطن لمعناه. لكنها لم تضع السم لأحد.

ابتسمت مريم، وكانت ماتزال تبكي. وتابع القاضي بالحيرة والوجوم نفسهما:

- وأنت.. كنت تعرف بما بينها وبين. . بدر جندار؟

كانت القاعة كلها تعرف الجواب. لكن الناس صمتت لتسمع جوابه.

- نعم.

استمر الصمت. الناس، والقاضي، ومريم، وحسن.

- أما كنت.. تتضايق؟
- أبداً.
- لماذا؟ هذا دفاع عن الشرف. أعني، عمل مبرر ضد الاثم.
- كنت سأتضايق أكثر. أنا غير قادر على القتل. لا أحب القتل ياسيدي القاضي.

.. كانت مريم هادئة أيضاً.. قالت إنها وضعت السم في صحن أعدته لحسن الغفري كي يأكله ويموت. قالت إنها تحبه، ماتزال تحبه، وإنه أفضل إنسان في العالم، ولكن كان يجب أن يموت. لماذا؟ لا تستطيع التعبير. لم تعد تطيق ولو ظل شجرة يفصلها عن بدر.. ثم لطم الوجوه المتدلية والعيون المسمرة صوت حسن الغفري. كان قد وقف دون أن يلحظه أحد، وصرخ:

- ياسيدي هذه المرأة تهذي. مريم فقدت عقلها. تريد أن تموت لأن سعادتها ماتت. مريم بريئة. أنا أعرف ياسيدي القاضي".[1]

يتبع الكاتب في النص إستراتيجيّة سرديّة، تشيّد مجموعة من العوالم القصصية المتداخلة. (فمريم خضير) التي حكم القاضي ببراءتها شكّلت بنهايتها بداية وعي (خولة)، التي تقف عائلتها على النقيض الإنساني والأخلاقي.

[1] هاني الراهب: الوباء ص 36-37-38.

قصدت (خولة) منزل (مريم خضير) بعد الحكم ببراءة الأخيرة. كان منزل مريم يمثّل القاع. لعلّ الكاتب أراد جعل القاع موئلاً وعاقبة للخيانة.

كان وصف الحيّ الذي تعيش فيه (مريم) نظاماً كاملاً من الإشارات. حيث انتقلت (مريم) من منزل المختار (حسن) إلى حيّ من أحياء المدينة، تتشارك فيه حياتها مع الكلاب. "كان المكان مظلماً، تنزّ منه رطوبة باردة وخليط من روائح البراز والعفن والمرض. ثم صارت العتمة مألوفة. وعلى ضوء فتحة ضيقة في الجدار الخشبي، استطاعت أن ترى الفراش الرقيق المغطى ببطانيتين، وأن تخمن التكور الضئيل الناتئ تحتهما. نظرت إلى الوجه المجوف المغلق، والمرض يلطمه، وإلى الفم الذي مازال جميلاً رغم يباسه، الشعر المتقصف والأنف الحاد، وإلى العينين المطبقتين اللتين نفر محجراهما".[1]

إن المكان الذي مثّل نهاية لمريم، لم يحتويها وحدها. بل شكّل حاضناً لتاريخها برمّته. كأنّها حملت معها خياناتها، وقيمها التي دافعت عنها حتى النهاية، إلى هذه النقطة من العالم التي شكّلت عمقاً ينفتح على ذاكرتها المليئة بالصور والأحداث. كأن منزل (مريم) الجديد صورة لروحها. وكأن الحي الذي سكنت فيه كان موازياً لجسدها الذي نقلها من فردوس الشير إلى جحيم السجن، وبعده البيت الذي سكنته في حيّ من أحياء اللاذقيّة المنسيّة.

(خولة) بدورها حضرت لتشريح ذكريات (مريم)، أرادت أن تُخضع (مريم) لمقارنة مع نفسها التي تتوق إلى الحرية وتخشاها. أرادت أن تتخطّى الجدار الذي أقامه أهل الشير بينهم وبين (مريم) العاهرة، لتدخل إلى عالمها الذي لم يتسنّ لها التعبير عنه. لم تتمكّن (خولة) من الاطمئنان إلى مصيرها، وكبح جموح رغباتها، إلّا من خلال الحديث إلى مريم التي شكّلت مثلاً أدنى بانحطاطها. أرادت أن تشكّل (مريم) بانكسارها، عدماً يؤكّد حضور (خولة) التي مثّلت أخلاق آل السنديان. إلّا أن (مريم) التي مثّلت العدم، دافعت عن حضورها في وجه (خولة) لتعيد بناء علاقتها مع العالم من منظور الرغبة الهشّة:

[1] هاني الراهب: الوباء ص 40-41.

"– جئت تتفرجين علي، يابنت الشيخ عبد الجواد؟ جئت تتفرجين كيف صارت مريم خضير؟

كانت المفاجأة تامة، الصوت واضح، لكن الوجه كله ظل مطبقاً. وخيل إليها أن (يابنت الشيخ عبد الجواد) لم تكن سوى شتيمة، سخرية وازدراء.. تساءلت بحنق لم هي جامدة كأرومة شجرة مقتلعة. وفيما عيناها مشتبكتان مع عيني المرأة العليلة في عراك صامت، تذكرت أياماً ماضية لاتحصى كانت مريم فيها شبحاً موفور الصحة يطارد طمأنينتها وضميرها. وها هو الشبح أمامها، بجلده وعظمه.. كانت مريم قد فتحت عينيها ونظرت إلى خولة

- أنت في ذهنك شيء. قولي ماسبب مجيئك.
- لا أعرف كيف أقول. قصة طويلة. أنا خائفة. خائفة من الحياة. لا أعرف. وأنت. أنت كنت دائماً في خاطري. كلما فكرت في شيء أو رغبت في شيء، خفت أن يصير لي ماصار لك. عندي فكرة تضحك، عند الناس كلهم. أنه إذا أعطى الإنسان نفسه لرغباته يصير له ماصار لك. وأنا خائفة لأن أهلي لم يقبلوا شكيب الغفري خطيباً لي.
- أنت بنت مفتحة العينين مغمضة القلب. ضيعان شبابك. لكن لاتزعلي. الناس كلهم هكذا. يحسون بالحياة بعد أن تهرب منهم. الحياة لها صوت. الذي يسمعه يتبعه. مستحيل ألا يتبعه. لكن الذين يضعون أصابعهم في آذانهم، كيف يسمعونه؟ لن يصير لك مثلما صار لي أبداً. أنت ستظلين مغمضة القلب. أنا لم يصر لي شيء. أنا وصلت لشيء ما وصل له أحد في الشير. غير أبيك. أبوك بس، وصل لهذا الرضا. كنت كلما رأيته.. كان الشخص الوحيد الذي خلّاني أفكر في حالي وحال الدنيا. كنت أقول بيني وبين نفسي.. أفكر في عينيه الهادئتين، المليئتين بالأسرار!..ياترى ياشيخ عبد الجواد، لومشيت على طريقك، كنت وصلت للذي وصلت إليه؟ أبوك وحده كان يخليني أشك في أمري.. لاتظني أني ندمانة. لا. هذا المرض لايهمني. قريباً إن شاء الله سأموت

وأنا راضية. بس.. هذه أمور أنت لا تفهمينها..أنا شبعت الخبز، وشبعت الحب. وشبعت الحرية. والناس كلها جائعة. مذلولة".[1]

بخلاف (خولة) لم تحاول (مريم) الانتصار لنفسها في النص. كانت في ذاتها مصبّاً يلتقي فيه الأدنى بالأعلى. إذ إنها في محاولتها لمقارنة نفسها بالشيخ عبد الجواد، تحاول أن ترسّخ في ذهن خولة مفهوم (الرضا)، كهدف للوصول.

الاختلاف، كقيمة، وأسلوب للحياة هو ماجمع الشيخ (عبد الجواد)، ومريم من وجهة نظرها. كلاهما عبر في طرق الاختلاف عن سكّان (الشير)، الذين حملوا معهم المفاهيم المتأرجحة بين الخير، والشرّ. إلّا أن (مريم)، والشيخ (عبد الجواد)، كانا تأصيلاً منغلقاً على ذاته. ذهبا بعيداً في حركة منغلقة، لم تسعَ إلّا إلى إزاحة نقيضها من كيانها. فمريم أرادت هدم المزارات في العقول، والشيخ (عبد الجواد) أراد القبض على عصا الأخلاق التي وجد أن أولاده ضيّعوها. إن كلّاً من (مريم) والشيخ (عبد الجواد) اعتقدا – بحسب مريم – أن لا **حقيقة** خارج كيانيهما.

(خولة) كانت القراءة. لم تنحطّ إلى درك (مريم)، ولم ترقَ إلى أخلاق والدها الشيخ، إلّا إنها كانت بحثاً دائماً في نظاميهما الدلاليّين، عن علامة وسط تكون مرئيّة لنفسها، وراضية عنها.

(زهرة) كانت امتداداً لحضور (مريم) والدتها في الشير. إذ إن غياب (مريم) التي كانت نهايتها في اللاذقية، استحضر في النص ذكر أولادها الذين نبذهم مجتمع القرية "ماتت مريم. ولم يكن حسن الغفري يعلم أن موتها سيكون بعثاً له. في الشير كان القسم الأخير من قصتيهما ثلاثة أبناء وبنتاً. لم يكن عددهم كبيراً.. كان بوسع الأهلين أن يهمس بعضهم لبعض بأسماء آباءهم. فالرضيع ابن بدر جندار حتماً. وزهرة ابنة اسماعيل السنديان حتماً. وبديع ابن أحد ثلاثة. ورمضان الذي ولد في الشهر المبارك أقرب إلى الغموض.. تشرّد الأولاد تماماً. قوطعوا وحوصروا. منعوا حتى من التفيؤ في ظلال الأشجار.. الخوف يغلق الأبواب في وجوههم. الخوف من عار محتمل أو دنس فظيع.. تبقى زهرة اسماً بلا مسمى تقريباً، إلا ذاك التوهج القاني

[1] هاني الراهب: الوباء، ص 107-108-112.

في خدّيها الذي تركته سياط الشمس الكاوية. كانت تجر قوامها الصغير على غير هدى. تمشي كأنها كبرت سنوات في شهر واحد، بوجهها الأشقر المحروق، وشفتيها المفتوحتين، وبصرها الزائغ، وفستانها الفضفاض المقرطم، وقدميها المتشققتين المتورمتين. حتى إذا تعبت، جلست على مصطبة بيت اختفى ساكنوه. وفجأة تبدأ جعيرها. جعير لا نغمة له. لاعلو ولا هبوط يتناوبانه. بلا دموع. صرخة ممطوطة أشبه بعواء رتيب. تتالى دقائق. وربما ساعة. وتكون الصوت الوحيد الصارخ، وحتى المسموع، في برية حارة أقفرت وخوت. وفجأة تهدأ. تصمت. تتبدد نظرتها أمامها.. لم يكن لهم مكان ثابت للنوم. غالباً في المزارات. إذا لم يطردهم منها زوارها. أو تحت الجوزة الكبيرة، إذا لم يطردهم أصحابها.. تعيشوا على الصدقات السريّة يعيطيها لهم خلسة أناس أبرياء من وخم مريم وخائفون على شرفهم من التقولات. وعندما انضم الشيخ عبد الجواد إلى هؤلاء، تجرأ آخرون وقدموا لهم طعاماً.. واجه أولاد مريم مشكلة جديدة: أين ينامون؟ لقد اشتد البرد حتى أعدم الدفء في حصير المزار.. تحملوا البرد أسبوعاً وأسبوعين. وذات ليل نفخت ريح الشمال، وعندها بدأت زهرة تجعر. عبثاً حاول أخواها إسكاتها. التفتا حولهما وراحا يبكيان أيضاً. لاحت من رمضان التفاتة فرأى التنور.. مد بديع راحتيه داخل فوهة التنور، وصاح فرحاً (مدوا، مدوا أيديكم).. مد الأخوان جذعيهما، ثم رفعا زهرة إلى الفوهة وأدفآها.. قال بديع (ابقي هنا للصبح. أنا وبديع نجيء إليك. ياالله يابديع. كل واحد إلى تنور.. وهكذا آوتهم التنانير. ناموا على دفء قد يستمر أحياناً حتى الفجر.. ثم اعتادوا على تحمل البرد المتأخر، لأن مأوى آخر لم يكن ينتظرهم في أي مكان حتى عام 1952، عندما اختفوا فجأة من القرية ورحل كابوسهم عنها. وحتى ذلك الحين لم يعترف بهم أحد".[1]

نما أبناء (مريم) في الزمن المحذوف من الرواية[2]، ومن أحداث الشير. ليس لهذا دلالة بنيوية فحسب. كان حضورهم في أحداث الرواية مشوباً بالغياب. كانوا ظلالاً لتاريخ

---

[1] هاني الراهب: الوباء، 73- 74- 75- 76.

[2] (الحذف: وفيه يتم إغفال أحداث لابدّ أن تكون قد وقعت لكنها لا تذكر في النص)، ينظر نبيل حمدي عبد المقصود الشاهد: العجائبي في السرد العربي القديم (مائة ليلة وليلة والحكايات العجيبة والأخبار الغريبة نموذجاً)، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2012، ص287.

(مريم). عاشوا بصورة لامرئية. لم يبحثوا في العالم إلا عن مأوى بعد غياب الأهل، والمنزل، في حياة لاقيمة لها. لم يعيشوا لاكتساب معنى في الحياة، إنما كان عليهم إيجاد مسوّغ يعّلل وجودهم في المجتمع، فهم أبناء الحرام، والرذيلة، لذا كتب في قدرهم الاغتراب على الرغم من الحضور.

لن يحقق الحديث عن أبناء (مريم) دلالته التامّة، إلا ضمن موقعه في السياق الاجتماعي للقرية الصغيرة. فالمجتمع الذي رأى إليهم كأبناء زنا، تفنّن في إذلالهم، وإقصائهم، تحت اسم الدّين، والأخلاق.

تتجزّأ الكلمات إلى دلالة صوتية، ومدلولاً مفهوميّاً. التنّور في النّص يرتبط بمفاهيم الاحتواء والدفء التي حقّقها الجماد، ولم يؤمّنها البشر. كان التنور معادلاً للرحم الذي ارتمى أولاد (مريم) في حضنه. هو نكوص نحو العمق الذي يشكّل في كينونته بديلاً لمريم الأمّ، التي اندفعت برضىً كامل نحو قدر مجهول.

إذن، فإنّ (التنّور) في النص، قام بوظائف رمزيّة، تتجاوز المدلول الذي يختزله في مكان إنتاج الخبز. كان طقس الولوج في التّنور هرباً من إغلاق المجتمع بخلفيّاته الدينيّة، والاجتماعيّة أبوابه في وجه أبناء (مريم). ليصير التنّور بؤرة دلاليّة، التقت فيها السياقات، والمرجعيّات. وعرّت المجتمع الذي لم يجرؤ على تغيير موقفه، إلّا بعد تغيير مرجعيّته موقفها. حيث صرّح النص باختلاف تعاطي المجتمع مع الأطفال، بعد إحسان الشيخ (عبد الجواد) الذي يعدّ المرجعيّة الدينيّة.

قبل أن يصل محكي أبناء (مريم) إلى نهايته إذن، يرسم دلالاته من خلال التعارض، و**الاختلاف**. فالنقيض الأخلاقي والاجتماعي للرذيلة التي يمثّلها أبناء (مريم)، وهو (الشيخ عبد الجواد)، تمكّن من كسر حلقة الجور التي أغلقها المجتمع حوله. إن النقيض السفلي إذن سيظل يستدعي النقيض العلوي لإسعافه، كما أن النقيض العلوي سيحافظ على المسافة الأخلاقية التي تفصله عن نقيضه، وسيبقيه تحت وصايته. وهذا ما حملته دلالة زيارة خولة ل (مريم خضير) قبل أن تموت.

"بعد أسابيع تكوم لديها وعي بأنها لن تستطيع طرد الزانية من ركنها. رأتها لاصقة هناك كالعلق، أقرف من أن تمتد إليها اليد. كل ما استطاعته هو أن تضربها بسياط الشيخ عبد الجواد حتى تنكمش وتتقلّص فتمسي بحجم النقطة. وعندها تستطيع هي أن تنعم بهدوء ما، نوع من التعادل السلبي.. ذلك أن الشيخ والزانية كانا دائماً مرتاحين. هي وحدها التي تعبت، ووصلت إلى مدى الهمود. الشيخ يتقدم بفم مطبق ينثر ناراً. والزانية تقبع في ركنها بلا كلام، مبتسمة، جميلة، مراوغة، بلا أسرار ولا خجل، بلا هزيمة".[1]

خامساً: جرح الهويّة:

من منطلق تفكيكي، لن يكون بوسع الاختلاف أن يستحضر نفسه، إلا من خلال الهويّة. فهي النقطة المبدئيّة التي ينطلق منها الإنسان عند تشكّل وعيه. لهذا يصرّ (دريدا) على أن الاختلاف أصيل في الهويّة وليس مقابلاً لها. في الشير رسم الإرث الديني معالم هويّة عائلة (السنديان). فالجد شيخ السنديان الأكبر، وبعده الشيخان (عبد الجواد)، و(إبراهيم) تمكّنا من طبع صورة العائلة في الأذهان، كقيّم على الأخلاق في القرية؛ وعليه كان (السنديان) كرمز يمرّ بعلاقة ثنائيّة في النص:

العلاقة مع (المجتمع) من جهة، ومع الأبناء الذين يتفتّحون على العالم الخارجي من جهة أخرى.

(السنديان) كان هويّة دينيّة. والآخر القابع خارج الدائرة الدينيّة، كان محاولة لاختراق الهويّة.

[1] هاني الراهب: الوباء، ص 90.

في النّص كان الزواج بوّابة الاختراق. (زهرة) ابنة (مريم خضير) التي تزوّجها (شدّاد) بن الشيخ (عبد الجواد)، و(خضرة) ابنة المرابع الذي يعمل عند (اسماعيل السنديان)، والتي تزوّجت من سيّدها (اسماعيل السنديان).

إذا كان لكلّ إنسان طبيعة جُبل عليها منذ تكوين وعيه، فإنّ أبناء الشيخ (عبد الجواد) قد اختلفت مسيرة حياتهم، ضمن أشكال قد يصعب التنبؤ بها.

منح النص شخصيّاته حريّة مطلقة في التغيّر المستمرّ، والفرار من القبضة الدينية التاريخيّة، التي أحكمها حولهم والدهم الشيخ.

(شدّاد) ترك الخياطة، وعمل في البواخر. سعى إلى حياة خالية من التعقيد. التمس الوصول إلى صيغة مبسّطة للحياة، بعيداً من المظاهر. رفض العمل مع الدولة، حيث كانت الدولة في نظره غولاً، وكانت المفاضلة لديه بين الخبز، والحرية، فاختار الحريّة.

اعتُقل (شدّاد) مرّات عدّة، لأنّه أطال لسانه. كما أن زواجه من (زهرة) كان الاختراق الأول لشرف العائلة، وعفّتها.

(زهرة) في عرف المجتمع ابنة حرام. كانت امتداداً للوصمة التي تركتها (مريم) في الشير. لم تكمل مسيرة والدتها بالانحلال الأخلاقي، إلا إنّها حملت تركتها، وتحمّلت رفض عائلة (شدّاد) ارتباطه بها، على الرغم من إخلاصها لزوجها وحبّها له. كذلك كانت (خضرة) زوجة (اسماعيل السنديان) بن الشيخ (إبراهيم السنديان) الذي احتفلت الشير بولادته بعد ستة من البنات "كان عرس. وكانت ولائم. امتلأت ساحات الغابة باللحم المسلوق والبرغل المطبوخ، بالطبول والمزامير والرقص. وتوافد الناس من مسافة آلاف الأمتار، ليشاهدوا الزعيم الوليد لبيت السنديان، ويشبعوا الأكل كرمى له".[1]

اسماعيل الذي كان عشيقاً ل(مريم خضير)، كان ظاهرة بذاته. كان في نشاطه الفكريّ، يحاول محاصرة آثار الميتافيزيقا في مجتمعه. كان الشرارة التي أشعلت الرغبة في

[1] هاني الراهب: الوباء، ص16.

معظم سكّان الشير بخوض الصراع مع الموروث المجتمعي. وكان أول من أدخل (الغرامافون) إلى القرية، وهو أول جهاز استُخدم لتسجيل وإعادة الأصوات.

"كان اسماعيل فتحاً في عالم الشير الهائل الصغير.. وكيل أبيه على الأراضي، وليس وقافاً. وارث المشيخة، وليس شيخاً. منذ طفولته رسمته أذهان الفلاحين شهاباً، فتى جديداً وغابراً. عام 1943، أذهل مواطنيه وخذل بناتهم بزواجه المفاجيء من ابنة قريب له في قرية تبعد عن الشير مسافة نصف نهار بسرعة سيارة أبي هاشم. وأذهلهم مرة أخرى، وقد انتهت الحرب العالمية الثانية، بصندوق اشتراه، عليه دائرة كالقرص، وإلى جانبه ذراع تدور كالملفاف، وتنتهي بفوهة دائرية متسعة شبيهة بفم كالكهف. ومع الصندوق جاء بأرغفة صلبة سوداء، كل واحد مصرور بورق لامع ثخين عليه كتابة فرنجية ورسوم.. لأول مرة يتشاجر في الشير أب هو إبراهيم السنديان، مع ابنه. ولأول مرة يخرج كل مافي طبع الشيخ إبراهيم من حرارة وجبروت، فينصب على رأس ابنه: هذا الولد المارق، الذي جاء من بلاد الفساد بآلة رصدت عليها أصوات الجن، وربما الجن نفسه، ووضعها في قلب بيت السنديان، الذي قص لحيته، وترك الدين إلى الدنيا، وطق عرق حيائه فلم يرع حرمة زوجة ماتت منذ شهر فقط".[1]

إذا كان (اسماعيل) الحضور، فإن (خضرة) كانت العدم. إلّا أنها لم تدخل معه بزواجها منه إلى هوية السنديان وضوئها. بل سحبت (اسماعيل) معها إلى الهامش، وجرّدته من خيلاء المثول في مركز الأحداث. فالشاب الذي وقف في وجه أهل الشير ليدفعهم إلى بناء مدرسة في حرم مزار الشيخ (علي بن سلمان) ودفع شبان القرية على اقتطاع الأشجار المحيطة بالمزار، سينتهي به الحال فقيراً معدماً، بعد أن طالبت أخواته بحقّهن في تركة والدهن، بعدما لمسنه من إصرار (اسماعيل) على الزواج من (خضرة) وتلويث شرف عائلة السنديان. "فشل الحب والاحترام والمجد، والشرف والنخوة وسلالة السنديان، بدأ التهديد. إذا ظل مصرّاً على الزواج من خضرة، فالأخوات مضطرات إلى فعل مالا يحببن فعله..لا يجب أن يتزوج خضرة. ليتزوجها أحد فلاحيه ويبقيها حوله..شرف

[1] هاني الراهب: الوباء، ص 49 .

السنديان أهم من خضرة. خضرة زانية. هي التي غررت به. ثم متى كان يحسب للفلاح حساب؟ كل عمره لا شيء. خلقة الله؟ الذباب أيضاً خلقة الله.."[1].

إن (خضرة) التي كان حضورها في النص خجولاً، كانت ولادة لمرحلة جديدة في النص. دفع (اسماعيل السنديان) ثمن زواجه منها غالياً. خسر إرث العائلة، وانتقل إلى العيش في ضواحي المدينة، ليقضي عمره فقيراً معدماً.

إن إظهار العلاقة بين اللغة كحامل، وبين الدلالة كبؤرة، يضيء عناصر البنية، ويكشف العلائق اللغوية، والنصيّة في النص. إذ إن تتبّع مسار الجمل التي يمكن تسميتها ب (اللاهثة) في محكي (اسماعيل السنديان) يبرز محاولات تعميق جذور النص المُتخيّل بالواقع، "كان عرس. وكانت ولائم"[2] يغفل النص نصب خبر كان، ولعلّ دلالة هذا الإغفال تفيد تعميق الارتباط بين اللغة، والواقع؛ فكأن العبارة السابقة تجري على لسان أحد السكان المحليين الذي يروي عظمة احتفال العائلة بوليدها، وهو ماسيحمل لاحقاً فداحة الانتكاسة التي ستُمنى بها هذه العائلة بزواجه من خادمته.

حملت خضرة من سيدها (اسماعيل السنديان). ثمّ تزوّجها اسماعيل، الذي كانت تحلم به معظم بنات الشير بمن فيهم ابنة عمّه (خولة). لم يكن (اسماعيل) يعلم بأنّه كان يزور ابنة عمّه في منامها على هيئة فارس. لتساءل خولة نفسها بعدها أن تزوجت من (شكيب الغفري)، وانفصلت عنه بعد إنجاب ابنها (حيّان): "القمة التي هوت. كيف نزل هو، وصعدت هي. حقاً، الحياة أسرار. كان مهيّأ لزعامة المنطقة. وبدلاً من أن يمشي على تلك الطريق، تزوج خادمته، ابنة مرابعه، وبسبب الكبرياء هوى على الأرض".[3]

تتحدّد الهويّة إذن من خلال علاقتها مع الآخر. وهذا يندرج في صلب الفلسفة التفكيكية. يمكننا القول بأن الهوية، هي المسافة التي تتحدّد من خلال انعكاس الآخر. ترتسم بوصفها أثراً مكوّناً داخل مداره، وصورة مشكّلة خارج حدود الأنا، من خلال

---

[1] هاني الراهب: الوباء، ص 61.

[2] المصدر نفسه، ص 16.

[3] المصدر نفسه، ص 137.

تفاعلها مع الآخر. وهكذا كانت (خضرة) عدماً انسلّ إلى حدود الهويّة، وسحبها إلى هامشه.

(زهرة) كانت خطّاً حكائيّاً موازياً لخط خضرة. إلّا أن النّص احتفى بوجودها، ووجّه السرد، ليخدم فكرة تشكيل وعي جديد، تقوم على الانتصار لمن اضطهده المجتمع، أو بعبارة أخرى الانتصار لمن تمكّن من الصمود أمام ضربات المجتمع الموجّهة إلى جسده.

وجّه (السنديان) سهامه إلى (زهرة) بوصفها مكاناً التقت فيه دلالات الهامش المنبوذ: الخطيئة، والضلال، والعار، والوصمة التي لن تزول مهما عاش الإنسان الذي يحملها.

ف(شدّاد) الذي قرّر الزواج ب (زهرة) ترك خلفه المجتمع بكل قيمه. تبنّى نهجاً رأى إلى المجتمع كظالم، يحمّل الضعيف نتاج سقطاته هو، وكانت (زهرة) وإخوتها بنظره بريئين متّهمين بتهم لم يرتكبوها.

إنّ (زهرة) التي كانت فرداً مهمشاً في المجتمع، كانت **فاعلاً** جوهرياً في النص في الوقت عينه.

لم يتمكّن (شداد) من الدفاع عن (زهرة)، لذا انسحب كابن عمّه (اسماعيل السنديان) إلى حيّ فقير من أحياء اللاذقية ليعيش معها فيه. وعليه فإنّ المساحة التي عاش فيها (اسماعيل)، و(شداد)، مع زوجتيهما، كانت إنكاريّة، وإقصائيّة. تنكر المجتمع، وتنفي انتماءها إليه.

لا وجود للمناطق الوسطى، والفئات الوسطى في المجتمع الذي يصوّره النص. فكلّ ما لا ينتمي إلى سلطة الميتافيزيقا، أو إلى هامش الطبقة المقصيّة، كان مُبعداً إلى أطراف مساحتيهما. فالشرف الذي لم يصنعه الدين صنعه المال، لذا دفع الكاتب شخصيّة (عبسي) إلى السّعي نحو الزواج من (فدوى).

(عبسي) كان نموذجاً لابن الريف الذي قرّر الانصراف إلى القصور. تزوّج (فدوى) ابنة الطبقة البرجوازية، والتحق بالسلك العسكري، حيث صار ضابطاً في الجيش. أراد عبسي باقترانه من (فدوى) اختراق الطبقة البرجوازية لا الالتحاق بها. إلّا أنه بقي غريباً

عنها، يدور أبداً حول مدارها على الرغم من أنه نجح في استثمارها، ليبني لنفسه مكانة تمكّنه من إعادة إنتاج نفسه من جديد: عبسي الخيّاط الذي عبر إلى العالم الأرستقراطي، وترك حياة المشيخة، والفلاحة. ففي تقديمه خبر خطوبته لأخته يقول: "بنت زكية الروح، مرحة حلوة، ولا علاقة لها بنفسية أهلها البرجوازيين. لأن أهلها أغنياء يملكون نصف شارع في حمص. وهذا هو عيبها الوحيد. في حالة كهذه لابدّ وأن تتأثر البنت ببيئة عائلتها. لكنها على العكس، بسيطة متقشفة، وديعة متواضعة، قالت خولة: مع ذلك ياعبسي. لو تأنيت في الخطبة كان أحسن. نحن فلاحين لانقدر على حياة الأغنياء. يجيء يوم وتصير البنت تطالبك، أريد الشغلة الفلانية، والشغلة الفلانية. قال عبسي وهو ينظر من الشباك: لا، لايهمك. أنا أعرف البنت تماماً. لا داعي للخوف".[1]

عاش (شدّاد)، و(عبسي) على طرفي نقيض. فالأخوان اللذان مثّلا إيديولوجيّات متصارعة في المجتمع، كانا ضدين سعى كلّ منهما إلى إلغاء الآخر من حياته.

كان (عبسي) الاطمئنان، و(شداد) كان الجدل.

خطط (عبسي) لحياته، وعاشها كما أرادها: أسرة تستند إلى أساسات تعدّ مثار ترحيب اجتماعي، ووظيفة مرموقة في المجتمع.

كان (شدّاد) جدلاً دائماً مع كل ماحوله: الأهل، والمجتمع، والمبادئ. حتى وجد نفسه منفيّاً؛ بل مجبراً على الابتعاد عن كلّ ماسيسائل ماضي زوجته (زهرة). كان دائم التساؤل إذن عن صلاحيّة الأحكام التي يطلقها المجتمع على أفراده، مايثير مسألة مهمّة في الثقافات كافّة:

إلى أي مدى يستطيع الفرد أن ينال حريّته، في المجتمعات التي تفرض فيها السلطات الدينية، والسياسيّة، والأبويّة أنماطاً وقوالب حياتيّة جاهزة؟

وماهو مصير الأفراد الذين سيغرّدون خارج سرب المنظومة المجتمعيّة القائمة؟

[1] هاني الراهب: الوباء، ص 136.

كان مجتمع الشير معزولاً عن فضائه الخارجي، وكان شبّان الشير يطعنون باستمرار بالنظام الديني الذي يرسم معالم المجتمع. وكانت النتيجة دائماً، حرباً بين الآباء والأبناء.

في معرض الحديث عن (شدّاد)، لابدّ من الوقوف عند أهم معالم الأدب في الحقبة التي كتبت فيها الرواية.

نتناول في هذه الدراسة، الرواية السورية في ثمانينيات القرن العشرين. وهكذا فإن الشخصيات ستعكس الرؤى، التي شكّلها المجتمع في تلك الحقبة.

يقترب (شدّاد) من نموذج (البطل الإيجابي) الذي تسيّد الأدب الروسي، في الحقبة الماركسية. وكما هو معلوم، إن الرواية السورية في ثمانينيات القرن العشرين حفلت بنماذج عدّة، ترسّخ مفهوم البطل الإيجابي الذي يحمل الفكر الاشتراكي، ويصارع النظام الاجتماعي القائم على التقسيم الطبقي. ولهذا البطل أمثلة عدّة في النصوص الروائيّة السوريّة.

كان البطل الإيجابي متمرّداً. يسعى بكفاحه إلى تأسيس بيئة مناهضة للسلطتين البرجوازيّة، والإقطاعيّة. يناضل ضمن حدوده الزمانيّة، والمكانيّة، بهدف محاربة الميتافيزيقا، والإيديولوجيّات الموروثة، والقيم التي خلفتها البرجوازية الراسخة في المجتمعات.

إلا أن أزمة هذا البطل الذي يمثّله (شدّاد) في النص، كانت ذات بعد تفكيكي. لم يكن (شدّاد) يوماً في مسرح الأحداث. لم يستطع البطل الماركسي في معتقداته، وتوجّهاته، أن يغير مجتمعه، ولا عائلته، ولاحياته حتّى. فشدّاد الذي دخل السجن، عاش حياته فقيراً معدماً. وهنا فإن (شدّاد) كان مركزاً، وهامشاً في آن معاً، ولهذا دلالات اجتماعيّة، ونصّية. فشداد الذي سعى إلى هدم منطق **الحضور**، بكل مايحيل إليه الحضور من يقين شمولي، هوى تحت ضربات المجتمع، واضطرّ إلى التنكّر لهويّته، ليدخل في بوتقة (زهرة).

يمكننا من خلال دراسة الاختلاف بين (شدّاد)، و(عبسي)، أن نضيء مسارين إنسانيين مختلفين.

(عبسي) كان القبيلة، و(شدّاد) كان الفارس الثائر.

سيسعى النص إلى إظهار إنسانيّة (شدّاد)، في مقابل اختلاف عبسي، وسعيه وراء تحصيل المال، والمجد. إن تصوير علاقة كل منهما مع العالم، يحمل انتصاراً لمبادئ شدّاد، ومعه زهرة في مقابل انتهازيّة عبسي.

"يختلف انفعال كل شخص عن انفعال شخص آخر بقدر اختلاف ماهية أحدهما عن ماهية الآخر".[1]

سيكون الميراث في النص، هو الفاعل في الخطوط السرديّة جميعها. سيعيد أفراد العائلة إلى حلبة الصراع مجدّداً، لتتراوح إيديولوجياتهم المتباينة بين الظهور، والغياب. يعيد النص إنتاج محكيّات جديدة، تسعى إلى إزاحة وتفكيك بعضها، لتحفظ نفسها من محاولات الإقصاء، والتغييب؛ فالميراث الذي سيحوّل مصير الشخصيات، سينقل بدوره النص من السرد الاسترجاعي لأحداث متداخلة، إلى حقبة زمنية محدّدة أبطالها عائلات جديدة ، منبثقة من العائلة السنديان الأم، تحاول تحصيل حقّها في الميراث.

يمكننا في هذا المقام أن نسأل:

لماذا اختار الكاتب المال ليكون محرّكاً للرغبات، والانفعالات، والأحداث؟

لطالما شكّل المال الاختبار الأقسى للمبادئ، والعقائد. فمن عاش ليناضل ضد رأس المال، سقط في هاوية التفكير المتردّد بين رفض المال، ودخول الحرب في سبيله. إذ إن المال الذي تلحق به صفات المادة الزائلة، قادر على تشتيت اليقين الذي يحيل دائماً إلى التعالي على المادة، وما تمثّله من تعلّق بمتع الزائل، من غرائز، وشهوات.

[1] باروخ سبينوزا: علم الأخلاق، ت جلال الدين سعي، المنظمة العربية للترجمة، ط1، بيروت،2009، ص 204.

إن التعارض الأزلي بين المبادئ والحاجات، كان البوّابة التي تفضح الهشاشة الإنسانية. فإذا كانت العلامة اللغوية تستمدّ قيمتها من تقابلها مع العلامات الأخرى، بحسب فردناند دو سوسور، فإن (الميراث) في النص، تحدّدت دلالاته من خلال التقابل مع القيم التي حملت في جوانبها الفكرية، خلفيّات متعددّة، مثّلت التيّارات الفكرية المتصارعة التي يمثّلها أبناء (السنديان).

شدّاد كان ماركسيّاً. حاول أن يمسك العصا من منتصفها، ليتمكّن من حفظ مبادئه، والتعايش مع المجتمع. إلّا أن زوجه (زهرة) لم تطمئنّ إلى المجتمع الذي وجدت نفسها فيه، وبقيت خارج حدود الزمان، والمكان اللذين وجدت نفسها فيهما. إذ إنها تخوّفت من أن المجتمع الذي تركه (شدّاد) في سبيلها، سيدخله ثانية من بوّابة المال. وعندها سيراجع (شدّاد) حساباته، وسيتمترس خلف عائلته من جديد. وهذا ما وضّحه النص بالحوار الذي دار بين (زهرة)، و(شدّاد): "الحقيقة الفأر لعب بعبي. يعني، إذا جاءت للواحد عشرة، عشرون ألف على بارد المستريح، نعمة.

جلست: – ياعيني على التقدمي. صار مشغولاً بالإرث والملكية وما لا أعرف. أنا سأحكي لرفاقك عنك.

- تحكين لهم؟

ضربت بقبضتها على ذراع الكرسي: – أحكي لهم أن شداد الخياط خان مبادئه عند أول هزة.

قال ضاحكاً: – أوف! ضربة واحدة؟

- طبعاً. أنت ضد الملكية والتوريث. ويأتي ظرف فتقبل بكل سهولة الملكية والتوريث.
- أف أف! ماشاء الله على مثالياتك الفضائية. من أين لك هذه الفلسفة؟

هزت رأسها بسعادة: – منك يا أستاذ: يوم درستني كتب الكفاءة..

قال بحماس: – أنت مجنونة. أترك إذن عشرين ألف ليرة ليتنعم بها عبسي ومحمد علي؟

قالت بجدية: – ها أنا ورمضان وبديع تركنا لخالي شحادة كل حصة أمي من إرث جدي.

قال باستخفاف: – بلا مزاودات. أبوك أقنعكم بترك الحصة، لأن أمك الله يرحمها، ماكانت لتقبل شيئاً من بيت جدك.

قالت بإصرار: – يظلّ الموقف مبدئيّاً. لو أنا كنت مقتنعة كنت أخذت. أمي تريد أو لاتريد، لايهم. أنا لا أريد. وحياتك ياشداد، لا أريد إرثهم ولا وسخهم. أنت لا يحق لك أن تأخذ قرشاً واحداً لم تتعب عليه. هذه مبادئك. أليست مبادئك؟ صحيح أنت لا تستغل أحداً إذا ورثت، لكن مبدأ الوراثة مبدأ استغلالي. ولا تحاول أن تلعب بالكلمات.. غداً تنجر وراء الميراث. وبعدها تنجر وراءهم. وأنت رجل عاطفي؛ يؤثرون عليك. تصير حياتنا صعبة، ويمكن تصير أسوأ.

- نحن متزوجان من عشر سنين. ولا يوم خطر لواحد منا أن يشك في حبه للثاني أو حب الثاني له. كل المواقف الوسخة التي وقفوها لم تؤثر علينا. الآن، قضية الميراث ستؤثر؟
- قالت وهي ماتزال على طرف البكاء: – يمكن أن تؤثر. لأنه إذا لم تصف القلوب يظل الشر موجوداً. وقلوب الناس لاتصفو. شداد، أنت تعرف كل القصص. حياتي وأنا صغيرة. وحياتنا بعد ما تزوجنا، والإهانات التي بلعناها، وخاصة من أخيك. وأنا لا أقدر أن أجد عملاً في أي مكان لأنني بنت مريم. الآن تدور الدورة من أول وجديد. كل شيء ميت، يبعثه الميراث حياً. نحن مثل زنج البصرة، شداد. لا أحد يعترف بنا. يكفي أن ينظر أخوك إليك نظرة من فوق. هذه وحدها تساوي عشرين ألفاً. سامحني ياشداد، لا أريد أن أوقع بينك وبينه. وأنتم لستم بحاجة لمن يوقع بينكم. لكن، ألا ترى كل شيء، حتى الآن لم يزرنا مع امرأته. وكل الذي زارنا أربع مرات في ست سنين. كل مرة نصف ساعة، وفنجان قهوة، والسلام عليكم. ألا ترى كل شيء؟ حتى الآن؟ هؤلاء رجعيون أكثر من جدي وجدك. جدي وجدك وأمثالهم كانوا يؤمنون بالله ويخافونه، وقلوبهم مفتوحة. هؤلاء، من الذي يفتح قلوبهم.. وبعدها أنت ضعيف

تجاههم. تتصرف كأنك تعتذر. مع عبسي بيك! والدكتور محمد علي.. هؤلاء تسميهم تقدميين". [1]

يوضح هذا الاقتباس الطويل، هاجس الاختلاف الذي لازم (زهرة). فالآخر بالنسبة إليها، وجّه معاوله إلى تاريخها، وبالتالي مستقبلها. كان خوف (زهرة) متجدّداً، ليس من إنتاج الماضي لنفسه، وعودتها إلى الهامش المقصيّ المنبوذ الذي عاشت فيه في (الشير) مع إخوتها. إنّما من قدرة هذا الماضي على هزّ أركان حاضرها الذي بدأت تتطامن إليه.

فشدّاد الذي ترك عائلته المتديّنة، وتزوّجها، وهي (ابنة الحرام) كان صلباً لأنه ابتعد عن هويّته. لذا خشيت أن تغلبه هشاشته، إذا عاد إلى أحضانها، لأي سبب.

إن السياق الحكائي لزهرة، وشدّاد، أنتج مجموعة من المدلولات التي تحدّدت في بنية واحدة: (مقابلة تاريخ طويل من الاضطهاد بالمال).

إذا كان علم التجارة يقوم على العرض، والطلب، فإنّ الحياة الإنسانيّة كذلك قد تقوم في أحد وجوهها على هذا المبدأ. كان العرض الذي رفضته (زهرة) يقوم على محاولة إلغاء ذاكرتها، وبالتالي نسف سلسلة الصور المهينة التي احتفظت بها في ذاكرتها عن طفولتها. وبالتالي سلبها القدرة على الانفجار، والثورة اللذين تمظهرا بالرفض. إنّ اعتدادها بذاتها المُبعدة، والمكبوتة مكّنها من الوقوف في وجه نظام اجتماعي كامل. بترت (زهرة) (شدّاد) عن أصوله، ووجّهت مصيره ليصير موازياً لمصيرها. ألا يعود بنا الحديث مجدّداً عن المواجهة الدائمة بين الميتافيزيقا، والعدم؟

إنّ التحوّل الذي طرأ على شخصيّة (زهرة) من مُستقبل سلبي لإهانات المجتمع، إلى محارب مقتحم للعائلة التي شكّلت مركزاً لأحداث المجتمع، وبالتالي النص الذي يصوّر هذا المجتمع، يقابل في الحقيقة ما تحدّث عنه (جاك دريدا) منظّر التفكيكية بقوله: "الاختلاف بين علامتين يسبب حضورهما، وإن صفة الحضور التي لهما لا تأتيهما إلا من خلال علاقة الاختلاف التي بينهما، الأمر الذي يعني أن الاختلاف

[1] هاني الراهب: الوباء: ص 165، 166.

بين علامتين هو المعنى، وهكذا فهما لا تمتلكان أية صفة قبل الاختلاف الذي بينهما".[1]

ولكن، هل كان الشيخ عبد الجواد الخياط، أو جدّه شيخ السنديان الأكبر، بحاجة إلى الآخر الذي يقبع في الهامش ليحافظا على مكوثهما في المركز؟

يبدو من حديث (زهرة) أن انتساب أبناء الشيخ (عبد الجواد الخياط) إلى العائلة الدينية كان انتساباً إلى الشرف الاجتماعي، لا التعاليم الدينيّة التي يمثّلها أسلافهم. وعليه فإن خوف (زهرة) من التحاقها بالهويّة الدينية، كان لإدراكها أنها ستظل تهرول وراء خيط منفلت من عقال العائلة، وأنها لن تتمكّن من الانتساب الفعلي إلى عائلة، يعتدّ أبناؤها بتاريخ أجدادهم، وإن كانوا في سيرة حياتهم اليوميّة، يبتعدون عنه أشوطاً.

سادساً: العنف ـ الحضارة:

تمكّن النص في فضائه الواقعي، من خلق نماذج إنسانية متبايّنة، كتب لمصيرها التباعد، ولمساراتها الانفصال. كما أنّه وُفّق في خلق مسوّغ، يجمع شتات شخوصه من جديد. فبالعودة إلى حديث المال، والميراث؛ فإن الصورة التي التمّ فيها شمل الأبناء للوقوف في وجه عدوّهم الأزلي بيت (العزّ)، أو ماكان يعرف سابقاً ببيت (العنز) جاءت مليئة بالثقوب، والتناقضات. وهو ما مثّل ببراعة للحياة الإنسانيّة الفعلية. إذ إن للمال قدرة خارقة على تفكيك الأنظمة الاجتماعيّة في المجتمعات الإنسانيّة.

إذا كان عنوان المرحلة التاريخيّة التي عاش فيها الجد الأكبر للسنديان هو (الدين)، فإن (المال) هو العنوان العريض للمرحلة التي عاش فيها الأحفاد.

يتضح من المقابلة بين المرحلتين، أنه كما كان الدّين محرّكاً للأحداث، وموجّهاً للمجتمع ولمصائر شخصيّاته. فإنّ المال هو الذي سيحرّك الأحداث في زمن الأبناء. سيعيد

[1] عادل عبد الله: التفكيكية (إرادة الاختلاف وسلطة العقل)، ص48.

المال ترتيب العلاقات العائليّة من بوّابة الميراث. وستتكتّل العائلة في تحالفات جديدة، لتحقيق مكتسبات أكبر في لعبة المصالح.

يعطي حديث المال لشخوص الرواية، المختلفين من حيث حقيقة انتمائهم إلى العائلة التي منحتهم حلم المال، والميراث مساحات جديدة للتعبير عن مكنوناتهم. فإذا كان الإنسان يقف جائعاً على باب حلم المال، فإنّه كذلك يتحرّك باندفاع محموم لاستثمار الأنظمة التي ينتسب إليها، سواء أكانت اجتماعية، أم أسريّة.

إن العلاقة بين الإنسان، ومحيطه إشكالية إلى أبعد حدّ. فعلى الرغم من الجدل الذي يقيمه الأفراد مع محيطهم بمختلف الموضوعات، والاتجاهات الفكرية. إلا أن الفرد يعتمد على هذا المحيط بدءاً من تحديد العلاقة الداخلية مع الأفراد المنضوين ضمن النظام الاجتماعي نفسه، وانتهاء بالعلاقات مع الكيانات الخارجية.

في النص كان لابدّ من استثمار (العائلة) لتحصيل الميراث. حيث نكصت الشخوص جميعها باتّجاه الحبل الذي جمعها سابقاً.

هل كان المال هو الحبل الذي جرّت فيه (خولة) إخوتها، وابن عمها من أعناقهم فيه عندما كانوا أطفالاً؟ وهل صارت خولة (الأم) هي العائلة التي احتوت الجميع، محاولة تقريب وجهات نظرهم من بعضها؟

يمكن الجزم بأن العالم الأرضي ليس بخالد، وأنّ اللذة التي تخلقها المادة فانية، وزائلة، وباستطاعة إيّ يكن أن يثبت صحّة الادّعاء السابق. إلّا أن شخصيات النص جميعها لهثت بكل ما تملك لمسح الأراضي التي تبيّن أن العائلة تملكها، وحاول كل فرد منهم، إثبات حقّه بالمال مدعوماً بحجج دينية، واشتراكيّة، واجتماعية، بحسب انتماءه الفكري.

(اسماعيل)، و(شداد) الماركسيين كانا الأكثر إحراجاً في المجموعة. حيث وجدا نفسيهما مضطرّين لتبرير سعيهما وراء الميراث الذي خلّفه أجدادهما، وذلك لسببين: الأوّل أنهما ألصقا بعائلاتهما، وأجدادهما لسنوات تهماً تتعلّق بالرجعيّة. والثاني لأن المال كان في

نظرهما تهمة موجهّة للاستغلاليين الذين يحرّكون مقدّرات البشر كما يحلوا لهم، وهما بسعيهما وراء المال، سيسكتان عمّا نافحا عنه طيلة حياتهما.

بوسعنا انطلاقاً من هذه المفارقة أن نتبيّن الانقلاب الذي ستشهده سيرورة النص. إذ إن (حيّان) ابن (خولة)، سيسير على خطى خاله (شداد) الماركسية، ويحاول ثني والدته عن القبول بالميراث، لتعارضه أمّه بشدّة، وتدافع عن حقّها في الميراث.

إن جيل الأبناء الذين انخرطوا في الحياة، وانفتحوا على جميع مصادر المعرفة، ومشارب الثقافة الحديث، والوافد منها، دعوا إلى زلزلة جميع الحقائق الموروثة في مجتمعاتهم.

إن رفض (حيان) ابن (خولة) لميراث أجداده، كان أزمة أخرى لحقت بأمّه؛ ليطرح النص أبعاداً أخرى لأزمة التواصل مع الأجيال التي تغرق في عالم المعاصرة، والحداثة، وتفقد قدرتها على السباحة في محيطها شيئاً فشيئاً.

الأنا في مواجهة الآخر، ولكن في هذه المرّة كان الآخر منبثقاً من رحم الأنا. وهذا ماجعل المواجهة صعبة، والانتصار فيها قاسياً؛ لأنه سيكون انتصاراً محمولاً بهزيمة الذات أمام نفسها.

إن النظام الاجتماعي في الشير(إقصائي). تعاليمه مغروسة بقسوة في المجتمع. وهو إحالة طبعاً، إلى النظام الاجتماعي المشرقي الذي يرفض انخراط كل ماهو غريب. أسلفنا سابقاً أن هذا الخوف مردّه إلى إحساس الأنا بالتهديد الذي يحيط بكيانها. لذا فإن المرجعيات الدينية، والاجتماعيّة، والأسريّة ستسعى بكلّ ما تملك إلى التكوّر على نفسها، ومنع كل ماهو خارج دائرة الأنا الضيقة من اقتحامها. فابنة (عبسي) كانت مواجهة أخرى أشعلت العائلة بتمرّدها على والدها؛ فالمراهقة التي بدأت بالتدخين في غرفتها، ثمّ مع صديقها الشاب في سيّارته، قلبت موازين سلطة والدها البطريركيّة على حياتها بعد جنوحها، وخروجها عمّا يرغب به الآباء من التزام أبنائهم (الإيجابي) تجاه عائلاتهم.

إن تداخل الخطّ السردي لتمرّد الأبناء، مع الخطوط السرديّة التي حرّكها هاجس تحصيل المال في المجتمع، كان مبنيّاً بصورة تبرز دور المال، ومايلحق فيه من اللذات، بخلق دوّامة من العنف. لن تنتهي طالما وجدت المصالح.

إن المال حرّك محاور السرد باتّجاه أزمة أعمق: السيطرة، التبعية، وبالتالي العنف.

إذا كان للمال قدرة كبيرة على خلق الحضارات، وتكوينها، فإن قدرته على تحريك دوّامة العنف كبيرة أيضاً. (عبسي) الذي تمكّن بفضل منصبه الجديد، وزواجه بابنة الطبقة الأرستقراطية من تغيير حياته، ليبني لنفسه (حضارة) بمعناها المجازي، ويعيد ترتيب علاقته مع نفسه، ومع محيطه انطلاقاً من بوابة المال، سيسعى إلى فرض سيطرته، وسلطته على كلّ من حوله، لإعادة بناء هويته. إذ يقول لزوجته في حديثه عن الميراث: "أنا منذ ربع قرن لم أنظر إلى الخلف. كنت دائماً أمشي إلى أمام. ويوم تزوجنا كنت بالكاد أقف على قدمي. كنت مصمماً على أن أقطع كل رابطة لي بتلك البيئة المتخلّفة، وأخلق نفسي من جديد. حكيت لك عن بديع خضير، وكيف كان رمزاً لتمرّدنا. كنا نريد أن نخترق عصوراً من التخلّف والعبودية، لنصل إلى الحضارة، والحرية. وبعد أن وصلنا، وقامت الثورة، وبنينا كل الذي بنيناه، ومدت الثورة جذوراً جديدة في التاريخ، وغيرت بنية المجتمع، يطلع هذا الإرث من غياهب الماضي ويمسك بتفكيري..أنا فرح ومندهش. مثلما قلت لك عن الجذور. ظننت أنه لايوجد غير الجذور التي مددناها. لا مصدر للحياة غير الذي صنعناه. وإذا به، ماتزال هناك جذور تربطنا بالماضي. بأجمل مافي الماضي. وهي تظهر لنا لتحيينا، لتباركنا. هذا يعني أننا نحن حقيقيون. إن الذي بنيناه، ووصلنا إليه حقيقي، أصيل. لأنه في هذا العصر الدائخ، أحياناً يحس الإنسان أنه ربما كان على خطأ، أو أنه لم يعد يعرف من هو ويخيل إليه أنه أضاع الرؤية لكثرة ما تغير وتجدد. هذا الميراث يعني أننا لسنا على خطأ، ولسنا بلا هوية، ولسنا بلا رؤية".[1]

[1] هاني الراهب: الوباء: ص 171.

سيحاول (عبسي)، ومعه ابن عمّه الطبيب (محمد علي) شراء حصص الورثة جميعها بمبالغ بخسة بعد علمهم أنّ الأرض التي سيرثونها، تحوي كميات وافرة من الألمنيوم.

إن العلامة التي تتحدّد بالتناقض مع ما يقابلها من علامات، تخلق لنفسها مدلولاً خاصّاً في حركة السرد. فحضور (عبسي)، و (محمد علي) كان منوطاً بتغييب (شدّاد) عن ساحة الميراث؛ حيث رأى إليه الاثنان كعقبة، تقف في وجه أحلامهما الصناعيّة "إن هذه الأرض كنز حقيقي. الألمنيوم معدن لا منافس له في الاستعمالات الإنسانية المعاصرة. لذلك على عبسي أن يطلع على تقرير الخبراء، ويرى كمية الكنز الصالحة للتسويق. إذا كانت الكمية وفيرة تأتي الخطوة التالية: بعد شهور أو نصف سنة يشتري ومحمد علي الأرض من أصحابها شراء قطعياً وبأسعار مجزية. والخطوة الرابعة، هذه التقطها عبسي قبل الكلام ونهض واقفاً: الاتفاق مع شركة تعدين أجنبية، فرنسية أو ألمانية غربية، لاستثمار الأرض، إما باستخراج الفلز الطبيعي للبيع أو باستثماره محليّاً وبيعه عالمياً.. كانت الفكرة ومضاً ساطعاً أضاء ذهن عبسي: التعدين! لأول مرة في تاريخ سورية. سيقال ويكتب فيما بعد أن عبسي ومحمد علي – عبسي في الحقيقة لأنه الكل بالكل– أدخلا صناعة التعدين إلى بلد متخلف. لأن العقل الصناعي شيء آخر تماماً، قال لمحمد علي، أرقى العقول. وبذلك تكون رحلة الانطلاق من البيئة الزراعية المتخلفة إلى العقل الصناعي المتحضر قد بلغت أوجها، يكون عبسي الخياط قد أكمل للناس ثروتهم ورضي لهم الحضارة ديناً.. غير أنه هتف بإحباط مفاجئ (لن يبيعوا) ونهض محمد علي إلى مكتبه قائلاً: لماذا لا يبيعون؟ كم ستعطي الدولة كل واحد منهم؟ عشرين ألفاً ؟ نحن نعطيه ثلاثين. وسيبيعون بعد أن يعرفوا أنه لا كنز ولا من يحزنون) قال عبسي: (شداد لن يبيع. سيرمينا بحديث المبادئ كالمنجنيق ويكون سعيداً إذا أفسد علينا المشروع".[1]

يستدعي حديث المال ك(رغبة)، نقيضه (الرادع الأخلاقي)، فإذا كانت المادّة محرّكة للغرائز، فإن القيمة الأخلاقيّة ستتكفّل بكبح جماح هذه الغرائز.

[1] هاني الراهب: الوباء، ص 172.

استدعى (الدال) المال، الإغواء، ومن ثم الخداع. فعبسي، ومعه محمد علي كتما عن الورثة ماتكتنزه الأرض من معادن، ليستأثرا باللذة التي تتناقص بالمشاركة.

إن رغبة الكائن الإنساني ببناء (حضارة)، مهدّدة دوماً بإحباطها من القوى المحيطة. فإذا كانت (الحضارة) تنتمي إلى مجال البناء، فإن الآخر الذي يهدد الحضارة ينتمي إلى مجال الهدم. وهكذا فإن الصراع سيتواصل بين مجالين، ينتميان إلى بعضهما، ويتحايثان في الزمان، والمكان. إلّا إنّ المغايرة بينهما ستحيل بصورة دائمة إلى الفوارق التي تحدد تموضعهما. شدّاد سيحيل إلى المثقّف الثوري، وهو مايحيل بدوره إلى محاولة البروليتاريا حماية نفسها، ضمن العالم الذي يحاول سلبها مكانها ضمن العالم.

سيستحضر حديث البروليتاريا الرأسمالية التي تستغّل طاقاتها، وتدفعها باتّجاه التنازل عن حقوقها، لتزيد من ثروتها. وهنا فإن الدوال تتحرّك نحو نكء تاريخ الصراع بين العالمين الذي يتمظهر في مختلف صور تفاصيل حياة كلّ منهما. (فشدّاد)، و(عبسي) اللذين رفضا سيرة حياة والدهما الشيخ، وأعلنا تمرّدهما كلّ على طريقته، بحجّة تبنيهما مواقف تقدّمية في حياتهما؛ اقتربا من والدهما بقدر ابتعادهما عنه. (عبسي) سيصفع ابنته، كما صفع والده (خولة) ليصفع معها منظومة القيم الوليدة في عصرها. و(شدّاد) سيسائل نفسه عن صوابيّة مواقفه كما سائل والده نفسه قبله، دون أن يملك القدرة على تغيير واقعه، أو موقعه منه. وهكذا فإن الدوال لا تنفكّ تدور أبداً، في لعبة غير منتهية من الإحالات "المعنى – حسب تصور دريدا– يتولد من خلال اختلاف دال عن آخر، فكل دال متميز عن الدوال الأخرى. ومع هذا فثمة ترابط واتصال بين الدوال الواحد والآخر..فكل دال يتحدد معناه داخل شبكة العلاقات مع الدوال الأخرى، لكن معنى كل دال لايوجد بشكل كامل في أي لحظة فهو غائب رغم حضوره. إذ إن كل دال مرتبط بمعنى الدال الذي جاء قبله والذي جاء بعده. ووجوده نفسه يستند إلى اختلافه.. أي إن عملية الإحالة عملية دائرية لاتنتهي.. وهذا يعني أن مدلول أي دال معلق ومؤجل إلى ما لا نهاية".[1]

[1] جاك دريدا والتفكيك: أحمد عبد الحليم عطية، دار الفارابي، بيروت، ط، 2010، ص160.

سابعاً: استنطاق المسكوت عنه:

يقوم الوصف في النص بمهمّة تفكيكيّة. إذ إن السرد لايتكئ على الوصف؛ بل على الحدث. وهكذا فإن الوصف لاينشغل بالتصوير، وإنّما بالاستنطاق.

لايصف الكاتب خصائص شخصيّاته، ولا يرهق النص بالتعليقات، أو الهوامش. إنّما يترك لشخصيّاته أن تعيش في السرد، ويترك للقارئ متعة مراقبة حيوات هذه الشخصيّات التي تحيا ضمن عوالم الأحداث.

سينهض الوصف في النص إذن بوظيفة دلاليّة، تفيد من تقنيّتي الاسترجاع، والاستباق كإستراتيجيّات سرديّة، لتكثيف فعل السرد.

إذا كان لقاء الشخصيّات مع بعضها في الروايات، وسيلة مثلى لاستبيان أفكار كلّ منها، وأهوائه. فإنّ وصف لقاء الشخصيات في النص، سيكون وسيلة لاستنطاق المسكوت عنه في عوالم الشخصيات الداخلية.

قلنا سابقاً إن شخصيات النص تحمل نقيضها داخلها، وإن النص يتأسس على التناقض الداخلي الذي تكتنزه الشخصيات، أو بعبارة تفكيكية (الاختلاف) الذي يحدّد عوالم كلّ شخصيّة بالنسبة إلى الأخرى.

إن الوصف الذي يحفل بالمقابلة كوسيلة لعكس الصورة، منذ صفحاته الأولى، وفّق بإنتاج بُنى متأرجحة بين النقائض جميعها. فكأن الفضيلة، والرذيلة اللتين مثل لهما كلّ من الشيخ عبد الجواد، ومريم، كانا المساحة الحرة التي استباحت وعي الشخصيات جميعها، وشكلت خيطاً سيمسك أبداً بأطراف الحدث الروائي، ليفرض سيطرته على المستويين، المعرفي، والنفسي، ويعيد هيكلة الراهن استناداً إلى الماضي الذي تحيل إليه (الشير)، بما مثّلته من حقل دلاليّ يلوي عنق المدينة التي فشلت في أن تكون جذراً يجذب حتى الحدث الحالي.

فشلت المدينة في تدجين الشخصيات، حتى التي عاشت في قصور اللاذقية، وأحيائها الراقية ك (عبسي). ستكون (الشير) دوماً هي الحدث. وهي المحرّك الذي ستحاول شخصيّات النص تجاوزه.

يرتبط الإطار الزماني بالمكاني على الرغم من انفكاكه عنه. إذ إن المجتمع الذي يصوّره النص يعيش في خياله حياة منبتّة الصلة بالممارسة الواقعية.

أليست هذه أزمة الإنسان العربي، الذي يهتزّ أبداً بين الممارسة الفكرية، والعملية؟

إن الأخلاق وإن كانت علماً حاول الفلاسفة تحديده ضمن أطر فلسفية معيّنة، إلّا أنّه مصطلح مطاط، يحاول الإنسان فرد أجزائه لتتواءم مع الخبرة، والظروف الإنسانيّة التي يحيا بها. فالإنسان العربي يحيا حالة من الفصام – إن صحّ التعبير– بين ما يسوّق له عن نفسه، ومايعيشه في واقعه. بدءاً من انتقاده للماضي الغابر الذي وقف حائلاً دون بنائه للحضارة، ووصولاً إلى اغترابه عن واقعه بعد إحساسه بمأساوية الواقع الذي يحيا فيه.

إن حالة الاغتراب عن العالم والواقع التي يحياها العربي، قد تُفسر حالة عدم الانتماء التي يعيشها من إهمال للمرافق العامة. حيث ذكر المستشرقون في غير موضع سرداً مطوّلاً حول تعاسة أزقّة الحارات العربية، بالنسبة إلى جمال المنازل العربيّة الداخلي،

وشخصيّات النص صورة بانوراميّة لهذا الواقع، تعيش الفجوة ذاتها بين الممارسة، والتنظير.

يحاول النص تعرية آليّات عمل الأنظمة الفكرية للشخصيات من خلال التموضع خارجها، واستكناه العلامات الإشكاليّة بين الشخصيّات دون التضامن معها.[1]

"عندما التأم الشمل، وامتلأت كنبات غرفة الضيوف المخملية بالمدعوين، جاء اقتراح محمد علي وكان معقولاً. قام الجميع إلى غرفة الطعام. وأمام طاولة ذيلتها اثنا عشر كرسيّاً، وطرزها خمسة عشر نوعاً من أنواع الطبخ أخذوا ينتقون أماكنهم. تلبك عبسي

[1] ينظر ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ت محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1987، ص 76.

وهو يحاول اتخاذ قرار بشأن مكان جلوسه. وكان قد صمم مؤخراً على تناول المسلوقات فقط، لكي يخفف من وزنه. لكن مقاومته انهارت أمام ماشاهد على الطاولة البحرية.. سماط المنسف فقد جثم في الوسط تماماً، حيث لم تقبل فدوى بالجلوس. وساءه أنها حسمت الموقف على نحو رديء جداً، إذ جلست مقابل قارب التبولة وألزمته بالجلوس مقابل أبأس مافي الطاولة، قارب الفراريج المشوية والسمك المقلي.. لم يدم انزعاجه طويلاً. صحيح أن فدوى رفضت إلحاحاته عليها أن تتناول من هذه الأطعمة الهارونية، واكتفت بصحن تبولة وفرمات من السمك المشوي، ورمقته مؤنبة للطرود الطعامية التي راح يرسلها إلى معدته، مما سيزيده سمنة.. وبالطبع استعيدت على الطاولة مقولته الشهيرة: الطعام هو اللذة الإنسانية الوحيدة الخالية من الألم. استعيدت بتهليل وتحليل، وتعليقات خبيثة.. وأشار عبسي إلى الفرق الشاسع بين البيت الكبير في الشير والبيوت الصحية التي يسكنونها الآن. رغم كل شيء يبقي البيت الكبير طيناً، والطين ضد الحضارة. تساءل أبو ثائر عن المقصود بالأعماق التي ماتزال في حاجة إلى هزة ثورية أخرى. أنه إذا ماقطع الأبناء المسافة التي قطعوها هم عن آبائهم، فسورية صائرة حتماً إلى مصاف أرقى دول العالم.

وأسعفه أبو فراس بالجواب، فقال إن انطلاقة الثورة كانت محكومة منذ البداية بعطالة شعب ورث التخلّف وراثة، وأن مؤامرات الامبريالية والصهيونية ماكان لها أن تنجح لولا هذا الميراث من العطالة. إن الثورة مطالبة بالحرب على هذه الجبهة قبل غيرها، فمنها يتسلل الأعداء. واستأذن محمد علي في قول كلمة أو كلمتين. لقد نشأ في بيئة أعطته بصورة حادة بارزة قطبي الحياة الرئيسيين في شخصي مخلوقين من الشير نفسها. كانت هناك مريم خضير، ذروة الغريزة، رمزاً للإقبال على الحياة، ولكن بلا وعي وكان هناك الشيخ عبد الجواد، والد العميد عبسي، رمزاً للخلق الرفيع، للمثل العليا. إن أعظم ما حققه هذا الجيل هو التوازن الذي أقامه في ذاته بين رمز عبد الجواد ورمز مريم".[1]

[1] هاني الراهب: الوباء، ص 173-174.

أبو ثائر، وأبو فراس (محمد علي)، و(عبسي)، ينتميان إلى النسق الاجتماعي ذاته. جمعتهما في المشهد السابق الوليمة التي أقامها (محمد علي)، حيث تعطّلت حركة البيئة حولهما، ليصير التوجّه الحواري نحو حديث الطعام، بديلاً من حديث الميراث.

`لم يتمكّن عبسي من مغالبة نهمه نحو الطعام، بخلاف زوجته التي تنتمي إلى الطبقة الأرستقراطية، وهنا سيتحرّك السرد نحو طبقات دلاليّة متعدّدة، تبدأ بالتعدّي، وانعدام الأصالة التي يمثّلها عبسي. وانتهاء باستحالة التقاء العالمين اللذين يمثّلهما (عبسي)، وزوجه (فدوى).

إن جزئيّات هذا المشهد لن تتبدّى بوضوح، إلّا من خلال المشهد الذي يصور المجاعة التي حلّت في بيت (اسماعيل السنديان)؛ فلن يتسرّب الضوء إلى مائدة (عبسي) و(محمد علي) إلّا بعد غيابه في بيت (اسماعيل).

إن إلحاح النص على المقابلة كإستراتيجيّة في الوصف، كان محاولة لتصوير الهوة الشاسعة بين عالمي الشخصيّات. (فاسماعيل) الذي انسحب إلى الهامش بزواجه من (خضرة) التي حملت منه دون زواج، قطن في اتّجاه مضاد تماماً دلاليّاً، ومكانيّاً. لتصير المفارقات محرّكاً للنسق الداخلي للحركة السرديّة، في زمان أفقي واحد.

"كان وصوله إلى البيت، وجلوسه على الخوان، ونسائم تشرين الراشحة، أجزاء من استغراقه الاسيان. لم ينتبه حتى إلى صرير النوابض التي جلس عليها. لكنه انتبه بعد قليل إلى صرير وليده. وتذكر أن هذا الصوت الذي صار جعيراً وفحيحاً، كان موجوداً في حلق الصغير مذ دخل هو البيت.

نظر إلى خضرة محاولاً أن يفهم. رآها توشك أن تبكي، والعجز يسربلها. هتفت دون أن يسألها: (لم يعد يسكت، لم يعد يسكت.) وكان الرضيع يخبط بركبتيه على بطن أمه رافعاً يديه في الهواء، ووجهه متقلص حتى البشاعة ولهاة حلقه تنفر مع كل صرخة. سألها اسماعيل سؤالاً عرف للتو أنه سخيف:(ماذا يريد؟) فأجابت:(المن والسلوى)..سألها: (أما بقي فيك حليب؟) وجاءه الجواب سريعاً، لا بالكلمات بل بالحركة. أخرجت خضرة ثديها من فتحة الفستان وتركته. واختلج الثدي اختلاجة صغيرة

قبل أن يتهدل نحو الأسفل كجلد مسلوخ، وسرعان ماتلقت ضربتين حانقتين من يد الرضيع، الذي رفضه من قبل ورآها الآن تعيد تقديمه له".[1] سينتهي مشهد معاناة (اسماعيل) باستذكار حالة الشلل في الوجه التي أصابته. والتي عززتها صفعات المحقق على وجهه يوم استدعاه لسؤاله عن (شداد).

ليس رضيع (اسماعيل) أول أبنائه الذين تنهش المجاعة جسدهم. كذلك عاشت (زهرة) مع إخوتها من أبناء (مريم) مجاعات شبيهة. لم يوفّق (اسماعيل السنديان) في معالجة المتغيرات المتعدّدة التي طرأت على واقعه الراهن في المدينة. وهي سمة مشتركة مع ابن عمّه (شدّاد)، الذي تشارك معه الواقع البائس عينه.

كانا دائماً تحت سلطة أعلى منهما. في البدء دينية، وأخلاقيّة، ثم سياسية. ومع نهاية المطاف كانت أسرية، بمحاولة (عبسي) الاستيلاء على حقّهما في الميراث.

سيحمل الصوغ الحواري في مشاهد الرواية مقابلات جديدة، كان منها مادار بين (شداد)، و(عبسي).

و(فدوى)، و(زهرة).

(فدوى) ابنة الشرف الرفيع، و(زهرة) التي تنتمي إلى نسب دنيء.

التعب، والهرب، هو ماجمع المرأتين. (فدوى) من زوجها الذي يتسلّق سلّم المجد على أكتاف المتعبين، و(زهرة) من المجتمع الذي يلفظها أبداً. أما (شداد)، و(عبسي) فكان حديث لقائهما أشبه بالمصارعة التي يحاول فيها كل طرف الانتصار لنفسه. فقيم (عبسي) هي قيم المجتمع المتمدّن. ينتصر أبداً للمدينة، ويرى فيها حافزاً أساسيّاً محرّضاً على التطوّر. أما شدّاد فرأى إليها كغول يحاول ابتلاع الحرية الإنسانية:

"قال شداد بلأي: – أنا تفكيري شيء غير هذا. في المدينة الحياة نوعان، إما الشكوى من الغلاء الجنوني والشتم عليه، ومقارنة سعر اللحم الآن بسعرها العام الماضي؛ وإما حديث عن القداحات والسجاد والثريات، وفلان اشترى بيتاً بخمسين وباعه بمئة، أو

[1] هاني الراهب: الوباء، ص 177.

شاليه بمئة ألف، وفلان توسط عند فلان فجاءته مئة ألف.. قال عبسي دون أن يفاجأ: هذه حال الدنيا. في جميع أنحاء العالم هذه اهتمامات الناس. وبعدئذ، الغلاء ظاهرة عالمية. بعد حرب تشرين التحريرية انفجرت الأسعار مثل البركان، ونحن لسنا وحدنا الذين أصابتهم الحمى. يعني إذا عشت في هذا الخم ألا يلاحقك الغلاء؟ أينما كنت يلحقك الغلاء. وتلحقك تأثيرات مشاريع تطوير البلد.

قال شداد مازحاً: – يلحق حبيبتي.. أنا راض. أما عقلي.. لا أريد أن تصيبني العدوى. ألم يقل لك أبوك إن أسوء ما اخترعه البشر هو المال واللغة؟ المال يفسد الحياة، وأنا رجل سعيد. واللغة سيستعملها الناس ضد زوجتي وأولادي، وضدي. فإما أن نقبل النظر إلينا كأولاد حرام، وإما لا نقول لأحد مرحباً، ولا يقول لنا. أنا هنا أعيش سعيداً بين الحرية والحب والطبيعة، ولا أريد أن أبيع سعادتي.. أنا أريد أن أبقى خارج قوس، غير مصنف، حراً".[1]

(شدّاد) اختار أن يعيش في مساحة خارج (اللاذقية)، و(الشير). اختار لنفسه (هامشاً) لايعبأ فيه أحد، ولا يُسائله فيه أحد. بعيداً من سلطة المجتمع القادرة على التصنيف، والحكم، وبالتالي: الإقصاء. كان منزله البائس انعكاساً لصورة مجتمع كامل من المنبوذين أخلاقيّاً، والملاحقين سياسيّاً.

تعمل اللغة عمل المبضع. بوساطتها يتحرّر الفكر من عقاله. تخضع لنوع من النظام، والترتيب "لأنها عقلية، أو لأنها العقل ذاته"[2]. تمتلك اللغة هويتها الخاصّة، تنتظم فيها الضوابط، والمعايير، بتواضع من قبل جميع مستخدميها. وهكذا فإن النظام اللغوي، يسير بالتوازي مع النظام الاجتماعي. يتطوّر بتطوّره، ويتأخّر بتأخّره.

تعدّ نشأة اللغة، من أقدم المباحث إشكاليّة في الفكر الإنساني. فالعلاقة بين الدال، والمدلول اعتباطية بحسب فردناند دوسوسير "فلا وجود للغة إلا بنوع من الاتفاق يتوصل

---

[1] هاني الراهب: الوباء، ص 191

[2] ينظر محمد عابد الجابري، تكوين العقل العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، ط 10، بيروت، 2009، ص 56.

إليه أعضاء مجتمع معين".[1] إلّا أن وجهة النظر الدينية تخالف هذا الدّعاء، حيث ورد في القرآن الكريم قوله تعالى: "وعلّم آدم الأسماء كلّها"[2] وهي بحسب المفسّرين: أسماء الأشياء جميعها كبيرها، وصغيرها. أي اللغات. وعليه فإن اللغة ستكون منزّلة من عند الله، ولم يتواضع البشر على وضعها.

وجهة نظر الشيخ (عبد الجواد) كانت دينيّة. وعليه فإنّ اللغة عنده كانت منزّلة. إلّا أن اللغة التي اخترعها البشر، وعدّها الشيخ أسوء مااخترعه البشر مع المال، كانت لغة التدوين، أو الكتابة التي انتصر لها جاك دريدا "مفهوم الكتابة قد كفّ عن الدلالة على شكل خاص، متفرّع، وثانوي، من أشكال اللغة بعامة.. وقد كفّ أيضاً عن الإدلال على قشرة خارجية أو قرين مجرد من القوام لدال أكبر، دال للدال، نقول إن مفهوم الكتابة هذا قد بدأ يتجاوز مدى اللغة ويفيض عنه".[3]

تحاول الكتابة –بحسب دريدا– التحرّر من وسمها بتابع للغة، وبالتالي للمركزيّة الميتافيزيقيّة للغة. فالكتابة بوصفها مساحة للقراءة، أي لإبداء الرأي بكلّ ماهو متعالٍ عليها، كانت المجال الرحب الذي سيسمح للدوال بأن تتحرّك في مساحتها، وبالتالي التحرّك حول المساحة الخاصّة باللوغوس، ومحاولة زلزلة أركانه.

إلّا أن الكتابة ظلّت كما أبناء الشيخ (عبد الجواد)، تدور أبداً حول اللوغوس كرمز، ولم تتمكّن من خلق استقلاليّتها ككيان، إلّا بالاستناد إلى أسسه، ومساحته الخاصة، ومفرداته. وكذلك كان أبناء الشيخ. كيانات متنافرة، متصارعة، لا تنفكّ تحاول الخروج على السلطة الدينية، والاجتماعيّة لوالدهم؛ ليفضح حديث الميراث هشاشة معتقداتهم، وتتحوّل أصواتهم إلى أصداء تحاول إيجاد مسوّغات تعلل سعيها وراء الميراث الذي خلّفه الأجداد الذين أدان أحفادهم رجعية مواقفهم من الإنسان، والحياة، والأخلاق بعامة.

---

[1] ينظر فردنان دي سوسور:علم اللغة العام، ت يوئيل يوسف عزيز، مراجعة مالك يوسف المطلبي، آفاق عربية، بغداد، ص33.

[2] القرآن الكريم، سورة البقرة، الآية 31.

[3] جاك دريدا: الكتابة والاختلاف، ص 104.

وهكذا كانت اللغة – بحسب الشيخ – جدلاً انبثق من صلب اليقين الذي أسس الحياة على قواعد ثابتة ومستقرّة.

الميراث (المال) كان بدوره المساحة التي استعرت الحرب ضمن حدودها. فحديث المال غيّر من تقنيّة السرد، وحوّل مسار الزمن السردي. ففي فصول الرواية الأولى تداخل زمن القصة بزمن الخطاب "زمن الخطاب، هو بمعنى المعاني، زمن خطي، في حين أن زمن القصة هو زمن متعدّد الأبعاد".[1] وفي هذا إحالة إلى أنّ السياقات الاجتماعيّة للشخصيّات متباعدة، ومتنافرة. أمّا حين حلّ خبر الميراث كالصاعقة على شخصيّات النص، اعتمد الكاتب التتالي الطبيعي للأحداث، لينقلها إلى مستوى متجانس من الضغط، وينقل معها المتلقّي من حالة القراءة، إلى اقتحام العالم الخيالي الذي يبتدعه النص، ليترقّب نهاية أحداث الرواية مع تصاعد الصراع الدرامي بين الورثة.

كان لزاماً على الورثة، توحيد كناهم، تحت اسم (السنديان)، ليتمكّنوا من تحصيل الميراث، فالسنديان الصلب ثابت الجذور في أرض الساحل السوري، تمكّن أخيراً من استجماع فروعه من جديد، وتركهم يدورون حول جذر الشجرة (كرمز) لقطف خيراتها، بعد رفع الورثة دعوى قضائيّة على آباءهم، وأجدادهم. إلّا أن (شدّاد) أجّج الصراع الدرامي بانسحابه منه.

شكّل حدث دخوله السجن، بوشاية اعتقد الجميع أنها من أخيه العميد (عبسي)، كي يمنعه من عرقلة مشاريعه الصناعية، تحوّلاً جديداً في مسار السرد.

كانت تجربة المسجون السياسي الذي يُسجن في سبيل قضيّة آمن بها، مُرّةً ولم يُطقها (شدّاد) لأنه انتمى إلى الفئة التي أُتيح لها أن "تلحس صحون الشبعانين

[1] رولان بارت، تزفيطان تودوروف، جيرار جينييت، ولغ غانغ كايزير، أمبرطو إيكو،آن بانفيلد، وآخرون: طرائق تحليل السرد الأدبي، اتحاد كتاب المغرب ط1، الرباط، 1992.

الفارغة".[1] بخلاف إخوة (زهرة) من أبناء (مريم) الذين ذاقوا صنوف الحرمان في طفولتهم، ورأى إليهم كأبطال.

في الربع الأخير من الرواية، ستنقلب الموازين جميعها:

- (حيّان) بن (خولة) سيلاقي مصير خاله (شدّاد). سيدخل السجن بسبب أفكاره السياسيّة التي زرعها (شداد) في رأسه.
- (كنعان) الأخ الذي رجع من فلسطين مع علامات الميراث، سيبقي عليه (عبسي) في قبو بيته متخفّياً، لأن مطالبته الدولة بهويّة، ستعيق تحصيل آل السنديان لميراثهم، بعد أن شهدوا بوفاته في سجلّات الدولة.

غاب (كنعان) خمساً وثلاثين سنة، وشهد إخوته على وفاته، ليأخذوا حصّته في الميراث، دون أن يتيقّنوا من وفاته، في استحضار لقصة (يوسف) النبيّ. قال كنعان "بعد سقوط تل الزعتر قلت لحالي ياولد الشغلة استوت. سيأكلها الفلسطينيون في كل مكان. كنت مقيماً في الجليل الغربي، ودخلت لبنان. صرت أسرق، وأشلّح، وأشحد. حتى وصلت للشام. وكان معي كم ليرة دفعتها أجرة باص إلى عندكم".[2]

اعتقل (كنعان) عندما كان في بيت (شداد)، ليمكّن أخاه من الهرب، ويجنّبه الاعتقال للمرّة الثالثة. كان في نظر الدولة عميلاً إسرائيلياً لا أكثر، ولا أقل. وهنا ستعود (الشير) لواجهة الأحداث.

سيتخفّى (شدّاد) عن أعين الدولة في (الشير)، وسيستر جسده بمعطف والده القديم.

كانت الشير هي الأرض الصلبة، التي تزداد صلابة قبالة أبنائها المترنّحين، وكان الشيخ (عبد الجواد) كرمز، واقفاً حتى بعد موته، متعالياً على أبنائه الذين ابتعدوا عن دربه.

هل كان الشيخ عبد الجواد هو الوجود الباقي، وكان أبناؤه هم العدم؟

---

[1] هاني الراهب: الوباء، ص 213.

[2] المصدر نفسه، ص 256- 257.

على طريقة الروايات الكلاسيكيّة العربية مات (شدّاد). قتل على يد عنصرين تربّصا ببيته، وانتظرا ظهوره، بعد اختفائه من أجهزة الأمن. رحل حاملاً أفكاره اليساريّة، وظلّ والده الذي مات قبله بعقود، كجبال (الشير)، وسقطوا هم "أسفل الهيكل الذي حاولوا تفكيكه".[1]

إن علاقة أبناء الشيخ (عبد الجواد) بأبيهم كانت تفكيكيّة، حاولوا أبداً رجّ الهيكل الذي اجتمت فيه السلطة الدينيّة، بالاجتماعيّة. إلّا أنهم لم ينتصروا حتى على أنفسهم في المعركة. خسروا كما خسر والدهم الشيخ (عبد الجواد)، معركته مع جدّه، الرمز شيخ السنديان الذي كان يقيناً طوباوياً راسخاً، في وجه الجدل الذي انشغلت به الأجيال اللاحقة.

ترك النص لخولة رواية الختام، فالأخت التي قامت مقام الأم، بين الإخوة المتنازعين، بكت (شدّاد)، ومعه حياتها، وحياة عائلتها. حملت صرّة الحزن التي تحملها النساء بعد الحروب جميعها، ووقفت تتأمّل حياتها: "شداد مات، عبسي سافر، واسماعيل ووجهه المشلول ومحمد علي وحبرية وفدوى وكلهم عادوا، وكنعان في السجن، وزهرة في مكان ما من الشير، وهي: متمددة على سرير أبيها الخشبي ، وستتمدّد ثلاثة شهور قبل أن يسمح لها الطبيب بالحركة".[2]

أبقى النّص لزهرة وهجها في القصّة. عرّجت بعد مقتل شدّاد على التنّور الذي آواها في طفولتها مع إخوتها. بحثت بين جدرانه عن الاحتواء، والهويّة في وجه الآخر المُنتهك لكيانها.

خرجت من التنّور وتبعها أطفال الشير نحو نهاية مفتوحة، في المكان، والدلالة. أراد النص لزهرة أن تحمل معها نبوءة تقول: إن مصير الأجيال القادمة سيكون كمصيرها، مستجيرة من الرمضاء بالتنور، إن لم يحفل أحد بالهامش الذي تمثّله وتقطن فيه. لم يكن لصوتها وقع، سارت ومعها الأجيال اللاحقة إلى المجهول. لم يعرف أحد إلى أين

---

[1] ينظر جاك دريدا: الكتابة والاختلاف، ص 114.

[2] هاني الراهب: الوباء: ص 303.

تسير. كان حديث الرعب الاستفهامي الذي ختم الكاتب فيه نصّه تخوّفاً من مستقبل يسود فيه الرعب، ويطغى على الجمال الذي مثّل له بزهرة: رمز الهامش بكل اضطهاده. والأطفال رمز المستقبل المحفوف بالخطر.

"زهرة على الأرض المجاورة. تمشي بهدوء بين الأعشاب والأشواك. كأنها مسافرة إلى مكان بعيد وتريد أن تدّخر طاقتها. الأطفال حولها يمشون بالطريقة نفسها. لا صوت. لا نشاز. تمشي ويتبعونها. الحب والهدوء ومدى من الولاء البري. وهاتان العينان: تريان كل شيء ولكن بلا اهتمام. بل هناك اهتمام. هناك اهتمام . أوه – كيف تفسر هذا الوجه المحير. كان جمال العالم وشقاءه قد تجمعا فيه. كأنه يقول نبوءة. ولكن ما الذي يبثّ الرعب في هذا المشهد الجميل؟".[1]

ثامناً: العنوان موجّه قصدي:

لقد أرجأنا الحديث عن العنوان في هذا الفصل لأهميّة ربطه بالمشهد الختامي في النص.

يحمل عنوان النص كعتبة دلالة سيميولوجية، ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالمشهد الختامي. **فالوباء**، كدال يحمل معه المرض، والموت، والنزوح، والعوز؛ شكّل إستراتيجيّة في الكتابة حملت النص باتّجاه عمودي نحو الانحطاط بكلّ معانيه. إذ انتقل النّص من مرحلة السلام مع (شيخ السنديان)، إلى الهاوية مع (زهرة) التي رحلت ومعها جيل كامل نحو المجهول. فعنوان النص الذي كان فضاء إنتاجيّاً، اشتغل وفق مستويات شتّى على الانتقال بين الأجيال في مجتمع افتراضي هو الشير، بهدف إحداث متوالية من الاضطرابات التي نقّلت الحدث الروائي بين مجموعة من الفواعل السرديّة التي تحرّكت ضمن فضائي الريف، والمدينة، بما يمثّلانه من انغلاق، وانفتاح. لعلّ الوباء كان أبرز تجلّيات هذه الاضطرابات.

[1] هاني الراهب:الوباء، ص 304.

كان (الوباء) في النص حاملاً لحزمة من الدلالات؛ حيث كان نقطة البداية التي شرّدت عائلة الشيخ (عبد الجواد)، ودفعته إلى ترك وليده وحيداً على قارعة الطريق نتيجة المرض، والفقر. وكان في ختام السرد عطالة، وهاوية حاول النّص من خلالها التنبيه إلى مصير مأساوي ينتظر شخصيّات النّص التي قبعت في الهامش، دون أن تمتلك القدرة على تغيير واقعها الذي يعجّ بالفساد الاجتماعي، والسياسي، والديني.

الفصل الثالث

الفوضى بديل تفكيكي

" الموت غياب يزيح الحضور"

نتناول في هذا الفصل رواية (أرواح هندسية)[1] للكاتب (سليم بركات)، والتي تبدأ بسرد المشاركين فيها في المطلع.

لايبدأ الكاتب السرد بذكر الشخصيات من البشر؛ بل يبدأه بذكر الجمادات من العمارة، والمسجد، والسفينة، والقذائف، يليها ذكر الشخصيات من البشر التي اشتركت في الرواية. هي دلالة إذن، على تشييء الحياة التي صار للجماد فيها أهمية تفوق أهمية الإنسان، فالبشر يسجّلون بموتهم أرقاماً ضمن سجلّات المتحاربين. "المشتركون في هذه الرواية بحسب أسمائهم المجهولة:

عمارة أبي كير

مسجد إلى الجهة الشرقية من عمارة أبي كير

سفينة

بحر

قذائف من عيارات مختلفة .."[2]

أولاً: الحرب الأهلية اللبنانية:

سارتر: (الجحيم هو الآخر).

تقوم الحروب البشريّة تلبية لحاجة نفسيّة، ومجتمعية ملحّة، وهي (توكيد الذات)؛ إذ يستدعي مفهوم توكيد الذات كاستجابة غريزية إنسانيّة، توكيدها عبر الآخر، ومن خلاله. حيث تستحضر المخيّلة البشريّة الدمار كمدلول، لحظة استحضار (الدال)

[1] سليم بركات: أرواح هنسية، دار المدى، بغداد، ط1 1987.

[2] المصدر نفسه، ص 5

الحرب. فلا تنسحب آثار الدمار على المدن، والقرى، والأبنية. وإنّما تتعدّاها إلى البشر، والذاكرة، والحاضر، والمستقبل، والتّاريخ. ترتبط الحرب إذن ارتباطاً عضويّاً بالإنسان، فالإنسان الذي خطّط للحرب، ونفذّها، كان الضحيّة الأولى فيها.

في الحسابات اللبنانيةّ، يفرز الصراع طبقات ثلاث من البُنى المجتمعيّة:

الزعماء

المقاتلون

المواطنون العاديّون

خطّط الزّعماء للحرب، وأخذوا قرار البدء بها؛ لينبري محازبوهم، ومناصروهم إلى خوض الحرب بذريعة حماية طوائفهم من الآخر. فلبنان نسيج من تشكيلة ديموغرافيّة فريدة، تتعايش فيها الطوائف، والمذاهب مع بعضها على حدود من الخوف، والرّهبة، والترقّب، في ظلّ نظام سياسي يعتمد المحاصصة الطائفية، لتقسيم المناصب السياسية، على أساس حزبي طائفي، ومذهبي.

للحرب اللبنانيّة جملة من الأسباب: بعيدة، ومباشرة؛ وكان أن فجرت حادثة بوسطة عين الرّمّانة، الحرب التي قتل فيها 27 شخصاً، لتتفجّر بعدها الحرب في مختلف مناطق لبنان، وتستمر بين عامي 1975 و 1990. وقد أسفرت عن مقتل مايقدّر ب 120 ألف شخصاً، ونزوح مايقرب من مليون شخص من لبنان.

تدور أحداث الرواية في مدينة بيروت، في فترة الحرب الأهلية، وسط فضاء تخييلي يحاول تصوير بشاعة الحرب من خلال تجاوز ويلاتها إلى عالم مواز لها.

سيتكئ الكاتب على فكرة (البعث) لغناها الدلالي، وقدرتها على دعم أفكار الرواية بحمولة تخييلية غنيّة بالإرث الإنساني.

ثانياً: البعث:

تقوم الرواية في هيكلها التركيبي على فكرة البعث "أسطورة البعث سمة خاصة بالفكرين اليهوي والمسيحي. رغم أنها قد تدين بشيء من وجودها لفكرة البعث في الزرادشتية".[1]

يحاول الإدراك البشري منذ الأزل، مقاربة سيرورة الحياة التي تشكّل المادّة بمختلف أشكالها، أجزاءها المتناثرة.

يشكّل الإنسان بما يحويه من عوالم داخلية، مركزاً لجميع الفلسفات التي تاهت في محاولة معالجة موئله. وقد قدّمت الفلسفات الدينية تعليلاتها لمآل الحياة، واختلفت هذه التفسيرات باختلاف المرجعيّات التي تشرح حياة مابعد الموت.

شكّل الموروث الكتابي في الديانات السماوية، وغير السماوية، مجموعة من الإجابات التي قد تختلف اختلافات جذريّة. فالفلسفات الإلحاديّة، قدّمت تصوّراتها لحياة مابعد الموت، وإن كانت في هيكلها البنائي تفتقد إلى الاتّساق الذي قدّمته الفلسفات الدينية التي فرضت مبدأي الثواب والعقاب، كحاكمين للسلوك البشري.

اتكأت الأساطير القديمة كذلك، على فكرة (البعث). إذ لا يزال المصير الملغز للكائنات بعد الموت، مدار البحث منذ سالف العصور. وعليه فإن التفكير ببعث الأرواح بعد مماتها، كان هاجساً للإنسان الذي تمكن من محاورة جميع ألغاز العالم، إلا الموت. ليبقى هذا اللغز هو الإشكالية التي عجز العقل البشري عن التعاطي معها والتغلب عليها.

---

[1] صموئيل هنري هووك، منعطف المخيلة البشرية بحث في الأساطير، ت صبحي حديدي، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية اللاذقية، ط1، 1983 ، ص13.

في الأساطير القديمة يشكّل (دموزي) وهو الشكل السومري للاسم الأكثر شيوعاً (تموز)، رمزاً للبعث "دموزي هو النموذج الأصلي لكافة آلهة النبت الذين يموتون ويبعثون ثانية مع انبعاث النبت في الربيع".[1]

في الديانة المسيحيّة، شكّل النبيّ عيسى بن مريم بقيامته من بعد صلبه وموته، آية للبشر. إذ صار رمزاً للبعث، والحياة التي استعادت نفسها في سبيل الثورة على الظلم والطغيان الإنسانيين. إذ يورد كتاب العهد الجديد حديثاً على لسان يسوع يقول فيه للاثني عشر تلميذاً: "ها نحن صاعدون إلى أورشليم، وابن الإنسان يُسلّم إلى رؤساء الكهنة والكتبة، فيحكمون عليه بالموت، ويسلّمونه إلى الأمم لكي يهزأوا به ويجلدوه ويصلبوه، وفي اليوم الثالث يقوم".[2]

في الديانة اليهودية، لم يحفل العهد القديم في مراحله المتقدمة بالبعث. إذ اعتقد اليهود أن الميت لايعلم شيئاً "غير أنه وجدت بعد ذلك آيات في العهد القديم تشير إلى قيامة الأموات وإلى الثواب والعقاب، نذكر منها: الرب يميت ويحي، يهبط إلى الهاوية ويصعد تحيا أمواتك تقوم الجثث. استيقظوا ترنموا ياسكان التراب، كثير من الراقدين في تراب الأرض يستيقظون".[3]

في الدين الإسلامي، ترتبط فكرة البعث بالحساب. إذ تربط الآيات القرآنية بين الموت وبين يوم القيامة الذي يبعث فيه الأموات بعد موتهم "وقالوا أإذا كنّا عظاماً ورفاتاً أإنا لمبعوثون خلقاً جديداً * قل كونوا حجارة أو حديداً* أو خلقاً ممّا يكبر في صدوركم فسيقولون من يعيدنا قل الذي فطركم أوّل مرّة".[4]

---

[1] منعطف المخيلة البشرية بحث في الأساطير، ص16.

[2] الإنجيل كما دوّنه متى، إصحاح 20-21، الآية رقم 18، الكتاب المقدّس العهد الجديد، دار الكتاب المقدّس، القاهرة، ط3، 2012، ص 28.

[3] ألفت محمد جلال، العقيدة الدينية والنظم التشريعية عند اليهود كما يصورها العهد القديم، مكتبة سعيد رأفت، القاهرة، 1974، ص 86 .

[4] القرآن الكريم، سورة الإسراء، الآية 49 إلى الآية 51.

إذن فإن الديانات السماوية، والتراث الإنساني، حفلا بفكرة (البعث) كاستجابة لفعل (الموت) الذي أعجز البشر.

لم يكن استلهام فكرة (البعث) جديداً في النصوص الإبداعية. حيث قامت نصوص عديدة على فكرة عودة الأرواح، وهو مايجعل التناص بين النصوص الأدبية بعضها مع بعض، ومع النصوص الدينية مداراً لدراسات عديدة. بيد أن آلية المعالجة الفنية لفكرة البعث، ترتبط ارتباطاً عضوياً بالزمن الذي ترصده الأعمال الفنية. ومنه كانت الحرب بما تشكّله من خلفية للأحداث في الأعمال الفنية، ميداناً خصباً لاستحضار (الموت) كفضاء حكائي.

ثالثاً: نقيض الملحمة:

لا يكتب بركات ملحمة تؤرّخ للحرب من بوّابة الأبطال الخارقين. ولا يحكي قصّة كفاح الشعب في سبيل الخلاص من الحرب، وتبعاتها الإنسانية. كما لايصوّر الحرب من بوّابة المعارك الدائرة بين المتحاربين. إنّما يعمد إلى تصوير **(الهامش)** بما يختزنه من سيرورة الحياة التي قد لايعبأ بها أحد.

إذن يتحرّر نص بركات من محاولة توثيق الحرب، ليخلق بنصّه عوالم تمزج بين الواقعي، والخيالي، وتؤلّف جملة من البُنى الخياليّة التي تحاول تفكيك نظامها المتخلخل أصلاً. ليس بعكس صورة الحياة، وإنّما بهدمها، ومحاولة تصوير الهامش القابع تحتها. فكأنّ (بركات) أراد الثورة على (ثابت) الحياة التي يحكمها العقل، ليمرّر بنصّه صورة الحياة المحكومة بالفوضى والخراب المحتوم، عبر طرح سؤال لطالما سأله الإنسان:

كيف تتجسّد الأرواح بعد فناء الجسد؟

يوائم بركات في نصه بين الواقع الملموس للحرب، وما تفرزه من خراب وتدمير، والحلم الذي يماهي بين الحقيقة، والخيال، والفوضى.

حلم (سليم بركات) أشبه بالأضغاث والهيستيريا التي تترجّع فيها الصور بما يلغي نظام المعقوليّة والسببية، فكأنه استلهم من الحرب ذاتها التي تلغي المعقول، والعقلاني، لصالح أفعال القتل، والتصفية المستقاة من الديستوبيا التي يخلقها عالم الحرب الذي يفرض فيه الإنسان شرائعه، كبديل من الشرائع السماوية التي افترض الكاتب تنحيتها أثناء الحرب.

فخلال معالجة ثنائية **العقل – الجنون** يفرض النص الجنون كهندسة بديلة لهندسة النظام، والعقل. إذ ألغى الجنون معالم العالم المنطقي، وحدوده، ليفرز جملة من الحدود اللزجة بين الوقائع، والأحداث، والأمكنة التي تذوب فيها المادّة بفعل الموت. وهو الفضاء الذي يعدّ بغموضه عالماً خصباً للمحكي المعتمد على الخيال، والقصّ الذي لا ينزع إلى المنطقيّة، ولا ينشدها.

يحاول النص تصوير (عدم العقل) بصورة تفكيكية؛ حيث يصبّ جل اهتمامه على تصوير مظاهر مبعثرة للحياة، تعكس مضامين متشابكة، لعلاقة الإنسان بالعالم، وعلاقته بنفسه، ومكانه، وزمانه. وسط تدفّق الأحداث التي لم يحفل أحد بسرد يعلّل أسبابها، ضمن المناخ المتداخل، والمشوش للنص الروائي.

تنتهك الحرب العوالم التي تتخذ لنفسها مكاناً علويّاً، ومنها الروح. حيث تخرّب منظومة الحرب القيم، والمعايير، لتطرح قيماً أرضية بديلة تهمّش الروح وتعزلها عن عالمها المثالي.

هل أراد الكاتب أن يشير بدلالة الموت إلى غياب سلطة الروح العليا، واحتجابها في المجتمعات التي قوّضت الحرب عوالمها الأخلاقية؟

تحمل الذاكرة بقايا الفعل المُحمّل بالحلم، والأمل، والخيبات. فالآلية التي تحكم سيرورة الحياة والأبعاد الزمنيّة، تختزن ضمنها التاريخ الذي يعدّ إعادة إنتاج للأفعال ضمن الظروف المُعاشة. ولمّا كان التاريخ حركة دائمة ضمن عالم شاسع من الحيوات، كان الموت بدوره اختزاناً لجزء من الذاكرة والتاريخ اللذين يحتجبان بالموت وعطب الجسد. ومنه كان النص الروائي، مناورة مع الموت الذي لايمكن مواجهته إلا من خلال منفذ

الحلم والخيال، اللذين يزيحان الماهية الغامضة للموت، إلى مدخل موارب، يتسلّل منه السرد إلى العوالم المحتجبة خلف ستار الحلم المتصدّع.

رابعاً: الزمان فعل تفكيكي:

يقول رولان بارت في كتابه (درس السيميولوجيا):

"منذ أيام أعدت قراءة رواية توماس مان Thomas Man الجبل السحري. يستعرض هذا الكتاب مرضاً عانيت منه مدة طويلة هو مرض السل. عن طريق هذه القراءة كنت أحفظ في وعي مجتمعه ثلاث فترات عن هذا المرض: فترة الحادثة التي تدور قبل حرب 1914 وفترة مرضي أنا حوالي 1942، ثم الفترة الحالية التي لم يعد فيها هذا المرض... تبينت لحظتها باندهاش – والبداهات وحدها هي القادرة على أن تبعث على الدهشة – أن جسمي يمتد في التاريخ. وبمعنى ما فجسمي معاصر لبطل الرواية هانز كاستورب... إذا أردت أن أحيا عليّ إذن أن أنسى أن جسمي ينتمي إلى التاريخ، وأغرق في الوهم بأنني معاصر للأجسام الحاضرة الصغيرة السن لاجسمي الماضي. والخلاصة أن علي دورياً أن أبعث من جديد وأكون أصغر سناً مما أنا عليه".[1]

تُظهر مقاربة حديث رولان بارت، أهمية الزمن من حيث تجسيده لأبعاد خفيّة تتداخل ضمن حركة التاريخ الذي يمدّ بدوره أذرعه اللامرئية، لتتقاطع مع حركة الشخصيات والأحداث الذين يتحركون ضمن مدار زمني، يعيد تشكيل ذاته، وينفذ بتأثيره المباشر، وغير المباشر إلى الأجيال المتلاحقة.

الزمن المتماسك، والمُدرك الذي يسير على نحو محسوس، يحمل معالم العالم الحقيقي، ويجسّد بدوره عملية الترابط بين جميع مكوّناته التي تدفع عجلة الحياة نحو المستقبل؛

[1] رولان بارت، درس السيميولوجيا، ت ع. بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط3 1993، ص 28-29 .

فالسلّ بحسب (بارت) انتهى كنتيجة طبيعية للتطور الزمني– التاريخي، بعد أن قضت الأدوية الكيميائية على هذا الوباء.

في المقلب الآخر، يسير الزمن الذي لايمكن أن يُحسّ. يتسرّب العطب إليه بفعل الأحداث التي تحمل البشر إلى هيئات أخرى لم تألفها النفوس البشريّة. لتعيش ضمن المسافات الفاصلة بين المرئي، واللامرئي، حتى تلغي المفاجأة التي قد يلقاها الكائن، الذي فقد ارتباطه بالزمان، والمكان المحسوسين، لتتلاشى بنظره الرؤية عن الزمن السببي، والنسبي المحكوم بقانون ثابت.

فرواية (أرواح هندسية)، نسيج تدور فيه المحكيات ضمن دائرة مغلقة. فالحديث الذي تنتهي فيه أحداث الرواية، تبدأ ضمنه. وكأنّ الزمن هاوية تمرّ من خلالها الأحداث، لتعيد رواية ذاتها ضمن النص.

يتّكئ الزمن في النص على اللغة التي تدخل بدورها ضمن عالم التكرار، والإيهام. إذ يعيد الكاتب صياغة الأحداث مرات عدّة، بما يوحي بتداخل الزمن، أو عدميته. وهو مايحمل إيحاءً بأن كل وجود خارج الزمن، يندرج ضمن حيّز عدم الوجود الواقعي، أو وهم الوجود.

ألا تعيش البلدان التي تفترسها الحرب خارج دائرة الزمن فعلياً! تقف خارج عجلة الحياة التي تدور نحو الأمام، لتخلق لنفسها زمناً لايسير وفق قوانين الزمن العادي، وإنّما وفق قانون محكوم بمعطيات الحرب، التي تؤطر حركة التاريخ، والراهن، والمستقبل.

من يعبأ فعلياً بسيرورة الزمن في ظل الحرب! وهل تؤرَّخ الحروب إلا بأعداد القتلى الذين يرسمون بدماءهم دورة الزمن المنكفئ على نفسه؟

يسهم الزمن بخلق المعنى في النص الروائي. إذ يعزّز دلالة التّشتّت التي يربطها الكاتب بالحرب؛ بل إن الكاتب يهاجم الزمن بأبعاده الميتافيزيقية، ليخلق زمناً خاصّاً في النص، يُتلف بعضه كموقف نقدي من الحرب وأسبابها المباشرة، فيقدّم إدراكاً يفقد منطقيته، ويقترب من الإهلاسات التي ترمز إلى واقع يعاني أفراده من أزمات نفسيّة متعدّدة، ناتجة عن صدمة الحرب، والأحداث التي تتلاحق، مزهقة الأرواح والنفوس.

إذن يسعى الكاتب إلى إشراك الإنسان، والزمان في القهر ضمن سلطة الحرب. فالحرب وحدها تفرض قانونها المدرّع بالقوّة الذي يقهر قوانين الزمان، والمكان، لصالح شريعة القتل والسطوة.

يبدأ الكاتب نصّه من البحر "تجري الأمور، الآن، في ترتيب هادئ. فالجميع هنا، على السطح الحديدي المخضرّ، الذي يعكس إشعاعات بفعل رطوبة البحر..همسات تعلو ثم تخفت. وجبة عشاء رديئة سبقت هذا الهدوء، فيما يشبه الاحتفال، لمّا تدافع المحاربون صوب قمرة في مقدمة السفينة...أكلوا نصف ماحصلوا عليه، ورموا البقية في البحر؛ رموها بقوة كأنما يحاولون أن يصيبوا بها سفن الأسطول الأمريكي التي تواكبهم، حمايةً، بعد خروجهم من تلك المدينة، بناءً على مواثيق، وعهودٍ مشفوعةٍ بالغمز، إلى آخر ماهناك مما هناك".[1]

يحاول الكاتب إذن منذ البداية، الإيحاء بأننا في أجواء انتهاء المعارك. فالمحاربون غادروا المدينة، بسفن تحملهم في البحر، بعد توقيع العهود والمواثيق.

ارتبط البحر تاريخياً في ظل الحروب بمفهوم (النفي). فهو الحامل للأجساد التي فرضت نفسها في مشهديّة الحرب إلى بلاد بعيدة، كي تحرمها المشاركة في الأحداث التي قد ترسم تاريخ المنتصر، وتهمّش تاريخ المغلوب.

(من الشرق إلى الغرب) كانت وجهة الرّحلة التي حملت المحاربين. ولهذا أيضاً دلالاته ضمن النص. فالغرب الذي أعمل أذرعه الخفية في تأجيج الشرق، سيتدخّل في النهاية ليفرض نفسه كموئل للمصائر.

الرواة في النص خمسة. وصفوا أنفسهم باللامرئيين "والخمسة – الذين هم نحن – غير مرئيين؛ هكذا، في بساطة، غير مرئيين. وقد جرى توكيل كل خمسة، ممن هم على كثافاتنا اللامرئية، بآدمي واحد، ليعينوه على ما يغمض عليه، أو يستعصي".[2]

---

[1] سليم بركات: أرواح هنسية، ص5.

[2] المصدر نفسه، ص 10.

لاتتوالد المحكيّات في نص بركات من بعضها. فلا نقف إزاء سرد يستند إلى النموذج العائلي، أو التاريخي لينسل منه حكايات مرتبطة ببعضها. وإنما تجتمع المحكيّات عند بنية سرديّة واحدة هي الحرب بشخوصها، وأحداثها، وتاريخها. هو إذن خروج على الأنساق التي ترسّخ محكياً تتوالد فيه الفصول بشكلّ تفرّعي لصالح التشّظي، والتشتت الذي يحيل بدوره إلى دلالة الحرب.

نقف إزاء المحكي الذي يرويه (الخمسة اللامرئيون) الذين يراقبون الشخصية الرئيسة في النص الأدبي، وهو (أ.دهر).

(أ.دهر) كان على متن السفينة التي حملت المقاتلين المنفيين، بعد انهيار عمارة (أبي كير) التي كان يعيش داخلها. لتكون الشخصية، الركيزة الرمزيّة التي بُني النص عليها. حيث يتتابع تسلسل الشخصيّات الموجودة في النص، من حيث علاقتها بشخصية (أ.دهر).

عمارة أبي كير، ستكون مبتدأ الحدث ومنتهاه، فالشخصيات التي تتأرجح بين واقع الحرب، ورمز العدمية، تتّخذ من هذه العمارة سكناً لها.

خامساً: بؤريّة المكان:

ثمة فارق شاسع بين المكان الواقعي، والمكان الروائي. فأبعاد المكان الواقعي مادّيّة، أمّا المكان الروائي فأبعاده لغويّة، يبنيها الكاتب بالخيال، مستنداً إلى الثيمة التي يحاول النص معالجتها. هو إذن تشكيل متخيّل، يتأثّر بالشخصيات من جهة، وتؤثّر فيه الشخصيّات من جهة أخرى. فأهمية المكان مستمدّة من تأثيره في حركة العمل الأدبي، وسيرورة أحداث الرواية.

"إن المكان يساهم في خلق المعنى داخل الرواية ولايكون دائماً تابعاً أو سلبياً بل إنه أحياناً يمكن للروائي أن يحول عنصر المكان إلى أداة للتعبير عن موقف الأبطال من العالم."[1]

في النص تبدو العلاقة وثيقة بين المكان، والزمان. فالكاتب الذي كتب روايته في (الحرب) اختار أمكنة متوائمة مع انغلاق فضاء الحرب على نفسه.

ينتمي (أ. دهر) إلى إحدى قرى الشمال السوري. إلا أنه يعيش في مدينة بيروت في فترة الحرب الأهليّة اللبنانية. يصور الكاتب غربة المدينة عن شوارعها، وناسها، فالحرب خلقت حالة من اللاستقرار في الأمكنة التي تضم أحداث الرواية. تعيش المدينة حالة نفور من البشر، ويعيش البشر حالة نفور من المدينة في الوقت نفسه.

لم تطلّ بيروت (كشخصية) تحكي نفورها من الشخصيات في النص. إلّا أن عمارة (أبي كير) بطبقاتها كافّة، شكّلت معادلاً موضوعياً للمدينة المنكوبة، وكانت انعكاساً نفسياً للشخصيّات المنغلقة على ذاتها، والمتقوقعة على دمارها الداخلي. فالشخصيّات في النص متكلّسة كالعمارة التي تنوء بالأرواح التي تبتلعها داخلها.

يقول الكاتب في وصف منزل (أ.دهر): "وقف أمام باب غرفة الجلوس متفقداً بعينيه آثار خراب ما. مال قليلاً، من دون أن يبارح مكانه، صوب باب المطبخ. كان على مايرام. مشى في الممرّ حتى غرفة النوم. تفّقدها من مبعدة أيضاً، والتفت إلى الحمّام.. الممر ضيق، لكن الواضح أنه اعتاد التمدّد هناك. الوسادة، ومنفضة السجائر، وكأس فيها بقايا سائل، وتفاحة مقضومة في صحن صغير، كلها تدل على أنه متهيىء للدخول، هكذا، إلى الممر، والركون إليه، دون العبور إلى أية غرفة خلا المطبخ، الذي كان يتردّد عليه .. في خفّة كان (أ.دهر) ينقل فراشه، مساءً، إلى الممر.. وفي الصباح، أبداً، يرجع الفراش إلى غرفة النوم، ممدّداً، كما كان من قبل، على لوح خشبي لصق

[1] حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي،المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1991، ص 70.

البلاط. وعذره، في كل هذا، موقع شقته: كل شقة تطل على شرقي المدينة مهددة بقذيفة."[1]

إذن لم يكن بيت أ.دهر، مكاناً للذكريات، ولم يكن بيئة خصبة لسرد نوستالجيا طفولته أو مراهقته.

تاريخياً ارتبط البيت بمفهوم (الحماية والراحة). حيث تشكّل جدران البيت تحصيناً ضد (الآخر) الذي يقبع خارج حدود المكان. إلا أن وصف منزل (أ. دهر) يحيل إلى تجربة مغايرة. فالمكان الذي يعيش فيه مهدّد تجتاحه فكرة (الخطر).

يعيش (أ.دهر) نوعاً من العزلة المفروضة قسراً في حجرته بسبب الحرب.

لايذكر الكاتب توقيتاً لحضور (أ.دهر) إلى بيروت، وكأن الزمن في النص إحالة دائمة إلى اللامعنى واللامغزى؛ بل كأن الماضي محض صور تدور في ذاكرة تتسلسل فيها الأحداث يومياً في دوامة من الخراب، والخطر. فالشخصيات لاتحمل معها ذكريات ترسم معالمها أبداً.

لم يرد الكاتب أن يقارن بين مسكنه الجديد في بيروت، ومسكنه السابق في القرية. وكأن الذاكرة (كقيمة) صارت هامشاً مُبعداً نحو حدود قصية لاتعبأ بالأحلام، ولا بالإلفة المرتبطة بذاكرة المكان الأولى.

زجاج المنزل بدوره كان إحالة إلى إمكانية موت محتمل في أي لحظة. إذ أُعيد تركيب زجاج الشقّة مرات أربعة بفعل القذائف التي طالت العمارة التي يقطن فيها. فيقول الكاتب على لسان الرواة اللامرئيين: "نسأل أنفسنا أمام المشهد الذابل على سطح السفينة الحديدي: مالذي سيفعله أ.دهر في الجهة الثانية من البحر؟ سيختار، بالطبع، عمارة ستنهار بدورها. سيختار الطبقة السادسة كعادته، ليبرر نومه في الممر".[2]

---

[1] سليم بركات: أرواح هندسية، ص 17-18.

[2] المصدر نفسه، ص 20.

نقع إذن على إشارات لاحصر لها، تحيل إلى ارتباط المكان بالواقع، والرمز على حدّ سواء. إذ يحمل وصف المكان في النص إشارات توحي برغبة الشخصيات بالإقامة ضمن سياج وهمي مُتخيّل يحميهم من المكان ذاته. هل هي إشارة إلى رهبة الفضاء العام المطبوعة في ذاكرة الروح؟

يتجلى في النص إسقاط مشكلات الفضاء عموماً – ونقصد به في هذا المقام المنطقة العربية – على المكان الموصوف، الذي يعكس انطباع الشخصيات المزدوج عن المكان المحدد، والفضاء بعامة.

لا تخلق الأمكنة في النص بقياسها إلى الواقع، إلفةً يمكن وسمها بالطبيعية. فالأمكنة في المنطقة العربية، تعمل بتواطئ خفيّ مع الأزمنة والتاريخ، على ترك روائح الخطر، والتهديد في ذاكرة الإنسان الذي يترقب شبح الحرب في كل مكانٍ، وزمان.

إن انتماء الإنسان دائماً إلى ماضيه، يبقيه في حالة انتماء ضمني إلى المكان، حتى وإن فقد السيطرة على الأمكنة بالمعنى الحقيقي.

إذن لا يقيم (أ.دهر) علاقة إلفة إلّا مع ممر المنزل، أو مع الممرّات عموماً التي تشكّل ملاذاً ضد الخارج. الخارج الذي يحمل معه ضمناً، **الآخر** الذي يختلف موقفه باختلاف موقعه (الغرب – الشرق)، بيروت الغربية، وبيروت الشرقية. وما يحمله هذا التصنيف من دوران يحدد الوجود الموضوعي للإنسان داخل هذه الدائرة، التي لايمكن القبض على نواتها الأساسية، خارج عالم القتلة والمقتولين. إن كتابة (سليم بركات) تفكيكيّة تسعى إلى مواجهة مايمكن تسميته بالجذور الميتافيزيقية للأمكنة العربية. إذ لطالما ارتبط المكان في الثقافة العربية، والمشرقية عموماً بقدسية يكسبها المجتمع لهذه الأمكنة التي كانت مهداً للرسالات السماوية، لذا يحاول النص أن يقدم نقداً لهذه الصورة مصحوباً بالهدم، حيث تتزحزح الأمكنة من مساحتها التي كانت راسخة فيها، وتتزلزل الأرضية التي تحوي العمارة مراراً، مفسحة المجال لمرور التناقضات التي تنافي العقل في بنيانها، لتصير ميداناً ينتفي فيه العقل الذي يؤسس معطى النظام، والاستقرار.

1-القبو – اللاوعي:

قبو العمارة بدوره كان جدلاً مستمرّاً بين الحياة والموت. اجتمعت فيه الحياة التي ترتفع وتنخفض من الأعلى إلى الأسفل، فتميّز نفسها بحركتها بين الحياة وشبح الحياة.

"أما بالنسبة للقبو فلسوف نجد له منافع دون شك. يمكن تبرير وجوده وتعديد ميزاته. ولكنه أولاً وقبل كل شيء هو الهوية المظلمة للبيت، هو الذي يشارك قوى العالم السفلي حياتها. فحين نحلم بالقبو فنحن على انسجام مع لاعقلانية الأعماق".[1]

يشكّل القبو دائماً الممر إلى العالم الذي يقبع في الحيرة والخوف. بحسب المحللين النفسيين فإن القبو يوازي اللاوعي في النفس الإنسانية. فهو الجانب المظلم، والغامض الذي يقبع في العمق.

ارتبطت الأقبية أدبياً – بحسب غاستون باشلار – بالرغبة في الوصول إلى أنفاق القلاع الأسطورية. إذن فإن الأقبية تحيل دائماً إلى عالم موازٍ خفيّ، يرتبط بمفهوم الجذر، الذي يترسّخ دائماً في الأسفل.

الإشارة الأولى إلى القبو، ألقت بأثر الصوت في النص. إذ تهادى إلى السمع نباح كلاب في قبو العمارة. هو إيحاء إذن بأن هذا المكان الخفيّ سيكون مسرحاً لاستعراض جملة من الأسرار العجائبية غير المألوفة.

في النص يستأجر (أ.دهر) شقته في عمارة أبي كير. وفي حديث يدور بين صاحب العمارة و(أ.دهر)، يفاجئ صاحب العمارة (أ.دهر)، بأن أهل الأخير يقطنون في قبو العمارة، التي يقطن فيها ابنهم.

سينتقل (أ.دهر) إلى القبو مسرعاً، مع صاحب العمارة ليرى أهله. وينتقل بنا الكاتب إلى مستوى آخر عجائبي من السرد. سيتملّكه الإنكار في المرة الأولى. لن يقرّ لنفسه

[1] غاستون باشلار: جماليات المكان، ت غالب هلسا، المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 1984، ص 46.

بسهولة وجود أهله في بلد آخر وهم يقطنون في إحدى قرى الشمال السوري. إلا إنه سينزل وحده لاحقاً إلى القبو ليستطلع حقيقة الادعاء.

"فإذا ب (أ.دهر) يدفع جدارين متقابلين، في النفق، وقد تكشّف الشرقي منهما– بانهياره أيضاً – على السطح الذي لايُرى. أما الجدار الغربي فانكشف – بانهياره أيضاً– على مدى يشبه اللحم العاري. أرض انبسطت كألياف عضلية، وآثار خطوات حمر من دم، وموج على مبعدة أمتار يترجرج في مكانه مثل صدر يتنفس عميقاً. وبرهة بعد برهة توافد أناس مهمومون من وراء أكمات ارتفعت–هنا وهناك – على أشكال رئات وأكباد ضخمة. وكانوا، في تقدمهم من أ.دهر يشكلون حلقات متنافرة، من دون أن ينظروا إليه، ثم يجلسون القرفصاء على الرمل الدموي أو مابدا رملاً دموياً، منهمكين في قرع الأرض الوردية اللون كلحم طازج بالأنامل، كأنما يتخاطبون".[1]

(هؤلاء موتى وأنتم أحياء) كان هذا ماقاله صاحب العمارة ل(أ.دهر).

قبو العمارة مأهول ب (موتى المصادفات)، وهم قتلى القصف الذين لم يتفكّروا في الموت.

الموت هو الثيمة التي يرصدها العمل. إلّا أن الموتى في النص لايسكنون في المقابر، وإنّما يعيشون في بيوتهم، وفي أقبية العمارات، التي تعكس وهم الحياة، وخواءها.

إذن، يترنّح النص بين الواقع، والمجاز. بين المكان، والممرّات المؤدّية إليه. بين الموتى، والأحياء. بين المحكي، والمستتر بتواتر تراجيدي يبعد حرمة الموت، وينقل الموتى من العالم السفلي إلى العالم المحسوس الذي ينخرط فيه الموتى عبر المُتخيّل، بمحاكمات لموتهم، لا لقاتليهم.

"كانوا على أهبة المرافعة عن ميتاتهم. وكان واحدهم إذا شهّد الآخر ليدعم كلامه خذله الآخر، مرافعاً عن نفسه فقط، حتى انقسمت الحلقة الواحدة في كيانها، فتنافر المجتمعون، مهدّدين، قبل أن تعقد محاكمات أو مايشبه محاكمات. ثم تواجهوا خبط

[1] سليم بركات: أرواح هندسية، ص 49.

عشواء، رافعاً، كل شخص إلى من يواجهه، في كفيه، الشظايا التي قتلته، كأنما تجري مقارنات، وحساب فروق في الأوزان. وكان الذين أصابهم كثير من ذلك المعدن المتشظّي يكوّمون بين أرجلهم ما لايقدرون على حمله بالأيدي، حتى أن بعضهم حمل الشظايا الكبيرة بين أسنانه، فبدا مضحكاً، وهو يجاهد بكل عضلة في وجهه للاحتفاظ بها معلّقة".[1]

يعيش الموتى تحت هذا الثقل الكوني، يحملون موتهم معهم ويحاولون محاكمة العالم. إلا أن هذه المحاكمة، تبقى حبيسة القبو المظلم المهمل. والذي يمثل (الهامش) بكل انكفائه. هم أسرى موتهم الذي ينساب في العوالم السفليّة، دون أن يلحظه أحد. فلا قوّة كامنة لديهم لرجّ العالم المتخلخل. وحدها الأقبية تحمل محاججات (قتلى المصادفات) ورعشتهم.

قتلى المصادفات ملقون في ركود موتهم. حيث انتقلوا من العالم المأهول بالقتل، إلى العالم المأهول باليقظة الأبدية. إننا إزاء إزاحة لمفاهيم السلام، والطمأنينة بعد الموت.

لايعيش (قتلى المصادفات) بهدوء بعد الموت كما رسّخت الميتافيزيقا في التاريخ. فهم في حالة صخب، واحتجاج دائم. ينحتون سخطهم في فراغ الرفض دون أن يلقوا صدى لثورتهم على العالم القاتل. هي دعوة من الكاتب لمحاكمة القتلة على اختلاف مسببات حربهم؛ فلا فروق دقيقة بين القتلة إذن، حيث تقودهم قوة مغناطيسية إلى ضحاياهم. يقبعون في دائرة الضوء، بينما يقبع ضحاياهم في الهامش.

"قد تسنّى لنا أن نرى ماتحويه الجدران الكتيمة، والأعمدة، حين انهارت العمارة، قبل ظهور أ.دهر على سطح السفينة المتجهة غرباً، بأربعة أيام. نعم. تقوّض الهيكل فنفرت القضبان الحديدية من كل مكان، متوازية أو متقاطعة كحبال الشباك. ومع القضبان انفجر الدم ساخناً، حيّاً، فأدركنا أن ما كان يختضّ داخل إسمنت أبي كير لم يكن غير

[1] سليم بركات: أرواح هندسية، ص 59.

هذا السائل الأحمر، المصحوب بنباح بارد ترفعه يد الغبار إلى شرفات الأبنية المجاورة، وإلى جماجم الأحياء".[1]

يشخّص الكاتب المكان فيصير جزءاً من ذاكرة الحرب. مركزاً للموت، والعزلة، يسمع، وينزف، ويضيف لتاريخ الموت بصمته المتقرّحة.

يحفر الكاتب بوصفه أبعاداً جديدة للمكان ليتسرّب خارج كينونته، فيضيق حجمه، أو يتّسع. يشعّ أو ينطفئ. وقد يقبع ليراقب الحدث في الآفاق البعيدة، والقريبة، فتتمثّل الأحداث فيه، ويضفي عليها مزيداً من الموت، أو الحياة.

لايكتم البيت أصوات الخارج، وإن كانت هذه مهمته. ففي الحرب يقتحم الخارج البيت، ليقوّض ثنائية (الداخل– الخارج) في محاولة للوقوف بوجه المعنى بمفهومه الميتافيزيقي. وكأن النص يحاول ترسيخ **الاختلاف** كما يطرحه (جاك دريدا) كمفهوم، يسعى إلى مراوغة المعنى عبر مراوغة (الدال) ضمن عملية اللعب الحر؛ ليظلّ الدال منشغلاً بمحاولة مراوغة الكتابة الشائعة، والمعاني المعتمدة، فيمارس الإرجاء في المعنى في كل مرة، ليبعده عن الاستقرار.

بإسقاط ما ذكرناه على دلالات المكان، سنجد أن محاولات بركات لهدم فكرة الاستقرار في مفهوم البيت ستُسقط على العمارة كلها. هل كانت العمارة إذن مقبرة، وكان قاطنوها محض أموات، يعيشون فيما اعتقدوا أنه الحياة.

تتبدّى صعوبة ضبط حركة الدوال في فضاء النص، إذ ننتقل من إحالة إلى إحالة أخرى، ليعمل التأويل في النص بفعالية متقلّبة.

إن التطبيق النقدي ليس محاولة لمقاربة النص فقط، إنما هو نتاج التفاعل بين النص والإجراء النقدي، بما يضمن إنتاجية دلاليّة جديدة للنص، برؤية تقارب رؤية الكاتب من زوايا نظر متعدّدة، بما يؤسس لأنساق دلاليّة جديدة.

---

[1] سليم بركات: أرواح هندسية، ص 61.

إن الكتابة تقدّم للفكرة الأدبية لونها. إذ تواصل الدوال في النص نوسانها بفضل تقنيات الكتابة، ضمن عالم الإشارات التي تتابع تضادها.

قبالة شقّة (أ.دهر) في جهة الشرق، رست السفينة التي طعّمت أحداث النص في مختلف فصوله بطعم الغربة. فالسفينة المستعدّة للإبحار ضاع قبالتها كل ماهو في محيط العمارة: المسجد، والبيوت. وظلّت راسية كأنها تسخر من المدينة التي تكرّس الموت في جميع تفاصيلها. رست في الفراغ الذي ظلّل حدود المدينة، وأبحرت في اللامكان الذي يشهد حركة أحداث الرواية.

ينفصل المكان عن الجهة التي يقبع فيها، يتحرّك داخل وعي الشخصيّات التي تترنّح في لاوعيها، ضمن خطاب يعيد تكرار نفسه ليوحي بتتابع الأحداث، وعودتها ضمن سياق زمني استرجاعي متراكب.

توحي الرواية منذ صفحاتها الأولى، بما يمكن تسميته بالهذيان. وهذا الواقع المُخاتل ينسحب على المكان بدوره. إذ يقوم الخمسة اللامرئيّون بسرد الأحداث بشكل تتداخل فيه الأحداث، وكأن السرد يُتلف نفسه، عن طريق إتلاف الذاكرة الحيّة التي تاهت في الحرب، والدّمار. حيث تُلاشي المواقف بعضها في معرض الحديث، وكأننا في متاهة تدور ضمن مجموعة من الصور التي لاتدرك إلا بالحواس التي تعاني بدورها الخلل والعطب.

سيُقحم المكان بدوره في هذه اللعبة. وستسهم المادة البصرية التخييلية بخلق فضاءات منبتّة الصلة بالعالم الواقعي، إلّا إنها شديدة الالتصاق بهذيانه بعد الحرب.

إذن تُدخل التفكيكيّة المكان في إشكاليّة جديدة. هي إشكالية تمييع هويّته، ليصير البناء عالماً يشترك فيه الحيوان، والإنسان بالاحتجاج على واقع الحرب، والموت. وسيستحيل البناء جسداً، يفتح مجالاً تواصلياً بين الموتى، والأحياء. سيصرخ الموتى عبره دون أصوات مسموعة. وسيقيمون احتجاجات ومحاكمات ميدانية في طقس دائم دون أن يحضر القتلة المُدانون الذين يراكمون ضحاياهم في مجازر يومية.

وحدها الجدران ستتماهى مع أنينهم وتكتمه. هل هي إشارة إلى أن الإسمنت والحديد، قد يظهران استجابات إنسانية أكثر من الأحياء الذين صمّوا آذانهم عن صراخ ضحايا الموت المجاني، والحروب، الذين يدفعون فاتورة الحرب الباهظة من أجسادهم؟

أم إن التماهي بين أجساد الموجودات من بشر، وحجارة، والتي تتناوب بين الموت والحياة، كان علامة على وحدة الكتلة التي تتحدّد بالكثافة التي مهّد لها الرواة اللامرئيون الخمسة؟

موجودات النص جميعها عوالم من الكثافة. تترواح في تصنيفها بين المرئي، واللامرئي، وعليه يمكن لمن سمّوا أنفسهم الكثافات الخمس، أن ينقلوا أحداث الرواية التي شهدوها مع (أ.دهر) دون أن يعيشوها بحواسهم التي أعلنوا براءتهم منها في مطلع النص.

البحر، والسفينة بسكونهما قبالة القبو، وظهورهما قبالة شرفة (أ.دهر) يوحيان أيضاً بانفلات مستمرّ من محدودية التموضع. كأننا إزاء أشباح تتحرّك بحريّة في عالمها المخلوق بالفوضى، والذي تُلغى فيه الحدود المكانية، كما أُلغيت بين (الموت، والحياة)، و(الواقع، والحلم).

تأخذ المتناقضات بأيدي بعضها في الواقع الحلمي، ضمن حقل واسع محدّد بإحداثيّات الحرب التي تتداخل بدورها في رمزية واضحة. فالقطن المتناثر في قبو العمارة، كان علامةً من علامات الاحتجاب التي ضاعفت صور الأشكال جميعها. إذ توزَّع القطن في قبو العمارة، ليعيد صياغة نظام بديل يحرّر الصورة الاسمنتية من جمودها.

يمتلئ القبو بحقول القطن التي تتفتّح فتملأ العمارة كلها، ليستبدل النص بعد ذلك القطن بالثلج، لحظة انفجار العمارة:

"عزيزي، كنت أقود أولئك الثمانين إلى القبو حين انفجرت عبوّتك تحت جبّالة الإسمنت.. وفي لمحة صرت خارج مدخل العمارة. صدقني أنني طرت، وإذ هويت كان الموقع الذي سقطت عليه ليناً، والمكان أبيض اغرورقت من وهجه عيناي. نعم. لوهلة تبادر إليّ أن القطن اجتاح كل شيء، لكن البرودة، التي دفعت بي إلى أن أنفض يديّ مما علق بهما، وضعتني أمام الثلج وجهاً لوجه، وأنا، ياعزيزي، لم أفاجأ، وبي

قدرة على التفكر في مخرج، على الفور، من دون الاستسلام للدهش وأسئلته. والأمر، على أية حال، بسيط: كنت في مدخل عمارة، صيفاً، وألقى بي انفجار عبوّتك إلى حقل من الثلج، إذاً هذا هو المراد. فليكن. وقد كدت أضحك، وأنا أتنفس الهواء المُدغدغ ملء رئتي، لولا بعض دم تحسّسّته نازلاً، في سخونة، من صدغي الأيسر، غير أنني وجدت على مقربة مني مجموعة مدجّجة بآلات وأحمال ماكدت أقترب منها حتى عرفت أنها لجنة الخبراء".[1]

يمتلك النص ذخيرة من الأدلّة التي تدفع حركة القراءة إلى الدوران، والخروج من دائرة الانغلاق على معنى محدّد. والبحث عن علاقة أخرى للتناظر.

(القطن– الثلج). يحافظ التناسق على الانتقال من عالم إلى آخر. عالم القطن الذي يكسو الجسد، وعالم الثلج الذي يكسو الطبيعة.

تختلّ العلاقة بين العري، واللباس، ومن هنا يتمثّل الاختراق كخدش للعلامة التي تمثل القيمة التي تُطعن في هيئة إحساس، يجسّد العجز عن ردّ اختراق الآخر لكيان الذات.

2–الراهن بؤرة مكانية:

" قبل أربعين سنة من مولد (أ.دهر) خرج جدّه من جهة أمّه باحثاً عنه، بصراخه ذاك، ولم يكن على أحد، قط، أن يحدّد ما الذي خدع الحفيد به جدّه، فكيف بحفيد غير موجود بعد! لكن ذلك لم يخطر ببال الجالسين. أي لم يخطر ببالهم أن الجد الشاب يعني بصراخه حفيده القادم بعد أربعين سنة.. غير أنهم ارتدوا أقنعتهم الرصينة في ذلك الموقف، ناظرين بعضهم إلى بعض، وهم يهزون برؤوسهم: (خدعه. نعم. خدعه).. في الحين الذي جاوز فيه جد (أ.دهر) (جدّه بعد أربعين سنة) بوابة سور الخرنوب، ممعناً في تعقبه الغامض لحفيده الذي خدعه".[2]

---

[1]سليم بركات: أرواح هندسية، ص157.

[2]المصدر نفسه، ص 68– 69.

يعيد الرّاهن في المشرق إنتاج الماضي المشحون بالمفارقات التاريخية.

يخضع الراهن لضغوطات خارجيّة، ضغط الاندماج في الثقافة الغربية، التي تمثّل المستقبل، والعلم، والحضارة. وضغط الانتماء إلى الماضي بما يشكّله من تأصيل ومرجعيّة.

إن البحث في الثقافة المجتمعيّة، يتأثّر بالدين، والعلم، والمجتمع. حيث يتعذّر فهم الأنساق الثقافية في مجتمع ما خارج إطار التأثّر، والتأثير. فالبحث في الثقافة جزء من البحث في التاريخ. وبذا فإن استنطاق الحاضر سيمرّ عبر الماضي بالضرورة.

يسيطر تسويغ أحداث التاريخ، على العقل المشرقيّ الرّاهن. ولايعني تسويغ الأحداث بحالٍ من الأحوال تحليلها؛ بل محاولة إزالة الوصمة التي تلحق بالماضي القريب من التبعية للاحتلال، والتخلّف، والتعصّب الديني، وإقامة الحروب على خلفيّات طائفيّة، ومذهبيّة، وعرقيّة.

لن يكون خطاب التقدّم منقطعاً عن الخلفيّات التاريخية في المنطقة العربيّة. بل سيحاول الخطاب العربي، اتّخاذ ذريعة لتأخّر الأجداد الذين ينتمي إليهم، لإعطاء غطاء منطقي لممارساتهم، للالتحاق بركب الحداثة، أو سيدخل الرّاهن في مرحلة قطيعة مع الماضي القريب، كردّ فعل على التركة المُجحفة التي أورثها الماضي للحاضر. حيث يجد الحاضر نفسه في دوّامة من الحروب، والدم المُراق، والقتل غير المبرّر، وسيعزو بلا شك هذا الحاضر المأساوي، إلى ما أورثه الأجداد لأبناء هذه المنطقة.

نحن إزاء ردّ فعل متناقض لموقف تاريخي واحد.

هل ستكون **النافذة** كلمة السرّ بين الماضي والحاضر، كما كانت بين الداخل والخارج؟

"بدا الرسّام في تلك البرهة، متردّداً بكلّه، وهو يحدّق في لوحته، ثم تدارك حاله، مرتدياً قناع اعتداد لا يُخفي التردّد الظاهر على قسماته:

(سأدخل. نعم. سأجاوز أهلك)، والتفت: (لا أمزح). بعد ذلك استعاد مواجهته للوحة كأنما يخاطبها: (لا أمزح. سأدخل من هذه النافذة وسأسلّم. لست أدري. ربما قلت

مرحباً، أو ظللت صامتاً في عبوري من شقّة أهلك إلى الباب، ومن ثمّ إلى أية ردهة في الطبقة الثالثة، وكل مايلي ذلك سيكون رهن ما أريده).

باغته (أ.دهر) في تفكّه مكتوم: (وما الذي ستفعله هناك صاعداً هابطاً؟).

فردّ صديقه، في تأكيد: (سأرسم عمارتنا شقة شقة، حتى أعرف الجهة التي ستميل إليها حين تنهار).

فحدّق فيه الشابّ سائلاً: (وما الذي يهمك في ذلك؟ لن تكون هنا)..

(يهمني أن أحدّد مكانك بين الأنقاض). والتفت للمرّة المائة إلى (أ.دهر): وهو يرفع إحدى كتفيه: (وكذلك لوحتي).

فسأله الشاب ممتعضاً: (وما الذي يهمّك من هذه اللوحة حين ينهار كل شيء؟)، فأجابه الرسام: (الفراغ. الفراغ). ورفع صوته على نحو مباغت، كأنما ينصت إلى تجويف ما في الحروف: (الفراغ)، مردفاً بعد سكون هيّن:

ألا ترى؟ كل ما حول النافذة فراغ محض".[1]

إن رفض كلّ مكاشفة داخلية مع الذات شرخ مع الآخر، وتأجيج للخلاف معه. ينبغي أن تفتح الذات نافذتها على نفسها أوّلاً، لتعرف خصوصيّتها، والماهيّة التي تحدّد مكوّناتها كافّة.

لاشكّ أنّ الراهن صدىً للماضي وليس العكس. الراهن الذي يمثّله (أ.دهر)، وصديقه الرسّام. الراهن المحكوم بمحاولة البقاء، والاستمرارية. كما أن ما يؤسّس الهويّة على أسس سليمة، تضمن حقوق جميع أفرادها، هو السرديّات التي تكاشف نفسها بها، وترسي من خلالها مفاهيم الحضور، والذاكرة.

[1] سليم بركات: أرواح هندسية، ص 93- 94.

إذن، على الذات أن تقوم بوظيفتين متزامنتين: الأولى: احتواء الماضي، والتعاطي مع تجاربه للاستفادة من أخطائها، والبناء على ما يحقّق فواعل حيويّة في الثقافة، والمجتمع.

والثانية: تخطّي المفارقات التي يفرضها الصراع المحتدم مع الآخر الذي يحاول الهيمنة على هويّة الذات؛ فكلّما تعمّق الخلاف مع الخصم في مساحة الصراع، كلّما صار للحروب حجّة شرعيّة للوجود، والاستمرار.

سيكون على نافذة الحاضر أن تظلّ مفتوحة مع الماضي. ولعلّ (النافذة) بدلالتها التي سبق ذكرها، ستكون الأقدر على إقامة هذا الحوار. ستترك النافذة مساحة آمنة هي الجدران. الجدران التي لن تسمح لكلّ ما سيشرخ الهويّة بالعبور.

إلّا أن أزمة الحاضر تتجلّى بعجزه عن القبض على الواقع، والتحكّم به. سيولّد هذا العجز جملة من المواقف الذاتيّة التي تدفع باتّجاه الانكفاء على النفس، والدفاع عنها. سيصير الراهن عاجزاً عن تبرير انتقاله إلى مفاهيم جديدة لماضيه المرتبط بتراث العائلة، والقبيلة، والدين. وسينكفئ على نفسه. فلن يعود به الزمن إلى الخلف، ولن يتمكّن من اللحاق بركب الأمم اللاحقة.

"كان الوقت عصراً حين خرج جد (أ.دهر) من بيته، قبل أربعين سنة من مولد الأخير، صارخاً: (خدعني)، وهو يتخذ طريقه عبر السهول إلى جهة لاتهم أحداً، بالضبط كليلته التي لم يهتمّ أحد أين أمضاها. غير أن الصباح في ذلك الربيع الشاحب، بدا رفيقاً بخطوات الشاب، فلم تضيّق الريح عباءته على ساقيه، ولم تضايق جفنيه، أيضاً".[1]

ينحدر جد (أ.دهر) من إحدى قرى الشمال السوري. يؤكّد الكاتب على أنّه يسبق (أ.دهر) بأربعين سنة. عبر حقول الشمال متوجّهاً، إلى المدينة التي شهدت الأحداث العجائبيّة، وما اعتقد أنه الخديعة الكبرى.

[1] سليم بركات: أرواح هندسية، ص 143.

هي خديعة الزمان، والمكان التي يعيش الكرد فيها منذ عشرات السنين، متمثّلة بخديعة الأجيال اللاحقة للأجداد. خديعة العبث الذي يحيط بالواقع الذي تتنازعه مجموعة من القوى المحيطة، والمتصارعة.

لابدّ إذن من العودة إلى الجذور. فلعنة الماضي ستلاحق الراهن، حتى وإن لم يذكرها الراهن. إذ لم يذكر (أ.دهر) أي إشارة في بيروت إلى أهله، أو المكان الذي نشأ فيه.

ربّما كان إغفال تفاصيل انتمائه نوعاً من الفرار للانخراط في عالم جديد. إلّا أن العالم الجديد الذي لم يكن فيه مكان إلا للحرب، لفظ الحاضر المتنكّر للماضي، وقوّض إدراكه لذاته، وأفقده القدرة على التعرّف إلى ذاته، وإلى العالم.

إن الموقف الذهني التي يتخذه الراهن من نفسه يجلده، تحت مسمّى (ضمير الانتماء إلى الجماعة) التي تمثّل الأصالة. فلايمكن أن يستعيد الماضي قدرته على ملاحقة الراهن، إلّا من خلال المكوث في لاوعي الراهن الذي يظهر أنه يحاكم عدم وفائه للماضي، عبر تمظهره بصورة لا مرئيّة.

إن الشروط الواقعية التي يعيش فيها الراهن العربي، تحمل له الخيبة من المجتمعات المتخلّفة التي تهوي نحو انحدار دائم. فلن يجد أمامه إلّا التاريخ، ليحمّله مسؤولية إخفاقه، وتراجعه عن الحضارات السائدة.

سيخدع الراهن العربي نفسه قبل أن يخدع تاريخه، وسياقاته الدينية، والمجتمعيّة، والقبلية.

هل تنتمي حقّاً المجتمعات العربية إلى عالم الألفية الثانية، والثالثة؟

ألا يقتصر وجود سكّان المنطقة العربية، على استهلاك منتجات الحضارة الغربية؟

تعيش شعوب المنطقة العربية وهم الحياة، وهو مامهّد له النص منذ صفحاته الأولى.

مجموعة من الشخصيّات التي تعيش في عمارة، لايُعلم تاريخ وقوعها إلّا بفعل الهدنات المتتالية التي جرت برعاية أمريكية، صرّح بها علناً في النص منذ صفحاته الأولى. إذ

يفتتح الكاتب نصّه بصورة (أ.دهر) على ظهر السفينة، بعد أن انهارت العمارة، واستغراب الرواة الخمسة اللامرئيين من قدرته على رؤيتهم. ليعود بنا عن طريق ما بدا أنه سرد استرجاعي إلى ماحدث داخل العمارة.

إلا أننا سندرك بعد صفحات أن الكاتب لايعمد إلى تقنية السرد الاسترجاعي للأحداث، وإنما يعمد إلى تشظية السرد، ومعه الأحداث، في لعبة من الهذيان المستمر حتى تتشعّب الدلالات، وتوحي بالشكّ من وجود هذه الشخصيّات في زمن سرد الرواية التي يحكيها الرواة. وهذا ما يدعمه حديث الحوار الذي يجري بين أحد قاطني العمارة مع أبيه: "استوقفنا حوار خفيف بين رجل في الخمسين، يقطن شقة في الطبقة الثالثة من (أبي كير)، وبين ابنه الذي بدا متأسّفاً لما سيقوله لأبيه:

لم يبعني جريدة.

فزم الأب شفتيه سائلاً:

أنفدت أعدادُها؟

فردّ الابن: (لم يبعني).

ففتح الأب عينيه دهشاً: (نسخاً ولا يبيعنا؟ أنحن نستجديها؟).

وكان واضحاً أن الرجل قد أعطى ابنه ثمن صحيفة ليشتريها من محل قريب اعتاد على شرائها منه. ومن دون أن يحاجج ابنه كثيراً في الأمر قال له: (هات النقود)، وهو ينظر نظرة شكّ إلى وجه الصبي، فردّ الأخير النقود إلى أبيه..فقاطعه الأب، منادياً على ابنته: (هيه. تعالي.. اشتري صحيفة من هناك)..لكن الفتاة عادت بعد غياب لم يطل:

لم ينتبه إليّ يا أبي. كلّمته فلم ينتبه. هززت كمّ قميصه فلم ينتبه.

إذ ذاك اندفع الأب، في سورة غضب، صوب محلّ بيع الصحف، فركضت إليه الفتاة الصغيرة حتى جاورته، هاتفة: (إنه لا يرانا يا أبي).

فتوقف الأب ضاغطاً بيده على جبهته كمن تذكّر شيئاً: (أنا ميت). كان عليه أن يتذكّر ذلك. والموتى لايشترون الصحف، بالطبع".[1]

يقحم الموتى إذن أنفسهم في مزحة ساذجة. مزحة الحياة التي لن تُعاش.

لايستقرّ الرّاهن في هذه الحياة، إلّا من بوّابة التواجد الوهمي الذي لايُحدث أثراً في الحياة. فلا يلحظ بائع الجريدة وجود الفتاة، ولا أبيها، ولا أخيها.

هم موجودو المصادفات الذين لايعبأ أحد بوجودهم. يعيشون بصورة ضبابيّة مقتصرة على عالمهم الدّاخلي، أو لاوعيهم هم.

هل هم موتى، يعيشون في وهم الأماكن التي عاشوا فيها؟

أم إنّهم يعيشون في **الهامش** الذي يدلّل عليه الكاتب بالموت، بواقع انهيار العمارة على قاطنيها، لأنه لايستحق أن يوسم بالحياة؟

لايُمكن القبض على دلالة واحدة للفواعل في النص. وهذا ديدن كتابة بركات الذي تتأرجح فيه الدوال لمراوغة القارئ وتضليله.

"لإنقاذ النص. أي تحويله من توهم للمعنى إلى الإدراك بأن المعنى لانهائي. لابد للقارئ من الظن بأن كل سطر في النص يخفي معنى سرياً آخر؛ كلمات، بدلاً من التصريح، تخفي ما لم يقل؛ ومجد القارئ يكون باكتشاف أنه يمكن للنصوص أن تقول كل شيء، عدا ما يريد مؤلفوها أن تعنيه؛ وبمجرد أن يدعي اكتشاف المعنى المزعوم نكون على يقين من أنه ليس المعنى الحقيقي؛ حيث يكون ذلك الأخير هو الأبعد، وهكذا صعدا؛ والمنتمون للهيولي hylics – الخاسرون – هم الذين ينهون عملية القراءة بقولهم " I understand "

القارئ الحقيقي هو من يدرك أن سر النص هو خلاؤه".[2]

---

[1] سليم بركات: أرواح هندسية، ص 140– 141.

[2] امبيرتو إيكو: التأويل والتأويل المفرط، ت ناصر الحلواني، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 2009، ص 50.

تبعاً لهذا التتبّع لحركة الدوال في النص، فإنّ خداع الرّاهن للماضي، سيكون جزءاً من خداعه لذاته. فلن يضمن الرّاهن للماضي استمراريّته. وسيقفل بالتالي الباب على تتابع أبجديّته، وتواصله مع العالم الخارجي، فلن تكون هناك صلات قابلة للإدراك إذن. وبذا سيفقد الماضي حقّه في تجديد سلالاته مع الزمن.

ولكن، إذا كان الماضي قد اكتشف خديعة الراهن مبكراً، وهو مارمّز له الكاتب بالأربعين سنة التي تسبق ولادة (أ.دهر) لماذا لم يتدارك الأمر؟

يبدو من النص أن رحلة الماضي صوب الراهن قد استغرقت وقتاً طويلاً كان يمكن اختزاله سابقاً. إذ ظلّ الماضي المتمثّل بصورة (جدّ أ.دهر) قابعاً في الظلّ.

"حين وصل الشاب، الذي سيكون جد (أ.دهر) بعد أربعين سنة، إلى مقربة أمتار قليلة من الدرب، عرج على شجرتي كينا، نمتا ملتصقتين فتكثّف ظلّهما، فجلس مستنداً بظهره إلى جذعهما العريض، ممدّداً ساقيه أمامه على العشب الذي بدا كثيفاً لصق الشجرتين، أكثر من ذاك الواقع على بعد منهما، ثم أشعل لفافة تبغ راقب بعينيه اتجاه دخانها.. كان الوقت يمضي رويداً رويداً، والشاب لا يبارح جلسته تحت شجرتي الكينا..الظل ينحسر، والشاب على انتظاره. قدما الشاب تصيران خارج دائرة الظل في انحساره. فردتا حذائه المطاطيتان، بالسيور التي تشدّ عنقيهما على ساقيه، تسخنان قليلاً قليلاً تحت الشمس المنفلتة.. ريح رخيّة موّجت العشب، فبدا موطئ الظل حيث يتمدّد جد (أ.دهر) أكثر برودة. إذ ذاك اعتدل المتمدّد في جلسته.. ثمّ خرج من دائرة الظلّ زحفاً على ركبتيه إلى ضوء الشمس..لكنّه عاد فجلس في قلق..ملتفّاً بعباءته أكثر، إلى الاحتماء بشجرتي الكينا الملتصقتين".[1]

يقبع الهامش في الظلّ دائماً. يحاول الاحتماء به، كأنه يخشى على نفسه من الضوء. يحمي الظل الهامش من رؤية نقاط ضعفه، وكذلك نقاط قوّته. لذا سيقبع فيما يعتقد أنه منطقة الأمان التي تحميه من مساءلة نفسه عن عدم المواجهة. وسيستسلم لرغبة

[1]سليم بركات: أرواح هندسية، ص 143-144-145.

الركون. حيث سيرسم حدود الدائرة الضيّقة التي يقبع بها ليوسّعها، بعيداً كلّ البعد من مراجعة النفس.

سيتأخّر الماضي في الوصول للانتقام من خديعة الرّاهن، فلن يصل إلا بعد أن يتخلّص الراهن في المنطقة العربية من وجوده الوهمي على خارطة التأثير العالمي. وسيتحقّق من وقوعه ضحيّة لامتداده التاريخي، والطبيعي، ليخرج هو بدوره من دائرة التاريخ.

"كانوا خمسة أولئك الذين بادرهم الجد الشاب: (لقد خدعني). وكان في كلماته غير المتسائلة ما يبحث، في وضوح، عن جواب لائق. فاستداروا إليه، وهم المنحنون على حفرة كشفتها الجرّافة النابحة، ثم التفت كل واحد إلى الآخ، مستوضحاً بأعماقه: (أيرانا؟). فبادرهم الشاب ثانية: (كنتم تعرفون أنه خدعني؟).

(نحن؟) تساءلوا، فردّ:

(ومن غيركم؟).

(بم خدعك؟) سألوه، فردّ:

(بهذا كلّه) وأشار إلى الأنقاض.

فبادروه، هم، سائلين:

(أتعرف...) فقاطعهم:

(أعرف. لم يكن في العمارة).

فصرخوا معاً: (بم خدعك إذاً؟).

ابتسم الجد الشاب وهو ينظر إلى الجرافة ترفع جداراً بأكمله، ثم انسحب، من دون أن يلتفت أحد إلى عباءته الغريبة، وحطّته السميكة التي تدلّت ذؤابة منها على أذنه اليسرى ثم غذّ الخطى مبتعداً، عائداً من حيث قدم، فلحق به الخمس ذوو الهيئات المفرطة في كثافاتها. وإذ أحسّ بهم من خلفه التفت سائلاً:

(نريد أن نستوضحك أمراً يشغلنا)، فردّ وهو يستدير ماضياً:

(لستم موكلين بي).

حين صار الجدّ الشاب خارج المدينة، على الطريق الترابي الذي يصل السماء القريبة بسماء أخرى، تحسّس القيد الحديدي المتدلي من حزامه، هامساً:

سأخدعك".[1]

سادساً: الجسد ميدان الاختراق:

يشارك الجسد في لعبة المكان. حيث يصير حيّزاً جغرافيّاً مُنتَهكاً في جملة من الانتهاكات التي بدأت بالمدن، والأبنية، والأرواح. ولم تنتهِ إلا بالأجساد وهي في حالتيها الحيّة، والميتة.

"الجسد هو بالطبع مجرد وسيلة نتعامل بها مع العالم، أو وسيلة لدخوله، فهو النقطة التي نتمكن عندها من أن ننظمه بطريقة مفهومة".[2]

الحولاء، كما وصفها الكاتب في النص، كانت تجسيداً لانتهاك الجسد الأنثوي.

سيطلق (أ.دهر)، (الذكر) العنان لغرائزه، وشهواته مقابل (الحولاء)، (الأنثى) التي لن تجد غضاضة في خيانة زوجها مع (أ.دهر).

سيثأر (أ.دهر) لنفسه، ولرجولته من جسد الأنثى بكل ما تستدعيه مفاهيم الذكورة، والأنوثة من إحالات.

تتطلّب العلاقة دائماً طرفين للتأثير. سيسعى كل منهما – بحسب النص– إلى تحقيق الانتصار عبر جسد الآخر. فالأستاذ (دهر)، وصاحبته (الحولاء)، ينتميان إلى مجتمع

---

[1] سليم بركات: أرواح هندسية، ص204– 205.

[2] تيري إيجلتون: أوهام مابعد الحداثة، ت د. منى سلام، مراجعة أ.د.سمير سرحان، مركز اللغات والترجمة – أكادمية الفنون، 1996، ص 29.

شرقي، يحرّم في طبيعة علاقاته على المرأة إقامة علاقة جسدية خارج إطار الزواج. إلّا أنّ (أ.دهر) يبحث في جسدها عن تحقيق انتصار لم يحقّق في حياته الطويلة. حياته التي عاشها في ممرّ المنزل، محاولاً العبور نحو مساحة آمنة، لا تطاله فيها يد الحروب التي تفتك بالضعيف دائماً.

ستحاول المرأة عبر جسد (أ.دهر) الانتصار، وذلك بالانتقام لنفسها من علاقتها مع زوجها. حيث كان المسوّغ الذي ساقته لنفسها، أن زوجها لا يُطري على جمالها، ولا يعيرها اهتماماً. لذا بحثت في جسد (أ.دهر) عن (ذكورة) تعيش أنوثتها من خلالها.

ستكون الأجساد مسرباً للعبور باتّجاه الآخر. أو بعبارة أخرى سيصير الجسد لغةً يتحاور المتنازعون لتحقيق ذواتهم عبرها.

"ماحاجتنا إلى انتصار في راهننا؟ كان يقول للحولاء، المبتسمة بإعجاب بما يقوله هو – يتبدّل بعد برهة – إلى إعجاب بما تقوله هي.

ويضيف: (نحن منتصرون في الماضي كلّه، فلماذا الجشع؟). وكان تأكيدها على كلامه هو أن تتكئ بمرفقيها على فخذيها، مستندة بذقنها على يديها المضمومتين، في تحديق زائغ، متفكّرة في تعقيب لا تقع عليه فتسترسل متمّمة كلاماً انقطعت عنه من قبل:

ابنتي لاتقرع الباب. أبوها صك لها مفتاحاً".[1]

لن تبوح المرأة باعترافاتها ل (أ.دهر)، إلّا بعد العلاقة الجسدية التي تقيمها معه. ستحاول في اعترافاتها تفريغ ما تضمره عن علاقتها بزوجها، وابنتها، والعالم. وسيصير الجسد مفتاحاً لاستكشاف معالم الجسد الأنثوي.

لن يدخل الجسد (الذكوري) في لعبة الاعتراف أمام الأنثى. سيتجنّس الاعتراف بدوره، ليصير مقتصراً على الأنثى، وسيستغل (الذكر) طاقاته الجنسية لسحب اعترافات الأنثى، في اختراقه لجسدها، وسيبحث عن جسد آخر في التوقيت عينه.

---

[1] سليم بركات: أرواح هندسية، ص 77–78.

يحاول (أ.دهر) دفع (الحولاء) للحديث عن ابنتها التي كانت تقيم علاقة غير شرعيّة مع أحد قادة الحرب، بتواطؤ من ذويها، لقاء خدمات يقدّمها القائد للعائلة.

"حدّق إلى ابنتي مبتسماً، من مجلسه على الكرسي، ثم غمزها، فأشاحت ابنتي بعينيها عنه إليّ، كأنما تتهرّب من أمر يعرفانه، فحرتُ. والله حرت قليلاً. لكنه فاجأني أكثر، إذ سألني السماح لابنتي بالتردّد إلى بيته، لتراجعا – هي وابنته – دروسهما، إذا لم يكن من مانع. ولقد أحسست أن جفن عيني اليمنى يرفّ من طلبه الهيّن هذا، فأعدت النظر إلى ابنتي أتوسّلها القبول، فأغضت من خجلها، فأبديت له قبولي نيابة عنها، ففاجأني قائماً من فوره: (بيتي مفتوح لك). قالها وخرج بطريقته العجولة كما دخل، من دون أن ينسى المرور براحة يده على شعر ابنتي مداعباً".[1]

الأجساد في النص مجرد هياكل في عالم تتزواج فيه الهزيمة الوطنيّة، بالأخلاقيّة، والنفسيّة، ليصير الجميع حطاماً بشريّاً. وكأنّ الكاتب يلفت النظر إلى مواطن الضعف التي صارت بؤراً دلاليّة تتفتح في النص، لتكشف عورات الشخصيات، والمجتمع الأخلاقيّة. فكأن مكاشفات الجسد في النص، تفضح انهيار المُثل الأخلاقيّة في عالم الحرب، وتصوّر مجتمعاً ينجذب نحو الحضيض الذي يفرضه واقع المعارك. وما تخلّفه من عوز اقتصادي، وأمني، وإنساني.

إذن، يُذعن الجسد لرغبة الانتقام. الانتقام من هزيمته، واضطهاد العالم له.

ستتشارك الأجساد في تقلّبات الرجولة، والأنوثة، وسينقض (أ.دهر) على كل أنثى يتمكّن منها. الحولاء، وابنتها، والخادم التي تعاقد معها لتنظيف منزله، لتتجاوز مهامها بعد ذلك، وتسمح له بانتهاك جسدها، في لعبة مستمرّة من الاختراق، والانتهاكات.

كان لعدد من الكتّاب العرب آراؤهم بإسقاط العلاقة بين الشرق، والغرب، على مفاهيم الرجولة والأنوثة.

---

[1] سليم بركات: أرواح هندسية، ص 85.

وكان أبرز الكتّاب الذين ناقشوا هذه القضيّة، جورج طرابيشي الذي صرّح بأنّه:" ما دامت العلاقة بين الشرق والغرب هي بالضرورة علاقة مجنسة لأنها علاقة قوة وتحدّ، ولأن كلا الطرفين الداخلين فيها يتصورهما علاقة فعل وانفعال وإيجاب وسلب، فمن المحال أن تتسع لمبدئين مذكرين".[1]

هل يمكننا وفقاً لهذا الطرح أن نعدّ الانتقام الذكوري من الأجساد الأنثوية، انتقام من انتهاك الغرب للشرق عبر تمويل الحروب، والانقسام، والاستعمار الطويل الذي كان سبباً في تخلّف المنطقة العربية، وتؤخّرها.

يبحث (أ.دهر) الذي يمكن عدّه رمزاً للرجولة الشرقية المنتهكة من الغرب، عن الانتصار للشرق المنتهك. الانتهاك لرجولة الشرق، وفحولته، عبر سيرورة تاريخيّة لعب فيها الشرق دور المنفعل السلبي غير القادر على الدفاع عن جسده.

لم تكن العلاقة بين الرجل، والمرأة في النص علاقة تكامل، أو تساوٍ. بل كانت علاقة شهوانيّة قوّض النص فيها إنسانيّة الأنثى؛ إذ لم يرَ فيها الذكر إلّا جسداً سلبياً يسعى إلى اختراقه، لتحميله تاريخ نكساته، وهزائمه.

تحدّثت (الحولاء) إلى (أ.دهر) عن (القائد) الذي شجّعت ابنتها على الذهاب إلى بيته قائلة: "في أول قصف عشوائي قُتلت زوجه مع أحد مرافقيه، على باب المدرسة، وهما ينتظران انصراف ابنته مع المنصرفات. ومن يومها يحيطها بأكبر قدّر من صديقاتها. ولما زارتها ابنتي مع صديقتها، لأول مرة، كان هو في البيت. وما لبث أن استدعى صديقة ابنتي ليتدبّر لها شيئاً من المطبخ، فذهبت الفتاة على مضض، كأنما تمضي تحت تهديد. وقد أطالا المكوث لتعود تلك الصغيرة إلى غرفة ابنته منقبضة جداً..قالت ابنتي إن صديقتها تكاد تبكي كلّما ذهبت إلى بيت الرجل، ولمّا سألتها لماذا تذهب إن كانت لاتحب ذلك، ردّت الأخرى: أهلي يجبرونني.

[1] جورج طرابيشي: شرق وغرب رجولة وأنوثة دراسة في أزمة الجنس والحضارة في الرواية العربية، دار الطليعة للدراسة والنشر، بيروت، ط4، 1997، ص 15.

كان حديث المرأة الحولاء متشعباً – برغم محاولتها اختزاله – حول خدمات يقدمها الرجل إلى أهل الفتاة، في وقت تقاسم الأقوياء – وحدهم – فيه خبزه، وبنزينه، إضافة إلى الشقق الفارغة التي هجرها من هجرها، فيمكّنون من سُكناها من يتشفّع لهم الشفعاء المحظوظون".[1]

يتصدّى النص للعلاقات الإنسانيّة المتصارعة، على أساس من الاختلال في التوازن بين القوى البشرية. حيث تُشرخ في ظلّ الحروب الرمزيّة الأخلاقية التي تحكم العلاقات. فالأهل الموكلون بحماية أبائهم، يزجّون بهم في معركة غير متكافأة مع وحوش الحرب طمعاً ببعض المكتسبات، لتصير معادلة: الجسد مقابل المال، مكرّسة بصورة أُريد لها أن ترتبط بهويّة مجتمع الحرب الذي سيكون سقوطه الأخلاقيّ مدويّاً، وسيهوي غارقاً، في وحل التجارب اليومية التي سترسم حرمات، وخصوصيات هشّة، للشخصيات التي رسمت محكيّها بتفاصيل الانتهاك، والخيانة.

يشكّل النص ميداناً لاختبار نشوة تخطي الحدود بين المادي، والروحاني، والممكن، والمحال. فما إن يقيم النص توازناً مع الواقع على أساس حدود الجسد المحسوس، حتى يخلخل هذا التوازن بجنوح من نوع آخر. فإضافة إلى اختراق الأجساد لبعضها . ستخترق الأجساد المرايا في استعراض حركيّ مقحم في النص.

سابعاً: المرآة - الهوية:

لايحاول الكاتب بحال من الأحوال، الإشارة إلى أن الشخصيات تتمتّع بقدرات فوق طبيعية. فهو لم يقدّم نصّاً واقعياً منذ الصفحات الأولى. وعليه فإن الاختراق سيكون جزءاً من الحقيقة، والمحال في آن معاً. حيث تنوس الأفعال في النص بين العقلاني،

[1] سليم بركات: أرواح هندسية، ص 86– 87.

واللاعقلاني. وهنا نستعيد مقولة الفيلسوف الألماني هيغل: "ماهو حقيقي غير عقلاني، وماهو عقلاني غير حقيقي".[1]

ألا يأمر ناموس العقل بسيادة العدل، والسلام في العالم لتنتفي الحروب؟ ولكن، ماهي الحقيقة التي تسود عالم اليوم؟

ألاتفرض اللاعقلانية قوانينها على عالم الواقع؟

سيكون مُسوّغاً إذن في عرف الروائي، اختراق المرايا من قبل الشخصيات، بما يشبه الفانتازيا التي يعيشها البشر في ظل الحروب. إذ تعمل المرايا على عكس الضوء المنبثق من أعماق النفس البشريّة، يخترق الإنسان ذاته في المرآة، فيقف ليواجه نفسه بصمت.

تُبدي المرايا وجوهاً متنوّعة. المبتسم، والمرح، والعاجز، والمنكسر في مواجهة نفسه.

يتلقّف (أ.دهر) صورته التي تسكن المرآة، وتقحمه المرآة في مُتخيّل مغاير عن صورته، ليصير قادراً على رؤية نفسه كما يراه الآخرون.

المرآة إذن مقابل للهوية.

ستعكس المرآة الإخفاق الذي يتحدّد في إطارها. الإخفاق المسكون في قسمات الوجه بتراكم زمني. سيرى الإنسان خيباته محفورة في أخاديد وجهه، وستتركّز الخيبات حول العينين اللتين شهدتا انكسارات الماضي.

لاينظر الإنسان إلى المرآة نظرة أحاديّة، بل ستكون النظرة متبادلة. حيث تمنح المرآة الإنسان فرصة مكاشفة نفسه بنبش هويّته العميقة، في علاقة خاصّة تشي بتعبير صادق عن مأزق فكري، يشكل انعكاساً لواقع لا تنكشف آفاقه.

[1] تيري إيجلتون: أوهام مابعد الحداثة، ص 9.

يحكم الإنسان في المنطقة العربية على نفسه بالعجز عن مواجهة الآخر. يمكن إذن استجلاء دلالة اختراق المرآة في النص. حيث يدفع السرد باتّجاه مواجهة الذات كخطوة أولى في سبيل مواجهة الآخر، ومساءلته عن مستقبل منتهك الآفاق، والأحلام. إن تفكيك الهوية الذاتية بتعريتها أمام نفسها، كان خطوة أولى للسيطرة على البيئة المحيطة، والواقع المُعاش. بعبارة أخرى، إن الإنسان لن يسيطر على مجريات واقعه، وإحداثيّات مجتمعه، إلّا عبر السيطرة على ذاته.

ستكون الذات النموذج الأول في محاولة تحديد المصائر. وستصير الهويّة التي تحاول الذات ضبط أبعادها، وحدودها، وعلاقاتها، جوهر المكاشفات، لتحقيق الأمن الداخلي، والخارجي، وضمان حياة الجماعة التي تنتمي إلى الهويّة ذاتها، في كيان اجتماعي سليم من مشاعر الخيبة، واحتقار الذات.

"كان يواجه المرآة التي تكشف إلى مافوق سرّته. تقدّم منها ومدّ رأسه إلى زجاجها كأنّما هي شباك، فاخترقها. ثمّ اتكأ بيديه على إطارها السفلي وتسلّقها داخلاً إلى الجهة الأخرى عارياً.

لقد تعوّد (أ.دهر) أن يفعل ذلك؛ تعود أن يختفي في مرآة حمامه ليخرج في بيت آخر. وكان عارفاً أن من احتمالات اختفائه في المرآة أن يبقى، إلى الأبد، في المسافة غير الملجومة التي تفصل المرئي عن اللامرئي. لكن يقينه الغامر بوجود حمقى سينتشلونه، يجعله جريئاً في إقدامه ذاك.. بالطبع سيعيد (أ.دهر) الكرّة تلو الكرّة. فالبرهات التي تجعله خفياً، منذ دخوله مرآة بيته، وخروجه من مرآة بيت آخر، هي برهات إشرافه على توسيع رقعة الحرب، لتشمل التماثيل في ساحات الجزء الغربي من المدينة. ولم لا؟ هذه الرموز الصامتة تثير الحنق بفظاظة ترفّعها الثابت. وهي يقيناً – (كما يقول أ.دهر لأنصاره الممتلئين جهامة، من عصر إلى عصر) بكل مافيها من برونز أو إسمنت، أو حجر – أدلّاء الحاضر إلى مأزقه، بسبب المطابقة غير الممكنة بين ماض واثق (هكذا قرّروه)، ومستقبل واثق (هكذا قرّروه)، بات لابدّ من غلبة لأحدهما، في حلبة الحاضر الثقيل كتماثيل الساحات ذاتها.

النسف يشمل الكثير، الحديث والقديم، من أنصاب السياسيين أو المربّين فكراً وحماقة. عمامات تتطاير، وطرابيش، وقبعات، ومعاطف، وخوذ، وبناطيل، وأحذية، وأوراق حجرية من التي تلوّح بها أيدي بعض التماثيل. وكذلك تتطاير قواعدها، وينبثق التراب العاري متنفّساً هواء الحرب التي يعرفها".[1]

تخترق الأجساد ذاتها، وتركب حيرتها، وقلقها، ويأسها، كما يستند (أ.دهر) إلى جراحه جرّاء القذائف، ليقف قبالة نفسه ويخترق مرآة ذاته.

على عكس ما يمكن أن تشير العلامات إليه في النص. لن يجد (أ.دهر) ذاته عبر رحلته في عوالم نفسه الدّاخليّة. إنّما سيقف على طرق توصله إلى الآخر القابع في البناء المجاور. وسينتمي هذا الآخر إلى هويّته المثلومة ذاتها.

يصف الكاتب شركاء (أ.دهر) في هويّته بالحمقى. سينتشلونه من رحلته في البحث عن ذاته، وسيشرف في رحلته على الحرب. وكأننا إزاء محايثة للعالم الواقعي الذي تنهشه الحرب.

هل أشار الكاتب إلى أن الحرب قد تقع في العالم الداخلي للإنسان، كما تقع في العالم الخارجي؟

لن يكون (أ.دهر) وحده في رحلته عبر عالمه، بل سيلتقي مجموعة من الشخصيات التي يبدو أنها فرّت من العالم المنفّر إلى عالم موازٍ له، آملة في العثور على ما يبعد شبح الحرب، وطيفها.

سترسم المرايا الحدود اللامرئية بين العالم الواقعي، والعالم الحلمي الذي يصفه النص، وسيجد (أ.دهر) في رحلته نحو ذاته الفئات الاجتماعية التي صادفها في حياته الواقعيّة. يمكن لعالم الذات الذي تعكسه المرايا إذن، أن يعكس الإيديولوجيات المتناقضة، والمتباينة التي تعكس المنظومة المجتمعيّة للحرب.

[1] سليم بركات: أرواح هندسية، ص 192- 193.

لاتظهر الرحلة مساءلة الذات لعوالمها. إنما تبدو أشبه باستكشاف عجز الذات عن الخروج من مأزقها، إلا بمساعدة الآخر؛ إذ أشار النص إلى أن (أ.دهر) سيتوقّع في كلّ مرة يسافر فيها عبر مرآة ذاته، أن يُخرجه المنتمون إلى هويّته ذاتها.

في العالم الموازي للعالم الحقيقي، سيقع المُسافر على عالم الحرب بكلّ رموزه.

سيقع على ما يمكن أن يوازي تاريخ الشرق، من عمائم، وطرابيش، و تماثيل تجسّد الحرب. وكأنّ الكاتب يلقي باللوم على أصحاب العمائم، والطرابيش، ويحمّلهم مسؤولية كوارث الشرق، وانهياراته المتكرّرة، ومستقبله المترنّح بين الموت، وأمل البعث. إلا أن مصادفته تماثيل هؤلاء المحمّلين بتاريخ الماضي في رحلته عبر الذات، قد تحمل ضمناً اعترافاً بأن الشرقيّ يحمل في ذاته تركتهم المتعبة، وأنه يشاكس لاوعيه المحشوّ بتركة الماضي، ونوازع الحاضر، كما تشاكس النفس الهو، والأنا الأعلى.

سيدعو النص علانية إلى نسفهم، أولئك المحمّلين بوزر الماضي، والحاضر. سيدعو إلى نسف تماثيلهم البرونزيّة، والحجرية، لينسف معهم ذاته المُثقلة بسطوة الاقتداء كواجب أخلاقي، والنفور كموقف نقدي تفرضه متطلّبات العصر.

سيتبع نزعة الروح برغبتها في الحياة ضمن واقع جديد. وسيسير في عالم المرآة، يتعرّف إلى حيّه من جديد. إذ سيصادف البحر، والشارع، وعمارته ذاتها المنهكة بفعل القذائف، والتفجيرات.

في رحلته عبر ذاته، سيصادف كذلك قادة الحرب. أولئك الذين يعملون بلا حياء على تقطيع أوصال المدينة، فينتقلون من هزيمة ساحقة إلى نصر مظفّر. ليتحوّلوا في المستوى البنائي إلى فواعل تحرّك السرد من بوّابة المقاصد المُعلنة، والخفيّة. ف(بيروت الشرقية)، و(بيروت الغربية)، بؤرتان من بؤر الحرب، وانعكاس لشبكة التدخّلات العالمية فيها. هما انفصال لمدينة واحدة محكومة بجنون المتحاربين، وصورتان لتناقضات لامعقولة تفرض اللامنطق وحده.

هي ثورة (تفكيكيّة) على نظام العقل بتصدير نقيضه القائم على الفوضى، والجنون. ومايفرزه من عزلة، ومحاكمات للعالم الذي يدّعي المعقولية.

يطرح النص مايمكن تسميته باللانظام. أو بدوّامة من التشويش، تنعدم فيها محاسبة السلطة العليا للواقع. فحتى المكان كان متواطئاً، وشاهداً بدوره في آن معاً. فالمكان بوصفه حاضناً اجتماعياً، صار صورة لامعقولة عن الحرب بكلّ فظاعتها، يرسّخ في صدعه أنماطاً مختلفة من القتل، تنفر من أعماق الأحياء الغربية والشرقية، ويجمعها رابط الدم المُراق. فلا فروق بين قتلى المناطق بعد موتهم، الشظايا ندب في أرواح الجميع. وجميعهم يجهلون مصدر القذائف بالضبط.

الغرب، والشرق كانا إحالات واقعية، ورمزية في آن معاً. تتمظهران في سلالات من القتلة والمقتولين، تتناسل عبر تاريخ طويل، وأزمنة متعدّدة، وأمكنة متنوّعة.

يشكّل الشرق موقفاً ذهنياً مغايراً عن الذي يشكّله الغرب من الآخر. والآخر خارج الدائرة الضيّقة، هو الغرب بالنسبة إلى الشرق.

كما ذكرنا في المقدّمة النظريّة، بحسب جاك دريدا، فإنّ الإقرار بالتشابه يضمر إقراراً بالاختلاف، فإننا إذ قلنا إن كتابين ما متشابهان، فإننا نقرّ ضمناً بأنهما مختلفان، وعليه ترتكز الفلسفة التفكيكية على أن الأساس هو الاختلاف، وإليه تُرجع المفهومات جميعها.

تبعاً لهذا المفهوم، فإنّ الإقرار بالتشابه بين البشر، من حيث التكوين الفيزيولوجي، يؤسّس للإقرار بالاختلاف بينهم. حيث تتحرّك العصبيات في المجتمعات، عبر التفكير في الاختلاف، لتتحرّك الأجساد ضمن (كثافاتها) محمّلة بذاكرة مجتمعاتها، وتشكيلاتها التاريخية، والمرجعيّة.

ينتقل الفرد بموجب هذه المواجهة، إلى ثنائيّة متضادة (داخل – خارج)، ليشكّل نشاطات تؤسس لصدامات، ونزاعات مدفوعة برغبة السيطرة على (الخارج– الآخر) عبر تعزيز (الداخل – الأنا).

لا يسلم المكان من دوّامة الصراع، إذ يتأسس على الاختلافات الكائنة بين جماعة وأخرى، وحرب وأخرى. بعبارة أخرى فإن المكان يُحفر بتشققات اللغات، وفروقها عن بعضها.

ينكسر المكان بانكسار اللغة، وتصدّعها. ولا تلتئم ندوبه دلاليّاً إلّا مع التئام الذاكرة، والروح.

إذن تتحدّد أبعاد المكان لغوياً، تبعاً لتشتت اللغة.

ذكرنا في المقدّمة النظريّة مزعم التفكيكيين، بأن النص يكون أدبياً بقدر مايسمح بالقراءة الخاطئة، ويشجع عليها. فبحسب بول دي مان أحد منظري التفكيكية، إن مجازية الأدب تستدعي حتماً القراءة الخاطئة، لأنها وفق هذا الفهم ستولّد نصاً جديداً. وإن كلّ نقد يهدف إلى تحقيق التفسيرات الصحيحة يقع تحت وهم خطير.

بإسقاط المقولة السابقة على المكان، فإن المكان في نص بركات، هيولى لايمكن القبض على أبعاده. فهو أثر فني، يتفتّح في عالم لايخصّ الشخصيات وحدها، وإنما يحاكي لاوعي القارئ الذي يختزن بدوره صوراً، وظلالاً لحوادث شهدتها ذاكرته، ورسمتها مخيّلته في مغامرات تخييلية.

يبرز في المكان التناقض بين عالم الروح، وعالم الجسد. العقل، واللاعقل. الواقعي، والتخييلي. الحلم، واليقظة، لينبثق من دلالات هذه التناقضات، مايولّد إحساساً مغايراً لدى القارئ، باستحالة تحقق أحداث النص، ورسوخها في الأمكنة جميعها، في الوقت عينه؛ لأن هذه القدرة على التمثّل، والتحقّق، ستتشكّل من الأثر الأدبي نفسه الذي شكّل أمكنة عجائبية وضعت المحال، والممكن في دلالة أفقية واحدة، مستمدّة من العبث، الذي كان سبباً، وموئلاً بحسب الفلسفة التفكيكية. حيث رسّخت التفكيكيّة مفهوم تحوّل العالم نحو عدم القياس، والتصديق عبر الثورة على المركزية العقليّة.

يصف النص العمارة المقابلة لعمارة (أبي كير)، من خلال حديث دار بين (أ.دهر) وصديقه الذي عرّفه الكاتب ب(الرسام). وهي بدورها أنموذجاً لتشكّلات مكانية جديدة متفرّعة من المكان الأصلي.

تتناقض المصطلحات في اللعبة السردية لتوحي بالتقابل وبالتالي بالاختلاف. فالنفور ينتسب إلى التناقض. حيث يُجري الكاتب مايمكن تسميته بالمسح التحليلي، لصورة

العمارة المقابلة لعمارة (أبي كير)، باستخدام تقنية المقارنة، ليتطرّق إلى خصوصيّات سكّان العمارتين.

إن الحديث عن خصوصيّات الشخصيات ضمن الأمكنة، يثير اهتمام القارئ، إذ يضطلع هذا النوع من الكشف بحساسية، تقيم نوعاً من التفاهم الضمني بين الكاتب والقارئ.

"كان عهدهما إذ ينظران إلى تلك العمارة، أن يصفا قاطنيها بالسجناء. مقهقهين حتى التمايل على شرفة الرسام، وهما يلمحان الستائر الخشبية، ذات الشرائح المتوازية عرضاً، تُسدل في عصبية واضحة، هنا وهناك، على الأبواب وعلى النوافذ المطلة من تلك العمارة على (أبي كير). كنا –نحن الخمسة اللامرئيين– نلمح، بأنفسنا، إضافات مضحكة على المشهد، فكلما خرج قاطن من عمارة (أبي كير) إلى شرفة مواجهة لتلك العمارة، عمد قاطنو الشقة المواجهة إلى إغلاق النوافذ والأبواب، بل يُخرج أطفال تلك العمارة ألسنتهم لقاطني عمارة (أبي كير) في ترفع غير مبرر. لقد كان الفرق واضحاً بين العمارتين في تصميمهما، وفي الستائر المعدنية ل (أبي كير) والخشبية المبتكرة للعمارة المقابلة. أما أصص النبات والزّهر، التي كانت تزين حوافّ شرفات تلك العمارة، فلم يكن لها ما يعادلها على شرفات (أبي كير). وكانوا– نعني سكان العمارة المقابلة – يتفننون في اقتناء نبات سريع النمو، في استطالة كأنّما يسدلون حجاباً بين العمارتين. لكن قاطني (أبي كير) كانوا يجارون جيرانهم على نحو ساخر، فيكثرون من تعليق ملابسهم الداخلية، وجواربهم على حبال تمتد بين جدران الشرفات، مغسولة كانت أم غير مغسولة في تعاقب دائم".[1]

تكشف النوافذ العالم (الخارجي) للقابعين في الداخل، حيث تفسح المجال للفرجة، واستراق النظر باتجاه ماهو خارج الكينونة المستقلّة للأفراد.

تختزل النوافذ العالم في مساحة فيزيائية ضيّقة، محكومة بزاوية الرؤية التي توحي بالتقابل. ففي كل رؤية نقف إزاء جهتين متقابلتين: (الناظر، والمنظور إليه)، باختصار

[1] سليم بركات: أرواح هندسية، ص 73–74.

(الذات، والآخر). "يشكّل الخارج والداخل انقساماً جدليّاً. ولكن هندستهما الواضحة تعمينا بمجرد أن نضعها في مستوى مجالات الاستعارة. لهذا الجدل حدة جدة جدل النعم واللا، التي تحسم كل شيء. وإذا لم نأخذ حذرنا، فإنها ستصبح أساساً للصور التي تتحكم في كل أفكار الإيجابي والسلبي".[1]

يحتاج الداخل إلى الخارج ليحافظ على كينونته، وتحتاج الذات إلى الآخر لمقابلة نفسها به، واكتساب هويّتها. ولايكون ذلك إلا من خلال (النافذة) التي تُفتح، لتعرّف الداخل على الخارج.

يشبه البشر النوافذ، من حيث حاجتهم إلى الانفتاح بين الحين والآخر، مهما كانت حاجتهم إلى العزلة، وهنا نستعيد قول الكاتب الفرنسي بلزاك: (العزلة جيّدة، لكنك بحاجة لأحد ما لإخباره بأنها جيّدة.)

تكشف النوافذ حدود الذات للأنا الناظرة، إذ تؤطّر عالمها، ضمن حدود زمانيّة، ومكانيّة، ومجتمعيّة، وأخلاقيّة محدّدة. كما تكشف تناقضات الآخر وكواليسه. فبسعيها إلى إدخال ضوء الخارج قد تُدخل قتامته. فتنفتح على الموت، والحروب، والدمار. كما أنها قد تكشف للخارج ظلام الداخل الذي يقبع في قوقعته، فتعكس تعارضاً شكليّاً بينهما، وتفكّك روابطهما الخفيّة.

ثامناً: تداخل الفنون:

يتحرّك الأدب، والفن التشكيلي في مساحة تخييليّة مشتركة، تجمعهما عوالم من الحس، والخيال، إلّا أن أدواتهما التعبيريّة تختلف بين اللغوي، والبصري، لتشكيل مساحة فنيّة تهدف إلى خلق عالم موازٍ، يستمدّ مادته من الواقع دون نسخه حرفيّاً.

[1] غاستون باشلار: جماليات المكان، ص 91.

يعمل الفن التشكيلي في منطقة خصبة دلاليّاً، إذ لطالما كان الرسم مساحة الإيحاء التي تغني الأدب، بخلق شكل مغاير من التصوير الذي يساعد في الجموح عن السائد والمألوف.

لطالما كان الشعراء يرسمون، والرسامون ينظمون القصائد. ففي معرض الحديث عن الفن نجد أن عدداً من الفنانين مارس الرسم إلى جانب الكتابة، منهم (بول إيلوار، بيكاسو.. وغيرهم.)

اضطلعت اللوحة إذن بدور مهم، ومحوريّ في النصوص الروائية. حيث كانت الشيفرة التي تحرّك السرد نحو اتّجاهات جديدة، في أمثلة متعدّدة. ففي عدد من الأعمال العالميّة، عملت اللوحات على خلق مايمكن تسميته باللغز الذي أطّر النص، كما يؤطّر الخشب اللوحة. ولعلّ رواية (شيفرة دافنشي) خير دليل على ماسبق ذكره، إذ حرّكت خطوط اللوحة الحدث الدرامي في النص، وعملت رموزها على تفكيك بنى النص، ومعه الواقع الاجتماعي، الذي افترضه الكاتب في الحقبة الزمنيّة التي عالجها العمل فنيّاً.

إذن تُثري اللوحات خصوصاً، والفن التشكيلي عموماً، النصوص الأدبية من الناحية التشريحية؛ حيث تُدخِل الفنون الأدب، في منطقة شائكة بصريّاً، مكوّنة من الرموز التي تخلق موازياً للتشكيل الذهني المسبق في العمل الأدبي، عبر إحالات لونيّة يفيد فيها النص الأدبي من خصائص اللون، والخطوط، والأشكال؛ ما يسهم بتطعيمه بتأويلات جديدة مستمدّة من دلالات الأمكنة في الفن التشكيلي التي قد تتمايز من دلالات المكان في الفن الروائي.

يرسم الفنانون لوحات لأشياء جامدة. حركتها مجمّدة ضمن إطار اللوحة بما يحيل إليه الإطار من دلالات توحي بالسياج العازل، فاللوحات ليست صورة مطابقة للأصل الواقعي، إذ إن العالم الواقعي في حركة أفقيّة دائمة نحو الأمام. يسير باتّجاه زمني محكوم بالتأريخ المستمرّ. ولكن مهلاً. أليس زمن الرواية كما يصوّره الكاتب دائري، ينكفئ على نفسه في لعبة من الهذيان السردي، والذهني المستمر؟

سيدو مسوّغاً تشكيليّاً، أن تفرّ الصور خارج إطار اللوحة التي رسمها الرسام.

تفرّ العمارة من لوحة الرسام كلّما رسمها، لتبقى النافذة التي تأبى مغادرة اللوحة. وهنا يكون السؤال البديهي الذي يطرحه (أ.دهر) على صديقه: (من يسكنها) ؟ أي الشقّة التي تأبى نافذتها المغادرة، ليكون الجواب بسخرية أن قاطنيها هم أهل (أ.دهر)، في استعادة لحديث الأخير، مع صاحب العمارة الذي ألمح إلى أن أهله، يقطنون في قبو العمارة المقابلة.

"لقد لكزه الرسام ذات مرّة، وهو يشرح ل (أ.دهر) اللون الحائل في الإطار الخشبي للنافذة التي تبقى وحدها، على قماش لوحته، حين تختفي العمارة المقابلة التي يتناوب على رسمها كلما اختفت، فالتفت مجفلاً (ماذا؟)، فسأله صديقه: (لقد شردت، ها؟ اخترعت شرودك بنفسك؟!) وابتسم مضيفاً: (ماذا تفعل لتشرد؟) فردّ (أ.دهر)؛ (أحوّل نفسي إلى سحابة.) نعم. لم يكن ذلك ادّعاء ذا نكهة كالمرح في كلام المتمكّنين. فنحن الخمسة اللامرئيين أُشكل علينا، مراراً، ذلك الانفلات الغريب للشاب من صورته، وهو يغدو –رويداً رويدا– سحابة تلتفّ وتنعقد. وكان يعرونا مايعروه، كأنما نتآلف، في اقتدار لا ندري أهو القائم به، أم نحن. وكان الأمر ليّناً. هكذا يجب وصفه: ليناً، متمدّداً، تستعير ذرّة الشكل تكويرها من الوقت."[1]

حاجة الإنسان للفنون دائمة، وقد فرضت هذه الحاجة، خلق تنويعات عدّة من الأشكال التعبيرية التي عرفها البشر. حيث تتعامل الفنون مع الإشكالات التي تفرضها الطبيعة، والطبيعة الإنسانية على حدّ سواء.

تفرض الفنون الجميلة نفسها، ضمن العالم الإنساني الجمالي، كما ترسم المتغيّرات الإنسانية مسار الفن. ويرسم الفنان برؤيته للعالم، مساراً يتمرّد على قوانين الحياة، وصورها الثابتة.

[1]سليم بركات: أرواح هندسية، ص 89.

إن حاجة الإنسان إلى الفن مستمدّة من حاجته إلى الحريّة، والفرار نحو نوع هجين مختلف من العلاقات التي تقيّد حرية الإنسان وحركته. وعليه تشهد العلاقة بين الفن، والعالم، تجاذباً بين حدّين متناقضين، إذ يراوغ الفن الواقع ضمن معايير يفرضها الواقع، ويعمد إلى إنارة ما يكتنف الواقع من ظلام، عبر رسم مجموعة من المتوازيات التي تخرق قوانين العالم الصلبة.

لاتتحرّك الأجساد إلّا بالخيال والحسّ. إلا أن الأدب والفن يمكّنان الأجساد من الفرار خارج هياكلها حتى في حالتها المرئية. وهذا ما صرّح به أ.دهر(أصير سحابة). ليؤكّد بعدها الرواة الخمسة اللامرئيّون، رؤيتهم للأخير يتحوّل إلى سحابة، فارّاً من العالم الواقعي الذي أثقل كاهله.

ليردّ صديقه الرسّام: "أنا أريد أن أشرد. ويضحك ضارباً ركبتيه بقبضته.. فلأحوّل نفسي إلى فراغ.. لاجاذبيّة. لاشكل. لاهبوب. لاغواية. لا لون. لا قماش. لاعتلة لرفع الأرض. لا أفق. لافرشاة. لا لهو. لايقين. لالهاث. لاهندسة.. ويستدير عائداً إلى اللوحة المثبتة فوق عارضين خشبيين. فيضربها بقبضته، فتتأرجح.. هذه النافذة غير موجودة، وأنا غير موجود في الفراغ. الغد غير موجود. الفراغ: نبيّ يبشر بديمومة القهقهة."[1]

قلنا سابقاً إن النص الأدبي مجال رحب، تلعب فيه الاختلافات التي لا ضابط لها، ولا حدود تقيّد عملها. فكل كاتب صاحب رؤى فكرية، وحصيلة لغوية مشكّلة من مجموعة من القراءات السابقة، سيترجم هذه القراءات في النص، ولن يكون النص الأدبي إلا صورة، وانعكاساً لهذه التعددية اللغوية، والثقافية، والمعرفية.

كأننا وفقاً لهذه الإضاءة، نقف إزاء عدميّة نيتشه بكل عتمتها. ماذا يعني إذاً أن يقبع الإنسان في الفراغ، بلا يقين.

[1]سليم بركات: أرواح هندسية، ص 91.

إننا إزاء مفاهيم العدم التي تطرح نفسها، بديلاً من الحضور الذي كان مقترناً بما فرضته الميتافيزيقا من حضور في النظام اللغوي، والاجتماعي، والإنساني.

ذكرنا سابقاً إن نظرة نيتشه العدمية، كانت ردّ فعل بوجه الحروب التي اجتاحت العالم. كما أنها نتاج سياسة من التهميش مورست ضده بصفته يهوديّاً، في ألمانيا التي أُدينت بقتل اليهود.

هل لجأ الرسام في النص إلى العدم، كردّ فعل على الحرب العبثيّة اللبنانية، التي حوّلت الجميع إلى موتى، يقتتلون في أقبية العالم، على فتات الحياة ؟

هل أراد (بركات) في روايته أن يدين نظام (الحضور) في العالم الذي همّش الأكراد القابعين في الشمال، ليسكنوا بدورهم في ما رمّز له بالقبو، في إحالة إلى الهامش الذي فُرض على اليهود في ألمانيا.

(الفراغ نبيّ يبشر بديمومة القهقهة)

نقف على محاولة لقلب المفاهيم عبر مواجهتها بالفن.

لن يتمكّن العالم المحكوم بمنفى الهامش، من الفرار من واقعه، إلّا عبر توسّل الفن. وحده الفن يمتلك القدرة على تحويل الأجساد الموسومة بالقتل، والخيانة إلى سحب.

تتحرّر الأجساد من سطوة الموت، والعالم المُثقل بالحروب، لتطير بحريّة في فراغها المنشود. بعيداً من المُثل، والقيم، واليقين الذي أفرز –بحسب التفكيكية– ما وصل إليه العالم من الحروب، والموت، والدمار. هي دعوة واضحة إلى زرع الشك في الموت نفسه، الذي كان يقيناً لدى البشر.

ما البديل الذي يطرحه النص إذن؟

كغيره من النصوص التي ترصد واقع الحرب. تهوي فيه الشخصيات نحو جحيمها، من دون ترك مساحة بيضاء واحدة، يمكن للحياة أن تتسلل منها.

"لا حزب. لا عائلة. لا نهاية. لا سرّ. لا انقطاع. لا نافذة."[1]

رفض الحضور، والكينونة. بعبارة أخرى لا مفاهيم علوية يمكن إدراكها بتعريفها، أو بشرحها. إنه تهديد للمفاهيم القائمة، والبنى الحاضرة التي لطالما كانت راسخة في التاريخ. تهديد لنظام العقل الذي رسّخ الحقيقة الوحيدة، كموئل حتميّ في العالم. الشكّ وحده هو ما أرادته التفكيكيّة. إنه ابتعاد عن كلّ ما يمنح المعنى، وانجذاب نحو الخواء الذي يفرّغ الحقيقة من مضمونها.

تبعاً للمفاهيم التقليدية فإن حقيقة العبارة الخبريّة تتمثّل بمدى تطابقها مع الموجودات في الواقع. في النص، لاتملّ العبارات، من تفتيت بعضها في لعبة الكتابة. وكأنّ الهدف هو ماستُحدثه من صوت مضاد، واهتزاز، ورنين، وتأرجح، يبعدها عن الحتميّة، والحقيقة.

لايحاول الكاتب إذن، اكتشاف الطبيعية المعقّدة للعالم العقلاني المحكوم بمنطق الحضور، والميتافيزيقيا الراسخة. لايحاول تشريح الموت، والقتل. بل يدفع باتّجاه إعادة النظر في مسلّمات المنطق.

بحسب التفكيكيين، تتّسم الطبيعة بعدم النظام، والقوة، والفوضى. لذا كان استحداث نظريات الفوضى، والهدم في مقابل البناء.

"كل هذه السنين. كل..أقصد عمر هذه الأرض. أقصد أننا – طوال السنين – المعلومة في نشأة الإنسان – نحاول الاتفاق على أن ما من أحد يفهم الآخر. وتوقّف ليضيف: ما من أحد يفهم الآخر، وهذا سرّ الهدنة بين شخص وشخص. وابتسم ابتسامة رضى: تلك نعمة ألّا يفهم الإنسان الإنسان. لكن يأتي أحمق ما ليقول إن الآدمي يفهم الآدمي، ويقدّم براهين على واقع النساء في المجتمع، فينفجر الخلاف الدموي."[2]

---

[1] سليم بركات: أرواح هندسية، ص91 .

[2] المصدر نفسه، ص 95.

في المحيط الحلمي، أو (الكابوسي) الذي يطرحه النص، لايمكن إغفال ماهو ذو أهميّة قصوى. إذ إن المحيط الكابوسي في النص، إسقاط على المحيط الكابوسي الواقعي في المنطقة العربية، الذي تفرضه الحروب.

لايمكن لقاطني هذه المنطقة من العالم التعايش مع بعضهم، ولا حتّى مع الآخرين. دوّامة من الحذر، والخوف، وسوء الفهم، ستظلّ قائمة، توحي بالترقّب والترصّد. (ما من أحد يفهم الآخر، وهذا سرّ الهدنة بين شخص، وشخص.) وعليه فإنّ محاولات فهم (الآخر) المختلف، أبرزت الفروقات بين الذات، والآخر.

إن الاختلاف الذي تطرحه التفكيكية، يشارك الهوية كيانها. فكلّ حديث عن الآخر، يحمل ضمناً حديثاً عن الهوية التي لن تتأكّد إلا من خلال الآخر، القابع في دائرة المكان الضيّقة، أو الواسعة.

تحوي عمارة (أبي كير) مجموعة من البُنى المتناقضة ظاهريّاً، وباطنيّاً. هي صورة مصغّرة عن نسيج الحرب المتخلخل. لماذا على سكّانها ومجاوريهم في العمارة المقابلة توكيد هويّاتهم، عبر وهم فهم الآخر؟ أليست النافذة بدلالتها الفلسفية على الانفتاح هي السبب. تتدلّى من اللوحة في كل مرّة تغيب منها، كأنها لسان يسخر من وهم الاحتماء بالهويّة من الآخر. يقول الرسام:

"على الخلاف أن يستمرّ. الخلاف محاولة للبقاء. الخلاف حفاظ على النوع، وحفاظ على السر.

فسأله (أ.دهر): أي سر.

سرّك سرّي، قال الرسام، مضيفاً. سرّهم سننقرض إذا لم يكن لنا سرّنا. والخلاف تأكيد للسرّ حتى لا ينكشف.

فعاد الشاب يسائله: وما سرّنا.

استمع. أنا أسألك بدوري، لماذا هذه المحاولات الإنسانية لفهم الآخر؟ لماذا هذا الدأب على خلق إشكال أبدي إذا فهم أحدنا الآخر؟ لماذا هذا الإسراف في أن نجعل من

الآخر مسألة مفهومة ؟ من هنا بدأت ظاهرة القتل، وستستمرّ للحفاظ على ألقنا ككائنات تعرف كيف تتكلّم، في ألم صامت، على أسرارها.

لكن (أ.دهر) عاد إلى لجاجته في المساءلة: (أي سر تعني) ؟ فانتفض صديقه الرسام مهرولاً من جدار إلى آخر، وهو يهمهم: (هذا هو سرّنا) مشيراً إلى النافذة المرسومة على قماش اللوحة."[1]

الآخر اختبار القوة. فالذات التي لاتدرك نتائج المواجهة، تنخرط بالحرب مع (الخارج) لتصير جزءاً من صناعة الحرب.

يُرجع الاقتباس السابق سبب الحروب البشرية إلى محاولات فهم الآخر، وتكوين الهويّة المجتمعيّة، التي تضمن استمرار المجموعات البشرية ضمن سياقات جغرافية محدّدة. سيرى الشرق نفسه في الهامش. ولن يتمكّن الوعي العربي من التعاطي مع الآخر الغربي إلّا من بوّابة التبعيّة. "ليست الامبرياليّة وليس الاستعمار مجرّد فعل بسيط من أفعال التراكم والاكتساب. فكلّ منهما مدعّم ومعزّز، بل وربّما كان أيضاً مفروضاً، من قبل تشكيلات عقائدية مهيبة تشمل مفاهيم فحواها أن بعض البقاع والشعوب تتطلب وتتضرع أن تخضع للسيطرة، إضافة إلى أشكال من المعرفة متواشجة مع السيطرة: وإن مفردات الثقافة الامبريالية العريقة في القرن التاسع عشر لتحفلُ بألفاظ وتصورات من مثل (دوني)، أعراق تابعة محكومة، شعوب خاضعة، تبعيّة، توسع، سلطة. ونتيجة للتجارب الامبريالية، فإن مفاهيم تتعلق بالثقافة قد تم جلاؤها أو تعزيزيها أو نقدها أو رفضها."[2]

إذن، تتوجّه شخصيّة الرسام في النص إلى أن الهوية، بمحاولة خلق كيانها الخاص عبر معرفة الآخر – وهو ما قيل صراحة في النص: السر هو النافذة – هي التي سبّبت الحروب، وأفعال القتل، والدمار.

---

[1] سليم بركات: أرواح هندسية، ص 98.

[2] إدوارد سعيد: الثقافة والإمبريالية، ت كمال أبو ديب، دار الآداب، بيروت، ط4، 2014، ص 80.

هذا المأزق الاندماجي، وضع العربي خصوصاً، والمشرقي عموماً في حالة من القلق:

إمّا الاستغناء عن الغرب، وما يمثّله من تطوّر حضاري، وإمّا الدخول في ركب الحضارة الغربية كمستهلك للحضارة، بشروط العالم الغربي، التي تفرض تخليّاً عن الأصالة المحليّة.

سيُفسّر هذا المأزق بموقف جد (أ.دهر) الذي يمثّل الماضي، والتاريخ من حفيده بقوله: لقد خدعنيّ!

تاسعاً: الفاعل السردي المستتر:

يتسيّد أمراء الحروب المشهديّات الحربية، في حرب لايمكن القبض على مستوياتها في حالة، أو شرط، أو زمان. سيتّسع الاختلاف، وتتشعّب الهوّة، ولن تتمكن الذات من ردم الفجوة النامية مع الآخر. سيصير الاختلاف السياسي بوابة لجملة من الاختلافات على المكتسبات الاجتماعيّة، والاقتصاديّة.

تمتلك الحرب القدرة على اختراق العالمين الحسيّ، والروحاني، كما تملّك قادة الحرب اللبنانيّة مفاتيح عمارة أبي كير. حيث تفرّغ قادة الحرب لترويض البشر في حظائر معاركهم التي شملت البرّ، والبحر، والسفينة التي رست قبالة عمارة (أبي كير).

يمكننا القول باطمئنان، إن الفاعل المركزيّ في النص، كان قادة الحرب الذين استباحوا عالم الرواية، كما استباحوا عالم المدينة التي يصوّر النص وقائع حربها.

(صاحبنا القابع في صالة السينما منذ سبع سنين). هذا ما وصف به الرّسام لصديقه (أ.دهر) أبرز قادة الحرب في المنطقة.

" نعم. دخل ذلك الرجل، الذي درجوا على تسميته (القائد)، مع حرسه إلى صالة السينما المعدّة لحفل خطابي، منذ سبع سنين، ولم يخرج حتى بعد انهيار عمارة (أبي كير). وكان ذلك بعد أول قصف عشوائي متبادل، بالصواريخ، بين شطري المدينة.

نعم. أراد (القائد) الذي يحمل قبّعته بيده، أن يختبر الشارع في العصف الذي ينبغي أن يتمّ فيه اختيار ملكة القيادة، فحضر أوّل من حضر إلى القبو الواقع فرسخين أسفل العمارة الدائرية، بعد اتصالات من كل نمط بالأحزاب، وبالتنظيمات، وبالقيادات، والكوادر الفاعلة وغير الفاعلة، وببقيّة الشعب بحسب وظائفهم، إذ طاف شبّان مرحون قليلاً – بمسدّسات ظاهرة من تحت القمصان المرخية، في إهمال مقصود، من فوق البناطيل– على البيوت يذكرونهم بموعد الخطاب قبل أيام من إلقائه الذي لم يتم.. في الوقت الذي كانت أيديهم، أثناء الكلام المبالغ في نبراته المؤدّبة ، تمتد إلى أي بضاعة ظاهرة من العِلك، أو الحلوى المغلفة، أو النُّقل، أو بعض المعلّبات الصغيرة، أو علب التبغ، أو صفائح السمن المحفوظ."[1]

يحاول النص إبراز تغوّل محازبي القادة في المجتمع. إذ يُبرز تغيّراً عميقاً في الاستجابة الجماعيّة للأفراد في ظلّ الحروب.

سيشهد المجتمع تحوّلاً في توازن قواه. وسيستكين أفراده مقابل تطاول حَملة السلاح على ممتلكاتهم، بذريعة حمايتهم من الآخر. ليصير المجتمع بدوره، جسداً أنثويّاً يتقبّل الاختراق.

كأننا إذ نرصد التغيّر في توجّهات الجماعة في المجتمع، نرصد تغيّر اللاوعي الجمعيّ، للمجتمعات الذي يتبدّل على مرّ العصور. إذ يصير أكثر تقبّلاً للانتهاك، والرضوخ، بفعل الضغوطات الاجتماعيّة، والسياسيّة، والاقتصادية، والأمنيّة.

تخترق الحركات السيّاسية الأنظمة الاجتماعيّة، تحت سطوة أشكال مختلفة من الاستبداد. إذ يتمكّن القادة عبر امتلاكهم مفهومات نظريّة تشرح أبعاد مشكلات

[1]سليم بركات: أرواح هندسية، ص 106–107.

المجتمع، وتطرح حلولاً نظريّة لها، من جذب محازبيهم المستسلمين، والغارقين بكومة من مفاهيم قادتهم، ليصيروا متواطئين مع السلطة المركزيّة التي يُمثّلها القادة. وجنوداً في سبيل تحقيق مكتسباتهم السياسيّة، والعسكريّة.

لا يشترط الولاء السياسيّ الموافقة على المبادئ النظريّة للحركات السياسيّة. حيث تسهم الجغرافيا بخلق رابطة خفيّة، في المحيط الاجتماعي الواحد الذي يسكن جغرافيا واحدة.

إن تأثير الحركات السياسيّة القائمة على خلفيّات دينيّة، فاق تأثير الجغرافيا في المجتمعات البشريّة. إذ سكنت الجماعات البشريّة التي تنتمي إلى إطار فكريّ، روحاني واحد، مساحة مكانيّة واحدة ضمن قواعد اجتماعيّة، فُرض بعضها من قبل الدين. حيث يمنح الانتماء الإيديولوجي المجتمع شعوراً بالاستقلال الذاتيّ.

"داخل كل نظام، شيء ينقش الشيء المخالف له في الداخل.. من الممكن أن نصف هذه الفكرة القديمة عن النقد المتأصل بأنها تفكيكية deconstruction. ولكنه بأشكاله التي سادت أنماطها من جديد لايمكن أن يمثل سوى مناوشة استراتيجية، أو هجوماً سريعاً، أو غارة سريعة من نوع حرب العصابات على قلعة العقل، حيث إنه لو أصبح منظماً فإنه سوف يسقط –فوراً– ضحية لنفس المنطق الذي يعرضه للتساؤل."[1]

يؤسس هذا المفهوم التفكيكي، لما يمكن تسميته تشظية الأنظمة لذواتها أولاً، وللأنظمة المقابلة أيضاً.

في الحديث عن النظام الاجتماعي من زاوية رؤيته الإيديولوجية، فإنه يمكن تكوين نظرة عامة عن هذا النظام بوصفه متناقضاً مع ذاته، وإن أظهر تماسكاً ظاهرياً معلناً.

من المفيد إذن للحركات السياسيّة، استغلال مكامن الضعف في النظام الاجتماعي الذي تستقطب جمهوره، لخلق حالة من الولاء الكامل لها.

إنّ وحدة مكوّنات مجتمع من المجتمعات، ليست إلّا وهماً، وكذبة. وإن استغلال التناقض الداخلي ضمن النظام الاجتماعي الواحد، سيعزّز استيعاب الحركات السياسيّة

[1] تيري إيجلتون: أوهام مابعد الحداثة، ص22.

للمجتمع، لتدفع هذه الحركات الأفراد المناصرين لها، إلى مساحة من التوتر الدائم بين الواقع، والمُتخيّل، والحاضر، والمستقبل. فبالقدر الذي تُفلح فيه الحركات السياسيّة، بتقديم حلول وهمية، لإقناع المجتمع الذي تتوجّه إليه بتوكيد ذاته، تنجح في خلق منظومة من القيم الجديدة، بهدف تحقيق الاستخدام الأمثل لقوّة المجتمع في وجه الجماعات الأخرى. وهو ماينعكس بالضرورة على قدرة هذه الحركات السياسية على التحكّم بمكوّناتها، واستغلال تاريخها المثخن بالصراعات الداخليّة، والخارجيّة، لتسديد ضربات موجعة لخصومها ضمن ساحة الصراع، التي تدفع بالمتحاربين جميعاً إلى تخوم الموت المجاني. ليتوزّعوا على خارط الصراع إلى فئتين:

– مقاتلون تاهوا بين متاريس (الشرقيّة، والغربيّة)، وانتهى بهم المطاف في البواخر المغادرة بضمانة العهود، والمواثيق، أو قتلى تحت متاريس الحروب.

– وقتلى المصادفات اليوميّة، الذين قدّموا محاكمات واسعة لقاتليهم، في أقبية الموت التي يتخبّط رملها بدماء الضحايا.

" لم يكن مألوفاً وجود (القائد) وراء منصّة قبل أن يدخل أحد إلى القاعات التي يتخذها للخطابة، في أطراف المدينة ووسطها، فكيف به وهو أول الحضور؟ لكن الفضول الجدير بموقف كهذا بسط جناحيه، وذيله، وريشه معاً، وريشاً آخر ممّا لايرى، على المقاعد وعلى أنفاس الجالسين، وهم ينقلون أبصارهم بين وجه (القائد) الذي بدا مُطرقاً بجفون تكاد تكون مغلقة، وبين وجوه حرسه المتحلّقين من حوله، الممعنين نظراً إلى البعيد في رصد واضح لأي حركة قد تبدو في غير محلّها."[1]

لن يظهر القائد في صالة السينما، إلا بوصفه خلفيّة للحدث الخطابي. إذ سيتولّى أحد معاونيه الحديث بالنيابة عنه. سيوجّه إلى جماهيره خطاباً مشحوناً بعبارات حماسيّة رنانّة.

"حدّق لبرهة في (القائد) ثم جاوزه: (التاريخ بسيط، التاريخ أمر مفروغ منه، وما علينا إلا أن نؤكده، بردّكم أنتم.. ليس دقيقاً أن أقول هذا المنعطف. لا)، وأمسك بمكبر

[1]سليم بركات: أرواح هندسية، ص 109.

الصوت بيديه معاً، كمن يتلقّف ثمرة نفيسة: (لا.هذا ليس منعطفاً. إنه الهوية). وأخرج من جيب بنطاله الخلفي، على عجل، بطاقة شخصية، ثم رفعها عالياً أمام الأنظار، صارخاً ملء حنجرته: (هوية مثل هذه)، وبدأ يشير بإحدى أصابعه إلى الورقة المربعة، المغلفة بمطاط شفيف، من دون أن يرفع عينيه عن الحضور: (هنا الاسم. نعم. سيكون للمرحلة اسم صريح)، ونقّل إصبعه نزولاً:(وهنا مكان الميلاد وتاريخه. نعم. سيكون للمرحلة مكان ميلاد وتاريخ."[1]

لايتمتّع الحاضرون بالمناعة ضد هذ الخطاب الحماسي. فخطاب القائد أشبه بالمخدّر الذي يغرز صوراً بلاغيّة في أذهان الحاضرين. إلا أن هذا الخطاب الفريد لم يكن حكراً على هذا القائد وحده. فعلى مرّ التاريخ، تكرّر المضمون ذاته بأشكال خطابيّة مختلفة.

(أنتم من سيصنع الهوية)، ألم يؤكّد قادة الحرب اللبنانية لجماهيرهم، أنهم هم وحدهم من سيرسمون معالم الهويّة الوطنيّة؟ إلا أن التاريخ يؤكّد، أن الهويّات رسمت معالمها بالدم وحده. وحدها شعوب المنطقة، تعاني فقدان ذاكرة مزمن. إذ ستسمح مجدداً لقادة مختلفين بممارسة كل أنواع القهر، والتفرقة العنصريّة.

سيشكّل القادة لاحقاً سلطات رأسماليّة، وبرجوازيّة تحكم باسم الدّين، من دون أن تصرّح بأهدافها الخفيّة لجماهيرها. وسيناضل القادة علناً بخطابات حماسية لإلهاب مشاعر الجماهير. دون أن ينعدم أثرهم بالموت الذي سيشكّل نقطة التحوّل في سرديّة القائد.

إن الجسد بكثافته المرئيّة، صورة تحوي الروح التي تنحجب عن الرؤية. والشخوص في النص صور متحوّلة بين المرئي، واللامرئي في واقع الحرب.

"نعم. كان ذلك في الأسبوعين الأولين إذ أنزلوه – ميتاً – من العمارة إلى صالة السينما، من دون إعلان ذلك قط ، بعدما تم تحضير الحفل الخطابيّ لأيام سُدّت خلالها طرقات، وفتحت طرقات إلى العمارة الدائرية، بحسب ما تقتضيه الحيطة والحذر. وقد تمكّن الخطيب، في اليوم الأول، أن يبرّر تأجيل إلقاء (القائد) لكلمته. بدعوته الحاضرين إلى

[1]سليم بركات: أرواح هندسية،ص110– 111.

التأمل، وأذن للحضور – بعد ذلك – باسم (القائد) ذاته أن ينصرفوا، على أن يحضروا في الغد.

وانقضى الغد، وما بعد الغد، على النحو المرسوم لجثّة ينبغي تأجيل خطبتها سبع سنين، حتى تندثر فيتأجّل فضول المدينة كلّها، بناسها، وبيوتها، وشوارعها المغلقة حيطةً، أو المفتوحة إهمالاً.. نعم. ظهر الخطيب ذو الشعر الخفيف في ثوب عسكري، ممسكاً بقبّعة في يده، كما يفعل (القائد) الغارق بعظامه في الكرسيّ".[1]

سيجلس القائد (الميت) على كرسيّة لسبع سنين. سيتحوّل إلى (ديكور) في صالة السينما التي شهدت الخطاب. حيث يبدّل الموت –بحسب النص– حالة الروح، والجسد، ولا ينهي وجودهما في العالم الفعلي، لتقوضّ علامة (الموت) النظام الدلالي للحياة في النص. فلن يفرض الموت دلالة واحدة على تبدّل الحالة الجسميّة، والروحيّة للكائنات الحيّة؛ بل سيتحوّل بنشاطه نحو لعبة تقويض كبرى، تهدف إلى هدم كل دلالة للحياة، والموت في آن معاً.

يضطلع (الموت) في النص، بمهمّة تفكيكيّة. فلن يبحث عن دلالة واحدة يركن إليها، بل سيسعى باتّجاه هدم جميع الدلالات التي التصقت بماهيّته تاريخياً، من دون أن يحاول البناء على أي منها في النص.

(موتى يستمعون إلى خطاب ميتٍ، بوجود جثّة). تزدوج حركة السرد في النص التي لاتسعى إلّا إلى الاختلاف. حيث يعمل الاختلاف في النص بفاعليّة تهدف إلى هدم بُنى المعنى جميعها، لتدفع بالأخير إلى **(إرجاء)** دلالته التي لن يُقدّر لها الاستقرار على شكل محدّد.

ستبحث العلامة في محيط الكتابة المشتّتة بين مفاهيم المرئي، واللامرئي. والموت، والحياة عن محطّة ميتافيزيقية ثابتة تستريح إليها، ليعود السرد بها مجدّداً إلى دوّامة

[1] سليم بركات: أرواح هندسية، ص 132–133.

التقلّب، فيمنعها من ضرب موعد ثابت لها بالاستقرار في ذهن المتلقي، الذي سينوس بدوره ضمن حركة مشتتة من الدوال، والمعاني المتضاربة.

بالتوازي مع تقنيّة الاختلاف التي تخلخل بنى الدلالة في النص، يتحرّك **(الحضور)** بثبات في أرجاء النص. حضور المقصي، والمهمّش، والغائب.

يستحضر الخطيب بخطابه حكايتي الغروب، والمستقبل اللتين ستنتهي سرديّتهما، مع سرديّة القائد الذي يتخبط في موته، وموت الجميع من حوله:

"سأقول ماينبغي قوله عن المستقبل. ورشف من كأس أمامه جرعة ماء، مضيفاً: (أستطيع إطلاق سراح المستقبل ليؤكّد لكم كم هو فخور بإقامته معنا.. كلهم فخورون بالإقامة بيننا: المهاجرون من الجهة الشرقية للمدينة. المخدوعون. الشرفاء. المغنون. مصمموا الأزياء التي باتوا يشككون في عراقتها.. المستنيرون. الأرض، والسماء، والشواطئ غير المدنسة، والغروب..) ملتفتاً في شماته لاتُخفى إلى القائد، مشيراً بأصابع يده اليمنى كلّها إليه: (لم يقل لنا شيئاً عن الغروب. كان حريصاً على النهار وحده).. وفي اللحظة التي دفع الخطيب كرسيّ (القائد) بقدمه، فسمعت طقطقة عظام، وتدحرجت جمجمة، وكفّ بسلاميّات متماسكة، مضمومة على قبّة عسكريّة. أما بقيّة الهيكل العظمي فظلّت داخل تجاويف الثوب الذي لم يبلَ كثيراً. إذ ذاك نهضت الحفنة المتناثرة من الناس عن مقاعدها، في الصالة، مذهولة، وهي القادمة بفضولها المرح.. وكأنما استدرك الخطيب ذو الشعر الخفيف جسامة حركته تلك، ففتح ذراعيه وفمه معاً، لكن طلقة من الخلف اخترقت بصلته السيسائية.. بعد ذاك عمد الحرّاس، ذوو الوجوه الصارمة، إلى لملمة (القائد) وتثبيته على الكرسي من جديد.. وعادوا فاتخذوا وضعاً على نصف دائرة من خلف الهيكل الغارق في كرسيّ، باقين على الحال تلك حتّى انهيار عمارة أبي كير، وما بعد انهيار عمارة أبي كير، وظهور(أ.دهر) على سطح السفينة المتجهة غرباً بالمحاربين".[1]

[1]سليم بركات: أرواح هندسية، ص 134- 135.

تعجز الكثافات الخمس، التي اضطلعت بمهمة سرد أحداث الرواية عن سرد قطعي، يفصل بين أحداث الرواية. وفي هذا دلالة على انتفاء حتميّة الواقع المرئي، وإمكانية سرد أحداثه من زوايا متعدّدة.

(الصدمة)، هو ماحاول بركات تحقيقه في محكيّه. إذ تدور الأحداث في فلك الواقعي، والعجائبي معاً. إلا أن الاسترسال في الإشارات إلى الموت في كلّ تفاصيل النص، يعمل على ضرب الصدمة ذاتها. إذ إن عالم الموتى اللامرئي، سيشكّل برزخاً بين القتلة، والمقتولين. والضحايا، والمُدانين. كما يقيم الغروب برزخاً بين النهار، والليل.

لم يحدّث القائد جماهيره عن الغروب الذي يشكّل ممرّاً للعبور. سيفعّل الكاتب (الغروب) كبؤرة دلاليّة، تحمل معها دلالات نهاية الضوء، وبداية الظلّ الذي لاينفكّ يتمتع بدلالات غنيّة في نصوص بركات كافّة. فالأجساد هي الأمكنة، والرموز المتقلّبة في توهانها بداع من الخلل في محيطها الفيزيائي، والروحاني، تُشرف على خرابها من بوّابة فوضى البناء التشكيلي الذي يجمعها.

تترادف مفردة (المستقبل) مع (الماضي) في النص. دون أن تشكّل امتداداً لها. (أستطيع إطلاق سراح المستقبل ليؤكّد لكم كم هو فخور بإقامته معنا.) هذا ما أكّده الخطيب لجموع الحاضرين.

يمسك القادة بعنق المستقبل، لتهوي سرديّة المستقبل من يد القائد الذي يعرف كيف يضبط معصرة الحرب على إيقاع الماضي. فيؤكد أن المخدوعين، والشرفاء كذلك سعيدون بالإقامة معهم. وحده يمسك بمصائرهم، ويطحن قوانين الماضي، والمستقبل مع جثثهم. فهم على قيد الفناء، يستمعون لخطاب سيقوا إليه من قبل المقاتلين. ليكون الحدث المضمر هو كتمان فعل قتل القائد المنكمش على عظامه في بزّته العسكرية منذ سنوات، وتصفية الخطيب، الذي كشف للجماهير وفاة (القائد).

تمثّل الجثّة علامة، ومدلولاً في آن معاً. فهي لاتشكّل فقط خداع المناصرين الذين انتظروا خطاباً لمدة سبع سنوات من جثّة. إنما هي تجسيد لمفاهيم تبدو تقليديّة، وغير تقليديّة في آن معاً، بما يشبه الدوران الحلزوني حول الحقيقة المغيّبة.

تحاول الجثّة في النص، خلق هويّة خياليّة. فالجسد لن يبارح مكانه بعد الموت، فهو جسد (القائد) الذي لن يشكّل بموته حقيقة ميتافيزيقية؛ بل سيبدو ظاهرياً، جنوحاً لتجسيد لاعقلانيّة الحدث نفسه. سيتحوّل القائد بجسده الذي لا يمثّل إلا هيكلاً عظميّاً، نظاماً يقف في وجه الحقيقة، ويدفع باتّجاه الصدام مع كلّ الوسائل العقلانيّة التي أقرّت انتهاء الحياة بالموت. ليخلخل (القائد) المتشكّل من بزّة تكسو هيكلاً عظمياً، ركاماً ليس فقط من بقايا الجسد، وإنّما من حكايا شخوص الرواية المقتولين بالمصادفة على تخوم المدينة، حيث توزَّع الموت عليهم بالتّساوي، كما توزّعت الجماهير في صالة السينما للإصغاء إلى خطاب (القائد)، الذي أُحيط بحرس أعادوا جمع أشلاءه، بعد أن صفعها (الخطيب).

انتهك الخطيب النظام القائم على الفصام، مدفوعاً برغبة عارمة في الهدم، والتقويض، في إشارة إلى الرغبة بالتحرّر من تبعات القانون المستند إلى مفاهيم (الحضور). حضور الجسد الذي لم يبق منه إلاجثّة على كرسي؛ لطرح (الغياب) كتموضع، يخلخل العلاقات القائمة على أساس مايمكن تسميته بوهم الحضور، حتى ينتهي به المطاف إلى التلاشي، والانكفاء بفعل طلقة متعمّدة، بعد الاعتقاد بفضحه لحقيقة موت (القائد).

"تنشأ الدلالة من فعل، أوعملية، ربط الدال بالمدلول. وعلى أية حال، فإن الدلالة يمكن أن تحدث فقط ضمن سياق العلامات حيث تتوقف إحداها على الأخرى (نصياً أو تناصياً). إن نصاً ما هو مجموعة من أنظمة العلامة الدّالة التي تنشأ من العلاقات المتبادلة بين العلامات. ومن هنا، فإن الدلالة غير منفصلة عن النص. وفعل القراءة سيظهر الدلالة وبالتالي النص."[1]

[1] هيو ج. سلفرمان: نصيات بين الهرمنوطيقيا و التفكيكية، ت علي حاكم صالح، د.حسن ناظم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،ط 1، 2002، ص 119.

كما كان (أ.دهر) هو الممرّ إلى عالم (سليم بركات) العجائبي، الذي يشكّل برزخاً بين الموت، والحياة. كان حدث انهيار عمارة (أبي كير) هو المفصل الذي يؤرّخ الضياع كمصير للشخصيات، والأزمنة، والأمكنة.

يشكّل حدث انهيار العمارة، استعارات لدلالات شتّى. هو انهيار النظام القائم بفعل الحرب الذي لخّص الرقص على حدود الموت، والحياة. فالرقص هو التشكيل البصري للصور المختزلة في عمارة تحوي بين جدرانها الحياة بكل فصولها قتامة.

نقف مع حدث تفجير العمارة على (هندسة) دقيقة، تعكس فوضى قوانين الحياة التي يتواصل البشر عبرها. كأن النص أراد القول: إن اللاتواصل في الحياة، سيفضي إلى التواصل في الموت. وسيكون الموت وفقاً لهذه الرؤية كينونة ماديّة، لا روحانيّة، ترتبط بالخاصيّة التشكيلية للرقص والإيماء، والنوسان بين الأدلّة اللغوية، وغير اللغوية.

سيصير الحد الفاصل بين حدث تفجير العمارة، وماقبل تفجير العمارة، فضاءً مرسوماً لايخضع إلّا لقوانين اللغة التي خطّته، وهي لغة الكاتب. حيث اعتمد الكتابة الخياليّة، التصويريّة التي تشبه الإيماء، والتنقّل بالرقص من فضاءٍ لآخر. لتنقل الأدلّة والعلامات من هوّة، إلى هوّة مقابلة لها، لتخلق من لا استقرار النظام الدلالي في النص، فراغاً يستمر في التوسّع، ليدفع إلى التأمّل، والتفكير بفداحة مايمكن تسميته بالنكوص الرجعي نحو القيم التي أفرزت واقع الحرب، لتصديرها كحقائق خلقت نظاماً متعرّجاً، ينكفئ على نفسه بتواطئ مع الزّمان، بهدف خلق شهادات متناقضة، تفلت في كل مرّة من سياقها التاريخيّ، وتغرز سيفها في الراهن.

تتوه الشخصيّات بين العالم الواقعي، والروائي بصورة تعرّي السياق التاريخي من تاريخيّته، وتقحمه في الماضي، حيث تتشكّل (الأرواح الهندسيّة) من لعبة تحيل إلى التداخل بين الأسطورة، والواقع، والتاريخ، والراهن، عبر أدلّة تتوالد وتتلاشى، حتى تفلت من إيقاع التحليل النقدي الذي سيتّبع الخطوط الهندسيّة المنفتحة على اللامحدود، والمختفية في تعالقاتها الخاصّة مع الأجساد كافة التي تغادر حيّز الكتابة، حتى بعد أن يصيبها العطب، والخلل، والتشظّي.

إن التركيب الفيزيائي للمادّة في النص، سيتشكّل من الفضاء اللغويّ الذي ينبني وفق هيكل من الصور (الهندسيّة)،المشكّلة (بالكثافات) التي مهّد لها الكاتب في مقدّمة نصّه.

أنتجت هذه الكثافات نظاماً دلاليّاً خلق مساحة من التوتّر الدائم بين المرئي، واللامرئي في النص، ضاعف دلالاته (العين) التي تكتفي بالمراقبة، دون أن تتدخّل في (الحدث)، ولا في الخلفيّة الحكائيّة. حيث أسقطت (العين) خصائصها العاجزة عن افتعال حدث، على شخصيّات النص كافّة التي كانت سلبيّة، تتلقى اختراق الحرب لأجسادها، وهي تقبع في ممرّات منازلها، وممرّات الحياة، مجانبةً العالم الخارجي.

يقول الكاتب في وصف (أ.دهر): "كان كغيره، هزيلاً بعض الشيء، اكتست ملامحه بما يشبه الضجر من حاضره، أو من ماضيه، بل – الأصح– من جسده، كأي آدميّ يعلّمه جسده الألم وخوف الألم".[1]

كان الخمسة اللامرئيّون، موكلين ب (أ.دهر)، حتى بعد أن أصيب بأربع طلقات في فخذيه، وهو يحاول أن يحول بجسده بين صديقه الرسّام، وأولئك الذين قتلوه. بدأ بكتابة رسالته، التي لم تكن لتنتهي إلّا بدخول الممرّضة إلى الغرفة التي تحويه مع جريحين آخرين. لن يتوقّف الرواة اللامرئيّون عن رواية أحداث الرواية، إلّا عنما يبدأ الكاتب الجزء الثاني: والأخير: (الحكاية كما ينبغي أن تُروى) التي يختتم الكاتب فيها حديثه عن الخلق، المتمثّل بنشوء عمارة (أبي كير)، وعلاقة العناصر في الطبيعة ببعضها: التراب، الماء، الهواء.

يتحدّث الكاتب عن الخيانة الأولى التي وقعت في المكان. خيانة الزوجة لزوجها، في المكان الذي ضمّ عمارة أبي كير، وهي خيانة الجسد الأولى، التي أقيمت الأمكنة على أنقاضها."كان على المصائر، كعادتها، أن تتحدّد مسبقاً، لكن بتفاوت في المقادير، بحسب رغبة الشخص ذاته، أو العائلة ذاتها، أو المكان بكل مافيه، ولما اجتمع في

[1] سليم بركات: أرواح هندسية، ص 17.

الفسحة غير المديدة بين السفوح والبحر أناس يشكّلون عائلات، بمساكنهم، وسياجاتهم، وماعزهم، وأغنامهم، فقد بات على المصائر أن تعلن عن نفسها".[1]

يطلق الكاتب إذن العنان لمخيّلة القارئ، ليدعوه إلى القلق، الذي دفع بالإنسان الأوّل إلى تحويل خيامه إلى مساكن خشبيّة.

ستقف عمارة (أبي كير) وحدها بوجه المدافع، والبحر. وسيبقى الرمل الذي تخبّط بدماء الضحايا شاهداً على (الدهر). يمدّ لسانه بوجه العالم الذي لازال ينفخ النار، كما يفعل الحداد (الكير) الذي استقى منه (بركات)، اسم العمارة الرازحة على تخوم الموت المرئي للجميع.

[1] سليم بركات: أرواح هندسية، ص 217.

الخاتمة:

قاربت الدراسة في الفصل الأول، رواية (فقهاء الظلام) للكاتب سليم بركات. حيث بيّنت المقاربة مجموعة من النقاط، يمكن تكثيفها بما يلي:

- يبني الكاتب نصّه على محكيّ (بيكاس)، الوليد العجائبي الذي اختزل السنوات وكبر دفعة واحدة؛ حيث كان هذا الوحيد معادلاً موضوعيّاً للأكراد الذين أنفقوا سنواتهم اللاهثة وراء الحياة في مجتمعهم.
- كان ولع الكاتب بالصور الوصفيّة، اختراقاً للحدث كمكوّن روائي. فكأنّ أحداث الهامش الذي صوّره النّص من باب لزوم مالا يلزم، لن يلحظها أحد. حيث كانت الأفعال الماضيّة التي شيّدت معمار النص، دلالة على انقضاء الأحداث، ليصير النص قصة من قصص الماضي الكردي التي تُروى لتُقرأ في بعدها الإنساني.
- يقدّم الكاتب قراءته الخاصة للخلق عبر سرد رحلة (بيكاس) إلى جسد والدته. فبيكاس الذي كان ميتاً وحيّاً في زمانين، ومكانين مختلفين، كان النموذج التفكيكي المغاير للإنسان (الأصل). تكلمّ لحظة ولادته، في استحضار لمعجزة النبيّ عيسى عليه السلام، ليضع ذويه في مواجهة عجزهم عن الدفاع عن **اختلافهم**، و**اختلاف** ابنهم.
- المرأة في محكيّ بركات كانت مُستقبلاً سلبياً. إلّا أننا إن أردنا تقسيم الشخصيّات إلى فاعل، ومنفعل فإن النساء اللاتي قبعن في الهامش حرّكن الحركة الروائية، نحو الداخل الأسري. فلم تكن النسوة في الرواية مفصّلات على مقاس الحدث في النص، بل اتّسعت مساحة قماشاتهنّ لتستوعب الأدوار المنوطة بهن في السرد. إذ إن (خاتي) جعلت من زوجها أهزوءة، وحملت في ذاتها نموذج المرأة المشرقيّة التي تحمل على كتفيها أسرتها أينما حلّت. (سينم) المصابة بتخلّف عقلي في مجتمعات تعاني من تخلّف عقلي، أنجبت نتيجة تزاوجها مع المعرفة

التي مثّلها (بيكاس) مخلوقات عجائبية سريعة الفناء. (برينا) زوجة (الملّا بيناف) بدورها سحب محكيّها محكيّ عائلتها إلى النور، ليبرز النص من خلالهم وصف المجتمعات الكرديّة. إذ اضطلعت عائلتها بمهمّة تحديد هوية العمل الفني من حيث تأصيل موضوعاته التي ارتبطت بالثأر، ومايفرزه من مشكلات خلقت عوالم خاصة أغنت فعل القص.

- الأسطورة كحامل فرعي حضرت بقوّة في النص. إذ إن الكاتب طعّم محكيّه العجائبي بإسقاطات أسطورية، داخل المناخ العضوي الكرديّ، ليماهي بين المعقول، ونقيضه باستخدام تقانات سرديّة تستثمر في السرد، والحوار لتكوين لوحة تخلخل النمط السائد في الرواية العربية.
- يشن بركات في نصّه حرباً على السلطة الدينيّة التي يرى أنها تشكّل موروثاً يعيق تقدّم الشعوب. حيث كان عنوان النص انعكاساً رمزيّاً للعناصر المضمونيّة في السرد. فالفقيهان (بيكاس)، وابنه واجها المجتمع بصفته أصلاً، وبصفتهما أحد فروعه. ثم أخذا بيد من بقي من هذا المجتمع، وسارا به في ظلام المشرق نحو مصير مجهول.
- يفرض النص من منظور شمولي، (العزلة) كموئل للمنضوين تحت سطوة النظام الاجتماعي الكردي، لتفرز هذه العزلة ال (Agoraphobia)، وال(Social phobia)، دون التعاطف مع الشخصيات. حيث يبطش النص بشخصيّاته، ويلقي بها إلى الهاوية بعد قطع صلاتها مع بعضها .
- ينتصر النص للعلم، وللمعلم الذي قُطعت أصابعه في القرية، وهو يحاول أن يبثّ قيماً جديدة، بدلاً من القديمة التي أفرزت تاريخاً طويلاً من الانغلاق على الذات. وذلك عبر تصوير انهيار قيم المجتمع الذي انتهى به المطاف على حافة الجنون، وهو يخوض حرباً ضروساً مع الأشجار، بعد أن تحوّلت ظلال رؤوس سكّانه إلى كلاب.
- وفّق النص بتصدير الهامش الذي مثّل له بشخصيّة (بيكاس) كنموذج إيجابي للمعرفة، ليدافع عن اختلافه في وجه محيطه الجغرافي.

في الفصل الثاني من الدراسة تمّت مقاربة رواية (الوباء) للكاتب هاني الراهب، وقد بيّنت الدراسة مايلي:

- (التعدّد كمفهوم تفكيكي في وجه المركز) هو ماحاول النّص طرحه. إذ إنّ ضرورة حضور الآخر المختلف، خلقت من نسغ المركز مجموعة متعدّدة من الفروع التي حاولت الثورة على ثابت المركز، وتقويض حضوره.
- تضطلع الأضداد في النص بدور محوري، فالشخصيات لن تُعرف إلا من خلال مقابلتها مع نقيضها، لتموج العلامات في محيط مايقابلها من علامات، لتنسل دلالتها منها.
- واءم النص بين (المكان) كبؤرة، وشخصية (خولة) كبؤرة للصراع، إذ شكّلت بمحكيّها الدائري ملتقى لمجمل التيارات المتصارعة، والمتناقضة في النص.
- طرح النصّ رؤية مغايرة للعلاقة بين الرجل الشرقي، وليلاه. حيث كانت (مريم خضير) معادلاً للمثل الأدنى بكل انحطاطه، وكان زوجها الاختلاف الذي نسل من مركزيّة حضورها مسوّغاً لوجوده في مساحة الحكي في النص، وهو مايغاير العرف السائد في المجتمع الشرقي من تبعية المرأة إلى زوجها.
- يؤكّد النص على أن الهوية لن تتحدّد إلا من خلال علاقتها بالآخر. وعليه فإن الهوية المركزية في النص، هوت من خلال علاقة الزواج التي كان حاملاها (اسماعيل)، و(شدّاد) نحو العدم المجسّد بزوجتيهما، واللتين كانتا هامشاً فرض الظل على كلّ منضوٍ تحت لوائه.
- شكّل تحرير نموذج البطل الإيجابي في النص، من صورته المألوفة في الأعمال الروائية العربية، دعوة لإعادة النظر، بمقدرة الإنسان على الصمود في وجه الضغوط، الممارسة من قبل المجتمع، على أفراده الذين يحملون مبادئهم على ظهورهم، كصخرة سيزيف.
- يقوم الوصف في النص، على إستراتيجية المقابلة التي تفيد من الاختلاف بمعناه التفكيكي؛ إذ إن إبراز تباين الشخصيات عبر تباين بيئاتهم، وأمكنتهم المحيطة، شحن العلامات في النص بأبعاد تشكيليّة، أغنت الوصف الذي طغى بأثره على الحدث كمكوّن روائي.

- يناقش النص مايمكن تسميته (ترييف المدينة)؛ إذ إنّ أبناء الريف لم يتمكّنوا من الانصهار ضمن مجتمع المدينة، كما أن الهوّة الشاسعة التي ستفصلهم عن مجتمعاتهم الأم ستتّسع، ليكون الاغتراب هو الحقل الدلالي المشترك للشخصيات جميعها.
- تحيل العلاقة التي رصدها النص بين الوالد، وأبنائه، إلى الاحتواء كمحاولة للانتصار. فمعطف الشيخ عبد الجواد، وسريره كانا استعارة دالة على انكفاء الزمن على نفسه، وانتصار الأفراد للنظام الاجتماعي الذين يدّعون الثورة عليه.
- إن انتماء النص للواقع الاجتماعي، وسم السرد بالطابع الصراعي. حيث خرق النص النظر إلى داخل البنى الاجتماعية، ولاحق حركتها الدائرية ضمن مدارها، ليكون العبور نحو التغيير، قائماً على الصراع وحده.
- يحفل النص بالرسائل التي تتقاطع عند نبوءة واحدة، وهي المستقبل المحفوف بالرعب. إذ يرى النص أن العطالة، والهاوية هما الموئل الحتمي للمجتمعات التي تحكم على نفسها بالعيش ضمن أنظمة اجتماعية، لا تعبأ بالنشاط البشري الذي يدور خارج دائرتها، ولا تستقي من الأصل الذي تستند إليه معايير، تسهّل حركتها ضمن سيرورة التاريخ.
- شكلت العلاقة بين اللغة والكتابة كإشكالية تصدّت لها الفلسفة التفكيكيّة، إسقاطاً على العلاقة بين الشخصيات أصولها، وفروعها. حيث كان الأجداد رمزاً للحقيقة، فيما انتمى الأبناء إلى مساحة القراءة التي ستحاول أبداً، الخروج من قبضة الأصل كمرجع.

في الفصل الثالث تمت مقاربة رواية (أرواح هندسية) للكاتب سليم بركات التي كانت سرداً يحاول تصوير فداحة الحرب الأهلية اللبنانية، وتبيّن في الدراسة مايأتي:

- امتاز محكيّ الكاتب من ناحية اشتغاله على ثيمة (الموت) التي تمتاز بدورها بثراء دلالي، يمنح السرد القدرة على تجاوز عالم المعقول إلى اللامعقول. حيث

صار النص، أشبه بغورنيكا بيكاسو التي صوّر من خلالها أهوال الحرب، عبر تصوير مخلوقات غريبة بصورة عبثية، تحاول الصراخ.

- الخروج على المألوف هو مايجمع بين الأعمال التي قدمت الموت، ومايتبعه من حياة في الآداب الإنسانية. فنص (سليم بركات) لم يكن الأول في بابه، ونذكر على سبيل المثال لا الحصر (رسالة الغفران) للمعري و(الكوميديا الإلهيّة) لدانتي، مع ملاحظة الخصائص الأسلوبية، والمعالجات الدرامية المختلفة التي تميز النصوص من بعضها. فإن كانت النصوص السابقة تحاول مقاربة سجلّات الخالدين في التاريخ الإنساني، فإنّ أرواح هندسية كانت نبشاً عميقاً للبحث عن قتلى المصادفات الذين قبعوا في الغياب طويلاً، دون أن يلحظ وجودهم أحد.
- عمد الكاتب في نصّه، إلى الثورة على مفهوم الرواية ذات الخط الدرامي الواحد التي تسير وفق نسق يتّكئ على قانون السببيّة، وهو ماكان مغايرة للشكل الروائي السائد في الرواية السورية، في ثمانينيّات القرن الماضي؛ ليستضيف بركات القارئ العربي في مساحته الخاصة، بعد أن أخرجه من منطقته المألوفة، إلى عالم خطه بشظايا القذائف التي اخترقت أجساد شخصيات النص.
- يرسم الكاتب إحداثيّات المكان الروائي في النص بصورة كابوسية. فالشمال السوري يخترق بيروت، كما وتخترق أحياء بيروت بعضها دلالةً على القلق الذي وسم فضاء الرواية، لعكس المصير المشترك للأمكنة العربية المخترقة بفعل الحرب.
- يوكل الكاتب مهمّة السرد إلى رواة خمسة غير مرئيين، انتقلوا بالسرد بصورة عبثيّة بين الماضي، والحاضر، والمستقبل. كان المسوّغ الفنّي لهذا الانتقال هو تغييب العقل، والمنطق في ظلّ الحرب التي أحالت أماكن النص المُتخيّلة إلى جحيم، تستعر فيه نيران الموت في كل صوب.
- اضطلعت الجمل الخبريّة التي غلبت على النّص بمهمّة إرشادية. وكأنّها أمسكت بيد القارئ، لترشده في متاهات عالم الرواية الذي كان أغرب من أن يسير فيه وحده.

- كانت شخصيّات النّص التي أقام الكاتب محكيّه على أنقاضها، من دون أسماء حقيقية: دهر، والرسام، والحولاء، والقائد، والرواة الخمسة اللامرئيّون.. فكانوا ترميزاً للقتلى الذين لايعبأ القتلة بأسمائهم. وكان تطوّر شخصيات النص من حيث تفاعلها مع الأحداث، تجاوزاً للواقع وتأسيساً عليه في آن معاً.
- لم تعش شخصيات النص الصراع بمفهومه الدرامي، ولم تتطور الأحداث بصورة متنامية باتجاه ذروة المواجهة، حيث يتم التقاء الخطوط السردية جميعها في نقطة حاسمة؛ بل رسم الكاتب مشهديّات منفصلة لا تحاول حل عقدة الرواية، إنّما الإضاءة على الهندسة المعمارية لعالمي الموت، والحرب.

فهرس المصادر والمراجع

أولاً: المصادر

القديمة:

1- القرآن الكريم.
2-الإنجيل كما دوّنه متى، الكتاب المقدّس العهد الجديد، دار الكتاب المقدّس، القاهرة، ط3، 2012.

المدوّنة الروائية:

1-سليم بركات: أرواح هندسية، دار المدى، بغداد، ط1، 1987.
2-سليم بركات: فقهاء الظلام، كتاب مجلة الكرمل، 1985.
3-هاني الراهب: الوباء، دار الآداب، بيروت، ط2، 1988.

المراجع:

الكتب العربية:

1-إبراهيم الكوني: أنوبيس، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2002.
2-ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، 1414 هـ، ط3.
3-أحمد عبد الحليم عطية: جاك دريدا والتفكيك: دار الفارابي، بيروت، ط1، 2010.

4-إدوارد سعيد: الثقافة والإمبريالية، ت كمال أبو ديب، دار الآداب، بيروت، ط4، 2014.
5-ألفت محمد جلال: العقيدة الدينية والنظم التشريعية عند اليهود كما يصورها العهد القديم، مكتبة سعيد رأفت، القاهرة، 1974.
6-بسام قطوس: استراتيجيات القراءة التأصيل والإجراء النقدي، مؤسسة حمادة ودار الكندي، إربد، 1998.
7- جورج طرابيشي: شرق وغرب رجولة وأنوثة دراسة في أزمة الجنس والحضارة في الرواية العربية، دار الطليعة للدراسة والنشر، بيروت، ط4، 1997.
8-حميد لحمداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1991.
9-ذوقان قرقوط: تطور الحركة الوطنية في سورية (1920 – 1939)، ط1، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 1975.
10- شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، دار الأمان، الرباط، ط1، 2009.
11- عادل عبد الله: التفكيكية (إرادة الاختلاف وسلطة العقل)، دار الحصاد، دار الكلمة، دمشق، ط1، 2000.
12- عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1978.
13- عبد الكبير الخطيبي: النقد المزدوج، منشورات عكاظ، الرباط، 2000.
14- عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1990.
15- علي حرب: أسئلة الحقيقة ورهانات الفكر مقاربات نقدية وسجالية، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1994.
16- علي حرب: هكذا أقرأ مابعد التفكيك، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005.

17- محمد أبو عزة: هيرمينوطيقا المحكي (النسق والكاوس في الرواية العربية)، الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2007.
18- محمد رياض وتار: شخصية المثقف في الرواية العربية السورية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000.
19- محمد شوقي الزين: تأويلات وتفكيكات (فصول في الفكر الغربي المعاصر)، منشورات ضفاف، بيروت، 2015.
20- محمد عابد الجابري: تكوين العقل العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، ط 10، بيروت، 2009.
21- منذر عياشي: قراءة على هوامش السرد (مساهمة في إنشاء المعرفة الروائية)، دار نينوى، دمشق، ط1، 2017.
22- نبيل حمدي عبد المقصود الشاهد: العجائبي في السرد العربي القديم (مائة ليلة وليلة والحكايات العجيبة والأخبار الغريبة نموذجاً)، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2012.
23- يمنى العيد: في معرفة النص، دار الآفاق الجديدة ، بيروت، ط3.
24- عبد الله إبراهيم، سعيد الغانمي، عواد علي: معرفة الآخر مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2، 1969.
25- رولان بارت، تزفيطان تودوروف، جيرار جينييت، ولغ غانغ كايزير، أمبرطو إيكو، آن بانفيلد، وآخرون: طرائق تحليل السرد الأدبي، اتحاد كتاب المغرب ط1، الرباط، 1992.
26- خليل الموسى، ظافر الشهري: أفاق الرواية (بنية وتاريخاً ونماذج تطبيقية) مطبعة اليازجي، دمشق، ط1، 2002.
27- غسان السيد، نجاح هارون، وائل بركات: اتجاهات نقدية حديثة ومعاصرة، جامعة دمشق، دمشق، 2005.

الكتب المترجمة:

1- أمبرتو إيكو: التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ت سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 2004.

2- أمبيرتو إيكو: التأويل والتأويل المفرط، ت ناصر الحلواني، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 2009.

3- باروخ سبينوزا: علم الأخلاق، ت جلال الدين سعيد، المنظمة العربية للترجمة، ط1، بيروت، 2009.

4- تزفتان تودوروف: الشعرية، ت: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط2، 1990.

5- تزفتان تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، ت الصديق بو علام، تقديم محمد برادة، دار الاكلام، الرباط، ط1، 1993.

6- تيري إيجلتون: أوهام مابعد الحداثة، ت منى سلام، مراجعة سمير سرحان، مركز اللغات والترجمة، أكادمية الفنون، 1996.

7- تيموثي كلارك: المعتمد الأدبي في التفكيك: هيدجر، بلانشو، دريدا، ت حسام نايل، مراجعة محمد بريري، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2011.

8- جاك دريدا: الكتابة والاختلاف، ت كاظم جهاد، تقديم محمد علال سيناصر، دار توبقال، الدار البيضاء، ط2، 2000.

9- أحادية لغة الآخر، ت عمر مهيبل، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008.

10- المهماز(أساليب نيتشه)، ترجمة عزيز توما، إبراهيم محمود، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، ط1، 2010.

11- في علم الكتابة، ت أنور مغيث، منى طلبة، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط2، 2008.

12- رولان بارت: درس السيميولوجيا، ت ع. بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط3، 1993.

13- صموئيل هنري هووك: منعطف المخيلة البشرية بحث في الأساطير، ت صبحي حديدي، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية اللاذقية، ط1، 1983.
14- غاستون باشلار: جماليات المكان، ت غالب هلسا، المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 1984.
15- فردنان دي سوسور:علم اللغة العام، ت يوئيل يوسف عزيز، مراجعة مالك يوسف المطلبي، آفاق عربية، بغداد.
16- فنسنت ب. ليتش: النقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينيات إلى الثمانينيات، ت محمد يحيى، مراجعة وتقديم: ماهر شفيق فريد، المجلس الأعلى للثقافة، 2000.
17- كريستوفر نورس، التفكيكية النظرية والتطبيق، ت رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار، اللاذقية، ط2، 1992.
18- كلود ليفي شتراوس: الأسطورة والمعنى، ت د شاكر عبد الحميد، مراجعة د. عزيزة حمزة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986.
19- ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ت محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1987.
20- هيو ج. سلفرمان: نصيات بين الهرمنوطيقيا و التفكيكية، ت علي حاكم صالح، د.حسن ناظم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2002.
21- والاس بدج: آلهة المصريين، ت:محمد حسن يونس، مكتبة مدبولي، القاهرة، 1993.
22- بوريس إيخنباوم، رومان جاكبسون، يوري تينيانوف، بوريس توماشفسكس، وفيكتور شكلوفسكي: نظرية المنهج الشكلاني، نصوص الشكلانيين الروس، ت إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، مؤسسة الأبحاث المتحدة، بيروت، ط1، 1982.
23- رولان بارت، تزفيطان تودوروف، جيرار جينييت، ولغ غانغ كايزير، أمبرطو إيكو، آن بانفيلد، وآخرون: طرائق تحليل السرد الأدبي، اتحاد كتاب المغرب ط1، الرباط، 1992.