جامعة مؤتة
عمادة الدراسات العليا

المضامين والتشكيل في أعمال تركي الحمد الروائية: الثلاثية نموذجاً

إعداد الطالب
فارس حترش محمد آل حشيش

إشراف
الأستاذ الدكتور محمد الشوابكة

رسالة مقدمة إلى عمادة الدراسات العليا
استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الدكتوراه
في الأدب قسم اللغة العربية وآدابها

جامعة مؤتة، ٢٠١١م

الإهداء

".. إلى والديّ .. لعلِّي لم أخيب أَملهما
إلى ولديّ .. إسحاق ويعقوب
إلى رفيقة الدرب .. أُمهما

الشكر والتقدير

أتوجه بالشكر والتقدير لكل من مَدَّ لي يد العون في هذا البحث وأسهم في إخراجه إلى حيز النور، وأخص بجزيل الشكر والعرفان الأستاذ الدكتور محمد الشوابكة على ما بذله من وقت وجهد في قراءة هذا البحث وتذليل صعوباته، فجزاه الله عني أحسن الجزاء.

كما أتقدم بجزيل الشكر للأساتذة الكرام أعضاء لجنة المناقشة على تفضلهم بقراءة هذه الرسالة ومناقشتها.

فهرس المحتويات

المحتوى	الصفحة
الإهداء	أ
الشكر والتقدير	ب
فهرس المحتويات	ج
الملخص باللغة العربية	**و**
الملخص باللغة الإنجليزية	**ز**
المقدمة	١
تمهيد	٦
الفصل الأول: المضمون الاجتماعي والسياسي	١١
١.١ المضمون الاجتماعي	١١
١.١.١ المفارقات الاجتماعية (الازدواجية)	١١
٢.١.١ المرأة وجدليَّة الرجولة والأنوثة	١٨
٣.١.١ العادات والتقاليد	٢٦
١.٣.١.١ الضيافة والطعام	٢٦
٢.٣.١.١ اللباس	٢٩
٣.٣.١.١ البيئات المختلفة	٣٢
٤.١.١ الطبقات الاجتماعية(الطبقيَّة)	٣٥
٥.١.١ التحولات الاجتماعية	٣٨
١.٥.١.١ التخلف والتقدم الإنساني	٣٨
٢.٥.١.١ الفساد الاجتماعي	٤٤
٢.١ المضمون السياسي	٤٥
١.٢.١ التحولات السياسية	٤٥
١.١.٢.١ الأحداث السياسية	٤٦
٢.١.٢.١ الإيديولوجيا	٤٨
٢.٢.١ القمع السياسي	٥٤
١.٢.٢.١ الخوف من السلطة	٥٤
٢.٢.٢.١ التنظيمات السرية	٥٩
٣.٢.٢.١ الوصاية السياسية	٦١
الفصل الثاني: المضمون الديني والإنساني	٦٦
١.٢ المضمون الديني	٦٦
١.١.٢ الاختلاف في فهم الدين	٦٦
٢.١.٢ الأقنعة الدينية	٧٢
٣.١.٢ الطائفية المذهبية	٧٤
٤.١.٢ الإيمان والإلحاد	٧٨
٢.٢ المضمون الإنساني	٨١
١.٢.٢ الذات الإنسانية	٨٢
١.١.٢.٢ المعاناة الإنسانية	٨٣

٢.١.٢.٢ الزمن النفسي ٨٤
٣.١.٢.٢ الصراع النفسي ٨٧
٤.١.٢.٢ الخلل الوجودي ٨٨
٥.١.٢.٢ الموت ٨٩
٢.٢.٢ العلاقات الإنسانية ٩٠
١.٢.٢.٢ الصداقة ٩١
٢.٢.٢.٢ لغة الجسد ٩٣
الفصل الثالث: البناء السردي والعتبات والشخصيات ٩٦
١.٣ العنوان ٩٩
٢.٣ أغلفة الروايات ١٠٠
٣.٣ الإهداء ١٠٢
٤.٣ الاستهلالات والنهايات ١٠٥
٥.٣ الشخصيات ١٠٦
٦.٣ الإيقاع ١٢٦
الفصل الرابع: التشكيل الزمني والمكاني ١٢٧
١.٤ التشكيل الزمني ١٢٧
١.١.٤ المفارقات الزمنية ١٢٧
١.١.١.٤ الاسترجاع ١٢٨
١.١.٤ ٢ الاستباق ١٣٤
٢.١.٤ التواتر ١٣٦
٣.١.٤ الديمومة ١٣٨
١.٣.١.٤ التسريع السردي ١٣٩
١.١.٣.١.٤ التلخيص ١٣٩
٢.١.٣.١.٤ الحذف ١٤٠
٢.٣.١.٤ التبطيء السردي ١٤٢
١.٢.٣.١.٤ المشهد ١٤٢
٢.٢.٣.١.٤ الوقفة ١٤٣
٢.٤ التشكيل المكاني ١٤٤
١.٢.٤ العتبات المكانية ١٤٥
٢.٢.٤ وصف المكان ١٤٨
٣.٢.٤ تصوير المكان ١٤٩
٤.٢.٤ أسطرة المكان ١٥٠
٥.٢.٤ أنماط الأمكنة الدالة ١٥١
١.٥.٢.٤ الصحراء ١٥١
٢.٥.٢.٤ السجن ١٥٣
٣.٥.٢.٤ المدينة ١٦٢
الفصل الخامس: الرؤية والصيغة والرؤيا ١٦٨
١.٥ الرؤية السردية ١٦٨
٢.٥ الصيغة السردية ١٧٩
٣.٥ الرؤيا عند تركي الحمد ١٨٤
الخاتمة ١٨٧
المراجع ١٩١

الملخص

المضامين والتشكيل في أعمال تركي الحمد الروائية: الثلاثية نموذجاً

فارس حترش محمد آل حشيش

جامعة مؤتة، ٢٠١١

تحاول هذه الدراسة تسليط الضَّوء على روايات تُرْكِي الحَمَد من عِدَّة زوايا؛ ينهض الفصل الأول بتحليل المضامين العامَّة والمعاني الجزئيَّة التي تحملها الروايات المدروسة، كالمضمون الاجتماعي بتجلياته المختلفة كالازدواجية والطبقية ومنظومة القيم والعادات والتقاليد وثنائية الرجولة والأنوثة. أمَّا المضمون السياسي وما يحتضنه من بُعْدٍ اقتصادي فيُحلِّلُ القيم السياسيَّة العامة ولاسيما السلبيَّة منها.

وتَحْتَفِلُ روايات الكاتب بإعادة قراءة الدين من منظور يختلف عن المُستقر المتوارث، وقد أفرز هذا المضمون الواسع - الذي يُلْقي بظلاله على شَكْل الحياة عامَّة – مفرداتٍ كثيرةً يَتَعلَّقُ بعضها بحقّ الاختلاف المشروع في الفَهْم والتأويل، ويتصل بعضها بالطائفيَّة وثنائيات الإيمان والإلحاد والموت والحياة، كما يتناول فَهْمُ الدينِ مسائلَ العلاقات الإنْسَانية والصَدَاقة والمعاناة الإنسانية، ويُحلِّلُ الذات الإنسانيَّة ومظاهر القلق الوجودي، وهذا ما يُعالجه الفصل الثاني.

أمَّا الفصل الثالث فيبحث في تقنيات التشكيل السَّرْدي في الخطاب الروائي للكاتب؛ إذ جاء متضمناً تحليلاً للعتبات النصيَّة، والشخصيات الروائية. ويناقش الفصل الرابع تقنيات الزَّمن، وجماليَّات المكان. وأخيراً ينظر الفصل الخامس في الرؤية السَّرديَّة الموظفة في سَرْد الأحداث، وما يتعلق بذلك من صيغ سرديَّة تبنَّاها الكاتب لإرسال سَرْده.

Abstract
Contents and forms of Turkey Al- hamaad works

Faris Hatrash Mohammad Al –Hashish

Mutah University -2011

This study aims to highlight on Turky Al hamad novels from different anchors . The first section analyses the general contents and partial meanings that novels indicate such as social content in all its varieties containing impairment , hierarchy , values ,customs , traditions and masculinity and femininity . While political contents with its economical dimension analyses general political values especially the passive ones .

The author's novels celebrate a review of religion from different point of view rather than the inherent one .This content (which deals with general shapes of life) resulted in many themes some of them deal with the right of having normal contradiction between understanding and explanation . On the other hand ,some others are related to sectarianism , the contrast between faith and atheism and death and life.
Understanding religion acquires discussing human relations issues , friendship and human suffering . It also analyses human being and features of existence worry .

The second section investigates the techniques of narrative formation in novelistic speech if it contains an analysis of contexts layouts , novel's characters ,time techniques , beauty of place , narrative point of view for events and finally narrative shapes which the novelist uses to pass his narration .

المقدمة

يعدُ تُركي الحَمَد من الروائيين العرب البارزين؛ فقد استطاع خِلال عَشرة أعوام – مُنذ طباعة أُولى رواياته إلى صدور آخرها- أنْ يُضيف لبنة متينة في بناء الرواية العربية؛ فكان لرواياته السِّت أَثرٌ بالغٌ في المتلقين، وانقسموا حَولها ما بين محتفل بإبداعه وساخط على أطروحاته، أو متوجس خيفة - في أقل تقدير- بِمَا يُصدم به من أفكار جريئة لم يعهدها – من قبل - تلميحاً فضلاً عن التصريح.

فقد كان في أكثر المواطن يخترق الحدود التي ألفها القارئ العربي، ويقتحم المثلث المحرَّم في عرف المتلقي (الدين – السياسة – الجنس)، وهذا ما شكل صدمة قويَّة عند قرائه – خاصة في السعوديَّة، وأثار ردود أفعال متشنجة تجاه طرحه الجريء، فأصبح اسم تركي الحمد جالباً لكثير من اللغط، وداعياً إلى جدل لا ينتهي، وكان لإصراره على الاستمرار على نهجه الذي اختطه لنفسه دورٌ مهمٌ في إذكاء جذوة النقاش بعد صدور أيٍّ من رواياته.

لكنَّ هذا النقاش المُلتهب بَيْنَ أنصاره ومُعارضيه ينحرف - في كثير من الأحيان- عن تحليل الرواية بوصفها جنساً أدبياً يستحق الدراسة إلى متاهات خارج السياق الأدبي، وإلى مُحاكمات عقديَّة يحاول فيها كلا الفريقين إثبات صحة عقيدة الكاتب مِنْ عدمها، وغالباً ما يتم تكرار عبارات بعينها وردت في إحدى الروايات، وتسليط الضوء عليها على حساب بقيَّة الرواية، فيُهْدَر الوقت والجهد دون نتيجة ترجى، ويكون لهذه الفقرات الحظ الأكبر من التحليل والتأويل.

وهُنَا لا بد من التوقف حيال حقيقة أساسية، وهي أنَّ هذا الحماس للكاتب أو التحفظ حياله، إنَّما يَصُبُّ في اتجاه واحد، وهو التأكيد على أهميته، فقدرته على إثارة كل هذا الجدل والخِلاف تضرب جذورها في أرض خصبة، وفي عطاء لا موضع للتشكيك في جدارته بالتوقف عنده طويلاً.

ومن الملاحظ أنَّ سلسلة السجالات والخلافات بل والمصادمات جاءت متفرقة في مقالات صحفية ومجلات غير محكمة علمياً، أو في ثنايا دراسات عامة غير مختصة، وهي في أغلبها آراء انطباعية لا ترقى إلى مستوى النَّقد الموضوعي؛ إذ لم تُخصّ أعمال تُركي الحَمَد - في حدود علمي – بدراسة علميَّة مستقلة. فلا نجد نقداً أدبياً يُعنى برواياته إلا شذرات في دراسات علميَّة قليلة؛ لا تَدْرُس روايات تركي الحمد فقط، بل تتطرَّق لها في سياق موضوع ما أو عند دراسة الرواية الخليجيَّة.

وبالرَّغْم مِنْ أنَّ ذلك يُعَد مُشكلة من مشكلات البحث إلا أنَّها تشكل - في الوقت نفسه- دافعاً مُهماً يجعلني أحرص على الكتابة في هذا الموضوع، وهدفاً أسعى إلى تحقيقه، وذلك بمحاولة تسليط الضوء على أعمال كاتب عربي لم تَحْظَ بالدراسات العلمية التي تُواكب ما حظي به الكاتب من شهرة واسعة، بالإضافة إلى محاولة تَحْرير روايات تركي الحمد من ربقة النقاش العقدي إلى آفاق النقد الأدبي، وتحليلها تحليلاً أدبياً صرفاً بصرف النظر عن رأي المجتمع في الكاتب أو دفاع الكاتب عن نفسه.

فمن المعلوم أنَّ سُلطة المجتمع تُشكِّل عَائقاً كبيراً يَحولُ دون التماهي مع النصوص، كما تحول بين الدارس والأدب؛ بما تفرضه من وصاية على عقول أبنائها، وما تحرص عليه من إبعادهم عن التفكير الحر الذي لا يُقرّ بالحدود ولا يرضخ للقيود،

إلا حدود العلم وقيود العقل. كما أنَّ ردود الكاتب وتوضيحاته التي تَرِد خارج رواياته - حاملة كثيراً من التفسيرات للنصوص المختلف عليها- ليست ذات أهمية، لأنَّ الأهمية المُطْلَقَة يُعْقَدُ لواؤها للنصوص التي أبدعها المُؤلِف، وهي بين أيدينا تنتظر المزيد من الاشتغال عليها هي ذاتها في نسيجها الداخلي، وبعيداً عن أيِّ صلة بمؤلفها، أو أيِّ تأثير مِن المتلقين السابقين، وذلك بالسعي إلى استنطاق النصوص للخروج بنتائج من أعماقها وليس من خارجها.

ولعله من التجني على الأدب والإجحاف في حقِّه أنْ يخرج الروائي مُفسِّراً نصوصه ومُوضحاً رموزها وشارحاً غموضها! أين دور المتلقي إذن ؟! وهل كل ذلك من اختصاص الروائي ؟! ومن يتحمل نتيجة هذا الخلط بين مهام كل من المبدع والمتلقي؟ أهو المتلقي أم المبدع ؟. وفي رأيي أنَّهما لا يلامان على ذلك فالمتلقي – خاصة غير المختص- لا يستطيع مجاراة إبداع المؤلف في جميع ما يقرأ، وكثيراً ما يقف حائراً عند نص من النصوص يحاول فتح أقفاله فلا يصل إلى مُبتغاه، أو تَحُول ضبابية الرؤيَّة دون تصوره الصحيح لنص من النصوص فينحرف عن الجادة، وهذا ما يقوده إلى البحث عن مفاتح ما استغلق عليه خارج النص، فلا يجد نقداً جاداً يعتد به بل يجد آراءً ذاتية تزيده ارتباكاً وتشتتاً. وبطبيعة الحال فإنَّ المُبْدِع يضطر إلى التعقيب على نصوصه لعلمه بحاجة المتلقي إلى بوصلة تهديه الجادة، دفاعاً عن نفسه في المقام الأول ثم شفقة على نتاجه الأدبي من التحليلات الواهية والتأويلات الباطلة، وهذا ما عانى منه تركي الحمد ولم يكن بدعاً في ذلك فقد سبقه إلى ذلك بعض الروائيين ومن أبرزهم نجيب محفوظ، الذي بلي بتفسيرات لشخصيات روايته " أولاد حارتنا " مُناقِضة سياق روايته، ومتجاوزة إطارها الرمزي، وهذا ما جره إلى محاولة تدارك الموقف وتوضيح ما غمض على المتلقين، ولم يقف الأمر عند هذا الحد بل انبرى كاتب إسلامي لكتابة ما يشبه الفسح الرقابي في مقدمة الطبعات الجديدة للرواية، موضحاً للقراء أنَّ ما فُهِم من رموز الشخصيات لم يكن هو بعينه ما ألمح إليه المؤلف!

إنَّ تقصير النقد الأدبي في أداء مهامه المنوطة به هو ما سبب كل هذه البلبلة، فلو قام بدوره في احتضان النتاج الأدبي وإيفائه حقه من العناية والدراسة لتعددت القراءات للنصوص الأدبية، ولما استهلك الكاتب طاقاته الإبداعية فيما ليس من شأنه، ولما تُوسل بكتابات خارج السِّياق الأدبي لتوضيح مقاصد المؤلف، ولهذا فإن القيام بجزء من هذا الدور يُعَد هدفاً من أهداف هذه الدراسة؛ فالرواية الواحدة تحتاج إلى كثير من الدراسات الأدبية والنقدية وهذه الدراسات تدعو بدورها إلى دراسات جديدة.

ومن هُنَا فإنَّ الطريقة التراكمية للعلم والمعرفة هي الطريقة المثلى – في نظري- للتعامل مع الروايات بشكل خاص، ومع الإبداع الأدبي بشكل عام، فمن الأجدى أنْ تُنقد الرواية حسب ما يراه الدارس، مُجتهداً في إضاءة النص الذي يتصدى لتحليله، وكشف ما قد يكتنفه من غموض، مستعيناً في كل ذلك بأدوات النَّقد الأدبي، ثم لا ضَيْر- بعد ذلك- في أنْ تُنْقَد دراسته أو ما اصطلح عليه (نقد النقد)، وبهذه الآلية نطمع في الخروج بنصوص جديدة تثري المكتبة الأدبية، وبغير ذلك فإن الروايات ستبقى أسيرة لما سبق ذكره، وستزداد الهوة اتساعاً بين المبدع والمتلقي.

ولا يتأتى ذلك – في نظري- إلا باعتماد المنهج الوصفي والمنهج التحليلي، وإغفال ما سواهما؛ لأنَّ تلك المناهج مدعاة إلى الانسياق خلف الآراء التي سبق الحديث

عنها، والانجراف في متاهات التيارات المتلاطمة، بعيداً عن التَجَرُّد الذي آمل أنْ أُوفَّق في إتباعه في هذا البحث.

من هُنَا تجيء هذه الدراسة محاولةً تسليط الضَّوءِ على روايات تركي الحمد من عِدّة زوايا، ينهض الباب الأول بتحليل المضامين العامَّة والمعاني الجزئيَّة التي تحملها الروايات المدروسة، كالمضمون الاجتماعي بتجليَّاته المختلفة كالازدواجية والطبقيَّة ومنظومة القيم والعادات والتقاليد وثنائية الرجولة والأنوثة. أما المضمون السِّياسي وما يحتضنه من بُعدٍ اقتصادي فيحلِّل القيم السياسيِّة العامة ولاسيما السلبيَّة منها كالقمع والكبت ومصادرة الحُريَّات العامَّة، وفيه حديث عن الخوف من السُّلْطَة وإشارة إلى التنظيمات السريَّة، فَضْلاً عن الكشف عن المنزع النَّقْدي للكاتب الذي يسلِّط الضوء – صراحة – على التبعية السياسية والاقتصادية للآخر.

وتَحْتفِل روايات الكاتب بإعادة قراءة الدين من منظور يختلف عن المستقر المتوارث، ويخرج عن القراءة النمطيَّة لإشكالية المقدَّس والمدنَّس، وقد أفرز هذا المضمون الواسع - الذي يُلقي بظلاله على شكْل الحياة عامَّة – مفرداتٍ كثيرةً يَتعلَّقُ بعضها بحقّ الاختلاف المشروع في الفَهْم والتأويل، ويتصل بعضها الآخر بالطائفيَّة وثنائيات الإيمان والإلحاد والموت والحياة، والقدرية والجبريَّة، كما يتناول فَهْمُ الدين مسائلَ العلاقات الإنسانية والصَدَاقة والمعاناة الإنسانية، ويُحلِّلُ استغلال الدين لخدمة الأغراض الخاصَّة، كما يُحلِّل الذات الإنسانية ومظاهر القلق الوجودي.

ولمَّا كان الخطاب الروائي شكلاً أدبياً يَحْتضن الرؤيا الفكريَّة والاجتماعيَّة والسياسيَّة لكاتبه، فإنَّه يَظل بناءً ذا خصوصية شعريَّة، ومن هنا كان من الضروري البحث في تقنيات التشكيل السَّردي في الخطاب الروائي للكاتب، فجاء الباب الثاني متضمناً تحليلاً للعتبات النصيَّة والشخصيات الروائية، مبيِّناً تقنيات البناءين الزمني والمكاني، وأخيراً اجتهدت في النظر في الرؤية السرديَّة الموظفة في سَرْد الأحداث، وما يتعلق بذلك من صيغ سرديَّة تبناها الكاتب لإرسال سَرْده.

وقد حاولت قراءة روايات تركي الحمد قراءة متأنية، مستخلصاً منها ما ذكرتُ على وفق ما أمتلكه من أدوات، ولا أدَعي هنا أنني أقدِّم عملاً تاماً، أو أنني كتبتُ كُلَّ ما ينبغي، ولكنني حاولت، فإنْ وفقت فمن الله سبحانه، وإن قَصَّرت عن بلوغ الهدف، فلعل عُذْري في تقصيري أنني بذلت غاية الجهد.

والله ولي التوفيق

تَمْهيد

كان تركي الحمد مهتماً بالشأن العام في جميع مؤلفاته، فهو مفكر بالدرجة الأولى قبل أن يكون روائياً، فقد ألَّف أربعة كتب فكرية قبل أن ينشر روايته الأولى، وهذه الكتب هي: الحركات الثورية المقارنة، ١٩٨٦. دراسات إيديولوجية في الحالة العربية، ١٩٩٢. الثقافة العربية أمام تحديات التغيير،١٩٩٣. عن الإنسان أتحدث، ١٩٩٥. ثم تلتها أربعة كُتب أخرى تزامنت مع إصدار رواياته وهي: الثقافة العربية في عصر العولمة، ١٩٩٩. ويبقى التاريخ مفتوحاً، ٢٠٠٠. من هنا يبدأ التغيير، ٢٠٠٤. السياسة بين الحلال والحرام، ٢٠٠٦. وهذه ثمانية كتب كاملة، يقابلها أربع روايات فقط، وإذا ما احتسبنا أجزاء الثلاثية، روايات مستقلة، فإن العدد سيصبح ست روايات، وفي الحالتين سيقصر العمل الروائي عن سابقه، وإذا لم يكن العدد ذا دلالة كافية على التوجه الثقافي/ الفكري لأعمال تركي الحمد، الذي يطغى على الجانب الأدبي/ الروائي، فإن دلالة أخرى تؤيد ذلك، وهي أن انشغاله بالمؤلفات الفكرية دام تسع سنين قبل أن يُصدر باكورة نتاجه الروائي. وهي ثلاثية:" أطياف الأزقة المهجورة"، التي احتوت على ثلاثة أجزاء: العدامة، ١٩٩٥. الشميسي، ١٩٩٩. الكراديب، ١٩٩٩. ثم تلتها الروايات الثلاث الأخيرة وهي: شرق الوادي، ٢٠٠٠. جروح الذاكرة، ٢٠٠٠. ريح الجنة، ٢٠٠٥. وأثناء صدور رواياته كان للمؤلفات غير الروائية نصيب وافر يكاد يضاهي الرواية. وهناك دلالة أكبر من كل ما ذُكر وهي أن مضامين رواياته لا تشتغل بغير النقد الثقافي/ الفكري، الذي تميزت به أعماله غير الروائية. فكأن الرواية امتداد لخط أساسي سار فيه تركي الحمد ولم يحد عنه، وإن اختلفت طرق التعبير فإن الأفكار هي ذاتها أفكار تركي الحمد التي يُعرف بها. وهذا لا يعني أن الروايات لم تكن إلا تحصيل حاصل، أو إكمال مسيرة لم تكتمل، وإنما هي بناء شامخ كان أساسه الهم الفكري، الذي ناء بحمله الكاتب فأراد إيصاله إلى المتلقين بطريقة مباشرة بواسطة الكتابات الفكرية لكنها لم تكن السبيل النموذجي؛ لجفاف أسلوب عرضها، كغيرها من الكتب ذات الطابع التنويري، التي تفترض في المتلقي أن يكون ذا عقلية علمية لا يُفتَن بالأدب وفنونه، وينصب اهتمامه على المعلومة التي يستقيها، بغض النظر عن القالب الذي تُقدم به، بل إن بعضهم ينفر من الأساليب الأدبية، ويعدها حليَّة / حِيلَة يغطي بها المفكر على خوائه المعرفي، لكن أصحاب هذا التوجه قلة يصلون حد الندرة، فتبقى أفكار الكاتب أسيرة بين طيات الكتب، لا تجد من يحفل بها، خاصة إذا ما علمنا أن تلك الأفكار التنويرية ليست من احتياجات الطبقة السابقة، فهم في غنى عنها، لأنها لا تشكل لهم إضافات معرفية – في مُجملها؛ لما قد نهلوه ثم علُّوا من مصادرها الأصلية التي أسهمت في تشكيل وعي تركي الحمد، كغيره من المفكرين العرب. فأدرك أنه لم يُحسن توجيه كتاباته إلى الشريحة الأوسع من المتلقين، وهي شريحة قراء الرواية، لو صح إطلاق مسمى شريحة، إذ إن قراءة الرواية لا تختص بمتلقين محدودين، فتلقيها / تلقفها واسع الانتشار لا يُخص به شريحة دون سواها، ولذا فقد فضل أن يجرب قالباً يُمكن أن يلقى قبولاً أكثر من قالبه القديم، فيضمن من خلاله إيصال طرحه إلى أكبر عدد من القراء، فكانت رواياته.

وقد أضاء تركي الحمد في رواياته ثلاثة مضامين أساسية أولاها كامل عنايته وهي: المضمون الاجتماعي، والمضمون السياسي، والمضمون الديني.

ونجد في الثلاثية نصوصاً صريحة تغلبُ عليها النبرة المباشرة التي تشير إلى المثلث المحرم(السياسة- الجنس- الدين)، وفي هذه النصوص يكون مصطلح السياسة مذكوراً بطريقة مباشرة، أما الدين ففي أحيان كثيرة يذكره مباشرة، ويجعل الجنس رمزاً للمضمون الاجتماعي: " لم يكونا قد أثثا المجلس بعد، لذلك كان الزوار يقضون وقتهم في غرفة عبدالمحسن، يلعبون البلوت ويثرثرون في السياسة والجنس والدين. وكان هشام ينضم إليهم بعض الأحيان..." [١]. " كل شَيْءٍ فيه يفيض بالظلام، وكل جزء من نفسه يكاد ينقبض عليه ويعصره تماماً، وصورة أمه لا تريد أن تفارق... إنه يراها في كل الوجوه المحيطة به. لقد تحول هتلر إلى أمه، وكذلك غيفارا وماركس، وتحولت وجوه شادية ونادية لطفي وسعاد حسني ومارلين وجين وبريجيت إلى وجه واحد: سوير." [٢]. كأن الروائي يتعمد أن ينشئ روايته كاملة – وفي أدق تفاصيلها- على المثلث المحرم (السياسة- الدين – الجنس). بل إنه يختزلها إلى ثنائية: السياسة والدين؛ لأن ممارسة الجنس خارج إطار العلاقة الزوجية يحرمه الدين. وهذا الجنس هو ما تتحدث عنه الرواية بالذات، ويبدو جليًّا أنَّ السَّارد لا يلجأ هنا إلى الجزم والقطع في تقديم رؤيته، وإنما يميل – على عادة كتاب الرواية الواقعية – إلى تعدُّد الاحتمالات والخيارات التي تعكس بالضرورة نظيراً اجتماعياً، أي تعكس تعدداً في طرائق التفكير عند الناس، وأن مجتمع الرواية لا يفكِّر بطريقة واحدة أو يَسْلكُ دربـاً محدداً لا انزياح عنه، فالبطل يختزل المجتمع في صورة أمِّهِ، ويحاول ضبط ردود أفعالها تجاه سلوكه اليومي، ليقدم للقارئ ردود أفعال عامة، أي أنه يستخدم الخاص للانطلاق منه إلى العام لرصد الآراء والمواقف والأحكام التي تُطْلَق على اجتراح المتواضع عليه ولو في الظاهر على الأقل، وفي موقع واحد في " الشميسي" يعبِّرُ السارد عن احتمالات ردود الأفعال على ما يقوم به البطل: "... لو علمت أمه أنه قد ذاق الثمرة المحرمة، فعرف السياسة والمرأة والشراب الملعون، ماذا سيكون وضعها؟ هل تطرده من عطفها وحنانها، أم تغفر له زلته؟ هل تغفر خطيئته، أم تكون اللعنة هي النصيب؟ هل يكون آدم أم أن إبليس هو النهاية، أم لا هذا ولا ذاك. بل هجين لا صورة له، أم لا يكون شيئاً على الإطلاق؟"[٣]. وقد صرَّح السرد بالجنس والسياسة ولمح إلى الدين تلميحاً عندما ذكر " الشراب الملعون"؛ لأنه يعلم أنَّ المنع للشراب هنا دينيٌّ وليس سياسياً أو اجتماعياً، والاحتمالات الواردة هنا قد تجد صدى لها في المجتمع، وهذه الاحتمالات تتضمن إمّا الطرد والرفض، وإما المغفرة والمسامحة، وإما الحُريَّة في الفعل، ولعل الخيار الثالث هو الأضعف نصياً واجتماعياً.

فقد عرف السياسة أولاً، ثم المرأة؛ ويعني بذلك الجانب الجنسي، الخارج عن إطار العلاقة الزوجية على وجه التحديد، لأن هذا النوع هو ما تحدثت عنه الرواية ولم تتطرق إلى جوانب الجنس الأخرى، كالجانب العلمي التثقيفي، أو الجانب الشرعي، أو

---

[١] الحمد، تركي، ٢٠٠٦، أطياف الأزقة المهجورة (الشميسي)، دار الساقي، بيروت، ط٥: ١٥٢.

[٢] المرجع نفسه:١٧٢.

[٣] الحمد، الشميسي:٤٧.

الجانب العرفي، أو ما شابه. كما أنه راوٍ مشاهد لا يعلم إلا ما يعلمه هشام، الذي ينظر إلى المرأة من وجهة نظر واحدة: المتعةً المحرمة؛ ككثيرين غيره من شباب مجتمعه. وأخيراً الشراب الملعون، ويعني به اقتراف النواهي الدينية.

وفي الصفحة نفسها من رواية الكراديب يؤكد الراوي هذا الثالوث المحرم، ولكن عن طريق الرموز هذه المرة وليس تصريحاً كما في المقطع السابق:" وتعود موضي بالحليب الساخن. إنه لا يريده، ولكنها تجبره عليه برقة. أخذ يشرب الحليب بهدوء وهو يختلس النظر إلى موضي... وتراءى له وجه أمه ووجه نورة في وجه موضي... وقبل أن يَغْفُوَ، كانت الوجوه الثلاثة لأمه ونورة وموضي، قد تحولت إلى وجه جديد لا علاقة له بالوجوه الثلاثة، ولكنه كلها في الوقت ذاته"[1].

إلام ترمز هذه الوجوه؟! إنها ترمز بلا ريب للثالوث المحرم الذي ترتكز عليه أحداث الرواية في كثير من أجزائها: الدين(وجه الأم)، السياسة(وجه نورة)، الجنس(وجه موضي). إن تحليل هذه الرموز يقتضي وقفة متأنيَّة لإيضاح العلاقة بين الرمز والمرموز إليه؛ فأم هشام تقوم بدور يشبه - إلى حد كبير - الدور الذي يقوم به الدين في تهذيب أتباعه وتنظيم شؤونهم، وذلك بتربيتها الصارمة لابنها وحرصها الشديد على إصلاح ما فسد من أخلاقه وأفكاره وأقواله وأفعاله، وما يقتضيه ذلك من قوانين وأنظمة وتعليمات تحمل في ظاهرها الحزم والصرامة والصلابة وفي باطنها الرحمة والحرص والشفقة. وهشام في تطبيقه تعليماتها ما بين حالين: حال انقياد وتسليم، وحال خروج أو تردد أو تمرد.

وأما وجه الشبه بين نورة والسياسة فهو من أوجه كثيرة، أبرزها: أن علاقة هشام بنورة كانت أمراً خطيراً - كما هو حال السياسة- لا يتجرأ على خوض غماره إلا من يملك المقومات التي تؤهله لذلك، فكلاهما يحتاجان إلى المراوغة والذكاء والكذب - في كثير من الأحيان، وإخفاء الحقائق أو تدليسها بمحاولة إظهار الحسنات والتكتم على السيئات، فهاهو هشام يلعب لعبة خطيرة مع والديه وخاصة أمه، ويظهر لها عدم اكتراثه بأمر نورة لئلا تشك في علاقته بها، ونراه يخادع والد نورة، ويصلي معه العشاء في المسجد؛ ليظهر بمظهر الشاب التقي النقي الورع، وبعد الصلاة مباشرة يخرج إلى منزلها ليتقابلا تحت جنح الظلام.

وتتوسع دائرة الخداع والمراوغة عند هشام، فتمتد إلى أن تصل إلى نورة نفسها - وهي من كان يشاركه في تنفيذ المؤامرات لتظليل أسرهم- حيث يعدها بالزواج ليضمن استمرار علاقتها غير الشرعية به. وبعد عودته إليها قادماً من الرياض- في إجازته السنوية- نراه يسعى جاهداً لتكثيف جهوده السياسية/ الغرامية، ويوهم نورة بأنها الفتاة الوحيدة في حياته، بينما واقعه يشير إلى أنَّ في حياته أخرياتٍ غيرها.

ومن جانب آخر نلحظ تشابها كبيراً يصل حد التطابق بين تجربته الغرامية وتجربته الحزبية، فكلاهما يحملان نفس السمات والملامح؛ لأن انخراطه في منظمات مشبوهة بل ممنوعة ومحرمة يعد مغامرة خطيرة تصل به إلى حالة من الرعب عند تصوره لانكشاف أمره، وكذلك الحال في أمره مع نوره، وفي كلتا التجربتين كان

---

[1] الحمد، الشميسي:٤٧.

حريصاً غاية الحرص على عدم افتضاح سره، وذلك باتخاذ التدابير اللازمة التي تضمن له قدراً من الطمأنينة والثقة أثناء مغامراته الحزبية والغرامية.

الفصل الأول
المضمون الاجتماعي والسياسي

١.١ المضمون الاجتماعي
١.١.١ المفارقات الاجتماعية (الازدواجية)

تعد الازدواجية من أهم المضامين التي حاول تركي الحمد إبرازها في رواياته، واتخذ المجتمع السعودي أنموذجا لها. ولا أدل على ذلك من احتفائه بها منذ بداية العدامة، وهي أولى رواياته، وكذلك في بداية " الشميسي" وتقديمه هذه الجزئية الهامة من المضمون الاجتماعي على ما سواها، وأما "جروح الذاكرة" فقد بناها كاملة على الازدواجية، إذ كانت المفارقات الاجتماعية تشكل هاجساً له، وكأنها الموضوع الذي يستحق الأولوية في الطرح.

وكان المسبب الرئيس لها – في نظر الروائي- هو انتقال المجتمع من عصر التقليدية إلى عصر الحداثة، وكثيراً ما تؤدي مثل هذه النقلات إلى مشكلات لم يحسب حسابها، فتنشأ وتنمو وتتغلغل في نسيج المجتمع دون أن يُلتفت إليها، ومع مرور الأيام تصبح من لوازم المجتمع التي لا تُستغرب ولا تُنقد، فكيف بتقويمها، فدخل المجتمع في دوامة من القلق والبلبلة، وتشكلت إثر ذلك أزمة الأصالة / المعاصرة، لأن الأفراد لم يستوعبوا أبعاد التحول، وظلوا مشدوهين بسرعة التغيير الحاصل في كل جوانب حياتهم، بينما وقف منظرو الاتجاهين مواقف متناقضة ورافضة للآخر، فانقسموا ما بين دعاة للحداثة ومدافعين عن التراث، واتسعت الهوة فيما بينهم، حتى زادت أصوات التقليدين على صوت الحداثيين، وانعكس ذلك بدوره على فكر العامة وتوجهاتهم، لأن من الطبيعي أن يخشوا ما هو جديد، ويبدوا التحفظ حياله، فَصَعُب عليهم أن يستبدلوا الجديد بالقديم، لأن التغيير يحتاج منهم إلى قناعة كاملة لم تكتمل بعد:" ... المجتمع الذي عشته في الطفولة غير المجتمع الذي عشته في سن النضج، غير المجتمع الذي عشته بين هاتين المرحلتين.. التغيرات السريعة والجذرية التي مر بها بلدك غيرت في سلم القيم لديكم، ولم تغير في الوقت نفسه.. تناقض، أليس كذلك؟.. نعم هو تناقض انعكس على حياتك النفسية، وربما الحياة النفسية لآخرين..." [1]. وفي الوقت نفسه أصبح القديم عبئاً ثقيلاً عليهم، فأبدى كثير منهم تمسكه بما هو تقليدي، وأخفى رغبته في العصري مخافة نبذ المجتمع له، ثم حاولوا أن يصنعوا توافقاً يضمن لهم الاستقرار النفسي والفكري، عن طريق الدمج بين الاتجاهين، لكنهم لم يفلحوا في ذلك، وكانت محاولاتهم خبط عشواء دون وعي حقيقي يهديهم الصواب، فتلاشت كثير من العادات والتقاليد النافعة، أو التي تميز مجتمعهم وتكسبه خصوصيته، وموروثات عادات دخيلة تكون عادة ضريبة لمن يختار المعاصرة بالجملة، لكنهم دفعوا الضريبة ونسوا أن يأخذوا البضاعة، فكانت الخسارة كبيرة، لهذا، ولما فرطوا فيه من مكتسباتهم الأصيلة، إنَّ السرد يَستغرِقُ في التحليل وإمعان النظر في ثيمة الماضي- الحاضر، أو الأصالة والمعاصرة، ويلجأ، كالعادة، إلى القول المباشر الذي يدعو إلى المزج بين هذين القطبين الذي إنْ لم يَحْضُرْ فإنَّه يُفْضي حتماً إلى صراعات اجتماعية، والأهم من ذلك

---

[1] الحمد، تركي، ٢٠٠٦، رواية "جروح الذاكرة "، دار الساقي، بيروت، ط٤: ٢٣٥.

صراعات نفسية، يقف المرء فيها منقسماً – كذات- بين الماضي والحاضر، يلتفت إلى الماضي فيصاب بالحيرة؛ لأنَّه يعتقد أنَّ الماضي لا يلبي طموحاته، ويتطلع إلى الحاضر أو المستقبل فيرى نفسه أشبه ما يكون بشجرة بلا جذور:" إن شفاءك يعتمد على أن تتصالحي مع ذاتك ومع مجتمعك أيضاً.. نحن لم نصنع هذا العالم الذي وجدنا فيه، بل خرجنا إلى الوجود ووجدناه بشكله الذي فرض نفسه علينا.. نعم قد نحاول تغييره وفق مرئياتنا، فهذا هو معنى الحياة، ولكن إذا فشلنا يجب أن لا نلقي اللوم الكامل على ذواتنا فنصبح من المرضى غير شاعرين.. نحاول! نعم. ولكن علينا التأقلم مع محيطنا مهما كان شكله بقدر الإمكان، وإلا فإن مرض النفس هو النهاية"[١].

ويضع الروائي يده على مكمن الخلل، وذلك على لسان الطبيب النفسي الذي يشخص حالة لطيفة: الشخصية الرئيسة في جروح الذاكرة، وهي حالة خاصة / عامة: " المجتمع يريد منك أن تكوني ملاكاً رغم أنه يعلم أن ذلك مستحيل، ولكنه يفعل ذلك ظاهراً"[٢].

وبما أن المجتمع يطالب أفراده بالملائكية، ويحملهم فوق طاقتهم، ويلزمهم بما لا يمكنهم تطبيقه، فإن النتيجة الطبيعية أن يتخلوا عما لا طاقة لهم به، إذا كُلفت أنفسهم بما ليس في وسعها. بل إنهم سيتجاوزونه إلى التفريط بما تستوعبه طاقتهم الإنسانية. انظر إلى هذا المشهد اليومي المؤسف الذي يترجم ما سبق: " أخذ الضجيج يعلو والحركة تتسارع من جراء هرج ومرج الركاب الذين أخذوا يلملمون أنفسهم وأشياءهم استعداداً للمغادرة، وذلك في سباق محموم يعتقد من يراهم أن كل دقيقة مهمة في حياتهم، مع أن كل الحياة لا تعني شيئاً لأكثرهم"[٣].

إن هذه المفارقة لتدعو إلى الدهشة، وخاصة مَن لا يعرف كثيراً عن هذا المجتمع، فلمَ كل هذه العجلة مع أن كل الحياة لا تعني شيئاً لأكثرهم؟! لكن من يعرف سمات المجتمع الداخلية لا يتوقف كثيراً عند هذه الازدواجية؛ لأنه يدرك جيداً أنها من الأمور المألوفة والمعتادة التي تتكرر في مواقف كثيرة، وقد عمد الروائي إلى محاولة تسليط الضوء عليها وذكر مواقف وتصرفات لأفراد يمثلون نماذج حية في المجتمع. فالأفراد يستشعرون سلطة المجتمع الذي يحثهم على أهمية الوقت، واستغلال كل ثانية منه، بينما واقع أكثرهم يشير إلى أن حياتهم مثال للترهل وقلة الإنتاج. وتتكرر العجلة غير المبررة في مقاطع أخرى من الرواية وفي مواقف متنوعة، حتى في المقام الذي يُحتم نقيض ذلك كالذهاب إلى المسجد في سكينة ووقار: " كان المؤذن يدعو إلى صلاة المغرب بعد خروجه من منزل عبد الكريم بمسافة قصيرة، وكان هناك بعض الأفراد يتجهون إلى المسجد والماء يتناثر من على وجوههم وهم يحثون الخطى للوصول قبل الإقامة، رغم أن المسجد قريب وهناك متسع من الوقت. كان على عجلة من أمره، فقد كان يريد الوصول قبل أن تأتي نوره حاملة اللبن"[٤]. فالمسجد قريب وفي الوقت متسع،

---

[١] المرجع نفسه: ٢٣٥-٢٣٦.

[٢] المرجع نفسه: ٢٣٤.

[٣] الحمد، ٢٠٠٣، رواية "أطياف الأزقة المهجورة: العدامة"، دار الساقي، بيروت، ط٤: ٧.

[٤] المرجع نفسه: ٢٩٠.

لكنهم لا يستطيعون مقاومة سلوكهم، الذي تحول إلى عادة انتقلت عدواها فيما بينهم، وكأنها وباء لا يمكن التحصين منه، ويشترك هشام مع مجتمعه في هذه العجلة، وإن كان يخالفهم في وجهتهم، فهو يحث الخطى للقاء نوره، فالمسألة ليست حرصاً على وقت الصلاة وإنما هي عادة مستشرية في المجتمع. وهشام لا يخرج بحال من الأحوال عن طبائع مجتمعه وأمزجتهم، وما هو إلا أنموذج لكثيرين غيره، فالمهم هو المحافظة على رغبات المجتمع والخضوع المطلق لسلطته، وإن كان في ذلك ازدواجية شخصية فهذا لا يضيره، ولن يحاسب عليه مادام ملتزماً برغبات المجتمع في ظاهر تصرفاته، ولذا نجده يؤدي صلاة الجمعة مع خاله وأبنائه ثم يعود إلى غرفته لمعاقرة الخمر؛ فهو يبحث عن أي طريقة تزيل اضطرابه، وعندما لم تجدِ صلاته نفعاً في بث الطمأنينة إلى نفسه عمد إلى شرب الخمر:" لقد قيل له إن الخمرة تقضي على الخجل واضطراب الأعصاب، وهذا بالضبط ما يحتاجه اليوم.أدى صلاة الجمعة مع خاله وأبنائه، وعاد إلى الغرفة وهو في غاية انشغال البال والمشاعر المتضاربة"[1].

ونرى مثل هذه الازدواجية عندما تكتسي إحدى الفتيات باللباس المحتشم المبالغ فيه، حتى كأنها قطع الليل البهيم، وفي الوقت نفسه تخرج مع شابين في وضح النهار، ويذهبون سوياً إلى أماكن خالية من العمران لممارسة الرذيلة، دون أن تلفت نظر أحد ممن يراها، أو يُشك في طهرها وشرفها: "لاحت فتاة تسير الهوينى، وقد اتشحت بالسواد الكامل حتى لا يرى منها إلا أطراف أصابعها. مرّ عبد الرحمن من جانبها وأطلق بوق السيارة ثم تجاوزها وأوقف السيارة غير بعيد، ثم فتح باب السيارة الخلفي من الجهة المقابلة لجهة السائق. وبكل خفة وثبات، انسلت الفتاة إلى المقعد الخلفي مغلقة الباب وراءها... عندما نزلت الفتاة من السيارة، قامت بنزع خمارها وعباءتها وألقتهما في السيارة... لم تكن الفتاة قلقة أو خائفة ولا يبدو عليها أي إمارات للاضطراب، بل كانت ثابتة وهادئة وكأنها اعتادت مثل هذه المغامرات"[2].

فتاة تتشح بالسواد وتلبس الملابس الساترة إلى حد الإفراط، والمفارقة أنها تبيع جسدها، وتتبع شهواتها الجامحة التي لا تقيدها أغلال المجتمع ورقابته الصارمة، فهي تعرف طرقاً عديدة لفك تلك القيود- متى ما أرادت- بمنتهى الثقة والثبات، دون أن يشعر بها أحد، وبأساليب لا تدعو إلى الريبة والشك في سلوكها، فهي تتقنع بقناع العفة والفضيلة لإبعاد الشبهات عنها؛ لكي تفعل ما يحلو لها بعيداً عن أعين الرقباء.

ومن الأساليب التي توظفها للوصول إلى أهدافها: أن تختار مكاناً عاماً لا شبهة فيه؛ لكي يضمن لها أن تستقل السيارة بأمان:" عندما وصلوا إلى المستشفى... سار قليلاً حتى وصل إلى إحدى العيادات الخارجية التي كان رصيفها مزدحماً بالعباءات السود... كان هشام في غاية الاضطراب والخوف، ولكنه أحس ببعض الطمأنينة وهو يرى عدداً من السيارات التي تنتظر، وبعض النساء يركبن هذه السيارة أو تلك. وبعد دقائق معدودة، فتح الباب الخلفي للسيارة، وانسلت إلى الداخل كتلة متحركة سوداء من

---

[1] الحمد، الشميسي: ٣٨.

[2] الحمد، العدامة: ١٧٣.

قمة الرأس إلى أخمص القدم، ما إن استقرت في السيارة حتى انطلق عبد الرحمن شرقاً نحو طريق خريص..." [1].

فالمستشفى هو المكان المناسب لتضليل رقابة المجتمع، إذ إنه سيوفر لها حجتين قويتين: أولاهما، المرض للتملص من أهلها. والثانية، أنها من محارم قائد السيارة لإيهام من يراها في معيته: "واتجه عبد الرحمن بالسيارة نحو المستشفى الحكومي العام، وسط استغراب هشام الذي قال متسائلاً: " خير إن شاء الله! أشوفك رايح المستشفى هالمرة؟!..."، " نعم..."، قال عبد الرحمن: " المستشفى أكثر أمناً اليوم من أي مكان آخر... ستركب معنا دون أن يشك أحد بنا. سوف يعتقدون أننا محارم لها قد جئنا بعد أن أنهت العلاج... ثم إن الذهاب إلى المستشفى عذر مقنع لها للخروج من البيت"، وضحك عبدالرحمن بشدة وهو يقول:" ديرة عجيبة فعلاً... كل شيء حرام وممنوع. وكل شيء مباح بشكل لا يتصور"[2]. إنَّ الخطاب الروائي، وهو يضع الانفلات إزاء المحافظة – يُدِينُ بصراحة بنية التفكير الاجتماعي، هذه البنية التي لاتتردَدُ في تشييد بناء يعتمد التجاور المعادي أو المتناقض، ولعل ذلك يعود إلى غياب القناعة العقلية والنفسية بمفردات القديم، كما يعود إلى غياب ذلك كلِّه في ممارسة تجترح التواضع الاجتماعي الهش، وكأن المرء لا يجد نفسه إلا ضائعاً، فهو من جهة يودُّ إرضاء منظومة القيم الشائعة، ويرغب من جهة أخرى في إشباع المكبوتات، وهو في الآن نفسه يدرك إدراكاً تاماً مدى الهوة التي تفصل بين منظومة الأفكار وتطبيقاتها! هل رسَّخ المجتمع بتراكم القيم والعادات هذه الازدواجية؟ هل يمكن عدّ هذه المسألة أمراً متوارثاً انتقل من جيل إلى آخر، أم أن الانفتاح على مجتمعات أخرى، وغياب الانسجام بين شرائح المجتمع يُعد مسؤولاً عن كل ذلك؟ إنها مفارقات مُفعَمة ب " التهكم" نجد محتواها في الملفوظ السردي كالعجب المدهش الذي يملأ كيان عبدالرحمن:" كل شيء حرام وممنوع، وكل شيء مباح بشكل لا يتصور". إن هذا الملفوظ يكشف عن عمق المأساة التي تعيشها بعض الشخصيات الروائية، فتحريم كل شيء ومنعه دون إعمال العقل أو الركون إلى مرجعيات يعتد بها، يجعل الإنسان – بمرور الزمن – يهزأ من هذه المحرمات والممنوعات؛ فيمارس، متحدياً، أفعالاً قد لا يؤمن بها هو في قرارة النفس؛ فيقع نتيجة لذلك في حالات اغتراب وضياع وخداع الذات.

ومن مظاهر الازدواجية التي يخبرنا بها الراوي المشارك: ما اكتشفه هشام العابر في الرياض:" في الرياض كل شيء ممنوع، وكل شيء مباح. لا وجود لدور السينما، ولكنه شاهد أحدث الأفلام في الرياض، أفلاماً لا وجود لها حتى في بيروت أو القاهرة. تذهب إلى أي ناد رياضي، أو تقوم بجولة على حوانيت تأجير الأفلام السينمائية في "المربع" و "الناصرية" فتشاهد أو تستأجر أي فيلم تشاء مع آلة العرض السينمائية"[3]. لماذا تمنع دور السينما مادام باستطاعة أي شخص! أن يستأجر أي فيلم! مع آلة العرض السينمائية؟!. هذه قمة الازدواجية، فإما أن يمنع تداول الأفلام بتلك

---

[1] الحمد، الشميسي: ٣٩.

[2] المرجع نفسه: ٣٩.

[3] الحمد، العدامة: ١٦٩.

السهولة، وإما أن تعرض على شاشات السينما، فهل مشاهدتها في السينما محرمة، وفي غيرها مباحة؟! ولكنه مجتمع قد تعَّود الازدواجية حتى تغلغلت في نسيجه، وأصبح من الصعب التخلص منها. فهاهو عبد الرحمن وهو بطل من أبطال الرواية – يمثل شريحة من مجتمعه- يقص على هشام العابر تفاصيل مغامرة مع إحدى فتياته بطريقة تستحق التوقف عندها، يقول: " بعد صلاة العشاء، ذهبت إلى منزلها، والحقيقة كنت متردداً أول الأمر، ولكن جزمت في النهاية وتوكلت على الله. وجدت الباب مفتوحاً كما قالت، دخلت وأطرافي ترتجف والعرق يغرقني، أغلقت الباب ورائي، ولم أشعر إلا وشيء يجذبني إلى الداخل... كدت أن أقع مغمياً علي، ولكني سمعت صوتها يقول: " من هنا..."، فعادت إليَّ الروح"[1].

"بعد صلاة العشاء"، "توكلت على الله"، لاحظ الصبغة الدينية، التي تسيطر على حديث عبد الرحمن، في هذا الموقف المخالف للدين، الموعد بعد صلاة العشاء، فاللقاء المحرم يعينه بتوقيت الصلاة، وليس بتوقيت الساعات اليومي، فلم يقل في الساعة الثامنة أو التاسعة مثلاً ولم يقل عشاء أو بعد الغروب بساعتين على سبيل المثال، بل أضاف كلمة الصلاة التي تعود على ذكرها تقليداً لغيره في المجتمع، من الذين تعودوا على ضبط مواعيدهم اليومية حسب توقيت الصلاة. وهذا الأمر على غرابته لا يقارن بقوله في هذا المقام: "توكلت على الله "، فعندما تردد في الذهاب إلى منزل الفتاة، وقبل أن يجزم في نهاية الأمر، لم يجد تعليلاً يوضح به لهشام سبب عزمه بعد التردد إلا أنه توكل على الله، ولا شك أنه لا يعني ما يقول على وجه الدقة ولكنه تعبير شائع من التعبيرات الدينية التي كثيراً ما سمعها في مجتمعه رُبمَّا دون وعي حقيقي بمعناها، فقد أفرغت من معناها الحقيقي وأصبحت لا تحمل من دلالاتها الأساسية إلا أنه عقد العزم على أمر لا يعلم بتفاصيله. ولكن هذا التفسير لا يعفيه ولا يعفي مجتمعه من خلفه، ولا يبرر لهم التمادي في هذه الازدواجية، التي تجعل من المفاهيم الدينية شعارات غير مطبقة على أرض الواقع، وعبارات مستهلكة، وهذا في ظني ما رمى إليه الروائي حين نقل إلينا تصوره من خلال ألفاظ الشخصيات:" أصبح كل مثير في حياته هو انتظار أذان العصر، للذهاب بعده إلى منزل سوير"[2]. وزيادة على ما أورته سابقاً، فإن السرد بعامَّة قد يكشف موقف الكاتب عموماً؛ إذ إنه يُدين الحالة الاجتماعية وقيمها وعاداتها المتوارثة المهترئة؛ لأنها حولت الناس إلى مجرد أبواق يرددون ما تريده السُلطة الدينية دون وعي عميق بالمفاهيم الدينية، وبمعنى آخر، إنَّ الكاتب قد لا يُدين أو يهاجم الدين ذاته، بمقدار ما يهاجم من يدَّعون التديُّن أو يجعلون أنفسهم أمناء على الدين نيابة عن الآخرين، دون إقناع الآخرين بوجاهة ممارساتهم، وهذا التناقض في الممارسات ممن يقومون على السلطة الدينية، يجعل الناس يتصرفون على وفقه، ويكون هذا التصرف في البداية مفهوماً من الناس، ولديهم وعي كامل بغرابة هذا التصرف، بيد أنهم وبحكم العادة ومع توالي السنين يرون أن هذا السلوك هو الصواب، وهو المستقر الذي ينبغي الالتزام به دون عودة إلى مرجعية مكتوبة تدلهم على الطريق السليم؛ لعلهم نسوا رفضهم أو وعيهم بالازدواجية فجعلوا منها أسلوب حياة!

---

[1] الحمد، العدامة: ٧٧.

[2] الحمد، الشميسي: ١٧٨.

وهذه الازدواجية المجتمعية تلقي بظلالها على الأفراد، فيرصد الراوي هذا الموقف الذي يختزلها في أبشع صورها: " صلى الفجر مع خاله دون اغتسال، وكان باستطاعته عدم الذهاب إلى المسجد، ولكنه كان يريد الذهاب فعلاً"[1]؛ إذ أرقته وخزات ضميره لما فعله في ليلته، فأراد أن يكفر عن ذنبه بالتقرب إلى الله بعمل صالح، علّه يجد في طاعته عفواً عن معصيته، أو بثاً للطمأنينة إلى نفسه المضطربة، ونازعته نفسه بين فضيلة الصلاة في المسجد ورذيلة أن يفرط في الصلاة. وكان بين خيارين لا ثالث لهما، إما أن يغتسل ويصلي، أو أن يبقى على جنابته. فزاوج بينهما، وجمع النقيضين في وقت واحد، وقرر أن يؤدي صلاة الفجر جنباً، في المسجد، جماعة. ولم يُصَلِّ في المسجد - هذه المرة - مراعاة للمجتمع كما تعود في مواقف سابقة، بل كان يرغب في ذلك فعلاً، وكأنه استمرأ الازدواجية حتى أصبحت متغلغلة في تكوينه النفسي، ولم يعد مبالياً بوجودها من عدمه أو شاعراً بغربتها عن نفسه؛ حيث تمكنت منه وكأنها جبلة طُبع عليها.

٢.١.١ المرأة وجدليَّة الرجولة والأنوثة

تحدث تركي الحمد في رواياته عن قضايا المرأة بكافة تفريعاتها، وسعت رواياته إلى تصحيح بعض المفاهيم المغلوطة عند المجتمع، مؤكدة لهم على نحو ضمني خطأ الثقافة التقليدية التي ازدرت عاطفة الحب، وألحقتها بالمنهي عنه من الخطاب المقموع، ولم تقم بتحطيم قيود التزمت المحيطة فحسب، وإنما "جعلت من المعالجة الروائية لموضوعها مدخلاً لإزالة أشكال التمييز ضد المرأة بوجه عام، وأنواع الظلم الاجتماعي الواقع عليها، والأوضاع التي ظلت تعيش سجينة لها"[2].

وقد عاش هشام قصة حب عاصفة مع نورة، لكن المجتمع كان حائلاً دون استمرارها؛ فقد كبرت الفتاة وارتدت الحجاب وخُطبت من غيره دون أن يعرف ودون أن تتصل هي به. وكانت أمُّه – فيما يبدو- على إطلاع على علاقته القديمة مع نورة، وتقدر مشاعره تجاهها، ولكنها لا تملك ما تفعله لابنها، فاضطرت إلى منعه من الاتصال بها. [3].

إن من أبرز الظواهر التي ترصدها الرواية ظاهرة الحجاب في المجتمع المحافظ، فالرجل الذي ليس من محارم المرأة لا يجوز أن يرى وجهها - وإن كان من أقربائها- ولا بأس من أن تسلم عليه وتحدثه في حدود يدركها كلا الطرفين، وبحضور طرف ثالث من أقاربهما. ويكون بلوغ الحلم هو السن المتعارف عليه للفصل بين الجنسين: " ... دخلت امرأة تضع " الشيلة" السوداء على رأسها ووجهها وهي تقول بصوت حاد ومرتفع قليلاً وبعجل:

- حيا الله من لفا... حيا الله القاطعين. وأنا أقول ليش الرياض منور.

---

[1] الحمد، الشميسي: ٤٤.

[2] عصفور، جابر، ٢٠٠٨، ابتداء زمن الرواية: ملاحظات منهجية، أعمال الندوة الرئيسية لمهرجان القرين الثقافي الحادي عشر، الكويت:١٦١.

[3] انظر: الحمد، الشميسي، ١٣٥.

نظر هشام إلى القادم، فعرف فيه ابنة خاله موضي. لم يرَ وجهها منذ سنوات؛ إذْ إنها تحجبت منذ أن بلغت الحلم، وتحجبت عنه منذ أن بلغ الحلم"[١]. وقد يكون في إبراز هذا المضمون الاجتماعي محاولة عقد مقارنة في مخيلة المتلقي لما كان عليه الحال قديماً في الزمن الذي دارت فيه أحداث هذه الرواية، في نهاية الستينيات وبداية السبعينيات، وما هو عليه حال المجتمع في العقود التي تلت ذلك التاريخ، ففي السابق كان للمرأة الحق في مصافحة الرجال والترحيب بهم والحديث معهم وفق ضوابط معينه، فقد كانت مساحة المباح أكبر، أما مجتمع اليوم فقد طغى عليه الجانب التحريمي، حتى أصبح الفصل بين الجنسين هاجساً مُلِحًّا يأخذ الأولوية في جميع معاملات الرجل مع المرأة، ويحاول النص أنْ يَعْقد مقارنة بَيْنَ جيلين: جيلٍ كانت المرأة فيه تُمارس دورها الطبيعيّ في المجتمع؛ تشارك الرَّجل في العمل الخاص والعام، وتعمل في بناء الحياة على نَحْوٍ يتواءَم مع الظروف الموضوعيَّة التي تحكم الحياة الاجتماعية، وهذا الجيل القديم أفرز امرأة جريئة مشاركة وايجابيَّة، وجيل آخر تغيَّر بما لا ينسجم مع التحولات الاجتماعية، جيل قبع في البيت، وتأتي هذه المقارنة من خلال الأم التي عاشت مرحلتين؛ لذا فهو يُسجِّل رؤية شريحة نسويِّة كانت شاهداً على الفترتين، كانت مراقبة للنقلة الاجتماعية التي بدلاً من أنْ تُحرِّر المرأة – بقطع النظر عن اللباس – جعلت موقعها ينحصر في تربية الأبناء ورعاية الأسرة دون مشاركة في العمل العام. ومما يلفت النظر أنَّ النص يعزو هذا التراجع، وعلى لسان الأم، إلى الدين وكثرة الدعاة. إنَّ هذا الرصد يدين التدين حسب الفهم الذي تقدمه الأُم، وربَّما يقدم تلخيصاً مخلاً لموقف الكاتب الذي طالما أُتهم في نقده الدين. ومهما يكن من شيء فإنَّ النص يقدم لنا فهماً خاصاً للدين ويُسقطه على الجيل المخضرم الذي عاش الحقبتين، دون أن يحلل لنا بوضوح فهم الناس الحقيقي لمفردات الشريعة:" كانت أمه تحدثه كيف أن النساء كن يعملن في الحقول، ويغشين الأسواق، ويستقبلن الضيوف، وهن كاشفات الوجه. ولكن، حمداً لله، منذ أن بدأ الدعاة يفدون إلى المنطقة، ويعلمون الناس الدين الحق، قبعت المرأة في بيتها حيث يجب أن تكون"[٢].

وربَّما يكون في إبراز هذا المضمون مقارنة المجتمع المحلي المحافظ بغيره من المجتمعات المتحررة، فيما يخص المرأة بالتحديد، التي تندب فيه حظها العاثر، إذ جعلها تعيش في مجتمع يقيدها، ويحظر عليها الخروج عن عاداته وتقاليده وتكتفي هنا بالنقد الخافت والرَّفض الخجول لوضعها في مجتمع الرواية دون أن تحتج على تحجيم دور المرأة، أو تصرخ في وجه القمع والكبت:" أما ألذ نزهة بالنسبة لهم، فقد كانت عندما يزورون "الشبك" في الظهران حيث يتفرجون على تلك الشوارع الفسيحة النظيفة، والأشجار الباسقة والبيوت الأنيقة، والنساء الأميركيات وهن يقدن تلك السيارات الفارهة ويرتدين " الشورت" الضيق. ولا زال يذكر تعليقات موضي وهي تنظر إلى " الأميركانيات" بحسرة قائلة: " ايه... هذول هن الحريم... مهوب حنا... كش علينا."، ثم تغطي كامل وجهها بكامل كفها"[٣]. غير أنَّ ما يستحق التوقف هنا هو

---

[١] الحمد، العدامة: ٧٢.

[٢] الحمد، ٢٠٠٧، ريح الجنة، دار الساقي، بيروت، ط٤: ١٣٦.

[٣] الحمد، العدامة: ٧٢-٧٣.

اختزال المقارنة بين المرأة المحليَّة والمرأة الغربيَّة في المظاهر الخارجية / اللباس والسلوك اليومي من غير تركيز على العمل والمشاركة الجادة في تنمية المجتمع، ولعل ما تشعر به موضي من حَسْرة لا يقتصر على المظاهر وإنما يتجاوز ذلك إلى ما أفضى إلى هذه المظاهر؛ الحُريَّة وامتلاك الإرادة ومنافسة الرَّجُل في بناء الحياة الاجتماعية والاقتصادية والسياسيَّة. بيد أن ذلك يبدو أمراً مبالغاً فيه في ظل الظروف الموضوعية التي تحرِّم على المرأة حتى قيادة السيارة.

إن هذه الطريقة التي استخدمتها موضي، في التعبير عن رفضها للواقع الذي تعيشه، تحمل في مضمونها عدم الرضا عن الذات، فهي لم تصرح بتحميل المجتمع الذكوري مسؤولية ما هي عليه، بل تلقي بالتبعة على نفسها لأنها لا تستحق أن تكون كغيرها من النساء الغربيات. فهي تمارس ضد نفسها شيئاً من جلد الذات لعلها تفيق وتطالب بحقوقها، التي من أهمها قيادة السيارة، أو أن تملك حريتها في تصرفاتها ولباسها، وإن لم يكن كامل حريتها فأقلها: حقها في التعليم؛ إذْ كان تعليم المرأة – زمن الرواية- مثارَ جدل كبير، وإذا ما تمت موافقة ولي أمرها على تعليمها الابتدائي فلن يكون من السهل عليها: إقناعه بمواصلة بقية المراحل الدراسية:

"... وقالت وهي تتنهد: "لو تركني الوالد أكمل تعليمي لكنت اليوم مثلك... ولكن الحمد لله... أستطيع القراءة على الأقل... معي الابتدائية"، قالت وقد لمعت عيناها من وراء الغدفة، ثم بحسرة: " مسكينة أختي منيرة... لم تدخل المدرسة على الإطلاق... سامح الله الوالد... كل شيء فيه زين إلا خوفه من تعليم البنات... ايه... ما علينا... الخيرة فيما اختاره الله"[1].

وتحتج المرأة في بعض الأوقات على واقعها، وتحاول الثورة والتغيير، لكنها لا تطالب الرجل بالتخفيف من أعبائها عن طريق مشاركته في أعمال المنزل، أو أن يتحمل مسؤولية نفسه، لأنها تدرك جيداً عدم إمكانية حصوله، ولا سبيل إليه، لذا تصب جام غضبها المكبوت ضد الرجل، وَهيَ تغلفه باحتجاجها على تقصيره في حثّ الأخريات على مدِّ يد العون لها، فهاهي (موضي) تتكلم مع أخيها الكبير: محمد، بحدة وانفعال أمام نظر جميع أفراد الأسرة؛ احتجاجاً على تحملها جميع أعباء البيت: " ... وهنا عادت موضي، مطلة من الباب وهي تُصلح من خمارها، قائلة بغضب واحتجاج وسخرية في الوقت نفسه:

- لِمَ لا تقل ذلك لزوجتك... ليش ما تقول للعنود بنت الشيوخ.

غير أن محمداً لم يهتم بهذه السخرية، فأجاب بهدوء وصوت خافت:

- يكفي العنود الأولاد ومشاكلهم... إنها تشقى طول النهار.

إلا أن موضي ردت بحدة:

- الأولاد. تشقى طول النهار. يا حبيبتي. أي أولاد وأي شقاء هذا الذي تتحدث عنه يا زين الرجال. أنا من يطبخ ويغسل ويكنس ويحلب ويخض، وست الحسن والدلال قابعة في غرفتها ولا أدري ماذا تفعل... إلا التزين لزين الرجال"[2].

---

[1] الحمد، الشميسي: ١٠.

[2] الحمد، العدامة: ٩٤-٩٥.

وما قالته موضي لن يجرؤ على قوله كثيرات من أمثالها، خاصَّة إذا زُوجت في سنٍّ مبكرة؛ لأنها ستتخلّص من سلطة الأهل وتقع تحت تسلط الزوج، دون وعي حقيقي بحقوقها، أو تهيئة لانتقالها إلى مرحلة الحياة الزوجية، لذا تُصدم بحاضر أشد قسوة من ماضيها، وواقع يناقض أحلامها، إن كان ثمة أحلام:

" دخل عليها تلك الليلة رجل متجهِّم فجعت بمنظره من أول وهلة. لم تكن تحمل شيئاً من الأحلام الرومانسية لفتاة في عمرها تلك الأيام، فقد كانت تكدح في البيت منذ الصباح وحتى المساء، حتى المدرسة انقطعت عنها بعد السنة السادسة. ولكنها لم تكن تتصور أنَّ زوجها بتلك الفظاظة ومن أول ليلة... هجم عليها عليان تلك الليلة مباشرة ودون مقدمات، وأصابها الرُّعب والشَّلل وهي عاجزة عن فعل أي شيء... وعندما قضى وطره منها، أدار ظهره وعلا شخيره تاركاً إياها في حالة من الرعب والخوف لم تتخلص من ذكرياتها حتى هذه اللحظة"[١]. هذه الفظاظة والهمجية من عليان تمثل نموذجاً لآخرين غيره أراد الروائي تسليط الضوء عليه بقصد " تحويله في الأذهان من موضوع مسكوت عنه إلى موضوع قابل للنقاش"[٢]. فعليان لم يعطِ اعتباراً لمشاعر سوير وجهلها بالحياة الجديدة؛ إذ إنها من بيئة متمسكة بالعادات والتقاليد، وهي بيئة تحرم الخوض في أحاديث قد تؤدي – في عرفها- لانجراف الفتاة إلى مستنقعات الرذيلة، أو انحرافها عن طريق الفضيلة؛ ولذا يحرص الرجال أشد الحرص على حراسة هذه الفضيلة والشرف مما قد يدنسها:

" أن تكون عازباً في الرياض جحيم لا يطاق، فالكل لا يثق بك، والكل ينفر منك، وكأنك جرب متنقل، فأنت متهم حتى تثبت براءتك، أو أنت مذنب غالب الأحيان دون حاجة إلى دليل"[٣].

ولا يبخل الروائي في تفسير سبب ذلك - على لسان هشام- على الرغم من أن هذا التفسير ليس من اختصاصه بل يخصُّ المتلقي: " توصَّل إلى قناعة أن الخوف والشك بالعازب هو عدم ثقة بالنساء، اللواتي يقبعن خلف جدران وجدران تفصلهن عن أقرب رجل. فالمرأة الفاضلة تبقى فاضلة حتى لو كانت وحيدة وسط ألف رجل، والرجل لا يأخذ من المرأة إلا ما تريد أن تمنحه إياه، ولا يمكن إجبار امرأة على إعطاء ما لا تريد. أما إذا أرادت المرأة أن تمنح شيئاً، فليس هناك قوة قادرة على منعها... إنهم يضطهدون الرجال لأنهم لا يثقون بالنساء"[٤]. وهذا التفسير يفقد الرواية شيئاً من فنيتها، فيكفي أن يشير إلى أن العازب لا يستطيع أن يستأجر مسكناً بسهولة، ثم يأتي بعدها دور القارئ في إيجاد تفسير لذلك، وإن ألزم الروائي نفسه بإيصال التفسير الذي يرتئيه فلا غنى له عن الإلماح إليه دون تصريح، أما أن يسهب في التعليل، ويركز على المضمون دون اعتبار لغيره، فهذا دليل على عدم ثقته بفهم المتلقين، وقد يكون لديه من الأسباب والتجارب ما يجعل عدم ثقته بالقارئ مبررة، لكن ذلك لا يبرر له هذا

---

[١] الحمد، الشميسي: ١١٧.

[٢] عصفور، ابتداء زمن الرواية:١٦١.

[٣] الحمد، الشميسي: ١٠٨.

[٤] المرجع نفسه: ١٠٩.

التفسير والتحليل الذي يجعل مهمة المتلقي محصورة في القراءة، ويصير الروائي ملقِّناً له؛ فيقدم له الحدث والتفسير على طبق من ذهب، بل ويرفع اللقمة إلى جوار فمه. " لم نعد نقبل الوقوف أمام النص كمتفرّجين، ليس بيدنا غير تلقّي ما قد قاله الكاتب. هذه حالة مضى زمانها بارتقاء القارئ إلى منتجٍ للنص. ولن يكون من الممكن العودة إلى الوراء، بعد أن خطا عقل الإنسان وخياله خُطى واسعة الأمداء إلى الأمام، كي يغزو النص من أعماقه ويعيد تشكيله، تماماً مثلما كانت كتابة النص إعادة لتشكيل اللغة، وهنا يكون اللقاء المثمر بين عناصر النص الثلاثية الأساسية: القارئ / الكاتب / اللغة."[1]. لكن مع ذلك، فإننا نجد في الرواية نماذج جيدة، لإشارات يُضيء بها الروائي نصوصه، دون تفسير أو تعليل. فهذا نص يحمل في طياته انتقاد المجتمع الذكوري الذي ينظر إلى المرأة نظرة دونية:

"... ثم يضحك الجميع ويعلِّق بعضهم: " عز الله إن العرس والزواج كله مشاكل، والحريم كلهن مشاكل، والحظيظ مَن عاش حراً"، "المشكلة أن أحداً لا يستطيع العيش بدونهن أو معهن... الله يسوِّي اللي فيه الخير" وتستمر التعليقات والضحكات والأيدي العارية تنهش الخروف، وتلقي بلحمه المجبول بالأرز في الأفواه"[2]. يجتمع الرجال على مائدة عامرة من إعداد النساء- بطبيعة الحال، ثم يبدؤون في تناول الطعام، ويزيدون متعة الأكل متعة إضافية بتجاذب أطراف الحديث، ولكن أي نوع من الحديث؟ إنه سخرية مريرة من نسائهم، لا لعيب في أداء مهامهم المنزلية، أو تقصير في صنعهم الطعام اللذيذ الذي يشرفهم أمام ضيوفهم، بل لنظرة الرجال الدونية إلى النساء، فَهُنَّ – حسب رأيهم- جالبات المشاكل ومقيدات الحرية، وهُنَّ عبء لا بد من تحمله، وبلاء ينبغي للرجل أن يصبر عليه.

ومن النماذج التي تحتاج من المتلقي وقفة تحليل وتأمل، النص التالي:

" – ولكن احذر نساء بيروت... الحياء معدوم هناك، وأنت اليوم شاب وسيم، وعليك العين... لا إله إلا الله وما شاء الله.

وضحكت أمه باقتضاب وهي تقول ذلك، فضحك معها وخيال رقية وسوير والأخريات يطوف في ذهنه وهو يحدث نفسه: كان الأولى أن تحذِّريني من نساء الرياض..." [1]. ما الذي يجعل أم هشام تصدر مثل هذا الحُكم؟ ولماذا كان حُكم هشام على النقيض منها؟ إنَّ قولها مبني على ما أشاعه الرجال عن نساء بيروت، وهؤلاء الرجال هم طرف في تجارب غرامية مع نساء حُكم عليهن بانعدام الحياء، أما الرجال فلا ملامة عليهم. فهذا حُكم ذكوري صرف، أصدره الرجل، ورددته المرأة دون وعي بما تقول. وفي المقابل يُصدر هشام حكماً مشابهاً على نساء الرياض، على الرغم من أنه يُعد طرفاً في تلك العلاقات، لكن ذلك لا يعيبه، فهو رجل، ولا غضاضة في أن يكون للرجل تجارب متعددة. هذا ما أدركه هشام ووعاه مذ شب عن الطوق، ولذا لم يتردد في إصدار حكمه الذكوري.

---

[1] الغذامي، عبدالله محمد، ٢٠٠٦، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء وبيروت، ط٦ :٢٣٣

[2] الحمد، الشميسي: ١٣٩.

[1] الحمد، الشميسي: ٢٢١.

ومن الظواهر المنتشرة في المجتمع: ظاهرة تعدد الزوجات، التي يجرها -في الغالب - عادة التكاثر بالأولاد، فعندما لا يرزق الرجل بكثير من الأبناء الذكور فسيُنظر إليه بشيء من الازدراء أو الشفقة في أقل الأحوال، وفي كلتا الحالتين سيُحط من قدره، ويشكل المجتمع وسيلة ضغط أولى تجاه سعيه للتخلص من هذه النظرة المؤلمة، هذا لمن ليس له كثير من الأبناء، فكيف بمن لا ولد له، إنه بلا ريب ناقص الفحولة – في نظرهم، وهذه الفحولة تُعَد مظهراً من مظاهر الرجولة الكاملة:

" ... طلبت من زوجها الزواج بأخرى إذا كان راغباً في الأطفال، وأبدت استعداداً للبحث له عن هذه الزوجة، ولكنه أبى... وقد كان تصرف سليمان غريباً في مثل هذه الحالات، ولكنه كان مثل ابن عمه أبي هشام زاهداً في الزواج بأخرى ويكرر دائماً القول إن الأطفال ليسوا دائماً مصدر السعادة، ولا يهمه أن يحمل أحد اسمه من بعده. كانت مثل هذه النظرة مستهجنة من الجميع..." [1].

وفي كثير من الأحيان يستعين المجتمع بسلطة الدين لدعم توجهاته، لأنها السلطة الأعلى شأنا منه، فعندما لا يفلح في فَرْض فكرة ما على أفراده، فإنه يغلفها بمفاهيم دينية ليضمن قبولها، ومن ذلك ظاهرة تعدد الزوجات، حيث يستند فيها على أحكام الشريعة الإسلامية التي تبيح للرجل الزواج مثنى وثلاث ورباع، لكن هذه الأحكام تُخلط بمفاهيم مجتمعية لا علاقة لها بالدين، بل إنها تصل إلى تجاوز حدوده وإلى مخالفته باقتراف نواهيه. فبغض النظر عن السبب المانع الزوجة عن الحمل، وهل علة العقم عندها أو عنده، فإن الحل الوحيد في عرف المجتمع هو الزواج بأخرى، وإن لم يفعل فهو شاذ التفكير، واستثناء لا يعول عليه، ولا يُقتدى به، وكذلك الحال إذا لم تتمكن زوجه من إنجاب الذكور، فلا بد من ولد – في أقل تقدير؛ ليضمن امتداد شجرة نسبه، بل إن بعضهم يحرص على تفرعها وليس امتدادها وحسب؛ إذ يكاثر الآخرين بعدد أبنائه. وفي الغالب يكون الدافع في كل ذلك: الضاغط المجتمعي، فنادراً ما تكون القناعة الشخصية وراء تصرفات الأفراد:"... لقد حملت وولدت عدة مرات، ولكن لا يعيش منهم أحد، دون أن تعلم السبب. عرضت نفسها على بعض "المطاوعة" والشيوخ الذين جربوا معها كل أنواع الرقي والأعشاب، ولكن دون فائدة"[2]. فالمرأة هي من يبحث عن العلاج دون دعمٍ من زوجها؛ لأن حلَّ المشكل في نظره ليس بالبحث عن الدواء وإنما بالزواج من أخرى.

ويشير الروائي إلى عاطفة الأمومة التي تعامل الأبناء بمنتهى الحب والشفقة، وإن كان الابن قد بلغ من الكِبَر مبلغ الرجال، ما يجعل تصرفات الأم تبدو غاية في الغرابة: " ... نظرت إليه أمه وقالت:" الجو بارد يا عبد الكريم، يجب أن تلبس شيئاً وإلا أصبت بالبرد" هز عبد الكريم رأسه علامة الإيجاب...عادت وبيدها ثوب صوف بني اللون ألقته على عبد الكريم وهي تأمره بارتدائه، وعندما تأكدت من إطاعته لأمرها، غادرت وهي تدعو لهما بالصحة والسلامة، وأن يجنِّبهما الله أولاد الحرام ورفاق السوء"[3].

---

[1] الحمد، العدامة: ٢٦٨.

[2] الحمد، العدامة: ٢٦٧.

[3] الحمد، الشميسي: ١٣٠.

٣.١.١ العادات والتقاليد

١.٣.١.١ الضيافة والطعام

تعرض الروائي في كثير من أجزاء رواياته لعادات المجتمع السعودي في الضيافة، وكيفية تقديم الطعام للضيوف ولأهل المنزل، فوصف الأكلات الشعبية المنتشرة بين أفراد المجتمع، وركز اهتمامه على عادات مكانيين محددين هما نجد والمنطقة الشرقية؛ لأنهما المكانان اللذان دارت فيهما أغلب أحداث رواياته. وفي الرواية نماذج كثيرة أتى فيها الروائي على ذكر العادات التي تتعلق بالأكل؛ وإعداده وتقديمه وصنوفه وطريقة تناوله. نكتفي بنموذج منها يدل على غيره، مع وقفة تحليلية تستنبط من النص بعض المظاهر الاجتماعية:

"عندما عادوا من المسجد، كانت موضي قد أعدت مائدة العشاء، الذي كان مكوناً من صحن كبير من السليق، تتوسطه دجاجتان، مع أطباق صغيرة من السلطة الخضراء والحمراء الحارة موزعة حول صحن السليق. تحلق الجميع حول "السفرة"، الخال في المقدمة، وعلى جانبه الأيمن أحمد، وعلى الأيسر هشام ثم عبد الرحمن. العادة أن يجلس الأب في المقدمة وعن يمينه محمد، وعن يساره حمد، ثم أحمد بجانب محمد، وعبد الرحمن بجانب حمد. بقي الجميع في حالة سكون حول المائدة، حتى غمغم الخال: "بسم الله الرحمن الرحيم"، ومد يده إلى الطعام، ثم امتدت الأيدي وراءه"[1].

تُظهر هذه الأسطر بعض التفاصيل الاجتماعية؛ فمائدة العشاء تكون مُعدة بشكل متكامل بعد صلاة العشاء مباشرة، وعند عودة الرجال من المسجد يجدون الطعام جاهزاً أمامهم؛ لأن طبخ الطعام واجب يومي تؤديه المرأة دون تهاون، وحسب العادة تكون الأم هي المسئولة عن ذلك بمساعدة بناتها، إلا إذا كبرت إحدى الفتيات وأصبحت تجيد تدبير شؤون المنزل فإن الأم في هذه الحالة تعتمد عليها اعتمادا كلياً، وهذا ما لا نجده في النص الروائي صراحة، ولكن إشارة الراوي إلى أنَّ (موضي) هي التي أعدت المائدة تساعد في تفسير ذلك، وتعيننا على فهم المجتمع. ونجد في مثل هذه الإشارات مفاتيح لفهم المضامين الاجتماعية التي تحويها النصوص، فليس الراوي مطالباً بالتفسير الصريح لكل عادات المجتمع؛ إذ إن ذلك يقلل من فنية الرواية التي تعتمد على التلميح أكثر من التصريح وعلى الإشارة أكثر التفسير، وتقودنا هذه الإشارة أيضاً إلى إيضاح حقيقة أخرى وهي أن الأم وإن لم تكن قد كبرت إلى الحد الذي لا يمكنها من تحمل أعباء المنزل إلا أنها تعتمد على بناتها اعتماداً كلياً؛ لكي تعدهم للمرحلة القادمة في حياتهنَّ وهي مرحلة الزواج، فأي فتاة لا تتقن واجبات المنزل ستعاني كثيراً في زواجها، هذا إذا حالفها الحظ وتزوجت، فمن ذا الذي يرغب في الاقتران بمثل هذه الفتاة في مجتمع يرى أن الوظيفة الأولى للزوجة هي تدبير شؤون المنزل.

ويُلاحظ أنَّ هذه المائدة لا تحمل أصنافاً منوعه، فالطبق الرئيس يغني عن غيره. وهناك ترتيب خاص لأفراد الأسرة حسب الترتيب العمري لكل منهم؛ الوالد يجلس في

---

[1] الحمد، العدامة: ٨١.

المقدمة ثم الابن الأكبر ثم الذي يليه في السن وهكذا إلى أن نجد أصغر الأولاد في طرف المائدة، فكل منهم يعرف مكانه.

ويستقل ذكور الأسرة عن إناثها في تناول الطعام، فلا يجلسون على المائدة نفسها، خاصة عندما تكون الأسرة كبيرة، وهي على الأغلب كبيرة، فمن النادر أن يكتفي الأب بطفلين أو ثلاثة، وهذه الأسرة التي ذكر عددها الراوي ليست إلا نموذجاً متكرراً لكثير من الأسر.

أما عندما يكون هناك وليمة كبيرة يحضرها الرجال والنساء فإن الرجال يأكلون أولاً، ثم يأتي دور النساء في تناول ما تبقى بعد الرجال، هذا إذا حالفهم الحظ في أن يتبقى منه شيء. " عندما انتهى الرجال من العشاء، كان قد تبقى القليل، وخاصة من اللحم، ولكنه كان كافياً للنساء"[١].

والضيافة التي قدمت لهشام في بيت خاله لم تكن ضيافة رسمية قد تُكلف لها وقد يعود سبب ذلك إلى أن هشاماً ليس غريباً على أهل البيت فهم يعدونه فرداً من أفراد الأسرة؛ خاصة أنه سيعيش معهم طيلة فترة دراسته الجامعية، كما أنه قد يكون لصغر سنه دور في عدم التكلف له، أو أن المدنيَّة التي غزت الرياض هي ما يُفسر ذلك، فالراوي يصور لنا مشهداً على النقيض من ذلك في القصيم: "... تعاون الاثنان على جلب الطبق الرئيس: صحن كبير ممتلئ بالأرز، وعلى قمته خروف كامل بهيئته الكاملة دون تقطيع، وقد تربع الرأس في الوسط، وتناثرت على الجنبات الكبدة وقطع الكرش والأمعاء الملفوفة على بعضها، وبعض البيض المسلوق، ويزين كل ذلك بعض الزبيب والصنوبر. ثم جاءت "بوادي" الجريش والقرصان والمرقوق والمطازيز، مع قطع كبيرة من "القفر" تعلوها، ثم اللبن الطازج، وصحون التمر الصغيرة، وطبقان كبيران من الفاكهة"[٢].

ويتكرر مثل هذا المشهد بعد عودة هشام إلى الدمام في الإجازة[٣]. لكن المدنية هي التفسير الأقرب، خاصة أن موقفاً لا يتوافق مع كرم الضيافة البدوي سنجده في بيت خال هشام؛ فقد أسكنه خاله في غرفة لا تحوي أثاثاً، وهذا ما دعا هشاماً إلى شراء أثاث غرفته من مصروفه الخاص، على الرغم من أن حالة الخال الماديَّة جيدة، وتمكنه من تأثيث الغرفة بكل سهولة؛ فهو موظف كبير بإحدى الوزارات:" بدت غرفته كاملة الآن، فقد اشترى كل ما يحتاج إليه... سريراً معدنياً صغيراً، مشجباً للملابس، طاولة وكرسياً من الخشب، رفاً للكتب، موقد غاز سفري، راديو وجهاز تسجيل مستعمل... اشترى كل حاجياته من الحراج ولم يكلفه ذلك كثيراً، وتبقى معه معظم المبلغ الذي جاء به من الدمام، وهو كاف حتى يستلم أول مكافأة له من الكلية"[٤].

---

[١] الحمد، العدامة: ٢٦٦.

[٢] الحمد، العدامة: ٢٧١.

[٣] انظر: الحمد، الشميسي، ١٣٩.

[٤] المرجع نفسه: ٧.

٢.٣.١.١ اللباس

فيما يتعلق بشأن اللباس الذي تصوره الرواية، نجد تعدداً في أشكاله حسب السن والمنطقة الجغرافية والطبقة الاجتماعية، لكن هذا التعدد يجمعه إطار واحد لا تتجاوز حدوده إلا فيما ندر، وغالباً ما يكون الشباب هم أصحاب التمرد والتجاوز، بما يحملونه من اندفاع إلى الجديد وتطلع إلى التغيير، ويفضلون ارتداء لباس عصري يعبر عن ميولهم وتوجهاتهم، ويناسب سنهم، فهم يرون في ذلك مواكبة للحضارة، وحداثة تميزهم عن الأجيال التقليدية السابقة، ولذا نرى صراع الأجيال واضحاً في كثير من البيوت، جراء تصادم توجهات الشباب التحررية بنقيضها من أفكار كبار السن الذين يتزمتون في تقليديتهم؛ فهم يتطلعون للبس ما يحلو لهم دون قيد أو شرط، ويعدون ذلك حرية شخصية يجب أن تُحترم دون معارضة أو تدخل، والآباء يلحون في مطالبهم العرفية باحترام إرث الأجداد، الذي يشكل اللباس التقليدي مظهراً من مظاهره الأساسية، بل رمزاً لا يمكن التخلي عنه مهما كانت الدوافع.

ويستعينون بسلطتهم الأبوية في ضمان تنفيذ أوامرهم ونواهيهم، وهم يخضعون بدورهم لسلطة المجتمع، التي لا تتغاضى عن أي اختراق للأعراف أو التقاليد، فكل فرد من أفراد المجتمع يدرك جيداً أن تحديه هذه السلطة، أو ثورته عليها، أو مجرد تجاوزه حداً من حدودها، سيقوده إلى ما لا يحمد عقباه؛ من مساءلات فردية، واتهامات مجتمعية، قد توصله إلى الازدراء والاحتقار، أو إلى النبذ إذا تمادى في إصراره:" إنه يكره الثوب والغترة والطاقية ويفضل القميص والبنطلون، ولكن والده كان يؤنبه على ارتداء القميص والبنطلون إلى المدرسة بعض الأحيان، أو حين زيارة بعض المعارف ويجبره على ارتداء الثوب والغترة والطاقية. كان الثوب محتملاً، أما الغترة والطاقية فلم يستطع تحملهما، وبعد شد وجذب مع أبيه، أصبح يرتدي الثوب فقط إلى المدرسة وتبقى الغترة والطاقية للمناسبات والزيارات، وفي غير هذه الأوقات كان يمارس راحته في ارتداء القميص والبنطلون كلما عنّ له ذلك. ومن الغريب أنه أصبح بعد ذلك يفضل الثوب ويلبسه أكثر الأحيان"[1]. يقع الابن تحت سلطة الأب الذي لا يتوانى في ممارسة واجبه التربوي / السلطوي، وإن كان ثمة تساهل أو تنازل من قبله ففي حدود ضيقة تضمن له عدم انعتاق ابنه من ربقة المجتمع، إذ إن تنازله مشروط ومقيد، فلا يسمح له بارتداء القميص والبنطال في الأماكن العامة أو في المناسبات الأسرية، اتقاء شر سلطة عليا تؤدي وظيفتها القمعية بمنتهى القسوة، وهي سلطة المجتمع، التي ستحاسب الأب حساباً عسيراً إذا فرط أو قصر في إعادة ابنه إلى حظيرة مجتمعه، فاللوم الأكبر في نظرها يقع عليه، فقد تُلتمس الأعذار لشاب على جهله أو طيشه أو ما شابه، لكن لا عذر لوالده في تحمل مسؤولية توجيهه وإرشاده إلى ما يجب فعله وما لا يجب، وما ينبغي أن يحافظ عليه من عادات وتقاليد، لا يحق له بحال من الأحوال أن يتغافل عنها:

"... حيث يلبس ثياب العمل من ثوب وغترة ناصعي البياض، و"بشت" بني، وحذاء أسود لامع، في طريقه إلى الوزارة التي يعمل وكيلاً لها. كان الخال لا يلبس

---

[1] الحمد، العدامة: ١٦٦.

العقال، على خلاف معظم الموظفين، ويكتفي بالغترة فقط كما يفعل كل الشيوخ وصغار السن من الشباب"[1].

لكل شريحة في المجتمع لباس يميزها عن غيرها، فأصحاب المناصب الكبيرة في الوزارات وما شابهها يلبسون " البشت"، ولرجال الدين ميزة يعرفون بها وهي عدم لبس " العقال"، لا يشاركهم فيها إلا الشباب الصغار. وهذا يدل على أن عادات المجتمع وتقاليده تحترم على أعلى المستويات، ولا يحق لفرد من أفراده أن يخترقها مهما علت مكانته الاجتماعية:

" ما قاما به شيء طبيعي، فنحن لا نتوقَّع أن يسلِّم والد ولده تحت أي ظرف من الظروف، أو لا "يفزع" صديق لصديقه... هذه عادات وتقاليد، ونحن ندركها جيداً، فنحن من هذا البلد أيضاً... أم تعتقد غير ذلك؟"[2]

وفي هذا دلالة على أن السلطان الاجتماعي أعظم شأناً من السلطان السياسي؛ لأن الأخير يخضع له، فليس هناك سلطان يمكن أن يكون فوقه إلا السلطان الديني (كما سنتحدث عن ذلك في الفصل الثالث). إذ كانت تلك المرحلة مرحلة انتقالية لكثير من الدول العربية، على كافة الصُّعد والمستويات، فشهدت جميعها تحولات جذرية، لكنها أخذت في الانتشار في بعض الدول دون مقاومة، بينما جوبهت بالرفض أو المقاومة في دول أخرى، وكان الصراع على أشده بين التيارات السياسية والموانع المجتمعية، ولم يحسم الأمر إلا بدخول التيارات الدينية ساحة الصراع، فكانت عوناً للمجتمع في رفض التطورات السياسية، ثم تمادت للهيمنة على المجتمع أيضاً، ففي أبسط الأمثلة نجد أن اللباس الغربي وجد طريقه إلى العرب، لكنه رُفض في بعض البلدان المتشددة في شأن المحافظة على العادات والتقاليد المتوارثة، وكان الرفض في بداية الأمر يأخذ طابعاً قبلياً مجتمعياً، وعندما لم يفلح المجتمع في السيطرة الكاملة على أفراده أخذ الرفض بعداً دينياً، يُحرِّم كل ما هو دخيل على الأمة بحجة محاربة التغريب، واتخذ التحريم الديني سيفاً مسلطاً على الرقاب، فكان تأثيره واضحاً وفعالاً على من يقبعون تحت سلطته. وهذا يشبه التوجهات السياسية والأحزاب التي انتشرت في كافة أقطار العالم العربي، التي لم يكبح جماحها سوى السلطان الديني، فقد تمكن المد الإسلامي، الذي مثلته الجماعات الدينية الناشئة في ذاك الوقت، من مجابهة المد القومي، الذي كان الأبرز بين التيارات السياسية، وجعله ينحسر في نطاق محدود بعد أن كان له اليد العليا لعدة سنوات، بل إنه هيمن عليه هيمنة مطلقة في بعض الأقطار العربية.

٣.٣.١.١ البيئات المختلفة

يُقارِن الراوي في كثير من المَوَاطن بين المدن، من منظور اجتماعي، فَيعقِد مقارنات لعادات أهلها وطبائعهم وأمزجتهم، في كل من جدة والدمام والقصيم والرياض، وتأتي هذه المقارنة من زوايا مختلفة وأبعاد متعددة؛ كالتعدد الفِكْري العام الذي يُوجِّه سلوك الناس، ويؤثِّر في حالاتهم النفسيَّة، ومن الأبعاد الهامة في المقارنة البعد الديني الذي يضبط السلوك ويصبغ الناس بصبغة معينة، وزيادة على

---

[1] الحمد، العدامة: ٩٧.

[2] الحمد، الشميسي: ٢٤٣.

ذلك الأبعاد الجغرافية كالحديث عن المناخ والتضاريس التي تشكل أمزجة الناس وتسير نظرتهم للحياة. بيد أن الكاتب لم يستغرق كثيراً في المقارنة بين البيئات من الزوايا الثقافية وذلك للتشابه في المؤثرات العامة، غير أنَّ مفردات المكان مختلفة وتؤثر حتماً في تكوين المزاج العام، وتكتسب دلالات من بيئة إلى أخرى – كما سنرى عند الحديث عن التشكيل المكاني- وإنَّ أول ما يُلحظ على أهل القصيم مثلاً، هو التطرف، فهم ينظرون إلى الأشياء إمّا سوداء أو بيضاء، وهم حتى في عواطفهم إما يكرهون أو يحبون، ليس لديهم حلول وُسْطى أو مواقف وسطية، لقد عبَّر الراوي عن ذلك بطريقة صريحة:" ... وأحس هشام بالحرج والتوتر في هذا الجو الناصري المتحمّس الذي لم يعهده في الدمام. الجميع يحبون جمال هنا وهناك، وليس بهذا الهوس الذي يجده في القصيم، ولكن يبدو أن أهل القصيم متطرفون في كل شيء، فهم إما يحبون أو يكرهون ولا وسط عندهم، يؤمنون أو لا يؤمنون، ولا منطقة وسطى بين الجنة والنار"[١]. وهو تطرف في تطبيق التعاليم الدينية يرافقه تطرف في المحافظة على العادات والتقاليد، ولهذا كان والد هشام يساير مجتمعة خشية أن يقع تحت براثنه التي لا تعرف الشفقة، فمن يشذ عن سياق مجتمعه يحاسب حساباً عسيراً:" في الأيام القليلة التالية، أطلق والده العنان لشعر لحيته، منمياً لحية صغيرة هلالية الشكل دون أن تشتبك بشعر الشارب، استعداداً للسفر. فمن العيب هناك أن يظهر شخص من "عيال الحمايل" وهو حليق اللحية، خاصة في مدينتهم بريدة. قد يغفرون للشخص أن يتغيب عن صلاة الفجر جماعة لسبب أو آخر، حين يحصون الحضور، ولكنهم لا يغفرون له عدم وجود لحية، خاصة إذا تجاوز سن الشباب"[٢]. وكان من أهم أسباب هذا التطرف في الالتزام بالسُّنَّة هو انغلاق المجتمع على نفسه؛ فنادراً ما يخرج أحد أبنائه منه، ومن الصعب أن يدخل الغرباء في نسيجه:"... لم يكن أحد تلك الأيام قد سمع بلندن أو باريس أو نيويورك، وقليلون هم من يذهبون إلى القاهرة، التي كانت شيئاً أقرب إلى الحلم والخيال والمثال، بغداد الرشيد أو دمشق عبد الملك، وليست مجرد مكان جغرافي. قاهرة تلك الأيام كانت عاصمة العرب ومهوى الفؤاد في الفكر والأدب والسياسة والمجتمع"[٣]. وعند الاضطرار إلى الاحتكاك بالمجتمعات الأخرى فإن التأثر بها يكون شبه معدوم لأن رفض عادات الآخرين والمحافظة على تراث الأجداد شعار يحمله المسافر معه، فيعود خالي الوفاض إلا من هدفه الذي سافر من أجله، أما أن يكتسب عادات جديدة أو يتخلص من تقاليد تالدة فهذا ما لا سبيل إليه.

وتُؤثِّر طبيعة الأرض ومناخها على الإنسان من حيث المزاج والتكوين النفسي، وقد عقد ابن خلدون في مقدمته فصلاً كاملاً حول تأثير البيئة على الفرد، فنجد على سبيل المثال أهل المناطق الساحلية أكثر ليناً ورقة وانفتاحاً من غيرهم؛ نظراً لانبساط أرضهم وتأثير رطوبة البحار عليهم، وفي المناطق الصحراوية تنعكس طبيعتها القاسية على سكانها فتطبعهم بطابع الشدة والخشونة:

---

[١] الحمد، العدامة: ٢٨٠.

[٢] الحمد، العدامة: ٢٥٣.

[٣] المرجع نفسه: ١٢.

"يا لجمال طقس نجد هذه الأيام... ليس بارداً ولا حاراً، لا جافاً ولا رطباً... إنه جميل وحسب، كما الجنة حسب الوصف... فنجد في مثل هذه الأيام تتحول إلى قصة أخرى.. كل شيء فيها جميل، حتى أخلاق الناس ترق وتصبح أكثر شفافية، بعد الجلافة وقلة الذوق، فشمس نجد وأرضها لا تعرفان الرحمة عندما تمنحان الفرصة، وما أكثر الفرص..." [١]. لكنَّ الرقة والشفافية لا تلبث أن تزول بزوال مسببها: اعتدال الطقس، أو نستطيع القول إن "قلة الذوق" تعود لعودة مسببها: الطقس القاسي:"... يا لنجد وطقسها الذي لا يعرف الرحمة والاعتدال... مثل أهلها، أو أن أهلها مثلها؟ من يدري؟.. لا فرق. إنها باردة برودة الموت في شتائها، حارة حرارة الجحيم في صيفها، ولا وسط إلا أيام معدودات لا تلبث أن تنتهي بمجرد حلولها، مثل المشمش في مواسمه"[٢].

ومن الصفات التي اكتسبها أهل الصحراء – كما يظهر في النص- من طبيعة أرضهم ومناخها: صفات الرزانة المفرطة، وكبت مشاعر الحزن والفرح؛ لأنهم يعدون إظهارها مَنْقَصة للرجولة ومَفْسَدة للمكانة الاجتماعية: " عندما دخل أبوه. هب واقفاً، قبل جبينه وعانقه، وكانت علامات الفرح واضحة على محيا أبيه، رغم محاولته عدم إظهار ذلك، فالرزانة المفرطة أهم شيء يحافظ عليه أبوه، ككل نجدي تقليدي، مهما تقلبت به الأحوال. لقد تعود هذا السلوك من والده، وهو يعلم أنه يود لو احتضنه بقوة ولكنه يمنع نفسه"[٣].

وشبيه بهذا ما فعله الوالد عندما غادر هشام إلى الرياض، فقد أخفى الوالد حزنه ليحافظ على رزانته.

ويشبهه أيضاً هذا الموقف، بل إنه أشد وضوحاً وأدعى لظهور مشاعر الوالد، فهو موقف رهيب ليس له سابقة في حياة الوالد: أن يرى ابنه في السجن مداناً بالانضمام إلى تنظيم سري:" خلال ذلك بقي والده واقفاً، وقد ضم كفيه إلى وسطه، وهو ينظر ويغالب مشاعره التي يعلم هشام أنها في حالة احتراق كامل، ولكنه يجب أن يبقى رجلاً في كل المواقف، وكأن رقة المشاعر تتناقض مع الرجولة. ولكن هكذا هو والده دائماً... نجدي دائماً مهما كانت الأحوال، هكذا تربى، وهكذا يعيش، وهكذا سيموت"[٤]. وعلى الرَّغم من قساوة الطَّبيعة، فإنَّ ثمَّة رابطاً قوياً يصل الإنسان بها، يخشاها بداية الأمر، لكنَّها – بجفافها – تشدُّه إليها شداً فيشعر أنه يحب المكان وينتمي إليه، ولنقرأ قول الراوي:" واستقل القطار عائداً إلى مدينة كان يعتقد أنه لن يستسيغها على الإطلاق، فإذا هي تأسره في خمسة أشهر، وينسى مدينة أخرى عاش فيها كل عمره... فللرياض سحر خاص لا يعرفه إلا مَن عاش فيها، رغم أنها لا تُبدي إلا الجفاف والخشونة للقادم إليها لأول مرة، مثل أعرابية خشنة تقابلك بالصد والجلافة أول أمرها، ولكنها تمنحك كل الجمال والعشق والرقة عندما تحبها وتحبك"[٥].

---

[١] الحمد، الشميسي: ٧٣.

[٢] المرجع نفسه: ١٠٣.

[٣] المرجع نفسه: ١٢٧.

[٤] الحمد، تركي، ٢٠٠٦، أطياف الأزقة المهجورة (الكراديب)، دار الساقي، بيروت، ط٥: ٢٠٩.

[٥] الحمد، الشميسي: ١٤٩.

وتؤثر البيئة في لهجة أصحابها، فلجفاف نجد لهجة جافة وفقاً لمناخها وطبائع سكانها، ولرطوبة الخليج لهجة تناسبها: " أما لقمان فقد كان ما يلفت النظر فيه سمنته المفرطة، ولهجته المكية الخالصة في محيط تغلب عليه اللهجة الخليجية والنجدية. كانت لهجته في غاية العذوبة، مقارنة باللهجة النجدية الجافة، والخليجية المطاطة، فقد كانت تخرج من فيه بسرعة وكأنها رصاص متتابع. "[١].

٤.١.١ الطبقات الاجتماعية (الطبقيَّة)

تُعَد قضية الطبقات الاجتماعيَّة، وما تورثه من اضطهاد وعصبيَّة، من أكثر القضايا أهمية وحساسية في المجتمع. وبما أنَّها تدخل في حيز المسكوت عنه، فهذا يهيئ لها تربة خصبة، ومناخاً مناسباً، لجعلها ظاهرة مستشرية بين أفراد المجتمع بطريقة لافتة، إذ تكاد لا تخلو منها منطقة، وإن كانت في بعض المناطق أكثر حضوراً وأشد جلاء، إلا أنَّها داء مُستحكم قد عم بلاؤه، خاصة إذا ما علمنا أنها تظهر في أغلب المناطق على شكل طبقتين: عُليا، ودُنيا. ولا يوجد طبقة وسطى تردم الهوة فيما بينهما. وهما طبقتان تأخذان صوراً متعددة حسب البيئة وعاداتها وأعرافها:

" لقد كنت دائماً ضد الطبقية التي كنت ألمسها في قريتنا ...لقد كان والدي نخلاوياً ينهض من الفجر ليعمل في المزرعة حتى آخر النهار، وعندما يطيب الثمر، كان يأخذ معظمه إلى السيد، ولا يبقى لنا إلا ما لا يصلح للسيد... أفضل الرطب واللوز والرويد والخضرة تذهب هناك. ثم صمت زكي لفترة قبل أن يقول وهو يبتسم بمرارة: لا يهمني البعث أو جمال أو ليبيا... ما يهمني هو العدل. لأجل ذلك دخلت التنظيم. والظاهر أنني أخطأت الطريق..." [٢].

كانت هذه الطبقية دافعاً قوياً كي يلتحق زكي بالتنظيم، فقد رأى فيه أملاً كبيراً للتخلص منها عن طريق ما تَعِدُهم به قيادات التنظيم مِنْ إحلال العدل والمساواة والقضاء على الطبقية، لكنه وقع في شرٍ مما هرب منه، فكان كالمستجير من الرمضاء بالنار؛ لأن التنظيم يعد أنموذجاً للطبقية بأبشع صورها، فقياداته تُسَخِّر أتباعها للمهمات الخطيرة بينما ينؤون بأنفسهم عن أي شبهة قد تقود إلى اعتقالهم، وهم يأمرون وينهون ويعاقبون كأعتى سيد من السادة الذين كرههم زكي منذ صغره، إلا أن فرقاً جوهرياً يزيد حاضره مرارة عن ماضيه، وهو أن والده كان مجبراً على الخضوع لطبقته التي نشأ فيها ولداً عن والد، أما زكي فقد التحق بصفوف التنظيم بكامل إرادته واختياره، لكنه الآن مجبر على البقاء فيه؛ فلو سولت له نفسه الاحتجاج أو إبداء الامتعاض فإن مصيره الفصل من التنظيم، أو يواجه بعقوبة قاسية كتكليفه بمهمات شاقة وخطيرة قد تودي به إلى السجن إذا ما كُشف أمره من قِبَل الجهات الحكومية. أما والده فإنه يتمتع بالأمان تحت كنف سيده، وهذا - في حد ذاته- ميزة تجعل والده يصبر على ما يعانيه من هضم حقوقه، وتسخيره من طلوع الفجر إلى آخر النهار دون شفقة أو رحمة. وميزة أخرى تجعل والده أفضل حالاً منه؛ إذ كان ينال مكافأة زهيدة نظير عمله الشاق بحصوله على ما لا يصلح للسيد من ثمار المزرعة، أما زكي فحسبه من التنظيم طبقية

---

[١] الحمد، الكراديب: ١٧٩.

[٢] الحمد، العدامة: ٢١٠.

مقيتة وعملاً شاقاً خطيراً لا جزاء عليه ولا شكوراً. وبالإضافة إلى ذلك فالسادة هم ملاك الأرض، ووالد زكي لا يعد إلا أجيراً فيها ليس له من الحق إلا أجرته، صحيح أنه يُظلم من جانبين: الأول: عدم نيله مقابلاً عادلاً لعمله، والثاني: أنه لا يستطيع الارتقاء بوضعه الاجتماعي فيلتحق بالطبقة العليا، ولكن على الرغم من ذلك فإنهم يستندون إلى حقيقة لا يمكن إنكارها، وهي: ملكيتهم الأرض واستئجارهم له:

" ... ولكن كي أنورك اجتماعياً وطبقياً، أحب أن أقول لك إن أهل القلعة، أو القلعاوية، هم أهل المدينة والعائلات الكبيرة، هم الأسياد وأصحاب الأملاك، أما البرانيون، فهم أهل القرى من الفلاحين، أو "النخلاوية"، كما يسميهم أهل القلعة، وهم من يخدم الأسياد"[١].

وتتكرر هاتان الطبقتان في مناطق أخرى، وإن كانت تأخذ صوراً أخرى غير ما شهدناه سابقاً، فلا نرى فيها تقسيماً جغرافياً؛ لأنهم يعيشون في مكان واحد دون فاصل بينهم، ولا يميزهم المستوى الاقتصادي كما كان عند أولئك، فنجد منهم الأثرياء والفقراء ومتوسطي الدخل، فأساسها الذي تبنى عليه هو: الانتماء القبلي وليس غيره. فمن كان منتمياً إلى قبيلة ذات أصول معروفة فإنه يعد من أبناء الطبقة العليا، ومن كان غير ذلك فيحسب في عداد الطبقة الدنيا؛ الذين غالباً ما يكونون من أصحاب المهن والحرف اليدوية كالحداد والنجار والحائك والجزار وما شابهها. وأبرز مظاهرها: عدم إمكانية الزواج خارج الطبقة:

" فلو أراد الزواج، لما كان حراً تماماً في اختيار مَن يريد، هناك العادات والتقاليد، ومن يمكن أن يتزوَّج ومَن لا يمكن. ولو تمرَّد على كل ذلك، لكان مصيره العزلة والقطيعة من كل أقاربه، بالإضافة إلى الألم الذي سوف يسببه للجميع، وهو لا يريد أن يسبِّب ألماً لأحد، خاصة والديه"[٢].

وأما فيما يخص بقية العلاقات الإنسانية والتعاملات اليومية فتجري بشكل شبه طبيعي: " فقال ببراءة سأتزوَّجها عندما أكبر..." وهنا تدخل أبوه قائلاً: " لا يا ولدي... ليست من مواخيذنا" لم يفهم، فقال: "لم أفهم... يعني إيش؟"، "يعني فيه ناس تأخذ من بعض، وفيه ناس لا تأخذ... هذولا غير وهذولا غير"، ولم يفهم، وقال: " ولكن أبوها حمود الشحام من أعز أصدقائك، وأمها من أعز معارف أمي"، "ولو..."، قال أبوه، " هذا شيء وذاك شيء آخر. الزواج شيء والصداقة شيء آخر"[٣]. والشحام تدل على مهنة أجداده التي جعلت الحفيد يدفع ضريبتها، بأن لا يتزوج ولا يُزوج ابنته من طبقة خارج طبقة جده، الذي كان صاحب مهنة.

وتردد الوالد في الشرح يدل على عدم وضوح الرؤية في ذهنه، فلم يكن قد فكر في هذا الأمر من قبل، وإنما هي تقاليد متوارثة لا تُدقَّق ولا تُمحَّص ولا تناقش، وليس على الابن إلا أن يتبع نهج آبائه وأجداده، دون إعمال الفكر، أو مجرد تساؤل.

---

[١] الحمد، العدامة: ٣٨.

[٢] الحمد، الشميسي: ١٤٤.

[٣] الحمد، الشميسي: ١٤٥.

١.١.٥ التحولات الاجتماعية

١.٥.١.١ التخلف والتقدم الإنساني

كان تركي الحمد في رواياته يركز على سلبيات المجتمع ولا يذكر إيجابياته إلا لماماً، وإذا ما ذكر إيجابية ما فيذكرها على سبيل التحسر على فقدها أو التحذير من زوالها، وقد يكون سبب ذلك هو أن الإيجابيات الراسخة لا ضرورة لذكرها، فلا مخافة من اضمحلالها، وأن ما يُخشى زوالها هو ما يُفترض به ذكره، كما أن نقد السلبيات هو واجب كل مثقف، وهذا ما يدخله في حدود الأدب الملتزم. إذ إنه حينما يتحدث عن السلبيات يكمل صورة واقعية تشكل نصفها في الأذهان، وبقي نصفها الآخر في حيز المسكوت عنه، فهو لا يريد قلب الصورة النمطية، بل يسعى لإظهارها كما هي على أرض الواقع، دون حجب، أو تجميل.

ومن أبرز السلبيات المجتمعية: عدم تقدير المواهب والنظر إلى الفنون بازدراء. ففي مجتمع حديث عهد بالمدنية، ولا زال الطابع البدوي مهيمناً عليه، لا غرابة في أن يُحط من شأن الفنون بكافة أنواعها. قد يُهتم بالشعر؛ لأنه ديوان العرب، وإرثهم الحضاري / الأدبي، الذي يفاخرون به في كافة الأقطار، أما وأن يُعنى بغيره كالنحت أو الرسم أو التصوير، فهذا ما لا نراه في زمن الرواية، وإن حدث اهتمام فردي بتلك الفنون فلا دعم مجتمعي لها؛ إذ إن نظرة المجتمع إلى المهتمين بها نظرة احتقار وازدراء، فهم لا يرون فيها إلا مضيعة الوقت والجهد، وجهلا بأولويات الحياة، وعلماً بما لا ينفع علمه: " كان والد عدنان معجباً بولده ماجد أيما إعجاب، وكثيراً ما كان يؤنب عدنان على انشغاله "بالكلام الفاضي" على مرأى من ماجد ويقول له: " لِمَ لا تكون مثل أخيك وأنت الأكبر؟ ... إنه يستفيد من وقته وأنت تبدده في الرسم والخرابيط. رسم! ... أي مستقبل لهذه الخرابيط"، ثم يضرب كفاً بكف وينصرف وهو يهز رأسه ويحوقل، تاركاً ماجداً في حالة انفجار من الزهو، وعدنان في حالة غليان وهو ينظر إلى أخيه دون أن يقول شيئاً، ثم يغادر إلى الشلة أو إلى فرشاته"[1].

لكن الضغط الاجتماعي على عدنان، متمثلاً في والده، لا يغير شيئاً من قناعته الراسخة بأهمية الفن، فينصرف إلى مرسمه متحدياً سلطة الأب، وعلى الرغم من تضايق عدنان من انتقادات والده المستمرة له، وحطه من قدره عند مقارنته بأخيه الأصغر منه، الذي يجتهد في جمع المال، إلا أن ذلك لا يزيده إلا تمسكاً بموهبته، وتنمية لها، فهو يلجأ للرسم تنفيساً عن مشاعر الغضب ضد والده، ومشاعر الحقد ضد أخيه الذي يستفزه بزهوه المتضخم عندما يسمع والده يكيل الثناء عليه، وكأن الوالد يربيهما على احتقار الفن والإعلاء من شأن المال، وهذا ما لا يرضي عدنان ولا يقنعه إطلاقاً؛ ويبرهن على ذلك ردة فعله الاحتجاجية السريعة بانصرافه إلى فرشاته ولوحاته. والغريب في الأمر أن عدنان عندما التزم دينياً لم يستمر طويلاً في تبني قناعته، فما أن دخل في عالمه الجديد حتى كان الرسم من أبرز المحرمات التي تجنبها، وعقد العزم على عدم العودة إليه:

---

[1] الحمد، العدامة: ١٥١.

"... لقد فكرت جدياً في مسألة الفن هذه... ما الفائدة فعلاً من الفن؟... إنه وقت ضائع لا يرضاه الله. وأنا لا أريد أن أضيع وقتاً سوف أُسأل عنه يوم الحساب"[1]. بل إن عدنان غير من أسلوبه في الاحتجاج؛ إذ كان فيما سبق احتجاجاً سلمياً لا يضر به غيره، وينفس به عن نفسه، وما هي إلا لحظات تعقب إمساكه بفرشاة الرسم فيعود إليه مزاجه المعتدل، دون أن يجرح أحداً بكلام قاسٍ أو ردٍّ حادّ، أما بعد تحوله إلى قناعاته الجديدة فقد أصبح شخصاً آخر:" شكا له من التغيرات التي طرأت على عدنان مؤخراً، وتمنَّى لو أنه بقي على حاله أيام الرسم. أخبره أن عدنان أحرق كل لوحاته، وهو يقضي في المسجد أوقاتاً طويلة، ولا يشاهد التلفزيون، وقد حاول والده معرفة سر هذا السلوك الغريب منه، ولكن عدنان ردَّ بحدة غير معهودة."[1]

وهذا يدل دلالة واضحة على أن سلطة الدين بدأت تسحب البساط من تحت سلطة المجتمع التي كانت تسيطر على كل صغيرة وكبيرة بين أفرادها، فنشأ جيل جديد من الشباب يحرصون على اتباع أوامر الدين واجتناب نواهيه، بغض النظر عن رضا المجتمع أو سخطه، وقد كانت ثورتهم على قيود المجتمع سبباً في لجوء كثير منهم إلى الدين، فقد وجدوا فيه مخلصاً من قيود وضعية وعرفية لا أجر فيها ولا مثوبة، فلا بأس عنده أن يترك الرسم إلى غير رجعه مادام أن رضا الله سيكون جزاء ذلك، أما أن لا يمارس هوايته المحببة إلى نفسه لأي سبب آخر فهذا ما لا يقنعه بتاتاً، وفي الواقع أنه كان مجبراً على التخلي عن هوايته، ولم يكن مخيراً إلا في طريقة التنازل عنها، وعن المقابل الذي يستحق التفريط بها، فالبيئة طاردة للمواهب، ومحبطة إلى أقصى درجات الإحباط، فلا شيء يشجعه على ممارسة هوايته، بدءاً بالبيت ومروراً بالأصدقاء ثم المدرسة، إلا ما كان من تشجيع هشام له في بعض الأحيان، غير أنه لم يكن كافياً لدفعه إلى السباحة عكس تيار المجتمع ذي الأمواج المتلاطمة، التي لا قبل لشاب في مقتبل العمر بمواجهتها، فلم يكن منه إلا أن آثر السلامة، والهروب من واقعه المرير، ولكنه هروب إلى الأمام هذه المرة، حيث ارتمى بين أحضان الدين، عله يجد ضالته المنشودة التي كان يبحث عنها في الرسم، وهي السكينة والهدوء والاستقرار النفسي.

ومادام المجتمع يرفض هواية شخصية كالرسم، ويصل به الحال إلى محاربتها بضراوة إذا لم ينجع تهميشها، فإن فنوناً أخرى كالمسرح أو السينما سيكون لها حظاً أوفر من الازدراء والقمع، لأنها فنون جماعية لا يمكن أن تنشأ إلا بجهود فريق متكامل، ولن تزدهر إلا في جو من التشجيع والمتابعة من قِبَل جمهور معني بتلقف كل ما هو جديد فيها: " في الرياض كل شيء ممنوع، وكل شيء مباح. لا وجود لدور السينما، ولكنه شاهد أحدث الأفلام في الرياض، أفلاماً لا وجود لها حتى في بيروت أو القاهرة. تذهب إلى أي نادٍ رياضي، أو تقوم بجولة على حوانيت تأجير الأفلام السينمائية في "المربع" و "الناصرية" فتشاهد أو تستأجر أي فيلم تشاء مع آلة العرض السينمائية"[2]. وهو مجتمع ما يزال يتخبط بين المدنية والبداوة، ويرفض الفنون بجميع

---

[1] الحمد، الشميسي: ٥٨.

[1] الحمد، الشميسي:١٤٨.

[2] الحمد، العدامة: ١٦٩.

أشكالها؛ لذا تمارس في الخفاء كأنها جريمة تستحق العقوبة للمجاهر بها. ولاشك أنَّ هناك من الآفات المجتمعية ما هو أجدر بالمحاربة والعقاب؛ كآفة الوساطة التي يشير إليها الروائي إشارات عابرة؛ لأنها أظهر وأبهر من أن يتم تسليط الضوء عليها، حيث تنتشر في كل الدوائر الحكومية بلا استثناء، ولكنه يذكر نموذجين خطيرين: الأول، تيسير ابتعاث طلبة ذوي مستويات متدنية للدراسة في الخارج، والثاني: التزوير في جواز سفر لشخص ملاحق أمنياً:

" كان يتمنى لو حصل على بعثة إلى أميركا أو بريطانيا للدراسة هناك، ولكن مستوى نجاحه لا يؤهله للبعثة، كما أن والده لا يعرف واسطة قوية تمكنه من السفر في بعثة بالرغم من تدني مستواه..." [١]

" لقد استطعت اليوم أن أستخرج لك جواز سفر... لم يكن الأمر سهلاً، لولا وجود بعض أصدقاء من الجماعة في الجوازات"[٢].

وهؤلاء الطلبة سيحجزون مقاعد دراسية لآخرين هم أحق بها، وحتماً ستُحطم طموحات المتفوقين بينما تُدعم أحلام المتأخرين، هذا بالإضافة إلى أنهم لن يمثلوا بلدهم بصورة مشرفة كما سيفعل زملاؤهم الذين أهلتهم مستوياتهم المميزة لاستحقاق الدراسة في الخارج على حساب الدولة، والأشنع من ذلك أن بعضاً منهم سيحتلون مناصب مهمة بعد إكمال دراستهم وعودتهم إلى البلد، وما سيجر جهلهم وعدم استحقاقهم من تبعات لا يمكن حصرها.

أما النموذج الآخر ففيه بحث أبو هشام عن وساطة تمكنه من استخراج جواز سفر لابنه بصورة غير نظامية، وفي هذا خطر أمني كبير، خاصة إذا كان تزوير الجواز سيمكن مشتبه به من الفرار إلى الخارج. وقد أتى الروائي بهذين النموذجين ليبرهن على خطورة تفشي الوساطة وتحولها إلى ظاهرة لا يُلتفت إليها، لا لعدم بروزها، بل لأنها أصبحت من السمات التي تم التعايش معها.

ومن السلبيات التي تحدثنا بها الروايات: نقص العناية بالمرافق العامة، سواء على مستوى تقديم الخدمات أم على مستوى النظافة: " ... واتجه إلى المطعم في الغرفة الخلفية للقطار... لم يكن الدجاج بطعم الدجاج، بل أشبه بليف مطبوخ، ولم يكن الأرز بطعم الأرز، وتفوح منه رائحة غير مستساغة، ومع ذلك أكل كل شيء. لم يكن المطعم مكتظاً، فمعظم المسافرين يجلبون معهم بعض الطعام والشراب" [٣]. وليست الشوارع أفضل حالاً من القطار:"... كان زقاق عبدالكريم هادئاً هدوء الموت، إلا من عامل بلدية كان يكنس الشارع بتكاسل بمكنسة مهترئة لم تكن تجمع شيئاً في طريقها..." [٤]. فالمكنسة مهترئة، والعامل متكاسل، وكأن ما يقوم به شيء شكلي لا أهمية له، فبمجرد أن يعطى أداة لا فائدة منها سيشعر العامل قطعاً بعدم جدوى عمله، ولذا نجده يؤديه بطريقة متكاسلة. ونَجِدُ في الروايات كثيراً من الومضات السريعة، والإلماحات العابرة

---

[١] المرجع نفسه: ٢٨٨.

[٢] الحمد، الشميسي: ٢٢١.

[٣] الحمد، الشميسي: ١٢٢.

[٤] المرجع نفسه: ١٢٩.

التي ينتقد بها الروائي سلبيات في المجتمع - تُشْبِه الأمثلة التي سبق ذكرها، لكنه لا يستطرد في وصفها لأنها من الأمور الظاهرة للعيان، التي لا تحتاج إلى تفصيل القول فيها.

أمَّا أبرز الإيجابيات التي تصورها لنا الرواية فهي ترابط أبناء الحي وتعارفهم، وإن كان ذكرها هنا لمجرد التذكير بها، خوفاً من انقراضها مع طغيان المدنية وانشغال كل شخص من أبناء الحي بنفسه، وبأسرته في أحسن الأحوال، فلا يبقى لديه كثير وقت لمعرفة جيرانه في الحي:

" – ولكن لم تقولا لي.. كيف عرفتما أين أقيم؟

- المسألة بسيطة،

أجاب محمد:

- لقد أخبرتنا في القصيم أنك سوف تعيش عند خالك في الشميسي، سألنا عنه في الحي، فدلنا على منزله أكثر من واحد... هذه هي القصة.

وعلق عبد المحسن قائلاً وهو يضحك:

- وعلى أية حال، فالبدوي يمشي ويسأل... أليس كذلك؟"[١]

"البدوي يمشي ويسأل" إشارة واضحة إلى أن هذه العادة اقترب زوالها، وبما أنه لا يمكن المحافظة عليها فلا بد من بدائل مدنية كترقيم الأحياء والمباني مثلاً، أما أن يبقى المجتمع معلقاً بين البداوة والمدنية فهذا ما يود الروائي الإلماح إليه ونقده:" ثم نهض وهو يقول: " أكرمك الله يا أبو صالح، وكثَّر خيرك... كلّفنا عليك وحمَّلناك فوق حملك..."، " اذكر الله يا رجال... هشام ابني وأنت أخي، وإذا ما فزعنا هالحين، متى نفزع!؟..." [٢] ، لا يمكن الفصل بين المجتمع والفن أراد المُبدع ذلك أم لم يرده، لأن مجمل الأحداث تجري على أرض واقعية في الروايات التي بين أيدينا والشخصيات تتحرك ضمن أعراف وتقاليد وضوابط اجتماعية؛ وفي هذه العلاقات الجدلية بين الفن والحياة يقول نبيل سليمان:" إن الإشكالات الفنية والاجتماعية للرواية تستدعي بامتياز جدلية الفن والمجتمع. فالرواية أياً كان تمحور بنياتها، تتصل بمرجع اجتماعي تاريخي ما... قد يكون ذلك المرجع مفصلاً أو مرحلة، والمهم أنه دوماً الإطار الزماني المكاني المحدد، الإطار البشري والبيئي الذي لا يستوي خلق الرواية دونه"[٣]. ويؤكد نبيل سليمان أنَّ " العالم الروائي يولد من الرحم الاجتماعي بمعنى أكثر مباشرية من الشعر أو الرسم مثلاً. والعالم الروائي يفترض فيه أن يحقق استقلاليته ويقطع المشيمة ويحيا وفق معطياته وقانونيته الخاصة به. لكن هذه الاستقلالية مسكونة بعقدة العودة إلى الرحم."[٤].

---

[١] الحمد، الشميسي: ١٣.

[٢] المرجع نفسه: ٢٢٣.

[٣] سليمان، نبيل، ٢٠٠٦، فتنة السرد والنقد، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، ط٣: ٢٤٥.

[٤] المرجع نفسه: ٢٤٥.

٢.٥.١.١ الفساد الاجتماعي

يُلاحَظ من خلال نصوص متعددة في الرواية انتشار تعاطي المسكرات في أوساط جيل الشباب – في نهاية الستينيات وبداية السبعينيات- بشكل كبير ولافت، والغريب في الأمر أن الجيل السابق لهم لا يعرفونها بتاتاً ذكوراً كانوا أم إناثاً، فكيف بتعاطيها. وكذلك حال الفتيات من جيلهم. وهذا يدل على أن تعاطيها - على الرغم من رواجه - يتم بشكل سري سرية تامة؛ لعلم الشباب بأنَّ الخمر من الأشياء المحرمة عرفياً ودينياً وقانونياً، وإن كانت مخاوفهم من نبذ المجتمع لهم أكثر من حرصهم الديني أو خوفهم من العقوبة القضائية: " كان هشام خائفاً أول الأمر من اكتشاف موضي للعرق، وصارح حمد بذلك، فكان رده ضحكة أخفت عينيه داخل رأسه وهو يقول: لا عليك... موضي لا تعرف الفرق بين الماء والعرق... كما أنها لا تدري ما هو الخمر. وقد كنت أضعه في غرفتي، وعندما كانت تتلطف بعض الأحيان وتنظفها، لم تكن تلقي بالاً لما تجد، وأنت لديها فوق مستوى الشبهات... وعندما سأله لماذا لا يبقي العرق في غرفته، أجاب أن الاحتياط واجب"[١].

ويرصد الروائي التحولات المجتمعيَّة، سواء أكانت إلى الأفضل أم إلى الأسوأ، وبما أن هشام هو الشخصية الأغنى بين شخصيات رواياته، فإنه يوظف تجاربه للإخبار بهذه التحولات، كما أنه يعد نموذجاً لآخرين غيره:

" إنه مازال يذكر نصائحها، بل تعليماتها له وهو صغير في بداية الدراسة الابتدائية، كيف كانت تمنعه من مصاحبة من هم أسن منه من الأطفال والفتيان، وكانت تمنعه من الذهاب في الرحلات المدرسية التي يبيت فيها التلاميذ ليلة أو ليلتين، وكذلك النوادي الرياضية لاحقاً، إذ إنها تسمع الكثير عن الأمور السيئة التي تحدث في مثل هذه الأماكن أو تلك. وعندما كان صغيراً لم تكن تخشى عليه الانحراف فقط، ولكن كانت تخشى عليه من الخطف والبيع في سوق الرقيق في مكان آخر. كان الخطف تلك الأيام أحد الأساليب التي تزود سوق الرقيق بالعبيد والإماء"[٢]. نجد في هذا النص مثالاً واضحاً على ما يود الراوي تسليط الضوء عليه؛ من تدهور الأوضاع الاجتماعية بفعل انفتاح المجتمع على مجتمعات أخرى، وأنَّ هذا الانفتاح لم يكن إيجاباً - في كثير من الأحيان؛ لأن انفتاحه جاء دون وعي حقيقي بمميزات المجتمعات الأخرى وعيوبها، أو على الأقل وعي بمميزات المجتمع المحلي وعيوبه، فلو حصل ذلك لكان بالإمكان المحافظة على الإيجابيات فيه واستيراد الصالح من غيره، لكن الواقع يؤشر إلى انحطاط أخلاقي بات يتغلغل في المجتمع؛ عن طريق ممارسات دخيلة عليه؛ كظاهرة الشذوذ الجنسي بين طلبة المدارس، ونسيج المجتمع الهش لم يعد يتحمل أعباء إضافية؛ لأنه - في أصله - يحافظ على ممارسات تنخره من الداخل؛ كبيع الرقيق، والمتاجرة بالأطفال. وعلى الرغم من أنَّ العبودية أصبحت من السلبيات التي تمَّ التخلص منها إلا أنَّ الراوي حاول رصد تقلبات المجتمع – عن طريق استرجاعه طفولة هشام- والتأريخ

---

[١] الحمد، الشميسي: ٩.

[٢] الحمد، العدامة: ١٢٤.

لزوال عادات سيئة بدخول عادات أسوأ، مؤكداً على نحو ضمني بضرورة الانفتاح الواعي.

٢.١ المضمون السياسي

١.٢.١ التحولات السياسية

يحرص تركي الحمد على مواكبة التحولات السياسية، فالثلاثية صدرت بعد حرب الخليج الأولى، وإن كانت لا تتحدث عن هذه الحرب إلا أنها تهتم بموضوع: التوجه الديني المتشدد، الذي بدأ يطفو على السطح بوضوح بعد أزمة الخليج. وذلك عن طريق الإسقاطات السياسية، فما يُذكر في الرواية عن التيارات الدينية المتشددة التي تشكلت في السبعينيات، بفعل العوامل السياسية، يُقال عن مثيلاتها في التسعينيات. فكأنها ردة فعل على الأطروحات المتشنجة التي انتشرت آنذاك، إذ حاول أن يستلهم الماضي ليفسر به الحاضر، ونجح في الثلاثية نجاحاً منقطع النظير، فكان لعمله أصداء واسعة، لذا كرر تلك التجربة في رواية شرق الوادي، لكنها قصرت عن سابقتها لأن المعاني السياسية التي حوتها الرواية كانت غامضة وبعيدة الغور، صحيح أن الأحداث السياسية تُذكر فيها على سبيل التأريخ، لكن الروائي لم يبلغ من السذاجة بأن يتحول مؤرخاً، لكنه بلغ من الحذر ما جعله يكتب مضمونها السياسي بطريقة غامضة أشبه بالحبر السري، لهذا لم تنتشر هذه الرواية ولم تلقَ من قبول المتلقين ما لقيته الثلاثية، كما أنها لم تكن مرتبطة بأحداث قريبة العهد، لا تزال في ذاكرة المتلقين، إنما تسترجع ما حدث قبل مائة عام وتسقطه على واقع غامض. فحاول ثانية أن يوظف السياسة في رواية ريح الجنة وعمد إلى مواكبتها حدث عالمي: سقوط أبراج نيويورك في الحادي عشر من سبتمبر. لكنه لم يفلح فيها، فالحدث ما يزال قريباً لم تتضح تفاصيله بعد، ولم يمض من السنين ما يُمكِّن الناس من تدبر ما جرى بعين الحكمة والعقل، ورؤية أبعاد الحدث دون ميل أو هوى، فهي غير واضحة عند كثيرين لقرب عهده، على خلاف الثلاثية التي تحدثت عن نهاية الستينيات وبداية السبعينيات.

١.١.٢.١ الأحداث السياسية

إن حقائق السرد ليست هي حقائق التاريخ، فالمؤرخ قد يحذف أو يعدل أو يتراجع عن حكم ما إذا تبين له أن هناك وثائق أو شهادات جديدة تثبت عكس ما سبق تدوينه، أما العوالم التي يبنيها السرد فلا أحد يستطيع التنكر لها أو التشكيك فيها، لأنها توجد خارج الزمن الواقعي وخارج منطقه وقوانينه، لكن الروائي في كثير من الأحيان يربط بين الأحداث السياسية التي جرت فعلياً على أرض الواقع وأحداث الرواية، فيسرد أبرز الأحداث المفصلية التي واكبتها شخصيات الرواية:

" في الأيام التالية حدثت أحداث خطيرة في المنطقة، قام انقلاب عسكري في ليبيا أطاح بالملك إدريس السنوسي وأعلن قيام الجمهورية. وكان واضحاً أن الذين يقفون وراءه ذوو اتجاه ناصري، سواء من خلال الشعارات والمبادئ التي أعلنوا عنها، أو

من خلال الاعتراف المصري السريع بالثورة في ليبيا. لم يكن معروفاً بعد من هو " جمال عبدالناصر" ليبيا، ولكن كان من المؤكد أن الجميع ناصريون"[١].

والراوي حينما يسرد هذه الأحداث يعلم ما تعلمه الشخصيات؛ فهو راوٍ كُليُّ العلم، يعتمد على التحليل السياسي والتنبؤ وفق المعطيات المتاحة له ولغيره، فيرصد الحدث ويحلله كما تفعل أي شخصية في الراوية، أو ينقل وجهة نظرها دون تدخل، لكن دور الراوي لا يقف عند هذا وحسب بل يتعداه إلى أبعد من ذلك؛ فهو لا يهتم بالحدث قدر اهتمامه بمدى تأثر الشخصية وانفعالها بتسارع الأحداث:" وحدثت أحداث جعلته في شغل شاغل عن نفسه، وعن سوير، وعن الدراسة وعن أي شيء آخر... لقد انفجرت المعارك بين الجيش الأردني والمنظمات الفدائية الفلسطينية في عمان. وأصبح الشغل الشاغل للجميع هو التجمع حول أجهزة الراديو، وسماع آخر الأنباء وتفاصيل المعارك. كانت أفئدة الجميع معلقة بما يجري في "الوحدات"، و "ماركا"، و "المحطة"، و "جبل الحسين"..."[٢].

وعندما سرت إشاعة أن أميركا وبريطانيا وراء الهزيمة " دخلت جموع من الجماهير "شبك أرامكو"، وأخذوا يضربون كل من تصل إليه أيديهم من الأمريكان، أو ذي وجه أبيض أو شعر أشقر، ويحطمون كل شيء في طريقهم... وفي الرياض خرجت الجماهير وهي تهتف بسقوط أميركا وبريطانيا وإسرائيل، وتطالب بقطع النفط عنهم." [٣]. وشخصيات الرواية تكون حاضرة في كل حدث من هذه الأحداث لكي تصبغ الرواية بطابع فني، كما أن الأحداث تسرد بشيء من التفصيل لكي تكسب الرواية واقعيتها، فالأحداث والشخصيات تترابط برباط متين لا يمكن فصله:" كانوا في غاية الحماس وهم يستمعون لأخبار أكبر معارك دبابات في التاريخ تجري على أرض سيناء... وكان يوماً ابتهج فيه الجميع، وتعانق السجين والسجان حين استطاعت القوات المصرية أن تدمر فرقة مدرعات إسرائيلية كاملة، وتأسر قائدها"[٤]. ويرصد الروائي مشاعر الشخصيات وتفاعلها بتلك الأحداث المفصلية في حياة الأمة العربية، جاعلاً منها نماذج لأشخاص كثيرين مروا بتجارب مماثلة، أو بذات التجربة، فيصور أفراحهم وأتراحهم:"... أدرك الجميع الحقيقة المرة. لقد انتصرت إسرائيل... وكانت تلك اللحظة من اللحظات النادرة التي يرى فيها الدمع يترقرق من عيني والده، وعيون أصدقائه"[٥]، والد هشام الرجل النجدي الذي تحدث الراوي كثيراً عن صلابته وتماسكه في أقسى المواقف وأحلك الظروف، الضنين بدموعه، لا يتمالك نفسه هذه المرة وتدمع عيناه كما دمعت أعين أصدقائه وعيون ملايين العرب.

---

[١] الحمد، العدامة: ١٩٠.

[٢] الحمد، الشميسي: ٨٦.

[٣] المرجع نفسه: ٢٣٨.

[٤] المرجع نفسه: ٢٦٩

[٥] الحمد، الشميسي: ٨٦.

٢.١.٢.١ الإيديولوجيا

سلط الروائي الضوء على عديد من الإيديولوجيات المنتشرة بين أفراد المجتمع، خاصة طلاب المرحلة الثانوية؛ إذ كان الطالب منهم - زمن الرواية- ذا حظ واسع من الثقافة السياسية، ولا أدل على ذلك من انتشار الوعي بين طلابها، ويظهر كل ذلك جلياً من خلال النقاشات الملتهبة التي كانت تدور بين الطلاب في أرجاء المدرسة، ولا غرو فطالب المرحلة الثانوية في ذلك الوقت كان يعد - في عرف مجتمعه- من الأشخاص المتعلمين تعليماً عالياً إذا ما قيس بالكثرة الذين لم تتوفر لهم في الغالب فرصة التحصيل الدراسي، هذا من جانب، ومن جانب آخر فإن مستوى أولئك الطلاب يعد متميزاً إذا ما قيس بمستوى الأجيال اللاحقة، فنرى الطالب منهم مهتماً اهتماماً بالغاً بكل تفاصيل القضايا السياسية، ومتابعاً لما يستجد من أحداث على الصعيد المحلي والعربي والعالمي، ومتأثراً بالتيارات السياسية التي تشكلت في ذلك الوقت، بل إن بعضهم انخرط في حزب من الأحزاب التي انتشرت على هيئة تنظيمات سرية، على الرغم من إدراكهم خطورة ذلك عليهم؛ لما يحويه من اختراق صريح للقانون، وسرية تحمل في طياتها اعترافاً ضمنياً بمخالفة الأنظمة، وقد يُفتضح أمرهم عن طريق السلطات التي تتابع ما يدور في المدارس وخارجها بعين الشك والريبة والحذر؛ فتسعى جاهدة لمعرفة كل صغيرة وكبيرة، وجمع المعلومات والحصول على أدق التفاصيل، للمحافظة على الأمن والاستقرار، فقد انخرط كثيرٌ منهم في هذه التنظيمات على وفق ما يصرِّح به السارد:

" وقد كانت المدرسة نموذجاً لما يموج به العالم العربي من تيارات فكرية وسياسية. كان هناك ماركسيون وبعثيون وقوميون عرب وناصريون، يتناقشون ويتصارعون علناً. كان البعثي من الطلاب يمر بآخر معروف بشيوعيته، فيصيح في وجهه "أحمر" فيرد عليه الآخر "عفلق"، وكأن أحدهم يشتُم الآخر بذلك"[1].

ومادام الطلاب يتناقشون علناً فإنهم يدركون أن النقاش في حد ذاته لا يشكل ضرراً عليهم من قبل إدارة المدرسة فضلاً عن السلطات، ولكنهم في الوقت نفسه لا يتجاوزون الخطوط الحمراء -التي يعلمونها جيداً أثناء نقاشهم- إلا إلى بعض المهاترات فيما بينهم والسخرية من بعضهم ليس أكثر.

وهذه التيارات الفكرية متصارعة فيما بينها داخل المدرسة كما هو الحال عند أتباع الأحزاب السياسية في مواطنها التي نشأت فيها، وكل حزب بما لديهم فرحون؛ يدَّعون - في أغلب الأوقات- امتلاك الحقيقة كاملة، وحصرها في تيارهم الفكري أو حزبهم السياسي، وأن ما عداهم في ضلال مبين، وهذا ما يدعوهم إلى المراء ثم إلى السب والشتم، ولكن شتمهم من نوع آخر، وسبهم بطريقة غير مباشرة؛ فهم يستخدمون الرموز في ذلك، فيقول أحدهم للآخر على سبيل المثال: أحمر، وكلمة أحمر كلمة لا تدل على شيء لمن يسمعها ولم يعرف السياق الذي جاءت فيه، قد يسمعها أحد المعلمين أو أحد أولياء الأمور ولا يُعير لها بالاً لأنه لم يفهم مغزاها، ولم يعلم بأنها اتهام مبطن بالانضمام إلى حزب من الأحزاب، فاللون الأحمر هو شعار للشيوعيين، وكلمة عفلق

---

[1] الحمد، العدامة: ١٤.

إشارة لحزب البعث، لأن مؤسسه هو ميشيل عفلق، وهذا ما لا يمكن قبوله في داخل المدرسة ولا في خارجها، صحيح أنهم يتناقشون في الأمور السياسية والتوجهات الفكرية، ولكن حديثهم يعد حديثاً في الشأن العام، لا يحاسبون عليهم ولا يضيرهم الخوض فيه، أما أن يُتهم أحدهم بالانتماء إلى حزب سياسي فهذا ما لا يغتفر ولا يمكن قبوله بحال من الأحوال، خاصة في داخل المدرسة؛ إذ إن مسؤولية كبيرة مُلقاة على عاتق مدير المدرسة ومعلميها، لا يمكنهم التنصل منها، ولا إخلاء طرفهم منها إلا بمتابعة كل ما يجري في المدرسة، وإبلاغ الجهات المختصة بكل ما يشتبهون به من أقوال الطلاب أو أفعالهم، هذا إذا كان الأمر في مراحل متقدمة لا يمكن للمدرسة السيطرة عليه:" ولا كلمة... لا أريد ردّاً... هذه هي المرة الثانية التي أستدعيك فيها... وأقسم بالله العظيم أنك إن لم تتوقف عن نشاطك المشبوه هذا، لأرفعن فيك تقريراً، لا بتهمة المروق من الدين فقط، ولكن بتهمة الانضمام إلى التنظيمات السرية أيضاً..." [١].

أما إذا لُوحظ من أحد الطلاب توجهاً بسيطاً أو تصرفاً يُشتَمُّ منه رائحة الخروج عن القانون فإنَّ إدارة المدرسة تتولى المهمة، باتخاذ التدابير اللازمة كإنذار الطالب شفهياً وتحذيره وتوبيخه على تصرفه، فإنْ تمادى فكتابة تعهد خطي أو استدعاء ولي أمره وإطلاعه على ما جناه ابنه ليكون عوناً للمدرسة في ردعه وتقويمه، ولتبرئ المدرسة ساحتها أمام السلطات في حالة تطور الأمر إلى تحقيق ومساءلة: "وقد استدعاه المدير مرة أخرى بعد أن ظهرت له مقالتان في جريدتين من الجرائد الحائطية، إحداهما محسوبة على الشيوعيين والأخرى على البعثيين وكان ذلك معلوماً للجميع دون تصريح. كانت المقالة الأولى حول نكسة حزيران ١٩٦٧، وأسبابها ودور القوى الغربية في الحرب إلى جانب إسرائيل، للقضاء على القوى التقدمية في المنطقة... وكانت المقالة الثانية حول المدرسين الإنكليز في المدرسة وسلوكهم غير الحضاري"[٢].

وفي حوار مطول بين (هشام العابر) و(منصور) يعرض لنا الراوي أفكاراً ثورية يؤمن بها (منصور) ويدعو الآخرين للاعتقاد بصحتها، ومن ذلك قوله:" إذا كنا نحن أبناء البلد المخلصين لا نناضل من أجله، فمن يفعل؟ ... بجهودنا لا يتحرر شعبنا فقط، بل كل الأمة العربية، بل العالم أجمع... إن العبد لا يتحرر إلا بالثورة. والمظلوم لا يتحرر إلا بالثورة. إن التاريخ يسير بالثورة وعمل الثوار... يجب أن لا نهاب الموت أو أي شيء آخر. كلنا سنموت يوماً ما، ولكن شتان بين الموت من أجل هدف وقضية، وبين الموت مثل البهيمة... الإيمان بقضية أو فكرة ليس مجرد الاقتناع بها، إنه نضال من أجل عالم أفضل"[٣].

ونجد عند الطلاب الذين ينتمون إلى الحزب الواحد اختلافاً فيما بينهم قد يصل إلى حد التناقض - في بعض الأحيان؛ فمنهم من يتطرَّف ويغالي في تبني الأفكار الحزبيَّة فيزيد فيها حسب ميوله وقدراته الذهنية والنفسيَّة، متأثراً في كل ذلك بمنشئه وتربيته وظروفه الخاصة، ومنهم من لا يتبنى أفكار الحزب كاملة، أو يوجه لها بعض الانتقاد:

---

[١] الحمد، العدامة: ١٦.

[٢] المرجع نفسه: ١٥- ١٦.

[٣] المرجع نفسه: ٢٨.

" كانت الكتابات الماركسية تركز على المسألة الاجتماعية والأممية، وبقدر ما كان متحمساً للمسألة الاجتماعية ومؤمناً بها، بقدر ما كان متردداً بشأن المسألة الأممية. إنه يشعر أنه قومي حتى النخاع، والقومية تسري في عروقه. تهزه خطابات جمال عبدالناصر، وتثمله الشعارات القومية التي يطلقها البعثيون والناصريون والقوميون العرب. ولكن رغم ذلك، كان يحس أن هناك شيئاً ناقصاً، كان يشعر أن هؤلاء لم يعطوا المسألة الاجتماعية حقها من الاهتمام، وخاصة قضايا مثل الصراع الطبقي والاشتراكية العلمية والحتمية التاريخية"[١].

وهذه الأفكار تقود إلى نقاشات لا تنتهي، ولا ينحسر مَدُّها حتى عند دخول أصحاب هذه التيارات الفكرية المتصارعة إلى السجن، ففي السجن تزداد حدة الجدل خاصة أنَّه يضم مجموعة كبيرة من أصحاب المَشَارب المُختلِفة والتوجهات المتصادمة، على الرَّغم من أنهم متهمون بالتهمة نفسها: وهي الاشتراك في تنظيم سري، فيستمرون في عرض أفكارهم والدفاع عنها باستماتة فيما بينهم، ولكن ينظم إليهم هذه المرة أصحاب فكر جديد ذي طابع ديني:

"كلكم تبتعدون عن الحقيقة التي هي منكم براء، براءة الذئب من دم يوسف... لن تجدوا الحقيقة في ضياع الفكر، ولا في هلوسات العبث، أو عند عفلق أو جمال أو ماركس أو سارتر، أو غيرهم من أوثان البشر... الحقيقة في المحجة البيضاء التي لا اعوجاج فيها، من تمسك بها نجا، ومن تركها ضاع في الدنيا والآخرة... أم أنكم لا تعترفون بالآخرة"[٢].

وينسف هذا الفكر ما عداه من تيارات؛ إذ يعدها فكراً هداماً يجب محاربته. وهم يستخدمون مصطلحات دينية تدل على توجههم؛ فيُعرف توجه أحدهم من خلال ألفاظه: الذئب ودم يوسف، أوثان البشر، المحجة البيضاء...إلخ، وهذا ينطبق أيضاً على التيارات الأخرى فلكل منها ألفاظه الخاصة التي تميزه عمَّا عداه، ومصطلحاته التي تُميزه عن بقيَّة التوجهات الفكرية، لكنَّ التيار الديني يجمع كل التوجهات المخالفة له في سلَّة واحدة، وينظر لها بمنظار الشك والريبة، بل البراءة والاتهام، ولا يدقق في التفريق بين أفكارها، وهذه سمة بارزة يُعرف بها ويرتكز عليها، لكننا في الوقت نفسه نلحظها عند غيره، وإنْ كانت أقل بروزاً وجلاء:

" إنها قضية قومية قبل أن تكون اجتماعية، فما يقوله هشام هو بقايا وترسبات الفكر الغربي الاستعماري الذي يريد لأمتنا الانشغال بقضايا تافهة تبعدها عن قضاياها الهامة والملحة، والتي أهمها مقارعة الاستعمار والعودة إلى السيادة العالمية. إنها مؤامرة فكرية استعمارية واضحة، خاصة في مثل هذا المنعطف التاريخي الهام الذي تمر فيه الأمة..." [٣].

والمسألة ليست مسألة انتقائيَّة أو توفيقيَّة يختار فيها المرء ما يشاء من أفكار أحد التيارات ويترك ما يشاء، فيؤمن ببعض التوجهات ويكفر ببعض، أو أن يتبنى ما يناسبه من أفكار خارج حزبه، فليس له أي من ذلك، بل بإجماع كل التيارات لابد من فكر

---

[١] الحمد، العدامة: ٦٢.

[٢] الحمد، الكراديب: ١٩٧.

[٣] الحمد، الكراديب: ١٩٦.

يتبناه وحزب يرجع إليه، وتوجه واحد يختاره - دون سواه - جملة وتفصيلاً: " قرأ "كفاحي" عدة مرات، ورغم أن الأفكار لم تعجبه، إلا أنه لم يتوقَّف عن قراءته بين الحين والحين. هل كان يؤمن بهذه الأفكار فعلاً ولكنه لا يريد الاعتراف بذلك، أو أنه يجد أن يسارياً مثله ليس له أن يؤمن بمثل هذه الأفكار الفاشية؟...ربما. فهو لا يدري، ولعله لا يريد أن يدري"[١]. ولقصور هذه الأحزاب عن تلبية طموحاتهم تراهم يبحثون عن بدائل أخرى ليست موجودة على أرض الواقع:" كانا يتناقشان في فشل مشروع البرجوازية الصغيرة في أعقاب النكسة، وضرورة وجود مشروع ثوري جديد يعبر عن فكر وآمال الطبقات المسحوقة من عمال وفلاحين والمتحالفين مع هذا المشروع من مثقفين وغيرهم"[٢].

وما هذه الحيرة التي وقع فيها جيل بأكمله إلا لانعدام إمكانية تحصيل العلوم السياسية من مصادر مأمونة تعين الشباب على تلمس معالم الطريق، وفق منهاج يلبي شغفهم ويناسب واقعهم:"... أخيراً سيحقق أمله في دراسة الاقتصاد والسياسة كما يحب، وبشكل يمكنه من قراءة "رأس المال" وفهمه جيداً. لقد حاول قراءته في السابق ولكنه لم يفهم شيئاً من تلك المعادلات والتجريدات. وسوف يتعلم كيف تقوم الدول ولماذا تسقط... سوف يتعلم أنظمة الحكم وأنواعها... وسوف يتعلم الماركسية على أصولها، وغيرها من الفلسفات السياسية"[٣]. لكنَّ هذا الطموح لم يتحقق لهشام، ليس لعدم التحاقه بتخصص الاقتصاد والسياسة، وإنما لما صُدم به من مقررات دراسية تُهمِّش أهم المراجع الاقتصادية والسياسية. وهذا ما شَكَّلَ نقطة تحول خطيرة في حياة هشام، فما زال في فترة المراهقة ولم يجد مُرشداً يحتوي توجهاته:

" كان وصديقه عدنان من أشد المعجبين بسوبرمان، وكانا يجمعان أعداد المجلة أسبوعاً تلو أسبوع مفاخرين الأصدقاء الآخرين بما تجمع لديهم من أعداد، ولكن منذ ما يقرب السنتين أخذ في قراءتها خفية وخجلاً من أن يراه أحد يقرأها... هو الفتى المثقف الذي يقرأ لماركس وماوتسي تونغ ودستوفيسكي ونجيب محفوظ، يجذبه سوبرمان... ولكن ما العمل؟ إنه يستمتع بها، فلم يجد بداً من قراءتها خفية دون أن يراه أحد"[٤]. أصبحت قراءات هشام سريَّة، سياسيَّة كانت أم في مجلات الأطفال، وهذه السرية التي وقع في شركها كانت بدافع الاختباء من سلطة المجتمع الذي سينظر له بعين الازدراء لاهتماماته الطفولية، ثم بدافع اتقاء السلطة السياسية التي لا تسمح باقتناء جميع أنواع الكتب، وتنظر بعين الريبة لمن يقرأ كتباً ممنوعة. ولذا نجد هؤلاء الشباب يقعون فريسة الأوهام لأنهم يعدون أنصاف متعلمين، ولم يأخذوا من العلم إلا طرفه الذي مكنتهم قيودهم الاجتماعية والسياسية من اكتسابه، فليسوا جهلة يمكن تسييرهم، وفي الوقت نفسه، فإن مبلغهم من العلم لا يؤهله استيعاب واقعهم، وإنْ هي إلا حماسة كبيرة، واندفاع يوردهم المهالك، على غير هدى ولا بصيرة:" كان الثلاثة يشتركون في شيء

---

[١] الحمد، الشميسي: ١٥٣.

[٢] الحمد، العدامة: ٦٢.

[٣] الحمد، العدامة: ١٠٥.

[٤] المرجع نفسه: ١٠٦.

واحد: شدة الحماس، والإيمان المطلق بما يعتقدون. وكان كل منهم يعتقد أنه يحمل تلك العصا السحرية القادرة على تحويل الجحيم إلى نعيم، وكل الشر إلى خير، والظلم إلى عدل، والتأخر إلى تقدم. كانت الأمة هي عصا وليد السحرية، والطبقة عند عبدالله، والعقيدة عند لقمان"[1].

ولا مجال للحرية الفكرية في مثل هذه الأجواء، فالتصنيف هو المبدأ السائد، فإما أن تكون قومياً أو ماركسياً أو غيرها من التصنيفات، وعلامة توجهك هو ما تنطقه من كلمات تبرهن على فكرك وانتمائك، هذا في حالة أنك لم تعلن صراحة عن توجهك وتنطق بما يدعم هذا التوجه:" ففي المناقشات التي كانت كثيراً ما تدور حول سفرة الطعام، أو عند الأصيل حين تميل الشمس إلى المغيب، كانت تصدر من هشام كلمات توحي مرة بأنه ما زال قومياً متحمساً، وأحياناً بماركسية أصيلة، حسب تعبير عبدالله، وأحياناً أقوال يستشف منها لقمان الضراعة لله واللجوء إليه. أما هشام، فلم يعد يدري ما هو، فهو يترك نفسه تفكر بصوت عال حين النقاش، ولا يبالي أي كلمة خرجت"[2]. وهذه الحالة التي مرَّ بها هشام من الحيرة وعدم المبالاة عارض سينجلي سريعاً بزوال مسبباته، وأمَّا إذا استمر فهو قياس لا يُعوَّل عليه؛ لأنه لابد لك في مثل هذه الأجواء التي تسيطر عليها التوجهات السياسية المتناحرة أن تحدد موقفك وتختار مذهبك السياسي، أمَّا أن تبقى محايداً في منطقة وسطى، أو انتقائياً تأخذ ما يناسبك وتترك ما لا يناسبك فهذا ما لا يصح في عُرف جميع التيارات.

٢.٢.١ القمع السياسي

١.٢.٢.١ الخوف من السلطة السياسية

إنَّ للسلطة السياسية هيبة عظيمة تصل حد الرعب عند بعضهم، وتُخشى سلطتها على مَن تدور حولهم الشبهات الأمنية، فكيف بالمنتمين إلى تنظيمات سرية. تجتاح السُّلطة، على وفق توصيف السارد، الحياة العامَّة في المدن والأرياف والبوادي، وتخترق الأزقَّة والشوارع إلى البيوت والمساكن، كما تجتاح الحياة الخاصة للأفراد حتى يخشى المرءُ أَنْ يزاول فعل القراءة أو الكتابة أو مجرد التفكير؛ فينعكس هذا القَمْع على نفسيَّات الأشخاص وعلى أجسادهم، فنرى العرق يتصبَّبُ على جبين من يقرأ منشوراً، ونرى يديه ترتعشان خَوفاً. والنصُّ يُلمِح إلى مسكوت عنه يُفصح عمَّا تمارسه السلطة من قهر وكبت ومصادرة للرأي ومطاردة للأفكار والحريات، كما يُفصح عما يعانيه المخالف من صنوف التعذيب والسجن والملاحقة، فكان نتيجة ذلك العمل السري وما يواكبه من حيرة وتردُّد واضطراب وتشتُّتٍ في الأفكار، زيادة على ما يغرسه النظام من خوفٍ قد يُفْضي إلى الموت أو سكون الحياة، ونجد في الرواية أمثلة كثيرة تجسد الخوف الشديد من بأسها:

" تناول عدنان الورقة بيد مرتجفة وبسطها على حجره وأخذ يقرأ، وكانت عيناه تزدادان اتساعاً كلما أمعن في القراءة، فيما كان هشام يحثه على الانتهاء مردداً، وهو يلتفت يمنة ويسرة: " بسرعة. بسرعة"، وعندما انتهى عدنان من القراءة، كانت عيناه

---

[1] الحمد، الكراديب: ١٨٠.

[2] المرجع نفسه: ١٨٠.

قد وصلتا إلى أقصى مدى من الاتساع، فيما أخذت حبات عرق بار تتصبب من على جبينه، وكانت يدا ترتعشان وهو يعيد المنشور إلى هشام. أخذ هشام المنشور وطواه بسرعة ودسّه في صدره من جديد..." [1].

لم يكن انضمام هشام وعدنان ورفاقهم إلى التنظيم تهاوناً بشأن السلطة السياسية، فهم يدركون جيداً خطورة ما يفعلونه، ويبرهن ذلك: أنَّ مُجرَّد وجود منشور سياسي في حوزة هشام، ودفعه إلى عدنان كي يقرأه، أدى به إلى حالة من الذعر؛ إذ تناوله بيد مرتجفة قبل أن يعلم محتواه، فبلغ غاية التوتر ولمَّا يقرأه بعد، وعندما شرع في القراءة اتسعت عيناه دهشة، وتصبب جبينه عرقاً، وازداد فرقاً وخوفاً، إلى أن كادت الرعشة تشل أطرافه، كل هذا لأنه حديث عهد بهذه الأجواء الخطيرة، أما هشام الذي سبقه إلى الانخراط في صفوف التنظيم، وخاطر بنفسه في مهمات سابقة، فهو أكثر ثباتاً وأقل توتراً قياساً إلى رفيقه، لكنه بدوره يخاف انكشاف أمره، والوقوع في يد السلطات، عن طريق عيونهم المبثوثين في أماكن متفرقة؛ لذا كان يلتفت يمنة ويسرة حاثاً رفيقه على إنجاز القراءة بسرعة، ثم يطوي المنشور بسرعة ويدسه في صدره. أجواء من الرعب تسيطر عليهم، لأن هذه الدقائق المعدودات حاسمة، قد تؤدي إلى انهيار التنظيم بأسره – إذا ما ضُبط المنشور بحوزة أحدهم، ولو كان الأمر لا يتعدى انهياره لكان هيناً، لكنَّ ما يترتب عليه من اعتقالات هو ما يخشى منه، وما يتبعها من سجن وتعذيب هو المصيبة التي لا يحتمل تصورها فكيف بحلولها.

ولهذا لم يكن أحد من شخصيات الرواية يجرؤ على نطق اسم جهاز (المباحث) صراحة، بل كانوا يذكرونه تورية أو رمزاً:" نخاف من الأجهزة إياها"[2]. وهذا حال مبرر عندما يُوظَّف الراوي المشارك لنقل أحاديث الشخصيات، لكنَّ المدهش أن الراوي كلي العلم في كثير من الأحيان يكني بذات الأسلوب السابق، دون تصريح بالاسم الرسمي للمباحث، وكأن عدوى الرعب قد انتقلت إليه، فتَمَثَّل لنا بشراً مرتاعاً:" ردّة الفعل القوية جاءت من الإدارة التي وجدت نفسها في حال لا تحسد عليها، خاصة بعد أن أصبحت الأجهزة إياها طرفاً في الموضوع، وتأنيب المدير على عدم قدرته على ضبط المدرسة بخطاب رسمي شديد اللهجة." [3]. فقد يكون الراوي عمد إلى ذلك ليحسسنا بخطورة الأمر. أو أن الروائي ذاته حرص على أن ينأى بنفسه عن الخوض فيما قد يجلب له المتاعب، خشية أن يُفسر ما جاء على لسان الشخصيات بأنه فكره ورأيه:

" لم يكن الوالد يدري أن دخول هشام في التنظيم السري كان قدراً غير مخطط له، جاء هكذا دون إرادة أو تخطيط، ولا علاقة له بشجاعة أو تهوُّر، ولكن الظاهر يقول إنها شجاعة نادرة. والحقيقة أن الوالد يعتبر أي "لعب" مع الحكومة نوعاً من التهوُّر وإلقاء النفس في التهلكة، ولكن حتى هذا التهوُّر قد أقدم عليه آخر شخص يتوقَّع أن يُقدم عليه، وهو ولده هشام. كل ذلك أشعره بالخوف والزهو في الوقت ذاته"[4]. فقد

---

[1] الحمد، العدامة: ١٥٣.

[2] الحمد، العدامة: ٢١٦.

[3] المرجع نفسه: ٢١٥.

[4] الحمد، الشميسي: ١٨٥.

أسهب الروائي في تبيان أنَّ من يعتقد بذلك شخصية من شخصيات روايته: الوالد، وليس الروائي من يتبنى هذه الرؤى، لكيلا يلتبس الأمر على المتلقي فيخلط بينهما. وإن كان هذا الخوف، الذي ينتشر بين جميع الشخصيات، مستنداً على وقائع حقيقية، في بعض الأوقات، إلا أن حكايات أخرى تُنسج على منوال المبالغات المرعبة؛ فتُروى قصص كثيرة لا أساس لها من الصحة:

" ...تنظيم؟! ضد الحكومة؟! رباه! أي شيء خطير هذا. إن الحكومة لا ترحم في مثل هذه الأشياء، وكم سمع من قصص عن أشخاص تفوهوا بمجرد كلام ضد الحكومة فغابوا منذ تلك اللحظة، ولم يعد لهم أثر. سمع مثل هذه القصص كثيراً من أمه وهي تحذره مغبة الحديث في السياسة، وكذلك من أبيه وأصدقائه، وجدة عدنان وحكاياتها الدائمة عن "الأولين" وما جرى لهم، وما يطرحه منصور ليس مجرد كلام، إنه عمل، وعمل خطير"[1]. إنَّ ذكره حكايات الجدة عن الأولين يدل على أن هذا من قبيل القصص الشعبي، الذي لا يوثق بمصدره، ولا هدف له إلا إزجاء الوقت، وتسلية الناس في سمرهم. وعلى الرغم من ذلك فإنه يجد طريقه إلى قلوب البسطاء، فيصدقونه ويدعون أبناءهم لتصديقه:" ... وجلست معه طويلاً تسدي إليه النصائح حول الابتعاد عن رفاق السوء والأماكن المشبوهة والعادات السيئة والسياسة وما حرم الله، وهي تكرِّر أثناء ذلك أنها تعلم أنه "ولد عاقل" ولا يمكن أن يفعل ذلك، ولكن الحذر واجب"[2]. فالسياسة تدخل مع رفاق السوء والأماكن المشبوهة والعادات السيئة بل وما حرم الله، وهذه التحذيرات المتكررة من الأمهات تَكْبُر مع أبنائهم وتجد لها قبولاً وانتشاراً واسعاً بينهم حتى عند بلوغهم المرحلة الجامعية:"... ولكره بعض الطلبة دقة وصرامة الدكتور محمود، وحبهم لخفة ظله وجرأته في انتقاد أمور سياسية تعتبر من المحرمات، اتهموه بتعاطي الخمور قبل أن يأتي إلى المحاضرة، وحلف بعضهم أنه شم رائحة الويسكي في فمه وهو يحاضر"[3]. وكأن الخوض في السياسة تهمة بالجنون المستحكم، أو فقداناً مؤقتاً للعقل بفعل الخمر أو ما شابهها، فلن يجرؤ عاقل على الحديث في هذه الأمور الخطيرة فكيف بانتقادها، ولأن الطلبة لم يتعودوا على سماع مثل ذلك الكلام الذي كان يتفوه به الدكتور محمود، وعلمهم بخطورة الأمر على مستقبله الأكاديمي - في أقل تقدير، أو أن يدفع حريته ثمناً لكلامه؛ فقد بحثوا عن مبرر يصنع توافقاً نفسياً بين ما ألفوه من تحريم السياسة وما صدموا به من جرأته في الحديث، وهم في كل ذلك يستشعرون ما سمعوه من قصص: " نعم، وأكثر... فقصيدته " أين حقي" هي معلقة هذا الزمن بلا منازع، ولكن دون كعبة. هل تعلم أنه في الأيام الخوالي كان يسجن خمس سنوات على الأقل من تضبط هذه القصيدة معه"[4]. ولن يُشك في صحة هذه القصص بل ستدعم بمبررات شبه منطقية، لكن المنطق منها براء: " أنا آخر من يُسأل في الشعر وعنه، ولكنها، والحق يقال، آسرة وأخاذة... وخطيرة في الوقت نفسه... لا غرو في أنهم يعاقبون من يحملها، فالشعر عند العربي، أخطر من

---

[1] الحمد العدامة: ٢٥.

[2] المرجع نفسه: ٢٩٤.

[3] الحمد، الشميسي: ٢٧.

[4] الحمد، الكراديب: ١١٩.

منشور سياسي"[1]. فهشام يحاول أن يصدق هذه المبالغات بالبحث عن تعليل يؤيد ما سمعه، مع أنه يعلم علم اليقين بأن الخوض في السياسة ليس أمراً خطيراً إلى هذه الدرجة المرعبة، إذ كان عادة يومية تعوَّد عليها من أبيه وصحبه، خاصة صديق والده المقرب: عبدالله الزعفراني، " إنه لا يذكره إلا وهو يتحدَّث في السياسة دائماً، واشتهرت تحليلاته السياسية بين الجماعة، وأصبح مرجعاً في التحليل السياسي." [2]، "فاشتهارها بين الجماعة" دليل على أن تعاطي الشأن السياسي كان أمراً منتشراً بين الناس دون مواربة، وفي ذات الوقت يتناقلون قصصاً مرعبة لا تثبت أمام النقد، الذي كان لبعض منهم قدم السبق فيه كهشام والزعفراني وغيرهما، لكنهم لا يريدون نفيها، بل إن إثباتها يصب في مصالحهم؛ لأنها تدعم توجهاتهم، وتختصر عليهم الوصول إلى غاياتهم، فهم لا يجهلون وَهَنَ نسيجها، بيد أنَّهم يساهمون في تمتين حياكتها بحجج واهية تؤيدها، مع علمهم بأنها إذا ما عُرضت على العقل فسيحيلها إلى باب القصص الشعبي، أما الآخرون من الذين يصدقونها، فبالنظر إلى واقعهم العملي؛ من حرية كبيرة في أحاديثهم السياسية، وإلى ما يشيعونه من مخافة بطش الساسة، نجد تناقضاً بيناً لا يفسره إلا ما فُصل قوله سابقاً (عند الحديث عن الازدواجية في الفصل الأول)، وما تدعوهم إليه من جمع المتناقضات في وقت واحد.

٢.٢.٢.١ التنظيمات السريَّة

نشأت تنظيمات سياسيَّة سريَّة في ستينيات القرن المنصرم، وكانت تحمل توجهات مختلفة لكنَّ العقد الناظم لها هو العمل في الخفاء، بعيداً عن عيون السلطة السياسية، وكانت هذه التنظيمات امتداداً لأحزاب سياسية خارج البلاد، تشكل مرجعيَّة معرفية لها، وإن لم تتصل بها اتصالاً فعلياً. ونجد في روايات تركي الحمد ذكراً لتفاصيل ظروف نشأة تلك التنظيمات، بحُكم أنَّ هشاماً: بطل الثلاثية، كان منتمياً إلى أحدها، كما نجد استطراداً في الحديث عن أفكار أصحابها، وأول ما يرصده الراوي هو شدَّة النظام فيها، الذي يصل درجة القسوة، فأدبيات الحزب محترمة من جميع أفراده، وأمَّا جلسة أعضاء الخلية فتبدأ بترديد شعار الحزب:

" وبعد أن تم التعارف، طلب فهد من الجميع النهوض وترديد شعار الحزب إيذاناً ببدء اجتماع الخلية. نهض الجميع، ونهض معهم هشام الذي لا يعرف ما يدور، أطرقوا برؤوسهم، ثم قال فهد بخشوع:

- أمة عربية واحدة ...

وردد الجميع وراءه بخشوع أيضاً:

- ذات رسالة خالدة

... كان هشام يراقب ما يجري وهو في حالة اِنْدهاشِ الذي يؤدِّي شعائر الصلاة لأول مرة بعد دخوله دِيْناً جديداً"[3].

يُردَد الشعار بقدسيَّة ظاهرة؛ فالأعضاء يطرقون برؤوسهم، وهذه علامة على غاية التذلُّل والخضوع للشعار، وقائد الخليَّة يَخْشَع أثناء نطقه الكلمات دلالة على

---

[1] المرجع نفسه: ١٢٠.

[2] الحمد، الشميسي: ٢٠٧.

[3] الحمد، العدامة: ١١٦.

قدسيتها، وبنفس القدر من الخشوع يرددون وراءه؛ أجواء تَنم على إيمان عميق يتملك شغاف القلوب بمبادئ التنظيم، لم يُنقص منه شيئاً مُرورُ أيام طويلة على انضمامهم للتنظيم. وهشام تنتقل إليه الطاقة الروحانية جرَّاء مشاهدته هذه الطقوس لأول مرة، لكنَّها لا تصل إليه كاملة كما حدث لرفاقه، فينقصه الخشوع؛ لأنَّ مشاعر الدَّهشة والذهول تعتريه وتطغى على كل شيء آخر.

وتنتهي الجلسة بترديد الشعار نفسه: " ... ثم نهض، ونهض بعده بقية الرفاق، منهين اجتماعهم بترديد الشعار مرة أخرى:

- أمة عربية واحدة ...
- ذات رسالة خالدة"[1].

ولا ريب أنهم رددوه بذات الخشوع الذي بدؤوا به الاجتماع؛ ليقينهم، الذي لا يُزعزعه شكٌّ أو يخالطه وَهْمٌ، بأنَّهم الحزب الأوحد، والأنموذج الأكمل، ولذا يقول فهد - رئيس المجموعة التي ينتمي إليها هشام- معبراً عن عقيدته السياسية التي يؤمن بها، ومحللاً أوضاع العالم العربي من وجهة نظر التنظيم: "... ولكن يجب ألا ننسى أنه لا مجال للثورة في الوطن العربي إلا عن طريق الجيش... ليس بالإمكان قيام ثورة شعبية مثل الثورة الفرنسية أو الروسية أو الصينية... الجيش هو الطليعة وهو الأمل، بشرط أن يكون منتمياً إلى حزب تقدُّمي حقيقي، وليس هناك حزب تقدمي حقيقي في الوطن العربي غير حزبنا وغير حركتنا... حركة بعث الأمة من رقادها"[2].

ويقِرُّون بأنهم يستوردون أفكار حزبهم من الخارج، لكنهم ينفون تبعيتهم لها، وذلك بإعطائها صبغة محلية تتوافق مع واقعهم، ليسهل عندئذ تطبيقها وتداولها بين الناس:

"... نحن يا رفيق أبو هريرة من المؤمنين بالفلسفة الماركسية، ولكننا لسنا شيوعيين... وأعتقد أنك قرأت المنطلقات النظرية للمؤتمر القومي السادس، وعرفت الفرق بين أن تؤمن بالفلسفة الماركسية وأن تكون شيوعياً أو تؤمن بها وتكون بعثياً قومياً..." [3]. إنَّ القادة هنا في هذه التنظيمات يَسْمُون بأنفسهم إلى مستوى النبوَّة، ويلقون على أنفسهم هالة من القُدسيِّة، وكلُّ ذلك يأتي مراعاةً للمستقر الاجتماعي والثقافي " فالرفيق أبو هريرة " ليست تسمية تخلو من الدلالة، وإنما دلالة الصُّحبة؛ والصحبة هنا للمسؤولين عن التنظيم وليس صحبة الرسول الكريم، إنهم يقرّبون الفكرة إلى أذهان الناس!

وعندما يُقصِّر أحد أفراد التنظيم في عمله، أو يبدي احتجاجاً على واقعه أو تذمراً من أمر ما، فإن عقوبته: التجميد في رتبة نصير، وهي أدنى رتبة في التنظيم، ويوكل لصاحبها مهمات خطيرة قد ترميه خلف قضبان السجن، إذا ما افتضحت عيون الأجهزة أمره. وحجة قيادات التنظيم عند توريطه في مأزقه هي: إثبات ولائه للتنظيم من خلال مخاطرته بنفسه، والواقع أنَّهم يتخلصون منه بهذه الطريقة بعد أنْ يستنفدوا كل طاقاته.

---

[1] الحمد، العدامة: ١٢١.

[2] المرجع نفسه: ١٩٢.

[3] المرجع نفسه: ٢٠٤.

٣.٢.٢.١ الوصاية السياسيَّة

كانت الوصاية السياسية – زمن أحداثٍ احتضنها مجتمع الرواية - تقوم بدورها على أكمل وجه، خاصَّة أن مصادر المعرفة السياسية لم تكن متنوعة ومفتوحة كما هي الحال اليوم، وكان للمذياع الدور الأبرز في استقاء المعلومات، فهو متوفر في أغلب البيوت، ولذا يعد مصدراً هاماً لمواكبة الأحداث المتسارعة، والاستماع إلى البرامج الحوارية والتحليلات السياسية وما شابهها، التي تساهم في تشكيل الوعي السياسي عند المتلقي، ولكنها لا تصل به إلى حدود النضج الكامل؛ لأن المعرفة الحقيقية لا تكون بالثقافة السماعيَّة، التي تطبع مَن يجعل المذياع وسيلته الوحيدة للتثقيف بطابعها؛ فينقاد دون شعور إلى ترداد ما سمعه، معتقداً صحته، ومُعتداً بمعرفته السطحية، بوعي غائب أو على الأصح مُغيب. فهذا المصدر - على سعة انتشاره- لا يُكتفى به؛ لأنه يخضع لتوجهات أصحاب المحطات الإذاعية، وهم من يتحكَّم في إعطاء المعلومة التي يرغبون في انتشارها، وبث الفكرة التي يسعون لتبنيها، وحجب ما لا يتناسب مع توجهاتهم من حقائق أو معلومات أو تحليلات، هكذا تقدِّم النصوص وسائل الاتصال المُتَاحة.

ولذا، فلابد من مصدر أشمل وأكمل يتيح للمرء حرية المعرفة، وتشكيل وعي حقيقيٍّ مبنيٍّ على أُسس علمية، والتعرف إلى نظريات أبدعها مختصون في هذا الشأن. فكان الكتاب هو المنهل العذب وإن كان بعيد المنال في كثير من الأحيان، فلا غنى عنه لمن يطمح إلى نضج سياسي ومعرفة متعمقة، خاصة أنه يملك حرية انتقاء الكتاب الذي يرغب في قراءته من بين كتب عديدة، لكن المعضلة التي تواجه الباحث هي عدم توفر كل ما يرغب في مطالعته من كتب سياسية داخل البلاد:" لم تعد الكتب المتوفرة في المكتبات المحلية ترضي شغفه بالعالم الجديد الذي اكتشف، فكان في كل رحلة مع والديه إلى الدول المجاورة، الأردن أو سوريا ولبنان، يجلب معه بعضاً من الكتب الممنوعة والمحرمة"[1]. والسر في عدم توفرها ليس نقصاً في الإقبال عليها، أو بُعداً عن مصادرها التي طُبعت فيها، أو غيرها من الأسباب المادية، إنَّ السبب في ذلك هو منع السلطات دخول مثل هذه الكتب السياسية؛ خشية أن يؤثر محتواها على أفكار قارئيها، وهم يستندون في ذلك إلى حِسٍّ أمني بخطورة مضامينها، فتُمنع بدعوى مخالفتها القوانين والأنظمة، وخطورتها على الأمن، أو يستندون إلى فتوى دينية تُحرِّم دخولها إلى البلاد فضلاً عن تداولها، ولا فرق عندها بين أن يُحرم كتاب ما، أو أن تُحرَّم القراءة لكاتب بعينه بغض النظر عما يكتبه، حتى تصبح رؤية اسمه على أي كتاب مدعاة للمنع والمصادرة، والمنع والتحريم هو ما يدعو هشاماً إلى جلب الكتب من خارج البلاد بطريقة غير نظامية، قد يُعاقَب عليها إذا ما ضُبطت بحوزته، أو تصادر كتبه – في أقل تقدير- ولا يُمكَّن من إدخالها، هذا إذا لم يصبح من المُشْتَبَه بهم في المرات القادمة فيفتش تفتيشاً دقيقاً:

" ... فقد كان ينفق كل مصروفه على الكتب الماركسية غير المتاحة في بلده، وخاصة مؤلفات آرنستو تشي غيفارا، وريجس دوبريه، وفرانز فانون، بالإضافة إلى

---

[1] الحمد، العدامة: ١٢.

مؤلفات ماركس وانجلز وبليخانوف ولينين وتروتسكي وستالين، التي تشكل الزاد الفكري الرئيسي. كانت هذه الكتب، بالإضافة إلى الأعمال الأدبية والروائية العالمية الخالدة، تباع بأرخص الأسعار على أرصفة الشوارع في عمان ودمشق وبيروت، وعلى عربات أشبه بعربات الخضار"[1].

وكثيراً ما يكون للموظف دور كبير يصل إلى حدِّ التطرُّف في محاربة دخول الكتب، صحيح أن النظام يمنع دخول كثير منها، لكنه يُطبق النظام بشده، ويزيد عليه قوانين جديدة حسب أهوائه الشخصية، رغبة منه في إثبات إخلاصه في عمله، أو حرصاً على إخلاء مسؤوليته؛ لذا يقوم بمنعها كلها لعلمه بأنه لن يسأل عن منع كتاب مسموح، لكنه سيساءل عن دخول كتاب ممنوع.

وما يُقال في شأن الكتب يُقال في أمور كثيرة مشابهة، فأي نظام أو قانون مهما كان صارماً أو قاسياً سيصب في المصلحة العامة، خاصة أنه لا يصدر إلا بعد دراسة من لجان مختصة تضمن- في أسوأ الاحتمالات- الحد الأدنى من الفائدة العامة، ولكنَّ من يتقربون إلى رؤسائهم بادعائهم الإخلاص يزيدون شدة النظام وصرامته قسوة وتعسفاً، ونشاهد مثل ذلك في غرف التحقيق عندما كان يُحقَّق مع هشام والمتهمين معه بالاشتراك في التنظيم؛ فهم يتعرضون لأقسى صنوف التعذيب تجاوزاً للأنظمة والتعليمات، وتعدياً على الصلاحيات المخولين بها:" ... العلة ليست في الأنظمة السياسية، ولكنها في من يحاولون إثبات إخلاصهم لهذه الأنظمة بأي شكل من الأشكال، حتى وإن كان ذلك على حساب النظام ذاته. وحتى إن كان ذلك على حساب ضحايا مثلنا" [1].

ونشهد تدرجاً في الإخلاص المُدَّعى يصل إلى أعلى المستويات؛ فموظفو الأجهزة يقومون بأدوار لا يرضاها ولاة الأمر، ويحدثون تجاوزات لا يقرونها - لو علموا بها، وفي حالة وجود تجاوزات لحقوق المواطنين يخلي المسؤولون مسؤوليتهم أمام الحكومة، ويتنصلون من أفعالهم مخافة أنْ يقعوا في إدانات قد تفقدهم مناصبهم التي يتبوؤنها، أو أنْ يعاقبوا على إجرامهم:

" – ولكن المهمَّ عندهم هو إخلاء مسؤوليتهم فيما لو حدث ذلك. أما حياتك ذاتها، فإلى الجحيم وبئس القرار.

-إخلاء مسؤوليتهم أمام من؟

وضحك عارف وهو يقضم لب التفاحة ويقول:

- أمام الدولة يا عزيزي. الدولة حريصة على حياتك يا صديقي... حتى الذين ماتوا هنا قالوا إنهم ماتوا بالسكتة القلبية وليس بالتعذيب أو الانتحار أو أي شيء آخر لا يعلمون عنه"[2].

ولتغطية جرائمهم الإنسانية يتخذون الدفاع عن الدين ذريعة لتبرئة ساحتهم، وتكون تهمة المروق عن الدين تهمة جاهزة تلقى جزافاً، وهي وسيلة دفاعية عن أنفسهم قبل أن تكون اتهاماً لمذنب:" ليس للمسألة يا صاحبي علاقة بالدين... ليست القضية

---

[1] المرجع نفسه: ١٢.

[1] الحمد، الكراديب:٣٣

[2] الحمد، الكراديب: ٧٢-٧٣.

قضية إسلام أو مسيحية أو يهودية أو غيرها. إنها مسألة سياسية بحتة لا علاقة لها بأخلاق أو دين أو إنسان. إنهم لا يريدون الإحراج وتشويه السمعة ليس إلا..." [1]

أمَّا على المُستوى الاقتصادي، فعلى الرَّغم من تدفق الثروات، فإن المواطن يعيش حياة الكفاف – كما يذكر السَّارد - وما يأخذه لا يُلبي حاجاته في العيش أو في شراء الكتاب؛ لأننا نتحدث عن شريحة قارئة؛ وجل الثروة يذهب إلى حَفْنة من الناس، يقول:" يعطونك الريالات العشرة!.. وكيف يستفيد بعض الناس؟ الدنيا أرزاق يا صاحبي... إن ما ينفق على كل منا لا يتجاوز الريالات الخمس، وربما أقل. أما الباقي... ولم يكمل عارف جملته، بل نظر إلى الجميع، وأشار إلى فمه إشارة فهمها الجميع، إذ أخذوا يضحكون ويصبون آخر قطرة مرق، على آخر حبات أرز"[2].

إنَّ مُجمَل التوصيفات السياسيَّة والاقتصادية والاجتماعية لا تَعْدو أن تكون تحليلاً أدبياً لمجمل الحياة العربية في مجتمع الرواية، وقد حاول الكاتب في تقديم ذلك كُلِّه توظيف الموروث، لينقد من خلاله أيضاً كُلَّ أنواع التسلط والقمع والمصادرة، وليست علاقة رواية(شرق الوادي) "بالموروث توظيفاً مصطنعاً ولا استلهاماً عجائبياً ولا تصوفاً ضبابياً أو استشهاداً معلوماتياً. إنها مواجهة للتاريخ بالسؤال المدمي وبالكلمات المحرمة، وبالذاكرة المتحفزة الغاضبة، لأن تاريخاً متلبداً ملبداً لا تنفع عنده حرقة. إنها رواية المعركة ضد الترهل والتهرؤ، ضد سلطة القمع، ضد التاريخ اللاتاريخ. إنها محاولة إثارة السؤال المكبوت وتحريك القناعة المترسبة وإعادة النظر في المسلم به، وهي أيضاً معركة البحث عن الانسجام مع الذات ومع الكون احتلالاً لمكان في هذا الفضاء المتوه"[3].

---

[1] المرجع نفسه: ٧٦-٧٧.

[2] المرجع نفسه: ٦٩-٧٠.

[3] سليمان: فتنة السرد والنقد، ٢٤.

الفصل الثاني
المضمون الديني والإنساني

١.٢ المضون الديني
١.١.٢ الاختلاف في فهم الدين

إنَّ أسباب اختلاف الناس في فهم الدين كثيرة لا يمكن حصرها، لكنَّ الراوي يُركِّز على أهمِّ أسبابها؛ وهو غرس مفاهيم خاطئة عند الناشئة، تجعل نظرتهم إلى الدين من المنظور الضيق الذي تلقوه صغاراً، إذ يؤثر على اتساع آفاقهم كباراً، ويبدو الدين عند بَعْضهم على خلاف ما يجب أنْ يكون عليه؛ فهو دين منغلق على ذاته، بعيد عن التسامح والانفتاح على الآخر، الناس الذين يمثلون هذا الدين بعيدون عن الرياء والتزلّف والنفاق، وغيرهم منافقون بعيدون عن جادَّة الصَّواب، ويأتي ذلك في الوقت الذي يتناقض هؤلاء الدعاة مع أسس الدين الحق؛ الدين الذي يؤمن بحق الاختلاف، ويحترم الإنسان ويحفظ له حقوقه، وهو أَمْرٌ يزعج كثيرين ممن جعلوا أنفسهم أمناء على الدين، وهذا الأستاذ عوض نموذج على معلم همّه ملء عقول الطلبة بالحِقْد والتعصُّب الأعمى:" لم يكن التلاميذ يَعون معنى كثير من الأشياء التي يرددونها في أجوبتهم، ولكن دروس الأستاذ عوض رسخت في أذهانهم أن اليهود والنصارى أشرار، وأن العلمانيين منافقو هذا الزمان، مثلهم مثل أبي سلول وجماعته من المنافقين أيام الرسول، وكان ذلك كافياً بالنسبة للأستاذ عوض الذي اطمأن إلى أن تلامذته قد حفظوا ما علمهم إياه من خلال المسابقة"[١].

ونجد عند الشخصيات الروائية اختلافاً كبيراً في فَهْم الدين يصل إلى حدِّ التناقض - بعض الأحيان، بل الصدام والاتهام بالجهل لمن يخالف أولى الأَمْر في الرؤية. وإنْ كانت بعض المسائل مَدْعاة – حقيقةً – لتعدُّد الآراء كالاختلاف على نظرية داروين في أصل الأنواع، وتبدو شخصيَّة مؤمنة بالتطور والتحول في طرائق التفكير والنظر إلى مفردات الطبيعة ونسبيَّة القيم الاجتماعية وعدم ثباتها، ولكنها تنظر إلى المسألة وفق قناعاتها الخاصة؛ فقد لا تؤمن بتغير الأنواع أو تحولها ولكنها تؤمن بما هو بشري من مسالك وقيم وعادات. والمسألة الثانية التي تشكل مأخذاً على الذين يدّعون التمثيل للدين أنهم يتخذون من اليهود مِشْجباً يعلقون عليه أخطاءَهم، وإنْ كان من حقِّ اليهودي أنْ يفعل ذلك – وليس بالضرورة دائماً –فإن من واجب المسلم المشاركة في الإنجازات العلمية النظرية والتطبيقية فيصبح إلصاق التهمة باليهود لا يحمل وزناً كبيراً، وتتحمل الأُمَّة بذاتها مسؤولية إفساح المجال للآخر لتشويه سُمعة الإسلام. والمسألة الثالثة تَكْمُن في إشعار الكاتب المتلقي أنَّ مجتمع الرواية لا يزال يعيش في عصر الكتاتيب والتَّلقين وهو نقد تربوي لا شك في ذلك:" يذكر ذات مرة أنه دخل في مجادلة مع مدرس الدين حول نظرية النشوء والارتقاء لدارون، حين شتم هذا المدرس النظرية واصفاً إياها بالكفر والإلحاد، وشتم صاحبها واصفاً إياه باليهودية والمؤامرة اليهودية على الإسلام والمسلمين. يذكر يومها أنه قال للمدرس إن هذه النظرية إنتاج علمي، والعلم سيد العصر شئنا أم أبينا. قد يخطئ دارون وقد يصيب بشأن أصل الإنسان وأصل الأنواع،

---

[١] الحمد، ريح الجنة: ١٥٢.

ولكن التطور حقيقة تفرض نفسها، كما أن دارون ليس يهودياً لا أباً ولا أماً. يومها اتخذ منه مدرس الدين موقفاً عدائياً، وأصبح لا يناديه إلا بالفاسق"[1].

أنْ ينتقد مدرس الدين نظريَّة النشوء والارتقاء شيء مبرر؛ فكثير من رجال الدين حاربوا هذه النظريَّة اعتقاداً منهم بمخالفتها أصلاً من أصول الدين. وأنْ يُوصف دارون بالكفر والإلحاد شيء مقبول - على الرَّغم مِنْ تزمته، إلا أنَّ موقف المدرس العدائي تجاه هشام ووصمه بالفسق مراراً وتكراراً أمام زملائه يُرسِّخ الغلو والتطرُّف بين الطلاب، ويزرع شقاقاً بينهم من خلال انقسامهم إلى فريق مدافع عن هشام وآخر يفسِّقه. وهذا يدل على ضِيْق أُفق المدرس وعدم فَهْمه قِيَم الدين السَّمحة التي تستوعب المخالفين في الرأي وتدعوهم بالحسنى، على فرض أنَّ ما قاله هشام مخالف الدين جُملة وتفصيلاً، والواقع يشير إلى أنَّ في كلامه قدر كبير من الصحة، إضافة لحقه المشروع في عرض وجهة نظره ومناقشتها مع أُستاذه، لكنَّ المعلم قد تعود من تلاميذه الإصغاء دون أنْ ينبس أحدهم ببنت شفه، فكيف بحواره ومناقشته أمام الملأ، هذا ما لا يقبله الأستاذ، ويعده إقلالاً من شأنه وتجرؤ على هيبته، هذا من جانب، ومن جانب آخر فهو يريد أنْ يُلقِّن طلابه دروس الدين تلقيناً كما أخذها هو: دون فهم أو استيعاب، ويكفيهم الحفظ وترداد ما قاله دون إعمال العقل. وهذا الأسلوب مستشر بين كثيرين غيره، فهاهو عدنان يردد كالببغاء ما سمعه عن تحريم الفن، ويتخلى عن هواية الرسم التي عشقها منذ نعومة أظفاره، وعانى الأَمَرَّين في تنميتها على الرغم من تسلط والده، فتجاهلها وكأنها شيء لم يكن:

" ولكنك موهوب يا عدنان... حرام أن تضيع هذه الموهبة.

وابتسم عدنان وهو يقول بلا اكتراث، ودون أي انطباع واضح على وجهه:

- بلا موهوب بلا بطيخ... كل ميسر لما خلق له. والخيرة فيما اختاره الله.

ثم بعد صمت قصير:

- وعلى أية حال، لقد فكرت جدياً في مسألة الفن هذه... ما الفائدة فعلاً من الفن؟... إنه وقت ضائع لا يرضاه الله. وأنا لا أريد أن أضيع وقتاً سوف أُسأل عنه يوم الحساب"[2].

إنَّ اقتناع عدنان بتضييع موهبته بهذه السرعة والسهولة يدل دلالة واضحة على أن سلطة الدين أعظم شأناً من سلطة المجتمع، فعلى الرَّغم من محاولات والده المستمرة لإحباط طموحاته، إلا أن قناته لم تلن، ولم يزدد إلا إصراراً على تنمية موهبته، وإنفاق جُلّ وقته في رعايتها، ولكنْ ما أن سمع بتحريم الرسم، حتى استجاب سريعاً لاجتناب هذا المحرم، ولاشك أنه مستند على فتاوى دينية، فمازال سنه لا يؤهله للتوصل إلى حكم قاطع في مثل هذه المسائل، كما أن التزامه الديني كان منذ وقت قصير لا يُخوله بالإفتاء في مسألة الرسم، التي ادعى أنه فكر جدياً فيها، والواقع أنه لا يعدو أنْ يكون اقتناعاً برأي سمعه من غيره، وإن كان ثمة تفكير فهو في تطبيق الفتوى من عدمها، ويبرهن على ذلك ما ساقه من تعليل تحريم الرسم: بأنه وقت ضائع سيسأل عنه يوم القيامة. والمفارقة أنه اجتمع رأي السلطة المجتمعية والفتوى الدينية على النهي

---

[1] الحمد، العدامة: ١٤-١٥.

[2] الحمد، الشميسي: ٥٨.

عن الرسم، كما تطابق تعليل حكمهم: ضياع الوقت. إلا أن الفتوى أخذت جانب العقاب الإلهي بعين الاعتبار، لهذا أفلحت في التأثير عليه، بينما كان والده يركز على الفائدة الدنيوية التي سيجنيها من استثمار وقته في جمع المال، ففضل عدنان الفن على المال، لكنه لم يكن متردداً في تفضيل آخرته على أولاه- حسب اعتقاده. وهذا التزمت قاده إلى غاية التطرُّف، حيث طبق إيديولوجيته، التي اكتسبها حديثاً، على كل كبيرة وصغيرة، معتقداً أنه - ومن كان على نهجه- هم الذين يستحقون وصف مسلم، وما عداهم خارج دائرة الإسلام، خاصة مَن ينتمون إلى أحزاب سياسية، أو يتبنون أفكاراً وضعية، وعلى رأس القائمة هشام ورفاقه:

" – يا لك من مراوغ ذكي يا هشام... أنت موهبة فذة. ليتك تكون من نصيب الإسلام وأهله.

وفغر هشام فاه وهو يقول:

- وهل أنا بوذي يا عدنان، أم أني أبو جهل؟!

وبكل هدوء قال عدنان:

- بل ألعن من كل ذلك... ألست ماركسياً؟ ألست بعثياً؟ أنا أعرفك أكثر من نفسك... ذلك كاف لإخراجك من الملة"[1].

إن أهون كلمة ينطقها عدنان وصحبه هي اللعن أو التفسيق، وأيسر حكم يصدره أحدهم: الإخراج من الملة. فقد قادهم الغلو في الدين إلى تكفير كل من ليس على نهجهم؛ فهشام صديق الطفولة، وزميل الدراسة، ورفيق الدرب، أصبح أشد كفراً من أبي جهل – في نظره، بل أكثر من البوذي بُعداً عن الإسلام. كل هذا يصدر عن عدنان الذي لم يمضِ على توجهه الجديد سوى وقت قصير جداً، إذا ما قيس الزمن بالساعات والأيام، أما إذا قيس بفعله في شخصيته فقد تحول إلى شخصٍ آخر لا علاقة له بعدنان الذي عرفه طيلة السنوات الماضية، ولم يغب عن ناظرهِ إلا بضعة أشهر، فوجده شخصاً آخر: "ولم يكن عدنان يأتي إلى المقصف وحده، فغالباً ما كان يرافقه زميلان من ذوي اللحى المتروكة وشأنها دون تهذيب، وبعض الأحيان يزدادون إلى خمسة، يشربون الشاي ويتحدثون بهمس لا يكاد يسمع، وكان أكثر ما أثار استغراب هشام هو أنهم لا يبتسمون أبداً، وإذا حدث ذلك من أحدهم، غطى فمه بطرف غترته وكأنه يعتذر، ثم يعود إلى تلك الملامح التي لا توحي بشيء، وكان عدنان يفعل الشيء نفسه. ولم يكن يعهده كذلك"[2].

تبدلت شخصية عدنان تأثراً بخلطائه، وليس اقتداء بشيوخه كما كان معهوداً في الجماعات الدينية، وهذا تحول خطير في هذه الجماعات، أدى إلى منعطف تاريخي استحق الرصد من قبل الراوي، ففي السابق كان أحدهم يتلقى العلم على يدي عالم جليل أو فقيه معتبر، لأن أعداد طالبي العلم الشرعي كان يقابلها عدد كافٍ من المعلمين، ولما صار انتشارهم أوسع وأعدادهم في تزايد لم يُتح لكثير منهم تحصيل العلم الشرعي الذي يُؤهلهم معرفة حدود الدين، وإدراك مقاصده، فأضحى الطالب يأخذ علمه عن زميل له لمَّا يبلغ بعد درجة عالية في علمه، بل إنَّ منهم من لا يفقه في دينه إلا قليلاً، ثم استفحل

---

[1] الحمد، الشميسي: ٦٥.

[2] الحمد، الشميسي: ٧٣.

الأمر إلى أنْ بلغ ظاهرة عامة بينهم يكاد لا يسلم منها إلا نوادر، فضلَّل بعضهم بعضاً، وتزيدوا في الدين، إلى أن كونوا لهم سمتاً تكلَّفوه تكلفاً، وتمحلوا في إظهاره: يتحدثون بهمس لا يكاد يسمع. لا يبتسمون، وإذا حدث ذلك من أحدهم غطى فمه:" اختفت البسمة التي حاول اغتصابها أمام المضيفة، وعادت إلى وجهه تلك الصرامة وذلك الجمود، بل تلك القسوة، التي أصبحت لا تغيب عنه منذ أن هداه الله إلى الطريق القويم، وهو الذي عُرف بالمرح ونشر روح المرح أينما حل أو ارتحل، كما يتذكر أصدقاؤه القدامى. فالمزاح يذهب الهيبة ويميت القلب، وهو لا يريد أن يموت قلبه، إذ كفاه موتاً تلك السنوات الجاهلية قبل أن يمن الله عليه بالهداية"[١].

لكن الراوي يذكر نموذجاً مناقضاً لعدنان ومن معه، عن طريق شخصية لقمان:" انخرط في حلقة تنكيت وفكاهة كانت تتجمع حول لقمان"[٢]. فلقمان لا يَضحك فقط بل يُضحِك، فهو صاحب مرح وفكاهة؛ لذا يتحلق حوله زملائه استئناساً بأحاديثه ورغبة في استماع طرفه، ولو لم يكن لقمان ذا نهج معتدل لما صدر عنه ذلك، ولَمَا رد على تحريم الغناء على الإطلاق بقوله:" ذلك عندما يدعو إلى معصية، وليس عندما يلين القلوب للطاعة"[٣]. فهو يفتي بتفصيل للمسألة وليس حكماً تحريمياً دون تعليل أو تفسير: " لا يجوز طلب الرزق في الغناء... الغناء ترويح للنفس، وشفافية للروح، ودعوة للإيمان عندما يكون ملتزماً، ولا غير ذلك"[٤].

وهذه الإشارة إلى ضرورة ترك التزمت تتبعها إشارات أُخَر: " حتى والده لم يكن يؤدي الفروض في المسجد أكثر الأحيان، كأكثر أهل الدمام، بل كان يؤديها في المنزل غالباً، وذلك على عكس أهل الرياض والقصيم الذين لا تجوز الصلاة عندهم إلا في المسجد عندما لا يكون هناك عذر لتأديتها في المنزل سواء فرداً أو جماعة"[٥]. إذ كان أهل الدمام أقل تشدداً من أهل الرياض والقصيم، وقد قارن الراوي بينهم في مواطن كثيرة، تضمنت إشارات واضحة إلى تحيزه للنموذج الأفضل – في نظره، وهو فهم أهل الدمام للدين، إذ انتقد النموذج الذي لا يعجبه، من خلال مقارنته بآخر، وكأنه يطرح بديلاً واقعياً يمكن تعميمه: " كان أبوه في غاية التعجُّب من هذا " التطوع" الذي هبط على ولده فجأة، وهشام يعلم أن والده لم يكن مرتاحاً لذلك كثيراً. فوالده يرى أن تأدية فرض الله بإخلاص، وحسن معاملة عباد الله، هما كل ما يحتاجه الفرد للسعادة في حياته الدنيا والآخرة"[٦]. لم يكن أبو هشام مرتاحاً لالتزام ابنه بغير ما هو واجب، لأنَّه متعود على تسامح أهل الدمام؛ يرى أنَّ حسن الخلق وتأدية الفروض بإخلاص هما ما يجب المحافظة عليه دون تواني، أما ما زاد عليها فهو تزمت لا ضرورة له، استغربه من هشام، الذي غادر إلى الرياض قبل بضعة أشهر، وعاد يحمل أفكارهم التي لم يرتح

---

(١) الحمد، ريح الجنة: ٣١.

(٢) الحمد، الكراديب: ٢٠٦.

(٣) الحمد، الكراديب: ٢٠٥.

(٤) المرجع نفسه: ٢٠٦.

(٥) الحمد، الشميسي: ١٣٦.

(٦) المرجع نفسه: ١٣٧.

الوالد إليها، وقد يكون السبب الرئيس في عدم راحته لذلك هو خوفه من أن يُجبر على مجاراة هشام في أعماله التي لا طاقة له بها:" وما أن بدأ المصلون في المغادرة، حتى وقف هشام وأخذ يصلِّي ركعتي السنة وعيناه لا تفارقان " أبو محمد" الذي كان يتسنَّن بدوره. كان أبوه في غاية التعجُّب من هذا "التطوع" الذي هبط على ولده فجأة، وهشام يعلم أنَّ والده لم يكن مرتاحاً لذلك كثيراً... ولكنه لم يجد بُداً من مجاراة ولده، فصلى ركعتي السنة بسرعة وجلس يسبح ويحوقل ويهلِّل. ولكن هشام أطال في صلاته كي تتوافق مع صلاة أبو محمد"[١]. فقد جُرَّ الوالد إلى الرياء وهو لا يعلم بأنَّ ما يفعله هشام كان نفاقاً:" وفي تلك الليلة ذهب لصلاة العشاء مع الجماعة في المسجد، وذلك على غير العادة، واختار المسجد القريب من بيت نوره الذي فيه والدها عادة... ذهب مباشرة وجلس إلى يمينه، بعد أن حرص على أداء ركعتي تحية المسجد، ثم تناول المصحف وأخذ يقرأ أول سورة صادفته في انتظار إقامة الصلاة... وانتهت الصلاة، وتفرق معظم الحاضرين، وبقي أبو نورة لبعض الوقت يؤدي ركعتي السنة بتؤدة، وفعل هشام مثله"[٢].

فقد أصبح إظهار التدين وسيلة يصل بها إلى نورة عن طريق تقربه من والدها، لأنه يعلم أن نوره سجينة البيت، ولن يبلغها إلا عن طريق كسب ود السجان/ الوالد، وهذا تحول خطير لم تظهر ملامحه إلا في وقت متأخر:" كانت أمه تحدثه كيف أن النساء كن يعملن في الحقول، ويغشين الأسواق، ويستقبلن الضيوف، وهن كاشفات الوجه. ولكن، حمداً لله، منذ أن بدأ الدعاة يفدون إلى المنطقة، ويعلمون الناس الدين الحق، قبعت المرأة في بيتها حيث يجب أن تكون"[٣]. وهذا نموذج متسامح آخر، وهو نموذج الحياة القروية البسيطة.

٢.١.٢ الأقنعة الدينية

بما أنَّ المجتمع يرى الشخص الملتزم بتعاليم الدين إنساناً طيباً، قريباً إلى الله، وبالتالي قريباً إلى قلوب خلقه، فهو يستحق الاحترام والإجلال بل التبجيل، في بعض الأحيان، وهذه المُسلَّمة تقودنا لتفسير انتشار الأقنعة الدينية بين أفراد المجتمع؛ إذ أصبح إظهار سمت التدين وسيلة متبعة عند كثيرين لتحقيق مآربهم، وذلك عن طريق تحقيق السُّمعة الحسنة التي تضمن لصاحبها ممارسة كل المحاذير في الخفاء، وفي الرواية نجد تأكيداً على هذا المعنى في كثير من النصوص، فقد كاد هشام - في لحظة ما - يصرخ في وجه (موضي) البريئة المتألمة:" أنت على حق فيما قلت... أنا شيطان يرتدي قناع ملاك. بل أكثر من شيطان، فالشيطان مفصح عن نفسه، أما أنا... أما أنا فنفس شيطان ومظهر ملاك"[٤]. ولكن لعلمه بأن الناس يتعاملون بالظاهر تشجع في التمادي في نفاقه، " وهدأت نفسه قليلاً، وعادت إليه الروح، وحمد الله على تلك الأقنعة

---

[١] الحمد، الشميسي: ١٣٧.

[٢] الحمد، العدامة: ٢٣١.

[٣] الحمد، ريح الجنة: ١٣٦.

[٤] الحمد، الشميسي: ١٦٣.

الجميلة التي نحملها، وتُخفي حقيقتنا عن الآخرين، ولكن احتقاراً شنيعاً لنفسه أخذ ينتشر في أرجاء نفسه من نفسه"[١]. وهذا الحكم الظاهري يوقعه في مأزق عندما حاول الاستقامة، لأنَّ واقع هشام الجديد يُظهر أنه شاب مُتهتِّك يسير في سُبل ضالة يرفضها الدين والمجتمع، ولذا فلا يمكن تصورهم لعمل صالح يبدر منه، فكيف يصدر الخير عن شخص مثله، يقترف كل تلك الموبقات:"... لماذا لا يصدقون أن ما فعله ليس رياءً أو مكراً خبيثاً، بل إحساساً صادقاً بالفعل؟... وابتسم حين تذكر خاله. يا له من رجل طيب تخدعه المظاهر كأكثر الناس... فعندما كان بريئاً حقاً لم يمدحه، وعندما سقط في الخطيئة مدحه بإسراف. ولكنه غير ملوم، فليس له إلا الظاهر. رآه يصلي فحكم عليه بالصلاح، مع أن أفسد خلق الله يصلون مع المصلين"[٢]. وبعض هؤلاء الفاسدين الذين يصلون مع المصلين ليسوا بالضرورة مرائين، فبعضهم لا يتستر بالدين وإنَّما هي قناعة وإيمان داخلي راسخ بأهمية الصلاة، لكنَّ صلاتهم لا تنهاهم عن الأخلاق الرديئة، فيقعون في فساد لا يمكن أن يُتصوَّر من مصلين. وهذه حقيقة تغيب عن السلطة الدينية/ الاجتماعية، التي تحكم على صلاح المرء أو فساده من خلال محافظته على الصلاة بغض النظر عن بقية أفعاله:" وفي الصباح ينهض الجميع، وقد تحوَّلت رؤوسهم إلى بحر متلاطم الأمواج، فيجدون بقايا كبسة البارحة التي لا يعرفون كيف أكلوها... أما هشام فكان يأخذ حماماً طويلاً، ثم يغادر لحضور صلاة الجمعة مع خاله، ويتناول الغداء في البيت الكبير"[٣]. فهشام ورفاقه يقضون الليل في سكر وعربدة، متخفين تحت جنح الظلام وخلف الأبواب المغلقة، وما أن يصبح الصباح حتى يبدأ هشام في ارتداء قناع الفضل والفضيلة؛ لكي يخادع خاله ويكسب ثقته، عن طريق أداء الصلاة معه. وهذا ليس أمراً خاصاً بهشام وإنما هي ظاهرة يمكن رصدها عند كثير من شخصيات الرواية، أو بالأحرى من أفراد المجتمع:" لم ينتهوا من إنزال الحاجيات ووضعها في أماكنها إلا قبيل العشاء بقليل، وقد حرصوا على أداء صلاة المغرب في المسجد القريب، وحرصوا على أن يراهم أهل الزقاق وهم يؤدون الصلاة."[٤]. أصبحت الصلاة في المسجد سبيلاً لكسب ثقة أهل الحي، ورياء أجمع هشام ورفاقه على العمل به دون تردد، ودون اتفاق مسبق؛ وكأنه أمر مفروغ منه لا يحتمل رأياً مخالفاً.

٣.١.٢ الطائفية المذهبية

يربي كثير من الآباء صغارهم على الطائفية منذ نعومة أظفارهم، وليس والد هشام استثناء عن مجتمعه، فما هو إلا من غُزيَّة إن ترشد يرشد، هذا على الرَّغم من ثقافته العالية، وتحرره الفكري إذا ما قورن بغيره:

---

[١] المرجع نفسه: ١٦٣.

[٢] المرجع نفسه: ٥١.

[٣] الحمد، الشميسي: ١٥٦.

[٤] المرجع نفسه: ١٥١.

"... ونصائح أبيه في عدم الاختلاط بالرافضة والبعد عنهم، فهم غير موثوق بهم في التعامل مع السنة، ولكنه أزاح كل هذه الأفكار التي انسلت دون إرادة منه، والتي يعتبرها من الأوهام وهو الشاب المثقف، وهو يعرف زكي ويحبه، ويعلم أنه شيعي..."[1].

لكنَّ هذه الأوهام تجد طريقها إلى نفس هشام، وما كَبَتَه في قلبه ظَهَر في فلتات لسانه، وعلى صفحات وجهه، فعلى الرغم من أن المنتمين إلى التنظيمات السرية لا يعترفون بالمذاهب الدينية – حسب توصيف السَّارد، ويطالبون بالمساواة بين جميع فئات المجتمع، إلا أنَّ ترسبات الماضي لا تريد أن تغادر هشام، وظهرت معلنة عن نفسها على هيئة سؤال بفلتة لسان:

" – ولماذا تريد الذهاب إلى القطيف؟

وبتهكم، أجاب منصور:

- لسبب بسيط... لأنني من هناك، أهلي هناك، أعيش هناك.

وبدت الدهشة على وجه هشام، وهو يقول بعفوية:

- أنت شيعي إذن؟

ندم هشام على عجلته في السؤال، وأراد الاعتذار..."[2].

ويمارس ضد الأقليات المذهبية طائفية على مستويات متعددة يرصدها الروائي ابتداء من سائق الأجرة وانتهاء بأعلى المناصب في الدولة:

" – الأخ منين؟

قال السائق في محاولة لبدء حديث معه.

- من الدمام.

أجاب بسرعة ودون اكتراث وهو ينظر من النافذة.

- من الشرقية...

- نعم.

- عسى ما أنت برافضي"[3]؟

ليست الأوصاف التي قدَّمها لنا الراوي عن السائق تدل على أنه من رجال الدين المتزمتين أو حتى ممن للدين أولوية في حياتهم، بل هي أوصاف لرجل أقرب إلى الأعرابية منه إلى التدين " رجل شديد السمرة، بوجه مثلث شديد النحافة والجفاف، ولحية مثلثة صغيرة، وشارب كثيف أسود كأنه قوس، وضفائر طويلة تتدلى على كتفيه"[4]. ويستطرد في وصفه فيقول:" ... وهو يبتسم ابتسامة واسعة، كاشفاً عن أسنان بعضها مفقود وبعضها داكن اللون من أثر التدخين، وسن ذهبية وحيدة تلمع في مقدم الفم"[5]. وكان الراوي قبل أنْ يخبرنا بالصفات الشكلية للسائق قد أوحى إلينا بجشعه

---

[1] الحمد، العدامة: ٢٢٠-٢٢١.

[2] الحمد، العدامة: ٣١.

[3] المرجع نفسه: ٣٤.

[4] المرجع نفسه: ٣٤.

[5] الحمد، العدامة: ٣٤.

واستغلاله عندما أجبر هشام على دفع مبلغ كبير أكثر من الأجرة المعتادة لعلمه باضطراره وضعف موقفه، وكل ذلك يشعرنا بعدم منطقية سؤاله:" عسى ما أنت برافضي؟"

وأحياناً تظهر الطائفية على شكل مزاح بين الأصدقاء:

" – هذا هشام العابر... من الشرقية.

ثم وهو يضحك:

- هو "خبي" في الحقيقة، ولكنه يعيش في الشرقية.

- خبي ورافضي... ما صارت... الله يرحم ابن عبدالوهاب"[١].

وفي السجن والتحقيق تظهر الطائفية كنوع من أنواع الإهانة والتعذيب النفسي، وعلى الرَّغْم مِنْ أنَّ المحققين يعلمون علم اليقين بأنَّ المنتمين إلى هذه الأحزاب السياسيَّة بعيدين كل البعد عن المذهبيَّة الدينيَّة، إلا أنَّهم يحاولون الضغط عليهم بمحاولة استفزاز مشاعرهم المذهبية الدفينة - التي تحمل في ثناياها عُقَد الاضطهاد؛ لكي يشعروهم بالضعف والهوان، وبذلك يصبح المتهم عرضة للانهيار في أي لحظة، والاعتراف بكل ما يودّون سماعه من أقوال تُدينه:

- هل تعرف أبو هريرة يا زكي؟..
- نعم يا بيه... إنه صحابي ومحدث جليل.
- يا ابن الزنوة... شيعي وتقول عن أبي هريرة صحابي جليل"[٢]!

وفي مُحاكمة المذنبين تكون العقوبة قاسية من القضاة اعتباراً لمذهب المتهم؛ فإن كان من أهل السنة والجماعة فسوف يحاسب حساباً يسيراً، أمَّا إن كان من مذهب آخر فلا مجال لتخفيف العقوبة، هذا إذا لم تُضاعف له:" لا تخف يا صاحبي... سوف تخرج من هنا حياً، ولن تؤاخذ كثيراً بما فعلت. وهل فعلت شيئاً يستحق أصلاً؟.. ثم... لم كل هذه الخشية والقلق؟ لو كنت جعفرياً أو زيدياً لاختلفت المسألة... ولكنك من أهل السنة والجماعة"[٣]. وهذه الطائفية لم تكن موجودة في السابق، بل هي دخيلة على المجتمع بسبب عوامل كثيرة أغلبها سياسي:

" – لا جديد... بعض الرافضة في القطيف والإحساء... وعلى أية حال لم أعد أهتم.

"بعض الرافضة؟!..."، تعبير جديد لم يعتده"[٤]. فعدنان ركب موجة الطائفية المندفعة بقوة، بينما ظلَّ هشام متحيِّرا في أمره؛ فلم يَعْتَد التفريق بين المذاهب، فضلاً عن إزدرائها.

إنَّ انشغال النص بالمسائل الطائفية لا يعدو أنْ يكون كَشْفاً وتعرية لواقع متشظٍّ يُفضي فيه الاختلاف الحميد إلى الخلاف الكريه الذي يُفتِّت المجتمع، كما يُفضي إلى نوعٍ من التحدِّي في انتهاك الحرام، وفي هذا الباب يرى نبيل سليمان أنَّه " في الوقت

---

[١] المرجع نفسه: ٢٧٤.

[٢] الحمد، الكراديب: ١٠٤.

[٣] الحمد، الكراديب: ١١٧.

[٤] الحمد، الشميسي: ٦٢.

الذي تنامى فيه التيار الإسلامي ..، يواجه المدقق في الإنتاج الروائي النزوع المطرد إلى مناوشة وانتهاك الحرام بتجلياته جميعاً، فما دلالة ذلك؟ هل هي تعالي هذا الإنتاج على الواقع، ومفارقته الصارخة للمرجع، وخاصة أنَّه وهو يناجز الحرام الكثير إنما يمتح من/ ويخاطب القاع الاجتماعي الذي تنامى فيه التيار الإسلامي مشهراً على الأقل الحرام الديني والجنسي؟ أم أنه يمكن للدلالة أن تكون على نمو وعي آخر في المجتمع، ينزع إلى العقلانيَّة والديمقراطيَّة والتعددية، ويفتقد قنوات اتصاله غير الأدبية بمن يعبر عنهم وبمن يخاطبهم أساساً من الناس في القاع الاجتماعي السحيق والعريض معاً؟"[١]

والروايات نفسها "همست أو جهرت بقلق الأسئلة الكبرى للإنسان أمام الطبيعة والكون، أمام الأسطورة والدين، كما أمام جسده وموته أو أمام إرثه وراهنه مما يحد من صبواته ويعطل فاعليته"[٢].

٤.١.٢ الإيمان والإلحاد

من المضامين الدينيَّة التي تتحدث عنها الرواية ثنائيَّة الإيمان/ الإلحاد، حيث تُعْرَض على أَضْرُب متعددة، أظهرها للعيان: المجاهرة بالإلحاد. فيُعلِن المرء عن إلحاده بطريقة مباشرة بأنْ يقولها على الملأ: إنَّه ملحد لا يؤمن بالله، أو بطريقة غير مباشرة بأن يُظهر إلحاده في أقواله وأفعاله:

" – وسوف يكون معنا جارنا إبراهيم الشديخي، وهو ناصري متحمس و... ملحد.

وصمت عبدالكريم مرة أخرى وهو يبتسم، جائلاً بنظره حول الجميع في محاولة لاستشفاف وقع كلمته الأخيرة على الحضور. لم يبدر من أحد أي بادرة تنم عن أي انطباع، فيما عدا سالم الذي قال باندهاش:

- ملحد!.. تعني أنه لا يؤمن بالله. أستغفر الله العظيم..." [٣].

كان الإلحاد من الظواهر التي انتشرت في العالم العربي في الستينيات، ويدل على ذلك أنَّ هذه المجموعة من الشباب، التي سمعت عن إلحاد إبراهيم الشديخي، لم تُعر الخبر أهمية، ولم تحفل بهذه المعلومة التي لا تُعد جديدة عليهم، فهم يعلمون أن الإلحاد بدأ في الانتشار في أرجاء العالم العربي، وأنه لم يَعُد مُستغرباً أن يُسمع بإلحاد فلان أو فلان، بل وإعلانه عن نفسه، صحيح أنَّ أعداد الملحدين ليست كثيرة، لكنها ظاهرة للعيان تلفت النظر سريعاً، ولا تمر مرور الكرام على مجتمع مؤمن؛ يمكن أن يتسامح في أشياء كثيرة ولا يلتفت إليها، لكنَّ الإلحاد ليس منها:" أما وصاحبك الكافر هذا سيكون هنا، فإني أفضل الابتعاد والبحث عن أي شيء أفضل أقوم به. بالإضافة إلى أني لا أحب صاحبكم جمال، ولا خطبه... ألا تكفي الهزيمة أيها الأغبياء. أنا لا أحب هذا الرجل إنه شيوعي"[٤]. إنَّ من يُعلِن عن إلحاده لا شك في استحقاقه لأن

---

[١] سليمان، فتنة السرد والنقد: ٢٥.

[٢] المرجع نفسه: ٢٨.

[٣] الحمد، العدامة: ١٣٩.

[٤] المرجع نفسه: ١٤١.

يوصم بالكفر، لكن الأمر يتعداه إلى اتهامات لأناس يُؤخذون بالشبهة فيُكفَّرون بها، بل إنَّ الأمر يزداد سوءًا؛ فيصبح التكفير تهمة جاهزة تطلق جُزافاً على من يخالفهم.

ويختلف الناس في تقبلهم آراء مخالفيهم باختلاف درجة وعيهم، فمنهم من يُطْلِق الثُهم جزافاً، ومنهم من يستوعب الآخرين، ومنهم من يُعْرِض عنهم ويقول قولاً لينا يمكنه من الخروج من مأزق النقاش دون خسائر:"... وعلى أية حال ما تقوله هو من الجدل المكروه، بل المحرم الذي نهانا عنه رسول الله صلى الله عليه وسلم؛ لأنه لا يؤدي إلى نتيجة. لقد أمرنا بالتفكر في آيات الله ومخلوقاته وليس في ذات الله ... الله موجود. وهو يفصح عن ذاته في مخلوقاته ومن خلال رسله وأنبيائه"[1]. فالإيمان يأخذ طابع التسليم والبساطة، والبعد عن الجدل، بينما يأخذ الطرف الآخر بُعْداً فلسفياً عميقاً قد يصل بالإنسان إلى بَرِّ الأمان/ الإيمان، في حالات نادرة؛ وذلك عندنا يُوفَّق الباحث عن الحقيقة إلى إتقان ربط المقدِّمات بالنتائج، عن طريق استنباط البراهين والقرائن والعلل، على الطريقة المثلى. وبغير هذا سيدخل في متاهات لا يمكنه الخروج من دهاليزها المظلمة:

" الكل يبحث عن كتف عطوف قوي يبكي عليه ويلقي عليه بأحماله، ولكن القليل هو من يريد أن يبقى باكياً على ذلك الكتف، فهو لذيذ حقاً ولكن الألذ منه أن تخطئ وتصيب، فاللذة في وجود نقيضها وليس في مجرد وجودها. شيء لذيذ وجميل أن تجد من يكون مسئولا عنك طوال الوقت، ولكن الثمن باهظ جداً... إنه الحرية ذاتها"[2] وفي أحيان كثيرة، يهتدي الإنسان إلى الإيمان، بعد تخبطات وجولات لا قِبَل له بمواصلة السير في مُنعرجاتها، فيُسلم أمره إلى الله بعد أن كان مُتكلاً على عقله وعلى أفكار استخلصها من آخرين، لكن عقله البشري لا طاقة له باحتواء كل هذا الوجود المترامي/ المتداخل في الوقت نفسه، المبعثر/ المنسق، المنسجم/ المتصارع، ثنائيات لا حصر لها، ظاهرها تناقض وعبثيَّة، وباطنها تكامل وحكمة:" الدين ضرورة ملحة، والله وجود وحاجة في الوقت نفسه. فلو لم يكن موجوداً، لما كان له حاجة. ولو لم يكن حاجة، لما كان موجوداً... إن الحاجة والوجود يكملان نفسيهما هنا، والتجربة الذاتية خير برهان... "وطز" في ماركس وفيورباخ وابن الراوندي، فهم لم يروا من الدين إلا الطقوس والشكل، أما الجوهر فهو حاجة لا يمكن العيش دونها... لقد أفسد الناس الدين بالطقوس والمظاهر، أما ذات الدين، فهو السمو بعينه"[3]. وهذه المظاهر والفَهْم السطحي للدين يقود الناشئة إلى الابتعاد عن الطريق القويم، لما ينتهجه الآباء والمعلِّمون من أسلوب تنفيري للصغار وهم يحسبون أنهم يحسنون صنعاً بقسوتهم وشدتهم، فيجعلون أفئدتهم تزورّ عن الدين القويم، وما يتضمنه من مفاهيم سامية، لم يستوعبوها في طفولتهم بالشكل السليم، وهذا ما حدث لهشام وعدنان، فقد توجها باتجاهين يخالفان تعاليم الدين، هشام إلى أقصى اليسار، وعدنان إلى أقصى اليمين، وكل ذلك كان نتيجة لما عانياه في المدرسة: " كان في الصف الرابع الابتدائي، وكانت مادتا القرآن الكريم والتجويد أصعب وأبغض المواد عند التلاميذ. فقد كان أستاذ

---

[1] الحمد، العدامة: ١٤١.

[2] الحمد، الشميسي: ٧١.

[3] الحمد، الشميسي: ٧١.

المادتين ومدير المدرسة، عبد السلام الفقعاوي، شديداً على التلاميذ، وكانت الخيزرانة لا تفارق يمينه أبداً. كانت هذه الخيزرانة تنهال بعنف على أجسادهم الطرية عندما يتلعثمون في قراءة آية، أو لا يطبقون مبادئ التجويد في القراءة. لقد كانوا يرتعشون من مجرد ذكر الإدغام والغنة والإقلاب، فذلك كان يعني الجلد بالخيزرانة، والحبس في المدرسة بعد انتهاء اليوم الدراسي"[١].

ولو كان الأمر مقتصراً على المعلِّمين لأمكن معالجة قسوتهم بعطف الآباء واحتوائهم أبناءهم، لكنَّ الأطفال يقعون بين عذابين لا مناص لهم منها، فقد " كان أهاليهم يستطيبون هذه الشدة التي ستجعلهم "رجالاً" في النهاية. وكان لا بد أن يخطئوا، فقد كان الأستاذ يقف أمامهم مباشرة وهم يقرؤون، ويتسلى بضرب كفه اليسرى بالخيزرانة برفق، ولكن بشكل مرعب للجميع. ولم تكن الابتسامة تعرف طريقاً إلى وجه الأستاذ الفقعاوي..." [٢]. وعدم تبسمه يكون بقصد الحفاظ على هيبته بين التلاميذ، فالفقعاوي نموذج لمعلمين كثيرين، يرون أنَّ دورهم التربوي هو التفنن في ابتكار أساليب تبث الرُّعب في نفوس الأطفال، بأساليب منوعة أقلها الضرب والشتم، وفي الغالب تكون هذه القسوة بحجة زرع قدسيَّة الدين في نفوس الناشئة، ويروي لنا الروائي على لسان هشام حادثة مؤلمة لم يَزُل أثرها من نفوس جميع التلاميذ، على الرَّغم من أنَّهم لم يكونوا طَرَفاً فيها، وإنَّما كانوا متفرجين فقط:" أمر الأستاذ عدنان بالوقوف والتلاوة، ولكنه بقي صامتاً وهو يرتعش، وفجأة أخذ يبكي وينشج. وانتبه الأستاذ إلى بقعة من الماء تحت مقعد عدنان، فجذبه من منكبه بقسوة، وتفحص ثوبه الذي كان مبللاً. وانهالت الخيزرانة عليه، ثم جذبه الأستاذ إلى مقدمة الفصل، ووضع رجليه في الفلقة، ثم أمر أقرب تلميذين برفعها، وانهالت الخيزرانة بوحشية وشدة، وسط صراخ عدنان، وشتائم الأستاذ الذي كان البصاق يتطاير من فيه وهو يردد:" يا عيال الحرام... في حصة القرآن... في حصة كلام الله... إذا ما عرف أهلكم يربونكم، أنا أربيكم... أنا أربيكم."، وتستمر الخيزرانة في الصعود والهبوط. وبعد أن انتهى الأستاذ، بصق على عدنان..." [٣]. ينهي الأستاذ هذه المأساة الإنسانيَّة ببصقه على عدنان؛ ليختم مسلسل الرُّعب بإهانة تدل على مدى القسوة التي تتملَّك قلبه، على الرَّغم من أنَّه يدعي الإيمان والدِّفاع عن حُرمة الدين التي انتهكها التلميذ.

٢.٢ المضمون الإنساني

أبرز ما يلفت الانتباه عند حديثنا عن المضمون الإنساني هو الإهداء الذي افتتح به رواية (الكراديب):

" إلى الإنسان الكامن في ذواتنا
لعلَّ ذواتنا تُدرِك ذواتنا

فهذا الإهداء يعلن عن احتفاء الكاتب بالبُعْد الإنساني في هذا الجزء أكثر من غيره؛ لأنَّه يتحدث عن خلوة هشام بنفسه، ووصوله إلى أفكار عميقة لم يَكُنْ ليصل إليها

---

[١] المرجع نفسه: ٦٨.

[٢] المرجع نفسه: ٦٨.

[٣] الحمد، الشميسي: ٦٩.

لولا غَوْصِه في أعماق ذاته؛ أفكار عن النفس البشريَّة والصراع النفسي بداخلها، والخلل الوجودي، والمعاناة الإنسانية، وعن العلاقات الإنسانية، وغيرها من الأفكار الوثيقة الصلة بالذات الإنسانية وحقائق وجودها.

١.٢.٢ الذات الإنسانية

اعرف نفسك، كلمتان تختزلان معاني لا حصر لها، وأسراراً تُحيِّر البشريِّة، عندما يعرف الإنسان نفسه تصبح معرفة العالم بأسره مُتاحة أمامه، لكنَّ المعضلة التي يصعب حلها هي معرفتنا لذواتنا، وهذا ما نص عليه الروائي صراحة في إهداء رواية الكراديب، وكأنه يشير إلى أنَّ هذه القضية هي المحور الذي ترتكز عليه الرواية؛ ولذا نجد فيها نصوصاً كثيرة تتحدث عن الذات الإنسانية، وكان الرابط الذي يجمعها هو الحيرة الشديدة التي تنتاب الإنسان حول مكنونات الذات البشريَّة، وما تحويه من أسرار لا يمكن فتح مغالقها، فعندما يدَّعي الإنسان معرفته بنفسه تعود إليه الحيرة سريعاً كأنها قدر لا مناص للإنسان منه، أو قد كُتب عليه أن يظل تائها في مجاهيل نفسه، فما أن يفرح باكتشافه رمزاً من رموزها، حتى يتجدد له لغز جديد لم يعرف بوجوده من قبل فضلاً عن حلِّه:

" أليس من المضحك المبكي أننا نعيش طوال حياتنا على وهم أننا نعرف من نحن، ثم نكتشف أننا لا نعرف شيئاً حين نجابه النفس مباشرة بعيداً عن سريان الأشياء في الخارج. عندما نترك الخارج، ونقوم برحلة إلى الداخل، نكتشف كم كنا من الأغبياء، وأننا لا نعرف أي شيء على الإطلاق"[١].

وأحياناً يرى الإنسان أنَّ ذاته جوهر شريف، ولطيف نوراني، لكنَّه في أحيان أخرى يرى زيفها وحقارتها وانحطاطها، وفي كلتا الحالتين يكون الإنسان متحيِّراً في أمرها:" غريبة هي الذات... أعز شيء في الوجود على صاحبها، يفعل كل شيء من أجلها. الحياة كلها مجرد مسرح للذات كي تمارس فيه دورها، والوجود مجرد مجال لتجسد فيه الذات ذاتها. يسرق الفرد ويقتل ويفعل أي شيء من أجل هذه الذات، ولكنها كريهة ومقيتة ومنتنة عندما ينفرد بها صاحبها"[٢]. وهاتان الحالتان تتغيران حسب الظروف وطبائع البشر والفروقات الفردية فيما بينهم، فيصل الإنسان إلى درجات الملائكية، ويهبط إلى درك الشيطانية " حقاً إن الإنسان أفضل من الملاك، وأسوأ من الشيطان، وعليه هو الاختيار بينهما. ليس الملاك ملاكاً بإرادته، وليس الشيطان شيطاناً بإرادته، ولكن الإنسان أحدهما بإرادته"[٣]. وهذه الإرادة والاختيار تمكنه من تغيير موقفه من وقت لآخر، لكنْ مهما تغيرت مواقفه وأفكاره وتوجهاته سيحافظ على مخادعة نفسه إرضاء لها، ومن النادر أن يواجه الإنسان ذاته بالحقائق فيفضل أن تظل الحقيقة متوارية خشية أن يُصدم بواقعه، فعندما كُشف أمر التنظيم قرر أفراد التنظيم عقد الاجتماع الأخير، لأن الاعتقالات في تزايد مُطَّرد، وكان النقاش على عَجَل وفي موضوع وحيد: مُستقبَل التنظيم، مع علمهم بأنَّ أيام التنظيم ولَّت إلى الأبد، وبعد نقاش

---

[١] الحمد، الكراديب: ١٨٥-١٨٦.

[٢] المرجع نفسه: ١٧٣.

[٣] الحمد، الكراديب: ٨٢.

قصير أجمعوا أمرهم على تجميده:" وابتسم هشام بالرغم منه... ما الفرق بين التجميد والحل؟ النتيجة واحدة، ولكن الإنسان لا يريد أن يعترف بحقائق الأمور، لا بدّ أن يغطيها بحجاب يرضاه"[١].

١.١.٢.٢ المعاناة الإنسانية

تُصوِّر رواية " الكراديب" المعاناة الإنسانية في أقسى صورها، وما يجعلها تتميَّز بذلك عن بقيَّة الروايات أنَّ أحداثها تدور في السجن، وليس أي سجن، إنه سجن يختص بالتعذيب الجسدي والنفسي لكي تُنتزَع الاعترافات انتزاعاً قسرياً، فما إن دخل هشام السجن حتى شهدت أفكاره انتكاسة لا يفسرها إلا الضعف الإنساني أمام سَلْب حُريته، وكان ضعفه أكبر عندما عُذِّب نفسياً عن طريق تهديده بالعذاب الجسدي:" أحرار أو غير أحرار... لتنتحر الكلمات، ولتمت الأسماء... المهم ألا أزف لعروس لا تعرفني ولا أعرفها، في حفلة عرس عابثة... المهم أن أنفك من أسر هؤلاء القوم، وسمني حيواناً إن شئت... لكم تأسرنا الكلمات والأسماء، ولا ندرك ذلك إلا حين نفقد ما كنا نسخر منه وننتقده"[٢]. لكن ما أنْ دخل في جوف المعاناة الجسديَّة حتى عاد إلى سابق عهده، أو أشد عناداً وعزيمة:

" لذة الصمود تفوق ألم التعذيب... الألم مجرد سويعات أو أيام، أما لذة الصمود فتبقى معك طول العمر. إنها تمنحك إحساساً بالكرامة واحترام الذات لا يوصف. وما هو الإنسان إلا مجموعة من أحاسيس الكرامة والاحترام"[٣]. ولن يصل الإنسان إلى هذه القناعة إلا بعد خوض تَجَارِب مريرة؛ لأن " المُعاني قادر على إيصال معاناته بأي كلمات كانت، فالمعاناة تفوح من الحروف قبل الكلمات. ومَن لا يعاني، تصبح كلماته مجرد جمع من حروف لا معنى له، حتى وإن كان هذا الجمع عقد من الجواهر فريد. في الذات تكمن معاني الأشياء ومنها تنطلق..." [٤]. وهذه المعاناة تجعل الإنسان يدرك ذاته، بعد أن تُطهره نيران الألم.

٢.١.٢.٢ الزَّمن النفسي

إنَّ أكثر ما نلحظ ذكراً من الراوي للزمن النفسي هو عند وصفه لحالة السجين؛ لِمَا في السجن من عذاب نفسي رهيب يجعل الثواني سنيناً والدقائق دهراً، ولهذا فإن أغلب النصوص التي تتحدث عن الزمن النفسي كانت في رواية الكراديب بالذات، فهي الجزء الذي يختص بالسجن، والسَّارد يَلجأ إلى التقريرية والمباشرة في تحليل الزمن النفسي، نقرأ:

" كلما دارت الأيام في بيت الموتى ومقرِّ الأشباح، أدرك أنَّ عُمر الأحياء لا يقاس بالسنين، بل بالمشاعر والأحاسيس. فدقات الساعة، وحركة الشمس والقمر،

---

[١] الحمد، العدامة: ٢٤٢.

[٢] الحمد، الكراديب: ١٠.

[٣] الحمد، الكراديب: ٤٧.

[٤] المرجع نفسه: ١٦٦.

وتوالي الليل والنهار، وتعاقب الفصول، ليس إلا مقياساً صنعناه صنعاً للزمن، وما الزَّمن إلا حركة الأشياء الجامدة من حولنا. أما العمر فهو زمننا نحن، حركة الأشياء الحيَّة، وليس ما يقال لنا إنَّه زمن. لحظة ألم حي تعادل قرناً من زمان جامد، وقرن سعادة حي قد يعادل لحظة زمن جامد من زمن الأشياء"[١].

والزَّمن المادي الذي نقيسه بطلوع الشمس وغروبها، ونقسمه إلى ساعات لليل والنَّهار، ليس في كل الأحوال مقياساً حقيقياً، صحيح أنَّه مقياس متعارف عليه لكنْ ليس بالضرورة أن يكون في كل الأحوال مُتَّفقاً عليه؛ لأن من يعاني الآلام الجسدية والأسقام النفسية في السجن لن تكون ساعاته كغيره من البشر، فالزمن يتحالف مع السجانين ضده، ويصبح ثقيلاً يجثم على صدره دون رحمة، وهذا ما عاناه هشام في سجنه:" ويستمر الوقت في السريان... إنه يعلم ذلك من خلال حركة الشمس التي لا تتوقف، وأشعتها المتسللة من وراء القضبان السوداء كل أصيل. أما هو، فيحس أن الزمن ثابت لا يريم"[٢]. ولو لم يدخل إلى السجن لما أحس هذه الأحاسيس الجديدة التي لا عهد له بها، فقد كان يرى أن الوقت يسير فيما مضى بوتيرة واحدة لا اختلاف فيها، تحكمها دقات الساعة، وبعد خوض هذه التجربة المريرة، التي جعلته يراجع كثيراً من المسلمات التي كان لا يُفكِّر بها، أدرك أن ما يراه ثوابت لا تقبل الجدل، فضلاً عن التغيير، ليست إلا أوهاماً وقع فيها الإنسان بسبب عدم تدبره في حاله، أو تفكُّره في واقعه؛ لأنَّ الحياة لن تعطيه فرصة اكتشاف حقيقتها، فرحاها تدور بعنف ولا يترك له فرصة التأمل، ولن تتوفر له هذه الفرصة إلا بالهرب بعيداً عن الناس:

" ... ولأول مرة في حياته يدرك كم هو ثقيل هذا الزمن. لأول مرة يدرك أنه أبدي سرمدي، لا أول له ولا آخر، ولكننا لا ندرك هذه الحقيقة ونحن لاهون وسادرون في هذه الدوامة التي اسمها حياة. لا ندرك هذه الحقيقة الواضحة إلا عندما نضطر إلى العزلة والخلوة بذواتنا والابتعاد عن أطراف الدوامة الثملة"[٣]. وكما عرف أنَّ الوقت النفسي يُضاعِف ألمه ببطئه وتثاقل حركته، فسيدرك أيضاً أن هناك وَجْهاً آخر للزمن النفسي، وهو مروره بسرعة في الأوقات السعيدة، فما تلبث أن تدخل البهجة إلى النفوس حتى تنقضي:"... كان لا يريده أن ينتهي عندما كان في الخارج، ولكنه كان ينتهي في ألذ اللحظات. إنه يذكر كيف كان الزمن يَمرُّ سريعاً عندما يجتمع بنورة أو الأصدقاء، ولكنه هنا يمر ببطء ورتابة، بل إنه لا يتحرك رغم حركة كل شيء"[٤].

وأحيانا يكون الهرب من قسوة المكان هو ما يستدعي الزمن النفسي:" واستمر تحت الماء لمدة لا يعلمها، ولا يريد أن يعلمها، وهو غارق في كل شيء، إلا المكان الذي هو فيه، حتى أعاده إلى الوجود المقيت صوت الحارس وهو يضرب الباب بقوة طالباً سرعة الانتهاء"[٥].

---

[١] المرجع نفسه: ٢١٣.

[٢] الحمد، الكراديب: ١٨٤.

[٣] المرجع نفسه: ٥٧.

[٤] المرجع نفسه: ٥٨.

[٥] الحمد، الكراديب: ٣٩.

والأساليب التي يمارسها الزمن لتعذيب النفوس لا يمكن حصرها:" ويغير الزمن من وتيرته هذه المرة، فيمر طويلاً وبطيئاً، وكأنه ينتحر على دفعات. لقد أدرك أنَّ الضحيَّة تريده أن يمر هذه المرة سريعاً، فغير من خططه لممارسة هوايته الدائمة: التعذيب بالانتظار... لا شيء يعادل عذاب الانتظار..." [١].

وفي حالات أخرى يعذبه بسرعته أو بُطئه؛" كان الوقت يمر سريعاً في الماضي حين كان لا ينتظر شيئاً، أو كان ينظر ما لا يريده أن يجيء، ولكنه اليوم يمر بخطى سلحفاة هرمة. عندما كان مرعوباً من حفلات العقيد الوثنية، كانت الساعات تطوي الزمن بسرعة ضوء عجل، واليوم هاهي تطويه بسرعة رحالة مستكشف"[٢]. بل إن الزمن يتدخل في طول المسافات وقصرها حسب حالة الإنسان النفسية:" اتجه المدعوون الخمسة بالسعادة إلى الخارج، مروراً بالبهو الرئيس الذي غص بقاطني الدور الأرضي وهم يسترقون النظر من وراء القضبان إلى قافلة السعادة. لم يكن يعلم أن المسافة بين المبنى الرئيس وغرفة العقيد بهذا الطول والبعد، فقد كانت قصيرة جداً أيام التحقيق"[٣]. فعندما كان يخشى لسعات خيزرانة (جلجل) قَصُرَت المسافة في نظره؛ لأنه سرعان ما يجد نفسه مُمدداً على الأرض، وصرخات الألم تخرج متتالية منه دون انقطاع، إلا ما يقطعها من توسلات لا تُجدي نفعاً مع جلاده، بل كأن هذه التوسلات تغري العقيد ومعاونيه بالاستماع لمزيد من التوسلات، ولن يأتي المزيد منها إلا بمزيد من القسوة في التعذيب، أما الآن، وهو مُتفرج فقط على تلك المسافة، ومطمئن إلى أنَّ أيام التعذيب قد انقضت، فلا غرابة أنَّ يرى الأشياء على حقيقتها دون تدخل من الزمن النفسي؛ فيُقدِّر المسافة بطولها الفعلي دون مبالغات حتمتها عليه ظروف التعذيب.

٣.١.٢.٢ الصراع النفسي

كان الراوي يعمد إلى إظهار الصراع النفسي لدى الشخصيَّات، وقد أبرزه عند هشام أكثر من غيره؛ لأنَّه ذو شخصية شائكة تحمل في أعماقها كثيراً من المتناقضات، التي تقوده إلى دوامات الصراع النفسي، فلا يخرج من إحداها إلا ويقع في أخرى. ونجد أمثلة كثيرة على ذلك، فعندما كان هشام يُوهم والديه بأنَّ الكتب التي يُنفق عليها مصروفة كتب ضرورية للدراسة، وأنها ستساعده على التفوق، انطلت حيلته عليهما، فأصبحا يساعدانه على إدخال هذه الكتب إلى البلاد، "وبقدر ما كان ذلك يسعده، كان في الوقت ذاته يشعر بالخسَّة والنذالة، إذ وبكل المعايير هو مخادع كاذب، يحس بذلك في أعماق ذاته. ويزيد إحساسه المؤلم بالخسة عندما يتذكر أنَّه يُمارس ذلك على أحب الناس وأقربهم إليه، أمه وأبيه"[٤]. ويبقى الصراع النفسي مُرافقاً هشام في جميع مراحل حياته، خاصة عندما التحق بالتنظيم، فهو لا يريد أنْ يسبب الأذى لوالديه، وفي الوقت نفسه يريد أن يدافع عن إيديولوجيته الجديدة، وإذا كان هذا حال هشام فكيف بعدنان

---

[١] المرجع نفسه: ١٦٦.

[٢] المرجع نفسه: ١٦٦.

[٣] المرجع نفسه: ٢٠٨.

[٤] الحمد، العدامة: ١٣-١٤.

الذي لا يقطع أمراً من أموره اليومية إلا بعد تردد كبير وصراع مرير:" أما عدنان، فقد كان داخله يشتعل بجملة من المتناقضات المتعاركة التي لا يعرف كيف يمنحها الانسجام"[١]. لكنَّ ما يهون الأمر عند عدنان ويخرجه من الصراع هو ثقته بآراء هشام صديقه :" الرعب والوفاء والفخر... ثلاثة براكين كانت تتلاعب بعدنان طوال الأيام الثلاثة لدعوته إلى التنظيم"[٢]. فصراعه بين الوفاء والفخر من جهة، والرعب من جهة أخرى. ولا شك أنَّ الاثنين سيغلبان الواحد، وأن النسبة الكبيرة ترجح بالصغيرة، أما هشام فكان ما يميِّز صراعه الداخلي المتكرر هو تكافؤ النسبتين، إضافة إلى افتقاده للمرجع الموثوق الذي يجده عدنان، صحيح أن عدنان لا يثق في نفسه، لكنه يثق بهشام ثقة مطلقة، أما هشام فهو لا يثق إلا في نفسه، لكنها مصدر قلقه وحيرته.

٤.١.٢.٢ الخلل الوجودي

إنَّ الخلل الوجودي قضية من أكبر القضايا التي ناقشها الفلاسفة والمفكرون والأدباء، لأنها حالة خطيرة قد تقود إلى الخواء الروحي والدمار النفسي، وهي مفيدة إذا كانت في حدود طاقة الإنسان، حيث تعد في هذه الحالة محفِّزاً كبيراً للإنسان لكي يصل إلى غايات بعيدة؛ لأن ما يصاحبها من قلق وتوتر وصراع نفسي تقود صاحبها إلى الارتقاء بنفسه وفكره رغبة في الوصول إلى بر الأمان، فما يزال باحثاً عن الحقيقة طالباً لها، إلى أن يكتسب في طريق بحثه فوائد روحيَّة ونفسية وفكرية لم تكن في حسبانه، فقد أبدع عدنان في هواية الرسم نتيجة بحثه عن حل يخلِّصه من الخلل الوجودي:

" الرسم تعبير عن القلق وبحث عن اليقين في المجرَّد في الوقت نفسه. يلجأ إليه ساعة القلق، ويجد فيه اليقين والاطمئنان الذي تصبو إليه نفسه، ولكنه يقين واطمئنان مؤقت، ينتهي بمجرد خروجه من مرسمه. إنه يريد اطمئناناً كاملاً، ويقيناً مستمراً، وأن يكون هناك دائماً من هو مسئول عنه بحيث لا يقع فريسة الاختيار وعذابه"[٣]. واللجوء إلى الله سبيل مأمون لحل هذه المعضلة: " إلهي امنحني المعنى أو احرمني الوجود، فالوجود هو الجحيم بغير معنى، ولا معنى بغير حرارة إيمان"[٤]. وبداية البحث تكون بمواجهة الحقائق مهما كان ألم الاعتراف بها:" يبدو أننا لا نعرف أي شيء عن أي شيء ... تاهت القيم، وضاعت المثل، وانعدم المعنى... نحن جيل اللامعنى والضياع رغم أن كل لافتاتنا تؤكد على المعنى وتبين الطريق. نحن جيل الضياع. وسوف نضيع أجيالاً تأتي من بعدنا، إن لم ندرك ما نحن فيه من ضياع..." [٥].

يقول عارف مُصوِّراً مفارقة مؤلمة تختزل معاناته:" حتى أنا لم أعد أعرف نفسي... وربما لم أكن أعرفها على الإطلاق. أجد نفسي غريباً عن نفسي. أحياناً يخطر

---

[١] المرجع نفسه: ١٥٥.

[٢] المرجع نفسه: ١٥٦.

[٣] الحمد، الشميسي: ٦٧.

[٤] الحمد، الكراديب: ٢٠٣.

[٥] المرجع نفسه: ٢٣٢.

اسمي على ذهني، فأردده بآلية تامة، حتى أصل إلى مرحلة لا أعلم فيها لمن يكون هذا الاسم. إنه ليس أنا. أنا لست عارف، وعارف ليس أنا... ليس الاسم إلا قشرة خارجية، أما أنا الحقيقية فلست أدري عنها شيئاً"[١].اسمه عارف ولكنه لا يعرف نفسه! مفارقة أضاءها الروائي باختيار عارف اسماً للشخصية، ولعلَّ في تعقيدات الحياة المعاصرة بما فيها من تعدد مفردات المعرفة، يقود إلى هذه الرؤيا، زيادة على أنَّ أبعاد المحيط الخارجي القمعي والمصادر والمطارد – تلقي بظلالها على الشخصية وتلونها بالسوداويَّة وفقدان الدليل والسبيل مَعاً.

٥.١.٢.٢ الموت

تكرر ذكر الموت كثيراً في الرواية، وكان هاجساً ملحّاً عند كثير من شخصيات الرواية، فقد ذُكر موت عدد من أقارب هشام: عمه وخاله وجده وجدَّته، بشيء من التفصيل والتعمق، عن طريق الغوص في مشاعر هشام عند تلقيه خبر وفاة كل منهم، أو عند استرجاع تلك اللحظات المؤلمة لأيِّ سبب من الأسباب، وهو ما جعل الموت وما بعد الموت يؤرق هشام:" المستقبل... هذا الطيف اللعين الذي لا يريد أن يجيء، وهو لن يجيء أبداً. ليس إلا ماضٍ هو من عالم الوهم، وحاضر هو من عالم الشقاء، وسعادة نصطنعها هرباً وخوفاً. المستقبل يلازمنا ملازمة القرين لقرينه، ولكننا لا نرى القرين، وهنا تكمن المشكلة. ويأتي المستقبل الحقيقي في تلك اللحظة الفاصلة بين العوالم، ولا يريد إلا أن يكون سيفاً على الرؤوس. فنحن لا ندري إلى أي عالم سنكون، وإلى أي حياة أو فناء سنؤول"[٢]. الجهل بالمستقبل يُفضي إلى حيرة الإنسان وقلقه الوجودي العام، وهذا يَدعم ما أشرنا إليه من ضَعْف الوازع الديني الذي يُفْترض أنْ يدخل الطمأنينة إلى نفس الإنسان، ناهيك بالتناقض في السلوك الذي يجعل الإنسان مُتأرجحاً – على الأقل – بَيْن الإيمان والإلحاد؛ مما يُلْجئ الإنسان إلى الانكفاء على الذات أو الهروب منها؛ فهو لا يتحقق من المستقبل والمصير الذي سيؤول إليه الإنسان، مما يؤدي إلى العُزلة والاغتراب وعدم القدرة على التعايش مع الجميع إلا بطريقة مَرضِيَّة مُفْعَمَة بالكذب والرياء المُدرك ممن يتصف به.

ومن أهم الأسباب التي أدت بهشام إلى هذه الحالة المتردية: وحشة السجن، وعذابه القاتل، الذي يتسرب إلى النفس وينخرها من الداخل، حتى تضعف وتتهاوى قواها الدفاعية، ويصير السجين ميتاً في عداد الأحياء، أو حياً في عداد الأموات، وفي كلتا الحالتين لن يكون للحياة معنى عنده، وسيكون الموت هو المعنى والهدف والأمل والراحة، ولذا يفضل السجين الموت، في كثير من الأحيان، على حياته، ولا يتمنى الموت فقط، بل قد يسعى إلى وضع حد لمعاناته عن طريق الانتحار:

" – لا أدري يا صاحبي... لا أدري... لعله الموت اختياراً هو الجواب الذي تبحث عنه. لعلَّ في الموت يكمن سر الحياة والخلاص"[٣]. لكنه لن يصل إلى قرار الانتحار إلا بعد إقناع نفسه بذلك، فليست المعاناة وحدها دافع يصل به إلى هذا القرار؛

---

[١] الحمد، الكراديب: ١٣٢.

[٢] المرجع نفسه: ١٨٧.

[٣] الحمد، الكراديب: ١٤٥.

لأنَّ إيمانه أو حبه لنفسه أو خشيته من عذاب الآخرة قد تكون أسباباً مانعه لأنْ يصل إلى هذه النتيجة، فكيف بتنفيذها:" الانتحار يا صاحبي هو قمة الحرية... في الانتحار أنت تمارس حريتك كاملة حين تختار بين الوجود والعدم، وتفضل إحداهما على الآخر دون أن يُختار لك.... في الانتحار أنت تقهر الظروف، وتهزم الصدف، وتنتصر على كل ما هو ليس أنت. الانتحار هو الحرية المطلقة، والاستقلال التام، لذلك لا أحد يطيقه. لا هم ولا نحن"[١]. ولا يخفى ما في ذلك القول من إيمان مطلق بالعَدَم، وأنَّه لا حياة بَعْدَ هذه الحياة، وهذا يؤكد أنَّ الاضطراب والقلق والاغتراب تَعُود إلى فَهْم هشٍّ للدين.

٢.٢.٢ العلاقات الإنسانيَّة

يركز الروائي على مبدأ الإنسانية في التعامل بين الأفراد، فيذكر جملة من الأسباب، في تضاعيف رواياته، التي تمنع الإنسان من احترام أخوَّة الإنسانية، ومن أبرزها: العداء الديني:" أدرك مرعي مع الوقت ثقافة هؤلاء الذين يقف حارساً عليهم، فابتدأ يجلهم، ويدخل معهم في أحاديث خاصة جعلت من علاقته مع الجميع أكثر حميمية وألفة. لم يعد يهمه أن يكونوا كفرة أو ملحدين أو أي شيء آخر، بقدر ما اكتشف أنهم أناس مثله"[٢]. ومنها أيضاً علاقات الصراع التي تنشأ بين الناس بسبب تضاد مواقعهم، واختلاف توجهاتهم، وتضارب مصالحهم:" وغلبت علاقات الإنسان علاقات السجن والسجان، فأصبح مرعي صديقاً للجميع. وقد كان هناك بعض الحراس الآخرين مثل مرعي تقريباً، ولكن كانت الأكثرية ممن طغت عليهم عقلية السجان على فطرة الإنسان"[٣]. لم يُفلح في العودة إلى الفطرة السويَّة إلا قِلَّة منهم، وذلك لما تعودوه، خلال سنين طويلة من أعمارهم، على قيود أُحكم وثاقها حتى أصبح التحرر منها من قبيل الغرائب، وما يُقال عن السجانين يُقال أيضاً عن أعضاء التنظيم؛ فإنَّ انخراطهم في الأحزاب التي انتموا إليها سلبهم إنسانيتهم وأصبحوا آلات تُنفِّذ ما يراه قادتهم:

" ... فقد تعرف على منصور آخر لا علاقة له بمنصور الرفيق. لقد عرف منصور الإنسان، واستغرب كيف يمكن لقيود نفرضها على أنفسنا أن تقيد أنفسنا وتبعدنا عن الإنسان فينا"[٤]. وإذا تم التحرُّر من هذه القيود فسيكون الإنسان إنساناً بمعنى الكلمة، لأنَّها هي ما يقف حائلاً دون ظهور الجانب الإنساني.

١.٢.٢.٢ الصداقة

من أهم الصداقات التي تحدَّثَتْ عنها روايات تركي الحمد صداقات الطفولة، التي لا يمكن أن تُحل عُراها بسهولة، وإن حدث ذلك فإن الألم النفسي الذي يسببه الفراق لا يمكن أن يوصف، وقد تمثلت بشكل بارز في الثلاثية من خلال صداقة هشام وعدنان؛ إذ تُعَد نموذجاً جيداً لما اشتملت عليه علاقتهما من تقلبات، خاصة أن هشام كان ينظر

---

[١] المرجع نفسه: ٧٧.

[٢] الحمد، الكراديب: ٥٩.

[٣] المرجع نفسه: ٥٩.

[٤] المرجع نفسه: ٢٤٤.

إلى عدنان كتابع له في طفولتهما، فأثر ذلك سلباً على صداقتهما عندما أصبحا شابين:" تجنب هشام عدنان بشكل كامل، بل تجاهله وكأنه لم يكن. كان من الممكن أن يتحمل أي شيء، إلا أن يحس أنه أُهين، قد أهانه عدنان، الشخص الذي كان يعتقد أنه أحد أشيائه"[١]. ولم يكن عدنان يستطيع أن يتخلى عن صداقة هشام، لأسباب رافقته منذ الطفولة، وهي أنَّ هشاماً يُعد داعماً حقيقياً ووحيداً لموهبته، فهو يشجعه على ممارسة هواية الرسم، التي كان يلاقي من أجلها عناء كبيراً من والده:" لم يستطع عدنان التحمل أكثر من ذلك، فعلاقة الرفاقية لم تعوضه عن صداقة هشام، مع الرفاق لم يكن بمقدوره بثَ شجونه وعواطفه وانفعالاته، أما هشام فكان يجد الملجأ الذي يلوذ إليه عندما تتوتر علاقته بأبيه أو أخيه. لقد افتقد حديث هشام عن لوحاته وإطرائه لها، فأحس بوحشة قاتلة. إنه بحاجة إلى التقدير والإعجاب وذلك شيء لم يجده إلا عند هشام"[٢].

ويصوِّر الراوي تقلبات هذه الصداقة في مشاهد مؤثرة يطغى عليها الجانب الإنساني:" وفي أحد الأيام، وبينما كان جالساً في مكانه المعهود يتناول طعام الفسحة، اقترب منه عدنان وجلس بجانبه. أراد النهوض، غير أن عدنان جذبه من مرفقه وهو يقول: " هشام ... أنا آسف. من الممكن أن أخسر كل شيء إلا أنت. أنا آسف..."، وأخذ يبكي. نظر إليه هشام بحب وصفاء، وقد أحس أن كل مشاعر البغض قد زالت قائلاً: " كنت أعلم أن صداقتنا فوق كل علاقة"، ثم مال على صديقه وتعانقا"[٣]. ولكن هذا الصفاء والود الخالص لا يلبث أنْ يزول، وذلك عندما تُبدي الأيام جوانب من سماتهم الشخصيِّة لم تكن معروفة من قبل:" أحس هشام في تلك اللحظة أنه يكره عدنان جداً ويشمئز منه بشكل غريب. إنَّه أضعف مما كان يتصور، وبقدر ما كان ذلك يسره، إلا أنه شعر بالاحتقار والشفقة في آن لذلك الضعف"[٤]. وهذه النظرة المُزدوجة إلى عدنان تزول في مواقف أخرى؛ إذ يحل مكانها شفقة خالصة، دون ملامة الصديق، بل يوجِّه اللوم إلى نفسه:" ... وشعر بنوع من الألم يعصره من الداخل حين وقعت عينه على عدنان وقد كسته حلة الموت رغم بريق العينين. أحس أنه هو السبب في حالته هذه، فهو الذي دعاه إلى التنظيم ولأجله وافق على الانضمام. لقد أفسد الحزب والتنظيم صداقته الطويلة البريئة مع عدنان..." [٥].

ولم تكن هذه الصداقة الوحيدة التي تزعزعت بفعل التغيرات التي طرأت على هشام، فأصدقاء الدمام تفرقوا، وأثرت على علاقاتهم توجهات هشام الجديدة، كما أنَّ تقلبات عدنان قد زعزعت الثقة فيما بينهم:" كان هشام ينظر إلى هؤلاء الأصدقاء بحب صاف يشعره لأول مرة منذ دخل الحزب، وقد انزاح عن كاهله الآن. حتى إساءات عدنان كانت قد أصبحت ندوباً قديمة لا ألم بها، وإن كانت آثارها لا تزال قابعة في

---

[١] الحمد، العدامة: ١٨٨.

[٢] المرجع نفسه: ١٨٩.

[٣] المرجع نفسه: ١٨٩.

[٤] المرجع نفسه: ٢٢٦.

[٥] الحمد، العدامة: ٢٨٩.

الذاكرة..." [1]. وعلى الرَّغْم من أنه خسر صداقات قديمة امتدت لأعوام إلا أنه اكتسب صداقات جديدة:" ... وعلم من مرزوق أن زكي أنبه على سلوكه ذلك اليوم في المقهى، ولكن زكي بعد ذلك كان في غاية السرور لتلك الصدفة السعيدة، كما يسميها، التي جعلته يتعرف على صديق جديد، فالصداقة أسمى علاقة، كما عبر عن علاقتهم لاحقاً"[2].

٢.٢.٢.٢ لغة الجسد

صوَّر الراوي مشاهد دقيقة لحركات الشخصيات وسكناتها، فأبدع في نقل صور تفصيليَّة لمشاعرهم وخلجات نفوسهم عن طريق ما يظهر على صفحات وجوههم أو ما يُفهم من تعبير أجسادهم:

" وهز الاثنان رأسيهما دلالة الرفض، بابتسامة تعلو فم هشام الذي وضع يديه على الطاولة أمامه وقد مال بكل جسمه إلى الأمام، وتكشيرة علت وجه أبو ذر وقد تراجع بجسمه إلى الوراء وطوى يديه على صدره. تم قال حديجان وقد وضع رجلاً على رجل، ورجع بجسمه إلى الوراء وهو يشبك كفيه خلف عنقه..." [3]. فهز الرأس كان دلالة كافية على الرَّفض، على الرغم من أنه لم يرافق الإشارة أي كلام، وهذه إشارة معروفة يتعامل بها كل الناس، وإنْ كانت تختلف في طريقة التعبير بها من مجتمع إلى آخر، فالإشارة التي تعني الرَّفض في بيئة ما قد تعني القبول في بيئة أخرى، إلا أن الروائي لم يذكر تفصيلاً وصفياً لأداء تلك الحركة واكتفى بذكر دلالتها: الرفض؛ لئلا يختلط على المتلقي الأمر، فيفسرها تفسيراً عكسياً. وأما العلامات التي يتفق عليها جميع الناس، أو ما يعرف بلغة الجسد، فهي لغة عالمية موحدة، بعضها واضح كالابتسامة، والعبوس، والارتعاش وما إلى ذلك، وبعضها غامض يحتاج إلى وقفة قصيرة، ففي الموقف السابق يدل وضع هشام يديه على الطاولة، وميله بجسمه أمامه، على تحفزه للنقاش وإقباله بكلِّيته على من يخاطبهم، فهو باقترابه منهم يريد أن يواصل النقاش، وفي الوقت نفسه تدل وضعيته على أنه واثق من نفسه وما يقوله، كما أنه يريد السيطرة عليهم من خلال الدخول بكامل جسده في حيزهم، فهو يستفزهم بذلك لأنه يدرك مدى تضايقهم من جلسته، لكنه مع هذا يعلن التحدي ضدهم. أما (أبو ذر) فقد تراجع بجسمه إلى الوراء دلالة على الانسحاب من مواجهة هشام، ورغبة في عدم الدخول في نقاش معه؛ ويؤيد ذلك أنه طوى يديه على صدره؛ وهذه علامة على الانكفاء على الذَّات، وتفضيل الاحتفاظ بحاجز بين المرء والآخرين. وأما (حديجان) فهو يبدي استعداده لمواجهة هشام من خلال امتداد جسمه، مع حذر شديد يفضحه رجوعه بجسمه إلى الوراء، وتوتر يحاول إخفائه بوضعيَّة رجليه، واستجلابٍ للأمان المفقود عن طريق تشبيك كفيه خلف عنقه.

وفي بعض الأحيان، كان الراوي يخبرنا – ضمنياً – بمواقف الشخصيَّات من حدثٍ ما عن طريق لغة الجسد: " ... وفغر هشام فاه، وانتابته رجفة سريعة، وأحس

---

[1] المرجع نفسه: ٢٨٩.

[2] المرجع نفسه: ٢٠١.

[3] المرجع نفسه: ١٩٩.

بالألم يغزو معدته بعنف، وبقي ساكناً غير قادر على الكلام، فيما كان فهد ينظر إليه بثبات وقد تركّزت عيناه عليه، وكانت ابتسامة غامضة ترتسم على فم حسن الصباح، في الوقت الذي كان فيه حديجان أبو ذر ينظران إلى هشام دون تعبير أو تعليق..."[1].
فهشام مرتبك في هذا الموقف، يعاني توتراً ظاهراً جرَّاء تفاجئه بما يسمع، أمَّا فهد فهو على ثقة من موقفه، يتعمد إرباك هشام بنظراته الثابتة، أما ابتسامة حسن الصباح فهي دليل على كره هشام وحقده عليه؛ فهي ابتسامة تَشَفٍّ وسُرور بما يعانيه هشام من ألم واضطراب، وبالنسبة لحديجان وأبي ذر فإن نظراتهما تدلان على عدم مبالاتهما بالنتائج.

[1] الحمد، العدامة: ٢٠٩.

الفصل الثالث
البناء السردي والعتبات والشخصيات

تشكل اتجاهان مميزان " في الدراسات السردية، أحدهما يركز على ما هو مسرود، أو ما يتضمنه النص من مادة، والآخر على عملية السَّرد نفسها، أي الخطاب السَّردي. وجيرار جينيت يسير في هذا الاتجاه الثاني، بينما يسير غريماس في الأول. وإن أُخذ على الأول إهماله لمتغيرات السرد من خلال عملية السرد نفسها، فإن هناك من يأخذ على الاتجاه الثاني إهماله للنصوص السردية التي تفتقر إلى صوت روائي، أو شخصية تقوم بالسرد، وتقليله من قيمة القصة فيما هو مسرود. وقد سعى بعض الدارسين إلى الجمع بين هذين الاتجاهين اللذين يعرفان باتجاه " الماذا" واتجاه " الكيف"، أو ماذا يُسْرَد، وكيف يُسْرَد"[1].

اعتمد تركي الحمد، في ثلاثية أطياف الأزقة المهجورة، تقسيم كل جزء من الرواية إلى فصول تتابعية. ثلاثة وستون فصلاً في العدامة، وأربعة وخمسون فصلاً في الشميسي، وستة وأربعون فصلاً في الكراديب.

أما في رواية شرق الوادي فنجد اختلافاً جذرياً في هيكليتها؛ فقسمها إلى خمسة أسفار يسبقها بدء ويعقبها خواتيم، وكل منها يحمل عنواناً مستقلاً على النَّحو التالي: سفر الآفلين، سفر الأولين، سفر التائهين، سفر اللاهين، سفر الحنين. وهذا تطور ملموس في هيكلية رواياته، تلاه نقلة أكبر دقَّة وأكثر تنوعاً وغنى؛ إذ قسم رواية جروح الذاكرة إلى أربعة كتب حملت العناوين التالية: أطياف الماضي، نبع الحميم، بحر الظلمات، أرواح هائمة. وكل كتاب يحوي ستة فصول ماعدا الكتاب الثالث الذي اشتمل على سبعة فصول(يلاحظ أن هذا الفصل الزائد هو الفصل المعنون ب: تابو) لأن الروائي قد راعى في جميع العناوين أن تحمل طاقة شعرية عدا هذا العنوان الذي بدا خارجاً عن سياقها. انظر إلى شعرية عناوين بقية الفصول: "المخاض، جمرات تحت الرماد، عبق العود، دخان القماقم، وتناثر العمر من بين الأصابع، نكهة الحنظل، الهاوية، المتاهة، تبليس إبليس، الروح والحلقوم، الدوامة، الشيطان يرقص، السقوط، الديجور، الغسق، ثقوب في خمار أسود، الأقنعة الممزقة، نسمات السحر، الهجير، نار ورمضاء، النفير، الزمن الضائع، عودة سيزيف، زهور الخريف"[2]. هذا بالإضافة إلى شعرية عناوين الكتب الأربعة. كما أن الفصل المعنون ب: تابو كان غريباً على جسم الرواية، فقد كانت تسير على نسق واحد؛ خطه الرئيس: حوار ما بين الطبيب ولطيفة، وإن كان ثمة خطوط فرعية أُخَر فإن الروائي يدخلها بسلاسة تامة ثم يعود بمنطقية كبيرة إلى حوارهما، أما هذا الفصل فيفتقد كل ذلك، ويفتقر إلى السببية التي تبرر ربطه بغيره، وكأنه مقحم بعد إتمام الرواية كاملة، فلو حُذف الفصل كاملاً ما أثر على الرواية، سواء في تشكيلها أو مضمونها. ولكن لماذا فعل تركي الحمد ذلك؟ إن عنايته بالمضمون هو ما يفسر هذا. فكأنه ضاق ذرعاً بالعناية بالتشكيل، وخروجه عن النسق

---

[1] الرويلي، ميجان؛ وسعد، البازعي، ٢٠٠٧: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء وبيروت، ط٥: ١٧٥-١٧٦.

[2] الحمد، جروح الذاكرة: ٥-٦.

الذي ارتضاه لروايته خروج عن سلطة النَّقد التي تقيده في قوالب محددة، وفي تكسيره نمطيَّة الفصول ثورة على هذه السلطة. وفي الوقت ذاته ثورة على كل السلطات الاجتماعيَّة والدينية والسياسية بمضمون هذا الفصل.

ويلاحظ مما سبق تطور تدريجي في تقسيمات فصول الروايات بلغ ذروته في جروح الذاكرة، لكنه انتكس في رواية ريح الجنة ولم يحظ بعناية الروائي، وليس الأمر مقتصراً على التقسيمات، بل إن الرواية إذا ما قورنت بالروايات الخمس التي سبقتها تفتقر إلى العناية بالتشكيل، الذي حاول الروائي أن يوازن بينه وميله إلى المضمون سابقاً. وكأنه أدرك حقيقة وجود هذا الميل، الذي بدا جلياً في الثلاثية، فاجتهد في الموازنة في بين التشكيل والمضمون في الرواية التي تلتها وهي رواية شرق الوادي فكان حضور التشكيل أكثر من الثلاثية لكن المضمون ما زال طاغياً عليه، فسعى إلى إنصافه واجتهد اجتهاداً ظهر فيه التكلف في رواية جروح الذاكرة، فضاق ضرعاً بهذه القيود فغامر بالتحرر منها في رواية ريح الجنة.

فقد خص كل رواية في ثلاثيته بأحد المضامين التالية: الاجتماعي، السياسي، الديني. ثم كررها في الروايات الثلاث التي تلتها؛ فكان لكل رواية مضمون مستقل. ومما يبرهن على أنه صاحب مشروع روائي متكامل يشد بعضه بعضاً، أنَّه في رواية جروح الذاكرة – التي كانت تتحدث عن المضمون الاجتماعي- قد مهد للرواية التي تليها وأخبرنا ضمنياً بأنه سيخصصها للمضمون الديني؛ وذلك باعتنائه بالمضمون الديني في صفحاتها الأخيرة عناية كاملة، وهمَّش المضمون الاجتماعي الذي كان مسيطراً على الرواية منذ بدايتها. وعلى هذا الأساس نجده يشير في صفحتها الأخيرة إشارة واضحة – وإن كانت على لسان لطيفة: الشخصية الرئيسة في الرواية- إلى أنه لن يعتني بالتشكيل في روايته القادمة وأن ما يهمه المضمون فقط:"... من قال إن كاتب الرواية يجب أن يكون ملماً بتقنياتها؟.. كبار كتاب الرواية كتبوها نتيجة تجربة ومعاناة، وليس لامتلاكهم تقنياتها. تقنيات الرواية استخلصها النقاد من كتابات الروائيين، ولم يفلح الروائيون لأنهم التزموا بتقنيات النقاد. الناقد بحاجة إلى الأديب، ولكن الأديب ليس بالضرورة بحاجة إلى الناقد.."[1]. وهذا إشارة واضحة على معاناته في إخراج رواية جروح الذاكرة بالتشكيل الذي يرتضيه النقاد، وأن هذه المعاناة/ المخاض لن تتكرر؛ لأنه قد تشكلت لديه قناعة جديدة بعد خوض هذه التجربة المريرة، وهي أن لا حاجة له في تكبد كل ذلك العناء دون طائل، وإن كان دافعه الذي أوقعه فيها هو إرضاء النقاد، فلا حاجة لرضاهم على حساب قناعته الأدبية، فالأديب يصنع ناقداً، لكن الناقد لا يصنع أديباً. وسيصل إلى أهدافه عن طريق سُبل أيسر، تضمن له إيصال رسائله إلى قرائه، دون حاجة إلى تعقيدات التقنيات السردية. ومما يؤيد هذا التحليل أن نقطة البث المركزية في الرواية كانت " وأخيراً خرج الحرف الأول"، وأن الفصل الأول منها جاء تحت عنوان " المخاض"، وكأن خروج الحرف كان متعسراً على الكاتب، ولا ريب أن ما سبَّب كلَّ ذلك هو عزمه على أن يُلزم نفسه بتوظيف التقنيات السردية في روايته، فقد وضعها نصب عينيه منذ بداية عمله، لكنه أدرك في النهاية أن كل ذلك كان على حساب جُهده ووقته وكَدّ ذهنه، دون مقابل مُستحق يظهر في العمل. وعلى حساب

---

[1] الحمد، جروح الذاكرة: ٢٨٦.

المضامين التي أراد إيصالها للمتلقين، لكن القوالب/ التقنيات السردية أسهمت في عدم إبرازها بالطريقة التي يطمح إليها، وعوضاً عن أن تكون هذه التقنيات وسائل مساعده للروائي في صنع روايته، أضحت قيوداً تكبل يديه، ونيراً يحيط رقبته، لذا قرر التخلص منها في الرواية التي تلتها.

١.٣ العنوان

تعد العناوين، بشكل عام، داخليَّة كانت أم خارجيَّة، من العتبات النصيَّة الهامة، إنْ لم تكن الأهم على الإطلاق، بالنظر لما تتميز من مقومات خاصة، تضفي عليها قيمة تواصلية عالية، قلما تتوفر في باقي العتبات الأخرى.

فأطياف الأزقة المهجورة لتركي الحمد، عنوان مشترك ينضوي تحته ثلاث روايات متسلسلة هي في الحقيقة رواية واحدة. فالعنوان الرئيس يتضمن هذه الأجزاء الثلاثة التي هي رواية ممتدة لذات البطل، في مواقع ثلاثة.

والعنوان الشامل أطياف- الأزقة- المهجورة - يتكون من ثلاث كلمات مترابطة إحداها بالأخرى فالكلمة الأولى: أطياف: تعني نفي حضور مادي وحضور معنوي لشيء كان موجوداً ثم غاب، فهو أطياف ... هو جمع، والجمع يعني الكثرة لهذا الغائب الحاضر الذي يتسم برابطة مكانية ما بينه وبين دلالته. فالطيف شيء، والشيء لا يكون إلا في مكان ... ويضيف الأطياف إلى الأزقة، والأزقة جمع زقاق كما أن أطياف جمع طيف، والزقاق، وهو الطريق الضيقة الموصلة بين الأحياء والبيوت في المدن المكتظة، وغالباً ما تكون هذه الطرق بعضها مظلمة أو كالمظلمة، ومتداخلة ومعقدة، لأنها في النهاية شبكة. وأما المهجورة فهي الدالة على أنها كانت آهلة ثم صارت غير آهلة، مهجورة. فهي تدل على شيء كان حاضراً ثم غاب، وصفة الأزقة بأنها مهجورة وبأن لها أطيافاً تعاود بين الفترة والفترة، توحي بتسمية مكانية مرتبطة بحيز ما وأمكنة ما، مأهولة كانت ثم صارت مأهولة بالتذكر بعد فراغ سكانها، وهجرتهم، فهذه تسمية مكانية موصوفة بما يوحي بالضيق والأسى والحزن، والغضب فهي أطياف، لأزقة، مهجورة... هذا يوحي بمدخل إلى روايات لا تحتمل في نصها الكبير إلا ما يتفق مع هذه العتبة، والنص الأصغر يحمل داخلها مظاهر الشقاء والبؤس والتعذيب والبعد.

٢.٣ أغلفة الروايات

العدامة:

صورة كوَّة في بيت طيني قديم متشقق الجدران، مطلي بصبغ حديث، وقنديل قديم بداخلة مصباح حديث؛ وكأنها ترمز إلى الازدواجية التي وقع فيها أفراد المجتمع في عصر التحول من التقليديَّة إلى الحداثة، حيث إنهم في ظاهرهم معادون للحداثة لكنهم يعتمدون عليها في الخفاء، فسكنى البيت الطيني ثم وضع قنديل قديم لم يمنعهم من وضع مصباح حديث بداخله، بل هم مجبرون عليه، فمن الصعوبة بمكان أن تتوفر لهم كل الأدوات القديمة لإنارة السراج؛ لأنَّ الأدوات الحديثة بدأت تشغل الحيز الأكبر، وتلقى رواجاً كبيراً يكاد يلغي القديم، فالمصباح الحديث أقوى إنارة من القديم، وأقل ثمناً، وأكثر توفراً في الأسواق، لذا فهم يستخدمونه، لكنهم يحرصون على إخفائه بداخل القديم.

الكراديب:

مكان عميق مظلم، وشرفات ثلاث عالية، يدخل من خلالها نور ساطع، غير أنَّه لا يصل مَنْ بالأسفل. وكأنه يرمز لمن يعاني ظُلمة السجن، فهو في مكان يشبه القبر، لكنه ليس في عداد الأموات ولا الأحياء، حيث يرى نوراً ساطعاً يأمل في إدراكه، وعدد الشرفات وحجمها يزيد أمله، فواحدة منها تُعَد كافية لكي ينفذ من خلالها، وهي من الاتساع بحيث تسمح له بالخروج، لكن أنَّى له ذلك؛ فالشرفات عالية جداً ولا سبيل إلى بلوغها، فلن تجدي حيلة في الوصول إليها، وهو لا يملك أداة تعينه على بلوغ مراده، لأن من وَضَعَه في هذا المكان الموحش ليس من الرأفة أو السذاجة بأن يمكنه من أداة ينتحر بها، وتخلصه من عذابه، فكيف بمواد قد تساعده على صنع حبل أو سلَّم أو ما شابه، وما النور الذي سُمِح بدخوله إليه إلا وسيلة لتعذيبه، وزيادة في شقائه، ويدل على ذلك أن شعاع الشمس مرتفع جداً، لا يمكن الاستمتاع بدفئه ولا الاستنارة الكاملة به، وإنما هو نور باهر في الأعلى، وخافت لا يُستضاء به في الأسفل.

الشميسي:

سماء زرقاء صافية إلا من بعض الغيوم الصغيرة، وصحراء لا يَظهر منها إلا جزء يسير يكاد لا يذكر؛ لأنَّ سعف النخيل اليابس يغطيها، كما أن شيئاً يُشبه الطاولة مغطى بمنديل أحمر، وهو محجوب لا يرى منه إلا أطرافه التي يصعب من خلالها إدراك ماهيته، كما أنَّه يَحجب رؤيتنا لرمال الصحراء. وهذه الصورة وثيقة الصَّلة بمجريات الأحداث في الشميسي؛ فقد كانت سماء هشام صافية - إلى حد كبير – في الشميسي، إلا من بعض المشكلات البسيطة التي ترمز لها الغيوم، وأما الصحراء فيرمز بها إلى الرياض التي لم يعد يُرى من رمالها إلا القليل؛ بفعل الزحف العمراني عليها من سكان الأرياف، والذين يرمز إليهم بسعف النخيل، والشيء المغطى هو الحياة السرية والوجه الآخر للرياض الذي لم يكتشفه هشام إلا بعد أن عاش فيها، ويؤيد ذلك أن المنديل الأحمر هو الخِمَار الذي كُنَّ النساء في نجد يرتدينه، وما يحمل الخمار من دلالات التستر وعدم التكشف للأغراب.

جروح الذاكرة:

امرأة جميلة تنظر إلى وجهها في المرآة نظرات حزينة. وترمز إلى لطيفة بطلة الرواية؛ حيث كان جمالها سبباً لأحزانها وشقائها؛ فالرواية كاملة تدور أحداثها حول حياة لطيفة في أدق تفاصيلها، المرأة التي غافلتها الأعوام سراعاً إلى سن اليأس، وأدركت - على الرغم من احتفاظها بشيء وافر من جمالها- أنَّ أيام سعادتها باتت معدودة؛ لأنها لم تجد بديلاً يعوضها عن مصدر سعادتها الوحيد، فأصبح هذا الهاجس الملح عليها سبباً في تعاستها وكآبتها التي لاتريم.

شرق الوادي:

سرب من الطير يحلق عالياً فوق شجرة خضراء كبيرة، دون أن تغريه الأغصان المتفرعة الوارفة بالهبوط فوقها. وهي رمز للأجيال السابقة التي لم تغرها الحضارة الحديثة بالتمتع بمنجزاتها؛ إذ لم يركنوا إليها، ولم يشاركوا في صنعها، فمروا على الدنيا مرور الكرام، دون وضع بصمة تشهد بمرورهم.

ريح الجنة:

الغلاف الجوي للمريخ، ويدل على ذلك لونه الأحمر؛ لأن غلاف الأرض الجوي يميل إلى الزُّرقة، بينما يميل غلاف المريخ إلى الحُمرة. والمريخ هو الكوكب الذي يرمز إلى الحروب في الميثولوجيا. وهنا نتساءل: ما الرابط بين الصورة ومضمون الرواية؟. وفقاً للمعطيات السابقة نجد رباطاً متيناً بين الصورة ومضمون الرواية؛ فأحداث الرواية تدور حول أفكار مجموعة من الشباب الانتحاريين الذين عقدوا العزم على اختطاف عدد من الطائرات ومن ثم تفجيرها؛ طمعاً في الصعود بأرواحهم إلى أعلى مراتب الجنة. وكأن الروائي باختياره المريخ ينقض زعمهم ويسفه أحلامهم، ويشير إلى رفضه هذا الفكر المهووس بالحرب والدمار الذي يجني على نفسه قبل جنايته على غيره، فقد صعدوا بأرواحهم إلى الأعلى، ولكن ليس إلى الجنة كما زعموا، بل إلى المريخ، وهذه سخرية مريرة من فكرهم أقرب إلى الهجاء الصريح، فحين يُفجِّر أحدهم نفسه سيكون في لحظة واحدة في عالم آخر -كما يعتقد، ويشاركه الروائي هذا الاعتقاد، لكنه يخالفه في ماهية المكان الذي سيكون فيه بعد لحظات من الانفجار، حيث يفاجأ بأنه في مكان غير الجنة، التي تيقن من دخولها عند قتل نفسه والآخرين، فيخيب ظنه عندما يجد روحه وحيدة في مكان موحش لا شجر فيه ولا ماء ولا بشر، والروائي لا يقطع بأنه في النار، فلم يضع صورة نار ملتهبة على سبيل المثال، وفي الوقت نفسه استبعد أن يكافأ على جرائمه بالتلذذ بنعيم الجنة، فترك الأمر بَيْنَ بَيْنَ، وكأن المريخ برزخ لنفسه التي اختارت الحرب.

٣.٣ الإهداء

يعد الإهداء من أهم النصوص المحيطة بالنص المتن، تُختار ألفاظه بدقة لتوجيه رسالة إلى الآخرين بصورة عامة، وإلى المُهْدَى إليهم بصورة خاصة، ولذا لا يخلو الإهداء من القصدية في اختيار المهدى إليه وتفعيل دوره في عملية التلقي، وفهم أبعاد النص ومدلولاته، أي أنه مسؤول مسؤولية المبدع في الإنتاجية النصية، وهكذا " ينفتح الميثاق المؤطر للإهداء على تحققات موازنة تأخذ بالاعتبار السياق التداولي للنصوص، بما أنه ميثاق يؤكد أهمية هذه العتبة في تحديد بعض الدلالات ومكنوناتها النصية."[1]

العدامة:

" إلى ذكرى طارق ...
زهرة كانت تتفتح
ذهبت الزهرة وبقي الأريج"

من هو طارق؟ هل هو أحد أبنائه توفي صغيراً أم أنه أخ له؟ وما علاقة الإهداء بالرواية؟

[1] الحجمري، عبدالفتاح، ١٩٩٦، عتبات النص: البنية والدلالة، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، ط ١: ٢٧.

الرابط الأبرز بين الإهداء ومضمون الرواية أن أحداثها تشكل بداية حياة هشام. وقد قدم الإهداء رسالة من الكاتب إلى مهدى إليه خاص، هدفها التعبير عن مشاعره وأحاسيسه تجاه طفل يظهر أنه توفي صغيراً، اسمه: طارق؛ والمرجح أنه ابنه أو ممن يهمه أمره. واعتمد هذا الإهداء في تكوين شعريته على الإيحاء بمشاعر المرسل تجاهه، وتقريبها إلى المتلقي من خلال تحديد اسمه، والتوظيف الجيد للأسلوب، والتعبير المجازي.

الشميسي:

" إلى أُمي وأبي ..
عربون محبة ووفاء"

وقد كتبه الروائي بأسلوب مباشر يتناسب مع أحداث الرواية حيث كان هشام يحن لرؤية والديه اللذين فارقهما لأول مرة في حياته، وكذلك إهداء العدامة يناسب طفولة هشام، ولذا فلا يُستغرب أن يكون إهداء الكراديب على النحو التالي:

" إلى الإنسان الكامن في ذواتنا...
لعل ذواتنا تدرك ذواتنا"

وهذا الجزء الأخير من الثلاثية يركز على الأعماق الذاتية لهشام العابر. وقد تحققت شعرية الإهداء، ودوره في تفعيل المتلقي من خلال تركيبته اللغوية التي تعتمد على الحذف، والتكرار، فالحذف في هذه النقاط (...) التي تكشف عما يحتويه الواقع النفسي للذات المتكلمة من محاولة التغيير نحو الأفضل، والإتيان بالفعل الضد، أو استشراف لحظة المستقبل، بما تحمله من جديد. والتكرار لكلمة: ذواتنا، إبرازٌ للبعد الإنساني الذي تتضمنه الرواية، وتعبير عن حالة الترقب والتشتت التي يعيشها بطل الرواية، حيث يعيش واقعاً مهزوماً وغريباً من الخارج، ويعيشه داخلياً أشد هزيمة وغربة.

شرق الوادي:

وهي رواية تدور أحداثها في زمن الأجداد حتى تصل إلى العصر الحديث ولذا كان إهداؤها:

"إلى ذكرى الأولين...
ومن أجل مستقبل الآخرين
إلى ذكرى أجدادي...
ومن أجل مستقبل أولادي"

جروح الذاكرة:

"إلى لعنة الظلام..
أهدي هذه الشمعة،
عسى أن تكون شمعة.."

ويتضح من خلال الإهداء الطابع التنويري الذي يتبناه الروائي ويسعى إلى تحقيقه من خلال بث رسائل على لسان الطبيب النفسي/ الكاتب إلى لطيفة: الشخصية الرئيسة في روايته/ المجتمع.

ريح الجنة:

وهو تصريح على هيئة ملخص عام للفكرة التي يريد الكاتب إيصالها:

"إلى المسافرين إلى الجنة... أو يعتقدون أنهم إلى هناك مسافرون... هل تعلمون فعلاً إلى أين أنتم مسافرون؟ ضعوا حقائبكم جانباً وفكروا فقط، إن بقي مجال للتفكير...". فهو يرى أنَّ من يُفجِّر نفسه والآخرين لن يكون جزاؤه على فعلته الإجرامية إلا الفناء، والكاتب هنا لا ينحاز إلى المحسوس على حساب المفهوم؛ إلى الحياة بكل مفرداتها على حساب الآخرة، ولكنه يؤكد حقيقة أن لا يدفع الإنسان ثمناً باهظاً – حياته الدنيوية- مقابلاً لنتيجة حتمية، وخسارة لا تقبل التعويض، ويدعو من يفعلون ذلك إلى مجرد التفكير؛ لأنهم لو أعملوا فكرهم لما أقدموا على أفعالهم الشنيعة.

٤.٣ الاستهلالات والنهايات

لا بد أن يبدأ أي خطاب بنقطة ما وقد تكون آخر نقطة في المتن وتسمى هذه البداية عند جيرار جنيت (المنطلق السردي)، ويسميها أيضاً (نقطة البث المركزية)، ويقاس عليها كل ما جاء بعدها.

وقد كانت نقطة البث المركزية في روايات تركي الحمد على النحو التالي:

العدامة(بدأت مباني الرياض تلوح في الأفق).

الشميسي(بدت غرفته كاملة).

الكراديب(بدأت الطائرة في الهبوط التدريجي نحو الأرض).

شرق الوادي (لا أدري ما الذي يدفعني إلى كتابة حكايتي).

جروح الذاكرة(وأخيراً خرج الحرف).

ريح الجنة(بدأت عجلات طائرة "أميركان أيرلاينز" ... ترتفع عن الأرض)

من الملاحظ أن ثلاث روايات - من أصل رواياته الست- تُستهل بنفس الكلمة: بدأت. وأن الروايات الثلاث تبدأ على متن الطائرة.

ففي الكراديب: بدأت الطائرة. وريح الجنة: بدأت عجلات طائرة، لكن الأولى بدأت في الهبوط التدريجي؛ لأن أحداثها في الكراديب / السجن، وليس أي سجن، إنَّه سجن للتعذيب وانتزاع الاعترافات بالقوة، فكأنها إشارة إلى أحداث الرواية، ورمز إلى ما سيؤول إليه حال هشام من السمو إلى الانحدار، من عنان السماء إلى ظلمات السجن. أما طائرة ريح الجنة فبدأت ترتفع عن الأرض؛ لأن كثيراً من أحداثها تدور على متن الطائرة، كما أنها تحمل رغبة من المختطفين بدخول الجنة – حسب اعتقادهم.

ونهاية الشميسي هي في الطائرة أيضاً: " وأخذت الطائرة تهبط وقلبه تتسارع دقاته مع الاقتراب من أرض المطار... إن جوف جدة المجهول ينتظره هناك، وهو لا يعرف عنه شيئاً، وكل الخوف من ذلك المجهول."[1].

أما خاتمة العدامة فهي استهلال الرواية نصاً: " وبدأت مباني الرياض تلوح من نافذة القطار من الدمام، وذلك مثل حلم عديم الملامح في قيلولة يوم من أيام الصيف. لقد

[1] الحمد، الشميسي:٢٤٩

تضافر سراب ذلك اليوم من آب، مع عواصف الرمل التي تثيرها أنفاس جن الدهناء لتجعل الرياض تبدو من بعيد وكأنها..."[٢].

وينهي الكراديب، التي تُعد خاتمة الثلاثية، بما بدأه في استهلال العدامة، حين أعطانا أوصافاً دقيقة لهشام العابر مع بعض التعديلات الطفيفة في شكله بحكم تقدمه في العمر. وقد عمد الروائي إلى ترك النهاية مفتوحة، ولتأكيد ذلك كتب كلمة: البداية، على غير العادة التي جرت في آخر المؤلفات حيث تكتب كلمة: النهاية. فهل كان يقصد أنها بداية حياة جديدة لهشام؟ أم أنها بداية مراجعات هشام؟ أم بداية معاناته وأن ما عاناه لا يقارن بما ستستقبله به الأيام القادمة، خاصة أن كل ما جرى له من أحداث وتقلبات كان في سن دون العشرين، فكيف بما سيواجهه في سنوات عمره القادمة؟ كل ذلك وأكثر منطقي ومقبول؛ لأن البنية المنفتحة للنهايات الروائية تسمح بانفتاح أفق التأويل، فيبقى العمل الروائي مشرعاً على أكثر من توقّع نهاية، ممّا يستثير المتلقي ويورطه في النص الروائي، بجعله طرفاً يسهم في اختيار نهاية له من جملة عدد من النهايات الممكنة.

١.٣ الشخصيات

تُثير المُعالجة النقديَّة للشخصيَّة الروائية العديد من القضايا على مستوى الدرس النقدي الحديث، نظرياً وتطبيقاً. ولعل القضية الأساسية التي تتعلق بالشخصية تمثل جدلاً دائماً حول علاقتها بالمرجع الواقعي وأبعاده المختلفة. فالشخصية في الرواية تحيل – كما هو مألوف في تصورنا عنها- إلى واقع محدد قابل للإدراك، ولهذا يظل الهاجس المسيطر على المتلقي محكوماً في الغالب بمحاولات معادلة الشخصية بما يقابلها في الواقع، ولكنه يتأثر في الوقت ذاته بعوامل عديدة حسب موقف القارئ في الحياة ووعيه الفني والاجتماعي.

وليست الشخصية الروائية وجوداً واقعياً، وإنما هي مفهوم تخييلي، تدل عليه التعبيرات المستخدمة في الرواية. وينبغي التمييز بين الشخصية الروائية والشخص الروائي: فالأولى عامة لها قوانين وأنظمة تقننها وتقعدها. والثانية خاصة تعني شخصاً معيناً في رواية معينة، له سماته الخاصة، وصفاته النفسية والجسمية المحددة، ومع ذلك فكلتاهما تتلامسان، تلامس الخاص ضمن العام.

وربط نقاد الرواية التقليدية بين الشخصية ومؤلفها، وقالوا إن الراوي ما هو إلا قناع، يضعه الروائي ليتحدث من خلاله. ولكن هذا الوهم يسقط عندما نرى في الرواية الواحدة أكثر من راوٍ، حيث يبني الروائي روايته بناء متعدد الأصوات (بوليفونياً). وعندها لا يمكن القولُ إن هذه الأصوات المتناقضة هي موقف الروائي. لقد رفض النقد البنيوي هذه المطابقة بين الروائي والراوي، ورأى أن(الشخصية الروائية) ليست هي المؤلف لسبب بسيط: أنها محض خيال يبدعه المؤلف لغايات فنية محددة. فالشخصية الروائية هي (قضية لسانية) كما يرى تودوروف الذي جردها من محتواها الدلالي، وأعطاها وظيفة نحوية، فجعلها بمثابة الفاعل النحوي في العبارة السردية،

---

[٢] الحمد، العدامة:٢٩٨

والشخصيات الروائية لا وجود لها في الواقع؛ لأنها ليست سوى كلمات (أو كائنات من ورق) حسب رولان بارت[١].

وقع النقد الحديث في مغالطة حين طابق بين المؤلف والشخصية المتخيلة التي اعتبرها لسان حال المؤلف، أو الشخصية البديلة عنه. وقد تجلى هذا أكثر ما يكون في روايات الاعتراف والسيرة الذاتية والروايات المروية بضمير المتكلم. وهذا الخلط بين المؤلف والراوي أعاق فهم الشخصية الروائية التي هي ليست المؤلف الواقعي، بل هي محض خيال يبدعه المؤلف لغاية فنية. والتطابق الذي تحدثه القراءة بينهما ما هو إلا سوء تأويل ساذج، إذ ليست الشخصية سوى (قضية لسانية) يجردها الكاتب من محتواها الدلالي، ليسند إليها الوظيفة النحوية، فيجعلها الفاعل في العبارة السردية[٢].

وبذلت جهود أخرى في سياق البحث عن خاصية الثبات والتغير في الشخصية حتى يتاح تصنيفها وتوزيعها إلى سكونية لا تتغير على امتداد السرد، وإلى دينامية متحركة. كما ينظر إلى الشخصية حسب عمقها السيكولوجي، فيلاحظ أن الفرق بين الشخصية المعقدة ذات الأبعاد المتعددة، والمسطّحة هو معيار يؤدي إلى الحكم عليها بأنها إما عميقة وإما سطحية. والأولى تقنعنا وينتج عنها دوماً تصوير الجانب الدرامي المحتدم في الحياة. أما الثانية فتكون بسيطة ضحلة، ومع ذلك يكون لها دور هام في الرواية. ومن منظور الدور الذي تقوم به الشخصية ينظر إليها تبعاً لذلك بوصفها رئيسية (محورية) أو ثانوية[٣].

كان فلاديمير بروب قد أخذ الحوافز التي استنبطها الشكلاني الروسي توماشفسكي، فسماها الوظائف، وذلك في كتاب بروب "مورفولوجيا القصة" الذي انطلق فيه من ضرورة دراسة الحكاية، اعتماداً على بنائها الداخلي، لا على التصنيف الخارجي أو الموضوعاتي الذي قام به سابقوه، وقد قدم بروب نموذجه الوظيفي المقترح الذي يختلف عن نموذج الحوافز؛ لأنه يحتوي عناصر ثابتة، وأخرى متغيره. فالذي يتغير هو أسماء الشخصيات وأوصافها، والثابت الذي لا يتغير هو أفعال الشخصيات ووظائفها التي تقوم بها. فالوظيفة: هي عمل الشخصية.[٤].

وأول ما يعنى به الروائي هو اختيار اسم للشخصية؛ إذ يحدد به الشخصية ويجعلها معروفة، ويختزل صفاتها. ولهذا لا بد للشخصية من أن تحمل اسماً يميزها، وإذا كانت الشخصية الروائية قد احتلت مكانة مرموقة في روايات القرن التاسع عشر؛ حيث كان للشخصية الروائية وجودها المستقل عن الحدث، فإنَّ الأمور قد تعقدت بعد ذلك وتشابكت، فأصبح البطل دون اسم، أو يرمز له بحرف، أو يغير اسم الشخصية في الرواية نفسها، أو يسمي شخصين باسم واحد، في الرواية نفسها. وقد صرح (آلان روب غرييه) بأن العصر الحالي الآلي هو عصر الشخص/ الرقم، ولاحظ (رولان

---

(١) عزام، محمد، ٢٠٠٥، شعرية الخطاب السردي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق: ١٩.

(٢) تودوروف، وديكرو، المعجم الموسوعي لعلوم اللغة، ط الفرنسية:٢١٦.

(٣) شعث، أحمد جبر، ٢٠٠٥، شعرية السرد في الرواية العربية المعاصرة، مكتبة القادسية للنشر والتوزيع، فلسطين، ط١: ١١٨.

(٤) بروب، فلاديمير، ١٩٩٦، مورفولوجيا القصة، ت. عبدالكريم حسن وسميرة بن عمو، شراع للطباعة والنشر، دمشق:٣٨

بارت) (موت البطل) حيث أصبحت البطولة للأشياء في الرواية الجديدة، أو الزمان كما في الروايات النهرية[1].

ويتوخى الروائي أن تكون أسماء شخصياته متناسبة مع مسمياتها، بحيث تحقق للنص احتماليته ومصداقيته، فلا يسمي (الأمين) مثلاً بـ (الخائن)، ولا (الكذاب) بـ (الصادق) إلا إذا أراد (المفارقة). وهذه المقصدية التي تضبط اختيار المؤلف لاسم الشخصية لا تنفي اعتباطيَّة العلامة، وليس هناك ما يجبر المؤلف على وضع أسماء شخصية لأبطاله، فقد يطلق عليها ألقاباً مهنية، أو يُعينهم بالقرابة، أو ينسبهم إلى مواطنهم، أو يطلق عليهم سمات وصفية تميزهم.

ويتضمن مقام الرواية، كما هو مألوف، أكثر من شخصية تكون بحاجة ضرورية إلى وجودها في زمان ومكان خاصين بها. وندرك أهمية هذا الطابع القصصي للتعبير الأدبي عندما نُقدم على تتبع الإشارات الخاصة بالشخصية منذ السطور الأولى في الرواية، وأحياناً منذ الجملة الأولى بحيث يؤدي هذا الإجراء إلى الوقوف على طريقة الروائي في تقديم شخصياته، ومحاولة تفسير الكيفية التي انبثقت من خلالها الشخصية واستوت في عالم الرواية كائناً ينبض بحياة ذات خصوصية في الدلالة على المعالم الإنسانية.

وقد درج الروائيون عامة على تنويع طرائقهم في تقديم الشخصيات إلى القارئ؛ فهناك روائيون يرسمون شخصياتهم بأدق تفاصيلها، وهناك من يعزف عن الوصف المظهري لها. ومن جهة أخرى نرى بعض الروائيين يقدِّمون شخصياتهم بصورة مباشرة، وذلك عندما يخبروننا عن طبائعها وأوصافها أو يسندون هذه المهمة لشخصية تخييلية أخرى تعمل بوصفها راوياً[2].

وقد تعدَّدت مناهج دراسة الشخصيَّة بوصفها مفردة فنية من مفردات النصِّ؛ كما تعددت الموضوعات التي تعالج ضمن هذا الاطار؛ كالحديث عن تقديم الشخصية ونماذجها وأنماطها وتحولاتها، وقد أجاد حسن بحراوي في تحديده لأشكال الشخصية في كتابه " بنية الشكل الروائي"، كما تحدث النقاد عن وظائفيَّة الشخصية، ورمزيَّة الأسماء.. إلى غير ذلك، وهو أمْر يضيق المقام عن تحليله هنا، وهو يحتاج إلى رسالة خاصة بأعمال تركي الحمد؛ ولذا اجتهدت في تقديم عرض موجز وإلماحات بسيطة علَّها تفتح المجال أمام الدارسين.

شخصيات ثلاثية(أطياف الأزقة المهجورة)

١. هشام العابر: تُعدُّ هذه الشخصيَّة مِحْوريَّةً في الأبنية السَّردية؛ إذ ترتبط بها سائر الشخصيات برابط ما، كما تتحرك الأحداث ضمن فضاء مكاني وزماني ذي صلة بها (بهشام العابر) فهي المحرِّكة والمحرَّكة، وهي الساردة حيناً والمتلقية للسرد الداخلي حيناً آخر، وتبدو فاعلة مرّة ومنفعلة مرة أخرى. غير أنَّ ما يسمها

---

[1] عزام، شعرية الخطاب السردي: ١٦.

[2] بحراوي، حسن، ١٩٩٠، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت؛ والدار البيضاء، ط١: ٢٢٣.

بشكل عام هو تعدد أبعادها من شرط موضوعي إلى آخر كما تتميز بنموِّها وتحركها وتحولها من حين إلى آخر.

وفي بداية الجزء الأول من الرواية يقدم لنا الراوي وصفاً دقيقاً لشكل هشام العابر، فيسرد أوصافه بطريقة مباشرة وتقريرية دون تأخير، وكأنه يخبرنا بأن أحداث الثلاثية ستدور حول هذا الشخص بالمقام الأول، فلابد أن يوضح لنا ملامحه الجسدية بالتفصيل قبل كل شيء:

" شخص مثله مثل أي شخص آخر. إلا أن صدره يعتمل بأشياء لا يعتمل بها صدر شخص آخر. شاب في الثامنة عشرة من العمر، نحيف البنية، معتدل القامة أميل إلى القصر، قمحي اللون أميل إلى البياض، بشارب محلوق لتوّه، وأسنان ناصعة البياض في فم صغير وشفتان رقيقتان ورديتان، وأنف مستقيم، وجبين واسع، وشعر مسترسل طويل شديد السواد، لم تفلح الغترة والطاقية في إخفائه تماماً، وعينان واسعتان بأهداب طويلة تنظران من خلال نظارة طبية، إلى كل شيء، دون أنْ تهتما بأيِّ شيء، يعلوهما حاجبان كثيفان، وذقن شديد الدقة، وكل ذلك في وجه مثلث الأبعاد. تجمعت هذه الأوصاف لتشكل ذلك الشخص الذي خرج إلى الدنيا فوجدهم يدعونه " هشام إبراهيم العابر"[١].

إنَّ هذه الأوصاف الدقيقة لهشام مبررة وضرورية؛ لأنها تُوهم - على الأقل- بواقعية الشخصية، ولكن إسراف الروائي في ذكر أدق التفاصيل لأوصاف الشخصيات الثانوية غير منطقي ولا مبرر، لأنه يدخل في باب التزيد الذي يشعر القارئ بالملل في كثير من الأحيان، ومن ذلك أيضاً ذكره لتفاصيل غير ضرورية في تصرفات شخصيات الرواية، وتكراره الممل لعملية شرب الشاي على سبيل المثال.

" لقد خرج إلى الدنيا وهو لا يعرف إلا هواية واحدة ولذة واحدة هي القراءة. يقرأ أي شيء وكل شيء تقع عليه يده"[٢].

" تفوق بشكل ملحوظ خلال سنوات الدراسة الابتدائية والمتوسطة، حتى أنهم نقلوه من الصف الثالث إلى الصف الرابع الابتدائي مباشرة اعترافاً بتفوقه. وقد كان مصدر فخر لوالديه، وخاصة والده الذي لم يكن له حديث إلا عن ابنه الوحيد وتفوقه وتقدمه، مما كان يغيظ بعض جلسائه الذين لم يكن أبناؤهم بالمستوى نفسه. ورغم ذلك كان الجميع في قرارة أنفسهم يشهدون له بالتفوق والمستقبل المشرق"[٣].

ويقدم النّص هذه الشخصية سريعة الاستجابة لما يقرأ، وكان ماهراً في انتقاء المدّونات الغريبة عن المحيط الاجتماعي؛ فيختار ما يحث على التغيير والثورة الفردية فهو عندما يقرأ طبائع الاستبداد يشير إلى أهميَّة الكتاب في محاربة الظلم والقمع، وعندما يقرأ التيارات الفلسفية والأفكار اليسارية إنما يظن أنَّه يدعو إلى المساواة [٤].

---

[١] الحمد، العدامة: ٨.

[٢] المرجع نفسه: ٩.

[٣] المرجع نفسه: ٩.

[٤] انظر:المرجع نفسه، ٩.

أصدقاء هشام في الدمام:

كان هشام يقضي أغلب وقته في القراءة أو مع صديقي الطفولة، عدنان العلي وعبدالكريم الدحيماني، فقد كان الثلاثة يجتمعون بعد كل عصر في منزل عبدالكريم، مع أصدقاء آخرين حيث يحتسون الشاي ويتحدثون إلى ما قبل الغروب، وقد كانت الدنيا بالنسبة لهشام تتلخص في القراءة وهذين الصديقين[١].

أسرة خال هشام

١. الخال: عبدالعزيز المباركي؛ يقدِّم لنا السَّارد هذه الشخصية من خلال تقنية التَّلخيص، فيكثف حياته، أو أجزاء منها بأسطر قليلة، مُشيراً إلى صلة القرابة بالشخصية الرئيسية (هشام): " خاله، عبد العزيز المباركي، رجل لا مثيل له فعلاً. الأخ الأكبر والوحيد لأمه، جاب كل مكان واستقر به المقام في الرياض. لم يحتمل الإقامة في القصيم، حيث عاش جده لأمه أخريات أيامه، فسافر إلى الكويت وقضى هناك بضع سنوات، عاد بعدها إلى القصيم. ولكنه لم يلبث إلا قليلاً ثم سافر إلى مصر والعراق والشام والأردن وفلسطين تاجراً، بعد وفاة أبيه. وأخيراً ألقى مراسيه في القصيم مستقراً، حيث تزوج وأنجب محمداً وحمداً. وعندما كانت زوجته حاملاً بابنته منيرة، انتقل إلى الرياض حيث حصل على وظيفة حكومية طيبة، وتوقف عن الترحال حين ازداد عدد الأبناء وكثرت المسؤوليات. في الرياض جاء أحمد ثم موضي وأخيراً عبدالرحمن"[٢]. تتسم الشخصية بالحركية والانتقال إلى عدَّة أماكن، ولعل هذا الترحال يعمق من وَعْيه نَفْسَهُ والآخرين؛ ولأنه خال البطل فلا بد أن ينعكس ذلك في تشكيل شخصيته؛ ومن هنا نعدَّ عبدالعزيز المباركي أحد الأركان الفاعلة في تكوين البيئة الفكريَّة للبطل ولا سيَّما الانفتاح وتعدد المواقف.

وزيادة على ذلك تجدر الإشارة إلى أنَّ السارد الكلي العلم يقدم لنا صورة الخال الجسدية التي تذكرنا بما قاله عن هشام نَفْسِه:" وما هي إلا لحظة، وأطل وجه خاله... رجل فارع الطول، نحيف البنية، سمح الوجه، بلحية قصيرة أنيقة شديدة البياض، وشارب محفوف بشكل ظاهر، وجبين واسع تظهر في وسطه دائرة صغيرة داكنة"[٣]. وهذا ما يبرر دور الوراثة أو التقليد في التشكيل الخارجي للبطل.

٢. أحمد: ابن خال هشام، وهو مراوغ وبخيل، سلوكه مُفعَمٌ بالرياء والكذب، الدين لديه عُرف يجب الالتزام به، وليس تنزيلاً من الله؛ يخاف المجتمع ويحاول إرضاءه، ولا بأس عنده من اجتراح المحرَّمات، يفعل على خلاف ما يقول[٤].

---

[١] انظر:الحمد، العدامة، ١٨.

[٢] المرجع نفسه: ٧٢.

[٣] الحمد، العدامة: ٧٩.

[٤] انظر:المرجع نفسه، ٨٠-٨١.

٣. عبدالرحمن: يتشابه الأخوان تقريباً في كل شيء إلا في الطباع. فقد كان أحمد هادئ إلى درجة البرود، ويحب المال بشكل هوسي، على عكس عبدالرحمن الذي تثيره أية كلمة وينفق المال بإسراف[١].

ويصور لنا الراوي في مشهد واحد، أثناء نوم الإخوة، طبيعة كل شخص منهم: " نظر حوله مرة أخرى، فوجد حمد فاغراً فاه كالميت، مستلقياً على قفاه وقد انحسر الشرشف تماماً عن جسمه وكذلك الثوب. أما أحمد، فكان نائماً بهدوء وهو متشبث بالشرشف بإحدى يديه فيما كانت الأخرى تحت رأسه. وكان عبدالرحمن نائماً على جنبه الأيمن وقد سقط رأسه عن الوسادة، وبعض اللعاب يبلل جانباً من فمه. كان منكمشاً على نفسه وكفاه بين فخذيه، وقد تجمع الشرشف تحت قدميه"[٢]. فأحمد الشحيح يَظهر حرصه في طريقة نومه، وعبدالرحمن المتهور المغامر تظهر لامبالاته في طريقة نومه، ومن خلال جمع المفردات التصويرية وإلصاقها معاً يمكن الحصول على صورة كلية بانورامية للعائلة الواحدة، وكأن المشهد كله قد صور في لقطة واحدة، إننا إزاء لوحة: مجموعة من الذكور ينامون متقاربين كل على طريقة مختلفة إلى حد ما، وربما تكشف طريقة النوم الحالات النفسية لهذه الشخصيات، من حيث الهدوء والحركة.. إنَّ المشهد المقدم قد صُوِّر من الأعلى بعين الكاميرا، يأتي هذا بعد لَمْلَمة المشاهد الصغيرة للانتهاء إلى مشهد كلي. ويتكرر مثل هذا المشهد الذي يرسم الشخصيات من خلال تصرفاتهم التلقائية؛ لأن وقت النوم أو الإفاقة الفجائية من النوم تُظهر الإنسان على طبيعته:" وتحرك الأبناء لدى سماع صوت والدهم: حمد بتثاقل شديد، وأحمد بخفة ورشاقة، حيث قفز من الفراش وقبل جبين والده الذي لم يملك نفسه من الابتسام مكرراً بصوت هامس:" بارك الله فيك يا بني ... بارك الله فيك..." أما عبدالرحمن، فقد نهض وهو يتثاءب ويتمطى بقوة، ملقياً تحية الصباح على والده... غير أن الوالد لم يرد عليه..." [٣].

ويتكرر الوصف الدقيق للشخصيات من خلال تصرفات تلقائية ولكن عين الراوي ترصدها بدقة وبأسلوب تصويري:

" – جاء وقت الذهاب... أكاد أتأخر.

قال محمد وهو ينهض متوجهاً إلى غرفته في الجانب الآخر من المنزل. ثم نهض أحمد وقد أبقى بيالة الشاي في يده، وأخيراً حمد الذي نهض بتثاقل وتأفف، ولم يكن قد نطق بكلمة واحدة أثناء الطعام"[٤].

فكل تصرف ينم على شخصية فاعلة، فمحمد يعيش عالمه الخاص، وأحمد يظهر بخله وحرصه الشديد من خلال حمله لما تبقى من حثالة الشاي في يده، على الرغم من نهوضه عن السفرة، وحمد لم ينطق بكلمة واحدة أثناء الطعام.

---

[١] انظر:المرجع نفسه، ٨٣.

[٢] المرجع نفسه: ٩١.

[٣] الحمد، العدامة: ٩٣.

[٤] المرجع نفسه: ٩٨.

٤. موضي: وهي شخصية مهمة ومؤثرة في حياة هشام:" وخطرت موضي على ذهنه... يا لها من فتاة مليحة. وسيدة منزل ممتازة. هي التي أعدت العشاء ، وهي التي قدمته، وهي التي فرشت على السطح، وهي من يعد الشاي ويقوم بكل أعباء المنزل. ويكفيها طلبات مثل هؤلاء الإخوان. إن نورة تساعد أمها ولكنها بالتأكيد ليست مثل موضي... لاريب أن من يتزوجها سوف يكون محظوظاً"[١]. وفي هذا المقطع تمهيد لشخصية نورة عن طريق الحديث عن موضي، وسيكون لنورة الدور الأكبر في الشخصيات النسوية، لذا لم يتأخر الراوي في ذكرها على الرغم من أن سياق الأحداث لم يكن في اتجاهها.

رفاق هشام(أبو هريرة) في التنظيم:

١. منصور عبد الغني: ربما يُعد منصور عبدالغني من أبرز الشخصيات الفاعلة في حياة البطل (هشام)؛ إذ شكل نقطة تحول لا يمكن تجاهلها في حياة هشام الفكرية؛ وذلك لما يتمتع به من سمات شخصية وفكرية، إنَّه شخصية جاذبة بمعنى الكلمة إذا ما اقترضنا تعبير حسن بحراوي في بنية الشكل الروائي، حيث يكون للشخصية فعل السحر في الآخرين شكلاً ولباساً وحديثاً وتفكيراً. إنَّ ما ذكرته يمكن اختزاله ممَّا يرصده الراوي الذي يتغلغل في أعماق هشام ويستخرج ما في باطنه من أفكار. وقد قدم الراوي ذلك من خلال سرد ممتزج بالوصف؛ أي من خلال صورة وصفيَّة؛ بل يلجأ الراوي إلى المباشرة في تحليل الشخصية؛ إذ يقول:" لن ينسى ذلك اليوم الذي كان نقطة تحول في حياته كلها، فبينما كان مستنداً في وقت الفسحة إلى جدار قريب من الفصل في الطابق الثاني للمدرسة مطل على الساحة الرئيسية، في انتظار عدنان لتناول طعام الفسحة سوياً كالعادة، اقترب منه أحد الزملاء في الفصل وجمعية التاريخ. لم يكن يشعر بميل إلى هذا الزميل منذ أن قابله لأول مرة وتناقشا حول الماركسية في أحد اجتماعات الجمعية..." [٢].

وقد استخدم الروائي أسلوب أسطرة الشخصيات في مواطن متعددة، وكانت شخصية منصور الشخصية الأبرز في ذلك؛ لما تحمله من قوة تصل حداً لا مثيل له بين شخصيات الرواية، فالخوف لا يعرف طريقاً إلى قلبه، حتى في أحلك الظروف التي لم يتحملها رفاقه في السجن كان متماسكاً بطريقة تدعو إلى الدهشة، كما أن الكاتب عمد إلى تحميل شخصية منصور جملاً غاية في الإقدام لم يجرؤ غيره على استماعها فكيف بنطقها، ولذا فقد أسطره لتتوافق تلك المقولات مع شخصيته الميتافيزيقية: " بحث عن مكان بعيد يتناول فيه طعامه، بعيداً عن أي زاوية أو مكان يمكن أن يكون فيه منصور، وسط نظرات الاستغراب من عدنان الذي كان مستغرباً تصرفات صاحبه هذه الأيام. وبينما هو يمضغ لقمة من "ساندويش الجبنة والجام"، ويتمازح هو وعدنان، إذ به يفاجأ بمنصور ينتصب أمامه بقامته الرياضية، وعلى فيه ظل ابتسامة، وكأنه مارد من مردة ابن داود خرج لتوه من القمقم. توقف عن الطعام، وبدأ الاضطراب يغزوه من

---

[١] المرجع نفسه: ٨٤.

[٢] الحمد، العدامة: ١٩.

جديد"[1]. كل تلك الأوصاف الأسطورية كانت ملازمة لمنصور في جميع أجزاء الرواية، لكن الراوي يكشف في النهاية عن شخصية أخرى لمنصور على عكس ما سبق؛ شاب طيب متسامح يقدر الصداقة ويعتني بالآخرين، وما يفسر هذا الكشف المفاجئ والتحول الجذري هو خروج منصور من دائرة التنظيم، وتحرره من قيوده، وبذلك عاد إلى إنسانيته وطبائعه الهادئة المميزة، دون حاجة إلى تكلف القسوة والشدة.

٢. فهد: رئيس مجموعة هشام، وهو نموذج لقيادات التنظيم التي لم تُطبق من أدبيات الحزب إلا الصرامة وتبجيل المرجعية: " شاب في حوالي السادسة والعشرين من العمر، أبيض لدرجة البرص، سمين لدرجة الإفراط، بكرشة ظاهرة، وشعر أسود أجعد وقصير، وشارب ضخم فوق شفتين غليظتين داكنتين، وفم واسع يحتوي على أسنان كبيرة متناسقة تعلوها صفرة داكنة"[2]. وهذه الصفات الشكلية تتناسب مع ما تحدثت به الرواية عن شخصية فهد في التنظيم، فقد كان قائداً فظاً كثير الاحتكاك مع هشام والآخرين، وهذا موقف يصور فظاظته:

" – سأطلب إعداد إبريق آخر.

قال راشد ذلك وهو يهم بالنهوض، غير أن فهد جذبه من إزاره قائلاً بلهجة آمرة:

- لا داعي لذلك... فنحن مغادران بعد لحظات.

جلس راشد وهو يعيد ربط إزاره الذي كاد أن يسقط من جذب فهد، وأخرج سيجارة من علبته، أشعلها وأخذ يدخنها بهدوء دون أن ينبس بكلمة، في الوقت الذي كان فيه فهد يمتص آخر نفس من سيجارته، ثم سحقها في صينية الشاي رغم أن المنفضة كانت إلى جانبه، وسط نظرات راشد المتسعة"[3].

٣. عارف: أبو وحيد. وقد كان له دور كبير في إقناع هشام بكثير من الأفكار خلال نقاشاتهما في السجن، وكثيراً ما أثار التساؤلات في ذهن هشام عن أمور كان يراها من المسلَّمات، لكنه بدأ في إعادة التفكير بها، حتى وصل إلى نتائج لم تكن لتخطر بباله لولا حدَّة الجدل بينه وعارف.

٤. وليد الدايم: اختار له الروائي هذا الاسم ليتناسب معه؛ فقد "كان وليد قومياً متحمساً"[4]. فكأنه مازال وليداً لم يكبر لكي ينمو فكره أو يتغير وسيظل دائماً على ذلك، بينما أصبح بقيَّة رفاقه يشككون في كثير من أفكار أحزابهم ويعرضونها للنقد الجاد، حتى توصل كثير منهم إلى نقضها والتخلي عنها، بينما ظل وليد يردد الشعارات نفسها، دون إعمال فكره، أو محاولة تقصي الحقيقة.

٥. عبدالله الصاعد: " كان عبدالله قومياً سابقاً، وماركسياً من أنصار الجبهة الديموقراطية المنفصلة عن حزب البعث"[5]. والصاعد دلالة على صعوده سلم الأحزاب؛ إذ صعد بتفكيره إلى مراحل جديدة لم يصلها وليد، لكنه في النهاية تحيَّر في أمره وشكك في جدوى جميع الأحزاب.

---

[1] الحمد، العدامة: ٣٥.

[2] المرجع نفسه: ١٠٩.

[3] المرجع نفسه: ١١٠.

[4] الحمد، العدامة: ١٧٩.

[5] المرجع نفسه: ١٧٩.

٦. لقمان أيوب علام: لقمان رمز لحكمته وأيوب لصبره وعلام لعلمه. " وهو متهم بالانتماء إلى تنظيم الإخوان المسلمين"[١]. فقد كان يفض النزاعات التي تحدث بين زملائه في السجن، وكان مرجعاً للفتوى بينهم، يسألونه عن أمور الدين فيجيب بعلم واسع واعتدال جذب إليه السجناء، أما صبره فإنَّ مدة سجنه كانت قبل دخول البقية بأعوام ولم يكن خروجه إلا بعد أعوام من الإفراج عنهم، وكانوا يكثرون التذمر من حالهم في السجن، أما هو فكان يدهشهم بصمته عندما تطول شكايتهم، وإن استنطقوه حثهم على الصبر.

الشخصيَّات النسويَّة:

١. نورة: وقد تكرر ذكرها في كثير من أجزاء الرواية، لما لها من تأثير كبير على هشام، ومساهمتها الفاعلة في سير أحداث الرواية. وهي حب هشام الأول، تعرَّف إليها في مرحلة المراهقة، وكانت تسكن بجوارهم، أحبها حباً بريئاً فتح له آفاقاً جديدة؛ كانت بواكير تلك الآفاق: الاحتيال على والديه لملاقاتها، ثم تطور به الأمر إلى الاحتيال على مدير المدرسة ونشر أفكار سياسية داخلها، ثم ختمها بالاحتيال على السلطات والالتحاق بالتنظيم السري، دون أن يشعر بخوف أو وجل مما يقوم به؛ لأن ممارساته مع نوره وفي المدرسة كانت دافعة له لكي يخوض غمار التجربة دون تردد، ثقة بتجاربه السابقة.
٢. سارة(سوير): كانت الحب الثاني في حياة هشام، لكنه لم يكن حباً بريئاً على الإطلاق، بل أسرف معها في الانغماس في عالم الشهوة، وشرب كأسه حتى الثمالة، فكانت النتيجة أن حاول الخلاص منها، لكنها بدأت في ملاحقته إلى أن انكشف أمره أمام موضي.
٣. موضي: ابنة خال هشام. وهي النموذج النسوي الوحيد الذي كان هشام يخشى انكشاف حقائقه أمامه، فقد كان يعيرها اهتماماً بالغاً، ويسعى إلى المحافظة على صورته المثالية أمامها، لكنه سقط أمام نظراتها التي فضحت ما بداخله، وبانكشافه أمامها لم يعد مبالياً بمعرفة السلطات حقيقة انتمائه للتنظيم السري.
٤. رقية: وهي فتاة تعرف إليها هشام في الرياض، عن طريق عبدالرحمن ابن خاله، وقد كان لهشام معها كثير من المغامرات، وأثَّرت على حياته وشخصيته بطريقة كبيرة؛ فعلى يديها انكسر حاجز الخوف لديه من الأنثى، واكتشف عالماً جديداً لم يكن له سابق معرفة به عندما كان في الدمام.

ويُلاحظ أنَّ عدد النساء قليل في الرواية إذا ما قورن بعدد الرجال، وذلك يشي بانحسار دور المرأة واقتصارها على البيت والإنجاب؛ فليس لهنَّ مشاركات في الحياة العامة فضلاً عن الشأن السياسي أو الثقافي، ومن تطرَّق لهنَّ الراوي بالذِّكر لم يمثِّلن إلا جانباً تقليدياً من أدوار المرأة.

شخصيات السجن:

١. العقيد مالك عبدالمهيمن: وهو مدير السجن والشخصية الوحيدة التي كان مظهره مقبولاً بل مميزاً بين شخصيات السجانين الآخرين: رجل أنيق وسيم ذو رائحة

---

[١] المرجع نفسه: ١٧٩.

طيبة[1]، أما البقية فإن الراوي المشارك يتعمد نقل صورة مرعبة مشوهة لخَلقهم وخُلُقهم وهو " لا يدري من أين ينتقون هؤلاء الأشخاص الذين يبعث منظرهم الرعب في الأفئدة. لا بد أنهم منتقون بدقة، وإلا كيف يجتمع مثل هؤلاء المتشابهين خلقاً وخلقه في مكان واحد"[2]. ولعلَّ هذا التميز يمنحه ميّزَةً تكشف عن دوره في إدارة السجن، فيبدو جاذباً، ولكن هذه الجاذبية تحمل كثيراً من التناقض؛ إذ هو المسؤول عن الرُّعب والخوف الذي يستهلك المساجين، هذه الشخصية تمثل الصورة النمطيَّة عن شخصية الماكر والداهية الذي ينقض على فريسته متكئاً على سمات جسديَّة وسلوكيَّة ولفظيَّة، وتكاد تجد هذا النمط ليس في مجتمع الرواية حسب، وإنَّما في مجتمعات أخرى.

أمَّا الاسم الشخصي فلا يخلو من دلالة؛ إذ هو المالك؛ لأنه يعطي صلاحيات مطلقة في التعذيب والتنكيل، وهو في الآن نفسه مهيمن على ما سواه. ويرمز اسمه: مالك، إلى مالك خازن جهنم، وهو الملك الموكل بتعذيب أهلها، والسجن مقابل لجهنم، لذا يقول:" أما عوض فكان أحد الزبانية"[3]، وفي موضعين آخرين:" إنها أشبه شيء بصورة أرضية لجهنم"[4]." أليس غريباً أن تجتمع الجنة والجحيم في مكان واحد؟ غرفة التحقيق تتحول تلك الليلة إلى غرفة من غرف الجنة، وينقلب مالك بقدرة قادر إلى رضوان." [5]. فلم يتردد السَّارد في التعبير عن ذلك بصوت صارخ، ولقد عمد إلى تصوير جنة أرضية وجحيم أرضي؛ مستلهماً أفكار المعري ودانتي.

٢. جلجل عبدالقوي

مساعد العقيد، جلجل: لأن صوته العالي وأسلوبه الغريب المرعب في الحديث أشبه بالجلجلة، وعبدالقوي: إشارة إلى قوته في تعامله مع الآخرين. " شخص ضخم الجثة بشكل لافت للنظر، يرتدي ثوباً أبيض ناصع البياض، تاركاً الحرية لكرش ضخم أن يأخذ راحته في التمدد، داكن اللون، أحول العينين، بشارب أسود كث دون لحية، غليظ الشفتين، أفطس الأنف عظيمه، حليق شعر الرأس تماماً"[6]. إنَّ موقف السارد من عبدالقوي موقف سلبي؛ إذ صوره تصويراً كاريكاتيرياً مفسحاً المجال للقارئ ليتصوَّر الرعب الذي يغرسه جلجل في نفوس المساجين، إنَّ الوصف هنا معنى كامل يثير الفزع في النَّفس ويسجل موقف السارد الرافض لمثل هذه الشخصيات.

٣. حمدان الثميني: رسول العقيد لجلب السجناء، "صوته أجش جهوري، نهش وجهه البرص، عيناه حادتان"[7]. وأول سجان يقابله هشام عند بوابة السجن:" رجل قصير القامة، نحيف البنية، أحول العينين، شديد سمرة الوجه، مع آثار جدري واضحة على وجهه، ولحية مثلثة صغيرة، وشاربان ضخمان تتخللهما بعض الشعيرات

---

[1] انظر:الحمد، الكراديب، ٨٩.

[2] المرجع نفسه: ٨٨.

[3] المرجع نفسه: ٨٧.

[4] المرجع نفسه: ١٣.

[5] المرجع نفسه: ٢٠٧.

[6] الحمد، الكراديب: ٨٨.

[7] المرجع نفسه: ٨٥-٨٦.

البيضاء، ويرتدي ثوباً أبيض، وغترة بيضاء دون عقال، ويتدلى مسواك ضخم من جانب فمه"[1]. اختار الروائي مجموعة من الأوصاف في خلقة السجان تشكل إحداها عيباً، لكنها قد لا تلفت النظر، خاصة إذا كان الشخص يملك صفات جميلة تغطي على عيوبه، ففضل جمعها كلها في رجل واحد لتأكيد قبح خلقته، فأصبحت الصورة كاملة كرسم كاريكاتوري مبني على المبالغة: قصر، نحافة، حول، سمرة، جدري. وعلى المفارقة: لباسه جميل وخلقته قبيحة. فالتجمل لم يفلح في إخفاء عيوبه بل زادها وضوحاً، وكما أن الضد يظهر حسنه الضد، فالضد يظهر قبحه الضد؛ لأن لبس البياض واستعمال السواك أسهما في إظهار بشاعة الصورة ولم يُخففا من قبحها شيئاً. وبين فينة وأخرى يؤكد هذه الصورة:" لقد كان الرجل شديد حول العين فعلاً"[2]. ثم يكمل تشويه الصورة لكي لا يبقي في مخيلة المتلقي مجالاً لشيء حسن قد يتصوره عن الحارس:" وأخذ يضحك، كاشفاً عن أسنان حادة مفرقة"[3]. حادة، مفرقة، هذه أوصاف لوحش مفترس وليست لإنسان، كما أنها تَشِي بالخداع والتشاؤم، ولو لم يكن الراوي مشاركاً هشاماً في محدودية ما يرى لكانت هذه المبالغات غير موفقة من الروائي، أما وإنّ هشاماً في حالة نفسية متردية، فإنها مبررة؛ فالرُّعب مما هو فيه يملأ قلبه، والهلع مما يتوقعه يشل منطقيَّة تفكيره، ويجعله يتخيل أشياء لا حقيقة لوجودها، وإنما هي أوهام يرى جزءاً منها على الواقع وخياله يزيدها شناعة ورعباً، إذ كان قبل لقائه الحارس، وبينما هو في فناء السجن، في عالم بين الخيال والواقع، فهو يشاهد مناظر لم ترها عينه من قبل، وأصواتاً غريبة لم يسمع مثلها في حياته، وعندما لم يستوعبها إدراكه، ولم تستبنها حواسه، لجأ إلى خياله لإكمال الصورة المرئية بأوهام نفسه الوجلة، وأعانه على ذلك كثرة مطالعته القصص الخيالية في طفولته، وتأثره بها، خاصة إذا ما علمنا أنَّه لم تمض سنوات طويلة على طفولة هشام، فسنُّه ما يزال صغيراً عند خوضه هذه التجربة القاسية المريرة، إذا ما قيس بسن غيره من السجناء. وبعد أن رسم الراوي صورة مشوهة لشكل الحارس، هاهو يخبرنا بأوصاف أشد بشاعة لنفسيته المريضة:" ينبعث من عينيه الصغيرتين كره وحقد شديدان لا يدري لماذا، فهما لم يعرفا بعضهما قبلاً؟ فلِمَ الكره"[4]؟. ثم يطلب حاجيات هشام - بعد كيل السباب والشتم والإهانات- ويخبره بأنه سيعيدها إليه عند خروجه من السجن، معقباً وهو " يضحك بسعادة غريبة: هذا إن خرجت"[5].

٤. مرعي الزهار: وهو الحارس الطيب الذي كان في بداية الأمر يتعامل مع السجناء بحذر وريبة، لكنه مع مرور الوقت أصبح يدرك مدى ثقافة هؤلاء السجناء، وأنهم لم

---

[1] المرجع نفسه: ١٢.

[2] المرجع نفسه: ١٣.

[3] الحمد، الكراديب: ١٤.

[4] المرجع نفسه، ١٣.

[5] المرجع نفسه: ١٤.

يرتكبوا جرماً يوجب سجنهم فكيف بالتعامل الحذر معهم، بل إنَّه أُعجب بهم وبأفكارهم التنويرية، وصار عوناً لهم في تيسير كثير من شؤونهم داخل السجن[١].

٥. سعيدان: وهو الحارس القاسي الذي لم تعرف الرَّحمة طريقاً لها إلى قلبه، ولم يتعامل مع السجناء بإنسانية على أقل تقدير، بل كان يهدر كرامتهم ويتعمد إهانتهم[٢]. ولم يحظ بقية الحراس باهتمام الراوي لأنهم كانوا يقومون بتنفيذ عملهم الموكل إليهم دون زيادة أو نقصان؛ لذا لم يستحق أي منهم ذكراً مفصلاً، وإنما اقتصر الأمر على ذكر النقيضين: مرعي الزهار وسعيدان.

الشخصيات الثانوية في الثلاثية

قُدِّمت الشخصيَّات الثانوية تقديماً مقتضباً يغلب عليه طابع التقريريَّة والمباشرة؛ ذلك أنَّ هذه الشخصيات – على الرغم من دورها في إضاءة الشخصية الرئيسية من جهة والأبعاد الاجتماعية من جهة أخرى- قد تَكُونُ أبعاداً أيديولوجيَّة أكثر من كونها بشراً يتحركون. إن مجمل هذه الشخصيات يُكوِّن اللَّوْحة الفكرية والمحيط الأيديولوجي الذي يتحرك فيه هشام العابر، ويَغلُب على هذه التشكيلة التنوع في الأُسس المعرفية، والوحدة والاتفاق في الأهداف والغايات، وربما تكمن هذه الأهداف في تغيير البناء الاجتماعي الثابت المستقر الرافض للانفتاح على تعدُّد التيارات، هذا البناء الذي يرى في كلِّ جديد " بِدْعة" محرَّمة، وهذا الاعتقاد إنما هو عِقَال يحجِّمُ عُقول البشر ويجعلهم يفكرون تفكيراً واحداً أو متقارباً، فيعوق ذلك كله التقدم إلى الأمام. وعلى الرغم من التعمية والغموض والضبابية التي يتكئ عليها الكاتب في الإفصاح عن مصدر التوجيه والمسؤولية العامَّة، فإنَّ مُجْمَل الروايات لا ينسى البعد السياسي الذي يتحكم في تسيير البشر ويقرِّر مصائرهم. ومهما يكن من شيء فإن كتلة الشخصيات الورقية تُفصح عن الجو الفكري العام الذي تزدحم فيه الأفكار السرية – كما رأينا في الحديث عن الجانب السياسي- فأنت ترى الأخ المسلم إلى جانب القومي والليبرالي وغير هؤلاء، يتحركون في الخفاء ولكنهم يحملون رؤى تنقض إلى حدٍّ كبير، المتواضع الفكري السَّلَفِيّ، وتحاول نقل المجتمع من مرحلة إلى أخرى قد تكون مغايرة، دون أن يعني ذلك خلخلة البناء السياسي أو الإطاحة الكلية بالبنية الاجتماعية. وتبقى هذه الأفكار التي تعبر عنها الحركات السريَّة محدودة التأثير في توجيه الجماهير التي تكاد الأمية تطغى عليها، ناهيك عن الرقابة على الطباعة والنشر، وتبقى هذه الأفكار قابلة للتطور – فيما يلمح إليه الكاتب، ممكنة الشيوع والتأثير في الحاضر والمستقبل. إن كتلة الشخصيات تعد مع ذلك كله ثانوية مهمتها، كما قلنا، التعريف بخلفية البطل.

١. رشيد الخطار: مدرس مادة التاريخ الذي أعجب به هشام في المرحلة الثانوية[٣].

٢. سعيد: الصبي الذي يخدم في بيت الخال.

٣. أم محمد: أم نورة[٤].

---

[١] انظر:المرجع نفسه، ٥٨.

[٢] انظر:الحمد، الكراديب، ٨١-٨٢.

[٣] الحمد، العدامة: ١١.

[٤] الحمد، الشميسي: ١٣٤.

٤. بدرية: أخت نورة[١].

ويلاحظ أن الروائي قد وقع أسير مبالغات غير مبررة في الأسماء الصحراوية الخيالية، أسماء فكاهية لا تتناسب مع بناء رواياته الذي اتسم بالواقعية والجدية في الطرح:" كان سليمان قد دعا كل أتراب أبيه وأصحاب الطفولة الذين كان والده يتحدث عنهم كثيراً: عبدالعزيز الضب، وعبدالله الجرادة، ومحمد الطلي، وصالح الذيب، وعبدالرحمن الصقراني، ودحيم القميري، وعثمان الصعو، وسليمان الجريو..." [٢].

وكذلك الحال مع الأصدقاء الذين تعرف إليهم هشام في القصيم:" سليم السنور. صالح الطرثوث. ومهنا الطعيري..." [٣].

إن من يقرأ هذا الكم من الأسماء الغريبة سيتساءل عن هدف الروائي منها، هل هي إشارة إلى أن كثيراً من أسماء العائلات والقبائل فيها شي من الغرابة وأنها تتناسب مع واقعهم البدوي؟ إن كان ذلك فقد بالغ في حشرها في سياق واحد. أم أنه أراد أن يخرج بالرواية عن نمطيتها الجدية بمفارقات ساخرة؟ وإن كانت هذه فإنه لم يفلح – في نظري- وخرج عن مساره الذي أتقنه إلى مسار لم يُجِد توظيفه كي يتناسب مع سياق روايته. لكن إذا ما عرفنا أن الروائي يهتم كثيراً بإبراز الازدواجية في المجتمع(كما ذُكر سابقاً عند الحديث عن المضامين) فإن التفسير الأرجح هو أنه يرمز إلى الحداثة باختيار أسماء حسنة للأفراد، ويرمز للتقليدية بانتقائه أسماء موغلة في طبيعة الصحراء، وكيف أن جمع النقيضين في وقت واحد يشكل ازدواجية جلية. وهذا يبرهن مدى حرصه على إظهار المضامين وإن على حساب التشكيل، فقد حشر هذه الأسماء الغريبة في أسطر متتابعة دون تدقيق أو تمحيص، وكأن بالغ حرصه على استحداث أساليب متنوعة لإبراز المضمون أعمت بصيرته عن التشكيل.

ومن خلال ما سبق عرضه من شخصيات يتضح أن تركي الحمد كان يستخدم، إلى حد كبير، الأسلوب التقريري؛ إذ يقوم بتقديم الشخصية الروائية من خلال وصف أحوالها وعواطفها وأفكارها، بحيث يحدد ملامحها العامة، ويقدم أفعالها بأسلوب الحكاية، ويعلق على الأحداث، ويحللها." وتحولت الغرفة إلى ملجأ لأبناء خاله يقصدونها كل حسب حاجته. فأحمد يهجم عليها في أنصاف الليالي ويلتهم ما يجد من طعام ويمتع نفسه بشاي حار، دون أن يكلف نفسه ولو لمرة واحدة أن يجلب معه طعاماً بدل الذي يستهلك. وإذا أراد عبد الرحمن التدخين، كانت الغرفة هي المكان المفضل، وقد صرح عدة مرات بإمكانية جلب فتيات إلى الغرفة، ولكن هشاماً كان حازماً في هذه النقطة... أما حمد، فقد كان يأتي بمخزونه من العرق، الذي لا يتجاوز القارورة أو بعضها..." [٤].

هل حمل الشخصيات فوق ما تحتمل؟

---

[١] انظر:المرجع نفسه، ١٣٤.

[٢] الحمد، العدامة: ٢٦٨.

[٣] المرجع نفسه: ٢٧٤.

[٤] الحمد، الشميسي: ٨-٩.

إن نقاشات السجناء السياسيين تنم على ثقافتهم الواسعة في الكراديب، وهي تتناسب مع قدرات الشخصيات. لكن النقاشات التي دارت بين هشام العابر وزملائه في المدرسة الثانوية كانت في مجملها نقاشات فوق مستوى طلبة الثانوية، " يمكن التعبير عن تلك السلبية بأنها ضغط الخطاب الإيديولوجي في الرواية. فالمحمول الفكري شديد التنوع والضخامة. ولفرط اهتمام الكاتب به فقد أرهق أحياناً شخصياته هذه بإطروحاتها"[1]. ومع ذلك يمكن أن يبررها طليعيتهم وسَبْق وعيهم. فلو وضعت شخصية أحدهم في ظروف غير الظروف التاريخية التي عاشوها لكان من غير المعقول تقبل تلك الحوارات التي دارت بينهم، بذلك المستوى العالي من الوعي السياسي، غير أن طالب الثانوية في زمان الرواية كان ذا حظ واسع من الثقافة.

وقد قامت الجهود التي خصصت للبحث عن القانون الأساسي للشخصية بعدة تصنيفات للشخصية: أنواعها، وتطابقها، وتقاطعها، ومنها: تصنيف الشخصية في سكونية ثابتة لا تتغير طوال السرد، وديناميكية تمتاز بالتغيير الدائم داخل السرد، ثم شخصية محورية رئيسية، وثانوية، وشخصية معقدة ذات عمق سيكولوجي[2].

وأبرز الشخصيات الديناميكية في الثلاثية: شخصية هشام، التي مرت بثلاث مراحل رئيسة تحملها الأجزاء الثلاثة للرواية، كل جزء منها يمثل تطوراً ملموساً في الشخصية وتغيراً واضحاً نحس معه- في معظم الأحيان- أن الراوي يحدثنا عن شخصية جديدة غير الشخصية التي ألفناها في الجزء السابق من الرواية، وهذا لا يعني أن هذه التطورات والتغيرات فجائية وغير مبررة، أو أنها مُقحمة في النَّص الروائي؛ وإنما هي تطور طبيعي ومنطقي يسبقه أحداث تبرره وتدعمه بشدة؛ فهشام الذي عرفناه في الدمام حيث كان في كنف والديه، طالباً في الثانوية العامة، غير هشام المستقل في الرياض المنفتح على عالم جديد لم يكن قد سَبَر أغواره من قبل. وبلا ريب فإن هشاماً الذي ذاق صنوف العذاب وأنواع الآلام الجسدية والنفسية في سجن الكراديب سيكون مغايراً عن " الهشامين" السابقين، إن لم يكن مختلفاً اختلافاً جذرياً عنهما، أو على النقيض منهما فكرياً وسلوكياً؛ ففي نهاية الجزء الثالث والأخير من الرواية يختم الروائي بكلمة:البداية، عوضاً عن كلمة:النهاية، التي ألفناها في نهاية الروايات أو غيرها من المؤلفات، وفي هذا دلالة واضحة على أن قصة هشام لم تنتهِ بعد، وأن نهاية الرواية نهاية مفتوحة تشي بأحداث جديدة لم يذكرها لنا الراوي، وترك لنا حرية تصورها، وهذه الأحداث ستحمل في طياتها تغيراً في شخصية هشام، وقد يكون هناك هشام رابع لم نعرفه! ولم لا؟! طالما أننا شاهدنا شخصية متطورة ومتغيرة في كل جزء من أجزاء الرواية.

٦.٣ الإيقاع

ما الإيقاع المسيطر على كل رواية من روايات تركي الحمد؟ وما هو إيقاع كل رواية على حده؟ وما نوع هذا الإيقاع؟. كان الإيقاع المسيطر على روايات تركي

---

[1] سليمان، فتنة السرد والنقد: ٢٥٣.

[2] عزام، شعرية الخطاب: ١٠-١١.

الحمد هو الإيقاع الإنساني. وإن كان لكل رواية إيقاعاً مستقلاً إلا أن الإيقاع الإنساني يبقى الأبرز، فيكاد لا يظهر إيقاع مغاير حتى تعود الرواية إليه، بل إنه لا يختفي تماماً ساعة بروز غيره؛ فيبقى مسموعاً معه بطريقة منسجمة تصنع تناغماً مميزاً، ففي رواية الكراديب على سبيل المثال كان يظهر الإيقاع التراجيدي المأساوي بشكل لافت عند الحديث عن معاناة السجين، وفي الوقت نفسه يصاحبه إيقاع إنساني، لأن من الصعوبة بمكان أن يتم الفصل الكامل بين الإيقاعين، لما يحملان من معانٍ متداخلة ومتلازمة، لكن إبداع الروائي يكمن في صنع إيقاع متناسق يظهرهما بطريقة مميزة. فعندما أضرب هشام ورفاقه عن الطعام في السجن كان لتصوير تلك المأساة الإنسانية نصيب وافر من الإبداع جسده التناغم المنسجم بين الإيقاعين، فما أن يُسمع أحدهما ويسيطر على الرواية حتى يخفت إلى أن نُحس بتلاشيه، لكنه ما يلبث أن يعود في المكان المناسب والتوقيت المناسب، بل إنه في كثير من الأحيان يزاوج بين الإيقاعين في آن معاً فيتكاملان ويتآزران لينتجا إيقاعاً مأساوياً / إنسانياً لا يمكن الإحساس بأحدهما دون الآخر. وما يُقال في رواية الكراديب يُقال في رواية شرق الوادي، أما في روايتي العدامة والشميسي فقد كان الإيقاع المكاني هو المرافق للإيقاع الإنساني. ويُلحظ في روايتي جروح الذاكرة وريح الجنة إيقاعاً إنسانياً صرفاً.

الفصل الرابع
التشكيل الزمني والمكاني

أودّ أن أشير إلى أنَّ موضوع الزمن بشكل عام ومن زاوية نظرية قد حَظي باهتمام شديد يجعل أي قول هنا يُعد حشواً، لذا سأبدأ بتحليل الزمن في أعمال تركي الحمد مباشرة دونما مقدِّمات نظرية شاملة.

ولعل الذي يعنينا أكثر من غيره في هذه الدراسة هو التفريق بين زمنين: الزمن الذي وقعت فيه الأحداث على وفق ورودها وتسلسلها في إطارها التاريخي المنطقي، والزمن الذي شُكلت فيه الأحداث والوقائع كتابة أو حكياً شفوياً.[1] ويسمى الأول زمن المَتْن والآخر زمن المَبْنَى. وفي ثلاثية تركي الحمد يبدأ زمن المبنى مع وصول هشام العابر إلى الرياض لدراسة المرحلة الجامعية، بينما كانت بداية زمن المتن أقدم من تاريخ هذا الحدث، ففي الرواية جزء كبير من السرد لأحداث جرت لهشام في المرحلة الثانوية عندما كان يسكن في حي العدامة بالدمام. وقد استخدم الروائي تقنية الاسترجاع للعودة لسرد أحداث تلك المرحلة.

١.١.٤ المفارقات الزمنية

تعني دراسة الترتيب الزمني لحكاية ما مقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي بنظام تتابُع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة، وذلك لأن نظام القصة هذا تشير إليه الحكاية صراحة أو يمكن الاستدلال عليه من هذه القرينة غير المباشرة أو تلك[2].

إن النظام الزمني الذي يسير سيراً طولياً يقدم سرداً تاريخياً وهو من أضعف البناءات السردية، ذلك أن زمن المبنى يتطابق مع زمن المتن فتنتهي بذلك المفارقات الزمنية، ولهذا عمد تركي الحمد إلى الاستعانة بهذه المفارقات لكي يضمن متانة بناء روايته، وقد نجح في ذلك إلى حد كبير، إلا ما يلاحظ في بعض الأحيان من تداخل الزمنين دون مبرر، فقد أخفق في ترتيب زمن المبنى، إذ أصبحت الأحداث غير متعاقبة كما هي في المتن، ولم يستعن بالمفارقات الزمنية لتبرير تداخل الزمن:" وساد صمت قلق، وأخذ الجميع يتصنعون الإنصات إلى صوت لقمان العذب وهو يتلو سورة "مريم"، فيما كان كل واحد مسافراً في رحلة ذاتية في الحقيقة. وطال الصمت، فنهض عبدالله وأخذ يلعب الشطرنج مع زميل بعيد، فيما عاد وليد إلى حك نواة جديدة، وبقي هشام مضطجعاً وهو يستمع لقمان يتلو... "[1]. ثم يقتبس الآيات الثمان الأولى من سورة مريم، وكان الأَولى أن يقتبس من وسطها أو آخرها، فهو يذكر أنهم يتصنعون الإنصات لسورة مريم عندما ساد صمت قلق، أي أن لقمان استهل تلاوته قبل صمتهم،

---

[1] الشوابكة، محمد علي، ٢٠٠٦، السرد المؤطر في رواية النهايات لعبدالرحمن منيف: البنية والدلالة، مطبعة الروزنا، عمان:٦٤.

[2] جنيت، جيرار، ١٩٩٧، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، ت. محمد معتصم وعبدالجليل الأزدي وعمر حلي، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، ط٢ :٤٧.

[1] الحمد، الكراديب:٢٢٣

أو أنه بدأها بتزامن مع صمتهم، ثم يذكر أن الصمت طال، وأن عبدالله نهض وأخذ في لعب الشطرنج مع زميل بعيد، فلا شك أن كل ذلك يحتاج إلى زمن سيُمَكِّن لقمان من قراءة بضع آيات - في أقل تقدير، فكيف يذكر بعد هذا كله أنه يتلو: (كهيعص، ذكر رحمة ربك عبده زكريا).

١.١.١.٤ الاسترجاع

وهو قطع وتيرة السَّرد الحالي والعودة إلى ماضٍ سابق أو لاحق لبداية النص الروائي. وله فوائد عديدة كتكثيف النص والشرح والتوضيح وإعادة تفسير الأحداث، وتعديل الرؤية، والإسهاب في بعض الشخصيات، وربط حادثة بسلسلة من الأحداث السابقة، وقد اعتمد الروائي كثيراً على تقنية الاسترجاع بأنواعه المتعددة؛ الداخلي والخارجي والكلي والجزئي والتكميلي، فمن الأمثلة على الاسترجاع الداخلي: عندما كان هشام يتناقش مع وليد في الشؤون السياسية، نطق وليد كلمة "شارع" ولم يفطن لما فعلته هذه الكلمة في خيال هشام؛ إذ طافت بذهنه صورة ذينيك الشابين على الدراجة النارية عندما كان في طريقه إلى الكراديب، حيث استرجع اللحظات الأخيرة التي كان فيها خارج أسوار السجن[٢].

ومن أمثلة الاسترجاع الخارجي:" وعادت به الذاكرة إلى يوم لا ينساه من تلك الأيام العابرة الغابرة. كان ذاهباً إلى المدرسة باكراً صبيحة ذلك اليوم كالعادة..."[١]. وكثيراً ما كانت الذاكرة تعود بهشام إلى مرحلة الطفولة، والسبب في ذلك هو رغبته النفسيَّة المُلحَّة في الهروب من واقعه المؤلم في السجن، والعودة إلى أيام الطفولة؛ حيث البراءة واللهو وحنان الأم وحماية الأب، وهو الآن يفتقد كل ذلك، بل يفتقد أيسر منه: النظر إلى الشارع، الذي لم يره منذ سنوات.

ويعد تلقي هشام لخبر وفاة جمال عبدالناصر نموذجاً مميزاً استطاع فيه الروائي أن ينقلنا عدة نقلات متجاورات ما بين زمن المتن وزمن المبنى في غاية التجانس والانسجام:" كان في حالة شديدة من الذهول والاضطراب... هل مات جمال فعلاً، أم أنها مجرد إشاعة. وانطلق دون وعي إلى عزبة الشباب. وجد الباب مشرعاً، فدخل على عجل ووجد الجميع يجلسون في الصالة حول الراديو، وقد علاهم الوجوم، والحزن يطوق المكان..." [٢]. كان هذا الخبر بالنسبة إلى هشام بمثابة صدمة قويَّة لم يستطع تحملها، فعمد لاشعوره إلى حيلة تخلصه من شعوره المؤلم لحظة ذاك، فما كان منه إلا أن عاد إلى الماضي البعيد مسترجعاً لحظات سعيدة لعلَّها تفلح في تخفيف معاناته وألمه الممض:

" إنه يحس بحاجة ماسة إلى البُكاء، مثل ذلك اليوم البعيد الذي جاء فيه خبر وفاة عمته هيلة، ولم يحس بالحاجة إلى البكاء بعد ذلك حقاً، إلاَّ حين ودع أمه وهو يستعد

---

[٢] انظر:المرجع نفسه، ١٨٤.

[١] الحمد، الكراديب: ١٨٥.

[٢] الحمد، الشميسي: ٩٠.

للسفر إلى بيروت، وحين أتاه خبر وفاة عمته شريفة. وضع رأسه بين ركبتيه وأخذ يبكي بهدوء"[١].

وكأن هذا الاسترجاع لم يفلح في تخفيف المعاناة عن نفس هشام؛ فعاونه الراوي كُلِّي العلم على استشراف المستقبل وبث العزاء إلى نفسه، عن طريق إشعار هشام بأن مستقبله الشخصي سيحمل له المزيد من الآلام والشقاء، فجدير به أنْ يبكي نفسه قبل أنْ يبكي على جمال عبدالناصر. ولهذا الاسترجاع هدفٌ آخرُ يتعلق بالمتلقين، وهو محاولة جعلنا نحس بما أحس به هشام أو ما يسمى بالسادية، وتوسل الروائي بآلية الاستباق لتحقيق غايته، فقد يقصر فهم المتلقي عن إدراك مدى الألم الذي يحسه هشام، وخاصة إذا كان المتلقي من الأجيال التالية لزمن الرواية الذين لم يعايشوا تلك الحقبة التاريخية من حياة الأمة العربية، وما انضوى تحتها من أمجاد وانتصارات وانكسارات واحباطات، فهي محاولة لتقريب الصورة من خلال مقارنة ألم هشام بآلام محسوسة ومجربة عند كثير من الناس، أو يمكن تصورها بدقة – في أقل تقدير- كموت عزيز قريب أو فراق حبيب:" لقد أحس وهو يبكي أنه لا يبكي شخصاً آخر، ولكنه يبكي نفسه... تفتحت طفولته على بطولات عبدالناصر في بور سعيد والسويس، وما زال يذكر كالخيال ذلك اليوم الذي حملته فيه أمه وأخذت ترقص، عندما انسحبت قوات العدوان الثلاثي"[٢].

والأمثلة على الاسترجاع الخارجي كثيرة، ويبدو حَصْرها هنا خارج أهداف الرسالة؛ لأنَّ وظائفها متقاربة وتحمل من الرؤى ما يشبه ما ذكرناه في المثال السابق. كما يُعدُّ حصر الاسترجاعات هدراً للوقت.

أمَّا الاسترجاع التكميلي فنراه في مواقع كثيرة نذكر منها:" كانت تجلب لهم اللبن المخضوض كل مساء، فقد كان أهلها يحتفظون في المنزل بثلاث بقرات تقوم أم نورة بحلبها وخض الحليب وتوزيع ما يفيض عن حاجة المنزل على بعض الجيران، وكانوا من هؤلاء"[٣].

تبدأ الرواية في مبناها بوصول هشام إلى الرياض ثم يستخدم الروائي الاسترجاع للعودة إلى الأحداث التي جرت مع هشام في الدمام، ويزاوج بين أحداث الرياض ليسترجع ما حدث في الدمام ثم يعود إلى الرياض، وهكذا.. بنمط مكرر لا يحيد عنه إلا فيما ندر.

أول استرجاع يصادفنا في الرواية في الفصل الثالث، في لحظة شرود ذهن لهشام وهو يستقل القطار من الدمام متجهاً إلى الرياض للالتحاق بالجامعة:

" في المرحلة الثانوية، أهمل الدراسة إهمالاً تاماً، ولولا خشيته من جرح كبرياء والده وقلب أمه، لما درس إطلاقاً، وتفرغ لعالمه الجديد من القراءة واكتشاف النصوص المُحرَّمة"[٤].

---

[١] المرجع نفسه: ٩٠.

[٢] الحمد، الشميسي: ٩١.

[٣] الحمد، العدامة: ١٣٠.

[٤] الحمد، العدامة: ١٠.

وينتهي هذا الاسترجاع في بداية الفصل التاسع، بوصول القطار:

" – يا أخ ... يا أخ..

وأفاق على يد تربّت على كتفه، فانتبه من غفوته، وتلفت حوله، فإذا القطار قد توقف تماماً، وإذا أحد عمال المحطة منتصب أمامه، وهو يقول بلا اكتراث:

- يا أخ... ألا تريد المغادرة "[١]؟

ثم عودة إلى الاسترجاع في بداية الفصل العاشر[٢].

ويمتد هذا الاسترجاع إلى بداية الفصل الثامن عشر حيث يقطعه الراوي بهذه الطريقة" ها قد وصلنا شارع الشميسي القديم... أين تريد بالضبط؟ أتاه صوت سائق سيارة الأجرة قادماً من بعيد، مخرجاً إياه من ذلك الشريط الذي كان يمر أمام عينيه بسرعة رهيبة، وكأن كل ما حدث لم يكن إلا حلماً في إغفاءة قيلولة، أو شيئاً ابتدأ وانتهى في يوم أو بعض يوم"[٣]. وهذه حيلة من الحيل التي يبرر لنا بها الراوي قطع الاسترجاع، لكنها حيلة مكررة لا تختلف كثيراً عن طريقته المعتادة في إنهاء المفارقة الزمنية والعودة إلى زمن السرد. ثم يليه استرجاع مع بداية الفصل الرابع والعشرين، ويمتد عشرة فصول كاملة[٤]. ويبدأ بعدها استرجاع في الفصل السادس والثلاثين وينتهي بنهاية هذا الجزء[٥].

ويلاحظ سعة المفارقات الزمنية بشكل لافت عند تركي الحمد، وأقصد بالسعة هنا المساحة النصية التي يستغرقها الاسترجاع كالذي نراه ما بين الفصل الرابع والعشرين إلى الفصل الرابع والثلاثين.

وهذا الجزء من الرواية عنوانه: العدامة، والعدامة حي من أحياء الدمام، فمن المتوقع أن تدور أحداث هذا الجزء، حسب العنوان، في الدمام، ولكننا نُفاجأ بأن كثيراً من أحداثه تدور في الرياض، إذا ما قارنا عدد فصول الرواية لكل من أحداث الدمام والرياض، مع الأخذ بعين الاعتبار أن آخر أحداث العدامة تدور في القصيم، وما ذلك إلا لأن الاسترجاعات وُظفت بكثرة في هذا الجزء من الثلاثية.

ومن الملاحظ أن بداية الاسترجاعات عند تركي الحمد دون تمهيد انتقالي أو مبرر منطقي، إنما يلجأ الراوي إلى التجاور السردي، الذي لا يُلْقي بالاً لمبدئي السببية والزمانية. أما نهاياتها فتكون مبررة برابط يدعم العودة إلى زمن المبنى ويشدها، وعلى الأغلب يكون بطريقة تتكرر كثيراً: وهي انتباه هشام من شروده الذهني.

" وكانت أكبر صدمة تلقاها في حياته هي عندما علم بانتحار هذا المدرس في أعقاب دخول القوات الإسرائيلية إلى بيروت عام ١٩٨٢، أي بعد أربعة عشر عاماً من آخر لقاء تم بينهما"[٦].

---

[١] المرجع نفسه: ٣١-٣٢.

[٢] المرجع نفسه: ٣٥.

[٣] المرجع نفسه: ٦٨.

[٤] انظر:المرجع نفسه، ١٠٩-١٦٧.

[٥] انظر:المرجع نفسه، ١٨٠-٢٩٨.

[٦] الحمد، العدامة: ١١.

آليات الاسترجاع (الاستدعاء):

١. الحدث يستدعي حدثا:

صوت أم هشام يستدعي حدثاً قديماً في طفولته المبكرة:" وعندما دخل غرفته، أتاه صوت أمه من المطبخ وهي تقول:" أهذا أنت يا هشام؟..." أجاب بتلقائية: " نعم يا أمي..." ولا يدري لماذا طاف بخاطره تلك اللحظة، ذلك العصفور الذي اصطاده قبل فترة بالفخ في حديقة المنزل"[١]. إن هذا الحدث: دخول هشام إلى غرفته، دون أن تراه أمه أو يلقي عليها التحية، فتناديه مستفسرة عن شخصه ويجيبها من غرفته، حدث من النادر أن يتكرر على هذه الصورة، وبهذا التفصيل. وهذا ما جعل ذاكرة هشام تستدعي لحظة اصطياده العصفور.

٢. الحدث يستدعي شخصية:

" نظر إلى ساعته... إنها تقارب الثامنة مساءً. وابتسم... في مثل هذا الوقت كان يجتمع ووالديه أمام التلفزيون يشربون الشاي..." [٢]. وهنا نجد أنَّ الزمن المحدد بالثامنة مقترناً بعمل ما يستدعي شخصيات تمارس أعمالاً مشابهة.

٣. الحدث يستدعي مكاناً:

" رفع جلجل الخيزرانة عالياً ثم هوى بها بكل ما أوتي من قوة، أحس هشام أن تياراً كهربائياً قد أفرغ شحنته في قدميه، وخرج من رأسه. شيء أشبه بذاك الذي أحسه عندما كان في الخامسة من العمر... كان على السطح يلعب..." [٣]. وهنا يستدعي فعل جلجل المكان من خلال ربط المشاعر بهذا المكان، فما يشعر به الآن يشبه ما كان يشعر به في الماضي، وبكى على مكان محدد هو السطح حيث الانطلاق والفضاء المفتوح.

٤. المكان يستدعي شخصية:

" والغريب أنَّ ينتبه لأول مرة أن عدنان كان دائماً هناك، في أي شيء يتذكره في حياته، لكأنما الاثنان شيء واحد دون أن يعي ذلك سابقاً." [٣]

٥. المكان يستدعي حدثاً:

" ومن وراء الشارع تقع المدرسة المتوسِّطة... يا للذكريات... أحداثاً كان يعتقد أنه نسيها، فإذا هي قابعة هناك تبحث عمَّن ينكشها فقط، لتبرز بكل تفاصيلها"[٤]. من الجلي أنَّ المدرسة تقوم هنا بدور المحفِّز على التذكير و(سَحْب) الماضي إلى لحظة الحاضر، بيد أنَّ هذا التذكر جاء ضبابياً، لم يذكر لنا الأحداث بعينها، وإنما يصرِّح بأنَّ المكان لديه القدرة على استحضار الأحداث بتفصيلاتها كاملة. وأرى أنَّ هذه المباشرة

---

[١] المرجع نفسه: ٣١.

[٢] الحمد، الشميسي: ٢٣١.

[٣] الحمد، الكراديب: ١٠٦-١٠٧.

[٣] الحمد، الشميسي: ٢١٢

[٤] المرجع نفسه: ٢١٢.

تذهب أحياناً بجماليات النص، فكان يمكن أن يذكر المدرسة، ثم - من خلال السرد التجاوري- يذكر حدثاً بعينه يتعلق بالمدرسة.

٦. الشخصية تستدعي شخصية:

" كان هشام مستغرباً من معرفة العقيد بسقراط... وخطرت بباله حكاية رواها له أحد الرفاق أيام التنظيم لا يذكر اسمه، ولعله كان مرزوق المطراني"[١]. وهذا يدلُّ على أنَّ الحكاية تحتوي حكمة ما، أو شيئاً يتعلق بالسياسة.

٧. الشخصية تستدعي مكاناً:

" كان خاله يقيم في الطائف بعضاً من فترة الصيف... إن طعم الطائف وصيفها لا يزال عالقاً في الذهن، فقد ذهب هناك مرة أو مرتين عندما يكون الخال موجوداً"[٢].

٨. الشخصية تستدعي حدثاً:

" وخطرت على باله حكاية قديمة تذكَّرها فجأة خلال حديثه مع نورة"[٣].

٢.١.١.٤ الاستباق

استخدم الراوي تقنية الاستباق في مواطن كثيرة لغير سبب، كالتنبوء والإعلان، وتجدر الإشارة إلى أنَّ الإعلان حسب جيرار جينيت وتودورف قد يكون صائباً وقد يكون خاطئاً ويبدو الاستباق التالي متحققاً متنبئاً بولادة صداقة جديدة:" وعلم من مرزوق أن زكي أنّبه على سلوكه ذلك اليوم في المقهى، ولكن زكي بعد ذلك كان في غاية السرور لتلك الصدفة السعيدة، كما يسمّيها، التي جعلته يتعرف على صديق جديد، فالصداقة أسمى علاقة، هكذا عبر عن علاقتهم لاحقاً"[٤]. وعندما افترق الرفاق الثلاثة ذلك اليوم، اتّفقوا على أن يتقابلوا بعد ذلك كلما سنحت الفرصة؛ " إلا أن هشام لم يرَ مرزوق بعد ذلك اليوم، أما زكي فقد رآه لاحقاً في جدة"[٥]. هذا ما يخبرنا به الراوي استباقاً للأحداث على الرغم من أن رؤية هشام لزكي في جدة تعني أنه لم يره إلا في السجن، وهشام لم يدخل إلى السجن إلا بعد وقت طويل من لقاء الثلاثة.

" وعندما ركبوا السيارة وتحركت في طريقها، نظر نظرة أخيرة إلى الباب الخشبي حيث كان يقف جده وجدته وعمته وسليمان، ولم يكن يدري ما يخبئه القدر، وأن ذلك كان آخر العهد بهم. فقد توفيت عمته بمرض غريب لم يمهلها طويلاً، ولحقها بعد فترة ليست طويلة جدهُ أولاً ثم جدته. وصلته أنباء وفاتهم في جدة، وود ساعتها لو كان باستطاعته إرجاع عقارب الزمن ليطبع قبلة أخيرة على وجنة عمته وجبهتها، ويشم رائحة جدة للمرة الأخيرة"[٦]. هذا الموقف الحزين لم يكن ليبلغ هذه الدرجة من الإتقان لو لم يوظف السَّارد تقنية الاستباق التي جعلتنا نحس بما أحس به هشام من لوعة فراق عمته وجده وجدته، بل جعلنا نشعر بالألم قبل شعور هشام به؛ ذلك أنَّ

---

[١] الحمد، الكراديب: ١٦٠.
[٢] المرجع نفسه: ٢٤١.
[٣] الحمد، الشميسي: ١٤٤.
[٤] الحمد، العدامة: ٢٠١.
[٥] الحمد، الكراديب: ٢٣٩.
[٦] الحمد، العدامة: ٢٨٦-٢٨٧.

الراوي أطلعنا على ما تخبئه الأيام لهشام، فأصبح المتلقي يشفق على هشام من مستقبله الذي يحمل في طياته فراقاً وفقداً وسجناً وعذاباً لا يريم.

وشبيه بذلك إخبار الراوي بأنَّ هشاماً – أثناء مكوثه في السجن- كان يخشى منتصف الليل؛ لأنَّ ذلك يعني وقت ابتداء التحقيق، وقد يكون أحد المعذَّبين في غرفة العقيد. ولسنين عديدة بعد خروجه من السجن، كان جسده يرتعش بعنف كلما انتصف الليل، وسمع دقات الساعة[1]. فبإعلان السارد عمَّا سيكون عليه حال هشام؛ من عذاب نفسي ورعب متواصل، أحسسنا بالتعاطف الكبير مع آلام هشام في تلك اللحظة، وأدركنا مرارتها وقساوتها من خلال إدراك نتيجتها التي استمرت تنغص حياة هشام سنوات طويلة؛ فعلى الرَّغم من أنَّ التعذيب الجسدي توقف إلا أنَّ العذاب النفسي مازال ينهش روحه.

وفي بعض الأحيان يوظف السارد تقنية الاستباق للتخلص المنطقي من شخصيَّة من الشخصيات التي انتهى تأثيرها على مجريات السرد، أو بالأحرى على حياة هشام/ البطل، ومن ذلك – على سبيل المثال- شخصية عدنان؛ حيث كان صديق الطفولة لهشام، وزميل الدراسة، ورفيق التنظيم، وكان السارد يذكره في كل مناسبة تزامنت مع تلك الفترة من حياة هشام، لكنْ مع دخوله السجن، وتغيرات عدنان الفكريَّة، تباعدت سُبلهما، وأصبح دور عدنان في الرواية ثانوياً بعد أنْ كان مشاركاً هشاماً في كل صغيرة وكبيرة؛ فما كان من السارد إلا أن أعلن لنا عن خروج عدنان من مسرح الرواية بلا رجعه؛ لئلا يتساءل المتلقي فيما بعد عن سِرِّ اختفائه:" وسار هشام في طريقه، وقبل أن يختفي في أحد المنعطفات، نظر إلى الوراء نظرة أخيرة، فرأى عدنان لا زال واقفاً بالباب. أشار له من بعيد، فردَ الآخر الإشارة، ولم يكن يعلم أن تلك الإشارة كانت آخر العهد بعدنان"[2]. وكذلك الأمر مع شخصية عارف؛ إذ كان له دور كبير في إثراء النقاشات الفكرية في السجن، وأَثَّرَ - بطريقة كبيرة - على نمط تفكير هشام، لكنَّ دوره انتهى؛ وما ودَّ السارد قوله على لسان عارف أُفرغ في جلسات نقاش كثيرة، لذا عمد الراوي إلى حيلة الاستباق ليقنعنا باختفاء شخصية عارف: "ثم أتاه مرعي بالخبر اليقين وتحيات عارف وأمنياته أن يراه في ظروف أفضل، ولكنه لم يره بعد ذلك أبداً"[3].

وفي مواقف أخرى يكون الاستباق مساعداً على وصف شخصية من الشخصيات، وإعطاء المتلقي فكرة كاملة عنها، تُساهم في تصورها بالشكل الذي يريد السارد إيصاله:" ... أما يحيى، فقد كان أكبرهم سناً، وكان منظره الخارجي لا يبعث على الارتياح لأول وهلة، رغم أن هشام قد تبين فيه طيبة متناهية بعد ذلك"[4].

---

[1] الحمد، الكراديب: ٨٣.

[2] الحمد، الشميسي: ١٩٦.

[3] الحمد، الكراديب: ٢٤٤.

[4] المرجع نفسه: ٣٧.

٢.١.٤ التواتر (frequency)

يُجمع الدارسون على أنَّ التواتر هو دراسة كم الأحداث في النص مقارناً بكمها في الحكاية الأصل، أو هو مجموع علاقات التكرار بين النص والحكاية[١].

ويفيد مؤلفا "مدخل إلى نظرية القصة " من الأدبيات الغربية ليقسما النصوص إلى أربعة أشكال:

١. المفرد: وهو أن يُروى مرة واحدة ما حدث مرة واحدة، وهذا النوع من علاقات التواتر هو الأكثر استعمالاً في النصوص القصصية ويسميه جنيت " سرداً قصصياً مفرداً ".

٢. وهناك شكل آخر للنص المفرد – قد لا يعتد به كثيراً – حيث يُروى أكثر من مرة ما حدث أكثر من مرة، وهنا يكون تكرار المقاطع النصية مطابقاً لتكرار الأحداث في الحكاية، والحقيقة أن الأحداث تكون متشابهة ولكنها ليست واحدة، ولذلك يعد هذا التكرار من أشكال النصوص المفردة.

٣. أما النص المكرر فهو أن يُروى أكثر من مرة ما حدث مرة واحدة، وتعتمد بعض النصوص الحديثة على طاقة التكرار هذه، وقد يروى الحدث باستعمال وجهات نظر مختلفة، أو حتى باستبدال بعض الشخصيات بالراوي الأول للحدث، وقد يكون الأسلوب مختلفاً. ولعله من المفيد الإشارة إلى أن التكرار يفيد أحياناً التوكيد أو إبراز أهمية حدث دون غيره، فضلاً عن أن التكرار يتضمن إضافة جديد في كل مرة يذكر فيها الحدث، وتعمل هذه الإضافة على تغيير رؤية استقرت في وعي القارئ، فيسعى الكاتب إلى تحويرها أو قلب دلالاتها.

٤. وثمة ما اصطلح عليه بالنص المؤلف، حيث يروي مرة واحدة ما حدث فعلاً أكثر من مرة، وغالباً ما ينبه إلى ذلك بمعينات لفظية مثل: كل يوم، أو غالباً، أوعادة. ومن هنا يرتبط هذا الشكل بمنظومة القيم والعادات أو الأعمال اليومية التي يستحيل على السارد ذكرها كاملة لافتقارها إلى القيمة[٢].

استخدم الروائي جميع أنواع التواتر؛ ففي رصده العادات والتقاليد والأعمال اليومية وما شابهها كان يوظف النص المؤلف؛ إذ إنَّ ذكرها يشكل أهمية كبيرة في إثراء النص، وإدخال المتلقي في الجو العام الذي تعيشه الشخصيات، ومَدِّه بالخلفية الثقافية اللازمة لتكوين صورة متكاملة عن مجتمع الرواية، وعلى الرغم من تلك الأهمية إلا أنَّ تكرارها لا ضرورة له؛ لأنه لا يعطي إضافة للنص - إلا في حالات نادرة وخاصة:" ويأتي الطعام ويلاك، ثم يلفظ. وتغرب الشمس كالعادة، ويحين وقت النوم، فتصدر الأوامر، ويلبد الجميع في فرشهم كالعادة، والأنوار مضاءة، وحارس يذهب ويجيء كالعادة." [٣]. فهذه الأمور لم يَرَ السارد ضرورة لتكرارها في المبنى مع أنها حدثت مراراً في المتن. ومثل ذلك ما أورده عن ندم هشام بعد كل مغامرة من

---

[١] الشوابكه، السرد المؤطر في رواية النهايات، ص٨٢.

[٢] المرزوقي، سمير؛ وشاكر، جميل، ١٩٨٦، مدخل إلى نظرية القصة تحليلاً وتطبيقاً، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد:٨٢-٨٤.

[٣] الحمد، الكراديب: ٢٢٣.

مغامراته المثيرة مع النساء، ومشاهدته خيال أمه يؤنبه على فعلته[1]. فهذا الندم وصورة أمه التي تؤرقه حدثت كثيراً لهشام، لكن الراوي لم يخبرنا بذلك إلا مرة واحدة، أَجملَ فيها ذاك الموقف المتكرر.

أمَّا النص المفرد فهو متوافر على طول الرواية؛ حيث يروي المبنى مرة واحدة ما حدث مرة واحدة، وهو أسلوب يرصد الحدث الواحد دون أن يعني ذلك تقيداً بالترتيب الزمني؛ مثل دخول هشام السجن وانضمامه للتنظيم وماشابهها من أحداث ذكرها السارد مرة واحدة دون أن يوردها مرة أخرى في الرواية.

ومن أبرز الأمثلة على النص المكرر: تلقي هشام خبر وفاة جمال عبدالناصر، فقد ذكره السارد غير مرَّة، على الرغم من أنَّه لم يحدث في المبنى إلا مرة واحدة.

٣.١.٤ الديمومة(duration)

من الدراسات الشكلية الوصفية في دراسة الزمن حقل يرتبط بالمقارنة بين زمن المتن ومساحة المبنى الحكائي، ولعل المصطلح الشائع للدلالة على هذه العلاقة هو الديمومة أو المدة حسب تودوروف حيث يمكن " المقارنة بين الزمن الذي من المفروض أن يمتد فيه الفعل الروائي المقدَّم وبين الزمن الذي تحتاجه قراءة الخطاب الذي يستدعيه هذا الفعل، والواقع أن الزمن الأخير لا يسمح لنا بقياسه بدقة، ونضطر إلى الحديث عن نسب تقريبية[2].

وتُقسم الديمومة أو الحركات السرديَّة إلى قسمين:

١. التسريع السردي، ويتضمَّن تقنيتين هما التلخيص والحذف.

٢. التبطيء السردي، ويتضمن تقنيتين هما المشهد والوقفة.

١.٣.١.٤ التسريع السردي

١.١.٣.١.٤ التلخيص (resume)

ويسمى أيضاً المجمل summary ، وهو سرد أيام عديدة أو شهور أو سنوات من حياة الشخصية دونما تفصيل للأفعال أو الأقوال وذلك في بضعة أسطر أو فقرات قليلة[3]، وتتمثل مفارقة الملخص بقياس وحدتيه اللتين تتجسدان في زمن الوقائع القصصية، مقابل الخطاب الذي يختزل تلك الوقائع ذاتها، ويمر سريعاً على مرحلة زمنية طويلة. إنَّ طابع الملخص في أصل تكوينه يفرض هذه السرعة، والعرض المركز في أوجز صورة، ويصبح بذلك السرد نوعاً من النظرات العابرة للماضي أو الحاضر أو المستقبل أيضاً[4].

---

(١) أنظر: الحمد، الشميسي، ١٦٠.

(٢) تودوروف، تزفتيان، ١٩٩٠، الشعرية، ت. شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء، ط٢ :٤٨.

(٣) المرزوقي؛ وشاكر، مدخل إلى نظرية القصة:٨٦.

(٤) بحراوي، بنية الشكل الروائي:١٤٥.

ومن الأمثلة على التلخيص حديث السارد عن تطور علاقة هشام بنورة؛ "إذ أصبح يدبج لها رسائل الحب التي كان يدسها في يدها وهي خارجة، أو ينتظرها في الخارج ويدسها في يدها، إذا خشي عين والدته.وأصبحت هي تفعل الشيء نفسه"[١]. ولا ريب أنَّ هذا الأمر قد استغرق في زمن المتن شهوراً عديدة، لكن الروائي لخصه لنا في سطرين فقط، فمن سياق الأحداث يظهر جلياً أنَّ استمرار هشام ونورة في تبادل الرسائل كان لمدة طويلة، وذلك قبل أن يتقابلا في بيت نورة، إذ إنَّ السارد فصل أحداث ما بعد اللقاء وأحداث ما قبل تبادل الرسائل، على الرغم من أن مدة الفترتين مجتمعة لا تضاهي مدة تبادل الرسائل.

وكذلك الأمر في علاقة هشام بمرزوق وزكي؛ إذ اختزل عدة أشهر في سطر واحد، حيث ذكر أنهم يتبادلون الزيارات، ويقضون الوقت على الساحل أو في أحد المقاهي. وشبيه بهذا، طريقة سرده لحالة القطيعة التي استمرت أياماً عديدة بين هشام وصديق طفولته:" في الأيام التالية لجلسة المسجد، تجنب هشام عدنان بشكل كامل، بل تجاهله وكأنه لم يكن"[٢]. ثم لم يذكر السارد أي تفاصيل أخرى عمَّا جرى في تلك الأيام.

وفي بعض الأحيان يكون الهدف من التلخيص هو التقديم لشخصية جديدة، ومن النماذج الدالة في هذا الشأن قول الراوي:" توالت المحاضرات في الأيام التالية، وتلاشت الرهبة نهائياً، بعد أن تعرف إلى بقية الأساتذة، الذين كانوا مجموعة نماذج بشرية مختلفة كل الاختلاف، بل ومتناقضة"[٣]. فقد قدم السارد هذا الملخص ليقوم بالتمهيد لذكر شخصيات جديدة لم يتطرق لها من قبل، وهم أساتذة هشام في الجامعة، حيث ولج الراوي عبر هذا الملخص إلى تعريفنا بإحدى عشرة شخصية جديدة بشيء من التفصيل.

وأحياناً يعمد السارد إلى تلخيص أحداث يوم كامل في سطرين:" ومر اليوم التالي كغيره من أيام... إفطار وغداء وعشاء، وأحاديث. لعب شطرنج، وحك نوى الزيتون، ومحاولات للحديث مع قاطني الغرف الأخرى"[٤]. وهذا التلخيص لأحداث يوم واحد يعني تلخيصاً لأيام كثيرة تشابهه، وربما يكون الهدف من هذا التلخيص هو إشعار المتلقي بمدى فراغ أيام السجين من المعنى؛ ويؤيد ذلك قول السارد في موضع آخر:" واستمر توالي الأيام، واحتراق الليالي... شمس تشرق، وشمس تغرب، وقمر يظهر، وقمر يغيب... حارس يذهب وحارس يجيء..." [٥]. فلا جديد يمكن ذكره في يوميات السجناء، ولا بارقة أمل تبشرهم بكسر حاجز الرتابة والملل إلا بخروجهم من السجن.

---

[١] الحمد، العدامة: ١٣٣.

[٢] الحمد، العدامة: ١٨٨.

[٣] الحمد، الشميسي: ٣٠.

[٤] الحمد، الكراديب: ١٥٤.

[٥] المرجع نفسه: ٥٧.

٢.١.٣.١.٤ الحذف elips

ويسمى أيضاً الثغرة أو الإسقاط أو الإضمار أو القطع، ويقصد به المرور على فترات زمنية ممتدة أو قصيرة دون سرد ما وقع فيها من أحداث. وقد يلجأ السارد عند تجاوز مرحلة من المراحل إلى الإشارة إلى الزمن أو المدة كأن يقال على سبيل المثال: ومضت خمس سنوات، أو: وبعد إحدى عشرة سنة .. وهكذا[١].

والحذف على أضرب:

١ . الحذف المعلن أو المحدد: حيث يشار إلى الفترة الزمنية المحذوفة بالسنوات أو الأيام أو الشهور كما أسلفت – ومن أمثلة ذلك:" ها قد مرَّ أسبوع في سجنه في غرفة صالح، وأبوه يزوره يومياً، ولكن أمه لم تظهر بعد. لقد ملَّ هذه الحالة..." [٢]. والأمثلة على ذلك كثيرة ومنها:" ومرت أيام عدة، ولم يحدث شيء يذكر"[٣]. " شهران مرّا منذ أن عاد من الإجازة، ولم تخطر له سوير على بال إلا لِماماً"[٤].

٢. الحذف الضمني: حيث تُحذف أيام معيشة دون تحديد للفترة الزمنية.

عندما يخبرنا الراوي بأن هشام ورفاقه عاشوا أياماً هانئة في البيت الذي استأجروه[٥]. فالسَّارد لم يحدد المُدَّة الزمنيَّة التي مكثوها في ذلك البيت، ولم يخبرنا بما جرى لهم خلالها، بل انتقل إلى الزَّمن الذي تلاها، بعد أن حذف تلك الفترة. ويمكننا تحديدها عن طريق تتبع سير الأحداث؛ فقد سكنوا البيت المستأجر بعد خروج هشام من بيت خاله، وقبل قدوم والده إليه، أي أننا نستطيع حصرها في بضعة أشهر.

٣. الحذف الافتراضي: يتمثل في البياض الذي يفصل بين فصل وآخر[٦].

في رواية "جروح الذاكرة" يترك الروائي بياضاً بين فصلي "عبق العود" و"دخان القماقم"، وينتهي الفصل بحديث بين خالد وزوجه لطيفة في شقتهما، بينما يبدأ الفصل الآخر ولطيفة تطل من نافذة (فلتها). إنَّ القارئ يلاحظ أنَّ ثمة فترة زمنية بين هذين الفصلين، ولكن يستحيل تقدير ذلك أو تحديده بسنوات معينة، وإنما يعتمد الأمر على الإحساس بوجود فجوة زمنية فاصلة.

٢.٣.١.٤ التبطيء السردي

١.٢.٣.١.٤ المشهد scene

ويعرف المشهد عادة بأنه الخطاب الذي يتساوى فيه – نسبياً – حجم النص مع زمن المتن أو الحكاية، ويأتي على شكل سرد تتوالى فيه الأفعال بحيث يشعر القارئ بتطور الحدث وتناميه، ويشعر أن النص غطى مدة زمنية مناسبة. وقد يأخذ المشهد شكل الحوار وهذا الشكل هو الغالب على المشاهد حيث تتساوى أحياناً مساحة النص

---

(١) تودوروف، الشعرية:٤٩.

(٢) الحمد، الشميسي: ٢١٨.

(٣) الحمد، الكراديب: ٤٢.

(٤) الحمد، الشميسي: ١٦٢.

(٥) انظر:المرجع نفسه، ١٥٨.

(٦) جنيت، خطاب الحكاية: ١١٩.

مع زمن الحكاية؛ ولذلك عرف بعضهم المشهد بأنه " المقطع الحواري الذي يأتي في تضاعيف السرد، فالمشهد يمثل بشكل عام اللحظة التي يكاد يتطابق فيها زمن السرد بزمن القصة من حيث مدة الاستغراق"، مع ملاحظة الصمت أو التكرار[١].

" بعد أذان العشاء مباشرة، خرج من المنزل متجهاً إلى منزل نورة، وحمد الله أنَّ والده لم يكن موجوداً، وإلا ظنه خارجاً للمسجد، وربما يرافقه. لم يكن قادراً على الصَّبر رغم أن الموعد لم يحن بعد. اختار زاوية معتمة في أحد الأزقَّة المواجهة للمنزل، وأخذ يراقب ويدخِّن بعصبية، فُتح الباب عن فرجة صغيرة لا تكاد تبين، ألقى السيجارة وسحقها بعنف، وتقدم نحو الباب بأعصاب في غاية التوتُّر. ألقى نظرة حوله، ثم دفع الباب بعجل وأصبح في الداخل"[٢].

أما الضرب الثاني من المشاهد فيتمثل في الحوارات التي تحضر كثيراً في الروايات، وبالذات في رواية " الكراديب"، التي كانت مبنيَّة في مجملها على الحوارات التي كانت تدور بين السجناء، خاصة إذا علمنا أنَّ أولئك السجناء كانوا على قدر كبير من الوعي السياسي والنضج المعرفي، وأنَّهم من تيارات متعددة ومشارب متباينة، كل يدافع عن توجهه، ويدلي بحججه لإقناع الآخرين بوجاهة آرائه التي يتبناها، كما أنَّ لفراغهم في السجن دوراً في استمرار تلك الحوارات بشكل يومي. ومن الأمثلة على ذلك، الفصل العاشر من رواية الكراديب، حيث كان – كاملاً- حواراً بين هشام وعارف حول الحريَّة ومفهومها، وحوار آخر بينهما يمتد عشرين صفحة كاملة [٣]؛ وحوارات أخرى حفلت بها رواية الكراديب تطرَّق فيها السارد - على لسان الشخصيات - لكثير من القضايا السياسية والدينية والاجتماعية، وكانت في مجملها تأخذ طابعاً فلسفياً؛ يشبه إلى حد كبير ما جاء في جمهورية أفلاطون أو ما تكلم به زرادشت نيتشه أو نبي جبران.

٢.٢.٣.١.٤ الوقفة pause

تسمى أيضاً الاستراحة، وفيها يكون الزمن معلقاً ويتحقق ذلك عندما لا يتطابق أي زمن وظيفي مع زمن الخطاب، وينطبق ذلك على الوصف والخواطر كما يرى تودوروف[٤]. وقد يقابل الوصف وقفة تأمل لدى شخصية تبين لنا مشاعرها وانطباعاتها أمام مشهد ما، ويسمى ذلك الوصف الذاتي، أمَّا وصف الأثاث والأشياء والطبيعة فيسمى الوصف الموضوعي[٥].

وقد استحوذ وصف الشخصيات على النصيب الأوفر بين الوقفات في روايات تركي الحمد؛ فلم يَدَعْ شخصية من شخصيات رواياته دون وقفة تَصِفها لنا، سواء كانت

---

(١) لحمداني، حميد، ٢٠٠٠، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء؛ وبيروت، ط٣ :٧٨.

(٢) الحمد، الشميسي: ١٤١.

(٣) انظر:الحمد، الكراديب، ١١٣-١٣٣.

(٤) تودوروف، الشعرية: ٤٩.

(٥) المرزوقي؛ وشاكر، مدخل إلى نظرية القصة:٨٨.

شخصية رئيسية أو ثانوية أو أياً كان حجمها ودورها في الرواية، مما جعل هذا النمط من الوقفات متنوعاً ثرياً من حيث صيغ تقديم الشخصية ووصفها. وهذا التقديم اشتمل على المظاهر الخارجية لها، بملامحها وقسماتها العامة، وبعض الوقفات تسعى إلى تصوير العالم الخفي في الشخصية؛ من صراع داخلي وتناقضات وطموحات وحاجات نفسية، مما يساهم في تفسير كثير من الأحداث وحركة الشخصيات بطريقة مقنعة ومبررة فنياً. ومن بين الوقفات يبرز وصف لشخصية " إبراهيم الشديخي"، حيث يرد بهذه الطريقة المباشرة:" رجل في حوالي الخامسة والثلاثين من العمر، قصير القامة، نحيف البنية، طويل شعر الرأس، أشيب العوارض، بلحية ضخمة مسترسلة يشوبها بعض الشعيرات البيضاء اللامعة، في وجهه أثر جدري خفيف، وفي إحدى عينيه حول طفيف، وتسكن وجهه مهابة واضحة. وكان إبراهيم يلبس ثوباً أبيض وغترة بيضاء من غير عقال. تفوح منه رائحة البخور ودهن العود"[1]. يصف لنا الراوي رجلاً يحمل السمات الظاهرية لرجال الدين، ولكن هذا الرجل لا يخفي إلحاده. علام يدل مناقضة سمته لواقعه؟ من المستبعد أن يكون هذا من باب النفاق؛ لأنه لو أراد نفاقاً ما صرح بإلحاده، والمرجح أنه يرى في نفسه رجلاً حكيماً يجب أن يميز نفسه عن العامة بسمت الشيوخ والعلماء ورجال الدين، فهم من يمثلون الطبقة الحكيمة في المجتمع، ولهم مظهر خاص يعرفون به، ولا يضيره مناقضته الفكرية لهم مادام يشترك معهم في تميزهم.

كان الفصل الثاني والثلاثين من الكراديب – كاملاً- وقفة شخصية لهشام، لكن الروائي لم يحسن توظيفها، فقد أقحمها دون ربط لفظي بين ما قبلها وما بعدها، واكتفى بالسياق المعنوي لأحداث الرواية، إذ لو حُذفت لما نقص من مبنى الرواية شيء. وهذا لا يعني أن ما جاء في هذه الوقفة لم يكن مفيداً، أو أن أسلوبها وأفكارها غير موفقة، ليس هذا؛ لأن فيها من العمق الفلسفي والبعد المعرفي شيئاً كثيراً، لكنها افتقرت للرابط اللفظي، الذي كان كفيلاً بإظهار هذه الوقفة العميقة في أبهى حُلَّة.

ومن الأمثلة على الوقفة أيضاً:" ... ينظر إلى النجوم البعيدة في قبّة حالكة السواد، ومن حوله كل شيء يوحي باللانهاية. أحس بالضآلة في هذه اللامحدودية"[2]. وهذه وقفة تأملية يشبهها كثير من الوقفات في الروايات.

٢.٤ التشكيل المكاني

دُرس المكان على غير منهج وعلى عديد من الاتجاهات؛ فلجأ بعضهم إلى دراسة الأماكن وفقاً لطُبغرافيتها وتضاريسها، ودرس آخرون المكان المغلق والمفتوح، ولجأ فريق إلى تحليل دلالات المكان واستكناه وظائفه من خلال النصوص، ومال فريق إلى تسليط الضوء على شعرية المكان وأسطرته ورمزيته.

---

[1] الحمد، العدامة: ١٤٢.

[2] المرجع نفسه: ٢٥٧.

وقد استطاع تركي الحمد أن يجعل المكان شخصية فاعلة في النص الروائي، وذلك عن طريق تحريك المكان وفاعليته، وأنسنة المكان، وعجائبية المكان، ودور المكان البارز في تشكيل الشخصيات.

١.٢.٤ العتبات المكانية

إن للمكان في روايات تركي الحمد ظهوراً بارزاً، ولا أدل على أهميته عند الكاتب من اختياره المكان ليشكل عنواناً لأغلب رواياته، فكل عناوين أجزاء ثلاثيته (العدامة - الشميسي - الكراديب) قد ارتبطت بالمكان، فالعدامة حي من أحياء الدمام ، والشميسي حي من الأحياء المعروفة في الرياض، أما الكراديب فهو السجن الذي دارت فيه أحداث الجزء الأخير من الرواية، هذا في العناوين التي استقل بها كل جزء من أجزاء الثلاثية، أما العنوان الذي يجمعها- الذي اختاره الكاتب ليكون عنواناً عاماً لثلاثيته- فهو: (أطياف الأزقة المهجورة)، وهذا العنوان مترع بالطاقة الشعرية التي يقوم المكان بالدور الأبرز في تشكلها. وينطبق هذا على رواية (شرق الوادي) ورواية (ريح الجنة) فللمكان حضور لافت تشي به عناوين الروايات.

هذا هو العنوان المشترك، أو الرئيس لهذه الرواية الثلاثية الأجزاء، وهو عنوان غير مرتبط بذاته بمكان مرجعي بل هو معوَّم، يترك الفضاء الروائي مفتوحاً لأي أمكنة، والزمانَ مفتوحاً لأي أزمنة، وهذه العتبة تفتح الطريق واسعاً إلى الوصول إلى داخل الرواية، فهي أطياف الأزقة المهجورة، فهي كثيرة ومعقدة، وبعيدة، وغائبة وحاضرة. ثم تأتي الرواية الأولى من الثلاث باسم العدامة، والثانية الشميسي، والثالثة الكراديب... وهذه التسميات هي عتبات أو جزء من العتبات، تحمل ارتباطات دالة مكانية ولها مرجعيات، لكنها في ذات الوقت تخييل موغل لا يفهم إلا في نهاية الجزء الثالث من هذه الثلاثية.

(فالعدامة) هي الحي الذي كان يقيم فيه هشام العابر في الدمام ومرتبطة مكانياً بالدمام فيما تحمله هذه المدينة من سمات في ذهن البطل...والجملة الأولى من (العدامة) العتبة الداخلية للعنوان، والمترادفة معه: "بدأت مباني الرياض تلوح في الأفق من خلال نافذة القطار القادم من الدمام، وذلك مثل حلم عديم الملامح في قيلولة يوم من أيام الصيف.لقد تضافر سراب ذلك اليوم من آب، مع عواصف الرمل التي تثيرها أنفاس جن الدهناء، لتجعل الرياض تبدو من بعيد وكأنها طلسم من طلاسم شهرزاد وعفاريت سليمان وسيف بن ذي يزن. عفريت من تلك العفاريت التي تظهر فجأة وتختفي خلسة، وطلسم يقول الكثير ولا يقول شيئاً على الإطلاق، وحكاية جزيرة من جزر السندباد وبركة الملك المسحور"[1].

ويلاحظ مزج التخييل مع الواقع، وتوظيف الخيال الغيبي والأساطير لإثارة الخيال والإيهام بالحقيقة، وإيهام بالواقع، مع أن المنجز الكلامي ليس بالضرورة هو منجز الواقع. أما الشميسي، الجزء الثاني من هذه الثلاثية، فهو اسم الحي الذي أقام فيه البطل في الرياض:" بدت غرفته كاملة الأثاث، فقد اشترى كل ما يحتاج إليه... سريراً معدنياً، صغيراً، مشجباً للملابس، طاولة وكرسياً من الخشب، رفاً للكتب، موقد غاز

---

[1] الحمد، العدامة: ٧.

سفري، راديو وجهاز تسجيل مستعمل، وحنبلاً أزرق كبيراً منح الغرفة رونقاً خاصاً، وجمالاً خفياً تحسه النفس قبل أن تراه العين"[١].

وتنتهي الشميسي بالجمل التالية:

" وأخذت الطائرة تهبط وقلبه تتسارع دقاته مع الاقتراب من أرض المطار، إن جوف جدة المجهول ينتظره هناك، وهو لا يعرف عنه شيئاً وكل الخوف من ذلك المجهول"[٢]. لا تخفى المكانة الهائلة المتمثلة في هذه العتبات البدئية والختامية وتسلمه الشميسي إلى الكراديب، والكراديب هو السجن الذي نقل إليه البطل في جدة، وهي تسميات مرجعية، ذات وجود مكاني معروف، وتبدأ الكراديب: "بدأت الطائرة في الهبوط التدريجي نحو الأرض، وأخذ المضيف يعلن عن قرب الهبوط في المطار، متمنياً للجميع طيب الإقامة في مدينة جدة، وابتسامة عابثة حزينة ترتسم على فم هشام وهو يسمع هذه الأمنية التي يعلم استحالتها بالنسبة له. ولم تلبث الطائرة أن توقفت تماماً أمام مبنى المطار، وهديرها يصم الآذان، ويلقي الرعب في قلب هشام، فهو إعلان عن نهاية رحلة معلومة وبداية أخرى مجهولة"[٣].

وتكشف المقدمات والنهايات الأجواء والأمكنة التي كان يوجهها البطل، وتنتهي الثلاثية بختام الكراديب:

" يملأ هشام صدره بالدخان الثقيل، وينفثه بعيداً، وهو ينظر بعينين فقدتا بريقهما، إلى أزقة كانت مأهولة، فلم تعد إلا أزقة مهجورة تجوبها أطياف لا حياة فيها، ولكنها لا تريد أن تموت... [٤]. ومن الواضح أنَّ هذه القُفْلة تتضمَّن العنوان العام للثلاثية، وكأنها تلخِّص لنا احتمالات المعنى المراد في الثلاثية. ويمثل المكان الخلفية التي تقع فيها أحداث الرواية، أما الزمن فيتمثل في الأحداث نفسها، وإذا كان الزمان يرتبط بالإدراك النفسي، فإن المكان يرتبط بالإدراك الحسي. إذا كان الزمان يرتبط بالأفعال والأحداث، وأسلوب عرضها هو السرد، فإن أسلوب تقديم المكان هو الوصف.

يرى حسن بحراوي - في دراسته (بنية الشكل الروائي)- أنَّ الفضاء الروائي عنصر فاعل في الرواية؛ لأنه يتميز بأهمية كبيرة في تأطير المادة الحكائية، وتنظيم الأحداث. ويرى أن المنظور الذي تتخذه الشخصية الروائية هو الذي يحدد أبعاد الفضاء الروائي: فحين تكون وجهة النظر متقطعة يأتي وصف المكان مجزءاً مفككاً، وحين تكون الرؤية متسعة يأتي وصف المكان موحداً وشمولياً. ومن هنا يبدو أن المكان يعاش على عدة مستويات: من قبل الراوي بوصفه كائناً تخييلياً، ومن قبل الشخصيات الأخرى، ومن قبل القارئ الذي يقدم بدوره وجهة نظر خاصة. وهكذا يصبح المكان شبكة من العلاقات والرؤيات ووجهات النظر التي تتضامن لتشييد الفضاء الروائي الذي تجري فيه الأحداث[٥].

---

[١] الحمد، الشميسي: ٧.

[٢] المرجع نفسه: ٢٤٩.

[٣] الحمد، الكراديب: ٧.

[٤] المرجع نفسه: ٢٨٨.

[٥] بحراوي، بنية الشكل الروائي: ٦٨.

٢.٢.٤ وصف المكان

لعلَّ بداية الاهتمام بالمكان يتجلى في وصف المكان باعتباره لا يمثل خلفية الأحداث فحسب، بل والإطار الذي يحتويها. والمكان عنصر فاعل في الشخصيَّة الروائية، يأخذ منها، ويعطيها، فالشخصية التي تعيش في الجبل يطبعها الجبل بطابعه. فيظهر أثره في طباع السكان وسلوكهم، والشخصية التي تعيش في المدن تطبعها المدن بطابعها، ويتجلى أثر ذلك في سلوكها أيضاً. وكما يؤثر المكان في السكان، فإن السكان يؤثرون في المكان، بعلاقة جدلية.

ووصف المكان هو تقنية إنشائية تتناول وصف أشياء الواقع في مظهرها الحسي، وهي نوع من التصوير (الفوتوغرافي) لما تراه العين عند الأدباء الواقعيين الذين استقصوا تفاصيل الأماكن والأشياء، فوصفوها بدقة، بخلاف روائيي التجديد الذين لم ينظروا إلى الأشياء على أنها حقيقة مستقلة عن الشخصية، وإنما نظروا إليها على أنها صدى للشخصية والأحداث وإذا كانت الرواية التقليدية قد جعلت المكان في المحل الثاني من اهتمامها، فإن الرواية الجديدة قد أحلته محل الشخصية الروائية، واستعاضة عن وصف الشخصيات بالوصف الحيادي للمكان، بل وجعلته الشخصية نفسها، كي يؤدي دور الإيهام بالواقع حين يصور أماكن واقعية[١].

وإذا كان النقاد التقليديون يرون أن الوصف هو أسلوب مستقل بذاته، وأنه وظيفة زخرفية، فهو كاللوحات والتماثيل التي تزين المباني الكلاسيكية، فإن هذا يجرد الوصف من وظيفته الفنية، وينكر التحامه بالعمل الأدبي، لكن الروائيين الواقعيين جعلوا للوصف وظيفة بالغة الأهمية هي الكشف عن الحياة النفسية للشخصية، والإشارة إلى طبعها ومزاجها، والإيهام بواقعية الأحداث. بينما يرى الروائيون الجدد أن النص الروائي، يخلق عن طريق الكلمات، مكاناً خيالياً، له مقوماته الخاصة، وأبعاده المميزة. ذلك أن الوصف تصوير ألسني موحٍ، يتجاوز الصور المرئية، حيث ينقل عالم الواقع إلى عالم الرواية، فيصبح المطلوب ليس وصف الواقع، بل خلق واقع شبيه بهذا الواقع[٢].

٣.٢.٤ تصوير المكان

ينقل النص الروائي المادة المكانية الخام، أي كما هي في الواقع، إلى آفاق جديدة من الانحراف والرؤية، وهذا ما يحدث خرقاً لطبيعة الأمكنة بين الواقع المعاش، والواقع الروائي الذي يزخم بالتخيل، والانزياحات التي تصنعها اللغة، وهذا ما ينقلنا من الوعي الحدسي المباشر بالأمكنة إلى الوعي الجمالي الذي يكمن في طبيعة الفن الذي يتجه إلى عمق الأشياء ومكنوناتها، دون أن ينفي ذلك أن المكان الحدسي المباشر يبقى نقطة الانطلاق في قراءة المكان الروائي وتأويله.

ومن الأهمية بمكان الإشارة إلى أن العلامات الجغرافية والطبوغرافية في النص الفني، ليست بذات أهمية، لأن وظيفتها تنحصر في تحديد المكان فحسب، وإنما الأمر

---

[١] عزام، شعرية الخطاب السردي: ٦٩.

[٢] عزام، شعيرية الخطاب السردي: ٦٩.

المهم بخصوص المكان هو تعريضه لآليات الانزياح والانكسار، وتلك استراتيجية النص في تفتيت المكان الواقعي/ الثقافي، وامتصاصه وإنتاجه بصورة مغايرة، حتى تتحقق الوظيفة الشعرية/ الجمالية التي بها يتمظهر المكان في الخطاب النصي بنكهة خاصة ومتميزة كنتاج مركب لتشابك الأبعاد البنيوية، والدلالية، والرمزية، والإيديولوجية، فضلاً عن البعد الجغرافي الذي يعمل على تنظيم خيال القارئ وترتيب معطيات تصوره[1].

إن الكتابة الروائية المرتبطة بأحداث التاريخ ارتباط موازاة تمر في مأزق حيث يفقد التخييل فيها جمالياته ويميل إلى الواقع التاريخي، سيما إذا كانت المحددات تفرض بذلك الواقع القريب المألوف. ولولا الخط الدرامي والبطل الثاني في هذه الثلاثية لكانت أقرب إلى التاريخ من الرواية. ولقد كانت التحولات التي أصابت المنطقة الخليجية في عصر النفط، وهو عصر ليس خارج الذاكرة المألوفة للأحياء الآن فعمر النفط لا يتجاوز نصف القرن بكثير، وبعد التحولات التي وقعت في هذه المنطقة، وخروجها من مأزق البحر، ومأزق الصحراء، ومأزق البادية إلى فسحة النفط، والصناعة والحياة الباذخة والاستهلاك، هذا كله أغرى الروائيين بتتبع خيوطه، ولأن المكان يلعب دور البطولة غالباً في مثل هذه الروايات التي ترصد الأمكنة وتحولاتها، وتتبع تحولات الناس فيها، فإن التخييل يبدو أمراً غير ذي إقناع إلى حد ما، وتصبح هذه الروايات في فضاء مكاني واقعي أو كالواقعي، مع مرجعية شبه موضوعية لا يمكن الفكاك منها، إلا بالقدر الذي يتحرك الناس فيها روائياً، وتحولات الناس مع تحولات النفط كانت جذريَّة إلى حد كبير وهي مادة وكنز ومخزن للعقل الروائي الدرامي. وتغيرات المكان وتغيرات الناس، ظواهر بينها علاقات جدلية لا يمكن إلا أن يكون كل منهما دليلاً على الآخر.

٤.٢.٤ أسطرة المكان

في استهلال الرواية يصف الراوي المكان وصفاً ميتافيزيقياً يحمل في طياته بعداً جلياً للأسطورة، فالعواصف الرمليَّة ليست ظاهرة طبيعية يمر عليها الراوي مرور الكرام، أو يصف ظاهرها المحسوس وتأثيرها المشاهد للعيان، ولكنه يعزوها إلى تأثيرات غيبية؛ فالجن الذين يسكنون صحراء الدهناء هم من يثيرونها، ويخاطبنا الراوي كلي العلم بلهجة العالم الواثق مما يقول، الذي يعلم ما لا يعلمه الآخرون، فيكشف لنا ما يراهُ حقيقةً يَعْلَمُ أدق تفاصيلها، ويبيِّن الطريقة التي تثير بها الجن تلك العواصف، فهم لا يتعمدون إثارتها ولكن أنفاسهم الطبيعية عند الشهيق والزفير- التي بطبيعة الحال لا يستطيعون حبسها- هي ما يؤدي إلى إثارة العواصف الرملية التي تهب على الرياض:

" لقد تضافر سراب ذلك اليوم من آب، مع عواصف الرمل التي تثيرها أنفاس جن الدهناء، لتجعل الرياض تبدو من بعيد وكأنها طلسم من طلاسم شهرزاد وعفاريت سليمان وسيف بن ذي يزن. عفريت من تلك العفاريت التي تظهر فجأة وتختفي خلسة،

---

[1] خالد حسين حسين:شعرية المكان في الرواية الجديدة، ص ٦٠.

وطلسم يقول الكثير ولا يقول شيئاً على الإطلاق، وحكاية جزيرة من جزر السندباد وبركة الملك المسحور"[1].

إن هذا الزخم من الألفاظ: جن، طلسم، شهرزاد، عفاريت سليمان، سيف بن ذي يزن، جزر السندباد، بركة الملك المسحور، لتشعر القارئ بهيبة المكان ورهبته، وتجعله أقرب إلى الخيال من الواقع وأقرب إلى الأماكن الأسطورية منها إلى الحقيقية، ويستحضر الكاتب هنا المخزون التراثي الأسطوري – الذي يعكس أحياناً اعتقادات شعبية؛ وينزاح باللغة الوصفيَّة الجامدة إلى متغيِّر حي شفاف أحياناً، "فنَفَس جن الدهناء" يجلب معه العواصف الرمليَّة المخيفة التي تجعل من الرياض مدينة مشكَّلة من الجن، وبناتها عفاريت، مدينة باهرة في مبانيها قاتلة في أجوائها، ولعلَّ ذلك يعبِّر عن موقف يعكس قيماً اجتماعية وسياسية، فالمتلقي يؤمن بالعفاريت والجن وقدرتها على الخَلْق والبناء، وهذا يشي بسيطرة الأبعاد الميتافيزيقية على عقلية الناس، فهم يؤمنون بالغيبي حَدَّ الحضور، في حين أنَّ ذلك يصطدم مع الحضارة الحديثة التي يعيش إنسان الصحراء على ما تصدره له، فالحضارة الحديثة مبنية على الإيمان بالعلم والعقل ونسبيَّة القيم وتحييد الغيبيات والإيمان بالحواس أو ما تدركه الحواس، عالم موَّار بالحركة والنفعية وتقدير دور الإنسان بمعزل عن أي شيء آخر غير مرئي.

٥.٢.٤ أنماط الأَمْكنة الدَّالة

أما فيما يتعلق بأنماط المكان في روايات تركي الحمد فنجد:

١. الصحراء.
٢. السجن.
٣. المدينة.

١.٥.٢.٤ الصحراء

تفرض الصحراء حُضورها بوصفها فضاءً ممتداً يشكِّل خلفيَّة للأحداث حتى في المدن والبلدان التي تشكلت على إثر تدفق الثروة النفطيَّة داخل الصحراء ذاتها. والصحراء مَدَى مكاني فسيح، ولكنَّه يتجاوز كونه جغرافيا ليصبح حُضْناً للحياة بكلِّ مفرداتها، لم تَعُدْ الصحراء رمالاً وكثباناً وأودية، وإنما أصبح، بعد تشكله فنياً، منظومة للقيم والعادات والتقاليد... وتشكلت بين الصحراء والإنسان في المجتمع الروائي - بشكل يقارب الواقع – علاقة جدليَّة؛ من حيث تأثيرها على الإنسان، ومن زاوية تأثير الإنسان في بَلْوَرة نظرة إلى الصحراء.

وبعيداً عن التعميم واللجوء إلى إطلاق الأحكام العامة ككون الصحراء مَخْزَناً لقيم الكرم والفروسيَّة والتكافل الاجتماعي... أو كونها محتوى للتناقض والاحتراب والقبليَّة.. فإنَّ التحليل سَيَعْمَدُ إلى النصوص ذاتها بمعزلٍ عن الأفكار المسبقة. ولعلَّ أول ما يُلاحظ على وصف الصحراء هو تعدد وجهات النظر؛ فكلٌّ ينظر إلى المكان –

---

[1] الحمد، العدامة: ٧.

المَعْنَى من وجهة نظر محددة ومن زاوية نظر وموقع مختلف، فابن الصحراء ذاتها قد يبدو متعلقاً بها، في حين أنَّ قاطن المدينة ينظر إليها نظرة مغايرة.

تختلف رؤية الروائي إلى الصحراء بحسب المنظور والحالة، فنفس الروائي الذي رأى في الصحراء:

" اختفى الخط المزفت عن الأنظار، وبقيت العائلة الصغيرة تحت رحمة الشمس لا تريد أن تموت ولا تعرف المرض، وكثبان من رمال حمراء لا متناهية.. كل شيء أصبح بلا أبعاد أو حدود. ليس إلا الشمس والرمال وذلك الأفق الذي لا يجيء أبداً"[١].

وهو يرى أن مجرد ميل الشمس إلى التخفيف من الحر لا يكون إلا بموتها، وهذه صورة متناهية لشدة الحر، والأفق الذي لا يجيء، والأمل الضائع. هو نفس الروائي الذي يرى، في لحظات شاعرية، الصحراءَ في مشهد مختلف " وليس ألذ من الصحراء لحظة شروق الشمس من الأفق اللامتناهي، وأنت تحتسي الشاي حول نار متأججة ونسمات من هواء الصباح الندي تداعب الوجه بإغراء فتاة عذراء عرفت الحب لأول مرة"[٢].

أي استشهاد أبلغ من هذا على تنوع الصحراء، واضطراب أحوالها، واختلاف مواقع الرَّائي، فها هي ذي في مشهد غير مألوف، ورقة متناهية، وعذرية شديدة، في مشهد شروق الشمس، تبدأ هادية، ولكنها سرعان ما تفقد هذه البراءة والعذرية والخفر وتهيج وتلتهب، ويتساقط غضبها مسافات رملية لا حدود لها، وكثباناً تتغير، وطرقاً تختفي، وشمساً تتقد، وعطشاً، إنها كالشفرة الصقيلة، رفيعة وقاطعة في آن واحد، فبعد رقتها وبعد جمالها ورومانسيتها تُصْبحُ شيئاً أسطورياً ينقض على المرء فيريه قساوة قاتلة، ثُمَّ ينقلب المشهد وتصبح الصحراء ذاتها مصدر إلهام وحب وعشق فريد، إنَّ الصحراء جزء من ذواتنا وحالاتنا النفسية، نقرأ في العدامة: " لكن الصحراء مثل القدر يسحقك ويكتم أنفاسك حتى تحسب أنه لا أمل، ثم فجأة يرفع كاهله عنك ويريك أجمل ما فيه، وكأنه سادي خجل"[٣]. أي تغيرات تتبدى في هذا الوجود، وأي أحوال تتغير، وكأن الصحراء معادلة لحياة الإنسان، فهو بين الإحباط والخوف وبين الفرح والسرور، والصحراء في النهاية لحياة الإنسان لعبة يلعبها، وعبث يعبث به، لا دوام لشيء، والضال في الصحراء كالضال في الحياة، بين لحظة وأخرى تتغير به الحياة. إنها هذه الجدلية الثنائية في الحياة التي يتقاطب فيها الشيء وضده، والصحراء كالبحر، تلد أنماطاً من الناس يميلون إلى المجازفة، وتخضع لمشاعر مختلفة في لحظات مختلفة.

٢.٥.٢.٤ السجن

وللسجن في روايات تركي الحمد حضور مكاني يتفق مع حضور هذا الألم، وهناك ثلاثة أمكنة للسجن في رواياته، التحقيق وحجره وآلياته، السجانون وسماتهم، ثم السجن؛ كجدران وإحاطة.

---

[١] الحمد، العدامة: ٢٥٤.

[٢] الحمد، العدامة: ٢٦٥.

[٣] المرجع نفسه: ٢٥٩.

وغرف التحقيق كمكان لها هيبة ورهبة، تتفق مع ما يجري داخلها، فضلاً عن أنَّها محاطة بالسريَّة والكتمان تُفاجِئُك الرَّهبة والخوف بمجرد رؤية المكان من الخارج، وينطلق بك الخيال لتصُّور ما يجري بداخله، فتهيمن عليك مئات الصور وتشعر بالألم والعذاب، دون أنْ يُمارس عليك. وهذا وَحْده يُعد أولى مراحل العقاب؛ ويولد في النفس الخشية مما هو آتٍ، كأن الجهات المسؤولة تمارس ضغطاً نفسياً على السجين أو المواطن الذي يرى السِّجن، إنَّه مصدر رعب من ظاهره فقط، فكيف إذا تَخيَّلتَ التحقيق وما يصاحبه من تعذيب وقَهْر.. إن الأجهزة الرسميَّة تحاول من شكل البناء أن تؤسس فضاء للاستلاب وقمع الإراده وحَجْب التفكير. وعلى الرغم من ذلك فإن ما يكتب على جدران السجن يؤشر إلى صلابة في الإرادة وإمعان في انتزاع الحرية:" واصل السير، حتى وصل إلى بناية يحيط بها الجنود من كل ناحية وينتشر على سطحها غابة من أعمدة الإرسال، دون لافتة توضح ماهية المكان. أدرك أن هذا هو مبنى الجهاز إياه... شعر برعدة خفيفة وازداد وجيب قلبه حين مر بالمبنى، وأسرع الخطى"[1]. السطح وما ينتشر عليه من أدوات الاتصالات، وسريَّة المكان، وتغييب عنوانه، كل هذا يوحي بالخوف والرهبة، وكل هذه توحي بما في النفس مما يجري داخل هذا المكان، مما يرعب ويخيف.

وتُظهر الروايات داخل السجن جماليات خاصة لهذا المكان؛ تدل على فظاعة ما يواجه الإنسان فيه، والسجن مكان يعكس آلام النزلاء، ومذكراتهم التي يتركونها محفورة على الجدران، وتشير إلى المارة من هذا المكان. في السجن أخذ " يقرأ كتابات باهتة على الجدران: قل لن يصيبنا إلا ما كتب الله لنا.. خطى كتبت علينا، ومن كتبت عليه خطى مشاها.. دقات قلب المرء قائلة له إن الحياة دقائق وثوانٍ.. إذا الشعب يوماً أراد الحياة، فلا بد أن يستجيب القدر.. يا ظلام السجن خيِّم.. كل ليل وله فجر.. قف دون رأيك في الحياة مجاهداً"[2]. هذا سجل لكثيرين سابقين لاحقين، ويكشف أن الناس الذين جاؤوا إلى هذا المكان هم من هؤلاء الذين حملوا الحياة بحسب إرادة مخصوصة.

إن هذه الجدارية تؤرخ لأولئك السجناء الذين عبروا هذا المكان قبل أن ينضم هشام إلى قافلتهم، وهذه العبارات تشير إلى تيارات فكرية مختلفة عاشت بين جنبات هذا المكان، وتختزل حيوات عدد من شخصيات سجناء اعتقلوا بين حيطانه. ثم نقل هشام إلى مُعتقل (الكراديب)، وبعد سنتين وبضعة أشهر – شهدت البلاد فيها عدة تغيرات عمرانية في كل مكان- عاد هشام إلى المكان الأول نفسه، يقول الراوي عن هشام:"وضعوه في غرفة شبيهة بالغرفة التي احتلها في ذلك اليوم الموغل في بعده... كل شيء يتغير في الخارج، إلا هذا المكان والكراديب، إذ يبدو أن الزمن قد خاف وتوقف هنا وهناك. وأخذ يتفحص المكان... الكلمات ذاتها والجمل ذاتها التي قرأها عندما جاء لأول مرة، فالزمن واقفٌ هنا فعلاً"[3]. فكل مكان قابل للتغيير، ومستعد للتغيُّر إلا هذه الأماكن الكئيبة، وكأن بقاءها على حال واحدة لا تفارقها جزء من العذاب الذي يذوقه من يُرتهَن فيها، وكأن الزمن يسجن هذا المكان/ السجن فلا يتحول عن

---

[1] الحمد، العدامة: ١٠٢.

[2] الحمد، الشميسي: ٢٣١-٢٣٢.

[3] الحمد، الكراديب: ٢٧٨.

حاله، أو كأن هذا المكان/ السجن قد سجن الزمن بين جدرانه فجمد وتوقف. إن الكلمات والجمل التي رآها هشام على الجدران تحمل ذكرياتٍ لسجناء تعاقبوا على هذا المكان في فترات زمنية مختلفة، وكأنها تربط كل تلك الأزمنة في مكان واحد، وكأن أزمنة كل أولئك السجناء قد حبست هنا؛ فأدرك اللاحق منهم السابق. إنَّ الثبات في أبنية السجون والجداريَّات إنما يدل بجلاء على أن قيم القمع والمصادرة والاستلاب والاستغلال والمطاردة ثابتة لم تتغير، وأنَّ تدفق الثروة النفطيَّة استطاع أن يغيِّر مظاهر الخارج ويجلب المستهلك، ويحول المجتمع إلى مجتمع استهلاكي يلهث وراء اللقمة أو الثروة ولكن القيم ثابتة، أي أن السجن على وفق هذا الوصف يدين الحياة المادية؛ لأنها لم تُواكب بتطور في الوعي الثقافي ولم تواكب بتغير في وعي السلطة التي كرست جهدها في الحفاظ على مكتسباتها.

وأما رواية (الشميسي) فإنها تستطرد في وصف الروائح الكريهة، يقول الراوي واصفاً معتقل (هشام): " كانت الرائحة الكريهة تملأ المكان، رائحة سمك فاسد ورطوبة و..." [1]. وكأن الراوي لا يكتفي بإيصال الصورة التي تشاهدها العين لإيصال فكرته في مدى بشاعة ما يُرى في تلك الأماكن، بل يزيد الصورة بشاعة بنقل توصيف لما يُشم من روائح كريهة، تدعو إلى الذهن – بالضرورة - خيالاً مقززاً.

وعادة ما تكون السجون والمعتقلات خارج المدينة، وفي أمكنة نائية، ويعبر عن ذلك المكان النائي:" واستمرت السيارة في المسير، حتى قلت البيوت لدرجة الندرة، واختفت أعمدة الإنارة من الشوارع، وازداد عواء الكلاب الشاردة، ثم عرجت السيارة على طريق ترابي، مظلم وضيق وسارت فيه متأرجحة لبعض الوقت حتى لاح في الأفق مبنى ضخم غارق في الظلام، إلا من بعض أنوار خافته، تطل على استحياء، من بعض جهاته ويحيط به سور عال جداً رصع بمصابيح كهربائية متفرقة أنوارها إلى الخارج، يخفي الجزء الأكبر من المبنى. ما لبثت السيارة أن توقفت أمام سيارة فولاذية ضخمة فأطلق سائقها البوق بسرعة ثم كبس النور الأمامي كبسات سريعة لم يلبث أن جاء صوت صرير حاد ومزعج، معلناً فتح البوابة"[2]. ويبدو من حشد الألفاظ الموحية، الظلام، السور، الطريق الترابي، صرير الباب، كلها توحي بالموقع والمكان السجني البائس الكئيب المزعج، وأما المبنى الداخلي فقد كان بنوافذ ذات قضبان فولاذية تنتشر على جدران المبنى، ومن خلال هذه الشبابيك الضيقة القضبان " تبدو أنوار ضئيلة وصور أشباح تتحرك بتثاقل، وأصوات لم يسمع مثلها من قبل، ولكنها أشبه ما تكون بالصوت الذي تصدره الحية ذات الأجراس لحظة الخطر، يتخللها أصوات واهنة لشيء يُجَر"[3]. ويحشد في سمات المكان كل ما يوحي بالغموض والرعب والخوف، والمجهول، واللامرئي، والإضاءة الخافتة، والأسوار العالية، وهذه سمات المكان السجني والمعتقلات. وهذا التوصيف والإلحاح على مفردات المكان يُقصد منه قتل الإنسان وعدم إعطائه الفرصة في التفكير فيما هو خارج السجن.

---

[1] الحمد، الشميسي: ٢٣١.

[2] الحمد، الكراديب: ١١.

[3] المرجع نفسه: ١٣.

وتتركز جماليات المكان السجني والزنزاني، في مفردات وإيحاءات لا تدعو إلى أي طمأنينة:" لم يكن فيما حوله إلا مجموعة كبيرة من عصي الخيزران الرفيعة مغموسة في جردل من الماء بقرب الباب، وعقود من القيود الفولاذية مختلفة الأحجام والأغراض موزعة على جدران الغرفة بشكل منسق، وكأنه جزء من ديكور الغرفة. وفي الزاوية اليسرى البعيدة كان هناك جهاز محول كهربائي تتدلى منه الأسلاك، موضوعاً على طاولة صغيرة بجانبها كرسي خشبي صلب"[١]. وتتنوع آليات التعذيب، منها التقليدية التي قد تستخدم خارج السجن كالخيزران، لكنَّهم في السجن – بحكم خبرتهم الطويلة في التعذيب – يريدون لعصي الخيزران أن لا تكون أداة تقليدية، وأن يفاجأ السجين بألم لم يتوقع شدته؛ لذا فهم يغمسونها في الماء؛ لأن ذلك يمنعها من الكسر ويجعلها أشدّ إيلاماً، هذا إذا كان السجين لا يعلم سبب وضعهم الخيزران في الماء، أما إذا كان مُدركاً سبب ذلك فسيتوقع ألماً لا يطاق، وبهذا يُبث الرُّعب إلى قلبه، فيتعذب عذاباً نفسياً قبل العذاب الجسدي، وفي كلتا الحالتين - أن يُفاجأ بألم الجلد أو أن يتوقع قسوته- ستكون النتيجة لصالح المحقق؛ ولذا نجده يتعمد عدم إخفاء العصي المغموسة في الماء عن عيني السجين. وتتعدَّد أشكال التعذيب؛ فمن السلاسل ذات الأحجام المختلفة، إلى الكراسي الكهربائيَّة التي تُنسي الإنسان ذاته وتفقده الإحساس بالحياة والموجودات، وكلُّ ذلك يأتي لقتل الإنسان وهو حي واستلاب إرادته.

ويضرب المكان/ السجن على ساكنيه قيوداً محكمة، قيداً بعد قيد؛ ليقيد حركتهم، وليحاصر حريتهم، وليسجنهم في أضيق حيز!. وأول تلك القيود: الأسوار، وفي رواية "الكراديب" يرد وصفٌ للسور الذي يحيط بالمبنى الذي اعتُقل فيه هشام فهو: " ... سورٌ عالٍ جداً مرصّع بمصابيح كهرباء متفرقة، أنوارها إلى الخارج .."[٢]. والسور يوصف هنا بأنه "عالٍ جداً"؛ وفي هذه الصفات إمعان في عزل من يقطنون هذا المبنى عن العالم الخارجي، والمصابيح المتفرقة على هذا السور موجّهةٌ إلى الخارج وليس إلى الداخل، وهذه إحدى الفروقات بين السجن وغيره من الأماكن كالبيت مثلاً، فالمصابيح في البيوت وظيفتها الإنارة للذين بداخل البيت، أما في السجن فلا تُضيء المصابيح للذين في الداخل، بل لا تعبأ بهم، وإن غرقوا في الظلام! ولكنها تحاول كشف الذين في الخارج، وإثارة الخوف في نفوسهم ليبتعدوا.

والأبواب من أبرز معالم المكان/ السجن، فحين نسمع كلمة (السجن) يتبادر إلى الذهن الباب ذو القضبان، وهو يُقفَل على من بداخله، فالبوابة الكبيرة – كما ترى رواية الكراديب- تفصل بين عالمين: عالم البشر- خارج السجن – وعالم الأشباح داخل السجن[٣]. إذن فوظيفة الأبواب في السجن تختلف عن وظيفتها في الأماكن الأخرى، فإذا كان الباب في الأماكن المُعتادة يحمي القاطن وراءه ممن هم في الخارج، فإن الباب في السجن يحمي الذين في الخارج من القاطن وراء الباب، ويمنع تسرُّب أي شيء من الداخل.

---

[١] الحمد، الكراديب: ٨٨.

[٢] المرجع نفسه: ١١.

[٣] الحمد الكراديب: ١١.

والباب يؤدي هنا وظيفة مزدوجة؛ فهو يفصل عالم السجناء عن عالم الأحرار، ويفصل – كذلك- عالم الأحرار عن عالم السجناء، وهو بهذا يثير عند سكان كل عالم التساؤلات عمّا يحدث في العالم الآخر! فأما السجين فهو يدرك أن لا معنى للحياة إلا خلف الأبواب، وأما غير السجين فإنَّ حب الاستطلاع عنده يشتعل، يتساءل عن العالم المغلق الذي تحجبه الأسوار والأبواب داخل السجن، ويردعه عن التفكير فيما يتعلَّق بحياته الخاصَّة التي قد تشكل خطراً على النظام.

ولكن هل هناك فروق حقيقية بين العالمين؟

يقول الراوي في رواية الكراديب عن هشام:" خُيّل إليه أنه يسمع صرير الباب الخارجي وهو يُقفل بهدوء، فاصلاً عالم البشر عن عالم الأشباح .. أو لعلهم جميعاً أشباح، ولكن أكثر الناس لا يعلمون"[1]. وتلح الرواية مرة أخرى على هذا المعنى حين يقول عارف - في حواره مع هشام:" لا تعتقد أن السجن ما نحن فيه. كلا .. السجن في كل مكان"[2]. وهنا يُفيض السجين من نفسه إلى العالم كله، ويُكبر هذا المكان/ السجن حيث يقوم بتعميمه على كل مكان؛ وهو بهذا يحاول تعزية نفسه، ويحاول أن يبعث إشارة مفادها أن العالمين متشابهان، أو ربما متطابقان، وإن تغيرت المسميات، وتقنعت الحقائق. والحقيقة أنَّ القَمْع لا يقتصر على السجن وإنما يشكل إيقاعاً عاماً يَسِمُ الحياة بكاملها، فالمطلوب هو أن تأكل وتشرب، ولكن لا تفكِّر فيما بعد ذلك، لا تفكر في الوطن أو الحريَّة أو أساسيات الفكر الإنساني.

وإذا كان من وظائف الباب- في الحياة المعتادة – ستر من يقطن وراءه، فإن تلك الوظيفة تنعكس في عالم السجن؛ فحين اعتُقِل هشام وُضع في غرفة ذات بابٍ واسع، ولكن هذا الباب كله قضبان[3]. وسعة الباب هنا لا تعني الأمان والحماية كما هي وظيفة الباب المعتادة، بل هي إمعان في الحجر على هذا السجين، وهذا الباب كلُّه من القضبان، فهو يكشف أكثر مما يخُفي، ويفضح أكثر مما يستر، كما أنَّ الباب الواحد يشي بوجوب اِتِّبَاع منهج واحد في الحياة، منهج ترتضيه المؤسسات الاجتماعية والسياسية، إنَّ ذلك تضييق مقصود على المرء؛ ألا ينظر إلا من زاوية نظر واحدة.

وإذا كان من وظائف الباب- في الحياة المعتادة- حماية من يقطن وراءه من الأذى القادم من الخارج، والأخطار الرابضة خارج الدار، فإن الباب في السجن مكان لاقتحام الأذى وقدوم الأخطار؛ ولذا حين وُضع هشام في الزنزانة كان "ينظر إلى البوابة أمامه، متوقعاً أن يلج منكر ونكير في أي لحظة، ومعهما تلك المرزبة الرهيبة "[4]. وحدث ما كان هشام يخشاه، ففي عدة ليالٍ فُتح الباب، وتم استدعاؤه إلى التحقيق الذي لم يكن يخلو من الإهانة والتعذيب[5].

---

(1) المرجع نفسه: ٢٠٤.

(2) المرجع نفسه: ٤١.

(3) انظر: الحمد، الشميسي، ٢٣٠.

(4) الحمد، الكراديب: ١٩.

(5) انظر: المرجع نفسه، ص ٨٥-١٥٦-١٦٦.

ويختلف – إلى حدّ ما – تصوير النافذة في فضاء السجن عن تصوير الباب؛ فالنافذة – مهما تكن صغيرة أو مسيجة- تبقى المنفذ الوحيد للتواصل مع العالم خارج السجن. ففي الكراديب كان هشام يُعاني مرارة السجن والحيرة، ونام على تلك الحيرة وهموم السجن، ثم " استفاق على أشعة الشمس المائلة إلى الغروب ... أشعة سعيدة، لا تعترف بالقضبان، ولا تقيدها الحدود"[١]. وعندما كان في الزنزانة " نظر إلى النافذة، وتلك النجوم التي تتبدى من ورائها على استحياء"[٢]. وهكذا رأينا السجين ينظر من خلال النافذة إلى معالم الأمل والجمال والنور خارج قضبان السجن، وعلى الرغم من كونها متنفّساً، فإنها تبقى مُعبِّرة عن زاوية محصورة المجال.

وقد نقرأ من خلال ما يراه السجين معاني أخرى، فمثلاً عندما كان هشام في زنزانته " اتجه إلى النافذة، وأخذ ينظر إلى مياه الخليج الساكنة، فيما بقايا من شفق الغروب الأحمر كانت تصارع شبح الظلام"[٣]. وهكذا حين يصف الراوي العالم الخارجي الذي تشاهده عينا هشام فإنه يرينا- من خلال عيني هشام – أشعة شفق الغروب "تصارع شبح الظلام"، فهو هنا يختار فعلاً مشتقاً من الصراع، وكأنه يحكي حال هشام، فهو يعيش صراعاً سياسياً، ويعيش كذلك صراعاً داخلياً بين مبادئ التنظيم الذي ينتمي إليه وشكوكه حول تلك المبادئ، بين إقدامه على التضحية وخوفه على نفسه وأهله، فيقف هشام هنا إزاء الشُّعاع الذي يُصارع ظلام ما يحيط به من ظروف.

وإذا كان هشام في سجنه يخشى أن يلج مُنكر ونكير إليه عبر الباب – كما مرَّ قبل قليل- فإنه يتوقع أو يوهم نفسه أن ملكاً من ملائكة الرحمة سيعبر إليه من خلال النافذة " فينقله على جناحيه إلى حيث نسمة هواء طليقة"[٤]. ولعلَّه هُنَا يضع مبادئه - التي تشبه نسمة طليقة- مرادفةً لملائكة الرَّحْمة في مقابل شياطين السجَّان.

وقد يكون اتساع النافذة في السجن علامة على مساحة الحرية الممنوحة للسجين، ففي الكراديب كان الدور الأول مخصصاً للمعتقلين الذين ما زالت ملفات التحقيق معهم مفتوحة، بينما الدور الثاني لمن انتهى من التحقيق معهم، لذا كانت " نوافذ الدور الثاني أكثر اتساعاً؛ مما يسمح برؤية بعض أبنية جدة من بعيد، والإحساس بالأحياء خارج المكان"[٥].

وبعد هذه الوقفة مع الأبواب والنوافذ، نتجول داخل زنازين السجن التي صورتها الروايات، وأول ما يسجل هنا أن الروايات كانت تشبّه الزنزانة بالقبر، فمثلاً يحدثنا راوي الكراديب الذي يتماهى مع هشام، فيقول: " نظر حوله مستكشفاً القبر الذي ألقي به فيه، إنه عبارة عن غرفة ضيقة بنافذة واحدة، ذات قضبان فولاذية غليظة"[٦]. ثم يستطرد في الوصف فيقول: " كل شيء ساكن ومرعب، مثل سكون مقبرة معزولة في

---

[١] المرجع نفسه: ١٣٥.

[٢] الحمد الكراديب: ١٩.

[٣] الحمد، الشميسي: ٢٣٠.

[٤] الحمد، الكراديب: ١٩.

[٥] المرجع نفسه: ٢٤٤-٢٤٥.

[٦] الحمد، الكراديب: ١٩.

ليلة غاب قمرها، واشتد ريحها، لا تزعجه إلا أصوات صراصير تغني في الخارج، وكلب يعوي من بعيد"[١].

وهكذا تحاول الرواية أن تستوفي تفصيلات هذه الصورة، صورة مقبرة موحشة معزولة في ليلة ظلماء شديدة الظلمة، فقد غاب فيها القمر، ولا تكتفي الرواية بالجانب البصري في هذه الصورة، بل تضيف إليه عُنْصرَ الصوت؛ فالريح شديدة، وأصوات الصراصير والكلاب تكمل الصورة المفزعة[٢]. ويرى محمد أبو ملحة " أن هذه الصورة فقدت بعض جمالياتها حين وردت عبارة (لا تزعجه إلا أصوات صراصير...)؛ لأن أسلوب القصر هنا غير مناسب؛ فما يزعج هشاماً هنا أشياء كثيرة، بل إنها أشد إزعاجاً من أصوات تأتي من بعيد! وكذلك كان استخدام الفعل (تغني) في وصف صوت الصراصير غير مناسب عموماً وفي هذا المقام خصوصاً؛ فصوتها هنا أقرب إلى النواح والعويل منه إلى الغناء"[٣].

وفي تقديري أن أسلوب القصر هنا مناسب جداً لإكمال الصورة بتفاصيلها؛ لأن الأصوات التي يسمعها هشام من الخارج هي أصوات الحرية التي تتمتع بها الصراصير والكلاب ولا يستطيع هشام/ الإنسان أن يحصل على ما حصلت عليه، فهو يحسدها على حريتها لذا فأصواتها تزعجه وتستثيره، ولهذا اختار الفعل " تغني" الذي يناسب حريتها، فكأنه يراها سعيدة خارج السجن، ولا شك أنه يعتقد أن كل من هو خارج السجن سعيد، وبالتالي فلا مبرر لأن يكون صوتها أقرب إلى النواح والعويل.

وترد في رواية الكراديب عدة تشبيهات لهذا المكان بأنه "بيت الموتى"[٤]. و"البرزخ"[٥]. وتستطرد الرواية في هذه التشبيهات حتى تصور الانتقال من هذه الزنزانة إلى غرف التحقيق بأنه انتقال إلى جهنم[٦]. والانتقال إلى الأدوار المخصصة للذين انتهى معهم التحقيق بأنه انتقال إلى الجنة[٧].

٣.٥.٢.٤ المدينة

وتكاد الرواية تذهب إلى أن جدة هنا تشكل مرجعية واقعية للفعل الروائي حيث إنَّ ذات الصفات، ذات الجماليات، المكانية والإنسانية، التي وصفت بها جدة ظهرت مقارباتها في رواية أخرى.. وكأن الحديث يجري عن مرجعية مكانية بذاتها:

---

[١] المرجع نفسه: ٢٠.

[٢] أبو ملحة، محمد بن يحيى، جماليات المكان في الرواية السعودية: السجن أنموذجاً، مجلة علامات في النقد الأدبي، النادي الأدبي الثقافي، جدة، مج. ١٧، ج ٦٨، مايو ٢٠٠٩. : ٥١١.

[٣] أبو ملحة، جماليات المكان: ٥١١.

[٤] الحمد، الكراديب: ٦٠.

[٥] المرجع نفسه: ٤٣.

[٦] المرجع نفسه: ٢٠٧.

[٧] المرجع نفسه: ٤٢.

" وبدأ مبنى المطار الأنيق يلوح في الأفق، إنه يعلم الآن أنهم مسافرون إلى جدة، أجمل المدن وعروسها، لا يزال يذكر جمال جدة، ودماثة أخلاق أهلها"[١].

وحين عاد هشام بعد تجربة السجن التي كانت مريرة وقاسية وبائسة وعاد إلى الدمام بالطائرة كان المشهد الذي تحته هو المنطقة الشرقية:

" كان منظر الخليج من الأعلى في غاية الجمال والروعة، لا يضاهيه إلا جانب البحر الأحمر على الجانب الآخر، ولكن الاثنين يشتركان في القبح الخفي في الجوف... هاهي الخبر هناك، وهناك الدمام. وتحته مباشرة تبدو الظهران بأنوارها الخافتة وبرج جامعة البترول والمعادن، يتوسطها، وهناك شبك الأميركان في أرامكو، الذي لم يعد قاصراً عليهم، وعلى البعد تبدو البحرين كدانة معزولة في بحر الخليج"[٢].

وبدت الشوارع الجميلة تظهر في المدن السعودية نتيجة الثراء، وازدهار الحياة، وصارت الحياة أميل إلى الرفاهية، والإنسان أميل إلى النعيم والرخاء.. والاسترخاء:

" كان شارع الشميسي الجديد من أفخر شوارع الرياض، شارع مزفت بمسارين بينهما فاصل من الأشجار، وعلى الجانبين تنتشر حوانيت الباعة من كل نوع، بقالون، جزارون، خياطون، حلاقون، مكاتب عقارية، مطاعم شعبية"[٣].

وفي مثل هذه الأوضاع الاجتماعية فإن الفقر والمفارقات الاجتماعية والمعاناة تولد العمل المضاد وهو العمل السري، والعمل السري دائماً يرتبط بأمكنة بذاتها بعيدة عن عيون المخبرين، ويختار العاملون هؤلاء أماكن بعيدة لا تثير الشبهة:

" كانت الغرفة مفروشة ببساط أزرق، مهترئ تتناثر عليه آثار حروق، وقد صفت على البساط بعض المساند القديمة وغير بعيد من الباب، كان هناك مروحة ذات لون أخضر باهت يتناثر عليها براز الذباب"[٤]. وهذه المشاهد المكانية تبين إلى أي مدى ظهرت قسوة الحياة في بعض الأماكن... وتشكل أوصاف البيوت رمزاً للمكانة الاجتماعية، وصورة من صور التمايز الاجتماعي، فالأغنياء بيوتهم تختلف عن بيوت الفقراء، والوجهاء بيوتهم توافق وجاهتهم والفقراء بيوتهم تنسجم مع فقرهم.. البيوت تغيرت وتطورت وأصبحت مختلفة، بعد الثراء النفطي، وقد ارتبط التغير الاجتماعي بطفرة النفط الكبيرة، التي أثرت في مفردات الحياة اليومية. بل إن جماليات المكان/ البيت أخذت تتغير مع تغير الأحوال " في منزلهم يؤدي الباب الخارجي إلى شبه حديقة صغيرة، تنتهي الحديقة إلى درج بأربع درجات فقط، ثم يأتي باب المنزل الذي يؤدي إلى ممر صغير يقع مجلس الرجال على جانبه الأيمن، والمقلط أو السفرة على جانبه الأيسر"[٥].

والبيت أهميته غير عادية في حياة الإنسان وفي المخيال السردي، أيضاً؛ لأن البيت يصوغ الإنسان ويركز الوجود داخل حدود تمنح الحماية، والبيت القديم يختلف

---

[١] الحمد، الشميسي: ٢٤٨.

[٢] الحمد، الكراديب: ٢٧٨.

[٣] الحمد، العدامة: ١٠١.

[٤] الحمد، العدامة: ١١٤.

[٥] الحمد، العدامة: ٥٣.

عن البيت الجديد، وعن المنزل والدار و(الحوش) فلكل هذه التسميات دلالاتها الخاصة، وبيوت المدينة تختلف عن بيوت القرية[١].

كما يلعب الأثاث دوراً إيحائياً في الرواية، فكل قطعة أثاث في الغرفة مرتبطة بذكريات وذهن صاحبها، وهي تدل على سمة شخصية، إن الأثاث هو التعبير عن الشخصية الروائية، وكذلك ترتيب الأشياء يعد نوعاً من وصف الأشخاص ودليلاً على نفسيتهم.

وتقوم في النهاية المدينة التي تشكل استقراراً في الوجود، فهناك في بيت خاله في الرياض " جلس هشام غير بعيد عن الباب متكئاً على أحد المساند الفاخرة المصفوفة بترتيب وأناقة حول جدران المجلس على سجادة أصفهانية حمراء بنقوش صفراء وزرقاء تغطي كافة الأرضية"[٢]. أي لعبة هي لعبة الألوان التي تشكل مكاناً مثيراً، وهذه الألوان الزاهية في سجادة فخمة، ماذا تعكس غير الثراء والترف؟ صحيح أن المدينة تحفل بالضوضاء والقرية يعمها الهدوء، ولكن هناك مفارقة، وحين ينظر القروي إلى المدينة، وينزل في أحد منازلها فإنه يدرك من الأمكنة التي ينزلها ويتداعى في الذهن روائياً المفارقات العامة بين الأمكنة وما تدل عليه هذه الفروق[٣]. هذا المنزل يختلف كثيراً عن منزلهم ومنازل معارفهم. في منزلهم، "يؤدي الباب الخارجي إلى شبه حديقة صغيرة. تنتهي الحديقة إلى درج بأربع درجات فقط، ثم يأتي باب المنزل الذي يؤدي إلى ممر صغير، يقع مجلس الرجال على جانبه الأيمن، و"المقلط"، أو "السفرة" على الجانب الأيسر. ينتهي الممر الصغير إلى باب يؤدي إلى صالة واسعة تتناثر حولها أربع غرف، غرفة نوم والديه، وغرفة نومه، وغرفة العائلة، وغرفة جلوس للنساء، بالإضافة إلى المطبخ والحمام العائلي، أما حمام الرجال فيقع خارج المنزل في الحديقة، وتنتهي الصالة بباب يؤدي إلى خلف المنزل حيث باب النساء على الشارع الفرعي"[٤].هذه الجماليات المكانية تصور مستوى معيشياً متقدماً وتصور مكانة مادية ميسورة والبيت له مكانة مختلفة من حيث ارتباطه بالإنسان، وتواشجه معه. فالمكان المألوف يولد الصور الحميمية، والمكان ذو العدوانية يتولد عنه صور الحقد والاستفزاز.

وفي مقابل ذلك نجد الفلل الفخمة التي أصبحت تنمو على الحيز الذي كان متواضعاً. وعندما ارتفعت الأبراج والعمائر والناطحات.. هُجِرت أماكنُ وخلا منها السكان: "يملأ هشام صدره بالدخان الثقيل وينفثه بعيداً وهو ينظر بعينين فقدتا بريقهما إلى أزقة كانت مأهولة فلم تعد إلا أزقة مهجورة تجوبها أطياف لا حياة فيها ولكنها لا تريد أن تموت"[٥].

---

(١) المحادين، عبدالحميد، ٢٠٠٢، جدلية المكان والزمان والإنسان في الرواية الخليجية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١: ١٢٣.

(٢) الحمد، العدامة: ٧٠.

(٣) المحادين: جدلية المكان والزمان والإنسان في الرواية الخليجية، ١٢٦.

(٤) الحمد، العدامة: ٥٣.

(٥) الحمد، الكراديب: ٢٨٨

ويرتبط بالمدن، داخلها أو بجانبها، حولها أو قريباً منها، إفرازات المجتمع المدني. إنها التحولات التي تكاد تكون ذات مرجعية واقعية ولكنها تنبئ بجوهر التغيرات: " جال كالمجنون في الشميسي وشارع عسير والأزقة المتفرعة ولكن لم يجد ما يبحث عنه، البيوت يعرفها هدمت، وأخذت تحل محلها عمارات شاهقة. وأصبح معظم أساتذته السابقين من أصحاب المناصب في أول وزارة يشكلها الملك خالد بعد مقتل الملك فيصل"[١].

تبدو "أطياف الأزقة المهجورة " وثيقة الصلة بالموتيفات الواقعية والأماكن الواقعية لها مرجعية في الواقع ومسميات متداولة، ولها محددات زمانية كذلك، أدخلت محدداتها الروائية في جسد الرواية مرتبطة بالواقع التخييلي ذي المرجعية المعروفة، ومن هذه المحددات الإشارات التاريخية المحاطة بالتاريخ واليوم والشهر والسنة، والالتفات إلى حوادث تاريخية معروفة، وتصور الحمى السياسية وانتشار الأحزاب السياسية في فترة منتصف القرن العشرين، على إثر الحرب العالمية الثانية. وظهرت أحزاب الشيوعيين والبعثيين والقوميين العرب[٢]:" وقد استدعاه المدير مرة أخرى بعد أن ظهرت له مقالتان في جريدتين من الجرائد الحائطية، إحداهما محسوبة على الشيوعيين، والأخرى على البعثيين وكان ذلك معلوماً للجميع دون تصريح. كانت المقالة الأولى حول نكسة حزيران ١٩٦٧، وأسبابها ودور القوى الغربية في الحرب إلى جانب إسرائيل، للقضاء على القوى التقدمية في المنطقة... وكانت المقالة الثانية حول المدرسين الإنكليز في المدرسة وسلوكهم غير الحضاري"[٣].

وهذه من المحددات التي ربطت الثلاثية بفضاء العصر الحاضر، في السعودية، وقدمت صورة لأمكنة حديثة، ولقد اتجه الروائي في هذه الروايات إلى لمسات توحي بالواقعية الشديدة: "ويحاول قراءة مقال لياسر هواري حول المقاومة الفلسطينية"[٤]. بل ويذهب الروائي بعيداً إلى تناول الأفكار التي كانت تدور في هذه الأمكنة بالذات، في هذا الزمن الحديث:" ومد يده بالكتب إلى هشام، الذي تناولها وأخذ ينظر إلى العناوين.البيان الشيوعي، لكارل ماركس... ما العمل، للينين... الإمبريالية أعلى مراحل الرأسمالية، للينين أيضاً... أصول الفلسفة الماركسية، لجورج بوليتزر، وجي بيس، وموريس كافين... أصل العائلة والملكية الخاصة والدولة، لفريدريك أنجلز... ثلاثة مؤلفات لياسين الحافظ ...وكتيب صغير بعنوان "المنطلقات النظرية لحزب البعث العربي الاشتراكي" التي خرج بها المؤتمر القومي السادس للحزب عام ١٩٦٣"[٥].

ويبدو المكان الواقعي الحديث، من حيث هو حاصل لتناقضات الحياة كلها: "يا لنجد وطقسها الذي لا يعرف الرحمة والاعتدال... مثل أهلها، أو أن أهلها مثلها؟ من يدري؟.. لا فرق.إنها باردة برودة الموت في شتائها، حارة حرارة الجحيم في صيفها،

---

[١] المرجع نفسه: ٢٨٧.

[٢] المحادين، جدلية المكان والزمان والإنسان في الرواية الخليجية: ١٣٩.

[٣] الحمد، العدامة: ١٥.

[٤] المرجع نفسه: ٤٧.

[٥] المرجع نفسه: ٥٦.

ولا وسط إلا أيام معدودات لا تلبث أن تنتهي بمجرد حلولها، مثل المشمش في مواسمه"[1].

ويظهر الروائي في عدة مواطن هذه الثنائيات الدالة على تنوع المكان، فالربط بين المكان وبين قاطنيه جمالية واضحة في ورياته. لذا تتجلى في ذات هشام مشاعر مختلفة ومتناقضة: " لطالما أحب هذه المدينة وعشقها، حتى أن الشوق إليها كان يجتاحه قبل مضي أسبوع واحد لمغادرتها حين يغادرها، ولكنها اليوم كريهة إلى نفسه ومنفرة مثل جثة فاسدة. حتى رائحة البحر، ورائحة غاز النفط المنبعثة من الآبار القريبة من الظهران وبقيق، أصبحت منتنة هذه المرة أكثر من أي وقت مضى. في الماضي حين يكونون عائدين من الرياض، وتظهر تلك النيران المشتعلة على الطريق، كان يستنشق رائحة غازها بقوة ولذة وشوق، أما اليوم فهي أنتن بكثير من نتانة رائحتها الطبيعية"[2].

أي تأثير ودلالة للمكان في نفس المتحدث، الذي كان يجده كأنه جثة ميتة، نتنة. وعلى غرار الدمام تتحدث الرواية عن جدة لكن من منظور مختلف: " وبدأت جدة تظهر أسفل الطائرة، يا الله ما أجملها، جوهرة مضيئة، وقد تكسَّرت أنوارها على صفحة الماء الصافية حولها، في لوحة لا أجمل ولا أبهى"[3]. ويبدو أنَّ هذا الوصف الجميل ينطلق من التعدُّدية التي تتميز بها جدة، مدينة ذات ألوان وأعراق وعادات وتقاليد متمازجة ومتنافرة في آن معاً، إنها مُضيئة لأنَّها احتضنت الأفكار والأيديولوجيات المختلفة، كما احتضنت القيم الحضارية الجديدة الوافدة من الغرب وغيره، مع القيم الأصيلة الموجودة أصلاً على أرض الواقع.

---

[1] الحمد، الشميسي: ١٠٣.

[2] المرجع نفسه: ٢٠٥.

[3] المرجع نفسه: ٢٤٩.

الفصل الخامس
الرؤية والصيغة والرؤيا

شهد السرد العربي الحديث، وبشكل خاص في النصف الثاني من القرن المنصرم، تبدلات عميقة تمثلت في تخلص السرد من كثير من المظاهر التقريرية والوصفية الزائدة، واعتماد عناصر الحكي الذاتي وإقصاء الراوي العليم، والاهتمام بتعدد الأصوات بعيداً عن هيمنة المنظور الأحادي الصوت للراوي، إلا أن روايات تركي الحمد لم تتأثر كثيراً بكل ذلك. فقد كانت رواياته أقرب إلى الرواية التقليدية رواية الحقبة أو الشخصية، رواية الراوي الخالق لكل شيء، رواية السرد والوصف، ولم يكن فيها ما هو خروج على تقليدية الرواية إلا فيما ندر. وهذا ما سيظهر بجلاء أثناء تحليل نماذج من نصوصه.

١.٥ الرؤية السردية

تعاني إشكالية الرؤية أو وجهة النظر: point of view أو زاوية النظر.. من الخلط والاضطراب على النحو الذي جاءت عليه الدراسات النقدية لأنواع السرد المختلفة، من حيث تعدد المصطلحات وتعالقها مع مفردات كثيرة يصعب الفصل بينها أحياناً، ذلك أن هذه المسميات المختلفة تواجه تبياناً في المعنى متسارعاً في تطور الدلالات، وقد امتزجت هذه المصطلحات المتعلقة بالراوي بمسألة الصيغة السردية ومحاولة التفريق بين من يروي ومن يرى فوجهة النظر قد تعد أسلوباً فنياً يتعلق بإشكالية المؤلف والسارد، أو بينهما معاً وموضوع الرواية والمتلقي، سواء أكان مباشراً أو غير مباشر. وقد تُعدُّ وجهة النظر أو الرؤية مسألة لا علاقة لها بالأسلوب أو التقنية إذا فهمنا منها التعبير عن الموقف الفكري للمبدع؛ أي مجمل فلسفته ونظرته إلى الحياة من جوانبها السياسية والاجتماعية والاقتصادية كافة، وهي بهذا المعنى، بالتحديد، تجعل المؤلف الحقيقي مفردة من مفردات النص، وهي مسألة تكاد ترفضها معظم الدراسات الحديثة[1].

وهذا الفهم المغلوط من أن الرواية لابد أن تكون في جميع أجزائها تعبيراً عن فلسفة الروائي هو ما جعل روايات تركي الحمد تهاجم بضراوة.

ويميز النقاد بين المؤلف والراوي، كما يميزون بين الراوي والصيغة، أي، طريقة إرسال الخطاب، أو المسافة بين الراوي وما يرسله. وتصنيف وين بوث يميز بين عدة أنماط من الرواة:

١. المؤلف الضمني، وهو ذات المؤلف الثانية.
٢. الراوي غير المعلن/ غير الممسرح.
٣. الراوي الممسرح، ومن أنماطه:
أ- الراوي الراصد:observer
ب- الراوي المشارك: narrater-agent
ج- الراوي العاكس للأحداث: reflector.

---

[1] الشوابكة، السرد المؤطر في رواية النهايات: ١١٣.

أما من حيث الثقة بالراوي، فثمة الراوي الموثوق به الذي يعتمد عليه، وهناك الراوي غير المُعْتَمَد، ثم الراوي الواعي بذاته والراوي غير الواعي، وأخيراً فإنه يشير إلى نمطين رئيسين، هما:

أ- الراوي صاحب الامتياز: privileged العارف بكل شيء.

ب- الراوي المحدود: limited الذي يستنتج، وتقتصر معرفته على ما يمكن الوصول إليه[1].

لقد تطور مصطلح وجهة النظر على أيدي كثيرين، فظهر فيما بعد مصطلح الرؤية السردية، ليحظى بتداول أكثر بين النقاد من جهة، وليرتبط بالأسلوب الذي تقدم من خلاله الأحداث من جهة أخرى، ثم ظهرت تقسيمات عديدة شملت ١- الرؤية الموضوعية ٢- والرؤية الذاتية.. والخارجية والداخلية. وقد ميز توماشفسكي مثلاً، بين السرد الموضوعي والسرد الذاتي، في نظام السرد الموضوعي يكون الكاتب مطلعاً على كل شيء حتى الأفكار السرية للأبطال، أما في نظام السرد الذاتي فإننا نتتبع الحكي من خلال عيني الراوي(أو طرف مستمع) متوفرين على تفسير لكل خبر: متى وكيف عرفه الراوي أو المستمع نفسه[2].

ومن المسميَّات التي استخدمت في هذا المجال المنظور، وقد قسَّمه بعض النقاد إلى أقسام:

١. المنظور الإيديولوجي: هو منظومة من القيم العامة لرؤية العالم ذهنياً فهو يتخلل كل أجزاء العمل الأدبي وقد كان (الكُوْرَس) في الدراما اليونانية يلتزم بهذه المنظومة، فيعلق على الأحداث والشخصيات، ويقيمها وفق الإيديولوجية الحاكمة، وقد قام الراوي بالدور نفسه في الرواية الكلاسيكية الواقعية، فكان يعلق على الأحداث، ويقيمها، وعندما خفت صوت الراوي، ودعا الروائيون المجددون إلى انتقاء شخصية الكاتب، ولم تعد هذه الإيديولوجية تظهر بشكل مباشر، لجأ الكاتب إلى أساليب أكثر مهارة ليوحي للقارئ بهذه القيم العامة. في حين امتنع بعض الأدباء عن اتخاذ موقف عام، وتركوا القيم النسبية الذاتية للشخصيات والقارئ لتتفاعل حُرَّةً مع بعضها بعضا. وترتب على ذلك أن أصبح المنظور الإيديولوجي الذي يحكم العمل الأدبي أبعد ما يكون عن التحديد. وتحديده يعتمد على الفهم الغريزي للقارئ، واحتماله أكثر من تأويل.

وعندما يطغى منظور إيديولوجي واحد في العمل الأدبي، تصبح كل القيم خاضعة لوجهة نظر واحدة، بحيث إذا ظهر منظور مخالف على لسان شخصية من الشخصيات مثلاً أخضع هذا المنظور إلى إعادة تقييم من وجهة النظر السائدة. ويسمي الناقد الروسي (باختين) هذا بـ (الصوت المنفرد). فإذا كان في الرواية أكثر من منظور واحد يحكم العمل الأدبي فإن باختين يسميه: الرواية متعددة الأصوات (البوليفونية)، حيث توجد عدة منظورات مستقلة داخل العمل.

---

(١) بوث، وين،١٩٩٢، "البعد ووجهة النظر، مقالة في التصنيف" ت: علاء عبادي، مجلة الثقافة الأجنبية، بغداد، س١٢، ع٢ :٤٦-٤٨.

(٢) توماشفسكي، بوريس، نظرية الأغراض - اختيار العرض" في تودوروف (مقدم) نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس: ١٨٩.

وقد اتجهت الرواية الحديثة نحو البوليفونية. وابتعدت عن موقف الصوت المنفرد. ويؤكد الباحث السوفيتي (أوسبنسكي) على أنه يجب أن ننظر إلى العمل الأدبي ككائن له استقلاله عن مؤلفه، وأنه يجب أن ينسب المنظور الإيديولوجي إلى العمل نفسه لا إلى مؤلفه، سواء وافقه في الواقع أو خالفه، فقد يختار الكاتب صوتاً يخالف صوته، وقد يغير منظوره الإيديولوجي في عمل واحد أكثر من مرة.

٢. المنظور النفسي:عند (أوسبنسكي) نوعان: منظور موضوعي، ومنظور ذاتي، المنظور الموضوعي تكون الأحداث والشخصيات فيه مروية من منظور الراوي، والمنظور الذاتي يقدم الأحداث والشخصيات من منظور ذاتي، أي من خلال إدراك شخصية من الشخصيات المشتركة في الحدث. وكل من هذين المنظورين يمكن أن يكون خارجياً وداخلياً. كما يمكن أن يتداخل المنظوران، فيتحول المنظور الموضوعي إلى ذاتي، والذاتي إلى موضوعي.

٣. المنظور التعبيري: هو الأسلوب الذي تعبر الشخصية من خلاله عن نفسها. وبما أن القص يقوم على راوٍ يأخذ على عاتقه سرد الحوادث ووصف الأماكن وتقديم الشخصيات ونقل كلامها والتعبير عن أفكارها ومشاعرها، فإن علاقة دينامية توجد بين كلام (الشخصية) المنقول وكلام (الراوي) الناقل. وهذه العلاقة معقدة ومتداخلة حيث قد ينقل الراوي كلام الشخصية بحذافيرها. وقد يصبغه بصبغته الخاصة. ومن هنا تأتي مستويات مختلفة في المنظور التعبيري. وقد يقترب منظور الراوي من منظور الشخصية، وقد يبتعد عنه فالحوار مثلاً يعتبر أقرب الصيغ إلى منظور الشخصية. والسرد يعتبر أبعد الصيغ عنه. فالحوار يقدم بلا وساطة كصيغة مستقلة قائلها معروف ويعبر عن نفسه بطريقة مباشرة. أما إذا أدخل قول الشخصية في سياق القص وتولى الراوي نقله فيحدث تداخل بين القولين. ويصبح الصوت مزدوجاً. وهذا المنظور يُفضي إلى الحديث عن الصيغة، كما سنرى.

٤. المنظور الزمكاني: يعاين موقع الراوي زمانياً ومكانياً من القصة وشخصياتها، ويحدده بناء على تقسيمه أيضاً إلى داخلي وخارجي[١]،

وقد كان المنظور التعبيري هو المسيطر على روايات تركي الحمد، فكان يسرد الأحداث من منظور هشام:" أما لقمان فقد كان ما يلفت النظر فيه سمنته المفرطة، ولهجته المكية الخالصة في محيط تغلب عليه اللهجة الخليجية والنجدية. كانت لهجته في غاية العذوبة، مقارنة باللهجة النجدية الجافة، والخليجية المطاطة، فقد كانت تخرج من فيه بسرعة وكأنها رصاص متتابع. "[٢]. لكن الروائي لم يوفق في تشبيه سرعة خروج الكلمات من فم لقمان بالرصاص المتتابع، لأن ذلك يتناقض مع وصفه لها سابقاً بالعذوبة، فأي عذوبة في رصاص متتابع! الرصاص مزعج وقاتل، شتان ما بينه وعذوبة اللهجة، وإن كان يقصد التتابع والسرعة ليس إلا، فلا عذوبة في تتابع نطق

---

[١] انظر:قاسم، سيزا أحمد، ١٩٨٤، بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة:١٤٠-١٥٨.

[٢] الحمد، الكراديب: ١٧٩.

الكلمات بسرعة. لكن قد يُعرف سبب هذا التشبيه الغريب الذي يجعل في الرصاص عذوبة إذا ما عرفنا أن الكلام السابق كان من منظور هشام، الذي يكشف تحامله على كل ما هو نجدي. حتى أنه يذمها بما يشبه المدح:" ... كم يكره الرطوبة وعفونتها في الدمام وجدة. لو لم يكن للرياض إلا ميزة الجفاف، لكفت.. ولكن ليس كالرياض شيء في هذه الدنيا. حتى بشاعتها، وجلافة أهلها، جمال ما بعده جمال"[1]. حتى أنه " لم يكن يستسيغ الشاي الرياضي الخفيف، الذي يكون عادة شديد الحلاوة، وبلون أقرب إلى بقايا الشاي منه إلى الشاي"[2]. يُعبِّر الراوي عن وعيه وإدراكه الخاصين اللذين يمثلان رؤية ذاتية قد لا يتفق عليها كثيرٌ من الناس، إنَّه يقدم لنا الأشياء من زاوية نظر محدَّدة زمانياً ومكانياً، مما يؤكد أنَّ اختلاف الموقع الذي ينظر منه الراوي إلى الأشياء يُغيِّر من حكمه ووعيه وإدراكه لهذه الأشياء.

ويحدثنا الراوي بأوصاف نورة من وجهة نظر هشام: " كانت أميل إلى القصر، ولكن ذلك منحها ملاحة فوق ملاحة... أما وجهها، فقد كان أبرز ما فيه عينان واسعتان شديدتا السواد، وأنف دقيق، وفم صغير جداً بشفتين مكتنزتين داكنتين بعض الشيء، تطبقان على أسنان بيضاء غير متناسقة، خاصة الأسنان العليا، ومع ذلك كان عدم التناسق هذا يجعل من فمها أكثر جمالاً"[1]. فمن المعلوم أن العاشق يرى الصفات المعيبة في النساء جمالاً ليس كمثله جمال في حبيبته، وهذا ما جعل القصر وعدم تناسق الأسنان من أوصاف الجمال في نظر هشام، ولعل ذلك يعود إلى منظوره النفسي الخاص كما يعود إلى فصله أحياناً بين الوعي العام بما يرى موضوعياً والوعي الخاص الذي يحدده الموقف وتفرضه الحالة النفسية. إنَّ مفردات الحياة الجميلة قد تبدو قبيحة، وعلى العكس من ذلك تبدو هذه المفردات الأجمل وإن كانت بائسة، وإنما يعود ذلك إلى الموقع، أقْصُدُ موقع الراوي المكاني والزماني زيادة على الحالة النفسية. إنَّ وصف الراوي المشارك لنورة لا بدَّ أن يكون محدّداً مكانياً (نجد أو الدمام) أو زمانياً (غروب الشمس أو شروقها). وهذا يعني أنَّه لو وضع هشام في موضع آخر أو زمان ومكان مختلفين لاختلفتا النظرة باختلاف الموقع.

وعندما خرج هشام ورفاقه من السجن رفض السجانون فك قيودهم، بحجة أن ذلك سيعرضهم إلى المساءلة من قِبَل رؤسائهم، فعلى الرغم من إصدار قرار الإفراج عنهم إلا أن تنفيذه تم بطريقة غير إنسانية، اغتالت فرحتهم، وأشعرتهم بالإحباط في لحظة كان من المفترض أن تكون أسعد لحظات حياتهم، فبعد أن أقلتهم سيارة مجهزة بحراسة مشددة تختص بنقل السجناء " كان الازدحام شديداً بحيث إن بعض ركاب السيارات الفارهة كانوا ينظرون إليهم وإلى قيودهم ويتهامسون وقد بدت نظرات الإشفاق في عيونهم"[2]. كل هذا كان من منظور هشام لأنه ليس من المعقول أن يتمكن أصحاب السيارات من رؤية القيود، وأن يراهم هشام يتهامسون، ولماذا يتهامسون؟ أليس باستطاعتهم الحديث بصوت مسموع فيما بينهم دون أن يصل إليه، وهذا يدل على

---

[1] المرجع نفسه: ٣٨- ٣٩.

[2] الحمد، الشميسي: ٨.

[1] الحمد، العدامة:١٠٣

[2] الحمد، الكراديب:٢٧٧.

أن كل مشاهدات هشام أقرب إلى الوهم من الحقيقة، ولذا فلا يُستغرب أن يُفسِّر نظراتهم بطريقة خاطئة؛ لأن موقعه لا يسمح بوضعه موضع الكلي العالم فهو مشارك يتحدث بضمير الأنا، والسبب في كل ذلك هو حالته النفسية المتردية بعد أن قضى فترة طويلة في السجن، جعلت حلم خروجه من السجن حلم لا يضاهيه حلم، لكن البيروقراطية التي لا تحترم المشاعر الإنسانية أجهضت حلمه، بل حولته إلى كابوس أصعب من واقعه في السجن، ففي السجن كان مسلوب الحرية مهدور الكرامة ويُسمَّى سجين، أما الآن فهو سجين، مقيد، يُنظر إليه نظرات مؤلمة، ومع ذلك يدَّعون أنهم أفرجوا عنه. وهذه النظرات لم تكن نظرات حقد أو عداوة أو ازدراء أو ما شابهها من النظرات التي لم يكن هشام ليحفل بها، لأن شخصيته وتكوينه النفسي وتجاربه تجعله محصناً تحصيناً جيداً لا يمكن أن تخترقه أو تؤثر فيه، لكنها نظرات الإشفاق التي لا يمكنه تحملها، فقد بلغ به الجهد كل مبلغ عندما أضرب عن الطعام في السجن، وعُذِّب، وأُهين، وحاولوا إرغامه على تناول الطعام بشتى السبل، وبكافة الوسائل النظامية وغير النظامية، لكنهم فشلوا فشلاً ذريعاً، فلم تزده قسوتهم إلا عناداً وتمسكاً بموقفه، وعندما يئسوا منه نظر إليه العقيد نظرات شفقة لِمَا رأى من سوء حاله وصغر سنه، فما كان من قوى هشام الداخلية، التي قاومت أبشع الإهانات، وأقسى صنوف العذاب الجسدي والنفسي، إلا أن انهارت فجأة دون سابق إنذار، لأن تلك النظرات لم يعتد على رؤيتها إلا من والديه، ولم يخطر بباله أن الشفقة ستجد طريقاً لها إلى قلب العقيد، فكيف بظهورها عياناً في عينيه، بل إنه بعد انهيار هشام عبر بالكلام الصريح عن شفقته، وكان كلامه يجد طريقه إلى قلب هشام فيحس بصدقه.

ومن النادر أن يروي لنا الراوي من منظور مغاير لمنظور هشام، فهاهي أم هشام وبعد أن " نامت في الحرم لفترة رأت الرسول الكريم يبشرها بالفرج، ومن رأى الرسول فقد رآه، فالشيطان لا يتمثل لأحد في صورة الرسول الكريم." [١] هذه مفاهيم دينية جاءت من منظور أم هشام مقدمة من خلال الراوي كلي العلم؛ لذا تُعدُّ رؤية خارجية موضوعية وليست داخلية ذاتية.

" دخل الاثنان إلى الغرفة التي ما زالت تحمل راحة أُنثى كانت هنا قبل قليل، أو كان يهيأ له ذلك"[٢]. فلا يقطع الراوي بذلك لأن هشام لم يكن متيقناً من وجود أنثى قبل دخوله. وكذلك الأمر عندما قابل هشام" ثلاثة أشخاص جدد، عرف منهم سليم السنور وصالح الطرثوث، اللذين سبق له أن قابلهما في القصيم. أما الثالث فقد عرفه الشباب عليه ولكنه لا يتذكر الاسم، ولم يكن مهتماً بالتعرف إليه على أية حال." [٣]. وتوجد الرؤية في مسألة الاهتمام بالتعرف على الشخص. كما توجد في الإنصات إلى الأستاذ حقي في النموذج التالي:" كان الفصل مستغرقاً في الإنصات إلى الأستاذ حقي... وفجأة يُفتح باب الفصل ليطل منه وجه راشد." [٤]. وقد قُدِّمت الرؤية هنا من الخارج؛ لأن الذي رواها يختلف عمَّن رآها، فهو راوٍ موضوعي كليُّ العلم.

---

[١] الحمد، الكراديب: ٢٦٦.
[٢] الحمد، الشميسي: ٣٤.
[٣] الحمد، الشميسي: ٢٢.
[٤] الحمد، العدامة: ٤٠.

وقد خطا الناقد الفرنسي جان بويون خطوة أخرى في تحديد العلاقة بين الراوي والشخصية، مستخدماً مصطلح الرؤية بضمن ثلاثة أنماط:

١. الرؤية من الخلف أو من الوراء.
٢. الرؤية مع أو المصاحبة.
٣. والرؤية من الخارج[١].

ثم جاء تودوروف وفسر هذه الأنماط على النحو الآتي:

١. السارد > الشخصية، وهي الرؤية من الخلف؛ حيث يعلم السارد أكثر مما تعلم الشخصية، وهذه الصيغة يستعملها السرد الكلاسيكي في أغلب الأحيان، وفي هذه الحالة يكون السارد كلي المعرفة، وليس معنياً بأن يفسر لنا كيف اكتسب هذه المعرفة، إنه يرى ما يجري خلف الجدران كما يرى ما يجري في دماغ بطله ويعرف الرغبات السرية لدى إحدى الشخصيات الروائية التي قد تكون غير واعية برغباتها، كما يعرف أفكار شخصيات كثيرة في آن واحد، أو يسرد أحداثاً لا تدركها شخصية روائية بمفردها.
٢. السارد = الشخصية الروائية، وتسمى الرؤية مع؛ حيث يعرف السارد بمقدار ما تعرفه الشخصية الروائية، ولا يستطيع أن يمدنا بتفسير للأحداث قبل أن تتوصل إليه الشخصيات، وفي هذه الحالة يمكن القيام بالسرد بواسطة ضمير المتكلم المفرد، أو بضمير الغائب، ولكن دائماً بحسب الرؤية التي تكونها الشخصية نفسها عن الأحداث، وقد يتبع السارد ويتعقب شخصية واحدة أو شخصيات كثيرة، وقد يتعلق الأمر بسرد واعٍ من طرف شخصية روائية..
٣. السارد < الشخصية الروائية، وهي الرؤية من الخارج؛ حيث يعرف السارد أقل مما تعرف أي شخصية من شخصيات الرواية، وهذا الأمر، كما يرى تودوروف، لا يعدو أن يكون "مواضعة"؛ ذلك لأن سرداً ينحصر في مثل هذا الوصف الحسي الخارجي/ السمع والرؤية- غير معقول، ولكنه موجود كضرب من ضروب الكتابة. والسارد هنا شاهد، لا يعرف شيئاً[٢].

أما الرؤية من الخلف فهي؛ أن يعرف الراوي أكثر مما تعرف أي شخصية أخرى، ومثال ذلك:" وسار هشام في طريقه، وقبل أن يختفي في أحد المنعطفات، نظر إلى الوراء نظرة أخيرة، فرأى عدنان لا زال واقفاً بالباب. أشار له من بعيد، فردَ الآخر الإشارة، ولم يكن يعلم أن تلك الإشارة كانت آخر العهد بعدنان"[٣]. وهنا يظهر الراوي كلي العلم الذي يخبرنا بشيء لم يكن هشام يعلمه في تلك اللحظة، فاستبق الراوي الأحداث؛ لكي تكتمل صورة الفراق المحزن للصديقين، اللذين قضيا أجمل أيام الطفولة والمراهقة مترافقين، ثم بدلت الحياة المتقلبة شخصيتيهما حتى أصبح كل واحد منهما غريباً عن الآخر، لا يربطهما إلا استرجاع اللحظات الماضية التي نعما فيها بصحبة لا

---

[١] جنيت، خطاب الحكاية: ٢٠١.
[٢] تودروف، تزفتيان، ١٩٨٨، " مقولات السرد الأدبي"، ت الحسين سحبان، وفؤاد الصفا، مجلة آفاق، الرباط، ع٨-٩: ٥٨-٦٠.
[٣] الحمد، الشميسي: ١٩٦.

يمكن أن تعوض، ثم زادت الحياة من قسوتها / رحمتها وأجهزت على الصداقة بفراق الأبد.

ومن أمثلة الرؤية مع:" ولم يكمل عارف جملته، بل نظر إلى الجميع، وأشار إلى فمه إشارة فهمها الجميع"[١]. فلم يصرح للمتلقي بالمقاصد التي ترمز إليها هذه الإشارة، أو يعطيه أوصافاً دقيقة تقرِّب إليه فهم مغزاها، ومن المرجح أن يكون الراوي قد فهم ما فهمته الشخصيات لكنه عمد إلى الغموض لإثارة الأسئلة في ذهن القارئ، وفي هذه الحالة تكون الرؤية مع الشخصيات. لكن لا يمكن الجزم بذلك؛ فقد يكون السبب الذي منع الراوي، من إعطاء تفاصيل دقيقة عن تلك الإشارة، أن رؤيته من الخارج، فلم يذكر إلا ما مكنه موقعه من رؤيته، ولا ريب أن الشخصيات في هذه الحالة أكثر علماً منه.

وفي مسألة الميل إلى تعدد الرواة والابتعاد عن الرؤية الموضوعية، الكلية العلم، يقول فخري صالح:" تشدد نصوص روائية مختلفة.. على أن العالم ما عاد ممكناً القبض عليه والإمساك بجوهره. إن التجربة الإنسانية مراوغة غائمة الملامح وسير الأحداث يصعب التكهن بوجهته. ومن نزعة اللايقين هذه، التي تشدد عليها الرواية العربية الجديدة، تنهض التطويرات الشكلية التي تقوم على تشييد سرد متشكك يعرض العالم أمام أعيننا بغموضه وهلاميته وعدم ترابطه. هكذا يختفي الراوي الكلي العلم، الذي يوحي للقارئ بأنه يعرف ظواهر الأشياء وبواطنها، ويحل محله راوٍ يروي بضمير المتكلم ويعيد علينا ما يتراءى أمام عينيه، أو راوٍ يحلل مشاعره ويقلبها على وجوهها المختلفة عارضاً لنا حيرته وتوهماته، أو رواة عديدون يقدمون لنا التجربة من منظورات مختلفة يقع على عاتقنا، كقراء، اكتشاف أقربها إلى منظور المؤلف نفسه ورؤيته الأشياء والعالم[٢].

" وصمت عارف وهو يبتسم ابتسامة غامضة، قد تكون سخرية أو مرارة"[٣].

" نهض، واتَّجه إلى النافذة من جديد، وكان الظلام قد أحاط بكل شيء، إلا من بعض أنوار تتلألأ من بعيد. لعلها أنوار البحرين." [٤]

" وبدون سابق إنذار أو تعليق، هب عارف واقفاً، واتجه إلى خارج الغرفة بسرعة... لعله يريد الحمام، أو الحديث مع أحد آخر في غرفة أخرى، منتهزاً فرصة حراسة مرعي. أو لعله يريد الفرار من شيء ما... "[٥]

وهذه النماذج قُدِّمت إلينا من راوٍ كلي العلم رؤيته من الخلف، وهي لا تشكل وعي الشخصية المرصودة بمقدار ما تشكل وعي الراوي العليم؛ مما يدعم رأي فخري صالح في أن الراوي العليم يوحي بمعرفته بالأشياء ظاهرها وباطنها، وهذه النماذج، في الوقت نفسه، لا أقدِّمها دعماً لتبني صالح لفكرة الراوي المشارك الذي يقدِّم رؤيته للأشياء، وإنما أقدمها إثباتاً لتمسك تركي الحمد بأسلوب الرواية الواقعية التقليدية التي تعول على الرؤية من الخلف وتسمح بنقل بعض تصورات الشخصيات، على أننا نعثر بين الفينة والأخرى

---

[١] الحمد، الكراديب: ٦٩.

[٢] صالح، فخري، ٢٠٠٩، في الرواية العربية الجديدة، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، وبيروت، ط١: ١٤.

[٣] الحمد، الكراديب: ٤٥.

[٤] الحمد، الشميسي: ٢٣٢.

[٥] الحمد، الكراديب: ٨١.

أصواتاً تتحدث ويمكن التقاط وعيها ولاسيما من خلال الحوار. بيد أن الغالب على السرد هيمنة الكلي العالم الذي ينقل لنا مشاعر الآخرين وأحاسيسهم ويتغلغل في أعماقهم كما يتضح من الأمثلة السابقة والأمثلة التالية:

" طوال طريق العودة إلى المنزل، كان في دوامة من الأفكار المتضاربة. كان في حالة وجوم تام، فهو يدري أن صديقه عدنان يسير إلى جانبه ويتحدث، ولكنه في الحقيقة لا يسمع شيئاً"[١].

لا يخبرنا الراوي إلا بما يراه هشام ويسمعه ففي جلسة ضمت هشام ورفاقه " نهض عبدالكريم في أثر إبراهيم، وبقي الاثنان عند الباب الخارجي يتهامسان بكلام مبهم غير مفهوم، ثم عاد عبدالكريم وهو عابس الوجه." [٢] فلم نعلم بما دار بين الاثنين لأن هشاماً لم يسمعهما وإلا كان أخبرنا الراوي بما سمع هشام، فالراوي عليم ينقل ما يراه هشام ويسمعه، يرى ما يراه ويسمع ما يسمعه. ومثل هذا أيضاً:" وأخيراً قرع الجرس، ونهض منصور بسرعة وهمس في أذن عدنان ثم خرج الاثنان معاً، فيما بقي هشام جالساً حتى غادر آخر طالب الفصل"[٣].

" وتبودلت الابتسامات بين الجميع، وقد أحسوا أنهم تحولوا إلى ذات واحدة." [٤] لا يمكن أن يصرح بهذا القول إلا راوٍ كلي العلم يتغلغل في أعماق الشخصيات ويعلم أدق أحاسيسها.

" ولا يدري لماذا طاف بخاطره تلك اللحظة، ذلك العصفور الذي اصطاده قبل فترة بالفخ في حديقة المنزل"[٥]. هنا يلجأ الراوي العليم – موهماً- إلى التخمين والاختيار من من متعدد، ويوهم القارئ أحياناً بأنه لا يعلم الأشياء علم اليقين، وإنما يُرجِّح؛ مما يجعل القارئ يظن أنَّ هذا النوع من الرؤية مصاحبة (مع)، والأمر ليس على هذا النحو، وإنما أرى أنَّ الراوي هنا كُلي العلم ينقل لنا آراء الشخصية مع أنه يعرف الأشياء معرفة أكيدة:" لا يدري ما الذي دفعه إلى الخروج بهذا الاندفاع. هل لإبريق الماء وصفيره علاقة بالموضوع يا ترى؟ ربنا فكل شيء جائز"[٦].

" وبقي عاماً كاملاً بعدها وهو يرتعد خوفاً كلما أقبل الليل لسبب لا يدريه أحد ولا هو يخبر أحداً بذلك." [٧]

" وضحك الاثنان، وكان محيسن يغطي فمه بعض الأحيان بطرف غترته عندما يضحك لأمر لفت انتباه هشام ولكنه لم يدرِ سببه." [٨] فلم يدر هشام سببه، ولم يخبرنا الراوي عنه، وقد تعمد الروائي ذلك ليثير التساؤل عند المتلقي، فيحاول أن يبحث عن إجابة. فهي عادة من العادات التي تربى عليها كثيرون: أن لا يضحك المرء بصوت

---

[١] الحمد، العدامة: ٤٢.
[٢] المرجع نفسه: ١٤٦.
[٣] المرجع نفسه: ١٦٢.
[٤] الحمد، الكراديب: ٢٤٩.
[٥] الحمد، العدامة: ٣١.
[٦] المرجع نفسه: ٤٩.
[٧] المرجع نفسه: ١٥٥.
[٨] المرجع نفسه: ٢٧٠.

مرتفع، لأن ذلك من علامات عدم التأدب في حضرة الآخرين، والتقليل من احترامهم، فإذا غلبته القهقهة فلا غنى له عن مواراتها بمحاولة كتمانها بطرف لباسه.

٢.٥ الصيغة السردية

إذا كانت الرؤية – كما أسلفنا- هي الطريقة التي من خلالها يدرك السارد ما يرويه؛ فإن الصيغة بأبسط مفاهيمها تشير إلى طريقة الإرسال، أي، كيف يقدم لنا السارد المادة[١].

وتحدث النقاد عن أساليب متعددة تقدم من خلالها الأحداث أو الوصف؛ وناقشوا على سبيل المثال الفرق بين ما تقوله الشخصية بأسلوبها ولغتها الخاصة وبين هذا القول إذا تعرض إلى تدخلات السارد؛ ففي الحالة الأخيرة تفقد الرسالة بعض دلالاتها التي تعيدها إلى المتحدث الرئيس، تسمى الصيغة في النمط الأول الأسلوب المباشر؛ بينما يطلق على الثانية الأسلوب غير المباشر. وثمة نمط وسيط يجمع بين كلام الشخصية وكلام السارد، ويمنح الكاتب حرية أكبر في نسيج كلام الشخصية داخل كلام الراوي، ويسمى هذا الأسلوب: الأسلوب غير المباشر الحر الذي يتوافر في المنولوج الداخلي، ويختلف هذا الأسلوب عن الأسلوب المباشر بأنه:

١. يخلو من علامات التنصيص والشرطة التي تقدم الجملة المحكية.
٢. يخلو من بعض الخصائص النحوية كصيغة المتكلم أو المخاطب، أو صيغ المضارع.

ويختلف عن الأسلوب غير المباشر بأنه:

١. يخلو التركيب فيه من فعل القول أو ما يأتي في معناه.
٢. تظهر فيه بعض الصيغ الإنشائية مثل التعجب والاستفهام.
٣. تظهر فيه صيغ التكرار والحذف.
٤. وتظهر فيه بعض المفردات الخاصة بالشخصية وبعض الآراء أو المواقف التي تكون أقرب إلى طبيعة الشخصية منها إلى طبيعة الراوي.

وهناك الأسلوب المباشر الحر الذي يقدم دونما علامات تنصيص، والكلام كله للشخصية. وتجدر الإشارة إلى أن هذه الأنماط تتعلق بالمنقولات[٢].

وقد أفاض سعيد يقطين في الحديث عن الصيغة السردية وتابع الدراسات النقدية في هذه المسألة على نحو استقصائي، وانتهى إلى تحديد سبعة أنماط من السرد:

١. صيغة الخطاب المسرود: وهو الخطاب الذي يرسله المتكلم وهو على مسافة مما يقوله، ويتحدث إلى مروي له، سواء أكان هذا المتلقي مباشراً (شخصية)، أو إلى المروي له في الخطاب الروائي بكامله .. وعندما يكون المتلقي مباشراً يكون على مسافة مما يُروى له.
٢. صيغة المسرود الذاتي: تظهر في الخطاب الذي يتحدث فيه المتكلم عن ذاته وإليها عن أشياء تمت في الماضي، أي أن هناك مسافة بينه وبين ما يتحدث عنه، ويمكن أن يدخل في ذلك التذكر والاسترجاعات.

---

[١] الشوابكة: السرد المؤطر، ص١٣٥.

[٢] القاسم، بناء الرواية: ٢١٩-٢٢٠.

٣. صيغة الخطاب المعروض: وهي التي نجد فيها المتكلم يتكلم مباشرة إلى متلق مباشر ويتبادلان الكلام بينهما دون تدخل الراوي.
٤. صيغة الخطاب المعروض غير المباشر: يتدخل الراوي عندما تتحدث شخصية إلى أخرى. والراوي من خلال تدخلاته يؤشر للمتلقي غير المباشر.
٥. صيغة المعروض الذاتي: أن يتحدث المتكلم عن نفسه وإليها عن فعل يعيشه وقت إنجاز الكلام (منولوج داخلي حاضر).
٦. صيغة المنقول المباشر: نقل كلام الآخرين وفيه نجد أنفسنا أمام معروض مباشر، لكن يقوم بنقله متكلم غير المتكلم الأصلي وهو ينقله كما هو. وقد يقوم بنقله إلى متلق مباشر (مخاطب)، أو غير مباشر.
٧. المنقول غير المباشر: لا يحتفظ الناقل بالكلام الأصل، ولكنه يقدمه بشكل الخطاب المسرود[١].

يغلب على روايات تركي الحمد التعويل على الخطاب المسرود، حيث يتكفل الراوي بالسرد دون إظهار مشاركة الآخرين:" إن جوف جدَّة المجهول ينتظره هناك، وهو لا يعرف عنه شيئاً، وكل الخوف من ذلك المجهول"[٢]. فكأن السارد يشير إلى مستقبل هشام في جدة، فيستبق الأحداث، وذلك من خلال إلماحه إلى الخوف من المجهول، وليس خوفاً يُعبر عنه من منظور هشام، بل خوف يعلنه الراوي بنفسه، قد يشاركه هشام في بعضه، لكن الصيغة التي قُدم بها الخطاب تدل على أن الراوي هو من يتنبأ بشدة الخطورة، أو أنه يعلم بما سيؤول إليه هشام.

ومن أمثلة الخطاب المسرود:" وعاد الجميع إلى فرشهم، بعد أن ملؤوا الأكواب بالشاي الساخن وأخذوا يحتسونه بلذة وصمت."[١] وهذه التفاصيل يذكرها الراوي كثيراً عن طريق المسرود المباشر، فهل يحاول الروائي من خلالها أن يستشعر القارئ مدى الملل والرتابة التي يعانيها السجناء في زنزاناتهم؟ يُرجح ذلك.

ومن المسرود المباشر أيضاً:" أما مهنا، فهو إما في الخارج أو في غرفته يقرأ أحياناً، أو محركاً مؤشر الراديو في كل الاتجاهات أغلب الأحيان."[٢] يُلاحظ نغمة تحامل من الراوي على مهنا، لأن هشاماً يكره مهنا، ويرى أن ثقافته سماعية كوَّنها من كثرة سماعه المذياع، كما أنها خليط غير متجانس من التوجهات والأفكار. هذا ما يراه هشام وينقله الراوي على شكل حقيقة ثابتة لا مجال للتشكيك فيها. ونلاحظ تلك المسافة بين الراوي وما يرويه في النماذج التالية:" لاحظ أن عدنان يتجنبه في المدرسة، فهو لم يحيّه تحية الصباح بعد انتهاء الطابور والدخول إلى الفصل، ولم يهرع إلى محادثته بعد

---

[١] يقطين، سعيد، ١٩٩٣، تحليل الخطاب الروائي (الزمن– السرد– التبئير)، المركز الثقافي العربي، بيروت: ١٩٧-١٩٨.
[٢] الحمد، الشميسي:٢٤٩.
[١] الحمد، الكراديب:٧١.
[٢] الحمد، الشميسي:٣٣.

انتهاء الحصة، بل إنه اعتذر عن مرافقته وقت الفسحة لتناول الطعام سوياً، بحجة أن لديه واجبات مدرسية لم يؤدّها بعد. وكان وهو يعتذر متلعثم الصوت."[٣]

" وهم يراقبون ما يجري دون أن يعني لهم أي شيء، أو هكذا أحس هشام."[٤]

" في طريق العودة إلى المنزل، كان يتصور أن كل المارّة ينظرون إليه، ويعلمون من أين هو قادم وماذا كان يفعل."[٥]

ومن أمثلة المعروض المباشر هذا الحوار:

" – لماذا لم تقل ذلك منذ البداية؟

- لم أعتقد أنَّ الأمر مهم إلى هذه الدرجة بالنسبة لك. ما الفرق بين أن أذهب إلى عبدالكريم أو المكتبة العامة؟

- أرجو أن تكون صادقاً فيما تقول. لقد عودناك على الصدق والصراحة مهما كان الأمر. فلا تخيب أملنا فيك" [١]. حيث كان هشام وأمه يتبادلان الكلام دون تدخل الراوي. وقد استخدم الكاتب هذه الصيغة في مواطن قليلة إذا ما قيست بالمعروض غير المباشر، الذي وظفه بشكل لافت في رواياته، ومن ذلك:

"- فعلاً... الفن ضياع وقت.

قال ذلك بلهجة توحي بالسخرية، وإنْ كان يقصد الدعابة والمزاح، إلا أنَّ عدنان انتفض بشكل لم يتوقعه:

- هذا هو العلم المفيد... إني أتأسف على تلك السنوات التي قضيتها فيما لا يفيد. الرسم والجدل العقيم.

أدرك ما يقصده عدنان، وأحس بالنار تأكله من الداخل، ولكنه قال:

- على رسلك يا أخي ... ما أردت إلا المزاح.

ولكن عدنان كان في غاية الإثارة وهو يقول..." [٢]

وهذا مثال من أمثلة عديدة يُلاحظ فيها تفضيل الكاتب لهذه الصيغة السرديَّة في الحوار؛ إذ يتدخل الراوي في الحوار عن طريق وصف ملامح ونبرة المتحاورين.

ومن أمثلة المعروض الذاتي:" ولكن ما أدراني أنَّ الطفل مني؟... لِمَ لا يكون من عليان؟... أو غيره. لا إنه مني. إنها متزوجة منذ سنوات ولم تحمل إلا بعد أنْ عرفتني. وهي تحبني فعلاً ولا يمكن أن تفعلها مع غيري" [٣]. وقد كان هذا منولوجاً داخلياً تحدث به هشام إلى نفسه، محاولاً استيعاب صدمته بحمل سوير.

أمَّا المنقول المباشر فنجده في نقل كلام والد عدنان كما هو:" كان يعيب على عدنان انشغاله " بالكلام الفاضي"، على حدّ تعبيره، وانشغاله بالرسم وجلسات الشلة التي لا يعرف أحداً خارجها، وكان يردد على مسمعيه دائماً:"المال هو كل شيء في

---

[٣] الحمد، العدامة:١٨٠.

[٤] الحمد، الكراديب:٨٦.

[٥] الحمد، العدامة:٥٩.

[١] الحمد، العدامة:١٢٣.

[٢] الحمد، الشميسي: ٦٤.

[٣] المرجع نفسه: ١٧٢.

هذه الدنيا... وليس الوقت إلا لصنعه وجمعه"."[1]. فهذا هو نص كلام الوالد نُقل إلينا كما هو، لكنَّ من نقله ليس المتكلم الأصلي.

وأخيراً المنقول غير المباشر:" ... يفتخرون إلى درجة التعصب بنجد وأهل نجد، ولو كان الواحد منهم لم يرَ نجداً في حياته. قال له والده ذات مره: نحن نحب نجد، ونفتخر بالانتماء إليها، ولكننا لا نحب العيش فيها... فنجد تالد ولا تغذي"[2]. حيث نقل هشام كلام والده بطريقة غير مباشرة، فلم يذكره كما نص عليه الوالد بل ذكر معناه.

ومما يلفت الانتباه فيما سبق أنَّ الكاتب قد اعتمد على صيغتي الخطاب المسرود المباشر والمعروض غير المباشر، أما بقية الصيغ فكان توظيفه لها في حالات خاصة.

٣.٥ الرؤيا عند تركي الحمد

ربما يستدعي الحديث عن الرؤية السرديَّة أو المنظور إشارة سريعة إلى (الرؤيا) العامَّة عند الكاتب؛ وذلك لأنَّ بعض النقاد ربط بين المنظور والرؤيا الفكرية.

ونستطيع استخلاص رؤيا تركي الحمد من مجمل رواياته، حيث كانت دعوى لتحرير الفكر من أي سلطة خارجيَّة قد تقيده، سواء كانت مجتمعية أو سياسية أو دينية، بإعطائه المساحة التي تمكنه من النمو والانطلاق، ليصل إلى المكانة العليا، والأولوية المستحقة، فهو يرى أنَّ دور الفكر مُغيَّب لأنه يخضع للسلطة السياسية، وهي بدورها تخضع لسلطة المجتمع، والمجتمع يخضع للدين، هذا هو الواقع المعيش – في نظره، ولذا يرى ضرورة قلب المعادلة لتستقيم الأمور؛ فيصبح للفكر سلطة عليا فوق ما سواه، ثم تأتي السياسة والمجتمع والدين على التوالي.

إن تركي الحمد مفكر بالدرجة الأولى قبل أن يكون روائياً، وما الرواية إلا وسيلة لإيصال فكره إلى أكبر عدد من القراء، لأن كتبه الفكرية السياسية التي ألفها قبل الثلاثيَّة أو بعدها لم تحظ بالانتشار الواسع التي كان لرواياته، بحكم أنَّ الكتب الفكريَّة كتب صعبة الهضم؛ لذا فمن المتوقع أنْ يكون الإقبال على قراءتها محدوداً في إطار ضيق لا يخرج عن الشريحة المثقفة في المجتمع، أما الروايات فإن قراءتها من جميع شرائح المجتمع وطبقاته ذكوراً وإناثاً شيباً وشباباً خاصة وعامة، وهي ميزة لا تكون إلا للرواية. وهذا ما أدركه الكاتب فعمد إلى إيصال صوته بهذه الطريقة الناجعة؛ إذ كان في رواياته يعالج كثيراً من القضايا، فيشخص المشكلات ويضع الحلول من خلال البدائل والمقترحات، أما الإشكالية الأبرز التي أولاها اهتمامه فهي: تطرُّف الشباب؛ حيث إنه يحمِّل المجتمع مسؤولية تطرف الشباب في الاتجاهين: التطرف الديني، والتنظيمات السياسيَّة السريَّة، إذ إنه لم يتمكن من احتواء التيارات الجديدة سواء كانت دينية أم سياسية، فرفض السياسية منها رفضاً مطلقاً، واستسلم لهيمنة التوجهات الدينية، وهذا ما خلق حالة ارتباك وتخلخل في نسيج المجتمع أدى إلى نشوء فكر راديكالي ظهر على شكل تيارات يسارية/ سياسية، وأخرى يمينية/ دينية.

أما الحلول التي يقترحها لهذه المعضلة، بل الدهليز المظلم الذي لا يمكن الخروج منه إلا بفكر تنويري، فهي أنْ يتم استثمار طاقات الشباب فيما يفيدهم ويفيد

---

[1] الحمد، العدامة: ٩١.

[2] المرجع نفسه: ٩٦.

المجتمع، أو أن تُفرغ هذه الطاقات – في أقل تقدير - بطرق لا تضرهم أو تضر مجتمعاتهم، أما أن تبقى طاقاتهم مكبوتة لا يُنفس عنها فإن مصيرها الانفجار لا محالة، أو سيتورط الشباب في مسالك مهلكة للتنفيس عن أنفسهم، كالانضمام إلى تيارات مشبوهة أو منظمات سرية، وفي كلتا الحالتين سيكون الخاسر الأكبر هو المجتمع وتماسك وحدته، هذا في شأن القواسم المشتركة بين الشباب المتطرفين في الجانبين، أما فيما يخص كل جانب فإنه يطرح بدائل للفكر الديني المتشدد كنموذج الإخوان المسلمين في بداية نشوئه، أو نموذج أهل الدمام، أو نموذج القرى في الجنوب، حيث تعد هذه النماذج الثلاثة بدائل جاهزة، تمثل الإسلام المتسامح، يمكن نشرها بين أفراد المجتمع لمجابهة الفكر المتشدد، وانتشارها يضمن توسع دائرة المباح التي ضيَّق قطرها الفكر المتشدد، حيث أصبحت كثير من الهوايات والفنون في نطاق المحرمات، على الرَّغْم من أنها من أنجع الوسائل لتفريغ الطاقات الشبابية. أما أصحاب التوجهات السياسية والفكرية فينبغي أن لا يُضيَّق عليهم الخناق في شغفهم بالمعرفة وحبهم للمطالعة؛ بأن يسمح لهم بقراءة ما يحلو لهم من الكتب، لأن منعها لن يجدي نفعاً في محاربة أفكارها، فالفكر يواجه بالفكر وليس بالمنع والمصادرة، لأن المنع سيولد الأفكار المتطرفة التي ستقود للأفعال المضرة بتماسك المجتمع، بينما ستوسع القراءة المدارك وتجعل التفهم والتفاهم والحوار سمة بارزة، وعندها سيكون احتواؤهم سهلاً يسيراً؛ لأنهم سينخرطون في نسيج المجتمع دون شذوذ عن أدبياته، وعند ذلك سيعبرون عن آرائهم دون خوف من السلطة، وبالإضافة إلى كل هذا سيخدمون مجتمعهم - الذي احتواهم – بإخلاص، خاصة إذا ما مُكِّن المؤهلون منهم للوصول إلى وظائف حكومية مرموقة، ومناصب عالية، تحقق طموحهم، وتستثمر طاقاتهم.

وعلى الرَّغم من خوض رواياته في الشأن السياسي إلا أننا لا نستطيع معرفة موقف الكاتب تجاه الوقائع والأحداث السياسية والاقتصادية؛ لأن موقفه لا يبدو واضحاً بحكم الرؤية الموضوعية التي تهيمن على السرد. وهذا يؤيد ما يراه الكاتب من أن السلطان السياسي أعظم شأناً من سلطة الفكر. فالرؤيا التي يمكن استنباطها من الروايات هي رؤيا مفكر بالدرجة الأولى، وما السياسة أو الاقتصاد أو الاجتماع أو التاريخ إلا فروع من هذا الفكر الذي يسعى إلى إيصاله للمتلقين عن طريق الأدب. وملخص الرؤيا عنده أن" الإنسان لا يكون نفسه عندما يكون مقيداً بأي نوع من القيود. قيود اجتماعية أو سياسية أو تنظيمية أو أي نوع من القيود التي تستر جوهر الإنسان فيه"[1].

[1] الحمد، الكراديب: ٢٣١.

الخاتمة

لا نستطيع تجزئة روايات تركي الحمد وفصل بعضها عن بعض؛ لأنها تشكل مشروعاً متكاملاً معلناً عنه في الثلاثية ومخفياً بين بقية الروايات، لكنه حاضر ومتأصل. وإن أردنا فك ترابطها فليس ذلك إلا من قبيل محاولة فهم روابطها عن طريق التفكيك ثم إعادة البناء، أما أن تظل مفككة فهذا ما يفسد فهم مشروعة الروائي.

كانت روايات تركي الحمد في كثير من أجزائها أشبه بإعادة كتابة التاريخ من منظور الراوي بواسطة عرض أفكار الشخصيات وتصرفاتهم؛ فقد بث رسائل إلى قرائه من خلال رواياته، وهذا ما يدخله في حدود الأدب الملتزم، بل نستطيع القول: إنه كاتب نفعي له غايات مدروسة في طرحه القضايا الاجتماعية والدينية والسياسية؛ فلم يكن سعيه متجاوزاً الحقائق النفسية والاجتماعية ومنحصراً في الكلام وإنما كانت أطروحاته مقصودة لذاتها، ويدل على ذلك: أنَّ اهتمامه الأكبر بالمضامين وما التشكيل إلا أداة ضرورية لإبرازها؛ إذ كانت المضامين في رواياته مباشرة يدركها الناقد بسهوله، عدا أنَّه – في بعض الأحيان- يعتمد على التعليل والتعليق والتفسير في مستوى السَّرد.

وقد ظهر في رواياته إحالات بارزة على مرجعها الاجتماعي والفكري، فشكلت رسماً دقيقاً لمسار تطور تركي الحمد فنياً وفكرياً.

ولم تثنِ ردود أفعال السلطان الاجتماعي تركي الحمد عن مواصلة مشروعه التنويري، ولا أدل على ذلك من كتابته رواياته الثلاث الأخيرة في المضامين نفسها التي حوتها ثلاثيته؛ إذ تحدث في الثلاثية عن المضامين التالية: المضمون الاجتماعي في "العدامة"، والمضمون الديني في "الشميسي"، والمضمون السياسي في "الكراديب". وهذا لا يعني أن كل جزء مستقل بمضمونه، أو أن الروائي لا يلقي بالاً لغيره، فقد حوى كل جزء مضامين متفرقة، لكن أحد المضامين يبرز في كل جزء من الرواية - بشكل لافت- ويطغى على ما سواه. وهذا ما نلحظه أيضاً في الروايات التي صدرت بعد الثلاثية؛ إذ تعمد الكاتب أنْ يخص كل رواية منها بمضمون من المضامين الثلاثة التي وظفها سابقاً في "أطياف الأزقة المهجورة "، ففي "جروح الذاكرة " نجد إسهاباً في المضمون الاجتماعي، وفي " شرق الوادي" اهتماماً بالمضمون السياسي، وفي "ريح الجنة" عناية بالغة بالمضمون الديني.

لكن تمسكه بنهجه، ورسوخ قدميه في جانب المضامين لا ينفي أنهما ساختا في رمال متحركة في جانب الشكل، أخلت توازنه، وثقة خطوه، فشهدت رواياته تغيرات وتقلبات شكلية، نستطيع تلمسها من خلال التسلسل التاريخي لإصدار رواياته، ولا ريب أن هذه التحولات تشي بملاحظات نقدية وجهت للروائي في تشكيل رواياته، وأنه مقتنع بصحتها، لذا حاول التغيير وبذل وسعه في العناية بالتشكيل، لكن ما لا يُجزم به هو مصدرها، فقد تكون خارجية: من متلقين ملمين بالتقنيات السردية، أو أنها داخلية: من ذات الروائي، إذ لاحظ في أعماله قصوراً في باب التشكيل فحاول تلافيه.

وتعد الازدواجية من أهم المضامين الاجتماعية التي حاول تركي الحمد إبرازها في رواياته، واتخذ المجتمع السعودي أنموذجا لها. ولا أدل على ذلك من احتفائه بها منذ بداية العدامة، وهي أولى رواياته، وكذلك في بداية الشميسي وتقديمه هذه الجزئية الهامة من المضمون الاجتماعي على ما سواها، وأما جروح الذاكرة فقد بناها كاملة

على الازدواجية، إذ كانت المفارقات الاجتماعية نصب عينيه، وكأنها الموضوع الذي يستحق الأولوية في الطرح.

وكان للمرأة حظ وافر من العناية بقضاياها في روايات تركي الحمد، فحاول تسليط الضوء على حقوقها المسلوبة، وعلى المعوقات التي تمنعها من السير قدماً في سبيل استعادتها.

كما رصد الروائي التحولات المجتمعية، سواء أكانت إلى الأفضل أم إلى الأسوأ، وبما أن هشام هو الشخصية الأغنى بين شخصيات رواياته، فإنه يوظف تجاربه للإخبار بهذه التحولات، كما أنه يعد نموذجاً لآخرين غيره.

وقد كان تركي الحمد في رواياته يركز على سلبيات المجتمع ولا يذكر إيجابياته إلا لماماً، وإذا ما ذكر إيجابية ما فيذكرها على سبيل التحسر على فقدها أو التحذير من زوالها، وقد يكون سبب ذلك هو أن الإيجابيات الراسخة لا ضرورة لذكرها، فلا مخافة من اضمحلالها، وأن ما يُخشى زوالها هو ما يُفترض به ذكره، كما أن نقد السلبيات هو واجب كل مثقف، وهذا ما يدخله في حدود الأدب الملتزم. إذ إنه حينما يتحدث عن السلبيات يكمل صورة واقعية تشكل نصفها في الأذهان، وبقي نصفها الآخر في حيز المسكوت عنه، فهو لا يريد قلب الصورة النمطيَّة، بل يسعى لإظهارها كما هي على أرض الواقع، دون حجب، أو تجميل.

فرَصَدَ التغيرات في المجتمع: غياب التواصل البشري، برودة العلاقات، العزلة، العدائية، تلاشي القيم؛ (الأزمة الأخلاقية): تلاشي قيم الصداقة والأخوة، تبني القيم المستوردة، انتشار المعايير المادية.

ونجد في روايات تركي الحمد تحذيراً متكرراً من هيمنة الفكر الديني المتطرف، وكانت درجات التحذير تختلف باختلاف الظروف؛ ففي الثلاثية: رَصَد البدايات الأولى لهذا الفكر، وألمح إلى خطورة تغلغله في نسيج المجتمع، وأنه أصبح ظاهرة تستحق المراجعة والبحث عن بدائل تَحدّ من انتشارها. ثم حذر بشدة في رواية: جروح الذاكرة، من خطورة التساهل مع هذه المعضلة التي تهدد الإنسانية. أما رواية: ريح الجنة، فقد كانت بمثابة الهجاء المقذع – بطريقة تقريرية مباشرة - لهذا الفكر، والسخرية المريرة من المتهاونين بشأنه.

أما في جانب التشكيل فقد استفاد تركي الحمد من التقنيات السردية إلى حد كبير في رواياته، بلغ ذروته في رواية جروح الذاكرة، لكنه تحرر منها في رواية ريح الجنة. وقد كان لهذه التقنيات أهمية في تيسير دراسة رواياته، وذلك من خلال تفكيك مشروعه الروائي لمعرفة طريقة بنائه، ثم إعادة تركيبه على النسق نفسه، بالإضافة إلى ربط الجزئيات التي تعمد الروائي خلخلتها، كل هذا لمحاولة الوصول إلى فهم كلي لأعمال الروائي، ومعرفة الوظائف التي بُنيت عليها رواياته، فبرزت ثنائية القيد/ الحرية، بشكل لافت طغى على غيره، وتكاد هذه الثنائية تُسيِّر جميع رواياته، بما للكلمتين من أوجه ومعانٍ لا يمكن حصرها، فالروايات تسلط الضوء على جميع القيود الفكرية والاجتماعية والدينية والسياسية والاقتصادية وما إلى ذلك، ثم تنتقل إلى الحريات التي تقابل ما سبق، وهكذا تنتقل من قيد إلى حرية ومن حرية إلى قيد، بطريقة تحس معها أن هذه الثنائية لم تغادر ذهن الروائي طيلة مدة كتابته رواياته، ولذا يظهر تماسك البنيان الروائي عنده، وقد استخدم آليات منوعة في تطوير الحبكة، وقد واءم

بين الزمن الموضوعي والزمن الروائي بشكل كبير، فكان في كثير من أحداث رواياته يربط بطريقة مباشرة بين زمن تلك الأحداث وما يقابلها في الزمن الموضوعي، فالزمن الروائي متفاعل مع الزمن الموضوعي إلى درجة التطابق في كثير من الأحيان، وهذا ما يشعر القارئ بواقعية الأحداث التي في الرواية، ويثير في المتلقي شعوراً بأنه شخصية من شخصيات الرواية أو ما يعرف بالسادرية، وهذه ظاهرة بارزة في روايات تركي الحمد، وسمة إيجابية تميزها، ولكن ما يعيبها في بعض الأحيان هو التطابق الحرفي بينها وبين التاريخ، والإيغال في الواقعية إلى درجة كبيرة تبعد الرواية عن الفنية التي تميزها عن التاريخ. ولم يستطع أن يتجاوز البنية السردية الواقعية التي أصبحت سمة ملازمة لأعماله، إذ كانت رواياته أقرب إلى الرواية التقليدية، رواية الحقبة أو الشخصية أو الأسرة، رواية الراوي الخالق لكل شيء، رواية السرد والوصف. فلم يكن فيها خروج على تقليدية الرواية إلا فيما ندر. ولم يتخلص من انتشار مظاهر التقريرية والوصفية الزائدة في رواياته. لكنه استطاع أن يجعل المكان شخصية فاعلة في النص الروائي.

أما الرؤية المسيطرة على رواياته فهي من منظور واحد، بصوت واحد، باستثناء حالات قليلة جاءت بأصوات متعددة على شكل حوار. وكانت صيغة الخطاب المسرود المباشر وصيغة المعروض غير المباشر حاضرتين بوضوح على حساب بقية الصيغ السردية.

المراجع

بحراوي، حسن، ١٩٩٠، **بنية الشكل الروائي**، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط١.

بروب، فلاديمير، ١٩٩٦، **مورفولوجيا القصة**، ت. عبدالكريم حسن وسميرة بن عمو، شراع للطباعة والنشر، دمشق.

بوث، وين، ١٩٩٢، " البعد ووجهة النظر، مقالة في التصنيف"، ت: علاء عبادي، **مجلة الثقافة الأجنبية، بغداد**، س١٢، ع٢.

تودوروف، تزفتيان، ١٩٩٠، **الشعرية**، ت. شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء، ط٢.

تودوروف، تزفتيان، ١٩٨٨، " مقولات السرد الأدبي "، ت: الحسين سحبان وفؤاد صفا، **مجلة آفاق**، الرباط، ع٨-٩.

تودوروف، وديكرو، (د. ت)، **المعجم الموسوعي لعلوم اللغة**، ط الفرنسية.

توماشفسكي، بوريس، " نظرية الأغراض _ اختيار الغرض"، في تودوروف (مقدم)، **نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس.**

جنيت، جيرار، ١٩٩٧، **خطاب الحكاية، بحث في المنهج**، ت. محمد معتصم وعبدالجليل الأزدي وعمر حلي، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، ط٢.

الحجمري، عبدالفتاح، ١٩٩٦، **عتبات النص: البنية والدلالة**، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، ط ١.

الحمد، تركي، ٢٠٠٣، **أطياف الأزقة المهجورة(العدامة)**، دار الساقي، بيروت، ط٤.

الحمد، تركي، ٢٠٠٦، **أطياف الأزقة المهجورة(الشميسي)**، دار الساقي، بيروت، ط٥.

الحمد، تركي، ٢٠٠٦، **أطياف الأزقة المهجورة(الكراديب)**، دار الساقي، بيروت، ط٥.

الحمد، تركي، ٢٠٠٦، **جروح الذاكرة**، دار الساقي، بيروت، ط٤.

الحمد، تركي، ٢٠٠٧، **ريح الجنة**، دار الساقي، بيروت، ط٤.

الرويلي، ميجان، وسعد البازعي، ٢٠٠٧، **دليل الناقد الأدبي: إضاءة لأكثر من سبعين تياراً ومصطلحاً معاصراً**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، وبيروت، ط ٥.

سليمان، نبيل، ٢٠٠٦، **فتنة السرد والنقد**، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، ط٣.

سويدان، سامي، ١٩٩٩، **في دلالة القص وشعرية السرد**، دار الآداب، بيروت، ط١.

شعث، أحمد جبر، ٢٠٠٥، **شعرية السرد في الرواية العربية المعاصرة**، مكتبة القادسية للنشر والتوزيع، فلسطين، ط١.

الشوابكة، محمد علي، ٢٠٠٦، **السرد المؤطر في رواية النهايات لعبد الرحمن منيف: البنية والدلالة**، مطبعة الروزنا، عمان.

صالح، بشرى، ٢٠٠١، **نظرية التلقي: أصول وتطبيقات**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط١.

صالح، صلاح، ١٩٩٦، **الرواية العربية والصحراء**، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ط١.

صالح، فخري، ١٩٨٨، **أرض الاحتمالات من النص المغلق إلى النص المفتوح في السرد العربي المعاصر**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

صالح، فخري، ٢٠٠٩، **في الرواية العربية الجديدة**، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، وبيروت، ط١.
الطالب، هايل محمد، مارس٢٠٠٩، جماليات المكان في رواية ذاكرة الجسد، **مجلة الراوي**، النادي الأدبي، جدة.
عزام، محمد، ١٩٩٦، **فضاء النص الروائي**، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية.
عزام، محمد، ٢٠٠٥، **شعرية الخطاب السردي**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق.
عصفور، جابر، ٢٠٠٨، "ابتداء زمن الرواية: ملاحظات منهجية"، **أعمال الندوة الرئيسية لمهرجان القرين الثقافي الحادي عشر**، الكويت.
العيد، يمنى، ١٩٨٦، **الراوي:الموقع والشكل**، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت.
العيد، يمنى، ١٩٩٩، **تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي**، دار الفارابي، بيروت، ط٢.
الغذامي، عبدالله محمد، ٢٠٠٦، **الخطيئة والتكفير: من البنيوية إلى التشريحية**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء؛ وبيروت، ط٦.
القاسم، سيزا أحمد، ١٩٨٤، **بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
لحمداني، حميد، ٢٠٠٠، **بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء؛ وبيروت، ط٣.
المحادين، عبد الحميد، ٢٠٠٢، **جدلية المكان والزمان والإنسان في الرواية الخليجية**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١.
مرتاض، عبد الملك، ديسمبر١٩٩٨، **في نظرية الرواية**، عالم المعرفة، الكويت.
المرزوقي، سمير؛ وشاكر، جميل، ١٩٨٦، **مدخل إلى نظرية القصة تحليلاً وتطبيقاً**، دار الشؤون الثقافية العامة "آفاق عربية"، بغداد.
المعوش، سالم، ١٩٩٨، **صورة الغرب في الرواية العربية**، مؤسسة الرحاب الحديثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط١.
أبو ملحة، محمد بن يحيى، ٢٠٠٩، " جماليات المكان في الرواية السعودية: السجن أنموذجاً "، **مجلة علامات في النقد الأدبي**، النادي الأدبي الثقافي، جدة، مج.١٧، ج.٦٨.
النصير، ياسين، ١٩٩٣، **الاستهلال، فن البدايات في النص الأدبي**، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد.
وادي، طه، ١٩٩٨، **دراسات في نقد الرواية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
يعقوب، ناصر، ٢٠٠٤، **اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١.
يقطين، سعيد، ١٩٩٣، **تحليل الخطاب الروائي (الزمن – السرد - التبئير)**، المركز الثقافي العربي، بيروت.

السيرة الذاتية :

الاسم: فارس حترش محمد آل حشيش

الكلية: الآداب

التخصص: اللغة العربية.

السنة: ٢٠١١-٠٦-٠٦ العنوان: السعودية ـ نجران.

الهاتف: ٠٠٩٦٦٥٣٣٢٧٦٢٢٠

البريد الالكتروني: F.hatrash@gmial.com