IUGJHR
Vol 26, No 2, 2018, pp 529-556

ISSN 2410-3179

مجلة الجامعة الإسلامية للدراسات الانسانية

تاريخ الإرسال (2017-10-05)، تاريخ قبول النشر (2017-10-31)

رواية الموت والبنية السحرية – نماذج من الرواية العربية

أ. تسنيم عماد شيخ [1,*]

[1] الجامعة الأردنية - عمّان - الأردن

[*] البريد الالكتروني للباحث المرسل:

E-mail address: tasnim_410@hotmail.com

الملخص:

يتناول هذا البحث رواية الموت في بنيتها السّحريّة، ويحاول الكشف عن بعض أوجه تخيّل الكتّاب العرب للموت، وتصوراتهم الفكرية والفنيّة لفكرة الموت والتأمّل فيها، وتوظيف بنية الواقعيّة السّحريّة لطرح عدد من الأفكار المتعلّقة بالموت لإعادة صياغة المفاهيم والدلالات عبر تشكيلات فنّية متنوّعة، كما يهدف إلى تتبّع الرؤى الفنّية التي تضمّنتها الروايات، والتشكيل الفنّي الذي جاءت فيه، للوصول إلى حقائق فنّيّة ودلالات جديدة.

وقد كشف البّحث عن محورين أساسيين تناول الكتاب العرب من خلالهما قضية الموت، هما: الروح والسعي إلى الخلود، وقدّمت الروايات في المحور الأول ما يتعلّق بماهية الروح ورحلتها لمصيرها المحتوم، وكذلك علاقتها الشائكة مع الجسد الفاني. وفي المحور الثاني قدّمت الروايات رؤية فنّية تقدّم شكلا من أشكال التصالح مع الموت، وكذلك شكلاً آخر من الاستسلام له والخضوع لسطوته وجبروته.

ويسعى البحث إلى استنطاق أربعة أعمال روائيّة بهدف الكشف عن مدى إمكانيّة الممارسة الرّوائيّة من تمثّل هذه القضيّة الفكريّة الشائكة والتعبير عنها بصورة فنّية مع تقديم حقائق فنّية وجماليّة جديدة، تؤثّر في الوعي العام وتدعوه لتجديد أدواته لفهم الكون من حوله، وذلك من خلال استقراء النّصوص الرّوائيّة ورصد التّقنيات الجمالية والأساليب الفنّية من خلال التّحليل والتفسير والتعليل للظّواهر الجمالية البارزة في الروايات.

فرضت أسئلة البحث وطبيعة الظاهرة المدروسة الجمع بين المنهجين الاجتماعي والجمالي، وقد تمّ توظيف المنهج الاجتماعي في الوقوف على رؤية الروايات، واستجلاء مضامينها للوقوف على الحقائق الفنّية التي تقدّمها، وعمل المنهج الفنّي على تتبّع الكيفيّة التي عرضت فيها هذه الرؤى والمضامين، والأساليب الفنّية المستخدمة.

كلمات مفتاحية: رواية الموت، الروح، الجسد، الخلود، اليقين.

The novel of death and the magical structure - models of the Arabic novel

Abstract

This research deals with the novel of death in its magical structure. It attempts to uncover some aspects of the Arab writers' imagination of death, their intellectual and artistic perceptions of the idea of death and their meditation on it. In addition, it aims to reveal the use of the structure of realistic magic to put a number of ideas on death to rephrase concepts and connotations across various technical configurations, and to follow the artistic visions contained in the novels and the technical composition that came in to access the new technical facts and indications.

The research discloses two main axes in which the Arab writers dealt with the issue of death: the soul and the pursuit of eternity. The narratives in the first axis presented the essence of the soul and its journey to its inevitable fate, as well as its thorny relationship with the transient body. In the second axis, the narratives presented an artistic vision of a form of reconciliation with death, as well as another form of surrender and submission to his demeanor and tyranny.

The research seeks to explore four works of fiction in order to reveal the extent to which narrative practice can represent this thorny intellectual issue and express it in a technical way, while presenting new artistic and aesthetic facts that affect public awareness and invite them to renew their tools to understand the universe around them through the extrapolation of narrative texts and the monitoring of aesthetic techniques and technical methods through analysis, interpretation and explanation of the aesthetic outstanding phenomena in the novels.

The research questions and the nature of the phenomenon studied imposed the combining of the social and aesthetic approaches. The social approach has been used to identify the vision of the narratives and to clarify their contents to find out the technical facts that they provide. The technical approach followed the way in which these visions, contents, and technical methods were presented.

Keywords: the novel of death, the soul, the body, eternity, certainty.

مقدّمة:

يشكّل الموت قضيّة إنسانيّة خالدة، وهاجسًا كونيًّا يضع بحتميّته الإنسان على حافة الوجود واللاوجود، وهو حاضر في الفكر والذّكر يهدّد بالمفاجأة في أيّة لحظة فهو مجهول الزمان والمكان.

ولمّا كان الأدب ذا حساسيّة متّقدة لعوالم الفكر والشعور، ووعاءً فكريًا قادرًا على احتواء قضايا الإنسان الاجتماعيّة والسّياسيّة والاقتصاديّة، وعوالمه النّفسيّة والشّعوريّة، فقد استطاع أن يقدّم نماذج رفيعة المستوى تتمثّل هذه القضايا وفق رؤية فنّيّة وفكريّة خاصّة بالأدب والأديب.

والموت يبقى حدثًا غامضًا وغير قطعيّ الدلالة عند الإنسان على الرّغم من النتيجة الحتميّة النهائيّة والثابتة التي تتحقق بمروره، فهو يمثّل لدى البعض[1] شكلاً من أشكال الصّراع يحاول فيها تحقيق انتصار الحياة على الموت. وقد يسيطر مفهوم الفناء والانعدام على الرؤية فيجعلها فجائعيّة الإحساس تشي بهشاشة الحياة المسيّرة بصورة حتمية نحو الموت، ويتشكّل الألم والحزن المصاحبان للموت نظرًا لشعور المحيطين بشخص ميّت بالانمحاء والاندثار.

وقد تناول عدد من الروايات العربية قضايا الموت الكبرى كالتأمّل في الروح وانتقالها، أو محاولة فهمه وإدراك فعله وتقبل الحزن والألم الذي يخلفه، أو محاولة التصدي للموت أو التأقلم معه، وذلك في قالب يمزج (بتوازن دقيق) بين الأحداث العجائبيّة والغرائبيّة والأحداث الواقعيّة البسيطة، حيث يشكّل المزيج كلًّا سرديًّا متناغمًا ومنسجمًا.

ويأمل البحث في النهاية الإجابة عن الأسئلة الآتية:

- ما الرؤى الفنّية التي تضمّنتها الروايات التي تناولت قضيّة الموت؟
- ما الأدوات الفنّية والأساليب التي فرضتها هذه الرؤى؟
- ما الأسئلة التي ولّدتها هذه الروايات؟ وما الأدوات الفنيّة التي وظّفتها؟

البنية السحرية في رواية الموت

أفاد الكتّاب العرب من الواقعية السحرية والحوادث الغرائبية في رواياتهم المتعلّقة بالموت، إذ إن "الأحداث الهامة في القصص التي تعتمد على هذا النوع من الواقعية لا تخضع للشروح المنطقية ولا الاجتماعية، ولا يحاول الكاتب بها أن ينسج الواقع كما يفعل بقية الكتاب الواقعيين، ولا أن يجرحه كما يفعل السيرياليون. ولكنه يلتقط السر المبهم الكامن في أحشائه، دون أن يجهد في تبريره أو شرحه كما يفعل كتاب القصص الخيالية"[2]

وعلى أهميّة هذا البناء وفنّيّته فإنّ "الكاتب لا يرسمه للإمتاع فقط، وإنّما للإيحاء بفكرة فلسفيّة أو مجموعة أفكار منها أنّ العالم الذي نراه مألوفًا فيه قدر كبير من الغرابة"[3]. لذلك كان قالبًا ملائمًا للتّفكّر والتّأمّل وإعادة النّظر للقيم الكبرى التي يألفها الإنسان، وهكذا تأتي صورة "العالم الأسطوري السحري الحقيقي الذي تختلط فيه حدود الممكن بالمستحيل وتمتزج فيه مستويات الخيال بالواقع ويصبح العمل بأكمله عبارة عن استعارة كبرى تكشف عن دلالة أساسية"[4].

---

1) من أمثلة الرؤى المختلفة للموت: حاول جلجامش الوصول إلى الخلود ولم يفلح، ورأى هرقليطس أنّ الموت حدث طبيعي هو امتداد للحياة، واختار سقراط الموت مثبتًا أنّه أمر لا ينبغي الخوف منه، في حين يراه سارتر عدمًا يجعل الحياة عبثية، وغير ذلك كثير.

2) فضل، صلاح، منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، ص 300.

ولمزيد من الاطّلاع على مفهوم الواقعية السّحرية ينظر: أبو أحمد، حامد، في الواقعيّة السحرية، وينظر: عيسى، فوزي، الواقعية السّحرية في الرواية العربية، وينظر: مطري، نجلاء، الواقعية السحرية في الرواية العربية.

3) الرويلي و البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص 348.

4) فضل، صلاح، منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، ص 314.

ويرى لويس ليال أنّ "الواقعيّة السحريّة هي أكثر من أي شيء موقف إزاء الواقع، ومن ثمّ يمكن التعبير عنها في أشكال شعبية أو مثقفة، وفي أساليب مصوغة بدقة أو عاميّة، وفي أبنية مقفلة أو مفتوحة"[1]، في مقابل هذا القول جاءت الروايات التي تأمّلت الموت في موقفها السّحري ضمن بنًى سرديّة مختلفة، وفي مستويات تشكيلية ولغوية متباينة.

ولبناء العالم السّحري المموّج بالأفكار والقيم الواقعية، على الكاتب أن "يسمو بأحاسيسه نحو حالة قصوى تسمح له بالتنبؤ بالصبغات غير الملحوظة للعالم الخارجي، هذا العالم متعدد الأشكال الذي نعيش فيه"[2]، فيبدو المألوف موضعًا لإعادة النّظر، والسائد عرضة للتشكيك، ورغم هذه المفاصل المهمّة التي قد يرفضها المتلقّي، فإنّه يستطيع أن يتابع ضمن إدراك القالب الفنّي للرواية، وأنه إزاء "عالم أسطوري مستقل يحتوي في نفسه على شرحه وتبريره"[3].

وتبعًا لهذا المنظور السّردي، يتضمّن هذا البحث عرضًا لأربع روايات تتأمّل قضيّتين جوهريّتين في موضوع الموت، الأولى: الروح، ماهيّتها وسعيها ومضيّها في طريقها بعد الموت كما تصوّره رواية سجناء جبل أيايانو الشرقي، وطبيعتها الخفيفة في علاقتها بالجسد كما تصوّره رواية البرزخ. والثانية: السعي إلى الخلود، وجاء ذلك ضمن محاولة التّصالح مع الموت والدّفن ببقاء الذكر كما جاء في رواية منافي الرّب، أو ضمن محاولة تحطيم كل المسلمات المسبقة المتعلقة بالموت والسّعي نحو الخلود، ثم انكسار ذلك كله أمام حقيقة الموت وسطوته ويقينيّته غير القابلة للتّحطم في رواية انحراف حاد.

وفيما يلي تفصيل ذلك:

أوّلاً: الروح:

تشكّل الروح إحدى المسائل الكبرى المتعلّقة بالموت، إذ تعدّ الجزء الخالد من الحياة، ومن هنا تنشأ ثنائيّة الروح والجسد، بفرض ما هو خالد وما هو فانٍ، ورغم أنّ "الروح كانت دائمًا نقطة استقطاب كبرى في الفكر البشري. إلا أنّ كلّ النتائج التي تمكّن الإنسان من الوصول إليها، كانت نتائج يقينيّة أو افتراضيّة تصوّريّة محضة"[4].

وقد كشفت الفلسفات المختلفة[5] عبر العصور عن تصوّرات متعدّدة للرّوح، لا يسعى هذا البحث إلى تعدادها، لكنّه يأمل استجلاء ما يمكن أن تعرضه الرّواية من تصوّر للروح، وكيف تتفاعل الأساليب الفنيّة فيها مع الرؤية الفنيّة والأدبيّة، وسيأتي ذلك ضمن محورين: ماهيّة الروح ومسارها، وثنائيّة الروح والجسد.

أ- ماهيّة الروح ومسارها:

تمثّل الروح الجزء الخالد من التكوين البشري، إذ تنعتق من الجسد الفاني لحظة الموت، وقد أخذت أبعادًا إلهية وسماوية ونورانيّة علويّة، لكنّ ماهيّتها بقيت لغزًا محيّرًا، تتفاعل مع هذه الحيرة الرؤية الفنيّة التي يقدّمها الأدب للروح من وجهة نظره، ويمكن تتبّع ذلك فيما يأتي:

يمكن تقديم رواية سجناء جبل آيايانو الشرقي[1] لسليم بركات بوصفها الرواية اللغز، إذ تنفتح على كم لا نهائي من الأسئلة الأسئلة تحاول معها التّعمّق في أغوار الإنسان، النّفسيّة والروحيّة والفكريّة، ومحاولة استثارة كل الطروحات الممكنة بغرض

1) أبو أحمد، حامد، في الواقعيّة السحرية، ص 43-44.

2) المرجع السابق، ص 44.

3) فضل، صلاح، منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، ص 314.

4) منصور، محمد منير، الموت والمغامرة الروحية، ص 187.

5) من هذه الفلسفات: رؤية أفلاطون للروح، والفلسفة الهندية المؤمنة بتناسخ الأرواح، والفلسفات الدينية المختلفة (اليهودية والمسيحية والإسلامية)، والفلسفات الهندوسية والصينية واليابانية، وغيرها.

التوصّل لفهم المأزق التي وضعت فيه الأرواح في رحلة غير مفهومة الغايات فتتأمل الموت والحياة والآلهة والنفس في جو غامض، وتقدّم في النّهاية تصوّرًا لشكل من أشكال تأمّل الأرواح لحالها، وسعيها نحو مصيرها الغامض والمجهول والذي سيبقى غامضًا ومجهولاً أيضًا حتى النهاية.

الرواية ممتدّة على ما يقارب أربعمئة وثلاثين صفحة من القطع المتوسّط، في ستة عشر فصلاً شبه متساوية، كلّ فصل منها في حدود خمس وعشرين صفحة، باستثناء الفصلين الأول والأخير، إذ يحملان شيئًا من التقديم والخاتمة، ويأخذ كل فصل عنوانًا باسم إحدى الشّخصيّات أو الأرواح أو أحد السجناء وكل هذه الألقاب صحيحة لهم، الماضون في الرحلة، باستثناء الفصل الأخير الذي يحمل عنوان الإعدام.

والعنوان في هذه الرواية هو عتبتها الوحيدة –إضافة إلى عتبة غير فنية هي عتبة التعريف بالشخصيات–، وتتبع أهميّة العنوان في أي عمل في أنّه " يهدف كشف وخلخلة البنى والتصورات الذهنية للقارئ ورؤيته للعالم ولا يهدف للإيصال والأخبار فحسب ... فهو وظيفة تعبيرية تحريضية ووظيفة أيديولوجية "[2]، والعنوان في الصورة الذهنية الأولى يشير إلى الأفراد التابعين لسجن جبل آيايانو الشرقي، وهؤلاء رغم خروجهم من السّجن فإنّ لفظ السّجناء بقي يلازمهم، فهم أيضًا سجناء أفكارهم واعتقاداتهم، كذلك هم سجناء جريمة القتل التي ارتكبوها، ومجبرون على الاعتذار من قتلاهم رغم جهلهم الكامل بالكيفية، وجبل أيايانو الشّرقي هو موضع السّجن الحقيقي، لكن الرّواية تقدّم المقابل المكاني، وهو الرحلة في جبل أيايانو الغربي، وبهذا يكون العنوان نقطة البداية والانطلاق في الرواية.

يكوّن مفتتح الرواية الأوّل تصويرًا لطبيعة المكان الذي يدار فيه حوار يبدأ بسؤال: من قتلت؟ يلي ذلك مفتتح آخر ينتقل فيه السّرد للحديث عن ضمير الغائب (هم) "هم في الليلة الثانية من رحلتهم. قطعوا شعابًا قليلة من أهضام جبل أيايانو الشرقي صوب سفوح جبل أيايانو الغربي"[3].

بهذا تبدأ خيوط الحكاية نسجها، فهذه رحلة محددة الاتّجاه لمجموعة من الأشخاص، "الثمانية عشر الأنفار الأخر تتبعوا الدراجة النارية ماشين بخشوع لجلال أعماقهم الصامتة، المتأملة رحلتهم المتعثرة التوازن في انتسابها إلى الرحلات، ومنطق الرحلات"[4]، وهي أيضًا محددة الهدف أو هكذا تبدو، إذ أوصلهم الدليلان لنقطة ثمّ "باتوا في عهدة أنفسهم لا سواها للعبور بالرحلة، بلا دليل، إلى غايتها الركيكة مرسومة في صوت راووت: قدموا اعتذاركم"[5]، ورغم عدم التثبّت من قيمة هذا الاعتذار، يمضون ساعين لتحقيقه.

لقد كان التّأمّل هو سمت الرّحلة العام، وقد جاء على شكلين: التّأمّل الداخلي للشّخصيّات، والتّأمّل الخارجي للأفكار والتّصوّرات، يمثّل القسم الأوّل حالات الاسترجاع التي كانت تدخلها الشّخصيّات تسترجع فيها أحوالها العامّة وحادثة القتل، وتسترجع أيضًا مرورها بالممر الرّمادي وحوارها الممزوج بالحكمة مع راووت. أمّا القسم الثاني من التّأمّل فيتجلّى من خلال حوار المرتحلين مع بعضهم حول قضايا كبرى كالموت والروح والحرب، والآلهة، والكتابة، والرياضيات، والفلك، والخلود

1) بركات، سليم، سجناء جبل آيايانو الشرقي. وسليم بركات شاعر وروائي سوري كردي من مواليد عام 1951، ومقيم في السويد، له أعمال شعرية وروائيّة عديدة.

2) يعقوب، ناصر، اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية، ص 107.

3) بركات، سليم، سجناء جبل آيايانو الشرقي، ص 8.

4) المصدر السابق، ص9.

5) بركات، سليم، سجناء جبل آيايانو الشرقي ، ص 175.

والنار، مع إشارة إلى أن الروح في شكلها وتكوينها ومصيرها قد شغل القسم الأكبر من التأمل، خاصة وأن المرتحلين كانوا في حيرة هل هم في رحلة أم هم أرواح في رحلة؟

وقد قام التشكيل الروائي على أساس المفاجأة المتحققة في نهاية الرواية، إذ يكتشف القارئ في نهاية المطاف أن كل هذه الرحلة ليست سوى رحلة الأرواح بعد الموت وتحديدا بعد إعدامها جزاءً لما اقترفت من إثم القتل إلى مثواها الأخير، كما يبدو أنّ الدليلين قد رافقا هذه الأرواح حتى نقطة محددة قد تكون مدفنها، ثم عادا، وهذه الرحلة الغريبة على امتدادها لا تعطينا أي رؤية تفسيرية أكثر من بضعة تصورات عن حالة هذه الأرواح، إذ سرعان ما تغادر إلى السماء حال اكتشاف ماهيتها، تاركة معرفة لا يقينية بمآل الأرواح وجزائها، خاصّة أن شيئًا من المغفرة لم يتحقق خلال الرحلة.

ومن التّصوّرات التي عرضتها الرّواية للأرواح أنها مرحلة انتقالية تأتي بعد الموت: " كم من الموت يلزم قبل انتقال الجسد الميت إلى هيئة روح؟"[1]، وربما لعدم إدراكهم بعد في هذه النقطة من الرحلة أنهم قتلى لم يقدم أحد اعتراضًا على أنّ الروح تنفصل عن الجسد أو تتحوّل منه إلى تركيبها الخاص، والأرواح أيضًا خفيّة: " مصححًا تلميح ماهاهون إلى ماهيات الأشكال الخفية الأثير بعد الموت"[2]، و"نار الأرواح، التي يشعلونها، نار خفية مثلهم"[3]. وكان ساعي البريد يؤكد طوال الرّحلة على أن هؤلاء الأنفار مجرّد مغلفات فارغة لا رسائل فيها[4] مشيرًا إلى أنّها التكوين الخالص إذ لا تحمل في داخلها شيئًا ولا تختلط بشيء آخر، وهي الجوهر الداخلي كما يفهم من مناقشة جينتالو مع راووت[5]، وأنها تذهب عارية "صعدوا الجبل عراة"[6] وفي هذا دلالة على تخلّي الروح عن أي من متعلقاتها بعد الموت وترتدّ إلى موئلها مفردة خالصة.

ولقد جاءت ترتيبات الرحلة، وغموضها، وتشتيتها، وتشعّب أفكارها، وشخصياتها لتشكّل رؤية الرواية المتمثّلة في أنّ أمر الحياة لا يتعدى الرحلة إلى المجهول، رحلة في الموت نفسه، غير مدركة تماما، رحلة تلفها الضبابيّة والحيرة، رحلة تثير العديد من الأسئلة الكبرى، والخطيرة والعظيمة التي تحتاج إلى إجابات حقيقيّة، ولكنها لا تجد إجابات، وأي إجابات مقدّمة لن تتجاوز أن تكون إجابات غير يقينيّة متعدّدة ومتشعّبة ولا سبيل إلى إثبات أي منها هو الأكثر دقة وصحة. أو كما يراها باختين "السيرورة الكامنة وراء شكل الرواية الداخلي، هي في الآن نفسه صورة لسَيْر الفرد الإشكالي نحو ذاته من أجل معرفة واضحة لها"[7]. وهذه الصورة قد تتضّح، وقد لا تجد لها سبيلا للوضوح؛ فتكون وسمها وسمتها، وينشأ في نهاية الرواية سؤال كبير: ماذا لو كانت الرحلة أيضًا في الحياة مشابهة لرحلة هذا الأرواح في موتها؟

المكان الغرائبي:

قدّمت الرّواية بنيتها السّحرية من خلال اعتمادها على الاحتفاظ بواقعيّة الشخصيّات والأحداث، مع بناء فضاء مكاني غرائبي[8] وسحري، وبذلك تتمثّل غرائبية الرواية من غرائبية المكان بكل تفاصيله، بدءًا من الطبيعة الباهرة والغموض الساحر

1) المصدر السابق، ص18.

2) المصدر نفسه، ص33.

3) المصدر نفسه، ص 78.

4) المصدر نفسه، ص 123، 182، 258، 392.

5) المصدر نفسه، ص 292.

6) المصدر نفسه، ص 428.

7) باختين، ميخائيل، الخطاب الروائي، ص12.

8) الغرائبية: سلسلة من الوقائع التي لا تناقض أي منها، قوانين الطبيعة إذا ما أخذت على حدة قوانين الطبيعة، لكنّ مجرّد تجميعها يطرح مشكلاً، فإذا خرج الحدث فوق قوانين الطبيعة أصبح عجائبيًا. ينظر: تودوروف، تزفتان، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص50–51.

الساحر فيها، والنقر الحجري المستمر، والنار التي تشتعل وتنطفئ دون أن يُرى في المكان أحد، هذا الغموض السّحري العجيب الذي يلفّ الرواية منتهيًا بالمكان السّحري العجيب الذي انتهوا إليه، ذي البركة العجيبة والضفادع الذهبية والسيدتين المتشابهتين مع البطتين اللتين تلحقان بهما.

وبهذا التكوين الفنّي للمكان المقدّم يتجلّى أنّ "المظهر الغرائبي هذا لم يخترق بنية السّرد كليًّا، ولم يهيمن على فضاء البنية السردية، وإنّما ظهر جنبًا إلى جنب مع المظاهر الواقعيّة للسرد وبتداخلٍ معها، حتى نشأ لون من الجدل الخفي بين البنية الواقعية بما فيها من احترام للمرجع الخارجي ولمنطق الأحداث، والبنية الغرائبية التي تتجاوز المرجع الخارجي وتشيد فضاءً قائمًا على التخيل وخرق البنية المنطقية للخطاب السردي ذاته"[1]. ومن الأماكن الغرائبية الواردة في الرواية: سجن جبل أيايانو الشرقي المنحوت في الحجر والمطل على شلالين، الدهليز أو الممر الرمادي إلى راووت ذو رسوم القرود على الجدران، ممرات الصّعود إلى جبل أيايانو الغربي، بما فيها من الصّخور ولفيف الأشجار، قمم جبل أيايانو الغربي الثمانية الشامخة، موضع الآثار في الساحة الدائرية على سفح الجبل.

ومن خلال البناء الواقعي من جهة، والسحري من جهة أخرى تثار دلالات جديدة، تتصل بالواقع المألوف، وتتشكّل في هيئتها الجديدة القابلة لإعادة التكوين مرات ومرّات في القالب السحري الذي تنشأ فيه.

البناء الزمني:

يتنامى البناء الزّمني في الرّواية مع سير الرحلة، فهو يسير في خط صاعد مستقيم نحو النهاية المتمثّلة في وصول الأرواح وصعودها النّهائي للجبل، وقد أسهم في تباطؤ السرد توقفه للاسترجاع لتذكر الأحداث المتّصلة بالشخصية، وكذلك تذكّر موقف مرورها براووت، كمت تباطأ في الحوار، إذ ندر أن تسهم الحوارات في بناء الزمن واستمراره لأنها عادة ما كانت تمثل وقوفا عند فكرة أو نقاشاً في حادثة أو ذكرًا لحكاية، ولا تسهم في تطوير الحدث.

هذا الشكل في طرح الشخصيات يمثّل بنية الاستطراد[2]، إذ تمثل الرحلة من سجن جبل أيايانو الشّرقي إلى جبل أيايانو الغربي خط سير السّرد الأفقي الممتد على طول الرواية، وتشكل حكايات الشخصيات دوائر الاستطراد التي تبطئ السرد، وتسهم هذه البنية السردية في إثارة نوع من التّشتت وتعطي الرواية طابع التّشذّر والتباعد، وتبقي للقارئ مهمة الكشف عن الخيط الذي ينسحب على كل هذه الحكايات، ومن جهة أخرى تسعى للكشف عن عوالم الشخصيات الدّاخليّة، وتقترب أكثر من خصوصيتها.

وتجدر الإشارة إلى أنّ هناك الكثير من الإشارات الاستباقية التي أوحت بماهية الرحلة، وكانت تقدّم على هيئة ومضات سريعة جدًا لا يقف عندها القارئ، وربما لا يأخذها على محمل الجد في قراءته الأولى، خاصّة مع تركيز القارئ على المساحات الواسعة الرتيبة المتعلّقة بقصّة كل فرد من أفراد الرحلة، وحادثة لقائه مع راووت في الممر الرمادي، وهذه الإشارات تلمّح إلى أنّ هذه الرّحلة ما هي إلا رحلة أرواح، منها: " ألسنا أرواحًا الآن؟"[3]، كما أنّ هناك إشارات إضافية إلى كونهم قتلى أيضًا، إذ يسأل أحدهم:" أجبل أيايانو الغربي هو معسكر أرواح الموتى؟ ... هو معسكر القتلى تحديدًا، وليس الموتى"[4].

1) ثامر، فاضل، المقموع والمسكوت عنه في السرد العربي، ص86.

2) لبحث بنية الاستطراد ينظر: فضل، صلاح، أساليب السرد في الرواية العربية، ص 175–178.

3) بركات، سليم، سجناء جبل آيايانو الشرقي، ص18.

4) المصدر السابق، ص33.

وتشير مها القصراوي إلى مدى اختلاف "الاسترجاع عن الاستباق من حيث البنية والوظيفة، فالمقطع الاستباقي يظهر في النّص الرّوائي بصورة إشارات سريعة تشغل حيّزًا لغويًّا قصيرًا في السرد لا يمتد أكثر من صفحتين أو ثلاث صفحات في حين يشغل المقطع الاسترجاعي الحكائي حيّزًا أكبر في السرد قد يمتد إلى فصول، باعتباره ينير الماضي ويمنحه استمراريّة الحضور"[1]، وهو ما تحقق في البناء الزمني للرواية.

رواية الحكايات المتعددة:

تقدّم الرّواية ثماني عشرة شخصيّة مختلفة، يمثّلون الأرواح السائرة نحو رحلتها الأخيرة، إضافة إلى شخصيات أخرى لها مركزها هي راووت القابع في الممر الرمادي ودليلا الرحلة.

يمثّل كل فرد من أبطال الحكاية جانبًا خاصّا من السرد، ويأخذ كل فرد على التوالي دوره في السرد للكشف عن حكايته، ويمثّل عنوان الفصل مفتاحًا لمعرفة من حلّ عليه الدور، وحين ينتهي الفصل تنتهي حكاية الشخصيّة التي تكون قد قدّمت كل تفاصيلها المتعلقة بحادثة القتل التي قادتها للسجن، كما تشمل الحكاية مرور الشخصية على راووت، ويُطْلب منها عادة أن تسرد للمجموعة حكاية خاصة.

وتقدّم الرواية الشخصيات بأبعادها كاملة، الجسميّة والاجتماعية والنفسية والفكريّة على السواء، وسنعرض لأبعاد واحدة فقط من الشخصيات نموذجًا للمعروض في الرواية، وليكن راسيد الذي جاءت قصّته في الفصل الخامس عشر[2].

يبدو البعد الجسمي للشخصية على مدار الرواية، ففي أي فرصة أو حوار يرد فيه اسم الشخصية، يمكن أن يتكشّف جزء من شخصيّته، وراسيد رياضيّ يلازم كرته، وهو الأصغر سنًا بين أفراد الرحلة، وشخصيّة راسيد في بعدها الاجتماعي، تتشكّل من كونه متوحّدًا مع الكرة مقيمًا في داخلها، لا يعرف أحدا إلا هي.

لقد ساهمت طبيعة حياته بعيدة عن العالم في ظل غياب والده في تشكيل البعد النفسي لشخصيته، من شعوره الدائم بالغضب وإفراغ هذا الغضب في ركله للكرة، وفي تعلقه الشديد بأمه إلى القدر الذي دفعه لقتل خالتيه عندما أخبرتاه أنهما لن تتبرعا بكلية لها لأن جسمها غير قاد على تقبّل أي عضو جديد.

ومع كل الأفكار المقدّمة في حوارات الرواية، والتداخل في طرحها ومناقشتها بين الشّخصيّات، كان البعد الفكري يتمثل في عدم مشاركته في النقاشات إلا بتعليقات بسيطة، وقد تبيّن من خلال حواراته أنّه ينتمي لهذه الكرة، وأنه ينطق منها، وإن كان ما فيها مجرّد هواء فقط، وهذا يكشف ضيق أفقه الفكري، ومنطقه المنحصر بالكرة الفارغة.

وإلى جانب شخصيات الرحلة هناك شخصيّة أخرى هي شخصيّة راووت التي ظلّت طوال الرواية تكتسي بثوب الحكمة والجلال، إلى جانب ما تكتسيه من غموض، تفقد كل هيبتها في لحظة انكشاف أنّ راووت ما هو إلا " الطبيب المكلّف بتوثيق الإعدامات في سجن أيايانو الشرقي"[3]، وما الدفتر الكبير الذي ينقر عليه إلا سجل الأحكام النافذة يسجّل فيه أزمنة إنجاز الموت.

ويشكّل حشد كل هؤلاء الشّخصيات – بأبعادها المختلفة – في هذه الرحلة، رمزًا لرحلة الإنسان متنوعة الأفكار والمذاهب في الحياة، في اضطرابها وغرائبيّتها، ولا يقينيّة كثير من القضايا فيها.

1) القصراوي، مها، الزمن في الرواية العربية، ص 220.

2) ينظر: بركات، سليم، سجناء جبل آيايانو الشرقي، ص 357– 381.

3) بركات، سليم، سجناء جبل آيايانو الشرقي، ص 423.

وعلى هامش حكايات الشخصيات هناك حكايات تحكيها الشخصيات عادة تكون في نهاية كل فصل، وتكون الحكاية مشحونة برابط ذهني يعيد القارئ إلى حكاية يعرفها تمام المعرفة، سواء أكانت دينية أو اجتماعية أو تاريخيّة قديمة، إلا أنّ البطل الذي يحكي الحكاية يعمد إلى تغييرها، مما يضيف شكلاً من أشكال خلخلة المفاهيم ويسهم في توثيق الرؤية اللايقينية لدى القارئ.

اللغة والسرد والحوار

جاءت اللغة في الرواية فصيحة متينة، يتقارب السرد مع الحوار في مستوياتها، ولا فرق فيها بين مفردات الشخصيات على اختلاف مستوياتهم الفكرية، وجاءت المفردات ذات طابع فلسفي أكسبت اللغة غموضًا شفيفًا يتلاءم مع رؤيتها وبنائها، ويشحن العبارات بطاقة إيحائية كبيرة، كما حملت عبارات المتحاورين سخرية واسعة تشمل كل شيء، بدءًا باعتقاداتهم وأفكارهم، والحكايات التي يروونها، حتى التفاصيل التي يرونها أو يسمعونها.

وكثُر في السرد التوقف لبيان تفاصيل حركة الشخصيات، من خلال التدقيق في كل تفاصيل الحركة، كأنه عرض مسرحي يحصي على الشّخصيات كل الانفعالات، والحركات المصاحبة لها: "ابتسمت دالومي. مدَّت عنقها تستجلي يازورا: أكملي الحكاية"[1]. وأيضًا: "كل شيء مخادع، ردّت دالومي. التفتت إلى سيتون مضيفة: إلا الحقد. أدارت وجهها صوب ماهاهون. سألته غامزة: أخدعت أحدًا يا ماهاهون؟"[2]

كما يقطع كلا السرد والحوار بثّ الكثير من الصفات الماديّة والمعنويّة، مما يبطئ حركة السّرد، ويكثّف الصّورة المتخيّلة، من ذلك: "– ساعي بريد، رد داروم المكتنف الوجه بشعر أسود طويل، متماوج"[3].

***

ب– ثنائيّة الروح والجسد:

تشكّل ثنائيّة الروح والجسد واحدة من الثنائيّات الفلسفيّة الكبرى، وتتصل بثنائيّات أخرى تتعلّق بالخلود والفناء، والحياة والموت، والخير والشّر وغيرها.

وإذا كانت للروح أهميّة كبرى في منح الحياة للجسد، فإنّ أهميّة الجسد البيولوجي تنبع من أنّ الحياة تتبدّى فيه وعبره، ولا يتم الشعور بها من دونه، لذا غدا الجسد رَمزًا للحياة الإنسانيّة وتعبيرًا عن الشّخص[4]، لذا ليس من الممكن إهماله وتجاوزه، رغم ما يضمّه في جبلته من معنى الفناء، في تقلّباته ومروره عبر الزمن.

من جانب آخر، قد يشعر المرء بثقل جسمه ونأيه عنه لأنه يرى فيه علامات نهايته، فهو يشي بكل ما لا يرغب الإنسان في كونه من الضّعف والهشاشة والمرض والموت[5]، وتبقى الرّوح مآله المأمول للنجاة والخلود.

ومن الروايات التي تتأمل العلاقة بين الروح على خفّتها والجسد على ثقله وغوايته وفتنته، وتبحث في مدى أهميّة هذا الجسد بعد مغادرة الروح له، جاءت رواية (البرزخ: نجمة في سفر)[1]، وهي الرواية الثانية لفريد رمضان، وتقع في مئة

1) المصدر السابق، ص 287.
2) المصدر نفسه، ص 374.
3) المصدر نفسه، ص 80.
4) ينظر: مارزانو، ميشيلا، فلسفة الجسد، ص 109.
5) ينظر: المرجع السابق، ص112.

وثلاث عشرة صفحة من القطع المتوسط، لتضع القارئ أمام أسئلة الروح والجسد، والعبور إلى فضاء آخر غامض يشي بالتيه والضياع وانعدام الوصول، في لغة شعرية حالمة مشبعة بدلالات الحزن والألم والمعاناة.

تنقسم الرواية إلى فصول ذات عناوين محددة تكون أحياناً مطابقة لمضمون الفصل أو تحمل بعدًا آخر، مشكلةً نصًّا موازيًا، وهناك عدد من الفصول دون عنونة يحدد مطلعها بياض كمّي، وعنوان جانبي مظلل، يمكن تسميتها بفصول الحلم، إذ تبرز فيها غالبًا المشاهد التي تتعلّق بالأرواح، إذ تلتقي فيها سارة روحًا أو جسدًا بالأرواح، أو صائدي الأرواح.

وتصوِّر الرواية الموت شكلاً من أشكال العبور، تتحرّر فيه الروح من الجسد، ولكن الضبابيّة تظلّ تغشى المصير النهائي أي ما يتم بعد هذا العبور، وتحرر الروح من الجسد الذي سكنت فيه، وتؤكد الرواية على صعوبة المرحلة الانتقالية على المحيطين بحادثة الموت لما يصيبهم من ألم وحزن على فقيدهم، وكذلك صعوبة العبور والحزن والريبة والقلق الذي يصاحب هذا العبور، وتتضافر الأحداث والوقائع في الرواية للتأكيد على هذه الفكرة، مع الإشارة إلى أنّ كل ما يمر به الجسد من تفاصيل لا تغني عن نقطة العبور المتمثّلة بالموت، كما تؤكد على خفّة الروح مقابل ثقل الجسد وفتنته.

عتبات النّص:

تتجلّى رؤية الرواية منذ الخيط الأول المنسل منها والمتمثّل في العنوان، المتكوّن من قسمين: مفردة، وتعريفها (البرزخ: نجمة في سفر)، وقد جاء القسم الأول معَرّفًا فالبرزخ في علم الموت الشكّي منه واليقيني مرحلة الانتقال بين الحياة التي نعرفها الآن وحياة أخرى تنتظر على الطرف الآخر من الموت، وبالمطلق هو مرحلة الانتقال بين شيئين، وفي التعريف نجد نجمة نكرة تحمل صفة أنها في سفر، والسفر شكل وطريق للانتقال بين نقطتين أيًا كانت هاتان النقطتان، والتنكير في تعريف المفردة يفتح المجال لعدد لا نهائي من الانتقالات البرزخية، إذ كل نجمة اتّصفت بالسفر دخلت نطاق المرحلة الوسطية البرزخية، ويشكّل العنوان مع الرواية جزءًا متوازيًا مع تشكيلها، إذ يتماشى مع رؤيتها ويدعم أبعادها التشكيلية، كما يتّفق مع معنى العبارة الواردة في الرواية في السياق الذي جاءت فيه، والمعبرة عن نجمة الشخص وبعدها أو القَدَر الذي ترسمه له[2].

وحين تتساءل ما النّجمة وما السّفر؟ ستنفتح الإجابة على إجابات متعددة تنقلها الرواية، فالنجمة سارة وقَدَر أبيها، تسافر في رحلة التقائها مع جسدها في مرحلة النّضج، والنجمة هي روح السيرجنت في التقائه مع موت مفاجئ في حادثة قتل لا ذنب له فيها، والنّجمة ابتسامة صفيّة في ثورتها نحو الحريّة، مع كل أولئك المسافرين يتّحد العنوان مع المضمون ليكون نصًّا متمِّمًا للرواية ومنطلقًا لكشف أسراره.

أمّا عتبة الإهداء في الرواية فقد جاءت شبه شخصية، تقول: "إلى (أمل) قاسم حدّاد.. زهرة الناس"[3]، ويبدو أن الاسم لفتاة يعرفها الكاتب إلا أنّه حدّد لفظ أمل بقوسين كأنّه يرمي لشيء ما، وقد تحمل عتبة الإهداء طابعًا شخصيًّا إلا أنّها في بنية الرواية "تعكس اهتمام الروائي بتقديم عمله كهدية تنطوي على فعل تدليلي وسيميائي معين، ويشير ضمن ما يشير إليه إلى منطقة قد تكون شخصية أو اجتماعية أو مكانية أو غير ذلك، وبحسب طبيعة العمل الروائي وحساسية مقولته وارتباطه النوعي بالمهدى إليه "[4].

---

1) رمضان، فريد، البرزخ – نجمة في سفر. وفريد رمضان كاتب بحريني ولد في جزيرة المحرق البحرينية 1961م، وله مجموعة قصصية بعنوان البياض، وروايته الأولى بعنوان التنور.

2) رمضان، فريد، البرزخ، "نجمته منذورة بغسل الموتى" ص12، "اعتقد الصغيران أن أباهما لم يمت بل هو في سفر، يأتي ليذهب، مثل نجمة في سفر" ص64.

3) المصدر السابق، ص5.

4) عبيد، محمد صابر، التشكيل السردي المصطلح والإجراء، ص 131.

ويتحدد الفعل التدليلي السيميائي للإهداء هنا بكونه باعثًا للأمل رغم كل ما سيمر في الرواية من قتامة، ووسم هذه الأمل بزهرة الناس يدلل على مكانتها المبهجة، تماما كالمكانة التي تشغلها بطلة الرواية التي وصلت زهرة العمر رغم ما يصيبها من أزمة.

ينقل مفتتح الرواية الأوّل القارئ مباشرة إلى جو الموت، جسد ممدّد دون كفن وتراب كثيف ومقبرة، يتخلله حوار بين سارة التي يفترض أنها انتقلت للموت مع ثعلب يشير إلى أنّ روحها لا بدّ أن ترتدّ إليها، وأن جسدها لا بدّ أن يعود إلى الحياة، وبهذا يعيدك السرد من حدود الموت التي وضعك فيها، وتتبدّى أمام العيان أسباب العودة من الموت، "انهضي فهناك العديد من الأمور التي لم تنجز حتى الآن ... حتى جسدك لم يكتمل نموّه، انهضي علّك تزدهرين مع الأيام"[1].

وهكذا يدخل القارئ مباشرة في منطقة البرزخ، في إحساس غير يقيني بموت سارة، أو عودتها إلى الحياة، من هنا مباشرة يبدأ خيط البناء بالتّجلّي، وتنسحب الرؤية على الرواية في بنائها وتشكيلها، إذ تندفع التساؤلات حول الروح المتحررة؟ وهل سارة ماتت أم تموت أم ستموت؟ وما المهمة المنوطة بالجسد؟ وما العلاقة بين الموت وازدهار الجسد؟ وهل عدم بلوغ الجسد سِنّه المزدهر سبب لعودة روحه وابتعاد الموت عنه؟

خفّة الروح وثقل الجسد:

تشغل فكرة العلاقة بين الروح والجسد المساحة الأكبر من الرواية، وتثير الرواية أسئلة كبرى تتعلّق بهذا الأمر دون أن تقدّم إجابة عليها، وتصوّر الانفصال بين الروح والجسد، دون أن تتجاوز بعض الحدود التقليدية المعروفة عن علاقة الروح بالجسد، فهي لا تعود، ولا تحدّث الأحياء، ولا تثير الرعب والفزع، لكنّها تطرح أسئلة غير معتادة: "كيف يموت من يغسل الموتى؟"[2] و"ما الذي يغيره الموت في الجسد ؟"[3]، و"كيف يتسنّى للروح أن ترتفع إلى السماء؟"[4].

وخروج الروح من الجسد ولقاؤها بغيرها من الأرواح فكرة نفسيّة فسّرها فرويد بأنّ مشاعر الأسى التي تصيب الإنسان لموت العزيز تجعله في موقف متوسط، فيتحايل على فكرة الموت مقنعًا نفسه بتقبل حقيقة الموت، وذلك برفض أن الموت نهاية الحياة، لذا يتصور أن الميت تخرج من جسده أشباح، واستحدث هذا الاعتقاد أن الإنسان جسد وروح [5].

وتتأمل الرواية حالتين للجسد تمثلان مفارقة عظيمة: الجسد المفعم بالحياة، والجسد الطائع الخاضع على طاولة الغسل مستجيبا كاشفًا أسراره، فالجسد في صحبة الروح جسد ملغز تعجز سارة عن حل ألغازه، وهو دون الروح: جسد طائع، خاضع للأيدي تحرّكه كيف تشاء[6]، تراه أيضًا "يشبه القطن ... الجسد الأكثر عرضة للاتهامات حتى يظهر ذلك الشيء الذي يسمى الطيف، ويصبح معلقًا في الفضاء ... جسد في تمدده فقد دفأه.. وخصوصية رائحته.. وطقوس لونه.. ولزاجة طعمه، حينها فقط يمكننا أن نؤكد أنها الروح، تلك التي بدأت تتضح وتتبين، تظهر وتتوارى، تتجسد وتختفي، تفتضح وتفضح، فيغادر الجسد بعد بسالة مدهشة، في انكسار مدهش، يغتنم غموضه، ويبقى خلفها هناك، ممددًا، دون نبض، دون حراك"[7].

1) رمضان، فريد، البرزخ، ص9.
2) رمضان، فريد، البرزخ، ص 19.
3) المصدر السابق، ص 25.
4) المصدر نفسه، ص 41.
5) ينظر: فرويد، سيجموند، الحرب والحضارة والحب والموت، ص 42، 43.
6) ينظر: رمضان، فريد، البرزخ، ص 28.
7) المصدر السابق، ص 37، جاءت هذه الأوصاف على لسان الراوي كلّي العلم الذي سيكون الموت.

أمّا الروح فتتخذ " أشكالًا مختلفة، بخارية أحيانًا، غضة أحيانًا، وصلبة في أحيان أخرى. إنها لا تشبه شيئًا إلا نفسها، روح تثير لدى المخلوقين من قطرات المطر وصلصال العواصف حقائق الغموض الأزلية في معنى الحياة"[1].

وتسرف في وصف جسد سارة الذي تدب فيه حياة جديدة، "جسد غير متسامح مع نفسه، جسد مسحوب من طفولة ناعمة إلى مواقع عميقة تقترب في فضح أبعادها الخاصة"[2]، ويظل الجسد الطفولي أكثر خفّة وبراءة "جسدي يبدو ثقيلاً أمام خفّتها، جسدها لا يزال بريئًا، ريحًا خفيفة"[3]، وتثير الأسئلة في علاقة الجسد مع الموت، فاستمرار جسد سارة بالتّكوّن والنمو يمثّل لها استمرار ألم الحياة.

كانت سارة تجد نفسها في متاهة استقبال هذا الطارئ على جسدها والتفاعل معه كما يفعل الجميع، لكنّ هذه المحاولة للتّكيّف كانت تصطدم دائمًا بفكرة الموت: "وفوق كل هذا على الجميع أن يذهب إلى الموت. فهل عليها أن تدرك كل ما يحدث حولها؛ لتكون على وفاق مع جسدها، مع روحها ..."[4]، فهذا النّمو وهذا الطارئ في جسدها، هو السبيل إلى خروج حيوات جديدة إلى العالم، ستسير بدورها إلى موتها وهكذا، لذلك لم تستطع أن تتكيّف معه "ما عرفته هذه الفتاة اليانعة لم يزد عن أن يكون دمًا غامضًا غموض الموت، يندفع حاملًا معه أحلام الرحم ومملكة الكائن الحي، نحو موت دوريّ"[5]، إنّ نموّ الجسد ونضجه هو خطوة باتّجاه الموت.

بناء الرواية:

تتمثل البنية السحرية في الرواية في جو الحلم الذي تدخله سارة في حالات النوم أو اليقظة، ترى فيها روحها محلّقة متأملة هذا الجسد الذي بدأ يجرب النضج بعد بلوغها، حيث تستطيع أن ترى روحها محلقة في السماء، لوحدها أو مع صديقها جاسم أو خلف أختها نورة، إلى جانب بعض المظاهر الغرائبية تتمثل في تجاوز المعقول من خلال القدرة على الطيران ورؤية الذات، والحديث مع الحيوانات الباحثة عن الأرواح.

تتكون الرواية من مجموعة متعددة من المشاهد، جاءت على قسمين: مشاهد الحياة الواقعية ومشاهد الحلم، وتمثّل مشاهد من الحياة الواقعية عالمًا موازيًا لمشاهد الحلم التي تشاهدها سارة، ومشاهد الواقع تنقسم بين السرد والاسترجاع، وتأتي على ذكر حكايات متتالية لشخصيات ماتت، مع ذكر ما يصاحب هذا الموت من مظاهر الحزن والأسى، أما مشاهد الحلم فهي تندمج مع السرد وتحقق شيئًا من الاستباق أحيانًا، ويحقق توالي الاستباق والاسترجاع في السرد "تكسير خطيّة الزمن ودفع تنامي الإيقاع إلى البطء والتداخل"[6].

ويأتي هذا التباطؤ من تداخل الاسترجاع والاستباق، إذ "تعد مفارقتا الاسترجاع والاستباق الزمني عصب المفارقة الزمنية في الخطاب الروائي. فانطلاقًا من حاضر السرد الذي يمكن اعتباره درجة الصفر، تتم حركة استرجاعية إلى الوراء عبر الذاكرة والذكريات، وحركة استباقية إلى الأمام عبر الحلم والتوقّع. وكلا الحركتين تتطلبان وقف زمن السرد"[7]. وهكذا فإن البناء السّردي المتّسم بالبطء يفيد جو الحزن والكآبة الذي يسيطر على الرواية من بدايتها.

1) المصدر نفسه، ص 37.
2) المصدر نفسه، ص 17.
3) المصدر نفسه، ص 35.
4) المصدر نفسه، ص 97.
5) رمضان، فريد، البرزخ، ص 39.
6) تاقي، سعيدة، تحولات الرواية بين بنى التحديث وأنساق التراث، ص 61.
7) القصراوي، مها، الزمن في الرواية العربية، ص 220.

يظهر الاسترجاع في قصة الوالد واستلامه مهمة حفر القبور[1]، ومرض شريفة قبل موتها[2]، ويلي قصة موت السيرجنت استرجاع حكاية والده وموته[3]، وحكاية وفاة الخال الذي أقام عنده والد سارة في صغره[4]، وحكاية صفيّة وآلامها قبل موتها[5].

وتبدو إشارات الاستباق التي تشير إلى احتمال وفاة مريم أختها الصغيرة في أحد الأحلام، إذ تقابل حارسة الأرواح الخالدة التي تنتظر روح طفلة حزينة باتجاه البستان، وعند ذهاب سارة نحو البستان تجد أختها مريم على سوره ...[6]، ومرّة أخرى على لسان أم ناصر التي تنبّأت بوجود حالة وفاة جديدة، "سوف يأتينا خبر، وسوف نحتاج سنان ليأخذنا على حمارته"[7].

وهذه البنية ساهمت في إثارة جو من الريبة والشك والغموض حول أحداث السرد، وإضفاء جو من الحزن والكآبة والترقب إزاء احتمالية موت إحدى الطفلتين، إلى جانب حالات الموت المفجعة الثلاث في الرواية المتمثّلة في موت شريفة صديقة الوالدة المفاجئ، وموت السيرجنت بدون ذنب، وانتحار الشّابة صفيّة.

كما يتناوب على سرد الأحداث اثنان من الرواة –باستثناء فصل واحد له راوٍ ثالث–، أحدهما سارة التي تبلغ من العمر ثلاث عشرة سنة، والآخر راوٍ عليم كلّي العلم، يعرف تفاصيل كثيرة داخل الموت وأحوال الشخصيات في حالتها الروحية أو موقفها من الموت، وهي أمور لا يمكن اكتشافها من النظرة الخارجية، يتكشّف في نهاية الرواية أنّه الموت، جاء ليستلّ روح مريم فراوغته سارة ووقع في شرك السرد.

وتتفاعل ازدواجيّة الراوي مع رؤية الرواية تجاه الروح والجسد، ومهما تكن رؤية سارة محدودة بوصفها شخصيّة روائية إلى جانب كونها راويا، فإن الموت حين يكون راويًا يمتد علمًا حتى يقتحم عالم سارة كاشفا أسرارا ما كانت هي ذاتها قادرة على البوح به أو حتى فهمها وتفسيرها.

والموت بوصفه راويًا جاء شاهدًا وشارحًا ومفسّرًا للأحداث، حيادي لا يتدخّل فيها، يكشف أعمق مما يمكن أن يُعرف أو تصل إليه إحدى الشخصيات، ويتجلى علمه المحيط ويثير الريبة والشّك حول كل هذه المعرفة حين يقدّم بعض الأسئلة أو بعض المعلومات، فهو يشرح كيف شعرت شريفة بالموت حين جاءها: " جاء الموت إلى شريفة. حتى أنها لم تستطع أن تصفه أو تفهمه. كل ما حدث هو أن دبيبًا غامضًا غمر جسدها كله، في سحر الألم، أعمى بصرها، فغابت حدقتاها"[8]، كما أنّه ينقل حزن حزن السيرجنت وحيرته وتيه روحه بعد الموت " كان تائهًا يبحث عن موقع البرزخ الذي كان يتحتم عليه أن يعبر إليه مثلما عبر إليه الآخرون."[9]، أو في تفكير صفية في جسدها المحروق بعد الموت " إن ما يقلقها الآن، وهي في غمرة الموت، أن تفكر في هذا الجسد، الذي شوهته النار، كيف عليها أن تبحث عن نفسها"[10].

1) ينظر: رمضان، فريد، البرزخ، ص12–13.
2) ينظر: المصدر السابق، ص 25–26.
3) ينظر: المصدر نفسه، ص 48–50 و 53–56.
4) ينظر: المصدر نفسه، ص 69–71.
5) ينظر: المصدر نفسه، ص 83–89.
6) ينظر: المصدر نفسه، ص 66–67.
7) المصدر نفسه، ص 77.
8) رمضان، فريد، البرزخ، ص38.
9) المصدر السابق، ص 61.
10) المصدر نفسه، ص 88.

ويمكن هنا طرح سؤال: لماذا لم يكتفِ السرد بالراوي الموت؟ وما فائدة الرواية بصيغة المتكلم وعلى لسان الطفلة سارة؟ إنّ تقاسم سارة رواية الأحداث مع الموت ساهم في تحقيق عدّة أمور، أهمها إضفاء صفة الواقعيّة على الرواية حتى لا تجنح إلى الخيال الخالص، إضافة إلى أنّ استعمال ضمير المتكلّم من "أكثر الوسائل استعداداً لإبراز الإحساس الذي ينقله القاص درامياً"[1]، وهكذا برز الكم الهائل من المشاعر والأحاسيس في هذه الرواية، خاصّة مع معايشتها والتفكير فيها.

الشخصيات:

سارة شخصيّة برزخية كان والدها يأمل أن تكون صبيًّا لكنّها جاءت بنتًا " كان الأجدى بك أن تكوني صبيًّا؟ رمى قربي المعول والمحفار ومشى"[2]، ولم يمنعها هذا من أن تمارس دورها في مساعدة والدها في حفر القبور، ترى فيها أم ناصر وسيطًا روحيًّا " يا عمر هذه الصبية، يحلق ونراه.. نتابع في جسدها أخبار أحبابنا، وما فعلوا في المحبة، يا عمر، زهرة في سن هذه الصبية، حلق فوقنا لنراهم عن قرب، حلق يا أيها المقدس لأراك بشكل أوضح تفيض من جسدها"[3]، جسدها الصّغير بدأ ينضج وتظهر مفاتنه، وبدأ يشكّل لديها مشكلة كبرى فهي" امرأة فقدت طفولتها، ولم تكن تعرف ما حدث لها. فلا الجسد يشبه القطن رغم ارتباطهما في الموت، ولا الروح تعج بالكلام لتفهم"[4]. وتتشكّل هذه القضيّة الأزمة النّفسيّة لديها وتدفعها للتّأمّل والتّخيّل.

وقد جاء بناء شخصيّة سارة متوافقًا مع الدور الذي رسم لها، فعمر سارة البرزخي الواقع بين الطفولة والنضج، كما أنّ الطفولة المتعرّضة للموت تزيد مستوى الحزن والأسى في الرواية.

وهناك شخصيات أخرى تزخر بها الرواية، تتكشّف من خلال السرد أبعادها الجسمية والنفسية والاجتماعية منها: والدها[5]، رجلٌ يعمل حفّار قبور، واهنٌ هلع، صمته دائم، لم يتبقَّ منه إلا وجهٌ يشبه أبو قردان، عينان دائريتان صغيرتان وفكٌّ وفكٌّ بارز وأنف طويل، تحاصره غبرة الموت، وحزين أن سارة ليست صبيًّا. وكذلك ظهرت شخصيات أمّها وأختها وأم ناصر وشريفة، وقد ساهمت هذه الشخصيّات في رفد البيئة النفسيّة والاجتماعيّة للرواية بما يناسب دلالاتها الفنيّة.

الزّمان والمكان:

الزّمان محدّد بالأحداث، منذ بلوغ سارة، منذ حادثة وفاة شريفة، منذ جاء من البصرة، وهكذا، يرتبط زمن النّص بأحداث السرد، ورغم وجود بعض الإشارات التاريخيّة كزمن الحكم العثماني، أو المطالبة بالتعديلات الدستورية في البحرين، فإنها لا تتدخل في بنية السرد، ويبقى الزمن عائمًا مقتصرًا على الأحداث داخل الرواية.

والمكان مدينة المحرق، وتحديدا مقبرتها التي يعمل فيها والد سارة وتشاركه هي العمل فيها، وتتلخّص الأماكن في موضع محدد يتمثّل في البيت وحوشه وسطحه وغرفة سارة، والأماكن الهلامية التي لا تبين ملامحها.

1) تاقي، سعيدة، تحولات الرواية بين بنى التحديث وأنساق التراث، ص 121.

2) رمضان، فريد، البرزخ، ص11.

3) رمضان، فريد، البرزخ، ص 71.

4) المصدر السابق، ص 39.

5) ينظر صفات الوالد: المصدر نفسه، ص 17–19.

اللغة والسرد والحوار:

تتسّم لغة السرد في الرواية بالتّكثيف والإيحاء، تأتي العبارات طويلة أحيانًا، وقصيرة متتابعة في أحيانٍ أخرى، تترك مساحة للتّأمل والتّدبر في الصّور المرسومة، أو تسحب القارئ معها في أحداث سريعة، وهكذا تتراوح سرعة العبارات مشكّلة لغة عاطفيّة " واللغة العاطفيّة تولّد نوعًا من الحركة التي تتسرب داخل أفكارنا ومشاعرنا"[1]، مما يزيد من التّوهّج العاطفي للغة الرواية، ويشحنها بمشاعر شتّى تتسم بالحزن والألم والمعاناة، وهذه المشاعر الممتدة على طول الرواية تبدو مبررًا منطقيًّا للشعور النّهائي لسارة تجاه الموت إذ يقول عنها: " رأيت في عينيها كرهًا شديدًا"[2].

وتتسم العبارات في كثير من الفقرات بالتتابع المباشر، ويسقط فيها العطف، ويسهم ذلك في تصوير الحدث الذي تقوم به الشخصية بسرعة متناهية تناسب حالة الشخصية الداخلية القلقة والمتوترة[3]، وقد برز هذا في كثير من المواضع، خاصةً تلك التي كانت سارة فيها في الحلم "أسير حافية القدمين، ثوبي ممزق الأطراف، مع ذلك فهو يبدو جميلًا. يحيطني صمت القرية بالريبة والتوتر. أتوقف، إذ لا طريق يمتد أمامي، باب كوخ مصنوع من السعف والجندل، أسمع نحيب امرأة خافت، أدخل البيت برفق كي لا أثير الشبهة، من الباب يمتد حوش صغير غطيت أرضيته بحجر البحر .. "[4].

وفي الكثير من المواقع جاءت اللغة شعرية مع غزارة في التشبيهات والاستعارات، " أمشي خلفه مثل ريح تحمل رائحة الفقد، مثل ندوب تنتشر في وجهه"[5].

كما تسهم اللغة في إضفاء الواقعيّة باستخدام بعض المفردات الدارجة باللهجة البحرينية: (كالدكة / الليوان / البلم / العين).

كما تتسم الرواية بندرة الحوارات بين الشخصيات، وتعتمد على تتابع السرد مع المراوحة بين التوقف للوصف: " غرفتي خالية إلا من حصير من الخوص، وسرير معدني أخبرني أبي بأنه اشتراه من الانجليز الذين يسكنون في القاعدة العسكرية القريبة من قريتنا. قرب النافذة الخشبية ثمة مرآة مطرزة جوانبها برسم طولي لطاووس، في قمة المرآة يبدو اسم الجلالة على شكل دائري، لونه أزرق باهت"[6]، أو صياغة المشهد: "كنت أردد خلفها في ذهول، أرى حولي فتيات زلال، يحلقن حول منبع الماء العذب، بعضهن يحملن المباخر، والبعض الآخر ينثر نورًا خارقًا، وأنا منساقة خلف أختي التي سحرتني بكلامها، أنظر للفتيات، يبدو أنهن أيضًا يرددن بصوت منخفض، كأنهن يبحن بسر من أسرارهن الغامضة علي. تشير أختي بأن أسير فوق ماء البحر، فأتردد في فعل ذلك، أراها تدخل الماء وتبتعد عني. أناديها، ولكن يبدو أنها لا تسمع صوتي"[7].

وهكذا فإن رواية البرزخ ببنائها الفنّي قد أسهمت في تقديم تصوّر فنّي للروح في اتّصالها مع الجسد، وحاولت أن تعمّق الشعور بهما من خلال الطاقة الشعورية الهائلة التي منحتها للأحداث التي فارقت فيها بعض الأرواح أجسادها، معبّرة عن حالة الحزن والأسى والتعاسة التي يخلّفها الموت.

***

1) هينكل، روجر ب.، قراءة الرواية مدخل إلى تقنيات التفسير، ص 311.

2) رمضان، فريد، البرزخ، ص 112.

3) ينظر: يعقوب، ناصر، اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية، 209.

4) رمضان، فريد، البرزخ، ص 65.

5) المصدر السابق، ص 11.

6) المصدر نفسه، ص 19.

7) المصدر نفسه، ص 100.

ثانيًا: الموت والسعي إلى الخلود:

يدرك العقل الإنساني أن الموت هو النّهاية الحتميّة التي يؤول إليها مصيره، لكنّه مع ذلك يظلّ "مشغوفًا بتغذية أمل دائم في الانتصار على الموت، أو الفرار منه، وتفاديه بشكل أو بآخر"[1]. لكنّه يقع دائمًا تحت وطأة حتميّته ونفوذه، فيصل في نهاية المطاف إلى محاولة تقبّل هذه الحتميّة من خلال الاستسلام والتّصالح مع الموت، أو من خلال إنهاء الصّراع بالتسليم لسطوته ويقينيّته النافذة رغم كل شيء.

وقد برزت فكرة الخلود والرغبة في البقاء ومحاولة الانتصار على الموت في روايتي أشرف الخمايسي[2]: منافي الرب، وانحراف حاد، الصادرتين في عامين متتابعين، وتحمل كلّ منهما جانبًا من جوانب التفاعل مع الموت إمّا بقبوله والتّصالح معه، أو محاولة التّغلّب عليه والوقوع تحت سطوته الفاتكة.

أ- التّصالح مع الموت:

يبقى الإنسان في صراع فكري دائم مع الموت، "فالموت لا يمنحنا الجزع من كوننا نغادر الحياة قسرًا فقط. بل من فكرة انتزاعنا وفصلنا عن كل ما أنجزناه، وما هو ملك لنا في هذا العالم"[3]. ولكن في ظل سلطة الموت المهيمنة قد ينتهي هذا الصراع بالرضا والقبول، فيقنع الإنسان للتّصالح مع الموت بدل الاصطدام به ومحاولة مقاومته.

ويذكر أرنولد توينبى عدّة أوجه بحث عنها الإنسان للتّصالح مع الموت، أبرزها: اللذة والتّمتّع بالحياة، والإيمان بخلود الأرواح، والإيمان ببعث الأجساد، وغيرها، ومنها أيضًا اكتساب الشهرة بالرسم والشعر والكتابة من أجل بقاء الذكر وخلوده بعد الموت[4]، ويمكن تلمّس الطريقة الأخيرة في رواية منافي الرّب.

فرواية منافي الرّب رواية طويلة تمتد إلى ثلاثمئة وسبعين صفحة، موزعة على سبعة عشر فصلاً غير متساوٍ، وينقسم كل فصل فيها إلى مقاطع أو مشاهد غير محددة العدد، تنتقل بين الأزمنة والشخصيات المتعددة، في بنية متشظية، تنتقل بشكل دائم ومستمر إلى حكايات من أزمنة وأمكنة وشخصيات مختلفة.

تدور أحداث الرواية حول شخص يدعى الحجيزي يرى في نومه رؤيا تفسيرها أنّه سيموت خلال ثلاثة أيّام، وخلال هذه الأيام الثلاثة يسعى جاهدًا للبحث عن طريقة تجنبه الدّفن، ويتخلل هذه الفترة استرجاعات متعددة تعود به لأحداث أخرى متعلقة بالموت، مثل موت صالح ولد السعداني في البئر، وموت زليخة زوجة سعدون، وكذلك موت ابنه جميل وزوجته الثانية بثينة، وموت طائر الإوز، كذلك يتذكر محاولاته السابقة في سعيه المستمر للبحث عن طريقة تجنبه الدفن بعد الموت.

ولا يهاب الحجيزي الموت ذاته ولكنّه يهاب الدّفن، لذلك يحاول البحث عن طريقة تكفل له البقاء مع أحبته بعد الموت، ويستمر في سعيه الحثيث حتّى يكفل له المعزّي بقاء ذكره بإلقاء قصّته في قلب كاتب ملهم، وبهذا الوعد يستقرّ في قبره مطمئنًّا.

عتبات النّص:

من عنوان الرواية (منافي الرّب) يكسب المكان أهميّة بالغة، وتكشف قراءة الرواية أن هذه المنافي يقصد بها مغارات العزلة التي يلجأ إليها الرهبان، وتأتي هذه الدلالة مغايرة للتصوّر الأوّلي الذي قد يشي بأن المقصود هو المقابر، ولا يشكل

1) منصور، محمد منير، الموت والمغامرة الروحية، ص 188.

2) أشرف الخمايسي قاص وروائي مصري من مواليد الأقصر، عام 1967. صدرت له ثلاث مجموعات قصصية، وثلاث روايات هي: الصنم 1999م، ومنافي الرب 2013م، وانحراف حاد 2014، وقد وصلت كل من منافي الرب وانحراف حاد للقائمة الطويلة لجائزة البوكر.

3) منصور، محمد منير، الموت والمغامرة الروحية، ص 192.

4) ينظر طرق تصالح الإنسان مع الموت: توينبى وآخرون، الإنسان وهموم الموت، ص 114-151.

المكان في الحالين حيّزًا واقعيًا في الرواية بمقدار ما يشغل حيّزًا فكريًّا، فكيف للإنسان أن يقبل بعد كلّ ما عاشه في حياته أن يستقر في حفرة ضيّقة تكون هي مأواه ومآله؟ وإذا كان هذا قدرًا محتومًا فكيف يمكن أن يعزل نفسه في منفى دون أن يقوم بما يكفل له البقاء بعد الموت، في حكاية مؤثرة أو سِفر حافظ.

إهداء الرواية مطلق (إلى الإنسان)، هذا الكائن الذي يعيش ويموت وقد ابتلي بالتفكير، وتبدو دلالة الإهداء عامة في البداية، لكنّها تنشئ نصًا مطابقًا لمفهوم الإنسان الذي يتشكّل في الرواية أثناء بحث حجيزي عن طريقة لإنقاذه من الدّفن، مفادها أنّ الإنسان ليس واحدًا، وإنّما هو متمثّل في جماعة، والجماعة لا تموت، لذا فإنه لا يموت، وهو ظاهر في الأرض لا يتحقق اختفاؤه، لذلك لا تكون الحياة إلا لمن يعيش كإنسان[1]. ويقود الحوار الفكري في هذه النقطة إلى دفع الإنسان للعمل والسّعي في الأرض من أجل ترك أثر يستحق أن يخلّد صاحبه بعد موته.

يترك الكاتب عتبة أخرى على شكل مقدمة، تشير إلى أنّ الموت كان يطل على الإنسان طول حياته، إلا أنّ الإنسان " كانت قمة انتصاره على الموت، أن حوله إلى ملاذ أخير يسعى إليه إذا قست عليه الدنيا"[2].

وتمثّل هذه العتبة مفارقة لرؤية الرواية التي لا تبحث عن الموت، بقدر ما تبحث عن الخلود والبقاء، ولكنّها في ذات الوقت لا ترفض الموت ولا تعادي، مع أنها لا تسعى له، ولكن هذه العتبة تضع الصّورة المألوفة لسعي الإنسان في الأرض، المنتهي والمنتظر للموت، في مقابل سعي الحجيزي الدائم والمستمر للبقاء والاستمرار رغم أنه بلغ من العمر المئة عام.

يقدّم مفتتح الرواية لفكرتها مباشرة، إذ تبدأ الرواية برؤيا الحجيزي ومعرفته أنّ موته حتميّ بعد ثلاثة أيام، تبعًا لتفسيرها وتزامنها مع أذان الفجر. وتتمثّل المعضلة الكبرى لحجيزي، والسؤال الكبير الذي تظل الرواية تحاول البحث عن إجابته، هو كيف يصنع ما يصنع في هذه الحياة، ثم يموت ليعزل بعيدًا ويدفن؟ رغم محاولاته الكبيرة لتحقيق هذا فإنّه لا يظفر به، وحتّى حين يلتقي الإله المسيح، فإنّه يبشّره بالدّفن، لأنه جدير بالدّفن، ويعده أنّه سيرسل له المعزّي ليفهم كيف سيكون الدّفن مطلبه. ويظل يسائل عنه، لكنه لا يطمئن إلى قدومه فيمضي مستمرًا في بحثه، وحين يرى المعزي مصداقا لكلام المسيح، يستطيع أن يقنعه سريعًا: " يا حجيزي، القبر منبع الذكرى، والدفن حياة، يبقى الإنسان حيا في ذاكرة الأحياء بكامل هيئته وصورته طالما هو مدفون في قبر... وإن دفن جسدك، فلن تدفن ذكراك، فأنا أعلم اليوم الذي سيوحى فيه بقصتك إلى قلب كاتب ملهم، سيكتبها سفرًا مفصلًا، تضرب الروعة في أطنابه، فيذيع خبر هذا السفر في كل الأرض ليعلم الناس في كل أزمان العالم القادمة (حجيزي بن شديد الوعري) ... حارب النسيان مائة عام، ففاز بالذكر ما دامت الدنيا تحيا... السفر الخلود، والكاتب الملهم هو واهب الخلود"[3]. وتحت تأثير هذه الكلمات التي يرضى بها حجيزي يطلب حفر قبره وتنطلق إليه جثّته بأسرع ما يمكن.

وهكذا تظهر الخاتمة سريعة ومفاجئة وصادمة لكنّها مقبولة ومقنعة ومنطقية، وإن كانت مخيبة للآمال، فكل هذه الفوضى والتيه والضّياع والتّخبّط المصاحب لسير الرواية، تهبط بك إلى الطبيعي والمنطقي والمألوف في الاستسلام للموت مقابل البقاء بالكتابة، فهل كان الحجيزي يستحق هذا البقاء؟ أم أنّ إرادة البقاء مرهونة بالكتابة؟ وهل تحاول الرواية تأسيس وعي جديد اتجاه التأليف والتدوين والكتابة؟

1) ينظر: الخمايسي، أشرف، منافي الرب، ص 325–329.

2) المصدر السابق، ص 7.

3) المصدر نفسه، ص 366–367.

الرؤية والبناء:

تسعى الرواية إلى تأسيس رؤية فنّية تدعو فيها الإنسان لأن يكون إنساناً بمعنى الكلمة، يعيش حياته ويسعى فيها بما يجعله مستحقًا لهذا الموت الذي جاء مجبولاً مع حياته، وأن يترك في هذه الحياة ما يستحق أن يحفظ له كرامته كإنسان واراه التراب وبقي ذكره حاضرًا في العالمين.

تتكوّن الرؤية في زمن السّرد الممتدّ لثلاثة أيام، منذ الرؤيا التي رآها الحجيزي في منامه حتى بلوغه قبره واستقراره فيه، تتشعّب الحكايات وتتناثر الأزمنة، ويحتاج القارئ إلى إعادة بناء الحكايات في ذهنه من جديد، وأحيانًا محاولة ترتيبها زمنيًا بصورة تقديرية، وإذا كانت الدلالات العامة للبنية المتشظيّة في الرواية بث الغموض والشك وإثارة الأسئلة والتساؤلات بهدف بث رؤية لا يقينية لا تهدف لعدم الإيمان في كل شيء بل بضرورة مراجعة كل المسلمات والبديهيات والثوابت، كما تدعو إلى عدم الانفصال عن الواقع وعدم محاكاته أيضاً، فإنّها تقدّم مفهومًا جديدًا لجماليات التلقي تكمن في التشويق وجذب القارئ، إضافة إلى دفعه للتأمل وإثارة الأسئلة[1]، فإنك تقف أمام كل هذا التيه المقدّم في الرواية بجماليته الفنّيّة متسائلاً عن جدوى كل هذه الفوضى في رحلة شخص يطلب أن يبقى بعد موته بين أهله وأصحابه، ولكنه يخشى ألا يقبلوه، إنها الفوضى ذاتها التي تثيرها الرغبة في تغيير مسلّمة الاستسلام للموت والتعايش مع فكرة الموت، والانتهاء بتقبّل الموت عن طريق الشهرة وبقاء الذكر بالكتابة[2].

تتداخل في بنية الرواية المتشظّية حكايات كثيرة، يمثّل الجانب الذي يحكي عن الموت منها واقعيّة الحياة، وتمثّل حكايات أخرى تقتحم السّرد الجانب السّحري الذي يسهم في خلخلة المفاهيم، من أجل تكوين وبناء الرؤية، فيورد السّرد على لسان شخصيّاته وخاصّة غنيمة حكايات الفارس الشمقمق من زمن الأتراك، وجالة والجيش الفارسي الذي دفنته رمال الصّحراء أمام عينه، والعصفور في القطار مع الضابط الانجليزي، كما يروي الحجيزي قصة سارق الأكفان التي تثير رعب أحفاده، ويسترجع ذكرى جثّة الفارس التي استخرجها والده على حصانها وقام بتحنيطها، كل هذه الحكايات على محك صدقها أو كذبها تأخذك إلى عالمها السّحري الذي تسهم الصّحراء في بسطه وتمنحه القبول.

يقوم جلّ البناء الفنّي للرواية على الاسترجاع والتّداخل، يتم الاسترجاع في النّص بطريقتين: الأولى الانتقال المباشر بين المشاهد المتمثّل في بنية التشظّي الذي تسير عليه الرواية، والشّكل الآخر عن طريق الأشخاص الذين يتذكرون داخل المشهد نفسه مما يزيد في زعزعة النّظام الزّمني في الرّواية، كدخول صوت سعدون وحواره مع حجيزي داخل مشهد حوار الراهب مع حجيزي حين خاطبه عن المسيح، ثمّ العودة مرّة أخرى "وغاب صوت سعدون وتجلّى صوت يوأنس الرّاهب..."[3]. وفي موضع آخر يبدأ فيه الفصل السادس عشر يبدأ فيه سعدون باسترجاع قصة وفاة ابنه، ثم يغرق حجيزي في الفقرة التالية في عوالمه الداخليّة في حوار مع نفسه عن مشكلته المتعلقة بالدفن، فيقطع غنيمة هذا الحوار الداخلي لإكمال القسم الباقي من حكايته في الصّحراء، وهكذا يتم الانتقال بين ثلاث حكايات في بداية أحد المشاهد[4].

أمّا الراوي في الرّواية فهو راوٍ عليم كلّي العلم، قادر على التّنقّل بين الحكايات المختلفة في نفس الوقت، كما أنّه قادر على تجلية ما تفكّر فيه الشّخصيّات، ويتأمّل أبعادها الخارجيّة والدّاخليّة على السّواء، ويترك الحرّية أحياناً لبعض الشّخصيّات لتعبّر بصيغة المتكلّم، وإن كان هذا قليلا، ولكنّه يظلّ يثبت أنه يستحق الثقة والمتابعة، لأنّ ما تقوله الشّخصيّة على لسانها يطابق ما

1) ماضي، شكري عزيز، أنماط الرواية العربية الجديدة، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 2008م، ص 120.

2) تويني، وآخرون، الإنسان وهموم الموت، ص 121.

3) الخمايسي، أشرف، منافي الرب، ص 192.

4) ينظر: المصدر السابق، ص 337–339.

سبق سرده هو باستخدام ضمير الغائب، ويمكن الوقوف على حادثة الذئب في جبل الرّهبان، يقول الراوي عن الحادثة: " قفز الذئب من فوق الصخرة، وخطا خطوات قليلة في اتجاه حجيزي الذي تحول إلى صنم جالسًا القرفصاء، توقف الذئب، ومط رقبته وعوى... ونار حمراء تطلع من عينيه الصّفراوين... ثم بدأ الذئب يتحرك حركة غريبة، يميل رأسه مثل كلب يبدأ الموالفة، ولتختفي من عينيه نظرة الافتراس"[1]. ويقول حجيزي: " لما نزل من على الصخرة التي بين أشجار جبل الرهبان، واتجه نحوي، وسطع البريق الأصفر في مقلتيه، ارتعش كل جلدي، ووقف شعر رأسي، واهتز جسمي من قوة دقات قلبي"... " وانطفأ الشّرر من عينه، وجاء هادئًا، وحطّ رأسه على فخذي هذه"[2].

تدور أحداث الرواية في الصحراء، والأماكن التي تمر بها أحداث الرواية كثيرة ومتعددة، أهمها المسجد ومغارة الرهبان ولقد ركّزت الرّواية على هذين المكانين لإعادة التفكير بالمفاهيم الدينية المتعلّقة بالموت والحياة.

الشخصيات:

هناك ثلاث شخصيّات يظهر رسمها بشكل واضح في الرّواية، هي شخصيّة حجيزي، وسعدون، وغنيمة، الأصدقاء الثلاثة، ويأخذ كل منهم منحىً فكريًّا رئيسيًّا إذ يمثّل حجيزي الشّك المطلق بالمسلمات، يعترض عليها دائمًا، ويمثّل سعدون الإيمان اليقيني المطلق، وإن ساورته بعض الشكوك في ظل المصائب إلا أنه يظل مؤمناً لا يشغل باله بما يشغل بال صاحبه الحجيزي، ويمثّل غنيمة الجانب الخيالي السّحري والأسطوري، المغالي في تفسير الأحداث والحكايات، وتتداخل هذه التكوينات الفكرية الثلاثة في حوارات عديدة تسهم في طرح وجهات نظر متعددة للقضايا المختلفة.

وتتضّح الملامح العامة للأبعاد الماديّة لشخصيّة حجيزي من خلال الوصف المقدّم له، "عمره مائة عام، وما زال قادرًا على رعي الأغنام، والمشي بها إلى المراعي البعيدة في الصحراء، بل وما زال يستطيع ركوب الجمال، والسفر إلى موط في رحلة ذهاب وعودة قد تستغرق أيامًا طويلة"[3]. ويوضّح هذا الوصف ما تتمتّع به بنيته الجسدية من صحّة رغم كبر سنّه، وكانت تبدو تفاصيل العمر على أجزاء كثيرة من جسمه منها أن: "عينا حجيزي ليستا أكثر من ثقبين، تدلى عليهما جلد متهدل"[4]، ويستفيض السّرد في ذكر حوادث يوميّة روتينيّة يقوم بها تكشف عن إيمانه، وأدائه شعائره بكل اطمئنان: "يفتح صنبورًا، فيأتيه الماء من الصهريج الموضوع فوق سقف المسجد، ويتوضأ، وبعد أن يفرغ من وضوئه، يجفف أعضاءه المبتلة بطرف جلبابه، وهو يهمس: أشهد أن لا إله إلا الله وأن محمدًا عبده ورسوله، ثم يدلف إلى صحن المسجد"[5]. وتبدو هذه الإشارة نافعة وضروريّة للتأكيد على أنّ ما يتعلّق بموضوع الدّفن وحيرته فيه نابع من منظومة فكريّة خاصّة به، وكان عمله الأساسي في تحنيط الجثث، الأمر الذي يفسر انشغاله المستفيض بالموت وتفكيره الدائم به وبمصيره.

ورغم أنّه مسلم كان " يحب قوافل الرهبان، لأن الرهبان كانوا يحكون له حكايات عجيبة عن الله الذي نزل للأرض في هيئة الإنسان"[6]، وقد حاول بطرقه هذا الباب أن يجد له حلًّا لمشكلته، علّهم لا يدفنونه بعد موته، لقد كان يشغله البحث أكثر من من أي شيء آخر.

1) المصدر نفسه، ص 216.
2) الخمايسي، أشرف، منافي الرب، ص 258 وص 260.
3) المصدر السابق، ص 11.
4) المصدر نفسه، ص 13.
5) المصدر نفسه، ص 14–15.
6) المصدر نفسه، ص 115.

أمّا سعدون فهو " أيضًا رجل عجوز جاوز الثمانين من عمره"[1]، كثير الضّحك: " سيموت سعدون وهو يضحك"[2]. سمين الجسم: " يتمايل بجسده الممصوص وهو يتساند على ذراع سعدون السمين"[3].

كما أنّ سعدون يقابل مصائب الحياة بتسليم مطلق، فكان ردّه على مصيبة وفاة ابنه الوحيد الذي جاء بعد انتظار طويل: "ما من مصيبة إلا وموت رسول الله أعظم منها"[4]. هذا التسليم المطلق الذي لم يكن يملكه حجيزي، إذ سرعان ما تتقافز الأفكار إلى رأسه ليناقشها ويحاول أن يتقبلها أو يرفضها تبعا للمنطق.

غنيمة صديقهما الثالث، وهو رجل عجوز أيضًا، كثير السّفر والتّنقّل، وهذا ما أسهم في شحن ذاكرته بالحكايات التي لا يعلم صحّتها من عدمه، لذلك كان حجيزي دائما يسمه بالكذب، وتكشف طبيعة الحوار والمفردات المستخدمة فيه عن طبيعة العلاقة العميقة بينهم، إذ كان يمكن أن يشتم أحدهما الآخر، أو يهزأ منه، دون أن يشكّل هذا أي مشكلة في متابعة الحوار وإتمام النقاش من ذلك ما قاله حجيزي لغنيمة: " ما تريد تشفى من الداء الذي فيك يا كذّاب يا ابن الكلب، تضيف كلمة صحيحة وتضيف إليها مئة مكذوبة"[5]. أو ما قاله لسعدون سعادة بما قاله: " يا سعدون قلت ما لا يمكن أن يقوله حمار مثلك! كيف فهمت فهمت ذلك؟ أحيانًا أرى في جمجمتك مخ يا سعدون"[6].

وتحتلّ المرأة في هذه الرواية جزءًا من تشكيل الرؤية، يمكن الوقوف فيها على شخصيّتين بارزتين، هما: سريرة زوجة الحجيزي، وزليخة زوجة سعدون.

أمّا سريرة فهي "امرأة عجوز أكملت عامها السبعين"[7]، عيناها "ضاقتا، فصارتا كخرزتين، وبياضهما اختفى تحت غلالة رقيقة من الصفرة، ولم تعد لهما علاقة أبدًا بعينيها القديمتين اللتين كانت مثل عيون البقر، حتى وجهها تكرمش تمامًا، وامتلأ بتجاعيد غائرة، وإن كان ما زال يضرب بحمرة تشي بجمال فنان كان يصقل هذا الوجه قديمًا، فيلمع مثل سبيكة ذهب"[8].

هذه المواصفات المقدّمة لسريرة تقابل كل تلك المواصفات لامرأة بارعة الجمال في الصّبا، ولم تبدُ لزليخة أي مواصفات ماديّة إلا أنّ الجامع بين الشّخصيّتين هو الاشتراك في العقم.

العقم في حالة سريرة كان غير قهري، لكن الحجيزي لم يستطع أن يبني بها بعد زواجه لأنه ما استطاع أن يرى فيها إلا جثة قابلة للتّحنيط، وخلال خمسين سنة من زواجهما لم يقربها سوى مرتين أو ثلاث كانت نتيجة إحداها ولادة ابنه بكير.

أمّا زليخة فهي عاقر، وقد اجتهدت مع زوجها من أجل محاولة إنجاب طفل وباءت محاولاتهما بالفشل الدائم، حتى أصرّت على زواجه من امرأة أخرى أنجبت له ابنه جميل الذي مات سريعا.

ويبدو العقم مرادفًا للموت، إذ إنّ استمرار الحياة إنّما يتم بالتكاثر والولادة، ولكنّ الحياة في ذاتها ومكابدتها عقم أيضًا، فالناس فيها يولدون للموت، لذلك نجد حجيزي في تفكيره المستمر في الموت لم يستطع أن يقوم بفعل يحقق أي وجه من أوجه

1) المصدر نفسه، ص 18.
2) المصدر نفسه، ص 170.
3) المصدر نفسه، ص 19.
4) الخمايسي، أشرف، منافي الرب، ص 37.
5) المصدر السابق، ص 112.
6) المصدر نفسه، ص 117.
7) المصدر نفسه، ص 23.
8) المصدر نفسه، ص 53.

الحياة، في حين أصرّ كلّ من سعدون وزليخة على الحياة حتى حققاها متناسين أنّ الموت رابض بالمرصاد لأي حياة، وهذا يتفق مع الفكرة الوجودية الأزليّة التي تشير إلى أنّ الناس يلدون أبناءهم للموت.

اللغة والسرد والحوار:

لغة الرواية فصيحة ومتينة، وهي لغة موحيّة مشعّة بالتّشبيهات والاستعارات، فكثيرًا ما تظهر جمل مثل: " النيران أفاع عظيمة تلتهم كبد السماء، وتلتهم الأغنام، التي أفلح الناس في فتح باب حظيرتها، تتقافز فزعة، وقد أمسكت النيران في أصوافها، إلى خارج الزريبة، ثم تنطلق إلى الصحراء من الباب الخلفي مثل سهام مفوقة"[1].

حتّى لغة الحوار فيها بقيت متمسّكة بالفصيحة وإن مالت بعض الشيء إلى البساطة أو استخدام بعض المفردات العامية البسيطة.

كما تخلل الحوار حوارات داخلية (مونولوج) تكشف دواخل الشخصيات وأفكارها، يتأمل حجيزي ابنه بكير ويفكّر في مصيرهما: " بكير يشبهني في الشكل فقط، لكنه لا يفكر لا في موت، ولا في دفن، هو يعيش الحياة، لماذا لم تعش الحياة يا حجيزي مثلما يعيشها ولدك، ماذا أخذت من تفكير طوال عمرك في قضية لن تفيدك كثيرًا بعد موتك؟ لا، لن يعيش أبدًا من لم يجعل الموت نصب عينيه"[2].

ويتخلل السرد أيضًا مواطن كثيرة للوصف، وهو وصف يقطع السرد ويوقف زمنه تماما، كوصفه للمسجد: " صحن المسجد ضيق، وجدرانه المبنية بالطوب اللبن غوتها الشروخ، كانت الشروخ تبدو أكبر من حجمها الحقيقي بسبب لون الجير الذي طليت به الجدران حديثًا، اللون الزهري الفاتح، لون السماء الصافية في ضحى شتوي"[3].

وهناك وصف يمتزج مع السّرد مشكّلاً مشهدًا حيًّا: " خرج حجيزي من المسجد بعد انتهاء صلاة المغرب، وخرج وراءه كل من غنيمة وسعدون، كانت السماء تتلون بالعتمة، والبيوت تبدو من بعض أبوابها أضواء لمبات الجاز، والأطفال الرعاة يدخلون بأغنامهم البيوت، حيث حظائرها، ثغاء الغنم والماعز، بلبلة جديان، وصياح الأطفال الفرحين بالعودة من المراعي البعيدة"[4].

وهكذا فإنّ رواية منافي الرّب قد قدّمت رؤية فنّية تتمثّل في إمكانيّة التّصالح مع الموت من خلال الكتّابة، وقد يشكّل هذا نوعًا من تحقيق الانتصار على انقضاء عمر الإنسان وانتهاء أجله، بضمان بقائه واستمرار سيرته مدّة بقاء النوع الإنساني، مما يعطي الإنسان خلودًا من نوع آخر، قد يجعله مطمئنًا للموت، على أن يكون لهذا البقاء مؤهّل يسعى فيه الإنسان في الأرض دون أن ينعزل أو يترك أثرًا ذا قيمة.

***

1) الخمايسي، أشرف، منافي الرب، ص 33.

2) المصدر السابق، ص 162.

3) المصدر نفسه، ص15.

4) المصدر نفسه، ص 97.

ب- سطوة الموت ويقينيّته:

يظلّ الموت يثبت سطوته ويقينه، ولكنّ الإنسان يبقى في بحث دائم عن وسيلة تعينه على الخلود، محاولاً الفرار من نهايته المحتومة، "فالإنسان ما كان ليتشبّث بمثل هذا الإصرار بالأمل في البقاء على قيد الحياة ما لم يكن يخشى الموت"[1]، وفي كل سعي له في سبيل تحقيق هذا الأمل يجد نفسه مهزومًا أمام الموت.

جاءت رواية انحراف حاد ضمن هذه الرؤية، وهي تتكوّن من واحد وسبعين مشهدًا تبدأ بالمشهد صفر، والمشاهد في الرواية شبه متساوية في أحجامها وتكاد تكون الاختلافات الكمية بينها طفيفة، ويشكّل الرقم في أعلى المشهد عنوانه، ويكشف عن جانب من جوانب إحدى شخصيات الرواية، وتمتد الرواية إلى ما يقارب أربعمئة صفحة من القطع المتوسط.

وإذا كان الخمايسي قد وصل مع بطل روايته السابقة إلى نوع من التّصالح مع الموت بالاستسلام له مقابل الكتابة، فإنّ أبطال روايته هذه يطاردون الخلود مفتونين بسحر البقاء، وفي ظل مطاردتهم هذه يمضون إلى الفناء في غفلة منهم، وتصبح وعود الخلود المقدّمة لهم هباء منثورًا، في حادثة صغيرة، وانحراف حاد للميكروباص عن الطريق يسلمهم لموتهم المحقق والحتمي.

يمثّل الإهداء رابطًا مباشرًا بين الكاتب والقارئ، إذ يأتي في كلمتين (أهديها لك)، في محاولة لجعل عملية التّلقّي مباشرة، بأن هذه الرواية يقصد بها مباشرة هذا القارئ الذي وسّدها كفّيه ليقرأ، وهي تطلب في عتبة مباشرة تالية للإهداء إلى الخروج من الظلام وتحطيم الباب للخروج إلى النور، في إشارة لضرورة السّعي للوصول للنور الذي يمكن أن يكون علمًا أو إيمانًا أو يقينًا.

يشير مفتتح الرواية الذي جاء على شكل اقتباس بين قوسين إلى الخدعة التي ترى الرواية أن النّاس واقعون بها، والمتمثّلة في رؤيتهم أنّ الحياة بسيطة " الدّنيا بسيطة، والحياة شغّالة، يقولون ذلك بأريحيّة، على أنّ الأمر في حقيقته ليس هكذا، ليس بهذه البساطة ... فما الذي يدعو مالك الشّمس لأن يطلعها كل يوم من المشارق، وفي نفس التوقيت، طوال ملايين السنين الفائتة، ولملايين السنين القادمة، إن لم يكن ثمة أمر، غاية في الخطورة، يربض في الآفاق السحيقة؟ "[2].

يقدّم هذا المفتتح منطلقًا لرؤية الرَواية التي تؤكّد أنّ الحياة ليست ببساطة حياة تمر وتمضي، ثمّ يستسلم من بها للموت، هكذا بكل سهولة، إنّما الأمور في الحياة أعقد مما يراها الناس، وهي لا بدّ أن تكون أعقد وفق هذه الرؤية لأن كينونة هذا العالم الذي يعيشونه أكثر عمقًا وتعقيدًا من حياة يكون الموت نهايتها. وقد سعت الرّواية لبلورة هذا المنظور من خلال بنائها وتعقيد أحداثها والروابط بين شخصيّاتها شيئًا فشيئًا، وصولاً إلى محاولة غرس الإيمان بالخلود في نفوس شخصياتها، ومن ثمّ نسف كل الاعتقادات التي تبلورت في أذهانها في نهاية لم تكن بسيطة كذلك.

وتسهم بعض عبارات الرواية في تأكيد هذه الفكرة بصورة غير مباشرة، فالأمور التي تبدو بسيطة هي معقّدة في داخلها، لكنّها بحاجة إلى مزيد من التّبصّر والتّدبّر، فالأب الذي أضاع ابنته رآها دون أن يعرفها: " وبلغ به الجهد أن صار ينظر لكنّه لا يرى"[3]، وتلحّ الرواية على هذه الفكرة " ما ذنب الله و أنت الذي سلّمت نفسك لعماء الحزن.. فلم تبصر؟!"[4]، كما تتحدث الرواية في موضع آخر عن "حوّامة بصريّة خلّابة، تبتلع الأنظار فتعمى عمّا حولها"[5]. ويشير في غيره إلى أهمية البحث

1) شورون، جاك، الموت في الفكر الغربي، ص 146.

2) الخمايسي، أشرف، انحراف حاد، ص 7.

3) المصدر السابق، ص 36.

4) المصدر نفسه، ص83.

5) المصدر نفسه، ص 169.

والنّظر: "تخطئ يا بن "آدم" عندما تبحث عن الهيئة التي تعرفها.. ما تبحث عنه قد يشكل في هيئات أخرى.. ابحث عن الجوهر"[1]. "بقدر عقلك يكون نصيبك"[2]، وبذلك فإنّ العديد من الإشارات اللغوية في متن الرّواية جاءت متطابقة مع مقدّماتها الدّاعية إلى التّدبّر والتّأمّل؛ لمعرفة الحق والنّجاة من الزّيف، كما قدّمت الرواية إشارة لعمق الفهم في أحد مشاهدها عندما " فهم خميس الرسالة التي يريد ان يقولها باب السيارة. هذه السيّارة ستتعرض لحادث، ولن يكون حادثا عاديا، وإنّما بشعا، لدرجة أن أرواح الركاب لن تنسل انسلالا، عند خروجها من أجسادهم، وإنما ستفر هلعا. وبدا أنّه سلّم روحه للموت في طواعية تامة، وبكامل الرّضا"[3].

تصاعد الأحداث:

تبدأ أحداث الرّواية بأمور روتينيّة مما يحدث دائمًا في موقف سيّارات الأجرة، ينادي على الراكب الأخير، يغلق الباب، ويتأخر دوران محرّك السيّارة، وتبدو كلّها أمورًا عاديّة في المشهد رقم صفر من الرواية، ثمّ تتوالى المشاهد بعد ذلك في صورة سينمائيّة، فيما يمكن تسميته بالسّرد السينمائي الذي يستند على أساس نظام الصور المتماهي، وليس إلى نظام الصور المتسلسلة منطقيًّا على أساس الحبكة التقليديّة[4]. فيبيّن كل مشهد جزءًا من حدث، لشخصيّة من الشّخصيّات، في تتابع صوري متقطّع وسريع وغير منتظّم.

تبدأ وتيرة الأحداث بالتّصاعد بعد أن أوشك الميكروباص على الاصطدام بشاحنة كبيرة، لكنّ تدخّلاً ما ينقذه. وتبدو عبارة "كانت كل أصناف الوجوم قد أصابت ركّاب السيّارة "الميكروباص"، رقم "345678 أجرة أسيوط"، قبل أن يسمعوا (أبو أميرة) يتكلّم عن رجل بعمامة خضراء، ولحية طولها طول أبيه وأمه، فأضيف إلى الوجوم رعب له رائحة الدّهشة"[5]، بداية تأزّم الأمور، إذ إنّ الرّجل الذي يدّعي النّبوّة في الميكروباص، وقد قام بفعل يبدو خارقًا، ويزداد التعقيد بعد اكتشاف أن جزءًا من الشّخصيّات التي ضمّتها المشاهد الأولى، بدت تأخذ ترتيبًا في مقاعد الميكروباص.

ومع ازدياد المشاهد تزداد الأمور تعقيدًا إذ تبدأ علاقات مخفيّة يجهلها أصحابها بالظّهور، فالرّجل الذي أضاع ابنته يجلس خلفها في الكرسي، والطّفل الذي في حجر المرأة، هو الابن المخطوف لتلك البنت الضائعة، وأبوه هو السائق، وهكذا حتى تتشابك الأمور أكثر وأكثر مع قرب انتهاء الرواية وتصبح شبكة الصلات المجهولة بين الأفراد معقّدة جدًّا.

يوازي هذا التعقيد في الأحداث ارتفاع وتعقيد في مستوى الأفكار، فبعد التعريف بالشّخصيات منفصلة في القسم الأول من الرّواية وبدء حدوث التّشابك، يزداد الرجل ذو العمّة الخضراء غرابة في كلماته وأفعاله، فهو يدّعي النبوّة، ويدّعي أنّه قد مرّ على حياته زمن طويل، وأنّه من الخالدين، وهو بهذا " يدعوهم، فمن يؤمن بقدرة الإنسان على تحصيل الخلود يرسله ليسعى بين الناس بالفكرة المهيبة، ومن لا يؤمن يدفع به إلى ما يؤمن به من موت، فيدبر له سبل القتل، ومن غير رحمة، فنبتة الخلود

1) المصدر نفسه، ص84.

2) المصدر نفسه، ص85.

3) الخمايسي، أشرف، انحراف حاد، ص92، في المشهد الأول من الرواية علق بابا السيّارة فلم يغلق إلا بصعوبة، وسيتبيّن لاحقًا أنّ خميس لم يلتق الرّجل الغريب إلا على هيئة طائر، ولم يتلقّ منه دعوة بالخلود، فنجا من الوقوع في شرك الزيف.

4) ينظر: حداد، نبيل، بهجة السرد الروائي، ص 209. ويرى نبيل حداد أن من العناصر السينمائية التي تسرّبت إلى الرّواية: التقطيع المونتاجي، والتعبير القائم على مسافة اللقطة: القرب والبعد، ثمّ لغة الصّورة، والتزامن الوقائعي، والتماهي المشهدي، ص 210، وهي مظاهر متوافرة في الرواية.

5) الخمايسي، أشرف، انحراف حاد، ص 97.

يجب أن ينقّى ما حولها من محبّي الفناء، ومقدّسينه"[1]، ويمارس على الشّخصيّات أنواعًا من الإرهاب والتخويف، تجعلهم يؤمنون بأقواله طواعية، ويعلنون رغبتهم في تحقيق الخلود.

وإذا ما انخرط القارئ مع زيف فكرة الخلود، اكتشف أنّه قد وقع في شرك ضياع البصيرة، الذي كانت الرّواية تحذّر منه منذ البداية، إذ سرعان ما ينسف حادث هذه الفكرة عن بكرة أبيها، ويموت جميع من في الميكروباص، وتبقى فكرة الخلود متمثّلة في الطائر الأخضر الذي يحلّق حول مكان الحادث، والحيّة التي تجاور الشجرة العظيمة التي اصطدمت بها الحافلة، مذكّرة بشجرة الخلد وحيّة الغواية.

تعقّد الأحداث والعلاقات بالتّدريج تتفق مع رؤية الرّواية التي تجد في الحياة أمورًا أكثر تعقيدًا من مجرّد انتظار الموت، وأنّ استخدام العقل بكل طاقاته هو الجزء المنوط بالإنسان فعله كي يكتشف العالم ويقاوم كل هذا التعقيد.

أمّا الخلود فالأمر فيه لا يعدو وعودًا زائفة، كل هذا السّعي المتتالي والمتتابع من الشّخصيّات في مكاناتها الاجتماعية المختلفة، وأفكارها ومعتقداتها الدينية، لا يستطيع أن يحقق لها رغبتها المنشودة في الخلود والبقاء، في ظلّ هذه الرؤية جاء بناء الرواية وتشكّلت خطوطها وتآلفت بنيتها.

تمثّل شخصية صنع الله الجانب الغرائبي في الرّواية، وهي شخصيّة عجيبة، لها مواصفات خاصّة، تدّعي النبوّة "منحت النبوّة قبل أن يمنحها أخي (محمد)، منحتها قبل أن يمنحها أخي (عيسى)، أنا نبي قبل أخي (موسى)"[2]. وتعد بالخلود، وتدّعي أنّ بإمكانها وهب الخلود لمن يؤمن ويتبعها، وتدعو لاستخدام العقل: " لقد بارك (محمّد) العقل.. وسأل الله أن يصلي على العقل. الدّنيا تقدّم للعقل الآن معطيات جديدة.. تثبت أن الإنسان يمكنه أن يهزم موته ويقوم"[3].

البناء الزّمني:

جاء الزمن في الرواية شبه متوقف بالكاد يتحرك ضمن المدّة الزمنيّة بين التّحرّك ووقوع الحادث، ويقوم بناء الزّمن في الرواية على الاسترجاع الخارجي، حيث إنّ "لجوء الروائي إلى تضييق الزمن السردي وحصره، دفعه إلى تجاوز هذا الحصر الزمني، بالانفتاح على اتّجاهات زمنيّة حكائيّة ماضية تلعب دورًا أساسيًّا في استكمال صورة الشّخصيّة والحدث وفهم مسارهما"[4]، والحقيقة أن هذه الاسترجاعات لم تلعب دورًا في استكمال الحدث؛ بل في بنائه أيضًا، إذ تمّ تقديمها على شكل مشاهد متواترة أشبه بالمشاهد السينمائية، يشكّل كل مشهد لبنة في البناء الكلّي للنّص.

جاء البناء الفنّي للرواية على شكل مشاهد سينمائيّة متتابعة، وتأتي المشاهد ضمن بنية متشظّية ومتداخلة ومتشابكة، فكل الخيوط المتناثرة تتجمّع في نهاية المطاف داخل الميكروباص، وبعد كل هذا الجهد والعناء في الاكتشاف والربط تقفز كل هذا الحيوات المتداخلة إلى الموت في لحظة انحراف حاد يكشف الزيف قبل وصولهم المحطة الهدف.

ويلاحظ الانتقال السريع بين مشاهد، والتنقّل المفاجئ في الزّمان والمكان على السّواء في المشاهد المرقّمة بالأرقام (5) و (6) و (7) على سبيل المثال فقط، إذ تنتقل المشاهد من حميد المجري في الحي الفقير الذي يسكنه، إلى ياسر المبروك في غرفة السنترال، ثمّ إلى رشدي الطمّاوي في الحسين، في أماكن متباعدة وأزمنة مختلفة.

1) المصدر السابق، ص 259.

2) الخمايسي، أشرف، انحراف حاد، ص59.

3) المصدر السابق، ص 347.

4) القصراوي، مها، الزمن في الرواية العربية، ص 195.

ورغم أنّ البنية الزّمنيّة في الرّواية تقوم على الاسترجاع، فإنّ هذا الاسترجاع في ذاته لم يأتي على الترتيب، وساهمت المشاهد في خلخلة الزّمن، وتسهيل الانتقال بين الأزمنة المختلفة، حتّى في القصّة الواحدة، ويمكن عرض الحكاية التي تعرض علاقة ياسر بزوجة خميس، ثمّ معرفة خميس بها وفرار ياسر وقتل خميس لزوجه، جاءت هذه الحكاية في خمسة عشر مشهدا، ابتدأت بتعريف ياسر وعمله في السنترال، ثمّ عرض فهم خميس وتنبئه بمصير المركبة، ثم مشهد ضرب الزوجة، ثم الرجوع لأحداث السنترال، ثم عرض مشهد الخيانة، ثم العودة من جديد للسنترال، ثم محاولة قتل خميس لزوجه، والعودة للسنترال مجددا، العودة مجددا لمشهد قتل خميس لزوجته، ثم العودة لمشهد المكالمة الهاتفيّة الأولى بين ياسر وزوجة خميس، وهكذا حتى الوقوف على مشهد موت نوال زوجة خميس.

وهذا التشتّت والتّداخل في الزّمن يعمّق من رؤية الرواية التي تميل إلى التعقيد، وتعزز الرؤية اللايقينيّة المتولّدة من الاكتشاف ومعاودة الاكتشاف مرة أخرى وهكذا.

تستمر لعبة الزّمن والمشاهد المنفصلة والمتتالية حتى نهاية الرحلة بارتطام الميكروباص بالشّجرة وموت الرّكاب الذين فيه، لكنّ هذا المشهد يقدّم من ثلاث زوايا مختلفة، كأنها ثلاث كاميرات، تعطي كل من زاوية الصّورة الخاصّة بها، تقدّم الزاوية الأولى الحادث من الخارج على شكل استباق، يرى فيه الرّكاب حافلتهم تتجاوزهم وتصطدم بالشجرة وتغرق في النيل، والمشهد التالي يأتي من الخارج أيضًا على شكل استرجاع، تحدد فيه جثامين الرّكاب وتبدو هيئاتهم كاشفة لأسرارهم الدفينة، والمشهد الثالث في نهايته من داخل الميكروباص قبل لحظة الحادث.

إنّ المشاهد الثلاثة المكرِّرة للقطة الموت تؤكّد على حتميّته وعدم القدرة على الفرار منه في كل تقلبات الزّمن، ويسهم هذا الانتقال المراوح بين الأزمنة المختلفة إلى خلخلة الزّمن وتقديم رؤية إشكاليّة عالقة في أبعادها الزمنية المختلفة.

الشّخصيّات:

تتشابك الشّخصيات في الرواية وتتعقّد العلاقات فيما بينها، ويرسم السّرد أبعادها الجسميّة والنّفسيّة والاجتماعيّة والفكريّة، ويعين هذا التأطير على بلورة الأفكار المقدّمة في النّص، ومحاولة، تطويعها لخدمة البناء الفنّي في النّص.

وتماشيًا مع العرض السينمائي لمشاهد الرواية، فإن الوصف الظاهري للشخصيات قد ساهم في تقديم دلالات معنوية يمكن استنتاجها والوصول لها من خلال الوصف الخارجي الظاهري للشخصيّة، من ذلك الصّور الوصفيّة التي قُدّمت بها شخصيّة صنع الله في مواقف مختلفة مع الشّخصيّات المختلفة، مع التركيز على عمامته الخضراء للدلالة على ثبات الشّخصيّة المحكي عنها.

فهناك الوصف الذي يدلل على الغرابة الممتزجة بالغموض والريبة في ظهوره الأوّل في الرّواية: " ورغم طوله الفارع، ولحيته المتدلية حتّى أعلى سرّته، وعمامته الخضراء الضخمة، الملفوفة هرميا بغير عناية، وقد تدلت ذؤابتها بين كتفيه العريضتين، وجلبابه الأبيض الذي، بالكاد، يصل منتهاه إلى منتصف ساقيه، ونعليه العتيقين المشدودين إلى كاحليه بسير رفيع. مع كل هذه المواصفات الغريبة، إلا أنّ أحدًا في الموقف لم ينتبه إليه، ولا إلى وقفته العجيبة، رافعًا وجهه، عيناه في الشّمس الساطعة، ولا تطرفان بمقدار رعشة جناح ذبابة"[1]. وتستمر أوصافه الغريبة في المشهد التالي: " كيف لرجل، يستغرق كل هذا

1) الخمايسي، أشرف، انحراف حاد، ص 8.

الاستغراق في النّوم، أن تبقى يداه قادرتين على القبض بحافّة المسند أمامه قبضا محكما، ... لم تفلت يداه حافّة هذا المسند أبدا، كما أنه لم يرفع رأسه ولو لمرّة واحدة"[1].

وهناك وصف يدلّ على السّماحة، ويثير راحة وهدوءًا وطمأنينة، قدّمت له في لقائه الأوّل مع حميد المجري النّصّاب، في محاولة لإبراز المشاعر التي جعلت المجري ينقاد له ويؤمن بأنّه المقابل الأفضل للسوء الذي كان يعيشه الغارق بالنّصب والمعاصي: " وجه من أجمل الوجوه، وجه ملوكي يميل إلى الطول، أبيض مخلوط بحمرة، عينان واسعتان، كأجمل ما يكون الاتّساع، مليئتان بالرّزانة والعقل، بدتا مكحّلتين، وأنف هرمي شامخ، لا ضخم ولا دقيق، وشفتان مملوءتان بالحمرة"[2].

وهناك وصف يشي بغرابته وعدم انتمائه للمكان الذي يتواجد فيه، عندما يأتي في مشهد زياد العلماني لأوّل مرّة: " الرجل غريب الهيئة تماما، يبدو وكأنه قد خرج من كتاب التاريخ، وبالتحديد من الفصل الخاص بالدولة المملوكية، وجه طويل"[3].

وهناك صفاته التي تدلّ على رزانة علم ديني ووقار، في لقائه الأوّل مع الشيخ غريب في المسجد: " دخل الرجل، صاحب العمامة الخضراء، صحن المسجد، يمشي بخطوات رزينة، بطيئة، متجها نحو المنبر، حتّى إذا صار بجواره، أمام المحراب، وقف يصلّي"[4].

تبدو الشّخصيات بسيطة وغير معقّدة، تتسلّح بثقافتها الدينيّة وخلفياتها الفكريّة المختلفة للتّصدّي للفكر الجديد الذي يقدّمه صنع الله: " هذا الذي يجري معه يدوخه، ظهور نبي في حياته، ولا يستطيع تكذيبه"[5]. وأيضًا: " وها تروح فين من قضا ربنا؟! لو مكتوبلك عيشه هاتعيش لو العربيّ هدي اتدشدشت ألف حتّه.. ولو مكتوبلك موته هاتنزل من هنا وتخبطك عربيّة تانية من هنا"[6]، لكنّها دون أن تحسم الأمر لليقين الديني أو الانفتاح العقلي، تترك أسئلة كثيرة تهزّ المسلّمات المألوفة حول الحياة والموت، وعلاقات الإنسان المعقّدة والمتشابكة.

اللغة والسرد والحوار:

اتّسمت لغة الرواية بالوضوح والخلو من التعقيد، فهي لغة سلسة ورشيقة، وقد ساعد ذلك على تقديم الأفكار بمستوياتها المختلفة بشكل مبسّط ودون تعقيد، وكانت المراوحة في المستويات اللغوية في الحوارات كاشفة عن مستويات الشخصيات الفكرية، ومشيرة لبيئاتهم الاجتماعية والثقافية.

ويعين الحوار على بيان دواخل الشّخصيات، كما يتّسم بالميل إلى العاميّة، مع استخدام مستوى أدنى من اللغة في العديد من المقاطع بما يناسب البيئة التي تمثلها الشّخصيات، "– مهما تقمّش القرد برضو هايفضل قرد. – القرد دا يبقا أبوك يا بن

1) المصدر السابق، ص 20.
2) الخمايسي، أشرف، انحراف حاد، ص 38.
3) المصدر السابق، ص182.
4) المصدر نفسه، ص213–214.
5) المصدر نفسه، ص165
6) المصدر نفسه، ص395.

الكلب."[1]. وكذلك: " النّاس دي مش ساهله.. فِ قالع أبو ميتين روصانهم تفاسير بت هرمه.. يخرب بيتك يا "شوقي"! جبتها كيف دي؟!"[2]. وفي مراوحة الرواية بين السّرد والحوار، دورًا كبيرًا في تنامي الأحداث.

وتجدر الإشارة إلى أنّ "المادة الوصفية ... تمتزج بالحدث في المشهد، ولا يمكن أن تنفصل عن تطور الحكاية"[3]، لذلك جاءت المشاهد في الرواية مليئة بالمقاطع الوصفيّة، للأشخاص والأماكن والأشياء، وقد يتغيّر الوصف تبعًا للغاية منه –كما مرّ في تغيّر أوصاف صنع الله–، وحتّى وصف المكان في الجامع الحسيني الذي كان يعجّ بالنّاس في أيام المولد، مع روائح فوّاحة لأطعمة وعطور، وما إلى ذلك من مظاهر البهجة، يتغيّر ويختلف ليصبح مكانًا يبعث على الغضب والحزن، ويملأه " آلاف من المخدوعين في هذه الساحة، من يظنون أنّها متنزّل الرّحمات، وأن صاحب المقام حلال مشاكل"[4]. وذلك تماشيًا مع الحالة النّفسيّة التي طرأت على رشيد الطمّاوي بعد أن جاء شاكرًا للهبة العظيمة في الوصف الأول، وساخطًا لضياعها في الوصف الثاني.

كما عمد السّرد إلى تكرار بعض العبارات، فقد تكررت مثلا عبارة: " وأطلقت ضحكة تحيي الميّت، وتسطله، قبل أن تميته مرّة أخرى"[5]، في المرّة الأولى كانت الشّخصيّة غير معروفة، ومع بداية تعقّد الأمور وتداخل الشّخصيات في علاقاتها معًا، تصبح هذه العبارة إشارة إلى التطابق بين الشخصيّتين، وهذا ما يؤكّد عليه تتابع السّرد. ومرّة أخرى يرد شكل الجلوس "وإنّما جلس القرفصاء"[6]، في تحديد فعل غريب للرّجل الغريب، ولكنّ تكرار هذه الجلسة الغريبة في مشهد تالٍ لشخصيّة لازالت مجهولة، تعطي إشارة إلى أنّهما ذات الشّخصيّة. وبهذا يبدو " المعنى الدلالي للتكرار لا يخرج عن رؤية الرواية الكلية "[7]، التي تشير إلى التّداخل والتّشابك، وأصبح بعضها يفضي إلى بعض بصورة تلقائيّة.

وغرض آخر يستند إليه السّرد في الإلحاح على الفكرة، وهذا الإلحاح يأتي من تكرار الرجل الغريب دعوته للخلود في نهايات لقاءاته مع الشّخصيات التي مرّ بها في الرّواية، وهي عبارة: " أنا معظّم الله الذي منحنا الحياة.. ومذل الدّاعين إلى استعذاب الموت.. منحني الله نبع الخلود.. وأذن لي في سقيا المتنوّرين بالعقل.. ووهبني قلبا من حديد.. أقسو به على كل من لا يؤمن بقدرته على الخلود"[8]. وقد تكرّرت هذه العبارة في دعوته للقسيس وزياد، والشيخ، وياسر.

وهكذا قدّمت الرّواية رؤية يقينيّة للموت الحتمي، وزيف وخداع كل دعوى تؤسس للخلود والبقاء، وبيّنت أن الإنسان لا يمضي في هذه الحياة بالبساطة التي يتصوّرها، فكل ما فيها معقّد متشابك، لا يمكن أن يكون بسيطًا أبدا، ولا بدّ له أن يفتح عينيه ليدرك مغزاها وجوهرها.

***

1) المصدر نفسه، ص 69.

2) المصدر نفسه، ص 211.

3) فوتو، برنادى، عالم القصة، ص239.

4) الخمايسي، أشرف، انحراف حاد، ص 47.

5) المصدر السابق، العبارة مرّتين، الأولى ص14، والثانية ص 162.

6) المصدر نفسه، ص 273، والمرّة الثانية في ص 277.

7) يعقوب، ناصر، اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية، ص 213.

8) الخمايسي، أشرف، انحراف حاد، ص 313، 319، 348، 360.

خاتمة:

تناول هذا البحث أربعة نماذج روائيّة ساعيًّا لاستجلاء رؤاها الفنّيّة المتعلّقة بالموت، والأساليب الفنّية التي اتّبعتها، وقد خلص إلى عدد من النتائج:

أولا: تكشف الدلالات الفنّية للروايات المدروسة عن رؤية يقينيّة للموت، تدعو لتأمّل الحياة بصورة مختلفة، تشي بالحيرة والتّعقيد، والإيمان بالحتميّة والعجز عن تغيير المصير.

ثانيا: يشغل الجزء البرزخي من الاعتقاد جانبًا من التفكير الوجودي للإنسان، وتبقى طروحاته منفتحة على تصورات متعدّدة تتعلّق بالروح في تلك المرحلة.

ثالثًا: يتوسل العمل الفنّي بالكتابة لتحقيق جزء من البقاء أو الاحتفاظ بمساحة ما في حدود الذاكرة الإنسانيّة تنتصر لمصيره الحتمي المختوم بالموت.

رابعًا: للفن الروائي القدرة على التّوغّل في تفاصيل الحياة، والتّأمل في جوانبها المختلفة، وتقديم رؤية أكثر تعقيدًا من التصوّرات السطحية ذات الرؤى البسيطة التي يقدّمها عامّة الناس.

خامسًا: إن الاستناد على بعض الوقائع الغرائبية في بناء روايات الموت يسهم في منع المواجهة المباشرة مع المعتقدات الثابتة خاصة الدينيّة منها حول مفهوم الموت والحياة، ويترك لغرائبيّة السرد مهمّة إثارة الأسئلة وإعادة النظر في المألوف من المفاهيم.

سادسًا: تتسم روايات الموت بسيطرة الراوي العليم على دفّة السرد، مما يعين على الوصول للأعماق الفكرية التي لن تفلح في استجلائها رؤية إحدى الشّخصيات وحدها.

سابعًا: يتّسم بناء الزّمن في روايات الموت بغياب البناء التصاعدي، وكثرة التكسير المتمثل بحركات الاسترجاع والاستباق، مما يصبغ الروايات بصبغة الغموض المثير للتّساؤل والدافع للتّأمل والتفكر.

ثامنًا: تحتفظ الرّواية في جميع أحوالها بلغة مشعّة ذات دلالات وإيحاءات عميقة، تستطيع التعبير عن الأفكار الجوهريّة، وتقديم حالة شعورية صادقة، حزنًا أو ألمًا أو تيهًا أو إيمانًا.

ويأمل هذا البحث أن يكون قد وضّح بعض القضايا والتّساؤلات، وأثار البعض الآخر منها لمزيد من البّحث والدراسة الأدبية والنّقدية.

قائمة المصادر والمراجع:

أبو أحمد، حامد، (2008م)، *في الواقعيّة السحرية*، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

باختين، ميخائيل، (1987م)، *الخطاب الروائي*، (ترجمة: محمد برادة)، ط1، القاهرة: دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع.

بركات، سليم، (2014م)، *سجناء جبل آيايانو الشرقي*، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

تاقي، سعيدة، (2014م)، *تحولات الرواية بين بنى التحديث وأنساق التراث–ممكنات الفهم والتأويل*، ط1، دمشق: النايا للدراسات والنشر والتوزيع.

تودوروف، تزفتان، (1993م)، *مدخل إلى الأدب العجائبي*، (ترجمة: الصديق بوعلام)، ط1، الرباط: دار الكلام.

توينبى، أرنولد وآخرون، (2011م)، *الإنسان وهموم الموت*، (ترجمة: عزت شعلان)، ط1، القاهرة: المركز القومي للترجمة.

ثامر، فاضل، (2004م)، *المقموع والمسكوت عنه في السرد العربي*، ط1، دمشق: دار المدى للثقافة والنشر.

حداد، نبيل، (2010م)، *بهجة السرد الروائي*، ط1، إربد: عالم الكتب الحديث.

الخمايسي، أشرف، (2014م)، *منافي الرب*، ط3، القاهرة: دار الحضارة للنشر.

الخمايسي، أشرف، (2015م)، *انحراف حاد*، ط4، القاهرة: الدار المصرية اللبنانية.

رمضان، فريد (2000م)، *البرزخ – نجمة في سفر*، ط1، عمان: دار الفارس.

الرويلي، ميجان و البازعي، سعد، (2002م)، *دليل الناقد الأدبي*، ط3، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.

شورون، جاك، (1984م)، *الموت في الفكر الغربي*، (ترجمة: كامل يوسف حسين)، الكويت: عالم المعرفة.

عبيد، محمد صابر، (2011م)، *التشكيل السردي المصطلح والإجراء*، دمشق: دار نينوى.

عيسى، فوزي، (2009م)، *الواقعية السّحرية في الرواية العربية*، الاسكندرية: دار المعرفة الجامعية.

فرويد، سيجموند، (1977م)، *الحرب والحضارة والحب والموت*، (ترجمة: عبد المنعم الحفني)، ط2، القاهرة: مكتبة مدبولي.

فضل، صلاح، (1986م)، *منهج الواقعية في الإبداع الأدبي*، ط3، بيروت: دار الآفاق الجديدة.

فضل، صلاح، (2009م)، *أساليب السرد في الرواية العربية*، دمشق: دار المحبة.

فوتو، برنادى، (1969م)، *عالم القصة*، (ترجمة محمد مصطفى هدارة)، القاهرة: عالم الكتب.

القصراوي، مها، (2004م)، *الزمن في الرواية العربية*، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

مارزانو، ميشيلا، (2011م)، *فلسفة الجسد*، (ترجمة نبيل أبو صعب)، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.

ماضي، شكري عزيز، (2008م)، *أنماط الرواية العربية الجديدة*، الكويت: سلسلة عالم المعرفة.

مطري، نجلاء، (2016م)، *الواقعية السحرية في الرواية العربية من (1420هـ–2000م حتى 1430هـ– 2003م)*، جدّة: دار الانتشار العربي.

منصور، محمد منير، (1987م)، *الموت والمغامرة الروحية – من الأسطورة إلى علم الروح الحديث*، دمشق: دار الحكمة للطباعة والنشر.

هينكل، روجر ب.، (1995م)، *قراءة الرواية مدخل إلى تقنيات التفسير*، (ترجمة صلاح رزق)، ط1، د.م: دار الآداب.

يعقوب، ناصر، (2004م)، *اللغة الشعرية وتجلياتها في الرواية العربية*، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.