مجلة الآداب، م٢٦ ، ع٢ ، ص ص ٤٧-٦٥ ، جامعة الملك سعود، الرياض (٢٠١٤م/١٤٣٥هـ)

المكان العدائي وهروب الشخصية :
دراسة نصية لرواية " القانوط " لعبد الحفيظ الشمري

كوثر محمد أحمد القاضي
أستاذ مساعد في قسم الأدب، كلية اللغة العربية، جامعة أم القرى، مكة المكرمة، المملكة العربية السعودية

(قدم للنشر في ١٤٣٤/١١/٢٤هـ وقبل للنشر في ١٤٣٥/١/٨هـ)
الكلمات المفتاحية: الشخصية، المكان، الرواية، الأدب، السعودي.

ملخص البحث: يدرس هذا البحث محاولة هروب الشخصية من الواقع المحيط بها والمتمثّل في مدينة" المكحول" التي يسيطر عليها " القانوط" سيطرة تامة جعلت سكانها يفضلون عليها النفي الاختياري أو الانتحار للتخلص من ضغطها على أحلامهم وآمالهم ؛ ويتوسل السرد للتعبير عن ذلك بلغة مميزة ترتبط بالسياق الاجتماعي الخاص ببيئة الرواية التي تبدو أسطورية، لكنها مع ذلك تحمل في ذاتها دلالات ارتباطها بالواقع المحلي.

وقد درست الباحثة الرواية على ثلاثة مستويات هي: مستوى المكان، مستوى الشخصيات، مستوى تيار الوعي، وحاولت عبر هذه المستويات الثلاثة، وبالتحليل النصي الشامل الذي يربط النص بالسياق الاجتماعي للمكان، أن تبيّن تمثلات الشخصية الرئيسة للواقع وأسباب هروبها منه.

يؤدّي المكان وظيفة إيديولوجية وذلك باتخاذه وسيلة تعبير عن الواقع الاجتماعي والطبقي للشخصيات ومدخل تشخيص لمشاكله وقضاياه. فـ "المكحول" يشكّل الشخصيات التي تقيم به، إذ المكان غني بفضاءات مفتوحة بعيداً عن النمطية الرتيبة مع المحافظة على القيمة العليا للنص جنساً سردياً متماسكاً، ويبدو في النص دور آخر للسارد يرتبط بالرؤية السياسية وبالهروب من الواقع والمدينة معاً ؛ فالسبيل لأبناء البادية وأبناء القرية الذين يعيشون في هذه المدينة الموبوءة التي يسيطر عليها "القانوط" وأعوانه هو الهجرة الفعلية أو الموت.

فبالنسبة للسارد فإن نوبات الإغماء تضمن له البوح بالأحلام التي لم يستطع تحقيقها في الواقع.

أما سائر الشخصيات فإنّ السرد لم يهتم بوصفها نفسياً، على خلاف التعمق في وصف الشخصية الرئيسة "سعد الحِبّي" وشخصية "القانوط" اللتين يقوم عليهما السرد كله.

ويأتي تيار الوعي ليفسّر العالم الداخلي للشخصية ؛ فشخصية "سعد الحِبّي" شخصية غير عادية ؛ بل هي شخصية ذات حساسية خاصة ؛ يمكن تمثيلها بمصاب البارانويا، وهو مرض نفسيّ يسبّب شعوراً بهلوسات محكمة عن اضطهاد يأتي في شكل صور قهرية يقدمها الوعي الداخلي، ويقوم "فرّاس" أو مرض الصرع بدور بارز في السير بسعد إلى خط النهاية، كل ذلك عبر التوجه الحواري الذي ينتظم المستويات الثلاثة ويسير بالرواية نحو التماسك النصي.

مدخل: يعد المكان الروائي من أبرز عناصر الرواية السعودية، نجده حاضراً دائماً وبقوة في معظم رواياتنا المحلية؛ إلا أن الاختلاف يأتي من تمثّل الكاتب لهذا المكان الواقعي ومن صوغه روائياً، فلا يظل المكان ضبابياً ولا عقيماً خالياً من أي وصف يستطيع أن يستدل به القارئ على معالمه؛ وبالمقابل قد يرسم الكاتب مكاناً متخيلاً يقدمه من خلال حركة الشخصيات داخل الفضاء الروائي؛ فيكسبه حياة أخرى، يؤكدها صراع هذه الشخصيات مع المكان أو التحامها الشديد به؛ وقد يكون هذا المكان عدائياً، وهنا تبدو المهمة أكثر صعوبة حين يتحول المكان إلى سجن يحكم قبضته على الشخصيات؛فلا يستطيعون منه فكاكاً إلا بالموت أو النفي الاختياري.

ولكن (حين نقول المكان) عن أي مكان نتحدث ؟

" عند لفظ المكان مسنداً للرواية، تحضر في وعينا أمكنة الروائيين وعوالمهم السردية، سواء كانت تلك الأمكنة و العوالم واقعية معاينة، أم فانتازيا متخيلة ".(الدبيسي، ١٤٢٤ه: ٣٥٠).

ويبدو الفضاء الروائي كله في رواية "القانوط" (الشمري، ٢٠٠٩ م) متخيلاً بامتياز ومؤثّثاً بكل ما من شأنه أن يؤسس لمحاولة الهروب من الواقع.

ويعيد أحد النقاد أصناف الفضاءات الروائية المتخيلة إلى عدة حقول: الحقل السيكولوجي، الحقل الميثولوجي، الحقل الديني (حميد: ٢٠٠٧ م) وقد وجدتُ في "القانوط" من بين هذه الحقول الثلاثة الحقل السيكولوجي فاعلاً ؛ فالهروب من الواقع فيها يتجسد بعدد من الأنشطة النفسية كالأحلام وأحلام اليقظة والهذيان، وجميعها تخرج من أعماق لاوعي الشخصية الساردة المصابة بمرض الصرع الذي يشكّل بدوره مساحة مهمة تعامل معها السارد بوصفها معادلاً نفسياً للهروب، عبر نوباته المتلاحقة، من الكبت الذي يتعرض له في واقعه المتأزم.

أهمية الموضوع و منهج الدراسة:

يستخدم السارد اللغة استخداماً خاصاً؛ فيسمي الأشياء بغير أسمائها ويستخدم الكلمات في غير ما وضعت له ولكن بنبرة تهكمية ساخرة ناقدة لقوانين المكان؛ إنه يكسر رتابة اللغة ويعيد ترتيبها بطريقته الخاصة " حيث يتراجع الهدف العملي إلى المرتبة الثانية – مع أنه لا يختفي تماماً – فتكتسب المكونات اللسانية إذ ذاك قيمة مستقلة " (بن الهاني: ٢٠٠٠ م).

ولا يمكن أن يتجاوز قارئ رواية "القانوط" هذا البناء اللغوي الخاص؛ مع ملاحظة أن النص ليس بناءً لغوياً فحسب وإنما يدخل ذلك البناء في سياق تفاعلي بين مخاطِب ومخاطَب، وتفاعل لا يتم بجمل متراكم بعضها فوق بعض كيفما اتفق غير متماسكة ولا يربطها رابط؛ لهذا يستدعي تحليل لغة هذا النص بالضرورة ربطه بالسياق الاجتماعي الخاص لبيئة الرواية، وهي تبدو أقرب إلى البيئة الأسطورية؛ لكنها التي تحمل داخلها دلالات أكيدة على انتمائها للواقع – كما سنبين لاحقا- ومن أجل ذلك لابد من استخدام التحليل النصي الشامل الذي يربط النص بالسياق الاجتماعي للمكان موضوع الدراسة، وينتظم الخطاب في شكل

متتاليات من الجمل؛ متدرجة من البداية حتى النهاية، أي أن سمة الخطّيّة من السمات البارزة في النص، فالعناصر اللاحقة لها تعلق بالعناصر السابقة، وستتم دراسة النص عبر مستويات بنائية و أسلوبية مستنتجة من الرواية نفسها تؤدي في النهاية إلى ما يسمى "التماسك النصي"[1] (زيتوني، ٢٠٠٢ م: ٦٣).

المستوى الأول – كتابة المكان:

وهو أكبر المستويات و أشملها في الرواية؛ فالرواية من روايات المكان التي نجح ساردها "سعد الحِبّي" في الحصول على صياغة يقدم بها عالمه؛ فالسرد يلتفّ حوله ليقدم الرؤية من خلال ما يعتقده، والمفارقة في الأحداث ومقابلة المدينة بالقرية وتفكيك حياة الإنسان وتفتيتها من خلال تقطيع الحدث بنوبات الصرع، كل ذلك يرسم المكان؛ حيث تبدو تلك النوبات لحظات هروب من الواقع إلى ما وراء الوعي.

ويمكن تصنيف "القانوط" ضمن الكتابة الروائية الغرائبية كذلك؛ حيث تتضح أنماط عديدة من الأمكنة الافتراضية التي لا وجود لها في الواقع المحسوس، ابتداءً من "المكحول" وقريتي "العيناء" و"المحبوبية"، إلى الأماكن الثانوية والأحياء في الأولى مثل: "دار الشفاء" المشفى الخيري لعلاج الصرع والأمراض العصبية، "مقبرة الموعودية"، "نُزل البتلاء"، "حي الصحوة " الراقي نسبياً الذي اختارته "عذراء" زوج السارد بناء على خلفية دينية ضاربة في العمق في وجدانها. (الشمري ٢٠٠٩ م: ٣٣).

ويؤدي المكان وظيفة إيديولوجية كذلك وذلك باتخاذه وسيلة تعبير عن الواقع الاجتماعي والطبقي للشخصيات أو تشخيص له (إبراهيم، ٢٠١٠ م: ١٣٧).

فمن تشكيل الواقع الاجتماعي تبدو سطوة المكان ظاهرة بشدة؛ يقول:

" في قاموسنا "المكحولي" (وِرْعَة) تعني الصغيرة جداً، يا له من قاموس يجمع الصغر و التّقى " (الشمري، ٢٠٠٩ م: ٣٧).

و" "عذراء" تذهب إلى بعض المناسبات بصحبة أختي "أم فايز" أو أحد عماتي، فلا أمانع إن رأيت الأمر يزيد من أعباء ذهابي إلى هذه التجمعات التي لا تكون مختلطة وإنما مفصولة على أساس جنسي، رجال لهم عالمهم، ونساء في أخبية محكمة يحرسها فرق "صيانة الفضيلة" على أبوابها.

قرأت صحيفة " الريم الكحلاء " وتوقفت عند صفحة كاملة تبرز قائمة لأسماء تسمهم بالظلاميين... " (الشمري، ٢٠٠٩ م: ٣٧).

ويشكّل " المكحول" الشخصيات التي تقيم فيه، فالمكان غني بفضاءات مفتوحة، ومديّات رحبة بعيداً عن النمطية مع المحافظة على القيمة العليا للنص كجنس سردي متماسك، يقول عن نفسه:

"كأني درويشٌ يسير على غير هداه، ظللت أخترق ببطء الشوارع التي تكتظ بالسيارات المتعددة بألوانها وأنواعها، واختلاف نوايا أهلها وأمزجتهم، وحالاتهم

---

(١) هو تماسك مكونات النص داخل وحدة منسجمة ولهذا التماسك شروط تنتمي إلى عوامل متعددة، عملية ولغوية و منطقية دلالية، منها وحدة الموضوع ووحدة النوع وترابط جُمَل النص فيما بينها، وأن لا يكون هناك تناقض ولا مغالطات في مضمون النص.

التي لا تتفق دائماً، فلكي تكون مكحولياً خالصاً يجب أن تلمّع ذاتك بكل شيء مما تيسر من ترف الحديد والبلاستيك والزجاج، وأن تنشد حتى الموت أن يكون لديك – ما وسعتك الحيلة – سيارة أو سيارتين وسائق وخادمة وعامل وسكرتير وما إلى تلك التراكمات الكمالية العابثة " (الشمري، ٢٠٠٩ م: ٤٦).

ويقسم "المكحول" جبلان صغيران لا يكادان يُريان بين الأبنية الحديثة، يسميهما أهل النجوع بـ "النائم" و"الهامد" وهذا التقسيم يتخذ طابعين – كما سبق – اجتماعياً وطبقياً ويحمل وظيفتين ايديولوجية وسياسية؛ تتمثّل الوظيفة الإيديولوجية في أن السارد يرى نفسه الوريث الشرعي للمكان، أو المكلّف الرسمي بتمرير الرؤية الإيديولوجية إلى عقول المكحوليين البسيطة التي بإمكانها أن تتحرّك في أي لحظة لتصنع تاريخا جديدا للمكحول؛ لكنها تنتظر من يأخذ بيدها: فـ " "المكحول" القديم (وسط البلد) غارق في همه القديم الجديد، البحث عن لقمة، وعن استقبال وتوديع من يقيمون فيه، ويرحلون حسب نواميس الهجرة والقدوم للعمالة، وزوارها الطارئين والغامضين، والقليل من البسطاء... " (الشمري، ٢٠٠٩ م: ٥٢).

وفي كل مرة يبدو التقسيم مختلفاً حسب رؤية السارد المهموم بتقسيم طبقي في "المكحول" مما أدّى إلى جبروت "القانوط" وحنقه عليه وعلى من هو على شاكلته؛ فالتقسيم الطبقي عنده يبدو نظاماً طبقياً طائفياً، والطائفية هنا ليست طائفية دينية بل ترتبط بسكّان المكان، يقول:

" تقسيم الحي قيل إنه لم يكن بسبب الشارع الإسفلتي الأسود، إنما بسبب حرب ضروس قامت بين جزأي الحي على الماء الذي يمر عبر الأنابيب في البيوت، فما كان من الغربي المرتفع إلا أن شنّ الحرب على الشرقي المنحدر بسبب أن الماء ينزل، وهم ليسوا أمناء في الاقتصاد بما يكفي ليحافظوا على قسمة الماء... ورأيت بعيني أبناء البادية الملوثين بحضارةٍ مسخ يستعدون للخروج من "المكحول" باتجاه الفلاة المعدّلة وراثياً... أسوأهم يتوزعون الآن بين البيوت وعلى الطرقات، فالرجال يثرثرون والنساء مع أطفالهن يستجدين الناس... " (الشمري، ٢٠٠٩ م: ٥٣ - ٤).

يبدو هنا دور آخر للسارد يرتبط بالرؤية السياسية وبالهروب من الواقع والمدينة معاً؛ فالسبيل لأبناء البادية وأبناء القرية الذين يعيشون في هذه المدينة الموبوءة التي يسيطر عليها "القانوط" وأعوانه الهجرة الفعلية أو الموت، أمّا بالنسبة إليه فإنّ نوبات الإغماء تضمن له البوح بالأحلام التي لم يستطع تحقيقها في الواقع بما فيه من خيبات سياسية ومكبوتات إيديولوجية متعلقة أساساً بحرية الجهر بالظلم.

ومع أن البيئة المكانية كلها افتراضية كما ذكرنا، فإن السرد يرمز بها إلى مكان مرجعي لم يُرِد تحديده ليكون للدال أكثر من مدلول، ولتكون الدلالة غنية غير محدودة[1]

ومن منطلق تقديم البيت الأليف على المكان المعادي

---

(١) سأختم المبحث بأمثلة من الرواية تدل على أن الروائي يقصد السعودية؛ فهو لم يجهد نفسه بتحوير أسماء الأماكن و بعض الشخصيات تحويراً تاماً، لتصل الرسالة إلى القارئ.

تبدو القرية المكان الحميمي الذي يسكن داخل السارد ويأوي إليه كلما تمادى شعوره بالإقصاء:

" هجستُ في ذاتي المعبأة بالخسران:

- حتى لو ذهبت يا "سعد الحِبّي" إلى حفرة عميقة من حفر قريتك "العيناء" أو ولجت جحر ضب في تخوم قرية "المحبوبية" منبت أملك وخالك "فرج المسيار" فلن تفلح في صدّ قوة الوجع، أو تبْرع في تعديل حالتك المائلة ولو بشكل بسيط" (الشمري، ٢٠٠٩م: ١٠).

وعلى افتراض القرية بيت الطفولة فإن الكاتب يعتبره "جذر المكان" بتعبير باشلار(باشلار، ١٩٨٤م: ٧)

ويستمر في جعله المثال والمرجع و المأوى حتى نهايته: يقول:

"... أبحثُ عبثاً في شارع "المكحول" الهَرِم عن حكايات أطفال لعبت معهم قبل أعوام، وقامت بيني وبين بعضهم صلات صداقة، إلا أن الجميع ذهبوا في أرجاء متفرقة في "المكحول" وغيره، فحياتي رغم تواصلها مع هذه المدينة تحنّ إلى القرى، فتلك قرية أهلي "العيناء" تظل تشدني..." (الشمري، ٢٠٠٩م: ٥١ - ٢).

ويقول كذلك بعد مناورة مع "القانوط":

"... سأذهب إلى قريتي "العيناء" أو إلى "المحبوبية"، فلا أدري ما الذي جعل هاتين القريتين النائمتين في وجداني وبين كثبان السراب تنهضان الآن، لأناور غريمي في ذكرهما.

لِم لا تكون "العيناء" هي خلاصي من موبقات "المكحول" ورجس هذا المتعدد السليط.قانوط الشر والأذى ؟! " (الشمري، ٢٠٠٩م: ١٣٤).

وإذا كان المكان الواقعي هو: "المكحول" فإننا نجد السارد منذ بداية الرواية يلقي في وعي القارئ صفات المكان المعادي الموبوء، يقول:

"... فمنذ أن نبت ذعري كقطبٍ حاد، وتنامت وساوسي كقتاد مؤبّر وتكاثرت شجيرات اليأس في أعماقي، صرت أبدو للرائي أشد تهالكاً، فكم ظهرتُ مهزوماً، ومستلباً إلى أبعد حد، ليس من " القانوط" وحده، وإنما من قبل الجميع.. لقد فعلت مدن الفحش معي يا سادة البيد وعبيد المدن ما لم تفعله الحياة المعاناة هنا" (الشمري، ٢٠٠٩م: ٩).

ولا يتوانى السارد عن رصد القيم المذمومة والأخلاقيات الاجتماعية السيئة التي لا يخلو منها مجتمع والتي ترتبط عادة بالشخصيات في مدينة "المكحول":

"في "المكحول " هذه المدينة الملثمة على غموض محير، والمنقبة على فواجع سوداء.. مدينة يتوارى في أحشائها كل معروف يختلط بمنكر صريح، وكل خير يتغشّاه فسق بائن، وكل قبح يمتطي ظهر الجمال بلا أدنى وجل "(الشمري، ٢٠٠٩م: ٩).

يقدم السرد هنا حقيقة هي أن المكان في الرواية هو ما يسكن وعي السارد ؛ فهذا الوعي موجه أولاً من داخل السارد المأزوم نحو الإمساك بكل ما يمُثل أمامه لتأثيث المكان الذي ينبثق من داخله ؛ لإحساسه بالظلم من "القانوط" ؛ ومن ثمّ فهو يضلل القارئ لأنه يقدم المكان من وجهة نظره هو وينتقي من المكان الواقعي الصفات التي تصدق عدائيته:

" في أحياء "المكحول" وبيوتها، شر وغلظة تفوق ازدراء "القانوط" لي ولمن حولي " (الشمري،

٢٠٠٩م: ٩).

هذه الوحدة السردية الحوارية الموجهة إلى القارئ هي عيّنة من لغة المؤلف في رواية يحاول فيها أن يخرج من تيار الوعي، فيها وحدة أسلوبية تقدّم برؤية السارد الخاصة ثم تخترقها أنواع من الاستبدالات والاسترسالات في وصف المكان، ولكنها لا تخرج عن هذا النمط الأول:

"حتى لو أهرب من جحيم هذه المدن، فستلجمني قرى الضغينة بوعيدها المبين، وستسحقني (بادية الظلام) بكثرة ادعائها المضلل باعتناق العادات، ومداومة حياة القطيع في ذل وعوز يفوق بكثير ما كان من قسوة أهلي عليّ". (الشمري، ٢٠٠٩م: ١٠).

ويسترسل في وصف "المكحول" ليظهرها متماهية مع شخصية عدوه " القانوط":

"ولدت سيرة مدينة "المكحول" وأحياؤها، وأزقتها العامرة منها والمهجورة حكاية غريمي الأبدي "القانوط". هذا الذي قيل إنه شوهد منذ أكثر من ثلاثة قرون، وعلى الرغم من إخراج لساني ساخراً لمن يتفوه بهذا الهراء، أو يفصح بهذه الهرطقة البائنة، إلا أنني اكتشفت بين برزخي سقمي وشفائي أنه معمّرٌ بما يكفي لازدراء زعمي الذي يجعلني أصنّفه في عداد الآدميين في هذه المدينة التي تجلّد أهلها، ويقبّل الرعاع الهامشيون أقدامها، بل يتغنون بها كل صباح بأغانٍ تدّعي الوطنية نحوها ". (الشمري، ٢٠٠٩م: ١٣).

ويبدو هذا التوجّه الحواري الذي تحدث عنه ميخائيل باختين جلياً في تأثيث المكان خاصة، يقول:

"إن التوجّه الحواري للكلمة وسط كلمات الغير(في كل درجات "هذا الغير" وصفاته) يخلق في الكلمة إمكانات فنية جديدة وجوهرية يخلق فنيتها النثرية الخاصة التي تجد تعبيرها الأكمل والأعمق في الرواية" (باختين، ١٩٨٩م: ٢٨ - ٩).

والجوهر الحواري يقوم على تعدد الخطابات الشخصية في الرواية، لأن الصوت الآخر يكمن في كلمة الشخصية أو خطابها "فالكلمة/الخطاب في الرواية الحوارية تكون موزّعة على لحظات قولية تستطيع (أنا) متعددة أن تشغلها في وقت واحد، ويوصف هذا الخطاب بالحواري؛ لأننا نسمع عبره صوت (الآخر) المتلقي، فيصبح متعدد الأصوات بعمق؛ لأن مجموعة مواقف كلامية تسمعنا صوتها من خلاله " (حميد: ١٤٢٥ ه).

وسأحاول أن أوزع هذا التوجه الحواري على المباحث الثلاثة، بقدر ما يظهر في الرواية.

يصوّر "سعد الحِبي" ضغط المكان على روحه ومحاصرته له، بمحاصرة "القانوط" عدوه الأكبر، لينشطر بين عالمين، أو كما يقول هو: بين برزخين، يسهم "القانوط" بجبروته في ترسيخهما، أحدهما حال الصحو والآخر حال الجنون، يقول:

"كأنني منذ دهر أصلى بنار هواجسي من "قانوط" يتحول إلى قانوطين اثنين، ومن رجل يعاني من زوجة و أطفال إلى عذاب وعد بزوجتين، ومن موظف إلى حالة تشبه التشرد والعوز، فأنا أرقب في العام عيدين، وتئن حياتي من تجاذب البرزخين الغادرين: العطش والغرق، ها أنا ببالين وقلبين، وستصبح حياتي حياتين شقيتين، بقصة شائكة لهذه المدينة التي وضعتني على شفير ما أحسبه هاوية سحيقة، فأنا في حمى يأسي أحتاج إلى

لسانين حكاءين لكي أسرد تفاصيل حياتي المعذبة الشقية، لسان يسرد حالة صحوي ومكابدتي، وآخر يروي ما تكون عليه حياتي لحظة أن يدهمني " فرّاس" اللعين". (الشمري، ٢٠٠٩م: ٢١- ٢).

وكأن هذين اللسانين اللذين يتحدّث عنهما في بداية السرد، هما هذان التوجهان في الحوار الثنائي بينه وبين متلقٍّ افتراضي؛ ليعود ويؤكد هذه الازدواجية في حياته في صفحات عديدة بعد ذلك منها قوله:

"كل أمر في المدينة يصبح أمرين، أو ينفلق إلى نصفين، "المكحول" بنوعين، سفلية قديمة وعليا لامعة وصاخبة"(الشمري، ٢٠٠٩م: ٢٧).

ولا يعني كل ما ذهبتُ إليه سابقاً أن لا أبحث عن التأويل المحلي للمكان، الذي يعتمد خصائص سياق من شأنه حصر القراءات الممكنة للمكان واستبعاد قراءات تعسفية ربما تُفرض على النص فرضاً[(١)]

وسأعتمد مبدأ المشابهة الذي يعتمد كذلك على معرفة القارئ السابقة بالمكان المحلي وتجاربه فيه، مع ما ورد في النص كذلك من معلومات، وبهذه الطريقة يتم استبعاد التأويل الذي لا ينسجم مع هذه المعطيات، دون أن ألغي كذلك ما سبق أن قررته من أن المكان هو ما يسكن وعي السارد؛ فهو يضفي على المكان الواقعي من ذاته المستلبة الكثير؛ ليخرجه من الواقعية الفجة إلى التخييلية المبتغاة للنص الروائي:

فلا يمكن تجاهل الإشارات النصية التي تصف المكان المحلي ومن ذلك "... لترى النساء في حظائرهن أو خدورهن، والرجال في جحورهم، كل لا يلتقي مع الآخر إلا في حدود معينة، حتى البيوت في هذه المدينة مقسّمة بين الرجال والنساء، مجلس الرجال ومجلس النساء، وغرفة الرجال وصالة للنساء وأخرى للرجال..." الشمري، ٢٠٠٩م: ٢٧)

وبعدها بصفحات:

"... لم تتعلم " العذراء " القيادة رغم رغبتها واستعدادها لأن نواميس "المكحول" وما جاورها تمنع قيادة المرأة لأي شيء سوى قيادة حذائها... سيولول المجتمع، وسيندب ويلطم، ويتهم مثيري هذا الأمر بالجنون والزندقة والكفر والشرب والمجون... " (الشمري، ٢٠٠٩م: ٤٤).

ومن ذلك:

"نواميس "المكحول" تفتّقت عن جلب آلاف السائقين، ولم تتسع صدورهم لقرار واحد يجيز للعذراء ومن هن على شاكلتها أن يقدن سيارتهن بطرقهن الخاصة، فاكتفوا أن يصرّحوا لهن بقيادة أحذيتهن متى ما أردن ذلك !" (الشمري، ٢٠٠٩م: ٦٩).

وينتقد الخصوصية التي تميّز هذه البلاد، ويرى أنها تكتم الأنفاس:

"... أحرر عنقي من أزرار ياقتي أمام باب النساء الذي تشير إليه لوحة زرقاء بحروف بيضاء كبيرة، لأبحث عما يصلني بالجزء الآخر، فأجد دون عناء لوحة تشي به

---

(١) اطلعتُ على لقاء للكاتب في بعض المنتديات الالكترونية يذكر فيه أن المكان في "القانوط" يمكن أن يكون أي مدينة عربية كبيروت أو غيرها !، وانظر كذلك صحيفة" الشرق الأوسط" ع١١٥٣٤، ١٤ رجب ١٤٣١ ه/ ٢٧ يونيو ٢٠١٠ م.

أيضاً (استراحة السعادة للإيجار اليومي – قسم الرجال).

الاستراحات جميعها على غرار تفاصيل الأماكن في"المكحول" وما جاورها، فالحياة في هذه الأماكن تنقسم إلى قسمين، والأماني إلى شعبتين، والحياة إلى لونين أبيض وأسود...".(الشمري، ٢٠٠٩م: ٧٦).

وهذا كله يعزز فكرة التشظي والانشطار لدى الراوي وكل من يسكن المكان الواقعي/التخييلي /المحلي!

ويبقى "المكحول" بصفته مكاناً وبصفته اسماً مستعصياً على التأويل؛ لذا سأختم بالاسم لعل القارئ يكتشف معنى خاصاً به بين محاولات السارد لتأويله، يقول:

" – لم سميت بلادنا بالمكحول يا "أبا سمرين" أهو تيمنا بكحل العين الأنجل، أم تراه اسم يذهب للكاحل ؟ فلم أشأ أن أقول عن الكحول شيئاً خوفاً من ما أحسبها ثورة مفتعلة لأنني ذكرت هذا المنكر " (الشمري، ٢٠٠٩م: ١٢٤).

يؤيده هنا قول عدوه "القانوط" المولع بالتعدد:

" – المكحول يا سعد هي بالفعل من قبيل الإيماء إلى فتنة المدينة وجمالها الذي يأسر العين، وما يطوقها من سواد الكحل، ولم والله يصوّر مدينتنا بالحور العين التي سنتزود منهن في الآخرة " (الشمري، ٢٠٠٩م: ١٢٥).

وبالطبع يرى "سعد الحِبّي" في كلام عدوه محض ادعاء وكذب، إلا أن "فرّاس" لا يزوره ليمنحه جرعة شجاعة لمواجهته ويبقى الرد يتلعثم بداخله:

" هجستْ ذاتي بمقتٍ حاولت كبته، فقد كدتُ أن أبوح بهواجسي عن الكحول قبل قليل، فلم لا تكون التسمية من قبيل صنعة الكحول التي تعتّق في أقبية بيوت قديمة على جنبات ذلك الشارع القديم....." (الشمري، ٢٠٠٩م: ١٢٥).

بهذه المقولة يغلق دائرة التأويلات لاسم المدينة، التي يقرر فيها أن نظرته إليها لم تختلف منذ البداية؛ فهي المكان الآثم الذي تدار في أقبيته الموبقات.

<u>المستوى الثاني – كتابة الشخصيات و شخصية القانوط:</u>

وهو مستوى بنائي لغوي هنا؛ وتعتبر سيمياء السرد أن تسمية الشخصيات إحدى مكونات التصوير، وإن من شأنها منح النص الدرجة المرغوبة من تمثيل الواقع عن طريق خلق ظل للمرجع الخارجي، وإنتاج الأثر الدلالي للواقع، وقد جعل رولان بارت التسمية جزءاً من وصف الشخصية المعنوي أو الجسدي؛ فإعطاء الشخصية اسماً منذ بداية الرواية يسهّل وصفها ومن ثمّ إدخالها في ذاكرة القارئ.(زيتوني، ٢٠٠٢م: ٥٤).

ويرى بعض الدارسين أن تسمية الكاتب لشخصياته يجب أن تكون من مفردات القاموس المحلي السائد في المكان الواقعي.(البليهد، ١٤٢٨ه: ٥٧) إلا أن تسمية الشخصيات هنا تتخذ منحى مغايراً؛ فتأتي بصورة مركبة إضافية/ وصفية لا تهتم بالأوصاف الجسدية والنفسية غالباً قدر اهتمامها بالصفات الخُلُقية، وهي تأتي بشكل جزئي غير كامل كذلك؛ فالكاتب يريد أن يموّه المكان بتمويه الشخصيات؛ وأسماء الشخصيات الروائية لابد أن تحمل بصمة المكان الذي تعيش فيه. (البليهد، ١٤٢٨ه: ٥٨).

تتجاوز الرواية أولاً مفهوم البطل الإيجابي إلى البطل السلبي/ المستلب بوصفه كاشفاً لأوضاع اجتماعية سيئة

لا يملك لها تغييراً، وشخصية "سعد الحِبّي" هي شخصية البطل المضاد؛ ومعنى ذلك أن يختار الكاتب عمداً شخصية رجل ساذج أو مغفل –وليس دائماً كذلك– أو ضعيف لتمثيل الدور الرئيس في الرواية قصد التعبير عن رؤية معينة للواقع،أو تصوّر محدد للعالم؛ فهو ضحية مجتمع ذي معتقدات غريبة وغير مفهومة؛ حيث استغلت الواقعية الجديدة هذه الصورة لتوجه النظر لمصائر العاطلين عن العمل والمهمشين والفقراء غير القابلين للاستيعاب الاجتماعي بسبب رتابة الحياة.(البليهد، ١٤٢٨ه: ٣٦).

وينعكس ذلك في بناء الرواية من خلال الإحساس بالتشيّؤ والاغتراب نتيجة المرض الجسدي والضغط النفسي [١] وبالمقابل يقوم السرد برسم شخصية "القانوط" / الحاكم الموكل بالعباد من كبير المكحول: "سيد الأهلّة بن سيد الأقمار المحاقي" وهي الشخصية المقابلة لشخصية السارد: "سعد الحِبّي" والصراع الرئيس يقوم في الرواية بينهما، ثم يقوم السرد بتنميط بقية الشخصيات، لتغدو كل شخصية نموذجاً بشرياً خاصاً، فتبدو الأسماء بإضافة الصفة إلى الموصوف لتؤكد ما ذهبتُ إليه من عمومية الشخصيات بإهمال الصفات الخارجية الشكلية المميزة لها على مستوى النص كله. هذه الكتابة تعمل على إعاقة الشخصيات أو التحكم في علاقاتها:

وإذا بدأنا بالشخصية الأولى التي يُفترض أنها الحاكم للمكحول "سيد الأهلّة بن سيد الأقمار المحاقي" هذا الاسم الطويل الذي يحمل إضافتين وصفة هي اللقب؛ فهو السيد الصغير من مكانة الهلال بالنسبة للقمر، وصفة المحاقي تتضمن عدداً من الصفات المتناقضة تبعاً لتفسيرها؛ فالمحاق مبتدأ أطوار القمر ومنتهاه، والمحاق هو غياب القمر وراء الشمس وتواريه في الظل كذلك، وسمّي بالمحاق لانمحاق نوره واختفائه وحينئذ يحدث اقتران الشمس والقمر ومولد شهر هجري جديد، وحين يخرج القمر من ظل الشمس وينعكس ضوؤها على الجزء الخارج من القمر يمكن للرائي من الأرض أن يشاهد الهلال. (ابن منظور، ١٩٩٠م: ٣٣٩).

إلا أن هذه الشخصية لا تقوم بأي دور في السرد سوى ذكر اسمها بين آن وآخر على أنها حاكم المكحول؛ فهي تتوارى لتتيح الفرصة "للقانوط" للتحكم بالمكحول وأهلها، يقول:

"القانوط" سيد الرؤى المؤذية في مدينة "المكحول" وملهمها فتات الوعد الكاذب ببلوغ شفق الخلوص من لواعج مؤذية، بل هو حادي عيس الضغينة في قلوب متهاوية منذ أن غابت كرامة الإنسان لدى الأدنين والأقصين، وأفلت براءات من حولي كقمرٍ لاذ بالمحاق " (الشمري، ٢٠٠٩م: ١٣).

تبدو شخصية "القانوط" الشخصية الوحيدة التي اهتم بوصفها نفسياً واجتماعياً؛ ولكن هذا الوصف يأتي بنكهة الحالة النفسية والعقلية للسارد؛ فيبدو تارة كشخصية أسطورية بالغة الشر والسيطرة والنفاق، مخترع شعار "القانوطية" نظام التخلّف والجمود، يقول:

" و"القانوطية" يا سادة البيد هي مجرد مصطلح فضفاض، وشعار يظهر الزيف والتملّق تجاه ما هو

(١) ستتضح أبعاد أخرى لشخصية "سعد الحِبّي" في مبحث "تيار الوعي" من هذا البحث.

عصري ومادي في وقت يبقى صاحبه ممسكاً بادعاءات مضللة تناقض ما يزعم من غيْرة على القيم ومنافحة عن الثوابت والأخلاق..." (الشمري، ٢٠٠٩م: ٢٥).

ولا يخلو وصفه له من بعض المفارقات الساخرة التي تحوّله مسخاً:

" "القانوط" من فصيلة الكلاب الآدمية الشرسة، هو نبّاح بدرجة امتياز، وعليكم إن أردتم المزيد من هذا التأمل أن تفسروا نوايا الكلاب النابحة، وهيئتها الظلامية، وتكوينها المفزع، وعالمها المليء دائماً بقبحيات العواء والنباح، والعراك على بقايا الأطعمة والعِظام !" (الشمري، ٢٠٠٩م: ٣١).

بل إنه يشبّهه بالسائل اللزج شديد الالتصاق، وذلك عندما أصرّ على اصطحابه للعلاج من الصرع:

" قبل أن أتحرّك إلى الموعد مع العصر وجدت "القانوط" يحاصر حياتي، ويلتصق بي بلزوجة معهودة، فقد يدّعي علماً من الجني المكحولي "سرّاح الأرضي" بأن اليوم سيكون بمثابة حفل بهيج ومبارك سيتم فيه طرد الأرواح الشريرة من جسدي " (الشمري، ٢٠٠٩م: ١١٠).

كما أنه في أوقات أخرى، سلعة نادرة مع تكاثرها، يقول:

"... فما يؤلم أكثر هو أن نوعيات "القانوط" تكاثرت بشكل لافت، وبات الكثير منهم عالة على "سيد الأهلّة" وأهله، مما حدا بهم أن يفكروا بتصدير هؤلاء إلى جهات أخرى، إلا أنهم لن يفرّطوا بـ "القانوط" لما لمسوه من إخلاص حيواني يفوق قدرات الكلب في الوفاء والأمانة " (الشمري، ٢٠٠٩م: ١١٢).

ومن الشخصيات التي سيكون لها دور ربما لا تشعر به في إقصاء "سعد الحِبّي" خارج المكحول، والتي قد تتناقض أسماؤها مع سماتها الداخلية التي لمسها السارد لمساً طفيفاً: جاره الفنان "سرّاي القايلة" ويبدو التناقض في الاسم واضحاً؛ فالسُّرى لا يكون إلا ليلاً (ابن منظور، ١١٩٩٠م: ٣٨١). و"القايلة" أو القائلة: الظهيرة وقد تكون بمعنى القيلولة، يعني النوم في الظهيرة كذلك (ابن منظور، ١١٩٩٠م: ٥٧٧). وهنا تناقض آخر، فلا يجتمع الليل والنهار، كما لا يجتمع السير والنوم، إلا أن هذا التناقض ظاهري يتماشى مع الوصف الخارجي لها؛ فـ"سرّاي القايلة" كنية تطلق عادة على من ينتهز فرصة خلود الناس للقيلولة في الظهيرة للسريان، أي للخروج خلسة وهذه الدلالة تبدو أنسب مع وضع الشخصية ومع مسارها الروائي؛ ومع ذلك فقد آثر هذا الرسام الهروب والابتعاد، فقد اختار"سرّاي القايلة" الهجرة إلى الشام ثم إلى قبرص فاليونان؛ فكان صاحب فكرة الهروب أولاً، وأغرى بها السارد الذي رأى أنها جاءت في وقتها:

"... رحيله مناسب، وتوقيته رمز للاحتجاج على مآل حالنا التي تشبه حال الفئران والجرذان المتواثبة خلف كِسَر الخبز حول جحورها..." (الشمري، ٢٠٠٩م: ٩١).

حتى عندما أخلف وعده له استمر في إعجابه بتفضيله الهروب عن الاستكانة والخنوع، يقول:

" كان قد وعدني "سرّاي القايلة" أنه سيهاتفني، أو يكاتبني... لكنه فيما يبدو فضّل القطيعة... فلله درّه حينما تناءى بأحزانه إلى هناك !!" (الشمري، ٢٠٠٩م: ٩٤).

أما صديقه "عرفان" الذي يأوي إليه دائماً، ووالده الحكيم "مخطوب المطلّق" فلاسميهما حكاية أخرى؛ فقد

حمل اسم "عرفان" دلالات تعدد والده الزوجي ؛ حيث جاء تتويجاً لزواج والده "مخطوب المطلّق" بسيدة زواجاً عرفياً ؛ وأسماه تيمّناً بهذا الزواج العُرفي الطارئ ؛ وقد أشار "عرفان" إلى أن جدته حملت بأبيه وهي في تحضيرات الخطوبة، وما أن ولدت حتى أغرقها أهلها في بئر عميق وسمّي وليدها باسم "مخطوب"، أما جده "مطلّق" فقد جاء إلى الحياة وأمه في عدة الطلاق، فعلاقة "عرفان" بالحياة متبرمة ساخطة كما يقول، لكن ذلك لا يظهر على شخصيته النمطية شديدة المسالمة والخنوع. (الشمري، ٢٠٠٩م: ١٣٩- ١٤٠).

وخاله " فرج المسيار" الذي يحبه كثيراً ويكرهه كثيراً بقدر رأفته به حال مرضه، وبقدر انقياده إلى مقولات "القانوط" اللعين، يبدو أثره عليه أكبر بعد موته في "مشفى الحُمّيات" حين أوصى بأن يُدفن بقريته "المحبوبية" ليجد نفسه يفرُّ به عن "المكحول" وموبقاته إلى قريته يقول:

" في الطريق إلى منابتنا الأولى "المحبوبية" وما جاورها على نحو قريتي "تلعة العيناء" و"أم الحطب" و"ريع الحمض" وفي الدروب إلى القرى البائسة هاجمتني رؤى كثيرة... يجدر بي أن أفرّ بخالي عن "المكحول" ومراذلها وخيباتها المؤذية، ولكن لن يكون إلا إلى تلك التخوم التي قضت على أحلامه أيضاً " (الشمري، ٢٠٠٩م: ١٦٤).

فالقرية إذاً تتساوى مع المدينة في البلاء، لكنه فقط هاجس الهروب الذي يتلبسه، هو الذي جعله يصرّ على حمل جثة خاله في طريق شاق طويل أعياه حتى هاجمه "فرّاس" مما جعله يتمنى أن يتم دفنه مع خاله في قريته إن وجدوا له بقايا جثة!

أما "ميسان المايق" فهو الكاتب اليائس الذي أودت به كتاباته النارية ضد مشروع "القانوطية" إلى حفر الضياع بعد أن تسلّط عليه "القانوط" وأطاح به.(الشمري، ٢٠٠٩م: ٩٤).

أما "العذراء" فهي زوجة سعد، التي تأتي أحياناً بالتعريف وأحياناً بالتنكير "عذراء" وصفاً عاماً يناسب الموضع الذي يضعها فيه السرد؛ فهي الراوي البديل الذي يمثل عبدالحفيظ الشمري نفسه عندما يوجه السرد منذ الرسالة الأولى إلى القارئ بداية الرواية ؛ لتحلَّ محل التقديم في الرواية التقليدية. (الشمري، ٢٠٠٩م: ٥).

وهكذا نرى أن هناك خدعة سردية اعتمدها الكاتب ليوصل أفكاره وما يريد قوله إلى المتلقي، حتّى لَتبدو الرواية وكأنها تروى بطريقة التبئير الداخلي، لكنه في الحقيقة تبئير داخلي مزيف ؛ فالرواية توهم القارئ أن جميع الأحداث تُروى بوجهة نظر السارد "سعد الحِبّي" لكنها تتجاوز ما يمكن للسارد أن يعرفه ؛ وكذا تختم "العذراء" السرد لتلقي في روع القارئ ما سبق أن مهّدت له منذ البداية من سيطرة حكّام "المكحول" عليها مما عجّل برحيل زوجها الذي مات حزناً وكمداً، لكنها ما تلبث أن تحيل الرواية عليه، تقول في البداية:

" هاهو بذل ما بوسعه أن يروي لكم أطرافاً من سيرة مدينة وخلائق وأمكنة قبل أن يكمم المرض الغادر فاه..." (الشمري، ٢٠٠٩م: ٥).

وتختم الرواية كذلك بدعائها على الظالمين، ولم تترك أهل الخفاء الأشرار في حالهم، فوجهّت لهم سهام غضبها. (الشمري، ٢٠٠٩م: ١٩٤ومابعدها)

وقد أشار "سعد الحِبّي" من طرف خفي قبلاً إلى دورها هذا في قيادة السرد بإيعاز من رؤاه التي لا تفارقه:

" آخر ليلة في "دار الشفاء" المكتظ بنزلائه داهمتني رؤيا تنشط عادة مع تقليل العلاج استعداداً لخروجي، فقد رأيت في مناماتي أنني أغرق في ماء لونه أخضر، كالحبر تماماً، فتحاول "العذراء" جاهدة أن تتحدث نيابة عني بأنني غرقت في حبري الأخضر، وكانت تقول: إنني سأذهب بعد عمر طويل- حسب زعمها- إلى اخضرار الجنة الخالدة !!" (الشمري، ٢٠٠٩م: ١٧٩).

وهذا لا يعني أن " العذراء " لا تتمتع بصفات مموّهة، تبدو منّكرة أحياناً، لتحمل صفات أي أنثى:

"عذراء" المرأة المتطامنة صوب التقاليد والمحافظة جداً على قدسية أن أكون رجلاً وهي امرأة. أنهرها متى شئت، وأغلظ حين آمرها، فتذعن لمطالبي... " (الشمري، ٢٠٠٩م: ١٥).

ويأتي " فرّاس" مرض الصرع اللعين ليمثّل شخصية مقابلة لشخصية "سعد الحِبّي" تتلبّسه في أوقات الثورة التي لا يستطيع تحمّل نتائجها أو ليواجه بها "القانوط" عدوه الأزلي الذي يحكم قبضته على حياته؛ فيرمي بتبعاتها على "فرّاس":

" بتّ أشتكي همي وكربي من نوبات الصرع، ولكي أتعايش معه خلعتُ عليه اسم "فرّاس" من قبيل الدعابة أو الكوميديا السوداء، لأنه يفترسني بحق، ليلقي بي أرضاً... والحق أن الصرع لم يكن هو الذي ينغص حياتي، إنما يصاحبه ألم غريب وشعور بالجنون لم يعرف له الأطباء سبباً، فالصرع واضح في حضوره إنما الغريب هو هجمة نوبة مصاحبة له بشكل تثير فزع من حولي، فلا يعرف الرائي لي أأنا مجنون أو مصاب بعارض صرع مألوف " (الشمري، ٢٠٠٩م: ١٦).

ويتحدث عنه بصفته مخلوقا سوياً يغضب وينتقم عندما همّ الحكيم بمعالجته منه:

"عاود الحكيم هذه المرة القراءة بصوت مسموع، والنفاث على صدغي الأيمن سبعاً، إلى أن تحرّك غريمي "فرّاس" الذي يبدو أنه ضاق ذرعاً بما يمارسه الحكيم معي، فإن لم يحترمني هذا الرجل الذي لم يكف عن إلقاء رذاذه في وجهي، فليحترم على الأقل وجود " فرّاس" كمخلوق محترم " (الشمري، ٢٠٠٩م: ١١٤).

والسارد يعترف بداية بأنه يحاول الهرب من هذا الواقع:

" شيء يحيرني ويجعلني أشد اضطراباً هو رغبتي في الهروب من منغصات كثيرة، أولها أن أتخلص من عقدة التحديق في ثقب ضيق هو الوظيفة... إلا أن حقيقة مرة و قاسية تقف لي بالمرصاد تتمثل في أن وظيفة كاتب قضايا في "مصلحة القانون " هي شريان مادي يؤلف بين قلبينا أنا و"العذراء" " (الشمري، ٢٠٠٩م: ١٤).

فما تدور عليه الرواية هو معاداة النظام القانوطي جذرياً، إذ يتوق "سعد الحِبّي" لنظام بديل، وتكون مواجهة هذا النظام تلاعبية؛ فالشخصية الرئيسة مصابة بالذّهان وتعاني الإحساس بالوحدة، كما تعاني من الهلوسات والكوابيس والأحلام، كما أن الشخصيات الأخرى – كما سبق – تسير بلا نظام، وبذلك تتحقق هذه الغاية بوسائل الفصام والازورار؛ ومحاولة قلب القوانين الأخلاقية التي تؤكدها البيئة ويشجعها " القانوط" يقول:

"المكحول" و "القانوط" متلازمان "مجد"المكحول" مرهون بما يقدمه هذا الرجل من ادعاءات وخزعبلات وأوهام، فهي المدينة التي تحمي مراذله الليلية من الفضح والكشف..." (الشمري، ٢٠٠٩م: ١٢٥- ٢٦).

وتكون وسيلته لهذا الهروب " فرّاس" الذي يأخذه هو و "القانوط" سوياً إلى النهاية حين يهب لنجدة أصدقائه الذين ألقت "فِرق صيانة الفضيلة" القبض عليهم في "نُزل البتلاء" فيظهر له "فرّاس" هذه المرة في صورة شريرة لم يعهدها:

" أثناء قيادتي الجنونية للسيارة الهرمة، رأيت وجه الشرير "فرّاس" يظهر أمامي بنزق، وهيجان، يحمل على كتفيه "القانوط" وهو يجلس على غطائها الأمامي، ازداد انفعالي واضطرابي، دخلت حالة من الهياج والانفصام والانفلاق... ما الذي تتوقعه من تلازم بين "فرّاس" و"القانوط" ومدينة "المكحول" وحالة الكآبة والفقد وضياع الهدى "(الشمري، ٢٠٠٩م: ١٨٩).

لا يجد "سعد الجِبّي" وسيلة للهرب من الواقع ومن"القانوط"،هذا المكان الذي يضيق بآماله، إلا الانتحار في النهاية وهو يظن أنه قتل "القانوط".

المستوى الثالث – كتابة الوعي:

وهو مستوى أسلوبي يتمثل في تيار الوعي [(١)]،

ورواية "القانوط" تروى بضمير المتكلم وتعتمد المناجاة الداخلية ليكون المتكلم هو الشخصية السردية وليس الراوي، حتى تكشف أفكارها تدريجاً كما يخطر لها، و" تهتم روايات تيار الوعي بالمستويات غير الكاملة التي تقع على هامش الانتباه أكثر مما تهتم بمستويات التعبير الذهني وهي الروايات التي تركز على مستويات ما قبل الكلام من الوعي بهدف الكشف عن الكيان النفسي للشخصيات " (همفري، د.ت: ١٨- ٢٠).

إذاً فتيار الوعي ليس مرادفاً للمنولوج الداخلي؛ إنه ليس مصطلحاً لوصف طريقة خاصة أو تكنيك خاص؛ ومع ذلك فتصوير فيضان الوعي إنما هو تكنيك بشكل كامل.

إن رواية تيار الوعي لا تتميز بموضوعها فحسب؛ بل ثمّة أهمية خاصة لمنطقة ما قبل الكلام، والسؤال هو كيف يمكن التمييز بين منطقة "ما قبل الكلام" و منطقة "الكلام" أو "الكلام المنظّم"؟ هل ذلك يتم عن طريق الموضوع ؟ عندما أشار همفري إلى الوعي، كان يقصد داخلية الشخصية على شتى اتجاهاتها من نفس وعقل، وذكاء وذاكرة وأحاسيس ورؤى وأفكار ووجهات نظر ومعارف ومعلومات وتخيلات مستقبلية وحاضرة وغير ذلك مما يعتمل داخل الإنسان.

ويبدو أن هذا التعريف المتشابك للوعي هو خير دليل على عدم محدوديته أو استوائه أو انتظامه، وهذا يشمل كيف يقدّم هذا الوعي كذلك. (غنايم، ١٩٩٣م: ١٠).

فإذا كان أدب تيار الوعي أدباً سيكولوجياً، فينبغي

---

(١) عبارة أطلقها عالم النفس وليم جيمس ليعبّر عن الانسياب المتواصل للأفكار و المشاعر داخل الذهن، و اعتمدها نقاد الأدب لوصف نمط من السرد الحديث يعتمد هذا الشكل الانسيابي الذي نجده في الروايات الذاتية و التراسلية. انظر: زيتوني، عبد اللطيف " معجم مصطلحات نقد الرواية " مرجع سابق، ص ٦٦.

أن يُدرس عند النقطة التي يختلط فيها علم النفس بعلم المعرفة العقلية. (همفري، د.ت: ٢٢).

كما أن أدب تيار الوعي يهتم بالتجربة العقلية والروحية أيضاً، والمشكلة هنا هي مشكلة تصوير الحالات الداخلية للشخصية.(همفري، د.ت: ٢٤).

وشخصية "سعد الحِبّي" شخصية غير عادية؛ بل هي شخصية ذات حساسية خاصة؛ بل يمكن تصنيفها بأنها مصابة بالبارانويا [(١)] حيث الشعور بهلوسات محكمة عن الاضطهاد، الذي يأتي في شكل صور قهرية يقدمها الوعي الداخلي؛ يقول:

" لحظة أن تباغتني حالة الصرع من " فرّاس" اللئيم، إذ يفر البعض من أمامي مثقلين بظنون متناقضة عن كنه حالي، فهناك من يعتقد بأنني مجنون خالص، وهناك من يظن أنه تلبسني الجان، فيهرع للتلاوات والاستطبابات والنُفاث، وآخرون يرون أنني حاذق متمرس، قد يقذفني بعضهم بأعتى الصفات المؤذية، ويقرعني ذوو القربى والبعداء على ما يحسبون أنني أفعله بطوعي واختياري...". (الشمري، ٢٠٠٩م: ٦٦- ٧).

وهذه النوايا تفضحها نوبات "فرّاس" حيث يتحول "سعد الحِبّي" إلى شخصية شجاعة لا مبالية؛ لكن حالته الغريبة تلك تُناقش بشكل علني بوساطة الأصوات السردية والشخصيات المشاركة في مواضع عديدة.

يقول في بعض هذه المواضع:

"ما كان من ابن "المطلّق " ولكثرة ما شاكسه " فرّاس" في جسدي إلا أن يستعين بمن أخرجهم قبل قليل لترويضي، فلم أشعر إلا وهم يتجمهرون حولي وقوفاً بمن فيهم "القانوط" محاولين تثبيتي وتهدئة ثورتي، فمن لا يريد الشراء فله أن يتفرج على حالي التي بدأت أفقد فيها الوعي تدريجياً...". (الشمري، ٢٠٠٩م: ١١٥).

كما أن الشرح المستفيض لشخصية " القانوط" وللشخصيات الأخرى وأفعالها وتأثيث المكان المعادي الرافض لأبنائه، يقول:

"... فلا ملاذ للحيارى سوى "المكحول" الذي يتزين أهله بالادعاء بأن العالم كله غني كأي مكحولي عصري وحاشيته، غني بماله فقط، لكنه فقير بكل مقومات الحياة تجارة وربا وكسب فاحش من خلع وهبات، بحث عن المال والشهوة، وكذب على الخلائق باسم الفضيلة وحمايتها، في زمن يباع فيه كل شيء ". (الشمري، ٢٠٠٩م: ١٦١) يتناقض مع التداعيات الحرة للأحلام والخيالات، يقول:

" رأيت في منامي أن أم العيال "العذراء" قررت دون موافقة مني أن تعدد بالرجال، وزاد من دهشتي وتأملي أنها أرتني في المنام باطن إبهامها الأيسر قد غُمس بحبر أزرق، بَصَمتْ فيه على عقد نكاحها، لم أشأ أن أقول لها تفاصيل حلمي لكي لا تقول إنني اقتربت من الجنون بعد نوبات الصرع، أو أنني أزعم أنه حلم وهو تفكير خالص في ذهني المعبأ بالأوهام ". (الشمري، ٢٠٠٩م:

---

(١) " من أكثر المفاهيم جدلاً في تاريخ التحليل النفسي، وتعني جنون الاضطهاد، وخلافاً للفصام الذي يتميز بعدم تماسك الأفكار؛ فإن إنتاج الاهتياج البارانووي للإشارات والروابط يؤدي إلى تسارع غير منضبط للذكاء، كما أن هذا النوع من فرط = الوعي يؤدي إلى خطاب ذهاني " انظر (أبو رحمة، ١٩١: ٢٠١٠)

٤٠).

يقول في الصفحة نفسها:

"مشهد آخر من رؤاي الكابوسية ظل يراودني حتى بحت به للعذراء، تمثّل في أنني ذهبت إلى "سيد الأهلّة" لأقول له إننا على أتم استعداد أن نجعل أسماءنا على نهج ننتسب فيه إلى "المكحول" في رويّ واحد تتجسد فيه حالة المكحولي على غرار: سعد المكحولي، عواد المكحولي..." (الشمري، ٢٠٠٩م: ٤٠).

نلحظ على هذين الاقتباسين الترابط واكتمال الفكرة في رؤية "سعد الحِبّي" لنفسه على أنه شخصية مأزومة تتقاذفها الأوهام والكوابيس؛ والسرد بعد ذلك يشرح الحلم ويعلله ويقسمه إلى رؤى وكوابيس؛ فالقارئ حاضر دائماً يخاطبه الراوي ويحاوره، ويهتم برأيه، ومع كل ذلك فالنص يتميز بالاختزال اللفظي، والمقاطع المركزة مما يصله بالسرد البارانووي الذي يتفرد بالاستشراف والبصيرة النبوية؛ حيث يذهب بعض الباحثين إلى أن "النهج البارانوي" فن يلعب على أوتار التناقضات الداخلية للشخصية حين يجعل الآخرين يحبون الحياة، في حين يعيش الموت. (دالي: ٢٠٠٩م). فـ"سعد الحِبّي" يعيش الموت منذ البداية حيث قضى معظم أهله في حادث سيارة- وسيقضي هو كذلك بالطريقة نفسها- ويحمّل هذا الحادث كل ما أصابه بعد ذلك من آلام وسعي حثيث إلى الموت، يقول:

"رحم الله أبي "حِبّي" وأمي "روحة" وأخي "طليحان" وأختي "زهور" فهؤلاء جميعاً ذهبوا إلى الفناء في حادث سير أليم...وهو الحادث الذي أسهم في زيادة آلامي، وهيّج لواعجي، وتكاثرت بعده زيارات "فرّاس" المؤذي لعقلي...فقد ظل غيابهم واضحاً، وكثيراً ما تنكأه الذكرى..." (الشمري، ٢٠٠٩م: ٣٩).

ولعل لموت خاله "فرج المسيار" بعد ذلك ووصيته بأن يدفن في قريته "العيناء" دور في شعوره باليأس من الحياة، ومن ثم يودي به إلى النهاية المحتومة يقول:

"ليت واحداً ممن حولي من الأبطال الأشاوس يقوم بدفني- كما أفعل الآن مع خالي الراحل – في قريتي "تلعة العيناء"... وإن لم أتمكن من التلاشي كـ "فرّاس" اللعين ووجدت ميّتاً، فلا بأس من تطهيري من رجس "القانوط" وأدران مدينته "المكحول" وذلك بالهرب بجثماني إلى أماكن نائية كمقبرة العيناء... " (الشمري، ٢٠٠٩م: ١٦٥).

قد يبدو "سعد الحِبّي" على المستوى السطحي مجرد مريض بالصرع متذمر من الأوضاع القائمة، مريض يحاول استجداء الانتباه:

" فرّاس" قسا هذه المرة عليّ، لكنني استعدتُ وعيي بطريقة مناسبة... لم يشأ أن يحدثني أحد، أو أن يعلّق بكلمة واحدة، حتى أن ابن أختي "زمّاي" كفّ عن الإفصاح عن أي شيء دار في معركتي مع "فرّاس" الخبيث " (الشمري، ٢٠٠٩م: ١٧٤).

لكن على المستوى العميق يبدو العالم – كل مؤامرة لا بد من كشفها وتدميرها والقضاء على من يتسنمون السلطة لإذلال الشعوب، ويأتي ذلك واضحاً في مواضع عديدة: " كلب لأحد أبناء "المكحول" الأشاوس، مقلّد بالذهب، ومواطن نهم مسعور يحاول سرقة سلسلاه حتى أصبحا معاً في عناق أبدي على صفحة الإسفلت الأسود، فلم تعد تميز بين دم الكلب ودم المواطن ".

(الشمري، ٢٠٠٩م: ٧٤).

كما أن نوبات الإغماء تغدو وسيلة للهروب من الخنوع والإذعان الذي يعانيه السارد في المكان المغلق عليه وعلى طموحاته؛ ويبدو "سعد الحِبّي" كأنه يضبط جسده/ نوبات صرعه على الأحداث المهمة التي لا يستطيع مواجهتها؛ فهو بذلك يستطيع الرد بعنف وقسوة وهو تحت تأثير الصرع:

"بعد ليلة "استراحة السعادة" العنيفة والمبتسرة، والمرقعة أسريّاً كخلق بال، تلك التي اكتشفت في أعقابها أنها لم تكن معركة مجردة مع الصرع بقيادة " فرّاس" الداهية، إنما أفادتني "العذراء" على غير عادتها بالتكتم أنني كنتُ عنيفاً مع الجميع بلا استثناء، إذ صُلتُ وجُلتُ بجنون، حتى أنني كدتُ أقتحم حصن النساء، بل إن الأمر استدعى دخولها إلى قلعة الرجال لأول مرة، فقد أشارت إلى أنني لعنتُ، فسببتُ كل واحد على حِده، معرضاً حتى بأهله الأولين... تلاشى حديثها لأستعيد ما كان يصارحني به "سرّاي القايلة" بأن نقدي كان غالباً ما يكون لاذعاً ولساني متبرماً وعقلي ساخطاً وذهني مستعراً بحرائق الحقد على "القانوط"... ". (الشمري، ٢٠٠٩م: ١٧٥- ٦).

وهنا أيضاً مستوى من مستويات تيار الوعي حين يتجسّد "فرّاس" أخيراً رجلاً وقحاً سليط اللسان:

"فرّاس" على هيئة رجل وقح سليط، بأسنان داكنة وملوثة، يحضن "القانوط" الذي يبدو نزقاً متجهماً يحرك سواكه و ينهرني، ويوصيني أن أعود إلى بيتي كجرذ خائف". (الشمري، ٢٠٠٩م: ١٨٩).

هنا تظهر تقنية المونولوج الداخلي غير المباشر؛ فالراوي واسع المعرفة يقدم مادة غير معبّر عنها على نحو مباشر في الذهن، ويختلط المستويان معاً عندما يؤذن السرد بالنهاية؛ وكأنه ينتقم من المكان، ولكنه انتقام سلبي يتناسب مع رسم الشخصية تماماً:

"القانوط" أمامي وسيارتي تسرع أكثر فأكثر، "فرّاس" اللعين يدخل عليّ في مقصورة القيادة من خلال الزجاج الأمامي كضوء مباغت ليقفز كقرد شقي على مقودها، يملأ رأسي الضجيج، بيدٍ واحدة أحاول مصارعة "فرّاس" اللعين، وبالأخرى أثبت مقودها، لعلي أصل إلى غريمي "القانوط" لأنتقم منه. ألمحه عن يساري يداري ذاته، ليتلافى جموح سيارتي الهائجة نحوه بجنون، يفرك "فرّاس" رأسي ويحني رقبتي، وأسمع لآخر وهلة من وعي خشخشة ما تحت إبطي الأيسر شيـ..يء.. يـ..سرب، سـ..ائـ..ـل.. لزج.. أخضر.. أحمر.. لا أدري، أكف بعد أن قبّلني "فرّاس" اللعين عدة قُبَل لأغـ...ـرق.. بالخـ..د..ر.. آه.. آه يا قانوط الشر و الموبق... ليتني ظـ..فـ..رت بك... آه يا مـــــكـــــــــ.....ح...ول الـــــــمـــــــــــــو...ووووت، ...و...و..... ....."..(الشمري، ٢٠٠٩م: ١٩٠- ٩١).

ويلحظ اختلاف هذا الاقتباس الأخير عن الاقتباس السابق له في داخل إطار النوع الواحد (تيار الوعي) وذلك في التكنيك المتبع في كليهما كما أسلفت؛ فهنا يلحظ عدم الترابط وعدم الوضوح؛ فالمعاني والإشارات غير مشروحة بشكل كافٍ كما في الاقتباس الأول، كما أن مد الأحرف وتكرارها ونقاط الحذف يسهم في هذا التشتت.

إن محاولة تقديم الحالة الذهنية المضطربة لـ"سعد الحِبّي" ربما كانت السبب وراء استخدام الرواية لعدد من التكنيكات المتداخلة، كالمونولوج الداخلي المباشر الذي يمثله عدم الاهتمام بتدخل المؤلف، وعدم افتراض أن هناك سامعاً، فيقدم المحتوى الداخلي كما لو لم يكن هناك قارئ، ويجري الحديث بضمير المتكلم، فتعبر الشخصية عن واقعها وعن أحاسيسها وآمالها خالطة الحاضر بالماضي بالمستقبل ومازجة الحلم بالحقيقة واليأس بالأمل، فتجسد أعماق النفس بكل اضطرابها وآلامها. وغير المباشر - كما سبق - والوصف المستقصي للحالة النفسية للسارد، يقول:

"ظللتُ أجلد ذاتي مكفّراً عما فعلته سابقاً دون قصد مني حينما عدت إلى بيتي ذات ليلة مترنحاً بآخر صحوي وحالة مخاتلة من "فرّاس" اللعين، فما كان مني إلا أن ولجت بيت جاري "سرّاي القايلة" ولم يكن به سوى زوجته التي استشاطت غضباً وسمعتها في آخر وعي أملكه:

- وش.. ذا.. الله يقطع عمرك، سكران ومجنون ! من المؤكد أنها عرفتني، "سعد الحِبّي" بين الثمل والجنون، أيهما تريده ظنونك؟ رجّحه ولا عليك ". (الشمري، ٢٠٠٩م: ٤٥).

ويبدو أن السارد لا يريد العلاج، وهو على وعي بما يحدث له، وهو على وعي بأن تغيّر شخصيته تحت وطأة "فرّاس" هو الوضع الأفضل له، نجده يصرّح بذلك:

" إذن لماذا لا أواصل تفاصيل اللعبة؟ وأكمل تتبع تفاصيل هذا المشهد ؟ لأتعرف عن قرب على هذا الجنون المزعوم الذي لازمتني صوره وانثيالاته حتى بات جزءاً من منغصاتي التي أدّعي بين الفينة والأخرى أنني سأتخلص منها " (الشمري، ٢٠٠٩م: ١١١).

وفي نهاية الرواية، وبعد الحادث الذي أودى بحياة "سعد الحِبّي" يظهر الراوي/ المؤلف ليكمل النص بضمير الغائب، ليحضر شاهداً ومعلّقاً على الأحداث؛ فيتخذ الأسلوب التفسيري والوصفي:

"فالذي يبدو للجميع أن حادث "سعد" تم حينما فقد التركيز لمداهمة الصرع له، فبدلاً من أن يضع قدمه على المكابح ليوقف السيارة، زاد من سرعتها بشكل أقوى لترتطم بالناس، فكان حادثاً مأساوياً...موسم رحيل "سعد الحِبّي" عن الوعي قد يكون هو الأخير، فلا بعد الغيبوبة من إفاقة ". (الشمري، ٢٠٠٩م: ١٩٣).

ثم يسلم النهاية إلى "العذراء" السارد الحقيقي للنص الذي كان يمثّل المرشد والموجه والمعين لـ"سعد الحِبّي" ليجعلها تنفرد برحيل "فرّاس"الشخصية التي صاحبت الحِبّي طوال حياته يقول:

"قبل أن تهم بمغادرة قسم الطوارئ بالمشفى، رأت أمراً غريباً أثار فضولها، وأوقف بكاءها، فقد رأت على أرض الممر أحد الجرحى يتلوى وكأنه أفعى، لتلتف رقبته ويهذي بجنون، ليصيبها الذعر عندما تأكدت أن ما بزوجها "سعد" قد حل بهذا المسكين، فـ "فرّاس" اللعين ربما قفز كقرد شقي من غصن متأرجح في روح زوجها الشقي إلى بحيرة عقل هذا الرجل المسكين". (الشمري، ٢٠٠٩م: ١٩٤).

فرواية " القانوط " بكل ذلك تقوم على مستويات ما قبل الكلام؛ التي لا يمكن أن تُقدم في قالب واحد إلا أن الرواية تنظّم مواده كما أن الحوار بين الشخصيات نادر

فيها؛ حيث يأتي مختصراً وعلى عجل في الرواية التي يبلغ عدد صفحاتها ١٩٥ صفحة.

فتقديم مستويات اللاوعي (ما قبل الكلام) لا يمكن أن تقدّم في قالب محدد – كما سبق - وبذلك ينطلق تيار الوعي مستقلا عن تطور الحدث، ومعنى ذلك أن تُطرح الحبكة جانباً، وبالرغم من ذلك يُفرض على هذا التيار المضطرب نوع من القالب، لتنظيم مواده، وبالتالي كي يتم تفاعل المتلقي معه، لذلك نجد فيه تمسكاً بالوحدات الثلاث التي تمسكت بها الرواية التقليدية (الزمان والمكان والحدث) وتمسكاً بالبناء الرمزي المعقد.

الخاتمة

حشدت رواية "القانوط" كل عناصر فعل العملية السردية أمام عينيّ القارئ مع اهتمام خاص بعناصر اللغة، وهي لغة إنشائية خاصة تميّزت بها الرواية؛ فالافتقار إلى الأسماء الصحيحة للأماكن والشخصيات، وكثرة الكنايات، كل هذه الاستخدامات الرامزة للغة توحي بفضاء تقمّصي؛ فالسرد جعل الأولوية للغة في بناء العالم النصي؛ فتجسّد المكان الخيالي لغوياً، ومع ذلك فثمة اتكاء على العالم الذاكري للقارئ الذي يضفي ملامح المكان الواقعي المحلي شديد الخصوصية، إلا أنه ليس المكان المقصود؛ فالسارد يقترب منه كثيراً و يبتعد قليلاً ربما خوفاً من سطوة الرقيب في مواضع بعينها لم أستطع تضمينها هنا، لكن السرد أثثه بشكل كافٍ ليكون ذلك الفضاء هو المكان/ السجن الذي ضاق به أبناؤه وعلى رأسهم "سعد الحِبّي" وليكون الهروب منه بأشكال مختلفة، كان آخرها انتحار سعد، وبقاء "فرّاس" يبحث عن ضحية جديدة يلقمها الفناء !

وأسهم الطابع الحواري والوصف المستقصي للحالة النفسية المضطربة للشخصية الرئيسةكذلك في بناء سرد متميّز بتكنيكات مختلفة لتيار الوعي تتماهى في شخصية بارانوية ترفض العلاج الذي سيخرجها مما تعتقده قوة في مواجهة أعدائها.

والرواية أخيراً تترك القارئ في النهاية في حيْرة؛ فهي لم تمنحه كل الحقيقة؛ فالشخصيات ناقصة التفاصيل، إما هاربة أو تُقتل بيد السارد المزيف المريض نفسياً "سعد الحِبي"، الذي يعيد خيوط الحكاية للساردة الحقيقية " العذراء" لتترك النهاية مفتوحة لمزيد من التأويلات!

المصادر و المراجع

أولاً– المصدر:

الشمري، عبدالحفيظ، *القانوط*،ط٢، بيروت: مؤسسة الانتشار العربي ١٤٣٠ هـ/ ٢٠٠٩ م.

ثانياً– المراجع:

ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين، *لسان العرب*، بيروت: دار صادر، ١٤١٠ هـ/ ١٩٩٠ م مج ١٠،مج ١١، مج ١٤.

البليهد، حمد، *جماليات المكان في الرواية السعودية*، السعودية: دار الكفاح للنشر والتوزيع،١٤٢٨ هـ.

أبو رحمة، أماني، *جماليات ما وراء القص – دراسات في رواية ما بعد الحداثة*،سورية: دار نينوى، ١٤٣٠هـ/٢٠١٠م.

باختين، ميخائيل، *الكلمة في الرواية*، ت: يوسف حلاق، سوريا: منشورات وزارة الثقافة، ١٩٨٨م **باشلار، غاستون،** *جماليات المكان*، ت: غالب هلسا، ط٢، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ١٤٠٤هـ/١٤٨٠م.

خليل، إبراهيم، *بنية النص الروائي*،بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون،١٤٣١هـ/٢٠١٠م.

زيتوني، لطيف، *معجم مصطلحات نقد الرواية*، بيروت: دار النهار للنشر، ٢٠٠٢م.

غنايم، محمود، *تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة-دراسة أسلوبية*، لبنان: دار الجيل،١٤١٤هـ/١٩٩٣م. همفري، روبرت، ***تيار الوعي*** *في الرواية الحديثة*، ت: الربيعي، محمود، القاهرة: مكتبة الشباب (د.ت).

ثالثاً– الدوريات:

بن الهاني، سعيد "*جمالية التلقي والتاريخ الأدبي*" *مجلة نزوى* (ع٢٢) (٢٠٠م).

حميد، باسم صالح " *الهروب من الواقع في الرواية العربية الحديثة* " *مجلة الراوي* (ع١٧) (أغسطس ٢٠٠٧ م).

حميد، باسم صالح " *النزعة الحوارية في الرواية* " *علامات* (مج ١٣، ع٥١) (محرم ١٤٢٥ هـ).

الدبيسي، محمد، "*المكان في الرواية السعودية – رؤى و نماذج*" أبحاث الندوة الأدبية الرواية بوصفها الأكثر حضورا (١٤٢٤هـ).

الشمري، عبدالحفيظ، لقاء صحفي، صحيفة الشرق الأوسط (ع١١٥٣٤) (١٤رجب١٤٣١هـ/ ٢٧ يونيو٢٠١٠م).

دالي، سلفادور "*كيف تحيا مع الموت*" مجلة نزوى (ع٩) (٢٠٠٩/٦/٢٠م).