

الصورة السردية في "رواية القندس"¹: دراسة في السارد وتجليات

الانكسار

د. أمينة بنت عبد الرحمن الجبرين/أستاذ مساعد/جامعة الملك سعود/ صورة

السارد والانكسار في رواية "القندس"

تجدر الإشارة بداية، إلى أنّ قراءة أيّ نصّ روائي تستلزم استحضار سمات معينة، من شأنها أن تبسط هيمنتها على تكوينه السردية، وتطبعه بطابع التماسك والفعالية التأثيرية. ويتجلى ذلك في "سعي الروائي إلى مجاوزة الصيغ التمثيلية المألوفة للوقائع والمواقف والأفكار، وإلى تشكيل نظام صوري تتجانس داخله الدوال الروائية في تشخيص المعنى، وفي الإحالة على نسق منسجم من الإدراك الذهني والارتباط بمستوى خاص من الاستبطان التخيلي". (ماجدولين، 2010م، ص15).

غير أن مثل هذه السمات السردية تخضع، غالباً، لسلطة تخيلية عميقة، تضفي بظلالها على النسيج التكويني للتجربة السردية، وتسهم في الوقت نفسه في صناعة الصور السردية بكل ملامحها وتشكلاتها، حتى تتكون لوحة متكاملة هي جزء لا يتجزأ من اللوحة الروائية الكلية.

ويقدم هذا البحث الموسوم بـ"الصورة السردية في "رواية القندس": دراسة في السارد وتجليات الانكسار" قراءة للصورة السردية في رواية "القندس" للروائي السعودي محمد حسن علوان، وهي قراءة تتجاوز القراءة التقليدية التي تقوم على الصورة البلاغية التقليدية في النص السردية؛ حيث لم تولي أغلب الدراسات النقدية العربية في مجال السرد والرواية، اهتماماً واضحاً بدراسة الصورة السردية، إلا ما كان في ضوء الصورة الشعرية أو الصورة البلاغية

¹ رواية للكاتب السعودي محمد حسن علوان، صدرت عام 2013، وفازت بالجائزة العالمية للرواية العربية عام 2015.

(محمد حسن علوان، القندس، ط6، بيروت: دار الساقي، 2014م).

التقليدية. بمعنى أن هذه الدراسات لم تتناول الصورة السردية من خلال ربطها بجنسها الأدبي، كما لم تنظر إليها بوصفها تخيلاً وإبداعاً إنسانياً؛ بل ظلت الصورة السردية تعتمد على مصطلحات البلاغة التقليدية؛ من خلال توظيف المجاز والاستعارة وكل ما يرتبط بالبلاغة الكلاسيكية على مستوى البيان والمعاني والمحسنات البديعية.

ويتحدد مفهوم الصورة السردية في كونها صورة "لغوية تخيلية وإبداعية وإنسانية، تتشكل في رحم السرد، وتتفاعل مع مجموعة من المكونات التي تشكل الحبكة السردية. ومن ثم، يمكن الحديث عن صورة الموضوع، وصورة اللغة، وصورة الفضاء، وصورة الشخصية، وصورة الراوي، وصورة الإيقاع، وصورة الامتداد، وصورة التوتر، وغيرها من الصور السردية التي تستنبط من داخل النص السردية". (حمداوي، 2013م، موقع إلكتروني). وفي هذا السياق، يقول أنقار: "في الحقيقة، ليست الصورة تكويناً متحقّقاً خارج بنية النص ومكوناته، بما فيه البنية الذهنية، بل هي وجود ممتزج عضوياً بالفقرة والمشهد والمقطوعة والحوار والحوادث والفضاء والشخصية والموضوع، وكذا بالانطباعات الذهنية والنفسية اللذين يثيرهما ذلك المجموع في المتلقي". (أنقار، 1994م، ص16).

وبالوقوف عند صورة الشخصية الإنسانية في السرد الروائي فإنّ "الاتكاء على خطاطات نظرية تقليدية عند مقاربتها ومحاولة تحديد ملامحها وأبعادها الدلالية لن يفضي إلّا إلى تسطيحها أو تشويهها" (الورياغلي، 2012م، ص16)، إذ أنّ بناءها لا يمكن أن يكون بمعزلٍ عن علاقتها بالزمان والمكان، والأفعال التي تؤديها، من هنا، فما يمنح للشخصية الروائية "قيمتها الدلالية ووظيفتها السردية ليس هو الاعتبار السيكولوجي الذي يجعلها تكشف عن أوضاعها الانفعالية بوضوح تقليدي، وليس هو الاعتبار الاجتماعي الذي يجعلها مقولات سوسولوجية أو نماذج فئوية أو طبقية (العامل-الصيد-رب العمل-المتقف... الخ) ولكن الاعتبار المجازي، بمعناه العام، هو الذي يحوّل

الشخصية إلى صورة والمعنى إلى دوال استعارية متشظية ومنشطرة ومتعددة".
(رشيد علي، د.ت، ص605).

وإن كان تحديد مصطلح الصورة وتعريفه، عملية يعترها الغموض وعدم الدقة على حدٍ سواء؛ إذ أنّ الصورة نفسها، من حيث المفهوم، "غامضة لكونها تسمح باستعمالها بمعنى عام مبهم جداً، وذلك بالنظر إلى هذا الاستعمال من منظور أسلوبى خاص، وغير دقيق لأن استعمالها ولو في مجال البلاغة المحصور عائم وغير محدد بدقة". (مورو، 2003م، ص15).

ويرى أغلب الباحثين أن احتكار التعبير بالصورة على الشعر وحده، ليس نتيجة إلى "غموض المصطلح على مستوى الضيق أو الاتساع التداولين، أو التداخل مع مصطلحات قريبة؛ بل هي أيضاً نتيجة لمنهجية خاطئة تعمم النتائج الأدبية، وتلغي منطق الأجناس، وتعالج الصور من حيث هي إفرزات بلاغية مفعمة بشفافية التجربة الشعرية، حتى وإن كانت النماذج المحللة منتقاة من الحقل السردي". (أنقار، 1994م، ص18).

وتُعزى بواكير الاهتمام بمكوّن الصورة السردية أو الروائية في النقد العربي الحديث إلى الباحث المغربي "محمد أنقار"، من خلال مؤلّفه المعنون بـ (بناء الصورة في الرواية الاستعمارية: صورة المغرب في الرواية الإسبانية، 1994م)، ويتكئ "أنقار" في مشروعه النقدي على عدة حقول معرفية، مثل: البلاغة، والنقد، والفلسفة، والتشكيل، والسينما، والفوتوغرافيا، والعمارة... وغيرها. وتجدر الإشارة إلى أن الصورة التي اهتم بها "أنقار" صورة سردية خالصة، حيث يسعى إلى تععيد أسس البلاغة السردية والنوعية ليس إلّا. وفي هذا الصدد يقول "أنقار": "من الممكن مقارنة أبرز حدود الصورة الروائية ضمن ما يصطلح على تسميته بالتصوير اللغوي. والحقيقة أن كل تعبير لغوي هو في جوهره تصوير باللغة. والأديب إذ يعبر بالكتابة، فإنه يخضع هذا الإطلاق العريض إلى قوانين تداولية يقتضها الفن الأدبي. وحتى في هذه الوضعية لا يختفي الإطلاق نهائياً، لأن الأدب، بحكم طبيعته الإنسانية ليس كتلا مشكلة في صيغ ثابتة. (أنقار، 1994م، ص16).

أما الدراسة الثانية فهي لـ(شرف الدين ماجدولين، الصورة السردية في الرواية والقصة والسينما، 2010م)، وقد سعى الكاتب ماجدولين في هذا الكتاب إلى تبين بعض صيغ تشكل الصورة السردية في أجناس الرواية والقصة القصيرة والسينما، وذلك بهدف بناء وعي جديد بالصورة السردية بوصفها معيار أصيل للقراءة، بالإضافة إلى متابعة أوجه المغايرة والانسجام في مجموعة محددة من الأجناس السردية؛ يقول الباحث: ظاهرة "إنّ الصور لا تكتسي دلالتها الجمالية والبنائية، ووظائفها التعبيرية والتأثيرية إلاّ في استنادها إلى مرجعية جنسية ظاهرة، واتصالها بمعين بلاغي نوعي، هو العماد في تبين أوجه الأداء والتنامي الصوريين في نص روائي أو قصصي أو مقامي أو سير ذاتي أو سينمائي". (ماجدولين، 2010م، ص10).

وتحضر دراسة (مصطفى الورياغلي، الصورة الروائية: دينامية التخيل وسلطة الجنس، 2012م) بوصفها دراسة تفرّدت باستقصاء مجموعة من الأبحاث النقدية والدراسات الأدبية المغربية بحثاً عن مفهومي الصورة والتصوير، والتثبت من مدى تطابقهما مع مفهوم الصورة الروائية في البلاغة السردية الجديدة. ويؤكد الورياغلي أنّ موضوع الصورة والتصوير في الرواية والقصة لم يحظْ "باهتمام النقد الروائي والقصصي بالمغرب، على الرغم من أن المصطلحين، يتواتر حضورهما بشكلٍ ملموس في متون الدراسات والأبحاث النقدية، التي قاربت الأعمال الروائية والقصصية، انطلاقاً من رؤى نقدية ومنهجية مختلفة الأصول والاتجاهات والمشارب، فقد انشغل نقد الرواية والقصة إما بدراسة أبعاد العمل الإيديولوجية والاجتماعية، أو بتحليل البنى السردية وما يحكمها من علاقات ووظائف". (الورياغلي، 2012م، ص10).

من هنا، يمكننا القول بأن الدراسات الثلاث السابقة والتي استعرضناها بشيءٍ من الإيجاز، هي من أبرز الدراسات وأعمقها التي تناولت الصورة السردية بالمعنى النقدي الحديث، أي دون إقحامها في معاني البلاغة التقليدية. أما غيرها من الدراسات فهي لا تعدو كونها دراسات تنظيرية للصورة السردية في مقالاتٍ إلكترونية متفرقة.

والحديث نفسه ينطبق على مقالات متفرقة استعرضت رواية "القندس" دون الوقوف على عناصرها الفنية، وهي مقالات متفرقة في مواقع إلكترونية متنوعة. غير أنّ هناك ثلاث مقالات قرأت الرواية قراءة نقدية حيث وقفت على جوانب القوة والضعف فيها، غير أنها لم تشر إلى الصورة فيها مطلقاً.

أولى هذه المقالات كانت لـ (أحمد الشريقي، القندس عن الحب وخذلان الأمكنة، 2013م)، وقد أشاد كاتب المقال بالإشراقات الوصفية للأمكنة التي اكتظت بها الرواية، فضلاً عن اللغة العالية للكاتب، وقدرته على البناء المعماري الروائي الجذاب.

(الجزيرة نت، 2013م، <http://www.aljazeera.net>)

أمّا المقالة الثانية فهي لـ (موسى أبو أرياش، القندس لمحمد حسن علوان: جدران عازلة!، 2013م)، وقد وقف كاتب المقال على عدد من الجوانب المضيئة في الرواية مثل نجاح الروائي في رسم شخصية البطل، وجمال اللغة ورسائنها، كما وقف في الوقت نفسه على بعض الجوانب الذي يرى أنها أخفق الروائي في تقديمها، مثل وجهة النظر الأحادية التي يرى أنها سيطرت على أجزاء الرواية كافة، فضلاً عن الملل الذي يتسرب إلى القارئ نتيجة التدفق الوصفي. (جريدة القدس العربي، 2013م).

وتحضر مقالة (طامي السميري، رواية القندس: رواية الحكايات المتناثرة والأوجاع اللامبررة، 2016م) لتقف عند مجموعة من العناصر التي ترى أنّ الروائي قد أخفق فيها؛ حيث ضعف الحوار، والتدفق السردي، وغياب الصدق الفني، والإسراف في إقامة التناقضات، وإن أشار الكاتب في نهاية مقاله إلى نجاح الروائي في رسم بعض الشخصيات، وتصوير النهر وموسم الصيد بصورة محكمة. (جريدة الرياض، 18-8-2016م).

وانطلاقاً من كل ما تقدّم من دراسات، ومن مفهوم الصورة السردية خاصّة، وإيماناً بقلة "الكتابات الروائية التي تمتلك سنناً بلاغياً مميزاً، وتتنطبق عليها صفة مشاريع" (ماجدولين، 2010، ص16)، يحضر اسم الروائي السعودي

محمد حسن علوان بوصفه أحد الروائيين الذين جدّوا في وضع "اللمسات الأخيرة لنوع من الكتابة الروائية أثمر فيما بعد شكلاً شديداً للتجانس للاستبطان والكشف التغريبي، يمتلك سنناً بلاغياً يمكن أن نطلق عليه وصف: "بلاغة الانكسار"². (ماجدولين، 2010م، ص16).

من هنا، يسعى هذا البحث إلى رصد ملامح صورة الانكسار في رواية "القندس" لمحمد حسن علوان، حيث تهيمن نبرة الانكسار على تفاصيل الرواية كافة؛ بدءاً بلغة الوصف القلقة، وانتهاءً بالزمن الاسترجاعي الكفيل بتجديد الذكريات المحبّطة وتكريسها، مروراً بالفضاء الروائي المتشدرّ والذي يحيل إلى المنفى والرحيل.

وقد انتهج البحث في الوقوف على صورة الانكسار في رواية "القندس" المنهج التحليلي الذي يقوم على تحديد خصائص الظاهرة، ووصف طبيعتها، ونوعية العلاقة بين متغيراتها، وما إلى ذلك من جوانب تسهم في سبر أغوار الظاهرة، والكشف عن تمفصلاتها في المدونة موضوع الدراسة.

السارد وحقيقة الانكسار

كرّس السارد من صورة الانكسار لديه في كل مكّون من المكوّنات السردية؛ في الشخصيات، والفضاءات، والأزمنة، والمحيط الاجتماعي، ولغة الوصف والتصوير. ولعلّ تعرية السارد نفسه لذاته المنكسرة والمتشدرّة هو ما عمّق من حضور لغة الانكسار وتقعيدها؛ إذ أنّ كون السارد هو ذاته المتلخّف بلحاف الانكسار، حيث يقف على تصوير ذاته المنكسرة بكل تمفصلاتها، هو أمرٌ

² "بلاغة الانكسار" مصطلح اختاره الناقد شرف الدين ماجدولين ويعني استنفار "وظائف الشخصيات، وصور الفضاءات والأزمنة، والمواقف الإنسانية، والبيئة، والمحيط الاجتماعي، وقوالب الاستعارة والوصف المجازي، لإثبات خيبة الارتداد ومحو أمل النهوض من أفق المعنى. وحيث تقرر الحقائق المألوفة داخل سياق رمزي محكم لدلالات الانكسار، ممّا يجعل الإدراك الجديد يصادر بتعدلاته الدلالية تعددية الأصوات ويخرسها لحساب صوت واحد تغلب عليه الهجائية". (ماجدولين، 2010م، ص17).

يعمّق، بلا شك، من هيمنة الصورة وسلطتها على المكوّنات السردية كآفة؛ يقول في مستهلّ روايته:

"عندما رأيت القندس أول مرة شعرت بالألفة. ولا بد أنه شعر بذلك أيضاً وإلا ما تسلق الضفة الحجرية وراح يعبث في سلتى وبساطي". (علوان، 2014م، ص5).

يتشكّل السارد في العبارة السابقة لفظياً من خلال ضمير المتكلم "أنا"؛ الذي بدوره يشير إلى أننا أمام قصة ذاتية للسارد نفسه، أو لشخصية ما من شخصيات النص الروائي. ويلجأ الكثير من الروائيين إلى استعمال الضمير "أنا" لقدرته على تعرية الذات، والتوغل في أعماقها، بهدف الكشف عن ملامحها عن طريق إظهار أدق التفاصيل الذاتية لها دون تحرّج.

ويفرض الضمير "أنا" على السارد العودة إلى الوراء لقص أحداثٍ وقعت بالفعل، الأمر الذي يحتم وجود بعد زمنيّ بين الزمن القصصي والزمن السردى، فيضطر السارد إلى اعتماد تقنية الارتداد الزمني للمراوحة بين الماضي والحاضر، وهو ما يعرف بالزمن الاسترجاعي الذي يقوم على أنّ كل عودة للماضي، بالنسبة للسرد استذكّاراً يقوم به لماضيه الخاص، ويحيلنا من خلاله إلى أحداث سابقة على النقطة التي وصلتها القصة"، (بحراوي، 1990م، ص121) وهو ما يفضي إلى الانكسار.

وعلى الرغم من اتساع الحقل المفهومي للسارد، وتباين المنظورات والمقاربات حوله، إلى أن هناك إجماعاً على أنه هو من يضطلع في النص الروائي بدور المؤلف لمجموع العلاقات التي تشد الوعي الفردي بالوعي الجمعي، كما أنه المنجز للغة الواصفة داخل الخطاب السردى.

وهذا المفهوم حول السارد، يقودنا إلى حقيقة كونه شخصية تخيلية غير واقعية؛ وهو يختلف عن المؤلف الواقعي. وقد تجاوزت الدراسات النقدية الحديثة مقولات التطابق بين شخصيتي السارد والمؤلف، ومحاولات الربط بين الشخصيتين، إلى حقيقة استقلالية السارد من حيث كونه كائناً ورقياً حسب

بارت Roland Barthes، (بارت، 1988م، ص21) وتقنية لفظية يووظفها المؤلف لـ"سرد الحوادث ووصف الأماكن وتقديم الشخصيات، ونقل كلامها والتعبير عن أفكارها ومشاعرها وأحاسيسها". (قاسم، 1984م، ص158).

ويقف جيرار جنيت Gérard Genette طويلاً عند أهمية وجود السارد في النص الروائي؛ ليخلص إلى أنّ وجوده أمر لا غنى للمؤلف عنه، بل يشير إلى أبعد من ذلك حين يقرر أنّه حين يفتح كتاباً؛ رواية كان أم غيرها، فإنه يفتحه ليكلمه السارد. (جينيت، 2000م، ص23).

وغالبا ما يفرض صوت السارد "أنا" هيمنته على كافة فصول النص الروائي، فيظهر عليماً بكل ما يجول في خواطر الشخصيات وفكرها، فيشرح ويحلل ويعلق، وهو الذي يقرر مصائر الشخصيات الأخرى في العمل الروائي، فيغوص في أعماقها لتبين نواياها وطريقة تفكيرها، ويتحقق ذلك كله من خلال المهارات الكتابية والأساليب السردية المتنوعة التي تظهر بالفعل سيطرته الكاملة على النص.

وبالعودة إلى الملفوظ السردى الذي استهلّ به الكاتب روايته: "عندما رأيت القندس أول مرة شعرت بالألفة. ولا بد أنه شعر بذلك أيضاً وإلا ما تسلق الضفة الحجرية وراح يعبث في سلتي وبساطي". (علوان، 2014م، ص5).

يتبين لنا منذ الوهلة الأولى أننا أمام قصة ذاتية للسارد نفسه، حيث الاستعمال اللغوي لضمير المتكلم "أنا"، الذي يفضي إلى عدد من الأفعال التي بدورها تعطي الإيحاء الأول والمبدئي لدخول الذات إلى مسرح الأحداث، فضلاً عن الإطار الزمكاني الذي رسّخ لهذا الوجود الذاتي من خلال الصيغ الزمانية "عندما" و"أول مرة"، أو المكانية "الضفة الحجرية، سلتي وبساطي".

ويمثّل هذا الملفوظ السردى الذي استهلّت به الرواية "نقطة التواصل الأولى بين السارد والمسرود له، وهو تواصل لا يمكن أن يتم في شكله الأفضل إلا من خلال...التجسيد الزماني والتجسيد الفضائي، فالتجسيد هو ما يعطي المصادقية للمسرود الآتي". (بنكراد، 2003م، ص132).

ولا تتحصر نقطة التواصل تلك بين السارد والمسرد له فحسب، بل تتجاوز ذلك إلى التقاء السارد نفسه، مع الشخصيات الأخرى في الرواية، وذلك لن يتحقق إلا من خلال الإطار الزمكاني.

وتمثل هذه البداية منطلقاً لتحديد البطل؛ الذي يتمثل هنا في السارد ذاته، ذلك أن عملية تمييز البطل تتطلب انخراطه في الفعل، وهذا الفعل "رأيت" و"شعرت"، يقتضي إرساءً زمكانياً، وهذا ما تحقق بالفعل من خلال الإرساء الزمني "عندما" و"أول مرة"، والمكاني "الضفة الحجرية، سلتي وبساطي"، وهي عناصر تحققت من الملفوظ السردي الاستهلاكي للنص الروائي، الأمر الذي حقق حضور البطل منذ البداية.

لقد تحقق حضور "غالب" بوصفه شخصية رئيسة داخل النص، من خلال استيعابه داخل الفعل السردي فضلاً عن تحققه في الملفوظات الوصفية، تلك الملفوظات التي تكمن وظيفتها "في تحديد هوية الذات من خلال تمييزها عن باقي الشخصيات الأخرى". (بنكراد، 2003م، ص138).

يبدأ النسق التعبيري لرواية "القندس" من لحظة زمنية متأخرة؛ لحظة تحوّل السارد إلى مغترب، حيث يراوح السارد بين وضعين سرديين متناهيين، يُناوب بينهما ليقدّم لنا شخصياته التي تتوزع داخل الكون الروائي، تلك الشخصيات التي تتحدد من خلال علاقتها بالشخصية الرئيسية؛ فبعد كل وقفة في "بورتلاند" أو في "لندن"، يرتد الزمن مباشرة إلى "الرياض"، ثم يرتدّ منها إلى "بورتلاند" كرة أخرى، ومنها إلى "لندن" وهكذا، ليحدث هذا الارتداد نوعاً من التداخل الزمني والمكاني الذي يسهم بصورة أو بأخرى في تشكّل العلاقة بين الشخصية الرئيسية، وباقي شخصيات الرواية.

بناء على هذا، فإن عملية الإرساء الفضائي داخل العمل السردي، بالإضافة إلى كونها "تحدد الإطار الذي ستتم داخله مجمل الأفعال التأهيلية والإنجازية، تقوم بتحديد العنصر الذي ستتم من خلاله عملية مقابلة الشخصيات فيما بينها" (بنكراد، 2003م، ص134)، فإن الإطار الفضائي الذي تتحرك فيه

الشخصيات ليس واحداً، كما أنّ طبيعة العلاقة التي تربط كل شخصية من شخصيات الرواية بالشخصية الرئيسة بلا شك مختلفة.

تروي لنا "القندس" حكاية شاب سعودي اسمه "غالب"، تضطرّه ظروف العيش في الرياض إلى طلب الهجرة إلى "بورتلاند"، حيث الهروب من واقع أسري مرير، يسوده التفكك والسلطة والتمييز. والرواية تقوم على زمن ارتدادي، كما ذكرنا آنفاً، حيث يناوب السارد/غالب بين علاقته مع أسرته في "الرياض"، وعلاقته مع الأصدقاء في "بورتلاند"، ويتخلل ذلك التناوب مكوّن سردي آخر؛ يقوم على تصوير علاقته مع حبيبته "غادة"، التي تشاء الظروف أن يفقدها حين قررت الزواج بغيره، والسفر إلى لندن برفقة زوجها.

تلك هي الحبكة الرئيسة للرواية، والتي تتمفصل عبر سياقات سردية تتصل بصورة رئيسة بشخصيات الرواية، تلك الشخصيات التي يمكن تصنيفها تبعاً لبلاغة الانكسار إلى فئتين؛ الأسرة، والعشيقّة غادة. وينبغي أن نشير إلى أنّ تلك السياقات السردية تتمحور جميعها في طرائق من الحوار الباطني الذي يعالج باطن الشخصية من حيث هو محتوى متخيّل، وكذلك من حيث هو تقنية روائية. (Bickerton, 1967, PP229-239).

تمثل "القندس" في حقيقة الأمر، على الرغم من تفرعاتها السردية، ومشاهدها الدرامية المتداخلة، نسيجاً من الصور الروائية المتساوقة مع بعضها البعض أقرب ما يكون التساوق؛ حيث تنضوي هذه الصور جميعها تحت ما يسمّى بـ"بلاغة الانكسار"، وقد بلغ هذا الانكسار أوجه ضمن إطارين علائقيين؛ هما: علاقته مع أسرته، وعلاقته مع عشيقته "غادة".

تجلي الانكسار/الأسرة وسمة الجنائزية

يقول "غالب" حين رأى القندس أول مرة: "عندما رأيت القندس أول مرة شعرت بالألفة. ولا بد أنه شعر بذلك أيضاً وإلا ما تسلق الضفة الحجرية وراح يعبث في سلتي وبساطي. تأملت سنّيه البارزين اللتين اكتستا لوناً برتقالياً شاحباً من فرط ما قضم من لحاء البلوط والصفصاف، فذكرتاني لوهلة بما كانت عليه أسنان أختي نورة قبل أن تنخرط في إصلاحها بالتقويم والجسور حتى بدا فمها في الأشهر المعدودة التي سبقت زفافها مثل موقع بناء نشط، أما ردفه السمين فذكرني بأختي بدرية في زيارتي الأخيرة لها قبل أن أجيء إلى بورتلاند وأكرر على سمعها امتعاضي من رؤيتها تجرّ وراءها امرأتين أخريين كلما أولتني ظهرها حاملة صينية شاي ومكسرات رديئة. وعندما رفع إلى عينيه الكلتين محاولاً أن يقرأ ملامحي ونواياي بدا مثل أمي عندما أخبرها أنني موثك على سفر فتستعيز طويلاً وتحوقل... انتزع الثمرة من يدي كما ينتزع أبي ثمار الحياة انتزاعاً وكأنّ نموها لا يتجدد كل سنة. وضعها في فمه ثم لفظها فوراً لتسقط على الرض. التقطها مرة أخرى وأبقاها في يده هذه المرة. بدا أنه لم يستسغ طعمها السكري ولزوجتها المفرطة ولكنه لن يستغني عنها رغم ذلك. قبض عليها بيد شحيحة ذكرتني بيد أخي سلمان عندما تقبض على المال مثل معمر جرب القحط والفاقة وليس فتى مدلاً ولد وبين يديه لعبة فيديو حديثة". (علوان، 2014م، ص5).

بهذا السياق السردى أُنْتِحَتْ الرواية، لتشي بعمق الانكسار الذي يعترى الذات الساردة/غالب؛ حيث الشخصوص الذميمة، والفضاءات المسكونة بالتوتر والانغلاق، انكسارٌ يسكن أعماق الذات الساردة/غالب ليحصر دائرة الرؤية العلائقية الحميمة، والمتمثلة في المحيط الأسري القريب، في معاني القبح والعنف والشح واللامبالاة، كيما يستدرج المخيلة إلى توحيد الرؤية وتقنينها لتمتحن من فضاءات التصادي المفضي إلى الانكسار.

لم تكن "نورة" سوى أسنانٍ مرصوفة "مثل موقع بناءٍ نشط"، ولم تكن "بدرية" سوى ردفًا سميناً يوحي بأنها "تجر وراءها امرأتين أخريين"، وغابت الأمومة

في سراديب الاستعادة والحوقة، واستقرت الأبوة في فضاءات العنف والسلب، في حين قدّم "سلمان" مثلاً للقط والشح والبخل.

هي نظرة جزئية لإطارٍ علائقيٍ أسريٍ متهاك، ليس متوارياً أو مجهولاً، بل بائناً واضحاً، لا يخفى على أحد، حتى على "القندس" لو فكّر في الولوج إليه؛ "هذا هو عيينا الأزلي الذي لن يغيب عن حذق القندس. سيلاحظ منذ الليلة الأولى له في بيتنا أننا نأكل من طعام واحد لا على طاولة واحدة، ونقيم تحت السقف نفسه ولكلٍ منا نوءٍ مختلف، ونحتفل بنفس الأعياد لكن ابتساماتنا متنافرة. سأبوح له عندما يسألني عن السبب أنه القلق. وحده القلق الذي أبقى بيننا العهد وجعل كل ما بيننا كعائلة مجرد عهد... نقف متماسكي الأيدي على محيط دائرة وندير ظهورنا بعضنا إلى بعض بينما تطل وجوهنا إلى الخارج دائماً. ننظر إلى الناس أكثر ممّا ينظر بعضنا إلى بعض. ونسمع عن حرائق الآخرين أكثر ممّا نسمع عن حرائقنا العائلية. ولكن رغم ذلك كله نظل متماسكي الأيدي. لم ننتبه أبداً أن دائرتنا المقدسة وسطها فارغ ولا يستحق الحماية (علوان، 2014م، ص41)... لا شيء يجمع بيننا نحن الأخوة المنفرطين من رحمين. عندما شعر أبي بذلك قرر أن يطيننا بالصمغ ويلصق بعضنا ببعض كيفما اتفق حتى نبقي معاً ولو كانت قلوبنا شتى... سيلاحظ القندس أيضاً أن عائلتي بكما في ما بينها ثرثرة في محافل الآخرين، نخرع فضائنا بكتمان رهيب حتى لا يعرف أحدنا ماذا يحاك في الغرفة المجاورة". (علوان، 2014م، ص42).

من هنا، لم يعد لمحيط الأسرة القابع في هوة القلق والتشظي والانحلال، رمزية الكيان الاجتماعي الملموس، كما أنّ هذا الصورة لم تعد مجرد تعبير عن غربة كيان خارجي، بقدر ما عكست عالماً داخلياً للذات الساردة/غالب يقوم على استبطان الفضاءات القلقة، والمصائر المجهولة، والعلاقات المتشظية ليحيلها في نهاية المطاف إلى حالة انكسار داخلي، يطبع مرحلة كاملة من مراحل تشكّل المكونات النفسية والفكرية والثقافية للذات.

لذا، فهما بلغت قدرة الذات الساردة/غالب على الانفلات من طوق التشظي الأسري، فإنها تظل أسيرةً له بكل تفاصيله ودقائمه، إذ لم يشكّل الهروب من الوطن، وطلب الهجرة إلى "بورتلاند" حلاً، بقدر ما كان تكريساً لمعاناة الواقع المأزوم.

إنّ هجرة الذات الساردة/غالب إلى "بورتلاند" لا تعني مطلقاً الانفصال الخالص عن واقعها في "الرياض"، بل إن الواقع في "الرياض"، والذي يتمثّل في الكيان الأسري المضطرب، هو الذي شكّل الذات الساردة/غالب بكل تمفصلاتها، ليصنع بالتالي صوتاً فضائحياً يُطرب السكون الموحش داخلها، فتظهر ذاتاً قلقة مضطربة متوترة، لا يسكن وجيبها لأنها منذورة للانكسار، ولا تتحدد صورة الانكسار من خلال دلالاتها أو موضوعها العام فحسب؛ "بل من خلال الشروط المتحكمة في مجموع توجهها السري. ويعد التوتر أحد تلك الشروط، بما له من قدرة للاستحواذ على المتلقي والإيحاء له بالخطاب المزمع إيصاله من خلال لعبة السرد". (أنقار، 1994م، ص24-25).

فالطعام الواحد المبعثر في غرف البيت، يعكس صورة التشتت والتبعثر التي غلبت على الذات الساردة/غالب، كما تتبدّى أعمق معاني الانكسار، حين تعيش الذات لحظة الهروب من نفسها، حين "تقف متماسكي الأيدي على محيط دائرة وندير ظهورنا بعضنا إلى بعض بينما تطل وجوهنا إلى الخارج دائماً"، ذلك هو الهروب من الذات، أو لعله الانفصال عنها؛ "سلاحظ القندس أيضاً أن عائلتي بكاء في ما بينها ثرثرة في محافل الآخرين"، حيث الخوف من المواجهة، والحذر من الاقتراب الذي يربّج السقوط، وإيثار الصمت خشية بلوغ الخواء الذاتي المبطن ببقايا نقاءٍ ثوري، تخبو جذوته إلّا من عاطفة الحب.

ظلت الأسرة في "الرياض" بكل ملامحها وتفاصيلها حاضرة في ذهن الذات الساردة/غالب، حيث تمارس الذاكرة القمعية أنماط الضغوط الفكرية والسلوكية عليها، هذا على الرغم من الانفصال المكاني الذي اختارته الذات الساردة/غالب للانعتاق من الواقع في "الرياض"، لكن هذا الانعتاق لم يتحقق

مطلقاً، حتى ولو اعتقدت الذات ذلك، بل ظلّ هذا الواقع هاجساً يؤرق الذات الساردة/غالب في الغربية إلى الحد الذي كرس من تقوقعها في شرنقة الانكسار.

يقول بعد استرجاعٍ طويلٍ لبعض ذكرياته مع أسرته في "الرياض": "ظلّ الطريق الطويل من سياتل إلى بورتلاند مليئاً بهذه الذكريات الملوثة حتى قبل أن ألتقي ويلامت، وأطرح على ضفته أطناناً من البوح الشاتك، وقبل أن يعلمني لماذا لا يجب أن أثق بعائلة من القنادس في مدينة ليس فيها نهر أصلاً". (علوان، 2014م، ص73). ويقول في موضعٍ آخر، يحاول فيه رسم علاقته مع كل فردٍ من أفراد أسرته، ويُفصّل عن خصوصيات أفعاله التي "لا تُفهم إلاّ فيما يخامر من أفكار وفيما يشعر به من أحاسيس" (James, 1962, P66): "الآن أفكر فيها بعد سنواتٍ طويلة وأنا أجس شوارع بورتلاند بسيارة مستأجرة وأتخيّل كلاً منهم نائماً في جوف شجرة وأتذكر أنه كان ينقصني قرار صحيح وعادل: ألاّ أتسلق أحداً منهم يوماً". (علوان، 2014م، ص71).

لازالت "الرياض بكل ما تحمله من "الحوادث والصدمات" ((علوان، 2014م، ص76). تسكن ذاكرة الذات الساردة/غالب، وتعكس بكل تفاصيلها مستوى الانكسار النفسي الذي تتوشّح به الذات، هذا على الرغم من إقرارها بأنها تعرف تماماً أنّ هذا التعلّق النفسي بـ"الرياض" لن يغيّر من الأمر شيئاً؛ "وأنا أبتعد عنهما اليوم، لأني أعرف أنّ الحياة في الرياض لن تصنع لي جديداً ولن تزرعني في عائلة أخرى والناس نيام" (علوان، 2014م، ص73)، تشير دلالة العبارة هنا إلى هياج الذكريات وسط فضاء الغربية، لأنّ "التعبير بالوطن يأتي كصورة عامة يختبئ وراءها الهياج النفسي والشوقي الكامل". (عبد الخالق، 2011م، ص210)، إنه هاجس الرغبة في الاستقرار، والخيبة من واقعٍ مر، عالقٍ في الصورة الكلية لفضاء الوعي الآمل بخلق أسرة جديدة تحمل المعنى الحقيقي لهذا الكيان الاجتماعي المحسوس.

ظلت "الرياض" تسكن ذاكرة الذات الساردة على الرغم من محاولات الانفلات المكاني التي تمارسها الذات للهروب من الواقع المرير، وظلت ملامح "بورتلاند" تداعب ملامح "الرياض" بكل تفاصيلها؛ "ازداد يقيني بأنّي أعرفه منذ أمد بعيد

جداً، صارت رحلتي إلى النهر لصيد السمك تشبه إسرائاً إلى بيتنا في الفاخرية. كلما لمحتة يخطر من بعيد تراءت لي ملامح الناصرية والمربع، وأصبحتُ ملغوماً بالشجن العريق مثل طائر أضاع بوصلة المواسم. أخبرتُ عادة أنه يذكرني بالرياض فأجابت بضحكة إلكترونية طويلة تعقبها علامة تعجب (لووووووووول!). أخبرتُ "كونراد" بذلك فلم يعلّق، كشأن الذي لا يعرف كيف تبدو الرياض أصلاً. أخبرتُ بضعة أشخاص عابرين من أبناء المدينة الذين ألتقيهم في المقاهي والحانات فرفعوا الحواجب وهزوا الرؤوس في تعجب مصطنع كما يفعل الأمريكيون عادة إذا حدثهم غريب عن بلده". (علوان، 2014م، ص29).

فالرحلة إلى نهر "ويلامت" لم تكن سوى رحلة إسرائيلية إلى بيت الفاخرية في "الرياض"، وملامحه تعيد إلى الذاكرة ملامح الناصرية والمربع في "الرياض"، ووسط هذه الدوامة يسكن حنينٌ عريقٌ مشجون، يفضي إلى تيه الشاعر وبعثرتها؛ إنه التعلّق حيث الانكسار، والأمل حيث الألم، ووحدة الشاعر وعزلتها حيث ينعدم الصدى، وتخف حدة التصادي. إنها رمزية أحادية للأشياء، توحى بغموض الواقع مع تعلّق النفس وانكسارها في الوقت نفسه.

ولم يقف التماهي مع "الرياض" عند مجرد الاستشراق الذهني الذي قد يتوارى مع مجرد الخروج من دائرة التوصيف للحظة الموضوعية المهيمنة على الوعي؛ بل يتجاوز الأمر ذلك، حين تشتد حدة التعلّق إلى المستوى الذي تخطف فيه الذات الفضاء المكاني في "بورتلاند"، لتحيله فضاءً من فضاءات "الرياض"؛ "في البدء صنعت شقة تشبه مجلسي في الرياض. اشترت كنبات عديدة ونزعت وسائدها وصففتها على الأرض ثم ألقيت بهياكلها الخشبية في مكب النفايات. عندما تأملت المكان بعد ذلك شعرت بأن الحنين الذي يحدثه تشابهه كهذا قد ينقلب ضدي يوماً ما...استعدت الهياكل من مكب النفايات في اليوم نفسه، وقررت أنني أحتاج إلى ديكور محايد لا يحرضني ولا يحرض علي، شخصٌ غيري عليه أن يقوم بهذه المهمة المربكة". (علوان، 2014م، ص117).

هنا، حيث الاعتراف الضمني باحتمالية التصادي مع أفق الزمن الممتد إلى مسافات بعيدة تفضي، بلا شك، إلى حنينٍ يفضي هو نفسه إلى خلق فضاء الانكسار، لذا لم يكن هناك مساحة للاستسلام لوجيب الأفكار والأصوات الذهنية، إذ إن مجرد العزم على التتكر لها أصبح مهمة مربكة.

تشظي الذات/ وهم الحب وحقيقة الانكسار

تواجه الذات الساردة/غالب في العقدة الرئيسية للنص الروائي إرادة الحب، حيث أريد لها أن تنفصل قسراً عن "غادة"، وتخوض الذات في سبيل تلك الإرادة سبلاً شتّى، تعكس مدى التعلق المبطّن بالانكسار.

لم تكن "غادة" سوى حبيبة الطفولة، كبرت وتحولت إلى عشيقة بعد أن صارت لرجلٍ آخر. "عندما قررت غادة أن تتزوج زفت إليّ الخبر وكأنها تقترح أن نخرج في نزهة. كانت تحدثني عن تفاصيل قرار محسوم لا ينقضه أي احتمال صغير لإمكانية ارتباطنا نحن، رغم أننا كنا قد قطعنا معاً مشواراً يقترب من العامين... كان عليها أن تتدرج في إعلامي بهذا القرار بدلاً من أن تطوح به أمامي بهذه البساطة. ألم يكن من اللائق أن تشنق دمعتين على شرف حكايتنا الجميلة؟ أن تبكي قليلاً على كتفي وتخبرني أي سأظل في قلبها إلى الأبد؟". (علوان، 2014م، ص201).

من هنا بدت أولى بوادر الانكسار، حيث التهميش والإلغاء، واللامبالاة، لتبدأ بعدها رحلة الذات الطويلة مع الاستخفاف الممنهج. لم تكن "غادة" من سكان "الرياض"، بل لم تكن في أرجاء الوطن أصلاً، كانت تسكن "لندن" مع زوجها الدبلوماسي وأولادها، تلتقيها الذات الساردة/غالب بين الحين والآخر في مدينة أخرى بعيدة عن مكان زوجها وأولادها، "كل مرة نلتقي تختار مدينة جديدة لتحقق مكسباً سياحياً يعوّضها إذا جاء لقاءً رتيباً ومملاً. والحقيقة أن أغلب لقاءاتنا بعد الحادثة كانت كذلك. وكثيراً ما كنا نقضي منها في التسكع على المقاهي والتفرج على الأفلام أكثر مما نقضيه في الغرف المغلقة والسرر الوثيرة". (علوان، 2014م، ص60).

يكرّس هذا الاعتراف الضمني بحقيقة العلاقة مع "غادة" أعمق معاني الانكسار الذي تتوّشّح به الذات حيث "الانقياد اللاشعوري الخانع لمكوّنات التآزيم" (ماجدولين، 2010م، ص24) ، لم تكن "غادة" تقطن "الرياض"، كما أنها لم تكن معه في فضاء غربته، فلا هي في محيطه القريب، ولا هي في "الرياض" التي ظلّ هاجس تعلقه بها يؤرقه في فضاء غربته.

لم تكن "غادة" في الرواية سوى معادلٍ سرديٍّ لـ"الرياض"؛ حيث الشخّ العاطفي، والتشظّي، وتقزيم الآخر، وحيث الحب والتعلّق ، ووهج الذكريات، وشجن الحنين، وهي، على الرغم من ذلك، لا مناص من حبها؛ إذ هي بقايا "الرياض" التي لا مناص من الانفلات منها.

إنه العنف الأنثوي، تمارسه "غادة" على الذات الساردة/غالب ضمن إطارين؛ عنف الذاكرة، وعنّف الواقع المأزوم، وهذان العنّفان ظلّاً يتجاذبان الذات الساردة إلى الحدّ الذي زجّ بها في مفارقات ملغزة؛ فهي الحبيبة الأولى والعشيقة الفضلى، وهي في الآن ذاته القاتلة والمتسلّطة والغامضة، وهي مع هذا كله لا انعتاق من حبها.

من هنا، انبثق التشظّي؛ تشظّي الذات الساردة/غالب مع أنثى متشظّية أصلاً، حيث قلق العلاقة وتوترها، واستمرارها مع صقيعها، وتشوّشها وغموضها، فلا انفلات من شرنقات الذاكرة، ولا تثوير لدفقات واقعٍ آنيٍّ من شأنه أن يرسم ملامح هذه العلاقة ويُعَيّنّها؛ "منذ أن انعقد طريقانا مثل حبلي صوف، فلم نعد نملك أن نلتقي ولا حتى أن نفترق، عرفنا أنها علاقة من تلك التي لم يتقن الحب صنعها، ولم يعرف كيف يتخلص منها، فترك الأمر لنا... وانصرف. ولم يمضِ وقت طويل حتى تعلّمنا أنه إذا أردنا أن نخنق حباً قديماً، فعلينا أن نسخر منه باستمرار!" (علوان، 2014م، ص227)، هو حوار باطني تكشف فيه الذات الساردة/غالب "لنفسها أموراً لا تبدّئها لغيرها، وكثيراً ما يكون هذا الكشف وسيلة لتبيين حقيقة علاقاتها مع غيرها أو لتصوّرها على النحو الذي تحب". (قسومة، 2008م، 182).

إنه الحب المفضي، بلا شك، إلى الانكسار؛ حيث السُلطة والإذعان، والحب واللاخب، وتتداعى مثل هذه الصور في المكوّن السردى "في إيقاع تصاعدي يوتّر سياق الامتداد نحو النهاية الحزينة". (ماجدولين، 2010م، ص72).

قلق السُلطة وهاجس الفقد

"حتى داود احتار في عودتي هذه المرة فتوقف عن إرسال النكات العابرة في الهاتف. قبل رحلتي الأخيرة هذه، اعتاد مني أن أسافر وفق جدول منتظم تضعه عادة ولا خيار لي فيه". (علوان، 2014م، ص136).

كرّس هذا الإذعان الذكوري للسُلطة الأنثوية صورة الانكسار والتذلل التي تكتنف الذات الساردة/غالب، حيث الإحساس بالتلاشي في دائرة الهيمنة الأنثوية، تلك الهيمنة التي لا تخلو من سُلطة قمعية تأتي على المكان والزمان والروح، فالرواية تعبر عن مأزق عالمٍ بشع، محكوك بحتمية السُلطة، ينتقل من سيئ إلى أسوأ". (بو عزة، 2014م، ص65).

"فكرت في ما يمكن أن يحدث في لقائنا المرتقب. كنت واثقاً بأنها تُعد لي كلاماً يشبه مباحث الجراحين سيفتح قلبي ويخرجها منه إلى الأبد. قررت وأنا أتأمل طبقات السحاب من نافذة الطائرة المزدحمة ألا أمنعها من ذلك. سأكون شاكراً لها لو أعادتني إلى ما كنت عليه من قبل: شاباً مشغولاً في ملحق. هكذا ولجت مطار جدة مثل مريض يلج المستشفى متأهباً لتلك الجراحة المرتقبة". (علوان، 2014م، ص210).

تبدو سمات العجز النفسي أكثر ما تبدو حين يتبدد كل أمل للذات الساردة/غالب في الانعتاق أو الانفلات؛ حيث الانقياد المطلق لسُلطة الأنثى، والاستسلام القطعي لممارساتها الطقوسية. لم تكن "عادة" مجرد أنثى تحمل سمات الإمرة والتسلط فحسب؛ لكنّها كانت جزءاً من بقايا الوطن يتحدّى به فقدان والغربة القدرية، "سأكون شاكراً لها لو أعادتني إلى ما كنت عليه من قبل: شاباً مشغولاً في ملحق". لم تكن "عادة" سوى الوطن؛ الوطن بقسوته

وجفافه، والذي ظلّ هاجِسٌ تَعَلُّقَه به قابِعاً في ذاته مهما أبدى رغبته اللوححة في الانفلات منه.

وتتابع طعنات الحب في خاصرة الذات الساردة/غالب، حيث تلتهب الأحاسيس إلى حدّ التعلّق، ثمّ تتبعثر إلى حدّ الانفلات، إلى أن تسكن في بوتقة الانكسار. ظلّت الذاكرة تَبَعَتْ صوراً وأصواتاً مُشْكَلةً لذلك الحب؛ تتداخل وتتشابك مع الأحاسيس والصور الذهنية" (ماجدولين، 2010م، ص85) التي ظلّت تتجاذب فكر الذات الساردة ومخيلتها، لينتصر في النهاية صوت الانكسار، فيسدل الستار على دربِ المساومةِ الشائك.

"بكيث بعد الحب طويلاً ثم نسيته كما طلبت مني. أما هي فلم تبيك مثلما أنها لم تنس. ظلّت قاتلة طيبة تعني بقبر ضحيتها بلا ملل. لا تريد أن تبعثه من موته فتتورط به ولا تريد أن تنطمس معالم القبر فتأسى عليه. شعلة مجوسية لا تنطفئ أبداً ولا تحرق المعبد. حاولت طيلة هذه السنوات من خلال سلوكها الموارب في لقاءاتنا وعباراتها المدسوسة في حواراتنا أن تقول لي بمواربة: "لا تحبني أرجوك...ولكن ابق دائماً على قناعة بأني امرأة تستحق الحب!". (علوان، 2014م، ص224).

تبرز هنا صورة جليّة لكيان وجودي مأزوم، تُكبّله براثن العوز وقلة الحيلة، وسط تمكّن أنثوي سافر؛ "بكيث بعد الحب طويلاً ثم نسيته كما طلبت مني، أما هي فلم تبيك مثلما أنها لم تنس"؛ لقد قعدت "عادة" لعلاقة مبعثرة؛ فلا انعتاق بائن، ولا اتصال شافي. تقف "عادة" على مسافة من الذات الساردة/غالب، تماماً كالمسافة التي تقفها "الرياض"؛ فهي البعيدة القريبة، التي ظلّت بكل قسماتها وملامحها الجافة تسكن قلبه، إلى الحدّ الذي لا يمكنه الانعتاق منه؛ يقول مصوراً عادة: "أكره ما صارت إليه في السنوات الأخيرة: موحشة كأنها ناظرة مدرسة بعدما ركضت معها في أزقة العمر مثل طفلين يدهشهما الحفاء والعري. تتعالى على ذكرياتنا وكأنني ارتكبتها وحدي، وتبترأ من بعضها وكأن التظاهر بالنسيان يكفي لطمس معالم الماضي". (علوان، 2014م، ص35).

إن هذا التشطي النفسي في العلاقة مع "غادة"، حيث الجمال والتوحش، والحب واللاحب، والسّلطة والإذعان، يفضي إلى علاقة الذات الساردة/غالب بـ"الرياض"، حيث لم تكن "غادة" سوى الرياض بجفافها وتوحشها وقسوتها؛ "كل ما في الأمر أنني كنت بحاجة إلى إنجاز أحقن به حياتي المرتبكة وأصنع من نفسي رجلاً تعتد العائلة به وأنا أعيش مع أخوين لم يعاملني أيّ منهم كأخ أكبر، وأبوين لا ينتظران مني أكثر من الأدوار المعتادة، وعشيقه أخبرني للتو أنها ستتزوج وترحل. كل هذا يحدث في غمار فراغ قاتل وسط مدينة يابسة لتوها نفضت عنها إثارة حرب الخليج ودخلت مرة أخرى في غيبوبة الإسمنت والرمال"، (علوان، 2014م، ص274) هكذا يتشكّل مسار تجربته كحلقة مغلقة من الإخفاقات، إخفاق في الحب، فشل في استكمال الدراسة، عقدة الأب القهرية". (بو عزّة، 2014م، ص66).

تُجسّد "الرياض" بكل تفاصيلها عمق التآزيم الذاتي؛ حيث الحياة المرتبكة، والتهميش العائلي، وخفر العهود، ومع هذه السلسلة من المعاناة الفردية "فراغ قاتل"، حين تقترن "الرياض" بالعزلة الذاتية، ويُشكّل هذا الاقتران سبيلاً خفياً لاستبطان العلاقات المأزومة للذات الساردة مع كلّ مَنْ يتنفس هواء "الرياض". لم تختلف "غادة" في توحشها عن توحش "الرياض"، فهما صورتان لماهية توحش واحد؛ يتعانقان مع بعضهما لتكريس مظاهر التعنيف النفسي والجفاف العاطفي، عبر تشكّلات التهميش والتشويه والإلغاء.

عنف الفضاء ورهان الانكسار

وتواصل الذات الساردة/غالب تحفيز الذاكرة لإثراء بلاغة الانكسار، فيصير ذلك التوحش واقعاً ملموساً بعد أن كان شعوراً نفسياً، لتقاسي الذات مرارة التعنيف الفضائي؛ حيث الطرد والإقصاء، "وثمة علاقة تأثر وتأثير متبادلة بين الشخصية الروائية ومكانها الذي تحتل، يكشفها الفضاء، ويعبر عن هذه الحالة اللاشعورية التي تعيشها الشخصية في كنف المكان"؛ (قبيلات، 2010م، ص66). "عقدت حاجبها تلك الليلة في لندن كما عقدتهما من قبل في مدن كثيرة...ألفت مرآهما على تلك الحالة حتى كأنهما خصماي

الأزليان المعلقان فوق عينيها إلى الأبد. لم تكن تريد أن تراني هنا". (علوان، 2014م، ص52) تبدو صورة هذا المشهد مكرورة في الذاكرة المأزومة أصلاً، وتبقى متصلةً فيها حين ينكشف القناع الجمالي عن صوتٍ فضائحي لا يمكن تجاهله؛ "بدا واضحاً أنّ عادة تنفّست الصعداء وطائرتي تغادر لندن باتجاه الغرب رغم أنها حاولت أن تبدو لطيفة ومشتاقة وهي تغمرني برسائل الهاتف حتى اللحظات الأخيرة قبل إقلاع الطائرة. ورغم لطفها المصطنع لم يفتها أن تفصح عن تدمرها مرة أخرى من هذا التصرف غير المسؤول وكأنها تعلنني للمرة المئة ضعيفاً غير مرغوب به في مدينتها الأثيرة". (علوان، 2014م، ص62).

تستند الذات الساردة/غالب على تنويعات تخيلية من شأنها أن تُكرّس ثقافة الانكسار، وقد شُعِفَتْ دائماً باستحضارها وتضمينها، حيث تبدو "عادة" متكشفة المشاعر والعواطف حيناً، وممتنّعة حيناً آخر، في حين لم تكن الذات الساردة/غالب على مسافة بعيدة عن هذا التقنّع أو ذلك الانكشاف.

يعتري الخنوع الخالص ملامح الذات الساردة/غالب، فعلى الرغم من قناعته المفضية إلى الاعتراف الصريح بأجواء البؤس والانكسار في العلاقة الفضائية مع "عادة"، إلا أنّ بوادر التخلّص والانعقاد من هذه العلاقة لا تبدو لائحة في الأفق؛ بل على العكس من ذلك؛ حيث ظلّت هذه العلاقة مستمرة بالنفحة التراجيدية ذاتها، حين تخرس الذات أمام الواقع الملموس، لترصف في الذاكرة المقموعة منظومة من التأمّلات التراجيدية التي يستدعيها طور التندرّك المبطن بالانكسار.

لم تكن "الرياض" على مسافة بعيدة أيضاً، وإن بدت "الرياض" متكشفة في كل حالاتها ولم تعمد إلى التقنّع في حالٍ من الأحوال؛ "تحوّلت الرياض إلى معمل أبحاث والناس إلى عيّنات عشوائية متناثرة فوق مكتبي، عشت وهماً جميلاً وبنيت لنفسي منصة تنويج صغيرة فوق سحابة رمادية واهية. ولكنّ المدينة التي كادت لي فصلي من الجامعة بسبب عكوفي على بحثٍ يفضحها لم تأبه لحماستي المتجددة تلك، راحت تراقبني وأنا أشعل عقلي مثل عود

كبريت عجوز ثم تسخر من رأسه الملتوي القبيح عندما ينطفئ. كنت أستفزها كل يوم بالكتابة عنها. أُدخِل في أنفها بعوضة منتحرة. اكتشفت أخيراً كيف تضطهد المدينة أبناءها". (علوان، 2014م، ص303).

تحضر "الرياض"، كما أسلفنا، متكشفةً تماماً، على العكس من "غادة" التي كانت تتقن مرّات وتتكشف أخرى. لم تكن العلاقة المكانية بـ"الرياض" كالعلاقة بـ"غادة"، حيث لا خنوع ولا انقياد ولا توجيه قسري، إنّما تصادياً صريحاً بين الذات الساردة/غالب وبين "الرياض"؛ "كنت أستفزها كل يوم بالكتابة عنها. أُدخِل في أنفها بعوضة منتحرة"، وتستمر لعبة التجاذب والتصادي بينهما، حتى تقرر "الرياض" التحلّي عنه والقذف به بعيداً عنها؛ "أسقطني بين فكيفها لتمضغني قليلاً ثم تلفظني إلى حيث أنا الآن...محاصر بالنهر البارد الذي يطرح قنادس حقيقية". (علوان، 2014م، ص43).

تنبئ العلاقة بـ"الرياض" عن معركة شديدة الخصوصية، يحمي وطيشها بينها وبين الذات الساردة/غالب، لتفضي إلى واقع متأزم، وذاتٍ متشظية، تستبطن صورة بليغة لعنف الفضاء، تستمر الذات الساردة/غالب في استنزافها، وتستمر "الرياض" في التخلّص منه، حيث تقمه في شرنقتها الملتهبة لتعنته بعدها إلى فضاء الغربة القدرية.

تحوّلت "الرياض" التي احتضنت بداية حبّه، والتي كادت أن تكون سبباً في أن يصنع من نفسه رجلاً يُعتدّ به، من خلال بحثٍ علميّ عنها، تحوّلت إلى ماردٍ هائل، حيث لم يرق لها تعديّه عليها أو سبر أغوارها، فرمته بعنفٍ متأجج في حادث سيارة دبّرت له مكاناً وزماناً، في صورة من صور العنف الجسدي التي تكرّس من حالة الاغتراب الفضائي في باطن الذات الساردة/غالب؛ "احتلت ببحثي مساحة واسعة من أرض المعركة وتقهقرت الرياض إلى كهوف احترازية كأنها عنكبوت وراحت تراقب هذا الشخص غير المؤلف على شباكها، بدأت تكرهني جداً. المدينة التي تدّعي الرّزانة تميّزت غيظاً من جرّاتي ونزقي، فرمتني أخيراً بحادث السيارة التي انقلبت عدة مرّات بإيعازٍ مباشر منها وبتدبيرها مكاناً وزماناً، بكل حقد مدينة كبرى يستفزها ساكن

بسيط. شعرت وأنا أتحرك في الحيز البرزخي داخل السيارة المتقلبة بأنها لا تتقلب بدافع قوى الجذب والطرْد والقصور الذاتي، بل لأن الرياض قد تحوّلت إلى مارِد هائل وراحت تركل سيارتي بعنف". (علوان، 2014م، ص304).

تبدو معركة فضاء "الرياض" أعنف بكثير من معركة فضاء "غادة" التي كانت تدور من طرفٍ واحد، في حين التهب فضاء "الرياض" بنّدين شرسيّن يسعى كلّ منهما لإقصاء الآخر، حتى استطاعت "الرياض" أن تفرض منطق الهوية المتنازع عليها دون أن تُدرج الذات الساردة/غالب في سجلّاتها، لتجد الذات نفسها أسيرةً في قبضة التعلّق المحموم.

من هنا تماهت "غادة" مع "الرياض" في أفق توتري موحد يرتكز على علاقة قلقة تسهم بصورة أو بأخرى في تنامي الانفعال العاطفي للذات الساردة/غالب، ويستمر هذا التدفق العاطفي في محيطٍ من الشدّ والجذب حيث الحب واللاحب.

لم تكن "غادة" سوى بقايا "الرياض" التي تستدعيها الذات الساردة/غالب كلّما استجدّ الشوق والحنين، حيث ثمة إصرار من الذات على الظفر بفضاءات التلاقي القلقة والمحبّبة من "غادة" كلما استرجعت أحداث "الرياض" وذكرياتهما؛ فلم يعد للذات الساردة/غالب مكاناً في "الرياض" بعدما قذفتها بعيداً بدعاءات قاسية، وتهميشٍ وإع، ينبئ، بلا شك، عن فضاءٍ أسري محموم، تحوّل فيما بعد إلى تعلّق محمومٍ مع "غادة"؛ "لم تعرف أُمي وهي تودعني بذلك الدعاء القاسي في مجلسها بالرياض أنها منحتني سبباً إضافياً لأتمسك ببورتلاند حتى وهي تستقبلني بأشجار نائمة وبرطوبة الصيف المقترّب. أشعر برغبة طفولية في أن أثبت لها أنني قادر على العيش في أبعد بقعة عنها دون أن أشعر بالحنين...أبي أكثر وضوحاً منها. عندما يتعلق الأمر بسفري لا يستدعيه الخبر...إنّ حضوري وانصرافي لا يغيّران شيئاً لديه لأنه يدير قلبه مثل مؤسسة، هذا أوضح ما يمكن أن تعكسه ملامحه، لو أنني تسلّقت جبينه لمسحني مثل حبة عرق، ولو أنني تسلّلت صدره لسعل قليلاً ثم أوى إلى فراشه متدثراً بلحافٍ إضافي يقيه شرّ الأبناء الذين يستدرّون العواطف التافهة". (علوان، 2014م، ص72).

هذه هي صورة "الرياض" التي تشكّلت في مخيلة الذات الساردة/غالب. حيث لم تكن "الرياض" سوى نزع كلام، يصطخب بوجيب أصواتٍ ساخطة ومزْمَجرة، تعلن براءتها السافرة من الأبناء؛ "لا يهم، لا يوجد آباء وأمّهات لمن تجاوزوا الأربعين مثلي. وجودهم في هذه المرحلة من العمر يصبح تذكاريًا وسخيفًا. وأنا أبتعد عنهما اليوم لأنني أعرف أن الحياة في الرياض لن تصنع لي وجهًا جديدًا ولن تزرعني في عائلة أخرى والناس نيام. لا توجد مفاجأة أنتظرها في هذه المدينة لأن مفاجآتها مقصورة على الحوادث والصدمات". (علوان، 2014م، ص73). ومن هذه الصدامية يتولد الانكسار "وكيف يكون الأمر غير ذلك، والتمثيلات المتصادمة مرتبطة فيما بينها برباط لا فكاك منه. لا يمكنها أن تحلل إلا عبر مواجهاتها" (يلس وآخرون، 2013م، ص199)، التي تحيل إلى أنماط من القلق والتوتر.

خَلَقْتُ "الرياض" إحساساً ملتبساً في ذاكرة الذات الساردة/غالب، يتمثّل في مزيج من الفقدان والانكسار، وقد قاد ذلك الإحساس، بصورة أو بأخرى، إلى نسج علاقة متوترة بين الذات الذكورية/غالب، وآخرها الأنثوي/غادة؛ "اعتادتُ تعلّقي بضع ثوانٍ على قسبة الانشغال وعدم التركيز قبل أن تجيب. تفعل ذلك إذا هاتفتها أو تحاورت معها على الانترنت مثلما كانت لتفعل لو كنّا في حضرة سرير أو طاولة مقهى. هذه الثواني القليلة التي تؤجلني فيها لا بدّ أنّها تفسر ما هو حاسم وأساسي في العلاقة: الانتباه المباشر يعني الشغف وهي لا تريد أن تبدو شغوفة بي. لا حب بيننا. فأنا كما بدأت تسميني بالإنجليزية: صديق بفوائد **Afriend with benefits**!". (علوان، 2014م، ص85).

لم تكن "غادة" سوى "الرياض"، تلجأ إليها الذات الساردة/غالب لتطفئ بالتواصل معها لهيب الشوق إلى "الرياض"؛ "يبدو أنني أدمنت مناكفة الرياض ولهذا أترك بورتلاند ونهرها وغاباتها وأمطارها ووجهها المتسامح الطيب وأعود لألتصق بجذع الرياض مثل شرنقة لم يحن وقت خروجها بعد وما زال في الجذع دروس أخرى". (علوان، 2014م، ص289). تعلم الذات أنّ

العلاقة بـ"غادة" تماماً كالعلاقة بـ"الرياض"، يشوبها التهميش والعنف والتوتر والغموض والتوجس، لكنّ "غادة" ظلّت على العلاقة ولم تركلها أو تهيبها كما فعلت "الرياض"، بل بقيت عليها، ومجرد بقائها مع استمراريتها يُبقي على آخر مسمارٍ في نعش العلاقة مع الوطن. لذا حرصت الذات الساردة/غالب على الإبقاء على العلاقة معها، من خلال لقاءاتٍ متشظية خارج أسوار الوطن؛ "يُلمح كونرادو أني عشيق خائب. ماذا كان يريدني أن أفعل؟ أثور على غادة وأطلبها في بيت الطاعة مثلاً؟ يكفي أنّها ظلّت على علاقة معي طيلة هذه السنوات رغم أنها تعيش في لندن وتستقطب عشيقها من الفاخرية. عشرون سنة من العلاقة المتصلة بلا انقطاع. أمي نفسها لم تفعل ذلك ولم تمنحني وقتاً كافياً لأقتطع نصيبي من الحليب الذي ربما كان ليصيرني رجلاً آخر لو أنّه اكتمل". (علوان، 2014م، ص184).

إنّ استحضار الأم "هو في العمق عمل من أجل إعادة تثبيت هذا الإنسان الغالي في داخلية الذات. كأنّ الألم يتحول إلى حافز يدفع الذات إلى مقاومة خطر آخر، هو أكثر أهمية، ربما لأنه يتعلق بما تبقى من الأم، بوجودها الرمزي". (المودن، 2009م، ص41).

نحن هنا أمام خطاب داخلي متشرب بكل معاني الانكسار، تتممّه الذات الساردة/غالب لتعطي لنفسها تبريراً لاستمرار العلاقة مع "غادة"، والخطاب الداخلي على الرغم من كونه استبطانياً؛ إلاّ أنّه إذا ما قورنَ بالكلام الموجّه إلى الغير بدا متقطّعاً غير متواصل" (Vygotsky, 1962,P138-139)، لذا كان استبطانه أجدى إلى التنفيس والتبرير.

حافظت "غادة" على علاقة ممتدة مع الذات الساردة/غالب بغض النظر عن كنهها، ولم يكن هذا التعلّق بـ"غادة" تعلّقاً ذكورياً بأنثى متمنّعه، بقدر ما هو تعلّق بما بقي في ذاكرته من أشلاء الوطن. ظلّت علاقته بـ"غادة" باقية بقاء شوقه لـ"الرياض"، فكلّما تأجّج الشوق والحنين للوطن، تأججت الرغبة في لقاء "غادة"، على الرغم من فضاء التوتر والسلطة الأنثوية الشرسة، التي لم

تكن سوى إرهاباتٍ لانكسارٍ كامل يُعلن نزع آخر مسمارٍ في نعش العلاقة مع الوطن.

ظلت العلاقة بـ"عادة" مألوفة ومستمرة استمرار التوق إلى "الرياض"، وباءت كل محاولات قطع هذه العلاقة بالفشل، على الرغم من الاعتراف الضمني بتوترها وقلقها وعدم جدواها، فـ"كثيراً ما يشهد الباطن تمازج أكثر من إحساس يعكّر أحدها الآخر، وقد يؤول الأمر إلى غلبة أحدها"، (قسومة، 2008م، ص110) لكّنه الخوف من الانكسار، حيث أنّ فقدَ العلاقة بـ"عادة" هو فقدٌ للعلاقة بـ"الرياض"، وقد "الرياض" هو حتماً فقدٌ للمكان والزمان والهوية؛ "قررتُ بعد سهر ونكد أنّ من المخاطرة غير المبررة أن ننهي هذه العلاقة. إنها علاقة لا تكلفنا شيئاً ونحن نتواصل عن بعد مثل قمرين صناعيين لا يلتقي مدارهما سوى مرة كل سنة. أنا في الأربعين الآن ولا يمكن أن أتنبأ بآثار انكسارٍ كهذا على روعي المتعبّة". (علوان، 2014م، ص238).

وكما أنّ فقد "الرياض" فقدٌ للهوية، فإنّ القرب منها لا ينبئ عن استقرار نفسي متحقق؛ بل ينبئ عن صدمات ومشاحنات لا يهدأ وجيبها، لذا كانت المسافة إلى "الرياض" هي ذاتها المسافة إلى "عادة"؛ حيث التأمل الطويل المشحون بالتوتر في أجواء الخوف من المجهول.

وهكذا، تُسرّد الرواية على إيقاع الانكسار، والإحساس بالتهميش، تهमيش المكان والأمومة والأبوة والأسرة أجمع، والقيم والطفولة وكل مباحج الحياة، وتُكتَب بحسّ مأساوي مُحبّط، لا يخلو من سخرية يفترشها الأسى وتلتحفها المعاناة، وهي في هذا السياق تشكّل سردية فاضحة لقسوة الزمن ووحشته، لذا كان طبيعياً أن تسير في موكبٍ جنائزي، تنطق فيه كل مفردة، وكل تصوير، وكل تركيب بأبدية المأساة وخلود التشظّي، لتعلن أخيراً عن تحقق الانكسار المفضي إلى النهاية القدرية حيث فضاء الغربة المحموم.

المراجع العربية والمترجمة:

أبو رياش، موسى

"القدس لمحمد حسن علوان: جدران عازلة!"، القدس العربي،

2/6/2013م.

أنقار، محمد

بناء الصورة في الرواية الاستعمارية: صورة المغرب في الرواية

الأسبانية، تطوان: مكتبة الإدريسي للنشر والتوزيع، 1994م.

بحراوي، حسن

بنية الشكل الروائي: الفضاء - الزمن - الشخصية، بيروت: المركز

الثقافي العربي، 1990م.

بنكراد، سعيد

سيمولوجية الشخصيات السردية: "رواية الشارع والعاصفة لحنا مينة

نموذجاً"، عمان: مجدلاوي، 2003م.

بو عزة، محمد

سرديات ثقافية من سياسات الهوية إلى سياسات الاختلاف، الرباط:

دار الأمان، الجزائر: منشورات الاختلاف، الرياض: منشورات

ضفاف، 2014م.

جينيت، جيرار

عودة إلى خطاب الحكاية، ترجمة: محمد معتصم، المغرب: المركز

الثقافي العربي، 2000م.

حمداوي، جميل

بلاغة الصورة السردية الموسّعة

[/http://www.alukah.net/literature_language/0/74679](http://www.alukah.net/literature_language/0/74679)

السميري، طامي

"رواية القندس: رواية الحكايات المتناثرة والأوجاع اللامبررة"،

الرياض، 2016/8/18م.

الشريقي، أحمد

القندس عن الحب وخذلان الأمكنة

(الجزيرة نت، 2013م، <http://www.aljazeera.net>)

عبد الخالق، نادر أحمد

إيقاع الصورة السردية، دسوق: دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع،

2011م.

علي، أوتر حوت رشيد

الحكاية والاستعارة، بحث لنيل دبلوم الدراسات العليا، جامعة محمد

الخامس، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، د.ت.

قاسم، سيزا

بناء الرواية: دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ (القاهرة: الهيئة

المصرية العامة للكتاب، 1984م).

قبيلات، نزار مسند

البنى السردية في روايات سميحة خريس (1995-2003)،

عمّان: دار أزمنة للنشر والتوزيع، 2010م.

قسومة، الصادق

باطن الشخصية القصصية: خلفياته وأدواته وقضاياها، تونس: دار

الجنوب للنشر، 2008م.

ماجدولين، شرف الدين

الصورة السردية في الرواية والقصة والسينما، الجزائر: منشورات

الاختلاف - بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون، 2010م.

المودن، حسن

الرواية والتحليل النصي: قراءات من منظور التحليل النفسي، الرباط:

دار الأمان، الجزائر: منشورات الاختلاف، بيروت: الدار العربية للعلوم

ناشرون، 2009.

مورو، فرانسوا

البلاغة مدخل لدراسة الصور البيانية، ترجمة: محمد الولي وعائشة

جرير، الدار البيضاء: أفريقيا الشرق، ٢٠٠٣م.

الورياغلي، مصطفى

الصورة الروائية: دينامية التخيل وسلطة الجنس، الرباط: منشورات

العبارة: مكتبة دار الأمان، 2012م.

م.يلس، إ.بانو، إ.ملتسكي، ج.موراندي، غ.ميلود، ب.بتلهاميم. ج.بن

الشيخ، إ.ويبير

السرديات التطبيقية: مقاربات سيميائية سردية، ترجمة: عبد الحميد

بورايو، الجزائر: دار التنوير، 2013م، 199.

المقالات المترجمة:

رولان بارت، "التحليل البنيوي للسرد"، ترجمة: حسن بحراوي، بشير القمري،

عبدالحميد عقار، آفاق، ع 8-9، 1988م

المراجع الأجنبية:

Bickerton (D), "Modes Of Interior Monologue: Formal Definition"
In Modern Language Quarterly n 28, 1967, PP229-239.

James (H), **The Art Of The Novel**, New York, 1962,
P66.

Vygotsky (L.S), **Thought and Language**, Cambridge Mass, 1962,
PP 138-139.
