الرواية العربية وتعدد المرجعيات الثقافية

- سلالات وثقافات-

عبد الله ابراهيم - قطر

مدخل : التعدد وصوغ الذات

يؤدي السرد بوصفه وسيلة تشكيل المادة الحكائية وظيفة تمثيلية شديدة الأهمية في الرواية، فهو يقوم بتركيب المادة التخيلية، وينظم العلاقة بينها وبين المرجعيات الثقافية والوقائعية، بما يجعلها تندرج في علاقة مزدوجة مع مرجعياتها، فهي متصلة بتلك المرجعيات لأنها استثمرت كثيرا من مكوناتها وبخاصة الأحداث والشخصيات والخلفيات الزمنية والفضاءات ، لكنها في الوقت نفسه منفصلة عنها لأن المادة الحكائية ذات طبيعة خطابية فرضتها أنظمة التخيل السردي، فالسرد في وظيفته التمثيلية يركب ويعيد تركيب ويخلق ويعيد تخليق سلسلة متداخلة من عناصر البناء الفني ليجعل منها المادة الحكائية التي تتجلى في تضاعيف السرد، فالتعدد الداخلي لمكونات الحكاية وانفتاحها على فضاءات ثقافية وسلالية ينقل الرواية من كونها مدونة نصية شبه مغلقة إلى خطاب تعددي منشبك بالمؤثرات الثقافية الحاضنة له،والتعدد يأخذ مظاهر كثيرة ، تعدد في العناصر السردية المكونة للحكاية وتعدد في أساليب السرد،وتعدد في الصيغ وتعدد في مواقف الشخصيات ورؤاها ومواقفها .ولعل إحدى الظواهر السردية البارزة في مسار الرواية العربية استثمارها تعدد المرجعيات الثقافية الخاصة بالأعراق والسلالات والثقافات والقيم التقليدية والمرأة والهوية والآخر . ومن هذه الزاوية انخرطت الرواية في الجدل الخاص بالهويات الثقافية والحضارية وبالانتماءات السلالية والطبائع وبكشف البنية الأبوية للمجتمعات الممثلة سردياً،الأمر الذي أفضى إلى ظهور عوالم متعددة بقيمها وتصوراتها ومواقفها . وبذلك قامت بتمثيل ثنائيات الأنا والآخر ، والطبيعة والثقافة، والمجتمع التقليدي والمجتمع الحديث ، وكل ذلك أسهم في إثراء البنية الدلالية وتعدد مستوياتها.

1- التمثيل والمخيال الصحراوي

في عدد كبير من روايات إبراهيم الكوني، يقوم السرد بدمج نبذ متناثرة من الأخبار والوقائع، والحكايات الأسطورية والخرافية، وحملة من المأثورات الشفوية القبلية أو الدينية في الصحراء، فثمة تركيب متعدد لكل شيء، وإدراجه في سياقات سردية خاصة بعالم تخيلي صحراوي كبير تمكنت المدونة السردية للكوني من ترتيب معالمه وفضاءاته وعناصره، وهو عالم مختلف عن سواه من العوالم الروائية التخيلية الشائعة في الرواية العربية بالطريقة التي قام بها السرد في تمثيل المرجعيات، وخلق مكونات جديدة طبقا لمقتضيات الحاجة التي يستدعيها ذلك العالم في الوقت نفسه، ومن ثنايا ذلك العالم تنبثق الشخصيات من آفاق ضبابية، وكأنها بلا ماض، فتنخرط في حركة صراع حول المفاهيم، والقيم والتطلعات، والانتماءات، والتملك، والهوية، والرغبات، والمتع الذاتية، وقبل كل شيء مواصلة البحث عن مصير مجهول في فضاء صحراوي متعدد الأبعاد، يضفي على الشخصيات نوعا من العزلة والانفراد بمقدار ما يدفعها إلى ضرب من المشاركات العابرة وهي ترتحل دون هوادة وكأنها لا تدرك معنى الاستقرار.

يزيح السرد اللثام عن مجموعة بشرية احتجبت دائما وراء اللثام وهي، "الطوارق" فالاهتمام بكشف طبيعة الصراع المستحكم بين مجموعة لا يخفى تنوعها العرقي، وفي كل ذلك لا يتم التوقف فقط على هذه المجموعات العرقية، ومعاينة علاقتها فيما بينها، وفيما بينها والصحراء المترامية الأطراف، إنما يصطنع السرد، فضلا عن ذلك، جملة من الأساطير الخاصة التي تدرج في العالم ا لتخيلي، وتشكل قوامه الرئيس، وهي أساطير تومض ثم تنطفئ لكنها تنبض بالحيوية والتألق ومحورها العلاقة الملتبسة بين الإنسان والإنسان أو بين الإنسان المتوحد والحيوان . ولو رتبت هذه الأساطير وفق أنساق محددة، لشكلت بمجموعها ما يمكن الإصطلاح عليه بـــ "ميثولوجيا الطوارق". وينبغي التأكيد على أن الكوني لم يقصد تقديم تاريخ موضوعي للطوارق، فليس ذلك من شأن الإبداع، إنما يقصد (يختلق) بالسرد عالما جديدا . وفي الوقت الذي أضاء فيه عتمته بواسطة التمثيل السردي، فإنه تدخل بطريقة حرة ومرنة لاصطناع حكاياته، تلك الحكايات المتضافرة فيم ا بينها،لتشكل ميثولوجيا متنوعة العناصر يتبوأ فيها الإنسان بهمومه وحيرته وتطلعاته الموقع الأول، ذلك الذي لايجد أنيسا فيختار مضطرا الحيوان رفيقا له، يبثه لواعجه وعزلته . ثمة تساوق مثير للانتباه في مستوى القيمة الممنوحة للحيوان والإنسان في روايات الكوني، ففي ك ثير من اللحظات الحرجة، حيث الوحدة المستحكمة، لايجد الإنسان إلا الحيوان مشاركا له في كل شيء فيبثه ما يعتمل في داخله على شكل حوار معلن حينا، ومناجاة داخلية أحيانا أخرى، وخلال ذلك تنتظم الوقائع حول موضوعات الثروة، والجاه، والسلطة، والغش، والخديعة،

والغدر، والرغبة المتأججة في التمرد والرفض، وعدم الانصياع لشيء وتتخلل كل ذلك متابعة مثيرة واستقصائية للإنطواءات الذاتية، والانقسامات النفسية . والضغوط الداخلية، إذ الشخصيات تتفاعل فيما بينها في صراع أو وئام عبر حكايات مستفيضة، ومشاهد سردية طويلة تتفجر فيها حوارات غامضة حول أشياء وقعت، وأخرى يبدو أنها ستقع لاحقا في سياق آخر.

ويتم توظيف إمكانات السرد الأدبي كالاسترجاع، والقطع، والتداخل، في تشكيل المادة الحكائية. وتظهر اللغة كوسيلة تعبير وهي أكثر ميلا للتجريد، وليس لها قدرة استبطان اللحظات الشفافة والعميقة التي تمر بها الـ شخصيات، فالجملة القصيرة، توحي بأنها قائمة بذاتها أكثر مما هي متصلة بغيرها، مثل حبات رمل تتراكم بعضها فوق بعض على هيئة كثبان متموجة ومتغيرة، وهي تؤجل باستمرار لحظة التماسك المطلوب في النص، وهذا يؤدي إلى تشظي مكونات العا لم التخيلي. هذا هو حال اللغة في روايات الكوني، فهي محكومة باتصال وانفصال معا، اتصال تفرضه سياقات التتابع اللفظي، وانفصال تقتضيه طبيعة العلاقات بين الجمل، يؤدي إلى تشكيل عالم متموج، وممزق، ومتناثر، ومتعدد، كأنه تيه أبدي، لا يتم فيه العثور إلا على حيوات محكومة بدوافع غامضة وغريبة، وساعية إلى أهداف متناقضة، ذلك أن الثروة تجتذب ببريق الذهب بعض الشخصيات ، والسلطة تجتذب بشهوة القوة بعضها الآخر، فتتقاطع المصائر، وتتعارض القيم، وتتحول الأهداف عن مساراتها، وتنتهي كثير من الشخصيات الحاملة لمنظومات قيمية مختلفة نهايات مأساوية فاجعة، فيما تظهر بعض الشخصيات مدفوعة بقوى قدرية نحو تلك النهايات، وكأنها تسعى إليها . وتتعاقب الحكايات في نظام متوال أشبه بحكايات الأجداد للأبناء، وحكايات الأبناء للأحفاد، ووسط كل هذا تذوب هالة الشخصية /البطل، فكأن قافلة من الشخصيات، لا يمكن العثور على ما يميز كلا منها عن الأخرى إلا بمز يد من الاقتراب إليها. فالمشاهد تحتشد بالأحداث والشخصيات، وتلك الأحداث تتعاقب وتتقاطع وتتداخل، فيما تتوالد الشخصيات، وتنخرط في مواجهات عنيفة، وهي تنتسب إلى عالم الطبيعة أكثر مما تنتسب إلى عالم الثقافة، فهما تتصل بروابط طوطمية فيما بينها وبين أسلافها وعالمها وماضيها، فالدرويش موسى في رواية "المجوس" (1) يختار الانتساب إلى عشيرة الذئاب، إذ سبق أن أنقذت جده من الموت ذئبة، وأرضعته حليبها، فصار ذئبا بالرضاعة، ولهذا السبب يهاجر مع قطعان الذئاب حينما لا يجد قبولا من المحيط الإنساني. والأمر ذاته يظهر مع شخصية "أوداد" الذي اشتق اسمه من أحد حيوانات الصحراء وهو "الودّان" ونسب طوطميا إلى الحيوان ، لأنه نفر من حياة السهولة، واختار أن يعيش حياته على قمم الجبال كالودّان، بل إنه جعل شعار حياته ذلك الحيوان الأنيس، ويفصح عن سر الانتساب فإذا

بالودّان هو والد "أوداد" ذلك أن أمه "تامغارت" تنجب، لأنها كان عاقرا، فرحلت إلى الجبل حيث الودّان، وتوسلته أن يمنحها ذرية، فكان قبوله بذلك مشروطا بأن يمنح الوليد إليه، ووقع الحمل، وولد "أوداد" وقد أنست الأم وقائع الزمن ما كانت وعدت به الودّان بيد أن الأخير كان دائم التذكر، وكما يحصل في الميثاجيديا الإغريقية إذ تقدر الآلهة على الإنسان أمرا، فقد سعى الودّان لاسترداد وديعته، فأغرى "أوداد" وجعله متيما بقمم الجبال، وأصعده إثر رهان اللوح المحرم في الجبل، فسقط إلى الهاوية، وبذلك استرد صلبه إليه بالموت . وعلى الرغم من أن "أوداد" خالف وصية الأسلاف التي تحرم الاقتراب إلى اللوح، إلا أن إغراء القدر الذي رسمه له الودان قاده إلى تلك النهاية الفاجعة . ومثل هذه الشخصيات كثيرة في روايات الكوني، وكثير منها يأخذ سمات الأخرى، فتجد نفسها في تضاد مع غيره. وهذا الاتصال بالطبائع الحيوانية، أو بالعشير الطوطمي يظهر في روايات فؤاد التكرلي، وصبري موسى، وسميحة خريس، كما سنرى.

يأخذ الصراع بين الشخصيات من ناحية انتمائها طابعا ثنائيا في روايات الكوني : انتماء طبيعي كالانتساب إلى الحيوان والاتصال به عبر أمشاج طوطمية سحرية غامضة، انتماء ثقافي كالانتساب الديني أو القبلي أو العرقي . وتبقى الشخصيات أسيرة هواجسها وهي تصطرع بسبب الانتماء إلى هذه الفئة أو تلك . تظهر الصحراء بوصفها إطارا يحتضن الطوارق في رحلتهم الأبدية وسط هبوب العواصف، ولو مثلنا على ذلك برواية "المجوس" لتكشف لنا الأمر على الوجه الآتي، فما أن تصل الأميرة "تينيري" و السلطان "أناي" إلى مكان صحراوي تبدأ الأحداث بلقاء الأميرة و "أوداد"، وتبدأ حكاية حب خطرة بينهما، ويستفحل الأمر حينما يهجر "أوداد" زوجته ويلجأ إلى الجبل . وبالتوازي مع ذلك يقوم الشيخ المبشر بنشر طريقة دينية بين القبائل، فإذا به يدعو إلى دين المجوس، وغايته من وراءذلك جمع الذهب . ويتصل هذا العالم بآخر قوامه الجن الذين يستوطنون جبل "ايدنيان" وبمقارنة عالم الجن الذي يحرم فيه الذهب والقتل وأي نوع من أنواع التملك والاغتصاب بعالم الإنس الذي يمور بالخداع والاستغلال والعنف، يتضح الأمر وينكشف وجه المفاضلة، وهذا أمر تفضحه الصحراء الحاضن الأول لثوتا تدميرية تنبثق في أكثر من مكان داخل الرواية " خرج الجلاد الأبدي من القمقم السماوي واستوى على عرشه في قلب الفضاء، أمر جنده فجلدوا بدن الصحراء العاري بسياط النار، منفذين طقوس قصاص خالد، كتبه القدر على جبين الصحراء منذ خمسين ألف عام، مشى الدرويش فوق السنة السراب، تسللت الرمضاء في ثقوب نعله الجلدي القديم، وحرقت لحمه القديم فركع على

ركبتيه وزحف نحو جبل معزول نحتته الريح وجردته من الـ نتوءات فبدا مثل قالب السكر الذي يجلبه تجار القوافل" (2).

تستأثر الصحراء باهتمام منقطع النظير في عالم الكوني الروائي. فهدوءها وغضبها، وصفاؤها وعتمتها، وأمانها وغدرها، يترك أثره الكبير في الأبنية السردية بما في ذلك الشخصيات، والأحداث، واللغة، وهي في الوقت الذي تؤجج فيه التمرد، فإنها تبسط السكينة والهدوء والدعة والصمت إلى درجة يتحول ذلك إلى طقس تعبدي يفرض حضوره على الشخصيات"، ابتعدت القافلة، خلفت وراءها رائحة الإبل، طغى السكون مرة أخرى، سيكون بلا قاع لا يتقن الإصغاء لملاحظة إلا الشيوخ، ليس كل الشيوخ، ولكن تلك الفئة المعملقة لا تريد من دنيا الصحراء إلا الصمت، أو ربما لم يبق لها إلا الصمت، موسى لاحظ أن شيوخ القبيلة يزدادون تعلقا بالسكون الصحراوي كلما تقدم بهم العمر، يجتمعون ويذهبون إلى الخلوات المقطوعة ليسمعوا السكون، أو "صوت الله" كما يروق لبعضهم أن يقول، يوما كاملا يجتمعون ليصوموا عن النطق، عن الإيماءة، عن أبسط إشارة . شعائرهم في الإصغاء للسكون من العبادات التي تفوق حتى الصلاة قداسة" (3).

تعدّد الأساطير أمر يطرد في روايات الكوني، فما أن تتوهج أسطورة إلا وتنطفئ أخرى، وتظهر الشخصيات حاملة حكاياتها الصحراوية معها أينما تذهب، وكأنها لا تعمل إلا على مقايضة الحكايات بعضها ببعض وسط ذلك يستأثر الحيوان بمكانة واضحة، فالجمل والحصان وحيوانات الصحراء الأخرى دائمة الحضور وتقوم أحيانا بأدوار رئيسة، إذ تنعدم صلة الإنسان بالإنسان، فلا يجد أمامه إلا التواصل مع الحيوان . ففي رواية "التبر" يفتتح النص بالمقطع الآتي الذي يكشف نوع العلاقة بين "أوخيد" و "الأبلق" عندما تلقاه هدية من زعيم قبائل آهجار، وهو لا يزال مهرا صغيرا، يطيب له أن يفاخر به بين أقرانه في الأمسيات المقمرة ويتلذذ بمحاورة نفسه في صورة السائل والمجيب "هل سبق لأحدكم أن شاهد مهريا أبلق؟ " ويجيب نفسه "لا" هل سبق لأحدكم أن رأى مهريا في رشاقته وخفته وتناسق قوامه؟ "لا"هل سبق لأحدكم أن رأى مهريا ينافسه في الكبرياء والشجاعة والكبرياء والوفاء؟ "لا" هل سبق لأحدكم أن رأى غزالا في صورة مهري؟ "لا" هل رأيتم أجمل وأنبل؟ "لا" لا لا لا، اعترفو، بأنكم لم تروه ولن تروه " (4)وهذا الضرب من العلاقة يؤسس لصلة خاصة بين "أوخيد" و"الأبلق" فالحيوان الآخر له شجرة نسب لا تقل أهمية عن الإنسان . وفيما يقع "أوخيذ" بحب حسناء فإن جمله هو الآخر يعشق ناقة . أما في رواية "نزيف الحجر" (5)، فالاندماج يبلغ أقصاه بين

الصبي والودّان، إذ كل منهما يقع تحت طائلة "مديونية معنى" للآخر لأنه يمنحه الحياة حينما تدخل لإبعاد شبح الموت، وبخاصة الودّان، الذي ينقذه وهو معلق على صخرة في سفح جبل.

يصعب القول بأن الكوني، استنادا إلى التمثيل السردي الذي تجلى في رواياته، قدم "مجتمعات هامشية" تعيش على تخوم مجتمعات متماسكة، ذلك أنها تظهر "هامشية" بمقدار كونها مجهولة للمتلقي الذي اعتادوعا من التلقي الخاص بعوالم مختلفة . فالجهل بها، نوع من القصور الذاتي ذلك أن "الثقافة الحديثة" تعتبر حواضرها مركز انطلاق، ومحاور للمعاني، وما عداها أطراف لم تندرج في سياق والتالنيخة لطوارق الكوني، فالأمر مختلف، فالأصح بالنسبة لهم هو اعتبار العالم بع يدا عن الصحراء هامشا، أما الصحراء بالنسبة لهم فهي المركز، ففي قلب ذلك المكان الشاسع، تتأسس بواسطة التمثيل السردي كتلة قيم ضخمة لها رؤاها وتصوراتها للعالم وللحياة، ولها حكاياتها وأساطيرها، ولها نظام قرابة شبه طوطميوعلى الرغم من أن الحس التاريخي يكسر الالت غاف الدائري للحياة، ويوجهها توجيها خطيا، فإن "مجتمع الطوارق" الممثل سرديا، له أنساقه المتشعبة في امتدادها، له ميثولوجيا خاصة تتجلى في كثير من تفاصيلها صور شبه ثابتة عن علاقة الإنسان بالطبيعة وعلاقة الإنسان بالحيوان، وعلاقة الإنسان بالإنسان . فالعلاقة، بين "الطبيعة" و "الثقافة" حاضرة في صميم العالم التخيلي لروايات الكوني، علاقة تأخذ مرة شكل انفصال عنيف، وتأخذ مرة أخرى شكل اتصال حميم، وهو عالم شفوي التواصل، مازال يحيا وسط إطار قوامه الدفء الإنساني الذي تتقاطع فيه صور متضادة ومتعارضة من المفاهيم والمنظورات والتطلعات.

2- التمثيل السردي وثنائية الطبيعي والثقافي

تمتد الوظيفة التمثيلية التي ظهرت لنا في روايات الكوني، لتؤدي الهدف نفسه في رواية "فساد الأمكنة" (6) لـــ "صبري موسى"، والمفاتيح الأولى لذلك تظهر في النشيد الملحمي الاستهلالي الذي تفتح به الرواية "اسمعوا مني بتأمل يا أحبائي، فإني مضيفكم اليوم في وليمة ملوكية، سأطعمكم فيها غذاء جبليا لم يعهده سكان المدن ... أحرك أرغن لساني الضعيف وأحكي لكم سيرة ذلك المأساوي (نيكولا) في ذلك الزمان البعيد، في بلدة لم يعد يستطيع أن يتذكرها ذلك الذي كانت فاجعته في أكثر اندهاشه، وكان كل شيء يحدث أمام عينيه، جديدا يلقاه بحب الطفل،لدرجة أنه لم يتعلم أبدا من التجارب! (7). هذا النشيد الافتتاحي يكشف البانوراما الشاملة للفضاء الذي تنتظم فيه الأحداث، وهو "جبل الدرهيب" حيث تنبثق شخصية "نيكولا" وتنتهي الرواية وهو يسعى إلى أن يذوب في

صخور "الدرهيب" ليتحول إلى جزء منه، فطموحه الأكبر أن ينصهر في الطبيعة، ويندمج فيها بوصفه عنصرا مكونا لنسيجها، كما كان جده الأعلى قد فعل ذلك، حسبما تقول الأسطورة، فهو من هذه الناحية يريد محاكاة الجد الأعلى في مصيره تلك "هي لحظته التي طالما حلمت بها يا نيكولا قادمة .. وما عليك سوى انتظارها صابرا وهادئا، فلا تزعج قدومها بأية حركة .. لقد بدأ الأمر بقدميك وساقيك وكفيك وسوف يسري التيبس في ذراعيك ويتسلل منهما عبر جسدك فيصبح متيبسا . وتذوب كما حلمت في تلك الطبيعة التي سحرتك بروحها الجذابة والوحشية عن الحضر الذي قدمت منه. وتصبح صخرة من الصخور في قلب الدرهيب العظيم الذي أعط يته قلبك وعقلك وروحك. تلك معجزة قديمة لا بد أنها الآن تتكرر معك، ألم يحدث ذلك للجد القديم لقبائل البجاة، كوكالوانكا، حين أعطى عقله وقلبه وروحه جميعها لتلك المغارة المرتفعة فوق الجبل المقدس ... حتى أصبح صخرة، تنبت حولها أشجار مقدسة تطاول السحب تمرح خلالها تلك الكبائش البيضاء الشبيهة بالأرواح وسط المياه العذبة التي تتفجر من الصخور منسابة حول تلك الروح الصخرية المقدسة؟ تلك هي معجزة الانتماء الحقيقي يا نيكولا، وسوف تتكرر معك" (8).

الرغبة تضع "نيكولا" في موقع الباحث عن حل "طبيعي" لمأساته، فيقع في تعارض مع الحل "الثقافي". فـ "نيكولا" الممثل بالموروث الثقافي ضمنيا، وفكرة الخطيئة القائمة على وهم سفاح المحارم - وهي فكرة ثقافية –فجرت رغبته البدائية لأن يختار حل الطبيعة، والاتصال بعشيرته الأولى، لأنه وجد نفسه ضحية للثقافة . فثنائية "الطبيعة/الثقافة" تتحكم في مصيره . الطرف الأول منها يغريه بمحاكاة الجد الأسطوري الأعلى "كوكالوانكا" والثاني يرده إلى طفل الخطيئة، ابن "إيليا الصغرى" الذي تتنازعه قوى ثلاث تتباين فيما بينها طبقا لنسق القيم الأخلاقية وموقفه من فكرة الخطيئة . فالطفل بالنسبة لـ "نيكولا" هو ثمرة الخطيئة، وبالنسبة لـ "أنطوان" ثمرة الرغبة، وبالنسبة لـ "الملك" ثمرة الثروة، وكما اختار "نيكولا" لابنه الوهمي مصيره، وليمة للذئاب الجبلية، ولـ "إيليا" أن تتصاعد روحها من شقوق الجبل، لتتحول مطرا يطهر كل شيء، فإنه اختار لنفسه، تحقيق تـ لمك الرغبة الكامنة فيه –والتي يغلب لها قادمة دون وعي إلى الدرهيب، ليلتقي رمزيا بالجـ د الأعلى "كوكالوانكا" الرغبة في أن يكون صنما طبيعيا مقدس،ا فكأن "الطبيعة" هي المطهّر لكل خطيئة "ثقافية"، فتلك الرغبة تغير الوضعية النهائية لـ "نيكولا" الذي لا وطن له، ولا ينـ تمي لشيء، وليس ثمة معنى لحياته مثل ذلك الإغريقي القديم "سيزيف" بانه في صخور الجبل، يحقق له الإحساس بالانتماء إلى مكان ما ، لوقف رحلة التشرد التي قادته من روسيا إلى تركيا إلى إيطاليا، وأخيرا إلى جبل الدرهيب في مصر.

هذا التعدد في المستويات الدلالية يضفي عل ى الراوية أبعادا خصبة من المعاني التي تتصل بالطبيعة والثقافة في وقت واحد . يدرج "نيكولا" نفسه في نظام الطبيعة، فأفعاله في عمق الجبل وعلى سفوحه وبين أوديته، تظهره قديسا طبيعيا، فالراوي يؤكد بأن أمه أعطته اسم قديس قديم، بيد أن التعبير الفعلي عن نزوعه الطبيعي يتكشف من خلال علاقاته بالآخرين، علاقته بنسق ثقافي محدد، السرد يضع "نيكولا"فئتين وإحساسه بالانتماء إلى إحداهما دون الأخرى، يحسم ميوله الطبيعية . تتكون الفئة الأولى من "إيليا"، وعبد ربه كريشاب، وأبشر، وهم طبيعيون بامتياز . والفئة الثانية تتكون من مجموعة شبه هلامية لها أسماء ورغبات، ولكن ليس لها ميزات وخصائص جوهرية منها : الخواجة أنطوان، وإقبال هانم والملك، وهم قادمون من "القاهرة" يفتخرون بمظاهر ثقافية معينة، ويحرصون للاتصال بها، قوامها المتعة، والرغبة العابرة، واللذة السريعة المتعجلة، وهم يمثلون نسقا ثقافيا خاصا. ومع أن "نيكولا" قادم من خارج عالم هاتين الفئتين، فإنه يجد نفسه أكثر اتصالا بعالم الفئة الأولى، ذلك أن التراسل الشفاف فيها يوافق رؤيته ومنظوره ، فيما لا يجد سببا داخليا للانتماءإلى الفئة الثانية . وفي الوقت الذي تظهر فيه "إيليا الصغرى"في الأفق، لتجري مصالحة رمزية بين العالمين، تكون فئة "الثقافة" حطمت براءتها باغتصاب ملوكي دفعت الصبية إليه بيسر وسلاسة، فكأنها، تنزلق إلى ذلك العالم دون أن تعي مصيرها.

يقع الالتباس التراجيدي، حينما يستيقظ "نيكولا" من كوابيسه، وهو شبه غائب عن الوعي، يلاحقه حلم بأنه يسافح ا بنته، في وقت تكون هي قد أعيدت إليه إثر الاغتصاب الملكي، فإذ به، يفعل غياب القرائن لديه ينسب اغتصابها إليه؛ لأن فعله في حلمه . ويقوده إحساسه العميق بالإثم إلى الشعور بالخطيئة، فيما يتكتم الآخرون على حقيقة ما جرى لـــ "إيليا"، وعلى هذا يتغلب الوهم على الحقيقة تتغلب الثقافة على الطبيعة، ولكي يعيد "نيكولا" الأمور إلى "طبيعتها" لم يكن أمامه إلا سلسلة من القرارات المهلكة : حمل طفل الخطيئة وليمة للذئاب، الإختباء بالجبل، المشاركة في احتجاز "إيليا" وراء الصخور، ثم موتها، وأخيرا البقاء وحيدا في أطلال المنجم يعذب نفسه يو ميا يحرق جسده على الصخور السوداء الملتهبة، وهو يعب "الأبسيرتو الأحمر" تجرعا حالما بموت هو نوع من الفناء والاتحاد بالجبل الذي أمضى فيه خمسين عاما، في إصرار لتحقيق رغبته بأن يكون حجرا مقدسا مثل جده الأول، فكأن كل مقدس فيه بذرة إثم، وهروب من خطيئة، ولجوء إلى الطبيعة، وجد "نيكولا" نفسه ينفصل عن سلالته لأسباب ثقافية، لكنه يعيد اتصاله بها أخيرا لأسباب طبيعية، هي السلالة المهاجرة "قبائل البجاة ..أقدم شعوب إفريقيا الذين جاءوها من آسيا .أقارب نيكولا وأصهاره القدامى .. الذين يرجح

الرواة في الغالب أنهم من سلالة كوش بن حام، الذين هاموا على وجوههم بعد الطوفان (9) . إلى هذه السلالة ينتمي "إيسا" وابنه "أبشر" ولهذا فعلاقة "نيكولا"بهما علاقة دم . فكما يتصل "إيسا" بـــ "كوكالوانكا" ليبارك بسبيكة الذهب، فإن ما كان يحلم به "نيكولا" هو أن يتبارك بذلك الجد، وأن يفنى فيه... ليماثلطاوقيه، يتخلص من منفاه، بعد أن عثر على سلالته في قلب الطبيعة . يبرهن مصير "نيكولا"على قضية مهمة : غياب "الثقافة" ورموزها في النص بحيث لا يشار إليهم بعد موت "إيليا" وحضور طاغ لـــ "الطبيعة" فبها يفتتح النص، وبها يختتم، وبين تلك البداية وتلك النهاية تنحبس ذكريات "نيكولا" المتوهجة لتستدعي شذرات من وقائع حدثت خلال نصف قرن بين صخور الدرهيب، فيقوم السرد بتنظيمها على نحو متعاقب أحيانا، وعلى نحو متداخل أحيانا أخرى.

يسهم التمثيل السردي في إضاءة المسار المتحول لشخصية "نيكولا" وتتعدد صيغ السرد، طبقا للموقف والحالة اللذين يكون فيهما "نيكولا"، فتتناوب الصيغ بين الموضوعية العامة المسندة لراو عليم يشمل بمنظوره عالم "نيكولا" وخلفياته، وذاتية تكشف من الداخل ما يعتمل في داخل الشخصية من أفكار، وتتخلل ذلك صيغ خطابية، يخاطب فيها "نيكولا" نفسه أو يخاطبه الراوي حينما تتأزم المواقف ويجد البطل نفسه يإزاء حيرة وقلق عميقين (10). هذا التنوع يوافق الحالة النفسية للشخصية وينسجم مع الحالة التأملية لها من جانب، ووصف الفضاء الذي يحتوي أفعالها من جانب آخر، ولكنه يبرز أهمية الطبائع الأولى التي تستأثر بالاهتمام أكثر من الانتماءات الثقافية، وهو أمر نجد له تجليات أكثر أهمية في رواية المسرات والأوجاع لفؤاد التكرلي حيث يظهر مستوى أكثر تعقيدا في تعدد المرجعيات التي تتحكم بالأحداث ومصير الشخصيات.

3- التمثيل السردي وتعدد الطبائع والمصائر

يقوم التمثيل السردي في رواية التكرلي (11)بوظيفة كشف التاريخ الأسري بوصفه خلفية توجه سلوك الشخصية الرئيس فيها "توفيق سور الدين " واستجلاء الأبعاد الداخلية السلوكية والغريزية لتلك الشخصية. مصائر الشخصيات مرتبطة في هذه الرواية بالطبائع؛ فهي منقادة لطبائعها، أكثر مما هي خالقة لمصائرها،ويمكن اعتبار شخصية توفيق سور الدين أنموذجا يبرهن على هذه الفكرة التي تتخفى حينا في تضاعيف النص، لكنها تظهر في أحيان أخرى باعتبارها قضية تستأثر باهتمام توفيق سور الدين حينما يبدي ملاحظات "نقدية" حول الكيفية التي تبنى بها شخصيات بعض الروايات التي يقرؤها،وإذا انتظمت تلك الملاحظات في سياق تفسير سلوك الشخصيات كما يرى ذلك توفيق سور

الدين فإن الخلاصة النهائية لهذه الفكرة المحورية تتكشف تماما من خلال بناء الرواية التي تحرص في جزء كبير منها على إضاءة الخلفيات الوراثية للشخصية، وهي خلفيات تنتهي إلى أصول طوطمية غامضة تتصل بالقرود إلى درجة ينظر فيها إلى عش يرة "آل عبد المولى "بوصفها سلالة قردية . فالحارة المغلقة التي يعيشون فيها، ويتوالدون دون ضوابط معروفة، تسمى بحا رة القرود (=دربونة الشوادي) والجد الأكبر للسلالة "كامعروفا بجسده القصير المتين، ولهجته الغريبة، فهو أقرب إلى القرد منه إلى الإنسان " هذا الإنتسللطوطمي الوراثي يجد صداه بوضوح في نسله " كان أبناؤه من بعده وأبناء أبنائه صورا مشوهة أو محسنة قليلا من هذا النموذج الباهر" (12).

وعلى الرغم من أن "سور الدين" الإبن الثاني لـــ "عبد االمولى" والذي به تختتم سلالة الأبناء المباركة(سور الدين، منصف الدين، راية الدين ، كمال الدين، لطف الدين، ممتاز الدين، سيف الدين، سور الدين) يضل عن السلالة، ويخرج عليها بالزواج من امرأة غريبة عنها، فإن ابنه المهجن من خليط يوصله من ناحية الدماء بالسلالة ومن ناحية الشكل بالأم التي اقتحمت أسوارها، يبقى أسير الطبع الذي ورثه عن السلا لة الطوطمية. فحياته إلى النهاية إنما هي تجليات رمزية للطبع الغريزي لسلالة، تماثل القرود، في اشتباكها العنيف والمستمر بالجنس الذي يأخذ مظاهر شبقية حادة لا يقصد منها الإثارة المباشرة، إنما الوفاء للطبع، وكأن الفكرة الضمنية التي يريد النص، على نحو غير مباشر، بلورتها، هي : أن لعنة السلالة المنكفئة على ذاتها، تلحق أولئك الذين اختاروا التمرد عليها، لعنة تتضمن وجهين؛ أولهما الانهماك في لذة غير ممتعة كتعبير عن ذلك الطبع الغريزي في عالم بدأ يكيف الغرائز، ويحول مسارها، وقمعها ضمن سلالم متنوعة ومندرجة من الأخلاقيات وا لقيم، وفي هذه الحالة سيظهر الإنهماك بوصفه شذوذا عن قاعدة، إذ ليس ثمة أمل في العودة إلى طبيعة الأشياء بفعل الأنساق الثقافية التي جرى قبولها والتواطؤ عليها . ونتيجة لهذا الوجه يظهر توفيق معذبا ومنشطرا على نفسه، لأنه ينتمي في آن واحد إلى نسقين متعارضين : الطبيعة ممثلة بالسلالة والثقافة ممثلة بالميول الفردية، وثانيهما الضياع والضلال والتشرد. فمن يجرؤ على انتهاك عالم السلالة، بالخروج عليها، لا يتم فقط إبعاده والتخلي عنه، وتركه وحيدا يواجه عالما مغايرا، إنما معاقبته والاقتصاص منه؛ فتوفيق لم يجر الاستغناء عنه فقط، بوصفه عنصرا تمرد على السلالة، من خلال العمل والعلاقات الاجتماعية الأخرى والشكل الخارجي الشاذ بالنسبة للسلالة، إنما جرت معاقبته بعنف وقسوة بالغين، دون أن تنكشف الأسباب الكامنة وراء ذلك، وعلى هذا، فكأن ثمة مخططا قدريا غامضا يحكم علاقات الشخصيات فيما بينها و بين العالم الخارجي.

في الوقت الذي تترتب فيه مجموعة أسباب تفضي إلى إخراج توفيق من السلالة، تعمل مجموعة أسباب أخرى، بطريقة غير مكشوفة للاقتصاص منه ومعاقبته . ذلك أن دفء العلاقات منحصر بين عناصر السلالة المنكفئة على ذاتها، العناصر الصافية والنقية التي تحرص على ألا تُخترق أسوارها الخارجية، ولا تلوث دماؤها، أما البرود والالتباس فمع العناصر المهجنة . وطبقا لمنظور توفيق —وهو المنظور الذي من خلاله يتشكل معظم العالم التخيلي للرواية -فعالم سلالته غامض، وسديمي، وشبه بدائي، ومستغرق في علاقات ولاء معتمة، فلا تمايز بين مكوناته، وهو مخلص لتزوعه الطبيعي والغريزي الذي يتهرب من "عالم الثقافة" إلى عالم "الطبيعة". وفي نهاية المطاف، يعني خروج توفيق من عالم السلالة خرقا للانتماء الطبيعي، الصراع المباشر والضمني بينه وبين أطراف السلالة، وهو يأخذ وجوها عدة كالنبذ والإقصاء، والاستعباد، والاحتيال، والاستيلاء على الإرث، ثم التهديد، والضرب، والتجويع، إنما هو تعبير عن رغبات متضادة ومصالح متعارضة، فانتقال توفيق إلى عالم "الثقافة" يعتبر خيانة لـــ "عالم الطبيعة" ورفضا له، وتشويها لعلاقاته السرية، والتراسل بين هذين العالمين ينبغي أن يظل متعطلا، تبدو محاولة توفيق يائسة ومنقطعة عن سياقها، ولا تنطوي على قدرة وفاعلية . فهو لا يفشل فقط في مهمته، إنما هو "عقيم" غير قادر على توريث وعيه ورغبته للآخرين، كما هو الأمر بالنسبة لأفراد السلالة الذين يتناسلون، ويتزاوجون، ويتضامنون في عالم يصعب اختراقه . حينما تنحبس السلالات في عالمها الضيق والرتيب، تصطنع سلطة تحول دون اختراقها.

يكشف التمثيل السردي مأزق الازدواج الداخلي لتوفيق، فقراءاته وتأملاته تجعله ينتمي إلى عالم، وسلوكه وممارساته تدرجه في الانتماء إلى عالم آخر، ولم يستطع أبدا أن "يوفق" بين العالمين ويحل التعارض القائم بينهما، ولهذا عاشهما معا، فهو مخلص لطباعه وغرائزه، ما دامت تشبع، وبذلك يتصل بسلالته، دون أن يكتشف سر التمايز والاختلاف بين النساء اللواتي يشبعن رغبته، أديل، كميلة، فتحية، أنوار، وهن جميعا لا ينتمين إلى سلالته، وجميعهن يصبن أو يتعرضن لأضرار يتصل جانب منها به، فهو كراغب مدفوع بغريزة الطبع الموروث من سلالته، يجد نفسه معهن جميعا دون أن يكون قادرا على اكتشافهن. فلذته تنبثق من الطبع وليس المشاركة، وهن اللواتي كن فقط قادرات على تحديد العلاقة معه أو تنظيمها؛ إعلان البداية وتقرير النهاية :كميلة في زواجها وطلاقها منه، أديل في حبها له وابتعادها عنه، أنوار في امتناعها عن الاتصال الفعلي به، وفتحية في قبولها ورفضها وصدودها . فالمرأة بالنسبة لتوفيق كانت فقط موضوعا للرغبة، ولم تفلح ثقافته وكتاباته و "النماذج الروائية" التي تأثربها، في تحويلها إلى آخر مشارك، با لمعنى الكامل للشراكة . فهو من هذه الناحية أكثر انتماء إلى سلالته من

الانتماء إلى النساء اللواتي ارتبط بهن . ثمة بون شاسع بين عالمه الجسدي وعالمه الذهني، العالم الأول بالنسبة له عالم أولي، فيما الآخر ثانوي، ولأنه أشد اتصالا بالأول لم يعرف الرفض والاحتجاج إلا في أضيق الحدود، وبدا كأن خروجه على السلالة جاء بسبب هجنته، أكثر مما كان اختيارا قرره بوعي، بحيث يصعب التحديد بدقة كاملة فيما إذا كان لُفظ من السلالة، أم أنه وجد نفسه خارجها، بعد أن اندرج في "عالم الثقافة".

تتضمن الرواية أكثر من إشارة تبرهن على أهمية الطبائ ع والغرائز، ليس فقط كموجهات ومحفزات لأفعال الشخصيات، وإنما كشروط فنية لبناء الشخصية الروائية الناجحة والسوية . ففي اليوميات التي يدونها توفيق عن حياته وعلاقاته، وقراءاته، يقوم بتحليل كثير من النصوص الروائية، ويقدم أحكاما "نقدية"حولها، تكشف منظوره للشخصية الناجحة وقواعد بنائها . من ذلك أنه يرى نقصا واضحا في بناء شخصية "سانين" وشخصية "ميرسو" على الرغم من تعلقه بالشخصية الأولى، وعدم ارتياحه للثانية . فـــ "الأول أكثر حيوية وإنسانية وأقدر على الإقناع من الثاني، إلا أن الاثنين ناقصان فنيا، نقصا معيبا لا يطاق، فلا الكاتب الروسي ولا الفرنسي بيَّنا كيف ولا بأية طريقة وعبر أي نوع من التجارب الشخصية وردود الفعل، تشكلت ونحتت دواخل هذين البطلين الباهرين، ولا كيف تسنى لهما الوصول إلى هذا المستوى الإنساني الخاص جدا . ففي اعتقادي، أن القضية المركزية في هذه الشؤون، هي السؤال الكيفية السلوكية، لا النتائج وما بعدها (13). هذه الفكرة تلاحقه في قراءاته، فهو لا يتقبل الاختيارات إلا استنادا لظروف الحياة، إذ ليس ثمة أمر مقبول بالنسبة له، يقوم على وعي ذهني مباشر، إنما لابد من تدرج يكشف ظروف الحياة والطبائع وصولا إلى الهدف المنشود .

وفي هذا السياق يُبدي تحفظا مماثلا على الكيفية التي بنيت فيها شخصية "بازاروف" في رواية "الآباء والبنون"لـــ "تورجنيف"، فيعلق قائلا : "كنت متطهرا بحزني على موت بازاروف هذا الشاب العدمي الساذج، وبعدما عدت ليلا، إلى بيتنا المظلم الخالي، بقيت أفكر في هذا البطل ومصيره ، أحسست بأن عنصرا مهما، في نظري، ينقصه . إن الرواية مبنية بشكل مريح ودون تعقيد، غير أن المؤلف لم يوضح، أويصور، كيف صار بازاروف عدميا وعن أي طريق، أعني، ضمن أية ظروف حياتية، وتحت تأثير أية أفكار أو تجارب وتأملات انقلبت مكوناته الذهنية وتغير هذه قضية حيوية ك برى بالنسبة للشخصية بقيت مهملة (14).

ويمكن أن نردف ذلك بمثال ثالث يقوي هذه الفكرة الحيوية في رواية "المسرات والأوجاع" وهو خاص هذه المرة بـــ "ديستوفسكي" فتوفيق يعجب بالأمير "ميشكين" في رواية "الأبله" لأنه خرج

من تحت يد ديستوفسكي على الخلقة التي صنعته الطبيعة عليها، ولا مجال للسؤال، كما هي الحال بالنسبة لميرسو كامو، كيف صار هكذا بهذه الصفات والأفكار (15). وهذا يقوده إلى اعتراض جوهري بخصوص شخصية "راسكولينكوف" في رواية "الجريمة والعقاب"، فيقول إن في تلك الرواية "خطأ جسيما، فشخص مثل راسكولينكوف ينتهي –بإدراكه هو ووعيه وأحاسيسه الإنسانية العالية – إلى إنزال العقاب بنفسه، هذا الشخص لا يمكن أن يقدم على جريمة قتل، لا يمكن، لايمكن، لأن مكوناته الذاتية تجعله عاجزا عن ذلك تماما، ولهذا فهذه الرواية منهارة من الأساس، ويحيرني أن تبقى مقروءة إلى حد الآن.لعل السبب يعود إلى قـ ابلية المؤلف المذهلة للالتفاف حول القارئ ورمي بصيرته الداخلية بعشرات التفاصيل والأعذار غير المقبولة، بحيث يعطل عقله وحاسته للتمييز (16).

تقدم هذه الأحكام النقدية سلسلة متصلة من الملاحظات الخاصة ببناء الشخصية النموذجية في الرواية طبقا لمنظور توفيق الذي يعتبر من هذه الناحية مؤلفا ضمنيا يتوسط بين المؤلف والراوي، والفكرة الجوهرية المستخلصة من تلك الملاحظات هي : أن الشخصية الروائية ينبغي أن تتقيد بالممارسة السلوكية والطبعية التي تكون عليها، وهذا يقتضي أن يهتم الكاتب بوصف حياتها وتجربتها وطبائعها والوسط الذي تعيش فيه، لتكون أفعالها بمثابة النتائج النهائية لتلك التجربة الحياتية . وطبقا لهذا التصور فإن شخصيات تغيب عنها تلك الشروط تعتبر بشكل من الأشكال منقوصة، لأن أفعالها غير مسوغة، وقراراتها لا تستند إلى خلفيات محددة، كما هو الأمر بالنسبة لـــ "سالين" و "ميرسو" و "بازاروف" و"راسكولينكوف" الأخير على وجه الدقة يبدو غير مقنع لأن ثمة تعارضا واضحا بين وعـ يه وفعله، فمن يكون واعيا مثله لا يمكن أن يقترف جريمة قتل كجريمته، والبديل لكل ذلك هو الأسلوب الذي بنيت عليه شخصية "ميشكين" فقد جاءت على الخلقة التي صنعتها الطبيعة عليها.

تكرار هذه الملاحظات سيفضي إلى تثبيت النتيجة الآتية : الأفعال التي تقوم بها الشخصيات لابد أن تخضع لنسق محدد من السلوك، هو السبب والنتيجة، فلا يمكن القيام بفعل ما إلا إذا استمد معناه من أساس يتصل بطبيعة الشخصية، أو تجربتها الحياتية والسلوكية ومعروف أن هذه الفـ كرة شاعت في الأدب الفرنسي في النصف الثاني من القرن التاسع عشر على يد "سانت بيف" ودعمت من عالم الأحياء "كلود برنارو"سرعان ما أخذ بالفكرة الروائي "إميل زرلا" فكتب حولها كتابه "الرواية التجريبية" ثم كتب معظم رواياته في ضوء هذه الفكرة، ومؤدّاها أنه ينبغي للروائي أن يتخذ كنقطة بداية لروايته حدثا اجتماعيا أو فرديا مثيرا للانتباه أو العبرة، ثم أن يبتكر حوله موقفا يمكن اعتباره بمثابة فرضية عامة، وأخيرا أن يحرك الأحداث المكونة لهذه المواقف حتى نهاية الحبكة الروائية بشكل

يظهر التجارب الحقيقية للإنسان في المجتمع . ومن مميزات هذا الأسلوب في تركيب الشخصيات الأدبية أن يركز على إبراز القوى الخارجية الضاغطة على الإنسان سواء أكانت اجتماعية أم طبيعية، كما أنه يبرز القوى الدفينة في النفس التي توارثها الإنسان عن أسلافه، والتي تحدد مقدار تحكيمه للعقل ومسؤوليته الأخلاقية (17).

من المعلوم أن نهضة الرواية الحديثة منذ مطلع القرن العشرين تمت —وبخاصة إنجازات رواية تيار الوعي عند جويس، وبروست، وفولنكر، وفرجينياوولف، التي خلخلت الأنظمة التقليدية للسرد - على نقض هذه الفكرة، فقد حلت العلاقات السردية بين الأحداث والشخصيات محل العلاقات السببية المنطقية. وبدأت الرواية تبتدع ضروبا كثيرة من العلاقات السردية بين العناصر الفنية، وتوارى المفهوم الذي أشاعه "زولا". وعلى الرغم من ذلك فرواية "المسرات والأوجاع" تسعى، سواء ببنائها العام، وبناء الشخصية الرئيسية فيها، أو بالآراء التي تتضمنها حول البناء السليم للشخصية الروائية إلى إعادة الاعتبار لتلك الفكرة، إلى درجة أن شخصية توفيق تظهر وكأنها تمارس أفعالها، وبخاصة الجنسية منها، بإيحاء مباشرة من الانتماء إلى سلالة بشرية - قردية، فهو الوارث الطبيعي لتلك السلالة، ومهما عملت الثقافة على تكييف تلك الطبيعة وتحويرها ، فإنها تظل بمنأى عن المساس بالطبع. ولعل هذا يفسر سلوكه الجنسي، بما في ذلك الأوضاع التي يتبعها في ممارساته، والتي يحيل بعضها على ممارسات القرود . وفيما يخص هذه القضية ينتمي النظام الدلالي العام المنبثق عن العالم التخيلي إلى الفكرة القائلة بثبات الطبائع، وهي فكرة نقضتها الكشوفات الحديثة، الإخلاص للطبع الموروث، وأحيانا لجملة لظروف التربوية الأولية التي تشكل نسيج رؤية الشخصية . ولا يقتصر عند فؤاد التكرلي على رواسة "المسرات والأوجاع"هو يكاد يكون ثابتا من ثوابت العوالم السردية - الدلالية في رواياته، إذ يظهر في رواية "الرجع البعيد" ويتبلور في "خاتم الرمل"، وذلك قبل أن يترسخ في "المسرات والأوجاع" فشخصية "هاشم" في "خاتم الرمل" تظل عاجزة عن الاندماج في عالم الاسرة والمجتمع لأنها ورثت نوعا من القلق الذي صاحب نشأتها، وهو قلق أدى إلى تنميط سلوكها بين التعلق المرضي بالأم "سناء" وعداء الأب. فهو يعزو وفاة أمه إلى تسلط أبيه وقسوته، فتظهر صورة الأب، وهي ملتبسة ومشوهة في وعي "هاشم" وهذه الفكرة تسمم علاقاته بالآخرين، والمقطع الآتي يكشف صورة الأب في وعي الابن "لم يكن-هذا الرجل- إلا إنسانا عاديا ولكن صفات أقل ما يقال إنها مثبطة .لا طموح حقيقيا . لا خيال، لافكر واسعا. لاخصب نفسيا موهبة عقلية لاهوايات مطلقا، لا تطلع إنسانيا، لاعواطف دائمة . وهو بهذه المزايا اللافتة للنظر، رجل محترم من قبل أفراد مجتمعه، لا يحوز احترام زملائه القضاة فحسب بل يتمتع

بمهابة كبيرة بين بقية الناس أيضا، فإذا تبرعنا بإضافة بعض العقد الاعتيادية إليه (عقدة النقص المتأتية من شكله وقصر قامته، العقدة الجنسية بالتأكيد، عقدة الوظيفة والحرص عليها، عقدته أمام المال) وأهمها وربما أكثرها عمقا، وتدميرا للذات، عقدته الزوجية، أمكننا أن نتصور أن إشارتي إلى خوارق الطبيعة بشأن التفاهم معه، لم تكن إشارة بغير أساس (18).

والحق فإن الراوي –البطل - معبأ بالشكوك تجاه جميع الشخصيات الأخرى، باستثناء الحنين الذي يأخذ شكل التعلق الغامض بالأم، فالآخرون أعداء ولا يمكن الاطمئنان إليهم، بما في ذلك الخال الذي كان من أقرب الناس إلى "هاشم". وهذا الإخلاص لتزوع داخلي متصل بالطبع أكثر مما هو متصل بالتفاعل الإيجابي مع الآخرين، هو الذي يحدد مصير "هاشم" سواء أتعلق الأمر بالعزلة والتآكل الداخلي، أم بالاستسلام المريع لأولئك الذي يطاردونه، وينتهي الأمر بقتله، فهاشم نظير توفيق سور الدين، فكلاهما، بفع ل الانصياع والامتثال لقوى داخلية متصلة بالطبع والسلوك، يدفعان إلى مصائر لم يستطيعا إلا تقبلها، والامتثال بوصفها نهايات طبيعية حتمية ليس إلا . ولكن لنظلّ مع هذه الظاهرة في رواية "المسرات والأوجاع" تنطوي على مستندات مهمة ودالة، والتعبير عن ذلك التصور اقتضى أمرين أساسيين ظهرا بوضوح في الرواية، أولهما حرص المؤلف على عقد فصل أول، يمكن اعتباره فصلا تاريخيا تعقب فيه تاريخ سلالة آل عبد المولى " لمدة تقارب مائة سنة باعتبار أن الأبناء الذين ذكرناهم ولدوا وتزوجوا قبل الحرب العالمية الأولى، باستثناء "سور الدين" الذي يتزوج خلالها في عام 1917، وربما تبدو هذه الملاحظة غير ذات أهمية في سياق التحليل هنا، لكنها غاية في الأهمية بالنسبة للرواية، ذلك أن المؤلف يشير بوضوح إلى أنه يكتب تاريخ أسرة عبد المولى (19).

تفهم أهمية هذا التتبع الخطي للسلالة القردية، حينما تتكشف طبيعة الغاية التي تحكم بناء الشخصية، فذلك التاريخ إنما يضيء التجربة الحياتية، ويكشف طبائع السلالة، ويكون خلفية تضيء سلوك الشخصيات، بحيث لا تبدو متناقضة أو غير ذات ماض خاص بها، وهو الأمر الذي اعترض عليه حينما فحصت شخصيات مثل "سانين" و "ميرسو" و "بازاروف" مع الأخذ بالاعتبار أن هذا الفصل التمهيدي المطول الذي غطى حقبة زمنية طويلة، قدم بأسلوب السرد الموضوعي الذي هدف إلى تزيل موقع السلالة في التاريخ والبنية الاجتماعية . وثانيهما هو التعطش الغريزي المستمر الذي لا يكاد يشبع عند توفيق والذي عبر عنه من خلال علاقات جنسية متعددة، دون اهتمام جدي بتمايز النساء . فالأمر الذي يستأثر بالاهتمام الرئيس هو السعي لإشباع رغبة متواصلة، ومتجددة، وغير مثمرة، تؤدي إلى الإنجاب الذي يوصله بالسلالة . هذا الميل يكشفه تركيز المؤلف على أن تلك السلالة منحدرة عن

أصول قردية أو شبيهة بالقرود، وا لنص في خلاصته الدلالية النهائية يتماثل مع فكرة "زولا" فيما يخص الحدث، والفرضية، ثم البرهنة عليها . ولا يتم بمعزل عن التطورات التي تؤثر في الشخصية، سواء كانت أسرية ضيقة أو اجتماعية عامة، وبخاصة الظهور الكاسح والملتبس والعنيف لشخصية "سليمان فتح الله " الذي يمكن إدراجه في ثنايا النص بوصفه رمزا لظهور فئة –وليس طبقة- استأثرت بدون جدارة، بكل شيء، بما فيها المكانة، والسلطة، والسيطرة على الآخرين، واستبعادهم، كما حصل مع توفيق سور الدين الذي تقبل ذلك بنوع من البرود واللامبالاة . فالإخلاص للطبع الأول يحول دون أن يبدي احتجاجا ملموسا، ولا استشعارا عميقا لخطورة القادمين الجدد، الذين يحيلون كل شيء إلى خراب، مادام قادرا على الاتصال الضمني بسلالته رمزيا، أي قادرا على التعبير عن انتمائه الطبيعي لتلك السلالة من خلال الانهماك بممارسات تحجب عنه خطورة . أما ظهور الأب في "حانتين" فيفترض أنه تم في النصف الثاني من القرن 19وربما التغيرات التي تأخذ بعدا أيديولوجيا صرفا، يفضي إلى انهيارات شاملة على مستوى الحياة . فسليمان فتح الله متصل بمنظومة أيديولوجية مغلقة كاتصال توفيق سور الدين بسلالته الغامضة، كلاهما، وبطرق مختلفة يصل بسبب العماء ، وغياب الوعي الأصيل، إلى النتيجة نفسها. ومن أجل تأكيد هذا الأمر ينعطف السرد من صيغته الموضوعية إلى صيغته الذاتية المباشرة، فرؤية توفيق لعالمه ولنفسه ولسلوكه تترتب ضمن منظور ذاتي يأخذ شكل يوميات متناثرة في دفتر لا يستأثر حتىباهتمام صاحبه نفسه . فهو يضيع أكثر مرة، ويتم العثور عليه بصدفة بمحض بين بقايا الصحف العتيقة. فرؤيته منحسرة، غير فاعلة، انكفائية، ولا يراد منها سوى تقييد مجموعة تجارب وانطباعات وملاحظات، كجزء من تاريخ شخصي ينتسب لمكان وزمان، ولم تتطور أبدا إلى نوع من التحليلات والاستبصارات العميقة للميتوات الكبيرة التي تقتحم عالمه، وبخاصة الحرب، الأمر الذي أظهر البعد الامتثالي للشخصية، وغياب الفعالية الذهنية المتوقدة .وهذا الأمر هو الذي جعلها تتقبل كل شيء بوصفة حتمية مقررةعلى أن ذلك لو حصل سيكون ضد الفرضية التي يريد النص البرهنة عليها، وهي انسياق الشخصية وخضوعها للقوى الضاغطة، وللرغبة الداخلية المعبرة عن الانتماء الطبيعي أكثر مما هي معبرة عن الانتماء الثقافي.

هوامش

1-إبراهيم الكوني : المجوس، الدار الجماهيرية، ليبيا ودار الآفاق الجديدة ، المغرب 1990

2- م ن ، 1 : 220

3- م ن، 2 ، 235-236

4-ابراهيم الكوني : التبر ، لندن، دار رياض الريس للنشر والكتب، 1990
5- ابراهيم الكوني ، نزيف الحجر، الدار الجماهيرية – ليبيا ، دار الآفاق الجديدة المغرب 1991
6- صبري موسى : فساد الأمكنة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1987
7- م ن ص 122
8- م ن ص 380-381
9- م ن ص 141
10- م ن انظر على سبيل المثال ص 216-218-222-223-225-226-228-257-258-
11- فؤاد التكرلي : المسرات والأوجاع، دمشق، دار المدى، 1998
12- م ن ص 5
13- م ن ص 120
14- م ن ص 158
15- م ن ص 159
16- م ن ص 159
17- مجدي وهبة : كامل المهندس، معجم مصطلحات العربية في اللغة والأدب، بيروت، مكتبة لبنان ناشرون 1984، ص 408
18 – فؤاد التكرلي، خاتم الرمل، بيروت ، دار الآدب، 1995، ص 140
19- فؤاد التكرلي : المسرات والأوجاع ص 16