www.nidaulhind.com

وجه الشبه المفقود



توفيق قريرة *

■ كانوا شيوخا وكنّا صغارا، وكانوا يحدّقون كثيرا في وجوهنا الصغيرة علهم يعرفون من سنحدّثنا نسيتُنا وبعد تأمل وتفحص وحساب يسألوننا: ألست ابنَ فلان يا فتى؟ إن أجبنا بالإثبات فرح السائل وقال الشبه لا يخطئ المرء والدماء لا ترسم في الوجه عبثا ولا تذهب هباء. الشبه المرسوم في الوجه يكون مدخلا إلى نسبتك إلى والد قبل كل شيء.. وجه الشبه الموجود يكون أداة للمعرفة، لكنّه قد يعدم أو تذهب ريحه مثلما سنحدّثك عنه في هذه الفسحة.

لقد تأسس كثير من العلم القديم على مراعاة الشبه بين الأشياء والمتوهمِ، مثلما قرّر ذلك الفلاسفة في إطار ما يعرف بالمقولة وهي نشاط ذهني يقود إلى تبويب الأشياء والمواضيع المتشابهة في مقولة واحدة. ففي القلة مثلا وهي المجال الذي يعنيني أكثر من غيره قامت المقولة والتصنيف. فعلى سبيل المثال يحمل نائب الفاعل على الفاعل في الحكم الإعرابي، لأنّ كليهما يسند إليه الفعل. وفي البلاغة تأسس كثير من البيان على وجه الشبه مثل، التشبيه والاستعارة. وظنّ كثيرون أن قولك في التشبيه (قلانة كالبدر في الجمال) أن وجه الشبه بين المرأة والبدر هو الجمال. هكذا حكموا على القمر بالجمال حكما ليس له بالضرورة، فليس القمر جميلا إلا لمن رآه كذلك. لكنّ فيروز وهي من اعتُبر عن القمر تنصح في أغنية لها القمر يا "يغيب سنة، ويذهب في عطلة سبتيّة حتى لا يفضح العشاق.. ليس جميلا أن تفضح عاشقا يحب الظلمة ويتخفّى عند العيون في عوالم لن تطفئ فيها الأقمار الصناعية مفيدة.

وجه الشبه أمر مفترض وفي كثير من الأحيان يكون مفقودا في ذاته قبل أن تستخرجه بالربط بين أمرين، ثقافة تريد أن ترمز لشيء بآخر فتذهب أن بينهما شبها متعلّلا أو رمزيّا أو خياليا. علمنا الشعراء أن نقول في (زيد بحر في الكرم)

و(عمرو أسد في الشجاعة) الجامع بين (زيد) و(البحر) هو الكرم، والجامع بين (عمرو) و(الأسد) هو الشجاعة؛ ونحن نعلم أن الشجاعة ليست معنى يستحقّه الأسد. وأنّ الكرم قيمة لا تتسمح مع البحار، إلا رمزا واعتباطا. فما سمّاه البلاغيون وجه الشبه، هو في الحقيقة معنى منتزع من صفات المشبّه به، وقد عمّموه على القبيلين، بل جعلوه حكما عاما مشتركا وهو إسقاط مفتعل. الجمال ليس سمة من سمات القمر، لا العلمية ولا الثقافية. إنّما الجمال هناك انطباع حادث يقترن في النفس باقتران النظر إلى البدر في حالة تكون فيها النفس في سمر ولا كدر، والأسد في الثقافة التي انتجته ليس شجاعا بالمعنى القيمي لهذه العبارة، لأنّ البطش والسيطرة فيه جبلة وليست ثقافة، والكرم الذي في البحر بمعنى أنّه مصدر لخيرات البحر، ولاسيما السمك والدر ليس شيئا ثابتا فيه، لكن أن يقصد الصياد البحر ويرمي شباكه ويخلق البحر عليه فلك يترجم رمزيّا إلى كرم.

لكن للعجوز سانتياغو بطل همنغواي في قصة «العجوز والبحر» رأيا آخر في البحر فهو ظل فترة متكود الحظ، حتى حين جر الحوت إلى الشاطئ تركه سمك القرش هيكلا عظميّا. في التصوّر العرفاني للتشبيه والاستعارة يفقد وجه الشبه وظيفته ويستبدل بمفاهيم أخرى من نوع الإسقاط بين ميداني تصوّر يوجد بينهما تعامل في ثقافة معينة. فإذا استعرنا للمرأة صورة بدر، أو غيره من الكواكب الجميلة فذلك لأن ذهننا الاستعاري يطبعه عالج تجربة مجردة، أو معنوية بوسائل تجربة ملموسة: عالج الجمال وهو فكرة مجردة باستعارة تجربتنا مع القمر وهي، تجربة بصرية جمالية متاحة للجميع. غير أن إسقاطنا عناصر تجربة على أخرى لن يوفقنا على علاقة تشابه، بل يقودنا إلى علاقة تناظر رياضي بين عناصر كل ميدان تصوّري، فالمرأة تناظر القمر، ونوره يناظر شدة بياض وجهها وبريقه يناظر بريق الوجه واستدارته تناظر استدارة وجهها، لكنّ هذا التناظر يحدث بشكل غير تفصيلي لا يقود إلى وجه شبه محدد، بل إلى «مزيج» متعدد الوجوه.

كان الفيلسوف فيتغنشتاين Ludwig Wittgenstein قد استعمل فكرة التشابه الأسري بدلا عن الطريقة التقليدية في المقولة التي تؤثر عن أرسطو وتقضي بأنّ العناصر التي تنتمي إلى مقولة، ينبغي لها أن تجمع شروطا ضرورية وكافية تتوفر جميعها في كل العناصر حتى تنتمي إلى مقولة ما. فعلى سبيل المثال لكي يكون كائن ما إنسانا، ينبغي أن تجتمع فيه الشروط التالية: أن يكون كائنا حيّا وبادي البشرة (لا يكون من ذوات الشعر والوبر) وضاحكا (أي قابلا للضحك). يشير فيتغنشتاين إلى أن مقولة الأسرة لا تحقق هذا الشكل من التشابه، فكل فرد من الأسرة لا تتوفر فيه كل عناصر الشبه مع أمه وأبيه وعمه وغيرهم من أفراد العائلة الصغرى والكبرى، حتى ينتمي إلى الأسرة؛ ولا يعني هذا أن الشبه معدوم لكنه متفرّق وليس مجموعا وحاضرا بالكلية لدى جميع عناصر أسرة من الأسر.

وما يقال عن مقولة الأسرة يقال أيضا عن الألعاب، فمن الممكن في هذه المقولة أن نجد من الفروق الكثيرة بين الألعاب ما لا يمنعها من أن تكون ألعابا، فنحن نجد ألعابا ذهنية وأخرى حسية وألعابا جماعية وأخرى فردية، ولن نجد قوانين تجمع بين الألعاب جميعها، فكرة القدم قوانينها، وللسطرنج قوانينه الخاصة، كما معلوم. بناء على هذه العصف النقدي لفكرة الشروط الضرورية والكافية الأرسطية، برزت نظرية أخرى للمقولة تعرف بنظرية الطراز. نظرية الطراز العرفانية في المقولة تستعيد من قلق وجه الشبه المشترك المتحكم في الانتماء إلى المقولة، لأنها أنسست عمّا استاذة عالم النفس العرفاني الأمريكية ايلانور روش Eleanor Rosch تصوّرا إدراكيا تجريبيا للمقولة، يقوم على إدراك الوجه الأنوع تمثيلا لمقولته التي تكون في خيرا إدراكه، ثم يصنف العناصر المدركة بالنسبة إلى ذلك الطراز بعدا أو قربا. ففي سبيل المثال قلّ من يعيش في الصحراء تكون المقولة لديه طرازا لمقولة الشجر، وبالنسبة إليها تكون الزيتونة شجرة هامشية لأنها لا تشبهها إلا قليلا، وعلى العكس من ذلك تعدّ الزيتونة في المناطق التي يكثر فيها الشجر طرازية، وتعد شجرة النخيل هامشية، وقس على ذلك مقولة الغلال والثمار والطير والملبس وغيرها.

في دراستنا اللغوية يمكن أن نجعل الطراز الذي يتعرف على الطيور، اعتمادا على أحسن أنواعها تمثيلا، وهو الطراز أن يكتشف اللغة بالطراز أيضا، فطراز الاسم عنده هو الأسماء التي يسمّي بها الأشياء، والتي يسميها النحاة اسم الجنس من نوع حاسوب وكرة وطاولة وكرسيّ. اسم الجنس طراز الأسماء لأنّه واقع في حيز استعماله ومن اسم الجنس يمكن أن تكون أسماء الأعلام، ولذلك تكون أسماء الأعلام قريبة من الطراز وليس كذلك أسماء أخرى مثل الظروف (فوق وتحت وغيرها) فهي أسماء لا تعد بصلة إلى الاسم بالمعنى الطرازي له، ولذلك تسمّى هامشية.

في الأفعال تبدو الأفعال الحسية (مثل ضرب وأكل ومشى) قريبة للمتعلم أكثر من غيرها فهو يعرفها أكثر من غيرها، ثم يعرف الأفعال العاطفية من نوع أحب وأكره، لكنّ الأفعال الفكرية من نوع فكر واعتقد وظنّ، تبدو لبعد عن طفل المدرسة في سنواته الأولى.. مثلما يعرف الصغير أن طائرا ما هو طراز لبقية الطيور، وأنّ الديك قد يراه يوميا مقصّرا عن أن يطير مثل الدوري، أو الخطاف سيعرف أيضا شيئا فشيئا، أن للكلمات سلوكات منها ما يؤلف منه السكلام ومنها ما لا يؤلف كلاما، ليس كل ذوات الجناح طائرا، ولا كل اسم يكون في الجملة فاعلا. هذه صورة أخرى من تطور التفكير التعليمي اليوم، تطورا كان فيه الشبه المفقود موجدا لدوائر جديدة من التصنيف.

* أستاذ اللسانيات في الجامعة التونسية

صلاح فضل وأساليب الرواية العربية المعاصرة



صلاح فضل

■ يقسل صلاح فضل في كتابه «أساليب السرد في الرواية العربية»** من شأن الأيديولوجيا في الفن. ويصنف الروائية العربية في ثلاثة حقول: درامية وغنائية وسيرذاتية. ويشير لعدم وجود جدران تعزل كل حقل عن الآخر، وكأنه يريد ما سبقه إليه بيار بوردو: أن الحقول متوازية وتقطعها خطوط الفواة. فاتحاد الكاتب وطرق تفكيره تحدد شكل وبنية الأسلوب. مع ذلك يضع فضل رواية «يوم قتل الزعيم» لمحفوظ مع رواية «حالتي صفية والدير» لبهاء طاهر مع الروايات الدرامية، رغم وجود خلاف ايديكالي بينهما. وإذا كان يعتقد أن نهم عناصر الأسلوب الدرامي هي الجغرافيا والتاريخ ثم المنظور وأخيرا المادة، هكذا يقيم لعزل الروايتين. فالأولى لا تهتم بالمكان والزمان، وحرصت الثانية على إجراء محاكمة صامتة بين البيئة الثابتة والتاريخ النفسي والاجتماعي المتحرك داخل الشخصيات. ثم ينتقل إلى «الولاعة» لحنا مينا، ويضفي عليها أربع صفات هي: البساطة والكلاسيكية، تقديم حبكتين متضادتين، ارتفاع صوت الأيديولوجيا، واستعمال اللغة الثالثة. وفي رأيه أن رواية «الولاعة» مؤلفة بشواذ من القصيدة المدورة وأدوات السرد التجريبي، والاتكال على الكنايات (وهذه صفة ملازمة للسرد الواقعي كما يقول جاكوبسون) ثم بصراحة مطلقة لا يسعني أن أعمم مقولة ياكوبسون الصائبة على رؤية حنا مينة للفن، فالكناية تفرض على اللغة فراغات، وهي جزء من جمالية الكتابة. ويصح مثل هذا الكلام لو أننا في نطاق الواقعية الموضوعية - نموذج بلزاك وزولا.

ثم ينتقل إلى الأساليب الغنائية، ومن أمثلتها عنده «هنا الآن» لعبد الرحمن منيف، «حائط المبكى» لجمال الغيطاني، «تجربة في العشق» لطاهر وطار، «كناسة الدكان» ليحيى حقي و«سرايا بنت الغول» للفلسطيني إميل حبيبي. ويختتم دراسته بالأسلوب السينمائي وأهم أمثلته في رأيه «وردية ليل» لإبراهيم أصلان و«ذات» لصنع الله إبراهيم. ويجمل خصائص الشكل الغنائي في ما يلي:

"اللغة تنتج الواقع بالتبادل والحوار.

"المعنى لا يتحقق بشكل جازم ولا يكتمل إلا بالنظر والموازنة مع تشكيلات كتابية خارج النص.

"والمعنى ينتقل من مجال التاريخ لفضاء أسطوري.

" فقدان الوعي بالفارق الذي يفصل لحظة الحدث عن لحظة التذكر.

"ثم سيطرة الضمائر الشخصية.

الخيال الشعبي

غير أن مثل هذه التعريفات لا تساعد على اكتشاف الفرق بين أدبيات السجون والأدب المتحول من الخيال الشعبي (نمط «سرايا بنت الغول») أو أدبيات الصوفية (وهي رحلة ذاتية تلغي بها الحدود نفسها لتحقيق الجوهر الواحد – نمط «عاتق المغيب»)، ثم الأدبيات السيرية – بمعنى العيادية (ومنها رواية وطار «تجربة في العشق»). فاللاز – النبي أو المسيح الشعبي عند وطار، هو حلقة من تداعيات سيرية على شاكلة «مالون بموت» لبيكيت، ويكشف بها عن مظاهر الوعي الباطن، ويتكي أن أدب الخيال الشعبي بدور حول جهل الجاهل بينما التصوف يركز على جهل العارف.

بقي الأسلوب السينمائي. ويحدد شروطه كما يلي:

"الاهتمام بالمكان وليس الزمان.

"العناية بالتوقيعت من خلال قرائن: ظلمة أو نور، ساعة، إلخ...

"استنتاج المرحلة التاريخية من تبدل في مظهر الأشخاص والعمران.

"تقريب وإبعاد المنظور مثل عدسة كاميرا.

"استعمال الإيحاء بالعواطف وليس الإبلاغ كطريقة المصافحة أو تقديم الضيافة.

ولا يوجد أي اعتراض على هذه المعايير، وإن كنت أفضل استبعاد «ذات» لصنع الله إبراهيم من هذا السياق. ففي رواية تسجيلية تستعمل الوثائق والإعلانات والأخبار لزيادة الاندماج بواقعية الملحظة، ولصنع الله وسائل سينمائية واحدة هي «بيوت.. بيوت». وأساسا تدور حبكتها عن محاولات كاتب سيناريو لبيع كتاباته. ويستعمل كل أساليب السينما ومصطلحاتها مثل قطع، زوم، لقطة قريبة، بعيدة وما شابه ذلك. وفي ذاكرة الرواية العربية عدة تجارب تدمج السرد بالتصوير ومنها «سلام» لهاني الراهب، و«عبر الليل نحو النهار» لمحمد الراوي، و«تحريك القلب» لعبده جبير، بالإضافة لأجزاء من رواية «شرف» لصنع الله.

أما «ذات» بالتحديد فتدخل في ما نعتبر أنّه مبتدأ رواية يحيط بكون التركيز على المادة – موضوع الحدث، لكن يتم توزيع الحبكة بين الناس والهامش، وبأسلوب تجاور وتضاد تغني به حواشي البنية السردية. وهذا الأسلوب ليس غريبا على الفن التشكيلي بالأخص في الاستفادة من التقنيات واللقى (وهو مجال نشاط الثاني العراقي علي رشيد والهولندية كيتا باردرويل) ولذلك يمكننا اعتبار «ذات: نموذجا على الرواية التكوينية genetic novel– وهو أسلوب هجين يجمع في بناء واحد التوثيق والتشكيل. وفي كل هذه القراءات لا يفوت على أحد ثلاث ملاحظات:

الأولى إغفال الروايات الريفية.

الثانية غياب أي إشارة للانقلاب الاجتماعي الذي حول المدينة من جغرافيا متكررة إلى جغرافيا حاملة، أو لنشوء ظاهرة مجتمع داخل مجتمع آخر. فقد مزقت الحرب الباردة المدينة العربية بعد الاستقلال، قبل أن تمزقها سلسلة الحروب الأهلية.

المصطلحات الغربية

وآخر ملاحظة الاهتمام بعلبة المصطلحات الغربية التي تدعي أنها ذات توجه فني وعلموي – موضوعي، مع أنها في الحقيقة نتاج حرب دامية ضد النازية والفاشية. ولا يمكننا بعض النظر عن دور مؤتمر الحرية للثقافة الذي مول عشرات المشاريع ومنها مجلة Encounter ثم مجلة «حوار». ولن لم يسمع به، هو أحد آباء جمعية قلم الدولية Pen International. وصورة بالمرآة لمؤسسة فورد فاوندیشن، صوت القرن الأمريكي. وحتى لو آمنا بأن النقد الغربي بريء من السياسة لا يمكن إنكار إعلامنا الموجه. واغتيال المثقفين والتمثيل بهم ليس مسألة نادرة. لا في فترة الاستعمار الهيانس. ولا حتى بعد الربيع العربي. والأمثلة كثيرة، لكن أشهرها حالة عقيل علي وكامل شياع في العراق، والروائي شكيب الجابري في سوريا. حتى أن عدم الاستقرار جعل التنبؤ بالسموح والممنوع مهمة مستحيلة. وأصبحت المشكلة تبدو وكأنها مخالفة لإشارة مرور لا تعمل بانتظام. على حد تعبير أرنجوية ميرون هادیرو. ولا عتب على صلاح فضل. فهجرة الأفكار منذ نهاية القرن التاسع عشر تأخذ اتجاها واحدا، وإذا كانت مصادر التسليح في دول المواجهة شرقية، فإن مصادر التنوير لا تزال تدين للغرب بكل شيء ومنها الماركسية في كل أشكالها. فقد هاجرت إلى المشرق بالتزامن مع اكتشاف أديسون للكهرباء 1879. ولعب كلاهما دوره في تمزيق المؤسسة من جهة السرج – المثاليات، والمادة – الواقع. وليس في ذلك ما يدعو للخجل أو التشاؤم، فروسيا الحديثة تبني مجدها في الرواية بتجزئة وحدات السرد الطبيعي والثقافي، وهو ما يفعله ميخائيل شيشكين منذ عقود في محاولة للتصالح مع التاريخ، في حين أن العرب يتصالحون مع الجغرافيا، ولذلك تبدو روايتنا وكأنها توطئ لظاهرة الاستشراق، وتستطيع أن تلاحظ وتعزل من الوقت الحالي عدة عناصر استشراق تراجيدي منها: الهوية الوطنية، فهي مستعارة من دستور غير تجريبي وجاهز ووصلنا إليه بالترجمة والتعريب.



** صدر الكتاب عام 2018 عن قصور الثقافة في القاهرة. 278 صفحة.

* كاتب سوري



صالح الرزوق *

«كجثة في رواية بوليسية»
الروائية المغربية عائشة البصري تسرد حياة الإنسان أيام كورونا

سفيان البراق *

■ يُخبرنا التاريخ بالعلاقة الوشيجة التي تجمع الأدب بالنوائب والبوائق (الأوبئة والحروب) المصداعة التي عصفت بحياة الإنسان. خلف الأدب، رغم التأسي الحزين، خزان الأحزان، تحفاً سردية بديعة.

التاريخ المكتوب وثق وأرخ لعدة أوبئة، لا يسع المجال لذكرها كاملة، نجد من بينها، وباء الطاعون الذي استشرى في زمن غابر، وفتك بالإنسان، وأدمى قلوب الأهالي، فوباء الكوليرا الذي قضى فيه الألوف من البشر، ثم الإنفلونزا الروسية والإسبانية، وصولاً إلى أوبئة عرفها الإنسان لكن الأدباء لم يترجموا وقائعها ومخلفاتها في نصوص سردية؛ أعني: السل، الجدري، الإيدز، إلخ.

انطلاقاً من التاريخ نستشف أن كل هذه الأوبئة تمكن الإنسان من حصرها في منطقة جغرافية معينة، دون أن يتسع نطاق انتشارها، وبالتالي فهي بقيت محلية معزولة، بيد أنه في الشهر الأخير من سنة 2019 بدأ وباءٌ مارق يجتاح الصين، ثم ما لبث أن زحف في اتجاه مختلف دول العالم، قاطعاً الفيافي والقفار والمحيطات والقارات، يضرب ضرباتٍ الشرسة، ومات ترك مكاناً لا احتلّ، ليبث الرعب في النفوس، ويزرع الأعصاب، ويُسعّر مشاعر الحزن والسأم، دون رأفة بالإنسان، الذي لم يفتأ يكتشف ضعفَهُ الكبير في مثل هذه الحالات العصيبة.

اختلال في الذاكرة

اعتنت بعض النصوص الأدبية، في المغرب تحديداً، بجائحة كورونا، وبلورت التحول الذي طرأ على حياة الإنسان في ظل الوباء. ولعل رواية «كجثة في رواية بوليسية» للكاتبة المغربية عائشة البصري، نموذج بارزٌ لهذه الأعمال التي واكبت جائحة كورونا. صدرت هذه الرواية في طبعتها الأولى سنة 2020، وتقع في 156 صفحة من القطع المتوسط. اختارَتْ هذه الرواية كنموذجٍ لكونها تتعرف على طبيعته إلا مع توالي الصفحات، فهو مركز براقٌ؛ الصحة العقلية بالدرجة الأولى، وقد يجرد من يرقُدُ فيه من عقله.

الشخصية البطلة في هذه الرواية تدعى سعيدة، تعاني من اختلالٍ في الذاكرة، حيث نسيت كل شيء عن حياتها تقريبا، وتستعيد ذاكرتها لوقتٍ وجيز قبل أن تفقدها مجدداً. وقد احتجزت في هذا المركز بعدما جُردت من جميع ثيابها وحواسها. وكانت الغاية من وراء احتجازها في هذا المركز، معرفة أرشيف ذاكرتها منذ سنة 2010، وهي السنة التي ادّعت فيها بالفرار من هذا المركز، حتى يتأكدوا من جاهزيتها للموت، لأن من بين اختصاصات هذا المركز هي تقديم وخصة رسمية لمغادرة الحياة، بالإضافة إلى أرشفة حياتها منذ صرختها الأولى في الوجود إلى أنْ تُغمض عينيها إلى الأبد.

في ظل سرد الكاتبة لهذه الحكاية العجائبية، كانت تستطرد بالقول، إن البطلة المحتجزة في المركز كانت تسمعُ، من حين لآخر، في الجهاز اللاسلكي للمحقق أثناء عن اجتياح فيروس للعالم كبيرة، إذ كتبت بعبارة لغوية تُلهبُ وجدان القارئ وتستميلُه، كما عمدَتْ إلى استخدام تقنية فريدة أثناء السرد تمثلت في إقحام حكاية داخل الحكاية، أو ما يُصطلح عليه في لغة النقاد بـ«بنية القصة». جنحت الكاتبة في الأخير إلى توظيف تقنية حديثة مغايرة أن الساردة التي روت مروياتها بضمير الـ«أنا» كانت مرويتها مجرد تهيؤ ووهم. وهذه التقنية يجنحُ إليها الروائيون بهدف الخلاص من نسق الحكي الذي يأبى التوقف، وشبيهها في ذلك أن يظل السارد يحكي، وفي الأخير يفاجئ القارئ في أنه يعيش كابوساً، وما إنْ يستيقظ حتى يتبدد الكابوس، ويجد بدهُ قابضة على ربح هاوية.

تبدأ صاحبة الرواية روايتها بوصفٍ دقيق لغرفة غريبة الشكل، كانت النوافذ على شكل مثلثات وكذلك الباب والسرير والطاولات، وتضمنت ثلاثة مجلدات للكتب السماوية: التوراة، الإنجيل، القرآن. توجد هذه الغرفة في مركز شديد الحراسة تزفُّ فيه الساردة وتخضع للتحقيق من طرف رجل يرتدي بذلة عسكرية، يعرف عنها كل شيء تقريباً، وكان يتغيب من وراء استجوابه لها معرفة مدى صدقها.

برفقة مساعدته، وقد منحته الكاتبة سمات غريبة جداً تتنافى مع الخواص البشرية المتعارف عليها، وتقرأ في هذا الضمار، «فور إغلاقنا الملف، لا أنا ولا مُساعدتي سنتذكرُ ما يُجت به خلال هذه الساعات. حين سنغادرُ الغرفة سيمحو المدير العام للمركز ذاكرتي تماماً. معظم الأسئلة التي وجهها إليها كانت ذات صلة بحادث اختفائها منذ سنة 2010. هذا المركز الذي تزفد فيه الرواية لم تتعرف على طبيعته إلا مع توالي الصفحات، فهو مركز براقٌ؛ الصحة العقلية بالدرجة الأولى، وقد يجرد من يرقُدُ فيه من عقله.



خرجا من روايتها ليجدا طريقاً إلى الواقع. ظل استجواب بطلة الرواية متواصلاً بلا انقطاع، سواء بالترغيب أو الترهيب، وجهاز المحقق لا يستحيل من صمت مبحوث، يؤكد ضرورة الاحتراز من الفيروس القاتجي، دون أن يُعير المستجوب لذلك أدنى اهتمام. وحينا آخر تخرج النداءات من مكبر الصوت للمركز تنبه المحققين والمقررين عدم التجول بين أجنحة المركز إلا للضرورة القصوى. بعد تواصل الاستجواب أدركت البطلة، بما لا يدعُ مجالاً للشك، أنها تعاني من اختلال عقلي، وهو ما يظهر جلياً، كبير، في مختلف أطوار الرواية. لذا فإن الرجل والمرأة اللذين أقدما على استجوابها هما من ابتداع عقلها المُهترّ، لتبوح قائلة: «أعاني منذ سنوات الصبا من تضخم الوهم، أتوهم أشياء، أحداثاً، مشاعر... هل تجول التوهم إلى انفصام، وأنا الآن أتخيل رجلاً وامرأة في غرفة بيضاء».

كانت للبطلة، المُكبلة في السرير في المركز، ثلاثة مصادر للتواصل مع العالم الخارجي؛ الذي يرمزُ لأبنائها؛ المصدر الأول يتمثل في المحقق ومساعدته رغم اقتصادهما المفرط في التواصل، والمصدر الثاني يتجلى في جهاز اللاسلكي للمحقق ومكبر الصوت الذي يوجد في المركز، بينما المصدر الثالث يكمنُ في التمثلات التي تُشيدها مخيلتها الواسعة بسبب العطب الذي لحق ذاكرتها. في أحد المشاهد، وبعدما توالت التنبيهات والأخبار العاجلة من اللاسلكي بخصوص شيء غير ملامح الحياة الاعتيادية؛ عنيت؛ جائحة كورونا، بدأت الأسئلة تقفزُ إلى ذهنها دفعةً واحدة محاولة استيعاب حلول حركته اسمه، كورونا. وقد ظل الصوت يأتي من اللاسلكي يحمل العواجل، المقلة بالخطر والخوف، حول هذا الفيروس. وفي لحظة استعادت البطلة، كما خُيل إليها، ذاكرتها دفعة واحدة لتستخضر أحداثاً تتنافى كلياً مع الواقع، فانتابه القلق إلى الجرأة التي تتصفُ بها هذه الأحداث والطابع الغرائبي الذي يطبقها، ليعتقد في بداية الأمر أن السيدة التي تحكي الآن ليست هي من عاشت هذه الأحداث.

أبعاد الفنتازيا

هذه الرواية تندرجُ ضمن صنف أدبي معروف هو «الفانتازيا» الذي يعتمدُ على الخيال الجامح والحكي عن أمور يستحيل أن تحدث، كالحديث عن قوى خارجية مثلاً، مع إضافة عنصر الواقعية، لتكون الرواية متأرجحة بين الواقع والتخييل.

وتتجلى الغرابة بقوة في هذه الرواية عندما ادعت البطلة، وهي كاتبة، وأعمالها توجد في الغرفة التي تزفدُ فيها، أن ما تعيشه الآن سبق وكتبت عنه، وأن شخصية المحقق ومساعدته سبق لها وأنْ كتبت عنهما، وقد خرجا من روايتها ليجدا طريقاً إلى الواقع. ظل استجواب بطلة الرواية متواصلاً بلا انقطاع، سواء بالترغيب أو الترهيب، وجهاز المحقق لا يستحيل من صمت مبحوث، يؤكد ضرورة الاحتراز من الفيروس القاتجي، دون أن يُعير المستجوب لذلك أدنى اهتمام. وحينا آخر تخرج النداءات من مكبر الصوت للمركز تنبه المحققين والمقررين عدم التجول بين أجنحة المركز إلا للضرورة القصوى. بعد تواصل الاستجواب أدركت البطلة، بما لا يدعُ مجالاً للشك، أنها تعاني من اختلال عقلي، وهو ما يظهر جلياً، كبير، في مختلف أطوار الرواية. لذا فإن الرجل والمرأة اللذين أقدما على استجوابها هما من ابتداع عقلها المُهترّ، لتبوح قائلة: «أعاني منذ سنوات الصبا من تضخم الوهم، أتوهم أشياء، أحداثاً، مشاعر... هل تجول التوهم إلى انفصام، وأنا الآن أتخيل رجلاً وامرأة في غرفة بيضاء».

كانت للبطلة، المُكبلة في السرير في المركز، ثلاثة مصادر للتواصل مع العالم الخارجي؛ الذي يرمزُ لأبنائها؛ المصدر الأول يتمثل في المحقق ومساعدته رغم اقتصادهما المفرط في التواصل، والمصدر الثاني يتجلى في جهاز اللاسلكي للمحقق ومكبر الصوت الذي يوجد في المركز، بينما المصدر الثالث يكمنُ في التمثلات التي تُشيدها مخيلتها الواسعة بسبب العطب الذي لحق ذاكرتها. في أحد المشاهد، وبعدما توالت التنبيهات والأخبار العاجلة من اللاسلكي بخصوص شيء غير ملامح الحياة الاعتيادية؛ عنيت؛ جائحة كورونا، بدأت الأسئلة تقفزُ إلى ذهنها دفعةً واحدة محاولة استيعاب



* كاتب مغربي