جامعة العلوم الإسلامية العالمية
كلية الآداب والعلوم الإنسانية والتربوية
قسم اللغة العربية وآدابها

أزمة المثقف الأردني في الرواية الأردنية

(Intellectual Crisis In The Jordanian Novel)

إعداد
هدى جمال محمد
بإشراف
الدكتور عيسى نوري قويدر العبادي

قدمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها – بكلية الآداب والعلوم الإنسانية والتربوية – جامعة العلوم الإسلامية العالمية

السنة الدراسية 2010 – 2011م

الإهداء

إلى الوالد الحبيب حيث أرض البطولات

أنت رعيتني وأنا كبرت

إلى الوالدة العظيمة حيث أرض الحنان

أنتِ ظللتني وأنا تفتحت

إلى الخال الكبير حيث أرض الرجال

أنت زرعت وأنا حصدت

إلى الخال الصغير حيث أرض الأدب

أنت كل شيء وأنا جزءٌ من هذا الشيء

إلى الزوج المحب حيث أرض الفضيلة

أنت أسندت وأنا أكملت

إلى الأحبة في كل مكان حيث أرض المحبة

أنتم البلسم لكل جراحي

الفهرس

الموضوع	الصفحة
المقدمة	أ
التمهيد	1
الفصل الأول	
التقنيات الروائية التي استخدمها الروائي الأردني لإبراز أزمة المثقف	16
الفصل الثاني	
أزمة المثقف السياسي وهمومه الحزبية والقومية وأحلامه المكسورة	75
الفصل الثالث	
أزمة المثقف المغترب	141
الفصل الرابع	
الأزمة الاجتماعية	181
الخاتمة	246
المصادر والمراجع	

المقدمة

تتجسد الأزمة أمامنا في اللحظة التي نرى فيها صور الإحساس بالعجز تتملك علينا أحاسيسنا، وعندما يفقد الإنسان شعور العاطفة الحارة تجاه الأم نلمس الأزمة، وعندما تسيطر على الإنسان مشاعر التمرد على الأب نواجه الأزمة، وعندما تبدأ العواطف تتجمد تجاه الإخوة والأصدقاء نسمع الأزمة، وعندما يتبلّد الانتماء تجاه المجتمع تنطلق الأزمة، وعندما يقف الإنسان متصلّباً أمام رغيف العيش نتذوق الأزمة، ولمّا نغترب في أوطاننا تتجلّى الأزمة ولما نُجْلَد بأسواطٍ على أيدي أحبتنا تستفحل الأزمة، ولما نرى كيف ترتجف قسمات الضياع والتوتر والقلق في الوجوه المتعبة والبائسة والحزينة نرى الأزمة وعند اللحظة التي نكتشف معها أننا ضيّعنا الأوطان، ساعتها ندرك أن الأزمة سَكَنَتْنا.

لقد برزت دراسات قيّمة حول الرواية في الأردن، وفي كل دراسة انتهج باحثوها منهجاً مختلفاً، وإن تشابهت في الشكل والمضمون في بناء كبير منها، وكانت معظم الدراسات تتحدث عن تاريخ الرواية الأردنية، وعن بعض روائييها المشهورين والذين تركوا بصمة حقيقية فيها، وبعضهم درس جوانب روائية معينة في روايات أردنية متميزة، وكان المشرف على رسالتي (الدكتور عيسى العبادي) قد تناول الرواية الأردنية بفترة زمنية ممتدة بين 1967 و 1990، وقام بدراسة روايات بعينها حسب خضوع بنائها لعنوان الفصل المدروس، وبحسب قيمتها الموضوعية والفنية، وقد تناول الدكتور عيسى خمسة عناوين تناولتها الرواية الأردنية في الفترة الزمنية السابقة الذكر، وأرى أن تلك العناوين على قدر من الأهمية والشمولية، وكان يخصص لكل فصل روايات بعينها ويقوم بتحليل ودراسة الرواية الواحدة دراسة موضوعية وفنية مستقلة، وبعد ذلك يقوم بعقد دراسة مشتركة لهذه الروايات حول كيفية خدمتها وتمثيلها لذلك العنوان الذي درست من أجله، وأنا سرت على درب يتوازى في مواطن معينة مع درب أستاذي الفاضل، ويتقاطع في آخر، ويتعامد في دروب أخرى، فقد كانت دراستي تقوم على فكرة معينة هي القاعدة التي بنيت على أساسها الرواية وهي الأزمة، وكون الحياة مليئة بالأزمات، فإن البحث حاول جَمْع الأزمات المحوريّة، واجتهد في دراسة بعض الفروع المتعلقة بكل محور. فجمع وأفرز ثم حلّل.

وقد استعرضت عدة روايات بالنقد والتحليل، بما يخدم المحاور الرئيسية وفروعها، مع العلم أنه قد تم نقد كثير من تلك الروايات من قبل عدة باحثين، لكنني حاولت أن أقدمها بأسلوب مختلف حتى يكون للاختلاف معنى مثمرٌ، فلا متعة ولا فائدة في الأشياء المستنسخة، وكل الأمل والرجاء في القادم الجديد الذي آمل وأرجو أن يكون جديداً.

وبمجرد اتضاح الفكرة التي يعالجها البحث في مخيلتي، اندفعت الأسئلة إلى الواجهة تسأل وتستفسر وتبحث عن الإجابات، تلك الأسئلة كانت مرتكزات البحث، وحاول البحث الإجابة عنها، لماذا المثقف بالذات؟ أي لماذا المثقف هو المتأثر الأبرز بآثار تلك الأزمات؟ وما الخصوصية التي ينفرد بها المثقف العربي عن المثقف الآخر؟ وما السمة التي تميز بين الروائي الأردني عن سواه من الروائيين العرب؟ وما هي أشكال الأزمة التي يصارعها الروائي الأردني؟ وكيف استطاعت الرواية الأردنية بحرفية عالية أن تبرز قسمات وجوه الأزمة وتتحدث عن أشكالها؟ وما هي الأساليب والتقنيات التي وظّفها الروائي الأردني في خطابه الروائي ليسبر أعماق الأزمة؟ وهل استطاع الروائي الأردني إشراك المتلقي في صياغة رؤاه وأفكاره، وإحداث تفاعل فكري ونفسي عند المتلقي، وخلْق إحساس بالمسؤولية تجاه ما هو حاصل من أزمات؟ وأخيراً هل كانت أزمة المثقف هي ذاتها أزمة الروائي الأردني؟

وقد تناثرت تلك التساؤلات وغيرها في أربعة فصول، تناول الفصل الأول فيها التعريف بالمثقف والثقافة، وبعض الإشكاليات المتعلقة بموقع المثقف العربي، وخصوصية المثقف الأردني. واستعرضت الأساليب الفنية والتقنيات الحديثة التي استخدمها الروائي الأردني في رواياته لإبراز موقف المثقف من الأزمات المتعددة التي يُعاني منها مجتمعه ومدى تأثره بها، وانعكاسها عليه نظراً لمسؤوليته الثقافية المفروضة عليه. أما في الفصول الباقية فقد قسّمت الأزمات إلى أركانها الرئيسية فتناول الفصل الثاني الأزمة السياسية والحزبية والقومية التي يعيشها المثقف، وفي الفصل الثالث الأزمة الاغترابية بأشكالها التي يعاني منها المثقف، أما الفصل الرابع فقد تطرّق للأزمة الاجتماعية ووقف عند أهم العوامل الضاغطة في تفاقمها، وموقف المثقف منها مواجهةً، وصراعاً، وتغييراً.

لقد حاولت أن أتناول المرتكزات الرئيسية للأزمة التي يُعانيها المثقف التي طرحها الروائي الأردني في روايته، وبالرغم من أنّ هذه الدراسة لن تعطي الأفكار الرئيسية حقها في الدراسة والتحليل والنقد، حيث يستطيع الباحث أن يقدم أبحاثاً في كل جزئية من تلك الأفكار، إلا أن القارئ بحاجة لنظرة شاملة وسريعة على الرؤى والأفكار التي تتصارع داخل الخطاب الروائي الأردني، الناجمة عن أزمات يعانيها المثقف في مجتمعه، ويعالجها الروائي الأردني من خلال أساليب فنية حديثة.

وأرجو من الله أن أكون قد قدّمت معالجة فكرية فنيّة ذاتية، تحمل حسّاً مختلفاً، وتبعث روحاً في ديناميكية المعالجة للبناء الروائي، سائلة المولى العون والتوفيق.

هدى جمال محمد

10 – 5 – 2011م

تمهيد

المثقف كلمة تَصبُّ فيها جداول كثيرة من كل حدب وصوب، جداول تجمعت من أمطار الشتاء والصيف، ومياه الشلالات الذائبة من قمم الجبال الثلجية وكما تصب في تلك الكلمة تلك الجداول التي احتضنت أمطاراً من مختلف المنابع، فإنها أيضاً تتدفق خيراً وعطاءً في أرض الإنسانية الواسعة. فتستنبت العلم والفكر والابتكارالإبداع في بساتين تحلو بأجمل الأزهار والأشجار التي تحمل كل أنواع الثمار وتفترش البساط الأخظر الذي يجذبُ إليها كل الفراشات.

إن الإنسان المثقف وهو صاحب العلم والمعرفة، يحفظ من كل قطر أغنية، يعزفها على أوتارمتنوعة، كل وتر صُنعَ في بلد مختلف وحضارة مختلفة. لذلك فإن المثقف يفهم في الأدب والنقد والعلوم المختلفة، ويعرف عن حضارات الشعوب وعاداتها وتقاليدها ودياناتها وثقافاتها المتنوعة، ويجمع معلومات كثيرة حول السياسة والاقتصاد والجغرافيا وعلوم الأرض والعلوم الإنسانية، يجمع تلك المعلومات والمعارف ثم يصنفها ويجانسها فيخزنها حتى تستولد فيما بعد معارف وعلوماً جديدة تحمل بصمات روح ذلك المثقف ونفحات أنفاسه.

ولا يشترط في المثقف أن يكون متعلماً فكم من متعلم مفلس ثقافياً! وكم من مثقف حرمته ظروف الحياة من الشهادة الجامعية! لكن إرادته ما حرمته من تسلق أسوار الثقافة التي بالتأكيد سيكون تسلقها أصعب إذا لم يملك حبل النجاة الذي يساعده على التسلق أسرع، ألا وهو العلم. ألم يكن العقاد مثقفاً أكثر من أصحاب الشهادات العليا أنفسهم؟! بل وكان معجزة فكرية فذة استطاعت تجاوز الصعاب بل وتسلق القمم عندما أتقن لغاتٍ عالمية عجز عن إتقانها الدارسون؟!

وكم سيكون هذا المثقف مدهشاً إذا كان ذا موهبة أدبية أو علمية أو فنية؛ لأن الموهبة ستتفجر ينابيع إبداع صافية ونقية، تروي القلوب والعقول والأرواح العطشى، فاجتماع الموهبة مع الثقافة يفتح آفاقاً عديدة ومتنوعة أمام المبدع فالنتاج سيكون ثرياً، عميقاً، متيناً، فياضاً ومُمَنْهجاً علمياً ذا مقاييس ومعايير مدروسة، وبالتالي يحقق معادلة النجاح من خلال ثنائية الموهبة والثقافة، فالموهبة تخاطب الروح والوجدان، والثقافة تخاطب العقل والحس.

إذاً المثقف هو الوعاء الذي يحتضن المكوّن الثقافي الذي تكوّن بفعل الظواهر الحضارية، خلال فترات طويلة زمانية ومكانية، والذي يسعى لتفعيل الوعي الاجتماعي، ولتغيير الواقع الاجتماعي إلى الأفضل.

وأنماط الشخصية المثقفة تنقسم إلى:

أ. الشخصية الاعتبارية العادية، وقد يتبلور مخزونها الثقافي من نطاق المعرفة الرسمية.
ب. الشخصية الإبداعية، التي يتفاعل مخزونها الثقافي مع الموهبة الفردية المتميزة.

وهذا التقسيم يتحدد من خلال الإبداع الذي يتحقق في أعمال كلٍّ منهما، فالإبداع في استخدام الوسائل الفنية، يحدد خصائص وأنماط كلٍّ منهما.

وفي أثناء البحث عن مفهوم المثقف، ينهض السؤال الآتي: هل المثقفون متشابهون؟! أي بمعنى هل المثقف العربي هو نفسه المثقف الغربي؟ بمعنى آخر، أليس هناك سلطة ما تفرضها عليه ثقافة الحضارة التي ينتمي إليها؟

إن المثقفين عادة يبحثون عن كل المعارف والعلوم، ويحاولون الإلمام بثقافات الحضارات المختلفة، ودراستها بكل عزم، لكنهم بالأصل ينتمون إلى ثقافة بلادهم، وبالتالي فأنهم يبنون ثقافة فوق ثقافة أو بمعنى يشكلون لوحة فسيفسائية، إذاً يجمع هذا المثقف ثقافات عدة، وقد يكون داخل هذا المجتمع أكثر من قومية، وبالتالي أكثر من ثقافة، وهذا كله يدخل في بناء نسيج ثقافته الذاتية، "ولهذا ليس هناك أدنى شك في أن الثقافة مسؤولة عن الجزء الأكبر من محتوى أية شخصية، لأن الفرد عندما يولد ويظهر على مسرح الحياة يكون مزوداً بعدد من الصفات البيولوجية (العضوية) بالوراثة، ويبدو أن عملية تكوين الشخصية بالدرجة الأولى يعود إلى عملية نقل الخبرات للفرد، وتستمر هذه الخبرات في النمو ويتكون لدى الفرد نتيجة لحياته في المجتمع إطار ثقافي محدد في بيئته المعينة التي يحكمها نظام وتقاليد وسلوكات خاصة بالجماعات المحيطة"[1]، بالتالي يمكن "فهم قدر كبير من سلوك الإنسان وحتى أفكاره الداخلية إذا عرف الملاحظ أو الدارس تراثه الذي يسير عليه في حياته. أي الخريطة الثقافية التي بواسطتها يحدد مساره"[2].

ونحن نعلم أن الثقافة نتاج اجتماعي، وهي وسيلة اتصال اجتماعية، و "هي ظاهرة اجتماعية شاملة لا تنفلت من الطرائقية الاجتماعية. وهي رغم اجتماعيتها وشموليتها، تتغلغل

---

[1] إبراهيم ناصر، الأنثروبولوجيا الثقافية (علم الإنسان الثقافي)، ص 78، جمعية عمال المطابع التعاونية – عمان، ط1 1402 هـ - 1982م. ط2 1405 هـ - 1985م.
[2] كلايد كلوكهون، الإنسان في المرآة، ص 17.
Klukhohn, C. "Personality in Nature, Society and Culture". New York: 1959.

إلى أعماق الأفراد – الأمر الذي يميزها عن الظواهر الأخرى – وتؤثر على شخصياتهم وتدخل في تركيبها"[1].

إن مفهوم الثقافة يحمل تعريفات عدة، فالدراسون لم يستطيعو الإجماع على مفهوم واحد للثقافة. وهذا ما أكده الدكتور فؤاد شاهين في دراسته علم (علم الاجتماع ومفهوم الثقافة) المنشورة في مجلة الفكر العربي، ووضّح أن التعريف الأولي لا بدّ من أن يتكيّف مع الوقائع والاكتشافات الجديدة، فيصبح بالتالي معبراً عن حقيقة هذا الواقع. إذاً التعريف المتعلق بالوقائع الاجتماعية المتغيرة، لا يمكن أن يكون نهائياً، ومحنّطاً في قوالب.

ويرى الدكتور فؤاد "أن الثقافة التي هي موضوع عدة علوم اجتماعية، تعرضت لتدخلات كثيرة مما شعّب تعريفاتها حتى لم يعد بالإمكان الإحاطة بها جميعاً، لكنه قدّم تعريفاً توفيقّياً يتوافق مع التعريفات المتعارف عليها للثقافة، وأوضح بأن جميع العلماء يتفقون على أن كلمة ثقافة تغطي مجمل العادات والتقاليد الإنسانية، وعرّف الثقافة بأنها مجمل التجربة الإنسانية المتراكمة أو المكتسبة، ومجمل التصرفات التي يتعلمها الإنسان الاجتماعي: هي كل ما يفرزه المجتمع من أفكار وأخلاق وقيم ومعتقدات يقدمها لعناصره فيتعلمونها ويتكيفون معها؛ فالطفل يخضع لثقافة مجتمعه فيتعلمها، وأول مظاهر هذه الثقافة هي الحركات والإشارات والتعابير، وبعدها تأتي اللغة"[2].

وقد صنف الثقافة إلى تراكيب ثقافية هي كالتالي:

أ. التكنولوجيا.
ب. اللغة.
ج. التركيب الاجتماعي.
د. التركيب المعتقدي والديني.
ه. التركيب الجمالي.

وتلك التراكيب تنصهر في بوتقة ثقافية واحدة متماسكة.

---

[1] فؤاد شاهين، علم الاجتماع ومفهوم الثقافة، ص 60، مجلة الفكر العربي، معهد الإنماء العربي – لبنان – بيروت، العدد 14، آذار (مارس)، نيسان (إبريل) 1980، السنة الثانية.
[2] أنظر: علم الاجتماع ومفهوم الثقافة، ص 60 – 61.

وقد عرّف تايلور Tylor الثقافة بأنها "ذلك المركب الذي يشتمل المعرفة والمعتقدات والفنون والأخلاق والقانون والعرف والعادات وسائر الممكنات التي يحصل عليها الفرد باعتباره عضواً في المجتمع"[1].

وعرفها رالف بدنجتون Ralph Pidington بأنها: "مجموعة الأدوات المادية والفكرية التي يستطيع بها ذلك الشعب إشباع حاجاته الحياتية والاجتماعية وتكييف نفسه لبيئته"[2].

كلباتيرك Kelpatric قال إن "الثقافة هي كل ما صنعته يد الإنسان وعقله من مظاهر في البيئة الاجتماعية أي كل ما اخترعه الإنسان أو اكتشفه وكان له دور في العملية الاجتماعية"[3].

وإذا نظرنا إلى فسيفسائية المثقف العربي التي تستند حبيباتها إلى جدارية ثقافية عربية مختلفة إذا جاز لنا القول – وهذا ليس منطلقه التعصب – وجدنا أن هذه الجدارية تستند إلى تراث قديم وعريق، التحمت فيها حضارات عتيقة مثل الفارسية والهندية واليونانية إلى العربية الحاضنة، التي توالد في بيتها ثقافات ممتزجة تميزت بالتنوع والإبداع والتجدد، فكان من الطبيعي أن تكون مختلفة، ومردّ ذلك أيضاً الخصوصية الثقافية للمجتمعات العربية، فمن المعروف أن لكل أمّة أو شعب خصوصية ثقافية، "وهي خصوصية راجعة... إلى المحيط الجغرافي والاجتماعي والثقافي الذي يتحدد به شعب أو مجموعة من الشعوب، وهذه الخصوصية تزداد أهميتها.... إذا نظرنا إليها بوصفها نتاجاً تاريخياً يحمل عبر الزمن تصورات وآراء ومعتقدات، وأيضاً طرائق في التفكير وأساليب في الاستدلال قد لا تخلو هي الأخرى من الخصوصية"[4].

فهذه البيئة العربية التي تنتمي الديانات السماوية إليها، تفخر بتسجيل نقطة على البيئات الأخرى حيث إنها حصدت مع هذه الديانات معتقدات مختلفة وفلسفات متنوعة وأفكار جديدة، ثم تسجل نقطة أخرى عندما تكون آخر الرسالات السماوية – الإسلام – هي الحدود التي تحدّ عقيدتها وفكرها وثقافتها؛ كون الإسلام قام بقفزة علمية هائلة من الجاهلية إلى آفاق المعرفة،

---

(1) Tylor, Edward B, "Primitive Calture" p.3 London: John Marrey, 1913.
(2) Klukhohn, C. (Personality in Nature, Society and Culture" P. 71.
(3) محمود شفشق ورفاقه، التربية المعاصرة، ص 39، دار القلم – الكويت، 1975.
(4) محمد عابد الجابري، تكوين العقل العربي (نقد العقل العربي 1)، ص 13 دار الطليعة للطباعة والنشر – بيروت – لبنان – ط١ – أيار (مايو) 1984.

فالإسلام بدعوته التي بدأت بـــ (اقرأ)، قام حقيقةً بإنشاء علوم تفخر بأن تقدمها للبشرية، مـــن الجرح والتعديل، وعلم الأصول، والعقيدة،.... ثم بدعوة الإسلام الصريحة بالتبـــادل الثقـــافي والحضاري مع الأمم المجاورة، كون الإنسانية تشترك على الأقل بالنَسب، فالأب واحد.

وعلى الصعيد الأخلاقي الإسلامي فإن العربي المسلم بتسامحه وقبوله للآخـــر فـــتح ذراعيه للمسلم الأعجمي، وبتسامحية لغير المسلم العربي والأعجمي، فيتقبل هذا العربي القادم من الحضارات الأخرى بعاداتها وتقاليدها وثقافاتها بكل صدر رحب، هذا إذا ما أخذنا بعـــين الاعتبار حسن الضيافة التي جُبل بها العربي حتى قبل الإسلام.

فالإنسان المضياف يكون أفقه واسعاً وصدره رحباً، فإذا ما تخيلنـــا هـــذه الصـــفات المجبولة والمكتسبة خلقياً ودينياً مع العقلية المأمورة بالسعي وراء العلم والمعرفـــة، سنســـجل نقطة إضافية؛ لأن الجديد الذي يطرأ على النفس من الصعب قبوله بسهولة، وهذا رأيناه جليـــاً عند الغرب الذي رفض الاعتراف بالحضارة العربية وثقافتها ونظر إليها بازدراء، وســـرقها دون الإشارة إلى أصحابها الحقيقيين، ودون الاعتراف بفضلهم، في حين أن العربي سواء في مجده وسطوته أو ضعفه وانكساره، فإنه يعطي ويأخذ، يرسل ويستقبل، ولا يستحي أن يعترف بالفضل لأصحابه.

أما النقطة الثالثة فهي ذاكرته الشعرية، فللعرب ديوان يحفـــل بمـــآثرهم وأمجـــادهم وبطولاتهم، هذا الديوان الذي سجّل تاريخهم محفور في وجدانهم وكيانهم، وهو قاموس يرجع له العربي لترجمة كل المفردات الصعبة في حياته عندما تلوح أمامه أزمة الهوية، ومحاولات التهميش، وإذا كان المثقف العربي والمثقف الغربي يتنافسان في الحقول المعرفية والعلميـــة، وكان المثقف الغربي في المرتبة الأولى، والعربي في المراتب الخلفية؛ بسبب الظروف التـــي تحيط بكلا الطرفين، وتوفر دعماً ومناخاً مناسباً للغربي، فإن كاهل الثقافة الحضارية الموروثة يثقل على صدر المثقف العربي، ويكاد يحاصره مما يستفزه للتقدم وأخذ الصدارة.

إن المثقف العربي يتمتع بمزايا متينة ومتنوعة إلا أن ظروفه التي عاشها علـــى مـــر العصور لم تكفل له مناخاً مناسباً لنمو الحركة الروائية كما حصل عند المثقف الغربي. وكون الرواية قصة طويلة بمفهوم أكثر وعياً وشمولية، فإن هذه القصة كان لها بـــذور فـــي البيئـــة العربية المزدهرة إبان الحقبة العباسية مع العلم "أن القصة في – الأدب العربي القـــديم – لـــم تكن في جوهرة الأدب (كالشعر والخطابة والرسائل مثلا)، بل كان يتخلى عنها كبار الأدبـــاء

لغيرهم من الوعاظ وكتاب السيروالوصايا. يوردونها شواهد قصيرة على وصاياهم وما يسوقون من حكم"[1].

وكلنا يعرف النماذج المتأطّرة بإطار القصة مثل: حكايات ألف ليلة وليلة، والمقامات، ورسالة التوابع والزوابع، ورسالة الغفران، وقصة حي بن يقظان، ونستطيع أن نضيف إلى تلك المجموعة قصص البخلاء للجاحظ التي حملت الروح النقدية للقصة بطريقة رمزية وإيحائية، بجد أحياناً وبسخرية لاذعة أحياناً أخرى، والتي رسمت صوراً نفسية لشخصيات البخلاء، وإذا كانت الرواية الواقعية النقدية "تحلل الواقع، تشير إلى تناقضاته، وتدين تهافته"[2]. فإن قصص البخلاء حجر أساس في تلك الرواية الواقعية النقدية، حين كان الجاحظ يحلل لنا واقع عصره، ويشير إلى تناقضاته، ويدين تهافته، ولو على الأقل لجانب من جوانب تلك الحياة، وكذلك ابن المقفع، الذي ينتقد الفساد، والظلم، والنفاق، والخداع، والكذب، من خلال صور رمزية، تثير مخيلة القارئ، لربط رموز تلك القصص مع ظلالها على الواقع، ولعل الأكثر وضوحاً من بين تلك الآثار، المقامات، إذ شكّلت نقداً فنيّاً جريئاً حلّل الواقع ونقده عن طريق الرموز والإيحاء، حقيقة "كان يمكن أن يكون هذا الجنس أخصب جنس أدبي في العربية، وأن يقوم – في نقد العادات والتقاليد والقضايا الاجتماعية – مقام القصة والمسرحية في الآداب الغربية، لولا أنه سرعان ما انحرف عن النقد الاجتماعي في صورة جدية إلى المماحكات اللفظية والألغاز اللغوية والأسلوب المصطنع الزاخر بالحلية اللفظية التي لا تعود على المعنى بطائل يذكر"[3]، إلاّ أنه في النهاية، ونتيجة لظروف تاريخية معيّنة تكوّنت حركة روائية عربية متميزة.

وما أريد قوله هنا إن الأديب العربي وإن وصل متأخراً إلى حلقة السباق الروائي العالمية، إلا أنه تعلم القواعد بسرعة، بل وصنع له هوية خاصة به، فهو لم يكن مقلداً أعمى، ولا تلميذاً نجيباً يحفظ ما يلقنه إياه معلمه، بل كانت له بصماته الخاصة التي حاولت أن ترسم مسارها الخاص بها، والذي يتناسب مع عقليتها العربية ذات الخصوصية ونفسيتها التي تحدثنا عنها من قبل في محاولة للتفرد نابعة من إحساسها الخاص بالتفرد المنتمي إلى جذور قديمة، وقد تترجمت تلك الخصوصية في المؤتمر الثامن للرابطة الدولية للأدب المقارن Association International de, la Litterature Comparee الذي عُقِدَ في بودابست بين الثاني عشر والسابع عشر من آب 1976، والذي حضره حوالي أربعمائة وخمسين

---

(1) محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، ص 177، نهضة مصر، ط7، يوليو 2006م.
(2) إبراهيم السعافين، الرواية في الأردن، ص 161، لجنة تاريخ الأردن – عمان – ط1، 1995.
(3) الأدب المقارن، ص 180.

مختصاً من معظم أقطار العالم، شاركوا ببحوث تناولت مختلف اهتمامات الأدب المقارن، كان موضوع أحد الأبحاث الرئيسية (العلاقات السائدة في القرن العشرين بين الآداب المنتمية للثقافات المختلفة، ونشأة الآداب القومية الجديدة ودور هذه الآداب في نمو الأدب العالمي)، في هذا البحث تم استخلاص عدة نتائج، كان منها – وهو ما يؤكد على الفكرة التي طرحناها في السابق حول علاقة الأخذ والعطاء بين الأدب العربي والآداب العالمية – "أن آداب العالم الثالث تعاني من التنازع بين الولاء للتراث أو للاعتبارات المحلية وبين التجارب مع التيارات الأدبية العالمية، وتكشف دراسة هذه الآداب من اتصال شديد ومتزايد بالنزعات الأدبية الوافدة من أوربا وأميركا سواء عن طريق الترجمة أو عن طريق الاتصال المباشر للنخبة باللغات الأوروبية، ويتفاوت هذا التنازع تفاوتاً شديداً وفقاً لعاملين أساسيين:

1. درجة عراقة التيار الأدبي القومي أو المحلي.
2. طبيعة الصلة التي تربط المجتمعات المحلية بالمجتمع الأوروبي بما في ذلك الصلات الثقافية والسياسية. وقد لوحظ من خلال هذين العاملين أن الأدب العربي الحديث يعطي نموذجاً للصراع الحاد جداً بين عناصر التراث العريق والقديم والمتأصل وبين المؤثرات الوافدة التي تتصف بالجاذبية والاستمراريةوحرارة المعاصرة، ويتخذ هذا الصراع شكل ثنائية تعميق تمثل العناصر الوافدة وتجعلها دائماً تبدو كما لو كانت أجساماً غريبة مقبولة بوصفها ضرورية ولكنها محافظة نسبياً على جنسيتها الغربية"[1]، وقد يكون من أحد العوائق التي واجهها الأدب العربي المعاصر أنه حاول "أن يكون قومياً ومحلياً من جهة وعالمياً من جهة أخرى، يطمح إلى التأثير بطريقته الخاصة (القومية لا الفردية)، وبلغته الخاصة، وإذا كان تأثيره حتى اليوم محدوداً فإن المحدودية النسبية للمشكلات التي يُعاني منها تبشر بأن المسألة مسألة وقت، وأن الظروف التاريخية والاجتماعية والسياسية والثقافية للأدب العربي تؤهله لأن يأخذ مكانه المقبل في المضمار العالمي"[2].

وفي ظل الحركة الروائية العربية، ظهرت حركة روائية أردنية كانت تحبو بخطوات بطيئة، وكأنها تدرس خطواتها، وتحفظ المسارات المؤدية إلى الطريق الصحيح. لتصل وبأمان بل وبكل تفوق ونجاح، فكانت مثل التلميذ الذي تفوّق على أستاذه – الرواية العربية –، وكانت

---

[1] أنظر: حسام الخطيب، ملامح في الأدب والثقافة واللغة، ص 141 ، 145/ منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي – دمشق، 1977.

[2] نفسه، ص 147.

تقارع بتقنياتها الفنية الحديثة الرؤوس الكبيرة – الرواية الغربية – فكانت أن قفزت قفزة نوعية.

ظهر عدة كتب تحدثت عن تاريخ الرواية في الأردن، وكانت في مجملها تتفق على نقاط كثيرة من مثل أن "تأخر نشوء المدينة بكل ما في مجتمع المدينة من تعقد وكثافة وعدم وجود ريادة روائية يمكن أن تشكل نقطة البداية في مسيرة الرواية الأردنية يسلم بها الروائيون"[1] كان من أهم أسباب تأخر ظهور فن الرواية في الأردن، وأنّ الروايات في البداية غلبت عليها العناصر التقليدية، ولم تتخل عن الخصائص القصصية الموروثة من مثل التراث الشعبي دون أن تغلق الباب أمام التيارات الأخرى من مثل الآثار الرومانتكية التي عرفها هؤلاء الكتّاب، ولعل هذه المحاولات تتمثل في (فتاة من فلسطين)، (وقصة من دير يايسن) لعبد الحليم عباس، وفي روايات حسني فريز. (مغامرات تائبة)، و(حب من الفيحاء)، و(زهر الزيزفون) و(جنة الحب)[2] وأن الروايات الأولى اتسمت بالضعف ولم تصل إلى الفنية المطلوبة وأسبابه "افتقار الكتّاب للتجربة الروائية وقصور فهمهم لطبيعة العلاقات الإنسانية والنفس البشرية، وعجزهم عن إدراك طبعية التحول الاجتماعي في المجتمع الأردني وتناولهم هذه الظواهر من الخارج"[3].

ويرى خالد الكركي في كتابه (الرواية في الأردن) أن أول الأعمال في باب القصة في الأردن "يمكن ردها إلى سنة 1922 حين أصدر محمد صبحي أبو غنيمة (1902 – 1970) (مجموعة قصص اجتماعية أخلاقية أدبية): (أغاني الليل)، وهي محاولات في القص ترصد ظواهر اجتماعية، وتوظف لأغراض قيم الوطنية والخلق والنهضة"[4].

في حين يرد نزيه أبو نضال في كتابه (علامات على طريق الرواية في الأردن) أول رواية أردنية (الفتاة الأرمنية في قصر يلدز) لعقيل أبي الشعر سنة 1912 حيث صدرت في باريس.

---

(1) خليل الشيخ، عن الرواية في الأردن، وموقعها في مسيرة الرواية العربية، مجلة أفكار، الأردن، العدد 4، مجلد 1، 1997، ص 6.

(2) إبراهيم السعافين، الرواية في الأردن، ص 19.

(3) سمير قطامي، الحركة الأدبية في الأردن (1948 – 1967م) ص 170، منشورات وزارة الثقافة والتراث القومي – عمان، 1989م.

(4) خالد الكركي، الرواية في الأردن، ص 16، الجامعة الأردنية – عمان، 1986.

ويرى خالد الكركي أن الروايات كانت كلها بدايات لقصص "غير ناضجة في البناء وهدفها – كما في كثير من قصصنا – التغني باللغة، ونثر أفكار وعِبَرْ مسبقة من خلال حكايات متداولة عن الحب في الغالب، يوظفها الكتّاب لذلك"[1].

في حين يرى إبراهيم السعافين أن الروايات كانت أغلبها "رواية أحداث مأساوية فاجعة بناها المؤلف بناءً رومانسياً في كل شئ: في طبيعة الحياة التي عاشتها الشخصيات، وفي الواقع الذي فرض عليها، وفي مصائرها الفاجعة، إذ عاشت هذه الشخصيات بمعزل عن أحداث القضية وأحداث الرواية بعيدة عن جوهر المأساة"[2]، ويرى بالإضافة للروايات التي انصبت على معالجة التجارب الذاتية والعاطفية، كان هناك محاولات لتحليل "الواقع وتصوير ظواهره ومشكلاته غير أنه لم يخرج عن نطاق المعالجات الرومانسية التي تبدو عليها"[3].

وهذا ما استنتجه سمير قطامي في كتابه الحركة الأدبية في الأردن حيث الموضوعات "التي تتسم بالبساطه وتدني المستوى الفني وتنوع بين السيرة الذاتية والمذكرات مثل ما جاء في رواية روكس العزيزي (أبناء الغساسنة وإبراهيم باشا) 1937، ورواية (ذكريات) لشكري شعشاعة 1945، وروايات حسني فريز التي اشرنا إليها سابقاً"[4].

أما حسين جمعة في كتابه (النار والهشيم، الجزء الثاني) فإنه صنّف الأعمال السرديّة في الأردن إلى ثلاثة اتجاهات: الأول: اتجاه تقليدي كلاسيكي في السرد، بحيث تُربَط الأشياء كلها بخيط واحد، وتسير في مجراها الطبيعي، وفيه الراوي العليم، وهذه التقنية تتجلى في الأعمال التاريخية، والأعمال التي تعالج قضايا معيشية، وقضية فلسطين، والاغتراب في الخارج، وهذا الاتجاه يهتم بالسطح لا بالمحتوى.

الثاني: اتجاه الموجة الجديدة الذي من أهم مرتكزاته الاشتغال على اللغة، والتجريب، واستخدام التقنيات الفنية الحديثة، واللجوء إلى الأسطورة والتجريد القائم على الإطلاق والتعميم.

الثالث: وهو الاتجاه الغالب في المسيرة الإبداعية في الأردن، هذا الاتجاه لم يتخل عن منجزات الرواية الملحمية الكلاسيكية، لكنه في الوقت نفسه بحث عن أدوات جديدة للتعبير عن

---

(1) خالد الكركي، الرواية في الأردن، ص 26.
(2) إبراهيم السعافين، الرواية في الأردن، ص 30.
(3) نفسه، ص 33.
(4) أنظر: الحركة الأدبية في الأردن، ص 175 – 179.

روح العصر ومستجداته، وما طرأ على فن الرواية من تجديد في الشكل والمضمون والتوغل في الواقعية التي تهتم بواقع الحياة وهمومها"[1].

أما ما يؤكده دارسو الرواية الأردنية، بأن مرحلة التأسيس بدأت بعد حرب حزيران 1967، "فأحداث عام 1967 والهزيمة العربية أمام إسرائيل، وسقوط شعارات التحرير، والكشف عن الورم العربي المتضخم بالوهم والزيف، كل ذلك بعث لدى الكُتّاب العرب مرارة التجربة والموقف، وأوهام السياسيين في القضاء على إسرائيل وزوالها إلى الأبد"[2]؛ لذلك أطلق عليها خالد الكركي روايات حزيرانية وهموم فلسطينية مثل: (جراح جديدة)/ عيسى الفاعوري وهو يرى أنها رواية ارتجالية، ثم ظهرت الروايات التي اعتبرها الدارسون علامات على مرحلة مهمة في الرواية الأردنية، واعتبر أصحابها جيل المؤسسين الحقيقيين للرواية في الأردن، وهذه الروايات هي:

1. (أوراق عاقر)/ سالم النحاس، حيث تبدو حرب حزيران في انعكاسها العربي حملاً كاذباً في روايته – كما يصفها خالد الكركي –.
2. (أنت منذ اليوم)/ تيسير سبول، حيث يبرز البطل (عربي) معادلاً موضوعياً للإنسان العربي المنهار، وهذا العمل "يظل جزءاً من رؤية حزيرانية، أخذت عنده مداها العربي، فهو لم يحصر أبعاد عمله في مأساة الفلسطيني، بل في حيرة العربي الذي يدعى إلى المواجهة دون استعداد، ويتحمل العبء دون المشاركة منه"[3].
3. (الكابوس)، أمين شنار، حيث يصل بك إلى طريق الخلاص من هذا الكابوس بالعودة إلى المرجعية، فهو يرى "أن التخلف الحضاري يعود إلى عدم الالتزام بالمرجعية، والمرجعية هنا الإسلام"[4].

وقد اعتبر خالد الكركي أن تلك المحاولات الحزيرانية لم تعِ أثر الهزيمة في علاقات الواقع، وأنها أعمال في الغالب تاريخية تسجيلية تصف المرحلة بأحداثها وشخوص في الغالب حقيقيين ما بين 48 – 67، وأنها رسم لعلاقات قبل الحرب وأثناء الهجرة ووصولاً للعمل الوطني، لكن الخطوة الأكثر تأثيراً في مراحل الرواية الأردنية، هي الخطوة الواقعية، عندما أخذت الرواية الأردنية تحمل هموماً فكرية وسياسية واجتماعية، خرجت من رحم الواقع، فعاشت تفاصيل الإنسان المغترب في وطنه، وفي خارج وطنه، وهموم ذاقت مرارة الغربة في

---

[1] انظر: حسين جمعة، النار والهشيم، ص ، الجزء الثاني، دار الينابيع للنشر والتوزيع – عمان، 2005م.
[2] زياد محمود أبو لبن، رؤى نقدية في الرواية العربية، ص 83، عمان، 2004م.
[3] خالد الكركي، الرواية في الأردن، ص 67.
[4] إبراهيم السعافين، الرواية في الأردن، ص 220.

داخل الوطن العربي ومرارة البحث عن لقمة العيش في القنفذة (براري الحمى/ إبراهيم نصر الله)، وفي بلحارث (الطريق إلى بلحارث/ جمال ناجي)، ثم عاشت مرارة الغربة خارج الوطن الكبير، حيث الحضارة الغربية التي تحاول مسخ معتقداتنا، والسخرية من عاداتنا، واستفزازنا لمواجهة أنفسنا ومِنْ ثمَّ الشعور بالضياع بين رجولة الشرق وإسقاطات الغرب، كما حدث في (ليلة في القطار/ عيسى الناعوري)، و(المتميز/ محمد عيد) ثم هموم تشاركت الهم الوطني والقومي مع أبناء عمومتها في فلسطين النازحة تحت الاحتلال في (طريق إلى البحر/ فاروق وادي) و(بوصلة من أجل عباد الشمس/ ليانا بدر) و(ثم وحدك تموت/ مؤيد عتيلي).

إن الرواية في الأردن قد اتجهت "نحو الواقعية منذ السبعينات، وقد تعددت ملامح هذه الرؤية، وتراوح تشكيلها بين التسجيلية إلى الصورة النقدية والاجتماعية فظهرت في روايات رشاد أبو شاور – يحيى يخلف – علي حسن خلف – فؤاد القسوس – جمال ناجي – طاهر العدوان – عبد الرحمن منكو – ليلى الأطرش – زياد قاسم"[1].

وبعد محاولات رصد الواقع العربي بانكساره وانهزامه وقمعه من السلطات الأم في (أحياء في البحر الميت/ مؤنس الرزاز، اعترافات كاتم صوت/ مؤنس الرزاز، عَوْ/ إبراهيم نصر اله، البكاء على الأطلال/ غالب هلسا)، وبعد محاولات رسم لوحات الاغتراب داخل الوطن (الطريق إلى بلحارث وبراري الحمى)، وخارج الوطن (المتميز)، وبعد محاولات الكشف عن عيوب المجتمع وفضح سلبياته من جهل وتخلف وضعف وانتهازية وبطش واستبداد (سلطانة/ غالب هلسا)، (العودة من الشمال/ فؤاد القسوس)، (وجه الزمان/ طاهر العدوان) أخذت الرواية الأردنية تدخل إلى أعماق النفس البشرية لترصد انفعالاتها وطريقة تفكيرها وتكشف أسرارها المدفونة في اللاوعي إما عن طريق الأحلام والكوابيس أو الهذيانات أو عن طريق تيار اللاوعي فتظهر روايات مثل "جمعة القفاري.... يوميات نكرة/ والذاكرة المستباحة... قبعتان ورأس واحد/ والشظايا والفسيفساء، هذه الروايات تدخل مرحلة الحداثة، فاللغة تتجاوز السرد التقليدي، والتكنيك الروائي يختزن اللاوعي أو المونولوج الداخلي ومفاهيم تيار الوعي، ويعالج مشكلة التاريخ العربي قديماً وحديثاً"[2].

ثم تظهر روايات مثل (مذكرات ديناصور)/ مؤنس الرزاز حيث يبرز فيها الحلم والخيال في محاولة للهروب من الواقع، فهو يرفض الواقع كما هو، وهذا الرفض صوّره مؤنس بتقنية فنية عالية استفادت من موجة الحداثة القادمة من الغرب (ومتاهة الأعراب في

---

[1] نفسه، ص 33.

[2] رؤى نقدية في الرواية العربية، ص 64.

ناطحات السراب)، لمؤنس الرزاز حيث تعالج مشكلة الشيزوفرينيا تلك الشخصية التي تتجزأ بين قيم الشرق ومتاهات الغرب، كذلك (مجرد 2 فقط لإبراهيم نصر الله) التي تقوم بتصوير عجز الجماهير العربية أمام آلة القمع الإسرائيلية، وتصوير محاولاتها في عدم الاستسلام والمقاومة من خلال صور فانتازية تثير القارئ وتجعله عنصراً فعّالاً في أحداث الرواية، ثم رواية رمضان الرواشدة (الحمراوي) حيث التقنيات الحديثة في الأساليب السردية مع الاستفادة من الأساليب السردية التقليدية مثل أسلوب التداعي من خلال تداخل الحكايات لإغناء النص الروئي، والاستفادة من إمكانيات علم النفس التحليلي حيث نقف أمام شخصية تعاني الشيزوفرينيا، وتلتقي في الرواية أحداث تاريخية مع وقائع غرائبية، وأحياء في البحر الميت "حيث ترى عالماً كابوسياً تتحرك فيه شخصيات مأزومة تبحث عن معنى للحياة فلا تجده وسط عالم الخواء والموت، وهي لا تحصد إلا الخيبة على الرغم من وجود رموز مناضلة. وهذه الرواية التجريبية تدخل عالم الرواية بمعزل عن المفهوم التقليدي للرواية، إذ تقبل احتمالات متعددة لفهم هذا النص، وتقبل أكثر من وصف وتسمية[1]، إن الرواية الأردنية الجديدة استطاعت أن "تبني عالمها الروائي بناءً يتسم بالديناميكية في مجتمع يتغير دائماً، وتتغير مشكلاته"[2].

وسجّل الدارسون فترة (1980 – 2000) حقبة للروايات التجريبية في الأردن حيث استطاعت تلك الروايات أن تتغير بسرعة واكبت سرعة التطوير الحضاري الذي فجأة وجدت نفسها فيه بكل مفاهيمه الجديدة وكل أيديولوجياته المعقدة، فتغيُّر نبض الواقع أدى إلى تغير نبض الرواية الأردنية، التي طالما حمل مبدعوها هم الوطن الكبير من الخليج إلى المحيط.

"وإذا كنا نقول إن انطلاق رواية الحداثة الغربية جاء بإثر الحرب العالمية الأولى وانهيار المنظومات الفكرية والثقافية للإنسان الأوروبي، وبالتالي انهيار الشكل المعماري في بنية الرواية الكلاسيكية، فإن انفجار الشكل التقليدي للرواية العربية قد تم إثر هزيمة حزيران 67 أولاً، وانهيار المشروع الفدائي الفلسطيني في بيروت الثمانينات ثانياً، ثم انهيار المشروع النهضوي العربي في بغداد، في الثمانينات والتسعينات ثالثاً"[3]، ثم من خلال حضارة جديدة تحاول محو الهوية في الألفية الثانية رابعاً، وأخيراً العولمة الجديدة التي تحاصر الأمة.

والروائي إذا كان مثقفاً وصاحب موقف، – و "هذا الشرط الأخير قد يبدو مقحماً، لكن قراءة الروايات الأردنية وغير الأردنية، تشير إلى أهمية موقف الكاتب وثقافته، ذلك أن إتقان

---

(1) إبراهيم السعافين، الرواية في الأردن، ص 259 – 260.
(2) خليل الشيخ، عن الرواية في الأردن وموقعها في مسيرة الرواية العربية، ص 12.
(3) علامات على طريق الرواية في الأردن، ص 16.

البناء الروائي فقط يساعد في حشد أحداث وشخوص وعقدة وحل، ولكنه قد لا يصل بنا إلى رؤية إنسانية، ولا ينبئ عن مجتمع، ولا يشهد على زمان"[1]. فإن النتاج الروائي سيكون مختلفاً فالثقافة تمد المثقف بجسور إلى عوالم مختلفة، تساعده على صقل تجربته وإثرائها، بالتالي توسّع من آفاق رؤيته، والمثقف العربي بالذات "له ظروفه ودوافعه وله تصوره عن موقعه من الكون والوجود والحياة والإنسان، وله مخاوفه المشروعة، وقلقه المسوغ تجاه الهوية والمستقبل والتراث، وله في النهاية رؤيته للعالم... فمحاولته "تجريب" أشكال تباين الأشكال المرجعية التقليدية التي تبدو "الواقعية" نموذجها الواضح أمر ليس مستغرباً"[2].

والمثقف الأردني الذي يملك انتماءً قوميّاً يُسجّل له، حيث "يتجلى بوضوح الطابع العربي للرواية في الأردن، بل يمكن القول إنه حتى الآن لم تكتب رواية واحدة يمكن نسبتها إلى الأردنية، بالمعنى الإقليمي الضيق، وهذه في تقديري شهادة كبيرة للروائيين الأردنيين الذين يعبّرون عن محليتهم الوطنية من خلال انتمائهم القومي"[3]، إن هذا المثقف يعيش أزمات ربما أكثر من نظيره المثقف العربي، فواقعه الاجتماعي المحلي بعشائريته وبدويته وقرويته ما زال غارقاً بعلائق من التخلف والجهل والأمية، والظلم الاجتماعي وواقعه السياسي المأزوم قوميّاً وإقليميّاً وحزبياً يسحقه في اليوم ألف مرة، يكسر أحلامه، ويخنق وطنيّته ويسلب حريته، وواقعه الحضاري الجديد يَعْبَثُ بمقدّرات أمته، ويهزأ بتاريخها ويحاول مسخ هويتها. وهذا الواقع بكل آماله وآلامه وبماضيه وحاضره ومستقبله خلق غربة مع الذات وغربة بين الأهل والأحباب وغربة في بلاد الديمقراطية والوجبات السريعة، وهو عندما حاول التعبير لم يكترث لموقعه بين الروائيين العرب أو الروائيين العالميين، كان همه الأوحد في البداية على الأقل التنفيس وفقط التنفيس عن كل أزماته، فخلقت الأزمات المتكدسة في أعماق الروائي المثقف الأردني، تقنيات فنية خاصة به، وقفت بنديّة إلى جانب التقنيات الفنية العالمية، بل وتميزت بعفويتها وتلقائيتها وخجلها العربي الجميل.

لقد أدرك منذ البداية بحصافة المثقف، وبسويّة الإنسان المفكر، أن "جدوى الرواية ليس في مجال البحث عن اعتراف بها، فهي الشهادة على العصر، وهي النفاذ إلى أعماق الإنسان وحركة المجتمع، وهي الحياة الموازية لحياتنا"[4].

---

[1] خالد الكركي، الرواية في الأردن، ص 117.
[2] إبراهيم السعافين، الرواية في الأردن، ص 127.
[3] علامات على طريق الرواية في الأردن، ص 15.
[4] خالد الكركي، الرواية في الأردن، ص 103.

وكون حياة هذا المثقف الأردني فرضت عليه مسؤوليات تقع على عاتقـــه، فرضـــتها عليه هويته الأردنية التي تقع في جغرافية ألزمته تقاسم هموم الحدود المشـــتركة، وفرضـــتها عليه عشائريته التي تلزمه بعهود ومواثيق مجبور هو بالحفاظ عليها أو على الأقل الانتمـــاء لها. ثم ما فرضته الثقافة الجديدة التي حملت سلبيات وإيجابيات العولمة، وجعلته في تحدٍّ مـــع نفسه ليثبت للآخر – الغربي – بأنه موجود حتى لو كان في الطرف المتخلف من العالم. وفي صراع إثبات الذات داخل الوطن وخارجه تتصارع الـــرؤى والأفكـــار، وتخـــتلط المشـــاعر والأحاسيس ويلتحم الواقع بالخيال واليقظة بالحلم والحقيقة بالهذيان، وعند شعرة معاوية ربما نجد الكاتب هناك!

الفصل الأول

التقنيات الروائية التي استخدمها الروائي الأردني لإبراز أزمة المثقف

يبدو أن الأزمة التي يعيشها المثقف الروائي الأردني تعكس ظلالها من خلال الأعمال الروائية لهؤلاء المبدعين، ونلمسها في مطارح عدة في الرواية، وقد استعان الروائيون الأردنيون بعدة تقنيات فنية لتسليط الضوء على تلك الأزمة منها:

أ. افتتاحيات بعض الروايات لهؤلاء الروائيين: لقد كانت افتتاحيات بعض الروايات كشافاً يضيء بعض جوانب الأزمة التي يعيشها المثقف الأردني، مثلاً: يفتتح أحمد الزعبي روايته (لعنات شاكر) بإطلاق لعنته الأولى وتساؤله الممتلئ حسرة وألماً وحقداً وبصورة الموت، كل تلك الصور في جملة واحدة: "عليكم اللعنة، كيف يموت ملسوعاً وسفينة الفضاء تحط على سطح القمر"[1].

هذه العبارة جاءت على لسان بطل لعنات شاكر (شاكر الطيار) الراوي، الذي بدأ يروي روايته بهذه العبارة التي أطلقها شاكر عندما اصطدم بموت صديق طفولته إبراهيم ملسوعاً، شاكر هذا عاش طفولة غير "مستقرة من الناحية الجوانية/ في عالمه الداخلي الواقعي. فهو طفل ليس ككل الأطفال، إنه طفل دائم التساؤل والجدال يبحث عن تفسير لما يشاهد.. إن مثل هذه الطفولة التي أول ما تفتح عينيها تفتحهما على الموت واللعنة والتساؤل لا بد من أثر تترك فيها هذه الأمور في عالم الرجولة في المستقبل، وهذا ما كان بالفعل، فبقيت هذه الشخصية تعيش حالة التساؤل واللعنة، والموت على مدار الرواية"[2]، وبما أن "مسألة التعبير ومسألة نقل فكرة المؤلف وقصده إلى الملتقى من أهم التحديات التي تواجه المبدع، والتي تمتحن مهارته الفنية ومقدرته على ترويج أفكاره عن طريق لعنته الخاصة وأسلوبه الخاص"[3]، فإن اللغة لا بد من أن تلعب دوراً في عملية كشف الدلالات كما تلعب دوراً في عملية الخلق الفني، "ومن هنا جاءت أهمية اللغة والاشتغال بها كأساس صلد ومتين لأي عمل فني رصين يهدف صاحبه إلى التعبير عن قصده وشحن صوره الفنية بمضمون فعلي يستمد حيويته من قدرة الفنان على رصف الكلمات المفردة ذات المدلولات المتشعبة التي تكتنز في أعطافها طاقة كامنة قادرة على الانسياح والانتشار في معان عدة انطلاقاً من مواقعها في الخطاب وتعالقها في التراكيب الكلامي، بحيث تكون كل كلمة ملتحمة بتصوير... لوحات الحياة... ومرتبطة ببناء الصورة الفنية المتألقة المشحونة بعبء انفعالي وتعبيري نافذ[4].

---

(1) أحمد الزعبي، لعنات شاكر، ص 5، دار الأمل للنشر والتوزيع – إربد، ط1، 1407 هـ – 1986م.
(2) جهاد المرازيق، بناء الخطاب الروائي عند أحمد الزعبي، ص 179، دار الكرمل للنشر والتوزيع – عمان، ط1، 2005.
(3) النار والهشيم، ص 26.
(4) النار والهشيم، ص 26.

وإذا دققنا في عبارة شاكر التي افتتح بها روايته، وحللنا كلماتها وصورها؛ أدركنا عمق الأزمة التي يعيشها مثقّفونا في مجتمعهم ويواجهونا مع العالم الخارجي الذي أصبح أكبر وأقوى في مقابل الإنسان العربي الذي يموت ملسوعاً بأحقر حشرة، في حين ذلك العالم الذي لم يكن من العالم أصبح هناك في الفضاء يتمشى على سطح القمر.

فشاكر يصيح (عليكم اللعنة) ولم يقل (اللعنة عليكم) وكون المبتدأ به يمتلك حق التخصيص سواء بالأفضلية أو بالتحقير، فإن الغضب مصبوب (عليكم)، على من؟! على أهله الذين يعيشون في جهل وتخلف، أم على المجتمع ككل الذي ما زال تابعاً تحت غياهب الجهل والتخلف. المهم أنهم هم المدعو عليهم، هم الذين تبدأ بهم اللعنة، وليست اللعنة من يُبْدَأُ بها لتنزل عليهم؛ لأنها قد تُصيبَهُم هُمْ وغيرهم، لكن عمق السخط، ومدى الجرح لا يريد إلا أن ينزل عليهم هم بالتحديد أي مجتمعه، لذلك فقد خصّهم بتلك اللعنة. وهذا يدلّ على عمق الأزمة التي ما عادت تُخفي نفسها أمام مثقفينا، فالجهل والتخلف أصبحا وباءً استفحل في هذا المجتمع لا دَواء له. وهذه الصرخة الغاضبة عبّرت عن هذا الشعور المتأزم الذي ما عاد بالإمكان تحمله.

ثم يلحق هذه الصرخة تساؤلٌ "كيف يموت ملسوعاً؟" والتساؤل هنا يحمل معاني عدة مثل: الاستنكار والتعجب والقلق والحقد والخزي. والتساؤل هنا ليس من منطلق استنكار الموت بحد ذاته وإنما استنكار الطريقة التي مات بها، والتساؤل هنا لا يتعارض مع الإيمان بالقدر، بل يعترض على الطريقة التي أصبح الناس يموتون فيها في عالم لم يعد يدرس حياة الأرض كما يدرس حياة الفضاء. وهنا المقتل الذي هو في الأصل كان سبب هذه الصرخة وهو ما أصبحنا عليه، وما وصلوا هم إليه، و(هم) المقصود بها العالم الخارجي والشعوب الأخرى أي الغرب، وبين المفارقتين تكمن الأزمة التي يعيشها مثقفو الأردن والوطن العربي، فمجتمعاتهم تقبع في الجهل والتخلف، ومجتمعات الأمم المستعمرة تغزو الفضاء بأسلحة علم نارية، ثم تكمل الرواية أحداثها، بحيث تسير بإيقاع منتظم مع مشاعر التأزم وعدم التصالح مع المجتمع الذي فقد الروائيون المثقفون القدرة على التواصل معه.

ولعل افتتاحية الحمراوي (رمضان الرواشدة) التي افتتحها بقول للحلاج "أنا من أهوى... ومن أهوى أنا.. حتى إذا رأيتني... رأيتنا"، تشير إلى فلسفة منبعها أزمة يعيشها الكاتب في ظل واقع القمع والسجون وواقع "الانفصام: البداوة/ التقدم، الإقليمية القومية،

التعصب/ الديمقراطية"[1]، وربما صياغات المتصوفة هذه اختارها الكاتب الرواشدة "للتعبير عن جنون أو لا واقعية واقعنا"[2]، وإذا لاحظنا ضمير المتكلم (أنا) الذي يبدأ به الشاعر الحلاج، فإن هذا الضمير يوحي بأزمة داخلية تعيش في وجدان البطل، إذاً "أنا" الراوي مضطربة شئنا أم أَبَيْنا، فهذه اللغة تشبه لغة الصوفية (أنا من أهوى... ومن أهوى أنا).

لكن في نفس الوقت عبارة (إذا رأيتني رأيتنا) توعز بإحساس البطل الجماعي لا الفردي تجاه مجتمعه وأهله، فكأنه يقول (أنا) و(هم) واحد، ما يُصيبهم يُصيبني، وربما من أهم العوامل التي تساهم في خلق الأزمة لدى الإنسان المثقف أو حتى العادي، هو إحساسه بالمسؤولية الجماعية، فهي تشكّل عنصر دَفعْ تجاه الآخر، بالتالي ورقة ضغط على إحساسه وشعوره تجاه مجتمعه مما يخلق أزمات تتنوع بتنوع هموم ومشاكل وسلبيات هذا المجتمع.

وإذا ما اختار الراوي أن يبدأ بهذه العبارة، فهي للدلالة على إحساس بالانفصام النفسي تجاه ما يُعايشه في هذا الواقع، وأراد البوح به قبل شرح حالته التي تشعر في كل مراحل السرد بأنها مصابة بشيزوفرينيا من الدرجة الأولى.

وإذا تأملنا افتتاحية إبراهيم نصر الله في روايته (عَوْ) وما أحدثته عبارة (قمعت فأمنت فنمت) من جرس موسيقي؛ لأدركنا تناغم هذه العبارة مع نفس الراوي المشحونة بالتأزم، فالقمع هو أول الصور التي افتتح بها الراوي حكايته، وهذا القمع قد يحتمل دلالات متعددة بدءاً من الأسرة وانتهاء بالمجتمع. والمتأمل لهذه العبارة التاريخية، التي مثلت قمة العدل والأمان في فترة خلافة عمر بن الخطاب – رضي الله عنه وأرضاه – لتحسس المتأمل سخرية هذه المفارقة، فعندما كان العدل هو مفتاح الأمان، فإن القمع في هذا الحاضر أصبح مفتاح الأمان، وهي عبارة تحمل مفارقة، تشرح الوضع الذي آل إليه الإنسان العربي، فقد رسمت خطوط المعاناة والظلم والقهر الذي يعيشه هذا الإنسان في وطنه، ويجب الإشارة هنا إلى أسلوب السخرية اللاذع، ولعلنا نتفق على أن أسلوب السخرية يكون أحياناً أمضى من الأسلوب الذي يحمل جدية ومباشرة وهو ما يحمل فكرة مهمة، بقدر ما يحمل صاحبه ألماً ومن شدة هذا الألم فإن صاحبه يبكي لا يضحك.

---

[1] إبراهيم السعافين، الرواية في الأردن، ص 356.
[2] علامات على طريق الرواية في الأردن، ص 183.

ب. استخدام التقنيات السردية حقيقة لا نبالغ إن وصفنا طريقة استخدام التقنيات السردية الحديثة لدى روائيينا الأردنيين بالمتميزة. وبالأخص عند غالب هلسا ومؤنس الرزاز وأحمد الزعبي ورمضان الرواشدة وإبراهيم نصر الله.

فمن الاستذكار الملح على الذات المتأزمة إلى الاستشراف الحلم الباحث عن أمل، وبين المونولوج الذي يتخبط بين أمواج النفس المتلاطمة إلى الديالوج الذي يحفل بوقفات وصفية تصف الأشياء الساكنة وصفاً يحمل كل معاني الرمز والتعبير فكما قال جيرارجنيت إن "الوقفة ذات طبيعة تفسيرية ورمزية في الوقت نفسه"[1]، ويطل التناص بين سطور الرواية مرة على استحياء ومرة بكل جرأة وإقدام، يحمل معه معاول تنبش في قلب التاريخ فتوقظ التّاريخ الذي يُديننا ويُدينه، وباستعمال وجهات النظر المبطنة بين السطور وبالتناوب بين تيار الوعي واللاوعي ترى الأزمات التي يعيشها المثقف الروائي الأردني تستفزها هذه التقنيات الحديثة فتطفو فوق الكلمات.

الاستذكار.

والاستذكار، أسلوب يكاد يكون متفشياً في سرديات الروايات الأردنية، بالذات في الروايات التي كُتبت بعد الثمانينات، ولا تكاد رواية تخلو من هذه التقنية وإن تفاوتت كثرة استعمالها من راوٍ إلى آخر، ومن خلال الروايات المطروحة للدراسة في هذا البحث كمؤشر عام للنمط الروائي الأردني تجد أن تقنية الاستذكار مستفحلة عند مؤنس الرزاز وغالب هلسا وأحمد الزعبي وغيرهم.

والملحوظ، أن تقنية الاستذكار تستعمل أكثر من تقنية الاستشراف في الرواية الأردنية وربما يعود السبب في ذلك إلى سيكولوجية النفس العربية التي ما زالت متعلقة بأحلام الماضي العريق، ومتشبثة بتاريخ الأجداد بل هي غارقة في رمال الصحراء المتحركة، فالماضي بالنسبة للعربي هو تاريخ الأمجاد والبطولات والقوة والسيطرة، هذا التاريخ هو المعادل الموضوعي لرجولة الإنسان العربي والتي بدأ يحس بأنه يفقدها، الماضي هو الشرف في حين الحاضر هو زمن العار، الماضي هو عصر الفتوحات في حين الحاضر هو عصر الاستعمار بكل ألوانه وأطيافه، الماضي هو مجالس الأدب في حضرة سيف الدولة الحمداني وهارون

---

[1] جيرارجنيت. حدود السرد، ص 77، ترجمة عيسى بوحمالة. المقال في طرائق تحليل السرد الأردني، اتحاد الكتاب العربي – المغرب، ط1، 1992.

الرشيد في حين الحاضر هو زمن مجالس التأديب، الماضي هو ابن سينا والفارابي والخوارزمي والرازي في حين الحاضر هو زمن صانعي أسلحة الدمار أينشتاين ونوبل و...

ولمَّا حَصَلَ ما حَصَلَ للإنسان العربي من انكسار وانهزام واستسلام في ظل ظروف مسلّطة عليه لمحو هويته العربية التي تذكّر بعزهم في مقابل ذل الآخر وانتصارهم في مقابل هزيمة الآخر، صار الاستسلام لذكريات الماضي مسكّناً يسكّن الآلام والآهات التي يتجرعها الإنسان العربي كل يوم والذكريات كما يقول غاستون باشلار "تعيد وضع الفراغ في الأزمنة الفاعلة، إننا حين نتذكر بلا انقطاع، إنما نخلط الزمان غير المجدي وغير الفعال، بالزمان الذي أفاد وأعطى"[1].

وإن كان من أحد سيحس بمرارة الانهزام وقمع القوى الظالمة سواء الرئيسة أو المرؤوسة، وستنكوي بنار التجزّء والضعف والانهزام فإنه سيكون المثقف العربي الذي يختلف عن الإنسان العادي اللاهث وراء لقمة الحياة التي ما عادت تهمه إن كانت بشرف أو بذل، فالمثقف ما زال يمثل الرفض والمقاومة ولعلنا لا نبالغ إن وصفنا الروائي الأردني بالأكثر تأزماً لهذا الحال الذي آلت إليه الأمة، وربما هذا نتيجة للموقع الذي فرضته عليه الحياة سواء تاريخيّاً أو جغرافياً أو إنسانياً. فالأردن هو البلد الحاضن لآهات وتأوهات العرب المستضعفين، وهو البلد الفقير طبيعيّاً الغني بشريّاً. فهذه العقول التي تحمل فكراً وهمّاً سواء بسواء، ترفض وتثور وتقاوم بالقلم والصوت الحر، الذي يرفض سلبيات مجتمعه وأوضاع أمته، لذلك عندما يقوم الراوي بعملية استذكار في لحظات السرد التي يرويها، فإنه ربما يقوم بعمليات إما تنفيسية للحظات الشحن النفسي التي وصل إليها أثناء عملية السرد، أو لزيادة عملية الشحن النفسي التي وصل إليها أثناء السرد، أو لإحداث صدمة لدى المتلقي إما للتحريض – لمقاومة وضع مماثل – أو للتنبيه للحال الذي وُصل إليه.

إن الاستذكار سلاح يستخدمه الروائي بقصد الخلق وإعادة البناء، فهو يرى أن هذه الوسيلة ربما تكون أداة ذهنية تنبيهية غير مباشرة لعقلية المتلقّي لما تحمله من أبعاد دلالية بالتالي هذه الأداة تحفزه على الربط، ربط الحالة القديمة بالحالة الجديدة، بالتالي عقد المقارنة والتفكير في كلا الحالتين، والتفكير يؤدي إلى التغيير، وهذا ما ينشده الروائي.

إذاً استذكار $\xrightarrow{\text{يؤدي إلى}}$ عقد مقارنة $\xrightarrow{\text{ثم}}$ تفكير $\xrightarrow{\text{نتيجته}}$ التغيير.

---

[1] غاستون باشلار، حولية الزمن، ص 46، ترجمة خليل أحمد خليل، المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1982.

كما أن الاستذكار أداة تكثيف لفكرة الرواية التي يعمل عليها الراوي، فما يحشده من أفكار وأحداث في أثناء عملية السرد، يتطلب لحظة لتسليط الضوء على الفكرة التي ربما تتوه في زحمة الأحداث والشخصيات، فيعيد الروائي عملية الربط والتواصل، ويزيد من شاشة العرض مما يُنعش الفكرة ويساهم في إبرازها.

إذاً استذكار ← تكثيف الفكرة (يساهم في) ← إنعاشها وإبرازها بقوة على الساحة السردية (بالتالي).

والاستذكار أسلوب تأجيج نفسي على الراوي إما ضاغط أو تنفيسي وفي كلا الحالتين نهايته التنفيس. فما يتأجّج في جوف هذا الراوي من أزمات تحرق وجدانه وإنسانيته يحتاج للحظات لإطفاء هذه النار المتأججة وإسكات لهيبها. حتى لا تصل الأزمة بصاحبها إلى طريق مسدود.

إذاً: استذكار ← (يؤجج) الضغط النفسي إما بصعود أو بهبوط ← (نهايته) التنفيس عن عذابات أزمات المثقف.

إن للاستذكار وظائف عدة ومهمة تخدم النص الروائي كإضاءة جوانب مهمة لماضي الشخصيات، فكلما تعرفنا على حقيقة الشخصية كلما زاد إدراكنا لقيمة النص الروائي وأدركنا دلالات إيحاءات تلك الشخصيات، كما أن السرد يحقق لها عدداً من المقاصد الحكائية مثل ملء الفجوات التي يخلقها السرد[1]، كما أنه "يقوم لماضيه الخاص، ويحيلنا من خلاله على أحداث سابقة للنقطة التي وصلتها القصة"[2].

وقد لمح جهاد المرازيق تميزاً واضحاً في أسلوب الزعبي في تقدمه للاستذكارات "إذ أن الاستذكار عنده قد تحول إلى استطراد يمزج التاريخ بالأسطورة والواقع بالخيال"[3].

نقرأ في رواية (لعنات شاكر) "إني أحمل نارك يا بروميثيوس من ألف عام، إن جسمي يطعن كل يوم يا بروميثيوس، إن اسم إبراهيم يسري في جسدي يا أخي، وإن موت العامل يعذبني، ومقتل سعيد يقتلني، وذلك الصوت الآتي من الحفرة الحالمة يجرح أعماقي ويمزقها، وحكايات آمال تقتل فيّ الأمل واليأس، وتشعل شراراً لا يمكن إطفاؤه، وصوتك اللعين يا

---

(1) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، القضاء الزمن، الشخصية، ص 121، المركز الثقافي العربي – بيروت – 1990م،

(2) نفسه، ص 121.

(3) نفسه، ص 117.

بروميثيوس يوقظني يقتلني يبعث فيّ الذكرى، يبعث فيّ الحقد الأسود، يبعث فيّ الحلم الأخضر، أجنحتي تتكسر يا أخي، ولكني أقاوم"[1].

وقد لاحظ جهاد المرازيق من خلال دراسته الخاصة بالخطاب الروائي عند أحمد الزعبي "أن لجوء الزعبي للاستذكار ليس أمراً فنياً فحسب، ولكنه يجيء كضرورة ملحة ذات بعد دلالي،.. حيث قدّم بواسطة استذكارات أبطاله في الروايات إضاءات لجوانب هذه الشخصيات عبر تاريخها، وربما امتدادها وحتى ما قبل وجودها وإلى حاضرها"[2]، ولقد كان لاستذكارات الزعبي في روايته الدور الفعّال في سبر غور الأزمات التي يعيشها البطل المثقف، وقد أجلت بوضوح عن عمق هذه الأزمات، فالإنسان المثقف محاصر مستهدف لا يستطيع التواصل مع مجتمعه؛ لأنه غير قادر على التفاهم مع معطيات ذلك المجتمع.

ومن خلال أحداث الرواية ترى الموت يفرد أكفانه في كل السطور، فإبراهيم مات ملسوعاً، والعامل مات سقوطاً من الطابق الثاني، وآمال ماتت اغتيالاً، وبروموثيوس مات حرقاً، والشيخ العجوز مات سقوطاً من الطابق الثالث، وشاكر الطيار يموت في كل لحظة ألف مرة. إنه موت دائري لا بداية ولا نهاية له، وإذا لاحظنا أن هذا الموت ليس طبيعيّاً بل هو موت عن طريق القتل بصور مختلفة، لكن الطريقة التي ما توا فيها تدل على الأزمة التي يحسها الراوي، فإما موت من شيء ضعيف يأتي خلسة بكل خسة ودناءة لا تحس بوجوده فيرديك قتيلاً، ربما إشارة إلى أيادي الليل الخفية التي لا تستطيع أن تواجه، لكن تستطيع أن تغدر، وها هو يقولها صراحة، بأن هناك أيادي تغتال اغتيالاً، لا تعرف الخوف ولا الرحمة عندما أشار إلى اغتيال آمال، وإما الموت حرقاً وهو ما يحسه المثقف المحاصر في اليوم كل لحظة. أو الموت سقوطاً من علو، وهذا ما ينتاب أولئك المثقفين، وهذا الموت كما نلاحظ لا يرحم صغيراً ولا شاباً ولا كبيراً، إذاً الموت الذي يُصر عليه روائيونا يلازم أبطال رواياتهم.

ثم يأتي استذكار شاكر لطفولة إبراهيم ليكشف عن عامل مهم في تعميق الأزمة الاجتماعية وهو عامل الفقر الذي يزيد من بؤس الإنسان ويسهم في تخلفه، "شادي وعماد وماثيو وهم من سكان الطابق الثاني يأكلون بملاعق تعقم ثلاث مرات يومياً وتقف الملائكة فوق رؤوسهم أربعاً وعشرين ساعة، بينما قضى والد إبراهيم سبعين عاماً فوق حمار، وكان إبراهيم ضحية الحمار"[3].

---

[1] لعنات شاكر، ص 29.
[2] بناء الخطاب الروائي عند أحمد الزعبي، ص 117.
[3] لعنات شاكر، ص 15.

وهذا حصل في (نعاس فارس) إذ قام الاستذكار بكشف واقع فارس وإبراز معاناتـــه، ففارس "شكا في طفولته مثلاً من أوجاع جسدية عابرة، مثل الرشح والأنفلونزا والبلهارسيا أو الرمد والتورم والربو والملاريا والتفوئيد وشيء من السل... الخ، ولكن شيئاً من هذا لم يترك في جسد فارس أثراً مزمناً أو مرضاً ملحوظاً"[1].

وكما نلاحظ قيمة هذا الاسترجاع في تعرية مجتمعات الروائيين، التـــي يأســـى فيهـــا المثقفون على صور الجهل والتخلف وعلى كل الممارسات الاجتماعية القاتلـــة التـــي تفتـــك ببراعمها وأمل مستقبلها.

وقد ساعدت استذكارات الزعبي في معظم رواياته في تجسيم ظاهرة التوتر والقلـــق التي تسكن أبطال رواياته من المثقفين. ونتلمس هذا الأمر في الاستذكار الذي لمع في ذهـــن (أمير الراعي) بطل رواية قبل الإعدام، في اللحظة التي يُحكم فيها على أمير بالإعدام شـــنقاً. فتتداعى من خلال وعيه ذكرياته القديمة، صحيح أن في الرواية لا يوجد استذكارات تُذْكر، إلا أن هذا الاستذكار يرمز إلى دِلالاتٍ متعددة لحالة التأزم التي تسكن البطل، فمشاعر التأزم لدى أمير.. المدفونة في أعماقه تتفجر في ذلك الاستذكار وتبوح بمعاناتها،وهذا الاسترجاع كان له دور في الكشف عن بعض الأسرار التي كان لها الأثر في توضيح سبب حكم الإعدام علـــى أمير الراعي، ويقودنا هذا الاستذكار الذي يتم من خلاله البوح بكل الأسرار إلى كشـــف مـــا تعانيه تلك النفس المعذبة والمضطربة. فأمير وهو مقبل على الزواج في سن الخمسين، أيـــن كان قبل ذلك – في عز الشباب – ؟! "أين كنت تتصعلك طيلة هذا العمر" هذا زمن رديء... أين كنت تتصعلك كل هذا العمر؟... انْتَظَرْتَ خمسين عاماً فانْتظر عشرة أو عشرين واستعد لملاقاة ربك بوجه حسن وقلب خاشع ليس بأمور المراهقة والطيش والفجور..."[2]، ومع هـــذا الاستذكار، نحس بضياع أمير الذي قتل خالدة لأن مثلها لا يؤتمن "كان لا بد أن أقتلك فمثلك لا يؤتمن... ولكنك وأنت ميتة كنت تقتلينني في كل يوم، فقد توالدت وأفرخت ورأيت صورك في أكثر من ملهى وشارع ومسجد وقاعة ومعرض وشاطئ، قاتلتني وأنت ميتة"[3]، وفي النهايـــة انتحار، خلاص لآلام أمير وعذاباته، لا الدنيا اســـتطاعت أن تســـتوعبه، ولا هـــو اســـتطاع التعايش، فكل ما حوله كذب خداع خيانة نفاق قهر تسلط، هكذا الحيـــاة فـــي عيـــون أبطـــال الروايات الأردنية من المثقفين، ولكي يحقق بطل الرواية انتصاراً ولو كان واهماً، فإنه حاول

---

(1) نعاس فارس، ص 114، دار الأمل والتوزيع – إربد، ط1، 1407 هـ – 1986م.
(2) أحمد الزعبي، قبل الإعدام، ص 28، مكتبة الكتاني – إربد، ط1، 1410 هـ / 1990.
(3) نفسه، ص 57 – 58.

الانتحار كي لا تسجل هذه الدنيا آخر انتصاراتها، لذلك فإن أمير الراعي ينتحر في النهاية حتى يكون هو المنتصر على هذه الدنيا.

كذلك الاسترجاع كان أداة سبر كشفت عن آلام وأوجاع الغربة في وجدان بعض أبطال الروايات الأردنية، فخرجت الغربة عن صمتها وأخذت تبوح بعذاباتها، مشاعر فجرّتها الغربة داخل الوطن الكبير، أسى وحزناً في أرض الأشقاء على رمال صحاري الوطن الممتدة على الخليج، وقد استطاع جمال ناجي، "باللجوء إلى الاسترجاع أن يبدأ الحكاية من عمان، وأن يربط الأمور بالخامس من حزيران، فيها تظهر قسوة الظروف إلى قسوة الصحراء وأحلام الراحلين إلى الصحراء للانتقال من الفقر إلى الغنى، ومن الانسحاق إلى البذخ، وتغيير ألواح الزنك في سقف البيت إلى أسمنت مسلح"[1].

وفي (براري الحمى) (إبراهيم نصر الله) استطاعت اللحظات الاسترجاعية أن تحشد الصور التي تؤكد على القضية التي عالجتها هذه الرواية وهي "البحث عن عمل في غربة قاسية تتجاوز قدرة المشاعر الإنسانية على احتمال الاضطهاد حيث تجتمع قسوة البيئة وبشاعة الإنسان وجهله على أن تمعن في إيذاء الإنسان واضطهاده، حتى لكأن كل شيء يحاصره ويسعى إلى الانتقام منه"[2]، وبما إن الاستذكار يكسر التتابع الزمني في عملية السرد فقد كان الاستذكار في بعض المواطن في براري الحمى قادراً على إظهار حالة الانكسار النفسي التي يعيشها الراوي.

ويظهر هذا الانكسار النفسي في استذكارات الرواشدة في الحمراوي فيظهر عالم مزدوجاً متشظّياً مجزّأً، من خلال استذكاره لشخصيات تتناسل عبر صفحات الرواية، ومن خلال تلك الشخصيات والأحداث تظهر المعاناة فتبرز نوع الأزمة التي ربما نستطيع أن نقول إنها تاريخية وسياسية ودينية.

أما استذكارات غالب هلسا في (البكاء على الأطلال) فإنها تشكّل لوحات تشكيلية بعضها يرمز لمحاولات غالب هلسا للتحلل من الواقع ومحاولات تغييره، عندما يرصد صوراً في الحاضر ويقابلها بصور من الماضي، بحيث تُدين تناقضات هذا الحاضر، وبعضها يرمز إلى الحالة النفسية المحبطة التي لا مستقبل لها ولا أحلام، فالنفس يائسة والرغبة بالحياة تكاد تكون معدومة، وبعض تلك اللوحات ترمز إلى الحنين الذي يسكن بطل الرواية الذي يحنُّ إلى

---

[1] خالد الكركي، الرواية في الأردن، ص 105.
[2] إبراهيم السعافين، الرواية في الأردن، ص 308.

القرية والأهل، حيث النقاء والصفاء، "ولعل التحول نحو الماضي كان أظهر ما يقترن بهذه الفكرة، فذكرى القرية تضج في رأسه فتلهب الحنين إلى القرية ورموزها، فيستمع إلى "إيقاع المهباش" إيقاع القرية والزمن الماضي والفطرة ونقاء البداوة"[1].

إن هاجس رواية (البكاء على الأطلال) يقوم على العودة إلى الماضي بما كان يضم من أشواق وهموم ومكابدة وتطلعات، ولكنها في جانب منها: "انكفاء على الذات" تجسد الخيبة والمرارة التي حصدهما خالد في رحلة الحياة، فيذوي في نفسه الأمل بمستقبل أفضل، والتفاؤل بحياة أكثر بهجة وإشراقاً فيراوح بين قريته الغافية في أحضان الذكرى: الحب العذري فيها والبساطة الواضحة، وسذاجة الناس وطيبتهم، وبين المدينة القاهرة "بصخبها وعنفها، بحياتها وعفنها، بتوهجها وانطفاء الرغبة فيها، بأحلام الحياة وبالتحولات التي قادت إلى اليأس والإحباط"[2].

وقد ذكر غالب هلسا أن هناك موقفاً حصل معه ألهمه الفكرة التي نسجت خيوط رواية (البكاء على الأطلال)، يقول غالب هلسا: "وأنا أذكر تماما الفكرة الكامنة وراء الرواية فلقد سمعت صديقين يتناقشان فيبدي أحدهما التذمر من عهد عبد الناصر، فقال له الآخر: سوف يأتي زمان تبكي فيه أطلال عبد الناصر، ولقد دهشت لتحقق هذه النبوءة حين تسلّم أنور السادات السلطة. وكان هذا بالضبط ما أردت أن أعبّر عنه في هذه الرواية. وإذا بي لِعَجَبي أكتب قصيدة طويلة"[3].

إن هذا بالضبط هو سر تأزم غالب هلسا، إنه أوضاع الأمة العربية، وأحلام الثورة التي خمدت، إنه تعبير عن صرخة أمل دنقل (لا تصالح)، إنه زمن الهزيمة والاستسلام. ومن الممكن أن نسمع صوتاً يعترض ويقول إنه على العكس فإن عبد الناصر هُزِمَ في حرب حزيران 67، في حين أنور السادات انتصر في حرب أكتوبر 73؛ لكننا نقول إن زمن عبد الناصر كان يمثّل كل معاني الثورة والحرية والمقاومة وعدم الاستسلام والخضوع، هو رمز القوة التي حلم بها كل عربي من الخليج إلى المحيط بغض النظر عن الأخطاء التي وقعت بها الثورة فذاك الزمن هو زمن التحرر، وزمن تكسير قيود العبودية.

أما زمن أنور السادات فقد مثل كل معاني الاستسلام والمساومة والانحناء لكن بدبلوماسية، إنه زمن إسرائيل وأمريكا المتسلطتين وزمن المخابرات المركزية التي تتمثل

---

(1) إبراهيم السعافين، الرواية في الأردن، ص 162.
(2) نفسه، ص 161.
(3) نفسه، ص 162.

أحياناً في أقرب المقرّبين لدينا، إنه زمن القمع والتسلط، وبداية السبات العميق للأمة، وربما ما يحس به غالب هلسا من هذا الزمن بالذات، عبّر عنه خير تعبير أمل دنقل في (لا تصالح).

فغالب العربي ما زال متأثراً على دماء العرب التي نزفت تحت دبابات العدو فكانت صرخة أمل دنقل هي نفس صرخة غالب هلسا.

لا تصالح على الدم.... حتى بدم!

لا تصالح! ولو قيل رأس برأس،

أَكُلُّ الرؤوس سواء؟!

أَقَلْبُ الغريب كقلب أخيك؟!

أَعَيْناه عينا أخيك؟!

وهل تتساوى يد.. سيفها كان لك

بيد سيفها أتّكلك.

يحلم غالب بأن يكون فارس هذا الزمان، ولذلك يريد من الساسة والحكام كما يريد دنقل:

اغرس السيف في جبهة الصحراء

إلى أن يجيب العدم

إنني كنت لك

فارساً وأخاً وأباً وملك!

وهو يستهجن من القادة أن يتنازلوا عن كل شيء في سبيل تاج الإمارة كما يقول دنقل:

لا تصالح ولو توجوك بتاج الإمارة

كيف تخطو على جثة ابن أبيك..؟

وكيف تصير المليك...

على أوجه البهجة المستعارة؟

كيف تنظر في يد من صافحوك..

فلا تبصر الدم..

في كل كف؟

يحلم غالب بالغد الأفضل وهو يصيح بنفس إحساس أمل دنقل وهو يحرض على كل أولئك العبيد الذين يجرون وراء اللقمة التالفة وينسون وراءهم تاريخاً مجيداً.

إن هذا هو تعبير صارخ عن معنى الأزمة التي مرّ بها غالب هلسا في فترة تاريخية معيّنة من خلال أحد رموز تلك الفترة – أمل دنقل – والتي عانت من نفس الأزمة، تلك الأزمة التي مثلت كل معاني الثورة والمقاومة والرفض، والتي ظلت تحلم بتاريخ الأجداد، وظلت تحاول الصمود بكل عزة وإباء، ورفضت كل وجوه السلام التي هي من وجهة نظر غالب هلسا ومن شاكله وجه واحد للاستسلام.

إن جمال استذكارات خالد في رواية (البكاء على الأطلال) برز في اللحظة التي يجد فيها خالد نفسه بعد زخم كل تلك الذكريات بأحداثها وشخصياتها سواء الإيجابية أم السلبية، يجد نفسه وحيداً لا أحد حوله "لماذا لا يدق الجرس؟ لماذا لا يصعد أحد السلم أو يهبط عليه أحد"[1].

ربما نستطيع القول إن الأزمة تعيش في ماضي خالد وفي حاضره "فهو في أزمته يتذكر ماضيه، بعلاقاته الاجتماعية والسياسيّة والحزبية، بثقافته وتصوراته فيتألم، ثم تختلط الصور، وتختلط الأزمان، وتمتزج معارفه وأصول ثقافته، وتتعمق صور الارتداد إلى الماضي، ومحاولة البحث عن عناصر النصوص في لوحات مركبة، على نحو ما نرى في البحث عن (جمال الدين الأفغاني) وسط خلفيات من الزخارف الإسلامية وفنون الأرابيسك، إلى جانب صور تمثل زعماء مصريين وكتّاباً أجانب"[2]، إن المتتبّع لسيرة حياة غالب هلسا، يدرك أهمية تلك الاستذكارات في روايته فهي تؤكد على عمق الأزمة التي عاشها غالب منذ طفولته إلى صباه حتى آخر أيام حياته، إن الأزمات النفسية والإنسانية والسياسية والاجتماعية ظلت تطارد غالب طوال حياته، لذلك تجد قلقاً واضحاً في روايات غالب هلسا، ونشعر

---

[1] غالب هلسا، البكاء على الأطلال، ص 106، دار ابن خلدون – بيروت، ط1، تشرين الثاني – نوفمبر – 1980.

[2] إبراهيم السعافين، الرواية في الأردن، ص 166.

بإحساس الوحدة والعزلة اللتين تملّكتا روحه، فما يعانيه الروائي في حياته الواقعية لا بد أن يترك أثراً في نتاجه الروائي.

أما رواية تيسير سبول (أنت منذ اليوم)، فإن عامل الاستذكار منح الرواية أبعادها التي ارتأتها بأن تكون "وثيقة إدانة وصرخة احتجاج ضد المجتمع وضد مؤسساته المختلفة وممارساتها التي قادت إلى الهزيمة بدءاً بالأسرة التي تحول دون بناء الشخصية العربية المتماسكة وانتهاءً بمختلف المؤسسات"[1]، فالاستذكار كان يلعب على وتر النفس المعذبة، التي تحاول أن تكون صابرة، لكنه ما عاد للصبر مترح، فهذه النفس المقهورة والمتأزمة لا تجد لها مترحاً يخفف عنها آلامها. ففي البيت، جهل وتسلط وتفكك، وفي المجتمع تخلف وانهزام، وضعف، وفي الأحزاب عنف وخيانة وفساد، هذا بالإضافة إلى قهر الأجهزة الأمنية للمواطن، وممارساتها في عدّ أنفاس ذلك المواطن الذي هو أصلاً نَفَسُه مقطوع، إن هناك صوراً للاسترجاع استطاعت أن تجسد مدى انسحاق شخصية بطل الرواية العربي الذي هو رمز للعرب أجمعين. فأظهرت تلك الاسترجاعات مدى ترابط تلك الأحداث بنتائجها في حاضر بطل الرواية عربي، فما يعيشه البطل الآن على أثر ذلك الماضي، ما هو إلا عذابات وتوتر وإحساس عالٍ بالضياع، فمن لَبْنَة بناء المجتمع أي الأسرة، بدأ عامل الهدم في تلك الشخصية وتمثلت الصورة من خلال وصف مقتل الوالد للقطة، ثم سرد قصة العصفور الذي دخل بواري الصوبة، وقد أخرجته الأم لتشويه له، إلى العلاقات المتفككة بين الآباء والأبناء من جهة وبين الأشقاء بين بعضهم من جهة أخرى، فهذا الأخ الكبير يعود من معركة خاضها في باب الواد، ليدخل في صراعٍ ظالمٍ مع أسرته، ثم العلاقات الشاذة والمحرمة وهذا كله يصبّ في بوتقة المجتمع الذي بدوره سيكون متشظّياً مثل لَبِناته تماماً، فتتدمّر القيم، ويتخلخل المجتمع ويتسرب هذا الخلل إلى مؤسسات الدولة وأحزابها فيتفشى الفساد والخيانة والظلم والقمع في كل أركانها وهذا كله مؤدّاه انتكاسة ونكبة حزيران 67، التي حطمت الإنسان العربي وسلبته آخر ما يملك من أمل في الحياة الحرة والكريمة.

وهكذا استطاع الاستذكار أن يؤكد كل تلك الأفكار والهواجس وأن يلمس الجرح الذي يعيش معه الروائي نفسه تيسير سبول، فشخصية عربي في أحيانٍ كثيرة لم تستطع أن تقاوم اقتحام أفكار تيسير سبول لها.

---

[1] إبراهيم السعافين، الرواية في الأردن، ص 237.

الاستشراف:

يقدم الاستشراف النص "بوثبة زمنية تنقلنا إلى أحداث لن يبلغها النص إلا بعد صفحات أو فصول"[1]، ويضفي "هذا النمط من السرد بقلب نظام الأحداث في الرواية عن طريق تقديم متواليات حكائية محل أخرى، سابقة عليها في الحدوث أي القفز على مدة ما من زمن القصة، وتجاوز النقطة التي وصلها الخطاب لاستشراف مستقبل الأحداث، والتطلع إلى ما سيحصل من مستجدات في الرواية"[2].

إن تقنية الاستشراف تلعب دوراً مهما في بناء النص الروائي، وهذه التقنية تأتي متممة لتقنية الاستذكار، ففي لحظات السرد الروائي، يرتطم زمن القصة (الأحداث) باللاوعي الذي يستيقظ عند مواقف استثارتها الحالة النفسية للروائي التي تتشكّل أثناء عملية السرد، ويتشكل معها البناء السردي للرواية الذي يقوم بالتعبير عن حالة تلك المواقف المختلطة في نفسية الروائي إما عن طريق الاسترجاع أو الاستشراف، حيث لا بد من أن يتم كسر المجري الخطي للسرد، ليعبّر عن حالة الانكسار التي تعيشها تلك النفس المتأزمة، فالنفس إما أن تسترجع الماضي لتحقق أموراً تحدثنا عنها في فقرة الاستذكار، وإما أن تستشرف المستقبل، وفي كلتا الحالتين، فإن هذه الحالة يصل إليها الروائي لارتطام نفسيته بفكرة ما أو أزمة ما تضيق بها نفسه. ولحظة الاستشراف تدل على قدرة الروائي على قراءة المستقبل بعين المثقف والمفكر الذي يحمل هموم مجتمعه وأحلام الإنسانية. وتوحي بمدى اتساع أفقه ومحاولاته الجادة في البحث عن علقة أمل يتعلق بها في سبيل إصلاح ما يستطيع إصلاحه، والاستشراف يرمز للوعي المتيقظ، وللسعي الدائم نحو الأفضل، وهو يشير بطريقة ما إلى عمق ما يتمتع به الروائي من حكمة وفلسفة تتعلم من الماضي، وتستقرئ الحاضر، وتتأمل المستقبل.

فالاستشراف إما أن يكون قراءة للمستقبل بعد استيعاب عميق لحقيقة الواقع فيصبح الفكر مهيأً لاستنتاج نهايات الأحداث وما أدل على ذلك من النبوءة التي استشرفتها والدة شاكر في (لعنات شاكر) أحمد الزعبي حيث كانت الخاتمة نتيجة متوقعة لأحداث متراكمة استقرأتها العين الواعية، وحللها الفكر الثاقب، فتوصلت القراءة لمحصلة هذه الأحداث قبل بلوغ نهايتها. ففي زخم الأحداث المتلاطمة حول شاكر الذي كان يحمل هموم المسؤولية الجماعية في لحظات الإيثار على الفردية تقول له أمه: "اهدأ يا شاكر، صرخت والدتي، فإن هذا العبء ثقيل، والحكاية طويلة، خفف من اهتماماتك الأسطورية المطلقة هذه، وتجنب الزوار والجيران

---

[1] الصادق قسومة، النزعة الذهنية في رواية الشحاذ لنجيب محفوظ، ص 52، دار الجنوب، تونس، 1992.
[2] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 132.

والمستنقعات، فإنك أولى بالشفقة على نفسك"[1]، هذا الاستشراف تحققت قراءته المستقبلية في نهاية الأحداث، عندما أدرك شاكر زيف العلاقات البشرية، وأدرك مدى عبثية الحياة وأن هذه الحياة لا تتسع للمرائين الذين تتلوّن آراؤهم حسب موقعها في هذه الحياة، واكتشف الحقيقة في النهاية "يبدو أنك يا شاكر مثل الآلاف الذين بدءوا بمحاولة إنقاذ العالم وانتهوا بمحاولة إنقاذ أنفسهم"[2].

ولعلنا نستطيع القول إن لحظة الاستشراف التي عبّرت عنها أم شاكر والتي هي ضمنياً رؤية انبثقت عن فكر من صاغها أو عمل من خلال تسلسل بناء الرواية على صياغتها، كانت بمثابة بقعة ضوء على نوع الأزمة التي تسكن البطل، ومن شاركه نفس الهم الجماعي، فالبطل يوقن بأزمة الإنسان داخل مجتمعه، الذي أصبح يتخبّط فيه بين الصدق والكذب، والأمانة والخيانة، والاستقرار والضياع، والحب والكره والوحدة والتفكك، والقوة والضعف. هو يعاني من حس وجودي، فهو يشعر بأن هذا العالم الكبير يواجهه ويحاول تهميشه، واستلاب حريته، ويُقَوْقِعَهُ داخل ذاته، مما يزيد مساحة الإحساس بالإحباط والتهميش والتقوقع داخل نفس المثقف الذي يشعر بعبء مسؤولية المجتمع ويحاول حمله.

ألم تقل أم شاكر لولدها: "إن هذا العبء ثقيل، والحكاية طويلة" إن شاكر يدرك هذه الحقيقة، ويعلم تبعاتها، وأحياناً تضيع خطواته بين الأمل في الوصول بالمجتمع بل بالوجود إلى الحلم الذي يتمناه له أي الحب والصدق والسلام والأمان وبين إحساسه بالعبثية أو كما قالت أم شاكر، "اهتماماتك الأسطورية المطلقة"، بالتالي إلى الانتهاء إلى محاولة إنقاذ نفسه بعدما حاول إنقاذ العالم. وربما هذه النتيجة هي خيبة أمل يحس بها الآلاف (الآلاف الذين بدءوا بمحاولة إنقاذ العالم) استطاع أن يرسمها أحمد الزعبي بحرفية عالية في لعنات شاكر، فهو في هذه الرواية حاول أن يكشف لنا عن ضيق المجتمع بالمثقف الساعي للتغيير والرافض لكل أشكال الظلم والاضطهاد.

أما بالنسبة للمونولوج والديالوج والصورة السردية والصورة الوصفية فهي أحجار أساسية في رقعة التقنية السردية، والتي من خلالهم نستطيع أن نسمع العبارات المباشرة وغير المباشرة التي تحمل دلالات لغوية متعددة للأزمة التي يعيشها المثقف الأردني.

---

[1] لعنات شاكر، ص 19.
[2] نفسه، ص 63 – 64.

الصورة الوصفية والصورة السردية.

بالنسبة للصورة الوصفية والصورة السردية، فهما عبارة عن حالة من الوصف، والوصف هو "أسلوب إنشائي يتناول ذكر الأشياء في مظهرها الحسي ويقدمها للعين"[1]، وللوصف وظيفتان:

"الأولى جمالية: والوصف يقوم في هذه الحالة بعمل تزيين، وهو يشكل استراحة في وسط الأحداث السردية، ويكون وصفاً خالصاً لا ضرورة له بالنسبة لدلالة الحكي، وهذه الوظيفة ليست موجودة إلا في الفنون القصصية القديمة ثم في موجة الرواية الجديدة.

والثانية توضيحية تفسيرية: أي أن تكون للوصف وظيفة رمزية دالة على معنى معين في إطار سياق الحكي[2].

وقد قسمت سيزا أحمد قاسم الوصف إلى صورة وصفية وصورة سردية، والفارق هو أن الوصفية "تصف ساكناً لا يتحرك، أما الثانية فتدخل الحركة على الوصف أي تصف الفعل"[3].

وكما تصنع الصورة السردية إيحاءً ما في نفس المتلقي، كونها تصف الفعل، فإن الصورة الوصفية تلعب نفس الدور، فالوصف حتى لو كان لأشياء ساكنة إلا أن تأثيره لا يكون ساكناً فمثلاً وصف الأثاث في الرواية "لا يلعب دوراً "شعورياً" اقتراحياً فحسب، بل دوراً إيحائيّاً، لأن هذه الأشياء، مرتبطة بوجودنا، أكثر مما نقر ونعترف عادة. إن وصف الأثاث والأغراض هو نوع من وصف الأشخاص الذي لا غنى عنه. فهناك أشياء لا يمكن أن يفهمها القارئ ويحسها، إلا إذا وضعنا أمام ناظريه الديكور وتوابع العمل ولواحقه"[4].

وقد تفنن روائيو الأردن برسم كلتا الصورتين، وكانت رؤاهم الناضجة تساعد على صقل تلك الصور وجعلها ناطقة، فإذا ما نظرنا في هذه الصورة الوصفية في رواية (لعنات شاكر) لأحمد الزعبي، التي التقطت فيها كاميرا الزعبي صوراً تتجسد فيها ملامح الفقر

---

(1) سيزا أحمد قاسم، بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، دراسات أدبية) الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984.

(2) أنظر حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 79، المركز الثقافي العربي للطباعة والتوزيع – عمان – ط1 – 1413 هـ - 1993 م.

(3) بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)، ص 112.

(4) ميشال بوتور، (بحوث في الرواية الجديدة)، ترجمة فريد أنطونيوس، ص 53، منشورات عويدات – بيروت – 1971.

والبؤس والجهل والتخلف؛ لأدركنا من تلك الصورة مواطن الأزمة التي تشكّل همّاً عند شاكر، ففي الرواية يصف شاكر طريقاً يسير فيه فيقول: "كانت الحشرات تخيم على المستنقعات المنتشرة بشكل يرى بالعينين والأنف وكان قنديل أم هاشم مضيئاً في كل البيوت المترامية على جانبي الشوارع...."[1].

تلك الصورة يطلق عليها صورة وصفية فهي تصف الشيء الساكن لتعبّر عن فكرة ما أو إحساس ما، هي ليست بهدف التعبير الجمالي الذي يصف ليزيّن أو ليكمل النص الخلفي، بل هدفها التعبير الرمزي الذي يعبّر ليقول شيئاً ما، وليرمز لحالة ما، وليوحي بإحساس ما، ذلك الوصف هو: "الوصف التعبيري الذي يتناول وقع الشيء والإحساس الذي يثيره هذا الشيء في نفس الذي يتلقاه"[2].

ويؤكد على تلك الحقيقة ذلك الأثر النفسي الذي شعرنا به وشاكر يصف لنا ما حصل معه وهو في الطابق الثاني عندما لبّى دعوة مجموعة من ندمائه له في أحد الفنادق، حيث وصف الطعام بمذاق الأوراق النقدية والمناديل التي يستخدمها بالدولار وحبة الأسبرين بالقرش، إن تشبيه كل ما حوله بالمال جاء إشارة لما هو سائد في هذا العصر الذي أصبحت المادة من أهم مقومات حياته، والتقيؤ الذي أصاب شاكر أكثر من مرة إشارة إلى رفض شاكر لذلك العالم المادي.

كذلك الصورة الوصفية التي ظهرت في رواية (نعاس فارس) عند وصف (أحمد الزعبي) الموقع الجغرافي لبيت فارس، والموقع الاجتماعي لفارس، والحالة النفسية لفارس، تبرز قسمات الأزمة التي يعيشها فارس الإنسان العربي الذي يعيش مقهوراً تائهاً بين الحلم والواقع، "أما الجهة الجنوبية من بيت فارس فهي شغله الشاغل وقلقه المستمر فالناس هناك في حالة يرثى لها من الفقر، والقذارة والجهل". فمن خلال تلك الصورة، يدرك القارئ أن فارس المثقف يعيش أزمة اجتماعية خطيرة تتمثل بالفقر وقد ربطه بالقذارة والجهل.

ثم لنتأمل هذه الصورة الوصفية التي إذا مددنا ببصرنا في جَنَباتِها تصعّدت مع هذا الامتداد أمواجٌ من المعاني المتأججة، هذه الصورة يصفها بطل رواية (متاهة الأعراب في ناطحات السراب)، (لمؤنس الرزاز) حيث يصف غرفة نومه للحكيم عندما استيقظ ذات يوم يقول حسنين: "وانتبهت بغتة إلى عُريّ الغرفة. فباستثناء سريري كانت الغرفة خاوية.

---

[1] لعنات شاكر، ص 15.

[2] بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، ص 81.

الجدران عارية كفضيحة. وملاءة السرير البيضاء متسخة كالحة ذات رائحة غريبة. رائحة تذكر بالموت والجثث ونوم بعيد. واكتشفت لهولي إنني عارٍ تماماً تحت الغطاء. بلا ملابس داخلية ولا منامة، ولم أدرِ، في تلك اللحظة، أنني عارٍ من العصبة والمرأة والعشيرة... أيضاً"[1].

ليس أجمل من تشبيه حالة الإنسان الوحيد الذي لا أهل له، ولا عشيرة ولا إمرأة ولا وطن من إنسان عارٍ لا ملابس تحميه من برد الشتاء، وحر الصيف. وتستر عورته، فكما الملابس سِتْرٌ وغطاءٌ على الجسد، كذلك العصبة والعشيرة والمرأة دِرْعٌ للروح، لقد استطاع مؤنس بهذه الصورة الوصفية، أن يجسّم معنى الوحدة والعزلة ويقرّب ذلك المعنى من أذهاننا.

في حين إذا ما تأملنا الصورة السردية وهي "الصورة التي تعرض الأشياء متحركة"[2]، نرى الوصف والسرد ملتحمين بحيث ينسجان صورة ناطقة متميّزة، تحمل تعابير ذات مغزى، وترسل صدى لهمسات تختلج في حُنجرة الراوي؛ لأننا في تلك الصور نستشعر تصادم هواجس وأفكار قلقة، متوترة ومتصاعدة. وربما الصورة السردية الموصوفة في (نعاس فارس)، توضح الفكرة "فتح فارس عينيه بدهشة، أغمضهما.. فتحهما.... أغمضهما.... فتحهما..... باب غرفته وباب غرفة الأولاد محترقان... متكسران.... متناثران عند العتبة. هز رأسه بشدة وسرعة كمن يطرد صداعاً فجأة ثم وجه لكمة قاسية إلى جبينه المتورم فصحا قليلاً وشعر بالدوخان، اقترب من الباب ودخل غرفة الأولاد فوجد أثاثاً مبعثراً بعضه محترق تماماً وبعضه الآخر أصابه شيء من الاحتراق أو الدخان أو المواد، هرش أنفه مرتين وصرخ: هذه ليست رائحة آدمية"،[3] في هذه الصورة السردية توحي الحركات بشدة الاضطراب الذي يعانيه فارس، وتقدّم رسماً لملامحه النفسيّة المفجوعة المنعكسة على حركاته وردود أفعاله.

ثم لنتأمل الصورة السردية في (قبل الإعدام)، (أحمد الزعبي): "هبت الدنيا تقدم النجدات لضحايا الكارثة، الإسعافات قادمة، المؤن متدفقة، التعويضات.... زيارات الاطمئنان والتعازي... أين الصحب والأهل والأطفال والكتب والأوراق والمنشورات والصور القديمة

---

[1] مؤنس الرزاز، متاهة الأعراب في ناطحات السراب، ص 33 – 34، المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت، ط1، 1986.
[2] بناء الرواية دراسة مقارنة لثلاثة نجيب محفوظ، ص 83.
[3] نعاس فارس، ص 109 – 110.

والبيوت، بيوت مؤقتة حمامات مؤقتة، جرائد مؤقتة، مدارس مؤقتة.... أشجار.... أرصفة.... تجاوزنا الكارثة... الوضع مستمر.... الناجون على ما يرام..."[1].

ثم لننظر إلى رواية (أنت منذ اليوم)، (تيسير سبول)، ولنتأمل هذه الصورة السردية، "ستة خناجر طعنت جسده، وسار عشرين كيلو متراً. من أجل الأرض ثقب جسده تلك الثقوب الستة، تمدد على الفراش أربعين يوماً، وتهامس بعضهم مؤكداً أنه لن يعيش بعد ذات صباح ترك فراشه وخرج ليرى الأرض"[2].

قد نكتشف من خلال الصورة السردية السابقة، أن جوهر المعاناة كان سببه الأرض أي الوطن، تلك الأرض التي تحترق عليها الأشياء والأشلاء، في (نعاس فارس) وهي تلك التي هُجّر منها أهلها ليسكنوا في بيوت مؤقتة وحمامات مؤقتة وجرائد مؤقتة في (قبل الإعدام) وهي تلك التي تنثقب الأجساد من أجلها في (أنت منذ اليوم)، الأرض أي الوطن، إذاً هناك حب دفين لأجل هذا الوطن الذي يحترق، وحنين جارف للعودة إلى ثراه، ورغبة حقيقية لأجل الذود عنه، صور سردية عكست إحساس الأزمة المتصاعد تجاه أرض تحترق هي ومن عليها في قلب الوطن العربي الكبير، إنها فلسطين التي تشكل لبَّ الأزمة التي يعيشها الروائي العربي وبالأخص الروائي الأردني.

وهناك صور سردية، تبوح بالكثير، فعندما يصف حسنين في رواية (متاهة الأعراب في ناطحات السراب) كابوساً رآه، ربما استطاع مؤنس ترجمته من أرض الواقع حيث إن هذا الكابوس يعيشه الإنسان الحي كل يومٍ، فكم منا يرى "قوم يحملون نعشاً على الرؤوس، أنا في النعش. أفتح فمي لأصرخ فيمسك لساني في فمي ويتأبى، أحاول أن أرفع يدي لأدق سطح الصندوق، لكن ذراعي تستعصي على الحركة، أفتح عيني فلا أرى سوى ظلام. بسبب ما خُيّلَ إلي أن هذا الظلام هو ظلام الرحم. وحين أهالوا التراب عليّ. شعرت أنّي أرى ظلام جب أو قمقم.... ورأيتني أنشب أظافري في لحم التراب وأحفر وأنبش وأمزق. والتراب يتساقط في عيني وفمي. والدم ينفر من يدي وينتشر على قميصي"[3].

أليست هذه الصورة سرد لحكاية الإنسان مع الواقع، ذلك الإنسان الذي لا هو بالميت ولا هو بالحي، يصيح مستنكراً لكن صوته يختنق في حنجرته، يرفع يده رافضاً لكنها مشلولة، يتخبط في ظلام في جوف ظلام في جوف ظلام، وكلما حاول النهوض، وقاتل وناوش كلما

---

[1] قبل الإعدام ص 11.
[2] تيسير سبول، أنت منذ اليوم، ص 19، دار ابن رشد للطباعة والنشر، ط1، 1980.
[3] متاهة الأعراب في ناطحة السراب، ص 34.

غرق في رمال متحركة تبتلع من يقع فيها؟!!! ألا نستطيع التصديق على شهادة مؤنس الرزاز الحية، وأنها كانت خير شاهد على واقعٍ مرير يعيشه القومي والثائر والمناضل والمثقف الحر؟؟؟

الديالوج والمنولوج.

أما بالنسبة للديالوج والمونولوج فهما يمثلان حوارية الخطاب الروائي "فكل رواية... تمثل عدداً من مستويات اللسان (الكلام) خلافاً لما هو معروف في الفنون الأخرى، كالشعر أو الملحمة أو القصيدة الغنائية أو الدراما. فأنت أمام عمل روائي يتكلم فيه أناس عديدون كل بلغته الخاصة، ونبرته المتميزة ويتوقف نجاح الكاتب على مدى استقلال شخصياته عنه في تفكيرها وحوارها للآخر"[1].

والحوار في الرواية، يكون متنوعاً ويأخذ عدة أشكال، وتقع عليه عدة مهام منها: بعث روح في جو النص الروائي، ومنح النص شكلاً بنائياً يقطع رتابة السرد، وبث دلالات وإيحاءات من خلال التبادل الحواري بين الشخوص.

والحوار يتفرع إلى حوار خارجي يتم بين شخصيات الرواية يطلق عليه الديالوج. وحوار "يكون المتكلم فيه فرداً ويكون المتكلم والمخاطب هو الشخص نفسه ولا يشترط أن يكون هذا الحوار مسموعاً وإنما يكتفي فيه – أحياناً – بالهمس والتفكير والتذكير... ويطلق على هذا الحوار "بالإنجليزية اسم منولوغ Monologue"[2]، وبعضهم يضيف إليه نعتاً هو "(داخلي) Interior وقد عرّبه بعضهم فسماه مناجاة"[3]، وسماه لطيف زيتوني "همسيّاً من الهمس بمعنى حديث النفس"[4].

هذان العنصران يقومان بإبراز قسمات وجوه الأزمات التي يعيشها الروائي الأردني، وربما المونولوج هو الأقدر على إبراز تلك القسمات، ربما لأن الإنسان لا يحب أن يكون مكشوفاً أمام الآخرين فعالمه الجواني ستر وغطاء على أفكاره ومعتقداته وأحاسيسه وثوراته وعيوبه وذنوبه، ربما يشعر الإنسان بأن الشيء الوحيد القادر على امتلاكه هو عالمه الخاص به، القابع في تجاويف دماغه، والساكن بين أضلاع قلبه، هناك أسراره وأحلامه وحقيقته،

---

(1) إبراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، ص 180، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة – عمان – ط1 – 1424 هـ - 2003م – ط2 – 1427 – 2007م.

(2) النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، ص 183.

(3) عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص 185، المجلس الوطني للثقافة – الكويت، ط1 1988.

(4) لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص 163، مكتبة لبنان، دار النهار، بيروت، ط1 2002.

حقيقتهُ التي يحاول حمايتها من عوامل التعرية الموجودة خارج أسوار عالمه الجواني، فالحياة ما عادت تريد الحقيقة؛ لأن الخداع والزيف والفساد والنفاق يسد عليها كل منفذ.

إذاً المونولوج في الرواية يوحي بشيء من الصدق النفسي، من خلاله تتعرى الحقائق، وتتخابط المشاعر، ومن خلاله أيضاً نحس بعمق الشعور والفكر، لذلك "فإن المقاطع المنولوجية موظفة للطاقة العميقة في اللغة، فهذا المونولوج يشكل ذاتاً شعرية في الرواية، والمونولوج يغني عن تعدد الأصوات وذلك بتعدد مستويات المعنى، لدى الشخص الواحد، وهو في الوقت نفسه يمنح الرواية بعداً آخراً تعبيريّاً من خلال تعميق أصوات الشخصيات أو صوت الراوي، ذلك أن تيار الشعور في الرواية لا يستمد وحدته الفنية من وحدة القصة وإنما من وحدة الشعور لدى الشخصية"[1].

والإنسان عادة كلما زادت الضغوطات عليه، اتجه إلى عالمه الجواني الخاص به، حتى أنه في نهاية المطاف إذا ضاقت عليه واستحكمت حلقاتها فإن شدة الضغط على هذا العالم تخرج الصوت الداخلي عن طوره فيصبح مسموعاً، نلاحظ ذلك في أغلب الروايات حيث تكون الحوارات الداخلية دائماً مأزومة متشابكة تبحث عن حل ثم تنتهي مسموعة.

فمن ".... كيف يا شاكر تبدأ بمهادنة هذا العالم، وكيف تبدأ بمهادنة ذلك التاريخ، كيف تكون لديك القدرة على الحب وأنت منسي مرمي مهجور خارج خريطة الكرة الأرضية، كيف تعيش بسلم وأنت القادم من قبر قديم، تنهشه الطيور وتفترسه الحيوانات"[2].

إلى "كيف يطلبون منك المنطق والهدوء والصفاء وأنت في كل قطرة دم في جسدك تحمل مرضاً أو ألماً أو حقداً، فلم تولد طبيعياً ولم تعش طبيعياً، هل يعرف ماثيو أن جارتك الصغيرة تنام محاطة بالدجاج والأفاعي"[3].

حتى "هذا الشكل الأدمي الغريب بحثت في ملامحه عن بقايا شاكر الذي كانت سواعده من خشب الزان وكانت قدمه أشد من الحديد، وكان يجوب الملاعب"[4].

في النهاية نشعر بأن الصوت الداخلي أصبح مسموعاً "يبدو أنك يا شاكر مثل الآلاف الذين بدأوا بمحاولة إنقاذ العالم وانتهوا بمحاولة إنقاذ أنفسهم"[5].

---

[1] بناء الخطاب الروائي عند أحمد الزعبي، ص 37.
[2] لعنات شاكر، ص 21.
[3] المصدر نفسه، ص 21.
[4] نفسه، 90.
[5] نفسه، ص 63 – 64.

ثم لننظر في الحوارات التي تكاد تصبح مسموعة، في (نعاس فارس): "مسكين أنت يا فارس يبدو أن النوم محطة فاتك أن تتوقف عندها....."[1].

في (قبل الإعدام): "إذن امض... إنه الموت في كل الأحوال... لن تعدم مرتين... ألف قضية بقضية... ألف جريمة بجريمة..... أقصر عقوبة هي الموت.... لجريمة واحدة أو لمليون جريمة... هذا هو القرار.... اجمع حنق نصف قرن بساعة واحدة ثم عد إلى إعدامك... أو اعدم نفسك... لا يهم..."[2].

من الملفت للانتباه حالة الرثاء التي يعيشها أبطال الزعبي في رواياته، فنحن نلحظ أن الزعبي من نهاية الأحداث تقريباً يرثي حال بطله.

في (نعاس فارس) يقول: "مسكين أنت يا فارس يبدو أن النوم محطة فاتك أن تتوقف عندها"[3].

في (لعنات شاكر): يقول: "يبدو أنك يا شاكر مثل الآلاف الذين بدأوا بمحاولة إنقاذ العالم وانتهوا بمحاولة إنقاذ أنفسهم"[4].

في (قبل الإعدام) يقول: "يا أمير بكيت بمرارة... تفادي الطوفان كان ممكناً"[5].

إن عبارات الرثاء المتناثرة بين سطور روايات الزعبي، والتي تثير في المتلقي الإحساس بالتعاطف مع أبطال تلك الروايات، وتجعل المتلقي يرثي لحالهم، تكشف عن الحالة النفسية المتألمة التي يحس بها الكاتب تجاه أبطاله الذين يعانون في هذا العالم، وهو يشعر بأنهم مساكين، تائهون، المرارة تغلّف أحاسيسهم، هؤلاء الأبطال "يواجهون تجربة الإخفاق في حياتهم، ولهذا فهم يجدون أنفسهم في الكثير من الأحيان أمام طريق مسدود قد يفضي بهم في النهاية إلى الموت أو الانتحار أو الجريمة..."[6]؛ لذلك فإن الزعبي دائماً يسلط الضوء على الشخصية ذاتها، ويحاول دائماً استنطاقها، ويسعى لإبرازها على باقي عناصر الرواية، بل إنه يوظف تلك العناصر لخدمة أهداف تلك الشخصية، ويبلورها لتتماهى مع الشخصية.

---

(1) نعاس فارس، ص 133.
(2) قبل الإعدام ص 54 – 55.
(3) نعاس فارس، ص 133.
(4) لعنات شاكر، ص 63 – 64.
(5) قبل الإعدام، ص 12.
(6) فاضل ثامر، مدارات نقدية في إشكالية النقد والحداثة والإبداع، ص 344، دار شؤون الثقافة – بغداد، ط1، 1987م.

مثلاً المكان الذي يلعب دوراً مهماً في الرواية، ودوره "قد يكون حركيّاً فعّالاً أو ثابتاً سكونياً، وقد يكون متناسقاً أو غير متناسق، واضح المعالم أو غامضها، مقدماً بشكل عفوي غير مرتب"[1]، هو نوعان "مكان موضوعي، ومكان مفترض، وتتلخص خصائص الأول، أنه يبني تكويناته من الحياة ونستطيع أن نشير إليه ونجد مواضعه على خارطتها، أما خصائص الثاني فهو ابن المخيلة البحت الذي تتشكل أجزاؤه من الواقع إلا أنه غير محدود وغير واضح المعالم"[2].

وبلزاك كان "يعير وصف المكان اهتماما خاصاً، حيث إن المكان الذي يسكنه الشخص مرآة لطباعه، فالمكان يعكس حقيقة الشخصية ومن جانب آخر فإن الشخصية تفسرها طبيعة المكان التي يرتبط بها"[3]، هذا المكان يتعامل معه الزعبي بخصوصية مختلفة، فالمكان في رواياته غير محدد جغرافياً، لا تفصل معالمه، تنبع أهميته من أهمية قاطنيه، والمكان عنده دائماً "يماثل الشخصيات القلقة المشلولة المحبطة"[4].

لكن المكان عنده يساهم في بناء نسيج الرواية، ويساهم في تعقب الشخصية ودفعها لواجهة النص؛ لأن الشخصية الإنسانية هي هدف الزعبي الرئيسي، وهو يحاول دائماً التركيز على الشخصية الرئيسية.

في حين المكان عنده يبدو عاجزاً، غير قادر على تقديم حلول لشخصيات قاطنيه، وعبثيّة المكان الواضحة في روايات الزعبي، وتركيزه الواضح على تصوير فاعلية الشخصية في المكان يشير إلى أفضلية الإنسان على المكان، فالإنسان هو الغاية.

ويزعم جهاد المرازيق أن الزعبي "يطرح موقفه الذاتي ورؤياه بالنسبة للإنسان في الزمن والمكان الروائي، وأنه يجعل من المكان والزمن تعبيراً مجازياً يقابل شخصيته المأزومة"[5].

والذي يؤكد على تعلقه بالشخصية وبفاعليتها فيمن حولها هو تغليبه للصورة السردية على الصورة الوصفية في رواياته، وربما هذا يشير إلى حركة التخبط التي تعيشها نفسيّة

---

(1) شعيب حليفي، مكونات السرد الفاتاستيكي، ص 91 مجلة فصول، مجلد 2 العدد 1، سنة 1993.
(2) نواف أبو الهيجاء، إشكالية الرواية الفلسطينية خارج الوطن المحتل، ص 75، مجلة الكاتب العربي، عدد 20، السنة السادسة 1988.
(3) بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، ص 85.
(4) سليمان الشطي، الرمز في أدب نجيب محفوظ، ص 255، المطبعة العصرية – الكويت، ط1 1976.
(5) المرجع نفسه، ص 84.

أبطال الزعبي، فتنعكس بطريقة إرادية أو غير إرادية على أحداث الرواية، فالتخبط الذي يعيشه أبطال روايات الزعبي، يتناسب مع الصور الحركية المشاهدة في العالم الخارجي.

أما بالنسبة للزمن، فهو عنصر مهم وحيوي في البناء الروائي هو "ليس محتوى تتكدس فيه الأحداث، إنما هو يرتبط ويتعلق بنا وبحركات وجودنا"[1]، فالزمن إما شبح يطارد خصومه، أو طيف يتعلق الحالمون به، وقد يكون الزمن عامل تفريغ، يفرّغ الإنسان من محتواه، لكن الزمن عند روائيينا العرب رفيقٌ حميمٌ طالما ظل في الماضي، وعدوٌ مبينٌ ما دام في الحاضر، وكابوسٌ مؤرقٌ إذا ما اندفع نحو المستقبل. لذلك الزمن هو المعادلة الصعبة التي يواجهها الروائيون العرب والأردنيون، ويستطيع أي دارس للرواية الأردنية أن يكتشف تلك المعادلة فإذا ما تتبعنا تقنية الزمن في روايات الزعبي "نجده مخلخلاً، وهذه الخلخلة أساسها الاضطراب العام في الموقف الذي تغطيه أحداث الروايات بشكل عام، وكثرة المواجع والآلام فيها، حيث كان أبطالها – ودون استثناء – مجموعة من المآسي المتخللة بالضياع، والأوجاع والتهميش والامتهان، وكان الزمن المخلخل هو المعادل التقني للتعبير عن ذلك... وكان تصويرا للاضطراب العام لموقف الشخوص ومواجهتهم لما يحط ويستلب ويميت"[2].

وهو عندما يستعمل التقنيات المتعلقة بالزمن من استذكارات أو استباقات فإنها تحمل معها دلالات متنوعة، تصب كلها في كونها معادلاً للشخصية المستلبة المأزومة؛ لذلك يحاول الزعبي دائماً استعمال تقنية استبطان الذات. حيث يستطيع البطل البوح والاعتراف وبث همومه الذاتية والنفسية من خلال الحديث إلى النفس مما يثير تعاطفاً مع تلك الشخصية السلبية القلقة؛ ولأن المقاطع المنولوجية "موظفة للطاقة العميقة في اللغة"[3] فإن الزعبي يطلقها بكثرة بين سطور رواياته.

إن الزعبي يحاول أن يفرّج عن النزعات المكبوتة من خلال إبداعاته الأدبيّة، مستعملاً كافة التقنيات المتاحة لديه، والشكل الأدبي للرواية هو وسيلته، يقول الناقد ريتشارد صاحب نظرية في سيكولوجية الشكل "إن الإنسان تتملكه نزعات مختلفة تتطلب التعبير عن نفسها بالعمل ولكن من النادر أن تجد كل هذه النزعات التعبير العملي الملائم لها. ويرى أن الأدب يزود الإنسان بمنفذ يعوضه عن هذا التعبير الفعلي لنزعاته، فهو ينسق هذه النزعات المكبوتة في الإنسان كما أنه يفرج عنها داخلياً بإطلاقها عن طريق الفكر والخيال، وقد أطلق على هذه

---

(1) آلان روب غرييه، نحو رواية جديدة، ترجمة مصطفى إبراهيم مصطفى، ص 15، دار المعارف – القاهرة، د. ت.

(2) بناء الخطاب الروائي عند أحمد الزعبي، ص 105.

(3) نفسه، ص 37.

القوة التي يمكن أن تؤدي هذه الوظيفة لفظة (قيمة)، وعرفها بأنها القدرة على إرضاء الشعور والرغبة بطرق مختلفة"[1].

وكان الزعبي وعدد لا بأس به من الروائيين الأردنيين قادرين على ذلك العمل الفني، باتباعهم التقنيات الحديثة في عالم الرواية، وبما يضيفونه من إحساسهم الصادق الخاص على تلك التقنيات، بحيث جعلوا رواية الحداثة الأردنية تستمد "أهميتها من كونها تمثل شهادة نفسية بالغة الصدق والحساسية على زمن القمع والكوارث والانكسارات"[2].

أما بالنسبة للديالوج، فإن الحوار الخارجي بين الشخوص، يعطي مساحة واسعة للروائي ليطرح أفكار الشخصيات، ويقدم سكيتشات عن نفسياتها، بحيث يدخلنا إلى عوالمها بهمومها وأحلامها وآمالها، فالحوار الذي ينطق الشخصيات، يسهم في تفاعل القارئ مع الشخصيات الروائية، بحيث يشعر القارئ بأنه أحد شخصيات الرواية، وعندما تكون للروائي قدرة على التفاعل مع الواقع، فإنه ينقل حوارات تُشعر القارئ بأنه أحياناً يتداول تلك العبارات، أو أنه سمعها في البيت أو العمل أو الشارع. وهذا يخلق قنوات اتصال بين القارئ والمبدع، ويقرّب المسافة الفكريّة بينهما.

ونجاح تلك الحوارات في إثارة شيء ما في أعماق المتلقي يدل على مدى قوة التفاعل بين الكاتب وواقع حياته لكن بحيث يمنع ذاته من التدخل في وقع الأحداث ورسم حواراتها؛ ليكون الخطاب الروائي على مستوى عالٍ من المصداقية فالنقد الحديث "يؤمن بأن العمل الأدبي يستمد قيمته من تفاعل الكاتب مع الحياة تفاعلاً يمتزج فيه الموضوع بالشكل في وحدة موضوعية مهمتها خلق إحساس معين لا التعبير عن ذاتية الكاتب"[3]، والكاتب البليغ "لا يفصح عن الإحساس بل يولده في عقل القارئ عن طريق المفارقات بين المواقف المختلفة التي يتضمنها العمل الأدبي"[4].

والحوارات الخارجية تحمل سيمياءها معها، لتتحدث عن صفات المجتمعات التي انبثقت عنها، ولتحكي حكايات أصحابها الذين يعيشون في المجتمع ويتفاعلون مع حيثيات المجتمع سلباً وإيجاباً، والروائي عندما يرصد عبارات تصدر من نبض الشارع، يقرب القارئ من العالم الروائي الذي رسمه الكاتب، وينقله معه عبر عالمه الخيالي الذي نسجه الروائي،

---

[1] رشدي رشاد، النقد والنقد الأدبي، ص 39، دار العودة - بيروت.
[2] علامات عل طريق الرواية في الأردن، ص 36.
[3] النقد والنقد الأدبي، ص 45.
[4] المرجع نفسه، ص 12.

فيتلمس القارئ جراحه فيه، ويسمع صوت تَرَنُّح خطواته التي يخطوها هنـــاك فـــي الحيـــاة الواقعية، فتلك الحوارات تصور أسلوب حياتهم في القرية أو المدينة أو الصحراء؛ فمن خلال حوار قد يحمل مثلاً شعبياً دارجاً تظهر طريقة تفكيرهم وتتكشف نفسياتهم، فمثلاً عندما يقول والد سلطان لابنه في رواية (العودة من الشمال)، (فؤاد القسوس): "لا تمر من وراء بغل ولا من أمام حاكم"، نلحظ مدى سطوة السلطة ممثلة بالمتصرف، وكيف يحسب أهل القرية لتلـــك السلطة الحساب، وكيف يغرسون بذور الخوف من السلطة في أبنائهم، ثم إذا لاحظنـــا قـــول إحدى بنات عساف عندما قالت: سيقولون أبو البنات. فإن هذه العبارة تلخص تاريخاً طـــويلاً من الجهل والتخلف، وتبرز مشكلة المرأة على الخارطة، ومدى الظلم الذي وقع عليهـــا فـــي فترات معينة، وهو ما زال لكنه يتوارى خلف هيئات حقوق المرأة.

والحوار قد يكون في حركة تناوبيّة مباشرة وبكلمات قصيرة، لكنها مرادفـــة لمعـــاني كبيرة وعميقة، فعندما نسمع الحوار بين الببغاء وحسنين في رواية (متاهـــة الأعـــراب فـــي ناطحات السراب) وهما مطاردان من قبل ذياب وفرسانه عندما قال الببغـــاء: "أمـــا آن لهـــذا الفارس أن يترجل؟

سألت والعرق يتصبب من جبيني: أي فارس؟

قال الببغاء: أنت. الفارس الذي رأى.

التفت إليه قلقاً وسألته: ماذا رأيت؟

قال الببغاء: جلجامش هو الذي رأى... وأنت الذي قلت....

قلت دون أن ألتفت: وماذا قلت أنا؟

قال الببغاء مستنكراً: قلت لماذا...[1]

أعتقد أن الحوار بعباراته القصيرة، أوقد شعلة في النفس والفكر، تتقد كلمـــا تنـــاوب الحوار، فهناك فارس شجاع رأى، وقال، ولم يكتف بالقول العادي ذي الأسلوب الإخبـــاري، لكنه كان قولاً ذا أسلوبٍ إنشائيّ يحمل أسماء استفهام، وبالذات اسم الاستفهام الخطير المحرّم دوليّاً، والذي كلما أعلن عن نفسه، قوبل في اجتماعات مجلس الأمن بالفيتو، فهـــو محظـــور دولياً، إنه اسم الاستفهام "لماذا"؟؟؟!!

[1] متاهة الأعراب في ناطحات السراب، ص 45 – 46.

لقد استطاع مؤنس اختصار مآسي كثيرة، وهموم واقع مؤلم، بحوار انسيابي بسيط فطري يتلاءم مع حرية الإنسان التي ولدت معه، والتي تشك وترفض وتثور كلما داس الظلم بحوافره على أقدامها.

وأحياناً يصور الحوار معتقدات الناس، قال الرجل: "قد يستجيب الله لهؤلاء الأطفال فهم أطهر منا على كل حال".

إن الحوارات المتنوعة في رواية (العودة من الشمال)، والتي كانت تتناسب ومستوى الشخصيات، كانت تلمح إلى عاطفة ما يكنها الروائي لمجتمع القرية البسيط، الطيب، الساذج، فهو بالأصل في هذه الرواية "يعالج مشكلات القرية، ويتعامل مع مجتمعها بروح العطف حيناً، وبحس الشفقة حيناً آخر، لأن عقدة الرواية تقوم على فكرة أساسية هي الجهل في مقابل العلم، وحركة الأجيال تبدأ من الأجيال الكبيرة لتمتد إلى الأجيال الصغيرة، وهي حركة طبيعية تتجاوز الماضي والحاضر لتعنى بالمستقبل"[1].

التناص.

بالنسبة للتناص هذه التقنية السردية المتأثرة بالتراث الأدبي والثقافي والتاريخي والديني، والمؤثرة في أنماط السرد المختلفة والتي تصب في عملية بناء الخطاب الروائي، فإن هذه التقنية تترجم إشاراتها الضمنية بشكل لافت، ونستطيع أن نسميها بالمنبه، فهي تنبه في مواطن معينة لأوضاع لا يستطيع الروائي أن يصرّح بها صراحة أو أن يدق ناقوس الخطر عليها، فتأتي عبارات مقتبسة من سطور التاريخ لتقوم بعملية التنبيه تلك من خلال عملية ربط ومقارنة بين الحالة الحاضرة والحالة الماضية.

إن التناص "يعني أن يتضمن نص أدبي ما نصوصاً أو أفكاراً أخرى سابقة عليه عن طريق الاقتباس أو التضمين أو التلميح أو الإشارة أو ما شابه ذلك، من المقروء الثقافي لدى الأديب، بحيث تندمج هذه النصوص أو الأفكار مع النص الأصلي وتندعم فيه ليتشكل نص جديد واحد متكامل"[2]، فعندما يتضمن نص رواية (عَوْ)، (إبراهيم نصر الله) عبارة قوية مثل: (قمعت فأمنت فنمت) التي تقذف بنا سريعاً إلى عبارة (عدلت فأمنت فنمت)، تتم عندها عملية التنبيه لعقد المقارنة بين زمن القمع والقهر والتسلط، وبين زمن هو أشبه بالمدينة الفاضلة التي كان يحلم بها أفلاطون.

---

[1] إبراهيم السعافين، الرواية في الأردن، ص 48.

[2] أحمد الزعبي، التناص نظرياً وتطبيقياً، ص 2، مكتبة الكتاني، إربد، ط1، 1413 هـ/ 1993م.

وعندما يقول حسنين بطل رواية (متاهة الأعراب في ناطحات السراب) (لمؤنس الرزاز) "فمشكلتي معقدة مركبة، وحكايتي غريبة عجيبة لو كتبت بالإبر على آماق البصر لكانت عبرة لمن اعتبر"[1]، لرأينا كيف استطاعت عبارة (لو كتبت بالإبر على آماق البصر لكانت عبرة لمن اعتبر) التي اقتبسها مؤنس من بطون كتب التراث الأدبي المتمثلة بحكايات ألف ليلة وليلة، إبراز حالة الانفصام عن المجتمع، وإبراز الإحساس المتصاعد بعدم التواصل، "فأنا مثلاً عاجز عن فهم ما يجري من حولي، وعاجز عن التكيف والتأقلم مثل ديناصور على وشك الانقراض. وعاجز عن التواصل وانتزاع الاعتراف. كل ما يحيط بي طلاسم يا دكتور. طلاسم ونقوش نبطية"[2].

هل تلك الحالة مستعصية، وتدعو للشفقة لدرجة أنها تكتب بالإبر على آماق البصر؟! هل الوضع الإنساني الذي يعيشه الروائي المثقف الأردني، أصبح حكاية معقدة لو كتبت بالإبر على آماق البصر لكانت عبرة لمن اعتبر؟ ربما المتفحص لهذه العبارة المؤثرة المنتقاة من روح التراث بعناية شديدة، وإحساس مرهف، يجد أن الحكاية بالفعل معقدة ومتأزمة، وأن هذه العبارة تتناسب حقيقة مع هذا المعنى، وكأن العبارة نسجت خيوط هذا المعنى وشدت فتائله.

لقد استطاع مؤنس الرزاز أن يوظف أشكال التناص المتعددة في خدمة بناء الخطاب الروائي عنده، وهو ينهل من كتب التاريخ والأدب والتراث، ويشرّب رواياته أفكاراً ومعاني وطاقات فكرية نابضة، تعمل على كسر النمطية التي قد تصيب البناء السردي، وتساهم في تكثيف المعنى وبلورة الفكرة، وتُحْدِث صدمةً ما في إحساس المتلقي بحيث تُبقي حالة الاستقبال عنده نشطة، والقارئ لروايات مؤنس يلاحظ مقاطع التناص زاخرة في ثنايا سطور رواياته، ففي (متاهة الأعراب في ناطحات السراب) ترى عبارات نصية كثيرة "أبو التوت يقول إن رجلاً اسمه جلجامش يطلع في الليل من عالمه السفلي... لينتقم"[3].

"أنت من أينع رأسه وحان قطافه منذ ثلاثة قرون"[4].

"قد ضربوا على آذانهم في نومهم سنيناً عدداً، ويحسبوننا شبحاً وهم في غفلتهم سادرون"[5].

---

[1] متاهة الأعراب في ناطحات السراب، ص 32.
[2] متاهة الأعراب في ناطحات السراب، ص 32.
[3] نفسه، ص 18.
[4] نفسه، ص 45.
[5] نفسه، ص 142.

واستلهم مؤنس الجانب السردي من حكايات ألف ليلة وليلة، حيث كان بطله حسنين الثاني يسرد لحسنين الأول "ثم بدأ يحكي لي حكاية إحدى حيواته، وأنا أستمع بشوق وكان يحكي مثل شهرزاد، وأنا أستمع مثل شهريار"[1].

وتضمنت رواية متاهة الأعراب القصة الدينية المعروفة التي ذُكرت في القرآن الكريم وهي قصة أهل الكهف، حيث وظف جزءاً منها وهو الانتقال الزمني والتاريخي الذي خدم فكرة الرواية والتي تدور حول هروب الإنسان الحر الرافض للظلم من أيادي الظلام، وأنه كيف يبقى مطارداً ومطلوباً مهما تغيرت الأزمان والأماكن، "كنت أركض وأركض.... وذياب – أو ذيب الأول – يركض في أثري، حانت مني التفاتة فلمحت كهفاً لا يشبه الكهوف.... تساقطت على أرضه إعياءً وتعباً.... استيقظت..... وقد ظننت أن الزمن لم يمضي بي، وأن قافلة التاريخ واقفة عند باب كهفي.... وغزت قبائل الدهشة فنهبت يقيني بالزمان، حين مسحت بيدي على شعري فإذا به طويل كالأبد.... قلت وأنا أسعى نحو المدخل بخطوات بطيئة وئيدة: ربما نكون قد لبثنا يوماً أو بعض يوم...."[2].

ثم نسج على منوال قصة دينية أخرى، وهي قصة سيدنا موسى مع سيدنا الخضر، عندما رافق سيدنا الخضر ليعلمه مما علمه الله"[3].

إن تقنية التناص يستعملها مؤنس بطريقة حرفية، بحيث تصب في نفس الجدول الذي تجري فيه وهذا نجده أيضاً عند العديد من الروائيين الأردنيين أمثال رمضان الرواشدة في الحمراوي، فقد اعتمد أسلوب التداعيات والكايات المتداخلة على نمط حكايات لف ليلة وليلة، وضمن نصه الروائي نصوصاً من التراث الشعري والأدبي والشعبي، ولم تكن تلك الاقتباسات أو الضمينات مقحمة على النص الروائي بل كانت متحدة معه، تكثّف المعنى، وتزيد من وضوح الرؤية الموضوعية لفكرة الرواية، كذلك سالم النحاس في أوراق عاقر دعم روايته بنصوص تراثية كثيرة من التراث العربي ومن رموز الثقافة المسيحية ولغتها ومن نشيد الإنشاد"[4].

---

[1] متاهة الأعراب في ناطحات السراب، ص 41.
[2] نفسه، ص 42 – 45.
[3] أنظر المصدر نفسه، ص 11 – 19.
[4] إبراهيم السعافين، الرواية في الأردن، ص 257.

ج. اللغة الشعرية:

يُقال إن "الفنان يلوّن الأشياء بدمه"[1]، هل نستطيع أن نعدُّ اللغة الشعرية المستخدمة في الخطاب الروائي ملونة بهذا الدم؟!!

نحن نعلم أن اللغة "هي أداة تَلَقّي المعرفة وأداة التفكير ورمزه وتجسيده، إنها الفكر نفسه في حالة العمل فليس هناك إذاً فكر مجرد بغير رموز لغوية،... بل إن علماء اللغة المحدثين اكتشفوا علاقة كبرى بين اللغة وبين الموقف السيكولوجي حتى إنه لم يعد من وجود لعلم لغة منفصل عن علم النفس"[2].

إذاً "اللغة ليست مجرد أداة للفكر، بل هي أيضا القالب الذي يتشكل منه الفكر"[3]، فنحن نتكلم كما نفكر هكذا تقول الدراسات اللغوية والإيثنولوجية[•] فإدوارد سابير وهو باحث لغوي وإثنولوجي يقول: "إن لغة جماعة بشرية ما، جماعة تفكر داخل تلك اللغة وتتكلم بها، هي المنظم لتجربتها، وهي بهذا تصنع عالمها وواقعها الاجتماعي. وبعبارة أكثر دقة: إن كل لغة تحتوي على تصور خاص بها للعالم"[4]، لذلك يلجأ الفنان إلى "أغوار نفسه البعيدة، يستمد من مخزونها الرموز المتباعدة في المكان والزمان لينقل شعوراً أو فكرة أو حالة نفسية"[5]، وليترجم هذا الشعور أو هذه الفكرة أو الحالة النفسية فإنه ينظم لغة تحمل كلمات لها خصوصية ولها "إيحاءاتها التي تخرج بها من حدود القاموس، وفي الأدب لها معنى ظاهر وآخر خفي، ونحن نقرأ العمل فنفهم منه أكثر مما يدل عليه ظاهره"[6].

والكلمات وبخاصة في الاستعمال الشعري، تَتَماهى لتشكّل صورة تعبيرية، وعندما يتوسط الكاتب بلغته منطقة الوسط بين منطقة النثر وبين منطقة الشعر، فإنه يكوّن ما يُعرف باللغة الشعرية، وهي قريبة من الشعر الحر، الذي نقرأ نَثْرِيَّته ونُحس بنظمه، لكن لا نستطيع أن نعتبرها شعراً حرّاً، فالشعر الحر له أوزانه ومقاييسه الخاصة به.

---

(1) عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، ص 65، دار العودة ودار الثقافة – بيروت.
(2) حسام الخطيب، ملامح في الأدب والثقافة واللغة، ص 57، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي – دمشق، 1977.
(3) محمد عابد الجابري، تكوين العقل العربي (نقد العقل العربي 1)، ص 77، دار الطليعة للطباعة والنشر – بيروت – لبنان، ط1، أيار (مايو) 1984.
(•) الإيثنولوجية، أو علم الثقافات المقارنة، هي: دراسة الثقافة على أسس مقارنة وفي ضوء نظريات وقواعد ثابتة لغرض استنباط تعميمات عن أصول الثقافة وتطورها وأوجه الاختلاف بينها وتحليل انتشارها تحليلاً تاريخياً.
(4) تكوين العقل العربي (نقد العقل العربي 1)، ص 77،
(5) التفسير النفسي للأدب، ص 74.
(6) النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، ص 77.

اللغة الشعرية، تقنية ذات حدّين، فهي من جهة تداعب أوتار الخيال، ومن جهة أخرى تسبر أعماق الروح، فهي تعد وقفة نستطيع أن نقول إنها تأملية، تفتح عوالم متعددة أمام خيال القارئ، وتفتح أبواباً متعددة مغلقة في أعماق نفس الكاتب، قد تكون محطة استراحة يتوقف عندها الكاتب ليراجع حسابات أفكاره، ومعادلاتِ تعالقات (تفاعلات) رؤاه وأحاسيسه، واللغة الشعريّة تساهم في "إعطاء صورة إيقاعية للحالة الشعوريّة"[1] وقد تكون شيفرة ليكتشف الكاتب مدى ذكاء قرّائه في حلِّ شيفرة تلك اللغة، وقد تكون آلة كمان تعزف ألحانها لتهزّ عواطفاً قد جمّدتها ماديات الحياة، وصلّبت شرايينها، فإذا استطاعت آلة الكمان تلك أن تُذيب ما تجمّد، ربما حينها تكون نفسية المتلقي مستعدة لما سوف يطرحه الكاتب في خطابه الروائي فتحقق فرصة التأثر والتأثير، أليست القصيدة "صورة موسيقية متكاملة، تتلاقى فيها الأنغام وتفترق محدثة نوعاً من الإيقاع الكلي الذي يترك في نفس المتلقي أثره، إنها صورة من الإيقاع الذي يساعد المتلقي على تنسيق مشاعره وأحاسيسه المشتتة"[2]، وقد تكون طقوساً يمارسها الروائي عندما تصيبه لحظات من العجز حيث تقفز فجأة أمامه هواجس القلق والتوتر، وأطياف الخوف والضياع، وأوجاع الوطن وآهات الإنسانية، طقوس تترجم الإحساس بالضياع، لذلك تقام مراسم تلك الطقوس على إيقاعات ترانيمها الغريبة وغير المفهومة علها تخلص الروح من تشنّجاتها، وقد تصيب اللغة الشعرية هدفين:

الأول: إظهار المقدرة الشعرية لدى الكاتب.

والثاني: توظيف تلك اللغة لخدمة بناء النص الروائي.

وهذه الطريقة تظهر مدى القدرات التي يتمتع بها الروائي. فتضيف إلى رصيده الفني الكثير. وبالذات إن الشعر هو حالة من الإحساس العالي، يُحلق بالفكر عالياً، ويسمو معها الحس والوجدان.

إن تشكيل اللغة الشعرية يحمل خصوصية تعطي طابعاً متميزاً للنص الروائي، ونحن نلمس هذا في الروايات التي تزخر بلغة شعرية فنية وبنائية على درجة عالية من الرُقي. وطبعاً هي ليست أداة سهلة على الجميع – أي الروائيين – فالقليل القادر على إحكام قبضته على تلك الإدارة، فمثلاً في روايات أحمد الزعبي، نجد في بعض المواطن من رواياته، لغة شعرية ترتقي بفكرنا وحسنا إلى أعلى الدرجات، فهي من ناحية، تطرب حسّ القاريء

---

[1] التفسير النفسي للأدب، ص 61.

[2] نفسه، ص 61.

بمفرداتها المستغيثة، ومن ناحية تحمل معانيها أسفاراً من الحكايات والآلام والمعانـــاة، نظـــم الزعبي حروفها بلُحْمَةٍ متماسكة من أفكاره وواقعه وذكريات تاريخه وهواجس مستقبله.

في رواية (قبل الإعدام)، عندما يستذكر أمير بعض صور الماضي ومنها لقائه بحـــد رفاقه الذي كان يظنه عدوّاً، "وكالملسوع تصرخ: أخي أنت.. أنتما... وقفت بينكما البندقية... فصلت بين جبهتيكما البندقية... صعقتما...صعقتما..... خجلت البندقية... وذاب الرصـــاص صرختما... وغاب الصراخ"[1]، لقد نظم الراوي قصيدة تعزف نغماتٍ شعريةٍ، علـــى وقـــع الرصاص المتبادل بين الإخوة، لحظات تجعل الألم سخرية، والجد هزلاً، فكيـــف لا تتحـــول الكلمات النثرية إلى شعرية على لسان البطل، عندما يرى البندقية يصوّبها الأخ نحو أخيـــه؟! يجعل الزعبي هذه اللغة الجميلة تصور واقعاً بشعاً، هو يكره هذا الواقع المليء بالسواد والدم والدخان والذعر والقهر والهزيمة والانهيار، لكنه يتحدث عنه بلغة جميلة؛ ليجعلنـــا نصـــطدم بهذه الضديّة بين الموقف وبين اللغة.

تتناغم اللغة الشعرية في رواية (قبل الإعدام) في مواطن أخرى؛ ليكون قاموسا يشرح حالة الأزمة التي يعيشها الكاتب "يطول الطريق إلى خشبة المسرح... ما الذي تحت قدمي... كأني أدوس نملاً يصرخ... أمضي خطوة خطوتين... أقترب... كأني أدوس جثثاً.... كتباً.... تاريخاً.... يرتفع الصفير والنقير في أذني.... يرتفع الهمس والأنين والضحك الساخر.... هذا هتاف أم تعزية...."[2]، نستطيع أن نرى كيف تقفز الضدية في كل مشهد يحمل لغة شـــعرية، كما قلنا الضدية بين اللغة الجميلة والواقع البشع، بين اللحظات الجميلة أو التي من المفتـــرض أن تكون جميلة، وبين الوصف القاتم الذي لا يتوافق والحالة المفترضة.

بُنيت هذه اللغة الشعرية على صور بلاغية عكست الحالة النفسية التي يمر بها بطـــل رواية قبل الإعدام. هناك صدمة نفسية، وتوتر نفسي، يقترب من الحالة المرضية التي يصبح المريض فيها يرى أشياء لا يراها غيره، ويسمع أشياء لا يسمعها أحد غيره، وهذا الاضطراب النفسي يشابه الجنون. وإذا لاحظنا الأشياء التي تتخلل ذهن البطل نجدها عناصـــر مقصـــودة لذاتها، وذاتها تتمثل في ترادفاتها المعنوية والمادية، النمل ربما هو رمز للمجتمع الكادح ليـــل نهار، وربما هو مرآة عاكسة لحقيقة حجم فعل أو أثر هذا المجتمع في واقع حياته، والكلمات ترادف الدور السلبي الذي يلعبه الكلام في عالم تتصارعهُ الإنجازات المتقدمة، أمـــا الجثـــث فترمز إلى مجسّمات الموت التي تضعها الحروب، وتردف إلى الوجه الآخر للأحيـــاء الـــذين

---

[1] قبل الإعدام، ص 22.
[2] قبل الإعدام، ص 45.

يعيشون في هذا العالم وما هم بأحياء، إنما هم جثث متحركة، أما الكتب فهي المرادف للعلم والمعرفة اللذين أصبحا في مجتمعاتنا لا قيمة لهما، كما أن تلك الكتب ربما صورة متهكمة للجهل المعشش في العقول والقلوب، أما التاريخ فهو المرادف للجذور، والماضي العريق، والحضارة المتحنّطة، هو صورة لكل شيء. وإذا أمعنا النظر أكثر لاحظنا أن تلك الصور يُحيط بها الصفير والنقير، الهمس والأنين والضحك الساخر، وتلك كلها مرادفات للتوتر والألم والقهر والضياع.

أما رواية (متاهة الأعراب في ناطحات السراب)، فإنها تبدأ بلغة شعرية رمزية تشير إلى حالة شيزوفرينا حادة (أنا حكيم الحسنين، وأنا آدم الحسنين، وحسنين آدم الحسنين)[1]، لغة شعرية ترسم صراعاً بين الأمل واليأس، والإحساس بالنقص والأمل بالكمال، "جواز سفري مزور، وجهي قناع، جسدي قميص، لأني أنا الكامل اليأس، الكامل النفي، رأيت. لأني أنا كمال اليأس، كمال النفي... أعمى، لأنني أنا كمال النقص، لأني أنا الضحية الكاملة، والفجيعة المضحكة"[2].

إنها لغة تحمل إحساساً عالياً بالفجيعة "خصّني القدر بنعمة التيه، وحباني بالبطولة المفجعة"[3].

إن مؤنس ينسج لغة شعرية تحمل فكراً ورؤية لهموم المثقف المفجوع بحال أمته، فمؤنس يتميز بأن له القدرة على أن يَحيكَ روايةً كاملةً على منوال الشعرية، تحكي حكايات الواقع بهمومه وأحزانه وتناقضاته وآلامه وانكساراته ونحن نُصغي، ونتوجع، وننتقد ونعلّق، ونسخر من أنفسنا، ثم نبكي على أنفسنا، وهذا كله يحكيه لنا مؤنس بتلك اللغة الموجزة هنا وهناك، والمكثفة هنا وهناك.

فلننظر إلى هذا المقطع حيث يرسم بمهارة فائقة حالة الكآبة والضجر والقلق والوحدة بطريقة شاعرية مثيرة، "جلست أنا والكآبة وحيدين. هي سوداء زنجية، وأنا لا لون لي، كمصباح شاحب. وأقبل الليل ثقيلاً يجرجر خطاه كأنه مل من مهمته السيزيفية. يقبل كل مساء فما أن ينتشر ويكاد أن يبلغ ذروته حتى يخبو ثم يتلاشى. أقبل ينفخ بضجر، الليل أعني، وأورقت الأنوار في المصابيح. المصابيح عيون تتجسس على الليل من وراء الشبابيك"[4].

---

[1] متاهة الأعراب في ناطحات السراب، ص 6.
[2] المصدر نفسه، ص 5.
[3] نفسه، ص 5.
[4] نفسه، ص 145.

اللغة الشعرية فيها ما فيها من "جماليات التصوير والإيحاء والإيقاعات السريعة والجمل القصيرة، فغدت لغة منمقة متألقة جمالياً، إذ لم تعد مجرد وسيلة لنسج البناء فحسب، بل أصبحت ذات وظيفة تفسيرية تجسد قتامة العالم، وتمزقه بلغة متقطعة، شعرية مليئة بالتوتر والحدة والفصام، تسهم في الكشف عن أسوأ أشكال القهر والانهزام والنزف الإنساني الدامي، وتحاول الكشف عن انعكاس نفسية الأبطال المهزومين الذين يتسمون بالسادية والعدوانية أو الانهزامية والانحطاط"[1].

إن اللغة الشعرية مصباح يضيء عتمة المضمون الذي يحاول الكاتب أحياناً كثيرة تعتيمه، وإحاطته بطلاسم الرموز وغرابة الإيحاءات. تلك اللغة ليست بالإخبارية ولا الجمالية فحسب بل كانت عاملاً بنائياً في مضمونها وإن كان شكلها متشظياً، كذلك هي تفتح للنص نوافذ، تتحرر من خلالها الاضطرابات الحاصلة أثناء عملية البناء. وما تحمله اللغة الشعرية من رموز وإيحاءات يمنح النص فضاءً من الدلالات، فالرمز قادر على "التعبير عن الأفكار والعواطف ليس بوصفها مباشرة من خلال مقارنات صريحة وصور صريحة وصور ملموسة، وإنما بالتلميح إلى ما يمكن أن تكون عليه صورة الواقع، ويكون ذلك بخلقها ثانية، في ذهن القارئ باستخدام الرمز"[2].

واللغة الشعرية بهذه الوظيفة تؤكدها روايات مؤنس الرزاز، وقد لاحظنا جزءاً منها في رواية (متاهة الأعراب في ناطحات السراب)، ونجدها في قمة التميز، ولها قدرة على السبر، ولساناً ناطقاً عن نفسية متصارعة مخلخلة قمة في التأزم في رواية (أحياء في البحر الميت)، حيث تعبّر عن رؤية الكاتب الرافضة لحال واقع أمتها، واستعان الكاتب باللغة الشعرية في مواطن كثيرة لتخدم تلك الفكرة، فتلك اللغة من خلال رموزها وإيحاءاتها، هي الأقدر على القيام بعمليات الانزياح المطلوب حدوثها في ذهن المتلقي، وقد أكد على ذلك الكاتب نفسه حين قال: "فهل يمكن التعبير عن الواقع اللامعقول ببناء متماسك تقليدي"[3].

ونستطيع أن نلاحظ تلك اللغة، ابتداءً من العنوان، فعبارة (أحياء في البحر الميت) تنطوي على شعرية، تحمل رموزها دلالات توحي "بالتناقض والتفكك الناجمين عن (الثنائية الضدية) بين الحركة والسكون، وما تنطوي عليه دلالتها ورمزيتها، فالسكون يحاول أن يوسع

---

[1] نوال مساعدة، البناء الفني في روايات مؤنس الرزاز، ص 52 دار الكرمل للنشر والتوزيع – عمان، ط1، 2000.

[2] تشادويك تشارلز، الرمزية، ترجمة إبراهيم يوسف، ص 41 – 42، الهيئة المصرية العامة – مصر، ط1، 1992.

[3] حسين جمعة، (أحياء في البحر الميت، وفن الرواية)، جريدة الرأي ع 4717، 6 – 5 – 1983.

دائرته والبحر الميت يحاول أن يمد شواطئه بين المحيط والخليج، على الرغم من بواعث الأمل في الحركة والفعل والنضال داخل إطار الوطن متمثلاً في بيروت"[1].

وإذا استحضرنا تلك اللغة من بعض مواطنها في رواية (أحياء في البحر الميت)؛ لأدركنا ذلك الواقع المرير الذي يرفضه مؤنس ويحاول أن يتجاوزه لينتصر عليه.

مثلاً اللوحة التي يصف بها مشهد موت مريم في الحلم الذي رآه في المنام، "ومال الموج فوقها، لم تنحن، وانحنيت، تطايرت شظاياي مع الرذاذ وانتشرت في الفضاء ثم تداعيت على الشاطئ. مريم تسبح ضد التيار. والبحر صاخبٌ عاتٍ، وهي لا تنحني لعصف الموج وأنا أنسل إلى الساقية. هتفت لها ملوحاً ذراعي إلا أن صوتي ارتطم بالهباء، دعوتها إلى الساقية... تطاول رأسها على صهوة موجة وقالت إن الساقية ساكنة. وسألت كيف تسكن في السكينة.... والصخب يسكنك؟ وكنت مجرداً من الجواب، عار بلا ورود. وارتفعت موجة عملاقة ابتلعت مريم في عتمتها"[2].

فمريم تسبح ضد التيار، رأسها يتطاول على رأس صهوة موجة، لم تنحن، لذلك ابتلعت موجة "عملاقة" مريم، ربما تلك الإيحاءات تشير إلى النوع الذي يأسى عليه عناد الشاهد، وهو النوع الصامد المقاوم، والذي أراد مؤنس إبراز صموده ومقاومته وعدم استسلامه، من خلال صورة الغريق الذي يحاول مقاومة انجرافه مع أمواج البحر، فتلك الصورة تبرز مدى قوة المقاومة في مقابل مدى قوة التيار، وتؤكد حقيقة انتصار التيار لأنه هو الأقوى، لكنها في الوقت نفسه تصر على أن من ابتلعه التيار، ظل شوكة في حلق هذا التيار، وأنه لم يبتلعه بسهولة. ونظن أن مريم صورة لآلاف الثوار المقاومين الذين يقاومون العدو الغاشم، ويقاومون العميل الخائن.

في حين أن عناد مسالم لا يقاوم ينسل إلى الساقية التي تربط فيها الثيران، يظل يدور ويدور بكل مطواعيّة وسكينة، هو لا يحب مواجهة التيار، لذلك هو ينحني للموج العالي، فالبحر صاخب والموجة عاتية لا قِبَلَ له بهما. ويحب أن يعيش في بيت السكينة مع أنه ممتلئ ثورة وصخباً على ذلك البحر، لكنه عارٍ مجردٌ من كل شيء، حتى أنه مجرد من الردود فلا إجابات عنده. وربما عناد صورة مقابلة لصورة مريم، صورة المستسلم أمام صورة الثائر، صورة الخانع أمام صورة المقاوم.

---

[1] البناء الفني في روايات مؤنس الرزاز، ص 68 – 69.

[2] مؤنس الرزاز، أحياء في البحر الميت، ص 12، المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت، 1982.

ربما لاحظنا كيف استطاعت اللغة الشعرية أن تجسّد لنا صورة من صور الحياة المُعاشة بكل تفاصيلها من خلال بعض الإشارات والإيحاءات والرموز واستطاعت تلك اللغة أن تكثّف الصورة في أذهاننا بطريقة تعبيرية رمزية موجزة، واستطاعت أن تؤكد فكرة الرواية وهي وإن كان ذلك البحر جبّاراً، عاتياً إلا أنه ميت، وأنّ من يبتلعهم أحياء عند ربهم يرزقون.

وإذا بحثنا عن اللغة الشعرية في الروايات الأردنية الأخرى لوجدنا أن بعضها يكاد يكون روايات شعرية، وهو أمر يصبح مسوغاً إذا علمنا أن من كتب تلك الروايات كان بالأصل شاعراً، مثل إبراهيم نصر الله وتيسير سبول، ففي رواية (براري الحُمى) لإبراهيم نصر الله التي تطرح الكثير حول الاغتراب العربي في بلد نفطي عربي، والتي تعرض عوالم الانكسارات الداخلية في الشخوص الحالمة بغدٍ أفضل، استطاعت أن تخلق "المناخ الروائي كله بلغة شعرية ترسم الغربة والقسوة والمجهول والوحشة وقد تحولت بعض فقرات الرواية إلى قصائد"[1].

وحقيقة أن هذه الرواية تحمل من العذوبة الشعرية ما تحمل، فهي قادرة على لمس أوتار القلوب، ومناجاة العقول، ومُداواة الضمائر، ارتدت هذه الرواية ثوباً شعرياً، كان منسوجاً بكل عذابات المغترب، وجمعت في خيوطها كل الخيوط الإنسانية العالقة تحت الكثبان الرملية، وتلونت بكل أطياف الأحلام والكوابيس والهواجس، "اتسعت الصحراء، هي دائماً تزحف باتجاهنا، ونحن نصرخ ثم نزحف باتجاهها، نلتقي في تلك النقطة. تلك المسافة الحرجة التي يتخذ فيها الخطان، نرتطم، ننظر حولنا، إذن نحن ما زلنا على قيد الحياة.... ومن خلالنا تمر الصحراء، كأننا كسرناه.... نحن الرماح... أنا رمح... يركض البحر ثانية، تتسع الصحراء أكثر.... أيهما ينكسر الآن.... أيهما"[2].

"كنت تحمل الكثير أثناء رحلتك باتجاه الجنوب، وفجأة... تختلط السواحل بحزنك، والمدن بضياعك.

هي القنفذة إذن

مدينة بلا بحر

والماء ملؤها

---

[1] خالد الكركي، الرواية في الأردن، ص 123.

[2] إبراهيم نصر الله، براري الحُمّى، ص 40 – 41، مؤسسة الأبحاث العربية – بيروت – لبنان، دار الشروق للنشر والتوزيع – عمّان – الأردن، ط1، 1985.

مدينة بلا أرض

والرمل يغطي كل كائناتها

تبحث فيها عن جيوبك، فتجد أنك قد أضعتها، وتبحث فيها عن نفسك، فإذا بك أنفقتها كأنها الدنيا!"[1].

"كم من الكثبان الرملية اللاهبة، سوف تدفع عن امتدادك حتى تستطيع أن ترى السماء، لست أدري لماذا السماء بالذات" ربما بودي أن أرى الأرض... الأرض فقط... الأرض الخضراء... وفيها عصافير.... وأشجار، وفيها غزلان وأرانب برية مراوغة، فيها ذئاب... أفاع.... ثعالب.... وفيها بعض الفهود وبعض النمور، ضباع... أموات ينخرهم السل، ويواصلون حياتهم.... فيها قتلة وفيها ثُريبان، ولكن.... لا يهم أريد أن أرى الأرض فهي جميلة...."[2].

يمكننا أن نرى من خلال تلك اللوحات الشعرية، صورة حزينة وفجائعية لموت بطيء بين الكثبان الرملية، وهي ترسم لنا أشكال الموت الممكنة، فهناك الموت البطيء قهراً وحزناً وغربة، وهناك الموت على أيدي الأفاعي والثعالب والضباع، كذلك يوجد الموت بعدة أمراض خطيرة كالسل والتيفوئيد والحمى، وأيها تختار فإن المصير المحتوم هو الموت وفقط الموت.

يمكن القول بأن إبراهيم نصر الله الذي عانى من الغربة على أرض الواقع عندما سافر إلى السعودية كمعلم، استطاع وبما يملك من حسٍّ أدبيٍّ وشاعريّةٍ أن يقدّم أغنية حزينة عن الغربة، وصلت دموعها وآلامها وآهاتها إلى قلب المتلقي ووجدانه، كذلك بحرفيّة رسم طقوس تلك الغربة، التي وصلت معالمها إلى عقل المتلقي، فرسم العقل خريطة للغربة بمكانها وزمانها وأحداثها وشخوصها.

وهذه اللغة، كما تحافظ على إيقاعها الشعري، هي كذلك تحافظ على محتواها الفكري، فهي تقوم بدور المنظم بين حبكات الفكر، وتداعيات الحس والعاطفة بحيث تتوظف اللغة في مكانها المناسب من معنى، فمثلاً عندما يصف محمد حماد بطل رواية (براري الحمى) الغرفة التي يسكنها، "هي واسعة... ولولا الحرام لأقسمت أنها باتساع نصف المطار، والمطار للخواجات، والخواجات يبحثون عن المعادن في جبال عسير، وجبال عسير مليئة بكل شيء،

---

[1] براري الحُمى، ص 49.
[2] نفسه، ص 40.

وخالية منا، ونحن مفرغون من كل شيء وممتلؤون بها، وهي مليئة بكل شيء وخالية منا... ونحن..."[1]. فإننا نرى معادلة معقدة وبسيطة في الوقت نفسه، وتنطوي على تنافريّة غريبة.

جبال عسير ← مليئة بكل شيء + خالية من المغتربين.

المغتربون ← مفرغون من كل شيء + ممتلؤون بجبال عسير.

فكلا الطرفين فيه امتلاء وفيه تفريغ، والمواد الممتلئة والمواد المفرّغة مواد بينهما تفاعل وتبادلية، لكن على ما يبدو هما تفاعلان، أحدهما إيجابي بالنسبة لجبال عسير، والآخر سلبي بالنسبة للمغتربين، والمستفيد الأوحد هو جبال عسير، فهي مليئة بكل شيء، القوة والقدرة والبطش والوحشة والخوف والوحدة والمال والاغتراب، لكنها خالية من الضيف الثقيل القادم بهمومه وأحزانه وواقعه الثقيل الخطى، وأحلامه الواهمة. فهي ليست بحاجة لأعباء تثقل كاهلها، لذلك هي ترفضه وتلفظه.

أما المغترب فهو مفرغ من المال والفرح والأسرة والبهجة والقوة، والكبرياء والأمل والوطن، لكنهم مليئون بوحشتها ولظاها وحرّها وأمراضها وضباعها وأفاعيها وغربتها والشوق والأمل بمستقبل أفضل.

وقد استطاع الروائي أن يجعلنا نتفاعل مع تلك المواد الناتجة من تفاعل الصحراء مع الإنسان المغترب، بإعادة قراءة عبارات كثيرة تحمل معها صوراً متنوعة لعذابات ومعاناة المغترب العالق بين ذرات رمال الصحراء المتآمرة على إنسانية الإنسان، فعند وصفه للحمى استطاع أن ينقلها إلينا، فشعرنا بالرجفة بين الضلوع، وحشرجة الأنفاس، وتكاثف قطرات الماء على سطح أجسامنا، وجعلنا ندرك ما هي الحمى، "البحر بعيد، ولكن ثمة موجة باردة تتأرجح على أرنبة أنفك، تتدحرج بصمتٍ مخلّفةً وراءها مجرى واسعاً من الطنين المفرغ، موجة باردة تتأرجح ثم تنفجر رذاذاً كثيفاً على وجهك: الهواء، الهواء، وبحركة حادة مسحت فتحتيّ أنفك، فعادت أصابعك محملة بالجمر. ليلة واحدة تختصر كل تعب العمر، تجمعه في جسد ثم تبعثره، ليلة واحدة...."[2].

---

[1] براري الحمى، ص 43.
[2] نفسه، ص 10.

"فالقطرات على جبينك محيط واسع متخم باللهب وبالثلج وبالزحف، بالطيران، بالموت، وبالحياة، بالحقيقة حين تسكن صورتين، أجملها طعنة الحمى.... أو هوة الهذيان"[1].

ونستطيع أن نرى تأثير اللغة الشعرية في مواطن أخرى وكثيرة مبثوثة بين ثنايا الرواية، التي قد يُجيز لنا النقاد تسميتها بالرواية الشعرية، فقد استطاع أن يرسم القلق والضياع والانفصام والصراع والغربة في لوحات تتسم بالفكرية والوجدانية والرمزية، "لتضربك الريح، ولتحاصرك العزلة، ولتطاردك، إذا لم تعد، أنت تعرف أيها اللعين، أني أحبك، يجب أن تكون جزءً مني، يجب أن تكون بداخلي، أنا أيها الداخل، خارج، فقط.... تستطيع أن تدق صدري، تستطيع أن تشقه، لن تجدك هناك، وستجدني فارغاً كفخارة"[2].

د. الشخصية الرئيسية (البطل المثقف):

إن أغلب أبطال الروايات الأردنية هم مثقفون، وهم ليسوا بالمثقفين العاديين، بل هم على درجة عالية من الثقافة، ومنبع ثقافاتهم متعدد، فمن الحضارة العربية الإسلامية بكل تاريخها وتراثها الفكري والأدبي، مروراً بالحضارة اليونانية والفارسية والهندية وانتهاءً بالحضارة الغربية بكل أطياف مدارسها الأدبية ومذاهبها الفكرية، وتنوعت المصادر وساهمت في فتح آفاق شاسعة في فكر المثقف، فالتقت الموارد المأخوذة من القرآن مع ديوان العرب مع التراث الفكري العربي مع الفلسفة اليونانية مع الناحية القصصية في الفارسية والهندية مع الرمزية والوجودية والسريالية والماركسية مع البنيوية والأسلوبية والتفكيكية والسيميائية والتأويلية والنقد الثقافي والنقد النسوي وكل ما تستجد به الساحة الفنية والأدبية والفكرية والثقافية.

وقد حاول المثقف اقتحام تلك المضامير، والنهل من منابعها، ومزاوجة الحاضر بالماضي، ونسج ثوبه الفكري من خيوط صنعت من كل فكر وحضارة، وهو المتميز على الأخذ والعطاء كما أسلفنا في بداية الفصل، هذا المثقف يحمل عبء العمل الفني في الرواية الأردنية، حيث تدور الأحداث حوله، وتنطلق الرؤى من عنده، وتتجه الأزمات نحوه. ونستطيع أن نلمس التنوع الهائل في ثقافة الروائيين وأبطال رواياتهم في عدة روايات، مثلاً رواية مؤنس الرزاز (أحياء في البحر الميت) تساهم ثقافة الكاتب "في إبراز وجهة نظر الرواية من خلال الشخصيات المتناقضة فيظهر كافكا، وإدجار ألن بو، والجنيد، وجلجامش

---

[1] براري الحمى، ص 55.
[2] نفسه، ص 39

وفرجينيا وولف وفوكنر وجويس وحنا مينة وتيسير سبول ومعين بسيسو وبسمارك وجاريبالدي وشارلمان وهارون الرشيد ولوركا وناظم حكمت وعزراباوند وأنسي الحاج والأصفهاني والأبشيهي والحلاج ولينين واللاعبان إلياس مرقص ومراد بركات للتمثيل لا للحصر"[1].

ناقشنا في بداية الفصل مفهوم الثقافة، وبحثنا في السؤال الذي قد يتطرق إلى أذهان الجميع، لماذا المثقف العربي يتمتع بخصوصية تميزه عن المثقف الآخر؟ بعد ذلك حاولنا إبراز معالم الأزمة من خلال مرتكزات يرتكز عليها الروائيون في خطاباتهم الروائية، ووصلنا إلى هذا المرتكز الذي يؤكد أن من يحمل عبء الأزمة ويتحمل وزرها في الرواية الأردنية هو المثقف، لماذا المثقف؟

إن المثقف "ناقد اجتماعي يعمل على المساهمة في تجاوز العوائق التي تقف أمام بلوغ نظام اجتماعي أفضل وأكثر إنسانية وعقلانية"[2].

إن هناك علاقة محورية تبادلية في الرواية الأردنية، تقوم بين الروائي وبين بطل روايته، فالروائي يتمتع بقدر كبير من الثقافة، وهي ثقافة إيجابية تفاعلية، ليس هدفها التثقيف من أجل الديكور الاجتماعي، بل هي تقوم على اللاشعور الجمعي، والانتماء القومي، والمسؤولية الجماعية في بناء مجتمع متقدم وقوي وقادر على مواجهة مصاعب الحياة ومشكلاتها، وإذا كان الروائي العربي يحمل أعباءً جساماً تجاه مجتمعه وأمته، فإنه يدرك أن روايته مفروضٌ عليها أن تصيب هدفين بحجر واحد، الهدف الأول إخراج عمل فنيّ يتمتع بميزة الإبداع الفني، والثاني أن تملك القدرة على التغيير الإنساني والاجتماعي والنفسي والسياسي.... وكون هذا الروائي المثقف إنساناً منتمياً للمجتمع وللوطن وللأمة، فهو وهو بعيدٌ عن عالمه الروائي، يناضل ويقاوم ويثور ويسعى نحو التغيير إلا أنه يواجه مطباتٍ قوية وكثيرة، تلك المصاعب تخلق عنده أزمات متعددة، إذاً هو بالأصل متأزم، بالتالي عندما يهرب من الواقع إلى عالمه الخيالي، فهو لا بد أن يحمل معه هموم الواقع بآلامه وآماله، وعند محاولته خلق عوالمه الخيالية، يتسرب إليها ما حصده الروائي على أرض الواقع. وكونه منتمياً فإن هذا يفرض عليه البقاء على اتصال مع الواقع، والسعي نحو نقده ومواجهته ومقاومته والحلم به، لذلك عندما يبني عالمه الخيالي تكون أشباح الواقع تحوم حول روايته،

---

[1] أنظر الرواية الأردنية، إبراهيم السعافين، ص 272 – 273.

[2] محمد عابد الجابري، المثقفون في الحضارة العربية، ص 25، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 1995.

وتفرض عليه وجودها فتعكس ملامح شخوص الواقع وأحداثه ظلالها على عملية الخلق الفني عند الروائي، و "قراءة الروايات الأردنية وغير الأردنية، تشير إلى أهمية موقف الكاتب وثقافته، ذلك أن إتقان البناء الروائي فقط يساعد في حشد أحداث وشخوص وعقدة وحل، ولكنه قد لا يصل بنا إلى رؤية إنسانية، ولا ينبئ عن مجتمع، ولا يشهد على زمان[1].

وعندما نرى الشخصية الرئيسية، بطل الرواية مثقفاً، يقاوم ويثور ويرفض ويحارب، ويهرب، وينهار، وينكسر، ويحلم وينتكس وفي أحيان كثيرة يموت أو ينتحر أو يجن، فإننا نهمس إلى أنفسنا بمدى التشابه بين الروائي المثقف والبطل المثقف، وربما ذلك يشير إلى إيمان من الروائي بأن الملمّ بأوضاع المجتمع والوطن، والمتفاعل مع أحداثه سلباً وإيجاباً، والساعي نحو التغيير، والحالم بمستقبل أفضل هو المثقف، الذي يعاني بسبب مواقفه تلك فكريّاً ونفسيّاً وفي أحيانٍ كثيرة جسديّاً، في حين أن الإنسان العادي هو غارق بهمومه الأسرية والمادية، يلهث وراء لقمة العيش، لا يُعير أحداث السياسة همه، بل أصبح ساخراً منها، والمسائل الاقتصادية لا يفهم فيها فهو يؤمن بأنها تصب في جيوب أصحاب المصالح والنفوذ، أما جيوبه فهي مثقوبة، الإنسان العادي البسيط الكادح فقد الأمل بالآخرين، والأهم فقد الإيمان بنفسه، فهو يؤمن بأنه ضعيف مهمش لا حول له ولا قوة. وبالتالي هو غير مكترث بالأوضاع، وغير مكترث بالتغيير، حتى أنه ما عاد يُبالي بعجزه، فقد تعود على ضعفه وعجزه وقلة حيلته، وتقوقع على نفسه وأسرته فقط، وما يحدث خارج أسوار منزله ليس في دائرة اهتمامه، ربما لهذا يعوّل الروائي في رواياته على الشخصية المثقفة؛ لأنها غير قادرة على الانفلات من دائرة المسؤولية؛ ولأن فكرها محاصر بهواجس التغيير، وإحساسها مقيد بسلاسل الانتماء القومي والوطني، وهو الذي يرزح تحت وطأة الأزمات يُواجهها ويُعاركها ويتأثر بها.

وبعد قراءة عدة روايات أردنية نستشعر ذلك المثقف الرازح تحت وطأة الأزمات، ونلمس صراعه ومقاومته، وتشبثه بالأمل حيناً، واستسلامه لليأس في أحيان كثيرة.

فأما أبطال اختفاء شاعر (الشاعر) ولعنات شاكر (شاكر) وقبل الإعدام (أمير) ونعاس فارس (فارس) مثقفون، بطل عَوْ (أحمد الصافي) مثقف، بطل براري الحُمى (محمد حمّاد) مثقف، بطل الكابوس (فرحات) مثقف، أبطال متاهة الأعراب في ناطحات السراب (حسنين)، وأحياء في البحر الميت (عناد الشاهد)، واعترافات كاتم صوت (الدكتور مراد)، وجمعة

---

[1] الرواية في الأردن، خالد الكركي، ص 117.

القفاري (جمعة) والشظايا والفسيفساء مثقفون، وبطل الحمراوي (الراوي) مثقف، أبطال البكاء على الأطلال (خالد) و (سلطانة) و (جريس) مثقفون. وأبطال آخرون في روايات أخرى هم من المثقفين، وفي أثناء تلك القراءات يلوح سؤال في الأفق، هل هؤلاء المثقفون استنساخ آخر لأولئك الروائيين المثقفين؟!! كون "رحلات التمرد الإبداعية تظل تتسم بذوات أصحابها أولاً، وتعكس طبيعة الواقع الذي تعبّر عنه ثانياً"[1].

لقد صرّح أكثر من روائي أردني بأن بعضاً من رواياتهم فيها أجزاء من سيرتهم الذاتية ونحن نلمس ذلك في بعض رواياتهم، فروايات "غالب هلسا تكاد تكون إعادة صياغة روائية لمذكراته الشخصية، ويبدو هذا واضحاً في أولى رواياته "الضحك" مروراً "بالخماسين، والبكاء على الأطلال" و "3 وجوه لبغداد" وأخيراً "الروائيون"[2].

ورواية (سلطانة) لغالب هلسا تلتبس صورتها "بشكل السيرة الذاتية في جزئها الأكبر، فقد أعطى الكاتب دوراً بارزاً لجريس في رواية أحداثها وتحليل وقائعها وشخصيتها، ووصف الأماكن والظواهر وتحليل الفترة التاريخية وبيان أثرها في السيرة الذاتية للكاتب غالب هلسا الذي قد تتطابق بعض أحداث حياته المعروفة مع أحداث حياة جريس"[3].

ويرى نزيه أبو نضال أن غالب هلسا "يتعمد إيهام المتلقي بأن هذا البطل هو غالب نفسه دون سواه، فيشعر القارئ أنه بصدد قراءة مذكرات شخصية بل وسريّة للكاتب فيتضاعف لديه الإحساس بالمصداقية الفنية لما يقرأ، مما يحقق صيغة متقدمة من التفاعل والمشاركة بين الطرفين"[4].

كذلك عاش إبراهيم نصر الله تجربة الغربة بنفسه، ومرّ بهذه "التجربة المرّة وتلقى بحساسيّته المرهفة كشاعر كل هذه المعاناة المؤلمة، وما تحدثه في النفس من أزمات عميقة، فجاءت (براري الحمى) أشبه بصرخة حقيقية تتداخل مع الرواية"[5].

وتجربة تيسير سبول في (أنت منذ اليوم) تُفْصِح عن نفسها، ومؤنس ينثر العديد من وقائع حياته الشخصية وتجاربه الذاتية في رواياته المختلفة، مثلاً في روايته (أحياء في البحر

---

[1] علامات على طريق الرواية الأردنية، ص 29.
[2] المرجع نفسه، ص 29.
[3] إبراهيم السعافين، الرواية في الأردن، ص 196.
[4] علامات على طريق الرواية، ص 53.
[5] المرجع نفسه، ص 35.

الميت) يعترف في بداية روايته بأن فيها جزءً من السيرة الذاتية، "فهـذه الأوراق – حسـب اجتهادي الشخصي – تتشكل رواية ولا تتشكل، تتقمص سيرة ذاتية وضد السيرة الذاتية"[1].

وجهاد المرازيق في دراسته للبناء الفني عند أحمد الزعبي يرى "أن الزعبي يطـرح موقفه الذاتي ورؤياه بالنسبة للإنسان"[2].

لكن في الحقيقة بقدر ما هو مهم أن ندرك أن هناك صلة ما بين الروائي المثقف وبين بطله المثقف في رواياته، لكن الأهم هو أن هذا البطل في أغلب الأحيان هو مثقـف. فكـون الروائي يلقي بظلال تجربته في أعماله، فإن هذا ليس من أهم العوامل المهمة فـي صـناعة العمل الأدبي، فالنقد الحديث "يؤمن بأن العمل الأدبي يستمد قيمته من تفاعل الكاتب مع الحياة تفاعلاً يمتزج فيه الموضوع بالشكل في وحدة موضوعية مهمتها خلق إحساس معين لا التعبير عن ذاتية الكاتب"[3].

والذي "يعطي العمل الأدبي قيمته هو وعي الكاتب بالتقاليد الأدبية وإلمامه بالأعمـال الأدبية التي سبقته، لكن بالنسبة للشخصية فكلّما تحرّر منها كلما دلّ على نضوج عقله الخلاّق فيجب على الكاتب الانفصال عن ذاتيته، وذلك من خلال قدرته الفنية التي تمكّن إحساسه مـن الانتقال من الذاتية إلى الموضوعية، لا يجب على الكاتب أن يعبّر عن ذاته بل يجـب عليـه حماية فنه من ذاتيته"[4]، لكن الروائي الأردني حاول أن يقدم منظوره الروائي المنطلق مـن إدراكه للواقع وتعالقاته.

لكن ما يهمنا هنا هو أن بطل الرواية مثقف، وكون "علاقة الرواية بالواقع حصراً هي التي تؤلف خصوصيتها"[5]، فإن أكثر المتفاعلين مع هذا الواقع هو المثقف، وهذا المثقف ساعد ساعد الروائي في بنائه الروائي، فموقف ذلك المثقف وتفاعله سلباً وإيجاباً مع الواقـع، ورؤاه وأفكاره وثقافته، كل ذلك كان مدداً لأحداث وتعالقات وحبكات تدور في جو النص السـردي، واستطاع المثقف من خلال هذا أن يوقظ الأزمات من سباتها، وأن يفرزها، ويواجهها ويتعارك معها من خلال كل التقنيات الفنية الحديثة، فالتناص الذي يستند عليه ذلـك المثقـف، يسـتفز الأزمات للطفو على سطح الرواية، وكل التقينات السردية التي ينطق بها المثقـف، تحاصـر

---

(1) أحياء في البحر الميت، ص 5.
(2) بناء الخطاب الروائي عند أحمد الزعبي، ص 84.
(3) النقد والنقد الأدبي، ص 45.
(4) أنظر المرجع نفسه، ص 25.
(5) غراهام هو، مقالة في النقد، ص 136، (المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية)، ترجمة محي الدين صبحي، مطبعة جامعة دمشق، ط1، 1393 هـ - 1973م.

الأزمات وتبرزها للعيان، واستلامه لدور الراوي بكل أنواعه يسهم في التقرب من أسباب الأزمة، والمعاناة التي يعيشها البطل في الرواية الأردنية تفعّل التقنيات المتاحة أمام الكاتب، ومن ثمّ يسندها للبطل، للبوح بمعاناته وبسر تأزمه. بالتالي البطل المثقف المحور الذي تدور حوله عناصر الرواية من زمان ومكان وأحداث وسرد وشخوص، كلها يفعلّها المثقف ويستخدمها لمصارعة ومواجهة تلك الأزمات. وما يملك هذا المثقف من بُعْدٍ أيديولوجيٍّ فكريٍّ يجعل هذه الشخصية "قادرة على الإقناع، وعلى اتخاذها وسيلة لصياغة شخصية مفعمة بالحياة"[1].

إن الرواية الجديدة تقدم شخصية مأزومة هي نتاج واقع مأزوم، فالمثقف عند أحمد الزعبي في (نعاس فارس)، استند على المكان لإبراز عمق الأزمة التي يعيشها المثقف العربي، فقد وُصِفَ بيت فارس بدقة وهذا البيت تعرّض لحريق كبير وربما كان هذا البيت رمزاً للوطن العربي الذي احترق بنيران العدو الإسرائيلي والذي انعكست آثاره على نفسية فارس التي بدأت تنهار.

"مسكين أنت يا فارس يبدو أن النوم محطة فاتك أن تتوقف عندها، ولم يكن باستطاعتك الرجوع إليها وها أنت جثة ملقاة بلا حياة أو موت أو نوم"[2].

وأمير في (قبل الإعدام)، فأمير أثناء تقدمه ليستلم الشهادة التقديرية أحرقها؛ لأن الحياة أصبحت أحوالها مزرية تبعث على القهر، وتنشر السوداوية في القلوب الحرة، "سرت فوق جثث متناثرة وأنفاس مكتومة ونعوش مضغوطة وأنا في طريقي لتسلم الشهادة أنا أحرقتها... أحرقتها عندما نظرت حولي فوجدت صديقاً زانياً يتسلم شهادة تقدير... وآخر زاد التاريخ عُهراً ولواطاً يتسلم أخرى.... وحبيباً كان شاعراً فأصبح زماراً وطبالاً تتبعه طبول... وعاشراً كان سمساراً.... وغيره كان خرقة وغيره كبير الأذنين... كلهم يُقّدَّرون ويفخرون..."[3].

واختيار هذا الوصف على لسان مثقف، هو الأنسب؛ لأن الوضع الموصوف خير من ينتحب عليه، هو المثقف؛ فذلك الوضع زعزع كل القيم والمثل التي تبناها المثقف وآمن بها، وهذا المثقف بدأ يشعر بتآكل فعله ومفعوله على أرض الواقع، أما حسنين بطل متاهة الأعراب في ناطحات السراب فقد بدأ الإحساس بالانفصام يغزو عالمه الجواني. حسنين يتسائل "لماذا

---

[1] البناء الفني في روايات مؤنس الرزاز، ص 39.
[2] نعاس فارس، ص 133.
[3] قبل الإعدام، ص 61 – 62.

أتكلم الفصحى؟ وهل كنت أتكلم الفصحى. عفواً يا دكتور. لعله الفصام. ينبغي أن نعترف أننا نكتب بالفصحى ونتحدث بالعامية، ونقرأ بالفصحى. يعني نكتب بلغة لا نقولها أو نقول بلغة لا نكتبها"[1]، ووصل لنتيجة "أنا لا أحد يعترف بوجودي"[2]، ويستغل الروائي الحوار بين المثقف والغلام المبارك في الرواية ليطرح الأزمة التي يعيشها المثقف ويواجهها، قال الغلام المبارك الموعود لحسن الثاني: "عم الشر، وذاع الفساد، وتفشى الظلم... وبات العالم موئلاً للخراب... سوف أفعل كما يفعل الكُتّاب.. قُلت بدهشة، الكُتّاب؟ .... قال: نعم سأفكك ما هو قائم وسائد، وأعيد صياغته من جديد لن أفسّر للناس الحياة. بل سأعمل على تغيير مجرى حياتهم، قلتُ بمرارة: وماذا لو شُوّه حُلمك حين ينتقل من البال إلى الواقع؟

قال بثقة: إنني مثل الكاتب المحترف ذي الرسالة. أسيطر على عالمي البديل، وأتحكم في عناصره.

قلت: إنني عاجز عن تفسير العالم، فما بالك بتغييره. أحلم بعالم بديل أسيطر على تفاصيله"[3].

إذاً فساد وخراب وظلم يسود العالم، والمثقف مطالب بالتغيير، لكنه غير مسيطر، بل أصبح عاجزاً عن تفسيره فكيف بتغييره. هذا ما يعانيه المثقف، وهو الأصلح لطرح رؤى الكاتب؛ لأن اللغة التي ستتبنى ترجمة حروف هذه المعاناة، ستكون أكثر تناسباً على لسان المثقف.

أما المثقف الذي يصارع الغربة، فهو في معركة تدورُ رَحاها على الأرض "هي حرب طويلة غير معلنة، بينك وبينها، أيهما يدفن الآخر في داخله كي يواصل الحياة، أنت الآن لن تستطيع وحدك"[4].

أليس من المفترض أن الأرض هي الأم الحانية على أبنائها، حتى لو كانت ليست أرض الوطن، وإن كانت أرض الأمة؟! فالاغتراب في بلد عربي من العار أن يسمى اغتراباً، ألم يكبر أولئك المثقفون على شعار أن الوطن العربي ذو تاريخ مشترك ولغة واحدة ودين واحد؟!

---

[1] متاهة الأعراب في ناطحات السراب، ص 61.
[2] المصدر نفسه، ص 94.
[3] متاهة الأعراب في ناطحات السراب، ص 123، 125.
[4] براري الحمى، ص 51.

حقيقة أن تلك الأفكار المتصارعة في رؤية الكاتب الذاتية، تحتاج إلى لغة راقية ومعبرة وعميقة لتمثّلها، وتلك اللغة يتحدث بها المثقف. وهو يُدرك أن تلك المعاناة إنما هي حرب طويلة فإما قاتل أو مقتول، ويدرك بوعيه العميق وفكره الثاقب، أنه لا يستطيع خوض تلك المعركة وحده، فَحَسَبَ ما تعلّم، وحَسَبَ ما خَبِرهُ من تجارب الشعوب، وحسب ما درسه في تاريخ الأمم، يدرك أن الكف الواحدة لا تصفق، وأنه لا بد من تعاون بنّاء بين أبناء المجتمع لبناء مجتمع سليم وقوي ومتقدم، لذلك صمم المدرسون في براري الحمى "سنكون جزءً من العالم من جديد"[1]، فهناك بصيص من الأمل "الدنيا لا تخلو من الأمل تماماً"[2].

وإن كان المثقف يصمم على أن المعاناة أكبر وهي التي تنتصر في النهاية، والموت هو المصير المحتوم للإنسان والإنسانية اللاهثة وراء لقمة العيش "يقترب السيل، وتدرك العاصفة.... ويلوح قميصك للمرة الأخيرة... ربما يداهمك الموت، وبصمت تلملم القنفذة جسمها... كعادتها حين تهوي سيوف الرعد بالنار، تختفي بعيداً في انحناءات وِدْيانها.... وحجاراتها السوداء، تاركة أبناءها عرضة للهلاك"[3].

يدرك المثقف في (براري الحمى) أن الرياح في براري الحمى طلقات طائشة، والحمى قطراتها محيط واسع متخم باللهب وبالثلج، والشاحنات المتجهة نحو القنفذة محمّلة بالسلّ والدقيق وبفقر الدم وبقايا الصحف التي مرّ على صدورها أكثر من شهر، وأن البعوض طائرات الوباء الصغيرة القاتلة طائرات الحُمى والموت المبكر، والذباب تعوي على أطراف سبت شمران وثريبان، تلك هي الغربة كما عاناها (محمد حماد) بطل (براري الحمى)، وكما عايشها كاتب الرواية إبراهيم نصر الله في السعودية، لكن هذه المعاناة، لا تطرح نفسها كونها معاناة يُقاسيها البطل والشخوص التي تعيش معه، لكنها تحمل معاناة الإنسان كإنسان، بفساد مبادئه، وطمع نفسه، والجشع الذي يدمر حياة الآخرين ويسلبهم حريتهم وكرامتهم، وما يواجهه المغترب من طمع وظلم وفساد وانكسار، وذل في غربته قد يواجهه في وطنه أيضاً.

وقد ظهر البطل المثقف في الروايات الأردنية رازخاً تحت أشكال شتى من المعاناة، واستغل الروائي أن هذا البطل مثقفٌ فحمّله عبء تحرير النص وسرده والبوح به، وتصويره بكل الأساليب التقنيّة المختلفة.

---

[1] براري الحمى، ص 103.
[2] نفسه، ص 49.
[3] نفسه، ص 53.

إذاً الشخصية قد تكون محوراً تنطلق وتتدافع منه وإليه الهواجس والأفكار والهموم والأزمات. وهي القالب الذي تنصب فيه عناصر الرواية من سرد وأحداث وأزمات ومكان وشخوص، فهي شخصية مثقفة، يتحتم عليها تحمل كل تلك الأعباء لأنها هي المستنفعة والمتضررة أولاً وأخيراً.

تلك هي شخصية الرواية الجديدة، فهي تظهر في الرواية "بغتة دون مقدمات سابقة أو تعريف عن نشأتها أو ماضيها"[1]، هذا البطل الإشكالي عاجز "عن فهم العالم يناضل من أجل إيجاد قيم ليبرالية تجعل من هذا العالم مكاناً ملائماً للحياة"[2].

وقد حاولت الرواية الجديدة عن طريق الروائي التغلغل من "الخارج المغلق إلى الداخل المفتوح، إلى الذات الفردية، إلى وعيها الباطن في تشابك علاقاتها ونزوعاتها وأبعادها، محاولة رسم ملامحها الداخلية.... بماذا تفكر.... وما هي مشاعرها.... وتطلعاتها"[3].

ونحن نستطيع أن نلمس مدى كل تلك الضغوطات على الشخصية الرئيسية في العديد من الروايات الأردنية فمتأمل شخصية الراوي في (الحمراوي) لرمضان الرواشدة، "يلمس البعد المأساوي في الشخصية وكأنه بطل من أبطال التراجيديا اليونانية، ابن لسلالة حية رافضة لا تقبل السكون، ورث جمال أمه وشجاعة أبيه، أخفق في حبه، سُجن فخذله أقرب الناس إليه، كان امتداد أبيه في المهمات الوطنية والقومية، في شارع الجاردنز، في هبة نيسان، ومن قبل مع الحرب وفي لبنان عانى من عسف السلطة، ومن تنكر الأقربين، ومن خيانة الرفاق الموهوبين، فآل إلى ما يشبه الإحباط فقرر السفر ومغادرة البلاد"[4].

وشخصية جمعة القفاري في (يوميات نكرة) لمؤنس الرزاز، تفسح المجال للمتلقي ليدرك "أية مأساة يعيشها هذا المحمّل بإمكانات عظيمة وطاقات هائلة ولكنه عاجز بسبب الواقع، عن الفعل وهو واقع مركب أيضاً، ينبع من نفسه أولاً ومن محيطه ثانياً، إنه صعلوك مفعم بالقيم النبيلة وإمكانات التحدي، تأسره موروثات سلبية وبيئية مثبطة وقيم استهلاكية فظيعة"[5]، هو شخصية لم تستطع التواصل مع الآخرين، حاول لكنه فشل، وشعر بأنه غير قادر على فهم العالم المحيط، وخالد في (البكاء على الأطلال) لغالب هلسا، تلك الشخصية التي

---

(1) أنظر: آلان روب جرييه (لقطات)، ص 16، ترجمة عبد الحميد إبراهيم، الهيئة المصرية للكتاب، 1985.
(2) إبراهيم خليل (الرواية في الأردن في ربع قرن 1968 – 1993)، ص 117، دار الكرمل – عمان، ط1، 1994.
(3) البناء الفني في روايات مؤنس الرزاز، ص 39.
(4) إبراهيم السعافين، الرواية في الأردن، ص 357.
(5) المرجع نفسه، ص 299.

تصارعت مع الماضي، وظل الماضي يلاحقها، كانت شخصيته غير مستقرة، فقدت الثقة بمن حولها تهاوت أمامها الأحلام والآمال، فخالد بدأ ينعزل عن الآخرين وبدأ يعيش وحدة آثـرت هواجس الخوف من المستقبل ومن الموت.

لقد استطاع الروائي الأردني من خلال شخصية البطل المثقف أن يجعل بناءه الروائي متيناً، يتحمل ضغوطات الأزمات بأشكالها، بل ويفجرها، ويُعائنها، ومن ثَمَّ يقـوم بتحليلهـا، واستقراء أسبابها ومسبباتها، والتصارع معها، لاستفزازها وجعلها تثور من منابتها، ليغزل من خيوطها عملاً أدبيّاً إبداعيّاً واقعيّاً خيالياً تجريبياً.

وهذا كله مردُّه إلى فضيلة أساسية في مفهوم (الحداثة) هذه الفضيلة هـي (الصـدق) "فالصدق هو الذي يؤدي إلى الرفض، وهو الذي يدفع الأديـب الحـديث لتجـاوز الظـواهر السلوكية والأحداث الخارجية لينفذ إلى أعماق الضمير ويغوص في المنطقة الخفية من العـالم النفسي للإنسان والصدق هو الذي يؤدي بالأديب الحديث إلى التشكيك فـي (اليقينيـة) وإلـى الشعور بالصدوع التي يعاني منها أي تفسير للمصير، وبالتالي هو الذي يولـد لـدى الفنـان الإحساس بالإشكالية والعجز عن تقبل أي تفسير نهائي لجملة الأسئلة التي تؤرقه، والصدق هو الذي يتسبب في القلق الفكري والشعور بالغربة والانقطاع العام عن الكـون، وأخيـراً فـإن الصدق هو الذي يقود الفنان إلى تجاوز القواعد والمواصفات الشكلية في سبيل تعبيـر أكثـر دينامية وأكثر تجاوباً مع ما يعتلج في داخله.... وكما قال (جاك بريفير): "أن يكون الإنسـان محترماً، فهذا يعني أن تكون لديه أفكار قابلة لأن يعترف بها، لكن أن يكون المرء صادقاً فهذا يعني أن تكون لديه جميع الأفكار"[1].

وربما يلاحظ القارئ، كيف أن الرواية الأردنية تحيط بكل الأفكار الممكنـة وغيـر الممكنة عن الواقع وهمومه وعن أزمات الإنسان العربي، وبالذات أزمة المثقـف بحيـث إذا كانت تلك الرواية عجائبية غرائبية تتصل بالواقع تارة أو تتجاوزه إلى اللاواقع تارات عديدة، إلا أنّ هناك صدقاً عالياً على المستوى الفني والفكري والروائي، والانفعالي، فصدق أولئـك الروائيين ربما منبعه "نوع من الأمانة الداخلية" فرضتها علـيهم قـيمهم ومبـادئهم وتـراثهم وماضيهم.

---

[1] أنظر حسام الخطيب، ملامح في الأدب والثقافة واللغة، ص 13 – 17، وأنظر ألبيرس، ر. م.، الاتجاهات الأدبية في القرن العشرين، ترجمة جورج طرابيشي، عويدات، ص 73 – 82 – بيروت، 1965.

في نهاية هذا الفصل نقول: لقد كان لدى "أدباء العصر الحديث انكفاءٌ واضحٌ باتجاه تلك المنطقة المظلمة في أعماقه التي يعتقد أنها تنطوي على أصول الدوافع والمحركات التي تتحكم بتصرفات الإنسان وتوجهه من حيث يدري أحياناً ومن حيث لا يدري في أغلب الأحيان. ويكمن خلف هذا الانكفاء سعي صادق – وربما وَهْم حالم – للقضاء على الازدواجية في سلوك الإنسان، الازدواجية بين الوجدان والعقل وبين الدافع والإرادة وبين الميل والوازع"[1]. "بتصرف".

واستطاعت رواية الحداثة أن تكون حقلاً يمارس فيه أدباء العصر الحديث تجاربهم، فرواية الحداثة شيء متميز، شيء "ينمو من خلال التجربة ويخضع لمتطلباتها"[2].

إن رواية الحداثة هي الأرض القادرة على استيعاب كل تلك العبثية واللامنطقية، وكل تلك المعاناة من الغربة والضياع واللاجدوى التي يعيشها الإنسان، إنها "تسعى إلى بناء شيء من لا شيء"[3]، وهي رواية تجريبية؛ لأنها قائمة على التجربة، فهناك مجال كبير لتجريب كافة الوسائل والتقنيات الجديدة، التي أتاحتها لها كل التيارات النقدية والأدبية من السريالية إلى تيار الوعي إلى الرواية النفسية والأدب الوجودي، وغيرها من تيارات العبث اللامعقول. والقاعدة التي تنطلق منها هذه الرواية هو أن يكون الشكل والمضمون وجهين لعملة واحدة، فالشكل الذي تتبناه الرواية التجريبية هو صدى لتلاطمات الحياة داخل النفس البشرية، وأصبح التشظي في البناء الروائي "تجسيداً لتشظي وتمزق الواقع الزائف من جانب، واحتجاجاً وتمردا على وضع الإنسان المتردي من جانب آخر"[4].

ولا نُغالي إذا ما تجرّأنا وقلنا إن الروائي الأردني استطاع اقتحام عالم الرواية التجريبية بمهارة واقتدار.

فالروائي الأردني المثقف، يدرك عمق الأزمة التي تحاصره، وتحاصر مجتمعه، فيحاول مصارعتها ومواجهتها، بالرفض والتمرد والعصيان والانفلات والتجاوز والثورة، بكل التقنيات المعروفة والمتداولة عالمياً، وغير المعروفة التي تتسم بالبصمة الذاتية الإبداعية فالمقهور والعاجز والمنكسر والمهزوم والمستعبد والمطارد، والآيل للسقوط، هو الذي يصرخ،

---

[1] ملامح في الأدب والثقافة واللغة، ص 20 – 21.
[2] آلان روب جرييه، لقطات، ص 25.
[3] جرييه، لقطات، ص 20.
[4] شكري عزيز ماضي، (من إشكاليات النقد العربي الحديث)، ص 232، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1997.

وإن كان فمه مغلقاً، ويسمع صراخ كل من يصرخ وإن كان أيضاً فمه مغلقاً، لكن الصراخ ينفلت سرداً متداعياً ومتشظياً، أحلاماً وكوابيساً، ومونولوجات مباشرة وغير مباشرة، وديالوجات ساخرة وعابثة وناقدة وغير منطقية وغير واعية، وصوراً وصفية، يتقاطع الزمان مع المكان تارة وينفلت الزمان من المكان تارات، والتناص يبوح بالمكبوت، ويقول ما تخفيه الأصوات حين تجبن عن المواجهة والبوح والاعتراف.

وقد نجح الروائيون في وضع أيدينا على جراح الإنسان، وعلى الأزمات التي تحاصر المثقف، ولا يستطيع أحد إنكار أن هناك معاناة ذاتية ينعكس صدى صوتها في تلك الروايات، وقد تنوعت التقنيات الروائية التي استخدمها الروائي الأردني لإبراز أزمة المثقف في الروايات الأردنية.

فالمكان في روايات الزعبي يتخلص من جموده، ويصبح مشاركاً فعالاً في إنطاق الصرخات المكتومة والمشاعر المكبوتة والآلام المقهورة. وفي صنعها أيضاً: فالشاعر في (اختفاء شاعر) يقول: "يبدو أن الأماكن تحاصرني وتكتم صوتي"[1] وأمير يرى البيت "كمزبلة تغص بالأوساخ والأوراق والتاريخ"[2] وشاكر يرى أن "الجو في دورات المياه أقل تلوثاً منه في الخارج وأن رائحة البول هنا أقل من الخارج"[3] لذلك فارس "ضيّع سيفه في بدء المعركة"[4].

وهذا ليس جانباً واحداً استخدمه الزعبي لإبراز أزمة المثقف والإنسان عموماً، لكننا نضرب مثالاً واحداً لبعض الروائيين، بقدراتهم التقنية والفنية لإحداث حركة تجريبية متميزة تحمل بصمة ذاتية مستقلة.

وغالب هلسا الذي يعبث بالسريالية والوجودية وتيارات الوعي، فتتصادم الأحلام بالكوابيس ويرتد الحاضر إلى أعماق الماضي الطفولي وتنشر العبثية رائحتها، يجعل للرواية رمزية متألقة، فهي تتشكل في كل لحظة قراءة يحاولها المتلقي. وغالب في عبثيّته تلك كان يحاول خلق نموذج للغربة بثوب تجريبي جديد... خالد في البكاء على الأطلال كان يبكي على نفسه: "لماذا لا يُدَق الجرس؟ لماذا لا يصعد أحد السلم ويهبط عليه أحد...."[5].

---

[1] اختفاء شاعر، ص 31.
[2] قبل الإعدام، ص 23.
[3] لعنات شاكر، ص 54.
[4] نعاس فارس، ص 89.
[5] البكاء على الأطلال، ص 106.

وإبراهيم نصر الله أعطى للرواية التجريبية لغة شعرية هي بحد ذاتها تحمل كل أفكار المدارس الأدبية والنقدية من وجودية ونفسية وغيرها، استطاعت أن تتمرد على القواعد التقليدية فاختلطت البداية بالوسط بالنهاية، وكانت روايته تهمس مرة بعذابات الأزمة، ومرة أخرى تصيح، تتصارع مع الطبيعة والإنسان، تحاول الهرب بالإنسان من عالم الإنسان، لكنها واقعية تشبه الواقعية الأوروبية المتشائمة، فهي ترى أن المخلّص لعذابات الإنسان العادي والإنسان المثقف هو الموت، لأنه يرى أنه أصلاً ميت وهو حي، "قُلت: قلبي ما زال ينبض، قالوا بصوت رجل واحد: هذا لا يعني أنك حي"[1].

أما مؤنس الرزاز الذي كان حالة إبداعية خاصة ومنفردة، فقد تفوّق على التقنيات التجريبية بتقنيات ولّدتها ذاته الإبداعية. وقد قامت الباحثة نوال مساعدة بجهد متميز بدراسة تلك التقنيات وأثبتت أن "روايات الرزاز لا تجسد بناءً واحداً بل أبنية متعددة تتمثل في: البناء المشظي المفكك، البناء المشظى المتنامي، البناء المتنامي، البناء التوالدي، البناء الحواري، البناء الرمزي"[2].

ووددتُ أن أتناول رواية لأحد الروائيين الأردنيين في نهاية هذا الفصل لأقف عند عدد من المرتكزات التي تُظهر عمق الأزمة التي يُصارعها المثقف الأردني وتِباعاً المثقف العربي الذي يحمل نفس الهموم والآلام والأحلام والمعاناة، وقد اخترت رواية (أحياء في البحر الميت) لمؤنس الرزاز، لتناول بعض تلك المرتكزات، وليس لهذا الاختيار ميزة تحملها هذه الرواية خاصة، لأن القارئ الباحث يستطيع أن يجد تلك الميزة في روايات أردنية كثيرة لها وزنها على الساحة الروائية العربية.

استندت رواية (أحياء في البحر الميت) على أشكال تجريبية متميزة من خلط الواقع باللاواقع، الحلم بالكابوس باليقظة، اللغة المعبرة المكثفة ذات الدلالات والإيحاءات العميقة، السرد المباشر وغير المباشر، البناء المتشظي.

1. خلط الواقع باللاواقع، فالواقع: تناول مفرط للمنبهات، وإسراف في تعاطي المخدرات والواقع مريم والغزاوي ومثقال والرائد ومحجوب وبيروت ومسقط رأسه. واللاواقع: أمور لا منطقية وجدلية كلها هذيان وشطحات هستيرية، وضمير يطارده فالواقع واللاواقع حلقة دائرية كل نقطة توصل إلى الأخرى: "تناولتُ الأقراص الجهنمية

---

[1] براري الحمى، ص 7.
[2] البناء الفني في روايات مؤنس الرزاز، ص 14.

المخدرة، منفضة السجائر نائية بعيدة، أصوات وشوشة... يهامسون ويطلقون ألسنتهم فيّ. أين يختفون؟ تلفّتُ... إنه النذل الذي خان العهد وسلّم محجوب.

إنه الرجل العاجز في الفراش، بل هو رفيق الغزاوي في القتال ومثقال في الدهشة، إنه العاطل عن العمل، إنه الذي تخونه كفى مع النقيب الذي يستجوبه، إنه الذي يدّعي عضوية كاذبة في الحركة، إنه المفصول من الحركة، إنه الذي يركض وراء الناس ليلاً كالمجنون منفوش الشعر ملهوجاً ويصرخ: لم أقتل فرج الله... إنه السكير مدمن المخدرات الصعلوك الذي يعيش من تركة أمه في المدينة التي سقط فيها رأسه إنه المناضل السابق في مسقط رأسه. إنه عاشق بيروت. إنه قاتل مريم وقتيلها"[1].

إذن الواقع نذالة + خيانة + تواطؤ + فشل + نضال + مقاومة = ضياع داخلي وخارجي

وكل ذلك كوّن معادلة: الضياع الداخلي والخارجي ⟵ مخدرات ومنبهات

(المحصلة) (الحالة الراهنة)

صورة واضحة تخلط الواقع باللاواقع، هلوسات وهروب وضمير يُنازع، والهرب إلى عالم الهلوسة والمخدرات في البداية كان أملاً في الخلاص لكن عذابات الضمير أقوى، فهي تقتحم ذلك العالم وتحاصر صاحبه عناد، ذلك الإنسان المثقف الذي يعرف عن المنفلوطي وتيسير سبول ومايا كوفسكي، وورقة بن نوفل والحجاج بن يوسف، ودبلنزر جويس وأفلاطون وهاملت وعنترة وديمتري كرامازوف، والماركسية والاشتراكية والمادية والوجودية، والفرويدية والسريالية، عناد الشاهد، هو يعاند الحياة والقضايا والوطن، في نفس الوقت هو شاهد على آلام تلك الحياة، وتعقيدات تلك القضايا، وهموم ذلك الوطن.

وقد أكدت الرواية في بدايتها على لسان مثقال صديق عناد على حال صاحبه الذي عاش حالة من التحولات والتنافرات والانقلابات النفسية والروحية والمادية والتي لن تنتهي إلا بموته هكذا قال مثقال. إذاً الخلاص إما التوحل في مستنقع المخدرات، أو التمدد بتابوت خشبي مدفون تحت التراب. وفي كلا الحالتين هناك تحليق، في الأولى تحلّق النفس بعالم الهلوسات والخيالات وفي الثانية تحليق أبدي في عالم الخلود. المهم كلها محاولات للانفلات من الواقع.

يقول مثقال عن عناد "عناد كان حساساً حتى المرض.... وكان متطرّفاً متقلّباً مثل طقس ثار على قوانين الطبيعة إذا مسه طائف من الجنون أو الطيش. كان صاحبي يكتب في

---

[1] أحياء في البحر الميت، ص 21 – 22.

حالات اليقظة المستفزة والأعصاب المتوفزة... ويفرط في تناول المنبهات كي يبلغ أقصى درجات اليقظة... ثم ينقلب فجأة إلى ذئب مستوحش فيخلع ثوب الحكيم المقاتل ويذهب بعيداً في عوالم الغفلة والوهم الممتدة ما بين النوم واليقظة"[1].

حقيقة خلق مؤنس من الكلمات والمعاني والصور نموذجاً واضح المعالم لعملية المزج بين الواقع واللاواقع.

2. مزج الحلم بالكابوس باليقظة: "أستيقظ، أفتح عيني، يرتطم الرحيل العمودي بالرحيل الأفقي، على أنقاضهما ينتثر وعيي. يدور بصري في السقف ينزلق على الجدران يتلمس هوية المكان. لكن حواسي المشوشة تعجز عن تحديد موقعي، أمكنة عالم المنام وأزمنة الكوابيس والأحلام تقتحم عالم اليقظة، تنهب الحدود الدقيقة وتخلط الماضي بالحاضر"[2].

تقنية الاختلاط تلك تدعم واقعية الاضطراب التي يعيشها المثقف الأردني، فهو يعيش في عالم اليقظة السوداوي المنهزم المقموع المضطرب، والممتلئ بأحلام لا تتحقق ولا يمكن إدراكها، والمطارد بكوابيس تطلع إليه وهو يقظان، فالمثقف الحالم بالانتصار على الذات وعلى الآخر وعلى المحتل، تتناسل الكوابيس أمامه في كل لحظة، فمن كابوس وعد بلفور إلى نكبة 48 إلى كابوس هزيمة حزيران 67 إلى كابوس (معاهدة السلام) أو بمصطلح المثقفين (معاهدة الاستسلام) في 73 إلى كابوس بيروت 82 إلى كابوس حرب الخليج 91 إلى الكابوس الذي قَسَمَ ظَهْرَ البعير سقوط بغداد 2003.

يجب التنويه إلى مسألة ما أو لفت الانتباه إليها، وهي أن تلك السرديات تكتسي ثوب البلاغة الممتلئ استعارات وكنايات وتشبيهات كلها ترسم صوراً فنية متناثرة في النص الروائي مثلاً:

"يرتطم الرحيل العمودي بالرحيل الأفقي". "ينتثر وعيي". "يدور بصري في السقف ينزلق على الجدران يتلمس هوية المكان". "ذاكرتي مخضوضة".

---

[1] أحياء في البحر الميت، ص 6.
[2] نفسه، ص 9.

لكن هذه البلاغة لا نراها هنا في مفهومها القديم وهي "التعبير الصادق عن إحساس صادق"[1]، لكننا نراها في ثوبها الجديد وهو الذي يهتم بالعمل الفني من نواح ثلاث:

1. العمل الفني في ذاته وذلك بخلق معادل موضوعي للإحساس الذي يرغب في التعبير عنه.
2. العمل الفني في علاقته بالفنان فالخلق الفني ليس تعبيراً عن الشخصية بل هو إحالة عدد لا يحصى من المشاعر والإحساسات التي خبرها الفنان في حياته إلى مركب جديد يختلف عن هذه المشاعر والإحساسات كما عرفها الكاتب.
3. العمل الفني في علاقته بالقارئ بحيث لا ينتقل الإحساس إلى القارئ كما هو في الحياة وإنما ينتقل إليه المعادل الموضوعي الذي صنعه الكاتب، فالإحساس الذي يثيره الفن يختلف عن الإحساس الذي تثيره الحياة.

فالكاتب البليغ بمفهوم البلاغة الجديد يخلق معادلاً موضوعياً للإحساس الذي يريد التعبير عنه، ويكون التعبير غير مباشر، لا يفصح عن الإحساس بل يولّده في عقل القارئ عن طريق المفارقات بين المواقف المختلفة التي تضمنها العمل الأدبي"[2].

3. السرد المباشر وغير المباشر: فالحوارات تنصهر مع حرارة السرد العالية، فلا نكاد نميز بين الحوار والسرد، ولا تأخذ عبارات القول (قال، قلت) مكانها الطبيعي، فالروائي حريص على كشف العالم الجواني للشخصيات وإبراز منطقها أو عدمه، وتسليط الضوء على مناطق التوتر الدائرة في وعيها ولا وعيها، "حين عدت ومشيت في المقبرة الكبيرة وشتمتُ، همس مثقال في أذني مستنكراً: هش... أتحسب نفسك في بيروت؟ وما كنت أحسب... والبواب قال... (هش) والبقال قال (هش) أما سائق التاكسي فقال (هس) وكلهم يقولون: اصمت أنت الآن (هنا) لا هناك... قيل لي.. وقلت انتقلت إلى إناء آخر، والزمن فيه ماء يتلون بلونه"[3].
4. البناء المتشظي، حيث يكون السرد يسير في خط أفقي، وفجأة تتم عملية التفاف لتبرز حالة من التشتت تعيشها الشخصية، فهناك "إشارات مبعثرة توحي بالتداعي الحر للزمان دون المكان، وثمة اقتران واضح بين الزمان والمكان أحياناً تجسيداً للبناء المشظى؛ إذ

---

(1) النقد والنقد الأدبي، ص 7.
(2) أنظر المرجع نفسه، ص 7 – 12.
(3) أحياء في البحر الميت، ص 11.

أصبح مقياس الزمن مشروخاً مشوشاً تبعاً للشخصية، فالزمن يفتقد إلى التسلسل أو التراكم انسجاماً مع تفكك الأحداث وانحرافات السرد وانفصام الشخصيات ومعاناتها"[1].

"بلغت الهاتف، ترامى صوت كفى واهناً نائياً.... يسألني إن كنت تعاطيت المخدرات أمس.... ولم تسمع صمتي ثم سقطت السماعة من يدي، عدت إلى الكنبة لاهثاً... كعادتي مضيت إلى الماضي... اتخذنا مجلسينا في (دبيبو)... شعر مريم يهب في الهواء.... حكيت لها عن مسقط رأسي، عن مثقال. أضاءت أساريرها حين علقت: أنت تعيش الماضي. قلت سارحاً: سألني مثقال مرة... إن كان ثمة أمل في الأفق. فأجبته أن الأفق خط وهمي كلما دنوت منه ابتعد عنك.... سألت: والآن؟ سنرسم أفقنا الذي يعانقنا كلما اقتربنا.... تقول مبتسمة: أنت تعيش المستقبل. وأنت؟... الحاضر... نظرة مريم، تفزع طائشة لتنهبها. لكنها تجلس حدي كالجلال، منزهة عن غرائز البحر الجامحة. وبيروت صبية طائشة يرقص شعرها على إيقاع انتشار الرذاذ. ينهمر شعر سوزي على صدري، تنشب أظافرها في ظهري... وحكت عن الرائد، قالت إنه مقزز..."[2].

نستطيع أن نلاحظ قفزات الأحداث بين ثنايا السرد هناك تحطيم لخطيّة السرد، "يعتمد على الحركة الحلزونية"[3]، فعند الحديث مع كفى فجأة يقفز الراوي إلى الحديث المملوء شجناً مع مريم، ثم فجأة نجد أنفسنا نقفز إلى الحديث مع سوزي زوجة الرائد ثم استرسال لصراع نفسي حاد يكيل البطل فيه التهم لنفسه ثم فجأة يجري حديث مع مريم ونيتها الزواج من الغزاوي، بعدها بلحظات حوارات متبادلة بين عناد والغزاوي وأبو الغزاوي وأبو الموت وهم وسط القصف وهكذا، إن القراءة الفاحصة لترتيب الأحداث وسردية النص تكشف الغطاء عن صورة سريالية من الفوضى والعبثية، وملامح وجودية ورمزية تؤكد على حالة تأزمية يعيشها المثقفون (أحياء) في عالم (بحر) ميت، فالأشياء ميتة، والمبادئ ميتة والأوطان ميتة/ والثورات ميتة.

5. اللغة المعبرة المكثفة، وربما لا نغالي إذا وصفنا لغة مؤنس الرزاز بالتعبيرية الصرفة، حيث كثافة المعاني، وبالرمزية البحتة حيث الإشارات تتلاطم تلاطماً في أجواء النص، فنحن أمام صور سردية وصور وصفية تعبّر عن الساكن والمتحرك بلغة زاخرة بالمتضادات والمترادفات والوصف والإسهاب والتكرار والرموز، تلك الصور

---

[1] البناء الفني في روايات مؤنس الرزاز، ص 83.
[2] أحياء في البحر الميت، ص 19 – 20.
[3] خالدة سعيد، حركية الإبداع (دراسات في الأدب العربي) دار العودة – بيروت، ط1، 1979.

استطاعت تشويش القارئ وإحداث اضطراب ذهني حفّز العمليات الذهنية للتوثب استعداداً لمحاولات التلقي والفهم والتصدي لذلك العالم العجائبي اللاواقعي من خلال محاولة استيعابه والوقوف أمامه وقفة تأمل، محدِثَةً ردَّتي فعل مختلفتين.

فإما طلقة نار تصيب هدفها، وتحقق النتائج المرجوة بإشراك المتلقي في عملية البناء الفني، بالتالي إحداث تفاعل إيجابي حيويّ بناء، ووصل الجسر الذي تمنّاه الكاتب بينه وبين هذا المتلقي، "فالقارئ لم يعد يستطيع إذن أن يتمتع بحكاية جيدة تقدم له، بل هو – على خلاف ذلك – مدعو إلى (أن يبحث) في (الأحجية) التي تقدم له عن مختلف العلاقات المتفاوتة فيما بينهما من حيث الواقعية والمنطقية"[1]، "لقد تحوّل القارئ إلى إنسان فعّال له الدور الأول في عملية الإبداع الأدبي"[2].

وإما طلقة نار لا تصيب هدفها لكن العيار الذي لا يصيب (يدْوِشْ)، بالتالي يعطي المتلقي ظهره للرواية، ويبتعد عنها خطوات واسعة، لكنه يحمل معه تشويشاً حاصلاً في ذهنه يؤرِّقه، وتظل هواجس ذلك العالم العجائبي ترتسم أمامه وعندما يحاول طردها ساخراً من غرائبيّتها حينها تكون أحدثت فَرْقاً في نظرته للعالم من حوله، إن التعدد اللغوي الذي سعى إليه الروائي أسهم في جعل "العالم مكتملاً، وأن تستمر الرواية في تَشكلِّها وسط مراحل وعصور تتميز بالتعقيد الكبير والتعميق.... مما يؤدي إلى إعطاء الرواية سمة التطور المتلاحقة"[3].

وهذا المشهد المصور بالصورة السردية، يشير إلى ما أشرنا إليه.

"أتضرّج بالعرق، والذبابة تئن، والضجر، أحدّق إلى الهاتف بدا لي نائياً بعيداً. يربض هناك كسلحفاة خبيثة مكتفية بذاتها. مددت يداً واهنة غريبة عني، لكن الهاتف ينأى وينظر ببلادة، إذا أردت الوصول إليه ينبغي على ساقي اليمنى أن تنزلق من تحتي إلى الأرض تجاور اليسرى ثم على يدي أن تستند على مسند الكنبة بقوة فينهض جسدي الواهن المفكك ثم تزحف قدماي حاملة ساقيّ المخلخلتين فأدنو من السلحفاة الثقيلة وأمد ذراعي أفرد أصابعي المرتعشة وأتناول السماعة ويمتد إصبع محدودب آخر ليدير القرص، بينما يقف رأسي مترنحاً على عنقي المخنوق بين كتفين متداعيين يحملهما صدر نهشه النيكوتين من الداخل وكل هذه

---

[1] ملامح في الأدب والثقافة واللغة، ص 28 – 29.
[2] ألبيرس، ر. م، تاريخ الرواية الحديثة، ترجمة جورج سالم، ص 144، بيروت، 1967.
[3] ميخائيل باختين، الملحمة والرواية (دراسة الرواية، مسائل في المنهجية)، ص 67، ترجمة جمال شحيد، معهد الإنماء العربي، بيروت – 1982.

الأعضاء المهملة المتساقطة تحملها ساقان متخاذلتان. سأكون مثل مزهرية صغيرة زرعت فيها شجرة صنوبر فانقلبت هي وحملها الثقيل. وأدركت أن بلوغ الهاتف يحتاج إلى سلسلة حركات يحكمها مركز عصبي واحد قوي.... وقواي مشردة مشتتة كلاجئين يفزعون في الربع الخالي إلى بحار حلوة الماء"[1].

إذا أمعنا النظر لتلك الرموز والإشارات وحاولنا استقراءها، لوجدنا أن تلك الإشارات ربما تشير للآتي:

1. الهاتف يرمز للاتصال أي بمعنى التواصل مع الآخر وهذا الآخر يحمل احتمالات متعددة كالوطن، كالحياة، كالذات، كالآخرين من أهل وأصدقاء أو أعداء أو خونة.
2. تشبيه الهاتف بالسلحفاة الخبيثة المكتفية بذاتها الثقيلة ربما إشارة لهيكلية عملية الاتصال ذاتها.
3. إشارات حركات الجسد الضعيفة الواهية المفككة المرتعشة المترنحة المخنوقة المهلهلة والمتساقطة، ربما تشير إلى ضعف القدرة على الاتصال ومدى صعوبة ممارسة التواصل.
4. المزهرية الصغيرة المزروع فيها شجرة الصنوبر والتي انقلبت هي وحَمْلها الثقيل، ربما إشارة إلى الحِمْل الكبير الملقى على كاهل الإنسان الضعيف المسحوق المهمش المهزوم والمنكسر، وهو غير قادر على حمله فينقلب هو وما يحمله. لكن يجب التنبيه إلى أن المزهرية قُلِبت ولم تنكسر، ربما إشارة إلى بارقة أمل على أن المثقف وإن تحمّل أعباءً جساماً إلا أنه ما زال قادراً على الصمود، فهو يجمع كل ألوان الحياة في داخله كالمزهرية المزركشة بكل ألوان الطيف الجميلة.
5. بلوغ الهاتف يحتاج إلى سلسلة حركات يحكمها المركز العصبي الواحد القوي، قد تكون إشارة للوحدة النفسية والوطنية التي تمنح الجسد القوة والقدرة على التواصل والاتصال فهو بحاجة لها حتى لا تتشرد قواه في مخيمات اللاجئين.

ويستطيع القارئ أن يجد مرتكزات أخرى تُبرز ملامح الأزمات التي يُعاني منها المثقف الأردني والعربي. من خلال موقع الشخصيات الثانوية في الرواية وتفاعل الزمن والمكان، وإيقاع الرواية العام، ومركزية الحبكة، فكما هو معلوم فإن البناء الفني هو العلاقات القائمة بين عناصر الرواية (الحدث – الشخصية – الزمان – المكان – اللغة – السرد) وانسجامها.

---

[1] أحياء في البحر الميت، ص 19.

كل تلك العناصر تتعاضد لتتم ولادة رؤية خاصة تحمل بصمة صاحبها التي تعيش الحاضر بواقعه وتنظر للمستقبل بأمل وتنحني احتراماً للماضي. فينكشف المخاض عن عمل فنيّ مبدع، عمل "يتعانق فيه الوجدان الخاص مع الوجدان العام وإذا كان أي من الوجدانين أو كلاهما مفتقراً إلى إحساس بالحاضر واستشفاف للمستقبل فمن الصعب أن ينجبا عملاً عميق التأثير"[1].

[1] ملامح في الأدب واللغة والثقافة، ص 248.

الفصل الثاني

أزمة المثقف السياسي وهمومه الحزبية والقومية وأحلامه المكسورة

يحسن في بداية هذا الفصل أن تطرح عده تساؤلات تمثل إضاءات وتمهيداً للـــدخول على النحو التالي:

1. ما مدى استيعاب المثقف لمفهوم العالم الثالث الذي يصنف وطنه على أساسه؟ وما هي الآلية التي يتعامل فيهٰ مع هذه الوصمة؟
2. الهوية القومية سؤال أم جواب؟ (فالجواب يعني أنه يعرف، أما السؤال فمعناه أنـــه مـــا زال هناك بحث عن إجابة).
3. المثقف والسلطة عناق أم عراك؟
4. الحزب في مفهوم المثقف حاضن أم طاحن؟
5. الثورة عند الأديب رد فعل أم سلوك؟ فهل بالضرورة أن يكون الضغط الذي تمارســـه الأزمة السياسية على الروائي الأردني المثقف شاحناً لعامل الثورة فـــي نفســـية ذلـــك المثقف، أم أن الأديب لا بد أن يمتلك الحس الثوري إما بالفطرة أو بالتسلح به ليكـــون ذلك الجندي الذي يقاتل في معركة واقع الإنسان؟!

عند السؤال عن الثورة تطل قضايا الأمة برؤوسها رماحاً تهز وجدان العربي الباحث عن الحرية والأمن والازدهار له ولوطنه، وقد يستطيع القارئ أن يطرح عشـــرات الأســـئلة حول تعالقات وآثار أزمة السياسة في وجدان المثقف وفكره، لكن تلك الأســـئلة فـــروع، أمـــا الأصول فهي تكمن في ثلاثة محاور:

الأولى: كيف يشكّل إحساس الكاتب بأنه من العالم الثالث أزمة، ينتج عنها بحث عـــن التنمية، وسعي للتغيير، ومحاولات للنهوض وحلم بالسباق؟

الثاني: محاولات التشبث بالهوية القومية، والأمل بأن تكون مصدر فخر واعتزاز عند

أبنائها.

الثالث: الثورة على الاحتلال الظاهر والخفي، وعلى السلطة القامعة والأحزاب الفاسدة، بمعنى الثورة من أجل الحرية.

يصرخ بطل (أحياء في البحر الميت) قائلاً:

"إنني ابن آدم عربي معرض لغارة.. حتى ولو كنت في الربع الخالي أرعى الإبل.... أدس يدي في جيب الماضي: سنواتي صادرتها الزنازن والأقبية. والمستقبل... أمد يدي فإذا يباب. والزنزانة محطة ترتاحين فيها بين خندقين. عمري يلج ثلاجة. هذا الذي لم يكن ثم كان. هو أدغال الأسئلة وقفار الجواب"[1].

هذا السرد الوصفي جاء على لسان عناد الشاهد في رواية (أحياء في البحر الميت)، ولعلي لا أغالي إن قلت بأن هذه المقطوعة السيمفونية عزفت لحناً يرصد كل محاور الأزمة الثلاثة بالكثير من فروعها، فهذا آدم الإنسان المثقف، عربي الهوية، يعترف بهويته، إذاً هو يعرفها ويؤمن بها (إنني ابن آدم عربي)، يتعرض للغارات أينما حلّ وذهب سواء من الصهيونية أم الإمبريالية الأمريكية (معرّض لغارة... حتى ولو كانت في الربع الخالي)، ما زال يعيش في عالم يوسم بالتخلف، ويقبع في الجهل والأمية، ويعيش حياة شبه بدائية (أرعى الإبل)، يعيش أمجاد الماضي، وما زال عالقاً بأوهامه (أدس يدي في جيب الماضي)، حاضره سلطات قامعة، لا حُكْمَ عندها سوى الزنازن والأقبية، والزنازين رمز الظلم والاستبداد السياسي وسنوات عمره، مصادرة مخنوقة (سنواتي صادرتها الزنازين والأقبية أما المستقبل فهو حلم وأمل يائس، وسراب في صحراء شاسعة (والمستقبل.. أمدّ يدي فإذا يباب)، أصبحت الثورة سجيناً في زنزانة (والزنزانة محطة ترتاحين فيها بين خندقين)، ونهاية المطاف جثة هامدة في ثلاجة (عمري يلج ثلاجة).

ثم إشارة إلى أن كل هذا لم يكن الضعف والاعتراف بالهوية والجهل والظلم السياسي والحياتي والعبودية والموت، كله لم يكن في ذلك الماضي المجيد حيث القوة والسطوة والعلم والمعرفة والنهضة والحرية والاعتزاز بالهوية دون حاجة للاعتراف بها، فهي شيء مفروغ منه، والحياة المديدة بتاريخها وذكراها، إن هذا الذي لم يكن موجوداً هو الآن كائن (هذا الذي لم يكن ثم كان).

---

[1] أحياء في البحر الميت، ص 40.

واستقر الإنسان العربي الباحث عن مكان له في هذا العالم يعيش في أدغال من الأسئلة، وقفر من الأجوبة (هو أدغال الأسئلة وقفار الجواب).

وإذا حاولنا السؤال والبحث الآن، فماذا ستكون النتيجة.

هل يعتبر المثقف مسمى العالم الثالث وصمة عار على جبين كل عربي، ذلك العربي الذي خلق الحضارة، ونشرها ثم صدّرها للأمم المجاورة، وتوالد عنها آفاق من العلم والمعرفة وانبثق منها نورٌ أضاء عصراً كان يوصف بعصر الظلمات؟؟؟

لماذا يخجل العربي من هذه التسمية؟ وحتى عندما يقولها ساخراً فإنها سخرية مُلَوَّعة بكل أطياف الألم والأسى، هذا العالم الثالث لماذا سُمّي ثالثاً؟ وما هي سماته وملامحه؟ وأين موقع الروائي المثقف منه؟

إن (العالم الثالث) تطلق على دول آسيا وأفريقيا وأميركا اللاتينية، والملامح العامة للمجتمعات المتخلفة تتضمن "ضعف التصنيع، والتفاوت الطبقي، والتبعية الاقتصادية، وتبذير الموارد، وضعف الولاء السياسي، وازدواجية الاقتصاد، والثقافة بين الحداثة والتقليدية..... الخ"[1].

وتتمثل ملامح التخلف في المجال الاقتصادي في عدة معايير منها عدم كفاية رؤوس الأموال المنتجة، وتخلف طرق الإنتاج، وشيوع البطالة البنيانية، والتبعية الاقتصادية للخارج.

أما في المجال السياسي فتتجلى ملامح التخلف والانفصال بين الحاكمين والمحكومين، وانعدام المشاركة السياسية، والاستناد إلى الأساس التقليدي للسلطة كمصدر للشرعية، وانعدام المؤسسية السياسية وغياب الاتفاق العام حول هوية المجتمع، وضعف الولاء للدولة والمجتمع.

وفي المجال الاجتماعي تنعكس آثار التخلف بطريقة جلية من خلال ارتفاع معدل النمو السكاني وارتفاع معدلات المواليد ووجود فجوة كبيرة بين الريف والحضر، وسوء الأحوال الصحية، وانتشار الأمية، والتفاوت الطبقي، وضعف الحراك الاجتماعي والتفرقة بين النساء والرجال.... الخ[2].

أما أسباب التخلف فتكمن في عوامل داخلية "ترتبط بمجمل البناء الاجتماعي...

---

[1] السيد الحسيني، التنمية والتخلف (دراسة تاريخية بنائية)، ص 42، دار المعارف – القاهرة، ط 2، 1982.

[2] أنظر أسامة الغزالي حرب، الأحزاب السياسية في العالم الثالث، ص 10 – 11، سلسلة عالم المعرفة 117 – الكويت – محرم 1408 هـ – سبتمبر (أيلول) 1987 م.

وعوامل خارجية ترتبط بالنظام الإمبريالي العالمي منذ أن بدأت السيطرة الاستعمارية الأوروبية على أجواء العالم الأخرى بحثاً عن الأسواق والمواد الخام، فلقد أحدثت تلك السيطرة العديد من الآثار السلبية الخطيرة الاقتصادية والاجتماعية والثقافية والسياسية على تلك المجتمعات"[1].

لقد بات المثقف العربي بالذات يدرك تلك الملامح والأسباب بعدما حاول التعالي عليها وتجاهلها؛ لأنه كان وما زال غارقاً بأوهام الماضي المجيد وأنه من سلالة صانعي الحضارات والمعارف والعلوم، الذين كانوا أصحاب السبق في كل شيء.

لقد وجد المثقف نفسه فجأة أمام عالم عجيب، فقد تهاوى عالمه الحلم، وبدأ يستفيق على كوابيس متناسلة، فعالمه الحضاري والمتحضر والمزدهر والمنتمي لبلاد كانت مترامية الأطراف أصبح اسمه أدباً العالم الثالث، وواقعاً العالم المتخلف الجاهل القابع في الظلام، فماذا يفعل؟

إن هذا التخلف يكاد يكون طوفاناً، تحيط به مظاهر التخلف من كل ناحية في الحياة الاقتصادية، تخلف في طرق الإنتاج، وتبعية اقتصادية وبطالة، في الحياة السياسية انعدام للمؤسسية السياسية وغياب للديمقراطية، في الحياة الاجتماعية جهل وفقر ومرض وتفاوت طبقي، وفساد وغش، ويجب الفصل هنا تبعاً للخصوصية – بمعنى أننا نتحدث عن العالم العربي الذي ينتمي إليه المثقف العربي والأردني على وجه الأخص. ولا تعنينا المجتمعات الآسيوية والإفريقية واللاتينية الأمريكية في هذا العالم الثالث.

إن المثقف العربي يرى مجتمعاته تغرق بمظاهر التخلف تلك، وينعى عليها إصرار بعضها على التشبث بالماضي والعيش على أطلاله، دون التفاعل مع العالم الجديد بكل أشكاله وخصائصه وأيديولوجياته، فبدلاً من التقدم والتطور نتغنّى بأمجاد صنعها الأجداد والآباء لا الأبناء، أبناء هذا العصر، وينعى على البعض الآخر محاولاته الدائمة للتخلص من هذا الماضي باعتباره عبئاً لا دعامة، والانتماء للعصر الجديد بكل مادياته محاولاً أن يتجنّس هوية جديدة بعد التنازل عن الهوية القديمة، ونحن هنا لسنا بصدد الحديث عن الهوية؛ لأن الحديث عنها سيأتي بالتفصيل في مراحل قادمة من هذا الفصل. لكن نبرز هنا ناحية من نواحي التخلف التي يعيشها الإنسان العربي ويعاني منها المثقف العربي أيضاً.

---

[1] نفسه، ص 12.

إن المثقف العربي يعاني من "سيطرة أنماط التفكير الخرافي على فكر المواطن العربي، بحيث تزداد بقعة التخلف اتساعاً تحت دعاوي العودة إلى التراث"[1] فالمواطن العربي يتشبث بما ورثه عن الآباء والأجداد من أنماط حياة تعتمد في جوانب منها على الخرافة وعلى العادات والتقاليد الموروثة وربما كان لهذا أثره على بطئ حركة التطور في المجتمعات العربية ومع تطور عجلة الحية في المجتمعات الغربية، أصبح العالم العربي المكان "المغلق من داخله على مكوناته الذاتية، والمفتوح من خارجه على استهلاكات ثقافية وافدة بقوة"[2].

إن تقوقع العالم العربي، وتخبطه، بين ماضيه وحاضره، وإلحاقه بمركب العالم الثالث، وسببه الرئيسي هو تضعضع الثقافة والمعرفة في بنيان العقل العربي وقمع الحرية في وجدان الإنسان العربي، فالحرية والثقافة وجهان لعملة واحدة، فعندما أكون حراً، أنتج ثقافة بلا قيود ولا حظر ولا رقابة سوى الرقابة والمسؤولية التي يفرضها معنى الحرية.

فإذا كان الإنسان العربي لم يتحرر بعد من قيود الاستعمار، ولا من قيود المجتمع التابع والجاهل. فكيف تستطيع الثقافة والمعرفة أن تتحركا بحرية لخلق عوامل حرة تولد فيها الإبداعات الفردية التي تقود الإنجازات الجماعية، "فالثقافة هي الاسم الأول، الآخر، والأخير للحرية"[3]، فثقافة الحرية "هي ثقافة النقد، ثقافة الرؤية والرأي، ثقافة الدخول في عالم الآخرين بلا وسيط"[4]، وكيف تولد هذه الثقافة في مجتمع يتربى على فكر عقيم، ممنوع، تابع، عبد لكل شيء، عبد للسلطة، عبد للخرافة، عبد للدين المهجن، عبد للأقوى، عبد للمادة؟

وقد عبّر أيمن عبد الرسول في كتابه (في نقد المثقف والسلطة والإرهاب) عن الذهنية التي تعيشها المجتمعات العربية، التي تحد من تحررها، وبنائها، وتطورها، وهذه الذهنية قسّمها إلى:

1. ذهنية السماح الديمقراطي.
2. ذهنية الروبابيكيا.
3. ذهنية القطيع.

---

(1) أيمن عبد الرسول، في نقد المثقف والسلطة والإرهاب، ص 188 – 189، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2004.

(2) خليل أحمد خليل، محمد علي الكبسي، مستقبل العلاقة بين المثقف والسلطة، ص 46، دار الفكر – دمشق – سوريا، دار الفكر المعاصر – بيروت – لبنان، ط 1، ربيع الثاني 1422 هـ – تموز (يوليو) 2001م.

(3) مستقبل العلاقة بين المثقف والسلطة، ص 14 – 15.

(4) نفسه، ص 19.

بالنسبة لذهنية السماح الديمقراطي، (السماح للآخرين أن يقولوا رأيهم) ليست هي الديمقراطية؛ لأنك – أنت – صاحب السلطة التي تقول أولاً رأيها ثم يسمح للآخرين بالاختلاف معك.

أما ذهنية الروبابيكيا، أي تمجيد الماضي، فالروبابيكيا تعني الأشياء التي استغنى أصحابها عنها بعد استهلاكها، وقد وصف الباحث مخلفات تراث الأمة بالروبابيكيا، ويجب التنويه هنا بأن أصحابها هم من استغنوا عنها بسبب عامل الزمن التاريخي وليس نحن؛ لأن هذه التراث لا يستطيع أحد الاستغناء عنه، فهو قاعدة ارتكاز انطلقت منها جميع العلوم والمعارف والثقافات لجميع الأمم بلا استثناء، ولا بد من وجوده بالنسبة لأبنائه الذين ينتمون إليه للانطلاق منه والبناء عليه، لكن أيمن عبد الرسول يرى أن ثقافتنا فقدت صلاحيتها للاستهلاك الآدمي، كل أدواتنا مستعملة، مدنيّة مستعملة، سلوكيات مستعملة، عقائد مستعملة، وأنهم يعودون دائماً للماضي للبحث فيه عن حلول لمواجهة مشكلات المستقبل، ومعاداة الآخر المتقدم تحت دعاوى الخصوصية الحضارية والغزو الثقافي والهيمنة والهوية الذاتية.

أما ذهنية القطيع تلك الجامعة للخرابات الذهنية السابقة، وهي ذهنية تتحكم بسلوكنا وتفكيرنا – على حد قوله – فإن أصحاب المصالح يوجهون القطيع حسب مصالحهم، والقطيع ينطلق بلا هدف سوى المرسوم في مخطط صاحب المصلحة[1].

عدا تلك الذهنية – بصورها المختلفة – التي تُعشِّش في أذهان مجتمعاتنا، هناك مظهر آخر لوجه التخلف وعائق يعيق الإنسان العربي من التحرر ومن ثمَّ التقدم، فالإنسان العربي "وجهاً لوجه أمام ثقافة الأزمة"[2]، بمعنى: "إما مشرق عربي متجدد ومتحضّر، بقوة مواطنيه، وإما شرق أوسط مستباح متغرّب عن ذاته، متصهين أو متأمرك – لا فرق –"[3].

هذا بالإضافة إلى أن "المثقف في الألفية الثالثة يواجه ما يسمى بالعولمة، حيث العالم الكبير أصبح قرية صغيرة، ألغت حدودها ثورة المعلومات والتكنولوجيا والسوق العالمية، وأصبح عصر الفسيفساء الثقافية، فالألفية الثالثة هي جمهورية الثقافات المختلفة المنفتحة باستمرار"[4].

---

[1] أنظر في نقد المثقف والسلطة والإرهاب، ص 183 – 194.
[2] مستقبل العلاقة بين المثقف والسلطة، ص 22.
[3] نفسه، ص 23.
[4] للمزيد أنظر بحث محمد علي الكبسي في كتاب مستقبل العلاقة بين المثقف والسلطة ص 85 – 133.

تحاصر المثقف العوائق والهموم والصعاب من كل مكان، مجتمعات جاهلة، فقيرة، تتشبث بكل ما هو ماضٍ، ترفض الجديد، تحرّم الانفتاح، لا صلة لها بما يحدث في العالم، تبني في نفسها عوازل تعزلها عن العالم الجديد، وتحيط نفسها بأسوار تظن أنها تحميها من امتداد أمواج العولمة المتلاطمة. والأهم من كل ذلك أنها باتت تخاف من الحرية والثورات.

إن قَدَرَ المثقف يُحتّم عليه الثورة في كل شيء وعلى كل شيء "فأزمة الحرية والديمقراطية وحقوق الإنسان تعم كل مواطن عربي، لكن أبرز المتأثرين المثقفون؛ لأنهم الصوت المطلوب ارتفاعه زمن الأزمات"[1]، هذا المثقف أزمته هي الأعمق؛ لأنه مسؤول عن حس قومي وحس وطني، فرضته عليه عروبته، فهي قدره الذي لا يستطيع الهروب منه ولا التخلي عنه. بالتالي يترتب عليه:

أ. مقاومة التجزئة التي تتفشى في بلاد العُرب فنحن "حوالي عشرين دولة تتنافر أحياناً وتتفق أحيانا وتتفاهم غالباً في الظاهر وتتنافس في الباطن، وتتخذ كل منهل لنفسها طريقاً خاصاً، اقتصادياً وحضارياً وثقافياً"[2] وهذا بالذات ما يقضّ مضجع روائيينا، ولطالما طرحوها في ثنايا رواياتهم وكما قالت إحدى شخصيات – مؤنس الرزاز في (متاهة الأعراب في ناطحة السراب)، على لسان زوجها بأنه "كان يشكو، يقول إن العصبة تحولت إلى دكاكين، وإن الدكاكين تفرخ دكاكين أصغر، وإن العصبة ضعفت إلى درجة فقدان القدرة على التأثير، كان يقول بتنا نكتفي بالتفسير لا بالتغيير"[3].

ب. مواجهة العولمة المتحصنة بأكثر من سلاح وأكثر من درع في مقابل سلاح المثقف العربي الوحيد وهو ثقافته المدجنة بإيمانها العميق بهويتها وقوميتها العربية. وهي التي تشكل لب الصراع الذي يواجهه المثقف العربي خصوصاً والإنسان العربي عموماً.

صحيح أنه في بادئ الأمر اعتقد المثقفون أن الغرب يحيك مؤامرة على اللغة العربية لكنهم تبينوا "أن المؤامرة أوسع من هذا بكثير، وأنها تتعدى خصوصية اللغة لتصبح مؤامرة على تاريخ أمة بأسره – تاريخ يمتد من الحروب الصليبية إلى الوقت الراهن. فهي في الواقع مؤامرة كبرى لا على اللغة العربية فحسب، بل على الهوية العربية ذاتها"[4].

---

[1] سليمان الطراونة: المثقف والسلطة، ص 45، مجلة أفكار، ع 125، 1996.
[2] حسام الخطيب، ملامح في الأدب والثقافة واللغة، ص 228.
[3] متاهة الأعراب في ناطحات السراب، ص 114.
[4] علي الراعي، بين الأدب والسياسة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، الشركة الدولية للطباعة، مدينة 6 أكتوبر، ط1، 2004.

ومن حق الإنسان العربي أن يدافع ويحمي حق وجوده، لكن دون أن يسقط في فخ العزلة، فهو يجب أن يحمي هويته من جهة، ومن جهة أخرى يعرف كيف يسير على درب العولمة بحذر وسياسة وتفنن.

وعلى المثقف أن ينخرط أكثر من أي وقت مضى في هذه الاستراتيجية الجديدة، وعليه أن يلامس كل القضايا العالمية بعمق مغاير لعمق محليته ولدلالة أوسع من دلالتها. ولا يتحقق له ذلك إلا إذا استوعب أحداث هذه القرية الصغيرة (العالم) داخل تنوعها وتراثها. وعليه أن يدرك أن لا قيمة لمحليته ما لم يحول قيمها ومعاييرها وأفكارها إلى قيم ومعايير وأفكار عالمية أو يجعلها وثيقة الصلة بالقيم والأفكار العالمية. ومن هنا تكون المعاصرة بالنسبة إلى المثقف العربي مفارقة كبرى؛ لأن مطلبها إعادة صياغة محليّته... إن الاكتفاء بالمحلية يضعف المثقف العربي ويفقده الإنسانية أو يلغي ذاته عندما يكون القصد تفريده. وهناك من يلمح إلى أن المحلية ذات الجذور الضاربة في التاريخ طاعون يقف حائلاً أمام ظهور حكومة دستورية عالمية، في حين أن المحلية ليست دائماً تقوقعاً ولا ارتداداً إلى القبيلة، ولا هي تحيّز الأنا ضد الآخر، ولا نفياً للعالمية، وإنما هي الصورة الثابتة في زمن تغير الصور وتتاليها، هي الزمن الممتدّ في ألفية لا زمن لها إلا البُرْهات والأنات[1].

إذاً هي المواجهة، لا الهروب، وما مظاهر العودة للتراث في مقابل الهجوم على العولمة، واتهام الغزو الثقافي بتضعضع الثقافة العربية "إلا آخر ورقات التوت التي تسقط من على عورة العرب التاريخية ومداراة واضحة للإحساس بالدونية والعجز والنقص. إنها آليات بقايا المثقفين العرب الدفاعية واستمراراً للسياسة التي تضع رأسها في الرمال بدلاً من أن تواجه"[2].

وقد رسم مؤنس الرزاز هذه الملامح في صحراء آدم في (متاهة الأعراب في ناطحات السراب) فهذه الصحراء "تستودع الأساطير والحكايا الخرافية، والأحلام... صحراء السراب... يباب لا تنبت فيه سوى قصص الأنبياء وكرامات الأولياء، وصحراء السراب تعكس مراياها ما حدث وما يحدث وما سيحدث في بلاد الشرق، حيث تجري الإشاعات والمعجزات والنبوءات والفتن والشعوذة منذ آدم وحواء... أكثر مما تجري فيها لبحار والأنهار. أنظر إلى ذلك السراب، تخاله حاضراً وهو غائب. تحسبه مياهاً وهو وهم يخدع الحواس التي تقوم بدورها بسحر العقل وإغوائه بإصدار أحكام كاذبة. لكن قوم الصحراء

---

[1] أنظر بحث محمد علي الكبسي في كتاب مستقبل العلاقة بين المثقف والسلطة.

[2] في نقد المثقف والسلطة والإرهاب، ص 95 – 96.

يؤمنون... بتلك البحيرات التي تخدع الحواس وتربك العقل فتتبخّر الحقائق وتمسي قابلة للطعن. ولا يجرؤ أحد على المساس بحقائق السراب وواقعيته"[1].

ثم أكّد هذا الواقع على لسان بلقيس وبلقيس ربما كانت رمزاً للأمة العربية – قالت بلقيس: "يا رب ما أكثر أربابي ومضايقيّ، كثيرون قائمون عليّ.... وأنا واحدة وحيدة تسيّجني الوحشة، كلماتي لهم تصير جدراناً عازلة. لا يفهمون ولا أفهم... حتى متى يكون مجدي عاراً؟ وتكون عزلتي مثال فضول؟ وتكون أسئلتي معصية"[2].

يجب أن لا يسقط الإنسان العربي في مظاهر العولمة الفارغة، فنترك السمين ونأخذ الغث، لا نريد في بحرنا الميت "سراب السيارات الأمريكية الفارهة، وآلات التسجيل اليابانية الفاخرة... وأفيون الوكالات"[3]، لا نريد تبني الروح الاستهلاكية الناتجة عن هذه العملية ولا نريد عالم الموضة والأزياء، وأفلام رامبو الجبار، ولا المسلسل الكوميدي "Friends"، نحن نريد العلم والمعرفة وكل ما هو جديد في عالم المعرفة. نريد إحياء بصمتنا من جديد، ونريد أن نصرخ بأعلى أصواتنا ونقول نحن عرب ونفخر بانتمائنا للعروبة والإسلام.

وعندما نقول الإسلام فنحن لا نستثني الأخوة المسيحية؛ لأن الإسلام يمثّل لهم "وطناً حضارياً ينتمي إليه المسيحيون الشرقيون، فهو يخصهم كما يخص أهله الذين يتخذونه عقيدة دينية لهم"[4].

ولكي نواجه العولمة بكل مهارة واقتدار، لا بد لنا أن نحمل معنا إثبات الشخصية، ألا وهي الهوية القومية. حتى إذا ما زُجَّ بنا في هذه العولمة، أسندتنا تلك الهوية بما تملكه من جذور راسخة في عمق التاريخ. لكن دون أن تكون هذه الهوية عامل تحنيط لفكرنا وتطلعاتنا؛ لأن أخطر ما تتعرض له هذه الهوية هو "استغراقها في استنساخ رؤية ماضوية وفرضها على حاضرنا فرضاً بليداً، وأخطر ما تتعرض له هويتنا كذلك ميوعتها وفقدانها لذاتها الواعية ولقدرتها العقلانية النقدية الإبداعية وضياعها في تقليد، وخضوع أعمى بليد لخبرات سياسية واجتماعية واقتصادية، لا تصلح لمُلابساتنا وأوضاعنا واحتياجاتنا الخاصة"[5].

إن الهوية القومية "هوية تاريخية والتاريخ هو الذي يشكلها،... وهي انتقال تراث

---

[1] متاهة الأعراب في ناطحات السراب، ص 216.
[2] نفسه، ص 192.
[3] أحياء في البحر الميت، ص 46.
[4] في نقد المثقف والسلطة والإرهاب، ص 110.
[5] محمود أمين العالم، حول مفهوم الهوية، ص 29، مجلة العربي، ع 437، 1995.

اجتماعي ثقافي معين إلى الأجيال الجديدة، أو نشوء هذه الأخيرة في إطار خلفية اجتماعية ثقافية متماثلة"[1].

هذه الهوية تشير إلى "أن الأفراد الذين ينشئون في وسط اجتماعي ثقافي واحد يكشفون، رغم الاختلافات الفردية، عن سمات واحدة متماثلة، وأنه كلما زادت وحدة هذا الوسط زادت وحدة هذه السمات"[2]، فهي تشترك في "تصورات ومشاعر جماعية تستقر في اللغة، الأنظمة، العادات، القيم، الخ"[3].

ويحدد فيصل دراج تاريخ وسبب ظهور مفهوم الهوية القومية في كتابه (الذاكرة القومية في الرواية العربية)، فهو يرى أنه بسبب عدم وجود دولة نظيرة للعرب "يرتكنون إليها بسبب السيطرة العثمانية، التي همشت العُنصر العربي، ووفود السيطرة الاستعمارية الأوروبية لاحقا، نشأت الهوية العربية، في هذا الشرط، كرد فعل لازم وضروري على السيطرة الأجنبية"[4].

وليس معنى هذا الإحساس العروبي الذي كانت تعتز به الشعوب العربية منذ زمن الجاهلية حتى العصر العثماني، فذلك الإحساس لم يفارق أبناءه حتى بروز العنصر التركي العرقي؛ لأن العرب كانوا أصحاب سيادة في السابق وأصحاب حضارة، لكن بعد ذلك بدأت الشخصية العربية تنهار، وتكاد تتلاشى لولا أبناؤها الأحرار الذين استفاقوا من الغيبوبة التي أصابتهم ردحاً من الزمان، كادت فيه الهوية تنمحي وبدأوا من جديد في تحديد معالم تلك الهوية، بالتالي كانت غاية القومية العربية "إحياء قوى الأمة كلها من سياسية واقتصادية واجتماعية وأدبية"[5] و "دفع مستوى الحياة العربية بجميع نواحيها"[6].

وبما أن الهوية "ذات طبيعة مزدوجة إذ هي تشتمل على صفتي الثبات والتغيير، وما دمنا نتحدث عن هوية الإنسان، فالإنسان رهن للزمان والمكان وكل ما يتصل بالزمان والمكان

---

(1) نديم البيطار، حدود الهوية القومية (نقد عام)، ص 19، دار الوحدة، بيروت – لبنان – ط1، 1982.
(2) نفسه، ص 19.
(3) نفسه، ص 19.
(4) فيصل دراج، الذاكرة القومية في الرواية العربية (منذ زمن النهضة إلى زمن السقوط) ص 38، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت – لبنان، ط1، كانون الثاني – يناير 2008.
(5) قسطنطين زريق، الأعمال الفكرية العامة للدكتور قسطنطين زريق، ص 49، 4 مج، مج 1، مركز دراسات الوحدة – بيروت – 1994،.
(6) نفسه، مج1، ص 64.

هو رهن التغير... كما أن جوهر الهوية هي الثقافة، الثقافة سيرورة لا تتوقف لأنها في جدلية مستمرة مع الطبيعة والمجتمع، وهي طبيعة من شأنها إبداع القيم باستمرار وعدم الاقتصار على المحافظة عليها"[1]، هذه الهوية احتفظت بصفة الثبات من ناحية الوجود التاريخي، والمضمون الإيديولوجي، فهويتنا القومية تعني إثبات وجودنا التاريخي، وإثباتاً لفضل حضارتنا، فالهوية القومية تعني "الوجود والكينونة، فمن لا هوية له لا وجود ولا كينونة له"[2].

وهي عامل شحن لاستمرارية ديمومة بقائنا في عالم يسعى لإنهاء هذا البقاء إذا أمكن، واستعباده أو استغلاله كأقصى حد. والأهم هو دورها في "نضالنا وخصوصاً الوحدوي – نحو تجديد جذري للحياة العربية وبناء إنسان عربي جديد، فالكيفية التي نحدد بها هويتنا تمارس دوراً أساسياً في هذا النضال وفي الاتجاه الذي يتبلور فيه"[3].

كما اتسمت هذه الهوية بصفة التغيير، فلا أحد يستطيع أن ينكر تعرض الهوية العربية لعوامل نحت وتعرية فرضتها عليها الظروف الداخلية والخارجية فتحولات المجتمع العربي بعد هزيمة حزيران جعلت من الهوية القومية العربية "أمراً ملتبساً"[4]. فتلك الهزيمة "أراد بها أعداء العرب جميعاً أن تكون كسراً للروح العربية، لا مجرد اندحار في معركة حربية"[5]، وتمر الأمة العربية بمرحلة انتقالية من المجتمع التقليدي إلى الحداثي وتواجه أزمات متعددة أهمها أزمة الهوية.

وقد "عرف العرب في بداية نهضتهم القومية شيئاً قريباً من "القومية الثقافية مرجعه اللغة وانتماؤهم إلى تاريخ ثقافي خاص بهم"[6].

وكون اللغة هي "وجه مطلوب لفهم الثقافة"[7]، فإن اللغة العربية قد مثّلت "بالنسبة إلى العربي الباحث عن الاستقلال، ركناً متيناً يفوق غيره تماسكاً ووضوحاً، لارتباطها بالإسلام وبمنجزات الحضارة العربية في التاريخ" وقد "لعبت اللغة العربية في الضمير العربي، ولا تزال دوراً مزدوجاً وملتبساً في آن: فهي لغة الوحي والقرآن التي تحيل على هوية دينية، وهي لغة سبقت القرآن تحيل على "هوية قومية". استذكر العربي، في الحالات جميعاً، تاريخه

---

(1) توفيق بني عامر، الهوية الثقافية بين الثبات والتغير، ص 20، مجلة الحياة الثقافية، ع 197، 2008.
(2) عباس حكيم، أزمة الفكر القومي (الهوية القومية بين التراث والمعاصرة)، ص 60، مجلة شؤون عربية، ع 88، 1996.
(3) حدود الهوية القومية (نقد عام)، ص 9.
(4) الذاكرة القومية في الرواية العربية (من زمن النهضة إلى زمن السقوط)، ص 17.
(5) علي الراعي، بين الأدب والسياسة، ص 174.
(6) الذاكرة القومية في الرواية العربية (من زمن النهضة إلى زمن السقوط)، ص 38.
(7) الأعمال الفكرية العامة للدكتور قسطنطين زريق، ص 73، مج 1.

بلغة عربية"[1].

لقد "ظهرت اللغة العربية، في شرط غياب الدولة المستقلة، المجلى الأكبر للروح القومية، بما ساوى بين اللغة والقومية"[2]. وقد أكّد ساطع الحصري على أن "اللغة العربية أظهر وأشمل وأقوى الروابط التي تربط نفوس الأفراد، بعضهم ببعض، على اختلاف الدول التي ينتسبون إليها"[3]، وأكد على أن "لغة الضاد ظاهرة مستمرة وأن استمرار القومية من استمرارية اللغة المرتبطة بها ذلك أن أي شعب من الشعوب لا يفقد حياته وكيانه، إلا عندما يفقد لغته لهذا رأى القومية في اللغة، وكون الأدب عملاً في اللغة وإعلاناً عن إمكانياتها، فإن الأدب هو اللغة في شكل آخر وهو التعبير الأكثر عمقا عن مكنوناتها، ويرى أنه باللغة، وباللغة وحدها يتلقى المفكر كل تراث الأمة الفكري والشعوري والأخلاقي والاجتماعي.... المنحدر من قرائح الكتاب والشعراء والمفكرين السالفين منهم والمعاصرين..."[4].

وكون الثقافة جزءاً من اللغة والأدب كُلاًّ لا يتجزأ من الثقافة، فإن أدبنا وثقافتنا هما هويتنا، وعلى المثقف أن يكون على قدر تحمل عبء المسؤولية لحماية الهوية والقومية ولتأمين كل القنوات التي تمدها بتجددها واستمراريتها لبقاء ثباتها.

وقد كان الأدب دائماً وأبداً القائد الأول في معركة التحرير، وفي ثورته ضد الظلم والظلاّم فالأدب "أكثر ثورية من الثورة، لأنه كشف الضمير الطموح في التطور إلى الأحسن"[5] والأديب الإنساني "يخلق النضال ويجدد الثورة ضد كل ما يراه مزيفاً وسيئاً ولئيماً، ولئيماً، وهو صاحب مهمة مستمرة ما دام النضال من أجل خير ورفاه الناس قائماً ومستمراً، ولهذا فعند ولادة الثورة لا يتوقف الأدب"[6].

والمثقفون "يعلمون ويعلّمون أن لا شيء يحرر كالحرية، كما لا شيء يوحدهم كالوحدة العقلية، وفي سبيل إنسانية أكثر عقلانية وتحرراً وتقدّماً، يتوهج المثقفون والمبدعون شاهدين

---

(1) الذاكرة القومية في الرواية العربية، ص 38 – 39.
(2) نفسه، ص 39.
(3) ساطع الحصري (أبو خلدون)، أبحاث مختارة من القومية العربية، دار المستقل العربي – القاهرة، ط2 1985، ص 207.
(4) أنظر ساطع الحصري، أبحاث مختارة من القومية العربية، ص 79 – 293.
(5) أحمد عباس صالح، حول فكرة البطل التراجيدي والعصر الحديث.
(6) محسن جاسم الموسوي، الموقف الثوري في الرواية العربية المعاصرة، ص 147، منشورات وزارة الأعلام – الجمهورية العراقية، 1975.

لعصرهم وعليه، مستشهدين بلا حدود"[1].

وقد قدّم الأدب سلاحاً فعّالاًللثورة والحرية والإنسانية، وهذا السلاح هو الرواية وقد أصبحت "الرواية في اتجاهات الحضارة الجديدة.... (أداة للوعي) المحلي والفردي أو الاجتماعي"[2]، فللرواية دور مهم في الحياة الإنسانية؛ لأنها تمثل الواقع بطريقة تعبيرية فنية تخلق فعلاً وردَّ فعلٍ عند الإنسان الباحث عن صمام أمان لوجوده وكينونته سواء على الصعيد الوطني أو الصعيد القومي أو حتى الإنساني. وقد قامت الرواية العربية "بتوحيد المجتمع العربي قومياً مرتين: مرة أولى وهي تبرهن عن قومية النص الروائي، كأن تكتب المصرية، رضوى عاشور عن "الأندلس" وهي تهجس بفلسطين أو أن يكتب السعودي عبد الرحمن منيف عن العراق وهو مقيم في دمشق، ومرة ثانية وهي تتحدث عن قومية الجماهير العربية بعيداً عن سلطات تلفيقية الشعارات والممارسات"[3]، وقد بذلت الرواية العربية رسالة واضحة في معركة الحياة، والمقاومة الروائية التي تبديها الرواية العربية ما هي إلا "مجازاً لمقاومة أكثر اتساعاً هي المقاومة الشعبية، الواضحة أو المضمرة"[4].

ج. مواجهة الصهيونية والإمبريالية معاً:

وإذا كان للرواية دور مهم في المجتمعات وبالذات التي تعاني فإنه بالتأكيد "بالنسبة للوطن العربي يكون دور أداة كهذه أكثر تأثيراً وأبلغ قوة حيث يشهد الوطن قوميّاً: تهديداً خطيراً للمصير العربي متمثلاً بالخطر الصهيوني العسكري – السياسي، والأدوات المحلية العميلة للإمبريالية، وقطريّاً: حيث يشتد ويتعاظم النضال ضد القهر والتخلف والاستغلال والبطش"[5].

نحن نعلم أن الصهيونية "حركة يهودية قومية هدفها إقامة دولة يهودية في الأراضي المقدسة كموطن للشعب اليهودي"[6].

والإمبريالية هي "الشكل السياسي والعسكري الذي اتخذه المجتمع الرأسمالي في أحدث تطوراته"[7].

---

(1) مستقبل العلاقة بين المثقف والسلطة، ص 56.
(2) البيرس، تاريخ الرواية الحديثة، منشورات عويدات، بيروت، 1967، ص 389.
(3) الذاكرة القومية في الرواية العربية (من زمن النهضة إلى زمن السقوط)، ص 13.
(4) نفسه، ص 15.
(5) الموقف الثوري في الرواية العربية المعاصرة، ص 148.
(6) مستقبل العلاقة بين المثقف والسلطة، ص 193.
(7) ملامح في الأدب والثقافة واللغة، ص 160.

يمثل هذان المصطلحان لب الصراع العربي الذي يعيشه الواقع العربي اليوم. وقد بدأ هذا الصراع بعد وعد بلفور المشؤوم بإقامة وطن قومي لليهود على أراضي فلسطين العربية. وبعد النكبة 1948، وبعد من دخول أمريكا الحرب العالمية الثانية، ومن ثم انهيار معسكر الاستعمار القديم، استفردت الولايات المتحدة الأمريكية بالعالم وصارت هي القوة العظمى في العالم.

وكان النهج الذي أزمعت أمريكا أن تتبناه "كي تصل إلى هدفها الأعلى: الاستيلاء على ثروات العالم أينما وجدت وتحويلها إلى مصانع ومزارع أمريكا،.... ومن يومها دأبت أمريكا على محاولة تملك العالم"[1] "وبفضل الهيمنة المتبجحة لأمريكا تحدد هي وحدها مفهوم حقوق الإنسان، بل ومفهوم الإنسان نفسه، فالإنسان هو الإنسان الغربي عامة، والأمريكي خاصة"[2].

وقد كان الهدف المشترك للصهيونية والإمبريالية الأمريكية والأوروبية هو الوطن العربي الكبير بكل ثرواته وخيراته، وبالذات فلسطين حلقة الوصل الجغرافية والسياسية والدينية والحضارية بين أبناء الأمة على امتداد الوطن العربي الكبير من الخليج إلى المحيط، وقد احتل اليهود فلسطين بمساعدة تلك القوى الغاشمة.

ثم تعرّض العرب للهزيمة تلو الهزيمة، فمن بعد الزلزال الذي زلزل كيان الأمة بنكبة 48، جاءت نكسة 67، فما أبقت ولا ذرت، وتبعتها حروب أهلية في لبنان، واكتساح إسرائيلي لبيروت 82، ثم حرب الخليج 92 وسقوط بغداد 2003، و.... و....، الهزائم سواء من العدو الخارجي أو الهزائم النفسية من الاقتتال الداخلي لا تعد ولا تُحصى، ولقد انعكست آلام هذا الواقع، ومرارات الهزائم في وجدان الأدب العربي، الذي ترجم تلك المعاناة، وتفاعل مع أحداثها، وثار على أحداثها، وناضل من أجل تحريرها.

لكن ألا تثير فينا هزيمة حزيران الكثير من التساؤلات، تلك الهزيمة التي فسّخت المجتمعات العربية، وفرّقت وحدتها، وحطّمت آمالها، وسلبتها عزتها وكبرياءها؟ وكان هذا حال لسان أدبائها؟!

"هل الطريقة التي قاتل بها العربي في حرب حزيران تخبر عن ضعف الانتماء

---

[1] بين الأدب والسياسة، ص 96.
[2] نفسه، ص 98 – 99.

الوطني لا عن تفوق آلة الحرب الإسرائيلية؟ بمعنى هل جاءت الهزيمة من التخلف، أم استمر التخلف بفعل الهزيمة؟ وبمعنى آخر هل الوحدة العربية شرط لاسترجاع فلسطين؟ أم أن استرداد فلسطين مدخل إلى الوحدة؟"[1]، إن هذا العدوان الصهيوني أشعر العرب بمدى ضعفهم وقلة حيلتهم وتخلفهم، وفي معركة صراع الأدب العربي ضد الصهيونية والإمبريالية، لماذا لم "ينتقل بعد إلى مرتبة الإسهام الفعال في الصراع ضد العدوان الصهيوني الإمبريالي؟ هل "لأنه بكل بساطة ما زال حتى اليوم مشغولاً بمعركة تحرير الذات"[2]، وهل صحيح أنه "وخلال الأيام الستة من حزيران كانت هناك معركة أما الذي لم يكن فهو "المواجهة"[3]؟

إن الأدب العربي وبالأخص الروائي وبالأخص الأردني عليهم عبء المواجهة، مواجهة الذات، مواجهة الواقع، مواجهة الهزيمة، مواجهة السلطة، مواجهة الظلم والديكتاتورية، مواجهة التخلف، وهذه المواجهة يجب أن تكون موقفاً عمليّاً.

ونحن هنا نتساءل كيف كانت المواجهة عند الروائي الأردني المثقف، الذي يحمل هموم الأمة، وإشكاليات الهوية القومية، ومحاولات تجزئة الأمة، ورميها في فضاء العولمة بلا جذور؟!.

لقد دخلت الرواية في الأردن "بعد حزيران مرحلة جديدة، ويبدو كأن التغير الضخم أو الانكسار الذي غمر المنطقة العربية قد وضع حداً للتصالح مع واقع كان الناس يعتقدون أنه سليم وقابل للاتكاء عليه في سبيل تحرير الإنسان والوطن والأرض المحتلة. لقد كشفت حرب حزيران عن خواء المرحلة السابقة، وأن الصراع فيها لم يحقق شيئاً: لا الحرية ولا الوحدة ولا الاشتراكية، بل لم يحقق للإقليم الواحد أمن مواطنيه في الخبز والكرامة والثقافة"[4]، وهذه الكارثة الحزيرانية أثرت في الروائي الأردني، وأحدثت شرخاً في حلمه العربي، وفي آماله وطموحاته.

وقد تقدمت الرواية الأردنية الصفوف الأولى في تبني فجيعة الواقع العربي المتمثل بالقضية الفلسطينية، "ولقد تمثلت المعالجة الروائية الأردنية للقضية الفلسطينية في بعدين:

البعد الأول بحث في الصراع العربي الصهيوني وما تولد عنه من آثار اجتماعية وسياسية، حيث أظهرت الرواية هنا المعاناة الفلسطينية منذ عام 1948 أي منذ لحظة الخروج

---

(1) الذاكرة القومية في الرواية العربية، ص 178 – 179.
(2) نفسه، ص 159.
(3) نفسه، ص 248.
(4) خالد الكركي، الرواية في الأردن، ص 63.

من الأرض المحتلة، وتشتته في البلاد العربية، ولكن الإنتاج الروائي الذي عالج هذه القضية بعد عام 1948 غلب عليه الطابع السلبي، وحيث بحثت المعاناة الفلسطينية بحثاً مغلفاً بطابع الحزن والشفقة والبكاء دون البحث في مسببات هذه النكبة أو البحث عن حلول لها"[1].

وقد تمثلت مثل هذه المعالجة في روايات مثل: (فتاة من فلسطين) (عبد الحليم عباس)، (بيت وراء الحدود) (عيسى الناعوري)، وغيرها من الروايات.

لكن بعد عام 1967 "بحثت الرواية في الأسباب الكامنة وراء الهزيمة العربية، وناقشت الحلول وراء ضرورة البحث عن المخرج، والحل الأبعد من مرحلة الحزن والتفجع والتحسر"[2] وقد تمثلت هذه المعالجة في روايات مثل: أنت منذ اليوم، الكابوس – وغيرها من الروايات.

أما البعد الثاني في المعالجة الروائية للقضية الفلسطينية فتمثل "في بحث أوضاع الفلسطينيين في أراضي الشتات العربية، وبخاصة دول النفط التي اتسمت بالمعاناة نتيجة الظلم والتعسف والجور وأما في التسعينات فقد ظهر بعد ثالث للقضية الفلسطينية عالجته الرواية، ألا وهو عملية التسوية السياسية العربية الصهيونية، التي ولّدت الحسرة والمرارة في أفئدة الروائيين، فوقفت رواية (الخريف واغتيال أحلام) عند عملية التسوية، وبحثت نتائجها، ورفضت رواية (مذكرات ديناصور) هذه العملية واعتبرتها مؤامرة معدة منذ عام 1948 هدفها في النهاية اندثار القومية العربية، وأدانت رواية (نهر يستحم في بحيرة) عملية السلام وإنشاء السلطة الوطنية الفلسطينية وأنها لا تحقق سوى مصالح الساسة العرب، وأنها محاولة لتدجين وترويض الفلسطينيين، وقد أكدت الرواية على فشل فكرة التعايش بين المواطن الفلسطيني والصهيوني التي ينادي بها بعضهم[3].

وقد خرجت روايات (أنت منذ اليوم) و (الكابوس) و (أوراق عاقر) التي خرجت من رحم حزيران.

وقد استطاعت تلك الروايات أن تنقل الإحساس بالاختلال إلى القارئ وأن توقظ فيه

---

(1) محمد عطيات، القصة الأردنية الطويلة منذ بدء الإمارة (1921 – 1997)، ص 70، دائرة الثقافة والفنون – عمان.

(2) نفسه، ص 70.

(3) أنظر ردينة أحمد حسن سوالمة، (صورة المثقف في الرواية في الأردن، في العقد الأخير من القرن العشرين) ص 47، رسالة ماجستير، كلية الآداب والعلوم، جامعة آل البيت.

مكامن القلق والتوتر والريبة والشك في كل المسلمات التي آمن بها وفي عقيدته القومية التي اعتنقها، وفي أحلامه التي صدّقها.

فجاءت رواية تيسير سبول (أنت منذ اليوم) لتفرز أسباب الهزيمة ابتداءً من "تصوير مسلسل القمع الذي يبدأ بالأسرة والنظام القمعي للوالد في هذه الأسرة العربيةّ، ويمتد القمع الأوليّ هذا لينمو في شخصية الجيل الجديد الذي يصبح موشحاً بالرعب والخوف والقمع، وليأخذ هذا القمع صوره الأخرى في المؤسسات الحزبية والعسكرية والسلطوية بشكلها العام، ويظل هاجس القمع هو المسيطر على جو الرواية بأخذ شكل القمع الأبوي الأسري والقمع الجنسي والقمع العسكري والقمع الحزبي والقمع السلطوي ليستطيع بذلك أن يفسر سر الهزيمة التي خلقها جو القمع المطلق الذي أسهم في خلق أيديولوجيات مهترئة ومهزوزة وجيل خائب خائف ضعيف"[1].

وقد وسّع الروائي "آفاق تشاؤمه آخذاً بعناصر ثلاثة: العنصر الأول اسم بطل الرواية "عربي"، الذي يكاد يعلن أن العربي عاجز بطبعه، ويتمثل العنصر الثاني بعاصمة رمزية عربية هي "هجير"، المنفتحة على الصحراء والمحتشدة ببشر كالرمال، تذروهم الرياح في كل اتجاه، ويأتي العنصر الثالث من دمج الحاضر المهزوم بماضٍ عرف أكثر من هزيمة"[2].

إن الرواية تصرّح "بيأس شديد يتاخم الاحتقار الذاتي، فالروائي الذي روّعته مساحة الهزيمة، يختصر الحاضر والماضي العربيين إلى إنسان مشلول وبلدة صحراوية، وخليفة يعبث المحتل الغريب بذقنه"[3]، ويصفها عبد الرحمن ياغي بأنها "صورة من صور الهزائم التي تفتك بالأفراد المتعلمين الذين يفقدون ثقتهم، ويقطعون حبالهم بالروابط المتهافتة، ولا يؤسسون روابط بديلة... إنهم حينئذٍ يخرجون من الانتماء الفاسد إلى عدم الانتماء، ومن الالتزام الفاسد إلى عدم الالتزام، من الإيمان بالجماعة والجماهير إلى عدم الإيمان"[4].

لقد استطاعت رواية أنت منذ اليوم أن تنقل الرواية الأردنية (من إلى)، من المستوى التقليدي الفجائعي المنكوب إلى "عصر الرواية الحديثة بما هي ملحمة تحكي انتقاله العسير من طور المجتمعات الرمادية إلى طور المجتمعات المعاصرة، وبطبيعة الحال، فإن هذا الدخول إلى النص الجديد قد انطوى ضمنياً على خروج النص القديم، من كهوف الكلاسيكية

---

[1] الرواية الأردنية (1967 – 1990)، ص 129 – 130.
[2] الذاكرة القومية في الرواية العربية، (من زمن النهضة إلى زمن السقوط)، ص 177.
[3] نفسه، ص 178.
[4] عبد الرحمن ياغي، (أنت وتيسير سبول)، مجلة أوراق، ع 1، 1991.

والرومانسية والواقعية والبطولية إلى فضاء العقل المتسائل والمتمرد على سلطة التاريخ، وسلطة النص وسلطة الراهن"[1]، إن (أنت منذ اليوم) سيميائية دلالية تشير إلى صورة المثقف المهزوم العاجز.

لكن من هو المثقف هنا؟! هل هو الروائي (تيسير) أم البطل (عربي)؟ أم أن عربي ظلٌّ خفيٌّ لتيسير، يجعلنا نتابع خطوات ذلك الظل بطريقة فنية رائعة لدرجة يجعلنا فيها ننسى أن لهذا الظل جسماً معتماً ينعكس عنه الضوء الساقط، فيكوّن ذلك الظل المتَتَبَّع؟ وهذا الجسم المعتم هو تيسير.

وإذا كان من أهم الوشائج التي تربط بين المثقف وجمهوره أنه "يكشف لهم قلقهم، يذكّرهم به، يفسّره لهم بكل الأساليب الإبداعية المتاحة، وفي الوقت نفسه، ينقل لهم قلقه، المتنزّل من قلقهم، ليواجهوا الواقع والمستقبل بروحيّة جديدة"[2]، إذاً ما يكشفه تيسير في روايته من قلق واضطراب واغتراب في شخصية بطله عربي للقارئ إنما هو كشف لقلق يعتري الروائي تيسير، والمتتبع لتلك الشخصية المثقفة المأزومة يدرك أن "الخواء والاغتراب واللاجدوى من الحياة نتيجة الواقع الذي مارسته حياة وأدباً وسياسة"[3]، فالوضع الاجتماعي – السياسي المعين "يفرض نوعاً من السلوك على الفرد.. كما يفرض عليه بالتالي استخداماً معيناً للغة – والشكل الفني"[4].

وهذا ما حصل مع تيسير الذي كان الواقع المأزوم بكل أبعاده السياسية والاجتماعية والحزبية والثقافية عنصراً ضاغطاً على نفسيته وعلى إبداعه. وهذا الضغط تَفَجَّرَ لغة وبناءً فنيّاً على مستوى راقٍ. فاللغة الشعرية التي كانت تتكاثف في صور وتتناثر في أخرى، كانت تعبر بصدق عن الأزمة التي يحسها تيسير وانعكست بكل وضوح على (عربي) فعربي "مهزوم ومتردد وقلق ومتشكك، ولا يستطيع أن يفرض رأيه على أحد، إنه ليس مع أحد، ولا ضد أحد، وهو لا يفكر بالسياسة أصلاً، ولا يراها من الأمور الشاغلة له"[5]، إن شخصية عربي "مرهفة، أثرت فيها هزيمة حزيران كل التأثير، ولذلك نجدها ذات رؤية سوداء، فهي ساخطة ثائرة، تحبطها الفجيعة"[6]، تلك الشخصية التي تعاني من التشظي والتداعي والسقوط،

---

(1) غسان عبد الخالق، الرواية الأردنية في الثمانينات وآفاق التسعينات، جريدة صوت الشعب الأردنية، 1992/4/9.

(2) مستقبل العلاقة بين المثقف والسلطة، ص 64.

(3) أحمد شقيرات، تيسير سبول والاغتراب، مجلة أفكار ع 74، 1985.

(4) الموقف الثوري في الرواية العربية المعاصرة، ص 14.

(5) الرواية في الأردن في ربع قرن 1968 – 1993، ص 15.

(6) توفيق أبو الرب، الوطن في الرواية الأردنية، بحث مقدم إلى مؤتمر الحركة الأدبية في جامعة مؤتة، 1993.

رمز لمرحلة كانت تعاني من التشظي والتداعي والسقوط.

لقد خلق تيسير شخصية عربي من الواقع العربي المأزوم، لكنه حمّلها ميراث الشخصية العربية، فعربي هو عربي بكل ما تحمله الكلمة من معنى، هو القومية وهو التاريخ وهو البطولة وهو الانتصار وهو الحضارة وهو الثقافة، وعندما يتجرد عربي من كل هذا فهو ما عاد عربياً، وما عاد يستطيع العيش.

لذلك أقدم عربي على الانتحار؛ لأن الانتحار هو الشيء الوحيد الذي يملك فيه البطل الخيار والحرية، وأنْ نملك الخيار والحرية فمعنى ذلك أننا موجودون، وأنَّ لنا موقعاً، ربما هذه رسالة بأن العربي ما زال موجوداً، لكن عربي لم ينتحر، فتيسير يريد إيقاظ معانٍ من سباتها في ذهن المتلقي. فهو بدايةً أَشْعَرَ القارئ بأن هناك إرادة واحدة ووحيدة قادرة على عمل شيء لكنها أحجمت عن إكمال مهمتها؛ لأنها وجدت مهمة أعظم لها وهي إحياء العربي من جديد، فالعلاج بالانتحار لا يحقق انتصارا ولا يوقظ التاريخ الميت من قبوره. إذا هناك أمل في عربي وعروبته، إذا عربي تيسير لم ينتحر في النهاية لكن تيسير صانع شخصية عرب انتحر في الواقع، فأية دلالة وأية رسالة؟

هل هكذا هم الروائيون ما لا يستطيعون تحقيقه على أرض الواقع، يمارسونه على أرض خيالهم؟ وهل الأمنية بأن يستمر عربي ولا يموت خطّتها الرواية بدم صاحبها؟ وإذا كان مفكرونا ومثقفونا ضعفاء وغير قادرين على الاستمرار، فكيف بمن يتلقون هذا الفكر وتلك الثقافة؟

ربما "عندما يبدو البطل سلبياً فإن قناعتنا بسلبيته كقراء هي قناعة إيجابية وبالتالي فإن الرواية... بأنواعها لا بد أن توجِدَ إيجابية ما سواء داخل حركتها أو خارجها في نفوسنا نحن القراء"[1]، وربما مثلما قال حسنين في رواية (متاهة الأعراب في ناطحات السراب): "البطولة بلا فجيعة ليست بطولة. بل البطل الذي لا يعرف مقدماً أنه سينتهي نهاية مفجعة ليس بطلاً. فالبطولة في ملتي واعتقادي تكمن في معرفة البطل منذ البداية بأنه سينتهي نهاية مفجعة"[2].

لقد أفرزت (أنت منذ اليوم) الأزمات التي يعانيها المثقف الأردني الأزمة تلو الأزمة بدايةً من الأزمة الاجتماعية بظروفها وقسوتها وطبيعتها، فتيسير يدرك أن لب الحياة هي البنية الاجتماعية ألا وهي الأسرة، فالأسرة هي حاضنة أمل المستقبل، وصانعة الأحلام، ومنتجة

[1] الموقف الثوري في الرواية العربية، ص 17.
[2] متاهة الأعراب في ناطحات السراب، ص 252.

العقول التي ما إن تكبر حتى تحلّق في فضاءات الكون الشاسع بكل آفاقه السياسية والاقتصادية والثقافية والعلمية والاجتماعية وغيرها من نواحي الحياة. فعندما تكون بنية المجتمع سليمة أي الأسرة، سيخرج بالتالي منها أفراد سليمون يساهمون في بناء الوطن ويسعون لتقدمه وازدهاره، في حين إذا كانت الأسرة شوهاء، متعفنة، متخلفة لن ينتج سوى حالات اجتماعية هي بمثابة جرذان تقرض في أساس الأمة. لذلك من منطلق الرؤية التي تنظر إلى المستقبل لا تحت أقدامها انطلقت رؤية تيسير وغيره من الروائيين المثقفين الأردنيين من البيت الصغير العربي والأردني – فالظروف متشابهة في كل أنحاء الوطن العربي – لتفسير سبب الإخفاقات التي تعاني منها أوطانها، بالإشارة إلى أن علة تلك الإخفاقات هي الأسرة. وهذا يؤكد على أن الأزمة التي يعانيها المثقف في مجتمعه هو أن بناءً للشخصية الثورية داخل الطبقة الوسطى بكل أطيافها وهي الطبقة الأكثر اتساعاً داخل المجتمعات العربية يُواجه "بظروف مضادة عديدة أبرزها سلطة العائلة التي تعتبر نافذة في مقاييس الطبقة الوسطى"[1].

وفي الأغلب العام يركز الروائيون على الطبقة الوسطى بشرائحها المختلفة؛ لأنها توفر للروائي "مجال الحركة الفنية بحكم التناقضات والصراعات التي تتبلور بصيغة درامية واضحة، فهي تمتلك أكثر من غيرها تشكيلات متناقضة واتجاهات متباينة، بحكم سيادة هذه الطبقة في أغلب أجزاء الوطن العربي"[2]، واهتمام الروائيين الأردنيين بهذه اللبنة الصغيرة من المجتمع يَشي بعمق الوعي والإدراك الذي يتمتع به أولئك الروائيون. ولذلك حرص الروائيون على إبراز قضايا الأسرة بين أفرادها، لتفعيل عنصر الثورية ضد كل ما هو قمع سلطوي بالتالي خلق فكرة الثورة في عقيلة الأجيال القادمة، لكي تكون دائماً حرة، فالثورة توأم الحرية، فلا حرية بدون ثورة، ولا ثورة لا تتبعها حرية، حرية كاملة بمفهومها الإنساني وهو "حق تعبير الوحدة البشرية عن إنسانيتها عبر سلوكات تستكمل إنسانية الإنسان، وتتخطى كل العوامل المناهضة لإنسانيه"[3].

والحرية السياسية التي هي الأساس الذي تقوم عليه الحرية الإنسانية، والتي تعني "حرية التعبير والنشر والكتابة والتفكير وممارسة الحقوق السياسية، وهي بهذا المعنى تقترب من الديمقراطية وتمهّد لها"[4]، والديمقراطية الحقيقية الممنوع عنها الإنسان العربي والمثقف العربي هي سر أزمتنا، وكما قال تيسير لعناد في لحظات الهلوسة في رواية (أحياء في البحر

---

[1] الموقف الثوري في الرواية العربية، ص 18 – 19.
[2] نفسه، ص 18.
[3] سليمان الأزرعي، الحرية والديمقراطية في الرواية الأردنية، ص 210، مجلة راية مؤتة، المجلد الثاني، ع2، عام 1992.
[4] نفسه، ص 210.

الميت) "أخي الأزمة أزمة ديمقراطية، إسرائيل والاستعمار قضية ثانوية، الأزمة هنا.... في الداخل، الديمقراطية"[1].

وهذه القضية هي التي أرقت المثقف الأردني، فهناك تسلط وقمع في الحياة على جميع الأصعدة بدءاً من الأسرة وانتهاء إلى العالم، هذه الحياة بالنسبة للمثقف شعارها مثل شعار ذياب في (متاهة الأعراب في ناطحات السراب) فـ "شعاره: من تكلّم قتلناه، ومن سكت مات بدائه غمّاً"[2].

"لقد ظلت الحرية والديمقراطية ببعديها السياسي والاجتماعي هاجس الرواية الأردنية في معظم أعمال غالب هلسا وفي (العودة من الشمال) لفؤاد قسوس، وفي (الأبله) 1979 لفايز محمود، و (المتميز) 1979 لمحمد عيد، وجمال ناجي في (وقت) 1984، و (سحب الفوضى) 1992 ليوسف ضمرة، وعدي مدانات في (الدخيل) 1991"[3].

واللافت للنظر أن الروائي الأردني، عندما يصحب القارئ في رحلته الخيالية الحقيقية، يفرض على القارئ كل تلك المظاهر والإشكالات والسلبيات الحياتية والسياسية والإنسانية وكأنها واقعاً معاشاً بأدق تفصيلاته؛ لذلك يشعر القارئ الواعي بكل تلك الثورة على كل ما هو قمعي وسلطوي خلف أسوار كلماته وأمام هذيانات أفكاره وبين أحلامه وكوابيسه.

وهذا ما يميز الإنتاج الروائي الأردني وهو "أن معظم الروائيين قد كتبوا أعمالهم الروائية من خلال تجارب عايشوها بأنفسهم، وعانوا من مشكلاتها"[4]، وتلك التجارب "كانت سبباً رئيسياً في البناء الروائي المليء بالتشظي والكوابيس لدى الكاتب والمثقف"[5]، ومنهم تيسير سبول – مؤنس الرزاز – غالب هلسا – إبراهيم نصر الله – جمال ناجي – رمضان الرواشدة – إلياس فركوح.

لكن علينا الرجوع إلى نقطة (هزيمة حزيران) وهي إحدى العقبات التي تقف أمام المثقف. وقد تحدثنا عن أثر هذا الحدث في الرواية الأردنية عند تيسير سبول، ثم تطل روايات أخرى برؤوسها لتطرح هذه القضية مثل (أوراق عاقر) لسالم النحاس[6]، والكابوس لأمين

---

(1) أحياء في البحر الميت، ص 115.
(2) متاهة الأعراب في ناطحات السراب، ص 135.
(3) سليمان الأزرعي، الحرية والديمقراطية في الرواية الأردنية، ص 218.
(4) نزيه أبو نضال، الرواية الأردنية بين الواقعية والحداثة، (في الرواية الأردنية وموقعها على خريطة الرواية العربية، تحرير مجموعة الكتاب ص 155، دار أزمنة – عمان – ط1، 1994.
(5) مؤنس الرزاز، تجربتي الروائية، ص 149 – 151، المجلة الثقافية، الجامعة الأردنية، العدد 18 – 1989.
(6) سالم النحاس، أوراق عاقر، اتحاد الكتاب العرب، 1968.

شنار[1]، وكما أسلفنا أن سبول في روايته أنت منذ اليوم طرح "أكثر من قضية في هذا العمل امتدت من قضيته الشخصية إلى تناول القضية الأم للأمة العربيـــة، والتيـــار القـــومي الـــذي ينضوي الكاتب تحت لوائه، إذ كان المجتمع يعاني من أزمات متعددة كالفقر والانقسام والظلم، وكان يصيح أن الأزمة أزمة ديمقراطية"[2]، كذلك كانت لأوراق سالم النحاس العاقر صـــدى يحتفل به على الصعيد الروائي الأردني مضموناً وشكلاً، فعلى صعيد المضمون يتخذ "النحاس من عملية الحمل الكاذب رمزاً ينتقد فيه مرحلة من السياسات والتيارات الثقافية التـــي كانـــت سائدة قبل النكسة، وجعل من أمية الزوجة الخصب كالأغوار رمزاً للأمة القادرة على العطاء، إلا أن عطاءها يتأخر بسبب خلل في القيادة التي رمز لها بالزوج العاقر"[3]، ويقتاد أبو يعرب زوجته في رحلة علاجية "ظاهرها طلب العلاج عند الأطباء، لكنها تغـــرق فـــي الإشـــارات الرمزية ليصبح هؤلاء الأطباء هم زعماء الأمة العربية الدجالين، ويواصل أبو يعرب رحلتـــه العلاجية هذه عبر خليط من الاضطراب والقلق والحلم والانكسار حتى يكون يوم الخامس من حزيران الذي نشب فيه حريق هائل في شقته يأتي عليها.... ينكشف في النهاية أن هذا الحريق هو الشكل الرمزي لما حدث في حزيران، وينتهي البطل أبو يعرب إلى الهزيمـــة والعجـــز، ولكن الحلم والأمل بمجيء يعرب/ الانبعاث القومي يظل هاجسه الأساس"[4].

أوراق عاقر لم تبرز لنا أزمة المثقف البطل الذي يعاني مع معاناة أوطانه، فأبو يعرب رجل بدوي بسيط لكنه مليء بالحس القومي والعروبي الفطري والنقي؛ لكنها أبـــرزت أزمـــة المثقف الروائي، وهذا يقودنا للتأكيد على أن أي أزمة يعيشها المثقف ويطرحها الروائي فـــي رواياته، لا تمثل شخصيات تعيش على أرض الواقع فقط، وإنما تظهـــر انعكاســـاً واضـــحاً لأزمات يعيشها الروائي كاتب النصوص نفسه، فسالم النحاس، عكس أزمتـــه الذاتيـــة علـــى شخوص رمزية امتلأت بها روايته، لتطرح تداعيات هزيمة حزيران وانعكاسها على الأمـــة ذات الماضي المجيد فالنحاس يتجه "فكرياً في روايته من وحي معتقده وانتمائـــه السياســـي، عاكساً ذلك في مسيرة بطله أبو يعرب وأحلامه القومية العربية"[5]، لـــذلك المؤلـــف "اختـــار الشخصية الرمز ترجمة قريبة من السطح لفكرة تشغله.... وقد قدم من أجل تحقيق هذه الفكرة بناء يقوم على رحلة في شكل أوراق من أربع مجموعات بحثـــاً عـــن الخصـــب أو الحيـــاة

---

(1) أمين شنار، الكابوس، دار الأفق الجديد، 1968.
(2) عوني صبحي العلي الفاعوري، (السياسة وأثرها في روايات تيسير سبول وجمال ناجي ومؤنس الرزاز، الجامعة الأردنية – كلية الدراسات العليا – نيسان – 1995، ص 65.
(3) الرواية في الأردن في ربع قرن 1968 – 1993، ص 11.
(4) (الرواية الأردنية 1967 – 1990)، ص 157.
(5) نفسه، ص 157.

والانبعاث"[1].

وكما انتفضت رواية سبول على الأساليب الفنية القديمة المعروفة، كذلك الحال في رواية سالم النحاس، فكلاهما "تتخذ من الشاعرية واللغة المتفجرة أسلوباً لها في الرسم والتصوير والتعبير والكلام عن المواقف، وكلاهما تضغط الزمن الروائي، بحيث لا نلمس أي أثر لتطور الأجيال، وهما أقرب في هذا السياق إلى فن القصة القصيرة ذات الرؤية الشاعرية المكثفة، وقد استعان الكاتبان فيهما بالنصوص القديمة سواء من أشعار العرب أو من التراث التاريخي أو من خرافات الحياة البدوية"[2].

ونستطيع أن نلاحظ التعاقب التسلسلي والفكري للروايتين، فرواية سالم قبل رواية تيسير، وفي رواية سالم لم يحصل أبو يعرب على عربي بعد؛ لأن زوجته عاقر، وهناك خلل في الأطباء، فهم غير قادرين على علاجها؛ لأنهم زعماء فاشلون – فقد رمز للأطباء بالقادة الذين لم يستطيعوا مساعدة الأمة العربية في تخبطها – فإذا كان أبو يعرب رمزاً لجيل الآباء المتخبط الجاهل ثقافياً والممتلئ حسّاً قوميّاً عربيّاً، فإن عربي تيسير مثّل رمز الأبناء المثقف المتعلم لكنه تائه ضائع لا وطن له، ولا ظهر له يتكئ عليه فيسنده. إن عربي امتداد لأبي يعرب، فقد ظل منهزماً متخبطاً مثل جيل آبائه، لكن بطريقة مختلفة، فعربي يمثل جيل المتعلمين والمثقفين، الذين يشعرون بعبء مسؤولية الأمة فكرياً، في حين كان أبو يعرب يشعر بعبء مسؤولية الأمة حساً قومياً عربياً.

وهذا بالتالي انعكس على نهايات الروايتين، فعربي المثقف كونه مثقفاً فإن الإحساس يحاصره، يخنقه، يودى به إلى التفكير بالانتحار في حين أبو يعرب لا يفكر في قمة تأزمه بمثل هذه المحاولة؛ لأنها لا تتناسب مع وعيه وشخصيته، وهذا يجعلنا ننوه إلى مدى وعي وإدراك روائيينا الأردنيين، فسالم يدرك أن بطل روايته جاهل وتيسير يدرك أن بطل روايته مثقف، لذلك وبكل عناية واقتدار يختاران نهايتين مختلفتين تليقان بمستوى الشخصيتين الرئيستين، وتتناسبان مع معطياتهما الفكرية والثقافية والاجتماعية.

كذلك نلاحظ الدقة في اختيار الأسماء، فسالم اختار اسم (أمية) للشخصية الثانية في رواية (أوراق عاقر)، ربما للتأكيد على رمزية العروبة من خلال ذلك الاسم، فأمية ربما امتداد لبني أمية في العصر الأموي، وهو العصر الذي اشتهر بعربيته الخالصة، واستماتته في

---

[1] إبراهيم السعافين، الرواية في الأردن، ص 257.
[2] الرواية في الأردن في ربع قرن 1968 – 1993، ص 14 – 15.

الحفاظ على نقاء ذلك العنصر، وإيمانه الخالص بتميز هذا العنصر عن غيره من الأقوام الأخرى، كذلك في اختياره لدمشق لكي يولد فيها يعرب، دلالة عميقة ترجع إلى التاريخ، حيث دمشق عاصمة الخلافة الأموية، وهنا تأكيد على الحس العروبي، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى ربما إشارة مستقبلية تحمل بين ثناياها الأمل بالتحرر وتحرير الأقصى، حيث دمشق رمز بلاد الشام قاطبة، هي ساحة القتال التي ستدور حرب الأقصى في رحابها وحيث يتم هناك التخلص من الكيان الصهيوني الغاشم كما نبأت عنه السنة الشريفة.

أما أبو يعرب فهو رمز للإنسان العربي سواء كان مثقفاً أو غير متعلم لكنه يمتلك إحساساً قومياً عربياً بالفطرة.

أما (الكابوس) فقد صورت "الأثر الفظيع الذي خلّفته حرب حزيران، فرمز إليه بالكابوس الذي ينيخ بكلكله على واقع الأمة وآمالها، فأي حلم كان يعيش في صدور الناس، وأية آمال كانت تراود أخيلتهم، ضاعت الآمال والأحلام، فاكتشفوا وربما اكتشف أمين شنار أنهم كانوا تحت وطأة الكابوس"[1]، وهذه الرواية أيضاً رمزية، تعبر عن رؤية صاحبها الذاتية، وهي "تنطلق من رواية دينية وأيدولوجية تقوم على الفكر الديني عند شنار"[2]، وفي الحقيقة أن شنار هو الروائي الوحيد الذي أبرز عنصر الدين شكلاً ومضموناً في فكرة روايته، فقد آمن بأن ما حلّ بالأمة العربية إنما سببه الابتعاد عن جوهر العقيدة الإسلامية وليس عن أشكالها، اقتناعه سببه أن الأمة العربية ما عرفت معنى القوة المؤثرة إيجاباً، والسيادة الحقيقية، والشعور بالشموخ والعزة إلا في فترات الحكم الإسلامي ابتداءً من عصر الرسول صلى الله عليه وسلم إلى العصر العباسي، وقد حاول أمين شنار "أن يصور أبعاد الصراع العربي اليهودي، وأن يشير إلى المسألة الحضارية، فحلل الواقع بتصوير التخلف الحضاري الذي ألمّ بالمنطقة العربية التي ترمز إليها فلسطين ومدى انعكاس هذا التخلف الحضاري الشامل في الفكر والاجتماع والسياسة والاقتصاد وطرائق الحياة وسواها على حقيقة الصراع"[3].

واستعان في هذا التصوير بأساليب الرواية الحديثة والتجريبية. فاختلط الحابل بالنابل، واختلطت الكوابيس بالأحلام بالواقع، فالإنسان العربي وبالذات في تلك الفترة ما كان يدرك في كل لحظة يعيشها، هل هي حقيقة أم حلم أم كابوس؟ وانتشرت الحوارات الميتافيزيقية في سرديات النص، لتبرز مدى الحالة الشعورية القلقة والمضطربة التي تعيشها شخصية الرواية،

---

[1] إبراهيم السعافين، الرواية الأردنية، ص 219.
[2] (الرواية الأردنية 1967 – 1990)، ص 144.
[3] إبراهيم السعافين، الرواية الأردنية، ص 220.

واتكأت الرواية على لغة قوية متماسكة مكثفة تحمل أبعاداً لغوية وأبعاداً بلاغية، تبوح من خلال رموزها، ومن خلال صورها الغرائبية، بكل ما يعلق في النفس الوطنية المناضلة الساعية نحو الحرية ومن "مظاهر قوة اللغة في الرواية قدرتها الفنية على عكس الموقف لدى البطل، فهي لغة مكثفة متوترة مضغوطة أحياناً على شكل جمل نافرة قصيرة جداً تعكس حالة الأزمة وحوار القهر عند البطل، وهي لغة مسترخية هادئة رومانسية، حين يعود البطل بذكرياته الجميلة إلى أيام الصبا"[1].

أما الرموز فقد تشعبت للشخصيات والمواقف والرؤى والسرديات والأحداث، فمن رمز جد فرحات الجيل الذي تنبه إلى وجود خطر يتربص بالأمة وعاش جزئيات هذا الخطر منذ بدايات تكوينه، وفرحات رمز جيل الأبناء المتعلم التائه، المتردد، المعذب المقاوم الذي يعيش ظروفاً أقوى من فرديته بكثير؛ لأن ما تحتاجه تلك الظروف المتسلطة وحدة وطنية، وروح ثورية، وفكر تنويري يفصل العقيدة عن الخرافات، والقرية رمز فلسطين، والغرباء رمز الإنجليز الذين مهدوا لقدوم الخواجا موسى رمز اليهود وحاولوا تأمين الحماية لهذا القادم الخبيث، وبالطبع الاسم موسى والمهنة تاجر تشيران بوضوح للعنصر اليهودي كون اليهود نبيهم هو موسى واشتهروا بمهنة التجارة. والشيخ الكبير هو رمز الإسلام، وعودة رمز للعقلية الواعية المستنيرة النابذة للخرافة: والأحداث أيضاً كانت تحمل رموزاً.

فتجنيد الخفراء لفرحات رمز لإسكات الأصوات الحرة، والمشادة بين إمام الجامع وفقيه المدرسة رمز للصراع الفكري بين العلم والخرافة. وعملية ضرب سكان القرية للخواجا موسى ونهب بضاعته بتحريض من أبو ناجي مما استدعى تدخل الخفراء لحمايته رمز للتحرّك غير المدروس والذي يعتمد على ردة الفعل مما يسمح للآخر بالتدخل وهذا ما يحصل بين العرب وإسرائيل وبريطانيا سابقاً وأمريكا حاضراً.

أما السرديات بحواراتها الجوانية والخارجية فكانت تفيض بالرمزية، فما قاله جد فرحات في مذكراته من "إن موسى يريد القرية كلها، ويريد البيت الكبير بالذات"[2] رمز لشعار إسرائيل (إسرائيل العظمى من الفرات إلى النيل)، وصراخ موسى على سكان القرية كلما تعرض للاعتداء "ملعون أنت وأبوك، سأذبحك وأذبح أبوك"[3] رمز للوحشية التي تبنتها عصابات الهاغانا التي أنشأتها المنظمات الصهيونية واستمرت إلى الآن، وصراخ فرحات

---

[1] (الرواية الأردنية 1967 – 1990)، ص 156.
[2] أمين شنار، الكابوس، ص 16.
[3] نفسه، ص 21.

على سكان القرية وهو يضربهم في المقهى "أنا الخفير فرحات محمود درويش، أعمل تحت إمرة الخواجا رئيس الخفراء، الذي يطأكم جميعاً بنعليه، ونعلاي من نعليه، فقدمي على جباهكم، افعلوا شيئاً يا عبيد الخواجات، ارفعوا رؤوسكم يا بقر..."[1] رمز للرفض والمقاومة والتحريض على الثورة، وبكاؤه "وانهمرت دموعي.... ماذا أملك سواها؟؟"[2] وحواره مع والدته الميتة وهو يقول لها "ماذا أفعل أماه؟ قولي ماذا أفعل؟[3] رمز الضعف والاستكانة.

كذلك "وفق الكاتب في الوقوف عند ملامح المكان والإفادة من عناصرها باعتبارها تجليات جمالية، يمكن الإفادة منها رمزياً مثل البئر والسجن وعين لوبيا والسنديانة"[4]، وهناك صورة لنموذج كانت تحاول سلطات الاحتلال خَلْقه بين شعوبها، فمحاولة الغرباء لتجنيد فرحات لصالحهم، وهو حفيد مَنْ انتبه لخطر أولئك الغرباء بوعي فطري نقي، يشير إلى المنهجية التي اتبعها أولئك الغرباء في السطو على القرية، فهم يثيرون الرعب والخوف في قلب أولئك الصالحين الذين يبحثون عن الحقيقة من خلال ترويعهم بالعذاب والقتل، وبعد أن يروّضوا تلك النفوس الثائرة يغرونها بالمناصب التي تثبّط فيهم روح الثورة، وربما هذه النظرة التي تحمل بعداً مستقبلياً تحذر من الوقوع في هذه المصيدة وهي مصيدة المناصب، فبدل من حَمْل البندقية، يجلس الثائر على طاولة المفاوضات، وهذا سر جمال الإبداع الفني حين يكون إبداعاً فنيّاً، فالرواية التي تصلح لجميع الفترات والعهود هي الرواية الفنية بحق، فعندما تكتب الرواية لواقع تعيشه في فترة ما، وتدين تلك الفترة بعينها وبوقائعها وبأحداثها وبسلبياتها، وعندما تعاد قراءتها في فترة لاحقة، وتجد وكأنها كُتِبت لأحداث هذه الفترة الجديدة، تكون الرواية قد حققت فنيّتها باقتدار؛ لأنّ هذا يشي بديناميكية الرؤية لدى كاتب هذا النوع من الروايات، كما أن الرواية تؤكد على عنصر القوة وهي اللغة التي يفهمها العالم، ففرحات بطل الرواية، وإن كان رافضاً للواقع الذي يعيشه ويأسى عليه ويبكى عليه، إلا أن سلبيته مرفوضة؛ لأنه لا مكان للضعفاء، والحياة دائماً للأقوى؛ ولأن فرحات مُدان أكثر من غيره كونه مثقفاً، فهو المسؤول عن أوضاع أمته.

ونحن في الحديث عن مواجهة المثقف للصهيونية والإمبريالية معاً كونهما وجهين لعملة واحدة، تطرّقنا للحدث الذي وجّه الرواية الأردنية إلى وجهتها الصحيحة وهي نكسة حزيران 67، فبرزت لنا روايات خاضت مخاض العملية الروائية التجريبية التي عرفتها

---

[1] الكابوس، ص 33 – 34.
[2] نفسه، ص 35.
[3] نفسه، ص 32.
[4] إبراهيم السعافين، الرواية في الأردن، ص 23.

الرواية الغربية، وتكشّف لنا عمق الجرح الذي أصاب الإنسان العربي المثقف وبالأخص الأردني المثقف، وكيف سلّط غضبه على أساليب الرواية فصارعها، وشكّلها وأضاف لها شيئاً من روحه الغضبانة الحزينة الآسفة على ضياع الأمجاد، فتعاطفت معه الأساليب الروائية وأصبحت أداة طيّعة بين يديه راضخة لإرادته بمحض إرادتها، فموجة غضبه وحزنه كانت أكبر من مقاومتها، فسيطر الفكر على تلك الأساليب وأرضخها لقلمه فسطّر سطوراً تحمل رؤىً وأحلاماً وآمالاً وفكراً مستنيراً، ولم يتوقف الأمر عند هزيمة 67 لأنه جاءت هزة أكبر في حرب أكتوبر 73 فالعرب آنذاك لم يعرفوا هل هي انتصار أم هزيمة على شكل انتصار؟ وما أنجبته سنوات السبعينات من معاهدات السلام مع إسرائيل، و "تفاقم العقلية الاستيرادية، وطغيان الروح الاستهلاكية على روح الإنتاج"[1]، ومحاصرة الشخصية العربية من قبل حكّامها، وقياديها الحزبيين، وماكنة الإمبريالية التي تقف خلف تلك الأنظمة، وتفرض عليها مخططات لإدارة بلدانها، واشتعال شرارة الحروب الأهلية، وتوقد جمرة الفتنة بين الأشقاء، وأحداث أيلول الأسود. لقد كانت فترات السبعينات متمّمة للهزائم وخيبات الأمل، وتصاعد الإحساس بالضياع، وبداية المحاولات الخارجية لخلخلة النفسية العربية، وبالطبع كان هناك حس وطني عربي أردني يتنامى في صدور المثقفين فانعكس على إنتاجهم الأدبي، فصدرت "في مرحلة السبعينات (35) خمس وثلاثون رواية ألأردنية داخل الأردن وخارجه مثل، روايات غالب هلسا الذي كان يعيش في مصر.... رشاد أبو شاور (البكاء على صدر الحبيب)[2]، و "يحيى خلف في (نجران تحت الصفر)، وسحر خليفة في (لم نعد جواري لكم) و (الصبّار). لقد عبّروا عن الواقع العربي المتردي قبل الهزيمة، والصدمة المذهلة لذوي الفكر جراء فتنة أيلول كما فعل رشاد أبو شاور، ففضح الممارسات الإنسانية، ومسلسل التصفيات والحروب داخل لبنان، وما جر من حرب أهلية دامية"[3]، "وقد كانت رواية (الضحك) الصادرة عام 1970 نتاجاً لواقع الأمة المفكك، واضطراب العلاقات، فعلى الرغم من كل محاولات الالتقاء بين بطل الرواية ونادية، فإنها انتهت بالفراق شأنهما شأن العلاقات بين الأنظمة العربية وجماهيرها"[4].

وتستمر اغتيالات إسرائيل للأراضي العربية وللأحلام العربية، فتجتاح الأراضي اللبنانية، وتقصف بيروت عام 1982، بحجة القضاء على المقاومة الفدائية التي تتخذ جنوب

---

(1) بين الأدب والسياسة، ص 174.
(2) نزيه أبو نضال، رواية الثمانينات، ص 68.
(3) (السياسة وأثرها في روايات تيسير سبول وجمال ناجي ومؤنس الرزاز)، ص 56 – 57.
(4) الرواية في الأردن، أوراق ملتقيات عمان الإبداعية، ملتقى الرواية في الأردن، ص 77، منشورات اللجنة الوطنية العليا لإعلان عمان عاصمة للثقافة العربية، ط1، 1423 هـ – 2002م.

لبنان قاعدة لانطلاق هجماتها على المستوطنات الإسرائيلية في شمال فلسطين المحتلة، فبيروت مدينة الحلم والمقاومة وملجأ الأحرار والثوار كانت تمثل موقعاً استراتيجياً في قلب الكفاح المسلح، كونهما مقراً للفدائيين، وعلى خط النار مع إسرائيل، لذلك قامت إسرائيل باجتياحها؛ لملاحقة معاقل الثوار والقضاء على آخر رمق ثورة تتنفسه الثورة، ولم تكتف باجتياحها؛ لكنها خلّفت وراءها فتنة يستعر أوراها كلما هبت نسائم الوحدة والحرية، فتصاعدت النعرات الطائفية، واختلفت الميول الإيديولوجية فانقسمت بيروت بين الميليشيات والفصائل. وهذا كله كان يصب في الحلم العربي الكبير الثائر والمقاوم، والمحترقين بناره وهم المثقفون، فانعكس ذلك كله في الأدب والفكر، وشكّل صدمة قوية للمثقفين العرب، وكان للمبدعين الأردنيين دور ورأي في هذه الكارثة الجديدة، ولذلك نجد "إلياس فركوح في (قامات الزبد) 1987 يتابع مسار (عربي) و (عناد الشاهد) الممثلين للمثقف العربي المأزوم، والهارب زمن الانكسارات فيلجأون إلى الانتحار الذي يمثل مزيجاً من الاحتجاج والهرب لحظة اكتشافهم عجزهم عن مواجهة الواقع وتغييره"[1].

وكما كان الوطن العربي يتعرض للمؤامرات ويهاجم من الخارج كان هناك عدة عوامل تنخر في جسده من الداخل، حيث التفكك الاجتماعي، وقمع الحريات، وعبثية الأحزاب التي كان من المفروض أن تبني إيديولوجيات لمجتمعاتها فتسير بها إلى بر الأمان، تلك المجتمعات التي ما عدمت أشكال الصهيونية والإمبريالية محاولات عديدة لإغراقها في بحر الظلمات حيث كانت هي نفسها في عهود سابقة تغط في سبات عميق فيه، ومحاولاتها لخلق الفتن داخل الأسرة الواحدة والبلد الواحد والأمة الواحدة، بالإضافة لخلق فوضى الأحزاب فبدل من أن تساهم تلك الأحزاب في تحرير فكر مجتمعاتها، كانت تساهم في قمع أبنائها الأحرار، وعدا إغراق مجتمعاتنا بأنماط حياة غريبة عن أنماط حياتنا، ودسّ عادات وقيم غربيّة لا تمثل قيم الروح العربية، وبدل من أن تقيم مجمّعات علمية وثقافية في أنحاء البلاد، أقامت أنفاقاً تحت الأرض لتعذيب الأصوات الحرة، وخنقها في حناجر أبطالها، وبدل من استغلال ثورة الاتصالات والمعلوماتية والتكنولوجيا في تقدم البلاد وتطورها، استغلت وسائل الاتصال وبرامج المعلوماتية للتجسس على شعوبها، واستمرت محاولات الغرب وأخذت تنادي بحرية المرأة العربية، ووجوب إعطائها حقوقها وحمايتها من كل أشكال العنف الأسري التي تتعرض له المرأة العربية كما يروّج الغرب لذلك وانزلقت المرأة العربية التي أعطاها الإسلام والمجتمع العربي – بالرغم من بعض هفواته في النظرة إليها أحياناً – حقوقاً قد تكون المرأة الغربية محرومة منها، لكن المرأة العربية صدّقت تلك الدعاوى وسارت معها وأحدث ذلك خللاً في بنية المجتمع (الأسرة).

---

[1] (السياسة وأثرها في روايات تيسير سبول وجمال ناجي ومؤنس الرزاز)، ص 57.

وأما تلك المؤامرات والهجمات والعوائق التي تحاصر المجتمعات العربية وما تُحدثه من فوضى في نفسه الإنسان العربي. فإن "الجسد العربي بدماغه.... هو اليوم على المحك. ولطالما سعى الأدب إلى تصوير هذه الفوضى في دماغنا وحواسنا"[1]، وكان لمرارة الإحباطات، وعمق السلبيات التي يفتح المثقف عينه عليها كل صباح، تداعياتها في كتاباتهم الروائية، فالرواية "تعبير حتمي عن ضرورة"[2]، لذلك لطالما فضح الروائيون الأردنيون أساليب الإمبريالية والصهيونية والأنظمة العميلة في رواياتهم؛ لأنها ضرورة حتمية؛ لزيادة الوعي لدى مجتمعاتها؛ ولتحفيز همتها، وتحريضها على الثورة، فأبدع مؤنس، وتميز الزعبي، وأذهلنا إبراهيم نصر الله، وانفرد غالب هلسا وحلّق إلياس فركوح، وأثبت غيرهم "وبخاصة.... هاشم غرايبة... وجمال أبو حمدان وسميحة خريس وعبد السلام صالح وغيرهم من كتاب الرواية حضورهم الفاعل في حقل الرواية في إطار الحركة الحداثية"[3]، وفي الصفحات القادمة بعد إكمال العوائق التي يواجهها المثقف الأردني، سنكشف أكثر من خلال الروايات الأردنية التي أتخمت بالأزمات المتوالدة في واقع أمتها عن الصور الروائية التي أنطقتها عذابات الأمة وفجّرتها الأيادي الخارجية التي تحاول القضاء على الأمة، وسنتحدث عن واقع الحروب الأخرى التي صنعتها يد الصهاينة وأمريكا في قلب الوطن الكبير مثل الحرب العراقية الإيرانية، وحرب الخليج، والاجتياحات الإسرائيلية للبنان، وقد يوضح هذا النص المأخوذ من رواية (متاهة الأعراب في ناطحات السراب) تلك المعطيات بشكل أكثر تأثيراً وبصورة أكثر تعبيراً، حيث تقول بلقيس التي ربما هي رمز للأمة العربية "هرولت نحو الهاوية قبل حزيران، وطرت نحو الأفق بعد حزيران، فوق سحاب الوعي والمعرفة ثمّ هدر النفط مثل الطوفان... فغرقت في الأزياء وفردوس (ديزني لاند) ثم عدت إلى سكينة الإيمان"[4].

والآن ننطلق لإكمال العوائق التي تواجه المثقف، والتبعات التي تفرضها عليه قوميته وعروبته.

د. محاربة القمع السياسي بشقيه: السلطوي ضد الدولة، والنظام والحزبي المتناحر بين أعضائه. وهذه النقطة تحمل الكثير، لأنها تتطرق للحرية والديمقراطية والقومية والثورة والمداهنة والنفاق والفساد والقتل والدكتاتورية والخيانة والازدواجية والقهر والعذاب والسجون والجلادين والجاسوسية والمنازعات والاغتيالات والحرب والسياسة والحزب، وبالذات الحرب والسياسة والحزب تلك المرتكزات الثلاث التي تكوّن (مثلث بارمودا)

---

[1] مستقبل العلاقة بين المثقف والسلطة، ص 27.
[2] الموقف الثوري في الرواية العربية المعاصرة، ص 144.
[3] الرواية في الأردن، أوراق ملتقى عمان الإبداعية، ص 85.
[4] متاهة الأعراب في ناطحات السراب، ص 192.

الخطير الذي علق المثقف الأردني في دوامتها، وظل عالقاً.

إن السياسة هي رأس الهرم والسلطة، فقد "أنتجت السياسة لنفسها ثقافةُ سلطة، في عالمنا العربي والإسلامي، فقدمت نموذجاً بشعاً للثقافة التابعة، القائمة بكل قواها وأدواتها وقدراتها الإعلامية والجامعية والحكومية، على قمع الثقافة والمثقف، وقهره بالمال، حين لا يحلو لها قهره بالوظيفة أو بالاستبعاد والتهجير والنفي أو.... التكفير الخطير"[1]، ووقف المثقف موقف الثائر "المعترض، المعارض الذي ينتظم عضوياً في جماعة ثقافية تغييرية، كما هو حال الأحزاب والتنظيمات والجماعات الراغبة في تجديد المجتمع والدولة، أو الانطلاق من الجماعة غير المتشكلة إلى نقض نظام الدولة المتشكلة"[2]، وقد كانت الأنظمة العربية تمارس أشكالاً من الديكتاتورية(•) وخليطاً من التوتاليتارية(•) ونمطاً تمتد جذوره إلى الإقطاعية. وهذا مما ساهم في وضع العالم العربي في حلقة العالم، المتخلف، فالثورة سيطرت عليها أذرع الأخطبوط، فالأخطبوط هو الدولة وأذرعها قادة المجالس النيابية، وقادة الأحزاب الموالية، وأجهزة الأمن، وكل شيء عنوانه اللاانتماء.

ربما هذا عصر اللاانتماء "إن الجميع كانوا يطالبونني بعدم الانتماء"[3] هكذا قال فزاع صديق حسنين في رواية (متاهة الأعراب في ناطحات السراب)، إذاً يدرك الروائيون أن هناك حالة من اللاانتماء هم مطالبون بها من قبل سلطة الدولة وأجهزتها وعملائها والقوى المسيطرة عليها. وهذا اللاانتماء، وأذرع الأخطبوط تلك لا تتحقق ولا تتشعب إلا في جو يسوده الجهل لا المعرفة والثقافة؛ لأن المعرفة والثقافة تقود دوماً إلى الحرية، والحرية تؤدي بدورها لنبذ كل مظاهر القمع السلطوية، التي تقيّد روح البناء والإبداع والتنمية الجماعية، لا الفردية المستحوذة، التي تحاول القمع لحماية فرديتها على حساب الجماعة.

والمثقف يحاول جاهداً تحقيق "التنمية السياسية التي يُفترض أن يسعى إليها المجتمع، والتي تتمثل في ثلاثة مفاهيم أساسية، وهي المساواة والتمايز والقدرة، والمساواة هنا بمعنى أن تسود في المجتمع قواعد ونظم قانونية تتسم بالعمومية، وتنطبق على جميع الأفراد بغض النظر عن اختلافاتهم الدينية والطبقية والأصل العرقي، وأن يكون تولي المناصب العامة قائماً على الكفاية والتفوق والقدرة على الإنجاز، ويعني تحقيق المشاركة الشعبية في وضع

---

[1] مستقبل العلاقة بين المثقف والسلطة، ص 50.

[2] نفسه، ص 54.

(•) الدكتاتورية تعني "تركيز السلطات في يد فرد واحد، دون الاستناد إلى قوانين معينة، ويخضع له المحكومون بدافع الخوف.... ويحاول الدكتاتوريون المحدثون صبغ حكمهم بصبغة دستورية.

(•) التوتاليتارية، Totalitariqnim: وهي أحد أشكال الحكم مبني على إخضاع الفرد للدولة، وعلى السيطرة الصارمة على جميع مظاهر حياة الأمة وطاقاتها المنتجة.

[3] متاهة الأعراب في ناطحات السراب، ص 170.

السياسات العامة، أما التمايز بمعنى التخصص والفصل بين الأدوار وبين المؤسسات والاتحادات في المجتمع الآخذ بالتحديث، أما القدرة فهي بمعنى ضرورة توافر قدرات معينة للنظام السياسي، مثل قدرته، بالاستجابة للمطالب الشعبية بالمشاركة والعدالة التوزيعية المرتبطة بالمساواة، بالإضافة لقدرته على الإبداع في مواجهة التغيرات المستمرة التي يمر بها المجتمع"[1]، هذا ما يسعى إليه المثقف بثقافته من خلال موقعه الثوري، والذي يتصادم دوماً مع سلطة الدولة الساعية بسلطتها الاستحواذ على ثروات البلاد، فلطالما "الثقافة تذرّر وتحرر فينجم عنها إبداع، والدولة تجمّع وتقيّد، فينجم عنها سلطان (قوة العنف والمال والإدارة الخ...) وبين إبداع الفرد وقوة الدولة، تنمو الثقافات على قلق، أي في تأزّم متواصل بتواصل الوجود مع البقاء، كل ثقافة هي بهذا المعنى قلقة، وهي ثقافة قلق"[2].

بل هي معركة الثقافة وهي "معركة لأنها مسكونة بالتاريخ (وهو سياسة أيضاً)، ومسكونة بالصراع الاجتماعي، ويقف المثقف محارباً، بين نار السلطة وجليدها: فهو إن اقترب منها كثيراً أحرقته برتابتها وقيودها وشروط أزمتها، وإن ابتعد عنها كثيراً جداً، وجد نفسه منفياً في عزلة، كأنه منبوذ، يعمل لعالم مغلق"[3]، لذلك وُجِد نوعان من المثقفين النوع الأول معارض للسلطة ثائر على قمعيتها وتسلطها، والثاني مؤيد لها ومستفيد من سلطتها وسطوتها، أو كما قال الرائد لعناد الشاهد في أحياء في البحر الميت: "أنني كنتُ أعيُ عقلية النضال السلبي، قال إنه ينتقدني نقداً بناءً، قال أنت كنت تحيا زمانياً ساحة المعارضة، وتتحرك مكانياً في ساحة السلطة"[4]. وإذا "انقطعت لغة الخطاب بين المثقف والسلطة.... فوقفت ضد تحقيق مشروعاته، سواء تدجينه، أو بإرهابه وإبعاده عن ساحة التأثير الاجتماعي"[5]، لهذا طالما كان "المثقف العربي يحاول حرية ويعيش قلقاً"[6].

وقد انعكس هذا بصورة واضحة في الأدب حيث وُجد "أدب ثوري وآخر سلطوي، حيث يسعى الأول إلى فضح العلاقات والقوى الاجتماعية المهيمنة، بينما يستمر الثاني في معانقة السلطة الحاكمة والالتصاق بتوجهاتها"[7]، وقد أطلق نبيل سليمان على العلاقة الثانية

---

(1) أنظر، الأحزاب السياسية في العالم الثالث، ص 31 – 35.
(2) مستقبل العلاقة بين المثقف والسلطة، ص 40.
(3) نفسه، ص 62.
(4) أحياء في البحر الميت، ص 49.
(5) في نقد المثقف والسلطة والإرهاب، ص 94.
(6) مستقبل العلاقة بين المثقف والسلطة، ص 48.
(7) صالح سليمان عبد العظيم، سوسيولوجيا الرواية السياسية، ص 30، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998.

السلبية اسم "الأدب السلطوي"[1]، في حين سماها أحمد محمد عطية اسم "أدب الثورة المضادة"[2]، إذاً مع أو ضد تلك هي علاقة الأدب بالسياسة، "وتنسحب علاقة الأدب بالسياسة، على علاقة الرواية بالسياسة، حيث أن ارتباط الرواية بالسياسة، قد أعطاها دوراً هاماً في التغيير الاجتماعي، والسياسي"[3].فالرواية "أداة فنية للوعي يمكن بواسطتها رصد وضع الأمة، الأمة، وتجسيد أزماتها العامة، من خلال شخصيتها الروائية الفردية، من هنا تصبح الرواية طاقة سياسية مهمة في التعبير عن روح الأمة وأزماتها وطموحاتها"[4]. وقد اهتمت الرواية "بالعديد من القضايا السياسية مثل: العدالة الاجتماعية وحرب أكتوبر، والحرب اللبنانية، وأساليب القهر السياسي، والإرهاب الفكري، والتعذيب المادي والمعنوي، بما يعني أنها تناولت وبشكل أساسي – إذا استثنيا قضية الصراع العربي الإسرائيلي – المشكلات الناشئة عن ظلم النظام السياسي والاجتماعي"[5]، وقد عالجت الروايات الأردنية، تلك الأزمات التي تشكّل عذابات المثقف الأردني، بفنية عالية، فتناولت المحرمات، واقتحمت الغرف المغلقة، وعبثت بالملفات السرية، وأصبحت الجلاد داخل رواياتها، بعد أن كانت الضحية على أرض الواقع، ورسمت عذابات المثقف الثائر على الواقع المر، وهي تكتسي سخرية سوداء، ترسمها شفاهها الظمأى لمعنى الحرية وحلاوة الحياة، فباحت سردياتها بغمزها ولمزها على سلبيات السلطة وفسادها وخضوعها للقوى الاستعمارية الخارجية، وتواطئها مع أجهزة الاستخبارات الأجنبية، وتقصيرها في إنجازات التنمية في جميع المجالات الإسكانية والتعليمية والصحية والمعلوماتية وغيرها من المجالات التي جعلت المجتمعات تغرق في حلقات الفقر والجهل والتخلف والضعف، والانهزام والاستلاب، وقد عبّر الروائيون عن كل ذلك أحياناً بصراحة مباشرة، وأحياناً بلمحات غير مباشرة، أحياناً بلغة صوفية، ومرة بالفصحى وأخرى بالعامية، قد تأتي على شكل عبارات ساخرة وأخرى حزينة تلفها الكآبة واليأس، ومرات بنقد بنّاء شديد اللهجة لأوضاع شبيهة بأوضاع الواقع، وعندما يرسم مواقف معينة ليسقط إسقاطات الحالات الواقعية المتردية، يشحنها بشيء من العبثية والجدلية والفلسفية ليكون الرمز غصناً يحمل رموزاً متشابكة، فيعكس الواقع بتعالقاته وأزماته المتشابكة.

وقد عبّر فزاع عن حالة صديقه حسنين وبنفس ذلك الأسلوب في رواية متاهة الأعراب في ناطحات السراب، حيث يصف حالة صديقه بأنها "حالة شلل نفسي، حالة استلاب، يهرب المرء من خلالها إلى كهف الجسد بعد أن يثقله الاغتراب، وتبهظه الهامشية.

---

[1] أنظر نبيل سليمان، أسئلة الالتزام في الأدب العربي (الموقف الأدبي)، ص 49 – 53، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد 171، تموز 1985.

[2] أنظر أحمد محمد عطية، أدب الثورة المضادة، ص 17، دار شهدى للنشر.

[3] سوسيولوجيا الرواية السياسية، ص 30.

[4] أحمد محمد عطية، الرواية السياسية، ص 17، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط1، 1981م.

[5] سوسيولوجيا الرواية السياسية، ص 31.

قال هي حالة استجارة بكهف الرحم، حيث يلوذ الهارب المطارد الطريد المنبوذ الصعلوك المقطوع من شجرة، ابن الشوارع، إلى السراديب المظلمة التحتية عندما يصهره لظى البنى والاتجاهات والأنظمة والمؤسسات السائدة"[1]، هذا الزخّ الكبير من الرموز المتفرعة، يحمل انتكاسات الواقع المتساقطة على كاهل المثقف الذي وصفه مؤنس بكيل من الصفات السلبية، فهو الهارب والمطارد والطريد والمنبوذ والصعلوك والمقطوع من شجرة، ابن الشوارع وكل تلك الصفات مترادفات لمعنى واحد، وهو الإنسان الضائع فهو غير مستقر، فليس في الهروب استقرار ولا في المطاردة ولا في النبذ، والصعلوك لا يعرف الاستقرار والمقطوع من شجرة معلق غير مستقر، وابن الشوارع هو التمثيل الحي لعدم الاستقرار، إذاً ضياع وعدم استقرار يتناسب تماماً مع الوضع غير المستقر في المنطقة، وداخل الوطن الصغير ومع المجتمع. ومؤنس في رواياته يبدو واضحاً إدراكه للعبء الواقع على كاهل المثقف، لذلك فإنه في بعض رواياته عندما ينتقد شخصية معينة في الرواية تمثّل عادة شخصية البطل المثقف، فإنه يكيل لها العديد من الصفات السلبية، وكأنه تعبير عن حالة العجز عند المثقف، فكما لاحظنا في الصفات المتدافعة في متاهة الأعراب في الفقرة السابقة، كذلك حصل في رواية أحياء في البحر الميت، حيث تراكم الصفات لعناد الشاهد بطل الرواية المثقف، الذي حاول جلد نفسه وهو يقول: "إنه الرجل العاجز في الفراش، بل هو رفيق الغزاوي في القتال.... إنه العاطل عن العمل، إنه المفصول من الحركة، إنه الذي يركض وراء الناس كالمجنون يصرخ: لم أقتل فرج الله، إنه السكير، مدمن المخدرات، الصعلوك إنه المناضل السابق في مسقط رأسه، إنه عاشق بيروت، إنه قاتل مريم وقتيلها"[2]، وكما نلاحظ، كيل من الصفات السلبية، تتدفق تباعاً وكأنها شلال يرتطم على صخرة روحه المتصدعة، فهو عاجز حتى في الشيء القادر على فعله، مفصول الحركة، أي مهمش فهو لم يكن مستقيلاً بملء إرادته بل استُغْني عن خدماته، وهو عاطل عن العمل، وسكير ومدمن مخدرات إشارات للعجز ومقدمات للانهيار، صعلوك سواء حملت المعنى الإيجابي وهو التمرد والثورة لكنه وحيد، وسواء حملت معنى التشرد والضياع والانفصال عن العشيرة، وهو قاتل مريم وقتيلها وفي الحالتين فعل سلبي ينم عن تخاذل وضعف، حتى عندما ينسب له صفتان إيجابيتان (المناضل – عاشق بيروت) فإنهما في المفهوم العملي لا يمثل سوى مشاعر فإنه جعلهما ناقصتين؛ لأن النضال لم يستمر فهو كان مناضلاً، والعشق في المفهوم العملي لا يمثل سوى مشاعروأحاسيس عاجزة، إذاً عجز في كل الأحوال، ويجب أن نلاحظ أن تلك الصفات يكيلها البطل الرئيسي في روايته.

---

[1] متاهة الأعراب في ناطحات السراب، ص 168 – 169.
[2] أحياء في البحر الميت، ص 21 – 22.

وطالما احتفلت الروايات الأردنية، بمقاطع شبه مباشرة، تصف العلاقة مع السلطة ورموزها، يقول حسنين في متاهة الأعراب: "قلت إنهم يعاملونني بمقياسين ويكيلون بمكيالين، فعندما يتعلق الأمر بحقوقي... يعتبرونني غير موجود، وحين يتعلق الأمر بواجباتي يلاحقونني ملاحقة أشباح لحي يتهرب من واجباته"[1]، ففي الواقع الاجتماعي السياسي الحقوق مهضومة والواجبات مفروضة.

"الغرف مزروعة بأجهزة تصوير سرية"[2] وهذه ظاهرة قلق يعيشها المثقف، ويعاني منها ويمقتها، إنها وسائل السلطة القمعية، أجهزة المخابرات، رجال الأمن، السجون، العذاب، كواتم الصوت، كلها يشدد عليها الروائيون، ويكثفون صورها، بأساليبهم الخاصة بهم، فإبراهيم نصر الله، يصوغ على لسان بطله، شعوره الخاص به وإن كان يتشارك في ذلك مع معظم المثقفين. الذين يكرهون كل رموز السياسة سواء الصغيرة أم الكبيرة، يقول محمد حماد في براري الحمى: "أنت لا تحب الجنود.... ولا تحب الشرطة، بهما تتذكر ما لا تحبه وتخشى ما لم تره بعد"[3]، ثم في عبارة أخرى موجزة مكثفة متوجعة يقول محمد: "لا أحد يسأل عني غير الشرطة"[4] وهي صورة صارخة لملاحقة السلطة للمثقف، لكن مؤنس الرزاز يتفنن في إبراز وجه السلطة الآخر، ويحاول بفنية ومهنية عالية كشف أقنعة أجهزة السلطة، وإما بعلمية على الطريقة الفرويدية، ففي رواية (أحياء في البحر الميت) يصف عناد تصرف المباحث معه أثناء سفره، ويوظف مؤنس اللغة البلاغية في وصف عناد لِتُحدث تأثيراً ما في نفسية المتلقي ويقول: "في طريقه إلى المطار تبعته سيارة للمباحث. كانوا يراقبونه. يحصون عليه أنفاسه والتفاتاته. يراقبون، لا ينشدون القبض عليه. فتشه رجال المباحث في المطار. نبشوا حقيبته. استخرجوا أحشاءها. يعلمون تماماً أن لا شيء خطير فيها. ملابس داخلية وسروال.... يعلمون أن حقيبتي بريئة. مجرد إذلال.... قبل أن أستقل الطائرة جاء رجل من المباحث ونبش جيوبي أمام المسافرين، مجرد إذلال"[5]، ثم يرسم مؤنس صورة أخرى لرجال المباحث ويبعث فيها حسّاً ساخراً، فعبد الحميد المشير وضابط المباحث، يسري بحديثه لعناد وهو سكران يقول: "أدرك أنني أشغل أبغض منصب على قلبي وقلوب الناس، لكن ما العمل والوحدة تحتاج إلى من يحميها؟! أطوي الليل ساهداً أفكر في الاستقالة حين يكثر اللغط حولي. لكن المشير يصر ويقول أنت تضحّي يا عبد الحميد... أنت مناضل يا عبد الحميد... أنت لست ملك نفسك يا عبد الحميد، بل ملك الأمة.... وأحياناً أنخرط في البكاء حين يقول لي أولئك الأخوة... ويا

---

[1] متاهة الأعراب في ناطحات السراب، ص 168 – 169.
[2] أحياء في البحر الميت، ص 369.
[3] براري الحمى، ص 78.
[4] نفسه، ص 85.
[5] أحياء في البحر الميت، ص 33.

للأسف.. أنني أدمر الحلم، أنا الذي أحميهم، يقولون جماعتكم.... رجال أمنك.... رجال أمني أنا؟ وهل دولة الوحدة مزرعة أبي؟"[1].

حوار يخلق إحساساً بالسخرية لدى القارئ الذي يخشى رجال الأمن ويبغضها في الوقت نفسه عندما يسمع تلك العبارات التي تشعره بالضحك.

وعلى الطريقة الفرويدية يغور مؤنس في أعماق النفس الإنسانية، ويكشف مكوناتها الخفية، ويصورها وهي تفكر وتمكر وتحيك الدسائس، وعندما تكون مباشرة وصريحة ومكشوفة، وهذا ظهر في الطريقة التي سحب فيها الرائد قدم عناد الشاهد إلى أرض الواقع التي يؤمن بها الرائد، ويرى أنها هي الطريقة المثلى في الحياة، فقد رسم خطة ناجحة ذكية تنم عن مكر ودهاء، فهو كما يقول عن نفسه رجل الحياة "أدعوها فتجيب ومدجّن الضواري آمرها فتطيع"[2]، وتلك الخطة الشيطانية أبرزت مدى خباثة أجهزة المخابرات، ومدى قدرتها، وعمق فعلها، ودرجة تأثيرها. فمن محاولات إطلاق النار على عناد بإيعاز من الرائد نفسه، والهدف استنبات غريزة الخوف في عناد، ثم زرع ألغام الشك في أقرب المقربين مريم صاحبته من خلال اعتقالها وإظهار ملف خاص بها يظهرها بصورة غير لائقة، وهذا الملف من إعداد رجال الأمن، إلى محاولة التقريب بين عناد وبين عبد الحميد من خلال الكشف عن الجانب الإنساني في عبد لحميد باستغلال إحساس عناد المفرط وعاطفته الجياشة، وكان اللغم الذي شال عناد من سماء السلب والاحتجاج إلى أرض المعركة وميدان الحماسة والتبرير والقناعة كما يقول الرائد هو لغم المواجهة، من خلال خدعة قام بها الرائد، وهي إطلاع عناد على قصيدة تشتم الريّس شخصياً وتتهم كل جماعته بالانتهازية ومن بينهم كان عناد الذي كُتِب عنه أنه من شعراء السلطان، وندمائه، الصامت على الجرائم مثل أبي الهول والناشر ضميره ليواري وراءه سكوت التواطؤ... والجزء الأخير من الخطة هو الذي سارع في إسقاط عناد في شباك الرائد، فقد شعر بأنه ضرب في أعماق ذاته "أنا انتهازي؟ أنا الذي أكلت جدران الزنازن جسدي... أنا الذي زنّرت جلدي أسوار المعتقلات... أنا؟..."[3]، لقد آمن الرائد بشعار واحد، وحاول جرّ عناد للإيمان به، وهو آن "الحياة جداران... جداران متقابلان... جدار يصطف أمامه الخاسرون وصدورهم مشرعة وأيديهم مغلولة وعيونهم معصوبة، وجدار يقف إزاءه المنتصرون يسددون بنادقهم نحو الجدار الآخر.... فاختر بين الجدارين... المناضل إما قاتل أو مقتول... فالتفزع أيدينا إلى السيوف قبل أيديهم"[4]، وقد أدرك عناد بعد وقت قصير

---

[1] أحياء في البحر الميت، ص 75.
[2] نفسه، ص 72 – 73.
[3] أحياء في البحر الميت، ص 76.
[4] نفسه، ص 77 – 78.

"المؤامرة التي حيكت ضدي بدقة لا يتقنها إلا خبراء المخابرات المركزية بالتواطؤ مع قوى محلية وماسونية ليس النقيب وكفى سوى أداتين من أدواتها التي لا تعد ولا تحصى"[1].

تنوعت الصور التي التقطها الرزاز من واقع الحياة لصور مباحث أمن الدولة ورجالاتها، تلك الأداة القمعية الأولى والرئيسية للسلطة، وكلها تؤكد فعل أجهزة المخابرات القائمة على: الإذلال المتعمد – القمع باسم حماية أمن الدولة – التجسس وانتهاك الحرمات – التعذيب – السجون – المكائد والمؤامرات – التجنيد وإسقاط المناضلين – التسلط والقوة – وتغلغل نفوذها وقوة تأثيرها.

وإذا أفردنا الحديث عن لعبة السقوط التي تمارسها أجهزة المخابرات، وكيف ينقل الروائيون لنا مشاهد سقوطهم، وكيف يغورون في متاهات نفوسهم، لينبشوا في الصراعات المتناحرة في أغوار تلك النفس المأزومة، فعناد الشاهد في أحياء البحر الميت يسلم المناضل الماركسي فرج الله للسلطات فتعدمه بدورها، وكان عناد يبرر تلك الخيانة، بأنها بدافع حماية مريم حبيبته، "ولعل هذه الخطيئة تذكرنا من جديد بخطيئة (عربي) بطل رواية أنت منذ اليوم لتيسير سبول، وخطيئة فرحات بطل رواية (الكابوس) لأمين شنار...، وغيرهم من أبطال الروايات العربية المثقفين الذين وقعوا في مثل هذه الخطيئة والخيانة، الأمر الذي يدفعنا إلى القول بأن مثل هذه الأخطاء تشكل بعداً إنسانياً في المثقف من حيث هو إنسان يتعرض للخوف والضغط والإغراء وفهم الأمور فهماً قد يؤدي إلى موقف مقصود أو غير مقصود دون وعي وإدراك لحظر هذا الموقف أو ذاك"[2].

وقد حاول الرزاز من خلال شخصية الرائد تحليل مسببات قمعيته، بردها إلى ماضيها البعيد، ماضيها الطفولي ونشأتها، وتكوّن ما يسمى عقدة أوديب، التي يعتبرها كثير من الأدباء سبباً في إنتاج شخصية معقدة متطرفة أحياناً، سلبية، متسلطة، شاذة في سلوكها الإنساني، فالرائد.. وهو طفل كان ينام هو ووالده وأمه في غرفة واحدة، وكان يتخيل ما يجري بين والده ووالدته، فكان يتشظى بين الاهتياج وبغض أبيه، وكان يرتعد خوفاً لدرجة أنه يبلل فرشته"[3]، ثم يبرز الانفصام في سلوكيات ذلك الرائد الذي يحقق ويعذب ويسجن ويلفّق التهم، ويداهن السلطة، في حين أنه كان مناضلاً، لا يقرب الخمرة، لا يدخن، لا يزني، وكنت أقول

---

[1] أحياء في البحر الميت، ص 64.
[2] (الرواية الأردنية 1967 – 1990)، ص 202.
[3] أحياء في البحر الميت، ص 112.

له وما علاقة التدخين والخمرة بالوحدة العربية؟ فيقول الوحدة أخلاق قبل كل شيء"[1].

كما يصف مؤنس الأثر النفسي لفعل تلك الأجهزة، بطريقة مؤثرة، وإن بدا عليها الحس الفكاهي، "قلت لمثقال إنني لا أشعر بالمبرر والراحة والنشوة المتأججة إلا عندما استدعى للتحقيق، تحلّق معنوياتي عالياً في الفضاء... فإذا ما غادرت مبنى المباحث.... وعاد إليّ رشدي هبطت معنوياتي على الأرض مثل قتيل"[2]، قد شعر المتلقي بمدى ألم تلك العبارات سواء حملت صورة واقع مرير يعيشه العالم العربي أو عكست إحساس صاحبها، فمن المعروف أن الرزاز تعرض لصور من تلك التي رسمها في روايته، وتعرّض كذلك لها والده القومي منيف الرزاز، فوالده تعرّض للاعتقال أمام ناظريه "قلم يكد الطفل يبلغ السابعة من سنوات عمره حتى اهتز معمار العالم أمام ناظريه، حيث شهد عملية اعتقال والده، فالتجأ حينها إلى جدته (الشركسية التركية البوسنية) كما وصفها ذات مرة لتكون ملاذه الآمن من قسوة العالم"[3].

ربما برع مؤنس في تشكيل لوحات تشكيلية مختلفة حول أجهزة المخابرات وأشكال القمع السلطوي؛ لأنه عاش مرارة التجربة في والده وفي نفسه وعن ذلك يقول هو نفسه: "من خلال والدي عرفت السجون والقصور، وعرفت الانتقال من موقع الضحية إلى موقع الجلاد. ومن موقع الجلاد إلى موقع الضحية مرة أخرى. وكأنما كنا ندور في حلقة جهنمية مفرغة، ومن خلال والدي عرفت حياة امتيازات السلطة... ومعاناة المعارضة"[4].

كذلك نرصد صوراً لقمع أجهزة المخابرات في روايات أحمد الزعبي، في (نعاس فارس) يرسم الزعبي صورة لفارس وهو ينتظر دوره للتحقيق مع رجال المباحث بطريقة، تفريغيّة تعبويّة، فهي تُفرّغ كل إرهاصات الزعبي تجاه تلك المؤسسة من خلال الموقف الذي يتعرض له فارس، وتعبئ المتلقي برد مشحون تجاه تلك المؤسسة ففارس يركل أكثر من مرة من قبل الشرطة، ويحقق معه ويُحاسب ويحجّم.

كذلك إبراهيم نصر الله في روايته (عَوْ)، التي تمثل إدانة صارخة لكل ما هو قمعي، حيث استطاع الزعبي أن يرصد واقع السلطة ونفوذها، وتسلطها، ورموزها، ورصد الحالة النفسية التي حصدتها شخصيات العمل. وغلّف الأسباب؛ ليقوم القارئ بالكشف عن الغطاء

---

[1] نفسه، ص 112.
[2] نفسه، ص 104.
[3] عبد الرحمن منيف، هاملت عربي، ص 13، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2003م.
[4] تجربتي الروائية، ص 147.

بنفسه ليصل إلى أسباب حالة التسلط التي تمارسها السلطة وأجهزتها القمعية، ورسم نهاية هي أقرب إلى الفجائعية، وكأنها اعتراف ضمني بالهزيمة، وعدم القدرة على المواجهة. وكما كان في رواية (أحياء في البحر الميت)، حيث الأساليب الملتوية والمتعددة التي ترسمها وتسير عليها أجهزة السلطة القمعية، فالقمع للثائرين المتمردين أصحاب المواقف والرؤى القوية ويمثلها الثائر (سعد) والمداهنة والاحتواء لأصحاب المواقف المترنّحة الخطى، ويمثلها المثقف والكاتب السياسي الصحفي صاحب القلم الحر (أحمد الصافي)، أحمد الصافي أنموذج المثقف الذي يمثل موقعاً مهماً في المجتمع والذي يملك تأثيراً فعلياً على أرض الواقع، وأهمية موقعه تنبع من مهنته التي تنصب في معالجة قضايا الناس، والتي تبحث عن الحقيقة في كل معلومة تقدمها لأبناء وطنها وهي مهنة الصحافة ذلك المنبر الذي يمثل ضمير الأمة، أما تأثيره فينبع من إيمان الناس به، فهو صوت وطني حر. لكن كيف تتصرف أجهزة الدولة مع تلك الأصوات؟ فمن استطاعت شراؤه بالمال اشترته، ومن ظل ثابتاً على موقفه، لا بُدَّ له من حل، فلا توجد حلول وسطى عند تلك الأجهزة، فإما معنا، وإما ضدنا، وإما الانسحاب من الحياة السياسية وممارسة الفرد العادي اللاهث وراء لقمة الحياة والمنشغل بمنافع الدنيا الخاصة به وليست منافع الوطن، إذاً كيف كان الحل مع أحمد الصافي المصمم على التغيير والدفاع عن حقوق المواطن العادي الغارق في هموم الحياة؟ فأحمد لا يريد أن يكون بوقاً للسلطة، بل يريد أن يكون صوت الشعب الحر، والعنف والاغتيال يجعلا منه بطلاً، وَحَدَثْ مثل ذلك قد يترك أثراً ما في نفس الشعب، وقد يكون بذرة لثورة ما في المستقبل. إذاً السياسة هي الحل الأمثل، بمعنى التفكير بحنكة ودهاء، للوصول إلى النتيجة المطلوبة. فالشخصية الطموحة والثائرة يمكن ترويضها، طبعاً ليس بالمال؛ لأنه صوت لا يُشترى، لكن بمنصب ما يحقق له مكانة مرموقة قد يفعل فعله؛ لأن المنصب هو المخدر لنضال أي ثائر، وطبعاً المثال الفلسطيني المسلح هو خير مثال على ذلك، فبعد أن كان الثائر يحمل بندقيته، كان له فعل على الأرض ووقع مسموع؛ لكن بعد أن وظِّف في السلطة المزعومة، أصبح خواءً لا فِعْلَ ولا أثر له. أي أصبح أثراً بعد عين، وهكذا كانت لعبة الجنرال مع أحمد الصافي، فقد ارتقى من رتبة موظف إلى رتبة رئيس تحرير، وبدأ مع بداية هذا العهد إغراءات حتمية ليست من أجل هذا المثقف بل من أجل الرتبة التي وصل إليها، وهذا الأسلوب غير مباشر حتى لا يظن المثقف بأنه بدأ يُشترى، فلهذه الرتبة بروتوكولاتها الخاصة بها، فلا بدّ لرئيس التحرير من سيارة تليق بمكانة هذه الرتبة، كذلك لا بدّ من بيت يناسب لقب رئيس التحرير وهذه الأشياء ليست لشراء أحد، ولكنها لمكانة هذا اللقب؟! وبهذا المركز وصل الجنرال إلى ما يريد "يُغيّر الأحوال... أو أغيّر الأحوال... من كان يصدق أنني وأحمد الصافي سنسكن في الشارع نفسه.... ونصبح جيراناً؟!"[1] فأحمد الصافي بدأ يغيّر كتاباته، وأصبح يبرر لنفسه "أنا لم أتخل عن قرائي... كل

[1] إبراهيم نصر الله، عَوْ، ص 15، المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت، دار الفارس للنشر والتوزيع –

ما حدث أنني أخاطبهم في صيغ أخرى.... نوع آخر من الكتابة، له قطاع عريض من القراء.... أكبر حتى من قراء القصص"[1]. مع كل تلك المبررات إلا أن الصافي بدأ "يدرك أنه خصي من زمن طويل.... وأن كل محاولاته لكتابة قصة واحدة بالمستوى الذي يريد ذهبت أدراج الرياح، ولكن كيف انكسر هكذا... دون أن يتلقى حتى ولا ضربة مباشرة واحدة وأي دورة هذه التي دارها الزمن في السنوات الماضية ليفيق بعدها وإذ به يسكن في شارع الجنرال. وإنهما جاران... "الحيط بالحيط"[2] ولم لا وقد أصبح الجنرال قبل أن يسكن بجواره "سكن كلماته وحبره وأوراقه البيضاء قبل أن يسكن البيت المجاور له..."[3]، وهذه إشارة بأن كتاباته أصبحت رمزاً للسلطة وتعبيرا عن أفكارها وآرائها. وقد عبّر عنها نصر الله بلغة شعرية كعادته، فباحت تلك العبارة بوجع صاحبها وبسقوطه معاً، إن هناك صراعاً يتصاعد أوجده إبراهيم نصر الله في نفس المثقف الذي أصبح مثقف السلطة، فهناك ندم، لكن ندم في قلب ميت كيف، فالندم "يمكن أن يكون حين نكون أحياء ولكنك ميت"[4]، إذاً انهيار نفسي حاد يؤدي بالإحساس بالموت وفَقْدُ القدرة على ممارسة الحياة، فالندم جزء من ممارسة الحياة التي يمارسها الإنسان في كل يوم، وبدأت الأمور بالاختلاط إشارة لحالات القلق والتوتر النفسي التي يعيشها الصافي، فهو يأسى على الكلب، فالكلب يطلق نباحاً غريباً ممتلئاً بالفجيعة والأسى[5]، هو يظن أنه ربما "يفتقد لحريته"[6] وهذا الكلب يختفي نباحه لما يرى الجنرال حتى أنه يندفع "تحت قدميه مصوصياً كدجاجة"[7]، إن الكلب في إحساس الصافي يمثل المعادل الموضوعي لشخصه هو "لأنه ذكّره بنفسه"[8].

لكن أيسقط المثقف بهذه السهولة؟ هل يرى الروائيون أن المثقفين بشرٌ عاديون، يشتهون ويحلمون ويطمحون ويطمعون فيجعلونهم يسقطون؟! لكن أليس ما يحمله المثقف من رؤى وقيم راسخة يجب أن يكون عامل ردع وثبات لكيان هذا المثقف من أي سقوط؟ يقول الجنرال أحمد الصافي "كنا نعرف جيداً أصله وفصله: ونعرف أننا نتعامل مع كاتب مدجج بحضوره الفارغ.... ولكن كان يجب أن نلتقي وإياه في منتصف الطريق.... لقد نما هكذا "فجأة... في غفلة منا... وإلا لكنا قصصنا رقبته منذ البداية.... والآن... من يذكر أحمد

عمان، دار الشروق – عمان، ط2، 1999.

(1) نفسه، ص 18.
(2) نفسه، ص 18.
(3) نفسه، ص 29.
(4) نفسه، ص 9.
(5) عَوْ، ص 30.
(6) نفسه، ص 30.
(7) نفسه، ص 30.
(8) نفسه، ص 30.

الصافي كاتب القصص.... نحن لم نقيّده فقط... بل هو ابننا"[1]، هل هناك إذن شيء فارغ في شخصية المثقف (القادر على السقوط، ساعد على إسقاطه؟ وهل إذا انتبهت السلطة على تلك الشخصيات المثقفة منذ البداية وقبل نموها، هل كانت ستقضي عليها قبل استفحالها؟! وبالتالي تُوقف سيل ثورتها على السلطة؟!

لقد أثار إبراهيم نصر الله موقفاً إشكالياً لافتاً للانتباه في بداية الرواية، فأحمد الصافي وهو رمز للمثقف أينما كان، قد يدخل الشك إلى قلبه من قدرة المثقف على إحداث تغيير في الشارع وفي عقل المواطن العادي والبسيط، ولذلك في لحظات اليأس من إحداث شيء على أرض الواقع، قد يتعرّض المثقف الإنسان إلى ضغوط من نوع معين للإجبار على الرضوخ. وقد يسقط؛ لكن اللافت أنه أثناء السقوط أو قبل السقوط ودون أن يدري، يكون قد أحدث تغييراً في قلوب ما، أو ترك أثراً في عقولٍ ما. وقصة الشاب الذي حقق معه الجنرال خير مثال على ذلك، فقد وجد المحقق قصاصة من جريدة، تحتوي على قصة قصيرة عنوانها (طفل الليلة الطويلة)، وجدها المحققون في سترته، سأله الجنرال "ما هذا؟ قال: ما تراه. عندها انهال عليه أحد مساعديّ ضرباً... لم يعد بعدها قادراً على الوقوف: رفع وجهه بطرف الحذاء... فأعدت السؤال: ما هذا؟ قال: ما تراه. قلت يجب أن أكسره.... كان أصغر من أن يحتمل ضربة واحدة.. قلت لا تقبل الحديث عن قصة في جيبه.... معنى ذلك أننا لن نستطيع انتزاع المعلومات الأخطر المتعلقة بمهمته، بقطعة السلاح.... مصدرها.... التفت إلى وجه معتقلنا الجديد... كان بريئاً إلى درجة لا تصدق... سألته: كم عمرك، تبدو صغيراً... لم يُجب... قلت: أيها الولد... أحب أن أذكرك.... لا أحد يعرف أنك في قبضتنا الآن.... من الممكن أن تكون قطعت الحدود.... وقمت بالعملية وبعدها اختفيت.... بمعنى أن دمك موزع بيننا وبين الجيش الإسرائيلي والطبيعة المتوحشة. ظل صامتاً.... تذكّرتُ القصة الملقاة على الطاولة: لعل صاحبك كان يطلق الرصاص.... وأنت كان سلاحك هذه القصة.... كم كلمة أطلقت... ها... كم كلمة؟. الذين أرسلوك أعطوك فعلاً السلاح المناسب لك. هأ.... هأ..... هأ.... هل اقتحمت قيادة الجيش الإسرائيلي بهذه.... أم كان عليك أن تؤمن انسحاب رفيقك بها.... التقطت القصة.... كانت على وشك أن تذوب... لقد استخدمت كثيراً... "طفل الليلة الطويلة" قصة بقلم أحمد الصافي، التفت إلى المحققين... مَنْ أحمد الصافي هذا؟ كاتب نكرة ليس أكثر سيدي.... أجاب أحدهم تكتّلت قبضة المعتقل الصغيرة... رأيت الغضب شراراً فيها، قلت في

---

[1] نفسه، ص 37.

نفسي: يغضب لهذه الدرجة"[1].

إذاً المناضل فتى صغير، يعبر الحدود، ويقوم بعملية ضد الجيش الإسرائيلي، ثم يرجع ليقع في قبضة جنود وطنه، ولا يحقق معه ولا يعذب من قبل الجيش الإسرائيلي بل من قبل أجهزة الأمن داخل وطنه، هذا الفتى يُحقِّق معه، ويُعذّب عذاباً شديداً، ولا ينطق بشيء، ويظل جامداً مقدوداً من صخرة، لم يستطع الجنرال كسره، وظل صامتاً لا يتحرك، لكنه فقط وفقط عندما نعت أحد المحققين كاتب قصة (طفل الليلة الطويلة) المكتوبة على قصاصة من جريدة، بأنه (كاتب نكرة ليس أكثر)، ظهر الغضب شرراً وتكتلت قبضة المعتقل غضباً، أيُّ تأثير حملته قصة (طفل الليلة الطويلة) على هذا الفتى الطفل؟ وأي تقدير يكنه هذا الفتى لكاتب تلك القصة؟ يتحمّل الضرب الجسدي، ولا يتحمل كلمة تُقال بحق كاتب هذه القصة!!!

ماذا يريد أن يقول الروائي إبراهيم نصر الله هنا؟ هل يريد أن يقول إن هناك تأثيراً فعلياً وكبيراً للمثقف على المواطن العادي؟ وأن هذا التأثير قد لا يلمسه المثقف آنيًّا، لكن أبعاده تظهر في لحظة ما! أيريد أن يقول إن التأثير يحصل عادة للعقول الغضة الطرية الفتية، فالتأثير عليها يكون أسهل وأقوى؟ فالمقاوم فتى صغير، وعنوان القصة طفل في ليلة طويلة، وقد كانت حقاً ليلة هذا المقاوم طويلة، والقصة عندما وجدها المحقق وجد أنها على وشك أن تذوب فلقد استخدمت كثيراً. إذاً لقد كانت تلك القصة بالنسبة للفتى سلوى وهاجساً ومحرّضاً ومثالاً، وعالماً جديداً يكون الفتى فيه هو بطله الوحيد. إذاً هناك تأثير عميق وعميق جداً، هناك تغيير، هناك صناعة أبطال حقيقيين؛ لكن المفارقة التي صنعها إبراهيم نصر الله أن قصة (طفل في ليلة طويلة) التي كتبها أحمد الصافي، تأثر بها هذا الفتى، وأحدثت تغييراً جذرياً في حياته، وصنعت منه بطلاً آمن بقضيته، وظل صامداً من أجلها لم يسقط، في حين أن صاحب القصة أحمد الصافي، وقع وسقط!! كيف يكون من يصنع الكلمة بهذه الهشاشة؟! كيف يحرضون من جهة، ويسقطون من الجهة الأخرى؟

إن الروائي الأردني، في أثناء سرده، يضع كل الظروف الموضوعية، ويخلق معها إشكالياتها ومفارقاتها، ليحدث خللاً في تلقي المتلقي، بحيث، يحفّز عملية التلقي، فتتوثب، وتتنبه وتُحدِث الصدمة المطلوبة عند المتلقي. فالروائي عندما يصف حالة كحالة القمع تلك من قبل السلطة، يخلق معها إحداثيات عديدة، ويخلق حالة من الفوضى الفكرية، فتتصارع الأسئلة مع الأجوبة، ويختلف المنطق مع اللامنطق، وتتفلسف الأفكار، وهذا ما رأينا في الحالة التي

---

[1] عَوْ، ص 37 – 38 – 39.

عبر عنها إبراهيم نصر الله في الفقرة السابقة، وتلك الحالة المتشكلة نجدها بكثرة في روايات مؤنس الرزاز، ففي رواية (أحياء في البحر الميت)، وجدنا مثل تلك الحالة عند عناد الشاهد ورأينا فصلاً عن كيفية إسقاطه، وقد استطاع مؤنس خلق تلك المفارقات التي أشرنا إليها مثلاً، عندما وضع الرائد رجال أمن لحماية عناد، حمايته ممن؟! أليس الرائد ورموزه هم الخطر على حياة عناد ومستقبله؟ أم أن رجال الأمن لحمايته في الظاهر، ولعد أنفاسه بطريقة بروتوكولية في الخفاء، أم لطمس معالم المقاومة في روحه، من خلال مراسم الهيبة والسلطة تلك. فهاهم "تحت نافذة غرفة النوم خطوات رجال الأمن تروح وتجيء.... رجال لحمايته. حمايته الخاصة.... ما أصعب وأبغض النضال الإيجابي إلى قلبه"[1].

النضال الإيجابي، كيف يكون النضال الإيجابي صعباً وبغيضاً؟ موقف يطرح إشكالية، يُحدِث صدمة عند المتلقي، يفرز أسئلة تحتاج لبحث، وكيف يستطيع المثقف أن يبرر مداهنته للسلطة كنوع من النضال الإيجابي؟ لقد حاول الروائي، أن يطرح لغة العقل كبديل سلمي للنضال المسلح، لذي لا يسمح للإنسان بالاستمتاع بملذات الحياة، عند بعض المثقفين القادرين على السقوط ثم يحاول الروائي أن يخلق مشاعر مختلطة في شعور المتلقى، فبين صراع المثقف بين النضال السلبي – (كما شرحه الرائد لعناد وهو النضال الذي ينتج عنه تسلّط السلطة ورموزها على المناضل ويحرمه من إيجابيات السلطة)، وبين النضال الإيجابي (الذي يراه الرائد أكثر عقلانية وحكمة يمارسه المناضل دون أن يحصد كراهية السلطة وأذاها)، بحيث تختلط مشاعر التعاطف مع الشفقة الإدانة، الإحباط، الألم، المرارة، لدى المتلقي.

فمن منا لِلحظات لا يُدين سقوط عناد أو أحمد الصافي أو عربي أو فرحات، ثم في لحظات أخرى يتعاطف ويبرر ويخلق الأعذار، ثم يتألم وبعدها يشجب وفي حالات كثيرة يغضب لسقوط رموز يتمنى أن تبقى في الرواية صامدة، لتكون بديلاً عن سقوطه الواقعي في الحياة، وإن وُجدت محاولات للروائي لتبرير سقوط بعضهم من موقع أن المثقف بشر في النهاية؛ لكن الروائي ينحى هذا المنحى، ليعطي فرصة للقارئ للحكم على هذا المثقف من منطلقه الفكري والشخصي وهكذا يظهر الروائي بمظهر الموضوعي والذي لا يسبح بالمثاليات، بالتالي لا تكون رؤيته الروائية عصيّة على القارئ العادي، ويكون، الروائي بهذه الطريقة قد أبعد شبهة المثالية التي يُطالب بها مجتمعاته عن ذهنية القارئ، مما يخلق عندها ردة فعل معاكسة، بحيث يصبح القارئ هو الذي يطالب بتلك المثالية التي لطالما سعى إليها المثقف شكلاً ومضموناً، عندما يصل إليه الإحساس بعدم فرض تلك المثالية من أصحاب الفكر

---

[1] أحياء في البحر الميت، ص 65.

والثقافة على فكره ومعتقداته، وعندما يشعر بأنه هو الساعي نحو تلك المثالية وأنها لم تُفْرض عليه فرضاً، إذاً هي معادلات سيكولوجية تستقرئ النفسية البشرية وتتعامل على أساسها.

ولهذا وبعد عذاب مرير لفرحات على يد الخُفَراء حيث رموه في البئر مع الأموات والظلام والخوف وَما إن أخرجوه "هل ترضى بوظيفة خفير؟ لم أكن أتوقع السؤال لذلك لم أكن أتوقع أن يكون جوابي: نعم بكل سرور"[1].

وسنرجع قليلاً مع إبراهيم نصر الله لاستكمال أسلوب بلورته لصورة قمع السلطة، ونلاحظ إلحاحاً على تعقب شخصية الجنرال (رمز رجل الأمن) في طريقة تفكيره، وطريقة تصرفاته وردود أفعاله وحواراته فهو يحاول رسم صورة شاخصة المعالم لرجل الأمن ويحاول تجسيم سلوكيات سيكولوجية من خلال الإيماءات والحركات، وارتكزت تلك الصفات على الآتي: متسلط – مثقف – ماكر – يسقط من حساباته الإعلام العربي في حين يأخذ بعين الاعتبار الإعلام الغربي – فرجال السلطة يريدون "صحافة طيعة مخبوعة لا يحتمل وجود جملة جامحة واحدة بين سطورها"[2]، يجيد فن الحوار – يمتلك بعد نظر واستقراء نفسي – رجال الأمن أذكياء "وإلا كيف استطاعوا أن يقودوا البشر إلى المسالخ كالنعاج كل هذا الزمن"[3].

ثم يستعمل إبراهيم نصر الله سلاحه الفعال في إحداث أثر لخطابه الروائي، وعرض معالجته الروائية لقضية تؤرق المجتمعات العربية وهي قضية المثقف والسلطة، لقد فجّر إبراهيم نصر الله أحاسيس متضاربة تدفقت في بدايات السقوط عند أحمد الصافي بلغة شعرية صاخبة: "شاهد واحداً من الكتب على الرف العلوي يُفتح من تلقاء نفسه... وتندفع كائنات سوداء منه.... والكائنات السوداء تنطلق من الصفحات مُخلِّفةً بياضا مفزِعاً.... قنوات صغيرة من الحبر بدأت تخرج شاقة صفحات الكتب... جداول من السواد تنبع من الصفحات تخلّفها باردة كالكفن.... يزداد صوت الجداول عُلوا... يسفر عن صرخات متقاطعة.... الصوت يقترب.... جداول.... تلتقي تتحول إلى موجات تنفجر من الدفاتر الملقاة أمامه.... من الأقلام.... والمحابر.... شلالات من الحبر الأسود تندفع من الرفوف العليا دون توقف.... تصطخب على أرضية الغرفة موجاً... ترتفع.... يحاول أن يصرخ.... الكتب تلقي بكل ما

---

(1) الكابوس، ص 32.
(2) عَوْ، ص 54.
(3) نفسه، ص 49.

فيها.... يحاول التمسك بالطاولة الخشبية أمامه.... تطفو.... تبتعد... تصطدم بإحدى الزوايا تستقر هناك"[1].

إن اللغة الشعرية في هذا النص:

متسارعة الإيقاع، في إشارة لشدة الاضطراب النفسي المتصاعد في ضمير الصافي. وأحاسيس تدور في حركات لولبية، فتُحدِث الدوران الحاصل في ضمير أحمد الصافي عند المتلقي، لون الماء من لون الوعاء، فلون المعاني من شكل أدواتها، فالأقلام والمحابر والدفاتر والصفحات هي أدوات المعرفة والثقافة التي بدأت تضطرب في يد صاحبها كما اضطرب ضميره مع أنها لطالما رمزت إلى محاربة اضطهاد السلطة وتسلطها، ويتناسب تكاثف المعاني تناسباً طردياً مع تكرار الجمل وتقطعها ودورانها في النص مشيرة إلى التناسب الطردي الحاصل بين ضمير الصافي وإغراءات السلطة ومحاصرتها.

تحمل مجازات كثيرة: (الكائنات السوداء تنطلق من الصفحات مخلِّفةً بياضاً مفزعاً). كناية عن هروب الكلمات من مضمونها الثوري، مما يؤشر إلى حدوث فراغ ثوري خطير ومفزع (جداول من السواد تنبع من الصفحات تخلفها باردة كالكفن) إعلان عن موت مبكر. فالكلمات الحرة حينما تطرد من الضمير الحر، فإنها ستخلّف خواءً وفراغاً روحياً (الكتب تلقي بكل ما فيها.... تطفو.... تبتعد.... تصطدم).

تطفو: ما هي أو من هي؟ الكلمات المداهنة للسلطة أم الأطماع الإنسانية بالمنصب؟ أم الكلمات الحرة خرجت من مضمونها وقالبها الحر الشريف فطفت على السطح؟

تبتعد: من التي تبتعد؟ الكلمة الحرة، المقاومة، الثورة؟

وتصطدم بمن؟ الكلمة الحرة تصطدم بالقمع أم بالضمير الذي يتفرّغ من مضمونه؟

لقد أوجد نصر الله لغة ترسم الحالة، وترصدها، وتكشف عن قلقها، وتوصل إلى النهاية المفروضة لها وكما استطاعت اللغة الشعرية أن ترسم الصراع النفسي في داخل أحمد الصافي، استطاعت أن ترسم صورة سردية لأساليب التعذيب التي يتبعها المحققون أثناء التعذيب، "يتفجر الضوء معلناً موت المشهد الخارجي وانسحاقه، ومسفراً عن موت أكثر وضوحاً في الجسد الذي يتأرجح في سقف الغرفة على شكل صليب صغير بلا تفاصيل"[2]،

---

[1] عَوْ، ص 56 – 57.
[2] عَوْ، ص 59.

"يجمع الجسد المتأرجح قوته.... وكأنه يحاول عكس مجرى سيول الدماء الصغيرة.... لتعود إلى منبعها... للحظات يتم له ذلك.... فيتمسك بصحوة جيداً... بفتات جسده... يجمعها في عينيه يشرعهما.... ضوءان صغيران في بحيرة دم جافة"[1].

ثم صورة وصفية لمقر التعذيب (السجون)، تكاد تكون تفصيلية، بحيث يُفصح كل تفصيل عن عذابات ممرات جدران السجون، وآهات ارتطم صداها بجدران تلك السجون "ظلام القبو شاحب، تزيده الأضواء المثبتة على الجانب الأيمن للممر الطويل شحوباً.... جداران داكنان يندفعان.... كأنما إلى مقبرة، حيث تختفي النقطة الأخيرة مختلطة مع الكحلي الميت، لتعطي انطباعاً أن القبو متاهة يلتصق آخرها بأولها متفرّعة عن زنازين في الجانبين بطلاّقات صغيرة... كائنات بأعين واحدة متشابهة.... تحدّق في القادمين بشره بالغ، مجمعة كل قوة العين الثانية التي تملكها الكائنات الحية في العين الوحيدة الباقية حيث تنسدل القضبان الضيقة رموشاً معدنية لمشهد معدني"[2].

لقد حاول إبراهيم نصر الله في روايته (عو) الإحاطة بكل التفاصيل، استعان بالألوان لتفضح ظلم السلطة فاستخدم اللون الأسود والكحلي والأحمر، والذهبي والفضي، حتى أنه وصف درجة الألوان فالشاحب والداكن واللامع، ومع معمعة الألوان وتناوبها في إبراز صورة العذاب المتكون من المكان والزمان والجلاد والضحية، يحاول نصر الله أن يترك فسحة لبقعة ضوء تتلألأ في العيون المعذبة، لتعكس ضعف جلادها، واستعان بالمنهج النفسي للتغلغل إلى النفس التي تمارس العذاب بابتسامة الملائكة وسلّط الضوء على ساديّة أولئك المحققين، فاستعان باللغة لترفد الصورة بكلمات مكثفة موجزة عميقة تكشف عن ذلك القاع المظلم "هناك تمرد.... ومهمتكم واضحة... أن تحطموا أولئك الذين يتطاولون على هذا البلد ويتطاولون على الجنرال.... خذوا راحتكم في الداخل.... حطموهم... أفهمتم.... مزقوهم.... أين يتعلم الجنود كل هذا الحقد؟...."[3]، "كان يحلو للجند أن لا يعرفوا أين ستقع ضرباتهم، هل كان ذلك يريح ضمائرهم أكثر؟ أم يزيد الأمر إثارة وبهجة؟"[4]، ومع الكشف يبرز السؤال، لماذا يظل المحققون يحاولون إثبات حضورهم، قسوتهم، ساديتهم؟!!!

في رواية (أحياء في البحر الميت)، أرجع الرزاز السبب في ظهور نازع القمع والتسلط عند الرائد لماضيه الطفولي، وقصة نوم ذلك الطفل في غرفة والديه وسماعه لمشهد حار بين والديه ما كان يجوز للطفل بريء أن يراه. أما إبراهيم نصر الله، فقد حاول هو

---

[1] نفسه، ص 60.
[2] نفسه، ص 59.
[3] نفسه، ص 164.
[4] عَوْ، ص 164.

الآخر العودة بنا لماضي الجنرال وهو طالب في المدرسة، فقد أقيمت في المدرسة انتخابات لاختيار رئيس مجلس الطلبة، وقد رشح نفسه؛ لكنه لم يحصل سوى على صوت واحد، وهو صوت صديقه الذي أصبح فيما بعد مساعده الخاص، وقد شكلت هذه الحادثة المهيمنة منعرجاً خطيراً في حياة الجنرال. وهذا يؤكد على أن البيئة هي الأساس في تشكيل بنية الشخصية على المدى البعيد، ويشير إلى أن مجتمعاتنا تفتقد لبنية تحتية (الأسرة) واعية ومتعلمة، وهذا له آثاره على تنشئة الأجيال.

كما أشار إبراهيم نصر الله في أثناء محاولته لاحتواء آثار السلطة المتسلطة على الفرد والمجتمع، إلى ظاهرة الاستحواذ على ثروات البلاد لرموز السلطة، فاحتكار السلطة للثروة من جهة، وكتم الأصوات الحرة الثائرة على التسلط كانا السبب الرئيسي في ثورة الشعوب الجائعة والمقهورة، أبرز إبراهيم نصر الله هذه الظاهرة بطريقة مباشرة مستفزة، فيها شيء من السخرية، فقد أعلن مدير مصلحة العقارات تمليك الجنرال 842 دونم أرض في ضاحية الغابة، استملاكاً مطلقاً فورياً دون التقيد بالإجراءات المنصوص عليها في القانون.

قام الروائي نصر الله ببناء خطابه الروائي على قاعدة متحركة، تدور رحاها بحركة لولبيّة، تطحن معها الرموز الأربعة التي ظلت الرواية تتناوب في سردها من أحمد الصافي (المناضل الإيجابي على طريقة السلطة)، والجنرال (رمز السلطة والقمع)، ويسعد (المناضل السلبي على طريقة السلطة) إلى فتنة (زوجة الصافي التي ساهمت في دفعه إلى السقوط)، وتناسبت هذه الحركة مع حركة الأفكار والأحاسيس والضمائر والمشاعر والعذابات والأخيلة والكوابيس، فما يحدث بين المثقف والسلطة من عوامل دفع وجذب، ينتج عنها حِراك نفسي نتيجة الاضطرابات الحاصلة في نفوس كل تلك الشخصيات المكونة لشبكة العلاقة بين المثقف والسلطة، وإن كان ارتكاز الفكرة والرواية على (الشكل) المثقف والسلطة المتمثلين بأحمد الصافي والجنرال، إلا أن فتنة وسعد يمثلان (المضمون) الذي تنطلق منه الدوافع والمبررات والأسباب، فإذا كانت فتنة المعادل الموضوعي لفتن الحياة والطموح والجموح والرغبات والتعطش للمناصب، حيث كانت مستقرة في وجدان الجنرال في حين كانت تداعب مخيلة المثقف أحمد الصافي، فإن سعد المعادل الموضوعي لفكر الثورة والمقاومة التي لا تموت. وإذا سعد بدأ بطولته بقصة (طفل الليلة الطويلة) لأحمد الصافي، ثم انهارت أمامه، إلا أنه انتهى بقصة (البطل في الزنزانة) لغسان كنفاني، إذاً هو صامد حتى لو بقيت الطاحونة تدور حوله بحركة لولبية، فالطاحونة غير قادرة على جَرْشِه، أما أحمد الصافي المثقف الذي سقط فقد طحنته خيانته لمبادئه وأفكاره الحرة، والجنرال طحنته مقاومة الثوار الحقيقين، وفتنة

السلطة له. وفتنة هي مطحونة بذاتها إذا وجدت من يقاومها.

وقد حاول الروائي مساندة البطل في أكثر من مرة لعلّه يستفيق، لكن أحمد الصافي ظل يحاول الاختباء خلف قميصه ذي الكم الطويل، فيخفي بقع الحبر السوداء التي ملأت جسده. وفتّح الروائي لأحمد الصافي أذنيه ليسمع صرخة مدويّة جاءت من القبو "حضرت بكامل مداها، ماذا تكون؟ اكتشف أن حاسته القصصية بدأت تستيقظ قال سأكتب قصة بعنوان الصرخة"[1] لكنها لم تكن صرخة بل أصبحت نباحاً عَوْ.... عَوْ.... عَوّ.

لقد كانت فكرة الرواية كلها قائمة على المعادل الموضوعي (مريم الميتة التي اعتدى عليها الجنرالات وشق بطنها طفل الليلة الطويلة)، فأكدت على أن روح المقاومة وإن حاول القمع قتلها إلا أن هناك دائماً فجراً يشق ليلة الظلم الطويلة.

إن الأزمات السياسية التي يحياها المثقف والإنسان العربي، تحتاج إلى مؤسسات سياسية تسهم في إحداث تغيير ملموس نحو الحرية والديمقراطية. وقد كانت الأحزاب السياسية هي صاحبة الدور الفعلي في إحداث ذلك التغيير. فالنشأة الحزبية ارتبطت بوجود أزمات سياسية، ولطالما وُجدت الأحزاب للحفاظ على الحقوق ولترسيخ مفاهيم الحرية والديمقراطية، والسعي نحو حل مشاكل التنمية، فالأحزاب "هي قنوات للتعبير بمعنى أن الأحزاب تنتمي – أولاً وقبل كل شيء – إلى أدوات أو وسائل التمثيل – إنها أداة، أو هيئة للتمثيل الشعبي تقوم بالتعبير عن مطالب اجتماعية محددة"؛[2] لأنها "الإطار الذي يتحقق من خلاله المشاركة السياسية لأفراد المجتمع بكافة طبقاته من البرجوازية والفئات الوسطى المتعددة في المدن وحتى القطاعات الموجودة في الطبقات الريفية، والطبقة العمالية"[3].

ولكن هناك علاقة تبادلية بين التخلف في بلدان العالم الثالث والحزب، "تبدو وكأنها علاقة دائرية مغلقة: التخلف يلقي بظلاله على الظاهرة الحزبية، فيطبعها بطابعه ويحد من فعاليتها، وتدهور الأحزاب في تلك البلاد وانعدام فعاليتها يسهم في تكريس التخلف أكثر مما يسهم في التخلص منه، ولذلك لم يكن غريباً أن عزى الإخفاق في تحقيق التنمية في بلدان العالم الثالث – في جانب هام منه – إلى فشلها في بناء تنظيم حزبي قادر على قيادة عملية التنمية بكفاية"[4] فالأزمات بكافة أشكالها الثقافية – الاجتماعية الاقتصادية – السياسية تؤثر في

---

[1] عَوْ، ص 100.
[2] الأحزاب السياسية في العالم الثالث، ص 14.
[3] نفسه، ص 189.
[4] الأحزاب السياسية في العالم الثالث، ص 6.

نشأة وتطور وتشكيل الأحزاب السياسية.

إن تكوين حزب سياسي "مسألة ترتبط بالحريات العامة للشعب، مثل حرية الرأي، والتجمع كما أنها تعبير عن روح المجتمع القانوني الذي يقوم على التعاون والائتلاف"[1]، فإذا كانت المجتمعات العربية تعاني القمع السلطوي، وتعيش حالة من الخنوع الجماعي، وتقف صامتة أمام الاحتكار السلطوي، ولا تعي مفردات المجتمع القانوني، ولا حرية لها ولا رأي، فأي أحزاب ستنشء؟ وإن وُجدت، أي دور لها؟! هل هي مع شعوبها المقهورة، تسعى لفكّ قيود القمع عن عيشها وظلها وحتى الهواء الذي تتنفسه؟ وهل تستطيع ملاحقة الفساد ومحاسبته عند رموزه الحاكمة؟! وهل هي قادرة على تطهير الحياة السياسية من انحرافاتها؟ وهل هي قادرة على تحقيق خطوات ملموسة نحو التنمية بكافة مجالاتها الفكرية – السياسية – الثقافية – الاجتماعية – الاقتصادية؟!

من المؤسف رغم حاجة المجتمعات العربية إلى مؤسسات حزبية تأخذ بيد مجتمعاتها إلى آفاق من الحرية والديمقراطية والتنمية إلا أن المؤسسة الحزبية إما كانت تعيش "حالة نضالية مع النظام"[2]، أي أن ذلك الحزب "يعيش على هامش ذلك النظام، وهو في حالة صدام مستمر معه؟[3] وإما كانت تعيش حالة فوضوية داخل مؤسستها، فنشرت ما يسمى بظاهرة الإرهاب الفكري أو السياسي، فأنت إما معي أو ضدي، فصودرت الأفكار، ومورس القمع بأساليب شبيهة بأساليب الدولة، وعمّ ما يسمى بالتصفية (تصفية المعارضين)، وفي الفترات السابقة أي في الستينات والسبعينات، كانت الأحزاب تكمم الأفواه عبر كواتم الصوت، وتفرض إقامة جبرية على المعارض، وتزرع آلات تسجيل وتنصت في بيوت معارضيها. لقد انعدمت في مؤسساتنا الحزبية الحرية والديمقراطية، وبدلاً من الوقوف ضد قمع السلطة وتخليص المجتمع منه، ساهمت الأحزاب في زيادة ذلك القمع، بل وزادت التناحرات بين الأحزاب المختلفة، فقد تعددت الأحزاب ذات الأيديولوجيات المختلفة في بلادنا العربية، ومن المعروف أن كثيراً من الروائيين الأردنيين توجهاتهم وانتماءاتهم السياسية اشتراكية أو شيوعية مثل تيسير سبول ومؤنس الرزاز وغالب هلسا، وقد كان لانتماء المثقف الأردني للأحزاب السياسية كثير من التداعيات، فثمة "أزمات عميقة يعيشها المثقف أو الفنان بسبب ارتطامه المباشر بأشكال من الخلل داخل تنظيمه أو حزبه الخاص الذي اختاره أداة الوصول إلى الحرية والعدل فيكتشف أن الأداة نفسها بحاجة إلى التغيير"[4]، فبينما يدعو المثقف إلى الحرية، يعيش قمعاً

---

[1] عبد الله نقرش، التجربة الحزبية في الأردن، ص 17، منشورات لجنة تاريخ الأردن، ط2، 1992.
[2] رناد عياد، التيارات السياسية في الأردن، ص 15، الجزء الثاني، عمان، 1992.
[3] نفسه، ص 15.
[4] علامات على طريق الرواية الأردنية، ص 28.

وتسلطاً في داخل تلك المؤسسة، وبينما يسعى إلى الوحدة، يعيش تناحراً واقتتالا بين أعضاء الحزب الواحد، ولما حاول الهرب من تعسف أجهزة الأمن والسلطة، ومطاردة أجهزة التنصت والعيون، كانت مؤسسته تزرع ألغاماً من العيون المتنصتة في بيته وغرفة نومه. وبدلاً من أن يحمي الحزب ظهره، لينشغل بمواجهة السلطة وأجهزة الأمن، كان الحزب يغتاله من خلف ظهره، فازدادت الأوجاع أوجاعاً، وأثخن الجسد والفكر والروح بالجراح تلو الجراح، وازدادت الأزمات أزمة، وانفتحت الجبهات على أكثر من باب، وبدلاً من التركيز على إصلاح مؤسسة الدولة بمساعدة المؤسسات الحزبية، صار هناك حاجة للإصلاح من الداخل والخارج.

وفي المجتمعات العربية، كانت الحكومات تفرض على الأحزاب ما يسمى (بالنشاط الحزبي المحدود) بمعنى "سماح النظام السياسي للجماعات المختلفة بتنظيم أحزابها الخاصة، مع حرمانهت من أي نافذة للحكم أو السلطة، والحد – بالتالي – من مشاركتها في النظام"[1]، وكانت تفرض نظام الحزب المهيمن أي "النظام الذي يستمر فيه نفس الحزب، أو التحالف الذي يسيطر عليه نفس الحزب، مسيطر لفترة طويلة من الوقت – على سلطة الحكم"[2].

وهذا النظام ساهم بالتخلف الحاصل في الدولة العربية، وبازدياد معدل الفقر والبطالة، وتفشي الفساد والرشوة والاستغلال، وهذا كله بكفة والقمع الذي يُمارسه هذا النوع من الأحزاب بكفة أخرى. ولطالما اعتبر الغرب "العديد مما يسمى بـ (أحزاب سياسية) في العالم الثالث عموماً.... ليست أحزاباً بالمعنى الاصطلاحي للكلمة حتى وفق أكثر مضامينها عمومية"[3].

لكن المثقف العربي حاول أن يصنع حزباً حقيقيا ذا توجه أيدويولوجي يهتم بإعادة بناء هيكلية المجتمع بقيمه وسلوكه. وطالما انضوى كثير من المثقفين تحت لواء حزب يحقق لهم ما يؤمنون به من أفكار ومعتقدات، لكنهم ما حصدوا سوى الانتكاسات والانقلابات والاغتيالات والمرارة. ويستطيع القارئ أن يلمس تلك الانتكاسات في الروايات الأردنية التي قدّمت لهذه القضية الكثير من التحليل والتفسير والمعالجة، فقد طرحت الهموم الحزبية التي يعانيها المثقف الأردني، وعرضت بصورة بنائية فنية موقف المثقف منها، وموقفها منه.

وكان الروائي مؤنس الرزا الذي عصفت به رياح كثيرة من أزمات مختلفة الأطياف،

---

[1] الأحزاب السياسية في العلم الثالث، ص 192.
[2] نفسه، ص 135.
[3] نفسه، ص 9.

الأكثر طرحاً لهذه القضية؛ لأنه في وقت من الأوقات عرفها عن قرب، وعاش معها واقعاً حقيقيّاً ليس خيالياً على الورق، وعانى من سلبياتها، واكتوى بلظاها، وهذا مرده تجربة والده (منيف الرزاز) الحزبية، "حيث كان الرجل (والده) أميناً للقيادة القومية لحزب البعث في سوريا خلفاً للقائد المؤسس ميشيل عفلق، وقد أطاح رفاق الحزب بوالده في انقلاب عسكري عام 1966، ثم تعرض والده للإقامة الجبرية في بغداد، وبقي والده وأفراد أسرته تحت الإقامة الجبرية حتى وافته المنية عام 1984"[1]، هذا بالإضافة لتأثره بأفكار الحزب اليساري الماركسي اللينيني من خلال "ابن عم أمي (معين بسيسو) الذي كان يدعو إلى اليسار والماركسية واللينينية"[2].

وكما أسلفنا سابقاً بأن البيئة بما تحمله من ظروف اجتماعية وسياسية وظروف موضوعية وذاتية تتفاعل مع كيمياء النفس – كما يقول الرزاز – فينتج عن تلك العملية آثار تحملها العناصر التي كانت جزءاً من هذا التفاعل، وهذا ما حصل مع مؤنس الرزاز، "فحين انشقت هذه العصبة كدّرت صفو والدي، ولكنها طعنتني أنا الطفل آنذاك في الظهر وأصبت بشرخ عميق جداً"[3]، إذ أصابته الكآبة طيلة حياته، وفي حياته الأدبية، من خلال إبداعاته الروائية، وقد أكد على ذلك التأثير مؤنس نفسه في أكثر من لقاء سواء في المنتديات الثقافية أو الصحف، ودراسة جيدة "لتجربة أي كاتب يمكن أن ترشدنا بالتالي ليس إلى (ذاته) فحسب بل وانتمائه الطبقي والأيديولوجي أيضاً"[4].

وجعل مؤنس رواياته مسرحاً للأحداث التي عاصرها، وصبّ فيها همومه وهموم واقعه، فرصدت رواياته "الضياع والتشرذم الذي يحياه المثقف والإنسان العربي، فمن الإحباط الديمقراطي إلى قمع سياسي ونفسي واجتماعي، إلى عرض لتطور آلة القمع العربية، إلى تشتت يحياه المثقف العربي، وكل ذلك بسبب انتشار وسائل التنصت والتجسس، التي جعلت من حياة المثقفين والمفكرين مسرحاً لعملياتها المختلفة"[5].

ورواية (أحياء في البحر الميت) و (متاهة الأعراب في ناطحات السراب)، و (اعترافات كاتم صوت)، و (جمعة القفاري)، و (الشظايا والفسيفساء)، و (عصابة الوردة

---

[1] أنظر مؤنس الرزاز، سيرة جوانية، ص 175، مجلة أفكار، ع 158، تشرين الثاني، 2001م.
[2] تجربتي الروائية، ص 147 – 148.
[3] هاشم غرايبة، الراحل مؤنس الرزاز وسيرته الجوانية في حوار غير منشور، ص 11، الرأي الثقافي – عمان، ع 11481، 15 شباط 2002م.
[4] الموقف الثوري في الرواية العربية المعاصرة، ص 15.
[5] خالد عبد الفتاح عبد الهادي فراج، (الاتجاه السياسي في أعمال مؤنس الرزاز الروائية)، ص 20، رسالة ماجستير، الجامعة الأردنية – كلية الدراسات العليا – أيار – 2007.

الدامية)، كلها تحمل هموماً سياسية حول الحرية والديمقراطية والقمع والإرهاب والتعددية الحزبية وانقساماتها الداخلية والخارجية، فنجد أحداثاً مشابهة لما حصل مع والد مؤنس الرزاز في رواية (اعترافات كاتم الصوت)، فبطل الرواية (الدكتور مراد) يطيح رفاق حزبه به، ويفرضون إقامة جبرية عليه. ويعرض الرزاز الأحداث من خلال البناء المتشظي المتنامي كما رأت نوال مساعدة، فظهر التشظي في الإحساس العام حول لا معقولية الأحداث، وظهر التنامي في بناء الأحداث من خلاله الحوارية والاعترافية.

وقد اتسمت أحداث الرواية وحواراتها بالتكرار، ربما وكأنها محاولة للبقاء في ظل دائرة أسرية مغلقة تذكر بماضٍ سحيق، حيث نفس الشخوص ونفس الأحداث ونفس القمع، وكأنها حركة التفافية من الروائي ليظل يبكي طللاً، ويظل يجلد ذاته المعذبة التي تهتز وتضطرب وتتصدع كلما مرّ أمام ذاكرتها رموز روايتها الحزينة التي عانت من انقلابات حزبية، لذلك حاول الرزاز عرض "ما يمارسه الحزب من إرهاب فكري، وتصفية المعارضين والإصلاحيين، وفرض الإقامة الجبرية، وانتشار كواتم الصوت، وآلات التسجيل والتنصت، ومصادرة الفكر وقتل الأحلام"[1] بطريقة روائية يتعدد فيها الرواة، وتكثر فيها الحوارات في محاولة لعرض الصورة كاملة.

وفي (متاهة الأعراب في ناطحات السراب) "يفضح الكاتب التجربة البرلمانية العربية عن طريق مشهد تصويري كاريكاتيري ساخر في إحدى ليالي شهرزاد، ليعري الواقع من خلال الحوار الذي دار بين مجموعة من الجند"[2] إذ يقول أحدهم "وتراكض أعضاء مجلس الشورى إلى مبنى البرلمان، فلم يجدوا للبواب أثراً وبحثوا عن مفتاح قاعة الاجتماعات بلا جدوى فعجزوا عن اتخاذ التواصي، فالتواصي تقتضي اجتماعاً والاجتماع يقتضي قاعة اجتماعات، وقاعة الاجتماع المغلقة لا تفتح إلا بمفتاح، والمفتاح في جيب البواب، والبواب نائم في أحد الكهوف، أو ثمل في أحد الواحات أو نائم عند إحدى زوجاته الأربع"[3].

الشيء اللافت في مؤنس، هو طاقته الثقافية الهائلة المستمدة من كل المعارف وحتى الفنون، وقدرته على البناء عليها، ففي المقطع الأخير لهذا النص (قاعة الاجتماع مغلقة لا تفتح إلا بمفتاح، والمفتاح في جيب البواب، والبواب نائم في أحد الكهوف) قريبة من أغاني شعبية في معناها وتقطيعها يغنيها الأطفال في الحارات.

---

[1] السياسة وأثرها في روايات تيسير سبول وجمال ناجي ومؤنس الرزاز، ص 61.
[2] البناء الفني في روايات مؤنس الرزاز، ص 149.
[3] متاهة الأعراب في ناطحات السراب، ص 296.

وفي (الشظايا والفسيفساء)، تبرز حالة "الفصام التي تعيشها كل شرائح الوطن بأكمله، حيث ينفصم المناضل السياسي في قوة المعارضة.... وينفصم المثقفون والعوام ورجل الشارع ويتوزعون بين أداءين: المتاح والمنشود"[1].

أما أحياء في البحر الميت؛ التي نبضت بالحس السياسي والحزبي النابض، فقد تمخضت عن صراع "بين الحلم والواقع، المثقف القومي والسلطة الإقليمية تجلى على المستوى العقائدي حول أهلية المشروع القومي لإنجاز مشروعه التاريخي بدون الترابط مع الفكر الماركسي ممثلاً (بمثقال طحيمر) من جهة وبالكفاح المسلح الفلسطيني ممثلاً (بالغزاوي) من جهة ثانية"[2]، ورسمت خطوطاً عريضة للعلاقات القائمة بين رفاق الحزب الواحد المتمثلة بين عناد والرائد، والمتأرجحة بين مسيرة النضال، والتخلي عن أفكار الحزب، وبين القمع والحرية وبين الإرهاب السياسي والاستلاب، وعرّت الحزبيين الانتهازيين، وقدمت صورة للحزبين الطامحين للتغيير والطامحين لمستقبل مشرق.

وقد عرض الرزاز في هذه الرواية موقف السلطات من الشيوعية، التي طالما حاربتها حكومات الدولة العربية، وأشار إلى العنف المتبع في التعامل معها من خلال المشهد الذي ذهب فيه عناد ومثقال لمقابلة الرائد في فيلته، وحصلت مشادة بين الضابط المسؤول وعناد، حيث حاول الضابط منعهما من الدخول، بسبب ثيابهما (السبور) فصرخ عناد فيه "احترم نفسك... لا تحكم بالمظاهر.... ثم إننا نمثل طليعة العمال والفلاحين و.... تطاير الشرر فجأة من عينيه فبصق في وجهي وصفعني بقوة وزأر: عمال؟ يعني شيوعي ابن.... تداعيت على مقعد خشبي وبكيت قهراً وغيظاً"[3]، وهذا المشهد يوحي بتعاطف ما من مؤنس مع الحزب، ويطرح حقيقة خشية الحكومات من الحزب الشيوعي، ونبذها له، ويؤكد على عدمية وجود تعددية حزبية، فالحزب المهيمن يلفظ الأحزاب الأخرى، وأمام قمع الحزب الحاكم يتداعى المثقف على كرسي خشبيٍّ باكياً مقهوراً.

ورغم تأرجح الرزاز بين القومية والاشتراكية الماركسية واللينينية إلا أنه يرجح كفة القومية دائماً فمثقال الماركسي "يحرث البحر الميت فينبت زعتراً"[4]، أما عناد القومي فإنه

---

[1] سليمان الأزرعي، الرواية الجديدة في الأردن، ص 37، المؤسسة العربية للدراسات والنشر – عمان، ط1، 1997.

[2] علامات على طريق الرواية في الأردن، ص 32.

[3] أحياء في البحر الميت، ص 126 – 127.

[4] نفسه، ص 179.

يحاول "إعادة بناء الحلم المشظي"[1].

ويحاول الرزاز أن يصنع مقابلة بين القومية والاشتراكية، فعناد يعيش الماضي في حين مثقال يعيش المستقبل، وعناد مستسلم لمخدراته وزجاجات الخمرة في حين مثقال يظل يحاول التعلم والثقافة، ويسعى للتغيير لا يكل ولا يتعب، فهو متفائل، وعندما يُحاصر ويطالب بترك تلك الأمور التي لا تُطعم ولا تُغني – أي الثقافة – فهو لا يجد حرجاً من الجلوس على المرحاض في الحمام ليكمل قراءة كتاب.

لكن الرزاز يقر في النهاية أن المقاومة الحقيقية هي مقاومة الفعل، مقاومة المواجهة، مقاومة السلاح "كان علينا أن نبقى هناك نقاتل مع الغزاوي"[2].

وإذا عرض الرزاز واقع المثقف مع المؤسسة الحزبية بطريقة درامية، فهذا لأنها تعني له الكثير، فهو من موقع المثقف يدرك أهمية تلك المؤسسة في صناعة أيديولوجية الفرد السياسية، ويدرك دورها في التحديث السياسي وفي التنمية بكافة أبعادها، لكن الأهم ومن واقع تجربة يعرف أن تلك المؤسسة خذلت المثقف الذي آمن فيها في لحظة ما، وأن أصدقاء اليوم قد يصبحون أعداء الغد، وأن الحزب الذي يجب أن يكون في خدمة الشعب، يكون أداة في يد السلطة للاحتيال على الشعب وتضليله، وقد أدرك الرزاز كل القضايا المتعلقة بعلاقة المثقف مع الحزب، وموقفه منها، وصبغها بصبغة روائية، علها تُحدث التأثير في عقول من اعتقد بجدوى وجود الحزب، فطرح قضية خيانة الحزب لمبادئه وانقلابه على رفاقه، "دمّروا الحلم يا غزاوي، إنه الانفصال عن الحياة، عدت أتجزأ، وكانوا فصلوني بعدما ذهب محجوب مثل قرص من الملح في موج البحر الميت"[3].

ويبدو أن الرزاز في صور مثل تلك التي تحمل معنى الخيانة، والانقلاب على الأصدقاء والتخلي عن المبادئ والقيم القومية، تثير شجوناً، فنلحظ لغة يملؤها الشجن تحمل الأسلوب الإنشائي بالمنادى – يا غزاوي – والأسلوب التقريري، وهو عندما نادى، نادى الغزاوي رمز القومية الحقيقية، التي لها وقع حقيقي على الواقع. وبقدرة لغوية تحمل معنى ضمنياً يصور رحيل محجوب كقرص من الملح يذوب في بحر من الملح، ويظهر محجوب وكأنه ذهب لوحده وليس رغماً عنه بخيانة من عناد نفسه عندما سلمه للرائد وجماعته. فينعكس ذلك الإحساس بالغدر والخيانة بلحن حزين عله يثير عاطفة وشفقة من الآخرين عليه،

---

[1] نفسه، ص 179.
[2] نفسه، ص 93.
[3] نفسه، ص 48.

فيخفف من عذاب تأنيب الضمير. فالإنسان الملتزم والمدرك لقضايا الوطن المثقف الذي يحتوي آفاقاً مشعة لا يستطيع الخيانة ولا الانقلاب ولا التقوقع ولا السقوط، ولكن وفي لحظة اصطياد نقطة الضعف ويقع السقوط، يظل المثقف يخفي حنيناً لتلك المبادئ، وعاطفة مشبوبة بالثورة مع رفاق الدرب، فحتى وإن كان في دائرة لا خروج منها، تظل هناك حميمية ما تحترق خلف جدران الضمير، ولطالما، عزف الروائيون على ذلك الوتر الشجي في ضمير المثقف الذي سقط.

ثم إن الرزاز حاول دائماً هو والعديد من الروائيين الأردنيين تعرية قادة الأحزاب، وفضح أساليبهم التي يصورونها بطريقة مخزية. ولطالما نظروا إلى الأحزاب وقيادييها بنظرة مستريبة متشككة. ولطالما أظهروا قبح فسادهم "المشير أكّد لي.... أن قيادي ومؤسسي الحزب هناك يهود. وكان عبد الحميد معنا فأثبت هذه الحقيقة مسرّاً أن زوجة أحد السجناء جاءت تتوسله إطلاقه. وعدها خيراً... إن... أو... فأذعنت مستسلمة ولم يطلق سراح سجينه..... وضحك... هاهاها..."[1]، إذا قيادي الحزب يهود، – لا أعلم – ولكن هذه الكلمة ربما لوحة فسيفسائية حملت الكثير وقالت الكثير، والتصرف الذي قام به المشير مع زوجة السجين يفضح ذلك المضمون.

كذلك أشار الرزاز لحالة السمسرة التي يقوم بها قياديو الأحزاب، من خلال الحديث الذي تم بين مثقال ووالده الذي استنكر عليه محاولته لتشكيل نقابة للعمال، وأخذ يذكره بأن الزمن أصبح غير الزمن، فكثير من القياديين باعوا ذممهم في مقابل شرب كأس شامبانيو في أضخم الفنادق، فيقول والد مثقال لمثقال ساخراً، "يعني أنت يا باشا يا جيفارا تفهم أكثر من الأستاذ علان الذي كتب مجلداً ضد الحكومة في مطلع الخمسينات، وكنا نصفق لكل خطبة يلقيها، فنلحقه إلى الجنوب ونركض للاستماع إليه إلى أقصى الشمال. اسألني أي منقلب انقلب الآن.... أنا أقول لك يا باشا، بات من أكبر سماسرة البلد مليونير. يشتري الموظفين ويبيع الضمير، يقيم الحفلات الباذخة ويدعو عليه القوم الذين كان يناضل ضدهم لاحتساء الشب.... م... با... نيو... نا في أضخم فندق في العاصمة. وهل أنت أحسن من..."[2].

هنا يخلق مؤنس المعادلة الصعبة، ورموز كبيرة تسقط، وقلوب صغيرة تقاوم، (وهل أنت أحسن من....) هكذا يقول الوالد لابنه، فالوالد يريد من الابن الانضمام إلى الركب، فإذا الأسماء الكبيرة سقطت، فأي موقع من الإعراب للأسماء المفهومة؟!.

---

[1] أحياء في البحر الميت، ص 81.
[2] أحياء في البحر الميت، ص 125.

وماذا يريد الرزاز أن يقول؟ فإذا كان القيادي الكبير المثقف ذو الخطب الرنانة سقط، فكيف بالأب الجاهل البسيط لا يدعو ولده مثقال، بالتخلي عن خطب ذلك القيادي، وعدم التشبث بالخطابات المؤثرة الممتلئة صخباً وضَجيجاً، الفارغة من محتواها؟! هنا يلقي مؤنس ذلك الحجر في البحيرة، فتصنع دوائرها، فهو يرمي للقارئ هذه الحالة، لتصنع دوائرها في عقل المتلقي، بالتالي يترك حرية الرأي في هذه المسألة للقارئ نفسه.

وقد نادى الوالد مثقال ساخراً ملقباً إياه بجيفارا رمز الثورة والتمرد على الظلم في كل مكان، وقد استعان مؤنس بشخصية مهمة ومؤثرة في عالم الثورة، فقد صنع جيفارا ثورة ضد الظلم حول العالم وكان أنموذجاً حقيقياً ومشرفاً للثائر المناضل، لكن اقتباس اسمه في لحظات يدعو فيها الأب ابنه للتخلي عن أوهام الثورة، لأن أصحابها تخلوا عنها كونها لا تسقيهم كأس شامبانيو في فندق ضخم، يدعو للمفارقة الساخرة وكأن اسم جيفارا يذكّر من يسمع أو يقرأ بأن هناك رموزاً حقيقية للثورة والنضال ظلت تناظل، وما شربت كأس شامبانيو في أحد الفنادق الضخمة، وما سقطت إلا في أرض المعركة شهيدة الحق والحرية والعدالة.

ثم أثار مؤنس إشكالية أخرى، هي حقيقة درجة التأثير على الرأي العام، أي الشعب الفقير المسحوق البسيط الكادح، فهل هناك استجابة من تلك الشعوب؟ هل تملك تلك الشعوب أية درجة واعية كافية لتحقيق تفاعلاً ثورياً؟!

أخبرنا الرزاز أنه نعم طالما توفرت قيادات – ثورية – شريفة حقيقية؛ لأنه إذا توفرت تلك الأحزاب بقياديها الشرفاء، فإن الشعب سيصفق لها وسيلحقون بها إلى الجنوب، ويركضون للاستماع إليها إلى أقصى الشمال.

لقد رصد مؤنس الرزاز "فكر الشخصيات الروائية ومستوياتها الثقافية والاجتماعية والإنسانية والأخلاقية، وإن كان هذا الرصد نسبياً ومهماً لحركة الإنسان العربي في ظل هذه الأجواء على تعدديتها واختلافاتها وتناقضاتها"[1].

وظهرت أزمة المثقف مع الحزب في كثير من الروايات الأردنية، فنجد في (مذكرات ديناصور) لمؤنس الرزاز، كيف يكتشف الديناصورات وزهرة المنتميان لحزب معارض، عيوب ذلك الحزب المتمثلة بالنفاق والكذب، والتجسس على الرفاق. وفي رواية الحمراوي، تبرز حالة المثقف المنتمي لحزب معارض وكيف يتخلى عنه ويتركه صريع همومه ومشاكله،

---

[1] الرواية في الأردن، (أوراق ملتقيات عمان الإبداعية)، ص 81.

أما في رواية (بقايا) لأحمد حرب، يبرز عقم التأثير الحزبي، وكيف يساهم في الفساد الاجتماعي من خلال نشر المخدرات بين الشباب الفلسطيني، وكيف يقدم قيادي الحزب مصالحهم الخاصة على مصلحة الثورة، وتبرز كذلك الرواية تخلّف أفكار أعضاء الحزب من خلال علاقة ماجد ووديعة، كما تبرز احتكار القيادة الحزبية للقرارات، وتعاملهم مع بعض العملاء لتمرير مصالحهم الذاتية.

الوحدة، هي الهاجس وهي الحلم وهي الأمل المنشود، والوحدة العربية هي النهاية التي يسعى إليها المثقفون، وهي الأفق الذي يحلمون بالتحليق فيه، وهي الحلم الذي لا يكفّون عنه، والروائي الأردني استخدم كل طاقاته الفنية للتعبير عن هذا الهاجس لدى المثقف، فاستخدم كل أساليب الرواية التجريبية، وسخرها لخدمة هذه الفكرة، وطرح همومها وإشكالياتها. وبما أن الوحدة العربية تتمزق وتتناثر، فلا بد للكيان الروائي أن يتجرّع آثار ذلك التناثر والتمزق، فتأتي الكوابيس والهذيانات، والحوارات المباشرة وغير المباشرة، والوعي واللاوعي، والمعقول واللامعقول، والتداعي والتقطيع، والعبثية والرمزية والفوضوية والتشظي، واللغة العامية والفصحى والشعرية والصوفية والعلمية، والتناص التراثي والأدبي والتاريخي، والمونتاج والتقطيع السينمائي، واختلاط الأزمنة والأمكنة، كل ذلك يأتي ليقدم يد العون لحالة التمزق التي يُقاسيها الحلم العربي.

لقد اصطدم المثقف العربي والأردني، بالقيادات المتناحرة، وبالشهداء الذين شُرِبَ على أرواحهم كؤوسٌ من الخمرة، وبعملية التسوية، وبعملية السلام، وببقايا الأوطان، وبمحاولات إطفاء شعلة القومية، فتصدعت أرواحهم، وانفطرت قلوبهم، وتشظت مشاعرهم، وهوت قاماتهم في عالم الهلوسة والكوابيس والأحلام، فمنهم من قضى نَحْبَه، ومنهم من حاول الانتحار ومنهم من تآخى هو والكآبة والقلق والأمراض، وقد أجمع الروائيون – الأردنيون في رواياتهم حول المحاور التي يلتفون حولها في قضية الوحدة العربية.

- التأكيد على الوحدة من خلال الإحساس العالي بالقومية العربية "قال أبي أنا وأنت ننتمي إلى عشيرة كبيرة.... لكن الأحلام الكبيرة تربط بين أفرادها، لا الدماء والنسب"[1].

- رفض محاولات إحلال الإقليمية كبديل وطني عن القومية "قال إنه ترك العصبة منذ زمن طويل، وتفرغ لعائلته ومصالحه. سألته لماذا ترك العصبة. قال إنه بات يملك مليون دينار.... ثم إن العصبة تشظت وكادت تضمحل. (الناس زهقت من خلافتنا) قال.. صار شعار الناس... (يصطفلوا) وأكد أنه لا يعاني من مشكلة الانتماء. فقد حلت

[1] متاهة الأعراب في ناطحات السراب، ص 13.

العصبة العشائرية محل عصبية العصبة"[1].

- الاعتقاد بأن تخلي الأمة عن مبادئها من أسباب تفككها وعدم وحدتها، وعدم إيمان أبنائها بجدوى تلك الوحدة "العصبة انحرفت عن مبادئها" كما قال حسن الأول وقد ملأ إحساس اللاجدوى قلوب من آمنوا بتلك العصبة فاسكندر يرى أن تلك التضحيات "عشان وهم" عبث؟![2]

- الفتن والاقتتالات الداخلية، سبب من أسباب التفكك وعدم الوحدة "وقال المذيع.... إن ستين شخصاً قتلوا في بيروت نتيجة خلاف بين الميليشيات على أفضلية المرور بين سيارتين تابعتين لتنظيمين مختلفين... متحالفين"[3].

- طرق مواجهة الواقع عند البعض من خلال العقل الخالص الذي لا يعرف مشاعر الذنب والخجل وهذه طريقة من يتوجهون نحو السلام مع إسرائيل، "إنني أحاول محاولة خطيرة، لو كتب لها النجاح، لأنقذت مستقبل الأمة، وقلت إنني أحاول توظيف العطب الذي أصاب ذاكرتي – بعد أن خرجت من حالة الغيبوبة – لأستحيل إلى عقل صرف.... وضربت له مثلاً... في هجوم إسرائيل على لبنان، قلت لو لم أنجح في تحجيم وتقليص دور المشاعر، وتأثير العواطف على الإرادة، والسلوك، لتطوعت ورحلت إلى لبنان، لكني رجل غير عاطفي كبقية الأعراب. استفدت من فقدان الذاكرة، وأحرقت أدغال اللاشعور السحيقة.... بالأنوار... فتعثرت"[4].

- الإيمان بالعلم كطريق للوحدة "لا مخلّص إلا العلم.... يمد يده لينتشلنا من عصور الظلام"[5].

- حالة الاختلاط التي يعيشها الإنسان العربي، وهي حالة عدم فهم الذات، فلا أحد يعلم من هي الجهة الأصح للانتماء إليها أو الوقوف معها، كلهم يتمنون أن يكونك، وكلهم فرح لأنه سواك. وكلهم يتمنى لو كان غير نفسه"[6].

- الافتقاد لوجود مؤسسات حزبية تؤسس للوحدة، لا يوجد وحدة بينها في الأساس، "قائمة العدل والتقدم وقائمة الوطنيين الديمقراطيين وصلتا إلى طريق مسدود وأن التحالف بينهما بات مستحيلاً لاختلافهما على نسب المقاعد، وأخبرني أنهما ستخوضان

---

[1] نفسه، ص 83.
[2] متاهة الأعراب في ناطحات السراب، ص 175.
[3] نفسه، ص 118.
[4] نفسه، ص 132 – 133.
[5] نفسه، ص 191.
[6] نفسه، ص 191.

الانتخابات متنافستين"[1].

- ظهور عوارض القلق والتوتر النفسي الناشئ من الصراع الدائر بين اللاشعور الجمعي الذي يحمل تقاليد الرجل الشرقي وبين العلمانية التي تحمل أحمال التحرّر القادمة من الغرب، تشكل لب الصراع في داخل المثقف الأردني "وكنت قاعداً على أعصابي بانتظار بلقيس، بلقيس قالت أنها ستأتي اليوم من المدرسة وتقول لي جوابها النهائي حول زواجنا، وكانت بلقيس تجتمع بفزاع وكنت أغار بيني وبين نفسي، ثم أقول مواسياً إنني رجل علماني... والمرأة من حقها أن...."[2].

- تغلغل أيادي الاستعمار في داخل أوطاننا تعبث وتغتال "ولم تتعرف هي على وجهي. وقالت أن طلقات كاتم الصوت شوهتني إلى حد كبير، فاستحالت عليها معرفته.... وجاء رجل من إحدى السفارات، وقال إن الاستعمار والعلماء هم...."[3].

- انجذاب مجموعة من المثقفين للغرب الأمريكي "فراح يحدثني بالإنكليزية عن حياة الرؤساء الأمريكان وأقوالهم البليغة وقال إننا نحتاج إلى مليون سنة لنصبح مثل الأمريكان"[4].

- محاولات المثقف العصيبة لنقل طور المجتمع العربي من مجتمع توهمي إلى مجتمع عقلاني علمي، "وسألتها مستشهداً بقسطنطين زريق – كيف يمكننا أن نقلب المجتمع العربي قلباً جذرياً وسريعاً من مجتمع انفعالي توهمي ميثولوجي شعري إلى مجتمع فعلي تحقيقي عقلاني علمي؟"[5].

- الإشارة إلى فساد رموز السلطة التي تؤثر في تضعضع توحد الدول العربية "مع جابر رئيس الشرطة أحال تلك البقعة الجرداء من الأراضي التي يسمونها مطاراً إلى بار، الخمور جاهزة دائماً.... ومن كان يستطيع أن يلقي القبض على رئيس الشرطة"[6].

- محاولة نسيان الهزيمة للتخلص من مرارتها والوقوف من جديد "عليك أن تبعد الديك عن البيت لمدة أسبوع، بعدها يعود إلى فتوته الأولى، بعد أن يكون قد نسي هزيمته

---

[1] نفسه، ص 118.
[2] متاهة الأعراب في ناطحات السراب، ص 69.
[3] نفسه، ص 88.
[4] نفسه، ص 74.
[5] نفسه، ص 78.
[6] براري الحمى، ص 113 – 114.

يعود ليقاتل من جديد وإلا يبقى منهزماً مدى الحياة"[1].

- محاولات الهروب، والاستسلام، والبكاء على الأطلال "يجلس في ذلك البار، منتظراً تقادم الليل"[2].

لقد رسم مؤنس علاقة طردية عكسية مركزية بين الأمة العربية التي سقطت في سلم النسيان وبين الإنسان العربي الذي يحاول الوقوف، بصورة شعرية رمزية تتعالق فيها الصور السريالية والذهنية والفلسفية والنفسية الفرويدية والمثالية والأسطورية. كانت لوحات تشكيلية تراثية معاصرة بكل ما تحمله الكلمة من معنى... كانت لوحات تحتاج إلى أساليب بنيوية لفكّ طلاسم لغتها، وأساليب تفكيكية لهدم بنائها ثم إعادة بنائه بما يتلاءم مع رؤية القارئ لها من زاويته الخاصة، وأساليب سيميائية لإضاءة رموزها القابعة في أعماق النفس البشرية، وأساليب تأويلية لتفسر معالم مضمونها الذي يحمل ظاهراً وباطناً، وأساليب نقدية ثقافية تقرأ المشهد الثقافي لتستنبط منه رؤاه وفلسفة أفكاره، وأساليب أسطورية تكشف من خلال رموز حكاية كل أسطورة، غياهب ما وراء تلك الأسطورة.

حقيقة كانت لوحة (هكذا تكلمت بلقيس) المتحدثة بلسان حال الأمة، تحمل ما تحمل، وتُخفي ما تُخفي، وتلمز بما تلمز، وتهمز بما تهمز، وتبوح بما تبوح. لقد كانت لوحة سريالية خالصة يقف القارئ أمامها وله حرية التلقي والتركيب.

مريم أو الأمة هبطت إلى "الأرض التي لا عودة منها، إلى ثمرة الخطيئة، هبطتُ. هبطت في دهاليز الهاوية السحيقة، السحيقة تحت الحضيض، في أغواره حين مسني الإثم بأنيابه، وألقيت جسدي ببستانه الذي فيه من كل فاكهة زوجان. إلى دار الظلام هبطت، إلى الدار التي لا يرجع منها الداخل، إلى الدرب الذي لا يقود صاحبه من حيث أتى إلى المكان الذي لا يرى أشباحه نوراً ولا ضياءً. حيث الغبار طعامهم والتراب معاشهم.... ورأيت نفسي وقد لبيت نداء جبلتي، وطاوعت غريزتي، ليخضر عودي، ويفتر ثغري، ودخلت إلى محرابك، غرائزي مطفأة، فأشعلتها وأوقدت ما خبا من رغائبي، وأضرمت في حواسي نمنمة لهفة. وكلما نفرت دعوتني بفحيحك الفاتن، وكلما حاولت بنسيان أصابعي، أشرت إليها بأنفاسك اللاهبة. وأستعيذ بالباب فإذا هو موصد أبكم أصم. أنى تكون لي مناعة وأنت تمسني؟

---

[1] نفسه، ص 122.
[2] البكاء على الأطلال، ص

"وأنا كنت. وشعري الهمجي يتيه في يباب مراعيه. أبحث عن كلأ اللذة في مراعي الشـــهوة. وأنت تقطف كرمي. يا من قطف الرؤوس التي أينعت. نطرت كرمي، فكنت حاميه وحراميه، على عنقك قلائد، وسلاسل من ذهب، أغلال أسوار الرغبة البائدة التي وئدت عنـــد مولـــدها، رحماك يا رب! ما هذا الذي يخبئه لي القدر، وما تكنه الليالي. وأنا التي من أسرة أصلها ثابت وفرعها في السماء، ولم يكن أبي امرأ سوء، وما كانت أمي بغيا"[1].

في هذه اللوحة الجزئية كل القضايا التي ذكرناها قبل قليل تتحدث عن نفسها: (هبطت في دهاليز الهاوية السحيقة، السحيقة تحت الحضيض)، في هذه العبارة ربما نستشعر أن هـــذا حال لسان الأمة العربية وكيف هبطت إلى دهاليز الهاوية السحيقة، وقال الهاوية لم يقل دهاليز الظلام، وكلمة الهاوية تدل على السقوط من القمة، ولا يشك أحد بأن الأمة العربية في الزمان البعيد كانت في القمة، وفي عصرها الحالي يراها قد هبطت إلى الهاوية، ونلاحظ بأنـــه قـــال (هبطت) ولم يقل (سقطت)، ربما معنى السقوط بالهاوية يدل على الانتهاء، فالسقوط أصـــبح فعلاً لا إرادياً لكن الهبوط فيه فعل إراديٌّ، ويدل على التدرج، فهبوط الأمة كان متدرّجاً، ولا يشير إلى لحظة الانتهاء، فمن يهبط حتى لو هبط إلى أسفل السلم، فإنه يستطيع أن يصعد مرة أخرى، لكن من يسقط قد تنكسر رقبته ويموت. ولم يقل دهاليز الظلام وقالت السحيقة تحـــت الحضيض، وعبارة تحت الحضيض توحي بالانحطاط والانهزام والانكسار والمهانة التي قبلتها على نفسها تلك الأمة.

وعندما قالت "حين مسني الإثم بأنيابه وألقيت جسدي ببستانه الذي فيه من كل فاكهـــة زوجان"، ربما الإثم الذي مس الأمة وانتهى بها لتلقي نفسها به، والذي يحمـــل كـــل أشـــكال وصنوف الآثام المتعددة. هو حالة قد نسميها تهاون امتد إلى أركانها، وقد نسميه حب للفردية على الوحدوية آل إلى تضعضع مركزيتها. وهذا الإحساس فيه شيء من جَلْد الذات، عنـــدما تشعر بأنها أودت بنفسها إلى الهاوية بنفسها، وقالت إلى دار الظلام، التـــي لا يرجـــع منهـــا الداخل، والذي لا يقود صاحبه من حيث أتى، ولا نور ولا ضياء فيه. فالمالكان الذي وصـــل إليه بعد هبوطه كان دار الظلام حيث لا نور حيث لا رجعة، هناك تخبّط وضياع وظلمة ولا يستطيع من فيها تلمس طريق الخروج، ولا عودة إلى المكان الذي هبط منه، بمعنى أن الوضع متأزم ومظلم هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى يوحي، بأنه من المستحيل العودة مـــن نفـــس النقطة لكن من الممكن تجاوزها والبناء عليها والبدء من جديد.

---

[1] متاهة الأعراب في ناطحات السراب، ص 178 – 179.

الاستناد إلى التراث الأدبي والتاريخي وعلى نصوص دينية من القرآن الكريم، حيث (الغبار طعامهم والتراب معاشهم)، تناص مع آيات قرآنية، وهذا ما آلت إليه الأمة في تلك الدار المظلمة، وتناص مع آية "وجعلنا النهار معاشاً" آية سورة النبأ، وآية "يا أخت هارون ما كان أبوك امرأ سوءٍ وما كانت أمك بغيّاً" آية 28 سورة مريم.

ربما هذا التناص فيه إشارة لتاريخ تلك الأمة وجذورها الممتدة في أصول الأرض وحضارتها الممتدة إلى الآفاق، فمن المعروف أن الأمة العربية تفخر وتعتز بأصالة نسبها وعراقته، وهي الأمة الوحيدة التي تحفظ نسبها. لذلك مريم أو الأمة تصيح وتستغيث رحماك يا رب! ما هذا الذي يخبئه لي القدر، وما تكنه الليالي، لم يكن أبي امرأ سوء وما كانت أمي بغيا، لقد كنت مثالاً للشرف والعفة والطهارة والخير. فماذا يحدث لي؟! ولماذا الليالي عليّ؟!

(يا من قطفت الرؤوس التي أينعت) – تناص مع مقولة الحجاج التاريخية عندما قال لأهل العراق إني رأيت رؤوساً قد أينعت وحان قطافها، وربما إشارة للثمار التي قطفها أبناء الأمة من أمتهم.

فكنت (حاميه وحراميه) تناص مع التراث الشعبي: بعبارة حاميها حراميها، وهذه أيضاً إشارة لأبنائها الذين يبدون حاميين لأمتهم وهم بالأصل حراميها. يسرقون خيراتها ويتاجرون بها باسم أمتهم.

ثم نلاحظ الاستناد على التاريخ العربي الجاهلي، حيث كانت ثقافة تلك البيئة العربية الجاهلية وأد البنات، قالت (أغلال أسوار الرغبة البائدة التي وئدت عند مولدها) قد تكون إشارة لأي محاولة تجاوز أو تحرر توأد قبل ولادتها.

في تلك اللوحة وباقي أجزائها حلبة للتنافس الذهني الجذاب والممتع، فللقارئ حرية الهدم والبناء، وحل شيفرات النص، وتأويله، وقراءة ما وراء كلماته، وفهم إشاراته، ونقده بكل ما أوتي من إحساس وفكر وثقافة ذاتية. فلا بد للقارئ في مواجهة روايات مؤنس وإبراهيم نصر الله وأحمد الزعبي وغيرهم من التسلح بتلك الأدوات الثلاثة (حس + فكر + ثقافة) لمواجهة تلك العوالم الفانتازية واللاواقعية الناطقة بأزمة وطنية.

يستطيع القارئ في لوحة (هكذا تكلمت بلقيس) الشعرية والشاعرية أن يفكك بناء كثير من تراكيبها ليجد في مركزها صوت الأزمة المخنوق، وللقارئ حرية إعادة البناء أنظر مثلاً: "ورحنا نشرب.... قلت نحتفل بمناسبة خاصة... قالت لا أذكر اليوم مناسبة... قلت

نخترعها... عيد ميلاد الشركات المتعددة الجنسية... نحتفل بمناسبة الثورة التكنو – إلكترونية، نخب بطولة صايل الشهوان العجرمي. في صحتك وصحة الفئران التي قرضت سد مأرب.... نخب هذا السوس الذي يتسلل إلى أسناننا، ويتسلل إلى دمنا، على صهوته جراثيم الانقـــراض، في صحة جلجامش وحمورابي وحسني الزعيم وعبد الله السلال وعلي عنتر.... والقات"[1].

أمام القارئ عبارات تحتاج أساليب متنوعة للتنقيب: ماذا يريد من الاحتفال بعيد ميلاد الشركات المتعددة الجنسية ومناسبة الثورة التكنوالكترونية والاحتفال ببطولة صايل الشهوان؟! وما المقصود بالفئران التي قرضت سد مأرب؟! وما السوس الذي تسلل إلى أسناننا ودمنا؟ وما هي جراثيم الانقراض؟! ولماذا جاء على ذكر جلجامش وحمورابي وحسني الزعيم وعبـــد الله السلال والقات بالذات؟ لماذا تلك الشخصيات بالذات؟ ماذا تمثّل؟ وإلى ماذا ترمز؟

ثم لننظر في عبارات مثل "أنا أرى رؤيا.. رأيتها فهالتني وأفزعتني. أرى ما يقبل من الغيب، مثل زرقاء اليمامة. مثل كمال ناصر الذي قال إنه سيموت برصاصة، قبل أن يمـــوت برصاصة"[2].

زرقاء اليمامة أسطورة عربية، تكشف ما وراء الأفق وتنذر بالخطر، لكـــن لا أحـــد يصدقها. ما المغزى الذي أرادته بلقيس من تشبيه نفسها بزرقاء اليمامة؟ هل هناك خطر مـــا يحدق بالأمة ويترصد لها من بعيد، هل تصيح الأمة، وتقول لأبنائها احذروا، وما من مجيب، كيف عرفت أن كمال ناصر سيقتل برصاصة اغتيال؟!

ثم عبارة "كنت تقول لا مخلّص إلا العلم، يمد يده لينتشلنا من عصور الظلام. تعاتبُني: "تؤمنين بمخلص لا وجود له"[3]، العلم هو المخلص إذاً للأمة، لكن لماذا لا وجود له؟

ثم تنتهي لوحتها وأنا التي هرولت نحو الهاوية قبل حزيران. وطرت نحو الأفق بعـــد حزيران، فوق سحاب الوعي والمعرفة، ثم هدر النفط مثل الطوفان.... فغرقت فـــي الأزيـــاء وفردوس "ديزني لاند" ثم عدت إلى سكينة الإيمان.... يا رب ما اكثر أربـــابي ومضـــايقيَّ. كثيرون قائمون عليَّ... وأنا واحدة وحيدة تسيجني الوحشة... حتى متى يكون مجدي عـــاراً؟ وتكون عزلتي مثار فضول؟ وتكون أسئلتي معصية؟..... اذهبوا إلى البعيد واتركوني. كـــي

---

[1] متاهة الأعراب في ناطحات السراب، ص 180.
[2] نفسه، ص 190.
[3] نفسه، ص 191.

أستحم باللهب. كي أستحم.... كي...."[1].

ألا نرى أمامنا مراحل مصورة مرت بها الأمة العربية، رسمتها لوحة (وهكذا تكلمت بلقيس)؟ كيف أقبلت على الهاوية قبل حرب حزيران وماذا حلّ بها بعد حرب حزيران؟ والنفط لماذا كان طوفاناً أغرقها ولم يكن حبل نجاة لها؟! والأزياء و "ديزني لاند" إشارة لمن ولماذا؟ ومن هم أربابها ومضايقوها والقائمون عليها؟ وهل الأمة بكل أطيافها وأحزابها وأعراقها واحدة وحيدة؟ وكيف أصبح مجدها عاراً، وعزلتها مدعاة للفضول؟ ألا يحق لها شيء من الخصوصية والعزلة؟ وأسئلتها التي أصبحت كثيرة (متى، وأين، ولماذا، وكيف) لماذا أصبحت مثل هذه الأسئلة من المحرمات لا يحق للأمة أن تتجرأ على ذكرها وإلا دخلت في باب المعصية؟ ولماذا طلبت الأمة من أبنائها أن يذهبوا بعيداً ويتركوها تحترق باللهب؟ هل يأست من أبنائها عندما رأتهم لاهثين وراء الأزياء ومسارح ديزني لاند، بدل أن يكونوا مخلّصين؟!.

ثم تأتي لوحة (هكذا تكلم حسنين) لتكمل عناصر لوحة بلقيس فهما في علاقة تبادلية محوريّة أو تكاملية بالأحرى، فحسنين هو الإنسان العربي الذي وُلد من رحم تلك الأمة، في هذه اللوحة جلد للذات أكثر جلداً وأكثر إيلاماً وأكثر قهراً من جلد مريم لذاتها. في (هكذا تكلم حسنين) يقول: "كان علي أن أهرب... بعدما أحرقت بلقيس نفسها. بعدما رجمت نفسها بالجمر. بعدما لحستها ألسنة اللهيب. بعدما التهمتها النار... وهي جائعة ظمأى. وكنت أركض... وهم يركضون في ظلي.... من عصور الظلام انبثقوا... نسلوا من كل ثكنة في الأرض، وهرعوا من كل محكمة، ووفدوا من كل الأزمنة، وأشاروا إليّ بآلاف الأصابع: هذا الرجل دفع بلقيس إلى محرقة اليأس، وأنا ألهث وأركض. وهم ورائي.... اعترفوا بوجودي بعد اتهامي. في البدء كان الاتهام بدفع بلقيس إلى حمم النار... ثم جاء الاعتراف. كأن اتهامي وملاحقتي شرط مسبق للاعتراف بي، حين ولجت مدار اليأس من تفسير هذا العالم... وتغييره.... توقفوا.... في بيتي الصغير المنسي الموحش.... بدأت أصوغ عالماً بديلاً.... اللفح الناري يضربني على رأسي... ومثل خلد الحقل رحت أنبش أنفاقاً في حقول الأزمنة.... اعتزلت العالم العصي على التواصل معي. وعكفت على إقامة معمار "عملي" الجديد، وعالمي البديل... أحسست بأن لا خيار آخر أمامي سوى الانتحار. فقد نبذني الحلم، ولفظتني العصبة، وخلعتني القبيلة، وهجرتني البطولة والرسالة والأدوار فأضعت المعنى والمبرر... أدركت أن العالم الخارجي لن يعترف بي إلا مجرماً: إما أن أكون قاتل بلقيس.... فيعترف بي. أو أن

---

[1] نفسه، ص 190 – 192.

يرى إليّ بريئاً فيشيح عني، ويسحب مني هويتي ويتعامل معي على أنني شبح..."[1].

إذاً هذا الإنسان عليه الهرب من بلقيس التي تحترق بألسنة اللهب، من الذي يهرب ويركض ويركضون وراءه من كل حدب وصوب؟ وكيف دفع بلقيس إلى اليأس والقنوط؟ ولماذا حاول منفرداً تغيير العالم وصياغة عالم بديل؟ لقد اعتزل هذا العالم؛ لأنه غير قادر على التواصل معه. ثم حاول الانتحار؛ لأنه لم يعد يستطيع أن يحلم، ولأن العصبة رفضته، والبطولة ما عاد لها مترح فلا رسالة ولا دور، العالم كله يريده أن يكون قاتل بلقيس كي يعترف به وإلا لا هوية له، هو مجرد شبح في النهاية.

ربما قضية الإنسان العربي المثقف بالذات القادر على صياغة عالم بديل، تطفو بكل هواجسها وتعالقاتها وأزماتها، فهناك أمة عربية تسبب أبناؤها بدفعها إلى حمم النار، فاحترقت بحروب المستعمر والمحتل بسبب تخاذل أبنائها، وأصبحت أمة يائسة من أبنائها الذين اعتزلوا العالم وأصبحوا غير قادرين على التواصل معه وغير قادرين على أن يملكوا أحلامهم، هذا العربي بدأ يشعر بأن لا دور له في هذا العالم الذي يحاول تجاهله وتهميشه، ولم يعد البطل كما كان في ماضيه المجيد، ويصف حسنين كيف أن العالم فوق كل تلك الضغوطات يجعله مساهماً في قتل ما تبقى من روح الأمة.

نستطيع أن نلاحظ خلو هذه اللوحات من الحوار أو الصور السردية بمعنى السرد القصصي هي لوحة تسرد بلغة شعرية ذهنية فلسفية ظاهرها مذاهب أدبية غربية تصوغ أفكارها وباطنها أوجاع أمة، وهو يعترف بأن ظروف الأزمات التي تحيط به هي التي دفعته إلى صياغة عمل من نوع مختلف، "أعترف أن قوة خفية باهرة ساطية سيطرت عليَّ كلياً... ودفعتني دفعاً إلى صياغة هذا البطل المفجع. إلى لملمة شظاياه من الواقع والذاكرة وأطلال الكوابيس ورموز الأحلام، وصدى الرؤى.... وإعادة تركيبها في (عمل) خلاق، رحت أشيد هذا العالم المدهش – عالم البطولة المفجعة – لبنة لبنة، أحفر في أعماقي أنفاقاً كما لو كنت أقيم منجماً. وجعلت أصوغ شخصيات هذا (العمل) كما أشاء، ألعب بمصائرها وملامحها كيفما أردت. دلفت إلى جحور الذاكرة المنسية المحرمة، فنسيت انتحار بلقيس، واتهامي بدفعها إلى لهب اليأس. نسيت في دهاليز الذاكرة الجمعية قضية أبي، وحسن الثاني،... وعدم الاعتراف بوجودي. حياة جديدة تتفتح أمامي يخرج فيها الوهمي من الواقعي، ويدخل اللاشعوري "[2].

نلاحظ اعترافاً صريحاً بالولوج إلى عوالم فانتازية وعجائبية تخلط الواقع باللاواقع، الشعور باللاشعور، الوعي باللاوعي، للوصول إلى هدف واحد وهو الحياة. فهناك درب نهايته الانتحار، ونحن شعوب لا تحب الانتحار حتى لو انتحرت بلقيس – الأمة – فأبناء هذه الأمة

---

[1] متاهة الأعراب في ناطحات السراب، ص 194 – 195.
[2] متاهة الأعراب في ناطحات السراب، ص 196.

سيحاولون صياغة عالم جديد يكونون فيه هم المسيطرون، سيحاولون الحياة؛ لأن بحياتهم تحيا الأمة، وبانتحارهم تنتحر الأمة وتموت، "ينبغي أن أحيا" وكيف يمكن أن أحيا؟ عن طريق القص. ومن سيقوم بعملية القص التي تسعى للهدم والتغيير والبناء والحياة؟ إنه القاص المثقف.

إن الكوميديا السوداء سلاح ذو حدين يستخدمه الرزاز باقتدار، فهو بقدر ما يثير الضحك في نفس المتلقي من مقاطع أو حوارات أو مواقف معينة، بقدر ما يثير الحزن والسخط والألم في قلب ذلك المتلقي، وفي هذه اللوحة نستطيع أن نقول إن الأزمة السياسية التي يعيشها المثقف موجودة هنا بمحاورها الارتكازية الأربعة:

الأولى: سيطرة القوى الخارجية وتحكمها بمصائر الأمة، ووضع الحكام المناسبين على كراسي الحُكم.

الثانية: إسرائيل هل هي دولة مزعومة أم واقع حقيقي؟!

الثالثة: أسلحة الدول العربية هل هي مع إسرائيل أم ضد المواطن العربي؟!

الرابعة: الفتنة، والتفكك، والاقتتال الداخلي والخارجي في الدولة العربية الواحدة.

عندما يصف مؤنس مشهداً بين الأعراب والصعاليك نلاحظ نقطاً مركزية مهمة، فالجنرال ذيب الثاني رمز الدكتاتورية، الكنبة التي يجلس عليها "من العاج الخالص، مجللة بالدمقس والحرير"[1] وهذا الوصف لتلك الكنبة إشارة للفساد واستغلال ثروات الأمة للمنفعة الشخصية، هؤلاء الجنرالات يتحكم بهم كولومبوس، وهذا الأخير رمز السيطرة الغربية فكلما حصل للجنرال ذياب اغتيال، جاء كولومبوس بآخر شبيه له، "فقد أغارت طائرات مجهولة الهوية على مدينة السرايا....، فقوضت المبنى... ولم تعثر فرق الإنقاذ على أثر للجنرال ذيب الرابع أبداً. ولكن الذياب لا تفاجئهم مفاجأة.... إذ سرعان ما بادر المستر كريستوفر كولومبوس... وانتزع ذيب الخامس من حجر زوجته وأمره أن يرقد بين الركام[2].

ثم في حوارات متداخلة يتضارب فيها الجد بالهزل، وتغلفها السخرية اللاذعة المرة الناقدة الجامحة نرى: "ذاعت بين الناس إشاعة مفادها أن الغارة الجوية لم تكن غارة من غارات الأقدار كما قالت وكالت الأنباء المحلية..... وإنما هي غارة طائرات حربية إسرائيلية. وتساءل القوم:.... إسرائيل دولة مزعومة (سرابية، وهمية، مصطنعة) هكذا درسنا في المدارس. فكيف يكون لها طائرات؟ وقال خامس: ولكن أين كانت راداراتنا الدقيقة المعقدة؟ وطائرات الأواكس؟ و الماهر والقاصر؟.

---

[1] نفسه، ص 335.

[2] متاهة الأعراب في ناطحات السراب ، ص 340.

وماذا عن جيوشنا الضاربة؟ وأسلحتنا الفتاكة؟ قال مشاغب متعاطف مع الصعاليك: لعل صواريخنا ليست سوى وهم وسراب مثل كل شيء في هذه المدينة، قال سابع: مثل وجودنا"[1].

ثم يأتي المشهد الذي يكمّل اللوحة التي أراد رسمها مؤنس، وذلك عندما عزم الصعاليك على التسلل لمعسكر الفرقة الأولى ليستولوا على الصواريخ العابرة للقارات، والأجهزة الحربية الفتاكة المتطورة وحين وصلوا بعد الحواجز العديدة التي مرت بهم، فتفاجؤوا بأن كل شيء آمنوا به وَهْمٌ وسراب "أهذي هي الأسلحة الفتاكة، والأجهزة المتطورة التي يتحثون عنها؟ بعدها وجدوا رجلاً في المعسكر وسألوه عن الأسلحة فأجابهم: "إنكم تبعدون في الوهم، وتسرفون في الظن".[2] وينتهي المشهد بنهاية رسم اللوحة، فمع مرض ذيب الرابع رأى كولومبوس أن مرضه "يتيح للصعاليك فرصة تحريض عمال مناجم السراب.... ثم التفت إلى الكولونيل ذيب السادس وقال ستحل أنت محله،... إن لي في قبائل الإقليم الشرقي من صحرائنا رياسة،.... هذا الأمر قد شق الصفوف، فهرع كل ذيب إلى عصبة زوجته وقبيلتها. فما زالوا يحرضون حتى تداعت كل عصبية وهكذا طحنت طاحونة الحرب الأهلية المجنونة كل الناس...[3]

لعل اللوحة استطاعت أن تكشف لنا عن جوهر الأزمة السياسية التي يعيشها المواطن العربي، تلك الأزمة التي كان لها تداعيات وآثار سلبية على الفرد العربي، وعلى المجتمع العربي، وعلى الفكر العربي، وارتبطت بها كل النواحي الاقتصادية والاجتماعية والثقافية وغيرها من النواحي، بحيث كانت الأزمة السياسية تفرد ظلالها على كل تلك النواحي.

---

[1] نفسه، ص 342 – 344.
[2] نفسه، ص 346 – 348.
[3] نفسه، ص 350 – 352.

الفصل الثالث

أزمة المثقف المغترب

الاغترابُ، مُسمّى يحمل بين أحرفه أوجاعاً وآلاماً وقهراً ورفضاً وثورةً وتجاوزاً، وُلِدَ من رَحْم العصيان، فكان أول غربة يغتربها الإنسان عندما عصى آدم ربه، قال تعالى: "وعصى آدم ربه فغوى" (121)، "وقال اهبطا جميعاً بعضكم لبعض عدو" (123) (سورة طه).

إذاً الاغتراب عقاب، وقد يكون نتيجة، فآدم عندما عصى ربه، عاقبه ربه بتهجيره من المكان الذي خُلِقَ فيه (الجنة)، بنفيه إلى الأرض حيث التيه والضياع والغربة والألم، واجتمع في هذا الاغتراب الاغتراب الديني، فقد اغترب آدم عن الجنة بسبب معصيته للإله، واغتراب سياسي؛ لأن السلطة العظمى نفت المتجاوز على القانون (وهو الاقتراب من الشجرة المحرمة)، واغتراب مكاني فمن الجنة إلى الأرض، واغتراب حضاري فمن المعالم المادية في الجنة إلى المعالم المادية في الأرض، واغتراب ذاتي حيث الإحساس بالتيه والضياع.

إذاً الاغتراب ظاهرة قديمة تمتد جذورها إلى لحظة الهبوط القسري على الأرض، لكنها توأم روحي للإنسان الذي بدأت معه حياته الجديدة على الأرض الغريبة عنه، وهي توأم؛ لأنها لم تفارق الإنسان ولا الإنسانية، وستحيا معه ما دام يعيش على هذه الأرض وستموت بموته. وبتشعب الشعوب وتناسل أعراقها واختلاف أجناسها، تشعبت مفاهيم الاغتراب، وتناسلت أشكاله واختلفت أسبابه.

وقد مرت ظاهرة الاغتراب بمراحل تاريخية تطورت خلالها حتى أصبح لها مفاهيمها ومظاهرها متعددة الأبعاد والدلالات، وقد ارتبط ظهورها "بانقسام المجتمع إلى طبقتين تمثلان القطبين الرئيسين في المجتمع: السادة والعبيد، الأشراف والأقنان، والرأسماليين والعمال"[1]، وقد "اكتسب مصطلح الاغتراب مفهومات متعددة، اختلفت من مجال لآخر، تبعاً للمرحلة التاريخية والخلفية الأيديولوجية والإطار المنهجي والمنطلقات النظرية لكل عالم. وتشترك هذه المفهومات – اللاهوتية والفلسفية والسوسيولوجية – في أنها تشير بطرق مختلفة إلى حالة انفصال أو انفصام لعرى علاقة ما يفترض أنها كانت موجودة وأنها كانت مرغوبة ونافعة، إلا أن ظروفاً تاريخية أدت إلى انفصامها"[2].

إن "الاغتراب ظاهرة تاريخية"، عبر عنها الإنسان منذ تبلور وعيه بوجوده الاجتماعي، وإنها قد ازدادت حدة مع تعقد الحياة الاجتماعية مع نشأة البرجوازية والمجتمع الحضري، حيث تفككت العلاقات الاجتماعية الأولية وتغيرت وظيفة الأسرة الاقتصادية

---

[1] نبيل اسكندر، الاغتراب وأزمة الإنسان المعاصر، ص 325، دار المعرفة الجامعية – الاسكندرية – 1988.
[2] نفسه، ص 325.

وبناؤها الاجتماعي، وحيث تعرى الإنسان من غطائه الاجتماعي ومحّارته العائلية، وحيث تتزايد المخاطر الاجتماعية والاقتصادية وتفرز مع الأيام وعياً بها، يتولد عن معاناة الإنسان منها"[1].

والاغتراب يعني "الشعور بفقدان الصلة الأساسية بين عالم الواقع وعالم الحلم، وهو ناتج عن التناقض والتعارض والتصادم بين الواقع كما هو موجود وبين الحلم كما هو مطلوب، ومن هنا يشعر المرء بوعي هذا التناقض ويغترب روحياً عن الواقع نتيجة وعيه بزيف الواقع، وفي محاولة لإعادة هذه العلاقة المفقودة"[2]، وبالاطلاع على مفاهيم عدة للاغتراب، نلاحظ أن جميع تلك التعريفات تتشابه في مفردات واحدة مثل "الانسلاخ عن المجتمع، أو الانعزال والعجز عن التلاؤم، والإخفاق في التكيف مع الأوضاع السائدة في المجتمع، واللامبالاة وعدم الشعور بالانتماء، بل وأيضاً، انعدام الشعور بمغزى الحياة"[3].

وقد تعددت صور الاغتراب وأشكاله عند المفكرين فمن الاغتراب الاجتماعي والسياسي والثقافي والديني والمكاني والزماني واللغوي والفكري والوجودي إلى غيره من وجوه الاغتراب، أما العالم الاجتماعي ملفن سيمان فقد حدد "خمسة أشكال مختلفة للاغتراب هي: انعدام القوة وانعدام المعنى أو فقدان المغزى، واللامعيارية، والغربة الذاتية"[4].

بالنسبة (للعجز وعدم القدرة) فهي تعني "تحول منتجات النشاط الإنساني إلى شيء مستقل عن الإنسان ومتحكم فيه[5]. أما (اللامعيارية) فهي تعني "تفكك القيم والمعايير الاجتماعية بحيث لا تتمكن من السيطرة على السلوك الإنساني وضبطه"[6]، و (اللامعنى) قريب للمفهوم السابق، لكنه "يشدد على الفراغ الهائل الذي يحس به الإنسان في العصر الحديث لعدم توافر أهداف أساسية تعطي معنى لحياته، وتحدد اتجاهاته"[7]، و (الاغتراب الذاتي) يعني "عجز الفرد وفشله في الحصول على الرضى الذاتي، والإحساس بأن ليس لأفعاله قيمة في نظره"[8].

---

(1) الاغتراب وأزمة الإنسان المعاصر، ص 329.
(2) بسام خليل فرنجية، الاغتراب في الرواية الفلسطينية، ومراجعة خليل أحمد، ص 27، مؤسسة الأبحاث العربية – بيروت.
(3) أحمد أبو زيد، مجلة عالم الفكر – ص 4، المجلد العاشر، العدد الأول، 1979.
(4) الاغتراب وأزمة الإنسان المعاصر، ص 205.
(5) مراد وهبة، المعجم الفلسفي – ص 80، دار قباء – القاهرة – 1998.
(6) الاغتراب والثورة في الحياة العربية، ص 21.
(7) الاغتراب والثورة في الحياة العربية، ص 21.
(8) الاغتراب وأزمة الإنسان المعاصر، ص 208.

أما أشكال الاغتراب الأخرى التي حللها المفكرون، فإنها تنطوي على مسمياتها، (فالاغتراب الاجتماعي) عرّفه غرودزن بأنه "الحالة التي لا يشعر فيها الأفراد بالانتماء إلى المجتمع أو الأمة: العلاقات الشخصية غير ثابتة، وغير مرضية"[1]، و (الاغتراب السياسي) يتمحور "حول فكرة الفاعلية السياسية بمعنى شعور الفرد بمدى قدرته على التأثير في مجريات العملية السياسية، سواء على مستوى القرار السياسي أو مستوى الأحداث الناتجة عنه في المجتمع الذي يعيش فيه"[2]، و (الاغتراب المكاني) هو "حالة من العداء بين الإنسان ومكانه الذي يعيش فيه، ينتج عنها اغتراب الإنسان عنه فتنفصل ذاته نفسياً وفكرياً عنه وعن مكوناته انفصالاً يصل لحد التنافر"[3]، و (الاغتراب الديني) يكون "على مستوى الحياة الداخلية للإنسان، وإن كانت لها انعكاسات على حياته الخارجية"[4]، ومنهم من يرى أنه نتيجة "لظهور فئة من المفسرين والمبشرين بفكر جديد قد يشوبه الكثير من البلبلة والمغالطات، مما يؤدي إلى حدوث شرخ وتصدع في المفاهيم الدينية الراسخة في الأذهان، وانقسام بين الناس في مفهومها للدين"[5]، وربما نستطيع أن نقول إن الاغتراب الديني يتمثل في "اغتراب المؤمن بين المسلمين، واغتراب المسلم بين الكفار، واغتراب العالم بين المؤمنين"[6]، أما (الاغتراب اللغوي) فهو "اغتراب اللغة عن أداء وظيفتها الأساسية باعتبارها رمزاً للتعبير عن الحقيقة"[7]، الحقيقة"[7]، و (الاغتراب الوجودي) هو "المفهوم الأكثر استخداماً في النقد الأدبي لتصوير ما يشعر به الإنسان المعاصر من غربة الحياة، وسطحية العلاقات بين الأفراد"[8]. ويشير التفسير التفسير الوجودي للاغتراب إلى أن "كل أنماط الاغتراب هي انعكاسات لتصدعات وانهيارات في العلاقة العضوية بين إنسان وتجربته الوجودية: الذات – الموضوع، الجزء – الكل، الفرد – المجتمع، الحاضر – المستقبل، لأن التصدع في هذه العلاقات الثنائية هو الذي يخلق استخدام الإنسان كوسيلة وأداة بدلاً من كونه غاية في ذاته، وطالما أن الأشياء وليس الناس هي التي تستخدم عادة كوسائل وأدوات، فإن الاغتراب يحول الناس إلى أشياء. إذن التشيؤ والتجزؤ والتفتت هي مرادفات لبعض معاني الاغتراب"[9]، أما (الاغتراب الفكري) فهو نابع

---

(1) الاغتراب والثورة في الحياة العربية، ص 22.
(2) منن صدقي عبد الله حطّاب، الاغتراب (دراسة اجتماعية في روايات بعض الروائيين العرب في القرن العشرين) رسالة دكتوراة، ص 29، الجامعة الأردنية – كلية الدراسات العليا – أيار – 2007.
(3) (صورة المثقف في الرواية في الأردن في العقد الأخير من القرن العشرين)، ص 91.
(4) الاغتراب وأزمة الإنسان المعاصر، ص 100.
(5) حسن سعد السيد، (الاغتراب في الدراما المصرية المعاصرة بين النظرية والتطبيق، من 1960 – 1968)، الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة، 1986.
(6) الاغتراب وأزمة الإنسان المعاصر، ص 34 – 35.
(7) يحيى عبد الله، الاغتراب (دراسة تحليلية لشخصيات الطّاهر بن جلون الروائية) المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت، 2005.
(8) الاغتراب (دراسة تحليلية لشخصيات الطاهر بن جلون الروائية)، ص .
(9) الاغتراب وأزمة الإنسان المعاصر، ص 229.

من افتقاد القواسم الفكرية المشتركة، بين الأفراد وعلى الخصوص بين المثقفين وأبناء مجتمعه، مما ينعكس سلباً على طرق التفاهم والتواصل بينهم و (الاغتراب الزماني) فإن يحيى عبد الله في كتابه الاغتراب (دراسة تحليلية لشخصيات الطاهر بن جلون الروائية يرى بأنه من الأمور الغامضة؛ لأن ارتباط الإنسان بالزمان أكبر من ارتباط الإنسان بالمكان؛ لأن المكان ثابت نسبياً، وأن هناك تأثيراً نفسياً لتغير الزمان على الإنسان.

وفي ظل أشكال الاغتراب تلك تفاقم الشعور "بالقلق، واليأس، الغضب، الوحدة، الفراغ، اللاهدف، القرف، الحزن، الشعور بالانقطاع عن الجذور وفقدان الهوية"[1].

وهذا الشعور قد نما وتفاقم من بين التصدعات التي تشكّلت بين الفرد ومجتمعه، "فمحاولة الإنسان الحديث التحرر والشعور من الروابط التقليدية في المجتمع التي كانت تمنحه الأمن أدى إلى شعوره بالوحدة والعزلة والشك والقلق، وخضوع جديد له ملزم وقسري ولا عقلاني"[2].

وبالطبع فإن حالة الاغتراب وإن تشابهت في أطرها وأشكالها وأسبابها ومظاهرها إلا إنها تتمايز من مجتمع لآخر تبعاً لثقافة وحضارة ذلك المجتمع، فحالة الاغتراب في المجتمع الغربي تختلف في بعض المضامين عن حالة الاغتراب في المجتمع العربي، وقد طرح المفكر زكي نجيب محمود شيئاً قريباً من هذا المعنى وانتقد بعض الكتاب العرب الذين يحاولون أن يكونوا غيرهم وليس أنفسهم، فقد رأى أن بعض الكتاب العرب من أخذ "يدير قلمه حول فكرة "العبث" وفكرة "الاغتراب" وفكرة "الوجودية"، وهي أفكار كانت وما تزال واهنة الصلة بحياتنا؛ لأننا لم نتصنّع بعد، ولم نَتَعَلْمَن بعد، إلى الدرجة التي قد توحي بالعبث والغثيان والشعور بالاغتراب"[3].

وأنا أوافقه الرأي؛ لأن الإنسان العربي في ظل كل التطورات الحاصلة في مجتمعه على كل الأصعدة السياسية والفكرية والاقتصادية والاجتماعية والصناعية والثقافية، لم يصل بعد المرحلة العبثية الغثيانية، التي تعيث قلقاً واضطراباً وضياعاً في المجتمعات الغربية.

إن الإنسان العربي يعيش وضعاً ملحمياً بين خيول الماضي العربي العريق ومراكب الفضاء المتطورة، بين عادات مغروزة في الوعي واللاوعي الجمعي وبين أنماط وسلوكيات

---

[1] الاغتراب في الرواية الفلسطينية، ص 30.
[2] السيد علي شتا، نظرية الاغتراب، مؤسسة شباب الجامعة – الاسكندرية، 1993.
[3] زكي نجيب محمود، هذا العصر وثقافته، ص 41، دار الشروق – بيروت، ط1، 1980.

الحضارة الجديدة، وبين محاولات التطور والتقدم والانفتاح، إلا أنه وبالاستناد على تاريخ تضرب جذوره في الأعماق السحيقة، وعلى هوية قومية عربية لم تُفلح كل المحاولات الخارجية في طمس معالمها، وحتى لا نقع في فخ المبالغات، والشعارات الكبيرة التي تخلو أحياناً كثيرة من المنطق، فإننا لا نستطيع أن ننكر أن هناك قلقاً واضطراباً وشيئاً من الضياع، لكن أين مواطنه؟ إنها هناك بين الفواصل، بين الهوات الفاصلة بين لحظة التكيف والتعايش بين الماضي والحاضر، بين الدين والعولمة، بين التقاليد القديمة والسلوكيات الغربية الحديثة، في تلك البؤر يحدث القلق والاضطراب والإحساس بشيء من العبث، لكنه ليس نهاية المطاف، ولا نهاية لمحاولات التكيف مع العالم الجديد، ولا نهاية لمحاولات التطور واللحاق بالركب، إنه فقط نتيجة لعملية المخاض الحاصلة، فهناك حَمْلٌ عربي أنتجته عملية التلاقح بين تراث فكري ثقافي حضاري قديم وعولمة فكرية ثقافية حديثة. والمولود المُنْتظر في المحيط الذي يحاول أن يُكيّف نفسه بحيث لا يفقد ملامحه وعمقه الإنساني ينتظر اللحظة المناسبة للخروج، وتلك اللحظة تحين عندما يعرف أن قدميه ستطآن عالماً جديداً يفهمه ويستوعبه على الطريقة العربية، وعندما يدرك أن قدميه ستتركان أثراً على تلك الأرض.

ومن هنا نقول إن هناك اغتراباً حاصلاً في المجتمعات العربية ليس بدرجة الاغتراب الحاصل في المجتمعات الغربية، وليس بشدته، فللاغتراب "أسس موضوعية قائمة قد تختلف من مجتمع لآخر، ولذلك فإن المجتمعات تتفاوت من حيث مستويات الاغتراب التي تخلقها، بالإضافة إلى وجود مفارقات هامة داخل كل مجتمع على حدة"[1].

وأخيراً تبيّن أن الاغتراب "ظاهرة إنسانية يمكن ظهورها في مختلف النظم والثقافات والمجتمعات"[2].

إن أسباب الاغتراب في المجتمعات العربية بحثتها منن صدقي حطاب، كالآتي:

"التفكك الاجتماعي وعدم التجانس وأزمة الهوية – العلاقة بين الفرد والدولة – العامل الديني – نمط التفكير – القيم – التمويه وأسلوب التربية – التنمية – الفقر – التهميش – تأثير العولمة – النظام الأبوي أو البطريركي – وضع المرأة"[3].

---

[1] سامية محمد جابر، الانحراف الاجتماعي بين نظرية علم الاجتماع والواقع الاجتماعي، ص 450، دار المعرفة الجامعية، 1981.

[2] فتحية أحمد مصطفى عودة، مفهوم الأصالة والاغتراب في مؤلفات الدكتور زكي نجيب محمود، ص 14، رسالة ماجستير، جامعة القديس يوسف – كلية الآداب والعلوم الإنسانية – فرع الفلسفة – بيروت – 1402 هـ – 1982م.

[3] أنظر، الاغتراب دراسة اجتماعية في روايات بعض الروائيين في القرن العشرين، 47 – 60.

وقد فرضت حالة الاغتراب – أشكالها التي تم الحديث عنها – نفسها على الساحة الروائية؛ فقد أضحت قضية محورية في فكر المثقف الأردني، الذي بدأ يشعر بغربة الذات وسط الأحبة والأصدقاء، وفي المجتمع الذي طالما حلم ببناء إنسانه، حقيقة لقد استطاع الاغتراب أن يشكل في الرواية "تياراً عاماً يسيطر على كثير من اتجاهات الرواية الفكرية، وأخذ يعمل في الوعي بصورة اقتضت التعبير عنه"[1]، وهذا ما حصل، فقد عبّر الروائيون الأردنيون عن ذلك التيار في أعمالهم الروائية، فقد حملت تلك الأعمال معها "مؤشرات التجاوز، وتعميق الرؤيا الواقعيّة من خلال أشكال جديدة، تضرب في أعماق الذات الفردية والجماعية وتحقق التعرية اللازمة عبر الفضح والاحتجاج، وإبراز إشكالية القوة الشعبية في زنازن الخوف السلطوية والوصايا الأبوية"[2].

وقد حدّدت الباحثة سمية علي الخصاونة العوامل التي أدت إلى بروز الاغتراب في الرواية في الأردن، وقد حددتها بما يلي:

1. عوامل ذاتية محضة تتعلق بنشأة الروائيين، والوعي الأسري والعلاقات الأسرية والمكانة الجتماعية لهه الأسرة... وما إلى ذلك.
2. عوامل موضوعية وهذه لا علاقة للروائيين في تأثيرها عليهم ومن هذه العوامل نذكر العوامل السياسية، والعوامل الاجتماعية، والعوامل الاقتصادية والحضارية، والثقافية وغير ذلك، إضافة للظروف التاريخية والفكرية"[3].

ولقد تقاذفت أمواج الحياة السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية والتاريخية فكر وروح المثقف الأردني، وبدأت عوامل الهدم الذاتي، تبحث لها عن موقع في ذات ذلك المفكر؛ لذلك أدرك ذلك الإنسان المفكر، "إنه ليس في وضعه الصحيح، إنه لا يستمتع بإمكاناته ولا يستطيع التعبير عن ذاته، إنه قلق شقي يستشعر التعاسة، يرى الظلم ولا يقدر أن يغيره ويلاحظ الفساد والإفساد، ولا يملك أن يقهره"[4]، وإذا كان القلق هو مَنْ سَيَسْتبد بروح المثقف، فإنه أمر مقدور عليه، وممكن علاجه، فالقلق يرتبط دائماً بالحرية، "إنه الاضطراب الذي يسبق الاستقرار والفكر الذي يسبق الفصل، إنه دوار الحرية، إنه الوقوف على حافة الممكن الذي يوشك أن يتحقق، إنه الاندفاع المحتمل بعد رفض الواقع"[5]، لكن بشرط ألاّ يخرج عن حدود

---

[1] محمد برادة، نحو رواية عربية جديدة، ص 5، مجلة الآداب، ع 302.
[2] نفسه، ص 120.
[3] الاغتراب في الرواية في الأردن بين سنتي (1967 – 1990)، ص 23.
[4] الاغتراب وأزمة الإنسان المعاصر، ص 24.
[5] نفسه، ص 279.

السيطرة، في حين إذا استبدت العزلة بروح المثقف من جرّاء حالة الاغتراب تلك فهنا الطّامة الكبرى، فالعزلة، تجعل الإنسان "يعتزل الحياة الاجتماعية، ويكف عن المشاركة الاجتماعية والسياسية ويحرم نفسه من دفء وحرارة وأمن العلاقات الاجتماعية المتاحة، كما أنه لا يعلّق أهمية الأهداف الثقافية العامة ولا يعتنق المعتقدات الشائعة السائدة في مجتمعه"[1].

لكن إلى أي مدى استفحل عنصر القلق في كيان المثقف؟ وكيف رسم الروائي الأردني إحداثيات ذلك العنصر في الروايات الأردنية؟ وهل مارس المثقف فِعْلَ العزلة عملياً في الروايات الأردنية؟ بمعنى أكثر شمولية، هل يعيش المثقف اغتراباً حقيقياً بكل مظاهره وأشكاله؟! هذا ما سوف يتضح لدينا في هذا الفصل.

إن هناك دوراً مهماً للعامل الذاتي في بروز الاغتراب في الرواية الأردنية، فالذات هي الصدى لكل أفعالنا وأقوالنا وقد لاحظنا في الفصول السابقة مدى انعكاس التجارب التي عاشها الروائيون في أحداث رواياتهم، من خلال التجربة الأبرز تجربة مؤنس، الذي كان يرسم لوحات لحياته الشخصية على سطور رواياته وتجربة تيسير سبول، وتجربة إبراهيم نصر الله وتجربة جمال ناجي، وسنلقي الضوء على تجربة الروائي الكبير غالب هلسا وغربته التي صاحبته كظله، ثم نفتح أوراق الروايات الأردنية التي طرحت هموم المثقف المغترب، لقد كان للعوامل الذاتية والموضوعية دور فعّال في تكوين حالة من الاغتراب لازمت غالب هلسا على امتداد حياته، وكان نتيجة تفاعل تلك العوامل مع بعضها ميلاد حالة لازمت روايات غالب هلسا، وهي حالة الارتداد للماضي. فأحياناً يظل الماضي البعيد عند البعض هاجساً يعيشه ربما بحميمية وأحياناً بتراجيدية يبقى ظلاً لإبراح ذاكرة الزمان المتسارع الخطى، فيبقى عبقه عالقاً بصاحبه الذي يبقى أسيراً لهذا الماضي، لا يستطيع الانفلات منه، وهذا ربما نلحظه عند غالب هلسا الذي يلح على الماضي، ويظل حاضراً في إبداعه الفني، لذلك عندما يقوم بعمل روائي، ويشارك المكان في بنائه نراه "يقدّم لنا الأماكن البعيدة في الزمن أكثر حيوية من تلك الأماكن القريبة، فهنالك تفاصيل كثيرة تتناول حتى الأصوات الهامسة والروائح الخفية وحركات الناس والحيوانات، بينما الأماكن القريبة تمر سريعاً بذاكرة الرواي، فلا يتأتّى في رسم تفاصيلها وتذكّر جزئيتها"[2] وهذا ما لاحظناه في رواية (البكاء على الأطلال)، حيث الزمن الماضي فيها "يتمثل في:

1. الأمكنة. 2. الشخصيات التراثية. 3. الشخصيات النسائية".[3]

---

[1] الاغتراب وأزمة الإنسان المعاصر ، ص 208.
[2] الرواية في الأردن، أوراق ملتقيات عمان، ص 189.
[3] نفسه، ص 186.

فقد "فرضت فكرة (البكاء على الأطلال) في مقابلتها بين الماضي والحاضر على الأحداث وضعاً مميزاً، إذ ارتبطت ارتباطاً وثيقاً بفكرة (الزمن) التي أرادها الكاتب أن تكون بالغة الحيوية في بناء هذه الرواية، ولعل التحول نحو الماضي كان أظهر ما يقترن بهذه الفكرة، وذكرى القرية والزمن الماضي والفطرة ونقاء البداوة"[1]، والارتداد إلى الماضي حالة يعترف بها غالب هلسا ويعلّلها بأن "البؤس الذي خلّفه المجتمع الأبوي التجاري هو السبب في تثبيت حلم الجنة المفقودة: مرحلة الأمومة، إن الإنسان يحنّ دائماً بالعودة إليها، وهذا لا يجعلها مجرد ماضٍ ذهبي، بل تصبح أيضاً حلم المستقبل[2]، وربما تشبه حالة غالب هلسا تصوير صلاح نيازي لحالة الغريب في مجتمعه والتي شبّهها بـ "مادة متحفية داخل صناديق زجاجية، مُنعزلة عن الزمن متعاكسة مع نفسها، تسير مع الوقت ورأسها إلى الخلف:

تلفّت نحْو الحي حتى وجدتُني وجعت من الإصغاء ليتاً وأخدعا"[3]

ويؤكد توينز أن "مصدر الاغتراب وعلته هو انفصال الإنسان عن الجماعات الاجتماعية التي كانت توفر له – في الماضي – الحماية والأمن والإحساس بالسلام – فانتقل من علاقات القرابة والجيرة، وقوامها الثقة والألفة والمحبة، إلى علاقات اجتماعية وسطحية فأحس في المجتمع الكبير بالضياع الاجتماعي، والغربة وانعدام الأمن، حيث ذاب الخاص في العام، والجزئي في الكلي، فأصبح الإنسان يعيش وكأنه غريب عن وطنه"[4].

لكن سؤالاً يقفز في الخاطر، فيثير حيرة، ألهذا الحد يتعلق غالب هلسا بالماضي؟!! هل السبب يعود إلى الغربة التي يعيشها في الحاضر؟! لكن السؤال الأهم، ألم ترافق الغربة غالب هلسا في رحلته في هذه الحياة منذ الطفولة؟!

إن اللافت للانتباه، أن غالب بمجرد خروجه إلى الحياة، تعانق هو والغربة، وأصبحت رفيقة دربه طوال حياته. فعندما وُلد كان أبوه "في الثمانين وأمه في الخمسين، وهذه المسافة الزمنية مع الوالدين شكّلت غربته الأولى، في قرية ماعين كان يتقاسم النفوذ الاجتماعي عائلتان كبيرتان، ولم يكن لأسرته شأن يذكر، وهم بالأصل من الكرك، وظل الناس ينظرون لأسرته كغرباء وهذه الغربة الثانية، وقد أتاح له نُبوغه المبكر أن يلتحق بمدرسة المطران في جبل عمان، وفي هذه المدرسة صفوة الأغنياء، وهنا كانت الغربة الثالثة، وكانت غربة مركبة؛

---

(1) إبراهيم السعافين، الرواية في الأردن، ص 162.
(2) غالب هلسا، المكان في الرواية العربية، ص 20، دار ابن هانئ – دمشق، 1989.
(3) صلاح نيازي، الاغتراب والبطل القومي، ص 10، مؤسسة الانتشار العربي – لندن – بيروت – ط1، 1999.
(4) الاغتراب وأزمة الإنسان المعاصر، ص 288.

فابن القرية في مواجهة ابن المدينة، والطالب متوسط الحال مقابل أبناء الأغنياء، والصغير في مواجهة الكبار، الطالب الذكي والمتفوق دراسياً في مواجهة أذى الطلاب الكبار الكسالى واضطهادهم"[1]، ثم تستمر أشكال أخرى للغربة في مرافقة غالب في مشوار شبابه وأيام الرجولة وحتى الممات، فغالب المفكر المثقف الحالم بالتغيير، لا يستطيع التواصل مع المرأة وتكوين أسرة، وكانت هذه غربة اجتماعية، ثم لم يستطع الاستمرار مع الأحزاب السياسية، وكانت أحزاباً شيوعية، وهي الأردني واللبناني والعراقي والمصري ثم في صفوف الثورة الفلسطينية، ولم يستطع الانتماء لأي نظام عربي وخصوصاً التي راهن عليها وهي النظام المصري والعراقي والفلسطيني؛ لأنه اكتشف أنها لا تصلح لتحقيق العدالة والديمقراطية اللتين كان يحلم بهما، فأضيفت هذه الغربة السياسية إلى رصيد غرباته الأخرى.

وفي خضم كل الضغوطات التي واجهها غالب هلسا، حاول أن يحصل على اعترف بوجوده من خلال أعماله الروائية وسعى لفك حصار الغربة عن ذاته، لكن غالب لم يجد "الخلاص أو البديل لا في المرأة ولا في الأسرة ولا في التنظيم ولا في الوطن، فعاش حياته في قلق وتوتر دائمين"[2]، وظلت الغربة رفيقة دربه وفية لآخر لحظة معه، فقد أكملت مشوارها معه للنهاية، حين ظل بعيداً عن أرض الوطن والأهل والأحبة، فعاش غريباً ومات غريباً.

إذاً لماذا يحن غالب للماضي؟! في الماضي كان هنالك اغتراب تجرّع مرارته وهو صغير، وفي الحاضر اغتراب حاد ألزمه القلق والتوتر. لكن هل الماضي مقارنة بالحاضر أخف وطأة على كاهل غالب؟! هل الماضي بكل غربته كان يحمل شيئاً من براءة الطفولة وشيئاً من نقاء الريف، وشيئاً من لحمة الأسرة؟! أليس الحاضر أكثر شرّاً وأشد إيلاماً وأوسع اغتراباً وأشدّ فَتْكاً بالروح؟؟ ألا نلمح خوفاً يسكن بين أضلع غالب، ويستتر خلف خفقات قلبه المضطرب، خوفاً من اقتراب الموت مثلاً؟! أليست الوحدة والعزلة والغربة تحيي صورة الموت أمام من يعيشها؟

وإذا كان العقل الواعي المفكر يدرك أبعاد الحياة، ويعي تناقضاتها، ويسعى لتغيير مثالبها، ويحاول التمرد والثورة عليها، هو الأكثر تأثراً باغترابه عنها واغترابها عنه مما يحفز بناء الجدران العازلة بينه وبين مجتمعه، بينه وبين نفسه، إذاً بالتالي هناك وحدة، كآبة وعزلة، تجعل العقل البحت يقول: "موتاً" فما الحل؟ إنه الهروب لأحضان الماضي الأقل ضراوة

---

[1] أنظر علامات على طريق الرواية في الأردن، ص 480.
[2] نفسه، ص 56.

وغربة ووحدة وكآبة، فالماضي بكل آلامه وأحزانه وهمومه يظل الأب القاسي الحاني الذي تكره قمعيته وتسلّطه وأنت تعيش تحت كنفه، وتتفهّم تلك القمعيّة وذلك التسلط كلما أبتعدت عنه، وكلما عشت واقعاً أكثر قمعيّة وأشدّ تسلطاً.

وتستطيع روايات غالب هلسا التي من المرجّح أنه خلقها من وحي عالمه الذاتي، والتي حاولت التنفيس عن عالمه الذاتي الإجابة عن أشياء وأشياء عن حقيقة غربة غالب هلسا، وربما روايتا (سلطانة) و (البكاء على الأطلال) تشيان بشيء عن غربة غالب هلسا.

إن استذكار جريس لحادثة "هزيم" الغريب الذي أراد الزواج من آمنة بنت أسياد القرية، وثورة أهل القرية عليه كونه غريباً، في رواية (سلطانة)، رصد معاناة يأكل لهيبها أحشاء روح جريس أو لنقل غالب هلسا، ففي هذا النص وغيره يكون الحاجز بين الروائي والراوي شفافاً نرى من ورائه روح غالب هلسا المعذبة، يقول جريس: "تظل غريباً – غريباً على نحو ما – في داخل القرية إن لم تنتم إلى عصبية – قبيلة أو عشيرة – من عصبيتها. قد تدرك ذلك منذ البداية، وقد يخفى عليك سنين طويلة، ثم يظهر فجأة، تشعر أنك كنت تعرف ذلك طيلة الوقت، ولكنك أغفلته. أغفلته لأنك لا تريد أن تدركه، لأنك خَلقت لنفسك عالماً وهمياً من الانتماء، لأنك بغريزة المحافظة على الذات وللاحتفاظ بتوازن روحي أوهمت نفسك أنك جزء عضوي من القرية، بل إنك في بحثك اللاواعي عن الهوية تشعر أن ارتباطك بالقرية أعمق من الآخرين، إنك تجدد انتماءك كل لحظة وتؤكده حتى لا تفقد هويتك، حتى لا تكون غريباً"[1]، يُقرُّ جريس بأن هناك غربة في الماضي، غربة مكانية وغربة اجتماعية وغربة ذاتية، كان يعرف ذلك طيلة الوقت؛ لكنه حاول إغفالها؛ لأنه حاول خلْق وهم الانتماء، في محاولة للمحافظة على الذات وللاحتفاظ بتوازن روحي وللحصول على هوية، إذاً الماضي يمنحه انتماءً، يحمي ذاته من الضياع، ويحفظ له هويته.

ويتذكر جريس الأب الدعامة للبيت العامر، "كنت أصحو على دقات المهباش أبي يطحن القهوة منغّماً دقاته، وعلى صوت الضيوف وهم يتحدثون بأصوات خشنة، أطل من باب الدار المخصصة للضيوف، يدعوني الضيوف للدخول.... أصافح الضيوف المتكئين على الوسائد.... يطلب أحد الضيوف مني أن أتلو إحدى القصائد التي تعلمتها في المدرسة، يهز أبي رأسه علامة الموافقة، فأقف في وسط المضافة وألقي..."[2]، "سرت نحو باب الحوش....

---

[1] غالب هلسا، سلطانة ص 133 – 134، دار أزمنة للنشر والتوزيع – عمان – الأردن، ط2، 2003، دار الحقائق – بيروت، ط1، 1987.

[2] سلطانة ص 35.

توقفت أمام باب المضافة المغلق (أكاد أسمع استعدادهم للحركة المتوقعة يقفون ببطء، حفيف القنابيز والعباءات وهي تهبط على أجسادهم عند النهوض، أقدامهم تدب بطيئة على الأرض.... انفجار الترحيب الجماعي بالقادم الجديد، رائحة القهوة في أنفي، وطعم الحامض الحلو أحسه في حلقي، فتحت الباب ودخلت، وكأنني دخلت مكاناً لم أره من قبل. لم أكن أتصور أن تفعل العناكب كل هذا... خيوطها قد أخفت السقف بنسيج متداخل...."[1]، إذاً الماضي هو الحياة المليئة بالحياة، التي لا تعرف الضجر، فيها رَسْمٌ للقوة من خلال الأب، والألفة من خلال الأهل والضيوف، والدار العامرة من خلال إيقاع المهباش ورائحة القهوة، وهذا يؤكده جريس وهو ذاهب إلى عمان في الباص، حيث يمر بمدرسة المطران الثانوية، فتستفز ذكريات مؤلمة في مخيلة جريس، لذلك يقول جريس: "يلسعني الحنين إلى حياة لم تكن سعيدة، ولكنها ممتلئة"[2]، وإذا قال إنها لم تكن سعيدة، فهو لا يقصد حياته مع والده، لكن حياة القرية الرتيبة المملة التي كانت تبعث فيه الضجر، والتي كانت تقيد أحلامه وطموحاته، التي تخيل بأن المدينة قادرة على تحقيقها. وممتلئة أي ممتلئة بأهلها بالود والحب والحنان والجماعة والانتماء، لذلك عندما وصل لعمان ودخل الحجرة التي يسكن فيها يعترف فيقول: "حين غادرت كنت شخصاً آخر، أخذت أبني إحساسي بالألفة مع الشوارع والأمكنة، بدأت الشمس تغمرها – الشارع حرش الصنوبر الصغير وسور المطران والبيوت بحدائقها الصغيرة والسيارات وهي تعبر مسرعة والمارة رجالاً ونساء.... مشحونة ببراءة وتلقائية جعلتني أشعر بأنني منفي عن كل ما أراه، انتمائي إليها مجرد قشرة خارجية، ففي داخلي رواسب كوابيس الشبق، والضجر، والغبار"[3]، هو يشعر بأن "هناك رباط دموي بِيُرْبُطني بهذا الماضي. المجتمع الجديدِ ما بَحِبُّه بَحِسّ بالغربة فيه بيع وشرا مصاري"[4]. إذاً الماضي رابطة، قيم، روح، وهو أدرك ذلك في عمان منذ البداية "كنت أعلم في أعماقي أن عمان خاوية وأنها قرية محافظة. ولكن الأمور اختلطت عليّ"[5].

الماضي ربما هو أمل في استمرارية الحياة، فالمستقبل يعني الوحدة والضجر ثم الموت البطيء، وقد استقرأ هذا في تجربة أمه التي كانت تعيش حياة مليئة ثم آلت وحيدة حزينة في ذلك البيت الكبير، في الصباح عندما ذهب إلى السوق ليشتري العنب والبندورة طلب من أمه انتظاره على الفطور "اسْتَنّي لما أرجع، نِفْطِرْ مع بعضنا، احتقنت عيناها

---

[1] سلطانة، ص 39 – 40.
[2] نفسه، ص 203.
[3] نفسه، ص 205.
[4] نفسه، ص 104.
[5] نفسه، ص 213.

بالانفعال، ولم تقل شيئاً. امتلأ قلبي بالعطف عليها: وحيدة تعيش في هذه الدور الخالية، حتى أعود إليها في الإجازة الصيفية. أية حياة!"[1]، وكأن غالب هلسا انتابته أزمة وجودية عندما بدأ يدرك أن الإنسان سيكون مصيره الوحدة، فالوحدة برأيي كانت هاجس غالب المعذِّب لروحه منذ البداية، عندما لمس وحدة أمه المؤلمة والمثيرة للشفقة، وكأنه بدأ يأسى على النفس الإنسانية التي تعارك الحياة، وتصارعها وتحاول الصمود أمامها؛ لكن في النهاية الحياة تنتصر؛ لأن من قاومها آل إلى الوحدة. ذلك الموت البطيء. لهذا فالماضي معناه الهروب من الموت المنتظر في المستقبل، "لحن حزين كالبكائية يتردد في داخلي وأنا أسير في الحوش، حوش صامت كبير كأنه أطلال قوم مضوا"[2]، إذاً الدار فرغت من أهلها، وكل وصف للمكان يزيد من بؤس اللحظة، ويبرز معالم الوحدة أكثر "السراج موضوعة فوق الخزانة التي يوضع فيها الخبز والطبيخ الدار الواسعة بقنطرتيها العاليتين، والمخازن التي يوضع فيها التبن والقمح والشعير والأقبية التي يخزن فيها الحطب... وأمي وهي جالسة بثيابها السوداء، كل ذلك ولّد في داخلي إحساساً خانقاً بالوحدة"[3].

يلاحظ القارئ لروايات غالب هلسا القدرة الوصفية الهائلة التي يملكها غالب هلسا، سواء وصف للمكان أو للأحداث أو للشخصيات، قدرة خارقة، تمتلك حساً تحليلياً ماديّاً للمكان ونفسيّاً للأحداث أو للشخصيات.

حياة بدأت تتفرغ من محتواها، وأخذت تمتلئ ضجراً، والنوم الصعب المنال مُعين للضجر في حصاره على النفس التائهة الوحيدة "أعلم أن النوم بعيد ولكن ماذا أفعل؟ الليل مليء بالضجيج، وأنا أنام على سطح الدكان المطل على الشارع، نباح الكلاب، طنين البعوض، صرخات الدجاج النائم في الخن"[4]. إذاً هو في الليل لا يستطيع النوم، وتظل أحداث النهار وأحلام اليقظة تتجاذبه، "ثم أتمدد مُفرَغاً وحزيناً، وجسدي غريب عني، ما زال النوم بعيداً، وماذا بعد؟ لا شيء. ضجر حتى الموت"[5].

لكن هناك روح متأججة بحب الحياة وحب المغامرة، نفس تأنف السكون المميت والوحدة والملل، نفس متطلعة متوثبة، هناك إحساس بأن القربة تثبّط نشاطه، وتحاصر أحلامه، وتقتله بالموت البطيء "أطالع القدس وأستعيد الحكايات التي سمعتها من العائدين منها،

---

[1] سلطانة، ص 36.
[2] نفسه، ص 34.
[3] نفسه، ص 29.
[4] نفسه، ص 31.
[5] نفسه، ص 31.

حكايات الجنود، والتجار، وزوار كنيسة القيامة. هل أعود بعد إلى القرية، والليل والوحدة والملل؟"[1].

لقد بدأ شعور بعدم الانسجام مع القرية بالتسلل إلى أحاسيس جريس. فهناك مثقف يحلم بعالم جديد صاخب ومثير، وقرية بدأت تشيخ وبدأت تستنشق الضجر، لهذا عندما "استعدت مشهد الغروب، ونهر الأردن يجري في ذلك القاع السحيق والبحر الميت وعند استرجاع صورة القدس أحسست برغبة في مغادرة القرية بأسرع ما يمكن"[2] فما عاد بالمستطاع الاستمرار فجريس يقول: "أحسست بالفاصل الكبير بيني وبين أهل قريتي"[3]. واكتشف جريس هذا بمجرد مغادرة القرية "منذ البداية، منذ أن غادرنا القرية أخذت أشعر بالانفصال عن أهل قريتي. بل قبل ذلك: فمعانقة سلطانة، والمسيرة سوياً إلى الباص، والاتفاق على أن نلتقي في عمان ثم وعد سلطانة أن تزورني في بيروت.... كل ذلك تم خارج عُرف القرية"[4].

والحلم بدأ بالاستعداد للمغامرة فبعد وصوله إلى عمان ومروره بأحداث طويلة على الطريق، حدّث نفسه حين وصل "فكّرت أنني بعد ساعة أو ساعتين سوف أصبح واحداً من أهل هذه المدينة، سوف أخلع هويتي القروية، أتخلص من هذه السلة المملوءة بالأطعمة والتي تميّز القروي الذي يدخل المدينة... أما هؤلاء القرويون فسوف يحتفظون بغربتهم... أسعدني هذا التميز عمن حولي. القدرة أن أقف في الجانب الآخر الغامض الغريب المدهش"[5].

وكان هذا العالم عالم السياسة، العالم السحري الممتلئ، فبعد الحديث عن السياسة مع أصدقائه المنتمين لأحزاب شيوعية انبهر جريس، وتأكد من أن أحلامهُ سوف تتحقق "أي عالم سحري ينفتح أمامي؟ أكثر إثارة وغرابة من عالم الروايات... احتواني سحر هذا العالم، لقد قارب عالم الملل على الانتهاء إلى الأبد.... ها أنا أجد نفسي جزءاً من حركة هائلة. أجد لي أصدقاء لم أرهم، أصدقاء يملكون المسدسات والقنابل والفكر القادر على تغيير العالم"[6] نلاحظ نلاحظ أن تغيير العالم هو الهدف إذاً، هنالك اعتراض ما عند المثقفين، فما يجري حولهم لا يسر خاطرهم، يشعرون بعبء المسؤولية التي تتطلب التغيير، تغيير الأفكار، تغيير العادات، تغيير السياسات، تغيير المجتمعات.

---

[1] سلطانة، ص 27.
[2] نفسه، ص 30.
[3] نفسه، ص 206.
[4] نفسه، ص 202.
[5] نفسه، ص 201 – 202.
[6] نفسه، ص 222 – 223.

كذلك نلاحظ أن جريس يحلم دائماً بالعالم الممتلئ؛ لأنه في عودته للماضي وحبه له، كان يتحدث عن ماضي القرية الممتلئ، ولمّا فرَغَ، بدأ يشعر بالضجر، وأخذ يبحث عن عالم آخر ممتلئ، وجده في المدينة، فذهب إليها مسرعاً، مخلّفاً وراءه عالماً زَهِدَ فيه. لكن ما خبأته المدينة لهذا الغريب القادم، قتل في داخله كل أحلامه فأصبح يستغيث بعالم القرية من جديد؛ لأن عالم القرية على الأقل أكثر عطفاً، وأقل إيلاماً، وأوسع صدراً.

ففي عمان الحلم والأمل والطموح والمأوى للهارب من الملل والضجر والموت البطيء، كان السقوط بين أنياب غربة أكثر افتراساً، وأشد نهْشاً وأعمق تأثيراً، فمن صفوف المدرسة بدأت الغرْبة، فزملاء الصف في عمان لا يعرفون معنى الزمالة "خلال مسيرتي التقيت بأحد زملائي في المدرسة كان من أهالي عمان وابناً لأحد الأثرياء. تصورت أنه سيرحب بي ويستقبلني بحرارة، فقد كنت أعتبره صديقاً، ولكنه حيّاني بسرعة وانصرف، "هكذا أبناء أغنياء عمان تعتقد أنهم أصدقاؤك ثم تكتشف فجأة أنهم لا يحملون لك أية مودة"[1]، ثم بدأ الإحساس بأنه مراقب، وأن من حولك جواسيس، هذا الشعور بدأ يفقده جو الألفة والثقة في المجتمع. فعند ذهابه هو وأصدقائه إلى النادي لحضور ندوة أدبية، كان هناك شخص اسمه محمود، أخذ يعلّق وهو يصيح على خبر اعتداء أمريكا على كوريا، وأنه لماذا لم يتكلموا عن اعتداء الصين على كوريا فهمس سمير صديق جريس في أذنه "لا تناقشه، فيه شكوك بِتْدور حَواليه، التفتُ إليه وقلت: مش فاهم، قال: فيه شكوك أنه على علاقة بالشرطة، ملمح آخر من ملامح هذا العالم الغريب.... فليس هنالك فقط آلاف الأصدقاء الذين ينتظرون احتوائي، بل العديد من الأعداء الذين يتربصون بي، دون أن أعرفهم ويعرفوني"[2]، بعد هذا الشعور ازداد التخلخل، فالهزة الأولى جاءت عندما رأى أن المدينة لا تعرف معنى الصداقة، ثم تبعتها هزة أخرى عندما اكتشف أن المدينة ليست محاطة بالأشجار كالقرية تعطي ظلاً وثمراً، ولكنها محاطة بعيون تتلصص وآذان تتجسس، وأعداء بسبب وبدون سبب، المدينة لا تسمح للمحبة والألفة أن تسود، فهذا من ضمن هيكل البناء، وهذا البناء ينتمي لأعضاء الجمعية الانعزالية، فبيوتها وشوارعها وأسوارها تساهم في محو معالم الألفة والمودة بين سكانها. وهذا الشكل المعماري تنبه له جريس في خضمّ تنامي الإحساس بالخيبة من المدينة وأزلامها، ففي أثناء بحثه عن بيت سلطانة في جبل اللويبدة، لاحظ أن الطراز المعماري يقترب من الذوق الأمريكي "أحسست أن أهم ما فقدته عمان، في هذا التقليد للنمط الأمريكي هو تلك الألفة التي كانت طابع الأحياء القديمة نسبياً، وتلك الشوارع الضيقة التي كانت تقي المارة من صهر

---

[1] سلطانة، ص 212.

[2] نفسه، ص 227 – 228.

الشمس، والبرودة في الشتاء، لعنة الأتوستزادات الواسعة المكشوفة لعوامل الجو دون وقايـــة، وتلك العزلة التي تعيشها البيوت المتجاورة، كانت عزلة تفتقد وجهها الإيجابي – أعني الحياة الخاصة –"[1].

ثم تتالى هزات أخرى في وجدان جريس، فلم يعـــرف أن، أرض المدينـــة ملغومـــة بأشجار الغربة، فحتى الحزب السياسي الذي ظن أنه هو وإياه سيقومان بتغيير العالم، بتغييـــر المجتمع، الأحداث، كان ملغوماً بأحراش من الغربة. فلا مبـــادئ ولا قـــيم، ولا صـــداقة ولا انتماء، ولا مواطنة، كله زيف ونفاق ودسائس وكذب وخيانات، فهذا "العالم السري للشيوعيين الذي فتنني في البداية"[2] انهار أمامه، وزاد من غربته صورة أولئك الحزبيين الســـاقطة فمـــا حصل مع (أميرة) الطفلة ذات الأربعة عشر ربيعاً أوحش الغربة في صدره فها هو (طعمـــة) الرجل الحزبي "يتحدث عن أميرة... بالغ في وصف جمالها ونهمها الجسدي.... بدا الاهتمام واضحاً في وجه النائب، وإن كان يحاول إخفاءه... قال النائب: بتِقدر تجيبها اليـــوم؟ شـــعر طعمة بجرح حقيقي.... قال له النائب يجب أن تعاملني مثلما أعاملك. ذكّره عندما سمح لـــه بمضاجعة مومس في مكتبه بعد سهرة حافلة. قال له: أدخلتك قبلي إليها تـــذكر"[3]. صـــورة مقززة، تثير الاشمئزاز من رجال محسوبين على الوطن، هذا ما أدركه (جريس) في رجـــال السياسة وعالم السياسة الذي طالما حلم به، مما ساهم في اتساع المسافة بين الـــذات والأنـــا، وكانت الغربة هي الحاجز.

بعد كل ذلك اكتشف (جريس) وربما غالب، أن القرية تظل الأفضل بكـــل ضـــجرها وغربتها ووحدتها، فوصل إلى هذه النتيجة بعد مروره بسلسلة معانـــاة فـــي المدينـــة "نحـــن القرويين لنا عالمنا السري، الخاص جداً، الجميل جداً، نحن قادمون كغزاة، نحمل تفوقنا على هذه المدينة تحت جلودنا"[4].

ومع مسيرة الاغتراب تلك يسطع حدث يجيب عن سر أزمة الاغتراب عند (جريس) وهذا الحدث عند وصفه لليالي الأنس في القرية يقول: "ففي القرية انفتحت طاقات للفـــرح لا ترتوي ولكن كان يرافق هذا ويمتزج به خوف يبدو كأنه يقول: الفرح ليس لنا، إنـــه تجـــديف على الرب، الإنسان مكتوب عليه الشقاء، نلاحظ ذلك عندما ينطلقون بمرح وضحك لا ضابط لهما، ثم يتوقفون فجأة، ولمسة رعب قد تسربت إلى الوجه اللهم اجعله خير، ما في ضحك إلا

---

[1] سلطانة، ص 276 – 277.
[2] نفسه، ص .
[3] نفسه، ص 408.
[4] نفسه، ص 214.

بعده زعل"[1] إذاً إنه الخوف من المستقبل، الخوف من الفرح، الفرح لا أمان له لأنه يعقبه حزن دائم، إذاً لا أمان حتى مع الفرح، وماذا ينتظرنا؟ إنه الوحدة، الألم، الحزن، الموت "يحيط بي الموت على شكل رائحة، رائحة بخور وجسد بدأ يتحلل، ورائحة شموع"[2]، وبهذا الموت سيموت مع جريس الحلم الذي كان دائماً يحلم به، إنه حلم "حزن شفاف وأشواق إلى عالم مليء بالحياة"[3]. وفي نهاية هذا الحلم تكمن الحقيقة، فالمثقف يكره الغربة، ويحلم بالحب والبهجة والتواصل مع الآخرين.

وعلى ما يبدو أن هذا الحلم كان مستحيلاً تحقيقه، بالنسبة لجريس البطل المثقف الحالم بالتغيير، فالحلم الذي بناه في القرية، ثم ذهب بعيداً عنها يبحث عنه، سقط في دهاليز المدينة المتفككة المتباغضة، المترصدة للقادم من خارج أسوارها، ثم في محاولات النهوض واسترجاع الذاكرة للبحث عن الخلاص في قاع الذاكرة السحيق "انفجر صوت في داخله: عالم الطفولة، الأردن التي تحلم بها لم تعد موجودة حتى حين كنت فيها"[4].

إن رواية (سلطانة) ربما حملت اسماً يوحي ببناء الأحداث على شخصية صاحبة هذا الاسم، لكن شخصيتها أخذت حيزاً عادياً في مجريات الرواية. أما ما حملته تلك الشخصية من رمز ودلالة مثّل مضمون فكرة الرواية القائم على الحرية والبقاء. فسلطانة البطلة رمز للتمرد على التابوهات المحرمة والثورة على كل أشكال التسلّط والظلم، وعلى التخلف والضجر، هي القادرة على الفعل، وهي المسيطرة المتحكمة، وهي صاحبة قرار قادرة على اتخاذه لوحدها في هذه الحياة القاسية، هي الحياة الممتلئة والمثيرة والمتجددة هي غير قابلة للهرم.

أما بالنسبة لرواية (البكاء على الأطلال)، فقد أسقط المحللون آراءهم وراؤهم على رواية (البكاء على الأطلال)، وكلٌ رآها من وجهة نظره التي تبلورت بعد تحليل الرواية، فمنهم من يفهمها على أنها رواية سياسية؛ لأنها "في هروبها إلى الماضي تدين الحاضر، بما فيه من ممارسات سياسية خاطئة، وعلاقات إنسانية مفتتة خصوصاً بين المثقفين"[5].

---

[1] سلطانة، ص 129.
[2] نفسه، ص 32.
[3] نفسه، ص 27.
[4] نفسه، ص 445.
[5] الرواية في الأردن، أوراق ملتقيات عمان، ص 195.

ألم تعجز رحمة المومس في الرواية عن فهم تلك الخلافات الحاصلة بين المثقفين "لم تحاول أبداً أن تفهم السبب الذي يجعل المثقفين يهاجمون المثقفين، أصبح كل شيء يتعلق بالثقافة والمثقفين يثير اشمئزازها وجموح غضبها"[1].

وربما لأن فكرتها قامت على نقاش دار بين صديقين لغالب هلسا حول زمن عبد الناصر وزمن السادات، كما صرّح بذلك (غالب هلسا)، وارتأى بعض المحللين أنها رواية سياسية، في حين أن هناك رؤى أخرى مثل رؤية (محمد عبد الله القواسمة)، التي ترى أن الرواية تقول: "إن الزمن الماضي يمكن استعادته عن طريق الذاكرة، وإن هذا الزمن ليس منفصلاً عن الحاضر، إنه ينطلق منه ليعود إليه، وفي انطلاقه تبدو قدرته على الهدم، هدم حياة الإنسان وانحداره إلى النهاية المحتومة، لهذا فما على الإنسان إلا أن يقف على أطلال ذكرياته، كما فعل خالد بطل الرواية"[2]، "في ذلك الجو الممطر أدرك فجأة أن كل شيء قد انتهى، فعلاً ولن يعود.... فقد كل ما كان يجعل لحياته معنى، لم يبق أمامه سوى أن ينحدر إلى الهاوية، إلى فقدان المعنى، سوف يصبح كل يوم جديد خطوة جديدة في طريق السقوط"[3]، "نم يا بني، لم تكد تعش، جف ماء الحياة منك، أنت جيفة تعيش على الذكرى"[4].

وقد رآها إبراهيم السعافين "من أكثر روايات غالب احتفالاً بالمكان الأمومي وارتداداً إلى الماضي، فالقرية رمز البراءة والطفولة رمز الحي الشعبي"[5]، "طعم القهوة عتيق أليف... أليف... ومجلس الرجال (حكايات الفرسان والحب والأشعار ولحن الربابة)، وأصوات النساء ثرية منغومة"[6].

وقد علل ذلك بأن الشخصية الرئيسية (خالد) المنكفئة على ذاتها تتجه نحو الماضي؛ لأنها تعاني "الهزيمة المريرة، وانعدام الثقة بالمستقبل، فقدت الأشياء معانيها، وخيّل إليه أن كل ما سعى من أجله باطل، وأن المشروعات الإنسانية غير ذات جدوى، هذه الهزيمة المرة وهذه الأفكار التي سيطرت عليه، حملته – عبر الذكرى – إلى الماضي، إلى قريته، إلى رحاب الطفولة والبراءة"[7].

---

(1) غالب هلسا – البكاء على الأطلال – ص 61، دار ابن خلدون – بيروت، ط1، تشرين الثاني – نوفمبر – 1980.
(2) الرواية في الأردن، أوراق ملتقيات عمان، ص 196.
(3) البكاء على الأطلال، ص 188.
(4) نفسه، ص 172.
(5) الرواية في الأردن، ص 171.
(6) البكاء على الأطلال، ص 44.
(7) الرواية في الأردن، أوراق ملتقيات عمان.

وبالإضافة إلى تلك الآراء، أضيف أن رواية البكاء على الأطلال تشترك بسمات كثيرة مع رواية سلطانة:

أولاً: من ناحية الأسلوب الوصفي للأماكن، سواء في القرية أو في المدينة أو حتى الأسلوب الوصفي للشخصيات وانفعالاتها النسائية.

ثانياً: تشابه أدوار بعض الشخصيات في الروايتين، أليست (عزة) التي أحبها جريس في مصر المنتمية للحزب الطلابي واعتقلت، هي نفسها (عزة) التي أحبها بطل (البكاء على الأطلال) وكانت أيضاً منتمية لحزب سياسي واعتقلت؟ وهما يمثلان الحب الثاني؛ لأن في رواية (سلطانة) هناك حب جريس الأول لسلطانة، وفي رواية (البكاء على الأطلال) حب خالد لنادية كذلك (آمنة)، المرأة الأم الشبق المثيرة الراقصة في السحجة موجودة في الروايتين، بنفس المشاعر التي يكنها البطلان لهذه الشخصية وهي (المشاعر الأوديبية).

ثالثاً: الاشتراك في معالم صياغة الروايتين، فكلتاهما تتناوب الأحداث فيهما، وتتقطّع، فبين القرية والمدينة والشخصيات والأحداث والزمن تختلط الأدوار.

ورابعاً: وهو الأهم، الإحساس بالفجيعة واليأس والملل والضجر والوحدة والموت البطيء يغلّف مضمون الرواية الباحثة عن مخرج والساعية نحو الحرية بالتمرد والثورة على منتجات الحياة الرأسمالية.

لقد شعرت وكأن رواية (البكاء على الأطلال) تصلح لأن تكون إحدى فصول رواية سلطانة ومتمّمة لها، بحيث تُتمِّم رسم عالم البطل المثقف الغريب عن قريته ومدينته وذاته، المتخبط بين الواقع والوهم، الكابوس والحلم، الوعي واللاوعي، الأنا والآخر. إنها تصلح أن تكون الفصل الذي يُتمم غربة البطل في المدينة، فتبوح بتجربتها ومعاناتها في المدينة التي حلم جريس في الرحيل إليها للتخلص من ضجر وملل القرية.

وأيّاً كانت الرؤى والتحليلات تظل رواية (البكاء على الأطلال) – وغيرها من الروايات الأردنية – تتبنى التصريح بوجود أزمة متعددة الأطياف والألوان، يعانيها المثقف في كل زمان ومكان، وخصوصاً الزمن الحاضر الواعي المدرك لتلك الأزمات؛ لذلك تتعدد التسميات، فمن الممكن تسميتها رواية سياسية أو رواية اجتماعية تتقاذفها تيارات السياسة، أو رواية فكرية ذهنية فلسفية. وهذا مصدر قوة تلك الرواية وغيرها من الروايات الأردنية

الناضجة فنياً وفكرياً، بحيث يتلقى كل قارئ شيئاً يجد له مَتْرحاً في فكره وشعوره، بمعنى تضرب على وجع المتلقي، فالرواية الناجحة "تملك قدرة خاصة على جعل شخصياتها مقبولة كأنهم أشخاص واقعيون يخوضون تجربة معاشه، أو يمكن أن تعاش، وذلك لدرجة أننا نشعر إزاءهم بالتصديق"[1].

وكما كانت رواية (سلطانة) تحمل عذابات المثقف المغترب غير القادر على التصالح مع واقعه، كذلك فعلت رواية (البكاء على الأطلال). فالمدينة كما رآها خالد هي المدينة التي عَلِقَ فيها جريس، مع فارق واحد، وهو أن جريس وصف مدينة عمان في حين خالد وصف مدينة القاهرة، وكأنها رسالة من غالب هلسا بأن المدينة في الأردن هي ذاتها المدينة في مصر، ذاتها المدينة في كل مكان.

وعندما يصف خالد ميدان العتبة في مصر، يرى المتلقي هذا الميدان وكأنه في بلاده هو، فميدان العتبة "غابة متحضرة تعكس غزو المدينة المبكر وتنفيه، والناس يتوقفون متوترين ينتظرون ثم ينطلقون مسرعين يتفادون الموت بسنتمترات قليلة"[2].

أمّا عالم السياسة، فهو هو ذلك العالم الذي انهزم فيه العرب، وانهزمت معه أحلامهم وآمالهم، وتمزقت فيه هويتهم والحال ميئوس منه "عايز تعرف العرب حَيْحاربوا وحاينتصروا متى؟.... قال الأب: إن العرب سوف ينتصرون عندما يتوقفون عن الكلام وينصرفون للعمل. فلننظر إلى اليهود هل تسمعهم يتكلمون؟ عمل ليل نهار، ثم يحاربون وينتصرون"[3]، ولماذا لا لا ينتصر العرب؟ "طبعاً المجاري"[4]. إشارة إلى التخلف والفقر والضعف، وهناك سبب آخر "شوف الشبان، أبناء المستقبل يا سيدي، مربين شعورهم زي النسوان وقال عايزين يحاربوا إسرائيل، وينتصروا على إسرائيل، الحرب عايزة رجالة"[5] إشارة، لحالة الترهل والاستلاب والضياع التي يعيشها الشباب العربي، وهناك سبب آخر "لقد اتفق العرب ألا يتفقوا"[6] إشارة للخلاف والتفرقة الحاصلة بين العرب. وكل تلك الإشارات تخلق شبح الغربة في داخل ذلك المثقف الذي يأسى على مجتمعه ويرثي حال أمته.

---

(1) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 300.
(2) البكاء على الأطلال، ص 166.
(3) نفسه، ص 164.
(4) نفسه، ص 164.
(5) نفسه، ص 164.
(6) نفسه، ص 165.

لقد كانت رواية (البكاء على الأطلال) قيثارة عزف عليها غالب هلسا لحناً حزيناً يصمط قلب كل مغترب، وعزفت القيثارة على أوتار الألم والحزن والضياع والعجز والسقوط، غاصت في أعماق النفس الأنسانية، ولمست جروحها، لقد أظهر غالب هلسا في هذه الرواية وجعاً حقيقياً، ربما هو وجع كثير من المثقفين، وتفنن في إظهاره بكافة التقنيات الروائية التقليدية والحديثة والمبتكرة. فأشرك المتلقي في سماع تلك الهموم وأوجاعها، وحمله على التقدير والتبرير في لحظات كثيرة، وليس أرق من التناص الذي اقتبسه من أغنية زنجية حزينة تقول: "إذا رأيتني يا ولد أضحك، فذلك لكي أمنع نفسي من البكاء"[1] وكم حملت من الدلالات هذه العبارة الحزينة، فهي تشير إلى حزن متواصل، إنه بكاء ولكن بصمت، بل إنه تعالٍ على الألم، ومحاولة للتماسك، حتى إن نسبة هذه الأغنية لشخص زنجي، تحمل رمزية وهي العبودية....، وربما هي إشارة لكل القيود التي تقيد حلم المثقف قيود السلطة العادات والتقاليد، الدين والمجتمع وما تبلور من هذه القيود من غربة أدمت معصم روحه. وقد استعان غالب هلسا بوسائل متعددة لتصوير حالة الاغتراب ورسم آثارها، ويلاحظ القارئ لهذه الرواية قدرة غالب الأبداعية في تعرية صور الغربة، ومدى دقة تحليله، وكأن أداة التحليل التي اتبعها في تحليل نوازع النفس المتشظية على نفس سويّة أداة الوصف التي يمتهنها غالب. فيضعنا أمام مشاهد يختلط فيها التحليل النفسي مع الوصفي، فخالد بطل الرواية عندما كان يرجع للبيت، كان "يعود حاملاً اللاجدوى واستحالة الإنجاز، من المناقشات الطويلة والاتفاقات المؤكدة على مشروعات تُنسى مع صباح اليوم التالي.... يعود حاملاً معه المياه الطينية الراكدة في شوارع بلا مجاري، وإرهاق المنتظرين.... على محطات أتوبيسات لا تأتي يعود ضجراً لأن كل خيبة الأمل والعجز يتكرران بلا نهاية..." [2].

كذلك اللغة المختلطة بين المباشرة واللامباشرة الشعرية والنثرية الفصحى والعامية تستفز الدلالات للطفو على سطح النص الروائي فتفضح الخوف من الوحدة والموت، "لقد شعرت بدبيب الموت يزحف حثيثاً في جسدي، مختلطاً مع كل نبضة عرق، شعرت بأنني أسير نحوه مفتوح العينين، بلا قدرة على التوفيق أو الرجوع. وددت أن أستغيث من أجلي ومن أجل الآخرين، أن أصرخ: أوقفوا عامل الزمن المدمر الذي ينقض علينا ولا يبقي على شيء، وقاوموا تلك الجرثومة التي تنخر في داخلنا. فكرت برعب كيف لم ينتبهوا إلى ذلك؟ عندما واجهت هذه الحقيقة وأنا وحيد، أعزل، مرتجف شعرت بانتفاء المعنى لكل شيء"[3].

---

[1] البكاء على الأطلال، ص 171.
[2] نفسه، ص 62.
[3] نفسه، ص 26.

وتبدو معالجة غالب لشعور المثقف بالاغتراب واعية، عميقة، فلسفية، مؤثرة، فحين يحاول المثقف أن لا يكون مختلفاً عن الآخرين، ندرك مدى الضغوطات التي يعانيها المثقف "لمست الذكرى وتراً حساساً في داخله: يندهش ويحب أشياء كثيرة، وعندما يجد الآخرين يعتبرون ذلك شيئاً عادياً، تموت في داخله الدهشة خوفاً من أن يكون مختلفاً عن الآخرين"[1]، إنها صورة جميلة لمثقف يخشى أن يخالف حتى لا يخرج من دائرة الجماعة، ثم صورة أخرى في مشهد آخر لمثقف ما عاد قادراً على تركيب الكلمات "شرحت له ضياع المعاني من الكلمات، قلت له إن تكوين جملة مفهومة أصبحت مشكلة عويصة عندي، وإنني لم أعد أفهم ما يحدث، الآخرون يفهمون ذلك بأقل مجهود"[2]. هذه معاناة عزة المثقفة حبيبة خالد، وكان رد خالد "لما كنت إنسان كويس، لما كان ممكن أعمل حاجة، كنت بشعر بنفس شعورك"[3]، عبارة تحمل الكثير. فالإنسان المستقيم لا يستطيع التفاهم مع الآخر، بل يقف عاجزاً أمامه، بل أكد خالد بأن العالم يعاقبه "العالم قد أخذ يعاقبني على ذلك.... بأن أصبح مصمتاً، مستعصياً على الفهم"[4]، وأمام ضغط العالم، وعامل الزمن، والانفصال "شعر بأن الزمن يسرقه – يسرقه.... وإنه عندما يعاني الإنسان من مثل هذا الإحساس فإنه يكون قد رفع راية الاستسلام"[5] فبعث هذا الشعور "إحساساً فاجعاً بموت ما بنهاية شيء ما"[6]، ويتلو هذا الشعور اعتراف بالهزيمة "أعترف أنني انهزمت"[7] بل يقر "فأنا مهزوم منذ البداية"[8] بل هو يخشى أن تنتقل هذه الهزيمة كالعدوى للآخرين "أنا مهزوم وحا اعْديك"[9].

لقد استقرأ خالد المستقبل "المستقبل إنه يحس به في جسده، يحس بالهدم الذي لن يرمم أبداً، لم يكن يستطيع أن يفكر فيه سواء بالنسبة له أو للآخرين دون فزع"[10] وفي النهاية ماذا ينتظر؟ لقد "أصبح هو مجرد ذلك الانتظار، لا يحدث شيء... أين يذهب الجميع؟ أين الأصدقاء والجيران والمثقفون والمؤسسات والقوادون وكتّاب الروايات والقصص القصيرة والنقاد والممثلون أين ذهب الشيوعيون والناصريون والبعثيون والأخوان المسلمون والقوميون العرب وأعضاء حزب التحرير الإسلامي.... والوجوديون والسوريواليون... والماويون"[11]

---

(1) البكاء على الأطلال، ص 87.
(2) نفسه، ص 198.
(3) نفسه، ص 199.
(4) نفسه، ص 199.
(5) نفسه، ص 199 – 200.
(6) نفسه، ص 180 – 181.
(7) نفسه، ص 83.
(8) نفسه، ص 84.
(9) نفسه، ص 201.
(10) نفسه، ص 59.
(11) نفسه، ص 106.

إنها صرخة حزينة باكية تتجرع الألم والمرارة، إنها صرخة استنجاد في الحياة، لكن على ما يبدو أن الحياة ومن فيها أداروا ظهورهم له وخلّفوه وراءهم.

لقد لمستُ شعوراً صادقاً يداريه (غالب هلسا) بين ثنايا رواياته، وهو الشوق لتكوين أسرة، لكنه شوق مفرط بالخوف من المستقبل والمصير المحتوم، والتردد والشك هما من منع هذا الشوق من حق الوجود، "لقد قسمت عليه الحياة، يقاوم وهو خلال ذلك يتلاشى ويتهشم. لم يعرف حضن الزوجة ولا ضحكة الابن وها هو الآن يسرع إلى قبره قبل الأوان"[1]. وربما نستشعر الشوق الملتحم بالخوف من خلال مشهد عادل وعواطف المتحابين واللذين ينويان على الزواج "أحسست في تلك اللحظة بأنني شاهدة على مجد الإنسان في أروع تجلياته والذي لن يعلو فوقه أبداً، وتلك القمة الفاصلة بين نهاية الصعود وقبل نهاية الانحدار لن يكون بعدها إلا الهبوط المتوالي. الزواج والملل وروتين الحياة. ولهذا كان جمالهما فاجعاً. أي كَشْفٍ باهر ابتلج أمامي ساعتها. أي فرح وأي حزن: قلت وأنا أختنق بحس الفاجعة، من هذا الجلال تبدأ المأساة، وصَرْخة في داخلي محتبسة: احذروا!"[2].

يبدو واضحاً وجلياً التنافرية المتناحرة في داخل روح الروائي غالب هلسا. فالشوق لحلم جميل يتعانق مع الخوف من فقد ذلك الحلم. والصعود المتأجج بالفرح قرين الهبوط المثقل بالملل والروتين. الفرح الآني يتواجه مع الحزن المنتظر الدائم، وتلك الدائرة المغلقة يغلفها الإحساس بالفجيعة والمأساة، إنه الإحساس الوجودي العابث، يأخذ بوجدان (غالب هلسا) كل مأخذ، ذلك الإحساس الذي يرى أن الإنسان يعاني لأنه معرّض للموت في كل لحظة، لقد عشنا مع (غالب) في روايته (البكاء على الأطلال) تفاصيل مُضنية "لعذابات الغريب المتوحد في واحدة من الليالي المريرة التي استطالت وامتدت أكثر من ثلاثين ألف ليلة"[3].

يقول أبو حيان التوحيدي: "أغرب الغرباء من صار غريباً في وطنه".

هل أثبتت الروايات الأردنية صحة هذه العبارة؟ ربما وجدنا إجابة في روايتي غالب هلسا (سلطانة) و (البكاء على الأطلال)، وربما نستطيع أن نجد إجابات في روايات أردنية أخرى.

---

[1] البكاء على الأطلال، ص 171.
[2] نفسه، ص 209.
[3] علامات على طريق الرواية في الأردن، ص 55.

لقد رسم الروائيون تعابير صادقة ونابضة وعميقة ومؤثرة بأسلوب فني آثار الغربة على صفحات رواياتهم، فصوروا الخوف الذي بدأ المثقف يشعر به يتسلل إلى أوراق حياته المتساقطة، وقاموا بتعرية الغربة، وعكسوا أصداء روح المثقف المغتربة بلغة فنية حية ونابضة مستعينين باللغة الشعرية وبالتناص من روح التراث العربي ومن أفكار الفن الغربي وبكل تقنية تستطيع أن تحدث تأثير في فكر ووجدان المتلقي، لقد عزفوا على قيثارة الألم والحزن بين سطور رواياتهم، على فقدان لغة التواصل بين أبطالهم المثقفين وبين مجتمعاتهم، ألم يكن جمعة القفاري بطل رواية مؤنس الرزاز "يعيش حالة من الاغتراب الذاتي ويعاني من الحزن، ويبدو أن مأساته أو سبب اغترابه يكمن في المجتمع الذي يعيش بين ظهرانيه، فهو مجتمع فاسد أرهقته الرشوة والمحسوبية، مثلما أرهقه التخلف والقمع: القمع بكافة أشكاله السياسية، والاقتصادية، الاجتماعية، الإعلامية والجنسية... الخ من أشكال القمع"[1]، يقول جمعة القفاري إنه "وبعد تجواله وترحاله إلى اليابسة ليستقر ويتقاعد فإذا بطباع المجازفة والمخاطرة وحب المغامرة والميل إلى الاستطلاع تتبدد ليحل محلها خصال الكسل والخوف، نعم الخوف من الموت، من العتمة من الخروج إلى الشارع، من الاختلاط بالناس من الحياة كلها وأنه بدأ يحس غموضاً في بعض الأشياء واختلاط لبعض الأمور وتصوراً عن تفسير ما يقع حوله من خطوب"[2]، إنها حالة من الانسلاب، تفضي إلى شعور بعدم الانتماء، وكل ذلك يقود إلى العزلة فتهاوي كل ما آمن به المثقف من مبادئ وقيم، فرض عليه الانسحاب من المجتمع وإيثار العزلة، لكن مع هذا الانسحاب يبدأ عدم الرضى عن الذات بالنمو، وتفشي الإحساس بعدم وجود قيمة لدوره في المجتمع كونه مثقفاً ومطالباً بأن يكون له دور، إذاً هي حالة من القلق واليأس والتصدع والحزن والشعور بالاقطاع.

ثم يظهر مؤنس الرزاز حالة من التصدع بطريقة أكثر تصدّعاً وتشظياً بسبب ما يعانيه من عزلة داخل مجتمعه في رواية ينطق اسمها بحالها (الشظايا والفسيفساء) التي طرحت واقعاً عربياً متشظياً ومتخلفاً ومهزوماً وقامعاً لأبنائه، وبسبب هذا التشظي، تتشظى شخصية البطل إلى شطرين (سمير) و (عبد الكريم)، عبد الكريم يحاول التواصل مع المجتمع في حين سمير غير قادر على التكيف مع هذا المجتمع، لكن عبد الكريم كان قابلاً للشفاء في حين سمير لم يعد قادراً على التكيف مما دعاه للإقدام على محاولة حرق نفسه أمام السفارة الأمريكية في عبدون في محاولة من مؤنس لإبراز شدة المعاناة التي يعيشها الإنسان المغترب عن ذاته وعن

---

[1] عبد الله رضوان، أسئلة الرواية الأردنية (دراسة في أدب مؤنس الرزاز)، ص 149، منشورات وزارة الثقافة – عمان – ط1، 1991.

[2] مؤنس الرزاز، جمعة القفاري، ص 72، المؤسسة العربية للدراسات – بيروت – عمان – ط1، 1990.

مجتمعه، وقد كانت الرواية عبارة عن مشاهد مبعثرة لتعكس حالة التفتت والتشظي التي تعيشها الشخصية بل كان يتسم المشهد الواحد في الرواية "بالتفكك والانحراف المتكرر في مجرى السرد، إذ تختلط الأزمنة والأمكنة وتتقاطع، وتمتزج فيه الأحداث الواقعية بالأحلام والكوابيس والوهم، وتتبعثر فيه الصور الذهنية والوصفية، وتتناثر الأساليب السردية، وتتجلى تارة الإيماءات والرموز، وتنزوي تارة أخرى، ويتولد عن هذا كله بنية سردية مفككة مشظاة"[1]، ويستطيع القارئ أن يلمس أنماط عديدة للغربة بطرق فنية مبتكرة عند مؤنس في روايات عديدة مثل اعترافات كاتم الصوت والذاكرة المستباحة وعصابة الوردة الدامية ومذكرات ديناصور وغيرها.

وفي رواية (وجه الزمان) لطاهر العدوان، نلمس وجهاً آخر من وجوه الغربة الاجتماعية بحيث تعرّي لنا الإنسان الذي تتكالب عليه الظروف، فتظهر ضعفه واستكانته واستسلامه وعجزه عن المواجه، (فضيف الله) بطل الرواية، الإنسان البسيط الجاهل كونه أميّاً لا يعرف القراءة والكتابة، ويحفظ بعض الآيات القرآنية، والمثقف مجازياً – إذا اعتبرنا القدرة المعرفية الحياتية جزءاً من الثقافة:

- يتصادم مع الأهل وأبناء قريته، فعداوة مع مسعود ابن عمه، وشقيق زوجته، وعداوة مع المرابي عليان.
- وتثقل الديون كاهله فيفقد أرضه.
- وبسبب فقره يموت أبناءه "ولولا فقرنا لما مات محمد ومن قبله مصطفى وحمد"[2].

تلك الأسباب "تكالبت عليه... وجعلته هشاً ضعيفاً، يعاني من حاله اغترابية حادة، فرغم قوته الجسدية فإنه لا يجرؤ على اتخاذ موقف محدد إزاء أي مصيبة، وقد انعكس هذا على قضية الأرض وانتزاعها منه، لم يحرك ساكناً ولم يقم بأي عمل يمكن أن يساعد في أن يحفظ له أرضه، اللهم إلا الانفعال والغضب والتهديد بالقتل"[3].

لكن إبراز القيمة المادية والمعنوية للأرض، خلق تياراً مقاوماً للغربة عند المتلقي، بحيث أصبحت الأرض هي المعادل الموضوعي لمقاومة الاغتراب، وبرزت هذه القيمة في المشهد الذي كان يحمل فيه أبو تيسير الفلسطيني الذي أجبر على الرحيل عن أرضه ووطنه – طفله الرضيع، حيث أثار هذا المشهد الحزن في قلب ضيف الله على أولاده فيقول في تلك

---

[1] البناء الفني في روايات مؤنس الرزاز، ص 72.
[2] طاهر العدوان، وجه الزمان، ص 88، دار الكرمل للنشر والتوزيع – عمان – ط1، 1987.
[3] الاغتراب في الرواية في الأردن بين سنتي 1967 – 1990، ص 29.

اللحظة: "مصاب تذوقت مرارته وأنا أحمل أطفالي إلى الدار الآخرة.... لكن ابنه حي... يا إلهي لا شك بأن مبعث ألمه وحزنه هو شعوره بفقدان أرضه، الأرض تساوي الولد، والولد يساوي الأرض يا حسرتي على نفسي لقد فقدت الأرض والولد"[1]. وهذه الأرض القادرة على قتل الغربة، تحتاج لثورة ومقاومة، ولهذا تدوّى صرخة ضيف الله في نهاية الرواية، عندما يأتي خليل عبد الباقي المجاهد الفلسطيني لزيارة ضيف الله في السجن بسبب إحراقه لبيادر عليان انتقاماً منه على ظلمه وفساده، فيحرض (ضيف الله) خليل عبد الباقي على مقاومته للنهاية ويصيح "احرص على أن تشعل حريقاً.... حريقاً كبيراً... يفيق فيه العباد على الظلم الذي تتعرضون له"[2].

أما رواية (متاهة الأعراب في ناطحات السراب) فقد طرحت الغربة بكل أشكالها طرحاً واعياً وعميقاً بأسلوب فني فريد. وقد طرح مؤنس روايته بحيث تتناسب مع حال الواقع الذي يحسه، فهو إما غير مفهوم، كما هو الحال عند بطل الرواية حسنين "لعل العالم هو الذي دخل في غيبوبة ما. لعل.... إنني لا أفهم يا دكتور يا حكيم، لا أفهم"[3].

وإما غير قادر على تغييره "قوم يحملون نعشاً على الرؤوس، أنا في النعش، أفتح فمي لأصرخ. فيمسك لساني في فمي ويتأبّى. أحاول أن أرفع يدي لأدق سطح الصندوق لكن ذراعي تستعصي على الحركة، أفتح عينيّ فلا أرى سوى الظلام..... ورأيتني أنشب أظافري في لحم التراب وأحفر وأنبش وأمزق"[4]،وإما مطارد فيه؛ لأنه يحاول نقده وإصلاحه "الوجوه تغيرت، والأقوام تبدّلت، المدينة تقزمت وتعملقت... لكن رأسك لا يزال مطلوباً"[5]، "كان علي أن أتخفّى وأتوارى، أن أبتعد عن تلك المناطق التي تطأها أيدي دوائر غامضة مبهمة تتوطأ ضدي"[6].

وإما أنه يعيش فيه حالة قلق "أنا أحمل وباء القلق يا دكتور؟ أنا؟ أنا أسبب القلق والأرق للمواطنين يا دكتور"[7]، "يبدو أن وباء القلق ينتشر في مناطق عديدة. قال هذا وباء جديد مثل وباء الإيدز"[8].

---

(1) وجه الزمان، ص 155.
(2) نفسه، ص 193.
(3) مؤنس الرزاز، متاهة الأعراب في ناطحات السراب، ص 53، المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت – ط1، 1986.
(4) نفسه، ص 34.
(5) نفسه، ص 50.
(6) نفسه، ص 54.
(7) نفسه، 61.
(8) نفسه، ص 115.

وقد ساق لنا مؤنس مشهداً سردياً، يشعر القارئ من خلاله بالحزن على غربة الإنسان المسؤول داخل وطنه، فحسنين حزين على العصبة، والعصبة هنا إما المجتمع وإما الوطن وإما الأمة "حتى إن العصبة قامت بخلعي من صفوفها، كأنما لتثبت للعالم حسن نواياها. قالوا شبح أو دم ولحم.... إنّا منه بريئون، وتركتهم مراغماً أو مخالفاً لا أدري... وبت صعلوكاً من شذاذ العرب وذؤبانها. وأصبحت لا أساوي عند قومي عنزاً جرباء جذماء. قالوا إنا تبرأنا من صاحبنا ومما قد يجر علينا وبعثوا منادياً ليبلغ الناس قائلاً: "لا نحتمل جريرة ولا نطالب بجريرة يجرها أحد عليه"[1]، قطعة سردية نُثرت بلغة فنية شعرية فلسفية مؤثرة، أبرزت حزناً عميقاً على مثقف، تحاول أوطانه التبرؤ منه لنيل رضى السلطان الأعظم قوى الإمبريالية التي لا تريد أمثال هؤلاء المطالبين بالحرية والقادرين على التغيير لكن أمتهم الضعيفة لا تملك حولاً ولا قوة، بل إنها لا تكتفي بالصمت عن وجود مثل هؤلاء المثقفين بل إنها تشي بوجودهم، وتعلن براءتها منهم؛ لأنهم متمردون ثائرون يجرون الويلات على مجتمعات مسالمة، مستكينة قانعة بقضاء الله وقدره، والنتيجة مثقف صعلوك تائه في صحراء لا متناهية غير معترف فيه، يعيش غربة بين الأهل والأحباب.

ثم ضربت هذه الرواية على عصب الاغتراب الحضاري بفعالية. والاغتراب الحضاري هو "أحد الظواهر التي تنشأ لدى الإنسان، نتيجة لشعوره الحاد بالانفعال، أو التخلف عن مظاهر التطور والتقدم بكافة أشكاله وتقسيماته"[2]، فقد أدرك المثقفون قبل غيرهم، لحساسيتهم عظم الهوة التي تفصل بين الإنسان العربي في الأردن وبين مظاهر هذا التقدم والتطور... وأدركوا أن الجهل، والتخلف والفقر، وفقدان الحرية السياسية، وغياب الديمقراطية هي الأسباب الحقيقية الكامنة وراء نشوء هذه الهوة وهذا الاغتراب"[3]، بالإضافة للثنائية التي تعتبر مسؤولة عن عدم نجاح الوطن العربي حتى يومنا هذا في وضع أسس النموذج الحضاري العربي المنشود وتتجلى هذه الثنائية بوجه خاص.... في:

أ. ثنائية رفض الأوروبي بوصفه (المستعمر) و (الغريب) و (الآخر)، والشعور بالاضطرار لقبول منجزاته الحضارية بوصفه (متقدماً) وكذلك بوصفه (عدواً) لا يمكن التغلب عليه إلا بمحاكاة تفوقه المادي.

---

(1) متاهة الأعراب في ناطحات السراب، ص 95.

(2) الاغتراب في الرواية في الأردن بين سنتي 1967 – 1990، ص 75.

(3) أنظر نبيل حداد، شخصية المثقف في الرواية العربية في مصر بعد الحرب العالمية الثانية، رسالة دكتوراة، ص 316، جامعة عين شمس، 1980.

ب. ثنائية الاعتراف بعدم وجود مفر من اقتباس التكنولوجيا الغربية وإتقانها بوصفها الوسيلة الوحيدة للصمود وللاستمرار في العالم المعاصر...

ج. ثنائية السرعة اللاهثة التي تقتضيها الرغبة في المعاصرة والتغلب على التخلف.... والبطء الطبيعي الذي يقتضيه التمسك بالتقليد والتراث...

د. ثنائية الجغرافية الدافعة والتاريخ المهدئ:.... فالعرب هم الواجهة الجغرافية المطلة من آسيا وأفريقيا على أوروبا، وبالطبع يستدعي هذا الأمر أن يكونوا الأقرب والأوثق اتصالاً بالحضارة الأوروبية، ولكنهم في الوقت نفسه يستندون إلى تاريخ عريق... وتقليد من الاعتداد بالتراث الماضي مما يجعلهم أحياناً أحرص على التمسك بطابعهم الخاص من المجازفة بقبول وسائل الحياة الحديثة تحت خطر التهديد بمحو هويتهم.... وفي خضم هذه الثنائيات ومثيلاتها يجد العربي نفسه ضائعاً[1].

وتحت ظلال الغربة الحضارية برز الصراع بين القديم والحديث فهنالك "العديد من الأدباء، يعانون في الغربة.... يقاتلون على ما في سنامهم الفكري من ذكريات. يحملون أينما حلّوا وارتحلوا: النخلة والجارية، والخيمة والتمر والناقة، اقتناعهم بجغرافيتهم، كاقتناع المومياء بصندوقها المقفل، لا تقوى إلا على التفاعل – أو اللا تفاعل – مع هوائها الراكد المعتق – فإن فتحت ومستها أنقى النسم تفسرت فلا يُعاد لها سبك"[2].

وقد استطاع مؤنس أن يكثف الرؤية حول هذا الصراع الحاصل ما بين القديم والجديد، فهذه الحضارة الجديدة الغربية في مقابل الدعوة للعودة للتراث القديم العربي؛ ليكون نداً أمام هذا القادم من الغرب، لكن التطور الحاصل المهول في الغرب، يخلق هو الآخر غربة حضارية مادية وثقافية. يقف الإنسان العربي أمامها مشلولاً عاجزاً جاهلاً عنها غير قادر على اللحاق بها، وقد خلق مؤنس شخصية (حسنين) المفصومة إلى حسن الأول الشخصية العلمانية العلمية التي تؤمن بضرورة الانفتاح واللحاق بعصر التكنو – إلكتروني، وإلى حسن الثاني الشخصية التي تؤمن بتراثها القديم وهي شخصية صعلوكية شاعرية، فقد لجأ الرزاز إلى تقنية الفانتازيا بحيث "لجأ إلى تحليل الشخص الواحد وتفكيكه إلى مجموعة من الشخصيات"[3]، "إنني أجلس إلى بلقيس أحدثها عن اكتشافي المتأخر للمادية والعلمانية. وعن ضرورة انتقال مجتمعنا إلى العصر التكنو – إلكتروني، فإذا بحسن الثاني يقول لها بصوت ينطلق من حنجرتي إن امرأ القيس أعظم من دبلن توماس. لا... ولا يكتفي بذلك.... بل يطلق (الآخ)

---

[1] أنظر ملامح في الأدب والثقافة واللغة، ص 224 – 226.

[2] الاغتراب والبطل القومي، ص 10.

[3] إبراهيم خليل، قراءة في الأدب الأردني، ص 37، منشورات وزارة الثقافة – عمان.

نفسه على سجيتها، فإذا به يغني أغنية قديمة غبراء لأم كلثوم.... صحيح أنني أشبه ما أكون بشخص في شخصين أو العكس، لكن أنا حسن الأول.... لا أغني. أفضل سماع بـــاخ"[1]، إذاً الأزمة تقع بين أم كلثوم وباخ، وامرئ القيس ودبلن توماس، والدين والعلمانية، بمعنـــى بـــين الماضي (تراثنا) وبين الحاضر (علمهم وحداثتهم).

وفي لحظات البناء الروائي تستعر الغربة في اللحظة التي يبدأ فيها الـــدين بـــالوغز بالإبر في ضمير علمانية المثقف، فبين ممارسات الحب المحرمة التي ترفرف علـــى رؤوس رماح الحرية الشخصية والديمقراطية وبين تكبيرات مآذن الجوامع التي تغزو معاقل الحـــرام في معارك منتصرة "فتح حسن الثاني النافذة، فإذا بصوت عبد الباسط يندفع إلى الداخل كموجة ضاربة – لا أدري من أين أنطلق.... من المئذنة أم من مذياع الجيران. فإذا بترتيلـــه يـــدفع جسدي في لحظة ما قبل الرعشة الجهنمية من الذروة إلى الحضيض وإذا بتجويده يشدني بقوة الحرام الجبارة ليطوح بي نحو انكماش الإثم. وإذا بقواي تتخاذل.... وجسدي يكبو.... وأنـــا أصيح كالمستغيث اليائس.... يا عبد الباسط.... ليس هذا وقته يا عبـــد الباســـط. يـــا عبـــد الصمد.... يا هوه... يا.... ولكن بلا جدوى فتجويده يغزوني بفرسان الإثم وسنابك الحـــرام، ينهب قواي بقبضة الخطيئة"[2].

وهنا يكمن التصدع الحقيقي، فالمثقف العربي الأردني الذي تربى بين أحضان والـــدة ترتل القرآن أو الإنجيل، ووالد يصحبه إلى الجامع أو الكنيسة، وعادات الجد والجدة، وتقاليـــد المجتمع، ويصحو فجأة على مقاعد الجامعة يدرس كتب سارتر وماركس وشـــاخت وكـــامو وديستوفسكي وغيرهم من دعاة الحرية والتحرر، يقرأ عن تحقيق ذروة الوجود الإنساني حين لا يسمح لأي شيء كان بالوقوف أمام رغباته، هنا تندفع الموجة الضاربة التي وصفها (حسن الثاني) بطل الرواية، ومن هنا تبدأ الاستغاثة، فالمثقف بن مدّ الحرية بمفهومها الغربي المطلق وبين جزر الدين والعادات، وبين المد والجزر تطفو الغربة بكل اضطرابها وتيهها وتصدعها.

لقد تنوعت الأفكار والأحداث والرؤى المتعلقة بالغربة داخل الأوطـــان بـــين غربـــة المثقف الاجتماعية والسياسية والثقافية والحضارية والتي كلها تصب فـــي غربتـــه الذاتيـــة، وظهرت روايات فنية على أعلى المستويات من حيث المضمون، ومعالجة الفكـــرة، وطـــرح القضايا، ورسم الشخصيات، وصياغة اللغة، واستعمال التقنيات الفنية التجريبية، وهذا مردّه أن الأديب أصبح "أكثر حدساً وأكثر شعرية، وهو يحاول أن يحقق ذاته، ويطرح وعيه ومنظوره

---

[1] متاهة الأعراب في ناطحات السراب، ص 96.
[2] نفسه، ص 98 – 99.

إزاء ما هو قائم، وهو يجمع هذه المتشظيات من حوله بعد أن فتت الواقع الخارجي، والعالم من حوله إلى وحدات صغيرة، وأن يجمع هذه الذرات المتناثرة ليعيد بناءها من جديد بصورة أفضل، وبشكل أجمل وفق رؤيته المحلقة خلف وحدة رؤيوية، تحاول أن تعطي العمل الأدبي قواماً خاصاً، ومعنى خاصاً متخيلاً، هو الخلفية التي اتكأ عليها لإقامة بنائه الفني، بهذا الأسلوب أو ذاك"[1].

وعندما عجز الوطن عن احتضان أبنائه، اضطر أبناؤه مرغمون على هجره إما بحثاً عن لقمة عيش كريمة، وإما للخلاص من مجتمع صار يلفظه، وإما ليلحق بمركب سريعة خُطاه، لأن وطنه يقف عاجزاً وحيداً خارج عجلة التطور الحضاري، ولقد نخرت الغربة خارج الوطن في روح المثقف، ونشأ عنها عذابات سطّرها الروائيون الأردنيون في رواياتهم، وكان الرحيل إلى الصحراء كثر عذاباً.

تمثّل الصحراء في الواقع الرواية الأردنية المعادل الموضوعي لحكاية الإنسان المغترب داخل الوطن العربي الكبير، فهي "حكاية الكثير من أبناء الوطن العربي الذين رحلوا وراء رغيف الخبز الذي يحتاج الوصول إليه تحمّل شمس الربع الخالي وعناء الغربة وأشياء أخرى"[2]، إنها مثال على انتهازية الآخر، ذلك الآخر العربي الذي لم يلتزم بعهود قوميته العربية، فلم يُراع كرامة العربي الذي يعمل في بلاده واستغل ضعفه وحاجته، فالآخر هو الأغنى والأقوى، والمغترب هو الأفقر والأضعف؛ لذلك ذاق طعم مرارة الغربة على يد إخوته العرب، وأحس بنوع من الاضطهاد الذي كان سيتقبله بصدر رحب لو كان في بلاد غير بلاد العرب، ولهذا أصبح المغترب لا يؤمن بنشيد بلاد العرب أوطاني من الشام لبغدان ومن نجد إلى يمن إلى مصر فتطوان.

الصحراء هي صورة لضعف الإنسان أمام ماديات الحياة، فالعالم الحديث أصبحت الرأسمالية عماد صيرورته، وسر تطوره، وهي استراتيجيته التي يبني على أساسها، وأصبح الإنسان فيها عاملاً فعّالاً في الاستهلاك، فالاستهلاك حس مادي قضى على كل المعاني السامية التي ورثها الإنسان عن أجداده، هذا الحس فشى واستفحل في القلوب والعقول، واستوطن الأرواح، فأصبح كل شيء يتكلم بلغة المادة: الروح، صلة القرابة، حق الجيرة، علاقة الدول كلها أصبحت المادة لغتها القومية.

---

[1] حسن عليان، الحداثة وما بعد الحداثة، ص 471، أوراق المؤتمر العلمي الخامس، منشورات جامعة فيلادلفيا، عمان.

[2] خالد الكركي، الرواية في الأردن، ص 105.

وأخيراً فإن الصحراء هي رمز لعبثية الموت، الموت القدري والموت الإنساني، بالنسبة للموت القدري، فهو يتمثل في صورة كاريكاتورية ساخرة، هذا المغترب يقاتل طويلاً حتى يصل للربع الخال، حيث الذهب الأسب المدفون تحت رمالها المتحركة، يصل بعد معاناة، فيعاني قسوة الصحراء وجبروتها، ثم في اللحظة التي كاد أن يحصل فيها على رشفة ماء يموت، وتكاد تتعفن جثته إلى أن تصل الهيلوكوبتر التي ستنقله جثة هامدة إلى أهله وخلانه، ومعه كيس نقود سيتقاسمه المنتظرون هناك في عمان، أما هو فقد كان الموت القدري يهزأ بكل آلامه وصموده ومقاومته، إنه حتى لم ينتظر حتى يحصد هذا المغترب ما زرعه، أما الموت الآخر، فهو الموت الذي يسبق القدر، إنه الموت النفسي حين تموت النفس في اليوم آلاف المرات، بل تتجرعه بطريقة تدعو للسخرية من كل الثوابت في هذه الحياة، موت في اليقظة، وموت في الحلم، موت يلبس ثياباً بيضاء، ويخلق كوابيس سوداء.

إن الرواية الأردنية استطاعت أن تنقل واقع الصحراء الذي عكس معاناة الإنسان المغترب المغامر بحياته في سبيل حياة كريمة لنفسه ولأسرته، هذا الواقع الذي تفننت بعض الروايات الأردنية باستنطاق آلامه وقهره وجبروته، واقع يُرينا الرجال عندما يبكون، واقع يغتصب الكبرياء في قلوب الرجال، إنه واقع يُعرّي الطبيعة التي لا ترحم ضعف الإنسان، وتستغل حاجته وفاقته، هذا ما كانت ترصده روح المثقف المغترب في صحاري الربع الخالي وبلحارث والقنفذة و..... أليس الضبع في المغارة يختبئ، ينتظر قدوم ابن المعلم، وهناك "أكله.... أكله أكله... من رأسه حتى أخمص قدميه"[1]؟ ألم يركب منصور الهيلوكبتر لأول مرة في حياته، لكن وهو جثة هامدة؟ "الآن يا منصور تنتهي هذه الغربة، يحمل المدرسون جثتك إلى الطائرة، سنركب الهيلوكبتر لأول مرة في حياتنا يا منصور، أنا وأنت بدون أمتعة. سنُبقي كل شيء هنا. حقائبنا ملابسنا دفاتر المذكرات سنحلّق في سماء الجزيرة العربية ثم نعود إلى عمان"[2]، ألم تتآمر الحُمّى مع (سبت شمران) على محمد لطفي المغترب الباحث عن أمل في وسط متاهات الصحراء "الأرض ما زالت تصر على أن تكون تحت قدميك، وهي اليوم الأفق الوحيد الذي يطوقك بأشجار الدوم البرية والشوك والصبار والغربان والعقارب والقرود، هي تسكنك الآن فلا تستطيع أن تخلعها، هي حرب طويلة غير معلنة، بينك وبينها، أيهما يدفن الآخر في داخله كي يواصل الحياة"[3].

---

[1] وراء الضبع، ص 14.
[2] جمال ناجي، الطريق إلى بلحارث، ص 111، الجامعة الأردنية، 1982.
[3] براري الحمى، ص 51.

وقد استطاعت روايتا (براري الحمى) لإبراهيم نصر الله و (الطريق إلى بلحارث) لجمال ناجي. أن تصور لنا الغربة خارج الوطن وهي تقتل إنسانية الإنسان، وهو في سعيه لرفع مستوى إنسانيته، وربما لأن كاتبي هاتين الروايتين قد ذاقا مرارة هذه التجربة، مما أسهم في التحام التجربة الإنسانية بالحس الأدبي، فجمال ناجي عمل مدرساً في قرية من قرى السعودية النائية، وكذلك إبراهيم نصر الله، وهذا ربما أسهم بطريقة ما في شحن أجواء الرواية بحس إنساني عالٍ يتميز بالصدق والحميمية، بحيث يشعر القارئ بنبض الراوي، بل يكاد يسمع دقات قلبه التي تتسارع حيناً، حين تتأزم الأحداث، وتبطئ حيناً آخر عندما تيأس الأرواح، وتتوقف كلما مرّ الموت مستعرضاً قوته وجبروته، أو لنقل عندما يمد يد الخلاص لمن تحسبهم أحياء وهم أموات، وهاتان الروايتان حصيلة معادلة أدبية متميزة.

فرواية إبراهيم نصر الله (براري الحمى) معادلتها الأدبية كالآتي:

عنصر التجربة الذاتية + عنصر ثقافة الكاتب + عنصر الموهبة الأدبية + عنصر الشعر

في ظروف محيطة مأزومة ← رواية فنية واقعية تجريبية متميزة

أما رواية جمال ناجي (الطريق إلى بلحارث) فمعادلتها الأدبية كالتالي:

عنصر التجربة الذاتية + عنصر ثقافة الكاتب + عنصر الموهبة الأدبية

في ظروف محيطة مأزومة ← رواية فنية واقعية مؤثرة

لقد كانت تلكما الروايتان تتكآن على ثقافة مضمونها الفكري مأزوم عميق، يحمل هموماً وطنية وقومية ثقيلة، كما لفحتها تيارات أدبية غربية حديثة، مما ساهم في خلق عالم روائي خاص بهما. فتنوعت التقنيات بين الحداثة وبشيء من عبق الماضي، فنجد أساليب سردية تتكئ على التراث القديم حيث التداعي في أسلوب السرد، وهو أسلوب مألوف في تراثنا السردي، ولعل هذا الأسلوب كان مناسباً في أجزاء كثيرة من رواية (الطريق إلى بلحارث)، فاستخدم الراوي هذا الأسلوب؛ لصب رؤاه وانفعالاته التي كانت تخرج متدفقة ومتسارعة متوازية مع الأحداث المتسارعة والمشحونة، فقد "استطاع الكاتب باللجوء إلى الاسترجاع أن يبدأ الحكاية من عمان وأن يربط الأمور بالخامس من حزيران، فيها تظهر قسوة الظروف إلى

قسوة الصحراء وأحلام الراحلين إلى الصحراء للانتقال من الفقر إلى الغنى، ومن الانسحاق إلى البذخ وتغيير ألواح الزنك في سقف البيت إلى إسمنت مسلح"[1].

لقد قدم جمال ناجي نماذج إنسانية عانت ويلات الغربة، بطريقة دراماتيكية مؤثرة، لها ملابساتها انطلاقاً من بطل الرواية عماد المعلم الذي كان يحاول في الماضي أن يقرض الشعر إلى جانب محاولات فاشلة لتركيب مسرحية؛ لكن كما يقول "نهايتي الشعرية كانت كنهاية الجاحظ مع فارق بسيط هو أن الجاحظ مات بين كتبه، بينما أنا مت بين هواجسي"[2]، فعماد تغرب عن الوطن مرتين: في الأولى عندما هاجر أهله من فلسطين إلى عمان بسبب الاحتلال الصهيوني فسكن إحدى مخيمات اللاجئين، والثانية، عندما اغترب عن وطنه الثاني عمان إلى القنفذة للعمل كمعلم في إحدى صحراي السعودية.

وكان من أسباب تغربه إلى القنفذة:

السبب الأول: أن أمنيته "بالزواج من نادية، وإسعادها لن تتحقق إلا بالسفر إلى الصحراء، حيث الريالات تتكدس كأكوام الكتب التي كنت أقرأها"[3].

والثاني: لكي تشتري "والدتي ثلاثة أثواب بيضاء تطرزها عند أفضل خياطة، وسترمي تلك الأثواب الحاسرة المنكبة التي مللت رؤيتها على جسدها، وسوف تستريح من الخياطة.... قد أشتري سيارة في نهاية العام، أعود بها إلى عمان، أتعرف على عمان الكبيرة التي لا أعرفها حتى الآن.... "يا زمان الفقر ولي""[4].

أمنيات بسيطة، وأحلام صغيرة، وآمال كبيرة لا تستحق أن يُدفع ثمن تحقيقها حياة إنسان تفترسها أنياب الغربة الحادة. لقد لمس جمال ناجي مشاعرنا عندما شرح أسباب الغربة بكل بساطة وعفوية ومباشرة، دخل إلى بيوت الناس المسحوقة، وعاين حالتها، ولمس أوجاعها وسمع أنينها بكل صدق وإنسانية، وروى أبعاد ذلك الواقع بكل فنية، ثم عرض حالة المعلم علي وزوجته المعلمة الحامل في شهرها التاسع التي رافقته في السفر وإذا تساءلنا "لماذا تسافر؟.... لأنها معلمة، ولأن زوجها الأستاذ لا يريد أن يضيع العام الدراسي عليها، لأنهم سيشطبون اسمها إن تأخرت عن القدوم إلى هنا في الوقت المحدد"[5]، يرفق جمال مع حالات

---

(1) خالد الكركي، الرواية في الأردن، ص 105.
(2) الطريق إلى بلحارث، ص 88.
(3) نفسه، ص 13.
(4) الطريق إلى بلحارث ، ص 30 – 31.
(5) نفسه، ص 18.

الاغتراب إشكاليات تتعالق بسببها، بطريقة تثير البكاء والسخرية في آن واحد. لكنه بالغ في قسوة المشهد ليتناسب مع حجم المعاناة فتلك المعلمة يأتيها الطَّلْق أثناء السفر، لقد انفلتت "من فمها صرخة هائلة، امتدت حادة، دامية، لكن المعلمة لم تلد، بقيت تصرخ، تشد شعرها، تحفن الرمال، تضغطهما بنبضتها، ثم تبلع بعضها، فتسعل، تقيء، تدمع، تنقلب على بطنها، ظهرها، ونتألم نحن، ننظر إلى علي بحقد وازدراء، ثم نشفق عليه"[1].

نلاحظ عبارات متقطعة، لكي نتجرّع عذاباتها جرعة جرعة، عبارات تتنوع بين الجملة، والكلمة بالفعل بالاسم، وبحروف العطف. أفعال بأحرف مفخمة ومقلقة ومجهورة وانفجارية تبوح بقهرها وغيظها من هذا الواقع المزري، (تصرخ – تشد – تحفن – تضغط – تبتلع – تسعل – تقيء – تدمع – تنقلب – نتألم – ننظر – نشفق)، صور متتابعة كلها جريحة تئن. والنتيجة مشاعر مختلطة بين الازدراء والشفقة، لكن ما بيد الحيلة، هكذا هي الغربة!!.

ثم يزيد من قسوة المشهد، حين يختم هذه العذابات بخاتمة مفجعة لهذه المرأة التي ولدت الطفل قبل نهاية الرحلة عند الفجر، فسماه والده (فجراً) أملاً بفجر يوم جديد، لكن بعد وصولهم إلى القنفذة، سخرت عذاباتهم منهم فقد مات (فجر)، "مات؟؟ فجر مات؟ وتراءت لي لحظات ولادته كاملة صراخ والدته، فرح علي ضحكاته الجنونية يداه الملطختان بالدم بعد الولادة.... ولد فجر ومات في أقل من يوم. بعد أن سافر آلاف الأميال في بطن أمه مات فجر"[2].

والنموذج الثالث الذي قدّمه جمال ناجي كان (منصور) المعلم الذي درّس في بلحارث خمس سنوات، "منصور؟ ما هذا الخليط العجيب من الرجولة واللامبالاة قسوة والشهوة"[3]، يرى أن "كل الحياة مجازفة"[4]، كان منصور يحب (بوعايظ) رغم سمعته السيئة، ربما لأنه "رجل متمرد رغم فقره"[5]، أحب منصور (ظفرة) "(ظفرة) ما الذي يريد إثباته؟ ما الذي يدفعه يدفعه إلى إلى هذا الحب الجنوني لتلك المرأة، ظفرة هل يحبها حقاً؟ هل يشتهيها؟ أم أنه يريد أن يقول أشياء كثيرة أخفق عن قولها في حالات وعيه؟"[6] ربما كانت (ظفرة) بالنسبة

---

(1) الطريق إلى بلحارث، ص 25.
(2) نفسه، ص 41.
(3) نفسه، ص 75.
(4) نفسه، ص 70.
(5) نفسه، ص 80.
(6) نفسه، ص 69 – 70.

لمنصور كما كانت (سلطانة) بالنسبة لجريس، حلم يقظة ميؤوس منه، ورغبة جامحة مقتولة في غمدها، الحلم بالحرية والرغبة في تحقيقها.

تعلم منصور صنع الخمر، ومضغ القات الذي يأتي من اليمن لأنه كان ينقله إلى عالم آخر "إلى دهاليز غيبية وذكريات لم تحصل أبداً، إنه صانع الذكريات لمن لا ذكريات له"[1]. حتى في الغربة خارج الوطن، يحاول أن يهرب المثقف من عالمه الواقعي إلى عالم الهذيانات والأحلام فهو غير قادر على مواجهته، ولا تحمّل لطماته.

لقد كانت شخصية منصور هي المحور الذي تشكلت منه الغربة، فهو أقدم المغتربين في بلحارث عمل فيها لمدة خمس سنوات، وهو الذي خَبِرَ الغربة فكان يتعامل معها بلا مبالاة، فانتقمت الغربة منه أكثر لعدم اكتراثه بها، ولسعته بإحدى حِرابها، التي تشهرها في وجه من يتجاهلها، فغرست الحُمى بين ضلوعه و "ها هو منصور، مسجّى على فرشة بالية، في أرض تهامة كعود من الحطب الناشف، جسده تحول إلى قطعة واحدة جامدة صلبة، وجهه أصفر أصفر، عيونه مسبلة، وينتظر رغم أنه مجرد جثة.... لتحمل جثته إلى المطار"[2].

وكم هي جميلة عبارة (وينتظر رغم أنه مجرد جثة)! فندرك من خلالها فداحة المعاناة التي تجرعتها تلك الجثة قبل أن تموت، وظلت حاملة معها آثار غربتها بعد أن ماتت.. ما الهدف من كل هذا؟ إذا أراد الإنسان أن يغترب ليموت في النهاية فما الهدف إذن؟ لقد اكتشف (علي) هذه الحقيقة قبل أن يموت منصور (صديقه) لكن بعد أن مات فجر (ابنه). "وما الهدف؟ أعيش هنا كالكلب، منسي، وفي غمرة الفضول والذكريات، يسأل عني صديق في الوطن، أو امرأة ابيضّ شعرها، ونحل جسدها، أو ربما فتاة بيضاء وردية، لم يعد لي في ذاكرتها سوى لحظة الوداع. ما الهدف؟"[3]، وعماد "بين الحلم والحقيقة، ومنصور"[4] سيعود إلى عمان، لكن "جئنا معاً، وسنعود معاً، جثة أو جثتان، لا فرق"[5].

القنفذة "مقطوعة مفصولة... طريق كله رمال في رمال"[6]، المساء فيها "يزحف حول الصحراء، ممعناً في حصار رهيب حول البقعة الرطبة من الرمال"[7]، لكن من كان مقطوعاً

---

(1) الطريق إلى بلحارث، ص 62.
(2) نفسه، ص 109.
(3) نفسه، 82.
(4) نفسه، ص 106.
(5) نفسه، ص 109.
(6) نفسه، ص 16.
(7) نفسه، ص 20.

فيها، مفصولاً عن إنسانيته غارقاً برمال معاناتها، محاصراً بأحلامه وهذياناته وكوابيسه وهواجسه هو المغترب خارج الوطن.

أما في رواية (براري الحمى)، فإننا نجد "خروجاً عن مألوف السرد الروائي، وهي غير مقيدة بتتابع الزمان أو بساطة القص أو رسم الملامح الخارجية للشخوص، بل هي اختلاط الحلم بالواقع، والموت بالحياة إنه عالم الانكسارات المتداخلة في الشخوص، وقد انعكس في الرواية ذاتها من خلال لغة شعرية"[1]، فلم تعد الرواية لدى إبراهيم نصر الله وعند غيره من الروائيين مثل هاشم غرايبة وجمال أبو حمدان وإلياس فركوح وعبد السلام صالح ومؤنس الرزاز "تُعنى بالترتيب العقلي النمطي المنسق ببداية ووسط ونهاية، فمهمتها تكسير القوالب الكلاسيكية السائدة، والثورة على الجمود والنمطية والتراتبية الزمنية التي تعني عدم القابلية للتطور، ومن ثم عدم الجمود والتحجر"[2]، ومردّ هذا الانفلات من "طغيان التسلسل الزمني؛ لأن الفكرة الرئيسية في كل منها هي: التحرر والارتياب التهكمي بالمطلقات كافة، بما فيها تلك الزمنية أو المكانية – الهيئة –"[3].

لقد صورت (براري الحمى) "حالة الانفصام التي أصابت البطل حيث يظهر جانب من المثقف للتكيف مع الصحراء ومهانتها فيما يلح الجانب الآخر عليه بالعودة للتحليق الحر نحو الوطن، ويدخل ذلك في الكوابيس والجنون والأحلام"[4].

وكون رواية (براري الحمى) ترسم لنا "رحلة المعاناة الطويلة للعصافير الفلسطينية إلى صحارى الخليج"[5]، فإنه لا بد أن يتناسب حجم هذه المعاناة، وقسوة ظروفها، وعبثية أحوالها مع أساليب سردية حديثة تقوم على الاسترجاع والاستباق والتقطيع الزماني والمكاني ومع اللغة المباشرة وغير المباشرة، ولعل اللغة الشعرية تناسبت مع حالة الانكسار التي طالت شخوص الرواية تلك، فطقوس المأساة تفرض حالة شاعرية تتكلم بلغة الشعر، وتتفاعل بلغة الشعر، ولغة الشعر التي فاضت على لسان جميع شخصيات الرواية، حتى بدا وكأنك تسمع صوتاً واحداً، خلقت مناخاً روائياً يدفعك للانفعال والترقب والتفكير. فالتوتر النفسي المشحون داخل العمل، فرض شاعرية.

---

[1] خالد الكركي، الرواية في الأردن، ص 123.
[2] الرواية في الأردن، (أوراق ملتقيات عمان الإبداعية)، ص 89.
[3] نفسه، ص 90.
[4] رواية الثمانينات بين الواقعية والحداثة في الرواية الأردنية، ص 85، بحث مقدم إلى ملتقى عمان الثقافي الأول 1992.
[5] علامات على طريق الرواية في الأردن، ص 35.

وقد ظهر العديد من الأسئلة حول لغة الرواية في براري الحُمى، وهل كانت مناسبة لعالم الكوابيس المسكونة في الرواية؟! ألم يكن التزامن التاريخي، وبساطة السرد، ووصف حركة الشخوص هي الأنسب لذلك العالم؟! لعل الجواب بسؤال يكون جواباً، ألا نشعر "بفولتيّة" قوة المشاعر سواء بانكسارها أو ارتطامها أو إحساسها بالتيه والضياع عندما تكون بلغة شاعرية؟! أليس الخطاب الشعري أقرب إلى إثارة النفس واشتعال نشوتها من الخطاب المعرفي؟!

لقد أصبح الخطاب الشعري في العصر الحديث سمة بارزة من سمات رواية الحداثة، وهو خطاب يحمل قضايا إنسانية ونفسية تتلمس أوجاعها وآهاتها من خلال لغة الشعر، التي هي الأقدر على إخراج لوعات النفس المعذبة على إنسانية الإنسان وعلى واقعه المأزوم المقهور هذا من جهة، ومن جهة أخرى هي الأقدر على إثارة مشاعر وأحاسيس المتلقي، فتجعله مشاركاً إجبارياً تجاه واقعه الذي يحاول التهرب منه، بأقل ما يملك من إمكانيات عن طريق (التعاطف مَعَ) – أي التعاطف مع الواقع –.

وبما أن الشعر هو الأقرب للنفس، حيث إنه لغة غنائية تتناغم مع مشاعر النفس وأحاسيسها، وبما أن الرواية تدخل في إطار الأدب النفسي، ويمكن تصنيفها في إطار روايات الترجمة الذاتية، كما أشار الدكتور سمير قطامي في كتابه (الحركة الأدبية في الأردن)، فإن ذلك يؤكد على مدى تناسب اللغة الشعرية مع معاناة إبراهيم نصر الله الذاتية، ويمكنك العودة للفصل الأول حول قضية اللغة الشعرية في هذه الرواية.

والسؤال الصعب الذي طرحته رواية براري الحمى (حول الغربة) "هذا السؤال الصعب.... حتى متى ترحل؟ حتى متى تتكشر؟ حتى متى تفر من خطواتك المدن؟ حتى متى تعيش موتك حياً؟ حتى متى"؟[1] أسئلة حزينة تدل على عمق الأزمة التي يعيشها المثقف في مدن ضاعت بها خطواته، مدن حاول فيها أن يحلم، لكن في كل مرة يتحول الحلم إلى كابوس "لكنك تود لمرة أخرى فقط أن تحلم، أن تتعرف على موطئ قدميك، هل هو هذه الأرض الصلبة، الخالية من كل شيء... الخالية منك، أم هذا البر الشوكي الذي لا يليق به أفق أو هواء كالكابوس..."[2]، ففي سبت شمران لا مجال للحلم "تلك سبت شمران، رئة الصحراء

---

[1] براري الحمى، ص 148.
[2] نفسه ، ص 55.

المطعونة بالحُمّى... وعصافير الدم الجائعة.... تلك سبت شمران... فاتحة الغياب.... وساعد السل.... وقبضة الرمال التي تسقط من مجاهل الروح على نحول الجسد"[1].

كان (محمد حمّاد) المعلم المثقف بطل الرواية، وكأنه يرتل تراتيل لحن موت حزين، تتخابطه الأسئلة في ظل ضياع بين حطام اللحظات، بين الحدود الفاصلة بين الحلم والكابوس، فسبت شمران أرض صلبة لا يقدر عليها أحد متفوقة في كل شيء فقبضتها رمال تبتلع أحلام القادمين، وأرضها برشوكي سياج يحاصر الأحلام الوردية، هواؤها حمى وسل يقتلان بصمت روح الحالمين، وطيورها عصافير الدم الجائعة تحوم فوق الجثث الحية. لكن في ظل تلك الظروف يظل المثقف يبحث عن موطئ قدم ليعيش الواقع بكل قسوته، فهذا هو المثقف المطلوب، الذي يبحث عن نقطة تحول من الكابوس إلى الحلم، لكن الصحراء أقوى، فهي تقلّد الغريب بمجرد أن تصل قدماه أرضها قلادة العزلة، عزلة تخلق الوحدة والقلق والفصام. فها هو محمد يطاله الفصام "قلت يا أستاذ محمد.... ولكنني أنا الذي كنت أركض... وأنت الذي كنت تركض معي، قال: بل أنا الذي كنت أركض.... وأنت الذي كنت تركض معي"[2]، فقد انفصل عن محمد حماد محمد حماد آخر. ربما ليخفف من حدة الوحدة التي يعانيها ذلك المعلم، وربما ليطلق صوته المذبوح اليائس في ذلك الآخر، فيبوح ويعترف، ويحرر ما في أعماقه من محرّمات وممنوعات لا يستطيع كشفها أمام الآخرين؛ لأن الإنسان في وحدته تنتابه حالة من الثوران والاضطراب النفسي الحاد فيحتاج لقنوات لتسريب ما يضطرب في داخله؛ ليخفف من الضغوطات المحدثة لتلك الاضطرابات وهذا ما يحدث عندما يفقد القدرة على الاحتمال "لم أعد أطيق شيئاً مما يحدث، لم يعد الشجر يظللني، لم يعد يسكن هذا الدم الحار في ثنايا قلبي"[3].

وها هو محمد حماد يطاله الفزع "اهرب بجلدك..... أو اهرب بجلدي قبل أن تدركك الشرطة والصمت والوقت وعصافير الصعو الجائعة والقرود المنكوبة"[4]، يصرخ ويصيح من الأعماق "إتْخَبّا مليح إجاك الريح، إجاك الريح، إجاك الريح"[5]. إذاً الخوف تملّك الإنسان وملك عليه كل جنانه. وبدلاً من المواجهة صار الهروب هو المنقذ، فمحمد حماد أدرك الحقيقة "هي

---

[1] براري الحمى، ص 134.
[2] نفسه، ص 35.
[3] نفسه، ص 48.
[4] نفسه، ص 91.
[5] نفسه، ص 156.

حرب طويلة غير معلنة، بينك وبينها أيهما يدفن الآخر في داخله كي يواصل الحياة"[1]، ثم اعترف "أنت الآن لن تستطيع، لن تستطيع وحدك"[2].

ويبدو هناك محاولات دؤوبة من المثقف للتشبث بالأمل، فمحمد يرى أنه لن ينتصر في هذه الحرب (الآن)، وأنه (وحده) لن يستطيع، إذاً هناك رؤية مستقبلية بأنه إذا كان هناك اتحاد ما في مواجهة القنفذة (الغربة بأي شكل من أشكالها) وفي اللحظة المناسبة، ربما حينها يستطيع أن ينتصر في الحياة "نفضتما الغبار الذي يغمر وجهيكما.... وحديثكما، وما أن استعاد كل منكما بعض تفاصيل ملامحه... حتى بدت الدنيا لا تخلو من الأمل تماماً...."[3] لكن لماذا تخبو كل محاولات الأمل عند المثقف المغترب، ويحاول دائماً قتلها دون إتاحة الفرصة لها لتبحث عن منفذ؟! محمد حماد يموت يحمل جثته زملاؤه اللاحقون به "وللحظة... التفت، خلفك، كان الخمسة يعودون باتجاه (ثريبان)، يحملون بين أيديهم أحد المدرسين، كان يشبهك، يشبهك تماماً، حتى أنك لم تعرف إن كنت أنت فعلاً، أم واحداً غيرك، أم واحداً منهم"[4].

إذا كانت الغربة في عالم يتحدث نفس اللغة، ويملك نفس التاريخ، ويؤمن بنفس الدين، تحاصر المثقف، تفرّغه من كل شيء، تقتل فيه كل شيء. فكيف بالغربة في عالم لا ينتمي المغترب للغته لا لتاريخه ولا لدينه؟! حاولت رواية (المتميز) لمحمد عيد أن تجيب عن ذلك السؤال. فتناولت قضية المغترب في بلاد الغرب الذي كان أصلاً مغترباً في بلاده. فطرحت مسألة اختلاف الحضارات بقيمها وعاداتها ونمطُ حياتها. وحاولت أن تختبر لقاء الشرق بالغرب، وكيف يواجه العربي العالم الجديد؟ هل ينسلخ عن ماضيه ويتبنى حاضره؟

هل ينجح في إثبات الذات أم تضيع خطاه تحت ماديات الغرب وتنسحق في غمرة ملذات الحياة المنفتحة على آخرها؟

سامي بطل الرواية قاسى مرارة هذه التجربة، فقد سافر إلى ألمانيا للحصول على الدكتوراة، وهناك حصلت المفارقات، فسامي المتعلم المثقف الحزبي مثل نموذج ذلك العربي المهزوم المهزوز، فانزلق إلى دهاليز الحياة الغربية، ومارس الحب على الطريقة الغربية ظانّاً أن تلك الخطوة الأولى إلى الحرية، وأنفق المال الذي كان يكفيه لإتمام دراسته، وأما الدراسة

---

[1] براري الحمى، ص 51.
[2] نفسه، ص 51.
[3] نفسه، ص 49.
[4] نفسه، ص 162.

فتتوقف. وتنشأ هناك عدة علاقات عابرة، يظل بينها سامي متخبطاً حتى يأتي القرار بالعودة، عودة نتجت عن فشل في التكيف مع هذا العالم المتمدن. وفشل في إكمال الدراسة.

هذه الرواية "مغامرة في فن السرد في الأردن بالمعنى الدقيق للكلمة، فهي الرواية الأولى التي تحمل كل آلام المخاض الأول في الرؤية والبناء والتشكيل واللغة وتقنيات السرد، جمعت بين ملامح الرحلة والسيرة الذاتية واصطفت رؤية واقعية جنحت إلى ذاتية مسرفة قرّبتها من مشارف الرومانسية"[1].

[1] أنظر إبراهيم السعافين، ص 62 – 66.

الفصل الرابع

الأزمة الاجتماعية

يقول بوذا: "أنا لا أعرف شيئاً عن الإله، ولكن أعرف أشياء عن بؤس الإنسانية" إن مجتمعاتنا العربية كغيرها من المجتمعات ذاقت ألواناً من البؤس على مدار حياتها، لكن ما تعانيه مجتمعاتنا من بؤس وشقاء في هذا الحاضر يندى له جبين الأمة الحافل بالأمجاد والعزة والكرامة.

لقد أضحى البؤس سمة بارزة في وجه الحياة الاجتماعية العربية.... وقد تجرّع أفراد المجتمع مرارة ذلك البؤس، وانكووا بناره. وهذا طبيعي لأنهم جزء من مجتمعاتهم، فكل "فرد من بني البشر يولد وينشأ ويترعرع في مجتمع، وهو يعيش على الدوام مغموراً بالحياة الاجتماعية، ومجبولاً بها من الوجهتين المادية والمعنوية، فلا يمكن البحث عن الفرد مستقلاً عن المجتمع"[1]، وهذا المجتمع له نظام اجتماعي. هذا النظام "هو الإطار الخارجي الذي تعيش بداخله الجماعات البشرية ويقصد به مجموعة الأحكام التي يخضع لها الفرد كما تخضع لها الجماعة في المجتمع الواحد"[2]، ذلك النظام هو "الأساس في معاملات الناس وعلاقاتهم بعضهم ببعض، وبمقتضى هذه الأسس أو القواعد تنظم حياتهم داخل إطار مجتمعهم"[3]، وكون الفرد جزءاً من المجتمع، والمجتمع هو الحاضنة التي يترعرع فيها الفرد، فإنه يتبع هذه الكينونة قانون "الفرد في خدمة المجتمع، كما أن المجتمع في خدمة الفرد"[4].

فماذا يستطيع المجتمع عندما يكون عاجزاً، متقوقعاً، متخلفاً، أن يقدم لأفراده المنتمين إليه؟! إن المجتمعات العربية تبدو فيها ملامح التخلف جلية في جميع المجالات، فعلى الصعيد الاجتماعي نلحظ ارتفاع "معدل النمو السكاني، وارتفاع معدلات المواليد، ووجود فجوة كبيرة بين الريف والحضر، وسوء الأحوال الصحية، وانتشار الأمية، والتفاوت الطبقي، وضعف الحراك الاجتماعي، والتفرقة بين النساء والرجال.... الخ"[5]، وقد تعرفنا على ملامح التخلف في المجال السياسي في فصل الأزمة السياسية والحزبية، أما صور التخلف في المجال العلمي والاقتصادي فهي كثيرة ومتنوعة والشاهد عليها صور الفقر المدقع المتناثرة على صفحات الوطن، واستيرادنا لطعامنا وشرابنا وملبسنا وحتى معرفتنا من الخارج.

---

(1) أبو خلدون ساطع الحصري، حول الوحدة الثقافية، ص 28، سلسلة التراث القومي (الأعمال القومية لساطع الحصري 12)، مركز دراسات الوحدة العربية – بيروت – آذار/ مارس، 1985.
(2) الأنثروبولوجيا الثقافية (علم الإنسان الثقافي)، ص 155.
(3) نفسه، ص 155.
(4) حول الوحدة الثقافية العربية، ص 28.
(5) الأحزاب السياسية في العالم الثالث، ص 11.

وكون الفن نتاجاً إنسانياً، فقد كان لزاماً عليه أن يشارك الإنسانية، عالمها الواقعي المتأزم البائس، ويدخل إلى مجتمعاتها ويصور واقعها ويعيد صياغته فنياً، وللأدب خاصية قدرة "فهم وتمثّل الواقع والتعبير عنه، إما بتجليته أو تجهيله، عبر وعي الكاتب المعبر عن انتماءاته الاجتماعية على المستوى الموضوعي (الواقعي) أو الذاتي (الوعي الخاص بهذا المبدع")[1]، ويقدم الأدب الرواية كراصد إبداعي لنقل هذا الواقع، فالرواية هي الأقدر على نقل الواقع بطريقة فنية ربما أكثر من الأجناس الأدبية الأخرى، فقد استطاعت أن تصبح "طريقة للكتابة عن الحياة اليومية، وعن الناس الاعتياديين"[2]، والذي تابع تلك الحياة اليومية بواقعيتها هي الرواية الواقعية، فقد استطاعت أن تكشف "عن العوامل الفاعلة في واقع اجتماعي معين، والتي تدرك أن الموقف الواقعي المتوازن، هو الموقف الذي تقوم فيه علاقة جدلية ومستمرة بين الواقع وبين البشر الذين يعيشون فيه"[3]، وكل الأشكال الحديثة للرواية، مهما اتخذت من أشكال، ومهما تشعبت اتجاهاتها إلا أنها تبقى تنهل من معين الرواية الواقعية.

وإذا كانت الرواية عند الغرب تعبيراً عن الوجدان الفردي، فإنها نحت منحى آخر في الشرق أو لنقل في دول العالم الثالث، ففي "بلدان العالم الثالث حيث الهوة سحيقة بين الواقع والصبوات، ولا يمكن للوجدان أن يتفتح إلا من خلال وعي المأساة الجماعية، والرواية الأصلح للتعبير عن الوجدان الفردي قانونها المتحكم بها هو قانون الأنوية (الأنا)، أي عندما تتفرد الشخصيات الواقعية وتصبح كل واحدة منها ذاتاً، لكن الحال في بلدان العالم الثالث مختلف؛ لأن الأنوية تصبح أنانية، ويصبح شرط تفتح الوجدان الفردي ليس التفرد والتمايز عن المجموع بقدر ما أنه مأساة هذا المجموع المُحال عليه أن يتفرد ويتميز"[4]، وكون المجتمعات العربية تحمل طابعاً اجتماعياً حميماً ذا وشائج متينة بينها وبين أبنائها، فإن ذلك ينعكس على كُتابها الذين ورثوا لا شعوراً جمعيّاً، ونشأوا في جماعات تغذّي الإحساس الجمعي وسط الجماعة، فأحس أولئك الكتاب الذين هم جزء من ذلك المجتمع بتبعات ذلك المجتمع، وأحسوا بأنه تقع عليهم مسؤولية، و "مسؤولية الكاتب ليس باعتباره ذا ميزة، وإنما لأنه يتصدى لقضية تُهمّ الآخرين"[5].

---

(1) سوسيولوجيا الرواية السياسية، ص 19.

(2) إدوارد بلشن، الرواية وصنعة كتابة الرواية، ص 21، ت: سامي محمد، دار الحرية – بغداد، 1981.

(3) عبد المحسن طه بدر، نجيب محفوظ، الرؤية والأداة، ص 235، دار الثقافة للطباعة والنشر – القاهرة، 1978.

(4) أنظر جورج طرابيشي – الأدب من الداخل (عبد الرحمن منيف والبحث عن الرجولة)، ص 51 – 52، دار الطليعة – بيروت، ط2 – 1981.

(5) عبد الرحمن منيف، جريدة العمل التونسية، الملحق الثقافي عدد 99، 1983/6/30، (مقابلة أجراها معه يوسف سلامة).

واهتمام الكاتب بقضايا مجتمعه إنما يؤكد الانتماء "ولما كان الانتماء يتطلب نوعاً من القيام بالواجب، فإن على الروائي أن ينهض للقيام بواجبه إزاء انتمائه هذا"[1]، ويصبح التعبير عن "اهتزاز التوازن داخل المجتمع أمراً شديد التأثير على تفكير الروائي، وهو بدوره لكي يكون قادراً على حمل أدق سمات الاختلال الاجتماعي والروحي في رؤيته الفنية، يثابر في تنشيط اتصاله بأدق الأمور ذات الاقتران الذاتي – الاجتماعي، وهو ضمن نشاطه الفني الحتمي يبلور كافة أدواته، ويستخدمها عندما يوجد أثراً إبداعياً"[2]، ويخلق هذا الأثر الإبداعي النابض بواقع مجتمعه في منظومة الرواية. لقد استطاعت الرواية "في أقل من قرن أن تترسخ في ثقافة المنطقة العربية مكتسبة أعداداً متنامية من الكتّاب والقراء، ومتصدرة قوائم الإصدارات الأدبية في معظم بلدان الوطن العرب، وربما تصدر أسباب ذلك مرونتها المميزة، ومقدرتها على تضمن سواها من الأجناس الأدبية وغير الأدبية كالشعر والمسرح والمقالة وتاريخ الفنون ونقدها وطرائق تذوقها، إضافة إلى التاريخ والوصف الجغرافي وعلم النفس، وبشكل عام تزايد لجوء الكتّاب إلى الرواية بسبب قدرتها على قول "كل شيء، وتزايد بالمقابل إقبال القراء العرب على الرواية لأنهم أرادوا من خلالها قراءة كل شيء"[3]. فالرواية تستطيع أن تقدم "في آنٍ واحد سيرة وتاريخاً اجتماعياً"[4]. والتاريخ الاجتماعي يستطيع أن "يعكس مجتمع الحقبة نسبياً"[5].

وقد استطاعت الرواية العربية أن تستوعب قضايا مجتمعاتها، ولم تنعزل عنها، وبقدر ما عالجت الرواية "الأنوية" للشخصيات الروائية بقدر ما التحمت مع المجموع، وقد كانت الرواية العربية "في شتى أشكالها ومضامينها كانت وما زالت أكثر طرحاً من بقية الأشكال الأدبية لواقع الإنسان العربي، فهي من حيث التصاقها التاريخي بنضاله الشاق الواسع (مع نفسه وقيمه... مع الحب.... ضد القهر والاستغلال، والاحتلال والذل... والسرقة والنهب والجشع... النضال المجدي وغير المجدي) قدمت وتقدم أكثر من صورة جيدة في توضيح أبعاد التاريخ العربي المعاصر"[6]، ولا يمنع طرح قضايانا المحلية الاجتماعية والسياسية والثقافية ومعالجتها من قبل الروائيين العرب رواياتنا العربية من وصولها إلى العالمية، فكلما

---

(1) عيسى العبادي، الثائر الحزين، (دراسة في بواكير عبد الرحمن منيف)، ص 15، دار الجنان للنشر والتوزيع، عمان – الأردن، ط1، 2009.

(2) الموقف الثوري في الرواية العربية المعاصرة، ص 146.

(3) صلاح صالح، الرواية العربية والصحراء، ص 5، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية – دمشق، 1996.

(4) لوسيان غولدمان، مقدمات في سوسيولوجية الرواية، ت: بدر الدين عرودكي، ص 18،دار الحوار للنشر والتوزيع – اللاذقية – سورية، ط1، 1993.

(5) المرجع نفسه، ص 20.

(6) الموقف الثوري في الرواية المعاصرة، ص 15.

"كانت روايتنا محلية، أصبحت عالمية، بمعنى آخر، كلما كانت أقرب إلى الصدق في تصوير الجو المحلي، وكلما كانت أعمق في حياة الناس، حتى لو كانوا مجموعة صغيرة كانت أقرب إلى العالمية"[1]. "فالعمل الروائي الجيد بطبيعته محلي وكوني إنساني في آن واحد"[2].

وهذا ما حصل مع الرواية الأردنية، التي صورت المكان والزمان والشخصيات المحلية بمختلف تنوعاتها وسردت عن البادية كما عن الريف كما عن المدينة. وقد "شهدت عقود السبعينات والثمانينات وحتى التسعينات من القرن الماضي على صعيد الإبداع الأردني في مجال الرواية، عناية ملموسة بالمجتمع الأردني، ومراقبة تحولاته النوعية ذات الطابع الكمي"[3]. وقد رأى الكاتب سليمان الأزرعي أن الرواية الأردنية بعد الهزيمة كلما اقترب زمنها الداخلي من عقد الخمسينات، ارتفعت نبرة النضال القومي فيها، وكلما اقترب من الثمانينات ارتفعت نبرة النضال الاجتماعي والطبقي وتقدمت على الهم القومي. وقد أرجع ذلك لعدة عوامل هي:

أ. خروج الكُتّاب الماركسيين والقوميين على مفهوم الالتزام الميكانيكي للطرح القومي في أحزابهم.
ب. فشل كل محاولات الوحدة السابقة بين الأقطار العربية، مما عزز يأس المواطن العربي عموماً والمناضل القومي والتقدمي خصوصاً من إمكانية قيام دولة الوحدة، مما قاد المثقف العربي للاهتمام بشؤون كيانه القطري ومحاولة تنميته.
ج. نشوء طبقة عاملة (بروليتارية) متواضعة.
د. دخول المجتمع الأردني في المرحلة الاستهلاكية، بسبب تحريك عوائد الأردنيين العاملين في بلاد النفط الاقتصاد الأردني، وازدياد نشاط حركة الكومبرادور (وكلاء ترويج السلعة الأجنبية) التي زادت من الحركة الاستهلاكية، بالتالي يعد المجتمع لمتابعة قضايا الوطن والأمة كما كان مناضلو الخمسينات الذين تبنوا قضايا أمتهم على حساب حياتهم[4].

---

(1) عبد الرحمن منيف، مجلة المعرفة السورية، عدد 204، 1979، (مقابلة أجراها معه نزار عابدين).
(2) أنظر فرحان صالح، هموم الثقافة العربية، ص 99، دار الحداثة للطبع والنشر والتوزيع – بيروت – لبنان، ط1، 1988.
(3) سليمان الأزرعي، العبوز إلى الحاضرة، (دراسة في تحولات المجتمع الروائي)، ص 9، سلسلة كتاب الشهر 99 – وزارة الثقافة، عمان – الأردن، ط1، 2005.
(4) أنظر العبور إلى الحاضرة – ص 157 – 158.

وقد كان الاقتراب من هموم المجتمع الأردني، واستيعاب منظومته الداخليـــة، وتفهـــم أنماط معيشته المتنوعة بين (البادية والريف والحضر)، عوامل مساعدة في نهوض روايـــات أردنية ذات طابع اجتماعي تحمل رؤى مؤرقة بالهم الوطني ذي الخصوصية المحلية بطـــابع المجتمع الأردني، وهذا وضع طبيعي إذا ما "أخذنا بعين الاعتبار.... أن الفكر سواء بوصـــفه أداة للتفكير أو بوصفه الإنتاج الفكري ذاته، هو دوماً نتيجة الاحتكاك مع المحيط الذي يتعامل معه، المحيط الاجتماعي الثقافي خاصة، سهل علينا أن نتبين مدى أهمية هـــذا المحـــيط فـــي تشكيل الفكر كأداة ومحتوى معاً، وبالتالي أهمية خصوصية المحيط الاجتماعي الثقـــافي فـــي تكوين خصوصية الفكر"[1]، وقد كان للمجتمع الأردني خصوصية ظهرت جلية في روايـــات متميزة مثل رواية (سلطانة) و (وجه الزمان) و (العودة إلى الشمال) و (القرمية) وغيرها من الروايات، حتى الروايات التي تحمل في مضامينها أزمات سياسية واغترابية كانت تشير فـــي مواطن كثيرة فيها عن تلك الخصوصية التي تبلورت من التشكيلة الاجتماعية: البادية – الريف – المدينة. والقارئ لتاريخ الأردن السياسي، يدرك أسباب تلك التشـــكيلة، وخصـــائص كـــل تشكيلة، وكيف تطورت، وكيف كانت كل تشكيلة تصب في الأخرى. فمن المعروف أنه قـــد "ظل نمطا الإنتاج (البدوي – الرعوي – الفروسي)، و (الريفي – الزراعـــي – الإقطـــاعي) يعيشان بالتناحر حتى نهاية العقد الرابع من القرن العشرين، ثم شرعا يتعايشان بالتجاور حتى مطلع الخمسينات، إلى أن أصبحا شبه تابعين لقيادة المدينـــة المركزيـــة سياســـياً واجتماعيـــاً وثقافياً.... وهكذا دخل عنصر المدينة في التكوين الأردني، وتعززت قيادتها لسائر العمليـــات الاجتماعية بعد نكبة عام 1948، كما تعززت تبعية الأردن للسوق الدولي بوصفه نظاماً لـــه سياساته الخاصة وإيقاعه الاجتماعي الخاص المرتبط عضـــوياً بمجمـــل فعاليـــات الســـوق الرأسمالي"[2]، وبين سيطرة الخلافة إلى تغلغل العثمانية والرأسمالية الجديدة، شـــهد المجتمـــع الأردني تطوراً سريعاً باتجاه البنية المؤسسية، "ولأن تلك النقلة الاجتماعية قد تمت بفعل فاعل (سلطة الانتداب)! ولم يكن قد نضج في المجتمع الأساسي المادي الذي يمهد لقدومها ويضمن لها الحياة – كولادة اجتماعية تلقائية ناتجة عن التطور الطبيعي في البنية التحتية للمجتمـــع – فقد خلّفت القوى الاجتماعية ونماذجها مرارات تجرعها الأفراد والجماعات معاً"[3]، وقد حمل ذلك التطور غير الطبيعي إيجابياته وسلبياته معاً، لكن السلبيات كانت بالمرصاد للإيجابيـــات، فلا بُدّ لأي تطور أن يحصد ثمن نهوضه، وكان الثمن عوامل متعددة أفرزت أزمة اجتماعيـــة

---

[1] تكوين العقل العربي (نقد العقل العربي 1)، ص 12.
[2] العبور إلى الحاضرة، ص 8.
[3] نفسه، ص 12.

حصدها المواطن على صعيد معيشته، وأرقت مضجع المثقفين المعنيين بحالة الوطن والمواطن.

وقد حاولنا أن نرصد بعض العوامل المشكّلة لتلك الأزمة، وحاولنا الكشف عن آثارها في أعمال روائية متميزة، طرحها روائيون أردنيون بصدق وواقعية، وهذه العوامل كالتالي:

1. التناحرات العشائرية والقبلية، والصراع بين البادية – الريف – المدينة.
2. الفقر، والاختلال في أشكال التنمية.
3. إشكالية دور المرأة في المجتمع، والسؤال: أين موقعها من المجتمع؟
4. ثنائية (الخرافة – العادات – التقاليد) و (التكنولوجيا – الحداثة).
5. تنحي القيم والمعايير الأخلاقية، وتفشي الفساد الأخلاقي.
6. بين الدين والفكر الغربي، كيف يصمد مثقفونا؟
7. تفاقم الشعور بحالة اغترابية تكاد تصبح مرضية.

خرج من رحم الثورة العربية الكبرى كيان اسمه إمارة شرق الأردن، هذا الكيان شكّل النواة الأولى للمملكة الأردنية الهاشمية، وقد دعم هذه الإمارة قبائل بدوية انضمت إلى ذلك الكيان، وأصبحت جزءاً لا يتجزأ من نسيج المجتمع الأردني الذي تطور فيما بعد وتحول إلى مجتمعات ريفية ومن ثم حضرية، حيث "راحت البادية تخبّ وراء الريف وتلحق به، وراح الريف يلتحق بالمدينة! وتفحصت المدينة مسيرتها، فإذا بها تقود المجتمع، وتلحق بالمراكز العالمية على طريق التطور الرأسمالي"[1]، لكن مجتمع البادية ظل الطابع الذي حافظ على سيرورته وبقائه في مجتمع استطاع أن يقفز قفزة نوعية في العصر الحديث، فـ "العشيرة والقبيلة وحدات اجتماعية راسخة ومتأصلة، وعلى قدر كبير من الأهمية، حيث يصعب تجاوزها واستبدالها بتراكيب اجتماعية أخرى على شكل تنظيمات جماهيرية سياسية أو ثقافية"[2]، وتمثل القبيلة "وحدة اجتماعية أكبر من الأسرة والعائلة والحمولة، ولكنها تمتاز بالبساطة وضيق نطاق العلاقات الاجتماعية. وتقوم العلاقات في القبيلة على أساس الترابط الميكانيكي القائم على التشابه، ويتطلب هذا النوع من الوحدات الاجتماعية أن تتركز السلطة في يد مركزية ذات سيادة وهي "الشيخ" – شيخ القبيلة ومجلس من شيوخ عشائرها، أو عائلاتها الكبيرة.... ويعتبر الشيخ في القبيلة منصباً اجتماعياً يقوم على أساس الروابط العائلية

---

[1] العبور إلى الحاضرة، ص 51.

[2] رفقة محمد عبد الله دودين، توظيف الموروث في الرواية الأردنية المعاصرة، ص 306، وزارة الثقافة – عمان – الأردن، ط1، 1997.

والصلات بين العائلات"[1]، لقد كان للبدو دائماً "قوانينهم الخاصة كمجتمع مستقل تحدّرت إليه نظمه وتقاليده وأحكامه من طبيعة التكوين الاجتماعي"[2]، هذا المجتمع الذي يربط بين أفراده رابطة الدم أو النسب المشترك ليس للفرد فيه "أي استقلالية ذاتية، كما أنه ليس له وزن إلا من خلال انتمائه للجماعة أو القبيلة"[3]، وبالرغم من تأسيس الدولة الحديثة، وبوجود الحكومات، ومع تخلي بعض القبائل عن وظيفتها السياسية والإدارية، إلا أن القبيلة لا تزال تحتفظ باستقلالها الاجتماعي وبشرعيتها الموروثة[4]، والقبيلة تخضع لمجموعة من الأعراف المتوارثة ومجموعة من القوانين التي تشنّها السلطة العليا ومجموعة من العادات والتقاليد والأحكام.

أما القرية ذلك المجتمع الزراعي الذي عرف الاستقرار والذي عاش على الزراعة وتربية المواشي، والذي كان يتاجر بالمقايضة سواء بالمنتجات الزراعية أو بالحيوانات التي يقوم بتربيتها كان مجتمعاً ذا خصوصية هو الآخر، فالقرية نظام "اجتماعي صاغ منظومته الحقيقية القانونية التلقائية في غياب الدولة، معتمداً على قوانين القبيلة والشيوخ وقضاة الحضر والبوادي"[5]، خضعت القرية لجبروت النظام الإقطاعي، وتعرض أهل القرية للعبودية والقهر والاستغلال والتسلط، وقد ساهم في هذا بعدها عن مركز الحكم (الدولة)، فقد كانت "تُدار من قبل الحكام مطلقي الصلاحيات في المناطق النائية، وبلا قانون عموماً"[6]، وكونها عاشت بعيدة عن قانون الدولة توالد فيها "قوانينها الخاصة التلقائية المنسجمة مع التركيبة الاجتماعية، التي حين تتعارض في هذا الموقف أو ذاك مع القوانين العامة للدولة الإقطاعية – تظهر الحكومة بوجهها القمعي البشع – وتكسر أنف القرية وأنف قوانينها.... وتلك هي نظرة القرويين للحكومة وهي نظرة متحدرة من تكوين الدولة الإقطاعية منذ عهد العثمانيين"[7]، وغلّفت القرية كما غلّفت البادية أعراف وعادات وتقاليد محافظة تعتمد ثقافة العيب. حكمت تصرفات الأفراد وسلوكياتهم أكثر من الدين. وتقاسمت البادية والقرية قيم الإجارة والكرم والضيافة والمساعدة والشهامة والمشاركة والفرح والحزن.

---

(1) الأنثروبولوجيا الثقافية (علم الإنسان الثقافي)، ص 147.
(2) العبور إلى الحاضرة، ص 11.
(3) الأنثروبولوجيا الثقافية، ص 148.
(4) نفسه، ص 148.
(5) العبور إلى الحاضرة، ص 83.
(6) نفسه، 81.
(7) نفسه، 81.

أما المدينة فكانت كياناً مختلفاً أشد الاختلاف عن نمطي البادية والقرية، غابت عنها تلك القيم وفقد معه المجتمع "الكثير من عمق الروابط الاجتماعية، فمجتمع المدينة يقوم على النظرة النفعية التي تقوم على المصلحة الشخصية، لذلك فإن أغلب الروابط قابلة للتغير والتمزق في أية لحظة بعكس مجتمع القرية أو البادية التي تكون فيه الروابط الاجتماعية قوية ومتينة"[1]، المدينة كيان فسيفسائي متعدد الأطياف، يحوي أجناساً متعددة، من مهاجرين ونازحين ومغتربين وباحثين عن فرص عمل من البدو والفلاحين، "لا يتشكل بين أفراده وحدة حقيقية، ولا يقوم بين وحداته المتنافرة باطنياً المتماسكة ظاهرياً، لا يقوم بينها أي تماسك أو تناسق حقيقي، حتى أن ولاء الإنسان قيه أضحى لجماعته، ولعشيرته"[2]، تتفاوت فيها مستويات الحياة، بين الطراز العربي القديم والطراز الحديث. حتى أن الناظر إليها بالكاد يميز بين سكانها في بعض المناطق التي يقترب نمط حياتها في اللباس وأسلوب المعيشة من النمط الغربي.

أ. التناحر الاجتماعي والصراعات القبلية والعشائرية:

لقد كان هناك تناحراً خفياً وظاهراً بين تلك الكيانات الثلاثة، بالإضافة لصراعات داخلية في داخل كل كيان، وقد قدّم الروائي الأردني أشكال تلك التناحرات والصراعات في روايات عاشت الهم الاجتماعي، ورسم انعكاس تلك التناحرات على المجتمع وعلى عجلة تطوره، ففي رواية (أحياء في البحر الميت)، يبرز الروائي آثار تلك الصراعات على قضية في غاية الأهمية، ألا وهي (إنشاء نقابة لعمال المصنع)، فالنقابة مؤسسة تحفظ حق المنتسبين إليها، وتوفر خدمات ضرورية لمعيشتهم، فمثقال الماركسي صديق عناد الشاهد، يدرك أهمية النقابة العامل المصنع، لكن الصراع العشائري حال دون إنشائها، فاختلاف دحّام بين مضفي المسعداوي سائق سيارة الشحن التابعة وصيّاح سويلم وهو من عشيرة الهلالي على أفضلية المرور من بوابة المصنع، نتج عنها قتل ابن الهلالي لابن المسعداوي بطلقة نارية من مسدس مرخص، فقامت الدنيا ولم تقعد، فقد هبت عشيرة المسعداوي إلى بنادقها وخرجت لطلب الثأر "وانتصرت بعض العشائر التي تربطها بالمسعداوي روابط نسب للمسعداوي، بينما انتصر بعضها الآخر لهلالي"[3].

---

[1] هالا خالد عبد النبي المطر، المجتمع الأردني من خلال أمثاله الشعبية عن المرأة والقيم الاجتماعية والنظام القرابي، ص 35، رسالة ماجستير، الجامعة الردنية – كلية الدراسات العليا – كانون الثاني – 2001.

[2] صورة المثقف في الرواية في الأردن في العقد الأخير من القرن العشرين"، ص 93.

[3] أحياء في البحر الميت، ص 119.

ويسترسل مؤنس في رسم صورة ذلك الصراع حين يشير إلى ظاهرة مؤلمة وهي أن المتعلمين من تلك العشائر بدل أن يسعوا لحل الصراعات الدائرة يزيدون من إشعالها عن طريق زيادة الفجوة بين العشائر المتصارعة، فعواد الهلالي الطبيب القادم من موسكو، وطراد المسعداوي المهندس القادم من القاهرة، أخذ كلٌّ منهما يدعو إلى مبادئ الحزب الذي ينتميان إليه، فعواد يدعو إلى الأممية، وطراد يدعو إلى القومية العربية، مع محاولة كل منهما اختراق عشيرة الآخر لضمهم إلى أحزابهما، لكن طبعاً بلا جدوى فقد انقسمت العشائر الموالية أيضاً، فهرعت "العشائر الصغيرة التي تبغض عشيرة الهلالي إلى اعتناق مبادئ القومية العربية، كذلك فعلت العشائر الصغيرة التي تنازع عشيرة المسعداوي على أراضي الرعي وعلى شيخة المنطقة فآمنت بالأممية و "درباً لخلاص الشعوب والبروليتاريا"[1].

لقد أشار الكاتب إلى واقع حقيقي تعيشه العشائر وهو واقع التعصب، تعصب "البطون للبطون والأفخاذ للأفخاذ والفروع للفروع"[2]، وأشار أيضاً إلى الشعار الأعلى للقبائل "وأنا وأخي على ابن عمي وأنا وابن عمي على الغريب"[3].

حاول الكاتب أن يبرز عمق الأثر الذي يحدثه صراع العشائر عندما جعل المصنع مغلق الأبواب بسبب حكاية الثأر بين العشيرتين، لكنه ظل متمسكاً بخيط أمل فعسى أن يكون هناك من يسعى لحل تلك الصراعات ولإنشاء نقابة، وهذا الأمل كان مثقال المثقف، إذاً لا بد من وجود مثقف يحاول أن يسد الصدع، بسعيه نحو لمّ الشمل، وجمع المفرّق، وتحقيق الفائدة للجميع، لكن الكاتب كشف عن الواقع المحيط بالمثقف فهذه الشخصية الصامدة، المتفائلة بمستقبل جميل، محفوفة بكل الإشكالات والإعاقات سواء من البيت متمثلة بوالده الذي يحاصره، ويطالبه بالكف عن تلك النشاطات التي لم تحقق له شيء، بل على العكس فهو عاطل عن العمل، لا يستطيع الزواج من خطيبته، يعيش فقراً مدقعاً، "ضرب العجوز كفاً بكف، يريد أن ينشئ نقابة للعمال قال، حمار... المصنع مقفل منذ أسبوع بسبب قتل عامل صعلوك... والباشا مثقال أفندي يتسكع هنا وهناك قال ما يريد.. نقابة للعمال من العشيرتين والعشائر الأخرى"[4]، "إن مثقال عطّال بطّال لا شَغْلَة ولا عَمْلة... حتى والد خطيبته البقال يفكر في فسخ الخطبة"[5].

---

(1) أحياء في البحر الميت، ص 93.
(2) نفسه، ص 119.
(3) نفسه، ص 119.
(4) نفسه، ص 155.
(5) نفسه، ص 156.

وسواء من المحيط الخارجي، فهو مطلوب دائماً من أجهزة المخابرات، تعد عليه أنفاسه، وتلاحقه كظله، لكنه ما زال يقاوم لدرجة أن رجال الأمن هم من بدأوا يتعبون، فها هو النقيب يقول بصوت متعب: "وآخرتها معك يا مثقال.... ألن تحط عقلك في رأسك"[1].

ثم يبرز مؤنس على لسان عناد الشاهد، إحساس الفرد غير المنتمي لعشيرة، "أنا عناد الشاهد مقطوع من شجرة، لا عشيرة ولا حزب"[2] ليصور حالة الإحساس بالضياع أو التهميش إن صحّ التعبير، وكأن العشيرة هي القوة المساندة لأبنائها في الوطن، ومن لا ينتمي لها مقطوع، مقطوع من الأهل وحماية الدولة، ومن حقوق قد يكون أحق من غيره بالحصول عليها، فتغلغل أبناء العشائر في مناصب الدولة وفي مؤسساتها ورقة دعم لكل المنتمين إليها حتى على حساب الكفاءات والقدرات التي من الممكن أن تحقق فوائد مهمة للوطن.

وقد ركّز أيضاً على أهمية قضية الانتماء في (متاهة الأعراب في ناطحات السراب) فَحسنين يقول بأنه "عارٍ بلا أسرة ولا عشيرة ولا عصبة"[3] ولأجل هذا "لا أحد يعترف بوجودي"[4]، وأشار إلى أهمية الانتماء وأثر فعله في تحقيق المآرب الشخصية في رواية (الشظايا والفسيفساء)، عندما أبرز أن المرشح للحزب سيحصل على دعم أكبر إذا نزل باسم عشيرة ما.

أما غالب هلسا فقد رصد حالة التناحر والصراع بين كل من الزنوج والبدو والفلاحين في مجموعة قصصية هي (زنوج وبدو وفلاحون)، وطرح أفكار كل مجتمع، وأساليب حياته، والتحولات التي شهدها، بطريقة فنيّة موضوعية، وأشار إلى حقائق اجتماعية تعيشها تلك الأنماط، وقد عرض (غالب هلسا) مجتمع القبيلة مادياً ومعنوياً، وشرّح العوالم الداخلية للشخصية البدوية، وقابلها بشخصية الفلاح وشخصية العبد. وسلّط الضوء على حالة الرفض المكونة لنسيج القبيلة لكل غريب، وكشف عن حالة الازدراء المطبوعة بنفسية البدوي للفلاح الذي يرى أنه أقل منه درجة لأنه من دون عزوة أي عشيرة، وَفَرد العديد من الصور لأفعال وتصرفات وأفكار شخصيات الرواية سواء البدوية أو الريفية أو الزنجية، ووصفها وصفاً سيكولوجياً دقيقاً.

---

[1] أحياء في البحر الميت ، ص 122.
[2] نفسه، ص 105.
[3] متاهة الأعراب في ناطحات السراب، ص 94.
[4] نفسه، ص 94.

وقد أشار غالب لهذا التناحر أيضاً في رواية (سلطانة) وقد مرّره من بين الأحداث، بطريقة عابرة، لكن الأسلوب الذي استخدمه في نقد ذلك الحدث فيه شيء من السخرية، فأهل القرية "اتجهوا كلهم غرباً، أعني الحارة الغربية التي تقطنها قبائل العوازم، فقد كان هناك عرس تخللته معركة، فمضى أهل حارتنا، وأهل الحارة القبلية ليصلحوا المتعاركين، أو للفرجة"[1]، فمفهوم الفرجة طرح عدة معاني:

1. اللامبالاة التي أصبحت ظاهرة في مجتمعاتنا.
2. التعود على هذا الوضع، إشارة إلى استمراريته.
3. الضعف وقلة الحيلة أمام هذا الصراع.
4. درجة السوء التي وصلت إليها الأوضاع حتى يصبح الجّد هزلاً، والبكاء ضحكاً.

وقد أبرز أيضاً صورة الرفض من قبل المجتمع الريفي للغريب، فأسرة (جريس) قدمت إلى قرية تقع إلى جنوب مأدبا، وأقامت فيها، إلا أن أهل القرية ظلوا ينظرون إلى أسرة جريس كغرباء. والتركيز على عنصر الغريب، يوجه الرؤية نحو سبب التناحر، إنها العصبية. العصبية التي تخلق الصراع، وتشعل فتيله، وتطيل فترة الخصام، والتي كلما خبا أوار لَظاها، شحنت النفوس، وصعّدت العراك ليزيد لهيبها، وأشد آثار تلك العصبية إيلاماً عدا التفكك، والاقتتال، وتأخير عجلة التطور، هو تحطيم بنية الانتماء، بمعنى هدم أحلام وطموحات الذات الساعية نحو الانتماء، وولادة مثل هذا الشعور، يقود إلى الإحساس بالغربة عن المجتمع مِنْ ثَمَّ عن اللذات.

وقد قدّم (غالب) صورة لمشهد العصبية وألحقه بلوحة حسية تُناجي فيها الذات نفسها، عندما طرح فكرة الزواج من الغريب، فهزيم ابن الفلاح الفلسطيني يطلب آمنة بنت أسياد القرية للزواج، فثار أهل القرية عليه لأنه غريب، وأعقب (غالب هلسا) المشهد، بمنولوج داخلي كله شجون على لسان (جريس) الشاهد على عمليات الإبادة لبذور الانتماء فها هو يقول: "تظل غريباً – غريباً على نحو ما – في داخل القرية إن لم تنتم إلى عصبية – قبيلة أو عشيرة – من عصبياتها"[2].

---

[1] سلطانة، ص 17.
[2] نفسه، ص 133.

وتطرق غالب للعصبية الدينية، عندما أشار إلى آمنة حلم القرية الجميل التي لم تكن تخاف من الفرح مثل أهل القرية، هكذا يقول عنها جريس، وربما السر في ذلك نقاؤها من أي ملمح للعصبية، ألم تكن أقرب على جريس من أمه، لدرجة أن جريس بدأ يتساءل: "هناك شيء غريب، وفريد جداً في أمي آمنة... أليس غريباً أن تحمل عواطف الأم نحوي، وكأن ذلك شيء طبيعي؟ في مجتمع متعصب دينياً، العائلة والقبيلة وحدة عضوية متماسكة، معادية للعالم كله. لم أشعر يوماً، أنا المسيحي، أنكِ كنتِ ابنتها أكثر مما كنتُ أنا ابنها. كيف استطاعت أن تتجاوز الحواجز دون أن تسأل نفسها: هذا ابن عائلة غريبة، ماذا يربطني به؟ لم أشعر أبداً أن هذا التساؤل قائم في داخلها"[1].

ربما يحاول غالب أن يصنع حلماً ويتعلق بالأمل من خلال نموذج آمنة القادرة على التواصل، المُلغيَة للحواجز، صانعة الحب، فما يحتاجه كل مجتمع بكافة تشكيلاته هو الحب. لكن جريس يدرك أن "العلاقات داخل المجتمع القبلي... دائمة التغيير قوة أو ضعفاً"[2] وأن الوحدة داخل تلك المجتمعات تحتاج إلى أكثر من الحب.

وقد مسح (غالب) كل الكيانات الثلاثة بمنظور ذاتي فني، وأخرج ما فيها من صراعات، لكن الصراع الذي كان ممزوجاً بالتيه والضياع هو الصراع مع المدينة، وفي داخل المدينة، فأبناء عمان "تعتقد أنهم أصدقاؤك ثم تكتشف فجأة أنهم لا يحملون لك أية مودة أو صداقة"[3]، فحتى رفاق الحزب الواحد متناقضون "بين الفعل والسلوك والشعارات التي يرددونها"[4] وحتى البيوت في عمان المدينة، تفتقد للألفة، فهي تنسلخ عن طابعها العربي وتلبس ثوباً غربيّاً على النمط الأمريكي "أحسست أن أهم ما فقدته عمان، في هذا التقليد للنمط الأمريكي هو تلك الألفة التي كانت طابع الأحياء القديمة نسبيّاً"[5].

وقد صور غالب المدينة كالأخطبوط، فهي لها أذرع كثيرة وتمتد وتصل إلى كل مكان، ففي الرواية أظهر آثار تلك الامتدادات في كل من البادية والقرية، فالنماذج التي صنعتها المدينة من تجار مرابين، ومهربي مخدرات وأصحاب السلطة، كلهم وصلوا إلى تلك المجتمعات، وتفاعلوا معهم سلباً وإيجاباً، وكانت آثارهم مدمرة، فنبات القرية أصبحن مومسات، ورجالها أصبحوا مهربين، والمرابون استطاعوا استغلال أهل القرية للحصول على

---

[1] سلطانة، ص 112 – 113.
[2] نفسه، ص 142.
[3] نفسه، ص 220.
[4] نفسه، ص 43.
[5] نفسه، ص 276 – 277.

أراضيهم بسبب الديون بالفائض. فأهل القرية والبادية وصلت إليهم مباهج الرأسمالية، فالدكان النموذج الذي وضعه الروائيون في روايتهم هو مرادف للرأسمالية، أو هي "ترميز لأحد أطراف الصراع الاجتماعي... إذ تلعب الدكان دورها كمؤثر رئيس في مجمل علاقات النسيج الاجتماعي"[1]، والمثقفون تائهون بين عالمين متضادين متناحرين.

وكما حاول الروائيون الأردنيون عرض صوراً وأشكالاً للتناحرات بين المجتمعات الثلاثة، وفيما بينها أي داخل المجتمع نفسه، وأثناء هذا العرض، كان يرصد نقاط التماس بين المجتمعات الثلاثة سواء نقاط التماس عدائية أو ودية أو تنافسية، فقد "راقبت الرواية الأردنية الوقائع المبكرة للاتصال السلمي للبادية بالريف، ولاتصال الأرياف بالحواضر الأردنية كعمان والسلط، وبالمراكز العربية كدمشق وبيروت وكذلك القاهرة. كما راقبت أشكال تعامل القرويين، وتفحصت أنماط سلوكياتهم وهم يتعاملون مع مفردات المدينة، وتابعت كل ما تُلحقه المدينة بكياناتهم من أضرار، وما تسببه لهم من إرباكات وشعور بالغربة"[2].

وعالجت رواية (العودة من الشمال) لفؤاد القسوس و (وجه الزمان) لطاهر العدوان، و (الحمراوي) لرمضان الرواشدة عمليات التماس تلك، ورصدت التحولات، وتعقبت آثار التماس. وحتى الروايات الأردنية الأخرى وإن كانت مضامينها سياسية أو فلسفية، فإنها كانت تحمل ملامح للهم الاجتماعي على صفحات رواياتها.

في هذه الرواية نلحظ عملية التواصل بين القرية والمدينة، وإن كان تواصلاً على أرض شائكة، فأهل القرية لا يثقون بأهل المدينة، وأهل القرية متمسكون بعاداتهم وتقاليدهم التي يعتزون بها، وأهل القرية تجمعهم صلات حميمية، وهم مثل أهل البادية لا يحبون الغريب، لذلك مرَّ وقت طويل حتى استطاع أهل القرية أن يألفوا مرزوق الهارب من فلسطين بسبب الثأر، وأيضاً نجد هنا صورة الثأر وإن لم تكن في المجتمع الأردني، إلا أنها إشارة لتشابه الحالة الاجتماعية في المجتمعات العربية التي يتكون نسيجها الاجتماعي من البدو والفلاحين والمدنيين.

وحاول (فؤاد القسوس)، إبراز عملية الشد والجذب بين القرية وحكومة المدينة فالأولى أبيّة، عندها أنفة، ترفض الذل والاستكانة، والثانية قمعية، تزدري الفلاحين، تحاول فرض سطوته، "ما الذي يريدونه منا؟... ما دخلهم بنا؟.... الأرض لرب العباد، والعشب والكلأ نعمة

---

[1] العبور إلى الحاضرة، ص 14.
[2] نفسه، ص 102.

من رب العالمين. فما دخل الحكومة بنا؟.... تأخذ منا ما أعطاه الله لنا"[1]، وقد استعان فؤاد القسوس بالموروث الشعبي كالأمثال الشعبية، لينقد الواقع من نفس الإناء الذي يشرب منه مجتمع هذا الواقع، فَمثَلُ "لا تمر من وراء بغل، ولا من أمام حاكم"[2]، هو مَثَلٌ ريفيّ، يرمز إلى الحذر من الحكومة وأعوانها؛ لأن جانبها لا يؤتمن، وعقد مشابهة بين هذه الحالة مع حالة المرور من وراء بغل؛ لأن البغل قد يرفس المار من ورائه بأية لحظة، وهذا التناص كان منسجماً مع الواقع ومع شخصيات الرواية التي تنتمي لذلك الواقع الريفي.

والعلاقة العدائية للسلطة مردُّها ذكرى أليمة لجند وعسكر أتراك سامو البلاد أشكالاً من الظلم والاضطهاد، وقد صرّح بذلك الروائي في المشهد الذي حضر فيه جندي من الحكومة للسؤال عن سلطان بن سالم وقد اعترى الخوف قلب كل من عواد وأخيه عساف، فقد طافت في رأس عساف "الهموم والأفكار. فصورة هذا الجندي الذي يمثل الحكومة، كان يتخيلها امتداداً لصورة الجندي التركي وحكومته، وجوده بينهم معناه الظلم والقسوة"[3].

والعداء لا ينصب بالطبع فقط على الحكومة ورجال سلطتها، فهناك عداء جاء من المدينة من عشائر تسكن المدينة، فعواد يتذكر آخر هجوم على قريته "قبل اثنتي عشر سنة، شنه زعيم عشيرة في المدينة قتل منهم وقتلوا من، ولكنهم في قريته لم يذكروا قتلاهم ولم يتحدثوا عنهم كأنهم ما كانوا... بل تحدثوا طويلاً عن انتصارهم عليه..."[4].

وعرض الروائي حلقات الاتصال ما بين القرية والمدينة من خلال ثلاثة جسور، (التجارة – السلطة – التعليم).

عواد أخو عساف – وعساف هذ كبير العشيرة – رجل يتمسك بقيم القرية، كان ينكر التعليم، وكان فلاحاً يحتقر التجارة، لكن زوج شقيقته (سلامة)، عرض عليه مزاولة التجارة وأقنعه بالفوائد التي سيجنيها منها، "ما قولك يا عواد، لو فتحت لك دكاناً في القرية، وزودتها أنا بالبضائع، ثم تعيد لي رأسمالي، والربح لك حلال زلال"[5].

لكن عواد كان متردّداً، "وتنازعه عاملان قويان.... فخره بحياته الحالية على الرغم مما فيها من شقاء وتعب وإرهاق، واحتقاره لحياة التجاروالتجارة على الرغم مما فيها من

---

(1) فؤاد القسوس، العودة من الشمال، ص 47، وزارة الثقافة – عمان – 1977.
(2) المصدر نفسه، ص 151.
(3) العودة من الشمال، ص 46.
(4) نفسه، ص 245.
(5) نفسه، ص 35.

أسرار ومغامرة وثراء وافتقارها إلى الكرم وبسط اليد وإقامة الولائم"[1] حتى أن أخاه عساف عندما شجعه على هذا العمل، فهو شجعه لأنهم مجبورون على قبوله "سنوات القحط الأربع المتتالية – وهذا ليس لنا فيه حيلة – تجبرنا على قبول هذا العرض"[2]، وهكذا اتصل عواد بالمدينة وبالشام.

لقد كانت التجارة الجسر الثاني الذي ربط القرية بالمدينة بعد الجسر الأول وهي السلطة، لكن المفارقة أن الجسر الأول عمّق الهوة بين القرية والعالم خارج حدود القرية، فقد كان جسراً متخلخلاً، تعصف به الريح كلما اشتدت، فكلما تعارضت المواقف بين القرية والمدينة، كلما زادت شراسة الدولة المركزية الموجودة في المدينة لإخضاع تمرد القرية. في حين أن الجسر الثاني، كان مَعْبراً لدروب الوعي والعلم والمعرفة والاستفادة، وكان معبراً لحياة جديدة، وكان معبراً لرياح التغيير في ملامح القرية المتقوقعة على نفسها مكانياً وزمانياً، وكان معبراً للهم القومي الوطني، فهناك في الشام، رأى عواد وجوهاً أخرى للسلطة، والقمع والاضطهاد والظلم والتسلط، لكن المتسلط هناك في الشام مستعمر أجنبي فرنسي لا يرحم، يريد محو تاريخ البلاد وإحلال فكره وثقافته الغربية على بلاد تعتز بتاريخ فكرها وثقافتها. هناك في الشام تفتحت العيون، وأدركت العقول، ونبضت القلوب، فها هو عواد وابن أخيه (إبراهيم) الذي اصطحبه معه إلى الشام كما وعده، يصيغان بصمت وباستماع متأثرين بكلام ياسين الشامي عن أعداء العرب، وكيف يجب إخراج كل محتل من أرض العرب.

إبراهيم يسأل عمه عن الجنود الذين يلبسون لباساً جميلاً، فيعرف أنهم فرنسيون، وأخبره ياسين بأنهم حاربهوم لكنهم هزموهم فرد إبراهيم: "إذن فهم أعداء لكم! فقال ياسين: أعداء للعرب جميعاً.... ألست مثلنا عربياً... كل محتل عدو حتى تخرجه من أرضك"[3].

وحصل العبور، عبور لحظة الوعي القومية. ولحظة الانتماء إلى شيء أكبر من القرية والمدينة والشام، إنه الانتماء للوطن العربي، فإبراهيم "يصغي مشدوهاً" حديث ياسين يدخل قلبه ويستقر في أعماقه على الرغم من عدم وضوح أبعاده ومعناه.... كلما صمت ياسين تململ إبراهيم طالباً الاستزادة. أَنِسَ إليه وأحبه خصوصاً عندما قال "سواعد هؤلاء هي التي ستطرد الغزاة" سُرّ سروراً عظيماً بالدور الذي أعطاه له ليلعبه في مستقبله، ولم يدرك أحد

---

[1] العودة من الشمال، ص 35 – 36.
[2] نفسه، ص 36.
[3] نفسه، ص 245 – 246.

منهم ساعتئذٍ أن ياسين قد وضع بصماته على إبراهيم وأن قوله هذا قد رسم طريقه ومسير حياته، وأوسع من قلبه ليحمل هموماً عظيمة مقلبة"[1].

لقد استطاع هذا العبور بعيداً عن التناحر والاقتتال الداخلي أن يوسع الآفاق، ويستشعر أحلام الوحدة، ويدرك أبعاد المسؤولية الملقاة على عاتق من يقتتلون، لهذا كان للعبور نشوة عواد الفلاح وابن أخيه إبراهيم. وبالذات إبراهيم أمل المستقبل الذي لا يعرف الكثير للآن عن أشكال الصراع والتناحر بين المجتمعات الداخلية، ولا حقيقة أوضاعها.

فإبراهيم بدأ يشعر أنه "يتميز عن أقرانه في القرية.... وأصبح يعرف أكثر منهم.... وأن له دوراً لا بد له من القيام به وأن طريقه التي أخذت معالمها في الوضوح تختلف عن طريقهم"[2].

أما جسر العبور الثالث فقد كان التعليم. "أريد أن أذهب إلى المدينة وأتعلم"[3] هكذا كان إبراهيم ابن عساف يلحّ على عمه عواد ليرسله إلى المدرسة، والمدرسة موجودة في المدينة، لذلك لم يكن إرسال سلطان للتَعلّم في مدرسة المدينة، بسبب الرغبة في تعليم الفتى فـ "لولا خاله في المدينة لما عرف المدرسة"[4].

هكذا رد والد سلطان على المتصرف حينما سأله، لماذا لا يرسل سلطان الإكمال دراسة الثانوية في السلط.

إذاً المدينة مدخل إلى دروب العلم والمعرفة. لكن القرية التي تخشى المدينة، والرافضة لأشكال حياتها، والتي تعيش صراعاً معها، مملوءة بالعراقيل التي تعرقل أي محاولات للعبور إلى الطرف الأكثر استنارة ومعرفة وعلماً. فمفهوم الناس عن المدرسة أنها تفسد العقول – وتميّع الرجال، فعندما سيق عساف وسلطان إلى سجن المدينة على قدميهما للتحقيق في مقتل مرزوق، تعب سلطان، فضربه أحد الجنود ببندقيته بين كتفيه، فسالت دموعه، فنهره عساف قائلاً: "أتبكي مثل النساء! أنت رجل. ولكن المدرسة أفسدتك"[5].

---

[1] العودة من الشمال، ص 248.
[2] نفسه، ص 250.
[3] نفسه، ص 149.
[4] نفسه، ص 55.
[5] نفسه، ص 201.

والمدرسة عبء اقتصادي لا يستطيع الفلاح الفقير تحمّل أعباءه، فالمدرسة "تطالبنا بالكتب والدفاتر والأقلام... ومن أين لنا ثمن ذلك كله"[1] وكيف يدفعون ثمن تلك الأشياء وهم المعتمدون على نزول الغيث ليسقي زرعهم وأنعامهم، فإذا استغلقت السماء، وانحبس المطر، لم يجدوا ما يأكلونه.

كذلك المدرسة عدو لتراثهم التقليدي، فما يؤمنون به من عادات يعالجون بها أمور حياتهم سواء العلاجية أو القدرية أو الاجتماعية، تحاربه أفكار المدرسة، فلبخات العجين الساخن وحبوب الأسبرين التي يحضرها عساف من البقال الشامي في المدينة القريبة لعلاج أورام الثدي التي أصابت زوجته الأولى لا تؤمن بها المدرسة وتمقتها. وذلك التصادم لطالما أحزن سلطان المتعلم الذي تعلم في المدينة.

"حزني أنكم لا تدركون حاجتكم إلى العلم والمعرفة.... متى ينقطع الحبل السري الذي يغذيكم من طرف والملتصق طرفه الآخر برحم الجاهلية.... كم تبدون سعداء بجهلكم وما أشقاني"[2].

لكن في المقابل المدينة هي المدرسة هي التعليم، والتعليم جسر العبور إلى الحلم، حلم المستقبل، حلم الوظيفة، حلم الحياة الرغدة، حلم المكانة، هذه الأحلام فقط المدرسة الموجودة في المدينة من يستطيع تحقيقها.

إن سلطان الشاعر الذي أعجب الأمير بقصيدته التي عارض قصيدته بها، أصبح حديث أهل القرية، فالأمير أعجب بقصيدته وأهداه ساعة، والمتصرف يكرم ضيافته، ويرجوه أن يمدحه بقصيدة تختتم مسيرة حياته التي أفنى منها ثلاثين سنة في خدمة الأتراك وعشر سنين في خدمة الحكومة، سلطان هذا لا بد إذاً: أن يحظى بالوظيفة الحلم، ويصل إلى مكانة الحلم. هكذا بدأت أحلام والد سلطان بالتوالد فقد "كانت الوظيفة حلماً من أحلام أبيه في يقظته ومنامه... أمنية طالما داعبت خياله، بواسطتها يحقق رغبة دفينة في الارتفاع إلى طبقة هي محط آماله وقصى ما تصبو إليه نفسه، ويؤمن في الوقت نفسه عيشاً رغداً مطمئناً. تلك هي طبقة الموظفين الذين يشاهدهم في المدينة بين الحين والآخر... يسيرون في وسط هالة من التبجيل.... تحف بهم المهابة.... ويسبقهم أينما ذهبوا الاحترام والتقدير"[3].

---

[1] العودة من الشمال، ص 55.
[2] نفسه، ص 285.
[3] نفسه، ص 284.

وبسبب تلك القصة التي أبهرت أهل القرية، أدرك عساف شيئاً مهماً، وربما أدرك غيره، ويقول عساف بعد ما علم أن الجندي الذي يسأل عن سلطان، لا ليلحق به شراً بل ليخبره أن الأمير يطلبه بعدما أعجب بقصيدته: "عجباً كنت أخشى عليه من السجن... والآن يدعوه الأمير للمثول بين يديه، مثل الشيوخ وزعماء العشائر.... الله أكبر... السرُّ في المدرسة ولا ريب"[1].

إذاً كان هنالك صراع يتناوب بين الشد والجذب بين الكيان البسيط، الفطري الجاهل، القِيَمي، الجماعي، العشائري، التقليدي، المحافظ والهادئ، (القرية)، وبين الكيان المعقد، المصطنع، المتعلم، اللامعياري، الذاتي الفردي، المتحرر والصاخب (المدينة). وربما العزلة بين القرية والمدينة كانت سبباً في ارتياب كلا الطرفان من بعضهما، فلا أحد من الطرفين يعرف حقيقة طبيعة الطرف الآخر، لذلك عندما رضي عواد بزواج أخته الصغرى من سلامة الغريب، رغماً عنه، ومجبراً بسبب عدم تقدم أبناء العمومة لطلب يد أخته الصغرى، تبيّن له فيما بعد حقيقة، سلامة ذلك الرجل الغريب القاطن في المدينة، فقد اقترب منه وعرفه أكثر، وتبين له أن "سلامة يفوقه ذكاء ومعرفة، وإنه لم يكن بالرقة والنعومة التي كان يتصورها في أبناء المدينة، بل كان خشناً وأشد منه خشونة، يجيد ركوب الخيل أكثر منه ويباريه في السير على قدميه من القرية حتى المدينة. كما كان يعرف المتصرف معرفة جيدة وأعجب سلامة خبيراً في السفر إلى الشام وشراء البضائع"[2].

وكما وجدنا الصراع العشائري تدور رحاه بين سطور الخطاب الروائي لفؤاد القسوس، نجد صوراً له عند رمضان الرواشدة في (الحمراوي)، فقد عرض رمضان حكاية شاب مثقف، حاصل على الشهادة الجامعية في الفلسفة، قادم من الجنوب وهو بدوي، عاش أجواء التناحر والصراع القبائلي والعشائري، وفهم أبعاده وكونه بدوياً ذاق مرارة الانتماء لمن كانوا هم بالأصل يُذيقون المرارة لغيرهم. وكما كشف رمضان عن هذا التناحر، ورسم بفنية عالية وراقية تشكيلة ذلك المجتمع، وشخوصه، وإيقاع حياته، وهمومه وتطلعاته، حاول تعرية ذلك الشريان المغذّي للتناحر بين القبائل، والفاصل بين التقاء المجتمعات والقاطع للعلاقات، والناسف لجسور المحبة بين المجتمعات، إنه التعصب!

وقد خلق رمضان الرواشدة معادلة صعبة عندما جعل الحب الذي يجب أن يكون السبب في مد جسور التواصل بين أبناء مجتمعين البدوي والمدني، جعله ضحية، فقد كان كبش الفداء لشريان التعصب الذي يتغذى على الدماء والكراهية والحقد والطبقية. فوالد حبيبة

---

[1] العودة من الشمال، ص 51 – 52.
[2] نفسه، ص 34.

الراوي يرفض زواجه من ابنته لماذا؟ "قلت لحبيبتي، لماذا يصر والدك على أنني بدوي، وأنه لا يزوج ابنته لبدوي. غريب؟ أحسب أننا إخوة تربطنا منذ جئتم إلى البلاد روابط الدم والإخاء، ثم إن أباك قومي، فلماذا يصر والدك على الحكم عليّ غيابياً، وهو لما يعرفني بعد، ودون إعطائي حق الاستئناف"[1].

وصعّد إشكالية الموقف عندما جعل عزة تتزوج من آخر، لتكون نتيجة طبيعية لمواقف واقعية، وأسهم هذا الموقف في تحطيم حياة شاب مقبل على الحياة، عندما استسلم لموقف ولواقع ولحقيقة التعصب التي لن تلغيها آفاق العلم والمعرفة، ولن تلغيها أنماط الحياة الحديثة ولا تعلّم بروتوكولاتها.

فالشاب أصبح رهين الأرق والإدمان على الخمر، وروحه المتنمردة سكن ثورانها. وكونه مثقفاً يدرك، أنه لا ينبغي له الاستسلام، لكن من يقف أمام التعصب؟! "كان الأحرى بك أن تتمرد وتعاند الجميع، روحك متمردة على كل شيء إلا هذه المرة، كنت جباناً – من روّض روحك المتمردة من؟... أعلم أنني خذلتها وكان عليّ أن أتحدى الجميع، لكن الأمر انتهى"[2].

ب. الفقر والاختلال في أشكال التنمية:

إن الفقر عامل هدم في الكيان الاجتماعي، فالمجتمعا لا تستطيع اللحاق بركب التطور؛ لأن إحداثيات التطور تحتاج إلى المال، كما أن الإجرام بكافة أشكاله يعمل الفقر على استخراجه من واقع البؤس والشقاء، والفقر لا يستطيع توفير الخدمات اللازمة لأفراد المجتمع، وحتى أنه لا يستطيع توفير أدنى مستويات العيشة الكريمة للمواطن العادي، كما أن الفقر عامل تفريغ روحي لإنسانية الإنسان، وهو عامل تفريغي لمضمون فكر الإنسان فلا يعود يعرف حقوقه من واجباته لأنه لاهث وراء ما يسد رمق أبنائه الجياع.

إن الفقر يفتح أبواباً للاستغلال، ما هو الاستغلال؟ إنه "عملية اجتماعية تتيح بمقتضاها لصاحب القوة إمكانية انتهاك حقوق الآخرين الخاضعين لقوته أو الذين من الممكن أن تصلهم قوته"[3]، والمال مصدر قوة كان وما زال، والاستغلال ينبثق "من علاقات قوة غير متكافئة، بحيث يتبع اللاتكافؤ في القوّة انتهاك حقوق الآخرين بطريقة معينة"[4]، وهذه القوة "تقوم على

---

[1] رمضان الرواشدة، من حياة رجل فقد الذاكرة (الحمراوي)، ص 37، المكتبة الوطنية – عمان، ط1، 1992.
[2] نفسه، ص 58.
[3] محمد عبد الكريم محمد الحوراني، تطبيق مفهوم الاستغلال في نظرية التبادل والقوة لبيتر بلاو على الحياة الاجتماعية في المجتمع العربي، ص 179، رسالة ماجستير – كلية الدراسات العليا – الجامعة الأردنية، تموز 1998.
[4] المرجع السابق، ص 179.

القهر المادي للآخرين وما يقاربه من تهديد أو ابتزاز أو غير ذلك"[1]، بمعنى أن صحاب السلطة أو المنصب أو الجاه يقومون باستغلال ضعف الآخرين وفاقتهم وحاجتهم للمال، فيخضعون لأوامرهم وأهوائهم وأمزجتهم الخاصة.

وللاستغلال وجوه كثيرة، فهو يفتح أبواب الفساد والرشاوي، فالفقير يقبل بالرشوة للحصول على القليل من المال، فهناك العديد من أصحاب السلطة، من يستغل منصبه الإداري وذلك "لخدمة المحاسيب والأصدقاء، وزملاء المهنة، والمعارف أو استغلال المنصب الحكومي للاستفادة الشخصية كاستخدام الموارد المتاحة لمصلحة الفرد أو المحاسيب دون وجه حق"[2].

كذلك الفقير، قد تجبره الظروف على أشكال من الفساد كقول الزور، والخيانة والعمل غير الشريف وغيرها من أشكال الفساد التي لا حدود لها.

إن الفقير يتعرض لانتهاك حقوقي سافر بحقه وحق أسرته في حالات الاستغلال العديدة. ففي داخل المجتمع الذي تبرز فيه الطبقية بشكل واضح، يكون هذا الفقير في آخر السلم الطبقي، "الموسرون ينعمون بموارد المجتمع وثرواته، والفقراء الكادحون يعانون من الحرمان"[3]، وهذا الحرمان "ليس فقط في الطعام والمسكن والملبس والصحة بل في الكرامة والتطور"[4].

وقد بحث محمد عبد الكريم في بحثه (تطبيق مفهوم الاستغلال في نظرية التبادل والقوة لـ بيتر بلاو على الحياة الاجتماعية في المجتمع العربي) العلاقة بين الطبقة العليا والدنيا، ومظاهر استغلال الطبقات الدنيا ونتائج ذلك الاستغلال، وأرجع السبب لتلك الاستغلالية للقوة التي تملكها تلك الطبقات الميسورة، والتي تسمح لها باحتكار الثروات، والاحتكار أحد استراتيجيات الطبقة الثرية للسيطرة على الطبقة الفقيرة، فلا مصادر بديلة لدى الفقراء سوى المصدر المُحتكر، وفرض التقييدات على بنى الوعي الطبقي المعلن كالنقابات والأحزاب استراتيجية أخرى للطبقة العليا يتيح لها ممارسة الاستغلال بحقها، لأنها تبقى غير قادرة على المطالبة بحقوقها، ولهذا تستخدم السلطات العليا المستفيدة العنف بحق تلك الطبقة

---

(1) تطبيق مفهوم الاستغلال في نظرية التبادل والقوة لبيتر بلاو على الحياة الاجتماعية في المجتمع العربي ، ص 179.

(2) أحمد أبو سن، استخدام أساليب الترغيب والترهيب في مكافحة الفساد الإداري، ص 93، المجلة العربية للدراسات الأمنية والتدريب، المجلد 11 عدد 21.

(3) أنظر عادل الهواري، التغير الاجتماعي والتنمية في الوطن العربي، ص 132، دار المعرفة الجامعية – الاسكندرية، 1993.

(4) حليم بركات، المجتمع المعاصر (بحث استطلاعي اجتماعي)، ص 162، مركز دراسات الوحدة العربية – بيروت، ط4، 1983.

في حال اعتراضها أو مطالبتها بالإصلاح والتغيير لأوضاعها البائسة التي تعيشها، فتحيط تلك القوى الاستغلالية تلك الطبقة بِرُهاب الخوف، وتُجنّد الطبقة المستغلة العقول المفكرة والمثقفة السابحة في تيار المصلحة الذاتية والمنفعة الشخصية لتحذير عقول الناس وتزييف وعيها. هذا بالإضافة لاستخدام السلاح الأكثر تأثيراً وهو الدين المؤثر على العقول والقلوب. فيُقنعون أنفسهم بالتحلي بالصبر والقبول بالقدر، وتُطيّب خاطرهم عبارات مثل (يَدْخُلُ فقراء أمتي الجنة قبل أغنيائهم بخمسمائة عام)، وتلجأ الطبقة المستغلة لتزويق الأفعال و (التضخيم القيمي)، أي تلجأ تلك الطبقة لرفع شأن وقيمة الخدمات التي تقدمها للطبقا الفقيرة، وأن أي بديل آخر لن يقدم أكثر مما هو مُقدّم لهم. وبالتالي ظروف الإخضاع تلك التي تمارسها الطبقات العليا على الطبقات الدنيا، خلقت نوعاً من الألفة بين الجماهير المحرومة وقيمة الاستسلام والتكيف مع الأوضاع القائمة[1].

لكن ألا يجب أن يُزلزل أحد ما هذه العلاقة؟ ألا يتعين على العقول المثقفة والمفكرة أن تسارع في إحداث تغير ما، يوقظ تلك الجماهير النائمة من سُباتها العميق؟ ألا يتحمّل المثقف مسؤولية الوضع الاجتماعي هذا الذي يَسْحقُ الفقر فيه كل يوم آلاف العقول الواعدة، والأحلام الصاعدة، والطموحات الهادرة؟

إن الطبقة الكادحة المتعبة تحتاج إلى ذلك التغيير، لكن لكي ينجح ذلك التغيير، لا بد من قيادة تقع عليها مسؤولية التوجيه والتنظيم؛ لأن "تحويل الإمكانيات الكبيرة التي تنطوي عليها هذه الطبقات إلى عمل مفيد في الاقتراب من الهدف الأكبر، هو مهمة تحتاج لتنظيم وشحذ وتعبئة وتوجيه وقيادة"[2].

وقد استعان الروائي الأردني بالعديد من التقنيات الروائية لإبراز تلك الأزمة التي تنطلق منها أزمات عديدة تنخر في جسم الأمة وفي أحلامها وطموحاتها. وكان الوصف سواء السردي أو الوصفي للمكان من أبرز تلك التقنيات، فالروايات الواقعة كانت "ولا زالت تجعل من المكان في الرواية دليلاً على المستوى المادي والاجتماعي من خلال وصف الأماكن والأشياء الموجودة فيها"[3].

---

[1] أنظر (تطبيق مفهوم الاستغلال في نظرية التبادل والقوة لـ بيتر بلاو على الحياة الاجتماعية في المجتمع العربي)، ص 162 – 169.

[2] عزت حجازي، التحدي (التنمية والتخلف في الوطن العربي)، ص 206 – 207، دار التنوير – بيروت، ط1، 1985.

[3] حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 70.

ووصف حالة المكان وإن كانت تأتي بفقرة موجزة، أو عبارات مقتضبة، إلا أن هالتها تمتد في كل أنحاء الخطاب الروائي، لأن لحظة الوصف تختصر أزمات وأوضاع سبّبت تلك الوضعية التي لم يكن يطيل الروائي الوقوف عندها كثيراً، وهذا ما لاحظناه في روايات الزعبي، فهو "يعمد دائماً إلى (التلخيص")[1]، لكن صور الوصف الملخّصة لوضعيّة ما "ذات دلالات عميقة"[2]، تبعث تلك الدلالات "المتلقي بأن هناك مأساة أو همٌّ ما"[3]، ففارس في (نعاس فارس) يصف الجهة الجنوبية من بيته "فالناس هناك في حالة يُرثى لها من الفقر والقذارة والجهل"[4]، وشاكر يصف الطريق المؤدي إلى بيته حيث "الحشرات تخيم على المستنقعات المنتشرة بشكل يرى بالعينين والأنف"[5]، ووالد شاكر يعيش روتيناً يوميّاً "يعود إى البيت يخلع حذاءه ويتناول رغيفه ويروح في نوم عميق"[6]، و "شادي وعماد وماثيو يأكلون بملاعق تعقّم ثلاث مرات" في حين إبراهيم قضى أبوه "سبعين عاماً فوق حمار"[7] وإبراهيم مات ملسوعاً.

صورٌ مقتطفة من الواقع تعكس صدى ما يعتمل في نفس المثقف من قهر وكبت وإهمال وتهميش، في الأولى ربط الراوي الشعور بالرثاء على وضع عام تعيشه الطبقات الدنيا، وربط الفقر بتداعياته ونتائجه، فالفقير يرتبط بالقذارة والجهل.

الثانية، استنطاق الصورة التي ما عادت تطيق تفشي الحالة، والشهود كثير العين والأنف، والثالثة، تبسيط الصورة في تناسب مع حالة اللامبالاة والوضع القائم، فالوضع أصبح روتينياً متعوداً عليه، والرابعة، صورة للطبقية محزنة تتحسس الواقع الذي يعيشه قطاع من المجتمع.

إن هذا الوضع الاجتماعي الذي يخنقه الفقر كل يوم، ويعطّل إرادته، ويسلبه فاعليته، ويهمّش إنسانيته، بات أزمة يعاني منها المثقف، أزمة ضاغطة تزيد معاناة المثقف الذي بدا أنه أصبح عاجزاً، منعزلاً، قلقاً، بائساً فهو يشعر بأن الحالة أكبر من فكره وثقافته وحضوره، فهي حالة متفشية، لا يستطيع حسر مد آثارها ونتائجها. فهو من جهة غير قادر على التعايش معها وتحمل آثارها، "يبدو أن الأماكن تحاصرني وتكتم صوتي"[8]، ومن جهة إذا حاول الهرب

---

[1] جهاد المرازيق، بناء الخطاب الروائي عند أحمد الزعبي، ص 230.
[2] نفسه، ص 230.
[3] نفسه، ص 238.
[4] نعاس فارس، ص 78.
[5] لعنات شاكر، ص 15.
[6] نفسه، ص 8.
[7] لعنات شاكر، 5.
[8] اختفاء شاعر، ص 31.

منها، والتخلي عن مسؤوليته تجاهها، تلطمه صرخات الضمير المعذب "ولطمني صوت عنيف، هزني في الأحشاء والعينين والأذنين يا شاكر أنت كافر"[1].

والاتهام بالكفر، هي أشد إدانة يمكن أن توجه لإنسان. وأن تُربط الشخصية بين التزامها وعدمه، بتهمة الكفر، يوحي بمدى التزام المثقف وإحساسه العالي بأزمة مجتمعه. فالمثقف أحياناً كثيرة في وطننا العربي يعاني من حالة الفقر تلك، والروائي المتلمس لأحداث الواقع، يربط أحياناً كثيرة بتأثير حالة الفقر على دور المثقف، وعلى نفسيته ومدى ارتطامها بتلك الحالة، ويبرز (أحمد الزعبي) الفقر كعامل وكسب في انعزال المثقف عن مجتمعه "وكنت قد هجرت البيت عندما بدأ الشعر يهجرني، إذ طوقني الفقر وأحكم طوقه، فانقلب جحيماً أمام حاجات الأسرة وضروريات العيش كما انقلب ضجيجاً أمام الأقارب والجيران والمعارف"[2].

وفي روايات (غالب هلسا)، تتأكد لنا تلك الحقيقة المتمثلة بتأثير الفقر على المجتمع الأردني، وإسهامه في ضعْضعة بنيانه الاجتماعي، وإسهامه في الإحلال الخلقي الحاصل، وتركيز غالب على حالة سلطانة، التي كانت ضحية مجتمع فقير، جاهل، منعزل، يوضح تأثير الفقر على بعض شرائح المجتمع الأردني، فالبدو يسطون على القبائل والقرى المجاورة للاستيلاء على مغانم ومكاسب مادية، والقرويون يدخلون عالم الربا، والتهريب وقد يضطرون للتعامل مع أيٍّ كان (إسرائيل) ما دام باستطاعتهم الحصول على المال، والمدينة تباع فيها القيم والمبادئ والإنسان وكل شيء في سبيل الحصول على المال.

كان غالب في رواية (سلطانة) يركّز على حالات السقوط، دون أن يشير إلى الفقر مباشرة، فسلطانة التي وُلِدت "ما بين عمل البيت والدكان والعناية بيوسف الذي كان مريضاً طيلة الوقت والتحطيب وحمل المياه من الآبار البعيدة، تربت في الشارع. كانت تلعب مع الصبية كأنها واحد منهم"[3].

إن هذا الوضع الاجتماعي الذي قد نجدهُ في المدينة أيضاً، خلفيته التي شكّلت وجوده تقوم على الفقر، فلولا الفقر، ولولا سوء التنمية الموجودة في كل بلاد العالم الثالث، ولولا افتقار المجتمعات إلى مؤسسات الضمان الاجتماعي الفاعلة، لما آلت الأوضاع الاجتماعية إلى ذلك السوء، فلو توفر لسلمى أم سلطانة ضمانات اجتماعية توفرها الدولة للأسر التي إما فقدت مُعيلها، أو كان معيلها عاجزاً لمرض أو حادث أو إصابة، لما تعيّن على سلمى العمل في

---

[1] لعنات شاكر، ص 27.
[2] اختفاء شاعر، ص 34.
[3] سلطانة، ص 159.

البيت والدكان والعناية بزوجها المريض، المجتمعات العربية بسبب سوء التنمية وسوء توزيع الثروات وحالة الفساد المتفشية فيها ارتفع معدل الفقر فيها، وساءت أوضاعها المعيشية والإنسانية، وكان من أخطر آثاره تلك الحالة التي أشار لها (غالب)، فسلمى الأم التي تُعاني لتأمين أبسط أشكال العيش. لا تدري أي شيء عن حال ابنتها الوحيدة، كيف تُمضي نهارها، ما المشاكل التي تتعرض لها في القرية، بل فضى غالب إلى أبشع من ذلك الوضع، عندما جعل الأم تساهم في دفع ابنتها إلى حافة الهاوية، لقد جعلت منها إمرأة ساقطة، أدخلتها إلى المجهول إلى الطريق الذي لا رجعة منه، تابع غالب عالم سلطانة، ودخل إلى عالمها الجواني ونبش فيه، ليبحث عن سلطانة الإنسانة، وليكشف عن قناعاتها بهذا الواقع وعن أفكارها وعن أحاسيسها.

ثم زاد من قبح الواقع عندما سقطت ابنة سلطانة (أميرة) في نفس القاع، ليطرح قضية تأثير البيئة على الأفراد، فالفقر خلق حاجة، وتأمين الحاجة حاصرته ظروف قاسية، فإذا كان الرجل أحياناً ل يستطيع الصمود أمام مخالب الظروف القاسية، فكيف بالمرأة؟ وهنا إشارة أخرى من غالب إلى أن أكثر المتضررين من الواقع البائس هي المرأة، الكيان الضعيف، وهو ليس ضعيفاً بذاته، لكنه ضعيف بمحيطه، لقد رصد (غالب) أحوال تلك النساء اللواتي كان الفقر وملحقاته من جهل وتخلف سبباً في ضياعهن ووضع (غالب) تلك النماذج النسائية مكشوفات أمام القارئ ليصدر حكمه، لكنه أرفق مع هذا الكشف الصارخ، إحساس بالحزن على مصيرهن الذي ساهم الفقر في رسم نهايته.

وكان (تيسير سبول) من قَبْل (غالب هلسا)، قد أشار إلى استخدام المرأة في تجارة الرقيق الأبيض، للحصول على المال. فالمرأة تحترف عملاً قذراً يجردها من كينونتها كإمرأة، ويبعثر إنسانيتها، ويغذي فيها غريزتها البهائمية، فصبح المرأة عارية من الداخل كما هي عارية من الخارج، ومرد ذلك المجتمع الذي لا يستطيع تقديم ظروف جيدة، تحفظ لها كرامتها، وكان تيسير قد عمّق من بؤس المجتمع عندما جعل الأهل من يدفعون بأبنائهم إلى الفساد والفاحشة في سبيل الحصول على المال، فعائشة ابنة الأسرة التي تؤجر الغُرف للطلاب الذين يأتون من قراهم أو أماكن بعيدة للتعليم، مجبرة بأن تصعد إلى غرفة كل شاب لإعطائهم المتعة في مقابل المال. وزاد (تيسير) من تشويه ذلك المجتمع اللاهث وراء المال عندما تحاصره البغايا في كل مكان، فهو حين تتشابه حالة التقزز والغثيان من وضع عائشة وحال المجتمع يبيع نفسه وشرفه وقيمه فيه في سبيل المال، يرحل إلى بانسيون صغير، فيفاجأ بأن صاحب البنسيون يعرض عليه أصنافاً ذات جودة تحقق المتعة وتشبع الرغبة. هذا العالم الذي

هو من صُنْع الفقر، شوّه أحلاماً وقتل إنسانية، وذبح أجساداً، قُدِّمت قرباناً لإله المال، فكان أن تحولت أجزاء من الكجتمع إلى مستنقع تنبعث منه روائح كريهة تحطم أحلام المثقفين، (فعربي) الباحث عن أسباب الهزيمة، يدرك أن هناك خللاً في المجتمع، قاد إلى الهزيمة، أدرك (عربي) أن الهزيمة "أمر متوقع، ولذا فلم يُجن عربي حين حدثت بل قال جملته المشهورة: "لقد وقعت إذن أخيراً"[1].

أما مؤنس الرزاز، فقد عرض حالات عديدة مرتبطة بعامل الفقر المؤثر في مجرى تطور المجتمع، بسبب حالات الاستغلال الناشئة عن حالة الفقر في الطبقات الدنيا والتي يدور بعجلتها الطبقية وما يرتبط بها من مساوئ على الصعيد النفسي وبالتالي المجتمعي، والفساد الأخلاقي وما يُلحقه بالنفس الإنسانية والمجتمع ككل من ضرر.

فبلقيس في ناطحات السراب تفسر لحسن الأول أن الطفرة غير المنظمة التي بدأت بعد – 1973 في المجتمع الأردني، كان لها تداعياتها، "وأشارت بكلمات مبطنة إلى ظواهر شاذة شوهاء، واعتبرتها نتيجة للطفرة... وقالت إنه بوسعي – باعتباري طيفاً يستطيع أن يكون غير منظور – أن أدخل إلى بيوت الناس في المناطق الراقية من خلال الجدران، أو السقوف... وأرى بنفسي"[2].

وعلاء الدين جار حسن الأول، سكنه القلق جرّاء استغناء أصحاب الشركات والمؤسسات الخليجية عن الموظفين والعمال العرب، لأنها باتت تفضل الأجانب لأن أجورهم أرخص؛ ولأن حرب الخليج شفطت السيولة كما يقول، وهو يشعر بالخوف على مصيره ومصير أسرته ومصير بيئته الذي لم يُكمل بناؤه، باله مشغول، وأعصابه مشدودة ويفكر بقلق "إذا استغنوا عنه في الخليج.... سيعود... ولكن ماذا سيشتغل؟.... حتى لو خلص بناء البيت... كيف را آكل وأشرب وأودي أولادي على المدارس؟ وظل سؤاله معلقاً في الهواء"[3].

كذلك أشار مؤنس إلى المتاجرة بالرقيق الأبيض، وكيف أن اسكندر يؤجر شقق العمارة للباحثين عن المتعة، لذلك يتمنى اسكندر أن يُجْلَط فزاع "حتى نخلص من محاضراته وفلسفته الفستق فاضي"[4]، ففزاع "ينهره ويقول إنه يتاجر بالرقيق الأبيض"[5].

---

[1] الرواية الأردنية (1967 – 1990)، ص 137.
[2] متاهة الأعراب في ناطحات السراب، ص 142.
[3] نفسه، ص 68.
[4] نفسه، ص 69.
[5] نفسه، ص 69.

لكن المفارق المضحكة المُبكية أن اسكندر هذا الذي يؤجر شقق العمارة لأصحاب الهوى هو والد شهيد، لذلك لا يطيق حسن الأول تصرفاته المشينة فينقده بشدة متألماً من هذه المفارقة الساخرة حيث يقول له: "يا زلمة إذا مش علشان سمعتك.... علشان سمعة الشهيد ابنك جميل"[1].

وفي (أحياء في البحر الميت)، وتنشر الكوميديا السوداء حسها الفجائي في نفس المتلقي حين يأسى على حاله التي يقرأها على شكل رواية. فمثقال الحزبي المثقف الماركسي، لا يجد مكاناً يقرأ فيه فيلجأ للحمام متخذاً المرحاض كرسياً، والحمام غرفة للقراءة؛ لأن كل منزله عبارة عن غرفتين، والأكثر سخرية وإيلاماً أن القبول بأقل القليل غير مقبول من الإنسان المستسلم لواقعه المأزوم، إنه محاصر إلى ما لا نهاية، وهذا يدركه المثقف جيداً، ويحاول أن لا يستسلم له، فوالد مثقال المعادل الموضوعي للأداة المحاصِرة من الداخل يصيح بأعلى صوته: "طبعاً... حضرة الباشا.... يقرأ طوال الليل وأين؟ في المرحاض والكهرباء! طبعاً طظ، هو لا يدفع فاتورة الكهرباء من جيبه"[2].

وبتسلسل منطقي للنتائج والآثار، يربط (مؤنس الرزاز) ظاهرة البطالة بعامل الفقر، وهي الظاهرة التي بدأت تنخر في جسد الأمة، وتلحق الضرر بأهم أركانها إنهم الشباب المتعلم الصاعد، أمل الأمة وثغرها الباسم.

فأم مثقال تبحث عن حل لمشكلة الخلاف بين الأب وابنه، فتجد حلاً بسيطاً وسهلاً، بناء غرفة ثالثة، فيرد الوالد ساخراً حانقاً غاضباً بعبارات تكشف السبب الحقيقي لتلك الخلافات القائمة بينه وبين والده "طبعاً... لأنه يشغل وظيفة مساعد قاعد وهي تدر من الذهب ما يكفي لبناء طابقين"[3].

ويرتبط بتلك السلسلة، بناء العلاقات الاجتماعية، بمعنى مستقبل أولئك الشباب المقبلين على الزواج والحالمين ببناء عش الزوجية مع فتاة أحلامهم التي يحبونها، فالفتاة التي يحبها مثقال لا يستطيع الزواج منها؛ لأن والدها يريد تأمين حياة كريمة لابنته، والسؤال الذي طرحه على مثقال سؤال مشروع "تريد أن تتزوج ابنتي وأنت عاطل عن العمل؟ كيف ستطعمها. من

---

[1] متاهة الأعراب في ناطحات السراب، ص 175.
[2] أحياء في البحر الميت، ص 118.
[3] نفسه، ص 118.

أين ستأتون بالخبز، كن واقعياً. لو كنت أباً وكان خطيب ابنتك عاطلاً عن العمل... أحلفك بالله ورسوله إحك ضميرك.... ألن تسع إلى فسخ الخطبة.... يعني لو كنت مكاني"[1].

وأشار البعض الآخر من الروائيين الأردنيين إلى محاولات الإنسان الأردني في تحسين مستواه، وتغيير وضعه من خلال تكبّد معاناة السفر والاغتراب بعيداً عن الأهل والأوطان، وتلمسنا تلك المعاناة وعشنا تفاصيلها مع (براري الحمى) لإبراهيم نصر الله، و (الطريق إلى بلحارث) لجمال ناجي.

وقد عشنا سؤال البطل محمد حماد لماذا الزمن ينتصب "بين فراشة الحلم ونار الواقع"[2] وأسفنا على حاله الذي هو صورة لحالنا عندما لم يعد قادراً على الحلم، "أنت لم تعد قادراً حتى على الحلم.... لذلك أنت لا تعرفه!"[3]، وأشركنا في معاناته في بلاد الغربة وشاركناه تفاصيل حياته، حبه، رغبته، حلمه، معاناته، موته.

وأشار (إبراهيم نصر الله) إلى أن الغربة من أجل تحسين الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية ثمنها باهظ، ووصف الوضع المعيشي البائس الذي يتحمله الإنسان في سبيل تحصيل حق لقمة العيش. فوصف لنا محمد حماد فرحة سكان المنطقة عندما وصل الشارع لتلك الصحراء الغول التي تبتلع كل من يدخلها، ورسم الفرحة الغامرة التي داهمت كل أبناء القرية التي عانت طويلاً بسبب عدم وجود هذا الشارع "كيف أصبح الشارع بهذه الأهمية.... وكيف احتل هذه المسافة الشاسعة، البر.... السكان.... والمدرسين الوافدين من الشمال وكيف امتلك كل هذه القدرة على سرقة الضوء من أكثر الأحداث ألماً. حين لدغت المدرس المصري إبراهيم الدمنهوري أفعى، قالو: إن عدم وصول الشارع في الوقت المناسب كان سبباً في وفاته. وحين انقلبت سيارة الجيب وتوفي المدرس الفلسطيني حسام أبو علي قالوا: إن عدم وصول الشارع في الوقت المناسب أدى إلى وفاته، أما أحمد عثمان المدرس السوداني القادم من فقر الخرطوم، فقد قال: لن أنتظر الشارع لكي ينقذني.... وغاب طويلاً ولم يعد..."[4].

---

[1] أحياء في البحر الميت، ص 122.
[2] براري الحمى، ص 134.
[3] نفسه، ص 131.
[4] نفسه، ص 111.

هل تحول الإنسان إلى عبد للمال لهذه الدرجة، التي أوصلت الإنسان للتضحية بأعظم شيء يملكه، الحياة بحلمها وأملها ومعاناتها؟! "بين القنفذة والأفعى يُعتصر جسدي، كل ما في يدي من مال يستعبدني"[1].

ونفس المعاناة رسمها جمال ناجي في الطريق إلى بلحارث، وقد تطرقنا لآثار تلك المعاناة على الإنسان العادي والإنسان المثقف، التي فرضتها عليه أوضاع بلادها الاقتصادية، حيث الفقر والبطالة وسوء التنمية وإلا لما ترك أبناء الوطن وطنهم الذي يحبونه، لكنهم يضطرون للسفر في سبيل لقمة العيش وتتسع المسافة بين الوطن وأبنائه، "وتغيب عمان، لماذا أتركك يا عمان؟"[2].

وربما طاهر العدوان في (وجه الزمان) يجيب عن ذلك السؤال، حيث يبني نصار روائياً ببمجتمع الأردني في فترة زمنية ما، ظهرت آثار الفقر أشد ما تكون قسوة على الإنسان الأردني الحالم بأرض خضراء طيبة يعيش عليها، لكن الفقر لا يرحم، فيخسر البطل (ضيف الله) أبناءه بسبب الفقر "ولولا فقرنا لما مات محمد... ومن قبله مصطفى وحمد"[3]، ويخسر أرضه بسبب عليان المرابي الذي يعطيه الدّين؛ لأن ضيف الله بحاجة المال فلولا "عليان لكان معنا نقود للمستشفى"[4].

ج. إشكالية دور المرأة في المجتمع، والسؤال أين موقعها من المجتمع؟

"لا جدال في أن وضع الذكور ظل أزكى من وضع الإناث في غالبية المجتمعات القديمة، في كل من الحقوق والواجبات، وذلك بناء على اعتبارات عدة، بعضها فطري عملي، وبعضها سطحي مفتعل"[5] ومن هذه الاعتبارات أن والد البنين كان أظهر بين قومه وأعز مكانة في عشيرته من والد البنات، وأن العائلات كانت تتطلع إلى الفتى ليكون سنداً لها أكثر من الفتاة، وأن الأب بحاجة إلى الولد ليشاركه في مهنته وليرثه فيها ويعينه في شيخوخته ويَخْلُفْه في مكانته وأملاكه إن كان ثريّاً يورث الرجل الولد اسم أسرته بالتالي هذا يحفظ استمرار كيانها، ويرث الولد مع هذا الاسم حق رعاية ضعاف الأسرة وصغارها ومن ضمنها النساء.

---

[1] براري الحمى، ص 137.
[2] الطريق إلى بلحارث، ص 38.
[3] طاهر العدوان، وجه الزمان، ص 89، دار الكرمل للنشر والتوزيع – عمان ط1، 1987.
[4] نفسه، ص 89.
[5] عبد العزيز صالح، المرأة في النصوص والآثار العربية القديمة (من تراث الخليج وشبه الجزيرة)، ص 7، مجلة دراسات الخليج والجزيرة العربية – جامعة الكويت (14) ط1، 1405 هـ و – 1985م.

"أن والد البنين أظهر بين قومه وأعز مكانة من والد البنـــات، وأن العـــائلات تعتبـــر الأولاد سنداً لها أكثر من البنات، وأن الأب يحتاج إلى الولد ليورثه مهنته ومكانته ومالـــه إن كان ثرياً، وليعينه في شيخوخته، وأن الرجل يورث اسم أسرته لابنه الذكر، بهذا يحافظ على استمرار كيانها، ويستطيع رعاية شؤونها وإعالة ضعافها صغاراً ونساءً، كما أن جريرة الأبناء أقرب للعفو وأهون عاقبة من جريرة البنات"[1].

وإذا كانت الأمثال الشعبية هي حدّوتة موجزة لسيرة تاريخية، فإننا سنجدد الأســـباب الكامنة وراء مضامين أفكار الفقرة السابقة حول موقع المرأة في المجتمـــع العربـــي بعامـــة والأردني بخاصة في عبارات شعبية مأخوذة من الموروث الاجتماعي الأردني:

(اسمع للمرة ولا توخذ منها) ⟵ باعتبار المرة ناقصة عقل ودين، والرجـــل هـــو صاحب العقل ورجل الدين.

(طاعة النسا بتورث الندم) ⟵ باعتبار المرأة مصدر للفساد.

(لا تأمن للنسا ولو نزلت من السما) ⟵ باعتبار المرأة كثيرة الكلام لا تؤتمن على سر، تحب الهرج والمرج.

(طب الجرة على ثمها بتطلع البنت لأمها) ⟵ باعتبار المرأة هي المرأة لا تتغيـــر صفاتها المتعارف عليها.

(عار المرة على أهلها) ⟵ باعتبار أن المرأة هي الأساس في جلب العار فخطيئة المرأة لا تغتفر مثل خطيئة الرجل، وهذا العار يلحق بأهل المرأة فقط.

(هم البنات للممات ولو إنهم عرايس ومجوزات) ⟵ باعتبار أن المرأة همٌّ بحد ذاتها يبقى معها طيلة حياتها حتـــى تموت حتى وإن كانت في بيت زوجها.

(الجوز غايب والحال سايب) ⟵ باعتبار أن المرأة قد تخون زوجها في غيابه.

---

[1] أنظر عبد العزيز صالح، المرأة في النصوص والآثار العربية القديمة (من تراث الخليج وشبه الجزيرة)، ص 7 – 8، مجلة دراسات الخليج والجزيرة العربية، جامعة الكويت (14)، ط1، 1405 هـ – 1985م.

(العار ما بنغسل إلا بالدم)[1] ⟵ باعتبار أن المرأة سبب لإحداث مشاكل وصائب؛ لأن الرجل من أهلها يتحمل وزر خطيئتها، ومحو الخطيئة سيكون بالقتل.

لطالما كانت العائلة العربية "أبوية هرمية وصورة مصغرة للمجتمع العربي الطبقي الذي يقوم في صلب تنظيمه الاجتماعي على التمييز وتوزيع العمل على أساس الجنس والعمر، فيتحكم الذكر بالأنثى، والكبير بالصغير"[2].

ومع أن المجتمع هو نتاج اتحاد الرجل والمرأة الكوني، إلا أن المرأة لم تكن تُعْطَى حقوق النصف الآخر كما يُعطى الرجل. وهي لم تحصل على حقوقها ابتداءً من داخل البنية الرئيسية للمجتمع وهي الأسرة، وانتهاء إلى المجتمع بمؤسساته وأنظمته التي لم تنصف المرأة فلم تعطها حقوقها كما تستحقها.

لقد خضعت المرأة لعلاقة غير متكافئة بينها وبين الرجل الأقوى على الصعيد الجسدي وعلى الصعيد الاجتماعي وعلى الصعيد الاقتصادي وعلى صعيد الموروث الثقافي.

فالرجل أقوى جسدياً وبالتالي فإن المرأة خاضعة لسلطة القوة والعنف.

والرجل مقدم اجتماعياً وهنا المرأة خاضعة لسلطة القيم والثقافة والدين، والرجل معيل الأسرة الرئيسي والأول، وهنا المرأة خاضعة لسلطة المال والعامل الاقتصادي الذي يحركه الرجال في معظم الأحوال، والذي يستفيد من قدرات الرجال الأكثر كفاءة وقوة وسرعة بسبب عامل الخبرة الومني الموروث تاريخياً والرجل هو الأول والأخير في معتقد المرأة وموروثها الفكري والثقافي المنحدر من المجتمعات القديمة وهنا المرأة خاضعة للعادات والتقاليد.

إن "علاقة السيطرة بين الرجل والمرأة ذات جذور عميقة في تاريخ النظام الاجتماعي العربي الذي يغذي باستمرار الرجل ويدعمها مقابل خضوع المرأة واستغلالها"[3]، واستغلال

---

[1] أنظر هالا خالد عبد النبي مطر، المجتمع الأردني من خلال أمثاله الشعبية عن المرأة والقيم الاجتماعية والنظام القرابي، ص 16 – 28، رسالة ماجستير، كلية الدراسات العليا – الجامعة الأردنية، كانون الثاني 2001.

[2] الاغتراب (دراسة اجتماعية في روايات بعض الروائيين لعرب في القرن العشرين)، ص 58، أنظر، حليم بركات، الهوية (أزمة الحداثة والوعي التقليدي)، رياض الريس للنشر – بيروت – 2004.

[3] تطبيق مفهوم الاستغلال في نظرية التبادل والقوة لـ بتيرلاو، ص 174.

"الرجل للمرأة، هو.... نتاج العصور العبودية ثم الإقطاع، ثم الرأسمالية"[1]، ولأن "المكاسب التاريخية التي حققها الرجل على حساب المرأة أو في غيابها عن ساحة الخبرة والممارسة على امتداد العصور الماضية جعلته في موقف متميز عليها (فهو صاحب امتيازات اقتصادية واجتماعية وثقافية تعمقت من خلال استغلاله للطرف الأضعف وهو المرأة)، فإن الرجل ليس على استعداد للتخلي عن هذه الامتيازات، التي تلعب في الغالب دورها كعامل تعويض عن حالات الاستغلال الطبقي التي يعيشها المجتمع بأسره"[2].

إذاً العلاقة امتداد لطابع عام يسود المجتمعات كافة التي يسيطر فيها القوي على الضعيف؛ لذلك فإن "علاقات القوة داخل الأسرة يصعب فهمها بحال من الأحوال دون فهم بناء القوة القائم في المجتمع بشكل عام، وذلك البناء الذي يدعم ويكرس من خلال نسق القيم والثقافة والدين والقانون علاقات السيطرة والاستغلال الاجتماعي الاقتصادي في المجتمع، وفي الأسرة بصفة خاصة، باعتبارها واحدة من المؤسسات الأساسية تحقيق الاستقرار للنظام الجماعي القائم"[3].

وقد أشار حليم بركات إلى أنه عندما أصبح الاقتصاد يقوم على تربية المواشي والرعي والزراعة، أصبح الرجل مسؤولاً عن تأمين مصاريف الأسرة، والمرأة مسؤولة عن الشؤون المنزلية، عندها نشأ النظام الأبوي، وخسرت المرأة مساواتها التي تحققت لها في العصور القديمة المعتمدة على الصيد حيث كانت العلاقات تعاونية وكانت الملكية جماعية. وأصبح الرجل هو رأس العائلة وسيدها يُملي أوامره وتهديداته لكن في اللحظة التي بدأت تعمل فيها المرأة خارج المنزل، بدأ الرجل بفقدان تلك الامتيازات"[4] وعند تلك اللحظة بدأ الصراع "بين الرجل والمرأة واضحاً في المجتمع العربي، وكان كامناً في السنين الماضية، وكمونه لم يكن يعني غيابه، فالصراع موجود بين الرجل والمرأة منذ بدء الأسرة الأبوية في المجتمع البشري... وقد يظل صراعاً خفياً في أعماق المرأة وحدها، تخشى أن تصرح به"[5].

وفي المجتمع الأردني، أُحيطت المرأة بتلك النظرة المتخلفة في بدايات تكوّن الكيان الأردني، وظلت تلك النظرة شاخصة لا تتزحزح مع كل التطور الذي فاجأ الأردن، ومع أن

---

(1) فرحان صالح، هموم الثقافة العربية، ص 109، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع – بيروت – لبنان، ط1، 1988.

(2) سلوى الخماش، المرأة العربية والمجتمع التقليدي المتخلف، ص (و)، دار الحقيقة – بيروت، ط3، 1981.

(3) ليلى عبد الوهاب، العنف الأسري (الجريمة والعنف ضد المرأة)، ص 17، دار المدى – بيروت، 1994.

(4) أنظر الهوية (أزمة الحداثة والوعي التقليدي).

(5) هموم الثقافة العربية، ص 108.

المرأة الأردنية الآن غير المرأة الأردنية بالأمس إلا أن أشباح الماضي تلاحقها، فهي في نظر الرجل المتحضر المتعلم المثقف ظاهرياً، مثقفة قادرة على مزاحمته ومنافسته في معترك الحياة، باطنياً ناقصة عقل ودين، مكانها الحقيقي البيت، كيانها كأنثى هش يهدد كرامة وجوده!! "وهذه النظرة السوداوية التي أحاطت بالمرأة الأردنية ساهم في تكوينها عدة عوامل أهمها سياسي، فالأردن كان خاضعاً للسلطة العثمانية وللاستعمار الإنجليزي ولظروف سياسية متقلبة لم تسمح بتحسين الأوضاع على كافة الأصعدة وبالذات التعليمية وأن تلك السلطات لم تحاول إدماج المرأة في الناحية التعليمية لتخوفها من المساس بتقاليد المجتمع العربي. أما العامل الثاني فهو العامل الاقتصادي، فضيق حال الأسر الأردنية وبخاصة الريفية والبدوية لم يتح لها تعليم المرأة، فهناك أولويات مثل الاهتمام بشؤون البيت والأولاد ومساعدتها في الزرع وتربية المواشي وفي الكثير من الأعمال المهنية. والعامل الثالث هو الاجتماعي وهو يتعلق بالطرق التربوية المعروفة عند الأسر الأردنية، من تفضيل الذكور لعدة أسباب ذكرناها قبل قليل"[1].

لكن يمكن القول بأن تبعات الاستقلال واللحاق بالركب العالمي، والتطور الذي شهده المجتمع الأردني فتح الأبواب المغلقة على المرأة، وهدم الأسوار المحيطة بها، وإن ظلت هالة ذلك الموروث التاريخي تحيط بها أينما حلت، فقد زاد الوعي لدى الآباء والأمهات، ونالت المرأة شيئاً متميزاً من حريتها، وارتادت المدارس والجامعات والمؤسسات بكافة فروعها حتى أنها دخلت الجيش، وسعت الحكومة لتقديم يد العون في تخطي الصعوبات الاقتصادية التي تحول دون تعلمهن"[2].

وقد استخدم الروائي الأردني الفن الروائي لرصد مواقع المعاناة التي تعيشها المرأة الأردنية، في واقعها الذي يُنكرها ويقسو عليها، ويحاول تهميشها، ويحاول تفريغ سطوة المجتمع الذكوري في مَكامِن ضعفها، لكننا لا نستطيع القول بأن الروائي الأردني، خصّها بروايات تتمحور حول معاناتها وكيفية مقاومتها لتلك المعاناة، وحول دورها داخل مجتمعها، وحول مدى تفاعلها في المجتمع ومدى تأثير ذلك التفاعل في المجتمع؛ لكنه كان يبث تلك المعاناة في عالمه الروائي، ويشير بطريقة غير مباشرة بأن انسحاق كينونة المرأة داخل المجتمع، كان عاملاً فعّالاً في تخلخل نسيج المجتمع، فالمرأة الواعية تخلق مجتمعاً واعياً، لأنها هي الحاضنة البكر لنشئة الفرد الذكر والأنثى.

---

[1] أنظر فاطمة زكي محمود شلطف، الشخصية الإنسانية في الرواية الأردنية، ص 37 – 40، رسالة ماجستير، كلية الدراسات العليا، الجامعة الأردنية، كانون الأول، 2002م.

[2] أنظر دائرة المطبوعات والنشر، المرأة الأردنية، ص 3 – 60، عمان، 1979.

وربما تؤكد رواية (أنت منذ اليوم)، تلك الحقيقة، فأول ما طالعنا به (عربي) بطل الرواية هو ظاهرة العنف الأسري، ظاهرة التسلط الذكوري، ظاهرة الضعف والاستسلام، ظاهرة الجهل وقلة الوعي، فالأب رمز الذكورة يبطش بالكائن الضعيف – القطة – في غرفة مغلقة، يضربها بوحشية مطلقة بعصاة في عدة مناطق من جسدها، أمام مرأى (عربي) رمز الجيل الذي سيذهب للمستقبل حاملاً معه شعوراً قمعيّاً هجع في باطن لا شعوره والذي كان يثور كلما وقف عربي في نفس تلك اللحظة التي كانت فيها القطة، وهذه القطة لم ينسها (عربي)، فمرة تذكّر قطة مدهومة في عرض الطريق ينزف رأسها دماً ويمتد حولها دائرة لا يزيد قطرها عن متر؛ لذلك عندما حصلت الهزيمة (نكسة حزيران)، دسّ (عربي) لأسه في الفراش وبدأ يسمع صوته المتقطع الأكثر جراحاً من أية قطة فيزداد انتحاباً. إذاً النهاية حَكَتْها البداية وما تزرعه الأسرة يحصده المجتمع.

لقد كانت العائلة "عند سبول ليست أكثر من (مؤسسة قمعية) كما أسماها (إلياس خوري) – تتحول العلاقات الأسرية فيها إلى ملكية يملك الناس فيها بعضهم بعضاً. والأساس فيها يقوم على سلطة الأب المطلقة الذي يحكم على (ممتلكاته) من أزواج وأبناء بما يمليه عليه مزاجه الشخصي، فهو الذي يضرب زوجاته بحزامه العريض وهو الذي ينفذ جريمة قتل القطة"[1].

وقد مرّ تيسير على أوضاع مختلفة للمرأة في ذلك المجتمع القمعي المتخلف، لكن مروراً عابراً؛ لكنه جعل صداه يرن كلما تذكرنا هزيمتنا. فالمرأة تضرب وتشتم، والمرأة لا يحق لها في الميراث، والمرأة يُتاجر بإنسانيتها، والمرأة جاهلة وغير واعية مستسلمة هكذا قدّم لنا تيسير صورة المرأة كما رآها هو في الواقع.

وفي رواية البكاء على الأطلال، استخدم (غالب) التاريخ بازدواجية جميلة، في قالب حواريّ، السائل والمجيب هو ذات الشخص؛ ليضعنا عند مفارقة، ومساءلة تفتح ثغرة لتنفذ من خلالها تساؤلاتنا حول واقع المرأة عندنا. فها هو قريب خالد البطل يحاور خالد عندما زاره في البيت "قال الأب: سوف اسألك سؤالاً واحداً فقط. من هو الذي يقود دولة إسرائيل الآن؟ امرأة، أليس كذلك؟ هل هم غير قادرين على تقليد هذا المنصب لرجل؟ إن هنالك ألف رجل خير من هذه العجوز الشمطاء، ولكنهم فعلوا ذلك حتى يقولوا للعرب: يا عرب أنتم تتحدثون

---

[1] سليمان الأزرعي، دراسات في القصة والرواية الأردنية، ص 56 – 57، دار ابن رشد للنشر والتوزيع، عمان – الأردن، ط1، 1985.

عن الماضي وعن الأمجاد، وأنكم أسياد العالم، وكنتم كذا وكذا. طيب نحن موافقون لا أحد ينكر ذلك. لكننا سوف نجعل امرأة تنتصر عليهم"[1].

فقد استعان غالب بتاريخ الكيان الصهيوني الذي برزت فيه امرأة تُدعى (غولدا مائير) استلمت منصب رئيسة حكومة دولة إسرائيل، وقد كانت امرأة كبيرة في السن فلاحة تزرع الأرض. استغل غالب هذا الحدث ليصنع المفارقة بيننا وبينهم في نظرتنا للمرأة من خلال تبك الشخصية (الأب) البسيطة غير الواعية، فهو يسخر من توليه دولة إسرائيل القيادة لامرأة، ويرى أن ذلك الفعل كان هدفه السخرية من العرب، وإذلالهم. فالإذلال من وجهة نظر الأب هو تقليد المرأة منصب القيادة على الرجال، وهنا حفز غالب في عمق اللاشعور الجمعي المتراكم في ذات تلك الشخصية، ذلك اللاشعور الذي يحمل موروثاً ضدياً (انتفاضياً) ضد كيان اسمه المرأة، والذي يرى أن المرأة لا تصلح للقيادة على الرجال، والذي يحمل إحساساً ازدرائياً بمجرد التفكير بتلك الفكرة. لأن المرأة شمطاء وهنا جاء المعنى بالمعنى الشائع بين الناس وهو أنها قليلة عقل، لا تستطيع التفكير.

وهنا قابل (غالب) بين موقفين لنا ولهم. فهم في سبيل بقاء كيانهم يستعينون بكل عضو منتمٍ لهم، هم أدركوا ضرورة التعاضد والتكاتف بين الجنسين في سبيل قيام دولة إسرائيل، في حين نحن نزدري دور النصف الآخر أي المرأة، ونهزأ بوجودها، ولا نعترف أصلابه، هم اكتشفوا عناصر القوة في المرأة فاستجابوا لذلك الاكتشاف بسرعة وإيجابية، وقاموا بتوظيفه بما يخدم مصالحهم، ونحن نتجاهل عناصر القوة الكامنة في المرأة، ونسعى لتهميشها. وفي تلك الحالتين إشارات أرسلها غالب لتفاوت الوعي بيننا وبينهم. فهم ينمّون من مستويات وعيهم، ويفتحون الأبواب المغلقة أمام معطيات فكرهم، ونحن نوصد الأبواب على معتقداتنا وعلى بعض العادات والمفاهيم البالية لتعشش في فكرنا الذي سنصدره للجيل القادم. ونطرق الأبواب في وجه تيارات الوعي وفي وجه آليات الفكر المتطور المرن القابل للطرق والسحب حسب معطيات الحياة.

كذلك يشير (غالب هلسا) إلى حقيقة واقعية تعيشها المرأة، ويمارسها الرجل فخالد الذي يحب كلاًّ من نادية وعزة ورحمة بطريقة مختلفة، "دائماً ينتظر منهن أن يكن دائماً أمهات متسامحات، أن يهرعن إليه عندما يكون حزيناً أو محتاجاً إليهن، على الطرف الآخر أن يفهم ويبرر وليس عليه هو أن يبذل أقل مجهود"[2] هنا يفضح غالب أنانية الرجل، ويُعري

---

[1] البكاء على الأطلال، ص 165.
[2] نفسه، ص 183.

حاجته العاطفية لحضور المرأة في محيطه، ويكشف هنا مدى جبروت الرجل الذي عليه أن يأمر فيطاع، ومدى وجوب خنوع المرأة واستسلامها بأن تكون ملزمة بالمسامحة دائماً وأبداً.

لقد أظهر خالد المثقف بطل الرواية تعاطفاً واضحاً مع المرأة ممثلة برحمة المومس التي كانت ضحية مجتمع، فليست الرذيلة طبعاً فيها، إنما خلية سرطان خبيثة استزرعت فيها. وأظهر رغبة في آمنة القروية الفاتنة الحلم الشبق رمز التحدي والثورة، فهي ترقص أمام الرجال عارية الساقين مكشوفة الصدر، تتحدى، تقارع، تتحرر من حرمها الأنثوي. وأظهر إعجاباً بعزة المتعلمة المثقفة المتحررة التقدمية المتنمرة الواثقة من وجودها وأهميته ودوره، وأظهر حبّاً للفتاة الحالمة الجميلة البريئة نادية.

هن موجودات في عالمه، وهو غير قادر على التواصل معهن، لكنه أوجد بديلاً سوياً ناضجاً واعياً مدركاً لحقيقة المرأة ولأهمية وجودها، وهو عادل أخو عزة الرجل المثقف "كان عادل يجلس مستقيماً، هادئاً ينضح رجولة واعتداداً بذلك الهدوء الحزين الذي يحمل توازناً دقيقاً بين انفعالات عنيفة: الحب والغضب، حزنه من أجل أخته وحبه الراسخ، هموم الحياة والمستقبل وفرح الالتصاق بامرأة يحبها – يجلس شامخاً يتحدى بذرة المأساة"[1].

وبالرغم من محاولات بعض الروائيين الأردنيين؛ لخلق نموذج المرأة المتعلمة، المثقفة، الحزبية، وأحياناً المناضلة، إلا أن تلك المرأة ظلت محاطة بسياج الضعف، والتبعية للرجل، وظل الروائي يشدها إلى الموروث التاريخي المتعلق بكينونتها، أو على الأقل جعل طيف ذلك الموروث يحوم حولها.

فنادية حبيبة عماد في (الطريق إلى بلحارث)، استلهمت حب الثقافة وعشق القراءة من (الرجل) عماد، إذاً الرجل هو من منحها هذه الهيبة العظيمة، وسمح لها بها "صرت أقرأ وكنت تشجعني وترسل لي الكتب السميكة فأسهر الليالي الطويلة وكنت كلما قرأت شيئاً جديداً ازدادت ثقتي بك.... أنت الذي حمّلتني هذا العبء من الكتب والأمل"[2].

وعزة حبيبة جريس في (سلطانة) المتعلمة، المثقفة، الحزبية، تغار من سلطانة القروية، الجاهلة، المنحرفة ويهتز كيانها كلما تحدّث جريس عن سلطانة، فالرجل يمثل هنا عالم المرأة الوحيد الذي لا تستطيع أن تنفك من إساره.

---

[1] البكاء على الأطلال، ص 209.
[2] الطريق إلى بلحارث، ص 63.

ومريم حبيبة عناد ضائعة بين حبها لعناد والتزامها نحو الغزاوي المناضل الشرس الثابت. وهنا المرأة مترددة، تتجاذبها العواطف والأفكار، لذلك يؤمن عناد بأن "الرجل لا يفهم المرأة ولن يفهمها أبداً"[1].

وبلقيس حبيبة حسن الأول المثقفة ضعيفة أمام صعوبات الحياة، بحاجة للرجل، فعندما فقدت زوجها الذي قتل على أيدي رفاقه في الغرب – لما كان سفيراً كانت "ضايعة بعيش كوابيس، بعيش برعب، أعصابي تعبانة، يمكن أدمنت المشروب"[2].

لقد كانت بلقيس "رمزاً أعلى يمثل ضياع المرأة العربية وهوانها حتى أنها وصلت إلى مرحلة أن تكون ضحية للمثقفين أنفسهم"[3].

ومع محاولة الروائي الأردني خلق النموذج المثقف، المتحرر، المتمرد للمرأة، إلا أنه كان يعرّج على عدّة أشكال وصور لواقع المرأة المظلومة والمقهورة والبسيطة والجاهلة وعلى صورتها في اعتقاد الرجل.

ففي رواية (براري الحمى) يسجل إبراهيم نصر الله "الانتهاكات الإنسانية بحق المرأة في المجتمع السعودي، وتأتي الصورة مشابهة بحكم التقارب في التكوين الاجتماعي مع مجتمع البادية الأردنية! وليست حالة العمة (جرادة) الزوجة المتقدمة في السن سوى حالة مشابهة للمرأة في المجتمع البدوي الأردني إن لم يكن أكثر مأساوية! فقد قام زوجها بترحيلها وتشريدها من بيتها ونقل زوجته الشابة لتحل مكانها، لأن المعلم الوافد سكن بالقرب من بيت زوجته الشابة! وحرصاً على شرفها، تمت عملية النقل والتشريد للعجوز، لكي تسكن مكان الزوجة الشابة بالقرب من المعلم! إذ لا خوف عليها من الشاب بحكم تقدم سنها"[4].

وفي (العودة من الشمال) تظهر المرأة الفاضلة في القرية، والتي يحبها أهل القرية هي التي لم "تكن تشترك في حديث مع الرجال ولا تجهر برأي، خافضة العينين.... حدّدت لها القرية ما تفكر فيه، وحدت من نشاط عقلها ومساره"[5].

---

[1] أحياء في البحر الميت، ص 62.
[2] متاهة الأعراب في ناطحات السراب، ص 73.
[3] عيسى العبادي، مضامين الرواية الأردنية (1967 – 1990)، ص 235.
[4] العبور إلى الحاضرة، ص 179.
[5] العودة من الشمال، ص 30 – 31.

وتموت المرأة ولا تتكشف للعلاج أمام طبيب، فزوجة عساف الأولى "تورم ثديها الأيمن وامتد الورم إلى إبطها، ثم تورم الثدي الثاني وامتد الألم والورم إلى عنقها وحنجرتها"[1].

ويتزوج عساف بموت زوجته التي تركت له أربع بنات، حتى لا يُقال أبو البنات؛ لأن هذا اللقب كناية عن الضعف، فمن ليس له ولد هو مقطوع الجذور، وهو دون عزوة، وهو دون سند؛ لذلك كان عساف يخشى "أن تبقى بناتي بلا أخ، وأن يبقى أولادهن بلا خال، ثم إنني والحمد لله أملك الأرض والغنم فلمن تبقى من بعدي؟"[2].

ويشير الروائي إلى مدى استهانة القرية بالمرأة وعقلها، عندما كان يخشى عساف أن يظهر حبه أو إعجابه بزوجته الأولى، حتى لا يقال عنه "امرأته شويرته"[3].

يبرز الروائي عدم نضوج الوعي عند المرأة، فسلمى الفتاة الجميلة، يتجاذبها حلم الزوج، فيكون إحساسها متأرجحاً مثل شخصيتها التي تعي أين تكمن رغبتها الحقيقية، فهي تميل لسلطان المختلف عن شباب القرية، وتحب عواد رجل القرية، وتقبل بالزواج من توفيق حارس السجن كانت "كالضامئ إلى الماء لا يهم بأي وعاء يشرب.... بدأ دبيب السعادة يسري في كل خلية من خلايا جسمها.... أخذت تفكر في العريس الجديد"[4].

أما في (وجه الزمان) فقد تجسّد ضعف المرأة من خلال شخصية فاطمة الزوجة والأم، التي أرصد لها الروائي الظروف التي تحاصر المرأة الوحيدة، ليكشف للقارئ، إلى حد تستطيع المرأة ضمن واقعها الاجتماعي أن تقاوم ظروفها. فهنالك مراب وديون، وبالتالي ضياع للأرض، وهناك موت لعدد من أبنائها، "يا ربي أخذت محمد وقبله حمد ومصطفى، وقبلهم أبوهم علي"[5]، واستشهاد أحمد على يد اليهود في فلسطين، وسجن ولدها ضيف الله، والنهاية الرحيل إلى صويلح.

وكما أبرز فؤاد القسوس تشرّب الشخصية النسائية للموروث التقليدي لفوقية الرجل، أبرز طاهر العدوان ذلك الانصياع لذلك الموروث، ففاطمة المنصاعة لذلك المعتقد بإرادتها كاستسلام منطقي للواقع أو رغماً عن إرادتها التي تعجز عن تحريرها بسبب ذلك الواقع، تعتقد

---

[1] العودة من الشمال، ص 16.
[2] نفسه، ص 20.
[3] نفسه، ص 21.
[4] نفسه، ص 239.
[5] وجه الزمان، ص 72.

أو تتظاهر بذلك الاعتقاد بأن من حق الزوج أن يتزوج أكثر من واحدة؛ ليحصل على ذكور أكثر، بالتالي عزوة أكثر، فها هي تهدئ (شيرة) خطيبة ابنها أحمد الجيل الثاني لتلك النمطية، والعنصر الأقل رضىً بذلك الواقع، فشيرة أصغر أخواتها الأربعة، لم ترزق والدتها إلا بولدين قضيا نحبهما وهما لم يبلغا سن الرابعة عشرة بعد إن تفجرت بهما قنبلة مدفع قديمة خلال رعي الغنم، ومنذ تلك الفجيعة لم تستطع أم شيرة الإنجاب، وقد أشفقت أمها على زوجها أن يقضي عمره بدون أولاد، لذلك أشارت عليه بالزواج لكن شيرة حزينة لأجل والدتها، وقد حاولت فاطمة أم خطيبها أحمد أن تهدئ من حزنها وتعلل موقف والدتها ووالدها فتقول: "يا ابنتي لا أحد يغضب من شرع الله، والدك يريد أولاداً يخلفونه بالدنيا ومعه حق.... وأمك موافقة، لا تغضبي. وهل أبوك أول رجل يتزوج على زوجته"[1]، ثم في موقف ذهاب ولدها للجهاد في فلسطين نلمس نفس الموقف، فهي تعلّل لولدها ضيف الله سماحها لذهاب أحمد ولدها للحرب.

"لكن ماذا في يد الأم.... هي مخَلّفِة رجال ولاّ نِسوان.... الرجل رجل، لا يفعل غير أفعال الرجال.... وإن بدرت منه أفعال الحريم..... أول من تدير عنه وجهها هي أمه...."[2]. لكن لماذا يُنكر الإنسان المثقف على المرأة مواقفها تلك التي يعتبرها خاضعة لقيم وأعراف المجتمعات العربية؟!

أيلاحظ القارئ أحياناً حكمة تعادل حكمة الرجال، ومنطقاً عقلانياً يتفوق أحياناً كثيرة على منطق الرجال، أيعتبرون رفض المرأة المتعلمة لأي موقف يلتزم أحياناً المنطقية والعقلانية لأحوال حياتها كامرأة تحرّراً وتقدّماً وتمرّداً على ذلك الموقف؟ ألا نشعر أحياناً بأن تلك المرأة المتحررة الثائرة قد تكون عبئاً على أسرتها التي تحاول أحياناً كثيرة أن تزحزح فيها قيماً نبيلة مثل الانضواء تحت قيادة واحدة، إن المرأة الواعية المتعلمة المثقفة مطلوبة في تدعيم أركان البيت، ما دامت متوازنة بين حقوقها وواجباتها. وقد أظهر لنا طاهر العدوان أن المرأة قد تكون متوازنة حتى عندما لا تكون متعلمة، ويستطيع المتتبع لمسار شخصية فاطمة الهادئة الرزينة الحكيمة الأم والزوجة الوفية والجارة المحبة أن يستوعب مميزات المرأة كامرأة سواء كانت متعلمة أم لا.

وهنا أشار (طاهر) إلى أن جوهر المرأة في كينونتها، كامرأة هو سر تميزها، فنرى حكمة فاطمة التي ترضى بذهاب والدها أحمد للحرب مقتنعة بأن "ساحة حياة الإنسان فيها

---

[1] وجه الزمان، ص 76.
[2] نفسه، ص 168.

نصيب... نصيب يعيش.... ونصيب يموت"[1]، ثم نرى امرأة صلبة قوية تتحدى متمثلة بجليلة زوجة المرابي عليان التي يرفض الظلم وتمقته بل تحاول التصدي لـــه، فعنـــد اكتشـــافها أن زوجها ما هو إلا مراب كبير، وأن الحرام سيسري في دماء عائلتها، ثارت نفســـها وأعلنـــت التحدي "المعركة بيني وبينك يا مسعود أنت تريد تدمير حياتنا وحياة الناس، وأنا أريد أن أدافع عن عائلتي. وعن فاطمة وأولادها"[2]، وهي ترفض وتغضب وتواجه فهي بعـــد الـــذي حـــلَّ بفاطمة وأولادها وبعد رحيلهم عن السهل، ترفض القدوم مع عليان إلى السهل، وقد حاولـــت هجر عليان فحملت أبنائها إلى بيت أهلها، وأقسمت أنها لن تعود إليه[3].

كذلك ظهرت المرأة الريفية غير المتعلمة، قادرة على التخطيط، قادرة على التوجيـــه والتدبير، بكل ذكاء ودهاء، فها هي آمنة تخطط لمسعود زوجها ولعليان لكيفية التعامـــل مـــع تمرد ضيف الله وعودة وأهل القرية، وكانت هي التي تطلب منهم أن يستعملوا عقولهم عندما أراد (ضيف الله) الهجوم عليها لقتلهما؛ لأنهم أخذوا أرضه بأمر من الحكومة. وتلك القـــدرات التي اكتشفها مسعود في زوجته كانت تجعله "مندهشاً مما سمعه مـــن تـــدبير علـــى لســـان زوجته.... لا تخاف إبليس حلّها"[4].

أراد (طاهر العدوان) إبراز أنماط مختلفة للمرأة للتأكيد على قدرتها وعلـــى دورهـــا وأهميته في سيرورة المجتمع من خلال تلك النماذج؛ ليؤكد على أهمية توعية المرأة وتعليمها لأنها تملك قدرات تؤهلها للقيادة.

وكشف (طاهر العدوان) عن بُعْد آخر لوضع المرأة القاهر لإنسانيته فهي ملكية خاصة يتنازعها أبناء العمومية، ولا حق لها في الاختيار، وقصة الفتاة التي هربت مع عشـــيقها ثـــم تزوجا كانت حديث القرية فقد كان ابن عمها يريد الزواج منها، ثم ظل والدها وابـــن عمهـــا يلاحقانها حتى وجداها ثم قتلاها هي وزوجها ثم "عادا برأسيهما إلى الـــديرة.... وضـــعوهما على رأس الرماح لترى النساء، وليتعلم الرجال، بأن ابنة العم هي لابن عمها"[5].

وأحياناً كثيرة كانت المرأة هي حلم ذلك المثقف الذي يعاني أزماته الاجتماعية وبالذات أزمة المعيشة، أي توفير حياة كريمة يؤمن فيها الإنسان مسكناً نظيفاً، وملبساً أنيقاً، واحتياجات

---

[1] وجه الزمان، ص 168.
[2] نفسه، ص 104.
[3] نفسه، ص 183.
[4] نفسه، ص 132.
[5] نفسه، ص 85.

المنزل الرئيسية من طعام وشراب، فكما كان هدف عماد السفر إلى السعودية لمساعدة أهلـــه، ولتحقيق حلمه بالزواج من نادية المتعلمة المثقفة الجميلة، كذلك كان هدف البطل في روايـــة (الحب المر) لعلي الدلاهمة، فكانت المرأة في هذه الرواية هي الدافع وهـــي الـــوازع وهـــي الرغبة الحقيقية، إنها حلم الحياة الذي ينزع المثقف الذي يعاني العراقيل والصعوبات في حياته الاجتماعية والسياسية والإنسانية من واقعه المرّ. وهنا كانت المرأة هي البلسم وهـــي الأمـــل وهي الهدف وهي المفرّغ لأشكال المعاناة "كم عشقتك أيتها الطفلة الشقراء! كم عشقت عينيك الخضراوين! نظرة واحدة منهما كانت كفيلة بتلوين يباس حياتي بالأمل الأخضر"[1]، "إن حبها الذي احتل قلبي بكامل مساحته منذ الطفولة هو الذي طوّح بي إلى هنا"[2].

إذاً خطابات روائية متعددة، جسّدت واقع المرأة، وحملت همومها في بؤر متناثرة في الخطاب الروائي، أفرزت أنماطاً متنوعة لجوهر المرأة، وكشفت عـــن مـــدى تفاعلهـــا فـــي مجتمعها، وعن نظرة المجتمع لها، وعن محاولاتها للرفض والتمـــرد وعـــن حالاتهـــا فـــي الخضوع والاستسلام، وأبانت بعض النصوص الروائية مواقف مختلفة للمثقف تجـــاه واقـــع المرأة، لكنها كانت مواقف لا تنّ عن مساندة حقيقية، أو تأييد لمواقفها أو لآرائها أو لأفكارها أو لأحلاماها. كذلك لم تكن المرأة في روايات الروائيين الأردنيين الشخصية الرئيســـية فـــي أعمالهم الفنية، بل كان الرجل هو لاعب الشخصية الرئيسية، وكانت المرأة الوعاء الذي يُسقط فيه البطل همومه وأحزانه وانتكاساته وضعفه واستلابه. لكن الروايات لم تقدم المرأة كاملـــة بكل أبعادها الإنسانية، ولا اتجاهاتها الفكرية والفلسفية، ولا طروحاتها النقدية، ولم تشرّح عالم المرأة الجواني بحيث تحلله وتفرزه وتقوم بدراسته وتعليل تصرفاته وردرد أفعاله، ولم تسلّط الضوء على رغباته وطموحاته وهواجسه وبؤر التوتر في داخله.

د. ثنائية (الخرافة – العادات – التقاليد) و (الحداثة – التكنولوجيا):

"اسمعوا كلمة صادقة. لقد نصحت لكم ما وسعني النصح.... لكنكم ذهبتهم في الأرض ضلالاً وأعرضتم عن العلم والعلمانية والعقلانية. وذهبتم في أعقاب الظلام جهالاً... وأقـــول لكم لا يواجه بريجنسكي بغير التكنولوجيا المضادة. التكنولوجيا الشعبية. فإذا بكم قـــد ســـقيتم كأساً بدلتكم بالنطق خرساً"[3].

---

[1] علي الدلاهمة، الحب المر، الجامعة الأردنية، ص 26 – 27.
[2] الحب المر، ص 18.
[3] متاهة الأعراب في ناطحات السراب، ص 158.

هذه صيحة أطلقها حسن الأول في وجه الأشخاص الذين أحضرهم اسكندر إلى شقة حسن الأول للمتعة واللهو. وقد تكون هذه الصيحة للأمة بأكملها، يطلقها المثقف العربي صاحب الاتجاه الفكري والفلسفي والعقائدي في وجه أمته التي يراها لاهية حيناً، عابثة حيناً آخر، سابحة في أوهامها وخرافاتها وعاداتها البالية أحياناً كثيرة.

فهذا المثقف، الذي ذهب هناك إلى الغرب سواء بجسده سفراً أو بفكره من خلال الكتب والمعرفة، يقف حائراً حزيناً عاجزاً بين عالمٍ نسي أنه كان فيه صانع لَبَنات الحضارة (العرب) وغرق بهلاميات الخرافة والعادات والتقاليد البالية، وبين عالم يتحدى نفسه، ويتحدى الآخرين فيهجم على المجهول يقتحمه اقتحاماً بأسلحة العلم والمعرفة والتكنولوجيا الحديثة، لذلك يصيح حسن الأول بطل (متاهة الأعراب في ناطحات السراب) "لا بد من المنهج العلمي. لا بد من المنهج العلمي"[1]، يكررها ثلاثاً علَّ التكرار يفيد الشطار.

فالمثقف يدرك أن جمودنا وتقدمهم فيه هلاكنا؛ لأن الصراع الجوهري في العالم كما يرى حسن الأول "سيداتي سادتي، هو بين رعاة البقر – أي هم – وبين رعاة الإبل – أي نحن – وهو صراع وجود، لا صراع حدود. صراع بقاء"[2].

لقد تأزم المثقفون العرب، في ظل تساؤلهم المستمر "عن مدى إسهام عرب هذا العصر في العلم أو الفكر أو الفلسفة.... وأصبح وكدنا أن نتساءل عن مدى تمثّل الذهن العربي لثقافة العصر.... ولعلنا أصبحنا وانتهى الأمر – مستوردين للدراسات المتعلقة بأدبنا وثقافتنا كما نستورد الدراسات المتعلقة بتاريخنا ومجتمعنا وجغرافيتنا ناهيك عن مسائل العلم والتقنية"[3]، إن تلك التساؤلات أصبحت طرحاً روائياً يتجاذبه الروائي الأردني في أعماله الروائية، وهنا بدت الأزمة الاجتماعية تعكس ظلالها على المثقف بين العادات القديمة وخرافاتها وبين الحداثة والتكنولوجيا وكان يحاول دائماً نقد تلك العادات البالية والأوهام التي تسيطر على حركة تطور تلك المجتمعات.

وقد رصد الروائي حالات كثية منها، إما بطريقة ساخرة أو بأسلوب جاد أو بشكلٍ ملتوٍ، لينقد تلك الظاهرة المختبئة خلف أقنعة التعليم والثقافة التي يضعها المتعلمون والمثقفون. والتي تلوح في موقف أو رأي أو رد فعل، عندما يثور اللاوعي الجمعي نتيجة رد فعل تجاه موقف تقليدي، لذلك ينقد الروائي تلك الظواهر، ويربطها كأسباب لحالة الجمود الفكري التي

---

[1] متاهة الأعراب في ناطحات السراب، ص 326.
[2] نفسه، ص 157.
[3] ملامح في الأدب والثقافة واللغة، ص 157.

تغمر مجتمعاتنا. فوالدة نايف بطل (الحب المر)، تؤمن بأساطير ذلك العالم الخرافي، وتتوسل به لمساعدة زوجها في العلاج من عاهة أصابته سنة 1948 عندما تطوع من المناضلين في فلسطين فإذا الأب توسّل وتذلل للإنس لمساعدته في نفقات علاجه بعد أن نفذ ما تبقى من ثمن الأرض التي باعها فإن الأم تستند على موروثها الميثولوجي، "فإذا كان عالم الإنس قد أوصد أبواب الأمل في وجه أبي فعالم الجن والعفاريت يفتح في وجهها أبوابه الغامضة على مصاريعها، لقد ترددت كثيراً على ضباط ارتباطه من الأولياء والدراويش ترسل إليها فراخها وبيضها وخضارها بل واضطرت إلى بيع مصاغها الفضي، أختي أيضاً باعت أقراطها الذهبية التي كانت تعتز بها كثيراً وحرمت نفسها بذلك من أية مجوهرات. كانت المسكينة تعود من هؤلاء بأوراق تغليها في الماء تجبرني على شرب مائها أو الاغتسال به. بعض تلك الأوراق كان محفوظاً في كيس صغير من القماش (حجاب) أجبرت على ارتداء واحد منها وواحد لا يزال معلقاً على عمود الخيمة"[1].

(أجبرت) إذاً تلك الخرافات لها سطوة أقوى من إرادة المتعلمين، فنايف لا يستطيع الفكاك من إلحاح أمه وإرادتها التي تكون أقوى عندما تكون متسلحة بتلك الخرافات. والمفارقة أن الأم التي تؤمن بتعلم ابنها للخلاص من بؤس الوضع، يعادله إيمان بتلك الخرافات. ثم تعكس الخلفية الاجتماعية للوضع المعيشي البائس الذي تعيشه أسرة نايف الفقيرة، البيئة التي تعششّ فيها تلك الخرافات، لكن تلك البيئة تُحمّل أبناءها ذلك اللاشعور الجمعي أينما حلوا، فنايف وهو في صحراء السعودية كمعلم، كان جالساً فرأى ثعلبين أحدهما "يتلصص عليّ من طرف جدار العشة الدائري ثم يفتح فمه الطويل المستدق وهو يرفع رأسه إلى أعلى مدى لينطلق منه عواء طويل طويل انقبض له قلبي وتطيّرت منه وتمنيت لو كان لدي مشهاب من نار لأرميه به كما كانت والدتي تفعل إبّان إقامتنا الصيفية في الخيمة. شعرت بخوف شديد لم أدر له سبباً أوحى به ذلك العواء المشؤوم وطار بي الخيال إلى القرية"[2].

في وجه الزمان تبرز أمامنا طقوس ما زال الناس حتى العصر الحديث الحالي يمارسونها مع كل التطور العلمي الهائل الحاصل في مجال الطب، وهو العلاج بالوصفات قد تكون الخبرة لعبت دوراً كبيراً في فرز أنواع كثيرة من الأعشاب لاستعمالها لعلاج كثير من الأمراض المتعارف عليها، ولا يستطيع أحد إنكار مفعول كثير من تلك الأعشاب في علاج العديد من الأمراض. لكن ليست كل الأمراض تُداوى بالأعشاب، لكن هناك فئات من الناس

---

[1] الحب المر، ص 20 – 21.
[2] نفسه، ص 111.

تصمم على ذلك العلاج، وتراه أنفع وأجدى من الأساليب الطبية الحديثة؛ لذلك زُهقت أرواح بسبب تلك الأساليب البدائية.

وقد نقل لنا الروائي الأردني صوراً لتلك العادات، وأظهر تأثيرها السلبي على أفراد المجتمع، وفي (وجه الزمان)، عرض لنا (طاهر العدوان) لمثل تلك العادات رابطاً إياها بآثارها مباشرة، ففي "الشتاء يحلّ عادة ومعه الأمراض، التي تتفشى بين العشيرة صغيرها وكبيرها، وتنشط في هذا الموسم عمليات التطبيب بالأعشاب والميرمية والبابونج، والشيح والكي بالنار، وتلك الوصفات الكثيرة التي تحسن صنعها العجائز.... غير أن هذه الوصفات، قلما كانت تنجح في إنقاذ الأطفال الذين يتركون الدنيا عادة في فصول الشتاء القاسية، نتيجة الإسهالات الحادة وعمليات الاختناق البطيئة من الدخان".

لكن الأكثر إثارة، وتحريضاً للعمليات الذهنية التي تحدثها الصدمة التي يخطط لها أحياناً الروائي وأحياناً تأتي عفوية نتاج البناء الدرامي، هو التضادية في الشخصية، فالشخصية تتصرف تلقائياً بعكس ما تؤمن به وتدعو له، والتضاد يقع بين الفعل والقول، الفعل ينتمي لعالم ميتافيزيقي ميثيولوجي، والقول ينتمي لعالم علماني عقلي علمي. فهكذا وجدنا بطل (متاهة الأعراب)، حسن الأول "لاحظت قطعة خبز ملقاة على الشارع هرعت من فوري ورفعتها عن الأرض، قبّلتها – لأنها نعمة – ثم مسحت جبيني بها، ووضعتها على جدار مرتفع، وحين هممت بالعودة إلى البيت شاهدت حذاء مقلوباً، فسارعت إلى تصحيح وضعه واستغفرت. ثم عدت إلى كتابة البحث الذي يتعلق بالثورة التكنولوجية الثانية.... وبنوك المعلومات"[1]، ربما يَلحظ القارئ دقة الوصف التي رسم فيها مؤنس ذلك المشهد، ويلمس عفويته، ويدرك المدى الذي وصل له مؤنس في أسبار النفس العالقة في الظلام، وربما كلمتا (هرعت) و (فسارعت)، تفسران حالة متناقضة بين الخيال والواقع، بين الخرافة والعلم، بين الماضي والحداثة فالباحث المثقف العالم في أثناء عودته لمنزله يرفع قطعة خبز ملقاة على الشارع ويقبلها؛ لأن اللاوعي عنده يؤمن بأنها نعمة، وقد أملى الموروث اللاجمعي عليه الخطوات المتبعة في تلك الحالة، يهرع الإنسان لتلك النعمة ثم يقبلها ثم يمسح جبينه بها وأخيراً يضعها على مكان مرتفع، كذلك الحذاء المقلوب، تسارع له تصحّح وضعيته ثم تستغفر. هذه الخطوات يتبعها كل من ينتمي لذلك الموروث، هكذا بكل عفوية وتلقائية تفرض تلك العادات الموروثة نفسها بقوة، لكن أن تفرض نفسها على المتعلم والمثقف فهذا شيء مخجل!! كيف يسير هذان الفعلان في خطين متوازنين؟! أليست هذه حالة من حالات الانفصال بين الوعي واللاوعي، بين الظاهر والباطن

---

[1] متاهة الأعراب في ناطحات السراب، ص 144.

بين الخرافة والعلم؟! ألا يعيش في هذه الحيرة وفي هذا القلق المثقف الشرقي عموماً والعربي خصوصاً؟! وكيف يعالج المثقف تلك الحالة؟ أيُحدث انسلاخاً جذرياً عن ذلك التراث الذي يشوبه بالقلق والضجر والتوتر أمام إحداثيات المعرفة المتسارعة؟ أم يُحدث توازناً مصطنعاً بين التقليد والحداثة مدّعياً أنها طقوس بروتوكولية لإرضاء الأجداد واحتراماً لقدسية وأساطير الماضي؟ ربما هو كما قال حسن الثاني "بأنه خلاصة سلالات قديمة، وثمرة شجرة الأصداء الموغلة في البعد السحيق، وحصيلة سيرورة تاريخية، ظلت سارية حتى اللحظة الراهنة سيرورة تركت فينا آثاراً لا حصر لها"[1]، ومن خلال صحراء السراب التي منحها "أبعاداً أسطورية وخيالية تحصر انتماءها إلى المنطقة العربية"[2]، حيث أن تلك الصحراء "تستودع الأساطير والحكايا الخرافية والأحلام.... صحراء السراب كما ترى يباب لا تُنبت فيه سوى قصص الأنبياء وكرامات الأولياء، وصحراء السراب تعكس مراياها ما حدث وما سيحدث في بلاد الشرق حيث تجري الإشاعات والمعجزات والنبوءات والفتن والشعوذة منذ آدم وحواء"[3]، أشار مؤنس إلى مسألة مهمة وهي كيف يتم تعزيز تلك الخرافات والمعتقدات في عقول أبناء المجتمع لتسهل عملية السيطرة والتحكم، فمؤنس جعل الأمريكان يكتشفون تلك الصحراء وسرابها السحري، "فيحولونه إلى عدد هائل من الاستخدامات عبر استعمال الوسائل المتطورة في التعامل معه يبقونه سرّاً من أسرارهم "الاسراتيجية" الكبرى، ويستخدمون زعماء القبائل لحمايته بعد أن تيقنوا تحويلهم إلى أبطال خرافيين وأنصاف آلهة، ويستخدمون الأعراب الذين ما زالوا يجتازون البوادي السرابية على رواحلهم لإمتاع السائحين الذين يعيشون في العصر "التكنو إلكتروني" الذي أتقن استعمال السراب"[4]، إذاً هناك محاولات مدسوسة، لتحنيط العقلية العربية في معبد طقوسها، لتبقى عالقة وسابحة في سراب وهمها، في حين الآخر يسبح في الفضاء.

وقد عالج تلك الرؤى رمضان الرواشدة في الحمراوي حيث الماضي وقيوده والحاضر وانفلاته، فالراوي عالق بالأساطير والحكايات الخرافية التي تتناقلها الأجيال ويجد القارئ أفكاره ما زالت مربوطة بجانبٍ منها بتلك العوالم المسحورة، والجانب الآخر الذي لا يؤمن بتلك العوالم بل ويسخر منها. وقد جعل محور الرواية على حدود الجانبين واستعان الراوي (بفاسكو) المعادل الموضوعي للجانب الآخر أي الغرب أي الحداثة أي التكنولوجيا بمعنى

---

[1] متاهة الأعراب في ناطحات السراب، ص 288.
[2] الرواية العربية والصحراء، ص 229 – 230.
[3] متاهة الأعراب في ناطحات السراب، ص 216.
[4] الرواية العربية والصحراء، ص 231.

العلم؛ بِيُديرَ معه حواراً يقف عند تلك الرؤى يجمعها ثم يقابلها ثم يفنّدها ثم يُعيد تشتيتها ليفسح المجال ليعيد تركيبها، فيصيغ رؤيته الخاصة به.

(فاسكوا) "كان يتعجب من تعصبي لعشيرتي، قلت له لقد فقدتم بحضارتكم المدنية كل معاني الأخاء والعونة ورابطة الدم. قال ولكن ماذا استفدتم أنتم من الحفاظ على هذه الأشياء. نحن بنينا دولة عظمى وأنتم كنتم دولة عظمى ولكن ماذا أصبحتم؟"[1].

والتعصب للعشيرة يأتي هنا معناه الانتماء إلى روح تلك العشيرة بأفكارها وتعاليمها وطقوسها وعاداتها وتقاليدها، والسؤال المطروح، من المنتصر المنتمي أم اللامنتمي – طبعاً بالنسبة للإيمان بتلك المعتقدات والعادات –؟ الإجابة، اللامنتمي لتلك الطقوس فهم لأنهم تخلوا عن تلك الطقوس وما عادوا يؤمنون بها بنوا دولة عظمى، أما المنتمي لتلك الطقوس بمعنى أنه ظاهرياً لا يؤمن بها، لكن اللاشعور الجمعي يؤمن بها، فلم يبنوا دولة عظمى بل كانت عندهم دولة عظمى.

الراوي يعيش ذلك الواقع بعجائبية وغرائبية تلفت الأنظار، وكأنه يريد البوح بأشياء، لكنه يعجز عن تفسيرها. فهو يرى الآخر الذي لا يؤمن بتلك الخرافات يغزو معاقل العلم غزواً "في المؤتمر العالمي لأطباء الأرواح الذي اجتمع في سان فرانسيسكو بمشاركة خبراء سوفيات متخصصين في ديناميكية الذرات الأثرية المتماوجة، قدّم بعضهم أبحاثاً تفسر ما جرى مساء ذلك اليوم في شارع الجاردنز"[2]، فهم أي الآخر الأكثر تطوراً وحداثة، وأدرك أن سرّ تخلف العالم الثالث هو الانفصام الحاصل بين الخرافة والعلم – العادات القديمة والحداثة، فما حصل مع الراوي في شارع الجاردنز حينما حدّق سكان الجاردنز بذعر وخوف وكأنهم رأوا غولاً بشعاً، هو الذي يؤكد ذلك الاستنتاج، فقد أخذ الراوي يبحث عن مرآة ليكشف سر ذهول أولئك الناس، فصعق من هول ما رأى، "ولم أكن أنا الذي أراني، خفت وهربت مني تتركتني وحيداً وانضممت إلى الجموع الهاربة مني، لكنني أخذت ألاحقني والجموع تهرب أمامي وأنا ألاحقني وأنظر إلى الخلف فأشاهدني أعدو ورائي.... الآن صدقت أنني كنت مختلفاً عني وتسّر لغز طالما أرقني وأوغل صدري بالهموم، الآن ارتحت لأنني اكتشفت نفسي، واكتشفت أنني غيري"[3]، إذاً لحظة اكتشاف الذات بأنها ليست تلك التي يألفها كل يوم ويعيشها في النهار، تخيف الإنسان من ذاته، وترهقه بالهموم، لكنه في أغوار ذلك العمق يكتشف أنه

---

[1] رمضان الرواشدة، من حياة رجل فقد الذاكرة أو الحمراوي، ص 36، ط1، 1992.
[2] الحمراوي، ص 18.
[3] نفسه، ص 17.

مختلف، الظاهر مختلف عن الباطن، هناك وجهات تعيش بها الـذات المثقفـة، ذات تـدّعي (الحداثة) وذات تنتمي (للموروث)، والصراع حاصل بينهما، أيهما يتخلى عن وجـوده أمـام الذات، فالراوي يعيش بالوجهين "وهكذا أصبح فاسكوا رفيقي في الفكر والإمام رفيقي في عالم العشق والمريدين"[1]. لكن الطبيب المعالج لحالـة الـراوي أدرك أن "مقتلـك قلبـك وقلبـك مقتلك"[2]، إذاً القلب وهو مترح العاطفة هو القلب، وليس العقل وهـو متـرح العلـم، أي أن العاطفة وما يرتبط بها من هواجس وأحلام وخرافات تكون مقتلاً لصاحبها، تلك العبارة هـي حكمة الرواية وجوهرها، وهي الجواب الذي يبحث عنه الراوي. وهنا أدرك الراوي أنه بسبب تلك الأوهام والعواطف والهواجس والتمسك بتلك الأساطير والتشبث بعاداتها البالية خسر كل شيء، خسر نفسه في عالم جديد لا يؤمن بتلك الطقوس، وخسر دوره في إثبـات ذاتـه بـين صفوف الأمم الساعية نحو المنهجية العقلية.

"رجعت لاعناً شاتماً أبا حمرا واليوم الذي سمعت فيه بهذا الاسم الذي لم يورثني الهم والمشاكل. ولعنت الحاجة سارا ونبوءتها اللعينة. فقدت عزة ولم أعد أراهـا، وذلـك نتيجـة الإيمان بالنبوءة التي صدفتها فأخذت إرادتي وكل أفعالي. أي إرث ورثته"[3]، "إنهـا نبـوءة الحاجة سارا وعمران وأمي وسمعان أبو ربابة وجميع أولئك القاطنين في أعماقي مـن آلاف السنين ولا أستطيع التخلي عنهم فجأة فهم إرثي، وأي إرث"[4].

إنها النبوءات وعالم الأساطير والخرافات إذن، ملعونة هي تلك التي حرمتنـي عـزة بنت المثقف والمفكر والمتحضر. ربما نستطيع القول إن عزة المعـادل الموضـوعي للعـالم الآخر عالم الحداثة والعلم والثقافة، وقد حُرِم منها المثقف العربي الذي ورث إرثاً جمعيـاً لا يستطيع التخلي عنه بسهولة، فذلك الإرث سلب المثقف إرادته نحو التحـرر مـن هـواجس الماضي، والتقدم نحو المستقبل المعرفي، ضبط عليه أفعاله وأخذها إلى عوالم أسيرة العـادات والتقاليد والخرافات، ظلت تدور في رحاها، تُطحَنُ فيها إرادة الساعين نحو العلـم والمعرفـة والتكنولوجيا، لهذا يرثى الراوي هذا الإرث الذي ورثه وتمنى لـو أن أبـا الحمـرا سـكن الشميساني، والشميساني ذات الطراز الغربي في عمان المعادل الموضوعي للبلاد المتحضرة والمتقدمة، ولو أنه يسكن في الجنوب حيث الجهل والفقر وهما حصاد الخرافـات والعـادات المقيدة لطموحات التطور والتقدم. لكن الراوي يدرك أن التخلص من هذا الإرث القاطن فـي

---

[1] الحمراوي، ص 30.
[2] نفسه، ص 37.
[3] نفسه، ص 59.
[4] نفسه، ص 51.

الأعماق منذ آلاف السنين، لا يستطيع التخلي عنه فجأة، وأن التخلص من عبء ذلك الإرث الثقيل يحتاج لجهد جهيد، هكذا أخبر (فاسكوا) الراوي "لن تخرج منك آلاف السنين هذه المدفونة في أعماقك إلا بعد جهد جهيد"[1].

لقد استعان (رمضان الرواشدة)، بتقنية السرد الغرائبي العجائبي في الرواية، والسرد الغرائبي "لا يعاند أنظمة الطبيعة والوجود بل يمسخ هذه الأنظمة، ويقدم الشاذ وغير المألوف منها، ويرفض أن يقدم الأدب على أنه متوالية موازنة ومتناظرة، بل يجسده انكساراً للواقع واستثناءً لحوادثه ضمن منظومته المعرفية المشتركة – فالسرد الغرائبي هو إذعان الحوادث لقوانين الواقع الموضوعة، وتمرد على المألوف منها، وكسر للمتوقع والمتداول"[2].

وهذه التقنية بكل ثورتها على السردية التقليدية، إلا أنه فيها ما فيها من تشويق وإثارة وغموض للتحريض على البحث والتحليل فهذا الإخراج المقصود عن سير السرد التقليدي تأكيد "للقاعدة التي خرقها وخرج عليها؛ لأن ذلك الخروج يستدعي الانتباه إليها ويبرزها بكل جلاء ويضع الإصبع عليها"[3].

لقد حاول الروائي الأردني أن يبحث عن أسباب هذا التخبط الذي يعيشه المثقف، فوجد أن هذا المثقف مربوط بخيط خفي يشده إلى عوالم ورثها عن أجداده وهي من العُمق بحيث يصعب النفاذ منها، لكنه لا بد من النفاذ، لأن العلم غير ثابت، متجدد في كل حين، فلا بد من دراسة علمية ومنهج فكري يقود الخُطا، "ذلك أنه لن يجدينا فتيلاً أن نقيم بناءنا على الرغبات والأحلام سواء منها ما كان مرتبطاً بالماضي كما هو الشأن عند التقليديين أو ما كان منها متعلقاً بالمستقبل الزاهي كما يتصوره دعاة الثورة والتغيير العاصف، ومن خلال مراعاة وضعنا الاجتماعي والاقتصادي والثقافي وما يحمل من إمكانات كامنة، ومن خلال معطيات تاريخنا ومقتضيات موقعنا الجغرافي، وكذلك من خلال مراعاة أهدافنا القومية والسياسية يمكن أن تتضافر الإمكانات الفكرية العربية لتصور النظام الحضاري الذي يستجيب مع عناصر واقعنا ويجد حلاً لثنائيات حياتنا"[4].

---

[1] الحمراوي، ص 33 – 34.

[2] سناء كامل أحمد شعلان، السرد الغرائبي والعجائبي في الرواية والقصة القصيرة في الأردن من 1970 – 2002، ص 75، رسالة ماجستير، كلية الدراسات العليا – الجامعة الأردنية، 2003م.

[3] عبد الفتاح كليوط، الأدب والغرابة دراسات بنيوية في الأدب العربي، ص 38.

[4] ملامح الأدب والثقافة واللغة، ص 230.

ه. تنحي القيم والمعايير الأخلاقية، وتفشي الفساد الأخلاقي:

"لقد حمل التطور إلى البوادي والقرى والحواضر منظومة جديدة من العلاقات الاجتماعية القتصادية البديلة الملازمة لتشكيلة المدينة، فتنحت الكثير من القيم السائدة في البوادي والأرياف، كالمعونة، والعمل الطوعي، وفزعة الجيرة، وأعراس العمل الجماعي، والأشكال التقليدية في التعامل مع الإنتاج.... وكانت تلك القيم تتوارى وتبتعد أولاً بأول، وتخلف وراءها أصداء مؤثرة في وجدان المبدعين عاشوا تلك التحولات"[1].

لقد مثلت القيم جوهر إنسانية الإنسان، ونعني بالقيم هنا القيم التي ارتبطت بكل شيء إيجابي وأخلاقي، وهي التي تقود المجتمع إلى بر الأمان، إذا ما تسلح المرء بها؛ لأنها هي التي تنظم علاقات الأفراد مع بعضهم البعض وهي التي توجه سلوكهم وتفكيرهم وأفعالهم، فالقيم هي "معيار عام ضمني أو صريح فردي أو جماعي تتخذ وفقاً له القرارات من قبل الأفراد أو الجماعة للحكم على السلوك الاجتماعي قبولاً أو رفضاً، فالقيم مقاييس اجتماعية خلقية أو جماعية تقررها الحضارة التي ينتمي إليها أفراد المجتمع وفقاً لتقاليد المجتمع واحتياجاته وأهدافه في الحياة"[2]، وكل شخص في الحياة يتبنّى قيماً معينة بمعنى أن لديه "معتقداً ثابتاً نسبيّاً يمثّل تفضيلاً اجتماعياً أو شخصياً لشكل من أشكال السلوك أو هدف من أهداف الحياة، وبمجرد أن يتمثل الشخص القيمة تصبح – بصورة شعورية أو غير شعورية – معياراً أو محكّاً لتوجيه السلوك، ولارتقاء الاتجاهات واستمرارها نحو الموضوعات والمواقف المرتبطة بها، ولتبرير سلوك الشخص وسلوك الآخرين واتجاهاتهم، وللحكم الأخلاقي على الذات وعلى الآخرين"[3]. ولكل مجتمع قيمه الخاصة به المنبثقة من ثقافة ذلك المجتمع، فالقيم "تأخذ مضمونها من الثقافة"[4]. وللمجتمعات العربية قيم خاصة بها كانت نتاج أوضاعها الاجتماعية والدينية والسياسية والاقتصادية والفكرية.

لهذه القيم في المجتمعات العربية خصوصية تميزها عن المجتمعات الأخرى، فقد كانت القيم الاجتماعية – تتبلور تحت مظلة القيم الأخلاقية، وجذور المجتمعات العربية الممتدة إلى العصر الجاهلي تؤكد على تلك الحقيقة، فقد كان المجتمع يستمد أداءه من القاعدة الأخلاقية التي كانت تحدد القبيلة سلوكياتها وتصرفاتها ومواقفها وواجباتها وحقوقها، فالقيم كانت تمثل

---

[1] العبور إلى الحاضرة، ص 102.
[2] أنظر إبراهيم مدكور، معجم العلوم الاجتماعية، الهيئة العامة المصرية للكتاب – القاهرة، 1975.
[3] معتز سيد عبد الله، الاتجاهات التعصبية، ص 90، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، (137) رمضان 1409 هـ – مايو/ أيار 1989.
[4] نفسه، ص 95.

لب الحياة العربية القائمة على كرم الضيافة والصداقة والتسامح وعلاقات الجوار والوفاء والتضحية والإيثار وغيرها من القيم النبيلة الممتدة من القاعدة الخلقية، تلك كانت سمة المجتمعات العربية، أما في العصر الحديث، عصر الرأسمالية والتكنولوجيا، والفردية، والضياع والتخبط والحروب والصراعات. فقد بدأت تتلاشى تلك القيم من مجتمعاتنا التي ظلت إلى وقت ليس ببعيد هي سياج الروح وقارب النجاة من الغرق بماديات الجسد، وقد أثبتت الدراسات الاجتماعية "أن انعدام المعايير متفش في مجتمعاتنا العربي، وضياع القيم الأخلاقية الدينية أصبح السمة الغالبة على سلوكيات الناس"[1].

إذاً في كل مجتمع قيم يتفاعل معها سلباً وإيجاباً، لكن هذا المجتمع تسنبت فيه خلايا شيطانية تُحيل الواقع إلى مستنقع سوداوي مليء بالشرور، وبما أن الرواية "هي تاريخ بحث (منحط) (يسميه لوكاتش الشيطاني)، بحث عن قيم أصيلة في عالم منحط هو الآخر ولكن على صعيد متقدم بشكل مغاير ووفق كيفية مختلفة"[2].

فإن الرواية كانت الكشّاف الذي أضاء أزمة الظلام التي تعثرت فيها القيم وسقطت. وفي تعريف غولدمان السابق للرواية، فإنه أراد أن يربط "– هنا – ما بين سعي الرواية للبحث عن هذه القيم الأصلية بشكل خاص، وبين المجتمع الرأسمالي الذي تدهورت فيه هذه القيم واندثرت، نتيجة لهيمنة تفشية السلع وهيمنة قانون المادة على ما عداه داخل المجتمع، بحيث أصبحت قيمة الاقتناء والتربّح تجبّ ما عداها من قيم اجتماعية أخرى"[3].

وقد قدّم الخطاب الروائي الأردني المنظومة القيمية التي بدأت تتفكك داخل الأسرة الأردنية، وطرحها كنتيجة طبيعية لفوضوية العالم، وللنزعة الاستهلاكية المتفشية في أرجاء هذا العالم فهذه المنظومية القيمية الاجتماعية التي "يتوارثها الخلق عن السلف باتت كما يرى بعض النقاد تتناقض مع الحاجات الطبيعية للإنسان"[4].

لقد أدرك الروائي الأردني أن هناك أزمة معايير وقيم، وأن هناك سيرورة لحالة تفشي الفساد والانحلال الخلقي. وقد ربط الروائي عنصر الفساد بأشكاله ومظاهره وآثاره بالمدينة العامل المحفزّ للفساد وصوره. وبالمقابل حاول أن يبقي الجسر الواصل بين القيم والريف الذي ظل راعياً لتلك النبتة الطبية. وربما لاحظنا كثيراً من تلك القيم النبيلة في الروايات التي

---

(1) في نقد المثقف والسلطة والإرهاب، ص 95.
(2) لوسيان غولدمان، مقدمات في سوسيولوجية الرواية، ترجمة بدر الدين عرودكي، ص 14، دار الحور للنشر والتوزيع – اللاذقية – سورية، ط1، 1993.
(3) سوسيولوجيا الرواية السياسية، ص 28.
(4) عفيف فرّاج، الحرية في أدب المرأة، ص 21، دار الفارابي – بيروت، ط1.

تحدثت عن الريف، ففي (العودة من الشمال) رأينا رجال القرية يخططون لتجنيب عساف المساءلة القانونية لأنه أطلق النار على ساق الغريب للدفاع عن مرزوق، فأحكموا خطة جماعية واتفقوا على أن مرزوق أطلق النار على الغريب قبل مقتل مرزوق على يد الغريب "سنتفق جميعاً على هذا القول، ولنتفق منذ الآن على قصة تقنع الحكومة"[1].

لقد برز في الرواية الحس الجماعي الذي تفتقد له المدينة، والمملوء نبلاً وخلقاً وشهامةً ووضح جلياً أن هناك قيماً ما زالت محتفظة بدفئها وحميميتها، فها هي أم سلطان ترحب بإبراهيم الذي حاول عمه عواد إبعاده عن الدار لكي لا يرى مرزوقاً وهو ميت فيفزع: "الدار داره.... ونحن أهله... تعال يا إبراهيم"[2] وطرق الترحيب من قبل الجار، والاستعانة بالجار وقت الحاجة كلها قيم مغروسة في روح الريف. وعدا الحس الجماعي، وتقديم المساعدة والحفاوة والترحيب سمة الكرم والضيافة، ورجالها.

هناك المشاركة الجماعية بالفرح والحزن، فنساء القرية ورجالها يبكون مرزوق الدخيل، الذي أحبهم وأحبوه، والذي كان صديقاً ومعيناً ومنقذاً، فها هي أم سليم التي أنقذه ابنها من البير، تقف بجانب جثمانه تبكي وتلطم خديها وتنوح قائلة: يا شب يا ضيعة شبابك رحت عنا ويتّمت حبابك"[3] وهكذا فعلت أم إبراهيم.

وقد عرض الروائي فؤاد القسوس صوراً كثيرة للقيم الحميدة التي ظل أبناء القرية متمسكين بها، مع كل الظروف التي حاولت صدع تلك القيم سواء الظروف القادمة من المدينة أو الظروف التي بدأت تتنامى من داخل القرية نتيجة للتطورات التي تطرأ على القرية. وقد همس الروائي بخوفه على مستقبل ذلك الريق إذا ما هدمت اللبنة الرئيسية التي تتكون منها القرية وهي التي يعتز بها الريفي. والتغير الذي طرأ على عساف شيخ القرية وكبيرها بعد عودته من المدينة، وبعد أن سجن أربعة أشهر كانت تلك هي الهمسة التي همس بها الروائي للمتلقي، فعساف أدرك أن القرية لن تبقى معزولة عن العالم، وما كان لن يبقى كما كان، فكل شيء بدأ يتغير، أدرك عساف أن "تغيراً عظيماً – لا يستطيع منعه – يوشك أن يكتسح كل قيمة ومفاهيمه وتقاليده، فلم يرض عنه، وحاربه بالعزلة والابتعاد عن الناس، والتجأ إلى ماضيه يعيش فيه من جديد متذكراً ومذكراً بمكانته في قريته"[4].

---

[1] العودة من الشمال، ص 169.
[2] نفسه، ص 167.
[3] نفسه، ص 174.
[4] نفسه، ص 198.

أما المدينة فقد كانت هي المحمية الطبيعية لاحتضان الفساد والانحلال الخلقي، وكانت المعول الهادم للمعيارية القيميّة. وقد تنافس الروائيون في إظهار مدى فظاعة المدينة في تهميش القيم، ومدى قدرتها على تشكيل أطيافاً من الفساد المتشعب والمتنامي. فكان المدينة كالأخطبوط لا ترحم من يقع في قبضتها. وقد رأينا صوراً لضياع القيم في المدينة، ولوحات لتوسيع خطوات الفساد في (سلطانة)، وربما حالة أميرة ابنة سلطانة التي اغتصبها النائب وهي قاصر، تصور فظاعة الانعدام الأخلاقي في مجتمع المدينة.

ويحاول الروائي أن يزيد من قبح الفعل بقبح ردود الفعل، ليشرح طبيعة المجتمع التي ما عادت تؤمن بالقيم طريقاً للخلاص، ففعلة النائب المثقف الحزبي ظلت آثارها ممتدة، ففي "البداية كانت المسألة معقولة جاء بعض أقارب أميرة فأعطاهم بعض النقود، بين آن وآخر كانوا يأتون للنائب يطالبونه أن يساعدهم في إدخال أحد الأقارب إلى الجيش، أو توظيف آخر في الحكومة، أو إدخال طالب إحدى مدارس عمان، كان ذلك كله معقولاً، لكن المسألة بدأت تأخذ منحى خطيراً.... المسألة بدأت تدخل في السياسة"[1].

ثم يؤكد الراوي انعدام القيم على لسان العديد من شخصيات الرواية، (فسعد) أحد أبناء القرية الذي تركها وهاجر للمدينة عمان يرى أن الناس كان "عندها شرف وذمة، مش مثل اليوم، كل واحد يا ربي نفسي"[2]، وهنا عمق الأزمة، تلاشى الروح الجماعية أما النزعة الذاتية، (كل واحد يا ربي نفسي)، وهذا الركن هو من فعل انهيار المنظومة القيمية، وأحيا موجة الفساد، فروح الجماعة التي تقض في الأزمات، والتي تمسح الجراح، والتي تدفع الخطر، والتي تحذر من الخطر ما عادت موجودة، فالأبواب المغلقة والشقق المعلبة توصد الباب في وجه تلك الروح ومع هذا الوصد، يعيش الفرد العزلة والوحدة والقلق والخوف من المجهول.

و. بين الدين والفكر الغربي كيف يصمد مثقفونا؟!

ربما تبدو الأزمة الحقيقية التي يعيشها الروائي الأردني في تخبّطه الواضح بين إيمانه الفطري بعقيدته، وانجذابه الاضطراري لمبادئ وأفكار الغرب المسيطر فكرياً واقتصادياً وسياسياً، فالعقيدة الإسلامية بمعتقداتها وأفكارها وشريعتها تحيط بها هالة قدسيّة، تفرض نوعاً من حُرْمة الاقتراب من غيبيات هذه الدنيا، ومن المسائل المتعلقة بخلق الله، وهناك أمرٌ من

---

[1] سلطانة، ص 299 – 300.
[2] نفسه، ص 354.

الرسول – صلى الله عليه وسلم – بعدم السؤال أو التساؤل عن أمور معينة قد تدور في خلد كل منا؛ لأنها مدعاة للشرك بالله، "وسكت عن أشياء رحمة لكم غير نسيان، فلا تبحثوا عنها"[1].

هذا من جهة، ومن جهة أخرى أصبح اتساع الظلم على رقعة الأرض ليس له حدود، وتفشّى الكذب والخداع والفساد، بحيث ضاقت الأرض على الإنسان بما رَحُبَتْ، فأصبح الإنسان دائم السؤال، لماذا هذا الظلم كله على الأرض؟! لماذا لا يوقف الله هذا الظلم وهو العدل القوي القادر؟! لماذا الفقير معذّبٌ في الأرض مقهور، يحتضر في اليوم ألف مرة، والغني تختال به الأرض اختيالاً؟! لماذا الإنسان الحكيم والمثقف يحاصر تفشياً من أهله ومجتمعه، في حين أن الجاهل والمتفلسف وأشباه المثقفين يصولون ويجولون في الأرض؟!

تلك التساؤلات والتعالقات اصطدمت بانفتاح الغرب اللانهائي واللامحدود الذي يقتحم عالم المخطورات، ولا يؤمن بالغيبيّات، وإيمانه الوحيد بالعقل ومنجزاته فالعالم العربي يفصل الدين عن الحياة، وفي ظل ذلك الفصل، استفحل التضخم المادي الذي قابله تفريغ روحيٌّ أسهم في نزع الإنسانية من ذات الإنسان، وأصبح العالم الروائي الغربي يعالج قضايا الإنسان وهمومه بعيداً عن قضايا الدين.

وربما شكل هذا سرّ تخبُّط الروائيين العرب الذين لا يستطيعون الانسلاخ عن واقع حياتهم العالق سواء بإرادتهم أو رغماً عنهم بقضايا الدين، لذلك فالروائي عندما يحاول نسج رواية تخدم فكرة ما أو تعالج قضية ما، فهو يحاول الاقتداء بالروائيين الغربيين بكل أفكارهم ومعتقداتهم، عندها في لحظات البناء تبدأ عملية الاصطدام المباشر وغير المباشر، فالروائي يريد رواية فنية تسبر أغوار النفس الإنسانية وفي ذهنه تصورات مسبقة عن عالم النفس الإنسانية تعرّف عليها من خلال عقيدته، لذلك عندما يحاول تحليل تلك النفس على الطريقة الفرويدية مثلاً التي تؤمن بأن كل نفس تحمل شذوذاً ما وعقداً جنسية بصور متعددة، وأن الجنس هو خلف كل الدوافع الإنسانية، أو تحليلها على الطريقة الغريبة الحديثة التي تؤمن باللاوعي المتشظي والمتأزم والمجزأ بسبب ما يعتري النفس من ضياع وقلق وخوف على مصيرها الإنساني المجهول، يصطدم عندها هذا التحليل بالأفكار الإسلامية المتعارف عليها، بأن الإنسان ليس كله خيراً بحتاً، ولا شرّاً بحتاً، قال تعالى "ونفس وما سواها فألهمها فجورها

---

[1] الإمام أبي زكريا يحيى بن شرف النووي الدمشقي، رياض الصالحين، ص 511، دار إحياء التراث العربي – بيروت – لبنان، ط1، 1403 هـ – 1983م.

وتقواها"[1]، وأن هناك نهاية لهذا الكون سيتمّ عندها محاسبة الظالم على ظلمه، والمجرم على جرائمه، ويُنتصف لمن ظلم ويفوز بالجنة، قال تعالى: "إن يوم الفصل كان ميقاتا"[2].

لا بد أن تلك الأمور يعرفها الغرب، فهي موجودة في كتبهم المقدّسة، وهي من الأشياء التي لا خلاف عليها، لكن المسألة أنّ كُتّابهم يريدون التعامل مع إشكاليات الحياة بدون دين، هم يريدون التركيز على الإنسان كإنسان بعيداً عن أي شيء يربطه بالدين، ومحاولة فصل الإنسان عن الدين خلقت فراغاً روحيّاً في المجتمعات الغربية، وقد وُجد أن كتّاباً وروائيين هم بالأصل رجال دين، إلا أن هناك تضعضعاً دينياً في قيم الدين، الذي ينتمون إليه، وهم أنفسهم يدركون المثالب الموجودة في كتبهم المقدسة والتي تتعارض مع العقل الذي يؤمنون به، وأحياناً تتعارض مع الإنسانية التي ينشدونها، أليس كتاب التوراة الذي يؤمنون به يدعو لقتل كل طفل وامرأة وشيخ بل وحرق كل شجرة وقتل كل حيوان إذا كان من طرف الأعداء، هذه الدعوة كيف تلتقي مع إنسانية الإنسان؟! في حين أن الإسلام يؤمن بالعقل.

ويشدّد على الجانب الإنساني، ويدعو للرحمة حتى مع العدو، وهذا يدركه الكُتّاب والروائيون العرب المسلمون والمسيحيون؛ لذلك عند محاولات الإبداع الروائية التي تحاول انتهاج النهج الغربي الروائي، نلحظ بعض القلق والضعف في بعض مواطن تلك الروايات؛ لأنه في لحظات البناء أحياناً تحتك بعض الأفكار بواقعها الديني، وتحاول القفز عنه متجاهلة إياه لتلحق بالركب الفني الغربي، لكن في تلك اللحظات تتصارع الأفكار مع المعتقدات، وتحاول الأفكار الانتصار من خلال خلق الناحية الفنية الحديثة لأحداث روايتها في لحظات الإيمان العميق بمرجعية الدين الذي نشأ عليه، وتربى في أحضانه.

ونشعر بلحظات القلق والصراع النفسي التي يعيشها الروائي من خلال أحداث رواياته، مثلاً عندما يبقى المكان افتراضيّاً في روايات الزعبي وغير واضح المعالم، ويظل بطل الرواية يبحث عن شيء ما، أو يظل يعيش صراعاً ما في عالم غير محدّد المعالم، مجهول الهوية، تشعر لحظتها بالتوتر النفسي الذي يعيشه أحمد الزعبي والذي ربما يكمن في ذلك الصراع الخفي بل والخفي جداً حول ما أؤمن به، وما يؤمن به الآخرون.

إذا نظرنا مثلاً إلى (لعنات شاكر)، وهي رواية تدور في بناية مكونة من ثلاثة طوابق يبقى فيها الطابق الثالث مجهولاً، ويظل بطل الرواية يحاول كشف سرّ وغموض هذا الطابق،

---

[1] القرآن الكريم، سورة الشمس، أية (7 – 8)، الجزء الثلاثون.
[2] المصدر نفسه، سورة النبأ، آية (17)، الجزء الثلاثون.

ويضل مستعصياً، وتنتهي الرواية، وهذا الطابق ما زال مجهولاً، يرى جهاد المرازيق أن هذا الدور دلالته واضحة، فهو "رمز للعالم الغيبي، العالم المجهول (المستقبل البشرية) عالم ما بعد الموت.... ما بعد العالم... الخ، حيث لا يعرف عنه أحد شيئاً على وجه الدقة والاجتهادات فيه كثيرة"[1].

هو ليس مجهولاً تماماً إذا كان قصد أحمد الزعبي عالم الغيبات، فهو يعرف عنه أشياء لا بأس بها كعالم غيبي، من خلال القرآن والسنة، لكن إذا كان المجهول المستقبل فالوضع يختلف، لذلك يحاول الزعبي السير على الطريقة الغربية في التأكيد على عبثية الحياة، وإحساس الإنسان بالقلق والضياع، وهذا يُنازع الإحساس الديني بأن الإنسان خُلِقَ في كبد، قال تعالى "لقد خلقنا الإنسان في كبد"[2]، وأن الدنيا ابتلاء، قال تعالى: "الذي خلق الموت والحياة ليبلوكم أيّكم أحسن عملا" [3].

لذلك فإن أمين شنار في (الكابوس) يحاول أن يقول إن خلاص مجتمعاتنا مما تعانيه لن يكون إلا بالرجوع إلى المرجعية "والمرجعية هنا الإسلام"[4].

لقد جاءت رواية (الكابوس) لأمين شنار "صرخة حادة، وقرار إدانة ضد الأمة بمختلف فئاتها وطبقاتها واهتماماتها، فقد جاءت تقول شيئاً من خلال تحليل لواقع المجتمع العربي، يصدر عن رؤية أمين شنار "المتفردة" المتكاملة في تشخيص عوامل الهزيمة وأسبابها"[5]، حيث حاول أمين شنار "أن يصور أبعاد الصراع العربي اليهودي، وأن تشير إلى المسألة الحضارية، فحلل الواقع بتصوير التخلف الحضاري، الذي ألمّ بالمنطقة العربية التي ترمز إليها فلسطين ومدى انعكاس هذا التخلف الحضاري الشامل في الفكر والاجتماع والسياسة والاقتصاد وطرائق الحياة وسواها على حقيقة الصراع"[6]، وربما نستطيع أن نتلمس في هذه الرواية، الشعور بالحاجة إلى الدين كعامل إصلاحي في بنية المجتمع العربي، وأن هذا الدين – الإسلامي – يمثل حصناً منيعاً للأمة إذا ما عادت إليه، ويقصد بالدين الدين القويم بتشريعاته ومنهاجه، وليس بطقوسه وشعائره التي يسيّرها البعض حسب أهوائه، لذلك نجده في

---

(1) جهاد المرازيق، بناء الخطاب الروائي عند أحمد الزعبي، ص 208.
(2) القرآن الكريم، سورة البلد، آية 4 – الجزء الثلاثون.
(3) نفسه، سورة الملك، آية 2 – الجزء التاسع والعشرون.
(4) إبراهيم السعافين، الرواية في الأردن، ص 220.
(5) نفسه، ص 219.
(6) نفسه، ص 220.

بعض مواطن الرواية يشير إلى تلك الحالات كالمشادّة التي حدثت "بين فقيه المدرسة المصدّق الذي يتهّم القرية بالتخلف وإمام الجامع الذي لا يصدّق، ويرى ما وراء الجبل متوحشين"[1].

ويشير إبراهيم السعافين إلى أن (شنّار) ربما رمز للإسلام بالشيخ الكبير، فقد رأى الخواجات في الرواية أن الوسيلة المناسبة لهدم الجبل "وإفناء أهل القرية ونفوسهم.... ويبدو أن الشيخ الكبير هنا هو الدين، وبتعبير أدق هو الإسلام، إذ ترى الرواية أن موت الشيخ الكبير هو أمر مستحيل، قد تقبل بعض شخصيات الرواية كارهة أو متشككة ولكنه يظل سبباً رئيسياً لما يحدث في عالم القرية... وهنا تتجلى حقيقة الصراع، الجهل ويتجلى في مظاهر التخلف والتفرقة والفردية والتعصب، وهو كما ترى الرواية ثمرة من ثمرات البعد عن الإسلام/ الشيخ الكبير"[2].

هناك رؤية مغلّفة لأمين شنار في (الكابوس)، حاولت جاهدة أن تزيل غشاوة يراها الكاتب أنها تغلّف قلوب الأمة، لذلك حاول من منظوره الخاص أن يزيل تلك الغشاوة وأن يعرض الإسلام من "منظور حضاري يشير إى التراكمات السلبية الكبيرة التي جعلت التغيير بل التدمير أو الموت ثم الانبعاث أساساًمُلحّاً لجيل جديد وعصر جديد "فلم تطرح الرواية فكرة الإصلاح أو التنوير، إنما طرحت مفهوماً أشد وأخطر هو التدمير الكامل للبنية الاجتماعية الذي يساعد في عودة الدورة الزمنية إلى سابق نقائها وبكارتها قبل أن تكثر الخرافات وتعشش الحيات والعقارب في المقام الذي يأول إليه الشيخ"[3].

وقد أظهر الروائيون انفعالاً فطريّاً تجاه الدين الذي ترعرع بين أحضانه، فرسموا نسمات السكينة والطمأنينة التي تلفح أرواحم عند الشعور بأي ملمح ديني، من قراءة القرآن أو سماع صوت المؤذن ففاطمة التي تشعر بالضياع والهم والحزن لما اصابها واصاب أبناءها في (وجه الزمان) "شدّها صوت الشيخ المؤذن ينادي إلى صلاة المغرب... أحست وهي تلهج بكلمات الذكر، إن شيئاً ما قد أزيح عن صدرها. كاد أن يحبس أنفاسها لم يكن ذلك سوى سلسلة من المخاوف، هبطت عليها فجأة... راودتها منذ أكثر من ساعة، عندما أسندت ظهرها إلى طرف الباب المغلق، تنظر برقّب إلى قمة المئذنة بانتظار موعد الأذان.... انسحبت إلى الداخل لأداء الصلاة"[4].

---

[1] إبراهيم السعافين، الرواية في الأردن، ص 222.
[2] نفسه، ص 228.
[3] نفسه، ص 235 – 236.
[4] وجه الزمان، ص 166.

هذا الإحساس الذي داهم فاطمة الشخصية البسيطة القروية الجاهلة، المدركة لحقيقة واقعها والمتعاملة معه بعقلانية، داهم حسن الأول في متاهة الأعراب، الشخصية المثقفة المفكرة الواعية المؤمنة بالأفكار العربية، والتي تؤمن بالعلمانية كطريق للتطور العلمي والإنساني، فعندما يُجيب عن سؤال طرحه الحكيم حول كيفية كتابة رواية صحراء السراب، فأجاب "كنت بحاجة إلى أسطورة، كلنا بحاجة إلى أسطورة، رغبت في أن أصوغ بطلاً أسطورياً، وعصبة يتحرر أفرادها من العصبية. كنت أريد لهم أن ينجزوا حلمي، أريد أن يبنوا مؤسسات حقيقية، أن يشيدوا هياكل دولة علمانية. أن يصوغوا إنساناً جديداً. قال الحكيم: كنت أظنك علمانياً عقلانياً... ما حاجة مثلك إلى أسطورة؟ أبرقت عيناي قلت: أحن إلى تلك السكينة الداخلية... كنت أخاف العتمة. فيأتي صوت جدي من الصالة.... ويصغي لعبد الباسط، ويقول بين الحين والآخر الله.... الله.... فكأنما تحلّق حولي الملائكة، وتمسح على وجهي يتلاشى الرعب وتحل محله سكينة سرمدية"[1].

إذاً هنالك حلم: بناء مؤسسة حقيقية، إعادة صياغة إنسان جديد، والعلمانية هي السبيل لتحقيق ذلك، لكن هناك حاجة إلى شيء يبعث السكينة في النفس، لأن هنالك إحساساً بالرعب يسكن بين ثنايا ذلك المثقف الذي يطمح للجديد، وفي المقابل يحن إلى السكينة الداخلية، وتلك السكينة هي الملائكة هي الله هي الدين. إن ذلك المثقف يخاف العتمة، والعتمة هي الظلام هي المجهول، هي العلمانية، لكن الدين هي الأرضية الصلبة التي تسكن فيها السكينة السرمدية.

وقد اعترف حسن الثاني بهذه الحقيقة، فهناك "ثمة نموذجان يتجاذبان الذات العربية منذ بدء يقظتها الحديثة، النموذج العربي الإسلامي القديم، والنموذج الأوروبي الحديث، فما من أحد يستطيع أن يجادل في أن الماضي يشكّل في الوعي العربي الحديث والمعاصر عنصراً محورياً في إشكاليته، ولا أحد يستطيع أن يجادل في قوة تأثير الغرب على هذا الوعي في ذات الوقت، وهنا نجد هذه النظريات التوفيقية التي حاول إيجاد صيغة توفيقية بين الماضي والمفاهيم الغربية متجاوزة الحاضر"[2].

إن للدين حضوراً مؤثراً في وجدان المثقف العربي، وأثره أعمق من أثر الدين في وجدان المثقف الغربي، وهذا بسبب خصوصيّة هذا الدين وتاريخه الفاعل والمؤثر في خارطة العالم، لذلك لا يستطيع المثقف العربي إلا أن يعيش تحت عباءته، سواء اعترف بذلك أم عاند تأثيره بذلك أم عاند تأثيره؛ لأنه في لحظة ما، وعند عثرة ما، وسيطفو على السطح صوت

---

[1] متاهة الأعراب في ناطحات السراب، ص 328.
[2] نفسه، ص 288.

مناجاة لذلك المدفون في عمق العمق، أو سينمو قلق يكشف محاولات الانفعالات العبثية من تلك العباءة، وحقيقة إن صراع المثقف بين سطوة الدين وحضور الفكر الغربي، يحتاج لبحث عميق ومطوّل، يتناول تلك القضية بكل أبعادها وأسبابها وآثارها.

ز. تفاقم الشعور بحالة اغترابية عند المثقف العربي تكاد تصبح مرضية:

إذاً المثقف بدا عاجزاً عن تفسير العالم وتغييره، وهذا العجز فاقم الحالة الشعورية بالاغتراب، فهو مغترب عن مجتمعه، وعن واقعه، وعن ذاته، وهذا الاغتراب مردّه حالات من الإحباط والانكسارات والانفصام والقلق، والعجز، والقهر وغيره الكثير من الحالات المرضية المميتة والروح. وقد وجدنا إحساساً بالمرارة لتلك الحالة التي بدأت تستشري في وجدان مثقفينا يغلّف الروايات الأردنية، التي أصبحت تتشكّل بناءً متشظياً متماهية مع البناء النفسي للمثقف الذي يشعر بالفصام وبصور للشيزوفرينيا وبحالات من الأرق الدائم نتيجة لظروف الواقع الاجتماعية والسياسية والفكرية والثقافية.... الخ.

وبدا أن الأرق والقلق مستعصي على العلاج، لهذا باتت محاولات حسنين بطل متاهة الأعراب العلاج من حالات الأرق التي تقضّ مضجعه فاشلة، فليس بيد الأطباء حيلة أمام جرثومة الأرق المستعصية، "الناس بتتعاطى الفاليوم هالأيام مثل الملبس... وبدون فايدة... جرثومة الأرق الجديدة تتمتع بمناعة عجيبة"[1]، ولعل أسباب ذلك الارق هو إحساس المثقف بانفكاك عُرى التواصل بينه وبين مجتمعه، فهو من جهة يرى أنهم دون مستواه الفكري والثقافي، فهناك حاجز الثقافة والفكر بينه وبينهم، فالشاعر بطل رواية (اختفاء شاعر)، يصف أولئك الناس القاطنين في مجتمعاتهم بصفة تطلق على الحيوانات التي لا تعقل "وكنت أجد اهتمامي موزعاً ما بين قطيع من الناس ومجموعة من الحيوانات، ما بين الحيوانات المحبوسة أو المقيدة والحيوانات الطليقة أو المنتشرة في ساعات واسعة"[2]، ونجد هذا التشبيه في رواية أخرى للزعبي (نعاس فارس)، فعندما يطلب فارس من زوجته أن تفتح له التلفاز على عالم الحيوان، فأخبرته أن برنامج عالم الحيوان يوم الجمعة فقط فقال لها: "افتحي بس ستجدين برامج مشابهة"[3]، وهذا الحاجز الثقافي والفكري أيضاً في روايات مؤنس الرزاز، فأبطاله المثقفون غير قادرين على التواصل مع أبناء مجتمعه الذين لا يفهمون بالمادية الجدلية ولا بالماركسية ولا بالتكنوالكترو – ففي حوار طويل بين حسنين ومجموعة من الأفراد الذين

---

[1] متاهة الأعراب في ناطحات السراب، ص ، ص 397.
[2] اختفاء شاعر، ص
[3] نعاس فارس، ص 74.

دخلوا منزله، نجد فجوة سحيقة بين هذا المثقف وأولئك العامة، فحسنين يكتشف أنه على التواصل معهم، لا توجد لغة تفاهم بينهم، فلغته العلم والعلمانية، ولغتهم اللهو والعبث واللامبالاة، لذلك عندما أنهى خطابه عن حال العالم المعاصر تفاجأ بردود أفعالهم "فاكتشفت لهولي أن المرأة نائمة. واسكندر يرسل شخيراً متصلاً.... قال اللبناني بضجر... شبعنا خطابات بدنا نشوف تلفزيون"[1]، وقد جعل مؤنس الحوار يتبادل الفصحى والعامية بين شخوصه لكنه جعل لغة المثقف الفصحى، ولغة العامة العامية للإشارة للإشارة إلى مستوى تلك الشخصيات الفكري والثقافي فالفصحى لغة الثقافة، والعامية لغة الجهل، والانفصال الحاصل بين الطرفين، تأثيره كان على المثقف الأكثر حساسية وتفهمّاً، لذلك بدأ "العرق يتصبّب مني، إنهم يتجاهلوني عن سابق تصور وتصميم"[2] وهذا الشعور، يُترجم إحساساً زاقعياً من المثقف تجاه من حوله، فالمثقف بدأ يشعر بتجاهل الآخرين له، بل السخرية منه. وهذه الحالة التي وصلوا إليها ربما كان سببها أن المثقفين لا يجيدون سوى الكلام وأنهم غير قادرين على تغيير شيء لهذا بدأ حسنين يشعر بالاختناق من الحديث إليهم.

وكان خالد بطل (البكاء على الأطلال) قد توصّل إلى أنه "لم يعد هذا العالم عالمي"[3]، فقد استنتج السبب في ذلك وهو "فأنا مهزوم منذ البداية"[4]، كذلك توصل الشاعر بطل (اختفاء شاعر) بأن واقعه متأزم، وهو غير قادر على التواصل مع عناصره، فهو ملاحق بالظروف القاهرة والصعوبات المتنوعة "كنت امرءاً تبحث المصائب عني بحثاً مضنياً حتى إذا ما وصلت أرضي حطّت رحلها عندي وقدمت لي المصيبة تلو المصيبة والفاجعة تلو الفاجعة حتى اعتدت على هذه الأمور، وكدت أقول مع القائلين إن المصائب يمحو بعضها بعضاً"[5]، لهذا "يبدو أن الشاعر في هذا الزمان العصيب.... لا بد أن ينتهي به الأمر إلى الغياب أو الجنون"[6].

لقد كانت شواهد القلق والأرق الناتجة عن الاغتراب الاجتماعي متنوعة في الخطاب الروائي، وكما أشار صديق نايف (مصطفى) في (الحب المر)، عندما أخذ يقذف نايف الأصداف في البحر، فعرف مصطفى أنه واقع في الحب وعندما سأله نايف "كيف ذاك... إن

---

(1) متاهة الأعراب في ناطحات السراب، 157.
(2) نفسه، ص 149.
(3) البكاء على الأطلال، ص 56.
(4) نفسه، ص 184.
(5) اختفاء شاعر، ص 16.
(6) نفسه، ص 27.

قذف الحجارة بلا هدف أو أية حركة بلا هدف إنما هي شاهد على القلق... فهي شكل من أشكال التفريغ النفسي"[1].

كذلك فإن الأحلام أصبحت كوابيس، فحتى البسطاء أصبحت أحلامهم كوابيس فضيف الله بطل وجه الزمان يرى أن "الأحلام لم تعد تنفع في هذا الزمان... أحلام فاطمة كوابيس تخاف أم عبد الحفيظ من تفسيرها"[2].

وخلط الأحلام بالكوابيس بالهذيانات، الوعي باللاوعي، الواقع بالخيال أفرز حالات مرضية، توحي بشدة القلق والتوتر الذي طرأ على أبطال الروايات وهذه الحالة استدعت البحث عن مسكنات ومسكرات للخلاص من اضطرابات النفس المعذبة، لذلك حفلت "النصوص الروائية بالظواهر الاجتماعية المحدثة في المجتمعات العربية، كظاهرة تعاطي المخدرات والأقراص الجهنمية المخدرة، وكذلك ظاهرة الاكتئاب والإدمان والأرق إلى درجة الدخول في مصح الأمراض النفسية والعصبية، وهذا ما يشير إلى حالة التشظي والتفكك التي يعيشها الإنسان في ظروف القهر والاستلاب – فلا يجد إلا الاكتئاب، والأرق والإدمان كوسائل للهروب من مثل هذا الواقع القاسي، والملاحظ أنها حالة تنسحب على معظم نصوص الرزاز الروائية"[3].

وهناك صورة أخرى تصور إحساس البطل المثقف وهو واقف عاجز غير قادر على تغيير واقع مجتمعه، وذلك من خلال العجز الجنسي التي يعاني منها أبطال الروايات، فالمرأة سواء الحبيبة أو الزوجة أو العشيقة لا يستطيع البطل التواصل معها، وعجزه الجنسي هذا يتحدى رجولته التي بها يكون هو الأقوى في عالم النرجسية الذكورية، فعناد الشاهد عاجز، ويوسف كاتم الصوت عاجز، وأحمد الصافي عندما تخلى عن قيمه وسقط أصبح عاجزاً، ومنصور غير قادر على التواصل، وخالد بدأ يصبح عاجزاً عندما بدأت الوحدة تحاصره وبدأ الماضي يعزله، وإذا كان البطل عاجزاً، فإنه يبقى محروماً من الحبيبة، فعماد نادية لا يستطيع الزواج بها إلا إذا كوّن نفسه مادياً، ونايف كذلك، وبطل الحمراوي فقد عزة لأنها تزوجت من آخر، وحسنين لن يحصل على بلقيس لأنها أحرقت نفسها وعناد لن يحصل على مريم لأنها ستتزوج من آخر، وغيره من حالات العجز وعدم التواصل، هذا بالإضافة لِقلْب البطل الوضع الطبيعي لعلاقة الرجل بالمرأة، وذلك عندما يضعف ذلك الرجل لدرجة أن المرأة هي من تقوم

---

[1] الحب المر، ص 15 – 16.
[2] وجه الزمان، ص 181.
[3] توظيف الموروث في الرواية الأردنية المعاصرة، ص 308.

باغتصابه، (فكفى) كانت تغتصب عناد الشاهد، ورحمة المومس كانت هي المبادرة والساعية لخالد.

لقد عاش أبطال الروايات الأردنية حالة من التناقض الذاتي، وربما هذا مردُّه "نتاج الأيدولوجية المثالية للمجتمع الطبقي – الأبوي، فهي لا بدّ من أن تحمل دمغة هذا المجتمع الازدواجي جوهرياً"[1]، لهذا كان بعض الأبطال حالات اجتماعية، "فيوسف الكاتم الذي انتقم من الدكتور مراد؛ لأنه صمد وهو لم يصمد، لم يكن ينتقم إلا من نفسه، لقد كان أشبه بالمريض النفسي، وهذه الحالة كانت نتاجاً لطفولة معذبة عانت من جهل الأم وانحلالها ومن قسوة زوج الأم الذي كان يضربه ويشتمه فقد كان لسانه حذاءه وكلماته ركلات"[2] وهذه الطفولة انعكست على حاضره الذي أحضر معه من الماضي عجز الطفل وضعفه فاستمر مع حاضر يوسف الذي بات مريضاً نفسياً يقول "الحياة غير منطقية، والتنافع فيها فاقع كالفضيحة، والدليل على ذلك أنني أشعر بالعجز، والعقم والضعف والموت"[3].

وقد كانت محاولات الانتحار التي كان يقدم عليها أبطال الروايات، الخلاص الذي نشده أولئك الأبطال لوضع حدٍّ لحياة بائسة غير متصالحة مع مجتمعها وحتى مع نفسها، وتلك المحاولات كانت دليلاً ملموساً لشدة الصراع الذي يعاركه المثقف.

والنهايات المفتوحة لبعض روائيينا كانت تخلق حالة من التشويش في ذهن المتلقي، لكن الحقيقة "إن مثل هذه الرواية لا تزيد فرص التشويش، وإنما تشرح الوضع المضطرب تشريحاً دقيقاً، بشكل يكاد يذهل القارئ، ويشككه في هدف الرواية، وهي بهذا التشريح إنما تتصل أو تحاول الوصول إلى هدف العنف، وهو العمل على تنوير القارئ"[4].

لقد حاول الروائي الأردني أن يعبر عن قضايا مجتمعه وهمومه بكل مصداقية واستخدم لهذا الغرض وسائل تعبيرية متنوعة داخل الخطاب الاجتماعي، وحاول الولوج إلى تلك المنطقة المظلمة في أعماق الإنسان "التي تعتقد أنها تنطوي على أصل الدوافع والمحركات التي تتحكم بتصرفات الإنسان وتوجهه من حيث يدري أحياناً ومن حيث لا يدري في أغلب الأحيان، ويكمن خلف هذا الانكفاء سعي صادق – ربما وهم حالم – للقضاء على الازدواجية

---

[1] أنظر جورج طرابيشي، الرجولة وأيديولوجيا في الرواية العربية، ص 150، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، آذار (مارس)، 1983.
[2] مؤنس الرزاز، اعترافات كاتم الصوت، دار الشروق للنشر والتوزيع – عمان – ط1، 1986.
[3] نفسه، ص 55.
[4] عبير البادي، الثائر الحزين، دار جرير، 2006، ص 14.

في سلوك الإنسان، الازدواجية بين الوجدان والعقل وبين الدافه والإرادة وبين الميل والوازع"[1]، وكان في كل أداء خطاب روائي يسعى لبصمة ذاتية تختزل داخل هذا العمل، وهذه كانت ميزة الحركة الحداثية في الفن الروائي الأردني، فالحركة الحداثية في الأدب ككل، "لا تعني فقط حرية الفن، بل ضرورة الفن عبر أسلوب يتميز بدرجة كبيرة من الفردانية أكثر مما هي أسلوب، وبمعنى آخر فهي الدرجة العالية من الوشم الذاتي الذي يميز كل أديب عن غيره، وحتى أسلوب الأديب نفسه من نص إلى آخر"[2].

أليست رواية (وراء الضبع) لأحمد الزعبي تختزل الحياة الاجتماعية التي يعيشها الإنسان العربي الذي يلهث وراء حياة تشتر ما بقي من كبريائه؟ لقد مسح بطل رواية (وراء الضبع) خارطة الوطن ابتداءاً من الصحراء التي تعطي الأولوية للضباع على آدمية البشر، فتمنحهم حق الإقامة وحق الأمن وحق الحماية، "كان الضبع يحوم حول الخيمة في صحراء قاتمة ساكنة وكان الولد يقوم مقامي في غيابي، وحين طالت الرحلة إلى المدينة، حاول الولد أن يحمي الأسرة وأهل الخي لكن اللعين غافله في الظلام ورشقه بذيله المبلل على وجهه رشقة أفقدته صوابه، فتتبع الضبع إلى مغارته، وهناك أكله... أكله أكله... من رأسه حتى أخمص قدميه"[3]، أما الآدمي فعليه أن يبحث عن وطن آخر يجد فيه حقوقه التي لن يجدها أبداً إلى الصحراء رحل المعلم في رحلة الموت "كانت رحلة شاقة مُضنية ظننا أن الطريق مستقبلنا، وأن الشمس ستذيبنا، وأن الرمال ستخنقنا، وتدفننا أحياء، ربما كان ذلك نابعاً من خوضنا هذه التجربة للمرة الأولى في هذه الصحراء القاتلة والقتيلة، ولكننا في آخر هذا العذاب وأول العقاب، وصلنا إلى مضارب القبائل المتناثرة هنا وهناك في أعماق الصحراء الموحشة"[4].

لكن الإنسان العربي مصمّم على عدم الرحيل عن الوطن، فينتقل داخل الوطن شادّاً رحاله إلى القرية، علّها تمسح دموعه التي ما زالت تنسكب على ابن المدرس الأكبر، لكن القرية تتنفس نفس هواء الصحراء، وتشرب من نفس المطر، لذلك هناك مواثيق حق الجبيرة، فالقرية لن تنقض بنود الميثاق مع الصحراء، وهذا الإنسان الراحل إليها سوف تلفظه بطريقتها الخاصة، فمتطلبات الحياة الأساسية ليست بأفضل مما عليه في الصحراء وإن تحمل أفضلية محدودة – هذا حتى لا نظلم القرية – (ولكن الأمور سارت بخيرها وشرها، بصفائها وتعكيرها

---

[1] ملامح في الأدب والثقافة واللغة، ص 20 – 21.
[2] الرواية في الأردن، أوراق ملتقيات عمان الإبداعية، ص 89.
[3] أحمد الزعبي، وراء الضبع، ص 14، دار الكتابي للنشر والتوزيع، إربد، 1993.
[4] نفسه، ص 5.

مدة طويلة من الزمن، كبر الولدان في خلالها وكبـــرت معهمـــا همومهمـــا، واهتماماتهمـــا، وانخرطا في نشاطات مختلفة توزعت ما بين المدرسة والرياضـــة والمطالعـــة، والعلاقـــات الاجتماعية والعاطفية والفكرية وغيرها"[1].

تفوق الولدان في المدرسة رغم ظروف الأسرة الصعبة التي تعانيها، ورغم ظـــروف القرية الأصعب التي كانت تجتاح أهل القرية جميعاً،[2] "فتوقع القرية المدرس بالمصيدة الأولى وهي مصيدة السياسة، فالقرية واضحة وعفوية وبسيطة وتقول بكل صراحة أنـــا القريـــة لا أعرف لغة السياسة نحن هنا فقط نمارس الثورة، السياسة هناك في المدينة ارحل أنت وولدك الأوسط ومارسها هناك حيث موطنها الأصلي.

ثم تضع المصيدة الثانية وهي مصيدة الحب الحرام، فأهـــل فتـــاة المدينـــة ينظـــرون بازدراء لمن حولهم، ظناً منهم بأن الإنسان إذا لم يكن من المدينة.... فهو همجي لا يعـــرف معنى الحضارة لكن القدر أحياناً يجب أن يمرغ الأنوف المتعجرفة في التراب؛ لأن هذا الحب يتوَّج بالزواج وتضع القرية في النهاية حدّاً لمقاومة هذا الإنسان، عندما ترهبه بمـــوت ابنـــه الأوسط، فما كان من الإنسان الذي فقد جزءاً من قوته في الصحراء ثم جزءاً آخر في القريـــة إلاّ أن يلملم أحزانه، ويشدَّ رحال همومه ليرحل إلى الملاذ الأخير إلى المدينة الكبيرة إلى عالم الضديات والأحلام المقهورة، إلى عالم الوحشية والخواء. إن المدينة تشبه الزهرة المتوحشة، تلك الزهرة الجميلة الكبيرة التي يخدع منظرها أول الأمر كل من يراها لكن حين تقترب منها الحشرات الكبيرة والصغيرة تفترسها من دون رحمة.

هذا العالم تفاعل معه ابنه الأصغر وغاص في أعماقه، أعماق المدينة التي تنطمر فيها القيم النبيلة والأحلام الجميلة والمثاليات الفاضلة والعلاقات الأسرية الحميمة، هذا هـــو عـــالم المدينة كما يحسّه أغلب أدبائنا الذين ينتمون للريف، وهم بالتالي يكنّون شـــعوراً بـــاللاوعي الجمعي تجاه المدينة، ذلك الغول الذي يفتك بأبناء الرّيف الوادعين المسالمين الحالمين بحيـــاة جديدة أفضل، لكنهم يعلمون أن المدينة لا ترحم أبناءها فكيف بالقادمين الجدد!!

إن المدينة هي المعادل الموضوعي للشرور والآفـــا والفســـاد والعلاقـــات المهزئـــة، والضمائر الميتة والأجساد المستباحة، بل هي المعادل الموضوعي للتيه والضياع بل نستطيع أن نبتعد إلى أكثر من هذا، إنها معادل موضوعي لموت الإنسان والإنسانية.

---

[1] نفسه، ص 20.
[2] وراء الضبع، ص 20.

لذلك حتى في المدينة التي لجأ إليها بطل الزعبي في (وراء الضبع) فإن الضبع يقتل ابنه الأصغر بهذا يفقد الأبناء الثلاثة "وذات ليلة جاء الحفيد وأمه مكلّلين بالسواد والانكسار والدموع وأدركت على الفور أنني أضعت آخر الأبناء وكنت في الحالة التي ترى فيها الناس سكارى وماهم بسكارى ممسوح الذاكرة، مفتوح الجرح.... مقلوع الجذر.... ناشف الدمع... مشلول الجسد.... والروح والعينين"[1].

ويستمر حصاد الموت في الرواية، فهو ليس مجرد موت قدريّ، ينزل عند بلوغ أجله، بل هو موت يتجرعه هذا البطل في كل الأمكنة التي يعيش فيها، وفي كل الأزمنة التي تمرّ به في الصحراء والقرية والمدينة.

هذا الحصاد حصد بسمة الماضي (الأبناء الثلاثة) وقتل أمل المستقبل (الحفيد)، إن الموت انتصر أو ربما نستطيع القول إن هذا هو الخلاص من واقع الصحراء التي تتنقم من أبنائها الذين خلعوا خيامهم ورحلوا تاركينها وحيدة مع النجوم إلى القرية والمدينة، ثم عادوا إليها ليس بدافع الاشتياق والحنين وإنما بدافع المصلحة التي لم يعد الإنسان يعرف غيرها أو حتى يعترف بغيرها في عالم الماديات الذي لا قيمة للمعنى أمامه. والصحراء كابلجيا حقودة لا تصفح لمن أساء إليها، لذلك هي لا تسلط الهاجرة فقط ولا رمالها المتحركة والعاصفة فقط ولا حشراتها القاتلة فقط، بل إنها تهيّج ضباعها.

الضباع تواجه الإنسان وتأكله، موت بطيء تماماً مثل من ذهب إلى صحارى الوطن العربي خلف لقمة العيش التي عجزت بلادهم المستهلكة عن تأمينها لهم، فالصحراء تمزقهم، تمزق أحلامهم، أرواحهم وأجسادهم. أو هو الخلاص من واقع القرية النتخلف الذي تقبع على تلاله بيوت الجهل والأمية والذي تقطن وديانه عادات وأعراف اجتماعية قاتلة تقتل الحلم بغدٍ أفضل وتمسخ البراءة في عيون القلوب الواعدة وتزرع سنابل جافة في أرض خضراء، فهذه القرية تحب الحمار وتكره السيارة، وتفضّل الأكل على الأرض وباليد على الجلوس على الطاولة والأكل بالملعقة فهذا حرام، وتؤيد زواج الطفلة التي لم تبلغ بعد من الشيخ الذي وصل إلى أرذل العمر، وتكره الكهرباء؛ لأنها تُعلّم على السهر في حين النوم مع الدجاج أكثر فائدة للجسد الذي يصحو مع صياح الديك، والتلفاز حرام لأنه يعلّم الأولاد والبنات قلة الأدب، تلك التي يمارسونها تحت أكوام القش عند أحراش الجبل.

---

[1] وراء الضبع ، ص 36.

أو الخلاص من واقع المدينة المأزوم، المأزوم بالضجيج الذي يقتل الإنسان في اليوم ألف مرة، المأزوم بلغة الكذب والنفاق والرياء والخداع، المأزوم بالنوايا السيئة والقلوب الخادعة والنفوس المعذّبة والأرواح الميتة، المأزوم بالأيادي السارقة والعيون المنطفئة والأقدام الطاحنة والعقول المريضة والنفوس الخبيثة، المأزوم في علاقاته الأسرية. أليس الموت في النهاية إذاً خلاص لآلام الإنسان المعذّب في الأرض؟

هذه صورة رسمها الزعبي لحالة الإنسان الذي يعيش في مجتمعه ويحاول أن يتواصل معه، ويحاول أن يعيش فيه، رسمها من خلال الراوي المشارك ذلك الراوي الذي يفرض وجوده من أول الرواية إلى آخرها، دون أي إشارة أو مقدمات وصفية، الراوي هو المتكلم بضميره، كل الأحداث تتمحور حول شخصيته، وهو يتولى رواية أصوات الآخرين، يتعامل مع أحداث القصة لا بصفته عاكساً، بل بصفته صانعاً سلباً وإيجاباً وهو يشكل الرؤية مع كونه واحداً من شخوص الرواية، والراوي هو الشخصية الرئيسية يعرف ما تعرفه الشخصية لأنها هو، ولا يقفز وراء الأحداث بل يقف معها[1].

هذا الصوت الذي لا يعلو فوق صوته يعمل آلاماً وآلاماً لا يريد أن يتقاسمها مع أحد، وكأن العذابات التي تنفستها شهيقاً وزفيراً أصبح معتاداً عليهما بل ربما إذا لم يجدها مات مختنقاً فهي الهواء الذي يتنفسه، لذلك فإن التعبير بضمير المتكلم يمثل قمة اللحظة المأزومة التي ما عاد أحد يستطيع أن يعبّر عنها سوى صاحبها "فالراوي هنا هو المتكلم بضميره، ويقع في مركز الحدث يقدم لنا صوته مباشرة وكلماته، دون أن يُسمّى لنا اسمه من أول الرواية إلى آخر كلمة فيها[2].

حاول الروائي أن يبرز أحاسيس الراوي بكل آلامها وأوجاعها من خلال صوته فقط، ولكي تكون واضحة لا تلتبس على القارئ، كان صوت الراوي وحيداً في الرواية، فالقارئ يتفاعل مع هذا الراوي، ويستطيع أن يفهمه أكثر عندما يكون الصوت الموجود في الرواية صوتاً واحداً لا يختلط مع أصوات أخرى، فالإنسان عندما يسمع لطرف واحد، يعرض عليه الأمور من وجهة نظره، ويعلل له الأسباب من رؤيته الخاصة، فإنه سيميل نوعاً مع هذا الطرف، وستكون هناك عملية استقطاب بطريقة ما لصالح هذا الطرف؛ لأن هذا الطرف يحلل ويعرض الأمور كما يراها هو، ويعرض أمام الآخر مواقف الآخرين دون أن يبررها أو يسوّغ أسبابها، هو يشرح ويحلل ويفسر مواقفه هو، بالالي هو يستعطف بطريقة ذكية وغير

---

[1] أنظر جهاد المرازيق، بناء الخطاب الروائي عند أحمد الزعبي، ص 20 – 22.
[2] المرجع نفسه، ص 21.

مباشرة؛ لأنه من أعماقه يحتاج لهذا العطف والتعاطف، وهو يشعر بالانهزام من الداخل، يشعر بقوى ضاغطة على زنبركات حياته التي هي أساساً شبه معطلة؛ لذلك ربما صوت الراوي الوحيد في رواية الزعبي (وراء الضبع) – وفي روايات الزعبي على العموم – يوحي بإحساس البطل بفرديته أمام هذا العالم الضاغط اجتماعياً واقتصادياً وسياسياً وإنسانياً، فعالم بطل (وراء الضبع) يحاصره اجتماعياً وإنسانياً في جميع الأماكن التي عاش فيها (الصحراء – القرية – المدينة).

إن الروائي أحمد الزعبي يدرك بثقافته وفكره الثاقب ما يتعرض له الإنسان وما يواجهه في هذه التقسيمات الثلاثة، ويدرك أن الإنسان محاصر فإما قسوة الصحراء وجبروتها، أو جهل القرية وتعنتها، أو عبثية المدينة واستنزافها.

الخاتمة

حاولت في هذا البحث، دراسة الأزمة التي يعيشها المثقف الأردني، كما عالجها الخطاب الروائي الأردني، وبحثت في الأساليب الفنية التي استخدمها الروائيون لمعالجة واقع تلك الأزمة من خلال منظور ذاتي فكري فلسفي فني، وكان اللافت للانتباه، التنوع الكبير في استخدام التقنيات الروائية الحديثة والتنوع الهائل في لغة الخطاب المبنية على اللغة النثرية الحديثة والشعرية، الإنشائية والخبرية، العلمية والأدبية، الحداثية والتراثية، الرمزية والواقعية، الفلسفية والفكرية.

ولاحظنا الطرق المتعددة في بناء الخطاب الروائي، حيث كان الروائيون الأردنيون يكثّفون المعنى في مواطن، وفي أخرى يوجزون، وأحياناً كانوا مباشرين، وفي أخرى غير مباشرين استخدموا في مواطن كثيرة اللغة الشعرية والمونولوجات الجوانية لاستثارة عواطف المتلقي، ليشارك المثقف همومه وأحزانه وآلامه وليفرض عليه نوعاً من المسؤولية تجاه واقعه الذي يتعامل معه سلبيّاً، لا يحاول فهم ظروفه المحيطة به، ولا يسعى لتغييرها.

ولجأ الروائيون إلى مذاهب أدبية غربية حديثة استطاعت أن تفكك ما هو قائم، وتعيد بناءه، للوصول إلى رؤية فكرية فاعلة ومؤثرة. فتنازعت المذاهب الأدبية من سريالية ووجودية ورمزية وفلسفية وغيرها من المذاهب التي أغنت الرواية الحديثة بروافد تُغني الخطاب فكراً وثقافة وحسّاً تأثيرياً عميقاً، وقد حاولوا من خلال تلك المذاهب الأدبية والتقنيات السردية الحديثة الكشف عن العالم الحقيقي للإنسان المثقف بكل تناقضاته وقلقه وإحساسه المتصاعد بالتيه والضياع، وأسلوب الرواية التجريبية الذي خاضه كثير من الروائيين الأردنيين أمثال تيسير سبول وغالب هلسا وسالم النحاس ومؤنس الرزاز أحمد الزعبي وإبراهيم نصر الله وسميحة خريس وإلياس فركوح ورمضان الرواشدة وغيرهم الكثير من الروائيين الأردنيين كان الأقدر على الكشف عن العالم الجواني للمثقف الذي يصارع ظروف واقعه الاجتماعية والسياسية والاغترابية والفكرية والثقافية. فذلك المثقف الذي يشعر بمسؤولية تجاه مجتمعه تفرضه عليه ثقافته وفكره الملتزم لبناء مجتمع مثالي يحفظ له هويته الآيلة للسقوط، وليحميه من أمراض العصر الحديث النفسية، الأرق، القلق، الاضطراب، الإحساس بالضياع.

وفي أثناء تتبُّعي لأزمات المثقف في الرواية الأردنية، وجدت أن الأزمة الحقيقية التي هَيْكَلَ تكوينها الروائيون الأردنيون هو: العجز، الفعل السلبي، التنظير، البكاء على الأطلال، تبريء الذات المعذبة، فمعظم أبطال روايتنا الأردنية من المثقفين، يعيشون هواجس، كوابيس، أحلام يقظة، هذيانات، هلوسات، يعيشون مخدّرين، ومَنْ الذي خدّرهم؟ هم خدّروا أنفسهم بأنفسهم؛ ليتخلصوا من عذابات النفس اللوامة التي تطالب بالفعل لا بالقول؛ ليسوّغوا مبرّرات الشرود من عالم قوي متسلط، هذا العالم الذي يدرك الروائيون الأردنيون أنهم بحاجة إلى رؤى أكثر عمقاً وتأثيراً، رؤى قادرة على التغيير، بحاجة إلى عقول قادرة على الهدم ثم البناء.

الأزمة التي أفرزها الروائيون هي أزمة الواقع المعاش الذي هرب المثقف من خوض معركته، وترك الساحة بسبب عجزه وضعفه أمام تلك الظروف القاهرة فهرب إلى عوالم تبرئ ساحته، عوالم تسوّغ له هروبه وتمنحه مبرّرات تُعفيه من المساءلة الأخلاقية كونه مثقفاً، إن الأزمة التي كشفها الروائيون الأردنيون هي أزمة المواجهة، وقد تكون هناك معركة، لكن ليس هناك أي مؤشرات للمواجهة.

لكنني وجدت أن هنالك تمييزاً في الحس الروائي لدى الروائيين الأردنيين منبعه الصدق، فالصدق يؤدي إلى الرفض، رفض سلبيات المجتمع، وتناقضات المجتمع وازدواجية الشخصية، فدفعه ذلك إلى التشكيك في كل شيء يدور حوله، بالتالي يتسبب الصدق في القلق الفكري والشعور بالغربة، وهذا قاده إلى التعبير المتجاوز للقواعد الشكلية الروائية للتعبير عما يعتمل في نفسه من أسف وحزن وألم على واقع مجتمعه وعلى مصير الإنسان فيه.

وهناك ملاحظة هامة، رصدها البحث أثناء الدراسة وهي، المحاكاة الشديدة للفن الروائي الغربي، بكل ما طرحه من أساليب وتقنيات وأشكال فنية حديثة استخدمه الروائي الأردني، وسار على نهجها، ولم يحاول الروائي الأردني أن يدقق في البيئة الفكرية والثقافية والحضارية التي تبلور فيها ذلك الفن الروائي والتي تختلف بكل المقاييس عن بيئتنا الفكرية والثقافية والحضارية، كان عليه أن يحلل ويعاين ويدرس ويستنتج، ثم يخلق منظومة فنية تتناسب ومعطيات بيئته، بحيث تستند على التراث الفكري والأدبي العريق، وتستفيد من مستجدات الأدب الحديث بشرط، أن يتبنى نظريات تتلاءم وبيئته الخاصة، بالتالي عندما ينسج خطابه الروائي، بحيث يتفاعل مع معطيات واقعه وملامح مجتمعه سيكون أكثر قُرباً من قرّائه، الذين هم في حالات كثيرة تستعصي عليهم فهم روايات كُتّابهم المحليين، فيظنون أنفسهم يقرؤون لكُتّاب غربيين.

المصادر:

1. القرآن الكريم.

الروايات:

1. إبراهيم نصر الله، براري الحمى، مؤسسة الأبحاث العربية – بيروت – لبنان، دار الشروق للنشر والتوزيع – عمان – الأردن، ط1، 1985.
2. عَوْ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت، دار الفارس للنشر والتوزيع – عمان، دار الشروق – عمان، ط2، 1999.
3. أحمد الزعبي، اختفاء شاعر، مكتبة الكتاني للنشر والتوزيع، إربد، ط1، 1410 هـ/ 1990م.
4. قبل الإعدام، مكتبة الكتاني للنشر والتوزيع، إربد، ط1، 1410 هـ/ 1990م.
5. لعنات شاكر، دار الأمل للنشر والتوزيع، إربد، ط1، 1407 هـ/ 1986م.
6. نعاس فارس، دار الأمل، إربد، ط1، 1410 هـ/ 1990م.
7. وراء الضبع، دار الكتاني للنشر والتوزيع – إربد، 1993.
8. أمين شنار، الكابوس، دار النهار، 1968.
9. تيسير سبول، أنت منذ اليوم، دار ابن رشد للطباعة والنشر، ط1، 1980.
10. جمال ناجي، الطريق إلى بلحارث، الجامعة الأردنية، 1982.
11. رمضان الرواشدة، من حياة رجل فقد الذاكرة (الحمراوي)، المؤسسة العربية للدراسات – عمان، ط1، 1992.
12. سالم النحاس، أوراق عاقر، دار الاتحاد – بيروت، 1968 .
13. طاهر العدوان، وجه الزمان، دار الكرمل للنشر والتوزيع – عمان، ط1، 1987.
14. علي الدلاهمة، الحب المر، الجامعة الأردنية.
15. غالب هلسا – البكاء على الأطلال، دار ابن خلدون، بيروت، ط1، تشرين الثاني – نوفمبر، 1980.
16. سلطانة، دار أزمنة للمنشر والتوزيع – عمان – الأردن، ط2، 2003، دار الحقائق – بيروت، ط1، 1987.
17. فؤاد القسوس، العودة من الشمال، وزارة الثقافة – عمان – 1977.
18. مؤنس الرزاز، أحياء البحر الميت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1982.
19. اعترافات كاتم الصوت، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 1986.

20. جمعة القفاري، المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت – عمان، ط1، 1990.
21. الشظايا والفسيفساء، المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت، 1994.
22. متاهة الأعراب في ناطحات السراب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت، ط1، 1986.
23. محمد عيد، المتميز، مطبعة الشرق، عمان – 1987.

المراجع العربية:

1. إبراهيم خليل (الرواية في الأردن في ربع قرن 1968 – 1993)، دار الكرمل – عمان، ط1، 1984.
2. إبراهيم خليل، قراءة في الأدب الأردني، منشورات وزارة الثقافة – عمان.
3. إبراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة – عمان، ط1، 1424 هـ/ 2003م، ط2، 1427 هـ/ 2007م.
4. إبراهيم السعافين، الرواية في الأردن، لجنة تاريخ الأردن – عمان ط1، 1995.
5. إبراهيم مدكور، معجم العلوم الاجتماعية، الهيئة العامة المصرية للكتاب – القاهرة، 1975.
6. إبراهيم ناصر، الأنثروبولوجيا الثقافية (علم الإنسان الثقافي)، جمعية عمال المطابع التعاونية، ط1، 1402 هـ – 1982م/ ط2، 1405 هـ – 1985م.
7. الإمام أبو زكريا يحيى بن شرف النووي الدمشقي، رياض الصالحين، دار إحياء التراث العربي – بيروت – لبنان، ط1، 1403 هـ/ 1983م.
8. أحمد الزعبي، التناص نظرياً وتطبيقاً، مكتبة الكتاني، إربد، ط1، 1413 هـ / 1993م.
9. أحمد عباس صالح، حول فكرة البطل التراجيدي والعصر الحديث.
10. أحمد محمد عطية، أدب الثورة المضادة، دار شهدي للنشر.
11. أحمد محمد عطية، الرواية السياسية، مكتبة مدبولي – القاهرة، ط1، 1981
12. أسامة الغزالي، حرب الأحزاب السياسية في العالم الثالث، سلسلة عالم المعرفة – الكويت، 117، محرم 1408 هـ/ سبتمبر (أيلول)، 1987م.
13. أيمن عبد الرسول، في نقد المثقف والسلطة والإرهاب، رؤية للنشر والتوزيع – القاهرة، ط1، 2004.
14. بسام خليل فرنجية، الاغتراب في الرواية الفلسطينية، ومراجعة خليل أحمد، مؤسسة الأبحاث العربية – بيروت.

15. جهاد المرازيق، بناء الخطاب الروائي عند أحمد الزعبي، دار الكرمل للنشر والتوزيع – عمان، ط1، 2005.
16. جورج طرابيشي – الأدب من الداخل (عبد الرحمن منيف والبحث عن الرجول)، دار الطليعة – بيروت، ط2، 1981.
17. جورج طرابيشي، الرجولة وأيديولوجيا في الرواية العربية، دار الطليعة للطباعة والنشر – بيروت، ط1، آذار (مارس)، 1983.
18. حسام الخطيب، ملامح في الأدب والثقافة واللغة، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي – دمشق، 1977.
19. حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، الفضاء الزمن الشخصية، المركز الثقافي العربي – بيروت، 1990م.
20. حسن سعد السيد، (الاغتراب في الدراما المصرية المعاصرة بين النظرية والتطبيق من 1960 – 1968)، الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة، 1986.
21. حسين جمعة، النار والهشيم، الجزء الثاني، دار الينابيع للنشر والتوزيع – عمان، 2005م.
22. حليم بركات، المجتمع المعاصر (بحث استطلاعي اجتماعي)، مركز دراسات الوحدة العربية – بيروت، ط4، 1983م.
23. حليم بركات، الهوية (أزمة الحداثة والوعي التقليدي)، رياض الريس للنشر – بيروت، 2004م.
24. حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والتوزيع – عمان، ط1، 1413 هـ/ 1993م.
25. خالدة سعيد، حركية الإبداع (دراسات في الأدب العربي) دار العودة – بيروت – ط1، 1979م.
26. خالد الكركي، الرواية في الأردن، الجامعة الأردنية – عمان، 1986.
27. خليل أحمد خليل، محمد علي الكبيسي، مستقبل العلاقة بين المثقف والسلطة، دار الفكر – دمشق سوريا، دار الفكر المعاصر – بيروت لبنان، ط1، ربيع الثاني، 1422 هـ/ تموز (يوليو) 2001م.
28. رشدي رشاد، النقد والنقد الأدبي، دار العودة – بيروت.
29. رفقة محمد عبد اله دودين، توظيف الموروث في الرواية الأردنية المعاصرة – وزارة الثقافة – عمان – الأردن، ط1، 1997.

30. رناد عياد، التيارات السياسية في الأردن، الجزء الثاني، عمان، 1992.
31. زكي نجيب محمود، هذا العصر وثقافته، دار الشروق – بيروت، ط1، 1980.
32. زياد محمود أبو لبن – رؤى نقدية في الرواية العربية – عمان، 2004م.
33. ساطع الحصري (أبو خلدون)، أبحاث مختارة من القومية العربية، دار المستقبل العربي – القاهرة، ط2، 1985.
34. سامية محمد جابر، الانحراف الاجتماعي بين نظرية علم الاجتماع والواقع الاجتماعي، دار المعرفة الجامعية، 1981.
35. سلوى الخماش، المرأة العربية والمجتمع التقليدي المتخلف، دار الحقيقة – بيروت، ط3، 1981.
36. سليمان الأزرعي، دراسات في القصة والرواية الأردنية، دار ابن رشد للنشر والتوزيع – عمان – الأردن –، ط1، 1985.
37. سليمان الأزرعي، الرواية الجديدة في الأردن، المؤسسة العربية للدراسات والنشر – عمان – ط1، 1997.
38. سليمان الأزرعي، العبور إلى الحاضرة، (دراسة في تحولات المجتمع الروائي)، سلسلة كتاب الشهر 99 – وزارة الثقافة عمان – الأردن، ط1، 2005.
39. سليمان الشطي، الرمز في أدب نجيب محفوظ، المطبعة العصرية – الكويت – ط1، 1976.
40. سمير قطامي، الحركة الأدبية في الأردن (1948 – 1967)، منشورات وزارة الثقافة والتراث القومي – عمان، 1989م.
41. السيد علي شتّا، نظرية الاغتراب، مؤسسة شباب الجامعة – الإسكندرية، 1993م.
42. السيد الحسيني، التنمية والتخلف (دراسة تاريخية بنائية)، دار المعارف – القاهرة، ط2، 1982.
43. سيزا أحمد قاسم، بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، دراسة أدبية، الهيئة المصرية العامة، 1984.
44. شكري عزيز ماضي، (من إشكاليات النقد العربي الحديث)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت، ط1، 1997.
45. الصادق مسومة، النزعة الذهنية في رواية الشحاذ لنجيب محفوظ، دار الجنوب تونس، 1992.

46. صالح سليمان عبد العظيم، سوسيولوجيا الرواية السياسية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998.

47. صلاح صالح، الرواية العربية والصحراء، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية – دمشق، 1996.

48. صلاح الدين نيازي، الاغتراب والبطل القومي، مؤسسة الانتشار العربي – لندن – بيروت، ط1، 1999.

49. عادل الهواري، التغيير الاجتماعي والتنمية في الوطن العربي، دار المعرفة الجامعيّة – الإسكندريّة، 1993.

50. عبد الحميد محادين، تقنيات السرد الروائي في روايات عبد الرحمن منيف، المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت، ط1، 1991.

51. عبد الرحمن منيف، هاملت عربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت، 2003.

52. عبد الفتاح كليوط، الأدب والغرابة دراسات بنيوية في الأدب العربي.

53. عبد الله رضوان، أسئلة الرواية الأردنية (دراسة في أدب مؤنس الرزاز)، منشورات وزارة الثقافة – عمان، ط1، 1991.

54. عبد الله نقرش، التجربة الحزبية في الأردن، منشورات لجنة تاريخ الأردن، ط2، 1992.

55. عبد المحسن طه بدر، نجيب محفوظ الرؤية والأداة، دار الثقافة للطباعة والنشر – القاهرة، 1978.

56. عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، المجلس الوطني للثقافة – الكويت، ط1، 1988.

57. علي الراعي، بين الأدب والسياسة، الهيئة العامة بقصور الثقافة، الشركة الدولية للطباعة، مدينة 6 أكتوبر، ط1، 2004.

58. عزت حجازي، التحدي (التنمية والتخلف في الوطن العربي)، دار التنوير – بيروت، ط1، 1985.

59. عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، دار العودة ودار الثقافة، – بيروت.

60. عفيف فرّاج، الحرية في أدب المرأة، دار الفارابي – بيروت – ط1.

61. عيسى العبادي: الثائر الحزين (دراسة في بواكير عبد الرحمن منيف)، دار الجنان للنشر والتوزيع – عمان – الأردن، ط1، 2009.

62. مضامين الرواية الأردنية (1967 – 1990).
63. غالب هلسا، المكان في الرواية العربية، دار ابن هانئ – دمشق، 1989.
64. فرحان صالح، هموم الثقافة العربية، دار الحداثة للطبع والنشر والتوزيع – بيروت – لبنان، ط1، 1988.
65. فاضل ثامر، مدارات نقدية في إشكالية النقد والحداثة والإبداع، دار شؤون الثقافة – بغداد، ط1، 1987م.
66. فيصل دراج، الذاكرة القومية في الرواية العربية، (منذ زمن النهضة إلى زمن السقوط)، مركز دراسات الوحدة العربية – بيروت – لبنان، ط1، كانون الثاني – (يناير) 2008.
67. قسطنطين زريق، الأعمال الفكرية العامة للدكتور قسطنطين زريق، 4مج، مركز دراسات الوحدة – بيروت، 1994.
68. لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان، دار النهار – بيروت، ط1، 2002.
69. ليلى عبد الوهاب، العنف الأسري (الجريمة ضد المرأة)، دار المدى – بيروت، 1994.
70. محمد حسن عبد الله، الريف في الرواية العربية، الكويت، 1989.
71. محمد عابد الجابري، تكوين العقل العربي (نقد العقل العربي 1)، دار الطليعة للطباعة والنشر – بيروت – لبنان، ط1، أيار (مايو) 1984.
72. محمد عابد الجابري، المثقفون في الحضارة العربية، مركز دراسات الوحدة العربية – بيروت، ط1، 1995.
73. محمود شفشق ورفاقه، التربية المعاصرة، دار القلم – الكويت، 1975.
74. محسن جاسم الموسوي، الموقف الثوري في الرواية العربية المعاصرة، منشورات وزارة الأعلام الجمهورية العراقية، 1975.
75. محمد عطيات، القصة الأردنية الطويلة منذ بدء الإمارة (1921 – 1997)، دائرة الثقافة والفنون – عمان.
76. محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، نهضة مصر، ط7، يوليو 2006م.
77. مراد وهبة، المعجم الفلسفي، دار قباء – القاهرة، 1998.
78. معتز سيد عبد الله، الاتجاهات التعصبيّة، سلسلة المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب – الكويت (137)، رمضان 1409 هـ/ مايو/ أيار/ 1989.

79. نبيل اسكندر، الاغتراب وأزمة الإنسان المعاصر، دار المعرفة الجامعية – الإسكندرية، 1988.
80. نديم البيطار، حدود الهوية القومية (نقد عام، دار الوحدة، بيروت – لبنان – ط١، 1982.
81. نزيه أبو نضال، علامات على طريق الرواية في الأردن، دار الأزمنة – عمان، 1996.
82. نزيه أبو نضال، الرواية الأردنية بين الواقعية والحداثة، (في الرواية الأردنية وموقعها على خريطة الرواية العربية)، تحرير مجموعة الكتاب، دار أزمنة – عمان ط١، 1994.
83. نوال مساعدة، البناء الفني في روايات مؤنس الرزاز، دار الكرمل للنشر والتوزيع – عمان، ط١، 2000م
84. يحيى عبد الله، الاغتراب، (دراسة تحليلية لشخصيات الطاهر بن جلون الروائية)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت، 2005.

المراجع المترجمة:

1. ميخائيل باختين، الملحمة والرواية (دراسة الرواية، مسائل في المنهجية)، ترجمة جمال شحيد، معهد الإنماء العربي – بيروت، 1982.
2. إدوارد بلشن، الرواية وصنعة كتابة الرواية، ترجمة سامي محمد، دار الحرية – بغداد، 1981.
3. لوسيان غولدمان، مقدمات في سيسيولوجية الرواية، ترجمة بدر الدين عردوكي، دار الحوار للنشر والتوزيع – اللاذقية، سورية، ط١، 1993.
4. جيرار جنيت، حدود السرد (المقال في طرائق تحليل السرد الأردني)، ترجمة عيسى بوحمالة، إتحاد الكتاب العربي – المغرب، ط١، 1992.
5. غاستون باشلار، حولية الزمن، ترجمة خليل أحمد خليل، المؤسسة الجامعة للدراسات والنشر والتوزيع – بيروت، 1982.
6. ميشال بوتور، (بحوث في الرواية الجديدة)، ترجمة فريد أنطونيوس، منشورات عويدات – بيروت، 1971.
7. آلان روب غرييه، نحو رواية جديدة، ترجمة مصطفى إبراهيم مصطفى، دار المعارف – القاهرة، د. ت.

8. تشادويك، الرمزية، ترجمة إبراهيم يوسف، الهيئة المصرية العامة – مصر، ط1، 1992.
9. غراهام هو، مقالة في النقد، ترجمة محي الدين صبحي (المجلس أأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، مطبعة جامعة دمشق، ط1، 1393 هـ/ 1973م.
10. آلان روب جرييه، لقطات، ترجمة عبد الحميد إبراهيم، الهيئة المصرية للكتاب، 1985.
11. ألبيرس ر. م، الاتجاهات الأدبية في القرن العشرين، ترجمة جورج طرابيشي، عويدات – بيروت، 1965م.
12. ألبيرس، ر. م، تاريخ الرواية الحديثة، ترجمة جورج سالم، منشورات عويدات، بيروت، 1967م.

كتب أجنبية:

1. Klukhon, C. (Personality in Nature, Society and Cature) New York. 1959.
2. Tyylor, Edward B, (Primitive Calturre) London: John Marrey, 1913.

المجلات والصحف والمؤتمرات:

1. أحمد أبو سن، استخدام أساليب الترغيب والترهيب في مكافحة الفساد الإداري، المجلة العربية للدراسات الأمنية والتدريب، المجلد 11، عدد 21.
2. أحمد أبو زيد، أحمد مشاري العدواني، مجلة عالم الفكر، المجلد العاشر، ع1، 1979.
3. أحمد شقيرات، تيسير سبول والاغتراب، مجلة أفكار، ع 74، 1985.
4. توفيق بني عامر، الهوية الثقافية بين الثبات والتغير، مجلة الحياة الثقافية، ع 197، 2008.
5. حليم بركات، الاغتراب والثورة في الحياة العربية، مجلة مواقف، ع5، السنة الأولى 1969.
6. خليل الشيخ، عن الرواية في الأردن وموقعها في مسيرة الرواية العربية، مجلة أفكار – الأردن، العدد 4، مجلد1، 1977.
7. دائرة المطبوعات والنشر، المرأة الأردنية، عمان، 1979.
8. سليمان الأزرعي، الحرية والديمقراطية في الرواية الأردنية، مجلة رواية مؤتة، المجلد الثاني، ع2، 1992.

9. سليمان الطراونة، المثقف والسلطة، مجلة أفكار، ع 125، 1996.
10. شعيب حليفي، مكونات السرد الفاتاستيكي، مجلة فصول، مجلد 2، العدد 1، سنة 1993.
11. عباس حكيم، أزمة الفكر القومي (الهوية القومية بين التراث والمعاصرة)، مجلة شؤون عربية، ع 88، 1996.
12. عبد الرحمن ياغي، (أنت وتيسير سبول)، مجلة أوراق، ع1، 1991.
13. عبد الرحمن منيف، مجلة المعرفة السورية، عدد 204، 1979، (مقابلة أجراها معه نزار عابدين).
14. عبد العزيز صالح، المرأة في النصوص والآثار العربية القديمة (من تراث الخليف وشبه الجزيرة)، مجلة دراسات الخليج والجزيرة العربية – جامعة الكويت، (14)، ط١، 1405 هـ/ 1985م.
15. فؤاد شاهين، مجلة الفكر العربي، (علم الاجتماع ومفهوم الثقافة)، ص 60، العدد.
16. محمد برادة، نحو رواية عربية جديدة، مجلة الآداب، ع 302.
17. محمود أمين العالم، حول مفهوم الهوية، مجلة العربي، ع 437، 1995.
18. مؤنس الرزاز، تجربتي الروائية، المجلة الثقافية، الجامعة الأردنية، العدد 18 – 1989.
19. مؤنس الرزاز، سيرة جوانية، مجلة أفكار، ع 158، تشرين الثاني، 2001م.
20. نبيل سليمان، أسئلة الالتزام في الأدب العربي (الموقف الأدبي)، اتحاد الكتاب العرب – دمشق، العدد 171، تموز 1985.
21. نزيه أبو نضال، رواية الثمانينات بين الواقعية والحداثة، بحث مقدم إلى ملتقى عمان الثقافي، 1992.
22. نواف أبو الهيجاء، إشكالية الرواية الفلسطينية خارج الوطن المحتل، مجلة الكاتب العربي، عدد 20، السنة السادسة 1988.
23. أوراق ملتقيات عمان، الإبداعية، الرواية في الأردن، ملتقى الرواية في الأردن، منشورات اللجنة الوطنية العليا لإعلان عمان عاصمة الثقافة العربية، ط١، 1423 هـ/ 2002م.

24. حسين جمعة (أحياء في البحر الميت، وفي الرواية) جريدة الرأي ع 4717، 1983/5/6.
25. عبد الرحمن منيف، جريدة العمل التونسية، الملحق الثقافي عدد 99، 1983/6/30، (مقابلة أجراها معه يوسف سلامة).
26. غسان عبد الخالق، الرواية الأردنية في الثمانينات وآفاق التسعينات، جريدة صوت الشعب الأردنية، 1992/4/9.
27. هاشم غرايبة، الراحل مؤنس الرزاز وسيرته الجوانية في حوار غير منشور، الرأي الثقافي – عمان، ع 11481، 15 شباط 2002م.
28. توفيق أبو الرب، الوطن في الرواية الأردنية، بحث مقدم إلى مؤتمر الحركة الأدبية في جامعة مؤتة، 1993.
29. حسن عليان، وما بعد الحداثة، أوراق المؤتمر العلمي الخامس، منشورات جامعة فيلادلفيا – عمان.
30. نزيه أبو نضال، رواية الثمانينات بين الواقعية والحداثة في الرواية الأردنية، بحث مقدم إلى ملتقى عمان الثقافي الأول، 1992.

الرسائل الجامعية:

1. خالد عبد الفتاح عبد الهادي فراج، الاتجاه السياسي في أعمال مؤنس الرزاز الروائية، رسالة ماجستير، كلية الدراسات العليا – الجامعة الأردنية، أيار – 2007.
2. ردينة أحمد حسن سوالمة، صورة المثقف في الرواية في الأردن في العقد الأخير من القرن العشرين، رسالة ماجستير، كلية الآداب والعلوم، جامعة آل البيت، 2001م.
3. سمية علي الخصاونة، الاغتراب في الرواية في الأردن بين سنتي 1967 – 1990، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك، كلية الآداب، 1995.
4. سناء كامل أحمد شعلان، السرد الغرائبي والعجائبي في الرواية والقصة القصيرة في الأردن من 1970 – 2002، رسالة ماجستير، كلية الدراسات العليا – الجامعة الأردنية، 2003.
5. عوني صبحي العلي الفاعوري، (السياسة وأثرها في روايات تيسير سبول وجمال ناجي ومؤنس الرزاز، رسالة ماجستير، كلية الدراسات العليا – الجامعة الأردنية، نيسان – 1995.

6. عيسى قويدر العبادي، الرواية الأردنية (1967 – 1990)، رسالة دكتوراة، كلية الدراسات العليا – الجامعة الأردنية، تشرين الثاني، 1994.
7. فاطمة زكي محمد شلطف، الشخصية الإنسانية في الرواية الأردنية، رسالة ماجستير، كلية الدراسات العليا – الجامعة الأردنية، كانون الأول، 2002م.
8. فتحية أحمد مصطفى عودة، مفهوم الأصالة والاغتراب في مؤلفات الدكتور زكي نجيب محمود، رسالة ماجستير، جامعة القديس يوسف، كلية الآداب والعلوم الإنسانية – فرع الفلسفة – بيروت، 1402 هـ/ 1982م.
9. محمد عبد الكريم محمد الحوراني، تطبيق مفهوم الاستغلال في نظرية التبادل والقوة لبيتر بلاو على الحياة الاجتماعية في المجتمع العربي، رسالة ماجستير – الجامعة الأردنية – كلية الدراسات العليا، تموز، 1998.
10. منن صدقي عبد الله حطّاب، الاغتراب (دراسة اجتماعية في روايات بعض الروائيين العرب في القرن العشرين)، رسالة دكتوراة – الجامعة الأردنية – كلية الدراسات العليا، أيار – 2007.
11. نبيل حداد، شخصية المثقف في الرواية العربية في مصر بعد الحرب العالمية الثانية، رسالة دكتوراة، جامعة عين شمس، 1980.
12. هالا خالد عبد النبي المطر، المجتمع الأردني من خلال أمثاله الشعبية عن المرأة والقيم الاجتماعية والنظام القرابي، رسالة ماجستير، الجامعة الأردنية – كلية الدراسات العليا، كانون الثاني – 2001.