فجائعية الموت في رواية ثائرة عقرباوي :"هاجر، فلسطين، الكويت، وبعد..."

Tragedy of Death in the Novel of "Tha'era Aqrabawi" "Hajar, Palestine, Kuwait, and afterwards ..."

د. عمر باحماني - جامعة غرداية
ريما زهير الكردي (طالبة دكتوراه) جامعة المدينة العالمية - ماليزيا

تاريخ الإرسال: 2020/06/19	تاريخ القبول: 2020/07/06	تاريخ النشر: 2020/09/20

ملخص:
تحمل رواية "هاجر، فلسطين، الكويت.. وبعد" للروائية "ثائرة عقرباوي" همَّ الفرد الفلسطيني، شتاته وتشرده وقلقه واغترابه...، لكنها اختزلت كل ذلك في أنساق لغوية تحمل بين طياتها بُعدا فجائعيا مُتخما بطعم الموت. فرغم كوْنِ الموت ليس إلا فضاءً خفِيًّا مُتخيَّلا إلا أنه يخضع إلى قاعدة تحمله تتمثل في الفضاء الواقعي. فهو يتقاطع مع تفاصيله وجزئياته، كما يصطبغ بالرؤى النفسية لشخوصه وتأملاتهم الحالمة. ليرتسم بعد ذلك كله على شكل مأساة كبرى. إذ يغدو الموت خلفية مرجعية نموذجية خصبة للإلهام والخلق السردي داخل أسوار الرواية. فمسار السرد في الرواية -التي بين أيدينا- ينمو ويتكاثف ليصبح تجسيدا لتجربة حياتية تتأسَّس على أنقاض الموت. ومن هنا تتراءى جدلية الحياة والموت لدى الكاتبة، لتصبح الحياةُ عندها مجرد شكل من أشكال الركون نحو عوالم الموت.
الكلمات المفتاحية: الموت، الحياة، فلسطين، الكويت، الرواية، هاجر، الهجرة، الحرب

Abstract:
"Hajar, Palestine, Kuwait, and afterwards…" by the novelist " Tha'era Aqrabawi", who focused on the Palestinians and their diaspora, homelessness, anxiety, and alienation from their home land, using complex language to present a tragic dimension of death in which it is enveloped within an imagined/imaginary setting yet embedded in a realistic one, it collides with its details and specificity of the concept to reflect the psychological visions of the characters to create the comprehensive images of the major scene: Tragedy. Death in this novel is a typical reference of the narrative creation within the structure of the novel. The course of narration in the novel growth and complexity is embodiment of a life experience based on the experiences in their life. Hence, the author's dialectic of life and death is witnessed as life becomes a form of dependence on the worlds of death.
Keywords: (Death, life, Palestine, Kuwait, the novel, Hajar, immigration, and war)

تعدُّ الرواية مرتعا لغويا خصبا لتوصيف تقلبات النفس الإنسانية، فالأحداث على بساطتها أو عظمها ليست إلا انعكاسا للتجربة الحياتية، تتفاعل معها ذواتنا بالاتصال أو الانفصال وعلاقة الإنسان بالأرض تبقى أحد أقوى المكونات التي تشتغل عليها رواية "هاجر، فلسطين، الكويت وبعد..."، للكاتبة الأردنية ذات الأصول الفلسطينية "ثائرة عقرباوي".

إنها رواية ثائرة بحق، ولعلها صدفة لذيذة تلك التي جعلت من "الثورة" بؤرة ارتكاز، تتجسَّد عبرها التعرجَّات السردية للرواية، وهذا النوع من الروايات أشبه ما يكون بطبق دسم لا يُشبعُ القارئ نهمه منه، وربما في عصرنا الحاضر قد لا نلتقي كثيرًا برواية باذخة الحزن ودقيقة في وصف الوجع الفلسطيني مثلها، تمسك بيدك ابتداءً من أول حرف تخطَّه وترافقك في استجلاء كل التفاصيل الدقيقة عبر ما يناهز 419 صفحة.

تلفَّعت "ثائرة" برداء الكتابة والتدوين تبتغي من ورائهما تعرية التغريب المخزي الذي يتعرَّض له الفلسطينيون منذ أن اغتُصِبت أرضهم ذات تاريخ، لتأتي المرأة "هاجر" كأكثر شخصيات الرواية نفوذا. إنها الأنثى الفلسطينية التي تحمل في دمائها عبق التاريخ والتراث، وطعم الزيتون ورائحة القرى، وغضب الأعوام المتراكمة، إنها الملهمة التي تُتوِّج نفسها ملِكة البيت، تقف أمام الفرح النادر، منتشية ومنتصبة، تبتغي الانتصار لنفسها، للماضي وللذاكرة الجمعية، وأمام الحزن مكابرة غير خانعة ولا يائسة، لا ترضى الذل ولا الهوان أبد، لا تملك سوى بصيص أملٍ تمنَّت أن تعايشه كائنا ما كان، كأيِّ أنثى تبحث عن نفسها أمام هذا الوجود المتقلِّب، لكن ثمة حيثيات مؤثثة قذرة تمنع عنها حلمها وتقف حائلا بينه وبين تحقيقه، وتبدو ثائرة متمردة ناقمة على الأوضاع، إذْ تلعب الدلالة الكلية للعنوان على إبراز هذه التغريبة، والاتكاء بشكل مباشر على الشخصية الأيقونة "هاجر".

وإن صحَّ القول لابد لنا من توصيف أوَّلي لعنوان الرواية، باعتباره وحدة نصّية مصغَّرة تحيلنا إلى متنٍ نصِّي أكبر، فالعنوان هو العتبة الأولى التي تفتح شهية القراءة لدى المتلقين، وهي العتبة الأولى التي تجعلنا في مواجهة مباشرة مع المتن. ولابد أن الكاتبة تعي الأمر جيدا، لذلك فإنها احتفت بـ "هاجر" وشكَّلت به

الجزء اللغوي الأهم في العنوان، إذ جاء الدَّال اللغوي "هاجر" مرسوما بخط عريض يبسط نفوذه على فضاء السطر كله يمثِّل الأرض والوطن الحقيقين.

بعد ذلك تنتقل إلى السطر الذي يليه لتوزِّع فيه ما تبقَّى من كلمات بحجم أقل: فلسطين؛ الكويت، وبعد. يتماهى هذا التوزيع بالتوزع والشتات والتغريب الذي يعانيه الشعب الفلسطيني، فالعنوان يؤسس للتلميح وللاقتصاد في البوح، لكن بشكل أو بآخر يمكننا كقراء كشف ما يراد قوله في السطر الثاني؛ ففلسطين الوطن والكويت فضاء الشتات تتأرجح فيها الذات الفلسطينية، وليس هذا كل شيء، فالدَّال اللغوي الثالث "وبعد" يلعب دورا بارزا في صناعة الدلالة الكلية للرواية، حيث يأخذ على عاتقه دور المكاشفة والمحاسبة من حيث هو نتيجة حتمية لحِدّة المواجهة، كما يفتح مساقات التأويل على مصراعيها، ويتساءل بكل ما يحمله السؤال من سطوة، يتجرَّع مرارة الفقد ويخشى احتمالية التبعثر والاغتراب لفضاءات أخرى تبقى مجهولة، لكنها واردة وحاضرة.

يقودنا هذا إلى جدلية الأرض والمنفى التي تأسَّس عليها معمار الرواية، إذ تغدو فلسطين لدى الروائية معطًى جغرافيا هندسيا تستنطق من خلاله شخصياتها وتحيلها إلى فضاءات عديدة، فالأرض الفلسطينية تشكِّل الحدث الذي يغرز جذوره وعلائقه في ثنايا الزمن، إنها علائق "ذات أبعاد متعددة، تستحضر الواقعي والخيالي والوهمي"[1]. فبنية الأرض تتشكل فيهم، وهم بدورهم يتماهون معها بخلفيات نفسية واجتماعية وثقافية وفكرية.

لكن الأرض لم تعد فضاءً تتملَّكه هاجر ونايف وستي خضرا وغيرهم، لقد أصبح الموت يتهدَّدهم من كل مكان، لذا كان الرحيل عن الأرض أجدى الحلول التي يمكن أن تنجيهم من الموت. فهم يهربون من الموت ليجدوا أنفسهم وسط ه يقاسون أهواله في صحراء قاحلة لا ترحم.

كان "الرحيل" يمثل الوجه الآخر للشتات الفلسطيني، أو لنقُل إنه يمثِّل حجر الانطلاق لهذه المسيرة الطويلة المحفوفة بالمخاطر، وهكذا أوقعتنا الكاتبة وسط المعمعة مباشرة،ووضعتنا أمام تجليات الحدث الموجع، المتخم بالآلام دون سابق إنذار، فهي تبتغي ممارسة التكثيف السردي منذ الوهلة الأولى، تمسك بخيط

التوقّع لترفع سقفه إلى حدوده العليا، تُوجِّه فجأة تركيز الكاميرا إلى جموع الفلسطينيين يتأهبون للمغادرة خشية أن يلحقهم الموت:

"كانت الطائرات ما تزال تحلِّق في سمائنا كالدبابير، طائرات اليهود أعني.. كنَّا قبل أن نخرج من القربة نظنُّها طائرات عراقية.. أحدهم أشاع أنها طائرات عراقية فهلَّلنا وزغردنا لها، لكنها لم تكن إلا طائرات اليهود. كنَّا نرى سرابا من الأمل الذي تكفَّلت تلك الطائرات بقتله"[2].

فمنتهى المرارة أن يتخلَّى الفرد عن لُحمةٍ من وجوده المتمثل في وطنه، وأن يفارق بيته المؤثث بالفرح والحزن، وأن يودِّع ترابه الندي وأشجاره العتيقة، وهكذا كانت العتبة السردية للرواية كاشفة للاحتقان الذي يُحدثه الرحيل القسري عن الأرض، وكالبقية كان على هاجر أن تهاجر، وهي التي تحمل المأساة في طي اسمها، رغم أنها حاولت بدءًا أن لا تنقاد للرحيل وأن تقاومه، إلا أنها في الأخير رضخت:

"لم تكن إلا دقائق شاورتُ بها رأسي المتعَب، وقرَّرتُ الرحيل مع الرَّاحلين..!"[3]

قامت الكاتبة بمنح الهجرة الجماعية لأفراد القرية بصبغة فجائعية قاتمة، فكان الرحيل في شهر "حزيران" المشبع بالحرارة ولهيب الشمس، يمشون تحتها مشتتين كأسراب الجراد، وحتى دون أن تُقِلَّهم مركبة أو ترفع عنهم متاعهم، وهو تصوير مزجي مركَّب للأرض التي يغلب عليها الطابع الصحراوي، أين كانت الأرض عندهم متساوقة مع الدلالات الإيحائية التي تشي بها الصحراء بشكل أو بآخر، فهي مسرح للموت وللبطولة والملاحم، فقد امتزجت بحياتهم وتفاعلت مع كيانهم الوجودي حتى أصبحت تسكنهم وتؤسس لوجودهم، لذلك فقد أضحى السؤال يتحجَّر في قلب "هاجر" كلما تقدَّمت هي ومن معها من سكان القرية في المسير، ترى إلى الفراغ أمامها فلا ترى إلا القفر الموحش، الأمر الذي يرفع من ثقل اللحظة الراهنة عليها:

"ماذا يمكن أن أقول؟ إننا كنا كأسراب الجراد؟ هذا ما خطر ببالي حينها، مع أن الجراد يأكل كل شيء، أما نحن فكنا نمشي إلى بطن المجهول ونتلفَّت كاليتامى ونأكل ما يجعلنا قادرين على المشي إلى قدرنا أو إلى قضاء جديد"[4]

ولم يكن صوت الصَّحراء مقتصرا على حدث واحد أو حدثين، فقد كان له حضور نافذ في كثير من فصول الرواية، هل هذا يعني بالضرورة استحضارا لتيمة الموت بطريقة مغايرة؟ هل هذا يعني أن التغريبة الفلسطينية إنما هي الوجه الآخر لسوداوية الفضاء الصحراوي؟

إنها الفضاءات القفرة المفتوحة للمجهول وللفراغ؛ تشهد الزحف البشري الذي تخلَّى عن أرضه قهرا، فلربما كان هذا الانفتاح مدعاة للتوجس، و"الفقر والجدب والقحط، والرهبة والخوف واحتمالات الضياع والمجهول، الإيهام والمخادعة الناتجان عن السراب، البداوة والتخلف، المغامرة واحتمالية الضياع، الموت"[5]. ففي حضرة الفراغ اللامتناهي تتدفق الصور بشكل تلقائي لتختزل "براعة المزج بين الأحاسيس النفسية ومناظر الطبيعة؛ فهي كما التصفح للوجود"[6]. فرغم أن مقصد الراحلين إنما هي دولة "الكويت"، إلا أن وطأة السؤال دوما ما تُضاعف من تصحّر التجربة النفسية لتسأل هاجر سؤالها المؤرق:

"أين هي تلك الكويت؟ الأكيد أنها مكان بعد الجسر. هي مكان لا نعرفه... ما أبعد الجسر! وما أقسى بُعده حين لا يكون المشي إليه اختياريا!"[7]

إن تجربة الرحيل هذه أو لنقل تجربة الهجرة القسرية تنطلق ابتداءً من الوطن الأم، لتتجه نحو عوالم الغربة، التي "لا يعرفونها"، فهي في عُرف المهاجرين تمثِّل الملجأ الذي يمكن أن ينجيهم من غدر الطائرات، و"عدم المعرفة" تُسهِم في تعميق المجهول وتوسيع الخوف الذي يمد المسافات لتغدو أطول وأكثر وحشة، كما تأخذ بُعدا عدميا باسطا رداء السواد والانهزامية، والأدهى من كل ذلك أنهم هاربون من موت إلى موت، وما الرحيل في الأخير إلا شكل من أشكال التلاشي غير المعلَن، إنه الوجه الآخر لاستنزاف ما تبقَّى من الحياة داخل الإنسان الفلسطيني، إنه ببساطة إعلان للموت، كون الأرض ليست إلا امتدادا للكيان الإنساني.

تشكُّلات الموت داخل أسوار الرواية:

ينطلق الموت من العالم الما ورائي للمكان/ الأرض، حيث يطفو الموت كبؤرة دلالية مهيمنة على الخطاب السردي للرواية، فالموت يتحول إلى

مساحة شكلية لها وجودها الفعلي في أرض الواقع، تُحقق من خلاله الكاتبة وجودها وتمارس فيها تشكيل ذاتيتها أمام كل ما يحيط به.

وربما صحَّ اعتبار الكتابة الأدبية أكثر فن ارتباطا بالموت، لأنه "يتعامل مع جواهر الأشياء لا ظواهرها، ويسافر باللغة إلى الأعماق، ليهرب عن وجهها الذي نتلقاه في شكله الأولي، فاللغة شبكة من العلاقات المتداخلة تنبع من التجربة الذاتية للأديب. وباعتبار الأديب يملك الحس المرهف والرؤية العميقة فإنه يعتبر أكثر تأملا في الوجود والعدم، كما يمكنه استبطان حركة الأشياء والعناصر، والتغلغل فيها، ومتابعة حركاتها وارتجاجاتها. ببساطة إنه يحطم الراهن ليصل به إلى الآتي"[8]. وتحت السلطة التي تمارسها قضية الأرض على الكاتبة، أضحى للموت أشكالا أخرى، تتكاثف وتتآزر لتصنع ذاتها وفق انفعالات وتأملات فلسفية خاصة، فيتراءى الموت متجسدا عبر:

أ- على مستوى الأنا:

يحتل الأنا لدى الإنسان مكانة مرموقة، باعتباره العالم الذي يحقق من خلاله ذاته، "وهو تعبير عن النفس الواعية لذاتها، والأنا هو الذات التي تَرِدُ إليها أفعال الشعور جميعها؛ وجدانية كانت أو عقلية أو إرادية...، وليس من اليسير فصله عن أغراضه. ويقابل الآخر والعالم الخارجي ويحاول فرض نفسه على الآخرين"[9]. فإذا كان الأنا يندرج ضمن الظواهر النفسية والروحية فإنه من الصعوبة بمكان القبض على دلالاته، لتشابكها وتعقيدها، وارتباطها بالجانب غير المحسوس. وتزداد الصعوبة في "إيجاد مفهوم واحد لـ الأنا، بحيث يكون جامعا مانعا، وما سَعْيُنا وراء تحديده إلا محاولة للاقتراب منه بالقدر الذي يجعله يتماشى مع الدرس العلمي"[10]. فهو إذن مراوغ ومستعصٍ على التحديد الدقيق.

وبما أن الإنسان يعتدُّ اعتدادا شديدا بهذه "الأنا" فإنه بالضرورة يخشى عليها من الموت، خاصة وأن الموت يعتبر "مثار رعب ومأساة في حياة الإنسان، لأنه الحدث الجلل الذي يفضي به إلى اللاوجود ظاهريا"[11]. ولم تشذّ شخوص الرواية عن القاعدة، فقد ارتبطت تجربتهم الحياتية بحس المأساة، حيث جعلتهم يستشعرون وقع الهزيمة أمام الفضاء والزمن والحياة، فتتجلى أمامهم تجربة

الموت وتستأثر على كامل ذواتهم، وإن "عبد الرحمن" زوج "هاجر" رجل عنيد مقاوم لكن الموت ينخر أناه، ويستهدف فيه كل ذرة من ذرات الحياة:

"ابتسم عبد الرحمن مُرغَما ليمسح مرارة حلَّت بلسانه. لم يكن عبد الرحمن إلا مقاتلا فذًا في جسد رجل مهزوم"[12]

فالهجرة القسرية لـ "عبد الرحمن" مزَّقت أواصر أسرته وجعلته طرفا ضائعا على الهامش، فبقيت روحه معلَّقة تتلاشى عبر الزمن، وكانت ابتسامته شكلا من أشكال الموت الذي يتهدَّده كل حين، فابتسامته التي لاقى بها "هاجر" ليست إلا إقرارا بحضور تيمة الموت والانهزام والخوف والقلق؛ تقول هاجر:

"لم يسمعني؛ أو أنه سمعني واختار الصمت الصابر.. كل رجال الأرض يعشقون الصمت والنساء.. الشيء وضده. عبد الرحمن طوال حياته كان رفيقا للصمت. أحيانا أنقر رأسي متسائلة: طيب؛ كيف يجتمع الصمت والعناد في رجل؟"[13]

فالأنا الشخصية في المقطع تبدو قلقة مضطربة، وذلك من خلال الدَّال اللغوي المتشظي (الصَّمت)، فـ"عبد الرحمن" غارق في صمته منذ أمد بعيد (طول حياته كان رفيقا للصمت)، ولا شكَّ أن اختياره للصَّمت إنما ينمُّ عن روح فاقدة يائسة تستشعر عجزها وضعفها أمام وحشة الفضاء من حولها، كما يؤكد على انتفاء القدرة على المواجهة والإقرار بالضعف، فالعجز هنا يحمل دلالة الضعف مع تحطم كل الآمال المعلقة، وبعد استنفاد جميع الخيارات المتاحة، وهو ما يؤدي في الأخير إلى الموت البطيء للأنا.

ولعل ما يزيد من مأساوية الصور المستقاة في الأبيات اقترانها بعدمية الزمن، من خلال (طوال حياته)، المشحونة بطاقة الاستقرار الزمني ضمن مسارات مأساوية متماثلة لا تتغير.

ويعبر تعدد الأصوات في بناء الرواية عن تكرار الصمت والانهزام والموات عبر كل صوت من عائلة هاجر وعبدالرحمن ليضاعف التأثير والتوكيد للدلالات التي تحملها الأجيال، فنرى أنه لم يكن "عبد الرحمن" و"هاجر" الوحيدين اللذين تعرَّضت أناهما إلى الموت والتلاشي، بل ابنتهم "كرامة" أيضًا والتي وُلدت بالمهجر وتربَّت هناك لحقها ما لحق والديها، فقد كان الصمتُ يُجهز عليها خاصة

حينما تنتقل للفضاءات الاجتماعية محاولة الاندماج فيها، فهي تتحدَّث بصوتها الروائي أيام دخولها الرَّوضة كم قاست في سبيل أن تجد لنفسها وطنا يحضنها ويتقبَّلها كما الآخرين:

"لم أعرف أنني سأسكن في الصمت حين أصير هناك. لم أستطع أن أكون نبيهة بما يكفي للتخلُّص من خجلي حتى من أترابي، كل الأشياء التي تحتاج الصَّمت مارستها في روضتي.."[14]

فـ "أنا" الطفلة "كرامة" رغم صغرها؛ وبتكوينها، وبمعطياتها وخلفياتها تحاول أن تثبت ذاتها لكنها تجد نفسها تتلاشى وتموت أمام فضاء لا يشي إلا بالغربة والإفلاس، فهي تحاول أن تعري الواقع وأن تكشف حجم ما يحيطها من إحباط في سبيل التكيُّف مع الآخر، فالأنا إذن لا يمكن أن تدرك ذاتها إلا بمرآة تعكسها وتحتويها، وهذه المرآة تتمثل في الأفراد المحيطين به، فالأنا حسب (تزفيتان تودوروف Todorov Tzvetan)[15]هي التي تجسِّد الآخرين في كيانها، إذ يقول: "وبوسع المرء اكتشاف الآخرين في ذاته وإدراك أنه ليس جوهرا متجانسا وغريبا بشكل جذري عن كل ما ليس هو: فأنا آخر لكن الآخرين أيضا أنوات؛ إنهم ذوات شأنهم في ذلك شأني، لا تفصلهم ولا تميزهم بشكل حقيقي عن نفسي غير وجهة نظري، والتي بموجبها يعتبرون كلهم بعيدين، بينما أكون أنا وحدي هنا.."[16]

وقد تتمظهر الأنا بكامل تجلياتها متجسدة في عنصر "الأشجار" أو ما كان في فلكها من نباتات، حينها تُصبح الشجرة أيقونة للمقاومة والأصالة وحفظ العهد مهما تعاقبت الأزمان، وهذا ما يجعل لفظة "الأرض" بهذا المسمَّى تحمل كل ما يمكنها حمله من أحاسيس الوطنية لدى "كرامة"، فهي تستشعر متعة ملامسة الأرض والإحساس بأشجارها لأول مرة بقولها:

"الأرض جميلة! أقصد قريتنا.. فيها اللوز والتين والزيتون.. شاهدتُ أمي تخبز لنا خبز الطابون وتصنع الجبنة النابلسية. كانت تفعل ذلك بشوق. هاجر لم تبتسم يوما كما ابتسمت هناك. كان ذلك يجعلني أشعر بالارتياح... بنيتُ في داخلي عشقا لأشجار اللوز بالتحديد. كانت شجرة اللوز تتمثَّل لي عروسا.. لها إغواء يجعلني أريد أن أرسمها. أما أشجار التين والزيتون فكنتُ أرى فيها أمي وأبي. أشجار البركة والحكمة والصبر والفوز العظيم"[17]

أما "هاجر" فإنها كانت كمن استعادت بريق الأنا الخاص بها بعد أن فقدته لسنوات في الغربة:

"أذكر أنني من فرحة لقائي بالدَّار قبَّلتُ بابها، وأني اعتذرتُ لحاكورتي بدمع القلب. تحسَّستُ جذع شجرة اللَّوز كالتي تتحسَّس قلبا ضيَّعته صغيرا ثم عاد إليها عريسا".[18]

هنا تأخذ الشجرة بعدها القيمي ورمزيتها العاكسة للذات، فالشجرة تعادل القلب، وتضييعها يعني بالضرورة تضييعا للقلب الذي لا يمكن أن تستمر الحياة إلا به، لذلك كانت الدموع مطلبا مُلِحًّا من شأنها أن ترمِّم هذا الصَّدع ولو لحين، وهذا ما يبرره "جون فون زيلسكي Jean Von Ziliski" حينما يقول: "إننا نبكي بكاءً يتعذر ضبطه عند التفكير في الفرق بين الإنسان في تصرفه الشائع؛ وبين ما يمكن أن يكون عليه"[19].

الإحساس بالتأزم النفسي واللاأمن والاضطراب دفعها إلى "جذع شجرة اللوز" تحتمي بها وتسترد قلبها منها، فأضحت دلالاتها "غير بريئة"[20] على حد قول "رولان بارت Roland Parthes"، وهذا ما يثبت العلاقة الوطيدة التي تنشأ بين الشاعر كإنسان وبين الوجود الذي يحيط به.

فالشجرة هي الأصالة والعراقة، وهي التاريخ بكل ما يحمله من ثقل، وهي الهوية والانتماء، كما أن انغراز جذورها في الأرض يوازي رحلة زمنية عميقة، فكلما كانت جذورها أعمق كلما كانت صلتها أقوى واتصالها بمعين الذاكرة أمتن، لذلك أضحت ركيزة مرجعية تُوثِّق رحلة الاغتراب، صامدة أمام التغيرات وشاهدة على أنصع التضحيات على تلك الأرض الطيبة.

لذلك كان استعادة الشجرة كمشهد مهيمن على مساقات السرد في الرواية يؤسس لمحاولة ترميم الذات وإحياء الأنا التي فقدت جوهرها، فاستعادتها تمثل الحياة بشموليتها، فمن ذلك أن الحياة عادت إلى "عبد الرحمن" أيضا، فلم يكن بمنأى عن الأرض والشجرة على وجه الخصوص، إنه يتحسَّس "أناه" وهو يمشي على الأرض من جديد:

"عبد الرحمن عاد فلاحا مزارعا عاشقا للأرض. كان يمشي بزهو على أرضه.. يمضي إلى أرضه كلَّ صباح.. يسلِّم عليها بساعديه وانحناءة ظهره.. يقلِّب ترابها بين

أصابعه.. يمرِّر أصابعه فوق أغصان الزيتون كفنان يمر عليها بريشة مصنوعة من شرايين قلبه"[21]

فالأرض والأشجار تمثل "وعيه الذي تملكه الذات عن فرديتها المتميزة"[22]، والتي تتضاد مع الوجود الخارجي المعادي؛ حيث كل التفاصيل مغلفة بالموت والعدمية، كمن يقول: إن الحياة في ظل فضاء يخلو من عنصر "الزيتون" أو شبيه آخر له، إنما هي تجربة مؤكدة للموت.

فالأرض بما تحمله من أشجار تمثِّل فضاءً غنيا لاستنبات الوطنية، ومن ذلك شجرة الزيتون التي وظَّفتها الكاتبة كمعادل موضوعي للحياة، ما يعني بالضرورة أن في حياتها حياةً لـ"عبد الرحمن" وفي موتها أيضا موتٌ له، لذلك كان إحياء الشجرة في الرواية يمثل منتهى الآمال، ومأساوية الموت حاضرة أمامه يعايشها عن طريق تغييب الحياة، فالموت يستغرق كل العناصر المؤثثة للفضاء. وإمكانية وأد الشجرة أو اقتلاعها يبقى قائما في جميع الأوقات، ما يعني أن الحياة لدى "عبد الرحمن" وعائلته ليست إلا قائمة على استحضار الموت ضمن لعبة الغياب والحضور.

وحتى "جهاد" (ابن عبد الرحمن وهاجر) عانى من ألم الغربة وتخبَّط في شِراكها فتراءت له الحياة رتيبة محفوفة بالهزائم، فـ "الذي تتسرب إلى نفسه فكرة الموت، ويشعر أن عمره قد شارف على نهايته، يسدُّ عليه الإحساس بالموت كلَّ مشاعر السعادة، وتختلج في نفسه مشاعر عنيفة مختلفة، وتثور في عواطفه انفعالات شتى متناقضة"[23] فالأنا تعيش في دوامة من التلاشي والفناء التدريجي:

"كيف تتغير الأشياء هكذا؟ تصبح كارثية أكبر.. دوما ما يبرِّرون وقوع الكوارث بأنها علامات اقترابنا من يوم القيامة.. كل الهزائم تأتينا ولا يأتينا يوم القيامة... كيف كنتُ أحيا؟ كل يوم أصحو وأغسل ملامحي الرَّتيبة وأتفرَّغ للفراغ.."[24]

فتسيطر فكرة الموت على أحاسيسه لتجعله مضطربا وتائها ومنكسرا، وكل هذا مجتمعا يشعره باليأس؛ إنه يحس بنفسه تتصارع مع عالم اغترابي موحش، فيعتريه قلق السؤال ليقف مذهولا: (كيف تتغير الأشياء هكذا؟

كيف كنتُ أصحو؟). فلم يكتفِ بسؤال واحد، وإنما تتالت أسئلته متلاحقة لتطرح مشكلة الوعي بالزمن، ولتمارس كثافتها وفاعليتها المسيطرة على السياق. وربَّما شكَّلت الأسئلة بطابعها الدلالي الاغترابي المكثف منحًى ينحوه "جهاد" كل مرة، ليجسِّد به فضاء الموت الذي يفتك به.

فالحياة تبدو مفقودة، وفقدها يوازي استحضارالموت بالضرور، وعندها يتساءل جهاد عن معنى الحياة، وعن جدوى الحياة_في خضم هذا الاغتراب، فاغتراب الذات يقابله موت الأنا، واغتراب الذات يتجسد عن طريق "الانسلاخ عن المجتمع، والعزلة أو الانعزال، والعجز عن التلاؤم، والإخفاق_في التكيف مع الأوضاع السائدة_في المجتمع، واللامبالاة، وعدم الشعور بالانتماء، بل وأيضا انعدام الشعور بمغزى الحياة"[25].

ب- على مستوى الآخر:

وكما عالجت الرواية مسألة موت الأنا فقد تعرَّضت أيضا إلى مسألة موت الآخر، فكان موت الأحبة والإنسان بشكل عام وجبة رئيسية تحضُر_في معظم المشاهد السردية، وهو ما أضفى فجائعية أكبر على الرواية، فالكاتبة تسعى إلى إعادة تشكيل عالمها عبر وسائط اللغة، أي هي تنقل رؤيتها لجدلية الحياة والموت من خلال دوال لغوية تنتقيها بعناية فائقة، فهي تمارس الانزياح_في معظم الحالات من خلال لغتها السردية المراوغة.

فالموتُ ليس إلا الجانب المقابل للحياة، لذلك فإنها تتشبَّث به، وتعتبره من حيث كونه تيمة رئيسة_في عملها وجب الاستناد إليه ليهب لها الحياة، فلم تكن فاتحة روايتها إلا موتًا، وكأنها تصرُّ على أنَّ الموت ليس إلا حفرة عميقة ستطال كل الكائنات، فهو بؤرة مستعصية على الإدراك، ثم إن فلسفته نابعة من غموضه وحتميته فكانت "ستي خضرا" أول من يلحقها الموت على الفضاء الورقي ليتشظَّى إلى كامل تمفصلات الرواية:

"حاولتُ أن أجد شيئا غير الذاكرة لأكمل به يوما ليس كأيامكم. لكن ستي خضرا جاءت لتذكرني بخرابتكم. جاءت تجر معها أول الخيط حيث تسلَّل إلى رأسي

مشهد جسدها العابق بمِسك روحها بعد أن داهمتها الميتة الطبيعية، ثم ها أنذا أجد في خلوتي متسعا لمزيد من الذكريات.."[26]

فـ "هاجر" تبحث عن أي شيءٍ يُنجيها من سطوة الواقع فلا تجد إلا الذاكرة المثقلة تذكِّرها بموت "ستي خضرا"، ولـمَّا لم تجد "هاجر" ذاك الفضاء الأليف مالتْ بنفسها إلى فضاءات الموت الحالم، فهي تهرب من الموت إلى الموت، من خلال إنتاجها لفضاءات متخيَّلة تتكئ على النظرة الوجودية والعدمية، أين تنتفي جمالية الحياة ليحل محلها الإحساس بالفراغ، فثمة فرق قائم بين أن يعيش الإنسان مأساة الموت وبين أن يدركها، وهو ما ينحو إليه "عز الدين إسماعيل" حينما يضرب مثالا لتساؤل "أبي العلاء المعري" حين قال: أَبَكَتْ تلكم الحمامة أم غنَّت على فرع غصنها الميادِ؟[27]، فبكاء الحمامة وغناؤها إنما يمتزجان مع بعضهما بشكلٍ متماهٍ، ليصنعا شمولية هذه الصورة الوجودية؛ المتمثلة في جدلية الحياة والموت.

فالإنسان حينما يعي كينونته في هذا الوجود يتراءى له الموت كمأساة كبرى في هذه الحياة، فهو يستشعر الفناء والهلاك، و"يموت كل لحظة وكل يوم موتا جزئيا لا يكاد يشعر به"[28].

هنا يراودنا السؤال: هل كانت الكاتبة تستدعي بوعيٍ عنصر الموت كبؤرة مؤسِّسة ومهيمنة على الخطاب ككل؟ أم أنه مجرد حدث عابر تفرضه مسارات الحياة اليومية؟ الحقيقة أن المتمعن في النسيج البنائي للرواية يلحظ بوضوح محاولة الكاتبة إبراز هذا العنصر واللعب على وترياته المأساوية، ولا شكَّ أن أول ما يطفو إلى السطح حين الحديث عن التغريبة الفلسطينية هو الجهاد، أو بعبارة أعمق: البحث عن الحياة من خلال الموت، لأن الرُّكون إلى الموت يعتبر طلبا للحياة، والموتُ في تجلياته القائمة يعتبر حياة أخرى تتأسَّس على عوالم ما ورائية بديلة، وهذا تحديدا ما يدفع الكاتبة إلى اعتبار الموت كحدث مركزي في محاولة استرداد الأرض، فـ "محمود" كأحد الشخوص الثانوية في الرواية لم تمنح له الكاتبة الكثير من الحياة، وكان محكوما عليه بالموت وهو يقاتل العدو مع مجموعة من الفدائيين، بعد أن ولجت إحدى الرصاصات قلبه، لكن سلطة السرد هنا لم تُمنَح لـ "محمود" لأجل توصيف الموت، باعتباره ميتا لغويا، فانتقل الدور إلى رفيقه في القتال "عبد الرحمن" حتى يصف الموت بمنظوره الخاص:

"دفنتُ محمود بيديَّ. كنا رفيقين في الثورة كما كنا رفيقين في الحياة. حين باغتته الرصاصة استقبلها بصمت ناسك لا يحب الضجيج الذي يصنعه الموت. لم يصرخ.. لم يئن.. لم يشهق.. سقط أرضا هكذا كحبَّة مطر تعرف أنها لابد صاعدة إلى السماء.. سقط كمن كان ينتظر السقوط في حياة جديدة بشوق عاشق.."[29]

فالموتُ إذ ينحصر في موت الآخر، لذا يرى "عبد الرحمن" في موت الأحبة موتا له بالضرورة، ذلك أن الذات الإنسانية "تحاول في صراعها هذا أن تبني عالَما مثاليا، تحاول من خلاله تهديم الحدود الفاصلة بين الحياة والموت حدِّ التلاشي، لتكتسب الذات دلالة مطلقة، يُكتَشَف من خلالها ذلك التقابل بين عناصر الواقع، ومعانقتها مع عالَم الموت"[30]. فقد أصبح عالم الموت مؤلما لكنه فضاء مطلوب، خاصة حينما يقترن الموت بالشهادة، فما جدوى حياة تفتقر للألفة والدفء؟ وهذا تحديدا ما يجعل الموت مقابلا للانبعاث، فلم يلحق "محمود" ما يلحق المحتضرين من تألم أو صراخ أو أنين أو شهي، وهو ما تمارسه أداة النفي "لم" من تكثيف دلالي بواسطة الاستغراق والتكرار، إذ تلغي الوجه السوداوي للموت لتعوِّضه بوجه أكثر إشراقا حسب منظور "عبد الرحمن"، وهو لم يسقط في حفرة قبره إلا ليواجه ارتقاءً آخر نحو حياة جديدة؛ يعتريه شوقُ عاشقٍ.

ومن جانب آخر فالموت عند الزوجة "هاجر" لا يعدو أن يكون ذاك السواد الذي "يعيق حركة الحياة وتطورها، وهذا مدار تعجبه من حب الناس إياها، ولا سيما حينما أدرك أن حجم المصيبة الإنسانية بفقدان هذه الحياة أعظم بكثير من لحظة الفرح بوجودها والإقبال عليها"[31]، فالموتُ يُحدِث قطيعة بين ذاكرتنا المرهفة وبين واقعنا التعيس الذي يفاجئنا بقسوته، وهذا ما جعل هاجر تتنصَّل من الموت الذي بدا لها قريبا جدا من زوجها "عبدالرحمن"، كانت تتغنى به كرجل استثنائي قلَّ نظيره في الحياة:

"كان طيبا مثل قبلة.. بل إنه كان قبلة حياة.. حتى حين كان يغضب، كان يخجل من غضبه.. يحوِّله إلى نكتة.."[32]

كان "عبد الرحمن" حينها طريح الفراش، فتكتْ به بعض الأمراض وشيء من الكبر، يزوره "قباض الأرواح" – كما تسميه هاجر- تكرارا لكنه في كل مرة يغادر دون أن يقبض روحه، وفي المرة الأخيرة تمكَّن منه:

"حين جاءه قبَّاض الأرواح هذه المرة، كان قد غيَّر تكتيكاته.. قرَّر أن يأتيه بزيارات مكُّوكية غالبا يقيم خلالها في شرايين دماغه.. وكان عبد الرحمن في كل مرة ينجو بهدوء فاقدا شيئا من الحياة حتى كانت المرة الأخيرة التي زاره فيها ملك الموت حيث كان يرقد وحيدا تحت أجهزة التنفس.."[33]

فـ "هاجر" تدرك أن نعيم الحياة زائل وأيامها قصار، لذا فلا حاجة للإنسان بأن يتشبث بما هو زائل، فحركية الزمن كفيلة بأن تنقل "عبد الرحمن" من عالم إلى آخر، ولعل إقرارها بالخوف من الموت بتجسيدها له بـ "قبَّاض الأرواح"، ما يشير إلا زنّه في ذهنها يمثّل وحش يسلُب منها أحبابها، فنظرتها للموت تبدو مُريبة، تختصرها رؤيتها له في كونه وحشا في صيغة مبالغة "فعَّال - قبَّاض"، يُقيم في الفضاء المتخيَّل لديها، بما يُنبئ بكثافة الدلالة التي تحيل بدورها إلى مضاعفة وقع "المأساة" في ذاتها، وهذا الوحش قادر على اقتحام أسوار الحياة في أية لحظة، والإنسان عندما "يبدأ بالتفكير في الابتعاد عن واقعه الذي أصبح لا يُطاق، ليشعر بالاغتراب المرير الذي يدفعه إلى التفكير بطريقة لا شعورية للخروج من واقعه المرير، حينها يبدأ منصرفا إلى الحديث عن الموت"[34].

وتُصرُّ "هاجر" على انتشال زوجها "عبد الرحمن" من الموت إلى الحياة، لأنها مازالت لم تستوعب فكرة أن تبقى هي على قيد الحياة بينما شريكها في عداد الموتى، لذا فهي تعمد إلى سدِّ الفراغ لتحقيق الموازنة، فالآخر "حتمي للذات كما هي حتمية له، فقطب الذات/الأنا لا يستطيع أن يعيش إلا في علاقته بقطب الآخر/الغير، حقا إن المرء يولد بمفرده ويموت بمفرده، لكنه لا يحيا إلا مع الآخرين وللآخرين وبالآخرين"[35]. والحياة بتقلباتها وأحداثها لا تبعث إلا على الموت، خاصة حينما تفتك بصاحبها على حين غرَّة، فلطالما كانت مسألة الموت مشكلة مرهقة، إنه متأكد من قدومها وهذا هو سر عذابه بها.

سلَّمت "هاجر" بأن الموت جوهر يقيني، فهو إذ يمارس سطوته عليها ويسدُّ كل المفاوضات التي تبحث في تمديد حياة "الآخر" ويحيلها إلى الهامش برحيل سندها في الحياة ما قادها إلى الإحساس بوقع الهزيمة:

"كنتُ أعاقر ليلة كئيبة.. أعرف أن قبَّاض الأرواح قد سئم مفاوضاتي.. هذه المرة، لم أفاوضه.. عبد الرحمن كان يستحق أن يرحل دون أن نتصوَّر أنه قاوم الموت خوفا من الجحيم.."[36].

فانقضاء الآجال التي تثيرها حركية الزمن المتسارعة يعزز لدى "هاجر" الإحساس الحاد بالفناء والذوبان، فهي تحس بالموت قريبا منها، وربما عايشته أكثر من مرة وبأشكال مختلفة، إذ تموت في اليوم أكثر من مرة حينما تقاسي ألم الاغتراب، وحينما يكون عليها أن تسلك كل تلك المسافات مشيا على الأقدام، حاملة ابنتها "عائشة" التي لا تشبه الأطفال جميعهم، عندما كان عليها أن تتحمَّل هذا العبء في داخلها دون أن تفلته أبدا، إنه أشبه ما يكون بموتٍ تدريجي ينال منها ويجعلها في مواجهة يومية معه كل حين:

"أمي كانت تخشى أن يُشاع عن ابنتها أنها ممسوسة.. كان عليها أن تجاهد لإخفاء ذلك الدَّمار اليومي الذي يحل في جسد عائشة.. يجب أن لا يعرف به أحد.. حتى نحن الصغار لم نكن نفهم ما يحدث حتى منتصف الثمانينات حين انتابتها الحالة في الحمام، فسقطت واصطدم رأسها بحافة حادة.."[37]

فـ "هاجر" تحاول بطريقة أو بأخرى أن تتجاوز تجربة الموت وتنصرف عنها إلى الحياة. فمأساوية الموت لم تكن تتجسد في الموت الفعلي فحسب. فالتغريبة في حد ذاتها موت، و"عائشة" موت، وصمت "عبد الرحمن" وإحساسه بالذنب طول الوقت موت آخر، وسفر الابن "جهاد" عن العائلة لمزاولة دراسته موت... وحتى المرأة "هاجر" التي تنبني عليها أحداث الرواية بشكل يكاد يكون كليا ليست بمنأى عن الموت، فرغم أن الكاتبة جعلت من "هاجر" الصوت الأعلى والأقوى في الرواية إلا أن هذا لم يمنعها من أن تُجهز عليها في آخر فصول الرواية.

فـ "هاجر" تمثِّل المرأة الفلسطينية الصامدة، ذات اليد القوية في كل ما يجري من حولها، ولعلَّ التغريبة بكل ما تتضمَّنه من أوجاع ومخاطر هي ما جعلتها تنضج بهذه الصورة، فهي صاحبة السيادة في البيت، الخبيرة في كل الشؤون، لها من الفاعلية والحضور ما ينصِّبها رائدة على مدار الرواية كلها. لكن حينما يصل صوت الموت فلا مجال للحيلولة دونه.

فرحيل الزوج "عبد الرحمن" هو إيذان فعلي لرحيل "هاجر" أيضا. إنها تؤمن بالموت لكنها تحاول أن تجد ملاذا ضيقا منه، ربما هو نوع من التجاوز المشروع الذي يشعرها بمساحة أمل:

"كنتُ أكره الموت. وبالرغم من واقعيتي، لكنني سلَّمتُ بوهم أنني ربما لن أرحل.. ليس لأنني لا أؤمن بالموت، بل لأنني وصلتُ إلى ما يشبه اليقين أنني خلقتُ لأغلِق باب الحياة الدنيا ورائي.. أنني سأكون آخر من يصمد حتى قيام الساعة"[38]

فالإنسان "الذي تتسرب إلى نفسه فكرة الموت، ويشعر أن عمره قد أشرف على نهايته، يسدُّ عليه الإحساس بالموت كل مشاعر السعادة، وتختلج في نفسه مشاعر عنيفة مختلفة، وتثور في عواطفه انفعالات شتى متناقضة"[39]، فهي لا تتحمَّل كونها تموت بعيدا عن "الآخر"، لأن هذا تحديدا ما يجعلها تموت قبل الموت، فهذه الصورة الموحشة تؤرقها وتجعل الموت متجسدا لا محالة.

فتشرع في تجميد الموت وعزله، لتولِّد فضاءً متخيلا جديدا تنشد الحياة من خلاله. إلا أن سيطرة الموت كان أقوى على "هاجر"، فهي تعكس المرآة على نفسها لتتمكن من رؤية أناها من الخارج، إذ باتت تشعر بهزيمتها أمام الزمن والحياة، لأنه يحيله إلى الزوال فلا تجد مناصا من أن تتدرَّب عليه:

"تدربت على استقبال الموت.. يرتفع ضغط الدَّم أو ينخفض السكر، فأستدعي الجميع لأملي عليهم الوصايا.. وكل الوصايا كانت مضحكة.."[40]

فعن طريق رحيل الأحبة تدرك "هاجر" كم هي الحياة قصيرة، والخلود فيها مستحيل وأنّ الموتُ يتربص بها وبالآخرين جميعا، وأمام هذه الحتمية تحاول جاهدة أن تنتشل نفسها من الوحل، إنها لا تريد أن تنهزم أمامه بسهولة، لذلك لابد من بعض الوصايا التي تبقي خيطا دقيقا من الأمل، توهم به نفسها، كما تُشرك بواسطته الناس في نفس المتخيَّل، وعادة ما يتم الربط بين فضاء الموت وبين وحشة المكان، حتى يصبح الحزن لصيقا بالذات لا يبرحه، إنها تجسِّد قول (أندريه مالرو Andre Malrau) في روايته – قدر الإنسان- : "الجميع يتعذبون، وكلٌّ منا يتعذب لأنه يفكر.."[41]

ويبقى موت الآخر من أهم المشاهد التي طغت على فصول الرواية، ذلك أن الإنسان إنما يستشعر كينونته بوساطة الآخر. فأي فقدان للآخر إنما يعني بالضرورة فقدانا للذات.

ج- على مستوى القضية:

لا شك في أن المبدع قبل أن يصير مبدعا هو إنسان ضمن إطار اجتماعي أولا، فما يصيب الأمة من حوادث يؤلمُه بدرجة خاصة. لذلك شكَّلت القضية الفلسطينية محورا رئيسًا تنبني عليه أحداث الرواية، فجاءت التغريبة والشتات لتعلن إفلاس القضية؛ ولتشيِّع جثمانها إلى مثواها الأخير، ولا شك أن موات القضية إنما ينشأ من التدهور الحاصل في الفضاء الفلسطيني، فكلما انتفت معالم الحضارة والعلم كلما أوغلت الأمة في نفقها المظلم، تلك هي الحقيقة الواقعة، فـ "العلم يسير في خطه المستقيم، صاعدا أبدا نحو القمة، ولكن نفوس البشر تتلوى في موجات هابطة وصاعدة... وهي اليوم في حضيض الموجة الهابطة كأسوأ ما يكون عليه الإنسان"[42].

فهل هذا يعني أن الكاتبة عاشت شعور موت القضية في نفسها بشكل من الأشكال؟ ومن ثم أرادت أن تجسِّد هذا الموت في شخوصها؟ قد يكون شيء من ذلك مرهونا بمدى مرارة التجربة الشخصية التي عاشتها، كغيرها من أبناء فلسطين الذين يرزحون تحت وطأة الشتات. فـ "عبدالرحمن" لم يعد ذاك المقاتل العنيد الذي يرهن حياته لأجل فلسطين، لقد خفَّت وطأة الفقد وتحوَّلت إلى غُصَّة وجب تجرُّعها كل يوم فحسب. فحتى زوجته "هاجر" لمست فيه هذا التغير المفاجئ الذي لم تعهده فيه:

"ابتسم عبدالرحمن مرغما ليمسح مرارة حلَّت بلسانه. لم يكن عبد الرحمن إلا مقاتلا فذًّا في جسد رجل مهزوم. كم كان ذلك الرجل يكره الهزائم..! منذ أن كان فتى.. كان يرفض الخوف والانهزام. يرفض أن يجعل الهزيمة احتمالا لمعركة يخوضها. لكني رأيتُ في عينيه أن الحرب قد وضعت كلَّ ثيابها"[43]

جسَّدت "هاجر" بمنظورها الجزئي موت القضية لدى زوجها "عبد الرحمن"، فعكست تحوُّل القضية من مسألة ذات أولوية قصوى، يجري خلفها زوجها

"عبدالرحمن" لأجل الظفر بالحياة؛ إلى مسألة ميتة لا تثيره مثلما كانت عليه في السابق بعد أن أعياه الركض وراء الحياة، فكان أن ركَنَ إلى الموت التدريجي بعد أن بهت عنفوان الذود عن البلاد ضمن مفهوم تبنّي القضية في داخله، فتحمَّل فضاءه الراهن المتخم بالهزائم والفجائع، فلمَّا لم يقبض على "الحياة" جاءت الثنائية التقاطبية لتذيقه نقيض الحياة؛ الموت!

فالحرب قد وضعت كل ثيابها في نظره، ولم تعد هنالك أهمية تُذكر لحمل السلاح والجري وراء "الحياة"، وهذا ما يحيله بالضرورة إلى الشعور بالهزيمة والتلاشي، ما يترجم بصورة أو بأخرى قلق استمرار البحث عن العالم البديل، الذي يمنح للنفس سكونها وأمانها المنشود:

"عبدالرحمن الذي جاهد في صفوف جيش الإنقاذ يعرف أكثر مني.. يعرفون نهاياتها..، في تلك الليلة رأيتُ الهزيمة النكراء في عينيه"[44]

"قال لي.. يوما مَّا سأعود.. كان يخطط مثل الأحرار الذين لا يتوقَّعون أن تعبس الحياة في وجوه أمانيهم البسيطة"[45]

فتمركز ذات "عبدالرحمن" حول نفسه يطرح إشكالية الهروب من الفضاء الواقعي الراهن، والالتجاء إلى توليد فضاءات خفية بحثًا عن أمان مفقود، ولعله "من الشائع والمألوف حاجة الشعور إلى الإحساس بالوحدة والفردية، وهو ما يبرر وجود الأنا، لأن جميع الإدراكات والأفكار مرتبطة به من حيث هو ملجؤها الدائم"[46]. فذات الفلسطيني في الرواية تلتقط أدنى الإشارات التي يحفل بها الفضاء، لهذا تظهر "النهاية" كمعلم بارز يؤسس للمأساة الكونية، يقابله في الآن نفسه الإحساس بمفارقة وجودية، بين إفلاس الفضاء وبين إرادة الأنا الفردية التي تسعى جاهدة لتخطي هذه العقبة.

فالحِس الفجائعي أصبح لصيقا بشخوص الرواية، يلازمهم طول الوقت، وهو نتيجة حتمية للقطيعة الكائنة بينهم وبين فضائهم، وهو ما لمسته "هاجر" تحديدا في عيني زوجها: (رأيتُ الهزيمة النكراء في عينيه..)، فالهزيمة قبل أن تتشكَّل في عيني "عبدالرحمن" لابدَّ أنها تشكَّلت مسبَّقا لدى "هاجر"، فالذات في تعاملها مع الآخر إنما تعمد إلى إسقاط مفاهيم الأنا في تبلورها لديها، مما يجعل رؤيتها للآخر انعكاسا لذاتها قبل أي شيء، فلجوء "هاجر" إلى قراءة

الهزيمة في عيني زوجها إنما هو لجوء لذاتها؛ كنمط من أنماط من المقاومة الذاتية، فـ"الإنسان يعي مكانته في العالم عن طريق اكتشافه للفجوات الفاجعة في وجوده؛ كالموت والألم والخطيئة، ويدرك في الوقت نفسه جدوى النكوص إلى النفس والتمركز حولها، وعدم مسايرة الواقع"[47]،

وتتحوَّل الحياة لدى "هاجر" إلى مجرَّد شيء تافه، لا تثيرها بالوجه المطلوب ولا تهابها، إنها المنطقة الوسطى التي تشعرها بالفراغ واللاجدوى ،فيها استنفدت جميع مدَّخراتها التي تمدّها بالصمود:

"انتهت محاولات صمودي ودخلتُ في الصمود ذاته. الصمود يعني أن لا تنتظر عونًا من أحد.."[48]

كما عمدت الكاتبة إلى توظيف "المفتاح" في تعالقاته الرمزية بمسألة العودة إلى الوطن ذات مرة. ما يرهن المسألة برمَّتها إلى السير في مسار الانفراج. فالمفتاح هنا هو مفتاح الدار، فالرحيل عن الدار وإحكام غلقها لا يعني بالضرورة التخلي عن القضية، فالدَّار ليست إلا وطنا مصغَّرا، وحمل المفتاح يعني الوصول إلى ذروة اليقين. لكن "هاجر" تقول:

"أنا التي كنتُ أحرص على داري حرصي على الحياة، تركتُ بابها مفتوحا ولم أحمل المفتاح معي.. لا فائدة من النظر خلفنا.. راحت الأرض وراحت الدار"[49]

وتتأزَّم القضية لدى "هاجر"، ليتلبَّس هروبها لبوس الإحساس بالموت، فالدَّار/الوطن لم تعد تهمُّها، ولم تعد تستشعر ثقلها كما في الماضي، وكان من تبعات ذلك أنْ قَلَّ الحِرص في نفسها على الدار وعلى الحياة، فلم توصد الباب ولم تحمل المفتاح، وكان إيذانا رسميا منها بموت القضية؛ فلا فائدة من النظر إلى الخلف، وهي في ذلك إذ تحاول أن تجعل من عملية "التخلي" فضاءً بديلا، يمكن أن يجنِّبها شيئا من مرارة الفقد والضياع. ففي الحياة "لا شيء يصل إلى جوهره، إذْ كل ما فيها يشتبك بعضه ببعضه، وينكسر قبل تمامه"[50]. ولعل "هاجر" في ذلك تدرك "عجز الإنسان عن أن يكون أكثر من حَدَث عابر في الكون"[51]. فصدمة الخارج تُلحِقُ صدمةً بالأنا، وهو ما يجعلها بدورها ترتدُّ إلى الذات لتحتميَ بحصونها.

ويلعب الفعل الماضي "كنتُ" دورا بارزا في تثبيت حب الأرض والحياة والألفة لدى "هاجر"، فهي تحرص على دارها حِرصها على الحياة، فتعمد

إلى تسوية كل ذلك بالحياة. لكن الأمور كلها استحالت إلى اللاشيء من خلال التكثيف الذي يلعبه حرف النفي لم/لا: (لم أحمل المفتاح معي / لا فائدة من النظر خلفنا). وهي بذلك تستغرق أي إحساس بالحياة يمكن أن تولده ظروف قادمة، ومنشأ ذلك إنما هو رحيل الدار ورحيل الأرض.

فالإحساس المأساوي بموت القضية لا يتأتَّى إلا بعد إدراكنا لمأساة فقدان البيت، فـ "الإنسان لا يحتاج فقط مساحة جغرافية؛ ولكنه يصبو إلى رقعة يضرب فيها بجذوره وتتأصل فيها هويته. وهذا التجذر_في الأمكنة يُعزَى عادة إلى البيت الأول للإنسان، حيث يبقى دائم الحضور والتأثير_في الفرد، وإن بدا أن صورته_في الذاكرة دخلت طيَّ النسيان والتلاشي. فالبيت هو ركننا_في العالم، كوننا الأول، كون حقيقي بكل ما_في الكلمة من معنى...، كل الأمكنة المأهولة حقا تحمل جوهر فكرة البيت"[52].

فتكون بذلك جميع التصورات والتأملات متجهة إلى البيت/ القضية. فالذات الإنسانية تتخذ من البيت مرجعية خلفية تتأسس عليه كل الفضاءات المتخيلة لديه، بحيث يبقى يمارس حضوره وسلطته على كل السياقات.

وهكذا انطفأت القضية لدى "هاجر" و"عبدالرحمن" وآخرين. فقد ألبستهم الكاتبة رداء الموت، لأن الواقع أمامهم يبتعد بهم عن الحياة، وجوهر النكوص نحو عوالم الموت إنما يتمثل_في سطوة الاغتراب التي تفتك بشخوص الرواية؛ فهي تسلط الضوء على جدلية الداخل والخارج، إذ الداخل يمثل تمظهرات الأنا، وإيقاع التأملات الحالمة؛ أما الخارج فيمثل عالم الذات المنكسرة والمفلسة، وما يحيط بها من سواد وظلم ومصادرة. فاختيار الموت كملاذ إنما منشؤه غياب حياةٍ كانت مطلوبة.

كان العالم السَّردي آخر ما تبقى لدى الكاتبة، إذ ألبسته وشاح الموت والفقد، ما مكَّنها من إعادة إنتاج الفضاء من الداخل، أي من خلال البنية النصية للرواية. فهي تبقى الملاذ الوحيد كونها تعكس رؤيتها الذاتية وتؤسس لإمكانية البوح. لهذا يظهر عنصر المفارقة كبؤرة شديدة التوتر_في معمارية البناء النصي، إذ ترفع الكاتبة من وتيرة التأزم، كما تعزز من قوة الضدية الناشئة بين الدلالات، فتوسع من دائرة الصراع بين الراهن والمأمول.

فاستئناس الكاتبة بالموت يجلبُ لها فرصة مؤقتة لتلمُّس جروحها، والمبدع إذْ "يصوغ الفضاء لا يعني هذا اقتصاره على الحيز الجغرافي والهندسي فقط، ولكنه يحاول القبض على اللامرئي الذي يسكن الزوايا، وكل ذلك بمشاركة الحواس المختلفة، فيأتي المكان ممتلئا ومُغويا"[53]؛ من خلال نقل معالمه ووصف أشيائه واستنطاق عناصره.

ومن هنا تمتلك الرواية سلطتها من حيث هي تمثيل لفضاء خفيٍّ غائب، ذاك الفضاء الذي تنتجه الرؤى التصورية وتجسِّده الحروف على جسد النص، فالقضية إذن تسمو بكيانها اللغوي لتتجاوز التصور الساذج الذي يجعلها مجرد آلة لرصف الحروف؛ فهي باتت موضوعا أو لنقل فضاءً إدراكيا للتأملات، حيث تستوعب التجربة وتنقل صورا للعوالم الغائبة عبر تقمُّصِ عتباتٍ معينة، لتكون كمدخل رئيسي يتم بواسطتها تحسُّسُ التجربة الجمالية ببعدها الأعمق، فاعتبرت الكاتبةُ الروايةَ متنفَّسًا، تتحول فيها من ذاتها إلى الآخر، لتنقل له حركة الأشياء والعناصر، وهي تسبح في الفضاء الذي تراه هي بوعيها؛ لا بوعي الآخرين، فـ "معاناة الأديب إنما هي معاناة الوطن، معاناة مضاعفة، معاناة إنسان، وفنان فوق ذلك، ولذا فنحن نتلمس في إنتاج الطليعة التي فتحت أعينها على المأساة أصدق تصوير لها، وأبعد أثر لها.."[54].

ومن هنا تحمل رواية "هاجر، فلسطين، الكويت.. وبعد" نسقا لغويا يحمل في أطوائه بُعدا فجائعيا مُتخما بالموت بالرغم من التعليقات الساخرة التي تتشح بها الرواية على لسان هاجر إلا أن في تلك الكوميديا السوداء قتامة الموت الذي كان أقرب إلى أن يكون فضاءً خفِيًّا مُتخيَّلا وانعكاسًا مباشر أحيانًا وغير مباشر في أحايين أخرى للبعد الواقعي، يتقاطع مع تفاصيله وجزئياته، كما يصطبغ بالرؤى النفسية لشخوصه وتأملاتهم الحالم، ليرتسم بعد ذلك كله على مشهد المأساة الكبرى، ويغدو الموت خلفية مرجعية نموذجية خصبة للإلهام والخلق السردي.

مسار السرد في الرواية -التي بين أيدينا- ينمو ويتكاثف ليصبح تجسيدا لتجربة حياتية تتأسَّس على أنقاض الموت. ومن هنا تتراءى جدلية الحياة والموت لدى الكاتبة، لتصبح الحياةُ في ظل الأوضاع السائدة شكلا من أشكال النكوص نحو عوالم الموت لجوءًا، وطلبًا للألفة.

الهوامش:

1 - بريدي المنصوري الثبيتي: شاعرية المكان، شريحة دار العلم للطباعة والنشر، السعودية، ط1، 1995م، ص10.

2- ثائرة عقرباوي: هاجر، فلسطين، الكويت؛ وبعد، داركتارا للنشر، قطر، 2019م، ص10.

3- المصدر نفسه، ص10.

4- المصدر نفسه، ص14.

5- ينظر: صلاح صالح: الرواية العربية والصحراء، وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، ط1، 1996م، ص-ص 24-28.

6- ينظر: محمد علي أبو حمدة: في العبور الحضاري لـ لامية الشنفرى "دراسة نقدية إبداعية"، دار عمار للنشر والتوزيع، ط2، 2001م، ص13.

7- ثائرة عقرباوي: المصدر نفسه، ص14.

8- ينظر: هلال عبد الناصر: تراجيديا الموت في الشعر العربي المعاصر، مركز الحضارات العربية، القاهرة، د.ط، 2005م، ص13.

9- مراد وهبة: المعجم الفلسفي، دار قباء الحديثة، القاهرة، مصر، ط5، 2007م، ص95.

10- عباس يوسف الحداد: الأنا في الشعر الصوفي (ابن الفارض أنموذجا)، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط1، 2005م، ص189.

11- أحمد فلاق عروات: فكرة الموت في التراث العربي، مطبعة دار هومة، الجزائر، د.ط، 2003م، ص220.

12- ثائرة عقرباوي: المصدر نفسه، ص31.

13- المصدر نفسه، ص42.

14- ثائرة عقرباوي: المصدر نفسه، ص186 .

15- تزفيتان تودوروف TODOROV TZVETAN: فيلسوف فرنسي – بلغاري، ولد في 01 مارس 1939م في مدينة صوفيا البلغارية، يعيش في فرنسا منذ 1963م. يكتب في النظرية الأدبية، تاريخ الفكر، ونظرية الثقافة. توفي يوم 07 فيفري 2017م عن عمر يناهز 77 سنة.

16- تزفيتان تودوروف: فتح أمريكا مسألة الآخر، ترجمة بشير السباعي، سينا للنشر، القاهرة، مصر، ط1، 1992م، ص09.

17- ثائرة عقرباوي: المصدر نفسه، ص177.

18- المصدر نفسه، ص142.

19- جون فون زيليسكي: المأساة والخوف، ترجمة عارف الحذيفة، وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، د.ط، 1982م، ص ص35، 36.

20- ينظر: ROLAND PARTHES : LE DEGRE ZERO DE L'ECRITURE, COLL POINT, PARIS, FRANCE, 1970, P16

21- ثائرة عقرباوي: المصدر نفسه، ص180.

22- ينظر: كريمة سعيدي: صورة الآخر في أدب الرحلات العباسي (ابن فضلان أنموذجا)، شهادة ماستر، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، السنة الجامعية 2014/2013م، ص17.

23- زكريا إبراهيم: مشكلة الحياة، مكتبة مصر، د.ط، 1971م، ص221.

24- ثائرة عقرباوي: المصدر نفسه، ص 246، 247.

25- قيس النوري: الاغتراب (اصطلاحا ومفهوما وواقعا)، مجلة عالم الفكر، المجموعة 10، 1985م، 68 وما بعدها.

26- ثائرة عقرباوي: المصدر نفسه، ص7.

27- ينظر: عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط3، 1978م، ص350 وما بعدها.

28- إبراهيم عبد الرحمن محمد: قضايا الشعر في النقد العربي، دار العودة، بيروت، لبنان، ط2، 1981م، ص116.

29- ثائرة عقرباوي: المصدر نفسه، ص45.

30- عيسى سلمان درويش: الموت في شعر السياب ونازك الملائكة (دراسة مقارنة)، رسالة ماجستير، جامعة بابل، العراق، 2003م، ص16.

31- حسين جمعة: الاغتراب في شعر المعري وأدبه، مجلة جامعة دمشق، سوريا، المجلد27، العدد 1، 2، 2011م، ص51.

32- ثائرة عقرباوي: المصدر نفسه، ص405.

33- المصدر نفسه، ص407.

34- عبد القادر توزان: الشعور بالاغتراب عند أبي العلاء المعري وآلبير كامو، أطروحة دكتوراه، جامعة الجزائر، 2006م، ص92.

35- فاضل أحمد القعود: جدلية الذات والآخر في الشعر الأموي دراسة نصية، دار غيداء، عمان، ط1، 2012م، ص33.

36- ثائرة عقرباوي: المصدر نفسه، ص.407.

37- ثائرة عقرباوي: المصدر نفسه، ص388.

38- ثائرة عقرباوي: المصدر نفسه، ص409.

39- زكريا إبراهيم: مشكلة الحياة، ص221.

40- ثائرة عقرباوي: المصدر نفسه، ص409.
41- أندريه مالرو: قدر الإنسان (رواية)، ترجمة فؤاد كامل، الدار المصرية، د.ط، 1965م، ص322.
42- محمد قطب: في النفس والمجتمع، مكتبة وهبة، مصر، ط2، 1962م، ص173.
43- ثائرة عقرباوي: المصدر نفسه، ص31.
44- المصدر نفسه، ص32.
45- المصدر نفسه، ص32.
46- ينظر: جون بول سارتر: تعالي الأنا موجود، ترجمة وتقديم حسن حنفي، دار التنوير للطباعة والنشر، طرابلس، لبنان، ط1، 2005م، ص53.
47- ينظر: صدقي إسماعيل: المؤلفات الكاملة، المجلد1، مطابع وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، د.ط، 1977م، ص196 وما بعدها.
48- ثائرة عقرباوي: المصدر نفسه، ص399.
49- المصدر نفسه، ص413.
50- أنطوان معلوف: مدخل إلى المأساة والتراجيديا والفلسفة المأساوية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1982م، ص70.
51- المرجع نفسه، ص70.
52- زياد أبو لبن: غابة الألوان والأصوات دراسات في شعر عز الدين المناصرة، دار اليازوري للنشر، عمان، الأردن، ط1، 2006م، ص81.
53- خالد حسين حسين: شعرية المكان في الرواية الجديدة، مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض، السعودية، د. ط، 2000م، ص 360، 361.
54-صالح خرفي: المدخل إلى الأدب الجزائري الحديث، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، د. ط، 1983م، ص42.