صورة البطل المأزوم في الرّواية زمن الرّبيع العربيّ

الرّواية السّوريّة نموذجًا - رقصة الظّلّ الأخيرة لـ "رامي الطّويل"

الدكتورة: سلمى عطاالله، أستاذة النّقد الحديث
قسم اللغة العربية - جامعة سيّدة اللّويزة – زوق مصبح - لبنان
abdallahsalma13@yahoo.com

ملخّص:

لأنّ الرّواية هي "نصّ نثريّ سرديّ واقعيّ غالبًا ما يدور حول شخصيّات متورّطة في حدث"، كان لا بدّ من العودة إليها لتوثيق الواقع الّذي تعيشه الذّات في المنطقة العربيّة زمن الرّبيع العربيّ، وتحديدًا، صورة البطل كما يراها الرّوائيّ السّوريّ صاحب رواية "رقصة الظّلّ الأخيرة".

وقد بدا لي أنّ هذه الرّواية لم تعرف بطلًا واحدًا إذ تعدّدت الأصوات والحكايات وتنوّعت الرّغبات. كما أنّ الشّخصيّة فيها لم تكن شخصيّة كلاسيكيّة تتمتّع بالخصال الحميدة أو تمتلك مشروعًا واضحًا ذا أهداف سامية تسعى دائبة لتحقيقها وتنجح في مسعاها، بل كانت مأزومة ومشوّهة ومضطربة وتائهة ومخفقة في معظم مساعيها، متغرّبة عن نفسها وعن أصالتها، تعيش الازدواجيّة الّتي سبّبت لها مآزق كثيرة، وجعلتها تعيش الموت وصمت الاستكانة، عاجزة عن وعي واقعها وفهم لاأصالتها، فبدت وكأنّها "ظلّ لظلّ آخر"... لقد كان الجنس محور حياتها واهتماماتها، حاولت من خلاله أن تكسر سلطة الآخر، إنّما لأجل لا شيء، لأجل الفراغ والخواء...

وهكذا بدت هذه الرّواية السّوريّة في زمن ما سُمّي بـ"الرّبيع العربيّ"، كما رآها "لوكاتش"، "ملحمة عالم بدون آلهة" أي من دون أبطال، أي من دون هذه "الشّخصيّة الحرّة المعارضة لانحدار الإنسان، المتمسّكة بالقيم المثاليّة".

هذه الرّواية هي رواية اللّابطل واللّابطولة... هي رواية تغوص في تشوّهات بشر يمعن المكان في تفاقمها... هي رواية الجسد الّذي يشدّ بصاحبه نحو الأسفل، ويُبقيه أسير دوّامته...

ABSTRACT:

Because the novel is a “factual narrative narration that often revolves around characters involved in an event”, it was necessary to return to it to document the reality experienced by the self in the Arab region during the Arab Spring, specifically, the image of the hero as seen by the Syrian novelist author of “The Last Shadow Dance”.

It seemed to me that this novel did not know a single hero as there were many voices and tales and varied desires. And the personality was not a classic character with good virtues or has a clear project with lofty goals striving to achieve them and succeed in its quest, but was overwhelmed and distorted and confused and lost and faltering in most of its endeavors, alienated from its self and authenticity, living double standard that caused it many predicaments, and made it live death and silent settlement, unable to aware its reality and understand its non-originality, therefore, it looked like "the shadow of another shadow" ... Sex was the focus of its life and interests, in which it tried to break the power of the other, all for nothing, but for void and emptiness…

Thus, this Syrian novel written in a time called the "Arab Spring," looked like, as “Lukacz” saw it, "the epic of a world without gods" without any heroes, without these “free personalities opposed to the decline of man, adhering to the ideal values”.

This novel is the novel of no-hero and no-heroism ... a novel plunging into the deformities of humans in which the place exacerbates in its aggravation ... it is the story of the body that pulls the owner down, and keeps him prisoner of its whirlpool ...

شهدت المنطقة العربيّة أحداثًا نحتار في وصفها، إذ إنّها بدأت ضمن إطار ما سمّي بـ "الرّبيع العربيّ"، لكنّها سرعان ما تحوّلت إلى شتاء مأساويّ مخيف، قضى على خيرات هذه المنطقة وتاريخها وحضارتها، كما على بشرها وحجرها. أمّا الإنسان العربيّ فقد وجد نفسه أمام الموت والضّعف والضّياع والتّشرّد، وأمام فكر ليس منه وله، فكر سلفيّ متطرّف خرّب طابع هذه المنطقة المتميّز بالعيش المشترك وقضى على كلّ فرصة في السّلام والاستقرار والطّمأنينة...

ولأنّ الرّواية "نصّ نثريّ تخيّليّ سرديّ واقعيّ غالبًا يدور حول شخصيّات متورّطة في حدث مهمّ، وهي تمثيل للحياة والتّجربة واكتساب المعرفة"[1]، كان لا بدّ من العودة إليها لتوثيق الواقع الّذي تعيشه الذّات في هذا المكان من العالم وفي هذا الزّمن تحديدًا. ما جعلني أختار وبشكل عشوائيّ مجموعة من الرّوايات العربيّة الّتي صدرت في زمن الرّبيع العربيّ، أو في الفترة الممتدّة من العام 2011 إلى يومنا هذا، والّتي تنتمي إلى مجموعة من الدّول العربيّة كتونس ومصر وسوريا والعراق ولبنان والسّعوديّة... لأدرس فيها صورة البطل كما يراه روائيّو هذه الحقبة من الزّمن.

لماذا البطل؟

لأنّ البطل هو "ذات فاعلة مستقلّة تسعى إلى تغيير العالم من حولها، أو ذات منفعلة يصنع منها العالم كائنًا جديدًا أو يدمّر الوجه البهيميّ فيها... هو العنصر الّذي يتتبّعه القارئ ليتمكّن من إعادة كتابة الرّواية. فهو يجمع أجزاءها المتباعدة، ويقدّم وجهة نظرها ومنظورها، ويساعد في حلّ رموزها وكشف قيمها الاجتماعيّة والثّقافيّة"[2].

وقد بدأت، في هذا البحث، بتناول موضوع صورة البطل المأزوم في الرّواية السّوريّة "رقصة الظّلّ الأخيرة" للكاتب السّوريّ "رامي طويل"، خصوصًا أنّ الشّخصيّات، من خلال أدوارها، تُعدّ من أبرز عناصر الرّواية. وهذا الموضوع هو الإشكاليّة الّتي ستتمحور حولها الدّراسة، انطلاقًا من الفرضيّة الّتي تكوّنت لديّ بعد الاستقراء الأوّليّ للرّواية، والّتي تمثّلت في أنّ الرّواية لم تعرف بطلًا واحدًا إذ تعدّدت الأصوات والحكايات وتنوّعت الرّغبات. كما أنّ الشّخصيّة، في هذه الرّواية، لم تكن شخصيّة كلاسيكيّة تتمتّع بالخصال الحميدة، أو تمتلك مشروعًا واضحًا ذا أهداف سامية تسعى دائبة لتحقيقها وتنجح في مسعاها، بل كانت مأزومة ومشوّهة ومضطربة وتائهة ومخفقة في معظم مساعيها...

وذلك من خلال قراءة تأويليّة تستحضر الغائب وتستنطق المسكوت عنه، "في مكان الاختلاف الّذي يتموضع، في الهرمنوطيقا الظّاهرتيّة، في منطقة المابين حيث يحدث التّأويل، وذلك لإظهار علاقة الكائنات بالكينونة حيث تقف الكينونة على أفق كلّ كائن جزئيّ، طبقًا للفهم الّذي يقدّمه الفيلسوف الألمانيّ "هيدغر" (Martin Heidegger)"[3]. وفي جعل الخفيّ يظهر والمعتّم يضيء، تشعّ الحقيقة الّتي تكمن "في نزع الحجاب عن هويّة الكائن البشريّ الجوهريّة"[4] والّتي تقيم في منطقة المابين القائمة بين الكائنات والكينونة، أي بين اختبارات الكائن في المستوى الموجوديّ (Ontique) ورؤية المتسائل عن وجوده الأصيل في المستوى الأنطولوجيّ (Ontologique)[5] وما تجدر ملاحظته، أنّ الحقيقة المقصودة هنا "ليست هي الحقيقة المطلقة الّتي يقدّمها الموروث، إنّما هي كشف شخصيّ مفتوح يحمله العمل الفنيّ، ويدعونا لنقيس عليه تجاربنا، مؤسّسًا بذلك تقليدًا جديدًا"[6].

وقد توزّع هذا البحث إلى ثلاثة أجزاء، يبيّن الجزء الأوّل حقيقة البطل المتخبّطة في الازدواجيّة والمأزقيّة، فيما يظهرها الثّاني من خلال استقدام المقصيّ، أمّا الثّالث فيحاول أن يؤطّر تأرجح هذه الحقيقة بين الأصالة واللّاأصالة.

أوّلًا: صورة البطل بين المأزقيّة والازدواجيّة.

تقع الشّخصيّات في مآزق منطقيّة يجتمع فيها الضّدّان، فتصبح غير قابلة للبتّ، وتصبح معها الشّخصيّات غير قادرة على اتّخاذ المواقف الثّابتة والواضحة، فتسقط في ثغرات وتباينات ونواقص تضع الرّواية موضع الشّكّ، فيبدو كلّ ما فيها عرضة للنّقض وازدواج القيم النّاتج عن تحكّم سلطة الـ "هو" بالشّخصيّات والنّزاع الّذي تخوضه هذه الشّخصيّات بين قيم مجتمعها وقيمها الخاصّة. ولعلّ كلّ ذلك هو الّذي يقود إلى التّشكيك بسلطة المركزيّات وصولًا إلى التّمرّد عليها وتدميرها. يقول الفيلسوف الفرنسيّ "ديريدا" (Jacques Derrida) "كلّ شكل أو منطق أو مسلّمات أو فرضيّات تحمل في ذاتها مقوّمات تفكيكها وعناصره"[7]. فما هي المآزق الّتي ظهرت في النّصّ؟ وما كانت أسبابها؟ وهل حسمت أم ظلّت أسيرة اللّاحسم؟ وما هي الإشكاليّات الّتي عاشتها الشّخصيّات نتيجة الازدواج القيميّ؟ وكيف ظهرت هذه الإشكاليّات في الرّواية؟ وإلام أفضت؟ كيف شكّكت الشّخصيّات بسلطة المركزيّات؟ وما هي الوسائل الّتي اعتمدتها للتّمرّد عليها؟ وما كانت نتيجتها؟

لقد اختبرت بعض الشّخصيّات، في هذه الرّواية، مآزق منطقيّة منها ما قام بين "خليل" و"راوية"، وبين "ماريّا" و"وليد" وبين "ماريّا" و"عوّاد". وقد "توصّل "فرويد" إلى أنّ الصّراع بين رغبتين متضادّتين يؤدّي إلى الكبت، فكلّ إنسان يحمل في داخله صراعين، الأوّل يتمثّل في الشّعور والتّحكّم في المشاعر، والثّاني هو الفطرة الطّبيعيّة لكلّ إنسان. فبمجرّد أن يبدأ الصّراع بين هذين المتناقضين، يبدأ الإنسان بإخفاء إحدى الرغبتين عن الشّعور وكبتها، فيمنع نفسه من التّفكير فيها، أو من تلبيتها إذ أنّ تلبيتها قد يكون أمرًا مرفوضًا اجتماعيًّا، أو دينيًّا، فتستقرّ الرّغبة في اللّاشعور..."[8]

ف "خليل" أهمّ شعراء المدينة يعيش زواجًا مع "راوية" يرفضه ويبقى فيه، ما جعله يحسّ "بألم في أمعائه لم يكن ناجمًا من البرد، وإنّما من تناقض المشاعر الّتي تعتمل داخله تجاه "راوية""(31). وقد قال: "إنّنا كائنان طفيليّان يقتاتان بعضهما بانتظار الموت"(62). فبالرّغم من "أن قصّة حبّهما كانت الأجمل باعتراف كلّ من عرفها، إلّا أنّ الحبّ لم يكن هو دافع خليل للزّواج بـ "راوية"، وإنّما هو التزام أخلاقيّ شعر به تجاه امرأة لازمته وكرّست نفسها لتخفّف عنه عذاب سجنه الطّويل، فعاشت ثلاث سنوات سجينة خارج القضبان"(61). لكنّه، مع هذا، حاول "إلغاءها والتّأكيد على أنّ وجودها لم يكن أكثر من قيد منعه من حياته الّتي يطمح إليها"(89). وكان يأتي بصديقاته إلى البيت، معرّفًا بكلّ منهنّ بـ "صديقتي الحميمة"(61). و "راوية" كانت تستقبلهنّ بـ "ابتسامة ملتبسة، فتصافح "ماريا" ببرود قبل أن تعود لمتابعة الفيلم الأميركيّ الّذي كانت تشاهده، وعند انتهائها، تتركها جالسة مع زوجها قائلة: سأنام، تصبحان على خير"(62). وهي كانت "تنام وحيدة منذ الخلاف الأوّل الّذي نشب في السّنة الثّانية لزواجهما"(28). زوجان متخاصمان غريبان منفصلان عاطفيًّا وجسديًّا، إنّما مستمرّان تحت غطاء المؤسّسة الزّوجيّة، يعيشان تحت سقف بيت واحد لأكثر من سبع سنوات.

و"ماريّا " الّتي سحرتها قصائد "وليد"، فعرفت معه "طعم القبلة الأولى وسرّ العريّ المقدّس بين جسدين، وخرافة الولوج الأوّل الّذي شعرت معه بنور ساطع يتدفّق من خلاياها... فقطعت عهدًا بأن تكون له وحده طيلة الحياة، عهدًا نطقت به بينما كان يفضّ بكارتها بحبّ جعلها لا تشعر بغير سعادة عارمة تضيء أعماقها، بحبّ لن تحصل عليه بعد الآن، وإلى الأبد"(55 -54) نراها، وفي الوقت نفسه، "تستكشف رغبة دفينة كانت تسكنها بأن تختبر شعور الخيانة، بأن توجد في لحظة ما برفقة رجل، بينما ينتظرها رجل آخر في مكان آخر مقيّدًا بحبّه

وشوقه الدّائم إليها"(58). و"خليل" كان "الرّجل الّذي رغبت فيه يومًا لتختبر شعور الخيانة"، فراحت "تتخيّل السّيناريوهات المحتملة للقائها الأوّل به... إلّا أنّ نهاية واحدة حيث تجد نفسها عارية في سرير "خليل" العاري بجوارها، جعلتها مستعدّة تمامًا لتلك اللّحظة"(59). وقد تُصبّ رغبتها هذه في تعزيز نرجسيّتها، "إذ إنّ المرأة تريد، قبل كلّ شيء، أن تكون محبوبة، وأن يكون حبّها دائمًا مصبوغًا بقوّة بالنّرجسيّة"[9].

فيما "عوّاد" الّذي كان "يمتلك موهبة استثنائيّة في التّعامل مع النّساء اللّواتي يصفهنّ بأنّهنّ كائنات بلوريّة لا تليق بهنّ إلّا الرّقة كأسلوب للتّعامل"(81)، والّذي ترجم هذا الأمر في أرض الواقع، إذ أحبّ "ماريّا" حبًّا كبيرًا، فتزوّجها و "عاملها كأميرة، واستطاع أن يحوّلها، خلال وقت قصير، من مراهقة تبحث عن معنى حقيقيّ لوجودها، إلى امرأة ناضجة تعرف تماما ما تريد وكيفيّة الوصول إليه"(82). ظلّ، في الوقت نفسه، متمسّكًا بعشيقه الشّابّ الممرّض، ولم يستطع أن يبعده من حياته على الرّغم من انزعاج "ماريّا" منه. فاستمرّ في علاقته الجنسيّة بالطّرفين، متآلفًا مع "البنية المعقّدة لازدواجيّته الجنسيّة الّتي اضطرّ أن يتعايش معها منذ أن تمّ الاعتداء عليه من قبل رجل مختلّ وهو لم يتجاوز العاشرة من عمره"(87-88).

أمّا أبرز أسباب هذه المآزق فيعود إلى تأثير السّلطة بكافّة وجوهها في الشّخصيّات وفرضها نفسها عليهم بطريقة مباشرة أو غير مباشرة. ما أدّى إلى ازدواج القيم عند هذه الشّخصيّات، فاختلطت المفاهيم وتناقضت القيم فوقعت الشّخصيات في إشكاليّات متعدّدة جعلت حياة بعضها، تنفصم إلى شطرين، شطر علنيّ وآخر خفيّ. والإشكاليّة الأبرز الّتي تربّعت على مساحة كبيرة من الرّواية، كانت تلك النّاتجة من صراع بين الأخلاق والجنس، والّتي سعى الرّوائيّ، من خلالها، إلى تدمير السّلطة الأبويّة عبر لغة الشّهوة الجسديّة الّتي جعل معظم شخصيّاته ينطق بها.

لقد تمركزت الرّواية حول محوريّة الجنس، ما أدّى إلى تواتر مفردات الجسد والشّهوة وعباراتهما على امتداد صفحات الرّواية: "فخذي الفتاة، الجنس، لحظة النّشوة، يفصح الجسد عن مكنوناته، تمارس عادتها السّريّة، أفخاذ الفتيات، اعترته رغبة جامحة بمضاجعتها، يخرج منها بهدوء، ممارسة عادته السّريّة الّتي أدمنها، رغبة عارمة بملامسة جسدها، شهوة مفترسة، شهوته الّتي بلغت ذروتها، الجنس الأسطوريّ، ذعر شهوته، إدمانه على النّساء الجميلات،

مستمرًّا بمضاجعة ملكة جمال الكرز، المؤهّلات الجسديّة، طعم القبلة الأولى، سرّ العريّ المقدّس بين جسدين، يفضّ بكارتها، ذروة النّشوة، يخرج منها بهدوء، ارتمى فوق عريها، شهوة واضحة، نظراته الشّهوانيّة، عارية، عارٍ، مستمتعة بشهوة نظرته، نظرته إليها تزداد شبقًا، استدارة نهديها، تتأوّه بسعادة، آهات لذّة متلاحقة، قضت شهوتها فوق سريرها، يمارس الجنس، الازدواجيّة الجنسيّة، تبلغ حدود النّشوة، التهام صدرها، صوت لهاث اللّذة، العجز الجنسيّ، الأفلام الإباحيّة، نشوة أصابت شفتيها، نهدان مكتملا الاستدارة، عينين جائعتين إلى أجساد النّساء..."

فالرّوائيّ جعل من الجنس وسيلة يعتمدها بعض الشّخصيّات ليدمّر بها السّلطة الأبويّة المفروضة عليه، وهو وإن لم يذكر الأمر بشكل صريح ومباشر إلّا أنّ هذا الأمر بدا جليًّا في أفعال هذه الشّخصيّات ورغباتهم.

ف "ماريّا" تحدّت بالجنس كلّ التّقاليد والعادات الّتي ترفض الجنس خارج إطار الزّوجيّة، والّتي تجعل من المرأة، تارة ضحيّة يخونها الرّجل، وأخرى كائنًا ضعيفًا أمامه، خجولًا عاجزًا عن المبادرة في التّعبير عن رغبة جنسيّة، معتبرة أنّ "من حقّها أن تكون كائنًا مستقلًّا عن سطوته كذكر يعشق ممارسة دور الوصيّ على فتاته القاصر"(68). فعزمت على أن تخون هي من أحبّها وعلى أن تقيم علاقة جنسيّة مع رجلين في الوقت نفسه، مختبرة الازدواجيّة القيميّة بين الصّدق والكذب. أحبّت "وليد" وأقامت معه علاقة جنسيّة اختبرت، فيها، قمّة السّعادة والنّشوة، لكنّها، مع هذا، سعت لأن تخونه مع آخر، فقط لمجرّد اختبار شعور الخيانة. فكان "خليل" خيارها الّذي لم توفّق به لأنّه لم يلبّ رغباتها، وإن بطريقة مبطّنة. حتّى عندما أرادت أن تنتقم لأنوثتها بعد اكتشافها الازدواجيّة الجنسيّة عند زوجها "سليم عوّاد"، رأت في الجنس سبيلًا وحيدًا يروي غليلها. فراحت تبحث عن "خليل" الرّجل الّذي حاولت معه في الماضي ولم تنجح. زارته في بيته وأخذت تغريه بشعرها الأسود الّذي أفلتته من رباطه وتركته حرًّا على كتفيها، كما بنهديها شبه العاريين، إلّا أنّ " خليل " خذلها من جديد بسبب ما يعانيه من عجز جنسيّ. وهي ، أيضًا، مع "يوسف" الّذي أعجبت به، لم تنتظره كي يكون هو المبادر في طلب العلاقة الجنسيّة، أو السّاعي لإغرائها ودعوتها إلى ممارسة الجنس، إذ تعرّت أمامه وسألته أن يرسم على جسدها فيما هي تعرّيه من ملابسه وتسوقه إلى مضاجعتها. لقد فشلت مرّتين في تحدّي السّلطة الأبويّة لكنّها فلحت في الثّالثة مع "وليد". حتّى الكتاب الّذي كان بحوزتها، كان

"عنوانه المذهّب أخبار النّساء تأليف "ابن الجوزيّ"... و"يوسف" قرأ في صفحته الأولى: جاء رجل إلى عليّ رضي الله عنه فقال له: إنّ لي امرأة كلّما غشيتها (واصلتها) تقول قتلتني، فقال اقتلها وعليّ إثمها"(128-129). والغريب أيضًا أنّها كانت تحتفظ داخله بكتاب الأطفال "ليلى والذّئب"، وأنّها، بحسب ما أخبرت "يوسف"، "اعتادت في طفولتها المبكرة أن تنام على صوت أمّها وهي تروي لها حكاية "ليلى والذّئب"، وكانت سرعان ما تغفو تحت تأثير صوت أمّها النّاعس"(129) عند المشهد الّذي "ينجح فيه الذّئب بخداع ليلى بأنّهما صديقان"(129) أي قبل أن تنتهي الحكاية، لتكتشف فيما بعد، في المدرسة تحديدًا، "أنّ القصّة لا تنتهي هنا، وإنّما تبدأ الحكاية عند هذه اللّحظة"(129) وقد تكون هذه الحكاية، بكلّ ما تحمله من رمزيّة، هي حكاية "ماريّا". فـ "ماريّا- ليلى" هي الفتاة الّتي "خرجت عن الخطّ المستقيم الّذي ترسمه التّعاليم والفضائل"[10]، وراحت في طرقات الغابة، فوقعت ضحيّة الآخر – الذّئب، الّذي يظهر بأشكال عديدة، وقد يكون الأكثر لطافة بينها هو الأكثر خطرًا (سليم عوّاد). هي حكاية "ماريّا" لأنّها حكاية "الصّراع بين مبدأ المتعة ومبدأ الواقع، الصّراع بين ما نحبّ وما يجب فعله... وقد تكون توصيات الأمّ لابنتها في هذه الحكاية انطلاقًا من كونها تعلم أنّ ابنتها لديها الرّغبة في التّعرّف إلى أسرار البالغين"[11]، والجنس أبرزها... حتّى اللّون الأحمر الّذي ارتدته "ليلى" في الحكاية يرمز إلى الانفعالات أو العواطف القويّة، وتحديدًا تلك المتعلّقة بالجنس والإغواء...[12] هي حكاية "ماريّا" لأنّها كـ "ليلى" "تعرّضت للخطر بسبب عدم نضوجها على المستوى الجنسيّ، وبالتّالي، عدم قدرتها على مواجهة الذّئب أو الجاذب الذّكريّ"[13] وهذا ما جعل الرّوائيّ يستخدم عنوان هذه الحكاية للقسم الّذي يسرد ما حصل مع "ماريّا" و"سليم عوّاد"، والّذي عنونه بـ "ليلى والذّئب... حكاية لم تكتمل"(37)... في كلّ حال، كانت الصّورة الأولى الّتي ارتسمت لـ"ماريّا" في الرّواية هي حالة من الازدواجيّة والضّياع بين الرّغبة في الجنس والخوف منه في آن واحد. فهي عندما صادفت الرّجل المجهول المستند إلى الجدار المكسور في تلك البقعة المعتمة، بعد نزولها من الحافلة، راقبته "بتوجّس، تنتظر حركته المباغتة الّتي سيندفع فيها محاولًا التّحرّش بها"(15). لكنّها، وبعد عدم اقترابه منها، "تسمّرت مكانها يخالجها شعور غريب بالمرارة؛ مرارة الخذلان"(16).

كذلك "سليم عوّاد" حاول أن يتحدّى هذه السّلطة الأبويّة بكلّ ما تسنّه من قوانين وأعراف تحلّل بها أمورًا وتحرّم أمورًا أخرى. فعاش، ومن دون أيّ تردّد، في شخصيّتين: الأولى الشّخصيّة المعلنة، شخصيّة الطّبيب "جرّاح التّجميل المعروف جيّدًا في العاصمة، والّذي باتت

لمساته واضحة وجليّة على وجوه معظم سيّدات المجتمع في المدينة"(18)، الزّوج الّذي "حرص دومًا على تلبية احتياجات زوجته ورغباتها المعلنة والمضمرة كخادم رصين وجد ليحفظ سعادتها من أيّ شائبة... فاتحًا أمامها باب الحلم على مصراعيه..."(83-84) الرّجل الّذي "يتمتّع برهافة مشاعر قلّ نظيرها عند الرّجال"(81) والّذي كان، "بكلّ ما فيه ساحرًا شعرت معه "ماريا" بالامتلاء"(85). والثّانية الشّخصيّة السّرّيّة، شخصيّة الرّجل الضّعيف أمام شهواته الجنسيّة، والّذي يمارس الازدواجيّة الجنسيّة فيقيم علاقة مع مساعده الشّابّ الممرّض، وفي سرير زوجته الّتي، عند سماعها تأوّهات لذّتهما ولهاثها، وعند رؤيتها مشهد "العريّ المنفّر، تجشّأت مرّتين، وشعرت بانسحاق أنوثتها عند عتبة الغرفة وبكمّ كبير من الخيبة والحزن والألم الأعزل ..."(87) لكنّ الوحدة والحالة الصّعبة الّتي عاشهما "سليم عوّاد"، بعد أن تركته "ماريّا"، يؤكّدان لنا أنّه مريض يعيش التّمزّق والصّراع بين الرّغبتين، ما جعل الأمور خارجة عن سلطته وإرادته. وبالنّسبة إلى الطّبيب والعالم النّفسيّ "فرويد" (Sigmund Freud)، "فالصراع الّذي يحدث لأيّ مريض نفسيّ، هو صراع بين متطلّبات الأنا، والمتطلّبات، أو النّزعات الجنسيّة للفرد ذاته، متّخذة أشكالًا وسلوكيّات مُختلفة. وإذا حاول الفرد تخطّيها والتّغلّب عليها، فهو يُخرجها إلى عالم الشّعور، وإذا لم يستطع، اتّخذت أشكالًا، وأفعالًا مختلفة".[14]

أمّا "خليل" فحاول أن يتحدّى السّلطة الأبويّة، سلطة الجماعة الّتي تضع الرّجل والرّجولة في إطار الإنجاب والقدرة الجنسيّة، بالشّعر الّذي رأى فيه تعويضًا، ونفر من زوجته لأنّها لم تر فيه هذا الأمر، قائلًا "إنّها لم تنظر يومًا إليه كشاعر رغم مكانته المرموقة في أوساط المثقّفين ورغم اعترافها أكثر من مرّة بإعجابها الشّديد بما يكتب". "ويؤكّد أنّها أدمنت معه لعب دور الأمّ وبخاصّة بعد معرفتها بعدم قدرته على الإنجاب"(88). أمّا هو فلم يكن قادرًا على معرفة نفسه إلّا كشاعر ما منعه من تقبّل كلّ ذلك الحبّ من كائن يتعامل معه بمعزل عن شعره... هذه المواجهة ولّدت عنده ازدواجيّة قيميّة بين الرّضى على نفسه والبكاء عليها، ففي حين يركّز على شعره ويعتدّ بنفسه كشاعر مهمّ بين الشّعراء، نراه "يدمن ممارسة عادته السّرّيّة منذ امتنعت "راوية" عن معاشرته"(29) و"يجلس فوق سريره دافنًا رأسه بين ركبتيه غارقًا ببكاء مرير جرّاء اختباره مجدّدًا العجز الجنسيّ الّذي يعانيه منذ سنوات بعد أن باتت جثّة راوية هي الصّورة الوحيدة الّتي تحضره كلّما حاول ممارسة عادته السّريّة والّتي فشلت مخيّلته مدعومة بعدد كبير من الأفلام الإباحيّة وصور الحسناوات العاريات في أن تحدّ من طغيان تلك الصّورة

الّتي تسبّبت له بعجز دفعه في يوم من الأيّام إلى الاعتراف به لإحدى صديقاته على سبيل المزاح مؤكّدًا لها أنّ العُطاس بات الفعل الوحيد القادر على منحه متعة تشبه لحظة النّشوة"(91). كذلك ولّدت عنده ازدواجيّة بين الانجذاب لزوجته والنّفور منها. فتراه تارة يمدح صبرها وهناءتها وظرفها وينجذب بشهوة عارمة إلى جسدها، ويبكيها عند فقدانها "بعينيه المسكونتين بنظرة طفل يبكي أمّه الّتي ماتت قبل موعد فطامه"(79). فيما تراه تارة أخرى منفصلًا عنها، هاربًا منها، "عاجزًا أمام حبّها وغير قادر على أن يرى فيه سوى حبّ طفيليّ لكائن يعتاش عليه"(88).

وقد طالت هذه الازدواجيّة الفنّانين والمثقّفين الّذين يُفترض أن يكونوا النّخبة في مجتمعهم والقدوة والمثال. فهم كانوا يختارون "أسماء مستعارة يخفون خلفها حقيقة أسمائهم في محاولة منهم للانفصال عن محيط يصرّون على عدم انتمائهم إليه، رغم أنّهم لا يكفّون عن التّغني بتاريخه وعاداته، وغالبًا ما تكون هذه الأسماء أسماء آلهة من الأساطير القديمة تمنحهم بما تزخر به من معنى ضمانة لإخفاء هشاشتهم"(114).

وحده "زافين"، الشّخصيّة الوحيدة الّتي لم تنغمس في الشّهوات الجنسيّة، حمّله الرّوائيّ كلامًا مختلفًا، كلامًا منقولًا من الإنجيل المقدّس عن خيانة "يهوذا" للمسيح، وكيف تحوّلت هذه الخيانة، بنظر "زافين" "لخدمة جليلة أسداها يهوّذا للسّيّد المسيح حين وشى به ليصلب"(27). معلنًا، وإن بطريقة غير مباشرة، أنّ الدّين المسيحيّ يقوم على هذا الصّلب أو الفداء ، لذا قال "زافين" لـ "خليل": "ما جدوى إيماني به إن كان لم يصلب؟!"(27) وهو كلام يقابله في الإنجيل المقدّس ما يؤكّده: "فإنّ كلمة الصّليب عند الهالكين جهالة، وأمّا عندنا نحن المخلّصين فهي قوّة الله"[15]. وهذا ما جعل الرّوائيّ يصرّ على وصف أيقونة المسيح المليئة "بالرّوح الألوهيّة"(28)، وما وُضع على رأسه من إكليل شوك، وما توزّع في الجسد من جراح، بالإضافة إلى ابتسامته الّتي أعلن الرّوائيّ، من خلالها، ألوهة المسيح ومعرفته "بأصول الأشياء وخفاياها"(27). ليمهّد من خلال هذا الكلام إلى تعريف الثّورة المطلوبة، أو التّغيير الهدف، أو الحرّيّة الحقيقيّة الّتي لا تكون إلّا مضرّجة بالدّماء، وذلك من خلال ما أورده على لسان "زافين" أيضًا، عندما قال: "إنّها دماء رجل، ولا تزول إلّا بدماء رجل آخر"(49).

وهكذا بقي معظم الشّخصيّات متخبّطًا في دوّامة مأزقيّته وازدواجيّته، عاجزًا عن حسم ما نتج عنها من إشكاليّات، أو الخروج منها، فبقيت الاحتمالات كلّها مفتوحة على المجهول. وهذا الأمر بدوره جعل القارئ، عند انتهاء القراءة، عاجزًا عن فهم النّصّ بشكل كامل وعاجزًا عن إيجاد أجوبة عن تساؤلات كثيرة يطرحها...

ثانيًا: صورة البطل بين الحضور والغياب.

إنّ "النّصّ عند "دريدا" لا يكون نصًّا إلّا إذا أخفى عن النّظرة الأولى قانون تركيبه وقاعدة لعبته وهو يظلّ لا مدركًا على الدّوام"[16] وفي محاولة منّا لاقتفاء أثر المختلف والمسكوت عنه، أو الّذي لم يُقل في الرّواية إنّما فضحته الكتابة على الرّغم منها، يتبيّن لنا أنّ الحاضر يستدعي الغائب، وأن المهمّش والمقصيّ يبرزان في الرّواية من خلال مفردات الجسد والجنس وما يتّصل بهما. هذه المفردات الّتي أحضرت طيف "فرويد" إلى أجزاء واسعة من الرّواية، إن لم نقل كلّ الرّواية، "فرويد" الّذي "يقول بالجنس شريعة للجسد"[17] لقد حرّرت الكتابة الجسد من كلّ المحظورات، وبسطت سلطة الجنس المهمّش وغيّبت صورة الأصل الفكر والدّين والأخلاق والأعراف والأصول وحتّى البطولات... فقد خلت الرّواية من أيّ ممارسة دينيّة أو معتقد دينيّ أو مواجهة دينيّة، على الرّغم من صدورها في زمن ما عُرف بالرّبيع العربيّ الّذي تزامن مع بروز الحركات الدّينيّة خصوصًا تلك السّلفيّة المتطرّفة. كما أنّها خلت من أيّ أداء فكريّ، ومن أيّ فعل بطوليّ مستعدّ لمواجهة الخطر الجاثم على صدر الوطن وعلى صدور أبنائه، كما من أيّ معيار أخلاقيّ أو عرف اجتماعيّ أو تقليد أو حتّى عادة تسم بيئة معيّنة أو شريحة اجتماعيّة محدّدة. حتّى الحبّ الّذي رآه الرّوائيّ "أقرب إلى اكتشاف ذواتنا عن طريقه"(102) كان غائبًا عن الأدوار والأفعال والرّغبات: ف "روزالين" حاولت الانتحار بسبب عدم حبّ "يوسف" لها، و"خليل" لم يحبّ زوجته بل أشفق عليها، و"ماريّا" لم تف بحبّها لـ"وليد" بل حاولت خيانته، و"سليم عوّاد" لم يستطع حبّه لـ"ماريّا" أن يغيّره وينقذه من ازدواجيّته الجنسيّة، ما أدّى إلى هجرة "ماريّا" له. و شقيقة "يوسف" انتحرت انتحارًا "غامضًا في الخامسة والعشرين من عمرها جرّاء قصّة حبّ فاشلة"(22). لم يستطع الحبّ أن يؤدّي الدّور الّذي أفصح عنه الرّوائيّ، وإن بشكل عابر. فكان الجنس، الّذي لم يظهر في صورة واحدة بل متعدّد الأماكن والوجوه والأهداف والمشاعر، الحاضر شبه الأوّل والأخير بين شخصيّات الرّواية وفي إطار أفعالهم ورغباتهم... في محاولة من الرّوائيّ لإحضاره من عالم التّهميش والغياب إلى عالم الأصل

والحضور. لقد جعل الرّوائيّ الجسد تحت إمرة صاحبه لا تحت إمرة الآخر، فمعظم الشخصيّات (وليد، ماريّا، سليم عوّاد، روزالين، يوسف) مارس الجنس كما يحلو له، ومع من يحلو له، وآن يطيب له، ضاربًا عرض الحائط المؤسّسات الاجتماعيّة كالعائلة والزّواج والمبادئ الدّينيّة من حلال وحرام... والرّوائيّ عدّد بعض أعضاء الجسد الحميمة كالنّهدين والأفخاذ والقضيب... وتكلّم على العادة السّريّة عند الرّجل والمرأة على السّواء، كما وصف الممارسة الجنسيّة ذاكرًا الولوج والخروج من جسد المرأة، والنّشوة الحاصلة جرّاءهما. وتكلّم على الممارسة الجنسيّة بين رجلين متوقّفًا عند أوصاف محدّدة للّذة وعند مفردات خاصّة بهذه الممارسة: "آهات لذّة متلاحقة، روائح غير متجانسة، عري منفّر، رائحة واخذة، رائحة تشبه رائحة البول، اللّزوجة..."(87)

وهذا الواقع ليس بعيدًا عمّا يؤمن به "فرويد" الّذي رأى "أنّ مصدر الفنّ والأدب عقد نفسيّة تنشأ من التّصادم بين المواضعات الاجتماعيّة، والغرائز الفطريّة خصوصًا غريزة الجنس"[18]، الّذي جعل "الجنس «الليبيدو»، السّبب الرّئيسيّ لأيّ فعل يقوم به الإنسان. و "الليبيدو"، هي في الأصل كلمة يونانيّة تعني التماس لذّة العيش عمومًا، لكنّ "فرويد" استخدمها كالتماس إشباع، أو التماس لذّة الحياة الجنسيّة فقط"[19].

والرّوائيّ، بهذا، قال ما لا يقوله النّاس علنًا أو يتحدّثون عنه، معطيًا، بهذا، فرصة لظهور المهمّش، مدمّرًا مركزيّة السّلطة بعامّة والسّلطة الأبويّة بخاصّة. فغدا الجنس هو الكلّ، هو الوحيد الأوحد. ومن اللّافت أن يصفه الرّوائيّ تارة بـ "الأسطوريّ"(32)، وأخرى بـ "الحياة الجديدة، والخلود"(13)، ضاربًا بهذا الكلام، كلّ فكر أو فلسفة أو معتقد دينيّ. فـ "وليد"، بعد أن حطّمت الحكومة منحوتات المتحف حيث يعمل والرّسومات الّتي أعدّها، وجد نفسه أمام النّهاية، فقال: "لقد انتهى كلّ شيء"(136). لكن " ماريّا" الّتي تعرّت أمامه دعته إلى نوع آخر من الثّورة، ثورة الرّسم على جسدها، فأعطته الرّيشة ليرسم على جسدها، فيما هي تعرّيه من لباسه ليلتقي الجسدان في سنفونيّة ثوريّة عذبة، وهي تقول: "لم ينته شيء. يمكنك أن تبدأ من هنا".

وفي محاولة من الروائيّ "لتوثيق تاريخ مغيّب من ذاكرة المدينة"(123) استعاد بعض مشاهد من تاريخ سوريا ركّز فيه على المرأة، بمختلف أدوارها ومناصبها، إذ رآها "تختصر تاريخ

هذه المدينة، ويمكنها أن تكون خير راو له"(123). فكان يرسم على الجدار جسد "ماريا" ويجسّد من خلاله "ملكات العهد القديم إلى جوار جواريه ونساء البحّارة ومومساتهم، وبائعات السّمك وصانعات الزّجاج والنّسيج وزارعات التّبغ"(124). وقد تكون عودته هذه لكي يسلّط الضّوء على ما كانت عليه المرأة في الأزمنة السّابقة، وكيف انحدرت من مرتبة الإلهة لتتحوّل اليوم إلى مجرّد جسد يتعطّش إلى الشّهوة ويلبّي ما عنده وعند الرّجل من شهوة.

وضمن هذا الإطار، وفي قراءة مختلفة لأعماق الرّواية يستوقفنا تكرار كلمات مثل "الصّمت والبياض والظّلّ والعتمة" واستخدامها بمعان مختلفة، جعلت من الكلمة كلمات تائهة في خضمّ من المعاني الّتي بقي معظمها في إطار الاستلاب والسلبيّة، وتأكيد فشل الشّخصيّات وإخفاقها في تبنّي مشاريع سامية ترفعها إلى مصاف البطولة والقدرة على التّغيير.

فكلمة "**صمت**" لم تكتف بمعناها المعجميّ بل تخطّته لتكون الجبن والضّعف والرّضوخ وعدم الاستعداد للرّفض والثّورة. ففي حين كان رجال أحد الزّعماء المدعومين من الحكومة يضربون زوج ملكة الجمال الّتي اشتهاها زعيمهم، كان الجميع في المقهى ينظرون إلى ما يحصل، وكأنّهم أمام مشهد لا يمتّ إليهم بصلة، فيشير "خليل" إلى "ماريّا" بـ "أن تلزم الصّمت"، وهي ترضخ مع "روّاد المقهى المستمرّين بجلساتهم السّابقة متواطئين على الصّمت"(46). حتّى الرّجل الضّحيّة لم "يصدر عنه سوى أنين خافت خرق مساحة الصّمت الواسعة"(47). فبحسب "خليل" "الجميع تعلّموا أصول التزام الصّمت... فهم لم يروا شيئًا. ذاكرتهم باتت متمرّنة بشكل جيّد على مسح تلك المشاهد من طيّاتها"(49). وعندما تكرّر مشهد الافتراء بعد فترة زمنيّة طويلة بقطع مجموعة من الرّجال التّابعين للحكومة الشّجرة المعمّرة أمام المقهى لاستخدامها أعمدة لمنحوتات عائدة إلى الرّئيس، كان مشهد الخنوع هو نفسه، فـ "وقف الجميع أمام الزّجاج يخيّم عليهم الصّمت"(133). و "يوسف" الّذي طلب منه "خليل" التّوقّف عن عمله في المتحف بعد أن أعلمه بـ "أنّ الحكومة قرّرت منعهم من مواصلة العمل واعتبرت ما يقومون به تحدّيًا لإرادتها وخروجًا عن قوانينها"(132) "رغم فضوله لمعرفة التّفاصيل إلّا أنّه لاذ بالصّمت وقد أدرك عدم رغبة صديقه بالحديث واكتفى بأن عرض عليه تناول وجبة خفيفة مع كأس من العرق"(132). حتّى "شام" الطّفلة الصّغيرة ابنة جيران "يوسف"، والّتي لم يرد ذكرها إلّا مرّة واحدة وبشكل سريع وعابر كانت ترنو إلى مشهد "مغادرة يوسف المدينة مع أبويه وأخته وأخويه في السّيّارة العسكريّة الّتي حشروا فيها مع عدد من الجنود المتوجّهين إلى

العاصمة، بعينين باكيتين بصمت"(22). والزّبائن الثّلاثة الموزّعين على مساحة المقهى الصّغيرة، وغير الفاعلين في الرّواية كان وجودهم وجودًا صامتًا(26).

كما استخدمت كلمة "صمت" لتكون الزّيف فـ "العلاقة بين "خليل" وزوجته قد اتّخذت شكلها النّهائيّ بتواطؤ صامت من الطّرفين"(61). ولتكون التآمر والسّكوت على الخطأ فـ "بناء على رغبة صامتة من خليل"(71). "ورغم عدم موافقة "ماريا" في سرّها على ما يقول إلّا أنّها أصغت إليه بصمت ولم تملك... إلّا أن تهزّ رأسها موافقة على كلّ ما قاله"(74)، متآمرة معه على حبيبها الأوّل "وليد".

كذلك لتكون الحقيقة الصّادمة فـ "وليد" الّذي عرف حقيقة حبيبته "ماريّا" من خلال لحظات من الصّمت "رأى فيها في عيني حبيبته ما كان راغبًا ألّا يراه"(75). لم يأت أيّ ردّ فعل سوى الصّمت الّذي كان ، بالنّسبة إلى "ماريّا"، برهانًا مؤكّدًا على معرفته الحقيقة، ففقدت "أمام صمته وهدوئه المستفزّ... سيطرتها على نفسها ليرتفع صوتها إلى ما يشبه صراخًا هستيريًّا"(75). وليس من باب الصّدفة أن تتكرّر كلمة "صمت" في الصّفحات الّتي خصّصها الرّوائيّ لهذه المواجهة بينهما: "أمام صمت وليد وذهوله ..."(68) "امتدّ الصمت بينهما للحظات"(75) "امتدّ الصّمت بينهما مجدّدًا لما يقارب النّصف ساعة"(76)... و"ماريّا"، عندما علمت حقيقة زوجها "سليم عوّاد"، انسحبت "بصمت ودونما كلمة"(87). وهو أيضًا راح يتأمّل قفّازيها المتروكين على المنضدة بعد رحيلها واكتشافها حقيقته "بصمت مريب"(20)...

ولتكون أيضًا الانقياد، فـ "روزالين" المأخوذة بـ"يوسف" تحوّلت "إلى كائن مستلب مستعدّ لتنفيذ كلّ ما يطلب منه بصمت ورضى"(105-106). كما التّرقّب والانتظار، فـ "ماريّا" عندما التقت "خليل" بعد زمن طويل، كانت "الدّقائق الأولى محكومة بالصّمت"(79)، والرّفاق، عندما كانوا ينتظرون ردّ فعل "خليل" على صديقه "أسامة" الّذي راح يتكلّم على زوجته "راوية" ويعدّد خصالها أمام "ماريّا" "ساد الصّمت برهة" بينهم (116).

أمّا "**البياض**"، فجاء مرّة ليجسّد مظاهر الشّهوة واللّذة الجسديّة. فـ "ماريّا" كانت "متمدّدة باسترخاء عارية إلّا من نور فضيّ يستر بياض جسدها فيزيده إثارة وشهوة"(52). ومرّة، بمعاني الخيبة والألم الّتي عاشتها "ماريّا" في الحالة الأولى عندما سكتت مع الجميع أمام بطش رجال الزّعيم الموالي للدّولة فلحظت "البياض الّذي أصاب العيون"(46)، والحالة الثّانية، عندما

وقفت على حقيقة زوجها الشّاذّة، فامتزجت أمامها مشاعر من الخيبة والحزن والألم الأعزل "على هيئة بياض متوهّج يغشّي عينيها"(87).

ومرّة أخرى، بمعنى "فراغ مستعدّ للامتلاء باحتمالات لانهائيّة يمكنها أن تستقرّ فيه... ومصدر دائم لقلق لن ينتهي"(95)، كما الخواء والبرودة المخيفة الّتي تلامس حدود الموت... ف "البياض اللّامحدود للجدار الخرافيّ اجتاح "يوسف" فأحسّ لبرهة بالخواء وبأنّ ريحًا باردة تصفر في أذنيه"(42). وهذا ما كان يعيشه "يوسف " ويردّده "كلّما وقف أمام لوحة بيضاء تنتظر أن تترجم ريشته بياضها ألوانًا تروي ما يعتمل داخله. إلّا أنّه بعد زيارته الأولى للمتحف "قيد الإنشاء" لم يعرف طعم النّوم، حيث بات البياض الشّاسع لجدار المتحف الكبير يطوّقه فارضًا عليه سطوة أشعرته بالضّيق والاختناق مرارا... لما ستخطّه ريشته على بياض جدار المتحف الكبير"(95).

وفي متابعتنا القراءة المختلفة لأعماق الرّواية تظهر وراء النّصّ قضايا لا علاقة لها بشكل مباشر بموضوعها. ففيما تتحدّث الرّواية عن العلاقات الثّنائيّة بين الرّجل والمرأة، من جهة، وعن محاولة هي أكثر من خجول لرفض واقع سياسيّ والثّورة عليه، من جهة ثانية، نرى أنّ المسكوت عنه فيها هو قضيّة الوجود والعدم. وذلك من خلال جمل أتت في غير مكانها: الأولى قبل بدء الرّواية، أمّا الثّانية والثّالثة ففي آخرها.

فقبل أن يبدأ روايته، أفرز الرّوائيّ صفحة كاملة ليورد بضع كلمات عن "إحصائيّة نشرت على أحد مواقع شبكة الإنترنيت نهاية العام 2003 تبيّن أنّ الفنّانين الأكثر حظوة لدى جمهور الشّباب في منطقة شرق المتوسّط "العربيّة" هما: زياد الرّحباني وجورج وسّوف"(9). ليفصح من خلالها عن مسكوت لم يتغيّر بين العامين 2003 و 2014، وهو هروب النّاس من الثّورة المعلنة والحقيقيّة والمجدية إلى الثّورة الصّامتة على الوجود وما فيه. فالفنّانان تأرجحت حياتهما بين الهروب والمواجهة، إلّا أنّهما لم يحقّقا، في هروبهما ومواجهتما، الشّيء الكثير. ف "زياد الرّحبانيّ" هرب من واقعه بإدمانه على الكحول، وواجهه بعبثيّة مضحكة مبكية في فنّه. و"جورج وسّوف" هرب بدوره أيضًا إلى الإدمان على المخدّرات الّتي لم يتمكّن من الخلاص منها، على الرّغم من الآثار السّلبيّة الّتي تركتها في جسمه وحياته، مستمرًّا في مواجهة واقعه بفنّه الطّربيّ، الأصيل...

فيما الثّانية والثّالثة اعترضتا مشهد الممارسة الجنسيّة بين "ماريّا" و"يوسف" على أرض القبو، حين أصرّ الرّاوي على ذكر ما ورد في قصاصة من صحيفة قديمة استخدمها "يوسف" لإضرام النّار في لوحاته وبقي منها هذا الجزء محروق الأطراف وفيه مقال علميّ يتحدّث عن "تمكّن فريقين من العلماء من كندا واليابان من الإمساك بالفراغ مؤكّدين أنّ مزيجًا من ذلك الفراغ مع انعدام اليقين يؤدّي إلى القفز بالتّطوّر العلميّ إلى آفاق هائلة الرّحابة حيث أنّ الفراغ ليس هو الخلاء المتعارف عليه في الأنابيب المفرغة من الهواء، وإنّما هو انعدام أيّ شيء على الإطلاق، وربّما تكون كلمة (العدم) هي الأكثر وصفًا له. إذًا فقد تمكّن العالمان "ألكسندر لفوفسكي" و"ميكيمو كوزيما" من القبض على العدم وتخزينه والتّحكّم به. واستطاع "لفوفسكي" إنتاج حالة من العدم استمرّت لثلاثة كسور من الألف من الثّانية، كما استطاع "كوزيما" إنتاجها وتخزينها وإعادة إطلاقها... وفي أسفل القصاصة محروقة الأطراف بقي جزء من عنوان عريض يقول (شابّ ينتحر بإلقاء نفسه من...) وقد احترقت تتمة العبارة"(137-138). وقد أصرّ الرّوائيّ من خلال هاتين الجملتين الاعتراضيّتين أن يؤكّد على جدليّة المكان وعلاقته برسم معالم الشّخصيّات وتأطير حدود أفعالها ورغباتها. ففي حين يتوصّل علماء من " كندا" و"اليابان" إلى إنجاز علميّ متطوّر يتجلّى في الإمساك بالفراغ، وتعريفه بأنّه ليس الخلاء المتعارف عليه في الأنابيب المفرغة من الهواء، وإنّما هو انعدام أيّ شيء على الإطلاق، وربّما تكون كلمة (العدم) هي الأكثر وصفًا له. نجد أنّ الإنسان السّوريّ بخاصّة، والعربيّ بعامّة ينزل إلى درك سماته الحيوانيّة بممارسة جنسيّة لا تنسجم مع إطارها الزّمنيّ والمكانيّ، أو يهرب من واقعه فينتحر. فمكان الرّواية يمعن في تشويه معظم الشّخصيّات وفي إلصاقه بالجسد أو بالطّبيعة الحيوانيّة، كما في إبقائه في دوّامة الاستلاب والضّعف والاستسلام والهروب...

وفي هذا الإطار، ليس عبثًا أن تتكرّر كلمة "**ظلّ**" لأكثر من اثنتين وعشرين مرّة في صفحات شبه متتالية، وأن ترد في عنوان الرّواية لتخرج عن كونها مجرّد طيف، راسمة بحروفها ملامح الإنسان الأكذوبة في هذه الرّواية، الإنسان "الظّلّ لظلّ آخر"(15). فالظّلّ، في الرّواية، كان ظلّ جسد المرأة، (ظلّ جسدَي "روزالين" و "ماريّا") (98، 99، 108، 101، 127...). فـ "يوسف" عندما أقام علاقة مع "روزالين" أحبّ ظلّها ولم يحبّها هي، إذ قال: "أحببت ظلّك على الجدار"(108) وعندما رأى "ماريّا" ترقص رسم ظلّها ولم يرسمها هي، ما جعلها تقول: "أشعر في هذه اللّحظة أنّني لست أكثر من ظلّ"(101). وعندما تحوّل هذا الظّلّ إلى حقيقة لم يتخطّ

حدود الجنس والممارسة الجنسيّة ليؤكّد أنّ إنسان هذه الرّواية، هو مجرّد ظلّ للإنسان الحقيقيّ أو الّذي يجب أن يكونه تشبّهًا بمن سبقوه على هذه الكرة الأرضيّة، وأنّه لم ولن يتمكّن من التّحوّل عن رغباته الجسديّة إلى ما هو أسمى وأجدى، على الرّغم من حاجته القصوى إلى هذا التّرفّع والارتقاء...

وقد يكون تكرار كلمة "**عتمة**" وما يرادفها من كلام أو يمتّ إليها بصلة (البقعة الكثيفة من العتمة، رقعته الأشدّ عتمة، يتلطّى في العتمة، التّواطؤ مع عتمته، الرّقعة المظلمة، كثافة العتمة، طريقها المظلمة، عتمة مفتوحة على احتمالات لانهائيّة، القبو، رجل العتمة، رقعته المظلمة، عتمته الّتي يسكن فيها، ليل طويل...) تأكيد على حالة الظّلام الّتي يعيشها هذا الإنسان والّذي لم يعرف معها انبثاقًا حقيقيًّا للنّور، فظلّ قابعًا في عتمة ضعفه، منقادًا لشهوته وغرائزه الجسديّة، ظَلَّ مجرّد ظِلٍّ. وليس من باب الصّدفة أن يكون منزل شخصيّتين رئيستين في هذه الرّواية، أي "خليل" و "يوسف" هو القبو، وأن تكون "النّافذة الوحيدة الموجودة في أعلى الجدار قد تمّ إغلاقها بإحكام..." والسّبب يحدّده صاحبها قائلًا: "لقد رأيت كلّ شيء ولم أعد أحتاجها"(80).

وإذا كانت الشّخصيّات "هي الّتي تعمّر المكان... وتتفاعل مع الزّمن فتمنحه معنى"[20]، تكون شخصيّات هذه الرّواية قد عجزت عن إعمار مكانها وعن منح زمانها أيّ معنى... بل كانت تائهة فيه، ضالّة عن جوهر وجودها ومعناه الحقيقيّ... لم تستطع أن تمتلك مشروعًا حقيقيّا، وأن تناضل لأجله... قلّة منها حاول، لكنّه أخفق، فبدت كأنّها شخصيّات هامشيّة عاجزة عن إتيان فعل واضح فاعل ومؤثّر يغيّر الوجود ويقوده نحو الأفضل...

ثالثًا: صورة البطل بين الأصالة و اللّاأصالة.

إنّ الوجود بالنّسبة إلى "هيدغر" "هو على الدّوام وجود لموجود ما، ولذلك يقتضي طلب الجواب عن الوجود في الموجود عينه. والموجود هو كلّ ما نتحدّث عنه ونفكّر فيه ونتصرّف إزاءه، بل إنّه ما نحن عليه والطّريقة الّتي نصير بها إليه. وبناء على ذلك لينشئ "هيدغر" نظريّته حول الكينونة يلجأ إلى الموجود الإنسانيّ يصفه في حياته اليوميّة"[21] ففلسفته هي فلسفة الوجود الّذي لا ينكشف إلّا من خلال الموجود الفرديّ الواقعيّ أي الإنسان، وأنّ كلّ إنسان يدخل الوجود يحمل منه وينطق بمحتواه. ما يجعل وجوده وجودًا حركيًّا متسائلًا، ارتأى

"هيدغر" أن يدعو الإنسان وهو في هذا الوضع المتسائل عن الكينونة (الوجود المطلق) بالدّازين الّذي تكمن ماهيّته في وجوده في الطرق المختلفة الّتي يوجد فيها فهو بإمكانه أن يكون ذاته أو غير ذاته[22]. ولأنّ الدّازين يدرك أنّه إمكانيّة وحريّة عليه أن يأخذ القرار كلّ لحظة بوجوده، فيتّخذ أحد الخيارين: "المسك بالحياة الذّاتيّة الأصيلة أو الإخفاق، ربح الوجود الحقيقيّ أو خسارته مع ذاته أو السّقوط في أيدي قوى الآخرين في اليوميّة"[23] أو اللاأصالة. فكيف كانت حال الدّازين في رواية "رقصة الظّلّ الأخير"؟ هل كان ذاته أو ذات الآخرين؟ هل سعى لوجود أصيل أو لآخر غير أصيل؟

لقد بدت الذّات، في هذه الرّواية، تائهة عن ذاتها الأصيلة، غارقة في المبتذل واليوميّ. لقد كانت أسيرة الجسد وشهواته ونزواته، ما جعلها غير قادرة على الارتقاء إلى مستوى الفكر، إلة مستوى المشاريع السّامية أو الرّغبات المنزّهة عن الباطل... حتّى إنّ المشاريع الواضحة المعالم غابت عن حياة معظم شخصيّات هذه الرّواية وعن تطلّعاتها. حتّى تلك الّتي بدا لديها مشروع ما، لم نشعر بأهميّته في حياتها ولم نلحظ إصرارها على تنفيذه، ولا استعدادها لمواجهة ما يحول دون هذا التّنفيذ. فـ "خليل" و "يوسف" وبضع رفاق، لم تكن لهم أدوار في الرّواية، حاولوا أن يوثّقوا تاريخ المدينة "المغيّب والجدير بالخلود"(123) لكن، وعند أوّل مواجهة مع الحكومة، فشلوا في التّمسّك بمشروعهم وتخلّوا عنه مستسلمين يائسين محبطين: "خليل" سجن، خرج من السّجن، أعلم "يوسف" بالأمر وصمت. فيما "يوسف" هرب واختبأ في قبوه حيث حرق كلّ الرّسومات الّتي كان يعدّها للمشروع. أمّا "مراد السّاحليّ" فسجن وبعد خروجه من السّجن لم يستطع تحمّل ابتعاد النّاس عنه وتحاشيهم التّكلّم معه فانتحر. وقد يكون هذا الانتحار هو الفعل الأوحد الّذي قام به "مراد السّاحليّ" في هذه الرّواية. أمّا صديقة "أسامة" فذكر بشكل سريع أنّها سجنت بسبب انتمائها إلى حزب معارض للحكومة وأنّها لقّبت بالمناضلة من دون أن يُسند إليها أي فعل أو رأي أو قرار أو حتّى كلام... لقد كان هؤلاء شخصيّاتٍ سكونيّةً تتلقّى ردود الفعل بصمت مخيف، لا تبادر ولا تأتي أيّ حركة... ولا تجاهد لفهم وضعها اللّاأصيل، والتّخلّص من الـ "هم"، ومن ثمّ لتحقيق أصالتها وفرادتها ووجودها. وهكذا يبدو الدّازين في وضع مريب، متسربلًا ذات الآخرين، ساقطًا أمام إرادتها، غافلًا عن وجوده الأصيل قانعًا بما شاءه الآخر له من وجود لا أصيل.

إنّ "الصّيغة الأولى الّتي يظهر الإنسان بها هي أنّه وجود-في-العالم... وباعتباره كينونة-في-العالم هو كينونة-مع آخر، مع آخرين يتقاسمون العالم... هو العالم بالمشاركة مع الآخرين"[24] وإنسان هذه الرّواية يتشارك العالم مع آخرين مثله تائهين عن أصالتهم. فهو سقط ولم يجد من ينقذه أو ينتشله من بؤرة يتخبّط فيها. فالجميع متشابه فيها، الكلّ ضعيف قابع في زنزانة الشّهوة وعاجز عن الخروج منها. ف "سليم عوّاد" عندما افتضحته "ماريّا" في "أكثر لحظاته ذلًّا وضعفًا" انسحب من الحياة وبقي وحيدًا في عجزه وتخبّطه (35)... و"خليل" الشّاعر لم يستطع الآخر أن يأخذه إلى مطارح يمكن للشّعر أن يقوده إليها، إلى مطارح الاستنارة والوعي، إلى جوهر الأنا والوجود الأصيل، بل على العكس، عيّره بعجزه الجنسيّ ووضع رجولته موضع الشّكّ، أو واجهها بالانزواء والسّكون تمامًا كما فعلت "راوية" زوجته.

لم تنصرف الـ "أنا" في هذه الرّواية إلى صناعة ذاتها، صارت الـ "هو"، ضاعت في الكلّ، في الجماعة الغافلة. ف "روزالين" لم تكن ما تريده هي لنفسها، بل كانت، أوّلًا، ما يريده أهلها لها، ومن ثمّ ما يريده "يوسف" لها. وبعد رحيله فقدت وجهها كليًّا، وبدلًا من أن تستفيق من كبوتها وتسعى لملامسة أصالتها، غرقت أكثر في دوّامة الجسد، بعد أن تحوّلت من أستاذة جامعيّة إلى بائعة هوى، لتصبح أخيرًا زوجة - أمة لرجل عربيّ ثريّ. و"ماريّا" أيضًا صارت ما يريده لها "سليم عوّاد" الّذي استطاع إقناعها بضرورة النّجاح، وشجّعها "على إنهاء دراستها الجامعيّة، والارتقاء إلى مراتب متقدّمة في الوظيفة الّتي ساعدها للحصول عليها، لتتحوّل خلال وقت قصير إلى سيّدة مجتمع مرموقة" (83). وعندما خسرته وهجرته عادت وانغمست من جديد في شهوات جسدها، إذ قرّرت الانتقام منه بهذه الطّريقة. وهكذا، بتجنّبها المواجهة، صارت الـ "هو" ضاعت في الكلّ، فكان وجودها وجودًا لاأصيلًا لا يحسّ بأيّ عبء أو ثقل يدفعه إلى التّساؤل، إلى البحث عن الكينونة، عن الحقيقة.

والغريب في هذه الرّواية الصّادرة في زمن الثّورات والحروب أن تمرّ مسألة تقييم الوضع الرّاهن، السّياسي والثّقافيّ، والمحافظة عليه أو الثّورة عليه، مرورًا سريعًا وضعيفًا، يشابه اللّامرور. وعلى الرّغم من أنّ الواقع لم يكن على قدّ طموحات بعض الشّخصيّات بدليل أنّ "يوسف" عندما أراد، تلبية لرغبة "خليل"، أن يوثّق تاريخ المدينة، لم يجد ممّا يمكنه أن يؤرّخ لحاضر المدينة غير عدد من التّماثيل المشوّهة، رديئة الصّنع، الّتي تجسّد رئيس الجمهوريّة السّابق، وعددًا كبيرًا من الصّور السّاذجة له ولولده الرّئيس الحاليّ (100). هو لم

يجد غير تلك "الصّورة المدرسيّة الّتي عملت الحكومات المتعاقبة على مرّ السّنين على تكريسها في أذهان أجيال من التّلاميذ متعمّدة مسح التّاريخ الحقيقيّ لصالح تاريخ الحزب الحاكم وأمينه العام "رئيس الجمهوريّة""(123) لكنّه مع هذا، وجد نفسه عاجزًا، وقد "زاد من شعوره بالعجز غوصه في حكاية المدينة ووقوفه على تاريخها المغيّب والجدير بالخلود..."(123) و"خليل" أمام فشل مشروعه، كان ردّ فعله الوحيد أن أبلغ رفاقه بالأمر، قائلًا: "يبدو أنّ الحكومة قرّرت منعنا من مواصلة العمل واعتبرت ما نقوم به تحدّيًا لإرادتها وخروجًا عن قوانينها"(132). وهكذا، جاءت ردود الفعل أصغر وأضعف ممّا يُفترض أن تكون عليه. وقد اختار الرّوائيّ بعض الشّخصيّات وألمّح إلى موضوع معارضته للحكم، وبالتّالي سَجْنه بسبب هذه المعارضة، من دون الولوج في هذا الموضوع أو تأطيره وتسليط الضّوء عليه، فوردت بعض المعلومات المتعلّقة بهذا الموضوع بشكل عابر، ومع شخصيّات معظمها ثانويّ، على الشّكل التّالي: "تحدّث خليل عن آرائه السّياسيّة الّتي دفعت به أن يمضي ثلاث سنوات في السّجن"(59)، "وصفها (أي صديقة المهندس المعماريّ أسامة) بالمناضلة السّابقة، إذ أنّها أمضت في السجن خمس سنوات جرّاء انتمائها إلى حزب سياسيّ معارض اعتقل جلّ أعضائه خلال صراعهم مع السّلطة قبل أن يتمّ الإفراج عنهم جميعًا منذ سنوات على إثر تسوية سياسيّة تهدف إلى طيّ صفحة الماضي والانتقال إلى مرحلة سياسيّة جديدة في البلاد". "الأستاذ "أسامة" أمضى أيضًا ثماني سنوات في السّجن للأسباب ذاتها"(115). و"فواز" اختفى أيضًا (133). أمّا "يوسف" الّذي لم يكن قد تعرّض لاختبار بهذا الحجم فيما سبق، فجعله الرّوائيّ يقف "مشدوهًا حين رأى جذع شجرة ضخمًا يعرفه جيّدًا وقد استقرّ فوقه تمثال نصفيّ لرئيس الجمهوريّة مصنوع على عجل وينضح بالبلاهة... وحين رأى جداريّته قد اختفت وحلّت محلّها رسوم ساذجة تمثّل بطولات الرّئيس الرّاحل والد رئيس الجمهوريّة الحاليّ وإنجازاته الّتي لا تحصى في المجالات كافّة"(134). وجعل "قلقه وتوتّره مضاعفين فزاد من عدد السّجائر الّتي يدخّنها، ودفعه إلى شرب كميّات كبيرة من الكحول خلال إقامته في القبو"(95). وجعله "يجلس أمام كمّ كبير من الرّماد ما زالت تعتمل فيه بعض الجمرات الصّغيرة بعد أن قام بحرق كلّ ما رسمه في الأشهر الماضية"(136).

لقد بدت مشاريع الكلّ مرهونة بالآخر، وبدا هذا الكلّ أضعف من أن يكون له مشروع خاصّ، شغوف به، تائق إليه ومستعدّ لتحمّل أيّ كلفة مقابل تنفيذه وتحويله إلى حقيقة. لقد

بدا الكلّ صامتًا ساكنًا أمام مشاريع الآخر، أمام وجود لا أصيل وضعه الآخر فيه أو هو وضع نفسه فيه.

وليس عبثًا أن يتعمّد الرّاوي في الصّفحة الرّابعة عشرة من الرّواية، أي في بداياتها، تعريف الجسور تعريفًا مجرّدًا مؤطّرًا إيّاها في احتمالين "فإمّا أن تكون صلة الوصل بين حياتين مختلفتين، وإمّا أنّها تفضي بك من خواء إلى خواء"(14). تاركًا لأحداث الرّواية ولأفعال الشّخصيّات ورغباتها وإخفاقاتها أن تؤكّد الاحتمال الثّاني وتخبّط الإنسان السّوريّ، بخاصّة والعربيّ بعامّة، في الخواء، في اللّاأصالة. وليس عبثًا أيضًا، انطلاقًا من هذا الكلام، أن يرسم المجهول أو الموت أو الفشل والفراغ نهاية مسار كلّ الشّخصيّات الّتي بدا واضحًا أنّها لاذت بالفرار من مواجهة الحقيقة بقرار صامت، ابتعدت من خلاله عن وجود حقيقيّ حركيّ متسائل، ما جعلها عاجزة عن أن تمسك بالحياة الذّاتيّة الأصيلة.

فالمشهدان الأخيران اللّذان انتهى عليهما "خليل" كانا مشهد بكائه على عجزه الجنسيّ، ومشهد ردعه "يوسف" عن إكمال عمله في المتحف، ودخوله السّجن بسبب مشروع المتحف الّذي أعدّه لتوثيق تاريخ المدينة، وخروجه منه خروجًا صامتًا وغير مؤثّر أو فاعل، أو محضِّر لثورة أكبر.

و"يوسف" الّذي لم يهتمّ سوى بفنّه ورسوماته في كلّ الرّواية أحرقها في قبوه المعتم والرّطب بعد أن فشل مشروع المتحف الّذي كان يعمل فيه إثر تدخّل الحكومة وتحطيمها كلّ الأعمال الفنيّة واستبداله بمجسّمات للرّئيس وابنه.لم يرفض، لم يتذمّر، لم يخطّط لمشروع آخر، حتّى في سرّه.وقد بدأت الرّواية معه بوصفه الجنس بـ "لحظة خلود شيطانيّ لا تُنسى أبدًا، يفصح الجسد عن مكنوناته في لحظة النّشوة، فيعبر الموت ويجتازه إلى حياة جديدة، إنّه الخلود"(13)، وشارفت أن تنتهي معه بلحظة ممارسته الجنس مع "ماريّا".

و"ماريّا"، لم يكن لها على امتداد صفحات الرّواية مشروعًا لا بسيطًا ولا قيّمًا، إذ رأيناها "تفكّر بالانتحار الّذي طالما أغوتها فكرته في كلّ مرّة كانت تعبر فيها الجسر"(15). كما رأيناها تتخبّط في الدّوّامة الجنسيّة، إذ بدأتها مع رجل الجدار المكسور وخذلانها بسبب عدم تحرّشه بها، مرورًا بممارستها الجنس مع "وليد" منذ لقائها الأوّل به، و "خذلانها المؤثّر بشدّة حين أدركت... أن شهوة "خليل" لها لن تتجاوز النّظرات"(59)، و "أنّ علاقتها به لن تمنحها اختبار

شعور الخيانة بشكل تامّ"(60)، إذ "لا مكان للجنس في هذه العلاقة"(61)... انتهاء بفرضها نفسها على "يوسف" وممارستها الجنس معه بطريقة غريبة ابتدأت برسمه على جسدها وانتهت بتمدّدهما على أرض القبو وسط رماد اللّوحات المحروقة وبقاياها. وضمن هذا الإطار نستطيع أن نفسّر السّبب الّذي جعل "ماريّا" لا تعرف من قصّة الأطفال "ليلى والذّئب" سوى الجزء الّذي ينجح فيه الذئب بخداع ليلى بأنّهما صديقان... فأمّها الّتي كانت تروي لها هذه القصّة كانت تتوقّف عند هذا الجزء منها من دون إكمالها والوصول لربّما إلى الجزء المخيف منها أو الخطر (129). وكأنّ المراد لإنسان هذا المكان أن يعيش كالنّعامة الّتي تدفن رأسها في الرّمال فلا ترى الحقيقة متوهّمة بأنّ الدّنيا بألف خير، لدرجة أنّ الذّئب يستطيع أن يصير صديقًا.

و"روزالين"، الّتي بممارستها الجنس مع "يوسف"، بدأت "يومها الأوّل في حياتها الثّانية كما عبّرت عن ذلك"(107). وعندما فشلت في البقاء معه، لم تجد أمامها سوى الموت الجسديّ بالانتحار مستعجلة موتًا فشل المرض بإبلاغها إيّاه، والمعنويّ بتحوّلها أوّلًا، إلى بائعة هوى في ملهًى ليليّ منذ تخلّت عن مهنتها في التّدريس الجامعيّ إثر خيبات عاطفيّة صغيرة تلت خيبتها الكبرى مع "يوسف"، كبديل وجدته مقنعًا بالنّسبة إليها عن موت فشلت بالوصول إليه (110-111). وثانيًا، بزواجها برجل عربيّ لا تحبّه تعرّفت إليه في الملهى اللّيليّ الّذي كانت تعمل فيه.

و"مراد" عندما خرج من السّجن كان الجنس هو رغبته المحوريّة، إذ كان "يتطلّع بعينين جائعتين إلى أجساد النّساء اللّواتي يعبرن أمامه"(142). وعندما خذله رفاقه بهروبهم غير المعلن منه، وعندما اعتذرت منه "ماريّا" مكملة سيرها ومبتعدة بخطوات متسارعة، اعتصره "شعور بالخيبة لم يعرف مثيلًا له، فابتعد عن جداره المكسور وراح يجرجر خطاه فوق الإسفلت... شقّ طريقه باتّجاه الجسر الّذي اجتازته "ماريّا" قبل ما يقارب النّصف ساعة. في منتصف الجسر قذف نفسه طائرًا في الهواء باتّجاه الأسفلت البارد"(144).

و"راوية" السّاكنة والهادئة، الّتي قبلت البقاء مع "خليل" على الرّغم من فشل العلاقة بينهما،لم يكن لديها مشروع تسعى له، فكانت تعيش على هامش الحياة، و "الخيبة تكسو ملامحها"(28)، حتّى انتهى بها الأمر جثّة هامدة على السّرير.

و"سليم عوّاد" الّذي افتضحت "ماريّا" أمره أعلن انتهاء حياته حتّى بجزئها الجميل كطبيب جرّاح، فانزوى في بيته لا يأتي فعلًا أو حركة، بعد أن أدرك أنّه عاد وحيدًا كما كان يخشى دائمًا (35)، في وضع نفسيّ مأزوم، يعيده "فرويد" عادة إلى "التّعارض بين مبدأي اللّذّة والواقع، وهو تعارض بين الغريزة الجنسيّة اللّيبيديّة وغريزة الأنا"[25]. و"أبو اللّيل" الزّعيم الموالي للحكومة لم يسند إليه الرّوائيّ أي فعل سوى الجنس، فهو كان "معروفًا بإدمانه على النّساء الجميلات... واستمرّ بمضاجعة ملكة جمال الكرز لفترة زمنيّة قياسيّة"(50)، بعد أن اختطفها من زوجها وضربه ضربًا مبرحًا.

وما عبارة "في الحياة أناس كثر وحركات قليلة" (26)، الّتي ذكرها الرّوائيّ على لسان "خليل" في بداية الرّواية، والّتي استوحاها من الكاتب التّشيكيّ-الفرنسيّ "ميلان كونديرا" (Milan Kundera)، إلّا تأكيدًا على سكونيّة الشّخصيّات، كما فكرة "الظّلّ" المهيمنة على صورة إنسان هذه الرّواية، الإنسان الّذي لا يأتي سؤالًا أو حركة نافعة ترفعه إلى مستوى الإنسانيّة الحقّة والنّضال الحقّ الّذي يليق بالحياة، إلى مستوى الأصالة المحقّقة لكينونته... فـ "يوسف" "يمضي ساعات الشّتاء الطّويلة يراقب فقاعات الهواء الّتي تحدثها حبّات المطر، مؤلّفًا معها صداقات لحظيّة تسعده"(22) و"خليل" "يتأمّل التّشكيلات الآنيّة الّتي يرسمها الماء السّائل على الزّجاج ممعنا في التّدرّج اللّونيّ بين السّماء والبحر، الماء السّائل على الزّجاج، محصيًا عددا كبيرًا من الدّرجات اللّونيّة في المساحة الفاصلة بين البنفسجيّ والرّماديّ..."(26) وهو، عندما استقبل يوسف في القبو، أعلمه بأنّ انخفاض المكان سيجعله "يمضي وقتًا طويلًا يراقب أفخاذ الفتيات عبر النّافذة الواطئة" (21).

وحده "وليد" تمكّن من تحقيق ذاته، وذلك بالتّحوّل إلى "رئيس تحرير المجلّة الصّادرة عن دار نشر عربيّة في الولايات المتّحدة الأميركيّة حيث أتمّ دراسته الجامعيّة وصار يصنّف واحدًا من أهمّ الشّعراء العرب المعاصرين وقد تزوّج صديقته الفنانة التّشكيليّة الإسبانيّة وأنشأ معها دار نشر ومجلّة تعنى بالشّعر العربيّ"(92) وهو الّذي لم يكن لديه حلم "غير الاعتراف به كشاعر موهوب معترف به من قبل رمز شعريّ كبير"(65)، تبع حلمه وحقّقه إنّما في بلاد المهجر، أي خارج إطار المكان الأوّل، مكان الفشل والزّيف والإحباط... وكأنّ الرّوائيّ، بهذا، يؤكّد دور المكان في تشويه ناسه وإمعانه في رميهم في الفراغ والخواء... وهذا ما جعله يقول على لسان "وليد" في جملته الّتي تركها لـ "ماريّا": "ربّما نوجد فعلًا في مكان آخر"(47).

بين الأصالة واللّاأصالة لم يحتر إنسان هذه الرّواية، إذ كانت اللّاأصالة خياره الوحيد، أو الطّريق الّتي شاء له الآخر أن يسير فيه، ما جعله يعبر جسر الحياة، كما قال الرّوائي، "من خواء إلى خواء"(14). وهو، في هذا كلّه، كان قانعًا راضيًا مستسلمًا، وقد يكون غير مبصر لواقعه هذا لشدّة التصاقه بدونيّات الحياة ومفاسدها... لشدّة تركيزه على الجنس الّذي رأى فيه الخلود... (13)

ختامًا، لقد بدأت الرّواية بحافلة تعبر الجسر تقلّ "ماريّا" الهاربة من خذلانها بزوجها "سليم عوّاد"، و"يوسف" الهارب من علاقة حبّ فاشلة إلى المدينة بغية توثيق تاريخها، والّذي قد يكون، لو نُفّذ، مشروعًا ذا قيمة... وانتهت بمجموعة من الإخفاقات، كان أبرزها وأكثرها عجبًا مشهد الشّابّ "مراد السّاحليّ" يلقي بنفسه عن هذا الجسر. والجسر، لطالما كان وسيلة عبور من... إلى...، وقد عرّفه الرّوائيّ هنا بأنّه صلة الوصل بين حياتين مختلفتين، أو ما يمكن أن يفضي بالمرء من خواء إلى خواء. لكنّ ناس هذه الرّواية، بعضهم لم يشأ العبور، ولم يلتفت إلى جسور، فبقي حيث هو في دوّامة ضعفه وسكونه، فيما بعضهم الآخر عبر الجسر، إنّما من خواء إلى خواء...

وبهذا، يكون البطل في هذه الرّواية بطلًا مأزومًا، متغرّبًا عن نفسه وعن أصالته، يعيش الازدواجيّة الّتي سبّبت له مآزق كثيرة، وجعلته يعيش الموت وصمت الاستكانة، عاجزًا عن وعي واقعه وفهم لاأصالته، مبتعدًا، بهذا، عن كينونته الحقيقيّة الأصيلة. لقد كان الجنس محور حياته واهتماماته، انقاد إليه وكأنّه الفعل الوحيد الّذي يمكن أن يأتيه، أو الرّغبة الوحيدة الّتي يمكن أن يسعى لها. حاول، من خلاله، أن يكسر سلطة الآخر، لكن، لأجل ماذا؟ لأجل لا شيء، لأجل العدم والخواء. وتكون الرّواية قد تزيّت بالحلّة الّتي أعطاها لها الفيلسوف الهنغاري "لوكاتش" (György Lukács)، عندما قال: "الرّواية ملحمة عالم بدون آلهة"[26]. أي من دون أبطال لأنّ "البطل في الملاحم القديمة، اليونانيّة خصوصًا، هو ثمرة زواج إله أو آلهة بأحد بني البشر. وهو بهذا المعنى رمز للتّعايش بين القوى الإلهيّة المتفوّقة والقوى البشريّة..."[27] وفي خيال القارئ المعاصر، هو "صورة الشّخصيّة الحرّة، المعارضة لانحدار الإنسان، المتمسّكة بالقيم المثاليّة"[28]

في زمن ما سمّي بـ "الرّبيع العربيّ"، في زمن الدّمار الإنسانيّ والمكانيّ والعقائديّ والحضاريّ... لم تشأ هذه الرّواية أن تخلق بطلًا حقًّا، يعلو بـ "أناه" على الضّعف والأوجاع

والمفاسد، يأخذ ناسه إلى مطارح الحياة والضّوء والحقيقة... ينقذهم من مستنقع يتخبّطون فيه، بل أبقته معهم في النّفق نفسه، وكأنّ لا أمل في خروج الجميع منه... لم تشأ هذه الرّواية أن تخلق بطلًا يفكّر لكي يُوجد، لكي يتحرّر ويُلامس كينونته وأصالته...

"رقصة الظّلّ الأخيرة"، رواية اللّابطل واللّابطولة... هي رواية تغوص في تشوّهات بشر يمعن المكان في تفاقمها... هي رواية الجسد الّذي يشدّ بصاحبه نحو الأسفل، ويبقيه أسير دوّامته...

الهوامش:

[1]- معجم مصطلحات الرّواية. ص 99

[2]- المرجع نفسه، ص 34.

[3]- الطّرائق إلى نصّ القارئ المختلف. ص 140

[4]- المرجع نفسه، ص 140

[5]- المرجع نفسه، ص 140

[6]- المرجع نفسه، ص 141

[7]- L'écriture et la Différence. P 412

[8]- الجنس يفسّر كلّ شيء".. كيف أثار فرويد جدل العالم؟

[9]- بين الأصل والمهمّش في الرّواية العربيّة المعاصرة. ص 343

[10]- Psychanalyse des contes de fees. P264

[11]- Psychanalyse des contes de fees. P260

[12]- Psychanalyse des contes de fees. P263

[13]- Psychanalyse des contes de fees. P264

[14]- الجنس يفسّر كلّ شيء".. كيف أثار فرويد جدل العالم؟

[15]- الكتاب المقدّس. العهد الجديد. الرّسالة الأولى إلى أهل كورنتوس 1: 18.

[16]- بين الأصل والمهمّش في الرّواية العربيّة المعاصرة. ص 256

[17]- بين الأصل والمهمّش في الرّواية العربيّة المعاصرة. ص 326

[18]- الطّرائق إلى نصّ القارئ المختلف. ص 181

[19]- الجنس يفسّر كلّ شيء".. كيف أثار فرويد جدل العالم؟

[20]- في نظرية الرواية: بحث في تقنيات السرد. ص 104

[21]- الطّرائق إلى نصّ القارئ المختلف. ص 203

[22]- الطّرائق إلى نصّ القارئ المختلف. ص 204

[23]- الطّرائق إلى نصّ القارئ المختلف. ص 205

[24]- الطّرائق إلى نصّ القارئ المختلف. ص 205

[25]- الطّرائق إلى نصّ القارئ المختلف. ص 183

[26]- دراسات في النّقد الرّوائيّ" بين النّظريّة والتّطبيق. ص9

[27]- معجم مصطلحات الرّواية. ص 34

[28]- معجم مصطلحات الرّواية. ص 35

لائحة المصادر والمراجع

1. المصادر:

- الطّويل، رامي. رقصة الظّلّ الأخيرة. بيروت، لبنان: دار السّاقي، ط1، 2014.

2. المراجع العربيّة:

- أيّوب، نبيل. الطّرائق إلى نصّ القارئ المختلف. لبنان: دار المكتبة الأهليّة، ط1، 1997.
- أيّوب، نبيل. نصّ القارئ المختلف(2) وسيميائيّة الخطاب النّقديّ. لبنان: مكتبة لبنان ناشرون، ، ط1، 2001.
- حمداويّ، جميل. دراسات في النّقد الرّوائيّ: بين النّظريّة والتّطبيق. الرّباط: دار نشر المعرفة، 2013.
- الخولي، حسام. "الجنس يفسّر كلّ شيء".. كيف أثار فرويد جدل العالم؟ مقال نشر بتاريخ 9 يناير 2017. موقع www.sasapost.com
- زراقط، عبد المجيد. النّصّ الأدبيّ ومعرفته. بيروت، لبنان: منشورات الجامعة اللّبنانيّة، 2008.
- زيتوني، لطيف. معجم مصطلحات الرّواية. لبنان: مكتبة لبنان ناشرون، دار النّهار للنّشر ، ط1، 2002.
- العجلتوني، رانيا. بين الأصل والمهمّش في الرّواية العربيّة المعاصرة. لبنان: منشورات الجامعة اللّبنانيّة، 3013-2014.
- مرتاض، عبد الملك. في نظريّة الرّواية: بحث في تقنيات السّرد. الكويت: سلسلة عالم المعرفة، العدد 240، 1998.

3. المراجع الأجنبيّة:

- Bettelheim, Bruno, Psychanalyse des contes de fees. France: Robert Laffont, 1976.
- Derrida, Jacques. L'écriture et la Différence. Paris, France: Éditions De Seuil, 1967.