مأزق البطل المهزوم

ماجد السامرائي

إذا كنا نستطيع وصفَ عملٍ أدبيٍّ ما بأنه مكتوب انطلاقاً من موقف المؤلف، فإننا نستطيع وصف رواية مؤنس الرزاز: **مذكرات ديناصور*** بذلك. فالبطل يجد موقفه في «ما يقول»، وحريته هي في أن يقوله، فيقوله بطريقةٍ يحكمها منطقٌ واستقلالية. والكاتب يجد حريته في قول ما يقوله بطله، مخترقاً به لاحريّةَ الواقع.

وإذا كانت كلُّ «رواية تنطوي على تحرر من الراهن» ـ كما يذهب انطون مقدسي ـ فإنّ السؤال هنا هو التالي: «أهو تحرر للهرب، أم تهيؤٌ للعودة؟».

من خلال هذه الحقيقة والسؤال عنها، ينسج الكاتبُ رؤيَتَهُ للعالم، وهي رؤية تتجسد في تعبير يتخذ من حرية التأليف والأسلوب ما يبعد به عن التقيُّدِ بأيّةِ مدوّنَةٍ موضوعة سلفاً؛ فهو يعتمد فيها على ما يعبِّر عن رؤيته. أما نماذجه الإنسانية فهي نماذج ملتقطة من الحياة بكل مباشرتها وبجميع تعقيداتها. ومما يرسخ هذا الاعتقاد أن الكاتب يورد في سياق روايته أسماء نعرفها، ودلالاتِ أحداثٍ وقعتْ؛ وهي في توزعها في عدد من المشاهد والأسماء والوقائع إنما تشير الى واقع يتشظّى، ويتمّ جمعُهُ في فسحة روائية. أما الإنسان، هنا، فليس «بطلاً»، لا لشيء إلا أنه يفتقد «الظرفَ المكوِّنَ» للبطولة في واقع الحدث الروائي ومساحة الحركة فيه؛ فهو إنسان تستغرقه تفاصيلُ ما عاش وعرف، ويُغرق بها الواقع من حوله.

هذا من جانب. ومن جانب آخر فإنّ وضوح ما يجري للشخصيات، أو ما يجري أمامها، يطرح غموضَ الوجود عليها، فتستنجد بما رأتْه وعايشته في محاولة منها لتفسيره. وهذا ما يجعل منها روايةَ رأي وموقف: فالرأي فيها واضحٌ معلَن، والموقفُ منسوجٌ من خُيوط الآراء المتشابكة على صفحاتها. ولأنّ الكاتب في البناء الفني لروايته يعتمد السرد والتداعي أسلوباً محرّكا لأجواء الحدث، وواقع مسار تفكير الشخصيات، فإنّه لا يتيح للرأي الآخر أن يبرز إلا من خلاله. ولذلك فهو إما مقبول، وإمّا مرفوض... وكلاهما ـ القبول والرفض ـ مدعّمان، عنده، بأسبابهما التي تأتينا في لمحاتٍ خاطفةٍ قصيرةٍ ـ وبضربة ذاتِ إيقاع في الفكر والنفس.

تتصل بهذا الرأي والموقف نزعةٌ نقديةٌ حادةٌ وقاطعة، غالباً ما تعتمد اللغة الواضحة والصريحة. ونقده لا يكون لوجهٍ واحدٍ من وجوه المجتمع والحياة، وانما هو نقد متعدد: فهو نقدٌ لوجوهٍ من الثقافة والأدب، كما هو نقدٌ لأفكار بذاتها؛ وهو نقدٌ للسياسة، أفكاراً وممارساتٍ وشخصياتٍ أيضاً يشير اليها بأسمائها الصريحة، أو نعرفها من خلال بعض الدلالات المرتبطة بها؛ وهو نقد للذات، كما هو نقدُ الذات لمواقف وحالاتٍ وأقوات وأفعال.

ومن هنا فهي رواية مرتبطة بوجود شخصياتها، وحركة أفكارهم وحركتهم في الواقع. وفي الرواية أربع شخصيات أساسية، تتناوب الأدوار، كما تتناوب الرؤيةَ والتعبير... وأحيانا تتقاطع مواقفها، وأحياناً أخرى نجدها في مواجهة تجلياتها الذاتية. وهذه الشخصيات هي:

ـ زهرة الواقعيةُ التفكير والنظرة الى الحياة، تدعو «عبد الله الديناصور» (زوجها)، حين تجده متشدداً، الى توسيع ثقوب «المنخل». وأما مشكلتها فهي أنها عصية على الاختزال «الذي لا تركيب فيه، ولا امتداد، ولا صراع، ولا جدل» (ص ١٥) ـ وهو ما يحاول عبد الله الديناصور أن يضعها فيه، فتتمنع عليه.

ـ وعبد الله الديناصور وهو إنسان متشبث بآرائه التي تنتمي الى مرحلةٍ غيرِ المرحلة التي نحن فيها. فهو ليس «انتهازياً متساقطاً»، بل إنسان لا يرضخ «للأمر الواقع»، ولذلك فهو ينكر «كلّ الأفكار، وينكر النتائج التي بدأ النظامُ العالمي الجديد يفرزها» (ص ٨). ومن هنا جاءت تسميتُه بـ «الديناصور» وتوقع اصدقاؤه «انقراضَه» بعد أن رفض مواجهةَ التحديات الجديدة (حتى في مستوى حياته الشخصية). وهو يرفض «حالة الواقع» التي يراد له أن يألفها في «معمار العصبية الإقليمية، والجهوية، والطائفية، والعشائرية في مشرق فسيفسائي»، معتبراً ذلك «مؤامرة رهيبة» (ص ١٠). ومع أنه يدرك أنّ «لكل لعبة قواعدها» (ص ١٩)، فإنّه يعرف أيضاً هذه «القواعد» (ويُعرِّف بها) دون أن

---

* ـ مؤنس الرزّاز: **مذكّرات ديناصور**. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٤.

يلعبها.

- وأما الشخصية الثالثة فهي: الذبابة. وهو شخصية واقعية بسماتها وملامح تفكيرها، لا ينظر الى الحياة والواقع إلا بعين مصلحته وما يجني من فوائد يراها «قادمةً على الطريق» (ص ٤٤). وهو - كما يعرِّفنا بنفسه - «مقطوع من شجرة...» (ص ٤٦). لذا فإنّ حركته محكومة بواقعه هذا، واختياراته محددةٌ بما وجد نفسه فيه. ومن هذه الزاوية فهو ليس سوى «صورة واقع» وجَدَهُ يسحقه، ووجد نفسه مرغماً على أن يعيشه دون أن يمتلك القدرة الذاتية على تخطيه.

- أما الشخصية الرابعة فهي: المؤلّف الذي نجده يأخذ دوراً شخصياً في الرواية. وبذلك فهو يفتح لنا الأبواب التي ندخل منها إلى وجود شخصياته.

أما في مستوى العلاقة القائمة بين هذه الشخصيات فنجدها، هي الأخرى، علاقة متداخلة تتحدد بالتباساتها وبإفصاحاتها.. فهي «كرة من الخيوط حاكتها لغةٌ تزاوج بين نسيج اليومي والجوهري، بين الإشارة والإيماءة» (ص ٦). والعلاقة بين «زهرة» و «عبدالله الديناصور» - كما ترويها زهرة - «خيوط تلتف، تنفرط، تنقطع، مثل أضدادٍ أعداء، تتصل، تتلولب، تنتشر، تتكور مثل رَحِمٍ حميمة متضامنة» (ص ٦). فالمشترك الخفي بينهما - كما تقول - كثير ومكتنز. وهي، توكيداً لهذا، تقول له: «لن أهجرك حتى لو هجرتَ نفسك، حتى لو هجرتَ جسدك، أو هاجر هو منك وعنك. عوائق غير مرئية بيني وبينك. تنهمك أحياناً في التفاصيل اليومية العادية كي تنسى الجوهري. تتشبث بالطارئ العارض خشيةَ الخالد» (ص ١٤)، مكتشفةً في دخيلته، وكاشفة له عن «حدود شائكة متشابكة وظلال أشجار جراحٍ حادةِ الأغصان، شفيفة مفضوحة، ودربها مطروقة بخطواتٍ بصيرتي وأنتَ تحسب أنها خفية» (ص ١٤).

ومن هنا تنشأ تقاطعاتُ الزمن بين شخصيات الرواية:

- فعلى الرغم من أنّ «عبدالله الديناصور» يعيش في الحاضر ويراقب ما يجري على أرضه بعين مفتوحة وعقلٍ يقظ، فإنّه، في دخيلته، «يحيا في الماضي». ولعل الكاتب، هنا، وهو يؤكد بعض الحالات - كوصفه وهو يقود سيارته بأن عينيه «لا تتحولان عن الطريق» (ص ٤٦) - انما يريد بلوغ التعبير الخاص الذي يجسد ملامح شخصيته ويتمثل فيه تكوينُهُ الذاتي. فحتى تغيير المكان (أو مجرد التفكير بذلك) يحمل له فكرةً صادمةً يرفضها، ولذلك نجده يعلن بمزيد من الأصرار انه لن يرحل «عن هذا الجبل العريق مثل الأساطير» (ص ٤٩). غير أنّ تقاطعات الزمن هذه ستبدو أعنف وأكثر حدة، بين كل من «زهرة» و «الديناصور»:

فهو يبغض ما تعشقه، وما تراه لا يستدرّ منه التفاتة، أو نجده عاجزاً عن رؤيته: «لم تكن زهرة تذبل، على العكس: انها تتفتح أكثر، تتضرج كالنبات، توسع المجال الحيويّ لرائحة البحر المنبعثة منها - الديناصور يراها تذبل، لأنه يرى كل ما يحيط به يذوي ويذبل: العقائد الشاملة، الأحلام الكبير، فلسطين، والوحدة العربية، والاشتراكية، ووهج عينيه وخفة خطواته» - والى آخر ما هنالك من عاداتٍ بدأتْ تتغير وتغير في طبيعته (ص ٦٧). وهي في مراقبتها تغيراته هذه وتبدلاته، تراه و«كأنه لا يرغب في مسرى الحياة»(ص ٦٨) وهي إذ تواجه نفسها بالسؤال: «لماذا يحدّثني عن عالمه ولا يسألني عن عالمي»؟ (ص ٣٥) انما تؤكد الكثيرَ من الشكوك والهواجس التي تعتريها وهي تضع الأمور موضع المواجهة.

وأما «الذبابة» فهو على الرغم من لقائه و «عبدالله الديناصور» في معظم مسارات الحياة، فإنّه يواجهه بسؤال يعرب فيه عن الخيبة والإحساس بالندم والتعبير عن اللاجدوى مما اتخذ صاحبه من مسار: «وماذا أفدناَ من استقامتك ومسطرتك الحادة مثل السيف... سوى الاعتقال والتشرد والجوع؟» (ص ٥٥).

وتجري تقاطعاتُ الزمن هذه على نحو آخر: ففي حين ينظر «عبد الله الديناصور» الى نفسه، باعتباره «أديباً» و«قومياً»، فإنه يجد هاتين الصفتين اللتين يحسب نفسه متميزاً بهما لا تساويان «شيئاً أمام أهميته كابن عشيرة في المنطقة» في نظر البعض ويجد أنّ «الكلمات تشلح دلالاتها المعهودة المتداولة»، الأمر الذي يجعله يكتشف الحقيقة أنه والذبابة (وهذا أول تلاقٍ لهما في مستوى الواقع) «هامشيان» «أمراء الطوائف والقبائل أكثرُ منا» (ص ٤٨). ومن هنا فإنّ تقاطعات الزمن الذاتي مع الزمن الواقعي بما يملي من مواقف ويفرض من اعتبارات - نجدها واضحة في مسار أحداث الرواية.

إنّ زمن الرواية هو الحاضر - وهو حاضر غيرُ منجَزٍ كلياً، بل يتشكل من خلال زمانية غير منتهية ولا متوقفة. واذا ما وجدنا فيها عودة استرجاعية الى الماضي، في موقف هنا وحالة هناك، فإنّ ذلك يأتي ايحاءً: من الكاتب الى القارئ، بالتطابق أو التفارق بين ما كان و ما هو كائن، أو ما يزال في

طور التكوين. وهذا هو ما يجعل مسارات الزمن في الرواية تتصالب تصالُبَ تقاطع، لا تصالُبَ تماسكٍ والتحام:

- حاضر ← ماض ← مستقبل...
- حاضر ← مستقبل ← ماض...
- مستقبل ← ماض ← حاضر...
- ماض ← حاضر ← مستقبل...

وأما زمن الكتابة فهو زمن متطابقٌ ومساراتِ أحداثها. إنّ الاسترجاعات لا تنفصل عن الحاضر، أو عما نرى فيه تشكلاً يتم في مستقبل منظور. والحاضر، بذاته، لا يبدو نافراً حين يحيل على الماضي... وهكذا. ذلك أنّ تيار الوعي هو ما يحكم مسار الرواية: شخصياتٍ، وحواراً في مشكلات وقضايا غيرِ مقطوعةٍ بين الشخصيات بذاتها أو بينها وبين الواقع الذي تعيشه وتعاني تداخلاته وانفصالاته. ومع هذا لا نجد في الرواية توظيفاً صارماً لعنصر من عناصر البناء الروائي المألوف.. بل هناك تلقائية تتيح للتداعي، في عديد الحالات، أن يخرج على «الوعي» فيما بثّ الحلم أو يدخل مجال لرؤيا. ويتم هذا في بنية روائية واضحة تنقل أطروحات الكاتب بطريقة يسيرةٍ، معزِّزَةً بما هو استذكاري مرةً، وتصويري ثانية، وتأليفي ـ إنشائي في ثالثة... وإنْ كان، في هذا كله، لا يخرج بالشخصيات والأشياء عن حدود محيطها، بل يعزّز وجودها في هذا المحيط بما يُبرز فلسفتها في الحياة. ولكن هذه الشخصيات، مع كل ما تتمتع به، شخصياتٌ خاسرة، إذ نلتقيها في نهاية المطاف تحصي هزائمها وهزائمَ الآخرين. فيأتي تساؤلنا مزدوجاً ومتداخلاً عن المنتصر/المنكسر، أو المنكسر/المنتصر في النهاية: أهو الزمن باعتباره «مبدأً»، سواء أكان هذا المبدأ إيجابياً أم سلبياً؟ أم هو الانسان وقد حاول الإمساك بإحساسه الطاغي بهذا الجريان الزماني، الذي يعيه ويدرك مأزقه فيه؟

الأمر المهم، هنا، ليس في تحديد واحدة من الحالتين، أو ما يقع بينهما... وانما هو في جريان الزمن، وفي الإحساس الإنساني به، من خلال عملية الوصل والتوصل التي تتحقق بين عناصر تربطها علاقاتٌ واقعية، وتجمع بينها وقائعُ أصبحتْ بعضاً من معطيات الذاكرة. ولأنّ الزمن يرتد بشخصيات الرواية الى ماضيها، فإننا نجده يتدخل في بناء وعيها الفردي الذي تواجه به ذاتَها الحقيقية، بكل ما تنطوي عليه هذه الذاتُ مما كان مقصيّاً وأصبح حاضراً بفعل الذاكرة ـ وإنْ كان الأهم من ذلك هو البحث في «معنى ما يحدث» له/أمامه (وهنا يبرز دورُ المؤلف كبيراً وأساسياً: فهو المكلّف باستخلاص المعاني، وترتيب الأفعال ومتابعة الأحداث، وتحديد مجرى الأقوال ـ حتى وهو يضع ذلك بنوع من محاولة التدليل على تشظي الحالات، وتمزق المواقف، ومحاصرة الذاكرة).

فهل يمكن القول في ضوء هذا كله: إنّ هذه الرواية تقدم صورةً مزدحمة بالتفاصيل عن وعي الإنسان المعاصر وهو يراقب خطوط انكساره وحالات حصاره؟ اذا أخذنا بما يراه أحد الروائيين المعاصرين من أن «حركة الرواية ينبغي لها دائماً أن تكون في اتجاه ما تعيه كواقع»، فإنّ الملامح الأساسية للسؤال تتحدد في الإجابة بـ «نعم» ـ وهي إجابة لا تحصر هدفها في «موضوع الرواية» ـ في نطاق ما هو «وعي» ـ وإنما تشير الى أن الوعي المحاصر هو عامل التحريك الفعلي للأحداث والشخصيات فيها.

التجريب في «مذكرات ديناصور»

يحقق الروائيُّ في روايته هذه عدداً من الخروقات التي تجعل من روايته عملاً يدخل في نطاقِ ما هو تجريبيٌّ في الرواية:

ـ فأولاً: نجده يعمد الى كسر حدة الشكل الروائي (حتى ما كان منه قد التزمه، هو نفسه، في أعماله الروائية التي سبقتْ هذا العمل)، جاعلاً لهذه الرواية شكلها الذي يداخل ويوازي بين الواقعة والاستذكار ولغة السرد... الأمر الذي يتجاوز، بدوره، «شكل الرواية»، إذ إنها لا تعتمد شكلاً محدداً، وإنما هناك بدلَ «وحدة الشكل» ما يمكن أن ندعوه «خطوط أشكال» وتركيبات من أشكال وعلاقات يعتمدها الكاتبُ كضرورة لكسر حدة الشكل الواحد.

ـ وثانياً: تناولُهُ الواقعَ بحساسيةٍ مغايرة لما هي عليه في رواياته السابقة، سواء ما كان لهذا الواقع من علاقة بحركة الشخصيات وحريتها وتشكيل نظراتها وتبدلات مواقفها.... أم في ما له من أثر ـ مباشر وغير مباشر ـ في المشكلات المطروحة على شخصيات الرواية.

ـ وثالثاً: الجمع بين الرؤى المتقاربة ومقابلة الرؤى المتقاطعة بعضها مع بعض، ورصدُ ردود الفعل الحاصلة، وردودِ فعل الذات الكاتبة عليا.

ـ رابعاً: السرد الذي يطغى في هذه الرواية على أيِّ عنصر آخر من عناصر البناء الروائي ـ ليعلو بمضمونها، الذي يتركز، أكثر ما يتركز، في المواجهة: مواجهةِ الذات لنفسها (في حالة الديناصور)، ومواجهة الذات للآخر (كما في حالة «زهرة»).

ـ وخامساً: السمة التسجيلية ـ وان كنا لا نستطيع القول إنّها «رواية تسجيلية»، وإنما تخرج بهذا «التسجيل» الى ما يوسع من مداه وتفتح أفقاً أوسع من أفق الرواية التسجيلية. وبمعنى آخر: فإنّ التسجيل هنا هو في هذا التوظيف للإشارات الدالة واقعياً، والمؤكِّدة لشيء في الواقع، وهي، هنا، لا تؤدي وظيفة فنية بقدر ما تؤشر حدودَ المعنى المراد، وتأكيدَه في تلازمه مع الواقع الحادث.

ـ وسادساً: المرجع المركب الذي هو، في الرواية، مرجعٌ اجتماعي ـ سياسي ـ ثقافي مركب.

إن هذا التوجه في الكتابة يطرح، على الكاتب والناقد معاً، مسألة خرق السائد واختراق المألوف. كما يثير أمامنا بعضَ الموضوعات المتصلة بما ندعوه اليوم تقنيات الحساسية الجديدة في الكتابة العربية، وفي الرواية بوجه خاص، حيث: كسرُ حدة التركيب السردي، وتفكيكُ المسار التقليدي لعملية

البناء الروائي، وتحطيمُ مسار الزمن، وتوسيعُ دلالات الواقع ـ أو ما هو واقعي، وذلك بالمزج بين ما هو واقعي وبين الحلم. وفي هذا السياق نجد «أنا» الراوي تقوم، فيما هي تسرد، بتعرية الذات، والكشف عن أغوارها ـ وهي هنا صيغةٌ رديفٌ لتلك التي يقوم فيها الراوي بالرواية عن غيره.

وليست هذه التقنيات مجرد تقنيات شكلية ـ أي أنها ليست انقلاباً شكلياً في قواعد الإحالة على الواقع ـ وإنما هي تعبيرٌ عن رؤيةٍ، وتمثيلٌ لموقف. إلا أنّ السؤال الذي ينبثق عن مثل هذا التوجه، هو: هل هذه «الحساسية الجديدة» تشير إلى رفض الكاتب الواقعَ ومحاولةِ نقضه برويةٍ (أو اقتراح) وجودٍ بديل... أم أنها تتضمن استشرافاً لنظام قيمي مغاير: اجتماعياً، وسياسياً، وثقافياً؟

إنّ عين الروائي، هنا، مفتوحة على الداخل، ومفتوحةٌ، في الوقت ذاته، على الخارج. وهي، في الحالتين، مفتجرةٌ بلغةٍ حسيةٍ، ومحتشدةٍ بحقائق، قد يكون بعضها من نوع «الحقائق الأولية»، ولكنها حقائق الواقع، وحقائقُ وجود الإنسان فيه، وهي متمثلة بجرأةٍ وشجاعة فنية. فهو، في توجهه هذا، يتخذ أسلوباً يقوم على تفتيت الحدث وعلى نفي كل وجودٍ لما هو «ضمني» لا نعلم عنه شيئاً أكثر مما يقوله لنا، هو أو أبطاله ـ مع ملاحظة تدخل الكاتب، هنا، موقفاً ورؤية، توضيحاً وبياناً.

هناك أحداث تتراكم، نموّها في تطوراتها التي تتشكل تدريجياً، وفي منحى تعاقبي. وأما أشخاصه فهم متلقّون للأحداث، ورواةٌ لها، وعنها، أكثر من كونهم صانعيها؛ إنهم منفعلون أكثر من كونهم فاعلين، وإنهم شهود، أو شهداء، وكأن ما يهمّ الكاتب هو أن يقدم شخصيات نلمس من خلالها حدودَ الواقع.

وكما يظهر لنا الروائي، في روايته هذه، كثيرَ التداخل مع الحياة، فإنّه، في تداخلاته هذه، إنسانٌ مسكونٌ بقلقٍ مدمِّرٍ لوجود الإنسان في هذه الحياة، حيث كل شيء ـ العلاقات والمواقف، المشاعر والعواطف والاحساسات ـ صائرٌ إلى التغير والتبدل.

وفي سياق مثل هذا الواقع الذي تمثله الأحداثُ والوقائعُ والشخصيات لا نجد حواراً ينمو ويتعدد فيتواصل، وانما هناك ما هو أقرب الى المونولوج الداخلي، وإن جاء، في بعض الحالات، متتابعاً. لذلك تظل الشخصيات فردية، وتظل الحلولُ التي يصلون اليها أو مشروعات الحلول التي يرسمونها لأنفسهم، للخروج من مأزقهم (الشخصية والعامة)، فرديةً أيضاً. ونجدهم يتألمون، أو يعيشون ضرباً من ضروب التمزق الذاتي وهم يفكرون ويتأملون ما يجرى على نحو يدركون معه الحقيقةَ بأبعادها، ويتحسسون عمقَ الشرخ في واقع زمنهم وفي واقعهم الشخصي أيضاً.

وأمام هذا نتساءل عن المعنى الذي يبقى أمام شخصيات الرواية للحياة وفي هذه الحياة؟

قلنا: إنّ شخصيات هذه الرواية لا تنمو من خلال واقعها الذي التقيناها فيه؛ فنحن نجدها في وضع «مكتمل الوجود». إلا أنها، بالمقابل، تنمو بوعيها الذاتي، وبحسها للحياة وفي الحياة.

وعلى الرغم من أنّ وعيها هذا، الذي تتجلى به، كثيراً ما يبدو لنا وعياً ممزقاً، فإنّه وعيٌ محافظ على مادته المستمدة من عالم الحلم مرةً ومن عالم الكابوس ثانيةً. أما الراوي (الذي هو هنا المؤلف) بعمق اختياراته وبفكره ورؤيته الحياةَ والأشخاص والمواقفَ والتحولاتِ والانكسارات التي يقف شاهداً عليها) فله، هو الآخر، وعيه، ولكنه هنا من قبيل «الوعي الشقي». وهذا الوعي هو الذي يُمسك بذلك الحبل السُّريّ للعمل.

وإذا كان وعي شخصياتِ الرواية لذواتهم يقوم على خلفية تتكون في العالم الخارجي، فإنّ هذا العالم الخارجي غالباً ما يكون عنصراً من عناصر تدمير هذا الوعي أيضاً، الأمر الذي يخلق منها «شخصيات مهزومة» بحكم أزمتها الذاتية من جانب، وضغط الواقع عليها من جانب آخر. فنحن إزاء شخصيات تعيش، وتتحرك، وتواجه، وتمضي الى مصائرها وكأنها تؤكد انهيارَ كل تلك الأنساق التي ادَّعَتْ قولَ الحقيقة. ومن هنا فهي تختزل نفسها والواقعَ من خلال احتكامها الى التفكير والرغبة، دون أن تدعو الى تطوير نمط من الحياة، أو تختطّ نمطاً مغايراً. وإنّ «الاختزال» و«الانفصال» يحكمان حياتها. وليس هذا ـ في المحصلة ـ سوى نتيجةٍ من نتائج تقوُّض التفكير القائم على المَثَل واندحار مثاليته.

يبقى سؤال أخير: هل أراد الكاتب أن يسلك السبيلَ المضاد للواقع؟ وان كان ذلك صحيحاً فبماذا تقدَّم الى هذا الواقع، أو اقترح للتقدم فيه؟

ومع أن سؤالاً كهذا يعيدنا مجدداً الى الرواية، فإنّنا يمكن أن نَعْبر منه الى المؤدّى من معناه. ويترك المعنى في «موقف» يقول لنا الكاتبُ من خلاله: أن لا درجات في المواقف، وإنْ كانتْ للاختيار درجاتٌ؛ وإنّ الإنسان لا يستطيع الرَّد على ما يواجهه إلا إذا كان صانعاً لقدره، لا خاضعاً له أو مستجيباً. ولذلك نجد كلَّ شخصية من شخصيات الرواية تفكر ـ وإنْ بمصيرها الشخصي ـ و تتساءل وتواجه قدرها، وإنْ بمستويات متباينة. وكما أنّ كل شخصية تعيش قدرها، فانها تعيش قَهْرها أيضاً.

ومن هنا كان لا بد للروائي، في روايته هذه، من لغةٍ جديدة:

ـ فنحن، أولاً، نجد الكلام فيها، كما التفكير، يجري بطريقة مباشرة، وأسلوبٍ مباشر، لا تعقيد فيه ولا غموض. أي أنّ هناك نوعاً من تحقق التوازي بين الفكرة واللغة.

ـ ونجد لغةَ الرواية تتخذ طبيعةً إرساليةً: فهي تنقل معلومةً، أو تكرّس فكرةً، وتبثّ انطباعاً، دون أن تتخلى عن بُعْدِها التعبيري ـ سواء في كلام المتكلم عن نفسه، أو عمّا يتكلم فيه.

وبهذا، فهي روايةٌ تجسِّد صورةً حيةً لبعض المصائر الإنسانية في عالمنا، ولكنها أيضاً رواية تنفتح على حقائق أكثرَ رعْباً مما حدث وأشدّ هولاً، الأمر الذي يحرّك التساؤلَ عن المصير الانساني. وعند هذا المستوى من التساؤل تحقق هذه الروايةُ اختياريها: الفني والموضوعي.

بغداد