انكسار الذات

صدوق نور الدين

١ ـــ يمكن القول في البداية إن الكتابة الروائية فيما تختار أسئلتها، ترتهن إلى صيغة تصاغ في ضوئه هذه الأسئلة وتُترجم. على أنّ الصيغ في تعددها إمكاناتٌ فسيحة لا تعمل على تقييد الروائي، بفرض هذه الصيغة دون تلك، ومن ثمّ تبقى الكتابة الروائية متفرِّدةً بمرونتها، دون الجرأة على تحديد ثوابت جمالية قارة. وأعتقد أنّ الروائي، سواء قصد ذلك أم العكس، يلبث كاتباً روائياً تجريبياً، بحكم جنوحه، بين رواية وأخرى، إلى تطويع شكلِ كتابةٍ مّا دون سواه؛ وهو ما يتحكم فيه مقروؤه من الرواية أصلاً، وقد يُعزِّزُ بحصيلةٍ نظريةٍ ونقدية تبقى في تصوري غيرَ ملزمةٍ.

على أن التفاوت ما بين صيغ روايات الروائي الواحد، إضافة إلى المدوّنة التي تنطبع بها كتابةُ الرواية، لا يجدر أن يُقصيا من اعتبارنا حصيلةَ المواصفات التقليدية التي عُرف ويُعْرَفَ بها فنُّ الرواية، والتي من داخلها يمارَسُ فعلُ التجديد، فعلُ البناء والهدم.

٢ ـ إنّ **شروخ في المرايا***، رواية غلاب الأخيرة، التي أعقبها بنشر سيرته الذاتية: **سِفر التكوين**، تختار صيغةَ الرهان على مكوِّن «الحوار» بهدف تجسيد وضعية «الجامعيّ» العاطل وحصيلةِ علاقاته مع الأصدقاء القدامى والجدد. ومن ثمّ لا يخلو فصلٌ من الفصول الممتدة ترقيماً من ١ إلى ٣١ من هيمنة هذا المكون، وذلك على حساب مساحات الامتداد السردي، إن لم أقلْ بأنّ التدفق يُستشفّ من هذا المكوّن ذاته، والذي تغدو وظائفه:

أ/التقدم بفكرة الرواية، والسير بأحداثها.

ب/إضاءة العلاقات من حيث إنتاج المعنى.

ج/تجسيد مستويات الوعي والتعدد اللغوي.

على أنّ ما يمكن ملاحظته بخصوص الوظيفة الأخيرة هو أنّ الرواية توهم بالتعدد دون أن يحصل، باعتبار أن «الجامعي» كان يتمرأى في شكلٍ أحاديٍّ عبر مرايا متعددة كانت تعكسه... يقول الشاعر:

وما الوجه إلا واحد غير أنّه إذا أنْتَ عَدّدتَ المرايا تعدّدا

وهذا في اعتقادي يقودنا إلى تأوّل يتعلق بمسألة التجنيس: أنعتبر **شروخ في المرايا** قصةً طويلة، بدل التنصيص على أنها رواية بحكم التبرير الذي أقدمنا عليه، والمتمثل في سيطرة الصوت الواحد (السارد هو ذاته البطل)؟ لكن: كيف يتمظهر هذا المكون؟ وما هي مستوياته؟

٣ ـــ تُستهل الرواية في الفصل الأول بولادة «الجامعيّ». على أنّ النهاية تتمثل في تلاشي المرآة العاكسة للحالات المتحاورة وبطل الرواية. إذن من الحياة إلى الموت يمتد النصُّ لينتج معناه. على أن مكوِّنُ الحوار يهيمن على مجموع الفصول، حتى إن البعض منها، يُشرع في قراءته بجملة تندرج في ذات المكون. وبالاستناد إليه تُستعرض الشخصياتُ المراوية، حيث التفاصيل تبينُ عن شروخاتها. والملاحظ أن «شروخ» جاء جمعاً للتكسير يفيد الكثرة، بحكم أنّ الواحد في وحدته يحاور الكل في تعدديته، مع التفاوت الذي تنطبع به شخصياتُ الرواية في تعاملها و «الجامعيّ»، وبحكم أنّ التركيز في الرواية يقع على الرئيس منها الذي يُعرَض ضمن المكوّن. وبالإمكان اختزال هذه الشخصيات في المختصر الوارد في ختام الرواية:

«... من فوق الجسر الذي يسخر من الصبر والحكمة والاستمرار... تصفحتُ صفحاته الرقراقة،

* ـ عبد الكريم غلاب **شروخ في المرايا** المغرب: دار توبقال.

مرايا ناصعة عكستهن جميعاً. النقيب وهو يحدج قفاي بنظراته الشزراء.. صوته يهدر في أذني:

ـ مهمتنا أن نساعد العدالة فننقذ المجرم من العقاب...

ذات العينين الخضراوين بوجهها الصبوح المكفّن في غلالة بيضاء وصوتها يهدر في أذني:

ـ قررتُ ألا ترتبط حياتي بمحامٍ...

ذات العينين الحوراوين تستعيد كتابها من يدي، وصوتُها العذب يهمس في أذني:

ـ وأنت؟ هل ترغب أن يكون لك ولد في مثل سنها؟.. أورڤوار..

الحقوقي النابه يمسّد لحيته ـ وهو يصلي ـ يحلم بإحلال السلام في العالم الموحّد تحت المنجل والمطرقة، وصوته يهدر في أذني:

ـ أنت رجعيّ... سيتّحد صعاليكُ العالم ليؤسِّسوا دكتاتورية البروليتاريا..

شيوخ القوم جميعهم وهو يلوِّحون بكتبهم... وصوتهم يهدر في أذني:

ـ الحب الإلهي طريق الجنة..

وزعيمتهم تُنشد متحديةً:

ـ لا أعبدك طمعاً في جنتك.. ولا أمتنع عن عصيانك خوفاً من نارك...» (ص ١٥٨ و ١٥٩).

إنّ ما يمكن ملاحظته على هذه الشخصيات:

١/كونها لا تحدَّد باسم العَلَمِ الذي يميِّزها، وإنما بصفاتٍ جسميةٍ تنفرد بها، أو بنوعية القراءة، أو بمهنتها.

٢/كون البعض منها يرتبط والجامعيَّ برباط الدراسة، أو الصُّدفة، أو الزيارة. ولن نتحدث عن الرباط العائلي، فهو أصل النشأة والتكوين.

٣/تنتهي العلاقات بالانحلال والتلاشي؛ إنها قائمة في مرايا جاءت على عكسها.

ويتمظهر الحوار عبر المستويات التالية:

١/المستوى المباشر، وهو المهيمن بالمطلق، وضمنه يتبادل الحوارَ طرفان: سائلٌ ومجيبٌ. ومن خلاله نتعرف على مصائر الشخصياتِ ومتواليات الأحداث، كما نستحضر «قبساتٍ» من ماضي العلاقات وحاضرها.

٢/المستوى غير المباشر: لا يتعلق بسؤال وجواب، وإنما بمحاورة الراوي لذاته، بخصوصِ شخصٍ مّا، أو قضيةٍ ما. ويقع هذا في الزمن ذاته.

٣/المستوى الذاتي الصرف: لا يحاور فيه «الجامعيُّ» إلا ذاته... لكأنه أمام مرآةٍ تجلو شخصيته وأبعادَها النفسية الدفينة: «المستقبل يناديني ليخلِّصني من الماضي... أصبحتُ غارقاً في هذا الماضي... أنا نفسي أصبحتُ ماضياً لا يتصرف ـ لا حاضر ولا مستقبل... أسَرني هذا الذي كان مستقبلاً واهماً، فأصبح ماضياً متجدداً.. كبّلني بأغلاله منذ وضعتُ قدميَّ على باب الكلية...» (ص ١٥٣).

إنّ بنية الرواية أساساً يتحكم فيها الشرخُ. ذلك أنّ الشخصية تؤدِّي إلى غيرها، دون أن تتم العودة إليها، اللهم فيما يتعلق بـ «ذات العينين الحوراوين».. وكأنّ نهاية التعرف على شخصية في مرآة تنمحي لتتجسد في أخرى، علماً أنّ الجامعي هو مَنْ يتحكم بمركزية هذه العلاقات.

لكنْ، أيُّ معنى يعمل هذا المكوِّن على إنتاجه؟

الواقع أنّ الوصول إلى دلالة النص، تتحكم فيه آلياتُ خطابٍ آخر يتفاعل منذ البداية وإلى الختام، وأقصد: الخطابَ الصوفيَّ المتمثل في رموزٍ لنا أن نُفرد لها حيِّزاً في هذه الدراسة ـ على أنّ ما يستوقفنا هو تردُّدُ كلمة «الحقيقة». فـ «الجامعي» في تطوافه وتردده وقلقه راهَنَ على سؤال الحقيقة ـ

حقيقة المعرفي والاجتماعي والسياسي ـ وهذا ما جعل النص ذهنياً. بيد أن محاوراته لمستويات الحقيقة تحكمتْ فيها ذاتُه أساساً، فبدا نفسياً شخصيةً نزّاعة إلى العزلة والهروب، إن لم أقلْ إلى الاغتراب عن الواقع، وهو الذي يقول: «لا ينقصني العلم.. لا تنقصني الارادة.. رفضت الوظيفة..» (ص ١٥٤)

فبدل الحقيقة الحقَّة، المجسَّدة في إحلال الصراع مكان الانطواء بغيةَ فرض الذات وتأكيدها، وتشرُّب مبادئ المقاومة والاصلاح، احتمى «الجامعيُّ» بالصوفيّة (ص ١٤٤). وككل، فإنّ شخصية «الجامعي» انتهت إلى الإخفاق، وذلك بتنصلها من الماضي والحاضر والمستقبل... ولكأني بها كانت ضحية حلمٍ، الواقعُ أقوى منه.

٤ ـــ إنّ التوقف عند دلالات بعض الرموز الصوفية (السياحة من خلال المشي الكثير، والليل، والبحر والحركة) يوسع أفقَ المعنى المعبَّر عنه داخل الرواية. فإذا أخذنا رمزَ السياحة نجد أنّ البطل لا يستقر استقراراً تامّاً نهائياً، وإنما نجده يتحرك في كل الأماكن والاتجاهات، وكأنه يرفض الاستقرار الذاتي والمكاني. وبرفضه هذا يفصم علاقاته مع العائلة وبقيةِ الأشخاص الذين ربطتهم به علاقاتُ الدراسة والزمالة. فالبعد السياحي يجلو تيهاً فرضه الهروبُ من واقع عنيفٍ صعبتْ مواجهته. أما العلاقة بالليل، فتمتد بهذا البعد السياحي دون أن تحدّ منه. ولئن كانت الصلةُ بالخارج نهاريةً، فإنّ طابع التحول يَسِمُها لتغدوَ ليلية، بحثاً عن مجهول قد يكون مجهولَ واقعِ الذات الذي لم يُعثر عليه بعد. وبمواكبة الصلة والليلَ تتكسر سلطةُ العائلة ويرفض المجتمع في ريائِهِ ورتابته: «.. وأنا وحدي أذرع الشوارع، كما لو كنت حارسَ ليلٍ تحوَّلَ إلى حارس نهار، أحرس أمْنَ النائمين أن يغتاله عدوانُ العابثين بالأمن العام...» (ص ١٣٢)؛ .. أنا لم أدخل حارات المدينة أستجدي.. غير أني أصبحتُ في حاجة إلى من يدلّني على طريق الخروج..» (ص ١٢٥)؛

على أنّ حضور المرآة يجسِّد طابعَ التماهي الذاتي بين الواحد والمتعدد: الواحدِ من حيث كونُهُ البطلَ والساردَ؛ والمتعدِّدِ المتمثلِ في الأصدقاء الذين ليسوا سوى صورة عن الواحد في تحولاته وتبدلاته. ولذلك فالحلول في المرآة نفسياً هو بمثابة ترسيخٍ للانطواء والعزلة والهروب من مواجهة الزمن الواقعي بإحلال النفسي مكانه: «تعاقبتِ المرايا على الصفحة الرقراقة في مجرى النهر العجوز المتكاسل، تجلتْ آخرُ المرايا ناصعة باهرة..» (ص ١٥٩)؛ تلاشت المرآةُ الصافية وأنا ألقي به بين أمواج الوحل، ومياه النهر تجرفه بتوأدة نحو البحر..» (ص ١٥٩).

ومثلما تُسْتَدْعى المرآة، يحضُر الماءُ (النهر/البحر)، حيث إنّ الذوبان فناءٌ في الماء، وبالتالي نهاية للرواية.

وتبقى العلاقة مع المرأة في الرواية علاقةً لا تصل إلى تأكيد مظهرها العاطفي في أتم مواصفاته. فهي تتأرجح بين رفض الأنثى للرجل، أو عدم اتساق الوعي الفكري بين الطرفين. وفي الحالتين يحتمي شخصُ الرجل بذاته، والأنثى كذلك، ليظل حب الذات والتماهي بها هو الغالب على الرواية.

إنّ البعد الصوفي المرصود لا يشتغل من داخل الرواية، وإنما يبدو شبه مفروضٍ عليها. إنه البنية الفكرية للمؤلف، للروائي، لا الشخصية التي نازعَتْها في البدء اهتماماتٌ أخرى لا علاقة لها بالآداب الصوفية. لكأنّ الرواية ابتدأتْ بالواقع لتَؤُول إلى المثال، في حين أنّ التجارب الروائية العربية التي اتصفتْ بخاصّات التأثير الصوفي قد جسّدته من خلال السلوك كفعل أو انطلاقاً من الصيغة كطريقة في الكتابة.

لكنْ، أيُّ موقع لهذه الرواية بين تجارب الاستاذ عبد الكريم غلاب؟

لقد عمد بعضُ الكتّاب والنقّاد العرب إلى تصنيف النص تأسيساً من معناه المنتجَ ضمن السيرة. والأصل أنّ أي تصور من هذا القبيل يُلزم بعقدِ مقارنةٍ بين **شروخ في المرايا** و**سفر التكوين** و**المعلم علي** و**دفنّا الماضي**، ما دامت ظلالُ السيرة تظل فارضةً نفسها على امتداد التجربة الروائية للروائي الواحد؛ ولدى «جبرا ابراهيم جبرا» النموذج الأصدق. لذلك، فإنّ الادّعاء بكون الرواية سيرة لن يتأتى الا بإنجاز مثل هذه المقارنات.