مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب المجلد 7 العدد 1، 2010، ص ص 1- 30

قراءةٌ في رواية "شُرْفة الهذَيان" لإبراهيم نصرالله

زهير محمود عبيدات * وعدنان محمود عبيدات**

ملخص

تُعنى هذه الدراسةُ بالفضاء الروائيّ الذي شادَته رواية "شُرْفَة الهذَيان"، وهي اللحظة التاريخيّة التي بدأ يتشكّل فيها النظامُ العالميّ الجديد، أي الفترة نفسها التي كان الواقع العربيّ يبحث فيها عن حلٍ ومنقذ، منذ احتلال الكويت، مروراً بأحداث 11 سبتمبر، إلى ما بعد سقوط العراق. ومن هنا تبدو أهميّة الرواية في أنها وقفتْ عند الصراع الحضاريّ العربيّ المعاصر مع الآخر، وما أفرزته هذه المرحلة من آثار ثقافيّة تسلّلت إلى أعماق الفرد والمجتمع والمرحلة، مشكّلةً أنساقاً من الثقافات:كثقافة الخوف وثقافة السجن وثقافة الخضوع، إلى حدّ صار يتصوّر فيه الإنسان العربيّ أنه يعيش في قفص وأنّ الوطن الكبير استحال إلى سجن. وبيّنت الدراسةُ أنّ النظام العالميّ الجديد اتكأ على"نظرية الأمن" قَمَعَ الحريّةَ من خلالها، ونبّهت على أهميّة القراءة الواعية التي لا تنبهر بالشكل والخارج بل تلتفت إلى الأعماق. ووقفتْ عند العنوان والغلاف والاستهلال والخاتمة، وعند عقل هذا النظام ورؤاه الفكرية التي تنهض على الهيمنة والاستحواذ وإلغاء الآخر، وكشفت عن صورة النظام العربيّ من خلال صورة "الشرطيّ"، وعن صورة المواطن العربيّ من خلال شخصية "العصفور"، وعن صورة النظام العالميّ الجديد من خلال شخصية "الصقر". وبيّنت زَيفَ ما بشّر به هذا النظام، وأنّه صار كابوساً مرعباً لجنونه وقتله الروح الإنسانيّة وخوائه من القيم.

مقدّمـــة:

بَدَأ إبراهيم نصرالله بروايته "شرفة الهذيان" كتابةَ "الملهاة العربية" الموسومة بِـ "الشُرفات"، بعد أنْ فَرَغَ من مشروعه الروائيّ "الملهاة الفلسطينية"، وقفَ فيها عند مرحلة حضاريّة حيّة يختلط فيها "نصّ الحياة" الجاري مع "نصّ الرواية" المكتوب.

شخّصت "شُرفةُ الهذَيان" الواقعَ العربيّ في ظلّ "العصر الجديد". وتوقّفت الدراسةُ عند "اللحظة التاريخية"، منذ حرب الخليج بعد احتلال الكويت، إلى أحداث 11سبتمبر واحتلال العراق، ودارَ فيها حديثٌ عن: "العصر الجديد" و" النظام العربيّ" و"المجتمع العربيّ".

© جميع الحقوق محفوظة لجمعية كليات الآداب في الجامعات الأعضاء في اتحاد الجامعات العربية 2010.

* قسم اللغة العربيّة وآدابها، الجامعة الهاشمية، الزرقاء، الأردن.

** قسم العلوم الإنسانيّة، كليّة العلوم، جامعة العلوم والتكنولوجيا الأردنيّة، إربد، الأردن.

اقتربت الدراسةُ من "العصر الجديد" الذي حوّل العالمَ إلى قَفَصٍ، وحوّل العربيّ إلى عصفورٍ سجين، وركّزت على جُنون هذا "الجديد"، وعلى خوائه من القيم، وامتهانه الإنسان، وعلى ما خلّفَه من آثار ثقافيّة تسلّلت إلى أعماق الشخصيات والمجتمع والمرحلة. ووقفت عند خطابه الفكريّ وما يحدث في الواقع، والعوامل التي أدّت إلى شيوع مفردات الهيمنة في النصّ.

كشفتْ الدراسة عن عالَم العصفور/ الضحيّة، وبيّنتْ صورةَ "النظام العربي" من خلال شخصيّة الشرطيّ. ووقفت عند الشخصيات وهي تعيش حالات "الانتظار" عند "وصول" العصر الجديد، وأشارت إلى النزوع الإنسانيّ إلى التحرّر من خلال جدليّة العصفور والقفص، وإلى أهميّة قراءة الظواهر الجديدة قراءةً واعية، وإلى عدم الانبهار بكلّ جديد وبما يزهو ويلمع.

قامت الدراسةُ على الحوار الداخليّ مع النصّ، وانطلقت من عملٍ إبداعيّ امتلكَ صاحبُه لعبةَ السرد والرؤيةَ الواضحة، واستثمرَ غيرَ لونٍ فنيّ في النصّ، وأضاف من مخيّلته ما مكّنه من التحديق في الواقع ونقده وإدانته. وكشفت الدراسة عن المتواري، ووقفت عند ظواهر فنيّة في النص.

وأخيراً، نهضت الدراسةُ على ستة محاور:العَتَبَات النصّيّة، وظواهر فنيّة وأدوات شاعت في النصّ،كاللون والصوت والجسد، وصورة الشخصيّة العربيّة وهي تعيش مرحلة "الانتظار"،عندما وصلَ العصر الجديد، والآثار الثقافيّة التي أفرزها العصر الجديد؛والآثار الثقافيّة التي تمخّضت عن علاقة النظام العربي بالشخصيّات والمجتمع، وأخيراً صورة العربيّ /الضحيّة من خلال شخصيّة العصفور.

-1-

تبدأ أحداثُ الرواية بتوجّه رشيد النمر/ والد العائلة، إلى مركز عمله الجديد في المركز الإعلامي، لاستلام عمله من الموظف القديم /العجوز. وفي طريقه إلى المركز سمعَ فجأةً صوتَ "فرقعة" مكتومة في السماء، متزامناً مع سقوطِ قطرات دم على ملابسه، تبيّن له،أخيراً، أنّ الصوت هو صوت انفجار جسدِ عصفور تعرّضَ للصيد، فتناثر دمُه. وتسير الأحداثُ ويستلم رشيد عملَه ويستمع إلى تحذيرات الموظف القديم، من السماح لأيّ صحفيّ بالصعود إلى سطح المبنى والتقاط الصور، ومن توجيه كاميرات التصوير إلى جهة الغرب لالتقاط الصور.كما تتطور الأحداثُ ويقرّر والدُ العائلة رشيد النمر شراءَ عصفورٍ مع قفص ليستمع إلى غنائه، غير أنّ الأمّ وأبناءها طلبوا منه أن يشتري لهم كلباً، لكنه أصرّ على رأيه. وقد فوجئ أنه في كلّ مرة كان يشتري فيها عصفوراً، كان يأكله صقرٌ. ولاحظَ في إحدى المرّات أنّ العصفور كان يكبر مع إشراق الشمس، إلى درجةٍ خرجَ فيها من القفص بعد أن حطّمه، على الرغم من التدابير التي اتخذها كي لا يصل إليه نورُ الشمس، وأخيراً لاحظَ أنّ الطيور تكاثرت، على الرغم من حملات الشرطة لقتلها. أشارت الرواية

إلى أحداث معاصرة، كأحداث 11 سبتمبر، والعصر الجديد "النظام العالمي الجديد"، وانهيار برجَيّ التجارة العالمي، وسقوط العراق. في الرواية صورٌ لافتةٌ، مثل صورة بوش بالزيّ العسكريّ، وصورة سجناء غوانتنامو، وصورة سجناء أبو غريب. في الرواية خوفٌ ورعبٌ حتى بين أفراد الأسرة الواحدة، إذ اشتكى أحدُ أبناء رشيد النمر على والدهم إلى حاملة الطائرات.

تكشفُ الدراسةُ عن عالَم النصّ الذي شادَه الكاتب، من خلال أسرةٍ عربيةٍ نعرف من أسمائها رشيد النمر/ السجين والسجّان في آن معاً، ونلتقي بالابن الكبير المُتهَم حُكْماً بالإرهاب، والابن الصغير المُستلَب، والابنة الصغيرة صاحبة الرؤية البصيرة، بالإضافة إلى شخصيّة "العصفور"الذي يمثّل العربيّ/ الضحيّة الذي يسعى لنيل حريته بتحطيم قفصه.

اعتمد الكاتبُ في روايته هذه على عَتَباتٍ نصيّة، تؤدّي، عادةً، أدواراً في توجيه القراءة، فتكون بذلك مداخلَ لتلقّي النصوص والولوج إليها،بأن تمنح القارئَ تصوّراتٍ مسبقة تؤثّر في قراءتها. وهكذا، فالعتبات هي نصوصٌ موازية للنصوص الفعليّة.[1]

نتوقّف، الآن، عند العَتبة الأولى، وهي عَتَبة العنوان، وهي علامة دلاليّة تشير إلى محتوى النصّ وتوجّه القارئ إلى شكل القراءة. وربما يرجع السبب الذي دفعَ الكاتب إلى عنونة روايته باسم "شُرْفَة الهَذَيان"، إلى رغبته في أن يوفّر مناخاً تسوده الحرية، يمكّن الشخصيات من استمرار تدفّق البوح والنقد من خلال "الهذيان"، بمستوى أعلى مما يتمتّع به مَن يعاين الواقع وينقده بعين العقل. وقريبٌ من هذا ما عبّر عنه زياد الزعبي في تساؤله: "هل تمثّل"شرفة الهذيان" ببنيتها، ومحمولاتها الدلالية، نموذجاً في التحرّر من العقل، واستسلاماً لعالم "الهذيان" الذي يمنح الذات الإنسانية حرّيتَها في أنْ تعاينَ "ذاتها" كما ترى، وأين ترى، وكيف ترى، حريتها التي تمارس خارج حدود الزمن والمكان، وقوانين الكون ونظمه..؟"[2].

يحيل مدلول "**الشُرْفَة**" في اللغة إلى علوّ المكان وعلوّ المنزلة، فالشُرْفة هي أعلى المكان الذي يشرف على ما حوله، ومشارفُ الأرض أعاليها. وشُرْفة المال خِيارُه، ويقال: إني أعُدّ إتيانكم شُرفة، وأرى ذلك شُرفة، أي فضلاً وشَرَفاً[3]. ويحيل مدلول "**الهذيان**" في اللغة إلى كلام غير معقول، مثل كلام المعتوه، في مرض أو غيره، وإذا هذر بكلام لا يُفهَم[4]. والخلاصة، أنّ "الشُرْفة" هي العلوّ، وأنّ العلوّ فضلٌ وشرف. فعلوّ المكان يمكّن الناظر من أن يكون مشرفاً بحيث يشاهد المشهد على اتساعه، خلال زاوية رؤية يحقّقها العلوّ. وأنّ "الهذيان" كلام غير معقول وغير مفهوم، يصدر عن غير سويّ.

أمّا في **علم النفس** فتشير المصادر إلى أنّ الهذيان delirium هو اضطراب المريض في عملية الإدراك والتفكير والذاكرة وفي إدراك المكان والأشخاص والزمن، وهو اضطراب البناء

الفكري السليم وفقاً للمنطق السويّ.[5] ووردَ في "موسوعة علم النفس" أنّ الهذيان هو حالة من تعتيم الوعي وحجب الوجدان، ترافقها ساعات من القلق والضجر والأفكار غير المتماسكة.[6]

والخلاصة، أنّ شروط تحقّق "الهذيان" هي: مريض تتلبّسه حالة من الخوف تؤدي إلى اضطرابه وإخراجه عن مستوى الشخصية السويّة المسؤولة عن أفعالها. وبالتالي، يجد مَن يهذي في الهذيان حريته في البوح والنقد، بحيث يصبح فعل الهذيان فضلاً وشرفاً. وكلما ارتفع سقف البوح وأوغل في ولوج دروب الحرية، التي لا يستطيع العاقلُ ولوجَها، يصبح الفضل والشرف أعلى، بما يوازي اتساع زاوية الرؤية وعلوّ المكان اللذين يمكّنان المشاهد من المشاهدة وتلمّس آلام الناس والتعبير والنقد،لا يستطيعها مَن لا يكون في مكان مشرف وعال،وهكذا، مقابل ارتفاع المكان الذي يمكّن من المشاهدة والإشراف في الشرفة، نجد ارتفاع مستوى الحرية في الهذيان الذي صار فضلاً وشرفاً.

شهدت حقولُ الإبداع ومازالت تشهد، توظيفَ بعض المبدعين شخصياتٍ غير سويّة في إبداعاتهم، كشخصية المجنون والمعتوه والأحمق والبهلول ومختلّ العقل[7]. ومن هنا لاذَ كاتبُ الرواية بالهذيان مثلما لاذَ عددٌ من المثقفين بالجنون في الثقافة العربية الإسلاميّة.[8] وليس الأدب الغربيّ بمنأى عن خطاب الجنون والمجانين وغربيّ الأطوار في التعبير عن قضية الحرية. "وهكذا، نستطيع أن نستنتج أنّ عودة غربيّ الأطوار والمجانين كرموز في عصرنا تشير إلى وجود أساسٍ فلسفيّ تحتلّ الحرية فيه مرة أخرى موقعاً مركزياً."[9]

رأى بعض المثقفين الذين يريدون التعبير عن آرائهم ومواقفهم، دون أن يتحملوا تبعاتها، في الجنون والعَتَه والحمق ملاذاً ومنقذاً، فقد أفردَ النيسابوريّ حديثاً عن عقلاءَ تظاهروا بالحمق للنجاة من البلاء، في باب "ومنهم مَن تحامق لينجو من بلاء وآفة"[10].كما عبّر هؤلاء المثقفون، من خلال الجنون، عن هموم المضطَهَدين، فكان الجنون صوتاً عالياً حرّاً. "كان صوت الجنون يؤكّد صوتَ العقل، يوضّحه، ويتكلم نيابة عنه، في مواقف وحالات لايكون بوسع هذا الصوت الأخير، أن يعلوَ، لسبب أو لآخر" [11].وقد تسامحت السلطة والمجتمع مع هذا الصوت، على الرغم من حدّته وجرأته في التعبير.

وقد استفاد بعض نقّاد نظرية "ما بعد الكولونياليّة"(Post Colonialism) من أمثال روبرت يونغ وهومي بهابا وآن مكلينتوك، من نظرية التحليل النفسي في تفسير العلاقة بين المستعمِر والمستعمَر، وفي وصف مفهوم الآخر عند التعامل مع المستعمَر، وقايسوا بين المريض النفسيّ والدولة المريضة بالاستعمار، ووصفوا الاستعمار بأنّه "اختلال مرضيّ"، والعلاقة بينهما يطبعها "الرعب والشعور بالهذيان"، كما يرى حفناوي بعلي.[12]

جاء خطابُ الهذيان في هذه الرواية خطاباً ناقداً،عبر روح سخريةٍ مريرة أحياناً، وقدّم مداخلته الثقافية النقدية ليعكسَ إدانته لما يجري في الواقع. إنّ خطاب الهذيان هو خطاب المضطَهَدين في العالم العربي الذي صار الكلام فيه شرفاً، والهذيانُ تطهيراً روحيّاً ينبغي احترامه، مثلما كان مجانين ارنست كويدر في روايته "ادخل بلا استئذان"(Ernest Kreuder: Enter without Knocking) يرجون أن يجدوا في مصحّ الأمراض العقليّة مكاناً للحرية والإنسانيّة والمحبّة، وملاذاً يأوي إليه السويّ هرباً من الجنون في الواقع، ويكشف فيه المرء عن فرديّته بحرية.[13]

وأخيراً، نقول: إنّ "شرفة الهذيان" منبرُ الحرية وخطابُ العقل ورسالة المثقف، ارتدى رداءَ الهذيان عبْرَ البوح الناقد. وهكذا، فعقلُ الهذيان حكمةُ الجنون، وأنّ مَن يهذي يتمتّع بشجاعة، لأنّ الخائف ليس بحاجة إلى شرفة يصرّح فيها عن شخصيته ويكشف بوحه، بل إلى مكان يتستّر فيه ويحجبه عن النظر. والخلاصة، أنّ الرواية هي زاوية نظر الكاتب إلى الواقع العربي.

ومن الملامح البارزة في هذه الرواية أنّ الكاتبَ مسكونٌ بهاجسِ تفسير نصّه الروائيّ، الذي بدا لنا أنه ليس بحاجة إلى تفسير أو توضيح، لأنه نصٌ مباشرٌ، على الأغلب، لا يحتمل ضروباً من التأويل. لذا اعتمدَ على عددٍ من العتبات النصّيّة، كـ "الاستهلال" الذي صدّر به روايته، وما سمّاه "أغنية النهاية" الذي اختَتَمَ به النصّ، على غير المعهود في النصوص الروائية. وهذا الهاجس التفسيريّ نفسه هو الذي أدّى به إلى أن يستخدم نصوصاً موازيةً توضيحيّةً داخل أقواس مبثوثة في أكثر من مكان في متن النص[14]. وقد أضاء بهما النص وجسّدا رؤيته، التي انسجمت مع رؤية الراوي، فانزلق إلى ممارسة دور المتلقي.

وقف في "الاستهلال" أمام أزمة الحرية في الواقع العربيّ في ظلّ "العصر الجديد"، قاربَ فيه بين سقف الحريّة المُباح للعربيّ وبين حرية السجين، بمفهومٍ يتجاوز المفهومَ الماديّ، ليشمل الخضوعَ إلى ضغوطٍ تنزع منه سيادته، مما يحوّل الوطن الكبير إلى سجن صغير. صوّر الكاتب بهذا "الاستهلال" ملامحَ العصر الجديد و "الإنسان" المطلوب، وأشكال "الحرية" المسموح بها؛ بما يضمن انصرافَ الإنسان عن التفكير في قضاياه المصيرية وحقّه الوجوديّ في الحريّة والأمل والحلم. يقول: "باستطاعتكَ أن تتابعَ الكذبَ على الهواء مباشرة المدةَ التي تحتاجها كي تطمئن على المستقبل وتواصل السهرة مع أيّ فيلم تختار. لا بأس، فَهُمْ لا يريدون منك أكثر من ذلك. باستطاعتك أن تذهب أبعد: أن تدخل في حديث مُعادٍ وأن تكتشف المصادفةَ الغريبةَ في كونك ميتاً مثل الآخرين، فَهُمْ لا يريدون منك أكثر من ذلك. باستطاعتك أن تقبّل أطفالكَ أو لا تقبّلهم قبل النوم، تلك حريتك التي لن يتدخل فيها أحد، وأن تنام على جانبك الأيمن أو الأيسر وأن تحلُم

بأجمل ممثّلة غير عابئ بعيون الأقمار الصناعية الساهرة، تلك حريتك التي لن يتدخل فيها أحد."[15]

والخلاصة أنّ استهلال النصّ هو "نشيد الحرية" حسب مفهوم العصر الجديد، أو "نشيد العبوديّة" عند المستعمَر. وقد استخدمَ الكاتبُ في الاستهلال صيغةَ جمع الغائب عند الإشارة إلى سلطة العصر الجديد، واستحضَر صورة سجناء "سجن أبوغريب" العُراة، التي أثبتها في المتن[16]، وقد بدا هذا "العُرْي" عاراً وعذاباً للذّات العربيّة. يقول: "باستطاعتكَ أن... ولكنْ حين يأتون.. تذكّرْ: لن تكون أكثر من كتلة العُري تلكَ، فوق كتلة العُري التي تحتها، فوق كتلة العُرْي التي تحتها، ولعلهم سَيُتَمْتِمُون بخشوعٍ وهم يَرَون قَطرةَ العَرَق تلك التي تنساب من عنقك نحو آخر نقطة خفيّة من عمودك الفقريّ إذ يُشرِعون حماسَتهم، وهم يتضاحكون... متطلّعين لعتمة كهفك الصغير".[17]

أما في "**أغنية النهاية**" فقد تجسّد "القفص/السجن" وتجلّى بوضوح، باعتباره نتيجةً حقيقيّة **لغياب** الحرية. وباختصار، فإنه إذا جاء الاستهلالُ حديثاً عن الحرية المستباحة فقد أفضتْ "**أغنية النهاية**" إلى عالم القفص/السجن، الذي تسلّل إلى الروح العربية المعاصرة، إلى أن صار الناس يتدافعون أمام بوابته للدخول فيه، بل يحلمون به ويستمرئونه إلى درجة صارت الأقفاص تنتشرُ في كل مكان، تحلم وتتكاثر وتبثّ روح الهزيمة.

لقد أفزَعَنا "استهلالُ " الرواية و"أغنية النهاية" فيها، فما بشّر به العصرُ الجديد من حريةٍ لم يكن في حقيقته سوى فاتحة عصرٍ من العبوديّة والاستحواذ. ولَمْ تغبْ صورةُ العربيّ من المشهد كلما شاهدنا العصفور حبيساً، ولا نغالي إن رأينا القهرَ كلّه متجسّداً فيه. " قفصٌ تتذابح خارج بوابته الطيرُ ويفترس الحسّونُ الحسّون. قفصٌ كم يلغي الفرق الأزليّ المجنون. ما بين الفاتن والمفتون. أخشى أن ترحل يا امرأتي هذه الأقفاصُ وتتركنا لرفوف الدوريّ الباكية وأفئدة الغربان. ماذا يتبقّى منا إن رحلتْ يا امرأتي وتعرّى الإنسان؟ ماذا سنقول لابنتنا: (هجرتك الأقفاصُ ولن تتلفّت نحو ربيعك هذي القضبان). أقفاصٌ طائرة وتهاجر من بدء الخلق وتعبر حقل الورد كما تعبر يومَ الطوفان. تتنزّل مثل الشعر على قلب الأحزان. أقفاص تأكل حيناً، تشرب، تلهو تتراكض من أول هذا الشارع حتى أطراف الصحراء. أقفاصٌ في داخلها أنهارٌ تجري وسماءٌ، تتلوّى، حمراء"[18].

-2-

حَشَدَ الكاتبُ في روايته **ظواهرَ فنيّة وأدواتٍ متعدّدة**، كالحلم، **والصورة الفوتوغرافيّة**، والشِّعْر، **والملصَق**، والقصاصات الصحفيّة، والكابوس، والغرائب، والعجائب، واللامعقول، والعبث،

والسيناريو، والرسم التوضيحيّ، والفيلم، واللوحة الفنيّة، **واللون، والصوت، والجسد** إلى جانب الكلمة. وهي مع كل ذلك رواية واقعيّة تعاين ما يحدث من حولنا، بل تسجّله وتحاوره وتستنطقه، غير أننا نكتفي بأن ندير الحديث حول بعضها لاعتقادنا أنها تكفي لتقديم رؤية الرواية، ولأنها تشيع في النصّ أكثر من غيرها.

ولابدّ من الإشارة إلى أنّ الرواية ذاتُ صوتٍ واحد سادت فيها رؤيةُ الراوي، فكانت مرجعيّةً لها،[19] كما يرى خليل الشيخ، غير أنّه من الإنصاف القول: إنّ ملامح صوتٍ جديد بدأ يتشكّل في نهايتها؛ من خلال العصفور الذي حطّم قيدَه وكبر حجمُه مع الشمس.

وقد ألقَتْ ظواهرُ **اللامعقول والعبث** والخراب التي وردت في الرواية بظلالها على بنائها الفنيّ وعلى شخصياتها، فكان من الطبيعي ألاّ ينهض السردُ على خيطٍ دراميّ رئيسيّ تصاعديّ، يبدأ من نقطة وينتهي بأخرى، بل على أحداث اختلطَ فيها الوعيُ باللاوعي، والخيالُ بالواقع، والحلمُ بالحقيقة، فبدت أحداثُ الواقع وكأنها من عالم الخيال، واقترب الخيالُ من أن يكون واقعاً أحياناً، وهكذا، جاء التشظّي الفنيّ نتيجةً لتشظّي الواقع.كلّ ذلك أدخلَ هذه الرواية أدبَ ما بعد الحداثة، وجعلنا نوافق محمد عبدالقادر في قوله "على أن عوالم اللاوعي لا تبدو في هذه الرواية مقطوعة الجذور عن الوعي، فإذا كان العقل اللاواعي يهجس بالسخف والتفاهة واللامعقول في أعماقه،فليس ذلك في الأغلب الأعمّ إلا انعكاس واقع وصلَ حدودَ السرياليّة في تفاهته وتردّيه، وانحدرَ إلى مستوى غدت عنده جسور الصلة بين الوعي واللاوعي وثيقةً بشكلٍ مرعب" [20].

وقد ذهب بعض الباحثين إلى أنّ اعتمادَ تقنيّة "**الملصَق**" "من أبرز مظاهر التشكيل الروائيّ الجديد في هذه الرواية"[21].

في الرواية **صورُ فوتوغرافيّة** محمّلة بالدلالات، مما جعلنا نتأمّل بعض هذه الصور ونستكنهها، كصورة الرئيس الأمريكي "بوش" بالزيّ العسكريّ، وصورة "السِكّين" المشرَعة نحو العصفور، وصورة معتقليّ غوانتنامو وصورة سجناء أبو غريب،وصورة العصفور السجين في قفصه، وصورة انهيار برجَيّ نيويورك، وصورة استشهاد الطفل محمد الدرّة وغيرها.

الصور الفوتوغرافيّة في الرواية رسالةٌ إلى المتلقّي، تساعده في سبر أغوار النصّ، وحفزه إلى القراءة العقليّة البصريّة، والتفكّر في العلاقة بينها وبين النصّ المكتوب، فضلاً عن تشويقه لاستدعاء الأحداث وإعمال العقل، وهكذا،ففي كلّ صورة يكمنُ تاريخٌ وذاكرة وتُستدعى تجربة. وفي هذا السياق، يرى عبدالسلام بنعبد العالي أنّ الرؤيةَ تقترن بالتفكير، والبصرَ بالبصيرة والعينَ بالعقل، ومن هنا نقول دائماً: "عَينُ العقل"[22]. وتبدو الأهميّة في أنّ العَين "تجعل الثقافة التي

تعتمدها ثقافة نقدية، تسلّم، منذ البداية، بأن التأويل يتعدّد وأن المنظورات تختلف"[23]. وهكذا، يرتبط التفكير بالصورة بما يسمى التفكير البصري، إذ يتجاوز هذا الشكل من التفكير حدودَ الواقع المدرَك اللحظيّ المباشر، ويمكّن المرء من استدعاء الماضي ومعايشته كما لو كان يحدث مرة أخرى، كما يمكّن من تصوّر المستقبل. هكذا يتحرّك المرء من خلال الصور عبر إطارٍ زمانيّ منفتح، ويتحرّر من القيود المكانيّة ويتفاعل مع أشخاص بعيدين عنه كما لو كانوا أمامه[24].

وإذا ما تمعّنّا في **غلاف** الرواية نجد أنّ **السواد** يطغى فيه على بقية الألوان، ويتخلّله خطّان عموديّان: أخضر وبنفسجي فاتح /أتركوازي، يفصلهما خطٌ أسود، لتشكّل هذه الخطوطُ في مجموعها بابَ غرفة زينكو في مخيّمٍ فلسطينيّ، يتسلّل من خلاله نورٌ خافتٌ يميل إلى الصُفرة، لينعكس على "شُرفة" على شكل سمكة يخرج منها ساق وقدم ينتعل حذاءً يكاد يكون عسكرياً، بما يوحيه ذلك من دلالات. ويظهر في أعلى الصفحة عنوانُ الرواية "شرفة الهذيان" بلون الدم الذي يطبع مرحلة "العصر الجديد". والخلاصة، أنّ **ألوانَ** الغلاف تعبّر عن الرعب الذي يمور به النصّ، وعن المأزق الحضاريّ الذي يعيشه العربيّ في ظل "العصر الجديد".

ومع أننا ندرك أنه على الرغم من أنّ أيّ كاتب نصّ لا يرسمُ صورةَ غلاف روايته - في أغلب الأحيان - إلاّ أنّه ينقل رؤيته وفكرة النصّ إلى مصمّم الغلاف، وهو الفنان محمد نصرالله في هذه الرواية، كي يترجمها باللون والصورة، وهكذا، يبدو "الخارج/ الغلاف" معبّراً عن الداخل/ المتن.

استخدمَ الكاتبُ الألوانَ للتعبير عن علاقة النظام العربي بالمواطن، هذا النظام الذي يتوسّل بالألوان والمظاهر لتزيين أفعاله والتستّر على المسكوت عنها، ذلك أنّ الواقع غير ما يجري تزيينه، وأنّ مسكوتاً عنه يكمن وراء ما يبدو من ألوانٍ زاهية.وقد تجلّى هذا النظام في شخصية "الزعيم"، وهو يتوسّل بالألوان الزاهية لإضفاء الطيبة على تصرفاته، وإخفاء الشنيعة منها.

وكان "**اللون الأبيض**" الأبرزَ حضوراً في الرواية، واقترنَ بالإلغاء والهيمنة، وهي المزيّة نفسها التي للبشرة البيضاء على بقية الألوان، وهي الهيمنة نفسها التي للصفحات الجديدة البيضاء على تلك السوداء التي سبقتها، لذا صار مألوفاً، ونحن نحلّ مشكلات حياتنا، أن نفتح صفحات جديدة بيضاء بعد كلّ سواد. وغالباً ما تُرتدى الثياب البيضاء للإيحاء بالطهارة والطيبة، وهي الصورة نفسها التي بدا فيها الأستاذ الجامعي كَ "حمامة بيضاء" وهو ذاهبٌ إلى المسجد. وهكذا يبدو أنّ اللون "الأبيض" ليس بريئاً ولا يعكس الحقيقة. فالأحذية البيضاء في الرواية لا تعني الدروبَ والمساعي والنوايا البيضاء، فقد يكون خلفَ البياض سوادٌ، وخلف الزهوّ آثامٌ، وخلف الشكل الجميل حقيقةٌ متواريةٌ أحياناً، وخلف المنطوق مسكوتٌ عنه.

أمّا اللون "**الأخضر المغْبَرّ**" فقد استُخدم في النصّ - بسخريةٍ مريرة - في الأوسمة والبزّات الاحتفاليّة وأردية المعارك. وقفَ النصّ مع " زعيم" كان يحضر تنفيذَ حكمِ قتلٍ كانَ أَصدرَه،وتساءلَ الراوي: "هل هنالك بقعة دم على طرف رباط فَرْدَة حذائه اليمنى؟!"[25].

لم يقتصر تعبيرُ الرواية **باللون** على النظام العربي، بل تجاوزه إلى التعبير به عن **العصر الجديد**، لاسيما عن وعي الشخصيات بالجديد وموقفها منه ومن صانع هذا الجديد "بوش"، وكشفت عمّا ارتسم في الأذهان من صور متخيّلة لهذا "العصر الجديد"، وقارنتها بالصور الواقعية، لتدرك أخيراً البونَ بين الوعد والواقع.

كان من الطبيعي أن يرى الموظفُ الجديد "رشيد النمر"- بعد طول انتظارٍ وظيفتِه- العالَمَ من حوله مبتهجاً زاهياً، وأن يطغى، بالتالي، اللونُ الأزرق/ التفاؤل، واللونُ الأخضر/الأمل على بقية الألوان، غير أنّ نقاط الدم "الحمراء" ولحظات الصمت "البيضاء" مسحت تلك البهجة، وبالتالي، هَيْمَنَ الأحمرُ / القتل، والأبيض /الخوف والتوجّس - " على الأخضر والأزرق.

استعان النصّ **بالصوت** كذلك، بوصفه أداة "العصر الجديد" ومقدّمة من مقدّماته. فقد سُبق "العصر الجديد" و"بوش"، بضجيجٍ إعلاميّ أَحْدَثَ "رجّة" و"خلخلة". وقد انسجمَ هذا الضجيج مع صوت المذيعة وهي تخبر عن: "بداية عصر جديد"، في الصفحة نفسها التي وردت فيها "صورة بوش". وهكذا، ارتبط الضجيج بالصورة وباللون في التعبير عن "العصر الجديد". والخلاصة، أنّ صمتاً يكمن وراء الضجيج، مثلما أنّ بشاعةً تتوارى خلف الألوان الزاهية.

كان انهيار "برج التجارة العالمي" إيذاناً بسحق الحرية، الذي عبّرت عنه الرواية بسحق العصافير، وعن توق العربيّ إلى صرخةٍ واعيةٍ، عبّرت عنها الرواية بضرب رشيد النمر زوجتَه بقبضته التي أعادتها للحياة مع انهيار البرج،غير أنّ هذه الصرخة لم تكن صرخةَ ميلادٍ،بل كانت جنوناً يتحكّم في مصير العالم،كان الراوي يتوقّع أن يسمعَ صرخات الناس وتساؤلاتهم: "ما المشكلة أصلاً؟"[26] مثلما كان رشيد النمر يودّ أن يصرخ حين رأى العصفور يكبر مع الشمس انبهاراً بقدرته على التحرّر، غير أنّ الخوف خَنَقَ تلك الصرخة التي طالما "كانت تؤرّقه على الدوام"[27].

وعبّر الصوتُ عن سطوة النظام العربيّ في المجتمع العربيّ، من خلال شخصيّة الشرطيّ وهو يمارس تخويفَ الآخرين وتغييرَ أفكارهم لضمان صمتهم.وربما نفسّر، بهذا، الحرصَ على استخدام أصوات الطبول العالية في المواكب إشعاراً بوصول السلطة ورموزها، ذلك أنّ معنى "الصوت" هنا هو الحضور والكينونة والعلوّ والقوة.كما عبّر الصوتُ عن الاندحار والانكسار، بِـ"فرقعة" جسد العصفور عند قتله ورميه، وبأنين الضحيّة وهي تلفظ أنفاسها.

عبّر النصّ من خلال **أجساد** الشخصيات عن الحقبة التاريخية التي يعيشها العالم العربي، فكان **الجسد** ذاكرةً نقرأ فيها التاريخ. وقد مثّل جسدُ أمّ العائلة، في صحوه ونومه وشخيره، تحوّلاتٍ مرّ بها هذا العالم، فعكست تحوّلاتُ الجسد تحوّلاتٍ في التاريخ والواقع.فحين وصل العصرُ الجديد كانت أمّ العائلة غارقةً في نومها، وشخيرُها يعلو، ويدُها تشير إلى فراغٍ ومستقبلٍ ضبابيّ[28]. وفي مشهدٍ آخر بدَا رشيد النمر يوقظ أمّ العائلة من نومها بصعوبة، فبَدَتْ غائبةً عمّا يدور من حولها،فلم تستطع رؤية ما يُقترَف بحقّ الأمة وكرامتها، من خلال إذلال أجساد الرجال في سجن"أبوغريب". ولم تتعرّف إلى الغرباء الذين قاسموها سريرَها وسريرَ زوجها دون أن تدري. يشير هذا المشهد إلى حالة الغياب عمّا يُحاك لهذه الأمة من مؤامرات من خلال تعبير "اليد". وعبّرت الرواية عن أطماع العصر الجديد بتعبير "الغرباء"، وعن الوطن بتعبير "السرير"، وعن حالة الغياب بتعبيرات "النوم والغفوة وصعوبة الصحو"[29]، مما يشير إلى أنّ هذا الغياب جعلَ "العصر الجديد" كابوساً، وقَتلَ الروحَ الإنسانيّة، وأفرزَ إشكالاتٍ تتصل بالهويّة والثقافة. " لكن الذي أرّقه آخرَ النهار أنّ امرأته لم تفتح عينيها، هزّها قليلاً، فتحتهما أخيراً بكسل، تلفّتتْ حولها باحثةً عن تلك اليد التي هزّت نومها، لم تجدها، وحيّره أكثر أنها لم ترَه، أو أنّ بها كل هذه القدرة كامرأة تصحو فجأة، وتدّعي أنها لا ترى في الغرفة أحداً سواها،وحتى أولئك الرجال الذين تكوّموا فوق بعضهم بعضاً وكانوا إلى حدّ بعيد يشبهون تلّ الرجال في سجن أبو غريب"[30].

توسّلت الرواية بأعضاء الجسد، كاليد والعين والقامة في التعبير عن القوى المحرّكة في المجتمع العربي والعصر الجديد، فقد وردت إشارات إلى "اليد الخفيّة" و"اليدين الهرمتين"[31] و"اليدين الكبيرتين"[32].

لكنْ، أين هذه اليد الخفيّة والهرمة والكبيرة والمهيمنة والشرّيرة، يد "العصر الجديد" الذي يتحكّم جنونُه وروحُه الخاوية في مصير العالم - أين هذه "اليد" من منحوتة الفنان التشكيليّ الأمريكيّ اللاتينيّ فرناندو بوتيرو: "اليد"، وصاحب الملحمة التشكيليّة "سجن أبو غريب"، الذي رفضَ أن يبيعها كي تظلّ شاهداً دائماً على الجريمة الكبرى؟![33] وإذا كانت "اليَد" في "شرفة الهذيان" تسعى إلى تحويل الكون إلى قفص يُحشَر فيه الإنسان، فإنّ يَدَ "بوتيرو" تأتي بالشمس لتضيء عتمة السجون، وتعانق السجناء وتنير دروبهم نحو الحرية. وهكذا، تبدو العلاقة بين "اليدَين" كالعلاقة بين التحرّر والاستعباد، وبين الظلم والحريّة، وبين الخير والشرّ.

لقد أشارت الرواية إلى قوة النظام العربي في الدفاع عن نفسه بِالـ "عينين الحمراوين"، فقد "رفعوا الأسيجة حول أجسادهم، وحرصوا أن يكون ثمة واحد منهم،دائماً، ساهراً في الظهيرة،

بعينين حمراوين"[34]. كما أشارت إلى الخوف من الانسحاق والإلغاء والموت من خلال "العينين الفَزِعتين"[35] و"العينين الصغيرتين"[36] و"العينين بلا جفنين"[37]. وشاع هنا استخدام الفعل "حدّق" دلالة على واقعيّة الفعل بما يُدْنيه من المعاينة.

شخّص الحوارُ -الذي دار بين رشيد النمر وصاحبه- حالةَ العمى السياسي والثقافي والحضاريّ، وضبابيّةَ الرؤية وغيابَ البصيرة، من خلال "العين" وتحوّلاتها، بصيغٍ منها: "نحن غير متأكّدين من وجود أعيننا"[38]، و"ولكنك أعمى... بل لأنّني أعمى"[39]، وأشارت الرواية إلى "الأحلام العمياء" وإلى"المرايا العمياء" التي لا تعكس الحقيقة.

كما شخّص هذا الحوارُ التردّي الحضاريّ وحالةَ الخروج من التاريخ، سوى حضوره بوصفه "ضحيّة"، باستخدام صيغة "انحناء القامة" وصيغة "نحن غير متأكّدين من وجود قامتينا إذن؟"[40]. واستبطنَ النصّ الرؤية الفكرية التي تحكم عالمَ السلطة الجوّاني، بالكشف عن حرص الزعماء على أن يظلّوا الأقوى بأن تكون قاماتهم الأعلى. وذلك سرّ عناية وسائل الإعلام على رصد تلك القامات وهي تزداد ارتفاعاً عندما يلوّحون بعلامات النصر.

وفي هذا السياق، نشير إلى أنّ لتحوّلات الجسد وأوضاعِه دلالات تختلف باختلاف هذه الأوضاع والتحوّلات، مثلما أنّ للعربي سقفاً أو ارتفاعاً لا يجوز أن يتجاوز قامةَ الآخر. له أن يعتليَ هابطاً، لا أن يصعد إلى الأعلى، لأنه بذلك يطاول ما لا يجوز مطاولته، لأنّ القامة المرتفعة والرأس المرفوع من علامات ارتفاع المنزلة، وهكذا لم يرفع رشيد النمر رأسَه فجأة، وهو يدرك أنّ الصحافيين الأجانب يعتمدون على قاماتهم لأنها أطول من قاماتنا.

يُترجَم صراعُ الأيدولوجيّات وتعاونها إلى صراع أو تعاون بين الأجساد أحياناً بأشكالٍ منها: المقاومة أو التعذيب أو السجن أو القتل أو ما يُعرَف بالتصفية الجسدية في حالة الاغتيالات السياسية، لذا كثرت الألفاظ التي تدلّ على الضحيّة وعلى الأذى الواقع على الجسد، كالدم والريش والضحيّة والأشلاء والطحن. فقد صار مألوفاً في النصّ ما سمعه رشيد النمر عن "فرقعة مكتومة" إشارةً إلى انفجار جسد العصفور. وقد يراد للجسد أن يكون "بدناً" لا يُطلب منه سوى أن يكون في مكان ما.

وتبدو لنا بلاغةُ الخطاب الجسدانيّ التعبيريّ في مشهدٍ هدّد فيه الصقرُ رشيدَ النمر، من خلال انتصابه وبريق عينيه وفتْح فمه، بوضعٍ يبدو فيه استعداده للانقضاض ثم انحراف جسده نحو رشيد النمر، وما عبّر عنه المشهدُ التالي يشير إلى أنّ الكلمة لا تغني عن الصورة، وذلك هو مغزى الكاتب: "صمتَ العصفور فجأةً.أشرعَ بابَ الشرفة بسرعة. وهناك فاجأ الصقرَ متلبّساً، ممسكاً برأس العصفور وهو يقف على سطح القفص ويلتهم دماغه بتلذّذ بارد مجنون. نظر إليه

الصقرُ، دون اكتراث. سألت امرأته: ما الذي يحدث،هناك،في الخارج؟ وظلّ صامتاً. وعندما أحسّ الصقرُ بأنّ ذلك الرجل سيظلّ واقفاً بالباب، استدارَ إليه بكامل جسمه في حركة تهديد لا تخفى. بهدوء أغلقَ رشيد النمر الباب،كي لا يزعجَ الصقرَ أكثرَ"[41].

والمشهد الثاني الذي تكرّر في الرواية، مشهدُ ابنته الصغيرة وهي تعبّر عن احتجاجها على رأي أبيها في تربية عصفورٍ بَدَلَ كلبٍ. إذ كانت تعبّر نظراتُها ومِشيتُها وحركاتُها عن رؤيتها الثاقبة بمعرفة العواقب والنهايات، على الرغم من أنه كان يُظَنّ أنها قصيرة النظر. ففي كل مرة كان يأكل الصقرُ عصفورَ والدها،كانت "... تحدّق في عينيه مباشرةً، عاقدةً يدَيها، وزامّةً شفَتيها..."[42]، و"مخترقةً روحَه بعينها القوية تلك"[43]، لتقول له بأنّ دربَ الحرية محفوفةٌ بالموت، وهو يعرف أنه سيقف أمامها أعزل.

-3-

نتوقف في هذا الجزء من الدراسة عند صوَر الشخصيات. وقد تَبيّنَ لنا أن بعض الشخصيات كانت تعيش مرحلة "انتظار حضاريّ" في الفترة التي شهدت "وصول" العصر الجديد. فانفتح النصّ على "انتظارٍ" وصولِ شخصية "المخلّص". وبذلك، مرّت اللحظة التاريخية في مرحلتين متداخلتين: "تفكيك" و"تقويض" كيان قائم /كيانات عربية قائمة، مقابل بدء عصرٍ جديد يؤكّد مبدأ الاختلاف والمغايرة بين القويّ والضعيف، في مرحلةٍ اختُزِلت فيها الجهاتُ و العالَمُ في "الغرب".

وقد عبّرت الشخصيات عن أكثر من مفهومٍ للانتظار، مما يدفعنا إلى جلاء مفاهيم الانتظار في الرواية، منها "انتظار الأمل"، الذي وصَفَه رشيدُ النمر بِـ "الرائع"، الذي رأى فيه "البقاء على قيد الأمل" و"البقاء على قيد الحياة"، وعدّه من سبل النجاح ومن أسباب إعجابه بصاحبه.هذا الشكل من الانتظار هو حالة يختارها المرء بإرادته، ينتقل منها إلى محطة أخرى، يرى فيها أهدافه وقد تحقّقت.

ولابدّ من الإشارة، إلى أنّ مسيرة الوجود البشريّ تقوم على الانتظار/ انتظار الأمل. وعلى الرغم مما يحقّقه الإنسانُ من طموحاتٍ، فإنه يظلّ في حالة انتظارٍ دائمة، لأنّ آماله لا تنتهي، وهو ما انفكّ يسعى لخلق الفرص، حتى لو كان الموت أحد محطّاته، لأنه، لا ينتظر الموتَ نفسَه،بل مرحلة البعث، مما أحيا الأملَ في حياة رشيد النمر، بعد أن كاد اليأس يستولي عليه: "عليك أن تنتظر، ها قد أُتيحت لك فرصة أن تنتظر، أنت الذي كدتَ أن تزرع اليأس في قلبي وأنت تقول إنك ضيّعتَ الانتظار".[44]

أمّا **المفهوم الثاني** للانتظار فهو الحالة التي يكون فيها الإنسان في حالة انتظار بينما هو يمارس حياته، ذلك هو الذي أطلق عليه رشيد النمر "الانتظار العميق"، وهو شبيه بانتظاره اليائس من وصول مياه الشرب، داخل منزله بينما يشاهد التلفزيون، بعكس انتظار الأستاذ الجامعيّ، المتفائل بوصول المياه، على سطح منزله، الذي كان يمارس الانتظار الخالص وحده. هذا السبب دفعَ والدةَ رشيد النمر أن تنصح ابنها بالزواج بينما هو ينتظر، و "ألاّ يضيّع الوقتَ كلّه في الانتظار"[45].

ويبدو أنّ العربيّ يعيش مرحلةً صار الانتظار فيها غايةً قسريّة أُريد له أن يعيشها، إذ لم يعد في الأفق ما ينتظر سوى أن يعيش هذه المرحلة. هذا ما يوضّحه الحوار التالي بين رشيد النمر والأستاذ الجامعيّ. حين قال الأستاذ إنّ الانتظار في السرير والغرف ليس انتظاراً بل أقل منه بكثير، ردّ رشيد النمر: بل أعمق وأهمّ "-:يكون الانتظار انتظاراً أعمق حين تكون أمام التلفزيون أو في ثياب النوم. أما حين يكون في الخارج فإنه يَفقد بعض معناه، ألا توافقني على ذلك؟ -: أنت تقول شيئاً أسمعه للمرة الأولى. ردّ الدكتور. -: أعني أنك حين تنتظر أمام الباب أو على السطح فإنك تفعل شيئاً محدداً هو الانتظار، أما حين تنتظر أمام التلفزيون أو في سريرك فإن الانتظار يكون كاملاً لأنك تكون مستسلماً تماماً ولا تتوقع وصول الشيء الذي تنتظره، رغم أنك في الحقيقة، لا تفعل شيئاً سوى الانتظار "[46].

أمّا **المفهوم الثالث للانتظار**، فيتوقف عند الحالة التي يكون فيها المرء في ذروة اليأس، إذ لا يجد ما ينتظر، وهو ما عبّر عنه الأستاذُ الجامعيّ في قوله: "ولكن ما يؤرّقني أنّ الناس لم تعد تنتظر شيئاً هذه الأيام. أليس كذلك؟"[47] وما عبّر عنه مرة أخرى وهو يشخّص حالةَ ابن رشيد النمر الصحيّة بالمريض الذي يحتاج إلى علاج في قوله: "واسمحْ لي بقول هذه الملاحظة القاسية ،يبدو لي أنه لا ينتظر شيئاً"[48]. ولكن ما يجعل والده مطمئناً "أنه سيبدأ الانتظارَ الخاصّ به قريباً"[49]، لأنه بذلك يمارس فعلَ الانتظار، بدلاً من ألاّ ينتظر شيئاً. وهكذا يكون الانتظار أحياناً أملاً ينقذ من اليأس، مثلما اطمأنّ رشيدُ النمر نفسُه حين حدّد الاتجاهات،وهو ما عبّرت عنه الرواية بـ"البوصلة" كي تنقذه من التيه والضلال،وعندما اطمأن رشيد إلى أنه حدّد الاتجاهات" جلسَ ينتظر"[50].

يشير مفهوم "الانتظار" السابق إلى أن العربي، بدا كمَن فَقَدَ مشروعَه الحضاريّ، لذا صار ينظر إلى المرحلة التي يعيشها بوصفها مرحلة موت، وإلى نفسه أنه هاربٌ أُعيد إلى سجنه أو "بيت الطاعة"، مما جعل الرواية - وهي تستطلع المستقبل - تضجّ بالتساؤل: "ما الذي كان ينتظرهم على أية حال؟ وصول أبناء الجنود الذين عمّروا أبو غريب بفحولتهم؟ أم أولئك الذين

ظلّوا يطلقون النار على ذلك الفتى وأبيه تحت الجدار، في أطول حفلة إعدام عرفها التاريخ؟"[51] وبالتالي انتظار المرحلة التي فيها "ذات يوم سيغدو اللحافُ لحافَيْن"[52].

وفي هذا السياق نتساءل: هل صار العصرُ الجديد نهايةَ التاريخ العربي والمصيرَ المحتوم؟ مَن الذي "ينتظر" ومَن الذي "يسير"؟ بمعنى هل "يسير" العرب في هذه اللحظة التاريخية نحو مصير محتوم؟ أمْ "ينتظرون" هذا المصير؟ لقد أدرك العربيّ أنّ "العصر الجديد" لم يأتِ بما بشّر به، بل أسفرَ طولُ الانتظار عن السقوط العربي ووصول "بوش" بلباسه العسكريّ، في الصفحة التي أعلنت فيها المذيعة "بداية عصر جديد"، لذا حرصت الرواية أن تصوّر الشخصية في مأزقها التاريخي وهي "تنتظر" و" تبحث عن منقذ"، تجلّى ذلك في قلق رشيد النمر. "منذ زمن بعيد كان ينتظر، ولعلّه الوحيد الذي حينما كان يخرج للشرفة ويتأمل المدى، لم يكن يبحث عن شيء، غير هذا الذي يصل أخيراً."[53] وخلاصة الأمر، أنّ الشخصيات تدرك أنها تمرّ في مرحلة انتظار، وأنّ الانتظار العربيّ هو انتظار المنصاع، كانتظارِ المدينةِ خطوةَ رشيد النمر التالية، وكانتظار الرجال في شرفات بيوتهم حركَتَه التالية التي تصدر عنه، كي يقتفوا أثره.

وحيث إنّ الرواية معنيّة أيضاً بـ "وعي" هذه اللحظةِ الانتقاليّة، فقد وقفت عند التفات الشخصيات إلى "البداياتِ الجديدة"، كـ "الموظفِ الجديد"، الذي وصلَ بعد طول انتظار، لـ "تسلّم الراية"، ومباشرةِ مهامّ "الوظيفةِ الجديدة" التي تُعَدّ "مرحلةً جديدةً" و"حياةً جديدةً" و"عصراً جديداً" في "عالمٍ جديد"، كانت "الأقفاصُ الجديدةُ" من أبرزِ ملامح مستقبله.

-4-

نتوقف الآن عند **الآثار الثقافية** التي تسلّلت إلى أعماق الشخصيات وهي تعيش أزمة حرية مركّبة، مصدرُها العصرُ الجديد وتأثيراته على علاقة النظام العربيّ السياسي بالمواطن، مما يضطرنا إلى أن نطيل الوقوف عند هذه **الشخصيات** لجلاء تلك الآثار، ونركّز في هذا الجزء على **الآثار الثقافيّة** التي تمخّضت عن **علاقة النظام العربي بالمواطن والمجتمع.**

يرى علي حرب أنّ مساحة الحرية في الوطن العربي تتراجع، وأنّ ممارسات الاستبداد التي ساهم المجتمع في إنتاجها تتزايد، وهي ممارسات تتردّد بين نرجسيّة النخبة وتسلّط الدولة وتأليه المقولات[54]، كما يرى أنّ "النظام السياسي هو ثمرة ثقافة تولّد الاستبداد بنماذجها وعقائدها وقيمها ورموزها"[55].

تجلّت شخصية "**الشرطيّ**" بوضوح في الرواية، وترسّخت صورته في الذهن وتبدّت في ظواهر صوتيّة: كلامه وحركته وقرقعة سلاحه، وفي "طَرْقات" مدويّة صاخبة تعبيراً عن التهديد

والقمع اللذين تمارسهما السلطة، كما تمثّل في صورة "الرقيب" وفي سيطرته على وسائل الإعلام، وقد تردّد صياحُه في أرجاء الرواية: "مَن هناك؟"[56] و"أنا أستطيع أن أمنعك"[57] و"إنّي أحذّرك"[58].وارتبط الشرطي بِـ"الخطى العمياء"، وبالقوّة التي تصادر حريةَ الآخر وقراره، وحالُه تقول: عليك أن لا تأخذَ قراراً على عاتقك، وعلى الحكومة أن تحظر دخول الببغاوات "لأنها طويلة اللسان، وقد يؤدّي ذلك إلى أن تتطاول ألسنةُ عصافيرنا علينا"[59]. وأخيراً، بدا الشرطيّ "قاتل الأحلام" الحريص على دفنها عميقاً. والمفارقة هنا أن الشرطيّ الذي يبدو حارساً للحرية والديمقراطية، يمارس، في الوقت نفسه، القمعَ على معظم الشخصيات، وهي دائرة لا تلبث أن تتّسع لتشمل دوائر أكبر، فكان أن تناسخَ الشرطيّ في أعماقها، إلى أنْ صار لكلٍ منها شرطيّها الخاصّ.

تجلّى إحساسُ الشخصيات بأزمة الحرية على شكل تساؤلات تعكس الدهشة والفزع، وتشير إلى أنّ الشرطي هو مصدر الخوف، مثل: "ومَن لا يعرف ما حدث في الشرفة؟!"[60]، و"وكيف عرفوا بالأمر؟"[61] و"ما الذي يحدث لو مرّ الشرطي من تحت الشرفة ورأى عصفوراً طليقاً يغنّي على حافّة شرفتي بالذات؟ شبه مجنون كان"[62]. ومثل التساؤل الذي طُرِح حول العصر الجديد: "ولكن كيف عرفوا بالموضوع؟ " [63].

وباختصار، فشخصيات الرواية مذعورة ومهمّشة، يخشى بعضُها بعضَها الآخر، لذلك كان من الطبيعي أن يبرز خطابُ الهذيان في الرواية فعلاً تعبيرياً طبيعياً عن خوفها وعن إحساسها بأنها "محاصَرَة" و"ملاحَقَة" حتى في حياتها الخاصة، وهكذا، كان للشرطي الحقّ في الزواج ممن كان يحبها رشيد النمر. كما عبّرت الشخصيات عن تدني سقف الحرية المُتاح على لسان زوجة رشيد التي تمثّل هنا حالةَ الوعي الناقد: "انظرْ إلى نفسك تسير إلى جانب الجدران كما لو أنها ستسقط عليك، وتغلق باب الشرفة وشبابيك المنزل كلما أردتَ أن تتنفّس"[64]. ولعلّ ذلك وراء خشيتها وهي تبوح لزوجها بأنّ "ملفات" تُفتح لكل من يشتري عصفوراً وقفصاً في آن، مما جعله يردّ: "اطمئنّي. قال لها. لقد اتخذتُ جميع الاحتياطات"[65]. وفي الوقت الذي قرّرت فيه السلطة تقنين مشاهدة الناس للعصفور بوصفه رمزاً من رموز الحرية في الرواية، وراقبت تفصيلات حياة الناس، حتى الهواء الذي يتنفّسونه، تساءل رشيد النمر في ما إذا كان "استهلاك مثل هذا القدر من الهواء أمرٌ محمودٌ أم مذموم؟ وحاول أن يتذكّر إنْ كان ثمة بيان رسمي صَدَرَ بهذا الشأن. لم يتذكّر."[66]. في الرواية ما يشير إلى أنّ لسان حال الشخصية يهتف: ثَمّة مَن يراقبك، أو يتجسّس عليك، أو يشهر السلاح عليك حتى في حياتك الخاصة.

تمخّض عن الخوف - الذي أشرنا إليه سابقاً– ظهورُ شخصيات صارت تنظرُ إلى نفسها باعتبارها حبيسةَ أقفاص وسجون، ومن خلال هذه الرؤية صارت تنظر إلى ذاتها وإلى مَن حولها، باعتبارهم سجناء وطنٍ لم يعد سوى سجن صغير، إلى درجة صارت ترى في الزواج قفصاً كما جاء على لسان زوجة رشيد النمر: "ألم أكن عصفورتك الجميلة ذات يوم؟ ألم تعمل المستحيل من أجل أن تدخلني في القفص؟"[67]. وبالتالي، لم يعد السجينُ سجينَ الجدران العالية والقضبان الحديديّة بمفهومها الماديّ فحسب، وإنما سجين العادات الاجتماعية، والأوضاع السياسية، وموازين القوى الدوليّة، والمرحلة الحضارية، والتدهور العلميّ، والتهديد الذي يطال الهويةَ والثقافة، بما لا يختلف عن سجن "أبو غريب" ومعتقل "غوانتنامو" والعصر الجديد وما رافقه من آثار ثقافية. ومن خلال هذه الرؤية، صار العربيّ يرى السجن في: الشوارع والبيوت والشرفات والسطوح والمصاعد والسيارات ودوريات الشرطة ووسائل الإعلام والإعلان، والكاميرات المعدّة لاصطياد المشاهد، والكمبيوتر، وفي العلاقات الاجتماعية وضغوط العالم الخارجيّ، وما يتعامل معه من أنظمة سياسيّة واجتماعيّة واقتصاديّة. وحين يحدّق في القفص ويمعن النظر فيه يرى قضباناً وجدراناً صمّاء لا تسمع، وسجّانين لا يسمعون سجناءهم. وكان من الطبيعي أن يتخيّل رشيدُ النمر نفسَه يتقافزُ داخل قفصه كما يتقافزُ عصفور. وأخيراً رأى السماءَ قفصاً كبيراً، قضبانُه طائراتٌ أمريكيّة في السماء العربية. وضاق المكان بعد أن اختفت الجهات، ولم يبق سوى الغرب، وتغيّر مفهوم المكان بعد أنْ طالت ذراعُ العصر الجديد أقطارَ العالم وجاورَتها وشاطرت حدودَها.

ذهبت سياسةُ النظام العربي إلى أبعد من الحضّ والتحريض، إلى استمراء القتل والإيغال فيه، بالحديث عن طحن العظام بالأسنان، وتمزيق اللحم بالأظافر، وقتل مَن يسعى إلى التحرّر، بما يشفي الغليل، بل فتْح الشهيّة للصيد والقتل، بقتل شيء آخر. ومَن يتجاوز هذه السياسة يُتّهم بالتقصير، وهذا ما يشير إليه حديثُ الشرطي مع رشيد النمر، عن ولده الصغير، بقوله: "في قضيّته أنت المسؤول عن عدم قدرته على اصطياد العصافير"[68].

تمخّض عن أزمة الحرية، وعن الإحساس بالخوف، تداعياتٌ تجاوزت إحساسَ الشخصيّات أنها في قفص، إلى ولادة أشكال من الثقافة، كـ "ثقافة الهزيمة"، و"ثقافة الخوف"، و"ثقافة الانصياع". إلى درجة صارت الحياة في الوعي الإنساني حقولاً مزروعة بالألغام والشباك والفخاخ والأقفاص. كما شاعت، في هذا السياق، مفاهيمُ تمجّدُ "القتل، الصيد، الالتهام، القفص، الشبكة، الفخّ، الخيط للربط، العراك، الصيّاد، السكين، الصقر"، وارتهنَ مفهومُ الحرية بمدى الانتماء إلى السياسة التي تحرّض على التسلّح بالفخّ والشبكة، حيث يكون الأكثرُ انتماءً هو الأكثرَ حزماً في التضييق على طلاّب الحرية. وصار التسلّح بالفخّ قيمةً "عليك أن تتسلّح بفخّ أو شبكة

لاصطياده"[69]، و"أفضلُ الصيد ما يصطاده المرءُ بيديه العاريتين"[70]، و"وهل أنت متأكد من أنّ عصفوراً واحداً يكفي، ماذا لو عاد فجأة وحطّ على الشرفة ولم يجد شيئاً يلتهمه؟ -: ما الذي ستقوله له؟ -: أقول لمن؟ -: أنت تعرف وأنا أعرف. مادمتَ بدأتَ فإنّ عليك أن تواصل حتى النهاية"[71]. ولم تنسَ هذه السياسةُ أن تلوّح بالتهديد: "إياك أن تفكر بالغناء في هذه الشرفة[72]، "مادام العصفور في قفص فإنه سيغني. أما إذا كان مربوطاً بخيط رفيع لا يكاد يُرَى فإنه لن يفعلها"[73].

وقد مسّت الآثارُ الثقافية شخصيةَ المثقف الذي تمثّل بالأستاذ الجامعي، فأوغلَ في تشرّب ثقافة الخوف والهزيمة،وصار من منظّريها ومسوّغيها، فأعلن عن جيل جديد من الأقفاص، وعن "تجارة الأقفاص الجديدة" التي لا تدخلها الشمس، ليستغنيَ عن القديمة منها. وأفرَزت هذه الثقافة استعداداً داخلياً وقبولاً ذاتياً للخضوع. فقد بدا قلقُ هذا الأستاذ وخضوعه لأنّ مؤخرته كانت متقرّحة، بما لا يليق أن يقابل بها رجال السلطة إذا ما جاء دوره في "حفلة الجَلْد"، لذا حاول تزيينَ قفاه بما يليق بالسوط. ويبدو التناقض واضحاً في خطاب السلطة، إذ عجزت عن التوفيق بين الحرية والأمن التي هي جزء منه، فكيف يتحقّق الأمن في الوقت الذي يُضيّق فيه على الحرية؟!

-5-

حين نتحدث عن أثر **العصر الجديد في الموضوع الثقافي**، نلحظ أنّ هذا العصر رفعَ شعارَ التبشير بالحرية والديمقراطية في العالم؛ في الوقت الذي اُرتكِبت وتُرتَكَب جرائم باسم الحفاظ على الأمن. وكان من نتائج ذلك أن أُلحق الأذى بالثقافة والهويّة. وهكذا، فَبِاسْمِ الحرية يُقتَل الإنسان، وباسم الأمن تُقتَل الكلمةُ وتتردّى الثقافةُ وتُشوّه القيم.

لقد أنتجت المركزيّةُ الغربيّة "ممارسات الخضوع الثقافيّة" كما سمّاها "بيل أشكروفت" في "الردّ بالكتابة"[74] (Bill Ashcroft :The Empire Writes Back)، ومارسَ هذا المفهوم" إقصاءً لكل ما هو ليس غربيّاً"[75] كما يرى عبدالله إبراهيم، واستند إلى مجموعة من الرؤى ذات الطابع الثقافي، قسّمت العالم بموجبها إلى مركز وأطراف. و" أفضى كل ذلك إلى نوع من التمركز حول الذات بوصفها المرجعية الأساسيّة لتحديد أهمية كل شيء وقيمته، وإحالة "الآخر" إلى مكوّن هامشيّ، لا ينطوي على قيمة بذاته، إلا إذا اندرج في سياق المنظور الذي يتصل بتصورات الذات المتمركزة حول نفسها"[76]. ومن هنا وجدنا أنّ الخطاب الإمبراطوريّ المهيمن يركّز على إبراز عنصر "اختلاف الذات عن "الآخر"، بما يضمن تشكيل هويّة خاصّة به تكفل له السيطرة

على هذا "الآخر"[77]. وقد اهتمّ مصطلحُ "ما بعد الكولونياليّة"، بالآثار الثقافيّة التي نجمت عن الاستعمار والتي تأثرت بالسياق الإمبريالي، كما يرى حفناوي بعلي.[78]

بدأ العصرُ الجديد عهدَه بالقتل، بمشهدٍ بدا فيه الصقرُ يأكل العصفورَ من رأسه بتلذّذ، وبحلمٍ بدا فيه هذا الصقر وهو يلتهم العائلة العربية. تلك هي بداية القرن الواحد والعشرين بعد أحداث الحادي عشر من سبتمبر كما انعكست في الرواية. فضلاً عن أنّ حياة العصر الجديد جعلت "الموظف الجديد" يدرك أن "وظيفته الجديدة" حوّلته إلى رجل بلا لباقة، فَفَقَدَ أخلاقياته وخصوصيّته في تعامله مع الآخر، إذ مَنَعَتْه من التفكير حتى بالاعتذار؛ لأنّ المصلحة لا تقيم وزناً لأي بعدٍ أخلاقيّ. وباختصار، فقد بدأ "العصر الجديد" والعربيّ يتأرجح بين الخوف والهذيان والنوم العميق، لا يدلّ على وجوده سوى "شخيره"، وقد تمثّلَ في صورةِ عصفورٍ توزّع مصيرُه بين القفص أو القتل بين مخالب صقر. أمّا "العصفور الرابض تحت شَبَكها الحديديّ، فقد كان يفكّر في ذلك الذي يمكن أن يفعله عصفورٌ في موقفٍ كهذا، لكنّ الشيء الوحيد الذي لم يخطر بباله: أنّ له أجنحة"[79]. وهكذا،تبدو المعادلة بين مَن يصنع التاريخ وبين مَن يخرج منه،إذ فَقَدَ حتى التفكير في مصادر قوته.

تأثّرَت كثيرٌ من الشخصيات باختراقٍ ثقافيّ رافقَ العصرَ الجديد، كان من نتائجه أنْ صارت تشعر أنها لا تملك أن تتمنّع عن قبول ظواهر الثقافة الأمريكية مثل الـ "همبورغر" فكيف لها أن ترفضها؟! فقد هدّد ابنُ رشيد الصغير والدَه وحمّله مسؤولية عدم الشراء، وحاول التقدّم بشكوى إلى حاملة الطائرات الأمريكية، مما يشير إلى أنّ هذا الاختراق الثقافيّ أفرزَ أبعاداً ثقافية، منها أنّ المواطن حدّد مرجعيّته، وهي في هذه الحالة مرجعيّة خارجيّة أمريكية، بها يرتبط أمنُه الداخليّ. كما كان لذلك آثارٌ ثقافيةٌ على الأسرة ألحقت الأذى بهويتها، وهكذا وقف الأب أمام مجموعةٍ من التهديدات: تهديد الابن، وتهديد الشرطي والتهديد الأمريكي،مما جعله ينفّذ أوامر الشرطي. "إذن اذهبْ من فورك الآن واشترِ للولد ما يريد وإلاّ سأضطرّك مرغماً أن تفهم، مفهوم؟ مفهوم"[80]، وحدّث نفسه بحديثٍ داخليّ ينمّ فيه عن عجزه وخوفه من ابنه،بقوله: "هل عَلَيّ أن أخاف؟"[81]، واستذكرَ تهديدَ ابنه الغاضب: "لا تريد أن تشتري لي. إذن عليك أن تتحمّل المسؤولية كاملة"[82]، وهو يعني كل كلمة قالها: "أريد همبورغر"[83]. وفي هذا السياق، يعكس الحديثُ تغيّرَ مفهومِ المكان، إذ صار المكان متحرّكاً، واختُزِلَت الجهاتُ كلّها في جهة "الغرب"، وصارت أمريكا مجاورةً لكلّ الأقطار، وهذا ما يعكسه إيمانُ الشرطي بالقوة المطلقة للإمبراطورية الأمريكيّة: "يا حمار.الأمريكان وصلوا القمر، فهل تستكثر عليهم أن يصلوا بالـ(كيتي هوك) إلى تحت شبّاكك؟!"[84].

تدرك كثير من الشخصيات أنّها ضحيّة رؤية العصر الجديد الاتّهاميّة، وبالتالي، ترى نفسها مُتّهَمَةً بالضرورة، فمَن يربّي لحيتَه مصيرُه الاعتقال في غوانتنامو، وهو ما حدثَ مع ابن رشيد النمر حين شاهدَ صورته على شاشة التلفزيون، بسبب طول لحيته، مما دفعه إلى تسليم نفسه إلى حاملة الطائرات وهو يصيح: "أين المفرّ؟"[85]، واتُهِمَ بالجنون أيضاً، وكان دليل إدانته، كما بيّنَ الحوارُ، أنّ "لحيته طالت بما فيه الكفاية بحيث حسمت الشك باليقين؟ -: نعم. -: وهكذا يمضي بنفسه لتسليم نفسه، وهو يصيح كما قيل(أين المفرّ؟)"[86].

ومن التداعيات الثقافيّة التي أصابت الشخصيات بسبب الفزع والإحباط واليأس من العصر الجديد، أنّ بعضها ومنها رشيد النمر صارت تنظر إلى نفسها باعتبارها ميتة، بل وجدنا شخصيات تبحث عن وسيلة مناسبة للموت، وعن مقبرة بدل الحياة، وطالت هذه الآثارُ الثقافية العلاقاتِ الأسريّة في المجتمع العربي، فصارت تقوم على الخوف والتوجّس والريبة. وقد أدركَ رشيد ذلك وتعاملَ في ضوء هذه الرؤية، فكم كان يحلو له أن يتحدّث عن نفسه باعتباره ميتاً، وأن يرى مَن حوله أمواتاً والمرحلة مرحلة موت، من خلال تأمّلِ وجوهِ المارّة وتفرّسِ عيونِهم، ليدرك أنّ العالم من حولهم مقبرة وأنهم موتى مهما اختلفت أجيالهم وأعمارهم. ومما عمّق أزمة الأمّ أنها قارنت بين ماضي الشُرفة/رمز العالم العربي وحاضر المرحلة، بين المتخيّل والواقع، بين الماضي المشرق والحاضر القاتم، وحمّلت زوجَها ورؤيتَه /ربّ الأسرة مسؤوليةَ الوصول إلى هذه المرحلة، وهو ما يكشفه الحوار التالي بين الزوجة وزوجها رشيد النمر: "كانت الشرفة أوسعَ مما هي الآن. هكذا خُيّل إليه.كانت تُطلّ على مساحةٍ أرحب وشرفات أقلّ. هكذا خُيّل إليه.كانت بشمسٍ أكبر وقمر أقلّ شحوباً. هكذا خُيّل إليه.لكن امرأته قالت له: الشرفة غير مسؤولة عن هذا بل المسؤول نظرتك إليّ..... وستثبتُ الأيامُ أنكَ كنتَ تخطّط منذ البداية لما نحن عليه الآن: موتُنا."[87].
سادت أجواء في العصر الجديد، صار الصراعُ فيها مألوفاً، والقتلُ شهوةً، كي تظلّ دوّامةُ الصراع حيّةً كلعبة القطّ والفأر، أو توم وجيري، أو الصقر والعصفور، أو العصفور والقفص.

كلّ ما سبق جعل من الطبيعي أن تكون أمكنة الرواية وشخصياتها بلا أسماء، عدا شخصية رشيد النمر، مع ما يحمله هذا الاسم من مفارقة، فالمسمّى ليس رشيداً ولا شجاعاً، وهو يمثّل ملايين العرب المسكونين بالخوف في هذا العصر الجديد، أمّا عدم تسمية الأماكن فلأنّ ذلك يتيح فضاءً روائيّاً أوسع، يشمل المنطقة العربيّة كلها.

ولابدّ من الإشارة إلى أنّ الملمح البارز في حياة الشخصيات، أنها مسكونة بالفزع والإحباط وأنها مهمّشَة. وقد رصدَ الكاتبُ حركاتها الخارجيّة، وغاصَ في أعماقها ليكشف عن مكبوتاتها، وهذا ما تمثّله حركاتُ الموظف القديم، وهو يتهيّأ لقول "الشيء الأهمّ" لرشيد النمر: "أمّا إلى الغرب فإيّاك ثم إيّاك أن تسمح له بذلك. فهذا ممنوع... ممنوع تماماً، أعني تماماً تماماً"[88].

وأخيراً، وعلى الرغم من تقديرنا لرؤية هذه الرواية، فإنّنا نخشى من مسألةٍ نترجمها بالتساؤل التالي: هل يؤدّي إلحاحُ الرواية العربية على صورة الواقع القاتمة، إلى تقبّل المرء روحَ الانكسار والهزيمة، وذلك قياساً إلى مقولة إدوارد سعيد، في سياق حديثه عن دور الصورة وأثرها، من أنّ الخوف الذي تولّده الصور المضخّمة للإرهاب، يسرّع خضوعَ الفرد للمعايير المهيمنة في اللحظة الراهنة؟"[89].

-6-

نقف في هذا الجزء من الدراسة عند شكل من الشخصيات يختلف عمّا مرّ، فهو أولاً جيلٌ جديدٌ، وهو ثانياً من الطيور، وهو ثالثاً يمثّل الجانبَ المشرق في حياة العربي في سعيه نحو الحرية. نحاول، في هذا الجانب، أن نكشفَ عن العالم الجوّانيّ والثوابت التي ينطلق منها العربيّ/الضحيّة من خلال شخصية **العصفور**. فمن هذه الثوابت إيمانُه بروح المقاومة، بدليل أنّ العصفور ظلّ يقاوم برجْلٍ واحدة. كما يؤمن أنّ "بوّابة الشمس" تقود إلى فضاء الحرية، لذا وجدنا خطابَ العصر الجديد يقوم على محاصرة الحرية وخنق الفكر الواعي، وبهذا نفسّر صرخة رشيد النمر حين وجد العصفور وقد حطّم قفصه، وكيف كان يفرد جناحيه كلما أطلّت الشمس. بل صار يتحدّى السكين والبندقية ويسخر مثلما سخرت منه زوجته وابنته: "قالت زوجته: ها هي تأتي وتغنّي في الشرفة دون أن تستطيع حتى مشاهدتها، وربما هي تغيظك وتسخر منك"[90]. قال مخاطباً نفسه: "فمَن هو ذلك الرجل السعيد الذي أُتيح له أن يرى بأمّ عينيه عصفوراً يكسر قفصاً، وفي الظلام ! دون مساعدة من أحد."[91]

بدا في الرواية أنّ دربَ الحرية بوّابةُ الوعي، ورمزٌ من رموز الإشراق، وولادةٌ جديدة وبعثٌ، وقد سار العصفور في درب الشمس، فكان يكبر كلما أطلّت ، وبالتالي قدّم العصفورُ الذي يمثّل الشخصيةَ العربية من هذه الزاوية - في هذه المرحلة من الزمن - نموذجاً لكلّ مَن يسعى إلى التحرّر من الاستعمار، ومن العصر الجديد الذي جاء يبشّر بالحرية والديمقراطية.

إنّ شخصية العصفور إدانةٌ حقيقيّة للعصر الجديد وللحرية المشوّهة التي يقدّمها. نستطيع أن نقول إنّ الرواية تطمح إلى تقديم العصفور نموذجاً للإنسان العربي، وهو يسعى في رحلة البحث عن الحرية، فدربُ الحرية في الشمس، لا في الأقفاص والسجون وعَتْمَة العصر الجديد وجنونه. فسيكسرُ العربيّ قيدَه ويثور على سجّانه ويتحلّل من الضغوط والإملاءت،كما حطّمَ العصفورُ قفصَه.

كما دخلَ الراوي في وعي العصفور، ليقول بأنه لن يستسلم،على الرغم من أنّ الموت مصيره، لذا صار يتوقّع أن تشرق الشمس فجأة، "بخبرة العصافير التي توارثتها على مدى الزمان، أدرك

العصفور أنه وقع في الفخّ، وأنه سيموت، لكنّ يأسه لم يمنعه من أن يحلم بشمسٍ تشرق فجأة ساطعة على غير عادتها، فيكبر أكثر وأكثر فلا تغدو السكين التي التمعت، أكثر من شوكةٍ، مقارنة بحجم رقبته،ويكون مصير البيت مصيرَ القفص، لكن الشمس لا تشرق هكذا.."[92]

لقد ربطت الرواية بين العصفور والحرية، حين أفردت مساحة كبيرة للحديث عنه وعن غنائه، لتعبّر عن قضية الحرية وهموم المقهورين في حركتهم التحرّرية. وقد ضاقت رموزُ العصر الجديد به على طول الرواية، مما جعل الحريةَ مسؤوليّةً، فقد ضاق صدرُ رشيد النمر بهذا الغناء أحياناً، تعبيراً عن ضيق مساحة الحريّة في العصر الجديد، في الوقت الذي هدّده ابنه الصغير بقوله: "تريد غناءً إذن..(أوكي). هكذا نطقها بالإنجليزية، فبدَتْ أشبه بتهديد"[93].

وباختصار، تقول لنا الرواية: لماذا حطّمَ العصفورُ قفصَه ونالَ حريّتَه، وحوّل صمتَه إلى وجودٍ وفعل؟ ولماذا لا نحطّم، نحن، أقفاصَنا وقيودَنا، كما حطّمها العصفور،على الرغم من أنّه يسكن البيوت التي يسكنها البشر، وإذا ما أخلَوْها أخلاها هو أيضاً،كما يرى الجاحظ في حيوانه؟! لماذا؟[94].

لقد تعرّضت أعدادٌ كبيرةٌ من العصافير للقتل في الرواية، ولكنّها ظلّت توّاقة إلى الحرية، ولم تستسلم للسكّين، بل طارت وغنّت وحطّمت أقفاصَها وتكاثرت، وكانت فراخُها اللحميّة - التي خرجت للتوّ من بيضها "تصوصو"، ثم تحوّلت أصواتها إلى "هدير مرتفع" - غير آبهةٍ بنيران بندقية "رشيد النمر" القاتلة، بل صار يخشى تلك التي كان قَتَلَها وأكَلَها وقيّدَ أرجلَها من أن تُبعث حيّةً فتهجم عليه، إلى حدٍ تصوّر أنه أمام "تسونامي مجنون". لقد مثّل غناءُ العصفور انتصارَ رؤية الأمل والحرية المقهورة حين أدرك رشيد النمر " أنّ زمن السكاكين قد ولّى، مادامت العصافير باتت تتجرّأ فتهبط على حوافّ الشرفات وتغني"[95]

وبعـــد، فقد كان للعصر الجديد إفرازاتٌ ثقافيّة انعكستْ في النفس والمجتمع والإنسان، وانتهت الدراسة إلى غياب البعد الإنسانيّ في خطاب النظام الجديد وممارساته، وتحوّله إلى كابوس مرعب. وتبيّن أنّ الحريّة والقيم انتهكت تحت عنوان الحفاظ على الأمن. وكشفت الدراسةُ عن واقعيّة النصّ إلى الحدّ الذي اختلطَ فيه النصّ المكتوب مع نصّ الحياة الذي يدور حولنا، مع نصّ ثالث يصنعه المتلقّي يكشف فيه عن المتواري والمسكوت عنه، كما كشفت عن صورة النظام العربي من خلال شخصية "الشرطيّ"، وعن صورة المواطن العربيّ من خلال شخصية "العصفور"، وعن صورة "العصر الجديد"من خلال شخصية "الصقر". وكشفت عن معاناة الضحيّة التي يعيشها العربيّ.

وأخيراً، نقول: إنّ ما في الرواية من هذَيان إنما هو بسبب ما في العصر الجديد من جُنون، وما فيه من جفافِ روح.

A Reading in the Novel: "The Balcony of Raving" by Ibrahim Nasralla

Zuhier Mahmoud Obeidat, *Dept. of the Arabic language, Hashemite University, Zarqa, Jordan.*

Adnan Mahmoud Obeidat, *Dept. of human arts, Applied science and Technology University, Irbid, Jordan.*

Abstract

This study is concerned with the narrative atmosphere which was set up by the novel 'The Balcony of Raving' that is: the historical moment when the new international system started formation, that is the same period in which the Arab system was seeking a solution or a way out precisely in the wake of the occupation of Kuwait and through the events of September 11, until the end of the collapse of Iraq. Hereafter, the importance of the novel appears since it stopped by the point of the modern Arab civilization's dispute with the other and what this era has produced of the culture residues that sneaked into the depth of the individual, society and era, forming a congruity of the culture: like the culture of fear and the culture of cage to the extent that the Arab citizen started to imagine that he lives in a cage and the Arab homeland has become a jail. The study showed that the new international system stood against the 'theory of security' through which it oppressed freedom.

The study also drew attention to the importance of the conscious study which turns no head to the form and exterior but focuses on the depths. It stood where the cover, title, introduction and the end are. Also it stood at the mind of this system and its visions that uprise against hegemony, possession and the negation of the others. The study unveiled the portrait of the Arab system through the portrait of "the policeman", the portrait of the Arab citizen through the character of the bird and the portrait of the 'new international system' through the character of the hawk. The study showed how fake were the tiddings of the system and how it became a horrendous nightmare for its citizen, how killing for the human souls and how void of values the system is.

قدم البحث للنشر في 2007/8/9 وقبل في 2008/6/29

هوامش وإحالات:

1- لحمداني، حميد، عتبات النص الأدبي /بحث نظري، مجلة علامات، مجلد 12، ج46، النادي الأدبي الثقافي، جدّة، 2002، ص11.

2- نقلاً عن تقرير: برس، شيما، بعنوان "نقادٌ أردنيون عاينوا تجربته الجديدة في "تايكي"، منشور في "جريدة الرياض اليومية"، عدد13683، السبت، 8 من ذي القعدة 1426هـ، 10 ديسمبر 2005، تحدّث فيه: خليل الشيخ وزياد الزعبي ورزان إبراهيم ورفقة دودين، عن تجربة إبراهيم نصر الله الروائية من خلال رواية " شرفة الهذيان ".

3- ابن منظور، جمال الدين أبو الفضل محمد بن مكرم الأنصاري الإفريقي المصري (711هـ)، لسان العرب، تحقيق حيدر، عامر أحمد، ومراجعة إبراهيم، عبدالمنعم خليل، ج9، منشورات دار الكتب العلمية، بيروت، 2003، (شرف).

4 - المرجع نفسه، ج15، (هذي).

5 -. طه، فرج عبدالقادر وآخرون، معجم علم النفس والتحليل النفسي،، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1980، ص474.

6 - إعداد رزوق، أسعد، مراجعة عبدالدايم، عبدالله، موسوعة علم النفس، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،ط4،بيروت، 1992، ص 284-285.

7 - يُنظر على سبيل المثال: رواية "سلالم الشرق" لأمين معلوف، ورواية "ضدّ مَنْ؟" لعلي العشّا، ورواية "ادخل بلا استئذان" لمؤلفها ارنست كرويدر (1954)، (Ernest Kreuder: Enter without Knocking)، ومسرحية "علماء الفيزياء" لفردريخ دورينمات (1962)،(Friedrich Durrenmatt: The Physicists)، ومسرحية "هل تعرف المجرّة؟" لكارل فتلنجر (1955)، (Karl Wittlnger: Do you Know The Milky Way ?)، ومسرحية "مارا/ ساد" لبيتر فايس (1964)،(peter Weiss: Marat Sade)، للمزيد، يُنظر: زيولكوفسكي، تيودور، أبعاد الرواية الحديثة: نصوص ألمانية وقرائن أوروبية، ترجمة عباس، إحسان، و: عباس، بكر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 1994، ص 375-403، إذ عقد المؤلف فصلاً بعنوان "نظرة من مستشفى المجانين ".

8 - يُنظر: أبو القاسم، الحسن بن محمد بن حبيب النيسابوري (406هـ)، عقلاء المجانين، تحقيق د. الأسعد، عمر، دار النفائس، ط1، 1987، بيروت. ويُنظر: الجاحظ،أبو عثمان عمرو بن بحر، البيان والتبيين،" باب النوكى "، وابن عبدربه في " العقد الفريد".

9 - زيولكوفسكي، تيودور، أبعاد الرواية الحديثة: نصوص ألمانية وقرائن أوروبية، ترجمة عباس، إحسان،و: عباس، بكر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 1994، ص 392.

10 - يُنظر: أبو القاسم، الحسن بن محمد بن حبيب النيسابوري، مرجع سابق، ص 73- 74.

11 - السمّان، محمد حيّان، خطاب الجنون في الثقافة العربية، رياض الريّس للكتب والنشر، ط1، كانون الأول /ديسمبر 1993، ص55. للمزيد، ينظر: ص45، 46، 63.

12 - بعلي، حفناوي، مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن. الدار العربية للعلوم – منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007، ص 93.

13 - زيولكوفسكي، تيودور، مرجع سابق، ص 379،382، 395.

14 - نصر الله، إبراهيم، رواية "شرفة الهذيان"، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 2005م، يُنظر على سبيل المثال: ص 9، 21، 55، 59،62،72، 89، 101، 103، 105، 106، 142،155،156، 181، 182، 186.

15- الرواية، ص3.

16 - يُنظر: الرواية، ص 128.

17- الرواية، ص 3.

18 - الرواية، ص 193.

19- نقلاً عن تقرير: برس، شيما "نقادٌ أردنيون عاينوا تجربته الجديدة في تايكي"، مرجع سابق.

20- عبد القادر، محمد، مقالة "شرفة الهذيان: تجليّات الخيال في أقبية اللاوعي"، جريدة الدستور الأردنية، عدد 13805، تاريخ 12/23/ 2005.

21- عبيد، محمد صابر، رواية اللامركز: استراتيجية العتبات والمصاحبات النصّية، مجلة "أفكار" الأردنية، عدد 215، أيلول، وزارة الثقافة، الأردن، 2006، ص 22.

22- بنعبد العالي، عبدالسلام، ثقافة الأذن وثقافة العين، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب 1994، ص7.

23- السابق، ص8.

24- عبدالحميد، شاكر، عصر الصورة: السلبيات والإيجابيات، سلسلة عالم المعرفة،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، عدد رقم 311، الكويت، ذو القعدة 1425 هـ/ يناير 2005، ص8 ، 9 .

25- الرواية، ص 57.

26- الرواية، ص 88.

27- الرواية، ص 99.

28 - يُنظر: الرواية: ص 12-13.

29 - يُنظر: الرواية، ص 126 -128.

30- الرواية، ص128.

31- الرواية، ص 176.

32- الرواية، ص 60.

33- يُنظر: نصر الله، إبراهيم، مقالة "لقاءٌ غير متوقّع مع فرناندو بوتيرو"، جريدة "الرأي" الأردنية /الملحق الثقافي، عدد رقم 13047 /الجمعة 16/ حزيران /2006، حيث لوحة بوتيرو التشكيليّة "سجن أبو غريب" وقصيدة الروائيّ والشاعر إبراهيم نصر الله في منحوتة بوتيرو "اليد"، بعد أن تأمّلها في أحد المعارض العالميّة منتصف عام 2006، كتبَ يقول:

وشقّت" هذه اليد التي روّضت الوعر
(دروبَ الأمل)
هذه اليد التي زوّجت السُكّر للفتنة
وأغوتْ الملح بالتجلي
اليد التي أيقظتْ الحياة وخاصرتها
ولاحقت الضوءَ إلى أن عادت به
اليد التي أشرعتْ النافذة
ودافعتْ عن حقّ الشمس في عناق مَن في الزوايا
وابتكرتْ اسماً لكل ما مسّته وهي تغزل له قامته
هذه اليد التي أشارت للوردة بحنان
وللقاتل دون أن ترتجف
اليد التي تدرك سرّ النسمة
وهشاشة النياشين المُعلّقة على صدر جنرالات الهزائم
اليد التي ارتحلتْ
اليد التي عادت
اليد التي ارتفعتْ ها هنا كالحقيقة
اليد التي أضاءتْ ها هنا كشمس
اليد التي روت الغيم
ولم تحسد الطير وهي تحلّق بأجنحتها الخمسة
اليد التي طالما انعطفتْ كنهر
كلما أبصرتْ عطشاً أو ذبول
اليد التي لم تسألنا شيئاً وهي تمنحنا كلّ شيء
اليد التي رفعتْ لنا سقف البيت
واحتضنتْ لنا الحبيبة
ودلّلتْ لنا الأولاد
وكتبتْ ما حلمنا به من قصائد

ومسدت أعناق الجياد وضفّرتْ جدائل الصغيرات
اليد المجداف.. الجناح.. الدرع الذي تلقى الطعنة
وامتدّ ليقطف أسماء المعجزات
اليد الكبيرة
يد بوتيرو التي كان لا بدّ من أن تكون كذلك
كي يرتعد الشرطيّ وهو يفكّر برغبته في صفع تلك الابتسامة
وصاحبُ المصنع وهو يفكّر بجوع الآلة
والسجانُ وهو يفكّر بأفواه القيود الفاغرة
اليد التي تمتد الآن نحوي
اليد التي تمتد نحوك
كي تردم هوة باتساع محيط تفصل قلبين
يدي
يدك
...."

34- الرواية، ص 21.
35- الرواية، ص 176.
36- الرواية، ص 166.
37- الرواية، ص 176.
38- الرواية، ص 146.
39- الرواية، ص 147.
40- الرواية، ص 146.
41- الرواية، ص 39، 40.
42- الرواية، ص 37.
43- الرواية، ص 181.
44- الرواية، ص 50.
45 - الرواية، ص 82.
46- الرواية، ص65.
47 - الرواية، ص 64.
48 -الرواية، ص 69.

49 -الرواية، ص69.

50 - الرواية، ص 51.

51- الرواية، ص 133.

52- الرواية، ص 133.

53- الرواية، ص 13.

54- حرب، علي، مقالة "مسألة الحرية:مسألة اللعبة وازدواج الكينونة" مجلة "عالم الفكر"، عدد 3، مجلد 33،المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت / يناير/مارس 2005ص 13.

55- السابق، ص17.

56- الرواية، ص 152.

57- الرواية، ص 162.

58- الرواية، ص 173.

59- الرواية، ص 137.

60- الرواية، ص 73.

61 - الرواية، ص 74.

62- الرواية، ص 187.

63- الرواية، ص 124.

64- الرواية، ص 141.

65- الرواية، ص 43.

66- الرواية، ص 182.

67- الرواية، ص 34.

68- الرواية، ص 137.

69- الرواية، ص 76.

70- الرواية، ص 76.

71- الرواية، ص 73.

72- الرواية، ص 185.

73- الرواية، ص 185

74- "أشكروفت، بيل" و"غاريث غريفيت" و "هيلين تيفين"، المحرر العام "تيرينس هوكس"، الردّ بالكتابة: النظرية والتطبيق في آداب المستعمرات القديمة، ترجمة شهرت العالم. المنظمة العربية للترجمة، توزيع: مركز دراسات الوحدة العربية. ط1، بيروت، آذار(مارس) 2006، ص 32.

75-- إبراهيم، عبدالله، المركزية والاختلاف: إشكاليّة التكوّن والتمركز حول الذات، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، 1997، ص13.

76- السابق، ص13.

77- أشكروفت، بيل، مرجع سابق، ص 174.

78 - بعلي، حفناوي، مرجع سابق، ص 67.

79- الرواية، ص 14.

80- الرواية، ص 125.

81- الرواية، ص 120.

82- الرواية، ص 120.

83- الرواية، ص 120.

84- الرواية، ص 124.

85 - الرواية، ص 113.

86- الرواية، ص 112 - 113.

87- الرواية، ص 34 - 35.

88- الرواية، ص 18.

89 - سعيد، إدوارد، الثقافة والإمبريالية، نقله إلى العربية وقدّم له كمال أبو ديب، ط1، دار الآداب – بيروت 1997، ص 366.

90- الرواية، ص 184.

91- الرواية، ص 103.

92- الرواية، ص 106.

93- الرواية، ص 28.

94- الجاحظ، أبو عثمان، عمرو، الحيوان، ج4، تحقيق وتقديم فوزي عطوي، دار صعب، بيروت (د. ت)، ص 259.

95 - الرواية، ص 187.

المصادر والمراجع:

أولاً: المصادر:

نصر الله، إبراهيم. (2005). رواية "**شرفة الهذيان**"، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

ثانياً: المراجع:

إبراهيم، عبدالله. (1997). **المركزية والاختلاف: إشكاليّة التكوّن والتمركز حول الذات**، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت.

ابن منظور، جمال الدين أبو الفضل محمد بن مكرم الأنصاري الإفريقي المصري. (711هـ)، **لسان العرب**، تحقيق حيدر، عامر أحمد، ومراجعة إبراهيم، عبدالمنعم خليل، ج9، ج 15، منشورات دار الكتب العلمية، بيروت، 2003.

أبو القاسم، الحسن بن محمد بن حبيب النيسابوري. (406هـ). **عقلاء المجانين**، تحقيق الأسعد، عمر، (1987)، دار النفائس، ط1، بيروت.

أشكروفت، بيل؛ غاريث، غريفيت؛ وهيلين، تيفين. (2006). المحرر العام "تيرينس هوكس"، **الردّ بالكتابة: النظرية والتطبيق في آداب المستعمرات القديمة**، ترجمة شهرت العالم. المنظمة العربية للترجمة، توزيع: مركز دراسات الوحدة العربية. ط1، بيروت، آذار(مارس).

بعلي، حفناوي. (2007). **مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن**. الدار العربية للعلوم – منشورات الاختلاف، ط1 ، الجزائر .

بنعبد العالي، عبدالسلام. (1994). **ثقافة الأذن وثقافة العين**، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب.

الجاحظ، أبو عثمان، عمرو. (د. ت). **الحيوان**، ج4، تحقيق وتقديم فوزي عطوي، دار صعب، بيروت.

حرب، علي. (2005). مقالة "مسألة الحرية: مسألة اللعبة وازدواج الكينونة"، **مجلة عالم الفكر**، عدد 3، مجلد 33، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت / يناير/مارس.

رزوق، أسعد. (1992). **موسوعة علم النفس**، مراجعة عبدالدايم، عبدالله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط4، بيروت.

زيولكوفسكي، تيودور. (1994). **أبعاد الرواية الحديثة: نصوص ألمانية وقرائن أوروبية**، ترجمة عباس، إحسان، و: عباس، بكر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت.

سعيد، إدوارد. (1997). **الثقافة والإمبريالية**، نقله إلى العربية وقدّم له كمال أبو ديب، ط1، دار الآداب – بيروت.

السمّان، محمد حيّان، (1993). **خطاب الجنون في الثقافة العربية**، رياض الريّس للكتب والنشر، ط1، كانون الأول /ديسمبر.

طه، فرج عبد القادر وآخرون. (1980). **معجم علم النفس والتحليل النفسي**،، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت.

عبدالحميد، شاكر، (2005). **عصر الصورة: السلبيات والإيجابيات، سلسلة عالم المعرفة**، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، عدد 311، بيروت، ذو القعدة 1425 هـ / يناير.

ثالثاً: دوريات:

1- تقرير: برس، شيما، بعنوان "نقادٌ أردنيون عاينوا تجربته الجديدة في "تايكي""، منشور في "جريدة الرياض اليومية "، عدد13683، السبت،8 من ذي القعدة 1426هـ، 10 ديسمبر 2005، تحدّث فيه: خليل الشيخ وزياد الزعبي ورزان إبراهيم ورفقة دودين، عن تجربة إبراهيم نصر الله الروائية من خلال رواية "شرفة الهذيان".

2 - عبد القادر، محمد، مقالة "شرفة الهذيان: تجليّات الخيال في أقبية اللاوعي"، جريدة الدستور الأردنية، عدد 13805، تاريخ 12/23/ 2005.

3 - عبيد، محمد صابر، رواية اللامركز: استراتيجية العتبات والمصاحبات النصّية، "مجلة أفكار الأردنية"، عدد 215، أيلول، وزارة الثقافة، الأردن، 2006

4 - لحمداني، حميد، عتبات النص الأدبي /بحث نظري، مجلة علامات، مجلد 12، ج46، النادي الأدبي الثقافي، جدّة، 2002.

5- نصر الله، إبراهيم، مقالة "لقاءٌ غير متوقّع مع فرناندو بوتيرو"، جريدة "الرأي" الأردنية /الملحق الثقافي، عدد رقم 13047 /الجمعة 16/ حزيران /2006، حيث لوحة بوتيرو التشكيليّة " سجن أبو غريب " وقصيدة الروائيّ والشاعر إبراهيم نصر الله في منحوتة بوتيرو "اليد"، بعد أن تأمّلها في أحد المعارض العالميّة منتصف عام 2006.