محمد صابر عبيد

حارس المدينة الضائعة:* سيميائية العرض الروائيّ

إذا كان الكمُّ الروائيُّ الهائل الذي يُنتجه المشهدُ يقود البعضَ إلى التشاؤم، فإنّ ذلك لا يعفي من مقاربة نماذج عربيّة أخرى متميّزة. ولنا أن نقارب عملاً روائيّاً مهماً للشاعر والروائيّ إبراهيم نصرالله، وعنوانه حارس المدينة الضائعة، **نَحْسب أنّ له إجتهاداتٍ مثمرةً في هذا الميدان، ولاسيّما في عمليّة المزج بين جماليات فنونٍ مختلفة. وإذا كان لا بدّ من توصيفٍ لعنوان هذه القراءة فإنّ رواية نصرالله قدّمتْ عرضاً «سينمائيّاً/مسرحيّاً» مكتظّاً بالإشارات، وخاضعاً لزمنَيْن: زمنِ الكتابة المحكومة بفرضية عرض أحداث الرواية في واقعها البصريّ، وزمنِ السرد المرتبط بفضاء الرواية خلف مشهد العرض. وقد ولّدتْ هذه الثنائيّة الزمنيّة المتداخلة إيقاعاً روائيّاً مسنَداً بتقنيّات الإيقاع الشعريّ. ونهضت الروايةُ في مفصلٍ أساسٍ من مفاصلها البنيويّة على ما أسميناه «سردنة الواقع»، أيْ ضخّ الواقع بقوى السرد، لإفراغه من حسّه التقليديّ المباشر، وإعادةِ إنتاجه سرديّاً داخل فضاء المرويّ.**

خارج فضاء السرد ولعبة التسمية

سعت الروايةُ منذ البداية إلى فرض المكان الواقعيّ المسردَن لتسليطِ ضغطٍ مقصودٍ على سياسة القراءة، وانتهت إلى رسم خارطة مكانيّة سرديّة لمدينة عمّان تَصلح دليلاً قرائيّاً لإدراك المدينة إدراكاً بصريّاً. وتوزّعتْ مفرداتُ المكان على خارطة السرد توزيعاً كثيفاً متكرّراً في الكثير من الأحيان، لخلق درجةِ تطبيعٍ معيّنةٍ بين تصوُّرات القراءةِ ومسمَّياتِ المكان. ونجد من الضروريّ رصفَ المسمَّيات المكانيّة رصفاً متسلسلاً حسب ورودها في الرواية، وحشدَها على نحوٍ يجعل البَصَرَ قادراً على التقاط بانورما الأماكن في مشهدٍ واحدٍ متقاربٍ يؤلّف أوّل مكوّنٍ للمعجم السرديّ الذي تقصّدت الروايةُ تشييدَه في معمارها اللغويّ: «دوّار الداخلية / مجمّع بنك الإسكان / شارع الاستقلال / دوّار مكسيم غوركي سابقاً / جبل النزهة / جبل الحسين / جبل التاج / جبل الجوفة / مخيم الوحدات والأشرفية / العبدلي / الشميساني / المدينة الرياضية...».

ولا تتوقف لعبة التسمية عند حدّ المكان، بل تنتقل إلى مستوى آخر، وهو ذِكرُ أسماء ممثّلين ومطربين. وقد أسهمتْ هذه الأسماء في تكوين الوجدان العاطفيّ والفنيّ للشباب العربيّ في نصف القرن الأخير، واحتشدتْ في الرواية احتشاداً يبدو في بعض الأحيان مملاً أو مبالَغاً فيه، لكنّنا مع ذلك نجده يؤدّي وظيفةَ تطبيع القراءة على واقعٍ مسردَنٍ لتحقيق ألفةِ قراءةٍ متوقّعة. وسنورد أسماء بعض الشخصيّات برصفٍ خطيّ يُظْهر ضخامةَ الحضور، وتدخُّله في معجم السرد بوصفه مكوّناً ثانياً له يتماهى مع المكوّن المكانيّ السابق، ويتفاعل معه في إبراز حدّة المنظور السرديّ أمام عدسة القراءة: «دومينيك ساندرا / غوّار / أبو عنتر / حسني البورزان / نادية لطفي / ميرفت أمين / عبد الحليم حافظ / عماد حمدي / نادية الجندي / فريد الأطرش / سعاد حسني / وردة الجزائرية...».

* - ابراهيم نصرالله: **حارس المدينة الضائعة**، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٨.

وعلى ضفاف هذا المكوّن الشخصانيّ يشتغل مكوِّنٌ آخر في لعبة التسمية هو أسماء الأفلام، وما يُنْتجه تكرارُها من دلالات تَعْمل على صوغ منطق الكشف الروائيّ الذي اعتمدته الرواية، فضلاً عن إسهامه اللسانيّ في بناء المعجم السرديّ للرواية: «هاواي ٥ / كوجاك / پايتون پلايس / دالاس / أبي فوق الشجرة / خلّي بالك من زوزو / مقالب غوار / يوم الاستقلال / غزو المريخ / يوم الاستهتار / E.T.....».

ويتلاحم مع المكوِّنين السابقين مكوِّنٌ آخر يَحْضر بصورته المنتزعة من الوجدان الذوقيّ، وهو الأغاني، سواء بأسمائها أو بنصوص منها، لكنَّها تتجاوز حدودَ الإسهام في رفد المعجم السرديّ بمكوِّنات جديدة إلى قيامها بوظيفة مزدوجة: إشاريةٍ تنمّي دلالاتٍ معيَّنةً داخل جسد السرد، ودلاليةٍ تَكْشف عن الواقع الذوقيّ والثقافيّ.. إما بصيغة نقد وتعريض أو دعم وإعجاب[1].

ولعلّ من أخطر المكوِّنات الفاعلة والمتدخلة في بناء المعجم السرديّ للرواية هو الأمثال. وقد استطاعت الرواية نَقْلَ المَثَل من حدوده المقيَّدة عادةً بـ «المناسبة»، إلى فضاءٍ مفتوح اكتسبتْ فيه طاقات سردٍ ضاعفتْ من قدراتها على إنتاج الدلالة بما يناسب فكرَ الرواية ومنهجهَا السرديّ. واستطاعت الإفادة القصوى من طاقات الأمثال الثاوية في بؤرها، وتفعيلها بوصفها مظهراً لسانياً وثقافياً من حضارة الشعوب: «أدركتُ أنّ الشعوب لا تُطْلِقُ أمثالَها جزافاً؛ وقد كانت على حق حين قالت: إللي أكبر منك بيوم أَفْهم منك بسنة». زدْ على ذلك تجلّي بعض الأمثال في الحدث الروائيّ: فالمَثَل الشعبيّ الذي كثر ورودُه في الرواية مؤلِّفاً مقولةً من مقولاتها: «إللّي بيطِّلْعْ لفوق إكتير رقبتُه بتنقصف» يَظْهر في ميدان الحدث الروائيّ إثر موت «أمريكي»، زوج أختِ سعيد، بحادث سيارته الأميركية إذ تلقّى سعيد نبأ وفاته بهذه الصيغة: «فقط كُسر عنقه. قال له الضابط»، إشارةً إلى المثل السابق المتضمِّن تطلُّعَ «أميركي» غيرَ المناسب إلى الآخر «لفوق»[2].

واستغلالاً لحيثيّات هذا المكوِّن كان للَّهجة العاميّة المحكيّة حضورُها الطاغي والفاعلُ في تكوين بنية اللغة الروائيّة. وربما كان للطابع الشعبيّ المهيمن على أشكال الشخصيّات، ولاسيّما الأم والأب، أثرُه البالغُ في قيام اللهجة الشعبيّة بوظيفة غايةٍ في الأهميّة تحقِّق تماهياً عالياً بين شكل الشخصية ومحتواها، وما يتمخض عنه ذلك من لغة منتجة (العامية) تستجيب لهذا التماهي وترفد السردَ بمنطقها[3].

يتّضح من ذلك أنّ خارطة فضاء السرد كشفتْ عن التقنيّة المركزيّة التي اعتمدتها الروايةُ في تأليف معجمها السرديّ، والدور الذي مارسته لعبةُ التسمية في البحث عن المعنى الروائيّ في رحلة بطلٍ سرديّ هو «سعيد» ـ مقيَّدٍ ببطولةٍ زائفةٍ خلقتْها المصادفةُ ـ في المكان والزمان، يَحْرس مدينةً ضائعةً (في إشارة إلى أنّ المدينة الخالية من البشر إنّما تضيِّع معناها).

التكرار: الإيقاع الروائيّ الدّال

حفلتْ هذه الرواية بسيل من التكرارات لمفردات وصيغ وأعداد، تعاقَبَ ورودُها على نحوٍ متنوِّع، بما أهّلها لبناء وحدات سرديّة اشتغلتْ في عموم المشهد الروائيّ على محورَيْن أسلوبيَّيْن: الأوّل هو خلق مدى إيقاعيّ روائيّ يَضْبط حركة الرواية وتحوُّلاتها؛ والثاني هو تعبئة هذا النظام الإيقاعيّ بإشارات سيميائيّة تتفاعل فيه وحداتُ السرد التكراريّة بوصفها دالاً، مع ما يناسبها من مداليل مقترحةٍ أو محتملةٍ، بهدف إنتاج المعنى الروائيّ بمستوياته الفكريّة والحضاريّة والإنسانيّة والميثولوجيّة أحياناً.

أوّل مفردة تكراريّة تنتشر على مساحة الرواية هي «الأعلام». وجاء ترددُها مؤدِّياً للكثير من الوظائف الإيقاعيّة والصوريّة البصريّة، فضلاً عما تثيره المفردةُ في الذهن من دلالات ابتدائيّة تَنْبع أساساً من علاقتها الشعبيّة بالحدث. ويمكن معاينةُ ذلك من خلال تلمّس أبعاد التعبير الإيقاعيّ والدلاليّ في الوحدات السرديّة التي حملتْ مفردة «الأعلام» بمختلف أشكالها: «فاجأه العددُ الهائل من الأعلام / كانت الأعلام ترفرف، كأسراب من طيور بجع على وشك التحليق / عبر كثافة الأعلام التي كانت أعدادُها تتزايد كلما اقترب من قلب البلد أكثر ...».

ويعمل تكرارُ العدد على توليد إيقاعيّةٍ خاصّةٍ تحاول الكشفَ عن قيَمه داخل المتن الروائيّ. فالعدد «ثلاثة» يتكرَّرُ على نحوٍ مثير يَطْرح أسئلةً يتعلَّق معظمُها بمعنى العدد في الميراث الحضاريّ العربيّ والعالميّ أيضاً. زدْ على ذلك دلالاته المباشرةَ في متن الرواية: فالرواية مكوّنة من «٣٣» فصلاً، وشخصيّاتها الرئيسة «٦» مضاعَفُ العدد «٣» (وهي سعيد والأم والأب وأمريكي والأخت وسعيد الابن)، ويغيّب الموتُ «٣» شخصيات منها (الأم والأب وأمريكي). ولعلّنا في تلمّس صور هذا التكرار نُدرك قوّةَ ما تثيره من أسئلة إيقاعيّة ودلاليّة في المشهد: «بعد أن تركها أمريكي ثلاثةَ أيام كاملة تنام في الشارع / حاول أمريكي مرة.. مرتَيْن.. ثلاثاً، أن يتغلَّب على المشكلة / ثلاث دقائق أمضاها على الدرجات أمام البوابة يلتقط أنفاسه / كان يلزمنا ثلاثُ هزائم أخرى / الأسباب الثلاثة الكافية لقتل إنسان / ثلاثةُ أسباب على الأقل قتلت الوالد...». ويأخذ العدد «سبعة» حصّةً في التكرار بنحوٍ أقلّ، لكنّه يواصل إنتاجه للإيقاع والدلالة أيضاً، مستفيداً من العمق الدلاليّ لهذا العدد في الميراث الحضاريّ والدينيّ والميثولوجيّ، وموظِّفاً إيّاه ـ قَدْرَ تعلّق الأمر بفلسفة الرواية ـ داخل ميدان

---

١ ـ يُنظر ص ٢٧٢ ـ ٢٧٣ على سبيل المثال.

٢ ـ يمكن حصرُ عشرات الأمثال الواردة في الرواية، وهو ما يحتاج إلى دراسة مستقلّة خاصّة.

٣ ـ لا تكاد تخلو صفحةٌ من الرواية تقريباً من حضور اللهجة العاميّة، وهذا أيضاً بحاجة إلى دراسة مستقلّة خاصة.

المتن: «العدد سبعة / لكنّني أيقنتُ أنّ القطة بسبع أرواح فعلاً / يُدركها بحاسته السابعة / الفنّ السابع / سمك السباعيّ إذا سمحتَ / حين أوشك السابع على الانتهاء...».

كما تتكرّر عبارةٌ تتعلّق بأم سعيد، وتتدخل في المتن الروائيّ بعد موت الأب، بما يمثّل منعطفاً سرديّاً مهمّاً في حياتها. والعبارة هي: «ظلّتْ منحنيةً فوق حوض البقدونس تسقيه». إذ تتضمّن هذه الوحدة السرديّة الفاعلة إشارةً مهمّةً من إشارات العمل، تفسّر المحاولةَ المستميتةَ المتقصّدة التكرار للاحتفاظ بشيء غائبٍ ورعايته والاتّصال روحيّاً به.

ولتكرار مفردة «السينما» في الرواية وقعٌ خاصٌّ إيقاعيّاً ودلاليّاً. وذلك أنّ حضورها يتجاوز الحدود الكتابيّة المعروفة لسياسة التكرار، ليتّصل بمقولةٍ أساس من مقولات الرواية، وهي: «الدنيا سينما». وربّما تنتهي القراءة الفاحصة للرواية إلى تلمُّس فضاءٍ مفردة «السينما» في كل منطقة حسّاسةٍ وحارّةٍ ومثيرةٍ من مناطق الرواية، وإلى الإفادة من بعض تقنيّاتها في رسم الأحداث وتوجيهها. فالكاميرا، عينُ الراوي ولسانه، في حالة «أكشن» دائمة، مدعومةً بحسّ الفوتوغراف أحياناً والتشكيل أحياناً أخرى: «السينما هي الحل / الدنيا سينما / في أيّ فيلم شاهدتُ ذلك المشهد؟ / الدنيا سينما، رحنا ضحية هوليود / السينما هي الفن السابع / السينما مليئة بمثل هذه المشاهد / حين يستعيد شريطَ حياته كفيلم سينمائيّ... وهو يصلح تماماً لأن يكون فيلماً / إنّ الدنيا ليست سوى سينما في نهاية الأمر / العالم أكثر تعقيداً من السينما في بعض الأحيان / إنّ وحيدها يفكر بدخول عالم السينما جديّاً».

ولا شكّ في أنّ هذه التقنيّة الأسلوبيّة (التكرار) اشتغلتْ بشكلٍ مثمر في بناء الرواية وتعزيز مقولاتها، ومنحت الراوي فرصاً كبيرةً لتنويع المرويّ وزيادة رشاقته ومرونته.

سؤال المعنى الروائيّ

تشتغل هذه الرواية على إثارة شبكةٍ من الأسئلة تتآلف مرّةً وتتقاطع في أخرى لتؤلّف سؤالَها الروائيَّ الأساسَ بحثاً عن المعنى. ويأتي في مقدّمة ذلك سؤالُ الموت، وهو سؤالٌ أزليّ تُختزن في نسخته من هذه الرواية حكمةٌ ينهض عليها السردُ في مفصلٍ أساس من مفاصله الستراتيجية.

تأخذ الحكمة هنا أشكالاً متعدّدة تحظى بقيمتها السرديّة وتنهض بمهمتها في البحث، إذ يسعى «سعيد»، شخصيةُ الرواية المركزيّة، إلى توزيع حكمة الموت على مناطق متباينةٍ في السرد. وقد طالت هذه المسألة أولاً صديقَه الوحيد، أمريكي، مبكّراً؛ كما طالت حلمه المحوريّ: «إنّ الفتاة الجميلة جداً جداً ماتت»؛ ووصلتْ إلى وهمه: «ثمّة أحدٌ عزيزٌ عليّ قد مات، هذا مؤكّد، ولكنْ من؟»؛ وتبلغ درجةً عاليةً من الحضور والخطورة في تأليف خبرة الموت عند الأم: «حين رأت تدفّق الدم إلى خدّيه صباحَ اليوم التالي، انقبض قلبُها أكثر. فهي التي خبرتْ ميتات وميتات، ليس أولَها ميتةُ أبيه، تدرك سرَّ التفتُّح في لحظاتٍ ما قبل الرحيل».

وتتمخض الرحلة التي قام بها «أمريكي» بسيارته البليموث إلى البحر الميت برفقة زوجته وابنه وأمه وسعيد وأمه عن تكريس سؤال الموت في أكثر من اتجاه. فهي رحلة معبّأةٌ برائحة الموت، مكاناً وحدثاً وسرداً وحواراً، كما ورد على لسان أم «أمريكي»: «قالت أم أمريكي: ما دام ناوي توخِدْنا رحلة، كنت أخدتنا للعقبة. قلّة موت فينا حتى ننزل نتفرج على البحر الميت؟». وتبلغ رائحةُ الموت أقصاها في هذه الرحلة حين تتفجّر ذاكرةُ الموت فيها عن مظاهر حسّاسة في رؤية «سعيد» للحياة من خلال الرحلة: «وتذكّر نصف الساعة الأخير من يوم العزاء الأخير، الذي هو في الحقيقة كلُّ ما شهده عندما مات أبوه، فأحسّ بجلال الرحلة وعمقها».

ويُنتج هذا السؤالُ حكمتَه عبر كلّ المداخلات، لتدلي بمقولة مهمة من مقولات الرواية في سبيل إدراك المعنى الروائيّ: «نحن نموت بالأشياء التي نحبها أكثر من الأشياء التي نكرهها».

ولا يتوقف سؤالُ المعنى الروائيّ عند حدود إنتاج حكمة الموت، بل يتعدّى ذلك إلى إنتاج حكمة الحياة: «قلت: ما دامت أنكرتْني اليوم، فستنكرني غداً. كان ذلك أول عهدي بالحكمة، فشعرتُ بأنّ مشواري لم يذهب سدًى». فهنا تصبح مساحةُ الحياة والقول متاحةً أمام استراتيجيّة الحكمة التي يؤلّفها الراوي، ليعزّز فيها موقفَ الشخصية بإزاء وضع الأحداث وتحوّلاتها. فتظهر اللمحات الحكميّة وهي تعالج وضعاً حدثيّاً ما في النسق الروائيّ، ولكنّها تنتج في الوقت عينه ما يكرّس هذه الستراتيجية في الكون الروائيّ:

«حبُّك لشيء ما لا يُبيح لك أن تُفْسد شيئاً آخر

«أفضل ما في الناس أنّهم ينسون، و[هو] أسوأ ما فيهم أيضاً».

ومن هنا يبقى سؤالُ المعنى الروائيّ قائماً ومثيراً باتجاه إشغال الحدث والشخصية والزمان والمكان بمزيدٍ من الانفعال بالسرد وقضاياه.

بنية الشخصيّة وإشكاليّة المرويّ

يمكن وصفُ هذه الرواية بأنّها «رواية شخصيّة»، وذلك لأنّها تنهض على شخصيّة «سعيد»، ويتضافر السارد الموضوعيُّ الكليُّ العلم والسارد الذاتيُّ في تشييد بنيتها. وتكتسب الشخصيّة خطورتها البنائيّة والسيميائيّة من خلال إشكاليّة المرويّ. ويقدّم العنوان هذا المستوى من التماهي بين الشخصيّة «حارس» وبؤرة المرويّ «المدينة الضائعة».

يتصدّر الروايةَ بيتٌ شعريٌّ من قصيدة جورج جرداق «هذه ليلتي» التي تغنيها أم كلثوم: «وديارا كانت قديماً ديارا / سترانا كما نراها قفارا»، في إشارةٍ ابتدائيّةٍ إلى علاقة الحدث (الكامن في العنوان) بالمكان والزمن والتاريخ، كما سيتجلّى لاحقاً في المتن. ويبدأ الإشكالُ البؤريّ للمرويّ في مواجهة الشخصيّة المركزيّة «سعيد» لما أُطلق عليه «ظاهرة عمّان» باختفاء سكّانها، أمام تفسيرات عديدة تبدأ معها رحلتُه في البحث والسؤال:

«بدأ البحث عنهم.

أين يمكن أن يختفي مليون ونصف مليون مواطن ووافد»؟.

والملاحظ أنّ سعيداً يمتهن وظيفةَ «مدقّق» في صحيفةٍ تتيح له فرصةَ إدراكِ الأشياء وفهمِها مبكراً، إذ إنّ «تدقيق الأخبار، قبل نشرها بالطبع، كان يُشعره دائماً أنه قبل الحدث». وكان إحساسُه بالعزلة في مواجهة غياب شعب مدينةٍ بأكمله قد عجّل في توجيه صورة الشخصيّة وصوغها على نحو معيّن: «أدرك أخيراً أنّ القدر حمّله ما لا يستطيع تحمُّله بسهولة، ووضع في عنقه مسؤوليةَ العثور على مليون ونصف المليون من المواطنين الذين اختفوا فجأةً وتركوه هائماً في بريّة غيابهم».

وتعمل المزاوجة المتعاقبة والمتحاورة أحياناً بين السارد الموضوعيّ والسارد الذاتيّ على التعجيل في الكشف عن هويّة الشخصيّة الرئيسة، التي تتحوّل في بعض مراحل تكوُّنها إلى مرويٍّ له ضمنيٍّ بإزاء السارد الموضوعيّ... وتأتي إشارةٌ نفسيّةٌ تسعى من طرفٍ خفيٍّ إلى اقتراح حلٍّ ما لتفسير إشكاليّة المرويّ بالنسبة إلى الشخصيّة: «يمكن أن 'أورد' عدداً من الأمثلة، ولا أقول 'أضرب' أمثلةً، خاصة أنكم تعرفون رأيي في هذا المجال؛ فالكلمة غير تربويّة، ثم إنّه لا يُعقل أن نستخدم كلماتٍ قامعةً في سياق الحديث عن الديموقراطية. هذا فصام. طبعاً، الفصام مسألة معقدة، وقد تمنيتُ أن ألعب دور رجل منفصم في التلفزيون». وذلك أن مجرّد طرح مفردة «الفصام» سيحيل حتماً على مقترحاتِ حلٍّ، لاسيّما بعد أن يَقْترن فيما بعد بصراحةِ الاعتراف ووضوحه، في سعي لإنقاذ السؤال من استحالة الإجابة: «قلت: كأنّني اثنان في واحد. واستعدتُ أبحاثاً كثيرة كنتُ دقّقتُها للصفحة العلميّة، وأخرى كانت تتسلّل بين فترة وأخرى إلى الصفحات الأدبيّة، وأعني بها تلك المتعلّقة بما يطلقون عليه اسم 'الفصام'. وبحزن أدركتُ تلك الليلةَ أنّني قد فُصمتُ بلا رحمة، وهكذا رحتُ أحاول ما استطعتُ جمعَ شمل نفسي، مستخدماً كلّ الوسائل والحيل التي قد توصلني إلى غايتي. ولكنْ دون جدوى». ثم لا تلبث أن تَعْقبها مقترحاتٌ أخرى للتفسير تضع الظاهرة في مواجهة أسئلة شائكة مستمرّة: «في محاولة لأن يجد تفسيراً مقنعاً، كان لا بدّ من تفسيرٍ كونيٍّ للظاهرة، بعد أن أستبعد تماماً أن تكون الحكومة قد تصرّفت بالمواطنين. يبقى تفسير واحد، لا غير: غزو كونيّ، نعم غزو كونيٌّ».

وتُسْهم المرأة العصيّة على الحصول في رفد الشخصيّة بقيم جديدةٍ من الإحساس العالي بالفقد والإحباط، والتمادي في الحلم / الوهم:

«هوايتي الوحيدة، قبل المسرح بالطبع، كانت ملاحقة الفتيات.

: لا لم أتبع أيّ امرأة متزوجة

كنت أنظر إلى يديها وأطمئنّ

: لا، ولم أتبع أيّ فتاة مخطوبة».

ولعلّ ملاحظة هذا الحوار المتضافر والمتنافذ بين السارد الموضوعيّ والسارد الذاتيّ يَكْشف لنا طبيعةَ السياسة السرديّة التي اعتمدتها الرواية، في خلق استدراكاتٍ يقوم بها الساردُ الذاتيُّ بوصفه مرويّاً له محدِّداً للسارد الموضوعيّ الكليّ العلم، في حين يجيء السردُ العامّ لمرويّ له غير محدد. ويمكننا أن نَعُدّ هذه الأسلوبيّة السرديّة من باب الحيل السرديّة المثيرة لمنطقة القراءة. وتتكرّر في هذا الصدد جملةُ السارد الذاتيّ (الراوي المتكلّم) سعيد: «اسمحوا لي أن أكون صريحاً ما دمتُ أتحدّث مع نفسي»، في محاولةٍ لتوسيع مساحة تحرُّكه في المشهد السرديّ، وكسبِ الفرصة لإظهار تجلّيات الشخصيّة بما يُشْبه الاعتراف. كما يسهم الساردُ الموضوعيّ في دعم فرص السارد الذاتيّ على طريق الاعتراف والتمظهر «ما دمنا وصلنا إلى هذه النقطة، فسنتركه يُعبِّر عما في داخله حول مسائل أكبر بكثير»، في محاولةٍ لبلوغ درجةٍ عالية من التماهي بين الساردَيْن على أمل التداخل والامتزاج:

«بعد مرور كلّ هذا الوقت أستطيع (أنا الراوي) القول إنّني بدأتُ أفهمه، وإذا ما أردتُ أن أنطق جملته التالية بدلاً عنه فسأقول:

ـ الدنيا سينما.

: معك حق.

ها هو قد وافقني».

ويأتي إشكال التسمية ومحتواها السيميائيّ ليرسم ملمحاً جديداً آخر من ملامح الشخصيّة:

«سعيداً وممتلئاً بنفسه كان، حتى ليمكنه النهوضُ، وبدءُ مشوار الحياة غيرَ معتمدٍ على أحد:

: أكانت تلك نبوءة أخرى؟ ربما.

ـ خلاص راح إنسميه سعيد.

فقالت إحدى النساء: لأ، بهجت أحلى.

: سعيد، بهجت، سعيد، بهجت؟

إلى أن استقرّ القرار على سعيد، ولم يحرموه بين حين وآخر من الخيار الثاني...».

ولا يخفى ما لهذه المداخلة والمحاورة المتعلقة بفكرة التسمية من تأثير في خلق موجِّهٍ معيّن لتدارك بنية الشخصية في علاقتها بأشكال المرويّ. لكنّ ثمةَ مستوى آخر يظهر في بنية شخصيّة «سعيد»، ويجعلها شخصيّة إشكاليّة، تتمتّع في هذا المستوى بقدر من الجرأة والإحساس بالحياة:

«ألقى رأسه على المخدّة مطمئناً، وراح يفكر قبل أن يغفو:

: ما الذي يلزمني الآن؟

وأجاب واثقاً:

: يلزمني أن أكون مقداماً أكثر مما كنتُ قليلاً، بعد أن ثبت بالدليل القاطع أنّني ابن هذه الحياة فعلاً... لقد وضعتُ عمّان في عنقي أمانة وصُنْتُها، وكنتُ المواطن الصالح الذي يعبأ بما يدور حوله، في الأرض والسماء».

وسيفعل هذا التداخل الاشكاليّ فعله في إنتاج أسئلة جديدة تزيد من تعقيد ثنائيّة الموت / الحياة والواقع / الحلم، قدرَ تعلّق الأمر بفلسفة الرواية ومقولاتها: «وأثار دهشتي شيء غريب، إذ كلّما حاولتُ قراءة اسم المبنى الممتدّ على عرض واجهته، كانت الحروف تتداخل على نحو غير مفهوم وتزوغ عيناي. عندها

فهمتُ أنْ ليس من المسموح معرفة الاسم المكتوب، وأعجبتُ أيما إعجاب بهذه التقنية الجديدة».

لذا فإنّ فصول الرواية تُختتم بالعنونة الآتية:

«كان ذلك فصل:

النهاية التي سبقت البداية.

ويليه الفصل:

العودة إلى البداية التي سبقتها النهاية»

وذلك في إشارة إلى دائريّة الحدث السرديّ بالعودة إلى البداية، وخلق امتدادٍ جديد للحدث خارج زمن الكتابة، الأمر الذي يزيد من تعقيد المرويّ وإشكاليّته، فضلاً عن التداخل الحاصل بين وضوح الشخصيّة وغموضها.

سيمياء التعبير وفلمنة السرد

تتنوّع أساليبُ التعبير الفنيّ في الرواية. فهي لا تتوقّف عن اقتناص أيّة لحظة شعريّة أو فلسفيّة متوهّجةٍ ممكنة، في سبيل فرض الحدث على مناخ القراءة ومحاولةِ سحب القارئ إلى حرارة الحدث. لذا جاءت لغة الرواية انسيابيةً عزّزتْ رشاقةَ السرد وأُلفتَه، وحشدت المساحةَ السرديّةَ بكثافة حدثيّة يخترق الحلمُ فيها الحقيقةَ تارةً وتخترق الحقيقةُ الحلمَ تارةً أخرى. وهو ما أدى إلى ضخّ الحدث بحشدٍ كبيرٍ من الإشارات السيميائيّة إلى ميادين مختلفة ـ سياسيّة واجتماعيّة وثقافيّة وحضاريّة وميثولوجيّة ـ، ونهضتْ مقولةٌ مهمّةٌ من مقولات الرواية في إشكاليّة الانتماء إلى المكان على جدل الوصول واللاوصول بوصفها فلسفةَ الحدث الروائيّ: «الشكل يمكن أن يكون مجرّد وهمٍ لشكلٍ أصيل. السراب مثال مقنّع».

ففي إشارة سيميائيّة مزدوجة يتعقّد التعبيرُ السرديُّ ليعطي دلالةً ذاتَ مستويَيْن متناقضَيْن، حين يخاطب الشرطيُّ (المحقِّقُ) سعيداً (المدقِّقَ)، بعد رحلته الخاطفة إلى الشام: «إتفضّل يا أخ بدك أفرشلك سجاد أحمر حتى تدخل!». ولعلّ الدّال اللونيّ يوضح هنا تماماً ازدواجيّة الدلالة وقوةَ تعبيرها السيميائيّ. كما أنّ السارد الذاتيّ يحيل في سخريّة مرّة على العلاقة اللفظيّة السيميائيّة بين النقيضَيْن: «لقد عايشتُ خلال السنوات الماضية أحداثاً كبيرة لكوني مدقِّقاً، ولاحظوا قربَ إيقاع كلمة 'مدقّق' من 'محقّق'؛ على الأقل ثلاثةُ أرباع أحرفهما متشابهات».

وتذهب اللُّغة الروائيّة في هذه المضمار إلى محاذاة الشعر في التقاطات تعبيريّة سيميائيّة لا تتنازل عن نكهتها السرديّة: «واثقة من أنّها قادرة على أن تملأه كما تملأ ثيابها»؛ «استدارت بكامل وجهها المضيء ونظرتْ إليّ، كما لو أنّ الصهريج يمرّ من بين المقاعد»؛ «حينما اقترحتْ عليه ببراءة كاملة، لم يستطع جَرْحَها بالاعتذار».

ولقد اتسمت الرواية بدقة التصوير وتقنية تكبير الصورة وتجسيمها، في سياسةٍ تعتمد تقييد الحالة السرديّة الخاطفة وضبطَها داخل حدود الصورة، على نحوٍ يجعل القارئ يتعامل مع الرواية بوصفها فيلماً سينمائيّاً قائماً على مشاهد كبيرة «الفصول»، ينتقل من سردنة الواقع إلى فلمنة السرد.

ولا يتوقف الساردُ الموضوعيُّ الذي هيمن على توجيه المرويّ، وكذلك الساردُ الذاتيُّ الذي تناوب معه على هذه الهيمنة، عن بثّ «كمائن سرديّة» تغرّر بالقارئ وتدفعه إلى عدم الاطمئنان إلى حال السرد وحال الشكل التعبيريّ الفنيّ. وهكذا تتكرّر عبارة «فقط لو كنتُ كاتباً» على لسان السارد الذاتيّ لنفي صفة الكتابة عن العمل. كما يستخدم السارد الموضوعيُّ عباراتٍ يحيلها على الكتّاب مثل «لقد انتقل من الخاص إلى العام كما يقول الكتّاب في مقالاتهم».

وتشتغل كل هذه المعادلات في مسطرة السرد بوصفها جاذباً وموجِّهاً.

سؤال الرواية الثقافيّ/الأيديولوجيّ

حملتْ رواية **حارس المدينة الضائعة** الكثيرَ من الأسئلة في الثقافة الإيديولوجيّة، ولاسيّما في علاقة المواطن / المثقف بالسلطة المحليّة (الحكومة) والسلطة العالميّة (أمريكا). وجاء الضغطُ على تكرار كلمة «أمريكا»، وما يتّصل بها من طروحات ومفاهيم وقيم، موجِّهاً لمقاربةِ أخطر مصطلح يواجه الثقافةَ العربيةَ اليومَ، وهو مصطلح «العولمة»، وموجِّهاً لإثارة سؤالٍ مهمّ يتعلّق بمدى صلاحيّة هذا المصطلح النظريّة، من خلال طرح نموذج قاتل من نماذج هذه الثقافة بكل ما ينطوي عليه من إثارة وإدهاش وإغراء: «اطمئني، هاي سيارة 'أمريكي'... وهكذا تكررت كلمة 'أمريكي' عشرات المرات خلال الرحلة بمناسبة وبغير مناسبة...: حتى إنّ نفسي قد سوّلتْ لي أن أطلق عليه فوراً لقب 'أمريكي' فأطلقتُه».

ولا تكتفي الرواية بإشارات قريبة إلى المصطلح بل تمتدّ إلى إشارات بعيدة لا تخلو من سخرية مرّة: «وباحثاً عن حكمة الفيلم التي جعلتْ أمريكا وحدها تتصدّى للغزو من دون مدن الأرض». كما أنّ المفارقة الحاصلة في العلاقة مع الآخر (مروِّج المصطلح) تبدو مضحكةً بقدر ما هي مبكية: «أعطيناه بنتنا، وما عزيناها عليه، بدنا نعز عليه حوشنا، لا واللّه. سريعاً بدأ العمل في هدم السور المحاذي للشارع. لكنّ المفاجأة التي لم تخطر لهم ببال أنّ السيارة كانت أطول من أن يتّسعها الحوش، حيث بقي ما يزيد على عشرين سنتمتراً من مؤخرتها خارج البوابة الكبيرة للكراج»... في إشارة ثقافيّة إلى أنّ المنتَجَ القادمَ من حضارة الآخر أكبر من قدرة المكان المحليّ على استيعابه. وهكذا تعلن الرواية موقفها الصريحَ من المصطلح ونواياه، وما يمكن أن يُنتجه على صعيد تمركزه المتروبوليّ على ذاته، ودفع الآخر ليدور في فلكه: «أنا أختك أم سعيد، آه، آه، أختك. بحكي من هون؟ لأ، مش من عمان، من لوس أنجلوس، من أمريكا، أمريكا اللي راح تخرب بيتي، إللي خربته!!!»

وبهذا استكملتْ هذه الرواية أسئلتها ودارت حول ذاتها السرديّة أكثر من دورة، من أقسى / أقصى حدود الواقع إلى أقسى / أقصى حدود الخيال.

بغداد