دراسة أدبية

«غبار الطلع»: لعبة اللوحات الممزّقة

محمد علي حرفوش*

على مدى ٤٩٥ صفحة، يَرْسم عماد شيحة مجموعةً من اللوحات المبعثرة التي تَرْصد مصائرَ شخوص من أطياف اجتماعية عديدة. ومن خلال تجاربهم وآمالهم وعذاباتهم شبهِ الأسطورية، يتصدّى الكاتبُ لقضايا إنسانية عابرةٍ للجغرافية والثقافات، ذاتِ بعدٍ رمزيّ وكونيّ، استمرّت تَشْغل اهتمامَ المبدعين على مرّ العصور: العدل، والظلم، والحبّ، والقمع... ويتمّ التطرقُ إليها بشفافية، ومن خلال سردٍ آسرٍ حافلٍ بالتشويق والإثارة.

❖

يقسم الكاتب نصَّه إلى ثلاثة أقسام، يعطي كلاً منها عنوانًا رئيسيّاً ينضوي تحتها عددٌ من العناوين الفرعية وفي مقاربة أولية لدلالات هذه العناوين الفرعية، نجد أنّ الأبعاد الروحانية والرمزية

والتاريخية غالبةٌ عليها. فالعنوان الرئيسي يقترن بدلالات الربيع كفصلٍ انتقالي، تَحْدث خلاله حالةُ تلاقح الزهور عن طريق انتقال الغبار من مكانٍ إلى آخر. والرواية، في حقيقة الأمر، حافلةٌ بالتنقّل والتبدّل والتحوّل بالمعنى النفسي والجغرافي، حسبما نلاحظ لدى متابعتنا معظمَ الشخوص والأبطال. ومن خلال عنوان «غابرون» مثلاً، يشير الراوي إلى مخلوقات موغلة في القدم انطوى تاريخُها، مع احتمال وجودِ مَنْ يحاول استحضارَه بطريقةٍ أو بأخرى.

❖

لا يؤكّد الراوي، ومن ورائه المؤلِّف، على مسرح للأحداث بالمعنى التقليدي للكلمة؛ فالحيّزُ الجغرافيُّ لديه يَغْلب عليه التجريدُ، ويخلو من المواصفات الطبوغرافية الواضحة إنّه مكانٌ ما من العالم العربي، تَكْمن أهميتُه في الأبطال الذين يؤدُّون أدوارَهم في جنباته وزواياه. إنّه أشبهُ بخشبة المسرح المصمَّمة خصّيصًا كي يَشْغلها الأبطالُ الذين اختارهم الراوي. وإذا حاول المرءُ رصدَ بعض سمات هذا المكان، وَصَلَ إلى انطباعٍ قائمٍ على الترميز لا الإفصاح، والتجريدِ لا الكشف.

في مواضع عدةٍ من السرد هنالك توصيفاتٌ للمدينة، مسرح الحدث، على أنّها تعاني عنصرًا «كارثيّاً خَيَّمَ على بيوتها،» وفقدت التمايزَ والتلوّنَ (ص ٣٥١)، وهي قاسيةٌ تصدّ البطل وتعلن حربًا شعواءَ عليه (ص١٣٥). كما أنّها متغيّرة نحو الأسوإ. ففي الماضي كانت محاطةً بالبساتين، أما في زمان الحدث فهي محاطةٌ بالضواحي السكنية والأراضي الجرداء (ص ١٣٩) وهي حيّزٌ جغرافي يَخْضع لمزاج شاغليه: ففي طفولة أحد الشخوص تبدو هذه المدينة «تضحك، وأسنانُها تلتمع، وشعرُها ينتثر تحت الشمس ما أجمل عينيها الخضراوين!» (ص ٤٧٨). هذا البعدُ المكاني غيرُ المحدّد يُفضي إلى أهمّية الشخوص، الذين يتحرّكون في فضاءٍ كونيّ افتراضي ينطوي على دلالاتٍ إنسانيةٍ أزلية، من مشاعرَ وتجاربَ واردةٍ في كل زمان ومكان

❖

أما زمن الرواية فهو كونيٌّ شاعريٌّ بامتياز، مفتوحٌ على الحقب والتاريخ، دورانيٌّ يتجاوز الخطيّة، إذ يتمّ الانتقالُ من الماضي إلى الحاضر ومن الواقع إلى الحلم بسرعة تَخْطف الأبصار. رغم ذلك، يشير الراوي، في إسقاطٍ عابرٍ، إلى أنّ الحدث الرئيسي في الرواية جرى في الثمانينات من القرن المنصرم ولهذا التاريخ دلالةٌ بالغةُ الأهمية. فقد شهدتْ تلك الحقبةُ انهيارَ المعسكر الشرقي، وأفولَ نجم الإيديولوجيات اليسارية المقترنة به، وفَرضت

---

* - كاتب سوري

العولمةُ المتأمركةُ نفسَها على العالم، الأمرُ الذي انعكس سلبًا أو إيجابًا على حياة كلّ سكّان الكرة الأرضية ـ بمن فيهم أبطالُ هذه الرواية. وهكذا تجري على لسان غير شخصية فيها عبارةُ «جردة الحساب» أو ما يوازيها. لقد ازدادت أوضاعهم تردّيًا على كافة الصُّعد. وبهذا المعنى فإنّ الزمن يفيد الانحسارَ والتراجع.

❖

أحداث الرواية متشابكة ويَصْعب الإلمامُ بكلّ تفاصيلها. لكنْ تُمكن الإشارةُ إلى خطوط رئيسية محدّدة تفيد تمحورَ الاهتمام لدى الراوي، ومِنْ خلفه المؤلِّف. أول هذه الخطوط بوليسي، يتمثّل في عودة أدهم الجبيلي إلى المدينة خلسةً بعد تمضية عشر سنوات في المنفى، ولقائه مع أصدقائه، والمغامرات التي خاضها، ومطاردةِ فاتك له سعيًا إلى تصفية حسابٍ قديمٍ معه بعد أن أقدم أدهم على حرق بيته أثر علمه بمؤامرة فاتك (بالاشتراك مع والد أدهم) في طرد عائلة حنان وأهلها ورميهم في الشارع بغرض الاستيلاء على المبنى الذي يَشْغلون إحدى شققه.

وتنطوي عودةُ أدهم على عدد من المغامرات الدونكيشوتية. فهو يساعد «رحاب» في استعادة «جنان،» ابنةِ شقيقتها الهاربة من وكرٍ للدعارة يديره مالك، حبيبُها المزعوم. بعد ذلك يصفّي حسابَه مع فريال بخنقها، لأنها قامت بوشاية ضد جميل. ومن ثم يَقْتل شخصًا آخرَ مشرّدًا يُدعى غالب بأن يرميه على قارعة الطريق من السيارة المتحركة التي كان يستقلّها ويمضي في مغامراته . ولكن في منحًى آخر، حيث يفتضّ بكارةَ فتاةٍ، قدّمها له والدُها، أحدُ سائقي التكسي الذي يتعاطى القوادة

وهكذا ينتقل هذا البطلُ من النضال إلى العنف والإجرام، انتهاءً بالتهتك. إنّه خطٌّ بيانيّ يدلّ على انهيار القيم، وعلى التناقضات الأخلاقية والسلوكية والاضطراب الوجودي والنفسي التي يعانيها البطل: «قاطعُ طريقٍ مطارَدٌ، أمْ نبيٌّ مهجورٌ تخلّى الصحبُ عنه فأنكروه ورجموه مع الراجمين؟» (ص ٣٩٥) وهو يعتبر تجربته انتحارًا بطيئًا «ظللنا ننتحر ببطء شديد على مدار العمر يا رحاب. لا الموتُ أتانا، ولم تَرْضَ بنا الحياةُ» (ص ٣٤٦). يَغْلب على شخصية أدهم، عمومًا، غيابُ التناغم بين تأملاته الشفّافة ذاتِ المنحى الفلسفي العميق في فهم الوجود، وسلوكِه القائم على الاندفاع والعنف. إنّه أشبهُ بدونكيشوت عصريّ يحنّ إلى زمن النبل والفروسية ويخوض مغامراتٍ ذاتَ طابعٍ كارثي ـ والفارقُ الأساسي هو السوداوية التي تغلب على شخصية أدهم. على صعيد آخر، يبدو أدهم أشبهَ بأسطورة علي الزيبق، إذ يُفْلت من كل الكمائن والأفخاخ التي يَنْصبها له الخصمُ اللدودُ فاتك.

في الطرف الآخر من الطيف تَبرز شخصيةُ فاتك، الاستثنائية في كل جوانبها، بما في ذلك الاسمُ الأسطوري الذي يَظْهر أنّه اسمٌ على مسمّى. إنّه «سيّدُ مملكة الأقبية» بلا منازع. وهذه المملكة كيانٌ اعتباريٌّ قائمٌ بحدّ ذاته، أشبهُ بمجلس الآلهة في المأساة والملاحم اليونانية، يقرّر مصيرَ البشر، من عملٍ وطعامٍ وحياةٍ وموت. لا يعير الراوي المقدّماتِ والحيثياتِ التي جعلتْ من فاتك قرشًا أو حوتًا أو دراكولا المزيدَ من الاهتمام الحدث المفصلي بالنسبة إليه هو إحراقُ البيت، إذ يتحوّل إلى آلة للحقد والكره والفتك والانتقام والفساد. غولٌ بشريّ بامتياز، لا مكان للعواطف والمشاعر لديه. حياتُه سلسلةٌ من الحسابات الدقيقة والصفقات القذرة والتلذّذ بإلحاق الأذى بكلّ مَنْ يقف في طريقه. لقد بات فاتك، حسبما يخبرنا الراوي، «نصفَ إله أو إلهًا كاملاً في قطيع آلهةٍ تهشُّها عصًا واحدةٌ وتترك لها تحديدَ مصائرِ بشرٍ أوقعهم حظُّهم العاثرُ في حدود المملكة التي عَبَد رعاياها فرعونَهم الصغيرَ وسبّحوا بأمجاده وعظمته» (ص ٢٠٨ ـ ٢٠٩).

لا تتوقف طموحاتُ فاتك إلا عندما يسعى إلى استنساخ جنسٍ بشريٍّ جديدٍ مدجَّن لا يعرف سوى الطاعة (ص ٤٧٢) هذه الصيغة أشبهُ بإعلان قيامةٍ جديدةٍ، قوامُها نهايةُ جنسٍ بشريّ وبدايةُ جنسٍ آخر. حالةٌ مسوخيةٌ كافكاوية أوروبلية مرعبة. إنه طقس جديرٌ بالخلود من خلال الفن حسب تعبير فاتك، إذ يخاطب إبراهيمَ الفنّانَ التشكيليَّ قائلاً. «ستجد أشياء لا تخطر على بالك لترسمها هل ستهديني لوحةً ما؟ مشهدُ حنان مستلقيةً جانب جميل سيبدو رائعًا! فما رأيك؟» (ص ٤٩١). إنه واقع كابوسي سوريالي يفوق أكثرَ المخيِّلات سوداويةً وكابوسيةً، والقارئ في صدمة فجائعية من العيار الثقيل أحدُ أشدِّ المشاهد عنفًا في سيرة فاتك، أو دراكولا، هو تصفيةُ شخصٍ يدعى نبيل، وبوحشيةٍ قلَّ نظيرُها في الرواية العربية (ص ٤٢٥). يقدِّم السردُ هذا الحدثَ العنيفَ بحياديةٍ وبرود. الجسد الإنساني، بكلّ بساطة، ذبيحةٌ، قربانٌ، يتمّ فرمُه لضرورةٍ شبهِ مقدّسة، ألا وهي أوامرُ فاتك شبهُ الإلهية.

بالإضافة إلى ذلك ثمّة حشدٌ من أبناء الطبقة الوسطى في الرواية، معظمُهم من أصولٍ ريفية، خاضوا تجربةَ السجن بسبب قناعاتهم، ومرّوا بمحنٍ تُوصلهم إلى ما يُشْبه التهميشَ المطلق كأنّ الكاتب يحاول أن يؤكّد أنّ تهميش هذه الطبقة مأساةٌ كونيةٌ إذا ما تابعنا مصائرَها، تملّكنا الذعرُ من حجم انهياراتهم الجسدية والنفسية والأخلاقية. فهم جميعًا مهدَّدون بقيمهم وسلوكهم وحياتهم، يحاولون اتخاذَ خيارات أخلاقية ووجودية حيال ظروفٍ حافلةٍ بالظلم والقمع والعنف، فيقعون ضحايا لقوى لا يستطيعون مواجهتَها، فتَظْهر عوراتُهم الأخلاقية والفكرية.

الاستثناء الوحيد بينهم هو جميل، الذي يَقْبع في «مملكة الأقبية» على أنه أدهم، المطلوبُ حيّاً أو ميتًا نظرًا لنشاطاته «المشبوهة» خارج الوطن ضد المصالح العليا للبلاد. في مراحل عدة من تطور الرواية، تتدرّج حالاتُ الألم التي يعانيها جميل من جرّاء التعذيب، ويتفنّن الراوي في تصويرها بدقة وحيادية، مضفيًا عليها طابعَ الاعتيادية. الإنسان، مرةً أخرى، مجردُ ذبيحة، شاةٌ لا يؤلمها السلخُ حسب التعبير التراثي. ولعلّ «ضربة المعلّم» هنا أنّ الشخصية جميل، مشروعَ القتيل، الشهيد، الضحية/الأضحيّة، يتحدّث عن هذه التجربة وكأنّها تَحْدث مع شخص آخر: «لعلك ستُشْهر رؤاك وأحلامَك وحوارَك وجدلَك ومنطقَ الحق وخلايا دماغك في وجوههم! لن يُسْعفك ذلك، إذ سيبدأون بوجهك،

دراسة أدبية

يَسْلخون جلدَه خليّةً خليّةً. يفقأون عينيْكَ، ويصلمون أذنيْكَ، ويَجْدعون أنفَكَ، ثم يجتثّون لسانَكَ، سلاحَكَ المقترَح الوحيد! وبذات النصل يتابعون أوردتك وشرايينك» (ص ٢٧٢)

إنّها حالةٌ كابوسيةٌ بامتياز، إذ تصف الضحيةُ موتَها وعذاباتِها وآلامَها بكلّ أريحية وبساطة لقد اقتنع جميل، وهو المريضُ المقبلُ على الموت عاجلاً أمْ آجلاً بعد إصابته بمرض السرطان، أنّ بقاءه في الأقبية، متظاهرًا بأنه أدهم، خيرٌ من اعترافه بالحقيقة والتسبُّبِ باعتقال الأخير إنّها حالةُ تبادلٍ للأدوار: حياةٌ مع الموت/وموتٌ مع الحياة، واختياراتٌ وجوديةٌ حادةٌ تعطي الموتَ والحياةَ معنًى وقيمةً أيّاً كان الثمن ومهما بلغتْ درجةُ الألم ولذا يبقى جميل مصرّاً على موقفه حتى نهاية الرواية، فيموت في مشهدٍ أشبهَ بصلب المسيح، بعد تعذيبٍ تنوء الجبالُ بحمله، وتبقى جثتُه مسجّاةً ثلاثةَ أيام، من قبل أخته صفاء، أملاً في انبعاثه مثلما حدث مع السيد المسيح (ص ٤٨٨)

بالطريقة الاستشهادية نفسها تتعرّض حنان لاغتصابٍ جماعيٍّ مثيرٍ للاشمئزاز، في واحد من أشدّ مشاهد الروايات العربية عنفًا: «ما عادت تحتمل وهم يَطَأونها واحدًا واحدًا وقد تعرّت تحت أبصار الجميع. صرختْ حتى فتّتتْ صرخاتُها الجدرانَ، فكادت تنهار. لكنها ظلّت تشجّع نفسَها. اغتُصبتِ الأشجارُ والحجارةُ والفضاءُ، واستُبيح الناسُ، وليس اغتصابُكِ إلاّ جزءًا يسيرًا من الكمّ الهائل من الانتهاك» (ص ٤٨٦). هنا يؤكّد السرد أنّ الانتهاكَ الجسدي جزءٌ من كلٍّ، تحصيل حاصل، وكأنّ التأكيدَ على انتهاك كافة عناصر الحياة الطبيعية والبشرية والمادية يقلّل من هول هتك أعراض أحد الأشخاص.

❖

يشكّل الفنُّ التشكيلي محورَ حياة عددٍ من شخوص الرواية. فإبراهيم، بعد تجربة الاعتقال ومرارات الحياة، يَغْرق في لوحاته وموديلاته العارية. ومن ثمّ تغدو الموديلاتُ العاريةُ وجبةً جنسيةً عامرةً لأهوائه المتقلّبة هنا يتجلّى التداخلُ بين الحياة والفن فمن لا يعش التجربة لا يستطع أن يعكسَها من خلال أعماله. ولعلّ خير تعبير عن حالة إبراهيم يأتي في المشهد الأخير من الراوية، بعد موت جميل واغتصاب حنان: «سأرسمكم جميعًا هذه المرة معلّقين فوق خوازيق؛ فالصلبان ما عادت تُرْهبكم ولا تغويكم عزيزتي وفيقة، لا توجد قيامةٌ بعد الخازوق» (ص ٤٤٣).

ولكنْ ما الذي يُمْكن أن يفعله الفنُّ وسط الخراب الشامل؟ هل من جدوًى أو معنًى؟ يَغْلب على تعليق إبراهيم المدرج آنفًا صفةُ الآنية فقد كان الفن وسوف يبقى بالنسبة إليه الملاذَ من قسوة الحياة، وأداةَ التعبير عن أفكاره ومشاعره، ووسيلةً للعيش والبقاء على قيد الحياة

صفاء بدورها وجدتْ عزاءً في الرسم، إذ حوّلتْ أحدَ أركان شقتها إلى ما يُشْبه المرسمَ الصغير، فغدا مملكتَها الخاصةَ التي تحقّق كينونتَها. ومن خلال اللوحات تعبّر صفاء عن تجاربها المريرة، دون أن تنسى تركَ بعض الهوامش لانفراج لونيّ أو تشكيليّ في هذه اللوحة أو تلك (ص ٣٦٣ ـ ٣٦٤). وهكذا تتحوّل الكلمات نفسُها إلى لوحات لونية بصرية تشكيلية، من خلال استعارة الرواية من أدوات الفن التشكيلي لإحداث انطباعاتٍ بصريةٍ لدى القارئ، فكأنّه يَدْخل مرسمًا ويشاهد اللوحات، الأمرُ الذي يضفي على السرد بعدًا جماليّاً وشاعريّاً وبعد أن صدئ البشرُ في زحمة المتطلّبات اليومية، تجسّد صفاء في لوحاتها امرأةً ترتدي السواد كأنّها في حالة حدادٍ أو حزنٍ، أو رجلاً يسير إلى الأمام فوق جبال يغطّيها الثلج (ص ٣٧٢) أما عندما يأتي الأمر إلى قرية والدها، فهي لا تستطيع إلاّ أن ترسمها على هيئة «مدينةٍ مسوّرةٍ تَكْثر فيها حيواناتٌ خرافية» (ص ٣٧٧).

على العكس من صفاء، يتّخذ الفنُّ لدى «رحاب» صيغةَ التمرد والاضطراب والخروج على المألوف. في البداية تتعلّم عزفَ الكمان على يد الأم التي تنتمي إلى طائفةٍ مغايرةٍ لطائفة الأب، فدفع الأولادُ ثمنًا باهظًا نتيجةً لهذا الاختلاف وفي المدرسة تقع في غرام فريد، أستاذِ الرسم، والدِ صفاء الرسم هنا مفتاحُ الحب والغرام، لكنّه قفزةٌ في المجهول، إذ تؤدّي علاقةُ الحب هذه إلى تشتُّت أسرة صفاء ويبدو أنّ مرارة التجارب تركتْ شرخًا عميقًا في أعماقها، وهكذا تصل إلى حسم علاقتها مع أدهم برفض الانضمام إليه في الغربة. ويبقى لها تحقيقُ الذات من خلال تربية ابنة أختها اليتيمة، جنان. وتنتهي الرحلة مع الفن إلى اللافن أو متابعة إنجازات الأصدقاء.

❖

على الرغم من المرارة والعنف والقمع والقهر وهتك الأعراض وانتهاك الحقوق، لا ينغلق سردُ الرواية على تيمة المرارة، بل يتخطّاها إلى نوع من التفاؤل ولو من خلال الحلم. فبعد استشهاد جميل واغتصاب حنان، يخرج شخوصُ الراوية إلى شوارع المدينة وقد «تلاصقوا وتطلّعوا في وجوه بعضهم» (ص ٤٩٥)، ومن ثم يظهر لهم طيفُ ميّ ـ حبيبةِ جميل ـ فتطمئنهم إلى أنّ العصافير المهجّرة عادت إلى عشّها إنّها خاتمةٌ شاعريةٌ يمتزج فيها الواقعُ بالأسطورة؛ ذلك أنّ بقاء الشخوص على قيد الحياة، في واقعٍ غيرِ اعتيادي، ومهما كانت تلك الحياةُ بائسةً، يشكّل إنجازًا أسطوريّاً.

وأخيرًا، فإنّه برغم المرارة والسوداوية؛ وباستثناء فخامة بعض الحوارات وتكلُّفِها؛ وباستثناء بعض الرتابة في الأسلوب الشاعري، الذي كان في مواضع محدّدة يُثْقل تدفُّقَ السرد وسلاسته فإنّ المتابع لا يجد بدّاً من الإقرار بأنّ رواية **غبار الطلع** إنجازٌ أدبيٌّ غني بجمالياته الأسلوبية وعميقٌ بدلالاته ومرجعياته.

دمشق