

## «رماد الحب»: التصعيد الدرامي وتتابع المآزق

بهاء بن نوار

نفسيات الشخصوص، ومسرحيتي هاملت وروميو وجولييت اللتين أطلتا من خلال عملٍ مسرحيٍ ابتدعه البطلُ للانتقام من غريمه، ورواية الحب في زمن الكوليرا التي يذكر إصرارُ بطلها على استعادة حبيبته بعد أكثر من نصف قرن على الفراق بإصرار بطلنا على الأمر نفسه بعد ثلاثين عاماً من القطيعة.. لولا أن بطلَ ماركيز استعان على غايته بالصبر والانتظار، فيما حاول بطلنا الاستعانة عليها بالقتل.

❖ ❖ ❖

ما يعني في قراءتي هذه هو استجلاء الجانب الدرامي وتداق الأحداث، التي يمكن ملاحظة مستويين متكاملين يتحكمان فيها: (١) مستوى الفرد، بكل ما يموج في أعماقه من مشاعر توجهه وعيه وتشكل ضغطاً على وجوده وعلاقاته بالآخرين. (٢) مستوى السياق الاجتماعي، الذي يضطلع بتوجيه شق كبير من تحركات البطل ومن سير الأحداث.

فعلى المستوى الأول نلاحظ أن البطل «حامد» هو محور جميع التغيرات، وأن تقلبات مزاجه هي التي تحدد مسار الأحداث، التي انطلق خيطها الأول بعد حوالي ثلاثين عاماً من بداية القصة الأصلية، حين اكتشفت زوجته أنه يعشق امرأة أخرى ويحتفظ بصورها ورسائلها في إحدى الحفائب طوال عقود زواجهما، الذي لم يكن إلا مهرّباً لجأ إليه حين غصت أيامه بمأساة رحيل «شمس» إلى من سيصبح عدوه اللدود. هكذا تتكرس الذات سلطة في تسلسل الأحداث وتصاعد المفاجآت، التي لم يكن أغلبها إلا وليد فردٍ مضطرب، كثيراً ما ينكفي على نفسه، لاعقاً جراحها الحقيقية والموهومة، ومتشبهاً بطفولته المحرومة ومراهقته البائسة.

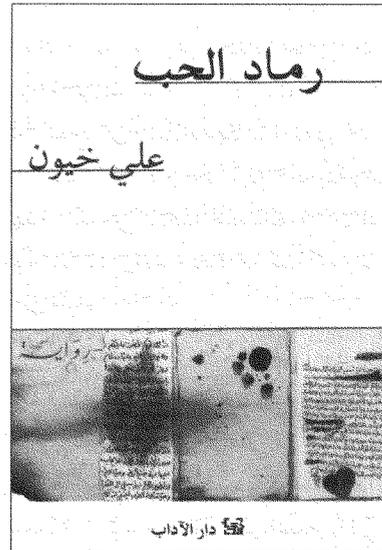
أما المستوى الثاني فتركه المؤلف في نقطة خفيفة تفاجئنا أحياناً بشكلٍ يوحي أن سلطتها لا تقل عن سلطة البطل المكرسة منذ بداية العمل: فالحقيقية السوداء لم يكن لينتهك أحدُ غموضها لولا تلك «المفرزة الأجنبية» المكلفة بتفتيش الدور بحثاً عن «أسلحة ومتفجرات». ولم يكن لجوء البطل إلى بيت أحد أصدقائه - بعد انهيار زواجه وضياع أسرته - ليضفي طابعاً مأسوياً على جو الرواية لو لم يُقتل هذا الصديق بسبب

يقدم لنا الكاتب العراقي علي خيون في روايته الجديدة رماد الحب<sup>(١)</sup> عالماً متماوجاً تتعدد فيه الرؤى، وتزدحم العقده، وتلتبس المشاهد والأحداث، بما يتيح لقارئها فرصة النظر إليها من زوايا كثيرة:

- فمن ناحية نفسية يمكن الارتكاز على مقولات «عقدة أوديب» الفرويدية، وعلى ما عجت به طفولة البطل من يتم وحرمان وجداني لم يجد متنفساً لهما إلا في غرامه الأول الذي التبس - دون أن يعلم - بأبيه الافتراضي المجهول، سعيد أدهم. وقد أتى مقتل هذا الأخير تجسيدا لنزوع الانتقام الأوديبي، وإحالة على اضطراب نفسية البطل وتسكعه بين أكثر من وجه أنثوي يتوهم في تقاسيمه الحانية شيئاً من تقاسيم وجه أمه الغائب.

- ومن ناحية عاطفية خالصة قد تكفي القراءة بالتركيز على الجانب الرومانسي، وتتبع خيبات الحب الأول التي أفسدت على البطل حياته وجعلت من الانتقام والظفر بحبيبة الصبا هاجسه الأوح.

- وتمكن أيضاً مقارنة النصّ مقارنةً تناصيةً ستحضر نماذج أدبية أخرى: كأسطورة أوديب التي تشغل الجانب التأويلي من



❖ - كاتبة وناقدة جزائرية.

١ - دار الآداب، ٢٠٠٩.

انكشف. هنا يمكن القول إنَّ الصراع الأول الذي خاضه البطل مع نفسه، وانتهى بشبه حلٍّ معقول، قد تزحزح هدوؤه بعد أكثر من ربع قرن من التجاهل، فتبعثرت مكونات قلبه في لحظة طائشة يمكن عدُّها العقدة الثانية: فلا هو حظي بوصول حبيبته الغائبة، ولا هو حافظ على قناعه المراوغ منذ عقود... هذا فضلاً عن لجوئه إلى بيت صديقه «القتيل على الهوية» فيخاله يقاسمه السرير وهو ينزف دمًا، ثم يقتحم أحلامه ويحيلها كوابيس يسأل فيها كل لحظة عن سبب مقتله.

كلُّ هذا اللامعقول كان ذا أثر في تصعيد المآزق إلى أقصى طاقاته التي تفتقت عن خطة انتقامية قوامها نصٌّ مسرحيٌّ مجنون، يؤدِّيه الممثل المستهدفُ بصدقٍ وانفعالٍ قد يقضيان عليه لأنه مضطَّر إلى أن يتقمَّص دورَ هاملت (أصعب الأدوار المسرحية)، وأن يبني عرشاً من الكراسي والطاولات، ليصل إلى سقف المسرح، ولينشد كلماتٍ شاعرية، قد يبلغ تأثره بها أن يسقط، أو قد ينهكه الصعود والنزول مع الظلم وارتفاع الحرارة وتقدمه في السن. أيُّ إنَّ الحلَّ الذي ارتآه العاشق لأزمته كان موتَ غريمه وتشفيهِ بمصرعه من دون أن يتَّهمه فيه أحدٌ - وهو ما تمَّ له فعلاً لحظةً تداعي «العرش الخشبي» وسقوط الممثل ميتاً.

هذه هي اللحظة التي بدأت بها الرواية، وهي بداية «استباقية»، إذ لا ينسج الراوي مسارَ أحداثه من أول حركةٍ دراميةٍ بل يبدأ من منتصف الأحداث أو ختامها، من لحظة موت الغريم، الذي يلوح حلاً سهلاً لا تنتهي به مآزق البطل، بل يتلوه حلٌّ هشٌّ آخر، هو موت أبي الحبيبة وابنها اللذين أتى رحيلاًهما المفاجئ شافياً لأحقاده: فالأب المتسلط كان عائقاً أمام سعادته برفضه خطبة ابنته له، والابنُ وجهُ من أوجه غريمه وبقياه.

تنبع هشاشة هذا الحلِّ من كونه يحمل في أعماقه أزمةً جديدةً: فقد تظَلَّ معه فعلاً هذا العاشق مجهولاً، فتذلل العوائق من أمام الذكريات الجميلة الغابرة التي قد يكون اقتراجه منها سبيلاً إلى استعادتها؛ وقد تنكشف جريمته المدبرة ويضاف إليها التسببُ أيضاً - ولو عن غير قصدٍ - في مقتل الأب والابن، بما يبذدُ سحابة الوصل المنشود. ولا يمهلنا المؤلفُ كثيراً إذ سرعان ما يفاجئنا بمآزقٍ عصيٍ ينكشف فيه أمام العاشق سرٌّ قاتلٌ: وهو أن من ناصبه العداة دهرًا، ولم يقنع إلا

الهوية (ص ٦٢ - ٦٣). والمفارقة الدرامية نفسها التي يحويها هذا العمل لم تكن لتبلغ نقطة احتدامها القصوى لولا مقتل ابن الحبيبة/الأرملة المشتهاة وأبيها بمجرد سماعها خبر مصرع الزوج، ولولا أن موتهما لم يكن إلا بسبب إحدى العيوات الناسفة التي غصت بها شوارع المدينة وهما في طريقهما للشروع في مراسم دفنه (ص ١٥٠). يضاف إلى ذلك مصرع سامي الماهر، الذي أوحى لنا المؤلف بأن ميته مجانية لا تقل جرعة العبت فيها عن الميتات السابقة، التي يمكن وصفها كلها - على حد تعبيره هو نفسه - بأنها لا تزيد عن أن تكون «خطأ في الإخراج وخروجاً عن النص!» (ص ١٥٥). كما أن مقتل ابن خال البطل «فارس» لم يكن أيضاً ليحصل لولا انفلات الأمن وغياب القانون، فضلاً عن وجود عبارات كثيرة تلقي بظلال عميقة على ظروف الوطن وتقشّي العنف والدمار في أرجائه. وهذا يؤكد أن المؤلف لم يتجاهل سياقات بيئته وظروف مجتمعه، بل عمد إلى إبرازها بطريقة إلماحية يمتزج فيها الهمان: الجمعي ممثلاً في أزمات الوطن وانفلاتاته الأمنية؛ والفرد في أزمات البطل ومشكلات قلبه التي عن طريقها بدأت شرارة الأحداث الأولى تنقذ وتتتالي.

ولو تتبنا هذه الأحداث لوجدنا أولها منصباً على شابٍ منطوي يفتح قلبه على حبٍّ أوّلٍ محتدم، سرعان ما يفشل بسبب نوبات شكِّ الكثيرة التي تنتهي بانفلات الحبيبة إلى زوج آخر يستحيل خصماً لا يدخر ذلك المحب المهجور سبيلاً إلى الانتقام منه. وهو لا يجد وسيلةً أمثلَ لذلك من توريثه مع جهاز المخابرات، ثم يفر إلى الخارج لدى اكتشاف كذبه. وهذا يمكن أن نعتبره الحركة الأولى في مسار الخط الدرامي، وتتميز بانفتاحها الشاسع وتقاطعها مع كثير من قصص الحب التي قد تحوّل فيها عهد الوفاء القاطع إلى نقيضه من الخيانة والدس وصولاً إلى القتل.

وتبدأ الحركة الثانية لحظة الهرب والانفتاح على تجاربٍ أخرى تُتناسى بها لوعة الحب الأول. ثم يأتي الزواج ليوهمنا بتصالح حامد مع ذاته بعد رجوعه إلى الوطن وتسليمه بدوره الجديد، زوجاً مخلصاً وأباً حنوناً، وإن أطلت أشواقه القديمة من خلال تسميته ابنته باسم حبيبته الأولى. ما تتميز به هذه الحركة هو هدوؤها وميلها إلى أن تكون حلاً كدنا نسلم به لو توقّف الزوج عن استحضار لحظاته الغابرة، ولو لم يتركها محنطة في حقييته السوداء التي لم يلبث سرُّها أن

الرّماد، ولم يبق سوى عيني الحبيبة العاتبتين وبقايا قصاصةٍ تضمّ كلمتين: «أيقظ شعورك!» وهما البؤرة العميقة التي تُختصر فيها مقاصدُ هذا العمل: ألا يكون الحبُّ يوماً ذريعةً للحقد والانتقام، وأنه هجٌّ أسمى من أن يستحيل يوماً نثاراً من رماد.

وعليه يمكن القولُ إنّ هذا العمل يحمل بامتياز ملامح الحياة العراقية وانشغالاتها، وإن لم يعمد فيه المبدعُ إلى حصر المكان أو الارتكاز على خصوصياته؛ فلم يحدّد لنا في آية مدينةٍ تدور الأحداث، ولا أشار إشارةً صريحةً إلى شيء من تاريخ العراق. وهذا يعني شموليةً في الرؤيا، وشساعةً في التعبير، ونفساً إنسانياً لم تعد فيه المعاني مقتصرةً على قوميةٍ واحدة، بل يلحظ تضافرٌ المحليّ مع الإنسانيّ، وغلبه هذا الأخير. وذلك لأنّ الموضوع الرئيس لهذه الرواية هو الحبُّ بمعنياه: (١) المُشرق، أي حبّ الذات والآخر، والانفتاح على اختلافه بتقبّل نقصه والاستبشار باكتماله؛ (٢) والمتعقّن، أي الأنانيّ والمجرد من التسامح والعطاء، حيث يغدو هويةً للقتل وذريعةً لتحقير الآخر والانتقام منه. وهو الحبُّ الذي تورط فيه البطلُ، فانتهى به الأمرُ إلى أن يكره الآخر ويكره نفسه، يدمره ويدمر نفسه معه.

وإلى جانب هذا تمكّن ملاحظةً جوانب إنسانيةً أخرى، تكرّس فكرة الإقبال على الحياة على الرغم من المأسى والحروب: فالحبيبة التي تقدّم بها العمرُ كثيراً لا يزال الراوي يصفها بذات الجسد الرشيّق ذي الخمسين ربيعاً (ص ١٠)، والعاشقُ نفسه يصرّ على أن يبدأ من جديد ويستعيد حبه وهو في الخمسين.

وفضلاً عن هذا، فإنّ مهن الشخصيات (الكتابة والتمثيل والإخراج والرّقص) تتميز بعلو الحركية فيها والاحتراف بالحياة. ويقوم المسرحُ علامةً حياةً تتحدّى بوادر الموت والذمار المنتشرة: فهناك دوماً عُروضٌ لا تكاد تتوقّف، وهناك استعراضاتٌ وحيواتٌ كثيرة، وأكثر من غجربةٍ حسناء مثل «ذهب» غاديةٍ ورائحة.

وأخيراً، فإن ما يميّز هذا العملَ نفس إنسانياً تختصره جملةً واحدة: «قد تعصف بالبلد حروبٌ كثيرةٌ وملماتٌ... لكنّ في النفس توقفاً مقدّساً، وأشواقاً لن يصادها الموت أبداً مهما طال».

الجزائر

بموته، ليس سوى منقذه من الهلاك وأبيه الافتراضي! وهنا قمةُ التشابك والاحتباس: فتماماً كما فعل أوديب الإغريقي حين قتل نفسه، مجازاً، بسمل عينيه، لا يجد البطلُ هنا من مخرجٍ لمأزقه سوى قتل نفسه، حقيقةً، وبالطريقة نفسها التي قُتل بها غريمه/أبوه: بعرش وهمي يمكن عدّه رمزاً لسطوة الحبّ. فالمحبّان كلاهما طاغيةٌ وعبدٌ للآخر في آنٍ واحدٍ (ص ٥)؛ وكلُّ عرشٍ قوامه الطغيانُ مصيره التهشمُ: إمّا بتهشيم الطرف الآخر، أو بتهشيم الأنا واحتضان الموت. وفي كلا الطرفين التدميرين يسود نسيجٌ دائريٌّ، أهدائه محكمةٌ ومأزقه وحلوله متناوبةٌ الحضور والتأثير، حاملةٌ جُرْعاً من العيب والسخرية التي تصل أحياناً حدّها الأقصى، المضحك/المبكي، كالميتات الخمس المتتالية التي كان سببها «خطأٌ في الإخراج وخروجٌ عن النصّ»: جمرةٌ عشقٍ تفجّرت فجأةً وتسبّبت في جميع تلك المآسي.

والشخصُ الوحيدُ (صابر) الذي كانت منيئته بعيدةً عن لعنة أهواء البطل لم ينجُ أيضاً من عبثٍ آخر: عبث الهوس الطائفيّ والقتل المجانيّ على الهوية. ولذا كانت صرخاتُ زوجته اللتاعة: «قتلوا صديقك يا حامد... قتلوه دون ذنب!» (ص ١٥١ - ١٥٢) بمثابة نشيدٍ استصراحيّ قصير ينير جزءاً من جوّ العبث والمفارقات الذي لم يدخر المبدعُ جهداً من أجل إبرازه. فحتى في سياق سرده لإحدى مغامرات البطل الهروبية، نجده يوظف بنية المفارقة، ويجعل للهنديّة الحسنة والحبيبة الطارئة أبا يحدثنا ودموغه تسيل عن التناحر الطائفيّ في الهند بين المسلمين والهندوس، خاتماً حديثه بالسؤال الجوهريّ: «لماذا يُقتل شخصٌ على أيدي أناس لا يعرفونه؟!» (ص ٩١). هذا السؤال، بشموليته، يمكن إسقاطه على بعض ما لدينا من أحداث: زوجٌ آمنٌ يقتله مجهولون لا يعرفهم بسبب الهوية؛ وزوجٌ آمنٌ مثله يترصدّه مجهولٌ لأنه، دون كلّ الرجال، زوجٌ الحبيبة، أي غاصبها ومحتكرٌ مباحها!

وحتى في بعض المواقف البعيدة عن جنائزية الموت تطالعنا السخرية الدرامية القاسية نفسها. فالشكوك التي أرقت العاشقَ حول علاقة حبيبته بفهمي النقاش تكشّفت عن أضاليل كان يكفيه لتبديدها أن يسأل فهمي مباشرةً أو مراوغةً بدلاً من أن يصطلي بلظاها عقوداً ويخسر بسببها حبيبة العمر (ص ١٥٩). والحقيقة التي كانت سبب المآسي انتهت حفنةً بائسةً من