



ضياع الهوية بين الاغتراب والغرائبية- قراءة تأويلية في رواية الغرف الاخرى

لجبرا ابراهيم جبرا

ضياع الهوية بين الاغتراب والغرائبية- قراءة تأويلية في رواية الغرف الاخرى لجبرا

ابراهيم جبرا

م.د.جولان حسين جودي

كلية التربية/ الكوفة

أ.م.د.إيمان عبد دخیل عيسى

كلية الآداب/ بابل

البريد الإلكتروني Email: jolan.judi@uokufa.edu.iq

الكلمات المفتاحية: الغرائبية ، الاغتراب ، الهوية ، الكابوسية ، المتاهة.

كيفية اقتباس البحث

عيسى ، إيمان عبد دخیل ، جولان حسين جودي، ضياع الهوية بين الاغتراب والغرائبية- قراءة تأويلية في رواية الغرف الاخرى لجبرا ابراهيم جبرا ، مجلة مركز بابل للدراسات الانسانية، ٢٠١٩، المجلد: ٩، العدد: ٣ .

هذا البحث من نوع الوصول المفتوح مرخص بموجب رخصة المشاع الإبداعي لحقوق التأليف والنشر (Creative Commons Attribution) تتيح فقط للآخرين تحميل البحث ومشاركته مع الآخرين بشرط نسب العمل الأصلي للمؤلف، ودون القيام بأي تعديل أو استخدامه لأغراض تجارية.

Registered في مسجلة في

ROAD

Indexed في مفهرسة في

IASJ

Journal Of Babylon Center For Humanities Studies 2019 Volume: 9 Issue : 3

(ISSN): 2227-2895 (Print) (E-ISSN):2313-0059 (Online)



Loss Of Identity Between Alienation And Exotic: An Interpretive Reading The Novel Of The Other Rooms Of Jabra Ibrahim Jabra

Asst. Prof. Dr. Eman Abdu-Dakeel
Esae
University of Babylon/College of Arts

Lecturer. Dr. Julan Hussian
Judy
University Of Kufa/College of
Education

Keywords: Exoticism, alienation, identity, nightmare, maze.

How To Cite This Article

Esae ,Eman Abdu-Dakeel , Julan Hussian Judy , Loss of identity between alienation and exotic: an interpretive reading in the novel of the other rooms of Jabra Ibrahim Jabr, Journal Of Babylon Center For Humanities Studies, Year :2019,Volume:9,Issue: 3.



[This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.](http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

Abstract

Other rooms A novel by the writer Jabra Ibrahim Jabra, Woven from the threads of alienation and alienation, A special fabric, in which the main character appeared to be absent: shape, name, and memory in which the other has increased the scope of the distortion of identity and undermine it, hoping to achieve the state of alienation, especially as the narrative place was a maze into which lost, and out of it an end, that the character always seeking to achieve it. This intriguing narrative plot opens up prospects for reading this text, an interpretive reading that gives the recipient a space to understand and reproduce critically.





الملخص

الغرف الأخرى رواية للكاتب جبرا إبراهيم جبرا، تتسج من خيوط الغرائبية والاغتراب، نسيجاً حكاثياً خاصاً، بدت فيها الشخصية الرئيسية مغيبة الهوية: ملامحاً واسماً وذاكرة، وقد عمد الآخر إلى زيادة مساحة تشويه الهوية وتقويضها، إمعاناً في تحقيق حالة الاغتراب، ولاسيما أن المكان السردي كان عبارة عن متاهة الداخل إليها ضائع، والخروج منها غاية، تسعى الشخصية بالبحث المستمر إلى تحقيقها. هذه الحكمة السردية المثيرة للتساؤلات، تفتح أفقاً لقراءة هذا النص قراءة تأويلية تمنح المتلقي مساحة في الفهم وإعادة إنتاجه نقدياً.

مقدمة :

لم تخل أعمال جبرا إبراهيم جبرا الروائية من توظيف الغموض، بوصفه ملمحاً من ملامح بطله الفلسطيني الفاعل في الواقع الذي يعيش فيه، حتى لو كان منفياً بعيداً عن أرضه ووطنه. فعالية تضفي عليه هالة من خصوصية، وفردة، وبطولة، قد لا يحققها الإنسان العادي، مثل: شخصية وليد مسعود في رواية البحث عن وليد مسعود، وشخصية وديع عساف في رواية السفينة، وشخصيات روايته المشتركة عالم بلا خرائط؛ مع هذا فإن رواياته لا تخرج عن بنية الواقع الإنساني العربي، وبملامح هوية فلسطينية واضحة. حتى وهو يتمثل الواقع العراقي، تجد البطل الفلسطيني وقد اكتملت هويته الوطنية بعيداً عن المكان الجديد/المنفى.

لكنه خرج عن نمطه هذا، عندما كتب روايته الغرف الأخرى، التي اکتتزت بدلالات رمزية، تتيح إمكان قراءتها قراءة تأويلية غير منغلقة الأفق، لكونها نصاً ينتمي تصنيفياً لما بعد الحداثة بغرائبيته وبنيته المكانية اللامنطقية، ثم إصرار الروائي على تقويض حدود الوعي وهدم الصلات المنطقية حوارياً.

ويبدو أن جبرا إبراهيم جبرا كان مسكوناً بفكرة التداخل بين الواقع والخيال، في الحياة الإنسانية، ولاسيما في الإبداع، ولهذا وضع كتاباً بعنوان "أقنعة الحقيقة وأقنعة الخيال"، وقد ظهرت هذه الثيمة في أغلب رواياته لكنها بشكل عرضي، أما في الغرف الأخرى فقد تحولت إلى الثيمة الأساس التي بنيت عليها الحكمة الروائية، وإلى رؤية فلسفية متكاملة مزجت الواقع بالحلم⁽¹⁾، وقد يتحول البعد الخيالي إلى التغريب والإغراب، إمعاناً في قطع صلة الإنسان بالواقع، الأمر الذي يولد عند المتلقي المنشغل بإمكان التصديق أو عدمه؛ سيلاً من الأسئلة التي تبحث بشغف عن أجوبتها:





- هل ما مر به البطل قبل كشفه في الخاتمة، كان كابوساً؟ أم لعبة/المتاهة، أم تمثيلاً لحقيقة وجودية فلسفية؟ أم حالة مرضية تتمركز حول فقدان الذاكرة والتوهم؟ أم الشعور ب(فوبيا) المكان؟ -هل كان المتلقي بوصفه جزءاً من العمل الفني - بحسب آيزر- يسير في قراءته مهتدياً بواحدة من هذه القراءات؟ أم أنه أدرك السر من الوهلة الأولى، أو في أثناء القراءة قبل الوصول إلى لحظة التنوير في الخاتمة؟

-هل جاءت الخاتمة التي كشفت السر بالمستوى المطلوب عند الكاتب والمتلقي؟ أم أنها خيبت الظن ولاسيما عند الثاني؟

-هل أن ضياع ملامح البطل والمكان والزمان آل إلى تضييع الهوية ؟ يسعى هذا البحث إلى اجتراف أجوبة منطقية على هذه الأسئلة، في ضوء قراءة النص الروائي قراءة تأويلية في مباحث ثلاثة، بعد مدخل لتحديد مفاهيم: الغريب، الاغتراب، والغرائبي، والمباحث هي:

١-هوية الذات بين الوجود والاغتراب، وتجلياتها في الرواية .

٢-تجليات الغرائبية في الرواية.

٣-علاقة الاغتراب بالغرائبية وضياع الهوية الذاتية .

مدخل: الغريب، الاغتراب، والغرائبي.

في موسوعته المعجمية المدهشة، يفيد ابن منظور من صلة القرابة بين المصطلحات الثلاثة، فهي تنتمي إلى جذر واحد وهو الجذر غرب، الذي " أصله من الغُرب، وهو البعد ومنه قيل: دار فلان غُربة"، لأن من معاني غرب " الغربة والغرب: النوى والبعد ... ويقال غُرب في الأرض إذا أمعن فيها "(١)، وقد يكون إبعاداً ونفياً قسرياً، ف" التغريب: النفي عن البلد... الذي وقعت الجناية فيه يقال أغربته وغربته إذا نحيته وأبعده...والغُربة والغُرب: النزوح عن الوطن والاغتراب ". والاغتراب والتغرب كذلك؛ تقول منه: تغرب، واغترب ، وقد غُرب الدهر . ورجل غُرب بضم الغين والراء، وغريب بعيد عن وطنه؛ الجمع غرباء، والأنثى غريبة "، والغريب قد تشير إلى القلة والندرة وفي الحديث القدسي "أن النبي سئل عن الغرباء، فقال الذين يحيون ما أمات الناس من سنتي. وفي حديث آخر: إن الإسلام بدأ غريباً، وسيعود غريباً كما بدأ، فطوبى للغرباء، أي أنه كان في أول أمره كالغريب الوحيد الذي لا أهل له عنده، لقلة المسلمين يومئذ، وسيعود غريباً كما كان، أي يقل المسلمون في آخر الزمان فيصيرون كالغرباء ".

وتعني كلمة الغريب أيضاً" الغامض من الكلام "، لقلة وروده ولبعده عن المعنى القريب من الذهن. أما الغرائبي فالإشارة الوحيدة إليه في اللسان جاءت بصيغة الغرائب وتعني " من النساء





غير الأقارب" (٣)، ويبدو أنها من جموع غريبة. وهكذا يلتقي الغريب بالاغتراب والغرائبي في الدلالة المعجمية التي تشير إلى البعد والقلّة والغموض والندرة.

ولعل مفهوم الغرائبي أكثر إخوته إشكالاً؛ لأنه يلتقي مع مصطلح آخر من حقل لغوي مختلف، هو العجائبي لكنه يتقاطع معه في الدلالة على الرغم من المحاولات المتكررة للتمييز بينهما، فالعجائبي يرجع إلى الجذر عجب و" العُجْب والعَجَب: إنكار ما يرد عليك لقلّة اعتياده " والزجاج يرى أن " أصل العجب في اللغة، أن الإنسان إذا رأى ما ينكره ويقل مثله، قال: عجت من كذا" وأيضاً يذهب ابن الأعرابي هذا المذهب فالعجب عنده: " النظر إلى شيء غير مألوف ولا معتاد"، وعند ابن الأثير " التعجب مما خفي سببه ولم يُعلم" (٤)، و" العجيب الأمر يُعجَب منه... ويقال جمع عجيب عجائب" (٥)، فمع اختلاف حقلّي غرب وعجب صوتياً وصرفياً، إلا أنهما يلتقيان دلاليّاً في معنى خفاء الأمر لقلّة وروده وعدم اعتياده وبعده عما هو معروف عند الناس، وهذا التقارب سنجدّه ملمحاً للشبكة الدلالية التي نسجها مفهوما العجائبي والغرائبي في النقد الحديث، فكثيراً ما جرى الخلط بينهما واستعارة أحدهما بدلاً للآخر في الدراسات النقدية ولاسيما السردية، ومما زاد اللبس تعريف تودوروف للعجائبي الذي كان مرجعاً عاماً، لمعظم الدراسات النقدية التي بحثت في بنية الغرائبي والعجائبي والفانتازيا في السرد الحديث، إذ يعرفه بأنه " التردد الذي يحسه كائن لا يعرف غير القوانين الطبيعية فيما هو يواجه حدثاً فوق الطبيعي حسب الظاهر" (٦)؛ لأن العجائبي عنده هو التردد بين حقلّي الغريب والعجيب، فما أن ينتهي هذا التردد بين القول إن هذا الحدث وإن بدا غير مألوف إلا أنه لم يخرق قوانين الطبيعة باستحالة تحققه فهو الغريب.

وإذا جزمنا بان هذا الحدث لا يمكن لقوانين الطبيعة تفسيره، وانه بحاجة إلى قوانين جديدة فإنه العجيب. إذا انتهى التردد انتفى العجائبي لصالح الغريب أو العجيب (٧). فالتردد هنا محكوم بعملية التلقي، والقطع بالركون إلى أحد الجانبين؛ والتلقي يبقى أمراً فردياً وأنيباً، فما هو غريب في مكان قد يبدو مألوفاً في آخر، وما هو غريب قبل مائة عام، هو ليس كذلك الآن، أما العجائبي فمرتبط بمرحلة تاريخية، فالبساط السحري عجائبي في ألف ليلة وليلة بينما الطائرة النفاذة ليست كذلك (٨). وإذا كان العجائبي هو " الخيال المبني على انتهاك الواقع ومن ثم استحالة تحققه على أرض هذا الواقع تحقّقاً طبيعياً بعيداً عن أي قوى أخرى غير طبيعية كالسحر مثلاً" (٩)، فإن درجة الاستحالة تبقى رهنا بتصديق المتلقي، الأمر الذي يحيلنا مرة أخرى على الغريب والغرائبي الذي هو " وصف ردود فعل معينة وبصفة خاصة الخوف؛ إنه مرتبط فقط





بأحاسيس الشخصيات وليس بواقعة مادية تتحدى العقل^(١٠)، أو على الأقل يمكن عدّ الغريب درجة أولى من درجات العجائبي^(١١).

المبحث الأول: هوية الذات بين الوجود والاعتراب، وتجلياتها في الرواية .

تسرد الرواية في متنها الحكائي، قصة ضياع البطل نمر علوان أو عادل الطيبي، في المكان: المدينة أو البناية الذي تحول إلى متاهة أو لغز هندسي بالنسبة للداخل إليه، أو الذي يروم الخروج منه. ويزيد من حدة ضياعه في المكان أنه لا يعرف هويته، ولا يعرف من يقابلهم فيه مع أنهم يدعون معرفته، والأكثر من ذلك أنه لا يتذكر من هو؟ اسماً أو ملامح أو مهنة. رحلة تيه يشعر فيها بالضيق والاختناق والخوف، ولاسيما أنه يتعرض للرصد والاحتياط من الآخر الذي يمارس سلطته على الذات التائهة، فإذا كان الآخر يمكنه أن يكون دليلاً ومرشداً إلى الخلاص، ففي هذه الرواية يتحول إلى فخ يترصد الذات للإيقاع بها.

يقول حميد لحمداني في حديثه عن الرواية والايديولوجيا : " الايديولوجيا تقترح النص باعتبارها مكوناته الأولية، لأنه لا يمكن بناء نص روائي إلا من خلال هذه المادة"^(١٢)، ولو انطلقنا من ايديولوجية جبرا الاغترابية التي تشعر فيها الذات بانقطاعها عن المكان والثقافة التي وجدت فيها، أو بعبارة أخرى تشعر، فيها الذات بأنها مختلف عن الآخر قضية وتكويناً، سنجد أن الكاتب عمد إلى هذا الشكل الروائي في الغرف الأخرى، بوصفه ايديولوجيا يضمّر في رمزيته تجليات كثير من هذه الايديولوجيا؛ فالشكل الرمزي للحكاية هنا هو جوهر العمل ومظهره في آن واحد، إذ إن الشكل الفني هنا كان دالاً ومدلولاً معاً.

جبرا إبراهيم جبرا، كان يشعر أنه مختلف عن المحيط الذي وضع فيه. مختلف؛ لأنه فلسطيني والآخر عراقي. مسيحي والآخر مسلم. غربي التكوين الثقافي قلباً وقالباً، والآخر شرقي التكوين الثقافي قلباً وإن تلبس بلبوس ثقافية غربية. بعبارة أخرى، هو مختلف الهوية إذا جاز التعبير، أو ملتبس الهوية، مسيحي واضطر إلى أن يعلن إسلامه. فلسطيني بجنسية عراقية. غربي وشرقي. هوية هجنة، كما يسميها (هومي بابا) فهل استطاع بطل روايته أن يتمثل رمزياً هذه الهجنة؟

يذهب هوسرل في مقولتيه " التعليق" و " الرد" إلى أن الذات حتى تحقق تجربة معيشة أكثر ثراء عليها أن تعلق " تجاربها وأحكامها ومسلماتها القبلية وأن تضعها جانباً بحيث يتحقق لها أكبر قدر من الافتقار المعرفي" وبذلك يتمكن " من رؤية العالم الأصلي كما هو " وقد أفاد آيزر من هذا الطرح وجعله " الشرط الضروري للفهم المناسب لمعنى النص الأدبي فبنية العمل الأدبي في نظره هي التي توجهنا أثناء عملية بناء المعنى وليست مفاهيمنا أو أحكامنا المسبقة ولكن





أيزر يميل أكثر إلى مقولات هايدجر التي عدلت هذا التوجه الهوسرلي المفرط عندما يذهب إلى أن هذا التعليق لا يمكن أن يكون كلياً ونهائياً وإلا استحال الفهم، بل يجب أن يكون جزئياً ومؤقتاً بحيث يسمح لنا التعطيل الجزئي أن نفهم ما كانت أفكارنا ومفاهيمنا المسبقة تمنعنا من فهمه ويتيح لنا في الوقت نفسه إمكانية ملاحظتها وتصحيحها على ضوء فهمنا الجديد وهكذا تتطور مفاهيمنا المسبقة وتثري باستمرار. إن توجه أيزر شبيه في الحقيقة بمقولة التفاعل الغادامرية، أكثر منه بمقولة التعليق الخالص الهوسرلية^(١٣). والقراءة التأويلية تتيح إمكان إشراك المتلقي، في إعادة إنتاج معنى النص العام بوساطة الفهم، لكن هذا لا يعني أن مبدع النص محيد كما تفعل القراءات البنيوية؛ بل " إن النص الأدبي إنما يحركه قصد مبدعه "، كما " كان هوسرل يرى بتأثير من فلسفته " القصديّة "^(١٤).

وقد دأبت الدراسات النقدية الحديثة، على تقسيم العمل الأدبي السردي من ناحية مصدره أو منبعه، بين المؤلف الكائن التاريخي ذي المرجعية الواقعية الحقيقية وبين المؤلف أو الكاتب الضمني، الذي هو ذات مجردة يمكنها أن تكون " انعكاساً أدبياً للكاتب الملموس (لينتقلت)، أو أنا ثانية له (بوث)، أو صورة تشخيصية للاختبارات، والوضعيات الأيديولوجية، للكاتب الملموس (أدام)^(١٥)، وبغض النظر عن درجة الاقتراب تعاضداً أو افتراقاً بينهما، فإن الكاتب الضمني يشكل " درجة وعي الكاتب/ الملموس في لحظة إبداعية (لحظة الكتابة)، لحظة ينظم فيها المؤلف معرفته تحت الشروط الأدبية (الفنية)، وهذه اللحظة هي التي تتحكم في تنظيم الأشياء وتوزيعها "^(١٦).

وعندما ننظر - بوصفنا قراء خارجيين للغرف الأخرى، سنجد الكاتب الضمني يستهل حكايته بإشارة رمزية مستلهمة من التراث، توظف حكاية الغرف الأربعين، التي كانت محرمة على المرأة، التي هي هنا تمثيل رمزي للذات، أو الأنا المدفوعة بشغف الفضول إلى المعرفة، حتى وإن كانت معرفة محرمة، أو الأنا المدموغة بشهود التمرد وهتك المنع، وهذا الاستهلال لا يشكل جزءاً مباشراً من الحكاية التي سيسردها السارد بعد ذلك مباشرة، بل هي مجرد تماه دلالي للمناس معها.

ومع أن جبرا ابتعد في روايته هذه عن أجواء الرواية الشعبية: وهي التي تفيد من توظيف الموروث الشعبي، مع التزامها ببناء الرواية كما عهده العرب عن الرواية الغربية^(١٧)؛ لأن الرواية انشغلت بهم وجودي نفسي، لكن الحكاية الشعبية التي جعلها جبرا عتبة من عتبات الرواية، التي تشير إلى زوجة السلطان الفضولية، التي دفعها فضولها إلى أن تتيه في الغرفة الأربعين





الممنوعة عنها^(١٨)، استطاعت أن تتحول إلى تمثيل رمزي كئائي، تشربته بنية النص السردي من مغزى الحكاية الشعبية.

وبما أن هذا الكاتب الضمني، هو من يعمل على تنظيم الحكاية وتقسيمها، وإخراجها بكل تفاصيلها، وهو يتحرك أصلاً بقصدية المؤلف الملموس؛ لذا فإنه من سيتحكم بتوجيه القارئ الملموس، نحو إيديولوجية محددة تمثلها الرواية ثيمة وشكلاً، لأنه في الأصل تجلٍ لأيديولوجية المؤلف الملموس.

الاغتراب نوع من ثورة الذات على محيطها، إنه رفض للزيف الذي يحاول أن يشد الذات إليه، أو هو نوع من المقاومة التي تبديها في دفاعها عن وجودها ضد الخارج / الآخر، وقد يبدو الأمر مع شخصيات جبرا الفلسطينية مضاعفاً؛ فهي مغتربة وغريبة في آن واحد، وهذا واضح جلياً مع وليد مسعود في البحث عن وليد مسعود، ووديع عساف في السفينة، وجميل فران في صيادون في شارع ضيق، بل حتى مع معظم شخصيات مجموعته القصصية الوحيدة عرق وقصص أخرى.

لكن في مجموع هذه الأعمال يجري التعريف بالشخصية والكشف عن هويتها وانتماءاتها، وأولى هذه الانتماءات فلسطينيتها، أما في الغرف الأخرى فجرى التعنيم التام على هذا الأمر. هل أراد جبرا أن يجعل من بطله هنا شخصية وجودية عامة؟ أم أراد أن يضاعف لها حالة الاغتراب والاستلاب؟

يمكننا أن نستجلي مظاهر الاغتراب في النص بـ:

١-شعور الشخصية الرئيسة/ نمر علون بالنفور من الآخر وشعوره بعدم الانجذاب نحوهم، ولن استثنى النساء ولهذا دائماً ما خاطب لمياء/ هيفاء، بسجائتي وصديقتي معا^(١٩).

يقول الراوي الذي هو الشخصية الرئيسة في الرواية نمر علون، "... ولكنه نظر إلي متوقفاً رد فعل مني. أما أنا، فلم أتحرك، ولم أقل شيئاً... لم ييأس الرجل من محاولة التقرب مني. أخرج علبه سكاثر، وقدم سيكارة، ولكنني هزرت رأسي بالرفض، دون أن أقول شيئاً"^(٢٠)، والموقف الرفض نفسه سيواجه به الراوي، المجموع، سواء في دعوتهم إياه لركوب السيارة^(٢١)، أو في داخل المتاهة. فهو وإن كان بحاجة لعلائق التواصل مع الآخر لأنه " ليس جزيرة مستقلة بذاتها..."^(٢٢)؛ لكنه من ناحية أخرى ينفر من إقامة هذه العلائق، أو هو دائم الشعور بالتوجس من الآخر، والخوف مما يراد منه لذا، وإذ أقيمت هذه العلائق فعلى " أي برزخ ضيق يصل بينه وبين الآخرين، وعبر أي بحر هائج يقوم هذا البرزخ"^(٢٣)

٢-حالة الاستلاب التي عاشتها الشخصية، فهو مسير في حركاته وتنقلاته، يقول:



" .. - نصل؟ إلى أين؟

- سترى

- سترى، سترى لماذا لا توضحين من أنت؟ أين تأخذينني في هذا الطريق الذي لا ينتهي؟" (٢٤).

- "وما كدت أعود إلى مكاني حتى جاء الرجل ذو الصلعة الشامخة ... وتقدم مني ... وقال وهو ينحني قليلا: " هل جنابك حاضر؟ الكل في انتظارك" فأرسلت نظرة تساؤل إلى مرافقتي الجالسة بصمت على الطرف الآخر من الكنبة، فأشارت إلي بعينيها وبهزة من رأسها، أن أذهب مع الرجل. بل إنها نهضت، واقتربت مني لتشجعني على النهوض. فامتثلت، وسرت وراءه وهي تصاحبني" (٢٥). بل قد ينتهي الأمر بالآخر إلى أن يشكل هوية الذات بحسب ما يراه أكثر من الذات نفسها :

تتاول عليوي استمارة ودفعها إلي وقال: " أعندك قلم؟ أملاها بسرعة، من فضلك" أخذتها ونشرتها على العارضة، وأخرجت قلمي وقرأت:

الاسم الرباعي للأب ومهنته...

الاسم الرباعي للأم ومهنتها...

أسماء أربعة أعمام ومهنتهم...

أسماء أربعة أخوال ومهنتهم...

التوقيع... تلكأت، والقلم بين أصابعي. قد أتذكر اسم أبي، واسم جدي، أما اسم أبي جدي، وجد جدي.. لحظ عليوي تلكؤي، فاخطف الورقة من يدي، واخرج قلما... وقال: " سأملأها (كذا) عنك". وبطرفة عين، ملأ السطر الأول، ثم الثاني، ثم الثالث، فالرابع، ودفع الاستمارة إلي وأمر. " وقّع" (٢٦).

٣- مجهولية الآخر وإنكار الشخصية له:

- " ... وجاءني على الخط صوت رجل لا أعرفه، يخاطبني مخاطبة صديق قديم أراه كل يوم: " أهلا دكتور! كيف حالك؟ آسف لجعلك تنتظر ... المهم أنك أخيرا جئت " فصحت به من خلال السماع: " من أنت، أصلا؟ وماذا يهمك من مجيئي؟ ما هذه اللعبة السخيفة؟ " فهقه محدثي الهاتف: " لا تكن عصبيا، أرجوك. أتسى بهذه السرعة؟" (٢٧).

ويبدو رفضه للآخر وشعوره بالعزلة والانعزال أصيلاً، حتى انه يقول: " في مقدوري عادة أن أعزل نفسي عما يحيط بي عزلاً كلياً، إذا اقتضت الحاجة، كأن في ذهني كهفا عميقاً انزلق إليه فلا أرى ولا أسمع أحداً" (٢٨).



المبحث الثاني: تجليات الغرائبية في الرواية.

لقد عمد جبرا ابراهيم جبرا إلى بنية سردية ملغزة، جرياً وراء رواية ما بعد الحداثة، فنقصد

تغيبب الواقع تماماً، وخلق عوالم غرائبية. تشكيل البعد الغرائبي في الرواية يتأتى من:

١- المكان / المتاهة (البنائية) الذي يشعر فيه البطل بالاختناق ويسعى جاهداً للخروج منه دون جدوى.

٢- الجو العام الذي وجد البطل نفسه فيه، المكان. الساحة المدينة المقفرة. البنائية التي جلب إليها، الخ، ثم هذا التحول الدراماتيكي في الأحداث، من ندوة إلى حبس، إلى حفلة. ومن اتهام إلى تكريم، ومن متعة إلى كابوس، ... الخ.

٣- فقدان الهوية، على مستوى الاسم، والملاحم، والذاكرة.

٤- إصرار الآخر على تعميق هوة الانفصال بين الذات/ البطل، والعالم الخارجي من جهة، وبين الذات وعالمها الداخلي من جهة أخرى.

مكان الرواية لم يكن محدد المرجعية فلا إشارة واضحة إلى فلسطينيته أو عراقيته، باستثناء إحدى الهويات التي وجدت بحوزة الراوي/ الشخصية الرئيسة نمر علوان، فلقبها يشير إلى مكان محدد في العراق هو الشوملي، فضلا عن شعور الشخصية بانفصالها عن المكان والشعور بمجهوليته " إنني ابن هذه المدينة، وأعرفها شارعاً شارعاً. بل شبراً شبراً. وأرعبني أن أدرك أنني أجهل مدينتي. لم تقع عيناى على مبنى أعرفه. بل ربما لم تكن هناك مبانٍ - حتى عندما أضاءت سائقتي، أخيراً، مصباحي السيارة، لم أر شيئاً أعرفه - كأننا منطلقان في صحراء"^(٢٩)، وتعويم المكان، وتوهيم هويته، أو عدم تحديد مرجعيته، يعمل على زيادة مساحة الغموض والتعتيم، ومن ثم زيادة مشاعر الخوف في نفس الشخصية والقارئ معا. فعملية التقويض والتدمير المتعمدة لواقعية المكان، هي من أضفى الطابع الغرائبي عليه.

غرائبية المكان في الرواية جعلته أقرب إلى جغرافية المتاهة. واستدعاء رمز المتاهة يضع القارئ أمام قراءة تأويلية ولاسيما أن وصف تفاصيل المكان فيه من الواقعية، ما يكسر أفق توقع القارئ ويدفعه للبحث عن المضمرة من المعنى أو دلالات هذا الرمز، فاستحضار متاهة المنيوتور، استعارة للبنية الأسطورية للمكان، واستحضار الغرفة الأخرى استعارة للبنية الفولكلورية، وكلاهما بنية قارة في الرواية، توهمان بالضياع والحيرة والخوف، ولاسيما إذا تعاضدا بصور كابوسية:

- "... غير أنني جعلت أرى ما يشبه النمل الأسود وقد بدأ ينغل على حافة المسرح، ... من أين جاءوا بهذه الأعداد كلها من الرجال والنساء ومن كل الأعمار ؟ يتسلقون إلى المسرح بصعوبة



يدفع الواحد الآخر إلى الأعلى، يساعده ويعيقه في آن معا إلا أن الصاعدين كانوا يتكاثرون، ... كانوا يصوتون: يزعقون، ويغنون، ويتأوهون، كأنهم فقدوا ألسنتهم.... وعدت إلى الكرسي الجلدي الضخم يحيط بي الصراخ والخوار والنهيق والعواء... وفي تلك اللحظة صدرت عني صرخة مديدة انشقت لها حنجرتي. وتلويت متعذبا في الكرسي، وسمعتني أطلق صرخة مجنونة أخرى، أحاول وقفها ولا أستطيع. وعند صرختي الثالثة، شعرت أنني اختنق. احتبس عني الهواء، وغبت عن الوعي.."(30)

غرائبية مكان الغرف الأخرى تأتي لا من لواقعيتها؛ بل لأنه واقعي بإفراط، وإفراطه هذا يمكنه من أن يجسم المخاوف التي تنتاب الإنسان، من المكان العادي المألوف إذا تحول إلى كابوس، أو متاهة؛ فمكان الغرف الأخرى لا ينفلت كثيراً من قيود الأبعاد الهندسية الواقعية، فكل تفاصيل المكان كبيرها وصغيرها واقعي تمام الواقعية، لكن إحساس البطل بالمكان سعة وضيقة. ألفة ووحشة. قريباً وبعداً، هو ما يضيف عليه طابع الغرائبية، المتولدة من قدرته على أن يتحول في ذهن الشخصية، إلى متاهة مترامية ليس لها أول أو آخر، الدخول إليها يشبه الدخول إلى عالم التيه والغموض، والخروج منها ولادة متمناة.

فالمتاهة مكان واقعي لكن أثره على الإنسان هو الغرائبي؛ لأن بإمكانه أن يخرج الإنسان من واقعيته إلى اللامألوف، فجغرافية المدينة بشوارعها وساحاتها والبنية وما فيها من غرف وسلالم وقطع أثاث كلها واقعية مألوفة لا عجائبية فيها أو غرائبية لكن علاقات المكين بهذه الأمكنة هي من يخرجها من واقعيتها إلى الغرائبية ولاسيما علاقة البطل بها إذ إنها تدفعه إلى حالة من الجنون فضلاً عن تنمية شعوره بالاختناق تحت وطأة كابوسية المشهد. تقويض واقعية المكان أنتج السمة الأكثر وضوحاً فيه وهي الكابوسية وتحوله إلى عوالم حلمية وهمية تتضح بخوف البطل وهلعه من شعوره بوحشة المكان وساكنيه.

وقد أثر تشكيل المكان لونها في زيادة مساحة هذه المشاعر، فغرفة بيضاء تماماً(31)، وأخرى زرقاء(32)، له دلالاته التي تدثر المكان غرائبياً، فعندما تتعدم رؤية الألوان/ التعدد في المكان سيخرجه هذا من المألوف، وينتقل به إلى التعجيب المقصود، ومن ثم تتعدم ألفية المكان، لأنه لا يبعث على الراحة، فاللون الأبيض على سبيل المثال، يسهم في عملية اللاتعيين لأن فيه تخفي الملامح، ولا تظهر التفاصيل، إلا بوجود الألوان الأخرى، وعلى الرغم من أن الأبيض يرمز إلى السلام، إلا أنه في الحقيقة، لون حيادي لا يمكنه أن يظهر التفاصيل إلا بالآخر فعندما يطغى هذا اللون على المكان -كما في الغرفة البيضاء في الرواية - فإن هذا الأمر يجعله مكاناً غامضاً يبعث على الخوف والرغبة، ولن يساعد البطل في معرفة طريق الخروج من المتاهة، أو



وضع حد لحالة التيه والحيرة^(٣٣)، ولذا عندما عملت الشخصية الموكلة بهذا المكان، على إرشاد البطل إلى طريق الخروج، أو باب الفرج كما ظن البطل، تبين أنه طريق مسدود، أخذه نزولاً إلى مزيد من الضياع والخوف: "لمحت في نهاية الرواق بداية الدرج النازل. الحمد لله! وأسرعت إليه. ولكنني ما أن هبطت بضع درجات - لم تكن مضاعة، ولا يأتيها النور إلا بشكل موارب من إضاءة الدهليز - حتى انعطفت السلم، وكدت أطأ على ظهر رجل جالس على الدرج. ويقربه قعد رجل آخر، وعلى الدرجات التالية قعد رجال ونساء على امتداد السلم نزولاً... كان السلم هذه المرة ينحدر إلى مسافة بعيدة، إلى أن يغيب في الظلام كما في قعر بئر" ^(٣٤).

نمط السرد القائم على التتابع، أسهم في دفع بنية الإيهام إلى التحقق واقعيًا، أو إقناع القارئ بإمكان الحدوث، فهذا التتابع هو الخيط المنطقي الوحيد في هذا الكابوس (الكافوي). إن اختيار نسق السرد التتابعي كان ناجحاً إلى حد ما، فضلاً عن راي شخصية؛ لأن هذا النوع من المكان هو أشبه بمتاهة، يوحي للقارئ أن طريق الخروج وإن كان ضائعاً فهو موجود، وهو بحاجة إلى أن يتابع البطل التائه ليعرف الطريق الصحيح للخروج منها، ولن يكون ذلك إلا بملازمة الشخصية الرئيسية وعدم تركه لحظة واحدة، وإلا انقطع الخيط المفترض، الذي يمسك به وهو يتحرك بين منحنيات المتاهة، وما السرد التتابعي إلا هذا الخيط المشدود بين يد البطل التائه، والقارئ المؤول هنا.

وقد يفسر هذا أيضاً، ميل الرواية إلى زمن سردي تصاعدي، والابتعاد قدر الإمكان عن القطوعات الزمنية، استرجاعاً أو استباقاً، إلا في مواطن محدودة، تمثلاً لبنية المتاهة: مكاناً، لعبة، كابوساً، حياة. لكن من ناحية أخرى بدت نمطية النسق السردية وكلاسيكيته، وقد تقوضت عن طريق المكان الغرائبي؛ لأن المتاهة نوع من التشبث عبر كثرة المنحنيات، وتداخل الأمكنة، فالغرف بعضها يتولد عن بعض، في خارطة غامضة تقتقر إلى الوضوح الذي من أجله صنعت الخرائط.

يقول عبد الفتاح كليطو عن الأمكنة الغرائبية: "إنها لا توجد على أي خريطة ويتم الدخول إليها على إثر كارثة ولا يرجع إليها المرء أبداً" ^(٣٥)، فأية كارثة دفعت بطل الغرف الأخرى إلى دخول مكان الرواية الغرائبي، وجعلته يرفضه وهو يسعى طوال الرواية إلى الخروج من متاهته؟ ليس فضوله في أن يعرف ما يجري حوله^(٣٦)، وفضوله في أن يستدرج فتاة السيارة^(٣٧)، التي كانت هي في الأصل من يستدرجه، فضول المعرفة والجنس هما الكارثة التي أوقع البطل نفسه فيها؟ ليدخل مكاناً لا يعرفه، كما فعلت امرأة الحكاية الشعبية. ولا يستطيع أن يتذكر شيئاً عنه وعن هويته.



لعل أغرب ما في كابوس البطل، هو التحول الذي يصيب الشخصيات، وهي تتبدل الملامح وتتغير، سواء ما يخص البطل نفسه الذي لا يعرف ملامحه في المرأة: "كانت قاعة المدخل المضاءة كبيرة، فارغة، فيما عدا كرسيين أو ثلاثة، دلفنا منها إلى باب جانبي، بمحاذاة مرآة طويلة أنيقة، قصت على شكل شجرة رأيت خيالي فيها، فقلت: غريب، هل هذا أنا؟ ولو لم ألمح فيها الفتاة التي معي تماما كما هي، لأقسمت أنني ضحية خدعة بصرية. خيل إلي فيها أن لي شاربا كثا أسود، وأن شعر سالفي وشعر رأسي قد خالطه البياض" (٣٨). والأكثر غرابة أنه لا يعرف اسمه فهو مرة نمر علوان ومرة عادل الطيبي، وأخرى فارس الصقار.

أما ما يخص باقي الشخصيات مثل هيفاء الساعي التي تتحول إلى سعاد تارة وإلى لمياء تارة أخرى (٣٩)، أو عليوي (٤٠)، هذا التحول من الشعور بكابوسية المكان، لكن يبقى التردد بين التصديق وعدمه، أبرز علامات العجائبي كما يقول تودوروف. وهذا التردد سيحفظ للرواية هذا الإمكان إلى أن نصدم في الخاتمة، إن ما كان ليس أكثر من حالة توهيم، فالشخصية وهمية ورقية لا بمعنى أنها سردية، بل هي ورقية داخل عالم السرد، شخصية بعثت من عالم الكتب التي برع البطل في تأليفها، في حالة من الهلوسة المرضية، أو حالة وسن بين النوم واليقظة، وإن. ما زال طابع الغرائبية قائماً؛ لأن الشخصية/ البطل، لم يتخلص تماماً من حالة التردد بين الحقيقة والوهم (٤١).

شخصية الفتاة في الرواية، كانت تتمحور في دور المرشد ورفيق رحلة البطل في تيهه، وهي وإن خرجت أحياناً عن هذا الدور إلى أدوار أخرى، مثل: الغاوية في السيارة والغرفة (٤٢)، أو دور المقدمة في الحفلة، والمدعي في المحاكمة (٤٣)... الخ، إلا أن الدور الأساس كان هو دور المرشد والدليل، الذي امعن في ضياع البطل لا إرشاده على الحقيقة، وعندما نكتشف أنها إحدى شخصياته المخترعة (٤٤)، عادت لتعيش حياة مع خالقها أو مخترعها، سينكشف البعد الغرائبي في النص عندما منحت الشخصية الورقية الحياة لتبدو حقيقية، لا في عين خالقها فقط، بل في عين المتلقي أو القارئ الضمني أيضاً، الذي كان ضحية تخطيط الكاتب منذ اللحظات الأولى للحكاية، قبل أن يفاجئه بالحقيقة الصادمة في النهاية، يفقد العجائبي توتره بحسب تودوروف ويتحول إلى مجرد غريب.

قد يكون الخوف من عالم التيه الذي دخله البطل والمتاهة التي ابتلعت، هو ما دفعه إلى الشعور بشيء من الأمان لوجود مرشدته أو دليله/ الفتاة، مع أنها متلونة وظهرت بأكثر من ثوب، إلا أنها في النهاية كانت تحقق له شيئاً من الرفقة المؤنسة، في رحلة الضياع هذه، وإن كانت أحيانا هي من أسبابها، ولهذا كان يصفها بالصديقة، ويلحقها بالصفة الضد وهي سجانتي.

المبحث الثالث: علاقة الاغتراب بالغرائبية وضياع الهوية الذاتية .

كيف يمكن للذات أن تترك حقيقة وجودها وهي تعيش اللا يقين، فلا اسم ثابت أو معروف، ولا الذاكرة تشكل مركزاً، ولا الملامح الشخصية ثابتة؟ هل يمكن للذات أن تبقى متماسكة وهي ترى جسدها يلتبس في جسد آخر؟

على خلاف روايات جبرا إبراهيم جبرا التي سبقت رواية الغرف الأخرى، أو التي تلتها لم يكن بطل الرواية أو شخصيتها الرئيسة فلسطينياً، أو بالأحرى لم تعلن هويته التي ظلت غائبة عن وعيه طيلة المدة التي استغرقها الحدث الغرائبي؛ ولن تكفي النهاية المفاجئة التي كشفت سر هذه الغرائبية، في أن الراوي/ البطل كان يسبح في عالم الخيال التأليفي، فهو ضائع بين صفحات كتابه، وما المتاهة التي دخلها إلا حفلة التوقيع على الكتاب^(٤٥)، وهو من الآن سيدخل في عوالم جديدة تمثل فكرة كتاب جديد؛ لأنه حتى هذه اللحظة بعد أن أدرك أن الشخصيات التي قابلته في المتاهة، هي شخصيات ورقية من كتبه، ومع هذا ظل في وعيه قاصراً عن إدراك كنه الذات المغيبة.

وهنا يغدو السؤال ملحاً. هل لهذا التغييب علاقة بالشخصية الفلسطينية؟ أم بشخصية جبرا الإنسان المغترب؟ وهل الغرائبية هي النهاية الطبيعية للفلسطيني والإنسان المغترب؟ بحسب خطاطة (آيزر)، فإن القارئ يقرأ علامات خارطة الطريق المبتوثة في أول النص، وفي منتصفه، وصولاً إلى ما قبل النهاية، فيكون تنبؤاً أولياً في أن الروائي يريد أن يعيد تمثيل كابوس يمر به البطل، أو رحلة رجل في أول مراحل جنونه، ثم يوهمه الراوي، أن هذه متاهة مستوحاة من أرث شعبي أو أسطوري هي قصة الغرف الأربعين أو المينوتور، لكن المفاجأة التي تصدم وتغلق التأويل بذكاء، هي الخاتمة التي تكشف أن ما مرّ سابقاً، هو عبارة عن رحلة الكاتب - أي كاتب - مع شخصياته التي يخترعها في عوالمه السردية، فهو يضيع مع هذه الشخصيات لتختفي حدود المعلوم والمجهول، الحقيقي والمنتخيل، الواقعي واللاواقعي.

فكيف يمكن للقارئ أن يشكل هوية سردية للشخصية السردية، إذا كانت هذه الشخصية نفسها تبحث عن هويتها في هذه المتاهة؟ وهل يمكنها أن تمثل كياناً وجودياً حقيقياً، بغض النظر عن واقعيته أو غرائبيته؟ هل يمكن أن تكون تمثيلاً صادقاً لهوية الفلسطيني المغترب بعيداً عن مكانه الواقعي، أم العراقي المغترب في مكانه الواقعي، أم هوية الإنسان المغترب وجودياً؟ هل فعلاً تستطيع النهاية التي يضعها الروائي، أن تغلق التأويل أمام قارئ متحفز لا يقتنع بأن الروائي تتلاشى هويته لا كينونته الواقعي سردياً؟



لعل أهم ما يلاحظ على رحلة البطل في المكان المعلوم/ المجهول، ولقائه بجمع من الناس، أنه كان وحيداً تماماً وأنه تعرض لسوء الفهم، وواجه استخفافاً، واستلبت قدرته على التوضيح أو صودرت^(٤٦)، فهم يتحدثون بالنيابة عنه، حتى عندما خطب فيهم وتأثروا بكلامه وبكوا، كانوا يمارسون حضوراً عاطفياً مزيفاً؛ لأنهم لم يكونوا سوى ممثلين يؤدون ببراعة دورا رسم لهم^(٤٧)، وهو كسر لأفق توقع القارئ وخلق فجوة جديدة.

كل من أحاط به وإن أظهر له مودة واحتراماً، إلا أنهم كانوا يزيفون الحقيقة إمعاناً في اغترابه وتوحده. كل من أحاط به أدى دوراً سلبياً لم يجد دعماً ولا مساندة، حتى ممن رافقته أكثر الرحلة وكانت صديقتة كما وصفها ردفأ لوصف آخر هو سجانتي، وهكذا يمعن في تحقيق حالة الاستلاب. البطل سعى في أكثر من موقف، إلى مقاومة الهوية التي ألصقت به، وكان عبثاً يحاول إفهام الآخرين، أنه بوصفه ذاتاً غير الهوية الخارجية الملصقة به، اسماً وملاح، لكنه كان يفشل في الحصول على الاعتراف، والذات لا يمكنها أن تحقق هويتها دون انتزاع هذا الاعتراف.

ما تعرضت له شخصية/ الراوي، كان نوعاً من الاستلاب الذي أفرغها من ذاتها، أو على الأقل غيّبت تلك الذات عنها عنوة، فجعلها بلا ملامح أو اسم أو ذكريات، ومن ثم فهي بلا وجود حقيقي لأنها لا تعرف من هي؟ أو أين هي؟ أو ماذا يُراد منها أصلاً؟ لكن في خضم ذلك كله كانت هناك شعرة يمكنها أن تجذب تلك الذات الحائرة، لتخرجها من سديمها العدمي إلى الوجود المعرف، هذه الشعرة تتمثل في رفض الذات الاندماج في المجموع والتحول إلى مجرد حبة رمل في كومة، كانت الشعرة تقاوم التيار الذي يريد جذب الراوي إلى الانغماس في المجموع والتحول إلى ذات تامة الاستلاب/ اللذات .

ويمكننا أن نرصد هذه المقاومة في رفض ركوب الشاحنة دون معرفة الوجهة في أول الرحلة^(٤٨)، رفض النزول من البناية إلى باحتها^(٤٩)، تفجر السؤالات في نفس البطل كلما دعي إلى أمر رفضه، طبيعة العلاقة مع المرأة الصديقة والسجانة.

ولهذا يمكننا أن نقول إن استلاب ذات الراوي لم يكن تاماً؛ بل هو حالة بين الاغتراب والاستلاب، الذي لن ينتهي إلا عندما تعرف الشخصية العلة فيما يجري لها، أو هو نوع من انشطار الذات وتمزقها بين عالمين، ولهذا ليس مستغرباً أن يستعين الطبيب الذي كان يجري تجربة على نمر علوان، بمقولة الشاعر الفرنسي بریتون منظر السورالية الذي يقول: " هناك رجل مشطور شطرين بالنافذة"^(٥٠)، فالطبيب يقول: " ولا تدهشوا الآن إذ ترون أمامكم مرة أخرى نمر علوان، أو عادل الطيبي، أو علوان عادل، أو الطيبي النمر...، كلها أسماء لرجل واحد، بل إنها



كلها في الواقع وفي نهاية المطاف، كما سترون، اسم واحد لا غير، لمسمّى مشطور أكثر من شطرين، قد يلتئم يوما، أو لا يلتئم، في واحد^(٥١)، فالمقولة تكشف " الجانب الواعي والجانب غير الواعي، العقلاني والغريزي، الواقعي والحلمي، وتداخل كل ذلك في شخصية الراوي. وهذا ما سوف يتم فعلا، عندما يعبر نمر علوان - عبر مقاطع تلقائية- عن كل جانب من الجوانب المذكورة^(٥٢).

وتغدو العلائق الرابطة بين اغتراب الهوية وغرائبيتها واضحة في الرواية، إذا أخذنا بنظر الاعتبار أن ليس هناك ما هو مخالف للمألوف في تكوين الشخصيات حيث تظهر ملامحها وسماتها ظاهرها وباطنها بشرية مألوفة، حتى مسألة التحول أو شك البطل بهوية بعض الشخصيات (الفتاة، عليوي) لأنهم يعمدون إلى تغيير ملامحهم سرعان ما نكتشف أنها حيل تتم بتدبير بشري وليس فيه قطيعة للمألوف أو مخالفة لسنن الواقع فهم يغيرون الهيئة الخارجية بارتداء أزياء وشعر مستعار... الخ. الشخصية الوحيدة التي تقع في شك مستمر من هويتها وهويات الآخرين هي شخصية البطل/ الراوي وهذا الشك متأث من غرائبية ثلاث حالات هي:

- ١- تفاجئه باختلاف ملامحه.

٢- إصرار الآخرين على منحه هوية أخرى.

٣- فقدانه الذاكرة، وشعوره بالغرابة في المحيط الذي يحياه.

عندما تقرّغ الشخصية من أهم سماتها الفارقة، مثل: الاسم، والملاح، والذاكرة، فإنها تتحول إلى اللاهوية. إبراز الملاح الجسدية وتحديد صفاتها، يعمل على منح الهوية الشخصية مميزاتها الجسمانية، ومن ثم يجعلها مختلفة فبدون الملاح الخارجية يسقط ركن مهم من أركان الهوية الشخصية، وميل جبرا في الغرف الأخرى إلى إخفاء ملاح شخصياته، يساعد على تغييب الهوية. كذلك تبدل الملاح يعمل أيضا على تغييب الهوية أو تشويهها، وقد يكون لاختيار تقنية، الرؤية مع الشخصية، أثر في غياب التوصيف الكمي لملاح الشخصية؛ كون الشخصية لا تحتاج إلى أن تذكّر نفسها أو غيرها بلامحها وشكلها الجسماني، مع هذا يبقى إصرار الشخصية على عدم ذكر شيء من ملامحها، أو تذكّرها فتصدم لتصدم القارئ معها، عندما ترى ملامحها في المرأة، وسيلة لتغييب ركن مهم من أركان الهوية الشخصية وهي التكوين الجسماني. ولعل إصرار الآخرين على إثبات أن هذه الملاح هي للشخصية، مع رفضه المستمر لذلك، يعمل على زيادة توهين الهوية وتوهمها في مجاز الحيرة والضياع.

الاختلاف بين المظهر الخارجي الذي وجد البطل نفسه عليه، والداخل الذي يمثل هويته الحقيقية، مظهر للانقسام بين الداخل والخارج. والهوية المستقرة هي التي تستشعر المطابقة





والالتحام، لا التناقض والانقسام، وإصرار الآخرين على إثبات ما ينكره، يعمق هوة الانقسام بدل ردم الشق، فتعاني الشخصية الرئيسة في الغرف الأخرى، من عملية الشطر إلى شخصيتين مختلفتين في الهيئة والمظهر، لا بنظر الغير فقط، بل حتى بنظر الشخصية ذاتها، هذا الوضع يخلق حالة من الشعور بالاغتراب؛ لانفصال الذات عن محيطها، وعن كنهها، فتفقد حالة التوافق والانسجام، أو على الأقل حالة القبول والرضا بالذات وبالأخر. مولدة الشعور بالفصم والحزن؛ لأن من طبيعة الإنسان البحث عن الانسجام والتوافق والتناغم مع المحيط الإنساني العام والخاص، لتحقيق حالة القبول والرضا .

ولو بحثنا عن مصاديق تحقق حالة الانسجام، سنجد أن الهوية الجمعية من أهم الركائز التي تسعى إليها الذات الإنسانية؛ لأن الانخراط في وضع عام أو مجموع، يخلق سورا تلتجئ إليه الذات، يعمل على مضاعفة الشعور بالانتماء إلى هدف، أو وطن، أو أرض، أو فكرة، أو عقيدة، والهوية الجمعية، هنا، حصن الذات الذي يحميها من شعور العزلة والرفض، فليس من شيء أقسى على الإنسان من أن يُفرد عن مكانه وجماعته، فهذا يعني اقتلاعاً هويياً؛ ولهذا كانت عقوبات النفي من أقسى العقوبات، وقد تكون عند بعضهم أقسى من الموت، الذي فضله سقراط على النفي من مدينته.

التبديل المستمر للأسماء سواء ما يخص الشخصية الرئيسة/ الراوي، أو باقي الشخصيات المؤثرة، يولد حالة عدم استقرار هوية الشخصية من جهة، ويؤكد الغرائبية من جهة أخرى؛ لأن الاسم علامة فارقة تميز الهوية الشخصية، ضمن مجموع الهويات المشتركة وبدونه يغدو التعرف عليها رجراجا ومموها. فضلاً عن أن معرفة الاسم والثبات عليه، يوحيان بالألفة لأن المعرفة تواصل، واستعداد لإقامة العلائق الإنسانية المستقرة الدائمة.

أما بالنسبة للمكان، فعندما يصاب بالتحول والتغير وعدم الاستقرار، فإنه بالتأكيد سيفقد هويته المائزة، وسيبدو غريباً ولا مألوفاً حتى على من عاش فيه، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى، سيفقد هذا المكان ألفتة وهنائه، فنحن نحن إلى المكان وننجذب إليه، لما فيه من إمكانات مستعدة لاحتضان الإنسان، والتخفيف من عناء حياته ومشاقها، وتعب جسده وهموم روحه، فإذا تحول إلى متاهة أو كابوس، فبالتأكيد سيفقد هذه الألفة وتلك الحميمية التي يمنحها المكان الواقعي المعروف. فضلاً عن ذلك فإن غرائبية المكان تغلفه بهالة من الغموض الكلي أو الجزئي، بحسب تراتبية الإظهار والإخفاء التي يتحكم بها المؤلف الضمني، وهو ما يسهم في رجرة المكان ولا استقراريته، ومن ثم يولد هذا عدم استقرار الشخصية، أو ثبات هويتها.



فقدان الذاكرة. عدم معرفة المكان، وتحولاته. الجهل بالآخر. فقدان الملامح المائزة. عدم ثبات الاسم، كلها عوامل ولدت المعاناة والتأزم الذي عاشه البطل، وهو يبحث عن السؤال الوجودي من أنا؟ أول أسئلة الهوية، وأعمقها، وأكثرها صلة بشعور الاطمئنان والأمان، وإذا كان شيء في داخله ينبؤه بلا واقعية ما يمر به، مع شعور دائم غير مفسر بالنفور من الآخر، فإن ذلك يزيد حالة التشظي ويعمق رغبة البحث عن مخرج من المتاهة.

صنع جبرا متاهة مكانية، ضيّع فيها بطله ولم يكتف بذلك؛ بل ضيّع ملامحه، وهويته الشخصية، ليستغور الواقع الإنساني ولاسيما واقع الفلسطيني المغترب المشتت، وقد عبثت به فنتازيا الوجود، وغرائبية المصائر، وهي تضعه في إطار لوحة يبدو غريبا عنها وغريبة عنه، لا يفهمها حق الفهم وإن حاول، ولا تفهم حقيقته وإن ادّعت ذلك. ففي العوالم الفنتازية التي ينتمي إليها الغرائبي، يتحول الهرب من الواقعي إلى استغوار له؛ لأنها تكشف عبر اللامألوف الأنساق المضمرّة والمعاني الخفية^(٥٣).

ولأن الهوية - بحسب بول ريكور - تكتسب سرديتها من اللحظة التاريخية التي تعني التشكل المستمر، المتفاعل مع المكان واللحظة الزمنية^(٥٤)، سيظل الفلسطيني المبعد عن وطنه وعن زمنه، يتشكل هوييا في فوضى واقعه، بانتكاساته ومراراته، وبتمرده وثورته ورفضه للتقوّل بالانخراط في الآخر، الذي يوجد معه مكانا وزمانا؛ ولذا يرفض نمر علوان أن يكون مع المجموع، أو أن يقوّل في الهوية (الاسم، الملامح، المهنة) التي يضعه الآخر فيها.

" وهكذا يصير الاغتراب ذاته على حد تعبير أدورنو - وسيلة استطبيقية للرواية ذلك أنه كلما صار الناس فرادى وجماعات أكثر اغتراباً عن بعضهم البعض كلما صاروا أكثر إغزاً واستغلاقاً على فهم لغز الحياة الخارجية الذي هو المحرك الأصلي للرواية"^(٥٥)، فيتحوّل البحث عن الحقيقة - محرك الفضول في القصة الشعبية ذات الغرف الأربعين، إلى البحث عن حقيقة النفس الإنسانية، والوجود الإنساني، المشطور بين المعلوم والمجهول.

خاتمة

رواية الغرفة الأخرى، رواية غريبة قياسا إلى روايات جبرا إبراهيم جبرا الأخرى، فهي قائمة على نفس فلسفي، انتظم من خلاله السرد في بناء حبكة غرائبية تذكرنا بعوالم بورخيس المتاهية، لكنها من ناحية أخرى، تتيح إمكان أن تقرّ الرواية قراءة تأويلية، تستجلي الواقع المرير الذي عاشه الإنسان الفلسطيني، المغترب عن واقعه: أرضا، وهوية، وانتماء. واقع أوقع الشخصية في حالة انشطار وانقسام مستمر، فضاعت ملامحها الهوية المائزة، بين قبول الآخر، ورفض الذات





المستمر للتقوّل أو الانخراط في واقع جديد، هو في الحقيقة المنفى الإجمالي، الذي اضطر إليه الفلسطيني في رحلة اغترابه المستمرة.

الهوامش

- ١-ظ: دلالات النص الآخر في عالم جبرا ابراهيم جبرا الروائي: ٣٥٩، و ٣٦٢ .
- ٢- لسان العرب: مادة غرب : ٦ / ٤٠٦ .
- ٣-م.ن: ٤٠٧ .
- ٤-م.ن: ٣٩ .
- ٥-م.ن: ٣٩ .
- ٦- مدخل إلى الأدب العجائبي : ١٩-٢٠ .
- ٧- ظ: م.ن: ٢٠ .
- ٨-ظ: السرد الغرائبي والعجائبي في الرواية والقصة القصيرة في الأردن : ١٩٧٠-٢٠٠٢ : ١٢ .
- ٩-العجائبي في الرواية العربية نماذج مختارة: ١٣ .
- ١٠- مدخل إلى الأدب العجائبي: ٦٠ .
- ١١-ظ: العجائبي في الرواية العربية : ١٨ .
- ١٢- النقد الروائي والايديولوجيا من سوسيلوجيا الرواية إلى سوسيلوجيا النص الروائي: ٢٦ .
- ١٣- من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة: ١٠٣-١٠٤ .
- ١٤-م.ن: ١٠٤ .
- ١٥-ظ: في النص الروائي العربي: ٥٢ .
- ١٦-م.ن: ٥٣-٥٢ .
- ١٧-ظ: الوسطية العربية مذهب وتطبيق نحو رواية عربية: ٤٦١ .
- ١٨-ظ: الغرف الأخرى (رواية): ٥-٦ .
- ١٩-ظ: م.ن: ٢٠، ٢٣، ٢٢ .
- ٢٠-الرواية: ٨ .
- ٢١-ظ: الرواية: ٩-١٠ .
- ٢٢-الرواية: ٧١ .
- ٢٣-الرواية: ٧١ .
- ٢٤-الرواية: ١٩ .
- ٢٥-الرواية: ٢٩، وظ: ٩١ .
- ٢٦-الرواية: ٧٤-٨٥، ظ: ٦٨، ٧٠-٧١ .
- ٢٧-الرواية: ٢٨ .
- ٢٨-الرواية: ١٨ .
- ٢٩- الرواية ١٧-١٨ وظ: ١٩ .





- ٣٠-الرواية: ٤٤-٤٥ .
- ٣١-ظ: الرواية : ٦٧ وما بعدها.
- ٣٢-ظ: الرواية: ٤٨ وما بعدها.
- ٣٣-ظ: الرواية: ٦٩.
- ٣٤- الرواية: ٧٨ .
- ٣٥-الأدب والغزابة دراسات بنيوية في الأدب العربي: ٧٣.
- ٣٦-ظ: الرواية: ٧-٩
- ٣٧-ظ: الرواية: ١٢.
- ٣٨-الرواية: ٢٤ .
- ٣٩-ظ: الرواية: ٢٥-٢٦، ٤٨-٤٩ .
- ٤٠-ظ: الرواية: ١٣٦-١٣٧ .
- ٤١-ظ: الرواية: ١٣٧-١٣٩ .
- ٤٢-ظ: الرواية: ٩، ٢٠، ٢٦، ٥٠-٥١.
- ٤٣-ظ: الرواية: ٣٤، ٣٥ .
- ٤٤-ظ: الرواية: ١٣٢-١٣٣
- ٤٥-ظ: الرواية: ١٣٨ .
- ٤٦-ظ: الرواية: ٣٠-٣١، ٧١ .
- ٤٧-ظ: الرواية: ٣٣ .
- ٤٨-ظ: الرواية: ٩-١٠ .
- ٤٩-ظ: الرواية: ٤٦ .
- ٥٠-الرواية: ١١٦ .
- ٥١-الرواية: ١١٥ .
- ٥٢-دلالات النص الآخر في عالم جبرا إبراهيم جبرا الروائي: ٤١٣ .
- ٥٣-ظ: تحولات النص السردي والمعاني الخفية: ٩٤ .
- ٥٤-ظ: الوجود والزمن والسرد فلسفة بول ريكور: ٢٥١ .
- ٥٥- الفوضى الممكنة دراسات في السرد العربي الحديث: ١٦٩-١٧٠ .

المصادر

- ١-الأدب والغزابة دراسات بنيوية في الأدب العربي ، دار الطليعة، ط١ ، بيروت، ١٩٨٢ .
- ٢-تحولات النص السردي والمعاني الخفية، عبد علي حسن، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١ ، ٢٠١٣ .
- ٣-دلالات النص الآخر في عالم جبرا إبراهيم جبرا الروائي، ولانت محمد، وزارة الثقافة - دمشق، ٢٠٠٧ .
- ٤-السرد الغرائبي والعجائبي في الرواية والقصة القصيرة في الأردن ١٩٧٠-٢٠٠٢ ، سناء كامل شعلان، وزارة الثقافة- عمان، ط١ ، ٢٠٠٤ .



- العجائبي في الرواية العربية نماذج مختارة، نورة بنت ابراهيم العنزي، المركز الثقافي العربي والنادي الأدبي بالرياض، الدار البيضاء- بيروت، ط ١ ، ٢٠١١.
- الغرف الأخرى (رواية) جبرا ابراهيم جبرا، ط ٢، مكتبة الشرق الأوسط، بغداد، ١٩٨٧.
- الفوضى الممكنة دراسات في السرد العربي الحديث، عبد الرحيم العلام، دار الثقافة- الدار البيضاء، ط ١ ، ١٤٢٢-٢٠٠١.
- في النص الروائي العربي ، ابراهيم جنداري، ط ١ ، تموز للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ٢٠١٢.
- لسان العرب، للعلامة ابن منظور، تح/ أمين محمد عبد الوهاب ومحمد الصادق العبيدي، دار إحياء التراث العربي، بيروت- لبنان، ط ١ ، ١٤٣١ هـ - ٢٠١٠.
- مدخل إلى الأدب العجائبي تضيفتودوروف، تر/ الصديق بوعلام، مراجعة محمد برادة، دار الشقيقات، القاهرة، ١٩٩٤.
- من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة ، عبد الكريم شرفي ، الدار العربية للعلوم ناشرون - منشورات الاختلاف، ط ١ ، الجزائر، ٢٠٠٧.
- النقد الروائي والايديولوجيا من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسولوجيا النص الروائي، حميد لحداني، بيروت المركز الثقافي العربي، ط ١ ، ١٩٩٠.
- الوجود والزمن والسرد فلسفة بول ريكور، تحرير ديفيد وورد -ترجمة وتقديم سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، ط ١ ، الدار البيضاء- المغرب، بيروت- لبنان، ١٩٩٩.
- الوسطية العربية مذهب وتطبيق نحو رواية عربية، د. عبد الحميد ابراهيم، القاهرة، دار المعارف، ط ١ ، ١٩٩٥-١٤١٦.

Sources

- Literature and Strange Structural Studies in ArabicLiterature, Dar al-Tali'ah, ١, Beirut, ١٩٨٢.
- Transformations of narrativetext and hidden meanings, Abdul Ali Hassan, House of Public Cultural Affairs ,Baghdad, ١, ٢٠١٣.
- The implications of the other text in the world of Jabralbrahim Jabra novelist, Wlat Mohammed, Ministry of Culture - Damascus.٢٠٠٧ ،
- The narrative of the exotic and the miraculous in the novel and shortstory in Jordan ٢٠٠٢-١٩٧٠, Sana KamelShaalan, Ministry of Culture - Amman, ٢٠٠٤.
- The Miraculous in the Arab Novel Selected Models, Nourabint IbrahimAl Anzi, Arab Cultural Center and Literary Club in Riyadh, Casablanca - Beirut ١ ,st, ٢٠١١.
- Other Rooms (novel) Jabra Ibrahim Jabra, II, Middle EastLibrary, Baghdad, ١٩٨٧.
- Possible Chaos Studies in Modern Arabic Narratives ,Abdul Rahim Al-Alam, Dar Al-Thaqafa, Casablanca, ١, ٢٠٠١-١٤٢٢.
- In theArabic Novel Text, Ibrahim Jandari, ١, July for Printing, Publishing andDistribution, Damascus, ٢٠١٢.
- The Arab tongue, the mark of IbnManzoor / ,Amin Mohamed Abdel Wahab and Mohamed Sadiq al-Obeidi, House of Revival of Arabheritage, Beirut - Lebanon, ١, ١٤٣١H - ٢٠١٠.
- An Introduction to theMiraculous Literature TsvitanTodorov, T. / SiddiqBoualem, Review of MohamedBarrada, Dar al-Sharqiyat, Cairo, ١٩٩٤.

ضياع الهوية بين الاغتراب والغرائبية- قراءة تأويلية في رواية الغرف الاخرى

لجبرا ابراهيم جبرا

- From Philosophical Interpretation to Reading Theory, Abdulkarim Sharafi, The Arab Academy for Science Publishers - Diffusion Publications, I, Algeria, ٢٠٠٧.
- Novel and Ideological Criticism from the Sociology of the Novel to the Sociology of the Novel Text, Hamid Lahmadani, Beirut Arab Cultural Center, ١, ١٩٩٠.
- The Presence, Time and Narration Paul Rikor's Philosophy, edited by David Ward, translated and presented by Saeed Al-Ghanmi, Arab Cultural Center, I, Casablanca, Morocco, Beirut, Lebanon, ١٩٩٩.
- Middle Arab doctrine and application towards an Arab novel, d. Abdul Hamid Ibrahim, Cairo, Dar Al Ma'arif, ١, ١٩٩٥-١٤١٦.



مجلة مركز بابل للدراسات الانسانية ٢٠١٩ المجلد ٩ / العدد ٣

